



**TC
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT ve TASARIM ANASANAT DALI**

**EVİN BİREY ÜZERİNDEKİ ETKİSİ VE
HENRIK IBSEN'İN OYUNLARINDA MEKÂNSAL OLARAK
ÇÖZÜMLENMESİ**

Aslıhan SAYGIN



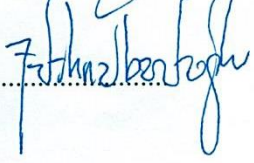
Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Müşerref ÖZTÜRK ÇETİNDÖĞAN

ISPARTA, 2019

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT...TASARIM...ANASANAT DALI

Bu tez 27/06/2019 tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından oy birliği/oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

DANIŞMAN	Dr. Öğr. Üyesi Müserref Ö. ÇETİNDÖĞAN	İmza: 
ÜYE	Dr. Öğr. Üyesi Levent BERBER	İmza: 
ÜYE	Dr. Öğr. Üyesi Fatih NALBANTOĞLU	İmza: 

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

İmza ve Mühür
Prof. Dr. Abdullah Şevki DUYMAZ .Y.
SDÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü V.



T. C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (.27./06./2019).

Ashhan SAYGIN



ÖNSÖZ

“Evin Birey Üzerindeki Etkisi ve Henrik Ibsen’in Oyunlarında Mekânsal Olarak Çözümlemesi” başlıklı tez kapsamında, evin tarihsel süreci, birey üzerindeki etkileri ve Henrik Ibsen’in oyunlarında evin oyun kişileri üzerindeki etkisi incelenmiştir.

Evin tarihsel gelişimi ve dönüşümüyle ilgili literatür taraması yapılmış ve Ibsen’in sanat anlayışı araştırılmıştır. Araştırmanın Henrik Ibsen’in Bir Bebek Evi: Nora, Hedda Gabler, Hayaletler, Yapı Ustası Solness ve Yaban Ördeği oyunları üzerinden yapılmasının amacı, Henrik Ibsen’in bu oyunlarının baştan sona ev içinde geçmesi ve ev ile birey arasında sıkı bir dokunun işlenmiş olmasıdır. Edinilen bilgiler, Ibsen’in seçilen oyunlarında mekânsal çözümlemeye yer verilmesine sebep olmuştur. Çalışmada yer verilen oyunlarda oyun kişilerinin içinde bulunduğu durum, yaşadıkları mekânla yani ev’le doğrudan bağlantılı olduğu için evin birey üzerindeki etkisinin incelenmesi sahne mekanı olarak kullanılan evin çözümlenmesi ve yorumlanması amacını taşımaktadır.

Ev, insanın kimliğinin oluşumunda etken olan temel mekândır. Kişi, eve doğar, orada yaşar, orada kişiliğinin sınırlarını belirler. Evle ilişkisi olmayan insan yoktur. Tiyatro’da sahne tasarımının asal mekânlarından olan ev, tiyatro tarihinde açık alanlardan kapalı alanlara geçtikten sonra en çok seçilen mekân haline gelir. Antik Yunan’ın saray önlerinde ya da sokakta geçen oyunlarında bile sahneye gelen oyun kişilerinin daima “ev” olarak nitelendirilebilecek bir mekânla kurduğu bağ hissedilir. Zaten kapı önünde geçmesi de evin içinde olan olayların bir yansıması olarak verilir. Diğer bir deyişle ev; sadece kişiyi kimliklendirmekle kalmayan oyun kişilerini de yapılandıran olgudur.

Çalışmanın kapsamı; ilk insanların barınma ihtiyacından doğan evin tarihçesini, zamanla geçirdiği değişiklikleri, ilk kentlerin nasıl ortaya çıktığını, Antik çağlardan başlayarak 19. yy’a kadar evin geçirdiği tarihsel süreci, evin kentle olan ilişkisini, bireyin eve olan aidiyet ve mahremiyet duygularının yer aldığı bir literatür taramasını içerir. Literatür taramasıyla oluşturulan bölümler, kronolojik bir sıra gözetilerek yazılmıştır. Mekânsal olarak çözümlenen oyunlarda sahne tasarımının

oyun kişinin ruh haliyle doğru orantılı olduğu ve sahnenin, oyunun atmosferini yansıttığı görülmüştür..

Yüksek lisans tezi olarak hazırladığım çalışmada, öncelikle beni her zaman destekleyen, inanan ve çalışma azmi veren sevgili hocam Dr. Öğr. Üyesi Müşerref ÖZTÜRK ÇETİNDÖĞAN'a, fikir ve yardımlarını benden esirgemeyen hocalarım Arş. Gör. Şifa KAYABAŞI'na, Dr. Öğr. Üyesi Deniz ÇELİKER'e içtenlikle teşekkür ederim. Bu süreçte sabır, destek ve sevgilerini benden esirgemeyen, her zaman yanımda olan ailem ve Yusuf GEMİCİ'ye sonsuz teşekkürler.

Aslıhan SAYGIN



ÖZET

EVİN BİREY ÜZERİNDEKİ ETKİSİ VE HENRIK IBSEN'İN OYUNLARINDA MEKÂNSAL OLARAK ÇÖZÜMLENMESİ

Aslıhan SAYGIN

Süleyman Demirel Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü,

Sanat ve Tasarım, Yüksek Lisans Tezi

Yıl: 2019 Sayfa: 119

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi. Müşerref ÖZTÜRK ÇETİNDÖĞAN

İnsanoğlunun ilk çağlarda vahşi hayvanlardan korunmak ve barınmak için başlattığı ev arayışı zamanla bir ihtiyaç olmanın ötesine geçmiştir. Başlarda sadece bir gereksinim olan ev, yapı ve anlam bakımından başka bir boyut kazanır. Mahrem olan ev, insanın kendini ait hissettiği, kendisiyle beraber anılarını da yaşattığı bir yer olmuştur. Evler artık sadece içeriği dışarıya karşı koruyan duvarlar değil, bireyin kendi iç dünyasını yansıttığı ve kendi olabildiği özel alanlardır.

Henrik Ibsen'in Bir Bebek Evi: Nora, Hedda Gabler, Hayaletler, Yapı Ustası Solness ve Yaban Ördeği oyunlarında, evin birey üzerindeki etkisinin incelenmesini amaçlayan bu çalışmanın girişinde, barınaktan başlayarak evin nasıl ortaya çıktığı ve ilk kentlerin nasıl oluştuğu incelenmiştir. Birinci bölümde, Antik çağlardan 19. yy'a kadar olan süreçte evin tarihsel gelişimi anlatılmış, ikinci bölümde evin kent ile olan ilişkisinden başlayarak, eve karşı duyulan aidiyet ve mahremiyetten söz edilmiştir. Üçüncü bölümde ise, Ibsen'in belirlenen oyunlarında ev içi mekânının oyun kişisine olan etkilerine bakılarak mekânsal bir çözümleme yapılmıştır. Sonuçta, Ibsen'in burjuva aile hayatını yansıttığı ve gerçekçi bir şekilde sunduğu sahne mekânının, oyun kişisi kadar ayrıntılı bir şekilde anlatıldığı ve mekânın oyun kişilerinin ruh haliyle doğru orantılı olduğu saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Henrik Ibsen, ev, birey

ABSTRACT

THE EFFECT OF THE HOUSE ON THE INDIVIDUAL AND SPATIAL ANALYSIS OF HENRIK IBSEN'S PLAYS

Aslıhan SAYGIN

Süleyman Demirel University

Institute of Fine Arts

Art and Design Department, Master's Thesis

Year : 2019, Page : 119

Supervisor : Assist of Prof. PhD. Müşerref ÖZTÜRK ÇETİNDÖĞAN

People's search in the early era for the housing has started in order to be protected from the wild animals and to be sheltered goes beyond being a need through time. When it was just a necessity in the beginning, the house gained another dimension in terms of structure and meaning. The intimate house becomes a place where ones belong themselves and keep their memories alive. Houses are no longer just walls protecting the interior from the outside, but private spaces in which the individuals reflect their inner worlds and can be their owns.

At the beginning of this study, which aims to examine the effect of the house on the individual in terms of how the house emerged from the shelter and how the first cities were formed were examined in lights of the Henrik Ibsen's plays such as A Doll's House, Hedda Gabler, Ghosts, the Master Builder, and the Wild Duck. In the first chapter, the historical development of the house from the antiquity to the 19th century is explained. In the second chapter, starting from the relationship of the house with the city, sense of belonging and privacy of the house are mentioned. In the third chapter, a spatial analysis was made by looking at the effects of the domestic space on the flat character in the selected plays of Ibsen. In conclusion, it was found that the space in the stage, which Ibsen reflects the bourgeois family life and presented in a realistic way, is explained in detail as much as the flat character, and the place is directly proportional to the mood of the flat characters.

Key Words: Henrik Ibsen, house, person

KISALTMALAR DİZİNİ

MÖ.Milattan Önce

MSMilattan Sonra

TDK.Türk Dil Kurumu

YyYüz Yıl



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
KISALTMALAR DİZİNİ	v
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM	
KENTLEŞME SÜRECİNDE EVİN TARİHSEL GELİŞİMİ	8
1.1. Antik Dönemlerde Kent ve Ev.....	8
1.2. Ortaçağ ve Rönesans'ta Avrupa Toplumunda Kentleşmeyle Değişen Ev.....	17
1.3. Rönesans Sonrası Toplumsal Düzendeki Evin Konumu	25
1.4. 19. yy. Avrupasında Kent Düzeni ve Nüfusa Bağlı Olarak Çoğalan Evlerin Oluşumu	30
II. BÖLÜM	
KENTSEL KİMLİK İNŞASI OLARAK EVİN ANLAMI VE BİREYE ETKİLERİ	40
2.1. Kent – Ev İlişkisi.....	40
2.2. Evin Bölümleri ve Özellikleri	46
2.3. Aidiyet Duygusunun Mimarı Ev.....	53
2.4. Mahremiyet Alanı Olarak Evin Anlamı ve Birey	59
III. BÖLÜM	
HENRIK IBSEN'İN OYUNLARINDA MEKÂN OLARAK KULLANILAN EVİN OYUN KİŞİLERİNE ETKİSİNİN ÇÖZÜMLENMESİ	65
3.1. HenrikIbsen ve 19.yy. Tiyatrosunda Mekan Algısı	65
3.2. Nora-Bir Bebek Evi ile HeddaGabbler Adlı Oyunlarda Evin Kişiler Üzerindeki Etkisi	71
3.3. Hayaletler ile Yapı Ustası Solness Adlı Oyunlarda Kır Evinin Kişilere Etkisi ..	87
3.4. Yaban Ördeği Adlı Oyunda Çatı Katının Kişilere Etkisi.....	98
SONUÇ	104
KAYNAKÇA	107
EKLER	113

GİRİŞ

İnsanoğlu, hayatta kalabilmek için her zaman doğayla mücadele içinde olmuştur. Ve bu mücadele insanı barınmaya, barınak yapmaya itmiştir. İnsan yaşamak için ve hayatta kalabilmek için kendini dış etmenlerden koruyabileceği bir yere ihtiyaç duyar. Ev kavramı da doğal olarak insanın barınma ihtiyacından ortaya çıkmıştır. İlk olarak mağaralarda, ağaç kovuklarında yaşayan insan, zamanla doğada bulduğu malzemeleri kullanarak barınaklar inşa etmeye başlamıştır. Ve bu barınaklar zamanla gelişmiş, gelişerek daha konforlu ve kullanışlı hale gelmiştir. Barınaklar, kulübeye, kulübeler konut ve evlere dönüşmüştür. Ev ve konut sözcükleri sözlükte şöyle açıklanmaktadır:

TDK'da "*Yalnız bir ailenin oturabileceği biçimde yapılmış yapı. Bir kimsenin veya ailenin içinde yaşadığı yer, konut.*" (TDK, 1988: 743) olarak tanımlanır. İngilizce Sözlükte evin karşılığı "*House, dwelling-place. 2.home, household.*" (Redhouse, 1991; 352) dır. Ansiklopedide ev kavramı; "*insanların barınmaları için yapılmış yapı. Ortak konutlardaki dairelere karşıt olarak, yalnızca bir aileyi barındırabilecek biçimde yapılmış yapı*" (Büyük Larousse, 1986: 3899) olarak tanımlanmıştır.

Mağaralardan, günümüz apartman dairelerine kadar uzanan süreçte insanlar temel olarak hep barınmayı amaçlamışlardır. İnsan kendini her zaman dış etkenlerden korumak zorundadır. İnsanoğlunun tüm bu ihtiyaçlarını karşılayan, yaşadığı sosyal çevrenin içinde en önemli yeri, insanın yaşamının büyük bir bölümünü geçirdiği konut alır (Desagis, 2006: 17). Sözlük anlamı olarak "konut; "*bir insanın yatıp kalktığı, iş zamanı dışında kaldığı veya tüzel kişiliği olan bir kuruluşun bulunduğu ev, apartman gibi yer, mesken, ikametgah*" (TDK, Türkçe Sözlük: 1998) dır.

Ancak ev ve konut kavramları sözlükte iç içe olarak yer alsa da farklılık gösterirler. Konut kavramı total ve genel anlamlara işaret etmektedir. Konut kavramıyla, yaşanan mekânın fiziksel ve sosyal yanları, eve göre daha çok vurgulanmaktadır. Bu nedenle kavramın, bir mekândaki insanın kişisel deneyimi ve davranışından çok, sosyal, fiziksel ve mekânsal değişkenlerin oluşturduğu çoğul bir deneyime işaret ettiği söylenebilir (Göregenli, 2010: 121). Ayrıca bu iki kavram

yapılan çalışmalarda farklı açılardan ele alınmaktadır. Ev, daha özel ve kişisel bir deneyim olarak incelenirken, konut, daha somut daha genel bir deneyim olarak incelenmektedir (Göregenli, 2010: 146). Bu durumda konut ve ev birbirinden farklı bir o kadarda birbiriyle içiçe geçmiş iki kavramdır. Konut, fiziksel bir olguyken ev, daha duygusal öğeler barındırmaktadır. Birçok kuramcıya göre mimari bir yapı ve nesnel bir olgu olan konut aynı şekilde birbirinden farklı olarak ele alınır ve incelenir. Bu doğrultuda konut eve ulaşmada, bir basamaktır. Ev, mimarlığın ve nesnellüğün ötesinde öznelliğe, yaşantıya ve insana ait değerlere sahip olan bir olgudur. Cooper'a göre, bir konut zamanla eve dönüşebilir. Çünkü insan yabancı olarak girdiği konuta, zamanla onu kabullenmeye, sığınak olarak görmeye başlayacak ve ev olarak benimseyecektir (Desagis, 2006: 21). İnsanın evi sığınak olarak görmesi de çok normaldir. Çünkü insan tehlikelerden, dış etkenlerden ya da bir kimseden kaçmak için bir kişi ya da mekana sığınmak ister. Sığınmak, insani bir eylemdir. Richard Sennet sığınak için şöyle der: "*Sığınağın, aynen bir keşişin hüccresine sığınarak manevi aydınlanmayı araması gibi bir psikolojik gelişim olanağı sağlayacağını söyleyebiliriz. Dünyadaki gücün pisliğinden kaçıp sığınak ararsak, kendimizi daha çok bulacağımızı düşünürüz. Sığınağa çekilirken her şeyin daha netleşeceğini fark ederiz. Sığınakta işşa olunanlar bizim gerçeğimiz, benliğimizdir bizce*" (Alver, 2007; 73). İnsan birçok sebepten dolayı sığınmaya ihtiyaç duyabilir. Ve bunun başında her zaman ev gelir. Ev insan için herhangi bir mekândan farklıdır. Kişi izin verirse dışarıya açılabilir ve kişiyi içinde güvende tutar (Alver, 2007; 73). Ev, en başta sadece barınma amacı güderken, zamanla bunu aşmış ve insanla ilişki kurabilen, duygusal anlam yüklenen, insanın sığındığı bir yapıya dönüşmüştür.

Bir aileyi barındırabilecek biçimde yapılmış yapı, barınak olarak ifade edilen ev, insanoğlunun barınma ihtiyacından ayrı düşünülemez. Barınma kavramı TDK'da şöyle açıklanır: "*Doğa etkilerinden korunmak için kapalı bir yere sığınmak*" (TDK, 1988; 219, 220). Temelde barınak ve konut kelimeleri aynı anlama gelmektedir "her biri ayrı özellik taşıyan "oturulan yer", "lojman", "konut", "ev", "ikametgâh", terimleri arasında köklü anlam farkı yoktur" konut ise, bir grup veya tek kişinin bağımsız kullanımına ayrılmış birim olarak tanımlanır. Konut, insanların barınma ihtiyacını karşılar. T.C. Anayasasında barınma hakkı, Sosyal ve Ekonomik Haklar ve Ödevler başlıklı üçüncü bölümünde yer alır ve şu ifadelerle yer verilir: "*Herkes temel*

insani gereksinimlerini karşılayabilecek, insan haysiyetine yakışır biçimde konut ve barınma hakkına sahiptir” (Körfeci, 2017; 40). İlk olarak mağara ve ağaç kovuklarıyla karşılanan barınma gereksinimi günümüzde apartmanlar ya da lüks rezidanslarla karşılanmaktadır. Ancak bu bölgeden bölgeye değişiklik gösterir. Apartmanların karşılığını konteynırlar ya da çadırlar alabilir. İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi’nde barınma, “*herkesin, kendisinin ve ailesinin sağlığı ve iyi yaşaması için yeterli yaşama standartlarına hakkı vardır; bu hak beslenme, giyim, konut, tıbbi bakım ile gerekli toplumsal hizmetleri ve işsizlik, hastalık, sakatlık, dulluk, yaşlılık ya da kendi denetiminin dışındaki koşullardan kaynaklanan, başta geçimini sağlayamama durumlarında güvenlik hakkını kapsar*”(Körfeci,2017: 42) şeklinde kaleme alınmıştır. Barınma, insan için bir haktır. Ve bu hak, barınmayı insanın temel gereksinimi olmasının ötesine götürür. İnsan, yaşamak için barınmak zorundadır. Bunun için de bir konuta, eve ihtiyacı vardır.

Korunmak ve sığınmak için insanoğlu sınırsız mekânda tanımlanmış bir yere ihtiyaç duyar. İnsanlar yaşamak için bir yer ararlar ve doğayı kontrol edebilecekleri güvenli buldukları yerlerde toplanırlar. Toplandıkları bu yerleri, yaptıkları barınaklar ile kendilerinin kılarlar ve zamanla bu yer ve mekân, kimlik kazanır. İnsan doğada bir yer edinir. Her canlı, doğada bir yer edinmek için mücadele vermiştir. İlk çağlarda insanoğlu, beslenmek için avlanmıştır. Avlarının postlarını da kendilerini korumak için kullanmışlardır. Sadece insanlar değil yaşayan tüm canlılar korunmak ve bir yere sığınmak için uğraş verirler. Hayatı sürdürebilmenin temel şartlarından biri de barınma gereksiniminin sağlanmasıdır (Tüzün, 2002: 6-8).

Tarih boyunca barınmaya ihtiyaç duyan insan, doğa koşulları karşısında zayıf ve savunmasızdır. Yaşamsal olarak varlığını sürdürebilmesi için uyumaya, dinlenmeye, korunmaya gereksinim duyan insan en önemlisi bu gereksinimleri karşılayabileceği bir mekân bulmalıdır. İnsanın barınmaya duyduğu ihtiyaç bununla sınırlı değildir. Biyolojik ihtiyaçların yanında insan psikolojik güvene de ihtiyaç duyar. Barınma ihtiyacı güvenle ilişkilidir. İnsan barındığı yerde kendini güvende hissetmeli ve tehlikeden uzak olduğu bilincinde olmalıdır. İnsanın varlığını sürdürebilmesi için, bedensel güvenliğinin olması şarttır (Körfeci, 2017: 41). Ayrıca evi, bir barınak, coğrafi-kültürel bir ürün, mimari bir yapı ve üretilen-tüketilen bir meta olarak tanımlamak da mümkündür (Tekeli, 1995: 2).

Barınma ihtiyacı, zaman ve mekâna göre değişiklikler göstermiş, coğrafya, toplum, kültür ve ekonomi de buna katkı sağlamıştır. Ancak ev ilkel zamanlarda coğrafi şartlara göre şekillenmiştir. Barınak olarak adlandırılan ev zamanla toplumsal hayatın merkezinde yer almıştır (Alver, 2012: 638). Evin, toplumun merkezinde yer alana kadarki süreçte, uğradığı değişiklikler çok net görülebilir. İnsanın barınma ihtiyacını karşılayan ev, hayatın karmaşıklaştığı, değerlerin yitirildiği bir dünyada sosyo-psikolojik ve kendi olabildiği ana mekândır. İnsan hep evde yaşamıştır. Ve bu ağaç kovukları, mağaralar zamanla daha bütünsel bir yapıya dönüşmüş, yapraklar, taşa, toprağa, zamanla çelik ve cama dönüşmüştür. İnsanın doğayla ve yaşamla verdiği mücadele evin yapı ve biçim açısından değişikliğe uğramasına neden olmuştur(Alver, 2012: 636).

Paleolitik toplumlar doğa ile verdikleri mücadelede alet yapmayı öğrenmiş, geçimlerini sağlamak için avcılık ve balıkçılık ile uğraşmışlardır. Yerleşim yerlerinin sabit olmadığı Paleolitik Çağ'da konut yoktur. Sadece temel ihtiyaçların karşılanabildiği kamp bölgeleri vardır. Bunun sebebi bu dönemin avcı ve toplayıcı yaşayış biçimine dayanmaktadır. Daha uzun süreli yerleşimler de toprağa değil yere yerleşme olarak adlandırılacak tarımsal olmayan geçici yerleşkelerdir. Çünkü avcı ve toplayıcı göçer yaşayış biçimi kalıcı yerleşmelere uygun değildir (Erkan, 2010: 34).

Paleolitik ve Mezolitik Çağlar'da insan, bütün ihtiyaçlarını doğadan karşılamıştır. Bu yüzden doğa ve insan arasında daima büyük bir mücadele vardır. Karın doyurmak ne kadar temel bir ihtiyaçsa, tehlikeli hayvanlardan korunmak, yaşamın gizliliğini sağlamak da barınmanın temelidir. Ayrıca barınakların hava şartları için uygun olmasında göz ardı edilmemiştir. Doğada bulunan malzemelerle sınırlı olan bu barınaklar bölgeden bölgeye değişiklik gösterir. Örneğin; Avrupa'da yaşayan insanlar dal, çalı çırpı kullanırken, Amerika'da yaşayan Kızılderili yerlilerinden Poeblo barınaklarını kerpiç kullanarak yapmıştır. Barınak tiplerinin ekolojik şartlar doğrultusunda geliştiği ön görülmektedir. Paleolitik çağın başlangıcında barınma için kaya altı sığınakları ya da mağaralar kullanılmıştır. Mağaraların genelde giriş bölümleri kullanılmıştır. Bunun nedeni bu bölümün daha aydınlık olmasıdır. Alt Paleolitik'te ateş, bilinçli olarak kullanılmadığı için,

karanlığın insanları korkuttuğu düşünülür. Ancak zamanla ateşi kullanmayı öğrenen insan mağaraların iç kısımlarını da kullanmaya başlar (Akın, 2018: 20-21).

Paleolitik çağın sonlarına doğru topluluklar avcılıkla ilgili gelişim gösterir. Bu sebeple avlar daha verimli geçer ve iş bölümü yapılır. Herkes avlanmak zorunda kalmadığı için de insanlar av harici işlere daha çok vakit ayırmıştır. Ayrıca besin bollaşmaya başlamış ve kazanılan zamanla birlikte belirli araçların ortaya çıkması hayatı da kolaylaştırmıştır. Zamanla artan nüfus, doğal kaynakların eskisi kadar bol olmamasıyla beraber de insanlık yeni bir arayışa gitmiş, doğal barınaklar da yetersiz hale gelmiştir. Bu yeni arayış biçimi, ortaya yeni icatlar yapılmasına ve farkındalıkların artmasına yol açar. Örneğin, bu dönemde köpek evcilleştirilmeye başlanır. Taş kullanımı artar ve farklı amaçlar için kullanılır. Tüm bunların sonucunda tarım devrimi gerçekleşir, tarımsal üretime geçilir ve artık konargöçerlik değil bir yere yerleşmek insanın yeni yönelişi olur (Erkan, 2010: 34-35).

Paleolitik ve Mezolitik çağda mağaraları kullanan insanoğlu, mağaranın bir bölümünü, avladıkları hayvanlar için, başka bir köşesini de yemek pişirmek için kullanır. Mağaraların başka bir bölümü ya da giriş kısımları işlik olarak işlevseldir. Mağaranın en serin olan yerlerini yiyeceklerini depolamak için kullanırken, başka bir bölüme de yatma, giyinme gibi ihtiyaçların karşılandığı bir görev yüklenir (Akın, 2018: 22). Bu dönemde insanlar mağaraların yanı sıra kaya altı sığınaklarını da barınmak için tercih ederler. Kaya altı sığınaklarının ön tarafları, doğadan bulunan çalı çırpılarla kapatılır. Ancak bu barınaklar, insanların emniyette oldukları yerlerde tercih edilmiştir. Çünkü dayanıklı ve korunaklı değildir. Ağaç kovukları ise, insanların barınak olarak kullandıkları diğer mekânlardır.

Paleolitik ve Mezolitik çağda insanlar açık hava barınaklarını da kullanmışlardır. Geçici süreliğine yapılan bu açık hava barınakları, ağaç altlarına dallardan yapılmış basit barınaklardır. Havalarda soğuduğu zaman kullanıma elverişsiz oldukları için terk edilmiştir. Günlük kullanıma uygun olan bu kulübeler, insanların göçleri sırasında dinlenmek için yaptıkları barınaklardır. Bu basit kulübeler insanoğlunun kendi eliyle yaptığı ilk barınaklar kabul edilir (Akın, 2018: 24-25).

Üst Paleolitik Çağ'a gelindiğinde açık hava ve doğal barınma yerlerinde gelişme olduğu görülür. İnsanlar barınaklarını konum açısından daha değerli yerlere

kurarlar. Nehir kenarlarına yaptıkları barınaklarla hayvanların geiş bölgeleri olduğu bilincinde oldukları gözlemlenmiştir. Bu dönemde ayırt edici bir özellik olarak barınakların içine ocak yapılması dikkat çeker. Ayrıca yine bu dönemde kullanılmaya başlayan taş lambalar, meşaleler de vardır. Bu hareketli aydınlatmalar, insanlar için büyük bir lüks sağlamış ve mağaralar artık daha detaylı ve derin noktalarına kadar kullanılır hale gelmiştir (Akın, 2018: 33).

Neolitik Çağ'a gelindiğinde, avcılığın yerini hayvancılık, toplayıcılığın yerini ise tarım almıştır. İnsanoğlu hayvanlar üzerinde egemen olmaya başlamış, besin üretimi artmıştır. Zamanla yerleşik düzene geçerek bulunduğu bölgeye hakim olan insan bir devrim yaratır ve avcı- toplayıcılığın yerini tarımcı ve hayvancı yaşayış biçimi alır. İlk köylerin ortaya çıkışı, yeni teknik ve aletlerin ortaya çıkışı bu çağda yaşayan insanların yaşam tarzını kökten değişikliklere uğratar (Erkan, 2010: 35-36). Yerleşik hayata geçen insan, değişen yaşam tarzıyla beraber, barınma yer ve şekillerinde de değişikliklere gitmiştir.

Paleolitik çağın basit barınakları zamanla ocak yerleri, besin saklama gibi alanlarıyla ilgili gelişmeler gösterir. Bu dönemin başında barınak tipleri, yuvarlak kulübelere dönüşmektedir. Birbirine yakın kulübelere oluşan ve barınak olarak kullanılan bu yapıların üst kısımları dal, kamış gibi malzemelerle örtülmüştür. Zamanla artan malzeme çeşitliliği ile birlikte barınaklar Neolitik Çağ'da gerçek anlamda konuta dönüşmüştür. Barınaklar artık sadece uyumak için değildir (Akın, 2018: 53). Örneğin, Neolitik Çağ'ın en gelişmiş yerleşim yeri olan Çatalhöyük'te yapılan kazı çalışmalarında, evlerin daha doğrusu kentin bir düzene göre inşa edildiği gözlenir. Bu düzenlemeye göre dikdörtgen planlı evler, avlular etrafında bitişik olarak sıralanır. Taş temel bulunmadığı, kerpiçten düz damlı olarak yapılan bu evlerin planları da birbirinin aynısıdır. Çatalhöyük evleri birbirine bitişik olarak yapılmış ve dışa dönük olan kısımlarında pencere, kapı kullanılmamıştır. Buna bağlı olarak yerleşim alanı aynı zamanda tümüyle bir savunma sistemi durumundadır. Evler daima birbirinden daha yüksek olup, eve, komşu evin çatısından uzatılan bir merdiven aracılığıyla düz dama açılan bir kapı ya da kapaktan girilir. Pencereler genelde çatının hemen altındadır. İki ya da tek odalı olan bu yapıların içleri genellikle aynısıdır. 25 metre kareyi bulan tek odanın güneyinde giriş merdiveni, ocak, fırın ve bir deponun yer aldığı mutfak kısmı bulunmaktadır (Vural, 2010: 2-4).

Neolitik Çağ'ın başlarında 7000'li yıllarda dörtgen planlı, dik duvarlı, damı bulunan ve birkaç bölümden oluşan evler ortaya çıkar. Bu çağda kerpicin zamanla tuğlaya dönüştüğü görülür (Akın, 2018: 79-80). Doğayla iç içe olan insan, M.Ö. 7000'li yıllarda kili keşfetmiş ve şekillendirmeye başlamıştır. Şekillendirmekle kalmayan insanoğlu, kili pişirmeyi keşfeder. Bununla beraber çeşitli çanak çömlekler ortaya çıkmış, çanak, çömlek ise mutfak bölümünün gündeme gelmesine neden olmuştur (Akın, 2018: 53).

İnsanoğlu hayatının her bölümünde barınmaya ihtiyaç duyar. İnsanın barınma gereksiniminden ortaya çıkan ve zamanla eve, konuta dönüşen yapılar, insan için bir hak olmuştur. İnsanoğlunun kendi eliyle yapmaya başladığı ve ilk olarak kulübe diye adlandırılan yapılar, günümüzde çok büyük, lüks konutlara dönüşmüştür. Başta bir adı bile olmayan barınma yerleri zamanla ev ve konut olarak adlandırılmış, hatta bu iki yapılanmanın da birbirinden ayrıldığı noktalar olmuştur. Soğuktan, vahşi hayvanlardan korunmak adı altında inşa edilmeye başlayan evler, insanın benimseyip içselleştirdiği, hatta duygusal bir bağ kurduğu özel bir yere dönüşmüştür. Paleolitik Çağ'daki mağaraların, ağaç kovuklarının yerini, Neolitik Çağ'da kilin pişirilmesiyle birlikte ilk konut denebilecek yapılar almıştır. En başta sadece uyumak için bir alanı olan yapılar zamanla içerisinde daha çok kişinin yaşayabildiği, insanların uyumaktan başka işlerini de gerçekleştirebildikleri hatta mutfakları olan konutlara dönüşür.

Evin çağlar boyu işlevlerinin yanında birey üzerindeki etkisini çözümleme amacı taşıyan bu çalışmanın 1. Bölümünde evin tarihsel gelişimi; 2. Bölümünde evin birey üzerindeki etkileri; 3. Bölümde de Ibsen'in burjuva aile yaşantısını ev içi mekanda en iyi yansıttığı; Bir Bebek Evi: Nora, Hedda Gabler, Hayaletler, Yapı Ustası Solness ve Yaban Ördeği oyunlarında evin mekansal çözümlemesi ve oyun kişilerine yansımaları ele alınmaktadır. Literatür tarama yöntemiyle hazırlanan çalışma, oyun yazarının imgesinde canlanan bir evin seyirciye ulaştırılmasında sahne tasarımının verileriyle yaratılan anlamı tartışmakta ve yaşam gerçeğinde kurgulanan evle sanat gerçeğinde varlık bulan evin anlam kodlarını çözümleme amacı taşımaktadır.

I. BÖLÜM

1. KENTLEŞME SÜRECİNDE EVİN TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1. Antik Dönemlerde Kent ve Ev

İlk kentlerin ortaya çıkışı ve gelişimini kesin ve net bir biçimde ortaya koymak oldukça zordur. Ancak, yerleşme alanlarının kent haline gelmesi uygarlığın başlangıcına kadar uzanmaktadır. Antik kentlere bakıldığında arkeolojik bulguların büyük bir bölümünün eksik olduğu görülmektedir. Öte yandan, tarihteki bütün kentler eşit ölçüde de incelenmemiştir. Örneğin, Doğu'nun kentleri üzerine bilinenler, Batı Uygarlığı'nın antik kentlerinininkine göre daha azdır. Eski kentlerin yalnızca, Nil üzerindeki Memphis ve Thebes, Mezopotamya bölgesindeki Babil, Sümer ve Ur gibi kentler olduğunu düşünme yönünde bir eğilim var olsa da, bilinen ilk kentlerin bir bölümü Hindistan ve Çin'dedir. Eski çağlarda kent öncesi ve kentsel döneme ilişkin yazılı belge bulunmaması, bu dönemlerin kentsel yaşamına ilişkin birçok bilginin çıkarım yoluyla ortaya konulmasına yol açmıştır. Tüm bu belirsizliklere rağmen kaynaklar ilk kentlerin, Neolitik Devrimin sonucunda kişi ve toplum başına üretimin büyük ölçüde artması sonucunda ortaya çıktığını göstermektedir. Neolitik devrimin sonlarına doğru, "*Ön Asya'da kentsel merkezler olarak tanımlanabilecek ilk yoğun insan yerleşimleri ortaya çıkmıştır. M.Ö.4. binyılın sonlarında ilk kentler doğmuştur. İngiliz arkeolog Gordon Childe, daha önceki aşamaya "Neolitik Devrim" denilmesine dayanarak Doğu kentlerinin belirmesine tanıklık eden bu döneme "Kent Devrimi" adının verilmesini önermiştir*"(Erkan, 2010: 40-41).

İlk kentler M.Ö. 6000 yıllarında belirmeye, M.Ö 400 dolaylarında da tam olarak kent adıyla anılmaya başlamıştır. Küçük olan bu kentler, belki de yerleşik köy ve kasabalardan çok az farklılık gösterir. Bu kentlerin küçük olmasının nedeni tarımsal veriminin düşük olması ve uzun mesafeli ulaşımın maliyetinin de yüksek olmasıdır. Tarımda verimlilik artışının daha çok nüfusun bir arada toplanmasına olanak tanınması, demir alanındaki metalürjik buluşların, tarımsal makine teknolojisinin ve bu alandaki gelişmelere bağımlı olan ulaştırma teknolojisinin ilerlemesini gerekli kılmıştır (Erkan, 2010; 41). Yakındoğu'da evlerin gelişimine

bakılacak olursa, tarihin belirli bir dönemine kadar evler, belirgin plan ilkeleri olmadan gelişmiş güzel yapılmıştır. Ancak M.Ö.3 binden itibaren Mezopotamya’da evler dışarıya tamamen kapalı bir plan tipiyle yaratılmaya başlanmış ve merkezi bir avlu çevresinde gelişen odalardan oluşturulmuştur. Mekânların tek ışık kaynağı, aynı zamanda ev işleri ve eviçi üretim için kullanılan bu iç avludur. Genellikle iki katlı olan evlerde çatılar aynı zamanda günlük işler için de kullanılmaktadır. İki katlı tipik örneklerde üst katla bağlantıyı sağlayan bir merdiven, bekçi odası, mutfak, banyo ve servis mekânları bulunmaktadır. Girişin karşısında en iyi yöne açılan evin ana mekânı yer almakta, burada konuklar ağırlandırmakta, toplu yemekler düzenlenmekte, özel toplantılar ve günlük sohbetler yapılmaktadır. Veranda işlevi gören, galeriye açılan oturma ve yatak odası dizilerinden oluşan üst kat, avluya bakacak şekilde konumlandırılır(Eczacıbaşı, 2008: 498).

İlk kent merkezleri, yakın doğudaki Mezopotamya, Peru ve Çin’deki Sarı Nehir havzalarındaki yiyecek üreten toplumlarda ortaya çıkmıştır. Bu merkezlerin farklı bölgelerde görülmesinin sebebi, elverişli kültür ve çevre şartlarının uygunluğudur. M.Ö. 5.000 ile 3.000 yılları arasında Mezopotamya’daki ilk kentlerde tekerlekli taşıma araçlarının varlığı bilinir. Bu taşıma araçlarından biri karasabandır. Nehir kıyılarında görülen sulama kanalları ve metal işlemeciliğinin gelişmesi, toplumdaki ekonomik ve sosyal değişiklikleri meydana getirir. Bu dönemlerde tarım alanındaki gelişme, taşımacılıkla beraber ürünlerin değişik bölgelerde depolanmasına yol açar. Bunun sonucunda da şehirlerde yapılan zanaat ve hizmetlerde uzmanlaşmalar başlamıştır (Erkan, 2010: 42).

Özellikle Doğu toplumlarında, Mezopotamya ve Nil yöresi, Ege adalarındaki kentlerin gerek duyduğu hammaddeleri karşılamıştır. Ortaya çıkan bu kentler de, tarım dışı faaliyetlere yönelmiştir. Egeli toplumlar maden çıkarmayı keşfedecek ve bu madenlerden çeşitli aletler üreterek yeni bir gelişmenin temelini atarlar. Yunan şehirleri ise, deniz yolu ticaretiyle beraber zenginleşmeye başlamıştır. Böylece Atina hızla gelişir. Doğu toplumlarında kentlerin ortaya çıkışında tarım ve sulamada karşılaşılan zorluklar ve bunları aşma çabası etkin olmuş, sulu tarımın sonucunda üretimin artması kentlerdeki nüfusu besleyecek duruma gelmiştir. Batıdaki kentlerin ilk ortaya çıktığı Ege ve adalarında ise tarım için fazla elverişli toprağın bulunmayışı nedeniyle daha çok bakır, mermer vb. gibi

üretim faaliyetleri etrafında bir merkezileşme başlamış ve bunlar, kentlerin çekirdeğini oluşturmuştur. Zamanla Koloniler aracılığıyla bu kentler gelişmeye ve zenginleşmeye başlar (Erkan, 2010; 42,43).

Toplum sorunlarının çözülmesi için yol arayan ilk Doğu kentleri, başarılı gördükleri şeflerini yücelterek kutsallaştırır. Yönetici sınıf tarafından sağlanan örgütlenme, tek elden yönlendirilen ilişkiler yüzünden şeflerin içinde bulunduğu üst sınıf üyelerinin tanrısallaşmalarına yol açar. Verimli geçen bir hasat zamanında elde edilen tarımsal ürünün bir kısmı tapınaklara sunulur. Tapınağa sunulan ürün fazlasının muhafazası ve kullanılması rahipler sınıfını ortaya çıkarır. Tapınaklara sunulan tarımsal ürünler depoların büyümesine neden olur. Rahipler sınıfının nüfusunun çoğalmasının gerekçelerinden biri de tapınakta bulunan ürünlerin kontrolünü sağlamaktır. Bu durum giderek genişleyen, büyüyen tapınakların biçimlerini de etkiler. Kentin görünür alanına yerleştirilen tapınakların mimari üslubu iktidarın sınırsızlığını göz önüne seren anıtsal yapılar olması amacını taşır. Kutsal tapınaklar ve yapay tepelerin yükselişi merkezi bir örgütlenmeyi nitelediği için mimari üslup kentin simgesi haline gelir (Mazı, 2008; 36,37).

Kentlerin kurulmasında dinsel inanç önemlidir. Bu kentlerin merkezi, kent tasarısının ve diğer tanrıların tapınaklarını içeren bir kaledir. Arkeolojik kazılarda sağlam malzemelerle yapılan kaleler her zaman ortaya çıkar. Etrafı surlarla çevrilmiş ve belli bir alanla sınırlı olan bu küçük kentlerde genellikle üç yapı görülür; tapınak, saray ve tahıl ambarı. Bu üç yapı büyük bir işgücüne ve geniş bir nüfusa gerek duyar. Dolayısıyla bu yapıların inşası sırasında çalışanların emeklerinin karşılığı tahıl ambarlarındaki yiyecek fazlasıyla yapılır. Ayrıca büyük yapıların inşası toplumdaki işbölümünün gittikçe kurumsallaştığının da bir göstergesidir. Rahipler sınıfından sonra emekleri karşılığı geçimini sağlayan, işçi sınıfının oluştuğu bilinir. Hiyerarşik yapı, toplumda işbölümünün gelişmesiyle birlikte kent içinde de ortaya çıkar. Kısaca insan-doğa ilişkisinin dönüşerek artık insan-insan ilişkisinin başlangıcının oluştuğu bu dönemde Doğu tipi kentler, aynı zamanda insan-düşünce sisteminin de başlangıcını oluşturan mitolojik düşüncenin etkisiyle, kentin ve kent yöneticilerinin de kutsallaştığı bir mekân haline gelir(Mazı,2008: 36,37).

Batı'da ise, (Ege, Adalar, Batı Karadeniz ve Yunanistan) coğrafi konum insanları denize dayalı bir günlük yaşama, beslenme alışkanlığına ve deniz ticaretine yönlendirir. Böylelikle ticaret yoluyla ve göçlerle ilk Avrupalılar ve Batılılar olarak tanınan bu topluluklar, Doğu uygarlıkları tarafından biriktirilen zenginliklerle doğrudan veya dolaylı biçimde karşılaştıkları bir gelişmenin içine girmişlerdir. Koloni yaşamı, Yunanlılar'ın Doğu'nun üstün uygarlıklarıyla karşı karşıya gelmesini ve ondan pek çok etkiler almasını olanaklı kılar. Bunun yanında, kolonizasyon hareketleriyle Yunanlılar gerek Akdeniz ve gerekse Karadeniz'in en ıssız köşelerine değin sokulup, tarihleri olmayan ilkel halklar arasına yerleşerek, Yunan kültürünü geniş bir alana yayma şansı bulur. Aynı zamanda bu etkileşimde Yunanlılar'da Doğu Akdeniz'in büyük ve köklü gelenekleri olan kültür merkezleriyle yüz yüze gelerek, Yunan uygarlığını Doğu'nun kültürüyle çeşitlendirir (Mazı,2008:37).

Yunan ve Roma uygarlıklarının da içinde yer aldığı Antik çağ kent ve ev çerçevesi bakımından incelendiğinde bu uygarlıklarda diğer kentlerden farklı olarak özel ve kamusal alan ayrımının olduğu görülmektedir. Antik Yunan'da ve Roma 'da özel ve kamusal alan ayrımı ortaya çıkmış ve sosyal hayat bu çerçeveye göre şekillenmiştir. Antik Yunan demokrasi anlayışında kadın ve köleler tüm hakların dışarısında tutulmaktadır. Kadınlar, köle olmasa bile tıpkı köleler gibi vatandaş statüsünde görülmez. Bu da kadın ve kölelerin kamusal alana girmelerini engelleyen bir durumdur. Kadınların, kamusal alana girmeleri hoş karşılanmazken, yönetim ile ilgili de söz hakları yoktur. Antik Yunan'da, polis kamusal alanken, oikos; Yunan halkının evlerinde gündelik olarak kullandıkları odalar yani haneleri ise özel alan olarak kabul edilir. Bu yüzden kadınların hakim oldukları yer hane olarak kabul edilirken, erkekler kamusal olarak sayılan polislerde sözlerini geçirebilir(Günindi Ersöz, 2015: 84). Polisin, özgür yurttaşların ortak kullanım alanı olarak kabul edilmesi kamusal alan kavramını oluşturmuştur. Bu kamusal alan kavramı, Roma'da devam etmiş ve feodal dönemde ortadan kalkmıştır. Özel alan ise, kamusal alandan farklı olarak, kadınlar ve köleler için vardır. Kamusal alan ile özel alanın kesin çizgilerle birbirinden ayrıldığı polis'te özel alanın birincil, özgür ve eşit özneleri kamusal alanda "iyi yaşam" adına bir araya gelirler. Antik Yunan'da "ocak" kendisine atfedilen kutsallığı hiçbir zaman kaybetmemiştir. "Öyle ki, Platon bile özel mülkiyetin kaldırılmasını ve kamusal hayatın sınırlarının genişletilerek özel hayatı

da kapsayacak nitelik kazanmasını savunurken, ZeisHerkeios'un koruyucusu olduğu hane ve diğeri arasındaki sınırların kutsallığına değinmiş, bu sınırları dokunulmaz olarak adlandırmıştır” (Karaoğlu, 2010: 23). Antik Yunan'da başlayan özel ve kamusal ayrımı Roma Dönemin'dede devam eder.

Klasik dönemde Hellenistik dönemle beraber evlerde değişikliğe gidilir. Klasik dönem anlayışında toplumun görüşü lüks yaşama karşıdır. Bu karşı duruş evleri tek tip olmaya ve eşit parsellerde olmaya götürmüştür. Böylece lüksten uzak olmanın yanında, mülk eşitliği de sağlanmaya çalışılmıştır. Ancak zamanla bu görüş değişmeye başlar ve tek tip konut anlayışı bozulur. Klasik dönemde, Hellenistik dönemle beraber konut anlayışındaki eşitlikçi sistem eskisi kadar katı değildir. Eşit parsel anlayışının bozulmasıyla, evlerde artık farklı biçimlerde olmaya başlamıştır (Mazı, 2008: 42,43).

Düşünceyi kalıcı kılacak teknikler yanında, sahibinin büyüklüğüne yaraşır bir kenti ayakta tutacak tekniklerde kentlerle ortaya çıkmıştır. Mimarinin, iktidarla yüzyıllar sürecek beraberliği kentlerde başlamıştır. Bu idealin ifade bulduğu alanlardan bir tanesi de mimarlıktı. Yunanlılar'ın Perslerle olan sıkı ilişkileri onları yeni bir yaşam biçimi ile dünya görüşü kazanmalarına yol açmıştır. Bu durumun bir sonucu olarak beliren yeni Yunan kentleri eskilerinden bir hayli farklı özellikteydi. Knidos ve Priene, Miletoslu kentçilik uzmanı Hippodamos'un izgara şekilli planına göre yeni baştan ve yeni yerlere kurulmuşlardır. Klofon ve Smyrna gibi yeri değiştirilmeyen bazı eski kentlerde ise İÖ 4. yüzyılda yeni türde evler içeren evler oluşturulmuştur. Bu yeni evler gayet sade fakat eskilere oranla daha rahattılar(Mazı, 2008: 44).

Hellenmimarisine bakıldığında özellikle Olynthos kenti ile ilgili, 5. yy'ın sonları ve 4. yy için daha sonraki döneme, başlıca da Hellenistik Çağ malzemesine eklenecek güvenilir birtakım önemli arkeolojik kanıtlar vardır. Birbiriyle kurduğu ilginç ilişkileri günümüze getiren gelişmiş birçok ev tipi ortaya çıkarılmışsa da, Hellen evini eksiksiz bir biçimde açıklamak çok zordur. Çünkü hangisinin asıl tip, hangisinin yerel çeşitlemeler olduğunun saptanması olanaksızdır. Ancak, genele bakıldığında bazı özelliklerin ortak olduğu saptanmıştır. Klasik Çağ'ın Hellen evleri dış görünüşleriyle oldukça gösterişsizdir. Evlerin, kentin yapısal güzelliğine katkıda bulunması gibi bir amaç gözetilmemiştir.

Minos ve Miken çağlarında yöneticilerin en önemli öğelerin yer aldığı konutları, mimarların elde ettikleri en büyük başarı olmuştur. Hellen kentlerinde bu büyük evlerin ya da sarayların işlevleri bölünmüş, bir takım siyasal ve dinsel yapılar arasında dağılmış ve ev mimarlığı anıtsal niteliğinden hemen hemen yoksun kalmıştır. Kralın evinin bazı açılardan doğrudan doğruya yerini alan prytaneion bile çoğunlukla basittir. Daha sonraki çağlarda da bu yapılarla ev mimarlığının arasındaki ayrım görülebilir. Tek tek evlerin, daha çok da ev gruplarının, yolların ve terasların tasarıları kimi kez en güzel çağdaş örneklerle eş düzeydedir. 5. yy'da da Hellenler, mimarlık açısından tapınaklar ve kamusal yapılara çok fazla önem vermişler ancak özel konutların gösterişsizliğine razı olmuşlardır. 4. yy'da da henüz geçerli bir neden olmaksızın bu karşıtlığın tümünden yakınmaya başlanmıştır. Hellenistik Çağ'a ilişkin en güzel evler yetkinden çok, zarif olsa da, gerçekten özenle yapılmış görkemli yapılar Roma Çağı'nda inşa edilmiştir (Wycherley, 2011: 207, 208).

Günümüzde planlayıcılar, kentin yerleşim bölgelerine özen göstererek hoş, sağlıklı ve yaşamaya elverişli yerleri bir ilke edinirken, Hellen kentinin tasarısında evler ikinci planda kalmıştır. Geleneklere göre, kutsal ya da uygun bulunan yerleri agora, kutsal alanlar, tiyatro, gymnasionlar v.b. kaplamış, geriye kalan yerleri de evler almıştır. Kalan alanlara kurulmak zorunda olan evlerin tasarısında geniş bir uygulama yapma olanağı yoktur. Kentin içinde sıradan bir Hellen evinde yerel tipte bir bahçeye ve İtalya'ya özgü peristylos bahçeye benzeyen bir yere ayıracak pek az alan vardır. Avlu genellikle ancak alanın küçük bir bölümünü kaplar (Wycherley, 2011: 208).

Halk sağlığının korunması için alınan yetersiz önlemler, düzensiz ve karmakarışık dar sokaklı evler ortaya çıkarmıştır. Bu kentlerin en kötüsü Atina'dır. Ev işinin siyasal, toplumsal ve dinsel yaşamdan daha önemsiz sayıldığı Klasik Çağ Hellas'ının özelliği, evlerin bulunduğu basit, hatta yoksul bölgelerle görkemli anıtların arasındaki karşıtlıktır. Olynthos'un yeni yerleşim bölgesinden örnek bir ev ya da bir Atinalı'nın gösterişsiz ama iyi yapılmış evi göz önüne alındığında tasarı iyi ve kendi olanakları içinde kullanışlıdır. Rahatça soluk alınması için geniş tutulan evler iyi bir su tesisatıyla donatılmıştır (Wycherley, 2011: 209).

Hippodamos planlı kentlerin ev yapısına bakıldığında yöntemi basit ve net olan evler karşımıza çıkar. Kutsal alanlar ya da kamusal yapılar dışındaki bütün dikdörtgen bloklarda evler yer almış ve her zaman olmasa bile çoğunlukla, her biri birbirine eşit büyüklükte birçok dikdörtgene bölünmüştür. Priene’de blokların bölünüşü oldukça çeşitlidir. İç plandaki ölçütsüzlük dikkate değer durumdadır. Sokaklarla blokların çok titizlikle tasarlandığı yerlerde bile, yerel tipin oluşturduğu sınırların içinde, evlerin gerçek birer özgünlüğü ve iç düzenlerinin ayrıntılarında çeşitli ayrımlar vardır. Blok başına düşen ev sayısı, bu evlerin bloğun içinde düzenlenişleri ve blokların gerek büyüklük, gerekse oranları yöreden yöreye değişmiştir (Wycherley, 2011: 210-211). Hippodamos kentinde evler dikdörtgen bloklardan oluşurken, Hellen evlerinin mimari yapısı şu şekilde belirtilmiştir:

Biçimin kısaca belirtilmesi, Hellen evinin kentin mimari tasarına çok az olumlu katkıda bulunduğunun açıklanmasına yardım edecektir. Ne göze çarpan bir planı, ne de herhangi bir yapısal bezemesi olan, belki de bir iki odadan oluşan birçok ev her zaman yapılmış olmalıdır. Daha gösterişli evler her zaman yuvarlak bir avlunun çevresine yapılır ve dışarıya, sokaklarla komşu evlere bakmaktan çok, bu avlunun içine bakardı. Her biri kendine yeten gerekli bölümleri kapsardı ve ön yüzleri içeriye dönüktü. Giriş, göze çarpmazdı. Pencereler genellikle yüksekteydi. Odaların birçoğu avluya açılırdı. Kimi tiplerde, bütün evin çekirdeği izlenimini veren büyük bir oda vardı. Öteki odalarla avlu birer eklenti görünümündeydi. Öteki ev tiplerinde bu vurgulama yoktu. Avlunun bir ya da daha çok yanında sütunlar olabilirdi. Dahası, avlunun tüm çevresine sütunlar yapılarak bir örnek bir peristylos oluşturabilirdi (bu son tip, olağan klasik biçim değilse bile, katışıksız Hellenistik de değildi). Durum ne olursa olsun, evin de ortaya koyduğu gibi, mimarlığın beğeni uyandırma yeteneği aslında evin içinde yoğunlaşırdı. Dışı yalındı, böyle evlerin bulunduğu bir sokağın genelde uyandırdığı etki göz çarpıcı değildi ve daha çok genişletilmesiyle, en azından estetik açıdan, çok az şey kazanılırdı (Wycherley, 2011: 212).

Dışarıdan bakıldığında oldukça sade görünen ve asıl güzellik ve estetiğin ev içinde arandığı Hellen evlerinde, bu mimari süreç çok eskilere dayanmaktadır. Bu uzun tarihsel süreçte karşımıza megaron tipi ev çıkmaktadır. Bu terimle ilgili Klasik edebiyatta megaronla az çok bağlantılı çeşitli anlamlar vardır; günümüz mimarlığı üzerine yazılan eserlerdeyse, bu sözcük özgün bir yapı tipi için kullanılır. Genellikle

uzun yanlarındaki duvarların uzantılarından oluşan bir sütun dizisinden geçilerek, kısa yanlarından birindeki giriş yerine gelinen, derinliği genişliğinden çok olan dikdörtgen bir oda ya da üzeri kapalı bir yerdir; bir ön odası ya da bir sütun dizisiyle birlikte arkada da küçük bir odası bulunur. Megaron aslında kuzeyden gelen, oldukça soğuk ve nemli bir iklime uyarlanmış biçimdir. Hellas'ta mimari açıdan kuzeyde, güneyde ve doğuda görülen yerleşim planlarının karma bir biçimde uygulandığı bilinir. (Wycherley, 2011: 212,213). Birçok kent ve kent mimarisini içinde barındıran bu yönelimde evlerin kentten kente farklılıklar gösterdiği açıktır.

Roma döneminde, kamusal - özel alan ayrımı, mekânsal olarak daha çok belirginleşmiş ve bu belirginleşme evlere yansımıştır. Evler, mimari açıdan gizliliğin gözetildiği şekilde tasarlanmaya başlanır (Karaoğlu, 2010: 23).

Hem mülkiyeti hem ahlaki koruyan kapıdan ziyaretçilerin kabul edilebildiği yarı kamusal odaların dizilişine kadar, duvarlar ve kapatılabilir geçitler, alanlar arasındaki keskin ayrımları ortaya koyuyordu. Roma evinin girişindeki sundurma caddeye açılıyordu fakat ev içinin bir parçası değildi. Kamusal ile gizliyi ayıran sınır, iki yanlı ve böylelikle dönem dönem çatışmalı alan olarak kalır. Özel alanı temsil eden evlerin salonları kamusal konuların tartışılmasıyla yarı kamusal alan hali almıştır(Karaoğlu, 2010: 24).

Kamusal ve özel alan ayrımının net bir şekilde mimariye yansıdığı Roma'da, kent yönetimi ve düşüncesi de, büyük bir öneme sahiptir. Roma İmparatorluğu, kentin hukuki anlamda genişlediği ve bir eyalet yönetimi iskeletinin bir araya getirildiği bir imparatorluktur. Ancak, iç işlerinde tümüyle özerk bir kent konfederasyonu işlevini görür. Roma İmparatorluğu, Akdeniz'de çok sayıda kent devletini birleştirmiş bunun yanında daha önce var olmayanları da yaratmıştır. Akdeniz'in kıyılarında küçük, büyük surlarla çevrilmiş, çevrilememiş binlerce kentten kesintisiz bir ağ oluşturulur. Romalılar Helenistik dönemin kentlerini güçlerinin temelinde bulunan düzen ve disiplin ilkeleri doğrultusunda daha da geliştirir. Kendine has özellikleri olan Roma kentleri, ilk olarak bir kent kurulurken alanı dikdörtgen surlarla çevrilmesiyle oluşturulur. Hamamları, arenaları ve kemerleri ile bütün kentler birbirlerine benzetilmiştir. Bir meclise sahip olmak kent statüsünün temel koşuludur. Ancak Roma devrinde halk kuruluşları zayıflamış, kent

merkezi ile çevresinin özerk yönetimi, kentin büyüklüğüne göre, üyesi seksenden altı yüze kadar değişen meclise bırakılmıştır. Bu meclislerin yaşam boyu süren üyeliği mirasla devredilir. Boşalan yerler varlıklı toprak sahiplerine bırakılır. Kentler sivil seçkin sınıfın yönetimi altındadır ve yönetime katılım daha çok soyut düzeydedir. Kent nüfusunun oldukça büyük bir kesimi, kent dışında sahip olunan toprakların ekilmesi ve bu topraklardan sağlanan gelire geçinen toprak sahiplerinden oluşmaktadır. Bütün anıtsal yapılarıyla, pis ve temiz su kanalları, arenalarıyla, hamamlarıyla, onları dolduran insanlarıyla devlet, bir kent kurar. Ama ortaya çıkan şey kentlinin ne kuruluşuna ne de işleyişine katıldığı, hemen hemen her düzeyde bir yapaylığın hüküm sürdüğü bir kent hayatıdır. Roma İmparatorluğu bir kentler federasyonudur ama bu federasyon iradi değil, Roma'nın fetihleriyle ve dayatmasıyla olmuştur. Her kent küçük bir ülkedir ve bu ülkelerin tek bir simgesi ve merkezi vardır, o da kendi kendini yöneten kenttir. Bu yüzden Roma kentleri günlük yaşama yön veren bir yapı olarak kabul edilir (Pustu, 2019: 134).

Antik Roma sitesinde kent iki ana başlığa sahiptir. Bunlar; kent alanının yönetimi ve kamusal tapınakların işler tutulmasıdır. Kamusal işlerin yönetimi “ordodecurrionum” adını taşıyan bir yerel meclise verilmiştir. “Ordodecurrionum” yürütmeye ilişkin yetkilere sahip iki yargıç atar. Halkın bunların seçiminde hiçbir yetkisi yoktur. Atanan bu görevliler kentin belediye hizmetleri, vergilerin toplanması ve kentlerin korunmasına kadar varan işleri yerine getirirler. Mali kaynaklar büyük ölçüde gönüllü ve yarı gönüllü bağışlarla sağlanır. Toplanan vergilerin büyük çoğunluğunu Roma merkezine vermek zorunda olan Site, doğrudan vergi koyamaz. Çünkü bu iş Roma'nın tekelindedir. Site'nin önemsiz olmakla birlikte temel gelir kaynakları gayrimenkuller ve miraslar ile vakıflardan elde edilen aynı nitelikteki gelirlerdir. Antik Roma başka hiçbir dönemde ve yerde rastlanmadık ölçüde kamusal toplantılara tutkun olmuştur. Kentin tasarlanmasında form, tapınak ve oyun sahası gibi alanlar hep toplanma tutkusunun eseri olarak düşünülür. Romalı için en önemli üç gereksinim bedavadır. Ekmek, hamam ve arenadaki gösteriler. Evinde yemeğini yiyen zengin Romalı da, devletin ekmeğini yiyip devletin hamamında yıkanan yoksul Romalı da, her gün devletin arenasındaki gösteriyi izleyip arenanın büyük kapısından birlikte çıkmaktadır. Roma imparatorluğu döneminde Site, sosyal ve siyasal özerkliğini kaybetmiş, ancak varlığını korumuştur(Pustu, 2019: 135). Roma evlerinin

(Domus) genel planlarının şemasını oluşturan atrium'lu evler, merkez çantasında dikdörtgen bir açıklığı ve ortasında da bir havuzu bulunan büyük bir avludan oluşmaktadır. Çevresinde gelişen tüm odalar, tüm ailesinin ortak yaşam mekânı olan bu avluya açılmaktadır (Eczacıbaşı, 2008: 498).

Roma kentinde günlük yaşamın sıradan akışının yanı sıra festivaller, geçit törenleri gibi aktivitelerin de açık alanlarda yer alması kenti, sokakları, meydanları ve bunları tanımlayan anıtsal yapılarıyla bir tiyatro sahnesine dönüştürmüştür. Mimarideki cepheci yaklaşım kentte algılanan bu sahne etkisini desteklemektedir. Roma imparatorluk dönemi kentleri, yalnızca günlük hayatın akışına uygun olmakla kalmaz aynı zamanda bunun düzenlenmesi görevini de yüklenir. Kentin çeşitli bölümleri arasındaki bütün hareketlilik, mimari açıdan tanımlanmış mekânlar ve bunları bağlayan, kontrol edilmiş akslar üzerinden sağlanmaktadır. Roma kent anlayışı sınırları kesin olarak belirlenmiş denetimli kent mekânları talep eder (Ceylan, 2004: 1). Antik Yunan'da kent mimarisinde dinsel inanç etkili olmuştur. Klasik dönemde tek tip olan konut anlayışı Hellenistlik dönemde değişikliğe uğramaya başlar ve bu dönemde tek tip olan konut anlayışı düşüncesi yıkılır. Özel alan ve kamusal alan ayırımının görüldüğü Antik Yunan ve Roma kentlerinde kentleşmeyle birlikte evlerin yapısındaki değişim Ortaçağ ve Rönesans'ta da kendisini gösterir.

1.2.Ortaçağ ve Rönesans'ta Avrupa Toplumunda Kentleşmeyle Değişen

Ev

Akdeniz ticaretinin, Batı Avrupa'yı kendi yörüngesine çekmesiyle beraber İtalya, İspanya ve Afrika'da olduğu gibi Galya'da da kentsel hayat devam etmiştir. Fakat İslamiyet'in yayılmasıyla birlikte Afrika ve İspanya kıyılarının kontrol altına alınışı ve yayılmanın daha sonra Tiran Denizi'ndeki limanları kapsaması üzerine kentsel faaliyet sona erer. Bu sona eriş, Bizans ticareti sayesinde kentsel faaliyetlerini sürdürebilen Venedik ve Güney İtalya dışında her yerde görülür. Kentler varlıklarını sürdürmüş ancak zanaatkâr ve tüccar nüfuslarını ve onunla birliktede Roma İmparatorluğu'ndan arta kalan kentsel örgütlenmelerini yitirmişlerdir. Feodal yapıdan dolayı Ortaçağın ilk dönemlerinde kentler zayıflamış, Antik sitelerin çözülmesiyle oluşan feodal toplum aşamasında, yaşamın kırlara çekilmesine bağlı

olarak toplumsal yapı kırsal etkinlikler üzerinde örgütlenmiştir. Feodal toplumun yerleşme biçimi mülk sahibi olan senyör ve çevresinin yaşadığı korunaklı şatolarla, üretimin iş gücü olarak toprağa bağlı bulunan serflerin barındığı köyler olmuştur. Senyör şatoları ‘bourg’lar gelecekteki kentlerin çekirdekleri olarak belirirken, köylü yerleşmeleri kır topluluklarının hareket noktasıdır. Ortaçağ’ın karanlık diye adlandırılan dönemi kapanırken kentler yeniden yükselişe geçer. Bir yandan Antik çağın şöhretlerinden bir bölümü yok olurken, diğer yandan bir bölümü de eski önemine kavuşamamıştır. Özellikle Orta ve Doğu Avrupa’da birçok yeni kent doğar. Zanaat ve ticaret gitgide daha çok önem kazanmaya başlar (Erkan, 2010: 45, 46).

Ticaret merkezlerinden başlayarak, farklı bölgelerin de değişik biçimlerde geliştiği Ortaçağda, Batıdaki kentler sayı, nüfus ve zenginlik bakımından Doğu Avrupa’dakilerden daha hızlı gelişmiştir. Fakat krallar ile onlara bağlı feodal beyler arasındaki çekişmelere karışmalarından dolayı kentleşmenin hızı, niteliği açısından ülkeden ülkeye farklılık gösterir. Birbirlerine hiç benzemeyen Ortaçağ Batı kentlerinin ortak özelliği, yurttaşlarının özgür olmasıdır. Bu yönüyle Ortaçağ Batıkentleri, Antik Çağ kentlerinden ayrılmıştır. Yurttaşlar ne serf ne köledir. Nüfusunun büyük çoğunluğunun esaret altında yaşadığı bir dünyada bu ender rastlanır bir durumdur. Öte yandan da özgürlük, hatta hareket serbestliği bile hala sınırlıdır. Siyasi haklar kısıtlıdır ve birçok ülkede kent nüfusları, her an ellerinden gidebilecek bir otoriteyle yetinmek zorundadır. Ticaretin önemi giderek daha da kavranır hale gelir. Büyük ölçüde bu, ancak siyasi nitelik taşımayan bazı ayrıcalıkların verilmesiyle sonuçlanır. Kentlerin tam olarak siyasi gücü olmasa da hanedanlar da siyasi gücü ellerinde tutabilmek için çabalar. Ortaçağ kentlerinde, bugünkü sosyal yapılardan büyük ölçüde farklı olan bir katmanlaşma sistemi vardır. Bütün kentlerde değilse de pek çoğunda üst kesim, kentleşmiş bir aristokrasiden oluşmaktadır (Erkan, 2010: 46, 47).

Kentlerin özgürleşmesinde komünler büyük rol oynamıştır. Komünlerin, derebeyi ve kraldan bazen zorla, bazen de anlaşma ile aldıkları beratlarla, Ortaçağ Avrupa’sında yeni bir yapı ortaya çıkar. Kent duvarları arasında kırsal köleliğin tüm kalıntıları ortadan kalkmış, servetin insanlar arasında doğurduğu farklar, hatta çelişkiler ne olursa olsun medeni durum bakımından herkes eşit kabul edilmiştir. Özgürlük eskiden beri ayrıcalıklı bir sınıfın tekelindedir ve Ortaçağ kentleri

aracılığıyla yurttaşın doğal niteliği olarak toplumda yerini alır. Böylece, kent toprakları içerisinde bir gün veya bir yıl yaşayan köle kesin olarak özgür sayılır. Efendisinin onun kişisel varlığı ve evi üzerindeki hakları son bulur. Başlangıçta yalnızca tüccarların yararlandığı özgürlük, zamanla tüm kentlilerin ortak hakkı olmuştur. Ortaçağ Avrupa'sında "kentli" sözcüğü ile "özgür insan" sözcüğü eş anlamlı kullanılır (Pustu, 2019: 141). Ortaçağ komününde kent hukuku, kişisel köleliği ve toprak üstündeki kısıtlamaları kaldırmanın yanında, ticaret ve sanayinin önünde en önemli engeller olan derebeylik haklarını da ortadan kaldırır. Komünde ekonomik yaşam karmaşıklaşıp etkinleştikçe yasal olan düello vb. eski adetler, tüccar ve zanaatkârlardan oluşan bir topluluk içinde uzun zaman varlığını sürdüremez. Bir sanığın suçsuzluğunun, birkaç kişinin ant içmesi ile kanıtlanması yerini, kent yargıci önünde suçun kanıtlanmasına; eski kan parası yerini, para cezası ve bedensel ceza sistemine bırakır. Evlilik, veraset, haciz ve özellikle iş hukuku konularında yeni yasalar oluşur ve kent mahkemelerinin kararlarıyla geniş kapsamlı ve kesin bir medeni hukuk ortaya çıkar. Kentin ceza hukukunu nitelemek için "kent barışı" ifadesi kullanılmaya başlanır. Kentin kapılarından giren herkes, ister soylu, ister özgür ya da kentsoylu olsun bu yasaya (kent barışı) bağlıdır. Bu yasa kenti güçlü bir şekilde birleştirir. Çünkü yasa kentin sınırları içinde herkese uygulanır ve gücünü herkese kabul ettirir. Barış tüm kent nüfusunu kapsadığından kent nüfusu bir komün oluşturur. Bu yasa, kent içinde orta sınıfın oluşmasına ve güçlenmesine önemli katkılarda bulunur (Pustu, 2019: 141).

Diğer antik kentler gibi, Ortaçağ kentleri de savunma gereksinimlerini karşılamak ve güzel görünmek kaygısıyla surlarla çevrilmiş kentlerdir. Bu kentler genellikle içine kapalı alanlardır. 12. yy'da nüfusu 100.000'i aşan kentlerde ya tümüyle siyasal ve kültürel işlevler ya da tamamen ekonomik işlevler egemendir. Çağdaş sanayileşme, teknoloji, ulaşım ve yönetim olanaklarının ürünü olan çok işlevli kent olgusu, Ortaçağ kentlerinde yabancı bir olgu haline gelir (Erkan, 2010: 47).

Ortaçağ kentlerine sosyal açıdan ve yapı bakımından bakıldığında kendi içerisinde sadece ona ait olan ve diğer kentlerle olan benzerliği görülebilir. Bu farklılıklar bir de siyasi açıdan değerlendirilecek olursa feodalizme değinmek gerekmektedir. Çünkü Ortaçağ demek feodalite demektir. Moore,

Feodalizmi Ortaçağ Avrupa'sında kırsal kesimin sosyal ilişkilerini ve haklarını sınırlayan bir kavram olarak kabul eder. Çünkü ona göre, kapitalizmin çıkış noktasını oluşturan feodalizm Avrupa'da ekonomik faaliyetler ve sosyal ilişkiler içerisinde sınırlı bir şekilde ve bölgesel olarak gelişmiştir. Kapitalizm ise bu bölgesel gelişmede bulunan kentler arasındaki bağlantıların kurulması sonucunda ortaya çıkar. Yani ortaçağ kentleri birbiri ile ilişki içerisinde değildir. Feodalizm özünde kent merkezlerini dışlayan bir olgudur, kentler ancak kapitalizm ile birlikte yani kapitalist kentler olarak ortaya çıkar. Artan ticaretin ve sosyal ilişkilerin etkisi feodalizmden erken kapitalizmde denilen ticari aşamaya geçişe uygun zemini hazırlamıştır (Tümtaş,2012: 31). Barrington Moore, Ortaçağ feodalizmini kapitalizmin çıkış noktası olarak yorumlarken Tümtaş (2012) bunu Kaygalak'tan kırım, kente karşı olan üstünlüğü ve kentlerin daha çok siyasal yapılarıyla öne çıktığını aktarır.

Köylü bağımlılığı; genelde nakdi ücret ödemesi olanaksız olduğundan fief biçiminde toprak-ücretin hizmet karşılığı olarak temliki; uzmanlaşmış bir savaşçı sınıfın egemenliği; insanı insana bağlayan itaat ve koruma ilişkileri; düzensizliğin kaynağı olarak iktidarların parçalanması; ancak bütün bunların ortasında diğer akrabalık tarzlarının ve devletin yaşamaya devam etmesi sayılan bu özelliklerden yola çıkarak, doğrudan üreticiler olan köylüler üzerinde siyasal, adli ve askeri güç aracılığıyla artığın elde edilmesine dayalı bir egemenlik yapısı içinde, kapalı ve yerel ekonomilerin oluşturduğu bir düzen olarak tanımladığı ortaçağ feodalitesinin, her toplumsal formasyon gibi, değişik biçimleri ve yerel özgünlükleriyle kendi mekanını üretmiş olduğunu belirtir. Bu mekân, kent ve kırım farklılaşması ile tarımsal artık ve işgücünün kaynağı olarak kırım, kent karşısındaki üstünlüğünü de içermektedir. Bu dönemde egemenlik yapısının izin verdiği ölçüde özerk bir gelişme dinamiğine sahip olan kentler, çoğunlukla siyasal ve dinsel merkezler olarak öne çıkmaktadır(Tümtaş,2012: 31).

11. yy'ın sonundan itibaren zanaatkâr sınıfı ve tüccar sınıfı, hem sayıca çoğaldıklarından, hem de herkesin yaşamı için vazgeçilmez hale geldiklerinden, kentsel kadro içinde gittikçe daha güçlü bir konum kazanmıştır. Ortaçağ ekonomisi, bu belirleyici yılların büyük dönüşüne tanık olmaya başladığı andan itibaren üretici tarafından değil, tüccar tarafından yönlendirilmiştir. Bu insanlar için, küçük bir yer

işgal ettikleri eski ekonomik sistemin üzerinde oluşmuş bulunan eski hukuk sistemi, artık dar gelmeye başlamış ve uygulamaya yönelik istekleri ve zihniyetleri, onları hukuk sisteminin içine yeni bir kurucu unsur olarak katılmaya zorlamıştır. Ticaretin önemsiz ve paranın kıt olduğu, çok gevşek dokulu bir toplumda doğan Avrupa feodalitesi, mal ile para akımları daha yoğun bir nitelik kazanmaya başlar başlamaz derinlemesine bir değişim sürecine girmiştir. Buna göre aslında feodalizm tüccarlardan bağımsız düşünülemez. Yapısal olarak, teknik düzeyde ve toplumun ekonomik alışkanlıkları doğrultusunda feodal sistemde tüccarlar genellikle yereldir. Feodal lordların güçleri ve tarımdaki gelişmeler verimliliğin ve üretimin yükselmesine dolayısıyla da refahın ve zenginliğin artmasına neden olmuştur. Daha güçlü ve zengin hale gelen feodal toprak sahipleri ticareti yönlendirmiş ve malların arzını elinde tutmuştur. Ancak zamanla feodal toprak sahiplerinden tüccarlara geçen zenginlik ve güç feodal düzenin gücünü zayıflatmış ve artan ticaretin etkisi ile tüccarlar yerel olmaktan çıkıp kentler ve ülkeler arasında ticaret yapmaya başlamıştır. Böylelikle kentler bütünleşmiş ve feodal toprak sahiplerinin yerel güçleri zayıflamıştır. Bu ekonomik ve politik güç sermayeye yeni anlamlar katmış ve el değiştirmesine neden olmuştur. Bu durum karşısında, ticaretin etkisiyle kentler feodalizmin gücünün kırılmasında kilit rol oynamışlardır (Tümtaş,2012: 32).

Ortaçağ kentini var eden evler, feodalizmi sarsıntıya uğratacak tüccarlar sınıfına aittir. Ticaretle geçinen tüccarlar dışında kentin gereksinimlerini karşılayan zanaatkârlar da nüfusun çoğunluğuna sahip kesim olarak evlerin biçimlenişinde bir rol üstlenir. Ortaçağ kent yapılanmasında ailelerin yaşam biçimini de temsil eden evler sözü edilen sınıfların alışkanlıklarına göre oluşturulur. Hem konut hem de üretim satış yeri olarak düşünülen ortaçağ kent konutlarında zemin kattaki dükkânın arkasında, üst kattaki oturma ve yatak odalarına çıkan merdiven bulunmaktadır. Ayrıca orta ve küçük burjuvazinin konutu olarak ortaya çıkan sıra evlerde konut mimarisinde önemli yer tutarlar (Eczacıbaşı, 2008: 498).

Ortaçağ'ın ardından gelen Rönesans, karanlığın, hastalıklı bir çağın bittiği, bir aydınlığa geçiş, hastalıktan kurtuluş olarak sayılan canlanmanın yaşandığı bir çağdır. Modernliğin başlangıcı olarak anılan bu çağda, yeni bir kentleşmeden, endüstri alanındaki yenilik ve gelişmelere, siyasi ve düşünsel arayışlara kadar değişim ve yenilikler yer alır. Ancak bu hareket ve canlılık 16. yy'ın ortalarına gelmeden

Rönesans'ın, Rönesans coğrafyasının yakaladığı canlılığı yitirme süreci olur. Ortaçağ'da olduğu gibi feodalite yeniden yaşanır. Bununla beraber Rönesans, İtalya coğrafyası, Haçlı Seferleri sonrasında yakaladığı siyasi ve iktisadi canlılığı, öncülük mevkiini ve merkez olma kimliğini kaybeder (Coşkun, 2019: 46).

“Yeniden doğuş”, “yeniden diriliş” anlamına gelen Rönesans kavramı, 14. yy'dan itibaren, İtalya ve başka bölgelerdeki birçok yazar ve sanatçı tarafından kullanılmaya başlanır. Rönesans, Antik Roma'yı yeniden canlandırmaya ve onu taklit etmeye yönelmesinde somutlaşmaktadır. Ortaçağ sonlarına doğru yeni, farklı bir üslup olarak kendisini gösteren Rönesans, ilk baştan itibaren Antik çağların taklidi, canlandırılması anlamını kazanır. Ortaçağ koşulları ve geleneksel dünya görüşü aşılmaksızın, kendi kimliğini Roma ile ilişkilendirme temelinde klasik mirasla ilişki kurma çabası Rönesans'ın çizgilerini belirler (Coşkun, 2019: 48).

Maddi anlamda canlanmanın yaşandığı bu dönemde, Haçlı Seferleri bu canlanmanın temelini oluşturur. Çünkü Haçlı Seferleri'nin ardından İtalya, Doğu ticaretinde etkinlik kurabilme imkânı kazanır. Böylece Haçlı Seferleri sonrasında, İtalya kent cumhuriyetlerinin Doğu ticaretine doğrudan katılmanın sağladığı maddi imkânlarla yükselen bir siyasi ve iktisadi canlılık kazanır. Bu anlamda Rönesans, Ortaçağ koşulları içerisinde bir yenilenme, Roma mirası ile ilişki kurma çabasının siyasi, entelektüel ve estetik ifadesi olarak tanımlanabilir. Rönesans, “başlangıç”, “olgunluk ve zirve”, “çöküş” olarak adlandırılan üç dönem halinde incelenir. 14. yy'da Dante ve Giotto ile başlayan Rönesans dönemi, 15. yy'da klasik mirasla kurulan ilişki, entelektüel ve estetik yaratma ve arayışlarla zenginleşerek olgunluk dönemine girer. Bu Rönesans'ın zirvesi olur. 16. yy'a girildiğinde İtalya savaşları ile İspanya ve Fransa'nın bir zenginlik ve cazibe merkezi olan İtalya'ya müdahale ve istila girişimleri neticesinde İtalya zenginliğini, gücünü yitirme, bunalım ve çözülme dönemine girer. 16. yy'da, Rönesans ve İtalya coğrafyası, daha önceki dönemlerde yakalanan siyasi, iktisadi ve entelektüel mevki kısmen, eskinin etkisi ile belli bir seviyede kendisini koruyor gibi gözükse de fiili gücünü yitirir (Coşkun, 2019: 48, 49).

Hıristiyanlığın egemen olduğu bu çağda, yeni bir mimari bakış açısı için geçmiş kültürlerden, bölgesel etkenlerden ve çağın dünya görüşünden geniş ölçüde

yararlanılır. Hümanizmin insanı yücelttiği ve evrenin onlar için yaratıldığı düşüncesi hâkimdir. Giderek odağına bu yüce varlığı alan, koruyan, yaşatan ve yücelten gök kubbe ile merkezî kubbe, merkezî plân arasında yeniden bir anlam birliği kurulup mekânlar oluşturulmaya başlanır. Kısa sürede bu gök kubbeler Hümanizmin ve Rönesans'ın bir üslubu haline gelir. Bununla da yetinilmeyip tek yapı boyutu aşılıp merkezine katedrali veya sarayı, bazen ikisini birden alan ışınal kent tasarımlarına gidilir. İlerleyen zamanlarda bu özellik, Barok dönemde kullanılır ve daha da geliştirilir (Tunçer, 2019: 125).

Hıristiyan dünyası, çan kulesi, giriş (nartex), ana ve yan nef, transept, bema, apsis, ambulator ve şapellerden oluşan kendine özgü tapmağını yaratabilmek için uzun bir süreye -Roman Dönemi-gerek duydu. Bazilikal plân (doğuya) yönelmeye elverişliydi. Bu nedenle merkezi kubbeyi naosta dışa yansıtarak Rönesans kendi tapınak türünü yarattı. Zaten Gotik dönemde alabildiğine yükseltelen ana nef, naos ve apsisi destekleme açısından, yan nef ve ambulatorlerden oldukça yararlanılmıştı. Böylece kenti simgeleyen anıtsal tapınaklar geleneği sürdürüldü (Tunçer, 2019: 125).

Rönesans döneminde yapılan yeni katedraller, Ortaçağ kilisesinden farklı özellikler gösterir. Bu dönemin katedralleri önceki yüzyıllardaki yapılara göre daha görkemlidir. Eski kiliseler, güçleri ve sağlamlıkları ile kötülüğün korkunç saldırılarına karşı bir sığınak ve güven alanı oluştururken, yeni katedraller cenneti yeryüzüne taşıyan abidevi eserler olmuşlardır(Coşkun, 2019: 49).

Yeni katedraller, "hayal edilen cenneti iman edenlere, bir başka dünyanın küçük görüntüsünü veriyorlardı. İnciden yapılmış kapıları, paha biçilmez mücevherleri, katıksız altından yapılmış sokakları ve saydam camları olan Kutsal Kudüs'ü vaazlarda ve ilahilerde duyuyorlardı (Yahya İncili xxi). Şimdi bu görüntü cennetten yeryüzüne inmişti. Bu duvarlar, yakutlar ve zümrütler gibi ışıldayan vitraylardan oluşmuştu. Ayaklar, kaburgalar ve taş kafesler altın gibi parlıyordu. Ağır, dünyasal ya da güzel olmayan ne varsa yok edilmişti.(Coşkun, 2019: 48, 49).

Rönesans'ta, kentin tarih içerisinde meydana getirdiği kültürel ve siyasi kimlikler kent meydanında belli olur. Tarihsel süreçte birçok politik değişime uğrayan meydanlar, var oldukları dönemle ilgili izler taşırlar. Dönemin kültürünü yansıtmakta büyük rol üstlenen meydanlar, buldukları mekânın büyüklüğü, ya da

gösterişliliği, formel ya da informel olması, sunduğu kullanım imkânlarına göre bu kültürü aktarma işlevini yaparlar (Ektiren, 2017: 249).

Antik Yunan kentlerinde içinde çeşitli toplumsal konuların tartışıldığı agoralar, daha sade ve işlevsel yaşam tarzını, ortaçağda düzgün geometrik formlara sahip olmayan ancak birçok heykelin sergilendiği meydanlar, öncelikle yayalara hizmet veren, insanı ön plana çıkararak ve sanatsal yaşam tarzını, rönesansta denge unsurunun egemen olduğu meydanlar, şekilciliği temel alan yaşam tarzını, Barok dönemde hareketliliğin en iyi şekilde ortaya konduğu meydanlar, süslü ve gösterişli yaşam tarzını, modern dönemde artan iş yaşantısıyla birlikte artan araç trafiğine cevap veren, kent dokusu içinde sıkışıp kalmış durumda olan meydanlar ise daha mekanik bir yaşam tarzını ortaya koymaktadır” (Ektiren, 2017: 249).

Her çağda kendine özgü bir kent oluşturma ve inanç sistemini mimariyle yansıtmaya çabasına girildiği görülür. Rönesans döneminde oluşan hareketlilik ve ekonomik gelişme, Ortaçağ'da ayakta kalan kentlerin büyümesine ve bu kentlere yenilerinin eklenmesine neden olur. Bu kentlerin en önemli bölümünü piazza yani meydan oluşturur (Ektiren, 2017: 249). Piazza, Antikite ve Ortaçağdaki örneklerinden çok daha büyük ölçekte ekonomik ve toplumsal hayatın odağı haline gelir. İlk bankalar piazzaların etrafında türemiş, nakit akımları ile ekonominin voltajlarının düzenlenme alanı burası olmuş, toplumsal fırtınalar ilk önce burada patlamış ve bu fırtınaları çıkartanlar da buralarda cezalandırılmıştır. Bunun yanında her kilise, her tarikat piazzaya bakan bir dinsel bina edinmenin peşine düşmüş, buralara cephe binaları olmayan tarikatlar ise vaazları doğrudan meydanlarda vermişlerdir. Meydanlar toplumsal hayatın bir parçasıdır. Sanayi devrimi ile beraber sosyal statülerin belirginleşmesi ve teknolojiye meydana gelen değişimler kent olgusunu ciddi anlamda etkiler (Ektiren, 2017: 249). Rönesans Mimarisi; mermer ve harçla yapılan taş iskeleti basit geometrik şekilden ibaret olup, merkezi planlıdır. Denge üzerine kurulan Rönesans mimarisine merkezden bakıldığında mimarinin sağ tarafında ne varsa solunda da aynı şey vardır. Simetriden yararlanır. Her zaman kurallara uyulacak şekilde önceden tasarlanan planlara göre yapılır. Dini yapıların yanı sıra köşk ve saray gibi sivil mimariler de önemli bir yer tutar. Çatı desteği

olarak beşik tonoz tercih edilir. Ayrıca Rönesans döneminin mimarları, Yunan ve Roma mimari sanatından olan kemer, kubbe, sütun ve dekor gibi unsurlar olarak bazı ortak değerlere ve eski geleneklere bağlı kalmışlardır. Rönesans ve Barok dönemin Avrupa evlerine bakıldığında bir iç avlu çevresinde gruplanmış “E “ ve “H” planlı büyük evlerin tercih edildiği görülür. Kuzey İtalya’da Rönesans’la ortaya çıkan villa tipi konutlar burjuvazinin önem kazanmasına koşut olarak, öteki Avrupa ülkelerinde 18. Ve 19.yy ‘a değin süren bir yaygınlık kazanır (Eczacıbaşı, 2008: 498). Feodalitenin etkili olduğu Ortaçağ döneminde özellikle Orta ve Doğu Avrupa’da yeni kentler doğar. Ortaçağ kentlerinde evlerin genelde tüccarlara ait olduğu görülür. Hem yaşam alanı hem de üretim alanı olarak kullanılan evlerin biçimlenişinde tüccar ve zanaatkar sınıf etkili olmuştur. Rönesans döneminde ise özellikle kent meydanlarının kültürel ve siyasal kimliği yansıttığı görülür. Rönesans dönemi mimarları Yunan ve Roma mimarisinden etkilenmişlerdir. Rönesans sonrasında ise Neo-klasizm akımı ile aydınlanmanın etkileri evlerin yapısına yansımıştır.

1.3.Rönesans Sonrası Toplumsal Düzendeki Evin Konumu

Rönesans sonrası dönem olarak dikkat çeken 17. yy, Neo-klasizm akımının egemen olduğu süreçtir. Rönesans’taki dağınık yapılanmanın kurallara bağlanmaya çalışıldığı neo-klasik kent anlayışında öne çıkan yaklaşım, tüm alanlarda olduğu gibi mimaride de Antik dönemlere duyulan hayranlığın öne çıktığı bir anlayışa sahiptir. Peyzaj çalışmalarının bile denge-simetri-uyum ilkelerine göre yenilendiği görülür. 17. yy’da Fransa’da görülen her türlü yenilik Avrupa kentlerinin popüler tavrını belirler. İspanyol kültürünün etkisi, Fransa’da 14. Louis’nin beğeni anlayışı dönemin moda yaklaşımlarını belirler. İtalyan mimarların Rönesans’ta gelişen baskın etkisi de göz ardı edilemez. Bu dönemde özellikle İtalyan mimarların tüm Avrupa mimarisinde örnek alınması kentlerde benzer uygulamaların yapılmasına yol açar. Bu yy’da görülen gelişmeler sonraki çağların mimari anlayışının değişip dönüşmesine öncü olur (Özyalvaç, 2013: 298).

Ortaçağ’da skolastik düşünce biçiminin yüceltilmesi ve dinin toplum üzerindeki yoğun etkileri Gotik katedrallerin ortaya çıkışında, Rönesans’ın getirdiği Aydınlanma, sanatın ve mimarinin yüceltilmesinde, Descartes’in getirdiği rasyonalist düşünce biçimi 17. yüzyılda pozitif düşüncenin ve teknolojik gelişmelerin başlamasında ve modernleşmenin temellerinin atılmasında, buharlı

makinelerin bulunması, tarım toplumunun endüstri toplumuna dönüşmesinde ve bu gelişmenin sanatı ve mimariyi de dönüştürmesinde etkili olmuştur (Özyalvaç, 2013: 298).

Milliyetçi düşüncenin düşünsel manada ilk izlerinin, Neo-klasik akımda ifade edildiği görülür(Şahin, 2007: 4). Neo-Klasizm, yani Antik Çağ'a yöneliş, İtalya'da Pompei ve Herculaneum gibi Eski Roma kentlerinin keşfedilmesi ve bu kentlere duyulan hayranlıkla beraber başlar. Bu hayranlığın gelişmesinde ve Neo-klasizm'in ortaya çıkmasında, Winckelman, James Stuart ve NicholasRewett gibi Antik Sanat yanlısı yazar ve arkeologların etkisi büyüktür (Tetikçi, 2017:184).

17. yy'da, kamusal ve özel alan ayrımı evlerin mimarisine yansır. Böylece ev yapılarında değişikliğe gidilir. Hızla güçlenen kapitalizmin etkisiyle burjuva sınıfına özgü aile yaşantısında evlerin çeşitli bölümlere ayrıldığı görülür. Kent yaşamında etkin konuma gelen burjuva sınıfı, başlangıçta soylulara özenen bir beğeniye hayata geçirmeye çalışsa da, paranın kolay kazanılmadığını bilmesiyle kısa zamanda gösteriş merakından vazgeçecektir. Soyluların mahremiyet anlayışıyla var ettiği ev düzeni devam ederken burjuvaların mahremiyet merkezli bir tavır aldığı görülmez. 17. yy Yüzyıl içinde öne çıkan burjuva aile yapısı geliştikçe beklentisi de doğru orantılı olarak ev yaşamını değiştirir. 17. yy'a gelinceye kadar mahremiyetten uzak bir algıyla oluşturulan ev düzeninde evli çiftlerin birbiriyle aynı evde yaşama zorunlulukları bile yoktur. Çiftler genelde kendi dairelerinde ikamet eder ve kendi aile çevrelerinden çok arada sırada aile dışı hayata ait olan salonda bir araya gelirler (Güdücü, 2019: 61).

Zaman zaman beliren yapmacık mahremiyet, yeni aile hayatının sürekli mahremiyetinden farklıdır. Ancak bu durumlar burjuvanın kamusal ve özel alan ayrımına yer vermediği zamanlarda geçerli olmuştur. 17. yy'da İngiliz kırsal soyluları bile evin ayrılmamışlığına dayalı eski hayat tarzından uzaklaşmaya başlarlar. Hayatın özelleşmesiyle beraber mimari tarzda gözle görülür yenilikler ortaya çıkar. Zenginlerin yaşadığı evlerde çeşitli bölümler ve bu bölümlerin yeni bir işlev kazandığı görülür. Ancak evlerde koridor olmadığı için odaların içinden geçiş sağlanır. Bu durum hizmetçilerle ev sahiplerinin aynı odalarda ya da onlara çok yakın bir yerde yatmasına neden olmaktadır. Köylüler ve kentlerin fakir halkı nasıl

bir iki odalı evlerde oturmaktaysa zenginler de benzer biçimli evleri paylaşmakta ve odalar kullanım amaçlarına göre ayrılmamaktadır. Burjuva ailesinin toplumla arasına mesafe koyması, toplumu yavaş yavaş genişleyen özel hayat alanının dışına itmesi ancak 18.yy'da mümkün olur. 17. yy'da özellikle zengin evlerde mahremiyet sağlayan koridorlara, yatak odalarından ayrılmış oturma odalarına kadar yeni bir planlaşma başlar. Büyük şehirlerdeki modern evlerde, evin bölümlerini birbirinden ayırmayan odalar duvarlarla küçültülmeye başlanır. Girişlerdeki geniş salonlar daraltılıp hollere yer açılır. Mutfak, evin hizmetçileri için ayrılmış alanlar olarak değerlendirilir. Evlerin içinde, karı-koca, çocuklar ve uşakların bir arada bulunduğu büyük salonların yerini, aile fertlerine ait odalar alır. İnsanların evde yalnız kalabilecekleri ortamlar ihtiyaç doğrultusunda yaratılmaya çalışılır (Güdücü, 2019: 62).

Evin yapısında gerçekleşen bu değişiklikler, bireylere özel alan açılmasını sağlarken, ailenin bütünü düşünüldüğünde aile fertlerinin bir araya geldiği alanların daralmasına yol açar. Dönemin yeni evleri oturma salonu olarak adlandırılan kadının kocasıyla birlikte, uşaklar ile komşuları da içeren- kamusal, çekirdek ailenin yani karı-kocanın çocuklarla birlikte hizmetlilerden yalıtıldığı oturma odasına evrilir ve bu yeni odalar artık kamusal değil, özel alan olarak kabul görür. Salonların kamusalılığı ise yeniden düzenlenir. Evde verilen şöenler yerini akşam davetlerine bırakır ve salonların asal mobilyası yemek masaları olur. Özel ve kamusal alan ayrımının evin tam ortasından geçtiği 17. yy'da aile fertleri, salonun kamusalılığına oturma odalarının mahremiyetinden çıkarak dahil olurlar ve her iki alan birbiriyle sıkı sıkıya ilişkilidir (Güdücü, 2019: 62-63).

Antik devirlere hayranlığın yaşamı ve sanatı etkisine aldığı 17.yy yerini, tarihte belirgin izler bırakacak olan yeni bir yüzyıla bırakır. 18. yy Avrupa'sına "Aydınlanma Dönemi" hakim olur. Bu aydınlanma sürecinin toplumsal koşullarının sağlanmasında Rönesans'ın önemli bir yeri vardır. Bu dönemde Antik Yunan düşünür ve bilim adamlarının eserleri hızla çevrilir ve çoğaltılır. Böylece bilgi, aydınlanma döneminde geniş kitlelere aktarılma imkânı bulur. Rönesansla birlikte oluşan reform hareketleri, nüfus artışı, kentlerin büyümesi, eğitimin yaygınlaşması, ticaret ve sanayinin gelişmeye başlamasının da gelinen yüzyılın toplumsal koşullarının oluşmasında etkileri büyüktür. Burjuva sınıfının ortaya çıkmasıyla

beraber bireyin hak ve özgürlük için verdiği mücadeleler bu döneme yön verir. “18. yüzyıl kentlerine ilişkin hiçbir incelemenin kent burjuvazisinin analizinden kaçınması mümkün değil; çünkü burjuvazi o kentlerin yöneticisi, yasa koyucusu, mali dayanağı ve nüfusunun dışı dokunur bir kesimini oluşturuyordu”(Erol, 2015: 12-13).

18. yy Londra ve Paris’inde kentlerin gelişmesiyle birlikte sarayın ve kralın denetiminden bağımsız olarak toplumsal yaşam içinde bir hareketlilik ortaya çıkar. Kamusal alanlarda farklı toplumsal gruplar bir araya gelme olanağı bulur. Aydınlanma döneminde Fransa’da salonlar, İngiltere’de kahvehaneler ortaya çıkar. Londra’daki kahvehaneler gazetelerin okunup, edebi eserlerin konuşulduğu insanların bilgilenme sağladığı yerlere dönüşür. 18. yy Paris’inde ise tanınmış yazarların hemen hemen hepsi temel düşüncelerini öncelikle akademik ortamlarda ve salonlarda tartışmaya başlar. Salonlar, eserlerin ilk tanıtıldığı ve halka sunulduğu bir mekân haline gelir. 18. yy’da artık, kahvehanelerin ve salonların sayesinde insanlar sınıf farkı gözetmeden iletişim kurma ve tartışabilme şansı yakalar. Habermas, bu durumu, Eski Roma’nın forumlarında bulunan aracısız katılım özelliklerinin bir benzeri olarak değerlendirir. Habermas’a göre kamusal alanda yapılan bu sohbet ve tartışmalar, devletin karşısında eleştirel bir kamuoyu oluşturmuştur. John Thompson ise, Habermas’ın görüşlerine eleştirel bir bakış açısı getirir: “*Burjuva kamusal alan prensipte bütün özel kişilere açık olmasına rağmen, pratikte bu açıklık sadece nüfusun belirli bir kesimiyle sınırlı kalmıştır. Kamusal alana katılımı belirleyen başlıca ölçütler mülkiyet ve eğitim düzeyidir. Böylece kamusal alan pratikte 18. yüzyıl eğitilmiş burjuvalarının kamusudur*” (Erol, 2015: 13-15). Kentlilerin, kahvehaneler ve salonlarda bir araya gelerek düşüncelerini paylaşmaları bir toplum için ne kadar kıymetliyse geride kalan bireyler için de bu etkileşimde bir rol almak da o kadar değerlidir. Paris’te 1789 yılında Ekmek İsyanı gerçekleşir. Bu isyan, yedi binden fazla kadının kentsel sorunlara, ekonomik koşullara ve monarşinin kaptislerine karşı sokağa çıkmasıdır. Kadınların, kamusal alanı doldurduğu bu isyan hareketi, Fransa’da cumhuriyetin ve eşitliğin ilk adımı olarak kabul edilir (Erol, 2015: 13-15).

Habermas’a göre, Ortaçağ toplumunda özel alan ile kamusal alan birbirinden ayrılmaz. Ancak 18. yy Aydınlanması’na bakıldığında kamunun bağlı olduğu feodal erkler, kilise, prenslik ve beyler zümresi ayrışarak kutuplaşma sürecine girer ve bir

tarafıta özel unsurlar, diğer tarafıta kamusal unsurların olduğu bir ayırım yapılıır. Habermas, burjuva toplumunda kamunun oluşumunda, üretim sürecinde yaşanan değişimlerle birlikte iktisadi yönelimin kapitalist ekonomiye geçmesine işaret etmektedir. Böylelikle toplumsal ilişkilerde yaşanan yeni bir kamusal akıl yürütme ortaya çıkar. Habermas, özel alanın devlet alanı dışında olduğunu söyler. Çünkü devletle ilgili olan alan kamusaldır. Kamusal olan topluluk, kamu gücünü yani devlete bağlı çalışan memurları kapsar

Özel'in hayatî ihtiyaçlara bağlı birtakım zorunlulukların yerine getirilmesi gerçeğine dayalı antik anlamı, toplumsal emeğin gerekleri ve getirdiği bağımlılık ilişkileri sonucunda, özel alanın iç kesiminden, yani evden kovulmuş gibi görünmektedir. Mal dolaşımının ev ekonomisinin sınırlarını yıkması ölçüsünde, çekirdek ailenin alanı ile toplumsal yeniden üretim alanı arasında bir sınır çizilir: devletle toplum arasındaki kutuplaşma süreci, toplumun içinde de cereyan eder"(Özşekerli, 2016: 17).

Burjuva toplumunda kamunun ilk kurumları saraydan kopmakta olan soylu cemiyetinin izlerini taşıırken, tiyatrolarda, müzelerde ve konserlerdeki kamusal topluluklar, toplumsal kökeni bakımından bir burjuva niteliğine sahiptir. Burjuva kamusalılığının üstünlüğü, 1750'lerde kendini göstermeye başlar. Sanayi devrimiyle beraber üretimde yaşanan değişiklik, aynı zamanda yaşam biçiminin ele alınması ve tanımlanmasında da bir dönüşüme neden olur. Kamusal alan, Avrupa'da sanayileşmeyle birlikte ortaya çıkan yeni toplumsal ve siyasal alandır. Aile ile kapalı komünler etrafında örgütlenmiş olan geleneksel toplumun sanayileşmeyle birlikte kazandığı yeni bir görünüm ortaya çıkar. Bu görünüm, ailenin ve cemaatlerin etrafındaki geleneksel barikatların kaldırılarak insanların ortak bir alanda buluşmasını simgeler (Özşekerli, 2016: 17-18).

18. yy'da John Gay, **İvır Zıvır ya da Londra Sokaklarında Yürüme Sanatı** adında, şiirsel bir rehber yazar. Bu eserinde Gay, evin iç mekânı ile çatısız dış mekân arasındaki fiziksel ayırımı vurgular ve evde olmamanın rahatsızlığına değinir. Bu dönemde görüldüğü gibi ev konforu beklentilerinde ve mahremiyetin mekânsal boyutunu netleştirme yönünde ilerlemeler yaşanır. 1667 yılından itibaren Londra'da başkent evleri için inşaat standartları iyileştirilir. 18.yy'da bu iyileştirmeler gözetilerek kanunlarla evlerin dış duvarlarının tuğla veya taştan, iç duvarların yangın

önleyici işlev görecek kadar kalın olması zorunluluğu getirilir. Evlerin dışındaki hayatı iç mekândan uzak tutmak için panel, cam ve perde kullanımı artar. Giriş kapısı ile hane halkının ev hayatı arasındaki mesafe uzun tutulur. Üç veya dört kattan oluşan evlerin yatak odaları oturma odasının üzerinde yapılır. Zengin zanaatkârların evleri sekiz odaya kadar da çıkmıştır. Her bir odadaki faaliyetlerin daha fazla özelleşmesine müsaade eden koridorlar, daha büyük olan kent ve kır evlerinde yaygın hale gelmeye başlar. İmkânlar dahilinde, yemek pişirme ve yemek yeme bölümü bile birbirinden ayrılır (Vincent, 2016; 53-55). Refah düzeyinin giderek artmasıyla zengin evlerde uyuma bölümünün yaşam alanlarından; mutfağın, yemek odasından ayrılmasının yanında, çocuklar için çocuk odaları, ders çalışma odaları ve ayrı yatak odaları, giyinme odaları, gündüz oturma odaları, dikiş odaları yer bulmaya başlar. 17.yy'ın sonlarından itibaren görülen koridorları bulunan büyük kır evlerinde herkese açık olan hol, aile alanlarından ayrılır (Vincent, 2016; 102).

17. yy Neo-klasizm akımının ve 18. yy aydınlanmasının egemen olduğu bu dönemlerde burjuva aile yaşantısına göre şekillenen evlerde büyük değişiklikler görülmüştür. Odaların koridorlarla birbirinden ayrıldığı evlerde, bireylerin kendilerine ait alan ve odaları olduğu görülür. Mahremiyet kavramı da evlerin bölümlenmesinde etkili olmuştur ve aile içinde ve dışarıdan gelen misafirler için kullanılan alanlar birbirinden ayrılmıştır. Ancak 19.yy'da kentleşme ve artan nüfus evlerin daha farklı bir şekilde konumlanmasına neden olur.

1.4. 19. yy. Avrupasında Kent Düzeni ve Nüfusa Bağlı Olarak Çoğalan Evlerin Oluşumu

19. yy'a gelindiğinde kent, daha önceki yüzyıllardan farklı bir yapılanma içinde öne çıkar. Modernizm ve kapitalizm insan yaşamında temel değişimlere, kırsal ilişkilere ve toprağa bağlı bir yaşam tarzının sona ermesine neden olur. Yaşam kentlerde yoğunlaşır, kent ile kır arasındaki ilişki ters yüz edilir ve kent toplumsal yaşamın merkezi olur. Kapitalizm, üretimin kırsal bölgelerde değil kentlerde yoğunlaştığı bir ortam oluşturur. Modernleşme sürecinde kentsel mekân, kapitalizm ilkeleri doğrultusunda yeniden şekillenir. Sermayenin kolaylaşması, birikimin artması ile ilgili bir süreç başlar. Bu süreç yeni mekânsal düzenlenmeleri ortaya çıkarır. Mekân, kapitalist ekonominin gereklilikleri doğrultusunda bir değişim

geçirerek niceliksel değerleri ön plana çıkar, bulunduğu yer ve coğrafyayla arasındaki bağlarını gevşeterek modern zamanlara özgü bir mekân olgusu olarak kendisini gösterir. Kentsel bir olgu olan Modernizm, kentlerin sanatıdır ve doğal meskenini kentlerde bulur. Kent, uygarlığın beşiği, insan aklının en yetkin ürünü olarak kabul edilmektedir. Aydınlanma felsefesinin bir uzantısı olarak insanın doğa üzerindeki zaferinin simgesidir. Toplumsal standardizasyon olarak kent olgusu ise, kırdan kente göç edenlerin, kıyın geleneklerini arkalarında bırakarak kente özgü değerlere göre yaşamlarını sürdürecekleri, kısacası kentlileşecekleri mekânlar olarak görülmektedir. Kent, modernizm kültürünün oluştuğu ve bunun kente yeni gelen insanlara aktarıldığı yerlerdir. Modernistler, kente her zaman işlevsel olarak bakmış ve modernist reformcular her zaman kenti kendi idealleri doğrultusunda, ihtiyaçlarına göre biçimleyebilecekleri bir mekân olarak görmüşlerdir (Karakurt, 2006: 6, 7).

Thomson, 18. yy'da ortaya çıkan burjuva kamusal alanının, 19. ve 20. yüzyıllarda devletin, sermayenin ve çeşitli çıkar gruplarının etkisiyle kitle iletişim araçlarının yarattığı sözde bir kamusal alana dönüştüğünü belirterek, feodal dönemin kamusal alanının geri geldiğini ileri sürmekte ve bu durumu da "yeniden feodalleşme" olarak nitelenmektedir (Atabek, 2002: 229). Thomson, herkese açık, katılımcı, eleştirel ve özgür tartışma platformu olarak burjuva kamusal alanınının, 18. yy Avrupa'sının tarihsel koşullarında bile hiçbir zaman tam olarak gerçekleşmediğini savunur. Thomson'a göre burjuva kamusal alanı 19. ve 20. yy'da radikal bir şekilde dönüşüme uğrar (Atabek, 2002: 229).

19. yy'da siyasal, ekonomik ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle toplumsal koşullarda önemli değişiklikler yaşanır. Bununla beraber de burjuva kamusal alanı daha önceleri sahip olduğu zemini kaybeder. Ancak bu yüzyıllarda da yaşanan ekonomik ve siyasal gelişmeler sonucu burjuva kamusunun ve kamu erkinin karşısına alternatif kamular çıkar. Böylece yönetilenlerin çeşitli şekillerde kamusal alana girmeleri 19. yy'da Batı'nın siyasal sistemini dönüştürerek ona bugünkü liberal demokratik niteliğini kazandırır. Bir başka deyişle 19. yy'da kapitalizm bir yandan dünyada hakim bir ekonomik sistem olurken diğer yandan da sisteme muhalif

grupların kamusal alana çıkmalarına yol açar. Bunların sonucu olarak 19. yy'da kamusal alan yok olmamış aksine çoğalmıştır (Atabek, 2002: 229).

Buhar makinesinin icadına kadar sanayide su ve rüzgâr gücünden yararlanılır. Ancak 1780'lerden sonra sanayide güç kaynağının merkezi buhar enerjisi olur. İngiltere'de bir işçi olan John Kay'ın, 1733 de icat ettiği uçan mekik düzeneği sayesinde dokuma makinelerinin hızı artar. Hızın artmasıyla beraber ipliğe olan ihtiyaç da artar. 1766'da James Hargreaves, birkaç ipliği aynı anda daha hızlı eğirebilen iplik eğirme makinesini geliştirir. 1769'da Richard Arkwright su gücüyle çalışan eğirme tezgâhı, 1779'da Samuel Crompton eğirme katırı denen bir eğirme makinesi yapar. Böylece dokumacılık hızlı bir artış ve gelişim gösterir. Makineleşme ile birlikte, işsiz kalan ya da düşük ücretle çalıştırılan zanaatkârlar makineleşmeye karşı direnirler. Sanayi Devrimi'yle birlikte, büyük sanayi kentleri kurulur ve 18.yy sonunda artan nüfusla birlikte insanların çoğu sanayilerde çalışmaya başlar (Günay, 2002: 6).

Sanayi Devrimi döneminde, pamuk ve iplik eğirme tezgâhlarının öne çıkmasına rağmen, bu döneme damgasını vuran ürün demir, kömür ve bunların birlikteliğinden ortaya çıkan demiryoludur. 19. yy'ın sonlarına doğru dünyadaki pamuk, yün, kömür ve demir üretiminde önemli artışlar gözlemlenir. 1870'lerdeki yün üretimi 1840'lardaki üretimin iki katına çıkar. İngiltere'de buhar gücü kullanımı da otuz yıl içinde beş kat artar. Sanayi Devrimine kadar coğrafi uzaklık insanoğlu için önemli bir sorundur ancak demiryoluyla beraber bu sorun ortadan kalkar ve sosyal, ekonomik, siyasi hayatı düzenleyici bir güç olarak döneme damgasını vurur. 1830'larda demiryolu dünya çapında yayılmaya başlar. Demiryollarının, deniz yollarına eklenmesiyle ulaşım ve taşımacılık zirve yapar. Tüm bu yeniliklerle doğru orantılı olarak artan nüfus oranıyla beraber de çalışan iş gücü ve tüketici sayısı artar (Özdemir, 2014: 3,4).

Kentlerin büyümesiyle beraber sorunlar da artış gösterir. Evler kalabalıklaşmaya başlar, elektrik henüz aydınlatmada kullanılmadığı için şehirler, kasvetli sokakların ve sıkışık evlerin olduğu bir hal alır. İnsanlar yıllarca temiz içme suyundan ve kanalizasyon sisteminden yoksundur. Hastalıklar artmaya, salgın hastalıklar yayılmaya başlar. Günlük çalışma saati 13-14 saati bulur. Çocuk işçiler

kullanılmaya başlanır. Bu kötü yaşam şartları ancak 19.yy sonunda çıkartılan yasalarla birlikte bir iyileşmeye girecektir (Günay, 2002: 6).

19. yy'da işçi gücü artar, çalışma saati artar, seri üretim yapan makineler geçmiş dönemlere oranla artar ve gelişir. Bu durum dönemin yazarlarının dikkatini çeker. Charles Dickens (1817-1870), romanlarında dönemin sefalet görüntülerini işler, Emile Zola (1840-1902) ise Fransa'daki yoksulluğa değinir. Büyük kentlerde, fabrikaların çevresinde yaşayan insanların yoksulluğu ve bu insanların çalıştıkları fabrikalara bağımlı oluşları, bir yandan da toplumsal ilişkilerin giderek çözülmesine neden olur. Özgürlük ve eşitlik kavramlarıyla simgeleşen Fransız Devrimi ise, toprak sahiplerine karşı burjuvazinin zaferiyle sonuçlanır. Yaşanan bu sanayileşmeyle beraber ekonomik anlamda güçlenen burjuva sınıfı, işçi sınıfının ortaya çıkmasına neden olur. Fransız Devrimi'nde zafer kazanan burjuva sınıfı, işçi sınıfıyla bir çatışma haline girer (Özdemir, 2014: 4).

Sanayi Devriminde ortaya çıkan kentler, kendinden öncekiler gibi ticarete dayalı kentler değildir. Önceki kentlerden farklı olarak bu kentler, endüstriyel üretime ve sermaye biriktirmeye dayalı kentlerdir. Böylece 19. Yüzyılda yeni bir kent sistemi ortaya çıkar. Dolayısıyla bu dönemde endüstriyel kent gelişir ve bazı kentler bu yeni sistemin merkezi olarak öne çıkar. Sanayi öncesi Avrupa kentlerinde kamusal alan ile özel alan arasında bir ayırım yoktur. Aydınlanma çağı olarak da adlandırılan Sanayi Devriminin gerçekleştiği 18.yy ve 19.yy' da Avrupa kentlerinde kamusal alan ile özel alan kesin bir çizgiyle birbirinden ayrılır. Batı ülkelerinin geleneksel kentlerinin modernleşme sürecine girmesiyle birlikte özel alan ile kamusal alan arasındaki ayırım belirginleşir. Bu ayırım kentleri de etkiler. Kentsel alan, kentsel planlama çerçevesinde yeniden tasarlanır.

Sanayileşme ile kentlerin yeniden tasarlanması ve modernleşme süreçleri dört başlığın incelenmesiyle anlaşılmaya çalışılır "Modern kentin" toplumsal yapısına uygun yeni kurumları bulunduran binaların (hastane, adliye, üniversite vb.) oluşturduğu düzen Modern kent ile ortaya çıkan bulvar ve caddelerden oluşan devir daim şebekesi. Kentlerde bulunan demiryolu ağları ve bu ağların son noktası olarak garlar Son olarak da planlı konut mahalleleri anlaşılmaya çalışılır(Kılıç, 2019: 4).

Kırsal alandan kente göçün mimariye ve kent ortamına yansımalarıyla beraber sanayileşme, kent ortamında toplumsal sınıf ayrımının yaşanmasına, işçi sınıfının ortaya çıkmasına ve sınıf çatışmasına neden olur. Fabrikalar ve değirmen, sınıf çatışmasının ilk hattını oluşturur. Bu çatışma, işçilerin çoğunlukla orta sınıftan halkla, çiftçilerle ve entelektüellerle birlikte yaşaması, bu çatışmanın güç kaynağıdır. İşçiler, sadece emekçi değildir. İşçilerin, sınıf ayrımında diğer insanlardan bir farkı olmamalıdır. İşçiler, diğer sınıftan olanlar gibi anne, baba, kardeş, evlat, yurttaş ve komşudurlar. Bu yüzden, savaş ve barış, çevresel dengenin bozulması, eğitim olanakları, kentin güzelliği ya da çirkinliği ya da, milliyetçilik gibi sorunlar onları da ilgilendirmelidir. İnsani olan ve herkesi ilgilendiren bu konular, toplumsal sınıflar, yapılan işler ya da alınan ücretlerle ilgili değildir (Bookchin, 2014: 331).

Endüstrileşmenin toplumsal boyutu pazar tarafından yok edilmediği sürece, işçi sınıfının çalışma saatlerinden sonra çekilebileceği toplumsal ve politik bir yaşam mevcuttur; üretkenliğin, çeşitliliğin ve işbirliğinin yüksek derecelerde görüldüğü bu yenilikçi yaşam, kapitalizm öncesi yaşam biçimleri ve değerleri ile canlı bir süreklilik oluşturur. Kısmen kentsel kısmen de evsel nitelik taşıyan bu alan, endüstriyel bir ekonominin ve ulus devletinin etkilerini dengeleyen karşı bir güç oluşturur. Burada işçiler, başta zanaatkarlar, entelektüeller ve ürünlerini kentlere getiren çiftçiler olmak üzere büyük çeşitliliğe sahip toplulukla iç içe yaşar. Bu insanlar, kişiliklerinin bütün yanlarını insana özgü bir şekilde ortaya koyarak ortak ve etkin bir yurttaşlık ruhu yaratırlar. Birlikte yaşama ya da kente özgü bu yurttaşlık, son derece merkezi ve bürokratik bir yönetime sahip olan ulus devletlerde bile politik yaşamı canlı tutar. Sınıf savaşının birlikte yaşamaya ilişkin bu boyutu açık bir şekilde göz önüne alınmalıdır. Aksi takdirde, 19. yy ve 20. yy'da radikal isyanların anlaşılması çok zorlaşır. 18. yy'ın sonundan 20. yy'ın başına kadar gerçekleşen her sınıf hareketi, aynı zamanda bir yurttaşlık hareketidir; bu hareketler yalnızca fabrikanın, çiftliğin ya da bürokrasinin değil, aynı zamanda mahalle, kasaba ve köy birliklerinin bir ürünüdür (Bookchin, 2014; 331,332).

Matbaa baskısındaki artış, 19. yy'da ev yaşantısını etkiler. İnsanların evde dinlenme fırsatlarını arttırır. Aynı zamanda oyun metinlerinin basımının çoğalması okuryazar olan tiyatro severin evinden dışarı çıkma riskini üstlenmeden tiyatro

metinlerinin okunmasını mümkün kılar. John Duncombe ve John Cumberland tarafından yayınlanan İngiliz tiyatro dizisi, keyifli bir akşam geçirmekya da oyunu kendileri sahnelemek üzere ailesi ve arkadaşlarını bir araya getirmek isteyenler için sadece balkon bileti fiyatına birbirinden farklı sahne prodüksiyonlarını yeniden üretmiştir. Hatta zengin aile evlerinde çocuklara, mumla aydınlatılan minyatür sahnesiyle birlikte model tiyatro setleri alınabilmektedir. Böylece 19.yy'da kolektif eğlence biçiminin eve taşınması, evin fonksiyonunun daha geniş çaplı olmasını sağlar (Vincent, 2016; 102).

...Matbaacılık, genişleyen kasaba ve kentlerde hayatın işleyişine hız katıyor; okuryazarlık ve edebiyat kent ortamlarında geliyordu. Her durumun temel sorusu, gayrî resmî iletişim araçlarının nasıl etkilendiğiyle ilgiliydi. Kişiler bir zamanlar kendi kişisel kayıtlarını, kendilerine fiziken çok yakın kişilerle konuşma yoluyla sözlü olarak veya Montaigne'in ifadesiyle görsel olarak idare edebiliyorlardı ama artık kimin kim hakkında neler bilebileceğiyle ilgili yeni sorular doğuran ve birbiriyle ne zaman karşılaşacağı belli olmayan kalabalık nüfuslar söz konusuydu. 'Yalnız kalma hakkı'nın temeli olan kişisel alan bir imkân olarak görülüyordu. Başkalarının hayatlarıyla kurulan anlamlı bağlılık sayıların baskısı altında ezilirken, en kasvetli haliyle mahremiyet, tecritle eşanlamlı hale geliyordu. Aynı zamanda dönemin iletişim devriminin iki göstergesi olan matbaacılık ve mektuplaşma, gündelik hayatın sosyalliğinden uzaklaşmayı kolaylaştıracak imkânları da taşıyordu. "1500 ile 1800 arasında" diye yazıyor Roger Chartier, "insanların yazılı sözcüklerle ilişkisinin değişmesi, bireyin inzivaya çekilebileceği, toplumdaki kaçıp sığınabileceği yeni bir özel alan yaratmasına yardımcı oldu."Bu, şahsiliğin [interiority] ve bağımsızlığın gelişme süreciydi (Vincent, 2016; 51,52).

Modernist düşüncede kentler ideal bir tip doğrultusunda tasarlanırlar ve böyle bakıldığında modernizm aslında bir kent ütopyasıdır denilebilir (Karakurt, 2006: 7).Kırdan kente doğru yoğun göçlerle birlikte tam bir kaos ortamına dönüşen kent mekanını yeniden düzenleme, kötü yönlerinin sökülüp atılması, kentlerin yeniden şekillenmesi anlayışı 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyılın ilk yarısında temel bir öneme sahiptir. Bu dönemde evler ve kentler açık açık içinde yaşanacak makineler olarak düşünülür. Modern kent planlama anlayışının temel ilkelerini açıkça ortaya koyan Uluslararası Modern Mimarlar Kongresi(CIAM) toplanarak 1933 tarihli Atina Bildirgesi'ni kabul eder. Bu bildirgeyle beraber, yaklaşık otuz yıl boyunca modernist

mimarlığın ana çizgileri belirlenir Kongre’de kabul edilen ilkelerden en önemlileri; yeni evrensel çözümlerle beraber yöreselliğin ortadan kalkması, sonsuz, farklılaşmamış mekanın elde edilmesi, mevcut teknolojinin mükemmelleştirilmesi, özellikle toplu üretimin desteklenmesi, kentin konut ve ulaşımdan oluşan dört işleve ayrılmasıdır (Karakurt, 2006: 7).

Modern kent planlama anlayışında; kentlerin düzenlenmesinde bir tek düzelik, homojenlik, ilkelere bağlılık egemendir. Kent kendi içinde; çalışma bölgeleri, oturma bölgeleri, kamusal alanlar şeklinde ayrılmıştır. Modern mimari anlayışının öncülerinden biri olarak kabul edilen Amerikalı mimar Frank Lloyd Wright’ın sözleri modern planlama anlayışını özetleyici bir niteliktedir; “... Modern yapının ‘eskiden olduğu gibi parçaların cansız bir varlık...Birbirleriyle çekişen bir sürü küçük şeyin bir koleksiyonu olmak yerine, tek büyük bir şey’ olduğunu yazar” Wright ayrıca, yapıları insana ve topluma en iyi hizmet verecek bir form içinde tasarlanmanın gereğinden söz etmektedir. Wright’ın altını çizdiği mimarlık ilkesi, amacı ve işlevi olmayan her şeyden kaçınmak olmuştur. Her yapının insana yararlı bir amacı gerçekleştirilmesi söz konusudur ve yapı buna göre tasarlanmalı, amacı en etkin bir biçimde gerçekleştirecek yapı malzemeleri ve inşaat teknikleri kullanılmalıdır (Karakurt, 2006: 7).

Modern mimari felsefesine göre, ideal kent kavramı çerçevesinde mükemmellik, netlik, kesinlik ve çelişkisizlik aranır. Adalet ve eşitliğin sağlanabilmesi için estetik zevkten uzak olan tamamen işlevsel ilkeler doğrultusunda tasarlanan kentler ve yapılar inşa edilir. Modern mimari, insanlar için yaşanabilir kentler yerine, işlevlerine göre belirlenmiş bölgeler inşa etmeye yönelir. Kentlerde, konut, iş dışında kalan zamanda barınmak için kullanılacak yerdir ve Le Corbusier’ye göre konut bir barınma makinesidir anlayışı vardır. Le Corbusier, bu felsefeyi bir mimarın yaratıcılık düzeyini ve yapının estetik değerini insana ve topluma sağladığı faydaya göre değerlendirir. Modern mimarlık anlayışının uygulamaları; savaşın yıkıntısına uğramış ya da eskimiş kentlerin yeniden yapılandırılması ve canlandırılması, kentsel bölgelerin yeniden düzenlenmesi ve işçi sınıflarının konutlarını inşa etme yönündedir. Modern kent planlama anlayışında kentlerde, birbirleriyle uyumlu geniş çaplı düzenlemelerin gerçekleştirildiği görülür ve modern mimari anlayışı kentsel mekânın düzenlenmesinde ideal bir düzeni temsil

eder. Sanayi devrimiyle beraber büyüyen kentlerde kent içinde yollar, köprüler, operalar, okullar, kütüphaneler, iş merkezleri, fabrikalar, tren istasyonları vb. türden yeni, kamusal işlevi olan büyük yapılar inşa edilir (Karakurt, 2006: 7,8).

19. yy'da gelişen kentler, nüfus açısından patlama yaşar. Kentlerin gerek fiziksel olarak gerek nüfus açısından büyümeleri, günümüze kadar devam eder. Kent nüfusunun artmasıyla motorlu araç kullanımı, çevresel kalitenin bozulması, nüfus yoğunluğu, gürültü, yaşam kalitesinin düşmesi sosyal ayrılmaya neden olur. Kentin dışında bulunan banliyöler, kırsal alanlarla birleşmeye başlamış ve buralarda konut ve ticaret bölgeleri ortaya çıkmıştır. Yayılan kent formlarıyla beraber, kentliler yürüme mesafesinde bulunan evlerin maliyetini maddi açıdan karşılayamaz duruma gelir. Dolayısıyla bireyler kaliteli evlerde yaşayabilmek için kent merkezinden uzak ve kentsel rantın düşük olduğu bölgelerde bir konut arayışı içine girerler. Böylece kent dışarıya doğru fiziksel olarak büyümeye başlar. Alışveriş merkezleri ve boş zaman aktiviteleri için tasarlanan kamusal alanlar da kent merkezinin dışına yapılmaya başlanır (Karakurt ve Tosun, 2013: 104).

Sanayi Devrimi ile ortaya çıkan modernizmle beraber kent merkezlerinde bilim ve uygarlık da ön plana çıkar. Kırsal alanda olan bireylerin kentlere göç etmesiyle de kent yapılarında değişiklikler meydana gelir. Kırsalda yaşayan insanın yaşam tarzı ve yaşam mekânları da değişir. Modernizm, kenti değiştirir. Modernizm kentlere etkisiyle birlikte, apartman blokları, organize sanayi siteleri, kent merkezlerindeki nüfusun artışı, insanların birbirine benzemesine neden olur. Kırsal alandan kent merkezlerine yapılan göç, yeni kent merkezleri yaratır. Bu kentlerde, yeşil alanların yerini betonlaşmış yapılar alır. Tek ailenin yaşadığı konut tiplerinin yerini birbiriyle bağı olmayan bireylerin oturduğu apartmanlar alır. Yavaş yavaş kent merkezlerinde uygun görülen her boşluğa binalar yapılmaya başlanır. Modernleşmenin neden olduğu bu betonlaşmayla beraber burada yaşayan bireyler de kente yabancılaşmaya başlar. Kent merkezleri zamanla birbirine ve yaşadığı alana yabancılaşmış bireylerle ve artık bir üretim birimi olan yerlere döner. Ortaya çıkan bu yeni karmaşık kentler mimariye yansımıştır. Kentlerde, birbirine benzeyen betonlaşmış yapılardan farklı olarak değişimler de yaşanır. Kentler artık görselliği olmayan, estetikten uzak, yüksek binalarla çevrilidir. Binalar yaşam alanının

öznelliğini kaybettiği, tamamen ticaretin gözetildiği yerlerdir. Evler iç mekânlarının birbirinden ayırt edilemediği, birbirinden bağımsız olan ve farklı olmaktan çıkan hepsinin birbirinin kopyası olduğu yaşam alanları haline gelir. Evlerin mimari yapıları, birbirine benzer şekilde planlanan ve kafeslere benzeyen betonlardır. Modernizm öncesi kentlerde evler birbirinden farklıyken artık yeni kent ve evler birbirinden farklı değildir. Artık evlerde tekdüzelik hakimdir. Böylece kentler ve evler bireyleri sıkıcı bir ruh gibi sarar (Kılıç, 2019: 7)

Modern kentlerin iki yüzü vardır. Bir yüzünde güzel binalar, kütüphaneler, tiyatrolar, yollar, köprüler ile dolu olan uygarlık yönüdür. Diğer yüzünde ise, trafik kaosu, kalabalıklar, yoksul barınakları ve sefalet vardır. Bu anlamda modern kent içerisinde tezatlık barındırmaktadır. Modern kent bireyler üzerine birçok etki yapmaktadır. Modern kentte yaşayan bireyleri, telaş, anomi, yabancılaşma, kalabalıklar içinde kendini yalnız hissetme... Beton yığına dönüşen kent birbirinin aynı olan yapılar, güzel mimari yapıların önüne dikilen reklamlar, birçok kentte gelişigüzel yapılan kaldırımlar, görüntü kirliliği oluşturan ve ortamsal sorun yaratan elektrik direkleri kentin estetiğini yok etmekte çirkinlikleri sergilemekte ve modernizmin bir etkisi olarak gelişen kentlerin tek düzen olması, kentleşmenin geleceğini de belirlemektedir. Sanayi öncesi kentlerde veya sanayi kentlerinin henüz dönüşümünü tamamlamadığı zamanlarda kırsal alan kentin dışı olarak var olmaktadır... Kent merkezleri zaman geçtikçe işlevsizleşmeye başlamıştır bununla birlikte merkezden çevreye doğru bir “yayılma” ortaya çıkmıştır. Bu durumun ortaya çıkardığı sonuç ise, “kentsel çöküntü alanları” ve kent-konut etkileşimlerinde rant sağlama oluşmuştur(Kılıç, 2019: 7)

Kent için modernizm iki ana rol üstlenir. Bunlardan birisi nesnel modernleşme sürecidir. Nesnel modernleşme; kapitalizmin ortaya çıkardığı pazar gücüyle beraber yeni sanayi hareketlerinin ortaya çıkmasıyla birlikte nüfusun kırsal kente göçüdür. İkincisi ise kültürel vizyon içinde gelişen modernizmdir. Kültürelvizyon için modernizm, iktisadi süreç içinde gelişir. İnsanlar, kırsaldan kente göç edince moderniteyle karşılaşır ve yeni mekânlar deneyimlerler. Yaşanan bu göçle beraber insanların kent merkezindeki mekânları bir uyum süreci gündeme gelir. Kırsaldan göç eden bireyler zamanla kentli olurlar. Bu nedenle kent ve modernizm birbirinden ayrılmaz. Çünkü kent modernizmin bir üst alıntısıdır ve kültürün oluştuğu mekândır. Kültür de kentle beraber gelişir ve aktarılır. Artık kırsal

alandaki kurallar değil kent kuralları vardır. Bu durum gelişmiş ve gelişmekte olan ülkeler için farklılık gösterir hale gelmiştir. Gelişmiş ülkelerde yani Batı ülkelerinde oluşan kentleşme ile sanayileşme arasında bir uyum söz konusudur. Bu ülkelerde sanayileşme ve kentleşme birbirine paralel olarak gelişir. Gelişmekte olan ülkelerde ise, kentleşme ve sanayileşme arasında bir uyumsuzluk göze çarpar. Bu uyumsuzluk günümüzde de devam etmektedir(Kılıç, 2019: 7)

Antik Yunan'da başlayan kentleşme sürecine 19. yy'a kadar bakıldığında büyük bir gelişimin olduğu görülür. Başta Antik Yunan'daki dinsel inanca göre şekillenen mimari zamanla bireyin istek ve yaşam tarzına göre şekillenmeye başlar. 17. yy'da mahremiyetin de evlerin mimarisine yansması yeni ev yapılarının ortaya çıkmasına başlar. İlk kez aile bireylerinin, hizmetçilerin, misafirlerin kullandığı alanlar birbirinden ayrılır ve herkesin kendine ait odası olmaya başlar. 19 yy'da ise endüstri ve sanayileşmeyle birlikte işçi sınıfının da artmasıyla fabrika yakınlarında yeni ve yaşam kalitesi düşük kentler ortaya çıkar. Nüfusla birlikte betonlaşmış yapıların artmasıyla tek düze apartmanlar yapılmaya başlanır. Ancak insanlar yaşadıkları kır evi de olsa, kentte bir apartman da olsa bu alanları kendi yaşam şekillerine, sosyal statülerine ve beğenilerine göre inşa ederler.

II. BÖLÜM

2. KENTSEL KİMLİK İNŞASI OLARAK EVİN ANLAMI VE BİREYE ETKİLERİ

2.1. Kent – Ev İlişkisi

İnsanoğlu kendini hayvanlardan ve ilkel insandan ayıran özelliği olan evsel yaşama ilk kez kent ortamında geçer. Kent, insanın içinde bulunduğu dünyayı kendi arzuladığı şekle sokmayı temsil eder. Aslında insanlar, kendi çabalarıyla oluşturdukları bir dünya olan kenti, kendilerini belirleyen bir yaşam alanına dönüştürmüştür. Çünkü insan, kenti inşa ederken aslında kendini de yeniden inşa eder. Kentleşme sürecinde üç tip insan görülür. Kır insanı; yalnızca kırsal alanda hakim olur, kent insanı; kentin ekonomik ve sosyal özelliklerini yansıtır, kentleşen insan ise, kırsal özelliklerinden arınıp kent insanına yaklaşan ve kendini de değiştiren insandır(Çınar, 2013:77-96).Canlı bir varlık olmayan kent, canlı varlık olan insan tarafından ayakta tutulur. Dolayısıyla bir insan ürünü olan kent, yine insanlar üzerinden okunabilir (Çınar, 2013:164)

Kenti var eden ev, aynı zamanda kentin karakterini de oluşturur. İkametgâh ise kentin sürekliliğini sağlar. Bu yüzden kentin var olabilmesi için ev zorunlu bir öge, ilke olur. Kentin ilk ve temel yapı taşı olan ev, insanın barınma ihtiyacının bir ürünü olduğu gibi insanlar arasındaki ilişkinin sağlanabilmesi için zorunlu bir unsur hatta gerekliliktir. Evin varoluşu, inşa etme ve oturma çerçevesinde gelişir. Kentin maddi dokusu da evle oluşur. Kentin sokakları, mahalleleri, semtleri karşılıklı olarak sıralanmış evlerin varlığından oluşur (Alver, 2007: 80).

Kent karmaşık bir toplumun güçlü bir sembolüdür ve içerisinde farklılıkları barındıran özgün bir mekândır. Bu farklılıklar sonucu oluşan kimlikler, meslekler, tabakalar, sınıflar, gelenekler ve yapılar kent içerisinde oluşacak olan bir ayrışmanın temel sebepleridir. Kimlikli yapılar olan kentlerin kendilerine özgü bir kişiliği, imajı ve yaşam alanı olduğu bilinir. Kentin kimlik oluşumunun var olabilmesi için bir tarihselliğinin, yaşam alanının, hayat anlayışının olması gerekir. Dinamik bir yapı olan kent kimliği asla aynı kalmaz ve kent gibi o da değişir. Kentin oluşumunda yer alan bütün hususlar, aynı zamanda o kentin kimliğini yansıtır ve bu ilkelere birisi

de evlerdir. Evsiz bir kent yaratmak mümkün değildir. Bu yüzden evler aslında kentin kimliğini de oluşturur. Bütün mekânlar, bütün hayat şekilleri, bütün insanlar, kent kimliğinin içinde yer alır (Alver, 2012: 19). Mekânsal ayrışma ise bir anlamda kentin doğası gereği ortaya çıkmaktadır. Ayrışmayı besleyen kimi şartların bilinçli bir şekilde oluşturulduğu, belli ekonomik ve siyasal nedenlerden kaynaklandığı göz ardı edilemez.

Kentsel ayrışma mekânsal bir bölünmeyle başlar. Birçok farklı hayat formları bu ayrışmaya yol açabilir. Farklı hayat tarzları, düşünce biçimleri, farklı bakış açıları bu ayrışmayı destekler. Bu mekânsal ayrışma farklı bir hayat tarzının oluşmasını da beraberinde getirir. Mekânların özellikleri ve değerleri bu süreçte etkin rol oynar. Aynı şekilde kentsel mekân da kendi içinde ayrışmaya yol açar. Semt, mahalle gibi yapılar, içerisinde yaşayan insanların farklı yaşam tarzlarının oluşmasını sağlar. Hatta aynı mahalle veya semtte bile mekânsal ayrışma görülür. Nasıl apartman ve gecekondular iki farklı toplumsal çevreyi temsil ediyorsa mekânsal ayrışmada aynı ortamda farklılaştırıcı bir etki yaratır. Oluşan bu ayrışma, toplumsal grupların bu mekânda birbirleriyle nasıl bir ilişki kurduklarını sergiler. Ayrışma, kentlerin birçok sınıfsal alanda kuşatıldığını gösterir (Alver, 2012: 14).

Hayat tarzları ve mekânlar arasında, ev önemli alandır. Bununla beraber kültürel yapı ve hayat tarzlarıyla da doğrudan ilişkili olan evi bu mekânsal yapının dışında tutmak imkânsızdır. Ev, mekân ile kültürel yapı ve hayat tarzı arasındaki ilişkinin en yalın şeklidir. Bunun en büyük sebebi evin insan yapısının en doğal haline tanık olmasından gelir. Evin yapısı ile bu evde yaşayan insanların hayat tarzı arasında büyük bir ilişki görülür. Bu yapı şekli, aile ilişkileri ve kültürel yaşam tarzlarının belirlenebilmesi için önemli bir kaynaktır (Alver, 2007: 76).

Ev çoğunlukla hayat tarzı, değerler dünyası, kültürel yapı gibi kavramların tartışılmasını, en azından ev ile bağlarının belirlenmesini zorunlu kılmaktadır. Özellikle hayat tarzı kavramı ile ev birbirini bütünlercesine farklı bir tonla vurgulanmaktadır. Gerçekte ev, sadece bir ihtiyacı karşılamaya dönük araç olmayıp belli bir ilişki belli bir toplumsal yapılaşmanın aracı ve göstergesi durumundadır. Çünkü ev, bir halkın adetlerini, zevk alışkanlıklarını en iyi tanımlayan mekândır; Evin bizzat kendi varlığı, doğrudan belli bir hayatı gün yüzüne çıkarması, onu yaşanılır kılması, ona yer ve mekân olması söz konusudur. Ev sadece bir yapı olarak, bir bina niteliğiyle yoktur; ev insana dönük organize edilmiş bir

mekândır. Yani evi var eden temel aktör insandır (Alver, 2007:75-76).

Ev sadece büyük kentlerin değil küçük mahallelerin de oluşumunu belirler. Büyük kentlerin ve mahallelerin ilk yerleşim alanlarını ev oluşturur. Şehir, başka mekânlarla da kendi sınırlarını kurabilir ama mahalle açısından ev, ana yapıyı oluşturur. Bir mahallenin var olabilmesi ev ile sağlanır. Bu yüzden mahalle, evler ve o evler arasındaki ilişkilerden doğar. Mahalle içindeki yaşam formlarını da bu evlerin sentezi oluşturur. Çünkü ev aynı zamanda belli bir hayatın belirleyicisidir ve yaşamı vazgeçilmez bir boyuta taşır (Alver, 2010: 119-120).

Kent, insanın doğayla olan bağlantısının kopmaya başladığı alana döner. Kent, doğanın yalıtılmış, dönüştürülmüş ve bir alana sıkıştırılmış halidir. Bu yalıtılmış doğanın içerisinde, insan kendini de bu sürecin içerisine dahil etmekten kaçamaz ve kent yaşamı insanı da temel insani özelliklerinden yalıtarak başka bir şeye dönüştürür. Böyle bir tespit insana ürkütücü gelse de, insani formlar kentle birlikte değişmeye başlamıştır. Böylelikle doğal ortamdan koparılan evler, kentlerde inşa edilmeye başlanır ve bu evlerde yaşayan bireyler de hem doğadan hem de kendinden uzaklaşmış olur (Özdenören, 2018: 87-88).

Evlerin zamanla değişen formlarıyla birlikte mahalle ve kent de kendi içerisinde değişikliklere uğrar. Kentler, doğal görünümünden uzak bir harebenin resmi olur. Bu harabelerin içinde artık o geleneksel evler yerini iri apartmanlara, gökdelenlere bırakmıştır ve geleneksel ev kavramı da ortadan kalkar. Kentlerin içinde oluşmuş evler, insani değerleri de yok etmeye başlar. Ev insanın kendini doğadan yalıtmasının bir eseri olmuştur ve buna bağlı olarak da kent doğayı, insani bir özelliğe büründüren bir yapı haline dönüşmüştür. Evler, içerisinde yaşayan insanlara yapısal özellikleriyle bir hatıra geçmişi yükler. Betondan veya ahşaptan yapılan evlerin insan üzerinde bıraktığı hatıralar farklılık gösterir. Bu sebeple insanın hatıralarını ve bu hatıralara bağlı psikolojik gelişimini etkileyen en temel yapılardan birisi ev ve bu evin yapısal özellikleri olur (Özdenören, 2018: 136,137).

Kentlerin büyümesi ve evlerin çoğalmasıyla beraber insanlar arasında bu alanlar sosyal ve kültürel bir yansımanın sağlandığı alanlara döner. Çünkü artık

evler, sosyal ve kültürel bir üründür. Özellikle sosyal yapının somut olarak yabancıya aktarıldığı bir yer olarak ev bunların en başında gelir. Evin içindeki yaşam tarzı, biçimlenişi, içinde yaşayan bireyin bir aynası olarak görülür. Dolayısıyla bireyin yaşam sürdüğü alan, sosyal kültürel değerlerinin fiziksel bir kabuğudur (Ersoy, 2002:39-40).

Konut yapılandırılmış çevrenin bir ögesi ve mimari kültürel bir yapıdır. Konut, barınma ikamet eyleminin doğrudan kişisel yönüyle ilgili bir kavram olmanın yanı sıra, fiziksel çevrenin bir parçası olarak daha kamusal ölçeklerdeki barınma ikamet eyleminin de bir parçası olmaktadır. Zira konut, kentlerin hemen her ölçekteki yerleşimlerin, kısacası yapılandırılmış çevrenin en önemli ve en yaygınıdır. Konut, içinde yaşanan bir varlık olmaktan öte, dışarıdan da algılanan, kavramı, insanların çevreleri ile olan iletişimde etki eden Kültürel mimari bir yapıdır. Bir çevre elemanı olarak konutlar bir kentteki yerleşimdeki, kültürel, toplumsal, ekonomik veya politik işleyişlerinin somut Teşhiri, aynı zamanda içinde buldukları yerleşimin ya da kentin genel görüntüsünü oluşturan temel mimarlık kültürü yapıtları olmaktadır (Ersoy, 2002;40).

Maddi olanakların artmasıyla zenginleşen bireylerin evleri birçok ihtiyaca cevap verecek şekilde yapılanmaya başlar. Yemek odası, odası çocuk odası gibi farklı yaşam alanları hemen her ev de ayrılır. Büyüyen evler için hizmetçi ihtiyacı doğar ve hizmetçiler için de yaşam alanları oluşturmak gerekir. Bu yüzden evler giderek büyümeye başlar. İşe alınan hizmetçiler, büyük evlerde, arka merdivenlerle erişilen ayrı alanlarda yaşar. Bununla birlikte ev içi iletişim sorunu kendini gösterince yeni teknolojik gelişmelerin ortaya çıkma zorunluluğu doğar ve hizmetçileri çağırmak için çanlar icat edilir. Evler artık basit bir yaşam alanı olmaktan çıkar. Bütün bu büyüme beraberinde yeni arayışları da başlatır. Evin temel amaçları arasında yer alan inziva alanı büyüyen ve kalabalıklaşan bu yapı içinde yeniden değerlendirilir. Böylece özellikle çalışma odalarına diğer odalardan ayrı bir şekilde daha çok yer verilir. Ev içerisinde yaşayan bireylerin kendi alanları üzerindeki sorumlulukları da artar. Bu sorumlulukları yerine getirmekte zorlanılmasıyla birlikte yeni iş alanları oluşur ve kent evlerinin hizmetçileri giderek artmaya başlar. Böylelikle ev içi sorumluluklar tamamen bu hizmetçilere yüklenerek sosyal hayatta bir değişim kendini gösterir. Odaları ve içindekileri temiz tutmak, yemek masasına düzenli yemek gelmesini sağlamak için işe alınan hizmetçi sayısının

artmasıyla birlikte aile, akrabalarına ve ziyaretçilerine daha çok zaman ayırır. Hane halkı hem kendi aralarındaki bağı güçlü tutar hem de kendilerini geliştirecek faaliyetlere daha çok zaman ayırabilir. Basit bir ev olarak başlayan bir yapının böylesi bir değişime girmiş olmasıyla birlikte sosyal hayat yeni bir boyut kazanır (Vincent, 2016:102-106). Kent evlerinde durum böyleyken kırsal alanda yaşayanlar için ev yapıları farklılık gösterir.

Yerleşim mekânlarının küçük olduğu, çalışma alanlarının evlerden uzak olduğu kent dışı yerlerde ev dışındaki yaşam çok fazla zaman almaktadır. Köy ve kasabalarda ve halen nüfusun çoğunun yaşadığı kırsal bölgelerde ev dışında olmak için çok fazla neden vardır, bu sebeple evin yapısal özellikleri mahremiyet açısından kent evlerine göre farklılık gösterir. Ancak insanların kentte kurdukları evlerin içinde olma süreleri artma eğilimi gösterince, mahremiyeti dikkate alacak şekilde yapılar oluşturulmaya başlanmıştır ve böylelikle kent evleri geleneksel yapıların dışına çıkarak büyüdü ve ev içinde farklı yaşam alanları oluştu (Vincent, 2016: 53-54).

Evlerin güvenli bir düzeyde ilerleme gösterebilmesi için, belirli kurallara bağlı kalınarak inşa edilmesi zorunluluğu doğar ve büyük kent evleri için inşaat standartlarında yeniliklere gidilir. Evin dışında kalan alanların evle olan bağlantısını kesmek için evin yapısal özellikleri değiştirilir ve balkon, cam gibi kısımlar ev içi mahremiyetine önem verecek şekilde tasarlanır. Evler üç veya dört kattan oluşmaya başlayınca bu mahremiyet gerekliliği ses ve yalıtımı da beraberinde getirerek kent evlerinin bugünkü halini oluşturur. Evlerin içi biraz daha sessizleşirken, sokaklar aksine daha gürültülü hale gelir.

Evlerin içi sadece biraz daha sessizleşirken, sokaklar çok daha gürültülü hale geldi. Yaptığı işle çevrenin huzurunu kaçıran daha fazla zanaatkâr, mallarını bağırarak satan daha fazla esnaf, kaldırımları çınlatan takunyalarıyla daha fazla yaya ve her şeyden önce taşla döşenmiş yüzeyler üzerinde daha fazla atlı trafiği vardı. Gürültünün en rahatsız ettiği anlar, umulan sessizliğin yok edildiği zamanlardı. Her gün çalan kilise çanları öngörülebilir oldukları için sessiz kabul ediliyor, John Gay tarafından tasvir edilen sabahın erken saatlerinin kakofonisi tüm dünyanın ayakta olduğu ve herkesin işine koştuğu zamanlarda ortaya çıkıyordu. Yorgun hane halkı yataklarındayken sarhoş halde şarkı söylemek pek hoş karşılanan bir şey değildi. Ev içindeki yerleşik anlama yönelen saldırıyı kontrol etmek ne kadar mümkün hale gelir, okuma veya yazma gibi

sessizlik içinde icra edilmesi gereken eviçi hobileri için fırsat ne kadar artarsa, dış dünyanın sesleri ve kokuları da o kadar fark edilebilir hale geliyordu(Vincent, 2016: 54-56).

Bir birleşme yeri olan kentte, her şey ona gelir ve her şey onda yaşar. Sanayinin sonuçları, maddiyat, yaşam tarzı, gündelik hayat hepsi kenti oluşturur. Kentin içerikleri saymakla da bitmez. Bir formu olan kent, aslında içerisinde birçok diyalektikler barındırır. Somut bir unsur olan kent aslında soyutluğun egemen olduğu bir kavrama döner (Lefebvre, 2013:114).

Sanayileşme, ekonominin gelişmesi, köylü yaşamına ait geleneksel topluluğu bir dönüşüme sürükler. Köyler, sanayiye ve sanayi ürünlerinin tüketimine entegre olmaya başlar. Nüfusun yoğunlaşmasıyla birlikte, üretim araçlarına duyulan ihtiyaç da artar. Kent dokusu artık, tarımsal yaşantıyı aşındırmaya başlar. Kırsal bir bölgede yer alan yazlık bir ev, bir otoyol, bir süpermarketle iç içe gelir ve böylece kentin bir parçası olmaya başlar. Ve köy, kent dokusunun parçası haline gelir. Şu veya bu düzeyde yoğun, şu veya bu düzeyde sık ve aktif olan kent dokusu, yalnızca hareketsiz ve bozulma halinde olan, doğaya adanmış bölgelere dokunmaz. Tarım üreticileri, yani köylüler için kırsal alanların dokuları bozulmaya başlar. Sanayileşme ve kentleşme, banliyöleri, toplu konutları ortaya çıkarır. Küçük ve orta büyüklükteki kentler, metropollerden bağımsızlaşır veya onların yarı-sömürgeleri haline gelirler(Lefebvre, 2013: 9-10).

Kentleşmeyle birlikte geleneksiz ve hatırasız olarak inşa edilen evlere, bu yapılarla hiçbir anlamda ilişkisi olmayan insanlar oturmaya başlar. Böylelikle bu evlerle insanlar arasında duygusal bir bağ kurulmaz. Kentlerde önemli olan, evin oturmaya ve yatırıma uygun olup olmadığıdır. Yapılan evlerin sokakla olan bağlantısı da kopmuştur. Eskiden olduğu gibi sokakla evin, sokakla çocuğun, sokakla ebeveynin ilişkisi dostça olmaktan çıkar ve düşmanca bir tavra döner. Yaşadığı sokakla arasında aidiyet duygusu olmayan kent insanı, oturduğu yeri benimseyen bir hal alır. Köksüzlük olarak adlandırılan bu durum, modern kentlerin yalnızca üzerinde kurulu bulunduğu mekânın içinden fıkkırıp çıkmamış olmasıyla değil, asıl insanların bu kentlerle ve bu kentlerdeki evlerle insanî ilişkilerinin olmamasına dayanır. Aslında, insanların hatıralardan yoksunluğunun yanı sıra kentler de kendi

mekânlarından irtibatsız bulunma halinin boşluğunda sallanır (Özdenören, 2018: 139-141). Kentleşmeyle birlikte ev ilişkilerinin değişmesiyle, evin sosyal statünün bir aynası olması yanında insanların evlerinde çeşitli dekorasyon uğraşlarını da gündeme getirir. Kendi gündelik hayatına ve mahremiyetine göre ev içinde düzenleme yapan insanlar, evlerin bölümlerine de özel anlamlar yüklemeye başlarlar.

2.2. Evin Bölümleri ve Özellikleri

Her insanın yaşamı için bir gereksinim olan ev, işlevselliği, odaların dağılımı, hatta ev içerisindeki nesnelere konumu ve anlamıyla da dikkate alınmalıdır. Günümüzde evler artık barınma ihtiyacını aşmış ve neredeyse tüm gereksinimlerimizin karşılandığı, belki de insanoğlunun en çok zamanını geçirdiği bir yer olmuştur. Evin içini kendi hayatına göre düzenleyen insan, ister istemez odalarla ve eşyalarıyla bir bağ kurar. Artık yatak odası mahremdir, salon, sosyal hayatın inşa edildiği, hatta duvarlar ve koridorlardan merdivenlere kadar her birinin bir işlevi ve taşıdığı sorumlulukları vardır. İnsan artık tüm gereksinimlerini eve, evine sığdırabilmektedir. Her insan, beslenme, dinlenme, uyuma, cinsellik gibi bedensel işlevlerini gerçekleştirmek için bir alana ihtiyaç duyar ve bu alanın karşılığı da evdir. İnsanların ihtiyaçlarına göre gelişen ve inşa edilen evler, gündüz etkinliklerinin gerçekleştirildiği ve geceye ait mahrem olanın ayrıldığı bölümler olarak karşımıza çıkar. Gündüz kısmında bulunan ev içi faaliyetleri kapıya daha yakınken, gece gerçekleştirilen evi içi faaliyetleri kapıya daha uzak konumlanır. Evin bu şekilde konumlanması, bedensel işlevsellik açısından düşünüldüğünde bu dağılım aslında işlevsel olarak insanları çok daha rahatlatmaktadır. Ayrıca, oda dağılımları bunun yanında ev içindeki hiyerarşiyi de yansıtabilir, örneğin ailenin en çok değer gören üyeleri en güzel odaları almış olabilir (Eiguer, 2013: 19-42). Ev içi faaliyetlerinin daha kolay sürdürülmesi için bölümlenen evde, odaların ve nesnelere kendi içinde ve aile bireyleri açısından ne gibi anlamlar yüklendiği de çok önemlidir.

Evin başlı başına bir ayrıntı, ayrıntılar dünyası olduğuna işaret eden İlhan Berk, acaba evin bölümlerinin tartışılması gerektiğini mi belirtmektedir? Çünkü ev, kendini var eden bölümleriyle de öne çıkmakta, bir kişiliği yansıtmaktadır. Oda, sofa, salon, banyo, duvar, kapı, pencere, balkon, bahçe, merdiven gibi evi bütünleyen bölümlerinin her birinin zengin açılımları barındırdığı bir gerçektir.

Duvar, kapı, eşik, pencere, çatı gibi bölümler ve tamamlayıcı unsurların her biri, evin vazgeçilmez bir gerçeği konumundadır. Bir ev okuması aynı zamanda evin bölümlerinin ayrıntılı bir çözümlemesini gerekli kılmaktadır. Buradan hareketle, kapının, pencerenin, çatının hem deyimlerde hem de ev özelinde derin anlamları bulunmaktadır (Alver, 2007: 79).

Bachelard için ev dünyanın köşesi olarak görülür. İnsanın ilk evreninin ev olduğunu söyler. Dolayısıyla ev, iç mekânın içtenlik değerlerinin fenomenolojisini inceleyebilmek açısından hiç kuşku yok ki, ayrıcalıklı bir varlıktır; tabii ki, evi bütünlüğü ve karmaşıklığı içinde, eve özgü tüm özel değerleri de temel değer çerçevesi içinde ele almak gerekir. Ev bize, hem dağınık imgeler, hem de bir imgeler bütünü sağlar. Evin insanın hem psikolojik hem de toplumsal hallerinde kaçınılmaz bir mevki kazanması, insan ile evin ne denli birbiriyle örtüştüğünü gösterir. Ev, insanın kendini ve dışarıyı nasıl gördüğünü yansıtır ve kendimizi dışarıya nasıl yansıttığımızın bir aynasıdır. Bununla birlikte ev, bireyin toplumsal hayatının bir yansıması olur (Alver, 2007; 71).

Aile evi, tek bir bireyle değil, birçok bireyle ilişkili olduğu için tek kişilik düşünülmez. Ev içinde karar, tek birey tarafından değil toplu bir şekilde verilir. Ev içinde büyük bir masanın tercih edilmesi, ailenin önemli kararlar için bu masayı tercih edeceğini yansıtabilir. Bu yüzden masa, önemli kararların alındığı, ciddi konuların konuşulduğu bir mobilyadır. Bu seçimler, aileye aidiyeti ve büyük ölçüde her bir aile üyesinin kimliğini oluşturan bağlara damgasını vuran mevcut ruhsal durumu yansıtır. Her birinin kimliği de ortak kimliğin sağlamlığıyla beslenir. Eğer aile, dışarıdan eve gelecek olanların gözünü kamaştırmak, gösteriş yapmak isterse evini ona göre dekore eder. Ve ev bir gösteriş müzesine döner. Özellikle oturma odası bu dürtünün ana merkezi olur. Oturma odası gözleminin, kendini göstermenin büyük rol oynadığı bir yerdir. Bu oda, toplumsal yaşam için gerekli değişmelerin olduğu yeridir. Oturma odası, aile üyelerinin kendi aralarında ve eve dışarıdan gelen yabancılarla konuşmanın ve gözlemin yapıldığı ev içi mekândır (Eiguer, 2013; 46,47). *Salon eşyası yemek masası takımı, koltuk ve sehpa takımı ve büfeden oluşan bir bütün anlamına geliyor. Orta sınıf olmak salon eşyasına sahip olmak, sınıf atlamak daha fazla salon eşyası*

bulundurmakla eş anlamlıdır (Ayata, 1996; 41). Bunun yanında, ev içindeki odaların kullanım şekline bakıldığında, yatak odalarındaki eşyaların çok değişmediği görülür. Çünkü oturma odası, gündelik kullanım mekânlarına göre daha fazla fonksiyonel ve dışarıdan gelen için ulaşılması gözlenmesi daha kolay olan bir alan olarak görülür (Ayata, 1996; 40).

Thorstein Veblen bu durumu gösterişçi tüketim ya da statü sembollerin tüketimi olarak yorumlar. Birey ve aile için eşya, sosyal sınıf yapısında konum kazandırıcı rol üstlenir. Gösterişçi tüketime yönelen birey, evine gelen insanlara karşı kendi toplumsal konumu veya kimliği hakkında bir mesaj vermeye çalışır. Bunu evindeki odaların konumlanması ve eşyalar üzerinden yapar. Birey kendini, eviyle kanıtlamaya ve topluma kabul ettirmeye çalışır. Bu tür tüketim ile tüketim yapan ailenin toplumsal konumu arasındaki ilişkiyi inceleyen yazarlardan Laumann ve House, dikey toplumsal hareketlilik geçiren ailelerin gösterişçi tüketime daha yatkın olduğunu vurgulamaktadır. Toplumsal yaşamda tüketimin temel bir değer haline geldiği ortamlarda evin özellikle dışa daha açık bölümlerinin döşenmesine verilen önem, statünün ve maddi gücün doğrudan ifadesini yansıtır (Ayata, 1996; 40).

Bireylerin ve çevrelerinin samimi ve sıcak iç mekân ortamlarında bir araya gelmeleri, büyükçe evleri olan geleneksel orta ve üst sınıfların temel geleneklerinden birisidir. Oturma odası, bir anlamda geçmişte veya geleneksel formda olduğu gibi günlük yaşam dünyası ile mahremden olmayan kişilerin kabul edildiği yerdir. Salon ve oturma odası arasındaki ayrıma bakıldığında salonun daha çok dış dünyaya ilişkin olarak resmi ziyaretçilerin kabulü için kullanıldığı, gösterişçi tüketimin sergilendiği ve gün içinde fazla kullanılmayan bir ev içi mekânıdır. Salondaki eşyalar pahalıdır ve daha çok özen gösterilir. Oturma odasında ise durum daha farklıdır. Oturma odası, başta ailenin kendisinin ve birinci derece yakınları olmak üzere samimi ziyaretçiler için kullanılır. Salon eşyasına göre oturma odası eşyası daha ucuz ve pratiktir. Görüldüğü gibi salonun kuruluş biçimi ve koşulları ev mekânı içerisinde kendi karşısını yaratır. Ailelerin değer sistemleri ve yaşam tarzları resmi, pahalı ve bakımı zor olan salona karşı, günlük yaşamın rahatlığını ve pratik gereklerini daha uygun biçimde yerine getirmekte kullanılan bir alternatif mekân vardır. Televizyon merkezli yaşayan aile, televizyonu oturma odasına koymayı tercih ederek, günlük yaşamın merkezini salondan, oturma odasına taşır (Ayata, 1996: 44).

Evin her şeyden önce bir kapsayıcılık özelliği vardır. Dışarıya karşı bireyi içine alır ve bunun sonucu olarak birey kendini koruma altında, güvende hisseder. Aynı zamanda özdeşleşme işlevi gören ev, ev içinde herkesin kendi zevklerini, kişisel tercihlerini oluşturabildiği bir yetki alanı yaratır. Ev içi mekânı, ait olan odayı kendine göre işlevsel hale getirme dürtüsü bireye bu mekâna sahip olmakla beraber, kendi izini bırakma, bağ kurma olanağı tanır. Ev içinde yaşam alanı ortak olsa da aslında evde yaşayanların her birinin kendi evinin olduğunu da gösterir. Ev içindeki mekân dağılımı, nesnelere seçimi, insana yeni keşifler yapmasına ve kendine ait bir estetik işlevsellik bulmasına neden olur (Eiguer, 2013; 55).

2002 yılında, bireyler üzerinde, yaşadığı yerin yetki alanının simgeselliğini kavramaya yardım eden bir çalışma yapılır. Bu çalışma, sadece tek bir odadan oluşan yaşam alanları ile ilgilidir. Araştırmayı yapan Rosselin, tek bir odada oturdukları için, insanların yaşam alanlarını işlevlerine göre, onları niteleyen mobilyaları ya da nesnelere de kullanarak yaşam alanında bir ayırma eğiliminde olduklarını gözlemler. Tek odadan oluşan yaşam alanının, birden fazla odaya bölündüğü ve bunun sonucunda birçok odaya sahip bir evin var olduğu görülür. Odanın içinde var olan ayrımlar, birbirine eklenen köşeler haline gelir. Alanlar kullanıma ve ihtiyaca göre dönüştürülebilir bir hal alır ve kişiler mobilyaların yerini değiştirebilir ya da aynı uzamsal çerçeveye başka işlevler yükleyebilir; yaşadığı odayı yeniden var eder (Eiguer, 2013; 50).

Yaşam Kullanma Kılavuzu adlı romanında Georges Perec, Fransa'da bir evde geçen hayatları bütün ayrıntılarıyla bir puzzle gibi anlatır. Perec, romanının bir bölümünde herkese ait olan ama kimseye ait olmayan merdivenlerden yaşayan bir varlıkmış gibi bahseder.

Neler yaşanır oralarda, yaşamın isli küflü hengâmesi hangi basamaklardan iner ve çıkar boyuna. İnsanları kendi yalnızlıklarına kilitleyen demir kapıların koyduğu mesafeyi ancak merdiven giderir. Giderir gidermesine ama olancasına soğuk mekânlardır merdivenler. Modern bina tasarımıyla önce avlularla olan bağı kesildi insan tekinin. Avlu hayatı oysa birkaç kişilik bir bahçeydi. İnsanın kendini güvende hissettiği, doğaya el kadar bir mesafede oturduğu güzelim avlular. Şimdi ya tarihe karıştılar ya da yılların, yüzyılların yükünü omuzlamış tarihi yapıların korunağında kendi makûs kaderleriyle baş başa bırakıldılar (Perec, 2015, Akar, 2015: 29).

Evin her bölümü eski tanışmaların, yoğun anların, anıların, sevinçlerin ve hayal kırıklıklarının belleği ile yüklüdür. Bu bellek imgesel hayatın serpilmesi ve bireylerin zenginleştirebilmesi için gerekli koşul gibi görünür. Evin tavan arası ve mahzen gibi bazı mekânları özellikle geçmişle ilgilidir. Bu mekânlara daha sonra kullanılacağı düşünülen ya da atılacağı düşünülen somut nesnelere koyulur. Unutulmaya yüz tutmuş, terkedilmiş, pasın ya da rutubetin istilasına uğramış olmakla birlikte, bellek ile yüklü bir şekilde, aile üyelerinden birinin merakı sayesinde gelip kendilerini uyandıracığı günü bekleyen de yine bu nesnelere (Eiguer, 2013: 41).

Mahzen evin aktif bir şekilde kullanılan odalarından ve bölümlerinden uzakta, şarap ve değerli besin maddelerine depo edilmesi için kullanılan bir bölümdür. Ebedi olduğu kabul edilen bir alandır burası. Mahzen için, zamanın tozunun oraya ancak çok yavaş olarak işlediği düşünülür. Bir sığınak olarak ve saklanan eşyalara ya da nesnelere düşünüldüğünde mahzen özlemi mekânına dönüşür. Böylece mahzenle farklı imgeler ilişkilendirilmiştir. Mahzen toprağın yakınındadır, dürtülerin, belki pis kısımların yakınındadır. Toprak olduğu için yeraltı öğelerini çağırır, bedenini yırtan korkutucu, kükürlü ve volkanik doğa güçlerini akla getirir. Karanlık ve bilinmez olan mahzen, bu nedenle ailenin geçirdiği sarsıntıları barındırır. Tavan arası ise bazen çocukların ve gençlerin gizli kaçamak yeridir. Hayal gücünün alıp başını gittiği, olağanüstü oyunların oynandığı yerdir. Ama aynı zamanda kişinin öz varlığıyla, benliğiyle, kendisiyle temas halinde olduğu yalnız gezintilerin yapıldığı yerdir. Mahzen, bireyin belleğini geçmişe ve ailenin köklerine doğru taşır. Tavan arası da yapar bunu, ama yalnız bunu yapmaz, çünkü orada birikmiş olan öğeler, tarihi ve sırların akla getirmekle birlikte, çatı katı dışarısını ve engin dünyayı olduğu gibi, orada gerçekleştirilmek istenen kahramanlıkları da çağırır (Eiguer, 2013: 41, 42).

“Ben tavan arasındayım sevgilim,” Oğuz Atay’ın "Unutulan" öyküsü böyle başlıyor. Atay’ın o mükemmel anlatımıyla korkunun ve ironinin duldasında kalıyorsunuz sanki. Tavan arası. Eski fotoğraflar, tozlanmış eşyalar, örümcekli karanlık, böcekler, küf kokusu ipincecik. Bazı filmlerde bütün esrar tavan arasında ortaya çıkar. Evin çocukları tavan arasında toz toprak içinde bir sandık bulurlar. Çekinik bakışlar ve titreyen ellerle açılır sandık: Harikalar diyarına hoş geldiniz. Ya isli, kırıkmış bir harita bulunur ya da evin

evvelki sahiplerinin unuttuğu eşyalar. İnsan yıllardır yaşadığı evdeki tavan arasını her keresinde başka, bambaşka bir yer, belki bir sığınak bulmuşçasına keşfeder. Ürkütücü görünüm, sağa sola dökülmüş yaşam artıkları fazlasıyla umut vericidir; öte taraftan düşündürücü, aysar bir duygu. Ömrünü, dünyadaki bütün evlerin tavan aralarını araştırmakla geçiren bir adam düşünüyorum. Ne o? Benim bu fikrim garip geldi size değil mi? Oysa şiirde demiyor mu şair: “İnsanların bütün sabahlarını merak ederim” diye. O merak başka mı diyeceksiniz. Olabilir. Tavan arasına çıkmaya ne dersiniz, hiç olmazsa kendi evinizin, evet kendi evinizin. Odalar, salonlar, merdivenler sizi bunaltmadı mı daha. Haydi, ne bekliyorsunuz. Orada size kocaman bir esrar vaat ediyorum. Doğrusu ben sizi bekleyemem. Ben tavan arasındayım sevgili okurum, sen neredesin acaba?(Akar, 2015; 46).

Koruyucu olan ev insanın düşüncelerini, anılarını ve düşlerini birleştirir. İnsanın yaşamında kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar ve bunları sürekli kılar. Ev bireyi sadece gökten inen fırtınalardan değil kendi içindeki fırtınalardan da korur. Ev, hem beden hem de ruhtur. Dişi bir kurt gibi üstümüze kapanan ev, bir ana gibi bizi korur. Kozmosa karşı koymamız için bir araçtır. Bir anne gibi anaç olan ev, içinde sıcak ilişkileri olmadan ev değildir. Ev, büyük bir beşiktir. Ev yalnızlıktır. Evdeki her bir köşe, bir odadaki herhangi duvar köşesi, insanın sıkışıp büzülmek istediği her an için bir yalnızlıktır. Tohum halindeki bir oda, tohum halinde bir evdir aynı zamanda. Uzakta ışığı yanan ev, görür, geceler, gözetler ve bekler. Yalnızca ışığı ile bile ev insani bir varlıktır. Bir insan gibi gören geceye açılmış bir gözdür ev (Tüzün,2002; 11).

Ev, insana istikrarlı olması için nedenler ya da yanılısamlar sunar. İnsana hayal etmeyi öğretir. İnsan, kendi gerçekliğini sürekli yeniden hayal eder: bu hayallerin tümünü ayırt etmek, evin ruhunu dile getirmek, eve ilişkin gerçek bir psikoloji geliştirmek anlamına gelir. Dikey bir varlık olarak ev, aşağıdan yukarıya yükselir. Dikeylik ise, mahzen ve tavan arasının kutupsallığıyla sağlanır. Bu kutupsallığın izleri çok derindir ve çatının akılsallığı ile mahzenin akıldışılığı neredeyse hiçbir yorum gerektirmeksizin karşı karşıya kalır. Çatının varlık nedeni, yağmurdan ve güneşten sakınan insanın bedenini korumak ve üzerini örtmektir. Çatı eğimlidir ve insanın düşündeki çatı, bulutları deler. Çatıya doğru yükseldikçe tüm

düşünceler de açıklık kazanır. Tavan arasında, çatı iskeletinin sağlam yapısını tüm çıplaklığıyla görmek insanın hoşuna gider (Bachelard, 2014:48- 49).

Bireyin hayat tarzını yansıtan ve kültürü yayan bir yapı olan ev, onun çok yönlü işlevselliği ile ilgilidir. Ev, yer aldığı bölge, mimarisi, odaları, iç dizaynı ve barındırdığı insan kitlesi ile ilgili karmaşık süreçleri açıklar. Örneğin ev ve eşya ilişkisi, belki de evin bir hayat tarzını yansıtması açısından en önemli noktadır. Çünkü evler bir yönüyle eşyalarıyla vardır ve her ev aslında bir eşya barınağıdır. Evlerdeki eşyalar; dolaplar, mobilyalar, çerçeveler, kitaplıklar, bardaklar, tabaklar, sandalyeler, halılar, avizeler, perdeler, giysiler, biblolar vb. nesnelere, evdeki hayatın vazgeçilmez elemanlarıdır. Tıpkı evde yaşayan bireyler gibi eşyalar da o evdeki hayatın vazgeçilmezleridir ve hayata katılır, hayatın tam da merkezinde yer bulurlar (Alver, 2007:76,77).

Hiçbir ev yoktur ki aldatmasın. Nesnelere insanı kemiren karanlığında anılar, köpükleri pırıl pırıl bir veda güneşi olduğunda. Çelik, çomak, tahterevallı ve topaç artık gerilerde kalmıştır. Şu oda özene bezene kurulmuş, eşyalar en pahalı dükkânlardan alınmış ve çağın getirdiği/gerektirdiği dekor anlayışıyla düzenlenmiştir. İnsan bir karabasan heyulası gibi kendinin zannettiği eşyalar arasında dolaşır boyuna. Yazık ki ruhu kalmamıştır eşyaların, bu oda bazalt kaya dolu olsa daha iyidir aslında; ama aldanır ruh, baktırıldığında aldatılmıştır düpedüz. Göstergeler ve görünümle oluşturur eşyayı, ama bildiğini sandığın eşya değildir o. Akkor imgeler tuttuğunda, bakarsın o modern nesnelere özgün parıltısı altında sen de bir nesneye dönüşmüşsün. Eşyanın ruhunu biz yitirdik, o ya da ben değil (Akar, 2015; 22).

Burjuva evlerinin odaları ya da bölümleri gibi ev eşyaları da bireyler üzerinde farklı anlamlar taşır. Ev içindeki bazı eşyalar, evde yaşayanlar tarafından diğer nesnelere ayrıştırılır. İnsanlar, kendi şahsi ev eşyalarıyla ya da anısı olan eşyalarla duygusal bağ kurarlar. Bu anlamda insanın eşyayı kişileştirdiği, kişiliğe bürüdüğü söylenebilir. Burjuvanın evini ne denli benimsediğini, evi ile ne şekilde bütünleştiğini ve evin her ayrıntısına özen gösterdiğinin belgesi eşyalardır. Burjuva evinin yarattığı en dolaysız izlenim, tıkkışıklık ve gizlenmedir. Burjuvalar evlerini perdelerle, minderlerle, giysilerle, duvar kâğıtlarıyla gizlerler. Ev içlerinde yaldız, işleme, nakış, kadife göze çarpar. Evlerinde kaplamasız resim, yüz geçirilmemiş ya

da üstü örtülmemiş hiçbir koltuk, püskülsüz hiçbir kumaş, cilalanmamış hiçbir ahşap, giydirilmemiş hiçbir yüzey yoktur. Bunun nedeni bu dekorasyonların ve dokuların zenginliği bir göstergesi olmasındandır. Fotoğraf, piyano, iskemle duygusal bağların kurulduğu nesnelere olarak görülür (Alver, 2007: 77-78). Duygusal bağın kurulduğu eşyalar evden ayrı düşünülemez. İnsan ilk önce evine ait olur ve daha sonra kendine ait alanları ya da ev içi eşyalarını özelleştirmeye başlar.

2.3. Aidiyet Duygusunun Mimarı Ev

İnsan, hayatı boyunca farklı evlere tanıklık eder. Çadırlar, kerpiç yapılar, buz evler, saz örgü evleri, kulübeler, toprak evler, ahşap evler, konaklar, köşkler, yalılar, şatolar, apartmanlar vb. gibi... Bu çeşitli evler, insanlık tarihi boyunca var olmuştur. Aslında her ev farklı bir yaşayış tarzını yansıtır. Mimari tarz, biçim, toplumsal ilişkiler açısından eve zaman içinde yüklenen anlam bir dünyayı, hayat algısını ifade eder. Ev, öncelikle içinde sürüp giden hayat ve o hayatı yaşayanlarla var olur. Ev, içinde yaşayan insanla birlikte kendine özgü bir anlam kazanır. Böylelikle ev ve insan ayrılmaz bir hayatı var eder. İnsan için vazgeçilmez bir mekân olan ev, bireyin dünya üzerindeki tecrübelerinin tanığı olur. Ev ile insan arasında oluşan duygusal bağ, evin insan için ne kadar anlamlı olduğunu gösterir. Ev, insanla birlikte var olur. Tıpkı bir elbise gibi deri gibi insan evi üzerine giyer ve evle içli dışlı olur (Alver, 2007: 79- 68).

Bir eve taşınırken birey, bu evi hayal eder ve düşler. Kendi bilinçdışının bir yansıması olarak bu evi yerleştirir ve düzenler. Bu yüzden, ev içlerinin yerleştirilme biçimleri bilinçdışımızın bir yansımasıdır. Ev içleri, nasıl yaşadığımızın göstergesidir. Zihnin tasarladığı yaşam alanına yatırım yapılır. Sadece bununla sınırlı kalmaz ve birey evine yoğun olarak bağlanır, onu sever, belki nefret eder ama kesin bir şekilde yoğun duygular besler. Dört duvarıyla insana güven ve koruma hissi veren ev, bazen bireye bir hapisane hissi de yaratabilir. Hayal gücümüzü kullanarak döşediğimiz ev bir bütün olarak zihnimizde yer kaplayabilir ve yoğun duygularla insanla bir bağ hatta iletişim kurabilir (Eiguer, 2013: 37).

İnsan, fiziki dünyasını düzenlerken ve fiziki çevreye ilişkin tavrını belirlerken evini her zaman referans noktası olarak almıştır. Geçmişe ait anılar, kazanılan alışkanlıklar ve bu alışkanlıkların devamlılığı ile geleceğe yönelik umut ve düşler çoğunlukla

evlerden kaynaklanır. Evler, olumlu insani değerlerin yüklü olduğu sosyo-kültürel birer kurum olduğu kadar duygusal yatırımların da yoğun olduğu yerlerdir. Bu nedenlerle; insanlarla bağ kurmanın, sosyo-kültürel düzeni kavramanın, bireysel bir kimlik geliştirmenin ve bu kimliği sağlıklı bir şekilde temsil etmenin evlerde öğrenildiğini söyleyebiliriz. Kısacası ev; geçmişimizle geleceği birleştiren; fiziki çevremiz, sosyal, kültürel ve duygusal dünyamız arasında bir bağ kurmamıza yardımcı olan, bize yol gösteren, bütünleştirici bir araçtır (Tüzün, 2002: 15).

Psikososyal açıdan bakıldığında çeşitli bağıllık türlerinin olduğu bilinir. Bunlardan bir tanesi, bireyin kendi ailesine duyduğu kişisel bağıllıktır. Bu ilişki yakın çevreyle de genişletilebilir. Büyümekte olan bir çocuk için, bu sosyo-mekânsal yakın ilişkiler içerisinde, iç ve dış, tanıdık olan ile yabancı olan arasında karşılaştırmalar başlar. Çocuk bunların sonucunda iç dünyada ev duygusu, dış dünyada ise tehlike duygusu olarak bir ayırım yapar. İç grup olarak görülen yerler, evde olma duygusunun yaşandığı yerlerdir (Göregenli, 2010:119). Birey eviyle ilişki kurmaya daha çocuk yaşta başlar ve bu ileriki dönemde de devam eder. Yetişkin bir birey olduğunda evden ayrılan birey tekrar yolu düşüp aile evini ziyarete geldiğinde sevinç ve heyecan dolu anlar yaşar. Bu ziyaret insanda tekrardan gelme isteği yaratır. İnsan, eve dönmeyi sever, bir kere, bin kere, aynı heyecanı hissedip hissetmediğini görmek için ve kutsal bir yere döner gibi onu onurlandırmak için tekrar tekrar döner. Aile evine dönüşler insana her defasında başka bir zenginlik sunar. Bu yüzden yeniden ziyaret etme arzusu doğar. Aslında bir ziyaret söz konusu değildir çünkü geri geliş sonsuz, ebedi bir orada oturma halinde olduğumuzu sanarak gerçekleşir. Ama artık, evden gidilmiştir ve ev sadece geçilen bir yer haline gelir(Eiguer, 2013: 195).

İnsan doğduğu evi zihnine kaydeder ve ev anıların ötesinde, fiziksel olarak içine işlemiş bir bellek oluşturur. Yıllar sonra eve geri dönüldüğünde bile insan bilmediği onca merdiveni çıkmış da olsa, çıktığı ilk merdivenin reflekslerine yeniden kavuşur. Evin kendini insana açması gibi, insan da varlığını ona açar ve bir aidiyet duygusu hisseder. Gıcırdayan kapı yıllar önce olduğu gibi aynı el hareketiyle açılır, tavanarasına ışık açılmadan girilir. Çünkü hafızaya kaydedilen ev canlanır ve sanki hiç ayrılmamış gibi her şeyin aynı kaldığı görülür. Şimdi yaşanan evde

sıradan gelen hareketler hiç kuşkusuz yıllarca uzak kalınan evde en ince hareketlerin, o ilk hareketlerin insanın içinde capcanlı, hep kusursuz kaldığı görülür. Kişinin doğduğu ev, çeşitli ikamet etme işlevlerinin hiyerarşisini içine kazımıştır (Bachelard, 2014: 45-46).

Taşındığımız evin önünden geçiyorum. Kapı açık. Bir zamanlar yaşadığım bu eve bir hırsız gibi girmek amma dokunuyor ama anıların o gülümser edası ve çağrısı çeliyor aklımı. Kapıdan gizlice eve sızıyorum. Her yer bomboş. Kimse yok, ne de bir ses, bir yankı, çağıldı... Duvarlara bakıyorum her yerde gölgeler geziniyor sanki. Kendini merdivenin basamağına veriveren şu aylak gölge benim. Evin kadınları toparlanmış, çamaşırları toparlamış yıkıyorlar. Bugün çamaşır günü: Ben yarı belime kadar çıplağım orada, basamakta. Nefis bir sabun kokusu dört dönüyor çevremde. Parmaklarımı köpüklere uzatıyorum, sekranı bu, öylesi bir mest olmuşluk ya da... Evin kadınları nasıl da mutlular. Çamaşırları yıkarken sanki kendi ruhlarını da yıkıyorlar, onarıyorlar bir güzel. Bir sigara yakıyorum. Geçmiş nostaljisine başvurup duygusal düşünceler sıralamak değil bu, evet değil. Biz büyürken küçülen bir dünyaydı, mutlu olmak için elimizde bir sürü sebep vardı, araya makineler, araya koca bir yüzyıl girdi (Akar, 2015: 42).

Bazı yazarlar, evi birey için dünyanın merkezi olarak tanımlar. Bunun nedeni, evin; insan aktivitesinin, içinde ve çevresinde olduğu bir eksen niteliği taşıması, merkezilik, alansallık, yere bağlılık ve onunla ilişkisinin sürekliliği, aynı zamanda sosyal dünyayla kurulan ilişkinin temel hareket noktası olarak ele alınmasıdır. Çünkü ev bizi kontrol edemeyeceğimiz dış dünyadan ayıran mekânsal bir düzenlilik olarak, mekân içinde varoluş tarzımızı belirleyen en temel ilkedir. İnsanın evinde olması, nerede olduğunu gerçekten bilmesidir. Bu bilginin sağladığı güven evi her yerden ayırır (Göregenli, 2010: 127).

Yaşanılan mekân, yaşamın tüm diyalektikleriyle uyum içindedir ve dünyanın bir köşesine kök salınan yerdir. Ev, insanın dünyadaki köşesidir. Kendi içselliği içinde düşünüldüğünde ev mütevazıdır. Düşlemeyi benimseyince zengin de fakirin de evinin mütevazı olması değişmez bir ilke olur(Bachelard, 2014: 34).

Evin duvarları, nesnelere, ev içinde var olan her şey bir ruha sahiptir. Taşınma söz konusu olduğunda örneğin duvardaki tablolar başka bir eve taşınmak üzere kaldırıldığında, nesnelere ve duvarlar arasındaki bitişiklik ilişkisi başka bir

yerde yeniden kurulmak üzere kaybolur. Ama bu süreç o kadar basit değildir, çünkü bir tablonun asılması, gidiş anında tarihteki yas çalışmasını uyandıran bir hikâyeye sahiptir. Bu nedenle taşınma serüvenleri şeylerin kendi başına değerlerinden çok, şeyler arasındaki ilişkilere de bağlıdır. Taşınmak bir yandan, nesnelere bir yerden bir yere aktarılmasının yanında, daha sonra yeniden örülmek üzere ruhsal ipliklerin bağlarının sökülmesine benzer (Eiguer, 2013: 125-126).

En yalın haliyle bir yuva olan evin içinde, birey genelde ailesiyle huzur içinde yaşar. Bireyi dışarıdaki kötülük ve haksızlıklardan korumanın yanında ev, insanı da korkudan uzak tutar. Aksi takdirde bir yuva olmaktan çıkan eve, bireyin müsaadesinin dışında kötülük ve şüphe girmez. Eğer bu durum bireyin müsaadesinin dışında gelişirse, ev sadece üzeri çatıyla örtülü bir yer olur. Kutsal bir yer olan ev, tıpkı bir ateş tanrıçasına yakışan bir tapınak gibi korunur ve huzur verici bir yuvaya dönüşür(Alver, 2007: 70-71).

Bir yere ait olma aynı zamanda insanlara sahiplenme duygusu verir. Birey, kendisini ve kimliğini orada bulur. Ait olma duygusu; sahiplenme olgusuna, kullanıcıların kendilerini o yerle bağdaştırmalarına, o yeri kendileştirmelerine bağlıdır. Aidiyet o yerin fiziksel görünüşü, nesnelere ve mekân arasındaki etkileşim doğrultusunda kullanıcının davranışları, deneyimleri, beklentilerinin bir sonucudur (Altmanvd, 1980). Birey yaşadığı toplumda psikolojik gereksinimleri doğrultusunda bir yere ait olma isteği duyar; yaşadığı konut izin verdiği ölçüde bu hissini tatmin edebileceği en önemli mekân, konutu olmaktadır(Desagis, 2006; 32,33).

Birey, sağır duvarları ve dünyaya açılan küçük gözleri olan ev ile ilk tanıştığında ona yabancı kalır. Zamanla biriken anılar, tecrübeler, yaşanmışlıklar, yabancı olan bu evin insanın kimliğini yansıttığı bir mekâna döner. Burası artık onun yuvasıdır. Taş duvarlardan yapılan ev, insanın kendine benzediği, benliğini yansıtan, vücudunun bir parçası haline gelir. Mekân olan ev, insanla yaşamaya başlar (Tüzün,2002: 17).İnsan ile ev arasındaki güçlü bağ, insanın hayatında kazanılan değerlerin korunmasını ve sürekli kılınmasını sağlar. Eğer insanın hayatında, bir ev yoksa o insan dağılır. Çünkü ev bireyi kış günlerinde fırtınalardan korumakla kalmaz, kişiyi kendi yaşamındaki fırtınalardan da korur, ayakta tutar. Koruyan,

kapsayan ev insanın içtenlik değerlerini açığa çıkarır. Hem psikolojik durum hem de toplumsal bir mevkiinin kazanılmasının yanında ev, insanın kendini dışarıya nasıl açtığı konusunda da bir ayna olur. Ev, içtenliğimizin dışı vurumu, hayatımızın bir yansımasıdır (Alver, 2007: 71).

Yaşanılan ev giderek yabancılığını kaybeder, tanıdık, sevgi ve şefkat dolu bir mekân olur. Artık ev dört duvardan ibaret değil, kişinin benliğinin yaşadığı, sıcak duyguların var olduğu yuvadır. Bu yüzden insanın ait olduğu yer olan ev, kişinin kendini rahat ve güvende hissetmesi anlamına gelir (Desagis, 2006: 23).

Öyle sanıyoruz ki, insanın taşıdığı mekân duygusu yani insanla mekân arasındaki yetiyi algılama yeteneğinin cansız birçok varlığı da canlı organizmalar gibi yaşayan varlıklara dönüştürüyor. Sözgelimi, ilk bakışta ev veya onun bir bölümü insan için cansızlardan herhangi bir cansızken, bir süre sonra tavan şefkatle insanın üzerini örten bir anneyi, duvarlarda insanı koruyan, kollayan bir kardeşi çağırıyor. Her şey bir tarafa bir süre sonra insan onları kendinden kabul ediyor. Onları analarının birer bildiğim, sırdaşları biliyor. İlk oturduğunuz evi hatırlayınız yıllar sonra yoğunuz düşük de gördüğünüzde içiniz bir hoş olmaz mı? Ya da yıllarca oturduğunuz evden bir gün taşınmak zorunda kaldığınızı neler hissedersiniz? Bunu ister alışkanlık deyin, ister anıların tazelenmesini, sonuçta ikisi de mekânın insan üzerindeki etkisi... (Göka, 2001; 18, 19)

Evleri insanların yaptığı bilinir, ancak bu bilgi eksiktir. Sosyal psikologlar evlerin de insanları yaptıklarını söyler. Çünkü her bir nesnenin, her bir eşyanın olduğu gibi her evin de insan üzerinde tesiri vardır. Evdeki sadelik-karmaşa, büyüklük-küçüklük, eşya azlığı-çokluğu, mütevazı-lüks gibi unsurlar doğrudan insanın hissiyatını etkilemektedir (Akşener, 2008; 53).

Ev insanı kapsayabilmek için sağlam ve dayanıklı olmalıdır. Bireyin kendini güvende hissetmesini sağlayan bir alanın sınırlarını çizmek yoluyla kişiye güven verebilmek için sert olmalıdır. Dış dünya ile olan iletişim zorunlu olduğu için de ev insanı bu dünyadan koparmaz ve bu iletişimin gerçekleşmesi için aynı zamanda açık ve esnek olur. İnsanlar, evin de bedenleri kadar yararlı ve doyum kaynağı olmasını bekler. Bunun sonucunda yaşam alanı üzerinde bedenlerin resmi az çok yeniden

üretir ve beden hatları ve fizyolojisinin çizgileri yeniden yaratılır (Eiguer, 2013: 19).

İnsan için ev, barınma ihtiyacının ötesinde hayatı boyunca dünyaya baktığı bir pencere, sahiplendiği, kendini yansıttığı bir yuvadır. Yaşamın sosyal, psikolojik ve kültürel boyutlarının temelleri çoğunlukla evlerde atılır. İnsanlar konut inşa ederken sadece fiziki bir çevre değil, anlam dolu psikolojik bir çevre, belli zevk ve değerler şemasını güçlendiren sembolik bir dünya da yaratırlar. İnsan doğumundan ölümüne kadar geçen süreçte her zaman bir eve ulaşma arzusu içinde yaşar (Tüzün,2002: 9). Evler kişilerin yaşamlarında birçok açıdan çok önemli yer tutarlar. Evler sembolik olarak kişinin kendi ile olan çelişkilerini, sosyal statüsünü, başkalarına iletir, aynı zamanda insanlar arasında ilişkiler kurar (Tüzün,2002; 11).

İnsanı saran, sarmalayan ev bir köşeye sığındığımızda kendini iyice gizlemiş olarak duyumsayan bedenimizin çevresinde düşsel bir oda oluşturur. Gölgeler duvar haline gelir. Bir eğrinin zarıflığı, oturmaya çıkarılmış bir davettir. Sevdiğimiz eğri, yuvanın güçlerine sahiptir. Eğri bir köşedir, içinde oturlan bir geometridir. Bu eğrilik en basit bir kuş yuvasında bile görülür. Anne karnı, yumurta hepsinin kabuğu yuvarlaktır. Salyangozların evleri eğridir. Doğa canlıyı korumak için sarar. Tıpkı var olan, insanın içinde yaşadığı evler gibi. Evler aynı zamanda düşlerin de kaynağıdır. Her insan karanlıkta yitip gitmiş bir düş evine sahiptir. Bu düş evi aslında doğduğu evden başka bir yer değildir. İnsan, düşsel olarak bile olsa doğduğu evde yaşar. Yeni bir evin içinde de, düşler aracılığı ile bütünüyle bir geçmiş yaşar. Ev düşü barındırır, düş kuranı korur. Ev dinginlik içinde düş kurulmasını sağlar. Geçmişte oturlan evler ölümsüzleşmiş olduğundan, eski evlerin anıları düş gibi yeniden yaşanır. Ruh bir oturma yeridir ve evleri, odaları sürekli anımsayarak yaşayan insan kendi içinde oturmayı öğrenir. Evin insanın içinde olduğu kadar ev de insanın içinde var olur ve yaşar(Tüzün, 2002: 12-13).

Bachelard'a göre, insan her zaman evine, yuvasına geri dönmeyi düşler. Geri dönülen yer her zaman evimizdir. Tıpkı kuşun yuvasına, kuzunun ağıla dönmesi gibi, insanlar da bir gün yaşadıkları, büyüdükleri eve geri dönmenin hayalini kurar. Bu geri dönüş işareti, sonsuzca kurulan düşlerin belirtisidir, çünkü insanın geri dönüşleri, insan yaşamının büyük ritmi içinde gerçekleşir, bu ritim yıllara direnir, düşler

vasıtasıyla mücadele eder. Aralarında yakınlık kurulan yuva ve ev hayallerinde, sadakatin içsel bileşenlerinden biri çınlar (Bachelard, 2014: 132, 133).

Bir değerler ortamı olan ev, tecrübelerin ve deneyimlerin ilk kez kazanıldığı alan olarak görülür. Hayat evde edinilen tecrübeler ile dışarıdaki değerler dünyasının çarpışmasından, karşılaşmasından oluşur. Değerlere paralel bir şekilde akıp giden hayat evin önemini bir kat daha artırır. Ev, birçok değerın öğrenildiği, tecrübe edildiği mekân olmasının yanında kendisi de bir değer sayılır. Bu durum özellikle insanın eve bağlanmasıyla yaşanır. Ev ile duygusal bağ kuran insan evini terk etmek zorunda kaldığında büyük üzüntü yaşar. Çünkü onun için evi terk etmek demek, hatıraları, anıları ve yaşanmışlıkları bırakıp gitmektir (Alver, 2007:75). Bu yüzden evin duygusal boyutu küçümsenmeyecek kadar derindir ve insanda derin etkiler bırakır.

2.4. Mahremiyet Alanı Olarak Evin Anlamı ve Birey

İnsanlar, hayatlarını devam ettirebilmek için eve ihtiyaç duyar. İnsanoğlunun olmazsa olmazları arasında ev en başta gelir. Sığınma, uyuma, yemek yemenin dışında ev insana ihtiyaç duyduğu mahrem alanını sağlar. Mahrem kelimesiköken olarak Arapça asıllı “dokunulması men” edilen anlamındaki haram kelimesinden türer. “Çok samimi içli dışlı olan, gizli olan, herkese söylenmeyen, herkesçe bilinmemesi icap eden anlamlarına gelmektedir” (Karaoğlu, 2010: 35). En genel şekliyle üç tip mahremiyetten bahsedilir: Bireyleri saran fiziksel alanın korunmasını içeren mekânsal mahremiyet, bireylerin haksız ve zarar verici müdahalelere karşı korunması olarak bireysel mahremiyet ve özel nitelikteki verilerin toplanmasının, saklanması, işlenmesinin ve dağıtımının ne şekilde yapılacağını denetlemenin bireylere ait olması anlamında da enformasyon mahremiyettir (Karaoğlu, 2010: 36).Aile, küçük olmasına rağmen, toplumun geleceğinin bir parçasıdır ve ailesel işlevlerini yerine getirmek için bir mekâna ihtiyaç duyar. Bu ihtiyacın karşılığı olan ev kişiye özel bir alan sunar. Aile bireylerinin ihtiyaç duyduğu mahremiyet alanı ise evdir ve aile böylelikle içerisi ile dışarı arasında bir çizgi çizer (Desagis, 2006; 20). Bireyin hayatının kontrolünün kendi elinde olması olan mahremiyet kişinin kendini gerçekleştirme ve özsaygısı, güvenliği, özerkliği, kimliği ile de ilişkilidir. Bedensel mahremiyet, kişinin bedeninin yaşayabileceği, işlevlerini görebileceği ve hareket

edebileceği bir alan sağlar. Kişi başkalarının yakında durması, dokunması ya da gözleri veya kameralar gibi aygıtlarla izlemesi gibi tecavüzlere karşı korunur. Düşünsel mahremiyet ise kişinin düşünceleri, hisleri, istek ve arzularıyla baş başa kalabilmesini sağlar. Bilgi mahremiyeti ise, kişiyle ilgili özel ya da kamusal kurumlarda yasal olarak tutulan mahrem bilgilerin korunmasını sağlar. Bunların üçüncü taraflarla paylaşılmasını engeller (Artuç, 2015: 9-10).

Mahremiyet alanının daha iyi kavranabilmesi için özel alan ile kamusal alan önemli bir yer kaplar. Kamusal alan bireyin kendi dışındakilerle, yabancılarla iç içe olduğu ortam olarak görülür. Kamusal alan herkese açıkken özel alan ise tam tersi olarak ev hayatıyla ve kişinin kendi egemenliği olan sınırlarla çevrili olan alan olarak bilinir (Karaoğlu, 2010: 20). Özel alan, bireyin aile, arkadaş ya da kişilerle olan ilişkisinden başlayarak bireyin yalnız kaldığı mahremiyet alanına, cinselliğe kadar uzanan bir alanı kaplar. Özel bir hayat sürdürmek, başkaları tarafından görülmemek ve duyulmamakla sağlanır. Ancak bu durum tamamen bireyin elinde olan durum ve anlarda geçerli olur (Özşekerli,2016: 32-33).

Antik Yunan'da başlayan özel ve kamusal ayrımı günümüze kadar ulaşır. Bu tarihsel süreçte kamusal ile özel olan alanın birlikteliği ayrılır. Kamusal alanda toplumsal faaliyetler yaratılırken, özel alanda kısıtlamaların olduğu görülür.

19. yüzyıl öncesinde, benliğe yakın olan alan biricik ya da ayrı kişiliğin ifade edildiği bir alan olarak düşünülüyordu. Özel olan ile bireyin evliliği henüz gerçekleşmemişti. Bireysel duyuma has özellikler henüz toplumsal bir biçim kazanmamıştı; çünkü benliğe yakın olan doğal, evrensel insan “sempati”siyle düzenlenmekteydi. Toplum bir moleküldü; bir yanıyla kişisel ortamlara, aile ve arkadaşlara özellikle ve bilinçli olarak mesafeli bir ifadeden, bir yanıyla da sözcüğün bugünkü anlamıyla “kişidişi” olan kendini ifadeden oluşuyordu” (Özşekerli,2016: 34-35).

19.yy'a gelindiğinde özel alan, değişen kapitalizm, kent ve hayat tarzıyla birlikte kamusal alanın dışına çıkarak kendi kabuğuna çekilen bireyin ev, aile ve yakın çevresiyle ilgili etkileşimleri ifade eder. Bireyselleşme fikrinin içerdiği şey, bireyin toplumsal karakterinin, atfedilerek, miras alınarak ve doğuştan kazanılarak belirlenme durumundan kurtulmasıdır. Bu özellikle birlikte, toplum içinde, toplumla birlikte tanımlanan insan artık bireysel özgürlüğüne kavuşur ve kendi yaşam

ihtiyaçlarını merkeze koyar (Özşekerli,2016: 36). Senett 19. yy burjuva ailesinin hayat tarzına ve mahremiyet anlayışına dikkat çeker:

19. yüzyıl kapitalizminin yol açtığı sarsıntılar imkanı olanları, ne kazananları ne de kaybedenleri ekonomik düzenin şoklarından kendilerini mümkün olan her biçimde kurma çabasına sürükledi. Zamanla kamu düzenini denetim altına alma ve biçimlendirme iradesi zayıfladı ve insanlar daha çok kendilerini koruma kaygısına düştüler. Aile bu korunma yollarından biri haline geldi. 19. Yüzyıl boyunca aile Tikel, kamusal olmayan bir alanın merkezi olmaktan giderek çıkarak, kamusal alandan daha yüksek ahlaki değerler taşıyan, salt kendi başına bir dünya, idealize edilmiş bir sığınak görüntüsü veriyordu. Burjuva ailesi, otorite ve düzenin tehdit altında olmadığı, maddi varoluşun güvenliğinin gerçek bir evlilik içi aşka eşlik ettiği ve aile üyeleri arasındaki işlere başkalarının burnunu sokmadığı yaşam olarak idealize edildi(Sennett, 2013; 37).

Modern dünyanın fizyolojik ve sosyolojik değişimi insan ilişkilerinde köklü yapı değişikliklerini de beraberinde getirir. Bütün bunlar ilkel bir güdü olarak bireyin sahip çıktığı ve zorunlu olarak tanımladığı mahremiyet duygusunun formlarının değişmesine sebep olur. Yeni oluşan toplumlarda aile, birey ve gruplar için istenen mahremiyet, bir zorunluluğun ürünü olmaktan çok, bir özgürlük olur. Yeni dünyanın gelişen teknoloji ağlarıyla, dünya ülkelerinin, bireylerin yaşamlarını gözetim altında tutması, 1960'lı yıllarda mahremiyet kavramının hukuk ve sosyal bilimler alanında geniş ilgi uyandırmasına yol açar. Önceleri özellikle bireysel bir hak ve özgürlük bağlamında ele alınan mahremiyet kavramı, daha sonraki yıllarda psikolojik, sosyolojik, hatta ekonomik bir kimlik kazanarak disiplinler arası pek çok çalışmaya konu olur (Göregenli, 2010: 59-60).

Mahremiyet kelimesi her zaman gizli olanla ilişki içerisinde olmuştur. Kültürden kültüre değişse de her insan, hayatına dair bazı şeyleri gizlemek, saklamak ister. *“Hiçbir insani yaşam, hatta vahşi doğada yaşayan münzevinin yaşamı bile, başka insanların mevcudiyetine doğrudan ya da dolaylı yoldan tanıklık eden bir dünya olmadan var olamaz”* (Özşekerli, 2016: 47).İnsan doğası gereği, başkası ile iletişim kurmaya başladığında mahremiyet alanının sınırları karşılıklı çizilmiş olur. Kamusal olmayan mahremiyet alanının sınırlarını genelde mimari belirler. Eviçi, mahrem olan olarak kabul edilir. Barınma gereksinimini karşılayan ev, bireyi

dışarıdan koruyan, kapalı bir alan sunan, bireyin kamusal alanda yapamadığı eylemleri gerçekleştirdiği yerlerin bütünüdür (Özşekerli, 2016: 47).

Mahremiyet, insanların birbirleriyle olan ilişkilerini kontrol etmesini ve bu ilişkileri istediği düzeyde gerçekleştirebilmesini sağlar. İnsanları birbirinden fiziksel manada ayıran bir durum olarak algılanmaması gerekir. Aslında mahremiyet, kişisel özerklik sağlar, duyguların serbestçe ifade edilmesine izin vererek kişisel denetime yardımcı olur. Ev içinde kullanılan duvarlar, perdeler sembolik mahremiyetin sağlanması için kullanılır (Günel, 2006: 64-65).

İnsanlar, aileler ya da toplumlar mahremiyetin varlığını kabul ederler ve hayatlarını mahrem olan alanları kullanarak geçirirler. Toplumlarda insanlar, yabancıları ailevi ilişkilerinin dışında tutar ve bu mahremiyet, normlarının göstergeleri olur. Mahremiyet anlayışı, her toplumun kendi yaşam biçimi ve kültürel özelliklerine göre biçimlenir ve farklılık gösterir. Toplumsal ve kültürel anlamda davranışlar bütünü içinde yer alan birey, mekân ile iletişim kurar. Bunun sonucunda birey yeni davranışlar edinir. Özellikle daha küçük evlerde yaşayan insanlar, yaşadıkları yere karşı şahsi düşünceler besler. Mekânla özdeşleşen insan kendi kimliğinin değişip dönüşmesiyle aidiyet ve mahremiyet duyguları beslemeye başlar. İnsanın ikinci kimliği olan ev, aidiyet ve mahremiyetin bir sonucudur (Desagis, 2006: 31-32).

Bir sığınma mekânı olarak ev, mahremdir. Ev, bireyin diğer insanlardan uzakta kalmasını ve dışarıya karşı mesafe koymasını sağlar. Böylece birey dışarıdakilerle mesafeli bir ilişki kurma imkânına sahip olur. Evler insanların olduğu gibi görünmesini sağlar ve iktidar ilişkilerinin sosyal rollerinden önemli ölçüde sıyrılabilirdiği özgürlük alanıdır. Mahrem olan ev insana kendisi olabilme imkanı sunar. Aile ortamında dışarıya karşı koyulan mesafe, ev içinde yaratılamaz. Özgürlük alanı olan ev, bireye kendi beğeni anlayışına göre değişiklikler yapabilme hakkı sunar. Birey bu durumda yaratıcılığını kullanır ve kendi yaşam alanını daha güzel yapmak için dekorasyonla ilgilenir. Böylece ev, içinde ikamet eden insana kendini en iyi yansıtmaya olanağını verir (Alver, 2007: 73-74).

İnsanların ve grupların, kendileriyle diğerleri arasında, sınırlarını zihinlerinde belirledikleri, kendileriyle birlikte hareket eden bir mekan oluşturmalarına kişisel mekan adı verilir (Zorlu, Keskin, 2017: 75). Kişisel mekan için mahremiyetin sağlanması temel bir ilkedir. Kişisel mekan, kişinin bedenini çevreleyen, görünmeyen sınırları olan, istenmeyen kişilerin girmesine izin verilmeyen bir alandır ve buda mahremiyetin en temel ilkesidir. Eğer kişisel alana istenmeden biri girerse, kişi kendini gizlice tecavüz edilmiş gibi hisseder ve bu durumdan hoşnut olmaz. Bazı durumlarda bu hoşnutsuzluk psikolojik tepkilere kadar varır. Kişisel mekân izin alınmadan zorlanırsa kişide gerilim yaratabilir. Bütün bunlar mahremiyeti ortadan kaldırdığı için aslında kişisel mekân, mahremiyetin kendisidir (Zorlu, Keskin, 2017: 75). 19. yy'a gelene kadar mahremiyet kavramı da bir gelişim süreci geçirir.

Mahremiyetin karmaşık evrimi süresince Londra Mahkemesi'nde görülen dâvaların dönem içinde değişmeden kalan bazı özellikleri vardı. Bunlardan ilki, mahremiyetin tanımı ve savunulmasıyla ilgiliydi; ne kadar kapalı, yetersiz ve aşırı kalabalık olursa olsun, yerleşim olarak meskenin içi ile dışı arasında kritik bir ayrım vardı. Düşünceler ve davranışlardan haberdar olabilmeye ilişkin beklenti, eşik aşıldıktan sonra radikal bir şekilde değişiyordu. Kapı dayanıksız, kilidi kalitesiz, ortak duvarlar, ses, koku ve nemi geçiriyor olabilirdi, ancak sokaktan iç mekâna girme eylemi, bir dizi özel zorunluluğu da beraberinde taşıyordu. Bu nedenle yeni oluşmaya başlayan yasal mahremiyet savunusu, mülkün işgâl edilmesini içeren daha geniş bir haklar kümesiyle bağlantılıydı. Haneye izinsiz girme eyleminin tanımı, ev sahiplerine kendi mekânlarının fiziksel istilâsına karşı dâva açma hakkı veren on dördüncü yüzyıl başındaki mahkemelerde şekillenmeye başladı (Vincent, 2016; 15).

Mahremiyetin mülkiyetle olan ilişkisi tarihte oldukça erken yer edinir. Böylelikle mahremiyet ev tasarımının evrimi konusunda büyük rol oynar. Ortaçağ sonlarına bakıldığında, bina dağılımlarının katıksız fiziksel varlığından türeyen bir konfor varlığı görülür. Yaşam alanları çiftlik hayvanlarından uygun biçimde ayrılır ve hane halkı, eviçi ve üretime dönük faaliyetlerini kendilerine ait olan odalarında gerçekleştirir. Mevsimlik iş ihtiyaçları, ısı ve ışıktaki değişimler, ev halkının günlük rutini haline gelir. Pencereler küçülür. Alt orta sınıflar ve daha yüksek sınıflar, salona bitişik olan odaların olduğu tek katlı evleri de kullanırlar. Özel olan alan ise

sadece şahsi eşya ve kıyafetlerin saklandığı alanlar olarak bilinir. Ancak geçen yüzyıllarla birlikte bir inziva alanı gelişir. Modern mahrem ev anlayışı zenginliğin beslediği tutkuyla başlar ve nüfus içinde daha fazla kesimin geçim sıkıntısından uzaklaşmasıyla birlikte hız kazanır. Mahremiyet ile aile ikametgâhı arasında gözle görülür temel bir çizgi belirir. “*ister bir zenginin evinde, ister fakir bir çiftlik evinde olsun, açık veya kapalı kapı hem bir sembol, hem de bir gerçekliktir*” (Vincent, 2016: 20-22). Kapı eşiği, geçilmek için izin alınması gereken bir alan olur. Eğer evde erkek yoksa ve kapı kapalıysa bu hane misafirin içeri girmesi için uygun değildir ve uygun zaman beklenir. 15. yy’dan sonra evlerde hırsızlık yapmak kanunlara göre ağır bir suç olarak görülmeye başlanır. Hava karardıktan sonra kapıya gelen yabancılar, yüzlerini gösterme ve hane halkından kendini gizlememe yasasını gözetir (Vincent, 2016: 22-23).

Toplumsal hayatın ve sosyal ilişkilerin dışarıya bir yansıması olan ev, insanın kendini dışarıya nasıl göstermek istediğinin de bir göstergesidir. Birey kendisini eviyle kanıtlamaya çalışır ve bunun için emek verir. Sadece, dışarıya olan bir gösterme aracı olmayan ev, aynı zamanda insanın düşsel ve duygusal bir bağ da kurabildiği bir yapıdır. Ev, anıları saklar, bireyin belleğinde yer edinir ve iz bırakır. İnsanı sadece dışarıdaki kötülüklerden değil aynı zamanda kendi içindeki fırtınalardan da korur. 19. yy gerçekçi oyun yazarı Henrik Ibsen’de bireyin ev ile olan sosyal ve duygusal mücadelesini ele alır. Ev içinde geçen oyunlarında oyun mekânı, oyun kişilerinin bilinçdışının ve ruhsal durumunun bir yansıması olarak ele alınır.

III. BÖLÜM

3. HENRIK IBSEN'İN OYUNLARINDA MEKÂN OLARAK KULLANILAN EVİN OYUN KİŞİLERİNE ETKİSİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

3.1. Henrik Ibsen ve 19.yy. Tiyatrosu'nda Mekân Algısı

Henrik Ibsen 1828 yılında Skien'de doğar ve 1906 yılında Kristiana'da ölür. Norveçli oyun yazarı Ibsen, burjuva tragedyasının temsilcilerindendir. Eleştirel gerçekçi tiyatronun öncülerinden olan yazar, varlıklı bir tüccarın oğludur. Yaşadığı küçük kentin dar kafalı yaklaşımından kurtulmak için 1850 yılında Kristiana'ya giderek, üniversite adayları için düzenlenen eğitim kurslarına katılır. Koşuklu tragedyaya olan ilk oyunu **Catilina'yı** 1850 yılında yayımlar (Çalışlar, 1995: 318). Catilina oyunu, Scribe'in biçimsel ustalığını ve romantiklerin başkaldırısını kapsar. 1850'de ilk oyununu yayınladıktan sonra 1851 yılında Bergen'de yeni açılan Norveç Ulusal Tiyatrosu'na kadrolu oyun yazarı ve sahne amiri olarak atanır (Nutku, 2000: 318). 1857 yılına kadar Ibsen, 145 oyunun sahnelenmesinde asistanlık yapar ve yedi oyun yazar. Oyun yazmanın haricinde şiirler yazar, gazetecilik yapar (Brockett, 2000, 493,495). Ibsen, tiyatro iflas edince yazar olarak kendisine yardım bağlanması için meclise başvurur ve reddedilir. 1863'te Norveç'in en köklü tiyatrosu olan Kristiana Tiyatrosu'na edebi danışman olur ve burs için yine hükümete başvurarak "kendisine burs değil, iyi bir dayak gerektiği" yanıtını alır. 1864 yılında yayınladığı **Tahtı İsteyenler** adlı oyununun başarı kazanması üzerine hükümet yurtdışına Cizye gidebilmesi için kendisine mali yardımda bulunur. Dönemin en ünlü yazarı Bjornson'dan mali destek görerek 1864'te İtalya'ya gider ve 27 yıl yurtdışında yaşar. Roma, Ischia Adası ve Sorrento'dan sonra, 1868'de Dresden'e yerleşir. Stockholm'e giderek Kral'la yakınlık kurar. Süveyş Kanalı'nın açılışında Norveç'i temsil eder. 1874'te Norveç'i ziyaret eder ve ardından Münih'e yerleşir. 1885'te yeniden Norveç'e gider ve liberallerce hoş karşılanır. Kışları Münih'te yazları Tirol'de yaşamaya başlar. 1891 yılında Kristiana'ya geri döner. Modern tiyatronun babası sayılan Shaw'ın kendisiyle ilgili inceleme (The Quintessence Of Ibsenism 1891, Ibsencilik Özeti) kaleme aldığını, Çehov'un "en beğendiğim yazar" dediğini öğrenir. Gerçekçi ve eleştirel gerçekçi Batı Tiyatrosu üstünde derin etkiler bırakmış olan Ibsen, kendi konumunu şu sözlerle yansıtmıştır: " *yeni bir evrenin yaratılışına*

katkısı olanların başında geldiğim söyleniyor. Bense, tam tersine, yaşadığımız çağın birçok nedenden ötürü ancak bir takım yeni şeyler doğurabilecek, sona ermiş bir çağ olarak nitelenebileceğine inanıyorum” (Çalışlar, 1995: 318). Gerçekçi Tiyatro anlayışıyla yazdığı oyunları Almanya’da Freie Bühne, İngiltere’de de Independent Theatre tarafından programlı biçimde uygulanmaya konmuş olan ve 19 yüzyılın öbür büyük “burjuva” oyun yazarları gibi Romantik ve anarşist bir dünya görüşünün etkisinde yapıtlar veren Ibsen, yazdığı eleştirel gerçekçi oyunlarında, burjuva toplumu ve bireylerin yanılsamalarını, ruhsal çalkantılarını gösterir. Ibsen, burjuva bireyinin boşa çıkan yaşam uğraşını, burjuva toplumunun dış yüzü ile iç yüzü arasındaki karşıtlığın yol açtığı çelişkilerin üstesinden gelemeyişini irdeler (Nutku, 2000: 319).

Ibsen’in yazarlık serüveni üç evre içinde ele alınır. Birinci evre, Scribe, Sardou ve Dumas’nın iyi kurulu oyun tekniğiyle ve romantikciliğin etkisinde yazılmış oyunlar ile yarı tarih ve halk tiyatrosu oyunlarını kapsar; Kaempehoien (1850, Savaşçının Mezarı), 1851- Norma ya da Bir Siyasetçinin Aşkları, 1852- Ermiş Johanna gecesi, 1854-Ostraatlı Bayan Inger, 1854-Sollhaug’da şölen, 1857-Vikingler Helgeland’da. Ibsen’in ikinci evresindeki oyunlarda psikolojik açı derinleşir ve tam olmasa bile yazar oyunlarını bir sonuca yöneltmeye başlar (Nutku, 2000: 319). İkinci evresi oyunları, ütopyacı simgesel oyunlar olan; 1852-Modern Drama, 1862-Aşkın Komedyası, 1865-Brand, 1867-Peer Gynt, 1868- Gençler Birliği, 1864-73, İmparator ve Galyalıları’dır. Ibsen, ikinci evresinde burjuvazinin iki yüzlü, yalana dayalı toplumsal ve aile yapısını, gerçekçi görüşler ile sahte toplum yaşamı arasındaki çatışmayı, ele alır. 1863 yılında Brandes, Ibsen’in Tahtta Hak Arayanlar oyununu okuyunca Ibsen’e bir mektup yazar. Mektupta *“karakterlerinizin kendilerini çok genel olarak ifade etmelerine izin veriyorsunuz. Belli bir durum içinde o karakterlerin birer kişi olarak ne olduklarını bilmek önemliyken, bu karakterler binlerce duruma uyabilecek kadar genel oluyorlar”* (Nutku, 2000: 319) yazar. Brandes bunun yanında teknik konularda da Ibsen’i uyarır. Ibsen, gerçekçi oyunu olan Gençlik Birliği’ni yazdıktan sonra Brandes’e mektup yazar ve monolog ile sesli düşünmeyi kaldırdığını, fısıltıları azalttığını söyler. Böylece Ibsen, gerçekçi oyun yapısına daha uygun bir teknik kazanır. Ibsen, üçüncü evresinde toplum taşlamasına yönelir ve sarsıcı bir mizah yakalamak için toplumun temellerini kuran

kişileri ele alır (Nutku, 2000: 320). Üçüncü evre oyunları ise 1879-Nora, Bir Bebek Evi, 1881-Hortlaklar, 1882-Bir Halk düşmanı, 1884-Yaban Örneği, 1886-Rosmerholm, 1890-Hedda Gabler, 1888-Denizden Gelen Kadın, 1892-Yapı Ustası Solness, 1894-Küçük Eyolf, 1896-John Gabriel Borkman ve 1899-Biz Ölüler Uyanınca'dır (Çalışlar, 1995: 318).

Romantizm akımına tepki olarak doğan gerçekçi akımın öncülerinden olan Ibsen, hem gerçekçi hem de Natüralist tarzda eserler yazmıştır. Gerçekçi öğelerin daha ağır basmasıyla birlikte tiyatro sahnesinde de oynanan oyunun gerçekmiş gibi algılanmasını sağlayacak yöntemler geliştirilir. Gerçekçi akımın egemen olduğu 19. yy tiyatrosunda insan ilişkileri, bu ilişkilerin biçimlendiği toplumsal ortamın ve günlük yaşamın bütün ayrıntılarının yansıtılmasını gerektirir. Yazarların amacı, Antik tragedyalarda olduğu gibi tarihsel gerçeklik kazanmış söylenceleri sorgulamak, gelenekleşmiş rolleri irdelemek değildir. 19. yy gerçekçi tiyatrosunda, kimliğini oluşturmuş olan rolü sürdürmek ya da savunmak zorunda kalan kentsoylu insan görülür. Endüstrileşmeyle beraber toplum bir değişim sürecine girer ve yaşam koşulları değişir. Oyun yazarları da bu koşullar karşısında kimliğini korumak zorunda kalan ve etik değerleri savunan insanın dramı üzerine yoğunlaşır. Artık oyunlar, yeni tuzaklara gebe dış dünya ile değişimin kırılğanlaştırdığı insanların iç dünyaları arasındaki çatışmadan üretilir. (Şener, 2014:67,68)

Ibsen'in ilk dört düzyazı oyunu olan Toplumun Direkleri, Oyuncak Bebek Evi, Hayaletler ve Toplum Düşmanı'nda toplumsal modernleşme sürecinde bireyin, ekonomik ve politik olarak ilerleyen ama düşünsel olarak bireyin gerisinde kalan toplumsal kurumlarla (aile, din ve cemaatle) çatışması, aynı zamanda kapitalist düzenin ve ataerkil ailenin özündeki kokuşmuşluk irdelenir. Ibsen'in üçüncü çağdaş oyunu olan Hayaletler'de Bayan Alving söylemsel olarak bilinçaltını irdeler, bugün bireysel ve toplumsal bilinçaltı diye ayırdığımız olguların insan yaşamındaki baskıcı, yıkıcı ve gerici etkisini "hayaletler" eğretilemesiyle anlatır. Papaz Manders'in dinsel/ahlaksal idealizmine, onun temsil ettiği toplumsal baskılara o günün izleyicisini/okuyucusunu şok eden biçimde başkaldırır (Özdemir, 2009: 125).

Gerçekçi yazarlar insanın gücünü değil güçsüzlüğünü sorgularlar. Klasik tragedyalardaki, kendinden üstün güçlere, tanrılara, düzenin değer yargılarına karşı gelen kahramanın yerini çevresine ve çevre koşullarına bakılmaksızın kendini ve kendi değerlerini korumaya çalışan, bunun için direnen, mücadele eden insan alır.

Klasik tragedyada kahramanın, kendi döneminde de onaylanmış bir yüksek değeri korumak ve savunmak için savaşıma girmesine ve bu değeri ölümü pahasına zafere ulaştırmasına karşın, Gerçekçi dram kahramanı hem kendinin, hem savunduğu değerın yenilgisini kabul etmek zorunda kalır. İnsanın üstün yeteneklerine dair olan inanç yitirilmiştir. Soylu kahramanların yerini beceriksiz kurbanlar almıştır. Bu insan gerçekleri göremez, durumunu değiştiremez, kendi zaafına söz geçiremez. Kendini küçük, zayıf, terk edilmiş, bazen de suçlu hisseder. Fakat yenilgisini onurlu bir biçimde taşımasını da bilir. Yenilmiş fakat aşağılanmamıştır. Kişiliği ile eylemi ile üzerinde düşünülme hak etmiş, hoşgörümüzü, sevgimizi, merhametimizi kazanmıştır (Şener, 2011: 115).

Gerçekçi dramda, klasik tragedyanın sonunda ulaşılan genel uyumun yerini özel bir durumun karmaşık gerçeği ve bu gerçeğin bilinci alır. Bu bakımdan geleneksel tragedyada değişiklikler yapılır. Oyun kişisi, yenilgiye koşullu olsa da, saygınlığını yitirmez ve karakterler üzerine düşünülen kişiler olur. Toplumdaki çürümenin insanı dıştan etkilemekle kalmayıp içten çürüttüğünü gösteren oyunları Ibsen, trajik olanı kahramanın bu çürümenin bilincine vararak acısını yaşamasını da ele alır. Hedda Gabler ve Hayaletler oyununda öfkenin, pişmanlığın, yalnızlığın, umursamazlığın dramı yansıtılır. Hedda Gabler oyununda, oyun kahramanının, hak ettiğini elde edememesi, haksızlığa uğramışlık düşüncesi taşıması, bunun öfkesini içinde yaşatması ve öfke ile giriştiği eylemin sonucunda da yanlışını görüp pişmanlık duyması Aias gibi bir tragedyayla benzerlik gösterir (Şener, 2011: 116-118).

Geleneksel tragedyaya ile gerçekçi dramın bir diğer farkı da geleneksel tragedyada geçici bir süre için bozulan toplum düzeninde etik değerlerin egemen olmasına ve kahramanın eylemi ile bu değerleri güçlendirmesine, karşıtlıklar varsa onları dengeleyip uyum sağlamasına karşın, gerçekçi dramda örtük bir değer karmaşasının sürmesi ve kahramanın eylemi ile bu karmaşayı su yüzüne çıkarması yer alır. Hayaletler oyunu buna örnek verilebilir. Bu oyunda toplumun karmaşık

yapısına koşut olarak bireyin ruhunda da benzer bir karmaşıklığa tanık olduğu görülür. Birey çevresine karşı çıkmasına rağmen içindeki öfke ve nefretin etkisi altında kalır. Modern tiyatronun ilk basamağı olan gerçekçi tiyatro, kaçınılmaz bir gerçeğin algılanmasını sağlayarak ve bunun sonucunda derin bir acı uyandırarak trajik olanla benzerlik gösterir. Bu gerçek ne kadar karmaşık ve çelişkiliyse o kadar düşündürücüdür. Aynı zamanda oyunların belli yer ve zamana oturtulmuş olması, o zamana ve yere özgüymüş gibi duran gerçeklikle, kendi gerçeğimizin içinden çıkılmaz karmaşıklığı ve çelişkileri arasında köprüler kurar. Gerçekler, izleyen tarafından keşfedilirken, insan olmanın zorluğu ve onuru da gözler önüne serilir (Şener, 2011: 116-119).

Gerçekçi oyunlarda, ortalamadan üstün kahramanın yerini sıradan insan, karşı koyma, ya da başkaldırı biçimindeki eylemin yerini çevre koşullarına karşı etkisiz bir tepkinin aldığı görülür. Dramatik olanın oluşmasında kişinin eyleminden çok, içinde bulunduğu durum karşısındaki tavrı ve tutumu belirleyicidir. Bu tavır, eyleme dönüşün, dönüşmesin, oyun kişinin moral kişiliğinin göstergesidir. Yazar bu kişiliği, temsil ettiği değerlerle birlikte tartışmaya açmıştır. Söz konusu olan, Antik tragedyalarda olduğu gibi, kamunun paylaştığı ya da Klasik dönem tragedyelerinde olduğu gibi yönetim erkinin sahip çıktığı değerler sistemi değil, bir değerler sisteminin geçerliğini yitirmekte olmasıdır. Bu durumda ahlak kahramanlarının hareket alanı kısıtlanmıştır. Oyun kişisi bu eşik durumunda sınanacak, Ibsen'in ve Çehov'un oyunlarında olduğu gibi, ısrarla kendi değerlerine bağlı kaldığı, değişime ayak uydurmayı reddettiği için yıkıma uğrayacak, fakat onurunu koruduğu için seyircinin onayını ve sempatisini kazanacaktır(Şener, 2011: 49).

Gerçekçi tiyatroyla birlikte, seyirci yerlerinde, giysilerde, sahne ressamlığında değişiklikler yapılır. Sahnelenen oyunlarda tarihe uygunluk aranmaya başlaması zaman almıştır. Ancak 19. yy'ın başında oyunlarda, dekorlarda ve kostümlerde tarihe uygunluk gözetilir ve oyunlar buna uygun bir şekilde sahnelenir. Gerçekçi tiyatro, sahne tasarımında da kendisini göstermeye başlar. 1804 yılında Almanya'daki Mannheim Saray Tiyatrosu'nda bir sahne ressamı kanatların aralarını kapatarak kapılar ya da pencereler yapar. Bu sıralarda Fransız sahnelerinde kutu dekora benzer dekorlar vardır ve artık çerçeve sahneler kullanılmaktadır. Kutu dekorla birlikte sahne değiştirme konusunda zorluklar yaşanır. Kanatlarla kolayca

yapılan değişiklikler kutu dekorlarla sağlanamaz. Bütün bir perdenin tek bir dekorla oynandığı oyunlarda dekor değişimi sağlansa da, Shakespeare'in oyunlarında kutu dekor kullanmak sorun yaratmıştır. Sadece sahne, dekor ve kostüm değil aydınlatma alanında da değişikliklere gidilir. 1817 yılında Londra sahnelerinde ilk kez havagazı ışığı kullanılır. Bu yüzden elektrikle aydınlatmaya geçilene kadar, Avrupa ile Amerika'da dört yüze yakın tiyatro yanar. Ayrıca 19. yy'da ışık saçan taşların yardımıyla aydınlatma yolları da denenmiştir (Fuat, 2010: 181-183).

Gerçekçi tiyatrodaki uygulamada gözetilen kurallar sadece oyun yazarlığı ile ilgili değildir. Dekor, aksesuar, kostüm, ışıklandırma sanatlarının da kuralları belirlenmiştir. Sahne görüntüsünde gerçeği en inandırıcı biçimde yansıtmak ve yaratmak için çeşitli tekniklerden yararlanır. Gerçekçi tiyatrodaki sahne üzerindeki her şeyin gerçek yaşama uygun bir şekilde yaratılması gözetilir. Sahnede, sanki bir oyun dünyası değil, gerçek bir yaşam varmışçasına mekân yaratılmaya çalışılır. Gerçeğin duyumlara yönelik özellikleri, sesi, rengi ve biçimi, hatta kokusu yaşamdan kopya edilerek yansıtılır. Bunun amacı, gerçeklik duygusunu sağlamak ve yanılsama yaratmak içindir. Sahne, üç duvarlı bir dünyadır ve sahne ağzı dördüncü duvar olarak düşünülür. Dördüncü duvarın saydamlığı seyircinin sahne mekânının içini görebilmesini sağlar. Dekor, kostüm ve aksesuarlar gerçek yaşamın kopyasıdır. Bu nedenle sahne mekânının yaratılmasında ayrıntılara çok önem verilir. Sahnede gerçekçi bir görüntü yaratma eğilimi on dokuzuncu yüzyılda Saxe Meiningen topluluğu gibi ünlü tiyatroların öncülüğünde başlar (Şener, 2011: 190-207).

André Antoine için sahne mekânı bir iç mekan ise, sahnenin dört yanının, dört duvar ile birlikte kurulması gerekir. Seyircilerin, sahne üzerinde olup bitenleri seyretmelerini sağlamak üzere, dördüncü duvarı ortadan kaldıracağı hesaba katılmamalıdır. İç mekân olarak yaratılan sahnenin salonları, odaları da açık seçik tasarlanmalı ve belirtilmelidir. Bir kapının azıcık açılması ile görünen odalar bile atlanmamalıdır. Kısacası, sadece eylemin geçtiği yer değil, bütün ev bir bütün olarak düşünölmeli ve sahne mekânına tüm ayrıntılarıyla katılmalıdır. Tüm bunlar tamamlandıktan sonra dördüncü duvar olarak tasarlanan kısım kaldırılmalıdır (Şener, 2011: 190-207). Ev içi mekânı yaratılırken odaların ayrıntılı bir şekilde düşünöldüğü gibi ev içi eşyaları da aynı titizlikle düşünölmelidir.

Ev içi dekorlarımızda, ufak tefek eşya bulunduğundan, küçük küçük ve çeşitli donatımdan (aksesuardan) korkmamalıyız. Bunlar, buldukları o iç dekora canlılık ve yaşam katarlar. Bunlar, yönetmenin yeniden yaratmaya çalıştığı çevreye ölçülemeyecek derecede bir içtenlik duygusu, bir aslına uygunluk niteliği verir (Şener, 2011: 190-207).

Gerçekçi akımın gelişip güçlenmesinde büyük rol üstlenen André Antoine, oyuncuyu eşya ile çevrelemeye önem vermiştir. Antoine, sahne mekanında fazla eşya kullanımının oyuncunun gerçek insana daha çok benzemesine yardımcı olacağını düşünür. Bu yüzden Antoine'a göre, sahne mekânını yaratmak için çevresel etmenleri göstermek gerekir. Sahne mekânında tavan görüntüye somutluk ve ağırlık kazandırırken, kapı, pencereler de somutluk duygusunu pekiştirmeye yardımcı olur. Emile Zola'da, sahnede somut nesne kullanılmasına önem verir. Oyun kişisi, kuşkuya yer bırakmayacak biçimde belli bir yerde ve belli bir eşya arasında gösterilmelidir. Konstantin Stanislavsky de burjuva insanının sahne mekânında somut nesnelere görmekten hoşlanacağını belirtir. Tüm bunların yanında sahne mekânında gerçeği yakalamak için André Antoine'ın bir oyunda sahnedeki kasap dükkanına gerçek et asmıştır. Amerikalı yönetmen Belasco ise gerçekçi yöntemle sahnelediği bir oyununda gerçek çamaşır yıkama makinesi çalıştırmıştır (Şener, 2011: 208-209). Günlük yaşam gerçeğinin sahne mekânında yansıtılmasında 1876 yılında Comedie Française'te sahnelenen **My Friend Fruitz** oyununda çiftlik sahnesinde pompadan gerçek su akıtılmış ve ağaçlardan gerçek kirazlar yenmiştir (Brockett, 2000: 448).

19. yy yazarlarından eleştirel gerçekçi tiyatronun öncülerinden Henrik Ibsen, Bir Bebek Evi Nora, Hedda Gabler, Hayaletler, Yapı Ustası Solness ve Yaban Ördeği oyunlarında burjuva aile yaşantısını gerçekçi bir biçimde sunar. Burjuva ahlak anlayışı ve aile ilişkilerini ev içi mekânında ele alan Ibsen, mekânın birey üzerinde kurduğu bağı seyircinin algılayabileceği ölçüde büyüterek ele alır.

3.2. Nora-Bir Bebek Evi ile HeddaGabbler Adlı Oyunlarda Evin Kişiler Üzerindeki Etkisi

Ibsen, **Nora, Bir Bebek Evi** adlı 3 perdelik gerçekçi oyununu 1879 yılında yazar. Ibsen'in bu oyunu, kendisine hep bir bebekmiş gibi davranıldığını fark eden Nora'nın kendini bulabilmesini ve birey olma çabasını anlatır (Brockett, 2000: 494).

Oyun, orta sınıf burjuva ailesi olan Helmerler'in evinde geçer. Nora Noel alışverişinden döner. Nora'nın kocası TorvaldHelmer yeni terfi almıştır ve akşam evde Noel kutlaması olacaktır. Torvald çalışma odasında çalışırken Nora aldıkları ile ilgilenmektedir ve eski arkadaşı Linde ziyarete gelir. Linde'nin paraya ihtiyacı vardır ve Nora'dan eşinin ona bir iş bulmasını ister. Nora'da bu durumu eşiyile konuşacağını söyler. Nora'nın eşi Torvald, yanında çalışan Krogstad'ın yerine Linde'yi işe almaya karar verir. Çünkü Krogstad'ın imzada sahtecilik gibi yasa dışı işleri vardır ve Torvald onunla çalışmak istemez. Ancak Nora, yıllar önce kocası hasta olduğu için Krogstad'dan borç para almıştır ve kendi babasının imzasını taklit etmiştir. Eşi Helmer, Nora'nın borcu olduğunu bilmemektedir. Krogstad, işinin sallantıda olduğunu öğrenince, Nora'yı tehdit eder ve bunun bir suç olduğunu, kocasına da her şeyi anlatacağını söyler. Bir mektup yazarak posta kutusuna atar ve gider. Linde ile Krogstan'ın eskiden bir ilişkisi olmuştur ve Linde, Krogstad'ı ikna etmeye çalışır. Nora'nın evliliği tehdit altındadır. Akşamki kıyafet balosu için hazırlık yapan Nora, eğlence sonrası kocasının her şeyi öğreneceğinin farkındadır. Balodan sonra kocası Helmermektubu okur ve Nora'nın yalanlarını, imzada sahtecilik yaptığını öğrenince sadece kendini düşünür ve Nora'ya artık bu evliliğe devam edemeyeceklerini, Nora'nın kötü bir anne olduğunu, bu durumun kendi adını lekeleyeceğini söyler. O sırada yeni bir mektup gelir ve mektupta Nora'nın senedi vardır. Nora kurtulmuştur. Kocası Helmer hemen sevinir ve Nora'ya bir bebekmiş gibi sevmeye, konuşmaya başlar. Ancak Nora, gerçekleri görmüştür. Bu evde bir bebekten farkı yoktur ve eşinin onu kafesteki bir kuş gibi bu evde tuttuğunu anlar. Balo kıyafetini çıkarır, eşini ve üç çocuğunu arkasında bırakarak evi terk eder.

Çağdaş Tiyatronun öncüsü olarak kabul edilen Ibsen'in Nora: Bir Bebek Evi adlı oyunu cinsiyet üzerine köklü görüşlerin yansıtıldığı, aile, sorumluluk ve özgürlük temaları üzerine kuruludur. Norakaracteri, bir kadında olması gereken

nitelikleri izleyicilere aktarmaya çalışır. Genç ve güzel bir anne olan Nora, eşi Helmer tarafından toplumsal olaylarla kasıtlı olarak ilgilendirilmemiş, kocasının korkusundan ara sıra yalan söylemek zorunda kalan, iyi niyetli bir kadındır. Oyunun sonunda kocasının tüm yalvarmalarına karşın kapıyı çarparak oyuncak bebek evini terk eder. Nora'nın bu hareketi kafesinden çıkan bir kadının özgürlüğüne kavuşmasıdır (Baştan, 2015:179). Oyunun mekansal ayrıntıları Ibsen tarafından oluşturulmuştur.

Birinci Perde: Rahat, lüks olmayan ancak zevkli döşenmiş bir oda. Arka tarafta sağda antreye açılan bir kapı; solda geride Helmer'in çalışma odasına açılan ikinci bir kapı. Her iki kapının arasında bir piyano. Sol duvarın orta kısmında bir kapı ve bunun hemen yakınında bir pencere. Pencerenin yakınında çevresinde koltuklar ve küçük bir kanepede bulunan yuvarlak bir masa. Sağdaki duvarda bir kapı ve duvarın önünde çevresinde birkaç koltuk, bir sallanan sandalye bulunan bir çini soba. Soba ile kapı arasında bir küçük masa. Duvarlarda gravürler. Üstünde, porselen eşyalar ve sanatsal değeri olan bazı biblolar bulunan bir etajer; içinde lüks deri ciltli kitaplar olan küçük bir kütüphane; odalar halı döşeli. Soba yanmakta. Bir kış günü (Ibsen, 2011: 7).

Oyunun dekoru gerçekçidir, mevsim kıştır ve oyun iki günlük bir süreçte geçer. Mekân ev içidir. Nora ve ailesi orta sınıf burjuvasını yansıtan bir evde yaşar. Evin ana merkezi zevkle döşenmiş olan salondur. Salon, eve dışarıdan gelen için gözlemlenebilecek en iyi ev içi mekânıdır. Eğer bir aile dışarıdan gelene konumu ya da statüsüyle ilgili bir şey sunmak isterse bunu evin salonunda gösterir. Ev içindeki kapılar salona açılır. Evde Helmer'e ait bir çalışma odası vardır ve Helmer gününün çoğu vaktini burada geçirir. Nora ise gününü evin merkezi olan salonda geçirir. Helmer'in çalışma odası sadece ona aittir. İstedığı zaman kilitleyebilir ve misafirleriyle olan görüşmelerini bu odada gerçekleştirir. Nora, oyun boyunca Helmer'e ait olan çalışma odasından uzak tutulur. Nora, bir kadın olarak salondan sorumludur ve salon Nora'nın zevkini yansıtmaktadır. Biblolar ve gravürler, Nora'nın burjuva sınıfına ait olduklarını ve durumlarının iyi olduğunu dışarıdan gelenlere göstermek için tercih ettiği aksesuarlardır. Oyun boyunca Nora bu aksesuarlarla ya da kütüphanedeki kitaplarla hiç ilgilenmez. Çünkü bu aksesuarlar ve kütüphane tamamen göstermelidir. Piyano iki kapının arasında sahnenin tam

ortasında durur. Piyano bu evin burjuva ailesine ait olduğunun göstergesidir. Aynı zamanda piyano duygusal bağların kurulmasını da sağlar. Oyunda Helmer'in piyano çaldığı ve Nora'nın şarkı söyleyerek dans ettiği görülür. Bu esnada Helmer ve Nora gerçekten mutludurlar ve birbirlerine sevgi sözcükleri söylerler. Salon ve çalışma odası sosyal ilişkilerin kurulduğu bir alan olduğu için göz önündedir. Ancak mahrem olan yatak odası, salona uzak bir şekilde konumlanır. Helmerler'in evinde bu durum açık bir şekilde görülür. Evin bölümlerinin kapıları salona açılırken, yatak odası gösterilmez ve kapısı salona açılmaz.

Nora'nın Noel için alışverişinin bitmesiyle başlayan oyunda mekân Nora'nın ruh halini yansıtmaktadır. Bir kış gününde yanan sobayla ısınan evde, akşam için hazırlanan Noel ağacı, hayatı yolunda ve düzende giden Nora'nın yaşamından bir kesit sunar. Nora, mutlu ve huzurlu bir ev ortamı yaratmak için, çocuklarını, evde çalışanları ve evine aldığı yeni oyuncaklarıyla, yaşam alanını güzelleştirir ve evin salonunda tıpkı bir çocuk gibi çam ağacıyla oynar. Dışarıdaki hava şartlarından bireyi koruyan ev, soğuk kış gününde evine gelen Nora'ya sıcak yuvasına geldiğini hissettirir. Çünkü çini soba yanmaktadır ve alışverişten evine dönen Nora'yı sıcak, huzurlu bir ev karşılamıştır.

Nora, Noel için çam ağacı, çocukları ve evdeki diğer çalışanlar için hediyeler almıştır. Çam ağacı, kocasının yeni işinin getireceği maddi rahatlığın, statünün göstergesidir. Çam ağacı ne kadar büyük ve süslüyse evdeki refah seviyesi de o kadar yüksektir. Çünkü akşam eve, dışarıdan arkadaşları da gelecektir ve Noel kutlanacaktır. Ev içindeki eşyalar, dekorasyon, dışarıdan gelen için o evde yaşayan insanların sosyal statülerinin bir aynasıdır. Ev ne kadar şatafatlı döşendiyse ev sahibi o kadar zengindir. Bu yüzden Nora'nın eve aldığı çam ağacı, eşinin yeni işinin, maddi açıdan rahatlayacak olmalarının yansımasıdır. Geçen yıl Noel hazırlığı için üç hafta eve kapanan Nora, bu yıl maddi rahatlıklarından dolayı bu işini sadece bir günde halletmiştir. Helmer, Nora'nın üç hafta eve kapanmasıyla ve sadece Noel süslemeleriyle ilgilenmesinden çok sıkıldığını dile getirirken bu yıl buna gerek kalmamasından oldukça memnundur.

Helmer: Geçen Noel'i düşünsene. Bize sürpriz yapacaksın diye, üç hafta boyunca her akşam sabahlara kadar Noel ağacını süsleyip, diğer bütün güzel şeyleri yapıp yetiştireceksin diye eve

kapanmıştın. Hayatımda yaşadığım en sıkıcı günlerdi o üç hafta (Ibsen, 2011: 12).

Helmer için Nora evin huzurlu ve mutlu olmasını sağlamalıdır. Ciddi işlerle ilgilenmemelidir. Bu yüzden Nora'yı kendi işlerinden hep uzak tutar. Hatta evin içindeki posta kutusunun anahtarını bile Nora'ya vermez. Nora'nın evine gelen posta ve mektuplardan haberi yoktur. Dışarıdan gelen Linde ise bu durumun farkında olan bir oyun kişisidir. Nora'ya hala bir çocuk olduğunu hatta gerçek bir derdi bile olmadığını söyler. Genç yaşta dul kalan ve geçimini sağlamak için iş aramaya gelen Linde büyük sıkıntılar çekerken, Nora onun için evin işleriyle uğraşan, gerçek bir derdi bile olmayan bir çocuktur. Hem kendi evinde hem de dışarıdan gelen için çocuk olarak görülen Nora, ciddi bir iş yapamayacak kadar da tecrübesiz görülen bir kadındır. Nora, çocuklarıyla evin dışında oyun oynamak yerine salonda oynamayı tercih eder. Zaten burası Nora'nın oyun alanıdır. Bu yüzden çocuklarıyla ev içinde vakit geçirir.

Nora, çocuğu Emmy için bebek evi ve bebek alır. Nora'nın çocuğuna aldığı hediyeler aslında kendi yaşamıdır. Helmer'in oyuncak bebeği olan Nora, aslında bir bebek evinde yaşamaktadır. Hem baba evinde, hem de yaşadığı evde kocası tarafından bebek gibi sevilen ve davranılan Nora'nın hayatı da kurmacadır. Evde her şey yolundaymış gibi davranan ve şarkılar söyleyen Nora, kocasından büyük bir sır saklar. Bu sırrın açığa çıktığında oyuncak evinin bozulacağını bilse de kurmaca bir mutlulukla yaşamaya devam eder. Helmer, burjuva ahlak anlayışı çerçevesinde borca ve ahlak dışı işlere karşı çok serttir. Helmer için dışarıdan alınan borç, ev içi düzenini sarsacak ve evin tüm atmosferini bozacak bir eylemdir. İşinde yeni yükselen Helmer'in en büyük korkusu da itibar kaybetmektir. Bu yüzden Krogstad'ı işten çıkarmaya karar verir. Çünkü Krogstad yasadışı işler yapmaktadır ve Helmer bu durumun kendi statüsünü olumsuz bir şekilde etkileyeceğinden korkar. Ancak, eşi Nora da bu normlara uygun olmayacak bir harekette bulunarak babasının imzasını taklit etmiş ve eşinin itibarını riske atmıştır. Diğer bir deyişle Nora, dışarıdaki tehlikeyi, evin içine taşımıştır. Krogstad aniden çıkagelir.

Krogstad: Affedersiniz... daire kapısı aralıktı, herhalde biri kapamayı unutmuş...

Nora: (Ayağa kalkar) Kocam evde yok, Bay Krogstad.
Krogstad: Biliyorum... (Ibsen, 2011:33)

Krogstad eve kapı açıkken girer. Kapı, içerisi ile dışarısını birbirinden ayıran çizgidir. Ev sahibinin iznine göre eve dışarıdan birileri girebilir. Kapı tehditlere karşı evi koruyan ve ev sahibine eve hâkimiyetini hissettirendir (Vincent, 2016: 15).Krogstad, kapı açıkken ev sahibinin rızası olmadan içeriye girer ve dışarıdaki tehdidi içeriye taşır. Nora'ya, imzada sahtecilik yaptığını, senedinin kendinde olduğunu ve her şeyi kocasına açıklayacağını söyler. Artık, Nora'nın evine dışarıdan bir tehdit girmiştir ve bu tehdit oyunun atmosferini değiştirecektir. Nora'nın, bu tehdiitten sonra bir bebek gibi çam ağacıyla oynaması karşılaştığı zorluklarla nasıl baş edeceğini bilemeyişinin ve çocukluğunun saflığına sığınmak isteyişinin bir göstergesidir.

(Helene ağacı yerine koyar ve dışarıya çıkar. Nora ağacı süslemeye başlar. Mumlar buraya... ve çiçekler... İğrenç adam! Saçma! Zırva! Aptallık! Her şey düzen içinde... Noel ağacı güzel olmalı. Seni memnun edecek her şeyi yapmak istiyorum Torvald... şarkı söyleyeceğim, dans edeceğim...(Ibsen, 2011:40).

Helmer'in, suç işleyen bir insanın, herkesin karşısında maske takmak zorunda olduğunu ve yalanın evin atmosferine yansıtacağını, bu zehrin tüm aileyi etkileyip, kötü olaylara neden olacağını duyan Nora gitme kararı alır ancak henüz buna cesareti yoktur. Çünkü Nora, bir bebektir ve dışarıdaki hayatı bilmiyordur (Ibsen, 2011:43). Kimsenin Nora'ya inanmadığı gibi Nora'da kendine inanmakta güçlük çeker. Çünkü Nora sadece ev de var olmuştur ve ev dışında işlerin nasıl yürüdüğünden haberi yoktur. Tıpkı kafeste yaşayan bir kuşun, özgür kaldığında nasıl hayatta kalacağını bilemediği gibi Nora'da ev dışında nasıl yaşayacağını bilmez.

İkinci perde: Aynı oda. Noel ağacı köşede piyanonun yanındadır, üstündeki süsler alınmış, ağaç bozulmuş, mumların yanarak boyları kısalmıştır; Nora'nın şapkası ve mantosu kanepenin üzerindedir(Ibsen, 2011: 45).

İkinci perdede Noel kutlanmıştır ve sabah olmuştur. Birinci perdede ki mutlu, sıcak ve neşe dolu olan evin atmosferi bozulur ve ev içi düzen Nora'nın ruh halini yansıtır. Tıpkı Nora'nın evcilik oyununun bozulması gibi Noel ağacı da bozulmuştur. İlk perdede, salonun ortasında duran ve süslenmek için bekleyen çam ağacı artık salonun arkasına taşınmıştır. Tıpkı Nora'nın mutluluğunun elinden alınması gibi süsler de toplanmıştır. Nora'nın bebek evi eskisi kadar huzurlu değildir. Nora, kaygılıdır ve evden gitmeyi düşünmektedir ancak hala cesareti yoktur ve bu evcilik oyununu sürdürmeye devam eder.

Nora: Bir dışarıya çıkabilsem! Hiç kimse gelmese ben yokken. Evde değilken hiçbir kötü şey olmasa. Aman aptalca bir düşünce. Kim gelmeye kalkar? Hep bunu kurmamam lazım. Şimdi şu kürkü bir temizle. Şu güzel eldivenlere bak, ne güzeller. Boşver canım, boşver... Bir, iki, üç, dört, beş, altı... (Ibsen, 2011: 47).

Evcilik oyununu oynamaya devam eden ve gerçeklerle yüzleşmekten korkan Nora, evindeki salonda kurmaca bir şekilde yaşamaya devam eder ve başka şeylerle oyalanır. Dışarıya çıkamaz çünkü Helmer tarafından sürekli kuş isimleriyle sevilen Nora, bu evin kafese kapatılmış kuşudur. Yaşadığı ev onun kafesidir ve Nora, bunun farkında olsa da bu alanı kendi oyunlarıyla özgür ve güzel bir yere dönüştürmeye çalışır. Ürkek bir kuştan farkı olmayan Nora'nın kafesinden çıkacak cesareti de yoktur.

Nora: Tarlakuşu bu evin içinde şarkı söyleyecek, her yerde cıvıl cıvıl ötecek... (Ibsen, 2011: 47).

Aynı şekilde, evcilik oyununu sürdürmeye ve gerçeklerle yüzleşmekten kaçarak bir şekilde yaşamaya devam eder. Ancak birinci perdede çocuklarıyla oyunlar oynayan Nora, ikinci perdede çocuklarıyla ilgilenmez, çocuklarını salona yani oyun alanına sokmaz ve onları hep dışarıda tutar. Çünkü artık bir suçlu olduğunu biliyordur ve çocuklarını kötü etkilemekten korkar. Çocuklarının etkilenmesi, evin atmosferini bozacaktır ve Nora bu yüzden çocuklarıyla karşı karşıya gelmez. Tek başına bu kurmaca mutluluğu sürdürmeye devam eder.

Üçüncü perde:Aynı oda. Kanepenin önündeki masa ve sandalyeler odanın ortasına çekilmiştir. Masanın üzerinde lamba yanmaktadır. Üst kattan müzik sesleri gelmektedir (Ibsen, 2011: 74).

Akşam olmuştur ve sahne tamamen ev içinde gelişen ve gelişmekte olan olayların bir yansımasıdır. Masa ve sandalyeler salonun ortasına konmuştur. Çünkü artık her şey gün yüzüne çıkacak, önemli şeyler konuşulacak ve ciddi kararlar alınacaktır. Tıpkı bir mahkeme salonu gibi herkes gerçeklerle yüzleşecektir. Masa, önemli kararların alınacağına göstergesidir. İlk önce Linde ve Krogstad yüzleşir, geçmişin hesabını birbirlerine sorarlar ve Nora'nın Krogstad'a olan borcu için önemli kararlar alırlar. Daha sonra Nora ve Helmer'in yüzleşmesi başlar. Helmer posta kutusundaki mektubu okur ve her şey açığa çıkar. Helmer, Nora'dan önce kendini ve dışarıdaki insanların ne diyeceğini düşünür.

Helmer: Bu iş ne pahasına olursa olsun örtbas edilmeli senin ne ve benimle ilgili ne varsa, aramızdaki her şey, dışardan eskiden olduğu gibi görünmeli. Bu tabii, yalnız dış dünyanın gözü için olacak. Açıklamaya gerek yok, sen yine burada evde kalacaksın. Ama artık çocukların terbiyesi ile sen ilgilenmeyeceksin burada sana Güvenemem. İçtenlikle sevdiğim bir kadına bunları söylemeye mecbur kalmak, ne zor geliyor bana ünlem tamam artık her şey sona erdi. Bugünden sonra artık mutluluk olmayacak yalnız yıkıp dökükleri geriye Kalanları toplamak, görünüşü kurtarmak kalıyor... (Evin kapısının zili çalar. Helmer korkarak) Bu da ne şimdi? Bu geç saatte? O olmalı? Saklan Nora! Hasta olduğunu söyle.

Helene: Size bir mektup hanımefendi.

Helmer: Bana ver. (Mektubu alır ve kapıyı kilitler) Evet... ondan. Sen alamazsın ben okuyacağım(Ibsen, 2011: 91).

Helmer, gerçekleri öğrenir ve dışarıya karşı içerinin görüntüsünün ne olacağını düşünerek, Nora'ya bu evde kalmaya devam edeceğini ama asla eskisi gibi olamayacaklarını söyler. Aslında, kurmaca bir aile hayatı süren sadece Nora değildir. Helmer de aynı şekilde bu oyunu sürdürmeyi tercih eder. Mektubu aldıktan sonra kapıyı kilitler çünkü içeriye kimsenin girmesini istememektedir. Ayrıca içeride gizli ve kimsenin duymaması gereken şeyler konuşulmaktadır. Bu kapı aynı zamanda Nora'nın kuş kafesinin kapısıdır ve hâkimiyeti Helmer'in elindedir. Helmer, bu

durumun farkındadır ve Nora'yı bu kafeste tutmaya devam edecektir. Ancak Nora, Helmer'e masaya oturmasını ve konuşmaları gerektiğini söyler. Nora, bu masada, bütün gerçeklerle yüzleşir. Mutlu olmadığını, sadece mutluymuş gibi yaşadığını artık farkındadır. Nora'nın temize çıkması Helmer'in tüm fikrini değiştirir ve her şeyin eskisi gibi olacağını sanarak Nora'ya bir bebekmiş gibi, kuş isimleriyle seslenip onu sevmeye devam eder.

Helmer:(...) benim küçük, ürkek ötücü kuşum. İyice rahatla, güvendesin artık; benim güçlü kanatlarım altındasın. (Kapının önünde dolaşır) Oh çok şükür, evimiz ne kadar huzurlu ve güzel, Nora. Sen burada güvendesin; seni, sanki bir şahinin parçalayıcı pençesinden yaralanmadan kurtardığım bir güvercin gibi koruyacağım; senin o korkuyla çarpan kalbini sükûnete kavuşturacağım. Arka arkaya hepsi olacak, Nora, inan bana. Yarın sana her şey bambaşka bir gözle görünecek; çok geçmeden her şey tekrar eskisi gibi olacak; seni bağışladığımı sana sık sık tekrarlamama gerek kalmayacak...(Ibsen, 2011: 93)

Evlerin duvarları serttir ve dayanıklı olmak zorundadır. Çünkü insana güven duygusunu bu güçlü duvarlar, sağlam yapılar verir. İçinde yaşayan insan, dışarıdaki kötü ve vahşi olandan korunduğunu hisseder (Bachelard, 2014: 35). Helmer'in, Nora'yı koruyacağı güçlü kolları aslında evin duvarları, Nora'nın da yaşadığı kafesin çerçevesidir. Nora'yı güvende tutacak şey yaşadığı kurmaca bebek evidir. Ancak Nora artık güvende olmak isteyen, kafese kapatılmak istenen bir kuş değil, kapıdan çıkıp giderek özgürlüğünü bulacak olan ve gerçek hayatı tecrübe edecek bir kadındır. Artık evin duvarları Nora için yeterli değildir çünkü Nora gerçek olan hayatın peşine düşecektir. Tüm bu sahtelikten ve kurmacadan kurtulmasının tek yolu vardır o da bu evi terk etmektir. Çünkü bu evin ne duvarları ne eşyaları ne de anıları gerçektir. Nora, bu evde yaşadığı sekiz yıl boyunca sahte anılar biriktirmekten başka bir şey yapamadığını fark eder. Gerçek olan yaşadığı bu ev değil dışarıdır. Helmer'in istediği gibi değil kendi istediği gibi bir birey olabilmek için üzerindeki balo kıyafetini çıkartır, kendi giysilerini giyer ve kocasıyla, üç çocuğunu geride bırakarak oyuncak evini, hapsediği kafesini terk eder.

Bir Bebek Evi oyununda mekân ve oyun kişileri arasında sıkı dokunmuş bir bağ vardır. Oyun alanı olan salon, oyunun başından sonuna kadar bir değişim

gösterir. Aslında mekandaki bu değişim, Nora ve Helmer'in evliliklerinde yaşanan değişimin göstergesidir.

Aynı durum Ibsen'in Hedda Gabler oyunu içinde geçerlidir. Ibsen, Hedda Gabler isimli trajik oyununu, 1890 yılında yazar. Dört perde olan oyunda, general kızı olan Hedda'nın yanlış bir evlilik sonucu yeni taşındığı evde özgürlüğünü kaybetmesi ve geçmişte yaşadığı bir olaydan dolayı intikam için neler yapabileceği gösterilir (Şener, 2011: 30,31).

Oyun, Tesman'ın halası Julia'nın evlerine gelmesiyle başlar. Julia halanın gitmesiyle beraber eve Elvsted gelir. Elvsted, Tesmanlar'a Lövborg'un şehre geldiğini ve bir kitap yayınladığını söyler. Bunun üzerine Tesman, Lövborg'a evlerini ziyaret etmesi için mektup gönderir. Ancak, Hedda ve Lövborg arasında eskiden yaşanmış bir ilişki vardır ve bunu saklar. Daha sonra eve hakim Brack gelir ve Hedda'ya profesörlük kadrosu için Lövborg'u da değerlendireceklerini söyler. Bu durum Tesman'ı ve Hedda'yı rahatsız eder çünkü Tesman'ın bu işe ihtiyacı vardır. Lövborg, mektubu aldıktan sonra Tesmanlar'a ziyarete gelir ve Hedda ile karşılaşılır. Daha sonra eve Bayan Elvsted gelir. Elvsted ile Lövborg arasında yakın bir ilişki vardır çünkü Lövborg, Elvstedlerin evinde kalırken kitap için beraber çalışmışlardır. Bu yüzden Elvsted, Lövborg'a gönülden bağlıdır. Evdeki tüm erkekler, hakim Brack'ın evindeki partiye gider. Hedda ile Elvsted ise evde gelmelerini beklerler. Sabaha karşı Tesman eve gelir ve yanında sarhoşken Lövborg'un yere düşürdüğü ikinci kitabının kopyasını getirir. Tesman kitabı Hedda'ya bırakır ve ölüm döşeğinde olan akrabasını ziyarete gider. O esnada eve Brack gelir ve Lövborg'un kitabının çalındığını haberini verir. Daha sonra Lövborg gelir ve kitabının çalındığını değil kendisinin isteyerek attığını söyler. Elvsted gittikten sonra Lövborg Hedda'ya kitabını kaybettiğini anlatır. Hedda, Lövborg'a babasından kalma silahlardan bir tanesini verir. Lövborg gittikten sonra, Hedda kitabı yakar. Bayan Elvsted gelir ve Tesmanlara, Lövborg'un başına bir şey gelmiş olabileceğini söyler. Hakim Barack gelir ve Lövborg'un göğsünden vurulduğunu ve ölmek üzere olduğu haberini verir. Bayan Elvsted kitabın karalama notlarının kendisinde olduğunu söyler ve George Tesman'la beraber onları düzenleme işine girerler. Brack, Hedda'ya gizlice Lövborg'un kendini vurmadığını, başkasının kendisini yaraladığını söyler. Brack, Lövborg'un üzerinden çıkan tabancanın

Hedda'ya ait olduğunu bildiğini söyler ve üstü kapalı bir şekilde Hedda'ya kendi istediklerini yaptıracağını belirtir. Brack'ın kontrolü altına giremeyeceğini fark eden ve kocasını sevmeyen Hedda, yan odaya gider ve babasından kalma başka bir silahla kendini öldürür (Ibsen,2011: 103-206).

Birinci Perde:Koyu renklerin egemen olduğu, ince bir zevkle döşenmiş geniş bir salon. Karşı duvarda perdeleri iki tarafa açık geniş bir geçit: bu geçitten, salon stilinde döşenmiş küçük bir odaya geçilir. Salonun sağ duvarında tek kanatlı bir kapı antreye açılır. Salonun sol duvarında camlı bir kapı; bununda perdeleri iki ana açılmıştır. Camlı kapının ardında kapalı bir balkonun bir bölümü ile sonbaharın yapraklarını sararttığı ağaç görünür. Sahnenin önünde etrafında sandalyeler bulunan, üstü örtülü oval bir masa. Ön tarafta sağ duvara yakın büyük, koyu renk bir çini soba, yüksek arkalı bir koltuk, minderli bir ayak koyma pufu, ayrıca iki küçük sandalye. Arkada sağdaki köşede bir kanepeler ile küçük yuvarlak bir masa. Solda duvara yakın bir kanepeler daha. Camlı kapıya yakın bir piyano. Karşı duvardaki geçidin iki yanında üzerinde seramik ve porselen biblolar olan etajerler. Arkada görülen odanın karşı duvarında bir kanepeler, bir masa ve iki sandalye görünür. Bu kanepenin üstünde duvarda, general üniformalı, yakışıklı, yaşlıca bir adamın portre fotoğrafı asılıdır. Masanın üzerinde, opal camlı bir lamba sarkar. Salonun her tarafındaki vazo ve cam kaseler içinde çiçekler vardır. Ayrıca masanın üstü de çiçek buketleri ile doludur. Her iki odanın döşemesi de kalın halılarla kaplanmıştır. Sabah. Camlı odadan salona güneş girmiştir (Ibsen, 2011: 105).

Sonbahar mevsiminde ve iki günlük bir zaman diliminde geçen Hedda Gabler oyunu ev içinde geçer. Salonda koyu renkler hâkimdir ve oldukça geniştir. Evin bağlayıcı merkezi salondur. Tüm kapılar salona açılır. Yeni taşınan evin henüz düzenlenmesi bitmemiştir çünkü Tesmanlar balayından eve yeni dönmüşlerdir. İki kişi için oldukça büyük olan evde birden fazla salon vardır. Evin her yeri hediye gelen çiçeklerle kaplıdır. Sosyal hayatın ve statünün bir göstergesi olan salonda bir sürü mobilya vardır ve oyun boyunca mobilyaların hepsi kullanılmaz. Burjuva evlerinde sık rastlanılan çok mobilyalar ve sıkışıklık salona hâkimdir. Kapalı bir balkon vardır. Tek bir salonda birden çok oturma alanı yaratılmıştır. Birinci perde daha çok eve gelen Julia halanın ruh halini yansıtır. Her yerde çiçekler vardır, bütün pencereleri açtırmıştır ve eve güneş girer. Yeğeni, Hedda ile evlendiği için çok heyecanlıdır. Yeni taşındıkları bu evde genç çiftin mutlu bir şekilde yaşamalarını

arzu eder. Ancak Hedda, Julia halanın bu heyecanına karşılık vermez. Julia halanın heyecanı karşısında Hedda'nın isteksizliği evin bireyler tarafından algılanışında bir tersinleme oluşturur. Duvarda asılı olan general portresi Hedda ile ilgilidir. Çünkü Hedda bir general kızıdır ve bu yüzden oldukça sayılan, hayranlık duyulan, güçlü bir kadındır. Julia hala, Tesman'ın, Hedda ile evlenmesinden o kadar mutludur ki evde bir bahar havası yaratır. Ancak Hedda, Tesman'ı sevmiyordur. Sırf toplum baskısı yüzünden Tesman ile evlenmiştir. Ancak Tesman o kadar sıkıcıdır ki birkaç aylık balayı tatillerinde bile kütüphaneden çıkmamıştır. Hedda balayı boyunca çok sıkılmış ve yeni evinde de bu sıkıntının geçmeyeceğini anladığı için umutsuzdur.

Bayan Tesman: Aman estağfurullah, nasıl, yeni evinizde rahat uyuyabildiniz mi kızım?

Hedda: Teşekkür ederim, eh işte şöyle böyle...

Bayan Tesman: Şöyle böyle mi? Ama iyi görünüyorsun! Geldiğimde mışıl mışıl uyuyordun.

Hedda: Evet, çok şükür. Yeni bir yere alışmak başlangıçta zor oluyor Bayan Tesman. Yavaş yavaş olacak. (Sola bakarak) Ooo, hizmetçi balkon kapısını açık bırakmış. İçeri güneş doğmuş.

Bayan Tesman: Kapıyı kapayalım, o halde.

Hedda: Hayır hayır yapmayın! Sevgilim, şu perdeleri kapa. Loş bir ışık olsun yeter. (Ibsen, 2011: 115)

İnsanın yeni bir yere taşınması kolay olsa da, taşındığı yeri benimsemesi zaman alır. Başta sadece dekorasyon amaçlı yapılan eşya seçimleri ve düzenlemeler, zamanla insanda bir ait olma hissi yaratabilir ve bu eşyalarla bir bağ kurulur. İnsan yaşadığı yeri sevmek zorunda değildir, nefret de edebilir ancak yaşadığı yeri kendisine benzetir (Göka, 2001: 8). Çünkü insanın yaşam alanı, ruh halinin, iç dünyasının bir yansımadır. Bayan Julia, yeni taşınan evde mutlu bir evliliğin heyecanını çiçeklerle ve güneş ışığıyla dışa vururken, Hedda Gabler, yeni taşındığı, henüz yabancı olduğu ve kendisini ait hissetmediği bu evde güneş ışığından rahatsız olur. Çünkü içinde bulunduğu ruh hali bu kadar aydınlık değildir.

Jörgen: Orada neye bakıyorsun Hedda?

Hedda: Ağaçların yapraklarını seyrediyorum. Sapsarı olmuşlar, solmuşlar...(Ibsen, 2011: 118)

Hedda, pencereden dışarıya baktığında sadece solmuş yapraklar görür. Gördüğü aslında kendi hayatıdır. Evlenmeden önce bir general kızı olan Hedda, gösterişli kıyafetleriyle at üstünde özgür bir şekilde gezerken, şimdi sevmediği bir adamla aynı çatı altında yaşamak zorundadır. Artık eskisi gibi özgür değildir. Tıpkı yaprak gibi artık Hedda'nın hayatı da eskisi gibi canlı ve renkli değildir ve Hedda eski hayatındaki dışarıya özlem duyar. Hedda için pencereler, ulaşamadığı hayatın demir parmaklıkları gibidir. Ibsen bu durumu yansıtabilmek için büyük pencereleri olan bir salonu kullanır. Oyun boyunca Hedda evden hiç çıkmaz. Çünkü artık eskisi gibi özgür olamayacağını farkına varır ve kendisini eve kapatır. Ancak Hedda'nın statüsünü ve kendini kanıtlayabileceği tek yer vardır, o da taşındığı evdir. Çünkü kadınların varlık alanları evlerdir ve Hedda'nın kendini dışarıya kanıtlamasının tek yolu ev içi dekorasyondur. Dışarıdan gelen için oldukça gösterişli görünmelidir ve eski eşyalar olmamalıdır. Eski piyanoyu arka odaya kaldırıp yeni bir piyano almayı ister.

Brack: (...) İşin doğrusu, ev daha sade eşyalarla döşenseydi bana göre daha güzel olurdu.

Jörgen: Hayır asla öyle bir şey olamazdı. Sevgili Hedda'yı bir düşünsenize! Onu sizde iyi tanırız... Ben ona öyle küçük burjuva tarzında döşenmiş bir ev öneremezdim. (Ibsen, 2011: 118)

Tesman'ın kadrosu, Lövborg'un kitabının çok tutulması ve Lövborg'un şehre dönmesiyle birlikte gerçekleşmez. Artık maddi açıdan rahat olamayacaklardır ve Tesman, evlenirken Hedda'ya gerçekleştirmek için verdiği sözleri tutamayacaktır.

Hedda: Dostlarımızla sosyal bir yaşantımız olacaktı, büyük bir evde sürdürecektik yaşamımızı, böyle kararlaştırmıştık.

Jörgen: Hey Allah'ım evet buna ne kadar çok sevinmişim. Düşünsene, seçkin insanlar arasında sen evin hanımısın...evet evet şimdi bu duruma göre ikimiz yalnız, gözlerden uzak bir hayat geçirmek zorundayız burada Hedda. Olsa olsa arada bir halam Julia bizi görmeye gelir. Ah, sen Hedda... tamamen bambaşka bir hayat yaşamayı hak etmiştin! (Ibsen, 2011: 136)

Hedda, artık yanlış bir evlilik yaptığının ve bu evde mutsuz bir yaşam sürdüreceğinin farkındadır. Kentten uzak olan, sosyal hayatın olmadığı bu evde yalnızdır ve eski hayatına özlem duyar. Babasının portresini yeni evine taşınırken getirmiştir ancak eski hayatını da bırakıp gelmiştir. Geçmişine sığınan Hedda'nın elinde ona eski hayatını hatırlatan babasının portresinden başka bir şey yoktur. Kocasının evde olsa bile Hedda'nın yalnızlığına bir faydası olmaz. Çünkü paylaştıkları bir şey yoktur. Daha sosyal, eğlenceli bir hayat isteyen ve o vaatlerle evlenen Hedda tam tersi bir şekilde sessiz ve uzak bir evde tek başına kalmıştır. Evliliği gibi Hedda'nın evi de yanlıştır. Sıcak ilişkilerin bile kurulmadığı bu evde Hedda Gabler camdan dışarıya bakmaktan öteye gidemez. Üstelik, eskiden aşık olduğu adam şimdi kente gelmiştir ve kocasından daha başarılıdır.

İkinci perde: 1. perde'deki Tesmanlar'ın oturma salonu. Piyano kaldırılmış, onun yerine bir kitaplık ile şık bir yazı masası konmuştur. Kanepenin solunda küçük bir masa bulunur. Çiçeklerin çoğu yok olmuştur. Elvsted'in getirdiği çiçek buketi masanın üzerindedir. Öğleden sonra... Hedda üzerinde şık bir elbiseyle odada yalnızdır. Camlı balkon kapısının önünde bir tabancaya kurşun doldurmaktadır. Elindeki tabancanın bir benzeri, açık bir muhafaza kutusunun içinde yazı masasının üzerindedir. (Ibsen, 2011: 138)

Birinci perdedeki çiçekler artık yoktur. Eski olan piyano kaldırılmış ve yerine yenisi alınamamıştır. Piyanonun yerini kitaplık ve yazı masası alır. Jörgen'in kitaplara ve çalışmaya çok fazla vakit ayırdığı anlaşılır. Jörgen, kendini kitap yazmaya verirken bu sırada Hedda evde daha da yalnızlaşmaya başlar. Maddi açıdan bir rahatlama söz konusu değildir. Hedda, cam balkon kapısının önünde oturur ve yaşamını sorgular. Cam balkon Hedda'nın dışarıyla olan ilişkisini hala kesmediğini ama dışarıya da çıkamadığını gösterir. Camdan dışarıya bakan Hedda, aynı zamanda hayatını sonlandıracağı silahları da temizlemektedir. Onun için hayat ya dışarıdadır ya da yoktur. Ancak henüz bunun kararını vermemiştir. Hedda o kadar yalnızdır ki sadece dışarıdan onu ziyarete gelenlerle konuşur ve görüşür. Kendisi dışarıya çıkmaz. Akşam, Lövborg'un eve gelmesiyle Hedda ve Lövborg aralarında geçenleri gizlice konuşurlar. Lövborg, eskiden Hedda'ya tecavüz etmeye kalkmış, Hedda silah çekmiş ancak Lövborg'u vurmamıştır. Kendisini bir anda korkak olmadığını kanıtlama çabası içerisinde bulur. Lövborg, bu oyunda Hedda'nın dışarıdan gelen

geçmiştir. Hedda geçmişle yüzleşecek ve yarım kalan intikamını Lövborg'dan almaya çalışacaktır.

3.perde: Tesmanlar'ın evinde aynı salon. Arka odaya açılan geçidin ve balkon kapısının perdeleri kapalıdır. Masanın üzerindeki fanuslu lambanın ışığı kısılmıştır. Kapağı açık olan sobadaki ateş sönmek üzeredir. Elvsted, büyükçe bir şala sarınmış, ayaklarını bir pufun üstüne koymuş, sobanın yanındaki koltukta oturmaktadır. Hedda, günlük kıyafeti ile kanepeye uzanmış uyumaktadır; üzeri bir batteniye ile örtülmüştür (Ibsen, 2011: 168).

Sabaha karşı Tesman eve Lövborg'un yere düşürdüğü ikinci kitabının kopyasıyla gelir. Evde bütün perdeler kapalıdır. Hedda'ya Lövborg'u kışkandığını anlatır. Hedda bu durumu artık kaldıramaz ve kimse yokken kitabın kopyasını sobada yakar. Hedda bunu kendi hayatının düzelmeyeceğini bildiği için, Lövborg'un da hayatının bitmesi için yapar. Kitabı yakmaya karar verir ve evin kapılarını kilitler. Evin kapılarını kilitlemesi, Hedda'nın gizli bir iş yaptığını ve kimsenin görmemesi gerektiğini anlatan bir eylemdir. Ayrıca Hedda'nın hâkim Brack ile arasında yakın ve gizli sohbetler geçmektedir. Yalnız olan Hedda yaptıkları sohbetler sayesinde hâkime yakınlaşmıştır. Hâkim Brack eve bahçe kapısından girer. Oyun boyunca bahçe kapısını sadece Hakim Brack kullanır çünkü bu kapı Brack'ın gizliliğinin simgesidir. Tıpkı Hedda ile aralarında geçen sohbetler gibi. Sadece eve giriş ve çıkışları sağlamak için kullanılan kapılar, aslında ikili ilişkilerinde mekâna yansımalarının bir örneğidir. Kapılar aynı zamanda mahremiyet çizgisidir. Ancak Hedda Gabler yaşadığı eve karşı bir aidiyet duymadığı için evini de mahremiyet alanı olarak görmez. Bu yüzden Hakim Brack kilitli olmayan kapılardan sabahın ya da akşamın istediği saatinde izinsiz bir şekilde girip çıkabilir.

4. perde: Tesmanlar'ın evinde aynı salon. Akşam. Oturma salonu karanlıktır. Arka masanın üzerinden sarkan lamba ile aydınlatılmıştır. Camlı kapının perdeleri kapalıdır. Hedda siyah bir elbiseyle karanlık salonda dolaşır. Arka odaya girer, sol tarafa döner. piyanodan birkaç nota sesi duyulur. Sonra tekrar solana geri döner (Ibsen, 2011: 188)

Evde matem havası vardır çünkü Jörgen'in halası Rina ölmüştür. Hedda, perdeyi aralar dışarıya bakar. Çünkü artık bir geleceği olmadığını farkındadır.

Hakim Brack, Nora'ya Lövborg'a silahı onun verdiğini bildiğini eğer ortaya ıkarsa yargılanacağını söyler. Hedda'yı tehdit eder ve onu kendi egemenliği altına almak ister. Hedda'nın artık bir seim yapması gereklidir. Nereye ait olduğu ya da olmadığına karar vermelidir. Şehirden uzak, sevmediği adamla beraber ve bir h kimin tehditleriyle yaŖayacak kadar onursuz değildir ve bu eve ait değildir. Ya Nora gibi evini terk edecektir ya da hayatına son verecektir. Ancak Hedda evi terk etmek yerine, babasının silahıyla kendisini arka odada vurur. İbsen, karakterlerini odalardan ok gemiŖlerine hapseder. Bu nedenle Hedda, gemiŖin sızıntısı ve masumiyetinin kaybından dolayı dar bir alanda gemiŖi yaŖamanın verdiği zorunlulukla kendisini evin geniŖ salonunda değil, arkadaki dar odada öldürür (Ejder, 2018: 91).

Bir Bebek Evi: Nora ve Hedda Gabler oyunu karŖılaŖtırıldıđında, Nora'da sekiz yıldır yaŖanılan bir ev, Hedda Gabler'de ise yeni taŖınılan bir ev görülür. Her iki oyunun dekorunda ortak yönler vardır. alıŖma odaları salona aılır, salonda evin farklı bölümlerine giriŖ ıkıŖı sağlayan kapılar vardır. Kapılar her iki oyunda da giriŖ ıkıŖı sağlamanın ötesine geer. Nora'da dıŖarıdaki gerek hayatı ve tehdidi ieriye taŖıyan evin dıŖ kapısı varken Hedda Gabler'de gizli bir iliŖkinin temsilci olan bahe kapısı vardır. Aynı zamanda, ortada yalan ve sırlar varken kapalı olan kapılar, her iki oyunda da gereklerin gün yüzüne ıkmasıyla aılır. Nora sekiz yıldır yaŖadıđı evde bir gemiŖe sahipken, Hedda iin, yaŖadıđı evde gemiŖine ait olan tek Ŗey duvara astığı general portresidir. Bu portre Hedda'ya eski hayatını hatırlatır ve anılarını da yanında taŖımasını sağlar. Her iki oyunda da gemiŖten gelen bir sır vardır ve oyun kiŖileri bunlarla y zleŖirler. Nora'nın gemiŖinden gelen sırrı Krogstad iken, Hedda'nın Lövborg'dur. GemiŖlerindeki bir hata ve kötülükle kendi evlerinde karŖı karŖıya gelen iki kadın karakter farklı sonuları tercih ederler. Nora ve Hedda, yaŖadıkları evlerde mutsuz olan iki kadın karakterdir ve varlık alanlarında kendilerini var edemezler. Evin iki kadın iin anlamı da benzerlik göstermektedir. Kadının varlık alanı olarak kabul gören evler, aynı zamanda onların gemiŖ-Ŗimdi-gelecek kurgusunda, aresizliklerinin de mekân haline gelir. GemiŖi olan bir evde Nora, evin konumlandığı evreyi hi hissetmeden, yalıtılmıŖ bir mekân olarak evi kullanır. Pencereler oyun boyunca hi kullanılmaz. Hedda ise gemiŖ anıların olmadığı bir

evde şimdi'de var olamaz ve daha oyunun başında bir geleceği inşa edemeyeceği de evle kurduğu ilişkiyle hissettirilir.

3.3. Hayaletler ile Yapı Ustası Solness Adlı Oyunlarda Kır Evinin Oyun Kişilerine Etkisi

Hayaletler oyununu Ibsen, 1881 yılında yazar. 3 perde olan oyun burjuva aile ilişkilerini ele alır. *Hayaletler oyununda Oswald'in kalıtsal hastalığı ile eski geleneklerin, bağnaz düşüncelerin kalıtsal bir hastalık olarak yeni kuşaklara aşılacak istediği arasında bir paralel çekilmiştir* (Nutku, 2001: 116). Oyunda, 19. yüzyıl burjuva aile yapısındaki aksaklıklar ve toplumun birey üzerindeki yönlendirici etkisi, bireyin varoluş sıkıntısı işlenir. Ibsen, bu sıkıntıları kadın ve erkek karakterler üzerinden ayrı ayrı işler. Bunu yaparken, kadın oyun kişinin mücadelesi yanının, erkeğe göre daha keskin olduğu görülür (Akpınar, 2011: 37).

Oyun, Jacob Engstrand'ın kızı Regine ile olan tartışmasıyla başlar. Jacob kızını şehre götürmek için ikna etmeye çalışır. Ancak Regine kabul etmez ve bu evde kalacağını söyler. Daha sonra rahip Manders ile Bayan Alving gelir. Rahip ve Bayan Alving yapılmakta olan yetimhane hakkında konuşurlar. Alving, yetimhaneye sigorta yaptırmayacağını söyler. Oswald'da uykudan uyanmıştır ve konuşmaya dahil olur. Bayan Alving oğlunu ölen eşine benzetmektedir. Oswald ressamdır ve son zamanlarda resim yapmaya ara vermiştir. Bayan Alving kocası tarafından defalarca aldatılmıştır. Bu durumu sadece rahip Manders'e söyler. Aldatıldığı kadınlardan bir tanesi de evlerinde çalışan hizmetçidir. Bu hizmetçi daha sonra Regine'nin babasıyla evlenir ve Regine aslında Oswald'ın üvey kardeşidir. Bayan Alvingevdeki bu durumlardan oğlunun etkilenmemesi için onu uzaklara göndermiştir. Ancak Oswald artık geri dönmüştür ve Regine ile evlenmek istemektedir. Zamanında Regine'yi Fransa'ya götüreceğine de söz vermiştir. Bayan Alving tüm bu yaşananlardan dolayı sürekli hayaletler görmektedir. Oğlu Oswald'da babasından geçen bir hastalığa sahiptir, delirdiğini hatta öleceğini düşünür ve tek kurtuluşunun Regine olduğuna inanır. O akşam bir yangın çıkar ve yetimhane yanar. Daha sonra Bayan Alving, Oswald ve Regine'ye tüm gerçekleri açıklar. Regine evi terk eder ve Oswald bir kriz geçirir. Cebinden, toz morfin

çıkartır ve annesinden ona güneşi göstermesini ister. O sırada güneş doğar ve Osvald ölmüştür.

Birinci perde: Bahçeye bakan ferah bir oda.. Sol taraftaki duvarda bir kapı ve sağ duvarda iki kapı. Odanın ortasında çevresinde sandalyeleri ile yuvarlak bir masa; masanın üstünde kitaplar, dergiler ve gazeteler...Sahnenin sol taraf ön bölümde bir pencere, pencere önünde bir küçük kanep; kanepenin önünde bir çalışma masası. Arka tarafta, geniş cam bölmeli bir camekanla dışarı açılan, aydınlık dar bir kış bahçesi. Kış bahçesinin sağa duvarında, bahçeye açılan bir kapı. Sürekli yağmur yağmurla bulanıklaşan cam bölmeden görünen bir fiyord manzarası (Ibsen, 2010: 5).

Oyun Bayan Alving'in evinin salonunda geçer. Evin bölümlerinin kapıları hep salona açılır. Yemek odası ve salon birbirinden ayrıdır. Odanın tam ortasında yuvarlak bir masa vardır ve masasının üstünde kitaplar bulunur. Bayan Alving'in bu masayı gün içinde kullandığı anlaşılmaktadır. Pencerenin önündeki kanep ile masanın konumu önemlidir. Çünkü pencerenin önündeki kanepeye oturan kişi görmese de dışarının varlığını güçlü bir şekilde hisseder. Arkadan gelen ışık çalışma masasında çalışmayı kolaylaştırır. Sadece duygusal bir rahatlık değil bunun yanında psikolojik bir boyutu da vardır. Kanepenin konumu ve ışığın arkadan gelmesi, burada oturan kişide bir güven hissi de yaratır (Colomina, 2011: 234). Ibsen, oyunlarındaki kurmaca mekânlar ya da zihinsel uzamlar ile derinlik yaratmaya çalışır. Burjuva evinde geçen Hayaletler oyununda mekân, arka tarafta odadan daha küçük bir kış bahçesi, kış bahçesinden görülen yağmur manzarası ile derinleştirilmiştir (Güçbilmez, 2006: 57).

Şehirden uzak sakin bir çiftlik evinde yaşayan Bayan Alving'in evinin atmosferi, çektiği acı ve verdiği mücadelelerin yansımasıdır. Kış bahçesiyle dışarıyı evin içine getirmiştir çünkü dışarıyla bir bağı olmamasını ister. Yıllardır sakladığı sırlar Alving'i evine hapsedmiştir. Alving, kötü anıları olan bu evde oldukça mutsuzdur ve taşıdığı sırların ona çok ağır gelmesiyle birlikte sürekli hayaletler görür. Kendini sürekli korkak olarak tanımlayan Alving, geçmişte kocasının ahlaksız yaşamını saklamak zorunda kalmıştır. Bayan Alving, geçmişinden kaçan bir kadındır. Kocasını öldükten sonra da tüm bu kötülüklerin içinde, hayaletlerle

yaşayan bir kadın olmuştur. Hayaletler aslında Alving'in sakladığı kötü sırlardır. *“Kocamın nasıl bir hayat sürdüğünü hiç gizlememeliydim. Ama bunu yapmaya cesaretim yoktu; hem benim için de uygun olamazdı bu, kendimi de düşünüyordum. Ne korkak bir insanmışım ”*(Akpınar, 2011: 39). Hem yüzbaşı hem de bir anne kimliğiyle var olan Alving, kocası ölene kadar bu sırların hepsini saklamış ve evinde kocasıyla yıllarca sahte, kötü bir evlilik geçirmiştir. Bir kez evi terk etmeyi denemiş, Manders'e sığınmış ancak eve geri dönmek zorunda kalmıştır. Çünkü Manders, toplumun sesidir ve asla bir kadının evini terk etmemesi gerektiğini savunur. Bunların sonucunda kendi planlarıyla şekillendirdiği bir hapishanenin içinde hareketsiz kalır. Kozasının dışındaki dünyayı görür ama oradan dışarıya çıkamaz. Kozası yaşadığı ev, görünen fiyord manzarası dışarıdaki gerçek hayattır (Akpınar, 2011: 39,40). Alving, bu evin zehirli olduğunu ve kendi gibi oğlunun da mutsuz bir birey olmaması için oğlunu evden gönderir. *“ Her çocuk gibi, evde olan bitene merak duyan, sorular soran bir çocuktur. Bütün bu olanlara dayanamazdım, sayın rahip. Bana öyle geliyordu ki, bu kokmuş evin atmosferinde çocuk nefes aldıkça iyice zehirlenecekti”* (Ibsen, 2014: 36,37). Bayan Alving, eşinden kalan parayla bir yetimhane yaptırır. Bu yetimhaneyi yaptırmasının nedeni geçmişin günahlarından kurtulacağını düşünmesi ve kocasının bu evde sanki hiç yaşamamış olacağını düşünmesidir. Ama Bayan Alving geçmişinden ne kadar kaçmak istese de bunu yapamaz. Sürekli hayaletler gören Bayan Alving ölmüş birilerinin ruhlarını değil, yüzleşemediği geçmişinin baskı ve yükünü görür. Oswald'ın eve gelmesiyle sürekli yağmur yağar ve güneş hiç çıkmaz. Bunun nedeni Oswald'ın babasına olan benzerliğidir (Ejder, 2018: 85). Eve gelişi Bayan Alving'e kocasını hatırlatır ve eski günleri tekrar yaşıyormuş gibi hisseder. Ayrıca kocası gibi oğlu da aynı şekilde evin hizmetçisiyle yakınlaşmıştır. Geçmiş Bayan Alving için geri gelmiştir.

Evine dönen Oswald ise, sürekli eski günleri hatırlar ve rahip Manders'e babasıyla olan anılarını anlatır. Oswald, u evde doğduğu için anılarını da zihnine kaydetmiştir ve düşsel olarak eski günleri arzular. İnsanın doğup büyüdüğü ev asla yıkılmaz, yok olmaz. Anılarda, bellekte ister istemez insan o evi yaşatır. Yıllar sonra o eve döndüğünde anılar yeniden canlanır, ev insanı tanır tıpkı insanın evi tanıdığı gibi (Göka, 2001; 18, 19). *“ Çok küçüktüm, hatırlıyorum, bir akşam babamın odasına, yanına gitmişim çok keyifliydi”* (Ibsen, 2014: 25). Ev demek, Oswald için babası

demektir. Çünkü bu evde zamanında babasıyla bir sürü anısı olmuştur ve babası ölse de bu anılar Oswald'ın belleğinde hala yaşamaktadır.

İkinci perde: Aynı oda. Sis nedeniyle dışarıda manzara bulanıktır. Manders ile Bayan Alving yemek odasından gelirler. (Ibsen, 2010: 40)

İkinci perdede Bayan Alving'in aylardır hatta yıllardır durmadığını söylediği yağmur durur ve yerine sis gelir. Alving, artık eskisinden daha cesurdur çünkü içinde sakladığı sırları rahip Manders'e anlatmış ve içindeki sıkıntıdan biraz da olsa kurtulmaya başlamıştır. Ancak sis evin içinde yayılan sıkıntının Oswald'a yansıdığı habercisidir. Bayan Alving'in sakladığı sır kendi oğlunu bulacaktır. Oswald Frengi hastasıdır ve babasından geçmiştir. Yıllar önce evi ziyaretinden sonra başlayan baş ağrıları ve resim yeteneğini kaybetmesiyle başlar. Oswald, bu evin atmosferiyle boğulmuştur. Sürekli yağın yağmurdan, karanlıktan ve güneş ışığını hiç görememesinden şikayet eder.

Oswald: Ha evet, yaşam sevinci... Bu evde bilinmeyen şey... Ben bunu burada hiç ama hiç görmedim.

Oswald: yaşam sevinci... ve de çalışıp üretme sevinci. Aslında ikisi de aynı şey. Siz bunu bilmiyorsunuz.

Oswald: İçimde dipdiri canlı, coşku dolu ne varsa hepsinin burada körleşmesinden, çirkinliğe dönüşmesinden korkuyorum (Ibsen, 2010: 66,67)

Oswald, Regine'i alıp Paris'e gitmek ister. Çünkü kendisini kurtaracak olan şeyin Regine'nin yaşam sevinci olduğuna inanır. Bu ev ve annesi Bayan Alving, bu yaşam sevincine sahip değildir. Oswald burada kaldığı sürece bir şey üretemeyeceğinin ve güneşin asla çıkmayacağını farkındadır. Aynı şekilde Regine'de bu evden gitmek ister. Çünkü bu ev onun için şehre çok uzaktır ve burada çok yalnızdır. Yıllar önce Oswald onu bu evden götüreceğine söz vermiştir ve Regine bunun umuduyla bu evde o günü beklemektedir.

Evde şarapların muhafaza edildiği bir mahzen vardır. Bachelard mahzenin anıların büyük bir bölümünün yerleştiği sığınaklar olduğunu düşünür. “ *Mahzen bu durumda, toprağa gömülmüş deliliktir, çevresine duvar örülmüş dramlardır*”

(Bachelard, 2017: 51). Mahzen, insanın ve evin doğasında bulunan kaygıları barındırır (Bachelard, 2017: 51). Tıpkı Bayan Alving'in toplumda yerini koruyabilmesi için düştüğü kaygıyla birlikte yıllarca büyük sırlar saklamak zorunda kalması ve oğlundan ayrı yaşamayı tercih etmesi gibidir.

Üçüncü perde: Aynı oda. bBütün kapılar açıktır. Lamda, masanın üzerinde yanmaktadır. Dışarısi karanlık olup yalnız dipte sol tarafta hafif bir aydınlık vardır. Bayan Alving başında büyükçe bir şal, kış bahçesinden dışarı bakar. Regine, bir şala sarılmış, Bayan Alving'in arkasında durmaktadır (Ibsen, 2010: 70).

Üçüncü perdede artık tüm kapılar açıktır. Çünkü bir gizlilik kalmayacaktır. Bayan Alving'in kimsenin duymaması gereken bir sırrı yoktur. Hepsini konuşacak ve hepsiyle yüzleşecektir. Bütün sis ve yağmur bitecek güneş tüm saydamlığıyla evin içine doğacaktır. Tıpkı tüm kötülüklerden ve gizliliklerden arınan Bayan Alving gibi.

Bayan Alving: Sen babanı genç bir teğmenken görmeliydin. Yaşam sevinciyle dopdolu biriydi.

Bayan Alving: Ona baktığında adeta güneş gibi parlardı. Onun ele avuca sığmaz enerjisi ve yaşama coşkusu benzersizdi.

Güneş, Bayan Alving'in ölen eşidir. Ancak işlediği günahlardan sonra ve karısına yaşattığı hayatla hepsi yok olur ve evi koca bir sis ve yağmur kaplar. Alving yıllarca, yaşama sevinci olmadan bu eve kendini hapseder. Eşi için yaptırdığı yetimhane yanarken bile dışarıya çıkmaz. Ama artık eşinden kalan ne varsa yanmış, sakladığı ne varsa gün yüzüne çıkmıştır ve kendi yaşam sevinci eve güneşi getirmiştir. “*Osvald, birazdan güneşi göreceksin*” (Ibsen, 2010: 82). İlk kez evdeki tüm lambalar söner ve güneş doğar. Ancak, Osvald için ufacık bir yaşama sevinci kalmamıştır. İstese de ölümüne engel olamaz ve güneş onun için başka bir dünyanın kapısını aralamak gibidir. Ibsen Osvald'ın güneş isteğini ölüm karşısında bir tersinleme olarak kullanır. Hayatın ışığı olarak görülen güneş, Osvald'ı ölüme götüren metafordur.

Ibsen, 3 perdelik **Yapı Ustası Solness** adlı oyununu 1892 yılında yazar. Solness üzerinden eskiyle yeninin çatışmasını hayaller ile gerçeklerin çelişkisini,

burjuva aile yaşantısının bencillik, yalancılık ve sahtelik üzerine kurulu oluşunu anlatır (Göktaş, 2019: 37).

Yapı ustası Solness'in evinde Knut Brovik, oğlu Ragnar ve nişanlısı Kaja Fosli ile birlikte çalışmaktadır. Knut Brovik hastadır ve tek isteği oğlunun artık bağımsız çalışmasına Solness'in izin vermesidir. Ancak Solness bunu reddeder çünkü Ragnar'a ihtiyacı vardır. Ragnar'ı yanında tutabilmek için Kaja Fosli ile evlenmelerini ister. Solness'in eşi Aline ise Kaja'dan hiç hoşlanmaz. Solness'i doktor Herdal'a şikayet eder buna mecbur olduğunu ve Ragnar'ı yanında tutmak için Fosli'yi kullandığını anlatır. Solness'in evine geceyi geçirmek için on yıl önce çocukken tanıştığı Hilde gelir. Solness yıllar önce Hilde'yi istismar etmiştir ve bir söz vermiştir. Ona bir saray yapacaktır ve Hilde orada kraliçe olacaktır. Brovik'in hastalığı ağırlaşır ve son kez Solness'ten oğlu için bir niyet mektubu yazmasını ister. Sohbet sırasında Solness, Hilde'ye yıllar önce çıkan bir yangında ikizlerinin öldüğünü ve karısının bundan çok etkilendiğini anlatır. Solness, yanan evlerinin yerine yenisini yapmaktadır ve Hilde yıllar önce yaptığı gibi evin kulesine çıkıp çelenk takması için Solness'i ikna eder. Solness Ragnar için niyet mektubunu gönderir ancak Brovik için çok geçtir ve çelenği takmak için evin kulesine çıktığında başı döner ve kuleden düşerek ölür.

Birinci perde: Yapı ustası Solness'in evinde sade döşenmiş bir çalışma odası. Solda iki kanatlı bir kapı hole açılır, sağda oturma odalarına açılan bir kapı. Arkada çizim bürosu'nun görüldüğü bir açık kapı. Sol duvarın yanında önde bir çalışma masası. Masanın üzerinde kitaplar, kağıtlar ve yazı malzemesi. Çift kanatlı kapının daha gerisinde bir soba sağda arka köşede bir kanep, bunun önünde birkaç sandalye ile bir masa. Masanın üstünde bir sürahi ile bardaklar. Sağda önde daha küçük bir masa, sallanan sandalye bir koltuk. Çizim bürosundaki masada, kanepenin önündeki masada yazı masasında çalışma lambaları yanmaktadır. (Ibsen, 2011: 113)

Oyunun birinci perdesi Solness'in çalışma odasında geçer. Tamamen Solness'e ait olan bu oda, çalışma masaları, kitaplar ve lambalarla doludur. Evin salonunu aratmayan oda mobilyalarla doludur. Solness'in vaktinin çoğunu burada geçirdiği bellidir. Çalışma odasının kapısı hole açılır. Solness, işinde çok başarılı bir yapı ustasıdır. Daha önce kiliseler inşa ederken, evi yandıktan sonra insanlar için

konutlar yapmaya başlamıştır. Solness'in işindeki başarısı ev içine yansır. Kendine ait bir çizim bürosu, çalışma lambaları, kağıtlar, yazı malzemeleri Solness'in işine ne kadar çok önem verdiği bir göstergesidir. Solness'in kendini ifade edebildiği, var olmaya çalıştığı tek şey yeni evler inşa etmektir ve bütün vaktini buna ayırır. Evde bir sürü oda vardır ve bu çok kimlikli evde Solnessler kendi kimliklerini kaybetmişlerdir. Bir sürü oda oluşu, aile bireylerinin bir araya gelmesini engeller ve iletişimi azaltır. 19. yy'da çalışma odalarına verilen önem sorumlulukların da artmasını sağlar. Solness'in çalışma odasında çok fazla zaman geçirmesi hizmetçiye olan ihtiyacı da doğurur. Ayrıca bireylerin kendi özel alanlarında çok fazla zaman geçirmesi ev içindeki iletişimsizliği artırır. Yapı Ustası Solness oyununda da bu durum yaşanmaktadır. Bayan Solness de eşinden kaçır ve onunla aynı ortamda olmamaya özen gösterir. Solnessler'in evinde çocuk yoktur ancak 3 tane çocuk odası vardır ve hepsi boştur. Dışarıdan gelen Hilde için bu odalardan birisi hazırlanır. Ölen ikizlerinin ardından bayan Solness toparlanamamıştır ve yanan evle birlikte aslında onunda hayatı yanmıştır. Evde boş olan çocuk odaları mekânın anıları canlandırma konusundaki gücünü gösterir. Anıların eve sabitlenmesi Solnessler'in tarihlerine ve geçmişlerine ev üzerinden bakmaları olarak yorumlanmalıdır. Çocuk odaları yaşadıkları evi biraz olsun bir yuvaya dönüştürme çabasıdır. Aile sıcaklığını, bütünlüğünü yansıtan çocukların olmayışı evin yuva olamayışının göstergesidir. Boş çocuk odaları yuva özlemiyle yaşayan Solnessler'in gerçekleştirecek hayallerinin sessiz boşluğu gibidir. Evin anılar üzerindeki kurucu etkisi kullanılmayan bu boş odalarla, geçmişinde soğuk boşluklarla dolu olduğunu ve Solnessler'in sevgiyle yoğrulmuş güven dolu bir ilişki kuramadıklarının kanıtıdır. Solness'in çocuk yaşta istismar ettiği Hilde'nin boş çocuk odalarından birine yerleştirilmesi gerek evde, gerekse evin içinde yaşanan geçmişte oluşan boşluğun sorumlusunun Solness olduğunu anlatır. Solness, genç kızlara çok düşkündür ve eşi de bunun farkındadır.

Bu oyunda dışarıdan gelen geçmiş Hilde'dir. Hilde, beklenmeyen kişidir. Ibsen, seyirci ya da okuyucunun başta özdeşim tuzağına düşeceği mutlu, konforlu evleri hazırlar ancak geçmişteki sırların ortaya çıkmasıyla da bu evleri yıkılmaya mahkum eder. On yıl sonra gelen Hilde, Solness'e nerede ve nasıl tanıştıklarını hatırlatır. Ancak Solness anımsamakta güçlük çeker. Ibsen karakterleri, geçmişleriyle kurdukları hatalı ilişkilerde bu hataları temizlemeye çalışırlar. Hayaletler oyununda,

Bayan Alving bunu yetimhane yaptırarak yapmaya çalışırken, Solness, insanlar için yuva olacak evler inşa ederek yapmaya çalışır. Ancak bu eylemler de yıkıcı sonuçlar doğurur. Geçmişin yükü ile masumiyetin özlemi, oyun kişilerini evlerin salonlarına, dar alanlara hapseder(Ejder, 2018: 78-80). Solness, Hilde'ye verdiği sözü tutacağını söylese de, Hilde geçmişin intikamını almaktan vazgeçmez.

Yanında çalışan Kaja Fosli'nin Solness'e ilgisi vardır ve Solness bunun farkında olduğu halde onunla çok fazla vakit geçirir. Bu yüzden eşi Bayan Solness Kaja Fosli'yi hiç sevmiyordur ve evdeki mutsuzlukta bunun da payı vardır. Bayan Solness hala yanmış olan evlerinde yaşamaktadır. Yapı ustası Solness için de durum farklı değildir. Kendisi mutlu bir yuvada yaşadığı inancına sahip olmadığı için başka insanların da bir yuva sahibi olacağını düşünmez. Mutlu bir yuvaya olan inancını kaybetmiştir. “ *Bir tür başlarını sokacakları bir yer, ama asla bir yuva değil*” (İbsen, 2011: 115). Tıpkı Solness'in şimdi yaptığı gibi. Yaşadıkları ev onun için sadece başlarını soktukları, barındıkları ve hayatlarını sürdürdükleri bir yerdir. Daha ötesi değildir.

İkinci perde:Solness'in evinde zarif döşenmiş bir salon. Arkada veranda ve bahçeye açılan camlı bir kapı. Sağda cumbalı kör bir köşe; cumbada çiçeklikler ve büyük bir pencere. Solda, arkada aynı şekilde, kör bir köşe; köşede kağıtla kaplı küçük bir kapı. Önde, solda masa ve sandalyelerle bir kanepeler. Daha geride bir kitaplık. Sağda arkada, cumbanın önünde küçük bir masayla birkaç sandalye. Sabah (Ibsen, 2011: 150)

İkinci perdede mekan evin salonudur. Salonun arka kısmında bahçeye açılan bir kapı ve veranda vardır. Bayan Alving, cumbada çiçek yetiştirir. Çiçeklerin arkasında büyük bir pencere vardır. Aynı salon içinde iki farklı masa ve oturma alanı vardır. Aynı Hayaletler oyununda olduğu gibi Bayan Solness dışarıya çıkmaz. Ancak evdeki veranda sayesinde Bayan Solness dışarıyla olan bağının kesilmesini de engeller. Dışarıya çıkmayan, dışarıdan da görünmek istemeyen Bayan Solness, bu bahçeyle ve çiçeklerle dışarıya olan özlemini azaltır. Çiçeklerinin arkasındaki büyük pencere Bayan Solness'in dışarıyı gözlemlediği yerdir. Bay Solness'in evde çalışma odası varken, Bayan Solness'inde çiçekleri ve penceresi vardır. Ayrıca renksiz bir ev için bu çiçekler aslında çok renklidir. Bayan Solness'in renksiz ve ruhsuz hayatında

bu çiçekler adeta bir ironi oluşturur. Hilde, Bayan Solness'e dışarıya çıkmayı teklif etse de Bayan Solness bunu kabul etmez ve çiçeklerini sulamaya devam eder. Çocuk odalarından bir tanesinin kullanılmaya başlamasına sevinen Solness'in bir şeylerin değişeceğine dair inancı vardır. Bu inancı sağlayan şey ise kendileri için eski evlerinin yerine inşa ettiği evdir. *"Göreceksin Aline. Bundan sonra çok daha iyi olacak. Hayat bizim için çok daha rahat olacak. Özellikle senin için... yeni evimize taşındıktan sonra demek istiyorum"*(Ibsen, 2011: 151, 152) Solness'in içinde bir gelecek umudu vardır. Bayan Solness'in geçmişinin silinmesi, yanıp kül olması içindeki aidiyet duygusunu yok eder. Aidiyet duygusu olmayan Bayan Solness'in gelecek içinde bir umudu yoktur. Kocasını ne kadar iyi bir yapı ustası olsa da anı ustası değildir ve geçmişi yeniden inşa edemez. Evler, duvarlarla, kapılarla değil aslında anılarla yuva olur.

Solness: ... tanrı bilir; belki dediğin gibi, yeni evde de durum, bizim için daha iyi olmayacak.

Bn. Solness: Daha iyi mi? Hiçbir zaman daha iyi olmayacak. Orası da buradan farksız olacak. Aynı boşluk... Aynı sıkıcılık. (Ibsen, 2011: 154)

Aline'in yanan evi, yeni duvarlarla yeni evlerle tamir edilemez. Solness, başkalarına gösterişli evler inşa ederken kendisine yeni bir yuva yapamayacak durumdadır. *"Ne kadar bina yaparsan yap Halvard, bir daha benim için gerçek bir yuva yapamazsın. Hiçbir zaman!"*(Ibsen, 2011: 153) Bayan Solness kendisinin hiçbir eve ait olmadığını bilincindedir ve Solness'in de umudu kalmaz.

Üçüncü perde: Yapı ustası Solness'e ait evin büyük ve geniş verandası. Verandaya açılan kapıyla evin bir bölümü solda görülür. Sağda verandayı sınırlandıran parmaklık. Arkada, verandanın dar tarafında bir merdiven aşağıya bahçeye iner. Yüksek yaşlı ağaçların dalları eve doğru ve verandanın üzerine uzanır. Tam sağda ağaçların arasında iskelesi durmakta olan yeni villanın kulesi görünür. Arka tarafta bahçe bir çitle çevrilmiştir. Bahçe çitinin dışında eski, alçak kulübelere olan bir sokak görülür. Verandada ev duvarı boyunca bir bank, bankın önünde uzun bir masa, masanın diğer tarafında bir koltuk ile birkaç tabure. Bütün mobilyalar hasırdır. (Ibsen, 2011: 183)

Bayan Solness verandada koltukta otururken yanına çiçek toplamış bir şekilde Hilde gelir. Bayan Solness, bahçesinde bu çiçeklerin olduğunun bile bilincinde değildir. Verandanın çitleri, Bayan Solness'in dışarıyla olan bağının sınırınıdır. Bayan Solness sadece bu çitlerin izin verdiği mesafe kadar dışarıda var olur. Anılarıyla birlikte hapsediği evden uzaklaşmayı aklına bile getirmez. Tıpkı Hayaletler oyunundaki Helene Alving gibi kendisini içeriye mecbur bırakmıştır ve dışarıya karşı büyük bir öfkesi vardır. *“Ah hayır... bu artık benim çocukluğumun bahçesi değil. O bahçeden o kadar çok şey aldılar ki... bu benim için çok büyük bir acı”*(Ibsen, 2011: 184).

Bayan Solness hala anılarıyla yaşayan ve gerçekleri görüp yüzleşmek istemeyen bir kadındır. Eski evini görememek, eski bahçesini görememek ve bir şeylerin değiştiğini görmek ona acı vermektedir. O, evin içinde anılarıyla ve acılarıyla yaşamayı tercih etmiş mutsuz bir kadındır. Eşi Solness ise, evini kaybettikten sonra kariyerinde zirve yapar. Bay Solness bu durum için bir bedel ödediğinin ve bu bedelin ailesi olduğunu düşünür. Bu yüzden bu vicdan azabını azaltmak, kendine bir şeyleri kanıtlamak ve bu bedelin karşılığını vermek için yüzlerce ev yapmıştır ve bunu abartıp yanan evini parsellere bölüp etrafını bir sürü konutla doldurmuştur. *“Örneğin duvarlarda asılı olan bütün eski resimler yandı. Kuşaklar boyu ailenin malı olan bütün o eski ipek giysiler. Annemden, büyük annemden kalma danteller. Hepsi yandı gitti. Düşünsenize... bütün mücevherat da ve bütün bebekler”*(Ibsen, 2011: 186). Eve karşı duyulan aidiyet duygusu, eşyalarla, hatıralarla ve anılarla sağlanır. Eşyalarla kurulan bağlar küçümsenmeyecek kadar derin duygular yaratır. Bir gün bunlar yok olduğunda (duvarlar, eşyalar, mobilyalar) geriye sadece anılar kalır. Bayan Solness yanan evine çok bağlıdır ve evle birlikte çocukluğu da yanmıştır. Bebekleri, eşyaları hepsi yok olmuştur. Yeni evlerine alışamamasının, kendisini buraya yabancı hissetmesinin ve buraya ait olmadığını düşünmesinin nedeni bu evde çocukluğuna dair hiçbir eşyanın ve hatıranın olmamasıdır. İçi ne kadar eşyalarla zarif mobilyalarla döşenmiş olsa da Bayan Solness için boş duvarlardan farkı yoktur.

Hilde, bir başka evin içinde hayalleri yıkılmış oyun kişisi olarak çıka gelir. Kafes olarak gördüğü baba evinden kurtuluşu, 12 yaşında onu dudaklarından open koca bir adamın vaatleridir. Olgunlaştıkça bu hayalin gerçekleşmeyeceğini kavrayan

Hilde, adeta çocukluğunun hesabını sormak için gelmiş gibidir. Kafesinden kurtulmuş olması ona mutluluğun değil, yalnızlığın kapısını açmıştır. Bayan Solness'in görev bilinciyle hareket etmesiyle Solnessler'in evinde konuk olan Hilde, istismar edilmiş çocukluğunu, bu evde ölmüş çocukların boş odalarında yeniden hatırlar ve hatırlatır. Evlerin sanılanın tersine çocuklar içinde umutsuz mekanlar olduğunu anlatan oyunda, aslında aileyi tek bir çatı altında toplayan evlerin içinde yaşayan burjuva ailesi fertlerinin hemen hepsinin mutsuzluğunun kaynağı, evin bina olmasından öteye geçirilememesidir. Ragnar ise, Solness'in kariyerinde yerini koruması için tek umududur ve gençliğin simgesidir. Yeteneğini kaybeden ve gençlerin yerini alacağından korkan Solness aslında Ragnar'ı de kendi meslek hayatı içinde bir kapana sıkıştırmıştır. Gençliğin kapısını çalmasından korkan Solness'in, Ragnar'ı evin içinde kendi çalışma ortamında tutmaktan başka şansı yoktur.

Hayaletler ve Yapı Ustası Solness oyunları ev içinde geçer. Kent yaşamından uzak olan bu evler, duvarların arasına hapsolmuş, mutsuz ve umutsuz oyun kişilerini anlatır. Hayaletler oyununda Bayan Alving ile Yapı Ustası Solness oyunundaki Bayan Solness karakterleri birbirlerine benzerler. Geçmişlerinde yaşadıkları kötü ve acı olayların etkisinden çıkamayan, geçmişe bağlı yaşayan oyun kişileri kendilerini evlerinin salonlarına hapsedmişlerdir. Hayalatler oyununda Bayan Alving, dışarıyla olan ilişkisini kış bahçesiyle sağlarken ve sınırlı tutarken, Bayan Solness'de evinin verandası sayesinde dışarıyla bir ilişki kurar. Evdeki mutsuzluk her iki oyunda da ev içi mekanına yansır. Bayan Alving, geçmişinde yaşadığı kötü olayları saklayarak ve yüzleşmekten korkarak geçirdiği yıllarının ağırlığını yaşarken, Bay Solness'de geçmişten gelen davetsiz bir misafirin intikamıyla yüzleşerek canından olur. Sadece Yapı Ustası Solness oyununda ölüm ev içinde değil evin dışında gerçekleşir. Bay Solness yeni hayatları için inşa ettiği yeni evinin kulesinden düşerek can verir. Çünkü kendisini yaşadığı eve değil hayallerindeki eve ve evde yaşanmış anılara ait hisseder. Her iki oyunda da kullanılan kır evleri, kentte yer alan evlerden daha soğuk, daha yalıtılmış biçimde konumlanır. Bayan Alving, Bayan Solness hayatın uzağında kalan anılarına saplanıp çaresizlik içinde yaşayan kişiler olarak toplumdan uzakta, küçük dünyalarıyla ele alınır.

3.4. Yaban Ördeği Adlı Oyunda Çatı Katının Karakterlere Etkisi

Ibsen, Yaban Ördeği adlı 4 perdelik oyununu 1884 yılında yazar. Yaban Ördeği'ni Ibsen ilk önce aile dramı olarak gösterirken daha sonra trajikomedî olarak nitelendirir (Olçay, 2007: 78, 79).

Oyunun konusu; Welmer'in evinde bir davette Gregers ile Hjalmar karşılaşır. Hjalmar Gregers'in evindeki hizmetçi kız olan Gina ile evlenmiştir. Bu evliliklerinden ise Hedvig adında bir kızları olmuştur. Ancak durum böyle değildir. Hedvig, Bay Werle'nin kızıdır. Doğruluk hummasına kapılan Gregers bu sırrı öğrenir ve her şeyi açığa çıkartmaya karar verir. Hjalmar, eşi, babası ve kızı ile kentte çatı katında yaşarlar. Gregers, kentte bir oda kiralamak ister ve Ekdallar'ın dairesini kiralar. Hjalmar büyük bir buluş üzerinde çalışmaktadır. Bu buluş için sürekli düşünerek vakit geçirir ve evin tüm işlerini karısı Gina üstlenir. Üstelik küçük kızları Hedvig körlükle karşı karşıyadır. İhtiyar Ekdal ise, tavanarasında yarattığı ormanda tavşan avına çıkmaktadır. Gregers, Hjalmar'a tüm gerçekleri söyler ve Hjalmar evi terk eder. Hedvig'in yüzünü bile görmek istemez. Gregers, Hedvig'e babasının onu tekrar sevmesi için yaban ördeğini öldürmesini söyler. Hedvig, yaban ördeğini öldürmek isterken kendini de öldürür.

Birinci Perde: Werle'in evinde zengin eşyalarla döşeli, konforlu bir çalışma odası. Kitap rafları, yumuşak kapitone koltuklar ve odanın ortasında, üzerinde kağıtlar ve dökümanlar bulunan bir yazı masası görünmektedir. Yeşil abajurlu lambalardan etrafa solgun bir ışık yayılmaktadır. Dipteki duvarda kanatlı bir kapı vardır. İyice açık duran bu kapıdan, içerideki şamdanlar ve avizelerle aydınlatılmış büyük ve muhteşem salon görünmektedir. Çalışma odasının sağında, ofise açılan özel bir kapı, sahnenin solunda ve ön kısmında yanmakta olan bir şömine ve arkada yemek salonuna açılan çift kanatlı bir kapı vardır (Ibsen, 1994: 1).

Werle'nin çalışma odası oldukça lüks ve geniştir. Sadece çalışma odasında hem salona hem ofisine açılan iki kapı vardır. Ibsen, diğer oyunların aksine Werle'nin evinde daha farklı mobilyalar kullanır. Çini sobanın yerini, şömine alır. Evin aydınlatmaları şamdanlarla ve avizelerle sağlanır. Çalışma odasına açılan tüm kapılar açıktır ve çalışma odasından diğer odaların ihtişamı göze çarpar. Werle, evinde o kadar misafir olmasına rağmen evinin kapılarını açık tutmuştur. Werle, gerçekten çok zengindir ve zengin kişiliği evinin kimliğine de yansımıştır. Saraydan

bile misafirlerin ağırlanabildiği bu büyük evde çocuğu ve karısı olmadan yaşar. Oldukça yalnız olan Werle, dışarıdan ağırladığı misafirlerle evini canlı tutar. Düzenli, şık bir eve sahip olan Werle'nin hayatı tıpkı bu ev gibi rahat ve konforludur. Evinde verdiği davetlerle mutludur. Evine, saraydan bile konuklar gelir. Bu yüzden Helmer'in evi sıradan bir ev değildir. Şömine zenginliğin bir göstergesidir. Evde kullanılmayan bir sürü oda vardır. Evi, dışarıdan gelenler için oldukça lüktür ve Werle'de bunun farkındadır. Hatta Hjalmar, bu evin yanında kendi evinin çok sessiz ve kasvetli olduğunu söyler. Ancak, babasının evindeki davete katılan Gregers, babasından, Hjalmar'ın yalan dolu bir evde yaşadığını öğrenir ve her şeyi açığa kavuşturmaya karar verir. Çünkü Gregers, doğruluk hummasına yakalanmıştır. Aslında Yaban Ördeği oyunu doğruları söylemekten çekinen oyun kişilerinin hikyesidir. Hem Werle'nin hem de Hjalmar'ın eşinin sakladığı sırlar vardır. Ancak Gregers, doğruları açığa çıkartmayı ve Hjalmar'ın evinin yalanlardan kurtulmasını ister. “... o kadınla aynı çatı altında yaşıyor. Hem de yuvam dediği o evin, bir yalan üzerine kurulduğunu bilmeden” (İbsen, 1994: 27). Gregers doğruluk hummasına yakalanmıştır ve eski arkadaşının, yalanla dolu bir evde yaşamasına göz yummak istemez.

İkinci Perde: Hjalmar Ekdal'ın stüdyosu. Oldukça geniş olan bu stüdyonun, çatı odası olduğu görünmektedir. Sağda stüdyonun büyük camlarla kaplı meyilli damı, mavi bir perdeyle yarı örtülmüştür. Yukarda sağ tarafta, giriş kapısı; yine sağda ve sahnenin daha ön kısmında oturma odasının kapısı bulunmaktadır. Sol duvarda ise iki kapı ve arasında bir demi soba göze çarpar. Arkadaki duvarda, iki tarafı kayarak açılan, çift kanatlı büyük bir kapı vardır. Stüdyo basit, fakat konforlu bir şekilde dekore edilmiştir. Sağdaki kapıların arasında, duvardan azıcık önde bir kanep, masa ve birkaç sandalye; masanın üzerinde yanan bir lamba ocağın yanında eski bir koltuk durmaktadır. Fotoğrafçılıkta kullanılan bazı araçlarla, bir takım aletler, odanın muhtelif yerlerinde göze çarpmaktadır. Arka duvardaki çift kanatlı kapının solunda bir kitaplık görünmektedir. Fotoğraflar, küçük fırça, kağıt vs. gibi şeyler masanın üstüne yayılmıştır (İbsen, 1994: 27).

Werle'nin evinden sonra Ekdal ailesinin evi oldukça farklıdır. İbsen, iki farklı sınıfa ait eve sadece bu oyunda yer verir. Ekdallar'ın yaşadığı yer çatı katıdır. Hem fotoğraf stüdyosu hem de ev olarak kullanılan çatı katında iş ve özel alan birbirine

karışmıştır. Werle'nin evindeki şöinenin yerini demir soba alır. Werle'nin evinde hem ofis hem de çalışma odası birbirinden ayrılırken, Ekdal ailesi, boş olan bir odalarını çalışma alanı olarak kullanmak yerine kiraya vermektedirler. Maddi sıkıntı ev içi mekânında ve evin bölümlerinin ne şekilde kullanıldığını gösterir. Kentte, çatı katında yaşayan Ekdal ailesi ekonomik açıdan sıkıntı çekmektedir. Yaşadıkları çatı katı hem evleri hem de geçimlerini sağladıkları bir yer olmuştur. Ev eşyaları ile fotoğrafçılık için kullanılan malzemeler iç içedir. İçinde yaşayanlar için kendilerine ait oldukça yeterli alan yoktur. Werle'nin evi ve Hjalmar'ın evi oldukça farklıdır. Ibsen, bu oyunda da ev içinde yaşayan ailenin sosyal statüsünü ve ekonomik durumunu mekâna yansıtmıştır.

İhtiyar Ekdal ise geçmişte hapse girmiştir ve askerlik rütbesi elinden alınmıştır. Arada sırada üniformasını giyip tavan arasında beslediği hayvanları avlar. Doğaya hasret olan Ekdal'ın, tavan arasında kendine ait bir dünyası vardır. Kendi halinde olan Ekdal, genelde odasında vakit geçirir ve kendi yarattığı ormanında var olma çabası gösterir. Bu hayatta yazı işlerinden başka uğraşacak başka bir işi yoktur. Avlanmak istediğinde de buraya girip beslediği tavşan ya da tavukları vurur. Ekdal için tavan arası bir düşleme yeridir. Düşlerinde, ormanda olduğu günleri ve eski avlarını canlandırır. Eiguer çatı katını şöyle yorumlar; *“çatı katı dışarısını ve engin dünyayı olduğu gibi, orada gerçekleştirilmek İstenen kahramanlıkları da çağrıştırır”* (Eiguer, 2013; 42).

Werle'nin evinde bir sürü boş oda varken oğlu Gregers bu evde kalmak istemez. Bu ev yalanlarla doludur ve bu durum Gregers'i rahatsız etmektedir. Gregers'in doğruları açığa çıkarması için de Ekdallar'e yakın olması gereklidir. Çatı katında yaşayan Ekdal ailesinin boş olan bir odasını kiralar. Gece gündüz çalışan aile, yaşam alanı ile çalışma alanını birbirinden ayırmak için perde kullanırlar. Werle'nin evinde ise, ev içindeki bölümler birbirinden kapılarla ve duvarlarla ayrılmıştır. İki ev arasında konfor açısından farklar olsa da evin bölümlerini sağlayan perdeler yuva sıcaklığını engelleyemez.

Hjalmar: (...) Evimiz mütevazı ve fakir de olsa aldırma Gina. Ne de olsa yuvamız. Yalnız şunu bilin ki burada olmaktan çok mutluyum (Ibsen, 1994: 43)

Zengin bir evden kendi fakir ama mütevazı evine dönen Ekdal bu evde mutludur. Çünkü mutlu ve yalansız bir ailesi olduğunu düşünmektedir. Ancak bu evin yalanlarla dolu olduğunu öğrendikten sonra Ekdal da tıpkı Nora gibi bu evden gidecek ancak evini terk edemeyip geri dönecektir.

Üçüncü perde: Hjalmar Ekdal'ın stüdyosu. Sabah saatlerinde, meyilli çatı penceresinin geniş camlarından güneş ışığı süzülmemektedir. Perde iyice çekilmiştir (Ibsen, 1994: 62).

Ertesi gün sabaha karşı Ekdallar'ın stüdyosuna güneş doğmuştur. Ekdallar'ın kiradıkları odaya taşınan Gregers sobayı yakamamış ve odayı mahvetmiştir. Para kazanmak için sürekli çalışan Gina, evin her alanını çalışmak için kullanır. Çünkü çalışmak için yeteri kadar alanı yoktur. Gina, çok kimlikli bu evde sürekli bir devinim içindedir. Gelen dostları ve ailesi için hem mutfakta çok fazla vakit geçirir hem de arta kalan zamanda fotoğraf işleriyle uğraşır. Ev işleriyle, fotoğraf işlerini birlikte yürütür. Bu yüzden burası Ibsen'in diğer oyunlarındaki iç mekânlardan farklıdır. Oyun kişileri salona hapsedilmemiştir, hayat mücadelesiyle, özel alanlarının arasında sıkışıp kalmışlardır. Sürekli misafir gelir ve evlerinde arkadaşları sürekli alkol kullanır. Gina ise mutfak işlerinden ve fotoğraf işlerinden asla kendisine vakit ayıramaz. Hatta oyunun başından sonuna kadar asla evindeymiş gibi davranmaz ve sürekli fotoğraf stüdyosundaki işlerden bahseder. Gina için burası aidiyet duygusu hissettiği bir ev değildir. Gina, çatı katında kimliğini kaybetmiş bir oyun kişisidir. Gina'nın kendine ait bir mahremiyet alanı bile yoktur.

Hedvig çatı katının bambaşka bir dünya olduğuna inanır. Çatı katları genelde eski anıların, kullanılmayan eşyaların saklandığı yerdir. İhtiyar Ekdal ise tam olarak bunu yapmıştır. Çatı katında kendine ait ve ona eskileri hatırlatan bir dünya yaratmıştır. Hedvig, tavan arasını denizin derinliklerine benzetir. Oyundaki Yaban Ördeği aslında Hjalmar'ın ta kendisidir. Kendisini av köpeği olarak tanımlayan Gregers ise onu avlayacak olandır.

Gregers: Sevgili Hjalmar, bana öyle geliyor ki, sende yaban ördeğini andıran taraflar var

Hjalmar: Nasıl? Yaban Ördeğini mi?... Ne demek istiyorsun?

Gregers: Sen de dibe batmışsın. Deniz derinliklerindeki yosunları sıkıca kavramış, bırakmıyorsun.

Hjalmar: Yani, babamı ve beni neredeyse ölüm derecesinde yaralayan o darbeden mi bahsediyorsun?

Gregers: Hayır, vurulmuşsun diyemem belki ama, sen zehirli bir bataklığa inmişsin Hjalmar ! (Ibsen, 1994: 83-84)

Tıpkı besledikleri Yaban Ödeği gibi Hjalmar büyük bir yara almıştır. Çünkü Hedvig'in kendi kızı değil Bay Werle'nin kızı olduğunu öğrenir. Öğrendiği gerçeklerle tıpkı besledikleri yaban ördeğinin avlanırken dibe battığı gibi o da dibe batar. Ancak, dibe batan yaban ördeğinin tekrar suyu yüzüne çıkıp yaşamaya devam etmesi gibi Hjalmar'da evini terk etmeye çalışsa da, geri dönüp bu gerçeklerle yaşayacağını kabul eder. Yaban Ördeğinin yeniden hayata döndüğü gibi Hjalmar'da bunu yapacaktır.

Dördüncü Perde: Hjalmar Ekdalın stüdyosu. Az önce bir resim çekilmiştir. Üstü örtülü bir fotoğraf makinesi, bir sehpa, bir iki iskemle ve bunun gibi bazı şeyler odanın ortasında göze çarpmaktadır. Akşam üstünün ölgün ışıkları... güneş batmak üzeredir az sonra karanlık bastırır(Ibsen, 1994: 99).

Güneş artık yoktur ve sahnedeki ışığın yerini karanlık almıştır. Tıpkı Hjalmar ve ailesinin üzerindeki karanlık gibi. Hjalmar, yaban ördeğini öldürmek istemektedir. Çünkü bu yaban ördeğini onlara başkası vermiştir. Hjalmar artık karısıyla, Werle'nin arasında geçenleri biliyordur. Bu yüzden başkasına ait olan bir şeyi evinde bulundurmamak istemez. Hedvig'i, Werle'nin kızı olduğunu öğrenir ve Hjalmar sahibi olduğu tek şeyin yani ailesinin gerçek olmadığını anlar. Hjalmar için yuvası olduğunu sandığı ev aslında sahtedir.

Beşinci perde: Hjalmar Ekdal'ın stüdyosu, Sabahın soğuk ve gri ışıkları içeri süzülmemektedir. Büyük dam pencerelerine taze kar birikmiştir (Ibsen, 1994: 133).

Ekdeller'in evindeki güneş tamamen kaybolur ve yerini gri bir renge bırakır. Her şey açığa çıkmıştır ve ailenin tüm düzeni, huzuru bozulmuştur. Gece kar yağmıştır. Pencereden görünen kar havası ve tipi evin içindeki atmosfer kadar soğuktur. Hjalmar evi terk etmek ister çünkü bu evin duvarları arasında durmak

istememez. Eşyalarını almak için evine döner ve Hedvig ile yüz yüze gelmemeye çalışır. Hedvig, yaban ördeğini evinde istemeyen babasını mutlu etmek ve sevgisini kazanmak için tabancayı alır ve tavan arasına gider. Ancak Hedvig yanlışlıkla kendini vurur ve tüm geçmişin, yalanların hatta Gregers'in kurbanı olur.

Yaban Ördeği adlı oyunda iki farklı ev olduğu görülür. Birisi Werle'nin zengin, kocaman ve odalarla dolu olan, çalışma odasının, salonun, yemek odasının, ofisin birbirinden ayrıldığı bir evken, diğeri ise çatı katında hem ev hem de fotoğraf stüdyosu olarak kullanılan iç mekândır. Ekdal ailesinin yaşadığı yer aslında ev değildir. Ev içi mekânına dönüştürdükleri çatı katıdır. Sadece ev ve fotoğraf stüdyosu değil aynı zamanda sahte bir ormanın da yaratıldığı ayrı bir dünyadır. Hjalmar, gerçekleri öğrendikten sonra bile evini terk edemez. Çünkü Ekdallar'ın evi tüm sıkıntılara rağmen yuva sıcaklığını yaratmayı başarmış bir evdir. Yüksek gelirli burjuva aile evlerinin yanında perdelerle bölümlenen, özel alanı kısıtlı olan bu yoksul evle Ibsen, evi yuvaya dönüştürme gücünün insanın kendisinde olduğunu vurgular.

SONUÇ

İnsanoğlu var olduğu andan itibaren barınmaya ihtiyaç duymuştur. Bu ihtiyaçtan doğan ve günümüze kadar gelen ev kavramı yapı ve anlam bakımından tarihsel bir süreç geçirmiştir. En başta sadece dışarıdaki tehlikeden korunmak ve dinlenmek için yapılan basit yapılar, nüfusun artmasıyla doğru orantılı olarak malzemenin çeşitlenmesi ve yeni icatlarla birlikte günümüz kent evlerine, gökdelenlere kadar bir gelişme süreci gösterir. Neolitik çağdan başlayarak her devirde gelişen, değişen kent, 19. yy'da sanayileşme ve endüstrileşmeyle farklı bir boyut kazanır ve bu durum evlere de yansır. Antik Yunan'daki dinsel inanca göre şekillenen ev mimarisi zamanla bireyin istek ve yaşam tarzına göre değişikliğe uğrar. Özel alan ve kamusal alan ayrımının görüldüğu Antik Yunan ve Roma kentlerinde kentleşmeyle birlikte evlerin yapısındaki değişim Ortaçağ ve Rönesans'ta devam eder. Ortaçağ kentlerinde evler genellikle tüccarlara aittir ve bu evler hem yaşam alanı hem de üretim alanı olarak kullanılır. Rönesans döneminde ise mimarlar Yunan ve Roma mimarisinden etkilenmişlerdir. Rönesans sonrasında Neo-klasizm akımı ile aydınlanmanın etkileri evlerde ve evlerin bölümlenmesinde değişikliğe yol açar. 17. yy'da mahremiyetin de evlerin mimarisine yansması yeni ev yapılarını ortaya çıkarır. İlk kez aile bireylerinin, hizmetçilerin, misafirlerin kullandığı alanlar birbirinden ayrılır ve herkesin kendine ait odası olmaya başlar. 19 yy'da ise endüstri ve sanayileşmeyle birlikte işçi sınıfının da artmasıyla fabrika yakınlarında yeni ve yaşam kalitesi düşük kentler ortaya çıkar. Nüfusla birlikte betonlaşmış yapıların artmasıyla tek düze apartmanlar yapılmaya başlanır. Ancak insanlar yaşadıkları kır evi de olsa, kentte bir apartman da olsa bu alanları kendi yaşam şekillerine, sosyal statülerine ve beğenilerine göre inşa ederler.

Sosyal hayatın inşa edildiği, odaların bireyin bilinçdışını yansıttığı, duvarların bireyi koruduğu ve anıların inşa edildiği evler birey üzerinde derin etkiye sahiptir. İnsan, doğduğu ve büyüdüğu evi zihnine kaydeder. Ev içinde yapılan düzenlemeler, renk seçimleri kişinin bilinçdışının, ruh halinin hatta kendi benliğinin bir yansımasıdır. Evle duygusal bağ kuran insan, birlikte yaşadığı, dokunduğu eşyalarla da bir bağ kurar. Tüm bu aidiyet duygusunun yanında ev, bireyin kendisini dışarıya

karşı kanıtlamaya çalıştığı yerdir. Evler unutulsa da anılar unutulmaz, evlerden gidilse de anıları da insanın peşinden gider. Ev, anıları saklar, bireyin belleğinde yer edinir ve iz bırakır. İnsanı kendi içindeki fırtınalardan da koruyan, sarmalayan ev en mahrem olan yerdir. Evler bireyin kimseye göstermek istemediklerine şahit olan yerlerdir evler. İnsanın var olduğunu, ait olduğunu hissettiği ve mahrem olan ev, özel bir alana dönüşür. Özel alan, bireyin yalnız kaldığı ona ait olan yerdir. Herkese açık olan kamusal alan yerine özel alan tam tersi olarak ev hayatını kapsar. Mahremiyet, kişisel özerkliğin yeridir. Evin her bölümü yoğun anıları, sevinçleri ve hayal kırıklıklarıyla kaplıdır. Evin tavan arası ve mahzen geçmişle ilgilidir. Bu mekânlara daha sonra kullanılacağı düşünülen ya da atılacağı düşünülen somut nesnelere koyulur. Unutulmaya yüz tutmuş, terk edilmiş bir şekilde aile üyelerinden birinin gelip kendilerini uyandıracığı günü beklerler. İnsana hayal etmeyi öğreten ev, insanın, kendi gerçekliğini bulmasını da sağlar. Yaşanılan ev yabancı değildir zamanla yabancılığı kaybeder ve tanıdık bir mekâna döner. Sadece dört duvardan ibaret olmayan ev kişinin benliğinin yaşadığı sıcak duyguların var olduğu bir yuvadır.

19. yy gerçekçi oyun yazarı Henrik Ibsen'de bireyin ev ile olan sosyal ve duygusal mücadelesini ele alır. Ev içinde geçen oyunlarında oyun mekânı, oyun kişilerinin bilinçdışının ve ruhsal durumunun bir yansımasıdır. Henrik Ibsen'in; Bir Bebek Evi: Nora, Hedda Gabler, Hayaletler, Yapı Ustası Solness ve Yaban Ördeği adlı oyunları ev içinde geçer. Ibsen, ev içlerini gerçekçi tiyatro anlayışıyla içinde yaşayan ailenin sosyal statüsünü yansıtacak şekilde sunmuştur. Daima geçmiş bir olayın hesaplaşmasının yapıldığı oyunlarda geçmişin en güçlü tanığı, evlerin sessiz duvarları olur. Bir Bebek Evi'nde Nora kocasından gizli borç alır, Hedda Gabler'de Lövborg tarafından tecavüze uğrayan Hedda intikam alır, Hayaletler'de Oswald ve Regine yıllar sonra kardeş olduklarını öğrenirler, Yapı Ustası Solness'de Hilde'intikam almaya gelir ve Yaban Ördeğinde ise Gregers'in, Hedvig'in Werle'nin kızı olduğunu öğrenip her şeyi açığa çıkartması ve Hedvig'in ölmesiyle sona eren olaylar hep ev içinde gelişir. Bu durumların gelişmesi ve açığa kavuşması da sahne dekoruna yansır. Her oyunda sahne, gelişen olayların atmosferini ve oyun kişilerinin ruh halini gösterir. Ibsen, burjuva eleştirisini evler üzerinden yapar. Evlerin neredeyse oyun kişisi gibi anlatıldığı mekân tasarımında gerçekçi tiyatro anlayışının

ötesinde bir toplumsal eleştiri yapılır. Gerçekçi Tiyatro'da mekânların tüm ayrıntılarıyla olduğu gibi yansıtılması gerektiği düşüncesi Ibsen'de anlam yüklü atmosferlere bürünmüş mekânlar olarak kullanılır. Oyun kişileri evlerin salonlarına sıkışmıştır. Birçok odadan oluşan evler, çok kimlikli yapılarıyla ev içinde iletişimsizliğe neden olur. Salonlar birden fazla oturma alanını barındırır. Oyun boyunca bu oturma alanları ve mobilyalar çoğu kez kullanılmaz. Ibsen, burjuvanın eleştirisini kullanılmayan mobilyalarla dolu, bir sürü oturma alanı olan, sıkışık salonlar üzerinden yapar.

Ibsen oyunlarında evler yaşadıkları yere ait olamayanların mekânlarıdır. Eşyalar arasında kaybolmuş insanlar, varlık nedenlerinin karmaşıklığını yığınlarla dolu eşyalar içinde çaresizce bulmaya çalışırlar. Yazar, sırların ev içi mekânına felaket getirdiği ya da geçmişten gelen davetsiz misafirlerin olduğu evleri ele alır. Ibsen'in evleri, içinde yaşayan burjuva ailesi için yuva olmayan ve olamayacak evlerdir. Oyunlarda evler karamsardır, karanlıktır. İnsanın kişiliğini belirleyen evlerde daima geçmişten gelen sırların izi yer alır. Oyunlarında hava şartları ile mevsim bile evlerin içindeki atmosferle uyum içindedir. Evler, kadınların kent yaşamıyla bağ kuramadığının da göstergesidir. Çevresel ilişkiler sınırlı sayıdadır ve kadın içerinin, erkek ise evin dışının sorumluluğunu taşır. Oysa ev içleri kişilerin mutlu, huzurlu bir yaşam alanı olmaktan uzak; bozuk, kasvetli, hüznü mekânlardır.

İnsanı birey olarak algılatan ve toplumsal mekânların temeli olan ev, Ibsen'de sorunların toplandığı, sırların saklandığı, gerçeklerle yüzleşmenin ertelendiği yerler olarak değerlendirilir. Yazara göre evlerin içindeki yaşantılar düzelmedikçe toplum da yenilenemeyecektir. Ibsen'den, 19. yy'dan günümüz seyircisine aktarılan mesaj da burada saklıdır. Evler, şeffaflaşmadıkça, toplum, sağlıklı bir topluluk olma özelliği taşımaktan uzaktır. Kent yaşamının sağlıklı ilerleyebilmesi ev içlerinin sağaltılmasına koşulludur.

KAYNAKÇA

AKAR. M, (2015).**Ev Hali-** 1. Basım, Profil Yayıncılık, İstanbul

AKŞENER. S, (2008). **Apartmana Hayır, Betona Hayır !Mimarlık, Ev, İnanç İlişkileri**, 1. Basım, Bedir Yayınları, İstanbul

ALVER. K, (2012).**Kent Sosyolojisi**, 1.Basım, Hece Yayınları, Ankara

ALVER. K, (2007). **Siteril Hayatlar**, 1. Basım, Hece Yayınları, Ankara

AYATA. S, AYATA, A. G, (1996).**Konut, Komşuluk ve Kent Kültürü**, 1. Basım
T. C. Başbakanlık Toplu Konut İdaresi Başkanlığı, Ankara

BACHELARD. Gustan, (2014).**Mekanın Poetikası**,2. Basım, İthaki Yayınları,
Bursa

BOOKCHİN. M, (2014).**Kentsiz Kentleşme**, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

BROCKETT. O, (2000). **Tiyatro Tarihi**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara

COLOMİNA. B, (2011). **Mahremiyet ve Kamusalılık- Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari**, 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul

ÇALIŞLAR. A. (1995) **Tiyatro Ansiklopedisi**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları,
Ankara

ÇINAR. A, (2013).**Modernizm, Kent ve Toplum**, 1. Basım, Emin Yayıncılık,
Bursa

EİGUER. A, (2013).**Evin Bilinçdışı**, 1. Basım, Bağlam Yayıncılık, İstanbul

EREN. H, (1998).**Türk Dil Kurumu Sözlüğü**, 1. Basım, Atatürk Kültür, Dil ve
Tarih Yüksek Kurumu, Ankara

ERKAN. R, (2010). **Kentleşme ve Sosyal Değişme**, 1.Basım, Bilimadamı Yayınları,
Ankara

- FUAT. M, (2010). **Tiyatro Tarihi** 3. Basım, MSB Yayınları, İstanbul
- GÖKA. Ş, (2001). **İnsan ve Mekân**, 1. Basım, Pınar Yayınları, İstanbul
- GÖREGENLİ. M, (2010).**Çevre Psikolojisi: İnsan Mekân İlişkileri**, 1. Basım, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- GÜÇBİLMEZ. B, (2006).**Zaman/Zemin/zuhur-Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu**, 1. Basım, Deniz Kitabevi, Ankara
- IBSEN. H, (2014). **Hayaletler**, 1.Basım Mitos Boyut Tiyatro Yayınları İstanbul
- IBSEN. H, (2011). **Nora, Bir Bebek Evi-Hedda Gabler**, 1. Basım, Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul
- IBSEN. H, (1994). **Yaban Ördeği**, 1. Basım, T.C. Kültür Bakanlığı Milli Kütüphane Basımevi, Ankara
- IBSEN. H, (2015). **Yapı Ustası Solness**, 1. Basım, Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul
- KARABOĞA. E, (2018). **Tiyatroda Zaman/Mekan**, 1. Basım, Habitus Yayıncılık, İstanbul
- LEFEBVRE. H, (2013). **Kentsel Devrim**, 1. Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul
- NUTKU. Ö, (2000). **Dünya Tiyatro Tarihi Cilt 1**, 3. Basım, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- NUTKU. Ö, (2001). **Dünya Tiyatro Tarihi Cilt 2**, 3. Basım, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- SENNETT. R, (2013) **Kamusal İnsanın Çöküşü**, 4. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- ŞENER. S, (2014). **Tiyatroda Yaşam-Oyun İlişkisi**, 2. Basım Dost Kitabevi Yayınları, Ankara

ŞENER. S, (2011).**Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, 4. Basım, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara

TEKELİ. İ, (2010).**Gündelik Yaşam. Yaşam Kalitesi ve Yerellik Yazıları**, 1. Basım, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul

WYCHERLEY. R.E. (2011).**Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu**, 2. Basım, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul

ÖZDENÖREN, R. (2015).**Kent İlişkileri**, 1.Basım, İz Yayıncılık, İstanbul

TÜMTAŞ, S. (2012).**Kent, Mekan ve Ayrışma**, 1. Basım, Detay Yayıncılık, Ankara

VİNCENT. D (2017).**Mahremiyet-Kısa Bir Tarih**, 1. Basım, Epos Yayınları, Ankara

Tezler

ARTUÇ, M. (2015).**Mahremiyet Açısından Birey ve Devlet İlişkisi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Aydın, T.C. Adnan Menderes Üniversitesi, SBE. Siyaset ve Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalı

DESAGİS, M, (2006). **Konut Alanı- Yaşam Alanı İlişkisi Açısından Küçük Konutlar**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü

GÜNAL, B. (2006).**İnsan Mekân İletişim Modeli Bağlamında Konutta Psiko-Sosyal Kalitenin İrdelenmesi**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul İ.T.Ü. Fen Bilimleri Fakültesi, Mimarlık Ana Bilim Dalı.

KARAOĞLU, G, (2010). **Kamusal ve Özel Alan Ekseninde Medya ve Mahremiyet**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, Atatürk Üniversitesi, SBE. Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı

KÖRFECİ, V. (2017). **Kent Yaşamında Barınma Hakkı**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, T.C. Maltepe Üniversitesi, SBE. İnsan Hakları Ana Bilim Dalı

ÖZŞEKERLİ, T. (2016).**Ne Kamusal Ne Özel: Yeni Medya**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, Ege Üniversitesi SBE.

ŞENER, E.G, (2016). **Ataerkil Evlilik Düzeni İçinde İki Kadın Modeli; Kadın, Rol, Evlilik Kimliğinin Üstünden Henrik Ibsen'in Nora ve Hedda Gabler Karakterlerinin ve Oyunlarının İncelenmesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, T.C. Bahçeşehir Üniversitesi

TÜZÜN, E, (2002) **Ev- Yaşama Mekanı: Afet Sonrası Gereksinimler**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü

Makaleler

AKPINAR, B. (2011) “Zamanın Ruhü ve Dünyanın Ruhunda Hortlaklar, Kierkegaard'ın Penceresinden Ibsen”, DEÜ GSF Dergisi, Sayı:5, ss.37 - 42

BAŞTAN, A. (2015)“Feminizm ve İngiliz Feminist Tiyatro”, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Sayı: 21, ss.173-185

CEYLAN, B. (2004) “Antik Dönem Anadolu Kentleri ve Kent Mimarisi: Antik Kentlerde Kent ve Yapı Etkileşimi”, Bursa Yapı Yaşam, ss.1-10.

EJDER, E. (2018) Dar Alanda Geniş Zamanlar: Ibsen Oyunlarında Yeniden Canlandırılan Geçmiş- Tiyatroda /Zaman Mekan, Editör, Kerem Karaboğa, ss. 75-93

GÜNAY, D, (2002) “Sanayi ve Sanayi Tarihi”,Mimar ve Mühendis Dergisi, Sayı:31, ss. 8-1

OLCAY, T. (2007) “Ibsen ve Çehov Tiyatrosunda Komik ve Trajik”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı.23, ss. 73-88

ÖZDEMİR, E, (2009) “Henrik Ibsen'in Modernizmi”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi ,Cilt: 49, Sayı: 1, ss.119-143

ÖZYALVAÇ, A.N. (2013) “Mimarlıkta Modernite Kavramı ve Türkiye”, FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, Sayı: 1, ss. 294-306

TOSUN KARAKURT, E, (2013) “Sürdürülebilir Kentsel Gelişim Sürecinde Kompakt Kent Modelinin Analizi”, Yönetim ve Ekonomi Dergisi, Cilt:20, Sayı: 1, ss. 103-120

ALVER, K. (2010). “Mahalle: Mekân ve Hayatın Esrarlı Birlikteliği”, İdeal Kent, Sayı:2, ss. 116-139

EKTİREN, M.T. (2017)“Kent Meydanının Kent Kimliği ile İlişkisi”, Kent Kültürü ve Yönetimi, Hakemli Elektronik Dergi, Cilt: 10, Sayı: 2, ss.240-254
file:///C:/Users/vatan/Desktop/kaynak%20yazılacak/ektiren%202017.pdf
(18.01.2019)

ZORLU, T. KESKİN, K. (2017) “Kültür-Konut Etkileşiminde Mahremiyet Olgusu: Geleneksel Urfa- Akçaabat Ortamahalle Evleri Üzerinden Karşılaştırmalı Bir Analiz”, Online Journal of Art and Design,Cilt: 5, Sayı:2, ss.72-89

İnternet

COŞKUN, İ. “Modernliğin Kaynakları: Rönesans Üzerine Bir Değerlendirme”,
file:///C:/Users/vatan/Desktop/kaynak%20yazılacak/coşkun.pdf (03.05.2019)


KILIÇ, A. “Sanayileşme Modernleşme ve Kent”,
file:///C:/Users/vatan/Desktop/kaynak%20yazılacak/kılıç.pdf (10.05.2019)

“Özel Alan, Kamusal Alan, Kent ve İnsan”file:///C:/Users/vatan/Desktop/kaynak%20yazılacak/güdücü.pdf
(12.03.2019)

TETİKÇİ, İ. “Jacques Louis David’in Resimlerinde Teatrallık”,file:///C:/Users/vatan/Desktop/kaynak%20yazılacak/tetikçi.pdf
(1010.2018)

TUNÇER, O.C. “Rönesans ve Klasik Osmanlı Dönemi Dini Yapılarda Kubbenin
Amaç ve Uygulanış Açısından
Karşılaştırılması”,file:///C:/Users/vatan/Desktop/kaynak%20yazılacak/Tunçer
.pdf (01.04.2019)





EK:
İncelenen Oyunların
Uygulanmış Mekân Görselleri



Bir Bebek Evi Nora-1879- World premiere of A Doll's House at the Royal Theater in
Copenhagen

(<https://pages.stolaf.edu/wp-content/uploads/sites/300/2014/01/a-doll-house.jpeg>)



Bir Bebek Evi Nora- (<https://tr.pinterest.com/pin/574209021210038744/?lp=true>)



Hedda Gabler- (<http://hanse6732.blogspot.com/2012/08/hedda-gabler-act-1-summary.html>)



Hedda Gabler-(<https://tr.pinterest.com/pin/370913719304584778/?lp=true>)



Hayaletler- (<https://tr.pinterest.com/pin/175992297916780630/>)



Hayaletler- (<https://tr.pinterest.com/pin/Aetv-LAsxaAfUg7iohkT031rNOMkiUK2UBrv-U7wBmKzyoGhv4vIh5Y/>)



Yapı Ustası Solness-(<https://playstosee.com/the-master-builder/>)



Yapı Ustası Solness- (<https://www.timeout.com/london/theatre/the-master-builder-2>)



Yaban Ördeği-(<https://tr.pinterest.com/pin/341077371749922405/?lp=true>)



Yaban Ördeği-(<https://theaterstudies.duke.edu/productions/wild-duck>)

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

- İsim : Aslıhan SAYGIN
- Doğum Yeri : Antalya
- Doğum Tarihi : 01.01.1994
- Uyuğu : T.C.
- Medeni Durumu : Bekar
- Görevi : Öğrenci

İLETİŞİM BİLGİLERİ

- e-mail : aslsaygin@gmail.com
- GSM : 05312866873

ÖĞRENİM DURUMU

- 2012-2016 Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü 1Sahne Tasarımı Ana Sanat Dalı
- 2016-2019 Süleyman Demirel Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Tezli Yüksek Lisans Programı

YABANCI DİL VE DÜZEYİ

- İNGİLİZCE (İleri Seviye)