

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ  
MİMARLIK

ISSN: 2564-6109

ve YAŞAM



KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ  
MİMARLIK VE TASARIM FAKÜLTESİ DERGİSİ

ARALIK 2016

CİLT 1 SAYI 1

ARCHITECTURE and LIFE





**Mimarlık ve Yaşam Dergisi**  
Cilt: 1, No: 1, 2016

**Journal of Architectural and Life**  
Vol: 1, No: 1, 2016

**ISSN: 2564-6109**



**MİMARLIK VE TASARIM**  
**FAKÜLTESİ**

# MİMARLIK VE YAŞAM

## EDİTÖRLER

Oya ŞENYURT  
Neşe ÇAKICI ALP

## ALAN EDITÖRLERİ

Deniz DEMİRARSLAN  
Deniz GERÇEK  
Elif ÖZGEN KÖSTEN  
İsmail Talih GÜVEN  
Neşe ÇAKICI ALP  
Nurdan KUBAN  
Oya ŞENYURT  
Rüveyda KOMURLU  
Zeynep Gamze MERT

## TEKNİK EDİTÖR

İsmail Talih GÜVEN

## SEKRETERYA

Seda KAPLAN ÇİNÇİN

## YAYIN KURULU

Ahmet Kıvanç KUTLUCA  
Ali Uzay PEKER  
Aysun ÇELİK  
Ayşin SEV  
Bülent AYBERK  
Deniz GERÇEK  
Didem ERTEN BİLGİÇ  
Elif Yeşim ÖZGEN KÖSTEN  
Emrah ACAR  
Ertan EĞRİBEL  
Füsun ALVER  
İsmail Talih GÜVEN  
Khaled TADMURİ  
Massimo TADİ  
Mehmet ŞENER  
Meryem ÇOLAKOĞLU  
Neşe ÇAKICI ALP  
Nigar PÖSTEKİ  
Nurdan KUBAN  
Ömer TULUK  
Selin GÜNDEŞ  
Sema ERGÖNÜL  
Sonay AYYILDIZ  
Şengül ÖYMEN GÜR  
Tuğrul YAZAR  
Tüzin Baycan LEVENT  
Ufuk ÖZCAN  
Ünal DEMİRARSLAN  
Yasemin ERKAN YAZICI  
Zeynep AYGİN

Ali TANYER  
Aysel USLU  
Ayşen ÇELEN ÖZTÜRK  
Burcu Selcen COŞKUN  
Deniz DEMİRARSLAN  
Deniz HASIRCI  
Elif ALTIN  
Elvan ALTAN ERGUT  
Emre KİSHALI  
Figen BEYHAN  
Hamiyet ÖZEN  
Kadir YILDIRIM  
Kutlu SEVİNÇ KAYIHAN  
Mehmet Cengiz CAN  
Mehtap ÖZBAYRAKTAR  
Neslihan TÜRK MENOĞLU BYRAKTAR  
Neşe GURALLAR  
Nilgün OKAY  
Oya ŞENYURT  
Rüveyda KOMURLU  
Sema ALAÇAM  
Serpil ÖNDER  
Suat GÜNHAN  
Tuğba KİPER  
Tülay ESİN  
Ufuk DOĞRUSÖZ  
Uğurhan AKYÜZ  
Vildan OK  
Yegan KAHYA  
Zeynep Gamze MERT

# MİMARLIK VE YAŞAM

2016 yılının sonlarına geldiğimiz şu günlerde, yeni bir mimarlık dergisi yayın hayatına başlamış bulunmaktadır. Kocaeli Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi'nin dergisi olan **Mimarlık ve Yaşam**, Mimarlık, İç Mimarlık, Şehir ve Bölge Planlama bölümlerinin ortak katılımı ile yayınlanmaktadır. **Mimarlık ve Yaşam**, mimarlık ve mimarlıkla yakın ilişkili pek çok alana ait çalışmayı kabul etmekle birlikte, diğer dergilerden farklı olarak disiplinlerarası çalışmalara da kapılarını aralamaktadır. Dolayısıyla dergi, "mimarlık", "mekân" ve "kent"e dair, Sosyal Bilimler alanındaki araştırmacıların da çalışmalarını değerlendirmektedir.

Bilindiği gibi, ülkemizde doçentlik kriterlerine uygun yayın yapan mimarlık dergisi sayısı oldukça azdır. Bu durum, araştırmacıların uzun süreler boyunca makalelerinin yayınlanmasını beklemeyi gerektirmektedir. **Mimarlık ve Yaşam** dergisi bu eksikliğin farkındalığı içinde ve söz konusu sürekli yayınlar alanına akademik çerçevede katkıda bulunmak üzere, mimarlık alanının yazın dünyasına kazandırılmıştır. Fakültemizdeki fikri ve yazılı üretimin derginin çıkarılması kararına katkısı ve cesaret verici yönü kuşkusuz yadsınamaz. **Mimarlık ve Yaşam** dergisi, özellikle mimarlık temel alanı kapsamında Ekim 2016 yılında uygulanmaya başlanan yeni doçentlik kriterlerini sağlama amacını taşıyan pek çok araştırmacı için ilerleyen sayılarında, öncelikle ULAKBİM dergi listesi içine girmeyi daha sonraki adımda da mimarlık temel alanı indeksinde yer almayı hedeflemektedir. Derginin ISSN numarasını alacağı ikinci sayısı ile mimarlık dergileri içinde yayıncılık açısından iyi bir örnek olmak ve adım adım akademik hedefleri yükseltmek amaçlanmaktadır.

Dergipark'taki sayfamızda yer alan tanıtım yazısı ve içeriği ile daha henüz pek çok akademisyen tarafından tanınmadan ve ilk sayısı bile çıkmadan, **Mimarlık ve Yaşam**'a önemli bir destek ve katılım isteği ile makale gönderimi oldu. Bu sebeple, derginin ilk sayısı büyük bir heyecanla, birbirinden farklı ve ilginç konuları içeren makalelerle dopdolu hazırlandı. İlk sayı incelenecek olursa, "mimarlık ve peyzaj mimarlığı eğitimi", "kolektif bellek ve mekân ilişkisi", "mimarlık ve sanat tarihi", "kent-mekan ve cinsiyet", "kültür ve iç mekân", "sinemada mekân" gibi çok çeşitli alanlardan perspektifler sunan makalelerin olduğu görülebilir.

**"Tasarı Geometri -Teknik Resim Ve Perspektif Derslerinin, Mimarlık Eğitimi Düşünsel Altyapısına Etkisi Ve Prof. Dr. Yılmaz Morçöl"** başlıklı makaleyle Didem Erten Bilgiç ve Nihan Konak, "tasarı geometri-teknik resim", "perspektif" derslerinin mimarlık eğitimindeki etkin rolünü Prof. Dr. Yılmaz Morçöl'ün mesleki katkıları bağlamında değerlendirmiştir.

**"Peyzaj Mimarlığı Eğitiminde Doğaya Öykünme Yaklaşımının Yaratıcılık Üzerindeki Etkisi"** başlıklı makale, Karadeniz Teknik Üniversitesi Peyzaj Mimarlığı 4. yarıyıl öğretim programı kapsamındaki 'Doğal Yapılar ve Tasarım' seçmeli dersinin, öğrencilerin yaratıcılığını geliştirmedeki etkisini belirlemek amacıyla Tuğba Düzenli ve Elif Merve Alpak tarafından kaleme alınmıştır.

Zeynep Gamze Mert ve Filiz Ertürk'ün birlikte hazırladığı **“Nikomedya-311 Hoşgörü Fermanı ve Art Carnuntum Projesinin Kolektif Bellek Açısından Değerlendirilmesi”** başlıklı makale, kolektif belleğin gelişimine ve İzmit'in kalkınmasına katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Sema Mumcu, Serap Yılmaz ve Tuğçe Yazıcı **“Kentsel Açık Mekânlarda Kadınlar: Cinsiyet Rollerinin Kamusal Alanlarda Gözlemlenmesi”** başlıklı makaleyle, kentsel açık mekânların kullanımında kadınların erkeklere göre sergiledikleri farklılıkları ortaya koymayı ve günümüzdeki yaygın kadın-erkek eşitsizliği tartışmalarına farklı bir açıdan yaklaşmayı amaçlamıştır.

Yasemin Erkan Yazıcı, **“Gaudi Dokunmamızı mı İstedi?”** başlıklı makalesiyle mimari mekânlarda dokunma duygusunu harekete geçiren etmenleri ele almış, bu bakış açısıyla A. Gaudi tarafından tasarlanan bazı yapıları mimari açıdan değerlendirmiştir.

Bülent Ayberk, **“Türk Daması Oyun Kültürü ve Türkiye'deki Dama Oynanan Kahvehanelerin İç Mekânlarının İncelemesi”** başlıklı makalesinde dama oyunu ve bu oyunun oynandığı mekânlar arasındaki ilişkiyi, Türkiye'de pek çok kentteki örnekler üzerinden ele almaktadır.

Oya Şenyurt, **“İnşa Kuralları, Mimari Algı ve Mekân Kullanımı Bağlamında Osmanlı Toplumunda Cumba/Şahnişin”** başlıklı makalesiyle, “cumba” ve “şahnişin”in bir mekân olarak Osmanlı toplumunda bireyler arasında farklılaşan anlamlarını, algılanış biçimlerini değerlendirmiştir.

Deniz Demiraslan, **“19. Yüzyıl Türk Sivil Mimarisinde Duvar Resmi Estetiği ve İstanbul Teması”** başlıklı makalesiyle; Osmanlı'nın son dönemlerinde resim sanatı ile mimarlık ilişkisini sosyo-kültürel yönüyle ele almayı hedefler.

Sonay Ayyıldız ve Senem Müştak'ın birlikte kaleme aldığı **“Sinema-Mimarlık Arakesitinde Cyberpunk (Siberpunk) ve Ada Filmi Üzerinden Eleştirel Bir Yaklaşım”** başlıklı makale, bilimkurgu sineması alt kültürü olarak cyberpunk'ta zaman, mekân ve beden kavramlarını mimarlık sinema arakesitinde, Ada (The Island) filmi üzerinden tartışmaktadır.

Mehmet Şener, **“Sarmaşık Filmi ve Sinematik Mekân Kullanımı üzerine Bir İnceleme: İktidarın Evreleri ve (Erk)eklik - İktidar İlişkisi”** başlıklı makalesiyle, iktidar ve hiyerarşinin kaynağı ve temel karakteristikleri ile iktidarın varlığını sürdürme adına geçirebildiği değişimleri ele alan 2015 yılı yapımı *Sarmaşık* adlı Türk filminin analizini yapmaktadır.

2017 yılının ortasında yayınlanacak ikinci sayıda daha farklı perspektifler içeren başka makalelerle ve yeni araştırmacılarla buluşmak üzere akademik alanda verimli, barış dolu ve sağlıklı bir yıl dilerim.

28.12.2016  
Oya Şenyurt

# İçindekiler

<b>Tasarı Geometri -Teknik Resim ve Perspektif Derslerinin, Mimarlık Eğitimi Düşünsel Altyapısına Etkisi ve Prof. Dr. Yılmaz MORÇÖL</b>	
Didem ERTEN BİLGİÇ, Nihan KONAK .....	1
<b>Peyzaj Mimarlığı Eğitiminde Doğaya Öykünme Yaklaşımının Yaratıcılık Üzerindeki Etkisi</b>	
Tuğba DÜZENLİ, Elif Merve ALPAK .....	13
<b>Nikomedya-311 Hoşgörü Fermanı ve Art Carnuntum Projesinin Kolektif Bellek Açısından Değerlendirilmesi</b>	
Zeynep Gamze MERT, Filiz ERTÜRK .....	23
<b>Kentsel Açık Mekânlarda Kadınlar: Cinsiyet Rollerinin Kamusal Alanlarda Gözlemlenmesi</b>	
Sema MUMCU, Serap YILMAZ, Tuğçe YAZICI .....	36
<b>Gaudi Dokunmamızı mı İstedi?</b>	
Yasemin ERKAN YAZICI .....	53
<b>Türk Daması Oyun Kültürü ve Türkiye'deki Dama Oynanan Kahvehanelerin İç Mekânlarının İncelemesi</b>	
Bülent AYBERK .....	61
<b>İnşa Kuralları, Mimari Algı ve Mekan Kullanımı Bağlamında Osmanlı Toplumunda Cumba/Şahnişin</b>	
Oya ŞENYURT .....	87
<b>19. Yüzyıl Türk Sivil Mimarisinde Duvar Resmi Estetiği ve İstanbul Teması</b>	
Deniz DEMİRARSLAN .....	105
<b>Sinema-Mimarlık Arakesitinde Cyberpunk (Siberpunk) ve Ada Filmi Üzerinden Eleştirel Bir Yaklaşım</b>	
Sonay AYYILDIZ, Senem MUŞTAK .....	127
<b>Sarmaşık Filmi ve Sinematik Mekân Kullanımı üzerine Bir İnceleme: İktidarın Evreleri ve (Er)eklik - İktidar İlişkisi</b>	
Mehmet ŞENER .....	143







# “Tasarı Geometri - Teknik Resim” ve “Perspektif” Derslerinin, Mimarlık Eğitimi Düşünsel Altyapısına Etkisi ve Prof. Dr. Yılmaz MORÇÖL

Didem ERTEN BİLGİÇ<sup>1\*</sup>, Nihan KONAK<sup>2</sup>

## ÖZET

Mimarlık, Planlama ve Tasarım Temel Alanı eğitiminde özellikle ilk yıl için ana başlık olan “tasarım eğitimi”; üç boyutlu düşünmeyi, kurgulamayı ve bunu mimari iletişim dili olan tasarı geometri-teknik resim, perspektif aracılığı ile iki ve üç boyutlu olarak görselleştirmeyi hedefler. Tasarım atölyeleri ve öğrenci-öğretim elemanı arasındaki sıkı iletişim bu hedefe ulaşmada etkin parametrelerdir. Tasarım dünyasının ortak iletişim dili olan tasarı geometri-teknik resim, perspektif konuları geçmişten günümüze tasarımların kâğıda aktarılmasında ve tasarımın tashih edilerek geliştirilmesinde etkili olmuştur.

Bu çalışmada, “tasarı geometri-teknik resim”, “perspektif” konularının günümüze gelinceye kadar yaşamda ne şekilde yer bulduğu, Mimarlık, Planlama ve Tasarım Temel Alanı eğitimindeki etkin rolü ve eğitimci olarak bu dersleri vererek kuşakları yetiştirmiş olan Prof. Dr. Yılmaz MORÇÖL’ün mesleki ve akademik yaşama katkıları anlatılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** *Tasarı-geometri, teknik resim, perspektif, mimarlık eğitimi*

## The Effect of “Descriptive Geometry” “Technical Drawing” and “Perspective” Lessons to the Architectural Education’s Intellectual Infrastructure and Prof. Dr. Yılmaz MORÇÖL

## SUMMARY

Architecture, Planning and Design Education, which constitutes the main topic in the primary field of architecture education especially during the first year, is aimed for three-dimensional thinking, design and the visualization of this in two and three dimensions through the architectural communication language of *descriptive geometry-technical drawing, perspective*. The design workshops and the close student-academician communication are effective factors in achieving this goal. The topics of *descriptive geometry-technical drawing* and *perspective*, which are the common communication language of the design world, have been effective throughout history in transferring the made designs onto paper and the correction and development of these designs.

This paper discusses the way that the topics of descriptive geometry-technical drawing and perspective take place in history, their effective roles in the primary field of Architecture, Planning and Design Education and the contributions of Prof. Dr. Yılmaz MORÇÖL, who has raised generations by teaching these courses, to the professional and academic life.

**Key words:** *Descriptive geometry, technical drawing, perspective, architecture education.*

<sup>1</sup> Yrd. Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, didemerten@gmail.com

<sup>2</sup> İç Mimar, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Öğrencisi

\*İlgili yazar / Corresponding author: Didem ERTEN BİLGİÇ, [didemerten@gmail.com](mailto:didemerten@gmail.com)

Gönderim Tarihi: 24.10.2016

Kabul Tarihi: 29.11.2016

## 1. GİRİŞ

Mimarlık, Planlama ve Tasarım Temel Alanında<sup>3</sup> eğitim; “kişi”, “süreç” ve “ürün” olmak üzere üç temel olguya dayanır ve öncelikle “tasarım yapma” üzerine yoğunlaşır. Tasarım, “analiz” ile başlayıp, “değerlendirme” ile son bulan eylemler bütünüdür. Tasarlama eylemi; bilgi, yorum ve ifade aşamalarından oluşmakta olup, bu süreçler arasındaki ilişkilerin dinamiği ile çok boyutlu bir yapı kazanır. (Goldschmidt,1991)

Mimarlık, Planlama ve Tasarım Temel Alanı eğitimi sürecinde tasarım eylemi gerçekleştirilirken; stüdyo/atölye, proje yürütücüsü/tasarım eğitmeni, öğrenci/tasarımcı adayı olarak üç temel bileşenden söz edilebilir. Bu temel alanı eğitimi; yalnızca tasarlama eyleminden değil, tasarlama eylemi ile birlikte onu destekleyen bileşenlerden, yani teorik derslerden oluşmaktadır. Mimarlık, Planlama ve Tasarım Temel Alanı eğitiminde amaç; sorgulayan, üç boyutlu düşünebilen ve algılayabilen, eleştirel düşünme becerisine sahip, ürettiği düşünceyi somut hale getirebilen bireyler yetiştirmektir. Bu bağlamda öğrencilerden beklenen; yeni, özgün, farklı, yaratıcı bir ürün ortaya koymasındır. Alan kapsamındaki “Mimarlık”, “İç Mimarlık”, “Şehir Bölge Planlama”, “Endüstri Ürünleri Tasarımı” ve “Peyzaj Mimarlığı” bölümlerinde tasarım eğitiminin başlangıcı, öğrenci için bir paradoks durumunda olup, özellikle ilk yıl neyin öğrenilmesi gerektiğini bilinememekte, öğrenci bildiğini ve keşfettiğini çizememekte, çizdiğini de ders yürütücüsüne anlatmakta zorlanmaktadır.

Eğitim süreci içinde zamanla; sorgulama, akıl yürütme, bilgiyi düzenleme ve dönüştürme becerilerini kazanarak bu açmazdan kurtulmaya başlamaktadır. Diğer alanlardan farklı olarak bu alanın eğitimi; sadece öğrenme-öğretme eğitimini değil, farklı zihinsel aşamaları da içerir. Öğrenci; sezerek, deneyerek, düşünerek ve en önemlisi çizim yaparak öğrenir. Eğitim sadece proje yürütücüsü ile öğrenci arasında gerçekleşmez. Diğer tüm öğrencilerin katıldığı, sosyal bir etkileşim olarak gerçekleşir. Bu esnada iletişim aracı, sadece sözel ve sayısal simgeler ile sınırlı kalmaz. Diyagram, eskiz çalışması, üç boyutlu model gibi araçların da katıldığı bir hal alır. Dışarıdan bakıldığında, karmaşık ve zorlu bir süreç gibi algılanan bu durumu aslında tek dile indirgeyen ve karmaşayı ortadan kaldıran, çizim kuralları bütünü ve üç boyutlu tasarlayabilme yetisidir.

Eğitim süreci sonrasında; ne kadar yenilikçi ve başarılı bir tasarım ortaya korsa da onu herkesin ortak kullandığı bir dille anlatabilmek önem taşımaktadır. Adı geçen bölümlerde bu dil, çizim yoluyla gelişmiştir. Mimarlık, Planlama ve Tasarım Temel Alanı eğitiminde çizim dilini geliştiren en önemli dersler ise, “**Tasarı Geometri ve Teknik Resim**” ile “**Perspektif**” dersleridir. Bu makale ile son yıllarda mimarlık temel alanı eğitiminde “**Eğitimde Yeniden Yapılanma**” başlığı altında yapılan çalışmalar ile adı geçen derslerin müfredat içindeki ağırlığının azaltılması nedeniyle, söz konusu derslerin önemine yeniden dikkat çekmek amaçlanmaktadır.

Bu derslerin mimarlık temel alanı eğitimindeki önemini ele alırken, “**Tasarı Geometrinin Son Duayeni**” tanımlanan, mimar kimliğinden çok eğitimci kişiliği ile ön plana çıkan “**Perspektif**” ve “**Perspektifte Deformasyon**” gibi önemli konularda çalışmış, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık Bölümü kurucusu Prof. Dr. Yılmaz MORÇÖL’den bahsedilecektir.

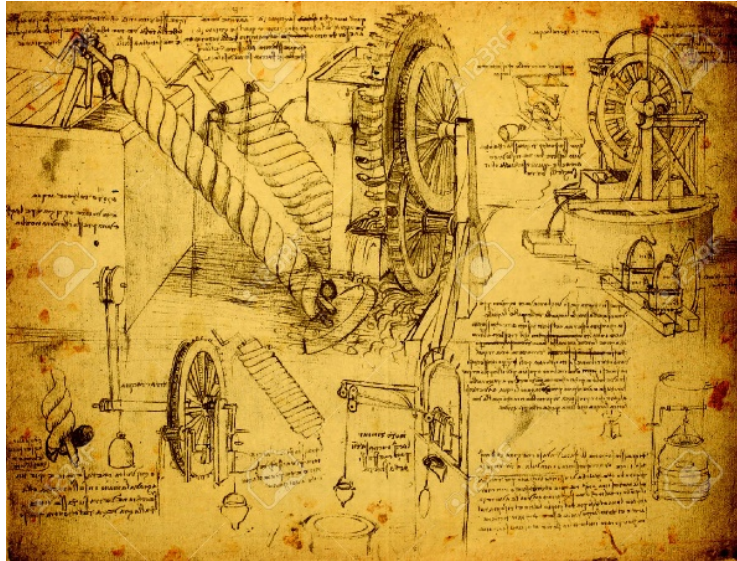
<sup>3</sup> URL1:[http://www.yok.gov.tr/documents/10279/314121/A\\_tablo8\\_300114.pdf/93603193-5de3-4ff9-928e-245cc184b2b1](http://www.yok.gov.tr/documents/10279/314121/A_tablo8_300114.pdf/93603193-5de3-4ff9-928e-245cc184b2b1), izlenme tarihi: 29 11 2016

## 2. TASARI GEOMETRİ VE TEKNİK RESİM

Mimarlık, Planlama ve Tasarım Temel Alanında eğitim alan bir öğrencinin, anlatım dili yani tasarladığı ürünü ifade etme aracı çizimdir. Bir bina, mekân, mobilya, endüstriyel ürün veya herhangi başka bir obje tasarlarlarken öncelikli olarak kullanılması serbest veya kurallı el çizimidir. Çünkü tasarım sürecine başladığında çok hızlı çalışan beynin çalışma hızına en yakın olan hız, el çizimi ve eskizler ile yakalanmaktadır. Düşünme hızına yetişemeyen el çizimi de anlık olarak beliren düşüncelerin kâğıda aktarılmasına yeterli olamaz. El çizimi ile düşüncelerin kâğıda aktarılabilme yeterliği, tasarı geometri- teknik resim ve perspektif dersleriyle kazanılabilmektedir.

Teknik resim; belirli çizim teknikleri çerçevesinde özel çizgiler, işaretler ve semboller kullanılarak oluşturulmuş bir dil olup mimar, mühendis ve diğer teknik elemanlar arasındaki ortak dili sağlar. Dünyanın farklı yerlerindeki tüm teknik unvan sahibi meslek insanların fikirlerini birbirlerine aktarabildikleri bir oluşumdur ve teknik resim; bir tasarımın başlangıcından, son halini alıncaya kadarki sürecin tümünde kullanılır.

Tasarı geometri ise; uzayda tasavvur edilmiş cisimleri, izdüşümleriyle birlikte gösteren geometridir. Antik Çağ Dönemi geometrisinin önemli ismi olan ve “*Konikler*” adlı eseri ile daire, elips, hiperbol ve parabolü tanımlayan *Pergeli Apollonios’tan* sonra Rönesans’a kadar kayda değer bir gelişme yaşanmamıştır. Rönesans Dönemi’nin en önemli sanatçılarından olan *Leonardo da Vinci’nin* yaptığı tasarımlara ait çizimler, herhangi bir çizim kuralı ortaya koymasa da teknik resim açısından ilk sayılabilir. Sonrasında tasarı geometrinin kurulup sistemleştirilmesi ise Fransız Matematikçi *Gaspard Monge* tarafından gerçekleştirilmiştir. Matematik tarihi eserlerinde kendisinden “tasarı-geometriyi kurmuş ve sistemleştirmiştir” şeklinde bahsedilmektedir. Gaspard Monge<sup>4</sup> (1746- 1818) tasarı geometrinin konusunu ve amacını “sadece iki boyutlu olan bir resim kâğıdı üzerine üç boyutlu ve tam doğru olarak, tabiatla belli cisimleri temsil etme ve eksiksiz bir tanım ile tasvir yapmak suretiyle cisimlerin şeklini tanımayı mümkün kılarak şekillerinden ve karşılıklı konumlarından ileri gelme tüm gerçek bilgileri elde etme” şeklinde belirtmiştir.

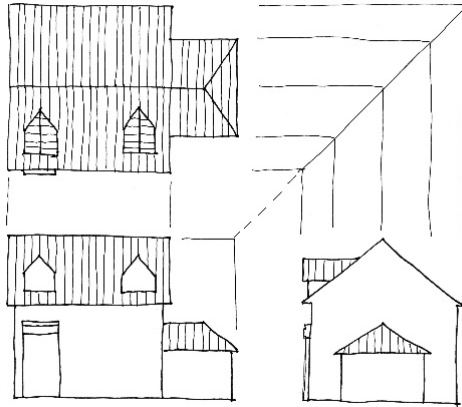


Şekil 1: Leonardo da Vinci'ye ait bir çizim.  
Sanatçının eserleri teknik resmin ilk örneklerindedir. (URL3)

<sup>4</sup>URL2:<http://users.metu.edu.tr/beyaz/304/sunumlar/FransizDevrimiDonemiveMatematik.pdf> izlenme tarihi 06 05 2016

"Tasarı Geometri ve Teknik Resim" dersleriyle; uluslararası teknik resim kurallarına göre, cisimlerin iki boyutlu ve üç boyutlu görünüşleri, kesitleri detaylı bir şekilde çizilebilir ve objenin tam olarak gösterimi sağlanmış olur. Bunun yanı sıra bu ders, izdüşüm kavramı hakkında farkındalık sağlar. "Tasarı Geometri ve Teknik Resim" dersi; öğrencinin üç boyutlu düşünme, akıl yürütme, soyut düşünebilme gibi becerilerini geliştirir. Tasarı geometri, zihne esneklik kazandıran bir metottur ve çizim dünyasında, bilgisayar ortamında çizime geçilmesinden bir önceki devrimdir. Tasarımların artık bilgisayar ortamında yapılabilirliği bir devrim olarak yorumlansa da; çizim dünyasında, bilgisayar çağına değin geliştirilen tüm tekniklerin ve bilgilerin bilgisayar programlarına yazılımlarla aktarıldığı ayrıca, üç boyutlu düşünebilme ve bu düşünceyi farklı açılardan üç boyutlu olarak zihninde detaylandırabilme yeterliğini kazanmamış bir bireyin, bilgisayarda tasarım yapmayacağı da bilinmelidir. Bilgisayar programının sunduğu olanakların ve arşivinin içeriği ile sınırlı kalınan durumlarda bireyin yaptığı tasarımdan söz etmek yerine çizim programının yaptığı tasarımdan bahsetmek daha doğru olacaktır.

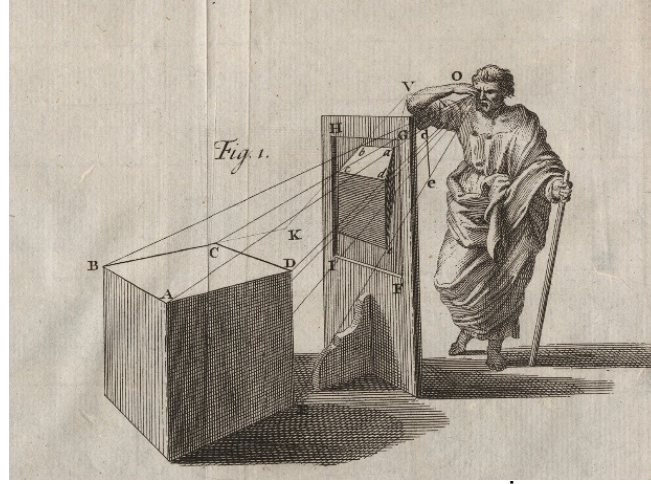
Mimarlık, Planlama ve Tasarım Temel Alanı eğitiminin ilk yılında verilmesi gereken "Tasarı Geometri ve Teknik Resim" dersi; öğrencilerin çoğu tarafından algılanmakta zorlanılan derslerdendir. Bunun başlıca nedeni; mevcut lisans öncesi eğitim programına bu dersin alınmamış olmasıdır. Ülkemizde eğitim faaliyetlerine devam eden Sankt Georg Avusturya Lisesi gibi yabancı kaynaklı eğitim kurumlarının ve meslek liselerinin ders müfredatlarına seçmeli ders olarak tasarı-geometriyi dâhil ettikleri ve öğrencilerinin almayı hedefledikleri lisans eğitimlerini lisans öncesi eğitimde destekledikleri bilinmektedir. Oysaki yürürlükteki lisans eğitimi öncesindeki eğitim planında, geometrinin epür düzlemi ile ilişkilendirilerek anlatılmaması sebebi ile öğrencilerde gelişemeyen üç boyutlu düşünme becerisi, lisans eğitimine gelindiğinde büyük bir çoğunluğun zorlandığı, gerekliliğinin zorlanmadan dolayı anlaşamadığı bir durumu ortaya çıkarmaktadır. Ders kapsamında anlatılanlar birçok öğrenciye çok soyut gelmekte ve dersin ileriye dönük meslekle bağlantısı kurulamadığı için, öneminin de yeterince farkına varılamamaktadır. Tasarı geometrinin öğrettikleri, çok somut bir bilgiye işaret eder. Örneğin; yapı inşaatı esnasında bir sıva ustasının işini yaparken - her ne kadar farkında olmasa da- belirlediği noktalarla bir düzlem oluşturup sıvasını çekmesi geometrik bir çözümdür. Bir mimarın; yapının çatı çözümlemesi, çatının baca ile birleşim detayları, yapının herhangi bir noktasındaki bir elemanın nokta detayının çizimini yaparken ihtiyaç duyduğu üç boyutlu düşünce sisteminin temeli her zaman tasarı geometri dersinin öğrettikleri ile bağlantılıdır. Bu sebeple, tasarı geometri sayesinde tasarım doğru kurgulanabilmekte ve teknik resim kuralları sayesinde doğru ifade edilebilmektedir.



Şekil 2: Plan ve görünüşleri ile örnek çatı çizimi.  
Yazıda bahsedildiği gibi tasarı geometriyi temel alan bir çizim örneği. (URL4)

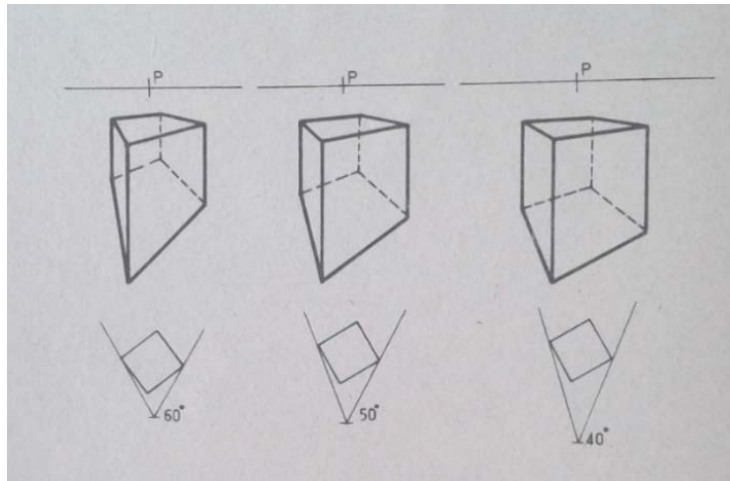
### 3. PERSPEKTİF

Yazının bulunmasından evvel, insanlık tarihinin gelişimini bizlere aktaran en belirgin uygarlık kalıntıları perspektif resimlerdir. Günümüzde insanlık tarihinin yeniden yazılmasına neden olacak Urfa Göbeklitepe (M.Ö.10000) buluntularındaki süslemelerdeki perspektif çalışmaları ve tasarlanmış mekânlardaki önceden kurgulanmış perspektifler izlenebilmektedir. Antik dönemlerde adı konmamış olsa bile, eski çağ resimlerinde dahi bir perspektif anlatım çabası gözlemlenmektedir. Tıpkı tasarı geometri gibi, perspektif de Rönesans ile birlikte gerçek geometrik kişiliğine kavuşmuştur. Perspektif ve resim üzerine ilk detaylı inceleme ise Leon Batista Alberti'nin "De Pictura" adlı eserinde yer almaktadır.

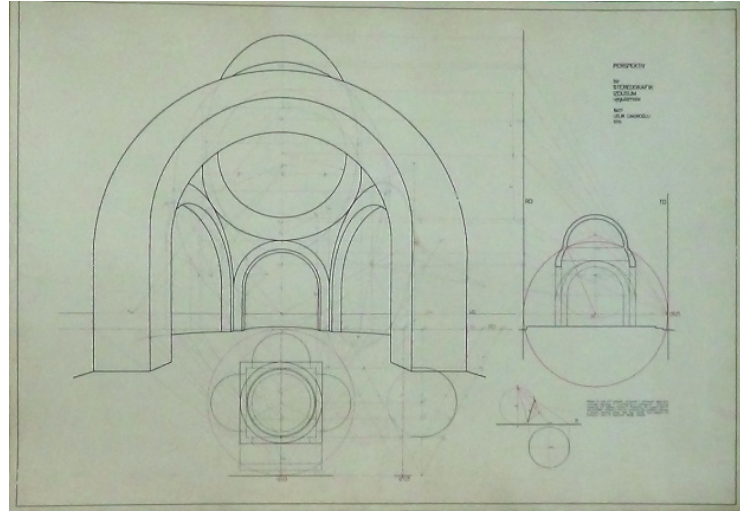
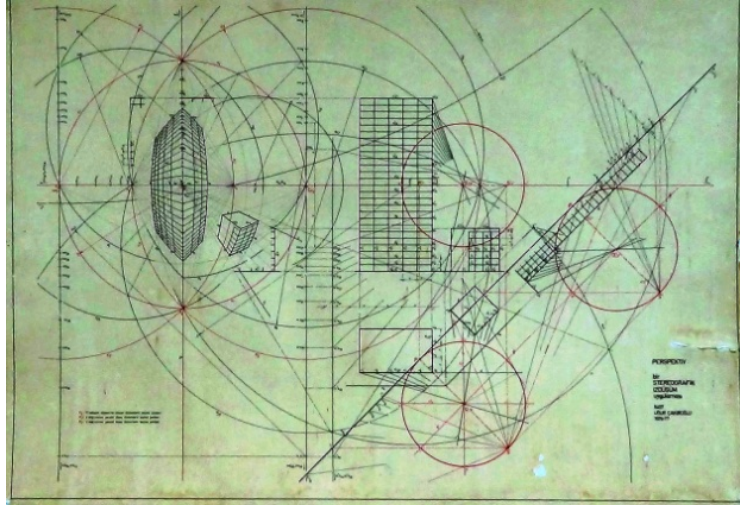


Şekil 3: Tarihte ilk kez perspektif üzerine inceleme yapmış ünlü İtalyan mimar Leon Batista Alberti'ye göre, bir resim dış dünyaya açılan bir pencere etkisi bırakmalıdır. (URL5)

Üç boyutlu hacimsel bir nesneyi, iki boyutlu bir düzlem üzerinde çeşitli çizgisel anlatım yolları ile resimleme yöntemine perspektif adı verilir. "Görüldüğü gibi resmetmek", perspektifin temelini oluşturur. Öyleyse denilebilir ki, perspektifte en önemli şey bakış açısıdır. Perspektif resimde derinlik, bakış açısına göre verilir. İnsan gözü şekil itibarıyla küresel yüzey üzerine görüntü alırken, düzlem yüzey üzerine çalışan perspektifte deformasyon kaçınılmazdır. Deformasyonu asgariye indirmenin tek yolu, bakış açısını küçültmektir. (MORÇÖL, 1979, s.n.y.)



Şekil 4: Prof. Dr. Yılmaz MORÇÖL'e ait bir çizim. Aynı ufuk yüksekliğinden, bir küpün değişik bakış açılarının perspektif çizimleri. (Çizim: Mimar Tevfik İter arşivi)



Şekil 5: Mimarlık eğitiminde tasarı geometri dersi için Prof. Dr. Yılmaz MORÇÖL'ün Öğr. Gör. Dr. Uğur Çakıroğlu'na yaptırdığı uygulama çizimlerinden örnekler, MSGSÜ, 1977. (Çizim:Mimar Uğur Çakıroğlu arşivi)

#### 4. PROF. DR. YILMAZ MORÇÖL'ÜN MESLEKİ ÇALIŞMALARI

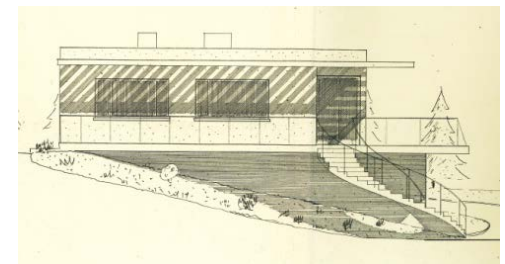
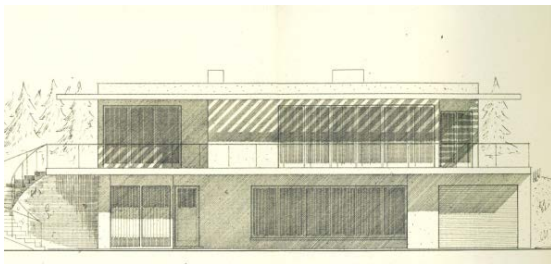
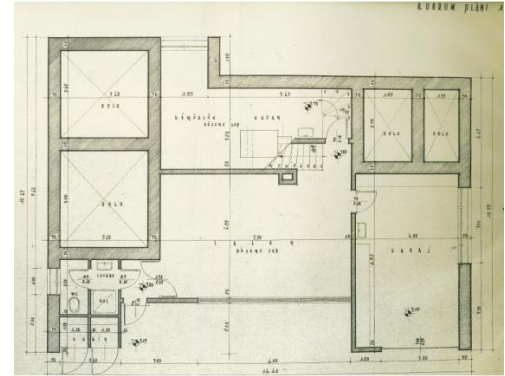
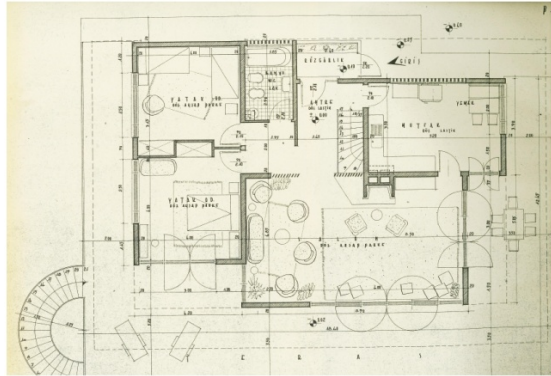
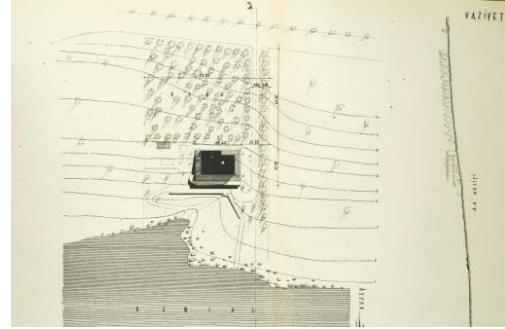
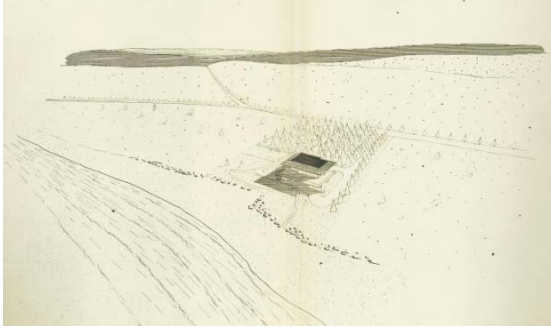
Prof. Dr. Yılmaz MORÇÖL Hocamız; mezun olduğu 1961 yılından itibaren, mimar ve eğitimci olarak mesleğin projelendirme, uygulama ve eğitim aşamalarında yer almıştır. 1935 yılı Samsun doğumlu olup lisans, yüksek lisans ve sanatta yeterlilik eğitimini 1972 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde tamamlayıp "Doçent" ünvanı almış, 1995 yılında Kocaeli Teknik Eğitim Fakültesi'nde "Profesör" olmuştur. 1998 yılında Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık Bölümü'nün kurucu bölüm başkanı olarak görev almıştır. Eğitim kariyeri boyunca Prof. Dr. Yılmaz MORÇÖL, özellikle "Tasarı Geometri ve Teknik Resim" ile "Perspektif" derslerinde eğitim vermiştir.

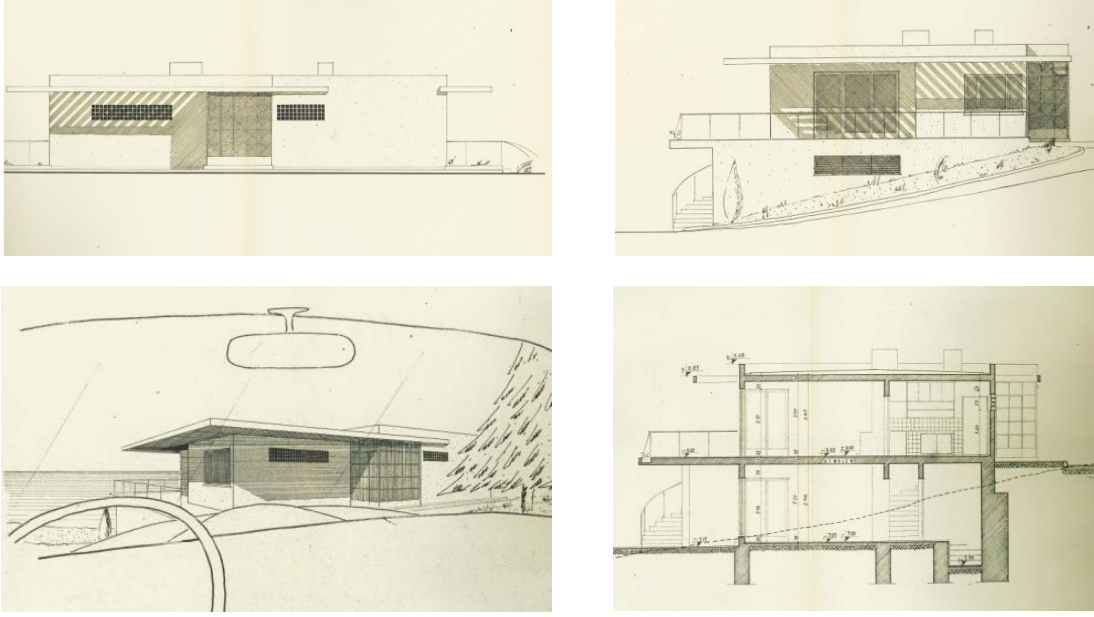
Bu derslerin Mimarlık, Planlama ve Tasarım Temel Alanı eğitimi için ne kadar önemli olduğu vurgulansa da, Prof. Dr. Yılmaz MORÇÖL yalnızca mimar veya tasarımcı adayları için değil, dış hekimliği bölümü öğrencileri için dahi bu dersleri anlattığı bilinmektedir. Yayınları da bu konular üzerine olup, 1971 yılı basımlı "**Mimaride Gölge Üzerine**" ve 1979 yılı basımlı "**Perspektifte Deformasyon**" dur. Anlattığı ders konuları ile ilgili yıllar boyunca biriktirdiği çoğu Almanca ve Rusça yayınlardan oluşan

kütüphanesinin bir bölümü, son dönem beraber ders verdiği öğretim elemanlarının arşivlerinde korunmaktadır.



Şekil 6: Prof. Dr. Yılmaz MORÇÖL'ün yazdığı "Perspektifte Deformasyon" adlı kitabı ve ders notlarını hazırlarken kaynak kitap olarak kullandığı kitapların bir kısmı. (Fotoğraflar:Mimar Tevfik İter arşivi)





Şekil 7: Prof. Dr. Yılmaz MORÇÖL'ün, mimarlık eğitiminin ilk yılında Prof. Dr.Arif Hikmet Holtay'ın (1896-1968) Atölyesi'nde teslimini Graphos kalemler ile çizdiği "Kilyos'ta Konut" projesinden görseller. Her çizimi sade, düzenli ve disiplinli olan MORÇÖL'ün, mimarlığın iletişim dili üzerinden çalışmaya devam edeceği anlaşılmaktadır. (Çizimler: Yrd. Doç. Dr. Didem ERTEN BİLGİÇ arşivi)

Prof. Dr. Yılmaz MORÇÖL'e eğitim yaşamı boyunca derslerinde pek çok öğretim elemanı destek vermiştir. Kendisi ile birlikte uzun yıllar beraber çalışma şansı yakalamış iki öğretim elemanı Yüksek Mimar Tevfik İlter ve Dr.Uğur Çakıroğlu ile yapılan görüşmelerde Prof. Dr. Yılmaz MORÇÖL'ün tasarı geometri, teknik resim, perspektif, ışık, gölge gibi konuların tümüne hâkim olduğu aktarılmıştır. Derse asistanlarıyla birlikte girip öğrencilerin tümüyle şahsen ilgilenen ve adı gibi yılmadan bilgi aktaran bir kişiliğe sahip olduğu bilgisi vurgulanmıştır. Öğrencileri ile ilişkileri yalnızca okul içinde sınırlı kalmayan öğrencileri için hem eğitici-öğretici, yol gösterici hem de yeri geldiğinde bir rol model görevi üstlendiği aktarılmıştır ve tanıyabildiğimiz kadarı ile iyi bir eğitimci olabilme, Prof. Dr. Yılmaz MORÇÖL'ün hayatının en önemli özelliği olmuştur. "Öğrencinin ortaya koyacağı başarı, hocanın kendisi kadardır." anlayışını benimsemiş ve hocalığı akademik bir kariyer olarak görmekten çok, her zaman daha iyisini öğretmeye ve kendisi de öğrenmeye çalışmıştır. Prof. Dr. Yılmaz MORÇÖL'ün dikkat çekici bir diğer özelliği de çok disiplinli ve dakik olmasıdır. Gençliğinde olduğu gibi, daha sonraları ilerleyen yaşına rağmen İstanbul Sarıyer'deki evinden Kocaeli Hereke kampüsündeki dersine hiçbir zaman gecikmemiştir.

## 5. SONUÇ

Tasarım yaparken ya da tasarlanan ürünü ortaya koyarken perspektif ile tasarı geometri ve teknik resim biliyor olmak, tasarlananın ortak bir dilde kâğıda aktarılıp görselleştirilebilmesine karşılık gelmektedir. *Tasarı Geometri ve Teknik Resim* dersleri öğrencinin üç boyutlu düşünme ve çözüm üretme yeteneğini geliştirmektedir. Yine benzer amaca hizmet eden *Perspektif* dersiyse edinilen bilgiler doğrultusunda; doğru bakış açısıyla çizilmiş, gerçeğe en yakın ve deformasyon ile hata oranının en az olduğu çizimler ortaya çıkarılmaktadır. Bu yüzdendir ki; "*Tasarı Geometri ve Teknik Resim*" ile "*Perspektif*" dersleri bu alan eğitiminin bel kemiğini oluşturur ve nitelikli bir eğitim



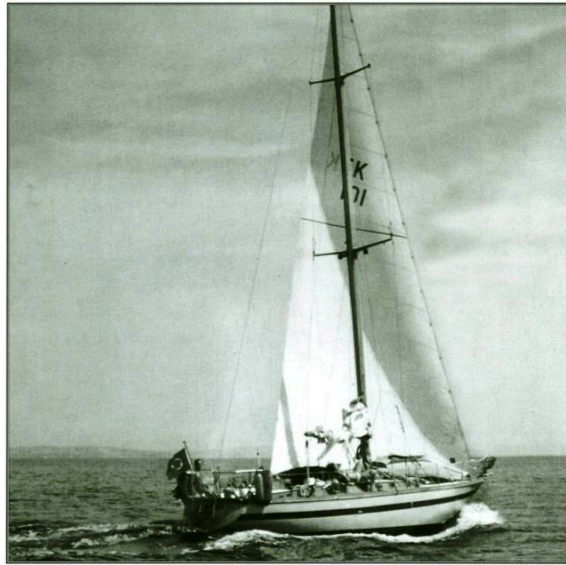
sürecinde, adı geçen derslerin yeterli ders saatleri ile var olması eğitim kalitesi açısından önem arz etmektedir.

Yaşamının önemli bir bölümünü, adı geçen derslerin kuramlarını ve düşünme sistemlerini öğrencilerine aktarmak ile geçiren Prof. Dr. Yılmaz MORÇÖL bugün binlerce meslek adamının hayatına dokunmuş bir kişidir. Sadece ders anlatımı ile değil, mesleğine ve öğrencilerine olan saygısı ve sevgisi ile de yetiştirdiği öğretim elemanlarına örnek olmuştur.



Şekil 8: Prof. Dr. Yılmaz MORÇÖL. ( 1935-2012 ) (Fotoğraf: Yrd. Doç. Dr. Didem ERTEN BİLGİÇ arşivi)

Kendisinin eğitimci kişiliği, mimar kişiliğinin önüne geçmiş gibi görünse de kendisini tanıyan hemen herkesin çok iyi bildiği “Yosma” ve “Metres” isimlerini taşıyan birbirinin aynısı iki teknenin tasarımını yapmış ve imalatı ile ilgilenerek 1976’da denize indirmiştir. Kamarasının üzerinden 15,75 metrelik birer ahşap direk taşıyan bu teknelerden “Metres”, Prof. Dr. Yılmaz MORÇÖL tarafından uzun yıllar kullanılmıştır. 1997 yılında el değiştiren tekne, Atlantik okyanusunu geçerek Amerika’ya götürülmüştür.



Şekil 9: Tasarımı ve uygulama sırasında kontrollü Prof. Dr. Yılmaz MORÇÖL’e ait tekne. (Fotoğraf: Arkun Demircan Koleksiyonu)

Prof. Dr. Yılmaz MORÇÖL, pek çok mimari proje yürütmüş ve birçok kurumda çalışmıştır. Listelemek gerekirse:

- 1956, Turizm Bankası Mimari Bürosu
- 1957, Çınar Oteli Mimari Bürosu / Yeşilköy
- 1958, Turisti Evler Mimari Bürosu / İstinye
- 1959, Dunlop Lastik Fabrikası Bürosu / Adapazarı
- 1960-1963, BP Petrolleri A.Ş. Benzin İstasyonu Projeleri / İstanbul
- 1971-1972, Adapazarı ve Eskişehir Üniversiteleri'nde Tasarı Geometri ve Teknik Resim Hocalığı
- 1966, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü Asistanlığı
- 1966-1970, İnşaat müteahhitliği
- 1966-1972, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Giriş Sınavları Tanzim ve Yönetmeni
- 1983, 7 adet ilkokul için şantiye müdürlüğü / Suudi Arabistan
- 1984, kendi evinin inşaatı / Marmaris
- 1985-1987, Nato Enf. Deniz Daire Başkanlığı Aksaz Deniz Üssü İnşaat Kontrol Amiri / Muğla
- 1987, Otel Lidya İlave Binası için inşaat şantiye müdürlüğü / Marmaris
- 1988, Maya Tatil Köyü için inşaat şantiye müdürlüğü / Marmaris
- 1989-1990, Müt. Entes Aksaz için inşaat şantiye müdürlüğü / Marmaris
- 1990-1991, Müşavir Tümaş Aksaz için inşaat şantiye müdürlüğü / Marmaris
- 1992, Coco Cola Fabrikası İnşaat Şantiye Müdürlüğü / Sapanca
- 1993, Müt Altek Toplu Konut 520 adet daire için inşaat şantiye müdürlüğü / Halkalı
- 1998, Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık Bölüm Başkanlığı.

*Kendisini saygı, rahmet ve özlemle anıyoruz.*

## **KAYNAKÇA**

### **BASIL KAYNAKLAR**

AKBIYIK, Aysun. *"Türk Standartlarında ve Avrupa Standartlarında Teknik Resim Standartlarındaki Gelişmeler"*, Pamukkale Üniversitesi / Fen Bilimleri Enstitüsü / Makine Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, 1998

ÇEVİK, Mehmet. *"Teknik Resime Giriş"*, Dokuz Eylül Üniversitesi / İnşaat Mühendisliği Bölümü Ders Notları, 2010

MORÇÖL, Yılmaz. *"Perspektifte Deformasyon"*, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi / Yüksek Mimarlık Bölümü Doçentlik Tezi, 1972

ÖZDEMİR, Elvan Elif. *"Mimarlık Eğitiminde Tasarım Sürecinin Geliştirilmesi Yönünde Bir Yöntem Arayışı"*, Gazi Üniversitesi / Fen Bilimleri Enstitüsü / Mimarlık Anabilim Dalı Doktora Tezi, 2013

YURTSEVER, Bengi. *"Mimarlık Eğitiminde Eleştirel Düşünme Becerisinin Rolü: Birinci Yıl Tasarım Eğitimi"*, İstanbul Teknik Üniversitesi / Fen Bilimleri Enstitüsü / Mimarlık Anabilim Dalı / Mimari Tasarım Programı Yüksek Lisans Tezi, 2011

WEB KAYNAKLARI

URL1: [http://www.yok.gov.tr/documents/10279/314121/A\\_tablo8\\_300114.pdf/93603193-5de3-4ff9-928e-245cc184b2b1](http://www.yok.gov.tr/documents/10279/314121/A_tablo8_300114.pdf/93603193-5de3-4ff9-928e-245cc184b2b1), izlenme tarihi: 29 11 2016

URL2: <http://users.metu.edu.tr/beyaz/304/sunumlar/FransizDevrimiDonemiveMatematik.pdf> izlenme tarihi 06 05 2016

URL3: <http://k32.kn3.net/taringa/2/C/7/0/6/F/caneloperez/285.jpg> izlenme tarihi: 29 11 2016

URL 4: <https://drawinghand.files.wordpress.com/2012/11/multi-view-2.jpg> izlenme tarihi: 29 11 2016

URL5: <http://tombrockelman.com/2014/02/16/the-other-side-of-the-canvas-6/> izlenme tarihi: 29 11 2016

FOTOĞRAF KAYNAKLARI

İLTER, Tevfik, Yüksek Mimar (YTU)

ÇAKIROĞLU, Uğur, MSGSÜ Mimarlık Fakültesi Öğretim Elemanı (Dr.)

DEMİRCAN, Arkun, Arkun Turizm Yat İşletmeciliği

ERTEN BİLGİÇ, Didem, Kocaeli Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Öğretim Üyesi (Yrd. Doç. Dr.)





## Peyzaj Mimarlığı Eğitiminde Doğaya Öykünme Yaklaşımının Yaratıcılık Üzerindeki Etkisi

Tuğba DÜZENLİ<sup>1\*</sup>, Elif Merve ALPAK<sup>2</sup>

### ÖZET

Peyzaj mimarlığı; insanların ihtiyaç ve istekleri doğrultusunda açık mekânlar tasarlayan bir disiplindir. Peyzaj mimarları açık mekânları tasarlarken öncelikle kullanıcı odaklı, birbirinden farklı ve yaratıcı tasarımlar ön plana çıkarmalıdır. Bu nedenle peyzaj mimarlığı eğitiminde öğrencilere, tasarım ve yaratıcılık becerisi kazandırabilecek yaklaşımların öğretilmesi gerekmektedir.

Bu çalışmada, Karadeniz Teknik Üniversitesi Peyzaj Mimarlığı 4. Yarıyılında verilen 'Doğal Yapılar ve Tasarım' seçmeli dersinin, öğrencilerin yaratıcılığını geliştirmedeki etkisini belirlemek amaçlanmıştır. Dersin asıl amacı öğrencilere, problemlere yönelik doğada sonsuz sayıda, yol gösterici, mükemmel tasarımlar olduğunu ve bunlardan esinlenerek işleve uygun yaratıcı tasarımlar yapabileceklerini öğretmektir. Böylece günümüzün en büyük problemlerinden biri olan birbirinin aynı olan ve bir kimliği olmayan açık mekânların tasarlanma nedenleri temelden öğrencilere öğretilmiş olur ve bu sorunun çözümüne yönelik tasarımlar yapmaya teşvik edilirler.

Bu bağlamda, 'Doğal Yapılar ve Tasarım' seçmeli dersini alan (30 kişi) ve dersi almayan (30 kişi) öğrencilere, proje derslerinde yaratıcı tasarımlar yapabilmeleri ile ilgili hazırlanan bir anket yapılmıştır. Böylelikle dersi alan öğrenciler ile almayan öğrencilerin yaratıcılık düzeylerinde farklılık olup olmadığı belirlenmeye çalışılmıştır. Sonuçta doğaya öykünme yaklaşımını bilen öğrencilerin, bilmeyen öğrencilere göre yaratıcı tasarımlar yapmakta daha az zorlandıkları ortaya konmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Doğaya öykünme, peyzaj mimarlığı eğitimi, yaratıcılık, tasarım eğitimi

## The Influence of Natural Inspiration Approach on Creativity In Landscape Architecture Education

### ABSTRACT

Landscape architecture is a discipline that designs open spaces for people's needs and preferences. When designing open spaces, landscape architects must first focus on user-focused, distinctive and creative designs. For this reason, landscape architectural education should be taught to students about design and creativity skills.

In this study, it is aimed to determine the effect of the 'Natural Structures and Design' course to improve the creativity of the students; that is taught in the 4th semester during the education in the Department of Landscape Architecture in Karadeniz Technical University is examined. The main aim of the course is to teach the students that there is an infinite number of guiding, perfect designs for the problems in the nature, and that they can inspire and design appropriate creative designs. Thus, the reasons for designing open spaces that are one of the greatest problems of ours, which are the same and which are not an identity, are taught to students on a basis and encouraged to design solutions to this problem.

In this context, a questionnaire was prepared for students who did not take the 'Natural Structures and Design' elective course (30) and those who did not take the course (30) to make creative designs in project courses. Thus, it has been tried not to determine whether there is any difference in the creativity levels of the students taking the course or not. As a result, it was revealed that students who know the nature emulation approach are less able to make creative designs according to the students who do not know.

**Keywords:** Inspiration from nature, landscape architecture education, creativity, design education

<sup>1</sup> Karadeniz Teknik Üniversitesi, Orman Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, tugbaduzenli@gmail.com

<sup>2</sup> Karadeniz Teknik Üniversitesi, Orman Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü

\*İlgili yazar / Corresponding author: Tuğba DÜZENLİ , [tugbaduzenli@gmail.com](mailto:tugbaduzenli@gmail.com)

**Gönderim Tarihi:** 16.11.2016

**Kabul Tarihi:** 13.12.2016

## 1.GİRİŞ

Mühendislik, kent bölge planlama, güzel sanatlar, doğa bilimleri, mimarlık, peyzaj mimarlığı gibi pek çok disiplinin temeli, tasarıma dayanmaktadır. Düşünce dünyasındaki gelişmelere bağlı olarak, tasarım süreci olgusu zaman içinde farklı yaklaşım ve açıklamalarla ele alınmıştır. Aynı çerçevede ön plana çıkan bir başka konu da yaratıcılık kavramıdır. Yaratıcılık kavramı ve tasarım süreci aynı bütünün içinde farklı boyut ve yönleri ifade eden kavramlar olarak kabul edilir (Kahvecioğlu, 2001).

Tasarım kavramı ile ilgili olarak birçok farklı tanım ve yaklaşım bulunmaktadır. Birçok araştırmacıya göre tasarım bir problem çözme sürecidir, bazı araştırmacılara göre karar verme, kimilerine göre ise deneme-yanılma sürecidir (Önal, 2011). Yani tasarım genellikle; “bir faaliyet için gerekli olan şemaların veya planların hazırlanması süreci” olarak tanımlanırken, “yaratıcı sürecin kendisi” olarak da ele alınabilir. Tasarım sürekli problem çözme sürecinin bir parçasıdır (Newel ve Simon, 1972). Ve bu doğrultuda tasarım, “belirsizlikler içerisinde karar vermek” (Asimow, 1962), “çeşitlilik azaltmak” (Best, 1969), “fiziksel bir yapının doğru fiziksel bileşenlerini bulmak” (Alexander, 1964) gibi çeşitli tanımlarla ifade edilmiştir. Bayazıt (1994) en temel tanımı ile tasarlama bir plan ya da eskiz yapmak üzere zihinde canlandırmak, biçim vermek ya da üretilerek zihinde canlandırılan bir plan ya da bir şeydir demiştir (Önal, 2011). Bir sonucu hazırlayan adımların ortaya konulduğu zihni bir proje ya da şemadır. Bunları yapabilmek için bir sürece ihtiyaç vardır. Bu tasarım süreci, tasarımcının algılama-düşünme-ifade etme ve kullanılan görsel-sözel araçlarla gerçekleştirdiği aktiviteler bütünüdür. Bu süreçte kullanılan araçlar; süreci, bir fikrin ifadesi olan ürünü ve onun algısını etkiler (Anderson, 2011). Dolayısıyla tasarlama süreci, zihinsel düşünce gücünü, tüm duyuvarın çevreden topladığı verileri ve doğuştan gelen yetenekleri bir bütün olarak sentezlendiği bir etkinliktir.

Ancak tasarımcının bu süreç sonunda, belirlediği sorun karşısında en iyi çözümü üretecek yaratıcı ve orijinal tasarımlar yaratması beklenmektedir. Bunun için yaratıcı düşünebilen, yaratıcılığı analitik düşünme ile bütünleştirebilen, yenilik yapabilen, problem çözebilen, insanların eğitim kurumlarında yetiştirilmesi gerekmektedir. Öztürk'e (2010) göre tasarım eğitimi, tasarlanmaya muhtaç bir bilinmezdir. Bu nedenle tasarım sürecinin başında tasarımcının izleyeceği yolu belirlemesi, nasıl bir düşünme biçimi ve hangi yöntem ile başlayacağı oldukça önemli bir noktaya işaret etmektedir (Melikoğlu Eke, 2015). Peyzaj mimarlığı eğitimi de, karar üretme, arazi biçimleme, mekân düzenleme ve insan aktivitelerini organize etmekte şekline tanımlanmaktadır (Rodiek ve Steiner, 1998) ve farklı disiplinlerden gelen kavramları bünyesinde barındıran çok yönlü bir meslek olduğundan, eğitiminde farklı sistem ve bileşenlerin birbirlerine entegre edilmesi gereklidir. Yaratıcı tasarım ürünleri oluşturmada, doğaya öykünme yaklaşımı tasarım sürecine dahil edilerek (Kowaltowski vd., 2010) öğrencilerin fikirlerini biçime dönüştürmesinde yaşadıkları zorlukların üstesinden gelmeleri sağlanabilmektedir.

Bu nedenle, Karadeniz Teknik Üniversitesi (KTÜ) Peyzaj Mimarlığı Bölümünde 4. Yarıyıl 'Doğal Yapılar ve Tasarım' seçmeli dersi kapsamında, öğrencilerin özgün tasarımlar yapabilmeleri için yaratıcılıkta yol gösterici ve esin kaynağı olan doğaya öykünme kavramının tasarım sürecine nasıl entegre edileceği öğretilmektedir. Bu çalışmada da, doğaya öykünme dersini alan ve almayan öğrencilerin, fikirlerini yaratıcı tasarımlara dönüştürmedeki farklılıkları ortaya konmaya çalışılmıştır.

### 1.1. Yaratıcılık-Doğaya Öykünme-Tasarım Süreci İlişkisi

İnsanın tüm duyuşsal ve düşünsel becerilerini kapsayan bir kavram olan 'yaratıcılık ve yaratıcı düşünce', insanlık tarihi kadar köklü bir gelişim sürecinden geçerek bugünlere

gelmiştir (Özkan vd., 2016). Webster (1999), yaratıcılığı, bir yaratma, yeni bir şey, biçim veya aşama oluşturma, bir eylem veya davranışın beraberinde getirdiği özgün bir üretme olarak açıklamaktadır (Kahvecioğlu, 2001). "Tasarımda yaratıcılık" çok yönlü düşünebilme, empoze edilmiş düşünce çizgisinin dışına çıkma ve diğerlerinden farklı düşünebilmedir; problemlerin çözümüne birçok farklı açıdan yaklaşabilme, yeni bir ilişki kurma veya var olan düşünceler arasında ilişkiyi yeniden kurgulayabilme, rahat-çabuk-bağımsız ve akıcı düşünebilme ve tüm bunları tasarıma yansıtabilmedir (Uzunarslan ve Polatkan, 2011). Yani yaratıcılık "yeni ve alışılmamış bir şeyin ortaya konması" süreci olarak tanımlanmaktadır. Bu süreç boyunca farklı bir yol izleme, kalıpların dışına çıkma, bilinmeyene dalmaktan çekinmeme, fikirler arasındaki ilişkilerde başkalarının göremediği noktaları görebilme, yeniliklere açık olma gibi düşünce süreçleri ve kişilik özellikleri vurgulanır (Öncü, 2003). Aynı zamanda yenilik, yararlılık, orijinallik oluşturma (Ayıran, 1983), yeniden tanımlama, çözümlenme ve sentez (Yavuzer, 1989), zihinde yeni ve farklı tekrarlar oluşturarak, ürüne dönüştürme (Abra, 1997) gibi kavramlarla, yaratıcılığa ait ölçütler belirlemeye çalışılmıştır (Kahvecioğlu, 2001). Aynı zamanda yaratıcılığı geliştirme süreçlerini ele alan araştırmacılar, yaratıcılığın doğuştan gelen bir yetenek olduğu gibi eğitim ile doğru zamanda doğru bilgiyi vererek de öğretilbilir ve geliştirilebilir olduğunu savunmaktadırlar (Apaydın, 2015; Weisberg, 2004) ve hayal gücünün, yaratıcılığın önceliği olduğunu söylemektedirler (Çubukcu and Gökçen Dündar, 2007).

Tasarım sürecinde, yaratıcılığın nasıl geliştirilebileceği ya da yaratıcılığın nasıl öğretilbileceği tasarım eğitiminin önemli bir problemidir (Casakin, 2007; Çubukcu ve Dündar, 2007). Özellikle tasarım eğitiminin ilk yıllarında öğrencilerin zihinlerinde kurguladığı tasarımı, eskiz üzerine aktarmaları oldukça zordur. Çünkü tasarım her ne kadar somut bir sonuç olsa da tasarımcıyı bu sonuca götüren süreç soyuttur. Özellikle eğitimin başlangıç döneminde olan öğrencilerin tasarım bilgisi, görgüsü yetersiz olduğu için bu soyut süreci somuta dönüştürmekte zorlanmaktadırlar. Yapılan araştırmalar hayal gücünü geliştirmede ve biçim üretme konusunda zorluk çeken öğrencilere, doğaya öykünmenin yardımcı olabileceğini savunmaktadırlar.

## 1.2. Doğaya Öykünme

Doğa hem öğreticidir, hem de her anlamda eğitici, ilham verici, destekleyici bilgiler içerir. Bu nedenle tüm tasarım disiplinlerinin (mimarlar, iç mimarlar, peyzaj mimarları, şehir bölge planlamacıları endüstriyel tasarımcılar vb.) doğadan öğreneceği çok şey vardır. Çünkü doğaya öykünme, yeni bilgilerin edinilmesini destekleyen ve öğrenmeye yardımcı olan bir bilişsel süreçtir (Hofstadter, 2001; Casakin ve Timmeren van, 2015). Tasarımcılar doğaya öykünerek, aynen yorumlayarak ve çeşitli mecazlar yükleyerek (Emmanuel ve Le Duc, 1990), tasarım problemini daha kolay (Dunbar ve Blachette, 2001; Ball vd. 2004; Ball ve Christensen, 2009) ve yaratıcı bir şekilde çözümlenmişlerdir.

Doğaya öykünme, doğadan tasarıma aktarılacak konuya kapsamlı bir bakış açısıyla gerçekleşir. Burada birebir benzetimden uzak, doğadaki örneğin taklit edilmesi, form, işlev ya da sürecin değerlendirilmesi değil de, çağrışım yapılarak fikir aktarılması söz konusudur. Yani öykünme ya da taklit etme; doğa biçimleri ve yasalarının sanat için bir model oluşturması olarak açıklanır ve bir kaynaktan öğrenme, esinlenme, yorumlama bir şeylerin yansımaları olarak da ele alınır (Tunalı, 2002; Ziss, 1984; Chui ve Shu, 2007).


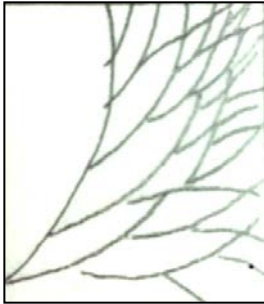

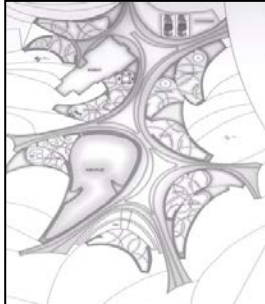


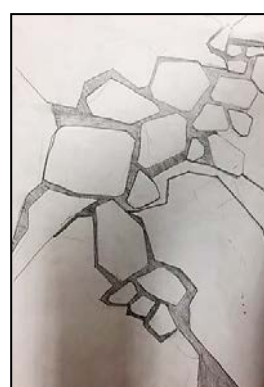
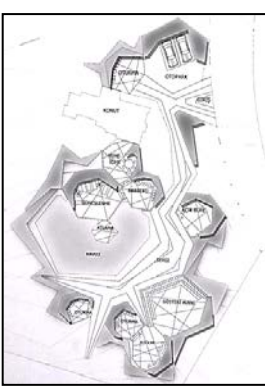
Doğaya öykünmenin çeşitli şekillerini ele alan araştırmalar taklidin iki türünü tanımlamışlardır (Arslan ve Sorguç, 2007; Hagan, 2001; Kellert, 2005). Doğaya öykünmenin ilk şekli doğal objenin formunun alınıp biçimsel kaygılarla ve bir analogiyle yapıya aktarılması diğeri ise yapılaşmada gözlemlenen oluşum biçiminin (malzeme, form ve strüktürünün) deneysel verilerle mimari forma dönüştürülmesidir (Arslan ve Sorguç, 2007). Doğaya öykünme ve tasarım ilişkisine yönelik olan iki temel yaklaşım (Biomimicry Guild, 2007), mimarlık alanına üç seviyede incelenerek taşınabilir: organizma, davranış ve ekosistem. Organizma

seviyesinde, bitki ya da hayvan gibi belirli bir organizmanın bütünü ya da bir kısmını içerir. İkinci seviye davranışın taklidi üzerinde dayalıdır ve organizmanın davranışıyla ya da içinde bulunduğu çevre ile olan etkileşimi ile ilgilidir. Üçüncü seviyede ise, bütün bir ekosistemin ve ana ilkelerinin taklit edilmesiyle gerçekleşir. Sonuç olarak; doğadan öğrenmenin, doğaya öykünmenin salt analoginin ötesinde somut verilere dayandırılarak ve süreci anlamaya dönük yapılması gereken hem biçimsel hem işlevsel bir süreçtir. Öykünme seviyesi, tasarımın nasıl görüldüğü (biçim), neden yapıldığı (malzeme), nasıl yapıldığı (yapı), nasıl çalıştığı (süreç), ne yapabildiği (işlev) gibi soruları yanıtlayabilen özellikte alt sınıflardan oluşmaktadır.

Tasarım öğrencileri için doğaya öykünme, hem biçimsel hem de işlevsel açıdan sonsuz çeşitlilikte problem çözümü kombinasyonuna ilişkin hazır çözümler demektir. Çözümsüz olduğu düşünülen pek çok konuda öğrenci doğayı gözlemleyerek doğadaki mevcut çözümlerden faydalanabilir. Bu nedenle peyzaj mimarlığı eğitiminde de doğaya öykünme yaklaşımının öğrencilere kazandırılması önemlidir.

## 2. MATERYAL ve YÖNTEM

KTÜ Peyzaj Mimarlığı Bölümü 4. Yarıyıl “Doğal Yapılar ve Tasarım” seçmeli dersinde öğrenciler, öncelikle doğaya öykünme, mimesis, biomimesis, organik mimari gibi konularda bilgilendirilirler. Daha sonra dünyadaki öykünme yaklaşımı örnekleri ve mimarların bu konudaki görüşleri, öykünme çeşitleri ve faydaları ele alınır. Dersin sonraki aşamalarında dersi alan 30 öğrenciden doğadan örnek seçmeleri ve bu örneği biçimsel-işlevsel açıdan analiz ederek bir konsept oluşturmaları istenir (Şekil 1).

Doğadan Öykünülen Örnek	Örneği Taklit etme	Biçim Üretme	Sonuç Ürün	
1 Ağaç dalları				
2 Örümcek ağı				

Şekil 1. Öğrenci çalışmaları



Dönem sonunda, doğaya öykünme yaklaşımını bilip Çevre Tasarım Proje (ÇTP 4) dersinde, tasarımlarını bu yaklaşıma göre ilerleten 30 öğrenci ile bu dersi almayan 30 öğrenciye yaratıcı-özgün tasarımlar üretme ile ilgili hazırlanan bir anket yapılmıştır, ankette 5 li değerlendirme skalası kullanılmıştır (Çizelge 1). Ankette elde edilen verilerin ortalaması alınarak mean değerleri bulunmuş, verilere independent T testi ve Korelasyon analizi uygulanmıştır. Böylelikle doğaya öykünme dersinin, öğrencilerin yaratıcı-özgün tasarımlara ulaşmadaki katkısı ortaya konmuştur.

Çizelge 1. Anket soruları

Soru 1.	Yaratıcı-özgün düşüncelerimi eskize aktarmada zorlanmıyorum. 1.Kesinlikle katılmıyorum 2. Katılmıyorum 3.Olabilir 4. Katılıyorum 5. Kesinlikle katılıyorum
Soru 2.	Tasarım yaparken, probleme uygun biçim üretmekte zorlanmıyorum. 1.Kesinlikle katılmıyorum 2. Katılmıyorum 3.Olabilir 4. Katılıyorum 5. Kesinlikle katılıyorum
Soru 3.	Tasarım yaparken probleme uygun yeni ve alışılmamış bir çözüm bulmakta zorlanmıyorum. 1.Kesinlikle katılmıyorum 2. Katılmıyorum 3.Olabilir 4. Katılıyorum 5. Kesinlikle katılıyorum
Soru 4.	Tasarım sürecinde çok yönlü düşünebiliyorum. 1.Kesinlikle katılmıyorum 2. Katılmıyorum 3.Olabilir 4. Katılıyorum 5. Kesinlikle katılıyorum
Soru 5.	Tasarıma başladıktan sonra, çıkmaza girersem yeni ve farklı bir çözüm üretmekte zorlanmıyorum. 1.Kesinlikle katılmıyorum 2. Katılmıyorum 3.Olabilir 4. Katılıyorum 5. Kesinlikle katılıyorum
Soru 6.	Tasarım sürecini rahat-çabuk-akıcı bir şekilde tamamlayabiliyorum. 1.Kesinlikle katılmıyorum 2. Katılmıyorum 3.Olabilir 4. Katılıyorum 5. Kesinlikle katılıyorum
Soru7.	Tasarım süreci sonunda yaratıcı ve özgün tasarımlar yapmakta zorlanmıyorum. 1.Kesinlikle katılmıyorum 2. Katılmıyorum 3.Olabilir 4. Katılıyorum 5. Kesinlikle katılıyorum

### 3. BULGULAR

#### 3.1. Doğaya öykünme dersini alan ve almayan öğrencilerin cevaplarına ilişkin bulgular

Bu aşamada dersi alan ve almayan öğrencilerin yaratıcılık ile ilgili sorulara verdiği cevaplar arasında farklılıklar olduğu belirlenmiştir. Bu sonuçlara göre dersi alan öğrencilerin yaratıcılık düzeylerinin daha yüksek olduğu, dersi almayan öğrencilerin yaratıcılık düzeylerinin ise daha düşük düzeyde olduğu görülmektedir (Çizelge 2).

Çizelge 2. Doğaya öykünme dersini alan-almayan öğrencilerin yaratıcılık düzeyleri

	Öğrenci	Ortalama
Eskize aktarma	Dersi alan	4,53
	Dersi almayan	2,03
Biçim üretme	Dersi alan	4,37
	Dersi almayan	2,00
Probleme uygun yeni çözümler bulma	Dersi alan	4,43
	Dersi almayan	2,53
Çok yönlü düşünme	Dersi alan	4,20
	Dersi almayan	2,63
Çıkmaza girdiğinde yeni çözüm üretme	Dersi alan	4,10
	Dersi almayan	2,50
Tasarım sürecini rahat-çabuk-akıcı tamamlama	Dersi alan	4,13
	Dersi almayan	2,33
Yaratıcı-özgün tasarım üretme	Dersi alan	4,43
	Dersi almayan	2,20

Doğaya öykünme dersini alan ve almayan öğrencilerin yaratıcı fikir üretme ve bunları eskiz üzerine aktarma konusunda yaşadıkları farklılıkların istatistiksel olarak anlamlı olup olmadığını belirlemek için SPSS (v. 17.0) kullanılarak Independent-Samples T testi yapılmıştır. Testin sonuçları doğuya öykünme dersini alan ve almayan öğrencilerin yaratıcı ürünler üretmede istatistiksel olarak farklılıklar yaşadığını göstermektedir ( $p < 0.01$ ) (Çizelge 3). Dolayısıyla doğuya öykünme yaklaşımının, öğrencilerin yaratıcılığını geliştirme konusunda önemli bir faktör olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır.

Çizelge 3. Öğrencilerin yaratıcılık düzeylerindeki farklılıkların değerlendirilmesi

	F	df	Sig. (2-tailed)
Eskize aktarma	6,034	58	,000
Biçim üretme	3,680	58	,000
Probleme uygun yeni çözümler bulma	4,737	58	,000
Çok yönlü düşünme	2,357	58	,000
Çıkmaza girdiğinde yeni çözüm üretme	,162	58	,000
Tasarımı rahat-çabuk-akıcı tamamlama	5,003	58	,000
Yaratıcı-özgün tasarım üretme	7,061	58	,000

### 3.2. Yaratıcı tasarımlar üretmeye ilişkin bulgular

Yaratıcı-özgün tasarımlar üretme ile kavramlar (eskize aktarma, biçim üretme, yeni çözümler bulma, çok yönlü düşünme, tasarım sürecini rahat-çabuk-akıcı tamamlama) arasındaki ilişkiyi belirlemek için korelasyon analizi yapılmıştır (Çizelge 4). Bu sonuçlara göre doğuya öykünme yaklaşımı ile yaratıcı tasarımlar üretmede en etkili faktör olarak, biçim üretme, daha sonra düşünceleri eskize aktarabilme ve problemlere yönelik farklı çözümler bulma olmuştur. En az ilişkili çıkan faktör ise çıkmaza girdiğinde yeni faktörler üretme çıkmıştır. Ayrıca düşünceleri eskize aktarabilme-biçim üretebilme, çok yönlü düşünebilme-biçim üretebilme, problemlere uygun yeni çözümler bulma- biçim üretme kendi aralarında birbirleriyle en çok ilişkili kavramlar olarak belirlenmiştir.

Çizelge 4. Yaratıcılığın ilişkili olduğu kavramlar

	1	2	3	4	5	6
(1)Eskize aktarma	-	0,84*	0,81**	0,73*	0,48*	0,57**
(2)Biçim üretme		-	0,81**	0,81*	0,57*	0,6**
(3)Probleme uygun yeni çözümler bulma			-	0,7**	0,56*	0,66**
(4)Çok yönlü düşünme				-	0,37*	0,57**
(5)Çıkmaza girdiğinde yeni çözüm üretme					-	0,69**
(6)Tasarım sürecini rahat-çabuk-akıcı tamamlama						-
Yaratıcı-özgün tasarım üretme	0,85*	,087*	0,84**	0,79*	0,54*	0,6**

\*\* . Korelasyon 0.01 seviyesinde önemlidir (2-tailed).

#### 4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Kullanıcının ihtiyaç ve gereksinimlerine yanıt veren mekânlar yaratmayı amaçlayan Peyzaj Mimarlığı disiplini için eğitim sürecinin nasıl olması gerektiği günümüzde hala tartışma konusudur. Tasarım ve yaratıcılık süreçlerini içeren tüm disiplinlerde olduğu gibi Peyzaj Mimarlığı eğitim programlarında da öğrenciye tasarım ve yaratıcılık becerisi kazandırmaya yönelik üslup ve yöntemler oldukça önemlidir. Bu bağlamda araştırmacılar, doğaya öykünme yaklaşımını, yeni bilgilerin edinilmesini destekleyen ve öğrenmeye yardımcı olan bir bilişsel süreç olduğunu savunmaktadır (Hofstadter, 2001; Casakin ve Timmeren van, 2015). Aynı zamanda doğaya öykünme yaklaşımı ile tasarım probleminin daha kolay (Dunbar ve Blachette, 2001; Ball et al. 2004; Ball and Christensen, 2009) ve yaratıcı bir şekilde çözümlenebileceğini savunmaktadırlar (Kowaltowski vd., 2010).

Bu çalışmada öğrencilerin yaratıcılık yönlerini geliştirmeyi amaçlayan doğaya öykünme seçmeli dersinin faydaları ortaya konmuştur. Bu dersi alan öğrenciler doğadan nasıl esinleneceklerini, nasıl örnek seçeceklerini öğrendikten sonra;

- Düşündükleri yaratıcı fikirleri daha kolay eskize aktarabilmişlerdir
- Tasarım sürecinde etkinliğe göre farklı-yeni biçim üretmeleri kolaylaşmıştır
- Probleme yönelik tek bir çözüm üretmek yerine, farklı açılardan bakıp çıkmaza girdiğinde değişiklik yapabilmeleri kolaylaşmıştır.
- Tasarım yapma süresi azalmış, kısa sürede daha yaratıcı ve kolay tasarımlar yapmalarını sağlamıştır.

Doğaya öykünme yaklaşımı ile tasarım sürecine başlayan öğrenciler, bu süreci daha iyi şekilde anlamakta ve tamamlamaktadırlar. Böylelikle hem öğrenciyken proje derslerinde yaptıkları tasarımlar hem de mezun olduktan sonra yapacakları açık mekân tasarımlarında, nasıl kendilerine özgü farklı ürünler ortaya koyabilecekleri öğretilmiş olur. Dolayısıyla kimliksiz, birbirleriyle aynı ve monoton açık mekân tasarımlarına neden olan sorunların çözümüne katkı sağlayan bir eğitim anlayışı ortaya konmuştur. Bu çalışmanın sonuçları hem yaratıcı tasarım sürecini öğrencilere daha iyi bir şekilde öğretmek isteyen eğitimciler için hem de farklı, kimlikli kentsel mekanlar üretmek isteyen tasarımcılar için faydalı olabilir.

Sonuç olarak; sadece seçmeli derslerde değil Çevre Tasarım ve Proje dersleri gibi önemli zorunlu derslerde de öykünme yaklaşımı kullanılmalıdır. Doğaya öykünme yaklaşımı; tasarım eğitimi veren mimarlık, çevre tasarımı, endüstriyel tasarım, iç mimarlık vb. bölümlerde de kullanılmalı, tasarım öğrencileri bu konuda bilgilendirilmelidir.

#### 5. KAYNAKÇA

Abra, J., *The Motives for Creative Work*, Hampton Press, Cresskill, New Jersey, USA 1997.

Alexander, C., *Notes on the Synthesis of Form*, Harvard University Press, Oxford 1964.

Anderson, J., *Basics Architecture 03: Architectural Design*. Switzerland: AVA Publishing SA 2011.

Apaydın, B., Eğitimci Gözüyle Tasarımda Yaratıcılık Söylemi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*. 5(3), 2015,s.12-21.

Arslan, S., Sorguç, A., Mimarlık Tasarımı Paradigmasında Biomimesis'in Etkisi. *Gazi Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 22(2), 2007, s. 451-459.

Asimow, A., *Introduction to Design*, Prentice-Hall, New York 1962.

Ayıran, N., Mimari Tasarlama Sürecine ve Yapma Çevrenin İnsan ve Toplum Üzerindeki Etkilerine Yaratıcılık Bakış Açısından Bir Yaklaşım, Doktora Tezi, İTÜ Mimarlık Fakültesi.1983.

Ball, L.J., Christensen, B.T. Analogical Reasoning And Mental Simulation İn Design: Two Strategies Linked To Uncertainty Resolution. *Design Studies*, 30, 2009, s.169- 186.

Ball, L.J., Ormerod, T.C., Morley, N.J. Spontaneous Analogising İn Engineering Design: A Comparative Analysis Of Experts And Novices. *Design Studies*, 25,2004, s. 495-508.

Bayazıt, N., *Endüstri Ürünlerinde ve Mimarlıkta Tasarlama Metotlarına Giriş*, Literatür Yayıncılık, İstanbul, Türkiye, 1994.

Best,G., *Method and Intention in Architectural Design*, Design Methods in Architecture, Lund Humphries. 1969.

Biomimicry Guild, *Innovation Inspired by Nature Work Book*. Biomimicry Guild, April, 2007.

Casakin H. P. Factors of Metaphors in Design Problem-solving: Implications for Design Creativity. *International Journal of Design*, 1, 2007, s. 21-33.

Casakin, H., Timmeren van, A. Analogies as Creative Inspiration Sources in the Design Studio: The Teamwork. *Athens Journal of Architecture*, 1(1), 2015, s.51-63.

Chiu, I., Shu, L.H. Biomimetic Design Through Natural Language Analysis to Facilitate Cross-Domain Information Retrieval. *Artificial Intelligence for Engineering Design*. 21, 2007, s. 45–59.

Çubukcu, E., Gökçen Dünder, Ş., Can Creativity be Taught? An Empirical Study on Benefits of Visual Analogy in Basic Design Education. *ITU AIZ*, 4(2),2007, s. 67-80.

Dunbar, K., Blanchette, I., The in vivo/ in Vitro Approach to Cognition: The Case of Analogy, *Trends in Cognitive Sciences*, 5, 2001, s.334-339.

Emmanuel, E., Le Duc, V., *The Architectural Theory of Viollet-le-Duc: Readings and Commentary*. MIT Press, 1990.

Hagan, S. Taking Shape: A New Contact between Architecture and Nature, Architectural Press, 2001.

Hofstadter, D.R., Epilogue: Analogy as the core of cognition. In D. Gentner, K. L. Holyoak, & B. N. Kokinov, (Eds.). *The Analogical Mind : Perspectives from Cognitive Science* (s.499-538) Cambridge: MIT Press. 2001.

Kahvecioğlu, N.P, Mimari Tasarlama Eğitiminde Bilgi ve Yaratıcılık Etkileşimi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Doktora Tezi, 2001, s. 1-247

Kellert, S.,R., *Building for Life: Designing and Understanding the Human-Nature Connection*, Island Press, Washington, DC.2005.

Kowaltowski D.C.C.K., Bianchi G.,Vale´ria Teixeira de Paiva, Methods that may Stimulate Creativity and Their Use in Architectural Design Education. *International Journal of Technology Design Education*, 20, 2010, s.453–476.

Melikoğlu Eke, A.S., Birbirini Yaratan Bir Triloji: Kavram-Düşünme-Tasarlama. *1. Ulusal İç Mimari Tasarım Sempozyumu*. Ekim 2015,s. 219-225.

Newell, A., Simon, H., *Human Problem Solving*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1972.  
Önal, G.K., Yaratıcılık ve Kültürel Bağlamda Mimari Tasarım Süreci. *Uludağ Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 16: 1, 2011, s. 155-162

Öncü, T. Torrance Yaratıcı Düşünme Testleri-Şekil Testi Aracılığıyla 12-14 Yaşları Arasındaki Çocukların Yaratıcılık Düzeylerinin Yaş ve Cinsiyete Göre Karşılaştırılması, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 43.1, 2003, s. 221-237.

Özkan, D.G., Alpak, E.M., Düzenli, T. Tasarım Eğitiminde Yaratıcılığın Geliştirilmesi: Peyzaj Mimarlığı Çevre Tasarımı Stüdyo Çalışması. *IJASOS- International E-Journal of Advances in Social Sciences*, 4, 2016, s.136-143.

Öztürk, Ö.B. Günümüz Tasarım Eğitiminde Yöntem – Üslup Çekişmesi ve Sonuçları Üzerine Bir Deneme. *International Conference on New Trends in Education and Their Implications*, Antalya, 2010, S. 11-13.

Rodiek, J.E., Steiner, Special Issue: Landscape Architecture Research and Education. *Landscape and Urban Planning*, 42, 1998, s. 73-74.

Tunalı, İ, *Sanat Ontolojisi*, İnkılap Yayınları, İstanbul, 2002.

Uzunarslan, Ş., Polatkan,İ., İç Mimari Tasarım Eğitiminde Yaratıcılık Etkinlikleri. *1. Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu*, Ankara, 2011.

Webster’s –Merriam Coll. Dictionary, Permissions Editor, Merriam-Webster Inc., Springfield, MA. 1999.

Weisberg, R.W. Creativity and Knowledge a Challenge to Theories. In R. J. Sternberg (Ed.). *Handbook of Creativity*. Cambridge: University Press. 2004, s. 297-312.

Yavuzer H.S.,*Yaratıcılık*, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul, 1989, s.36.

Ziss, A., *Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik*, Şahan Y., De Yayınevi, İstanbul, 1984.





## Nikomedyya-311 Hoşgörü Fermanı ve Art Carnuntum Projesinin Kolektif Bellek Açısından Değerlendirilmesi

Zeynep Gamze MERT<sup>1\*</sup>, Filiz ERTÜRK<sup>2</sup>

### ÖZET

Kolektif bellek, toplumsal hatırlama araçlarından birisidir. Kolektif belleği yaşatmak için kültür ile sürekli bağlantılı tutmak gerekir. Düzenli olarak hatırlanması ve toplum içinde nesiller arasında öğrenilmesi gereklidir. Bu makalede İzmit kentinin tarihinde Roma İmparatorluğu'nda Nikomedyya olarak başkentlik yaptığı dönemde MS. 311 yılında açıklanan "Hoşgörü Fermanı" ve bu fermanı hatırlamak amacıyla Viyana'da başlatılan ve İzmit'in de içinde olduğu 12 kenti kapsayan "Art Carnuntum" projesi incelenmiş ve kolektif bellek açısından değerlendirilmiştir. Makalede yöntem olarak, Art Carnuntum Projesi'nin İzmit ve Viyana temsilcileri ile görüşmeler yapılmış ve arşiv belgelerinden yararlanılmıştır. Ayrıca, Roma İmparatorluğu'nun bahsi geçen dönem ile ilgili literatür araştırması ve bu konuda çalışma yapan araştırmacı ile görüşme yapılmıştır. Elde edilen bulgular; projenin, yerel boyutta toplumun kolektif belleğini geliştirici önemli bir araç olduğunu, aynı zamanda evrensel boyutta, kentin tarihi ve kültürel zenginlikleri aracılığıyla tanıtımını ve dolayısıyla kalkınmasını destekleyecek potansiyele sahip olduğunu göstermektedir. Bu çalışmanın kolektif belleğin gelişimine ve kentin kalkınmasına katkı sağlaması beklenmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Kolektif Bellek, Nikomedyya, Hoşgörü Fermanı, Art Carnuntum Projesi, İzmit.

## Evaluation of Nicomedia 311 Edict of Tolerance and Art Carnuntum Project in terms of Collective Memory

### ABSTRACT

Collective memory is one of social remembering tools. Culture must constantly connect with collective memory to keep alive it. Generations should learn and remember their memory. This paper investigates "Edict of Tolerance" launched in 311 A.D. in Nicomedia when it was capital of Roman Imperior and Art Carnuntum Project started in Vienna including 12 cities to remember edict of tolerance. Art Carnuntum Project is evaluated in terms of collective memory. Interviews were made with there presentatives of İzmit and Vienna and their archieve documents were examined. Moreover, books, papers and documents about Roman Imperior were scanned and interviews were made with some researchers. Findings show Art Carnuntum Project is a crucial developer tool of collective memory at local scale. Moreover, the Project has a potential to promote social, economic and environmental developments through introduction of İzmit's historical and cultural richness at global scale. This paper will contribute to improve collective memory and city introduction.

**Keywords:** Collective memory, Nicomedia, Edict of Tolerance, Art Carnuntum Project, İzmit.

<sup>1</sup> Yrd. Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, gamzemert@gmail.com

<sup>2</sup> Kocaeli Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Doktora Öğrencisi

\*İlgili yazar / Corresponding author: Zeynep Gamze MERT, [gamzemert@gmail.com](mailto:gamzemert@gmail.com)

Gönderim Tarihi: 26.10.2016

Kabul Tarihi: 17.11.2016

## 1.GİRİŞ

Yakın geçmiş için yeteri kadar bilgi vardır ancak geçmişe doğru gidildikçe bu bilgiler azalır. Daha da eski geçmiş için bir dizi bilgi bulunabilir ama toplumun üyeleri tarafından algılanmayabilir. Ancak bu durumu araştırmacıların fark etmemesi mümkün değildir. Bu durumda bellek toplumsal hatırlamanın en iyi araçlarından birisidir. Toplumsal hatırlamanın temelinde yer alan kolektif bellek sayesinde toplumlar geçmişleri ile ilişki kurar ve birbirlerine bağlanırlar.

Bazı olaylar vardır ki sadece gerçekleştikleri toplumun belleğinde değil, evrensel boyutta bir kolektif bellek ürünüdür. Bu bellek ürünlerinden bir tanesi de Roma İmparatorluğu'nun başkenti olan Nikomedyaya'da (bugünkü adıyla İzmit'te) yaşanmıştır. 30 Nisan 311 tarihinde Hristiyanlara ibadetlerini özgürce yapabilmelerine izin vermek üzere "Nikomedyaya 311-Hoşgörü Fermanı" yayınlanmıştır. Tüm Dünya için önemi büyük olan bu fermanın yerel halk tarafından bilinirliği yok denecek kadar azdır. Kolektif bellek hem geriye hem ileriye doğru iki yönde işler. Bellek sadece geçmiş kurgulamakla kalmaz, şimdi ve geleceğin deneyimlerini de organize eder. Bu nedenle kendi topraklarında gerçekleşen evrensel boyutta önem taşıyan bu bellek ürünü son derece önemlidir.

Bu makalede, İzmit'in yaklaşık 1700 yıl önce tanıklık ettiği "Nikomedyaya 311-Hoşgörü Fermanı" ile bu fermanı hatırlamak amacıyla Viyana'da başlatılan ve İzmit'in de içinde olduğu 12 kenti kapsayan Art Carnuntum Projesi incelenmiş ve kolektif bellek açısından değerlendirilmiştir.

Yöntem olarak, Art Carnuntum Projesi'nin 12 Nisan 2016 tarihinde İzmit temsilcisi Akın Ülkü Sevinç ve 14 Nisan 2016 tarihinde Viyana temsilcisi Piero Bordin ile görüşmeler yapılmış ve arşiv belgelerinden yararlanılmıştır. Ayrıca, Roma İmparatorluğu'nun bahsi geçen dönem ile ilgili literatür araştırılmış ve bu konuda çalışma yapan araştırmacı Radi Dikici ile 15 Nisan 2016 tarihinde elektronik ortamda görüşmeler yapılmıştır.

Bu çalışmanın kolektif belleğin gelişimine ve kentin kalkınmasına katkı sağlaması beklenmektedir.

## 2.BELLEK VE KOLEKTİF BELLEK

Bellek kavramı, çeşitli disiplinler tarafından ele alınmakta ve tanımlanmaktadır. Türk Dil Kurumu'nun Bilim ve Sanat terimleri başlığı altında bellek, Ruh Bilim Terimleri Sözlüğü'nde; "Yaşantıları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisinin bilincinde olarak anlıkta saklama gücü" olarak, Toplum Bilim Terimleri Sözlüğü'nde; "İnsanın toplumsal bir varlık olmasını sağlayan, çevresi ile etkileşmesinin sonuçlarını anlığında saklayabilmesi ve daha sonraki etkinlikleri sırasında bu sonuçları anımsayabilmesi yeteneği" olarak açıklanmaktadır. Felsefe Terimleri Sözlüğü'nde ise iki açıdan ele alınmakta, "İzlenimleri, algıları vb. saklama ve yeniden bilinçte canlandırma yetisi" ile "İzlenimlerin, algıların vb. saklandığı yer" olarak ifade edilmektedir(URL-1).

Huyssen belleği, algı, deneyim ile hayal edilenlerin birleşimi ve şimdiki zaman ile geçmişe dair imgelerin, kişinin imgelemesi sonucunda zihinde canlanması olarak tarif etmektedir (Huyssen, 1995, s. 35). Freud bellek üzerine çalışan önemli isimlerdendir ancak belleği bireysel türü üzerinden yorumlamaktadır. Kültürel ve toplumsal araştırmalarda kolektif bellek üzerinden gitmek daha doğru olacaktır (Coşkun, 2013, s. 20). Freud ile aynı dönemlerde bellek üzerine çalışan Henri Bergson'un öğrencisi



Halbwachs ise önceki tanımlamalar üzerinden giderek 1920'li yıllarda kolektif bellek kavramını ortaya koymuştur. Halbwachs'a göre bellek ve hatırlamanın öznesi her ne kadar birey olsa da onlar anılarını kurgulayan sosyal çerçeveye bağımlıdır. İnsan sadece iletişim içinde olduğu ortak belleğin çerçevesi içine yerleştirebildiği şeyleri hatırlar. Bu yüzden bellek, toplum tarafından üretilen kolektif bir oluşumdur ve dolayısıyla bu oluşum 'kolektif bellek' olarak adlandırılmalıdır (Çalok, 2012, s. 34-47). Halbwachs, bireysel belleğin bireyin içinde bulunduğu sosyal ve fiziksel çevre olmaksızın tariflenemeyeceğini ve her şekilde toplumsal, kolektif bir üretim olduğunu ifade etmektedir. Toplumsal bellek gruba içerden bakıp geçmişinin görüntüsünü tüm kademelerinde hatırlanabilir biçimde yansıtmayı hedefler ve derin değişimleri red eder. Öte yandan grup belleği kendi tarihinin farklılığını ve tüm diğer grup bellekleri karşısındaki özgünlüğünü vurgular (Assmann, 2001, s. 43-46). Bu nedenle döneme ait tarihsel süreci incelemek gerekir.

### 3.TARİHSEL BAKIŞ

#### 3.1. Roma İmparatorluğu ve Nikomedyalı M.S. 300'ler-Diocletian dönemi

Büyük Roma İmparatorluğu hakkındaki ilk kayıtlar M.Ö.753 yılına dayanmaktadır. İmparatorluk M.S.31-235 yılları arasında 27 imparator tarafından yönetilmiştir. 235 yılından itibaren 284 yılına kadar geçen süre içinde tam bir kaos yaşanmış ve 51 kişi imparatorluk iddiasında bulunmuştur. 284 yılında İmparator Numerian Pers seferi sırasında hastalanarak Nikomedyalı (İzmit) civarında ölmüştür. Ülkedeki karmaşaya son vermek isteyen ordu, süvari birlikleri komutanı Diocletian'ı imparator ilan etmiş ve taç giyme töreni de 1 Nisan 284 tarihinde Nikomedyalı'da (İzmit) yapılmıştır. Böylece Büyük Roma İmparatorluğu'nun başkenti, 1037 yıl boyunca imparatorluğa başkentlik yapan Roma'dan Nikomedyalı'ya taşınmıştır (Dikici, 2013, s. 18). Kentin konumu, kuzey ve batı sınırlarına ulaşım uygunluğu, kara ve deniz ulaşım olanaklarının güçlü olması Nikomedyalı'nın başkent olmasının etkenlerinden bazıları olmuştur (Foss, 2002, s.3-4).

Diocletian imparatorlukta son yirmi yılda yaşanan tüm karmaşalara tanıklık etmiş ve ilk olarak bir takım düzenlemeler yapmıştır. Öncelikle askeri komutanları yanından uzaklaştırmış ve onları ülkenin çeşitli bölgelerine dağıtmıştır. Askeri ve sivil otoriteyi birbirinden ayırmış ve mali sistemi düzenleyerek ekonomik yapıyı güçlendirmiştir. Diocletian, en önemli düzenlemeyi yönetim şeklinde yapmıştır. Mevcut durumu değiştirerek imparatorluğu önce dört eyalete ayırarak tetrarşi (dörtlü yönetim) yönetimini uygulamaya başlamıştır. Bu dört eyalet; Galyalı Eyaleti, İtalyalı Eyaleti, Balkan Eyaleti ve Doğu Eyaleti'nden oluşmakta ve her bir eyalet de kendi içinde bölgelere ayrılmaktadır. Toplam 4 eyalet ve 12 bölgeden oluşan imparatorluk yönetim modeli Diocletian tarafından getirilen bir modeldir (Dikici, 2013, s. 24, Dikici, 2016, s.n.y). İmparatorluk ve tetrarşi yönetim sınırları Şekil 1 de gösterildiği gibidir.



Şekil 1: M.S. 300'lü yıllar Roma İmparatorluğu Tetrarşi Yönetim Sınırları  
(<https://en.wikipedia.org/wiki/Tetrarchy>, Erişim Tarihi:12.04.2016)

1.Galya Eyaleti (Prefektüre Galya): Bu eyaletin başkenti Trier olup, Cesar I. Konstantius Chlorus tarafından yönetilmektedir (Şekil 2). İki bölgeden oluşmaktadır ve bunlar; Britanya(İskoçya bölümü hariç) ve Fransa'dır.



Şekil 2: 1.Konstantius Sikkeleri  
(İzmit Art Nikomedyaya Derneği Arşivi, 2016, s.n.y.)

2. İtalya Eyaleti (Prefektüre İtalia): Augustus Maximian tarafından yönetilmektedir (Şekil 3). Başkenti Milano olan bu eyalette üç bölge vardır. Bunlar; İtalya, İspanya ve Afrika(Fas ve Tunus'un kuzeyi)'dir.



Şekil 3: Maximian Sikkeleri  
(İzmit Art Nikomedyalı Derneği Arşivi, 2016, s.n.y.)

3. Balkan Eyaleti (Prefektüre İlyricum): Ceasar Galerius tarafından yönetilen (Şekil 4) bu eyaletin başkenti Selanik olup Makedonya ve Yunanistan'la birlikte bazı Ege adalarını kapsar. Yugoslavya, Makedonya ile Yunanistan'ın kuzeyi, güneyi ve Mora Yarımadası olmak üzere üç bölgeden oluşur.



Şekil 4: Galerius Sikkeleri  
(İzmit Art Nikomedyalı Derneği Arşivi, 2016, s.n.y.)

4. Doğu Eyaleti (Prefektüre east): Başkent Nikomedyalı (İzmit) olan bu eyalet Diocletian tarafından yönetilmektedir (Şekil 5). Trakya, Anadolu, Doğu (Suriye, Lübnan, Ürdün, İsrail ve Sina Yarımadası) ve Mısır (Mısır'ın kuzeyi, Nil Vadisi ve Libya'nın kuzeyi) olmak üzere dört bölgeye ayrılır.



Şekil 5: Diocletian Sikkeleri  
(İzmit Art Nikomedyaya Derneği Arşivi, 2016, s.n.y.)

Roma İmparatorluğu'nun tetrarşi yönetim şekli ile dört eyaletten oluşması ve her eyaletin ayrı imparator tarafından yönetilmesine rağmen bu durum esas olarak imparatorluğun dörde bölündüğü anlamını taşımamaktadır. İmparatorlar kendi eyaletlerinde sivil ve askeri yönetimin başıdır. Ancak zor şartlarda dört imparator birlikte hareket ederler. Bu oluşumda en üst otorite de Diocletian'dır. Tetrarşi yönetimi her zaman tehdit altında olan Roma İmparatorluğu'nun korunması ve yönetilmesi açısından son derece etkin bir yönetim modeli olmuştur (Dikici, 2013, s. 24-25, Dikici, 2016, s.n.y).

Diocletian Roma İmparatorluğu'nu Nikomedyaya (İzmit)'dan yönetmiştir. Kenti başkent olması sebebiyle Roma'ya benzer bir merkez yapmaya çalışmıştır. Yeniden yapılanma sürecinde dördü yönetimin temel ihtiyaçlarını karşılamak üzere öncelikle darphane ve silah imalathanesi kurulmuştur. Ayrıca konumundan dolayı askeri ve sivil ihtiyaçların üretildiği ve dağıtıldığı bir yer haline gelmiştir. Saray, sirk ve kamu binaları ile etkileyici bir başkent konumunda olan Nikomedyaya aynı zamanda eğitim ve diğer çeşitli aktivitelerin merkezi olmuştur (Foss, 2002, s.3-4).

Bu dönemde İmparatorluk bir düzene kavuşmuştur. Ancak Diocletian'ın çok tanrılı inanca sahip olması nedeniyle, Hristiyanlığa karşı sindirme politikaları uygulanmış ve halk bu yüzden cezalandırılmıştır. Birçok kilise yıkılmış, yakılmış ve Nikomedyaya'da başkent olarak bu döneme tanıklık etmiştir. Diocletian, imparatorluğunun son yıllarında Hristiyanlara karşı tavrını daha da artırmış, birçok tutuklama, işkence ve idam yaşanmıştır. Bir süre sağlık sorunları yaşayan Diocletian 305 yılında emekli olarak tahttan feragat etmiştir (Dikici, 2013, s. 29, Dikici, 2016, s.n.y).

### **3.2.Hoşgörü Fermanları-30 Nisan 311 Nikomedyaya ve 13 Haziran 313 Milano**

Diocletian'ın ardından yerine geçen Galerius imparatorluk içindeki sorunları görüşmek üzere Tuna Nehri kıyısında bulunan Carnuntum'da 11 Kasım 308 tarihinde Diocletian'ın da katıldığı bir toplantı düzenlemiştir. Toplantıda imparatorluk yeniden yapılandırılmış, doğuda Galerius ve Maximinus, batıda ise Licinius ve Constantine tarafından yönetilecek yeni bir tetrarşi düzeni oluşturulmuştur (Şekil 6). Tarihte 308-313 yılları arası bu imparatorlar "Carnuntum İmparatorları" olarak isimlendirilmiştir (URL-2).



Şekil 6: 308-313 Carnuntum İmparatorları  
(<http://www.artcarnuntum.at/English.html>, Erişim Tarihi:14.04.2016)

Bu süreç içerisinde diğer yandan katliamlar devam etmiş, ancak Hristiyanlık bu şiddet karşısında daha fazla yayılmıştır. Bunun üzerine Galerius 311 yılı Şubat ayında Sofya’da mevcut imparatorları toplantıya çağırıştır. Görüşmeler sonunda Hristiyanlara karşı uygulanan şiddetin bir yarar getirmediği, hoşgörü ile davranılması gerektiğine karar verilmiştir. Böylece Hristiyanlara devlet yönetiminde görev vermeden sadece ibadetlerini özgürce yapmaları için 30 Nisan 311 tarihinde Nikomedyä (İzmit)’da “Hoşgörü Fermanı” yayınlanmıştır (Dikici, 2013, s. 35-36, Foss, 2002, s.5).

Nikomedyä (İzmit) Hoşgörü Fermanı;

*“Halkın iyiliği ve rahatlığı için sağladığımız şeyler arasında, öncelikle Romalıların eski kanunları ve sosyal kurallarıyla her şeyi rahat bir duruma getirmeyi ve atalarının dini inançlarını benimseyen Hristiyanlarında iyi bir duruma gelmelerini istedik. Çünkü herkes kendi kafasına ve isteğine göre kurallar koyduğu için, böyle bir ortamda insanlar atalarından ve köklerinden gelen inançları yaşayamadılar. Bu yüzden hayatları tehlike altındaydı ve birçok kez ölümlerle karşı karşıya kaldılar. Pek çoğu yine de kararlarında direndikleri için ve Hristiyan tanrılarına hürmet edip tapmadıkları için ve biz herkese hoşgörüyle ve anlayışla yaklaşmak istediğimiz için düşündük ki herkese özgürlük sağlamalıyız. Bu sayede hem bir Hristiyan olarak yaşamaya devam edebilirler hem de düzeni bozmadıkları sürece kendi dini toplantılarını yapabilirler. Mahkemelerin ne yapması gerektiğini bir başka bildiriye anlatacağız. Bu hoşgörümüzden dolayı, kendi tanrılarına, bizim güvenliğimiz, ülkenin güvenliği ve kendi güvenlikleri için dua etmelidirler, böylece imparatorluk hiç bir taraftan darbe almaz ve onlar da evlerinde güven içinde yaşayabilirler.”* (Sevinç, t.y.,s.n.y) açıklamasını yapmaktadır.

Nikomedyä Hoşgörü Fermanı’ndan iki yıl sonra Batı İmparatoru Constantine ve Doğu İmparatoru Licinius 13 Haziran 313 tarihinde, Nikomedyä’da 30 Nisan 311 tarihinde yayınlanan “Hoşgörü Fermanı”nı genişleterek tüm dinlere özgürlük politikasını kabul eden "Milano Hoşgörü Fermanı'nı" ilan etmişlerdir.

Milano Hoşgörü Fermanı;

*“Ben Constantine Augustus ve ben Licinius Augustus Milano’da karşılaşmamızda ve halkın iyiliği ve güvenliği için Tanrı’ya saygı göstermeyi içeren kanunların öncelik olarak düşünülmesi gerektiğini; ve topraklarımızda himayemiz altında yaşayan tüm*

*Hıristiyanların ve diğer dinlere (ki her Tanrısal din cennetin koltuklarındadır ve farklılıklar nazikçe bertaraf edildiğinde hepsi çok cömert ve hayırlı olabilir) inanmayı tercih eden halkımıza ait olmasını düşündük. Ve böylece bütün bu doğru karşılıkları ve yararlı nasihatleri şu şekilde düzenlemeye karar verdik; Hiç kimse kalbini Hıristiyan dininin uyumuna bırakma fırsatını gelişigüzel reddetmemeli; kendi için en iyi olanı böylece kalplerine teslim olan Ulu Tanrı'yı düşünmeli ve olağan yaptığı her iyilik ve cömertlikte bunu göstermelidir. Bu nedenle ilahi dininiz; Hıristiyanları ilgilendiren ve sizlere daha önce resmi olarak verilen gelişigüzel kanunları ve şartları ortadan kaldırmamanın bizi memnun ettiğini; Hıristiyan dinini taciz edilmeden gözlemlemek isteyen herkesin bunu özgürce ve açıkça yapabileceğini bilmelidir. Biz; Hıristiyanlara verilen özgür ve sınırlanılmamış dinsel ibadet fırsatların bütünüyle sizin endişelerinize uyabileceğini düşündük. Çağımızın barışı için diğer dinlerin açıkça ifşa edilmesi ve iyilikleri için yapılan ibadetlerin, göreneklerin özgürce yapılma hakkını ve herkesin kendini memnun edebilecek ibadet imkânına sahip olacağını ve bunların bizim tarafımızdan bahsedildiğini gördüğünüzde ilahi dininiz bunları bilecek. Bu düzenlemeler; bizim her hangi din ya da itbarın değerini düşürmediğimiz için yapıldı.” (Sevinç, t.y.,s.n.y).*

açıklamasını yapmaktadır. Yaklaşık 1700 yıl önce yayınlanan “Nikomedyaya ve Milano Hoşgörü Fermanları” sayesinde tüm dinler için inanç özgürlüğü sağlanmış ve bu dönem insanlık için önemli bir dönüm noktası olmuştur.

#### **4.ART CARNUNTUM PROJESİ: İZMİT'TEN VİYANA'YA**

Bu önemli tarihi olay hem dünyada hem de kentlerde uzun süre göz ardı edilmiştir. Ancak 2008 yılında başlatılan Art Carnuntum Projesi kapsamında gündeme getirilmiştir.

14 Nisan 2016 tarihinde Art Carnuntum Projesi kurucusu ve yöneticisi olan Piero Bordin ile elektronik ortamda bir görüşme yapılmıştır. Buna göre; 308 yılında Carnuntum'da yapılan toplantının anılması amacıyla 2008 yılında Art Carnuntum Projesi başlatılmıştır. Proje kapsamında, 311 Nikomedyaya ve 313 Milano Hoşgörü Fermanlarının 1700. yıldönümlerinde, açıklandıkları kentlerde, uluslararası katılımcılar ile birlikte bir seri etkinlik düzenlenmiştir. Avrupa'da 12 kentin proje ortağı olarak yer aldığı Art Carnuntum Projesi 2008 yılından itibaren Viyana yakınlarındaki Carnuntum (Petronell) kasabasından proje kurucusu ve yöneticisi olan Piero Bordin tarafından yürütülmektedir. Proje ortağı olan kentler; İzmit-Türkiye, Petronell-Avusturya, Trier-Almanya, Arles-Fransa, Zajecar-Sırbistan, Niş-Sırbistan, Milano-İtalya, Roma-İtalya, Selanik-Yunanistan, Sofya-Bulgaristan, Split-Hırvatistan, York-İngiltere'dir (Bordin, 2016, s.n.y., URL-3).

Proje kapsamında 11 Kasım 308 tarihinde Carnuntum'da yapılan toplantıyı anmak üzere 2008 yılında ilk etkinlik yine Carnuntum'da gerçekleşmiştir (Şekil 7). 30 Nisan 311 tarihli Nikomedyaya Hoşgörü Fermanı'nı anmak için 2011 yılında İzmit'te, 13 Haziran 313 tarihli Milano Hoşgörü Fermanı'nı anmak üzere Milano'da 2013 yılında uluslararası katılımcılarında yer aldığı sempozyumlar düzenlenmiştir. İzmit'te ve Avrupa'nın çeşitli kentlerinde uluslararası etkinlik ve projeler gerçekleştirilerek proje ortağı kentler arasında kültürel ve sanatsal işbirlikleri sağlanmaktadır. Avrupa'da 2010 yılından günümüze kadar 9 etkinlik, yerel ölçekte de 7 etkinlik gerçekleşmiştir (EK1).

İzmit Art Nikomedyaya Kültür Sanat Derneği Art Carnuntum Projesi'nin Türkiye'deki ortağı olup İzmit'te çalışmalarını sürdürmektedir. Koordinatörlüğünü dernek başkanı Akın Ülkü Sevinç'in yürüttüğü projenin amacı, günümüzden yaklaşık 1.700 yıl önce İzmit'ten

dünyaya yayılan “HOŞGÖRÜ” kararını anmak, aradan geçen 17 yüzyıla rağmen kararın değerini çeşitli sanatsal ve kültürel etkinlikler düzenleyerek anlatmaktır.

İzmit Art Nikomedya Kültür Sanat Derneği kurucusu ve başkanı Akın Ülkü Sevinç ile 12 Nisan 2016 tarihinde dernek binasında proje hakkında bilgi almak üzere görüşme yapılmıştır. Bu görüşmeden; uluslararası proje koordinasyonunu yürüttükleri, Avrupa’da 11 proje ortağı olarak yer alan kentler arasında kültürel ve sanatsal etkinlikler düzenlendiği anlaşılmıştır. Ayrıca proje kapsamında gerçekleştirilen uluslararası etkinliklerle, yaklaşık 2300 yıllık aralıksız bir geçmişe sahip olan, birçok medeniyete ev sahipliği yapmış, özellikle başkentlik yaptığı dönemde Roma, İskenderiye ve Delphi den sonra dünyanın en büyük dördüncü metropolü olan kentimizin uluslararası tanıtımına pozitif bir katkı sağlandığı görülmektedir. Her yıl bu etkinliklerin düzenli olarak yapıldığı, derneğin yerel yönetim işbirliğini sağlayarak uluslararası yapılan etkinliklere katılımın sürekliliğini gerçekleştirdiği anlaşılmıştır. Hoşgörü Fermanının bu kentte açıklanması sebebiyle etkinliklere “Hoşgörü Kenti İzmit Etkinlikleri” adı verilmiş, bu sayede kentin hem yurt içi hem de yurt dışında tanıtımını sağlamak amacıyla İzmit Tarihi Turistik Yerler Kılavuzu ve İzmit Kent Tanıtım Filmi çalışmaları yapılmıştır (Sevinç, 2016.,s.n.y).



Şekil 7: Carnuntum (Petronell) Hoşgörü Anıtı  
(İzmit Art Nikomedya Derneği Arşivi, 2016, s.n.y.)



Şekil 8: İzmit (Nikomedyaya) Hoşgörü Anıtı  
(İzmit Art Nikomedyaya Derneği Arşivi, 2016, s.n.y.)

Ayrıca proje kapsamında İzmit Belediyesi tarafından düzenlenen “Pişmaniye ve Hoşgörü Festivali” adı altında Temmuz 2011’de Cumhuriyet Parkı içerisinde İzmit Hoşgörü Anıtı’nın açılışı gerçekleştirilmiştir (Şekil 8). Etkinlik kapsamında kültür turları, paneller, konserler ve çeşitli sergiler düzenlenmiştir. Ayrıca ülkemize gelen yabancı misafirlere “Hemşehrilik Beratı ve Hoşgörü Fermanı” verilmiştir. İzmit Art Nikomedyaya Derneği, her yıl “Hoşgörü Kenti İzmit” adı altında çeşitli etkinlikler düzenlemeye devam etmektedir.

## 5.BULGULAR

Art Carnuntum Projesi kapsamında, 2008 yılından itibaren yurt içi ve yurt dışında bir dizi etkinlik düzenlenmektedir. Ek 1 de yer alan bu etkinlikler sürekli ve periyodik aralıklarla gerçekleşmektedir. Yurt dışındakiler her yıl aynı tarihte farklı ülkelerde ve şehirlerde yapılmaktadır. Bu etkinlikler yurt içi ve yurt dışından çeşitli katılımcıların bir araya gelerek ortak bir platformda Nikomedyaya-311 Hoşgörü Fermanının tartışılmasına ve dolayısıyla evrensel boyutta yayılımına olanak sağlamaktadır.

Proje kapsamında düzenlenen çeşitli kültürel etkinlikler (festivaller, konserler,..) aracılığıyla farklı coğrafyalarda yaşayan aynı belleğe sahip insanların bir araya gelmesiyle kültürler arası iletişim meydana gelmektedir. Ayrıca uluslararası katılımlı konferanslar konuyu bilimsel platforma taşımakta, araştırma ve geliştirme sonuçlarının paylaşımını sağlamaktadır. Bunun yanında etkinliklerin “Hoşgörü Kenti İzmit” adı altında yapılması, İzmit kentinin “Hoşgörü Kenti” olarak tanımlanmasına imkan vermiştir.

Özetle; Art Carnuntum Projesi hakkında yapılan araştırma ve görüşmeler sonucu elde edilen verilerden 4 temel bulguya ulaşılmıştır:

- Etkinlikler aracılığıyla Nikomedyaya-311 Hoşgörü Fermanının bilinmesi ve yayılması artmaktadır.
- Farklı coğrafyalarda yaşayan aynı belleğe sahip insanlar bir araya gelerek kültürel paylaşımlarda bulunmaktadır.



- Nikomedyaya-311 Hoşgörü Fermanının akademik ortamda araştırılması sayesinde bellek hakkında daha çok bilgi ve belgeye ulaşılması sağlanmaktadır.
- “Hoşgörü Kenti İzmit” kente yeni bir kimlik ögesi olarak eklenmiştir.

## 6.SONSÖZ

Kolektif bellek, toplumsal hatırlama biçimlerinden birisidir. Kolektif belleği yaşatmak için kültür ile sürekli bağlantılı tutmak gerekir. Düzenli olarak hatırlanması ve toplum içinde nesiller arasında öğrenilmesi gereklidir. Bellek aracılığı ile hatırlanan doğa ile ilgili bilgi ve pratikler, geleneksel el sanatları, anılar, masallar, hikayeler, gösteri sanatları, sosyal pratikler, ritüeller, festivaller, etkinlikler, nesilden nesle aktarılır. Bu makalede İzmit kentinin tarihinde Roma İmparatorluğu’nda Nikomedyaya olarak başkentlik yaptığı dönemde MS. 311 yılında açıklanan “HOŞGÖRÜ FERMANI” ve bu fermanı hatırlamak amacıyla Viyana’da başlatılan ve İzmit’in de içinde olduğu 12 kenti kapsayan “Art Carnuntum” projesi incelenmiştir. Bu proje ve kapsamında düzenlenen etkinliklerin, hem evrensel boyutta hem de yerel boyutta son derece önemli olduğu anlaşılmıştır.

Elde edilen bulgulardan; Art Carnuntum Projesi’nin, geçmişte yaşanan bu olayın, günümüzde hatırlanmasına yönelik düzenlenen etkinlikler aracılığıyla, yerel boyutta toplumun kolektif belleğini geliştiren, evrensel boyutta kentin tarihi ve kültürel zenginlikleri aracılığıyla tanıtımını ve dolayısıyla kalkınmasını destekleyen bir araç olduğu görülmüştür.

Art Carnuntum Projesinin etkinlikleri aracılığıyla Nikomedyaya-311 Hoşgörü Fermanının bilinmesi ve yayılması yerel boyutta kolektif belleğin güçlenmesini sağlayarak kentin yaşadığı kente aidiyet duygusunu artırmaktadır. Ayrıca “Hoşgörü Kenti İzmit” yeni bir kimlik ögesi olarak kentlide oluşan imgeleme ile kolektif belleğin sürekliliğini sağlamaktadır. Nikomedyaya-311 Hoşgörü Fermanının akademik ortamda araştırılması sayesinde bellek hakkında daha çok bilgi ve belgeye ulaşmakta ve dolayısıyla bu durum evrensel boyutta kentin tanınırlığına imkan vermektedir. Farklı coğrafyalarda yaşayan aynı belleğe sahip insanların bir araya gelerek kültürel paylaşımlarda bulunması da kolektif belleğin bilinmesi, yayılması ve sürdürülmesi açısından hem yerel, hem evrensel boyutta katkı sağlamaktadır.

Ancak tüm bu çalışmaların sadece bir sivil toplum kuruluşu tarafından yürütülmesi yeterli değildir. Yerel ve ulusal kademeler tarafından kayıt altına alınacak çalışmalar yapılmak zorundadır. Böylece kuşaktan kuşağa aktarılan kolektif bellek sayesinde toplumun aidiyet ve devamlılık duygusu sağlanacaktır.

Ayrıca Nikomedyaya-311 Hoşgörü Fermanının kolektif bellekteki yerinin korunması ve sürdürülebilmesi için Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu (UNESCO) tarafından Somut Olmayan Kültürel Miras kapsamına alınmasına yönelik çalışmalar yapılması gereklidir.

Bu çalışmanın, kentin sahip olduğu fakat unuttuğu Nikomedyaya-311 Hoşgörü Fermanı’nın hatırlanarak, gelecek nesillere iletmeyi kurgulayan kolektif belleğin gelişimine ve kentin tanıtımına katkı sağlaması beklenmektedir.

## KAYNAKLAR

Assmann, Jan, *Kültürel Bellek, Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, 2. B., Çev: Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul, 2001.

Bordin, Piero, 14 Nisan 2016 tarihinde elektronik ortamda yapılan görüşme, Kocaeli, 2016.

Coşkun, Lale Seval Biltekin, *Kamusal Mekân ve Kolektif Bellek Bağlamında İstasyon Binalarının İncelenmesi ve Hızlı Tren İstasyonlarına Dönüşümü*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2013.

Çalak, Işıl Ekin, "Kentsel Ve Kolektif Belleğin Sürekliliği Bağlamında Kamusal Mekânlar: ULAP Platz Örneği, Almanya", *Tasarım+Kuram Dergisi*, Der: Ahmet Zeki Turan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, 2012, Cilt No:8, Sayı:13,s. 34-47.

Dikici, Radi, *Bizans İmparatorluğu Tarihi*, 8. B., Remzi Kitabevi, İstanbul, 2013.

Dikici, Radi, 15 Nisan 2016 tarihinde elektronik ortamda yapılan görüşme, Kocaeli, 2016.

Foss, Clive, *Anadolu'daki Ortaçağ Kalelerinin İncelenmesi: Nikomedyaya*, 1.B., Çev.: F. Yavuz Ulugün, Kocaeli Gazetecilik ve Yayın Aş., Kocaeli, 2002.

Huyssen, Andreas, *TwilightMemories, Making Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York, 1995.

İzmit Art Nikomedyaya Derneği Arşivi, Erişim Tarihi: 14.04.2016, s.n.y.

Sevinç, Akın Ülkü (Çeviren), Milano 313 Hoşgörü Fermanı, İzmit Art Nikomedyaya Derneği Arşivi, t.y, s.n.y.

Sevinç, Akın Ülkü (Çeviren), Nikomedyaya 311 Hoşgörü Fermanı, İzmit Art Nikomedyaya Derneği Arşivi, t.y, s.n.y.

Sevinç, Akın Ülkü, 12 Nisan 2016 tarihinde İzmit Art Nikomedyaya Kültür Sanat Derneği'nde yapılan görüşme, Kocaeli, 2016

URL-1:<http://www.artcarnuntum.at/English.html>, Erişim Tarihi:14.04.2016.

URL-2:<http://www.artNikomedyaya.org.tr/index.php/70-tanitim-katagorisi/duyurular/93-art-carnuntum-proje-koordinasyonu.html>, Erişim Tarihi:14.04.2016.

URL-3: [http://tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bilimsanat&view=bilimsanat&kategori=terim&kelimeget=bellek&hngget=md](http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&view=bilimsanat&kategori=terim&kelimeget=bellek&hngget=md), Erişim Tarihi: 21.04.2016.

## EK 1

Avrupa'da Yapılan Etkinlikler

-Uluslararası Carnuntum Sempozyumu / 28-30 Mayıs 2010 / Viyana

- Silk Road Meets Amber Road Etkinlikleri / 28-30 Mayıs 2011 / Viyana
  - St Patron's Day Etkinlikleri / 22-23 Eylül 2011 / Zajecar
  - Uluslararası Carnuntum Sempozyumu / 10-13 Kasım 2011 / Viyana
  - Nis City Festivities / 1-3 Haziran 2012 / Niş
  - Ponte Milvio Events / 25-28 Ekim 2012 / Roma
  - Uluslararası Carnuntum Sempozyumu / 9-11 Kasım 2012 / Viyana
  - Uluslararası Carnuntum Sempozyumu / 8-12 Kasım 2013 / Viyana
  - Uluslararası Carnuntum Sempozyumu / 6-8 Kasım 2015 / Viyana
- İzmit'te Yapılan Etkinlikler

- Pişmaniye Ve Hoşgörü Festivali / 22-24 Temmuz 2011 / İzmit
- Hoşgörü Kenti İzmit Etkinlikleri / 26-30 Nisan 2012 / İzmit
- Niş Üniversite Korosu Konserleri / 27-28 Nisan 2012 / İzmit
- Hoşgörü Kenti İzmit Etkinlikleri / 27 Nisan – 6 Mayıs 2013 / İzmit
- Hoşgörü Kenti İzmit Etkinlikleri / 30 Nisan 2014 / İzmit
- Hoşgörü Kenti İzmit Etkinlikleri / 30 Nisan – 5 Mayıs 2015 / İzmit





## Kentsel Açık Mekânlarda Kadınlar: Cinsiyet Rollerinin Kamusal Alanlarda Gözlemlenmesi

Sema MUMCU<sup>1</sup>, Serap YILMAZ<sup>2</sup>, Tuğçe YAZICI<sup>3</sup>

### ÖZET

Türkiye’de son yıllarda giderek artan kadına yönelik şiddet olayları toplum ve basında önemli bir tartışma konusu olmuştur. Bu konuda ele alınan en önemli sorunlar arasında kadına karşı eşitsizliğin giderilmesi ve sosyal statülerinin iyileştirilmesi yer alır. Ancak tartışmalar genellikle kadını özel alanlarda/aile içinde ele alırken kentsel açık mekânlarda süregelen eşitsizliğe ve karşılaştıkları baskılara yeterince dikkat çekilmemektedir. Bu durum Türkiye’de kadınların kentsel açık mekânlara erişimini ve kullanımını kısıtlamakta ve kadınlar bu alanlarda erkeklerle aynı derecede özgürlüğe sahip olamamaktadırlar. Bu mekanların kadınlar için daha erişilebilir ve kullanılabilir kılınmasına yönelik sorunların tespit edilmesi ve çözümler geliştirmek yalnızca yasalar ve sosyal kuruluşların görevi değildir; peyzaj mimarları da bu konuda önemli sorumluluklar taşırlar. Bu nedenle toplumsal cinsiyet rollerinin ve kentin kamusal hayatı üzerindeki etkilerinin anlaşılması bu meslek disiplini için önemlidir.

Bu çalışma kentsel açık mekânların kullanımında kadınların erkeklerle göre sergiledikleri farklılıkları ortaya koymayı ve günümüzdeki yaygın kadın-erkek eşitsizliği tartışmalarına farklı bir açıdan yaklaşmayı amaçlar. Bu nedenle mekânsal kullanımlar ve etkinlik türleri açısından cinsiyet farklılıkları irdelenmiş ve sonuçlar kadınların yaşadığı eşitsizliğin ve karşılaştıkları olumsuz tutumların yansımaları olarak kabul edilmiştir

Araştırmada Trabzon kent merkezinde yer alan yaya alışveriş sokağında davranış gözlemi ve anket çalışması yürütülmüştür. Araştırma sonucunda kadınların açık mekânları kullanırken erkekler kadar özgür hissetmedikleri, alanda erkek kullanıcılara oranla daha az sayıda oldukları, daha az sıklıkta geldikleri ve alana kimlerle geldikleri bakımından daha seçici oldukları tespit edilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** *Toplumsal Cinsiyet, Kentsel Açık Mekân, Cinsiyetlendirilmiş Mekân, Kadın*

## Women in Urban Open Spaces: Observing Gender Roles in Public Spaces

### ABSTRACT

Increasing violence against women became an important subject of debate in Turkey nowadays. One major problem is how to overcome inequity for women and improve their social status. Approaches have mostly focused on women in the private sphere, domestic life, but inequity and oppressions that they have to confront in open public spaces are neglected. This situation has made open spaces restricted for access and use for women in Turkey, and they do not have the same amount of freedom as men. It is not only the duty of the law and social organizations but also the duty of landscape architects to find the reasons for these issues and develop solutions to make public spaces more accessible and usable for women and make them feel freer there; landscape architects share important responsibilities. Therefore, it is important for landscape architects to know gender roles and their impact on life in open public spaces.

This study aims to reveal the differences that women display in using urban open spaces from men and to approach from a different point of view to the debates about woman-man inequity. Therefore, gender differences in spatial use and activity types were considered and the results were accepted as the reflections of inequity and adverse attitudes that women face.

In this research behavior observation and questionnaire techniques were used in the selected study area which is a pedestrian mall located in Trabzon city centre. The results revealed that women do not feel as free as men, woman users are fewer and visit the area less frequently than men and they are more selective in terms of with whom they are coming with.

**Key Words:** *Gender, Urban Open Space, Gendered Space, Woman*

<sup>1</sup> Yrd. Doç. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Orman Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, semamumcu@ktu.edu.tr,

<sup>2</sup> Yrd. Doç. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Orman Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü

<sup>3</sup> Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü

\*İlgili yazar / Corresponding author: Sema MUMCU, [semamumcu@gmail.com](mailto:semamumcu@gmail.com)

Gönderim Tarihi: 08.11.2016

Kabul Tarihi: 20.12.2016

## 1. GİRİŞ

Giderek artan kadına yönelik şiddet oranı nedeniyle kadınların sosyal statüsü Türkiye’de tartışılan yaygın konulardan biri haline gelmiştir. Kadına yönelik eşitsizliğin nasıl giderileceği ve sosyal statülerinin nasıl iyileştirileceği başlıca çözümlenmesi gereken sorunlardır. Bu konuya yaklaşımlar, kadının sosyal statüsüne odaklanarak aile içi, özel alanlarda tartışmakta, ancak kadınların kentsel açık mekânlardaki sosyal hayatı ve gerçekleştirdikleri etkinlikler gözden kaçmaktadır.

Toplumsal cinsiyet rollerinin neden olduğu toplumsal baskılar (geleneksel, dini ya da ideolojik) Türkiye’de kadınların açık mekânlara erişimi ve kullanımını kısıtlamakta, bu alanlarda erkeklerle aynı düzeyde özgürlüğe sahip olamamaktadırlar. Day (2000, s. 103-104) kadınların erkeklere göre daha aşağı statüde görülmelerinin kamusal alanları kullanımlarını kısıtladığını açıklar ve kadınların kentsel açık mekânlara ilişkin deneyimlerinin daha iyi anlaşılabilmesi için teorik gelişmelere ihtiyaç olduğunu belirtir. Başka bir deyişle kadınların açık mekanlarda yaşadığı kısıtlanmanın nedenlerini ortaya koyan ve çözümler öneren bilimsel çalışmaların sayısı artmalıdır. Bu çalışmada kadınların kentsel açık mekânları kullanımında erkeklere göre sergiledikleri farklılıklar ortaya koyulmaya çalışılmış; böylelikle kadının Türk toplumundaki yerinin farklı bir açıdan yansıtılması amaçlanmıştır.

### 1.1. Toplumsal cinsiyet rolleri ve mekân ilişkisi

Kadın-erkek ve özel alan-kamusal alan ayrımı literatürde sıklıkla bağlantılı olarak ele alınır ve bu ayrım ya da ikilik ataerkilliği, kadının ikincil konuma itilmesini, kadın-erkek etkinliklerinin ayrılmasını, kadınların kentsel mekânlarda tehlikede oldukları fikrini yansıtırken; kamusal alanları erkek ile (iş yeri), aile içi alanları ise kadın ile (ev işleri) ilişkilendirir (Akin ve Demirel, 2003, s. 73; Demir, 1999, s. 13; Buckingham-Hatfield, 2000, s. 2; Day, 2000, s. 103, 2001, s. 109; Kansız ve Akin Acuner, 2009, s. 30; Krenichyn, 2004, s. 118; Mehta, 1999, s. 79; Reid, 2008, s. 489-490; Rendell, 1999, s. 101).

Kadınlar ve erkeklerin aynı mekâna ilişkin deneyimleri birbirinden oldukça farklı olabilir (Massey, 1999, s. 129; Sewell, 2003, s. 238). Bu farklılığı açıklamaya çalışan araştırmalar genellikle iki görüş üzerine odaklanırlar. Bu farklılıklar, mekânın fiziksel özelliklerinin ve/ya da kullanıcıların içinde buldukları toplumun, toplumsal inşalarının sonucudur.

Mekânın fiziksel özelliklerine göre kadın-erkek farklılığını ele alan araştırmalar, kadınların saldırıya uğrama korkusuna odaklanır; taciz ve şiddet korkusu uyandıran açık mekân fiziksel özelliklerini ve kadınların bunun üstesinden gelme stratejilerini açıklamaya çalışır (Blöbaum ve Hunecke, 2005, s. 467-482; Burgess, 1998, s. 126-128; Fisher ve Nasar, 1992, s. 35-65; Wesely ve Gaarder, 2004, s. 647-649). Bu gruptaki araştırmalar kadınların saldırıya uğrama korkusunu erkeklere göre daha yoğun hissettiğini vurgular. Açık mekânlarda risk olarak algılanan özellikler; çevrelenme, kapana kısıma (kaçma imkânının olmayışı), yüksek düzeyde görsel korunma (örtülme) düşük düzeyde görsel hâkimiyet (açıklık), çevreden gözetim eksikliği (görsel geçirgenlik), yabancılarla karşılaşma ve özellikle erkeklerin sergilediği tehditkar ve şiddet içeren davranışlar olarak açıklanmıştır. Kadınların kentsel açık mekânlardaki korkularıyla başa çıkma stratejileri ise; herhangi bir tehlike işaretine karşı çevrenin sürekli denetlenmesi, tehlikeli olarak bilinen yerlerden uzak durma; köpek, çocuk, arkadaş, eş ya da akraba ile dışarı çıkma kısaca yalnız çıkmama, yalnızca ana yolları başkaları da varken kullanma, görüş açısının açık olmasından emin olma; yalnızken

yoğun çalılık ya da ağaçlık alanlardan uzak durma, bu alanları yalnızca gün içinde kullanma, daha erkeksi giyinme ve davranışları sınırlandırma olarak tanımlanmıştır (Burgess, 1998, s. 126-128; Koskela, 1999, s. 121; Starkweather, 2007, s. 357-359; Wesely ve Gaarder, 2004, s. 649,656).

Farklılıkları toplumsal inşaların sonucu olarak gören araştırmalar ise genellikle kültürel ya da sosyal faktörlerin cinsiyetlendirilmiş mekânların üretimine etkisine işaret eder. Bu araştırmalar kadına toplum tarafından yüklenen cinsiyet rollerini anne, ev hanımı, alışverişçi, zayıf, savunmasız, kaotik, hassas, korkak ve pasif olarak sıralandırırken; erkeğe yüklenenleri aile reisi, çalışan, güçlü, rekabetçi, baskın, mantıklı, korkusuz ve aktif olarak sıralar. Bunlar doğrultusunda bu rollerin kentsel kamusal alana nasıl yansıdığı özellikle kadınlar ve erkeklerin kamusal alanlara erişiminde yaşanan eşitsizlik; kadının yerinin evin özel alanı ya da alışveriş merkezleri olması, erkeğin alanın ise iş yeri ya da şehir merkezi ve açık mekânlar olmasıyla ilişkili olarak açıklanmıştır (Ardener, 1999, s. 115-116; Buckingham-Hatfield, 2000, s. 5-6; Günindi Ersöz, 2015, s. 80; Massey, 1999, s. 129-130; Sewell, 2003, s. 239). Kadınla ilişkilendirilen cinsiyet rolleri, üzerlerinde yüksek düzeyde bir sosyal baskı oluşturmakta bunun sonucunda da kadınların kentsel kamusal alanlara erişimi kısıtlanmaktadır.

Araştırmacılar cinsiyet rollerinin inşasını kadınların kentsel kamusal alanlardan uzaklaşmasının nedeni olarak görür ve kadınların açık mekândaki rekreasyon etkinliklerine katılımında ana engel olarak tanımlar (Wesely ve Gaarder, 2004, s. 646). Kadınların erkeklerle paylaştıkları mekânlarda güçsüz bir konumda kalmaktansa erkeklerle eşit kontrol düzeyine sahip olmaları gerektiği belirtilir (Sewell, 2003, s. 253). Tercih edilen kentsel kamusal alanlar arkadaşlar, aile ve yabancılarla etkileşimi teşvik eder (Day, 2000, s. 110). Bu tür yerler kadınların psikolojik ihtiyaçları da dahil olmak üzere ihtiyaçlarını doğru bir şekilde öngörüp karşılarlar. Kadınların refahı ve sosyal süreçlerine önemli olan bu katkılarından dolayı cinsiyetlendirilmiş kentsel açık mekânlar incelenerek insan yapımı çevrenin cinsiyet rollerinin inşası ve sosyal değişim süreçlerindeki rolü anlaşılabilir. Bunlar doğrultusunda da cinsiyetlendirilmiş kamusal alanların oluşumunu ve kadınların erişimindeki eşitsizliği gidermek için başarılı planlama ve tasarım kararları alınabilir.

## 1.2. Türkiye’de toplumsal cinsiyet ve kentsel açık mekânlarda kadınlar

Batı’daki çalışmalar kadın-erkek eşitsizliğinin nedeni olarak cinsiyet rollerini (kadın: anne, ev kadını, zayıf; erkek: baba, evin reisi, güçlü) gösterirken Türkiye’de kadınlar üzerinde baskı oluşturan faktörler daha çeşitli ve yoğundur. Batı ülkelerindekilere benzer şekilde Türkiye’de de kadınlar ataerkil cinsiyet rolleri ile kısıtlanmakta, aynı zamanda dini ve ideolojik kaynaklı baskılar da onları kuşatmaktadır. Bu baskıların kadınların kentteki kamusal hayata katılmalarındaki yansıması olumsuz olmaktadır. Bunun sonucu olarak Türk kadının toplumsal görünümü ekonomik ve sosyal alanlardan dışlanmış, erkeğe göre daha az eğitilmiş ve kamusal alanda daha az görünür, daha yoksul ve daha çok şiddete maruz kaldığı şeklinde özetlenebilir. Eşitsizliğe ilişkin sorunlar açıklanırken genellikle eğitim, karar aşamaları, iş piyasası, politika vb. gibi konulara odaklanılmaktadır. Kadının kentsel açık mekânlardaki görünürlüğü ve kadın-erkek eşitliğine ilişkin çalışmalar yeterli düzeyde değildir. Kadınların kentsel kamusal alanlara erişimini kısıtlayan herhangi bir yasal düzenleme olmasa da diğer kamusal alanlarda olduğu gibi kentsel açık mekânlarda da kadınlar erkeklerle aynı özgürlüğe sahip değildir. Buna ilişkin nedenler şöyle sıralanabilir:

- Kadınlar erkeklere göre daha yoğun olarak saldırıya uğrama korkusunu hissederler (Kansız ve Akın Acuner, 2009, s. 67; Koskela, 1999, s. 111; Fisher ve Nasar, 1992, s. 51)

- Kadınlar (geleneksel, dini, ideolojik) cinsiyet rollerinden kaynaklı baskıdan dolayı sosyal hayatta davranışlarına dikkat etmekle yükümlüdür (Demir, 1999, s. 12; Ereş, 2006, s. 47-49; Gökarıksel ve Secor, 2010, s. 131-145; Kansız ve Akın Acuner, 2009, s. 86; KSGM, 2008a, s. 27; KSGM, 2008b, s. 9; Üstün, 2009, s. 362).
- Kadınlar ev işleri ve çocuk bakımından sorumlu olduklarından (KSGM, 2008b, s. 36; KSGM, 2012, s. 26; Yılmaz, 2006, s. 102) genellikle dışarı çıkacak yeterli zamanları kalmamaktadır (Day, 2000, s. 107; Kansız ve Akın Acuner, 2009, s. 79; Yılmaz, 2006, s. 100).
- Kadınlar kendileri için harcayabilecekleri yeteri kadar maddi imkânlarla sahip değildir ve ekonomik olarak eşleri ya da ailelerine bağımlıdırlar (Akın ve Demirel, 2003, s. 73; Day, 2000, s. 107; Ereş, 2006, s. 47-49; Kansız ve Akın Acuner, 2009, s. 86; KSGM, 2008b, s. 35,44; Üstün, 2009, s. 387; Yılmaz, 2006, s. 100).

Tüm bu faktörlerin yansıması kentsel açık mekânlarda kolaylıkla izlenebilir. Kadınlar ve kız çocukları kentteki kültürel ve rekreasyonel imkânlardan en az faydalanan kullanıcı grubudur (Kansız ve Akın Acuner, 2009, s. 29).

Bu çalışmada kentsel kamusal alanların kadınların tahammül etmek zorunda kaldığı baskı ve eşitsizliğin en iyi gözlemlenebileceği yerler olduğunu kabul edilir. Kullanıcı cinsiyetlerinin oranları arasındaki farklılıklar ve gerçekleştirilen etkinlikler, bunların mekân içindeki dağılımları eşitsizliğin mekânsal röntgeni olacaktır. Çalışmanın araştırmacıları peyzaj mimarları olduklarından ve doğrudan sosyal bilimler alanından olmadıklarından araştırma konusuna yaklaşımın açıklanması gerekli görülmüştür. Toplumun tüm kesimleri için eşit erişilebilirlikte açık kamusal alanların tasarımından peyzaj mimarları sorumludur. Günümüzde karşılaşılan eksikliklerin çözümlenmesinde yalnızca kanunlar ya da sosyal organizasyonlar sorumlu değildir; kadınlar için kentsel kamusal alanların daha erişilebilir ve kullanışlı olması, kendilerini daha özgür hissetmelerinin sağlanması, buna ilişkin cevapların bulunması ve çözüm üretilmesi aynı zamanda peyzaj mimarlığı meslek disiplininin de görev alanına girer. Peyzaj mimarları; sosyologlar, hukukçular ve sivil toplum kuruluşları gibi diğerleri ile birlikte sorumlulukları paylaşmalıdır. Bu nedenle cinsiyet rollerinin ve bunların kentsel kamusal alanların kullanımı üzerindeki etkisinin anlaşılması önemli bir gerekliliktir.

Hükümetin “Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Ulusal Eylem Planı 2008-2013” raporunda kadının günümüzdeki statüsü; eğitim, ekonomi, güç ve karar verme mekanizmaları, yoksulluk, sağlık, medya, çevre, insan hakları ve şiddet başlıkları altında tartışılmıştır. Kadın ve çevre başlığı (KSGM, 2008b, s. 63,67) altındaki yaklaşım oldukça yetersizdir; çevre sadece fiziksel-ekolojik bağlamda ele alınmış; sosyal, kültürel ve algısal boyutları tamamen göz ardı edilmiştir. Raporda odaklanılan tek konu çevresel kirlilik iken cinsiyet rollerinin kadınların kentsel açık mekânları kullanımına nasıl yansıdığı ya da bu alanlarda nasıl hissettikleri, bu alanları nasıl imgeledikleri ya da kentsel çevrelerdeki görünürlükleri gibi konular dile getirilmemiştir. Kısacası sosyal çevre boyutu tamamen göz ardı edilmiştir. Ayrıca aynı bakanlık tarafından yürütülen “Kadın Dostu Kentler” (BMOP, 2010) adlı çalışmadan bu raporda bahsedilmemiştir. Bu durum hükümetin bölümleri arasındaki koordinasyon eksikliğini göstermektedir.

Türkiye’de kadınların statüsü için olumlu gelişmeler de gözlenmektedir. Kent hizmetlerinden yararlanma düzeylerini ve kadınların kentlerdeki görünürlüğünü artırmak üzere çeşitli çalışmalar gerçekleştirilmiş, “Kadınların ve Kız Çocuklarının İnsan Haklarının Korunması ve Geliştirilmesi Ortak Programı (UNJP/BMOP)-Kadın Dostu Kentler” projesi kapsamında altı kenti içeren stratejik planlar ortaya koyulmuştur. Yürütülen çalışmalarla kadınların kentsel yaşamın unutulmuş değil, temel ve belirleyici



bireyleri olduğu ortaya vurgulanmıştır (BMOP, 2006, s. 4). Bu program dahilinde kentlerin fiziksel özelliklerinin nasıl iyileştirileceğine dair somut sonuçlar ortaya koyan çalışmalar yürütülmüştür. Canlı, uzun süre faal kalabilen ve sürdürülebilir kentsel açık mekânların tasarımı, mekânlar arasındaki hareketliliğin artırılması, mekânların algılanabilir ve okunabilir düzeni, görüş alanını kısıtlamayacak peyzaj tasarımları, iyi aydınlatma, sokaklar ve diğer alanlarda net ve kolay anlaşılabilir işaretler, gözetimin artırılması vb. gibi önlemler fiziksel çevrenin kalitesinin artırılması üzere tavsiye edilmiştir (BMOP, 2010, s. 49).

Kentsel kamusal alanlar ve cinsiyet ilişkisine dair yürütülen bazı araştırmalar da mevcuttur. Türkiye’de açık mekân-cinsiyet ilişkisine odaklanan bir araştırmada Trabzon kentinde kadınların sosyal baskılar ve ekonomik durumları nedeniyle kamusal alanlara erişimlerinin sınırlı olduğu tespit edilmiştir. Kadınların öncelikle güvenlik sorununu dile getirdiği ve bazı fiziksel özelliklerin kadınlarda korku uyandırdığı ortaya koyulmuştur (Yılmaz, 2006, s. 107-108). Aynı kentte yürütülen kadınların sosyal statüsüne ilişkin başka bir çalışmada da kadınların evleri dışındaki mekânları kullanımının ve sosyal yaşamı paylaşmaya ilişkin fırsatların toplumsal inşalarla kısıtlandığını saptanmıştır (Üstün, 2009, s. 386). Kentleşme ile sağlanan yeni fırsatlar olsa da bunlar kadınlar için kullanılabilir değildir. Bu çalışma ayrıca kadınların kentsel kamusal alanlara erişimlerini kolaylaştırmak için erkeksi giyinme ya da davranışlar sergileme gibi önlemler aldığını ortaya koymuştur. Bir başka bulgu da kafeler, parklar, deniz kıyısı gibi alanların yalnızca gün içinde kadınlar için kullanılabilir olduğunu gösterir. Havanın kararmasıyla bu alanlar kadınlar için uygun olmayan yerlere dönüşmektedir. Kadınların ev dışında olmak için belirttikleri en yaygın neden alışveriştir. Bu nedenle kadınların en sık kullandığı alanlar alışveriş merkezleridir (Üstün, 2009, s. 384-387). İnce Güney (2014, s. 157) Balıkesir kent merkezinde yaptığı yayaalara ilişkin davranış gözlemlerinde erkek kullanıcıların ağırlıkta olduğunu, tespit edilen oranın İstanbul kent merkezindeki çeşitli noktalarda tespit edilen erkek yoğunluğundan daha fazla olduğunu ortaya koymuştur. Görsel analizlerle, yaya hareketlerinin cinsiyetlere göre ilişkisinin kurgulandığı çalışmada kadınların görsel bütünlüğün sağlandığı özellikle mağazaların olduğu sokakları daha yoğun kullandığı ve görsel özellikler bağlamında kullanımın cinsiyetlere göre farklılaştığı tespit edilmiştir (İnce Güney, 2014, s. 166-168). Tiftik ve Turan (2015, s. 243-252) kentsel mekânlarda kadın kavramını güvenlik ve saldırıya uğrama korkusu bakımından ele almışlar, toplu konut alanlarında daha güvenli mekânların tasarım kriterlerini irdelemişlerdir. Demirbaş (2012, s. 2) gecekondu mahallesindeki kadınlara odaklandığı çalışmada ataerkil roller bağlamında kadınların mekân algısı ve kullanımını irdelemiştir. Çalışma kapsamında kadınlarla yapılan görüşmeler sonucunda kadınlar yanlarında bir erkek olduğunda, belirli bir yaşın üzerinde olduklarında ve yanlarında çocukları yoksa kentte daha az sorun yaşadıkları tespit edilmiştir. Bununla beraber ancak çocuk sayesinde kent merkezine çıkabildiğini belirten kadınlar da olmuştur. Bir kadının kentle ilişkisinde “can yeleği” olarak adlandırdığı kişiler [çocuk, akrabalar, komşu kadınlar, eş] söz konusudur (Demirbaş, 2012, s. 86). Çalışmada ayrıca gelir düzeyinin de kent merkeziyle kurulan ilişkiyi belirleyen bir özellik olduğu, paralarını belirli ölçülerde daha rahat kontrol edebilen kadınların kent merkezine daha sık çıktıkları belirlenmiştir (Demirbaş, 2012, s. 88). Gebze’de yürütülen bir başka araştırma ise kent merkezi ve çarşı gibi alanlarda erkek kullanıcıların oranlarının kadınlara göre oldukça yüksekken, alışveriş merkezi ya da konut sokaklarının olduğu alanlarda yakın oranlarda olduğunu; erkeklerin kadınlara oranla kamusal mekânları daha sık ziyaret ettiğini ve kadınların sokaktayken yanlarında birisinin varlığıyla kendilerini daha iyi hissettiğini tespit etmiştir (Bayazitoğlu ve Ayyıldız Potur, 2013, s. 545)

Ancak hala “Kadınlar evlerinin dışında, kentte neler yaparlar? Kentsel açık mekânlar kadınları özgürleştirir mi? Kadınlar ve erkeklerin açık kamusal alanları kullanımındaki

farklılıklar nelerdir?” gibi sorular yanıtlanmamıştır. Çınar (2005, s. 41) cinsiyet kimliklerinin yalnızca kadınların kamusal alanda nasıl görüldükleri ile yansıtılmadığını aynı zamanda dahil oldukları etkinlikler ve bu alanlarda neler yaptıklarının da cinsiyet rollerinin yansımaları olduğunu belirtir.

Bu çalışmada kentsel açık mekânları kadınların nasıl kullandığı ve katıldıkları etkinliklerin belirlenmesi ile kadınların cinsiyet rollerinin ve bunların mekân kullanımına etkilerinin saptanması amaçlanmıştır. Bu rollerin mekânın kullanımına nasıl yansıdığına ortaya koyulması ile kadınlar için daha demokratik açık mekânların nasıl tasarlanabileceğine dair tartışmalar yapmak mümkün olacaktır. Çalışma kapsamında yürütülecek analizlerle Türk toplumundaki cinsiyet rollerinin inşası ve kadın-erkek eşitsizliği sorununa bağlı olarak kadın kullanıcıların erkek kullanıcılara oranla kentsel açık mekânlara daha kısıtlı bir erişime sahip olduğunun ortaya koyulması beklenilmektedir.

## 2. METODOLOJİ

Bu çalışmada başlıca iki tekniği bir araya getiren bir çalışma yürütülmüştür. İlk aşamada yapılandırılmış davranış gözlemi yürütülmüş ve gözlem ile elde edilemeyecek kullanıcı değerlendirmelerinin saptanmasına yönelik olarak anket gerçekleştirilmiştir. İkinci aşama davranış gözlemi ve anket verilerinin bir arada değerlendirilmesini içerir.

### 2.1. Çalışma Alanı

Araştırma “Kadın Dostu Kentler” projesinin yürütüldüğü altı kentten biri olan Trabzon’da yürütülmüştür. BMOP (2010, s. 151) raporuna göre kent nüfusunun %49,4’ü erkek, %50,6’sı kadındır. Nüfusun %52,2’si kent merkezinde yaşamaktadır. Erkeklerin okuma yazma oranı %97,5, kadınlarda %83,8’dir. Çalışan erkek oranı %74,5 iken kadın oranı ancak %48,2 düzeyindedir. Eğitim ve iş gücüne katılım oranları arasındaki fark kadın ve erkek statüleri arasındaki eşitsizliğin göstergesidir.



Şekil 1. Çalışma alanı olarak seçilen Sanat Sokağı'nın kent merkezindeki konumu

Kent merkezinde yer alan ve kent hayatının en canlı, başlıca mekânları olan yaya alışveriş sokaklarından Kunduracılar Caddesi-Sanat Sokağı çalışma alanı olarak seçilmiştir (Şekil 1). Kunduracılar Caddesi uzun yıllardır yayalaştırılmış alışveriş sokağı olarak kentin önemli ve yoğun bir bileşenidir. Kesişme noktası niteliğindeki alan yoğun kullanıma sahiptir. Mevsimsel mısır, kestane ya da simit gibi sokak satıcılarının sürekli olarak konumlanması, oturmaya yönelik kent mobilyaları içermesi, bitkisel elemanlar ve örtü elemanları içermesi, çiçekçi, yöresel market gibi çeşitli mağazaların dışa açılımı,

çay ocağı ve buna ilişkin oturma birimlerinin olması sokağı canlı kılan ve sürekli kullanılan bir alan yapmaktadır (Şekil 2).



Şekil 2. Alan içinden görünüşler

## 2.2. Verilerin toplanması

### 2.2.1. Davranış gözlemi

Çalışma alanında yapılandırılmış davranış gözlemi yürütülmüştür. Sokak hafta içi 3 gün ve hafta sonu 2 gün gözlemlenmiştir. 30 dakikalık periyotlarla, toplamda 19 gözlem seansı ile, gün içi yoğunluğun yüksek olduğu öğleden sonra saatlerinde ve hava koşullarının açık mekânda durmaya uygun olduğu zamanlarda, Mayıs ayı içinde alanda oturmakta ve ayakta durmakta olan bütün kullanıcılar hazırlanan tablolara kaydedilmiştir. Her kullanıcının cinsiyeti, yaş aralığı (çocuk, genç yetişkin, yetişkin, yaşlı), yapmakta olduğu etkinlik, kiminle geldiği (yalnız, çift, hemcinsleriyle, karma grup) konumu (bank, ayakta, çay ocağı) şeklinde tabloya veri olarak aktarılmıştır. Bu verilerle; konumlarda cinsiyetler bakımından homojen dağılımların olup olmadığı, yani kadınlar ve erkeklerin mekânı kullanma bakımından eşit özgürlüğe sahip olup olmadığı, sergilenen etkinlikler bakımından cinsiyetlerin ortaya koyduğu farklılıklar, alana kiminle geldiklerine bağlı olarak sergiledikleri eğilimler gibi sonuçların tespiti ve cinsiyet rolleri ile ilişkisinin irdedelenmesi amaçlanmıştır. Bu verilerin SPSS yazılımıyla istatistiki olarak dağılımları incelenmiştir.

## 2.2.2. Anket

Davranış gözlemi ile elde edilen bulgular kadın-erkek kullanıcıların mekânı nasıl deneyimlediklerini, kadınların cinsiyet rollerine bağlı toplumsal baskı hissedip hissetmediklerini tek başına açıklamakta yeterli değildir. Çalışma toplumsal cinsiyet rolleri ile kentsel açık mekânların kullanımı arasında bağ kurmayı amaçladığından buna ilişkin verilerin toplanabilmesi amacıyla anket çalışması da yürütülmüştür. Literatür taramasına bağlı olarak özgürlük, güvenlik ve rahatlık kavramları göz önünde bulundurulmuş, toplumsal cinsiyet rolleri nedeniyle kadınlar ve erkeklerin bu özellikler bakımından mekânları farklı değerlendireceği varsayılmıştır. Bu doğrultuda Likert Tutum Ölçeği kullanılmış, bu özelliklere yönelik “kendimi burada güvende hissediyorum”, “kendimi burada özgür hissediyorum”, “burada istediğim gibi davranabiliyorum”, “kendimi burada rahat hissediyorum”, “karşı cinsin varlığından rahatsız olmuyorum” gibi değerlendirme cümlelerine “kesinlikle katılıyorum”, “katılıyorum”, “fikrim yok”, “katılmıyorum”, “kesinlikle katılmıyorum” ifadelerinden biriyle yanıt vermeleri istenmiştir. Olumsuzdan olumluya doğru 1’den 5’e kadar ölçeklendirilen yanıtlar tüm kullanıcılar için toplanmış, cinsiyetler bakımından ortalama değerler elde edilmiş ve kadın-erkek kıyaslamaları yapılabilmektedir. Ayrıca ankette deneklerden sosyo-demografik veriler ve konuma gelme, orayı tercih etme nedenleri gibi mekâna ilişkin veriler de toplanmıştır.

## 3. BULGULAR

### 3.1. Davranış gözlemine ilişkin bulgular

Çalışma alanında oturmakta ya da ayakta durmakta olan toplam 629 kullanıcı gözlemlenmiştir. Bunların %29,9’u (188 kişi) kadın kullanıcılar, %70,1’i (441 kişi) erkek kullanıcılar (  $\chi^2=101,763$ , 1 df,  $p<0.00$ ). Sonuç kadınlar ve erkeklerin bu açık mekâna erişimindeki eşitsizliği yansıtmakta, alanda erkek kullanıcıların baskınlığını ortaya koymaktadır. Kullanıcıların alana kimlerle geldiğinin cinsiyet rolleri ile ilişkili olarak değişeceği varsayılmıştır; daha önceki çalışmalar kadınların açık mekânları kimlerle beraber ziyaret ettikleri konusunda erkeklerden farklı eğilimler ortaya koyduğunu vurgular. Benzer durumun bu alanda da geçerli olup olmadığı sorgulanmıştır.

Çizelge 1. Davranış Gözlemi İle Saptanan Kullanıcıların Cinsiyetlerine Göre Gruplar İçindeki Dağılımları

		Kullanıcı grupları				
		Yalnız	Çift	Hemcinsleri ile	Karma	Toplam
Kadın	sayı	42	13	86	47	188
	% tüm kadınlar içinde	22,3%	6,9%	45,7%	25,0%	100,0%
	% her bir grup içinde	32,6%	50,0%	22,9%	47,5%	29,9%
	% toplam içinde	6,7%	2,1%	13,7%	7,5%	29,9%
Erkek	sayı	87	13	289	52	441
	% tüm erkekler içinde	19,7%	2,9%	65,5%	11,8%	100,0%
	% her bir grup içinde	67,4%	50,0%	77,1%	52,5%	70,1%
	% toplam içinde	13,8%	2,1%	45,9%	8,3%	70,1%
Toplam	sayı	129	26	375	99	629
	%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Yapılan analizler kadınların ağırlıklı olarak hemcinsleri (%45,7) ve karma gruplar (%25) içinde yani başkaları ile beraber alana gelme eğilimi sergilediklerini, erkeklerin ise

ağırlıklı olarak hemcinsleri ile beraber alana geldiklerini (%65,5) daha sonra yalnız gelme eğiliminin ağır bastığını (%19,7) ortaya koymuştur (Çizelge 1). İstatistiki analizlerin önem düzeyi sergilemesi ( $\chi^2=28,725$ , 3 df,  $p<0.00$ ) cinsiyetlerin kullanıcıların alana kimlerle gelme eğilimi sergilediği üzerinde etkili olduğunu gösterir. Alanda yalnız olarak gözlemlenen 129 kişinin %67,4'ü erkek, %32,6'sı kadın kullanıcılarıdır.

Çizelge 2. Kullanıcıların Cinsiyetlerine Göre Konumlar İçindeki Dağılımları

		Kullanıcı konumları			
		Bank	Ayak üstü	Çay ocağı	Toplam
Kadın	Sayı	65	18	105	188
	%	58,0%	41,9%	22,2%	29,9%
Erkek	Sayı	47	25	369	441
	%	42,0%	58,1%	77,8%	70,1%
Toplam	Sayı	112	43	474	629
	% tüm kullanıcılar içinde	17,8%	6,8%	75,4%	100,0%

Cinsiyet rollerinin mekan kullanımı için de yönlendirici olacağı, kadın ve erkek kullanıcıların alan içinde homojen bir dağılım sergilemeyeceği beklenmiştir. Bu doğrultuda gerçekleştirilen istatistiki analizler (Çizelge 2) tüm kullanıcılar bağlamında alanda en çok kullanılan yerlerin çay ocağına ait sokaktaki oturma yerleri olduğunu (%75, 4) daha sonra belediyeye ait bankların ağırlıkta olduğunu (%17, 8) ortaya koymuştur. Bu dağılım cinsiyetlere göre analiz edildiğinde %77,8 ile erkeklerin çay ocağına ait oturma yerlerinde önemli bir farkla ağırlık sergiledikleri, bu konumların erkeklere ait cinsiyetlendirilmiş mekânlara dönüştüğü söylenebilir. Kadınların oran olarak erkekleri geçtiği tek konum oturma banklarıdır, bu konumdaki kullanıcıların %58'inin kadınlar olduğu tespit edilmiştir. Bu durum çay ocaklarının erkeklere ait mekânlar olarak algılanması, kadınların ekonomik olarak daha kısıtlı hissetmesi ve bankların kadınlar tarafından taburelere göre daha konforlu algılanmasının sonucu olabilir. Cinsiyetlerin konumlara göre dağılımının istatistiki önem düzeyi ortaya koyması ( $\chi^2=58,824$ , 2 df,  $p<0.00$ ) cinsiyetlerin alan içindeki hangi mekânsal özelliklerin kullanımında tercihi etkilediğini ortaya koymuştur. Daha derinlemesine yapılan analizlerle de konumlardaki kullanıcı grupları özellikle kadın kullanıcılar açısından irdelenmiştir. Kadın kullanıcıların bankları ağırlıklı olarak hemcinslerinden oluşan gruplarla ya da yalnızken kullandıkları, çay ocaklarında ise ağırlıklı olarak hemcinslerinden oluşan ya da karma gruplar içinde buldukları gözlemlenmiştir.

Kullanıcıların davranışsal eğilimleri incelendiğinde oturma ya da ayakta durma gibi sabit etkinlikler ile beraberinde gerçekleşen 20 etkinlik türü gözlemlenmiştir. Ağırlıklı olarak alanda çay-sigara eşliğinde sohbet etme, sohbet etme, çay içme, etrafı izleme, alandaki satıcılardan bir şeyler alıp yeme etkinlikleri gerçekleşmiştir. Gözlemlenen 20 etkinlikten 16'sı kadınlar tarafından sergilenmişken, erkekler 15 etkinliği sergilemiştir. Çeşitlilik olarak ele alındığında kadın ve erkeklerin davranışsal olarak farklılık sergilemediği ancak içerik olarak ele alındığında bazı davranışların kadınlar tarafından sergilenmezken (gazete okumak, alandaki seyyar piyangoculardan şans oyunları oynamak ya da kupon doldurmak, uyumak, tespih çekmek gibi) bazılarının da erkekler tarafından sergilenmediği (fotoğraf çekilmek-öz çekim, çocuk bakımı ya da çocukla ilgilenme, alışveriş gibi) gözlemlenmiştir. Ancak gözlem süresinin kısıtlılığı ve alanın tek olması bu davranışların kadınlar ya da erkekler tarafından hiçbir zaman sergilenmediği genellemesini yapmaya elverişli değildir. Yinede istatistiki analizlerin önem düzeyi sergilemesi ( $\chi^2=60,759$ , 19 df,  $p<0.00$ ) cinsiyetlerin yapılan etkinliklerin değişiminde etkili olduğunu gösterir.

Kullanıcıların yaş gruplarına ilişkin verilerin analizi kadın ve erkek kullanıcıların benzer dağılımlar sergilediğini ortaya koymuştur. Alan ağırlıklı olarak yetişkinler tarafından kullanılırken, bunu genç-yetişkinler ve yaşlılar izlemiştir. Kadınlar ve erkekler olarak ele alındığında da benzer sıralama ile karşılaşmıştır.

### 3.2. Ankete ilişkin Bulgular

Anket çalışmasıyla mekânın deneyimlenmesinde kadın ve erkeklerin rahatlık, özgürlük, güven gibi duygular bakımından farklılıklarının olup olmadığı incelenmiştir. Bu doğrultuda alanda 51 kullanıcı ile anket çalışması yürütülmüştür. Anket yapılan kullanıcılara ilişkin sosyo-demografik veriler alan kullanıcılarının çeşitliliğini yansıtır (Çizelge 3).

Alana gelme sıklıkları olarak veriler ele alındığında kadınlar ve erkeklerin farklılıklar sergilediği saptanmıştır (Çizelge 4). Alana her gün geldiğini belirten kadın kullanıcı olmamışken erkeklerde bu oran %29,2 olmuştur. Kadınlar ağırlıklı olarak haftada birkaç kez ve haftada bir gelme eğilimi sergilemişken, erkekler haftada bir, haftada birkaç kez ve her gün geldiklerini ağırlıklı olarak belirtmişlerdir. Nadiren geldiğini belirten kadın oranı %7,4 iken erkeklerden bu cevabı veren olmamıştır. Erkeklerin alana daha sık gelme eğilimi sergilediği ortaya çıkmıştır. Yapılan istatistiki analizler önem düzeyi ortaya koymuş, cinsiyet rollerinin alana gelme sıklığına yansıdığını göstermiştir ( $\chi^2=17,567$ , 5 df,  $p<0.05$ )

Çizelge 3. Anket Yapılan Kullanıcıların Sosyo-Demografik Verilerinin Dağılımı

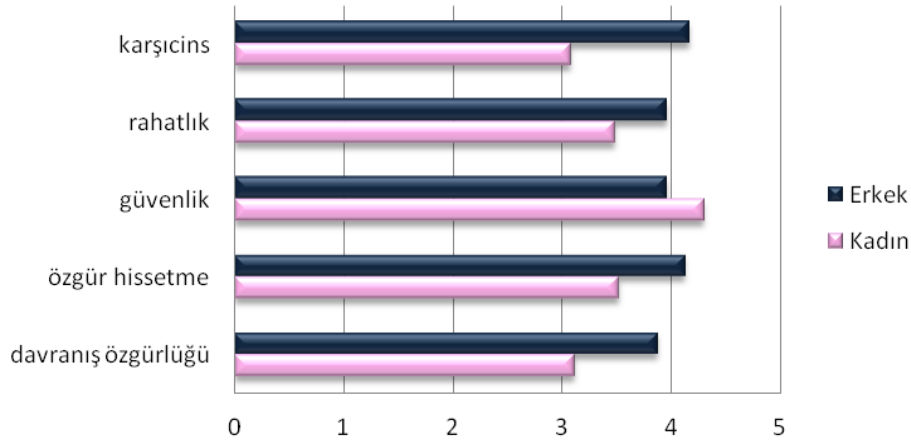
Sosyo-Demografik veriler	Kişi Sayısı; N=51	Oran %
<b>Cinsiyet</b>		
Kadın	27	52,9
Erkek	24	47,1
<b>Yaş</b>		
18-30	14	27,5
31-40	5	9,8
41-50	9	17,6
51-60	10	19,6
60-	13	25,5
<b>Eğitim</b>		
Okur-yazar	4	7,8
İlkokul	15	29,4
Ortaokul	2	3,9
Lise	11	21,6
Üniversite	19	37,3
Lisansüstü	-	-
<b>Meslek</b>		
Öğrenci	9	17,6
Emekli	12	23,5
Ev Hanımı	12	23,5
Çalışan	4	7,8
Serbest Meslek	14	27,6

Kullanıcılar alana gelme nedenleri olarak dinlemeye elverişli olması/yorgunluk atmak, yola-merkeze yakın olması/ulaşımı kolay olması, kalabalık/aktif olması, ücretsiz oturma yerleri olması, ortamın güzel olması gibi nedenleri belirtmişlerdir. Tercih nedenleri cinsiyetler açısından kıyaslandığında benzer dağılımlar gözlemlenmiş, istatistiki olarak önemli bir farklılık saptanmamıştır.

Ankette katılımcılara özgürlük, güvenlik, rahatlık ve karşı cinsin varlığı açısından mekanı nasıl deneyimlediklerini tutum skalaları da sorulmuştur. Kullanıcıların her özellik için belirttiği değerler kadın ve erkek olarak iki ortalamaya dönüştürülüp karşılaştırmalar yapılmıştır.

Çizelge 4. Kadın ve Erkek Kullanıcıların Alana Gelme Sıklıkları

		Alanı ziyaret etme sıklıkları						Toplam
		Her gün	Haftada birkaç kez	Haftada bir	Ayda birkaç kez	Ayda bir	Nadiren	
Kadın	Sayı	0	12	8	4	1	2	27
	%	0,0%	44,4%	29,6%	14,8%	3,7%	7,4%	100,0%
Erkek	Sayı	7	5	8	0	4	0	24
	%	29,2%	20,8%	33,3%	0,0%	16,7%	0,0%	100,0%
Toplam	Sayı	7	17	16	4	5	2	51
	%	13,7%	33,3%	31,4%	7,8%	9,8%	3,9%	100,0%



Şekil 3. Kadın ve Erkeklerin Mekansal Deneyimlerine İlişkin Ortalamaların Grafikselleştirilmesi

Analizler kadınların güvenlik dışında tüm değerler bakımından erkeklerden daha düşük ortalamalar ortaya koyduğunu göstermiştir (Şekil 3). Ortaya çıkan bu farklılıkların istatistiki önem düzeyinin saptanması amacıyla T-testi yürütülmüştür; bunun sonucunda davranış özgürlüğü ( $t=-2,475$ , 49 df,  $p<0,05$ ), kendini özgür hissetme ( $t=-2,111$ , 49 df,  $p<0,05$ ), ve karşı cinsten rahatsız olmama ( $t=-2,989$ , 49 df,  $p<0,01$ ) arasındaki farkın cinsiyet rollerinin etkisini güçlü şekilde yansıttığı saptanmıştır. Güvenlik açısından kadınların alanı erkeklerden daha güvenli bulmasının nedeni benzer araştırmaların bulguları ile açıklanabilir. Kadınların mekânsal özelliklerin yardım istemeyi ya da kaçmayı kolaylaştıran alanları daha güvenli bulduğu; yani yoğun kullanımlı, başkalarının görsel, işitsel ve hareketsel erişim alanında olan ya da merkezi konumda olup hareketsel olarak kaçmanın kolay olduğu yerleri güvenli algıladığı belirtilmiştir. Kadınların açık mekânlarda saldırıya uğrama korkusuna karşılık aldıkları önlemler arasında sayılan bu durum yine kadınların erkeklerden daha zayıf olduklarını, kendilerini savunmak için yardıma ihtiyacı olduğunu kabul eden cinsiyet rollerinin yansımasıdır. Kadınların erkekler kadar özgür hissetmemeleri ve karşı cinsin varlığından erkekler kadar rahatsız olmamalarına karşın rahatlık duygusu bakımından istatistiki olarak anlamlı bir düzey çıkmamasının nedeni kadın kullanıcıların rahatlık kavramını fiziksel olarak algılayıp, özellikle banklarda daha konforlu oturmalarına yönelik bir değerlendirme yapmış olmaları olabilir.

#### 4. TARTIŞMA

Çalışmada elde edilen bulgular Türk kadının kamusal açık mekânlardaki olumsuz durumunu ortaya koyan önceki çalışmaları desteklemiştir. Kadınların yaşamakta olduğu eşitsizlik durumu kamusal açık mekânlara erişimi ve kullanımı için de geçerlidir. Kadın ve erkek kullanıcı sayısında gözlemlenen farklılıklar daha önce başka çalışmaların da ortaya koyduğu eşitsizlik durumunu yansıtır (Bayazitoğu ve Ayyıldız Potur, 2013, s. 545; İnce Güney, 2014, s. 357; Üstün, 2009, s. 386;). Gözlem çalışmasıyla ortaya koyulan bir başka farklılık da kadınlar ve erkeklerin alan içindeki konumlarıdır. Alanda bulunan ve dışarıya açılımı olan çay ocağı (Şekil 4) kadın kullanıcıların da kullandığı bir yerdir, ancak kullanıcı oranları bu konumların erkekler tarafından cinsiyetlendirilmiş mekânlar olduğunu ortaya koymuştur. Doğanay (2016, s. 19) çay ocağını erkekliğin üretildiği bir yer olarak değerlendirmekte; erkekliğin olduğu mekânları kadının dışlandığı ya da konuk olarak kabul edildikleri yerler olarak tanımlamaktadır. Yine de kadın kullanıcıların çoğunluğunun, ağırlıklı olarak başkalarıyla bir arada olsa da, çay ocağının oturma yerlerinde gözlemlenmesi kadınların bu mekânlardan dışlanma durumunu ortadan kaldırmaya başladığının göstergesi olabilir. Çay ocaklarının kadınların açık mekân kullanımına etkisini daha iyi anlayabilmek için çay ocaklarının olduğu ve olmadığı başka alanlarla bir arada değerlendirmeler yapmak daha sağlıklı sonuçlar ortaya koyacaktır. Kadın kullanıcıların erkek kullanıcıları oran olarak geçtiği tek konum banklardır; kadın kullanıcıların konfor beklentisini yansıtan bu durumun benzeri daha önceki çalışmalarda da tespit edilmiştir (Mumcu, 2009, s. 161). Bu sonuçtan yola çıkılarak kadın kullanıcıların çekilmek istediği alanların donatı tasarımında kadınların fiziksel konfor beklentilerinin göz önünde tutulmasının iyi sonuçlar ortaya koyabileceği söylenebilir. Kadınların alana ağırlıklı olarak başkalarıyla gelmesi benzer bulguları destekler (Bayazitoğu ve Ayyıldız Potur, 2013, s. 545; Demirbaş 2012, s. 86). Açık kamusal alanlarda yalnız kalmama eğilimi başkalarıyla beraber gezmek, silah ya da cep telefonu taşımak, savunma sporları öğrenmek gibi “önlem strateji”leri arasında tanımlanmıştır (Starkweather, 2007, s. 357).



Şekil 4. Alan içinde çay ocağının mekânsal yayılımı ve kullanıcılar (Fot. Sema Mumcu)

Kadın ve erkek kullanıcıların sergiledikleri davranışlarda cinsiyet rollerinin baskısıyla farklılıklar olması, kadınların erkekler kadar özgür olamaması nedeniyle erkekler kadar çeşitli kullanım sergilemeyecekleri beklenilmiş ancak bu sonuç saptanamamıştır. Çeşitlilik olarak kadınlar ve erkeklerin birbirlerine yakın oranlar sergilediği, kadınların 16 etkinlik türü, erkeklerin ise 15 etkinlik türü gerçekleştirdiği gözlemlenmiştir. Kentin merkezinde yer alan, kent hayatının kalbinin attığı merkezi konumlardan biri olan çalışma alanının hava koşullarından bağımsız sürekli canlı, hareketli ve yoğun bir alan olması nedeniyle kadınları daha güvenli ve rahat hissetmeye teşvik ettiği, bunun da davranışsal içeriğe yansıdığı düşünülmektedir. Cinsiyet rollerinin “sergilenmeyen” etkinliklerle daha iyi yansıtıldığı düşünülmektedir; kadınların erkeklere has kabul edilen



tespih çekmek ya da şans oyunları oynamak gibi davranışları sergilememesi, erkeklerin ise çocuk bakımı, öz çekim (fotoğraf çekimi) gibi daha çok kadınlarla ilişkilendirilen etkinlikleri sergilememiş olmaları gibi.

Yapılan anket çalışması da gözlemlerde saptanan bazı durumları ve daha önceki araştırmaları desteklemiştir. Buna ilişkin en çarpıcı durum alana gelme sıklıklarındadır. Erkeklerin kadınlara oranla daha sık gelme eğilimi sergilemesi kadınların ev, erkeklerin ise kentsel mekânlarla ilişkilendirilmesi ikilemini yansıtır. Ayrıca kadınların ekonomik olarak daha kısıtlı bütçeye sahip olmaları, ev ve çocuk bakımıyla ilgili sorumluluklarının kendilerine ayıracakları zamanı azaltması da kadınların açık mekânlara erişimini kısıtlandırmaktadır (Akın ve Demirel, 2003, s. 73; Bayazitoğlu ve Ayyıldız Potur, 2013, s. 545; Day, 2000, s. 107; Ereş, 2006, s. 47-49; Kansız ve Akın Acuner, 2009, s. 86; KSGM, 2008b, s. 35,44; Üstün, 2009, s. 387; Yılmaz, 2006, s. 100). Anketle ortaya koyulan kadınların kendini erkekler kadar özgür hissetmemesi, karşı cinsten rahatsızlık duymama konusunda erkeklerden daha düşük değerler ortaya koymaları cinsiyet rollerinin oluşturduğu baskıyı yansıtır. İstatistikî olarak anlam düzeyine sahip olmasa da kadınların alanı erkeklerden daha güvenli bulması beklenmeyen bir sonuç gibi dursa da aslında konumun özellikleriyle örtüşmektedir. Bu durum konumun tercih nedenlerinde sıklıkla belirtilen merkezi konumda olması, ayakaltı olması, ana yola yakın olması, kalabalık-aktif olması vb. gibi özelliklerle ilişkilidir. Kadınların başkalarından yardım isteyebilecekleri konumları açık mekânlardaki güvenlik stratejilerinin bir parçası olarak gördüğü başka araştırmalar tarafından da belirtilmiştir (Mehta, 1999, s. 77; Mumcu, 2007, s. 1013).

## 5. SONUÇ

Bu çalışma özellikle sosyal disiplinler içinde yaygın bir çalışma alanı olan kadın-erkek eşitsizliği sorununa çevresel tasarım ve özellikle peyzaj mimarlığı bağlamında odaklanmakta ve kentsel açık mekânların tasarımına ilişkin çalışmalarda göz ardı edilen bu konuyu irdelemektedir. Kamusal açık mekânların kullanımının kadının sosyal statüsünü analiz etmek, anlamak ve iyileştirmek üzere hangi önlemlerin alınacağını belirlemekte iyi bir gösterge olduğu bu çalışmanın yazarları tarafından kabul edilmiştir. Gerek gözlemlerde ortaya koyulan kadın-erkek kullanıcı oranlarındaki farklılıklar, gerekse kadın-erkek kullanıcıların alana kimlerle geldiğindeki farklılıklar kamusal açık mekânlardaki sosyal hayatta kadının olumsuz statüsünü yansıtmaktadır. Mekânın kadın ve erkek kullanıcılar tarafından nasıl deneyimlendiğini saptamaya yönelik anket bulguları da eşitsizliği yansıtır. Kadınların kamusal açık mekânlarda erkekler kadar özgür hissetmemeleri, karşı cinsten daha az rahatsız olmamaları bu duruma örnek verilebilir. Anketle ortaya koyulan bir başka olumsuzluk da kent merkezine gelme sıklıklarındaki farklılıktır.

Bu bulgular karşısında kentsel açık mekânların tasarımıyla yükümlü peyzaj mimarlarına düşen sorumluluklar nelerdir? Elbette kullanıcıları alana çekme bakımından daha demokratik, kullanıcı çeşitliliğini destekleyen alanlar yaşanılır, canlı kentsel mekânların öncelikli özellikleridir. Kadın kullanıcıların varlığı ise kentsel açık mekânların bunu ne kadar başardığının göstergesidir. Kadın kullanıcıların kendini güvende hissetmelerini sağlayacak görsel, işitsel, hareketli geçirgenliğin yüksek olduğu; hareketliğin, aktivitenin yoğun olduğu yerlerde konumlandırılmış, fiziksel ve mikro iklimsel koşulların konforlu ortamlar sağladığı alanlar kadın kullanıcılar açısından daha avantajlı olacaktır. Ayrıca mekân bileşen ve öğelerinin destekleyeceği etkinliklerin içeriği de kadın kullanıcılara yönelik seçenekler sunmalıdır (kermesler, el sanatlarına yönelik pazarlar, sokak gösterileri vb. gibi).

Bu çalışmada tek bir alana odaklanması çalışmanın önemli bir kısıtlılığıdır. Özellikle çay ocaklarının getirdiği erkek yoğunluğunun kadınların mekânı kullanması ve deneyimlemesini nasıl etkilediğinin daha iyi anlaşılabilmesi için bu özelliği sergileyen ve sergilemeyen başka alanlarla kıyaslamalar yapılabilir. Anket yapılan denek sayısı ve gözlem süresinin artırılması da gelecekteki araştırmaların güvenilirlik düzeyini yükseltecektir. Yine konforun kadınlar için önemi göz önünde bulundurulursa mekân bileşen ve öğeleri bakımından farklı özellikler sergileyen; farklı donatılar sağlayan mekânlarla kıyaslanmaların yapılması kadınlara yönelik olumlu çevresel özelliklerin daha iyi anlaşılmasını sağlayabilir. Gelecekte yapılacak çalışmalar bu farklılıkları bir arada ele alacak şekilde daha çok çalışma alanında yürütülebilir.

## KAYNAKLAR

Akın, Ayşe ve Demirel, Simge, “Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Sağlığa Etkileri” C. Ü. Tıp Fakültesi Dergisi, S:25 (4) 2003, ss. 73-82.

Ardener, Shirley, “The Partition of Space” (ed.) J. Rendell, *Gender, Space, and Architecture: Interdisciplinary Introduction*, Routledge, London 1999, ss. 112-118.

Bayazitoğlu, Ümit Ceren ve Ayyıldız Potur, Ayla, “Yaşanabilir Kentler Temasını Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Yorumlamak: Farklı Kamusal Mekanlarda Karşılaştırmalı Bir Alan Çalışması”, *25th International Building & Life Congress, Liveable Cities*, 28 - 30 March 2013, Bursa 2013, ss.541-547.

Blöbaum, Anke ve Hunecke, Marcel, “Perceived danger in urban public space; the impacts of physical features and personal factors”, *Environment and Behavior*, S: 37 (4) 2005, ss. 465–486.

BMOP (Birleşmiş Milletler Kadınların ve Kız Çocuklarının İnsan Haklarının Korunması ve Geliştirilmesi Ortak Programı) Bülteni, *Daha İyi Bir Gelecek İçin Kadın Dostu Kentler*, S:4 2006.

BMOP (Birleşmiş Milletler Kadınların ve Kız Çocuklarının İnsan Haklarının Korunması ve Geliştirilmesi Ortak Programı), *Kadın Dostu Kentler*,. Damla Matbaacılık Ltd. Ankara 2010.

Buckingham-Hatfield, Susan, *Gender and Environment*. Routledge, USA 2000.

Burgess, Jacquelin, “‘But is it worth taking the risk?’ How women negotiate access to urban woodland: a case study”, (ed.) R. Ainley, *Space Files: Exploring Bodies, Space and Gender*, Routledge, London 1998, ss. 115-130.

Çınar, Alev, *Modernity, Islam, and Secularism in Turkey: Bodies, Places, and Time*, University of Minnesota Press 2005.

Day, Kristen, “The Ethic of Care and Women's Experiences of Public Space”, *Journal of Environmental Psychology*, S: 20 2000, ss. 103-124.

Day, Kristen, “Constructing Masculinity and Women's Fear in Public Space in Irvine, California”, *Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography*, S: 8 (2) 2001, ss. 109-127.

Demir, Ümran, “Kadının Toplumsal Statüsü”, *Sağlık ve Toplum*, S:2 1999, ss. 12-16.

Demirbaş, Gökben, *Kadınların Mekan Algısı ve Mekanı Kullanma Biçimleri*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Edirne 2012.

Ereş, Figen, "Türkiye'de Kadının Statüsü ve Yansımaları", *Gazi Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dergisi*, S:19 2006, ss. 40-52.

Fisher, Bonnie S. ve Nasar, Jack L., "Fear of Crime in Relation to Three Exterior Sites Features; Prospect, Refuge, and Escape", *Environment and Behavior*, S:24 (1) 1992, ss.35-65.

Doğanay, Gülmelek, "Unutma ve anımsama arasında geçmişin eril inşası: Çaykara'da kadın olmak ve geçmişin reddi", *Fe Dergi*, S:8 (1) 2016, ss.15-33.

Günindi Ersöz, Ayşegül, "Özel Alan/Kamusal Alan Dikotomisi: Kadınlığın "Doğası" ve Kamusal Alandan Dışlanmışlığı", *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, S:18 2015, ss. 80-102

Gökarıksel, Banu ve Secor, Anna, "Between Fashion and Tesettür: Marketing and Consuming Women's Islamic Dress", *Journal of Middle East Women's Studies*, S:6(3) 2010, ss.118-148.

İnce Güney, Yasemin, "Gender and urban space: An examination of a small Anatolian city", *ITU A/Z*, S: 11 (2) 2014, ss.153-172.

Kansız, Nuray ve Akın Acuner, Şebnem, *Kadınların Kentsel Hizmetlerden Yararlanma Düzeyleri, Sorunlar ve Çözüm Önerileri*, Milli Prodüktivite Merkezi Yayınları, Ankara 2009.

Koskela, Hille, "'Gendered Exclusions': women's fear of violence and changing relations to space", *Geografiska Annaler*, S:81 B (2) 1999, ss. 111-124.

Krenichyn, Kira, "Women and physical activity in an urban park: Enrichment and support through an ethic of care" *Journal of Environmental Psychology*, S:24 2004, ss. 117-130.

KSGM, (Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü), T.C. Başbakanlık, Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü. *Kadının Statüsü ve Sağlığıyla İlgili Gerçekler*. Afşaroğlu Matbaası, Ankara 2008a.

KSGM, (Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü), T.C. Başbakanlık, Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, *Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Ulusal Eylem Planı 2008-2013*, Fersa Ofset, Ankara 2008b.

KSGM, (Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü), T.C. Başbakanlık, Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, *Türkiye'de Kadının Durumu*, Ankara 2012.  
([http://www.kadininstatusu.gov.tr/upload/mce/2012/trde\\_kadinin\\_durumu\\_2012\\_nisan.pdf](http://www.kadininstatusu.gov.tr/upload/mce/2012/trde_kadinin_durumu_2012_nisan.pdf)), (28.05.2015)

Massey, Doreen, "Space, Place and Gender", (ed.) J. Rendell, *Gender, Space, Architecture: Interdisciplinary Introduction*, Routledge, London 1999, ss.128-133.

Mehta, Anna, "Embodied Discourse: On gender and fear of violence", *Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography*, S:6(1) 1999, ss. 67-84.

Mumcu, Sema, *Açık Mekanlarda Davranış Konumları: Oturma Davranışının Değişiminin İncelenmesi*, Karadeniz Teknik Üniversitesi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Trabzon 2009.

Mumcu, Sema; Yılmaz, Serap ve Özbilen, Ali, "The Factors Influencing the Feeling of Safety in Urban Open Spaces" *LINENARCH 3<sup>rd</sup> International Congress, Contextualizm in Architecture, July 5-7, 2007*, Trabzon, Turkey, C.3, ss. 1007-1015.

Reid, Bryonie, "Rearranging the ground': public and private space in Belfast, Northern Ireland." *Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography*, S:15 (5) 2008, ss. 489-503.

Rendell, Jane, "Introduction: 'Gender, Space'", (ed.) J. Rendell, *Gender, Space, Architecture: Interdisciplinary Introduction*, Routledge, London 1999, ss. 101-108.

Sewell, Jessica, "Gender, Imagination, and Experience in the Early-Twentieth-Century American Downtown." (ed.) C. Wilson, *Everyday America: Cultural Landscape Studies after J. B. Jackson*, University of California Press, Ewing 2003, ss. 237-254.

Starkweather, Sarah, "Gender, Perceptions of Safety and Strategic Responses among Ohio University Students" *Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography*, S:14(3) 2007, ss. 355-370.

Tiftik, Cemile ve Turan, İlker, "Women, Social Housing and Urban Spaces: Places to dwell and places where women are being attacked on their way home", *ITU A/Z*, S:12 (1) 2015, ss.243-255.

Üstün, İlknur, "Trabzon'un Misafirleri", (ed.) Güven Bakırezer, ve Yücel Demirer, *Trabzon'u Anlamak*, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, ss. 361-402.

Wesely, Jennifer K. ve Gaarder, Emily, "The Gendered "Nature" of the Urban Outdoors; Women Negotiating Fear of Violence", *Gender & Society*, S:18 (5) 2004, ss. 645-663.

Yılmaz, Zeynep, *Kamusal Mekanların Gender Sistemik Yaklaşım Açısından Değerlendirilmesi*, Karadeniz Teknik Üniversitesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trabzon 2006.



## Gaudi Dokunmamızı mı İstedi?

Yasemin ERKAN YAZICI<sup>1\*</sup>

*Göz uzaklık ve ayrılığın, ten ise yakınlık ve içtenliğin organıdır. Görme ile uzaklar ve bina derinlikleri algılanabilirken, dokunma ile yakındaki şeylerin detayları anlaşılır...(Pallasmaa, 2011).*

### ÖZET

Bu makalede mimari mekanlarda dokunma duyusunu harekete geçiren etmenler ele alınmış, bu doğrultuda, Antoni Gaudi tarafından tasarlanan ve UNESCO Dünya Mirasları listesinde yer alan Sagrada Familia, Casa Mila, Casa Batllo yapıları ve Park Güel'deki giriş yapıları ve kemerli geçit incelenmiştir. İncelenen yapıların, iç ve dış mekan özellikleri, formları, malzemeleri, renkleri ve tasarımcının bu formları oluştururken ilham aldığı malzemeler ele alınmıştır. Ayrıca yapılan gözlemlerden yararlanılarak ziyaretçilerin dokunma duyusunun bu yapılar üzerindeki etkisine değinilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Dokunma duygusu, yüzey dokusu, mekan, Gaudi

## Did Gaudi want us to Touch?

### ABSTRACT

In this article, the factors that act on the sense of touch in architectural spaces are discussed.

The Sagrada Familia, Casa Mila and Casa Batllo buildings which are designed by Antoni Gaudi and listed on the UNESCO World Heritage list, and the entrance to the Park Güel and the arched passage were analyzed. Interior and exterior features, forms, materials, colors and materials inspired by the designer creating these forms are discussed of these structures Furthermore, These structure's effect's on tactile sensation have been investigated.

**Key Words:** Touch, surface texture, space, Gaudi

<sup>1</sup> İstanbul Kültür Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, yaseminerkanyazici@gmail.com

\*İlgili yazar / Corresponding author: Yasemin ERKAN YAZICI, [y.erkanyazici@iku.edu.tr](mailto:y.erkanyazici@iku.edu.tr)

Gönderim Tarihi: 09.11.2016

Kabul Tarihi: 29.11.2016

## Dokunulması Mekanlar

Bazı yapılarda dokunma duyusu istem dışı harekete geçer, kişiyi dinlemez ve farkında olunmadan dokunulur.... Bu duruma ne neden oluyor. Neden dokunmak isteniyor? Bazı mekanlar dokunmak için mi tasarlanmış? Mimar dokunmamızı mı istedi? O zaman dokunalım...

Tüm duyular dokunma duyusunun uzantıları ve özelleşmiş halleridir. Buna görme duyusu da dahildir. Bu nedenle tüm duysal deneyimler dokunma ile bağlantılıdır. Dokunma "Beden ile dünya arasında onu deneyimlemek için oluşan bir arayüz gibidir" (Pallasmaa, 2011).

Kişinin mekanı deneyimleme sırasında, bedensel ve zihinsel algıya bağlı olarak mekanla kurduğu etkileşim ve bütünleşme üzerinden kavranabilen dokunma olgusu, gözmerkezci paradigmadan farklı olarak, mimariyi anlamlandırmanın varlığına işaret etmektedir (Öktem Erkartal ve Ökem, 2015).

Mekanda bulunan objelerin ve mekanı oluşturan elemanların gözlemciden uzaklaşması, görüntünün yoğunluğunun aşamalı olarak değişmesine neden olmaktadır. Mesafelerin doğru algılanabilmesi için en önemli tamamlayıcı unsur dokunmadır. Bu doğuştan gelen bir özelliktir ve deneyimlere bağlı değildir (Gibson, 1986). Fransız filozof ve fenomenolog Maurice Merleau-Ponty (1968) dokunma ve görme arasındaki ilişkiyi "*bakışlarla nesnelere dokunmak*" olarak tanımlamıştır.

Antropolog Ashley Montagu'nun (1986) görüşüne göre; ten en eski ve en duyarlı organdır. Gözün üzerindeki ağ tabakasının üzerinde bile dönüşüme uğramış bir deri katmanı vardır. Dokunma bütün duyuların anasıdır ve diğer duyulara dönüşerek farklılaşmıştır. Pallasmaa'ya göre; ten mekanlardaki sıcaklık izlerini de inanılmaz bir şekilde takip eder. Bir ağacın altındaki gölge, güneşli bir alan, birer mekan ve yer deneyimine dönüşür. Bu makalede Antoni Gaudi tarafından tasarlanan ve UNESCO Dünya Mirasları listesinde yer alan (URL 1) Sagrada Familia, Casa Mila, Casa Batllo yapıları ve Park Güel'deki giriş yapıları ve kemerli geçit incelenmiştir. Özellikle incelenen yapılardaki formları oluştururken tasarımcının ilham aldığı malzemeler ve objeler ele alınmış, dokunma duyusunun bu yapılar üzerindeki etkisine değinilmiştir.

## Antoni Gaudi Hakkında Genel Bilgi

Art Nouveau akımının öncüsü Katalan mimar Antoni Gaudi'nin (1852-1926) babası bir bakırcı ustasıdır. Gaudi çocukluğunda demirci çırağı olarak çalışmış ve bu konudaki yeteneğini yapılarına yansıtmıştır. Eserlerine genellikle Neo-Gotik ve Art Nouveau akımlarını yansıtan mimar, tüm eserlerinde doğadan esinlenmiştir. Ona göre doğada düz çizgi yoktur ve bu sebeple hiç bir eserinde düz çizgi kullanmamıştır. Eğer keskin hatlı çizgiler kullanacaksa bu tekdüzeliği bozmak için asimetriyi kullanır (URL 2). Genellikle coğrafi oluşumlardan, bitkilerden ve hayvanlardan ilham alan Gaudi, tasarımlarında dağ, yaprak, kuru dal, çiçek, meyve, bal peteği, iskelet ve kemiklerin formlarını kullanmıştır.

## Sagrada Familia

Sagrada Familia'nın yapımına 1882'de mimar Francisco de Paula del Villar y Lozano tarafından başlanmıştır. 1883 yılında Gaudi devralmış ve 1926 yılında vefat edene kadar tasarımı ve yapımında bulunmuştur (Crippa, 2007). Yapının inşası Gaudi'nin tasarımları doğrultusunda halen devam etmektedir.

Kapılardaki yaprak formuyla oluşturulan örüntülerde, iç mekandaki kolonların sanki ormanın içerisinde dolaşıyormuş gibi konumlanmasında (Şekil 1), mimar doğadan yapmış olduğu esintiyi başarılı bir şekilde yapıya yansıtmıştır.



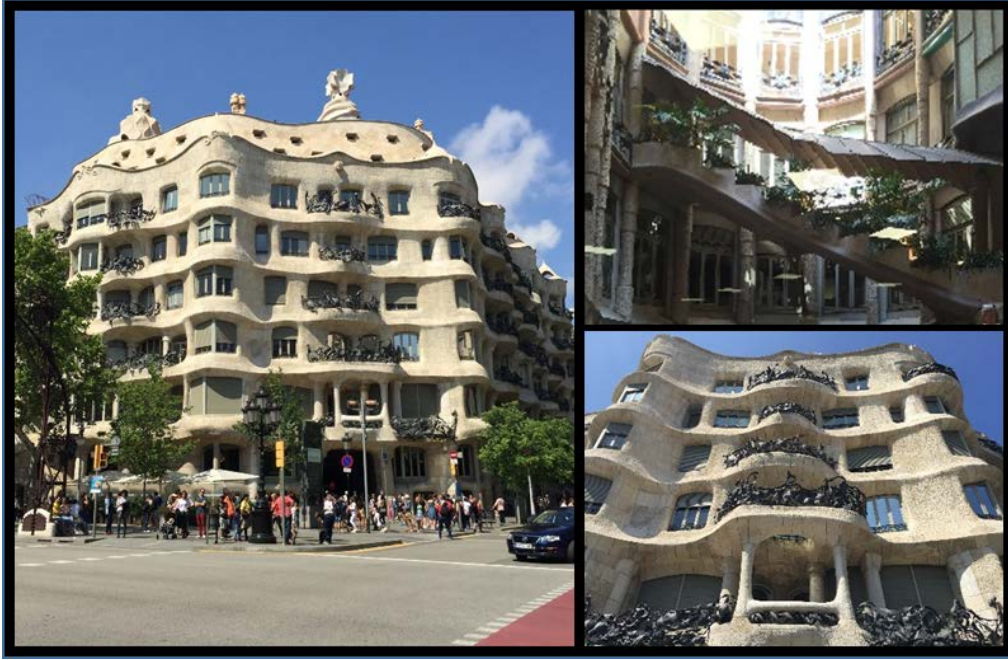
Şekil 1. Sagrada Familia'dan görseller (Çakıcı Alp ve Erkan Yazıcı arşivi, 2016)

Mekanla ilgili bilgiye ulaşmada, çok katmanlı mekan oluşumunu ifade eden deneyim algının yerini alır. Mekanı algılamakla onunla bir ilişki kurulur. Kurulan ilişkide mekanın içselleştirildiği an mekansal deneyim oluşur (Aydınlı, 2009). Bu deneyim, mekanda geçirilen zaman miktarına göre farklılık gösterebilir. Sagrada Familia büyük ve çok fazla detay içeren bir yapıdır. Yapı hakkında kişide oluşacak mekansal deneyim, yapıda geçirilen süreye göre de farklılık gösterebilir. Yapılan gözlemlerde, süre farkı gözlemeksizin, ziyaretçilerin en çok Sagrada Familia'nın kapılarına ve kolonlarına dokunmaya çalıştıkları tespit edilmiştir.

### Casa Mila

Casa Mila, 1905-1910 yılları arasında Gaudi tarafından tasarlanıp inşa edilmiştir. Mimar balkonları ve cephedeki her bir nişi (Şekil 2) birbirinden farklı deniz dalgası formunda tasarlamış, dökme demir balkon demirlerindeki yosun soyutlaması ile dalga efektinin daha güçlü bir biçimde algılanmasını sağlamıştır. (URL 3).

Yapının içinde bulunan iki avlu ile güneş ışığından olabildiğince faydalanılmaya çalışılmıştır. Çatısında yer alan her biri farklı tarzda tasarlanmış olan bacalar yapının en dikkat çekici özelliklerinden biridir (Şekil 2). Bu bacalar bakan kişiler tarafından farklı algılanmakta farklı hayali karakterlere benzetilmektedir. Yapılarında hayvan iskeletinden de esinlenen Gaudi Casa Mila'nın çatı arasındaki tonoz çatkısını yılan iskeleti formunda tasarlamıştır.



Şekil 2. Casa Mila'dan görseller (Çakıcı Alp ve Erkan Yazıcı arşivi, 2016)

Dokunma ile kişi, uzaktan bakmanın aksine, yabancı bir varlığı kendi bedeninde hissetmektedir. Bu, kişi ve nesne arasındaki sınırın yok olması durumu, Martin Heidegger'e (1971) göre bir varlığın görme mesafesindeki "nesne"den çıkarak, dokunma mesafesindeki "şey"e dönüşme durumudur. Yapılan gözlemlerde ziyaretçilerin en çok Casa Mila'nın çatısında bulunan bacalara dokunmaya çalıştıkları tespit edilmiştir.

### **Casa Batllo**

Casa Batllo, 1877 yılında Gaudi tarafından tasarlanıp inşa edilmiş 1905- 1907 yılları arasında değişiklikler yapılarak bugünkü halini almıştır. Modern mimari örneklerinden olan binanın özellikle zemin katı, hem plan hem de dış görünüşü ile farklılık yaratmaktadır (URL 4).

Gaudi bu yapısında da düz çizgilerden kaçınmıştır. Dar uzun dikdörtgen bir parselin içine inşa edilen binanın neredeyse ne dış formunda ne de iç formunda düz çizgiler kullanılmamıştır. Ön cephenin büyük bir kısmı kırık seramiklerle kaplıdır ve simetrik olmayan bir şekilde döşenmiştir. Yapının balkonlarında kemik görünümlü sütunlar, üst katlarında ise kafatası görünümlü parçalar yer almaktadır. Sürüngen görünümündeki çatıyı kimileri dinazora, kimileri ise ejderhaya benzetmektedir (Şekil 3).





Şekil 3. Casa Batlló'dan görseller (Çakıcı Alp ve Erkan Yazıcı arşivi, 2016)

Yapıların yüzeylerini örten malzemenin dokusu mekanların derisini oluşturmaktadır. Bu deri kimi zaman pürüzlü, kimi zaman ise kaygan, şeffaf, mat, yumuşak ya da sert olabilmektedir. Tüm bu özellikler, Peter Zumthor'un (2006) söylemiyle "*mimarının vücut bulmuş halleri*"dir. Casa Batlló'nun da ön cephesinde sanki yaşayan bir organizmanın derisi kaplıymış gibi görünmekte ve bu durum dokunma hissini uyandırmaktadır.

### Park Güell

1900-1914 tarihleri arasında yapılan Park Güell, 1923'ten sonra halka açılmıştır. Parkın ana girişinde taştan yapılmış, mantarları anımsatan kubbe biçimli çatıları olan iki yapı bulunmaktadır (Şekil 4). Evlerin gerek cephesi gerekse iç mekanları eğik yüzeylerden oluşmaktadır. Ayrıca birinin çatısında iyiliği simgeleyen Aziz George Haçı, diğerinde ise kötülüğü simgeleyen zehirli mantar figürü bulunmaktadır. Renkli, kırık mozaiklerle oluşturulmuş cephelere sahip evleri gezenler kendilerini "Hansel-Gratel" ve "Alice Harikalar Diyarında" masallarının içindeymiş gibi hissetmektedir.



Şekil 4. Park Güell'in girişindeki iki evden görseller (Çakıcı Alp ve Erkan Yazıcı arşivi, 2016)

Heidegger'e (1971) göre eller düşüncenin organıdır. Dokunma duyusu bizi zaman içinde yolculuğa çıkarır ve geçmiş ile temasa geçmemizi sağlar. Park Güell'in girişinde bulunan iki ev de ziyaretçilere kendilerini sanki bu zamanda değilmiş gibi hissettirir. Evleri gezmek için oluşan sırada bile ziyaretçiler evin dış yüzeyine dokunmaya çalışmaktadır.

Eğimli araziye sahip parkta, ulaşımı kolaylaştırmak için, üç farklı seviyede kemerli geçitler oluşturulmuştur. Parktan çıkarılan taşlarla oluşturulmuş geçidin kolonları ve duvar yüzeyleri eğimlidir. Ayrıca şekli ve dokusu taştan çok ağaç gövdeleriyle oluşturulmuş hissi yaratmaktadır (Şekil 5).



Şekil 5. Park Güell'deki kemerli geçitten görseller (Çakıcı Alp ve Erkan Yazıcı arşivi, 2016)

İrlandalı filozof ve din adamı George Berkeley, dokunmayı görmeyle ilişkilendirmiş ve dokunma duyusunun işbirliği olmadan uzaklığın ve mekansal derinliğin görsel olarak algılanamayacağını belirtmiştir (Pallasmaa, 2011). Park Güell'deki kemerli geçitte bulunan sıra sıra kemerlerin de ne kadar mesafede olduğunu anlamak için bakmak yetmez, dokunma ihtiyacı hissedilir. Dokunarak sadece dokusu değil, aynı zamanda derinliği de algılanır.

## Sonuç

Bu makalede Antoni Gaudi tarafından tasarlanan ve UNESCO Dünya Mirasları listesinde yer alan Sagrada Familia, Casa Mila, Casa Batllo yapıları ve Park Güel'deki giriş yapıları ve kemerli geçit incelenmiştir. Makalede özellikle incelenen yapılardaki formları oluştururken tasarımcının ilham aldığı malzemeler ve objeler ele alınmış, dokunma duyusunun bu yapılar üzerindeki etkisine değinilmiştir.

Antoni Gaudi tasarımlarında genellikle düz çizgi yerine, organik formlar kullanmıştır. Simetrisinin tek düze olduğunu düşünüp, yapılarında asimetriye yer vermiştir. Bitki, hayvan ya da doğadan esinlendiği formları tasarımlarına yansıtmıştır. Her yapısında az ya da çok bu etki mutlaka vardır.

Dokunma duyusu, görme duyusu ile birlikte yüzeylerin dokularının daha net anlaşılmasını sağlamaktadır. Yüzeyin sert, yumuşak ya da pürüzlü olup olmadığını anlamak için görmek yetmez, dokunma ihtiyacı da hissedilir. Dokunma aynı zamanda mekanın derinliğini de daha iyi algılamamızı sağlamaktadır.

Yapılan gözlemlerde ziyaretçilerin genellikle Sagrada Familia'nın kapılarına ve kolonlarına, Casa Mila'nın bacalarına, Casa Batllo'nun kolonlarına ve yüzeylerine, Park Güel'deki giriş yapılarının yüzeylerine, Park Güel'deki kemerli geçitin kolonlarına ve yüzeylerine dokunduğu tespit edilmiştir.

Tüm bu tespitler sonucunda neden o yapı elemanlarına dokunuldu? sorusu akıllara gelebilir. Gerçekten de mimar o detaylara dokunmamızı mı istedi? Ona göre mi tasarladı?... Dokunulan yüzeylerin ortak özelliklerine bakıldığında; genellikle, aynı ortamdaki yüzeylerden daha dokulu ya da çoklu açılı olanlara dokunulduğu görülmektedir. Bu saptama, Gaudi'nin yapılarını dokunulmasını istediği yüzeyleri dikkate alarak tasarladığı şeklinde yorumlanabilir.

Bu araştırma sonuçları sadece gözlemin yapıldığı zamana ve o andaki ziyaretçilere aittir. Beden ve algı, kişiden kişiye hatta zamana göre farklılık gösterdiğinden, dokunma olgusunu sadece nesne odaklı değil, zaman ve kişiye göre değişen bir süreç olarak ele almak gerekir.

## Kaynakça

Aydınlı, S., (2009) Mekandan Mekansal'a: Mekanın Zamansallığı/Zamanın Mekansallığı, Felsefe Ekibi Dergisi, 13.

Crippa, M. A., (2007) Gaudi, Taschen, Germany.

Gibson, J.J., (1986) The Ecological Approach to Visual Perception, Cornell University, Lawrence Erlbaum Associates, London.

Heidegger, M., (1971) "The Thing", 211-229; Poetry, Language, Thought, çev. A. Hofstadter, Harper & Row, London.

Merleau Ponty, M., (1968) "The Visible and the Invisible: The Intertwining- The Chiasm", 247-272; Derleyen: Baldwin, T., (2004). Maurice Merleau Ponty Basic Writings, Routledge, USA.

Montagu, A., (1986) Touching: The Human Significance of the Skin, Harper&Row, New York.

Öktem Erkartal, P. ve Ökem, H.S., (2015) Mimari Tasarımda Dokunma Olgusu ve Dokunsal Haritalamaya İlişkin Bir Alan Çalışması, Megaron, 10(1): 92-111.

Pallasmaa, J., (2011) Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular, (çev) Kılıç, A.U., YEM Yayınları, İstanbul.

Zumthor, P., (2006) Atmospheres: Architectural Environments-Surrounding Objects, Birkhäuser Architecture, Basel.

URL 1: World Heritage Centre. "Works of Antoni Gaudí". <http://whc.unesco.org/en/list/320> (Son erişim tarihi: 11 Ekim 2016).

URL 2: National Geographic. "133 Years Later, Gaudí's Cathedral Nears Completion" (Aralık 2010) <http://news.nationalgeographic.com/2015/11/151105-gaudi-sagrada-familia-barcelona-final-stage-construction/> (Son erişim tarihi: 20 Temmuz 2016).

URL 3: Mimdap. "Bir Dahinin Dokunuşuyla yapılmış heykel: CASA MİLA". (24 Temmuz 2012). <http://www.mimdap.org/?p=94637> (Son erişim tarihi: 12 Ekim 2016).

URL 4: Mimdap. "Bir Gaudi harikası: Casa Batlló". (8 Kasım 2014). <http://www.mimdap.org/?p=156621> (Son erişim tarihi: 18 Ekim 2016).



## Türk Daması Oyun Kültürü ve Türkiye'deki Dama Oynanan Kahvehanelerin İç Mekânlarının İncelemesi

Bülent AYBERK<sup>1\*</sup>

### ÖZET

Dama oyununun özellikle İslam coğrafyasında kabul görerek ve yaygınlıkla oynandığı görülmektedir. Haçlı seferleri ile batıya taşınan oyunun zaman içinde pek çok türü ortaya çıkmıştır. Anadolu'da oynanan dama, Türk daması olarak adlandırılmaktadır. Türk kültürünün önemli bir ögesi olan bu tür, özellikle Osmanlı döneminde altın devirlerini yaşamıştır. Osmanlı padişahlarının da ilgi gösterdiği bu oyun için sarayda damacıbaşlıkların işlendiği bilinmektedir. Böylece günümüze kadar etkisini sürdüreceği olan oyun geleneğinin bu dönemden itibaren biçimlenmeye başladığı görülmektedir. Sonrasında uzun yıllara yayılan bir süreç içinde; ilginin giderek kaybolması sonucu oyuncu kitlesi azalmıştır. Ancak bu kültür kaybolmamış; Türk kültürünün önemli bir bileşeni olan kahvehanelerin, kültür aktarımındaki güçlü etkisiyle kuşaktan kuşağa aktararak günümüze kadar ulaşmıştır. Bugün, Türkiye'nin farklı yerlerine dağılmış ve dama oyununun yaşaması için çaba gösteren bir oyuncu kitlesi bulunmaktadır. Bu yazının oluşum sürecinde Türkiye'nin farklı bölgelerindeki dama oynanan kahvehaneler ziyaret edilmiş, dama oyun kültürüne ilişkin veriler toplanmaya çalışılmış ve kahvehane iç mekanları ve bu mekanlardaki oyun mobilyaları ve çevresel birimleri incelenerek mekan tipolojileri belirlenmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Dama oyunu, Dama Kahvehaneleri, Türk Daması, Kahvehaneler, İç Mekan.

## Turkish Draught Game Culture and Survey On Draught Cafes in Turkey

### ABSTRACT

It is observed draught is widely played in Muslim counties with mutual great acceptance. The game has been risen to different types through the ages which had been brought to the west by the crusaders. The type specifically played in Anatolia region called Turkish draught. This type of draught is a significant element of Turkish culture which had its golden ages in Ottoman Empire. It is this age that a great tradition was created and continued to present times. Ottoman sultans showed so great interest, that the chief draught players were employed. After having lost public interest, it began losing players as well. But the culture has not been lost completely. Until now it has been survived from one generation to the next by the cafehouses which has strong feature to preserve culture. Today there is a society on which make an great effort to struggle, scattered through the different parts of Türkiye. For this dissertation, many cafes visited to obtain knowledge on draught and to survey the typologies of the interiors and furnitures with peripheral units.

**Keywords:** Draught Game, Draught Cafehouses, Turkish Draught, Cafehouses, Interiors.

<sup>1</sup> Kocaeli Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, [bulent.ayberk@kocaeli.edu.tr](mailto:bulent.ayberk@kocaeli.edu.tr)

\*İlgili yazar / Corresponding author: Bülent AYBERK, [bulent.ayberk@kocaeli.edu.tr](mailto:bulent.ayberk@kocaeli.edu.tr)

Gönderim Tarihi: 28.11.2016

Kabul Tarihi: 13.12.2016

## 1. DAMA OYUNU

Murray, geleneksel masa oyunları için beş sınıf belirlemiştir. Bunlar; hizalama ve konumlandırma oyunları, savaş oyunları, av oyunları, yarış oyunları ve mangala oyunları başlıklarının altında toplanmaktadır. Murray'ın bu sınıflandırmasının mantığı, oyunların insanoğlunun erken dönemi etkinliklerinin temsili olduğu düşüncesine dayanmaktadır. Bu sınıflandırma başlıkları incelendiğinde, rakibin tüm taşlarının ele geçirilmesi veya etkisiz kılınmasının amaçlandığı savaş oyunlarının dama oyununu da kapsamakta olduğu görülmektedir (Cengiz, 2008, 21).

Parlett ise, oyunların altyapılarında yatan soyut prensipleri değerlendirerek bir sınıflandırma yapma yoluna gitmiştir. Bu sınıflar yarış, espas, kovalama, çıkarma ve tematik oyunlar başlıkları altındadır (Cengiz, 2008, 24).

Bu sınıflandırma içinde dama, *çıkarma oyunları* içinde değerlendirilmektedir. Ancak yazar, bu sınıflandırma içinde ayrıntılı bir sınıflandırma daha yapmıştır. Bu başlıklar belirlenirken temel aldığı ilke, oyun taşlarının oyun süreci içinde işlevsel açıdan birbirinden farklılaşabilme olanaklarıdır. Doğrusal (ve farksız), farksız, yarı farklılaştırılmış, farklılaştırılmış olarak tanımlanan bu işlevsellik durumlarının arasında yarı farklılaştırılmış olma durumu, dama oyunundaki yoz taşın sekizinci kareye çıkması ile dama taşı işlevini kazanması özelliğini tanımlamaktadır (Cengiz, 2008, 24).

Dama, kültürlerdeki farklı oyun anlayışları sonucu kendi içinde de türlere ayrılmıştır. Kaynaklarda özellikle yer verilen dünyadaki dama türleri olarak aşağıdakiler öncelikli olarak belirtilmektedir.

**Polonya daması:** Avrupa daması olarak da adlandırılmaktadır. 100 karelik bir oyun yüzeyinde 20'şer taşla oynanır. Taşlar çapraz olarak ileriye doğru hareket eder ancak taş alırken hem ileri hem geri gidebilir.

**Alman daması:** Polonya damasının bir türüdür. 64 karelik bir oyun yüzeyinde 12'şer taşla oynanmaktadır.

**İspanyol daması:** İngiltere ve Amerika'da oynanan damaya benzemektedir. Bu damada taşlar ileri gittiği gibi geriye doğru da gidebilmektedir. Damaya çıkan taş aynı yönde olmak üzere çaprazındaki bütün boş karelerden geçebilir. Yolu üzerindeki taşları alabilir ve taş almak için yön değiştirebilir.**Halma:** Yunanca bir fiil olarak "atla" anlamına gelmektedir. 1880 dolaylarında ortaya çıkmıştır. Oyuncular 256 karelik bir oyun yüzeyinde oynamaktadır. İki kişi 19'ar taşla, dört kişi ise 13'er taşla oynar. Dört kişilik oyunda iki kişi ortak olabilir. Oyunu üç kişi de oynayabilmektedir ancak karşısında rakip bulunmayan oyuncunun şansı daha azdır.

**Çin daması:** Sayıları iki ile altı arasında değişen oyuncu ile oynanan Çin daması, *halmadan* türemiştir. Taş yerine bilye kullanılmaktadır. Her oyuncunun 10 ya da 15 taşı bulunmaktadır. Oyun yüzeyi altı köşeli bir yıldız biçimindedir ve üzerinde karelerin yerine küçük delikler bulunmaktadır<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi: Cilt 6.

## 1.1. Dama oyununun tarihçesi

Mısırdaki bulunan kalıntıların incelenmesi sonucu oyunun M.Ö. 1600'lere kadar geri gittiği belirlenmiştir. Plato, damanın kökeni üzerine düşünceler ileri sürdüğü ve Homeros'un Odysseus'da, Penelope'yi dama oynarken betimlediği bilinmektedir (Baykur, 2008, 15).

Pollux, Onomastikon adlı eserinde *polis* adı ile anılan bir oyundan söz etmektedir. Eserde, karelere bölünmüş olan oyun tablasında iki farklı renkte oyun pulu bulunduğu ve hepsinin eşit değerinde olduğunu belirtecek biçimde ortak bir adla anıldığı kaydedilmiştir. Kurke, buradan yola çıkarak belirtilen bu oyunun satrançtan çok damaya benzediği yargısına varmıştır (Salkım, 2008, 7).

Dama oyunu Batı'ya Haçlı seferleri sırasında getirilmiş, 13.y.y.'dan başlayarak *alkerk* adı altında bütün Avrupa'da büyük bir ilgi görmüştür<sup>3</sup>.

Dama oyununun Osmanlı dönemine ilişkin yazılı kaynak, nadiren bulunmakta; veriler, farklı kaynaklar içinden parçalar halinde toplanarak; ortaya çıkan genel resim izlenebilmektedir. Bir Osmanlı vatandaşı olan Matbaacı Arakil Efendi, Hicri 1305 yılında (Miladi 1888) *Faydalı ve Eğlenceli Oyunlar* adında iki küçük dama kitabı yayınlamıştır (Görsel 1). Oyunların, Osmanlıca harflerle ve çizimlerle (Görsel 2) gösterildiği bu kitap (Çiftçi ve Güldeste, 2015, 1), Türk dama oyunu tarihindeki ilk kitap örneklerinden olması nedeniyle önemlidir.

Sonrasında dama üzerine yazılan, çoğunlukla; oyun, hurda ya da açmazların dama ustalarından toplanması ve görselleştirilmesi ile oluşturan basılı kaynaklar yazılmıştır<sup>4</sup>.



(Görsel 1: Güldeste, 2015)

<sup>3</sup> Büyük Larousse - Sözlük ve Ansiklopedi: Cilt 6.

<sup>4</sup> Ali Erdoğan Örnek'in *Dama* (1974), Özden Özsarı'nın *Dama Kitabı* (1988) Ali Ulusoy'un hazırlamış olduğu *Osmanlı Döneminden Günümüze Dama* (2009) adlarını taşıyan kitapları örnek olarak verilebilir.





Kıraathanesi'nin dama oyuncularının toplandığı bir yer olduğunu belirtmektedir (Felek, 1959, s.n.y.).

Dama oyunu her ne kadar kahvehanelerin yarattığı kültür çevresi içinde oynanmakta ise de bu tür erkek egemen mekânlara giremeyen kadınların da damaya ilgi gösterdikleri bilinmektedir. Musahipzade Celal, “Eski İstanbul Yaşayışı” adlı eserinin *İçtimai Hayat* başlıklı bölümünde dama satranç, tavlâ, peçiç, minkale gibi oyunların erkekler kadar kadınlar tarafından da oynadığından söz etmektedir (Celal, 1946, 104). Topkapı Sarayı'nda yer alan haremde, sıradanlaşan yaşama canlılık katabilmek amacıyla meddah, karagöz ve orta oyuncularının gösterilerine yer verildiği ve haremde bekiz, kös ve sürme gibi oyunların oynandığı bilinmektedir. 19. yüzyıldan sonra bunların arasına tavlâ, domino ve dama oyunu da eklenmiştir (Akgündüz, 2002, 343).

Osmanlı Anadolu'su dışında Türk kültürünün egemen olduğu Kıbrıs'ta da damanın varlığı kayıtlarda geçmektedir. Osmanlı döneminde Lefkoşa'nın günlük yaşamında çok işlevli bir yeri olan kahvehanelerde dama, satranç ve bilardo gibi oyunların bulunduğu belirtilmektedir (Erdoğan, 2002, 642).

## 1.2. Dama oyunu ve kuralları

Türk daması, 38 kareden oluşan bir oyun yüzeyi üzerinde 16 taşla iki oyuncunun katılımıyla oynanmaktadır. Siyah ve beyaz olmak üzere iki renk taş vardır. Oyuncular, oyun tablasının kendi taraflarındaki ilk sırasını atlayarak taşlarını dizerler ki, bu sekizinci sıradır. Oyun sırasında taşlar, bir kare atlayarak sağa, sola ve ileri gidebilirken; geriye doğru ve çapraz yönde gidilemez. Oyunu, rakibin tüm taşlarını alan kazanmaktadır ve oyundaki tüm hamleler bu amaç üzerine kuruludur. Dama oyununda *yoş* ve *dama* adı verilen iki taş bulunmaktadır; bu isimler taşın oyun yüzeyi üzerindeki konumundan kaynaklanmaktadır. Yoş taş, dama kurallarıyla sınırlı bir şekilde hareket etmekte olan tüm taşlar için geçerli bir tanım iken, sekizinci kareye erişen ve serbest hareket yeteneği kazanan taş *dama taşı* denmektedir. Kurallar ayrıntılı olarak belirlenmesine karşı genel olarak şu ana ilkelerin tüm kurallara egemen olduğu görülmektedir:

Oyuncu, taş alma konumuna geldiği anda veya rakibin gözden çıkardığı taşı almak zorundadır. Bir oyuncunun taş alırken az taraftan değil çok olan taraftaki taşları alması gerekmektedir. Eğer iki tarafa yapılacak olan hamlelerle eşit sayıda taş alma olanağı var ise istediği yönden taş alabilir. Yoş taş damaya çıkan bir doğrultuda bile olsa, yoş mutlaka çevresinde bulunan uygun konumdaki taşları da alarak damaya çıkmalıdır (Güldeste, 2015, 8).

## 1.3. Damada tekniklerin ve oyunların adları

Dama oyun kültürünün en çarpıcı yönlerinden biri de oyunların adlandırılmasıdır. Bu oyun ve tekniklere uygun görülen adlar çok ilgi çekici olabilmektedir. Bazılarına burada, yer verilmiştir. Bu oyunların bazılarının neredeyse 100 yıllık; hatta daha fazla geçmişte bulunmaktadır. Yakın zamanda bir birlik çatısı altında resmi bir örgütlenme içerisine giren dama topluluğunun, bu oyunları günümüze kadar koruyup yazılı hale dönüştürmüş olması, bu kültürel bağın ve grup bilincinin ne denli yüksek olduğunu göstermektedir.

Ayıbacağı, Mekik tekniği, Makas tekniği, Takoz tekniği, Merdiven tekniği, Çarpma tekniği, Kocaoyun (Ortaoyunu), Çekme, Altıtaş, Manisalı, Topal, Kurtulmaz, İğneli baskı, Kasadar (Papaz kırması), Edirne açmazı, Konyalıoğlu açmazı, Dişi Baltacı Oyunu, Erkek Baltacı oyunu, Eşirme oyunu, Kapıcızade açmazı, Gezdirme oyunu,

Demirci Kesmesi oyunu, Acem Baltası oyunu, Oda başı oyunu ya da Meşhur açmaz, Yusuf Kaptan veya Gemici açmazı, Has İmrahor (Çiftçi ve Güldeste, 2015, 2) gibi sayısız oyun bulunmaktadır.

#### 1.4. Dama oyunu ile ilgili bazı kavramlar

Burada bazı kavramlara yer verilmekle beraber oyun içindeki kurallarla olan ilişkileri de belirtilmiştir. Bunun nedeni, bu kavramların aynı zamanda bir görenek ve gelenek içinde de yer bulmasından; yaşayan, canlı söyleyişler olmasındandır. Dama oyunu açılış hamleleri, oyun ortası ve oyun sonu tekniklerinden oluşmaktadır. Aşağıda belirtilen bu kavramlar oyunun farklı aşamalarında yer alabilmektedir.

Damaya çıkmamış taş olan taş *Yoz Taş* olarak adlandırılmaktadır. Bir ya da birkaç taş vererek damaya gitmeye *Açmaz* denir. Bir diğer adı da *oyuna gitmedir*. Bu açmazların çeşitleri bulunmakla beraber, oyunu yapanların adları ile anılmaktadır (Örn: Sultan Mahmut Açmazı). Oyunda sık kullanılan bir kavram olan *Hurda*, oyun sonunda az taşla oyuna gitme olarak kullanılmaktadır. *Gayyim*, her oyuncunun birer taşı kalması ya da beraberlik amacıyla kullanılmakta olan bir kelimedir. Turnuvalarda oyuncuların birbirine kayyım teklifi yasaklanabilmektedir. *Taş kesişme (kırışma)*, taşların karşılıklı hamlelerle alınmasıdır. *Damaya çıkmak*, 8. sütuna gelerek oyunda hareket yeteneği artan taşın adlandırılmasıdır (Güldeste, 2015, 15).

#### 1.5. Dama oyuncularının takma ad kullanma kültürü

Öncelikle dama oyuncuları arasında grup bilincinin çok yüksek olduğunun belirtmek gerekmektedir. Bunun bir yansıması olarak tüm Türkiye çapında dama topluluğunun sıkı olan bağları oyuncuların ve ustaların birbirlerini takma adlarla çağırma ve anma kültürüne neden olmuştur. Çoğunlukla turnuvalarda ya da dama oyunu oynanan ortamlarda oyuncular birbirlerini adlarından çok lakâpları ile anmaktadır. Belirlenenler şunlardır:

Mürşit Ersöz (Hamleci Hurşit), Hüseyin Öner (Tankçı), Hüseyin Kaygısız (Saddam), Çetin Özyılmaz (Albay), Osman Pıtır (Osman Baba), A. Kadir Benzer (Bayraklı Şampiyon), Süleyman Babi (Babi), Murat Keser (Boşnak Murat), Ahmet Karadaş (Kumaş Ahmet), Hayri Çakır (Dişçi Hayri), Ramazan Akçağül (Bucalı Ramazan)<sup>6</sup>.

## 2. KAHVEHANE

Kahvehaneler Anadolu topraklarının en eski kurumlarından biridir (Çağlayan, 2012, 96). Dolayısıyla toplumsallaşma çabalarının ve etkinliklerinin köklerini bu kurumdan başlatmak yerinde bir yaklaşımdır. Kahvehanelerin Türk sosyokültürel yaşamı içinde yer almaya başlamadan önce Müslümanların toplu halde bir araya geldiği açık sosyal mekânlar cami, tekke, hamam ve bozahanelerdi. Hamamlar, sosyalleşme mekânları olarak; işlevleri sınırlı olduğu gibi bir ölçüde pahalı bir zevkti. Bozahaneler ise bozanın içinde çok az miktarda da alkol olduğu düşüncesi nedeniyle hoşgörülmemekteydi ve toplumsal bakış açısı olarak gayrimüslimlerin meyhanelerinden de daha itibarlı yerler değildi (Çobanoğlu, 1999, 58). İlk kez cami yakınlarında namaz saatini bekleyen kişilerin zamanlarını doldurmalarını sağlamak amacıyla ortaya çıkan bu mekânlar, kahvenin büyük ölçekte tüketimi nedeniyle, caminin bir yan yapısı olmaktan kurtulup, kendi özgün işlevini kazanmıştır (Çağlayan, 2012, 103). Kahve tüketiminin toplumda yerleşmesi ile birlikte kahvehanelere devam eden kitle de bu mekânları sosyalleşme gereksinimlerinin çevresinde dönüştürmeye başlamıştır. Bu süreçte

<sup>6</sup> Adları verilen kişilerin kullandıkları takma adlara ilişkin bilgi, İzmir'de 2013 yılında, A. Kadir Benzer ve Ramazan Akçağül ile yapılan görüşme ile sağlanmıştır.

özellikle ulemanın ve siyasi yönetimin başlangıçta büyük bir tepki ile karşısında durdukları kahve ve kahvehane ile barışmasının önemli bir etkisi olduğunu da belirtmek gerekmektedir.

Günümüzde kahvehanelerle ilgili olarak geçerliliğini sürdüren olumsuz yargılara karşı olarak; özellikle Osmanlı dönemi kahvehanelerinde kültürel anlamda çok canlı bir yapının olduğu görülmektedir. Kahvehaneler içeriksiz konuşmaların yer bulduğu mekânlar olmaktan çok toplumsal siyasi ve kültürel sorunların tartışıldığı ve yoğun edebi etkinliklerin olduğu mekânlardır. U. Kömeçoğlu'nun aktardıklarına göre, Peçevi, kahvehane ziyaretçilerin bir bölümünün kitaplar, risaleler ve lirik şiirler okuduğunu, bazılarının satranç ve tavla oynadığını, bazılarının ise edebiyat konuştuğunu belirtmektedir. Kahvehanelerin hatiplerinin olduğundan ve onların söylevlerini hayranlıkla izleyen müşterilerin bulunduğundan söz etmektedir. Işın ise mahalle kahvehanelerinin küçük halk kütüphaneleri olarak hizmet gördüğünü ve burada özellikle dini kitaplar ve halk destanlarının okunduğunu ve dinlendiğini belirtmektedir (Kömeçoğlu, 2010, 57).

Ancak ilerleyen zamanlarda, yeniçerilerin Osmanlı toplum yaşamının içinde yer almaya başlamasıyla açılan yeniçeri kahvehanelerinin, gittikçe denetimden çıkmaya başlaması, devlete karşı olan kalkışmalarda bir karargâh gibi kullanılması; öte yandan mafya tipi bir yapılanmaya gitmeleri, Osmanlı yönetiminin büyük bir baskınla bunları kapatması ile sonuçlanmıştır. Bununla birlikte *devlet sohbeti* adı verilen siyasi dedikoduların kahvehanelerdeki günlük konuşmaların odağında olması, yönetim tarafından buraların izlenmesine ve konuşulan tüm konuların *jurnaller* altında toplanmasına yol açmıştır. İ. Ortaylı, geleneksel toplumlarda da kamuoyunun olduğu yerlerin bulunduğunu belirterek; kahvehanelerin ve meyhanelerin kapatılmasının tütün ve içki düşmanlığından değil, devlet sohbeti olarak adlandırılan ve bu mekânlarda bolca yapılan siyasi dedikoduyu önlemek amacıyla olduğundan söz etmektedir (Gül, 2006). Bu çalkantılı süreç içinde kahvehaneler özellikle, 19'y.y.daki değişim furcasından etkilendi. Bu dönemde yeni kahvehane türleri artık İstanbul'da boy göstermeye başladı. Geleneksel Türk kahvehanesinin çeşitlenmesi kadar özellikle Pera ve Galata'da açılan daha Batılı anlamdaki kafeler de görülmeye başladı. Bu süreç içinde gittikçe çeşitlenen kahvehaneler, Batılı anlamdaki örneklerinin karşısına yeni biçimlerle çıkmaya başlamıştır (Georgeon, 1998, 63).

## 2.1. Dama kahvehaneleri

İstanbul'da kahvehanelerin ilk açıldığı günden itibaren devam eden süreç içerisinde kahvehaneler ayrılmaya başlamış, toplumsal işlevi müşterisine göre şekillenmiştir. Pek çok farklı türün olduğu kahvehaneler erkek egemen karakterini korumuş ve erkek sosyalliğinin çekim merkezi olmuştur (Emeksiz, 2009, 127). Doğu kültüründe kulüp ya da derneklerin gelişmemesi nedeniyle toplumsallaşmanın mekânı kahvehaneler olmuştur. Bu nedenle konu değerlendirilirken dama kültürünün de böyle bir çevrenin ürünü olduğunu ve bunun içinde geliştiğini belirtmek gerekmektedir.

Kahvehane tüm işlevlerinin yanında bir de toplumsal ortam olarak önemli bir iletişim noktasıdır. 19. yüzyıl sonlarına kadar İstanbul'da gazete ve benzeri iletişim araçları bulunmuyordu. Zaten okuryazar oranın çok düşük olduğu bir toplumda da böyle bir istem de oluşmuyordu. Ancak toplumun söylenti ve dedikodu üzerinde yürüyen sıkı bir iletişim ağı vardı ve bu ağın merkezinde kahvehane yer almaktaydı. Yalnızca içeceğin tüketilmesi ve salt toplumsallaşma gereksiniminin ötesinde yeni haberleri öğrenmek için bulunmaz bir olanak oluşturan bu yapıların, temel bir tip olan mahalle kahvehanelerinde görüldüğü üzere iletişim ağının merkezinde olma özelliği (Sökmen, 2011, 40), kuşkusuz dama kültürüne ilişkin tüm bilgi birikiminin de bu çatı altında

korunmasını ve oyuncu kuşakları arasında aktararak günümüze kadar gelmesini sağlayan en önemli etken olmuştur.

Dama kahvehaneleri, doğrudan ele alınmamakla beraber; çeşitli kaynaklarda, özellikle kahvehanelerin genel tarihinden söz eden toplumsal ve tarih içerikli yazılardan dama oyununun yer aldığı mekânlara ilişkin veriler toplanabilmektedir.

Osmanlı döneminde damacıların devam ettiği dama kahvehanelerinin arasında Selimiye'de yer alan Çiçekçi Kahvesi ve Fatih Çarşamba da yer alan Çavuş'un kahvesi sayılmaktadır. Özellikle, Çiçekçi Kahvesi'ne Abdülaziz'in seryaveri olan Halil Paşa'nın emekliğinin ardında devam ettiği bilinmektedir (Ulunay, 1964). Dama oyunu yalnızca özelleşmiş kahvehanelerde değil; pek çok kahvehanede de yer bulmaktadır. İstanbul Fatih semtinde bulunan Mahmut Paşa Camii avlusunda satranç yanında dama oynanmaktadır. Bu kahvehaneye yalnızca yazarlar, ozanlar, bilginler gelmektedir (Birsell, 2009, 203). Süleymaniye'de bulunan Tiryaki Çarşısı kahvehaneleri de zamanın kültürlü kişileri tarafından ziyaret edilen mekânlardır. Buralarda damanın da aralarında bulunduğu oyunlar oynanmaktadır (Birsell, 2009, 189).

Günümüzde Türkiye'nin pek çok yerinde dama kahvehaneleri bulunmaktadır ve bu sayı artmaktadır. Dernekleşen dama oyuncuları yakın çevre ilçelerde de dama kahvehanelerinin açılmasına gayret göstermektedir. Bu yazı hazırlanırken ülke çapında dama oyuncularının aralarında etkin bir biçimde işleyen iletişim ağından yararlanılmıştır. Ziyaret edilen kahvehanelerdeki dama oyuncularının verdikleri bilgiler değerlendirilmiş ve mekânlar incelenmiştir. Aşağıda bu kahvehanelerin bazılarında yer verilmekte ve bu mekânlar üzerinden dama kahvehaneleri incelenmektedir.

### 3. DAMA KAHVEHANELERİ İÇ MEKÂN KURGUSU

Türk toplumsal yaşamının gerçekleştiği başat bir mekân olan kahvehanelerin, resim sanatından, edebiyata ve tarih yazımına kadar geniş bir alanda betimleme geleneği bulunmaktadır.

Süheyl Ünver, *Türkiye'de Kahve ve Kahvehaneler* adlı eserinde değerli bilgileri yazı ile kayıt altına aldığı gibi, Türk ve yabancı sanatçıların desenlerine ve eserlerine de yer vererek o dönem kahvehane iç mekânları üzerine bilgi vermiştir (Ünver, 1963).

Öte yandan insan-mekân ilişkisinin ele alındığı bu mekânların betimlenmesinde, Türk ve yabancı yazarların ve sanatçıların eserleri kadar gezginlerin katkısı çok önemli olmuştur. Bu nedenle, Batılı yazarların Osmanlı ülkesine yapmış oldukları gezilerdeki izlenimlerini yazdıkları seyahatnamelerden elde edilen bilgiler de önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Ancak kayıtlar, daha çok kahvehanelerde gerçekleşen eğlencelere ve bir Batı gezgin için egzotik bulunan konulara dikkat çekmektedir. Benzer bir durum, Osmanlı dönemi kahvehane mimarisine ve iç mekân örgütlenmesine ilişkin ayrıntılı bilgiler içeren gravürler için de geçerlidir. Ancak bu betimlerden birçoğu hayali bir kurguya dayanmaktadır. 19. yüzyıl öncesine ait kahvehanelerden günümüze kadar herhangi bir mimari yapı kalmaması nedeniyle 19. yüzyıl sonlarına ve 20. yüzyıl başlarına ait kahvehane fotoğrafları ve Hoca Ali Rıza'nın çizimlerinden bu dönemlerdeki kahvehanelerin mimarisi üzerine bilgi edinilmektedir (Yaşar, 2010, 13).

Dama oyununun oynandığı kahvehanelerdeki mekân kurgusuna ilişkin genel ilkelerin belirlenebilmesi için Türkiye'nin farklı yerlerindeki kahvehaneler ziyaret edilmiştir. Bu kahvehaneler seçilirken dama oyuncularının önerileri doğrultusunda hareket edilmiştir. Türkiye çapına yayılmış olan dama topluluğunun birbirleriyle olan güçlü iletişim ağı kahvehanelerin ziyaretinde, bilgi alınmasında büyük bir kolaylık sağlamıştır. Ülkemizde

damacılar bir araya gelerek kültürlerini korumak ve topluma aktarabilmek amacıyla dernekleşmeye çalışmaktadırlar. Ancak dernek için gerekli olan özel mekâna hepsi sahip değildir. Bu nedenle dama oyuncularını çoğunlukla kahvehanelerin içinde kendilerine yer bulmaktadırlar.

İncelenen mekanlara aşağıda alfabetik sıraya göre yer verilmiştir.

### 3.1. Adana

Dama oyunu, Adana'da pek çok kez adres değiştirmiştir. Oyun, 1960'lı yıllarda Dörtüyl Ağız İnönü Meydanı'nda Yüksek Kahve'de oynanmaktaydı. Özellikle 1965-90 yılları arası Büyük Saat'te bulunan Köylü Kahvesi'nin damanın gelişmesinde önemli bir yeri olmuştur. 90'lı ve 2000'li yıllar arasında Akdeniz Kiraathanesi'nden devam eden oyun, 2000'li yıllardan itibaren Denizli Mahallesi'nde bulunan Özmoda Kiraathanesi'nde oynanmaktadır<sup>7</sup>. Adana Damacılar Derneği, 2007 yılında kurulmuştur, ancak maddi olanaksızlıklar nedeniyle derneğin oyun salonu henüz bulunmamaktadır.

Dama oyuncularının kahvehane içinde yerleşmiş oldukları bölüm; oyun masası, sandalyeler ve ara birim olan sehpadan oluşan oyun biriminin yinelenmesiyle, doğrusal olarak oluşmuştur (Fot.1). Burada, diğer masa oyun türlerinin de yer aldığı plan yerleşimi içinde; dama oyun oynama kültürünün, mekân içinde yer seçiminde ve yerleşimdeki etkisi gözlenebilmektedir (Fot. 2).



(Fot.1: Bülent Ayberk, 2014)

<sup>7</sup> Bu bilgi, Başta Adana Damacılar Derneği Başkanı Sabit Önal olmak üzere; diğer Adanalı damacılarla yapılan 2014 tarihli görüşmede sözlü olarak verdikleri bilgilerden derlenmiştir.



(Fot.2: Bülent Ayberk, 2014)

### 3.2. Batman

2013 yılında kurulan Dama Severler Derneği, Çarşı Mahallesi Eski Midyat Garajı, İşler Pasajı'nda bulunmaktadır. Kahvehane kare bir plana sahiptir. Dama oyunu için özelleşmiş bu mekân içerisinde dama masaları, diğer örneklere benzer biçimde doğrusal olarak yerleştirilmiştir. Duvarlar ahşap lambri ile kaplanarak oyuncuların bu yüzeyi yaslanmak amacıyla kullanabilmesi sağlanmıştır.

Yalnızca dama oynanan kahvehane kalabalık bir oyuncu kitlesine sahiptir. Doğrusal bir yerleşimin egemen olduğu bu planlama, oyun kültürünün etkisi ile ihlal edilebilmektedir. Rakip oyuncuları izlemek amacıyla toplanan izleyicilerin yoğun müdahalesi ve oyuna katılım alışkanlıkları dama masası merkezli toplanmalara neden olmaktadır (Fot.3). Bu durum, doğrusal dizilimin dağılmasına neden olabilmektedir.



(Fot. 3: Bülent Ayberk, 2014)

#### 3.2.1 Batman'dan diğer kahvehane örnekleri

Aşağıdaki görselleri verilen mekânlar, farklı türlerdeki masa oyunları yanı sıra dama oyuna da yer veren işletmelerdir. Özellikle doğu illerinde çok karşılaşılan *çayevlerinin* böyle bir özelliği bulunmaktadır. Bu nedenle bu başlık altında toplanmışlardır.

Batman'da dama oyunu oynanan kahvehaneler ve çayevleri damacıların federasyona gitmeden önce mesken tuttıkları; özellikle katılacakları turnuvalar öncesinde antrenmanlarını yaptıkları yerler olmuşlardır (URL-1). Bu çayevi ve kahveler özellikle Kısmet Mahallesi eski Mehtap Sineması yakınında konumlanmaktadır. Günün her saatinde ve yoğun olarak hafta sonları dama oynayanların görülebildiği bu mekânlar özellikle Ramazan ayında iftar saatini bekleyenler için önemli bir zaman geçirme ve zamanı değerlendirme noktalarıdır (URL - 2).

Aşağıdaki görsellerde yer verilen Keklikçiler Kahvesi (Fot.4), Petrol Çayevi (Fot.5), Dostlar Çayevi'nde (Fot.6) gözlenebileceği üzere doğrusal ve noktasal yerleşim biçimi kullanılabilir. Ayrıca oturma kültürünün biçimlendirdiği oturma mobilyası ve buna bağlı olarak oyun masası ile arasındaki biçimsel ve oransal ilişki bir dama oyun birimi tipolojisi ortaya çıkarmaktadır.



(Fot.4: Bülent Ayberk, 2014)



(Fot.5: Bülent Ayberk, 2014)



(Fot.6: Bülent Ayberk, 2014)

### 3.3. Bursa

Çoğunlukla Muş'lu Hasköy'lülerin devam ettiği bu kahvehane; bu yönüyle, kahvehanelerin hemşehrilerin toplandığı mekânlar olma işlevine güzel bir örnektir. Burada kullanılan dama masaları yaşlı oyunculara kolaylık sağlamak amacıyla alışılmış bir oyun masası boyutlarına ulaşmaktadır. Bu nedenle oyun masası mobilyası biçimsel olarak, mevcut kahvehaneler arasında benzerine rastlanmayan bu özelliğiyle, kahvehaneyi önemli bir konuma getirmektedir (Fot.7).

Planlamada masalar doğrusal değil, noktasal olarak yerleştirilmiştir. Duvarlar boyunca yerleştirilen, yerel söyleyişle ranza olarak adlandırılan, oturma elemanı, farklı bir oturma kültürünün mobilyası olarak dama kahvehanelerindeki oturma biçimine ve planlamasına yeni bir katkı sunmaktadır (Fot.8). Bu oturma biçimin etkisi özellikle Türkiye'nin doğusunda yer alan kahvehanelerde görülmektedir.



(Fot.7: Bülent Ayberk, 2013)





(Fot.8: Bülent Ayberk, 2014)

### 3.4. Denizli

Pelitlibağ Camii karşında bulunan Kırmızı Kahvehane'de dama masaları kahvehanenin bir bölümünde doğrusal olarak konumlandırılmıştır. Bu dama masalarının en önemli özelliği oyun yüzeylerinin mermerden üretilmiş olmasıdır. Benzer bir biçimde İzmir-Tilkilik semtine yakın bir konumda bulunan bir açık hava parkında da mermer dama masaları bulunmasına karşın; bu oyun masaları, metal konstrüksiyon yapısı ile dış mekan şartlarına dayanacak biçimde üretilmiştir.

Ancak benzerini diğer dama oynanan kahvehanelerde görme olanağı bulunmayan ve iyi bir mermer işçiliğinin eseri olan bu masaların, iç mekânda kullanılıyor olması, Kırmızı Kahvehane'yi önemli bir konuma getirmektedir (Fot.9).



(Fot.9: Bülent Ayberk, 2013)

### 3.5. Diyarbakır

467. sokakta yer alan Yaşar Çay Evi'nde diğer dama oynanan mekânlardan farklı olarak doğrusal bir düzen değil; sehpanın etrafına konumlanan kürsülerle oluşturulan noktasal bir yerleşim görülmektedir. Bu oyun birimi, sehpa ve kürsülerden oluşmaktadır. Aşağıdaki görsellerde görüldüğü üzere sehpa, üzerine konulan dama tablası ile bir oyun masasına dönüşmektedir (Fot.10). Geniş oyun mekânının duvarları boyunca yerleştirilen kanepelerle sehpa ve kürsü bir araya getirilerek yeni bir modül oluşturulmuştur. Bu birim, yukarıda Bursa'da bulunan kahvehanenin mekânı

anlatılırken değinildiği üzere; halk arasında “ranza” olarak adlandırılan oturma mobilyasının ve oturma biçimi kültürünün (Fot. 8) günümüzde üretilen mobilyalarla karşılanarak oluşturulmuş bir yorumudur.



(Fot: 10: Bülent Ayberk, 2014)

### 3.5.1. Diyarbakır'daki diğer kahvehaneler

Aşağıda görseli verilen Yüksek Kahve (Fot.11), Ofis semtinde yer almaktadır ve dama oyuncularının uğrak yerlerindedir. Görseli verilen diğer bir mekân ise Garajlar Kahvehanesi'dir (Fot.12).

Doğu illerimizdeki kahvehanelerde kürsü olarak adlandırılan oturma mobilyasının yaygın kullanımı, dama masasının ölçülerini biçimlendiren başat etken olduğu gibi kullanıcı açısından da mekânla etkileşiminde belirleyici olmaktadır. Oturma mobilyası olan kürsüde sırt için yaslanma yüzeyinin olmayışı kullanıcılar açısından mekânın tüm duvarlarını ve ayırıcı yüzeyleri -pencereler gibi- yaslanma yüzeylerine dönüştürmektedir.



(Fot.11: Bülent Ayberk, 2014)



(Fot.12: Bülent Ayberk, 2014)

### 3.6. İstanbul

Dama oyuncularının İstanbul'daki merkezleri olarak gördükleri damacılar kahvehanesi, konum olarak Fatih Kadınlar Pazarı'nda Bozdoğan (Valens) su kemerinin hemen dibinde bulunmaktadır. Yakın çevrede başka dama oynan kahvehaneler bulunmasına karşın; bu kahvehane özellikle usta oyuncuların geldiği bir mekândır.

Kahvehanenin uygun mevsimlerde kullanılan dikdörtgen plana sahip bir açık alanı ve aşağıda görsellerine yer verilen kapalı mekânı bulunmaktadır. Doğrusal olarak bir araya gelen dama masaları, mekânın kullanımını etkileyen en önemli etmendir (Fot.13).



(Fot.13: Bülent Ayberk, 2012)

Türkiye'nin pek çok yerinden gelerek İstanbul'a yerleşen yurttaşların dama oynadığı bu mekânda - oyuncuların kültür ve beden ilişkisinden kaynaklanan farklı oturma alışkanlıklarına karşın - oturma birimi olarak sandalye kullanılmaktadır (Fot.14). Bu birim, mekândaki oyun masasının yükseklik ve genişlik ölçülerini etkilemesi bakımından da önemlidir. Sandalye kullanımı ile birlikte antropometrik ve algısal gereksinimler oyun masasının da oranlarını farklılaştırmıştır.



(Fot.14: Bülent Ayberk, 2012)

### 3.7. İzmir

Konak ilçesi sınırları içerisindeki Eşref Paşa semtinde bulunan damacılar kahvesi özelleşmiş bağımsız bir mekân olarak değil; kiraathanenin bir parçası olarak kullanılmaktadır. İzmir’li usta dama oyuncularının uğrak yeri olan bu mekân, İzmir’li dama topluluğunun merkezi olarak kullanılmaktadır. Teras bölümü tüm mevsimlerde etkin olarak kullanılmaktadır (Fot.15).



(Fot.15: Bülent Ayberk, 2012)

Dama turnuvalarının da düzenlendiği kiraathane, böyle zamanlarda yoğun bir oyuncu kitlesini ağırlamaktadır. Görsellerde görülen dama masalarının (Fot.16) turnuva zamanlarında sayıca yetersiz kalması nedeniyle İzmir Damacılar Derneği tarafından yaptırılan taşınabilir dama oyun yüzeyleri (Fot.17), var olan diğer oyun masalarının üzerinde kullanılmaktadır. Bu durum birbirinden farklı kullanım biçimlerini bir araya getirmektedir.



(Fot.16: Bülent Ayberk, 2012)



(Fot.17: Bülent Ayberk, 2014)

### 3.8. Karşıyaka

Kahvehanenin eğimli olan cephesi, iç mekânda plana özel bir biçim vermektedir. Dama masalarının dizilişini de etkilemekle beraber hemen tüm kahvehanelerde görülen doğrusal yerleşim burada da görülmektedir (Fot.18). Pekçok kahvehanede yerleşim düzeni göz önüne alındığında dama masalarının diğer oyun türleri için kullanılan oyun masalarına göre ikincil bir konumda bulunmalarına karşın; burada plan düzeni içinde hiyerarşi açısından egemen bir konumda bulunmaktadır (Fot.19). Bu kahvehaneyi önemli bir konuma taşıyan bir diğer özellik; dama federasyonu yöneticilerinin ve oyuncuların belirttiği üzere, burada 50 yıldan daha uzun süreden beri kullanılmakta olan oyun masalarının bulunmasıdır.



(Fot 18: Bülent Ayberk, 2013)



(Fot 19: Bülent Ayberk, 2013)

### 3.9. Manisa

Manisa'da dama oynanan kahvehane, Eski Çarşı içerisinde 1808 sokaktadır. Üç katlı bir apartmanın zemin katında bulunan kahvehane, kare bir plana sahiptir. Burada, dama dışında diğer masa oyunları da oynanmaktadır. Özellikle duvar dibinde oluşturulan sabit doğrusal oturma elemanı, kahvehanenin müdavimi olan dama oyuncularının varlığını ve dama oyun kültürünün yerleşikliğini göstermektedir (Fot.20). Dama oyun birimi içerisinde bulunan ve çeşitli gereksinimleri karşılayan ara birim olan sehpa burada kullanılmamıştır. Bu birim, sabit olan oturma mobilyasına, masaların arasından ulaşımı kolaylaştırmak amacıyla kaldırılmıştır. Oyuncular, dama masasının oyun sırasında taş dizilmeyerek boş bırakılan 8. sırasını çay bardağını ya da kahve fincanın koymak için kullanabilmekte ya da oyun süresince ellerinde tutmaktadırlar (Fot.21).



(Fot.20: Bülent Ayberk, 2013)



(Fot 21: Bülent Ayberk, 2013)

### 3.10. Menemen

İzmir Menemen'de Kılıçarslan Sokak'ta yer alan kahvehane metal konstrüksiyon ve branda gibi hafif malzemeler kullanılarak kurulan geçici bir mekân görünümündedir. Mekân içinde noktasal olarak konumlandırılan diğer oyun masaları arasında doğrusal bir konumlandırma ile dikkat çeken dama masaları, yerleşim hiyerarşisi içinde ikincil bir durumda bulunmakla beraber, oyunun gereksinimleri nedeniyle mekânın plan olarak örgütlemesine bir örnek oluşturmaktadır (Fot.22).



(Fot.22: Bülent Ayberk, 2013)

### 3.11. Mustafakemalpaşa

Mustafa Kemal Paşa, “Damanın Kırkını” sloganı ile Türkiye’nin en köklü dama turnuvasına ev sahipliği yapmaktadır. Burada bulunan *Asmalı Kahvehane* olarak adlandırılan dama kahvehanesi, kentin bu özelliğine koşut bir biçimde kültürel olarak önemli bir konum yüklenmektedir. Burada diğer kahvehanelere benzer biçimde doğrusal bir yerleşim görülmektedir (Fot.23). Ancak dama masalarının biçimi ve ayrıntıları dikkat çekicidir. Burada karşılaşılan dama masası ve çevresel elemanlarının bir bütünde toplanarak, üreticinin yorumu ile ne kadar farklılaşabildiği ve başarılı ürünler ortaya çıkabileceğinin çapıcı bir örneğidir.



(Fot.23: Bülent Ayberk, 2013)

### 3.12. Nazilli

Nazilli Damacılar ve Damasevenler Derneği, 2010 yılında kurulmuştur. Daha önce bölgesel turnuvalar düzenleyen dernek, 2011 yılından bu yana uluslararası dama şampiyonası düzenlemektedir<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Buradaki bilgi, Nazilli Damacılar Derneği Başkanlığını yürüten Hüsamettin Özer’den 2013 yılında Nazilli’de yapılan görüşme ile sağlanmıştır.



Damacılar Derneği, dama oyuncularını ve üyeleri için Karaçay Mahallesi, 1007 Sokak'ta bulunan kahvehane mekânından yararlanmaktadır. Açık ve kapalı olarak ikiye ayrılan kahvehanede açık olan bölümün özellikle soğuk mevsimlerde branda ve saydam örtücülerle kapatılması ile oluşturulan mekânı dama oyuncularını kullanmaktadır (Fot.24) Sıcak mevsimlerde toplanan branda ile açık alana dönüşen bu bölüm, sokakla yoğun ilişkisi olan bir mekâna dönüşmektedir.



(Fot.24: Bülent Ayberk, 2013)

### 3.13. Şanlıurfa

Gümrük Han, 1563 yılında Urfa Sancak Beyi Halhallı Behram Paşa tarafından yaptırılmıştır (URL-3). Yaz mevsiminde handa bulunan geniş avlu, kahvehane oyuncularını tarafından kullanılmaktadır. Burada kahvehane olarak işlev gören mekân içinde farklı türde masa oyunları oynanmaktadır. Dama oyuncularının oturma birimi olarak özellikle kürsüyü tercih etmesi, ayrılan bu bölümü farklılaştırmaktadır (Fot.25). Burada da benzer biçimde sehpalar üzerine koyularak oyun birimlerine dönüştürülen oyun masaları bulunmaktadır (Fot.26).



(Fot.25: Bülent Ayberk, 2014)



(Fot.26: Bülent Ayberk, 2014)

### 3.14. Tire

Türkiye'de dama oynanan ancak "damacılar kahvesi" adını taşıyan sayısı çok kahvehanelerden biri İzmir'in bir ilçesi olan Tire'de bulunmaktadır (Fot.27). Çok az sayıda dama masasının bulunduğu kahvehane, bu özelliğini diğer masa oyunlarının mekânda yer almasıyla yitirmiş görünmektedir (Fot.28). Görsellerin çekildiği 2014 yılında iç mekânda bilardo masası bulunmaktaydı.

Tire'deki diğer kahvehanelerde de dama masaları bulunmakta; oyun oynamak isteyenler bu masalardan yararlanabilmektedir.



(Fot.27: Bülent Ayberk, 2014)



(Fot.28: Bülent Ayberk, 2014)

### 3.15. Turgutlu

Manisa'ya bağlı Turgutlu'da dama oyunu oynanması için özelleşmiş bir dama kahvesi bulunmaktadır. Açık ve kapalı olmak üzere iki bölümden oluşan kahvehane, L biçiminde bir plana sahiptir. Burada dama masaları mekânın geneline doğrusal bir planlama ile konumlandırılmış olmakla beraber (Fot.29) mekân, işlevsel olarak verimsiz kullanılmaktadır.



(Fot.29: Bülent Ayberk, 2013)

## 4. DEĞERLENDİRME

Tanzimat Fermanı sonrasında ortaya çıkan toplumsal değişim rüzgarı, Osmanlı İstanbul'unda yaşamı etki altına almış, dolayısıyla günlük kullanım eşyalarında da değişime neden olmuştur. Özellikle oturma biçimi geleneğimizde bulunan peyke, sedir ya da tabure-kürsü gibi mobilyalar yerini sandalye ve masa kullanımına bırakmıştır (Kut, 1981). Oturma kültüründeki bu değişim, Osmanlı dönemi gezginlerinin kahvehane betimlerindeki oturma biçimlerini, özellikle Türkiye'nin batısında giderek ortadan kaldırmıştır. Bununla birlikte, doğuda da belirli bir dönüşüme uğramakla beraber farklı oturma biçimlerinin kahvehanelerin iç mekânlarında hala sürdürüldüğü görülmektedir. Bu noktada yöresel söyleyişle, kürsü olarak adlandırılan mobilya, buna bir örnek olarak gösterilebilir. Bursa'da bulunan kahvehanede görüldüğü üzere bir

oturma mobilyası olan ranzanın karşılamış olduğu oturma biçimi gereksinimi, farklı kahvehanelerde farklı mobilyalarla karşılanmaya çalışılmıştır (Fot 10).

Bursa'daki kahvehanedeki oyun masası ise oturma yüksekliğinin geçirdiği dönüşüm ile standart bir oyun masasının yüksekliğine ulaşmıştır ki, bu durum çok önemlidir. Her ne kadar, çoğunluğunu yaşı ileri olan kullanıcı kitlesinin fiziksel sorunlarına çözüm amacı ile böyle bir biçim ortaya çıkmış olsa bile; dama oyun mobilyasının bu biçimi, oyun kültürüne, iç mekânına ve mobilyasına önemli bir katkı yapmaktadır.

Burada şunu da belirtmek gerekmektedir. Dama masası ve çevresel birimleri, üreticinin yorumu ile farklı biçimler olarak karşımıza çıkabilmektedir ki; bu durum, kahvehanelerin iç mekânında çeşitlilik ve varsılık yaratmaktadır. Bu farklılaşma, mobilyaların ayrıntılarının üretimindeki seçimlerle de ortaya çıkabilmektedir.

Oyun masasının yüksekliği yöresel oturma alışkanlıklarına bağlı olarak düşebilmektedir. Ancak, yükseklik, oyuncunun kolaylıkla algılayabileceği ve oyun yüzeyine görsel olarak egemen bir açıda bakabileceği bir yükseklik içerisinde kalmak zorundadır. Oyun sürecinde görsel algılama, oyuncular tarafından çok önemsenmektedir. Bu nedenle, bazı dama oyuncuları, özellikle beyaz taşın dama oynanan yüzey üzerindeki algılanmasının yaratabileceği sorunu ortadan kaldırmak için sarı ya da kırmızı gibi farklı renkleri kullanmaktadırlar.

Oyun masasının ve oturma mobilyasının yüksekliği, oturan oyuncunun dizlerinin açıklığını, bu da doğrudan doğruya oyun yüzeyinin genişliğini etkilemektedir. Bu oyun birimi tipolojisine alışan kullanıcılar, turnuva amacıyla gittikleri kentlerde sandalye ve masa ile oluşan bir oyun biriminde çok zorlandıklarını belirtmektedirler.

Oyun masalarının konumlandırılmasında kullanılan doğrusal yerleşim; dama masası, oturma elemanı (sandalye, tabure) ve yan sehpadan oluşan birimin yinelenmesiyle oluşmaktadır. Bununla birlikte yine yöresel özelliklerin getirdiği etkiler sonucunda noktasal birimlerle de mekân örgütlenmesi biçimlenebilmektedir. Tüm bu mekân kurgusunda farklı yörelerdeki damacıların oyun anlayışları ve iletişim özellikleri rol oynamaktadır. Özellikle doğu illerimizde yoğun bir iletişim ortamının olduğu dama oyununda, oyun oynayan iki kişiden görece daha iyi bir oyuncu olan rakibine karşı, diğer damacıya taktik vermek amacıyla izleyiciler oyuncuya yardımcı olmaktadır. Bu davranış biçimi dama masasının etrafında dairesel toplanmalara neden olmaktadır.

Dama oyunu, bu coğrafyadaki derin geçmişine karşın toplumumuz tarafından yeterince tanınmamaktadır. Özellikle Türk kültüründe her zaman var olmuş olan dama, zaman içerisinde çeşitli nedenlerden dolayı önemini kaybetmiştir. Bu durumda, kuşkusuz Batılılaşma atılımlarının yanlış yorumlanmasının ve geleneksel ayırt edici özelliklerimizin yitirilmesine neden olan tutumların da payı olduğu gözlemlenebilmektedir. Cumhuriyet dönemiyle birlikte artan okuma yazma oranı sonucu dama topluluğu içinde yer almaya başlayan eğitimli insanlar sayesinde dama oyunu daha bilinçli bir oyuncu kitlesine kavuşmuştur.

Federasyonların altında kurumsallaşan dama topluluğu Türkiye'nin farklı yerlerinde dama için etkinlikler düzenleyerek bu geleneksel oyunun ülkemizde sevilmesine, daha doğru bir tanımlama ile toplum tarafından yeniden anımsanmasına çaba göstermektedir. Öte yandan, Türkiye'de gerek mekân kurgusu gerekse mekân içinde yer alan dama masalarının tarihsel değeri ve işçiliği nedeni ile göz ardı edilemeyecek önemde kültürel öğeler bulunmaktadır. Damaya ilişkin kültürel mirasın toplanması derlenmesi ve ileriye götürülmesi için dama federasyonları tarafından geliştirilen stratejiler arasında dama federasyonlarının üniversiteler ile yapacakları ortak

çalışmalar ile mobilyaların ve mekânların kayıt altına alınması ve envanterinin çıkarılması da gelecek planları arasında yer almaya başlamalıdır.

## KAYNAKÇA

“Dama”, *Ana Britannica Genel kültür Ansiklopedisi*, Cilt 7, İstanbul, 1987,s.n.y.

Çiftçi, Hasan, Güldeste, Bektaş, *Osmanlı Döneminden Günümüze Kadar Ulaşan Türk Daması Açmaz Oyunları*, Türk Daması Federasyonu, 2015

Akgündüz, Ahmed, “Bir Aile Ve Hizmet Müessesesi Olarak Osmanlı’da Harem”, H.C. Güzel, K.Çiçek, S. Koca (Ed), *Türkler*. Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2012

Baykur, R. İnanç, *Damaya Güzelleme*, YGS Yayınları, İstanbul, 2008

Birsel, Salah, *Kahveler Kitabı*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009

Büyük Larousse - Sözlük ve Ansiklopedi: cilt 6, s.n.y.

Celal, Musahipzade, *Eski İstanbul Yaşayışı*, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1946

Cengiz, Murat, *Masa Oyunlarında Görsel-İçerik İlişkisi ve Uygulama Çalışması*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2008

Çobanoğlu, Özkul, “Osmanlı Devleti’nde Türk Halk Kültürü’nün Değişim ve Dönüşüm Dinamikleri”, *Türkler*, (Ed: H.C. Güzel, K.Çiçek, S. Koca), Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 1999

Çağlayan, Savaş, “Anadolu’nun İlk Kamusal Mekanı: Kahvehaneler”, *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Muğla, 2012, 29

Erdoğan, Mehmet Akif, “Osmanlı Kıbrıs’ında Kahve Ve Kahvehaneler (1594-1640) ”, *Türkler*, (Ed: H.C. Güzel, K.Çiçek, S. Koca), Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002

Emeksiz, Abdülkadir, “İstanbul Kahvehaneleri” *Karaların Ve Denizlerin Sultanı İstanbul*, (Ed: Özden, Filiz), Cilt 2. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009

Felek, Burhan, “Perşembenin Gelişi”. Cumhuriyet Gazetesi, 1959, 26 Haziran

Georgeon F., Georgeon F, Gregoire H. D. (Ed), *Doğuda Kahve Ve Kahvehaneler: Osmanlı İmparatorluğu’nun Son Döneminde İstanbul Kahvehaneleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999

Gül, İsmail, *Osmanlı Devletinde Sultan IV. Murad Dönemi Yeniçeri İsyanları (1623 – 1640)*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya, 2006

Güldeste, Bektaş, *Türk Daması İlk Öğretim Ders Kitabı*, Türk Daması Federasyonu, 2015

Kut, A, Kahvehaneler, Yurt Ansiklopedisi, İstanbul, 1981,s.n.y

Kömeçoğlu, Uğur, *Homo Ludens ve Homo Sapiens arasında Kamusal Ve Toplumsallık: Osmanlı Kahvehaneleri*, Yaşar, A. (Ed), Kitap Yayınevi, İstanbul, 2010

Ulunay, Refi' Cevat, "Yine Damacılar", Milliyet Gazetesi, 1964, 02 Ağustos

Ulunay, Refi' Cevat, "Damacı Edhem Efendi, Milliyet Gazetesi, 1967, 26 Haziran

Ünver A. Süheyl, *Türkiye'de Kahve ve Kahvehaneler*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1963

Örnek, Ali Erdoğan, *Dama, Oyunlar ve Açmazlar*, Yazarın Kendi Yayını, İstanbul, 1974

Selvi, Bener Salkım, "Eski Yunan Ve Roma'da Oyun Ve Oyuncaklar", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2008

Sökmen Cem, *Aydınların İletişim Ortamı Olarak Eski İstanbul Kahvehaneleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2011

Yaşar, Ahmet, "Geçmişini Arayan Osmanlı Kahvehanesi", (Ed: Yaşar A.), *Osmanlı Kahvehaneleri: Mekan, Sosyalleşme, İktidar*, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2010

URL 1: "Batmanlı damacılar turnuvaya katılıyor", Batman Gazetesi, 2012, 30 Ağustos, 2015, 24.00

URL 2: "Dama tutkunları", Batman Gazetesi, 2013, 28 Temmuz, 2015, 24.00

URL 3: sanliurfa.gov.tr, 2013, 2015, 22.00.



## İnşa Kuralları, Mimari Algı ve Mekân Kullanımı Bağlamında Osmanlı Toplumunda “Cumba”/ “Şahnişin”

Oya ŞENYURT<sup>1\*</sup>

### ÖZET

Bu makalede konut içindeki bir odada ya da sofada bulunan ve sokağa yönelen “cumba” ve “şahnişin”in bir mekân olarak Osmanlı toplumunda bireyler arasında farklılaşan anlamları, algılanış biçimleri değerlendirilmiştir. “Cumba” ve “şahnişin”in etimolojisi, mekânın şiirselliği, edebi tasvirler içindeki yeri, belediye nizamnamelerindeki konumu ve mekânsal işlevi; toplumdaki algılanma biçimleri hakkında fikir yürütülmesini ve “cumba/şahnişin”in sosyo-kültürel yönleriyle ele alınmasını anlamlı kılmaktadır. Bu bağlamda, Osmanlı toplumunda bir yapı ögesinin farklı kesimler ve ilgi alanları tarafından farklı algılanışlarını belgeler ve diğer metinler aracılığıyla makalede değerlendirerek; mekâna ait algının, terimlerin bugünkü sözlüklerdeki anlamları ile sınırlı olmadığı ortaya konacaktır.

**Anahtar kelimeler:** *Cumba/şahnişin, mekân terminolojisi, mekân algısı.*

### The Alcove/Şahnişin in Ottoman Society within the Framework of Construction Rules, Architectural Perception and Space Usage

### ABSTRACT

In this article, the changing meanings and perception types of alcove and şahnişin in Ottoman society is evaluated as a space that stays in a room or a sofa and orients to the street. The etymology of alcove and şahnişin, the poetry of space, its place in literal narrations, its position in municipal specifications and space function makes the evaluation of cumba/şahnişin together with its socio-cultural sides and the expression of its perception types in the society possible.

In this context, it will be expressed in this article that the perception and terms related with space aren't solely limited with their present meanings in the dictionaries by examining each construction object in Ottoman society is separately perceived by the way of documents and other texts in different sections and interests of the society.

**Key words:** *Alcove/şahnişin, space terminology, space perception.*

<sup>1</sup> Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, [oya.senyurt@kocaeli.edu.tr](mailto:oya.senyurt@kocaeli.edu.tr).

\*İlgili yazar / Corresponding author: Oya ŞENYURT, [oyas026@gmail.com](mailto:oyas026@gmail.com)

Gönderim Tarihi: 28.11.2016

Kabul Tarihi: 07.12.2016

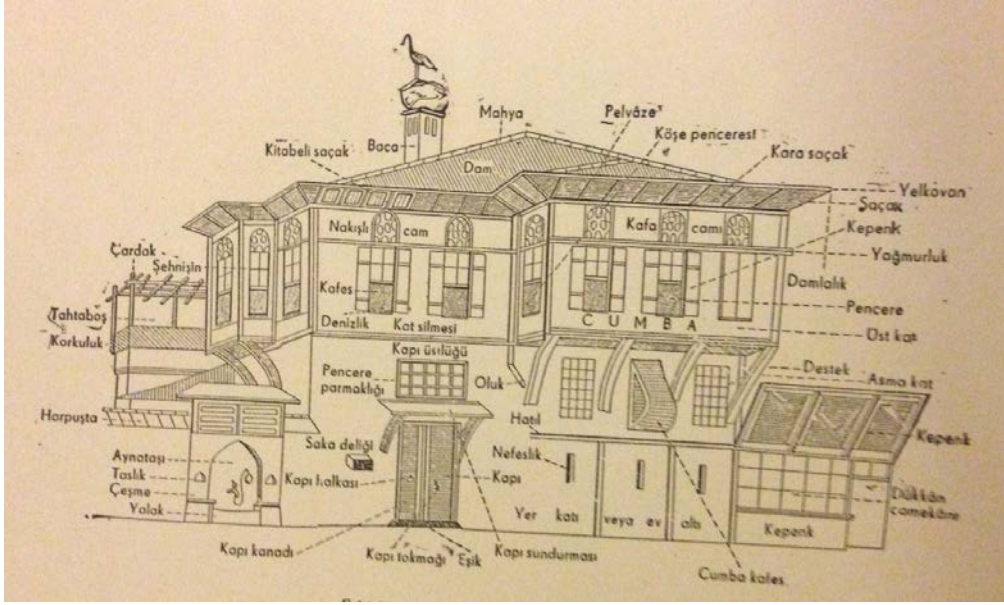
## GİRİŞ

Türkçe’de “cumba”, İtalyanca’daki “Gibbo” kelimesinden gelmektedir. “Gibbo”, Latince “Gibbus” kökünden türetilmiştir. “Gibbus”, çıkıntı, kambur demektir ve “Gibbo” da aynı anlama gelir<sup>2</sup>. Türkçe’de mimari terim olarak kullanılan “cumba” kelimesinin İtalyanca’daki karşılığı ise “bovindo”dur. Türkçe’de mimarlık terimi olarak “gibbo”nun dönüştürülerek kullanılması kelimenin sözlük anlamını olduğu gibi kabul ederek, bina cephesinden dışarı taşan ya da “çıkıntı” yapan bölümler için kullanılmasına olanak sağlamıştır. Bu durum mekânın içinden değil, mekânın dışından bakılarak bir adlandırılma yapıldığını düşündürür. Osmanlı Arşiv Belgeleri’nde ve eski Türkçe kaynaklarda kimi zaman “cunba” olarak da geçen bu terim, *Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*’nde binanın kat duvarı yüzeyinden dışarıya doğru yapılan çıkımların küçüğü için kullanılan bir tâbirdir (Pakalın, 1971, s. 310). Bu sözlükte, çıkma büyük olursa “şâhnişin”, etrafı açık olursa “balkon” adı verildiği görülür. İçinde cumbası olan oda ve sofalar bağlı oldukları mekâna göre adlandırılarak, “cumbalı oda”, “cumbalı sofa” olarak ifade edilirler (Arseven, 1950, s. 350). Cumbalı oda, odaların sokağa bakan cephelerinde kullanılmıştır. Ancak, simetrisinin zorunlu hale geldiği durumlarda bahçe cephesine de cumba yapılmıştır. Sofa cumbası ise genellikle sofanın ön cepheye bakan yüzünde bulunmaktadır (Yusuf Çetin, 2006, s. 19-20).

Anlaşılabileceği gibi, Türkçe’de sokak üzerine cepheden çıkıntı yapan mimari öğeler için “cumba” yerine kimi zaman, Farsça birleşik isim olan “şâh-nişin” kelimesi de kullanılmaktadır (Devellioğlu, 2010, s. 1139). Mehmet Zeki Pakalın’a göre şahnişin, evin sokak üzerine olan çıkımlarına verilen addır. Şahların oturmalarına lâyık yer demektir. “Şahnişin” olarak da kullanılır ve halk arasında “şahniş” denir (Pakalın, 1993, s. 305). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*’nde ise “cumba”, “yapının zemin katının üstündeki katta yer alıp, sokağa doğru uzanan çıkmalı oda” olarak tariflenir. Ayrıca cumba, eski İstanbul evlerinde pencerenin önünde sokağa doğru çıkma yapan kafesle örtülü bölüm olarak geçmekteyken, şahnişin ise geleneksel Anadolu Türk evlerinde bir odanın dışı doğru çıkma yapan üç yanlı pencere bölümleri olarak açıklanır. Bu sözlükte şahnişinin oda cephesinin ancak bir bölümünde yer aldığından ve küçük olduğundan söz edilmiştir. (Sözen ve Tanyeli, 1996, s. 54, 225). Celal Esad Arseven’in *Sanat Ansiklopedisi*’nde yer alan ve eski bir Türk evinin yapı öğelerini anlatan çizimde de şahnişin cumbaya göre daha dar bir çıkma olarak gösterilmiştir (Şekil 1). Bu noktada Mehmet Zeki Pakalın’ın iki sözcüğü denk olarak ifade etmesine rağmen, gerek Sanat Ansiklopedisi’nde gerekse Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü’nde “şahnişin”in hem Anadolu Mimarisi içinde değerlendirilebilen ve geleneksel mimarlığımızın içinde kullanılagelen bir terim olduğu hem de mimari farkının “cumba”ya göre yapı cephesinden daha küçük bir çıkma yapmasından kaynaklandığı anlaşılır. Sözlükler arasında bu biçimde bir fark olduğu tespit edilmekle birlikte; “küçük çıkma”nın kime ve neye göre değiştiği konusu tartışmalıdır. Bu çıkma bir pencere açıklığı kadar ise pencerenin eni ne olmalıdır? gibi sorular zihni meşgul edebilir. Daha doğrusu bu muğlak tanımlar her iki terimin anlamını birbirine yaklaştırır. Başbakanlık Osmanlı Arşivi belgelerinde de yapıları bölgesel bir ayrımla tasnif etme titizliği gösterilmediğinden, cumba ile şahnişin birbirlerinin yerine kullanılmıştır.

<sup>2</sup> <http://www.etimolojiurkce.com/kelime> ve <http://www.nisanyansozluk.com/>.





Şekil 1: C. E. Arseven'in Sanat Ansiklopedisi'nde cumbanın büyük çıkımlar, şahnışinin ise küçük çıkımlar için kullanılan bir terim olduğunu gösteren bir çizim (Arseven, 1950).

Bununla birlikte "cumba" olarak adlandırılan yapı cephesindeki çıkımlar, evrensel bir mekân olarak Doğu'dan Batı'ya dünyanın tüm coğrafyalarında görülebilmekte (Fot.:1) olması sebebiyle de, her kültürün gündelik yaşamına farklı bir anlamla girmiş olmalıdır. Söz gelimi, Pompei'deki kazılarda ortaya çıkan Roma evlerinde cumbalı örnekler rastlanmıştır (Ünsal, 1960, s. 496). Edirnekapi'daki Bizans'tan kalan Tekfur Sarayı'nın bindirme cumbaları ve şahnışinlerinden Avrupa'daki Ortaçağ kent konutlarında 12. yüzyıla kadar kâgir kat üstüne bindirme olarak yer kazanmak için sokak üstüne ahşaptan yapılan cumbalara kadar çok çeşitli uygarlıklarda kullanılmıştır. Osmanlı'nın yayıldığı coğrafyalarda da benzer amaçlarla inşa edildiği (Fot.: 2-4) söylenebilir. Bu amaçlar; alt katın duvarlarını yağmurun ve havanın etkisinden korumak, kapıyı ve sokağı görebilmek ve aynı zamanda yer kazanmak gibi yararlı düşüncelerin sonuçlarıdır (Arseven, 1950, s. 555, 561, 574)

Bu makalede, konut içindeki bir odada ya da sofada bulunan ve sokağa yönelen "cumba" ve "şahnışin" geleneksel Osmanlı konut mimarisindeki kullanımına yönelik tipolojik tespitler yapmak amaçlanmamış, "cumba"nın bir mekân olarak Osmanlı toplumunda bireyler arasında farklılaşan anlamları, algılanış biçimleri değerlendirilmiştir. "Cumba"nın terminolojisi, mekânın şiirselliği, edebi tasvirler içindeki yeri, belediye nizamnamelerindeki konumu ve mekânsal işlevi; toplumdaki algılanma biçimleri hakkında fikir yürütülmesini ve "cumba"nın sosyo-kültürel yönleriyle ele alınmasını anlamlı kılmaktadır. Bu bağlamda, "cumba"nın bir konut mekanı olarak ele alınma biçimlerinden daha farklı bir yol izlenerek, genel yargılara varmak yerine, Osmanlı toplumunda bir yapı ögesinin farklı kesimler ve ilgi alanları tarafından farklı algılanışlarını belirlemek, mekânın o dönem içinde yorumlanabilmesi ve bu yorumun algıların çeşitliliğine bağlı olarak zenginleşmesini ortaya koymak hedeflenmiştir. Ayrıca, "cumba" hakkında farklı kesimlerden günümüze gelen yorumlar, kullanımlar, kurallar söz konusu mekân parçası hakkında basmakalıp ifadeler dışına çıkmamız konusunda cesaretlendiricidir. Bu sebeplerle, 19. yüzyıla ait belgeler üzerinden yapının içi ve yapının dışı olarak "cumba"nın algılanışı hakkında bugüne kadar gözden kaçanlar, mimari bir değerlendirmeye ele alınmıştır.



Fot.1: Cumba evrenselleşmiş mekan tasarımının önemli bir parçası (Letonya'nın başkenti Riga'da köşe parselde yer alan bir yapıdaki cumba) olmakla birlikte, farklı toplumlarda farklı kullanımlar ve algılar yaratabilir (Fot.: Oya Şenyurt).

## 1. BELEDİYE KANUN ve NİZÂMNÂMELERİNE GÖRE CUMBA

Yapı cephelerinin düz yüzeyli tutulma gayreti ve cepheden çıkıntı yapan çeşitli öğelerin genelde tercih edilmemelerinin hem kültürel hem de yangın güvenliği açısından sebepleri; Osmanlı klasik dönemine kadar ötelenebilir. Yangınlar özellikle İstanbul halkı için her dönem önemli bir kentsel sorun olarak görülmüştür ve yangınlara karşı alınan önlemleri, 16. yüzyıldan başlayarak izlemek mümkündür. Yangın İstanbul'da büyük felaketlere sebep olduğu için evlerin saçaklı yapılmamasına dikkat edilirdi. Yolun üzerinde fazla çardak ve çıkıntı yapanların bu fazlalıkları mimarbaşı tarafından yıktırılır, yolun daraltılmamasına gayret gösterilirdi (Refik, 1998, s. 56). Söz gelimi, 1567 yılında yolları daraltacak biçimde inşa edilen “çardak ve şahniş”lere Mimar Sinan aracılığıyla engel olunması için İstanbul Kadısı'na bir hüküm yazılmıştır (Refik, 1977, s. 107).

19. yüzyılda da bina inşa kurallarına ilişkin alınan kararlar yapı cephesinden çıkma yapan cumbaların ölçüsünü belirlemeye yönelik bazı tedbirleri içerir. Söz gelimi, 1864 yılı nizâmnâmesi sokağa taşan çıkmaların (şahnişin) uzunluğunun yapı cephesinin 2/3'sini aşamayacağını kurala bağlamıştır. Ayrıca, bitişik iki yapının çıkmaları arasındaki mesafenin en az 4 arşın (yaklaşık 3 metre) olması gerektiği belirtilerek, bir yapının çıkma ya da balkonlarının bitişik binanın sınırına yaklaşma mesafesinin de en fazla 2 arşın (1.5 metre) ile sınırlanması istenmiştir. Aynı nizâmnâme çıkmanın ya da şahnişinin sokağa ne kadar taşabileceğini sokak genişliklerine göre belirliyor; 1848 yılı nizâmnâmesi ile getirilen şahnişinin zeminden en az 5 arşın (3.75 m.) yükseklikte olması gerektiği kuralını koruyordu (Enlil, 2000, s. 288-289). Verilen ölçüler sokak boyunca yapı cephelerinde simetrik bir cephe düzeninin sağlanmasına yönelik olduğu gibi ölçülerle belirlenen bir mimarlık düşüncesi dolayısıyla mimar ya da kalfaya daha

önceden nasıl bir yapı inşa edileceğinin kurallarını çizmekte ve farklı denemeler içine girme şansını ortadan kaldırmaktadır.

Bununla birlikte, 1859 yılına ait “Zokaklara Dair Nizâmnâme”nin 32. bendinde; şahnişin ve balkon gibi sokak üzerine yapılan çıkmalara çiçek saksıları veya sandıklar konulmasının yasak olduğu belirtilmiştir (Seyitdanlıoğlu, 2010, s. 128). Ayrıca, bu ve sonrasında 1863 yılında hazırlanan Turûk ve Ebniye Nizâmnâmesi’nde de; “şahnişin ve üzeri kapalı balkon” ifadesinin yer almasına rağmen “cumba” teriminin kullanılmadığı tespit edilmekle birlikte, nizâmnâmelerin çıktığı yıllarda yazılan arşiv belgelerinde “cumba” teriminin kullanıldığı görülmektedir. 1863 yılında Turûk ve Ebniye Nizâmnâmesi’nde, binanın sokak yüzündeki çıkıntılar ve çıkmalar için uyulması gerekli kurallar içinde her sokak genişliğine uygun olarak çıkmaların ölçüsü belirlenmiştir. “1 arşin 18 parmak”tan “18 parmak”a kadar dört ölçüde önerilen çıkma uzunlukları dikkat çekicidir (Seyitdanlıoğlu, 2010, s. 143). Ölçülerin, yapıların inşasından dolayı alınacak vergileri de belirlediği nizâmnâmeler, yapıların projeleri ve başvuru dilekçelerinin teslim edilmesini zorunlu tutmuştur. 1863 yılında vergi verecek kalfalar veya kalfası olmayan bina sahiplerinden inşa edecekleri binanın mevkisini, ne tür bir yapı olduğunu ve yapılacak her bir katın yüzey ölçüsünü, cumba ve şahnişinlerin uzunluklarını bildiren dilekçeyi Ebniye İdaresi’ne vermeleri istenmiştir (Ergin, 1995, s. 1689).



Fot. 2: Soğukçeşme Sokağı (<http://eski.istanbulium.net/post>)

Yangınların ahşap evleri kolaylıkla tutuşturmasının, çoğunlukla da cumba, şahnişin ve geniş saçaklı evlerden alevin kolaylıkla çevredeki binalara sıçramasının, cumba ya da şahnişinlerin kâgir olarak inşa edilmesiyle aşılacağı ve kâgir yapıların yangına daha fazla dayanacağı öngörülmüştür. Buna bağlı olarak, 1875 yılında hazırlanan İstanbul ve Bilâd-ı Selâse’de Yapılacak Ebniyenin Suver-i İnşâiyyesine Dair Nizâmnâme’de kâgir binaların sadece ikinci katında kâgir olmak üzere cumba inşasına ruhsat verileceği kaydedilmiştir (Ergin, 1995, s. 1699). Aynı nizâmnâmenin Dokuzuncu Fasil 53. Maddesinde geniş yol üzerine yapılacak cumba ve şahnişinlerin her katı için iki arşın uzunluğuna kadar olanları vergiden muaf olup, geçerse fazlasından her arşın için 20’şer kuruş resm alınacaktır (Ergin, 1995, s. 1710). 12. Fasil 81. maddede ise kalfa ve bina sahiplerinden binanın inşasına başlamadan önce yapının mevkisini, niteliğini her katın yüzey miktarları ile cumba ve şahnişinlerinin boylarını içeren projeleri ve başvuru dilekçelerini belediyeye teslim etmeleri istenmiştir. Başvuru dilekçesi ortaya çıkacak binanın biçimini önceden belirleyen çizimleri destekleyen yazılı bir ifade olduğu için önemsenmektedir. Verilen dilekçe dışında yapılan herhangi bir uygulama, bir altından beş altına kadar para cezası ile cezalandırılacaktır. Para cezası dışında yapının başvuruda tarif edilen biçime dönüştürülmesi ve belediye tarafından yapının inşaatının tatil edilmesi gündeme gelecektir. Üç kez dilekçe dışı iş yapan bina kalfaları ise bir yıl süreyle kalfalıktan men edilmektedir.

1882 yılındaki Ebniye Kânunu’ndaki 56. Madde 9. Fasil’a göre yol üzerine yapılacak cumba ve şahnişinlerden alınacak vergi, 1875 yılındaki nizâmnâmede kaydedilenden farklı değildir. (Ergin, 1995, s. 1715). Kâgir binaların sokak zemininden beş arşın yüksekliğinden başlamak üzere herhangi bir katına kâgir cumba ve balkon yapmaları talimatı da 1848 yılındaki nizâmnâmedeki maddenin tekrarıdır (10. Fasil 87. Madde s. 1730). Kalfa ve bina sahiplerinin dilekçe ve çizim dışı hareketleri nedeniyle cezalandırılacağı 1882 yılındaki nizâmnâme ile bir kez daha hatırlatılmıştır (12. Fasil 91. Madde). 1914 yılında Ebniye Kânunu gereğince önce yapılmış ve harcı alınmış bir cumba ve şahnişin üzerine ek olarak inşa edilecek bölümlerden harç alınmayacak, eklenen kısım asıl inşa edilmiş cumba ve şahnişinlerin ölçüsünden fazla ise sadece bu kısım için harç alınacaktır (Ergin, 1995, s. 3968). Cumba ya da şahnişinlerin yapımından alınacak harç ve verginin belirlenmesi konusunda hangi ölçünün esas alınacağı hakkında bazı sorunlar yaşanmıştır. Vergi için cumba ve şahnişinlerin “tûl”ünün belirlenmesi istendiğinden ve “tûl”den kastedilenin ne olduğu bilinemediğinden, cumbanın ya da şahnişinin uzunluk, genişlik, yükseklik boyutlarından hangisinin göz önünde bulundurulacağı belediyedeki yetkililere sıkça sorulan sorular arasındadır. “Tûl”ün karşılığı Türkçe’de “uzunluk”, “boy” anlamına gelmekle birlikte, (Devellioğlu, 2010, s. 1296) buradaki kullanımının daha farklı olduğu ve hatta yanlış anlamaya sebebiyet verdiği söylenebilir. Bu noktada cumbanın yapı cephesinden sokağa çıkıntı yapan kısmının ölçüsü esas alınmaktadır. Vergiyi belirleyen ölçünün, cumbanın “yüksekliği” olmadığı, “genişliği” olduğu ifade edilmiştir (Ergin, 1995, s. 3969).



Fot.: 3 Berggren'e ait bir fotoğrafta 1871 yılında Üsküdar'da cumbalı evlerin sıralandığı bir sokak (<http://eski.istanbulium.net/post>).

Bu durumda cumba ya da şahnişinin ortaya çıkmasını sağlayan düşünsel süreç genelleşmiş kültürel bir tercih ile ilişkiliyse de; ev yaptıracak kişinin maddi durumuyla da doğrudan ilintili hale gelmektedir. İnşaat sırasında cumba uygulamalarını ön görülen ölçüler, yazılı kurallar ve vergi sistemi belirlemektedir. Bununla birlikte, özellikle ahşap konutlarda yapı cephesinden "çıkıntı" yapan öğeler olarak cumba ve saçak yasağı yangın için önlem alınmasına ilişkin kararlar bağlamında değerlendirilebilir. Bu tip kararların belgelerde birbirini izlemesi, alınan önlemlerin başarısızlığa uğradığını göstermektedir. Bilinen ilk cumba yasağı 29 Haziran 1559 tarihidir. Ancak bu yasağın 1539 yılına kadar geri çekilmesi mümkündür. 1559 tarihli yasağın 1539 tarihli yasağı emsal gösterir. Bununla birlikte, benzer yasaklamalar 1817 yılına kadar sürmüştür. Hem mimarlık hem de şehircilik açısından çok katı hükümler içeren ve bunları tekrarlayanın ötesine gidemeyen mimari yapı talimatları, örme taş duvarlı, cephesinde cumbalar ve büyük çıkma saçaklar bulunmayan bir konut modeli çizmekten de (Yerasimos, 1999, s. 7); 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra kesin bir yasaklama yerine, cumbanın yapılış biçimlerine ilişkin kurallara özellikle yangınlardan korunmak için bağlı kalınarak, genelde cumba inşasına devam edilmiştir.

Bilindiği gibi, İstanbul'da kâgir yapı inşası 1850'lerden sonra başlamıştır. Konut örneği olarak tarihi yarımadadaki ilk kâgir konak 1855 yılında Suphi Paşa tarafından Horhor'da inşa edilmiştir<sup>3</sup> Bununla birlikte, ahşap evlerin cumba çıkmalı cephelerine ilişkin düzen konutların kâgir sistemle inşa edilmesi sırasında da değişmemiş ve Osmanlı geleneksel konutlarında önemli bir yer edinen cumba ya da şahnişin kâgirleşerek kullanılmaya devam edilmiştir (Fot.: 5). Nizâm-nâmeler tamamen cumba yapılmasından vazgeçilmesi

<sup>3</sup> Bunun dışında Boğaziçi'ndeki ilk kâgir bina Mehmed Ali Paşa'nın 1845'te başlattığı ve 1848'de tamamlanan Beykoz Kasrı'ydı. Yanan Süvari Kışlası (daha sonra Kuleli Lisesi oldu) 1851'de kâgir olarak yenilenmişti. Dolmabahçe Sarayı da 1853 yılında yapıldı (Tekeli, 1999, s. 25).

yerine cumbanın ölçüsü ve inşa malzemesini belirleyerek yapımına devam edilmesini uygun görmüştür. Cumbanın inşa kuralları üzerinden belediyeye bir gelir kapısı yaratacak yapılarda varlığını sürdürdüğü de görülmektedir. Cumba, şahnişin ya da balkon yapmanın daha fazla gelir gerektirdiğine, ödenen vergi ve harçlara bakılacak olursa şüphe yoktur.

Mahremiyet, cadde/sokakların genişletilmesi ve dolayısıyla yangına karşı önlem almak için çıkarılan bina inşa nizamları ile yapı öğelerinin inşasının vergilendirilmesine karşı gerçekleşen tüm cumba inşa faaliyetleri, söz konusu yapı öğesinin inşa süreçleri ve yetkili kişiler tarafından kontrolü hakkında yeterince bilgi vermektedir. Söz gelimi, İstanbul'da Bahçekapı'dan Balıkpazarı'na doğru giden caddenin iki tarafında bulunan dükkanların çoğu kâgir olduğu halde önlerine yapılmış olan ahşap saçak ve şahnişinler sebebiyle bir yangın çıktığında bu kâgir yapıların yanarak tümüyle harap olacağı düşünüldükçe, sözkonusu saçak ve şahnişinlerin yıktırılarak kurallara uygun yaptırılması ve şahnişinlerin üzerilerine benzerleri gibi birer oda inşasına izin verilmesi sultan iradesi ile onaylanmıştır (BOA., A.MKT.MVL., Dosya no: 146, Gömlek no: 56). Bu belgede geçen “şahnişin” kelimesinin balkon yerine kullanılmış olması olasılığı yüksektir. Şahnişinin üzerine oda inşasının, balkonun üç tarafının kapatılarak gerçekleştirilmesi daha akla yakın gelmektedir.

Bir başka örnek İzmir'de ortaya çıkan bir yangın sonrasında harap hale gelen mahaller ve sokakların mümkün olduğu kadar genişletilmesine özen gösterilmesi ve cumba yapılmaması ile ilişkilidir. Üç-dört hanede bir yapı aralarına kâgir duvar inşa edilmesi hakkında irade verilmiş ve konu hakkında Ebniye-i Hâssa Müdürü Abdülhalim Efendi'ye emir verilerek inşa işleri için görevlendirilmiştir. Abdülhalim Efendi ve bazı halifeler birkaç kez yangın mahalline giderek harap olan bina arsalarını kontrol etmişler, emir ve iradeye uygun olan ölçülerle arsaların daraltılması ya da genişletilmesine karar verilmiştir. İzmir sokakları mevkillerine göre, 5, 3, 2 zira genişliğindedir. Bu ölçüler yangın mahalleri için uygun bulunmadığından geniş sokakların 8, daha dar olanların 6 zira genişliğinde yapılması ve inşa edilecek binalarda şahnişin ve cumba inşa edilmemesi konusunda Ebniye-i Hâssa Müdürü Abdülhalim Efendi ve halifeler arasında fikir birliği sağlanmıştır. Numune olarak harap olan sözkonusu mahallerin haritasının çizilmesi ve bir taraftan sokak genişletme çalışmalarının başlatılması uygun görülmüştür (BOA., C.BLD., Dosya no: 102, Gömlek no: 5078).

Kuşkusuz, cumba yapımları yangınlar sebebiyle kontrol altına alınmamaktadır. Kimi zaman hikaye kitaplarında olabilecek gerçeküstü vakalar cumba yapımları hakkında daha dikkatli olunması gerektiği konusunda uyarıcı olmaktadır. Söz gelimi, Tercüman-ı Hakikat Gazetesi'nin bir nüshasında Sarıgözlü civarında cumbası kömür yüklü develerden biri tarafından koparılan Sıdika Hanım'ın zararını karşılaması için padişah tarafından yardım yapılmış olduğu kaydedilmiştir. Kazasker Mehmed Efendi Mahallesi sakinlerinden 66 numaralı hane sahibi Sıdika Hanım'ın hanesinin cumbası deve tarafından yıkıldığından bu fakir ev sahibine, Hüseyin Hüsnü Paşa aracılığı ile 1000 kuruş yardımda bulunulmuştur (BOA., YPRK.MYD., Dosya no: 3, Gömlek no: 31). 1883 yılına ait bu belge göz önünde tutulduğunda, cumba yapılacak sokakların genişliği kadar cumbaların yerden yüksekliklerinin de önem kazandığı söylenmelidir. Deve gibi ağır yük taşıyan iri hayvanların dar sokaklardan geçirilmelerinin yapı çıkmalarına zarar verebileceği dikkat çekmektedir. Benzer biçimde at ya da eşek üstündeki kişilerin de cumbanın altından geçişleri, dar sokaklarda kendileri için ayrıca tehlike yaratmış olmalıdır.

## 2. KONUT İÇİNDE ODANIN UZANTISI ve SOKAK ÖRTÜSÜ OLARAK CUMBA

Cumba, Cumhuriyet dönemine gelindiğinde “Türk evi” idealleştirilmelerinde önemli bir yapı ögesi olarak kullanılmıştır. Bu yaklaşımı desteklemek için alaturka hayat anlayışının bir parçası ve mimari göstergesi olarak Peyami Safa'nın ünlü romanının adını hatırlamak yeterli olacaktır. P. Safa'nın “*Cumba'dan Rumba'ya*” başlıklı romanı geleneksel mahalle yaşantısının devam ettiği bir semtte oturan bir genç kızın hayatının değişime uğraması ile Taksim'deki bir apartmanda Batılı yaşam tarzını deneyimlemesini anlatmaktadır. Romanın adı bu geçiş; gelenekseli “cumba”, Batılı yaşam tarzını ise “rumba” ile temsil etmiştir. Bunun dışında, Peyami Safa'nın “*Sözde Kızlar*” başlıklı kitabının kadın kahramanı Mebrure, arkadaşı Nadir'in evini ararken “(...) zaten bu ev sokağın köşesini dönünce, eski Türk evlerine mahsus destekler, şahnişinlerle göze çarpıyordu” demektedir. Romanın geçtiği dönemin 1920-1921 yıllarına denk düştüğü göz önüne alınırsa bir yapı ögesi olarak “cumba”nın “Türk evi”nin önemli unsurlarından birini temsil ettiği yeniden desteklenir (Peyami Safa, 2004, s. 106).

Ahmet Hamdi Tanpınar, İstanbul'un iç manzarasını oluşturan yapı öğeleri arasında; şahnişin, cumba ve çıkmaları da sayar<sup>4</sup> (Fot.: 3) ve bu öğelerin kadife gibi yumuşak çizgileri ve süsleriyle çok renkli bir sivil mimari yarattıklarını kaydeder (Tanpınar, 2016, s. 157). Şark odası ile içselleştirilen ve zaman içinde nostaljik bir öğeye de dönüşmeye başlayan cumba, geleneksel konutun simgesi haline geldikten sonra, Osmanlı'nın son dönemlerinde işlevsel ve kültürel değerinden öte, nostaljinin simgesi haline gelmiş olmalıdır. Mithat Cemal Kuntay'ın “*Üç İstanbul*” adlı romanında Şark odasının bir köşesine paravan gibi konulan yaldızlı cumbadan söz edilir. İstanbul'da oldukça meşhur olan ve üstünde “A. A.” Markası olan bu cumba temsili, Sultan Abdülaziz'e III. Napolyon tarafından hediye gönderilmiştir (Kuntay, 2016, s. 79).

Reşad Ekrem Koçu'ya göre, “cumba” adı verilen çıkıntılar evlerin cephesinde çok eski zamanlardan beri yer almıştır. İstanbul'un yapılarına da yüzyıllarca önce girmiştir. Şehir, surların dar çemberi içinde sıkışıp kaldığı devirlerde Romalıların binalarında, Osmanlı Türklerinin sokaklara gölge ve serinlik bırakan geniş saçaklı evlerinde, cumbanın yapının yüzünde yer aldığı görülür. Celâl Esad Arseven, “*Türk Sanatı Tarihi*” adlı kitabında; Anadolu, Rumeli ve İstanbul'daki Türk evlerindeki cumbalara ait geniş bilgiler vermektedir. Osmanlı kentlerinde bazı dar sokaklarda birbirlerine oldukça yakın bulunan cumbalar, sokağın üstünde bir kemer oluşturacak kadar çok sayıda kullanılmıştır. Sâmiha Ayverdi'nin “*İbrahim Efendi Konağı*” adlı eserinde sokağın iki tarafını kuşatan cumbalarla ilgili bu düşüncüyü destekleyen şöyle bir tasvir yapılmıştır: “*Cami ile ev arasında bazen öyle dar sokaklar vardı ki, karşılıklı binaların karşılıklı şahnişinleri (cumbaları), sanki başbaşa vermek suretiyle, bu daracık sokakların enini biraz daha kesmek isterlerdi. Onun için de, yoldan geçenler, birbirlerinin kulağına bir şeyler fısıldarcasına sokulmuş bu evlerin önünden değil de, bir dehlizden yürür gibi, geçerlerdi*” (Ayverdi, 2015, s. 312).

<sup>4</sup> Tanpınar'ın saydığı diğer yapı öğeleri saçak ve sayvalardır (Tanpınar, 2016, s. 157).



Fot.: 4 Safranbolu’da cumbalı ahşap karkas konut örneklerinden biri  
(Fot.: Oya Şenyurt)

Özellikle 1894 depreminden sonra şehirde artan ahşap ev inşaatıyla bir pencerelik bir alana yapılmış cumbalara da rastlanmaya başlanmıştır. Cumbalar, kadınların hayatlarının evde ve örtülü geçmesinden dolayı dışarıyı görebilme ihtiyacının doğurduğu bir mekândı. Bunlar çoğunlukla pencerelerden birinin çerçevesine tutturulan tahta bir mesnedin üç tarafının kafesle kapatılmasıyla yapılmıştır. Cumbalar aynı zamanda evin çocuğunun ve hanımın ortak yararlandığı bir yerdir. Çocuğun oyun alanı olarak tercih edebileceği bir ev köşesi olmakla birlikte, evin hanımının da gündelik hali ile dışarıya bakabildiği sokağa açılan bir boşluktur. Baskına, misafirlğe kapıya gelenler, evdeki kişiler tarafından ilk olarak evin cumbasından gözlenirdi (Karay, 2015, s. 68). Hemen hemen her evde günün her saatinde sokakta birbirinden değişik sesler çıkaran satıcılardan alınacak ürünler için önce cumbadan seslenilirdi (Koçu, 1965, s. 3622-3623). Kimileri cumbaya kurulup gelen geçen satıcıları çevirir, pazarlık ve kavgı eder. Kimileri gizli işleri için sabaha kadar cumbaya geçip sokağı beklerdi (Karay, 2015, s. 131,136). Sâmiha Ayverdi’nin “İbrahim Efendi Konağı” adlı eserinde, sokaktaki seyyar satıcıların çeşitliliğinden söz edilerek giyim, renk ve ses zenginliği içinde eski İstanbul sokaklarındaki gündelik yaşamın akışının seyredildiği konut mekanı olarak “cumba” anlatılmıştır. Yazar özellikle, sokaktaki bu seyyar satıcı akışının İbrahim Efendi’nin kardeşi Hilmi Bey’in evinin önünde gerçekleştiğini, (bu ev İbrahim Efendi’nin Sultanahmet’teki konağının arka sokağında yer alır) ve küçük Râtibe’nin büyük amcası Hilmi Bey’e her gittiğinde bu evin pencerelerinin sokağa yakın olması sebebiyle pencerelerin kafesi arkasına oturan Râtibe’nin, bütün mahalle, hatta bütün İstanbul’u ayağının altındaymış gibi hissettiğinden söz eder (Ayverdi, 2015, s. 156).

İffet Evin, Boğaziçi’ndeki yalıları anlattığı kitabında komşusu Raziye Hanım’ın evini, önündeki hayrat çeşmesi, onun yanından kıvrıla büküle yükselip arka bahçeye yayılan mor salkımı, nakışlı, kafesli büyük cumbası, oymalı, kabartmalı çıkmaları ile mahallenin



en güzel köşelerinden biri olarak tanımlar (Evin, 1999, s. 162). Cumbaların süslemeleri ile yapı cephesine basit geometrik bir “çıkma”dan daha fazla anlam katmış olduğu bu tariflerle anlaşılabilir. Abdülhak Şinasi Hisar, “Boğaziçi Yalıları” adlı eserinde cumbanın anlatımını daha da şiirselleştirir. Yazar, “Bir bina vücudundan bir kısmının böyle sokağa çıkmış ve uzanmış olması size bilmem ki dokunaklı gelmez mi? Ben bunda bir çocuk saffetini ve bir nebat hali gördüğüm için, şimdi hatırlaması bile rikkatime dokunuyor” (Hisar, 2006, s. 53) diyerek, yapıdan dışarıya çıkma yapan ögenin yapıdan ayrı bir öge değil, tam tersine yapının saf ve doğal bir parçası olması dolayısıyla etkilendiğini dile getirir.



Fot.: 5 İstanbul Pangaltı Türkbey Sokak'ta cumbalı kâgir bu konut örneği günümüzde mevcut değildir (Fot.: Oya Şenyurt)

Pera civarında gezen iki İskandinav seyyah K. Hamsun ve H.C. Andersen'in daracık yol boyunca sağlı sollu sıralanmış bulunan ikişer üçer katlı cumbalı evlerin, yan sokakların daha da dar olması nedeniyle birbirine bitişikmiş ve sanki yağmur yağdığından buradan geçerken şemsiye kullanmaya gerek kalmayacakmış gibi görünmelerinden etkilendikleri dikkat çeker (Hamsun ve Andersen, 1998, s. 94). Bu iki seyyaha göre saray bahçesi; sırtlardan denize, sahildeki tuhaf ahşap evleriyle dikkat çeken Kuruçeşme köyüne doğru uzanır. Bu binaların meyilli kalaslarla alttan desteklenen ikinci katları birincisinin dışına taşmış, evlerle kıyı arasında kalan alanın üzeri dışarı çıkıntı yapan ikinci katlarla örtülmüştür. Saraylarda yaşlı hanım sultanlar

yaşadığından pencerelerde kafeslerin olduğu ve eskinin bu güzel ve güçlü kadınlarının denizi ve yabancı gemileri gözetleyebilmeleri için kafeslerde yeterince budak deliği bulunduğu ifade edilmektedir. İki seyyah bu tanımları bir güzellik şiirine benzetirler ve unutulduklarından söz ederler. “*Yepyenidir unutulmuş şiirler*” (Hammsun ve Andersen, 1998, s. 131) biçiminde ifade ettikleri bu kafes ve cumbaların mimari bir öge olmaları dışında zihinde yarattıkları edebi yönleri, kuşkusuz mekân algısına katkı sağlamaktadır.

“Cumba”nın tarifi ve işlevi yapının içindeki konumuna göre yapıldığında, 19. yüzyıldaki gündelik hayata ilişkin izlenimleri içeren bu edebi eserlerde “cumba”nın kullanımı ve konut mekânındaki yeri tespit edilebilmektedir. Bu örneklerle çoğunlukla yapı dışından yapılan cumba tariflerinin ne denli somut ve elle tutulur olduğu, ancak işin içine yaşantı ve deneyim girdiğinde söz konusu mekân parçasının ne denli soyut bir derinlik ve zenginlik kazandığı anlaşılabilir hale geliyor. Cumbanın tarifi mekânın içinden yapılsa kuşkusuz dört duvar odaya göre daha farklı bir yaşantılamaya neden oldukları kolayca anlaşılabilirdi. Konutun içinden dışarı yönelen bu küçük mekân parçası kuşkusuz mekânın iç-dış ilişkisine farklı bir anlam katmaktadır. Daha doğru deyişle, dışarıdaki olan biteni içeriye yansıtan ve sokaktaki gündelik hayatın döngüsü hakkında fikir sahibi olmamızı sağlayan bir aracı mekân olarak bizi sokağa yaklaştırmaktadır. Peyami Safa'nın “*Sözde Kızlar*” adlı romanında, romanın kadın kahramanı Mebrure, arkadaşı Nadir'in annesi Hayriye Hanım ile sokak üstündeki cumbalı odada, dışarıdan gelecek kişileri beklerken sokaktan yansıyanlar romanda şu biçimde anlatılır: “*Hava kararıyordu. Kırık bir kafes deliğinden içeri kayan sarı bir güneş ziyası silindi. Sokakta, yolcuların ayak sesleri seyrekleşti. Şehzade camiinin müezzinleri, uhrevi terennümlere başladılar. Köşeyi dönen helvacının uyuşturucu bir makamla tekrarladığı kelimeler, uzaklaştı. Mercan, etli ve uzun tüylü bir kedi, minderin üstünde horulduyordu. Müezzinler sustular, ayak sesleri bitti, helvacı kayboldu, odanın içinde, Mercan'ın horultusuyla saatin tiktaklarından başka ses kalmadı. Mebrure de, Hayriye Hanım da konuşmak için takatsizdiler; Mebrure, İstanbul akşamlarının bu garipliğini dinliyordu*” (Safa, 2004, s. 201). Evin içindeki cumba çıkıntısından dıştan-içe ve oradan tekrar dışa dönen etkileşimi oldukça iyi yansıtan bu metin parçasında; cumbanın kafesinden mekânın içine giren güneş ışığının akşam saatlerinde ortadan kaybolması, odadan duyulan sokaktaki ayak seslerinin ve seyyar satıcıların seslerinin azalması, camiden yükselen müezzin seslerinin bitmesi ve giderek dıştan içeriye doğru dönen hislerin, odanın içindeki saat sesi ile kedinin horultularını dinlemeye yöneltmesi ve tekrar romanın kahramanının İstanbul akşamlarının “*tuhafliğini*” hissetmesi “cumba”daki konumundan kaynaklanır.

Dış-iç-dış etkileşiminin sürekliliğini deneyimleyen oda uzantısı cumba, içe yönelmenin mekânsal etkileri dışında kişinin kendi içine yönelmesini de sağlar. Diğer bir deyişle, evdeki bireylerin yalnızlaştığı bir köşe ve hatta kişinin kendine kapanması için uygun bir çıkıntıdır. Gaston Bachelard, “*bir evdeki her köşe, bir odadaki her duvar köşesi, insanın dertop olmaktan, kendi üstüne kapanmaktan hoşlandığı her kuytu, hayal gücü için yalnızlıktır, yani bir odanın tohumu, bir evin tohumudur*” der (Bachelard, 2014, s. 171). Yaşantılanan cumba, dışarıyla bağlantısı bir kenara atıldığında bir çok bakımdan düşüncelerin sessizliğinin hissedildiği, sığınılan, hareketsizliği sağlayan üç tarafı kapalı bir kutudur. Çoğu zaman cumbanın olduğu çıkmanın sedir ya da bir koltukla doldurulduğu görülebilir. Köşesine çekilmek, iç dünyasına ve bulunduğu odaya hem içinden hem de dışından bakmak isteyen kişilerin kendini özel hissettiği bu mekân parçası çokgen, açılı ya da eğrisel geometrilere sahip bir oda uzantısı olarak dikkat çeker. Odaya yarı bağlı cumba, sokaktan bakıldığında algılanması mümkün olmayan farklı hislerin yaşandığı bir oda ya da sofa uzantısı olarak konut içindekiler için farklı bir algı yaratır. Bu sebeple cumba inşa edildiğinde, ne komşu evlerdeki kişilerin cumbayı dıştan algılama halinin yarattığı izlenme korkusu, ne de belediyedeki kontrolörün

cumbanın cepheden çıkma yapan kısmının ölçüsüne ve geometrisine ilişkin ilgisi ve yasaklamaları; cumbanın oda içinden ya da odanın cumbadan algılanma biçimini anlama ihtiyacını hissetmeden gerçekleşmiştir. Diğer bir deyişle, cephe çıkmasının kentsel boyutu kontrol altında tutularak önemsenirken işin mimari boyutu ve iç mekân etkisi toplum yararı adına bertaraf edilmiş görünür.

İtalyanca'dan dönüştürülen "cumba"nın "çıkma" ya da "çıkıntı" anlamındaki Türkçe'deki karşılığı mimari bir öge olarak onun dıştan tarifini önemli bir hale getirirken, aynı anlamda kullanılan "şahnişin" terimi mekânın tamamen içten algılanmasına yarayan bir tarif ortaya çıkarır. Türkistan ve Irak'tan Yunanistan'a değin yaygın olan "şahnişin" terimi, mekânın tarihsel bağlamını yeterince ortaya koyar. Osmanlı sarayında da kullanılan bu ad, örneğin 1591-1592 yıllarına ait Topkapı Sarayı Yalı Köşkü'nün inşaat masraf defterlerinde, divanhanenin üç çıkmasına karşılık kullanılmıştır. Şahların oturmalarına lââyık yer ya da taht anlamına gelen "şahnişin" terimi, saraya ait tefriş defterlerinin çoğunda kullanılan "taht-ı hümâyûn" terimi ile aynı anlama gelir (Akın, 1990, s. 125). Dolayısıyla, terimin tam karşılığı, oda uzantısı olarak sokağa çıkma yapan bu mekâna özel bir statü vermektedir. Bu noktada cumbanın ya da şahnişinin odanın içinde yalnız kalan bir kişi için yarattığı bu içe kapanma mekânı ve mütevâzı köşe olma niteliği, misafir olan ev ortamında daha özellikli ve prestijli bir mekân uzantısı olarak kullanılmış olmasının da göz önünde tutulmasını gerektirir. Söz gelimi, Edirne'nin kışlık köşklerinde ev sahibi tarafından cumbanın olduğu yere mevki sahibi kişilerin oturtulduğu bilinmektedir. Kalabalık bir ortamda "çıkma" içinde oturma, ev sahibi tarafından seçkin sınıfın kendini sergileme haline olanak tanıyan en uygun yer olarak görülmesindedir. Bununla birlikte cumba, sadece konut mekânına özgü bir yapı ögesi değildir. Osmanlı mimarisinde ordunun modernleşme çabaları içinde değerlendirilebilecek kışlaların tasarımında iki kat boyunca cepheden çıkma yapan bu mekânlar, Kalyoncu Kışlası örneğinde olduğu gibi bir cumba niteliği taşımaktadır. Hünkâr Dairesi ya da Hünkâr Köşkü olarak adlandırılan bu mekânlara sadece kışlalar da değil, Yeniçeri odalarında da rastlanmaktadır (Kuban, 2007, s. 554). Bu anlamda kamusal yapılarda da ayrıcalıklı bir mevki tanımladığı düşünülmektedir. Sonuçta, cumba ve şahnişin terimleri bir cephe çıkmasının tarifini ortaya koymaları dışında, içte farklı deneyimlere olanak tanıyan yönleri ile değerlendirilmeli ve özellikle "şahnişin" in, iç mekan kullanımının statüsüne dair mecazi bir anlam geliştirdiğine dikkat çekilmelidir.

### 3. CEPHE ÇIKINTISININ ALGISI: MAHREMİYET SORUNLARI YARATAN BİR MEKÂN OLARAK CUMBA

Bu bölümde Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde "cumba" ve "şahnişin" başlığı ile yapılan aramalarda elde edilen belge özetleri doğrultusunda, bazı belgelerin değerlendirilmesi yapılmıştır. Metnin sınırı gereği özetleri tespit edilen birkaç belgede "cumba"nın hangi nedenlerle adının geçtiğine dair incelemeler; söz konusu mekâna ilişkin tartışmaların ya da anlaşmazlıkların toplumsal algı üzerindeki etkilerini değerlendirmek üzere ele alınmıştır. İstanbul ve dışındaki bölgelere ait belgelerden biri; Burdur Kaymakamı'na sunulan 14 M 1274/4 Eylül 1857 tarihli bir arzuhaldir. Burdur ahalisinden Mehmed Efendi'nin sunduğu arzuhalde, Burdur'da Cami-i Kebir Mahallesi sakinlerinden Süleyman adlı bir kişinin (Hacı Mehmed oğlu) "cumba adı verilen kafesli bir oda yapmış olduğu" ifade edilmektedir. Süleyman'ın hanesiyle Mehmed Efendi'nin hanesi bitişiktir ve aralarında iki zira mesafesi olan cumbalara sahiptirler. Ancak, Süleyman'ın evinin cumbasında pencere yokken Mehmed Efendi'nin hanesinin kadınlarının olduğu tarafa bakan kısmına kafesli bir oda yapmış olmasından dolayı Mehmed Efendi rahatsız olmuş ve Burdur kaymakamından elindeki fetvâ-yı şerif gereğince gerekenin yapılmasını istemiştir (BOA., A.MKT.DV., Dosya no: 115, Gömlek no: 92). Bu tip bir rahatsızlığa benzer, başka durumlar da vardır. Söz gelimi, Sofya eski naibi Hacı Arif Efendi'nin Vezneciler'de Camcı Ali Mahallesi'nde bulunan hanesinin tamiri sırasında

yapının asıl biçimini değiştirerek sokağa çok fazla çıkma yaptığı ve inşa etmiş olduğu altlı üstlü iki adet cumbanın da evlerine zarar verdiği gerekçesiyle Evkâf Nezareti'ne mahalle sakinlerinin yazdıkları şikayet dilekçesinde gereğinin yapılması istenmiştir. Ticaret Nezareti ile yapılan yazışmalardan anlaşılan, cumbanın karşısında bulunan hanelere zararı olabileceği tartışmasının dışında, ahşap olarak cumba yapılmasının yasak olduğuna dikkat çekilmektedir. Arzuhalde beyan edildiği gibi, sokak dar olduğunda cumba yapılmasının sorun teşkil ettiği ve sokağa taşan cumbanın kurallara uygun olarak inşa edilmesi gerektiğinden sözkonusu hanenin memur tayin edilerek keşfinin yapılması ve bu keşif sırasında mühendis bulundurulması uygun görülmüştür (BOA., A.MKT.NZD., Dosya no: 332, Gömlek no: 50). Burada görüldüğü gibi, hem cumbanın kamusal alanı işgali hem de diğer hanelere görsel tahakkümü sorgulanmaktadır. Bu noktada iki belgede de, konuttaki gündelik yaşam içinde kadının kendini göstermeden ev kıyafetleri ile sokağı izlemesi için yapılmış “cumba”nın yine bir başka evin mahrem hayatını izlemeye yönelik bir araca dönüşebileceği düşünülmektedir. İlber Ortaylı, “kafesli pencerelerden sadece sokağın değil, karşı tarafın da gözlenebildiğini ve bu sebeple insanların her an cemaatin gözünü üzerlerinde hissettiklerini” belirtir (Ortaylı, 2008, s. 31).

Kadının hamam haricinde dışarıya çıkmasına ve kamusal alanda varlık göstermesine ilişkin kısıtlamalar, özel alanda bir başka kadının gündelik yaşamına müdahale etme hali, mekân ile diğer bir deyişle cumba ile gerçekleşmektedir. Ayrıca, bir kocanın kıskançlığının belirtileri de mekânsal önlemlerle ortaya çıkar. Bunlar, büyük endam aynalarına tüller örtülmesi, faytonların arabalığa çekilip sadece kupaların kullanılması ve konutun deniz tarafındaki pencerelerine panjurlardan başka kafeslerin taktırılması olarak özetlenebilir (Karay, 2015, s. 106).

Bununla birlikte cumba, kadının toplumsal cinsiyet kodları üzerinden tanımlanabilir bir mekân haline dönüşmektedir. Konuyla ilgili son örnek oldukça ilgi çekicidir. Toplumdaki mahremiyet olgusuna karşı, farklı bir yasağı delme girişimi olarak da nitelendirilebilir. 21 Haziran 1320/4 Temmuz 1904 yılında Filorina Kasabası'nda Cami-i Atîk Mahallesi'nde yaşayan Müftü Hasan Efendizâde tarafından kaleme alınan bir dilekçede Filorina Kasabası'nda Varoş Mahallesi'nde var olan Bulgar Kilisesi'nin bitişiğinde çan çalmak üzere bina inşa etmek istenmiş ancak sultan iradesi verilmedikçe çan çalınması ve bina inşasının yasak olduğu yerel idarecilerce ifade edilmiştir. Bunun yerine Bulgarlar kilisenin üstüne bir cumba yaparak orada tahta ve zil çalmaya başlamıştır. Kilisenin bitişiğinde bulunan evlerin kadınların bulunduğu bölümleri seyredildiği gerekçesiyle sözkonusu konutların sakinleri kilisedeki cumbanın ortadan kaldırılmasını, gözetleme yapılmayacak ve zarar vermeyecek bir alana inşa edilmesini rica etmektedir (BOA., TFR.I.ŞKT., Dosya no: 45, Gömlek no: 4470).

Tespit edilen diğer belgeler nizama aykırı yapılan cumbalara ilişkin tedbir ve yaptırımları içerir. Bunlardan 15 Za 1273/7 Temmuz 1857 yılında Ticaret Nezareti'ne yazılmış bir evrakta, bir müfettişin Dolmabahçe'de bulunan hanesinin yanındaki arsaya, arsa sahibi tarafından nizama aykırı bina yapıldığı haber alınınca binanın nizama aykırı olma sebebinin bir şahnişine sahip olmasından kaynaklanıyorsa onun kesilmesi gerekeceği beyan edilmiştir (BOA., A. MKT.MHM., Dosya no: 113, Gömlek no:87). Ticaret Nazırı'na yazılmış bir dilekçede ise, Silivrikapı'da bulunan Mehmed Ali'nin hanesindeki şahnişin üzerine yaptırmış olduğu cumba nizama aykırı ve bitişiğinde bulunan hanelere zararı olduğundan, ayrıca günümüz gecekonduları gibi gece inşa edilmiş ve ruhsatsız olması nedenleriyle yıkılması Meclis-i Vâlâ'da tartışılmıştır. Sultandan gelen irade de cumbanın yıkılması kararını içermektedir. (BOA., A.MKT.MVL., Dosya no: 61, Gömlek no: 45).

Osmanlı toplumunda kadınların kenti hangi şartlarla ve nasıl kullanacakları, kentte hangi giysilerle dolaşabilecekleri ya da dolaşamayacakları, 19. yüzyılda da denetlemeye tabi tutulmuştur (Çakır, 2009, s. 76-101). Osmanlı toplumunda iktidarın mekânda kurgulanışının simgeleri olan bu düzenlemeler bağlamında; kadının alanı olarak belirlenen mahrem alan, konutta da kadının sokakla ilişkisini sınırlamıştır. Kadının evden görünürlüğünü sınırlayan kafes ve dolayısıyla cumba ve şahnişin, toplumsal cinsiyetin kavranışı bağlamında iktidarın İslam hukuku aracılığı ile konuttaki mekân düzenlenişine ilişkin kurgularının bir parçası haline gelmiştir.

## DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Gerek nizamnamelerde, gerekse arşiv belgelerinde “cumba ve şahnişin”in tarifleri yapılmadığı için, bugünkü sözlüklerde geçen terminolojik açıklamalar dışında nasıl bir ayrıma tabi tutulduklarını anlamak güçleşmektedir. Ancak ortak ifadeler diğer bir deyişle inşaat kurallarına ilişkin maddelerde “cumba” ve “şahnişin”in bir arada kullanılması, cephedeki bir çıkıntı olarak görülmesine ilişkin genel bir algının varlığına işaret etmektedir. Bu noktada terimin anlamı türetilmiş bir niyetlilik sonucu ortaya çıkmıştır denebilir<sup>5</sup>. Bu niyetlilik “duvar” yüzeyinden bir okuma yapmak ya da yapı ögesini duvar üzerinden anlamlandırmak kararlılığının sonucu olmalıdır<sup>6</sup>.

Oysa, cumba ya da şahnişin bir konut planının içindedir ve yaşam alanına dahildir. “Şahnişin”in kelime anlamının bu mekanı “iç”e ait bir öge haline getirdiğini ve mekâna prestij kattığını söylemek mümkündür. Bir mimarlık terimini “iç”ten veya “dış”tan tarifleme tercihi kuşkusuz kültürel bir tercihtir. Dıştan tanımlama hali dil bilimi içinde “kullanan” faktörünü göz önüne almadan gerçekleşen bir incelemeyi, daha doğru deyişle “semantik” yaklaşımla ele alışını gerektirmektedir. Oysa, terimi kullananlar açısından incelediğimizde ya da daha doğru bir deyişle pragmatik yaklaşımla incelediğimizde farklı tanımlamalara ulaşmak mümkündür<sup>7</sup>. Dolayısıyla, günümüz sözlüklerinde her iki terim için binanın dışı esas alınarak yapılan tarifler, belirli bir dönem aralığının araştırılması hedeflendiğinde, söz konusu terimleri mekân algısının genişliği yanında sınırlar, belirli kalıplara sıkıştırır ya da geneller. Şahnişin veya cumba, günümüz sözlüklerinde ve belediye nizamnamelerinde “cephe çıkıntısı” olarak genelleştirilir. Biçimi, malzemesi, bulunduğu konum, işlevi belirgin değildir. Daha doğru deyişle kullanıcısı olmayan bir nesneye dönüşür ve pek çok nesneye dönüşebilir olduğunu düşündürür (balkon, kafes vs. gibi). Bu sıkışma halinden, mekân kullanımlarına ve kavgalarına ilişkin belge ve yazışmalarla uzaklaşılabilir.

Cumbanın gerek yapının içinden gerekse yapının dışından algılanma hali, mekânsal algıyı çeşitlendirmektedir. Genel olarak, mimari zevk ve tercihleri yansıtan, mahremiyet duygusunu tehdit eden, inşası ile belediyeye gelir getiren, yangının kolayca yayılmasına olanak sağlayarak toplumsal zarar yaratma potansiyeli olan bir mekân olarak; mekânsal algıda pek çok çeşitlilik ortaya çıkardığı tespit edilmektedir. Olumlu ve olumsuz yönleri ile herşeye rağmen gelenekselleşen ve gelenekselleştikçe uzaklaşan bu mekân ve yapı ögesi, zaman içinde nostaljik bir nesneye dönüşerek dekor haline gelmiştir.

<sup>5</sup> Anlama ilişkin bu yargı için bkz. (Searle, 2006, s. 161).

<sup>6</sup> Osmanlı Mimarisi’nde “dört duvar” algısı için bkz. (Şenyurt, 2015, s. 59-119)

<sup>7</sup> Genel dil bilimi üç ana bölüme ayrılmaktadır. Bu bölümler: Sentaks, Semantik ve Pragmatik’tir. Bkz. (Grünberg, 1999, s. 8)

## KAYNAKLAR

- Akın, Günkut, *Asya Merkezi Mekan Geleneği*, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990, Ankara.
- Arseven, Celal Esad, *Sanat Ansiklopedisi*, MEB., İstanbul 1950.
- Ayverdi, Sâmiha, *İbrâhim Efendi Konağı*, 14. B., Kubbealtı, İstanbul 2015.
- Bachelard, Gaston, *Mekânın Poetikası*, 2. B., İthaki, İstanbul 2014.
- Çakır, Serpil, “Osmanlı’da Kadınların Mekânı, Sınırlar ve İhlaller”, *Cins Cins Mekân*, Varlık, s. 76-101.
- Çetin, Yusuf, “Geleneksel Türk Evinde Cumba”, *Sanat Tarihi Dergisi*, S.: 15/2 Ekim, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir 2006, ss. 18-27.
- Devellioğlu, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi, 26. B., Ankara 2010.
- Enlil, Zeynep Merey, “19. Yüzyıl İstanbul’unda Konut Yapı Gelenekleri ve Kent Kültürü”, *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı “Uluslarüstü Bir Miras”*, Y.E.M., İstanbul 2000, ss. 286-295.
- Ergin, Osman Nuri, *Mecelle-i Umûr-ı Belediyye*, C.: 7, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul 1995.
- Ergin, Osman Nuri, *Mecelle-i Umûr-ı Belediyye*, C.: 4, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul 1995.
- Evin, İffet, *Yaşadığım Boğaziçi: Anılar, Öyküler*, İletişim Yayınları, İstanbul 1999.
- Grünberg, Teo, *Anlama Belirsizlik ve Çok Anlamlılık*, 2. B., Gündoğan Yayınları, Ankara 1999.
- Hamsun K. ve H.C. Andersen, İstanbul’da İki İskandinav Seyyah, 3. B., YKY., İstanbul 1998.
- Hisar, Abdülhak Şinasi, *Boğaziçi Yalıları*, 1. B., YKY., İstanbul 2006.
- Karay, Refik Halid, *İstanbul’un Bir Yüzü*, İnkılâp, İstanbul 2015.
- Koçu, Reşad Ekrem, “Cumba”, *İstanbul Ansiklopedisi*, C.: 7, İstanbul 1965.
- Kuban, Doğan, *Osmanlı Mimarisi*, Y.E.M., İstanbul 2007.
- Kuntay, Mithat Cemal, *Üç İstanbul*, 1. B., Oğlak Klasikleri, İstanbul, 2016.
- Ortaylı, İlber, *İstanbul’dan Sayfalar*, Turkuvaz Kitap, İstanbul 2008.
- Pakalın, Mehmet Zeki, “Cunba”, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I*, 2. B., MEB., İstanbul 1971.

Pakalın, Mehmet Zeki, “Şahnişin”, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü III*, MEB., İstanbul 1993.

Refik, Ahmet, *Eski İstanbul*, 1. B., İletişim Yay., İstanbul 1998.

Refik, Ahmet, *Türk Mimarları*, Sander Yayınları, Haz.: Zeki Sönmez, İstanbul 1977.

Safa, Peyami, *Sözde Kızlar*, Alkım Kitabevi, İstanbul 2004.

Safa, Peyami, *Cumbadan Rumbaya*, Ötüken Neşriyat, Yaylacık Matbaası, İstanbul.

Searle, John R., *Zihin Dil ve Toplum: Gerçek Dünyada Felsefe*, Litera Yayıncılık, İstanbul 2006.

Seyitdanlıoğlu, Mehmet, *Tanzimat Döneminde Modern Belediyeciliğin Doğuşu: Yerel Yönetim Metinleri*, 1. B., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2010.

Şenyurt, Oya, *Osmanlı Mimarisinin Temel İlkeleri: Resim ve İnşâ Üzerinden Geliştirilen Farklı Bir Yaklaşım*, Doğu Kitabevi, İstanbul 2015.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, “İstanbul”, *Beş Şehir*, 35. B., Dergâh Yayınları, İstanbul 2016.

Tekeli, İlhan, “19. Yüzyılda İstanbul Metropol Alanının Dönüşümü”, *Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri*, 2. B., Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1999, s. 19-31.

Ünsal, Behçet, *Mimarî Tarihi I*, 2. B., İ.T.O. Yayınları, Marifet Matbaası İstanbul 1960.

Yerasimos, Stefan, “Tanzimat’ın Kent Reformları Üzerine”, *Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri*, 2. B., Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1999, ss. 1-19.

### İnternet Kaynakları

<http://www.etimolojiturkce.com/kelime> (Erişim: 04.11. 2016).

<http://www.nisanyansozluk.com/> (Erişim: 04.11. 2016).

### Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA.) Belgeleri

A.MKT.DV., Sadaret Mektubi Kalemi Deavi Yazışmalarına Ait Belgeler

A. MKT. MHM., Sadaret Mühimme Kalemi Evrakı

A.MKT.MVL., Sadaret Mektubi Kalemi Meclis-i Vala Yazışmalarına Dair Belgeler

A.MKT.NZD., Sadaret Mektubi Kalemi Nezaret ve Devair Yazışmalarına Ait Belgeler

C. BLD., Cevdet Belediye

TFR.I.ŞKT., Rumeli Müfettişliği- Arzuhaller

Y.PRK.MYD., Yıldız Perâkende Evrakı Yâveran ve Maiyyet-i Seniyye Erkân-i Harbiye Dairesi







## 19. Yüzyıl Türk Sivil Mimarisinde Duvar Resmi Estetiği ve İstanbul Teması

Deniz DEMİRARSLAN<sup>1\*</sup>

### ÖZET

İstanbul kentsel tarihi 3 bin yıl öncesine dayanan, Avrupa ile Asya kıtalarının birleştiği noktada bulunan bir şehirdir. Şehir çağlar boyunca farklı uygarlık ve kültürlerle ev sahipliği yapmış, yüzyıllar boyu çeşitli din, dil ve ırktan insanların bir arada yaşadığı kozmopolit ve metropolit yapısını korumuş ve tarihsel süreçte eşsiz bir kültürel mozaik halini almıştır. Tarih boyunca yaşamın her alanında olduğu gibi özellikle kültür ve sanat konularında da merkez olmuş ve bu merkezde oluşan tüm gelişmeler dünyayı da etkisi altına almıştır. İstanbul şehri özellikle resim sanatına da konu olmuş; insanların bu kente olan hayranlıkları ve özlemleri resim sanatı ile dile getirilmeye çalışılmıştır. Bu durum öncelikle hem Avrupa resim sanatında hem de Türk resim sanatında daha sonra da iç mekân dekorasyonlarında yeniliklere yol açmış ve gerek Avrupa'da gerekse de Osmanlı İmparatorluğu sınırları içerisinde günlük yaşamda değişikliklere neden olmuştur. Osmanlı'nın Batılılaşma döneminde ortaya çıkan ve İstanbul'u konu alan bu yeni resim anlayışının ilk görüldüğü yer ise Türk sivil mimarisinin estetik yönünden zenginleşmesinde önemli yeri bulunan "kalem işi" olarak isimlendirilen duvar resimleridir. Bu nedenle bu resimlerin incelenmesi ile Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşmanın ortaya çıkışı ve sonuçlarını görmek aynı zamanda da bu süreçte Avrupa'nın Osmanlı- Türk kültüründen nasıl etkilendiğini anlamak mümkündür. Günümüze dek bu konuya ilişkin çok az sayıda çalışmanın yapılmış olması ve resim sanatı ile mimarinin ilgisinin kurularak estetik yönünün yanında sosyo-kültürel açıdan da konuya yaklaşılması çalışmanın önemini daha da artırmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** İç Mimari, Duvar resmi, Türk resmi, Oryantalizm, Batılılaşma, İstanbul.

## Wall Painting Aesthetics and Istanbul Theme in The 19th Century Turkish Civilian Architecture

### ABSTRACT

Istanbul is the city of which urban history dates to 3000 years back and located in the meeting point of continents Europe and Asia. Throughout ages, the city has hosted an abundance of civilizations and cultures, preserved the cosmopolitan and metropolitan structure that enabled the coexistence of various religions, languages and races and within historical process, it has turned into a unique cultural mosaic. During the course of history, just like each and every sphere of life, it has become a center of culture and art in particular; besides all the developments emerging in this center have captured the world outside as well. City of Istanbul has been the topic of painting specifically; the admiration and longing people nourished for this city have been attempted to portray through art of painting. This event introduced changes initially in European painting then Turkish painting and interior space decorations. Additionally, within European as well as Ottoman Empire borders, it has introduced alterations in daily life. The first area that the new painting approach having emerged during Westernizing process of Ottomans and focused on Istanbul is wall painting that has a noteworthy place in the aesthetical enrichment of Turkish civilian architecture. For that reason, by analyzing these paintings, it is possible to view the emergence and consequences of Westernization in Ottoman Empire and besides understand the way Europe was affected from Ottoman-Turkish culture during this process. The fact that so far there has been limited numbers of researches on this topic elevates the vitality of this study which attempts to establish a connection between painting and architecture and analyzes its aesthetical as well as socio-cultural aspect.

**Keywords:** Interior architecture, wall painting, Turkish art of painting, Orientalism, Westernization, Istanbul.

<sup>1</sup> Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, [denizdemirarslan@gmail.com](mailto:denizdemirarslan@gmail.com)  
\*İlgili yazar / Corresponding author: Deniz DEMİRARSLAN, [denizdemirarslan@gmail.com](mailto:denizdemirarslan@gmail.com)

Gönderim Tarihi: 08.11.2016

Kabul Tarihi: 20.11.2016

## 1. GİRİŞ

2010 yılı Avrupa kültür başkenti olarak ilan edilen İstanbul, tarihte dünyanın en önemli başkentlerinden birisi olmuştur. Eşsiz coğrafi ve kültürel yapısı hâlihazırda tüm dünyayı etkilemiş ve halen de etkilemeye devam etmektedir. Başta Latin, Bizans ve Osmanlı İmparatorlukları olmak üzere çeşitli uygarlıkları barındırmış olan kent bu uygarlıkların izlerini birbirinden farklı dönemlerde yapılmış mimari örneklerde taşımaktadır. Ancak, 19. yüzyılda ivme kazanan ve Osmanlı toplumunu yaşamın her alanında tamamıyla değiştiren Batılılaşma hareketinin izleri, mimari örneklerde olduğu kadar sanatsal öğelerde de daha belirgin unsurlarla göze çarpmaktadır. Bu unsurların içinde Osmanlı'nın Batılılaşması ile birlikte paralel bir gelişim gösteren ve Türk sivil mimarisinin önemli süsleme teknikleri arasında yer alan "kalem işi" olarak isimlendirilen duvar resmi tekniği göze çarpmaktadır. Bu duvar resimleri içinde en fazla ilgi çekenler İstanbul temalı olanlardır.

### 1.1.Çalışmanın Amacı

Gürçağlar'ın da eserinde (2005: 234) belirttiği gibi; özellikle 18. yüzyılın ortalarından sonra Türk sivil mimarisindeki örnekleri dikkat çekici olan perspektifli duvar manzara resimlerinin saray, köşk, konak, kasır gibi yüksek tabakaya ait konutlarda yaygınlaşmasının mimari mekân ve süsleme yönünden sanatsal nedenleri olduğu gibi sosyo-kültürel ve ekonomik nedenleri de bulunmaktadır. Bu resimler hem Türk sivil mimarisindeki iç mekân dekorasyonunun gelişimini yansıtan hem de toplumun modernleşme sürecinde geçirdiği aşamaların görülebildiği eşsiz örnekler olması açısından önemlidir. İstanbul temalı bu duvar resimleri ile ulaşılmak istenen hedef İstanbul özleminin ve hayranlığının dile getirilmesinden öte, esasen Avrupa kültürüne olan hayranlığın ve özlemin dile getirilmesi anlamını taşımaktadır. Bu duvar resimleri sadece bir mekânın iç dekorasyonundaki değişiminin değil; aslında bir toplumun sosyo-kültürel anlamdaki değişiminin en önemli kanıtıdır. Bu nedenle bu çalışmanın ana amacı Batılılaşma döneminde Türk sivil mimarisinin önemli süsleme unsurlarından biri olan duvar resmi uygulamasında tema olarak İstanbul'un işlenmesinin ana nedenlerini araştırmak ve bu uygulamanın Türk resim sanatı ile konut iç dekorasyonu ve toplum üzerindeki etkilerini örnekler üzerinde inceleyerek sonuçlara varmaktır.

### 1.2.Çalışmanın Yöntemi

Çalışma hazırlık, alan araştırması ve sonuçların çıkarılması olarak üç kısımdan oluşmaktadır. Çalışmanın hazırlık safhasında özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma dönemi, Türk resim sanatı, Türk sivil mimarisi ve duvar resmi konularına ilişkin önemli yazılı kaynaklar üzerinde incelemeler yapılmıştır. Çalışmanın araştırma safhasında ise bu duvar resimlerinin bulunduğu örnekler üzerindeki araştırmalar için yine öncelikle yazılı ve görsel kaynaklardan yararlanılmış ve bazı örnekler yerinde incelenmiştir.

Bu tür duvar resimlerinin en önemli örnekleri 18. yüzyılın ilk yarısı Lale Devri'nde (1718–1730) Topkapı Sarayı'nda yapılmıştır. 19. yüzyılda ise Osmanlı'nın Batılılaşan yönünü vurgulamak için inşa ettirilen Dolmabahçe Sarayı'nın iç mekânlarında ve yine aynı yüzyılda inşa edilen geleneksel konutlarda görülmektedir. Bu amaçla Topkapı ve Dolmabahçe Sarayları ile özellikle geleneksel Türk evlerinin en önemli örneklerini barındıran Kuzey Batı Anadolu'daki Kocaeli, Safranbolu yöresi Yörükköy ve Bursa Yenişehir'de yerinde incelemeler yapılarak söz konusu örnekler fotoğraflar ile belgelenmiş ve sunulmuştur. Anadolu ve Balkanlarda yer alan diğer örnekler için ise yazılı ve görsel belgelerden yararlanılmıştır. Çalışmanın sonuç kısmında bu incelenen

örnekler ile hazırlık aşamasında taranan belgelerden elde edilen bilgilerin bir analizi yapılarak konunun estetik yönden ele alınmasının yanı sıra Osmanlı- Türk toplumu ve Avrupa üzerindeki etkileri ortaya konulmuştur.

Bu duvar resimlerini örneklerle incelemeye geçmeden önce dönemin sosyo-kültürel özelliklerinin değişimine ve yaşamın her alanında yeniliklere neden olan Osmanlı'da Batılılaşma hareketi konusuna değinmek faydalı olacaktır. Ayrıca, Türk sivil mimarisinde süsleme tekniklerinden kısaca söz etmek ve bu tekniklerin içinde duvar resminin Batılılaşma hareketi ile gelişimine değinmek konunun daha iyi anlaşılabilmesi açısından gerekmektedir.

## 2.Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma dönemi ve etkileri

Tüm dünyada olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğu'nda da Batılılaşma ya da diğer ismiyle Modernleşme hareketi tüm yönleriyle 19. yüzyılda yoğun bir şekilde yaşanmış ve toplumun tüm tabakalarını zamanla etkileyerek askeri, sosyal, siyasi, sanatsal, hukuksal, ekonomik ve yaşamsal birçok yönden değişimlere neden olmuştur. Daha 16. ve 17. yüzyıllarda görülmeye başlanan Osmanlı yaşamındaki Batı etkisi Osmanlı toplumunun yeniliklere çok da açık olmaması nedeniyle tam anlamıyla 19. yüzyılda etkisini gösterebilmiştir. Ancak, 18. yüzyıl Osmanlı ve Batı toplumu arasındaki ilişkilerin yeni bir boyut kazandığı dönemdir. Bu dönemde Osmanlı'nın Avrupa kentlerine elçiler yollaması gelişen ilişkilerin bir göstergesidir. Özellikle Avrupa ülkeleri ile olan yakın ilişkiler sonucu öncelikle Avrupa'nın görgü kuralları, giyim tarzı, edebiyatı ile birlikte konut kullanım alışkanlıkları ve özellikle de konut iç dekorasyonu ile ilgili yenilikler yaygınlık kazanarak önce İstanbul'da daha sonra İmparatorluğun diğer önemli kentlerinde görülmeye başlanmıştır. Bu değişim ve yeniliklerin arasında konutlarda Batı tarzı mobilya ve eşyaların kullanılmaya başlanması, geleneksel süsleme yöntemlerinin yerini Batı tarzı süsleme tekniklerine bırakması, konutların değişen yaşam tarzına uygun bir şekilde planlanması ve Batı tarzı konut plan tipinin benimsenmesi yer almaktadır (Demirarslan, 2007: 603).

Bu dönemde Batının Doğuya ve Osmanlı'ya yönelik ilgisi de dikkat çekicidir. Arlı'nın eserinde (2000: 29) değindiği üzere Fransa'da 16. ve 18. yüzyıllar arası Türk sanatı ve kültüründen etkilenecek oryantalist bir akım olarak gelişen "Turqueri" modası, Batının Doğu ilgisini açıkça ortaya koymaktadır. Resim, edebiyat ve moda gibi alanlarda bu akım etkisini göstermiştir. Örneğin; Rembrandt ve Rubens gibi ünlü ressamlar Doğu ve Türk imgelerini resimlerinde konu almıştır. Binbirgece Masalları Paris'te Antoine Galland'ın çevirisi ile yayınlanmış, 1782'de Mozart "Saraydan Kız Kaçırma" operasını yazmıştır. Fransız aristokratlarının Osmanlı kıyafetleri içerisinde çok sayıda resim yaptırdıkları da görülmektedir. 18. yüzyılda tarih ve klasik döneme olan ilginin canlanması Batılı aydınların gözlerini Doğuya çevirmelerine neden olmuştur. Çok sayıda Batılı elçi ve gezgin içlerindeki macera duygusunun da etkisiyle Osmanlı topraklarına özellikle de İstanbul'a gelerek incelemelerde bulunmuşlardır. Bu gezilere çoğu zaman Batılı ressamlar da eşlik etmiştir. Antoine- Ignace Melling, Fausto Zonaro, Leonardo Mango, Salvatore Valeri, Jean Leon Geromé, Jean Baptiste Hilaire gibi ressamların çalışmaları sayesinde bu gezilerin sonucunda İstanbul'u konu alan albümler hazırlanmıştır (Arli, 2000: 64). Örneğin, Hilaire'in İstanbul evlerini resmettiği desenleri 1787 yılında Paris'te basılan "Tableau Général de l'Empire Ottoman" isimli kitapta yer almıştır. Şekil-1'de Hilaire'in bu sözü edilen İstanbul gezisi sırasında yapmış olduğu manzara çalışmaları görülmektedir.



Şekil 1. Ressam Jean Baptiste Hilaire'in İstanbul ve Tophane konulu yağlıboya tabloları (URL-1).

Önceleri bir tür egzotizm olarak resme yansıyan bu Doğu ilgisi zamanla ve özellikle de 19. yüzyılın ortalarında bir oryantalizm hareketi olarak dışa vurulmuştur. "Turqueri" modası toplumlara sadece estetik açıdan etkilememiştir. Yine "Turqueri" ve "Oryantalizm" konusunda araştırmalar yapan Arlı'nın eserinde (2000: 13) bu modanın yayılması sonucunda 12. yüzyıldan beri Avrupa haritalarında Anadolu olarak isimlendirilen topraklara Avrupalılar tarafından "Türkiye" adının verilmeye başlanmasının olayın politik ve siyasi yönüne de işaret ettiği vurgulanmaktadır.

Batıda Osmanlı hayranlığı sürmekte iken; 19. yüzyılda Osmanlı'nın başkenti İstanbul'dan başlayarak zamanla diğer kentlere doğru yayılan kültürel ve sosyal yaşamdaki Batı tarzı değişim ise özellikle Anadolu ve Balkanlardaki diğer kentlerde yaşayan insanlarda da İstanbul hayranlığı uyandırmıştır. Çünkü o dönemde İstanbul geleneksellikten uzaklaşmanın, Batılı olmanın, çağdaşlaşmanın merkezi olarak her tabakadan insanın ilgisini çekmiştir. Bu ilgi ve hayranlık Türk sivil mimarisinin iç mekânlarındaki süslemelerde özellikle de duvar resmi ile dile getirilmiştir.

### 3. Türk sivil mimarisinde süsleme

Türk sivil mimarisi saraylar, köşkler, yalılar, geleneksel konutlar, çeşmeler ve sebiller gibi yapılardan oluşmaktadır. Özellikle iç mekânda kullanılan süsleme teknikleri bu mimarinin önemli estetik unsurlarıdır. Türk sivil mimarisinde süsleme sanatları İslam dininin Türkler tarafından kabulünden önceki dönem, İslam'ın kabulünden sonraki dönem ve Batılılaşma süreci olarak görülmektedir. İslam'ın kabulünden itibaren süslemelerde motiflerin belirlenmesi ve kullanılmasında İslami kurallar etkili olmuştur. Selçuklu, Beylikler Dönemi ve Osmanlı İmparatorluğu dönemlerinde kullanılan teknik ve malzemelerde farklılıklar gözlemlense bile ilkelerin aynı olduğu görülmektedir. Mimaride kullanılan süsleme teknikleri arasında taş, çini, ağaç süslemecilikleri ve "kalem işi" olarak isimlendirilen duvar resmi süslemeciliği yer almaktadır. Bu süsleme tekniklerinin ortak ilkesi İslami kurallara uygun motiflere yer verilmesidir. Türklerin İslam dinini kabul etmesi sonrasında özellikle insan figürü tasvir etmek dinen kabul görmediğinden stilize motif ve kompozisyonlara ağırlık verilmiştir. Geometrik motifler ile stilize çiçek, dal ve bitki motifleri ağırlıklı olarak görülmektedir. Desenlerin kompozisyonu sonsuzluk ilkesine dayanmaktadır.

Türk sivil mimarisinde mekânların biçimlenişinde de Türk-İslam yaşam tarzı etkili olmuştur. Türk-İslam yaşam tarzı Orta Asya'daki göçebe dönem alışkanlıklarına bağlı olarak geliştiğinden iç mekânda çok az sayıda eşya kullanılmaktadır. Saraylar ile halkın kullandığı konutların iç mekânları kullanılan eşyaların çeşidi açısından aynıdır. Aradaki tek fark mekânların süslemesidir. Osmanlı toplumunda mekân sahiplerinin toplumdaki

statüleri ve ekonomik durumları mekânların süslemelerinin zenginliğinden anlaşılmaktaydı. Bu nedenle özellikle saraylarda ve zengin insanların konutlarında iç mekânların süslemelerine önem verilmiştir (Demirarslan, 2011: 69). Şekil- 2'de görüldüğü üzere süsleme teknikleri yörelere göre değişiklik göstermekle birlikte genellikle oturma elemanı olan sedirin sırt dayama minderinin üst kısmından başlayarak tavana kadar olan duvar yüzeyi ile tavan her yörede süslemelerin yoğun olarak yapıldığı kısımlardır.



Şekil 2. Safranbolu Yörökköy'den oda dekorasyonunda ahşap duvar süslemeleri ile kalem işi süslemeler (Fotoğraf yazar tarafından belgelenmiştir, 2012).

Bu kısımlarda ahşap çıta ve geçme, alçı fresk teknikleri ile birlikte özellikle 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlayarak 19. yüzyılda duvar resmi teknikleri uygulanmaya başlamıştır. Türk sivil mimarisinde 19. yüzyılda uygulanmaya başlayan bu duvar resmi olgusunun en önemli özelliği İstanbul temasının yaygın olarak kullanılmasıdır.

#### 4. Türk resim sanatında Batılılaşma ve duvar resminin gelişimi

Türk sivil mimarisinde duvar resminin gelişimine geçmeden önce Türk resim sanatına kısaca değinilmesi konuyu daha anlaşılır kılacaktır. Avrupalı ressamın yaptığı resimler ve sanatçı etkileşimi sayesinde Avrupa Osmanlı'yı tanımıştır. Bu nedenle Osmanlıların Avrupa ile kültürel ilişkilerinde resim sanatı önemli bir yer tutmuştur. Geleneksel Türk resim sanatının özü ise minyatürdür ve genellikle mimarın bir parçası olarak duvar resmi şeklinde uygulanmıştır. Padişah III. Selim'den itibaren Osmanlı resim sanatı yüzünü Batıya dönmüştür. Özellikle 18. yüzyılın son çeyreğinde Avrupa'dan İstanbul'a birçok ressamın gelerek çalışmalarında bulunması sonucu, bazı Osmanlı devlet adamları da Batı sanatından etkilenmiştir.

Cezar'ın eserinde (1995: 42) vurguladığı üzere; bu etkinin Batılı ressamın çalışmalarından haberdar olan veya onları gören Osmanlı yöneticilerinin düşünce düzeylerinde resme karşı duyulan tutuculuğu gevşetici, öte yandan bazı teknik konularda resmin gereğine inandırıcı, resme yetenekli kimseler üzerinde ise minyatür

türü resim dışındaki resmin özelliklerini öğrenme imkânını kazandırıcı mahiyette olacağı kuşkusuzdur.

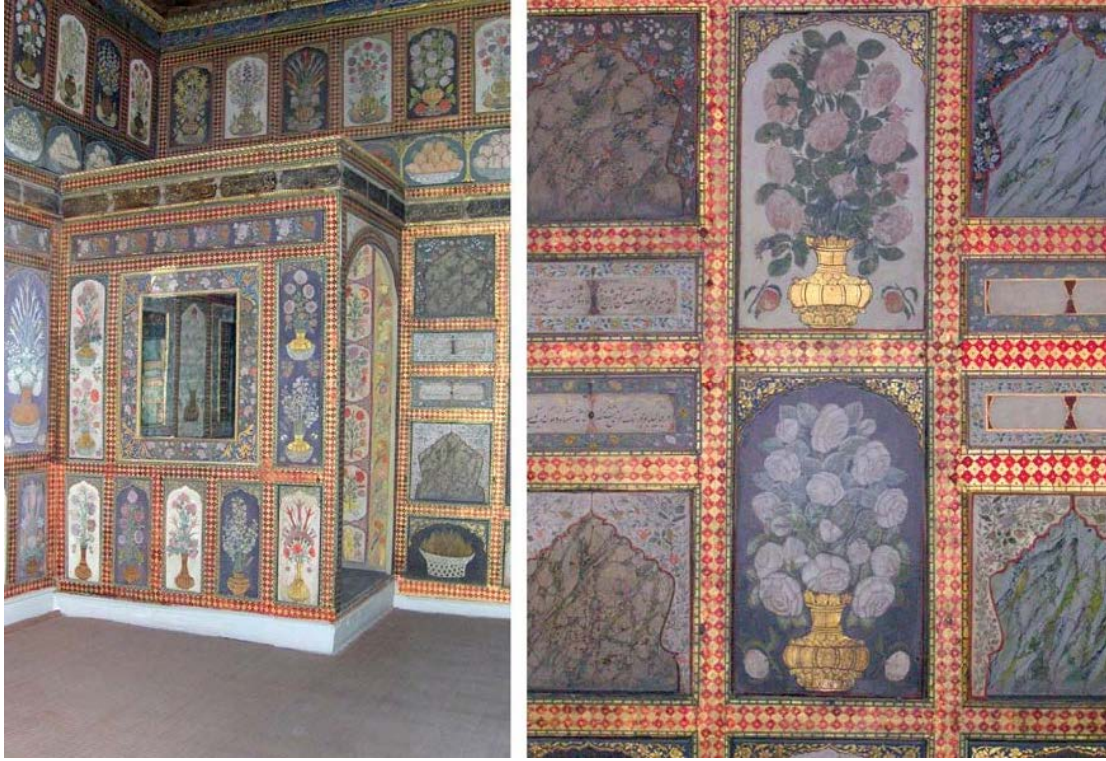
19. yüzyılda Batılılaşma etkisiyle açılan askeri okullarda okuyan ressamılar Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tefvik Paşa ve Hüsnü Yusuf, Batılı anlamda resim sanatının ilk temsilcileri arasında yer alırlar. Bu ressamıların eğitim için Avrupa'ya gönderilmeleri sonucu ve ünlü Türk ressamı Osman Hamdi tarafından bir sanat okulu olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin de kurulması (1881) ile Türk resim sanatı Batılı tarzda değişikliğe uğramıştır (Eliri, 2010:148; Dilmaç, 2012: 88).

Sonuç olarak, bu dönemde Türk resmi perspektif, desen gibi temel öğelerine sahip ve İslami geleneklere uygun figürsüz manzaraları içeren resimler üretmiştir. Dönemin II. Mahmut (1808- 1839) ve Abdülmecid (1839- 1861) gibi sanatsever ve yenilikçi padişahları sanatçıların çalışmalarını desteklemiş ve sonraki dönemin ilk dikkat çekici ressamılar kuşağının, daha atak bir çıkış yapmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönemde ayrıca, bazı azınlık ve yabancı sanatçıların etkinliklerinin de artmaya başladığı görülmektedir. Padişahlar yabancı sanatçıları saraya kabul etmiş ve resimlerini satın almış ya da onlara bir takım siparişler vermişlerdir. Batılı tarzda saraylar ve köşkler inşa eden Osmanlı seçkin tabakası bu yapıların iç mekânlarını yeni yaşam tarzına uygun olarak döşemeye ve süslemeye giderek daha fazla önem vermiş ve bu mekânların duvarlarını Batılı tarzda yapılmış yağlı boya tablolarla donatmışlardır. Osmanlı seçkin tabakasının konutlarının içerisinde en fazla ihtimam gösterilen ve hiyerarşi esasına göre organizasyonu ve dekorasyonu yapılan mekân salondur. Bu salonların duvarlarının dekorasyonlarında kara kalem, suluboya ya da yağlı boya tablolar asılmakta ya da duvar resimleri yer almaktaydı (Yaşar, 2012: 2928).

Ancak, resim anlayışının ve tarzının değiştiği Batılılaşma sürecinde bile iç mekânların süslenmesinde duvar resmi önemini korumuş ve Batılılaşmaya ayak uydurarak gelişmiştir. Duvar resminin kökeni Orta Asya'ya dayanmaktadır. Bu süsleme şekli 8–9. yüzyıl Uygur sanatı ile başlamış ve Osmanlı sanatı ile önem kazanmıştır. Kalem işi olarak isimlendirilen duvar resmi bir fırça yardımı ile sıva, ahşap, deri gibi malzemeler üzerine uygulanan ve tezhip tekniğini andıran bir teknikle duvar, tavan, kubbe gibi mimari elemanlar üzerine uygulanan bir süsleme tekniğidir. Bu sanatı uygulayan sanatçıya da “kalemkâr” ya da “nakkaş” adı verilmektedir (Kuşoğlu, 2010: 122). Freskten farklı olarak kalem işi kuru sıva üzerine uygulandığından daha yüzeyseldir (Gültekin, 2008: 15). Türk mimarisinde özellikle saray ve köşkerin önemli süsleme tekniği olan kalem işi dini yapılarda da uygulanmıştır. Bu tekniğin en önemli ve eski örneklerinden biri Selçuklu döneminde inşa edilen Divriği Ulu Camii'nde (1228–1229) bulunmaktadır. Osmanlı dönemine ait yapılarda da Bursa Yeşil Cami ve Yıldırım Cami, Edirne Muradiye Cami ile Topkapı Sarayı ve Dolmabahçe Sarayı iç mekânlarında önemli örnekler yer almaktadır. Bu tür duvar resimlerinin uygulama alanı Balkanlarda da çeşitli örneklerde görülmektedir (Uçar, 2013: 672).

Duvar resminin Batı etkisiyle gelişimi de Türk resim sanatının Batı etkisinde gelişimi sayesinde olmuştur. Bu etkileşim süreci oldukça uzundur. Arlı'nın eserinde (2000: 11) padişah Fatih Sultan Mehmed zamanında (1432- 1481) davet edilen Avrupalı ressamıların yanı sıra nakkaş olarak isimlendirilen duvar ressamıların Venedik'e gönderilmiş olduğu belirtilmektedir. Gürçağlar'da eserinde (2005: 228) Türk nakkaşların İtalyan sanatçılarından gölgeleme ve modle etme tekniklerini öğrenirken Venedikli ressamıların renk konusunda Osmanlı'dan etkilenmiş olduklarını açıklamaktadır. 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra duvar resmi başkentte yeni bir resim türü olarak gelişmiş (Gültekin, 2008: 15) ve padişah III. Selim döneminde ( 1761-1808) duvar resmi sanatı Batıya iyice yüzünü dönmeye başlamıştır. Yine Arlı eserinde (2000: 90) padişah II. Mahmud'un (1785–1839) 1826 yılında çıkardığı bir fermanla

nakkaşlığı serbest bıraktığını, bu sanatın Frenk, Levanten, Ermeni ve Rum gibi gayrimüslimler tarafından da yapılmasına olanak tanımış olduğunu ve nakkaşları Avrupa'ya eğitime yolladığını söylemektedir. Örneğin; Çırağan Sarayı'nın duvar ve tavan bezemelerini yapan Hacı Mıgırdiç Kalfa ile Sapon Bezirciyan Ermeni asıllı Osmanlı duvar ressamlarıdır. Böylece duvar resminin gelişim süreci hızlanmıştır. Batılılaşma etkisi ile Barok ve Rokoko tarzı motiflerin ve uygulama tekniklerinin ağırlık kazanmasıyla öncelikle Topkapı ve daha sonra da Dolmabahçe Sarayı'nda ve sonrasında da konutlarda Batı tarzı kalem işleri görülmeye başlamıştır. Şekil-3' de Topkapı Sarayı'nda en önemli duvar resmi çalışmalarının yer aldığı padişah III.Ahmed'e ait Yemiş Odası'ndaki resimlerde Barok ve Rokoko stillerinin etkisi açıkça görülmektedir. Çalışır eserinde (2008: 75) bu kalem işlerinde Batı etkisinin yanı sıra Hint- Moğol ve Osmanlı dekorasyon anlayışındaki paralellikleri görmenin mümkün olduğunu vurgulamaktadır. Odanın ahşap duvar yüzeyini dolanan yatay şeritler, dikdörtgen alanlara ayrılmış olup; her birinde nişler içinde vazoda çiçekler ve meyve kâselerinden oluşan kompozisyon yer almakta ve en alt şeritte dikdörtgen alanlarda sepet içinde meyveler görülmektedir. Gültekin eserinde (2008: 15) III. Ahmed'in Yemiş Odası'nı süsleyen bu motiflerin evlerin, köşkların cephelerini de süslediğini belirtmektedir.



Şekil 3. Yukarıda Topkapı Sarayı iç mekânlarında natüralist anlayışta kalem işi ile süslenmiş Yemiş Odası ve sağda bu kalem işinden bir detay görünümü (Fotoğraf yazar tarafından belgelenmiştir, 2012).

Geleneksel Türk sanatında İslam etkisiyle diğer plastik sanat türlerinde görüldüğü gibi duvar resminde de insan figürü kullanılmamış, İslam dini tarafından yapılması kabul görülmeyen tüm canlı figürler yerine daha çok natüralist tarzda motifler kullanılmıştır. Günümüze dek gelen en erken tarihli Osmanlı duvar resmi örneği Topkapı Sarayı harem dairesinde I.Abdülhamid döneminde (1725–1789) yapılmış gözdeler dairesinin üst kat odasının duvarlarını kaplayan 1776 tarihli resimlerdir. 16. yüzyılda saray nakkaşları tarafından natüralist tarzda yaprak, dal ve çiçek motifleri kullanılmıştır. İlerleyen yıllarda İmparatorluğun çeşitli bölgelerinden özenle seçilen ve sarayda

yetiştirilen nakkaş, tezhip sanatçıları ve ressamılar klasik Osmanlı duvar resmini geliştirmişlerdir. Önceleri saray süsleme tekniği olarak gelişen bu teknik zamanla taşrada yaşayan halk tarafından da benimsenerek bir halk sanatı haline gelmiştir. Osmanlı minyatürünün gelişim çizgisini tamamladığı dönemde kalem işi olarak isimlendirilen bu duvar resmi tekniği 18. yüzyıldan itibaren başlayarak, özellikle 19. yüzyılda Batılılaşma etkisiyle gelişmiş ve İslami kuralların dışına çıkmıştır. Manzara tasvirleri ile birlikte, bina tasviri, gemi ve tren tasviri, natürmort, sembolik motifler, hayvan ve hatta insan figürleri kullanılır olmuştur. Şekil-4’de yine Topkapı Sarayı harem dairesi Valide Sultan odasından bir manzara tasviri örneği üzerinde değişen duvar resmi anlayışı daha iyi algılanmaktadır.



Şekil 4: Topkapı Sarayı’nda Batılı tarzda manzara tasvirleri ile yapılmış kalem işi örneği (Fotoğraf yazar tarafından belgelenmiştir, 2012).

Duvar resminde 18. yüzyılda daha çok Barok ve Rokoko çizgiler taşıyan bezeme motiflerin 19. yüzyıl sonlarına doğru yerini çoğu kez gölgeli ve boyalı bereket boynuzu, kenger yaprakları, fiyonk veya antik vazolar gibi ampir motiflere bıraktığı görülmektedir. Bu motiflerin çerçevelediği manzara ve natürmortlar ise pek değişmemiştir. Hayali başkent manzaraları veya çevre görüntüleri naif bir yorumla tasvir edilmiştir. Şekil-5’de yine Topkapı Sarayı’nda bir kapı üzerinde yapılmış bu tarz bir duvar resmi örneği görülmektedir. 19. yüzyılda Türk sivil mimarisinde yaygın olarak görülen bu duvar resimleri kompozisyon düzeni, üslup ve teknik yönünden Batı resmi örnekleridir.





Şekil 5. Topkapı Sarayı'nda Batılı tarzda manzara tasvirleri ile yapılmış kalem işi örneği ve detayı görülmektedir (Fotoğraf yazar tarafından belgelenmiştir, 2012).

19.yüzyılda Avrupa'da duvar resmi yaş siva üzerine yapılırken, daha önce de belirtildiği gibi Osmanlı'da ise kuru siva veya ahşap üzerine yapılmıştır (Öndin, 2000: 4). Renda eserinde (1977: 78) bu tekniğin uygulanmasında zemin ahşap ise ahşabın üzerinin ince bir tabaka alçı ya da tutkallı üstübeç ile kaplandığını ve bunun üzerine tutkal veya su ile karıştırılmış boya ile resim yapıldığını belirtmektedir.

Duvar resimlerinde farklı üslup ve anlayışların olması, çalışan sanatçıların farklı kültür çevrelerinden, değişik duvar resmi atölyelerinden geldiklerini göstermektedir. Resimlerde minyatür etkisinden dolayı az renk kullanılmıştır. Renklerdeki açık-koyu dereceleri titizlikle kullanılmış, ışık- gölge etkisi verilmiştir. Şerit ve pano şeklinde ya da tüm duvarı kaplayacak şekilde yapılan duvar resimlerinin en önemli özelliği Batı tarzında perspektifin ilkel bir şekilde uygulanmasıdır. Türk süsleme sanatları içinde maliyet açısından en ucuz yöntem olduğu ve uygulama teknikleri de diğer tekniklere kıyasla daha kolay olduğu için özellikle halk tarafından iç mekân dekorasyonunda tercih edilmiş ve 19. yüzyılda başkent İstanbul, Anadolu ve Balkan şehirlerinde sivil mimaride en yaygın olarak kullanılan duvar resmi teması İstanbul olmuştur.

### **5.Batılılaşma etkisiyle gelişen duvar resminde İstanbul temasının örnekler üzerinde incelenmesi**

Belirtildiği üzere İstanbul Batılılaşmanın merkezi olarak taşrada yaşayan insanların ilgisini çekerken oryantalist Batılıların da ilgi odağı haline gelmiştir. Ancak, Anadolu ve Balkanlardaki halk İstanbul'a ve Batılılaşmaya karşı duyulan özlemi konutlarındaki duvar resimlerinde sıklıkla dile getirmeyi tercih etmişlerdir. Çünkü İstanbul Batıya açılan bir pencere olarak görülmüştür. İstanbul'da hızla Batılılaşan yaşam tarzı, değişen yaşam biçimi gıpta ile izlenmiş ve örnek alınmış; hissedilen özlem duvar resimlerine konu olmuştur. Konutlarda İstanbul temalı duvar resimleri konut sahiplerinin toplumdaki statüsünü belirten bir imge olarak kabul görmüştür. Hatta İstanbul konulu resimler sadece duvarlarda değil, tepsi, sehpa, saat gibi eşyaların üzerinde de yapılmıştır. Yıldız Porselen Fabrikası'nda üretilen vazo gibi eşyalarda da İstanbul görünümü ağırlıktadır. Aynı zamanda Avrupa'da Osmanlı pazarına sürmek için üzeri İstanbul konulu resimlerle süslü eşyalar yapılmış ve konu ticari bir bakış açısı ile ele alınmıştır. Şekil-6'da Avusturya Macaristan İmparatorluğu damgalı ve Osmanlı pazarı için üretilmiş gümüş bir sigara tabakası üzerinde ve İsviçre yapımı bir cep saati üzerinde İstanbul tasviri açıkça görülmektedir.



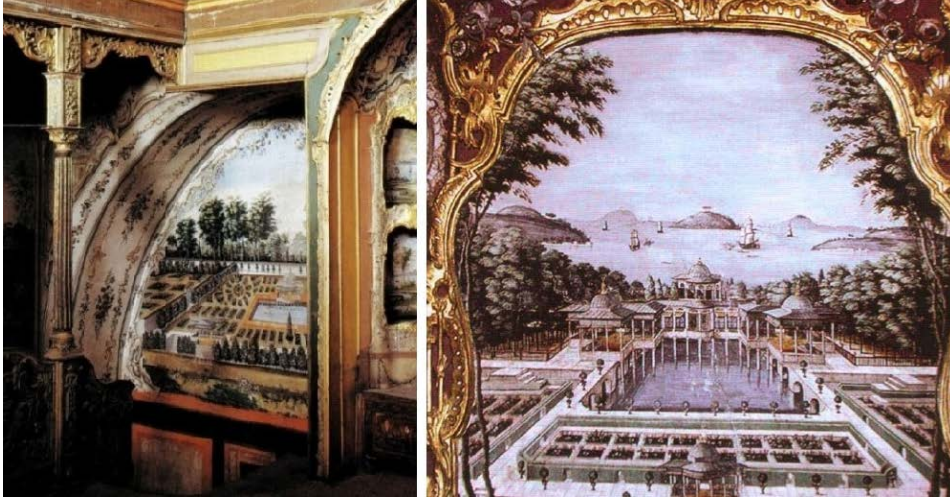
Şekil 6. Solda Avusturya-Macaristan İmparatorluğu damgalı, Osmanlı pazarı için üretilmiş 20. yüzyıl başına tarihlenen bir sigara tablası (Antique Decorative Objects Kataloğu, 2003: 77), ortada Yıldız Porselen Fabrikası'nda üretilmiş bir tabak (Akşit, 2005: 43) ve sağda 19.yüzyıl sonu- 20. Yüzyıl başına tarihlenen İsviçre yapımı bir cep saati üzerinde İstanbul tasvirleri görülmektedir (URL-2) .

Duvar resimlerinde İstanbul temasının seçilmesindeki diğer nedenlerin başında Batı etkisiyle açılan askeri ve teknik okullarda yetiştirilen ressamların eğitimlerinde gördükleri dersler sonucu edindikleri bilgilerin topografya ve doğaya karşı ilgiyi artırması gelmektedir. Ayrıca daha önce de belirtildiği üzere resimde perspektif konusu, ışık- gölge dereceleri ve tonal renk ilişkileri önem kazanmıştır.

İstanbul temalı duvar resimleri hayali resimler ve gerçekçi resimler olarak iki farklı şekilde yapılmıştır. İstanbul'daki örnekler İstanbul'u gerçekçi betimlemelerle resmederken, Anadolu ve Balkanlardaki örneklerde ressamlar İstanbul'u hayali olarak resmetmişlerdir. Gürçağlar eserinde (2005: 251) hayali ya da gerçekçi olsun İstanbul imgesinin Osmanlı sanatçısı için ifade ettiği özelliğin, kendi ülkesinin başkenti, halifesinin yaşadığı kent, yaşama biçiminin, kültürel etkileşimin başlangıç noktası olduğunu vurgulamıştır.

Bu tekniğin İstanbul'daki gerçekçi örneklerinde kent görünümüleri, panoramik görünüm, İstanbul'dan manzaralar yer almaktadır. Bazı örneklerde de köprü, dağ, ağaç, çeşme, su ve binalar yer alır. Hayali resimler genellikle akıldan ya da gravürlerden, kartpostal ve 19. yüzyılda ise fotoğraflardan etkilenecek yapılmıştır. Ünlü Türk fotoğrafçıları Abdullah Biraderler'in İstanbul'u fotoğraflayarak belgelemeleri ve çalışmalarını 1867 Uluslararası Paris Sergisi'ndeki Türk pavyonunda sergilemeleri ve bu fotoğraflardan basılan kartpostalların hem Avrupa'da hem de İmparatorluk sınırları içinde etkili olmaları bu konuda önem taşımaktadır (Arlı, 2000:121). Resimlerdeki bina tasvirlerinin bir bölümü geleneksel Türk konutlarına benzemektedir. Konutların iç mekânlarını süsleyen bu duvar resimleri ince, uzun, geniş açılı panoramik resimlerdir. 18. yüzyılda antik kültürün ortaya çıkmasıyla harabe görünümüleri de resme girmiştir. Resimlerde nakkaşlar çoğunluğu da İstanbul'da bulunan çeşitli yapıları bir araya getirerek değişik bir anlatım oluşturmuşlardır. Bu uygulamaya "kapis" adı verilmektedir (Renda, 1985: 153). Topkapı Sarayı'nın özellikle harem bölümünde bu tür duvar resimlerine rastlanır. Bunlar tavan eteklerini dolanan şeritler ve duvarların üst bölümlerinde Barok ve Rokoko tarzı süslerin arasına yerleştirilen pano resimlerdir. Bu şeritlerde köşkler, çeşmeler, köprüler, harabeler ve ağaçlar yer alır. Boğaz, Haliç, Galata, saraylar, Göksu Çeşmesi, Kızkulesi, Kalamış Koyu, Fenerbahçe Feneri görünümüne yer verilen resimlerde ayrıntılarıyla betimlenen akarsu kıyısında köprüler, cami, çeşme, ağaç, bina, bahçe ve havuz imgeleri perspektifle birlikte doğal toprak renklerle belgeleyici bir nitelik kazanmıştır.

Topkapı Sarayı'ndaki örneklerde padişahların saltanat dönemlerine göre farklılıklar görülmektedir. Örneğin; I .Abdülhamid döneminde tavan eteğini dolanan şeritler içinde tek rengin tonları tercih edilirken; III. Selim döneminden itibaren geniş alanlarda kartuş ve madalyonların içine yerleştirilen gerçekçi İstanbul manzaraları yapılmıştır (Tekinalp, 2006: 14). Şekil- 7'de Haremde Valide Sultan Odası Sofası üst katında yer alan bir duvar resmi görülmektedir. Resimde Topkapı Sarayı'nın bahçesi ve içinde yer alan köşkler resmedilmiştir. Bu anlayış kısa sürede Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde yayılmış ve geleneksel resim anlayışına ışık- gölge uygulamaları gibi Batılı kavramlar girmiştir. III.Selim'in meşk odasında da benzer bir duvar resmi bulunmaktadır.



Şekil 7. Topkapı Sarayı Harem Dairesi Valide Sultan Odası Sofası üst katında yer alan duvar resmi ve detayı (Tekinalp, 2006:122), (Soldaki fotoğraf yazar tarafından belgelenmiştir).

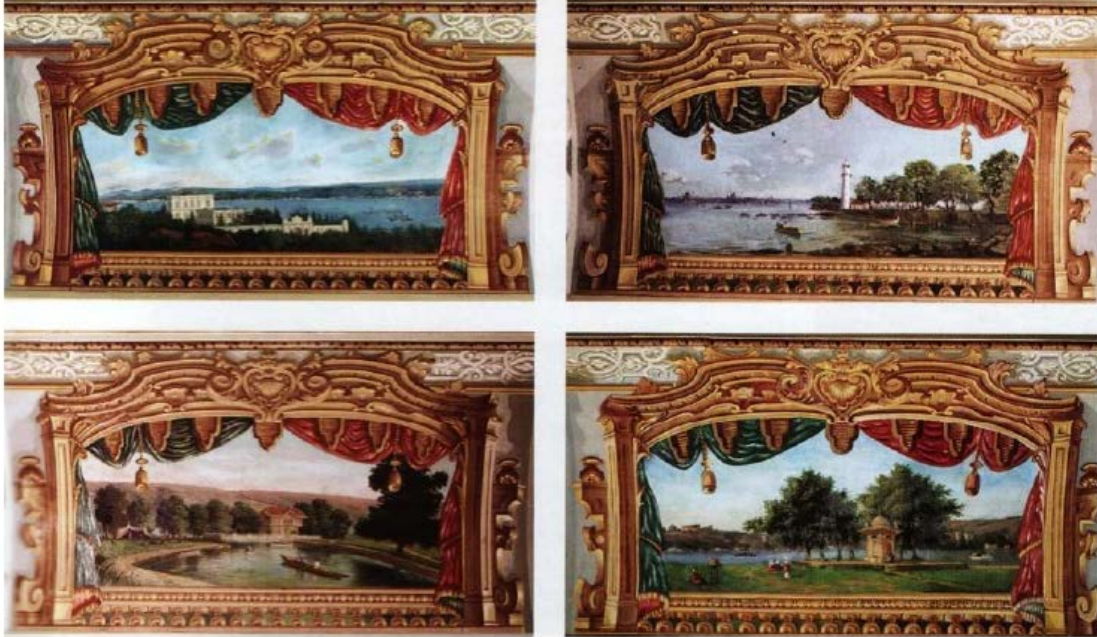
İstanbul'da yapılmış örneklerde İstanbul camileri konu olarak yaygın bir şekilde kullanılırken İstanbul dışında yapılmış örneklerde cami imgesi çok fazla bu resimlerde yer almamıştır. Kullanılan renklerin ise hemen tüm örneklerde aynı olduğu dikkati çekmektedir. İlk dönem örneklerinde kök boyalar kullanılmıştır. Tavanlar, tavan etekleri, kubbe içi, kemer içi, pandantifler ve duvarlarda yer alan resimlerde 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra yeni bir teknik olarak yağlıboya kullanılmıştır. Yağlıboya duvar resimlerine parlak bir görünüm kazandırmıştır. Özellikle tavanlarda geometrik bölmeler veya madalyonlar içine yerleştirilmiş hayali İstanbul manzaraları ve natürcükler çeşitlilik kazanmıştır.

18. yüzyılda İstanbul'a gelen yabancı ressamın İstanbul görünümü ve manzara resimlerinin etkileri de duvar resimlerine yansımıştır. 19.yüzyılın ikinci yarısından itibaren teknikle beraber konularda da değişiklik olmuştur. Konu olarak İstanbul'un manzaralarının yanı sıra Türk mimarisine yabancı Avrupa manzaraları, şato, kule, kır ve av sahneleri, saat kulesi imgeleri seçilmiş ve duvar resmine İslami kurallara ters olmasına rağmen insan figürü girmiştir. Bu tür konular yabancı ressamın yaptığı tablolarından kopya edilmekteydi. Bu duvar resimlerinde üslup ve kompozisyon düzeni açısından Batı resim sanatı özelliklerinin uygulanması söz konusudur. Taşra ustaları da İstanbul manzaralarına özellikle yer vermişlerdir. Duvar resimlerinde kalıplaşmış görünümlerin tekrarına bu resimlerde devam edilmiştir.

19. yüzyılın ikinci yarısından sonra bu tarz duvar resimleri ile süslenmiş mekânlara Dolmabahçe, Beylerbeyi, Çırağan ve Yıldız Sarayları, İhlamur ve Göksu Kasırları ile İstanbul ve diğer kentlerdeki çeşitli köşk ve kasırlarda rastlanmaktadır. Bu dönemde Batılılaşmanın etkisi mimariyi ve iç mekân süslemelerini büyük ölçüde etkilediğinden bu saray ve kasırlar yeni resim anlayışının yoğun şekilde uygulandığı yapılar olarak dikkati

çekmektedir. Minyatürün ardından gelişen duvar resmi böylelikle yaygınlaşmıştır. II.Abdülhamid döneminde (1842- 1918) saray çevresinde adı belirginleşen Ali Bey ve Mehmet Ali Paşa gibi bazı Türk ressamın tuval resminin yanı sıra saray ve köşklerin tavan ve duvarlarında da resim yapmış oldukları görülmektedir (Öner, 1992: 69). İstanbul temalı duvar resimlerini uygulayanlar sadece Türk sanatçılar olmamıştır. Özellikle yabancı mimarların tasarlamış oldukları azınlık evlerinde de bu tarz duvar resimlerine rastlanmıştır. Heybeliada Hulusi Bey Köşkü, Büyükkada Kalvokeresis Köşkü, İstanbul Kavafyan Konağı belirlenen örnekler arasında yer almaktadır.

19. yüzyılda Dolmabahçe Sarayı Batı tarzı duvar resminin gelişiminde en önemli mekân olmuştur. Dolmabahçe Sarayı İstanbul temalı duvar resimlerinin iç mekân tasarımı açısından etkilerinin görüldüğü bir yerdir. Geleneksel Türk sivil mimarisi stilize ve geometrik motiflerden oluşan sade bir dekorasyon anlayışından bu duvar resmi uygulaması ile Batılı anlamda bir görünüme bürünmüştür. Batı tarzı duvar resmi uygulamalarının Barok ve Rokoko etkisiyle geliştiği göz önünde bulundurulursa, hiç kuşkusuz bu hususta Osmanlı elçilerinin gezip hayran kaldığı Versaille Sarayı'nın iç mekânlarının etkisi büyüktür. Özellikle Dolmabahçe Sarayı'nın Versaille Sarayı'ndan esinlenerek inşa edilmesi ve Séchan gibi ünlü dekoratörlerin bu sarayın dekorasyonunda görev almaları duvar resminin Türk sivil mimarisinde yaygınlaşmasına neden olmuştur. Bu resimlerde dikkati çeken husus bir oda veya mekânın genellikle aynı üslup veya sanatçı grubu tarafından yapılmış olduğu düşüncesidir. Şekil-8'de görüldüğü gibi Dolmabahçe Sarayı'nın 212 numaralı odasında bulunan İstanbul manzarası İstanbul'un önemli yerleri ile sarayın konumunu belgeleyen gerçekçi betimlemeler içermektedir.

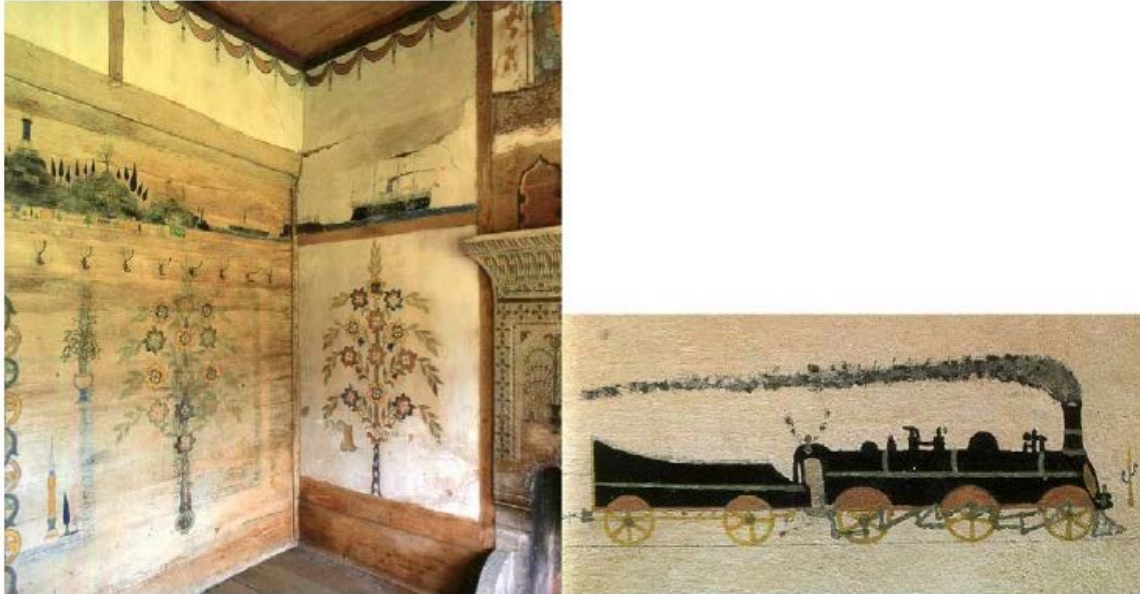


Şekil 8. Dolmabahçe Sarayı 212 numaralı odada Dolmabahçe Sarayı'nın tasviri (Tekinalp, 2006: 125).

Avrupalı görünüme kavuşan sarayın iç mekânlarında duvar süslemeleri ile uyumlu Batı tarzında mobilyalar ve mefruşat kullanılmaya başlanmış ve bu uygulama konutlara da hızla yayılmıştır. II. Abdülhamid Dönemi'nde Osmanlı Sarayı'nın Yıldız Sarayı'na taşınmasından dolayı bir özlem simgesi olarak İstanbul'da ve İstanbul dışındaki örneklerde Dolmabahçe Sarayı da konu olarak bu resimlerde kullanılmıştır. Esasen bu resimler dönemin padişahı II.Abdülhamid'in sürdürdüğü dışı kapalı politik yaklaşımına karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır (Tekinalp, 2006:121).

İstanbul dışında Anadolu ve Balkanlardaki şehirlerde zengin konutlarında da İstanbul manzaralarını konu alan örneklere rastlanır. Anadolu'da Kocaeli, Tokat, Merzifon, Amasya, Bayramiç, Birgi, Datça, Safranbolu bu örneklerin yer aldığı şehirlerden sadece birkaçıdır. Özellikle İmparatorluk sınırları içinde yaşayan azınlıkların Batılılaşma döneminde Avrupa ile ticari ilişkiler içinde olması Batı tarzı süsleme tekniklerinin İstanbul dışındaki yapılarda da yaygınlaşmasına neden olmuştur. Tokat'da bulunan Latifoğlu Konağı'nın havuz başı odasının duvarları kalem işi panolar halinde hayali İstanbul tasvirleri ile süslenmiştir. Çanakkale Bayramiç'de bulunan Hadımoğlu Konağı, Antalya Tekelioğlu Evi, Safranbolu Yörükköyü Sipahioğlu Konağı, Birgi Çakıroğlu Konağı, Rize Çağlayan Köyü'nde yer alan Okman evi, Kocaeli Dilovası Demirciler Konağı, Derince Beş Divanlı Rıza Bey Konağı'nda yine hayali İstanbul manzaralarının yer aldığı duvar resimleri bulunmaktadır.

Şekil-9'da görüldüğü üzere Okman evinin başodasında yer alan hayali İstanbul resmi ocağın iki yanındaki duvarda ve odanın sağır duvarında yer almaktadır. Resim ahşap üzerine yapılmıştır. İstanbul manzarası ocağın bitiş yüksekliğinden itibaren odanın duvarlarını kapsayan uzun bir şerit halindedir. Resim kompozisyonunda buharlı gemiler ve deniz feneri ile boğaz kıyısı imgeleri yer almaktadır. Yine Şekil-9'da görüldüğü üzere bu imgelerin yanı sıra tren imgesi ile birlikte kaktüs bitkisi imgeleri İstanbul ile ilgisi olmadığı halde yer almaktadır. Hayali İstanbul manzarasını şeridin altındaki geniş yüzeyde yapılmış bulunan çiçek motifleri tamamlamaktadır. Duvar resminin ocağın üzerindeki süslemelerle de bir ahenk içinde olduğu dikkati çekmektedir.



Şekil 9. Solda Rize Okman evinin başodasında yer alan İstanbul konulu duvar resmi ve sağda bu duvar resminde yer alan buharlı tren tasvirinden detay görülmektedir (Batur, 2005: 16).

Şekil-10'da Bursa Yenişehir'de bulunan Şemaki evinin başodasındaki Haliç tasviri görülmektedir. Odada dolap üzerinde şerit halinde yer alan bu resmin 19. yüzyılın son çeyreğinde yapıldığı tahmin edilmektedir. Gürçağlar'ın ifadesiyle (2005: 250) bu duvar resmindeki hayali İstanbul manzarası kompozisyon şeması ve bakış açısı yönünden 1493'te Wolgemuth tarafından çizilen İstanbul betimlemesiyle benzerlik göstermektedir. Bu manzarada ön planda ince bir kara şeridi üzerinde bitkisel bir doku dikkati çekmektedir. Resmin orta noktasında yer alan İstanbul Boğazı'nın ortasında bir adacık üzerinde muhtemelen Kızkulesi'ni temsil eden konik çatılı bir kule yer almaktadır. Resimde İstanbul'un meşhur konakları çok sayıda yer almakta, cami ve yelkenli gemi

imgeleri resmi tamamlamaktadır. Kızkulesi'nin temsili olarak çizilmesi bu resmin hayali olarak yapıldığını göstermektedir.



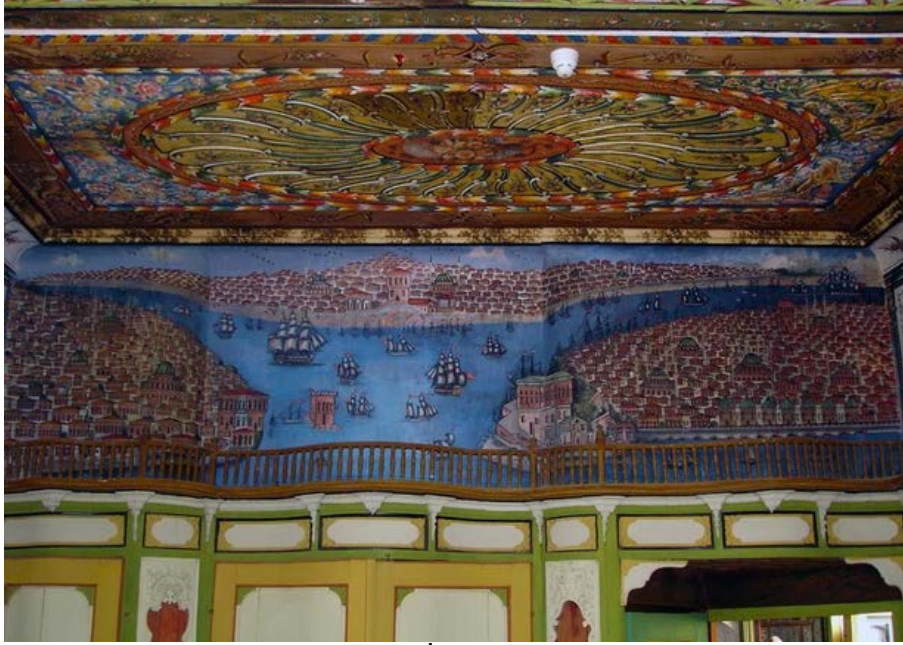
Şekil 10. Bursa Yenişehir'de bulunan Şemaki evinin başodasındaki İstanbul konulu duvar resmi (Fotoğraf yazar tarafından belgelenmiştir, 2012).

Şekil-11'de görüldüğü üzere Safranbolu yöresi Yörökköy'de bulunan Sipahioğlu Konağı'nın başodasında yer alan İstanbul konulu duvar resmi oldukça dikkat çekicidir. Resim tavan eteğinin hemen alt kısmında küçük bir şerit pano şeklinde yapılmıştır. Bir saat kulesi ve yüksek bir yapı önünde demir atmış bir gemi tasviri ile hayali İstanbul manzarası içeren kapris uygulaması ahşap üzerine yapılmış güzel bir kalem işi örneğidir. Resimde buharlı gemi üzerinde bulunan Türk bayrağı bir odak noktası oluşturmaktadır.



Şekil 11. Safranbolu Yörökköy'de Sipahioğlu Konağı başodasında İstanbul temalı duvar resmi ve bu resimden detay görülmektedir (Fotoğraf yazar tarafından belgelenmiştir, 2012).

Birgi'de bulunan Çakıroğlu Konağı'nın başodasının giriş duvarında dolabın üst kısmında yer alan İstanbul temalı resimde yine Kızkulesi imgesi ile birlikte Boğazın iki yakası ve tarihi yarımada resmedilmiştir. Şekil-12'de görüldüğü gibi kompozisyonda yoğun bir konut dokusu dikkati çekmektedir. Resim gerek kullanılan renkler gerekse de anlayış açısından odada yer alan diğer süslemelerle uyum içindedir.



Şekil 12. Birgi Çakıroğlu Konağı'nda yer alan İstanbul konulu duvar resmi (Kuban, 2007: 479).

Trakya'yı İstanbul üzerinden Anadolu'ya bağlayan güzergâh üzerinde bulunan Kocaeli'nin başta merkez ilçesi olmak üzere diğer ilçelerinde de kalem işleriyle bezenmiş yapılara rastlanmaktadır. Hatta başkent İstanbul'a olan yakınlığı nedeniyle, İstanbul'dan birçok sanatçının bölgeye gelerek buradaki konutları süslemek için çalıştıkları söylenmektedir (Çelik ve Ersoy, 2016: 1656). Kocaeli'nin Dilovası ilçesine bağlı Demirciler Köyü'nde yer alan Demirciler Konağı da duvar resimleri ile bezeli dekorasyonu ile öne çıkan bir örnek olup; bu duvar resimleri arasında İstanbul teması önem kazanmaktadır. İstanbul'un ve başka kentlerin panoramik görünümü hayali ve gerçek betimlemeler olarak yapılmıştır. Şekil- 13 'de konağın başodasında yapılmış İstanbul tasviri olması muhtemel bir kıyı kenti tasviri görülmektedir. Gemilerin denizde çift yönlü yol alıyor olması ve ön planda yer alan kale burcu bu düşünceyi desteklemektedir.



Şekil 13. Demirciler Konağı başodasında yer alan kıyı kenti tasviri (URL-3) ve Beş Divanlı Rıza Bey Konağı'nda Ayasofya tasviri görülmektedir (Çelik ve Ersoy, 2016: 1663).

Kocaeli'den bir başka örnek de Derince ilçesinde bulunan Beş Divanlı Rıza Bey Konağı'dır. Duvar resimleri konağın iki odasında bulunmaktadır. Bu resimler içinde Ayasofya tasviri öne çıkmaktadır. Bilinen duvar resimleri arasında fazla ele alınmayan

bir tasvir olan Ayasofya bu örnekte büyük bir ustalıkla ve gerçekçi bir biçimde gösterilmiştir. Çelik ve Ersoy eserlerinde (2016: 1655) tasvirde Ayasofya'nın iki ana payanda arasındaki büyük kemere bakılarak resmedildiğini vurgulamaktadır. Yapının doğru bir şekilde anlatımı bir fotoğraf ya da gravürden yararlanılarak üretilmiş olduğunu kanıtlamaktadır. Tasvirin altında yer alan " Ayasofya Cami-i Şerifi" yazısı da önemli bir kanıttır.

Balkanlardan önemli örnekler de Yunanistan'ın Ambelakia şehrinde bulunan iki konutta görülmektedir. Mavros evi ile Efthymiadis evlerindeki örneklerde İstanbul, Galata köprüsü ile Kızkulesi hayali bir şekilde Rum bir usta tarafından resmedilmiştir. Şekil-14'de görülen Ambelakia'da Georgios Mavros evinin birinci katındaki odada bulunan İstanbul betimlemesinde kenti oluşturan kara parçaları kompozisyonun iki yanına yerleştirilmiştir. Kompozisyon yarı kuşbakışı, plan- resim özelliği göstermektedir. Resmin sağındaki kara parçasında iki- üç katlı, yumuşak renk tonlamalarıyla oluşturulmuş yan yana ve arka arkaya yerleştirilmiş konutlar görülmektedir. Denizde hemen tamamı yandan gösterilmiş yelkenli tekneler ve sandallar yer almaktadır. Resimde açık- koyu yeşille betimlenmiş servi ve çam ağaçları vardır. Tek bakışlı bir perspektif uygulanmıştır. Zeminin yeşil ve mavi renkler ile gösterilmesi gerçeklik yanılsamasına yönelik bir çalışma yapıldığını göstermektedir. Ağaç ve konutlarda aynı rengin açıkli koyulu kullanılması ile hacim etkisi yaratılmıştır. Evin ikinci katındaki odada yer alan resimde ise kompozisyonun en geniş yatay şeridini deniz meydana getirmektedir. Kızkulesi bu resmin odak noktasını oluşturmaktadır. Kızkulesi'nin bu resimlerde yer almasının bir nedeni de Bizans yapısı olmasıdır. Yunanistan'daki örneklerde cami, saray gibi imgeler yerine Bizans uygarlığına işaret eden Kızkulesi İstanbul görüntüsünü tamamlayan bir unsur olarak kompozisyonun içindeki yerini almıştır (Gürçağlar, 2005:158).



Şekil 14. Ambelakia'da Georgios Mavros evinde yer alan İstanbul konulu duvar resminden detay görülmektedir (Akın, 2001: 84-85,URL-4).

Efthymiadis evinde yer alan resimde de yine Kızkulesi imgesi resmin ortasına yerleştirilmiştir. Şekil- 15'de görüldüğü üzere evde yer alan ikinci resimde ise Galata Köprüsü resmedilmiştir. Resmin ön planında yerleştirilmiş olan ağaçlar, resimden ayrı dekoratif bir öğe gibi tasarlanmıştır. Resmin iki yanında iki büyük kara parçası üzerinde yoğun bir konut dokusu görülmektedir (Gürçağlar, 2005: 158). Uçar eserinde (2013: 673) benzer şekilde İstanbul temalı duvar resimleri örneklerinin Arnavutluğun Kruje, Berat, Tiran ve Korçe şehirlerindeki çeşitli konak ve cami yapılarında da görüldüğünü;

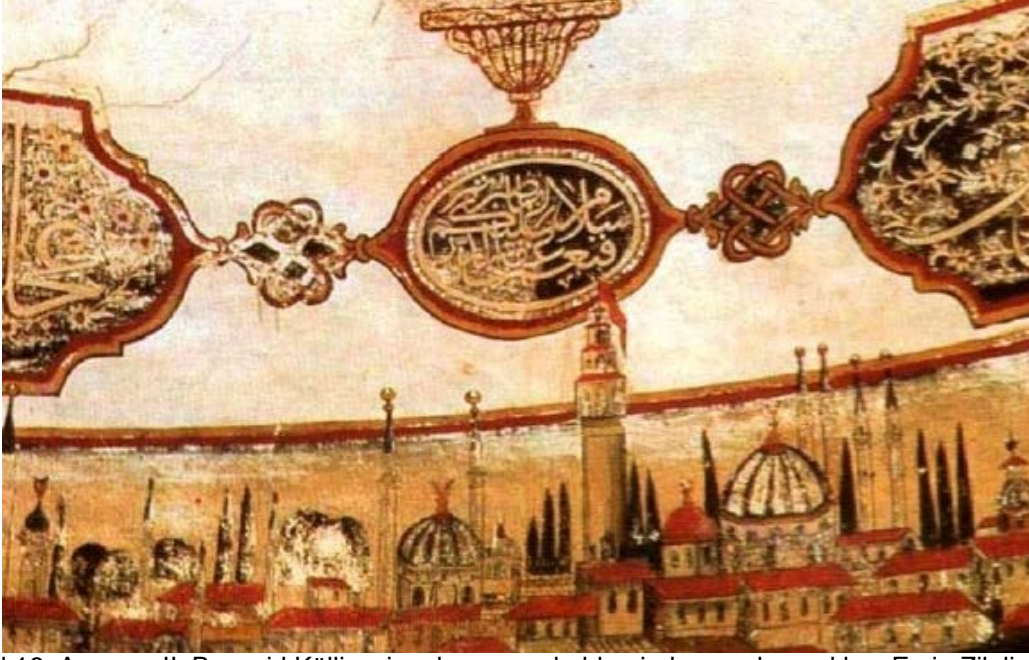


Sultan Ahmed Camii, Ayasofya Camii, Sarayburnu ve Topkapı Sarayı, Galata Kulesi imgeleri ile İstanbul'un tasvir edildiğini belirtmektedir.



Şekil 15. Ambelakia'da Eftthymiadis evinde yer alan resim (Gürçağlar, 2005:241-242).

Anadolu'da konut yapıları dışındaki mimari yapıların bazılarında da İstanbul temalı kalem işleri görülmektedir. Amasya Sultan II. Bayezid Külliyesi şadırvanının kubbesi ile Merzifon Karamustafa Paşa Camisi şadırvanı kubbesinde yer alan İstanbul temalı duvar resmi ünlü nakkaş Emin Zileli imzasını taşıdığından önem arz etmektedir. Bu nedenle çalışmada bu örnekler de yer verilmiştir. Şekil-16'da görüldüğü üzere Amasya'da bulunan Sultan II. Bayezid Külliyesi şadırvanında yer alan resim kubbenin eteğinde dar bir şerit halinde yapılmıştır. Resim kompozisyonunda üzerinde Türk bayrağı bulunan Bayezid Kulesi ve çevresinde yapılaşan İstanbul evleri yer almaktadır (Arık, 1975: 13).



Şekil 16. Amasya II. Bayezid Külliyesi şadırvanının kubbesinde yer alan nakkaş Emin Zileli imzalı resim (Arık, 1975: 12).

Merzifon Karamustafa Paşa Camisi şadırvanında ise yarım küre biçimindeki yüzeyde resimler, tepedeki bitkisel motifli göbek kompozisyonu ile etekdeki yazı bordürü arasında, alt alta dolaşan iki kuşak halinde düzenlenmiştir. 1875 tarihli resimde İstanbul manzarası Galata ve tarihi yarımadaı betimlemektedir (Arık, 1975: 9). Süleymaniye Camii, Galata Kulesi, iki cami, Haliç Köprüsü minyatür tekniğinde olduğu gibi hem kuşbakışı hem de yan yana resmedilmiştir. Ayrıca bu resimde 19. yüzyılda Almanlar tarafından Osmanlı topraklarına kazandırılan önemli bir ulaşım şekli olan demiryolunu temsil eden üç vagonlu bir tren ile buharlı birkaç gemi resmedilmiştir. Bu resim kompozisyon ve perspektif kaygısı güdülmeden temeli minyatür resmine dayalı bir İstanbul panoramasıdır (Gürçağlar, 2005: 245-246). Şekil- 17'de görüldüğü üzere resmin solunda yer alan Bayezid kulesi tepesinde Türk bayrağı ile arka planda göğe doğru yükselmektedir. Resmin sağında yer alan dikili taş ise İstanbul'da yer alan dikilitaşlardan birini tasvir etmektedir. Tek bir bütün izlenimi vererek kubbeyi kaplayan bu İstanbul panoraması aslında başlı başına bir tablo niteliğindedir, çerçeve içine alınmamış; birbirinden ayrı resimlerin aynı üslup ve yöntemle çerçevesiz olarak birbirine bağlanmasından ortaya çıkmıştır. Bu resmin önemli bir özelliği de resim içinde yer alan ve çizilmiş bulunan imgelerin neyi simgelediğini belirten yazılardır.



Şekil 17. Solda Merzifon Karamustafa Paşa Camisi şadırvanında yer alan İstanbul konulu duvar resmi. Sağda bu duvar resminden bir detay görülmektedir (Arık, 1975: 11).

## 6. Sonuç

Bu örnekler sayıca artabilir, ancak incelenen örneklerde de görüldüğü üzere, Batılılaşma sürecinde başlayan duvar resmi uygulamalarında İstanbul temalı örneklerin tümünde belirli ortak özellikler dikkati çekmektedir. Mimaride ve doğanın betimlenişindeki boyutluluk ve doğala yakın renk tonlamalarıyla yumuşak geçişler resimlerin temel özelliğidir. İstanbul'daki örnekler gerçekçi bir anlayış taşımakta iken; İmparatorluğun diğer kentlerindeki örneklerde daha naif bir tutum gözlenmektedir. İstanbul'daki örneklerde Batılı anlamda perspektif anlayışı görülürken, İstanbul dışındaki örneklerde minyatür anlayışının halen devam etmekte olduğu görülmektedir. Öte yandan, bu resimler dönemin İstanbul'da bulunan önemli yapılarını resmettiğinden birer görsel belge olma açısından önemlilik arz ederler. Bu resimlerin yapılabilmesi amacıyla İstanbul dışındaki sanatkârlar İstanbul'u görmeye gelmişler ya da İstanbul'u gören kişilerden, çeşitli belgelerden bilgi edinmeye çalışmışlardır. Dolayısıyla bu resimler insanlar, sanat disiplinleri ve olaylar arası dolaylı ya da direk iletişimin bir ürünüdür.

Sonuç olarak; Osmanlı'da Batılılaşma etkisiyle gelişerek yeni bir boyut kazanan duvar resimleri sadece mimariye bağlı dekoratif özellikli süslemeler değildir. Çoğunluğu İstanbul konulu bu resimlerin gelişim süreci içinde Batılılaşma hareketinin bir yansıması olduğundan hem sanatsal ve estetik hem de sosyo-kültürel açıdan özellikleri bulunmaktadır.

Bu resimler sanatsal açıdan ele alındıklarında;

Batı tarzı resim sanatı özelliklerinin ilk kez uygulandığı örnekler olmaları açısından önemlidir. Bu resimler Osmanlı resim sanatında Doğu betimleme mantığının ve minyatür sanatı özelliklerinin bir kenara bırakılarak Batı sanatı çerçevesinde biçimlenmesiyle meydana gelmiştir. Türk resim sanatının imge, perspektif, renk, ışık-gölge ve mimesis gibi konularda gelişmesi açısından önemli örnekler teşkil etmişlerdir. Diğer geleneksel süsleme tekniklerine oranla daha ucuz ve Batı tarzı yeniliklere daha uygun bir teknik oluşu nedeniyle yaygın bir şekilde uygulanmışlardır. Bu resimler çoğunlukla gravür, fotoğraf, kitap gibi eserlerden edinilen bilgilere dayanılarak yapıldığından bu sanatların gelişimine paralel bir gelişim göstermişlerdir. Batı tarzı duvar resmi uygulaması saraydan başlayarak konutlarda da Batı tarzı mobilya kullanımını ve Batı tarzı dekorasyonu geliştirmiş, böylece Türk sivil mimarisinin iç mekânları estetik yönden yeni bir boyut kazanmıştır.

Bu resimler sosyo-ekonomik açıdan ele alındıklarında;

Türk sivil mimarisi, iç mekân yaşamı açısından bu resimler sayesinde Batılı bir görünüm alma yolunda ilerlemiştir. Günlük yaşam tarzı ve eşya kullanım alışkanlıkları açısından toplumda bir sınıf farkı olmayan Osmanlı İmparatorluğu'nda bu duvar resimleri mekânların sosyo-kültürel açıdan farklılığının birer belirteci olmuştur. İstanbul temalı bu duvar resimleri konut sahiplerinin Batılılaşmaya uyum gösterdiklerinin belirleyicisi öğeler olarak konut dekorasyonunda önemli bir rol oynamıştır. İmparatorluğun başkenti olan İstanbul'un sadece Anadolu ve Rumeli'de değil Avrupa'da da kültürel açıdan tanınmasında etkili bir rol oynamışlardır. Bu resimler Osmanlı resim sanatını Batıya açarken, Batı resim sanatı ile birlikte dekorasyonu Doğuya açılmıştır. Özellikle Avrupa ülkeleri İstanbul'u konu alan süslemeleri ile Osmanlı pazarına sunmak üzere eşya üretmeye başladığından konu ticari bir boyut da kazanmıştır.

Osmanlı'nın Avrupa tarafından tanınmasında, Avrupa kültürünün ve sanatının Osmanlı toplumuna tanıtılmasında resim sanatı önemli bir araç olmuştur. Doğu ile Batı uygarlıkları arasında bir iletişim köprüsünün kurulmasında resim sanatı bir öncü olmuş,

özellikle mimarinin bir parçası olarak uygulanan duvar resmi tekniği vasıtaıyla mimari mekân ve dekorasyon bu iletişimin kurulmasında bir köprü vazifesi görmüştür. Bu resimlerde İstanbul şehrinin ele alınmasındaki temel nedenler ise İstanbul'un Batılılaşan Osmanlı'nın Avrupa'ya açılan kapısı olmasından dolayı tüm Osmanlı halkının yaşamayı ümit ettiği bir şehir oluşu ve Batılıların dahi yaşamayı hayal ettikleri bu şehri gravür, tablo, kitaplar, çeşitli eşyalar gibi eserlerde betimleyerek bunların Osmanlı halkı tarafından ilgi görmesi gelmektedir. Özetle İstanbul konulu duvar resimleri Türk resim sanatında nakkaştan ressama geçiş sürecinin yaşandığı, İstanbul kentinin ve dolayısıyla da tüm Osmanlı toplumunun geleneksel yaşamdan Batı tarzı yaşama yönelişte katı kuralların çığnenerek adım atıldığı somut örnekler olması açısından önem taşımaktadır.

### KAYNAKÇA

- AKIN, N. (2001). *Balkanlarda Osmanlı Dönemi Konutları*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- AKŞİT, İ. (2005). *The Topkapı Palace*. İstanbul: Akşit Yayıncılık.
- ARIK, R. (1975). "Anadolu'da Bir Halk Ressamı", *Türkiyemiz Dergisi*. no.16, s: 9-13.
- ARLI DEMİRSAR, B.(2000). *Oryantalizmden Çağdaş Türk Resmine*. İstanbul: Creative Yayınları.
- BATUR A. (2005). *Rural Architecture in the Eastern Black Sea Region*. İstanbul: Milli Reasürans Yayınları.
- CEZAR, M. (1995). *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: Ekav Vakfı Yayınları.
- ÇALIŞIR, D. (2008). "Osmanlı Görsel Kültüründe Meyve Teması: Geleneksel Natürmort Resimleri Bağlamında Bir Değerlendirme", *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. Volume 3/5 Fall 2008, p. 65-86. ISSN: 1308-2140, www.turkishstudies.net, Doi Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.410>.
- ÇELİK, E., ERSOY, İ., K. (2016). "Kocaeli Yapılarında Bulunan Resimli Bezemelerden Örnekler", *Gazi Akçakoca Sempozyumu Bildiri Kitabı*, s: 1651-1665.
- DEMİRARSLAN, D. (2007). "Modernisation and Changing House Design in Turkey: From the 19th Century to the Present", *Regional Architecture and Identity, in the Age of the Globalization CSAAR*, Editörler: Jamal Al- Qawasmi, Abdesselem Mahmoud, Ali Djerbi, CSAAR Yayınevi, s:603-617.
- DEMİRARSLAN, D. (2011) "Eski Bir Bektaşî Yerleşimi: Yörük Köyü'nde Evler ve Odanın Oluşumu", *Türk Kültürü Ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*.s: 69-88.
- DİLMAÇ, O. (2012). "Avrupa'da Eğitim Gören Sanatçılarımızın Çağdaş Türk Sanatının Gelişimindeki Rolü", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. 4(2012):85-101.
- ELİRİ, İ. (2010). "Batılılaşma Sürecinde askeri Okullar ve Asker Ressamların Türk Resim Sanatına Etkileri", *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*. 9(2010):139-150.
- GÜLTEKİN R. (2008). "Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyve Motifleri ve Mimaride Değerlendirilmesi", *Turkish Studies International Periodical for the*

*Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. Volume 3/5 Fall 2008, p.9-31.  
ISSN: 1308-2140, www.turkishstudies.net, Doi Number:  
<http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.408>.

GÜRÇAĞLAR, A. (2005). *Hayali İstanbul Manzaraları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

KUBAN, D.(2007). *Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

KUŞOĞLU, M. Z., (2010). *Osmanlı Medeniyetinde 33 Kadim Sanat*. İstanbul: Kaynak Kültür Yayınları.

ÖNDİN, N., (2000). "Türk Manzara Resmi", *Muğla Üniversitesi SBE Dergisi* 1., no.2 (2000), [http://www.mu.edu.tr/sbe/sbedergi/dosya/2\\_14/pdf](http://www.mu.edu.tr/sbe/sbedergi/dosya/2_14/pdf) (Erişim tarihi: 5 Ekim 2009).

ÖNER, S. (1992). *Tanzimat Sonrası Osmanlı Saray Çevresinde Resim Sanatı*. İstanbul: Milli Saraylar Yayını.

RENDA, G.(1997). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

RENDA, G. (1985). "19. Yüzyılda Kalem işi, Nakış ve Duvar Resmi", *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, Ankara: İletişim Yayınları.

*Antique Decorative Objects*, İstanbul: de Péra müzayede Evi yayını, 2003.

TEKİNALP, P., Ş., (2006). "Duvar Resimlerinde Köşk, Kasır ve Saraylar", *Uluslararası Dolmabahçe Sempozyumu Bildiriler*. İstanbul, 23-26 Kasım 2006, s:114-122.

UÇAR, M. (2013). "Arnavutluk'taki Osmanlı Dönemi Mimarisinde İstanbul Tasvirli Duvar Resimleri", *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. Volume 8/7 Summer 2013, p.671-686, ISSN:1308- 2140, www.turkishstudies.net, Doi Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.5313>.

YAŞAR, F.T. (2012). "Geç Dönem Osmanlı Âdâb-ı Muâşeret Kitaplarında Hane Tanzimi ve Salon Âdâbı", *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. Volume 7/4 Fall 2012, p.2919-2938, ISSN:1308- 2140, www.turkishstudies.net, Doi Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.3865>.

URL-1: <http://www.artnet.com/artists/jean-baptiste-hilaire/past-auction-results>(Erişim tarihi: 08.09.2015)

URL-2: <http://www.cornucopia.net/blog/jewel-sadberk-hanim-exhibition/> (Erişim tarihi: 04.10.2016)

URL-3: <http://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/genel/gezilecekyer/demirciler-konagi> (Erişim tarihi: 04.10.2016)

URL-4: <http://www.archilovers.com/stories/579/the-decorative-painting-in-the-manor-house-of-georgios-schwarz-in-ampelakia-thessaly-greece.html> (Erişim tarihi: 04.10.2016)





## Sinema-Mimarlık Arakesitinde Cyberpunk (Siberpunk) ve “Ada” Filmi Üzerinden Eleştirel Bir Yaklaşım

Sonay AYYILDIZ<sup>1\*</sup>, Senem MÜŞTAK<sup>2</sup>

### Özet

Mekan, mimarlık-sinema arakesitinde yer alan ve her iki disiplinin de temelini oluşturan bir kavramdır. Sinema için bir oyuncu kadar etkili sayılabilecek sinemasal mekan, mimarlıkta insan yaşamını örgütleyen ve onu anlamlandıran bir unsurdur. Diğer türlerden farklı olarak bilimkurgu sineması, mekan tasvirlerinin günümüzden radikal bir şekilde farklılaştığı ütopyik veya distopyik gelecek öngörülerini sunmaktadır. 1980'lerle birlikte dünyada hızla gelişen teknoloji, bilimkurgu sinemasını da temelden etkileyerek yeni bir alt dalı olan Cyberpunk akımı ortaya çıkmıştır. Cyberpunk, sanayi sonrası modern toplumlarda yaşanan temel değişimlere eleştirel bir yaklaşım sunarken yakın gelecek öngörülerini, ileri teknoloji, sefil hayat, kaotik dünya konularını işlemekte ve kendi kurgusal mekanlarını üretmektedir. Michael Bay yönetmenliğindeki “Ada” filmi Bilimkurgu sinemasında Cyberpunk akımı içerisinde güncel filmler arasında önemli bir yere sahiptir. Film, beden üzerinden insanın bile metalaştırılabileceğini ve büyük şirketlerin elinde nasıl kontrol edilerek şekillendirilebileceğini gösteren karamsar bir senaryoyla kapitalizm eleştirisi yapmaktadır. 2005 Yapımı film, 2019 yılına distopyik bir yakın gelecek öngörüsünde bulunmaktadır. Filmde, toplumun üst gelir grubu bireylerinin toplum üzerinde etkilerinin devam edebilmesi için her türlü sosyal ve etik değeri göz ardı ederek insan klonlamayı yasal hale getirmeleri ve bu klonları insan olarak değil ürün olarak nitelendirmeleri söz konusudur. Filmdeki kişisel, yarı kamusal ve kamusal mekanlar fiziksel ve psikolojik olarak tek tipleştirilmiş iktidar gözetiminde tutulan mekanlardır. Bu bağlamda çalışmanın amacı, bilimkurgu sineması alt kültürü olarak cyberpunk'ta zaman, mekan ve beden kavramlarının mimarlık sinema arakesitinde Ada (The Island) filmi üzerinden tartışılarak değerlendirilmesidir.

**Anahtar Kelimeler:** Mimarlık, Sinema, Bilimkurgu, Distopya, Cyberpunk

## A Critical Approach over "The Island" Movie and Cyberpunk in Cinema-Architecture Intersection

### Abstract

Space is a concept which takes place in architecture-cinema intersection and which is a base for both of the disciplines. Cinematic space, which can be counted as important as an actor for cinema, is an element in architecture which organizes human life and makes it meaningful. Different from other types, Science fiction cinema presents utopic and dystopic future foresights which differs radically from today's modern description. Improving technology starting from 1980s has introduced a sub-branch called Cyberpunk by affecting the science fiction cinema base. Cyberpunk while presenting a critical approach to basic changes faced in the modern public, discusses the near future foresight, hi-tech, miserable life, chaotic world subjects and creates its own spaces. “The Island” movie directed by Michael Bay has an important place among the contemporary movies having Cyberpunk movement in science fiction cinema. Movie criticizes capitalism with a pessimistic scenario in which it shows even human body can be commodified from his body and how he can be shaped with a control of giant companies. Movie of 2005 makes dystopic near future foresight to 2019. In the movie, legalizing human cloning by ignoring the social and ethical values for continuation of the individuals of high income group's effects on public and identifying these clons as a product not a human are the points in question. Personal, public and semi-public spaces in the movies are the spaces which were stereotyped physically and psychologically and under observance of the government. In this concept, the aim of the study is to evaluate by discussing the concepts of time, space and body in Cyberpunk as a sub-culture according to “The Island” movie in architecture and cinema intersection.

**Key Words:** Architecture, Cinema, Science Fiction, Distopia, Cyberpunk

<sup>1</sup> Kocaeli Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, sonayayildiz@gmail.com

<sup>2</sup> Kocaeli Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü

\*İlgili yazar / Corresponding author: Sonay AYYILDIZ, [sonayayildiz@gmail.com](mailto:sonayayildiz@gmail.com)

Gönderim Tarihi: 07.12.2016

Kabul Tarihi: 20.12.2016

“Sinema, geldi ve zindandan oluşma bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça etti; şimdi bu dünyanın geniş bir alana dağılmış yıkıntıları arasında serüvenli yolculuklara çıkmaktayız.”

Walter Benjamin

## 1. GİRİŞ

Tarih boyunca bilim, sanat ve felsefe hep birbirleriyle etkileşim içerisinde olmuşlardır. 19. Yüzyılın sonunda Endüstri Devrimi sonrası artan bilgiyle disiplinler özelleşmeye başlamıştır. Mimarlık disiplini; tasarım, kentsel planlama, tarih, sanat, felsefe, arkeoloji, teknoloji ve politika gibi alanlarla ilişkilendirilmiş ve zamanla teori ve pratikte farklı disiplinlerle oluşturulan bu ara kesitler çoğalmıştır. 19. yüzyılda sinemanın icadı ile mimarlığın ilişki kurduğu yeni bir disiplin daha ortaya çıkmıştır. Anthony Vidler’e göre tüm sanatlar içinde mimarlık film ile en ayrıcalıklı ve zor ilişkiyi kurmaktadır (Dear, 1994, s.8-15). Günümüze kadar gelen süreçte, sinema ve mimarlık birbirleriyle çok fazla ortak etki alanı bularak kendi tekniklerini oluşturmuş ve yeni üretimlerde bulunmuştur. Sinema’nın kendisini belli formlarda yeniden üreten bir parçası da, alternatif bir zaman-mekan ilişkisinde yeni görme biçimlerine olanak sağlıyor olmasıdır (Süalp, 2004, s.22).

İnsan doğumundan itibaren mekan ile çevrelenmekte ve mekansız var olamamaktadır. Merleau-Ponty’nin söylemiyle “varoluş mekansaldır” (Merleau-Ponty, 1962, s.22). Tümer’e göre (1984) ise, varoluş yalnızca maddesel yönüyle değil ruhsal yönüyle de mekânsaldır. Mekan kavramı, mimarlık ve sinema arakesitinde iki disiplinin de temelini oluşturmaktadır. Her filmin belirli bir kurgusal sinematik mekanda geçtiğini de göz önüne alırsak; mekan, kimisinde arka fon olarak, kimisinde kurguyu tamamlayan bir öge olarak kimisinde ise kurguyu oluşturan temel öge olarak yer almaktadır. Mimarlık gerçek dünyada gerçek mekanlarını üretirken, sinemada bu mekanların yapay temsillerini üretmektedir. Diğer türlerden farklı olarak bilimkurgu sinemasında, üretilen mekanların günümüz mekanlarından radikal bir şekilde farklılaşan ütöpik veya distöpik gelecek kurgularını yansıttığı görülür. Bilimkurgu filmleri için bilgisayar ürünü mimarlık, yapı ve kent imgelerinin yaratıldığı, bazen de fütüristik mekanlar olarak değerlendirilen belirli yapıların kullanıldığı görülmektedir (Kırış, 2012, s.190).

İleri sanayi ve teknoloji toplumlarında, insan-teknoloji-toplum ilişkisinin yaşanılan zamana ait olarak ortaya çıkan beklenti veya korku noktalarını bu üretilen sine-mekan kurgularında tanımlar. Böylece gelecek algısı alternatif bir bakış açısıyla vurgulanır. Dünyada hızla gelişen teknoloji Bilimkurgu Sineması’nı da temelden etkilemiş ve yeni bir alt dal olarak Cyberpunk akımını ortaya çıkarmıştır. Cyberpunk; sanayi sonrası modern toplumlarda yaşanan temel değişimlere eleştirel bir yaklaşım sunarken yakın gelecek öngörülerinde ileri teknoloji, sefil hayat, kaotik dünya konularını işlemekte ve kendi distöpik dünyasında insanlığı karanlık bir yaşantıyla özdeşleştirmektedir. Cyberpunk sınırsız düş gücüne sahip zihnin, sınırlarla çevrili olan bedenle hesaplaşmasının bir ürünüdür. Yaşam içgüdüğü aracılığıyla bedenin zayıflığına ve ölüme karşı direnişin dışavurumudur.

Çalışmanın amacı; “Distöpik Sinema-Mimarlık” arakesitinin, bilimkurgu sineması alt dalı olarak cyberpunk filmlerinden Michael Bay yönetmenliğindeki “Ada” filmi üzerinden karamsar bir gelecek öngörüsünde kapitalizm eleştirisi yaparak zaman, mekan ve beden kavramları üzerinden değerlendirilmesidir.



## 2. BİLİMKURGU SİNEMASINDA ÜTOPYA, DİSTOPYA VE MİMARLIK

Sinemanın keşfedilmesi ile zamansal ve mekânsal algıda tanık olunan dönüşümler içerisinde mimarlık ve sinema arasında benzerlikler vardır (Örs, 2001, s.73). Filmlerde mekânsal tasarım yakından incelenmişse de mimarlık ve şehrin filmlerden nasıl etkilendiği yeterince çalışılmamıştır. Mimarlar, ilham kaynakları olan filmler üzerine yorumlar yapmışlar, ancak sinema mimarlardan çok daha geniş bir kitleye ulaştığından onların da mimarlığa bakışlarını ve beklentilerini şekillendirmektedir. Özellikle bilimkurgu sinemasında ütopyik veya distopik kurgular bu bağlamda önemli bir yer tutar.

Ütopya genellikle yok-mekan, olmayan yer, hayali yer, yeryüzü cenneti, ideal yer, ideal kent gibi kavramlarla tanımlanır. Ütopya dendiğinde insan aklına ilk gelen şey hayali de olsa bir çevre, yer, mekân ya da kenttir. Mekân hayatı önceliğe alan ütopyanın vazgeçilmez bir unsurudur (Alver, 2009, s.140).

Ütopya didaktiktir, herkes tarafından kabul görmüş çözümleri önermektedir. Ütopyada toplum, her şeyin planlandığı kapalı bir dünyadır. Karşı çıkmanın ve düzensizliğin korkusu hakimdir. Ütopik düzen, dağılmanın yersizliğine karşı yeri ve tutkuya karşı ihtiyaçları önemsemektedir. Kolektif kaynaşmanın arayışı içindedir. Bunun içindir ki ütopya genellikle bir ada ya da kapalı, sınırları belirgin bir şehirde kendini var etmektedir. Zamansal olarak baktığımızda bu mekân tasarımı zamansız, ebedi, değişimi içeren bir zamanlar bütünüdür. Ütopya kusurun ölümüdür (Ülker, 2011, s.30).

Ütopyalar, yalnızca hayal edilen ideal toplum arayışları olmayıp gelecekte tasarlanan kentsel yapıları, kentsel yaşam biçimlerini ve kent planlarını da ciddi biçimde etkilemişlerdir. Bu nedenle ütopyalar, yalnızca zamanın hayalleri değil, geleceğin gerçekleri olarak da görülmelidir. Ütopyalar, geleceği bugünle ilintili ama bugünün ötesine geçen iyimser bir tarzda inşa ederken, karşı ütopyalar (distopyalar) geleceği bugünün bir yansıması ve daha karamsar bir şekilde inşa eder (Ülker, 2011, s.41). Özellikle 20. yüzyıldan başlayarak gelişen distopya yazınının ana sorunsalı, devletin birey üzerinde mutlak bir otorite sahibi olduğu totaliter devlet sistemleridir.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren modernizme duyulan tepkiler kendini postmodern sanat anlayışında yoğunlaşarak göstermeye başlamış ve bu dönemde özellikle distopik kurgular kendini yeni bir söylemle sergilemeye başlamıştır. Distopyanın postmodernizm açısından önemi, kötü koşulları ve bireyin *psikolojik* durumunu irdeleyebilmesidir (Polat, 2012, s.55). 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra ütopyalardan çok distopyaların ortaya çıkması, kentin de distopyaların mekanı olmaya başlaması açısından dikkat çekicidir. İnsan üzerinde uygulanan baskı aracılığıyla yönetimin devamını sağlamayı amaçlamaktadırlar. Distopyalarda denetim dışarıdan mimari araçlarla da yapılır. "1984" adlı filmdeki gibi sokaklar ve işyerleri hatta evler devletin sürekli dinleme ve izlemesine olanak sağlayan teknolojik aygıtlarla donatılmaktadır.

Distopya mutluluğun, sadece elitlere ve karşı çıkmayan sosyal sınıflara rezerve edildiği bir düzeni işaret etmektedir. Böylece distopistler ütopyalardaki gerçekleşmesi mümkün olmayan idealleri yergi, eleştiri ve ironi sanatını kullanarak çürütüp gerçekleri kendine özgü çeşitli yollarla göstermeye çalışır. Distopyada toplumsal ve kültürel öğeler, iş bölümü ve farklılaşma ütopyada olduğu gibi devletin denetimindedir. Bireylere düşen görev kurallara boyun eğmektir. Eğer toplum içinde mevcut düzen anlayışına bir tepki ortaya çıkarsa, devlet bunu baskıyla ortadan kaldırır. Distopyaların çıkış kaynağını bu baskılar oluşturur. Farklı sınıflandırmalar aracılığıyla gözlemleyebileceğimiz ütopya kurgusu, sinema alanında edebiyatta olduğundan farklı olarak genellikle distopyayı da içinde barındıran göstergeler sunmaktadır. Distopik filmlerde de gücü elinde tutan

teknolojik firmalar, kimliği belirsiz erkler aracılığıyla verilen iktidar söylemlerine karşı öfke ve kaos anlarında ortaya çıkan kurtuluş hikayeleri ve kurtarıcılar, bu iktidar savaşlarının ardından kendi güçlerinin varlığını gösterme çabasıdadır (Ülker, 2011, s.42).

Ütopya ve distopyalar bilimkurgu filmleri aracılığı ile sıkça izleyiciye sunulur. Bilimkurgu filmleri herkesin biraz korku biraz da merakla sorduğu "geleceğin dünyası acaba nasıl olacak?" sorusuna alternatif cevaplar üretirken aynı zamanda teknolojik gelişmenin ve ilerlemenin açıktan bir kritiğini yaparlar. Teknolojik gelişme, bilimkurgu filminde başta mekânsal olarak sembolize edilir. Tıpkı mimarlığın ürettiği ütopya projeleri gibi bilimkurgunun sunduğu imajlar da geleceğin mimarisi hakkında hayal gücünün sınırlarını zorlayan fikirler verir. Çoğu filmde "ideal gelecek" ile "kaçınılmaz son" birbirine karışır, gelecek, bir ütopya distopya çatışması çerçevesinde işlenir (Kınayoğlu, 2001, s.80).

Bilimkurgunun dünya yaratma süreciyle mimari tasarım arasında büyük bir benzerlik bulunmaktadır. Bilimkurgu sanatçısı ile mimarın temelde ortak yönleri, her ikisinin de tanrısal bir iş olan yeni dünyalar yaratmalarıdır. Göreceli olarak yeni bir tür sayılan bilimkurgunun kökeninde, insana özgü düşsel dünyalar hayal edebilme yeteneği yatmaktadır. Bilimkurgu özünde, günümüze özgü birtakım şeylerin gelecekte radikal biçimde değişeceği varsayımının yattığı deneysel bir yabancılaştırma sanatıdır (Özakın, 2001, s.82).

Bilimkurgu türü dendiğinde akla ilk uzay gemileri geliyorsa da, bilimkurgu için en uygun manzara kenttir. Kent aynı anda hem gerçeklik hem de simgedir; hem bir yaşam hem de bir düşünüş tarzıdır. Bütünüyle tasarlanmış, tutarlı bilimkurgu kentiyle ilk defa Metropolis (1927) filminde tanışıldı. 1980'lerle birlikte kıyamet mitinin bilimkurgu aracılığıyla yaşantımıza geri dönüşüne tanık olduk. Mimarlık bünyesindeki mitleri çözümlenmek ve bunlardan kurtulmuş yeni alternatifler bulmak için bilimkurguyu bir araç olarak kullanabilir (Özakın, 2001, s.84-85).

1982 yılında Ridley Scott'ın Blade Runner filmi bir bilimkurgu ve kara film klasiği olarak anılırken, bu ürünün ardında, içinde dolanmaya başlayacağımız kenti hem fiziki hem de görsel tasarımlarla yeniden çizilişi, film dilinin teknolojisindeki yeni ifadelerle anlatımsal alanda bireysel, kamusal ve toplumsal alanda karşılaşacağımız çatışma ve çelişki sorularını iyi bir seyirliğin içinde sunabilmesi ve geleceğe ait öngörüsü yatmaktadır (Süalp, 2004, s.77).

## 2.1. Distopya'da Cyberpunk (Siberpunk) Kavramı

İletişim, kontrol, hız ve haz çağı olarak nitelendirilen 20. Yüzyıl, gelişen teknolojiyle beraber insan hayatını her geçen gün daha fazla etkilemeye ve bilim, sanat, edebiyat alanlarında daha fazla etki alanı bulmaya başlamıştır. Bu bağlamda, yüksek teknolojiye vurgu yapan "cyber" sözcüğü ile, yasadışılığı, asiliği ve sokak tarzı bir yaşamı vurgulayan "punk" sözcüklerinin bir araya gelmesiyle birlikte yeni bir bilimkurgu alt dalı 80'lerde kendini göstermeye başladı : "Cyberpunk". İnanılmaz ölçüde karmaşık ve tuhaf bir gelecek fikirlerinden üretim alanı bulan bilimkurgu hareketi olan Cyberpunk, dev iletişim ağlarıyla örülmüş küresel bir köye dönüşen dünya tasvirlerini bizlere sunar (Ersümer, 2013, s.17).

Cyberpunk, 1970'lerde sanayi sonrası modern toplumlarda yaşanan temel değişimlere ayna tutar niteliktedir. Dönemin sosyal, ekonomik, kültürel, politik, teknolojik

gelişmeleriyle beslenir ve yakın gelecek öngörülerinde bulunur. Fredric Jameson'a göre Cyberpunk; "Çoğumuz için postmodernizmin olmasa bile, geç kapitalizmin en üstün yazınsal ifadesi" dir (Jameson, 1994, s.24).

Cyberpunk bir teknoloji aşığı (teknofiliyak) veya bir teknoloji korkağı (teknofobik) olmadan teknolojiyle birlikte yol alsa da onunla tamamen bütünleşmedi. 80'ler boyunca dünya çapında büyük ses getiren yazınlar kaleme alındı ve filmler gösterime girdi. Çok yeni çağdaş bir tarz olarak cyberpunk, bu süreçte değişti, gelişti ve çokça mutasyonlar geçirdi. Cyberpunk başyapıtı olarak nitelendirilen William Gibson (2012) eseri Neuromancer'ın basıldığı yıl olan 1984'te, IBM firması ilk kişisel bilgisayarı, Motorola firması Amerika'da ilk cep telefonunu, Sony firması ilk kamerayı dünyaya tanıtmış ve ilk kompakt disk tasarlanmıştı. Yine 1982 yapımı cyberpunk hareketinin başyapıtlarından diğeri olarak ele alınabilecek eser de Ridley Scott yönetmenliğindeki Blade Runner filmidir. Filmde ileri teknoloji ve sefil hayat vurgusu yapılarak aslında sokağın teknolojiyi kendine göre kullanma yolları betimlenmiştir. Filmde insanlar hala insandır, bedende teknolojik bir dönüşüm süreci yaşanmamıştır ancak düşünüp hissedebilen "İnsandan daha insan" olarak tariflenen androidler teknolojinin ve dünyanın geldiği noktayı sorgular. 2019 yılının distopik bir tasvirini gördüğümüz filmin çekildiği 1980lerde yapay organ üretimine başlanması ve bu organların insan vücuduna nakledilmesi, DNA'nın daha geniş kullanım alanlarına yayılması ve ilk insan genom projesinin başlatılması gibi gelişmeler film senaryosunun ve gerçek hayatın eş zamanlı etkileşimini gözler önüne sermektedir. Filmde kent yaşamında göze çarpan karmaşa ve umutsuzluk, 70'lerden beri süregelen ekonomik kriz ve işsizliğin neden olduğu "Gelecek yok" düşüncesine sahip gençlerin kurduğu gelecek tahayyülünün ta kendisini yansıtmaktadır. Cyberpunk ve Punk kavramlarının kesişimini yaratan bu düşünce, hiçbir şeyin kalıcı olmadığı, kaos gününün kurtuluş günü olacağı, ölüm ve yaşamın çarpıştığı en kuvvetli çelişkileri kendinde barındıran bir düşünce hareketidir. Bozulma, karışıklık, çaresizlik, korku, kararsızlık, zulüm, gizlilik, dehşet, paranoya gibi kavramlar Blade Runner örneğinde de olduğu gibi cyberpunkın distopik konu motiflerini oluşturmakta ve bu bahsedilen kaotik dünya tasvirini destekleyen bir dünya yaratmaktadır.

Hemen her cyberpunk eserinde istila, çöküş ve bozulma dışarıdan gerçekleşen bir olgudur. Genellikle güç kullanımının kaynağı, hataya düşebilen insanoğlundan daha üstün bir varlık arzulayan çokuluslu kapitalizmdir (URL-1, Istvan Csicsery – Ronay, Jr, 1996). Sterling'e (1988) göre, Cyberpunk olarak nitelendirilebilen eserlerde bedenın saldırıya uğrayışı (istila) teması: protez organlar, vücuda yerleştirilen devreler, kozmetik cerrahi, genetik değişimler olarak yer alırken, zihnin saldırıya uğrayışı (istila): beyin-bilgisayar arayüzleri (interface), yapay zeka ve insan doğası ile benliği radikal şekilde yeniden tanımlayan nörokimya teknikleri olarak karşılık bulmaktadır (Ersümer, 2013, s.53). Elysium (Neill Blomkamp, 2013) filminde de gözlendiği üzere yakın gelecekte kurgulanan ileri teknoloji dünyasına karşılık, büyük kitlelerin sefil hayatlar sürdüğü görülmekte ve enformasyon çağının gereği olarak bilgi artık tanrısal bir güce ulaşmaktadır.

1990'dan itibaren hızını biraz olsun azaltan cyberpunk, kişisel bilgisayarların ve internetin git gide yaygınlaşması ve teknolojide meydana gelen gelişmelerle birlikte, cyberpunk izdüşümünde yeni yaklaşımlara olanak sağlamıştır. İlk web tarayıcının kullanıma açılması, ilk Windows arayüzünün (3.1) halka tanıtılması, Intel Pentium çipinin geliştirilmesiyle kişisel bilgisayarlarda yeni bir teknolojik döneme geçilmesi, Google ve Yahoo gibi günümüzde de hala varlığını sürdüren şirketlerin bilişim dünyasına adım atmasıyla 90'lı yıllar teknolojik açıdan büyük atılımların yapıldığı yıllar olmuştur. Gelişen teknolojinin bir yansıması olarak mevcut toplumsal düzende de farklılaşmalar meydana gelmiştir. Dönemin bilimkurgu temalarına bakıldığında yine

bilşimin ön planda olduğu çoktan gerçekleşmiş bir sanal felaket ve bunun yarattığı çaresizlik ve toplumsal bozulmalar işlenmektedir. Johnny Mnemonic (Robert Longo, 1995) ya da Gattaca (Andrew Niccol, 1997) filmlerindeki gibi bilim ve teknolojinin durmadan ilerlediği, sanayi ve teknolojinin küreselleşmiş şirketler tarafından yönetildiği, toplumsal kaosun hüküm sürdüğü bir dünya aslında 90'ların akademisyen ve bilim adamlarının yakın gelecek öngörülerinin distopik bir yansımasıydı. Teknolojinin getirdiği korku ve dehşetin bir diğer yansıması olarak Dark City (Alex Proyas, 1998) filminde ise bu yeni toplumsal kaosun sorgulanması, başka bir hayat arayışı, dış dünyanın sadece algılardan ibaret olduğu ve bunların zihnin bir ürünü olması gibi temalar işlenmektedir. Dönemin eserlerindeki ortak noktalar hepsinin büyük kent, dev kent veya küresel kent olarak adlandırılabilir mekanlarda geçmesi ve aynı mekanları paylaşan çok sayıda farklı ulusun insanların küresel anlamda birbirine bağlı durumda olmasıdır. Gerçekliğin sürekli olarak yıkılıp yeniden inşaa edildiği, insanların bireysel kimliğine sabit olmayan, tüketilebilir, değiştirilebilir yeni statüler eklendiği bir tür gerçeküstü dünya tanımlanmaktadır.

2000'lerde ise 90'lardaki gibi teknolojiyle ilişkili konu motifleri daha baskın bir şekilde işlenmeye başlamıştır. 2000'lerin başından itibaren incelediğimizde; uzay ve teknoloji alanlarında önemli gelişmeler kaydedilirken, ekolojik ve küresel ekonomi alanlarında önemli kayıplar yaşanmıştır. Kişisel bilgisayarların 1 Ghz hızını aşması, insan genom projesinin tamamlanması, beyinden ilk görsellerin elde edilmesi, internet kullanımının rekor seviyelere ulaşması ve insan kök hücresinin klonlanması gibi bilimsel ve teknolojik gelişmeler; uzaya ilk özel uçuşların gerçekleşmesi, bir çok ülkenin uzay araştırmalarına başlaması, gezici robotun Mars'a ayak basması ve Ay'da sıvı halde su bulunması gibi uzay araştırmaları film konularını belirleyici gelişmeler olarak yer almışlardır. Ekolojik alanda, Batı Afrika'da siyah gergedan neslinin tükenmesi, arktik denizinde buz seviyesinin minimum seviyeye ulaşması, Afrika nüfusunun 1 milyara ulaşması; ekonomik ve siyasal alanda ise küresel ekonomik krizler, Libya'da çıkan iç savaş, Tunus Hükümetinin ayaklanmalar sonucu düşmesi, yapılan nükleer anlaşmalar dönemin önemli gelişmeleri arasındadır. 1999-2003 yılları arasında 3 film olarak çekilen Matrix filmlerinde (Andy Wachowski, Lana Wachowski), bilgisayarlar ve insanlar arasındaki savaştan galip çıkan bilgisayarların kurduğu sanal gerçeklik dünyasında ileri teknolojiyle birlikte büyük kentlerin harabelere döndüğü, ekolojik dengenin bozulduğu, insanların yer altlarında makinelerden saklanarak yaşadıkları sefil hayatı gösteren distopik bir kurgudur. Bu yönleriyle tipik bir cyberpunk içeriği oluştururken, makinelerin ele geçirdiği dünyada insanların çaresiz kalması metaforunda dönemin geçirdiği aşırı teknolojik yüklenme etkili olmuştur. Güneşin görülmediği ekolojik bozulmaların en yüksek seviyeye ulaştığı, kentlerin harabelere döndüğü ve insanların yer altlarına sığındığı dünya tasfiri ise ekolojik alandaki distopik öğeler olarak değerlendirilebilir. Dönemin cyberpunk detaylarını içeren bir diğer filmi ise Yapay Zeka'dır (Steven Spielberg, 2001). İnsan gibi davranan ve kendisinin de insan olduğuna inanan yapay zekaya sahip bir çocuğun, insan olmadığının farkına varmasıyla gerçeğe ulaşma yolculuğunu temel alan yapıtta yine distopik bir kurgu göze çarpmaktadır. Küresel ısınma sonucunda eriyen buzulların su seviyelerini yükseltmesi sonucu kıyı şehirleri sular altında kalmış, fakir ülkeler açlıkla boğuşurken, zengin ülkeler nüfusu kontrol altında tutmak için çocuk yapmayı sınırlandıran belirli kurallar getirmişlerdir. İnsan görünümü yapay zekaya sahip robotlar hayatın bir parçası olmuşlardır. Ancak filmin genelinde zengin ülke örneği olarak ABD'ye yoğunlaşmış ve karanlık, sefaletten çok refah düzeyi yüksek konforlu hayatlara sahip bir toplumsal çevre konu edilmiştir.

### 3. BİR CYBERPUNK ÖRNEĞİ OLARAK ADA FİLMİNDE ZAMAN, MEKAN, BEDEN ELEŞTİRİSİ

2005 yapımı Michael Bay'in yönettiği *Ada (The Island)* genetik biliminin bir konusu olan klonlama çalışmalarında kaydedilen gelişmelerin ışığında bir gün insanın bile metalaştırılabileceğine ve büyük şirketlerin elinde nasıl şekillendirileceğine dair karamsar bir senaryo sunmaktadır. Distopik sistem, klonlanma işlemlerinin yasal olarak izin verildiği 2019 yılının dünyasında kurulmaktadır. Politikacılar, sporcular, mankenler gibi toplumun elit kesimini oluşturan insanlar kendileri için bir anlamda "sigorta poliçesi" olması için kendilerini klonlatılmaktadır. Bu oldukça pahalı bir işlem olması dolayısıyla sadece üst gelir grubuna ait kişilerin bu hizmetten yararlanmaları söz konusudur ve klonlarının varlığıyla toplumun elitleri ömürlerini, iktidarlarını olabildiğince uzatabilme şansına erişebilmektedirler. Bu durum haliyle sosyal eşitsizliğin ortaya çıkmasına yol açmaktadır (Başaran, 2007, s.162). Bu çalışmada filmin içeriği, postmodern kültürde sinema-mimarlık ara kesitinde zaman, mekan ve beden kavramları üzerinden değerlendirilmektedir.

#### 3.1. Zaman

Zamanın içerisinde, bir geçmiş, bir şimdi ve bir gelecek barınmaktadır. Zaman, bir parçası daha önce var olmuş olan fakat artık ondan söz edilmeyen, diğer parçası ise var olmayan fakat var olacak olan ve bu iki parçanın arasında şimdinin yer aldığı üç parçalı bir bütün olarak da düşünülebilmektedir (Sütçü, 2005, s.56). Zamanın varlığı ancak önce ve sonranın kavranılmasıyla mümkün olacaktır. 2019 Yılında dünyasında geçen filmde klonların yaşantılarında bir standartlaştırma söz konusudur. Herkes belirlenmiş olan tek tip zaman çizelgesine göre hareket etmekte ve tek tip kıyafetler giymektedir. Ürün olarak tanımlanan klonların en fazla genç bir bireyin eğitimine sahip olmaları sağlanmaktadır. Günlük üretim hattı işleri ve eğlence faaliyetleriyle zihinleri meşgul edilen klonların dış dünyayı sorgulamayıp kendileri için kurulan düzenin getirdikleriyle oyalanmaları sağlanmaktadır.

Heidegger'e göre insan dünyada var olur; insanoğlu içinde yaşadığı dünyada var iken, bu dünyanın kurulumu da insanın kendi deneyiminden oluşmaktadır (Heidegger, 2008, s.54-65). Filmde, tüm klonlar için üretilen birbirinin benzeri ve gerçekliği olmayan anılar, klonların doğumlarıyla birlikte zihinlerine aktarılmaktadır. Klonların dış dünyaya kapalı bir mekanizma gibi çalışan mekanlarda yaşamalarıyla, gece-gündüz gibi doğal fiziksel zaman algısının olmadığı, şirket tarafından belirlenen yapay zamanlarla günlük yaşantılarını sürdürmelerine neden olmaktadır.

#### 3.2. Mekan

Sinemada zaman imgesi ve hareket imgesinin göstergeleri aracılığıyla beden mekân ilişkisinde özne mekânsaldır. Farklı ölçeklerde mekân üretimleri görebileceğimiz sinema, geçmiş ve geleceği birleştirerek, zaman ve mekânı bu çerçevede bir araya getirmektedir. Sinemada aslında var olmayan mekan (non space) şimdiki zaman içerisinde yaşamaktadır (Ülker, 2011, s.24).

Filmin ana temasında da aslında var olmayan ütopyik bir ada olgusunun vurgulanması dikkat çekicidir (Şekil 1.). Klonların gerçekliğinde bu ada, büyük felaketten etkilenmeyerek kurtulan dünyadaki tek doğa parçası olarak kalmıştır ve bu ütopyik niteliğini sınırların kaldırıldığı özgür bir hayatın ancak burada yaşanacağı düşüncesinin yaratılmasıyla kazanmaktadır. Bu ortama gönderilmek için belirli dönemlerde düzenlenen çekilişleri kazanmak gerekmektedir ve her klon bu adaya gitmenin hayalini

kurarak yaşamaktadır. Filmde, klonların böyle doğal bir mekanın varlığına inandırılmasının amacı, aslında klonları ürün olarak kesilip kullanılacakları mekana gönüllü olarak gönderebilmek ve sistemin düzgün bir şekilde işlemlerini sağlamaktır.



Şekil 1. Filmde Söz Edilen Ada (Bay, 2005)

Filmin geçtiği ana mekan olarak dairesel formda inşa edilmiş tesiste, her yer kameraların ve güvenlik görevlilerinin kontrolü altındadır. Bireylerin fiziksel temasları, günlük yaşamsal ihtiyaçları ve sosyal ilişkileri bu kontrol mekanizması ile sınırlandırılmaktadır. Bu durum bireyler (klonlar) üzerinde psikolojik bir baskı oluşturmaktadır.

Ana toplanma alanında çok sayıda ekran bulunmakta ve o ekranlar vasıtasıyla klonlara seslenilmektedir (Şekil 2.). Tüm mekanlarda göze çarpan detay, aydınlatma ve renk kullanımının sınırlandırılmış olmasıdır. Aydınlatmalar beyaz ve mavi tonlarda belirli noktaları ön plana çıkaracak şekilde düzenlenmiştir (Şekil 3.).



Şekil 2. Ana Toplanma Alanı (Bay, 2005)



Şekil 3. Yönetici Odası (Bay, 2005)

Bu durum da yine mekanların ileri bir zaman diliminde, yüksek teknolojiyi yansıtan stabil mekanlar olmasına vurgu yapmaktadır. Ancak, iç mekanlarda kullanım amacı gözetilmeksizin brüt beton, cam, çelik gibi malzemelerle birbirine benzer ortamlar yaratılmıştır (Şekil 4-6). Sirkülasyon alanlarında bu malzeme kullanımları daha çok göze çarpmaktadır (Şekil 7). Filmdeki tüm mekanlarda, kullanıcı profili ve ihtiyaçları

düşünülmezsizin mekansal öğelerde tek tipleştirme görülmektedir. Tesis içerisinde hiçbir yerde doğal ortam olmadığından iç mekan yüzeylerinde yapay doğa elemanları tasvir edilmiştir (Şekil 8).



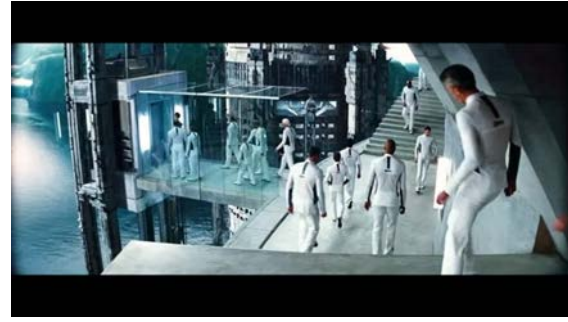
Şekil 4. Yemek Alanı (Bay, 2005)



Şekil 5. Uyuma Alanı (Bay, 2005)



Şekil 6. Yönetici Odası (Bay, 2005)

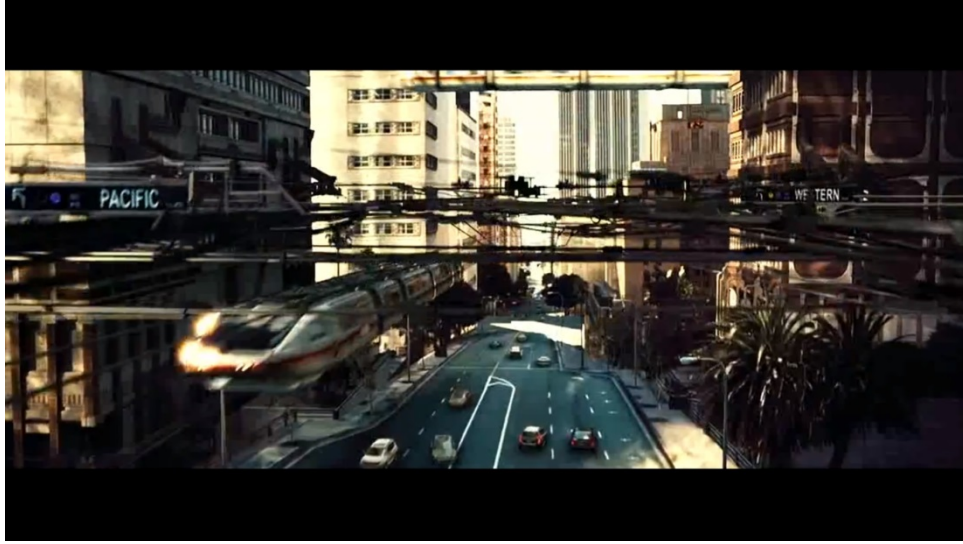
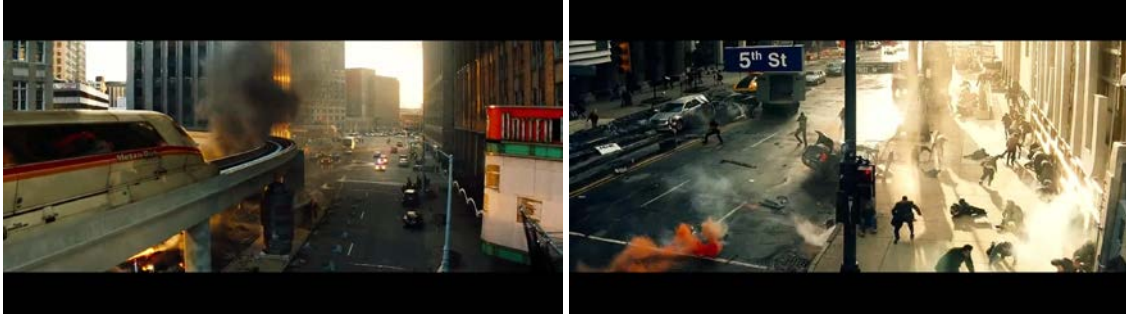


Şekil 7. Sirkülasyon Alanı (Bay, 2005)



Şekil 8. Eğlence Mekanında Bulutların Yapay Tasviri (Bay, 2005)

Filmin son sahnelerinde görebildiğimiz dış dünya, 2019 yılına ait bir kent tasviri niteliğini taşımaktadır. Kent merkezinde yüksek yapılar, kirlenmiş ve kaotik bir kentsel mekan, havada farklı yüksekliklerde yapılar arasında giden tren hatları distopik bir kent imgesi yaratmaktadır (Şekil 9-11).



Şekil 9-11. 2019 Yılına Ait Kent Tasvirleri (Bay, 2005)

### 3.3. Beden

Ada filminde zihnin, gücün ve iktidarın devamı için insanın ölümlü bedeniyle olan hesaplaşması görülmektedir. Sonsuzluğa ulaşma, yaşama içgüdüğü ve buna karşılık bedenin zayıflığı ve sonluluğu ölüme karşı bir direniş oluşturulmasını gerekli kılmıştır. Filmin temasında toplumun üst gelir grubundan elit kesimi için mümkün olan bu ölümsüzlük kurgusu oluşturulan klonlarla sağlanmaktadır. Beden kavramı büyük şirketlerin elinde bir meta haline getirilerek kapitalizm etkisinde değersizleştirilmektedir (Şekil 12, 13).



Şekil 12. Klon Üretim Alanı (Bay, 2005)



Şekil 13. Cenin Halindeki Klonlar (Bay, 2005)

Filmde klonlar zamanları geldiğinde, ya da başka bir deyişle sigorta poliçesi oldukları kişilerin organlarına ihtiyaç duyması halinde acımasızca kesilip biçilmeleri, şirketin onları birer sarf malzemesi seviyesine indirgemiş olduğunu açıkça göstermektedir (Şekil 14,15). Klonların isimlerinin bile, filmin kahramanları Lincoln-6-Echo ve Jordan-2-



Delta'da olduğu gibi seri ve model numaralarından oluşmakta oluşu onların nasıl nesneleştirildiklerinin bir başka göstergesidir. Gözetim ve kurmaca gerçeklik teması, şirketin birkaç bin kişiden oluşan ürün stokunu yeraltında inşa edilmiş özel bir tesiste, kendi yarattığı gerçekliğinin yanılmasıyla kontrol altında tutmakta oluşuyla ortaya çıkmaktadır (Şekil 16).



Şekil 14. Klonların Müşterilerine Tanıtım Anı (Bay, 2005)



Şekil 15. Klonlardan Organların Alınması (Bay, 2005) Şekil 16. Klon Stok Alanı (Bay, 2005)

Klonların bilinçlerine birbirinin benzeri hikayeler kazınmakta, bu durum geçmişlerini sorgulamalarını engellemektedir. Tesis etrafında faaliyet gösteren dev projektörlerle fiziksel gerçeklikte de yanılma yaratılarak bu durum desteklenmektedir.

Klonlar, tasvir edilen ada fikri kapsamında iktidarın onların iyiliği ve mutluluğunu gözettiğini (Şekil 17) düşünürken; klonlar kollarına yerleştirilen bilekliklerle bir denetim mekanizması altında, sahipleri ihtiyaç duyana kadar yaşatılmaktadır. Uyku halinde bile sistemin denetimi altında olan klonlar uyanmalarından itibaren sistemin gözetimi ve müdahaleleriyle karşılaşmaktadırlar; örneğin tuvaletlerde bile tahlil edilmektedirler ve diyetleri bu tahlillerin sonucuna göre belirlenmektedir. Öte yandan içinde yaşadıkları gerçekliği sorgulamaya başlayan klonlar bedenlerine edilen müdahalelerle anında etkisiz hale getirilerek düzen devam ettirilmektedir (Şekil 18-20).



Şekil 17. Yönetici ve Klon Arasında Geçen Diyalog (Bay, 2005)



Şekil 18, 19. İçinde Yaşadıkları Gerçekliği Sorgulayan Klonlar (Bay, 2005)



Filmin sonlarına doğru, Lincoln-6-Echo ve Jordan-2-Delta'nın tesisten kaçış yolunu bularak dış dünyaya ulaşmasıyla, sistemde arızanın olduğu gerekçesiyle kusurlu olarak üretildiği düşünülen dört serinin imhasına karar verilmektedir. Yetişkin klonlar için 'Ada'ya gönderilecekleri' vaadiyle toplu bir çekiliş düzenlenmekte (Şekil 21), cenin aşamasında olan klonların ise yaşam üniteleri doğrudan yok edilmektedir (Şekil 22).



Şekil 21. Yetişkin Klonların Ada'ya Gitmek Üzere Yapılan Toplu Çekiliş Anı (Bay, 2005)



Şekil 22. Klon Ceninlerinin İmha Edilmesi (Bay, 2005)

Filmin bitiş sahnesinde, tesisten kaçmış olan Lincoln-6-Echo geri dönerek klonların gerçek dünyayı görmesini sağlamak için sistemin kontrol merkezine girerek şalteri kapatmaktadır. Sistemin çökmesiyle yer altında bulunan tesis zarar görmekte ve klonlar toplanma mekanına giren ışığı takip ederek yeryüzüne çıkış yolunu bulmaktadır (Şekil 23). Klonlar böylece doğdukları günden itibaren gerçek olduğunu düşündükleri dünyanın bir kurgudan ibaret olduğunu fark ederek gerçek dünyaya ulaşmaktadırlar (Şekil 24-26).



Şekil 23. Tesise Giren Gerçek Gün Işığına Fark Eden Klonlar (Bay, 2005)



Şekil 24-26. Klonların Tesisten Gerçek Dünyaya Çıkış Anları (Bay, 2005)

#### 4. DEĞERLENDİRME

*Ada filmi*, tasvir etmiş olduğu distopik sistemde günümüz toplumlarında mevcut olan çifte standartlara dikkati çekmekte, sistemin herkese eşit davranmadığı, gözetim ve kontrol mekanizmalarının kişiler ve sınıflar arasında ayrımlar yaptığına ve gelecekte bu ayrımların giderek büyüyebileceği uyarısında bulunmaktadır. Film 2019 Yılı'nın kentini ve yaşam tarzını distopik öğelerle yansıtmaktadır. Kaotik bir kentsel mekana karşılık ideal olarak tariflenen tek tipleştirilmiş iç mekanlar ile aslında mekânsal kurguda da bir gelişki gözlenmektedir.

Geçmiş ve geleceğin olmadığı sonsuz bir "şuan" içerisinde hapsolmuş klonlar için zaman anlamını yitirmiştir. Tek tip bir zaman çizelgesinde kontrol ve gözetim altında birbirinin aynı fiziksel ve sosyal şartlarda aynı hayatları yaşamaya mahkum bırakılmaktadırlar.

Filmde geleceğin kapitalizm sistemi ve genetik mühendisliğinin, insanların nesneleştirilmesinde nasıl kullanılabileceğine dair eleştiriler bulunmaktadır. Klonlamayla ilgili bu uygulamaların toplumsal hayat üzerinde yaratabileceği etkiler ve üretilen canlıların haklarının ne olacağı konusuna dikkati çekmektedir. Kendilerini birey olarak gören ve eşitlikçi bir ortamda yaşadıklarına inanan klonların bedenleri aslında insanlar için organik birer meta haline gelmişlerdir.

Doğası gereği eşitliğe dayalı olmayan kapitalizm sisteminin, bu yeni teknikler ve uygulamaları kullanarak kendine yeni pazarlar üretmek ve yeni üstün sınıflar yaratmak uğruna insanların bu sistem için bir basamak ya da sarf malzemesi olarak kullanılabileceğinin örneği görülmektedir.

#### KAYNAKLAR

Alver, Köksal, "Ütopya: Mekan ve Kentin İdeal Formu", *Sosyoloji Dergisi* 18, 2009, s.139-153.

Başaran, Tuna, *Soğuk Savaş Sonrası Bilimkurgu Sinemasında Distopik Sistemler ve Kontrol Mekanizmaları*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2007.

Bay, Michael (Yönetmen), *The Island (Ada)*, California : Warner Bros Pictures, 2005.

Dear, Michael, "Between Architecture And Film", *Architectural Design*, November-December, Vol. 64, No. 11/12, 1994, s.8-15.

Ersümer, Oğuzhan, *Bilimkurgu Sinemasında Cyberpunk*, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul 2013.

Gibson, William, *Neuromancer*, Çev.: Gonca Gülbey, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul 2012.

Heidegger, Martin, *Varlık ve Zaman (Sein und Zeit)*, Çev.:Kaan H. Ökten, Agora Kitaplığı, İstanbul 2008.

Jameson, Fredric, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, Çev.: Nuri Plümer, 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994.

Kınayoğlu, Gökhan, "Saniyede 24 Kare Ütopya", *Arredamento Mimarlık*, 11, 2001, s.80-82.

Kırış, İrem Maro, *Uzak Yakın Mimarlık*, 1. Basım, Tekin Yayınevi, İstanbul 2012.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, Routledge & Kegan Paul Ltd, London 1962.

Örs, Aslı Doğay, "Sinematografi ve Mimarlık", *Arredamento Mimarlık*, 11, 2001, s.73-79.

Özakın, Özgür, "Bugünün Dünyasını Geleceğe Yansıtma", *Arredamento Mimarlık*, 11, 2001, s.82-87.

Polat, Nihal, *Bir Kent Vizyonu Olarak Ütopya Olgusunun Sinema Bağlamında Analizi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Şehir ve Bölge Planlama Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2012.

Süalp, Z. Tül Akbal, *Zaman Mekan Kuram ve Sinema*, 1. Baskı, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2004.

Sütçü, Özcan Yılmaz, *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, Es Yayınları, İstanbul 2005.

Tümer, Gürhan, *İnsan-Mekan İlişkileri ve Kafka*, Sanat-Koop Yayınları, İzmir 1984.

URL-1: Istvan Csicsery – Ronay, Jr, "Cyberpunk and Neuromanticism", *Missisipi Review*, 1996, [http://project.cyberpunk.ru/idb/cyberpunk\\_and\\_neuromanticism.html](http://project.cyberpunk.ru/idb/cyberpunk_and_neuromanticism.html), (Erişim Tarihi: 6 Aralık 2016, saat: 23.23)

Ülker, Şafak Şilan, *Mimarlık ve Sinema Ortak Alanında Zamansallık ve Gelecek Mekanları*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2011.



## **Sarmaşık Filmi ve Sinematik Mekân Kullanımı üzerine Bir İnceleme: İktidarın Evreleri ve (Erk)eklik - İktidar İlişkisi**

Mehmet ŞENER<sup>1\*</sup>

### **ÖZET**

İktidar, hiyerarşi ve erkeklik olguları; birçok sanat ve sosyal bilim dalında olduğu üzere sinemada da bazen tekil, bazen de farklı unsurlarla bağlantılı olarak ve çeşitli yönleriyle mercek altına alınmıştır. Tüm bu konuların etkili bir sinema diliyle izleyiciye aktarılmasında ise çeşitli sinematik unsurlar yanında, mekânsal anlatı ile mekân seçimi ve kullanımındaki başarı düzeyinin de belirleyici bir rolü vardır. Bu çerçevede yazıda, iktidar ve hiyerarşinin kaynağı ve temel karakteristikleri ile iktidarın varlığını sürdürme adına geçirebildiği değişimleri anlama düşüncesi üzerine yapılan 2015 yılı yapımı *Sarmaşık* adlı Türk filmi incelenecektir. Film, hikâyesi, karakterleri, iktidar ve hiyerarşi olgularına yaklaşımı ve getirdiği bakış açıları ile başta mekânın filmdeki rolü olmak üzere sinematik özellikleri çerçevesinde değerlendirilecek; erkeklik olgusu ise filmin bütününde durduğu yer üzerinden ve filmin ana temalarını oluşturan iktidar ve hiyerarşi olguları ile ilişkisi bağlamında ele alınacaktır.

**Anahtar sözcükler:** *İktidar, Hiyerarşi, Erkeklik, Sinematik Mekân, Sarmaşık Filmi*

## **Sarmaşık Movie and A Study on Sinematic Space Usage: The Phases of Rulership and a Masculinity Phenomenon**

### **ABSTRACT**

The power, hierarchy and masculinity facts are examined in cinema either singularly or in connection with different factors as also made in art and social science branches. The success level in spatial narrations and venue selection and usages in addition to several cinematic components has a determinant role on the transfer of all these issues to audiences with an effective cinema language. In this framework, the Turkish movie *Sarmaşık* (2015) is examined in this article which is produced on the idea of understating the sources of power and hierarchy, their basic characteristics and the changes that power could undergo for survival. It is evaluated within the framework of its story, approaches to power and hierarchy and its cinematic properties that the role of space being in the first place; as to masculinity fact, it is examined through its place in the film and relationship with power and hierarchy.

**Keywords:** *Power, Hierarchy, Masculinity, Sinematic Space, Sarmaşık Movie*

<sup>1</sup> Kocaeli Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, [germinal\\_msener@yahoo.com](mailto:germinal_msener@yahoo.com)

\*İlgili yazar / Corresponding author: Mehmet ŞENER, [germinal\\_msener@yahoo.com](mailto:germinal_msener@yahoo.com)

Gönderim Tarihi: 07.12.2016

Kabul Tarihi: 20.12.2016

## 1. GİRİŞ

İktidar olgusu, bireysel yönelimlerin ve toplumsal hayatın şekillenmesi noktasında oynadığı belirleyici rolün de etkisiyle, çeşitli sanat dalları eliyle inceleme altına alınır. Bu bağlamda, konunun sıklıkla ve çok çeşitli yönlerden ele alındığı sanat dallarının başında sinema gelir. Sinemada, özellikle 1980li yıllardan sonra artarak ele alınmaya başlanan ve iktidar olgusuyla sık sık yolu kesişen konulardan biri de erkeklik olgusudur. Her iki konu başlığı için geçerli olmak üzere, ele alınan herhangi bir konunun sinema yoluyla etkili bir şekilde izleyiciye aktarılmasında ise disipline ait senaryo, görüntü yönetimi ve kurgu gibi temel sinematik unsurlar yanında mekân kavramının yeri ve kullanım biçimlerinin de önemli bir yeri vardır. Bu çerçevede makalede, iktidar ilişkileri ve evrelerini inceleyen, merkezde yer alan bir unsur olmasa da erkeklik olgusunu çeşitli yönleriyle irdeleyen ve mekânsal öğeler ile mekân kullanımını etkin sinematik anlatım öğeleri olarak kullanan 2015 yılı yapımı Türk filmi *Sarmaşık* ele alınacaktır. Film esas olarak yukarıda belirtilen konu başlıklarını ele alma noktasında izlediği yöntemler, tercih ettiği sinematik yaklaşım ve araçlar ve hikâyesi yoluyla iletmek istediği mesajlar çerçevesinde incelenecektir. Filmin merkezinde iktidar ilişkileri üzerine bir inceleme yer almakta ve bu yönüyle politik sinema özellikleri barındırmakta olup, makalenin kavramsal çerçevesi oluşturulurken bu konu başlıklarını esas alan bir yaklaşım sergilenecektir. Bu bağlamda, konuya ilişkin film çalışmaları literatürünü de göz önüne alan film okumaları gerçekleştirilirken, politik sinema kavramı ve benzer politik sinema örneklerinin incelenmesi üzerinden de bir tartışma yürütülecektir. Öte yandan, karakterler ve aralarındaki iletişimin incelenmesi üzerinden filmde iktidar ilişkilerinin ele alınma biçimine dair değerlendirmeler de yapılacaktır. Erkeklik olgusu ise filmde genellikle süregelen iktidar mücadelesinin bir parçası olarak ortaya çıktığı için, ağırlıklı olarak cinsiyetçilik ya da cinsellik bazında ifade ettiği anlamlar üzerinden değil, iktidar ilişkileri noktasında teşkil ettiği yer üzerinden ele alınacaktır.

Yazının ilk bölümünde filmin olay örgüsü, karakterleri ve ele aldığı konulara ilişkin sinematik özellikleri ana hatlarıyla ele alınacaktır. Sonraki kısımda ise iktidar ilişkileri ve hiyerarşi temaları; benzer sinema örnekleriyle karşılaştırmalı okumalar yapılması, sahne okumaları ve karakter çözümlenmeleri yoluyla ele alınarak; filmin konuya nasıl yaklaştığı ve hangi pencerelerden baktığına dair analizler yapılacaktır. Sonrasında ise erkeklik olgusu, filmde teşkil ettiği yer ve iktidar olgusu ile ilişkisi noktasında nerede durduğu üzerinden tartışılacaktır. Son kısımda ise, filmin anlatmak istediği hususları etkili bir şekilde izleyiciye aktarmasında belirgin bir rol oynayan sinematik mekân kullanımları ele alınacak olup, sonuç bölümünde de ele alınan tüm konulara dair genel bir değerlendirme yapılacaktır.

## 2. SARMAŞIK FİLMİ: OLAY ÖRGÜSÜ VE SİNEMATOGRAFİK ÖZELLİKLERİ

Yönetmen Tolga Karaçelik'in *Gişe Memuru*'ndan sonra ikinci uzun metrajlı filmi olan *Sarmaşık*, gerek yurt içinde, gerekse yurt dışında pek çok festivalde gösterilerek çeşitli ödüller alır.<sup>2</sup> (Şekil 1) Psikolojik gerilim türünde bir film olan *Sarmaşık*, Afrika'ya giderken armatörünün iflas etmesi üzerine liman otoritesinin emriyle demirlemek zorunda kalan bir yük gemisinde geçer (Şekil 2). Filmin hikâyesi, denizcilik hukuku gereğince haciz kaldırılana kadar gemide kalması gereken beş gemici ve kaptan Beybaba arasında, "gemi durdukça ve dönüşe dair haber çıkmadıkça" ortaya çıkan huzursuzluk, çekişme ve gerilimler çerçevesinde şekillenen iktidar ilişkileri üzerine

<sup>2</sup> Film, 2015 yılı Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo ve En İyi Erkek Oyuncu" ödüllerini alır. Ayrıca pek çok uluslararası film festivalinde gösterilen film; "Britanya'nın en büyük film festivallerinden biri olan East End Film Festivali'nden 'En İyi Film' ödülü" ve İtalya'nın kayda değer film festivallerinden biri olan "17. Cinema Europa Festivali'nden de Cinemaeuropa ödülleriyle" döner (Kültür Servisi, 2016).



kuruludur (Günerbüyük, 2015). Film, Samuel Taylor Coleridge'in *Yaşlı Gemici* adlı şiir kitabından alınan ve hikâyenin akışına ilişkin ipuçları vererek anlatımı tamamlayıcı bir işlev gören dizelerle, üç parçaya bölünmek suretiyle ilerler. "Karakterlerin geçmişine dair küçük bir fikir verme ve gemi hiyerarşisini izleyiciye aktarma" düşüncesiyle ana karakterlerin tek kare görüntülerinin olduğu açılış sahneleri ile başlayan film; "karmaşa"nın hâkim olduğu ve gemide mevcut hiyerarşik yapı ile sonrasında kalacak karakterlerin tanıtıldığı, bunu izleyen 20 dakikalık bölümle devam eder (Karaçelik, 2015b). Bu çerçevede filmin başında bir şeylerden kaçma halinin anlatıldığı dizelerde de vurgulandığı üzere, gemide kalan karakterlerin bir bölümünün, önceki hayatlarına ait sorunlardan kaçarak gemiye geldikleri görülür.



Şekil 1: Film, 2015 yılı içerisinde çeşitli ulusal ve uluslararası film festivallerinden ödüller alır. (Kaynak: <http://www.beyazperde.com.tr>)

Filmin ikinci bölümünde ise geminin durarak işlevsizleşmesi, hiyerarşinin anlamını yitirmesine rağmen etkinliğini sürdürmek istemesi ve temel yaşamsal ihtiyaçların dahi karşılanamaz hale gelmeye başlaması sonrasında karakterler arasında ortaya çıkan gerilim ve iktidar mücadelelerine tanıklık edilir. Son bölüm ise, çaresizlik duygusunun zirveye çıkması ve iktidar etkisinin dayanılmaz hale gelmesi ile birlikte çatışma ortamı ve otorite mücadelesinin zirveye taşındığı, karakterlerin paranoyaklaşma ve çıldırma emareleri göstermeye başladığı ve fiziksel şiddetin açığa çıktığı bir süreçte ilerleyerek, izleyici yorumuna açık bir sonla film tamamlanır.



Şekil 2: Filmde kullanılan yük gemisi (Kaynak: <http://www.vizyonfilmizle.com.tr/39540-sarmasik-2015-yerli-film-izle.html>)

Demirleme alanına götürülerek bağlanan geminin hareket ettirilmesini zorunlu kılan analarda görev yapmak için gemide kalan altı kişiden "biri zabit, ikisi gemici, biri

makineci, biri mutfak görevlisi ve sonuncusu da usta gemicidir.” (Korkut, 2015) (Şekil 3-4) Filmin ana karakteri olan Cenk, iktidara karşı ilk tepkiyi veren, gemi öncesi hayatında dolandırıcılık yapan ve uyuşturucu kullanan bir karakterdir. (Şekil 5) İsmail ise filmin sonuna kadar Beybaba'nın otoritesine boyun eğen ve hiyerarşik yapıda bu otoriteyi Beybaba adına kullanan muhafazakâr bir kişidir. Nadir karakteri de maddi zorluklar nedeniyle gemide kalmak zorunda olan, otoriteye saygılı ve gemideki durumun etkisiyle bunalıma girerek zaman zaman intihara meyleden bir kişidir. Cenk'in gemideki en yakın arkadaşı olan Alper ise “gemicilikte acemi” olan ve yine gemiye önceki hayatından uzaklaşmak için gelen “keş” bir tiptir (Gönülşelen, 2015). Diğer bir karakter ise, adının sorulduğu bir sahne dışında film boyunca hiç konuşmayan ve bir süre sonra fiziksel varlığı da belirsizleşen, ancak güçlü metafizik etkisi film boyunca devam eden makineci Kürt figürüdür. Son karakter ise hiyerarşinin en başındaki kişi olarak gemide film boyunca hüküm süren gerilimin ana kaynağı olan kaptan Beybaba'dır. Yönetmen Karaçelik, filmdeki bu karakterlerin ve yazdığı gemi hikâyesinin bütünüyle kurmaca olmadığını, birçoğunu yapmış olduğu gemi yolculuklarında biriktirdiği gözlemler sonucunda belirlediğini, tüm bu karakterler ile bahse konu gemi hiyerarşisinin gerçekte de var olduğunu ve burada mevcut “sosyolojik yapı ile hiyerarşiyi didaktik olmadan anlatmaya çalıştığını” ifade eder (Karaçelik, 2015b). Filmde dikkat edilmesi gereken diğer bir husus da, özellikle son bölüme hâkim olan metaforik anlatım üzerine kurulu sinema dilidir. Yönetmen, gemide işlerin iyice içinden çıkılmaz bir hale geldiğini simgeleyen salyangoz ve sarmaşık gibi metaforlar kullanır. Sinemada “kör göze parmak metaforlar” kullanmanın “anlamlandırmayı” doğurduğunu ve bunun da “hissi öldürdüğünü” ifade eden yönetmen Karaçelik, “farklı anlamlara çıkabilecek” metaforlar kullanarak “gerçeklik duygusunu kaybetmeyi” amaçladığını ve “esas yaratmak istediği şeyin his ve gerginlik” olduğunu ifade eder (Karaçelik, 2015b).



Şekil 3: Beybaba hariç gemide kalan 5 kişi (Önden arkaya: Nadir, İsmail, Alper, Cenk ve Kürt) (Kaynak: <http://www.vizyonfilmizle.com.tr/39540-sarmasik-2015-yerli-film-izle.html>)



Şekil 4: Diğer mürettebatın gemiden ayrılışı (Kaynak: <http://www.vizyonfilmizle.com.tr/39540-sarmasik-2015-yerli-film-izle.html>)



Şekil 5: Filmin ana karakteri Cenk  
(Kaynak: <http://ekrandedektifi.com/sarmasik-ayni-geminin-insanlari/>)

Filmin iktidar ilişkileri üzerine odaklanması ise, yönetmenin toplumsal gelişmelerden etkilenmesinin bir uzantısıdır. Filmini, “İktidarı inceleyen ve ortaya koyan; o gergin ve baskıcı ortamın beni çekmeye zorladığı bir film” şeklinde ifade eden yönetmen, bu etkileşimin bir yansıması olarak güncel sosyo-politik konulara ilişkin pek çok göndermeye filmde yer verir (Karaçelik, 2015a). Bu noktada, politik sinema özellikleri barındırdığı görülen filmde, bireysel psikoloji ve ilişkilere eğilen ve izleyiciyi karakterlerle özdeşleşme düşüncesine sevk eden bir sinema dili göze çarpar. “Yönetmenin yarattığı mikro dünyanın, hepimizin içerisinde yaşadığı makro dünyanın temel toplumsal çelişkilerini yansıtan bir ayna” sı niteliğine belli ölçüde haiz olması, filmi ister istemez politik sinema eksenine de çeker (Gönülşelen, 2015). Bu noktada, “filmlerin herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürdüğünü” ve “politik anlamlarını da daha çok içerdikleri tezlerde, kullanılan somut temsil stratejilerinde ve yarattıkları muhtemel etkilerde aramanın gerekliliğini” ifade etmek gerekir (Ryan & Kellner, 2010, s. 18-19).<sup>3</sup> Bu bağlamda, *Sarmaşık*’ın içerdiği karakterlerin toplumsal katman ve konuları yansıtan temsili yönler barındırması ve hikâyesinin güncel sosyo-politiğe dair göndermeler içermesi, onun bir politik sinema örneği olarak da değerlendirilmesini gerekli kılar.

### 3. İKTİDAR İLİŞKİLERİ VE SARMAŞIK FİLMİ

*Sarmaşık*, belirli bir politik konuya odaklanan bir film olmasa da, “Türkiye’de yaşanan toplumsal/tarihsel süreçlere ilişkin hegemonik söylemin sunduğu bakış açısının dışında görme/düşünme biçimleri edinmeye” ve “izleyiciyi ezberini bozmaya yöneltmesi nedeniyle “yeni politik sinema” kategorisinde değerlendirilebilecek bir film”dir (Suner, 2006, s. 289). “Yeni politik sinema” kavramı, “1990lardan itibaren yaşanmakta olan toplumsal ve siyasal dönüşümün bir sonucu olan, politik olayları konu almanın ötesinde ortak bir sinema anlayışı ya da eleştiri tavrı içermeyen, tematik olarak temel meselesi doğrudan aidiyet ve kimlik sorunsalı olan ve nesnel ve dışarıdan bakan bir temsil anlayışı yerine öznelliğe, öznel algı ve deneyime vurgu yapan” filmleri tanımlamak üzere kullanılır (Suner, 2006, s. 255-257). Bu çerçevede *Sarmaşık* da, 1990lı yıllarda çekilen *Işıklar Sönmesin* (Reis Çelik, 1996) ve *Hoşçakal Yarın* (Reis Çelik, 1998) gibi filmlerle başlayıp 2000li yıllarda *Filler ve Çimen* (Derviş Zaim, 2001), *Hiçbir Yerde* (Tayfun Pirseliemoğlu, 2002) ve *Yazı Tura* (Uğur Yücel, 2004) gibi filmlerle devam eden ve son dönemlerde çekilen *Tepenin Ardı* (Emin Alper, 2012) ve *Abluka* (Emin Alper, 2015) filmleriyle günümüze kadar gelen politik sinema örneklerine benzeyen bir “yeni

<sup>3</sup> Filmler toplumsal yaşamın söylem biçimlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. (Ryan & Kellner, 2010, s. 18-35).

politik sinema” örneğidir.<sup>4</sup> Zira *Sarmaşık* da, iktidar ve hiyerarşi gibi olguların değişen koşul ve roller çerçevesinde geçirdiği evreleri mercek altına alırken politik temalara eğilen ve aidiyet ile öznellik gibi kavramlara vurgu yapan bir sinema dili kullanır.

Bu noktada, “yeni politik sinema” kavramı ekseninde *Sarmaşık*’la benzerlikler arz eden; onunla çok yakın dönemlerde ve her ikisi de aynı yönetmen eliyle çekilmiş olan *Tepenin Ardı* (2012) ve *Abluka* (2015) filmlerini de içeren karşılaştırmalı bir film okuması üzerinden ilerlemek yararlı olabilir. *Tepenin Ardı*, toplumsal hayattan uzak bir ortamda yaşayan Faik’i, iki torunu ve oğlunun ziyaret etmesi sonrasında gelişen ve “militarizm, erkeklik, bir süreç olarak ‘öteki’nin nasıl kurulduğu ve cemaat-aile ilişkileri” gibi konulara el atan bir filmidir (Konuşlu, 2013). Bir yandan, aile içi erkeklerin büyükbabaya paradoksal bir şekilde duydukları ezilme ve hayranlık duyguları ekseninde erkeklik kültürünü mercek altına alan; öbür taraftan da “silaha meraklı küçük torun ve Güneydoğu’da yaptığı askerliğin travmalarını atlatamayan” büyük torun olgularının katkısıyla Kürt sorunu ve militarizm konularını işleyen filmin merkez temasını ise “düşman yaratma” ve “ötekileştirme” olguları oluşturur (Ercivan, 2013). *Tepenin Ardı*, içerdiği karakterlerin toplumsal hayatta karşılıkları düşünülerek seçilmiş olması, mevcut sosyo-politik sorunlara temas etmesi ve “ötekileştirme” ile erkeklik gibi konulara değinmesi itibarıyla *Sarmaşık*’la benzerlikler arz eden bir “yeni politik sinema” örneğidir. Öte yandan, *Tepenin Ardı*’nda “ötekileştirme” ve “düşmanlaştırma” kavramları filmin merkezinde yer almakta iken, *Sarmaşık*’ta ise iktidar ilişkileri konusu filmin ana inceleme sahasını oluşturur.

Yönetmeni Emin Alper tarafından “politik psikolojik gerilim” olarak tanımlanan *Abluka* filmi ise, “iki kardeşin hikâyesi etrafında” geçen ve “gerçekle kurmacayı” bir araya getirerek distopik bir atmosfer yaratan bir filmidir (Alper, 2015). Kaotik ve karanlık bir evrenin yaratıldığı film, bizi “kısıtlanmışlık ve yoğun baskı üreten bir abluka ortamında normalini kaybetmiş karakterlerle tanıştır.” (Irmak, 2015) İki kardeş özelinde karakterlerin “geçirdikleri psikolojik değişim/dağılma”; yani bir anlamda yaşadıkları “psikolojik abluka durumu” ise mahalle ölçeğinde gerçekleşen fiziksel abluka durumunun mikro düzeyde de yaşandığını gösterir.” (Irmak, 2015)<sup>5</sup> Öte yandan filmde, köpeklerin belediye tarafından öldürülmesinin istenmesi ya da çöplerin yakılması hususlarında görüldüğü üzere toplumsal konulara dair göndermeler yer alır. Bu anlatılanlar çerçevesinde *Sarmaşık* ve *Abluka* arasındaki en can alıcı benzerlik ise, her iki filmin de “otoriteyi sorgulayamamış ve onun mağduru olmuş küçük insan”ların hikâyelerini anlatıyor olmasıdır (Acaroğlu & Günerbüyük, 2015). Farklı biçimlerde de olsa her iki film de, baskı ve otoritenin etkin olduğu ortamlarda geçmesi, içinden çıkılamayan kaotik atmosferler içerisinde ilerlemesi ve insanların gerçeklerle bağlarını yitirerek psikolojik anlamda değişim yaşamaları itibarıyla pek çok ortak yön barındırırlar. Öte yandan, *Sarmaşık* filmi ile gerek *Tepenin Ardı*, gerek de *Abluka* filmleri arasında sinematografi, kurgu ve mekân gibi sinematik unsurlar bağlamında çok ciddi benzerlikler göze çarpmaz.

*Sarmaşık* filmini, iktidarın evreleri üzerine bir inceleme yapma düşüncesi üzerine şekillendiren yönetmen Karaçelik’in filmine mekân olarak bir yük gemisi seçmiş olması tesadüfi değildir. Zira yük gemilerinde egemen olan hiyerarşik yapı ile çeşitli toplumsal kurumlar içerisinde süregelen iktidar ilişkilerinin teorik ve pratik yönlerden benzerlikler arz ettiği görülür. “Seyir halinde bir gemide, yönetenler ile yönetilenler arasında net bir

<sup>4</sup> Bu filmlerin büyük bölümü anlatım özellikleri itibarıyla Türk Sineması’nın özellikle 1970lerde belirginlik kazanan toplumcu gerçekçi temsil anlayışıyla, politik hiciv geleneğiyle ve toplumsal sorunlar karşısında takındığı “hümanist” yaklaşımla süreklilik göstermektedir (Suner, 2006, s. 255).

<sup>5</sup> Bu bir yandan iki kardeş hikâyesi. İşin politik tarafı çok ön plana çıkıyor. Filmi bu nedenle ‘politik psikolojik gerilim’ diye tarif ediyorum. (Acaroğlu & Günerbüyük, 2015)

katmanlaşmanın” olduğu, “herkesin bir altıyla konuştuğu ve hiyerarşinin en üstündeki kişinin en alttakilerle temasa geçmediği”, hatta “yüzünü bile nadir gördüğü çok sert bir hiyerarşi” gözlemlenir (Gönülşelen, 2015). Filmin ilk bölümünde, kaptan Beybaba'nın yemeğe gelişi esnasında çalışanların ayağa kalktığı ve üst kademede olan birinin yemekte Alper'i yanına çağırdığında onun askeri nizamı andırır bir şekilde durarak cevap verdiği sahnelerle bu hiyerarşi izleyiciye aktarılır. Ancak filmde geminin durması ile birlikte ortaya çıkan yeni durum sonrasında bu hiyerarşik strüktür ve Beybaba'nın iktidarı bir anda anlamını yitirir. Hikâyesini, iktidarın bu durum değişikliği sonrası geçirdiği evreleri anlama düşüncesi üzerine kuran yönetmen, filmini şu cümlelerle özetler; “İşlevini kaybetmiş bir otorite hiyerarşiyi devam ettirmek için neler yapar ya da göze alır ve hangi evrelerden geçer. Gemi artık gitmiyorsa gemi değildir. Peki, o zaman kaptanla biz ne yapacağız?” (Karaçelik, 2015b). Bu bağlamda yönetmen, iktidarın “otoritesini kaybettiğini anladığı anda tekrar kontrolü almak için neler yaptığını ve karşısında yer alan karakterlerin de bu değişime verdiği fiziksel ve duygusal tepkileri ve yaşadıkları kırılmaları görmeyi amaçladığını” ifade eder (Karaçelik, 2015b).

Filmde iktidarın evrelerini yönetenler ve yönetilenler üzerinden anlamaya dair yapılacak bir okumada ilk ele alınması gereken karakter, hikâyenin ilerleyişinde en belirleyici unsur olan kaptan Beybaba'dır. Geminin durması sonrasında, iktidarın doğası gereği otoritesini sürdürmek isteyen Beybaba, bunu başarmak için film boyunca çeşitli yollar dener. Bu çerçevede, mürettebat üzerinde ilk olarak muhbiriğe dayalı, daha esnek bir yönetim sergileyen Beybaba, zaman içerisinde otoritesinin sarsıldığını görünce, önceki durumla çelişir bir şekilde daha sert, dışlayıcı ve insanları birbirine düşürmeye çalışan bir yönetime geçiş yapar.<sup>6</sup> Örneğin, geminin durması sonrasında asgari yaşam gereksinimlerinin karşılanamaz hale geldiği bir ortamda bile, Cenk tarafından kendisine jest olarak gönderilen sucuğu otoritesini sarstığını düşündüğü için sert bir tepki ile reddeden Beybaba, durumun gerektirdiği insani yaklaşımı sergilemek yerine; bunu daha baskıcı bir yönetim biçimine geçiş için gerekçe olarak kullanır. Dolayısıyla kendi varlığını sürdürme adına; empati ve iletişime dayalı bir idare yerine, öncelikle hiyerarşinin keskin bir şekilde ve her şartta korunduğu ve sadece onun izin verdiği ölçüde bir diyaloga prim verir. Bunun yanında, iktidar gücü azalan Beybaba; örneklerini hiyerarşinin en katı uygulandığı yerlerden biri olan hapisanelerde gördüğümüz “statü tahakkümü” yolunu da devreye sokar ve tüm mürettebatı karşısına dizerek “küfretme, tehdit” ve alçaltma gibi tahakküm biçimleriyle otoritesini geri kazanma yolunu dener (Öztürk, 2012, s.171) (Şekil 6). Bu yollarla, Foucault'un da ifade ettiği üzere “disipliner iktidarın terbiye etme” görevini yerine getiren Beybaba, esas itibarıyla mürettebatı “disipline ve terbiye etme” ve “itaatini” sağlama amacını güder (Foucault, 2006). Otoriteyi bu yollarla sağlama girişimlerinin sonuçsuz kalması neticesinde Beybaba, filmin son kısmında her yeri saran sarmaşıklarla da simgelendiği üzere, zirveye çıkan kaos ve paranoya ortamına çözüm bulamayarak uzaklaşır ve kendini izole eder.<sup>7</sup> (Şekil 7)

<sup>6</sup> Cenk'le yaşadığı tartışmayı Beybaba'ya taşıyan ve Cenk'in üstüne yürüdüğünü söyleyen İsmail'e, Beybaba'nın “üstlerine varma, birkaç gün rahat bırak” dediği sahnede de görüldüğü üzere Beybaba'nın ilk etapta daha yumuşak bir iktidar dilini tercih ettiğini görürüz.

<sup>7</sup> Örneğin filmin sonlarına doğru Beybaba, gece yattığı odanın kapısının önünde, içeri girmeden gölgesiyle kendisine görünerek bir tür psikolojik tehdit gerçekleştiren insandan korkar, ancak hiçbir tepki vermez.



Şekil 6: Otoritesinin sarsıldığını düşünen Beybaba; küfür, alçaltma ve sertlik yollarıyla gücünü geri kazanmaya çalışır. (Kaynak: <http://www.vizyonfilmizle.com.tr/39540-sarmasik-2015-yerli-film-izle.html>)



Şekil 7: İsmail'in yarılan kafasından çıkan sarmaşık, gemide her yeri saran kaos ve paranoya atmosferini simgeler. (Kaynak: <http://www.vizyonfilmizle.com.tr/39540-sarmasik-2015-yerli-film-izle.html>)

Gemideki diğer bir iktidar aygıtı, Beybaba'ya muhbirlik yapan ve onun gemideki otoritesini mürettebata aktarma işlevini gören İsmail karakteridir. Filmin sonuna kadar Beybaba'ya sorgusuz sualsiz itaat eden ve zaman zaman onun otoritesinden rol devşiren bir profil çizen İsmail, gemide Beybaba'nın iktidarının devamlılığını sağlamak için de elinden geleni yapar. Bu yönleriyle, Adorno'nun ifade ettiği (2003, s. 300-306) ve otoriter kişiliğin temel niteliğini oluşturan “çift değerlilik özelliğini” barındıran İsmail; tarihte ve günümüzde de çeşitli karşılıkları olan “kendisinden daha güçlü bir otoriteye koşulsuz boyun eğme ve daha zayıf olanı ezme” tavrını sergiler.<sup>8</sup> Beybaba'nın iktidarına karşı en sert tepkiyi gösteren kişiyse Cenk'tir. Geminin demirlemesi sonrasında ortaya çıkan zor koşullar nedeniyle gittikçe paranoyaklaşan Cenk, Alper'le birlikte iktidarla gerginlik dozu film boyunca yükselen bir çatışma sürdürür. (Şekil 8) İktidara karşı isyanın ilk fitilini de, İsmail'in kendisine verdiği “güverteyi yıka” talimatına, hiyerarşinin anlamsızlaştığını düşünmesinin de etkisiyle “bana Beybaba ağzıyla konuşma” diye cevap vererek ve kendisine edilen küfür sonucu olayı kavga boyutuna vardırarak Cenk ateşler.<sup>9</sup> Öte yandan, film boyunca çoğunlukla İsmail üzerinden yürütülen bu tepki verme ve başkaldırı hali, iktidarın ana temsilcisi olan Beybaba'ya pek yansımaz. Beybaba'ya, sadece mürettebatı sert bir şekilde azarlaması sonrasında arkasını dönüp giderken, vurma hedefi olmadan arkasından atılan bir çekiç yoluyla somut bir tepki gösterilir ki; bu da Beybaba'nın arkasını döndüğünde kimsenin çekici ben attım dememesi ve Cenk'e verilen “çekici çantaya koy” emrinin onun tarafından yerine getirilmesiyle son bulur. Söz konusu iktidar tahakkümünün film

<sup>8</sup> “Adorno'ya göre, otoriteryen karakterin kuvvetle özdeşleşmesi, 'aşağı' olan her şeyin yadsınmasıyla birlikte gider. Otoriteryen karakter, bütün iç grupla ve aileyle özdeşleşerek otoriter disiplini kendi kendine dayatabilmektedir.” (Oktan, 2008, s. 152-166)

<sup>9</sup> Cenk'in isyankâr yönü, futbol dünyasında benzer bir kimlik taşıyan Adana Demirspor formasını giymesi ve ona ait olan ‘Şimşekler’ tezahüratını yapması yoluyla sembolik olarak izleyiciye aktarılır.

boyunca aşılammaması halinin, başta Cenk olmak üzere tüm mürettebat nezdinde bir tür kaotik kabullenmişlik psikolojisi doğurduğu; bunun da filmin sonunda zirveye çıkan ve tüm gemiye sirayet eden bir çaresizlik ve bunalım haline sebebiyet verdiği görülür. Esasen filmin sonunda İsmail'in yarılan kafasından çıkarak her yeri saran sarmaşıklar da bir metafor olarak bu çaresizlik ve çözümsüzlük duygusunun tüm gemiyi sarmasını simgeler. Salyangoz metaforu da benzer bir şekilde, Kürt'ün ortadan kaybolması ve gemide işlerin iyice sarpa sarması sürecinde ortaya çıkan ve filmin sonunda tam bir kaos halinin doğması ile birlikte geminin güvertesini kaplayan bir tür "lanet" durumunu imler.<sup>10</sup> (Şekil 10)



Şekil 8: Cenk'in filmin sonunda zirveye çıkan bunalım ve kontrolden çıkma hali (Kaynak: <http://www.vizyonfilmizle.com.tr/39540-sarmasik-2015-yerli-film-izle.html>)



Şekil 9: İktidara karşı ilk tepkinin, Cenk'in İsmail'e "bana Beybaba ağzıyla konuşma" deyişle verildiği sahne (Kaynak: <http://www.vizyonfilmizle.com.tr/39540-sarmasik-2015-yerli-film-izle.html>)



Şekil 10: Salyangoz Metaforu (Kaynak: <http://www.vizyonfilmizle.com.tr/39540-sarmasik-2015-yerli-film-izle.html>)

İktidar ilişkileri bağlamında bulunduğu yerin belirleyici bir rolü olması nedeniyle irdelenmesi gereken diğer bir karakter de, filmin bir noktasında ortadan kaybolan ve sonrasında hayalet gibi zaman zaman görünmeye devam ederek, hem varlığı hem de

<sup>10</sup> "Yaşlı Gemici'nin Albatros'u öldürmesiyle Cenk'in Kürt'ü öldürmesi birbiriyle bağdaşiyor. Gemiye saran lanet ise o an başlıyor. Lanetin başlama zamanıyla neredeyse paralel ilerleyen 'salyangoz metaforu' psikolojik gel-gitlerin zirve noktasına ulaştığı anda yadsınamayacak duruma geliyor." (Durmaz, 2015)

yokluğuyla herkes üzerindeki etkisi film boyunca devam eden Kürt figürüdür. Kendisine, gündemde olan toplumsal bir soruna dair temsili bir kimlik de biçilen bu figür, filmde de gerçek hayatta olduğu gibi çözülemeyen ve bu yönüyle de süregelen iktidar mücadelesinin kaderini tayin edebilecek derecede belirleyici olabilen bir soruna karşılık gelir. Filmin ana unsurlarından biri olan Kürt figürü, filmde politik bağlamın en görünür hale geldiği karakter olma hüviyetini taşır. Netice itibarıyla filmin sonuna kadar kırılmayan iktidar hegemonyası ise son sahnede Cenk'in İsmail'e sorduğu "Beybaba'nın anahtarı sende mi?" sorusuna kadar sürerken; soruya cevaben İsmail'in bakışı ile birlikte o andan itibaren ortaya çıkması muhtemel bir ortak hareket etme ve tepki verme halinin işareti verilerek, yönetmen penceresinden duruma nasıl yaklaşılması gerektiğine dair bir yorumla film sonlandırılır.

#### 4. SARMAŞIK FİLMİ'NDE ERKEKLİK VE İKTİDAR İLİŞKİSİ

*Sarmaşık*, iktidarın geçirebildiği evreler ve bunun insan psikolojisi üzerindeki etkilerini inceleme düşüncesi üzerine kurulu bir film olmakla beraber, 1980'lerden itibaren Türk Sineması'nda artış gösteren ve erkek merkezli konular ile erkek dünyasına dair yaşam biçimleri üzerine odaklanan filmlerle de benzerlikler arz eden yönler barındırır.<sup>11</sup> Tamamen erkeklerden oluşan ve erkek mekânlar ve ilişkiler barındıran bir yük gemisinde geçen bu filmde, bahse konu iktidar mücadelesini etkileyen ve "erkekler arasındaki ilişkileri kontrol eden ataerkil bir düzen" göze çarpar" (Arik, 2009, s.194). "Kendisini 'kadın olmamak' üzerinden tanımlayan bireylerin oluşturduğu homososyal bir topluluk" olan gemi mürettebatı, "kendine has hiyerarşik bir yapıya sadık kalarak geliştirdiği muhabbetler üzerinden" ister istemez bir "hegemonik erkeklik" dünyası inşa eder (Umut, 2007).<sup>12</sup> Bu bağlamda filmde, "hegemonik erkeklik" özellikleri gösteren davranış biçimlerinin egemen olduğu (küfür, şiddet vs.) bir gemi ortamı söz konusudur. Burada "hegemonik erkeklik" kavramı, "erkeğin cinsiyet temelindeki statüsünün, kendi cinsiyetindeki bireylerle arasında kurduğu ilişkide belirleyici bir kategori"ye karşılık gelir (Connell, 1998).<sup>13</sup> "Hegemonik erkeklik" daima kadınlarla ilgili olduğu kadar, ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleriyle ilgili olarak da inşa edilmektedir. Farklı erkeklik biçimleri arasındaki etkileşim, ataerkil bir toplumsal düzenin işleyiş biçiminin ayrılmaz bir parçasıdır" (Connell, 1998, s. 245). Dolayısıyla, film üzerinden konuyu ele alma noktasında, "sadece kadınlığa karşı egemenlik addeden pratikleri değil, erkekliğin çoklu bir tanım kapsamında farklı türde erkeklikler karşısındaki hallerini görme" düşüncesini içeren bir yaklaşımın esas alınması gerekir (Arik, 2009, s. 185). Zira "tek tip bir erkeklik yoktur; her biri gücün farklı pozisyonlarıyla iç içe geçmiş farklı pek çok erkeklik vardır." (Connell, 2005) Elbette ki gemi hiyerarşisi ve iktidar aygıtlarının filmin son sahnesine kadar asli etken olduğu bir ortam söz konusudur. Ancak, "Kiesling'in de dediği gibi erkekliği anlamak için başlangıç noktasının, erkek-kadın karşıtlığından öte, erkekler arasında uygulanan asimetric egemenlik ve itibar unsurlarının analizi" (1997, s. 65-86) olduğu düşünüldüğünde, filmde erkekliğe dair unsurlar ile iktidar ilişkilerinin bir arada olduğu ve hatta karşılıklı olarak birbirini etkilediği durumlar karşımıza çıkar. (Arik, 2009, s. 185)

Bu noktada, *Sarmaşık* filmi gibi gemide geçmesi, erkeklik olgusunu *Sarmaşık* filmine göre daha merkezde incelemesi ve bu yönleriyle de bize karşılaştırmalı okuma imkânı sunabilmesi nedenleriyle 1998 yılı yapımı *Gemide* (Serdar Akar) filmine ayrı bir parantez açmak gerekir. Yönetmen Karaçelik, "kendi filminde iktidar veya kişilerin psikolojik çöküşünün erkekliklerinden daha önde olduğunu" ve "*Gemide*'de geminin

<sup>11</sup> Bu dönemde çekilen ve gergin, bunalımlı ve kırılmalı olan erkek hikâyeleri anlatan filmlerden bazıları *Gemide* (Serdar Akar-1998), *Yazı-Tura* (2004 – Uğur Yücel) ve *Çoğunluk*'tur (Yüce, 2010).

<sup>12</sup> "Hegemonik erkekliğin inşasında zorunlu bir durak olarak görülen homososyalliğin en önemli özelliği kadınlardan izole bir ortamı gerektirmesidir (Yiğit, 2015).

<sup>13</sup> "Hegemonik erkeklik kavramıyla anlatılmak istenen, iktidarın kültürel kodlarla özel alanın da içine girerek toplumsal yapıda meşruluk kazanmasıdır." (Taşıtman, 2012, s. 126).



sığınılacak bir mekân iken, *Sarmaşık*'ta hapisane" haline dönüştüğünü ifade ederek iki filmin birbirinden farklı olduğunu altını çizer (Karaçelik, 2016). Ancak her iki filmin de; *Gemide*'nin giriş sahnesinde ifade edilen "Bir memleket gibidir gemi. Her şey düzenli ve kontrol altında olmalıdır. Kaidelere uyulmalıdır, kanunlara, nizamlara.." ifadelerine uyan gemilerde geçmesi ve birçoğu kendi gerçekliklerinden kaçan ya da gidecek yerleri olmayan karakterlerden oluşması, aralarında ciddi benzerlikler olduğuna işaret eden durumlardır. *Gemide*, 4 kişilik bir mürettebattan oluşan ve "Laleli'de demirli halde bulunan bir kum kosterinde geçen"; "cinayet, hırsızlık, tecavüz, içicilik ve bolca erkek muhabbeti içeren; memlekete, İstanbul'a ve erkeklığe dair" bir filmidir" (Günerbüyük, 2015). Filmi tanımlayan başlıklar bile esas itibarıyla 'cinsiyet' ve 'erkeklik' temalarının hikâyede kapladığı yer hakkında fikir verir. Karakterler arasında farklı hegemonik erkeklik kategorizasyonlarının gözlemlenmesi ve "hikâyenin neredeyse tamamının geçtiği gemi" örneğinde görüldüğü üzere homososyal ortamların vurgulanması gibi unsurlar yoluyla filmde erkeklik olgusuna çeşitli pencerelerden bakılır (Yiğit, 2015). Öte yandan filmde, *Sarmaşık*'ta da olduğu üzere, toplumsal hayatta mevcut sorunların eleştirildiği ve gerçek hayatta vuku bulan olaylara benzeyen durumların anlatıldığı bir sinema dili gözlemlenir. Gemi mekânlarının kasvetli atmosferi ile kaptanların otoritesinin süreç içerisinde azalıyor olması üzerine ilerleyen hikâyeler de filmlerin diğer ortak yanlarıdır. İki film arasındaki en temel fark ise, *Gemide*'nin ağırlıklı olarak politik olmayan ve erkeklik başta olmak üzere farklı toplumsal sorunlara eğilen bir anlatıyı tercih etmesi; *Sarmaşık*'ın ise erkeklığı arkada bırakan bir iktidar incelemesi ve politik sinema anlayışına yönelmesidir.

*Sarmaşık* filminin geçtiği gemide, erkek egemen toplumsal yaşantıda görüldüğü üzere iktidar ilişkileri ve bireylerarası iletişim genellikle erkek dili ve bakış açısıyla ifade bulur. Otorite ve iktidar mücadelesi, ataerkil toplum reflekslerinin de bir uzantısı olarak fazlasıyla erildir. Öte yandan filmde, "Gramsci'nin hegemonik erkeklik olarak adlandırdığı erilliğin sadece kadınlar için değil erkekler arasındaki hiyerarşiyi de düzenleyen yapısının ortak bir konsensüsle sürekli yaşatılması" hali de kısmen gözlemlenir (Elmacı, 2013, s. 265). Dolayısıyla, her ne kadar altı erkekten oluşan bu gemide hiyerarşi ve 'erk' ön planda olsa da, yazının başlığında da ironik bir şekilde vurgulandığı üzere 'erk'in dışavurumu fazlasıyla 'erkek'tir ve 'erk'i elde etmek için 'erkekçe' davranmak gerekir. "İktidar dili olarak erkeklik dayatmasından doğrudan etkilenen kadınların dışında, (belki) doğrudan değil ama 'içeriden' biri olmaları sebebiyle bizzat erkekler de nasibini alır." Çünkü "erkeklik sürekli olarak ve yeniden kazanılması gereken bir şeydir" ve filmdeki karakterler arasında süregelen iktidar çatışmalarında bu tip mücadeleler sıklıkla karşımıza çıkar (Taşıtman, 2012, s. 126). Bunun yanında filmde, gemide işleyen normal düzen üzerinde de oldukça etkisi olan "hegemonik erkeklik" eksenli bir dünya anlatılması ve diyaloglara erkek bir dilin hâkim olması (örneğin küfürlü diyaloglara sıkça yer verilmesi) gibi direkt olarak erkeklik kodlarına referans veren bir sinema dilinin de varlığı görülür. Bu dil ile erkeklığın vurgulanması ya da onu merkeze alan bir düşünsel yaklaşımın öne sürülmesinden ziyade karakterlerin gerginliği, sıkıntıları ve hapsolme halleri gibi etkenlerin, onların üzerindeki psikolojik etkilerini dışa vurma amacının güdüldüğü ifade edilmelidir. (Şekil 11)



Şekil 11: Zaman geçtikçe ve gemi durdukça sıkıntı ve gerilim artar  
(Kaynak:<http://bianet.org/biamag/sanat/170045-sarmasik-bir-cenk-hikayesi>)

Bu çerçevede, bahse konu alt metnin özellikle İsmail ile Cenk arasındaki emir komuta zinciri kaynaklı çekişmelerde su yüzüne çıktığını görülür. Zira Cenk, İsmail üzerinden kendisine iletilen iktidar tahakkümüne küfür, tehdit ve şiddet gibi erkeklığe ait hegemonya araçları yoluyla cevap vererek, anlamını yitirdiğini düşündüğü bir otoritenin kendisine dayatılmasına direnç gösterir. Aralarındaki çekişmenin asıl sebebi, İsmail tarafından Cenk'e dayatılan otorite olsa da, buna verilen fiziksel tepkinin kıvılcımını ateşleyen asıl unsur ise İsmail tarafından Cenk'e edilen ve Türk 'erkek' merkezli bakış açısında çok önemli bir gerilim sebebi olan bir küfür olur. İsmail'in bu küfürü, kendisine yansıtılan tepkinin en belirgin sebebi gibi görünmekle birlikte; aslında iki karakter arasında yürüyen keskin hiyerarşik çatışmanın kavgaya dönüşmesinde bir bahane işlevi görür. Öte yandan, İsmail de kendisine erkek diliyle verilen bu tepkiye benzer bir dille cevap verir; ancak yine de filmin sonuna kadar iktidar olma kaynaklı gücünü, bu erkeklik eksenli çekişme dilinin önüne koyarak hareket eder. Bunun yanında Beybaba da otoritesini kaybetmeye başlayınca, iktidar gücü yanında, erkek dünyasının unsurları olan küfür ve şiddet (Ör: Cenk'e tokat attığı ve mürettebata küfürlü konuşma yaptığı sahne) yollarını kullanmaya başlayarak, tekrar otoritesini geri kazanma amacını güder. Zira iktidar gücünü pekiştirmek için erkeklığe de ihtiyaç doğmuştur ve "erkeklığe ilişkin en önemli göstergelerden biri şiddetin bizzat eril özne tarafından sunumudur" (Elmacı, 2013, s. 266). Beybabanın asıl amacı, gemide var olan erkek ortamında ve ataerkil erkek psikolojisi üzerinde güçlü bir etkisi olduğunu bildiği şiddet ve bastırma dilini kullanarak, gemideki iktidarını pekiştirmektir.

Erkeklik olgusunun filmde işgal ettiği yer ile hikâyenin merkezinde yer alan iktidar ve hiyerarşi olguları arasındaki ilişkiye bakıldığında; toplumsal hayatın çeşitli kesimlerinde karşılık bulan bir karakter örnekleme karşımıza çıkar. Özdaş'ın "Angst (Kaygılı) erkeklik" tanımlamasıyla örtüşen ve filmde Cenk'in temsil ettiği bir karakter yoluyla sunulan bu örneklem çerçevesinde, kendisini çoğunlukla erkeklik kodlarıyla ve yer yer delikanlılık jargonuyla ifade eden, eğitimsiz ve lümpen olabilmesinin yanında içki ve uyuşturucu da kullanabilen; öte yandan bu özelliklerle çelişen bir biçimde muhafazakar yönler de barındırabilen bir tip karşımıza çıkar.<sup>14</sup> Toplumsal hayatta da karşımıza çıkan ve iktidar ilişkileri ile erkeklik olgusunun somut kesişim noktalarını yansıtan bu profil, yukarıda da örneklediği üzere erkeklığe dair ve erk odaklı bazı davranış kalıpları sergileme yoluyla bir iktidar alanı yaratmayı hedeflerken; daha güçlü bir erkin kendisine yönelik benzer içerikli tahakkümüne karşı da reaksiyon üretemez ve boyun eğer.

<sup>14</sup> Özdaş, yönetmenin filmde yaptığı en iyi şeyin, genç toplumsal erkeğin estetik damarını çok iyi yakalayabilen bir dili oturtabilmesi olduğunu ifade eder (Özdaş, 2015).

Filmde Beybaba eliyle hayata geçirilen değişken iktidar biçimleri ve diğerlerinin buna verdiği fiziksel ve duygusal tepkiler üzerinden bir çatışma hali ilerlerken; bir yandan da iktidarın desteklenmesi ya da ona karşı direnilmesinde bir yol olarak, karakterlerin birbirlerine erkek davranışlarıyla kurmaya çalıştığı bir egemenlik ve itibar kazanma çabasının varlığı göze çarpar. Erkeklik, bu filmde merkezde yer alan belirleyici bir unsur olmaktan ziyade iktidarın kendini ifade etme ve dönüştürme girişimlerinde, alttakilerin de buna karşı mücadele ederken daha güçlü bir pozisyon elde etme çabasında kullandığı tepki dilini oluşturan önemli unsurlardan biri olarak karşımıza çıkar. Bu çerçevede, ne kadar 'erkek' olduğu ve onun gereklerine uygun davranıldığı, gemide ne derece güçlü bir iktidara sahip olduğunun göstergesi olmadığı gibi, bireysel çatışma ve mücadelelerde güç elde etme noktasında araçsal bir nitelik taşımanın dışında bir anlam da ifade etmez. Filmin sonlarına doğru geminin yaşanmaz bir hale gelmesinin de etkisiyle gemidekiler için ana sorun, Beybaba'nın gemide zorunlu kalınmasına sebep olarak görülmesi ve elinde tutup kimseye vermediği 'anahtar'ın istenen şeylere ulaşılmasına engel olması durumudur.

## 5. SİNEMATİK MEKÂN KULLANIMININ FİLMDEKİ YERİ

*Sarmaşık* filmi, esas derdinin izleyiciye aktarılması ve sinematografik çatışmanın oluşturulması noktasında mekân seçimi ve kullanımının getirilerinden oldukça faydalanan bir filmidir. Bu bağlamda en büyük rolü de, hiç kuşkusuz mekânsal olarak filmin tamamına yakın bir bölümünün geçtiği yük gemisi oynar. Değişen şartlarda iktidarın evrelerini anlama düşüncesi üzerine kurulu olan filmde; belli kuralların, disiplinin ve çalışmaya odaklı bir yapının egemen olduğu bir yük gemisinin kullanılmış olması, bilinçli yönlendirildiği anlaşılan bir mekânsal tercihe işaret eder. Zira yük gemileri, çalışma prensipleri ve işleyişleri ile içerisinde sürdürülen gündelik yaşam faaliyetleri itibariyle katı bir emir komuta zinciri ve hiyerarşik yapılanmanın hüküm sürdüğü mekânsal temsilietlerdir. Mimari yapıları itibariyle bu gemiler, içerdikleri işleve dayalı mekânsal ayrımlar (güverte, makine bölümü, vs.), dar ve dışa kapalı koridorlar ve koğuş sisteminde tasarlanan kamaraları ile denetimin, kuralların ve hiyerarşinin görünür hale geldiği soğuk ve kasvetli mekânlardır. (Şekil 12) Filmdeki yük gemisi, Beybaba'nın temsil ettiği "iktidarın yürüttüğü tahakkümün veya hegemonyanın sürmesine, sağlamaşmasına ve güçlenmesine katkı sağlayacak bir kullanımın nesnesi olması anlamında diyalektik" bir mekândır (Öztürk, 2012, s. 27). Diğer taraftan tek ve aynı bir mekân ve otoriteden müteşekkil olması, katı kuralların hayatı belirlemesi ve belli bir düzen ve program çerçevesinde işleyen bir yapı arz etmesi itibarıyla, söz konusu yük gemisi Erving Goffman'ın "total kurum"lar olarak tanımladığı mekânlara paralellik arz eden yönler de barındırır (Goffman, 1961, s. 4-6). Ayrıca bu geminin, "çalışmak veya bazı görevleri icra edebilmek amacıyla kurulmuş olması" ve "insanların dışarıyla sosyal etkileşimine engeller getirilmesi" nedeniyle de Goffman'ın "total kurum"lar olarak kavramsallaştırdığı mekânların özelliklerini taşıdığı görülür (Öztürk, 2012, s. 131-132).<sup>15</sup> Dolayısıyla, iktidar ve mekân ilişkisinin sinema yoluyla ele alınmasına oldukça elverişli araçtır. Yönetmenin de bu çerçevede, filmin ana mekânı olarak seçtiği geminin bahse konu özelliklerinden faydalanan bir sinema dilini tercih ettiği ve mekâna dayalı anlatımlara sıklıkla yer verdiği görülür.

<sup>15</sup> Total kurumlar hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Goffman, 1961).



Şekil 12: Dar koridorların gösterildiği sahnelerle gemideki soğuk ve kasvetli ortam vurgulanır. (Kaynak: <http://www.vizyonfilmizle.com.tr/39540-sarmasik-2015-yerli-film-izle.html>)

Bu çerçevede öncelikle, filmin tek bir ana mekâna sahip olması ve bu ana mekân içerisinde yer alan sınırlı sayıda alt mekânda geçen sahnelerden oluşması nedeniyle tiyatro eseri özellikleri taşıdığı için altını çizmek gerekir.<sup>16</sup> Bunun yanında görüntü yönetimi ve kurgu gibi sinematik unsurların da katkısıyla, filmin belli bölümlerde salt bir mekân filmi hüviyetine büründüğü ve mekân ile kurulan ilişkinin sinematografide başat bir unsur haline geldiği rahatlıkla söylenebilir. Gemide kalan 6 kişide zaman içerisinde ortaya çıkan paranoyaklaşma ve bunalım hallerinin yansıtılması ve geminin hepsi için bir tür hapishaneye dönüşmesi hali de mekânın aktörleştiği çeşitli sekanslarla izleyiciye sunulur. Durması sonrasında işlevini yitirip iyice çıkışı mümkün olmayan ve “dışarıdaki toplumsal çevreden kopartılarak hapsolmayı” üreten bir mekân haline gelen yük gemisi, Foucault’un tabiriyle herkesin içinde mahsur kaldığı bir “hapishane tipi kuruma” dönüşür (Öztürk, 2012, s. 136).<sup>17</sup> Zira bu gibi mekânları tanımlarken belirtilen “bireylerin sabit bir yere kapatılmaları, en küçük hareketlerinin bile denetlenmesi, iktidarın hiyerarşik ve sürekli bir biçimine göre hiçbir paylaşım olmadan icra edilmesi ve bütün bu unsurların bütüncül bir disiplinsel düzeneğin modelini” oluşturması hallerinin tamamı artık bu gemi için de geçerlidir (Foucault, 2006, s. 292). Bu bağlamda, söz konusu “hapishane tipi kurum” ise duvar ve parmaklıklarla değil gemi alanı ile sınırlanırken; bu sınırın devamında denizle başlayıp, özgürlüğü imleyen ve gemiden sıklıkla gösterilen karayla sonlanan hapishanenin periferisi ve özgürlüğün sınırları çeşitli kamera açıları ve mekân kullanımları yoluyla izleyiciye aktarılır.

Filmde, geminin mevcut soğuk, içe kapalı ve disiplinler mekânsal yapısının etkili bir görüntü yönetimi eşliğinde vurgulanmasıyla “mekânı özneleştirilen bir gerilim yaratılır.”<sup>18</sup> (Şekil 13) Örneğin, kameranın gemi güvertesi ve kamaralarda gezdirilmesi ve gemi ana mekânı ile alt mekânlarının çeşitli açılardan gösterilmesi yoluyla gemideki soğuk, mekanik ve hiyerarşik yaşantı ve mekânsal düzen izleyiciye yansıtılır. (Şekil 14) Yine kameranın boş koridorlarda sabit hızla gezdirildiği sahnelerle gemideki kasvetli ortam izleyiciye aktarılırken, Beybaba ve diğerleri arasındaki mekânsal uzaklık, erişilmezlik ve hiyerarşi farkına da gönderme yapılır. Gemide herkesin özel yaşantısını sürdürdüğü mekânlar olan kamaraların dar ve kapalı atmosferinden faydalanarak insanların bunalımlı, yalnız, sıkışmış ve çaresiz halleri ortaya konulur. Bu çerçevede kamaralarda geçen sahnelerde kullanılan yakın çekim teknikleri, mekân darlığı ve kapalılığına yapılan vurgular ve gemide hapsolme duygusunu imleyen çeşitli kamera kullanımları yoluyla mekân ve görüntü yönetimi eksenli bir hikâye anlatısı gerçekleştirilir. Filmde, geminin bir hapishane haline dönüşmesinin ve hapsolme duygusunun karakterlerdeki yansımalarının ele alındığı sahneler de vardır. İsmail’in güverteden karaya baktığı bir

<sup>16</sup> Yönetmen Karaçelik, filmini başta bir tiyatro eseri olarak yapmayı düşündüğünü de ifade eder ( *Yer Gösterici*, 2015).

<sup>17</sup> Hapishane tipi kurumlara ilişkin ayrıntılı bilgi için bkz. (Foucault, 2006).

<sup>18</sup> Filmin sonunda neredeyse gemi ile özdeşlik kurulabildiğini ifade eden Özdaş, *Sarmaşık*’ı son dönem sinemamızın post apokaliptik mekân filmi olarak tanımlar. (Özdaş, 2015)

sahnede, gemiden ayrılışın yasak olması nedeniyle karanın, yani özgürlüğün erişilmez bir noktada olması ve bu bağlamda hapsolme hali; ya da Alper'in güneşlenmek için güverteye çıktığı bir sahnede, karayı da içeren bir mekân çekimi yoluyla geminin özgürlüğün sınırı olması ve yine buradan çıkılamaması durumu vurgulanır. (Şekil 15)



Şekil 13: Geniş ve karanlık bir mekân içerisinde Kürt'ün arandığı bir sahnede, görüntü yönetiminin de katkısıyla mekânın başrolde olduğu güçlü bir gerilim yaratılır. (Kaynak: <http://www.vizyonfilmizle.com.tr/39540-sarmasik-2015-yerli-film-izle.html>)



Şekil 14: Geminin mekânsal sınırları ve alt mekânları çeşitli görüntülerle izleyiciye aktarılır. (Kaynak: <http://www.vizyonfilmizle.com.tr/39540-sarmasik-2015-yerli-film-izle.html>)



Şekil 15: Gemi ve karanın aynı düzlemde gösterildiği bu sahne ile gemide hapsolme hali vurgulanır. (Kaynak: <http://www.vizyonfilmizle.com.tr/39540-sarmasik-2015-yerli-film-izle.html>)

Bu mekân odaklı sahnelerle hem yük gemisinin mekânsal ve işlevsel nitelikleri izleyiciye tanıtılır, hem de "sinematik mekân araçsallaşır, 'tek başrol' kimliği kazanır, söylenmek istenen şeyi vurgular ve anlamlar üretir; yani konuşur" (Uzunali, 2015, s.

22). Öte yandan, filmin değişen ve dönüşen iktidar ilişkilerini anlama eğilimi ve toplumsal konulara yaptığı göndermeler dikkate alındığında, geminin filme ev sahipliği yapmasının yanında mekânsal yönden de sembolik anlamlar ihtiva ettiği ifade edilebilir. Zira film ilerledikçe çoğalan sorunlarla birlikte içindeki herkesin çözümsüzlük ve bunalım duygularına teslim olduğu geminin, bütün bir tek mekân olarak toplumsal hayatı, onun belli sorunlar içeren yapısını ve diğer genel karakteristiklerini de temsil eder şekilde bir işlevsel ve mekânsal kurguda ele alındığı yönünde bir üst ölçekli okuma yapmak mümkündür.

## 6. Sonuç

*Sarmaşık* filmi, iktidarın gücünü değişen koşullara bağlı olarak yavaş yavaş kaybetmesi sürecinde geçirebildiği evreleri; hareket etmediği için varlık amacını yitiren ve normal yaşantının sürdürülemez hale geldiği bir yük gemisinde yaratılan mikro dünya üzerinden anlamaya çalışır. Yük gemisinin hiyerarşik yapısı ve mekânsal nitelikleri ile geminin durması sonrası hapsolünme halini betimlemek için yapılan mekân odaklı çekimler başta olmak üzere kullanılan çeşitli sinematik araçlar, filmin bu anlatısını güçlü kılma noktasında başat rol oynarlar. Özellikle mekân kullanımındaki başarıyla yaratılan gerilim, arzulanan his ve düşüncenin aktarımında etkin bir rol oynar. Filmin esas derdi olan iktidar olgusunu anlama düşüncesi noktasında en göze çarpan husus, Beybaba'nın film boyunca elinde tutmak için çeşitli yollar denediği ve son sahneye kadar bunu başardığı sarkastik iktidar imgesine karşı gemi mürettebatı eliyle ortak ve sonuca götüren hiçbir tepkinin üretilmemesidir. Haksızlığın çok net olduğu durumlarda dahi kaotik bir şekilde söz konusu erk asla aşılamadığı gibi, bunun nasıl yapılacağına dair bir farkındalık ve insiyatif de ortaya konulamaz. Gemi hiyerarşisinin karakterler üzerindeki yerleşik etkisinin de bu durumda payı olduğu iddia edilebilecek olsa da, koşulların dayanılmaz hale gelmesine rağmen ortak tepki verilememiş olmasını, geminin hak arama bilincine sahip bireylerden ziyade iktidar erkini kabullenen ve tepki veremeyen bireylerden müteşekkil olması ile açıklamak mümkündür.

Toplumsal hayatla örtüşme noktasında filmin yakaladığı diğer bir önemli ayrıntı da, çeşitli iktidar biçimlerinin kendi etkinliğini sürekli korumak için farklı formlara bürünebilmesi ve derin çelişkileri barındıran eylemler içine girebilmesidir. İktidarın bu yapısıyla diyalektik bir bağa sahip olan yönetilenler penceresinden baktığımızda ise, filmde özellikle Cenk ve nispeten Alper karakteriyle anlatılan ve toplumsal hayatımızda da ciddi ölçüde karşılıkları olan figürler karşımıza çıkar. Bir yandan alkol ve uyuşturucu kullanıp sürekli isyan eden görüntüleri ile modern bir portre çizen bu figürler, öte yandan otoriteyle direkt karşılaştığında hiçbir şey yapamayıp kırılğanlıklar içeren tavırlar sergileyerek toplumsal yapıda mevcut tanımsız, kimlik bilinci henüz oluşmamış ve bu yönleriyle de kolay idare edilebilen tipolojileri temsil ederler. Yazıda film üzerinden ele alınan erkeklik olgusu bağlamında bir değerlendirme yapıldığında da bu duruma benzer bir tablo karşımıza çıkar. Filmde kısmen ortaya konulduğu üzere kendisini cinsiyetçilik ve hegemonya odaklı ilişkiler üzerinden var eden erkeklik, işlevi biten ya da azalan ve haksızlıklar yapan bir iktidar yapısına dahi rasyonel bir tepki üretmediği ve bu konuda belirleyici bir rol üstlenemediği gibi; bu tarz bir iktidarı eleştirirken bir yandan da farkında olmadan onu üreten bir kimlikte karşımıza çıkar. Sonuç olarak da, filmin merkezinde yer alan iktidar mücadelesini yürütme araçlarından biri olan ve sosyal hayatta çeşitli biçimlerde karşımıza çıkan erkeklik imgesinin bizatihi kendisi de, filme dair yapılan incelemelerde de ortaya çıktığı üzere mikro ve makro ölçekte çeşitli toplumsal tahakkümler üretir.

## KAYNAKÇA

Acaroğlu, Devrim & Günerbüyük, Çağdaş. "Emin Alper, ödüllü ikinci filmi 'Abluka'yı anlattı: Gerçek hayatta abluka daha sert", <https://www.evrensel.net/haber/264514> İstanbul, (07 Kasım 2015), (Erişim: 02 Aralık 2016, saat: 11.45)

Adorno, T. *Otoritaryen Kişilik Üstüne*. Doğan Şahiner (Çev.), Om Yayınları, İstanbul 2003.

Arık, Hülya. "Kahvehanede Erkek Olmak: Kamusal Alanda Erkek Egemenliğin Antropolojisi", *Cins Cins Mekân*. Ayten Alkan (Derl.), Varlık Yayınları, İstanbul 2009, s. 168-202.

Arslan, Umut Tümay. *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*, Metis Yayınları, Ekim, İstanbul 2005.

Bıçak, Başak. "Tolga Karaçelik: Düşün Dernek'i Gişeye Gömeceğim", <http://www.otekisinema.com>, (10 Aralık 2015a), (Erişim: 18 Kasım 2016, saat: 22.50)

Connell, R. W. *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, Çeviren: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1998.

Connell, R. W. *Masculinities*, University of California Press, August, Berkeley 2005.

Çiçekoğlu, Feride. *Vesikalı Şehir*, Metis Yayınları, 2. Baskı, Mart, İstanbul 2014.

Durmaz, Gönül. "Yaşlı Gemici ve Sarmaşık: Film Analizi", <http://devfilmsanat.com/yasli-gemici-ve-sarmasikfilm-analizi/>, (08 Aralık 2015) (Erişim: 20 Kasım 2016, saat: 21.45)

Elmacı, Tuğba. "Fantastik Eril Özne", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 10: Sinema ve Hayal*, Bağlam Yayınları, Mayıs, İstanbul 2013.

Ercivan, Ali. "Dört Yanımız Düşmanlarla Çevrili", <http://www.beyazperde.com/filmler/film-203102/>, *Beyazperde Eleştirisi*, (2013), (Erişim: 03 Aralık 2016, saat: 18.50)

Eyiişleyen, N. *Representations of Masculinities in post-1990s Turkish Cinema*. Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2010.

Foucault, Michel. *Hapishanenin Doğuşu*. Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay, 3. Baskı, İmge Kitabevi, İstanbul 2006.

Foucault, Michel. *İktidarın Gözü*. Çeviren: Ferda Keskin, 3. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2007.

"Gerçekten Hepimiz Aynı Gemide Miyiz!", *Hürriyet*. <http://www.hurriyet.com.tr/hepimizi-cevreyeyen-iktidar-uzerine>, (29 Ocak 2016), (Erişim: 20 Kasım 2016, saat: 23.00)

Goffman, Erwing. *Asylums*. Anchor Books, New York 1961.

Gönülşelen, Nuray. "Sarmaşık: Bir 'Cenk' Hikâyesi", <http://bianet.org/biamag/sanat/170045-sarmasik-bir-cenk-hikayesi>, (12 Aralık 2015), (Erişim: 19 Kasım 2016, saat: 12.50)

Günerbüyük, Çağdaş. “Burada mı Kalmıştık”, <https://www.evrensel.net/yazi/75437/burada-mi-kalmistik>, (04 Aralık 2015), (Erişim: 24 Kasım 2016, saat: 20.00)

Irmak, Mustafa. “Abluka”, <http://www.filmlestirisi.com/elestiri/abluka>, (2015) (Erişim: 01 Aralık 2016, saat: 20.50)

Kiesling, Scott. F. “Power and the Language of Men”, *Language and Masculinity*. S. Johnson ve U. Meinhof (eds.), Oxford: Blackwell 1997, s. 65-86.

Konuşlu, Fırat. “Tepenin Bu Yanı: Mekânsal Bağlamda Tepenin Ardı”, *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, <http://www.altyazi.net/yazilar/tepenin-bu-yani-mekansal-baglamda-tepenin-ardi/> (7 Şubat 2013) (Erişim: 05 Aralık 2016, saat: 10.30)

Korkut, Ayşe (Ekleyen). “Sarmaşık – Aynı Geminin İnsanları: Full Review”, <http://ekrandedektifi.com/sarmasik-ayni-geminin-insanlari>, (7 Aralık 2015), (Erişim: 14 Kasım 2016, saat: 16.30)

Kutay, Uğur. *Sinema-Politik Sosyo-Semiyoloji Notları*, Es yayınları, Ocak, İstanbul 2011.

Neale, Steve. “Masculinity as Spectacle”, *Screen* 24 (6), 1983, s. 2-17

Oktan, Ahmet. “Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları”, *Selçuk İletişim* 5-2, 2008, s. 152-166.

Özdaş, Recep. “Boram Boram Angst Erkeklik”, <https://www.cine35mm.com/tr/review/10143/sarmasik>, (24 Aralık 2015), (Erişim: 15 Kasım 2016, saat: 21.20)

Öztürk, Serdar. *Mekân ve İktidar; Filmlerle İletişim Mekânlarının Alt politikası*, Phoenix Yayınevi, Temmuz, Ankara 2012.

Ryan, Michael & Kellner, Douglas. *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, Çeviren: Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2010.

Suner, Asuman. *Hayalet Ev Yeni Türk Sineması'nda Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, 1. Baskı, Nisan, İstanbul 2006.

Taşitman, Ayşegül. “Kutsal Erkekliğin İnşasında Bir Durak: Sünnet Ritüeli”, *Bellek İzleri: Kurgudan Kurama Görüntüler*, Kalkedon Yayınları, İstanbul 2012, s. 109-131.

“Tolga Karacelik'in ‘Sarmaşık’ına İtalya'dan Ödül”, Kültür Servisi <https://www.evrensel.net/haber/278677/tolga-karacelikin-sarmasik-ina-italyadan-odul>, (28 Nisan 2016), (Erişim: 16 Kasım 2016, saat: 13.30)

Ulusay, N. “Günümüz Türk Sinemasında ‘Erkek Filmleri’nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi”, *Toplum ve Bilim Dergisi*. Sayı: 101, 2004.

Umut, M. *Representations of Masculinities in the Post-1960s Turkish Cinema*. Sabancı Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2007.



Uzunali, Görkem. *Zeki Demirkubuz Sinemasında Mekân Kullanımı*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Ankara 2015.

“Yer Gösterici’nin Konuğu Sarmaşık Filmi’nin Yönetmeni Tolga Karaçelik (Söyleşi)”, *Yer Gösterici*. <https://www.youtube.com/watch?v=aF8mAUePlsg>, (09 Aralık 2015b), (Erişim: 08 Kasım 2016, saat: 22.20)

Yiğit, Karaca. “Homososyallik”, *Dosya: Yeni Türkiye Sineması ve Erkeklik Temsili*. <http://sinegoz.com/dosya/yeni-turkiye-sineması-erkeklik-temsili/>, (18 Nisan 2015), (Erişim: 26 Kasım 2016, saat: 19.00)