



İç Mekânın Sınır Deneyimlerinin Anlamı ve Temsili Üzerine Bir İnceleme

Pelin Nane

Öğretim Görevlisi, Başkent Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
pell.innane@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2889-5056>

Bu çalışma, yazarın 2023 yılında Hacettepe Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Doktora Programında Doç. Dr. Emre Demirel'in danışmanlığında tamamlanan 'İç Mekânın Çağdaş Türk Edebiyatında Metinler/Mekanlar Arası Anlamı ve Temsili' başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

ÖZET

Dışarının karşıtı olarak anlam kazanan içerisi için iç-dış arası sınır deneyimleri iç mekânın anlamını belirleyen önemli bir etkidir. Bu kapsamda çalışma, iç mekânın sınırları ve bu sınırlardaki eşik deneyimlerinin anlamsal karşılıklarını ve bu tinsel/duyumsal olan anlamsal karşılığın mimari temsile aktarılabilme durumunu tartışmaya açar. Bu tartışma ise mekânın tinsel boyutunu açığa çıkarma potansiyeli olan edebi metinler aracılığıyla yapılır. Latife Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984)'nda bitmeyen bir inşa faaliyetinin muğlak sınırına dönüşen duvarlar, Mine Söğüt'ün *Beş Sevim Apartmanı: Rüya Tabirli Cinperi Masalları* (2003)'nda anlatı kadrajına dönüşen pencereler ve Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar* (1965) kitabının *Pencere* öyküsünde ikinci bir sınır elemanı olan perde incelenmek üzere seçilmiştir. Çalışmanın yöntemi metin analizi ve bu analiz sonucu ulaşılan verilerin mimari temsil ile yeniden üretilmesini içermektedir. İç mekânın anlamsal karşılıklarının keşfi için edebi metin ve metinsel temsillerin önemli potansiyeller taşıdığı görülmüş ve temsilin performatif yanı dolayısıyla bir sonuç ürün yerine bir anlama modeli olduğu savı vurgulanmıştır.

Anahtar kelimeler: Temsil, İçerisi-dışarısı, Latife Tekin, Mine Söğüt, Sevim Burak.

A Study On the Meaning and Representation of Boundary Experiences of Interior Space

ABSTRACT

For the inside, which gains meaning as the opposite of the outside, the border experiences between inside and outside are an important factor determining the meaning of the interior. In this context, the study opens the semantic correspondences of the boundaries of the interior space and the threshold experiences at these boundaries, and the transferability of this spiritual/sensory semantic correspondence to architectural representation. This discussion is made through literary texts that have the potential to reveal the spiritual dimension of space. Walls that turn into the ambiguous boundary of a never-ending construction activity in Latife Tekin's *Berji Kristin: Tales From Garbage Hills* (1984), windows that turn into a narrative frame in Mine Söğüt's *Beş Sevim Apartmanı: Rüya Tabirli Cinperi Masalları* (2003), and the curtain, a second boundary element in the story *Pencere* in Sevim Burak's *Yanık Saraylar* (1965), were selected to be analyzed. The method of the study is textual analysis and the reproduction of the data obtained as a result of this analysis through architectural representation. It is seen that literary texts and textual representations have important potentials for the exploration of the semantic correspondences of interior space, and the performative aspect of representation is emphasized as a model of understanding rather than a final product.

Keywords: Representation, inside/outside, Latife Tekin, Mine Söğüt, Sevim Burak.



1.GİRİŞ

Pallasma (2021, s. 37) mimarlığı "durumsal bir bedensel karşılaşma" olarak tanımlar. Bu karşılaşma, beden aracılığıyla deneyimlenen mekânın görselliğinin ardındaki anlamsal karşılıklarını da açığa çıkartır.

Sanat deneyiminde kendine özgü bir alışveriş gerçekleşir, ben duygularımı ve çağrışımlarımı mekâna ödünç veririm, mekân da bana, algılarımı ve düşüncelerimi ayartan ve özgürleştiren aurasını ödünç verir (Pallasma, 2021, s. 12).

Mekân tasarımcısı mekânsal elemanların biçim, renk, malzeme ve dokuları aracılığıyla aslında mekânsal bir deneyim tasarlamaktadır. Tasarlanan mekân deneyimi, mekânın kullanıcısı için bir hikâye, bir anlam aktarmaktadır. Benzer bir düşünceyi Zevi'nin Mimarlığı Görebilmek kitabının önsözünde Özer (2015, s. 9) şu sözlerle dile getirir; "Mimari çok kere sanıldığı gibi, birtakım genişlik, uzunluk ve yüksekliklerin toplamı demek olmayıp, kişinin duyup yaşadığı, içinde gezinip dolaştığı boşluğun, kapsanan bir mekânın (spazio racchiuso), iç mekânın ta kendisidir".

Mekânın duyumsanan/tinsel boyutunu Pallasma (2021) 'aura', Zumthor ise 'atmosfer' kavramıyla ifade eder. Zumthor'un (2006, s. 45) Atmosphere: Architectural Environment, Surrounding Objects (2006) kitabında atmosferin inşasında önemli gördüğü dokuz başlıktan biri ise "içerisi ve dışarıları arasındaki gerilim"dir.

Türk Dil Kurumu sözlüğünde iç kelimesi "herhangi bir durumun, cismin veya alanın sınırları arasında bulunan bir yer; dâhil, dış karşıtı" olarak tanımlanır. Kendini tanımlarken eş zamanlı olarak karşıtı olan dışarıyı da tanımlayan içerisi için bu girift ilişki önem kazanır. İçerisi-dışarıları arasındaki bu ilişki iç mekânın atmosferini dolayısıyla anlamını da etkileyen önemli bir parametredir.

Zumthor (2006, s. 45) mimarlığın, mekân oluştururken hem içeriği hem de dışarıyı tanımlamasını ve bunların her an yer değiştirebilir olmasını önemli bir potansiyel olarak görür. Ayrıca iç-dış ilişkisine değinirken yapının cephesine ve onun içeridekini belirli oranlarda gösterme haline de dikkat çeker. "Eşikler, geçişler, içerisi ile dışarıları arasındaki neredeyse algılanamaz geçiş, inanılmaz bir yer duygusu, aniden kapatıldığımızın, bizi saran, bir arada tutan şeyin farkına vardığımızdaki inanılmaz bir konsantrasyon hissi..." (Zumthor, 2006, s. 46).

Neyin içeride neyin dışarıda olduğunu tanımlayan mekânsal sınırlar, ayırdıkları mekanların kullanım biçimleriyle birlikte anlamlarını da tanımlar. İçerisinin mahrem ve özel alan, dışarısının kolektif ve kamusal bir alan tariflenmesi bu anlamsal karşılığın görünür oluşuna örnek gösterilebilir.

İçerisi ve dışarısının mekânsal deneyimine dair farklılığı vurgulayan Zumthor gibi Bachelard da *Mekânın Poetikası* (1957) kitabında "içerisi ile dışarısının diyalektiği" başlıklı bir bölüm ayırmıştır. Bachelard (2014, s. 255) için "içerisi ve dışarıları bir tür parçalara ayırma diyalektiği oluşturur". Ama bu diyalektik salt sınır, engel ve hacimsel bir karşıtlık değil içsellik deneyimlerinin de değiştiği bir alandır. Çünkü Bachelard (2014, s. 259-260) "içeriye ve dışarıya bağlı olan niteleyicileri aynı biçimde" yaşayamadığımızı belirtir.

Geometrik ifadeler açısından, dışarıları ve içerisinin diyalektiği, sınırların bir engele dönüştüğü, güçlendirilmiş bir geometrizme dayanmaktadır. Eğer bizi içsellik deneyimlerinin inceliğine, hayalgücü 'kaçamaklarına' çağırın şairlere özgü gözüpekliğin peşinden gitmek istiyorsak, her türlü kesinleşmiş görüden/sezgiden (geometrizm kesinleşmiş görüleri/sezgileri kaydeder) kendimizi kurtarmış olmamız gerekir (Bachelard, 2014, s. 259).



Bachelard, geometrinin ötesinde iç-dış arası sınırların mekânsal deneyiminin farklılığına poetik hayalgücü ve düşünme aracılığıyla edebi üretimler üzerinden ulaşmayı dener. Edebiyatın poetik olanı açığa çıkarma gücünü mekânın poetik yanını anlamak için kullanan Bachelard'ın yaklaşımına benzer olarak bu çalışma da iç mekânın sınır deneyimlerinin anlamını edebi metinler aracılığıyla arar.

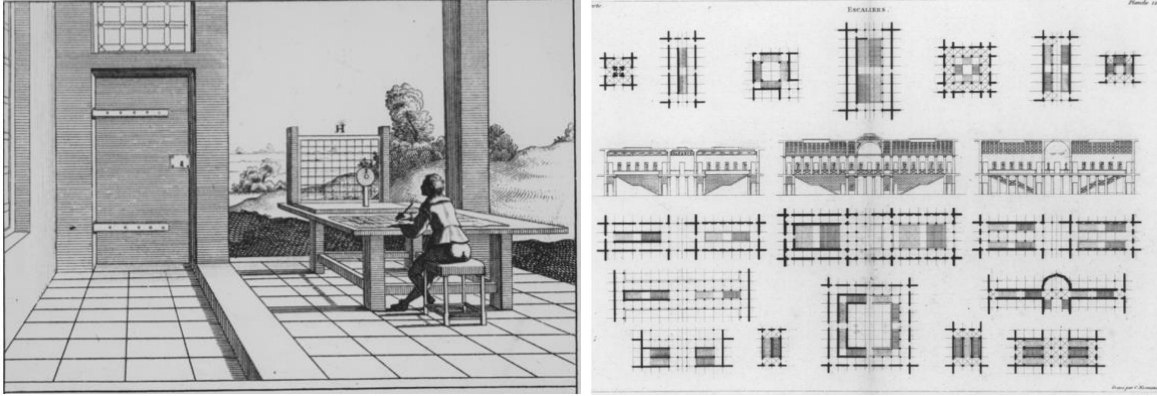
Gürhan Tümer de *Mimarlık ve Edebiyat İlişkileri Üzerine Bir Deneme* (1982) adlı kitabında mimarlığın mekânı anlama ve algılama noktasında edebi üretimlerden yararlanma potansiyeline dikkat çeker. Tümer (1982, s. 39) mimari temsillerin "mekânın taşıdığı fizikötesi (metafizik) yönü"nü ifade etmede yetersiz kaldığını dile getirir. Edebi metinlerin ise "fizikötesi gizemlilik" ve "düşsellik" olarak tariflediği mekânın tinsel boyutunu ifade ederken mimarlık disiplini için önemli bir kaynak olduğunu vurgular.

Tümer'in mimari temsillerin mekânın fizikötesi boyutunu ifade etmede yetersiz kaldığı düşüncesine benzer bir kaygıyı Bruno Zevi de paylaşır. Zevi mekânın anlaşılması için dördüncü boyut yani 'zaman'a dikkat çekerken bu deneyimin temsil edilebilmesi üzerine duyduğu kaygısını şu sözlerle dile getirir; "İç mekân, doğrudan deneyimlenmeden ne öğrenilebilecek ne de 'yaşanabilecek' olan, ileride göreceğimiz gibi, asla tam olarak gösterilemeyen/temsil edilemeyen bu mekân, arkitektonik olayın temel ögesidir" (Zevi, 2015, s. 17).

Metinsel temsiller tam da bu noktada mimari temsil meselesini farklı yaklaşım ve duyarlılıkla ele almayı sağlayacak araçlara dönüşme potansiyeli taşır. Çünkü anlatıcı gözünden o mekâna ait bir deneyimin aktarımını da içeren edebi metinlerde o mekânın atmosferi, tinsel boyutu da görünür hale gelir. Bu sebeple çalışma kapsamında edebi üretimlerin mekânın tinsel boyutunu hem içerik düzeyinde nasıl ele aldığı hem de bu boyutu metinsel temsile nasıl aktardığına odaklanılır.

Mimari temsiller; mekânı farklı medyalar aracılığıyla yeniden ifade etme, farklı bir arayüzde yeniden inşa etmeyi sağlayan iki veya üç boyutlu üretimlerdir. Bu üretimler mekânın teknik ifadeleri olan plan, kesit ve görünüş çizimleri, perspektif, fotoğraf, video, maket veya yazı/metin gibi farklı teknik ve biçimlerde karşımıza çıkar. Mimari temsil meselesinin ve temsil tekniklerinin zaman içindeki değişimine baktığımızda özgün ve öznel ifadenin yerine daha teknik, sistematize ve nesnel olana bıraktığı görülmektedir.

Perez-Gomez (1982, s. 3)'e göre Rönesans'ta sistematize edilen perspektif tekniği ve 18. yüzyılda Gaspard Monge' un geliştirdiği tasarı geometriyle birlikte mimari çizim "bilgileri, bilimsel bir nesir gibi ileten tarafsız bir araç olduğu yanılsaması"na dönüşmüştür. 18. yüzyılda ortografik izdüşüm temsil sisteminin mimarlık eğitiminde de önem kazandığı J.N.L. Durand'ın kompozisyon temelli çalışmaları da mimari çizimin teknik, soyut ve evrenleşmeye çalışan yanını güçlendirmiştir. (Görsel 1) Talu (2010, s. 151)'nün ifadesiyle "On dokuzuncu yüzyılın tuvali anlatisallıktan, metinsellikten ya da Albertici historia (history+story) kavramından bağımsız olan bir bilgiyi" aktarandır. 20. yüzyılda da aksonometrik çizimlerle ifade bulan mekân yine özne gözünden/deneyiminden uzak bir nesne olarak algılamayı pekiştiren temsil tekniğini güçlendirmiştir.

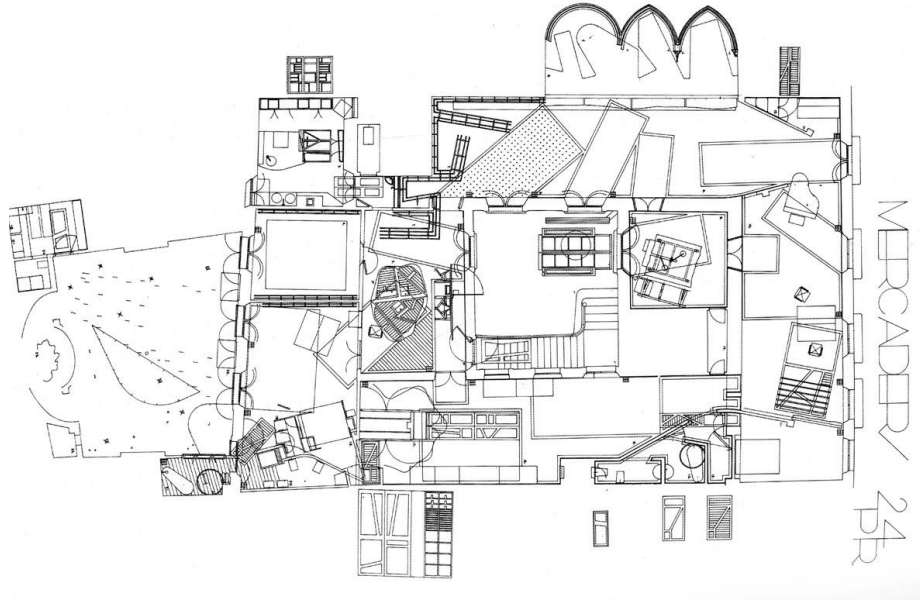


Görsel 1. (Solda) Jean DuBreuil - la perspective pratique - 1679 (Url-1),
(Sağda) Ortografik izdüşüm temsil sisteminin mimarlık eğitiminde önem kazanması
J.N.L. Durand, *Precis*, Bölüm II, *Composition in General*, Plate 12, 1802-1805 (Durand,
2000).

Tasarımda evrensel bir yaklaşım arayışındaki modernizm ile mekân kullanıcısının da özneliği yerine anonimleşmesi Benjamin'in (2021, s. 98) bahsettiği iç mekâna nakşolan ikamet edenin izlerinin görünürlüğünün tam aksidir. İç mekânın bireyin kimliği ve öznelik üzerinden okunan anlamları zayıflarken, önce nesnelleşen sonra da nesneleşen temsil, mekânın biçimsel/görsel ve tüketilebilir yanını ön plana çıkartır. Dolayısıyla, "mekânın donmuş bir anını, en steril haliyle (zamanın etkilerinden uzak) belirli kurallar ve sınırlar (ölçek, çizim standartları...) içinde ifade eden ortografik çizimler iç mekânı içsellik, deneyim ve anlatı ile ilişkili görmekten uzaklaştır" (Nane, 2023, s. 9).

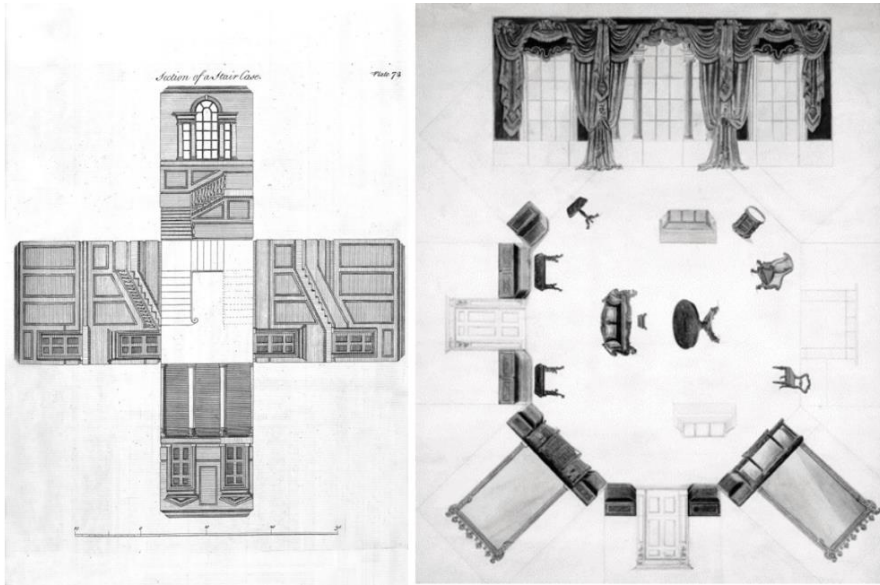
Bu durum mimari temsil meselesine eleştirel bir bakışla yaklaşan, mekânın deneyimsel, anlatısal ve poetik ifadesinin de temsile aktarılmasına odaklanan çalışmaların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Özellikle 1960'lı yıllarda kolaj tekniğiyle ürettikleri mekân perspektifleriyle Archigram ve Superstudio'nun işleri, günümüzde ise BIG mimarlık ofisinin archie-comic adını verdiği proje temsilleri mekânın anlatısallığına vurgu yapar.

Perspektif ve üç boyutlu ifadelerde farklı anlatı araçlarının (zaman boyutunun) temsile dahil edilmesiyle mekânsal deneyim ve anlatının aktarımı mümkün hale gelirken, mekânın teknik ifadeleri olan plan, kesit ve görünüş çizimleri için bu durumun biraz daha sınırlı olduğu görülmektedir. Enric Miralles'in ortografik çizimleri bir araya getirerek oluşturduğu üretimler ise mimari teknik ifadeler içinde yer alan plan, kesit ve görünüş çizimlerinin teknik ifade ve kurallarını yeniden sorgulamamızı sağlaması adına önemlidir. Üçlü ortografik çizim tekniğini bozarak plan yüzeyine yapışık olarak yerleşen kesit veya görünüş çizimlerinin bir arada kullanımında Miralles aynı zamanda farklı ölçekleri de bir araya getirir. Tıpkı mekânsal deneyimde öznenin mekanla teması gibi. (Görsel 2)



Görsel 2. Enric Miralles- Mercader Apartmanı çizimi (Url-2)

Plan çizimiyle görünüş çizimlerini birleştirerek kullanan bu tekniğin ilk örnekleri ise 18. yüzyıl mimari temsillerinde kısa bir süre kullanılan, mekânı oluşturan yüzeylerin açılarak çizildiği teknikte karşımıza çıkar. (Görsel 3)



Görsel 3. (Solda) Thomas Lightoler'ın 1757 tarihli *The Modern Builder's Assistant* kitabından bir merdiven holü çizimi (Url-3), (Sağda) Gillows & Co tarafından açılan yüzeyler tekniğiyle çizilmiş bir iç mekân (1806-1831)

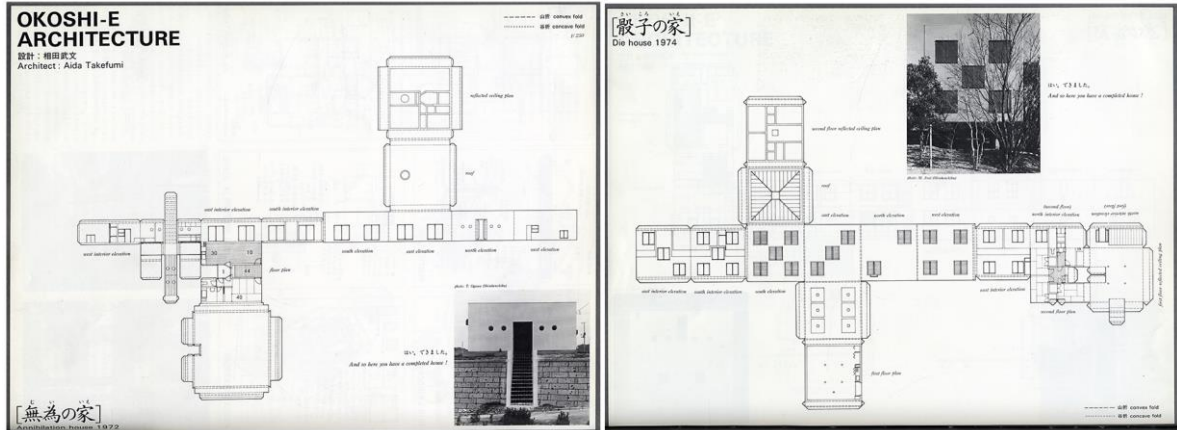
Robin Evans (1997) bu temsil tekniğini "developed surface/ açılmış yüzeyler" olarak tanımlar. Ortaya yerleştirilen plan çiziminin her bir kenarına o yüzeyin iç cephe görünüşleri yerleştirilir. İç mekânı oluşturan tüm yüzeylerin aynı temsilde bulunduğu, katlanarak açılma hissi veren bu ifade tekniğinde iç mekân öne çıkmaktadır. İç mekânın vurgulanışını Spankie şu sözlerle açıklar; "Mimari tersyüz edilir, dış cephe görünüşleri yerine iç cephe görünüşleri çizilir. İçeride olmayan hiçbir şey, duvar kalınlıkları bile çizilmez böylece çizimde her şeyden fazla iç mekân anlatılır" (Spankie, 2019, s. 72).



Görsel 4. (Solda) Fontaine - müzik odası iç mekanı - 1803 (Url-4)
(Sağda) Okoshi-ezu tekniğine ait bir örnek (Barrie, 2010, s. 65)

Pierre-François-Leonard Fontaine'in 1803 yılına ait müzik odası çiziminde aynı tekniğin bu sefer yüzeylerin birbirine tutunacağı eklentilerle uygulandığı görülmektedir. İç mekânın her bir duvar yüzeyinin sol üst köşesinde yer alan parçalar bir maket gibi birleştirmeye imkân tanır. Yüzeylerin katlanarak üç boyut kazandığı bu tekniğe benzer bir başka temsil biçimi Japonların çay seremonilerini gerçekleştirdikleri yapılarının çiziminde kullandıkları Okoshi-ezu (katlamalı çizim)'dur. (Barrie, 2010) (Görsel 4)

Bu tekniğin izlerini anımsatan daha çağdaş bir örnek ise Japon mimar Takefumi Aida'nın konut tasarımları çizimleridir. Yapının tüm yüzeylerinin yine bir arada çizildiği bu temsilde kenarlar içe veya dışarıya doğru katlanarak yapının modeli elde edilebilmektedir. (Görsel 5)



Görsel 5. (Solda) Takefumi Aida, Annihilation House -1972, (Sağda) Die House-1974 (Url-5)

Çalışma iç mekânın sınır deneyimlerinin anlamsal karşılığını edebi metinler üzerinden tartışırken, bu tartışmayı temsil ortamına aktarmak için geliştirilmiş yüzeyler tekniğini referans alır. İncelenmek üzere seçilen edebi eserler bu çizim tekniği kullanılarak mimari temsil ortamına aktarılmıştır. Fakat bu temsil tekniği kimi noktalarda esnetilmiş, anlatıda öne çıkan kelimeler, cümlelerin de çizime eklenmesiyle mimari temsil ile metinsel temsil arasında bir kesişim aranmıştır.

İç mekânın sınır deneyimlerine örnek olarak Latife Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları*, Mine Söğüt'ün *Beş Sevim Apartmanı* ve Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar* kitabının 'Pencere' adlı öyküsü seçilmiştir. Bu üç eserin her birinde farklı nitelikteki bir sınır elemanının (duvar, pencere, perde) anlatı kurgusunun ana öğesi olması bu eserlerin seçilme nedeni olmuştur. Sınır elemanının dışarıdan içeriye doğru ilerleyen bir akış sunması kurgulanmıştır, bu durum eserlerin incelenme sırasını da belirlemiştir. Önce bir cephe elemanı olan duvar, sonra duvardaki boşaltılmış bir yüzey olarak pencere ve bu pencerenin ardında yeni bir katman olarak perde içerisi-dışarı arasındaki sınırın farklılaşan deneyimlerini örneklemektedir.



Metinde öne çıkan mekânsal deneyim ve anlamsal karşılık önce metin analiziyle saptanmış daha sonra bu anlamsal karşılık temsil düzleminde de tartışmaya açılmıştır.

2. BİTMEYEN İNŞANIN MUĞLAK SINIRLARI OLARAK DUVAR: BERCİ KRİSTİN ÇÖP MASALLARI

Bercî Kristin Çöp Masalları Latife Tekin¹'in 1984 yılında yayınlanan ikinci romanıdır. Şehrin çöp yığınlarından kurulan Çiçektepe adlı gecekondu mahallesinin hikayesini anlatan roman tıpkı adı gibi masalsi bir dil ve anlatım özelliği gösterir.

"Köylerinden gelip akrabalarının yanına yerleşen, kondu kurmak için şehrin arka tepelerinde gezinenler" (Tekin, 2019, s. 11) bir gecede kurduğu bu kondu mahallesinin yaşamı; yıkım ve inşa döngüsü içindedir. Bu durumun en önemli nedeni gecekondu yasal olmayan bir yapılaşma olmasıdır. Köyden kente yaşanan göç dalgası ile düşük sosyo-ekonomik düzeydeki bireylerin kentte yaşadığı konut sıkıntısı 'gecekondu' adı verilen yapılaşmanın özellikle 1950'lerde artmasına neden olmuştur. Süreç içinde bir takım yasal düzenlemelerle bu yapılaşma biçimi kontrol altına alınmaya çalışılmış olsa da günümüzde de toplumsal-mekânsal etkileri hala gözlenmektedir. Tekin'in bu romanı "gecekonduyu bir problem olarak tanımlanmanın aksine içeriden bir gözle masalsi bir şekilde anlatırken, gecekondu yaşamına farklı bir okuma yapmanın" (Nane, 2023, s. 92) da önünü açar. Literatürde de romanın gecekondu olgusu ve mekânsal karşılıkları üzerinden incelendiği çalışmalar yer almaktadır (Arslan,2017; Akyol, 2018).

Tekin'in anlatısı konduların yıkımcılarla girdiği mücadeleyle başlar; "Yıkımcıların parıldayan kazmaları daha onların soluklanmaları kesilmeden konduların duvarlarına indi. Kondular bir anda yerle bir edildi" (Tekin, 2019, s. 16). Yıkılan kondularını çöpten buldukları malzemelerle tekrar tekrar inşa etmeye devam eden kondu sakinlerinin yıkımcılarla verdiği mücadele bitmeyen bir döngüdür. Her yıkım sonunda malzemeler azalırken, gecekondu küçülür ve ev görüntüsünden uzaklaşır.

Sabah yıkımcılar çöp evleri tekmeleyip yerle bir ettiler, insanlar akşama kadar teneke, taş, tahta, çöpten ayıkladıkları çeşit çeşit malzemeyle gece tepeye benzer bir dolu şey diktiler. Ama sabah yıkımcılar gelip o şeyleri gene yere serdi (Tekin, 2019, s. 17).

Yasal olmayan konduların yıkımı devlet eliyle olduğu kadar inşa malzemesi niteliği taşımayan malzemelerin çevresel koşullara karşı güçsüz olmasında da kaynaklanır. Ocak (2002) gecekondu odağında yaptığı çalışmada bu yerleşimlerin ortak temalarından birini "inşaat malzemesi olmayan malzemelerin kullanımı" olarak ifade eder. Tekin'in anlatısındaki kondular da bunu örnekler. Çöp yığınlarından toplanan kırık tabaklar, naylonlar, tenekeler, çöpler konduların inşa malzemesi olurken "yarısı çöp, yarısı kalıp, yarısı tabak evler" (Tekin, 2019, s. 17)'in çatısı ve duvarı rüzgârdan sürekli yıkılır. Kullanılan malzemelere karşı da hep bir yıkım-inşa mücadelesi sürer; "Çiçektepe'de konduların üstünden çatıları uçuran rüzgâr hiç eksik olmadı. Rüzgârın çok sert estiği zamanlarda çatıların uçmasını engellemek için mahallece çatıların üstüne çıkıldı" (Tekin, 2019, s. 27). Kondulardan sonra yapılan ve teneke minaresini rüzgârın uçurduğu cami de bunun bir örneğidir. Otuz yedi gün süren yıkım ve yeniden inşa mücadelesi sonunda kendi verdikleri isimle Savaştepe, devletin verdiği isimle Çiçektepe kurulmuş olsa bile inşa faaliyetleri hiç bitmez; "Kondularda çakıp sıvama işleri hiç bitmezdi. Bir duvar onarılır öteki çöker, ardından dam akardı. Bu yüzden konduların bir gün bir yanlarına teneke çakılır, bir başka gün açılan deliklere tahta sokulurdu" (Tekin, 2019, s. 75).

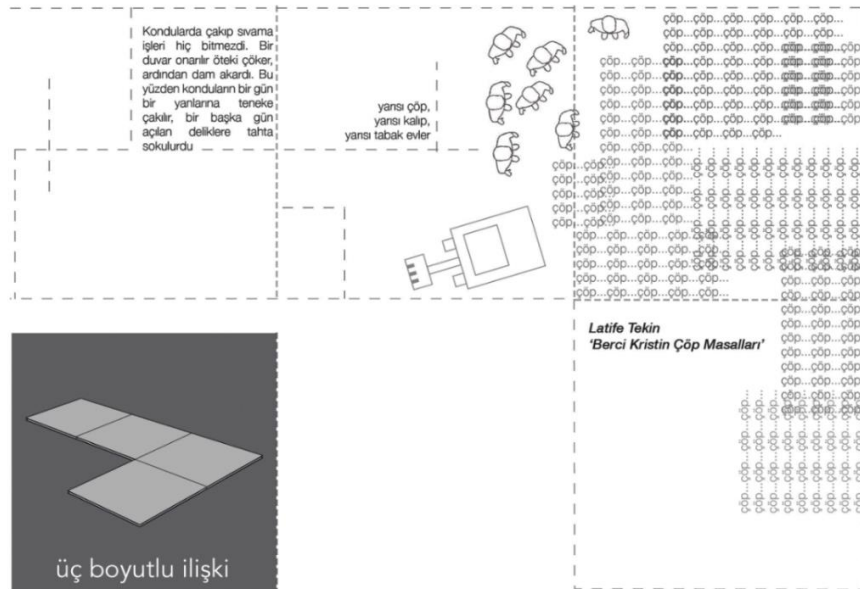
Kondu evlere benzeyen kondu fabrikada da inşa faaliyeti hiç bitmez, "bir inşaat, bir takırtı, bir çakırtı hep" (Tekin, 2019, s. 75) sürer. Bitmeyen inşa ile kondular büyür, genişler, yayılır... Dişçi (2017, s. 228) de anlatı mekanını hareket ve etkileşim kavramlarıyla ilişkilendirirken bu durumu "eklemlenerek var olan mahalle" ifadesiyle vurgular.

Sınırlar o kadar değişkendir ki bu durumu tarifleyen "konduların geceleri yürüyen çitleri" (Tekin, 2019, s. 75) ifadesi dikkat çeker. Dolayısıyla anlatıdaki kondular; "Bitmeyen, kök salmayan ve tamamlanmayan bir yerleşimin/meskenin karşılığıdır. Böylesi bir yerleşimin iç ve dış arasındaki sınırlarda muğlak, uçucu ve geçicidir" (Nane, 2023, s. 94). Irzık (2004, s. 223) mekânın bu biçimleniş ilkesini Tekin'in anlatıda kullanmayı tercih ettiği 'kondu' sözcüğüyle ilişkili olarak açıklar; "kondu bir fiilden oldukça kuraldışı bir biçimde türemiş, 'konut' ya da 'konak' gibi akrabalarına benzemeyen, tam isimleşmemiş bir isim; bir nesnenin, hele hele bir binanın adından çok; bir hareketin, olsa olsa geçici bir duraksamanın tasviri gibi".

Kök salmayan, sürekli yıkılan ve genişleyen bu konduların sınır elemanı olan duvar da muğlak bir sınıra dönüşür. Dışarı bir gün sonra içeriye dahil olabilirken, kalıcı ve sabit olmayan 'duvar'ın içerişi ve dışarısını net bir şekilde ayırımından da bahsedilemez. Duvarın mekânsal tarifi kadar kullanılan malzemelerin de geçici olma niteliği bu durumu güçlendirir; "Karton duvarlardan birine çöp tepelerine atılmış eski moda dergileri yapıştırıldı. Dergilerin ön ve arka kapakları açılıp duvarlara tutturuldu. Kalan yerler çöpten çıkarılıp temizlenen renkli parlak kağıtlarla donatıldı" (Tekin, 2019, s. 101).

Sabit ve tanımlı bir sınır olmanın aksine bu kondulardaki duvarlar muğlak ve geçici olurken içerişi ve dışarı arasındaki sınır deneyimi de muğlak ve geçicidir. Öyle ki bitmeyen yıkım ve inşa döngüsünde "Çiçektepe tavanı gökten, duvarları fabrikalardan tek bir konduya" (Tekin, 2019, s. 94) dönüşürken kendisi de şehrin içindeki yeni bir 'içeri'ye dönüşür.

Metinsel temsile aktarılmış böylesi bir mekân biçimleniş mimari temsil ortamında yeniden düşünüldüğünde konduların düşey yerine yatayda genişlemesi, yıkılma-inşa döngüsü önemli bir referans olmuştur. Bu sebeple çizimde sadece plan düzlemini simgeleyen yüzeylere yer verilmiştir. Konduların hem konumu hem de ana malzemesi olan çöp yığınlarını vurgulamak amacıyla sağ köşede çöp kelimelerinden bir yığıntı oluşturulmuştur. Çöp yığınlarından çıkan aksta ise konduların inşa biçimini anlatan alıntılara yer verilmiştir; "yarısı çöp, yarısı kalıp, yarısı tabak evler", "kondularda çakıp sıvama işleri hiç bitmezdi. Bir duvar onarılır öteki çöker, ardından dam akardı. Bu yüzden konduların bir gün bir yanlarına teneke çakılır, bir başka gün açılan deliklere tahta sokulurdu." İnşa malzemesi olarak kullanılmayan elemanların kullanımını ifade etmek için çizimde farklı malzemelere yer verilmiştir. (Görsel 6)



Görsel 6. Bitmeyen İnşanın Muğlak Sınırları Olarak Duvar: Berci Kristin Çöp Masalları çizim/anlatısı (Nane, 2023, s. 122).



3. ANLATI KADRAJINA DÖNÜŞEN PENCERE: BEŞ SEVİM APARTMANI

Beş Sevim Apartmanı: Rüya Tabirli Cinperi Yalanları Mine Söğüt²'ün 2003 yılında yayınlanan ilk romanıdır. "Karşı pencereden bakınca görünenlerin hikayesi" bölümüyle başlayan anlatı bizi pencerelerin ardında yaşanan hikayeleri düşünmeye yönlendirir; "Pencereler, kimi zaman bakmasını bilene ya da aklını çeldiği gözlere inanılmaz şeyler gösterir" (Söğüt, 2019, s. 7).

Pencerelerin öyküleri yaşamın tüm sırlarını içinde saklar. İddiasız, mütevazı ama derin anlamlar taşıyan ve kurgusuz gelişen hayatlar, sayısız pencerede bir hayal gibi oynar biter. Kiminin, zaman zaman da olsa bir seyircisi vardır, ama çoğu bomboş bir salona açar perdelerini (Söğüt, 2019, s. 7).

Bu romandaki pencere(ler) de ise psikiyatri alanında doktor olan Samimi'nin Beş Sevim Apartmanı'nın beş farklı katına yerleştirdiği kişilerin öyküleri sahnelenir. Samimi bu beş kişiyi incelerken günlüğüne notlar alır. Anlatı akışı; her kattaki kişinin kendi anlatımıyla yaşam öyküsü, daha sonra hastane raporlarıyla birlikte gerçek öyküsü ve Samimi'nin günlüğündeki notlarla ilerler.

Bu beş kişinin anlatımı buldukları pencereden başlar. Pencere anlatının kurucu bir ögesi, bu beş kişiyi birleştiren önemli bir ortaklıktır. Bölüm isimleri de bunu vurgular; soluk sarı perdeli penceredeki adam ve cinperi masalları, kurşuni yeşil perdeli penceredeki kadın ve cinperi büyüleri, kahverengi perdeli penceredeki adam ve cinperi cinayetleri, turuncu perdeli penceredeki kadın ve cinperi yalanları, parlak kırmızı perdeli penceredeki kadın ve cinperi gülüşü.

Kişilerin anlatımının pencereden başlamasının ve pencerenin anlatı için kurucu bir öge olmasının sebebi kişilerin pencere önündeki rutinleridir. Çünkü içeriden çıkamayan, bir nevi içeriye hapsolan bu beş kişinin "tek ilacı da o tuhaf pencerelerdi" (Söğüt, 2019, s. 9).

Beşi de günün uzun saatlerini pencere önünde geçirirdi. Beşi de pencereye farklı zamanlarda çıkardı. Beşi de pencereden bakıldığında iki apartman arasındaki küçücük boşluktan görülen, küçücük deniz manzarasına gözlerini diker ve beşi de bu manzaraya bakıp devamlı bir şeyler mırıldanırdı (Söğüt, 2019, s. 9).

Aynı zamanda içerideki bu beş kişinin dışarıya açıldığı tek yerdir pencere. Bu sebeple pencere "onları gizleyen, duvarlarla ayırandan çok aslında görülmeyen şeffaf sınırlar, dışarıdan hala görülmelerine/gözlenmelerine izin verilen açıklıktır" (Nane, 2023, s. 98).

Dışarıdan görülmeye imkân veren pencere, anlatının giriş kısmında bahsedilen sahne-pencere metaforunu akla getirir. İçerideki bu beş kişi dışarıdan izleyicilere açık olsa da bu duruma aldırış etmez; "Kimi zaman öndeki apartmanların pencerelerinden bakan meraklı gözler bu beş tuhaf insana takılırdı. Ama Beş Sevim Apartmanı'nın sakinlerinden hiçbiri seyredildiğini hissetmezdi" (Söğüt, 2019, s. 9).

Pencere içeriye ve dışarıyı ayırırken içeride olanın karşısına dışarıda olanı yerleştirir. Ayırarak karşıtlıklar oluşturan bir mekânsal eleman olarak pencerenin, bu anlatı kurgusunda oluşturduğu düalitik durum görünen ve gerçek ikiliğiyle de vurgulanır. Çünkü anlatı da önce karşıdan, pencereden gördüğümüz kişilerin daha sonra gerçek öykülerini okurken görünen ve gerçekte olan ikiliği öne çıkar.

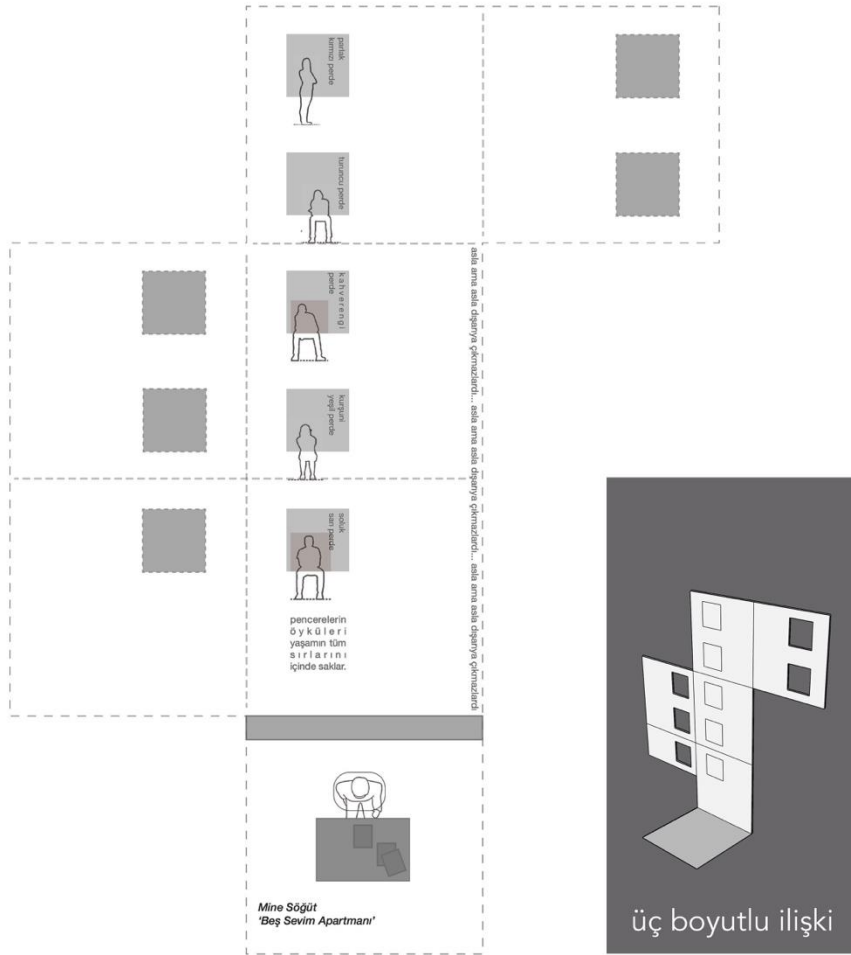
Bu beş kişinin penceredeki deneyimi görülmek/izlenmekten öte daha bireysel ve içsel bir deneyime dönüşür. Bu anlamıyla anlatıda pencere; içsel bir deneyimin de aracı olurken akla Furuğ Ferruhzad'ın Pencere şiirini getirir;

"Bir pencere, bakmaya
Bir pencere, duymaya
Bir pencere, yeryüzünün yüreğine ulaşan tıpkı bir kuyu gibi

...
Bir pencere yeter bana bir tek pencere
Bilince ve bakışa ve suskunluğa”

Yaşadığı travmatik olayların etkisiyle kendini içeriye, kendi iç dünyasında oluşturduğu yeni gerçekliğe kapatan bu beş kişi için önünde durmaktan vazgeçemedikleri pencereleri adeta Ferruhzad'ın penceresi gibi “bilince, bakışa ve suskunluğa” açılan bir sınırdır.

Metinsel temsilde bu anlamlara karşılık gelen ve anlatının kurucu ögesi olan pencere ve sınır deneyimi mimari temsil ortamına aktarımında, Latife Tekin'in yatay ekseninde yer kaplayan içeriğinin sınır elemanının anlatımının aksine bu temsilde yerini düşey doğrultuya bırakır. Çizim/anlatıda beş katlı apartmanın her bir katında hikayeleri anlatılan kişiler (görünüş) ve en alt katmanda günlüğüne notlar alan Doktor Samimi (plan düzleminde) yer almaktadır. Beş pencereye o pencerede tasvir edilen kişi figürü eklenerek perdenin rengi yazılmıştır. Bu katmanın üzerine sağ ve sol yanlarından katlanarak açılan ve cepheyi ifade eden yüzeyler eklenmiştir. Bunlar kapatıldığında içeriği örter/gizler. Romanın girişindeki “pencerelerin öyküleri yaşamın tüm sırlarını içinde saklar” alıntısı ise pencerelerin hizasında iç yüzeye yazılmıştır. Düşeyde ise “asla ama asla dışarı çıkmazlardı” cümlesi yinelenecek kullanılmıştır. (Görsel 7)



Görsel 7. Anlatı Kadrajına Dönüşen Pencere: Beş Sevim Apartmanı çizim/anlatısı
(Nane, 2023, s. 123)



4. İKİNCİL SINIR ELEMANI OLARAK PERDE: YANIK SARAYLAR- PENCERE ÖYKÜSÜ

Yanık Saraylar Sevim Burak³'ün 1965 yılında yayınlanan ilk öykü kitabıdır. Kitabın ikinci öyküsü *Pencere* "karşı apartmandaki kadının intihar etmesini" beklediğini söyleyen anlatıcı ile başlar. Günlerdir penceresinin önünde karşı evi izleyen anlatıcı için bu durum biraz da takıntı haline gelmiştir;

İki gün oldu tam.

Bir pencere bitince öbürküne geçiyorum, pencere önlerinde durmaktan bir vazgeçsem kurtulacağım (Burak, 2014, s. 17).

Karşı apartmanın terasında her an aşağı atlayacak gibi olan bu kadını izleyen anlatıcı onunla kırmızı güllü perdesinin ardından göz göze gelir. Anlatıcı daha açık ve şeffaf bir sınır olan pencerenin ardında yer alan perde ile kendini gizlerken karşıdakini izlemeye de devam eder; "...beni görmemesi için perdemin ortasına küçücük bir delik açıp O'nu gözetliyorum" (Burak, 2014, s.18).

Perde, bir dönem terzilik yapan Sevim Burak'ın yazım tekniği içinde önemlidir. Yazdığı cümleleri kelime kelime kesip perdeye iğneleyerek çalışan Burak için yazının görselliği, konumu, büyük harf-küçük harf ve noktalama işaretleri önemli parametrelerdir. Onun kendine has anlatım dili ve biçimi geliştirmesinin yöntemidir. (Koçakoğlu, 2006)

Perde, anlatıda içerinin ve içerdeki belirli ölçülerde dışarıya açıldığı/sunulduğu önemli bir sınır elemanıdır. Fakat burada perdenin anlamı onun önünde ve arkasında olma deneyiminin farklılığı üzerinden anlaşılır. Çünkü, karşı apartmandaki kadını hep perdenin arkasında izlerken bir kere perdenin önüne geçen anlatıcı bu bakışı "yalancısız" kelimesiyle tanımlar. Perdenin önünde olmak onun arkasında olmaya göre adeta daha gerçek bir bakıştır.

"İlk kez gördüm kadını.

Yalancısız,
Perdesiz." (Burak, 2014, s. 20).

Sevim Burak'ın bu öyküsünde anlatı akışında perde kendini devamlı hatırlatmaktadır;

"Perdenin ucunu tutup sıkıştırıyordum koltuğun arkasına. Kurtulup kapanıyordu günlerce...Onu yeniden koltuğun arkasına sıkıştırıp düşmesini bekliyordum...Yaklaştım perdenin ucuna.

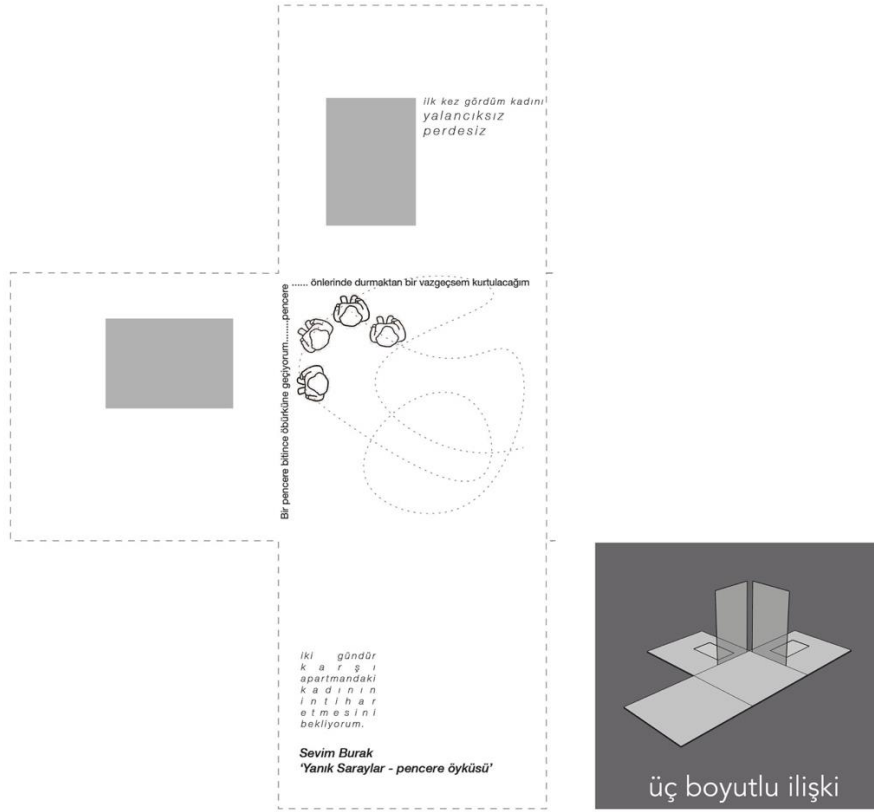
Eli elime deđiyordu perdenin ucunun

...

Nasıl oluyordu da bir şey tutmuyordu beni perdenin ucundan başka?" (Burak, 2014, s. 21).

Anlatıda perde, içeridekini dışarıya görünür hale getiren cephe yüzeyindeki bir boşluk olan pencerenin önünde açıklığı ve bakışı tekrar kontrol eden yeni bir katmandır. İç mekandaki bir tekstil öğesinden öte içerisi ve dışarı arasında yeni bir sınır elemanı olarak anlam kazanır.

Metinsel temsilde bu anlamlara karşılık gelen ve anlatının kurucu öğesi olan perde ve sınır deneyiminin mimari temsil ortamına aktarımında, pencere önündeki anlatıcı figürü odağa alınmıştır. Tek bir oda içinde sol köşeye yerleştirilen iki pencere önünde karşı apartmanı izleyen kadının plan düzlemindeki izlerine yer verilmiştir. Bu kısmı vurgulamak amacıyla "bir pencere bitince öbürküne geçiyorum, pencere önlerinde durmaktan bir vazgeçsem kurtulacağım" cümleleri çizgisel bir doğrultuda yerleştirilmiştir. Anlatıda pencerenin önündeki ikinci bir sınır elemanı olan perde kurucu bir eleman olarak çizime de eklenmiştir. Gül desenli olduğu vurgulanan perdeyi temsilen kırmızı soyut gül çizimleri olan aydınlar pencere boşlukları önüne eklenmiştir. Perdenin yanına metinden şu cümlelere yer verilmiştir; "ilk kez gördüm kadını, yalancısız, perdesiz". (Görsel 8)



Görsel 8. İkincil Sınır Elemanı Olarak Perde: Yanık Saraylar- Pencere Öyküsü çizim/anlatısı (Nane, 2023, s. 124)

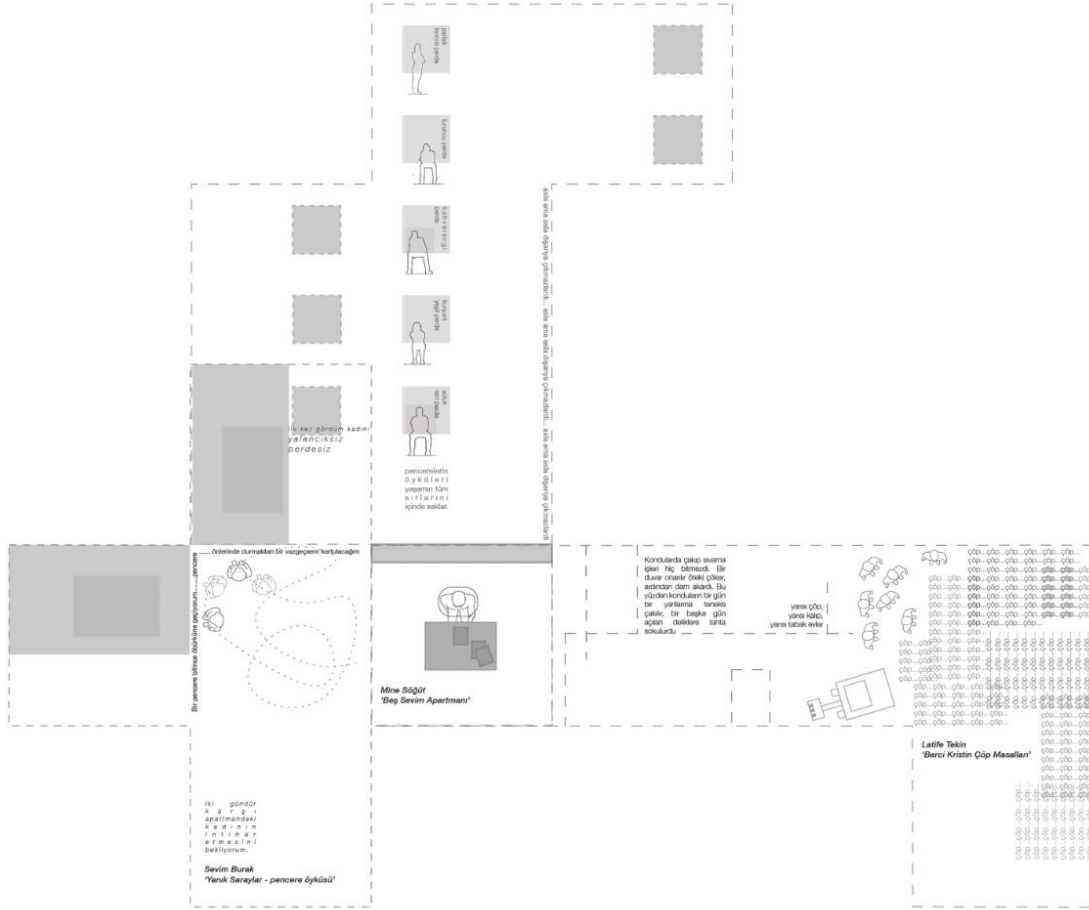
SONUÇ

Bachelard, Mekânın Poetikası (2014, s. 28)'nda edebi üretimlerin mekânı anlamak için sunduğu potansiyelden bahsederken '*hayali kurulmuş olanın sunduğu zenginliği keşfetmek*' ifadesini kullanır. Bu çalışma da bu düşünce ekseninde iç mekânın sınır deneyimlerinin anlamsal karşılığını keşfetmek için edebi üretimlerden yararlanmıştır. Metnin ve metinsel temsillerin mekânın poetik yanını, deneyimi ve anlamını açığa çıkarma biçiminden referansla içerinin sınırları hem kuram hem de temsil düzleminde tartışmaya açılmıştır.

Latife Tekin'in Berci Kristin Çöp Masalları'nda, mimarlıkta sabit ve kesin bir sınır elemanı olan duvarın nasıl muğlak, uçucu ve sabit olmayan bir sınıra dönüşebileceği ve bunun yarattığı iç-dış arası değişken durum karşılık bulmuştur. Mine Söğüt'ün Beş Sevim Apartmanı'nda başka bir sınır elemanının üzerindeki bir boşluk olan ve içerinin dışarıya açıldığı/sunulduğu pencerenin içerdekinin içselliğine açılan bir bakış da olabileceği deneyimlenmiştir. Sevim Burak'ın Pencere öyküsünde bir sınır elemanından çok içerideki bir tekstil yüzeyi olarak anlam kazanan perdenin, önünde ve arkasında olmanın yarattığı farklı deneyimler üzerinden iç-dış arasında yeni bir katman tariflerken bir sınır elemanına dönüşmesi okunmuştur.

Bu anlamda iç mekânın anlamsal karşılıklarının keşfi için deneyimlenen bir mekânın aktarımını da içeren edebi metin ve metinsel temsillerin önemli potansiyeller sunduğu görülmüştür. Bu disiplinlerarası kesişimlerin özellikle iç mekân kuramının besleneceği önemli bir alan olduğu vurgulanmalıdır.

Çalışmada, performatif bir eylem oluşuyla bu keşfin bir diğer aracı '*çizim*' olmuştur. Metinsel temsillerdeki anlamsal karşılıklar mimari temsile aktarılırken farklı temsil düzlemleri (plan, kesit, görünüş) bir arada kullanılmış, yazının kendisi de çizimlere eşlik etmiştir. Üretilen çizimler birbiriyle ilişkilendirilerek tıpkı bir okuma deneyimi gibi hareketli, üç boyutlu bir temsil anlatısı⁴ oluşturulmuştur. (Görsel 9)



Görsel 9. İncelenen üç metinler için üretilmiş ortak çizim/okuma denemesi
(Nane, 2023, s.121)

Farklı metinler ve o metinlerdeki farklı nitelikteki iç mekân sınır deneyimleri bu okumayı çoğaltma potansiyeli taşımaktadır. Temsilin performatif yanı dolayısıyla bir sonuç ürün yerine bir anlama modeli olması farklı temsil teknikleri üzerinden de bu anlamsal karşılıkların zenginleştirilebileceğini gösterir.

1.Latife Tekin (1957-...) | 1983 yılında Sevgili Arsız Ölüm adlı ilk romanını sırasıyla; Bercil Kristin Çöp Masalları (1984), Gece Dersleri (1986), Buzdan Kılıçlar (1989), Aşk İşaretleri (1995), Ormanda Ölüm Yokmuş (2001), Unutma Bahçesi (2004), Muinar (2006), Manves City (2018), Sürüklenme (2018) ve Zamansız (2022) adlı kitapları takip etmiştir. Edebi dili Büyülü Gerçekçilik akımıyla ilişkilenen Tekin, Unutma Bahçesi ile Sedat Simavi ödülüne ve 2019 yılında ise Erdal Öz Edebiyat ödülünü almıştır. Yazar Bodrum Gümüşlük-Edebiyat Akademisi'nde çalışmalarına devam etmektedir.

2.Mine Söğüt (1968-...) | 1985-1989 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Latin Dili ve Edebiyatı bölümünde lisans eğitimini tamamladıktan sonra 1990 yılında gazeteciliğe Güneş Gazetesi'nde başlamıştır. Tempo Dergisi ve Yeni Yüzyıl Gazetesi'nde çalışan Söğüt Türk Gazeteciler Cemiyeti 1993 yılı Haber dalında mansiyon ödülünün sahibi olmuştur. Söğüt'ün ilk kitabı 2000 yılında yayınlanan Adalet Cimcoz: Bir Yaşamın Öyküsü Denemesi'dir. Bu kitabını sırasıyla Beş Sevim Apartmanı (2003), Kırmızı Zaman (2004), Şahbaz'ın Harikulade Yılı: 1979 (2007), Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey (2010), Deli Kadın Hikayeleri (2011), Gergedan (2019) ve Başkalarının Tanrısı (2022) eserleri takip etmiştir. Cumhuriyet Gazetesi'nde 2013 yılından beri köşe yazarlığı yapmaktadır.



3. Sevim Burak (1931-1983) | Annesi Bulgaristan asıllı olan Sevim Burak İstanbul Kuzguncuk doğumludur. Alman Lisesi'nin ortaokul bölümündeki eğitimi sonrası mankenlik, terzilik ve tezgahçılık yapmıştır. Kendine has anlatım dili ile dikkat çeken yazarın ilk kitabı Yanık Saraylar'dan sonra Afrika Dansı (1982), oyun metinleri olan Sahibinin Sesi (1982), Everest My Lord / İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar (1984), anı-mektup türündeki Mach I'dan Mektuplar (1990) yayınlanmıştır.

4. Çizim/anlatıları videosuna linkten ulaşabilirsiniz: <https://pellinnane.wixsite.com/cizim-anlatilari>

KAYNAKÇA

- Akyol, G. (2018). Berci Kristin Çöp Masalları'nda Gecekondu Kültürü. *Turkish Studies*, 13/12, 49-57.
- Bachelard, G. (2014). *Mekânın Poetikası*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Barrie, A. (2010). Okoshi-ezu: Speculations on Thinness. *Interstices: A Journal of Architecture and Related Arts*, 62-71.
- Benjamin, W. (2021). *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Burak, S. (2014). *Yanık Saraylar*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Dişçi, Z. (2017). Berci Kristin Çöp Masalları'nda Mekânın Varlık Tarzı Üzerine Bir İnceleme. *Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, 8, 228-247.
- Evans, R. (1997). *Translations from Drawing to Building*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Irzık, S. (2004). Latife Tekin'de Beden ve Yazı. J. Parla ve S. Irzık (Editörler). *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Koçakoğlu, B. (2006). *Sevim Burak: Hayatı-Eserleri-Sanatı*. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek lisans Tezi, Konya.
- Nane, P. (2023). İç Mekânın Çağdaş Türk Edebiyatı'nda Metinler/Mekanlar Arası Anlamı ve Temsili. Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İç Mimarlık ve Çevre Tasarım Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara.
- Ocak, E. (2002). *Yoksulun Evi. Yoksulluk Halleri: Türkiye'de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri. İçinde İstanbul*. İletişim Yayınları.
- Pallasmaa, J. (2021). *Tenin Gözleri*. İstanbul. Yapı Endüstri Merkezi Yayın.
- Perez-Gomez, A. (1982). *Architecture as Drawing*. *JAE-Journal of Architectural Education*, 2-7.
- Söğüt, M. (2019). *Beş Sevim Apartmanı: Rüya Tabirli Cinperi Yalanları*. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları.
- Spankie, R. (2019). *İç Mekân Çizimi ve Sunumu*. İstanbul. Literatür Yayınları.
- Talu, N. (2010). Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey. *METU JFA*, 141-171.
- Tekin, L. (2019). *Berci Kristin Çöp Masalları*. İstanbul. Can Yayınları.
- Tümer, G. (1982). *Mimarlık ve Edebiyat İlişkileri Üzerine Bir Deneme*. İzmir. Matbaa Kavram.
- Zevi, B. (2015). *Mimarlığı Görebilmek*. İstanbul. Yem Yayınları.
- Zumthor, P. (2006). *Atmosphere: Architectural Environment, Surrounding Objects*. Birkhauser.
- Url-1: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/348915>. Erişim Tarihi: 02.05.2023
- Url-1: Durand, J. (2000). *Précis of the Lectures on Architecture*. (D. Britt, Çev.) Los Angeles: Getty Research Institute.
- Url-2: <https://barcelonarchitecturewalks.com/drawings-by-enric-miralles/> Erişim Tarihi: 20.10.2023
- Url-3: https://www.ribapix.com/Design-for-a-staircase-plan-and-sections_RIBA19512# Erişim tarihi: 19.10.2023
- Url 4: <https://drawingmatter.org/fontaine-2/> Erişim tarihi: 21.10.2023
- Url-5: <https://rndrd.com/n/1568> Erişim tarihi: 20.04.2023