

MİMARLIKTAKİ ANLATI OLARAK İMGE

**DOKTORA TEZİ
Zemine Yeşim ALEMDAR
(502032013)**

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 27 Temmuz 2009

Tezin Savunulduğu Tarih : 17 Kasım 2009

**Tez Danışmanı : Prof. Dr. Semra AYDINLI (İTÜ)
Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Uğur TANYELİ (YTÜ)
Doç. Dr. Abdi GÜZER (ODTÜ)
Doç. Dr. Arda İNCEOĞLU (İTÜ)
Yrd. Doç. Dr. Hüseyin KAHVECİOĞLU (İTÜ)**

KASIM 2009

ÖNSÖZ

Akademik süreçleri kişisel süreçlerle birlikte götürmeye çalışan bir kişi oldum. Bu durumun zorluğunu birlikte yaşadığım kişiler, öncelikle ailem, benimle birlikte deneyimlediler. Ancak, öğrenme ve öğretme arasında sürekli gidip gelen durumum sayesinde yaptığım akademik çalışmanın ortamın getirdiklerinin ötesinde bir şey olduğunu fark etmiş olmam, bu zorlukların yanı sıra büyük bir kazanç oldu. Bu çalışmayı yapmak istedim. Görsel kültür, fotoğraf, ayna ve imge (sanırım aynen bu sıra ile) özellikle ilgi duyduğum kavramlar olarak, mimarlık disiplini içinde araştırmalarımın temelini oluşturmuştur. Görsel olanın kolaylığı ve indirgemeciliğinin yanı sıra kavramsal olandan ayrı düşünülmemesi, bu çalışma sürecinde beni farklı düşünürler ile birlikte felsefeyle tanıştırdı. Felsefe, benim için çok yeni ancak çok keyifli bir alan olmuşsa da, yetkin olmadığım bir alandan yararlanmaya çalışmak, yazım sırasında beni oldukça zorladı. Bu zorlukların bir kısmını, okuduğum metinlerde, farklı dillerdeki terimlerin karşılıklarının Türkçede bulunmamasından ya da gündelik olarak farklı anlamlarda kullanılmasından kaynaklandı. Türkçe kullanmak ve kullanılmasını yaygınlaştırmak, kişisel olarak önceliklerim arasında olmasına rağmen, bu çalışma içinde bazı durumlarda anlaşılabilirliğe boyun eğmek zorunda kaldı. Sözcüklerin farklı anlamlarla yüklenmesinin dilde bir zenginlik oluşturduğunu düşünmem, bazı kavramların uzun açıklanmasını gerektirdi. Özellikle imge kavramını yeniden tanımlamaya çalışmak tezin neredeyse ana fikrini oluşturmuştur. Yine de bazı noktalarda kavramların düz anlamlarıyla okunmasından oluşacak eksik anlaşmalar ne yazık ki ihtimal dâhilindedir.

Kavramsal, yazınsal ve kişisel her türlü zorluğu paylaşabildiğim tez danışmanım sevgili Semra Aydın'ı ve tez izleme komitesinde yer alan Uğur Tanyeli ve Hüseyin Kahvecioğlu'na bu süreç içinde paylaştığımız bütün tartışmalar için teşekkür ediyorum; onlar olmasaydı bu tez bu şekilde olamazdı. Aklımın gerçekten karışık olduğu anlarda, neredeyse ikinci bir danışman kadar bana destek ve yardımcı olan arkadaşım Sema Serim'e ve kişisel desteğinden dolayı Şeyda Güngör Açıkgöz'e ayrıca teşekkür etmem gerekiyor. Desteğe ihtiyacım olduğunda yanımda olan bütün arkadaşlarıma teşekkür ederim. Çalışmamın uzun bir sürece yayılması ve enerjimin çoğunu tüketmesinden en çok etkilen kişiler olarak kızlarım Gizem ve Doğa'ya, onların en az etkilenmesini sağlayan sevgili eşim Erhan Alemdar'a, beni bu süreçte yalnız bırakmayan annem, babam ve kardeşlerime çok teşekkür ederim. Umarım bunlara değerlidir.

Temmuz 2009

Yeşim Alemdar
(Mimar)

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	v
ŞEKİL LİSTESİ.....	vii
ÖZET	ix
SUMMARY	xi
1. GİRİŞ: İMGEYE DAİR	1
2. İMGE KAVRAMINA FARKLI YAKLAŞIMLAR	17
2.1. İmge - Görsel Kültür İlişkisi.....	17
2.2. İmge Eleştirisi.....	22
2.3. İmge - Biçim İlişkisi.....	27
2.4. İmge - Temsil İlişkisi.....	33
2.5. İmge – “Yeni” - Özgün Tasarım İlişkisi.....	46
3. MİMARLIKTAKİ İMGE	49
3.1. Mimarlıkta Tasarım, Temsil Ve Eleştiri Alanlarında İmge Kavramı.....	53
3.2. “Anlatı”	59
4. İMGEYİ ANLAMA VE YORUMLAMA (OKUMA) İÇİN ARAŞTIRMA STRATEJİLERİ	69
4.1. Fenomenolojik Araştırma.....	70
4.2. Niteliksel Araştırma	75
4.3. Örneklem	81
5. İMGE VE ANLAMA ARASINDAKİ İLİŞKİ	87
5.1. Mimarlıkta Anlatı Olarak “İmge”.....	90
5.2. Anlatı Olarak İmgenin Mimarlık Bilgisindeki Yeri.....	93
6. TARTIŞMA	97
KAYNAKLAR	105
ÖZGEÇMİŞ	113

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1.1 : La lunette D'Approche (1963), La condición humana (1933), Rene Magritte.....	8
Şekil 1.2 : İnsan ve doğa arasında şaşırtıcı biçimde arabuluculuk yapan nişler.....	13
Şekil 1.3 : Sahabiye Mahallesinin deneyimini farklılaştıran ve hayatı yavaşlatan sokak dokusu.....	14
Şekil 1.4 : Sahabiye Mahallesi ile İstasyon Caddesi arasındaki hacimsel duvar....	15
Şekil 2.1 : Saussure'a göre dilbilimsel gösterge şeması.	27
Şekil 2.2 : Pierce'a göre gösterge şeması.	28
Şekil 2.3 : Yapısalcılık sonrası gösterge şeması.	29
Şekil 2.4 : Temsil araçları ile imge ve yapı arasında tanımlanan gösterge şeması.	31
Şekil 2.5 : Diego Velázquez, Las Meninas, 1656.....	38
Şekil 2.6 : René Magritte, İmgelerin İhaneti (The Treachery of Images 1926).	40
Şekil 2.7 : Cache'ye göre imgeler ve kişiler arasındaki ilişki şeması (1995: 15).....	45
Şekil 3.1 : Sahabiye Medresesinin 1928 yılında çekilmiş fotoğrafı.....	55
Şekil 3.2 : Sahabiye Medresesi'nin mekânsal değişimi.....	64
Şekil 3.3 : Yapıların birbiriyle etkileşimini tartışan öğrenci çalışmaları.	65
Şekil 3.4 : Anlatının dinamik yapısı.....	67
Şekil 4.1 : İstasyon Caddesinin yeni ve eski durumu.	73
Şekil 4.2 : Cumhuriyet Meydanında daha önce var olan yapılar.	74
Şekil 4.3 : Sahabiye Mahallesinin farklı zamanlarda yapılan planlar sonucunda oluşan parçalanmış yapısı.	85

MİMARLIKTAKİ ANLATI OLARAK İMGE

ÖZET

Bu çalışma, farklı disiplinlerde kullanılan, tek katmanlı ve indirgemeci olduğu, soyutlama yeteneğini zayıflattığı düşünülen imge kavramının, eleştirel düşünce doğrultusunda mimarlık bilgisinin üretiminde kullanılabilmesi için bir araştırma stratejisi önerisi sunmaktadır. Biçimselden zihinsel geniş bir yelpazede anlamlandırılabilen, düşünceyi, temsili ve eleştiriyi ifade etmekte çekinilmeden kullanılan bu kavramın, mimarlık içinden yeniden tanımlanması gerekliliği düşünülmüştür. Bu çalışmada, yaygın olarak görüntü ve biçimle aynı anlamda kullanılması nedeniyle düşünce süreçlerini, yüzeysellikten ve biçimcilikten kaynaklanan indirgemeci bir şekilde yönlendirdiği düşünülen imge kavramının, anlatı olarak okunduğunda, yapısal çevre üzerinden mimarlık bilgisinin üretilmesinde anahtar bir kavram olarak kullanılabileceği tartışılmıştır. Anlatı olarak imge, bütüncül bakış açısının temsil ettiği, büyük resmin ifadesi olarak düşünülmektedir. Bu bakış açısı ile imgenin katmanlı yapısı ve bu katmanlar arası ilişkilerin, bir ağın düğümlendiği noktalara benzer yapısı ortaya konmuş, bu ilişkilerin yarattığı enerjinin imgenin anlamlandırılmasında önemli bir yer oluşturduğuna dikkat çekilmiştir.

İmgeye ait anlatıyı okumak, bu kavramı mimarlık bilgisinin üretiminde bir araç olarak kullanmak için önerilen yöntemi oluşturmaktadır. Bu yöntemin, Kayseri Sahabiye Mahallesi imgesi örneğinde, yapısal çevre üzerinden disiplinler arası eleştirel bilginin oluşturulması ve kültürün sürekliliğinin sağlanabilmesi doğrultusunda imgenin yerini yeniden tanımladığı düşünülmektedir. Mimarlıkta anlatı olarak imge, özellikle çok katmanlı ve okunması güç yapıların eleştirel bilgiye dönüştürülebilmesi ve kentsel mekânların, mimari ürünlerin, korumaya ve dönüştürmeye yönelik çalışmalarının farklı aşamalarında, var olan kentsel, mekânsal bilginin okunması için bir bakış açısı önermektedir.

IMAGE AS A NARRATIVE IN ARCHITECTURE

SUMMARY

This study, proposes a research strategy for the use of the “image” in producing architectural knowledge through critical thought, which is accused of being a single layered, reductionist concept and directing the mental processes figuratively. In everyday language, it is being used to define a wide spectrum of meanings from figural to the mental and expresses the thought, representation and criticism without hesitation. Because of this, to redefine it as a concept became necessary in the field of architecture. In this study, it is argued that, reading the image as a narrative will recover the concept being shallow and reductionist, as it is understood extensively. It is thought that reading the image as a narrative can be used as a key concept to generate the architectural knowledge from the built environment. In this manner, it is thought as an expression of the “big picture” as presented in the holistic point of view. Consequently, the image is presented with its multi-layered properties and the energy of the relations between these layers is found important in meaning the concept, which is similar to the relation of the knots on the net.

Reading the narrative of the image, illustrates the proposed method as a tool in producing architecture knowledge. It is thought that this method redefines the image as a concept, in using the interdisciplinary critical knowledge generated from the built environment, over the exemplar of Kayseri Sahabiye Mahallesi. As a result, image as a narrative in architecture, proposes a point of view especially for translating the multi-layered and unlegible structures of the cityscape to critical knowledge and presenting this knowledge to the studies of preservation and gentrification of the urban and architectural space.

1. GİRİŞ: İMGEYE DAİR

Bu tez, mimarlıkta çok kullanılan bir terim olan imgenin, günümüzde kullanılan anlamını farklı bir açıdan tartışır. İmgenin tasarım disiplini içinde farklı alanlar ve farklı ölçekler arasında paylaşılabılır bilgi üretme konusunda araç olabileceği, anlatıya dayalı bir yöntem önerir. İngilizce “image” ve Fransızca “image” sözcüklerinin okunuşlarından dilimize, imge ve imaj olmak üzere iki farklı sözcük olarak geçmiş olan bu kavram, güncel Türkçe’de birbirleri yerine kullanıldığı için kendi çokanlamlılığının yanında, farklı bir karmaşaya da sebep olmaktadır. Türk Dil Kurumu’nun Güncel Türkçe Sözlüğünde imge ve imaj sözcükleri arasında küçük bir fark görülmesine rağmen Bilim ve Sanat Terimleri sözlüğünde iki sözcük arasındaki fark açıkça görülmektedir¹. İmaj, Bilim ve Sanat Terimleri sözlüğünde, doğrudan “görüntü” olarak açıklanırken imge, Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü’nde: “Bir şeyi daha canlı ve daha duygulu bir halde anlatmak için onu başka şeylerin çizgileri ve şekilleri içinde tasarlayış. (İMGELEM, Muhayyile, Imagination; İMGELEME, Tahayyül, Imagination)”; Eğitim Terimleri Sözlüğü’nde: “1. Gerçekle ilişkisi olmadığı halde insanın zihninde tasarlayıp canlandırdığı şey. 2. Ortada açık bir uyaran olmadan, eski bir duysal-algısal yaşantının zihinde yeniden canlanan biçimi”; Felsefe Terimleri Sözlüğü’nde: “Bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanıtmaya yarayacak bir biçimde göz önüne seren şey, duyu organları ile algılanmış olan bir şeyin somut ya da düşünsel kopyası”; Yazın Terimleri Sözlüğü’nde ise “var olan ya da varmış gibi tasarlanan nesnelerin zihinde canlandırılışı” olarak tanımlanmaktadır. Anlatı olarak okunan ve farklı anlam katmanları arasındaki ilişkilerin kurulmasına ortam sağladığı düşünülen bu kavramın çok yönlü ve kapsayıcı bir anlam ortaya koyduğu görülmektedir. Bu bağlamda imge sözcüğü, farklı okumalar ışığında irdelenecektir.

Bu kavramın, özellikle özne ve nesne arasındaki ilişkiyi tanımlamak üzere farklı düşünürler tarafından bir araç olarak kullanılması, bu çalışmada, deneyime dayalı zihinsel bir süreci ifade ettiği anlamıyla ve bütüncül bir yaklaşımla ele alınmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda, Türkçe’deki güncel anlam karmaşasından sıyrılarak

¹ . imge: 1. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya. 2. Genel görünüş, izlenim, imaj, 3. ruh b. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj. 4. ruh b. Duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj. İmaj sözcüğü için doğrudan “imge” açıklaması kullanılmıştır. Türk Dil Kurumu web sayfasından alınmıştır (www.tdk.gov.tr).

bu metinde, zihinsel anlamı ifade eden, “imge” sözcüğünü kullanmak tercih edilmiştir. Anlamsal bir çeşitlilik ve kavramsal bir zenginlik sunan bu sözcüğün, mimarlık gibi farklı temsil araçlarını kullanan bir alan içinde tam konumlandırılmaması da bu bağlamda doğal görünüyor. İmgenin bu alandaki yerini irdelemek ve tasarım, temsil ve eleştiri ortamlarında sağlıklı kullanılabilmesini sağlamak için imgenin anlatı boyutunun göz önüne alınması gerektiği düşünülmüştür.

Anlatı, farklı anlam katmanlarının bir ağ ilişkisi içinde birbirlerini etkilediği ve değiştirdiği durumların farkındalığı ile gelişen bir yapı sunar. Nesnenin sağladığı olanakların ve öznenin deneyim ve bilincinin, geçirimli ve birbirini dönüştürebilen bir ilişki içinde olduğu ortam, mimarlıkta anlatı olarak imgenin, paylaşılabılır bilgi üretiminde yerini belirler. İmgenin anlatısı, diğer bir deyişle imge kökenli bir anlatı, sürdürülebilir bir çevre oluşturabilmek için bir yöntem sunar.

İmgenin zihinsel bir oluşum olduğu düşünülürse, bu yöntem fenomenolojik ve hermenötik bir yapı üzerine inşa edilir. Anlamanın sadece nesnede olmadığını, nesnel bir bilginin tek yönlü ve eksikli bir bilgi olduğu varsayımından hareketle, bu çalışma, özne nesne ilişkisinin dinamik ve birbirini dönüştüren - ortaya çıkaran yapısı üzerine kuruludur. İmge ve buna bağlı olan anlamlandırma süreci, bu yapının çok katmanlılığını ortaya çıkarır. Amaç, hiçbir zaman tam olarak ortaya konamayacak büyük resmin daha geniş bir parçasını farkedebilmektir. Bu bağlamda, bu çalışmanın belirgin bir imge tanımlama çabası olmadığı da belirtilmelidir. Aksine, imgenin, nesnenin sunduğu olanakların farkına varan öznenin bilincini bu nesneye yönlendirmesiyle başlayan bir süreç olduğunu kabul eden düşünce tarzı, sürekli yeniden ve farklı imgelerin üretilebileceğinin farkındadır. Tek bir öznenin bir tek nesne hakkındaki imgesi bile sonsuz yeniden üretime açıktır. Anlatının zenginliği ve çok katmanlılığı, imgeyi bitmez tükenmez bir süreç haline getirir ve sonuçta elde edilenden çok, bu sürecin deneyimlenmesinin kazandırdığı bilgi, imgenin sanılan katı ve değişmez durumunun olamayacağının altını çizer. Amaç, anlatı olarak imgeyi, mimarlıkta eleştirel düşünce doğrultusunda bilgi üretme yöntemi / aracı olarak tanımlamak ve kent / mimarlık okumalarında önemli açılımlara olanak sağlayan bir yöntem önerisi getirmektir. Bu bağlamda bu çalışma, mimarlıkta “imgenin sunduğu açılımların farkındalığı nasıl bir yöntemle ortaya çıkar?” sorusunu irdelemek üzerine kuruludur.

İmgeyi anlamak ve mimarlıkta kullanımı için bir yöntem olarak ortaya koymak için, onu irdeleyen çalışmanın da bir anlatı olarak ortaya konması düşünülmüştür. Bu anlatı, imge kavramının sorunsalını ortaya koyar ve imgenin mimarlıktaki yerini

yeniden sorgularken, çalışma sürecinin dallanarak ilerleyen yapısı ve farklı ilişkilerin görünür kılınması bağlamında yardımcı olarak da düşünülebilir. Bu anlatıda, kuram ve kılıgı iç içe geçen, birbirinin bilgisini var eden bir etkileşim sunmaktadır. Kayseri Sahabiye Mahallesi gibi bir kent parçasının imgesinin örneklem² olarak okunması, çalışma sürecinin konuya yaklaşım ve yazım tarzı, bu etkileşimi tanımlayan niteliksel araştırma yöntemleri ile paralellik göstermektedir. Amacın bir yerdeki, bir aksaklığın tesbiti olmadığı ve genel bir anahtar oluşturma çabasından uzak olan bu çalışma, bir sorun ve onun çözümünü içeren bir yapıya sahip değildir. Farklı dinamiklerin oluşturduğu okumaların bir aradalığını ifade eden sorunsalın tanımı, bu bağlamda, bahsi edilen konuya ve kavrama bakış altyapısını oluşturmaya çalışmaktadır.

Bu tezde mimarlıkta imge kavramı, içinde bulunduğu çevre/ortam ilişkisi bağlamında, tanımlanan sorunsala bağlı olarak Kayseri Sahabiye Mahallesi İmgesi örneklemi ile sunulmaktadır. Örneklem, örnekten farklı olarak, Kuhn'un bahsettiği anlamda, ortaya çıkan bir sorunsalı paradigma³ haline getirir. Örneklem, bir yandan benzerlik ilkesi ile var olanı çözmeye yardımcı olurken, diğer yandan da gelecekte farklı bulmacaların çözülebileceğine dair bir inanç oluşturur (Bird, 2000:79). Çok katmanlı ve tek bir çözüm yolu olmayan, çapraz bulmaca mantığıyla kavranabilecek paradigma için bu örneklem bir çözüm yolunu ortaya koyar. Bu çözüm yolu farklı büyüklükte ve özellikteki benzer bulmacalar, paradigmalar, için de geçerli bir yöntem önerir. Kayseri Sahabiye Mahallesi'nin kültürel, toplumsal, mekânsal, politik çok bilinmeyenli bir denklemi içeren imgesi, bu çalışmada tanıtılan imge paradigmasının oluşumuna olanak veren bir örneklem olarak kabul edilebilir. Anlatının çok katmanlılığı ve karmaşık ilişkileri ile tek bir çözümü olmayan bulmaca benzeri durumların örneklemine oluşturan Kayseri Sahabiye Mahallesi imgesi çalışması, bu tez kapsamında metin ile iç içe sunulmaya çalışılmıştır. Konuyla ilişkili teorik bilgiler bu örneklem ile genişletilerek metini oluşturmuştur.

Örneklemi oluşturan araştırma, David Seamon'ın (2003) fenomenolojik araştırma yöntemleri içinde yer alan *ilk-el fenomenolojik araştırma* (first-person phenomenological research) yöntemi ile paralellik gösterir. Bu araştırma yöntemi, gözlemcinin araştırmanın doğrudan içinde olduğu, zaman zaman dışına çıkarak

². Kuhn'un temel kavramlarından biri olan *exemplar*, Kuyaş çevirisinde (2003) "örneklik" olarak çevrilmiştir. Buna rağmen, metin içinde, Türk Dil Kurumu sözlüğünde sözcük anlamı "bir araştırmada bütünü anlamak için bütünden seçilen araştırma tekniklerinin uygulanacağı grup" olarak verilen ancak, kavramsal olarak daha geniş bir anlama sahip olduğu düşünülen *örneklem* sözcüğü, *exemplar* sözcüğüne karşılık kullanılmıştır. Kavram bu alıntı içinde tarafımdan örneklem olarak değiştirilmiştir.

³. *Paradigma* kavramı Thomas Kuhn'un tanımladığı biçimde, disipliner matrisin tanımladığı, öğeleri, uzlaşmış sembolik genellemeler, metafizik önermeler, inançlar ve örneklem olan inanışlar geleneğidir. Detaylı bilgi için bakınız, Kuhn, 2003, Bird, 2000.

farklı bilgi olanaklarından (okuyarak, inceleyerek) faydalandığı, okuduktan sonra araştırdığı nesneye yeniden, başka bir gözle bakabildiği dinamik bir ilişki önerir. Bu şekilde hermenötik bir döngü içinde gelişen araştırma, durağan bilginin deneyimle bulunduğu ve yeni bilgiler ürettiği bir ortam yaratır. Okudukça başka bir göze sahip olmak, gözlem ve deneyimin farklı bir boyuta geçtiği, araştırmacı ve araştırma nesnesi arasında döngüsel bir süreci ifade eden, araştırmacının okudukları üzerinden yeniden ve yeniden deneyimlediği ve değerlendirdiği geçişken, başka bir deyişle geçirimli ve birbirini dönüştürebilen bir araştırma olanağı sunar. Bu çalışmada, bu bakış açısıyla, ilk elden edinilen deneyimler ile Sahabiye Mahallesi imgesinin sürekli değişen ve dönüşen anlatısı kurulur.

Tezin yazım yapısı da anlatının dinamik karakterini taşımaktadır; bu anlamda, doğrudan teorik ve pratik ayrımı yapılarak oluşturulmamıştır. Metin, örneklem ve anlatımın (pratik ve teoriğin) birbiriyle ilişkisini koparmadan akmaktadır. Bu geçişken ilişki, tıpkı özne nesne ilişkisindeki gibi dinamik bir durum ortaya koymaktadır. Özne olarak araştırmacının kendi bilgi nesnesi (Kayseri Sahabiye Mahallesi imgesi) ile olan ilişkisi, orada saklı olan bir bilgiyi bulup ortaya çıkarmaktan uzak bir anlayışla, bu imge ile ilişkiye geçmek şeklinde tezahür etmiştir. Bilincini bu imgeye yönlendirmiş olan araştırmacı, farklı anlam katmanlarının birbiri ile ilişkisine önem vermiş ve sonu belli olmayan bir sürece girmiştir. Dallanarak gelişen ve geri dönüşlerle ilerleyen, çizgisel bir seyir izlemeyen bu deneyim, tezin yazım tarzına da yansımıştır. Bu bağlamda, tezde anlatılan farklı yaklaşımlar ve yöntemleri birbirine bağlayan ve sürekliliği oluşturan, imgenin mimarlık içindeki yeri ve o ortam içinden seçilen örneklem olmaktadır.

Bu şekilde bir fenomenolojik yaklaşım, tezin dördüncü bölümünde açıklanmış olan farklı taktikleri de beraberinde getirmiştir. Bu taktikler, araştırmacının biçimci ve katı olmayan yapısını belirler. Büyük anketler yerine sohbetler ve odak grup tartışmalarından, çevresel analizler yerine deneyimler ve deneyimleyenlerle konuşmalardan, tek tek belgeler yerine bilginin birbiriyle ilişkilendirilmiş ve yeni bilgiler oluşturmuş şeklienden oluşan bu taktikler (bu taktikleri her araştırma için araştırmacının kendisinin bulması gerekmektedir), imgenin sürekli yenilenen anlatı karakteri ile örtüşür.

Bu tez, araştırmacının zihninde var olan Sahabiye Mahallesi imgesi ile başlamıştır. Bir kısmı özlemli ve duygusal bağlardan oluşan, bir kısmı ise mimari bazı özelliklerin farkındalığı ile oluşmuş olan bu ilk imge, çalışmanın seyrince kendi içinde de değişime gerek duymuştur. Araştırmacı deneyimlemek, bilgilenmek (okumak, tarihsel bilgileri derlemek, çizim ve fotoğraflardan faydalanmak, farklı yaşantılardan

esinlenmek, vb.) ve yeniden deneyimlemenin sonsuz yaratıcı sürecini yaşamıştır. Her bilgilenme sonrasında deneyimin değişmesi, imgeyi de değişir ve gelişir, ancak genelde araştırmacının kişisel imgesidir. Diğer bir araştırmacı farklı bir imge anlatısı kurabilir. Bu anlatının kendi karakterini gözler önüne serer. Bunun “tekbenci” bir girdaba dönüşmemesi gerektiği açıktır. Ancak anlatı olarak imge her durumda bir nesneden hareket eden bir süreç gerektirir. Bu bakışla imgesi olan şey tektir. Onu anlamlandıran öznenin farklılaşması ancak bu nesnenin çevresinde gelişen bir durum yaratır. Husserl’in söylediği gibi “imge her zaman bir şeyin imgesidir”. Anlatı olarak imgenin paylaşılabılır bir bilgi oluşturmamasının sebebi budur.

İmgenin hem gündelik dilde hem de akademik dilde değişik anlamlarda ve farklı kavramlarla birlikte kullanılabilen bir terim olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, mimarlık disiplini içinden ve dışından bu terimin kavramsal yapısının çözümlenmesi için sosyo-kültürel değerlerin ve kavramların ışığında farklı kullanımlarının irdelenmesi gerekli görülmektedir. Özellikle görsel kültürün egemen olduğu tüketim toplumu olgusu içinde imge, nerdeyse kullanılması yasaklı kavramlar arasına girmiştir. Biçimlerin içerikten farklı, kendilerine ait anlamları olduğu ve bu biçimlerin bir araya gelmesi ile doğrudan ya da dolaylı olarak kendi anlamlarından daha kuvvetli ve etkili anlamlar oluştuğu düşüncesi imgenin, görsel kültür içinde yoğun eleştirisine neden olmuştur. İmgenin çok yaygın olarak, biçim ile aynı anlamda düşünülmesi, biçimin indirgemeci olması ve Adorno’nun (2002, Sayın, 2004) bahsettiği gibi insandaki soyutlama gücünü zayıflatması, imge kavramını irdelene serüvenini, formüllere dönüşmüş, kalıplaşmış imge anlayışından başlanacak bir süreç haline getirmektedir.

Biçim, eleştiri aracı olarak düşünüldüğünde, ilk akla gelen, bedenın doğrudan teması sayesinde oluşan, figüratif sanatın başlangıcı sayılan “iz” olabilir. İz ile imge arasındaki fark günümüzde imgeye bakış açımızı tanımlayabilir. İz, tıpkı deniz kenarındaki ayak izlerinin olduğu gibi, bedenın kuma dokunmuş olduğunu belgeler. Bunun için dokunuştan soluk alan imgeler, temsil ilişkisinin kendini yararak, temsil ile öykünme arasında açılan bir ara-alanı gözler önüne serer⁴. Çünkü bir anlamda hem temsil ettiği şeyin kendisi olur iz, hem de ondan farklı bir şey, onun sayesinde vücut bulmuş bir farklılık. Dokunuşa dayalı bu imgeler, göz ile beden, özne ile nesne arasındaki ayrımların ötesinde onların arasında bir alan açar. Çizgi dokunuşun izini taşır ve – artık o olmasa bile – bedene sıkı sıkıya bağlı bulunur. Nitekim bu nedenle

⁴. İz ve *index* kavramlarının tanımları için öncelikle Pierce, (1995), Bybee, (2007) referanslarına bakmak gerekir. Sayın’da (1998, 2000a, 2000b, 2004) metinlerinde imgeyi tanımlamak için oldukça edebi bir dil ile iz kavramından bahsetmektedir.

Pierce, dokunmanın izini taşıyan imgeleri diğerlerinden ayırmak gerektiği savıyla onlara *index* ismini verir (Pierce, 1955, Sayın, 2004).

İmge ise, anlamı daha geniş bir bakışla birçok şeye bağlı olarak kapsar. İmge, içinde *anlatı* olma potansiyelini⁵ barındırır. Şeyleri tasniflemeye ya da açıklamaya çalışmaktan çok, bir metin gibi okunarak, onları betimlemeye uğraşır. Anlatıda olduğu gibi öznel anlamlandırmalara açık bir yapıya sahip olan imgede, tek anlam olmadığı için hatalı anlama da mümkün değildir. Anlatı, açıklamaya değil, anlamaya, okumaya ve yorumlamaya gönderme yapan bir kavram olduğundan dolayı katmanlı ve çok anlamlı bir okuma önerir. Mimarlığa ait bilginin eleştirel bir düşünme sistemi içinden oluşturulması gerektiği ve sadece yapının biçiminin analizinin bu anlamda yetersiz kalacağı düşüncesi, biçimin arkasındaki anlatıyı da okumayı gerekli kılar.

İmge, görünen biçimlerin sağladıkları olanaklar ile birlikte, bireyin hafızasında biriktirdiği parçalar bütünlüğü olarak da tanımlanabilir. Ancak, birçok izleyicinin birlikte anlamlandırdığı imgeler olduğu düşüncesi, ortak hafızanın oluşabilmesi, imgenin ilk olarak nasıl oluştuğu sorusunu da akla getirir. Kant, temsilin var olan ve bilgiyle olan ilişkisinden bahsederken, onu bütün ampirik bilgilerden soyutlar; hatta ampirik bilginin ve gerçeklerin, temsiliyete bağlı deneyimlendiğini vurgular (Jones, 2000). Sayın da, Kant'ın imgeyi öznel bir temsil biçimi olarak gördüğünü ve imge ile ilgili önemli bir nokta tariflediğini açıklar. Bu anlamda yeni bir ürün haline gelen imge, temsil etmesi gereken şeyden uzaklaştıkça gerçekliğini ve güvenilirliğini kaybeder.

“Kant imgesel temsil denen şeyi, zihinsel eylemin öznel temsil düzeyine indirgenmiş ve aisthesis (algılama) alanında eyleyen öznenin ide'yi aslen temsil edemeyeceğini söylemiş olan kişidir. Aşkın önsellikler çerçevesinde üretilen kurgulardır imgeler; göndermesini yaptıkları şeyi temsil edeceklerine, onu yeniden inşa ederler. Yani bir şeyin imgesi onun aslı değildir ve imge ile gönderme yaptığı şey arasındaki bu kırılma imgeyi tartışmasız bir biçimde özgürleştirmiştir. Göstergeyi göndermesinden, göstereni gösterilenden koparır Kant, artık hiçbir göstereni olmayan imgeler, “güzel birer yansıma” (Schiller) adıyla Kant sonrası bağımsızlaşarak – en azından Romantikler buna bağımsızlık ve özgöndergesellik derler – yalnızca kendilerini imlerler” (Sayın, 2004).

Platon'un mağarasından beri imgelerin bazı gerçekleri sakladığına inanırız. “İçi boşaltılmış imge”, “imgelerin hiper-gerçekliği” vb. gibi tanımlamalar imgenin oluşturulmuş bir şey olduğunu anlatır; *gerçek* olan, *otantik* olan ya da *oluşmuş* olanın karşıtı gibi. Ancak, imgenin özünde böyle bir karşıtlığın olmadığı da

⁵. Nesnenin sağladığı olanaklar (affordance).

düşünülebilir; içi boşaltılmış olan ya da farklı referanslarla otantik olmayan bir araya gelişlerdir belki de yanıltan. Mağaradan çıkıp, görüntülerin arkasındaki anlamı arama süreci, ancak imgenin kendisinden ayrı otantik bir anlamın olduğu varsayımı ile açıklanabilir; “İçi boşaltılmış imge ancak otantik olanın varlığı halinde anlam kazanmakta değil midir?” (Sayın 2004).

İmge ve otantik arasında olduğu varsayılan boşluk, imgenin “anlam yapıştırılmış bir biçim” haline gelmesinin sebebi olarak görülebilir. Bu durumda tek katmanlı ve soyut bir araç olarak biçim anlamındaki imge, bir tek anlama işaret eder olmuştur. Kalıplaşmış ve yorumlanmaya açık olmayan bu birliktelik, öznenin anlamı biçime yapıştırılmış bir şekilde imgeleştirdiğini ifade eder. Kendiliğinden oluşmayan, otantik olmayan bir şekilde oluşturulmuş bu kalıp, yüzeysel ve indirgemeci olmaktadır. Kendi yapısı bozulan ve yapıştırılmış anlamlarla birlikte anılmasını sağlayan bu dönüşüm içinde güç kazanan *anlam yapıştırılmış biçim*, kitsch oluşumuna da zemin sağladığından dolayı görsel kültürde bir yozlaşmaya sebep olmuştur. Görmenin hayatımızdaki kaçınılmaz yerini sarsan, “görmeden inanmam” gibi kalıplaşmış deyimleri bile anlamsızlaştıran, kişiyi gerçek olanla doğrudan karşılaştırdığına olan inancı bozguna uğratan bu dönüşüm; anlatılan / sözlü olan ve görülen / görülebilir olan arasında büyük bir yarılmaya sebep olmuştur⁶.

Mimari çevrenin bu “anlam yapıştırılmış biçim”lerle yaratılır, okunur ve eleştirilir durumda olmaya başlaması, imgenin bu alanda da eleştirilmesine sebep olmuştur. Örneğin, Türkiye’de tarihi yapıların biçimsel öğeleri (kubbe, minare, saçak, cumba, vb.), kendi tektonik ve biçimsel durumlarını aşarak, yapının anlamıyla birlikte var olmaya başlamışlardır. Bu mimari elemanlar birer biçim olarak kalıplaşmış ve bu anlamlar için üretilen yeni biçimler de anlamsız olarak algılanmaya başlamışlardır. Özgün işlevi ve onunla otantik bir ilişki içinde olan biçimi bugün teknolojik olarak gereksiz kalmış olan minareyi, farklı bir biçimde kabul edemeyen bir toplum, bu “anlam yapıştırılmış biçim”e esir olmuş bir yapı ortaya koymaktadır. Benzer bir şekilde, Kayseri Sahabiye Medresesi’nin hemen yakınındaki alışveriş merkezi ile olan biçimsel ilişkisi, daha birçok yapıda rastlanan biçimci bir etkileşimi görünür kılmaktadır. Bu çalışmada, imgenin “anlam yapıştırılmış biçim”le olan bu sorunlu ilişkisi, indirgemeci anlayışın aleti haline gelmesi, yüzeysel algılanması ve katmanlı yapısının göz ardı edilmesi eleştirilmektedir.

Anlam, biçim ve imge arasındaki tam olarak tanımlanamayan bu dönüşüm, görsellik ve biçimi, düşüncelerini ifade etmek için kullananlar tarafından da yoğun olarak

⁶ . Bu yarıлма Deleuze tarafından da tartışılmıştır bkz. Bogue, 1999, Conley, 2005.

eleştirilmiştir. Klee ve Kandinsky gibi biçimleri terk ederek görselliği farklı öğelerde yakalamaya çalışanlar olduğu gibi, Malevich ve Magritte gibi biçimi, yine biçimleri kullanarak eleştirenler de olmuştur. Kendi düşünce sistemini, biçimler dünyası içinden ifade etmeye çalışan *La lunette d'approche*'unda (1963) Magritte, tuval üzerinde oluşturulmuş biçimlerin ifade ettiği gerçeklikle, kesif, siyah bir boşluğun ifade ettiği gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorgulatan bir öneri sunar. Pencerenin çerçevesi, şüphesiz, gerçekliği kuran fantezi çerçevesidir, çerçeveler arasındaki dar açıklık ise “imkânsız” gerçeğe, kendinde-Şey'e açılır (Foucault, 2002). Bu resim, Magritte'e özgü paradoksların asli matrisini, (simgeselleştirilmiş, aşkın olarak kurulmuş matrisi) gerçeklik ile kendinde-şey'in, gerçekliğin ortasında açılan ve ona fantazmatik bir karakter veren gerçeğin boşluğu arasındaki Kantçı yarılmayı dramatik bir şekilde gösterir⁷.



Şekil 1.1 : *La lunette D'Approche* (1963), *La condición Humana* (1933), René Magritte.

Tasarımın “yeni”lik ve özgünlük bağlamındaki sorugulanması göz önüne alındığında, düşünme sistemimizin öncelikle temsile ve zihnimizdeki imgelere dayalı süreçlerinin, imge kavramının yeniden düşünülmesini gerektirdiği açıktır. Zihnimizde var olan imgelerin farklı bir araya getirilişiyle yeni imgeler üretmenin de mümkün olduğunu biliyoruz. Bunu Calvino'nun “Görünmez Kentler”ini (2002) okurken, hiçbir biçimi ortaya konmamış kentleri, öznel imgelerimizi kullanarak zihnimizde oluşturabildiğimizde de farkederiz. Bu durumda her bireyin kendi kentleri olabilir. Ancak, birçok öznenin aynı şekilde okuduğu imgelerin varlığının açıklaması nasıl olabilir? Deneyimlerimizden önce kaydedilmiş imgelerimiz var mıdır? Başka bir deyişle *apriori imge* var mıdır? gibi sorular, imgenin zihinsel süreçler içindeki yerini

⁷. Özellikle Magritte'in resimleri ve Velazquez'in *Las Meninas* tablosuyla ilgili, oldukça rafine ve keyifli tartışma için bakınız Foucault, 2002, 2001.

hatırlatır. Merleau-Ponty'nin fenomenolojisinde, Descartesci "cogito" öncelikli "*dünya öznenin içindedir*"⁸ önermesine karşı "*özne 'zaten orada olan' dünyanın içindedir*" tartışması temel alınarak (Merleau-Ponty, 2003, 2005; Direk, 2003), imgeleri oluşturan şeyin zaten *orada var olan dünya* olduğu düşünülebilir. Birey, bu dünyayı deneyimleyerek kendine özgü imgelerini oluşturur. Fizik dünya ile özne arasında geçişken, sürekli gidiş gelişlerle oluşan ilişki, kaygan zeminlerde süregiden zihinsel bir süreci tanımlamaktadır. Frankfurt Okulu düşünürleri ve özellikle Horkheimer ve Adorno'ya göre, *Doğa* ve *Doğal* olan ile *İnsanal* olan arasındaki uzlaşmanın yeniden sağlanabilmesine yönelik ütopya, özne ile nesnenin birliği sayesinde değil, bunların arasındaki birbirinin yansınmalarını içeren karşıtlık sayesinde varlığını sürdürebilecektir (Jay, 2005). Öznenin bu şekilde bir ilişki içine geçemediği bir durumu anlatan ve var olmayan bir biçimin ortaya konması olarak tanınmayanın tasarımları (örnek olarak uzaylı tasvirleri verilebilir), bilinenin dışına çıkamayan, zihinde var olan imgelerin farklı bir araya gelişlerinden oluşan, zihnindeki imge deposu ile sınırlı kalan tasarımlar olduğu farkedilebilir. Nesnenin sunduğu olasılıkları değerlendiremediğinde imge, öznel ve öznenin kendini tuzağa düşürdüğü, kısıtladığı bir şey olmaktadır.

Deleuze, zihinsel bir kavram olarak imgeyi de içine aldığını düşündüğü iletişimin, söylenebilir olan ve görülebilir olandan oluşan bölünmüş yapısının anlaşılabilmesi için eğretilme olarak *piliyi* (*fold, Les Plis*) kullanır (Bogue, 1999). Ona göre basılı kültürün yaygınlaşması ve şematik akıl yürütmenin, belleğimizdeki söz sanatı kalıplarımızın yerine geçmesinden ya da sözler kapsadıkları ya da benzedikleri şeyleri ifade edemediklerinden beri, işaretler, onların yerine geçmeye ve onların bağımsız "ikincileri" olmaya başlamışlardır (Conley, 2005). Deleuze'e göre *pili*, söz ile görüntü arasındaki bu gerilimi, aynı zamanda ilişkiyi açıklar. Öznellik ve benlik arasındaki ilişkiyi "diğeri" ve "kendisi" ile "diğeri" arasındaki *bulanık* alan ile tanımlayan Deleuze, görsel kültürde fark ettiği bu değişimi, imgenin düşünce ile ilişkisinin değişimine bağlamıştır.

Mimarlıkta bu bulanık alan, Husserl'in "imge her zaman bir şeyin imgesidir" sözünden hareketle, kent, kent parçası, yapı ya da bir yapı elemanı olabilir. Bir anda anlaşılamayacak, çok katmanlı olan bu olgular, Deleuze'ün anlattığı anlamda bulanık alanlardır. Her katman "diğeri" ile ilişki içindedir. Anlatı olarak imge, bu ilişkilerin ortaya çıkarıldığı sürece dikkat çeker. Araştırmacının kişisel olarak yakınlık duyduğu bir kent parçası olarak Kayseri Sahabiye Mahallesi bu çalışmada anlatı

⁸ . Descartes için bakınız, Descartes, 1968, Yardımlı, 1998.

olarak imge paradigmasını kurmak için kullanılmıştır. Özne ile diğeri arasındaki *bulanık* alanın mimarlıktaki örneklemini sunan bu imge, yapılı çevre üzerinden mimarlık bilgisi üretmekteki düşünsel süreçleri temsil etmektedir. İmge ve düşünce arasındaki ilişki, bu alanın imgesinin anlatısı üzerinden yeniden kurulmaya çalışılmıştır. Kayseri Sahabiye Mahallesi'nin araştırmacıya sağladığı olanaklar ve araştırmacının yönelmişliği ile zihnindeki ilk imgenin dönüşme süreci bu paradigmanın örneklemini oluşturmaktadır.

Sahabiye Mahallesi'nin dinamik ve *tezatların bitmez tükenmez enerjisiyle dolu*⁹ olgusallığı mahallenin, Kayseri kentinin oldukça yaygın ve kuvvetli olan durağan ve tutucu imgesine karşın, kendine özgü bir imge oluşturabilmesinin temel sebeplerinden biri olarak düşünülmektedir. Söz konusu sinerjik yapının sunduğu deneyim ile oluşturulan *Sahabiye Mahallesi imgesi*, katmanlı yapısından dolayı bir anlatı olarak okunabilir ve bu kent okuması, o çevreye yapılacak müdahalelerin tasarım bilgisine dair ipuçları verebilir.

Sahabiye Mahallesi'nde, farklı tarihlere ait yaşantıların, farklı işlevlerin, farklı dokuların ve farklı kültürlerin bir araya gelmesiyle oluşan çok katmanlı yapı, farklı deneyimlerin farklı izlenimler oluşturabilmesi, bu kent parçasının bu çalışma için seçilmesinde öncelikli bir yer oluşturmuştur. Zıtlık gibi görülen, ancak tam olarak birbirlerinin tersi olmayan, aksine birçok zaman birbirini tamamlayan, bazen ortaya çıkaran bazen de bir araya geldiklerinde yeni bir olgu yaratan, karşılaştırmalı bir bakış açısı yaratan tezatlarla¹⁰ dolu bu ortam, tam da Ross'un (1994) anlattığı anlamda bir enerji oluşturmaktadır. Zıtlığın ifade ettiği durağan ve dual yapıya uymayacak bir olgusallık yaratan bu enerji, dönüşen ve değişen, aynı zamanda taşıdığı izler ve ipuçları ile eskiyle olan bağını da tamen yok etmeyen, sürdürülebilir bir çevre yaratmaktadır. İmgenin anlatı olarak okunması, bu sürekli dönüşümü yakalama durumudur.

Hem iş alanının hareketliliğini hem de mahalle ölçeğindeki sokaklarda çocukların hala top oynadığı ve herhangi bir araç geldiğinde kenara çekildikleri iç alanların durağanlığını barındıran mahalle, bu gibi **tezatlardan** oluşmaktadır. Mahallenin üst kültür seviyesinin oluşturduğu eski konut dokusunun, zaman içinde dönüşmesiyle

⁹ . Uzlaşmaz tezatların birbirinin varlıklarını tehdit etmeden sürekli birbirini var eden birlikteliklerinden oluşan enerji. Bakınız, Ross, 1994. Bu tip bir tezât ilişkisi Adorno ve Horkheimer tarafından da benimsenmiştir, bknz. Jay, 2001, 2005.

¹⁰ . Zıtlık, Türk Dil Kurumu sözlüğünde sadece "karşıtlık" anlamına gelirken, tezât; "Karşıtlık, karşıt olma, zıtlık, çelişki, kontrast, antagonizma" gibi daha geniş bir anlama geldiği için, ingilizcedeki contrast sözcüğünün "(aradaki farkı göstermek üzere) karşılaştırmak, mukayese etmek, kıyas etmek" anlamına daha yakın görüldüğünden dolayı metin içinde zıtlık sözcüğüne tercih edilmiştir.

oluşan bu **hareketlilik ve durağanlık**, kentin bu parçasının bugün **bölünmüş yine de bütünlük gösteren** imgesini de ortaya çıkarmaktadır. Mekânsal olarak aynı karakterde süregiden bir yapının, işlev değişikliği nedeniyle böyle bir tezat yaşaması, mekânsal bir takım yetersizlikleri de getirmiştir. Mahallenin şu anda içinde bulunduğu fiziksel dönüşüm bunu göstermektedir. Bu sebepten oluşan yeni yapılaşmanın, mahalledeki farklı dönemlere ait “eski”leriyle olan ilişkisi, bu anlamda başka bir tezat daha oluşturmaktadır. Mahallede Roma, Selçuklu, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemine ait yapılar, kültürel süreklilik gösteren bu kent merkezinin farklı dönemlere ait “eski”lerini oluşturmaktadır. Selçuklu döneminden kalma Sahabiye Medresesinin, yüzyılların tarihini günümüze taşıyan taş yüzeylerinin, kentin imgesine kattığı **yumuşak dokunuşlar** ile yeni kent hayatını simgeleyen ve ölçeği değiştiren büyük kütlelerin oluşturduğu **hoşratlık** arasındaki tezat, mahallenin ziyaretçisini ve kullanıcıyı ürküten bir ilk izlenim oluşturmaktadır. Cumhuriyet dönemi yapılarının oluşturduğu geçiş bölgesi, yoğun olmayan yapısı ve mekânsal olarak sunduğu yaşanabilir doku sayesinde, en eski ile en yeninin arasında bir arabuluculuk görevi yüklenir. Aynı tezat, farklı bir boyutta insan ölçeği üzerinden de değerlendirilebilir. Mahallenin yeni yerleşiminde görülen **yüksek yapılaşma** ve eski yerleşimde görülen **alçak doku**, mahalleyi deneyimleyenlere zaman içinde gezinti yapar bir durum yaratır. Bu süreçselliği yaratan tezatlar, **yeni ve eskinin** bu dinamik biraradalığı, herhangi birinin diğerine üstünlüğünü değil, bir arada olmalarının enerjisini okuyabilen, anlatı olarak imgeyi ortaya çıkarmaktadır.

Araştırmacının zihnindeki ilk imgenin bu “eski”ler hakkında her bilgilenme ile dönüşür ve gelişir olması, bu çalışmada bahsedilen anlatı ile paralellik gösterir. Dışardan edinilen her bilgi, deneyimleyen için yeni bir göz oluşturur. Bu bilgiler ışığında deneyimleyen özne, farklı bir durumu fark eder, deneyimini farklılaştırır. Kültürel mirasın bugün ile ilişkisini sorgulayarak, geçmişe bugünden bakarak yeni bilgi üretir. Anlatı olarak imge, tarihsel durumu, tarih yazımsal, deneyime dayalı ve her izleyen için yeniden yazılır bir duruma getirir.

Bu bağlamda, imgenin anlatısı, ya da imge temelli bir anlatı, sürdürülebilir bir durumu ortaya koyar. **Sürdürülebilirlik** de içinde bir tezat barındırır; hem süregitmesi ve özelliklerini koruması gereklidir, hem de değişip dönüşebilme olasılığını barındırması... Süreklilikten bu anlamda farklıdır; süreklilik içinde değişimi barındırmaz ve bir kök oluşturur. Oysa sürdürülebilirlik, dönüşerek, değişerek sürekli olabilen bir olgu tanımlarken, dönüştüğünde tamamen farklı bir şey olmaması için hangi özelliklerin korunması gerektiğinin de farkında olmalıdır. Bu durumda anlatı

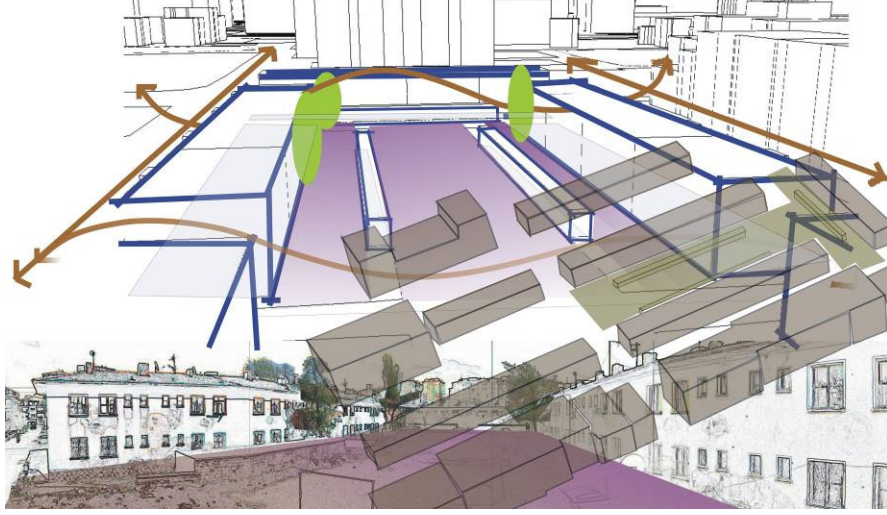
olarak imge, Deleuze ve Guattari'nin (2000) *köksap*¹¹ tanımındaki gibi bir bütünü hatırlatmaktadır. Elemanlar birbirine bağlıdır ve bir bütün oluştururlar ancak hiyerarşik ve doğrusal bir ilişkileri yoktur. İlişkiler arasında kopmalar ve yenilenmeler olabilir, bu durumda yeni ilişkiler ve yeni zincirler oluşacak ve bağlantılar başka bir bütün oluşturacak şekilde yeniden yapılanacaktır. Düşünce olarak, bu bütünün bir kökü vardır ancak bu kök sürekli değişip dönüşen bir yapıya sahiptir. Bu bakış açısıyla anlatı olarak imge, gündelik anlamda kullanıldığı gibi katı ve değişmez bir durum yaratmadan tasarım bilgisi oluşturmakta kullanılan bir yöntem önermektedir.

Bu bağlamda, Kayseri Sahabiye Mahallesi imgesi çalışmasında, araştırmacının da sürdürülebilir bir deneyimi olmuştur. Burada, imgeyi sınırlayan, zamanın bir bölümüne çakılmış bir duygu resmi haline getiren, nesneleştiren, özlemlili bir yapı değil de, mahallenin imgesinin sürekli değişim geçirdiğinin farkında olan sürdürülebilir bir deneyimden söz etmekteyiz. Doğduğu evin bu mahallede olması gibi duygusal bir başlangıç, araştırmacının bu mahalleyi sürekli gözlemlediği ve sahiplendiği **empatik** bir durum yaratmıştır. Mahallenin kültürel, sosyal ve mekânsal dönüşümünü farkedenden ve bunun yanında süreklilik yaratan izler olduğunun farkına varan araştırmacı, bölgenin mesleki açıdan incelemeye değer bir durum oluşturduğunu düşünmüştür. Mahalledeki Cumhuriyet dönemi yapılarının Türkiye bağlamında bir tip oluşturduğunun ve belgesel bir değerinin olduğunun, mekânsal deneyimin zenginliğinin ve bahsedilen tezatların oluşturduğu enerjinin sağladığı olanakların farkındalığıyla, bu kişisel ilginin mesleki bir araştırma haline gelebileceği düşünülmüştür. Mahallenin gelecekteki durumuna yönelik bir **kaygı** da bu seçimde önemli bir rol oynar. Mahallede bugün yeni bir işlev farklılaşması görülmektedir. Bu değişim kendine ait mekânsal dönüşümleri de beraberinde getirecektir. Bölgenin dönüşümü sürecinde bu mahalleye ait imgenin, mahallede sürdürülebilirin bilgisini oluşturduğu düşünülmektedir.

Mekânın ilk elden deneyimlenmesine ve farklı bilgi kaynaklarının yorumlanmasına dayalı **fenomenolojik ve hermenötik** bir yapı, anlatı olarak imgenin okunması sağlar. Bu bağlamda, Kayseri Sahabiye Mahallesi'nin farklı deneyimlere olanak tanıyan dokusu, bu çalışma için uygun bir ortam sunar. İç bölgelerde bitişik nizam konutlar ve aralarında kalan alan ortak bahçeli, mahallenin genelinde ise iki katlı ve konuta ait bahçeli bir doku öneren plan, kentin geleneksel dokusunun eklenerek oluşmuş bölümü yanında, "yeni" ve planlı bir mekânsal örgütlenmenin farklı anlayışını sergiler. Yapıların arasında kalan **hem avlu hem de kentsel bir bahçe**

¹¹. Ayrıca bakınız, Akay, 1996, Deleuze, 1996.

gibi işlev gören alan, London ve Moore'un bahsettiği gibi mimarlığı ve bir anlamda toplumu medenileştirir ve “şaşırtıcı bir biçimde, insanlık ve doğa arasında arabuluculuk yapma yeteneğine sahiptir” (1994:258). Mahallede geçmiş hayatın izlerini bugüne taşıyan ve sürekliliği hatırlatan mekânlar olarak bu nişler, kentin karmaşasından kaçanlar için bir durak olarak değerlendirilmektedir.



Şekil 1.2 : İnsan ve doğa arasında şaşırtıcı biçimde arabuluculuk yapan nişler.

Kayseri gibi yazları kurak bir iklimde bile, doğanın yapıların arasına girmiş olduğu mekânsal bir örgütlenme olarak avlulu düzenin yeniden üretilmiş biçimi, kentleşme sürecinde oldukça etkin bir rol oynar. Yerel konut dokusundan yeni ayrılmış kullanıcılar olarak Sahabiye Mahallesi'nin sakinleri bu geçişi oldukça iyi kabullenmiş; bu avlu benzeri alanları, doğanın yaşantılarına sızdığı yerler olarak görmenin ötesinde, eski mahalle hayatının süregittiği mekânlar olarak kabul etmişlerdir. Mahallenin genel ızgara düzeninin içinde, yapıların arkasında, dikkat etmeden görülemeyecek yerler olarak bu yarı kentsel mekânlar, yarattıkları sürpriz deneyimler ile mahalleye dinamik bir yön de katmış olurlar. Kuşatılmışlık / sahiplenme ile kent içindelik / kente aitlik arasında bir eşik oluşturan bu nişler, imgenin deneyimin zenginliğiyle değişmesinin hikâyesini yazar.

Homojen sokak dokusu da mahallede London & Moore'un (1994:258) tanımladığı anlamda **dolaşılan patikalar** gibidirler. Bir aks üstünde olmayan ve bir yerlere ulaştırmayan bu sokak düzeni, mahalle sınırları içinde hiyerarşik bir düzen oluşturmayan bir net olarak hayatın biraz yavaşladığı bir alan yaratır. Mahallenin ana caddeye yakın bölgelerinde, kent merkezine olan yakınlıktan doğan işlev değişiminin getirdiği hızlı, oto trafiğine açık ve kalabalık hayatın zıddını yansıtan bu iç bölgeler; **ulaştıran aks**'ların tersine, yarattığı sürprizlerle, **patikaların anlatı karakterini** örneklemektedirler. Kayseri geleneksel konut dokusunun “yeni” bir

yorumu olarak algılanabilecek bu sokak dokusu, eskisini andıran bir anlatıyı farklı bir mekânsal örgütlenmeyle fısıldamaktadır. Mahallenin batı ve kuzey tarafında bulunan iki cadde ile tezat oluşturan bu hız farkı, mahalleliye rahat bir yaşantı da sunmaktadır. Bu sokaklarda gezinmeyenler, mahalle yaşantısının sürprizleri ile karşılaşmayanlar, buradaki anlatıyı okuyamayanlar için imgenin deneyimle ilişkisi sınırlı kalmış olacaktır.



Şekil 1.3 : Sahabiye Mahallesi'nin deneyimini farklılaştıran ve hayatı yavaşlatan sokak dokusu.

Mahallenin batı tarafı, hem ana cadde üstünde, hem de bahsedilen sokak dokusunun hemen yanında, kültürel ve sosyal alanları içinde barındıran ***hacimsel bir duvar*** (London & Moore, 1994) oluşturmuştur. Vali konutunun, okulların, tiyatronun ve öğretmen evinin bahçelerindeki büyük ağaçlar, kentin karmaşık dokusu ile mahallenin yavaş yaşantısı arasında bir tampon oluşturur. Bu tampon belki de mahallenin kendine özgü karakterini korumasında, konut hayatının bu kent merkezine yakın, iş alanı potansiyeli taşıyan bölgede süregitmesinde önemli etkenlerinden biri olabilir. Sahabiye Mahallesi sakinlerinin¹² neden hala burada oturduklarına yönelik soruya “*önümüz orman gibi yeşil ve her yere yürüyerek gidebiliyoruz*” şeklindeki cevapları, bunu doğrular niteliktedir. Bu duvar gibi, sınır teşkil eden, hem ayırıcı hem birleştirici bölge, fiziksel ve işlevsel olarak mahalleyi korur. Kendi hacimselliği içinde işlevleri barındırması da, kontrol etmeden sınırlayan, katman oluşturan bir duvar olarak, mahalleye farklı bir deneyim sunmaktadır. Tıpkı

¹². Mahalle sakinleri ile yapılan odak grup tartışmalarında mahallenin iyi özellikleri arasında, paylaşılan bir görüş.

dolaştıran sokaklarda olduğu gibi duvarlar da farklı katmanlar sunup deneyimleyen ile ilişki haline geçebildiğinde bir anlatı oluşturmaktadırlar.



Şekil 1.4 : Sahabiye Mahallesi ile İstasyon Caddesi arasında kalan hacimsel duvar.

İmgenin tek katmanlı ve indirgenmiş bir olgu olarak kabul edilmesi, kolay üretilir ve tüketilir görülmesi toplumdaki bilgilenme sistemlerini de etkilemiştir. Endüstri devri ile birlikte Aydınlanmanın getirdiği bilgiye düşkünlüğü köklü olarak değiştiren ve okunabilir den görülebilir doğru değişen kültür, daha az düşünen ve yorumlayan daha çok görüp kopyalayan bir duruma gelmiştir. Günümüzde bu karmaşık ve çelişkili ilişkiler ağı içinde bulunan imge kavramının, görsel kültür ve tüketim ekonomisi ile olan sorunlu ilişkisinin, mimarlık disiplini de belirgin izlerini görmek mümkündür. Bir sorunsal olarak bu durum, imgenin mimarlıkta eleştirel bilginin yerini görmek adına, bu çalışmada tüm boyutlarıyla tartışmaya açılmıştır. Bu çalışmanın amacı, içinde yaşadığımız zaman ve mekân ilişkisinde, Kayseri Sahabiye Mahallesi imgesi örneğinde imgenin gücünü, olumlu ve olumsuz yönleriyle serimlemek ve farklı yaklaşımların ortaya çıkardığı kavramlar üzerinden tartışmaktır. Tanımlanan mecranın kendine özgü çerçevesinden bakılan bir örneklem olarak Sahabiye Mahallesi imgesi, yaşam örgüsünün bir yansıması olan toplumsal dinamiklerin yarattığı, tüm katmanları bir arada tutan, aynı zamanda birbirleriyle yer değiştirmesine olanak sağlayan ağ ilişkisinin görünür kıldığı benzerlik ve tezatların dinamik enerjisinden oluşmaktadır. Bu ilişki ağı ve katmanlı yapı, sürekli yeni

bulmacalar ortaya koyar. Tasarımcı her bulmaca çözümünde yeni bulmacaların ortaya çıktığına tanık olabilir. Tarihi çevreyi okuma ve o çevrede “yeni” olanı tasarlama için, Sahabiye Mahallesi imgesi üzerinden öngörülen bulmaca çözme yolu bir örneklem oluşturur.

İmgeyi anlatı olarak anlamak ve kavramak, çok farklı anlamlarla ve yorumlarla kullanılan imge kavramının dinamiklerine hangi mecradan bakıldığını önemli kılar. Bu amaçla, “imge”ye görsel kültürün getirdiği imge eleştirisinden başlayarak, onu farklı düşünsel süreçlerde kullanan düşünürlerin ortaya koyduğu sorunsallar ve kavramlar ışığında irdelenmenin, bu kavramın örtüsünü kaldıracağı¹³ düşüncesiyle, bu kavramın hangi zeminden tartışılacağına tanımlanması ya da ortaya konulması gerekli görülmektedir.

¹³. Heidegger’in, sanatın, hakikatin örtüsünü kaldırılması anlamında “unconceal”, 1975, pp.15-89.

2. İMGE KAVRAMINA FARKLI YAKLAŞIMLAR

Groat ve Wang, *Architectural Research Methods* (2001) isimli kitapta dışsal bir obje ya da durumu araştırırken, araştırmacının *edilgen bir alımlama* (passive reception) durumunda olmak yerine *etkin bir tefekkür* (active contemplation) durumunda olduğundan bahseder. *Kuram* ile *tefekkür* arasında sürekli bir gidiş gelişin yarattığı doğrusal olmayan, döngüsel ve eklemlenerek gelişen bilgi ile yeniden bakış, dinamik bir yöntem sunar. Aynı kitapta bilginin, Platon ile Theaetetus ve Sokrates arasındaki tartışmasındaki gibi “mum tablet üzerine oluşturulmuş baskılar” benzetmesi ile değil de “kuş kafesi” benzetmesi ile anlaşılmasının, karşılaştırmalı bilgi üretiminde daha faydalı olabileceği düşünülmüştür. Edindiğimiz bilgiler kafesteki kuşlar gibi zihnimizde uçuşurlar. Bilgiyi zihinden çağırmak bu benzetmede, o bilginin temsil ettiği kuşu yakalamak olarak resmedilmiştir (Groat & Wang, 1954). Bu durumda imge ile ilgili kuramı geliştirebilmek ve bu kavrama etkin bir tefekkürle bakabilmek için ilk olarak imge ile ilgili mümkün olduğu kadar çok “kuşu” yakalamaya çalışmak gerektiği düşünülmektedir.

2.1. İmge - Görsel Kültür İlişkisi

Okunabilir ve deneyimlenebilir olandan sadece görülebilir olana geçişi anlatan görsel kültür, bilgiye, okumaya, kitaba, gezmeye, deneyimlemeye olan düşkünlüğün, gerçek ve sanal dünyanın görselleriyle bilgi edinmeyle yer değiştirmesini irdeler. Mimarlıkta, önceleri basılı yayınların sonra da sanal ortamın yaygınlaşmasının getirdiği, deneyimsel değerlerden görsel değerlere geçişi, sosyal yapının genelinde fark etmemek mümkün değildir. Akın'ın ifadelendirdiği biçimde *deneyim fobisi*, özne ile deneyim arasındaki ilişkiyi amansız bir şekilde koparır. Akın'a göre öznenin özgürlüğünün ve varlığının garantisi olan deneyim, mekânın varlığı ile birliktedir (Akın, 2002). Mekânsal deneyimi olmayan özne artık nesnenin esiri haline gelmektedir. Adorno ve Frankfurt Okulu düşünürlerinin indirgenmiş olduğunu ifade ettikleri, imgenin hâkimiyetini ortaya koyan ve farklı bir biçimde hala devam ettiği düşünülen bu dönem, imgenin farklı bir yaklaşımla tanımlanması gerekliliğini destekler.

Benzer şekilde, *duyuların en soylusu* olan görmenin ve görselliğin güven kaybına karşın hermenötik bakış açısını bir yöntem olarak öneren Heywood ve Sandywell (1999), imgenin sosyo-ekonomik yorumlarının olduğunu ifade ediyor. Gadamer'in "anlamak metin haline getirmektir" sözüne gönderme yaparak, görsellikle ilgili birçok soruya yanıt arayan kitaplarında Heywood ve Sandywell, görmenin hermenötiğini anlamaya çalışıyorlar. Farkında olmanın temeli görsellikten mi geçer? Kùltürler, olaylar ve nesneler dünyası, sadece görülecek parlak şeyler olarak mı düşünölmelidir? Görsel bilgi edinme biçimi diğér duyusal deneyimlerden öncelikli mi olmalı ve hatta diğér duyuları baskı altına mı almalıdır? Görsellik başlığı neleri kapsamalıdır? Bunun gibi sorular, editörlerin bir araya getirdikleri yazılarda değışik bakış açıları ile incelenmektedir. Heywood&Sandywell; Bergson, Bataille, Breton, Sartre, Ponty, Lacan, Althusser, Foucault, Debort, Barthes, Mertz, Derrida, Irigaray, Levinas, Lyotard, Jay gibi düşünörlere gönderme yaparak "duyuların bu en soylusunun" hissedilir özgüven kaybından bahsediyor (Heywood&Sandywell, 1999). İmgenin biçime indirgenmiş durumunun bir sonucu olan bu özgüven kaybı, tüketim toplumunun biçimine dayalı sosyal yapısının eleştirisini ortaya koyuyor.

Görsel kùltür her ne kadar öncelikle görme duyusunun ön planda olduğı bir anlama biçimini vurguluyorsa da, imgenin yorumlanabilir olma potansiyelinin de ihmal edilmemesi gerekmektedir. Bu bağlamda, görsel olanın öz niteliklerini anlamaya çalışmak, sanat yapıtının sadece görsel olanla sınırlı kalmasını eleştirmek, hermenötik düşünceyi görselliğı anlamak için farklı bir yöntem olarak görmek, görselliğı anlamak için bir çözüm olabilir. Görselliğı anlatı olarak ele almak, semiyotik ya da dilbilim-temelli eleştiri kuramlarında olduğı gibi indirgeyici açıklama yöntemlerden daha kapsayıcı bir yöntemi ortaya koymaktadır. Deneyimin anlama alanındaki yeri, deneyim ve öznellik ilişkisini tekbencilikten farklı bir şekilde, karmaşıklık ve çelişki içeren kaygan bir zeminde olmanın sorunlarının farkında olunarak sorgulanmalıdır (Heywood & Sandywell, 1999). Görsel kùltürde eleştirilen *maddi imge*, zihinde farklı katmanları oluşturmak konusunda başarılı bulunmamaktadır. Ancak Husserl maddi imgenin, zihinde tamamlanan süreçlerle oluşturduğunu ifade eder (Sartre, 2006). Hermenötik bir yaklaşımla ele alındığında maddi imgenin de bir anlatı oluşturduğı düşünölmektedir. Böyle bir anlayış, imgenin katmanlı yapısını ön plana çıkararak, farklı ilişkiler ağı oluşturduğunun altını çizmektedir.

Davey de "Görmenin Hermenötiğı" başlıklı yazısında, görsel olanın hakikiliğı, gerçekliğı, *neliğı* sorgulanacak ise, dilden bahsetmek gerekliliğinden söz ediyor. Davey, hakikatin (truth) yalnızca kişisel deneyimlerle elde edilmesi düşünöncesinin

hermenötiğin önemli bileşenlerinden biri olduğunu ifade ederken bunun tamamen öznellik demek olmadığını vurguluyor. Ayrıca hermenötik düşünce içinde, sanatın deneyiminden, görme ve anlamanın pasif olmadığından bahsediyor. Ona göre hermenötik estetik, sanat yapısındaki “nesnel” olanı (Gadamer’e göre *Sachen*, *subject-matter* ya da Heidegger’in *thingly-thing*) sadece yeniden yorumlamak ve yeniden ortaya koymak değil onu genişletmek ve varlığını değişime uğratmaktır (Davey, 1999).

Özne ve nesne arasında geçişken bir ilişki ile açıklanabilecek bu bakış açısı, sürekli bir soru cevap diyalektiği ve döngüsel bilgi oluşturma, artiküle olan bilgi üzerinden yeniden bakış önerir. Akın, bu ilişki sağlıklı olduğunda, öznenin kimi kez nesnesini *örttüğü* durumları anmaktadır. Ancak günümüzde, görselliğe dayalı, kapitalist, deneyimin azaldığı bir dünyada, artık nesnenin özneyi boğduğu durumlar olabilmektedir. Hatta öznenin, hala mümkün olup olmadığını tartışan yazar bugün, öznenin yerini küresel sermayenin doldurduğunu ifade eder (Akın, 2000). Kapitalizmin, özneyi araçsallaştırdığı, bunun da deneyimi öldürdüğü, böylece görselliğin öncelikli hale geldiği bir ortam oluşturduğu söylenebilir. İmgenin anlatı olarak ele alınması bu güncel eleştirilere karşı, deneyimin ve düşünmeye üşenmeyen öznenin dirilişi anlamını taşımaktadır.

Anlatı, ilk anda, dini metinlerin yorumlanması ile başlayan hermenötik düşüncede, irdelenen metine benzetilebilir. Hermenötikde, metnin içinde tarafsız bir anlam olmadığı düşünülür; aslında anlamları bizler yanımızda getiririz. Geldsetzer’e göre, metinler optik aynalar gibi çalışırlar; metaforik olarak düşünürsek *hermenötik aynalar*dır. Metni okumak, bizi aynada olduğu gibi içinde bir şey varmış hissi yarattığı için yanıltır. Hâlbuki orada bir şey yoktur; anlamı biz yanımızda getirmek zorundayızdır. Metinde “gördüğümüz” aslında kendi sezimiz ve anlamlarımızdır. Anlamı “görmek” çabasıdır bizi yanıltan; yorumlarımızla onu yansıtmaya çalışırız; aslında anlamlar yorumun içinde ve hafızamızda yer alan imgelerle bağlantılı olarak vardır (Geldsetzer, 1996). Gadamer’e göre yorum, yorum yapan için tek seferde karar verebileceği, hemen olup bitecek bir şey değil, bir süreç, olagelen ve süregiden zamansal ve mekânsal bir yolculuktur; yorum yapan kişinin “ilk, son ve daimi görevidir”. Anlamaya çalışan kişi (hermenötik açıklamak yerine anlamak üzerine kurulmuş bir süreç önerir), anlamı oluşturmak için sürekli kendisi ile anlamaya çalıştığı metin arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarır. Metne baktıkça ilk düşünceler oluşur ve bu ön düşünceler metni ne amaçla okuduğuyla da ilgilidir. Anlamadaki süreç, bu çok katmanlı öndüşüncelerin ilişkilendirilmesi ve ayıklanmasıdır (Gadamer, 2002). Ancak anlatıyı metinden öte bir anlama taşıyan en

önemli nokta, çok katmanlı yapıyı ortaya çıkarması ve bu katmanlar arası ilişkilerin oluşturduğu büyük resmi temsil etmesidir.

Sadece görsel olarak mevcut olanı görmek, akılcı bakmak, görünenin arkasındaki şeyi anlamayı olanaksızlaştırmaktadır. Hermenötik yaklaşım, nesnenin olasılıklarını değerlendiren öznenin, görülenden öte, görülemeyeni de anlama katma çabasıdır. Çok katmanlı anlamları, satır aralarını okuyabilme, hermenötik ile örtüşür. Tıpkı sözcükler gibi imgeler de tek bir anlam barındırmazlar. Bazen binlerce sözcük bir görüntüye sığdırılabilir. Davey'e göre anlatmak istenileni bir tek sözcükle tam olarak ifade edebilmek mümkün değildir. Aynı şey imge için de geçerlidir. İmgenin bu bağlamda metin olarak görülmesi, tek bir sözcüğe indirgenmeden bir anlatı şeklinde okunuyor olması gerekmektedir. Burada bahsedilen metin kavramı, metnin dilbilim temelli analitik analiz metodundan farklı bir süreç tariflemektedir. Metnin katmanlı yapısını dinamik ilişkiler çerçevesinde algılamak, onu anlatı olarak okumak gerekmektedir. Buna, Heidegger'in sanat yapıtının görevinin hakikati ortaya çıkarmak, örtüyü kaldırmak olduğu düşüncesi¹⁴ ve Yunan mitolojisindeki Hermes'in yol göstericiliği¹⁵ mantığıyla bakmak, hermenötik anlamanın, "hakikati görmek" ve onu paylaşmak arasındaki gerilimin oluşturduğu bir arayüz olduğunu düşündürebilir.

"Bir nesneyi görürüz ancak bir kişinin bundan ne aldığını göremeyiz" tartışmasının ardından Davey, görülen nesnelerin zihinsel olup olmadıklarını sorgular. Duyusal olan ile zihinsel olan arasındaki fark algısı ve algının kavramsallığı tartışmasını getirir; *"Kanvaslar kaybolabilir ancak imgeler asla"*. Hermenötik açıdan bakıldığında, imgelerin iletişim kurma yeteneği ve sanat yapıtının hemen göz önünde olanı görebilmekten daha fazla görülecek şey içermesi tartışılır. Bu anlamda anlatı olarak imge, "hakikati görmek" ve paylaşmak arasındaki gerilimin aşılmasında bir yöntem olarak görülebilir. Davey'e göre imgenin tam olarak ne söylediği değil, onu anlamlandıranlar arasında ne tür açılımlar serimlediği, hangi olanakları sunduğu ve nasıl yorumlamalara sebep olduğu önem kazanır. Bu karşılıklı konuşma, soru cevap diyalogu ve iletişim kurma benzetmesi, deneyimin bir monolog olmadığını, sanatçının ufkunun sürece katılımını, konuyu oluşturan nesne ve izleyen arasındaki kaynaşmışlığın; geçirimli, birbirini ortaya çıkaran ve dönüştürebilen sürecini anlatır. Gadamer bu anlamda hermenötik estetiği, sanatın gerçeği (real) çarpıttığı inancına dayanan Platonik küçümsemenin tersine "gerçekliğin hakikate ulaşması" yolunda bir

¹⁴. Heidegger, 1975.

¹⁵. Davey, yunan tanrısı Hermes'in, tanrıların isteklerini, bir şekilde ölümlülere tercüme eden ve aktaran kişi olarak yol, gösteren bir durumda olduğundan bahseder. Hermes'in bu görevi, kendini ifade etme konusunda çabalayan herkesin, anlaşılma, aktarma, diğerlerinin anlamasını kolaylaştırma konusundaki içgüdüsel davranışını simgeler (Davey, 1999:6).

araç olarak görmektedir (Gadamer, 2002). Hiçbir imge, anlatmaya çalıştıklarının hepsini yakalamaya yetkin değildir. Ancak bu yetersizliği hissedip umutsuzluğa düşmemenin yolu, imgenin, ilk bakışta görülenin ötesinde örtük anlamlarının yakalanabilmesi ve ardındakinin keşfedilmek için beklediğinin farkında olunmasıdır. Böyle bir yaklaşım, sözcükler ve imgeleri, anlamlandırma sürecinde, özne ile olan ilişkileri bağlamında; benzer bir biçimde iç içe geçmiş, birbirini tamamlayan ve tanımlayan, parça bütün ilişkisi içinde bir arada önermektedir.

Birçok imgenin varlığını fark ediyoruz, ancak çok az kişi bu imgeler ile anlatı boyutunda iletişime geçebiliyor. Bu ilişkinin geçişken yapısı, imgenin de ait olduğu nesnenin sağladığı olanaklar ile özneyi uyarması ve karşılıklı bir ilişkinin gerçekleşmesini gerektirmektedir. Bu olanaklar, imgenin çok katmanlı bir yapıda olmasından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda, kültür içinde kendiliğinden oluşmuş birçok imge olduğu gibi bilinçli olarak oluşturulmuş imgeler olduğu da düşünülmelidir. Kendiliğinden oluşmuş olan ile başkası tarafından oluşturulmuş olan, gerçekliği temsil etme bağlamında farklılıklar içerir. Oluşturulmuş olan imgenin, bu anlamda, kentin okunmasında bilinçli yönlendirmeler içerdiği düşünülmektedir. Kurgulanmış, tasarlanmış imge, anlam kaymasına, tarihin ve kentin sürekliliğinin bozulmasına sebep olmaktadır.

Bütün bu imgelerin birlikte oluşturdukları, toplumun bilinçli ya da bilinçsiz büyük bir kısmı tarafından paylaşılan bir anlatı, yaşadığımız kentlerin kimliğini oluşturur. Frisby (2002), kentsel imgelerin, kentin bir anlatı olarak okunmasında nasıl kullanıldıklarından bahseder. Kent çok katmanlıdır ve birçok farklı altyapıdan okuyucuya sahiptir. Frisby'nin okunabilirlik olarak yorumladığı, farklı imgelerin, izlerin, bireyin kendi ilişkiler ağı içinde oluşturduğu örgünün, bir anlatı olarak okunabilmesi durumudur. Benzer bir açıdan Benjamin de kentin bir metin hatta çok katmanlı ve birbirine atlayarak okunması gereken bir anlatı olduğunu; fizyonomik, fenomenolojik, tarihsel, politik, mitolojik birçok katmanın birlikte okunabilmesinin kentin imgesini oluşturduğunu söyler (Frisby, 2002).

Görsel kültürün, sanatsal ve mekânsal ürünleri, yayın organlarının yardımıyla auralarından kopararak, tektonik, tarihsel, kültürel anlamlarından sıyrıp, yalnız görsel özellikleri ile ön plana çıkartması, imgeyi yalnızca görülen şey olarak ortaya koyması oldukça yoğun olarak eleştirilmiştir. Bu çalışmada, kentin imgesinin, öznenin yönelmişliği sayesinde, bütün duyuyla desteklenen, deneyimini cazibesi ve canlılığı ile entelektüel bilginin güven veren kararlılığının harmanlanması sonucu bir anlatı şeklinde oluşan, zihinsel bir süreç olduğu düşünülmektedir. Bu düşünce tarzında görsellik dâhil, bütünü oluşturan hiçbir parça öne çıkarılmadığı gibi arkaya

da atılmaz. Bütün, bu parçaların, hem özneye hem de nesneye ait tüm değerlerin, varlık karakterlerinin birbiri ile olan dinamik ilişkilerinin ortaya çıkardığı ağdan oluşur. İmge kavramına böyle bir bakış, görsel kültürü eleştirmek yerine, görsel olanı anlama, yorumlama ve okumaya farklı bir bakış oluşturacaktır.

2.2. İmge Eleştirisi

Görsel imgelerin gündelik hayatta sıklıkla yer alması ve buna bağlı olarak toplumdaki soyutlama yeteneğinin azalması Adorno ve Horkheimer'in kitle kültürü eleştirisinin ana eksenini oluşturmaktadır. Burada bahsedilen formüllere dönüşmüş imge anlayışıdır; var olanın resimlendiği, küresel üretim ilişkilerinin ve tüketimin esiri olmuş yeni imgeler, zihnin yeninden yorumlamasına ve üretmesine olanak tanımayan basit görsel malzemeler haline gelmiştir. Aydınlanmanın kaçınılmaz getirilerinden biri olan imgenin, toplumdaki yeri Adorno'nun tartışma odaklarından birini oluşturur (Adorno, 2002, Jay, 2001). İmgenin biçimle olan bağlantısı öne çıkarılarak, görsel kültürde indirgemeci bir tutumla kullanılmasından kaynaklanan bu eleştirel durum, Adorno'nun negatif diyalektiğinde kendi çözümünü de sunar. Sosyo-kültürel olarak imgenin tüketilişine dikkat çeken bu eleştiri, imgenin katmanlı yapısının ön plana çıkarılması, zihinsel bir süreç olarak ele alınması ile indirgemeci olmayacağı varsayımını içinde barındırır.

Adorno'nun eleştirisi, imgenin salt biçimsel bir taklitle indirgenmesi üzerinedir. Basit taklit ile öykünme arasındaki davranış farklılığını, imgenin farklı ele alınışlarıyla özdeşleştiren Adorno, taklit ile indirgenmiş bir bilgi sunan imgenin kullanımının yasaklanmasını önerir. İmge ve mimesis arasındaki ilişki Adorno'nun *diyalektik imge* tanımının belkemiğini oluşturmaktadır; Adorno'ya göre iki çeşit öykünme vardır. Birincisi, Benjamin ile birlikte dil'in Doğa¹⁶ ile doğrudan bir ilişkisinin olduğu dönemlere duydukları özlemliliğin sebebi olan, *naïve (saf) öykünmedir* ki bunda insan Doğa ile birlikte yaşamak için öykünür. Kendini korumak ve neslini sürdürmek için buna ihtiyaç duyar. İnsanın bu doğal öykünme duygusu, daha çok Benjamin tarafından benimsenen dil temelli anlayışının ana karakterini oluşturur. Benjamin ve Adorno, insan ve Doğa arasında mimetik bir birliğin yaşandığı günlerdekine benzer bir yaşam deneyimine ilgi duymuşlardır. Ruh, imge ve dilin birlikte var olduğu bir katman bulmak onlar için çok önemlidir¹⁷. Bu arayış, özellikle Benjamin için imgenin

¹⁶. Özellikle Benjamin'in, "Doğa" sözcüğünü kavramsal bir yaklaşımla kullanması, Adorno ve Benjamin konusu içinde Doğa sözcüğünün Adorno, 2004 içinde kullanıldığı şekilde, büyük harfle yazılması gerekliliğini hissettirmiştir.

¹⁷. Adorno ve Benjamin, imge üzerine geliştirdikleri bütün eleştirilerin kaynağının, mimesisin kendi bekledikleri samimiyette kullanılmamasından kaynaklandığını burada açıkça ortaya koymaktadırlar.

öznel bir karakterde anlaşıldığını gösterir. Benjamin, imgenin öznelliğinden de öte kendi içindeki çelişkisini anlatırken, Adorno ile birlikte ortaya koydukları *diyalektik imge* terimini kullanır. Benjamin'in ruh, imge ve dilin birleştiğini düşündüğü katman, tam olarak Freudcu olmayan bir anlama ile "rüya" benzetmesi ile tanımlanır. *"Rüyalar burada bilinçaltındaki ruhsal olanı değil, aksine bizzat oldukları gibi, harfiyen ve oldukları gibi ele alınırlar. ... Burada ulaşılacak istenen, rüyanın psikolojik kökeni değil, rüyaların uyanık halde olan kişiye gönderdiği ve aklın aslında önemsemediği, atasözüne benzer, ancak çok güncel işaretlerdir"* (Adorno, 2004). Zaman içinde şimşek hızıyla kayıp giden şey olarak imgeden bahseden Sayın da (2004), imgeyi "en çelişkili şey" olarak tanımlarken, imgenin, ele geçirilmesi mutlak mümkün olmayanı, en geçici olan şeyi, *apparation'u* (hayalet görüntü, görünmeyen şey) ele geçirme isteği olarak tanımlar. Bu anlamda imge var olamayacak bir şey olarak kalır (Sayın 2004). Sayın'ın tanımladığı "*apparation*", Benjamin'in ideal rüyasını, Adorno'nun gerçek mimesise dayalı sanat nesnesini, imgenin tam olarak tanımlanamayan bir alanını tarif eder. Gerçek sanat üzerine kurulu, ideal ve ulaşılamaz, gene de biçimsel olarak tanımlanmaktan uzaklaşmamış imge, fark edilmez bir şekilde, aydınlanmanın getirdiği bütün eleştirilerin ulaşılamaz çözümü olarak sunulmaktadır.

Bunun yanında, "*sanat adına (!)*"¹⁸ üretilen taklitçi imgeler, naif mimetik ilişkinin karakterini bozmuş, Doğa üzerine kurulan tahakkümü denetleyebilir duruma gelmişlerdir. Akıllı ve öykünmeciliği, birbiri ile dönüşümlü bir ilişki içinde düşüneceği yerde, akıllı kendi lehine, kendi çıkarına kullanan, egemenlik kurmayı ve kendini tatmin etmeyi arzulayan *sanat kurumu* ile *sanatı* ayırtırmak kaçınılmaz oluyor bu durumda. *"... Sanatın, kurumsal yapıtların yapamadığını yapabilmesi, imge ile göz arasında bir bakışım alanı açabilmesi yanılsamacılığın yıkımı ile ilgili. Bilincin derinliklerine itilmiş bir öykünmecilik, sanat yapıtının o vahşi ve delici bakışı, bakanın özdeşliğini teyit edeceği yerde sarsıyor"* (Sayın, 2004). Adorno'ya göre gerçek sanat, insanın Doğa üzerinde kurduğu kavramsallaştırmanın etkilerinden uzak, naif öykünme karakterini korumalı, "*insan ve Doğa arasında mimetik bir birliğin yaşandığı günlerdekine benzer bir yaşam deneyimine*" dönmeye yardımcı olmalı ve modern toplumdaki insan hayatının acılarını daha naif olarak dile getirmelidir. Bu nedenle de, gerçek hazzın, gerçek mutluluğun yanında yer almış olmalıdır.

Aslında eleştirdikleri imge değil onu kullanma biçimidir. Gerçek mimesis ki bunun sanat yapıtında olması gerekir, dünyanın insan üzerinde kurduğu baskıyı yok eden bir öykünme içerir (Jay, 2001, Adorno, 2004).

¹⁸ . Kaynakta geçtiği gibi alınmıştır, bkznz. Jay, 2001:167.

Oysa görsel kültürün öne çıkarttığı imgeler ya da *sanat kurumu*, soyutlama yeteneğini öldürdüğü ve doğal dünyanın, insanın denetiminde tanımlanabilen alanlar olarak algılanmasını sağladığı ve Adorno'nun ikinci tip mimesis tanımına uygun bir şekilde *şeysselleştirmenin* aleti olduğundan dolayı yasaklanmışlardır. (Adorno, 2002, Jay, 2001, Sayın, 1998, 2004). İnsanlığın başlangıcından beri var olan öykünmecî davranış biçimi, günümüzde bir çocuğun toplumsal davranış kalıplarını öğrenmesi için gerekli olsa da, insan, gelişiminin bu aşamasından sonra bu öğrenme biçimini aşmak ve terk etmek zorundadır. “*Nasıl ilkel topluluklar daha iyi ürün almanın yolunun büyü değil toprağı daha iyi işlemek olduğunu anlamak zorundaysa, modern toplumun çocuğı da mimetik tepkilerini denetim altına alarak belirli bir hedefe yönelmeyi öğrenmek zorundadır*” (Horkheimer, 2002:135). Adorno gerçek sanatı, benzerlikten başlayan ancak benzeri-olmayana erişme yönünde verilmiş bir söz olarak tanımlar. “*Sanat (görsel sanatlardan bahsedilmektedir) daha teorik olan etkinliklerden farklı olarak, Doğal dünya üzerinde kurulmuş olan tahakkümü, bu Doğal dünya karşısındaki duysal alımlama yeteneğimize (receptivity) denetleyebilmiş olmaktadır*” (Jay, 2001; 99). Bu bakış açısı ile taklitçi davranış sonucu oluşturulan imgeler ya da sanat kurumu, doğal olandan türetilmiş ancak onun kendisi olamamış ikinci el taklitleri oldukları için, Adorno ve Benjamin’in özlemli bir biçimde diledikleri gibi dilin, Doğa ile doğrudan bir mimetik ilişki içinde olamamasının, yani *yabancılaşmanın* birincil sorumlusu olmaktadır.

Sayın’a göre, imgenin farklı bir bakış açısı tanımlayan bir özelliğı de, insanın sinir sisteminde bire bir yaşantıladığı acı ya da esrilik gibi dolayimsız şeylerin, imgeleştirilemez ortak bir suskunluğu oluşudur (Sayın, 2004). Temsil edilemeyi temsil edilene taşıyan, görünmez olanı görünür, bilinmeyi bilini kılan bir araç olarak imgenin, tekrarlandıkça bir anestezi olabileceğini ifade ediyor Sayın. Adorno’nun *ikiz-anamlılık* olarak adlandırdığı, kullanıldığı yere ve biçime göre imgenin anlamının değişmesi, sosyo-kültürel eleştiride imgenin yasaklanmasındaki bir diğer sebep olmaktadır. *Amaçlılıkla* (ereksellik) doğan ve kendi kendini meşrulaştıran imge hem kendi söylediğini doğrular hem de tekrarladığı şeyin anlamını gitgide bozarak etkisinin azalmasına sebep olur. İmge artık, “*Hem yanlış, hem doğru*” (Adorno, 2002:147). Adorno’nun bu iki tarafı kapsayan bütüncül bakışı, bireysel öznellik ile kolektif öznellik arasındaki sinerjik bir gidiş gelişe inanması, anlamın özne ile nesne arasında eş zamanlı ve eşgüdümlü bir birliktelik ile oluştuğunu düşünmesi Capra’nın *Yaşamın Örgüsü*’nde (1996) vurguladığı ağ ilişkisine dayalı bütüncül yaklaşım ile benzerlik göstermektedir. Capra’nın bahsettiğı bütüncüllük, hiyerarşik bir etkileşim düzeni yerine, elemanların aynı öncelikte

birbirleri ile ilişki içinde olduklarına ve bunların birbirleri ile ağ ilişkileri içinde yeni anlamlar ürettiğini, anlamın doğrusal bir ilişki biçimi sergilemediğini savunur. Bu durumda her ilişki sistemi, kendi bağlamında, farklı anlam katmanları oluşturmaktadır. Capra, bu dinamik anlam örgüsünün tek bir anlamı olmadığını ve anlamın kendi içinde değişkenliğinin çelişkilerle ortaya çıkan sinerjinin doğal bir sonucu olduğunu düşünmektedir. Capra'nın bu görüşü başka düşünürler tarafından da değişik biçimlerde ifade edilmiştir. Bunlardan biri Deleuze'ün *bütün* (whole) tanımında yatmaktadır. Deleuze'e göre aslında her hareket, bütünün akışı içinde bir parçadır. Bu *bütün* de nesneler arasındaki ilişkilerin, *süre* (duration) ya da *zaman* olarak tanımlanabilecek toplamıdır (Bogue, 1999:83). Aynı tanım, mit ilişkileri ve parça bütün birlikteliğini ön plana çıkaran bir kurgu olarak tanımlanırsa, Adorno'nun kendi kendine yetmek ve böylece büyüünü kurmak için düşüncenin mite benzetilmesinde de fark edilebilir (Adorno, 2004:28). Bir diğer benzer yaklaşım ise Kuhn'un matris kavramında belirginleşmiştir. Matrisin, paradigma ve örneklem ile birlikte oluşan ve değişen kurgusu, bütünün, matrisin her elemanı ile benzer ilişkiler içinde olduğunu bütüncül bir bakışla anlatmaktadır (Kuhn, 2003).

Şeysselleşme ve yabancılaşma, dilin ve imgenin öznenen bağımsızlaşmasını gerektirmektedir. Özne nesne ilişkisini tarifleyen geniş bir tartışmanın devamı olarak oluşturduğu estetik kuramında Adorno saklı bir materyalist anlayışla, estetik yaşam deneyiminin, özneye oranla nesnenin önceliğini kabul etmiş olmasından bahseder. Ancak bu nesne, özne ile ilişkili bir şekilde var olmaktadır. Adorno'ya göre "*nesneye ilişkin bilgi edinme isteği, öznenin nesneyi çevreleyen şalı kaldırıp atma eylemidir. ... özne nesnenin oluşturucusu değil, onun bir organıdır (agent)*" (Jay, 2001:94). Bu bağlamda, Adorno'nun özne ve nesnenin birbirinden farklı iki varlık alanı olmadığını vurgulaması, Husserl ve Brentano'nun fenomenolojisindeki yönelmişlik (intentionality) kavramına benzer (Jay, 2001). Bu yorum hem Husserl'in hem de daha sonra Heidegger'in özne-nesne ilişkisini üzerine çeşitli açılımlarda bulunan sorgulamaları ile benzerlik göstermektedir. Jay'e göre Adorno Husserl'in 1931'e kadar yazdıkları ile çok ilgilenmiş, pozitivizm ve bilimcilik eleştirisinden, burjuvaziye bakışından çok etkilenmiş; ancak bu tarihten sonraki yazıları ile hiç ilgilenmemiştir. Adorno, epistemolojik arayışı ontolojiye vardırmadığı için Husserl'i, Heidegger'den daha başarılı bulmuştur (Jay, 2001:33). Ancak Adorno'nun fenomenolojiye olan yakınlığı sadece özne-nesne anlayışında kalmamıştır. İmgenin bir anlatı mit olarak okunması gerektiğini düşünmesi; negatif diyalektik bağlamında imgeyi yasaklamasının ardında yatan düşüncenin imgenin tek katmanlı anlaşılmasından, görsel / biçimsel niteliklerinin ön plana çıkarılmasından kaynaklandığını düşünmesi;

hatta imgenin *kendini metne teslim etmesi* gerektiğini vurgulaması, bu iki düşünürün benzer yaklaşımları olduğunu gösterir. Zeynep Sayın, “Adorno’da İmge Yasağı” başlıklı konuşmasında, Adorno’nun imge anlayışını anlatırken, imgenin biçimsel olarak değil de bir metin olarak tanımlanmasının gerekliliğinden bahsediyor:

“Maytap gibi, şimşek hızıyla şimdinin içinden mevcuda gelmekte olan imge, içselliğini dışsallaştırıyor, onu imgeye dönüştüren kabuğu kırarken, kendi imge olma özünü de imha ediyor. ... Doğa ile tarih, insan ile hayvan, onları bu ayrımların ötesinde bir yere açan bir uzama çevrimleniyor. Başlangıç, her seferinde henüz başlamamış bir şey olarak geri dönen bir imge, geleceğin imgesizliği olarak başlangıcın imgesizliğini açık tutmaya devam ediyor. Adorno’nun ütopyası olan Materyalist Ütopya, imgeleri bu yüzden yasaklıyor, tarihsel geleceğin içini imgelerle doldurmayı bu yüzden men ediyor; insan olma adına gereken olumsuzlamanın zorunluluğu bu. Tarih-felsefesi, imge-bilimle aynı bilgidir soluklanıyor: imgenin hakkı, imge yasağına sadık biçimde uymakta mahfuz; -tanrıyla takas edilmiş bir- diyalektik, her imgeyi yazı olarak vahy ediyor.” (Sayın, 2004)

Sayın, eşzamanlı bir temsil ortamı sunan görsel imgenin, anlatıdaki süreklilik ve öznel imgelendirmeye olanak vermeyen bir yapısı olduğundan bahseder. Sayın’ın yazı ile imge haline getirmek olarak tanımladığı düz yazının imgelerinin (şiiri farklı bir anlayışla ele almak gerektiğini düşünüyor) daha *haysiyetli* bir temsil ortamı sunduğundan bahsetmesi de Sartre’ın sanat dalları arasında şiir ve düzyazıyı farklı ele alması ile benzerlik gösterir. Plastik sanatlarda gizlenmesi gereken şeyin edebiyatta gözler önüne serilmesi, belirli sınırlar içinde kaldığı sürece sakıncalı değildir. Sayın’a göre, Adorno’nun bahsettiği, yasaklanması gereken imgeyi tarifleyen, resim ile edebiyat arasındaki bu farklılık, görsel olanın da katmanlı olabilmesi umuduyla *her imgeyi yazı olarak vahy ediyor*. Bu bağlamda imgenin var olan anlatısını okumak, katmanlı yapısını ortaya çıkarmak onu tüketim toplumu içindeki şeyleştirici, yabancılaştırıcı, araçsallaştırıcı niteliğinden koruyacaktır.

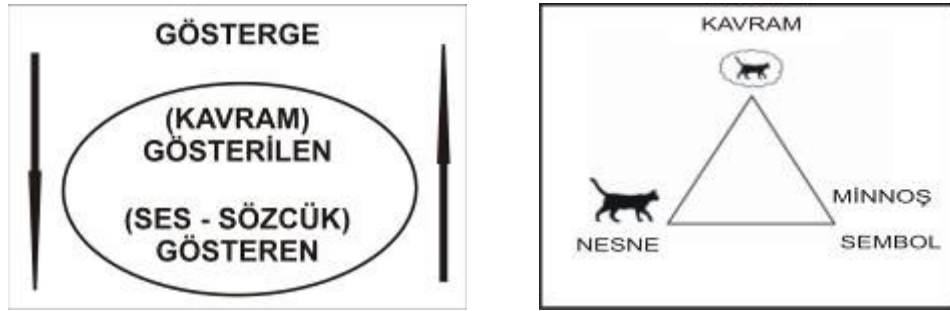
Yinelendikçe gerçeklik ile olan ilişkisi bozulan ve etkisini yitiren imge, kitsch olan şeyi de tanımlamaktadır. Mona Lisa tablosunun çoğaltılıp dağıtılmış olması, onu birçok kişinin görüp tanımasına olanak sağlamış olsa da eseri, yeniden üretimi ile tanıyanların çoğu onun varlık karakterini tam olarak anlayamamış hatta kanıksamış, özelliklerinden ve kıymetinden şüphe etmişlerdir. Yaygın iletişim sağlamak uğruna, kendini imgelerin tekrarına bilinçli olarak teslim eden mimarlıkta da bu tekrarlanmanın oluşturduğu anlam kaybı, biçime indirgenmiş imgeyi ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda, “*yazı olarak vahyedilmiş imge*”, arkasındaki anlatının

okunmasına olanak sunarak, anlamaya çalışan ve yorumlayan öznenin dirilişini ifade etmektedir.

2.3. İmge - Biçim İlişkisi

Felsefe içinde dahi birçok farklı yaklaşımlara olanak sağlamış olan imge kavramı ilk bakışta görülen şey, resim, çizim, şekil ve hayal edilen görüntü olarak algılanmaktadır. Bu görüntüyü, Pierce'ın "iz" kavramıyla, ya da Barthes ve diğer yapısalcı düşünürlerin analitik olarak çözümlemeye çalıştıkları resim ve fotoğraf ile bağdaştırmak mümkündür. Var olan bir dünyanın, dondurulmuş halini anlatan ve "gösteren, gösterilen ve gösterge" ilişkisi içerisinde sıkışıp kalmış bir imge anlayışını ifade eden bu bakış açısı, biraz sınırlı görünmektedir. İmgenin yalnızca zamanın içindeki hareketin dondurulmuş bir durumunu ifade eden bu bakış açısı, biçimin bir yaşantıyı temsil ettiği düşüncesi, hem gündelik hayatta hem de akademik çevrelerde imgenin önemli bir boyutunu oluşturmaktadır. İmgenin bu boyutunun bu tez çerçevesinde irdelenmesi gerekli görülmüştür.

Saussure'a göre semiyotikte en küçük birim (sign) gösterge, im'dir. Saussure işaretin iki belirgin bölümden oluştuğunu düşünmektedir; *gösteren* (signifier), bu çevredeki nesneler, imgeler ya da sesler olabilir ve *gösterilen* (signified) gösteren tarafından temsil edilen kavramlardır. Bunlar arasındaki ilişki *göstergeyi* tanımlar.

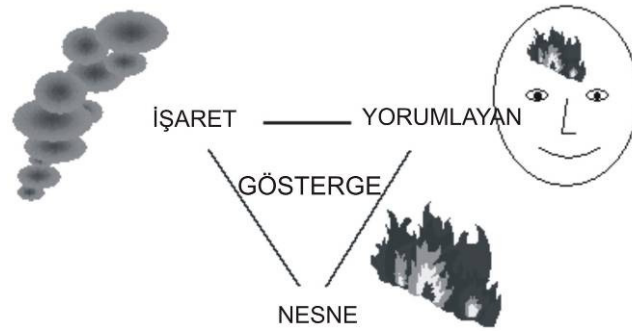


Şekil 2.1 : Saussure'a göre dilbilimsel gösterge şeması¹⁹.

Saussure bu ilişkinin tamamen uzlaşmalara dayalı ve bütünüyle rastlantısal olduğu üzerinde durur. Dilbilim kuramı, dil ile biçim arasındaki bu temsil ilişkisinin nesne ile anlamı arasındaki ilişkiyi açıkladığını düşünür. Bütün imgeler sesler ve nesneler bu üçlü temsil ilişkisi içinde var olurlar. Dilin kendisini oluşturan semboller dizgesini de gösteren ve gösterilenin ikisi ile de ilişki içinde olan şekiller oluşturmaktadır (Bybee, 2007, Sarup, 1995).

19. Bybee, 2007'den alınan resim Türkçeleştirilerek yeniden çizilmiştir.

Dilbilimin Saussure tarafından ortaya konan bu temel ilişki şeklinin, insanın alımlaması ile ilişkisini kuran C.S. Pierce, temelde Saussure ile paralel düşünmesine rağmen, bu ilişkinin farklı vurgulanmış olan bir üçlü şeklinde anlaşılabileceğini söylemektedir. *Pragmatizm* 1955'te Pierce tarafından ortaya konan, dilbilim ile asıldan ilişkili bir gösterge kuramıdır. Burada üçlü ilişkiyi oluşturan elemanlar *işaret aracı* (gösteren) (sign vehicle), *nesne* (gösterilen) ve *yorumlayan kişiden* (interpretant) oluşmaktadır. Anlamlandırılmış şey, yorumlayanın beyinde oluşan nesnenin yansıması olmaktadır.



Şekil 2.2 : Pierce'a göre gösterge şeması²⁰.

Örneğin duman bir iz, ateş bir nesne ve ateşin zihindeki tezahürü ise anlamlandırılmış olan şey olmaktadır. Gösterge ilişkileri Pierce'da da Saussure'daki gibi fiziksel ilişkilerden tamamen bağımsızdır. Bu temsiliyet ilişkilerini Peirce, daha sonra Eco'nun da katılacağı gibi, üç temel başlıkta incelemiştir: index, icon ve sembol. ***İşaret*** (iz, *index*), hiçbir ikincil anlam gerektirmeden doğrudan anlamı hatırlatan temsillerdir. Gösteren ile gösterilen arasında varoluşsal bir ilişki vardır. Zaman içinde bir an birlikte var olmuşlardır; duman ve ateş, ayak izleri ve ayak gibi. ***Simge*** (ikon, *icon*), gösteren ile gösterilenin bir benzerlik ilişkisi içinde olması durumudur. Bir köpek resmi ya da bir harita bu benzerlik ilişkisinin örnekleri olabilir. ***Sembol*** ise kültürel uzlaşmaların ilişkiyi oluşturduğu durumu ortaya koymaktadır. Diğerlerine göre bu gösterge sisteminde, izleyenin bilgi dağarcığının yoğun olarak anlamlandırma sürecine katıldığı görülmektedir (Bybee, 2007, Pierce, 1955). Sembolde, gösterilen ile gösteren arasında bir takım sosyal ve kültürel birikimi olmayanların kuramayacağı ilişkiler hatta ilişki ağları olabilir. *Yan anlamların* (connotation) bu şekilde ortaya çıktığı da söylenebilir. Barthes'ın fotoğraf üzerinden anlamsal çözümleme çalışmalarında bu yan anlamların çeşitlerinden ve oluşumlarından bahsedilmektedir. Barthes, temel dilbilim üçgeninin tekrarlanması ile

20. Bybee, 2007'den alınan resim Türkçeleştirilerek yeniden çizilmiştir.

yan anlamların ilişkisini dilbilimsel olarak çözümlemektedir (Barthes, 1982, 1986). Geç dönemlerinde Barthes ve bazı artyapısalıcı düşünürler, dilbilim ile doğrudan açıklamaya çalıştıkları şeyin biraz daha karmaşık olduğunu kabul eder, ancak gene de dilbilimle çözümlenebileceğini düşünürler (Barthes, 1997a, Eco, 1997). Bu görüşe göre, gösteren, gösterilen ve bunların ilişkisinin oluşturduğu üçayaklı gösterge sisteminin ürettiği her göstergenin yeni bir gösteren olabilme potansiyelini düşünmek, yan anlamların daha kolay çözümlenmesine olanak sağlamaktadır. Daha sonra gelen artyapısalıcı düşünürler bu tekrarlanmanın sonsuza kadar sürebileceğini söyleyerek, gösterge sisteminin kendi kendini anlamsızlaşmaya sürüklediğini, önermenin kaybolduğunu vurgulamışlardır (Derrida, Deleuze, Foucault).

GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
GÖSTERGE GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
GÖSTERGE	

Şekil 2.3 : Yapısalcılık sonrası gösterge şeması²¹.

Dil temelli düşünce sistemi, her ne kadar bir matematikçi olan Pierce tarafından, insan algısını da içine katmaya çalışsa da, imgeye analitik ve biçimin çözümlenmesi ile anlamın ortaya çıkarılabileceği bir kavram olarak yaklaşmış, öznenin algısına ve zihinsel sürece önem vermemişlerdir. Aksine, zihinde oluşan, gösterge ya da Peirce'in tanımıyla yorumlanmış, anlamlandırılmış şeyin, belli mantıksal çıkarımlar doğrultusunda oluşmuş olduğuna ve bunun bir çizelgesinin oluşturulabileceğine inanmışlardır.

Bir imge olarak fotoğrafın farklı anlamlarının ortaya çıkarılması ve daha verimli anlaşılabilmesi için dilbilimsel bir okuma yapan Barthes, fotoğrafın biçimsel özelliklerinden yola çıkarak imgedeki anlamın çizelgesini oluşturmaya çalışmıştır. Her fotoğraf karesi, çerçevelediği parçası ile bir bütünü temsil etmeye çalışan doğası gereği indirgemeci bir davranış içindedir. Bilinmeyen bir bütünlükten bahsettiği için fotoğraf üzerinde yapılan kırpma ve düzenlemeler fotoğrafın anlamını farklılaştırabilir. Her ne kadar resim ile olan benzerliğinden bahsedilse de fotoğraf, bu özelliğinden dolayı sanat dalları arasında resimden ayrılır. Barthes, fotoğrafın

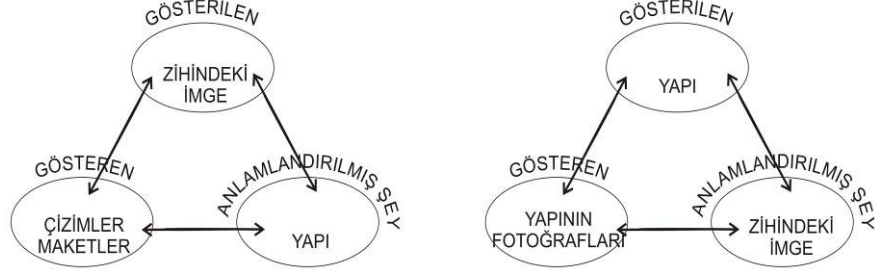
²¹. Bybee, 2007'den alınan resim Türkçeleştirilerek yeniden çizilmiştir.

teknik bir takım olanaklarla değiştirilebilmesi dolayısı ile anlamının farklılaşabileceğini vurgularken, imgede iki farklı anlamdan bahseder. Bunlardan birincisi olan *doğrudan anlam* (belirteç, denoted meaning), gösterdiği şeyi doğrudan belirten, belgelemeye yönelik, imaya dayalı anlamlara çekilemeyen, izleyene ilk gösterdiğinden başka bir şey anlatmayan anlam türüdür ki, bu Barthes'a göre pek de sık karşılaştığımız bir fotoğraf türü olmamaktadır. Burada gösterge sistemi tek aşamalı işlemektedir. Örneğin travmatik bir olayı anlatan fotoğraflarda olduğu gibi fotoğrafın ilk etkisi gösterge sisteminin en etkin ve kuvvetli olan ilk aşamasından sonra sınırlanır. Sadece belgelemek için çekilen mimari fotoğraflarda olduğu gibi amaç en net ve öz şekliyle bilgi vermek olduğu için gösterge sistemi tek aşamalıdır. Çekenin orada olduğundan şüpheleniz olmaz ve göstermek istediğinden başka bir şey söylemez fotoğraf. Bu imgeyi anlamak için herhangi bir özel bilgiye ya da sosyo-kültürel bir altyapıya ihtiyacınız olmaz.

İmaya (çağrışıma) dayalı anlamda ise (connoted meaning) imge ilk gösterdiği anlamdan farklı ikincil anlamlara sahiptir. Bilgiye, sosyo-kültürel altyapıya, ortak deneyimlere ve tarihe, hatta bazı zamanlarda toplumsal uzlaşmalara dayalı çağrışımlar, anlamı farklılaştırıp zenginleştirebilir. Barthes'a göre imaya dayalı anlam üç farklı tipte oluşabilir: birincisi *algısal* imalar (çağrışımlar); bakanın görsel algısından kaynaklanan anlam çeşitlenmeleridir. Tek başına mümkün olması zor bir durum olmakla birlikte diğer çağrışımlarla birlikte olması daha olasıdır. Herhangi bir bilgiye dayalı olmadan gösterilen biçimlerin benzerliklerinden kaynaklanan çağrışımlardan oluşur. İkinci tip, *bilişsel* çağrışımlardır. Bunlar tamamen izleyenin bilgi dağarcığına ve sosyo-kültürel altyapısına dayalı çağrışımlardır. Üçüncü tip ise *etik, ahlaki* çağrışımlardır. Burada kişinin mantık ve değer sistemi ile anlam üretmesi söz konusu olmaktadır. Bu tip çağrışımlar Barthes'ın tanımladığı çağrışımlar arasında en kuvvetli ve etkilisi olmakla birlikte oldukça hassas ve düzeyli bir gösterge sistemine sahiptir; toplumsal kabuller ve uzlaşmalar sonucunda ortaya çıkan bir bilgilenime dayalı, bilinçli olarak yönlendirmesi kolay, ancak etkisi daha kuvvetli bir anlamlandırma süreci ifade etmektedir (Barthes, 1982, 1984, 1986).

İmgenin bu mantıksal bağlantılarla çözümlenebilir durumu mimarlık gibi, temsilin temel sorunsallardan biri olduğu bir alanda da uygulamalarını bulmuştur. Gösteren, gösterilen ve gösterge sisteminin farklı birlikteliklerle tekrarlanmasına ortam sağlayan mimarlık hem göstergeden başlayarak gösterileni bulma hem de gösterilenden göstergeyi bulma konusunda dilbilimden yararlanmıştır. Diğer bir deyişle, mimarlıkta, hem mimarın zihninde olan imgenin gerçekleştiğini, hem de var olan imgelerden edindiğimiz izlenimler sayesinde zihnimizde oluşan anlam

katmanlarını çözümlene işlemini izleyebiliriz. Her iki biçimde de imge kavramının farklı yönlerinin ortaya çıktığı bir disiplin olarak mimarlığın, bu kavramı anlamada bir ortam sağladığı düşünülebilir.



Şekil 2.4 : Temsil araçları ile imge ve yapı arasında tanımlanan gösterge şeması.

Ancak burada ihmal edilmemesi gereken bir nokta, sistemin yeni bir zihin tarafından her tekrarlanışında yeniden kurgulanması, bu durumda her seferinde oluşan farklı kurgunun, yani gösterge sisteminin her seferinde yeniden üretilmekte olduğudur. Colomina'nın söylediği gibi “her yeniden üretim üreticinin parmak izlerini taşır” (Colomina, 1988b). Şekil 2.4.de gösterilen ilk ilişki bağlamında bu *yeniden üretim*, projenin doğası gereği olarak düşünülse de ikinci ilişki sisteminde, yani var olan bir yapının yeniden temsil ortamına girmesi ve bu temsili sayesinde tanınması durumunda, tasarımcısı dışında ikinci kere üretilen gösterilenin, artık farklı bir imge oluşturduğu düşünülebilir. Gösterilen ile anlamlandırılmış şey arasındaki ilişki onu okuyan ile birlikte değişmektedir, yeniden oluşmaktadır.

Görsel imgelerin dilbilimsel okuması, zihinsel imgeyi biçimlerle ortaya koyan mimarlık ortamında, gerek çevreyi anlamakta, gerekse tek bir yapının eleştirisinde oldukça yoğun bir şekilde kullanıldı. Nesnel ve analitik bir açıklama yöntemi olarak kullanılan dilbilimsel yöntem daha sonra özellikle mimarlıkta deneyimsel değerlerin ihmal edildiğine ve ikinci elden yeniden bir üretim olduğuna yönelik eleştiriler aldı (Croset 1988, Crane 1992, Cohen 1988, Colomina 1988a).

“İki boyutlu bir düzleme baktığımızı biliyoruz, inanıyoruz ki buradan üç boyutlu bir uzaya bakmaktayız. Ancak bunun ikisini birden, aynı anda yapabilmemiz mümkün değildir. İnanmak ile bilgi arasında sürekli gidip geliyoruz.” (Colomina, 1994:91).

Bir fotoğrafçı olarak Halla Beloff, Camera Culture isimli kitabında fotoğrafın sanat dalları arasında indirgemeci bir yeri olduğundan, şüpheli güvenilirliğinden ve onu

değerlendirme şeklimizden bahseder. Fotoğrafa baktığımızda onu sadece görmez, gerçek olarak kabul ederiz ve onun yansıttığı kısmi dünyaya inanırız (Beloff, 1985). Temsilin indirgenmiş dünyasına olan bu güvenilirlik tüketim toplumunda bir imge fetişi ile sonuçlanmış ve var olan sanat eserlerinin, kolay çoğaltılabilen fotoğraf ile yeniden ve yeni imgeler üreterek tüketilmesine sebep olmuştur. Beğenin de ortalama bir zevke dönüştüğü ve *kitschin*²² değer kazandığı bu ortam, modern sonrası dönemde, mimarlıkta olduğu gibi sosyo-kültürel alanda da eleştirilmiştir. Özellikle güncel haberleşmenin en pratik yollarından biri olan süreli yayınlarda fotoğrafın, bilinçli olarak bir pazarlama aracı olarak kullanılması, mimarlıkta da yapıların değerlendirilmesinde yönlendirici bir araç olmasına sebep olmuştur. Mimari yayın ortamında yaygın bilgilenme biçimi olarak mimari fotoğraf, öncelikle mimarlığın nasıl algılandığını, daha sonra da nasıl tasarlandığını belirler bir konuma gelmiştir (Cohen, 1988, Colomina, 1994, Fisher, 1990). Fotoğrafı çekenin ikinci kez ürettiği mimari ürün, bilinçli olarak oluşturulmuş yan anlamların bilinçsiz tüketimi ile birlikte tüketim toplumunda mimarlığın da pazarlanabilir bir olgu olmasına sebep olmuştur. İmgenin yalnızca görselliğe indirgenmiş bu durumu, mimarlığın deneyime bağlı değerlerini fark etme olasılığını ortadan kaldırmış, bu değerlerin yeni tasarımlarda ihmal edilmesinin ortamını sağlamıştır. Bu olgu, daha da ileri aşamada üretimin farklılaşmasını da beraberinde getirmiştir.

“20.yy. da yayın organları imgeleri yapıların tüketimi için kullandı. İmgenin kitle kültüründe fazla kullanılması ve kazandığı göstermelik güç ile bu mimarlığın üretimini etkiledi. Problem, yapının nasıl bir görüntü yaratacağı sorunuyla sınırlı kaldı... Fotoğraf imgelerinin, gerçek dışı temsiller içeren, metinsiz üretilen ve tüketilebilen birer yeniden üretim olduğu unutulmamalıdır” (Croset, 1988:208).

Mimarlık yayın ortamında yapı fotoğraflarının birer reklâm aracı olarak kullanılması, mimarlığın, tüketim çarkının bir dişlisi haline gelmesi ve bir nesne olarak görülmesi kitle kültürü olgusunun yarattığı ortamda mimarlığı etkilemiştir. İmgenin tek katmanlı ve indirgenmiş bir olgu olduğunu kabul eden görsel kültür, kolay üretilir ve tüketilir olmasıyla toplumdaki bilgilenme sistemlerini de etkileyen imgeyi eleştirmiştir. Okunabilirden görülebilire kayan bilgilenme sistemi, daha az düşünen ve yorumlayan, daha çok görüp kopya eden bir kültüre kapı açmıştır. Bu bağlamda, Frankfurt Okulu düşünürleri, kitle kültüründe imge kullanımını, imgesel olanın

²². Kitsch, kendi aurası içinde belli bir dönemi ya da stili ifade eden nesnenin, yeniden üretilerek, zaman ve mekândan bağımsız kullanımından kaynaklanan, ortalama bir zevki temsil eden tüketim toplumu anlayışını ifade etmektedir. Detaylı bilgi için bakınız, Broch, 1969, Calinescu, 1987, Dovey, 1995.

nesnelleştirilmesinden ve imgenin soyutlama yeteneğini öldürdüğünü düşüncelerinden dolayı eleştirmişlerdir.

2.4. İmge - Temsil İlişkisi

Yapısalcıların dilbilim temelli görüşlerini farklılaştıran ya da yapı-bozuma uğratan artyapısalcı düşünürler, yapısalcılıkla temelde buluşmalarına rağmen, onun bir eleştirisini de içeren, yeni bir bakış açısı da sunarlar. Birbirinin ardından gelen iki düşünce tarzı olarak en belirgin ortak noktaları, dilbilime dayalı görüşün temel olmasıdır. Ancak artyapısalcılar genellikle *gösterileni* arka plana atarak *göstereni* ön plana çıkartmaya çalışmışlardır. Saussure tarafından zaten, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin tesadüfî olduğu belirtilmişti; artyapısalcılar bu ilişkinin hiç olmadığı üstünde dururlar. Bu da önermeleri ile gerçeklik arasında hiçbir ilişki olmadığı, önermelerin daha da özgürleştiği anlamına gelmektedir. Burada, Lacan'ın dediği gibi gerçeklik, aslında hiçbir zaman var olamayan ancak onu bulmaya çalışma eylemimizde kalan bir olgu haline gelmektedir (Sarup, 1995:33).

Sarup'a göre yapısalcılar ile artyapısalcılar arasındaki benzerlikler ve farklılıklar şöyle sıralanabilir. Öncelikle Lacan'ın oluşturduğu farklılık dışında, her iki düşünce sisteminde de özneye verilen önem azalmıştır. Sarup'a göre bu özelliği sayesinde Lacan, dilin sınırları içinde kalmasına rağmen asla özneyi terk etmemesi ile yapısalcılık ile Fenomenolojiyi birleştirme başarısını göstermiştir. Her iki düşünce sistemi de, genel olarak dil içinde kalmalarına rağmen akıl egemen düşünce sistemlerini - özellikle Descartesci geleneği - eleştirmişlerdir (Sarup, 1995). Buna rağmen, Barthes'ın ilk ve son dönem çalışmaları arasındaki farklılık, yapısalcıların özneye yönelik olan bu davranış kalıbını biraz zedeler. Barthes'ın imgeyi yapısalcı ve analitik bir bakış ile analiz ettiği, ilk kez 1977'de yayımlanan Image, Music and Text ile ilk kez 1980'de yayımlanan Camera Lucida²³ öznenin nesneyi tanımlama ve anlama sürecinde birbirine zıt olabilecek kadar farklılaşmıştır. Rabate, özneye olan yaklaşması sebebiyle geç çalışmalarında, özellikle Camera Lucida'da Barthes'ın, fenomenolojinin erken dönemlerine ve Sartre'ın ontolojisine oldukça yakın olduğundan bahseder (Rabate, 1997, Weissberg, 1997).

Sarup'a göre yapısalcılar ile artyapısalcılar arasındaki ikinci benzerlik ise tarih eleştirisinden gelmektedir. Her iki düşünce sistemi de tarihin içinde bir uçtan diğer uca belli bir örüntü olmadığını düşünür (Sarup, 1995). Derrida bunu eşzamanlılık ile

²³. Bu kitap, yazarın Jean-Paul Sartre'ın İmgelem isimli kitabına saygı ve hürmetini ifade ederek başlamaktadır. Barthes, 1984.

artzamanlılık arasındaki karşıtlığın enerjisinde ararken, Deleuze yersiz yurtsuzluk tanımında bu tarih anlayışına dikkat çeker. Ancak bu benzerlik, görüşler detaylandıkça tam bir birbirine ters düşme haline gelir. Yapısalcıların birbirini izleyen olaylar dizgesi olarak tanımladığı tarih, geri dönüşleri içermez. Her dönem kendi özellikleri ile var olmaya devam eder. Oysa tarihin de bir yapı²⁴ oluşturduğu düşüncesi artyapısalcılar tarafından paylaşılmaz. Artyapısalcılar, başta *merkez* ve *yapı* kavramlarını eleştirerek, tarihin böyle bir oluşumunu benimsemezler. Bunun yanında, Foucault'nun "Söylemin Düzeni" paradigmasında ve Deleuze'ün farklılığa dayalı düşünce sisteminde belirttiği gibi, tarihin güç ve benzerlik ilişkileri üzerine kurulu olması da eleştirilir (Foucault, 1993, Akay, 2006).

Sarup'a göre, bir diğer benzer nokta ise anlam eleştirisinde yatmaktadır. Her ne kadar artyapısalcılar gösteren gösterilen ilişkisini, gösteren lehine biraz değiştirmişlerse de düşüncelerinin temelini Saussure'cu dilbilimin gösterge sistemi oluşturmaktadır (Sarup, 1995). Ancak artyapısalcılıkta, dilbilimin temel üçgeninin sonsuz tekrarlanmasından kaynaklanan anlam kaymaları ortaya çıkmaktadır. Bu anlayış, göstergenin tek bir anlamı olmadığına işaret etmektedir. Yapı kavramının parçalanması, gösterenin anlamının her seferinde yeniden üretilen bir şeye dönüşmesi ile sonuçlanmaktadır.

Bunun yanında artyapısalcılığın ayırt edici özelliklerinden de bahseder Sarup (1995). Metin, yazar ve okuyucu arasındaki ilişki bunlardan birisidir. Yapısalcılık doğruluğu metnin "arkasında" ya da "içinde" görürken, artyapısalcılar okuyucunun ve metnin karşılıklı etkileşimini üretkenlik olarak görür. Farklı dönemlerde, yapısalcılık ile artyapısalcılık hatta fenomenoloji arasında geçişler yaşayan Barthes'ın geç dönemlerinde, metnin, ya da fotoğrafın, aranıp bulunması gereken bir anlamı olduğunu ifade eden yapısalcılığa ait görüşü değişmiştir. Rabate, Barthes'ı geç dönemlerinde kişiselliğin "*coşkususu*" ile daha fazla ilgilenir görmektedir (1997:7). Weissberg, Camera Lucida'nın sadece fotoğraf ile ilgili bir kitap olmadığından, fotoğrafın içindekilerin onu izleyen kişilerin bellek ve varlıkları ile ilgili tartışmaları anlattığından bahseder. Aslında, bu kitaptaki fotoğraf tartışmasının Barthes'ın kendi gerçek arayışını simgeleyen tek bir kayıp fotoğrafın tanımlanması ile ilgili olduğunu düşünür (Weissberg, 1997). 1977'de fotoğrafın mesajını çözebilmek için çeşitli analitik yöntemler ortaya koymaya çalışan ve bunun birçok kişi tarafından paylaşılabilceğini düşünen Barthes için oldukça büyük bir değişim içeren bu

²⁴. Yapı sözcüğü, dilbilim temelli düşünce içinde, parçalardan oluşan, bir merkezi olan, sökülüp takılabilir, analitik bir bütünü ifade etmektedir.

anlayış, özneyi, metnin ya da imgenin anlamını oluşturmakta karşılıklı bir ilişki öneren ve bu anlamı sürekli üreten olarak ortaya koymaktadır.

Artyapısalcılar Saussure'cu durağan gösterge sistemine eleştirel yaklaşmış, gösterilenin statüsünün ve erekliliğinin kaybını tanımlamışlardır. Gösteren ile gösterilen arasındaki dinamik, geçişken, kaygan zeminlerde hareket eden ilişkiye dikkat çekmişlerdir. Yapısalcılıkta eleştirilen özne ile nesne kopukluğu, artyapısalcılar tarafından da eleştirilmiştir. Descartesci düşünce sistemindeki aklın üstünlüğünün ve anlamın otoritesinin eleştirisi artyapısalcı metafizik eleştirisinde temel oluşturmuştur. Artyapısalcılar nedensellik, özdeşlik, özne ve doğruluk kavramlarını temelden sarsarak hatta bozuma uğratarak ağır bir şekilde eleştirmiştir. Ayrıca, artyapısalcılık, yapısalcılık ile fenomenoloji arasında, özne ve nesne arasındaki tanımlanan yeni ilişkinin durumu göz önüne alınırsa, bir süreklilik sağlamıştır (Sarup, 1995).

- İmgesel ve Simgesel Düzen

İmgeyi, insanın gelişme sürecinde önemli bir dönemi tanımlamak için kullanan ve düşünce sistemini imgenin özne tarafından algılanışı üzerine kuran Lacan, benliğin oluşmasında imgenin yerini tartışmıştır. Art yapısalcılar içinde özellikle Lacan, belki de tıp ve psikiyatri öğrenimi yüzünden, özneyi hiç terk etmemiştir. Bu konuda fenomenolojik bakış açısına en çok yaklaşanlardan biri olmuştur. Lacan, öznedeki bilinçdışını öne çıkararak, bunun bir söylem olduğunu vurgular. Bu söylem daha çok ilk metnin silinip ikincisiyle yenilendiği zaman geride kalan karalamalara benzer. Bilinçdışının ortaya çıkışı genellikle örtük ve anlaşılmazdır ve genellikle kendisini düşlerde (Freudian olmayan bir anlayışla), şakalarda, dil sürçmelerinde veya arazlarda (symptoms) gösterir. Lacan, öznenin kendisini algılama ve hayatını anlamlandırma aşamalarını da içeren, *imgesel*, *simgesel* ve *gerçek* olarak adlandırdığı üç düzeni olduğunu düşünür. Lacan'ın dil temelli düşünce kuramının ilk aşaması olan *imgesel* düzen, aslında dil öncesi bir aşamadır. Mantığı özde görsel olan imgesel, temel bir aşama olarak simgeseli önceler. Bu aşamayı *ayna evresi* (mirror stage) olarak da tanımlayan Lacan, çocukta, dil öncesi zamanda, kendini ve başkalarını ayırt etme yetisinin gelişmesine sebep olan şeyin, annesinin ve kendisinin aynadaki görüntüsünün ya da imgesinin olduğunu düşünür (Sarup, 1995). *"Lacan'ın ayna evresinden etkilenen Winnicott, bebeğin normalde annenin yüzüne baktığında kendisini gördüğünü ifade eder. Aynı şekilde anne de bebeğine baktığında ondan aldıkları ile ne kadar yaratıcı ve en önemlisi besleyebilen bir canlı olduğunu hissedebilir. Bir anlamıyla, annenin kendi canlı yanı aynalanır. Bu noktada annenin çocuk arzusunun önemli bölümünü de aynalanma isteğinin oluşturduğunu"*

heyecanla fark ederiz. İki buçuk yaşında bir kız çocuğunu psikoterapiye getiren annenin büyük bir coşkuyla ve heyecanla söylediği gibi "O benim aynam". (Sünerin, 2006).

Ayna evresindeki çocuk için sözler ile nesneler arasında bir birliktelik ve eşleştirme vardır. Ancak çocuk bu evreyi geçtiğinde, şeyler ile onların adlandırılmaları arasında artık hiçbir karşılık bulamaz. Simge, bir ucu açık bir anlamlar dizgesi oluşturmuştur. Birçok artyapısalcı düşünürün değindiği gibi gösterilen gösterenin altından durmadan kayar bir pozisyonudadır **simgesel** düzende. Dolayısı ile *simgesel* anlamlandırma edimi, narsist bir süreç değil toplumsal bir süreçtir (Sarup, 1995). Simgenin toplumsal olarak paylaşılan değerler taşıması, tek bir anlamın olmadığı, anlamın yorumlayan ile farklılaşabileceğinin göstergesidir. Bu Lacan'ın hermenötik düşünce şekline çok yaklaştığı bir nokta olarak görülebilir.

Lacan için **gerçek** düzen, varlığını her zaman kabul etmek zorunda olduğumuz ama asla kendisini gerçekten bilemeyeceğimiz bir gerçektir. Bu mutlak düzen, aslında gerçek gibi algılanan *simgesel* düzene karşı daima direnir. Simgeselin bu gerçek olmaya yeltenmiş durumunu *gerçekten* uzaklaştıran ise onun toplumsal bir süreç olmasıdır. Sarup, Lacan'daki bu mutlak *gerçek*'in tarih olduğunu tartışır. Lacan bütün bu bilinçdışı ve dil odaklı düşünce sisteminde her zaman entelektüel düşünceyi ön plana çıkararak duyguları hiç hesaba katmadığı için eleştirilmiştir. Bilinçli bir entelektüelleştirme süreci yaşayan biri olarak bilinci dışarıda bırakmaya çalışması, kendi kendisi ile çelişmektedir (Sarup,1995).

İmgesel ile simgesel arasında, birbirini izleyen ve oluşturan bu düşünce sistemi, imgenin toplumsal kullanımı açısından yapısalcı ve artyapısalcı görüşün birbirini izlemediği bir duruma işaret eder. Simgeseli ortaya koyarak, imgenin anlam ile ilişkisinin tamamen koparan artyapısalcılar, imgenin serbest dolaşımına vize çıkartmışlardır. Böylelikle, tarih içinde herhangi bir bütüne (*yapıya*) ait herhangi bir parça, bu anlayış çerçevesinde özgür bir imge haline gelebilmektedir. Mimari ürünün ve imgenin de yapısal bir karakteri olduğu düşüncesinden hareketle imgenin de, aynı biçimde parçalanabilir ve yeniden, farklı bir şekilde bir araya getirilebilir olması, imgeye artyapısal yaklaşımın temelini oluşturmaktadır.

- Benzerlik ve Andırış

Benzerlikten, söylemin düzeninden uzaklaşmaya çalışan; diğerinin, söylemin dışında kalan durumunu ortaya çıkartmayı önemli bulan Foucault, Don Quichott'u "*benzerliğin bütün işaretleri önünde mola veren özenli bir hacı*" (Foucault, 2001:83)

olarak tanımlar. Bu metafor onun, yapısalcı işaret teorisine farklı bir gözle baktığına, alışılmışın dışında bir anlayış içinde olduğuna işaret eder.

Foucault, tarihin, hep soyluların, akıllıların, erkeklerin, beyazların, batılların oluşturduğu bir söylem olduğunu ve diğerlerinin tarih yazımında yok sayıldığını ifade eder. Ötekinin, etkin olmayanın, delinin, homoseksüelin, kadının ve doğulunun varlığını ortaya koymaya çalışır ve kendi söylemini oluşturur. Buna araç olarak kullandığı işaret teorisinin amacı, şeyler ile işaretleri arasındaki ilişkiyi çözmek ve bunun sonucunda bir düşünce şekli oluşturmaktır. İşaret teorisini, “benzerlik”i yeniden tanımlayarak yorumlamaya çalışan Foucault, Klasik çağın işaret edilenin dolaysız söylemi olarak tanımladığı saf işaretlerine bir özlem duyar ve günümüzde işaretin bir temsil söylemi olduğunu vurgular. Bu söylem, kendine ait oyuncuları ve oyun planı olan büyük bir kurgudur²⁵. Temsilin egemenliğinde işaret edilenden daha çok işaret edenler arasındaki temsil ilişkilerinin ön plana çıktığı sistemin nesneyi hakikatten ayırdığını düşündüğünü ifade ettiği Kelimeler ve Şeyler isimli kitabında Foucault, farklı bir bakış açısı ile irdelediği Velazquez’in Las Meninas tablosu ile temsilin saf şeklini tanımlamaya çalışır²⁶ (Foucault, 2001). Bu tabloda gerçek ve sanal olanı ayırt etmenin güç olduğu farklı temsil ilişkileri söz konusudur. Gerçeği temsil eden ressamın çizdiği figür, ayna tarafından farklı bir temsil ilişkisi içinde ortaya koyulur. Ressamın durduğu yer ve bakışı tablo dışında bir noktaya, izleyene sabitlemiştir. Ayna, tablo, ressam ve resmedilen arasındaki bu ilişkiler, gerçeklik ve farklı temsil biçimlerini zorla hatırlatır izleyene. Ressamın resmetme eyleminin yanında farklı hikâyeler zincirini de içeren bu tablo, tam da ötekinin olay örgüsünü yansıtır. Buna tablodan kaçmaya çalışan asil de dâhildir.

Foucault, işaret teorisinin temeli olarak gördüğü benzerlik ilkesini dört tipte inceler: 1. *conventia*; yakınlıktan doğan benzerlik olarak tanımlanabilir. Birbirine yakın olan şeyler birbirlerini etkiler. 2. *aemulatio*; rekabet ilişkisine dayalı benzerlik. Dünyaya dağılmış olan zıt şeyler birbirleri ile karşı karşıya olmalarından dolayı bir ilişki içine girerler ve bu dinamik ilişki, yansıma ile karşıtlığı ince bir çizgide bir araya getirir.

Yansıma ve ayna Foucault’nun temsil teorisinde oldukça büyük bir yer almaktadır. Aynayı “görünebilirliğinden başka bir şeyi olmayan” (Foucault, 2001:33) olarak tarif eden Foucault, aynayı ütopya ve heterotopya arasında bir mekân olarak ortaya koyar. Aynayı, “içinde olmadığım, yüzeyinin ötesinde, gerçek ötesi açılımları olan bir yerde kendimi gördüğüm, ... kendi gölgemi bana görünür kılan, olmadığım bir yerde

²⁵ . Foucault’un diğeri ile olan yoğun ilgisi dışında, Kuhn’un paradigma tanımına oldukça yaklaşan bu bakış açısı, güçlülerin oluşturduğu güç dengesinin eleştirisidir.

²⁶ . Tablonun bilgi temelli geniş bir analizi için bakınız Dreyfus & Rainbow, 1983.

kendime baktığım bir yer olarak ütopya, ... aynı zamanda, bulunduğum yerde kendimi eksik hissettiğim ve gördüğüm yerde olduğumu düşündüğüm için bir heterotopya” olarak tanımlar (Foucault, 1997:352). Aynanın bu ikircikli tanımı ve farklı temsil ilişkilerini bir araya getirdiği düşüncesi, temsilin benzeyiş ile olan ilişkisinin kırıldığı yer olarak düşünülebilir. İmgenin anlatı boyutuna dikkat çeken böyle bir yaklaşım, benzeyen ve benzetilen arasında farklı bir ilişki ortaya koyar. Görülenin arkasında, satır arasındaki anlamı ortaya çıkarmanın gerekliliği, Foucault’nun “diğeri” anlayışı ile de örtüşmektedir. Yansıma ve karşıtlık arasındaki rekabeti, en büyük benzerlik olan ikizlik ile karşılaştıran Foucault, ikizliğin bile hiçbir zaman tam bir eşitlik olamayacağını ve birinin mutlaka diğerinden zayıf ya da edilgen olacağından bahseder. Rekabete dayalı benzerlik, bir biçimin başka bir biçimle olan kavgasından kaynaklanmaktadır.



Şekil 2.5 : Diego Velázquez, Las Meninas, 1656, (Foucault, 2001).

Foucault’nun, işaret teorisindeki üçüncü tip olan *kıyas*; hem yakınlıktan hem de rekabetten güç alan kıyas, birebir biçimlerden değil ilişkilerden kaynaklanan bir benzerlik türüdür. 4. ve sonuncu benzerlik türü ise şeylerin birbirine benzeme içgüdüğü olarak tanımlanan *sempati*dir. Bu o kadar güçlüdür ki bütün dünyanın birbirine benzemesi ile sonuçlanmamasına, dengelenmesine *antipati* engel olur. Şeyler, yakınlık, rekabet ve kıyastan doğan bir benzeşme olgusu içindedirler. Birbirlerini çekerler. Antipati, şeyleri soyutlanmışlıkları içinde tutar, özümlemeyi engeller ve şeyleri, farklılığın dinamizminden doğan inatçılığının ve olduğu şey olarak sürme eğiliminin içine kapatır. Bu benzerlikler içinde şeylerin kendiliklerini ispatlayabilmeleri için üzerlerinde taşıdıkları bazı işaretler vardır. Görünmez kıyasların görünür işaretleri olan *imzasız*, benzerlik olmaz. Dil, bütün bu benzerlik ve

imzaların büyük dağılımının içine yer alır. Bunun sonucu olarak da doğanın şeyleri arasındadır; yani doğaldır (Foucault, 2001).

Ancak Foucault, dilin doğal bir şey olduğunu ifade ettikten sonra işaretlerin yeni düzeninden bahsederken, işareti belirleyen bağlantıların kökenini incelediği bölümde, doğal olanın nasıl kapalı ve katı bir bilgilenme türü olduğuna dikkat çeker. İnsan eliyle üretilmiş, uzlaşmaya dayalı olan bağlantıların ise basit, anlaşılması kolay, belirsiz sayıda unsura dayalı, kendi kendine bölünebilir ve bütünleştirilebilir olarak değerlendirilebilir bulmuş, akılcıca bilgi haline getirilenin o olduğunu düşünmüştür. Foucault'ya göre işaret, Klasik çağın eşiğinde, dünyanın bir figürü olmaktan ve benzerlik veya yakınlığın sağlam ve gizli bağlarıyla damgalandığı şeye bağlı olmaktan çıkmıştır. Foucault'ya göre Klasisizm, işareti üç şeye bağlı tanımlar: 1. *bağlantının kökeni*; doğaya ait, doğal olabilir ya da uzlaşmaya bağlı olabilir. 2. *bağlantının tipi*; bir işaret, işaret ettiği bütüne ait olabilir ya da ondan ayrı olabilir. 3. *bağlantının kesinliği*; çok kesin olabilir ya da muğlâk olabilir (Foucault, 2001).

Foucault, günümüzde işaret düzeninin ve onu belirleyen bağlantıların değiştiğini, "Benzetim ilkesinin" işaret düzeninden çıktığını belirtmektedir. Bunun yerine "işaret edilen fikir, işaret eden fikir ve onun içindeki onun temsil rolünün fikri" haline gelerek, temsilin işaret eden fikri tanımladığı bir düzenin geldiğini söylemektedir. Buna dayalı sonuçlar da şöyle olmaktadır: 1. Klasik dönemde, işaretler bilgi edinmenin bir anahtarıydılar. Oysa şimdi, temsille (temsiller birbirleri ile bağlanınca ve bu bağı yeniden temsil edince işaret olmaktadır), yani düşüncenin tümüyle birlikte gelişmektedirler. 2. işaret edilenin ortaya çıkarılması, onu işaret eden işaretlerin üzerinde yapılacak bir düşünme faaliyetidir. Yani hakikat, içeriğinden kopmuş, temsilin aleti olmuş işaretler üzerinden geliştirilmiş bir zihin oyunundan ibaret olmuştur. Klasik çağda saf işaretler bilimi, işaret edilenin dolaylımsız söylemi olarak bir değere sahipti. Oysa şimdi, temsilin kendinden menkul değerinden dolayı işin içine zihinsel bir anlamlandırma girdi²⁷. 3. Saussure'un genel semiyoloji tasarısı yeniden ele alınıp, işareti bir kavram ile bir imgenin bağlanması sayılabilecek bir şekilde yeniden tanımlamak gerekmektedir.

Rene Magritte'in Foucault'a benzeyiş ve andırış kavramları için Bu Bir Pipo Değildir'in sonunda yaptığı eleştiri, görünen, temsil edilen ve benzetim arasındaki ilişkileri, görülen ve görülmeyen arasındaki güven ya da önem sorununu tartışmaktadır. Kısa olmasına rağmen çok tatminkâr bir tartışma çerçevesi çizen Magritte, benzer'in sadece düşünceye ait olabileceğinden bahsediyor. Ona göre

²⁷. Kantçı temsil düşüncesinden temellenen bir bakış, Jones, 2000; Sayın, 2004.

şeyler arasında benzeyiş olamaz. Düşünce de, haz ve acı kadar görülemeyen bir şeydir. Velasquez örneğinden hareket ederek resim de, gören ve görülebilir olarak betimlenen düşüncedir; *resmedilmiş imgenin [görüntünün] (ki doğası gereği elle tutulmazdır), hiçbir şey saklamadığı; oysa elle tutulabilir ve görülebilirin, kaçınılmaz biçimde bir başka görülebilirini sakladığı, deneyimimize inanılacak olursa kaçınılmazdır* (Foucault, 2002). Görünen şeylerle, söylenen şeylerin arasındaki farkın anlamın zorluğunu anlatmasına odaklanan Foucault'nun, örnek olarak Magritte'in *İmgelerin İhaneti* (1926) isimli resmini tartışması hiç de tesadüfî değildir. Magritte, resimdeki temsilin ifade ettiği gerçeklik üzerine yoğun bir şekilde düşünmüştür. Kendini resim aracılığıyla ifade eden bir düşünür olarak tanımlayan Magritte, imgenin inandırıcılığını resimleri ile eleştirmeye çalışmıştır.



Şekil 2.6 : René Magritte, *İmgelerin İhaneti* (1926), (Foucault, 2002).

Magritte'e ait bir pipo görüntüsü, piponun tuval üzerine çizilmiş resmi ve "bu bir pipo değildir" yazısının birlikte resmedildiği bir yapıta bakarak aralarındaki ilişkileri incelerken, benzeşim ve andırış ilişkilerine değinen Foucault, resmin anlatımının sözcüklere dökülenden farklı olduğunu ifade eder. Foucault'ya göre *benzeyiş*, canlandırmaya hizmet eder, onun egemenliği altındadır. Buna karşılık *andırış*, gösterge iletişim sisteminin çapasının ortadan kaybolduğu bir durumdur.

Magritte'in "Pipo" resminde "Bu bir pipo değildir" yazar. Ne de olsa resimdeki bir pipo değildir, o bir resimdir. Orada bir pipo görmemiz ise bir yanılsamadır. Bu resmin başlığı "bu bir pipodur" da olabilirdi. Bu birliktelik, açıkça tanımlanmış bir simgesel gerçeklik içine yerleştirilmiş pipo ile onun tekinsiz, gölgevari ikizi arasındaki örtüşmeyi temsil eder. Tahtadaki piponun altındaki yazı, iki pipo arasındaki yarılmanın, Lacancı anlamda bir simgesel düzenin devreye girmesinden kaynaklandığına tanıklık eder. Gerçekliği, kendisi ile gerçeğin gizemli görüntüsü

arasında bölerek her birini öbürünün gerçeksizleşmesi haline getiren şey, simgesel düzenin ortaya çıkışıdır. Bu Kant'ın imgelerin özgürleşmesi düşüncesinin devamı sayılabilir.

Resmin içindeki yazıyı da değerlendiren Foucault, oradaki şekiller bütünlüğü içinde yazının da bir şekil olarak algılanabileceğinden bahseder ve dilbilimsel üçgenin bir eleştirisini yapar. Ona göre: *“Piponun artık bir başına kalmış deseni, pipo sözcüğünün her zaman belirttiği forma istediği kadar benzemeye çalışsın; metin bir okul kitabındaki altyazının sadakatıyla çizimin altında istediği kadar uzayıp gitsin, onların arasında boşanma ilamından başka bir şey, hem desene hem de metnin gönderimine karşı çıkan bir ileri sürüşten başka bir şey yoktur. Hiç bir yerde bir pipo yoktur.”* (Foucault, 2002:30).

Klasik resimde, benzeyiş ile karıştırılmasından dolayı ileri-sürüş'ün, gerçekliği oluşturma iddiası, Foucault'ya göre en çarpıcı noktadır. Foucault, kendi söylemini yaratan ve izleyeni gerçekliğine benzeyişi ile inandıran resmin, gerçekliğin aynası olarak görülmesini eleştirir. Bu bağlamda Magritte, Klee ve Kandinsky'nin resimleri ile klasik resim arasındaki farklılıklardan yola çıkan düşünür, dilsel göstergelerle plastik öğeler arasındaki ayrımı ve benzeyiş ile ileri sürüş arasındaki eşdeğerliği klasik resmin gerilimi olarak nitelendirir. Çünkü, ikinci öge söylemi yeniden devreye sokar. Ancak *“Magritte, sözsel öğelerle plastik öğeleri birbirine düğümleyerek bağlar, ama daha önceden izotopiye (eşyönlülük) dayanmadan yapar bunu; benzeyişi, üzerinde rahatça oturduğu ileri-sürüşsel söylemden sıyrılır ve kertesiz bir hacim ile yüzeysiz bir mekânın oynaklığında katışıksız andırırları ve ileri-sürüşsüz cümleleri bir oyunun içine sokar.”* (Foucault, 2002:50).

Foucault, söylemin eleştirisini politik, sosyal, imgesel bütün düşünme biçimleri içinde yaparken, söylemin, bireysel fikir üretme sistemini çalışmaz hale getirdiğini düşünür (Foucault, 1993). *“Tutarlı, denk düşen ve sistemli işaretler olarak göstergelerin, öncelikle, özgün ve gerçek olarak var olduğuna inanmak, yorumun ölümü demektir. Buna karşıt olarak, yorumun yaşamı, sadece yorumların var olduğuna inanmaktır.”* (Foucault, 2002:15). Bu yorumun bir aracı olarak gördüğü imgenin, bir yansıma olarak aynadaki görüntü ile özdeşleştirilmesi Foucault'nun birçok eserinde aynayı gerçekliği muğlak kılan bir araç olarak görmesinden anlaşılmaktadır (Foucault, 1997, 2001, 2002). Aynadaki görüntünün yoruma açıklığı ve yer ile ilişkisinin tamamen kopuk olmasına rağmen yansıttığı yerin söylemini eleştirir bir konumda olması, aynanın *heterotopik* yapısını çağrıştırmaktadır.

Foucault'nun, tıpkı Adorno gibi, imgenin yorumu ya da soyutlama yeteneğini öldürdüğünü düşünmesi, onun tek katmanlı ve indirgemeci olduğunun farz edilmesinden kaynaklanmaktadır. İmgenin söylem, paradigma yaratacak potansiyeline karşılık olumsuz bir eleştirisinin olması, onu ele alış yönteminin yetersizliğinden kaynaklanmaktadır. İmgenin bu eleştirilerden "aklanması", onun yoruma açık, katmanlı yapısının ve içinde barındırdığı zıtlıkların bitmez tükenmez enerjisinin ortaya çıkarılması ile mümkün olacaktır. Bu çalışmada, imgeye olumlu bir eleştirinin ipuçları verilmektedir. İmgenin anlatı olarak okunması, Magritte'in çizdiği çerçevede sorgulama ve yorumlama içeren, Foucault'un önemseydiği gibi belli bir söylemin dayattıklarından sıyrılarak, özne-nesne birlikteliği ile yeni anlamalara ve yorumlamalara olanak sağlayacak bir imge eleştirisi tanımlamaya çalışmaktadır.

- Zaman ve Hareket İmgesi

Deleuze, yapısalcılık sonrası dönemde, kendi felsefesini ifade etmek için kullandığı sinema tarihini, II. Dünya Savaşı öncesi ve sonrası olarak ayırdığı iki zaman aralığında imgeye bağlı olarak açıklıyor. Ona göre sinema ile birlikte imge, artık sadece hayal gücünün figüratif, soyut ve kuralsız bir yaratımı olmaktan çıkmıştır. Sinemayı, zaman ve hareket imgeleri üzerinden hakikati anlamaya çalışan bir *örneklem* olarak gören Deleuze, imgenin düşünce ile doğrudan bir ilişkisinin olduğunu ve bunun da sinemanın hareket ve zaman imgeleri ile açığa çıktığını söylüyor. Ona göre sinema, hareket imgesiyle temsil edilen klasik dönemde izleyiciye *bir pencereden bakarak* gerçeği gösteriyor iken, şimdi daha çok var olmayan bir hayatı yaşatmak, izleyiciyi kendi kurguladığı ve hissettiği gerçeğin içine girdirmek üzerine kurgulanan bir değişim göstermektedir (Huygens, 2007). İmge Deleuze'ün düşünce sisteminde, Foucault'un söylemi, Kuhn'un paradigması gibi bir kurgunun temsilidir. Bu paradigma içinde sinema tarihi örneklemi, hareket ve zaman imgeleri, Deleuze'ün bütün düşünce sistemine uyarlanabilecek bir ağ örgüsü oluşturmaktadır. Bu bağlamda, örneklem bir sistemin bütününe yönelik bir bulmaca çözümü sunmuştur. Aynı çözüm farklı bulmacalar için de bir çözüm önerisi sunmaktadır. Bu düşünce sistemi içinde örneklemin, örneğin, mimarlık tarihi ile yeniden düşünülmesi, Deleuze'ün paradigmasını destekler bir biçimde sonuçlanabilir. Örneklemin desteklemediği bir paradigma, Kuhn'un anlattığı anlamda, değişir ve kendini yenileyemediğinde devrim olur.

Deleuze'ün, Aristoteles'le başlayan süreç içindeki zaman ve uzay kuramı doğrultusunda oluşturduğu hareket imgesi ile birinci dönem, hareketin yani uzayda yaşanan yer değiştirmenin, zamanın ön-şartı olması gerekliliği üzerine kurulur. Bu mantık zamanın, anların art arda gelmesi ile oluştuğunu anlatır ve artsüremlerle bir

anlayışı açıklar. Bununla birlikte durumlar ve eylemler arasında bir bağlantıyı da ortaya çıkarır (Sütçü, 2005). Hareket imgesi, temsil ve tanıma (recognition) aracılığıyla, Deleuze'un deyimiyle "*düşüncenin temsîlî imgesi*"ini anlatır. Bu bakış açısı, bilineni yeniden ortaya koymaktan başka bir şey olmadığından dolayı *dogmatik* bulunur. Düşünülmemişi, düşünüleemeyeni, bildiklerimizin dışında kalanı düşünmemize olanak sağlamamaktadır (Huygens, 2007).

Kant'ın, zamanın *a priori* bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymasıyla tanımlanan yeni dönem, Deleuze'e göre "*Enstantaneler ne kadar fazla olursa olsun bunların hareketsizliği hiçbir zaman bir hareket yaratmaz*" (Sütçü, 2005:86) şeklindeki bir düşünce yapısını oluşturmakta bir zemin oluşturur. Bu anlayış, sinema tarihinde II. Dünya Savaşı sonrası olarak tanımlanan dönemde, zaman ile hareket arasındaki bağlantının kopmasına sebep olur. "*Zamanın çivisinin çıktığı*" bu dönem, Deleuze'de *zaman imgesi* kavramı çevresinde ortaya koyulur. Zaman imgesi, hareket ve zaman arasındaki ilişkiyi tersine çevirerek daha özgür bir zaman anlayışı ortaya koyar. Bu anlayışa göre artık zaman, anların art arda gelmesi ile tanımlanamaz. Şeyler, farklı zamanlarda birbiriyle eşzamanlı bir şekilde var olur ve zamanın içindedir. Zaman, nasıl 'art arda gelme' olarak tanımlanamaz ise uzay da 'bir araya geliş' olarak tanımlanamaz.

Zaman imgesiyle temsil edilen bu dönemde, uzay ve hareket zaman içinde anlam kazanmaktadır (Sütçü, 2005; Deleuze, 2000). Uzayı ve dolayısıyla mekânı kapsayan ve var eden olarak zaman imgesi, bilinmeyen ve düşünüleemeyenin; yani yeni bir düşünce imgesinin oluşmasına yol açar (Huygens, 2007). Bu yeni anlayışa göre film ile izleyici arasındaki ilişki, "görüyorum, duyuyorum"dan, bir şok dalgası ya da sinirsel bir titreme anlamında "hissediyorum"a dönüşmüştür (Huygens, 2007; Colman, 2005). Deleuze'ün ortaya koyduğu bu örneklem ile tanımlamaya çalıştığı anlatı, yaşantının yaşayanla olan ilişkisini de temsil etmektedir. Gösterilenden çok gösterilenin arkasındakini, gösterilmeyeni algılamaya çalışan öznenin nesne ile arasındaki bu ilişki anlatı ile örtüşmektedir.

Deleuze'e göre, *sinema izleyicisi*, sinematik imgeye (yaşantıya) perdenin üstündeki (Huygens'in ifade ettiği gibi kendi kurguladığı, var olmayan bir yaşantının) olayların içinde, onlara sevgi ve şefkat ile bağlanmış kişi olarak tanımlanmaktadır (Colman, 2005:144). Pasif değil, aktif bir sinema izleyicisi örnekleme, Deleuze'ün tanımladığı anlamda yaşayan, hatta fenomenolojik anlamda deneyimleyen anlamına gelebilecek bir yorum getirmektedir. Verilmiş olan sinematik imgeyi sürekli desifre eden, yorumlayan, her defasında yeni bir anlatı oluşturan bu ilişki, izleyici ile film arasındaki bu yaşanmamışlığın paylaşımı, kişiler, yer ve zaman arasındaki ilişkilerin

bir aradalığından ve bütünlüğünden bahseden Ryan, Aravot ve Somers'ın anlatı tanımları ile örtüşmektedir (Ryan, 2001, Aravot, 1995, Somers, 1994). İmgenin özne ile olan bu birlikteliği üzerinde duran Deleuze, arıyapısalcılarının, öznenen uzaklaşan düşünce tarzından, her ne kadar özneyi özellikle başat kılmamışsa da öznenin varlığına ve yorumuna, nesneyle olan ilişkisine önem vermesinden dolayı, biraz uzakta durmaktadır. Her ne kadar Stivale (2007:195) Deleuze'ün hiçbir zaman bir fenomenolog olmadığını söylese de, zaman imgesi ile tanımladığı bakış açısı, onun aracılığıyla anlattığı sosyal değişim ve özneyle olan bu yakın ilişkisi, onun fenomenolojik düşünce tarzına en fazla yaklaştığı yer olarak işaret edilebilir.

Bu anlayış, daha önce, mekân ve eylem arasında olduğunu var saydığımız ilişkiyi kökten sarsarak yeni bir ilişki durumu, zaman içinde anlam kazanan eylemleri ortaya koyar. *“Antik çağın zaman anlayışı ışığında çalışan hareket imgesi, evrende verili bir değişim imgesi olan hareket ve algının farklılaşmasına yönelik kimlik kazanmaktayken, Kantçı zaman anlayışı ışığında işleyen zaman imgesi, algının bütünüyle maddeden çekilmesi ile var olur.”* (Sütçü, 2005:146). *Hareket imgesindeki güç*, izleyiciden ziyade, evrensel değişimden elde edilen bir algı tanımlamasıdır. Oysa *zaman imgesi*, sinematografik imgenin duysal hareket ettirici durumundan kurtulup, özgür kılınan ve düşünceyi saf bir şekilde alıkoyan bir imge türüdür.

Deleuze'ün sinema tarihinde tanımladığı bu iki dönem, mimarlık için de bir örneklem oluşturabilir. Hareket imgesi ile tanımlanan, hareketin zamana ön şartlı olması düşüncesi; eylemlerin, hareketlerin zaman içindeki durumundan oluştuğu, öznenin bilgiyi nesneden aldığı ve imgenin var olan bir hakikatin zihindeki tezahürü olarak görüldüğü dönem, mekânı okumakta ve anlamaya çalışmakta da benzer bir dönemi tarifleyebilir. Durum ve eylem arasındaki ilişkiyi tasarımda biçim ve işlev birlikteliği ile örtüştürebiliriz. Formun işlevi izlediği düşünülen bu dönem, özne nesne ilişkisinde de benzer bir anlayış izlemektedir. Kentin okunabilirliği, kentin her noktasının işlevine, zamanına ve kültürüne uygun biçimler üreterek kendi özgül (*specific*) oluşumunu belirten, zamanın sürekliliği üzerine kurulmuş bir tartışma olabilir. Ancak, *“zamanın çivisinin çıktığı”*, eş zamanlı bir tarih anlayışını ortaya koyan, zaman imgesiyle temsil edilen dönem mimarlıkta, bilgilenme biçimlerinin farklılaşmasına sebep olduğundan dolayı; biçimlerin, tarihin kaygan zeminlerde özgöndergesel bir biçimde dolaştığı ve paylaşıldığı bir dönemi ifade edebilir. Mekân ile ilişkisi azalmış bir zaman anlayışı, özne-nesne arasındaki geçişken ilişkinin yaralanmasına, mimarlıkta nesneden edinilen bilginin öneminin azalmasına ve mesnetsiz bir öznelliğe yol açmıştır. Deleuze'ün zaman imgesi ile temsil ettiği dönem, Adorno ve Frankfurt Okulu düşünürlerinin görsel kültür olarak ortaya koyduğu ve eleştirdiği dönemi

tanımlamakta; imgenin kendinden menkul bir anlam kazanmasının ve bu bağlamda eleştirilmesinin sebeplerini ortaya koymaktadır.

- İmge ve Mimari Tasarım

Deleuze'un "*pili*" kavramı üzerine kurgulanan, yapı-bozum yaklaşımı ile ele alınan Earth Moves isimli kitapta Bernhard Cache, imgeyi, mimari yaratıcılığı körüklemek ve çevreyi anlamak için bir araç olabilecek bir kavram olarak görmüştür (Cache, 1995). Deleuze'de *pili* kavramı öznellik (subjectivity) ve benlik (self) arasındaki ilişkiyi tanımlamak için kullanılmıştır (Conley, 2005). Foucault ile benzer bir düşünce ile Deleuze, öznelğin benlikten kopyalanmış bir "ikinci" olduğunu düşünür. Tıpkı kumaşın üzerindeki pili gibidirler. Kumaşın piliyi oluşturan iki katı arasındaki "bulanık" alan, bu iki katın birbirinden tamamen farklı alanlar olmasını engeller; "*pili, söylenebilir ya da söylenmiş ile görülebilir ya da görülmüş arasında kalan bulanıklıktır*" (Conley, 2005;172). Bu anlayışa göre düşünmek, bir pilidir; kendinde var olandan, içten oluşmuş bir ikinci dıştır (Conley, 2005). Cache'nin düşünce sistemini, Deleuze'un pili ve bulanık alan tanımlamaları doğrultusunda gelişen iç ve dışın birbirini var eden ve birbiri ile kaygan ve geçirimli bir bağlantı içinde olduğu bir topoloji oluşturur.



Şekil 2.7 : Cache'ye göre imgeler ve kişiler arasındaki ilişki şeması. "*bizler imgelerin yüzeylerinin oluşturduğu pilinin merkezlerinde oluşan parıltılı deliklerden başka bir şey değiliz*" (Cache, 1995: 15).

Cache, imge ile ilgili tanımları tarihsel bir sıraya koyarak çalışmasına başlar ve daha sonra kendi imge anlayışını ortaya koyarken, bu tanımını yeni bir tasarım yaparken ya da bir yapıyı eleştirirken bir araç olarak kullanabileceğinden bahseder. Cache, imgenin geleneksel olarak *basit görsel bir eleman* olarak tanımlandığından bahseder. Ancak, zihinde oluşan herhangi bir şeyi belirten imge, bu tanımdan oldukça geniş bir anlama sahiptir. Bunun için gerçek (real) bir şeyi temsil ediyor olması da gerekmez. Bu anlamda imgeler, herhangi bir nesne olmaksızın oluşan etkilere sahiptir. Ancak bu etkiler, tamamen aldatıcı hileler ve dışsal bir nesnenin içsel bir görüntüsü değil, kendi başlarına birer olgudur. İmgenin bu tanımı Cache'nin, beyinin nasıl çalıştığını anlatan düşüncesi ile de paralellik gösterir. Cache'ye göre *beynimiz*

sinir sistemimizin oynadığı sinemanın bir koltuğu değildir. Algılarımız daha çok şeylerin yüzeylerine kaydedilmiş, birbiri içine geçmiş imgelerden oluşmaktadır (Cache, 1995). Cache'ye göre, bu imgeler dünyası insandan önce gelir ve Platonik ya da hümanistik herhangi bir temsil (tasarım) (representation) ya da biçimleniş ile kontrol edilemez ve sınırlandırılmaz. Kutular yerine daha akışkan bir mantık içinde iç içe geçmiş çuvallar benzetmesinden hareket eden Cache, düşünce sisteminde, *"A'nın B'yi içeriyor olması hiçbir zaman B'nin de A'yı içerebilmesini engellemez. Pencerenin peyzajı çerçevelediği kadar peyzaj da çerçeveyi kuşatır"* (1995;2) gibi metaforlarla kurguladığı iç dış topolojisini tanımlar. Cache'ye göre bizler imgelerin yüzeylerinden oluşan eğrinin merkezindeki optik halelerden başka bir şey değiliz.

Bu bakış açısı ile Cache'ye göre mimarlık, sadece binalar yani fiziksel olarak görünen nesneler değil, daha çok çerçevelemenin herhangi bir elemanını kapsayan imgelere referans veren düşüncelerdir. Bu çerçeveleme sanatı Cache'de, Deleuze'un *"iç, seçilmiş bir dış, dış ise dışsallaştırılmış bir içtir"* sözü ile birleştirilerek mimarlığı betimleyen bir araç olmuştur (Cache, 1995). Cache mimari imgelerin, sözünü ettiği akışkan düşünce içinde hem mimari tasarımın özgün ve yaratıcı olmasına yardımcı olacağını hem de çevrenin algılanmasında bir araç olarak kullanılabileceğini düşünmektedir. Bütün diğer imgeleri sarıp sarmalayan, kentsel dokuyu oluşturan mimari imgeler, görünen ve görünmeyen boyutlarıyla gündelik hayatın içinden mimarlığı anlamaya yardımcı olmaktadır. Gündelik hayatın imgeleri arasında mimari imgeler akışkan bir zemin içinde sürekli hareket ederek, tasarımı dinamik kılar. Yaşantı temelli mekânsal bir eleştiri, iç dış arasındaki bu topolojik ilişkiyi görerek, mekânın anlatı karakterini ortaya çıkaran bir karakter yansıtabilir.

2.5. İmge – “Yeni” - Özgün Tasarım İlişkisi

Husserl'e (2005) göre imge herhangi bir şeyin imgesidir; kurucu öge olarak bilinçte bulunmaz; a priori değildir. Var olan bir nesnenin, yönelmiş bir bilinç tarafından deneyimlenmesinden oluşan imge, bu deneyimin algısı ile oluşan ve daha öznel olan *"hülle"* den (hyle) farklıdır²⁸. Bu *hülle*'den oluşan ve *"içerikten kopan"* imge, bilinç dışında kalır. Bu durum, nesnenin algısı ile imgenin nesnesinin tek ve aynı şey olduğunu vurgular. İmge ve algı arasında anlamsal bir yakınlık oluşmuştur. Bunların her ikisinin de ayrı *hülle*'leri olması da bilincin bu ikisinde ayrı yönelmişlikleri kullanmasından kaynaklanmaktadır (Sartre, 2006). Algıya dayalı bu tanımlamada

²⁸. Husserl'e göre *hülle* deneyimlenen nesnenin tam aynısı olmayan, özünü tam yansıtamayan, ancak çok benzeri olan öznel izlenimdir (Sartre, 2006).

bahsedilen, görüngünün “içini görmek” anlamına gelen imge bilincidir²⁹. Bu anlamda Husserl, gösterge ile imge arasında ontolojik bir farklılık ortaya koyar. “*Gösterge, görülenin dışında bir işarettir, farklı simgesellikler taşıyabilir. Ancak imgeleştirme, bilincin yöneltilmesi ile görüngünün içindekini görmektir*” (Husserl, 2005:XLVI). Böyle bir görüş Heidegger’in, örtük olanın örtüsünü kaldırarak görünmeyeni görünür kılma düşüncesi ile de örtüşebilir. İmgeleştirme bu durumda özne nesne arasındaki bu dinamik ilişkinin ürünü olarak tanımlanabilir. Bu tezde, imgenin böyle bir dinamik yapısı olduğu tartışılmaktadır. Sahabiye Mahallesi örnekleminde, mahallenin öznitelikleri, araştırmacının bilincinin oraya yönlendirilmesi ile yeniden yorumlanarak, mahalleye ait yeni bir imge ortaya konmuştur. Bu durumda araştırmacı, *bilincin yöneltmesi ile görüngünün içindekini görmeye çalışmaktadır*.

Özne ve görüngü arasındaki dinamik ilişkinin oluşturduğu imgeyi Husserl, *maddi imge* ve *zihinsel ya da psişik imge* olmak üzere iki farklı biçimde inceler. Maddi imge fotoğraflar, resimler ve çizimler; zihinsel imge ise nesneden *hülle*’ler vasıtasıyla oluşturulmuş imgelerdir ve bunlar gerçek nesnenin boşluğunda onu temsil eden şeylerdir. Bu anlayışta, resmedilen kişi ya da şeyin yokluğunda onu temsil eden çizgiler, biçimler ve renklerle karşı karşıyayızdır; gösterilen şey ya da kişi yoktur ancak ifade edilmiştir (Husserl, 2005).

Maddi imgeye bakıldığında (bu resim, tablo, çizim vs. olabilir) iki türlü yönelmişlik oluşur; birincisi oradaki boyalar, renkler, dokular, vs. ye, ikincisi ise resimdeki gösterilene olan yönelmişliktir. Bunların her ikisi de yeni birer yönelimsel “erlebnis” (yaşantı) oluştururlar. Bu imgeden oluşan *hülle* bunların karışımıdır. Oysa nesnelerin doğrudan algısı ile oluşan imgede bilincimizin o anki ortam ve zamanın birlikteliğinde sadece o nesneye odaklaştığı (parantez içine alma) ve yöneldiği bir *hülle* oluşur. Burada oluşan yönelimsel yaşantı diğerinden farklıdır. Maddi imgeler ile *zihinsel imgeler*, *hülle*’leri ayrı olmasına rağmen birbirlerine yakın olmalarında bir engel yoktur. Her ikisi de, bilincin yönelmişliği ile farklılaşan yaşantılardır (Sartre, 2006). Her ne kadar algılanmalarında farklılıklar varsa da her iki tanımlamada da Husserl, imgenin algıdan oluşan, ilk izlenimden öte zihinsel bir süreç olduğunu ifade eder.

Sartre, Husserl’in imge ve algı arasındaki bu yakınlık düşüncesini yetersiz bulur ve zihinsel imge ile algının arasındaki farkın sadece yönelmişlik farkı olmadığını, maddelerin de birbirinden farklı olması gerektiğini söyler ve *imge-anı* ve *imge-yapıntı* olmak üzere iki farklı imge oluşumuna dikkat çeker. Sartre’a göre: imge-anı; doğrudan maddenin izleniminden elde edilmiş algının imge bilincindeki yeri

²⁹. Husserl’in bahsettiği özne nesne ilişkisine ve yönelmişliğine ait detaylar için, bakınız, Husserl, 1981.

olmasına rağmen, imge-yapıntı ise farklı algıların sentezinden oluşturulmuş yeni bir oluşumdur. *Hülle*'nin farklı bir sentezinden oluşan yeni imgeler, gerçekte hiç olmayan, başka bir şeye benzemeyen, özgün tasarımlar üretebilir (Sartre, 2006).

İmge bilinci Sartre'e göre hiçliği barındırır. Bu dünyayı gerçeklerden sıyrır ve gerçekdışı bir yer haline getirir. Yani Sartre'e göre sanat, imgeler dünyası olarak, gerçek dünyayı temsil etmez; onu gerçekdışı büyülü bir yer haline getirir. Sanatsal bilinç, imge bilincidir (nesir hariç). *Buna karşın eleştiri, sanatsal imgenin özünü, temel karakteristikleri itibarı ile veren bir düşünüm faaliyeti ile başlar. Eleştiri, sanatsal bilinci, dayandığı tüm varsayımlar ile beraber sunar* (Sartre, 2006). Sartre ayrıca, algı bilincinin hareketinin görüden bilgiye, imge bilincinin hareketinin ise bilgiden görüye doğru olduğunu ifade eder. Bu bağlamda, imgede algıladığım zaten bilgimdir, imge bana bir şey öğretmez; imge entelektüel anlamda bir birikimdir. Bu ilişkinin, bir dünya-bilinç arası ayrılığa sebep olmamasının nedeninin ise, imge bilincinin duygulanım ve deneyim üzerine kurulu olduğudur. Duygulanım imge bilincinin yapısal açıdan asli bir ögesidir.

Doğduğundan beri imgelerle kendini konumlandıran ve anlamlandıran birey, yaşantı içinde biriktirdiği imgeleri kullanarak çevresini anlamaya ve kendine göre düzenlemeye çalışır. Zihnindeki imgeleri, değişik durumlara göre yeniden kullanma zorunluluğu, bireyin yaratıcı süreçlerle tanışmasına yol açar. Her durum kendine göre bir "yeni" gerektirmektedir. Tasarımın kapsadığı alanlardan biri olarak mimarlıkta, kullanılması kaçınılmaz kavramlardan biri olan "imge"nin, "yeni" ve "özgün" kavramlarıyla birlikte yeniden tanımlanması gerekmektedir. İmgenin birçok düşünür tarafından farklı anlamlarla birlikte düşünülmesi, imgenin katmanlı yapısını ortaya koymaktadır. Kentin ve mimari ürünün de çok katmanlı bir yapısı olduğu düşünüldüğünde, mimarlık ve imge arasındaki ilişkinin karmaşık, dinamik ve devingen olduğu söylenebilir. Bu ilişkinin sağlıklı bir "tasarım", "temsil" ve "eleştiri" ortamı yaratabilmesi için, bu bölümde anılan düşünürlerin fikirleri doğrultusunda, yeniden tartışılması gerektiği düşünülmektedir.

3. MİMARLIKTAKİ İMGE

İmgenin, farklı düşünürler tarafından bu şekilde detaylı anlam katmanlarına sahip olan bir kavram olarak ortaya konması, bu kavramın mimarlık alanında kullanımının yeniden irdelenmesini gerektirmektedir. Var olanın bilgisinin üretilmesinde, paylaşılmasında ve yeni olanın tasarlanmasında farklı aşamalarda kullanılan imge kavramını yalnızca tek bir yönü ile ele almak, imgeyi okumak ve araç olarak kullanmak konusunda yardımcı olamamaktadır.

İmgenin mimarlıkta, gündelik dilin genel geçer anlamıyla bilinçsiz kullanımı, onun bu çalışmada sözü edilen çok katmanlı yapısını anlamayı engellemektedir. İmgeyle ilgili toplumsal eleştirinin ana sebeplerinden biri, anlamla ilişkisini yitirmiş, **biçim** yerine kullanılmasıdır. Mimarlık tarihindeki ya da doğadaki biçimlerin taklidi ile tanınmış görüntüler elde etmek, bilinenin getirdiği kolaycılık ve rahatlık ile sözde “yenilik” üretmek, imgenin bu taklitler olarak algılanmasına, onlarla özdeşleştirilmesine sebep olmuştur. İmgenin biçimle olan bu ilişkisi, bazı durumlarda *simge* (*symbol*) ile bazı durumlarda da *iz* (*index*) ile farkının kalmadığı durumlar yaratabilmiştir. Bunun sebebi, özgün ortamında (aurasında) kullanılmayan biçimlerin, özsüz tekrarlardan (aura kaybindan) oluşan bir anlam kaymasına sebep olduğunun düşünülmesinden kaynaklanmaktadır.

İmgenin mimarlık disiplininde kullanımının bir şekli, yapıştırılmış bir anlama sahip **kalıplaşmış / anlam yapıştırılmış biçime** dönüşmüş durumudur³⁰. Kullanım yeri ve öz niteliklerinden çok, kendinden menkul bir anlam üretmiş olan *kalıplaşmış biçimi*, imge olarak ifadelendirmek, imgenin sosyo-kültürel ortamda ve mimarlıktaki kötü ününün bir sebebi sayılabilir. Türkiye’de kümbet mimarisinin temsili sayılan konik külah biçiminin bugünkü kullanımını bu şekilde irdelenmek mümkündür. Kümbet, kişiyi hatırlatmak ve onu taçlandırmak üzere planlanmış bir mimari tip iken artık kalıplaşmış bir biçim olmuştur. Biçimin hatırlattığı tanıdıklıktan faydalanmak üzere nedenselliği ortadan kalkmasına rağmen kullanılması, oranları, süslemeleri ve zerafeti ile farklı dönemlere ait bir zenginlik, bugün bir kalıp haline gelmiştir. Birçok kişi için herhangi bir işleve ait bir yapıda bu kalıbı görmek, eskiyle kurulan zayıf ve indirgeyici bir ortam hazırlamaktadır. Bu çalışmada, imgenin, biçimin kalıplaşmasına

³⁰. Köken, arketip, kalıp, tip terimleri bağlamında mimarlık bilgisi için zemin belirlemek konusunda detaylı bir tartışma için bakınız Serim, 2007.

sebeup olmayan zihinsel bir süreci ifade ettiği tartişılmıştır. Nesnenin sunduğu olasılıklar ve öznenin bu nesneye yönelmişliği ile başlayan bu zihinsel süreç, her imgeyi “*metin olarak vahyederken*”; imge, gösterdiği ile çağrıştırdıklarının bütününü temsil eden, kalıplaşmaktan uzak bir kavram haline gelmektedir.

İmgenin mimarlık alanında başka bir kullanımı da, **fotoğraf, resim ve çizim** olabilir. İmge burada, hem var olanın hem de var olmayanın, düşüncede olanın temsiline aracılık eder. Mimarlıkta farklı alanlarda araçsallaştırılan fotoğraf, resim ve çizimin imge ile ilişkisi karmaşık olmakla birlikte, imge sözcüğünün tam olarak hangisi yerine kullanıldığı da belirgin değildir; genel olarak bu üç temsil biçiminin hepsine birden gönderme yapmaktadır. Günümüzde dergilerin ve sayısal ortamın olanaklarını kullanarak, deneyimleyemediğimiz mimarlık örneklerinin bu çeşit bir temsil aracılığı ile mimarlık bilgisinin elde edilmesi, imgenin mimarlık alanında yadsınamaz bir yerine işaret etmektedir. Zamanın bir anının dondurulmuş durumunu yansıtan imgenin bu katmanı, deneyimsel değerleri kapsamasa da her an ve her ortamda yeniden çoğaltılabilen yaygın ulaşılabilirlik sağladığı için farklı bir bilgi edinme biçimi oluşturur. Husserl’in *maddi imge* olarak tanımladığı bu temsiller, yalnızca görüleni değil görülenin ardındaki bağlantıları ve çağrışımları ile birlikte yorumlandığında zihinsel bir oluşuma dönüştürmektedir. Bu zihinsel süreci, Barthes’ın yapmaya çalıştığı gibi çözümlemek ve ayrıştırmak, çoğu zaman eksik kalmaktadır.

Bu bağlamda görsel sanatlara yönelik teorik çalışmalarda bile imgenin, biçimin ardında gizlenen şeyi ifade ettiği düşünülür. Berger’in *Görme Biçimleri* isimli kitabında (2006), imge ilk bakışta *görülen şey*, *resim* anlamında kullanılıyor gibi anlaşılıyorsa da, Berger’in taklit ve otantiklik bağlamında bahsettikleri imgenin gördüğümüzün ötesinde, zihinde, o sanatsal çalışmayı hatırlatan ve taklit edilemez olanı temsil ettiği anlaşılmaktadır. İmge, bu durumda, resim ya da görülen, görülebilir olan gibi, yalnız bir tane olmayan, ayrıştırılamayan, parçalanamayan ve tam olarak tanımlanamayan bir olguya işaret etmektedir. İmge, Türkiye’de güzel sanatlar dalında, genellikle biçim ve görülen şey yerine kullanılsa da, Gerger’in bahsettiği anlamda görülenin ardındakini ifade ettiğine yönelik çalışmalar da bulunmaktadır. Bunlardan, Sevinç’in (1996), 1960 ve Sonrası Çağdaş Türk Resminde Figürün İmgesel Betimlenmesi başlıklı çalışması, imgenin figürden farklılaştığı durumları ortaya koymak konusunda oldukça belirgin bir görüş ortaya koyar.

Mimarlıkta da imgenin, fotoğraf ya da görülebilir olan ile özdeşleştirildiği çalışmalar bulunmaktadır. Bu konuda, Şekercioğlu (1993), Alemdar (1998), Sert (2006), Yüksel (2008) gibi örnekler verilebilir. Bu çalışmaların ortak özelliği, mimarlıkta imgenin mimari fotoğraf ya da onun hatırlattıkları ile sınırlı kalmasıdır. Bu anlamda fotoğrafın

irdelendiği gibi analiz edilebilir ve ayrıştırılabilir bir anlayışla ele alınan imge kavramı, katmanlı yapısından uzaklaşmış bulunmakta, hatta söz konusu çalışmaların birçoğunda bu indirgemeci tutum eleştirilmektedir. Bu çalışmada ortaya koyulan imge anlayışı, bu tür analitik bir çözümlemenin imgeyi anlamakta yeterli olamayacağını düşünmektedir. Bu düşünceye göre, nesneyi her izleyen ya da yorumlayan farklı bir zihinsel imge oluşturur ve imge bu anlamda üretilen bir olgu olarak öznel arası, özne dolayimli bir durumu yansıtır.

İmgenin mimarlık disiplininde üçüncü bir kullanım şekli de, bir yapı ya da kentsel mekân ile ilgili zihinde kalan *ilk izlenim* olarak ifade edilebilir. İmge, mimari ürünün ya da kentin okunmasını ve bireyin kendini kent içinde konumlandırmasını kolaylaştıran bir kavram olarak, farklı düşünürler tarafından, kentin okunabilirliği, sürdürülebilirliği, bilişsel harita oluşturabilirliği gibi konularda anahtar kavram olarak kullanılmıştır (Lynch, 1960; Frisby, 2002; Hale, 2001; Leach, 2002; Jacobs, 1992). Mimari çevrenin bu anlamda imgesi olduğu (ya da imgeleştirilebilir olduğu) düşüncesi, bütünün kendine özgü özelliklerinin bir parçasının öne çıkarılmış durumunu ifade etmektedir. Bütünü parça ile temsil eden bu kentsel imgeler, kültürel olarak kendiliğinden oluşmuş ve zaman içinde yayılmış olabileceği gibi, bilinçli olarak oluşturulmuş ve pazarlama stratejisi olarak turizm sektörüne sunulmuş da olabilir. İstanbul'un olduğu var sayılan imgesinin kentin her noktasında doğrulanmaması, kentin bu imge ile tanınmasına engel olmamaktadır. Tarihi çevrede bozulmalar, siluetin farklılaşması ya da çevresel kirlilik, İstanbul ile ilgili dünya çapında oluşmuş imgeye zarar verememektedir. Oysa tarihi yarımadanın, kent içinde sınırlı bir durumda görülebilen bu görüntüsü, kentin bütünü hakkında oldukça sınırlı bir bilgi vermekte ve kenti okumayı zorlaştırmaktadır. Aynı şekilde Paris'i temsil eden imge olarak Eifel Kulesi, aslında bu kentin pek çok özelliğini yansıtmamaktadır. Bir pazarlama yöntemi olarak turizm sektörüne alet olmuş bu imge, birçok kişi için itici bile sayılabilir. Nitekim Barthes, Maupassant'ın Eiffel kulesindeki restorana gitmeyi çok sevdiğinden, çünkü Paris'te bu yapıyı görmek zorunda kalmadığı tek yer olarak orayı kıymetli bulduğundan bahseder (Barthes, 1997b). Bu durumda da, parça bütün ilişkisinde geçişken bir ortam yaratılamamasından kaynaklanan, bütün ile parça arasında bir uzaklığın görünür duruma gelmesi, imgenin kalıplaşmış, değişmesi güç ve bütünle ilgili bilgiye ulaşmayı engelleyen bir olgu durumuna gelmiş olduğunun göstergesi sayılabilir. Bu bağlamda, bir parçanın deneyimlenmesinin bütünün imgesi yerine kullanılması, indirgemeci olarak görülmektedir. Bu çalışmada, parça bütün ilişkisinde bütüncül bir anlayış benimsenmekte; araştırmacının oluşturduğu imgeye yönelik matrisin bir

parçası olarak, her izlenimin bütünle dinamik bir ilişki oluşturduğu ve anlatı olarak imgeyi ifade ettiği düşünülmektedir.

Mimarlıkta imgenin ilk izlenimden farklı bir yapıya sahip olduğu bazı çalışmalarda irdelenmeye çalışılmıştır. Böyle bir çalışmada Kahvecioğlu (1998), bu farklılığı imgeyi iki şekilde tanımlayarak tartışmıştır. Bu çalışmada, “ilk imaj” ve “gerçek imaj” olarak iki farklı terim ile tanımlanan izlenim ve imge arasındaki fark, okuyanı ilk izlenimden deneyimle ayırışan bir tek ve gerçek bir imgenin varlığını düşünmeye sevk eder. İmgenin tek olmadığını düşünen anlatı olarak imge, bu bağlamda ilk izlenim ve imge arasında bu şekilde bir ayırışmayı sınırlı bulmaktadır. Çok sayıda mekânsal imgenin benzer yönlerinin belirlediği, genel geçer özellik taşıyan “genel imaj” ise terim olarak, bu bölümde eleştirilen, parçanın genelleştirilmesi sürecini tanımlamaya çalışmaktadır.

Mimarlıkta imge üzerine yapılan çalışmaların birçoğu imgeyi, ayrıştırılabilir, analiz edilebilir ve durağan bir yapı olarak ele almışlardır. Oysa analitik yöntemlerin katı ve tek yönlü bakışı, imgenin bu katmanlı yapısını anlamakta yardımcı olmaz. Kuhn’un Bilimsel Devrimlerin Yapısı (2003), Feyerabend’in Yönteme Karşı (1999), Popper’in Bilimsel Araştırmanın Mantığı (1998), Moles’un Belirsizin Bilimleri (1992) gibi çalışmaları, bilime yaklaşma yönünde farklı görüşler ileri sürer. Bu bağlamda, imge gibi çok anlamlı ve çok katmanlı bir kavramın mimarlıkta kullanılması için niceliksel değil, niteliksel yöntemleri gerektirdiği düşünülmektedir. Kahvecioğlu (1998), çalışmasında imgenin özneye ve deneyime dayalı özelliklerinin olduğunu tartışmasına rağmen, imgeyi bilişsel olarak tanımlar ve belirli aşamaları olduğunu ve açıklanabileceğini ifade eder. İmgenin köken, arketip, kalıp ve tip ile ilişkisinden yapıllı çevre üzerinden bilgi edinme sürecini irdleyen çalışmasında Serim (2007) ise, imgenin bellekte içkin ve zaman ötesi bir ortak yaşantıdan kaynaklandığından bahseder. İmgenin özne dolayımı, başka bir değişle öznenin dahil olduğu bir sürecin sonunda, kalıp değil arketip oluşturarak, yapıllı çevrenin anlamlandırılmasında bir araç olarak kullanılabileceği, pozitivist stereotiplerden uzak bir bakış açısıyla ilerleyecek bir süreç olarak kullanılması olasılığının değerlendirilmesi gerektiğini vurgular (Serim, 2007). Bu bağlamda, imgeyi ve yapıllı çevreyi ayrıştırarak ve parçalara ayırarak tanımlamaya ya da anlamaya çalışmak bu çalışma çerçevesinde eksik bulunmaktadır. İmgeyi bir nesne olarak tanımlayan ve betimlenebilir bulan birçok çalışma, kavramın görsel niteliklerinin ön plana çıkarıldığı durumları tanımlar. Bu gibi çalışmalarda tek parçanın bütünü temsil ettiği, kısıtlayıcı ve indirgeyici bir anlamın ortaya çıktığından bahsedebiliriz. Oysa bu çalışmada, imgenin kapsayıcı, kavramsal ve katmanlı bir yapısı olduğu düşünülmektedir. Bu

katmanlı yapıyı anlamak için de onu bir anlatı olarak okumanın gerekliliğine inanılmaktadır. Bu bakış açısı, fenomenolojik ve hermenötik bir yapı ile paralellik göstermektedir. İmgenin bu katmanlı yapısı, mimarlıkta imgeyi ayrı bir sorunsal haline getirmektedir.

3.1. Mimarlıkta Tasarım, Temsil Ve Eleştiri Alanlarında İmge Kavramı

İmgenin bu karmaşık ve çok yönlü varlığı, düşünce üretme biçimleri, temsil ve eleştiri ile olan bağı, yoğun bir zihinsel ve temsile dayalı düşünce sistemi olan mimarlık disiplininde onu önemli bir konuma getirmektedir. Farklı ölçeklerde yaşanan mekânları üreten kişiler olarak mimarların bu disiplinler arası konumu içselleştirmesi gerekmektedir. Mimarlığın disiplinler arası durumu şu şekilde açıklanabilir: **1.** düşünce sistemlerine yakındır; *tasarımın* doğasındaki yenilik ve özgünlük arayışı onu kavramsal düşünmeye / *felsefeye* ve yaratıcı düşünmeye / *sanata* yaklaştırır. **2.** insanın zihninde oluşturduğu düşünceleri ve bunlara bağlı biçimleri önce kâğıda daha sonra uzayın üç boyutlu dünyasına yansıttığı için *temsil* ile farklı bağlamlarda iç içedir; **3.** kentsel mekânları, toplumsal yaşama sistemini organize etmesinden dolayı *eleştiri* ile ilişkilidir. Bu bağlamda eleştiri, mimarlıkta yapılı çevreden bilgi üretmenin bir biçimi olarak düşünülmektedir.

Bir önceki bölümde imgenin farklı düşünürler tarafından nasıl ele alındığının irdelenmesi, mimarlık ve felsefe arasındaki ilişkileri sorgulamaktan çok, mimarlığın düşünce, temsil ve eleştiri ile olan ilişkisini sorgulamaktadır. Tasarım ve temsil ile olan ilişkisinin yanında imgenin eleştiri ile olan ilişkisi ve bu ilişkilerin birbirini var eden durumu, imgenin çok katmanlı bir kavram olarak ortaya konmasını gerektirmektedir. Çok katmanlı yapılar, barındırdıkları ilişkiler bütününe okunmasını gerekli kılar ve kendini bir anlatı olarak ortaya koyar. Eleştiri, bu bağlamda, imgenin mimarlık disiplininde kullanılan tüm anlamlarının birbirleri ile etkileşimi ile doğrudan ilişkilidir. Bu çalışmada, özellikle mekâna ve zamana ait imgelerin, bir anlatı olarak okunduğu, özümseyip bir bilgi haline getirilebildiği, *izlenimden* ya da *izden* farklılaşabildiği durumlarda, anlatı olarak okunan imgenin kendisinin bir *eleştiri* olduğunu ortaya koymaktadır.

Barthes'ın ve yapısalcılarının imgeyi semiyotik boyutuyla okuması, mimarlık eleştirisinde oldukça yoğun bir şekilde biçimin analizinde kullanılmıştır. İmgenin görünen biçimin anlamları ile ilişkisi ve mimarlıkta sadece biçimsel arayışlarla kalıplaşmış anlamların oluşturulması, sosyo-kültürel bir kavram olduğu iddia edilen *içi boşaltılmış imge* olgusunu ortaya çıkarmıştır. Bir post-modernizm eleştirisi olarak ele alındığında içi boşaltılmış imge olgusu, **Adorno ve Frankfurt Okulu**

düşünürlerinin imge üzerinden geliştirdikleri eleştirinin ortamını oluşturmuştur. Burada imge, kaybolan anlamın görünen ifadesi durumuna gelmiştir. Adorno'nun önerdiği imgenin yasaklanmasına dayalı iyimser ütopya da, anlamı yeniden kazanmaya dayalı bir çaba olarak düşünülebilir.

Nesneyi ya da mimari çevreyi özellikle ulaşılamayacak durumlarda, elimizdeki görsel malzeme ile incelemek ve tanımaya çalışmak bizi ister istemez indirgemeci bir konuma düşürmektedir. Ancak bu kaçınılmaz durum, özellikle mimarlar tarafından bir bilgi edinme biçimi olarak kullanılmaktadır. Yalnızca bu bilgi edinme biçimine dayalı bir bilgilenme, edindiğimiz bilginin tek yönlü olmasına, aynı zamanda bir yeniden üretim üzerinden, yoruma dayalı bir ikinci el üründen başlamasına sebep olur. Bu açıdan bakıldığında, imgenin yasaklanması yerine, farklı bir bakış açısıyla ele alınması, fotoğraf ve resim gibi, Husserl'in de *maddi imge* olarak tanımladığı, imgenin bir yönünü oluşturan nesneleri kullanma konusunda bir olanak sağlaya bilecektir. İncelenen maddi imgenin, hatırlattıkları ile birlikte bir zihinsel imge oluşturduğunun farkında olmak, resim ve fotoğrafı indirgemeci olmadan, yapılı çevre üzerinden mimarlık bilgisinin üretilmesinde kullanılabilir kılmaktadır.

Zamansal ya da mekânsal olanaksızlıklardan dolayı deneyimlenemeyen mekânları, var olan görsel belgelerden incelemek, bu belgelerin nedenselliğini anlamak ve derinlemesine bilgi edinmek, imgenin bir yönü olarak düşünülmektedir. Zaman içinde dondurulmuş bir anı sunan bu görsel belgeler, deneyimlenemeyen anlam katmanlarını bilgiye dönüştürmede olanak sağlar. Bu çalışmada genel olarak ilk el fenomenolojik araştırma yöntemi kullanılmasına rağmen, deneyim ile birlikte bu gibi farklı bilgi edinme yöntemlerinden beslenen araştırmacı, deneyimleyerek elde edemeyeceği bilgiyi araştırmasına katabilir. Husserl'in, maddi imgenin zihinsel imgeye dönüşmesi düşüncesi, maddi imgeye bakışın tek kademeli ve çözümlemeli bir süreç olamayacağını düşündürmektedir. Araştırmanın bu şekilde gelişmesi, Seamon'ın *hermenötik fenomenolojik araştırma* yöntemi ile de paralellik taşır.

Bu açıdan bakıldığında, Sahabiye Mahallesi'ne ismini veren Sahabiye Medresesi'nin, yenileme ve yeniden işlevlendirme yüzünden eski aurasını koruyamayan bu günkü durumunun, özgün aurasını yansıtamaması, bu bilginin, fotoğraflardaki anlam katmanlarından dönüştürülerek sağlanabileceğini hatırlatır. Yapının bugün deneyimlenmesinden elde edilecek bilgi, geçmiş zamanlara ait yaşamın içinden oluşmuş olan medresenin imgesini bu günün çevresinin anlatısına katabilir. Ancak, yenileme yapılmadan önceki halinin görülebilmesi, özgün aurası ile ilgili imgeyi bilgiye dönüştürmek ve katmanlı bir okuma ile o çevreyi anlamak da araştırmanın bir parçasını oluşturmalıdır. Fotoğraf ya da çizimler üzerinden geçmişe

ait anlam katmanlarını keşfetmek ve bugüne ait imge üzerinden yapılacak bir okuma, tarih yazımsal bir yaklaşım oluşturmaktadır. Tarihsel olanı (yapıyı ya da farklı temsillerini) yorumlamak ve değerlendirmek, onu yalnızca bakılanın görülmediği, görülenin ardında bir anlamlandırma ve yorumlama edimin süregittiği, bütüncül bir anlayışa dayalı, anlatı olarak imge okumasına katmış olacaktır.



Şekil 3.1 : Sahabiye Medresesinin 1928 yılında çekilmiş fotoğrafı³¹, internet ortamında, görülen biçimde bulunuyor.

Bu çalışmada, maddi imge olarak fotoğrafın, araştırmacının bilincinin yönelmişliğiyle irdelenmesi, Sahabiye Medresesinin 1928 yılında çekilmiş bir fotoğrafı üzerinden yapılmıştır. İnternet ortamında bulunan bir resim, sunduğu olasılıklarla, bu yapının anlamı konusunda farklı yorumlar üretilmesine olanak sağlamıştır. Resimin, maddi olarak, renkler ve biçimlerle gösterdiklerinden daha fazla bilgiyi içerdiği düşünülmektedir. Kayseri'deki Selçuklu imgesinin tanımlanmasında etkin olan kasvet, yücelik, anıtsallık, eskilik, yıpranmışlık, terkedilmişlik gibi (fotoğrafın kendi eskiliği de bu imgeye katkıda bulunuyor sanki) özellikler de bu resimde ayırt edilebilir. Yapının fotoğraf karesindeki duruşu, fotoğrafın buradaki görüntü içindeki duruşu, sanal bir ortam olan internette bu şekilde dolaşması, yapının bugün deneyimlenmesi ile elde edilemeyecek bir bilgi katmanının bu resim ile fark edilir duruma gelmesini sağlamaktadır. 800 senedir bulunduğu çevrede etkin olmuş bir yapı olarak, bağlam ile arasında koparılamaz bir ilişki olan, “yer” tanımı ile ilgili her konuda örnek gösterilebilecek bir yapının, sanal ortamda bu şekilde, tamamen *yersiz yurtsuz*, belki de kimliksiz dolaşması ve aurasını bu kadar kaybedebilmesi, fotoğraftan okunabilmektedir. Fotoğraf, farklı hülle'lerinin bir araya gelmesine olanak sağlayarak, yapının zihindeki imgesinin oluşumuna katkıda bulunmaktadır. Yapının, resim içindeki “fırlatılıp atılmışlığı” ile gerçekteki yerini sahiplenmişliği, resimdeki

³¹. Fotoğraf özellikle internet ortamında bulunduğu gibi kullanılmıştır. Bunun amacı, yazarın, imgenin sanal ortamda bulunuşunun, hem fotoğrafın kendi, hem de yapının var oluşunun sorgulanması konusundaki isteğidir. Yapının kendi imgesi ile internette dolaşan imgesi arasındaki zıtlıklar tartışılmaktadır.

bağlamından kopmuşluğu ile gerçek ortamında bağlam oluşturur durumu gibi Ross'un (1982) bahsettiği şekilde tezatların bitmez tükenmezliğinin oluşturduğu enerji de bu yapının zihindeki imgesinin bir katmanı olmaktadır.

Bu resim, 1928'de çekilmiş bir medrese fotoğrafı olmakla birlikte yapının üretildiği zaman, fotoğrafın çekildiği zaman (ki medresenin önünde duran bir kişinin kıyafetinden hemen algılanabilmektedir) ve şu andaki zamanın birlikteliği, yapının şu anda deneyimlendiğinden farklı bir enerji sunmaktadır. Medresenin bugünkü yıpranmışlığı ve incinmişliği; var oluş nedenini umursamadan yeni işlevinin adapte edilmiş olması, çevresindeki yaşantının hızı ve hareketliliği, bu yapının mekânsal aurasını da etkilemektedir. Her ne kadar bu fotoğraf, medresenin 1928 yılındaki durumunu temsil ediyorsa da, bu mekânla ilgili anlatının oluşturulabilmesi için yapının yapıldığı zamanki hali ile anlatan bir resimin (Sinan'ın yapılarını padişaha sunarkenki resimlerinin bulunabildiği gibi) de bu okumaya katılması, daha zengin bir zihinsel imgenin oluşmasına olanak sağlayabilirdi. Bu durumda, Seamon'ın tanımladığı *ilk-el fenomenolojik araştırma* yapılamadığı için, yapının okunması ile ilgili çalışma, *hermenötik-fenomenolojik araştırmaya* dönüşerek sürdürülebilmektedir (Seamon, 2000, 2003).

Bütün bu bilgiler ve ilişkiler bütünü ile birlikte bilincimizi ve bedenimizi yapıya yönlendirdiğimiz ve yapıyı yeniden deneyimlediğimizde yapının imgesi, yapı ile aramızda oluşan ilişkinin / iletişimin oluşturduğu anlatı ile bütünleşmektedir. Yapıyla ilgili bütün katmanların ağ ilişkisi içinde kavranması, farklı dinamikleri keşfedilmesi, imgenin, biçim ile olan doğrudan bağını kopararak içi boşaltılmış imge olgusunu ortadan kaldırdığı, Adorno ve Frankfurt Okulu tarafından eleştirilen ortamı sağlıklılaştırdığı düşünülmektedir. Bu bakış açısı ile indirgemeci ve yeniden üretilmiş bir yapıya sahip olduğu düşünülen imge de, bedenle kavrayış ve deneyim ile birlikte, bütünün bilgisini oluşturmak için bir araç olabilir.

Platon'un mağarasından beri, imgenin anlam ile olan ilişkisinin temeli, zihindeki düşüncenin biçimler ile temsil edildiği varsayımdır. Temsil, her durumda, temsil edilen ve eden arasındaki karşılıklı bir ilişkiyi ve ikisi arasındaki mesafeyi anlatır. Bu anlamda kendinden menkul bir gerçekliği olan imgenin temsil ettiği düşünce ile ilişkisi, artyapısalcılar tarafından oldukça karmaşık bir şekilde irdelenmiştir. **Lacan'ın** "kendilik", "gerçek" ve "simgesel" arasındaki farkları aynadaki yansımaya dayandırarak incelemesi gibi Foucault'un toplumsal eleştirisini yine temsil ilişkisi üzerinden yapması, temsil ile özgür bir anlam ifade eden imge arasındaki gerilimden kaynaklanmaktadır. **Foucault**, nesne, imge ve dil arasında sıkışmış bir temsil ilişkisini anlatır. İzleyeni gerçekliğine benzeyişi ile inandıran resimsel imgenin,

gerçekliğin aynası olarak görülmesini eleştirir. Foucault, “*benzeyiş*”, “*andırış*” ve “*ileri sürüş*” üzerinden tanımladığı temsil ilişkisini, bir örneklem olarak, klasik ve soyut resim üzerinden tartışır. Gerçeğe benzeyerek, gerçek kılığına giren imgenin kandırıcı ve içi boşaltılmış olduğunu anlatmaya çalışarak, imgenin, yorumlamayı öldürmemek adına *benzeyiş*ten uzaklaşması gerektiğini, *andırış* prensibi çerçevesinde, kendi özniteliklerini yorumlayarak oluşturan ileri sürüşün, imge ve temsil ettiği şey arasındaki sağlıklı ilişkiyi ifade ettiğini anlatmaktadır. Mimarlık eleştirisinde ise, daha önce yapılmış olanların biçimsel tekrarlarının, benzeyiş esaslı temsil ilişkisinin; yapının ve temsil ettiği çağın gerçekliğinden uzaklaşmak olduğunu çıkartabileceğimiz bu görüş, benzeyişten ileri sürüşe geçerken, özgün tasarımın nasıl olacağı konusunda bize ipuçları verir.

Mimarlıkta, Lacan’ın tanımladığı anlamda *imgesel* aşama, biçimlerin kendi nedenselliğini, tektonik ya da tarihsel anlamlarını tanımlamak ve kendilerini diğer biçimlerden ayırt etmesine olanak tanıyan aşama olarak düşünülürse; imgenin anlam ile arasındaki mesafesinin artması, imgeseli yaşamadan simgesele bir geçiş olarak nitelendirilebilir. Örneğin, geniş açıklıkları, parçalı bir malzeme olan taş ile geçmekte yapıma ait bir çözüm olan kubbe, daha sonra Türkiye’de cami mimarisinin olmazsa olmaz biçimi haline gelmiştir. Malzeme ve teknoloji değişmiş olmasına karşın bu biçimin bu işlevle olan vazgeçilmez birlikteliği imgenin anlam ile arasındaki mesafenin arttığını, hatta bu ilişkinin artık koptuğunu göstermektedir. Bu şekilde biçimci olarak nitelendirilen örneklerin yanında, mimarlık tarihinin her döneminde, *andırış*a dayalı temsil ilişkisini kullanan, yapma biçimlerinin olduğu da görülmektedir. Türkiye’nin herhangi bir yerinde üretilmiş bir yapının, cumhuriyet dönemi yapısı olduğunu fark etmek, o kimliği, biçimlerin anlamsız bir aradalıklarında değil de tasarımın farklı detaylarında aramak, bu çeşit bir temsil ilişkisini ortaya çıkartabilir. Bu anlamda bir temsil ilişkisi, bir Anadolu kenti olarak Kayseri’de Sahabiye Mahallesi’nin genel yerleşiminde sıkça rastlanan 1960-70’lerde yapılmış yapılarda görülmektedir.

1950’den önce yapılaşmamış, hatta kısmen mezarlık ve zirai alanlar için ayrılmış olan Sahabiye Mahallesi, 1927’de bölgenin yakınından geçen tren yolu sayesinde kentin yeni konut bölgesi olarak 1944’te Öshner danışmanlığında yapılan Arû planı doğrultusunda yapılaştı. Boş arazide yeni bir yapılaşma önerdiği için bölgenin mimari karakterini de belirlemiş olan bu plan, Cumhuriyet’in ilanı ile bütün Türkiye’de tartışılan kimlik sorunu paralelinde bölgeyi yapılaşmaya açtı. Büyük ve söveli pencereler, yatay çizgiler, merdiven dairelerinin farklı dışa vurumu, hassas detaylar ve insan ölçeğinde, sıcak komşuluklar oluşturan bu yapılar, farklı imgeleriyle kent

içinde kolaylıkla ayırt edilebilir oldular. Bu detaylar ve mahallenin genel planı Tıpkı Foucault'nun bahsettiği anlamda andırışa dayalı bir ileri sürüş olarak değerlendirilebilir. Yapıların tek tek karakterlerinin yanında, geleneksel konut dokusundan, modern yaşantının karmaşık dokusuna geçişi yansıtan arayüz deneyimi, birçok Anadolu kentinde olduğu gibi o dönemdeki Türk Konut Mimarisinin “yeni” karakterini yansıtmaktadır. Çevresindeki tarihi yapıların temsil ettiği zaman mekân ilişkisi ile kentin “yeni” arayüzünü oluşturan konut dokusu arasındaki gerilim, mahallenin kentsel dinamikleriyle oluşan imgesini Cumhuriyetle özdeşleştirmiştir. Çok katmanlı yapısından kaynaklanan dinamik temsil ilişkilerinin gözlemlendiği Sahabiye Mahallesi, ziyaretçisi tarafından bir anda, kolayca okunabilir olmaktan uzaktır. Yapılı çevrenin katmanlı yapısının sunduğu olanakların öznenin yönelmişliği ile oluşmuş olan imge, çevrenin temsil ilişkilerinin sunduğu olanaklar ile birlikte, araştırmacının birikimiyle de doğrudan ilişkili olmaktadır.

Böyle bir dinamik ilişki, artyapısalcıların imge anlayışında da gözlenebilir. **Deleuze** ve **Cache** de, imgenin temsil ile ilişkisinden yola çıkarak, imgenin biçimi olmayan, hareket ve zaman ya da iç ve dış gibi, soyut kavramları da temsil etmekte kullanılabileceğine işaret eder. Örneklemler olarak ele alınan sinemada, zaman ve hareket imgelerini anlatan Deleuze, Kant ile özgürleşen imge ve zaman kavramlarının ortak paydası olarak herhangi bir şeyi temsil etmeyen zaman ve imgeden bahseder. Bu bağlamda, *a priori* bir imge anlayışını ifade eden, *a priori* bir zaman anlayışını anlatmaya çalışır. Zamanın ve imgenin bir şeyler anlatmadığı, bir akış ya da bir hedef tanımlamadığı bir çağı, yersiz yurtsuzluk ve kaygan zemin anlayışı ile tariflemeye çalışan Deleuze'den etkilenen Cache de, mimarlığın iç-dış ve çevre-insan ilişkilerini düzenleyerek imge yarattığını tartışır. Cache bu bağlamda, mimarlığın imgesinin özgün olabilmesi için, imgenin kendi anlamının olması gerektiğini ortaya koyar.

Ayrıca, imgenin varoluşsal durumunu tartışan **Husserl**, onu *maddi imge* ve *zihinsel imge* olarak ikiye ayırmakla imgenin gündelik alanda ve mimarlık alanında kullanılmasına büyük bir açılım getirir. Mimarlıkta her ne kadar süreçleri tam olarak tanımlamak ve ayırmak mümkün olmasa da, *zihinsel imgenin*, tasarım sürecinde, *maddi imgenin* de temsil ve eleştiri sürecinde kullandığımız imge biçimleri olarak düşünmenin imgeyi tanımlamak konusunda yardımcı olabilir. Bu anlamda, her iki imge de farklı bir temsil ilişkisi içinde var olur. Bu temsil ilişkileri içinde, imgenin yerini ve tasarımın özgünlüğünü tartışan **Sartre** da *zihinsel imgenin* depolanmış biçimler bütünü olmadığını, bu biçimlerin zihnimizde farklı bir şekilde birleşerek “yeni” üretmekte olanak sağlaması gerekliliğini ortaya koyar. Bu şekilde imge

deposu olarak algılanabilecek tarihi çevrelerde, var olan biçimlerin ve yapım tekniklerinin, “yeni” olanı yaratmakta kullanılabileceğini anlatan Sartre, var olan üzerinden, “yeni”nin sürdürülebilir tasarım olasılıklarını yakalamakta ipuçları verir. Tasarımcıyı *benzerlikten* kurtaran ve *andırışa* yönelik temsillere yönlendiren bu yaklaşım, imgenin var olan ve özne arasındaki zihinsel sürecini anlatıya dönüştürür.

Bu bağlamda, özne dolayimli bir süreci anlatan *zihinsel imge*, “yeni”yi üretmek konusunda *maddi imge* ya da bilgiden öte, bir anlatı olarak, tanımlanamayan ilişkiler içermektedir. Mekânsal deneyimler üzerinden oluşturulan imgenin anlatı olarak oluşturulması, öznenin nesne ile olan ilişkisi bağlamında, bir *öznel arasındalık* durumunu ortaya koymaktadır. Var olanın deneyimlenmesi, nesnel araştırmalar ve bunların yorumundan oluşan *zihinsel imge*, Sartre’ın bahsettiği gibi orijinal ve “yeni” tasarımların da kaynağı sayılmaktadır. Bir Selçuklu kenti olarak bilinen Kayseri’de, Sahabiye Mahallesi’nin kentin modern ve Cumhuriyet kültürünü yansıtan imgesi de zihinde tarih ve yaşantının parçalarının bir araya gelişi ile oluşmuş bir *zihinsel imge* haline gelmektedir. 1960’larda, halk evi, kız meslek lisesi, vali konağı ve zamanın karakterini yansıtan konut yapılaşması ile kentin yeni yüzlerinden birini oluşturan imgesi, iş merkezleri ile olumsuz olarak etkilense de, hala maddi imge ve zihinsel imgenin birbirini bütünlemesi ile gücünü sürdürmektedir. “*Zaten orada var olan*” dünyanın ortaya koyduğu olasılıkların farkındalığı ile öznenin yorumundan kaynaklanan farklı ve dinamik bir süreç olduğu düşünülen buraya ait imge, mahalledeki tezat ve benzerliklerin ilişkisinin oluşturduğu bütünün, zihindeki tezahürü olarak tanımlanabilir. Bu bakış açısıyla, imgeyi yeniden düşünmek ve dinamik anlamlandırma süreçlerini ortaya çıkarmak için onu anlatı olarak okumak, onu mimarlık alanında kullanmak konusunda yardımcı olabilir.

3.2. “Anlatı”

İmgenin anlatı olarak yorumu, “*yaşantı*”nın eleştirel olarak değerlendirilmesi ile gerçeklik kazanır. Anlama ve yorumlama, diyalektik olarak birbirine bağlıdır ve her defasında farklı semiyotik ortaya koyuşlara sahip, eleştirel bir değerlendirmeye yol açan, “anlatı olarak yeni imgeler” üretir. “*Anlatı*”, herhangi bir fenomenin paradigmatic / çizgisel olmayan, alansal anlatımların görünür olan veya olmayan çok katmanlı anlam strüktürlerini ifade eder. İmgeyi anlatı olarak anlama ve yorumlama, algılanan nesne ile algılayan özne arasında tam bir geçişkenlik ve bütüncül bir yaklaşım³² gerektirir. Anlatı, anlam strüktürünü gerçek / kurgu, algılanan / hayal

³². “Yaşantı”, “anlatı”, “mekân”, “özne nesne diyalektiği”, “bütüncül yaklaşım” vb. kavramların birbiriyle ilişkisi çerçevesinde anlamlandırıldığı bir metin için bakınız, Aydın, 2002.

edilen gibi birbiriyle çelişen fakat tamamlayıcı kavramların arasındaki gerilimle oluşturan bir ağ ilişkisi olarak düşünülebilir. Çelişkiler ve benzerliklerden oluşan iletişim ağı, akıl ve sezgi arasındaki gidiş gelişlerden – özne/insan ile çevre/nesnenin karşılıklı bir soru cevap ilişkisine dayanan sarmal bir ilişki yapısını ifade eder. İmgenin anlatı olarak yorumu, önceden değerlendirilmiş bilgilerin, Umberto Eco’nun “Açık Yapıt”ta (2001) anlattığına benzer bir yaklaşım ile “çoklu okuma”ya dayanan, yeniden bir bilgi haline getirilmesini de kapsar. İmgeyi anlatı olarak görmek, okumak ve yorumlamak, onun nesnellik ve öznellik arasındaki dinamik etkileşimden oluşan –ki bu bütün sistemi esnek ve değişime açık kılar- bütüncül yapısının göstergesidir.

İmgenin görsel özelliklerinin yanında farklı anlamları da taşıdığı ve bunların bir anlatı olarak okunması gerektiği düşünülmektedir. Biçimsel olan ile yazılı olan arasında bir fark ortaya koyan Adorno, Sayın, Sartre gibi düşünürlerin ifade etmeye çalıştıkları gibi, anlatıdaki bu katmanlı yapı, ilişkiler bağlamında dinamik olarak okunmalıdır³³. Anlatının metin ile olan benzerliği burada göze çarpmaktadır. Ancak anlatının metinde olduğu gibi, biçimsel olanda da katmanlı bir yapı okuduğu düşünülmektedir. Okunabilirlik ve anlatılabilirlikten öte bir anlamı barındıran anlatı, herhangi bir parçanın bir diğerinden daha üstün olmadığı, bütünün parçadan daha kapsayıcı bir yapısı olduğunu ortaya koyan bir ilişkiler ağı önerir. Bu çalışmada hem biçimsel hem de zihinsel özellikleri ile birlikte, imgenin, bir ilişkiler bütünü olarak algılanması gerekliliği, onu anlatı olarak ortaya çıkarmaktadır. İmgenin katmanlı yapısı, parçaların birbiriyle ve bütünün parçalar ile ilişkisi çerçevesinde bir anlatı olarak okunmalıdır.

Ryan’a (2001) göre anlatı, kullanıcı ve ortam arasındaki geçişken ilişkiden oluşur. Her biri bir diğerine geçiş sağlar ve geri dönüşler ile birbirini değiştirir ve dönüştürür. İlişki, bu süreçten sonra her birini ayrı ayrı değiştirmiş ve yeni bir durum ortaya çıkarmış olur. Bu ilişki sistemin yeniden her okunması yeni hayatlar ve yeni hayat hikâyeleri oluşturur. Yazarın anlatı tanımına göre:

“Anlatı, anlatılabilirlikten bağımsızdır”. Anlatılabilen her kurgu, anlatı karakteri taşımayabilir. Anlatı, anlattıklarının ötesinde, satır aralarındakileri de ortaya

³³. Sayın’ın bu konudaki şu etkileyici paragrafı örnek olarak iliştilmiştir: “Edebiyatın giysisi bir giysi değildir ve bir şey gizlemez; bizim imgelem gücümüz giysinin içinden her şeyi görür ve ‘edebiyatın... imgeleri... biri ötekine zarar vermeden ya da diğerini gizlemeden’ var olabilir. Lessing’e göre bunun sebebi, edebiyatın artsüremliliğe dayalı olmasındandır. Artsüremlilik imgeleri bir biri ardına katarak anlık bir yaşantıyı ikame edebilecek, uzun bir soluk getirebilir. Oysa görsel sanatlar (görsel imgeler) artsüremli bir temsilden yoksundur. Onlar mekânın içinde yer aldıkları için, sadece bir anın görüntüsü ile yetinir ve görüntüledikleri anı sonsuzlaştırmaya ya da zamanı mekânsallaştırmaya çalışırlar.” Benzer bir bakış açısına, Sartre’in *Edebiyat Nedir?* kitabında da rastlanmaktadır, 1995.

çıkartabilecek bir nitelik, söylemedikleri ile de özneye ilişkiye geçme olasılıklarını taşımalıdır. Özellikle mimari çevrenin çok katmanlı yapısı bu biçimde bir anlatıya olanak sağlamaktadır. Sahabiye Mahallesi de, görülen mekânsal düzenin arkasında, duvarların arasından bakabilen bir göz ile anlatı haline gelen kurgusu sayesinde imgenin katmanlı yapısına olanak sağlamaktadır.

“Anlatıya dayalı temsiller, bir metin üzerinden okuyucu tarafından kurulurlar. Bütün metinler anlatı yorumuna ortam sağlamış olmazlar. Metnin anlatı karakteri taşıyabilmesi için betimlemeci değil, anlatanın dinleyene açık kapı bıraktığı, açık bir yapıt olması gerekir”. Benzer bir şekilde mimari çevreden oluşturulan imge de özne ile ilişki içinde bir anlatı oluşturmaya yönelik katmanlı bir yapıya ve açık bir yapıt olma potansiyeline sahiptir. Yaşantının ve mekânların birlikteliği her izleyen ve araştıran için zaman içinde, kendi çerçevesinde de farklılaşan yeni hikâyeler yaratır. Nesne ve özne arasındaki bu ilişki bitmez tükenmez bir süreç önerir ve nesnenin sunduğu olanakların farkında olan özneye dikkat çeker.

“Anlatı bir derecelendirme sorunudur. Örneğin, postmodern romanlar, fabllar ya da peri hikâyelerinden daha az anlatı özelliğine sahip olabileceği gibi, popüler edebiyat genellikle avangart kurgulardan daha fazla anlatı sayılabilir”. Betimlemeye değil, anlamaya yönelik bir yaklaşım öneren anlatı, izleyici ya da araştırmacıya kendi hikâyesini öreceği olanaklar yaratmalıdır. Belirsizliğin, kaygan zeminlerde olmanın yaratıcılığını da içeren bu durum, bitmeyen bir ilişkiler ağı içerir.

“Anlatıya dayalı temsiller, karakterlerin içinde oynadığı olayların ve mekânların (events ve plots) katıldığı, değişime açık ve zaman içinde konumlandırılmış bir dünyadan (yer, ortam, dekor, setting) oluşur”. Kentsel mekânlar, her durumda zaman içinde gelişen ve değişen ortamlar sundukları, farklı yaşantıları paylaştıkları, kültürel ve sosyal yapılarının da zenginleştirdiği çok katmanlı yapılarından dolayı, anlatı olma potansiyeline sahiptirler. Yaşantı, zaman ve mekân ilişkisini kuvvetlendirir ve dinamik bir yapı ortaya koyar. Sahabiye Mahallesi’nin imgesinin anlatısı, farklı yaşantılara ortam sağlamasından da kaynaklanır. Mahallenin zaman içinde farklılaşan kullanıcısıyla birlikte her seferinde yeniden yazılan hikâyeler oluşturmaktadır. Mahallenin imgesi, *olayların ve mekânların katıldığı, değişime açık, zaman içinde konumlandırılmış dünyadan oluşur*. Bu dünyada bulunan karakterlerin katıldığı her hikâye, bir birleriyle eşzamanlı bir ilişkiler ağı içinde anlatıya zenginlik katar.

“Anlatıya dayalı temsiller, tematik olarak bütüncül ve mantıksal olarak anlamlı olmalıdır. Elemanları, neden sonuç ilişkisinin oluşturduğu bir sıralama ile birbirlerine

bağlı olduklarından ve zaman içindeki sıraları anlamlı olduğundan dolayı serbestçe yer değiştiremezler". Anlatının karakterleri zamansallık ile birbirlerine bağlıdır ve bu karakterler, belirli bir zaman ve mekân içinde belirli bir şeyi anlatmak için oynarlar. Zamansallık, anlatının olmazsa olmaz bir elemanıdır. Anlatı zaman içinde konumlandırılmış olay örgülerinin birbirleri ile olan eşzamanlı ilişkilerinin, okuyucu ya da araştırmacı tarafından ortaya çıkarılmasıdır.

Hayat bilinen ve bilinmeyenleriyle bir bilmece sunar. Hayatta bir rol üstlenmemizin en önemli nedeni bu bilmeceyi çözmektir. Bu nedenle karmaşıklık ve çelişki içeren her ortamı bir yapboz, bulmaca olarak algılamak ve çözmeye çalışmak, bir olay örgüsü olan anlatının olmazsa olmazıdır. Tezatların bitmez tükenmezliği bu yapboz oluşumuna katkı sağlar.

Aravot (1995), *genius logi*, 'şimdi' ve 'burada'nın hikâyesi olarak "anlatı-mit" in parçalarını tanımlarken, içsel bir strüktürel mantığa dâhil olma ve içeriğe, bağlama olan sorumluluğu ile anlatının iki niteliğinden bahseder. Aravot anlatıyı açıklarken özne-nesne ilişkisini temel almıştır: "*anlatı-mit, kentin mevcut durumuna özgül bir kişi ve özgül bir zaman dilimi içinde bir bakış atar. Kentin en doğru anlatımı, büyük bir ihtimalle, o kent ile ilgili bütün anlatı-mitlerin hayali bir toplamı olacaktır*". Buna rağmen yazara göre bu öznel *tekbencilik (solipsizm)* olarak anlaşılmamalı, ancak *özneler arası* bir anlama sistemi olarak düşünülmelidir (Aravot, 1995).

Çok katmanlı çevreler olarak tüm sosyo-kültürel gelişimlerin izlerini yansıttıkları, farklı ve çeşitli durumların üst üste gelmesiyle bir olay örgüsü oluşturan, tarihe tanıklık etmiş olmaları dolayısıyla, tarihi kentlerin, ancak ***a posteriori (sonradan oluşmuş, sentez) anlatı-mit*** olarak değerlendirildiklerinde anlam katmanlarını fark etmek mümkün olabilir. Bu çeşit bir anlatı "*bir araya getirilmiş değerlerin bir kümesi ile süreçler ve kurgulanmış gerçekler üzerine geçirilmiş kavramsal / hayali bir düzenin birleşimi olacaktır*" (Aravot, 1995).

Somers (1994) anlatının, *temsile* dayalı bir anlayıştan *varoluşsal* bir anlayışa dönüşmesinden bahsederken, anlatıyı dört ayrıt ile tanımlar: *parçaların ilişki içinde olması, yer ile ilgili nedensel bir sıralama (causal emplotment), titiz bir zamansallık ve belli bir amaç için kullanılmışlık (selective appropriation and temporality)* ve *yer tanımları*. Zamansallık ve mekânsallık olmadan anlatıyı, günlük ve tarihsel yazımlardan ayırmak mümkün değildir yazara göre: "*Aslında ilişkilerin ayarlanması ya da belirgin bir örgüyü oluşturabilmesini sağlayan şey yerleştirmedir (emplotment)*" (Somers, 1994:617). Yazar, kronolojik ya da kategorik sıralamalarına değil de örneklerin bağımsızlığına önem vermesi bakımından önemseydiği yerleştirmeyi, "olay"ları,

bireysellikten kurtararak, bütünün bir parçası şeklinde “bölümlere” (parça ya da kısım, episode) dönüştüren şey olarak da göstermektedir.

Anlatıyı *ontolojik anlatı*, *kamusal anlatı*, *üstanlatı* ve *kavramsal anlatı* (ontological narratives, public narratives, metanarratives and conceptual narratives) olarak sınıflandıran Somers, bu çok kapsamlı kavrama dikkat çeker (Somers, 1994). Çoğu zaman çevreyi anlamak ve onun çok katmanlı durumunu çözümlmek için bütün anlatı çeşitlerini birbirleri ile ilişkili anlamak gerektiğini ifade eder. Mimarlık, anlatının bu şekilde bir kullanımı için oldukça yeterli bir altyapı oluşturur. Farklı bilgi türlerini içeren bir dal olarak, katmanlı bir yapıya sahip olan mimari ürünler ve kentsel mekânlar, altyapının olasılıklarını farklı bir araya gelişlerle ortaya çıkaran bu anlatı çeşitlerinin hepsinin birden kullanılmasına ihtiyaç duyar³⁴. Kayseri Sahabiye Mahallesi'nin imgesi de, mahallenin sahip olduğu zamansal ve mekânsal olay örgüsü, katmanlı yapısı ve farklı sorunları ile Somers'ın anlatı anlayışı ile değerlendirildiğinde, anlatının dinamik ilişkilerinin serimlendiği bir ortam oluşturur.

Ontolojik anlatı Somers'a göre (1994) bölgenin mevcut durumunun varoluş nedenlerine dayalı incelenmesidir. Araştırmacının kendi deneyimlerinin yanında, harita ve fotoğraflardan, tarihsel geçmişe ait görsel ve sözel belgelerden ya da başka yöntemlerden yararlanarak, bölgeyi tam olarak tanıması, buradaki fiziksel, toplumsal, algısal, mekânsal, kültürel oluşunun var oluş sebeplerini ortaya koyma çalışması olarak tanımlanabilir. **Kamusal anlatı**, kullanıcıların farklı deneyimlerinden ve uzlaşılmış çıkarımlarından yararlanılarak oluşturulan bir anlatı çeşididir. *Uzlaşılmış bir görüş ispatlanabilir olup olmadığından bağımsız olarak bir bilgi katmanı sayılabilir*. Sahabiye Mahallesi, 1970lerden önce vali konağı gibi itibarlı konutların da bulunduğu yüksek gelir grubuna ait bir kullanıcı profili yansıtmaktaydı. İş alanının mahalleye girmesiyle birlikte, mahallenin dış kısımları işyerine dönüşmüştür. Bu değişim, beraberinde iç alanlarda konut olarak kalan kısımdaki kullanıcı profilini de değiştirmiş ve mahalle, öğrenciler ve göçmenler gibi daha düşük bir sosyo-ekonomik seviyeye hitap etmeye başlamıştır. Kocatürk (2005), kentin genelinde konut arz ve talebini incelerken, sosyo-kültürel bir değişim sonucunda Sahabiye Mahallesi'ndeki bu yeni grup konut kullanıcısının eski kullanıcılar tarafından olumsuz karşılanmış olduğunu ve terk etmeler yüzünden bölgedeki konut talebinin de düştüğünü tartışmıştır (Kocatürk, 2005). Böyle bir ortak görüş, gerçek ya da kurgu, Somers'ın sınıflandırması doğrultusunda bir *kamusal anlatı* (*public narrative*, Somers, 1994) olarak değerlendirilebilir.

³⁴. Bu konuda örnek bir kullanım için bakınız Brennan, 2006.

Sommers'a göre (1994), **üst anlatı** ise bölgede bulunan ve kendi analitik durumunun ötesinde araştırmayı bütüncül kılacak bilgileri içeren bir katmanı anlatmaktadır. Din, toplumsal gelenekler, tarihi binalar vb. üst anlatıya örnek olabilir. Sahabiye Medresesi, mahallenin genelindeki yeni yapılaşmaya rağmen gelen ziyaretçilere kentin tarihsel altyapısını hatırlatmaktadır. Medresenin bu güçlü imgesi ve diğer tarihi yapıların varlığı bu bölgede Somers'ın sınıflaması göz önüne alındığında bir *üstanlatı* (metanarrative, Somers, 1994) olarak kabul edilebilir. Medrese yapısal olarak tam bir dönüşüm yaşamasa da yenilenmesi ve işlevinin değişmesi ile aurasının dönüşmesi, buradaki üstanlatının da karakter değiştirmesine, hatta anlatının zayıflamasına sebep olmuştur. Cumhuriyet meydanının Sahabiye Medresesi'ne kadar ulaşması da, Sahabiye Mahallesi'nin kent merkezine açılan kapısı olarak, medresenin algısını değiştirmiştir. Etki alanı oldukça geniş olan yapı, mahallenin simgesi haline gelmiş, ilk kez ziyaret edenler için akılda kalır bir nirengi noktası oluşturmuştur³⁵.



Şekil 3.2 : Sahabiye Medresesi'nin mekânsal değişimi.

2002'de Hilton Oteli ve Almer Alışveriş Merkezi açılınca, yan yana duruşları ile otel ile medrese, meydandan mahalleye yaklaşanlar için dikkat çeken bir zıtlık ortaya koyar. Farklı zamanların farklı mimarlık anlayışlarını ortaya koyan bu iki büyük yapı, birbirini ve Sahabiye Mahallesi'ni etkilemeye devam etmektedirler. Alışveriş merkezinin, medrese kapısını referans alan biçimsel soyutlama girişimi, ağırlığıyla

³⁵. *Nirengi noktası* (landmark), Lynch'in kentin kavranabilir, algılanabilir olması konusunda ortaya koyduğu beş kılavuz kavramdan biridir. bakınız, Lynch, 1960.

medrese ile rekabet eden kütlesinin yanında etkisiz bir çaba olarak görünmektedir. Bu etkileşimde ilk izlenim, medresenin yeni tasarımı etkilediği yönüdeyse de dikkatli bakışlar karşılıklı bir etkileşimi ayırt edebilecektir. Bir yanda otel medreseyi referans alırken, diğer yandan yeni yapının biçimi ve boyutları da yılların üstüne yığıldığı değerlerin ağırlığıyla 800 yıldır bu köşeyi taçlandıran Sahabiye Medresesinin karakterini ve *aurasını*³⁶ değiştirmiş, dönüştürmüştür. Birbirlerine bu kadar yakın duran ve farklı zaman ve mekân anlayışına sahip bu iki yapının oluşturduğu, tezatların birbirini var etme mücadelesi, Sahabiye Mahallesi'nin bütününde görülen enerjinin bir parçasını oluşturmaktadır. Sahabiye Medresesi'ne son yüzyılda yapılan ekler, yenilenmesinden sonraki işlevinin farklılığı ve çok yakındaki yüksek katlı yapılar medresenin özgün aurasını değiştirmiştir. Bu durumda medresenin kent içindeki etkisinin zedelenmiş olduğu ve medresenin oluşturduğu, Somers'ın (1994) tanımladığı anlamda *üstanlatının* da karakter değiştirdiği söylenebilir. Tarihi yapıların fiziksel ve mekânsal özelliklerinin günümüze ulaşabilmesine rağmen, kentteki diğer yapılar ve değişen ilişkiler bağlamında aurasının farklılaşması, yapıların etkilerinin de değişmesine sebep olmuştur. Bu bağlamda, Sahabiye medresesinin, mahallenin imgesindeki yeri de farklılaşmıştır.



Şekil 3.3 : Yapıların birbiriyle etkileşimini tartışan öğrenci çalışmaları³⁷.

Somers'a göre (1994) **kavramsal anlatı** da üstanlatının da kapsamadığı üst ilişkiler sisteminin bölgede yarattığı anlatı olarak tanımlanabilir. Kavramsal anlatı geniş anlamda toplumsal enstitüler, örgütsel kısıtlamalar ya da geniş çaplı tanımlamaların anlatılarını araştırma bölgesine taşır. Kayseri, İstanbul ve batı kentlerinden sonra ülkede Cumhuriyet sonrasında ortaya çıkan kimlik sorununu yaşamış ve milli üslaplardan bir miktar etkilenmiştir. Her ne kadar I. ve II. Milli Mimarlık üslubu

³⁶. *Aura* kavramı, Benjamin'in sözünü ettiği, biriciklik, zamansallık ve mekânsallık anlayışı doğrultusunda kullanılmıştır, Benjamin, 1968.

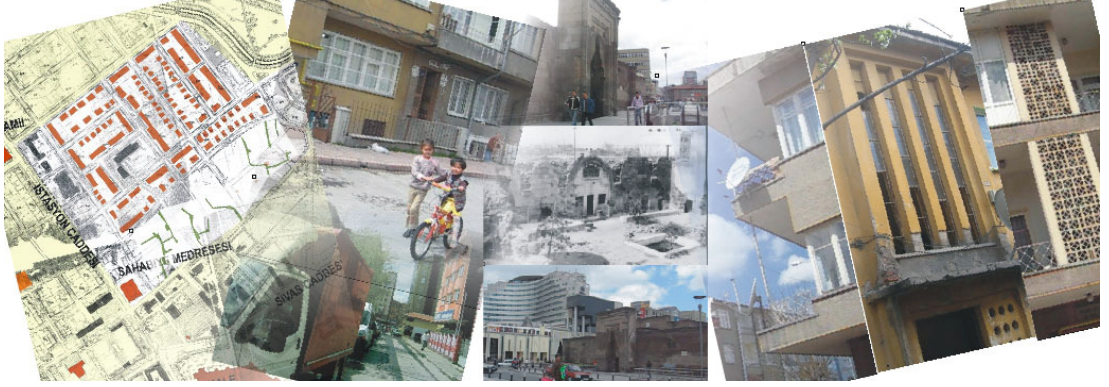
³⁷. 25–30. Temmuz. 2005 Atölye Erciyes çalıştayında Yeşim Alemdar ve Ferda Dedeoğlu tarafından yönetilen Ayna Atölyesi, Kayseri'deki bazı aynaları keşfetmeye ve bunların ne kadarının Adorno'nun anladığı anlamda *mimetik* bir davranış sergilediğini öğrenciler ile birlikte anlamak ve ortaya koymayı amaç edinmiş bir çalışmadır. Gerekli açıklama için bakınız TOL 2008.

(1908–1930, 1930–1940) Kayseri’de etkilerini belirgin olarak gösterememiş olsa da, Cumhuriyet sonrası Türk Modernizmi bu anlamda Sahabiye Mahallesinin yapılaşmasında etkin olmuştur. Bu *kavramsal anlatı* son on yılda yapılan yapıların çokluğuna rağmen hala mahallede hissedilmektedir.

Somers’ın bu tanımlayıcı ve sınıflandırıcı bakış açısı, anlatının geçirgen ve bütüncül bir anlama biçimi olduğunu ihmal ediyor, parçaları bütünden önce tanımlıyor ve bu bütünü oluşturmaya yarayan ilişkileri tam olarak ortaya koyamıyor olmasa da, mimarlık ve kent bağlamında bir anlama yöntemi oluşturmaya yardımcı olduğu düşünülerek bu çalışmanın ilişkiler zinciri içinde yer almıştır. Anlatıyı bu şekilde parçalanabilir ve ayrıştırılabilir olarak tanımlamayan diğer araştırmacılar gibi, bu çalışma da anlatıyı, her katmanın birbirini görünür kıldığı bir bütünü okuma yöntemi olarak anlamış ve imge üzerinden kurulan anlatıyı da bu şekilde oluşturmaya çalışmıştır. Ancak Somers’ın ayrıştırarak da olsa ortaya koyduğu anlatı katmanları, imgenin çok katmanlılığının ortaya çıkarılmasında bir strateji olarak görülmektedir.

Sahabiye Mahallesi imgesinin oluşmasında önemli bir yere sahip olan, mevcut çevrenin katmanlı yapısı, sunduğu olanaklarla anlatı oluşturma potansiyeli ile bu çalışmada örneklem olarak araştırmacının kendi imge paradigmasını tanımlamakta önemli bir yardımcı kavram olmuştur. Somers’ın anlatı grupları arasındaki ilişkiler, katmanların birbirini gören ve tanımlayan bakış açısı içinde Sahabiye Mahallesi imgesini oluşturmada yardımcı olur. Yazarın kendisi de bir çevreyi anlamak için bütün bu anlatı biçimlerinin birlikte kullanılması gerektiğini belirtmektedir (1994). Bu katmanların, her araştırmacıyla birlikte, birbirinin üstünden her seferinde yeni bir bütün oluşturmaları gerekmektedir. Bu çalışma çerçevesinde, araştırmacı tarafından yorumlandığında sözü edilen katmanların da birbirini değiştirdiği ve farklı anlamlar oluşturulduğu dikkati çekmektedir. Örneğin, kamusal anlatı olarak düşünülen sosyal değişim, ontolojik anlatıyı da etkilemektedir. Mahallenin mevcut durumuna sebep olan yüksek gelir grubuna ve üst düzey kültürel olanaklara sahip eski kullanıcının oluşturduğu aura, bugünkünden farklıdır. Ayrıca konut kullanıcısının azalması da mahallenin karakterinde önemli değişikliklere sebep olmuştur. Aynı şekilde, kavramsal anlatının kapsadığı bütünden yaklaşan bakış, üst anlatının kurduğu Selçuklu imgesinin hâkimiyetini azaltmaktadır. Cumhuriyet ile birlikte gelen “modern” imgesi ile Selçuklu mimarisinin birlikte oluşturdukları imge, bu parçaların her birinden daha etkin ve güçlü bir aura yaratmaktadır. Her mimari çevrenin ve mimari ürünün benzeri katmanları ve benzeri ilişkileri ortaya çıkarılarak oluşturulacak anlatı, mimarlıkta imgenin yerini tartışmakta bir bakış açısı tanımlamaktadır. İmgenin bu dinamik ve katmanlı yapısı, bütüncül bir bakışı

gerektirmektedir. Anlatı olarak okunan imge, bu bağlamda eleştirildiği gibi biçimci ve sığ bir kavram olmadan yapılı çevrenin bilgisinin oluşturulmasında bir yöntem olarak sunulmaktadır.



Şekil 3.4 : Anlatının dinamik yapısı.

Anlatının, bu bağlamda, hem çevreyi anlamakta, hem de imgenin kendi tanımını oluşturmakta ikili bir işlevi vardır. Bu çalışmada, yapılı çevre üzerinden bilgi edinme için bir yöntem tanımlayan anlatı kavramı, imgenin kendi katmanlı yapısının okunmasında da bir araç olarak kullanılmıştır. İmge, nesnelden zihinsele, biçimselden kavramsala, farklı alanlarda kullanılan ve farklı anlamlara sahip bir kavram olarak, bu katmanlı yapısının bir anlatı olarak okunması ile mimarlıkta bir eleştiri aracı olarak tanımlanmaktadır.

4. İMGEYİ ANLAMA VE YORUMLAMA (OKUMA) İÇİN ARAŞTIRMA STRATEJİLERİ

İmgelerle düşünüp tasarlayan, imgelerle ifade eden ve imgeler aracılığı ile yorumlayıp eleştiren, mimarlık bilgisinin yeniden üretimine katkıda bulunan bir alan olarak mimarlıkta imgenin, bütün bu düşünürlerin sorguladıkları kavramlar bağlamında irdelenmesi, imgeyi anlatı olarak anlama ve yorumlama için gerekli görülmektedir. Her bir imge tanımı ya da kullanımı mimarlığı anlama biçimimizi değiştirir ve dönüştürür. Bu anlama biçimini oluşturabilmek için tek yönlü bakmayıp bütüncül (*holistic*) bir bakış açısı benimsemek, her yönü ile imgeyi tanımak ve anlamak, bu kavramı bir anlatı olarak ele almayı gerektirmektedir. Ancak bu şekilde bir yaklaşım, imgenin mimarlıkta değişik kullanımlarını ve kendi içindeki değişik anlamlarını birlikte düşünerek, bu kapsamlı ağ ilişkisi içinde farklı ilişki kombinasyonlarını ortaya çıkarmak ve bunun yarattığı enerji ile yeni bilgiler üretmeye yardımcı olabilir.

İmge ile ilgili bir araştırmanın, nesnenin bilgisinden başlayan, öznenin değer yargılarıyla gelişen zihinsel bir süreci açıklayan bir kuram üstüne kurulması, nesne ile özne birlikteliğini ortaya koyması gerekmektedir. Kuram ile onun yansıması olarak düşünülen mevcut dünya arasındaki tefekkür, sürekli bir gidiş gelişin yarattığı doğrusal olmayan, döngüsel ve eklemlenerek gelişen bilgi ile yeniden bakış, dinamik bir yöntem sunar (Groat & Wang, 2001). Kuramsal olanı anlamlandırmak için hem öznel hem de nesnel olana bakılmalı, aralarındaki ilişki araştırmanın sorunsalı olmalıdır. Kendinden menkul bir gerçekliği olan Sahabiye Mahallesi imgesi, kültürel değerlerin, politik kararların, toplumsal yapının, işlevsel dağılımın arkasında duran nedensellik- kimi zaman çakışan kimi zaman ayrışan karmaşık bir ağ ilişkisi içerdiğinden, anlatı olarak imgeyi anlamada örneklem olarak seçilmiştir. Bu durumda Sahabiye Mahallesi'nin imgesinin anlatı olarak okunması için bir araştırmanın da yapılması gerekmektedir. Bu bölümde imgenin nesnesi ile olan ilişkisinde, bu araştırmada kullanılan yöntemler sıralanmıştır.

Kayseri Sahabiye Mahallesi'ni anlama ve kent içindeki imgesini anlatı olarak okunma için fenomenolojik ve niteliksel araştırma yöntemleri benimsenmiştir. Pozitif bilimlerde kullanılan analitik bakış açısının önerdiği araştırma yöntemlerine karşıt bir yaklaşımla, bu araştırmada, özne ile nesne arasındaki ilişkinin ortaya çıkardığı,

sezgilere / deneyimlere öncelik veren, uzlaşmış bilgiye ulaşma stratejileri benimsenmiştir. Araştırma, başlangıcında sonucu belli olmayan ve süreç içinde değişime uğrayarak gelişen, araştırma sırasında elde edilen her tür bilgi ya da yorumun, araştırmanın sonucunu değiştirmeye yetkin olduğu bir süreç geçirmiştir. Aşağıda, çalışmanın bu dinamik yapısını anlatmaya ve tanımlama yönelik yöntemler sıralanmıştır. Bu araştırma yöntemlerin ortak özelliklerinden biri, araştırmacının araştırdığı fenomene olan yönelmişliğidir. Husserl'in fenomenoloji anlayışından kaynaklanan böyle bir yönelmişlik, fenomenin çevre ile olan bağlantısını kopartmadan fenomenin özelinde yapılan araştırmayı tariflemektedir (Husserl, 1981, 2005; Kümbetoğlu, 2005; Akarsu, 1994; McIntyre&Smith, 1989; DaSilva, 2002).

Bu araştırma yöntemlerinin bir diğer ortak söylemleri de araştırmayı yönlendirecek nesnel ya da sayısal bazı araçların olmayışdır. Bu araçlar her çalışma ile birlikte yeniden tanımlanır. Araştırmacıya yön göstermek amacıyla sıralanabilecek bazı ipuçları da örneğin Groat ve Wang'da (2001) olduğu gibi *taktik ve strateji* sözcükleri ile tanımlanır. Bu durumda her araştırmacı araştırma konusunun özüne ilişkin, özgün yöntemler bulmalı ya da sözü edilen taktikleri kendi araştırmasında kullanmanın değişik yollarını keşfetmelidir. Araştırma baştan sonucu bilinen bir araştırma olma erekselliğini barındırmadığı için her taktik ya da strateji araştırma ilerledikçe yenilenir ve yeniden değerlendirilir. Araştırmaya diğer kişilerin ya da grupların katkıları gerektiğinde anket gibi konu ile doğrudan ilişki içinde olmayan çok sayıda kişinin katıldığı yöntemler kullanılarak sayısal değerlendirmelerle ulaşılan sonuçlar yerine, Seamon (2003) ve Groat&Wang'ın (2001) belirttiği gibi, konuyla doğrudan ilişkili, istatistikî bilgi üretmeye yetmeyecek kadar az sayıda da olsa, seçilmiş kişiler ile temas halinde olmayı tercih etmek bu araştırma yönteminde önemlidir. Bu konunun daha ayrıntılı açılımını yapmak için benimsenen yaklaşım doğrultusunda mevcut yöntemlere kısaca göz atmak yararlı olacaktır.

4.1. Fenomenolojik Araştırma

Seamon'a (2000, 2003) göre pozitivist araştırma yöntemlerine alternatif olarak ortaya konan fenomenolojik araştırma yöntemi, olasılık olarak kabul edilmiş, kesin olmayan bir muğlâklığı ve spontanlığı içine alır. Belirli bir fenomene yönelmiş fenomenolojik yaklaşım, yaratıcılıkla geliştirilmeli ve araştırma sürecinde akışkanlığa olanak vermelidir. Radikal bir ampirizm olarak tanımladığı bu yöntemde Seamon (2003) bazı temel noktaları şöyle tarifler. Öncelikle araştırmacı araştırdığı fenomen ile doğrudan bir temas içinde olmalıdır ve araştırmacı yaşantıya katılmalı, deneyimleyen insan konumunda olmalıdır. Araştırmacı, araştırdığı fenomeni

bilmediğini ancak bilmeyi umut ettiğini düşünmelidir. Kısaca fenomenolog, araştırma sürecinde, ne bulacağını ve keşfin nasıl ilerleyeceğini net olarak bilemeyebilir. Uсталık, algılama gücü ve araştırmacının adanmışlığı, fenomenolojik bir araştırma için asıl itici gücü oluşturur ve hiçbir metodolojik süreci önemsemez. Ve son olarak, araştırmacı, bir araç olarak fenomenolojik metodun kalbidir; kullandığı özgül araştırma metotları, insan yaşantısının zengin, yapılandırılmamış ve çok yönlü olarak ortaya çıkarılmasını sağlamalıdır. Bu bakış açısıyla her araştırmacı kendi özgül araştırması için kendi özgül yöntemleri oluşturmalıdır (Seamon, 2003).

Seamon'a göre yapılı çevreyi anlamak için fenomenolojik olarak üç çeşit araştırma yöntemi sıralanabilir: ilk-el fenomenolojik araştırma (*first-person phenomenological research*), varoluşsal-fenomenolojik araştırma (*existential-phenomenological research*), hermenötik-fenomenolojik araştırma, (*hermeneutic-phenomenological research*) (Seamon, 2000, 2003). **İlk-el fenomenolojik araştırmada** araştırmacının nesne ile doğrudan deneyimi sayesinde araştırma yönlendirilir; fenomenin özgül karakteristiklerini ve niteliklerini anlama yolunda bir temel olabilecek, ilk elden edindiği deneyimi, araştırmayı yönlendirmekte kullanır. Bu çalışmada örneklem olarak Sahabiye Mahallesi'nin seçilmesindeki sebeplerden biri araştırmacının ilk-el den mahalle ile ilgili deneyimleridir. Araştırmacının Sahabiye Mahallesi'nin Kayseri kenti içinde farklı ve kendine özgü bir imgesi olduğuna dair kişisel çıkarım, çalışmanın temelini oluşturmuştur. Bu bağlamda araştırmacı, mahalledeki deneyimlerinin çeşitliliğine dikkat etmiştir. Mahallenin farklı zamanlardaki yaşantısına tanıklık etmiş olmak, bu bağlamda ilk-el fenomenolojik araştırmada önemli bir yer tutmaktadır.

Her ne kadar kendi deneyimlerini araştırmada kullansa da araştırmacı için başka yaşam dünyalarını sezinlemeye çalışmak da çevreyi anlamada araştırmacının yapması gereken bir eylem olmaktadır. Araştırmacı başkalarının dünyalarını kuşatabilecek yollar bulmalıdır. Bu ihtiyaç da **varoluşsal-fenomenolojik araştırma** yöntemini çağırır. Farklı birçok kişinin deneyimleri ve farklı bilgi türleri birleştirilerek, o yere ait varoluşsal bilgiler ortaya çıkarılır. Genelleme yapabilmek için araştırmacı, az sayıda da olsa, araştırma konusuna yönelmiş kişilerin ve grupların gerçek durumlarda ve yerlerde geçen, özgün deneyimlerini kullanır (Seamon, 2000, 2003). Bu bağlamda, Seamon'ın varoluşsal-fenomenolojik yaklaşımı ile Groat&Wang'ın (2001) odak grupları kullanımı ve Somers'ın (1994) kamusal anlatı tanımı birbirini çağırıştırılmaktadır. Sahabiye Mahallesi'ni okuma çalışmasında, araştırmacının odak gruplar ve ilgili kişilerle görüşmeler sayesinde elde etmeye çalıştığı bilgi türü, varoluşsal-fenomenolojik yöntemin izlerini taşımaktadır. Farklı gruplar (bu çalışmada mimarlar, şehirciler, mahallede yaşayan mimarlık öğrencileri gibi) ve mahalleyi tarihiyle tanıyan kişiler ile

yapılan açık uçlu sohbetler, bilginin özneler arasındaki paylaşımını sağlamak adına araştırmacı tarafından değerlendirilmiştir. Farklı deneyimlerin, yaşantıların ve onlara ait zihinsel çıkarımların, kentsel mekânı anlamak için paylaşılması, çalışmanın bir bölümünü oluşturmuştur.

Seamon'ın (2003) bahsettiği araştırma yöntemlerinin üçüncüsün olan **Hermenötik-fenomenolojik araştırmada** ise nesnenin araştırmacı tarafından hermenötik sürecin önerdiği biçimde bir yorumu yer alır. Var olan bir doküman, kişisel günlük, şiir, şarkı, dans, heykel, fotoğraf, resim, vb. nesnel ve elle tutulur belgelerin yorumu, bu araştırma yöntemini tanımlar. *“Hermenötik olarak yapılacak bir değerlendirmede anahtar nokta; metnin yaratıcısının, metnin oluşumu ve anlamını değerlendirmek üzere hazır bulunmayışıdır, dolayısı ile hermenötik yaklaşımı benimseyen bir araştırmacı anlamı, metnin kendinin içinden keşfetme yollarını arama durumundadır”* (Seamon, 2003;44). Örneklem olarak Sahabiye Mahallesi'nin imgesinin okunmasında, eskiye ait fotoğraf ve çizili belgelerin değerlendirilmesi, biçimin indirgemeci kanallarına düşmemek için, bu yöntemin gösterdiği yoruma dayalı süreçler doğrultusunda ilerlemiştir. Özellikle Sahabiye Medresesi'nin, mahalleye kattığı değer anlaşılmaya katkı oluşturacak fotoğraf yorumlarının, oldukça zengin bir bilgi sunduğu düşünülmektedir. Mahallenin eski planlarının ve yaşantıyı anlatan görsel belgelerin üst üste değerlendirilmesi ve bunlar arasındaki ilişkilerin ortaya çıkarılmaya çalışılması da hermenötik-fenomenolojik araştırma yöntemini doğrultusunda gelişmiştir.

Seamon fenomenolojik bir araştırmanın, bu üç yöntemin farklı bir araya gelişlerinden de oluşabileceğinden bahseder. İmgenin, nesneden ya da çevreden elde edilen bilgilerin deneyim ve sezgisel kavrayış ile bir araya gelişinden ortaya çıktığı varsayımı ile bu çalışmada, Seamon'ın önerdiği bütün fenomenolojik araştırma yöntemleri, imgenin geçişken bir ilişki içinde olduğu nesnesini anlamak için araştırmacı tarafından kullanılmıştır.

Bu bağlamda, Kayseri'de boşluğun üzerine planlanarak oluşturulan nadir yerlerden biri olan Sahabiye Mahallesi, bu belgelerin değerlendirilip yorumlanması ile yeniden deneyimlenmiştir. Bu planlar, mahallenin mekânsal kurgusunu yaratırken, dönemin mimari aurasını da Kayseri'ye taşımıştır. Bu anlamda yaşantının yapılanmasına farklı şekillerde ortam yaratan planlar ve önerilen tadilatlar, mahallenin kültürel ve sosyal yapısının oluşmasına ve dönüşmesine de sebep olmuşlardır. Bu bilinçle yorumlanan bu belgeler, imgenin nesnesiyle olan ilişkisinin de görüntülerini oluşturmaktadır.

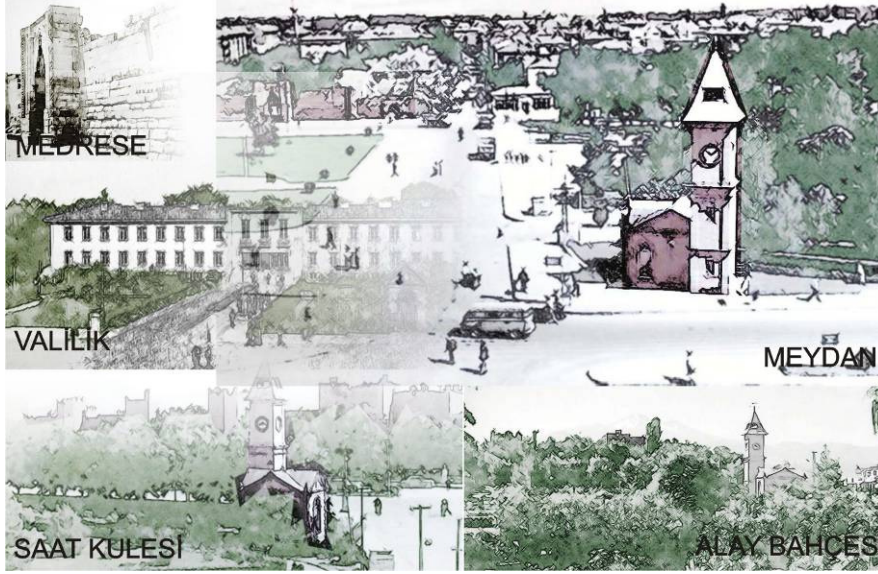
1927 yılında kenti kuzey güney doğrultusunda ikiye bölerek geçen tren yolunun, Sahabiye Medresesi arkasında kalan, mezarlık ve sebze bahçesi olarak kullanılan boş bölgeyi kentin kolaylıkla genişleyebileceği bir alan haline getirmesi, İstasyon Cadesinin kent içinde oluşturduğu “modern” imgesinin bu alana da taşmasına sebep oldu. Bu yapılaşmamış alan üzerine 1944’te Kemal Ahmet Aru’nun Öshner danışmanlığında yaptığı planın, Sahabiye Mahallesi’ni İstasyon Caddesi ve Ahmet Paşa Caddesine doğru olan tarafta var olan birkaç sosyal ve kültürel yapı dışında konut alanı olarak öngörmesi, burada yeni konut oluşumuna olanak sağladı. Bu plan, Ahmet Paşa Caddesi üzerinde kalan, bir dizi eski sokak ve konutun bulunduğu alanı da plan dışında tutarak sadece boş alanı planladı. Belediye için fazladan istimlâk gideri de gerektirmeyen bu alanın hızlıca inşa edilebilmesi, Sivas caddesinin sosyo-ekonomik düzeyi yüksek kullanıcılarının bir kısmının burayı tercih ederek yerleşmesine neden oldu ve Sahabiye Mahallesi, “yeni” imgesiyle parlayan konut bölgesi haline geldi.



Şekil 4.1 : İstasyon Caddesinin yeni ve eski durumu.

İlk planda önerilen, doğanın mahalle ile birlikte kente katılabildiği plan tipi, mahallenin iş alanı işlevi ile işgal edilmesi sonucu zarar görmüştür. Özellikle meydan tarafındaki eski dokuyu da koruyan bu plan, eski yaşam tarzı ile yeni yaşam tarzını birlikte barındırarak kent içinde farklı bir imge oluşturmuştur. Ancak, meydan ile Sahabiye Mahallesi arasında bulunan alandaki yapıların zamanla yok olması, öncelikle Sahabiye Medresesi’nin sonra da Sahabiye Mahallesi’nin meydanla olan ilişkisini farklılaştırmıştır. 1975’te yapılan Taşçı planında, o tarihte bile küçük bir alanda kalmış olan geleneksel dokunun yerini sekiz katlı bloklar aldı. Bu yapılar, tarihsel *han* plan şemasından dönüştüğü varsayılan “yeni” bir iş hanı plan şeması ortaya koymaktadır. Birimlerin bir avlu etrafında yerleştiği bu plan tipi eski hanları

çağırırsa da, kesitte aynı *mimetik*³⁸ davranışı gösteremeyen bu yüksek katlı yapılar, hem mekânsal hem de işleve dayalı özellikleri ile mahalleye kent meydanının hızını ve karmaşasını katar. Eski ve yeninin, iç ve dış birlikteliğinin öncelikli olduğu bir dönemin çarpıtılmış tekrarları durumundaki bu yapılar, özellikle, farklı zamanlarda meydana bulunan Tan Sineması, Kent Kulübü, Vilayet ve Alay Bahçesinin yok olmasından sonra Sahabiye Mahallesi'nin meydana bakan yüzünü oluşturmuştur.



Şekil 4.2 : Cumhuriyet Meydanında daha önce var olan yapılar.

Farklı zamanlarda var olan ve sonra yıkılan, kentin ve Sahabiye Mahallesi'nin sosyo-kültürel hayatına katkıda bulunan bu yapılar, gelişen Kayseri'nin de her defasında yeni imgesini oluşturuyordu. Kent merkezinin sürekli deviniminden etkilenen Sahabiye Mahallesi imgesi de, çevresindeki bu dinamik ilişkiler ve iç bölgelerdeki yavaş yaşıntının arasındaki gerilimi yansıtmaktadır. Mahallenin bu dinamikler doğrultusunda, plan tadilatında merkezi iş alanı (MİA) olarak yeniden işlevlendirilmesi, zaten katmanlı ve tezatların bir arada, eşzamanlı okunmasından kaynaklanan gerilim ve oluşturduğu enerji ile dolu olan imgesinin, yeniden oluşmasında oldukça büyük bir rol oynamıştır. Bu planların birbirini tamamen yok etmeyen ve kentin diğer bölgelerine göre az değişen yapısı, Sahabiye Mahallesi'nin kentteki bu farklı imgesinin oluşmasında büyük yer tutmaktadır. Merkezi iş alanı olmasına rağmen dokunun değiştirilmeyip, yoğunluğun diğer plana göre çok artırılmaması, mekânsal nitelikleri sürdürebilmekte yardımcı olmuştur. Bu anlamda geçmiş ile bağları kopmayan Sahabiye Mahallesi imgesi, bugün konuşabildiğimiz bir anlatıyı sürdürebilmiş olarak dikkat çekmektedir. Kayseri sur içi yerleşmesinde

³⁸. Adorno'nun bahsettiği anlamda mimesis kavramı için bakınız, Sayın, 2004.

olduğu gibi bu planlar bütün yapıyı yok edip yeni bir doku inşa etselerdi, böyle bir imgeden ve bu imgenin dönüşümünden bahsetmek mümkün olmazdı.

Bu bilgiler ışığında mahallenin yeniden deneyimlenip yeniden değerlendirilmesi, imgeyi bir anda edinilen ilk izlenimden farklılaştıran bir özellik ortaya koyar. Edinilen bilgiler doğrultusunda yeni bir gözle bakıldığında araştırmacının deneyiminin eklemlenerek çoğalan bir yapıya sahip olmasını sağlamaktadır. İmgenin katmanlı yapısını görmek, tarihsel bilgi ile deneyimin dinamik ilişkisinin farkındalığıyla çevreye bakmak, anlatının tanımında var olan bir koşulu değerlendirmek anlamına da gelmektedir.

Fenomenolojik ve hermenötik araştırma yöntemleri, ereksel ve planlı araştırmalar olmadığı için araştırmacının bilgilendiği her durum araştırmayı farklı bir yöne ve yönelime çeker. Sonucun bilinmediği ve bilinmek istenmediği bu durum, hareketli ve kendi içinde dönüşlerle hareket eden bir yapı izler. Bu anlamda niteliksel özelliklere, niceliksel olmayan, görünmeyen, söylenmeyen, sözle ifade olunamayan bilginin varlığına ve değerine inanır. Bu çeşit bir araştırma, tam olarak ortaya konmamış yöntem yerine geçen her duruma özgül bazı taktikler gerektirmektedir.

4.2. Niteliksel Araştırma

Niteliksel araştırma yöntemi, pozitivist geleneğe bağlı, gerçeklik anlayışının öznenin bağımsız olarak “orada” var olduğu, nesnel bir temele dayalı resimlendirilebilir olduğu görüşünü temsil eden niceliksel araştırma yönteminin tersine, gerçekliğin karmaşık doğasını, özne ve nesnenin dinamik ilişkisinden anlamaya çalışan bir araştırma yöntemidir (Kümbetoğlu, 2005, Groat&Wang, 2001, Polkinghorne, 1983). Çevreyi anlamak ve onu anlamanın, kendi inşa ettiğimiz zihinsel imgeler ve sembollerle, büyük resminin ancak öznel bir temsilini ortaya koymak olduğunu düşünen bu yöntem, çok katmanlı kentsel mekânların okunmasında önemli ipuçları sağlamaktadır. Bu çalışmada bir örneklem olarak Kayseri Sahabiye Mahallesi’nin imgesini bir anlatı olarak okumak ve ona ait büyük resminin öznel bir temsilini ortaya koymak, niteliksel bir araştırma yöntemi ile gerçekleşmiştir. Bu yöntemde, araştırmacının rolü, varlığı, cinsiyeti, eğitimi, bakış açısı ve bunun gibi özellikleri, araştırma sonuçları içinde oldukça önemli bir yer kaplar (Groat&Wang, 2001). Bu anlamda, araştırmacının “tarafsız göz” olduğuna inanan deneysel (experimental) ve karşılıklı ilişkilerin analitik çözümlenmesine dayanan (correlational) araştırma yöntemlerinden oldukça farklıdır. Araştırmacının altyapısının araştırmayı yönlendirebilir olması; araştırmacının, nesnel olanın bilgisiyle birlikte ilerliyor olması sayesinde öznel değil, *öznel arasında* olarak tanımlanabilir. Bu araştırma yöntemi

ile “mutlak bir öznelliğin” de “mutlak bir nesnellik” kadar mümkün olamayacağı, bunun özne ile nesneyi gerilime sokan bir süreç olduğu düşünür. Bu yaklaşım, özellikle kent ve mimarlığa dair sosyo-kültürel oluşumlarda sıklıkla uygulanan bir olasılık arayışıdır.

Niteliksel araştırma yönteminde, araştırma nesnesini, bağlamından ayırmadan anlamayı öneren, **doğal oluşumlara** önem verilmektedir. İncelenen çevrenin, zaman-mekân ilişkileri bozulmadan, çevreyle olan ilişkileri de değerlendirilerek ortaya konabilmesi gerekmektedir. Bu çalışmada, Sahabiye Mahallesi’nin çevresiyle birlikte ele alınarak, kent bütünlüğü içinde değerlendirmesi bu araştırma yönteminin benimsenmesinden kaynaklanmaktadır. Kentin tarihselliği ve durağanlığı içinde daha az değişir olması, Sahabiye Mahallesi’nin daha hareketli ve akışkan olan yaşantısı ile zıtlık oluşturmakta ve mahallenin imgesinde oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalışmada Sahabiye Mahallesi’nin bir örneklem olarak seçilmesinin en önemli sebeplerinden biri, mahallenin doğal kurgusunda, kentin diğer bölgelerinde rastlanmayan bir “kendine özgü”lüğün hissedilmesidir. Mekânsal, sosyal, kültürel ve tarihsel farklılıkları barındıran mahallenin kentin içinde farklı olasılıklar sunma potansiyeli, onu örneklem olarak önemli kılmıştır.

Niteliksel araştırma yönteminin önemseydiği diğer bir nokta da **anlama ve yorumlamaya odaklanmaktır**. Burada araştırmacı, yalnızca ampirik bilgi birikimi oluşturmakla değil aynı zamanda bu bilgiyi yorumlamak ve onu anlamlandırmaya çalışmakla da sorumludur. Sahabiye Mahallesi çalışmasında var olan mekânsal ve zamansal ilişkinin deneyimlenmesi ve araştırılması ile eklenerek çoğalan bilginin, mahalleyi anlamak ve bütünün bilgisini oluşturmak için, sorgulanması, yorumlanması ve yeni ilişkilerin oluşmasına olanak sağlayacak zihinsel süzgeçten geçirilmesi, okuma ve anlama edimi sırasında önemli rol oynamıştır. Mahallenin mekânsal dokusunun seneler içinde aynı kalarak, kültürel ve sosyal dokunun değişime uğraması ve bunun sonucunda kent içindeki imgesinin değişmesinin nedenlerinin araştırılması, oldukça yoğun bir düşünsel faaliyeti de beraberinde getirmiştir. Bu çalışmada, mahallenin kent merkezine olan yakınlığı, kentin modern yaşamı taşıyan merkezinin yer değiştirmesi, ülke çapında yaşanan göç olgusu gibi geniş kültürel ve mekânsal ilişkilerin değerlendirilmesi, bu şekilde bağlamsal bir yorumlama ile mahallenin imgesine katkı sağlamıştır.

Groat ve Wang’a (2001) göre, **kullanıcıların (muhatapların) kendi durumları için nasıl anlam oluşturdıklarına odaklanmak** da niteliksel araştırma yöntemi içinde diğer bir önemli noktadır. Bu çalışmada farklı kullanıcı grupları, bölgede yaşayanlar, mahalleyi iş yeri olarak kullananlar ve mahalleyi geçici olarak ziyaret edenler ile

yapılan odak grup çalışmaları ve kişisel görüşmeler, araştırmayı yönlendiren bulguların elde edilmesini sağlamıştır. Bu görüşmelerde, bölgedeki kültürel karakterin ve buna bağlı olarak kullanıcı tipinin değişmesinin, mahallenin imgesinde de bir değişimi ortaya çıkarttığı düşüncesinde birleşilmiştir. Bu anlamda bu ortak görüş, Somers'ın (1994) *kamusal anlatı* olarak tanımladığı olgu ile de paralellik göstermektedir.

Niteliksel araştırmalar için Groat ve Wang (2001) **yöntem yerine duruma göre değişen taktikler** kullanılmasını önerir. *Yazarlar araştırmayı parçaları bir bir araya getirme (bricolage) becerisi olarak görmekte; farklı yaklaşımlar ile edinilmiş bilgilerin bir araya getirilmesinin, araştırmacının sezgisel kavrayışı ve yaratıcı düşünme becerisi ile yapılabileceğini düşünmektedirler.* Taktik, farklı durumlar için bir yapma yolu önerir ve yöntemden farklı olarak strateji belirler. Yöntem uzlaşmış bir yapma biçimi iken, taktik daha çok, keşfedilerek ulaşılan ve her seferinde farklı olabilecek bir yol bulma sürecinden bahsetmektedir. Bu bağlamda, her araştırma konusu için farklı taktikler bulmak, keşfetmek gerekecektir.

Groat ve Wang'da farklı taktiklerin biraradalığı ve yoruma / anlamaya odaklanma gibi ilkelerinin birlikte ortaya koyduğu kurgunun, Ryan'da anlatı olarak tanımlanan kurguyla paralellik gösterdiği düşünülmektedir (Ryan, 2001; Groat ve Wang, 2001). İmgenin sadece nesnel bilginin sağlayabildikleri ile anlatı olarak okunamayacağı düşünülen Sahabiye Mahallesi gibi katmanlı bir yapıya sahip olan kentsel çevrelerin, anlaşılması için niteliksel araştırma yöntemi uygun bir yöntem olarak düşünülmüştür. Bu bağlamda, Sahabiye Mahallesi'ni anlatı olarak okumak için araştırmacı tarafından bazı taktikler bulunmaya çalışılmıştır. Bölgenin mekân ve zaman farklılıklarına göre değişen yapısının keşfi için, bedensel olarak kavrama taktikleri geliştirilmiştir. Seamon'da bahsedilen "ilk el fenomenolojik araştırma" olarak da tanımlanabilecek bu deneyimler, mahallenin mekânsal ve zamansal algısının zenginliğini imgenin katmanlı yapısını ortaya çıkaracak şekilde araştırmaya katmıştır. Her gözlemi daha önce elde edilen görsel ve sözel belgeler ışığında yeniden yorumlamak; her defasında yorumlanan gözlemi bir varsayım olarak kabul edip odak grup çalışmalarında yakalanan ipuçları doğrultusunda irdelemek çalışmanın ilerlemesinde önemli bir taktik olmuştur. **Bilginin yorumlanmasını bitmez tükenmez bir süreç olarak görmek ve bunu farklı kişilerin fikirlerinin katkısıyla sürdürebilmek, benzeyen ve ayrışan noktaların ortaya çıkması ile yeniden gözlem yaparak yeniden varsayımlara ve yeni sorulara ulaşmak, mahallenin imgesinin dinamizmini ortaya çıkarmak için kullanılmıştır.** Kişisel görüşmelerde elde edilen açık uçlu bilgileri daha önceki varsayımlarla ilişkili kılıp, bir

olay örgüsü içinde tarihsel geçmişi, kültürel değerleri, politik kararları, toplumsal yapıyı, işlevsel dağılımın mekânsal etkisini anlatı boyutuna taşımak, bu anlatıyı Sahabiye Mahallesi'nin imgesinin temsil ettiği düşünce ile ilişkisini kurmak, bu taktiklerin çalışmayı yönlendirmesinin sebepleri olarak düşünülmüştür.

Bu bağlamda, farklı kişilerin deneyimlerinin araştırmacının kişisel deneyimine katılmasını sağlayan odak grup çalışmaları ve açık uçlu sohbetler, Kayseri Sahabiye Mahallesi'nin algılanması ve hakkındaki bilgilerin paylaşılması açısından, araştırmada önemli bir yer tutmaktadır. Odak grupları ve sohbetlerden edinilen değişik görüşler, araştırmacının farklı bir gözle yeniden deneyimlemesi ve yeni ilişki ağları kurmasını sağlamıştır. Bu doğrultuda, Sahabiye Mahallesi imgesinin farklı kişiler tarafından paylaşılan ve tezatlar oluşturan yapısını ortaya çıkaran sorular oluşturulmaya çalışılmıştır.

Kentin kendi imgesi var mıdır? Kentin her bölgesinin kendine has bir imgesi var mıdır? Bu imgeler birbiriyle benzerlik gösterir mi? Göstermesi gerekir mi? Kayseri Sahabiye Mahallesi'nin bu anlamda farklılığı nedir? Kentin sosyo-kültürel karakterinin yansıttığı tutucu ve yeniliğe kapalı imgenin aksine, Sahabiye Mahallesi, kenti deneyimleyen ve yaşayanlar arasında, yapılaştığı dönemin “yeni” imgesini yansıtan bir bölge durumundadır. Mimarlıkla ilgili olan ve olmayan gruplarla yapılan belirli bir kavrama yönelik odak grup tartışmaları ve konu ile yakından ilgilenen kişilerle yapılan açık uçlu görüşmelerden³⁹ ortaya çıkan bir ortak görüş, bölgeyi yeni tanıyanlar ile mahalleyi tarihiyle tanıyanlar arasındaki imge farklılığıdır. Bölgeyi yeni tanıyanların, özellikle mahalleyle ilgili ilk deneyimlerini Sahabiye Mahallesi içinde yer alan Öğretmen Evi'nde yaşayan bir grubun, mahalle ile ilgili ilk imgesi, toplantı sırasında beklenmeyen bir sonuç oluşturmuştur. Mahallenin kent merkezine en yakın bölümünde yer alan otelinin çevresindeki bölgede, meydana yakınlığından dolayı artan küçük çaplı ticari birimler, insan kalabalığı, otopark sıkıntısı ve oto yolunun trafik akışını karşılayamaması gibi çarpıcı sorunlar ve bölgenin iş alanı olması durumu; mahallenin geçmişini bilmeyen, bu yeni oluşmuş bölge dışında mahalleyi deneyimlememiş kişilerin Sahabiye Mahallesi imgesini oldukça fazla etkilemiş, hatta belirlemiştir. Oysa mahallenin iç bölgelerini deneyimlemiş, tarihiyle ilgili bilgisi olan kişiler daha çok, kent meydanına bu kadar yakın bir kent parçası içinde hala sokaklarında çocukların top oynayabildikleri, ticaretin ve iş alanının

39. Odak grup çalışmaları: Erciyes Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü Araştırma Görevlileri, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü elemanları, Mimarlık Bölümü son sınıf öğrencileri ve Sahabiye Mahallesi Mete Caddesi ev sahibi bayanlar. Açık uçlu sohbetler: mimar Hayrettin Ünal, özellikle Kayseri tarihi konusunda bilgili avukat Şaban Özkaramete, Sahabiye Mahallesi sakini Yıldız Küçüknaibant, Kayseri Büyükşehir Belediyesi eski İmar Müdürü mimar Mehmet Kasap.

henüz nüfuz etmediği bölgenin imgesini temel alarak, özlemlili bir bakış açısı sergilemekte birleşmişlerdi.

Kentin genelinde oluşan değişim ve dönüşümler, kenti ve kent içindeki farklı bölgelerin imgelerini ne ölçüde değiştirir, dönüştürür? Değişen imge, kültürel ve sosyal olarak bölgeyi nasıl etkiler? Meydanda oluşan mekânsal değişiklik sonucunda, kent merkezi ile ilişkisi biraz daha kuvvetlenen Sahabiye Mahallesi, her ne kadar merkezi iş alanı bölgeye kaymışsa da, kent merkezinin ezici mekânsal taleplerinden nispeten uzak kalmıştır. Kayseri’de ticaretin, kentin kuzeyinde kalan bu alana doğru değil de, güney ve doğuya doğru gelişmiş olması, bu bölgeyi ticaretin ve kapitalizmin güçlü dışlilerinden bir miktar korumuştur⁴⁰. İşlevsel olarak var olan kalıbın içine yerleşebilen merkezi iş alanı, ticari olarak gelişmeyen bölgeyi, mekânsal karakteri bozmadan kültürel olarak dönüştürmüştür. Ancak iç bölgeler her zaman konut yoğunluklu olarak kalmıştır. Bu iç bölge, konut işleviyle o kadar doludur ki, bu gün bile bir iki bakkal dışında ticari olarak dahi beslenmemektedir⁴¹. Bu yüzden Sahabiye Mahallesi’nin imgesi, hem iş alanının hareketliliğini hem de mahalle ölçeğindeki sokaklarda çocukların hala top oynadığı ve herhangi bir araç geldiğinde kenara çekildikleri bir alanın durağanlığının birlikte deneyimlenebildiği bir anlatıya sahiptir. Bu dönüşüm, mekânın fiziksel karakterini değiştirmemesine rağmen, bölgeye has kültürü dönüştürmüştür. Sahabiye Mahallesi imgesini bir anlatı olarak okumaya çalışan bu çalışmada anlatı da bu dönüşümü izler ve onun getirileri ile mahalleyi yeniden değerlendirmeye ve yeni sorulara yön verir.

Değişen ve dönüşen nedir? Sürdürülebilir olan nedir? Bu bağlamda “yeni” nedir? Mahallenin bu dönüşümünden etkilenen konut kullanıcısı zaman içinde, önce kentin doğu tarafındaki “yeni” konut bölgesi olan Sivas Caddesine daha sonra da Alparslan Mahallesi’ne göç etti. Bir kısım kullanıcı da buradaki evlerini bırakmadan, yurt dışına ya da kent dışına taşındı. Mahallede kalan sakinler de işyeri haline gelen ya da boş

⁴⁰ . Şehir ve Bölge Planlama Bölümü öğretim elemanlarıyla yapılan *odak grup* toplantısında tartışılan en önemli nokta, kent merkezine bu kadar yakın konumlanmış bir bölgenin neden ticaret alanı olarak gelişip büyük alışveriş alanlarının ezici mekânsal isteklerine boyun eğmek zorunda kalmayışı olmuştur. 1975 planı ve daha sonra çok fazla değişiklik göstermeyen sadece kat sayıları ile ilgili bir değişikliğe sebep olan 1985 planının, mahallenin karakterini koruyacak kadar duyarlı olduğu düşünülse de, bu tip bir işlev, kendine ait büyük kütleler ve bugünkü durumdan farklı bir sosyal ortam oluşturmak için etki gösterecekti. Bu etkinin de, bugün Sahabiye Mahallesi’nde fark edilen birçok katmanın kazınması ve kaybolması anlamına geleceği açıktır.

⁴¹ . Kentin merkezinde yer almasına ve hemen yakınlarında farklı bir işlev ile kültürel anlamda belirgin bir şekilde dönüşen bir kısım olmasına rağmen, Mimarlık Bölümü araştırma görevlileri ile yapılan odak grup toplantısının ortaya çıkarttığı önemli bir nokta, halen tamamen konut olarak kullanılan bölgenin içinde ticaretin hemen hiç girmemiş olmasıydı. Bu bölgede hiçbir bir kahvehane, internet kafe, herhangi bir küçük esnaf, Tekel bayii gibi konuta eşlik edecek ticari birimlerden hiçbirisi bulunmamaktadır. Bunun bir sebebi de, bu işlevlerin mahallenin hemen çevresinde oldukça kısa mesafelerde büyük çapta ulaşılabilir olması olabilir.

duran konutlar ile ilişki içinde olamadıklarından gündelik hayatın paylaşılabirliği eskiye göre zayıfladı. Bu durum, yeni kullanıcının karakterini de etkiledi. Sosyo-ekonomik seviyesi nispeten yüksek olan kullanıcılar ile birlikte “yeni”, “modern” hayat tarzı da bölgeyi terk edince, göçmenlerin ve öğrencilerin düşük değerlere edindikleri konutlar ile mahallede kültürel bir çöküş gözlenmeye başladı. Bu kültürel çöküş, mahallenin az sayıda kalan eski kullanıcısı tarafından da paylaşıp yakınılan bir durum haline gelmiştir⁴². Mahallenin geçmişini bilmeyen yeni kullanıcılar ya da ziyaretçiler, mahallenin katmanlı kültürünü fark etmeyip, yapıların harap olmuş haline, sosyo-ekonomik seviyenin düşük olmasından kaynaklanan suç oranının yüksekliğine, otopark ihtiyacının karşılanamamasından kaynaklanan trafik karmaşasına bakarak farklı bir ilk izlenime sahip olabilirler. Ancak Husserl’in bahsettiği anlamda imge, bu ilk izlenimlerin (hülle’nin), zihinde bıraktığı kalıntılardan daha fazlasını içermektedir.

Bu bağlamda bu çalışmada, imgenin, bütünü kavranmaya çalışıldığı, olgu ve kılğının iç içe geçtiği, belgeler ve deneyimlerin, ilişkileri açığa çıkaran birlikteliğini ortaya koyan bir anlatı olarak okunduğu düşünülmektedir. Birçok değişimi ve dönüşümü kapsayan ve ortaya çıkaran imgeye dayalı anlatı, Deleuze’ün bahsettiği anlamda kaygan bir zeminde ve yersiz yurtsuz, devinen bir olgudur. Bu bağlamda başlangıcı ve sonu belirgin, çizgisel bir seyir izleyen, mantıksal çıkarımların belirlediği, analitik bir araştırma yöntemi ile anlaşılması, okunması mümkün görünmemektedir. Niteliksel araştırma yöntemi, anlatının ve imgenin kavramsal dinamizmi ve enerjisini ortaya koymak için gereken esneklik, geçişkenlik ve eleştireliliğe sahip bir yapı sunmaktadır.

Ayrıca, bu çalışma, özne ile nesnenin davranış eşgüdümü bağlamında **bütüncül** bir yaklaşım sergilemektedir. Araştırmacının, araştırdığı olay örgüsü ile **sürekli ve yoğun bir temas** halinde olması gerekmektedir. Farklı zaman ve mekân ilişkilerinde, farklı deneyimlerin bulgularını elde edebilmek için çok sayıda gözlem oluşturabilmek, bu çeşit bir birlikteliğin göstergesi olabilir. Niteliksel araştırma Groat ve Wang’ın (2001) bahsettiği anlamda **açık uçludur**. Hem teorik kavramsallaştırmada hem de araştırma stratejilerinde açık uçlu olmak, bilgiye dönüşebilen nesnel bir gerçekliğin varlığına da şüphe ile yaklaşmak anlamına

⁴². Mahalle sakinleri ile yapılan odak gurup toplantısında ve Yıldız Küçükbalbant ile yapılan görüşmede mahallede oldukça çok sayıda kapalı ev bulunduğu ve bu evlerin sahiplerinin genellikle çocuklarının evlerinde yaşadıkları, yurt dışında oldukları ya da daha “modern” mahallelerde başka evleri olduğu için buraya sık gelemedikleri hakkında bilgiler elde edilmiştir. Ancak bu kişiler buradaki evlerinin işyeri olmasını ya da bahsedilen düşük sosyo-kültürel kullanıcı tarafından kiralanmasını da istememektedirler. Bu durum mahallede oturmaya sürdüren az sayıda kullanıcının boş apartmanlara ve komşusuzluğa katlanmasını gerektirmiştir. Bütün bu olanaksızlıklar ya da dönüşümler gene de bir gurup ev sahibini yıldırmamış, onların gözünde mahallenin cazibesini yıkamamıştır.

gelmektedir. Mutlak bir ölçüt olmadığını varsayan bu araştırma yönteminde **araştırmacı kendi özgül araştırması için kendisi bir ölçüt durumundadır**. Rakamların nesnelliğine yönelik istatistikî bilgi ve ölçülebilirlik sorgulandığı için, niteliksel araştırmada bilgiye **sözcükler üzerinden eşzamanlı ve döngüsel bir analiz - sentez** üzerinden ulaşılmaktadır. Bu durum, görsel bir sergilemeyle ya da metinsel bir hikâyeye dayalı olarak ifade edilebilir. Deneyisel ve ilişkiye dayalı araştırma yöntemlerinin kullandığı tipik makale (tez) yazış formatının tersine, niteliksel araştırma yönteminde yazış stili “okuyucu ve yazar arasındaki mesafeyi yok etmeye yardımcı olacak şekilde **informel ve kişisel bir yazım**” tipi ortaya koyar (Groat ve Wang, 2001).

Groat ve Wang’ın informel ve kişisel yazım olarak tanımladığı yazım tarzı, ev (yuva) kavramının detaylı bir anlatısı ve evin kullanıcının kişisel özelliklerini bir ayna gibi yansıttığı yönünde bir kanı ile yola çıkan Clare Cooper Marcus’un House as a Mirror of Self (1995) kitabında gözlenmektedir. Bu kitap, kişisel anlatımın ve niteliksel araştırmanın deneyime dayalı stratejilerinin, paylaşılabılır bir bilgiyi nasıl ortaya çıkarabileceğine dair iyi bir örnek olabilir. Marcus gibi, Lyndon ve Moore’un (1994), mekânın organizasyona dayalı özelliklerini algıya dayalı bir şekilde ortaya koyan, mekânsal bir analizin, niteliksel olarak nasıl yorumlanıp okunabileceğini gösteren Chambers of a Memory Place isimli çalışması, mimarlıkta nitelik araştırmaları için alışlagelmiş formatın dışında, kişisel deneyimlerin ve anlatım biçimlerinin de yöntemin bir parçası olabileceğine dair farklı bir yaklaşım sunarak, keyifli bir örnek oluşturmaktadır.

Groat ve Wang’ın yazım şekliyle ilgili önerileri, Marcus ve Lyndon ve Moore’un çalışmaları mekânın niteliksel araştırmasının sunumuna da ayrı bir yaklaşım ifade etmektedir. Yazar ve okuyucu arasında farklı bir ilişki de tanımlayan bu yaklaşım, Eco’nun açık yapıtı gibi, sinemada izleyicinin konumunun farklılaştığını anlatan Deleuze’nün yeni izleyici tanımını da çağrıştırmaktadır. “*Film ile izleyici arasındaki ilişki, görüyorum, duyuyorumdan, bir şok dalgası ya da sinirsel bir titreme anlamında hissediyorum dönüşmüştür. İzleyici, sinematik imgeye, perdenin üstündeki olayların içinde, onlara sevgi ve şefkat ile bağlanmış kişi olarak tanımlanmaktadır*” (Colman, 2005:144).

4.3. Örneklem

Bilimsel Devrimlerin Yapısı isimli kitabında Thomas S. Kuhn, “Olağan Bilim”, “Bunalım” ve “Devrim”leri tanımlarken, bunların bütünü anlamlı kılacak *paradigma* kavramını ortaya koymaktadır. Yazara göre *paradigma* terimi burada iki ayrı

anlamda kullanılmıştır: “*bir tarafta belli bir topluluğun üyeleri tarafından paylaşılan inançların, değerlerin, tekniklerin bütünü temsil etmektedir. Diğer tarafta da, bu bütünün içinde bir tek unsur söz konusudur: model yahut örneklem olarak kullanılan ve gerektiği zaman olağan bilimdeki bütün diğer bulmacaların çözümleme temeli olarak kesin kuralların yerine kullanılabilen somut bulmaca çözümleri... Paradigmanın ikinci anlamı, hiç değilse felsefi açıdan, daha derin olanıdır. Kitabın yol açtığı yanlış anlamalar ve çatışmaların, özellikle de benim bilimi öznel ve akıl-dışı bir girişim olarak canlandırdığım suçlamalarının kaynağı bu anlam çerçevesinde ileri sürdüğüm bazı görüşler olmuştur.*” (Kuhn, 2003:239). Kuhn’un bahsettiği yanlış anlamalar ve suçlamalar, bilimin sabit değişmez kurallar ve teorilerle ilerlemediği; bu şekilde öğrenilmesinin ve gelişmesinin mümkün olmadığına dair düşüncesine yöneliktir. Bilimin rasyonel usa uydurma yoluyla kendini doğrulamasının değil de muhakeme barındırmayan seziler ve benzeyişe dayalı düşünme biçimleri sayesinde oluşturulan buluşlarla ilerlediğini düşünmektedir Kuhn (Bird, 2000).

Kuhn’a (2003) göre bu paradigma, araştırmacının alt yapısını oluşturan *sembolik genellemeler* (formüle edilmiş önermeler, kanunlar ve tanımlamalar), *metafizik inançlar*, *bilimsel değerler* (herhangi bir hipotezin hassaslığı, geniş bakış açısı, basitliği, verimliliği gibi), *sezişeye dayalı modeller* ve “*örneklem*”e dayalı somut bulmaca çözümlerinin oluşturduğu bir *disipliner matristir*. Çapraz bulmaca çözümü de bu matrisin nasıl kullanıldığını açıklamak için iyi bir örnek oluşturmaktadır. Her hangi bir biçimde daha önceden bulmacanın nasıl çözüldüğünü görmemiş olanlar, sadece kuralların ve kuramsal bilginin verilmesi ile bulmacayı çözemezler. Ancak bir başkasının bulmaca çözümü onlar için bir örneklem oluşturur. Bu örneklemelerin çoğalması araştırmacının, yap-bozun daha az parçası bir araya geldiğinde büyük resmi algılamasına yardımcı olmaktadır (Bird, 2000). Kuhn, olağan bilimde, bilim adamlarının bulmaca çözümlerini; “*bilim adamları bulmacaları, daha önceki bulmaca çözümlerini model olarak çözümlerler, üstelik çoğu zaman simgesel genellemelere de fazla başvurmazlar*” (Kuhn, 2003:255) diye tanımlarken, araştırmacılığı da; “*örneklemelerden kazanılan bir çeşit yetenek ya da beceri*” (Kuhn, 2003:266) olarak ifade eder. Analitik usa uydurma yoluyla bilgi edinmeyi doğru kabul eden anlayışa karşın, yetenek ya da beceri oluşturacak yöntemleri öneren Kuhn, bu konuda oldukça yoğun eleştiri almıştır.

Örneklem terim olarak, ideal ilişkileri ön plana çıkaran çerçeveyi, örnek ve benzer olanı, ilk örneği temsil eden bir anlam taşıırken, Kuhn bu anlamı olabildiğince genişleterek, bilimsel araştırmaların sosyal tabanını oluşturduğunu düşündüğü paradigmanın yapıtaşlarından biri olarak kullanmıştır. *Örneklem*, bir yandan

benzerlik ilkesi ile var olanı çözmeye yardımcı olurken, diğer yandan gelecekte farklı bulmacaların da çözülebileceğine dair bir inanç oluşturur (Bird, 2000:79). Bu şekilde bir *söylenmemiş bilgi* (tacit knowledge) (Moles (1992) tarafından da tartışılmaktadır) dağarcığı oluşturan örneklem, rasyonel düşüncenin temelinde olduğu var sayılan, alışlagelmiş kuralların kesin bilgisi ile zıttır.

Benzerliği ayırt edebilmek Kuhn'a göre zihinsel bir süreç değil, sezgiye dayalı bir bilgi biçimidir. Bu durumda bilgi oluşturma ve aktarma edimi, bilgisayar teknolojisinde sıklıkla kullanılan *uzman sistemler* (expert systems) olarak değil de, daha çok *ilişki temelli ve sezgiye dayalı sistemler* (connectionist and intuitive systems) oluşturmaktadır. Bu tip bir sistemde, örneklem, ilişkinin kurulması ve tanımlanması yoluyla eğitime katkıda bulunduğu için asal bir eleman olarak işlev görür (Bird, 2000).

Kuhn'a göre *disipliner matrisin* tanımladığı paradigmada, örneklem dışındaki diğer üç alt başlık da (uzlaşılmış sembolik genellemeler, metafizik önermeler ve inanışlar) örneklemde değişmesi ile değişebilmektedir. Bu durumda örneklemde değişmesi paradigmada bir kaymaya ve paradigmanın bir öncekine göre kendini değiştirmesine sebep olabilmektedir. Ancak örneklemdeki daha köklü değişimler, sosyal bir krize ve daha sonrasında bir devrime sebep olarak paradigmanın tamamen yeni bir örneklem grubuna sahip olan bir bulmaca çözümü ile yenilenmesini gerektirmektedir (Kuhn, 2003, Bird, 2000).

Bu açıdan bakıldığında, Sahabiye Mahallesi imgesi, imge kavramının mimarlık alanında bir eleştiri aracı olarak kullanılmasında Kuhn'un tanımladığı anlamda bir örneklemdir. Tarihi geçmişi; toplumsal, mekânsal örgütlenmesi ile kendine özgü sembolik genellemelere sahip Sahabiye Mahallesi, deneyim odaklı bir gözlemle araştırıldığında metafizik önermeler de içermektedir. Mahallede, farklı zaman ve mekân ilişkileri ile ortaya çıkan kullanım değeri, ontolojik anlatıyı destekler ve Kuhn'un sözünü ettiği disipliner matris için iyi bir örneklem teşkil eder. Sahabiye Mahallesi'nin imgesi, Kayseri kenti içinde farklı bir yer tutmaktadır. Bu imgenin, mahallenin günümüzde ve gelecekte sürdürülebilirliğinin tanığı olarak mimarlar tarafından doğru okunması gerektiği düşünülmektedir. Bu alana yapılacak müdahalelerin –ki kent merkezine yakınlığı ve işlevsel bir değişime sahne oluyor olması müdahalenin devam edeceğinin göstergesidir- bu imgenin ortaya koyduğu mekânsal anlatıyı dikkate alarak yapılması gerekmektedir. Ayrıca, Frisby'nin (2002) bahsettiği anlamda kentin okunabilir olma özelliğini kesintiye uğratmadan, dönüştürüyor olması, mahallenin anlatı olarak imgesinin sürdürülmesi gerektiği düşünülmektedir. Kolay okunabilen bir mimari çevrenin imgesi, tezatların dengeli

birlikteliği ile sağlanabilir. Bu tür bir çevrenin imgesini anlatı olarak okuduğumuzda, biçimcilikten uzak, işlevsel, mekânsal, algısal, kültürel süreklilik sağlanmış olur. Bu şekilde bir bakış açısı mimari ya da kentsel ölçekteki olgunun bilgisinin oluşturulmasında imgenin yerini göstermek için kullanılabilecektir. Sahabiye Mahallesi imgesinin örneklem olarak kullanıldığı bu çalışma, imgenin mimarlık eleştirisinde bir araç olarak kullanılması için bir yöntem önerisi getirmektedir.

Sahabiye Mahallesi imgesinin örneklem olması, bir bulmacayı hatırlatan zaman ve mekân ilişkileri ile mahallenin anlam katmanlarının imgeye dayalı okunmasını olanaklı kılar. Farklı işlevlerin ve farklı tarihlere ait yapıların ve farklı imgelerin bir araya gelmiş olması, kullanıcısının sosyo-kültürel olarak zaman içinde farklılaşması ve kent merkezine olan yakınlığının getirdiği karmaşa ile mahalle, rasyonel ve niceliğe bağlı yöntemler kullanılarak okunabilir olmaktan uzaktır. Farklı zaman ve mekân ilişkileri içeren, çelişkiler ve tezatlarla dolu böyle bir bulmacanın kendine özgü ve niteliksel bir yöntemle yorumlanması ve okunmasının, benzer karakterdeki diğer olguların çözümlenmesine de yardımcı olabileceği düşünülmektedir.

Sahabiye Mahallesi'nin mimari ve kentsel karakteri ile içerdiği mekânsal ve sosyolojik sorunların, imgenin mimarlık alanında bir eleştiri aracı olarak kullanılmasında bir örneklem oluşturduğu düşünülmektedir. Mimarlıkta imgenin anlatı karakterini ortaya koyan bir paradigma olarak bu çalışmada irdelenen örneklem, mahallenin, paradigmanın oluşturduğu disipliner matrisin bir elemanı olduğunu savlamaktadır. Örnekleme Sahabiye Mahallesi imgesinin oluşturduğu bu paradigma, imgenin çok katmanlılığının ortaya çıkarttığı farklılıkların birlikteliği ile bir matris oluşturmaktadır.

Örneklemin de ayrıca bir matris oluşturduğu söylenebilir. Mahallenin ilk olarak 1944'de konut bölgesi olarak planlanmasına rağmen, hem merkezi konumu hem de kentin cazip konut bölgesinin yer değiştirmesinden dolayı, ikinci planda merkez iş alanı olarak değiştirilmesi, kimliğinde de bir farklılaşmaya sebep olmuştur. İş alanının mahalleye girmesi ve konut kullanıcısının değişmesi, mahallenin sosyo-kültürel yapısının da çözümlenmesi güç bir bulmacaya dönüşmesine sebep olmuştur.



Şekil 4.3 : Sahabiye Mahallesi'nin farklı zamanlarda yapılan planlar sonucunda oluşan parçalanmış yapısı.

Mahalle, yapılaşmaya başladığından beri hareketli bir kullanıcı profili ortaya koymuştur; 1960'larda, yeni yerleşimin merkezi olması, üst gelir grubunu buraya çeken bir sebep olmuştur. Daha sonra Sivas Caddesinin yeniden yapılaşması ile bu grup, önce oraya daha sonra Alparslan Mahallesi'ne göç etmiştir. Bu değişim sırasında ayrıca ülke genelinde Avrupa'ya işçi göçünden de nasibini alan mahalle, merkezi iş alanının bu bölgeye hücum etmesi sonucu 1980'lerde artık karmaşık bir yapıya sahip olmaya başlamıştır. Hem göçler, hem de iş merkezinin yerleşmesi, geriye kalan az sayıda eski kullanıcıyı da rahatsız etmiş ve yeni göçlere sebep olmuş, boşalan konutlara, alt gelir seviyesinden kullanıcıların yerleşmesine sebep olmuştur. İş alanının gitgide daha içlere kadar ilerlemesi, sessiz ve sakin mahallenin sokaklarına, daha fazla aracın girmesi ve park etmesine de sebep olmuştur. Az katlı konut işlevi için yeterli olan ve dolaşanlar için farklı deneyimler sunan bu yollar, ticaret ve iş alanı ihtiyacına yeterli gelemeyince, mahalle mevcut konut kullanıcısı için daha da fazla rahatsız edici olmuştur. 1980'lere denk gelen bu değişim, özellikle mahallenin iç bölgelerinde kültürel bir çöküşe varan sonuçlara yol açmıştır.

Konut kullanıcılarını terk etmeye zorlayan bu kültürel değişim, son yıllarda, mahallede yeni bir kullanıcı tipini ortaya çıkartmıştır. Prestijli iş alanının, mevcut yapıyı bozmadan, bu düzeninin içine yerleşebilir olması, mahalleyi bu ihtiyaç için cazip bir konuma getirmiştir. Hem merkeze yakın olup hem de kaliteli bir çevre sunan mahalle bugün, bu işlev ile birlikte bir soylulaştırma (gentrification) yaşamaktadır. Her ne

kadar mahalle şu anda konut ve iş alanı kullanıcısını birlikte barındırıyorsa da artık çok sayıda sürekli konut kullanıcısına sahip değildir. Buna bağlı olarak, mahallenin imgesi de değişim göstermiştir. Her ne kadar mevcut yapı özellikleri aynı kalmışsa (alt gelir düzeyinin bakamadığı yapıların şimdi iş alanı kullanıcısı ile birlikte fiziksel olarak daha kaliteli bir duruma geldiği bile söylenebilir) ve hala bazı sokaklarda çocuklar top oynuyorsa da; oto yoğunluğu, cephe kullanımındaki farklılıklar, gece ıssızlaşma, bölgede artık eskisine göre farklı bir imgenin oluşumunu ortaya koymaktadır. Mahallenin sosyal ve mekânsal anlatısının birlikte oluşturduğu bu değişim, özellikle çok katmanlı olgular incelenirken imgenin, tek bir ölçüt ile sağlıklı olarak oluşturulamayacağının da göstergesi sayılmaktadır. Zaman ve mekân arasındaki bu döngüsel ilişki (Aydınlı, 2008), birçok diğer katmanla birlikte, imgenin mimarlık disiplinde bilinçli kullanılması gereken bir kavram olduğunu göstermektedir. İmgenin zamanla ve zaman-mekân arasındaki dinamik ilişkiyle birlikte değiştiğinin düşünülmesi, tek bir imge olmadığının da göstergesi sayılmaktadır. İmgenin kurgusal ve deneyime bağlı karakteri ve özneler arası durumu, onun paylaşılabilir olmasını zorlaştırmaktadır. Ancak, imgeyi anlatı olarak tanımlayan bu çalışma, imgenin anlatılabilir ve yorumlanabilir olduğunu, disiplinler arası paylaşılabilir bilgi oluşturduğunu örneklem olarak ortaya koymaktadır.

5. İMGE VE ANLAMA ARASINDAKİ İLİŞKİ

İmgeyi anlatı olarak okuma, ait olduğu görüngünün katmanlı yapısını- kültürel ve toplumsal kodlarını- birbiriyle ilişkisi bağlamında farketme ve yorumlama, bir anlama edimidir. Tarihsel ve kültürel olarak katmanlı bir yapıya sahip olan mimari çevreler, bir anda anlaşılabilir olmaktan uzaktır. Ancak ilk kez deneyimleyenler için imge oluşturabilen kent parçalarının, hangi özellikleri ile bu ilk izlenimlerinin imgeleşebildiği araştırma konusu haline gelmiştir. Lynch (1960), Frisby (2002), Hale (2001), Jacobs (1992) ve birçok araştırmacı kentin okunabilirliği ile hatta bazı araştırmacılar da bu imgeleştirmenin izlerinin silinebilirliği (Leach, 2002) ile ilgilenmişlerdir. Bu tip çalışmaların birçoğunda kentin imgeleştirilebilir olması bir özellik olarak sunulmaktadır. Çevrenin imge üzerinden anlatısı, kentin tarihsel ya da kültürel katmanlılığından, kentin anlatısından farklı bir boyutta ele alınmamalıdır. Yapılı çevrenin katmanlı ve bilmeceyi andıran yapısı, anlamayı ve bilgi oluşturmaya bir sorunsal haline getirmektedir. Bu çalışmada, yapılı çevre üzerinden eleştirel bir bilgi oluşturmak için imgenin yer aldığı bir yöntem ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bir anlatıda olduğu gibi burada imgenin de *oyuncuları, bu oyuncuların birbiri ile ilişkisi, bir yer tanımı, yer ile ilgili nedensel bir sıralama, titiz bir zamansallık ve belli bir amaç için kullanılmışlık*⁴³ gibi özellikleri olduğu düşünülmektedir. İmgenin, kentsel mekâna bağlı karakteri, mekânların ve hareketlerin katıldığı, değişime açık ve zaman içinde kurgulanmış bir dünya (yer, ortam, dekor, setting), olay örgüsü ve ilişki ağı içinde bir bütünlüğü olduğu varsayımı ile imgenin bir anlatı olarak okunabileceği tartışılmıştır. İmge bir anlatı şeklinde okunduğunda, sadece parçalara bakarak anlaşılamayan *büyük resmi* görebilmek için bir yöntem sunar.

Farklı zaman ve mekân ilişkileri sergileyen Kayseri Sahabiye Mahallesi'nin imgesini bir anlatı olarak okumak, imgeyi anlamada önemli ipuçları sağlar. Çevre böyle bütüncül bir yaklaşımla okunduğunda, her katman, kendi otonom değerini koruyarak bir diğerini görünür kılan bir ilişkiler ağı içinde, geçirgen ve edilgen bir davranış ile var olur. Her katman bir diğerini hem görür hem de görünür kılar. Birbirini bütünleyen, her dönemin aurasını yansıtan bir fizik ortam, aralarında oluşan gerilimle bütüne anlam kazandıran bir enerji kaynağı olarak düşünülebilir.

⁴³. Aravot, 1995; Ryan, 2001; Somers, 1994'in tanımladığı anlatının ayrıtları.

Kent, görsel bitmişliği, kararlılığı olmayan, ancak sonsuz bir seçim ve paylaşım potansiyeli sunan rastlantısal bir çekicilik ortaya koyar. Zincirleme bir yapısal ilişki sergileyen farklı kent imgeleri içinde her eleman, kendi olamayan diğerine gönderme yaparak işlev görür. Her dönem, mimari çevrenin biçim ve içeriği, ortamın kültürel, toplumsal, algısal ve düşünsel kodlarına gönderme yaparak temsili ve çağrışımsal anlamın yer değiştiren kurgularında varlık kazanır. Bu anlamda bir okuma, “yaşantı” temelli bir yaklaşımla yakalanan kodların deşifre edilmesiyle gerçekleşir. Aydınli’ya göre yaşantı dinamik bir olgudur; şimdiki zamanda temas edilen çevreye ait kodların, geçmişin anımsanması ve geleceğin sezinlenmesi ile bir arada, eşzamanlı olarak gerçekleşir (Aydınli, 2002).

Deneyim sırasındaki algının, geçmiş ile bugün arasında gidiş gelişle oluşan Kayseri Sahabiye Mahallesi’nin imgesi, bu katmanlı yapısı sayesinde bir anda okunabilirlikten uzaktır. Kentin *ulaştıran aksları, dolaşmaya olanak vermeyen yolları* arasında, mahalledeki yaşantının belli belirsiz kalıpları ilk anda göze çarpmayabilir. Mahalledeki tezatlar, mahallenin ziyaretçisini ve kullanıcıyı ürküten bir ilk izlenim oluşturmaktadır. Bu karmaşık yapı içinde farklılık sunan nişlere rastlamak mümkündür. Çevresel deneyimi uyarıcı kılan nişlerin mekânsal kurgusunun, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında eşzamanlı bir ilişki ortaya koyması, insanı çevresi ile diyalog kurmaya yönlendirir. Kuşatılmışlık ve sahiplenme ile kent içindelik ve kendine aitlik arasında bir eşik oluşturan bu mekânlar, kentin imgesinin okunmasında farklı katmanlar yaratmaktadır. Bu nişlerden birisi olarak Sahabiye Mahallesi, kent içinde kullanıcısı ve ziyaretçisi ile iletişim kurabilen bir çevre sunmaktadır. Zamanın kenti dönüştürdüğü etkiden kısmen uzak kalarak, bu iletişimi hala sürdürebilen bir bölge olan mahalle, kendi özniteliklerinden kaynaklanan farklı bir imgeye sahiptir. Söz konusu imgenin okunması, bu kent parçasının katmanlı yapısının farkındalığı ile olanaklıdır.

Kayseri kentinin imgesinden farklı olarak, kendi imgesini açıkça ortaya koyduğu düşünülen Sahabiye Mahallesi, bir yandan kendine özgü imgesini oluştururken, bir yandan da *modern Anadolu kenti imgesini* Kayseri’ye taşımaktadır. Roma ve Selçuklu döneminden kalma tarihi yapıları barındıran ve Türkiye’de mimari kimlik arayışına sahne olmuş bir geleneği yansıtan bir kent parçası olarak mahalle, tezatlar ve karmaşıklıklarla dolu bir görüntü oluşturmaktadır. Bir yanda kentin, en küçük alana sahip sosyal konutları ve diğer yanda vali konağı gibi farklı bir konut tipinin olması, farklılaşarak da olsa hala mahallenin okunmasında konut işlevinin ağırlığını ortaya koymaktadır. Durağan bir yapı sergileyen konut işleviyle birlikte tiyatro, kız enstitüsü ve meslek lisesi gibi yapılar da kente, iş alanı işlevi dışında kültür ve sanat

hareketliliğini sunmaktadır. Kent merkezini oluşturan Cumhuriyet Meydanı ve kentin en yeni ve saygın caddelerinden İstasyon Caddesi gibi yoğun ve hareketli iki sınır ile çevrelenmişken, iç bölgelerde bugün bile sokaklarında çocukların top oynayabildikleri bir sakinlik ve ıssızlık bulunabilmektedir. Büyük cadde kenarlarında yüksek katlı binalara, iç bölgelerde iki katlı, bahçeli müstakil konutlara rastlanmaktadır. Bu gibi birçok *tezatın bitmek tükenmek bilmezliği*nin oluşturduğu dinamik bir yaşantıya sahne olan Sahabiye Mahallesi imgesi, özellikle kentin merkezinde yer almasından dolayı bir takım farklı sorunları da bünyesinde barındırmaktadır. Bölgenin kendi iç dinamikleri ile birlikte sonradan bu bölgeye yapışan bu sorunların birlikteliği ilk izleyen için bile hemen ayırt edilebilecek kadar belirgin bir deneyim oluşturmaktadır.

Kentsel mekânın sunduğu olanaklar ve araştırmacının yönelmişliği ile kent, kendi imgesini yaratmaktadır. Araştırmanın tek yönlü olmamasını sağlayan bu yöntem, anlamın özne nesne arasındaki bu geçişken ilişki ile ortaya çıktığını varsaymaktadır. Çalışmanın başlangıcını oluşturan kişisel imgenin, bu kent parçasını anlamak ve onu mimari bir bilgi haline dönüştürmek yolunda kullanılabileceği düşüncesi ile araştırmacı olarak, bilincimi bu kent parçasının imgesine yönelterek onu *parantez içine almak* gerekliliğine inandım (Husserl, 1981, McIntyre, 1989, Akarsu, 1994, Küçükalp, 2006). Bu çalışmada, Sahabiye Mahallesi'nin bu yönelmişlik ile deneyimlenmesi, sunduğu olanakların ve katmanlı yapısının söz edilen geçişken ilişki ile okunması gerekliliğini hatırlatmıştır. Bu kişisel izlenim, bu kentsel mekânın imgesini okumak ve onu mimari bir bilgi haline dönüştürmek için bir başlangıç oluşturmıştır. Sahabiye Mahallesi'nin imgesi ile ilgili yapılan *odak grup* toplantılarında, söz edilen yönelmişlik ile edinilen deneyimin oluşturduğu kişisel imgenin, belli noktalarda paylaşıldığı gözlenmiştir. Şehir ve bölge plancıları, bölgede yaşayan mimarlık öğrencileri, akademisyenler ve kullanıcılar ile yapılan sohbetlerde bölgenin kent içinde, kendine özgü bir imgesi olduğu sonucunun paylaşılan bir görüş olduğu çıkarılabilir. Kişiler ve gruplar ile yapılan söyleşiler, tartışmalar; bölgenin tarihi ile ilgili bilgi sahibi olanlar ve tanımayanlar arasında bir farklılık ortaya koymuştur. Mahalleyi tarihi ile tanıyanların bölge ile ilgili özlemli, iyimser ve duygusal bir imgesi olmasına rağmen, bölgeyi tanımayıp yalnızca meydana yakın kısmını kullananların daha kötümser, bölgeyi çöküntü alanı gibi görmelerinden kaynaklanan olumsuz bir ilk imgeleri olduğu fark edilmiştir. Mahalleyi İstasyon Caddesi'nin bulunduğu doğu sınırından tanıyanların da büyük ağaçlar arasında, cadde kenarına çok yaklaşmayan, içeri çekilmiş yapılardan ve kültürel işlevden kaynaklanan, daha farklı

bir ilk imge ifade ettikleri gözlenmiştir. Farklı deneyimler ile *imgeleştirilebilir*⁴⁴ olması, mahalledeki dinamiklerin bir göstergesi olarak düşünülmektedir.

Örneklem olarak Kayseri Sahabiye Mahallesi, kente ait dinamik ilişkilerin sosyo-kültürel etkilerini de ortaya koymaktadır. Kişilerin mahalleyi kullanma ve tanıma durumlarına göre mahalle ile ilgili farklı izlenimler edinmiş olmaları, bu çalışmada imge kavramının izlenimden farklı ve daha kapsamlı bir anlama sahip olduğunu göstermektedir. Sahabiye Mahallesi imgesi, bu farklı ilk izlenimlerin bütününden daha fazlasını barındırmaktadır. Bu çevre ile ilgili imge, kentsel mekânın bütünü ve bu bütünün barındırdığı ilişkileri okunabilir kılan bir anlatıya işaret etmektedir. Bu yöntemle okunan imge, doğal olarak bu mahalle ile ilgili tek olasılık değildir. Aravot'un ifade ettiği gibi *“Kent in en doğru anlatımı, büyük bir ihtimalle, o kent ile ilgili bütün anlatı-mitlerin hayali bir toplamı olacaktır”* (1995). Bu açıdan bakıldığında, bu örneklemdeki imgenin bu anlatı-mitlerden biri olduğu düşünülebilir. Bu bağlamda anlatı olarak imge, gerçeklik ve görüntü arasında gidip gelen temsil görevinin ötesinde, parçaların bir araya getirdikleri bütünün, parçaların toplamından daha büyük bir anlama sahip olduğunu anlatan, büyük resmi çağrıştıran bütüncül bir kavram haline gelmiştir.

5.1. Mimarlıkta Anlatı Olarak “İmge”

İmgenin, yalnızca görülen şey olarak ele alınması, Jay (1993), Heywood&Sandywell (1999), Cohen (1988), Canter (1977) tarafından vurgulandığı gibi indirgemeci ve biçimci bir bakış açısını göstermektedir. Claire Cooper Marcus'un House As A Mirror Of Self isimli kitapta belirttiği *“gözlerin birer ayna, kulağın ise ruha bir kapı oluşturduğu”* (1995:286) düşüncesindeki gibi yalnızca görmek, görülenin arkasındaki ruhu anlamaya yeterli olamamaktadır. Bu durumda yalnızca görülen üzerinden düşünmek ve eleştirmek, Adorno'nun bahsettiği gibi bir sığıla götürerek soyutlama ve ilişkiler kurma yeteneğini köreltmektedir. Bu durum özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında ve Amerika Birleşik Devletleri gibi tüketim toplumunun etkilerinin fazla görüldüğü ülkelerde, birçok düşünür tarafından eleştirilmiştir. Frankfurt Okulu ve Adorno ile aynı dönemde, *sözde-olaylar* (pseudo-events) düşünen insanların çoğunluğu oluşturduğu, yalnız görsel değerlerin ön plana geçtiği bir toplum olarak Amerika'yı eleştiren Boorstin de, *idealden imgeye* geçişi eleştirmiştir (1977). “İdeal olan, gerçek olan, ruhu olan neden imge ile çelişmektedir?” sorusu imge kavramının derinliği olan bir bakış açısı ile ele almamızı zorunlu kılar.

⁴⁴. Hale'in bahsettiği anlamda, 2001.

İmgenin gerçekten koparılmış, otantik olmayan durumunu ortaya çıkaran ve hızla gelişen bir sektör olarak turizmin artan mekânsal taleplerini karşılamak üzere yapılan tatil köyleri de, Türkiye’de Boorstin’in bahsettiği anlamda yarı gerçek durumlar ortaya koyar. Gerçek ile imge arasındaki kopukluk, burada bilinçli olarak yaratılmıştır. Aydınli ve Akpınar’ın çalışmasında WOW otelleri zinciri bu açıdan irdelenmiş ve yerel / evrensel geriliminde turizm mimarisi sorgulanmıştır (2002). Topkapı Sarayı’nın bir kopyası olan WOW Topkapı oteli, bu bağlamda bir sözde-olay olarak tanımlanabilir. Gerçek mekân ve işlev ile hiçbir ilişkisi olmayan bu mekânlar, kullanıcıyı ve izleyicisini yarı gerçek bir rüyaya sürükler. Mimarlıkta bir pazarlama stratejisi olarak imgenin kullanılması, bir yandan imgenin gücüne işaret ederken, diğer yünden de çarpıtılmış bir toplumsal durum yaratmaktadır. İmgenin bu şekilde anlam yapılandırılmış biçimle özdeşleştirilmiş olması Boorstin’in bahsettiği gibi bir idealden kopuşa götürmektedir.

Oysa imge, kavram olarak farklı düşünürler tarafından çok geniş bir yelpazede incelenmiş ve birçok düşünür tarafından, zihinsel oluşumları temsil edebilecek bir anlam yoğunluğu olarak tanımlanmıştır. Çok yönlülüğü ve kısmen tanımlanamayan ilişkileri ile imge, özneliği ve yoruma açıklığı nedeniyle uzlaşmış bir okuma aracı olmaktan uzak kalmıştır. İmgeye yöneltilen birçok eleştiri, imge sözcüğünün çoğunluk tarafından kabul edilmiş tanımları üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu çalışmada, imgenin indirgemeci anlamlarının bu kavramı tanımlamakta yetersizliğini tartışmak için, bütüncül yaklaşmak ve imgeyi anlatı olarak okumanın yararlı olacağı düşünülmektedir. Ryan anlatıyı, hikâyenin sözlü aktarımından farklı olarak zihinsel bir imge olarak ortaya koyar. Ona göre; *“anlatı çok sayıda göstergenin birden aktive edildiği bir zihinsel imge, bilişsel bir yapıdır. Bu imge, farklı zeki ajanlar (karakterler) tarafından kalabalıklaştırılan bir dünyadan (kurgu) oluşur. Karakterler, anlatı içinde küresel değişikliklere sebep olan hareketler ve mekânlara katılırlar.”* (Ryan, 2003). Ryan’ın anlatıyı zihinsel bir imge olarak görmesi, farklı katmanları ve farklı ilişkiler bütünü’nün bir parçasını simgelediğini düşünmesi, imgenin anlatı olma potansiyelini ifade etmektedir. Herhangi bir anlam ya da izlenim için çoğunluk tarafından kabul edilmiş tek bir biçimin ön plana çıkarılmasıyla belirginleşen genelleme alışkanlığı, imgeyi bu eleştirilerde suçlu ilan etmiştir. İmgenin tek bir izlenim ile açıklanamayacağı, çoğunluk tarafından uzlaşmış bilgi ile birlikte, öznel bilgiyi temsil eden ilişkiler ve çağrışımlar bütünü’nün anlaşılması, imgeyi, çok katmanlı ve yorumlanabilir bir kavram olarak, sosyal bozulma, yozlaşma eleştirilerinden aklamaya yetecektir.

İmgeyi anlatı olarak görmek, onun bir bütünün parçası olduğunu ortaya çıkarmak, parça-bütün ilişkisine farklı bakmakla olanaklıdır. Parça ile bütün arasındaki ilişki, fenomenolojik ve hermenötik düşünce içinde, Capra'nın Yaşamın Örgüsü'nde (1996), Ross'un zıtlıklar kuramında (1994), Moles'un Belirsizin Bilimleri'nde (1992) de Kuhn'daki *disipliner matris* kavramına benzer bir mantık ile açıklanmıştır. Parçaların her farklı bir araya gelişinde yeni bir matris, yeni anlamlar ve algılama biçimleri ortaya çıkar; parçaların birini oluşturan örneklem değiştiğinde, paradigma da yeniden tanımlanır ve değişir (Kuhn, 2003, Bird, 2000). **Bu bağlamda anlamı, “ya o ya bu” mantığında değil “hem o hem bu” mantığında kavramak, anlatı olarak imge kavramını anlamaya yardımcı olacaktır.** İmgenin yer-zaman içindeki bütün parçalar ile birlikte var olduğunun unutulması, onun içi boş, gerçeklikten uzaklaşmış ve ruhsuz bir biçim olmasına neden olmaktadır. Oysa Husserl ve Sartre'da anlatıldığı gibi *maddi imge* olarak anılan resimler bile kendi başlarına bir bütünlük ifade etmez. Zihinde oluşturduğu *hülle* o resmi, kişinin öznel *yerleştirmesi* (emplotment, Aravot, 1995) ile karşılaştırarak yer ve zaman içinde bir bağlama oturtur. İşte bu zihinsel süreç imgeyi, nesneden başlayıp sezgisel olana, maddi olandan başlayıp manevi olana, uzlaşmış olandan başlayıp yeniye, statik bilgiden dinamik üretime ulaştıran ya da tersine bir süreci öngörür. Ancak bu şekilde bir imge anlayışı ile yapılarının fiziksel dünyasından hareket ederek, nasıl kentlere ve yaşama dair duygusal imgeler oluşturulabildiği anlam kazanabilir.

Mimarlık disiplininde de imge, çoğu zaman görsel değerleri simgeleyen ve doğrudan ve tek bir anlam sunan bir olgu olarak görülmüştür. Bu anlayıştan dolayı, temsil sorunsalının farklı düzeyde ilişkilerini içeren mimarlıkta imgenin, anlamı indirgeyici ve basitleştirici bir şekilde ifade ettiği düşünülmüştür. Oysa her kentsel mekânın, mimarlık eserinin hatta onları tasarlayanların birer imgesi olduğu var sayılır. İnsanların, imgeleri ile düşündüğünü ve tasarladığını kabul etmek, bu bağlamda, imgenin anlamını kavramakta yeterince yardımcı olmaz. Bu noktada kabul edilmesi gereken, imgenin yalnızca görsel değerleri içermediği olabilir. İmgeye Farklı Yaklaşımlar isimli bölümde anlatılmaya çalışıldığı gibi, bu karmaşaya sebep olan, imgenin çok yönlü, çok katmanlı bir anlama sahip olmasıdır.

Mimarlıkta, kavramı, Husserl ve Sartre'ın öngördüğü şekilde *maddi imge* ve *zihinsel imge* olarak iki farklı düzeyde ele almak da yeterli olamamaktadır. İmge kavramının içerdiği anlam çokluğu, katlar ve katmanlar, Deleuze'un *pili* anlayışındaki gibi, birbirlerinin üstünde, yanında, altında, birbiri ile iç içe geçmiş ve belki de imgenin anlamının bulanıklaşmasına hatta kaybolmasına sebep olmuştur. Mimarlıkta yaygın olarak kullanılan **imge** sözcüğünün bu katmanlı yapısını ortaya çıkarmak, imgeyi

mimarlıkta bir bilgi edinme biçimi olarak düşünebilmek için onu bir anlatı olarak ele almak gerekmektedir. Marcus'un (1995) ifade ettiği gibi, imgeyi yalnız görmek ile yetinmemek aynı zamanda onu dinlemeyi de öğrenmek gerektiği düşünülmektedir.

Mimarlıkta imgenin, anlatı olarak okunması gereken katmanlı bir kavram olduğu düşünülmektedir. İmgenin anlatı olarak okunması, ikinci bölümde bahsedilen bakış açılarının hepsini ve bunlar arasındaki ilişkileri de önemseyen, hem nesneye hem de özneye ait farklı bilgilerin dinamik ilişkilerini içeren, bütünü gören bir bakış açısı gerektirmektedir. Mimarlıkta bir araştırma yöntemi oluşturan anlatı olarak imge, her nesneye aynı enerjiyle yaklaşmayı gerektirir. Ancak bu şekilde bir yöntem, mimari ürünün katmanlı yapısından tamamen bağımsız değildir. Anlatı olarak okunabilecek, çok katmanlı yapılar ya da çevreler, imgenin bu dinamik yapısını ortaya çıkarır ve eklemlenerek gelişip değişebilen imgeler oluşturabilirler. Böyle bir bakış açısıyla, çok katmanlı olan Taşkılla'nın, Atatürk Kültür Merkezi'nin ya da Cihangir'in imgesi, birbiriyle çok benzer karakterde olan ve bir anlatı oluşturamayan residanslar, alışveriş merkezleri ya da Bahçeşehir'in imgesinden oldukça farklıdır. Çok katmanlı ve çok yönlü ilişki sistemleri barındıran çevreler, imgenin anlatı olarak okunmasında, öznenin diyaloga geçebileceği olasılıklar vaad eder. Deneyimin, sezgisel bilginin, mevcut olanla birlikte oluşturduğu bu zihinsel süreç, araştırmacının altyapısının zenginliğiyle olduğu kadar mevcut olanın sunduğu olanaklarla birlikte gelişir. Mevcut olan ve araştırmacının bu geçişken ilişkisiyle oluşan imgenin anlatısı, mimarlıkta mevcut olanı anlamada araştırmacıya bir yöntem önerir.

5.2. Anlatı Olarak İmgenin Mimarlık Bilgisindeki Yeri

Boulding, *The Image* isimli kitabında, insanın dünya hakkındaki imgesinin kesinleşmiş, olanaklı ve açık seçik olmadığını, belli mesajlar sayesinde netleştiğini, kesinleştiğini, yeniden organize olduğunu söyler (1973). İmgenin değişebilir, yenilenebilir bir olgu olarak tanımlanması, onun kalıplaşmış bir biçim olmadığı düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Ancak imgenin, izlenimin karar verilmiş hali olduğu düşüncesinden de kurtulmak güçtür. Bulanık, karmaşık ya da kararsız bir imge olmaz. **Herhangi bir düşünce, hülden zihinsel imge haline geldiğinde karar verilmiş bir duruma gelir. Biçim ile sıklıkla karıştırılmasının sebebi bu olabilir. Her zihinsel imge sağladığı olanakların farkında olan özne tarafından değerlendirilmiş, zihinde karşılaştırılmış, ilişkilendirilmiş ve sınıflandırılmış olarak bütün eleştirilere açık durumda olmaktadır. Öznel olması kararsız olmasını gerektirmez. Değişebilir, ancak bir tanedir; değiştiğinde oluşan yeni bir imgedir. Bu çalışmada, imgenin anlatı olarak okunması gerekliliği**

tartışılmıştır. Anlatı, imgenin bu kararlı durumunun, değişerek geliştirilebilmesi ve büyük resmin görülebilmesi için bir yöntem, strateji olarak önerilmektedir.

İmgenin bu anlamda farklı aşamalarda, farklı altyapılarla kullanılabilecek bir kavram olması, onun dinamik ve tehlikeli yapısını göstermektedir. Dinamiktir, çünkü her an yenilenebilir ve değişebilir; tehlikelidir, çünkü yenilenip değişebilmesi öznenin eleştirel bilincine ve istekliliğine bağlıdır. İmgenin zihinsel bir süreç olduğunu tanımlamaya çalışan bu çalışma, imgenin bu kararlılığı ile çelişmemektedir. Aksine, sürecin hangi altyapı ile ve hangi aşamasında bilgi oluşturabildiği, onu kurgulayan öznenin kararına kalmıştır. Katlar ve katmanlar arasındaki ilişkilerin yeterince kurulamadığı bir aşama, imgeyi yeniden, eleştirilen anlamda, kalıplaşmış ve indirgemeci konumuna geri getirecektir. Anlatının tanımında saklı olan ve sonu olmayan bu sürecin, bir aşamada bilinçli olarak kesilip, kullanılabilirliğe teslim edilmesi gerekliliği kaçınılmazdır. Araştırmacının bu konuda bilinçli olması ile kastedilen, bu dinamik ve geçişken ilişkinin tüm olasılıklarının farkında olması gerekliliğidir. Bu bağlamda, mimarlık bilgisinde imgenin, olabildiğince farklı katmanları ve ilişkileri bir arada barındıran bir platformda, sürece dayalı bir kavram olarak tanımlanması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu durum, özellikle tarihsel bir geçmişli olan kent parçalarının dönüştürülmesine yönelik müdahalelerde öncelik kazanmaktadır.

Anlatı olarak imge, değişen yaşam ve kültür koşullarına göre doğal olarak gelişen ve dönüşen kentsel mekânla birlikte kendiliğinden değişip dönüşecektir. Ancak, bu bir dönüşüm değil de, ekonomik ve politik nedenlere dayalı olarak, doğal olmayan süreçlerle yaşanan bir değişim olursa, imgenin yansıttığı ilişkiler bütünü yıkılacak; imge, eleştirilen biçimde anlamından kopuk bir yapıya bürünecektir. Anlatı olarak, *büyük resmi* ifade eden imge, bu anlamda yapılı çevrede sürdürülebilirliğin hikâyesini yazmaktadır. Yapılı çevreye yönelik her müdahalenin, mimarlıkta bağlam ile ilgili sorunsal doğrultusunda kuramsal bir eleştiriyle karşılaşması kaçınılmazdır. Bu çalışmada, anlatı olarak imge, tasarım ve eleştiri bağlamında, bu eleştirilerin yapıcı olmasına ve kentin dönüşerek gelişmesine yönelik bir bakış açısı ortaya koymaktadır.

Sartre (2006), *eleştirinin, sanatsal bilinci dayandığı tüm varsayımları ile beraber sunduğundan bahseder*. Bu çalışmada, bu varsayımları, nesnenin sağladığı olanaklar olarak gören ve öznenin yönelmişliği ile bu olanakları anlatıya dönüştüren imgenin, bu bağlamda eleştiri kavramına oldukça yakınlaştığı bir durum işaret edilmektedir. Eleştiri, disiplinin içinden ve dışından bakarak, onu anlamak ve

disiplinler arası bilgi haline getirebilmek olarak tanımlandığında, anlatı olarak imge de, yapıcı eleştirinin açılımını ortaya koyan bir kavram olarak ortaya çıkar.

Anlatı olarak imge, disiplin içinde bir paradigma oluşturur. Bu paradigmanın uzantısı olan örneklem, hem paradigmayı oluşturur hem de örneklemin değişmesi paradigmanın değişmesine sebep olur. İmge, anlatı ve örneklemin oluşturduğu bu paradigma, yapılı çevrenin bilgisini oluşturan eleştiriye tanımlar. Eleştirinin, mimarlıkta kuram-kılgı birlikteliğini sağlayabilecek bilgiyi oluşturabilmesi için bu paradigmanın bütün özelliklerini, disiplinler matristeki ilişkiler ağı içinde barındırması gerekmektedir.

Anlatı olarak imge, eleştirinin öznelliğini de tekbencilikten uzak tutmaktadır. Nesne ile özne arasındaki yarılmayı reddeden, üretilecek her bilginin hem öznellik hem nesnellik içerdiği, nesnenin sağladığı olanaklarla oluşan bir birlikteliğin bu anlatıyı oluşturduğu düşüncesi, bu çalışmayı yönlendirmiştir. Bu bağlamda, Sahabiye Mahallesi'ne ait imge şüphesiz, mahallenin fiziksel dünyadaki varlığı ve araştırmacının öznel yaklaşımının birlikteliği ile ortaya koyulmuştur. Söz edilen öznel yaklaşım, bu kent parçasına ait katmanların birbiri ile ilişkisini araştırmacının, kendi öncelleri ile okuması, anlaması, ortaya koyması ve tartışması anlamını taşımaktadır. Her ziyaretçinin, kullanıcının ya da araştırmacının kendine özgü bir imgesi olduğu kesindir; ancak anlatı olarak imge, özne nesne birlikteliğini anlatırken hem öznel deneyimi hem de nesnedeki potansiyelin oluşturduğu bilgilerin karmaşık zihinsel süreçlerden geçirilmiş durumunu temsil etmektedir. Bu bağlamda söz edilen özneye bağlılık, "öznellik"ten çok "*özneler arasında*"lık olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda, paylaşılabılır bilginin ortamını oluşturan anlatı olarak imge, mimarlık eleştirisinin analitik yöntem içindeki sıradanlığını, keyfilik barındıran tekbencilliğini, biçimciliğini ve indirgemeciliğini ortadan kaldırarak, yapıcı ve üretken bir eleştiri için bir yöntem öngörmektedir.

6. TARTIŞMA

Gündelik dilde kullanılan bazı sözcüklerin akademik dilde anlamlandırılması, kavramsal olarak yeniden tanımlanmasını gerektirmektedir. Ancak, bu şekilde yeniden tanımlanan kavramlar, gündelik dilde de kullanıldığı için, anlamlandırılması güç sözcükler haline gelmektedir. İmge sözcüğü de kavram olarak irdelendiğinde daha zengin ve katmanlı bir yapı sunarken, gündelik dilde biçim ile özdeşleştirilmiş olarak düz anlamı ile kullanılmaya devam etmektedir. Bu kavramın mimarlık disiplini içinde, özellikle de akademik dilde, gündelik dilde olduğu gibi, anlam katmanları fark edilmeden kullanılması, her kavramda olduğu gibi, anlamının indirgenmesine, daralmasına ve giderek yozlaşmasına yol açmaktadır. Oysa düşüncelerin, tasarımların ve eleştirilerin oluşturulmasında ve ifade edilmesinde özel bir yere sahip olan imge kavramı, çok farklı anlam katmanları barındırdığından dolayı zengin anlama biçimleri sunmaktadır. Bu çalışmanın temel amacı, anlatı olarak imgenin katmanlı yapısına dikkat çekerek, mimarlıkta imgeyi yeniden düşünmek ve imge kavramının bu zengin anlama biçimlerini ortaya çıkaracak, anlama, yorumlama süreci bağlamında eleştiri süzgecinden geçmiş bilgi birikimi sağlayan bir yöntem önerisi sunmaktır.

Özellikle farklı temsil ortamlarının bir araya geldiği mimarlık disiplini, tasarım, temsil ve eleştiri alanlarında imge kavramının sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Bu tez çalışmasında, “yeni” ve özgün **tasarımı**, zihinsel olanın ve görülenin **temsili** ve -var olanı anlama ve yorumlama bağlamında- bilgi olarak **eleştiriyi**, mimarlıkta imgenin kullanıldığı farklı alanlar olarak tanımlamıştır. Anlatı yoluyla eleştiri, eleştiri yoluyla bilgi üretimi, mimarlıkta kavramın sağlıklı ve yararlı kullanımı için bir araştırma stratejisi olarak sunulmaktadır. Günümüzde mimarlıkta bilginin, sayısal ortamın evrensel hareketliliği içinde hızla ve fütursuzca dolaşan maddi imgeler üzerinden edinilmesi, imge kavramının mimarlık eleştirisinde kullanımını farklı kılmaktadır. Eleştiri, var olan üzerinden bilgi edinmenin kaynağı olarak, görüngünün ve onun tezahürü olan kuramın, zihinde oluşturduğu bütünün keşfi sayılmaktadır. Anlatı olarak imge bu bağlamda, söz konusu bütünü temsil etmektedir.

Bu açıdan bakıldığında bu çalışmada, Kayseri Sahabiye Mahallesi imgesi, imgenin katmanlı yapısını anlama ve yorumlama adına, bir örneklem olarak kabul edilmiştir. Kendine özgü bir imgesi olduğu düşünülen mahalle, kentsel mekânda, yaşantı /

deneyimin farklı bilgi türlerini bir araya getiren, aralarındaki dinamik ilişkilerin keşfedilmesine olanak sağlayan anlatı olarak yorumlanmış ve okunmuştur. İmgenin bütün bilgi türlerinden daha kapsayıcı bir olgu olduğu; ayrı ayrı duran bilgide çok aralarındaki “ilişki”nin öncelik kazandığı; bu ilişkilerin her ortam için sonsuz sayıda olasılık sunduğu kabul edilmiştir. İlişkileri ortaya koyan zihinsel süreç, tartışmasız öznel ve biriciktir. Her öznenin içinde bulunduğu çevrenin verdiği bilgiler ve deneyimler doğrultusunda farklı sonuçlara varabileceği, bu ilişkileri kurgulayan, sorgulayan ve ortaya koyan zihin ile bağlantılı olmasından kaynaklanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, günümüzde pozitivist yaklaşımla, analitik, pozitivist ve yapısalcı araştırma tekniklerinin, Sahabiye Mahallesi gibi, tarihi, kültürel, mekânsal, algısal birikim sunan kentsel mekânların imgesi üzerinden bilgi üretmekte ve eleştiri ortamı yaratmakta yetersiz kaldığı düşünülmektedir.

Olgunun ait olduğu bütünle ilişkisini kopartan parçalara indirgenmiş olarak incelenmesi, gözlemin gerçeklik düzleminden uzak bir deney ortamında yapılması ve bağlamı ile olan ilişkinin göz ardı edilmesi, imgenin ayrı ayrı duran bilgiden çok aralarındaki ilişkiyi ön plana çıkartan bir anlatı olarak düşünülmendiğini göstermektedir. Anlatıda hem özneye hem de nesneye gönderme yapıldığından, özne ile nesne arasında bir uzaklık olmadığı, aralarında geçiş sağlayan bir arayüz olduğu düşüncesi, nesneye tam bir yönelmişlik ile yaklaşmayı gerektirir. Okumanın özneler arasındalığını ortaya çıkaran bu durum, Geldsetzer’in (1996) “*anlamları bizler yanımızda getiririz*” sözüyle de oldukça belirgin bir hale gelmektedir. Bu açıdan bakıldığında **imge kavramını nasıl kullandığımız, dünyayı nasıl algıladığımızı ortaya koymaktadır**. Nesne ile özne arasında bir yarılmayı, nesnel ve tek bir doğru olduğu görüşünü reddeden bir yaklaşım çerçevesinde yapılandırılan bu çalışma, imge kavramının da nesne ve özne arasındaki geçirimli, birbirini ortaya çıkaran ve dönüştürebilen etkileşimli bir ilişkinin ürünü olduğu görüşü üzerinden ilerlemiştir⁴⁵. Kendi doğal ortamında deneyimlenen olgu, içinde bulunduğu koşulları ile birlikte yeni ilişkilere olanak sağlayan bir bütün olarak görülmektedir. Anlatı olarak imge, bu bağlamda ait olduğu bütünün bilgisini doğrusal bir süreç değil, ilişkisel bir düzlemde anlama ve açıklama yöntemi olarak sunulmaktadır.

⁴⁵. Husserl ve Gadamer’in fenomenolojik ve yorumbilimsel bakış açısının temel yaklaşımını oluşturan bu anlayış, nesnenin özne ile birlikte anlamlandırıldığını ifade eder. Husserl’in “parantez içine alma” durumu ve Gadamer’in önyargılara olan iyimser inancının devamında öznenin nesneyi algılayış ve yorumlayış biçimine göre anlamın değiştiği düşünülür. Bu yaklaşım hakkında geniş bilgi için bakınız, Husserl, 1981, 2005; Gadamer, 2002; Heidegger, 1975; Geldsetzer, 1996; Da Silva, 2002; McIntyre & Smith, 1989; Küçükaltın, 2006; Davey, 1999; Heywood & Sandywell, 1999; Kümbetoğlu, 2005; Akarsu, 1994; Canter, 1977; Capra, 1996; Groat & Wang, 2001; Seamon, 2003.

İmgeyi anlatı olarak anlama ve yorumlama –imgeyi kavramsal düzlemde anlama ve yorum üzerinden açıklama davranış eşgüdümü ile- deneyim üzerinden gerçekleşir. Bu açıdan bakıldığında, “deneyim” algıdan anlamaya, anlamadan okumaya, okumadan tasarıma dönüşen bilginin oluşumuna doğru bir yolculuk olarak düşünülebilir. Algıdan oluşan hülle ile imge arasındaki mesafe, bu yolculukta birbirini görünür kılan bir devinimle, ortadan kalkar. Algısal ve düşünsel birikimi harekete geçiren çevresel uyarıcı ile kurulan diyalog, “farkındalık” (Aydınlı, 2007) ile imgenin derinlerde var olan anlam katmanları ortaya çıkarır. Fizik dünyanın bir yansıması olarak algıları ve düşünceleri biçimlendiren imge, birçok düşünürün de vurguladığı gibi, zihinsel bir oluşumdur. Farklı zaman ve mekân ilişkileri, anlam katmanları üzerinden okunduğunda daha önceki deneyimler, bilgiler, değer yargıları, beklentiler ve kavramlar bir takımyıldızı gibi zihinde bilişsel bir harita oluşturur. Bir tür olay örgüsü olarak nitelendirilen çeşitli ilişki biçimleri, bir ağ üzerinde kesişen noktalar ve onları farklı yönlerden besleyen değerler, kavramlar, fikirler, hisler bütüne dair kesin olmayan, değişime açık büyük resmi görmemize yardımcı olur. İmgeyi bir olay örgüsü olarak görmek, bir görme biçimi olarak görülebilir; “anlatı”nın bu görme biçimiyle ortaya çıkan ağ ilişkisi, araştırmanın farklı aşamalarında, olgunun ait olduğu “büyük resmi”⁴⁶ görmek için bir yöntem oluşturduğu düşünülebilir. Kentin imgesi, bir olay örgüsü olarak düşünüldüğünde, zihinsel oluşumun kesişim / düğüm noktalarının, bağlama göre sürekli değişen yapısını bilgiye dönüştürür. Kesişim noktalarını dengede tutan, kimi zaman gerilim yaratan her kavram, kendi karşıtıyla bir arada var olur, düşünce ve duyguyu eşzamanlı olarak harekete geçiren bu görme biçiminde tezatların bu dengeli birlikteliği, zihinsel yapıyı muğlâk kılar ve duruma göre değişen esnek bir yapı kazandırır. Birbiriyle çelişen ancak birbirini bütünleyen tüm tezatlar ağ ilişkisi içinde sürekli devinerek yeni bilgiye dönüşme potansiyeli taşır. İmge, yapılı çevrenin sunduğu bu katmanlı yapı içinde, öznenin zihinsel süreçleri doğrultusunda, nesnenin anlam katmanlarının farkındalığı ile disiplinler arası bir yapıda ortaya çıkan bilginin kaynağı olarak görülmektedir.

İmgenin bu çelişkili ve dinamik yapısı birçok düşünür tarafından oldukça detaylı bir şekilde irdelenmiştir. Öncelikle imgenin zihinsel bir süreç olduğunun altını çizen Husserl ve Sartre’ın düşünceleri doğrultusunda, mimari tasarımda “yeni” ve özgün olanı üretme konusunda imge kavramı, mimarlık disiplininde konumlandırılmak üzere yeniden ele alınmıştır. **Bilincin yönelmişliğinin ortaya çıkardığı ve algıdan daha öte bir zihinsel oluşum olarak tanımlanan imge, nesne ile öznenin anlam**

46. Bu doktora tezinde kullanılan “büyük resim” kavramı “büyük anlatı” ile karıştırılmamalı; “büyük resim” herhangi bir yapılı çevrenin ait olduğu olay örgüsünü ortaya koyabilme potansiyeline ve onun sunduğu bu olanağı görebilme becerisine vurgu yapmaktadır.

retmek üzere buluşmuş olduğunu hatırlatır. Sartre'ın *imge-yapıntı*⁴⁷ kavramı da, Husserl'in bu zihinsel imge tanımı üzerinden "yeni" retmek yolunda imgenin yerini tartışma olanağı sağlamıştır. Sartre'a göre eski imgelerden yenilerini üreten yaratıcı süreçte imge, düşünme biçimini etkiler. "Yeni" olanın okluk ifade eden derin anlamı kentsel mekânı dönüştürdüğünden, mimari tasarım süreci de, bu olguyu doğrulayıcı bir ortam oluşturur. İmge kavramına algısal ve düşünsel bir açılım getirmek üzere örneklem olarak seçilen Sahabiye Mahallesi'nin fiziksel ve deneyimsel özelliklerinin, zihinde birer imge oluşturduğunu düşünebiliriz. Mahallede, medresenin, kültür yapılarının, konut bloklarının, sosyo-kültürel oluşumun kendine özgü farklı imgeleri vardır. Tıpkı Kuhn'un disipliner matrisinde olduğu gibi, Sahabiye Mahallesi'nin zamansal ve mekânsal bütününe ait imgesi, bu tekil imgelerin birbiriyle ilişkisinin değişmesi ile birlikte farklılıklar ortaya koymaktadır. Söz konusu paradigmatic yapıda, parçaların bir matris şeklinde birbiri ile olan ilişkisi, bu imgelerin zihindeki durumunu açıklamaktadır. Çok katmanlı bir yapısı olan kentsel mekâna ya da mevcut bir yapının yeniden kullanımına yönelik her müdahale, tıpkı Sartre'ın belirttiği gibi bu *anı-imgelerin* zihinde oluşturdukları "yeni" imgelerle, anlatının sürekliliğini sağlayacaktır. Kent imgesine dair paradigmayı oluşturan disipliner matrisin birer girdisi olan bu fragmanların bir araya geliş tarzı, o kentin imgesini biçim olarak değil, bir anlatı olarak yakalamada bazı ipuçları sağlar. "Yeni" tasarımı tanımlayan bu yaratıcı süreç, hem bir süreklilik hem de bir yenilik, değişim oluşturma enerjisini içinde barındırmaktadır. Ancak, bu birliktelik yalnızca biçimsel bir araya gelişler olarak düşünüldüğünde eklektik bir anlam taşıyacaktır. Oysa bu çalışmada, imgenin anlatı olarak okunmasının, "yeni" retmek konusunda daha dinamik olası nerileri serilmeyebileceği vurgulanmaktadır. İmgenin indirgemeci bir şekilde sadece biçimle özdeşleştirilmesi, bu yaratıcı sürece zarar vermekte ve imgenin, taklitler üretmesine, Adorno'nun bahsettiği anlamda gerçek "*mimesis*"e ulaşamamasına sebep olmaktadır. Zihindeki bu karmaşık süreçlerin özgün tasarımla sonuçlanması için, imgenin katmanlı yapısının ve bu yapının doğurduğu ilişkiler bütününün tasarımcı tarafından göz önüne alınması gerekliliği düşünülmektedir.

Hem düşüncenin hem de üretilmiş yapının paylaşılmasında temsil problemi ile i içe olan mimarlık disiplini, imgenin temsil ortamını oluşturan yapısından dolayı artıyapısalcı ve yapısalcı düşünürlerin imge tanımları ile doğrudan ilişkilidir. Husserl'in maddi imge tanımı ile ilişkilendirilebilecek fotoğraf ve çizimler mimarlığın temsil ortamının ana elemanları olarak görülmektedir. Bu temsil biçimleri de,

⁴⁷. Hlle, maddi imge, zihinsel imge, imge-anı ve imge-yapıntı kavramlarının detaylı açıklaması için bakınız Bölüm 2.5. Ayrıca Husserl, 2005, Sartre 2006.

özellikle basılı ya da sayısal paylaşım ortamında, deneyim olanağına sahip olmadığımız durumlarda, çevre ya da yapı ile ilgili zihinsel imgenin oluşmasına yardımcı olmaktadır. Ancak imgenin sunduğu olası durumlar, tartışılan kavrama ait bütün açılımların eşzamanlı olarak algılandığı ve düşünüldüğü bir ortamda ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle, yapısalcı düşünürlerin imgeyi yalnızca biçimle özdeşleştirmesi, biçim ve anlam arasındaki geçişken ilişkiyi yaraladığı ve tek katmanlı bir hale getirdiği için eleştirilmiştir. İmge, modern sonrası dönem içinde, biçimle olan ilişkisinin yüzeysel kalmasından dolayı, Adorno ve benzer bir şekilde Boorstin'in sosyal eleştirisinde önemli rol oynamıştır. İmgenin *insandaki soyutlama yeteneğini öldürdüğünü* düşünen Adorno (2002) gibi, Boorstin de bu kavramı zihinsel süreçlerin kısıtlandığı bir olgu olarak tanımlamıştır. Boorstin (1977), imgenin sorgulanmadan peşinden gidilen sosyo-kültürel bir olay haline gelmesini, salt çekicilik yaratan ticari bir araç olarak kullanılmasını, özellikle Amerikalılar için düşünmeyi engellen bir unsur olarak görür. Bu şekilde, maddi imge ve zihinsel imge arasındaki ilişkinin kurulamadığı durumlarda imge kalıplaşmış biçim içinde sıkışıp kalmış; düşünme ve soyutlamayı kısıtlayan bir olgu haline gelmiştir.

Art yapısalcıların imgeyi, zihindeki düşüncenin ifade edilmesinde bir aşama olarak görmesi ise, farklı bir temsil ortamına işaret etmektedir. Foucault'nun (2001, 2002), imgenin biçimden ayrışması konusunda, tasarımda *andırış* prensibini benimsemesi, aynısını gösteren şeyin imge olmadığını ifade etmesi, imgenin benzerlikten değil de andırıştan oluşan bir temsil olduğunu düşünmesi bu kavramın temsil ortamı içindeki yerini farklılaştırmıştır. İmgenin temsil ettiği gerçek ile olan ilişkisinin sorgulandığı bu bakış açısı, Deleuze'de de sinema örneklemeyle tartışılmıştır. Foucault ve Deleuze'un tanımladıkları bu imge temsil ilişkisi, Husserl'in imgeye yaklaşım şekliyle oldukça belirgin paralellikler barındırmaktadır. Tasarım ve temsilin gerçeklik tartışması içindeki yerine dikkat çeken bu durum, temsil araçlarının mimarlık disiplininde yapıcı bir eleştiri tarzı oluşturmasında önemli ipuçları vermektedir. Eleştiri ile temsilin geçişken ilişkisi, imgenin anlatı olarak okunmasında kaygan bir zemin oluşturmaktadır.

Bu geçişken / etkileşimli ilişki, analitik bir inceleme yerine, Kayseri Sahabiye Mahallesi örnekleminde, farklı katmanların üst üste getirilmesiyle çakışan ve ayrışan özellikleri bir araya getiren bir haritalama yöntemiyle yeniden irdelenmiştir. Zaman-mekân ilişkileri bağlamında, karmaşık anlamlandırma süreçlerine tanık olan mahallenin imgesi, farklı temsil ortamlarını barındırmaktadır. Tarihsel, toplumsal, mekânsal ve yaşantıya ait bu temsil ortamlarına tek tek bakmak, onları aralarındaki ilişkiden soyutlamak, kentin bu parçasına ait bilginin kısıtlı kalmasına sebep

olacaktır. Bu çalışmada anlatılan imge kavrayışı, tek katmanlı böyle bir bilginin, indirgeyici ve verimsiz olduğunu ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu katmanları, birbirini açığa çıkaracak ilişkileri ile okumak, betimlemeci olan bilgiyi yorumlayarak bir anda görülemeyen yeni bilgi olanakları yaratmak, burada serimlenmeye çalışılan yöntemin ana kurgusu olarak tanımlanmıştır. Sahabiye Mahallesi'nin bu temsil ortamlarının bir biri ile ilişkisine öncelik veren okuması, anlatı olarak imgenin ilk izlenimden farklı bir yapısı olduğunu da vurgulamaktadır. Bu dinamik bilgi, özne-nesne ilişkisi bağlamında oluşturulur; anlatı olarak imge, bu bilginin paylaşılabilişliğini, okuma üzerinden eleştiri ve eleştiri üzerinden bilgi üretme sürecini tanımlayarak ortaya koyar. **Okuma eleştiri, eleştiri de bilgi üretmeyi bir süreç haline getirir;** ancak bu devingen yapı- ürün- süreç birlikteliğine işaret eder. Bu şekilde ortaya çıkan mimarlık bilgisi referans alındığında, kentin ya da mimari ürünün bir tek anlamı olmadığı, diğer bir deyişle, nesneye ait bilginin öznenin bakışıyla yeniden üretilebildiği çokluk ortamında süreç – ürün ilişkisinin kaygan bir zeminde sürekli devinim içinde olduğunu gerçeği farklı bir yöntem arayışını zorunlu kılar.

Kendine özgü bir kimliği olan herhangi bir kentsel mekâna ait bellek oluşturan bilgiyi okumaya olanak sağlayan imge, o yerin kendine özgü bir okuma paradigmasını oluşturmaktadır. Kimlik ile temsil ortamlarının dinamik ilişkisini görünür kılan bu paradigma, imgenin katmanlı yapısını da ortaya çıkarır. Sahabiye Mahallesi okuması ile ortaya çıkan “imge” üzerinden zaman mekân bağlamında katmanlı temsil ortamlarının ilişkisel bilgisini anlama ve yorumlama yöntemi, gelecek tasarımlar için bir çerçeve model oluşturabilir. İmgenin mimarlık bilgisindeki yerine işaret eden bu yaklaşım, yeni sorular ortaya koyarak yeni bilgilerin üretilmesine de aracılık eder. Her bir soru, yeni ilişki ağlarını ortaya çıkaracak ve her defasında yeni okumalara ihtiyaç duyulacaktır.

Bu bağlamda, örneklem olarak seçilen Sahabiye Mahallesi'ne yapılacak her müdahale, önerilen yeniden okuma yöntemi ile içselleştirilmiş bilgiye dönüşmeli; diğer bir deyişle imgenin ortaya çıkarttığı olay örgüsü, bireysel ve toplumsal hafızanın farklı bilgi üretimlerine olanak sağlayacak şekilde esnek olmalıdır. Örneğin, kentin yeni gelişme alanlarına doğru kayması, merkez çeper ilişkisini muğlâk kılan kaygan zemini anlamada, bir olay örgüsü olarak imgenin rolünü önemli kılar. İmgeyi anlatı olarak okuma sonucu ortaya çıkan bütünsel kavrayış, kentte yeni merkezlerin oluşumuna olanak sağlayan olası durumları serimleme, ya da bölgedeki yeni kültürel oluşumların ve yeni yapıların Sahabiye Mahallesi'nin imgesini dönüştürme potansiyelini anlamaya yardımcı olur. Bu ve benzeri olası durumlar,

yeni sorular ve yeni ilişkiler bağlamında yapılacak her müdahalenin koşullarını anlama adına Sahabiye Mahallesi imgesinin durağan olmayan yapısını ortaya koyar. Bu çalışmada, anlatı olarak okunan Sahabiye Mahallesi imgesi, süreç ve ürün birlikteliğini serimleyen bir örneklemdir; Sahabiye' ye ait bilgi verme, ya da onun imgesine dair bir sonuç çıkarmak iddiasında değildir. Söz konusu yapıyı çevrede kentsel dönüşüm adına yapılacak müdahaleler için bu çevrenin zamansal - mekânsal olay örgüsünü açıklayan ilişkisel bilgisinin üretilmesi, kentsel mekânın bütüncül okumasına yönelik çıkarımlar yapılması için önemli ipuçları taşımaktadır.

Bu açıdan bakıldığında, imgeyi bir anlatı olarak okuma - anlama ve yorumlama - için kentsel mekânı ve ait olduğu imgesini durağan, zamandan bağımsız ve tikel bir yapı içinden anlamak mümkün değildir; tersine tikel bir durumun genel ile ilişkisine öncelik veren çokluk ortamı yaratan bir araştırma stratejisi ile okuma gerçekleşir. Kentin dinamik yapısının fark edilmesi, imgenin değişken bir olay örgüsü – bir anlatı - olarak okunması, çokluk ortamının farklı anlam katmanlarının zamansal-mekânsal dönüşümüne olanak sağlayan kaygan zemini algılayabilen bir bakış açısını gerektirir. Bu kaygan zeminde sürekli dönüşen bir bilginin belge haline gelme zorluğu ve bilginin kalıcılığı göz önüne alındığında; zamana tabi bir mekân kavrayışının kalıcılık ve geçicilik sorgulaması ön plana çıkar. Bu çalışmada ele alınan örneklem – Sahabiye Mahallesi - tikel bir durumun çıkarımına işaret etmemekte; ilişkisel bilginin tikel ve genel, geçicilik ve kalıcılık arasında yaratmış olduğu gerilimin arada olma halinin çelişkisini içinde barındırmaktadır. Bu sürecin paylaşılabir bilgi oluşturmak üzere herhangi bir nedenle kullanılma ihtiyacı, sürecin bir noktada kesilmesini gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda, Sahabiye Mahallesi'nin ve bu mahalleye ait imgenin, zaman içinde farklılaşacağı gerçeği beklenen ve istenen bir durumdur. Örneklem, tikel bir durumun genelleştirme potansiyeline sahip olması nedeniyle sürekli yeniden tasarlanabilir olma özelliği taşır. Bu tez çalışmasında Sahabiye Mahallesi tikel bir duruma işaret ediyor olsa da, anlatı / olay örgüsü olarak imge, ilişkisel bilgiye gönderme yaptığından genellenebilir olma potansiyeli taşımaktadır.

Bu bağlamda, anlatı / olay örgüsü olarak imgeyi okuma, öznellik ve nesnellik ikilemini aşma, her tikel durum ve zaman için geçerli olanı genelleştirebilir bir bilgi olma potansiyelini arama adına yeni bir yöntem önerisi olarak düşünülebilir. Yöntem, bilgi üretme kaynağı ya da bilgiye ulaşma yolu olarak düşünülürse, anlatı olarak imgeyi okuma, yeni bir görme ve düşünme biçimiyle bilgiye ulaşmak için bir araştırma stratejisi olarak kabul edilebilir. İmgenin sağladığı ilişkisel bilgi çerçevesinde, diğer bir deyişle çerçeve model üzerinden her duruma göre değişen

okuma taktikleri geliştirmek, aslında tikel ve genel arasındaki gidip gelmeleri sağlayan bir araştırma stratejisidir. Günümüz mimarlığını ve içinde bulunduğu kentin dinamik yapısını anlamada önemli rol oynayan bu yaklaşım, anlatı olarak imgeyi okuma taktikleri ve stratejisi geliştirmede olası durumları ve koşulları ortaya koyar. Mimarlıkta tasarım, temsil ve eleştiri ortamlarının katılaşmasına ve tipler üretmesine engel olabilecek dinamik bilginin kaynağı, anlatı olarak imge olgusunun içinde saklıdır. Günümüz mimarlığında salt sayısal temsil araçlarıyla üretilen imgenin hızla tüketilmesi karşısında, imge yasağı ve imgeye övgü arasında gidip gelme stratejileri ve taktikleri geliştirmek için farklı bakış açılarına ve araştırma yöntemlerine gereksinim giderek artmaktadır. Bu tez çalışmasında kendine özgü kuramsal yapısı ile iç içe gečen bir araştırma stratejisi, imgeyi kuramsal çerçeve içinden anlatı olarak okuma yöntemi önerilir; bu anlamda özgün bir yöntem arayışı için bir başlangıç olarak kabul edilebilir.

KAYNAKLAR

- Adorno, T.W.**, 2002. *Minima Moralia*, çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, Metis Yayınları, İstanbul.
- Adorno, T.W.**, 2004. *Walter Benjamin Üzerine*, YKY, İstanbul.
- Adorno, T.W.**, 1982. On The Fetish – Character In Music And The Regression Of Listening, in *The Essential Frankfurt School Reader*, pp. 275-299, Eds. Andrew Arato, Eike Gebhard, Continuum, NY.
- Akarsu, B.**, 1994. *Çağdaş Felsefe: Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları*, İnkılap Yayınları, İstanbul.
- Akay, A.**, 1996, Yersiz Yurtsuzlaşma Üzerine, *Toplumbilim: Gilles Deleuze özel sayısı*, **Kasım**, pp.19-23.
- Akay, A.**, 2006. *Gilles Deleuze İçin*, AK Sanat, Fransız Baharı Yayınları, İstanbul.
- Akın, G.**, 2002. Felsefe Mimarın Ne İşine Yarar, *Mimarlık ve Felsefe* içinde, ss.118-125, eds. A.Şentürer, Ş.Ural, A.Atasoy, Yapı Endüstri Merkezi, İstanbul.
- Alemdar, Y., Dedeoğlu, F.**, 2009, "Ayna Atölyesi", *TOL*, 6, güz 2008, pp. 53-57.
- Alemdar, Y.**, 1998, A Transformative Relationship Between Architecture And Architectural Media: Turkish Media After 1980 [Mimarlık Üretimi Ve Mimarlık Yayınları Arasındaki Dönüştürücü İlişki: 1980 Sonrası Türk Mimarlık Yayınları], *Yüksek Lisans Tezi*, ODTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Aravot, I.**, 1995. Narrative Myth And Urban Design, *Journal Of Architectural Education, ACSA*, **49**, 79-91.
- Aydınlı, S.**, 2002. Epistemolojik Açıdan Mekân Yorumu, *Mimarlık ve Felsefe* içinde, ss. 40-52, ed. A.Şentürer, Ş.Ural, A.Atasoy, YEM Yayınları, İstanbul.
- Aydınlı, S., Akpınar, İ.**, 2002. Authenticity as a Tension of Global and Local Values, *Traditional Dwellings and Settings Review*, **XIV, No:1**, pp.73-90.
- Aydınlı, S.**, 2007. Awareness as a Design Paradigm, *The Design Studio: A Black Hole* içinde, pp.113-137, ed. Gülsün Sağlamer, YEM Yayın, İstanbul.
- Aydınlı, S.**, 2008. Mekân'dan "Mekânsal"a: Mekanın Zamansallığı / Zamanın Mekânsallığı, *Zaman-Mekân, III. Mimarlık ve Felsefe Toplantıları Sunuları* içinde, pp. 113-136, ed. Şentürer, A., Ural, Ş., Berber, Ö., Sönmez, F.Y., YEM Yayınları, İstanbul.
- Barthes, R.**, 1982. *Image, Music, Text*. makaleleri seçen ve çeviren Stephen Heath. William Collins Sons Ltd. Great Britain.
- Barthes, R.**, 1984. *Camera Lucida; Reflections on Photography*, çev. Richard Howard, Fontana Paperbacks, London.
- Barthes, R.**, 1986. "The Responsibility of Forms"; Critical Essays on Music, Art & Representation, Trans. Richard Howard, Basil Blackwell, Oxford.

- Barthes, R.**, 1997a. Semiology and Urban and "The Eiffel Tower", *Rethinking Architecture: A Reader In Cultural Theory* içinde, pp. 166-172. ed. Neil Leach, Routledge, London.
- Barthes, R.**, 1997b. "The Eiffel Tower", *Rethinking Architecture: A Reader In Cultural Theory* içinde, pp. 172-182. ed. Neil Leach, Routledge, London.
- Beloff, H.**, 1985, *Camera Culture*, Basil Blackwell Inc., New York.
- Benjamin, W.**, 1968. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, *Illuminations: Essays and Reflaections* içinde, pp. 217-253, ed. Hannah Arendt, Schocken Boks, NY.
- Benjamin, W.**, 1998. Öykünme Yetisi Üzerine, *DeFTER*, **34**, 12-15.
- Berger, J.**, 2006, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul.
- Bird, A.**, 2000. *Thomas Kuhn*, Princeton Univ. Press, Princeton, New Jersey.
- Bogue, R.**, 1999. Word, Image and Sound: The Non-Representational Semiotics of Gillets Deleuze, *Mimesis In Contemporary Theory V.2. Mimesis, Semiosis and Power* içinde, pp. 77-99, ed. Ronald Bogue, John Benjamins Publishing Company, Philadelphi / Amsterdam.
- Boulding, K.**, 1956. *The Image*, University Of Michigan Press, ABD.
- Boorstin, D.J.**, 1977. *The Image; A Guide To Pseudo-Events in America, (The Image, Or, What Happened to the American Dream)*, Atheneum, New York.
- Brennan, J.**, 2006. The Use of Narrative in Contemporary Rural Architecture, *Architectural Design Quarterly*, **10**, 12-23.
- Broch, H.**, 1969. Notes on The Problem of Kitsch, *An Anthology of Bad Taste* içinde, pp. 49-76, ed. Gdorfler, Studio Vista, London.
- Bybee, C.**, 2007, Semiotics, Structuralism and Television <<http://jcomm.uoregon.edu/~cbybee/j388/semiotics>>, 2007'de bu sayfadan alınmıştır.
- Cache, B.**, 1995. *Earth Moves; The Furnishing Of Territories*, Mit Pres, Ny.
- Calinescu, M.**, 1987. *Five Faces of Modernity*, Duke Univ. Press, Durham.
- Calvino, I.**, 2002. *Görünmez Kentler*, YKY, İstanbul.
- Canter, D.**, 1977. *The Psychology Of Space*, The Architectural Press, London.
- Capra, F.**, 1996. *Yaşamın Örgüsü*, çev. Beno Kuryel, Yem Yayınları, İstanbul.
- Cohen, J.L.**, 1988. The Misfortunes Of The Image: Melnikov In Paris, 1925 (On Architecture And Photography), *Architectureproduction* içinde, pp. 100-122, eds. Joan Oackman, Beatriz Colomina, Princeton Architectural Press, New York.
- Colman, F.J.**, 2005. Cinema: Movement-Image-Recognition-Time, *Gilles Deleuze; Key Concepts* içinde, pp.141-159, ed. Charles J. Stivale, McGill-Queen's University Press, Montreal.
- Colomina, B.**, 1988a. More About Reproduction: In Response To Oacman And Mcleod, *Architectureproduction* içinde, pp.232-240, eds. Joan Oackman, Beatriz Colomina, Princeton Architectural Press, New York.

- Colomina, B.**, 1988b. Introduction: On Architecture, Production And Reproduction, *Architectureproduction* içinde, pp. 6-24, eds. Joan Oackman, Beatriz Colomina, Princeton Architectural Press, New York.
- Colomina, B.**, 1994. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts.
- Conley, T.**, 2005. Folds And Folding, *Gilles Deleuze; Key Concepts* içinde, pp.170-182, ed. Charles J. Stivale, McGill-Queen's University Press, Montreal.
- Crane, D.**, 1992. Media and The Urban Arts, *Foundations of the Popular Culture*, 1, Sage Publications, California,
- Croset, P. A.**, 1988. The Narration of Architecture, *Architectureproduction* içinde, pp. 200-213, eds. Joan Oackman, Beatriz Colomina, Princeton Architectural Press.
- Da Silva, J.J.**, 2002. Phenomenology and the Formal Sciences, *Veritas*, 47, 61-69.
- Davey, N.**, 1999. The Hermeneutics Of Seeing, *Interpreting The Visual Culture; Explorations In The Hermeneutics Of Visual*, pp. 3-30, eds., Heywood, I. & Sandywell, B., Routledge, NY.
- Direk, Z.**, 2003. *Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Deleuze, G.**, 1996, Göçebe Düşünce, *Toplumbilim: Gilees Deleuze özel sayısı, Kasım*, pp.63-69.
- Deleuze, G.**, 2000. *Cinema 2: The Time-Image*, The Athlone Pres, London.
- Deleuze, G., Guattari, F.**, 2000. *A Thousand Plateaus; Capitalism Schizophrenia*, University of Minnesota Press, USA.
- Descartes, R.**, 1968, *Discourse on Method and The Meditations*, Penguin Classics, London.
- Direk, Z.**, 2004. Levinas Ve Sartre: İmge Üstüne, *Etik – Estetik* içinde, pp. 188-201, eds. A. Şentürer, Ş. Ural, F. Uzsönmez, Yapı Yayınları, İstanbul.
- Dovey, K.**, 1995. Place / Power, *AD*, 65,no:3/4, 36-41.
- Dreyfus, H.L., Rainbow, P.**, 1983. *Michel Foucault; Beyond Structuralism and Hermeneutics*, University of Chicago Press, Chicago.
- Eco, U.**, 1997. Function and Sign: The Semiotics of Architecture and How an Exposition Exposes Itself, *Rethinking Architecture: A Reader In Cultural Theory* içinde, pp. 182-210, ed. Neil Leach, Routledge, London.
- Eco, U.**, 2001. *Açık Yapı*, çev. Pınar Savaş, Can Yayınları, İstanbul.
- Eravşar, O.**, 2000. *Seyahatnamelerde Kayseri*, K.T.O. Yayınları, Kayseri.
- Feyerabend, P.K.**, 1999, *Yönteme Karşı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Fisher, T.**, 1990. Image Building, *Progressive Architecture*, **August**, 88-97.
- Foucault, M.**, 1993. *Ders Özetleri; 1970-1982*, çev. Selahattin Hilav, Yapı Kredi, İstanbul.
- Foucault, M.**, 1997. Of Other Spaces: Heterotopias And Utopias and Panopticism, *Rethinking Architecture: A Reader In Cultural Theory* içinde, pp. 350–367, ed. Neil Leach, Routledge, London.

- Foucault, M.**, 2001. *Kelimeler Ve Şeyler*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. İmge Yayınları, Ankara.
- Foucault, M.**, 2002. *Bu Bir Pipo Değildir*, çev. Selahattin Hilav, YKY, İstanbul.
- Frisby, D.**, 2002. The Metropolis As Text, Otto Wagner And Vienna's Second Renaissance, *The Hieroglyphics Of Space: Reading And Experiencing The Modern Metropolis* içinde, pp.15-31, ed. Neil Leach, Routledge, NY.
- Gadamer, H.G.**, 2002. *Truth And Method*, The Continuum Publishing Company, New York.
- Geldsetzer, Lutz**, 1996. Truth, Falsity And Verisimilitude In Hermeneutics", Symposium, *The Analytical Philosophy and Philosophy of Science*, Beijing-Academy for Social Sciences, Beijing. 23 -25 of July. <<http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/philo/geldsetzer/truth.htm>>, 2004'te bu sayfadan alınmıştır.
- Groat, L., Wang, D.**, 2001. *Architectural Research Methods*, John Wiley & Sons Inc., NY.
- Hale, J.**, 2001. Cognitive Mapping, New York Vs. Philadelphia, *Hieroglyphics of Space: Reading And Experiencing The Modern Metropolis* içinde, pp. 31-42, ed. by Neil Leach, Routledge, London.
- Heidegger, M.**, 1975. Poetry, Language, Thought, Harper & Row publishers NY.
- Heywood, I., Sandywell, B.**, 1999. Introduction, *Interpreting Visual Culture – Explorations In The Hermeneutics Of Visual* içinde, pp. ix-xviii, ed. Heywood, I. & Sandywell, B. Routledge, Ny.
- Horkheimer, M.**, 2002. *Akıl Tutulması*, çev. Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul.
- Husserl, E.**, 1981. Pure Phenomenology, Its Method and Its Field of Investigation, (Imaugural Lecture at Freiburg im Breisgau, 1917, çev. Robert Welsh Jordan), *Husserl: Shorter Works* içinde., ed. Peter McCormick and Frederick A. Elliston, University of Notre Dame Press, Indiana. <http://www3.baylor.edu/~Scott_Moore/essays/Husserl.html>, 2004'de bu sayfadan alınmıştır.
- Husserl, E.**, 2005. *Phantasy, Image, Consciousness And Memory (1898-1925) Selected Works*, ed. Rudolph Bernet, Springer, The Netherlands.
- Huygens, I.**, 2007. Deleuze and Cinema: Moving Images and Movements of Thought, *Online magazine of the Visual [&] Narrative (ISSN 1780-678X)*, **18**, <http://www.imageandnarrative.be/thinking_pictures/huygens.htm> 2007'de bu sayfadan alınmıştır.
- Jacobs, J.**, 1992. *Death and Life of Great American Cities*, Vintage Books, NY.
- Jay, M.**, 1993. *Downcast Eyes; The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, California.
- Jay, M.**, 2001. *Adorno*, çev. Ünsal Oskay, Der Yayınları, İstanbul.
- Jay, M.**, 2005. *Diyalektik İmgelem: Frankfurt Okulu ve Toplumsal Araştırma Enstitüsü'nün Tarihi*, çev. Ünsal Oskay, Belge Yayıncılık, İstanbul.

- Jones, S.S.**, 2000. Representations in Durkheim's Masters: Kant and Renouvier 1: Representation, Reality and the Question of Science, *Durkheim and Representations* içinde, pp. 37-59, ed. by W.S.F. Pickering, Routledge, London, <http://books.google.com/books?id=BMc7QbG9fSMC&pg=PR5&hl=tr&sig=uJZ460sall-FHI_XeeSdgQuPxAs#PPR7,M1> 2008'de bu sayfadan alınmıştır.
- Kahvecioğlu, H.**, 1998. Mimarlıkta İmaj: Mekânsal İmajın Oluşumu ve Yapısı Üzerine Bir Model, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Karakaya, N.**, 2006. *Fotoğraflarda Kayseri*, Kocasinan Belediyesi Yayınları, Kayseri.
- Kasap, M.**, 2007. Kişisel görüşme.
- Kocatürk, F.**, 2004. Kayseri'de Konut Yerleşimlerinde Arz Talep değişimi, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Kuhn, T.S.**, 2003. *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, çev. Nilüfer Kuyaş, Alan Yayınları, İstanbul.
- Küçükakal, K.**, 2006. *Husserl*, Say Yayınları, İstanbul.
- Küçüknalbant, Y.**, 2007. Kişisel görüşme.
- Kümbetoğlu, B.**, 2005. *Sosyolojide Ve Antropolojide Niteliksel Yöntem Ve Araştırma*, Bağlam Yayıncılık, Ankara.
- Leach, N.**, 2002. Erasing The Traces: Denazification Of Post Revolutionary Berlin & Bucharest, *The Hieroglyphics of Space: Reading and Experiencing the Modern Metropolis* içinde, pp. 80-92, ed. Neil Leach, Routledge, London.
- Lynch, K.**, 1960. *The Image Of The City*, MIT Pres, New York.
- Lyndon, D., Moore, C.W.**, 1994. *Chambers For A Memory Palace*, MIT Pres, London.
- Marcus, C.C.**, 1995. *House As A Mirror Of Self: Exploring The Deeper Meaning Of Home*, Conari Pres, Berkeley, California.
- McIntyre, R., Smith, D.W.** 1989. Theory of Intentionality, *Husserl's Phenomenology: A Textbook* içinde, pp. 147-179, ed. by J. Mohanty and W. McKenna Washington, D.C., Center for Advanced Research in Phenomenology & University Press of America, <<http://sun3.lib.uci.edu/eyeghiay/Philosophy/Faculty/intentionality.pdf>>, 2007'de bu sayfadan alınmıştır.
- McLeod, M., Oackman, J.**, 1988. Some Comments On Reproduction With Refernce To Colomina And Hays, *Architectureproduction* içinde, pp. 223-231, eds. Joan Oackman, Beatriz Colomina, Princeton Architectural Press, New York.
- Merleau-Ponty, M.**, 2001. *Phenomenology Of Perception*, Routledge, London.
- Merleau-Ponty, M.**, 2003. *Göz Ve Tin*, çev. Ahmet Soysal, Metis Yayınları, İstanbul.
- Merleau-Ponty, M.**, 2005. *Algılanan Dünya*, çev. Ömer Aygun, Metis Yayınları, İstanbul.
- Moles, A.**, 1992. *Belirsizin Bilimleri*, YKY, İstanbul.

- Mugerauer, R.** 1994. *Interpretations On Behalf Of Place – Environmental Displacements And Alternative Responses*, State University Of NY Pres, NY.
- Özkaramete, Ş.**, 2007, Kişisel görüşme.
- Peirce, C. S.**, 1955. *Logic On Semiotics: The Language Of Signs*, *Philosophic Writings On Peirce* içinde, Dover Pub., NY.
- Pokinghorne, D.**, 1983, *Metodology for the Human Sciences*, SUNY Pres, USA.
- Popper, K.**, 1998, *Bilimsel Araştırmanın Mantığı*, YKY, İstanbul.
- Rabate M.**, 1997. Introduction, *Writing The Image After Roland Bathes* içinde, pp.1-19, ed. J. Michel Rabate, University of Pennsylvania Pres, Philedephia.
- Ross, S. D.**, 1994. Theory of Art: Inexhaustibility By Contrast, *Art and Its Significance, An Anthology of Aesthetic Theory* içinde, pp.300-322, ed. Stefan David Ross, State University of New York Press, New York.
- Ryan, M.L.**, 2001. Beyond Myth and Media, The Case of Narrative in Digital Media, *The International Journal of Computer Game Research*, **1**, 1-17. <<http://www.gamestudies.org/0101/ryan/>> 2007’de bu sayfadan alınmıştır.
- Ryan, M.L.**, 2003. On Defining Narrative Media, *Online magazine of the Visual [&] Narrative (ISSN 1780-678X)*, **6** <<http://www.imageandnarrative.be/mediumtheory/marielaureyan.htm>> 2007’de bu sayfadan alınmıştır.
- Sayın, Z.**, 1998. Öykünme Ve Temsil, İmge Ve Benzeşim: Beden Kesintisiz Metin, *Defter*, Yaz 1998, Yıl:11 Sayı:**34**.
- Sayın, Z.**, 2000a. Batı’da Ve Doğu’da Bedenin Temsilinde Haysiyet Ve Zillet, *Defter*, Yaz 2000, **39**, 159-211.
- Sayın, Z.**, 2000b. Beyin Uzvu, Yüksel Aslan Resmi Üzerine Bir Okuma Denemesi, *Defter*, Sonbahar 2000, **41**, 73-92.
- Sayın, Z.**, 2004. Adorno’da İmge Yasağı, *Theodor Adorno (1903-1969), Aydınlanma Ve Sanatın Diyalektiği*, İstanbul, 17.Nisan.
- Sartre, J.P.**, 1995. *Edebiyat Nedir?*, çev. Bertan Onaran, Payel Yayınları, İstanbul.
- Sartre, J.P.**, 2006. *İmgelem*, Çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Sarup, M.**, 1995. *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev. A.Baki Güçlü, Ark Yayınevi, Ankara.
- Saussure, F.**, 1966. Course in General Linguistics, ed. Charles & Sechehaye, Albert Bally, McGraw-Hill Inc. NY, <<http://www2.sims.berkeley.edu/courses/is296a-3/s06/Saussure.pdf>> 2008’de bu sayfadan alınmıştır.
- Seamon, D.**, 2003. Fenonemoloji, Yer, Çevre ve Mimarlık Literatürünün Değerlendirilmesi, çev. Sema Serim, *TOL*, **3**, 36-54.
- Seamon, D.**, “Phenomenology, Place, Environment Adn Architecture”. *Environmental And Architectural Phenomenology Newsletter*, ...
- Serim, S.** 2007, “Yapılı çevre üzerinden mimarlık bilgisinin üretilmesi: Eleştirel bir değerlendirme”, *İTÜ Dergisi /a*, Eylül, Cilt:**6**, Sayı:**2**, 25-36.

- Sert, G.B.**, 2006, A Survey On Photographic Representation In Architectural Magazine Covers: Covers Of Arredamento-Mimarlık [Mimari Dergi Kapaklarında Kullanılan Fotografik Temsil Üzerine Bir Araştırma: Arredamento-Mimarlık Kapakları], *Yüksek Lisans Tezi*, ODTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Sevinç, S.**, 1996, 1960 Ve Sonrası Çağdaş Türk Resminde Figürün İmgesel Betimlenmesi, *Doktora Tezi*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Samsun.
- Somers, M.**, 1994. The Narrative Constituion of Identity: A Relational and Network Approach, *Theory and Society*, **23**, 605-649.
- Stivale, C.J.**, 2005a. Introduction, *Gilles Deleuze; Key Concepts* içinde, pp.1-19, ed. Charles J. Stivale, McGill-Queen's University Press, Montreal.
- Stivale, C.J.**, 2005b. Cronology, *Gilles Deleuze; Key Concepts* içinde, pp. 194-195, ed. Charles J. Stivale, McGill-Queen's University Press, Montreal.
- Sünerin, F.G.**, 2006. Anne Ve Babanın Ruhsal Gerçekliğinin Bir Yansıması: Çocuk Arzusu, <http://egitimux.com/modules/sections/index_op_viewarticle_artid_174.html>, sayfasından 2008'de alınmıştır.
- Sütçü, Y.**, 2005. *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinema Felsefesi*, Es Yayınları, İstanbul.
- Şanal, M.**, 2004. Türk Kültür Tarihi İçerisinde Kayseri Halkevi Ve Faaliyetleri (1932-1950), *Milli Eğitim Dergisi*, **161**, T.C. MEB Yayınlar Dairesi Başkanlığı, Ankara. <<http://yayim.meb.gov.tr/dergiler/161/sanal.htm>> 2007'de bu sayfadan alınmıştır.
- Şekercioğlu, T.**, 1993, Photography In Architectural Periodicals: Formulating A Typology For The Use Of A Single Photographic Image Per Building [Mimari Dergilerde Fotoğraf: Bina Başına Tek Fotografik İmge Kullanımı İçin Bir Tipoloji Önerisi], *Yüksek Lisans Tezi*, Bilkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Tanyeli, U.**, 2007, Mimarlığın Aktörleri, İstanbul.
- Ünal, H.**, 2007. Kişisel görüşme.
- Weissberg, L.**, 1997. Circulating Images, Notes on the Photographic Exchange, *Writing The Image After Roland Bathes* içinde, pp.109-132, ed. J. Michel Rabate, University of Pennsylvania Pres, Philedephia.
- Yardımlı, A.**, 1998, İdea Gençlik Yayınları Arşivi I, Descartes – Söylem, Spinoza – İnceleme, Leibniz – Monadoloji, İdea Yayınları, İstanbul.
- Yüksel, E.I.**, 2008, Türk ve Avrupalı Mimarlık Öğrencilerinin Mimari Yapı İmajlarından Etkilenmelerini Sağlayan Mimari Bileşenler, *Yüksek Lisans Tezi*, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

ÖZGEÇMİŞ



Ad, Soyad: Zemin Yeşim Alemdar

Doğum Yeri ve Tarihi: Kayseri, 07.09.1968

Adres: Erciyes Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Kayseri

Lisans Üniversitesi: Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, 1989.

Yayın Listesi:

Alemdar, Y., 1999, “Değişen Mimari Beğeni ve Mimari Medyanın Rolü”, Mimar - Anlam - Beğeni, ed. Gülnur Güvenç, YEM Yayın, İstanbul, pp. 204-212.

Alemdar, Y., Büyükmihçi G., Parlak Ö., 2000, “A Transformative Comparison: Traditional and Contemporary Construction and Earthquakes” Earthquake Safety, International Conference, UNESCO, ICOMOS, İstanbul.

Alemdar, Y., 2001, “Türkiye’deki Mimarlık Dergileri Üzerine Bir Sınıflama”, Mimarlık, 300, pp. 37-42.

Alemdar, Y., Çağır, M., 2002, “Matrix ve Sanallık Kavramı”, TOL, 1, pp. 29-35.

Alemdar, Y., 2006, “Mimarlık Eleştirisinde Bir Araç Olarak “İmge”, 1. Türkiye Mimarlık Eleştirisi Örnekleri Seçkisi, 2. Ödül. İstanbul Büyükşehir Mimarlar Odası. (Mimarlar Odası İstanbul Büyükşehir Şubesi tarafından basılmıştır, 2007).

Alemdar, Y., Aydın, S., 2007, “Understanding and Interpreting the Image as Narrative”, Architecture And Phenomenology Conference, Haifa, 25.05.2007.

Alemdar, Y., Dedeoğlu, F., 2008, “Ayna Atölyesi”, Ferda Dedeoğlu ile birlikte, TOL, 6, güz 2008, pp. 53-57.