



Büyük Hikâyelerin Küçük Mekânları: Minyatür Bebek Evleri

Umut Şumnu

Department of Interior Architecture and Environmental Design, Faculty of Art Design and Architecture, Baskent University, Ankara, Turkey
usumnu@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1172-0532>

ÖZET

İlk ortaya çıkışı 16.yy sonlarına tarihlendirilen minyatür bebek evleri, günümüzde çoğunlukla çocuklarla bağdaştırılsa ve birer 'oyuncak' olarak görülse de, tarih içinde yetişkinlerin bir taraftan dünyadaki gücünü, zenginliğini, toplumsal saygınlığını ve zevkini dışarıya sunma, diğer taraftan da 'çocukluğu' keşfetme ve düşsel bir dünyaya kaçma olanağı sağlayan üretimler olmuştur. 19.yy'la beraber ucuz üretim yöntemlerinin ve seri-üretim olanaklarının yaygınlaşmasıyla bebek evleri standarize olmuş, 'sahibi adına konuşan' öznel değerlerini kaybederek anonim karakterde nesnelere dönüşmüştür. Bu kapsamda, çalışma ilk olarak minyatür üzerine kuramsal bir tartışma yapmayı ve minyatürün basitçe büyük nesnelere küçültülmüş kopyaları olmadığını göstermeyi hedefler. Çalışma daha sonra 16.yy sonu ve 17.yy başındaki bilimsel ve sanatsal üretimler üzerinden, bebek evlerinin ortaya çıktığı dönemin tarihsel ve kültürel ortamını anlamaya çalışır. Minyatür bakışın kendi başına bir değer olarak görüldüğü bu dönemde yapılan ilk bebek evlerinden başlayarak çalışma, günümüze kadar üretilen önemli bebek evlerini belgelemeyi ve bu küçük mekanların barındırdığı büyük hikayeleri açığa çıkarmayı amaçlar. Geri dönüp baktığımızda taşıdıkları antika değerlerinin dışında bu bebek evleri sadece yapıldığı dönemin tarihsel gerçekliklerini, gündelik yaşam kültürünü, toplumsal rollerini, evsellik pratiklerini, sanatını, iç mekân ve moda tasarımını anlamak için değil, aynı zamanda koleksiyonerinin iç dünyasına temas eden ve iç mekanın nesnel özelliklerin ötesinde daha içsel özelliklerini göstermesi bakımından da önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Minyatür, Bebek Evleri, İç Mekan Tarihi, İç Mekan ve İçsellik

GİRİŞ

Tarih sahnesi insanın boyunu aşan büyük ölçekli anıtsal yapılar kadar büyüleyici detayda işlenmiş minyatür nesnelere doludur. Her ne kadar anıtsal yapılar kadar önemli görülmeseler ve bir anlamda 'küçümsenseler de', bu minyatür nesnelere, dünyayla kurulan başka türden bir merak ilişkisine, insanın 'gözünde büyüttüğünü' kontrol etme ve elinde tutabildiğinin içinden başka dünyalar çıkarma isteğine işaret eder¹. Jonathan Swift'in 1726 tarihli *Gulliver'in Gezileri*'nde olduğu gibi, insan bir taraftan dışarıdaki koca dünya karşısında bir 'cücedir' ve gözünün yetmediği o büyüklüğü kendine doğru küçültmeye çalışır². Diğer yandan insan dünyaya 'büyüklenen' bir 'devdir'; avucunun içine sığdırdığı o minicik dünyada başka türden bir büyüklük arayışına girer. Biri teleskopik (büyüğü küçültmeye çalışan ve dışa doğru) diğeri mikroskobik (küçüğü büyütmeyle çalışan ve içe doğru) bu iki merak merceği arasında gelip-giden insan, bildik dünyanın yolunu keserek onu başka bir bakışla, arzuladığı bir akışa doğru sürükler. Bu noktada minyatür, basitçe görece büyük nesnelere küçültülmüş kopyaları olmanın ötesinde kendinden büyük bir şey, Gaston Bachelard'ın deyimiyle "büyüklüğün barınaklarıdır" (1996,s.173). Bachelard, *Mekânın Poetikası* adlı kitabında içerisi ile dışarısının diyalektiği, küçüklük ile büyüklüğün karşıtlığı ve minyatür mekânlar üzerinde durur. Minyatürün dinamik ve özel niteliklerini tanıyabilmek için, Platoncu bir büyük ve küçük diyalektiğinin yeterli olmadığını dile getirir. Bachelard'a göre minyatürü anlamak ve küçüğün içinde var olan büyüklüğü açığa çıkarmak için genel geometrik benzerlikler mantığını aşmak gerekir. Bachelard için "geometri, farklı ölçeklerde çizilmiş iki benzer figürde, tastamam aynı şeyi görür" ve bu açıdan küçük ölçekte gerçekleştirilmiş çizimler, imgelem felsefesine ilişkin sorunların hiçbirini içermez (1958, ss.166-167). Oysa, "Elinde büyüteç olan insanın" bakışı geometrik bakışı aşar. Büyüteç

insana "çocuğun büyüyen bakışını kazandırır". Küçük olan, kapısı dar da olsa, önümüze kocaman bir dünya açar; "çocukların büyük baktığı bahçeye girme" ve "bir nohut tanesinin içine sığacak kadar küçük evler yapma" olanağı sağlar (Bachelard, 1996, s.173).

Bu noktada, ilk ortaya çıkışı günümüzden 400-500 yıl önceye tarihlendirilen minyatür bebek evleri çoğunlukla çocuklarla bağdaştırılsa ve birer 'oyuncak' olarak görülse de, tarih içinde yetişkinlerin 'çocukluğu' keşfettiği üretimler olmuşlardır. Göz kamaştırıcı bir kesinlik, titiz bir işçilik ve en ince detayına kadar düşünülmüş iç mekânlar, bir taraftan yetişkinlere dünyadaki gücünü, zenginliğini, toplumsal saygınlığını ve zevkini dışarıya sunma, diğer taraftan da bir tür kaçış, içe kapanma ve dünyanın içinde olası yeni dünyaları düşleme olanağı sağlar. Susan Stewart'ın işaret ettiği gibi, minyatür bebek evleri birer "ev içinde ev"dir ve bu ev "sadece iç ve dış alanlar arasındaki gerilimi sunmakla kalmaz, aynı zamanda iki içsellik durumu arasındaki bir gerilime de" işaret eder. Minyatür bebek evlerinin kendini dışarıya açan iç mekânı aynı zamanda daha içeride olan ve bir sırrın özenli bir şekilde saklandığı bir iç daha barındırır (1984, s.61). Minyatür bebek evlerinde aradığımız şey, bir 'için içindeki iç' (*within within within*) ve onun sonsuz derin içsellik vaadidir.

Uzun zaman içerisinde ufak ve sabırlı eklemelerle inşa edilen bu evler, Walter Benjamin'in söylediği anlamda, evin sahibini hayatın metalaştırdığı nesnelere ait olduğu zaman-mekândan, mahkûm olduğu yok oluştan kurtaran ve daha da önemlisi bu nesnelere başkalaştırarak (*transfiguration*) bugüne dâhil eden birer koleksiyonere dönüştürür (2016, ss.97-98). Dolayısıyla, geriye dönüp baktığımızda minyatür bebek evleri sadece yapıldığı dönemin tarihsel gerçekliklerini, dönemin gündelik yaşam kültürünü, toplumsal rollerini, evsellik pratiklerini, sanatını, iç mekân ve moda tasarımını anlamak için değil, aynı zamanda koleksiyonerinin iç dünyasına temas eden "bir rüyalar tarihini" göstermesi bakımından da önemlidir. Bebek evlerinin tarihini ve bu küçük mekânların hem sergiledikleri hem sakladıkları hikâyeleri daha iyi anlayabilmek için öncelikle ortaya çıktığı dönemin tarihsel ve kültürel ortamına odaklanmak yerinde olacaktır.

TARİHSEL PERSPEKTİF

Minyatür bebek evlerinin ilk ortaya çıktığı 16.yy ve büyük bir yaygınlık kazandığı 17.yüzyıl, insanın "elinde büyüteç tutmaya" başladığı, dünyaya bir merceğin arkasından baktığı ve bu mercek üzerinden dünyayı daha önce olmadığı kadar küçültüp büyütebildiği bir döneme denk gelir. Her ne kadar ilk mucidi bilinmese de, 1600 başlarında Hollandalı mercek ustası Zacharias Janssen'in nesnelere 20-30 kat büyütebilen iki mercekli mikroskobu bu alanda önemli bir başlangıç olarak kabul edilir. Diğer bir Hollandalı bilim insanı Antonie van Leeuwenhoek'un 1600'lerin ortalarında icat ettiği tek mercekli mikroskop ise nesnelere 200-250 kat büyütebilen ve mikroorganizmaların keşfine olanak sağlayan önemli bir kırılmaya işaret eder. Leeuwenhoek'la aynı yıllarda İngiliz bilim insanı Robert Hooke, yeni mercek teknolojilerini kullanarak biyoloji alanında, ölü mantar dokusunda gördüğü ve cellula (hücre) adını verdiği boş odacıklar gibi, büyük buluşlara imza atar (Wilson, 1997, ss.71-72) . Hooke, 1665 yılında yayımladığı ve mikroskopi alanındaki ilk eser olarak değerlendirilen *Micrographia* adlı kitabında, çıplak gözle görülemeyen bir dünyanın kapısını aralar. Kitapta buluşlara ilişkin metinsel aktarımların yanında bitkilerin, böceklerin, bit ve pire gibi asalakların, saç gibi kıl parçalarının içyapılarına ilişkin detaylı çizimlere de yer verilir (Şekil 1)³.

Hooke'un içe doğru bakışı, minyatüre olana merakı ve küçük olandaki büyüklüğü keşfetme arzusu dönemin sanatsal üretimlerinde de karşımıza çıkar. 16. yüzyılda minyatür, kendi başına bir sanat biçimine dönüşür. Daha önceleri kutsal kitapların ve 13.yüzyıldan itibaren birçok diğer kitabın kenarlarında ya da metin aralarında yer alan minyatür çizimler sayfadan koparak başlı başına bir değer olarak var olur. 16.yüzyıl sonlarında burjuva öznelliğinin artması ve kutsal metinlerdeki öyküler kadar kişinin kendi öz anlatısını sunma isteğinin bir uzantısı olarak minyatür portreler adıyla bir üretim açığa çıkar (Darlington, 2012, s.19). Evlerin duvarlarında, büyük çerçevelerin içinde yer alan portre resimlerden farklı olarak bu minyatür portreler, küçük ve taşınabilir boyutlarıyla kişinin üzerinde sergileyebildiği

nesnelere (Şekil 2). Özenle işlenmiş, pahalı mücevher çerçevelerin içine koyulan bu minyatür portreler, kişinin sosyal durumunu ve zenginliğini sunmanın yanında, giderek büyüyen bir dünya karşısında küçülen bireyin kendi 'büyüklüğünü' sunma gayreti olarak da okunabilir.



Şekil 1: Hooke'un Micrographia kitabından görsel örnekler



Şekil 2: Minyatür porte örnekleri



Şekil 3: Sanatçı Samuel Dirksz Van Hoogstraten tarafından yapılan perspektif kutusu

16. yüzyıl sonlarında özellikle Hollanda'da karşımıza çıkan diğer bir sanatsal üretim de perspektif kutularıdır (Şekil 3). Perspektif kutuları, "bir kutunun içinde tek kaçırlı perspektif ilkelerini ve anamorfik perspektif görüntülerini kullanarak gerçek ve üç boyutlu bir mekânın optik yanılsamasını yaratmayı amaçlar" (Brusati,2011, s.365) . Perspektif kutuları, *kamera obscura*'yla benzer bir mantıkta çalışır ve kullanıcı, tıpkı bir mikroskoba bakar gibi, bir iğne deliği üzerinden kutunun içine bakar. Kutunun içinde çoğunlukla bir iç mekân görüntüsü yer alır ve bu iç mekânın temsili yaşamın kısırlığını, dünyevi zevklerin gelip geçiciliğini öne çıkaran ölü-doğa (*naturmort*) temalarla desteklenir. Dolayısıyla kutuların küçük iç hacminde yaratılan minyatür iç mekân temsilleri fiziksel niteliklerinin ötesinde daha radikal bir içsellik de açığa çıkarır. Perspektif kutuları mikroskobik evrenler ve teleskobik evrenler arasında bir köprü işlevi görür ve bakış içeriye doğru katlandıkça karşımıza kendimizi içinde küçücük hissettiğimiz bir büyüklük açığa çıkar.

Ölü-doğa resimleri, perspektif kutularından bağımsız olarak da, 17.yüzyıl Hollanda resim geleneğinde kendi başına önemli yeri olan bir temadır. Ölü-doğa resimleri yapıldığı dönem çok fazla saygınlık görmese de⁴, özellikle başta Kübizm olmak üzere 20.yüzyıl avangart sanat hareketleri tarafından önemi yeniden keşfedilmiş ve hatta sonradan modern resmin başlangıcı olarak konumlandırılmıştır. Ölü doğa resimlerinin konusu, dönemin manzara ve portre resim geleneğinden farklı olarak cansız varlıklar (ölü hayvanlar, kafatasları, solmuş çiçekler) ve her türden nesnenin (vazo, metal ve cam eşyalar, kumaş, mum, midye kabuğu, tüy, gümüş tabaklarda kahvaltılıklar, v.b) bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Ölü doğa resimler, seyirciyi dünyevi zevklerin, zenginlik ve gösterişin ötesinde bir başka dünyaya, şeylerin anlamının yitip gittiği, bizlere ölümü ve yaşamın gelip geçiciliği hatırlatan (*memento mori*) bir dünyaya davet eder⁵. Bu ahlaki davet, Svetlana Alper'in belirttiği gibi, çoğunlukla temsil edilen nesnelerin kesilmiş, soyulmuş, kırılmış, devrilmiş, bayatlamış, solmuş ya da sönmüş olması, nesnelerin görünenin arkasında ve içinde alternatif bir dünyanın yaratılmasıyla kurulur (1984,ss.76-77). Kompozisyondaki parlak yüzeyler gerçekliği çoğaltırken, kesilen ya da soyulan nesnelerin içi, algılanan gerçekliğin çok daha derininin duyumuna olanak verir (Şekil 4). Dolayısıyla ölü doğa ressamı, dönemin bilim insanları ya da doğa filozofları gibi, gerçekliği detaydan kurmaya çalışan minyatür bir bakışı sahiplenir. Ressam Willem Beurs'un 1692 tarihli değişik nesnelerin görüntü özellikleri için bir kılavuz niteliğinde olan *Küçük Resmedilmiş Büyük Dünya (The Big World Painted Small)* adlı kitapçığı dönemin doğa bilimcilerinin mikroskopi alanındaki kitaplarını anımsatır. Kitapta, bir kar tanesinden insan derisine kadar birçok canlı ve cansız varlığın çizimi, dönemin Robert Boyle, Christiaan Huygens, René Descartes gibi kişilere atıflar yapılarak bilimsel bir yöntemle aktarılır. En ince detayına kadar ve o zamana kadar olmayan bir 'gerçekçilik' duygusuyla sunulan çizimler, sadece temsil (representation) ve algı (perception), sanat ve malzeme arasındaki boşluğu ortadan kaldırmakla kalmaz, aynı zamanda şeylerin doğasına ilişkin o zamana kadar sahip olmadığımız daha derin bir bakışı da açığa çıkarır (di Cicco, 2022, ss.119-120).



Şekil 4: Abraham Mignon ve Floris Claesz van Dyck'in Ölü-doğa resimleri ve Beurs'un kitapçığının kapak görseli

Başlangıçta anlatıdan yoksun nesne merkezli bir bakış olarak temsil edilen ölü doğa resimler zamanla öznel boyutlar kazanır (Wiersma, 2020, ss.250-251). Samuel Dirksz van Hoogstraten'in 1664 tarihli ve Edwaert Collier'in 1696 tarihli *Trompe-l'œil*⁶ adlı çalışmaları önceki ölü doğa resimlerinden farklı olarak anonim, dünyevi nesnelere değil ressamın ait kişisel eşyalardan oluşur (Şekil 5). Nasıl bir araya getirildiği kestirilemeyen, ya da şifresi sadece ressamında saklı olan, bu nesnelerin biraradalığı bizlere sahiplerine ilişkin kişisel ve içsel bir hikâyenin aktarıcısı olurlar.



Şekil 5: Samuel Dirksz van Hoogstraten ve Edwaert Collier'in *Trompe-l'œil* resimleri

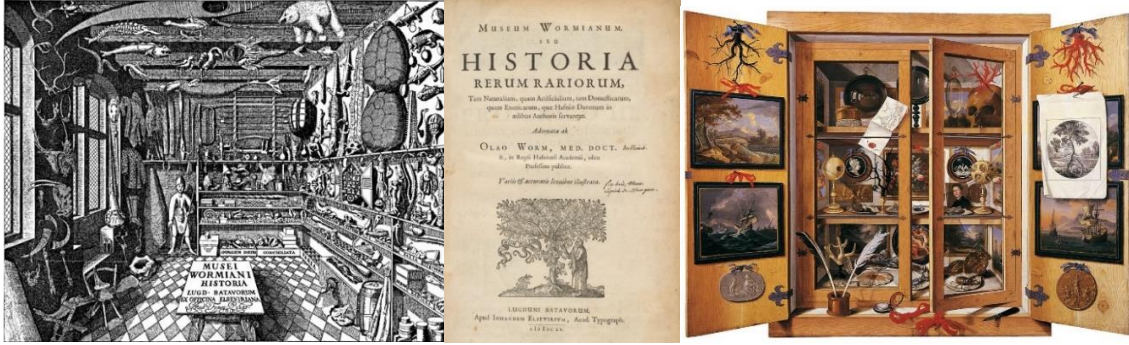
16. yy sonu ve 17.yy başı sadece minyatür portreler, perspektif kutuları ve ölü doğa resimleriyle içe katlanan mikroskobik bir bakışı değil, aynı zamanda tersi yönde teleskobik bir bakışı da açığa çıkarır. Antonie van Leeuwenhoek'un küçük nesnelere büyüyen merceği sunduğu yıllar, aynı zamanda uzaktaki nesnelere yakına getiren ve büyük nesnelere küçülten teleskopların da icat edildiği yıllardır. Her ne kadar 16.yy sonlarında teleskobun çalışma prensiplerinin bilindiğine ilişkin kanıtlar olsa da ilk teleskopların ortaya çıkışı 17.yy başlarına tarihlendirilir. Hollandalı mercek ustaları Hans Lipperhey, Zacharias Janssen ve Jacob Metius 1608 yılında eşzamanlı olarak buldukları teleskoplar (o zamanki adıyla "perspektif camları") için patent başvurusu yaparlar. Yaklaşık bir yıl sonra Galileo Galilei kendi teleskobunu icat eder; bulduğu aracı daha da geliştirir ve o zamana kadar sadece dünya gözlemleri için kullanılan bu aracı uzay gözlemleri için de kullanır (Panofsky, 1956, s.11). Teleskobuyla yıldızları, Ay'ı, Güneş'i, Jüpiter'i, Venüs'ü inceleyen ve Ay'ın mükemmel yuvarlak bir biçime sahip olmadığı, Jüpiter'in kendi uydularının olduğunu fark eden Galilei, elde ettiği bulguları 1610 yılında yazdığı *Yıldızlardan Gelen Haber (Starry Messenge)* kitabında paylaşır. Bir teleskop aracılığıyla yapılmış astronomik gözlemlerin yayınlandığı bu ilk eser, insanın gözünün yetmediği bir uzaklığı yakına getirme, kendinden büyük bir şeyi küçültme, onu elinde tutabilme arzusunun uzantısıdır.



Şekil 6: Galilei'nin kitabından iç sayfa görselleri ve Vermeer'in *Ressamın Atölyesi* ve *Astronom* tabloları

Dışarıda olana, gözden uzak ve 'evden uzak' olana ilişkin benzer bir merak Hollandalı Barok dönem ressamı Johannes Vermeer'in resimlerinde de fark edilir. Vermeer resimlerinde sıklıkla haritacılığa olan tutkusunu gösterir. 1666 tarihli *Ressamın Atölyesi* ve 1668 tarihli *Astronom* adlı resimlerde bir iç mekân, hatta küçücük bir odanın bölümü tasvir edilse de, bu içe dönük bakış duvarda asılı olan haritalar ve masanın üstünde yer alan dünya küresi ile dışarıdaki uçsuz bucaksız büyüklüğe açılır (**Şekil 6**). Vermeer'in resimlerinde, içerisi ve dışarı, küçüklük ve büyüklük arasında yaratılan gerilim cinsiyet kodlarıyla beraber sunulur. Vermeer'in resimlerinde 'gözü dışarıda' olan her zaman erkektir ve kadın için yeni bir evsellik ortamı yaratılmıştır. Vermeer'in, ya da dönemin Pieter de Hooch gibi diğer Delft

Okulu ressamlarının, yapıtları sıklıkla evsel temalara ve idealize edilmiş bir evsellik durumuna odaklanır (Franits, 1993)⁷. Bu resimlerde kadınlar çoğunlukla bir iç mekânda, dışarda ne olduğunu çok fazla umursamadan, iğne oyası, temizlik, yemek gibi aktiviteler yaparken ya da çocuk bakarken görselleştirilir. Başka bir deyişle, dönemin bilimsel keşifleri, teknolojisi ve gelişen ticaretiyle erkeğin bakışı dünyaya açılıp 'büyüdükçe', kadının bakışı içe/eve kapanıp 'küçülür'.



Şekil 7: Müze Wormianum'un illüstrasyonu, Ole Worm'un kitap kapağı ve Domenico Remps'e ait nadire/merak kabinesi

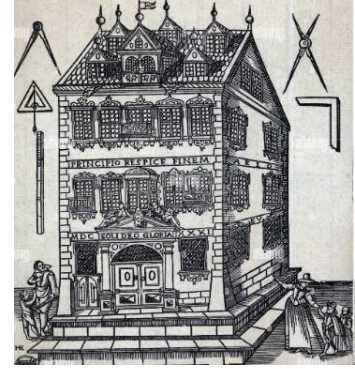
16.yy'dan 18.yy'a kadar özellikle Avrupalı zengin erkekler arasında bir gelenek haline gelen ve müzelerin premodern örnekleri olarak konumlandırılan nadire/merak kabineleri, erkeğin evsel iç mekânın dışına taşan ilgisine ilişkin önemli üretimlerdir. Nadire/merak kabineleri, midye kabuğu, mercan, egzotik taş, değerli mineral, kemik, ender hayvan ve bitki örnekleri, para, madalya, ayna, bilimsel alet, otomat, kumaş, heykel ve resim gibi her tür doğal ya da insan yapımı nesnenin bir araya toplandığı ortamlardır. Bu ortamlar, ilk başlarda malzemesine, bağlı bulunduğu coğrafyaya veya ait olduğu zamana göre yapılan oda düzenlemelerinde (*Kunstkammer, Wunderkammer*), daha sonra bu biriktirme/yığıma alışkanlığın yaygınlaşmasıyla da dolap, çekmece, raf gibi daha küçük ölçekli mobilyalarda (*Kunstschränk, Kunschkabinette, Wunderkabinette*) sergilenmiştir (Jun, 2020)⁸. Adeta koca dünyanın minyatür bir sahnesi olan ve koleksiyonerinin dünya karşısındaki gücünü ve dünyaya ilişkin kişisel merakını ve bilgisini gözler önüne seren bu ortamların en ünlülerinden biri Danimarkalı fizikçi, tarihçi ve antikacı Ole Worm'un Kopenhag'taki *Museum Wormianum*'udur. Ole Worm 1655 yılında kendi nadire/merak kabinesi için dört bölümden oluşan bir kitap yayımlar. İlk üç bölümü yenedünyadan getirilmiş taş ve mineraller, ender bitkiler, içi doldurulmuş hayvan ve fosillere odaklanırken, son kitap arkeolojik ve etnografik nesnelere, değerli maden ve paralar ve sanat yapıtlarından söz eder. Kitabın gerçekçi gravür çizimlerle desteklenen anlatıları, sadece koleksiyonu oluşturulan nesnelere açıklanmalarıyla değil aynı zamanda koleksiyonerin bu nesnelere anlamlandırma çabalarıyla da aktarılır (Purcell, 2004; Richard, 2012). Bilge Bal'ın işaret ettiği gibi nadire/merak kabineleri, herhangi bir sınırı olmayan, kişisel, tikel ve düşsel âlemlerin biriktirildiği evrenlerdir (2012). Bu ender nesnelere her biri kendi başına ilginç olsa da, asıl merak uyandıran bu nesnelere koleksiyonerin düşsel yolculuğunda nasıl bir araya getirildiğidir. Dolayısıyla, Nadire/merak kabineleri erkeğin genişleyen dünya karşısındaki ilgi ve bilgisini, dışarıdaki dünyaya egemen olma isteğini⁹ ve artık 'elinde tutabildiği' bu dünyada kendi gücünü gösterme ve daha da önemlisi kendi öznel hikâyesini sergileme tutkusuna işaret eder (Şekil 7).

Nadire/merak kabineleri erkeğin dışarıdaki koca dünya ve onun uçsuz bucaksız büyüklüğünü anlama ve ona egemen olma isteğine işaret ederken, minyatür bebek evleri kadının dışarıda olup bitenle ilgilenmeden kendi evine odaklandığı, bakışını içe kapattığı ve bu görece küçük ve sınırlı mekândan derin, büyük ve sınırı olmayan içsel anlamlar açığa çıkardığı bir üretime gönderme yapar. Her ne kadar nadire/merak kabineleri ve minyatür bebek evleri mimarileriyle, birbirleriyle çapraz ilişkiler kuran bölünmüş oda yapılarıyla benzerlik gösterebilirler de, sahiplendikleri dışa yönelik ve içe dönük bakışla farklılaşırlar. Nadire/merak kabineleri dışarıdaki büyüklüğü kendine doğru küçültmeye çalışan teleskobik bir bakışla kurulurken, minyatür bebek evleri küçüklüğün içindeki büyüklüğü açığa

çıkarmaya, küçük mekânlarda büyük hikâyeler yaratmaya çalışan mikroskobik bir bakışla oluşturulur.

MİNYATÜR BEBEK EVLERİ

Bugün bilinen haliyle bebek evleri, 16.yy ortalarında ortaya çıkmıştır. Bavyera dükü Albert V'e ait olan, 1558 yılına tarihlendirilen ve sahibinin dört katlı malikânesinin minyatür ölçekli kopyası olan Münih Bebek Evi bu alanda bilinen en eski örnek kabul edilir. Başta Almanya olmak üzere İngiltere, Hollanda gibi dönemin güçlü sanayi ülkelerinde yaşayan ve seçkin sınıfa ait varlıklı erkekler tarafından üretilen bu evlere bir diğer örnek de II. Pomerania düküne ait olan ve 1610 yılına tarihlendirilen Szczecin Bebek Evi'dir (Pasierbska, 2008,s.10). Münih Bebek Evi ve ardılları minyatür bir ev olmaktan çok nadire/merak kabinesi geleneğinin uzantısıdır. Bu evler, evsel iç mekâna yönelik nesnelere çok sahibinin zenginliğini ve saygınlığını sunan ender ve ilginç nesnelere barındırır. Szczecin Bebek Evi'ne ilişkin 1617 yılında Anton Mozart tarafından çizilen resim bu evlerin hizmet ettiği dışadönük bakışın önemli bir temsilidir. Benzer bir şekilde, 1674 yılındaki bir yangında zarar gören Münih Bebek Evi'ne ilişkin tutulan kayıtlarda da evin barındırdığı nesnelere eve ait nesnelere çok dış dünyadan toplanan nesnelere olduğu göstermektedir¹⁰ (Darlington, ss.25-26).



Şekil 8: Anton Mozart'ın Szczecin Bebek Evi resmi, Nürnber Mutfağı, Koflerin Bebek Evi broşürü

16.yy'da yetişkin erkek koleksiyoncular tarafından yapılan ve başlıca amacı sahibinin servetini ve toplumsal statüsünü sergilediği bir gösteriş nesnesi olan bebek evlerinin yanında çocuklar için tasarlanmış bebek evleri de ortaya çıkmıştır. İlk örnekleri 16.yy'ın başlarına tarihlendirilen ve tek odalı bir mutfaktan oluşan Nürnber Mutfakları erişkinlerden çok çocuklara, özellikle de kız çocuklarına yönelik eğitici ve öğretici araçlar olarak üretilmiştir. (Chen,s.279). Bu tarihlerde "oyuncak şehri" olarak anılan Almanya'nın Nürnber şehrinde, bugün bildiğimiz haliyle modern bebek evlerinin temelini oluşturan ve ev içi gündelik hayatın gerçekçi bir şekilde yeniden üretimini sunan pek çok bebek eviyle karşılaşılır (Kral, 1983,ss.27-28)¹¹. Bu tek odalı evler daha sonraki yıllarda çok odalı yapılar olarak da kurgulanmıştır. Üretilen bu çok odalı bebek evlerinden biri, 1631'de inşa edilen ve sahibini temsil etmekten çok halka açık bir eğitim aracı olan Anna Koflerin Bebek Evi'dir. Günümüzde var olmayan bu ev için üretilen bir broşür üzerinden evlerin iç organizasyonunun önemine ve bu evlerin eğitici rolüne ilişkin yaklaşım okunabilir olmaktadır (Şekil 8). Çağdaş muadilleriyle karşılaştırıldığında patronların ayrıcalığı ve statüsü için bir araç olan bebek evlerinden farklı olarak, Köferlin'in bebek evi çocuklara aile değerlerini ve ev içi yaşamı öğreten bir işlevi bulunmaktadır (Leaper ve Pasierbska,2017,s.194). Köferlin, bebek evi için ürettiği broşürde çocuklara şöyle seslenmektedir:

Bu nedenle, sevgili küçük çocuklar, iyi bir ders vermesi için her şeyi dikkatlice inceleyin, her şeyin nasıl düzenlendiğini ve sonunda kendi evinize sahip olduğunuzda ve Tanrı size kendi ocağınızı verdiğinde, bu hayatınızın işi olacak ve o zaman, evinizdeki her şeyi düzgün bir şekilde düzenleyebileceksiniz. O zaman sevgili

anne babanızın size ne anlatmaya çalıştığını anlayacaksınız: Dağınık bir ev, ev sahibinin zihnindeki bozukluğu yansıtır.

Münih Bebek Evi'nin yangında yok olmasından bir yıl önce, 1673 yılında üretilen Nürnberg Bebek Evi, ev idaresinin karmaşıklıklarını öğreten ve çocuklara ileride alacakları sorumlulukları bir 'evcilik oyunu' içinde oynama şansı veren didaktik bebek evleri içinde günümüzde erişilebilir olan en eski örneklerden biridir. Nürnberg Evi, nadire/merak kabinesine yakın olan seleflerinden çok farklı bir nesnedir. Nürnberg Evi, günlük hayatın tüm ihtiyaçlarıyla donatılmış dört odalı taştan bir şehir evinin kopyasıdır. Evde yer alan bacanın üstüne evin yapıldığı yıl işlenmiştir. İki kapaklı olarak tasarlanmış evin sol kapağının iç kısmında ev sahibinin mesleğini ifade eden bir tek boynuzlu at heykelciği vardır. Sağ kapakta ise, çocuk odasına denk gelen pencerelerin arasında, evin sahibinin dinde reform hareketi yanlısı olduğunu simgeleyen bir Martin Luther resmi bulunmaktadır. Evin sahibinin inancı odalarda bulunan deri ciltli kutsal kitap ve ilahi kitaplarıyla da desteklenir (Bradford,1977, s.25). Bu iki kitap gibi odalarda yer alan her tür nesne (dolaplar ve içindeki keten kumaşlar, kalaylı tencereler, tavalar, tabaklar ve maşrapalar, duvarda asılı olan rendeler, masa ve sandalyeler, çocuk oyuncakları, seramik ocak, vb.) bir evde olması gerektiği haliyle ve son derece gerçekçi bir şekilde tasarlanmıştır. Nürnberg Bebek Evi'nde yaratılan samimi ve detaylı iç mekân düzenlemesi, daha sonraki birçok bebek evinde olduğu gibi, bir taraftan evin kullanıcılarına ilişkin bilgiler sunarken, diğer taraftan da evin çocuklarına (ve büyük ihtimalle evin okuma yazma bilmeyen hizmetçilerine) odaların işlevlerini, odalarda yer alan nesnelerin yerlerini ve bu nesnelerle gerçekleştirilen ritüelleri öğrenme fırsatı sunmaktadır (Şekil 9).



Şekil 9: Nürnberg Bebek Evine ait görseller

Minyatür evlere olan ilgi 17. yüzyılın ortalarında tüm Avrupa'ya yayılır. Bu dönemde bebek evleri, çoğunlukla erkekler tarafından üretilen ve nadire/merak kabinesini andıran bir statü nesnesinden kadın bakışıyla düzenlenen, kadının aile içindeki yerine odaklanan bir nesneye doğru evrilmiştir (Broomhall, 2011,s.106; Moseley-Christian, 2010,s.350). Özellikle 17.ve 18.yy'larda Hollandalı seçkin sınıfa ait kadınlar tarafından üretilen bebek evleri Almanya'da üretilen bebek evlerinden daha detaylı çalışılmış olmasıyla, daha büyük ölçekli ve sadece eğitici bir işlevde olmamasıyla da farklı bir yaklaşım sunarlar. Sahiplerinin gerçek hayattaki evlerinin ve bu evlerde yer alan nesnelerin en ince detayına kadar minyatür ölçekli kopyalarından oluşan bu evler, ilk bakışta ev içine sıkışmış kapalı bir içsellik ve idealize edilmiş bir mahremiyet duygusu uyandırır da, aynı zamanda kullanıcıları için bir eğlence aracı olmuş ve günlük işlerinden uzaklaşarak düşsel bir dünyaya kaçış işlevi görmüş. Vermeer, Pieter de Hooch gibi ressamların bu dönemde yaptıkları kadın odaklı ev içi temsillerine benzer şekilde, bu bebek evleri de ideal bir Hollanda evini; bu evin içindeki kadınların üretken eş, anne ve ev idarecisi olarak konumlarını üç boyutlu bir şekilde görselleştirir. Ek olarak, Susan Broomhall'ın da belirttiği gibi, tasarım aşamalarından uygulamasına kadar kadınlar tarafından titiz bir şekilde organize edilen bu evler, kadınlara bakış açılarını, ilgilerini, endişelerini, meraklarını, güçlerini, küratöryel yeteneklerini, başka türlü söylersek bu dünyadaki öznel varlığını, kendine ait hikâyesini ifade etme imkânı sunmaktadır (2011, s.56).



Şekil 10: Petronella de la Court'un bebek evine ait görseller

17.yy'da gerçeklik ve fantezinin iç içe geçtiği bu bebek evlerinden biri, bugün de Utrecht'teki Centraal Museum'da sergilenen, Petronella de la Court evidir¹². 1674 yılında yapımına başlandığı düşünülen ve Amsterdam'lı bir ipek tüccarının karısı olan Petronella de la Court'a ait olan bu bebek evi, içlerinde çamaşır odası, mutfak, bebek odası, oturma odası, yatak odası, müzik odası, sanat odası, çalışma odası gibi farklı işlevlere sahip 10 odadan ve bu odalarda yer alan yaklaşık 1600 nesneden oluşmaktadır (Şekil 10). Bu odaların işlevleri, her biri o döneme ait kıyafetlerle giydirilmiş toplam 28 porselen bebek tarafından canlandırılmıştır (Moseley-Christian, 2010, s.347). Evin hizmetçileri mutfakta yemek yaparken, çocuk odasını düzenlerken, kalabalık bir grup bir odada iskambil oynarken, bir grup insan müzik odasında müzik dinlerken, bir başkasında bir kadın grubu sohbet ederken ya da öbüründe bir kadın ateşin başında kitap okurken temsil edilmiştir. Bebek evinin merkezinde yer alan odada evin sahiplerinin porselen bebekleri bulunmaktadır. Bu oda kendi içinde ikiye bölünmüş ve alt katındaki antre bölümünde anne ve iki çocuğu, üst kattaki odada ise 'evin erkeği', masasında finans işleriyle uğraşırken yerleştirilmiştir. Odalardan biri içinde farklı bitki ve çiçekleri barındıran düşsel bir bahçe olarak tasarlanmıştır. Evin neredeyse tüm odaları çok fazla sayıda orijinal resim, portre çizimi, baskı resim, heykel, seramik sanat eserleriyle doldurulmuştur. Evin müzik odasının duvarlarında yer alan muraller, "dönemin önemli manzara ressamlarından Frederick de Moucheron'undur" (Pijzel-Dommisse, 1994, s.28). Oda sayısı, odaların işlevleri ve odaların en ince detayına kadar ele alınış biçimiyle Petronella de la Court Evi, daha önceki salt eğitsel amaçlı bebek evlerinden ayrılır. Petronella de la Court evi sahibesinin sadece iyi bir eş ve anne olarak temsiline yanında zengin, görgülü bir birey, sosyal bir insan ve coşkulu bir sanat koleksiyoneri olduğunu da düşündürür. Yapımı yaklaşık 20 yıl sürdüğü düşünülen bu eve yöneltilen her bakış sadece idealize edilmiş bir evsellik durumuyla değil aynı zamanda Petonella de la Court'un karmaşık içsel dünyasıyla ve onun kimliğini minyatür ölçekte fizikselleştirme kaygısıyla karşılaşır.

1676 yılına tarihlendirilen Petronella Dunois Bebek Evi ve 1686 yılına tarihlendirilen Petronella Oortman Bebek evi bu dönemde üretilmiş diğer önemli bebek evleridir. Naip Pieter van Groenendijck'in karısı olan Petronella Dunois'e ait olan ev, en ince detayına kadar işlenmiş 8 odadan ve içlerine yerleştirilmiş 20 adet bebekten oluşmaktadır. Evin sekiz odası mutfak, kiler, çamaşır odası, çocuk bakım odası ve oturma odaları gibi işlevlere ayrılmıştır. Evin yapım yılı oturma odasında yer alan bir yastığın üzerine sahibinin baş harfleriyle beraber işlenmiştir. Şaşırtıcı bir şekilde, evde evli çifte ayrılmış bir yatak odası bulunmamaktadır. Benzer şekilde bebek evinde, evin 'sahibinin' kullanabileceği bir çalışma odası da yer almamaktadır (de Mare, 1994, s.112). Petronella Dunois Bebek Evi'ne ilişkin diğer önemli bir detay da evin kapaklarındadır. Bebek evinin kapaklarında orta kattaki iki adet oturma odasının bir bölümünü çerçeveleyen boşluklar bırakılmıştır. Bu durum bebek evinin kapakları kapalı da olsa dışarıyla bir etkileşim kurmasına olanak tanımaktadır. King'in belirttiği gibi kapaklardaki boşluklarla yaratılan bu etkileşim sadece evin içi ve dışı arasında

değildir: Evde yer alan tekstiller ve bebeklerin üstündeki kıyafet ve takıların hepsi etkileşimli bir 'evcilik oyununa' hizmet edecek şekilde, çıkartılabilir ve yeniden giydirilebilir şekilde düşünülmüştür (1983, s.106). Bu durum Petronella Dunois'in evle kurduğu edimsel ilişkinin ve kendi varoluş bilinci değişikçe evin yapısının da değişikinin bir kanıtıdır.



Şekil 11: Petronella Dunois ve Oortman bebek evleri, Appel'in Oortman evi tablosu

Benzer bir yaklaşım, Petronella Oortman'a ait olan bebek evinde de gözlemlenebilir. Petronella Oortman'ın bebek evi yaklaşık 2,5 metre yüksekliğe ve 2 metre genişliğe sahip, kaplumbağa kabuğu kaplamalı ve sedef kakmalı bir dolap içindeki 9 odadan oluşmaktadır. Dönemin diğer bebek evlerinde olduğu gibi bu odalarda, kadının ideal bir eş, anne ve ev idarecisi olarak ev içindeki rolleri temsil etmektedir. Fakat bu ev bu biçilmiş rollerin dışında, aynı zamanda Petronella Oortman'ın yaratıcı ve hayal gücüne dayalı yaşamına açılan önemli bir açıklık da oluşturmaktadır. Pijzel-Dommisse'nin aktardığı gibi, Oortman'ın evini bu kadar benzersiz kılan şey, içindeki tüm nesnelerin orijinal malzemelerle ölçekli olarak üretilmiş olmasıdır: Çin'den ithal edilen porselenler, el yapımı hasırlar, ipek döşemeli mobilyalar, orijinal tablolar, mermer zeminler ve yontulmuş tavan kabartmalarının hepsi gerçeğe uygun bir titizlikle yapılmıştır (1994, s.30). Petronella de la Court'un bebek evinde olduğu gibi, Oortman'ın salonunda yer alan duvardan duvara peyzaj resimleri Nicolaas Piemont ve Willem Frederiksz van Royen adlı önemli ressamlar tarafından boyanmıştır (Hut, 2014). Oortman Bebek evinin yapım sürecinin tamamında aktif bir rol almış, hatta dolap içindeki giysilerden, keten yatak takımlarına kadar kimi nesnelere kendisi üretmiştir. Dolayısıyla Oortman'ın bebek evi bir yanıyla çok gerçek ama diğer yanıyla da hayalidir. Oortman'ın evi bize, bir taraftan seçkin bir kadından beklenen toplumsal ve aile içi rolleri sunarken, diğer taraftan da Oortman'ın zenginliğini ve statüsünü belirtmesinin, dönemin sanatsal ortamıyla ilişki kurmasının ve her şeyden önemlisi kendi kimliğini oluşturmasının mümkün olduğunu göstermektedir. 1710 yılında ressam Jacob Appel tarafından bu bebek evi için yapılan tablo, evi içinde porselen bebeklerle değil gerçek insanlarla resmeder (Broomhall,2007,s.55). Appel'in tablosunda Oortman'ın evi, sabit ve statik bir nesne olarak değil, tıpkı Oortman'ın evle ilişkisi gibi dinamik ve yaşayan bir değer olarak sunulur (Şekil 11).

17.yy'da bu üç Petronella evine dair yaklaşımın izleri daha sonraki yıllarda yapılan bebek evleri üzerinden de takip edilebilir. 1743 yılında Hollanda'lı sanat koleksiyoncusu Sara Rothe tarafından yapılan biri Amsterdam'daki evinin diğeri Rijkssstraatweg'deki yazlık evinin minyatür ölçekli kopyası olan iki bebek evi, 1760 yılında Walter Tate tarafından yapılan ve gerçek bir Dorsett şehir evinin kopyası olan Tate Bebek Evi, 1800 yılında Manchester'lı cerrah Dr. John Egerton Killer tarafından yapılan Killer Bebek Evi, 1907 yılında İrlandalı James Hicks & Sons şirketi tarafından Sir Neville Wilkonson için minyatür ölçekli bir kale olarak üretilen Titania Bebek Evi, 1916 yılında yapımına başlanan ve 1935 yılına kadar süren Carrie Stettheimer Bebek Evi ve 1924 yılında İngiltere Kraliçesi Mary için dönemin önemli mimarı Edwin Lutyens tarafından üretilen, içinde zamanının en modern mobilya ve nesnelereyle doldurulmuş, kütüphanesine Rudyard Kipling, Arthur Conan Doyle gibi yazarların minyatür ölçekte kitaplarıyla katkı yaptığı Queen Mary Bebek Evi bu alanda öne

çıkan örneklerdir. Bu örnekler arasında 2 katlı, 16 odalı Carrie Stettheimer Bebek Evi, sanatla zanaatın içiçe geçtiği ve yaratıcı hayal gücünün sabırla işlenmiş bir ürünü olarak ayrıcalıklı bir yere sahiptir (Şekil 12).



Şekil 12: Carrie Stettheimer'in bebek evindeki odalara ait görseller

Carrie Stettheimer'in bebek evi, kardeşleri Florine ve Ettie ile beraber New York Tarrytown yakınlarında yaşadıkları yazlık evin fiziksel yapısı ve bu evde yaşadıkları hayatın izlerini taşır. Carrie'nin kardeşi Florine bir ressam, Ettie ise bir edebiyatçıdır. Florine ve Ettie, 19.yy sonlarında ortaya çıkan ve 20.yy başlarında büyük etki kazanan Yeni Kadın Hareketi'ni benimsemiş feminist, eğitilmiş ve bağımsız karakterli kadınlardır¹³. Carrie'nin dünyası kardeşlerinden farklıdır. Kendilerini eve bağlı, iyi bir eş ve anne olmak gibi geleneksel kadınlık rollerinden özgürleştirerek sadece sanatlarına odaklanan kardeşlerinden farklı olarak Carrie'nin ev içi yaşam ile kuvvetli bir bağı vardır. Her ne kadar Carrie de Yeni Kadın Hareketi'ni temsil eden özgür ve bağımsız karakterde bir kadın olsa da, bizlere yaşantısıyla geleneksel ve modern kadınlık durumlarının iç içe geçtiği bir anlayış sunar (Darlington, 2012, ss.35-36). Kardeşi Florine'in 1923 tarihinde yaptığı *Portrait of My Sister, Carrie W. Stettheimer* resmi, Carrie'nin bu ikili yaşamını açığa çıkaran önemli bir temsildir. Carrie resimde bir taraftan dönemin modern kıyafetleriyle, dışa dönük bir sosyallik içinde sunulurken, diğer taraftan da kendi bebek evinin yanında, eve ve evselliğe olan tutkulu bağıyla gösterilmiştir (Mileaf, 1996, s.78). Bu kapsamda, Carrie Stettheimer tarafından yaklaşık yirmi yılda tamamlanan bebek evi de, sahibinin dış dünyası ve iç dünyası arasındaki gerilimi açığa çıkaran, eski moda bir evsellekle yeni kurulan bir evselliği kaynaştıran ve modern zamanların sade, yalın estetiğiyle zanaatı ve detaya olan ilgiyi örtüştüren ayrıcalıklı bir nesnedir.

Stettheimer evi toplam 16 odadan oluşmaktadır. Her bir oda değişik bir renk paletinde ve tarzda döşenmiştir. Evin yatak odası pembe ve mavi, çamaşır odası siyah, okuma odası kırmızı, siyah, altın ve gümüş, banyosu pembe ve yeşil, mutfağı beyaz ve mavi tonlarında tasarlanmıştır (Darlington, 2012, s.54). Odalarda yer alan duvar kağıtları, döşemelik kumaşlar ve mobilyalar Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemin karakteristik özelliklerini taşımaktadır. Tüm odalar arasında en etkileyici mekanlardan biri evin salonudur. Bu minyatür salon mekanı Stettheimer'lerin gerçek evindeki salon mekanıyla ve buradaki yaşantıyla benzerlik taşımaktadır. Stettheimer'lar gerçek hayatlarında dönemin Marcel Duchamp, Francis Picabia, Alfred Stieglitz, Charles Demuth, Georgia O'Keeffe, Avery Hopwood, Joseph Hergesheimer, Philip Moeller, Muriel Draper, Henri Pierre Roche gibi avangart sanatçılarıyla, yazarlarıyla ve aktivistleriyle yakın ilişki içindedirler ve evlerinin salonunda sıklıkla bu kişilerin katıldığı davetler verirler. Darlington, Stettheimer'lerin Carrie tarafından Viktoryen tarzda dekore edilen salon mekanı için yapılan yenilikçi ve deneysel sohbetlerle çeliştiğine işaret eder (2012, s.41). Benzer bir çelişki Carrie'nin minyatür evinde de gözlemlenebilir. Minyatür evin dantelli kumaşlar, porselen vazolar ve yıldızlı mobilyalarla düzenlenen ve modern öncesi dönemin zevkini hatırlatan salon mekanı, duvarındaki Carrie Stettheimer'in Florine Stettheimer tarafından yapılan portre resminin avantgarde estetiğiyle karşıtlık oluşturmaktadır. Stettheimer Bebek Evi'nde geleneksel ve modern, eski ve yeni, zanaat ve yalınlık gibi ikiliklerin okunabileceği diğer bir mekan da evin sanat galerisidir. Üç adet kemerli kapıyla girilen, içinde Renaissance stili bir şömine ve Fransız stili bir 'Directoire' oturma elemanı bulunan bu mekan her ne kadar geçmişini geri çağırarak nostaljik bir duyguyu açığa çıkarsa da, duvarlarında Marcel

Duchamp, Alexander Archipenko, Albert Gleizes, Paul Thevenaz, Carl Sprinchorn, George Bellows, Louis Bouche, Gaston Lachaise, ve Marguerite Zorach gibi avangart sanatçıların yaptığı minyatür ölçekli çalışmalar daha modern, gelecekçi ve soyut bir yaklaşıma gönderme yaparlar (Mileaf, 1996,s.80). Galeri mekanında yer alan sanatsal çalışmalar içinde Marcel Duchamp tarafından yapılan ve sanatçının 1912 tarihli *Merdivenden İnen Çıplak* (*Nude Descending a Staircase*) adlı ünlü resminin minyatür ölçekli bir kopyası olan resim ayrıcalıklı bir yere sahiptir (Şekil 13)¹⁴.



Şekil 13: Florine Stettheimer'in resmi, Carrie Stettheimer Bebek Evi'nin Galeri Mekanı, Marcel Duchamp'ın Merdivenden İnen Çıplak resmi

Amerika'lı ünlü sessiz film yıldızı Colleen Moore tarafından 1928-1935 yılları arasında üretilen Fairy Castle adlı bebek evi bu dönemde karşımıza çıkan diğer önemli bir örnektir. 1971 tarihinde kendi yazdığı metninde belirttiği gibi, Moore'un bebek evlerine olan tutkusu çocukluğuna dayanmaktadır; ilk bebek evini bir puro kutusunun içine yapmış ve Fairy Castle yıldızın ürettiği sekizinci ve en görkemli bebek evi olmuştur (Moore, 1971,s.9). İç mekanları yıldızın oynadığı pek çok filmin sanat yönetmeni olan Harold Grieve tarafından tasarlanan Fairy Castle, gerçek bir evle ilişki kurmaktan çok yıldızın düşsel dünyasına açılan bir masal evi olarak inşa edilmiştir (Hastie, 2001, s.148). En yüksek kulesi yaklaşık 3 metre olan, biri yıldızın içine oturabileceği kadar büyük 12 odadan oluşan, odalarında değerli mobilyalar ve dünyanın en küçük incillerinden biri, Walt Disney'in orijinal Mickey ve Minnie Mouse çizimleri, Mısır tanrısı Isis'in yaklaşık 4000 yaşında olan üç küçük heykeli gibi paha biçilmez sanat ve zanaat işleri barındıran bu bebek ev, yapıldığı dönem büyük ilgi görmüş, Amerika ve Kanada'da pek çok yerde sergilenmiş ve geliri çocuklar yararına çalışan hayır kurumlarına bağışlanmıştır (Hastie, 2001, s.149). 1949 yılından bu yana Chicago Bilim ve Endüstri Müzesi'nde kalıcı bir şekilde sergilenen Fairy Castle, titiz bir işçilik ve en ince detayına kadar düşünülmüş iç mekânlarında bir taraftan aşırı gerçekçilik duygusu yaratırken diğer taraftan da, bu iç mekanlarda oluşturduğu evrenlerle bu gerçekliği aşan düşsel bir duygu yaratmaktadır (Şekil 14).



Şekil 14: Colleen Moore bebek evi ve oda görselleri

Stettheimer Bebek Evi ve Moore'un Fairy Castle'nin üretildiği yıllar aynı zamanda bebek evi tarihinde önemli bir kırılmaya da işaret eder. Bu dönemde, değişen mimarlık ve tasarım anlayışlarına ve üretilmek istenen modern yaşam kültürüne paralel olarak bebek evlerinin iç mekanlarında da bir dönüşüm gözlemlenir. 1935 yılında Moray Thomas tarafından

1930'lu yılların modern yaşamını minyatür ölçekte sunmak için tasarlanan White Ladies House adlı bebek evi, bu kırılmaya işaret eden ayrıcalıklı bir örnektir. Yapı kabuğunun William Pursue tarafından üretildiği, mobilyalarının ve odalarda yer alan minyatür figürlerin Moray Thomas ve Basil Hunt tarafından yapıldığı bu evi, daha önceki bebek evlerinden ayıran en önemli özellik evin iç mekanları kadar dış mekanlarının da düşünülmüş olmasıdır (Thomas, 1936). Dönemin iç ve dış arasındaki sınırları şeffaflaştırmaya çalışan 'cam ev' anlayışına benzer şekilde, White Ladies House da sadece içe dönük bir yaşamı değil aynı zamanda dışa taşmış bir yaşamı da sergiler. Dönemin önemli mimarı Le Corbusier'in konut tasarımlarında sıklıkla karşımıza çıkan ve mimarın modern mimarlığın beş ilkesinden biri olarak tanımladığı çatı bahçesi, White Ladies House'u daha önceki bebek evlerinden ayıran önemli bir özelliktir. Benzer şekilde evin neredeyse tamamını saran balkon çıkmaları, yarı açık veranda alanı ve etrafında partilerin yapılabileceği açık yüzme havuzu gibi mekanlar, arzulanan dışa dönük yaşamı destekleyen diğer önemli elemanlardır (Şekil 15). White Ladies House'un sunduğu modern yaşam kültürü, sadece bu açık alanlarla da sınırlı değildir. Daha önceki bebek evlerinin yoğun bir şekilde dekore edilmiş yüzeylerinden ve iç mekanlarından farklı olarak, White Ladies House'un cepheleri ve iç mekanları son derece sade, yalın ve bezemenin mümkün olduğu kadar azaltıldığı bir yaklaşımla ele alınmıştır. Evde yer alan metal boru gövdeli mobilyalar, Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Eileen Grey gibi dönemin ünü tasarımcılarının Art-Deco mobilyalarını hatırlatır. Evin iç mekanlarında yer alan diğer donatı elemanları da modern dönemde arzulanan 'azın çok olduğu' bir asgari yaşam (*existence minimum*) idealini yansıtır. White Ladies House'ta dikkat çeken diğer bir unsur da evin bir garaja sahip olmasıdır. Bu garaj mekanında yer alan spor araba, diğer bir odanın duvar resimlerinde yer alan uçaklar gibi, modern yaşamın yücelttiği hız duygusuna ve modern yaşamda insan ve makine arasındaki ilişkinin değişen anlamlarına gönderme yapar.

White Ladies House gibi, bebek evlerinin geleneksel doğasını radikal bir şekilde değiştiren diğer bir örnek de DeStijl sanat hareketinin önemli temsilcisi, Hollandalı mimar ve mobilya tasarımcısı Gerrit Rietveld tarafından tasarlanan bebek evidir. Rietveld'in Jesse ailesi, özellikle de ailenin çocukları Anita ve Matcheld, için tasarladığı bebek evi de modern anlayışla ele alınmış bir mimari yapı içerisinde, zevkli modern nesnelere oluşturulmuş, sade bir yaşam tarzı sunmaktadır. White Ladies House'un sunduğu iç ve dış mekanlar arasında geçirgenlik, genişleyen büyük cam açıklıklar, birbirine akan odalar ve sadece, yalın, geometrik çizgilere sahip mobilyalarla tasarlanmış iç mekanlar, bu bebek evinde de gözlemlenebilir.



Şekil 15: White Ladies House'un dış görünüşü ve bir odasına ait görsel, Rietveld tarafından tasarlanan Jesse Bebek Evi



Şekil 16: Bebek evlerinin seri üretimden sonra karşılaşılan reklamlar ve bebek evleri

Rietveld'in Jesse Bebek Evi ve White Ladies House'un üretildiği yıllar sadece bebek evlerinin tasarımlarının radikal bir şekilde değişimine değil, aynı zamanda üretilme mantığında da büyük bir kırılmaya işaret eder. 19.yy'a kadar üretilen bebek evleri sadece dönemin zengin insanları tarafından üretilebilen lüks nesnelereydi. Bu bebek evlerinin barındırdıkları koleksiyonların oluşturulması ciddi bir maliyet, uzun yıllar ve her şeyden önemlisi titiz bir işçilik gerektiriyordu. 19.yy'la beraber ucuz üretim yöntemlerinin ve seri-üretim olanaklarının yaygınlaşması, metal ve plastik gibi malzemelerin kullanımının artması, bebek evlerinde de bir dönüşüme sebep olmuş ve bebek evleri yetişkinler tarafından kurgulanan el yapımı, nadide ve 'sahibi adına konuşan' otonom nesnelere olmaktan çıkarak çocuklara yönelik seri-üretilmiş, ucuz ve standardize edilmiş anonim nesnelere olmuştur. Stewart'ın belirttiği gibi Franklin Mint, The Concord Miniature Collection, Federal Smallwares Corporation, Triang ve Lundby gibi bu alanda önemli üretimler yapan firmaların kataloglarına ve reklamlarına bakıldığında, bebek evlerinin bu yönde değişen anlamları kolaylıkla izlenebilir (1993, s.62). Bu firmalarda yer alan bebek evleri ve bunların anlatılma biçimi sahibinin öznelliğini, statüsünü, zevkini ve düşsel dünyasını açığa çıkaran bir üretim olmaktan çok standardize edilmiş, tipleştirilmiş nesnelere üzerinden sahnelenen bir 'evcilik oyununa' dönüşmüştür (Şekil 16).

Yakın zamanda Victoria Albert Müzesi'nin açtığı *Küçük Hikayeler: Bebek Evinde Evinde (Small Stories: At Home in a Dolls' House)* sergisi gibi bu konudaki belgelemelerle bebek evleri tekrar duyulmuş ve bir çok mimarlık ofisi tarafından bu konuda tasarımlar yapılmıştır. 2001 yılında bir dizi sanatçı ve tasarımcının kolektif olarak ürettikleri, içinde Dakota Jackson, Karim Rashid, Ron Arad, ve Robert Kitchen gibi çağdaş mobilya tasarımcılarının modern mobilyalarının olduğu, Peter Halley, Carroll Dunham, Laurie Simmons, Cindy Sherman, Mel Kendrick, Mel Bochner'ın tabloları, fotoğrafları ve heykellerinin yer aldığı şeffaf, renkli duvarlarıyla *Kaleidoscope House*; 2010 yılında Walpaper dergisinin desteğiyle TDO Mimarlık Firması tarafından Le Corbusier'in Villa Savoye yapısından ve özellikle bu evin rampasından esinlenilerek tasarlanan *A Doll's House for Clementine*; İngiltere'de engelli çocuklar için kurulan bir vakıf tarafından gerçekleştirilen ve içlerinde Zaha Hadid, David Adjave gibi ünlü 20 mimarın davet edildiği proje kapsamında Coffey Mimarlık Firması tarafından engelli çocukların ev ortamına hapsolmesi ve dışarıdaki oyun parklarına erişememesine dikkat çekmek ve bu konuya ilişkin bir alternatif sunmak için 2017 yılında tasarlanan *Inside Out* adlı bebek evi projesi bu alanda yapılmış güncel **örneklerdir (Şekil 17). Bu bebek evleri, her ne kadar standardize olmuş, seri-üretim** nesnelere olmasalar da, tarihsel bebek evlerinden sahibinin otobiyografik anlatısını sunmaması, onun bu dünyadaki konumunu, zevkini ve beğenisi göstermemesi ve her şeyden önemlisi onun içsel dünyasına temas eden bir yaklaşımı sunmamasıyla ayrılırlar.



Şekil 17: Yakın zamanda üretilen Kaleidoscope House, A Doll's House for Clementine ve Inside Out adlı bebek evlerinin görselleri

SONUÇ

Bebek evlerine ve barındırdığı minyatür bakışa olan ilgi artık geçmişe ait, nostaljik bir zevk olarak konumlandırılmaktadır. Flora Gill Jacobs'un 1953 tarihli *A History of Dolls Houses* ve Vivien Greene'nin 1955 tarihli *English Dollhouses of the 18th and 19th Century* kitapları, endüstrileşme öncesinde üretilen standardize olmamış, biricik nitelikteki bebek evlerinin değerinin fark edilmesi adına önemli tarihsel çalışmalardır. Aynı zamanda koleksiyoner de olan bu iki yazar, kurdukları İngiltere'deki Rotunda Müzesi ve İsviçre'deki Puppenhaus

Müzesi gibi tarihsel bebek evlerine adanmış mekanlarla bu minyatür bakışın önemini sunmaya çalışmışlardır. Benzer şekilde, *International Dolls House News*, *American Miniaturist*, *Doll House and Miniature Scene* gibi süreli yayınlar da geçmişte bir gelenek haline gelmiş bu pratiği ve bu süreçte üretilen nadide nesnelere düzenli olarak aktarmışlardır. Tüm bu dergiler, kitaplar ve sergileme mekanları bebek evlerinin bir koleksiyon nesnesi olarak önemine ve değerine dikkat çekerler.



Şekil 18: Warhol'un Zaman Kapsülleri, Filliou'nun Dondurulmuş Sergisi, Distel'in Çekmece Müzesi

Tarihsel bebekevlerini yeniden hatırlamak taşıdığı antika değerinin ötesinde, uzaklaştığımız minyatür bir bakışı ve yaşamla detay üzerinden kurulan başka türden bir ilişkiyi de yeniden keşfetmemize olanak sağlayacaktır. Her ne kadar günümüzde bebek evleri, çocuklar için birer oyuncaya dönüşmüş olsa da, özünde bizlere yaşam boyu çocukluğu keşfetme ve 'küçüklüğün içindeki büyüklüğü' görme olanağı sağlayan nesnelere sahiptir. Modern dönemde, bu çocuksu minyatür bakışa verilen önemin izleri Alfred Stieglitz'in çocukluğu konu alan fotoğraflarında, Kurt Schwitters'in atölyesinin iç mekanlarını sonsuz bir oluşa açtığı Merzbau adlı çalışmasında, Andy Warhol'un farklı hikayeleri kolilerin içine sıkıştırmaya çalıştığı Zaman Kapsülleri'nde, Duchamp'ın Bavullarında, Robert Filliou'nun bir şapkanın içine yerleştirdiği Dondurulmuş Sergiler'de, Herbert Distel'in Çekmece Müzesinde, Georgia O'Keeffe'nin mikroskopik bir bakışla resmettiği çiçek resimlerinde ya da Rachel Whitehead'in eski bebekevlerini bir araya getirerek oluşturduğu minyatür simülakralarda karşımıza çıkar (Şekil 18). Benzer şekilde Henrik İbsen'in 1879 tarihli kitabı *Bir Bebek Evi* (*A Doll's House*), Walter de la Mare'nin 1921 tarihli *Bir Cücenin Anıları* (*Memoirs of a Midget*) adlı kitabı Katherine Mansfield'in 1922 tarihli *Bebeğin Evi* (*The Doll's House*) adlı kısa öyküsü, Terence Hanbury White'in 1946 tarihli, küçük bir kızın Gulliver'in Gezileri'ndeki Lilliput'lu küçük insan ırkıyla karşılaşmasını konu eden *Masham'ım Huzuru* (*Mistress Masham's Repose*) adlı kitabı ve Mary Norton'un 1952 tarihli bir evin duvarlarında ve zeminlerinde gizlice yaşayan küçük insanlardan oluşan bir aileyi konu alan *Borçlular* (*The Borrowers*) adlı fantastik çocuk romanı da yazınsal anlamda büyüklük ve küçüklük arasındaki keskin zıtlıklara odaklanır ve bebek evini nesnel ya da metaforik anlamda kullanarak minyatür bir bakışı açığa çıkarmaya çalışır. Yönetmenliğini Jack Arnold'un yaptığı ve Richard Matheson'un bir hikayesinin uyarlaması olan 1957 tarihli *Kendi Kendine Küçülen Adam* (*The Incredible Shrinking Man*) adlı sinema filmi de 'elinde büyüteç olan' bir insanın bakışını temsil eder. Bu ve bunun gibi üretimler, küçüklüğü küçümsemekten onun içinden daha büyük dünyalara yolculuk etmeyi arzulayan bir bakışı/akışı sahiplenir. Bu kapsamda bebek evlerini yeniden hatırlamak bizlere benzer bir bakışın/akışın önemine işaret edecek ve sadece göz kamaştırıcı bir kesinlik, titiz bir işçilik ve en ince detayına kadar düşünülmüş iç mekânları değil, onların içinde yer alan daha içsel bir dünyanın kapısını da aralayacaktır.

KAYNAKLAR

Alpers, S., (1984), *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: University of Chicago Press.
Bachelard, G., (1996/1958), *Mekanın Potikası*, Çev:A. Derman, İstanbul: Kesit Yayıncılık.



- Bal, B., (2012), Rönesans'ın Nadire Kabinelerinden Çağımızın Tüketim Kabinelerine: "Mutluluk Fabrikaları" Sergisi
- Benjamin, W., (2002), Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağdaş Sanat Yapıtı, *Pasajlar* içinde , Çev: A. Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bradford, F., (1977), *The Dolls' House*, Smithsonian Institution Press.
- Broomhall, S.,(2007), *Imagined Domesticities in the Early modern Dutch Dollhouses*. *Parergon*,24(2):47-68.
- Brusati, C., (2011), *Self as Eye: The Perspective Box, Toward a New Interior: An Anthology of Interior Design Theory* içinde, Ed: L. Weinthal, New York: Princeton Architectural Press, 365.
- Darlington, Q.,(2012), *Modernism's Miniatures: Space and Gender in the Stettheimer Dollhouse and Duchamp's Boite-en-Valise*. *Sanat Tarihi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, University of Notre Dame.
- de la Mare, W., (1921), *Memoirs of a Midget*, London: W. Collins Sons & Co.
- di Cicco, F., (2022), *The Legacy of Willem Beurs – Bridging the Gap between Art and Material Perception*, *Art and Perception Dergisi*, 10(2): 111-136.
- Franits, W. E., (1993), *Paragons of Virtue: Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge, NY: Cambridge University Press.
- Galilei, G., (2022), *Yıldızlardan Gelen Haber*, Çev: K. Aybar Çetinalp, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Greene, V., (1979), *English Dolls' Houses of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, North Carolina: Scribner
- Hastie, A., (2001), *History in Miniature: Colleen Moore's Dollhouse and Historical Recollection*, *Camera Obscura*, 16(3): 112-156.
- Hut, Margreet van der., (2014), *Oortman, Petronella de la (1656-1716)*, *Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland*. Instituut voor Nederlandse Geschiedenis, January 13, 2023.
<http://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/Oortman>.
- Jacobs, F.G., (1976), *A History of Dolls' Houses*, Stuttgart: Macmillan Publications.
- King, C. E., (1983), *The Collector's History of Dolls' Houses*, London: Hale.
- Leaper, H. ve Pasierbska, H., (2017), *Review of Small Stories: At Home in a Dollhouse; Dolls' Houses from the V&A Museum of Childhood*, *Early Modern Women*, 11(2): 192-198.
- Micalizio, C.S., (2013), *Resource Library: Dutch Dollhouse*, Ed. M. MacPhee, National Geographic Society Press,
- Mileaf, J., (1996), *The House that Carrie Built: The Stettheimer Doll's House of the 1920s*, *Art & Design*, 11: 76-81.
- Moore, C., (1971), *Colleen Moore's Doll House*, Garden City, NY: Doubleday.
- Moseley-Christian, M., (2010), *Seventeenth-Century Pronk Poppenhuisen: Domestic Space and the Ritual Function of Dutch Dollhouses for Women*, *Home Cultures*, 7(3), 341-363.
- Nakamura, J. (2020), *Small Worlds: The Miniature Logic of the Seventeenth Century Dutch Dollhouse.*, *Arts in Society: Academic Rhapsodies içinde* , Ed. S.Hendrikx, M. Oudshoorn, L. Smits, T.Vergeer, 5-15.
- Norton, M., (1952), *The Borrowers*, London: J. M. Dent & Sons.
- Panofsky, E., (1956), *Galileo as a Critic of the Arts: Aesthetic Attitude and Scientific Thought*, *Isis*, 47(1):3-15.
- Pasierbska, H., (2008), *Dolls' Houses: From the V&A Museum of Childhood*, London: V&A Publishing.
- Pijzel-Dommisse, J., (1994), *The Seventeenth-century Dolls' Houses of the Rijksmuseum*, Amsterdam: Rijksmuseum Foundation.
- Purcell, R., (2004), *A Room Revisited*, *Natural History*, 113(7): 46-48
- Richards, S., (2012), *The World in a Cabinet, 1600s*, *The Scientist*,26(4): 88,11.
- Schor, N., (2007), *Reading in Detail: Aestheticism and the Feminine*, London: Routledge.



- Stewart, S., (1993), *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press.
- Swift, J., (2000/1726), *Güliver'in Gezileri*, Çev. E.Dinçer, İstanbul: İş Bankası KültürYayımları.
- Thomas, M., (1936), *Whiteladies House, a Miniature Modern Home*, London V&A Publishing.
- Wiersma, L., (2020), *Material Depiction in Flemish and Dutch Baroque Art Theory, Art and Perception*, 8(3-4):243-265.
- White, T. H., (1946), *Mistress Masham's Repose*, New York: G. P. Putnam's Sons.
- Wilson, C., (1997), *The Invisible World: Early Modern Philosophy and the Invention of the Microscope*, New Jersey: Princeton University Press.

¹ Minyatürün ya da küçük ölçekli detayların tarih içerisinde görmezden gelinmesine ilişkin kapsamlı bir okuma için bakınız: Schor, N. (2007).

² Grimm Kardeşlerin 1812 tarihli *Çocuk ve Yuva Masalları* kitabı, özellikle bu kitaptaki Parmak Çocuk öyküsü, Lewis Carroll'un 1865 tarihli *Alice Harikalar Diyarı* adlı kitabı bu dönemde büyüklük ve küçüklük arasındaki zıtlıklara odaklanan diğer öykülere örnek olarak verilebilir.

³ Bu alanda yazılmış diğer bir yayın da Jan Swammerdam'in 1669 tarihli *illustrated Historia Insectorum Generalis* kitabıdır.

⁴ Hoogstraten, ölü doğa resimlerini "sanat ordusundaki ayak takımı" olarak konumlandırır.

⁵ Bu dönemin önemli sloganlarından biri "sanat uzun, yaşam kısa (*Ars longa, vita brevis*)"dir.

⁶ Fransızca bir terim olan ve "gözü aldat" anlamına gelen *Trompe-l'œil* terimi gözü yanıltan illüzyonist resimler için kullanılmıştır.

⁷ Hollanda Altın Çağı olarak adlandırılan dönemde (1588-1672) Johannes Vermeer ve Pieter de Hooch gibi ressamın evsel iç mekânlardaki kadın temsilleri, 1800'lerin ortalarında Danimarkalı ressam Carl Vilhelm Holsøe, Vilhelm Hammershøi ve Peter Ilsted'in yapıtlarında da görülür.

⁸ Bu mobilyalar çoğunlukla abanoz ağacı gibi egzotik ahşaplardan yapılmış ve fildişi, mermer, gümüş ve bronz gibi metallerle süslenmiştir.

⁹ Nadire/merak kabineleriyle nesnelleşen erkeğin genişleyen dünya karşısındaki ilgisinin ve dışarıdaki dünyaya egemen olma isteğinin kolonyal bir arzunun uzantısı olduğunun da altı çizilmelidir.

¹⁰ Münih bebek Evi'nin yanmadan önceki 1598 yılındaki kayıtlarında içinde değişik türden 6000 nesnenin olduğu belgelenmiştir.

¹¹ Marklin ve Rock and Graner firmaları o tarihlerden bu yana üretim yapan önemli oyuncak firmalarıdır.

¹² Pijzel-Dommisse'in aktardığına göre, Petronella de la Court Bebek Evi için 20.000 florin para harcamıştır. Bu para ile o zamanda Amsterdam'da gerçek bir kanal evi rahatlıkla satın alınabilmektedir (1994, 56).

¹³ Florine Stettheimer sanat tarihinde tam ölçekli çıplak bir otoportre çizen ilk kadınlardan biri olarak kabul edilmektedir ve feminist ruhu çalışmalarının çoğunda gözlemlenebilir niteliktedir.

¹⁴ Bu noktada, Marcel Duchamp'ın 1942-1954 yılları arasında gerçekleştirdiği *Boîte-en-Valise* adlı seri sanat çalışmalarında Carrie Stettheimer'in bebek evininin ve sanatçının bu eve yaptığı çalışmanın etkili olduğu söylenebilir. Duchamp, projesinde bebek evlerinde olduğu gibi minyatür bir bakışı sahiplenir ve deri bir bavulun içinde fotoğraflar, minyatür ölçekli kopyalar ve kendi işlerinin siyah beyaz ve renkli reproduksiyonlarından oluşan bir dünya kurar.