T.C.

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

TOPLUMSAL MEKÂNIN İNŞASI BAĞLAMINDA KÜLTÜREL ANLATILAR VE MEKÂNSAL PRATİKLER

SÜMEYYE UÇAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mimarlık Anabilim Dalı

Bina Araştırma ve Planlama Programı

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Serhat ULUBAY

Kasım, 2025

T.C.

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

TOPLUMSAL MEKÂNIN İNŞASI BAĞLAMINDA KÜLTÜREL ANLATILAR VE MEKÂNSAL PRATİKLER

Sümeyye UÇAR tarafından hazırlanan tez çalışması 13.11.2025 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, Bina Araştırma ve Planlama Programı **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Dr. Öğr. Üyesi Serhat ULUBAY
Yıldız Teknik Üniversitesi
Danışman

Jüri Üyeleri

Dr. Öğr. Üyesi Serhat ULUBAY, Danışman
Yıldız Teknik Üniversitesi _____

Doç. Dr. Selin YILDIZ, Üye
Yıldız Teknik Üniversitesi _____

Dr. Öğr. Üyesi Demet MUTMAN ULUENGİN, Üye
Özyeğin Üniversitesi _____

Danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Serhat ULUBAY sorumluluğunda tarafımca hazırlanan "Toplumsal Mekânın İnşası Bağlamında Kültürel Anlatılar Ve Mekânsal Pratikler" başlıklı çalışmada veri toplama ve veri kullanımında gerekli yasal izinleri aldığımı, diğer kaynaklardan aldığım bilgileri ana metin ve referanslarda eksiksiz gösterdiğimi, araştırma verilerine ve sonuçlarına ilişkin çarpıtma ve/veya sahtecilik yapmadığımı, çalışmam süresince bilimsel araştırma ve etik ilkelerine uygun davrandığımı beyan ederim. Beyanımın aksinin ispatı halinde her türlü yasal sonucu kabul ederim.

Sümeyye UÇAR

Anneme

TEŞEKKÜR

Tez çalışması sürecinde sağladığı yerinde yönlendirmeler ve akademik desteğiyle çalışmanın olgunlaşmasına katkıda bulunan danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Serhat Ulubay'a; savunma jürisinde yer alarak değerli görüş ve değerlendirmeleriyle çalışmayı zenginleştiren Doç. Dr. Selin Yıldız ve Dr. Öğr. Üyesi Demet Mutman Uluengin'e; ayrıca akademik gelişimime katkı sunan tüm hocalarıma,

Tez çalışmamı her aşamada benimle tartışarak gelişimine katkı sağlayan tüm arkadaşlarıma; çalışma hayatımda desteğini esirgemeyen mesai arkadaşlarıma ve özellikle enerjisiyle bana güç veren Sena Akgül'e,

Akademik hayatımın her aşamasında koşulsuz desteği, sabrı ve emeğiyle en büyük güç kaynağım olan annem Emine Uçar'a; yanımda olan babam Mustafa Uçar'a; tez döneminde ailemize katılarak motivasyon kaynağı olan yeğenim Yekta Yiğit'e ve bu süreçte desteklerini esirgemeyen Aleyna ile Muhammet Sadık'a

içtenlikle teşekkür ederim.

Sümeyye UÇAR

İÇİNDEKİLER

SİMGE LİSTESİ vii

KISALTMA LİSTESİ viii

ŞEKİL LİSTESİ ix

ÖZET xi

ABSTRACT xiii

1 GİRİŞ 1

1.1 Tezin Amacı 6

1.2 Tezin Kapsamı 8

2 YEREL MİMARİNİN DÜŞÜN-EYLEM ALANI: KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE 14

2.1 Yerel Veri Olarak Kültürel Anlatılar 16

2.2 Mimari Bir Eylem Olarak Ritüel 40

3 YEREL MİMARİDE TOPLUMSAL YAKLAŞIMLAR 51

3.1 Yerel Mimariye Dair 53

3.2 Yerel Mimarlıkta Toplumsal Mekânın Üç Boyutu 63

3.2.1 Fiziksel Boyut 69

3.2.2 Sosyal ve Kolektif Boyut 79

3.2.3 Kültürel ve Simgesel Boyut 87

4 TOPLUMSAL MEKÂNIN İNŞASI 94

4.1 Crépissage / Mali 97

4.2 Shikinen Sengu (式年遷宮)/ Japonya 117

5 SONUÇ 139

KAYNAKÇA 146

TEZDEN ÜRETİLMİŞ YAYINLAR **155**

SİMGE LİSTESİ

式年遷宮	Shikinen Sengu Japonya'da tapınağın dönemsel yeniden inşası

KISALTMA LİSTESİ

TDK	Türk Dil Kurumu

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1.1 Yerel Mimari'nin Analiz Çerçevesi **2**
Şekil 1.2 Tez Çalışmasının Kavramsal Haritası **13**
Şekil 2.1 Kültür Kavramının Etimolojik Kökeni **17**
Şekil 2.2 Kültür ve Anlatı Kavramlarının Bağlamsal Çerçevesi **19**
Şekil 2.3 Kültürel Anlatı Kavramının Kuramsal Çerçevesi **22**
Şekil 2.4 Kültürel Anlatı Kavramının Aktarım Süreci **23**
Şekil 2.5 Sırası ile Chauvet, Rouffignac, Lascaux Mağaraları Paleolitik Döneme Ait Hayvan Tasvirleri **25**
Şekil 2.6 Sırası ile Göbeklitepe, Stonehenge, Mısır Piramitleri ve Petra **26**
Şekil 2.7 Dikilitaş Sitilobatı, San Marco Mozaikleri **29**
Şekil 2.8 Sembolden Anlatıya: Kaya Sanatında Kültürel Hafıza ve Semboller ... **30**
Şekil 2.9 Dogon Köyleri, Lycian Kaya Mezarları **34**
Şekil 2.10 Las Meninas Tablosunun Farklı Dönemlerde Yorumlanması **38**
Şekil 2.11 Beden-Zaman ve Mekân Üçlüsü **42**
Şekil 2.12 Aziz Matta'nın Çağırılması **44**
Şekil 2.13 Japon Çay Seremonisi ve Duyumsal Deneyim **45**
Şekil 2.14 Borobudur Tapınağı **48**
Şekil 3.1 Yer Kavramının Kuramsal Katmanları **58**
Şekil 3.2 Yerel Mimarinin Kuramsal Katmanları **61**
Şekil 3.3 Mekânsal Pratikler, Mekânın Temsili ve Temsil Mekânı **65**
Şekil 3.4 Yerel Mimarlıkta Toplumsal Mekânın Üç Boyutu Fiziksel- Sosyal ve Kolektif- Kültürel ve Simgesel **68**
Şekil 3.5 Yemen Shibam Yığma Toprak İnşa Tekniği **72**
Şekil 3.6 Geleneksel Tuğla Yapımı ve Islak Toprak Tekniği **73**
Şekil 3.7 Wattle and Doub **75**
Şekil 3.8 Yerel Mimari ve Form Tukul Evi , Zulu Kulübesi **77**
Şekil 3.9 Zamboanga'daki topluluk üyelerinin komşularının ev taşınmasına yardım ettiğini gösteren bir fotoğraf. – 1902 . ..... **82**
Şekil 3.10 Q'eswachaka köprüsünün kolektif inşa süreci **83**

Şekil 3.11 Vietnam'da Taşınma Günü- Movable Architecture **85**
Şekil 3.12 Simgesel Anlatıların Mekânsal Dokusu Tiébélé Evleri **90**
Şekil 3.13 Ketou – Benin Antropomorfik Sütunlar **92**
Şekil 3.14 Tongkonan Evleri -Endonezya **93**
Şekil 4.1 Djenné'nin Küresel, Kıtasal ve Bölgesel Konumu **98**
Şekil 4.2 Sudano-Sahel Mimarisi **99**
Şekil 4.3 Djenné Ulu Cami **103**
Şekil 4.4 Djenné Ulu Camii / Yıkım Sonrası Görünüm, Djenné Ulu Camii / Yıkım Öncesi Rekonstrüksiyon **105**
Şekil 4.5 Djenné Ulu Camii'nin Genel Görünümü **106**
Şekil 4.6 Djenné Ulu Camii'nin Plan Şeması **107**
Şekil 4.7 Djenné Ulu Camii'nin Doğu Cephesi **108**
Şekil 4.8 Djenné Ulu Camii **109**
Şekil 4.9 Crépissage Ritüeli – Fiziksel Boyut **112**
Şekil 4.10 Crépissage Ritüeli – Sosyal ve Kolektif Boyut **113**
Şekil 4.11 Crépissage Ritüeli – Kültürel ve Simgesel Boyut **115**
Şekil 4.12 Crépissage Ritüeli – Djenné Ulu Camii **116**
Şekil 4.13 Ise Jingū'nun Küresel, Kıtasal ve Bölgesel Konumu **117**
Şekil 4.14 Ise Jingū'de Shikinen Sengū Ritüeli **119**
Şekil 4.15 Ise Jingū (Naiku ve Kodenchi) ve Orman Alanı **120**
Şekil 4.16 Ise Jingū Naikū (İç Tapınak) Yerleşim Şeması **121**
Şekil 4.17 Shōden (ana kutsal yapı) Yerleşim Şeması **123**
Şekil 4.18 Naikū Tapınağı'nın Geleneksel Detayları **125**
Şekil 4.19 Ise Jingū Gekū (Dış Tapınak) Yerleşim Şeması **126**
Şekil 4.20 Ise Jingū, Naiku – Eski ve Yeni Kutsal Alan **127**
Şekil 4.21 Shikinen Sengu, Kaba Matsuri (Kütük Töreni) **130**
Şekil 4.22 Shikinen Sengu, Okihiki (Kütük Çekme) **131**
Şekil 4.23 Shikinen Sengu, Oshiroi ishi mochi gyoji (Beyaz Taş Yerleştirme Festivali) **133**
Şekil 4.24 Shikinen Sengu-Fiziksel Boyut **134**
Şekil 4.25 Shikinen Sengu-Sosyal ve Kolektif Boyut **137**
Şekil 4.26 Shikinen Sengu-Kültürel ve Simgesel Boyut **138**

ÖZET

Toplumsal Mekânın İnşası Bağlamında Kültürel Anlatılar ve Mekânsal Pratikler

Sümeyye UÇAR

Mimarlık Anabilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Serhat ULUBAY

Yerel mimari, insan medeniyetinin ayak izlerini kendi içerisinde barındıran ve insan deneyimlerinin mimari üretimin dokusuna işlediği bir zemini temsil etmektedir. Temsil ettiği bu zemin ile biçimsel özelliklerinin yanı sıra kültürel anlatıları ve mekânsal pratikleri kendisine dahil ederek düşün-eylem alanını kurgulamaktadır. Toplumun yaşam biçimi, hikayesi, öğretisi ve yer ile kurduğu bağlar etrafında şekillenen düşün-eylem alanı çok boyutlu katmanlı bir yapıya dönüşmektedir. Düşünce ile beden, bilgi ile deneyim, öğreti ile anlatı, somut ile soyut, birey ile toplum arasındaki eşik bu alanda erimektedir. Düşüncenin yön verdiği eylem ile eylemi kapsayan düşünce birbiri arasında diyalektik bir çerçeve çizmektedir. Düşün-eylem alanı, sadece zihinsel bir kavrayış düzlemi ile sınırlı değildir; bununla birlikte mekânda anlam bularak iz bırakan, düşüncenin ve eylemin mekânsallaştığı, sürekli dönüşüm içinde olan bir üretim pratiğidir. Bir yandan geçmişten gelen bilgi birikimini bugüne taşırken, diğer yandan ritüel ile şekillenen mekânsal pratiklerin icrasıyla mekânı yaşayan ve süreğen bir zemine dönüştürmektedir. Dolayısıyla, yerel mimarinin kültürel anlatı ve mekânsal pratik katmanlarından oluşan düşün-eylem alanı toplumsallıklar ile pekişen, kolektif bellek ile şekillenen, düşsel bağlar ile anlam bulan ve eylem ile kök salan mekânlar inşa etmektedir.

Yerel mimarinin nesiller boyunca rafine edilerek taşıdığı bilgiyi, anlatıyı ve pratiği mimari mekâna dönüştürme potansiyeli nedeniyle, tez çalışması toplumsal mekânın inşasını kendine temel almaktadır. Bireysellikten kolektifliğe doğru ilerleyen bu inşa süreci, yere ait bilgi nesnesi olarak değerlendirilen kültürel anlatıların oluşturduğu düşün alanı ve mekâna ait bir pratik olarak değerlendirilen ritüellerin icra edildiği eylem alanı çerçevesinde analiz edilmektedir. Yere ait anlatılar ile bütünleşen mekânsal pratikler ritüeller aracılığıyla bedenleşerek mekâna yansımakta ve toplumsal mekânın inşasında ve yaşatılmasında işlevsel bir rol üstlenmektedir. Çalışma, temel aldığı bu çerçeve doğrultusunda yerel mimarideki toplumsal mekânların inşasını incelemektedir. Yerele ait bilgi ve mekânsal pratiklerin potansiyeli, toplumsal mekânın inşasının kuramsal ve kavramsal bir bakış açısı ile ele alınmasına aracılık etmektedir. Bu potansiyelin yerel mimari inşa süreçlerine etkisini görünür kılmak amacıyla tez kapsamında iki farklı örnek ele alınmıştır. Örneklerden birini Japonya'da her yirmi yılda bir toplumun katılımı ile yeniden inşa edilen Shikinen Sengu ritüeli (Ise Tapınağı) ve mekânı inşa süreci oluşturmaktadır. Diğerini ise Mali'de her yıl kolektif katılım ile gerçekleştirilen Crépissage ritüeli (Djenné Cami) ve mekânı yaşatma sürecini kapsamaktadır. Bu örnekler çalışma kapsamında, yöntemsel çerçeve olarak fenomenolojik ve yorumlayıcı bir yaklaşım ile analiz edilmekte, mevcut literatüre dayalı metinler, görsel belgeler ve belgeseller üzerinden nitel verilerden yararlanılmaktadır. Tez çalışmasının temel hedefi toplumsallık ile ilişkisi bağlamında yerel mimarlığın üretim süreçlerinin kültürel anlatı ve mekânsal pratikler üzerinden incelemek; yerel mimari mekânın salt fiziksel bir üretimin dışında okunarak toplumsal bağlarını ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Anlatı, Mekânsal Pratik, Düşün-Eylem Alanı, Ritüel, Toplumsal Mekân

ABSTRACT

Cultural Narratives and Spatial Practices in the Production of Social Space

Sümeyye UÇAR

Department of Architecture
Master of Science Thesis

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Serhat ULUBAY

Vernacular architecture represents a ground that contains the footprints of human civilisation within itself and where human experiences are woven into the fabric of architectural production. With this ground it represents, it constructs the field of thought-action by including cultural narratives and spatial practices as well as its formal characteristics. The field of thought-action shaped around the society's way of life, story, teaching and the ties it establishes with the place turns into a multidimensional layered structure. The threshold between thought and body, knowledge and experience, teaching and narrative, concrete and abstract, individual and society dissolves in this field. The action guided by thought and the thought covering the action draw a dialectical framework between each other. The field of thought-action is not only limited to a mental plane of comprehension; it is also a practice of production that leaves its mark by finding meaning in space, where thought and action are spatialised and in constant transformation. On the one hand, it carries the accumulation of knowledge from the past to the present, on the other hand, it transforms the space into a living and continuous ground with the performance of spatial practices shaped by ritual. Therefore, the thought-action field of vernacular architecture, which consists of layers of cultural narrative and

spatial practice, builds spaces that are reinforced by socialities, shaped by collective memory, find meaning through imaginary ties and take root through action. Due to the potential of vernacular architecture to transform the knowledge, narrative and practice refined over generations into architectural space, the thesis is based on the construction of social space. This construction process, which progresses from individuality to collectivity, is analysed within the framework of the field of thought formed by cultural narratives, which are considered as objects of knowledge belonging to the place, and the field of action where rituals are performed, which are considered as a practice belonging to the place. Spatial practices that are integrated with the narratives of the place are embodied through rituals and reflected in the space and assume a functional role in the construction and survival of social space. In line with this framework, the study analyses the construction of social spaces in local architecture. The potential of local knowledge and spatial practices mediates the construction of social space from a theoretical and conceptual perspective. To make visible the impact of this potential on local architectural construction processes, two different examples are discussed within the scope of the thesis. One of the examples is the Shikinen Sengu ritual (Ise Temple) in Japan, which is rebuilt every twenty years with the participation of the community, and the process of constructing the space. The other example is the Crépissage ritual (Djenné Mosque) in Mali, which is organised every year with collective participation, and the process of sustaining the space. Within the scope of the study, these examples are analysed with a phenomenological and interpretive approach as a methodological framework, and qualitative data are used through texts, visual documents and documentaries based on existing literature. The main objective of the thesis is to analyse the production processes of local architecture in the context of its relationship with sociality through cultural narrative and spatial practices; to reveal the social ties of local architectural space by reading it beyond a purely physical production.

Keywords: Cultural Narrative, Spatial Practice, Thought-Action Space, Ritual, Social Space

1
GİRİŞ

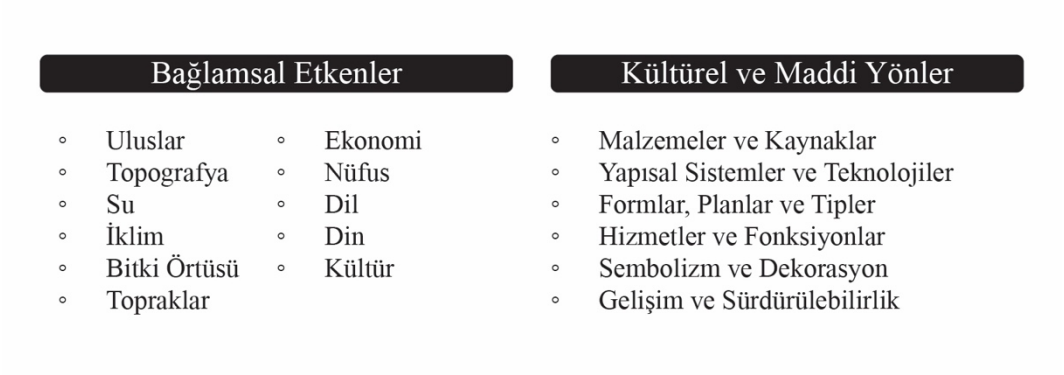
> Dünyalardan sadece birinde yaşıyoruz; bizimkinde. Bu dünyalılar onun içinde kolayca hareket etmektedirler; çünkü ister yeryüzünde ister ayda nereye giderlerse gitsinler, geometri yapmasını, dakikaları saymasını ve nedenleri tartışmasını bilirler. Bu oldukça basit; her yerde saatlerine bakarlar ve yerleri ölçerler.
>
> (Kafka'ya Önsöz (Groethuysen, 2018))

Modern zihnin üretim nesnelerinden biri olan mekân, rasyonel ölçütlere, geometrik düzenlemelere ve programlanabilir zamana dayanmaktadır. Bernard Groethuysen'in (2018) modern zihnin indirgemeci bakış açısını eleştirirken vurguladığı üzere birey her yerde saatine bakıp mekânı ölçebilme iddiasındadır; ancak bu görünürdeki hakimiyet, mekânın özünde yatan kültürel ve bedensel boyutları görmezden gelmektedir. Bu anlayışta mekân, yalnızca sayılarla tanımlanan geometrik bir boşluk değil, aynı zamanda saatle senkronize edilmiş, işlevsel bir organizma halini almaktadır. Yer, artık hissedilen değil, ölçülen bir yüzeye; zaman ise deneyimlenen değil, sayılan birimlere dönüşmektedir. Böylece mekân, yalnızca fiziksel olarak değil, zihinsel olarak da soyutlanmış, bedensellikten ve yerellikten arındırılmış bir düzlem haline gelmektedir. Oysaki mimarlık mekân kavramını bu rasyonel anlayışın dışında üretmektedir. Mekânı yalnızca fiziksel bir barınak olarak değil; toplumsal hafızanın, kültürel anlatıların ve bedenlenmiş deneyimlerin taşıyıcısı olarak kurmaktadır. Bu bağlamda mimari üretim süreci, geometrik aklın ötesinde bir anlam örgüsüdür. Zihin ile bedenin, bilgi ile eylemin, somutla soyutun iç içe geçtiği bir yaratım alanıdır. Ortaya çıkan yapı ne sadece bir nesnedir ne de yalnızca bir anlatı; o, yerin, zamanın, hafızanın ve toplumun eşzamanlı üretimini içinde barındırmaktadır.

Yerel mimari pratikler, rasyonalitenin dışında anlam ile örülmüş bu sürecin önemli bir ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yere ait anlatıyı içerisinde barındıran mekânsal pratikler ile bedenleşmekte ve toplumların düşün-eylem alanını katmansal bir yapıya dönüştürmektedir. Tez çalışması, düşün-eylem alanı olarak değerlendirilen ritüeller ve kültürel anlatılar üzerinden yerel mimariyi ve toplumsal mekânın üretim sürecini irdelemeyi amaç edinmektedir. Mimari yapının yalnızca fiziksel bir form değil, aynı zamanda bir anlatının taşıyıcısı, bir toplumsal belleğin mekânsal uzantısı olarak nasıl işlediği çalışmanın temel sorunsalını oluşturmaktadır.

> İnşa edilmiş formların yapısal, malzeme veya biçimsel bir görüşünü benimseyip bunları kalıcılık, teknoloji ve biçim derecelerine göre sınıflandırmak eksik bir yaklaşım olabilir. Bence bu yönleri, kültürlerin mimarisini çevreleri bağlamında ve esasen, onları inşa eden toplumların değerlerini ve ihtiyaçlarını karşılama kapasiteleriyle ilişkilendirerek ele almak daha iyidir. (Oliver, 2006)

Paul Oliver (2006), yerel mimarinin yalnızca malzeme ve teknik değil, aynı zamanda kültürel değerlerle iç içe geçmiş bütünsel bir üretim süreci olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre bu yapılar, ancak çevresel bağlam ve toplumsal ihtiyaçlarla birlikte anlam kazanmaktadır. Bu bütünsel ve disiplinler arası yaklaşım, Dünya Yerel Mimari Atlas'ında temel bir çerçeve ve kavramsal bir zemin olarak benimsenmektedir. Böylece yerel mimariyi anlamaya yönelik analizlere, tipolojik sınıflandırmalara ve kültürel bağlamın yorumlanmasına yön vermektedir. Atlas, yerel mimari örnekleri bağlamsal etkenler ve kültürel-maddi yönler olmak üzere iki başlık altında sistematik bir şekilde değerlendirmektedir. (Şekil 1.1).



Şekil 1.1 Yerel Mimari'nin Analiz Çerçevesi (Vellinga, Oliver, & Bridge, 2007)' den uyarlanmıştır. (Uçar,2025)

Yerel mimari, çevresel koşullar, kaynak kullanımı, yapım teknikleri ve estetik semboller gibi teknik ve maddi unsurlar üzerinden analiz edildiğinde mimarinin toplumsal hafıza, kolektif bilinç ve insan-doğa etkileşiminden doğan anlam boyutlarını göz ardı edebilmektedir. Rudofsky (1964) ise bu yaklaşımı genişleterek yerel yapım biçimlerini bir topluluğun ortak hafızası, dünya görüşü ve doğayla kurduğu ilişkilerin somutlaşmış hâli olarak değerlendirmektedir. Her iki düşünür de yerel mimarinin bağımsız parçalar halinde değil, yaşanılan çevreyle ve kültürel anlatılarla kurduğu derin bağlar üzerinden anlaşılabileceğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, yerel mimari sadece bir barınak değil; bir toplumun kendini mekânda ifade etme biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. (Oliver, 2006) Bireylerin, toplumların bedensel deneyimleriyle ve kültürel pratikleriyle şekillenen organik bir diyalog kurmaktadır. Dolayısıyla, yerel mimariyi anlamak yalnızca görünen formları incelemekle değil, bu formları ortaya çıkartan ve sürekli yeniden üreten toplumsal dinamikleri çözümlemekle mümkündür. Anlam, inanç, anlatı ve hafıza gibi soyut bileşenler; ritüeller aracılığıyla mekânda eyleme dönüşmektedir. Bu dönüşüm, kültürel anlatıların düşün alanı olarak şekillendirdiği anlam dünyasının, ritüel yoluyla bedenselleşerek eylem alanını oluşturmasıyla ortaya çıkmaktadır.

Kültürel anlatının taşıyıcı olarak görev gördüğü kültür kavramı, etimolojik olarak toprakla başlar; insanın toprağı işlemesiyle doğan üretim biçimleri zamanla sembolik, ritüel ve sosyal sistemler haline gelir. Bu yönüyle toprak, kültürün hem maddi hem de simgesel temelidir. Mimarlık ise, bu kültürel anlatı ve ritüel süreçlerinin somut bir ifadesi olarak ortaya çıkmaktadır. Yapıların formu, yerleşimi, kullanımı, toplumun doğayla ve kutsalla kurduğu ilişki bu süreçte mekâna yansımaktadır. Mekân içinde taşıdığı anlatı ile yaşantısal bir zemine dönüşmektedir. Cicero'nun belirttiği gibi *"Bu becerisini kullanmak isteyenler, önce mekânlar seçmeli, ardından hafızalarında saklamak istedikleri şeylerin zihinsel imgelerini oluşturup bu mekânlara yerleştirmelidir. Böylece mekânların düzeni, şeylerin sırasını korurken; imgeler de şeylerin kendisini temsil edecektir*" (1942) Böylece mimari yapı, yalnızca inşa edilmiş bir form değil, aynı zamanda imgelerin, hatırlamaların ve anlam üretiminin sahnesi hâline gelmektedir. Kolektif hafızasını ve kimliğini mekânsal bir dokuda karşılık bularak yaşayan bir arşive dönüşmektedir. (Rapoport, 2005)

Mekânsal pratik olarak ele alınan ve düşün-eylem alanı çerçevesinin eylem alanını oluşturan ritüeller de benzer biçimde, kolektif hafızanın sürekliliğini sağlayan bedensel ve mekânsal yerleştirme biçimleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Ritüel sürecinde eylemler belirli bir mekânsal düzende, belli tekrarlar ve semboller aracılığıyla icra edilmektedir. Bu süreç, bedenin mekânla kurduğu performatif ilişkiyi, zamanın döngüsel akışını ve kolektif hafızanın mekânsal kodlanışını bir araya getirmektedir. Mekân burada da bir bellek taşıyıcısına dönüşerek ritüelin fiziksel yerleşimi, topluluğun kültürel imgelerini mekânda sabitlemektedir. Böylece mimari, sadece ritüelin sahnesi değil, aynı zamanda hafızanın somutlaştığı yer hâline gelmektedir. Ritüel, bu bağlamda, geçmişin temsillerini yeniden sahnelemenin ötesinde; atmosferik bir deneyim, bedensel bir performans ve toplumsal katılımla sürekli yeniden üretilen bir pratik haline gelmektedir. Bu düzen hem bireysel hem de kolektif hafızayı yapılandırmaktadır. Işık, ses, koku, nem ve dokunsallık gibi duyusal katmanlarla örülü bir atmosferler bütünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu atmosfer, mekânı pasif bir kabuk olmaktan çıkararak, eylemin ve deneyimin dinamik sahnesi haline getirmektedir. Juhani Pallasmaa (2011) bu durumu bir deneyim alanı olarak tanımlamakta ve tüm bedensel duyuların mekânsal algıyı inşa ettiğini vurgulamaktadır. Ona göre atmosfer dokunsal hafıza, akustik kimlik ve koku ile çevrelenmektedir. Mimari mekân ile inşa edilen atmosfer, ışık, ses, koku gibi pek çok faktör ile bütünleşmekte ve mekânı eylemin gerçekleştiği bir sahneye dönüştürmektedir. Pallasmaa'nın bu bakış açısı Merleau-Ponty'nin *bedenleşmiş bilinç* kavramı ile örtüşmektedir. Bu yaklaşım algı, deneyim ve bilincin fiziksel etkileşimler ile şekillendiğini öne sürmektedir. (Merleau-Ponty, 2020) Dolayısıyla, ritüeller yalnızca sembolik eylemler değil, mekânın beden tarafından içselleştirilmesiyle anlam kazanan performatif süreçler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, kültürel anlatılar ritüel aracılığıyla hafızayı canlı tutan bir düşün-eylem alanı oluşturmaktadır. Kültürel anlatılar mimari üretim sürecinin anlam dünyasını kurarken, ritüel bu anlamı bedende ve mekânda eyleme dönüştürmektedir. Toplumsal ilişkiler ise bu dönüşümün sürekliliğini ve ortaklığını sağlamaktadır. Yerel mimari, tüm bu bileşenlerin kesiştiği ve görünürlük kazandığı bir süreç olarak gözlemlenmektedir. Deneyim ve onun bıraktığı izler ile şekillenen bu süreç mana ile bütünleşmekte, sembol ve beden aracılığıyla anlam bulmaktadır.

Yerin ve yerelin farklı düzlemlerde şekillenen inşa süreci, fiziksel bir varlık olmasının ötesinde toplumsal ve simgesel bir anlam üretiminin parçasıdır. *"Mekân içinde önceden var olan, ardından gelenin dayanağı olarak kalır. Böyle bir toplumsal mekânın koşulları bu mekânın içinde kendine özgü bir süreyi ve güncelliği korur."* (Lefebvre, 2020) Henri Lefebvre burada, mekânın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda toplumsal ilişkiler ve tarihsel bilinç tarafından sürekli yeniden üretilen dinamik bir süreç olduğunu vurgulamaktadır. Bu perspektif, mimariyi de statik bir nesne olarak değil, canlı bir toplumsal pratik olarak okumamızı sağlamaktadır. Lefebvre'in bu görüşü Amos Rapoport (2005) tarafından "*bireylerin sıkı ilişkilerle örülmüş, destekleyici bir sosyal yapı içinde bütünleşmesine katkı sağlamaktadır."* şeklinde ele alınmaktadır. Bu nedenle yerel mimarlığın ana omurgasını oluşturan toplum ve düşün-eylem alanı arasındaki ilişkinin şekillenmesine katkı sağlayan kültürel anlatı ve ritüelleri ele almak, yerel mimarinin inşa sürecini desteklemektedir.

Tez çalışması, yerel mimari örnekler üzerinden düşün-eylem alanını ve onun şekillendirdiği toplumsal mekânın inşa sürecini ele almaktadır. Düşün-eylem alanı olarak değerlendirilen kültürel anlatı ve ritüelin, toplumsal mekânın inşa sürecinde nasıl işlediğini, nasıl aktarıldığını, nasıl bedenleştiğini ve mimari mekânla kurduğu ilişkiyi izlemektedir. Bu çerçevede, kültürel anlatılar ve ritüellerin yalnızca sözlü ya da simgesel aktarım biçimleri olarak değil, aynı zamanda bedensel pratikler ve maddi mekân organizasyonları yoluyla nasıl toplumsal bir gerçekliğe dönüştüğü tartışılmaktadır. Tez kapsamında ele alınan yerel mimari örnekler, mimari üretim sürecine dair yere özgü bilgi ve deneyim üzerinden düşünsel bir izlek sunmaktadır. Yere ait bilginin zenginliği ve mekânsal pratiklerin yaratıcı potansiyeli, yerin farklı boyutlarda kuramsal ve kavramsal bir bakış açısı ile ele alınmasına aracılık etmektedir. Analizlerini toplumsal mekânın inşa sürecinden ilerleterek düşün-eylem alanını keşfetmekte, fiziksel boyutun ötesindeki mana boyutunu aramaktadır. Bu doğrultuda tez, yerel mimaride toplumsal mekânın inşasını üç temel boyutta (fiziksel, kolektif/toplumsal ve kültürel/simgesel) incelemektedir. Bu çalışma, mekân ile anlatı arasındaki karşılıklı üretim ilişkisini odağa alarak, yerel mimarinin inşa sürecine etkilerini anlamaya çalışmaktadır.

1.1 Tezin Amacı

Yerel mimari pratikler, fiziksel barınma ihtiyacını aşan derin anlam katmanlarına sahiptir. Bu çalışma, yerel mimarinin yalnızca teknik bir inşa süreci olmadığını aynı zamanda toplumsal hafızanın somutlaşmış hali, kolektif eylemin mekânsal ifadesi ve kültürel kodların bedenleşmiş biçimi olduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Geleneksel yapılar, inşa süreçlerinden gündelik kullanımlarına kadar kültürel anlatı ve ritüel aracılığıyla toplumsal yaşamı şekillendirmektedir. Toplumsal mekânın üretiminde aktif bir rol oynamaktadırlar. Aynı zamanda yere ait pratikler ile mekânı yaşayan bir organizmaya dönüştürmektedirler. Duvarlar, eşikler, avlular, sokaklar, ağaçlar ve toprak toplumsal ilişkilerin ve kültürel değerlerin kodlandığı aktarıldığı birer metin işlevi görmektedir. Toplumsal ilişkiler ve kültürel anlatılar bu fiziksel yapılara gömülüdür ve mekân, bu ilişkilerin hem üretildiği hem de temsil edildiği bir yüzey hâline gelmektedir. Yüzeyi inşa eden bir diğer yapı ise eylemsel pratik olarak karşımıza çıkan ritüellerdir. Ritüel, mekânın gündelik akış içinde sıradanlaşmasını engelleyerek ona duygusal, tarihsel ve simgesel katmanlar kazandırmaktadır. Bu perspektifte her ritüel, kendi özgül mekânsallığını üretmektedir. Bir eşikte gerçekleşen geçiş, bir avluda icra edilen tören, bir yapının duvarının sıvanması ya da bir ağacın çevresinde yinelenen topluluk buluşmaları, mekânı geçici ama yoğun bir anlam alanına dönüştürmektedir. Bu anlam üretimi, yalnızca görsel ya da biçimsel değil, aynı zamanda duyusal ve deneyimsel bir yoğunlukla gerçekleşmektedir. Atmosfer bu noktada devreye girmektedir. Dolayısıyla yerel mimarinin sunduğu doku, ışık, ses, koku ve sıcaklık gibi unsurlar, mekânın yalnızca algılanan değil, hissedilen bir varlık olarak yaşanmasına olanak tanımaktadır. Böylece mekân, ritüellerin sürekliliği ve atmosferin taşıyıcılığı sayesinde, toplumsal hafızanın canlı bir sahnesine ve kültürel anlatıların ise bedenleştiği bir zemine dönüşmektedir. Böylece mimari, anlamlandırılabilir bir yapı olarak kültürel bellek, kimlik ve aidiyet üretiminin aracı olmaktadır. Bu bilgi birikiminin korunması, gelecek kuşaklar için kritik bir kültürel miras çalışması niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda yerel mimariyi okumak, bir toplumun dünyayı nasıl algıladığını, zamanı nasıl örgütlediğini ve kutsal olanla nasıl ilişki kurduğunu anlamak demektir.

Tez çalışması, mimarlığın bu çok katmanlı üretim sürecini ortaya koyarak, mekânın nasıl inşa edildiğini, nasıl yaşandığını ve anlamlandırıldığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Buradan hareketle temel araştırma sorusu şudur: "Kültürel anlatılar ve mekânsal pratikler, yerel mimarinin üretim sürecinde toplumsal mekânı nasıl inşa etmekte; bu süreçler kuşaklar arası aktarımda ne tür işlevler üstlenmektedir?" Çalışmanın çıkış noktasını oluşturan hipotez ise kültürel anlatılar ve ritüellerin, toplumsal mekânın yeniden inşasını ve kuşaklararası aktarımını sağlayan bir deneyim alanı sunduğu yönündedir.

Bu doğrultuda yerel yapım bilgisi, ritüel pratikler ve anlatılar üzerinden mekân kavramının nasıl *yaşayan bir organizmaya* dönüştüğünü tartışmaktadır. Aynı zamanda bu dönüşümün teorik ve örneklem temelli bir zemin üzerinde okunabilirliğini sağlamayı amaçlamaktadır. Tez çalışması, mimarlık disiplinini antropoloji, sosyoloji ve kültürel çalışmalar perspektifleriyle buluşturarak yerel mimari pratiklere bütüncül bir bakış sunmayı hedeflemektedir. Aynı zamanda çalışma, geleneksel mimari üretimlerin ardındaki toplumsal mantığı çözümlemek için nitel araştırma yöntemlerinden yararlanmaktadır. Bu bağlamda çalışma, farklı yerel mimarlık örnekleri üzerinden yürütülen çözümlemeler aracılığıyla toplumsal mekânın üretim sürecindeki fiziksel, sosyal ve kültürel katmanlılığı ortaya koymayı amaçlamaktadır.

1.2 Tezin Kapsamı

Tez çalışması yerel mimari pratiklerinin toplumsal mekânın inşa sürecindeki rolüne odaklanmaktadır. Bu süreçte kültürel anlatıların, ritüellerin ve kolektif hafızanın mekânı üreten bir olgu olduğu her zaman merkezde tutulmaktadır. Kültürel anlatıların ve ritüellerin somut bir üretimi olarak karşımıza çıkan yerel mimarinin toplumsal mekânın inşa sürecinde nasıl bir rol üstlendiğini keşfetme arayışındadır. Çalışma yerel mimarinin ne olduğundan ziyade nasıl inşa edildiğini ve gelecek nesile nasıl aktarıldığını önemsemektedir. Dolayısıyla nedene değil nasıla cevap aramaktadır. Onun deneyim alanını açığa çıkartmaya ve onu betimlemeye çalışmakta ve onu fenomenolojik bir analiz temelinde çözümlenmektedir. Bu çerçeve doğrultusunda yerel mimarinin toplumsal üretimini temsil eden seçili örnekler üzerinden kavramsal düzeyde tartışmayı hedeflemektedir. Tez çalışması *sacred space* olarak ele alınan mekânın kutsallığını yaratmadaki rolünü anlamayı hedeflemez. Bu çalışmada kutsallık, yapının özünde taşıdığı aşkın bir nitelik olarak değil, ritüelin beden-zaman-mekân ekseninde tekrar yoluyla inşa ettiği ve sürdüğü bir durum olarak ele alınmaktadır. Ritüelin tekrar yoluyla mekânda bıraktığı izler hem kolektif hafızayı hem de topluluğun yer ile kurduğu bağı somutlaştırmaktadır. Tezin kapsamı ritüeller ile üretilen yerel mimarideki toplumsal mekânın inşası örnekleri ile sınırlı tutulmaktadır.

Tez çalışması kapsamında ele alınan düşün-eylem alanı kavramı yere ait kültürel anlatı ve mekânsal pratikleri içerisinde barındırarak katmanlı bir çözümleme zemini sunmaktadır. Çalışma düşün-eylem alanı olarak değerlendirilen kültürel anlatı ve ritüelleri toplumsal, bedensel, mekânsal bir deneyim biçimi olarak ele alınmaktadır. Mekânın inşa süreci tartışılırken merkezde tutulan bu kavramlar düşün alanı ile kültürel anlatıları; eylem alanı ile mekâna dair ritüel pratikleri incelemektedir. Bu kavram kapsamında mekân, eylemler ile inşa edilirken, eylemler de mekânın anlam katmanlarını yeniden üretmektedir. Kavramın mekânı inşa sürecinde kapsadığı her bir detay, toplumsal belleğin nasıl işlediğine ve nasıl dönüştüğüne dair ipuçları taşımaktadır. Düşün-eylem alanı, yalnızca zihinsel bir kavrayış düzlemi değil, aynı zamanda mekânda somut karşılık bulan devingen bir üretim alanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu alan, bir yandan kültürel anlatıların geçmişten bugüne taşınan bilgisel birikimini barındırmakta, diğer yandan ritüelin çoklu duyulara hitap eden icrası ile mekânın canlı ve süreğen bir deneyime dönüşmesine aracılık etmektedir. Bu yönüyle düşün-eylem alanı, mekânın hem kültürel hem toplumsal hem de bireysel olarak örüldüğü bir ara katman, bir geçiş uzamı olarak işlev görmektedir. Böylelikle mekân anlatıların ve ritüellerin iç içe geçmiş hali olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çalışma, mekân kavramını **anlatı ile örülen, beden ile üretilen, toplum ile sürdürülen** katmanlı bir yapı olarak değerlendirmektedir. Mekân toplumsal olarak nasıl üretilir, nasıl anlatı ve ritüeller ile kodlanır ve aktarılır soruları çalışmanın mekâna dair yaklaşımını ön plana çıkartmaktadır. Mekânın katmanlı yapısını çözümlemek amacıyla Lefebvre'in mekânın üretimi kuramı ile Tuan'ın yer 'in deneyimini aktardığı yaklaşımını bir araya getirmektedir. Bu doğrultuda mekânın fiziksel, toplumsal ve kültürel boyutlarını içeren üç katmanlı bir çözümleme modeli geliştirmektedir. Bu çalışma kapsamında incelenen üç kavram birbirinden kesin çizgilerle ayrılamamaktadır. Sürekli etkileşim halindeki dinamik bileşenlerdir. Her biri, diğerini besleyen, dönüştüren ve anlamlandıran akışkan bir bütünün parçaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Kavramlar arasındaki geçirgenlik, mekânı statik bir olgu olmaktan çıkartmakta ve sürekli üretilen bir yapıya dönüştürmektedir. Tez kapsamında incelenen örnekler mekânın üretim ilişkisi bağlamı içinde ele alınmakta ve örtüştüğü kavramların altında çözümlenmektedir.

Tezin ikinci bölümünü oluşturan yerel mimarinin düşün-eylem alanı kapsamında kültürel anlatı kavramı yere ait bir bilgi nesnesi olarak değerlendirilmektedir. Kavram sosyoloji, antropoloji, fenomenoloji, edebiyat ve mimarlık gibi farklı disiplinlerden beslenmektedir. Nora, Halbwachs, Rapoport ve Merlau-Ponty gibi kuramcılar bu çerçeveyi desteklemektedir. Kültür ve anlatı arasındaki ilişkisellik tez kapsamında anlam üretimi, kimlik inşası ve mekânsal pratikler kapsamında çözümlenmektedir. Bu çerçeve kavramın bilginin üretimi, kodlanması, aktarılması ve yeniden yorumlanması olmak üzere 4 temel başlık etrafında ele alınmasını sağlamaktadır. Bilginin kaynağı mekânın üretim aşamasını temsil etmekte ve somut-soyut anlatılar etrafında analiz edilmektedir. Bilginin kodlanması, anlatıların yapısını ifade etmekte ve imgesel, sembolik ve mekânsal kodlamayı içermektedir.

Bilginin aktarımı yayılma ve devamlılığı sağlamaktadır. Sözel-yazılı anlatılar, ritüel ve performanslar, mimari ve mekân kullanımı bu başlık altında irdelenmektedir. Son olarak bilginin yeniden üretimi ise mekânın ve ona ait anlatının dönüşüm ve yeniden inşa süreçlerini kapsamaktadır. Kavramlar arasında çizgisel bir sıralamanın aksine akışkan, birbiri ile iç içe geçen bir ilişki mevcuttur. Aynı bölüm içerisinde ele alınan ritüel kavramı ise mimari bir eylem olarak değerlendirilmektedir. Mekânı üreten bir araç olmaktan çıkıp üretici rolüne nasıl büründüğünü tartışmak üzerine yoğunlaşmaktadır. Kavram, kutsal–profan ayrımı temelinde değil, beden-zaman-mekân ilişkilerini düzenleyen çok duyulu bir toplumsal pratik olarak ele alınmaktadır. Kavramın analizi nasıl yaşanır, nasıl icra edilir ve nasıl döngüselleşir soruları etrafında şekillenmektedir. Ritüelin yaşantısı eylemi çevreleyen atmosfer ile ilişkilidir. Duyu organları bu süreçte atmosferi deneyimleyerek ritüel sürecine dahil olmaktadır. Ritüelin icrası ise bedensel hareketlerin ve yönlenmenin analiz edildiği sembolik ve mekânsal kodlama yöntemleri ile analiz edilmektedir. Ritüelin döngüselliği ise Turner'ın geliştirdiği communitas (topluluk duyusu) kavramı ile ilişkilendirilerek toplumsal ilişkiler üzerinden analiz edilmektedir. Bu soruların analizinde Böhme, Pallasmaa, Merlau-Ponty ve Turner'ın kuramsal alt yapısından yararlanılmaktadır. Bu bakış açısı doğrultusunda ritüel sadece inşa sürecine anlam vermemekte aynı zamanda yapıyı zaman içinde canlı tutmakta ve toplumsal eylemle yeniden kurmaktadır.

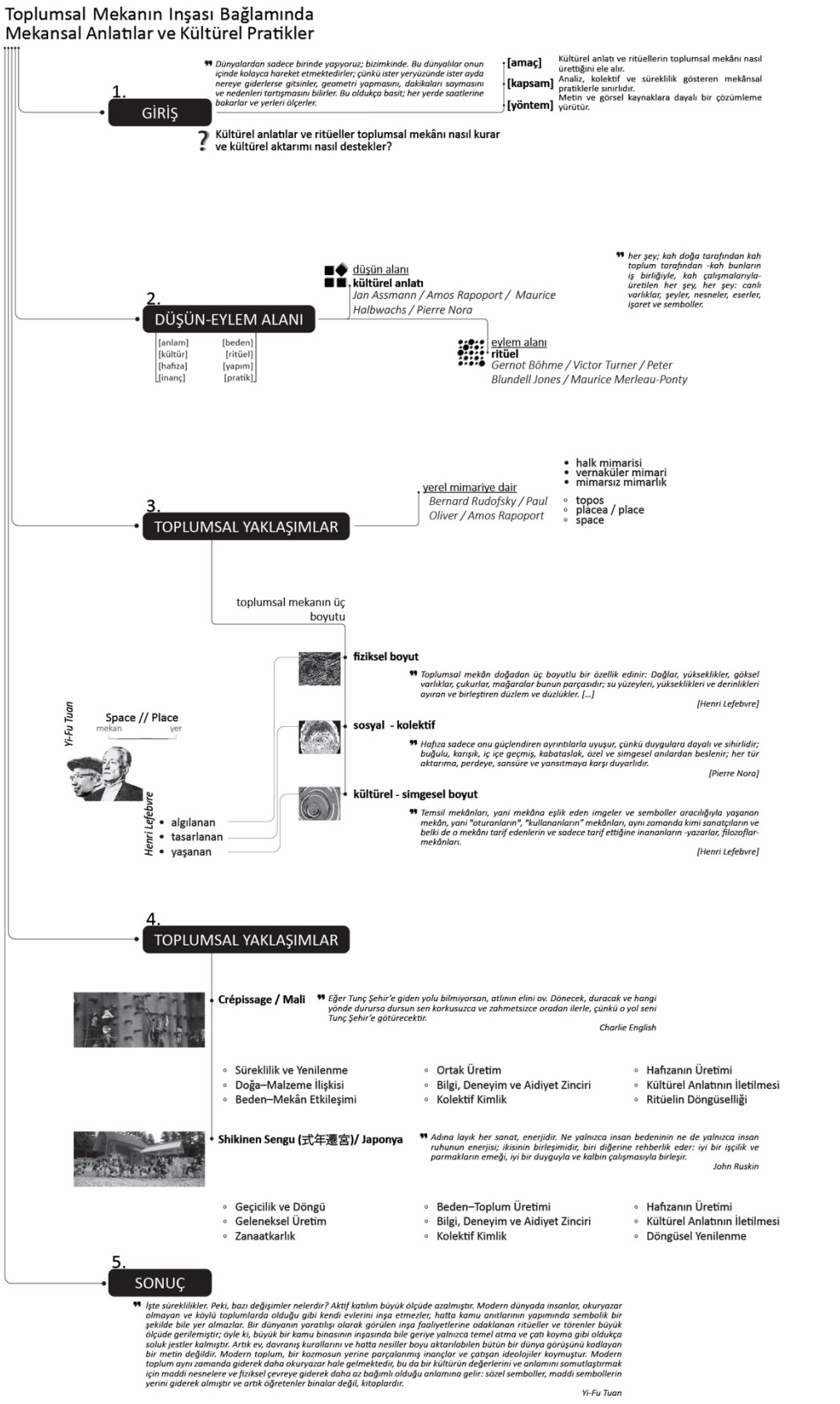
Tezin üçüncü bölümü yerel mimaride toplumsal yaklaşımlar etrafında şekillenmektedir. Bu başlığın ilk bölümünde yerel mimari üretim süreçleri analiz edilmekte ve yere ait olma süreci irdelenmektedir. Literatürde yer alan ve farklı kuramcıların ürettiği vernaküler mimari, anonim mimarlık ve mimarsız mimarlık kavramlarına yer verilmektedir. Yere ait üretim süreçleri, bireyin yaşadığı çevreyle köklenme ilişkisini şekillendirmektedir. Bu kesişimde aidiyet duygusu ve mekânın anlamsal derinliği birbirini beslemektedir. Dolayısıyla, aidiyet hissi ile yerin anlamı arasındaki diyalektik ilişkiyi görünür kılmakta; bireyin mekânı deneyimleme biçimi ile toplumsal hafızanın o mekânda nasıl yeniden üretildiğini açıklamaktadır. Ele alınan kavramlar doğrultusunda, yerel mimarideki bu çok katmanlı ilişkisellik, ritüel pratikler, topluluk dinamikleri ve kültürel kodların mekânsal örgütlenmeye etkileri üzerinden kapsamlı bir biçimde analiz edilmektedir.

Aynı bölümde yer alan *Yerel Mimarlıkta Toplumsal Mekânın Üç Boyutu* başlığı altında, mekânın inşa süreci kültürel anlatılar ve ritüeller aracılığıyla şekillenen çok katmanlı bir oluşum olarak ele alınmaktadır. Mekân, bu çerçevede yalnızca fiziksel bir varlık değil, toplumsal ilişkiler, kolektif üretim biçimleri ve simgesel temsil pratikleriyle iç içe geçmiş bir toplumsal ürün olarak incelenmektedir. Disiplinler arası bir yaklaşımla, inşa sürecinden toplumsal hareketlere uzanan bir perspektif içinde değerlendirilmektedir. Analiz, üç temel eksende yürütülmektedir: fiziksel boyut, sosyal ve kolektif boyut, kültürel ve simgesel boyut. Bu çerçeve, mekânın hem maddi hem de anlam katmanlarını görünür kılmakta; kuramsal bir düzenleme olmanın ötesinde, düşün-eylem alanının somut örneklerle ilişkilendirilmiş analitik bir çözümlemesi olarak temellendirilmektedir. Böylece mekânın üretimi, yerel mimarlığın çok yönlü yapısı içinde bütüncül bir yaklaşımla ele alınmaktadır.

Bu bakış açısı doğrultusunda fiziksel boyut, Lefebvre tarafından geliştirilen mekânsal pratikler boyutu ile ilişkilendirilmekte ve mekân bu boyutta inşa sürecinin aktif bir bileşeni haline gelmektedir. Aynı zamanda kavram Tuan'ın bedensel ve duyusal deneyimlere dair olan yaklaşımı ile bağlantı kurulmakta ve düşün-eylem alanının bu boyuta yansıması analiz edilmektedir. Fiziksel boyutun analizi, farklı coğrafyalardaki yerel mimari üretim süreçlerini kapsamaktadır. Doğal malzeme kullanımı ve anlamsallığı, çevresel bağlam ile uyum ve el işçiliğine dayalı üretim teknikleri bu boyutta örnekler ile ilişkilendirilerek analiz edilmektedir. Bu çerçeve kavramın mekânı şekillendirme gücünü keşfetmeyi sağlamaktadır. Sosyal ve kolektif boyut, Lefebvre'in mekânın inşa sürecinde ele aldığı bir diğer kavram olan temsili mekân ile ilişkilendirilmektedir. Temsili mekân kavramının modern kent mekânını otorite, planlama ve uzmanlık söylemi üzerinden kavramsallaştıran yaklaşımı, yerel mimarinin inşa sürecinde toplumsal etkileşimler ve kolektif üretim süreçleriyle yeniden biçimlendirilmektedir. Bu perspektif doğrultusunda sosyal ilişkilerin ve kolektif aidiyetin somutlaştığı bir süreç olduğu gösterilmektedir. Kültürel ve simgesel boyut ise Lefebvre'in mekânın üretimi teorisinde temsili mekân kavramı ile örtüşmektedir. Bu boyut kodlanmış bilgiyi, sembolik ifadeleri, ritüelleri içerisinde barındırmaktadır. Artık mekân, bu boyutta anlatı ile şekillenmiş ve beden ile inşa edilmiş, zaman içinde sürekli yenilenerek yaşayan bir yere evrilmektedir.

Bölüm kapsamında ele alınan üç kavram (fiziksel, sosyal ve kolektif, kültürel ve simgesel) birbirinden kesin sınırlarla ayrılmamakta, aksine mekânın inşa sürecinde birbirine geçişli ve etkileşimli bir yapı sergilemektedir. Her bir boyut, diğerini besleyen ve dönüştüren bir dinamik içinde varlık göstermekte; bu durum mekânın üretimini çok katmanlı bir süreç haline getirmektedir. Mekânın üretim sürecindeki her bir katman, yerel mimari pratiklerin düşünsel ve eylemsel çerçevesinde somutluk kazanarak, mekânın yalnızca fiziksel bir varlık değil, toplumsal ilişkilerle örülen, ritüellerle şekillenen ve kültürel kodlarla anlam kazanan bir yapı olduğunu göstermektedir. Böylece mekân hem toplumsal belleğin hem de kültürel kimliğin taşıyıcısı olarak yerel mimarinin sürekliliğini sağlayan bir unsur haline gelmektedir. Bu yaklaşım, yerel mimarlıkta toplumsal mekânın inşa sürecini bütüncül ve geçirgen bir sistem olarak değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır.

Tezin dördüncü bölümü toplumsal mekânın inşası başlığı altında, toplumsal mekânın kültürel anlatılar ve ritüeller ekseninde iki farklı coğrafyadan ele aldığı somut örnek üzerinden analiz edilmektedir. Tezin ikinci bölümünde ele alınan düşün-eylem alanı ve üçüncü bölümünde ele alınan (fiziksel boyut, sosyal ve kolektif boyut, kültürel ve simgesel boyut) kavramlar aracılığı ile örneklerin çözümlenmesi yapılmaktadır. Örneklerden ilki Afrika Kıtasının 7. büyük ülkesi olan Mali'de, UNESCO Dünya Mirası listesindeki Djenné şehrinde yer almaktadır. Her yıl yağmur öncesi gerçekleştirilen Crépissage (çamur veya harçla sıvama, yeniden kaplama) ritüeli ile Djenné Cami yenilenmektedir. Bu ritüel yalnızca bir bakım süreci değil, toplumsal katılımın, kuşaklar arası bilgi aktarımının ve kolektif belleğin yeniden üretildiği canlı bir performans olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer bir örnek ise Japonya'da yer alan Ise Jingu tapınağına ait her 20 yılda bir gerçekleştirilen inşa ritüelinden oluşmaktadır. 1300 yıldır devam eden bu inşa ritüeli mekânı yeniden inşa edilmektedir. Süreç, mimarlığın kalıcılığını malzemede değil, ritüelde ve toplumsal bellekte arayan bir yaklaşım göstermektedir. Yeniden inşa sürecinde her ne kadar yapı fiziksel olarak yok olsa da anlamı, ruhu canlı kalmakta ve gelecek nesile aktarılmaktadır. Tez boyunca açığa çıkarılan analizler, dördüncü bölümde ele alınan örneklerin çözümlenmesine kuramsal bir zemin sağlamaktadır. Kavramlar arasında kurulan geçirgen ve dinamik ilişkiler, çalışmanın yapısal bütünlüğünü inşa etmektedir.



Şekil 1.2 Tez Çalışmasının Kavramsal Haritası (Uçar,2025)

2
YEREL MİMARİNİN DÜŞÜN-EYLEM ALANI: KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

> Kent zaman içinde oluşur. Kentin yaşam ritmi insandan ve kuşaklardan daha ağırdır. Onun için büyük tarih kentleri tarihlerini, hatta biyolojik bir benzetme yaparsak, embriyolarını kendi içlerinde taşırlar. Bunlar bazen fiziksel görüntü olarak, bazen işlev olarak, bazen bir yolun yönü olarak, bazen efsane olarak yaşarlar.
>
> (Kuban, 2021)

Bireylerin ve toplumların yer ile kurduğu en eski bağlardan günümüze kadar mimarlık anlayışı, düşün-eylem alanının kesişim noktasında yer almaktadır. Yerleşim dokuları ve bu dokulara ait mekânsal izler, bu kesişim noktasında süreklilik ve dönüşümün iç içe geçtiği bir oluş sürecinden geçmektedir. Süreç, düşünsel üretim (kültürel anlatılar) ve eylemsel pratiğin (ritüeller) bütünleşmesi ile yere ait anlatının, anlamın şekillenmesinde rol oynamaktadır. Doğan Kurban'ın (2021) kent dokularının oluşumunda kullandığı *embriyo* benzetmesi bu sürece işaret ederek mimari disiplinin katmanlı ve zamansal bir yapıya sahip olduğunu vurgulamaktadır. Düşün ve eylem arasındaki ilişkisellik, pek çok disiplin ve kuramcı tarafından ele alınmaktadır. Heidegger, düşün-eylem arasındaki ilişkiselliği *inşa etme (bauen)* ve *ikamet etme (wohnen)* kavramları etrafında şekillendirmektedir. İkamet etme (barınma) düşüncesini *yerle, gökle, kutsalla ve diğer insanlarla* kurduğu bir ilişki biçimi olarak ifade etmekte; ikamet etme düşüncesini ise barınma halinin bir dışa vurumu olarak ele almaktadır: *"öncelikle inşa etmenin temelde barınmak anlamına geldiğini hatırlamalıyız. Biz inşa ettiğimiz için barınmayız; barındığımız için inşa ederiz çünkü biz barınan varlıklarız."* (Heideger, 1971) Ona göre bu ilişkisellik, yalnızca fiziksel bir yapının inşa edilme sürecini ifade etmez; aynı zamanda bireyin dünyayı kavrama, deneyimlerini anlamlandırma ve içinde bulunduğu çevreyi yorumlama biçiminin de temel bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kurulan ilişki ağı içerisinde mimarlık disiplini, geçmişten geleceğe hem kültürel hafızanın taşınması hem de yeniden üretim sürecinde bir zemin görevi görmektedir. Yerel mimarlık ise bu zeminde vücut bulan düşünselliğin kolektif bilgi ile eyleme dönüştüğü özgün bir üretim biçimidir. (Rudofsky, 1964)

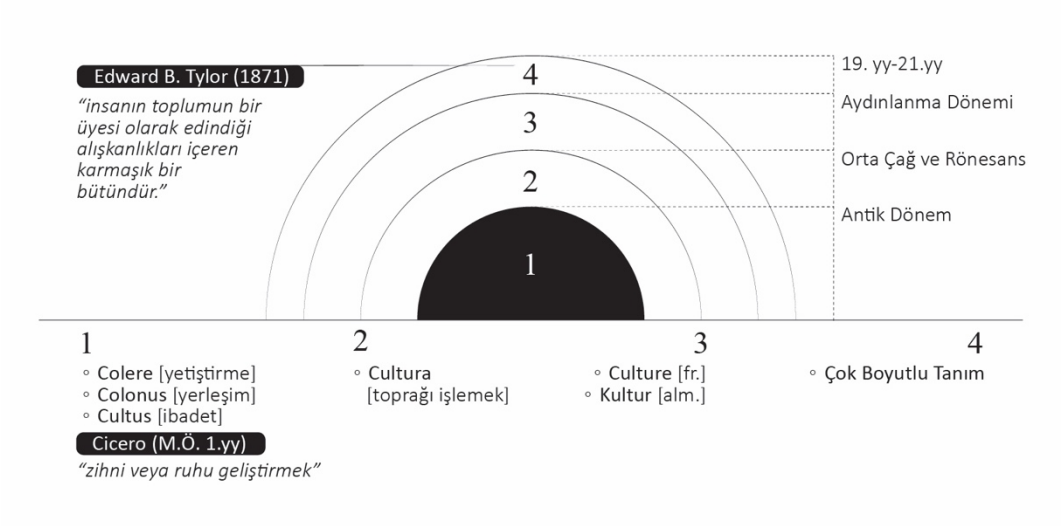
Geliştirilen düşüncelerin paralelinde tez çalışması, yerel mimarlığın düşün-eylem alanını ve onun mekânsal karşılıklarını kendisine odak noktası olarak belirlemektedir. Yerel mimarlık öğretisinde önemli bir eşik noktasını oluşturan düşün-eylem alanı zihin ile beden, bilgi ile deneyim, somut ile soyut arasındaki bağlar ile var olmaktadır. Bu doğrultuda düşün-eylem alanını şekillendiren kavramsal ve kuramsal yaklaşımlar üzerine bir çerçeve geliştirmek konunun ele alınması bakımından faydalı olmaktadır. Bölüm, düşünsel olanın üretimi ve eyleme dönüşüm sürecini kültürel anlatı ve ritüel kavramları üzerinden yapılandırılmaktadır. Ayrıca bölüm kapsamında kavramlar arasındaki açılımlar mimarlık disiplini ile sınırlı tutulmamaktadır. Kavramların çok katmanlı bir ilişkiye sahip olduğunu vurgulamak ve düşün-eylem alanı kavramının çözümlemesini derinleştirmek amacıyla fenomenoloji, ontoloji, antropoloji ve felsefe gibi alanlardan da beslenmektedir. Bu yaklaşımdan hareketle bölümün izleği doğrultusunda, kültürel anlatı kavramı düşünselliğin inşasında, ritüel kavramı ise eylemselliğin oluşumunda analiz edilmektedir.

2.1 Yerel Veri Olarak Kültürel Anlatılar

> İnsanın en temel içgüdülerinden biri, yeryüzünden geçişinin izlerini gelecek nesillere bırakma arzusudur. Bu durum, bir mezardaki taş yığınlarında, bir höyükte, yazılı ya da yazılı olmayan bir kaya parçasında, bir hükümdar adına dikilmiş bir binada, bir yapı grubunda, bir yerleşimde ve hatta bir yerleşimler grubunda bile gözlemlenebilir.
>
> (Erder, 2020)

Antikeden bugüne; bugünden geleceğe katmanlaşarak çoğalan bir bilgi nesnesi olarak kültür, yeryüzünde var olan yerleşkeler için önemli bir veri aracıdır. Aynı zamanda bireylerin birbirleri ve çevresi ile etkileşimini ortaya çıkaran, düşün-eylem alanını şekillendiren, toplumların oluşmasına ve onların geleceğe taşınmasında önemli rol üstlenen bir kavramdır. Toplum ise *"ortak bir yaşam alanı, dili ve kültürü paylaşan, hayatta kalmak için çaba gösteren insan grubu"* (Haviland, Prins, Walrath, & Mcbride, 2008) olarak tanımlamaktadır. Kültür ve toplum kavramı birbirleri arasında diyalektik bir ilişki olan iki temel olgudur. Kültür, toplumu şekillendirirken, toplumda kültürü dönüştürmektedir. Her iki kavram birbirini beslemektedir. "*Kültür kavramı biyolojik olarak atalarımızdan bizlere miras kalmamıştır; toplum ile var olur, onunla şekillenir ve ondan öğrenilir."* (Haviland, Prins, Walrath, & Mcbride, 2008)

Etimolojik köken olarak kültür kelimesi Latince geniş bir anlam yelpazesi olan *colere* fiilinden türemiş olan *cultura* kelimesine dayanmaktadır. *Colere* fiilinin sahip olduğu birçok anlam zaman içinde ayrışmış ve farklı kelimelere dönüşmüştür. Tarımsal bir terim olarak yüzyıllar boyunca Latince 'de kullanılan bu sözcük önce *couture* daha sonra *culture* formu ile Fransızca 'ya geçmiş ve 17. yy.'a kadar Latince anlamı korunmuştur. Kavramın toprağı işleme pratiği ile ilişkilendirilmesi bireyin doğa ile kurduğu yaklaşımın kültürel boyutunu somutlaştırmaktadır. Tarımdan yerleşime tapınak alanlarından mezarlıklara kadar toprak üzerinde gerçekleştirilen tüm pratikler bireylerin ve toplumların dünya ile kurduğu ilişkinin maddi ve sembolik göstergesini ortaya koymaktadır. Voltaire, kavramı insan zekâsının bir ürünü olan uygarlık ile ilişkilendirerek modern anlamının gelişimine katkı sağlamıştır. (Tırıl, 2020)



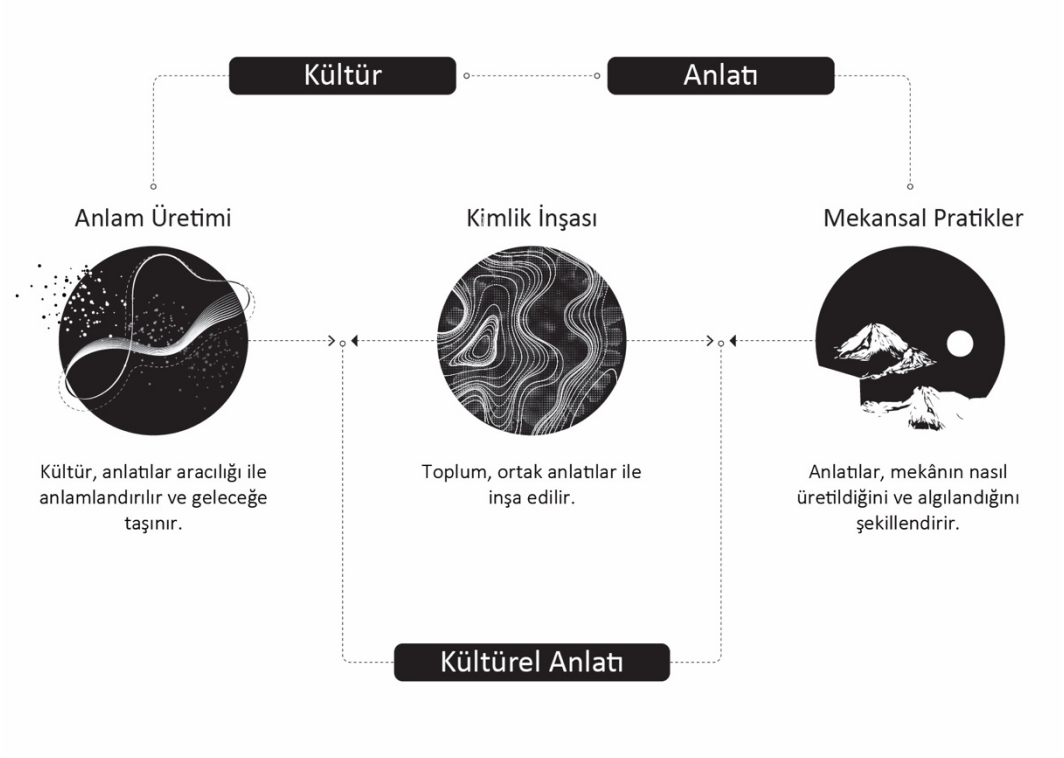
Şekil 2.1 Kültür Kavramının Etimolojik Kökeni (Uçar, 2025)

17. yüzyılda Fransızcada kazandığı yeni anlamla birlikte diğer Avrupa dillerine yayılan bu kavram, Alman antropolog Gustav Friedrich Klemm tarafından insanlığın vahşilikten evcilleşmeye ve özgürlüğe doğru ilerleyişini vurgulamak için kullanılmıştır. Kavramın ilk açık tanımı 1871 yılında yayımlanmış olan "İlkel Kültür" adlı eserinde Klemm'in anlayışını takip ederek İngiliz antropolog Edward Burnett Tylor tarafından yapılmıştır. Ona göre kültür bilgi, inanç, sanat, ahlak, hukuk ve gelenek gibi unsurların yanı sıra bireyin bir toplumun parçası olarak edindiği çeşitli yetenek ve alışkanlıkları bünyesinde barındıran karmaşık bir bütün olarak değerlendirmektedir (Tylor, 1871). Modern çerçevedeki temel anlamını oluşturan bu tanım antropolojide kültür kavramının temelini oluşturmaktadır (Williams, 2011). Kullanıldığı dillerin içerisinde en karmaşık kelimeler arasında yer alan bu kavram, geleneksel olarak doğaya dayalı bir üretim sisteminden insan aklının şekillendirdiği ve toplumun ürettiği, depoladığı bir değere dönüşmektedir. Tylor'un arkasından birçok dilde farklı tanımlar yapılmıştır. Latince de *cultura* Fransızca ve İngilizce de *culture*, Almanca da *cultur* olarak kullanılan kelime Türkçe 'ye kültür olarak geçmiştir. Türk Dil Kurumu'na göre kültür, tarihsel ve toplumsal gelişim süreci boyunca üretilen tüm maddi ve manevi değerleri ve bu değerlerin yeni kuşaklara aktarılmasını sağlayan araç ve pratikleri kapsayan geniş bir olgudur. Bu çerçevede kültür, insanın doğal ve toplumsal çevresi üzerinde kurduğu egemenliğin düzeyini de yansıtan bir bütün olarak ele alınmakta; kavram aynı zamanda hars ve ekin terimleriyle de ifade edilmektedir (TDK, t.y.).

Tanımda geçen hars kelimesi Türkçe ‘ye daha önceden Arapçadan geçerek “tarla sürme” (TDK, t.y.) anlamına gelmektedir. Bu durum kelimenin Latince kökeninde olduğu gibi farklı dil kökenlerinde de toprakla, yerleşik düzenle ilişki kurduğunu vurgulamaktadır. Kelimenin farklı anlamları da kapsaması sonucu cumhuriyet dönemi ile Türkçe’nin Arapça ve Farsça sözcüklerden arındırılma sürecinde hars sözcüğünün yerine kültür sözcüğü yerleştirilmiştir. (Tırıl, 2020)

Aydınlanma Çağı’nın bazı düşünürleri tarafından Batı merkezli bir anlayış ile kavramın anlamı belirli bir yöne çekmiş olsa da zamanla bu kavrayış gelişmişlik düzeyinin dışına çıkarak tüm insanlığı, onun bir parçası olduğu toplumu ve üretimlerini kapsayacak şekilde evrilmiştir (Williams, 2011). 19. yy.’daki bu kırılma ile Karl Marx tarafından “doğanın yarattıklarına karşılık, insanoğlunun yarattığı her şey” olarak kültürün en genel tanımı yapılmıştır (Tırıl, 2020). Burada kastedilen kültür kavramının ana tanımından ziyade ne kadar geniş bir yapıya sahip olduğudur. Aynı zamanda Williams (2011) da toplumun inançlarını, değerlerini, davranış kalıplarını kapsayan geniş bir yapıya sahip olduğunu belirtmektedir. Tüm bunların doğrultusunda kültür kavramı, insanın eliyle ve ruhuyla inşa ettiği, toplumun var oluş ortamını hazırlayan tüm verileri kapsamaktadır. Fiziki dünya ortamında algılanan ve tarih boyunca üretilen mimari yapılar, nesneler, gastronomik değerler, sanat eserleri, ritüeller, festivaller somut oluşturmaktadır. Aynı zamanda fiziki dünyanın dışında hissedilen bir toplumun düşünce yapısını, inanç sistemini, normlarını ve anlam dünyasını oluşturan soyut değerleri de kapsamaktadır. Bu iki boyut birbirinden bağımsız değildir. İç içe geçmiş dinamik bir yapıya sahiptirler. Bu bağlamda kavram, toplumun ürettiği ve paylaştığı tüm maddi ve manevi değerleri içerisinde barındırmakta ve anlatısını geleceğe taşıyan bir belleğe dönüşmektedir. Kültürün inşası, birçok faktörün etkileşimi ile gerçekleşen karmaşık bir süreci temsil etmektedir. Statik bir sürecin aksine dinamik bir sürece sahiptir. Bireysel bir eylemin aksine toplumsal eyleme sahiptir. Yalnızca geçmiş verilerin barındığı bir oluşum değil aksine geleceğin anlamlandırma – yorumlama çabası ile şekillenen bir oluşumdur. Hem mevcut olguyu, durumu, mekânı beslerken hem de ondan beslenmektedir. Bu süreç bireyin ve toplumun deneyimlerini ve kültürel kodlarını içermektedir. Kültürel anlatı ise kültürün inşasında ve geleceğe taşınmasında rol oynamaktadır. (Williams, 2011)

Bireylerin ve toplumların anlam haritasını şekillendiren bu kavram Geertz tarafından şu şekilde ele alınmaktadır: *"Bu kavram, tarihsel olarak aktarılan ve semboller içinde var olan anlamlar bütününü ifade eder; insanların hayat hakkındaki bilgilerini ve tutumlarını ilettikleri, sürdürdükleri ve geliştirdikleri sembolik biçimlerde ifade edilen bir miras anlayışları sistemini tanımlar."* (1973) Kültür ve anlatı kavramları arasındaki bu ilişki anlam üretimi ve taşınımı, kimlik inşası ve mekânsal pratikler çerçevesinde gelişmekte ve onların tekrardan üretilmesinde önem taşımaktadır.



Şekil 2.2 Kültür ve Anlatı Kavramlarının Bağlamsal Çerçevesi (Uçar, 2025)

Kültürel anlatı kavramı, antik çağdan orta çağa; rönesanstan aydınlanma çağına ve günümüze kadar birçok düşünür tarafından tartışılmış, yorumlanmış ve çeşitli kavramlar ile bağlantı kurmuştur. Sosyoloji, edebiyat, antropoloji, psikoloji ve mimarlık arakesitinde şekillenmiştir. Lévi-Strauss (1963) kültürel anlatı kavramını biçimsel öğeleri içerisinde barındıran ve toplumsal yapıyı yansıtan bir olgu olarak ele alırken yapısalcı analiz yöntemi kullanmaktadır. Barthes ise Strauss'un aksine göstergebilimsel analiz yöntemi kullanarak kültürel anlatıları ideolojik bir araç olarak ele alır ve mit kavramının anlamlandırılması üzerinden açıklamaktadır.

> Bu kapı dönüşümlü olarak hem göstergecinin anlamını hem de biçimini hem bir dil-nesnesini hem de bir üst-dili hem salt anlamlandıran bir bilinci hem de salt imgelerle dolu bir bilinci sunar. Bu geçişkenlik, adeta kavram tarafından toplanıp bir araya getirilir. Kavram ise bu ikili yapıyı hem zihinsel hem de imgesel hem keyfi hem de doğal olan belirsiz bir göstergeci gibi kullanır. (Barthes, 1991)

Ars memoriae (hafıza sanatı) ve *erinnerungskultur* (hafıza kültürü) kavramlarını eserlerine dahil ederek tartışan Assmann, kültürel anlatı kavramının toplumun geçmişteki bilgi birikimini, düşüncelerini ve deneyimlerini aktarmaktan öte, onları anlamlandırarak geleceğe yönelik bir kimlik inşa ettiğini savunur. Halbwachs, Nora tarafından da ele alınan kültürel anlatı kavramı toplumların sadece soyut anlatılarını geleceğe taşımakla kalmaz aynı zamanda fiziksel mekânlarını, geleneksel üretimlerini, kültürel kodlarını da somut değerler ile açıklayan bir araç haline dönüşmektedir.

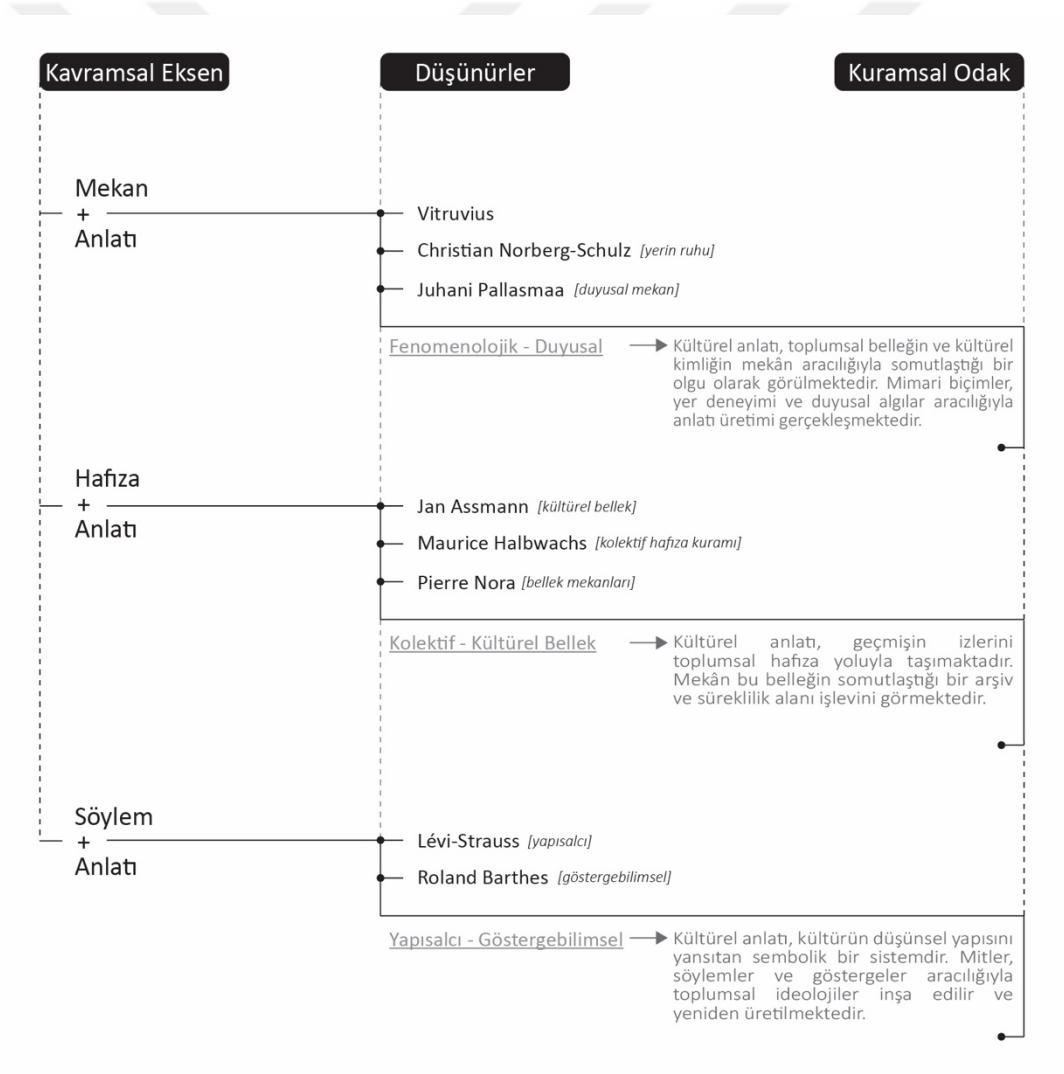
Mimarlık disiplininde mekân kavramıyla yakın bir ilişki içinde ele alınan kültürel anlatı olgusu, pek çok mimar ve kuramcı tarafından incelenmiş ve çeşitli açılardan tartışılmıştır. Vitruvius'un De Architectura'da ortaya koyduğu mimari anlayışı *firmitas* (sağlamlık), *utilitas* (işlevsellik) ve *venustas* (estetik) olmak üzere üç temel ilke doğrultusunda şekillenmektedir. Aynı zamanda literatürdeki diğer çalışmalarında ana noktasını oluşturan anlam ve mana arayışını mimarlıkla bağdaştırmaktadır. *"Tüm işlerde, fakat özellikle de mimarlıkta şu iki nokta vardır: Kendisine anlam verilen ve ona anlamı veren. Kendisine anlam verilen, üzerinde konuşuyor olabileceğimiz konu, anlamı veren ise bilimsel ilkeler içeren bir gösterimdir."* (Pollio, 2005) Mimari açıdan önemli bir veri sağlayan "kendisine anlam verilen" ve "ona anlam veren" kavramları, kültürel anlatıların nasıl şekillendiği, taşındığı ve dönüştüğü konusunda önemli bir perspektif sunmaktadır. Vitruvius'un da vurguladığı üzere anlam ve anlamı içerisinde barındıran anlatı, mekânı fiziksel sınırlarından öteye taşıyarak toplumsal değerleri taşıyan bir anlam aracına dönüştürmektedir. Mekân bu bağlamda yalnızca barınılan ya da geçilen bir yer olmaktan çıkmakta, insanın kendini var ettiği, kültürel belleğini inşa ettiği ve toplumsal aidiyetini deneyimlediği bir zemine dönüşmektedir. Vitruvius'un yanı sıra Norberg Schulz fenomenolojik bir perspektif benimseyerek mekânın yalnızca fiziksel bir yapı değil, toplumsal değerleri, kültürel anlamları ve insan deneyimini taşıyan bir araç olduğunu ileri sürmektedir.

Bu araçsallaştırmayı *genius loci (yerin ruhu)* kavramı ile bağdaştırarak şu ifadeler ile açıklamaktadır:

> Genius loci, Roma kökenli bir kavramdır. Antik Roma inancına göre, her "bağımsız" varlığın bir genius'u, yani bir koruyucu ruhu vardır. Bu ruh, insanlara ve mekânlara can verir; doğumdan ölüme kadar eşlik eder ve onların karakterini belirler. Genius, bir şeyin ne olduğunu ya da Louis Kahn'ın deyişiyle "ne olmak istediğini" ifade eder. (Schulz, 1980)

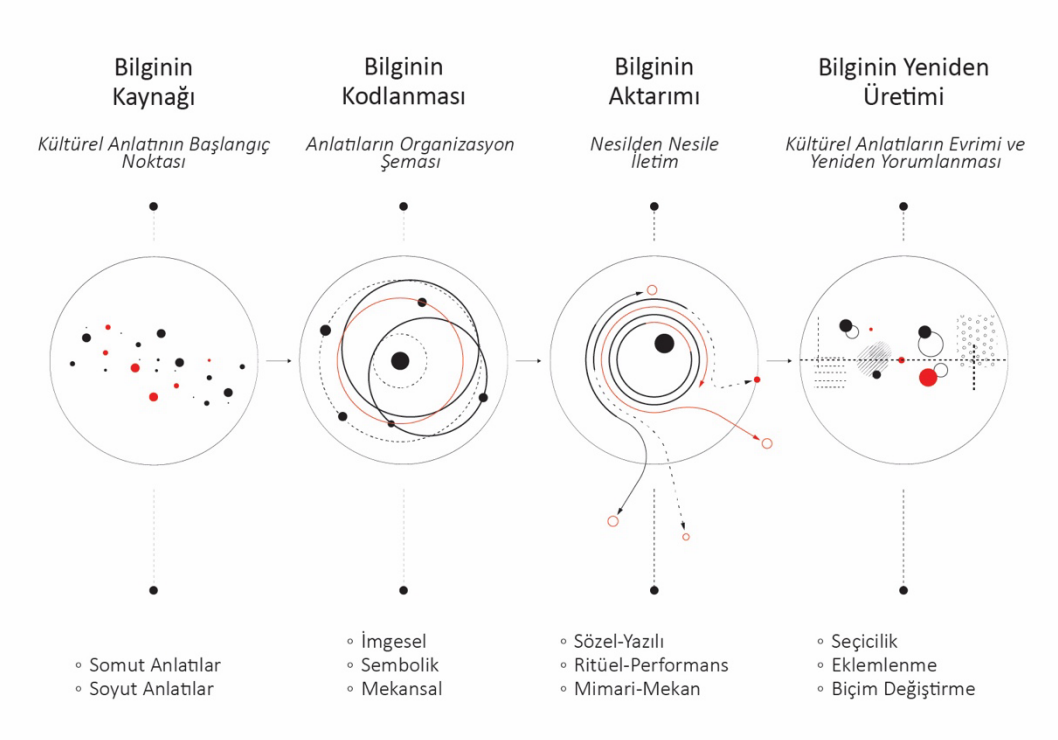
Schulz, insanın ürettiği mekânlar ve doğa arasındaki ilişkiyi doğal yapıyı belirginleştirme, eksik yapıyı tamamlama ve anlamın sembolleştirilmesi ile bağdaştırır. *"Sembolleştirme, anlamı anlık durumdan özgürleştirerek onu bir "kültürel nesne" haline getirir. Böylece bu nesne, ya daha karmaşık bir bütüne dahil olabilir ya da başka bir yere taşınabilir."* (Schulz, 1980) Norberg-Schulz'un bakış açısına paralel olarak kültürel anlatı kavramı mekânın sembolünü ve mekânın zamansallığını üst üste getirerek mekânı fiziksel sınırlarından arındırır. Tüm bunların doğrultusunda mimari bir ürün olarak mekân kültürel anlatı olarak görev üstlenmektedir. Artık mekân durağan bir yapıdan sıyrılmakta ve zaman içerisinde kültürle, tarihle, doğa ile bütünleşerek devingen bir yapıya dönüşmektedir. Pallasmaa da benzer bir yaklaşım ile mekânın ruhunun ve hafızasının oluşmasında kültürel anlatıların önemli bir rol üstlendiğini vurgulamaktadır. Mekânın insan duyuları ile kurduğu bağ kültürel anlatılara bedensel ve duyumsal deneyimlerle açığa çıkmaktadır. Deneyimlerin bir yansıması olan anlatı ise sözel veya görsel deneyimin yanı sıra tüm duyularla bütünleşerek ve onları geleceğe taşıma açısından büyük bir önem taşımaktadır. Pallasmaa (2011) *"Yerleri hatırlamak ve hayal etmek konusunda doğuştan gelen bir yeteneğimiz vardır. Algılama, bellek ve imgelem sürekli etkileşim halindedir; buradalığın alanı bellek ile düşlemin imgeleriyle kaynaşır."* ifadesi ile algılama, bellek ve onu hafızada tutma işlevini üstlenen imgelem arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir. İmgelem kavramı da tıpkı Schulz'un vurguladığı sembolleştirme ile örtüşmektedir. Her iki kavramda bireyin ve toplumun deneyimlediği dünyayı anlamlandırma çabası, izlerini geleceğe taşıma arzusu ve kültürel anlatılar yoluyla paylaşma anlayışı ile ortaya çıkar. Aynı zamanda Lefebvre, mekânı sadece somut öğelerden oluşan fiziksel bir varlık olarak ele almamaktadır. Ona göre mekân kavramı algılanan mekân, tasarlanan mekân ve yaşanan mekân olmak üzere üçlü bir çerçevede inşa edilmektedir.

Mekânın toplumun bir üretimi olduğunu, anlam katmanlarıyla örüldüğünü, fiziksel varlığının yanı sıra zihinsel bir varlığının olduğunu, kültürel olarak da yaşandığını vurgulamıştır. Mekânın hikayesini geleceğe taşıyan kültürel anlatıların mekândan şekillendiğine ve mekânı şekillendirdiğine dikkat çekmiştir. Lefebvre de diğer düşünürler gibi mekânı ve sembolleri birbirine bağlamaktadır. Onların mekân ile içselleştiğine ve mekân ile yaşadığına vurgu yapar. Tasarlanan, düşlenen mekânın karşılığı olan mekânın temsili ve deneyimlenen, duygularla-anlatılarla yüklü olan temsil mekânı kavramları da bu bağlam ile örtüşmektedir. Bu durum, kültürel anlatının nasıl bedenleştiğini, üretim süreçleriyle toplumsal yaşama nasıl dahil olduğunu, kolektif hafızada nasıl yer edindiğini ve değişen koşullar içinde geleceğe nasıl aktarıldığını göstermektedir.



Şekil 2.3 Kültürel Anlatı Kavramının Kuramsal Çerçevesi (Uçar, 2025)

Epistemoloji (bilgi kuramı), fenomonoloji (deneyim ve algı felsefesi), ontoloji (varlık ve gerçeklik anlayışı), hermenötik (yorum bilimsel), yapısalcı düşünce gibi felsefi yaklaşımlar, mekânın, kültürün ve bilginin doğasına ilişkin farklı bakış açıları sunmuştur. Bu düşünsel temeller yalnızca felsefede değil, mimarlık, antropoloji ve kültürel çalışmalar gibi disiplinlerde de bilgi üretiminin biçimini belirlemiştir. Tüm bu yaklaşımların birleşimi, kültürel anlatı kavramının katmanlı yapısını anlamak açısından bütüncül bir çerçeve sağlamaktadır. Kültürel anlatı, bilginin ve kültürün mekân aracılığıyla üretildiği, korunduğu ve aktarıldığı dinamik bir süreç olarak, toplulukların deneyimsel hafızasında yer alan anlamların ritüel, dil veya mekânsal biçimler yoluyla somutlaşmasıyla işlemektedir. Kuramsal arka plan ışığında kültürel anlatı kavramının aktarımı bilginin kaynağı, bilginin kodlanması, bilginin aktarımı ve bilginin yeniden üretimi olmak üzere dört düzlemde ele alınarak yorumlanabilir. Bilginin kaynağı, kültürel anlatının başlangıç noktasını temsil ederken; bilginin aktarımı ise anlatıların organizasyon şemasını ve kodlanma sürecini temsil etmektedir. Bilginin aktarımı nesilden nesile taşınma serüvenini temsil ederken, bilginin yeniden üretimi ise kültürel anlatı kavramının farklı zaman ve durumlarda nasıl evrildiğini temsil etmektedir.



Şekil 2.4 Kültürel Anlatı Kavramının Aktarım Süreci (Uçar, 2025)

Kültürel anlatı bu dört düzlemin süzgecinden geçerken sadece içerisinde bilgiyi barındırmaz eş zamanlı olarak mekânı, nesneyi, anlatıyı, tekniği de kapsar. Çalışma kapsamında da kültürel anlatının aktarımı ve evrimi süreci ele alınırken bahsi geçen bilgi söylemi Lefebvre'in de vurguladığı gibi "*her şey; kah doğa tarafından kah toplum tarafından -kah bunların iş birliğiyle, kah çalışmalarıyla- üretilen her şey, her şey: canlı varlıklar, şeyler, nesneler, eserler, işaret ve semboller."* (Lefebvre, 2020) toplumun ürettiği her şeyi temsil etmektedir. Bu nedenle toplumsal bir ürün olan kültürel anlatılar içerisinde topluma ait bütün bilgileri barındırmaktadır.

Bilginin kaynağı, toplumsal birikimlerin sonucu ortaya çıkan kültürel temellere dayanır. Bu kültürel temeller toplumun ve bireyin bir arada ürettiği konuşulan dil, malzemenin dokusu, yerin rengi, mimari biçim gibi birçok katmanı içerisinde barındırır. Her kültür toprağın kendisine vaat ettiği anlatı biçimleriyle şekillenir ve toplumsal belleği oluşturur. Bu anlatılar, somut ve soyut anlatılar ile toplumsal hafızayı şekillendirmekte ve temsil ettiği geçmiş hikayesiyle geleceği inşa sürecinde bağ kurmaktadır. Varlığı duyular ile algılanabilen insan elinin ürettiği ve toplumsal değerleri içerisinde barındıran somut anlatılar insan zekasının sonucu el becerisinin ürettiği ve toplumun normları ile derinleşen bilgi formlarıdır. Diğer bir taraftan soyut anlatılar ise fiziksel bir nesneye veya ortama bağlı olmadan üretilen toplumun anlamsal-düşünsel kaynaklarına işaret eder. Ancak bilgi somut veya soyut olarak üretilmez, önce deneyimlenir sonra kodlanır ve yayılır. Bu nedenle Somut ve soyut anlatılar arasında bulanık sınırlar vardır. Her iki anlatı bir diğerini besler ve geliştirir. Toplumsal deneyim, anlam üretme arzusu, zaman- mekân ile kurulan bağ, kutsal-gündelik arasındaki denge ve doğa-toprak ile olan ilişkilerin tamamı bilginin kaynağını temsil eder. İnsan medeniyetinin ayak izlerinin görüldüğü ilk anlatı türü olan kaya resimlerinden, barınma ve buluşma noktası olan mekân temsillerine, dönem temsillerini ifade ettiği sanat ürünlerine kadar birçok ürün topluma ait anlatıları temsil etmektedir. Kültürel anlatıların tarihsel şerit üzerinde ilk defa somut hale geldiği ve hafızanın görsel bir nesneye dönüştüğü kaya resimleri önemli bir başlangıç noktasını temsil etmektedir. Estetik değerlerinin yanı sıra, erken dönem toplumların yaşam pratiklerini, inanç sistemlerini, dünya görüşlerini ve tarihsel hikâyelerini yansıtarak geçmiş kültürlerin düşünsel ve toplumsal yapısını günümüze taşıyan bir anlatı işlevi görmektedir.



Şekil 2.5 Sırası ile Chauvet, Rouffignac, Lascaux Mağaraları Paleolitik Döneme Ait Hayvan Tasvirleri (Brandshaw Foundation, t.y.)

Kaya resimleri Paleolitik Çağ'dan Demir Çağı'na kadar geniş bir zaman dilimini kapsamakta ve Asya'dan Avrupa'ya; Anadolu'dan Afrika'ya kadar dünyanın farklı coğrafyalarında karşımıza çıkmaktadır. Fransa'nın güney bölgesinde yer alan Chauvet Mağarası, güneybatısındaki Lascaux ve Rouffignac Mağarası, İspanya'nın kuzeyinde yer alan Altamira Mağarası, Anadolu'da Beşparmak Dağı (Latmos), Arjantin'in güneybatısında yer alan Cueva de las Manos gibi birçok örnek bizlere dünyanın en eski zamanlarından mesajlar taşımaktadır. Taşıdığı mesajlar ile hem dönemin hem de toplumun kaynağına ışık tutmaktadır. Aynı zamanda toplumsal mekânın üretiminde doğa ile insan arasındaki diyaloğu temsil eder. Kaya Sanatı ve Kültürel Bilginin Aktarımında Hafıza (Rock Art and Memory in the Transmission of Cultural Knowledge) adlı eserinde, Zubieta Chauvet Mağarasının keşfinde insanlığın kültürel ve sanatsal kapasitesinin gelişmişliğine dikkat çekerek şu şekilde değinmektedir;

> Modern insanın yeteneklerine dair algımız büyük ölçüde değişti. Bu Fransız alan, dünyanın bilinen en eski resimlerine ev sahipliği yapmaktadır ve bu resimler, 37.000-33.500 yıl önceye tarihlenmektedir. Bu keşif, modern insanın temsil yetenekleri (mekânsal perspektif, stump çizimi kullanımı ve duvarın hazırlanması) konusundaki anlayışımızda bir atılım sağladı. (Zubieta, 2022)

Mağarada yer alan çizimlerin mağara duvarlarının formunun bütünleşmesi ve çizimleri üçüncü bir boyutta bir anlatıya dönüştürmesi bu söylemi desteklemektedir. Böylece çizimler, mekânla bütünleşerek duyusal bir anlatı yüzeyine dönüşmektedir. Buna ek olarak Clottes Fransa'daki Rouffignac mağarası üzerine yaptığı değerlendirmelerde, çizimlerin birbirleriyle kurduğu ilişkiselliğe dikkat çekmekte ve bu görsel bütünlüğün erken dönem insan topluluklarının dünyayı kavrayış biçimleri hakkında önemli ipuçları sunduğunu vurgulamaktadır.

Clottes *"böyle dikkatlice planlanmış bir kompozisyon, "sahne" olarak kabul edilmelidir anlamlı bir sahne, belki bir hikâye anlatan, bir efsaneyi ya da miti canlandıran, mağara duvarlarını hayata geçiren."* (Desdemaines-Hugon, 2010) ifadeleri ile mağa duvarlarındaki resimlerin kültürel bir temsil olduğuna işaret etmektedir. Lascaux boğalar salonu, eksen galerisi, geçit, apsis, kuyu, nef ve kedigiller çıkmazı olmak üzere yedi bölümden oluşmakta ve her bölümünde farklı tasvirler barındırmaktadır. Lewis-William (2015) Mağaradaki Zihin adlı kitabında incelediği üzere Lascaux'daki bizon tasvirleri yalnızca bir av sahnesini değil, avcı ve toplayıcı toplulukların doğayla kurduğu simbiyotik ilişkiyi de temsil ettiğini belirtmektedir. Ayrıca farklı yerleşkelerdeki toplulukların Lascaux'u bir araya gelme, toplanma mekânı olarak kullanması durumu bilginin kaynağının toplumsal olduğunu ve mekân anlatısının pekişmesini işaret etmektedir.

Kaya resimlerinin yanı sıra mimari bir nesne olarak değerlendirilen mekân temsilleri de içerisinde kültürel anlatıları barındırmaktadır. Bu kavramsal yaklaşım tezin üçüncü bölümünde toplumsal mekânın üç boyutu başlığı altında ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır. Ancak bu bölümde kısa bir şekilde değinmek bilginin kaynağının pekiştirilmesi açısından verimli olacaktır. Yeryüzünde taşın bir inşa malzemesinin olmasının ötesinde dönemin toplumsal hafızasını barındıran mimari açıdan birçok maddi temsiller bulunmaktadır. Göbeklitepe (M.Ö. 9600), Stonehenge (M.Ö.3000), Mısır piramitleri (M.Ö.2600), Petra (M.Ö.400) beraberinde sayamadığım ve belki de henüz bilmediğimiz keşfedilmeyi, hikayesini anlatmayı bekleyen diğerleri. Taşın mekânla ve kültürel anlatı ile bağlantısını pekiştiren bu mekânlar insanlık tarihinin en erken dönemlerine dair birçok bilgiyi içerisinde barındırmaktadır.



Şekil 2.6 Sırası ile Göbeklitepe, Stonehenge, Mısır Piramitleri ve Petra (Google Arts & Culture, t.y.)

Tüm bu örneklerin arasında en eski anlatıyı içerisinde barındıran, tarihsel başlangıç noktasını ve bilginin temelini temsil eden Göbeklitepe Fırat ve Dicle nehirleri arasında konumlanmaktadır. Dairesel planlı taş dizilimleri, T biçimli dikilitaşları ve çeşitli hayvan kabartmalarından oluşan Göbeklitepe, avcı-toplayıcı topluma dair sahip olduğu anlatısıyla her ne kadar bir bilgi kaynağı olsa da içerisinde barındırdığı sembolik sistem ile eş zamanlı olarak bilginin kodlanmasını da temsil etmektedir. Göbeklitepe kazılarının başkanlığını yürüten Klaus Schmidt birçok ipucunun günümüze taşınmasını şu şekilde açıklamaktadır:

> […] eserlerin nitelik ve nicelikleri gözlemlendiğinde, raslantısal değil düzenli bir tekrarlama şeklinde saptanabilen büyük boyutluluk, anıtsallık ve sayısal yoğunluk, arka planda olması gereken gelişkin sosyal düzenin, organizasyon ve koordinasyon kabiliyetinin ipuçlarını vermektedir. 12.000 yıl öncesinden günümüze ilettiği bu kapsamlı bilgi hazinesi ile, geçmişimizin önemli bir zaman dilimi hakkında […] bilgi edinmemize olanak sağlamaktadır. (Schmidt, 2007)

Somut anlatıların yanı sıra toplumların anlamsal değerleri ile şekillenen soyut anlatılar da bilginin kaynağı açısından kilit bir rol oynamaktadır. Her toplumun varlığını anlamlandırmak ve dünya ile olan ilişkiselliğini anlamak için ürettiği bu anlatılar soyut, zamansız ve simgesel özellikler taşımaktadır. Mitler, efsaneler, destanlar ve kutsal anlatılar olarak karşımıza çıkan soyut anlatılar, toplulukların yeri anlamlandırma ve üretme biçimlerine dair çok boyutlu ipuçları barındırmaktadır. Bu anlatılar, yalnızca geçmişteki olayın temsili değil aynı zamanda gelecekte üretilen her bilgi için kaynak görevi görmektedirler. Mit kavramını çok katmanlı ve zamansız bir yapı olarak ele alan Lévi-Strauss (1963) *"Bir yandan, mit her zaman çok eskide yaşandığı iddia edilen olaylara gönderme yapar. Ancak mite işlevsel değerini kazandıran şey, tarif ettiği yapının zamansız oluşudur; geçmişi, şimdiyi ve geleceği açıklar."* ifadeleri ile mitin kendine özgü zamansal yapısını ve kolektif bir düşünme biçimini vurgulamaktadır. Ona göre mitler geçmişe ait anlatıyı içinde barındırırken aynı anda geçerliliği sürekli olan bir örüntünün içerisinde yer almaktadır. Bu nedenle mit, belirli bir kültürel bağlam içinde şekillense de kuşaklar boyunca yeniden üretilebilen ve toplumsal yapıyı hem temsil eden hem de yeniden kuran zamansız bir anlatı dizgesine dönüşmektedir. Strauss, bu durumu açıklamak için yapısalcı kuramdan yararlanarak dilin konuşma edimi (parole) ve dil sistemi (langue) olmak üzere iki farklı zaman sistemine sahip olduğunu ifade etmektedir.

Aynı zamanda mitin ise bu iki özelliğin birleşerek görünüşte eşzamanlı (senkronik), kültür içinde artzamanlı (diyakronik) bir boyutta olduğunu belirtmektedir. (Lévi-Strauss, 1963) Bu yaklaşım bilginin kaynağı olarak ele alınan soyut anlatıların yalnızca hikaye anlatımı değil, bir kültürün ve toplumun yapısını kuran zamansız katmanlar olduğuna işaret etmektedir. Bu çerçevede ele alınabilecek örneklerden biri kültürlerin yeri kavrama ve düzenleme biçimini açıklayan yaratılış anlatılarıdır. Sümer, Antik Yunan, Mısır gibi farklı kültürlerde farklı biçimlerde karşımıza çıkmasına rağmen temel yapısal işlevi ortaktır: toplumların evreni anlamlandırma biçimleri. Kaostan düzene geçiş, düzenin gök-yer-yeraltı katmanlaşması ve insanın yer ile kurduğu bağ ortak yapısal işlevin öne çıkan bileşenleridir. Bu bağlamda soyut anlatılar, şeylerin ve onların ilişki ağlarının ontolojik boyutlarına dair bilgileri içinde barındırmaktadır. Ontolojik boyut bağlamında şeylerin ne olduklarından çok nasıl olduklarına dair bir ilişki çözümlemesi vardır. Eliade (1957) bu durumu *"Mit her zaman bir "yaratım" anlatısıdır; bir şeyin nasıl üretildiğini, nasıl var olmaya başladığını anlatır."* sözleri ile ifade etmektedir. Bu yönü ile soyut anlatılar, kültürel düzenin, anlatının zeminini, kökünü oluşturmaktadırlar. Ayrıca kültürel varlıkların hem tarihsel hem de kolektif biçimde yer edinmelerini sağlayarak ontolojik gerekçelerini kurmaktalardır. Tarih şeridindeki somut-soyut izler ve günümüzde üretilen tüm değerler hepsi birer bilgiyi temsil etmektedir. Toplumların yaşadığı deneyimlerinin özünü, hafız asını içerisinde barındırmaktadır. Kültürel anlatı olarak ele alınan bilgi tek başına bir üretimi yansıtmaz eş zamanlı olarak içerisinde bilginin anlamlandırılmasını da kapsar. Birey ve toplum, dış dünyalarında gerçekleşen olayları farklı şekillerde ve duyular aracılığıyla algılarlar. Algıladıkları nesneleri, olayları ve olguları çeşitli yöntemler ile hafızada kodlarlar. "Özetle dış dünya ile insan arasındaki ilişki algılar, imgeler ve kavramlar yoluyla gerçekleşmektedir. *Yani imge ve kavram, nesnelerle insan arasında var olan bir açıklama ve anlama şeklidir."* (Tülüce, 2021) Bu bağlamda, kodlama bilginin algılanmasına ve yayılmasına izin veren bir temsil sürecidir. Bilgi; imgesel, sembolik ve mekânsal olmak üzere üçlü bir yaklaşımla kodlanabilir ve bu üç katman, bireyin çevresini algılama, anlamlandırma biçimlerini yapılandırmaktadır. Ancak Nora'nın (2006) da vurguladığı üzere bilginin kodlama aracı olan hafıza *"kelimenin maddi, sembolik ve işlevsel olmak üzere üç anlamını da içermektedir."*

Bilginin aktarımında başvurulan temsil biçimlerinden biri olan imge, doğrudan bir duyusal uyaran olmaksızın zihinde oluşan nesne ve olaya ilişkin tasarımlar olarak nitelendirilmektedir (TDK, t.y.). Bu bağlamda imgesel kodlama; bireyin veya toplumların olayları, mekânları zihinsel imgeler ile anlamlandırma sürecini temsi eder. Paleolitik çağa ait mağara resimlerindeki hayvan figürlerinden, Antik imparatorlara ait eserlerdeki anıtlara (Dikilitaş Sitilobatı), Orta Çağ'daki mozaiklerden (San Marco Bazilikası), Modern Çağ da yer alan geleneksel ve dijital ifade biçimlerine kadar birçok anlatı içerisinde imgesel kodları kapsamaktadır. Her imgesel kod kültürel anlatıları taşıyan bir araç haline dönüşürken eş zamanlı olarak uygulanma tekniği ve bilgiyi içerisinde barındırdığı için kendi başına da bir koda dönüşür. Mağara resimleri, bilgiyi taşıyan ve günümüzde bilinen ilk imgesel kodlamayı temsil ederken; Antik imparatorluklardaki tanrı ve kral figürleri, gücü ve iktidar ilişkilerini temsil eder. Orta Çağ'daki İncil sahneleri, cennet-cehennem temaları ile inancın görselleştirilmesi, Modern anlatılardaki heykeller ve resimler bir milletin kolektif hafızasını içerisinde barındırır. Tarihsel süreçlerdeki tüm imgesel kodlama temsilleri arasında köklü bir devamlılık vardır. Aynı zamanda bilginin dolaysız bir şekilde aktarılmasıyla en eski ve en kalıcı kodlama yöntemlerinden biri olmuştur.

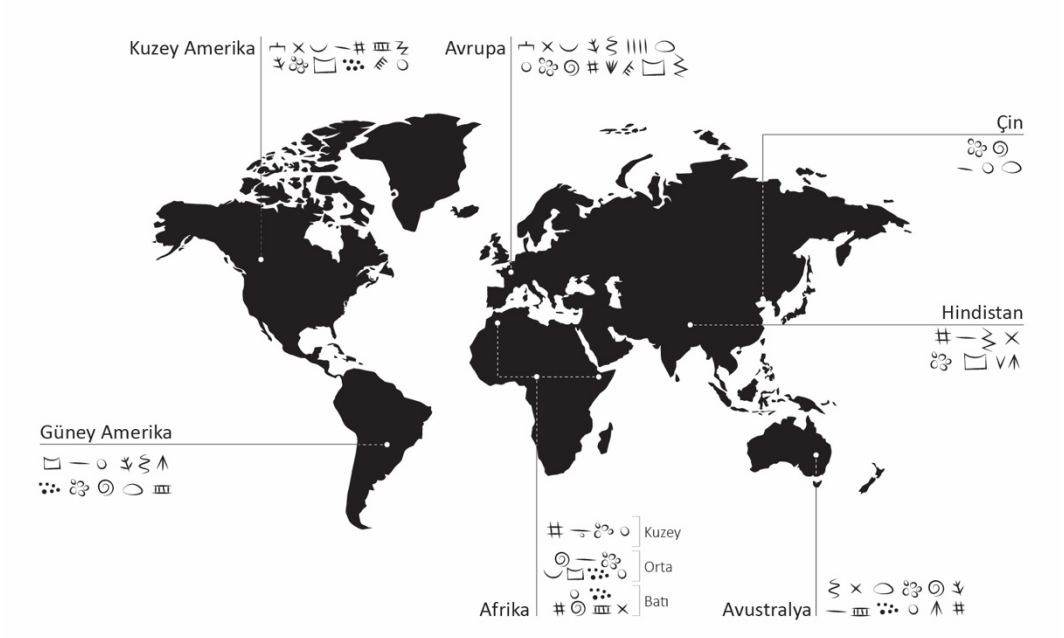


Şekil 2.7 Dikilitaş Sitilobatı (Olgar, t.y.), San Marco Mozaikleri (Web Gallery Of Art, t.y.)

Semboller bilginin kodlanmasında diğer bir yöntem olarak değerlendirilebilir. Kavram *"Duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne veya işaret; âlem, remiz, rumuz, timsal, sembol."* (TDK, t.y.) anlamına gelmektedir. Duygu ve düşüncelerin ifade aracı olan semboller zamanla imgelerin ideogramlara dönüşmesi sonucu ortaya çıkmışlardır. İmgesel kodlamanın temsili olan kaya resimlerinin yanı sıra kaya sembolleri ve işaretlemeleri de bilginin aktarımında rol üstlenmektedir.

Kaya resimleri; piktograflar (Pictus+graph) resmedilmiş sembolleri, petroglifler (petros+glyphein) taş veya kayaçlara oyma işlevini, gravürler (gravure) bir yüzeyin kazınmasını, petroformlar (petro+form) bilinçli bir şekilde dizilmiş taş kümeleri ve jeoglifler (geo+glyphein) zeminde uygulanan izleri içerisinde barındırır. (Whitley, 2005) Bu tekniklerin her biri ayrı kültürü ve anlatıyı temsil eder. Tekniklerin yanı sıra mağarada kullanılan resimler ve semboller de anlatıların kodlanması açısından büyük önem taşımaktadır. İmgesel kodlamada da değinildiği üzere av sahnelerini ve gündelik yaşamları temsil eden kaya resimleri zamanla içerisinde soyut anlamları barındıran sembollere dönüşmüşlerdir.

Asya'dan Avrupa'ya; Amerika'dan Afrika'ya kadar birçok Paleolitik mağarada karşımıza çıkan semboller rastlantısal bir işaretlemeden ziyade aralarındaki dil birliği ve benzerlikler ise dikkat çekmektedir. Avrupa'nın farklı bölgelerindeki mağaralarda 32 temel geometrik sembolün haritalandırılması üzerine çalışmalarını yürüten Genevieve von Petzinger (2017)*"bu motifler, muhtemelen diğer birey ve gruplara aktarılmak üzere tasarlanmış toplumsal veriler içeriyordu ve bu işaretler bir kültürel aidiyet bilincinin şekillenmesinde rol oynamış olabilir."* ifadeleri ile topluluklar arası ortak bir anlam bütünlüğüne sahip olduğu şeklinde yorumlamaktadır.



Şekil 2.8 Sembolden Anlatıya: Kaya Sanatında Kültürel Hafıza ve Semboller (Petzinger, t.y.)' dan uyarlanmıştır (Uçar, 2025)

Semboller, insanın anlam dünyasının evriminde yalnızca bilgiyi geleceğe taşımakla kalmaz aynı zamanda insan zihninin düşünme ve soyutlama yeteneğinin gelişmesine de katkı sağlamıştır. Semboller zamanla evrimleşip sistemli bir hale gelerek bir nesneyi, olguyu, duyguyu ve anlatıyı temsil eden yazılara ardından metinlere ve diğer ifade biçimlerine dönüşmüşlerdir. Bu dönüşüm yazıdan matematiğe, sanat ve estetik anlayışından geometriye kadar birçok alanı etkilemiştir. Mezopotamya'daki çivi yazısının ilk örnekleri dönemin muhasebe kayıtlarına işaret ederken; Eski Mısır'dan kalma Rhind Papirüsü ve Antik Yunan'ın en önemli filozoflarından biri olan Platon'un geometrik incelemeleri yazının matematik ve geometri ile olan ilişkisine vurgu yapar.

Toplumların bilgi aktarım aracında önemli bir role sahip olan yazı matbaanın icadına kadar el ve zihin arasındaki koordinasyon ile ifade edilen sembolik kodlama sisteminin bir parçası olmuştur. Latince manus (el) + scribere (yazmak) kelimelerinden türeyen manuscript (elle yazılmış) (Etymonline, t.y.), yazılı bilginin korunduğu, sınıflandırıldığı ve ardından aktarıldığı dilsel (harfler ve rakamlar), görsel-semantik (astronomik ve tıbbi simgeler), estetik (mizanpaj, desen ve renk kurgusu) sembollerin kullanıldığı bilginin kodlaması yöntemlerinden birisidir. Yeryüzünde birbirinden farklı anlatıyı içinde barındıran birden fazla el yazması belge mevcuttur. Uzak Doğu'da Japonya'nın geleneksel kaligrafi ile desteklenen antik el yazılarından, Çin'in en eski metin belgelerinden biri olan Ching'e; Afrika'da Timbuktu'nun elyazmalarından, Antik Mısır'ın hiyeroglif yazıtlarına; Orta Asya'da çok kültürlü bilimsel, astronomik, felsefi ve dini el yazmalarına kadar yazılı kültür sürdürülmüştür. Her biri farklı sembolik ifadeler ile kültürel anlatıyı içerisinde barındırmaktadır. Afrika'nın yazılı bilgi geleneğini aktaran, tez kapsamında ilerleyen bölümler de ele alınacak olan Timbuktu, elyazması belgeleri açısından yeryüzünde önemli bir yere sahiptir. Çok disiplinli içeriği ve Afrika kültürünün sadece sözlü geleneğe dayanmadığının göstergesi olarak öne çıkan el yazması belgeler, arşiv değeri taşıyan nesneler haline dönüşmesinin aksine, medeniyetin hafızasını taşıyan, kültürel anlatıların aktarılmasında sembolik anlatının önemine vurgu yapan birer bilgi aracına dönüşmüştür. *"Timbuktu vakayinamelerinin keşfedilip tercüme edilmesinden sonra, efsaneleşmiş şehrin hikayesi 20. yüzyılın ikinci yarısında kök salmaya başladı."* (English, 2018)

1826 yılında Alexander Gordon Laing, kenti ilk ziyaret eden ve el yazmalarının keşfedilmesine katkı sağlayan önemli araştırmacılardan biridir. Kentin ve içinde bulunduğu kıtanın kadim bilgelerini kodlayan bu belgeler doğanın, evrenin ve toplumun anlayışını simgeleme işlevini beraberinde taşımaktadır. Matematik, astronomi, tıp, hukuk ve edebiyat gibi farklı alanlarda bilgilerin aktarıldığı bu belgeler *responsible* (sorumlu) adı verilen aileler tarafından korunarak bir sonraki kuşağa aktarılmaktadır. Ancak English'in (2018) de belirttiği üzere 2012 yılında Mali'deki iç savaş sonucu AQIM (İslami Mağrip El-Kaidesi) tarafından işgal altına alınan ve tahrip edilen kentteki kadim bilgeleri içerisinde barındıran elyazmaları The Mamma Haidara Memorial Kütüphanesine saldırılması sonucu yakılarak yok edilmiştir. Bu durum, elyazmalarının hem sembolik bir kodlama aracı olarak hem de kültürel direncin ve kolektif hafızanın korunmasının bir simgesi olarak okunabileceğini ortaya koyar.

Yazılı anlatılar, kültürel bilginin semboller ile ifade edilerek zaman düzleminde korunmasını sağlarken, kültürel anlatıların kolektif hafızada yer bulması çoğu zaman sözlü ve eylem temelli pratikler ile de sağlanmaktadır. Connerton (2012) *"Geçmişin bir imgesini biçimsel olarak yeniden canlandıran bedenlerimiz, aynı zamanda belirli becerileri icra etmeyi sürdürebilme kapasitesi aracılığıyla geçmişi tamamen etkin bir biçimde de muhafaza eder."* diyerek anlatıların soyut semboller dışında bedenleşen semboller ile de ifade edildiğini vurgular. Bu bağlamda yazıya dökülemeyen topluma ait duygu ve düşünceler bedenleşerek toplumsal anlatıda yerini bulmaktadır. Ritüel olarak karşımıza çıkan bu anlatı biçimi birbirini takip eden pratikler yoluyla soyut anlamların toplumsallaştığı, sembollerin eylemle, bedenle, zamanla ve mekânla bütünleştiği sembolik kodlama biçimlerinden birisidir. Tezin ilerleyen bölümlerinde "Mimari Bir Eylem Olarak Ritüel" başlığı detaylı bir şekilde ele alınacağından dolayı bu kısımda özet düzeyde değinilmiştir. İmgesel ve sembolik kodlamanın yanı sıra kültürel anlatılar mekân ile de bütünleşerek mekâna ait kodlar üretmektedirler. Bu tür kodlamalar, estetik bir ifade biçiminin ötesine geçmekte, yer ile bütünleşmekte ve kültürel ilişki ağlarıyla kurulan derin bağı görünür kılmaktadır. Lefebvre (2020) bu durumu şöyle açıklamaktadır: *"Her eser mekân işgal eder, onu yaratır, şekillendirir. Bir mekânı işgal eden her ürün ise mekânın içinde dolaşımdadır."*

Bu bağlamda mekânın içinde dolaşımda olan her nesne, fiziksel bir varlığın olmasının ötesinde toplumsal ve simgesel anlam üretiminin parçasıdır. Mekânda üretilen mana ile bütünleşmekte ve mekânın içinde yer alan her eleman bu izleri üzerinde taşımaktadır. Lewis-Williams bu durum doğrultusunda Mağaradaki Zihin (The Mind in the Cave) adlı kitabında dikkate değer bir bakış açısı sunmaktadır;

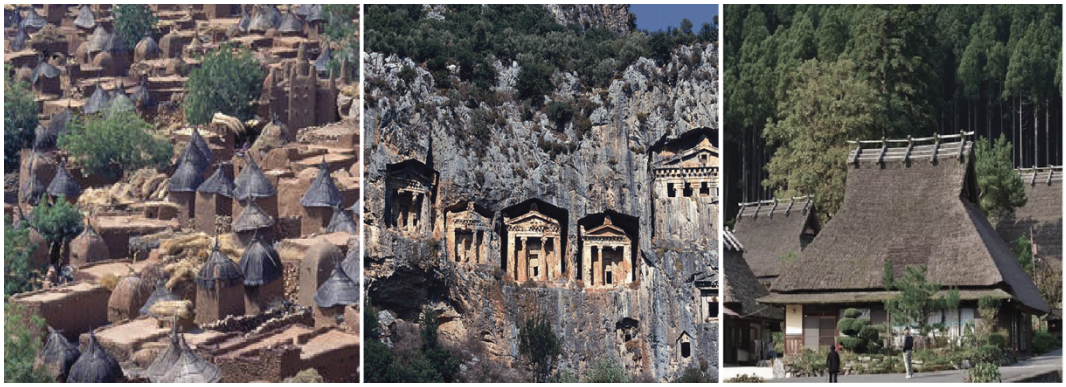
> İnsanlar mağaraların duvarlarının ve zeminlerinin içine çeşitli nesneler koyuyordu. Hayvanlara ait küçük parçaların açıkça belli bir önemi vardı, bu nokta üç boyutlu imgelerin kökenine ilişkin açıklamamı desteklemektedir. Eğer insanlar, benim öne sürdüğüm gibi, duvarları kendileri ile ruhlar dünyası arasında bir "zar" olarak gördüyse, iki yönlü bir ritüel gerçekleştirmişlerdir. "Zarın" üzerine ruh hayvanların resimlerini çiziyor ve onları zarın içinden çekip çıkararak yüzeye sabitliyorlardı; aynı zamanda hayvanlara ait parçaları "zarın" içinden ruhlar dünyasına geri yolluyorlardı. Bu örneklerde bir tür sahibine iade ritüeli görülebilir: Bu dünya ile ruhlar dünyası arasında iki yönlü bir trafik. (Lewis-William, 2015)

Güneybatı Fransa'da yer alan ve Üst Paleolitik döneme tarihlenen Lascaux Mağarası'na ait olan bu ifadeler mağara yüzeyindeki kıvrımların figürlere derinlik ve hareket boyutu kazandırdığına işaret etmektedir. Yalnızca figüratif bir nesneyi sergilemenin ötesinde yaşamsal bir hafızayı da yansıtan bu durum "zar" olarak yorumlanan mağara duvarlarının bir anlatı arayüzüne dönüşerek mekânla bütünleşme sürecine vurgu yapmaktadır. Mağaranın ana omurgasını oluşturan duvarlar artık fiziksel bir nesne olmanın ötesine geçmekte kültüre ve topluma ait anlatıyı taşıyan birer mekânsal kodlama aracına dönüşmektedir. Mekânı üreten anlatı ve anlatıyı üreten mekân kavramları arasında sürekli bir devinim ve dönüşüm sonucu ortaya çıkan bu kodlar, deneyim ile kendini görünür kılar. İmgeyle, sembolle, bedenle kendine anlam bulan bu izler mekân ile tekrardan kodlanmakta ve içine dahil olan her birey ile yeniden anlamlandırılmaktadır. Paleolitik döneme ait mağara yapılarından yerleşik düzene geçtikçe inşa edilen mimari yapılara geçen mekânsal kodlama anlayışı dünyanın her yerinde farklı anlatılara zemin olmaktadır. Bu evrensel ortaklık, mekânın sadece fiziksel bir arka plan olmadığını zaman içinde katmanlaşarak anlam kazanan bir söylem alanı hâline geldiğini ortaya koymaktadır. Bazıları yeraltına bazıları gökyüzüne yönelmekte, bazıları bedensel deneyimle bazıları mitoloji ile kodlanmaktadır. Ama hepsinde ortak olan tek bir nokta bulunmaktadır: Mekânın konuşması.

Yi Fu Tuan Mekân ve Yer kitabında Danimarka'daki Kronberg Şatosunu ziyaret eden Fizikçiler Niels Bohr ve Werner Heisenberg'in konuşmasını aktarırken mekânın anlatılar ile şekillendiğini duygu ve düşünce ile var olduğunu şu şekilde vurgulamaktadır:

> Hamlet'in burada yaşadığını hayal ettiğimizde şatonun nasıl değiştiği tuhaf değil mi? Bilim insanları olarak bir şatonun yalnızca taşlardan oluştuğuna inanırız ve mimarın onları nasıl bir araya getirdiğine hayran kalırız. Taşlar, yeşil ve patinalı çatı, kilisedeki ahşap oymalar... Tüm bunlar şatoyu oluşturur. Hiçbiri Hamlet'in burada yaşadığı gerçeğiyle değişmemeliydi oysa her şey tamamen değişir. Birden duvarlar ve surlar bambaşka bir dil konuşur. (2002)

Bu bağlamda anlatılar mekânsal kodlar ile varlığını sürdürmekte ve içinde yaşayan canlı ile bütünleşmektedir. Fiziksel bir kullanım alanı olmanın ötesine geçerek kültürel anlatıyı kendi içerisinde kodlamakta ve yeniden üretim sürecinin sahnesi haline dönüşmektedir. Bu nedenle, mekân yalnızca barınılan bir yer değil, aynı zamanda anlamın taşıyıcısıdır. Köy ve kentlerin yerleşim planlarından geçiş güzergahlarına; anıt alanlarından ev kullanımına kadar çeşitli biçimlerde kendini göstermektedirler. Toplumsal hiyerarşi ve ritüellere dayanan Mali'deki Dogon köylerinin yerleşim şeması, Likya uygarlığına ait Lycian kaya mezarları, doğa ile uyum ve esnekliği benimseyen Japon Minka evleri, geleneksel yaşam biçimi ve aile yapısını gösteren Safranbolu Evleri gibi yeryüzünün pek çok noktasında karşımıza çıkan geleneksel konut tipolojileri mekânsal kodlama bağlamında birer örnek teşkil etmektedir. Bu yapılar, yalnızca barınma işlevi görmenin ötesinde, birer kültürel hafıza deposu olarak toplumların kimliğini ve aidiyet duygusunu görünür kılmaktadır.



Şekil 2.9 Dogon Köyleri (Gray, t.y.), Lycian Kaya Mezarları (Türkiye Kültür Portalı, t.y.), Japon Minka Evleri (Japan Experience, 2024)

Somut veya soyut formda olan bilginin imgesel, sembolik ve/veya mekânsal kodlama aşamalarından geçmesi yalnızca onun muhafazasını değil aynı zamanda aktarım biçimini de belirlemektedir. Bu doğrultuda mekânda, nesnede veya sembolde kodlanan bilginin nesilden nesile hangi araçlar ile taşındığı, nasıl iletildiği de önemli bir konu başlığı haline gelir. Kodlanan bilgi hem bilgiyi hem de kodlama yöntemini koruyarak aktarılmaktadır.

Bilginin aktarımı, sözel ve yazılı anlatılar ile doğrudan gelecek nesile aktarılması, yorum ve kültürel bilginin harmanlanması ile ritüeller, sanatsal ifadeler ile dolaylı olarak aktarılması veya mekânsal deneyim ve mekânın kendisi ile aktarılması şeklinde gerçekleşebilir. Sözel, yazılı veya görsel anlatı ile aktarımı gerçekleştirilen imgesel kodlar genellikle açık ve doğrudan bir anlam taşıdığından dolayı mirasçı tarafından alınabilmekte veya bir aktarıcı, anlatıcı tarafından mirasçıya iletilebilmektedir. Masallar, destanlar, hikayeler, romanlar veya geçmiş döneme ait resimler imgesel kodların aktarımına örnektir. Her biri ait olduğu dönemin hikayesini gelecek nesile sözel veya yazılı yöntem ile iletir. Diğer bir taraftan sembolik kodların aktarımı da kültürel anlatıların taşınmasında önemli bir rol oynamaktadır. Semboller, nesneler, ritüeller ve performanslar aracılığı ile aktarılan bu kodlar toplumsal olarak kavranabilecek daha derin anlamsal bütünlüklere sahiptir. Barthes (1979), bu durumu nesneler, davranışlar ve görüntüler gibi birçok göstergebilimsel dizgenin varlığı doğrudan anlamlandırmamakla birlikte bir anlatım tözü içerdiğini ifade etmektedir. Ona göre bu öğeler, toplum tarafından belirli bir anlamı aktarmayı sağlayan kullanım nesneleri olarak görülmektedir.

Bu bağlamda semboller, nesneler ve ritüeller aracılığıyla aktarılan bilgi, yalnızca bir şeyin doğrudan varlığını açıklamakla kalmaz; aynı zamanda dolaylı ve deneyimsel yollar üzerinden toplumun ona yüklediği anlamın kuşaktan kuşağa aktarılmasını da mümkün kılmaktadır. Baharın gelişini ve doğanın yeniden doğuşunu simgeleyen Nevruz kutlamaları; Avustralya Aborjinlerinin evrenin yaratılışını ve toplumsal tarihlerini canlandırdığı Corroboree ritüelleri; manevi olgunlaşmayı temsil eden sema hareketiyle icra edilen Mevlevi ayini ve bireyin toplumsal statüsündeki dönüşümü simgeleyen çeşitli geçiş ritüelleri gibi yeryüzündeki pek çok ritüel ve deneyim, toplumların onlara yüklediği anlamlar aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılmakta ve geleceğe taşınmaktadır.

Ritüeller yalnızca içerisindeki hareketler ve eylemler ile var olmaz her hareket ve eylem onu gerçekleştiren bireye kültürel değerler ile bağlantılı olan duyguları aktarır. Birey artık o eylem ile bütünleşerek duygusal bir bağ kurar. Birey ve toplum arasında kurulan bu bağ toplumsal hafızanın ayrılmaz bir unsuru haline gelir. Bu ortak hafıza zemini, kuşaklar boyunca yeniden üretilen anlam ve pratiklerin taşıyıcısı olarak kültürel anlatıların sürekliliğini mümkün kılar. Kültürel anlatılar sözel, yazılı, görsel, ritüel ve performans araçları ile aktarımın yanı sıra mimari ve mekân kullanımı ile de aktarılmaktadır. Mekânsal kodlanma ile harmanlanmış olan kültürel anlatılar fiziksel ve kolektif eylemler ile yine aynı mekânda bütünleşmektedir. Lefebvre bu aktarım sürecini şu şekilde ele almaktadır;

> Bir üretimdir, mekânın üretimi. Sadece kavramsal ve ideal bir mekânın, tinlerin mekânının değil, toplumsal ve zihinsel bir mekânın üretimi. Bir zuhur edişin üretimi. Önceki mekânın de-kripte edilişinin üretimi. Düşünce ve felsefe yüzeye çıkar, derinliklerden yükselir, ama aynı zamanda hayat ve bütün toplum, mekânla birlikte de-kripte olur. Ve eğer metinsel analiz tarzında, mekân genotipini fenotipten ayırmaya çabalarsak, genotik-mekansallıktan çıkacak olan şey, zuhur ediştir. (Lefebvre, 2020)

Bu bağlamda fiziksel sınırlarından sıyrılan mekân, mekânın üretim süreçleri içerisinde yeniden keşfedilmekte, şekillenmekte ve mirasçıya aktarılmaktadır. Artık mekânın varlığını oluşturan duvarlar, sütunlar, döşemeler silikleşmekte, çözülmekte ve mekân tine dair bir şeyler söylemektedir. Sezgisel bir hafıza aktarım süreci olarak karşımıza çıkan yerel mekânsal pratikler aracılığıyla toplumsal tin mekâna kendiliğinden sinmektedir. Tüm bunların yanı sıra mekân hem fiziksel hem de duyusal bir bağlam düzleminde var olmakta ve onunla şekillenmektedir. Mekânı sarıp sarmalayan atmosfer ve beraberinde taşıdığı ışık-gölge, ses-tını, hareket-akış, doku-malzeme, mekânın içindeki mirasçıya farklı deneyimleri ve deneyimin beraberinde taşıdığı kolektif anlatıları sunmaktadır. Bir aktarım aracı olarak mekânın değerlendirilmesinde önemli rol üstlenen tüm bu tanımlamalar Norberg Schulz ve Pallasmaa tarafından vurgulanan ve mekânın kimliğini oluşturan genius loci (yerin ruhu) kavramına işaret etmektedir. Mekânın fiziksel ve kültürel öğelerini harmanlayarak mekânsal bir koda dönüşmekte ve mirasçı tarafından çözümlenmesine izin verilen bir aktarım aracı olmaktadır. Bu sayede mekân, yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda kültürel hafızayı taşıyan bir anlatı katmanına dönüşmektedir.

Mekân ile kültürel anlatının aktarımı ve mekâna ait bir kodun çözümlenmesi mekânın içinde barındırdığı pratikler ve deneyimler ile var olur. Japonya'daki Shikinen Sengu yeniden inşa ritüeli, Endonezya'da yer alan Borobudur Tapınağı'nın yürüme eylemi ile birleşen dolaşım ritüeli, Mali'deki Crépiressage koruma ritüeli toplumların kültürel anlatılarını sembolik ve mekânsal bir düzlemde yeniden inşa ederek geleceğe aktarılmasına aracılık eden önemli örneklerdir. Mekânsal pratiklerin aktarılması tezin ilerleyen bölümlerinde örnekler ile incelenerek kapsamlı bir şekilde yer verilecektir.

Toplumun deneyimleri ile var olan bilgi üretilir, kodlanır ve mirasçıya devredilir. Bu devir teslim süreci ile aktarılan her bilgi mirasçı tarafından yeniden yorumlanır, dönüştürülür ve çağın koşulları ile şekillendirilir. Kültürel anlatının aktarımı bilginin yalnızca aktarıcının mirasçıya bıraktığı bir süreç değildir; aynı zamanda zaman ile doğrudan bağlantı kuran, mekânda iz bırakan, mirasçının süzgecinden geçen yeniden üretim sürecidir.

> Zaman mekândan ayırt edilir, fakat ayrılmaz. Bir ağacın gövdesindeki özekdeş daireler ağacın yaşını söyler. Kabukların sarmalları da böyledir. Bunlar, sadece karmaşık matematiksel işlemler sayesinde soyutlama diline 'tercüme edilebilen' yasalara göre mekân içinde 'olağanüstü' somutturlar. Zamanların ister istemez bir yere bağlı olması, yerler ile zamanları arasında ilişkiyi gerektirir. (Lefebvre, 2020)

Bu bakış açısı doğrultusunda zaman-mekân-anlatı ekseninde yeniden üretim sürecinde olan bilgi toplumun ürettiği ve kodladığı anlatıları, pratikleri ve ritüelleri her kuşakta yeni bağlamlara uyarlamaktadır. Kültürel anlatının aktarım ekseninde yeniden yorumlanma ve üretim süreci üç farklı şekilde değerlendirilebilir. Bunlardan ilki anlatının dönemin süzgecinden geçirilerek bazı kısımlarının vurgulanması bazı kısımlarının ise silikleştirilmesi seçici aktarım sürecini temsil etmektedir. Bu süreçte bilgi toplumun dinamiklerine bağlı olarak evrilmektedir. İkincisi, güncel değerler ile harmanlanması sonucu kültürel anlatının katmanlaşması ve yeni değerlerin eklenmesidir. Bu açıdan bilgi kendisinden önce gelene eklenerek gelişen katmanlı bir yapıya dönüşmektedir. Üçüncüsü ise aktarılan bilginin anlam bütünlüğünün korunarak farklı anlatı tekniklerinin dahil edilmesi ile biçim değişimi üzerinden ele alınabilir. Bu üç yönlü aktarım biçimi, kültürel anlatının durağan değil, sürekli dönüşen bir yapı olduğunu göstermektedir.



Şekil 2.10 Las Meninas Tablosunun Farklı Dönemlerde Yorumlanması

Bu perspektif ile yeniden üretilen bilgi anlam bütünlüğünü koruyarak farklı dil ve ifade biçimleri çerçevesinde yeni bir boyut kazanmaktadır. Her üç durumda da anlatının kodu mirasçı tarafından çözülür, yeniden yorumlanır ve tekrardan üretilir. Kültürel anlatının aktarımında önemli bir araç olan sanat bilginin yeniden üretimi ve değişimi sürecini görünür kılmaktadır. İspanyol toplumunun yapısını ve hiyerarşisini yansıtan Las Meninas tablosu kültürel anlatının yeniden üretiminde önemli bir örnek teşkil etmektedir. Tablo 1665 yılında İspanyol ressam Diego Velázquez tarafından yapılmıştır. 1957 yılında aynı tablo Pablo Picasso tarafından modern bir bakış açısıyla yeniden yorumlanarak üretilmiştir. 1990 yılında ise yine aynı tablo Soledad Sevilla tarafından ışık, renk ve mekân ilişkisi yorumlanarak geometrik bir bakış açısı ile ele alınmaktadır. Bir diğer örnek ise Antik Romalı mimar Vitruvius'un geliştirdiği Vitruvius Adam (Vitruvius Man) figürüdür. Figür, insan bedenini evrensel düzenin bir parçası olarak değerlendirmektedir. Aynı figür 1948 yılında Le Corbusier tarafından yorumlanmakta ve içinde bulunduğu dönemin özellikleri dâhil edilerek endüstriyel üretim standartlarını taşımaya başlar. 1968 yılında ise konstrüktivist bir bakış açısıyla geleneksel oranlar yıkılarak Coop Himmelb(l)au tarafından geliştirilmiştir. Her iki eserin yaklaşımı, kültürel anlatının farklı dönemlerde yeniden yorumlanmasını somutlaştırmaktadır. Her iki örnek de dönemin değerleri ile geçmişteki anlatıyı veya eseri yeni bir bakış açısı ile değerlendirerek tekrardan üretmektedirler. Halbwatchs (1992) bu durumu şu şekilde ifade etmektedir: *"Hatıra, çok büyük ölçüde, şimdiki zamandan ödünç alınan veriler yardımıyla yapılan, geçmişin bir yeniden inşasıdır ve bu yeniden inşa da zaten, eskinin imgesinin epey değişmiş olarak yeniden çıktığı önceki zamanlara aittir."* Tüm bunların doğrultusunda geçmişte üretilen her anlatı aktarıldığı dönemin sesi ile yeniden yankılanmaktadır.

Bölüm boyunca yerel veri olarak ele alınan kültürel anlatı kavramı ışığında, mimarlığın düşünsel üretim süreci dinamik bir arka plan olarak değerlendirilmiştir. Yerel mimarlığın toplumsal temellerini inşa eden bu kültürel anlatılar imgeyle, sembolle ve mekânla bütünleşerek kolektif belleğin mirasçıya aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Kültürel anlatılar kodlanmasında, aktarılmasında ve yeniden yorumlanmasında yalnızca sözlü veya yazılı miraslar olarak değil, eylem ile de şekillenen bir üretim pratiği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu üretim sonucunda mekânda karşılık bulan örüntüler, bir sonraki bölümde maddi ve deneyimsel araç haline gelen mimari ritüel pratikleri ile irdelenecektir.

2.2 Mimari Bir Eylem Olarak Ritüel

> Bir toplumun mekânsal pratiği kendi mekânını yaratır. Bu mekânı diyalektik bir etkileşim içinde ortaya koyar ve varsayar: Ona hakim olarak ve ona sahip çıkarak yavaşça ve kesin olarak üretir. Analize tabi tutulduğunda, bir toplumun mekânsal pratiği mekânını deşifre ederek keşfedilir.
>
> (Lefebvre, 2020)

Şeylerin uzamda var olma serüveninde bir ilişki aracı olarak değerlendirilen bağlam ve bağlamın üretildiği zemin, mimarinin düşün-eylem süreci ile şekillenen dinamik bir bileşendir. Mekânın biçimlendirilmesinde, aktarılmasında ve yeniden yapılandırılmasında belirleyici bir rol oynamaktadır. Zemin, yalnızca üzerinde durulan / hareket edilen bir düzlem değil hem kültürel anlatıları kapsayan hem de mimari bir eylem olarak ele alınan ritüellerin üretildiği, anlamlandırıldığı, kodlandığı bağlamsal bir ilişki aracıdır. Bu bağlam varlıkları inşa etme sürecinde düşünce ve eylem ile şekillenmektedir. Ritüeller, bir ritim etrafında gerçekleştirildiğinde bağlam ile diyalog kurarak, zemini dönüştürmekte ve onu anlam yüklü bir sahneye çevirmektedir. Ritüel kelimesi "Bir din veya inanç sistemine ait ibadet, ayin, merasim ve bu sırada uyulması gereken kurallar" (TDK, t.y.) anlamına gelmektedir. Latince alışkanlık, gelenek ve görenek anlamlarına gelen *ritus* ve bu kelimeden türetilerek İngilizce'de geleneksel veya dini bir tören anlamına gelen *rite* kelimesi ile karşılık bulan ritüel kavramı süreç içerisinde çeşitli evrimler geçirerek kültüre ve toplumsal bağlara göre şekillenen bir anlam kazanmıştır. (Etymonline, t.y.) Aynı zamanda kelime etimolojik olarak *cultus* kelimesi ile anlam bakımdan ilişkilidir. Latince kökene sahip olan *cultus* bakım, yetiştirme, saygı ve ibadet gibi anlamlara gelerek çok katmanlı bir yapıya sahiptir. (Tümer, 1991) Bu bağlamda *cultus* ile aynı kökü paylaşan kültür ve kökensel olarak ilişkili olan ritüel birbiri ile bağlantılıdır. Her iki kavramda toplumsal kodların aktarılmasında ve anlamlandırılmasında önemlidir. Bedensel bir ifade olarak karşımıza çıkan ritüel bir eylem biçimini temsil etmektedir. Kültür ve beraberinde şekillenen kültürel anlatılar ise bu eylemin ontolojik ve fenomenolojik altyapısını kurarak, ritüelin deneyimsel boyutunu anlamlandıran çerçeveyi oluşturmaktadır.

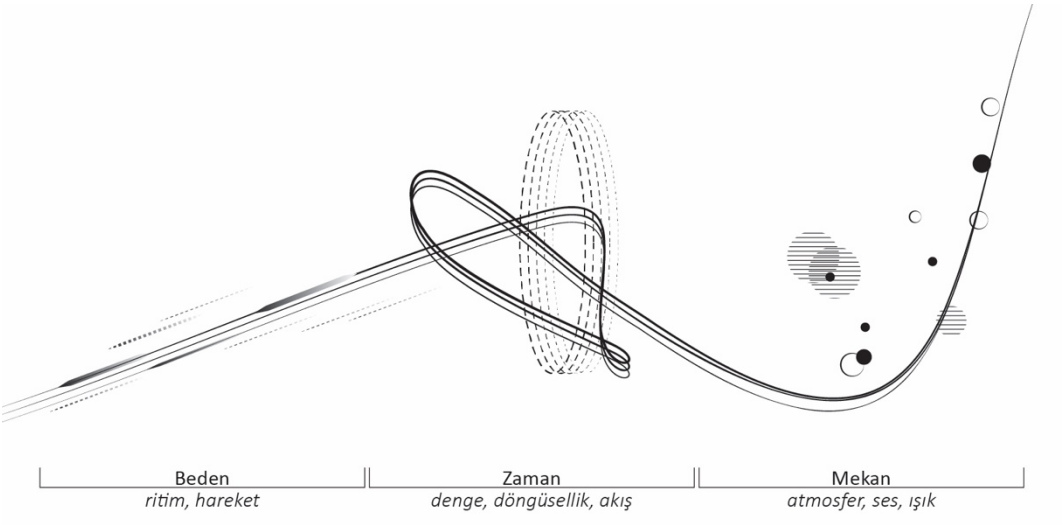
Her iki kavramda karşılıklı etkileşim ve birbirini tamamlayıcılık düzleminde yer almaktadır. Kültür ritüele anlam kazandırırken ritüel ise bu anlamı somut bir temsile dönüştürmektedir. Mimarlık tarihi boyunca ritüel kavramı, gerçekleştiği zeminin omurgasını şekillendiren temel olgulardan biri olmuştur. Sahip olduğu kuramsal arka plan ile pek çok düşünceyi şekillendirmiştir. Bu kuramsal arka planın izleri mimarlık düşünceleri kapsamında Antik Roma'dan günümüze kadar takip edilebilmektedir. Antik dönem mimarlık düşüncesinin önemli temsilcilerinden olan Vitruvius, yapının teknik elemanlarına dair ifadelerinin yanı sıra kozmik ve ritüel düzenine dair de ifadelerde bulunmuştur. De Architectura adlı eserinde ritüel kavramını dolaylı bir şekilde ele almakta ve tapınakların yöneliminden oran ve düzenlemelerine kadar etki ettiğini vurgulamaktadır.

> Ölümsüz tanrıların tapınaklarının baktığı yön, sınırlayıcı nedenlerin bulunmadığı ve seçimin serbest olduğu durumlarda, tapınağın ve selladaki heykelin, gökyüzünün batı tarafını görmesi gerektiği ilkesine göre saptanır. Bu, adak ve kurbanlarla sunağa yaklaşanların, tapınağın içindeki heykelin Önünde dururken gündoğumu yönünde olmalarını sağlar; böylelikle adakta bulunanlar gök yüzünün güneşin doğduğu yönüne bakarak dua edip, kurban keserken, aynı şekilde tanrıların heykelleri de doğudan geliyormuş, onları izliyormuş gibi görünecektir." (Pollio, 2005)

Vitruvius'a göre tapınağın yönü ve sunağa yaklaşan kişinin hareketleri arasındaki diyalog mimari anlamda ritüelin mekâna etkisini vurgulamaktadır. Vitruvius tarafından geliştirilen bu anlayış Rönesans döneminde Alberti tarafından örtük bir şekilde yorumlanarak mimaride temsil ilişkilerine dair işaretler barındırmaktadır. Alberti (1989) bu ilişkiyi antik kent surları üzerinden yorumlayarak mimarinin birliktelik ve kutsallık içeren bir eylem olduğunu şu ifadeler ile açıklamaktadır: *"Antik dönemde insanlar, şehirlerinin surlarını büyük dini törenlerle belirler ve bu surları koruyucu olması için bir tanrıya adarlardı. Bu bağlamda surlar son derece kutsal kabul edilirdi; çünkü hem yurttaşları bir araya getirir hem de onları korurdu."* Antik Roma döneminde kutsal ve ilahi bir bakış açısı ile değerlendirilen ritüel kavramı, Rönesans dönemi ile toplumsal aidiyeti ve birlikteliği kapsayacak şekilde evrilmeye başlamaktadır. Bu evrimsel dönüşüm, ritüelin yalnızca kutsallıkla bağlantılı bir pratik olmaktan çıkıp, mimarlık aracılığıyla şekillenen toplumsal organizasyon biçimleriyle de derin bir ilişki içinde olduğunu göstermekte ve ritüelin mekân üretimindeki kurucu rolünü açığa çıkarmaktadır.

20. yüzyıl itibarıyla kavram Böhme'nin atmosfer kavramı, Norberg-Schulz'un *genius loci* (yerin ruhu) kavramı, Merleau-Ponty'nin beden felsefesi, Heideger'in varlık düşüncesi, Turner'in *communitas* (topluluk duygusu) ile ilişki kurarak farklı alanlardaki düşünürler tarafından yorumlanmıştır. Artık ritüel ve zemin arasındaki diyalog genişleyerek pek çok bağlamı kapsamaktadır. Bu ilişki, ilerleyen bölümlerde kapsamlı bir şekilde çözümlenecektir.

Ritüelin analizi onun icrasında, mekânla kurduğu ilişkide, zamansal örgüsünde ve bedenleşmesinde saklıdır. Bu bakış açısı doğrultusunda, ritüel kavramı yalnızca bir temsil olmanın ötesine geçerek bedenle, zamanla yaşanan kolektif üretim sürecini içinde barındıran bir eylemsel deneyimdir. Ritüelin ontolojisi (varoluşsal düzlem) onun varlığını, kimliğini, aidiyetini ve sürekliliğini sorgularken; fenomenolojisi (algısal düzlem) ise beden, zaman ve mekân üçgenindeki deneyim sürecini kapsamaktadır. Tezin ilerleyen bölümünde yer alan "Kültürel ve Simgesel Boyut" başlığı altında mekânın ritüel yoluyla simgesel üretimi detaylı bir biçimde ele alınacaktır. Bölüm boyunca fenomenolojik analiz temelinde çözümlenecek olan ritüel kavramı nasıl yaşanır, bedensel olarak nasıl icra edilir ve zamanla nasıl döngüselliği kurgular soruları çerçevesinde ele alınarak betimlenmeye çalışılacaktır. Ponty'nin de vurguladığı üzere *"Fenomenoloji, özlerin incelenmesidir… deneyimimizi olduğu haliyle doğrudan betimleme girişimidir."* (Merleau-Ponty, 2020), köklerin nesneyle, varlıkla oluşturduğu ilişki düzlemini deneyimle keşfetmeye, anlamlandırmaya çalışan felsefi bir yaklaşımdır.



Şekil 2.11 Beden-Zaman ve Mekân Üçlüsü (Uçar, 2025)

Mimarlık ile bu bakış açısı doğrultusunda kesişen fenomenoloji, ritüelin temsili boyutunun yanı sıra yaşantısal boyutunu da ortaya koymak için etkilidir. Ritüelin yaşantısı, deneyimlenmesi atmosferle kurduğu ilişki ağları ile örülür. Duyu organları ile keşfedilen öğeler atmosferin birer parçasıdır. Böhme'nin (2017) de ifade ettiği üzere *"Atmosferler, açıkça bir bedenin varlığı içinde, kişilerle, nesnelerle veya mekânlarla kurulan ilişkilerde deneyimlenen olgulardır."*

Böhme'nin *atmosfer* tanımının yanı sıra Norberg-Schulz da benzer bir şekilde ele alarak yerin ruhunu taşıdığını ve aktardığını öne sürmektedir. Aynı zamanda Merleau-Ponty, atmosfer ve duyum arasındaki bağlantıyı pekiştirerek algıların çevresel faktörler ile şekillendiğini vurgulamaktadır. (Merleau-Ponty, 2020) Mimari mekân ile çerçevelenen atmosfer, ışık, ses, koku gibi pek çok faktör ile bütünleşmekte ve mekânı eylemin gerçekleştiği bir sahneye dönüştürmektedir. Karanlık ve aydınlık arasındaki dengeyi kurgulayan ışık, ritüelin yalnızca görsel bir parçası değildir. Böhme (2017) bu durumu Aristoteles'in ve Goethe'nin teorileri üzerinden açıklamaktadır. Aristoteles'in görme teorisine göre ışık görülen şeye ait değil içinden geçtiği ortama, atmosfere aittir. *"Işık, şeffaf olanın şeffaf olarak etkinlik hâlidir; karanlık ise yalnızca potansiyel olarak şeffaf olan şeydedir. Işık, adeta şeffaf olanın kendi rengidir."* (Aristotle, 2011) Goethe ise bu durumu renkler teorisi ile ele alarak renklerin, ışık ve karanlık arasındaki etkileşimden ortaya çıkan atmosfere ait duyusal olgular olduğunu vurgulamaktadır. Işığın yönü, zeminin rengi, yüzeyin dokusu ile etkileşime giren renk fiziksel gerçekliğinden sıyrılarak atmosferik deneyimi şekillendiren birer olguya dönüşmektedir. Bir sanat tekniği olan Chiaroscuro (chiaro-ışık + scuro-karanlık), her ne kadar ritüel deneyimine ait olmasa da ışık ve atmosfer arasındaki bağlantıyı anlamak için benzeşimsel estetik bir model olarak değerlendirilebilir. Pallasmaa'nın da belirttiği üzere teknik, gölge ve ışık arasındaki soluklanmaya bağlıdır. Gölge soluk alırken, ışık ise soluk vermektedir. (Pallasmaa, 2011) Gölge ve ışık arasındaki bu ilişkisellik, atmosferde bulunan şeyleri yalnızca görünür kılmaz, aynı zamanda dramatik bir etki oluşturmaktadır. Barok dönemdeki Caravaggio'nun eserlerinde de aynı etki hissedilmektedir. Koyu renkli ve mat bir arka planda resmedilen eserde gölge ve ışık etkileşimleri ön plana çıkmakta tıpkı ritüel gibi hissi üzerinden bir atmosfer oluşturmaktadır.



Şekil 2.12 Aziz Matta'nın Çağırılması (Caravaggio, t.y.)

"Seslerin, tonların ve tınıların karakteristik özelliği; kökenlerinden ayrılabilmeleri ya da kendilerini onlardan ayırabilmeleri, mekânı doldurabilmeleri ve adeta nesneler gibi onun içinde hareket edebilmeleridir." (Böhme, 2017)

Işığın yanı sıra atmosfere ait olan ses, tını veya sessizlik ritüel sürecinde ritmi belirlemekte, duyuların mekânın içinde akışkan bir hale gelmesine olanak sağlamaktadır. Pallasmaa bu durumu bir dayanışma hali olarak ele almaktadır. Ona göre görme eylemi bireye aitken işitme kolektif bir sürece dönüşmektedir. *"bakışımız bir katedralin karanlık derinliklerinde yalnız başına gezinir; ama orgun sesi hemen mekânla yakınlığımızı deneyimlememizi sağlar."* (Pallasmaa, 2011) Mekânda yankılanan ritmik hareket sesleri, doğa sesleri, titreşimler, tınılar ve hatta sessizlik ritüelin yaşantısı boyunca hem atmosferin oluşmasına katkı sağlar hem de onun zamansallığını ve kolektifliğini yapılandırmaktadır. Ritüelin atmosferini şekillendiren bir diğer unsur koku deneyimidir. Pallasmaa (2011) bu durumu Bachelard'ın bellek ve imgelem arasındaki ilişkisini vurgulayarak retinal belleğin unuttuğu mekânları kokuların uyandırdığını belirtmektedir. Ritüelin yaşantısı onu çevreleyen atmosferik unsurlar ve duyumlar ile şekillenmektedir. Tüm duyuların zincir şeklinde takip ettiği Japon çay seremonileri tüm bu duyumsal süreç ile harmanlanarak ritüel atmosferinin kurulduğu bir deneyim alanıdır. Bahçeden çay odasına; sesten sessizliğe geçiş eylemi, tat, koku ve ışık ile bütünleşen süreç ritüel boyunca duyusal atmosfer ile ilişkilendirmektedir. (Li, 2024) Böylece ritüel duyumlar ile örgütlenen bir mâna inşası haline gelmektedir.



Şekil 2.13 Japon Çay Seremonisi ve Duyumsal Deneyim (Hara, 2020)

Homes bu durumu *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader* adlı kitabında şu şekilde ele almaktadır: *"Duyuları bir düğüm gibi hayal etmek, duyumların mutlaka eşzamanlı olarak kavramsallaşması gerektiği anlamına gelmez. Nasıl ki dokuma yapılırken iplikler ardışık olarak birbirine örülüyorsa, algıda da bir duyum genellikle diğerini takip eder ve farklı deneyim desenleri oluşturur."* (2005) Işıkla, kokuyla, sesle, sessizlik ile çevrelenen atmosfer tine dair bir şeyler üretmektedir. Artık mekânın kendisi haline gelen atmosfer beden, eylem ve hareket ile tamamlanmaktadır. Tüm bunların doğrultusunda ritüel kavramı sadece zihinde canlanan bir olgu olmaktan çıkmakta ve duyular ile algılanan her şey, bedenle bütünleşerek mekânla ritim oluşturan bir olguya dönüşmektedir. Ritüelin yaşantısı, somutlaşması ve bedenle bütünleşmesi onun icra süreci ile etkileşim halindedir. Ponty (2020), bedenin yalnızca ifade mekânlarından biri olmadığını, aksine tüm ifade biçimlerinin kökenini oluşturan bir yapı olduğunu belirtmektedir. Ona göre beden, imlere yer açarak dış dünyada görünür ve somut hâle gelmesini sağlayan, bakış ve dokunuş aracılığıyla varlığa gelmesine zemin hazırlayan varoluş alanıdır.

Bu anlayış ritüeli beden ile ilişki kuran onunla içselleşen bir ifade aracı olduğunu vurgulamaktadır. Ritüel sırasında gerçekleştirilen her hareket (eğilme, diz çökme, eşikten geçme, yürüme, durma) beden tarafından anlamlandırılmakta ve icra mekânında görünür hale gelmektedir. Bu doğrultuda ritüelin icra edilmesi, bedenin zeminle ve anlatıyla kurduğu bağlantı ile anlam kazanmaktadır. Bedenin hareketiyle ritüel mekânda iz bırakan bir eyleme dönüşmesi, aynı zamanda kolektif hafızanın da maddesel zemine kaydedilmesini sağlamaktadır.

Bu bakış açısı doğrultusunda ritüelin icra süreci iki temel düzeyde karşımıza çıkmaktadır. İlki sembolik yöntemler ile dışa vurulan ve beden hareketleri ile karşılık bulan ritüel performanslar, diğeri ise mekânın kodlama yöntemi olarak kullanıldığı ve bedensel hareketleri yönlendirdiği mekânsal pratikler.

Sembolik ifadelerin bedensel hareketler ile anlam bulduğu geleneksel bir ritüel olarak ele alınan Mevlevi sema ayinleri, semazenler aracılığı ile icra edilen ve Allah'a ulaşmayı temsil eden tasavvufi bir ritüel sürecidir. İcra eylemi sırasında gerçekleştirilen atmosfer, giyilen kıyafetler ve sembolik bedensel hareketleri ile pek çok sembolik kodu içerisinde barındırmaktadır. Semâhane ritüelin gerçekleştiği mekânı temsil etmekte olup, iniş-çıkış kavisi olarak adlandırılan 2 yarım daireden oluşan bir forma sahiptir. Sema ayininin icrası nat'ı şerifin okunmasının ardından üç tur olarak gerçekleştirilen devr'i veledi (dairesel yürüyüş) ile başlamakta ve sonsuzluğu temsil etmektedir. Dört selamdan oluşan sema (dönüş) hareketinin her kısmı Allah ve kul arasındaki manevi bağ üzerine farklı anlamlar barındırmak, gezegensel hareketlere benzetilmekte ve devr'i alem anlamına gelmektedir. Sağ elin gökyüzüne, sol elin yeryüzüne yöneltilerek icra edilen hareket Hak'tan alınanın halka sunulduğuna işaret etmektedir. Ritmik hareketler ise manevi yükselişi yansıtmaktadır. (Gürer & Ulupınar, 2023) Mevlevi sema ayini, bedenin ritmik hareketleri ile gerçekleşen manevi bir dönüşümün yanı sıra mimari mekân ile bütünleşen ve kolektif hafızanın aktarılmasına katkı sağlayan bir ritüel temsilidir.

Bedensel hareketler ile şekillenerek modern dönemde karşımıza çıkan imge temelli bir örnek olan Butoh doğrudan bir ritüel örneği olmasa da ritüel benzeri yapısal özellikleri içerisinde barındırmaktadır. 1959 yılında 2. Dünya Savaşı sonrasında Japonya'da ilk kez Kinjiki (Yasak Renkler) performansı ile ortaya çıkmıştır. Japon kültüründeki kültürel, psikolojik kırılmalara ve batılılaşma baskılarına karşı bir tepki göstergesidir. (Taylor, 2012) Sessizlik ve yavaşlık ana teması ile çerçevelenen bu süreç, bedenin tamamen beyaz bir zemine dönüştürülmesi ve doğaçlama sahne hareketleri ile gerçekleştirilmektedir. İçsel hareketler ile bütünleşerek icra edilen bu performans kendi kültürel geçmişinin bilgi alanından beslenerek ritüel deneyimleri ile ortak bir yapıya sahip olmaktadır. Sembolik eylemler ile dışa vurulan ve beden eylemleri ile karşılık bulan Sema ve Butoh ritüelleri beden-zaman ve mekân ekseninde gerçekleşmektedir.

Bu eksen bedenin mekân içerisinde yönlenmesi, zamanın akışı ve duyuların devreye girmesi sonucunda oluşan atmosfer ile şekillenmektedir. Ortak değerlerin ve anlatıların paylaşıldığı atmosfer deneyim sürecinin önemli bir parçası haline gelerek mimari mekân ile tamamlanmaktadır. Bu doğrultuda ritüel icra süreci bir sahne veya platformda olma halinden sıyrılarak mimari mekânlar ile de bütünleşebilmektedir.

Ritüelin mimari bir eylem olarak ele alınabilecek Borobudur Tapınağı, bir tapınma alanı olmanın yanı sıra, beden ve mekân pratiklerinin bütünleştiği, yeniden üretildiği bir yürüyüş koreografisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Endonezya'nın Java Adası'nda yer alan tapınak bir kozmolojik harita olarak inşa edilmiştir. İç mekânı barındırmayan bu tapınak bedenin ritüeli icrası üzerinden şekillenmiştir. Kamadhatu (arzu dünyası) Rupadhatu (form dünyası) ve Arupadhatu (form-ötesi dünya) olacak şekilde katmanlaşmaya sahip olan yapı meditasyon yürüyüşü ile bütünleşecek şekilde tasarlanmıştır. Tapınaktaki bu bölümlenme Budist evrensel bakış açısı ile doğrudan bağlantılıdır. Tapınak dört ana yöne açılan merdivenlere sahiptir. Doğu (doğum), Güney (aydınlanma), Batı (öğrenme) ve Kuzey (nirvana) olacak şekilde konumlanan merdivenler yönelimleri ile farklı anlamlara sahiptirler. Teraslarda konumlandırılan Buda heykelleri ise el hareketleri (mudra) ile simgelenmiştir. Abhaya (korkusuzluk), varada (armağan), dhyana (meditasyon) ve vitarka (öğretim) şeklindeki simgesel ifadeler ritüel sürecinde jestler ile anlamı taşımaktadır. (Kowal, 2019)

Ritüel icrası sırasında kora adı verilen saat yönünde yapılan yürüyüş, katılımcının bedensel devinimi ile mekânı deneyimlemesine olanak sağlamaktadır. Tapınakta yer alan kabartmalar geçmişteki yaşantıları, anlatıları, ahlaki öğretileri içerisinde barındırmaktadır. Ritüeli gerçekleştiren her birey bu kabartmaları okuyarak ilerler. Bedensel yönelim-görsel algı ve mekânsal dolaşım üçgeninde gerçekleşen bu süreç yürüme eylemi ile ritüelin icrası sırasında bedenin içerisine gömülmüştür. Tapınak mimarisinin Budist kozmolojisinin üç ana dünyası (Kamadhatu, Rupadhatu ve Arupadhatu) etrafında şekillenmesi her seviyenin birer arınma ve aydınlanma sürecinin zamana yansımasını temsil etmektedir. Yapının üst üste gelen basamakları aydınlanma yolculuğundaki katmanlaşmayı yansıtmaktadır. Bu süreç birey ve zaman açısından kozmik bir süreç kurgusunu göstermektedir.



Şekil 2.14 Borobudur Tapınağı (Wikipedia, t.y.)

Yürüyüş ritüeli bu katmanlaşmayla birlikte yatay düzlemden çıkıp düşey düzlemde hareket etmekte ve yukarı doğru yükselerek icra edilmektedir. Yıl içerisinde sürekli yenilenen hac ritüelleri ve mayıs ayında gerçekleştirilen Vesak ayinleri ritüelin zamanla kurduğu döngüselliğe işaret etmektedir. Ritüelin sahnelendiği mekân olarak ele alınan tapınak ritüelin yönlenmesini, bedensel hareketlerin koreografisini belirlemektedir. Aynı zamanda tapınak alanı, Endonezya bölgesinde atalardan kalan kutsal mirasları ve kolektif anlatıyı tanımlamak amacıyla kullanılan pusaka kavramı ile ilişkilidir. Bu kavram hem ritüelin gerçekleştiği mekânı hem de ritüelin gerçekleştirme şeklini kolektif aidiyet çerçevesinde birbirine bağlar. Mimari ve beden arasında örülen bu ağ anlatıyı, anlamı, mirası görünür kılmaktadır. Tüm bunların doğrultusunda hem sembolik yöntemler ile dışa vurulan beden hareketleri hem de mimari mekân ile bütünleşerek gerçekleştirilen mekânsal pratikler, ritüelin icra sürecinde birer özne haline gelmektedir. Her bedensel harekette kültürel anlatı zamanın ve mekânın içerisine yeniden işler. Beden ile icra edilen ritüel, bireyin bedeninden sıyrılmakta ve arka planında barındırdığı toplumsal örüntüler ile bir etkileşim kurmaktadır. Ritüelin döngüselliği beraberinde taşıdığı süreklilik ile bireysel sınırları aşmaktadır. Bu dönüşüm kolektif hafızanın ve kimlik üretiminin oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Bu bağlamda ritüel, yalnızca tekrarlanan bir pratik değil, topluluğun ortak değerlerinin beden aracılığıyla somutlaştırılmasıdır.

Turner (2011) tarafından geliştirilen *communitas* kavramı, ritüelliğin döngüselliği açısından oldukça işlevseldir. Turner, bu kavramı açıklarken sınırlı mekânsallıklar ile ilişkilendirilmesinden kaçınarak Buber'in 1961 yılında *community* kavramı için geliştirdiği açıklamalarına yer vermektedir.

> Topluluk, artık yan yana olmanın (ve eklenebilir ki, yukarıda ve aşağıda olmanın da) ötesinde, bir kalabalığın birbirleriyle birlikte olmasıdır. Ve bu kalabalık, tek bir hedefe doğru ilerlerken, her yerde diğerlerine yönelmeyi, dinamik bir şekilde yüzünü dönmeyi, Ben'den Sen'e doğru bir akışı deneyimler. Topluluk, birlikteliğin vuku bulduğu yerdir. (Turner, 2011)

Dolayısıyla, *communitas* (topluluk duygusu) kavramı statik bir durum değildir; bir oluşum sürecinin kendisidir, dinamiktir. Ritüelin döngüselliği ile her seferinde yeniden oluşan bu kavram bireysel beden hareketlerinin bütüncül hale gelmesini vurgulamaktadır. Fiziksel hareketlerin, jestlerin, mimiklerin ve ritimlerin tekrarlanmasından ibaret olmayan bu döngüsellik, beraberinde kolektif bilinci oluşturur. Kolektif bilinç ritüel süreci ile bütünleşerek beraberinde toplumu bir arada tutan değerler kümesini somut bir deneyim süreci olarak tanımlar. Communitas kavramının alt yapısının oluşabilmesi için bireylerin toplumsal rollerinden sıyrıldıkları bir eşikten geçmeleri gerekmektedir. Turner (2011) bu durumu *liminalite* kavramı ile ele alarak ritüelin icrasında bireylerin gündelik yaşantıdaki rollerinden sıyrıldığını vurgulamaktadır. Bu eşik mekânı ile bedenler, ritüel sürecinin içerisine dahil olduklarında yalnızca oradaki hareketi taklit etmezler, o topluluğa ait olmanın, eşitlenmenin, bir aradalığın duygusunu da yeniden üretmektedirler. Bu yeniden üretim süreci, bireylerin ritüel boyunca yaşadıkları ortak deneyim üzerinden aralarındaki hiyerarşileri geçici olarak askıya almakta ve güçlü bir aidiyet duygusunun doğmasına zemin hazırlamaktadır.

> Liminal olguları mevcut amaçlarımız açısından ilginç kılan şey, bu olguların hem düşüklük hem de kutsallığı hem homojenlik hem de yoldaşlığı bir araya getirmeleridir. Bu tür ritüellerde bize sunulan şey, toplumsal yapının hem içinde hem dışında bir andır. Bu an, her ne kadar kısa sürse de henüz parçalanmamış, birden fazla yapısal bağa bölünmemiş olan genel bir toplumsal bağın tanınmasını sağlar. Bu yapısal bağlar; kast, sınıf veya rütbe hiyerarşileriyle ya da siyasal antropologların sevdiği devletsiz toplumlarda bulunan bölünmeli karşıtlıklarla organize edilirler. (Turner, 2011)

Bu doğrultuda gelişen *communitias* kavramı sadece sosyolojik bir olgu olmanın ötesine geçerek bedensel, duygusal ve ritmik bir deneyimi içerisinde barındırmaktadır. Bu derin deneyim sonucunda kültürel anlatıların yeniden yorumlanmasında ele alındığı gibi her beden anlatıdan bir şey alırken ona da kendinden bir şeyler dahil etmektedir. Ben'den sen'e, biz'den toplum'a doğru bir akış gerçekleşmektedir. Ritüelin döngüselliği bu akış etrafında şekil almaktadır. Zamanın belirli ritimlerinde tekrar edilmesi, anlatının yaşanması, yeni kuşağa aktarılması döngüselliğin birer parçasını oluşturmaktadır. Beden artık geçmişten geleceğe bağlanan bir köprü haline gelmektedir. Böylece ritüelin gerçekleştiği zemin pasif bir sahne olmanın ötesine geçmekte, hissedilen, birlikte paylaşılan bir yapıya dönüşmektedir.

Bölüm boyunca mimari bir eylem olarak ele alınan ritüel kavramı ışığında, mimarlığın eylemsel üretim süreci beden-zaman-mekân etrafında şekillenmektedir. Tüm bunların doğrultusunda ritüel kavramı, yalnızca geçmişte kodlanmış temsilini sahnede üretmek değil; atmosfer ile hissedilen, bedenle icra edilen ve topluluk ile döngüselleşen bir kültürel üretim pratiğidir. Sahip olduğu katmanlı yapısı ile ritüel artık hem mimari üretim sürecinin hem taşıyıcısı hem de kurucusudur. İkinci bölüm kapsamında tezin kuramsal ve kavramsal arka planı düşün-eylem alanı çerçevesinde kurgulanmıştır. Yerel veri olarak değerlendirilen kültürel anlatılar yerel mimarlığın düşün alanını; mekânsal pratikler olarak ele alınan ritüeller ise yerel mimarlığın eylem alanını oluşturmaktadır. Yerel mimari ile arasında karşılıklı ve devingen bir ilişki bulunan bu kavramların oluşum süreçleri ve birbiri ile olan incelenmektedir. Bu ilişkilerin çözümlenmesi üzerinden yerel mimarinin düşün-eylem boyutunu anlamlandırmak için soyut bir zemin hazırlamaktadır. Üçüncü bölümde düşün-eylem alanı ışığında geliştirilen kavramlar doğrultusunda yerel mimarlık pratikleri ve onun toplumsal mekânı oluşturma, geliştirme potansiyelleri üzerinden değerlendirmeler yapılmaktadır. Düşün-eylem alanının yalnızca bilgi üretimi ile sınırlı kalmayıp mekânsal karşılıklar aracılığı ile yerel mimari süreçlere nasıl yansıdığını ve toplumsal mekân ile nasıl bütünleştiğini betimlenmektedir. Bu bağlamda üçüncü bölüm kapsamında, yerel mimarlıkta toplumsal mekânın fiziksel, sosyal-kolektif ve kültürel-simgesel boyutları üzerinden analiz edilerek düşün-eylem alanının sahadaki karşılıklarını görünür kılmayı amaçlamaktadır.

3
YEREL MİMARİDE TOPLUMSAL YAKLAŞIMLAR

"Toplumsal üretim ilişkilerinin, mekânsal bir varlıkları olduğu için toplumsal varlıkları vardır; kendilerini bir mekâna yansıtırlar, mekânı üreterek bu mekâna dahil olurlar."

(Lefebvre, 2020)

Bireyler arasındaki ilişki ağlarının örüldüğü toplum kavramı mimari disiplin açısından temel bir öneme sahiptir. Toplumun üretim zemini haline gelen mimarlık, yere ait anlatılar, toplumsal ihtiyaçlar ve ilişkiler doğrultusunda sürekli bir devinim halindedir. Lefebvre'in (2020) belirttiği üzere mimari mekân toplumsal ilişki ağları ile üretilmektedir. Bu toplumsal yön her ne kadar mimari üretimin birçok aşamasında yer alsa da doğrudan üretimin içkin öğesi olarak yerel mimarlıkta kendini en yalın hali ile göstermektedir. Bu bağlamda toplumsallık kavramı, yerel mimarlıkta mekâna dair üretim süreçlerinin hem uzantısı hem de kurucusu olarak görülmektedir. Yerel mimari, bu bağlamda, belirli bir topluluğun üretim biçimlerini, yaşam pratiklerini ve kültürel kodlarını içinde barındırmaktadır. İnşa edilen yapılar sadece barınma ihtiyacını karşılayan işlevsel nesneler değil, aynı zamanda topluluğun ekonomik yapısından gündelik yaşantısına, ritüellerinden hiyerarşik ilişkilerine kadar uzanan çok katmanlı bir toplumsal dokunun mekânsal tezahürleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle, yerel mimarlık ürünleri, ait oldukları toplulukların mekânla kurdukları özgün ilişki biçimlerini anlamak açısından önemli bir analiz alanı sunmaktadır. Bireysellikten çok kolektif bilgi, kültürel anlatı ve mekânsal pratikler ile şekillenen kavram, bireyler ve mekânlar arasındaki *organik dayanışmayı* (Durkheim, 2006) temsil etmektedir. Durkheim'in ele aldığı bu kavram mekanik dayanışmaya karşıt bir durum oluşturmaktadır.

Organik dayanışma kavramı, yerel mimarinin üretim sürecinde farklı toplumsal rollerin kolektif bir dayanışma ile birbirini tamamladığı mekânsal bir örgütlenmeye işaret etmektedir. Bireyler arasındaki iş bölümünden kaynaklanan pozitif bir dayanışma türü olarak karşımıza çıkan yerel mimari, profesyonel tasarımdan bağımsız, toplumun ihtiyaçları doğrultusunda yerel bilgi ile üretilen kolektif bir yapı pratiğidir. İklim, coğrafya gibi bileşenlerin etkilediği salt fiziksel bir üretimin aksine toplumsal bağların mekânsallaştığı bir süreci temsil etmektedir.

Bu çerçeve doğrultusunda yerel mimarinin toplumsal yapısını anlamaya çalışmak için mekânın toplumsal ilişkiler ile bağlamını, yapım süreçlerini ve gelecek nesile aktarılmasını göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Bölüm boyunca yerel mimarlık kavramı bu perspektif doğrultusunda yerin anlamsallığı ve aidiyeti üzerinden ilişkilendirilerek kavramsal bir çerçeve etrafında şekillendirilecektir. Bu doğrultuda yerel mimari kavramının farklı literatürdeki yansımaları ele alınarak etimolojik kuramsal ve kavramsal açılımları yapılacaktır. Bölüm kapsamında ele alınan diğer başlıkta ise yerel mimarlıkta toplumsal mekâna dair açılımlara yer verilecektir. Bu başlık altında Lefebvre'in geliştirdiği üçlü mekânsal yaklaşım (mekânsal pratikler, temsili mekân, mekânın temsili) temel alınarak yerel mimariye yansımaları analiz edilecektir. Aynı zamanda mekânın yaşayan bir yere dönüşme sürecinde duyusal ve deneyimsel boyutu Tuan'ın ele aldığı kavramsal çerçeve doğrultusunda analiz edilecektir. Geliştirilen bu çerçeve doğrultusunda yerel mimaride toplumsal mekânın inşa süreci fiziksel boyut, sosyal ve kolektif boyut, kültürel ve simgesel boyut olmak üzere üçlü bir yaklaşım etrafında temellendirilecektir. Geliştirilen analiz çerçeve doğrultusunda düşün-eylem alanı ve yerel mimariye dair yaklaşımlar ele alınarak farklı coğrafyada yer alan yerel mimari örneklerin analizi yapılacaktır.

3.1 Yerel Mimariye Dair

> İnşa etmenin bir zamansız yolu vardır. Binlerce yıllıktır ve bugün de her zaman olduğu gibidir. Geçmişin en büyük geleneksel yapıları- insanların kendilerini evlerinde hissettikleri köyler, çadırlar ve tapınaklar- her zaman bu yolun merkezine çok yakın olan insanlar tarafından yapılmıştır. Büyük yapılar, büyük şehirler, güzel yerler, insanın kendini içinde bulduğu ve canlı hissettiği mekânlar ancak bu yol izlenerek yapılabilir. Ve göreceksiniz ki, bu yol, onu arayan herkesi, biçimleri ağaçlar ve tepeler kadar, yüzlerimiz kadar kadim olan yapılara götürecektir.
>
> (Alexander, 1979)

En eski barınaklardan modern gökdelenlere, göçebe yerleşimlerden karmaşık kent dokularına kadar mimarlık öğretisi, insan uygarlığının yörüngesi etrafında şekillenmiştir. Bireylerin ve toplumların temel ihtiyaçlarına cevap vermek amacıyla ortaya çıkan bu öğreti, zamana yayılarak yer ile ilişki kurdukları, onu dönüştürdükleri ve onunla dönüştükleri bir yapıya evrilmiştir. Bu bağlamda mimarlık, yalnızca fiziksel varlıkların üretildiği bir zemin değil, aksine yere ait duyguyu, aidiyeti, anlatıyı, pratiği içerisinde barındıran bir düşünce ve eylem biçimidir. *Yer* kavramı burada yalnızca bir koordinat sistemini tarif etmemektedir. Toplumun belleğinde yer edinmiş, mekâna ait pratikler ve kültürel anlatılar ile şekillenen yaşantısal bir üretim zeminidir. *Yer* kavramı mimarlık, antropoloji, felsefe gibi farklı disiplinlerde irdelenmektedir. Bu nedenle kavramın farklı literatürlerdeki anlam katmanlarını ele alarak teorik haritalarını çıkarmak ve bu doğrultuda kuramsal çerçeve çizmek yerel mimarlık kavramının temelini derinleştirmek açısından fayda sağlamaktadır. Bu çok katmanlı kuramsal zemin, yalnızca fiziksel yapıların değil, aynı zamanda kültürel hafızanın, kimliğin ve topluluk aidiyetlerinin mekâna nasıl işlendiğini çözümlemeyi mümkün kılmaktadır. Türkçe kaynaklarda ele alınan *yer* kavramı hem dilsel hem de düşünsel açıdan katmanlı bir yapıya sahiptir. Somut bir yüzeyin aksine aidiyet anlamını içinde barındıran bu kavram, etimolojik köken olarak eski Türkçe ’deki *yér* sözcüğünden evrilmiş ve yeryüzü, dünya, zemin anlamlarına gelmektedir. (Nişanyan, Sevan) Aynı kökten türeyen yerel, yerli, yerleşke gibi kelimeler kavramın aidiyet ile olan ilişkisini vurgulayarak, evrensel olanın karşısında, aynı ortak değerleri ve anlatıları taşıyan zeminlere işaret etmektedir.

Böylelikle kavramın semantik boyutu hem gündelik hem de kuramsal söylemde aidiyet, kimlik, hafıza, bellek ve anlatı kavramları ile ilişki kurmaktadır. Kavram, Türkçe literatürün yanı sıra kuramsal ve kavramsal literatürde de anlamsal olarak katmanlaşmış *Topos, Place, Dwelling* ve *Lieu* gibi sıklıkla kullanılan kavramlar ile karşılık bulmaktadır. Yer kavramını fiziksel bir yaklaşım ile ele alan *topos,* antik çağdan bu yana kadar uzanan bir sürece sahiptir. Yunanca yer, bölge, mekân kelimelerini karşılayan bu kavram, Modern Batı düşüncesinde Aristoteles'in tanımı ile yer edinmiştir. Aristoteles *topos* kavramı ile yerin ontolojik boyutunu ele alarak bir nesnenin diğer nesneler ile çevrelenen ve sınırlanan ilişkisi olarak tanımlamaktadır. (2019) Ona göre *topos*, bir nesnenin içinde bulunduğu sınırlandırılmış yer değil, o nesnenin doğal konumudur ve varoluşun düzenlenmesinde asli bir rol oynamaktadır. Edward Casey, The Fate of Place adlı esrinde Aristoteles'in anlayışını şu şekilde ele almaktadır:

> Aristoteles'e göre, yer "tüm diğer şeylerden önce gelir" (Physics, 208b35). Özellikle, yer; sonsuzluk, boşluk ve zamandan önce gelir, onlara üstünlük tanır. Yer, değişimin (kinesis) kendisini kavrayabilmek için bile gereklidir; oysa fizik biliminin sürekli olarak uğraştığı konu tam da budur. Çünkü "değişimin en genel ve temel biçimi, yer bakımından olan değişimdir; biz buna hareket deriz." Sonuçta hareket, bir yerden başka bir yere geçiştir. Aristoteles'in görüşüne göre, fiziksel dünyayı çalışmak isteyen biri, yeri hesaba katmaksızın bunu yapamaz: "Doğa bilimini çalışan biri, yer hakkında bilgi sahibi olmalıdır" (Physics, 208a27). Çünkü bilinen evrende nereye dönersek dönelim karşımıza yer çıkar ve atmak isteyeceğimiz her adımı biçimlendirir. Hatırlanmalıdır ki, boşluk diye bir şey var olsaydı bile, bu ancak "bedenden yoksun bir yer olurdu. (Casey, 1998)

Bu bakış açısı doğrultusunda *topos*, değişimin, hareketin ve varlığın ön koşulu olarak fiziksel dünyanın ontolojik zorunluluğunu ortaya koymaktadır. Üzerinde taşıdığı varlık ile bütünleşen bu kavram kartezyen felsefe ile dönüşüme uğrayarak boş ve ölçülebilir bir boyuta indirgenmiştir. Bu durum beraberinde tarihsel süreç içerisinde çeşitli sorgulamalara neden olmuştur. Kavram, 20. yy'da fenomenoloji kuramının ön plana çıkması ile farklı bir bakış açısıyla değerlendirilmeye başlanmıştır. Fenomenolojik düşünce beraberinde özne ve nesne arasındaki ilişkiselliklerin sorgulanmasına zemin hazırlamıştır (Ulubay & Önal, 2020). Bu durum, öznenin yalnızca mekânda bulunan bir varlık değil, aynı zamanda onu deneyimleyen, dönüştüren ve anlamlandıran bir özne olarak konumlandırmaktadır.

Bu durum kavramın deneyim ve aidiyet ile çevrili olan varoluşsal boyutlarla değerlendirilmesini mümkün kılmıştır. Bu çerçevede çıkan place, dwelling ve lieu gibi kavramlar yer kavramının deneyimsel, algısal ve toplumsal yönlerinin yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kavramların arasında İngilizce literatürde sıklıkla karşılaştığımız *place (yer)* kavramı hem coğrafi hem de fenomenolojik çerçevede önemli bir rol oynamaktadır. Tıpkı *topos* gibi zaman içinde çeşitli düşünceler doğrultusunda evrilen kavram, Orta çağ Latincesinde ele alınan *placea (yer alan)* kelimesinden türetilmiştir. 13. yy'ın ortalarından itibaren "belirli bir mekân parçası"; 14. yy'ın başlarından itibaren "gelenekle belirlenmiş konum"; sonlarına doğru ise "yerleşim yeri" anlamlarında kullanılmıştır. 17. yy'da, Decartes ve Newton gibi filozofların etkisi ile ön plana çıkan kartezyen felsefe anlayışı *place (yer)* kavramını yeniden yorumlanarak geometrik düzlemdeki yansımasından ayrıştırılmıştır. Bu durum beraberinde soyut, geometrik ve homojen olanı temsil eden *space (mekân)* kavramını bir koordinatlar sistemi olarak tanımlamış; yaşantı ve aidiyeti temsil eden *place (yer)* kavramını ise felsefi tartışmalarda arka plana itmiştir. 19. yy'da kartezyen felsefenin etkisi devam ederek *space (mekân)* kavramı ön planda tutularak kontrol edilebilir bir boşluk olarak ele alınmıştır. (Etymonline, t.y.) 20.yy'a gelindiğinde fenomenolojik bir yaklaşım ile ele alınan bu iki kavram tekrardan bir dönüşüme uğramıştır.

Dönemin kuramcılarından olan Tuan, (2002) *space (mekân)* ve *place (yer)* kavramlarının çoğu zaman iç içe geçtiğini vurgulayarak *"Space (mekân) kavramı, place (yer) kavramından daha soyuttur. Başlangıçta ayrım gözetilmeyen bir mekân, onu daha yakından tanıdıkça ve ona değer atfettikçe place (yer)'e dönüşür."* ifadeleri ile space (mekân) kavramını soyut bir potansiyel olarak ele alırken *place (yer)* kavramını deneyimle anlam kazanılmış olarak değerlendirmektedir. Ona göre space (mekân) ve place (yer) arasındaki ayrım bireylerin çevreleri ile kurduğu ilişkiye bağlı olarak bir devinim halinde olan anlam katmanlarını ortaya koymaktadır. Aynı dönem kuramcılarından olan Relph ise bu konuyu Tuan'a paralel bir tanım geliştirerek *place (yer)* kavramını yaşanmışlık, aidiyet ve deneyim ile ilişkilendirmektedir. (Relph, 2008) Bir diğer kuramcı olan Norberg Schulz ise atmosfer üzerinde. kurulan bir bütünlük olarak ele aldığı yer kavramını şu şekilde ele almaktadır:

> Peki o hâlde 'yer' kelimesiyle neyi kastediyoruz? Açık ki bundan yalnızca soyut bir konumu değil, maddi varlığa, biçime, dokuya ve renge sahip somut nesnelerden oluşan bütünlüğü kastediyoruz. Bu nesneler bir araya gelerek 'çevresel karakteri' belirler; ki bu, yerin özüdür. Genel anlamda bir yer, bu tür bir karakter ya da 'atmosfer' olarak verilir. Yer bu nedenle niteliksel, 'bütünsel' bir fenomendir; onu uzamsal ilişkiler gibi herhangi bir özelliğine indirgediğimizde, somut doğasını gözden kaçırırız. (Schulz, 1980)

Bu doğrultuda Schulz, *genius loci (yerin ruhu)* kavramını inşa ederken ele aldığı bu tanım ile place (yer) kavramının algısal gerçeklikler ile çevrelenen bir öz olduğunu, space (mekân) kavramının ise tek başına anlamsal bir yapıya sahip olmayan bir biçimsel taşıyıcı olduğunu vurgulamaktadır Ona göre, *place (yer)* yalnızca fiziksel bir konum değil, aynı zamanda insan deneyimiyle şekillenen ve çevresel bağlamıyla birlikte bir kimlik kazanan varoluşsal bir düzlemdir. Bu nedenle Schulz, *place (yer)* kavramının içinde bulunduğu bağlamsal çerçeve sayesinde bir "ruh" taşıdığını savunmaktadır. Lefebvre bu duruma karşıt bir bakış açısı geliştirerek *place (yer)* ve *space (mekân)* kavramları üzerinden yeni bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Ona göre mekân, sabit bir anlamdan çok, toplumsal pratikler, temsiller ve deneyimlerin etkileşimiyle sürekli olarak yeniden üretilen bir olgudur. *Space (mekân)* ve *place (yer)* kavramlarının ayrışması ve Lefebvre'in geliştirdiği bakış açısı doğrultusunda ele aldığı mekânsal yaklaşımı tezin ilerleyen bölümünde kapsamlı bir şekilde incelenecektir.

Yer kavramının kuramsal literatürdeki karşılığı olan bir diğer kavram ise *dwelling*'tir. Almanca literatüre ait wohnen (ikamet etmek) ile ilişki kurmaktadır. Heideger tarafından geliştirilen bu kavram yalnızca fiziksel bir yerde yaşamak değil, bireyin anlam ile çevrili bir yer edinmesini, kök salmasını temsil etmektedir. Aynı kavram Norberg Schulz tarafından mimari bağlama taşınarak *genius loci* (yerin ruhu) kavramı ile ilişkilendirilmiştir. Schulz *genius loci (yerin ruhu)* kavramını geliştirirken Heideger'in felsefesinden dwelling kavramını temel aldığını belirterek şu şekilde açıklamaktadır:

> Varoluşsal anlamda dwelling, mimarlığın amacıdır. İnsan, bir çevre içerisinde yönünü bulabildiğinde ve kendini o çevreyle özdeşleştirebildiğinde kısacası, çevreyi anlamlı olarak deneyimlediğinde ikamet eder. Dwelling 'ikamet etmek' yalnızca bir barınaktan fazlasını ima eder. Hayatın sürdüğü mekânların, kelimenin tam anlamıyla, birer "yer" olduğu anlamına gelir. Bir yer, belirgin bir karaktere sahip olan bir boşluktur. (Schulz, 1980)

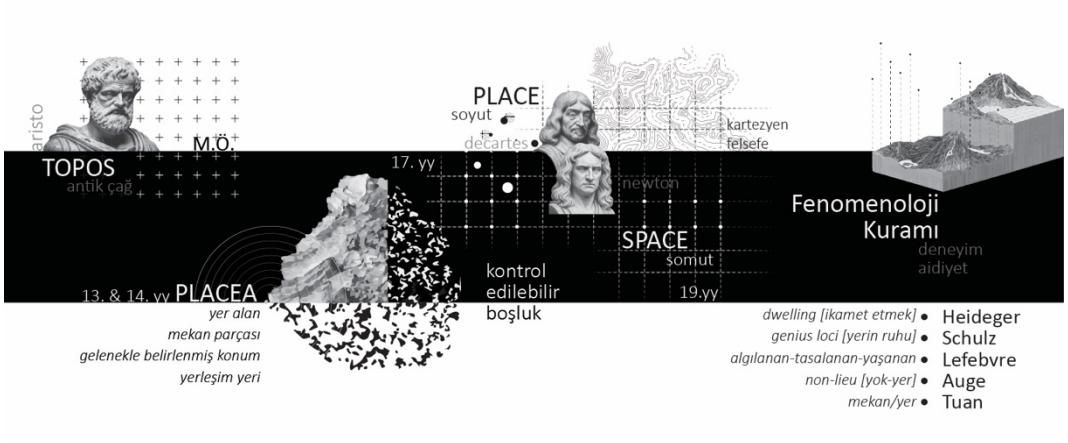
Schulz, kavram ile sadece bir yapının içinde bulunmayı değil, çevresi ile bağ kurmayı ve yerini, yönünü bulmayı ifade etmektedir. Bu bağlamda *dwelling* kavramı yer ile kurulan bireysel yaşantıyı odak noktasında alırken *lieu* kavramı ise yer ile olan ilişkiyi hafıza ile katmanlaştırmaktadır. Fransız literatür kapsamında yer kavramının karşılığı olarak gelişen *lieu* yer, konum, durum ve mevki anlamlarına gelmektedir. Michel de Certeau tarafından ele alınan kavram, gündelik pratikler ile ilişkilendirilerek geometrik olarak sabit bir düzlemi temsil etmektedir. Bu düzlemin üzerinde gerçekleştirilen eylemler, kullanım pratikleri ve sosyal ilişkiler onu deneyimlenmiş ve anlam kazanmış bir yere dönüştürmektedir.

Marc Augé tarafından zıt bir yaklaşım ile ele alınarak non-lieu olarak kavramsallaştırılmıştır. Augé (1995), *"Eğer bir yer ilişkisel, tarihsel ve kimlikle ilgili olarak tanımlanabiliyorsa, o hâlde ilişkisel, tarihsel ya da kimlikle ilgili olarak tanımlanamayan bir mekân, 'yok-yer' (non-lieu) olacaktır."* ifadeleri ile yok-yer kavramının yoksun olduğu toplumsal ilişki ağları, köken ve kimlik gibi kavramların antropolojik bağlamda yer' in oluşmasına katkı sağladığını vurgulamaktadır. Aynı kavram Pierre Nora tarafından Lieux de Mémoire adlı eserinde ele alınarak hafıza ile olan ilişkiselliği vurgulanmaktadır. Nora, lieu kavramını; insanların kendi iradeleri ya da zaman içerisinde oluşan süreçler aracılığıyla topluluğun ortak hafızasına yerleşen ve simgesel taşıyıcıları hâline gelen maddi ya da düşünsel her türlü anlamlı birim olarak yorumlamaktadır (Nora, 2006). Bu tanım, yer kavramını sadece fiziksel bir varlık olarak ele almanın yanında toplum tarafından hatırlanan, simgeleştirilen katmanlı bir hafıza mekânı olarak değerlendirildiğini göstermektedir. Hatırlanan, aktarılan ve paylaşılan değer haline gelen *lieu (yer)* bir topluluğun kültürel anlatısı ve mekânsal pratikleri ile ilişkili bir yapı kazanmaktadır. Nora'nın (2006) ifadesi ile *"hafızanın mayalandığı yerlerdir, geleneğin bizzat kendisi değil onun laboratuvardır."* Mekânsal ile zihinsel üretimin iç içe geçmesiyle yer kavramı anlam yüklü bir zemin haline gelmektedir.

Mimarlık, antropoloji, felsefe ve mekân kuramları gibi farklı literatürlerde karşımıza çıkan bu kavramlar ve tarihsel süreç içerisinde evrildiği yaklaşımlar, yer kavramının yalnızca fiziksel bir konumdan ibaret olmadığını, toplumsal hafıza, aidiyet ve deneyim ile örülü olan çok katmanlı bir boyutu temsil ettiğini göstermektedir.

Aynı zamanda kültürel anlatının ve mekânsal pratiğin zemini olarak ele alabileceğimiz yer kavramı yerelliğin üretimi için önemli bir ilişkiler bütünüdür. Tüm bunların doğrultusunda kavram, tarihsel ve toplumsal birikimi bünyesinde taşımakta ve mekânın inşa sürecini bulunduğu bağlam ile bütünleştirmektedir. Bu durum beraberinde aynılaşmanın aksine yerele ait özgünlüğü ortaya çıkartmaktadır. (Ulubay & Önal, 2020) Yer kavramının bu kapsamlılığı beraberinde toplumsal anlam ve bilgi katmanlarını barındırarak, üretim pratiklerini evrensel değil bağlama özgü bir hale getirmektedir. Bu bakış açısı doğrultusunda yerel mimarlık olgusunu işlevsel ve çevresel bir uyum arayışının haricinde, kültürel anlatılar ve mekânsal pratikler ile şekillenen düşün-eylem alanı olarak ele almayı mümkün kılmaktadır.

Yere ait düşünme ve yapma biçimleriyle şekillenen yerel mimarlık kavramı hem mimarlık kuramı hem de kültürel antropoloji alanlarında birçok düşünür tarafından farklı perspektiflerden ele alınmıştır. Yerel mimarlık, yalnızca fiziksel barınma ihtiyacına yanıt veren bir yapı biçimi değil, aynı zamanda bir topluluğun doğal çevreyle kurduğu ilişkinin, kültürel değerlerinin, üretim alışkanlıklarının ve toplumsal örgütlenme biçimlerinin somut bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla bu tür yapılar, yerin iklimsel, coğrafi ve malzeme olanaklarını doğrudan kullanan, dolayısıyla çevresiyle uyum içinde gelişen bir inşa geleneğine dayanmaktadır. Bunun yanı sıra, ustadan çırağa aktarılan zanaatkârlık bilgisi, yapım süreçlerinde deneyimsel bir süreklilik yaratmakta böylece mimarlık, bireysel bir tasarım eyleminden ziyade kolektif belleğin ve toplumsal dayanışmanın bir ürünü hâline gelmektedir.



Şekil 3.1 Yer Kavramının Kuramsal Katmanları (Uçar, 2025)

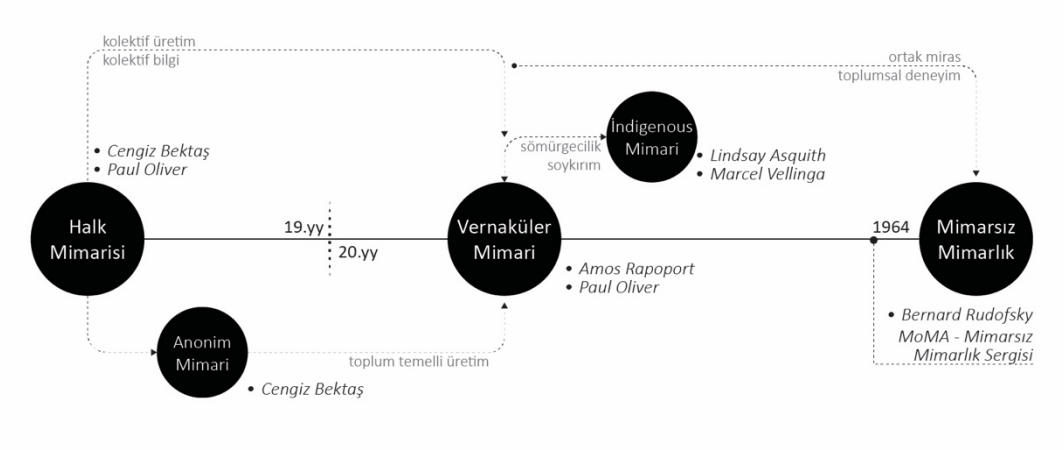
Kuramsal ve kavramsal literatürde *halk mimarisi, vernaküler mimari* (*vernacular), indigene mimari (indigenous), anonim mimarlık* ve *mimarsız mimarlık gibi* anlamsal olarak katmanlaşmış kavramlar ile karşılık bularak yerel mimarinin farklı dillerdeki düşünsel çerçevelerini temsil etmektedir. (Bektaş, 2001) Farklı literatürlerde yer alan bu kavramlar yerel mimarlık meselesini hem tarihsel hem de fenomenolojik düzeyde ele almamıza olanak tanıyan kuramsal bir zemin sunmaktadır. Bu bakış açısı, mimarlık ürünlerinin yalnızca bireysel yaratıcılığın değil, aynı zamanda toplumsal pratiklerin, kuşaktan kuşağa aktarılan bilgilerin ve çevresel bağlamla kurulan ilişkinin bir sonucu olduğunu ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda Cengiz Bektaş, halk yapı sanatı olarak adlandırdığı yerel mimariyi, kültürün doğrudan bir yansıması niteliğindeki kolektif bir üretim biçimi olarak değerlendirmektedir. Ona göre halk yapı sanatı; toplumun kendi imkân ve koşulları doğrultusunda, gereksinimlerine doğal bir yanıt ararken kültürel birikime ve geleneksel çizgiye kendiliğinden eklemlenen, katılımcı ve süreklilik taşıyan bir süreçle ortaya çıkan yapıları kapsamaktadır. (Bektaş, 2001)

Kolektif belleğin yerel üretimle bütünleşmesini öne çıkaran bu yaklaşım, mimariyi bireysel yaratıcılıktan ziyade toplumsal bir deneyim, ortak bilgi birikimi ve birlikte yürütülen bir üretim süreci olarak konumlandırmaktadır. Toplumun kendini mekân ile yeniden üretme biçimi olarak ele alınan yerel mimarlık, yerel bilginin aktarılmasında ve kolektif belleğin yeniden inşasında aktif bir rol oynamaktadır. İngilizce literatürde sıklıkla karşımıza çıkan *vernacular* kavramı Latince *vernaculus* kelimesinden türemiştir. (Merriam-Webster, t.y.) 16. yüzyılda Fransızca kökenli olan ve halkın konuştuğu yerel dil anlamına gelen *vernaculaire* kelimesinden 17. yüzyılda İngilizce literatürüne geçen vernacular kavramı ilk olarak yerel dil anlamı ile karşılık bulmuştur. Kavram, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren William Morris ve E. E. Viollet le Duc tarafından yapı ve yerleşme eylemleri ile ilişki kurularak kullanılmaya başlanmıştır. (Elmalı, 2021) Paul Oliver, vernaküler (yerel) mimariyi şu şekilde açıklamaktadır:

> Bu yapılar, çevresel bağlamlarına ve mevcut kaynaklara bağlı olarak, sahipleri ya da topluluk tarafından inşa edilir ve geleneksel teknolojiler kullanılır. Vernaküler mimarinin tüm biçimleri, belirli ihtiyaçları karşılamak üzere inşa edilmiştir; bu yapılar, onları üreten kültürlerin değerlerine ve yaşam biçimlerine uyum sağlar. (Oliver, 2006)

Oliver'in bu yaklaşımı, yerel mimarinin teknik ve tipolojik bir karaktere sahip olmasının yanı sıra kültürel ve toplumsal bir bütünlük içinde olduğuna işaret etmektedir. Aynı zamanda bir uzmanlık alanı olmasının aksine değerler ile şekillenen bir süreci ifade etmektedir. Yerel mimarlık ifadesi İngilizce literatürde *vernaküler mimari* (*vernacular)* ifadesinin yanı sıra *indigene mimari* (*indigenous)* kavramı ile de karşılık bulmaktadır. Latince *indu (içinde, dahilinde)* ve *gignere (doğurmak, meydana getirmek)* kelimelerinin birleşiminden oluşan *indigena (yerli)*, kelimesinden türemektedir. (Merriam-Webster, t.y.) Bir yerin en eski sakinleri ile ilgili anlamında kullanılmaktadır. *Vernaküler mimari (vernacular)* ve *indigene mimari (indigenous)* kavramları üretim biçimleri ve kültürel anlatıları nedeniyle ortak noktalarda temas etseler bile, aralarındaki temel farkı sömürgecilik, yerinden edilme ve soykırım gibi kavramlar ile kurdukları ilişki oluşturmaktadır. *Vernaküler mimari (vernacular)* kavramı, daha çok toplumların kültürel anlatılarını ve tekniklerini içerisinde barındıran üretim biçimlerini kapsarken; *indigene mimari* (*indigenous)* kavramı ise toplumların varoluş kimliği ve sömürgecilik ile gelişen toprak ile olan bağlantısını temsil etmektedir. Bu kavramsal ayrım dolayısıyla tez kapsamında yerel mimari ifadesinin İngilizce literatürdeki karşılığı olarak *vernaküler mimari* (*vernacular*) kavramı ile karşılık bulmaktadır. Literatürde yerel mimari ile ilişkilendirilen bir diğer kavram anonim mimarlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Spontane mimari ile de ilişkilendirilen bu kavram toplum tarafından *"yere ve kullanıcının isteğine göre, doğrudan geleneğe dayalı"* (Bektaş, 2001) mimari bir üretim sistemini ifade etmektedir. Bu bağlamda anonim mimari bir mimarın veya bireyin bireysel tasarım sürecine dayanmadan, kolektif bilgi birikiminin imece usulü ile yeniden yorumlanması ve mimari bir ürüne dönüştürülmesi veya korunması sonucu oluşan isimsiz bir yapı üretim biçimidir. Aynı zamanda bireyselliğin aksine kolektif bir üretimin göstergesidir. Modern mimarlığın aksine üretim sürecinin içerisinde aktif rol alan bir uzman yer almamaktadır. Yerel mimarlık ile ilişkili olan *Mimarsız Mimarlık* söylemi ile bu noktada kesişmektedir. Rudofsky tarafından geliştirilen bu kavram 1964 yılında New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde geleneksel mimari üzerine bir sergi ile ön plana çıkartılmıştır. Rudofsky bu sergi ile yeryüzünde yer alan ve göz ardı edilmiş yerel mimari çalışmalara sergisinde yer vermiştir. (Özkan, 2005)

Mimarsız Mimarlık yaklaşımı ortak bir mirasa sahip olan toplumların deneyim birliği içerisinde gerçekleştirdiği mimari faaliyetlerin insan zekasının yaşam biçimlerine uyarlanmasının bir sonucu olduğunu vurgulamaktadır. Toplumların değerlerini, kültürel anlatılarını ele alan bu kavram yerel mimarideki üretimin toplum temelli bir anlayış sunduğunu göstermektedir. (Rudofsky, 1964) Rudofsky, *Mimarsız Mimarlık* düşüncesini ele aldığı eserinde topluluk temelli anlayışın vurgulandığını belirtmektedir. Aynı zamanda eserinde Pietro Belluschi'nin tanımına yer vererek topluluk temelli mimariyi *(communal architecture) "birkaç entelektüel ya da uzmanın ürünü değil, ortak bir mirası paylaşan bir halkın, ortak deneyim altında süregelen ve kendiliğinden gelişen etkinliğiyle ortaya koyduğu bir topluluk sanatı"* (Rudofsky, 1964) şeklinde açıklamaktadır. Yerel mimarlıkta yer ile kurulan aidiyet bağları ve toplumsal katılım ile anlam kazanan bu kavram, yalnızca yapılı çevrenin biçimsel özelliklerini değil, aynı zamanda bir topluluğun kültürel kimliğini, ortak değerlerini ve tarihsel sürekliliğini yansıtan çok katmanlı bir olgu olarak ön plana çıkartmaktadır. Bu süreçte ortaya çıkan mimari pratikler, toplumsal ilişkilerin, ritüellerin ve gündelik yaşamın sürekliliğini sağlayan birer kültürel araç olarak işlev görmektedir. Dolayısıyla yerel mimarlık, yalnızca fiziksel çevrenin bir sonucu ya da işlevsel bir barınma çözümü değildir, aynı zamanda kültürel değerlerin ifadesidir. Bu yaklaşım, mekânın toplumsal üretiminde etkin bir rol üstlenerek birey ile çevre, geçmiş ile şimdi ve doğa ile kültür arasındaki karşılıklı etkileşim alanını görünür kılan bir üretim biçimi olarak değerlendirilmektedir.



Şekil 3.2 Yerel Mimarinin Kuramsal Katmanları (Uçar, 2025)

Yerel mimariye dair başlığı altında ele alınan kuramsal ve kavramsal yaklaşımlar doğrultusunda yerel mimarlık kavramının yer ile kurduğu bağlar vurgulanmaktadır. *Topos* ile yer kavramının literatürde yer edinmesi, ardından *Place, Dwelling* ve *Lieu* kavramları ile yere ait soyut değerlerin ilişkiselliği irdelenmiş sonrasında yerel mimari düşüncelere yansıması ortaya konulmuştur. Yerel mimari ile insanın yaşadığı çevreye kök salma ilişkiselliği ile kesişen bu kavramlar yere aidiyeti ve yerin anlamsallığını kapsamaktadır. *Halk yapı sanatı, anonim mimari, spontane mimari, vernaküler mimari (vernacular), indigene mimari (indigenous), mimarsız mimari* gibi düşünceler aracılığıyla tez kapsamında ele alınacak olan yerel mimari tanımının kuramsal bir zemine oturtulması hedeflenmiştir. Bu düşünceler doğrultusunda yerel mimarinin fiziksel bir üretim süreci olarak değerlendirilmesinin aksine onu var eden arka plandaki aidiyet, hafıza, kimlik ve toplumsallık gibi kavramlara dikkat çekilmektedir. Böylelikle yerel mimari toplumsal yaşamın mekânda cisimleşen hali olarak yansımaktadır.

Bir sonraki bölümde yerel mimarinin toplumsal mekân boyutu daha da derinleştirilerek nasıl üretildiği, nasıl anlamlandırıldığı ve nasıl kullanıldığı irdelenecektir. Bu üç temel eksende ele alınacak olan yerel mimarinin toplumsal mekân kavramı ikinci bölümde ele alınan düşün-eylem alanı ile birleştirilerek mekânsal karşılıkları üzerinden analiz edilecektir. Yerel mimarlıkta toplumsal mekânın fiziksel, sosyal-kolektif ve kültürel-simgesel boyutları üzerinden ilerletilecek olan bu analiz doğrultusunda yerel mimari kavramının yere ait malzemeler ile şekillenen fiziksel bir üretim olmanın dışında toplumsal ilişkiler, kültürel anlatılar ve mekânsal pratikler ile örülü bir üretim biçimi olduğunu görünür kılmayı hedeflemektedir.

3.2 Yerel Mimarlıkta Toplumsal Mekânın Üç Boyutu

> Bir yanda mekânın temsili, diğer yanda temsil mekânı. Bu ikilikte, oluşturucuların varsayımsal çakışması iki katlılığı maskeler. Bir yandan hala pratik eylem alanıdır, diğer yandan imgeler, işaretler, semboller kümesidir. Bir tarafta sınırsızdır, çünkü boştur; diğer tarafta komşuluklarla, yakınlıklarla (fiziksel mesafeler), duyumsal mesafeler ve sınırlarla doludur. Dolayısıyla hem yaşanmış hem temsil edilmiştir; bir pratiğin hem ifadesi hem de dayanağıdır; teşvik edici ve kısıtlayıcıdır, biri diğeri üzerinde bu etkiyi gösterir. Fakat derhal üç terim belirir: algılanan, tasarlanan, yaşanan temsiller.
>
> (Lefebvre, 2020)

Mekân düşüncesine dair yaklaşımlar, insanın var olduğu tarih boyunca felsefi, sosyoloji ve mimari gibi pek çok disiplinin temel konusu haline gelmiş, aynı zamanda çeşitli tartışmaları da beraberinde getirmiştir. 20. yy.'ın ikinci yarısına kadar hâkim olan kartezyen felsefe anlayışı mekân kavramını, geometrik ölçütlere indirgenmiş, işlevselliğe odaklı, soyut ve deneyimi reddeden bir anlayış etrafında şekillendirmiştir. Bu anlayış doğrultusunda mekân kavramı üç boyutlu yaklaşımın yerine iki boyutlu plan ve haritalar ile temsil edilmekte, duyusal niteliklerden ve deneyimlerden bağımsız nötr bir zemin olarak değerlendirilmektedir. Ancak 20. yy.'da fenomenoloji kuramının etkisi ile, kartezyen felsefe anlayışından miras kalan düşünce dönüşerek bu tartışmalar ışığında tekrardan ele alınmıştır. Fenomenoloji özne ve nesne arasındaki ilişkisellikten ortaya çıkan olguların, içsel bir deneyim ile nasıl çözümlenebileceğini irdelemektedir. Bunun yanı sıra Edmund Husserl tarafından geliştirilen *bilinç edimlerini* temel alarak algılama, hatırlama ve hoşlanma kavramları üzerinden nasıl algılamamız gerektiğine odaklanmaktadır. (Ulubay & Önal, 2020) Fenomenolojik kuramın beraberinde getirdiği bu dönüşüm, kartezyen felsefeye göre geometrik bir boşluk olarak ele alınan mekân kavramını yerin anlamı, aidiyeti ve ilişkiselliği üzerinden yeniden sorgulamayı sağlamıştır. Artık mekân kavramı, özne ve nesne arasındaki deneyimi merkezine alan toplumsal ve tarihsel boyutlar ile şekillenen sürekli devinim ve dönüşüm halinde olan bir olguyu temsil etmektedir. Bu durum mekân anlayışının statik bir olgudan sıyrılarak mekânsal pratikler ile şekil alan dinamik bir olguya dönüşmesine katkı sağlamıştır. Mekân yalnızca var olan bir zemini değil, aynı zamanda bireyin dünyayla kurduğu ilişkiler aracılığıyla sürekli üretilen ve anlam kazanan bir alanını temsil etmektedir.

Fenomenoloji kuramının öznel deneyimi mekânı oluşturan temel unsurlardan biri olarak ele almaktadır. Bu dönemde kuramsal sorgulamaların öne çıkan önemli söylemlerinden birini, Lefebvre'in yaklaşımı oluşturmaktadır. Aynı zamanda bu yaklaşım kartezyen felsefeye getirilen eleştirel söylemin özetini niteliğini taşımaktadır. Lefebvre, *mekânın temsili (tasarlanan mekân), temsil mekânı (yaşanan mekân)* kavramları üzerinden mekâna çok katmanlı bir bakış açısı geliştirmektedir. Ona göre mekân kavramı yalnızca fiziksel veya sembolik bir düzlem değildir aksine bu iki düzlemin eş zamanlı deviniminden oluşan toplumsal bir üretim alanını temsil etmektedir. Mekân artık sadece görünen veya tasarlanan bir düzlemin dışında algılanan, hissedilen, yaşanan ve pratikler ile sürekli dönüşen bir yapı kazanmaktadır. (Lefebvre, 2020) Dolayısıyla, mekânı aşkın ve durağan bir yapı olarak ele alan konvansiyonel anlayışın ötesine geçirmekte ve mekânı içkin, dinamik ve toplumsal bir üretim süreci haline dönüştürmektedir. Bu bağlam doğrultusunda Lefebvre, mekân kavramını üçlü diyalektik bir yapı etrafında yeniden kavramsallaştırmaktadır. *Mekânsal pratikler (algılanan mekân), mekânın temsili (tasarlanan mekân), temsil mekânı (yaşanan mekân)* kavramları ile mekânın yalnızca duyumsal ya da zihinsel bir alan olmadığını aynı zamanda toplumsal pratikleri, kültürel kodları ve nesneleri içerisinde barındırdığını ortaya koymaktadır. Bu kavramlar durağan olgular değildir, aksine sürekli üretilen ve dönüştürülen dinamik pratikler olarak konumlandırılmaktadır. Lefebvre bu çerçeve doğrultusunda mekânın parçalı ve soyutlayıcı anlayışını aşmak, mekânın çok boyutlu diyalektik doğasını yakalamak ve mekânı bir ürün olarak değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Aynı zamanda mekân kavramının basit bir zemin veya soyut bir kavram olmadığını toplumsal ilişkilerin, mücadelenin ve üretimin aktif bir ürünü olduğunu vurgulamaktadır. (Avar, 2009) Bu ilişki bağlamında toplumsal mekânın üç temel bileşeninden biri olan *mekânsal pratikler (algılanan mekân)* kavramı duyu ve beden etrafında şekillenmektedir. Mekânın önce işitildiğini ardından eylem ile deneyimlendiğini vurgulayan Lefebvre, bireylerin ve toplumların mekânla nasıl ilişki kurduklarını, gündelik yaşam pratiklerinde mekânı nasıl ürettiklerini algılanan mekân kavramı üzerinden açıklamaktadır. Ona göre algılanan mekân, bireyin somut çevresiyle kurduğu gündelik eylemlerin temelini oluşturmaktadır. Bu boyut, dış dünyayı duyular aracılığıyla algılama biçimimizi belirlemektedir.

Bireylerin duyu organları aracılığı ile doğrudan deneyimlediği, günlük pratikler ve ritimler üzerinden sürekli üretilen somut mekânı temsil etmektedir. Mekânın somut üretiminin yanı sıra, soyut ve rasyonel tarafı *mekânın temsili (tasarlanan mekân)* ile Lefebvre tarafından ele alınmaktadır. Lefebvre'ye göre bu kavram, geometrik ve plan odaklı olarak bilim insanları, plancılar, şehir tasarımcıları tarafından düzenlenen kavramsallaştırılmış mekânları temsil etmektedir. Tasarlanan mekân, mekâna ait kodların oluşturulmasında sembolik bir rol oynamaktadır. Bu kodlar planlamacılar ve uzmanlar tarafından mekânın sınıflandırılması, rasyonelleştirilmesi amacıyla kullanılmaktadır. Planlama süreçleri, teknik çizimler ve mekânsal temsiller aracılığı ile zihinsel olarak kurgulanmaktadır. Mekânın algılanan ve tasarlanan boyutlarının yanı sıra imgeler, duygusal deneyimler ve semboller ile örülü olan *temsili mekân (yaşanan mekân)* kavramı da toplumsal mekânın üretiminde yer almaktadır. İmgeler ve semboller aracılığıyla ortaya çıkan bu mekân toplumsal aidiyetin, ilişkilerin, deneyimlerin, bedensel eylemlerin ve gündelik hayatın iç içe geçtiği üretimi temsil etmektedir. Lefebvre, yaşanan mekânı; her canlı bedenin hem bir mekân olarak varlık gösterdiğini hem de kendi mekânını üretme kapasitesine sahip olduğunu vurgulayarak tanımlamaktadır. Ona göre beden, kendini ortaya koyduğu ölçüde mekânı da eşzamanlı olarak üretir (Lefebvre, 2020) Dolayısıyla, yaşanan mekân kavramı, duyusal, imgelerle örülü ve toplumsal pratikler aracılığıyla deneyimlenen bir olguyu ortaya koymaktadır. Bu durum mekânın aktif bir üretici olarak değerlendirilmesini sağlamaktadır.



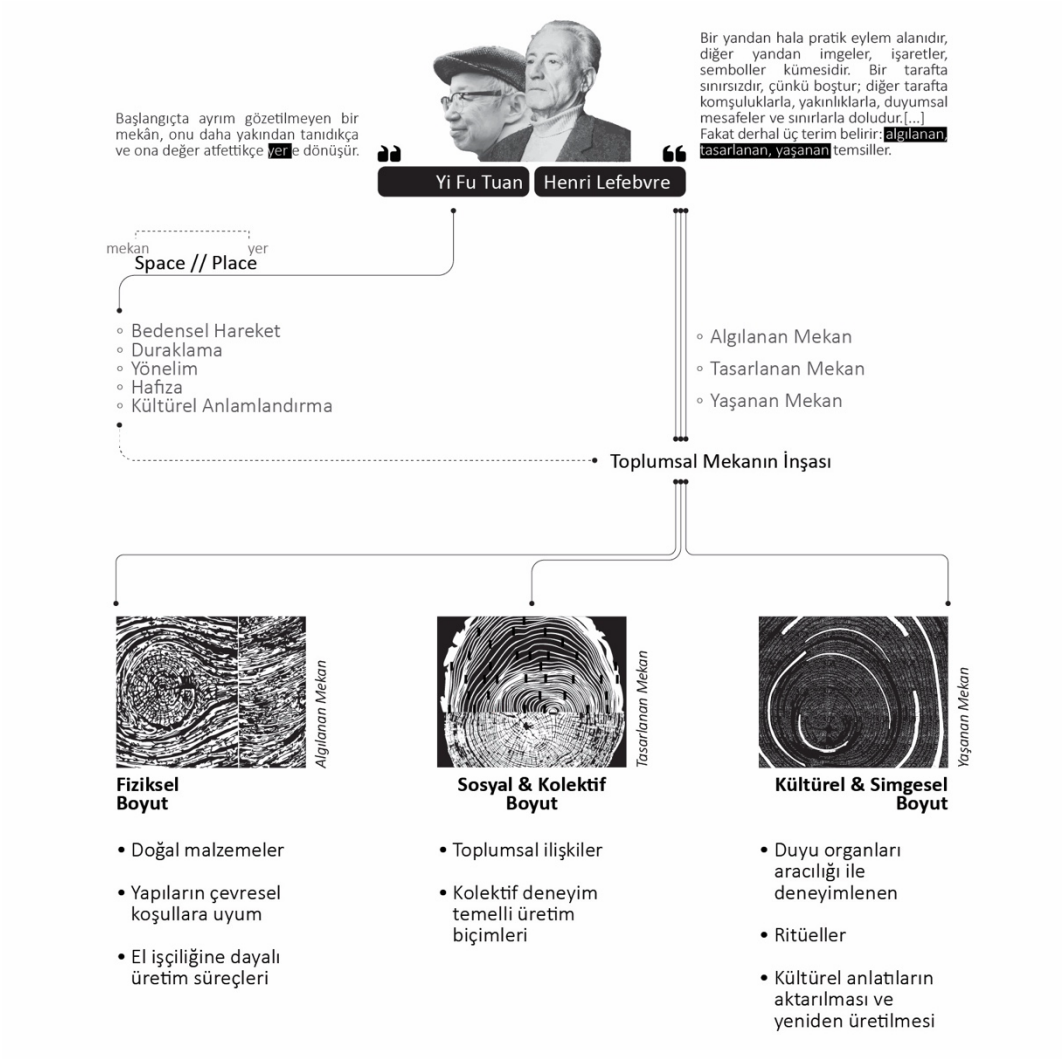
Şekil 3.3 Mekânsal Pratikler, Mekânın Temsili ve Temsil Mekânı (Uçar, 2025)

Lefebvre'in geliştirdiği üçlü moment sürekli devinim ve dönüşüm halinde olan bir toplumsal dinamiği temsil etmektedir. Dolayısıyla, algılanan-tasarlanan ve yaşanan mekân kavramları birbirinden bağımsız, sabit veya sıralı aşamalar değildir. Her biri mekânın toplumsal olarak inşa sürecinde önemli bir rol oynamaktadır. Bu üçlü momentin ortaya koyduğu dinamik ilişki, mekânın üretiminin bireylerin deneyim ve algısı ile kurduğu çok katmanlı ilişkiler aracılığıyla da anlam kazandığını vurgulamaktadır. Dolayısıyla, "*Herhangi bir "ürünü", şeyi ya da nesneyi değil, bir ilişkiler bütününü*" kapsamaktadır. (Lefebvre, 2020) Bu noktada, mekânın üretim sürecini sadece toplumsal değil, aynı zamanda bedensel, duyusal ve varoluşsal boyutlarını da içeren daha geniş bir deneyim alanı olarak ele alınması gerekliliği doğmaktadır. Dolayısıyla, Soyut bir mekân kavrayışından, anlamla yüklü bir yer deneyimine doğru bir dönüşümün nasıl gerçekleştiği sorusu önem kazanmaktadır. Yerel Mimariye Dair başlığı altında, yer kavramı etrafında temellendirilen kuramsal tartışmalar üzerinden yerel mimariye ilişkin düşünsel bir çerçeve sunulmaktadır. Özellikle Tuan, Relph, Rudofsky ve Norberg-Schulz gibi düşünürlerin katkılarıyla mekânın yer'e dönüşüm süreci, bedensel, deneyimsel ve kültürel boyutları içerisine dahil ederek kapsayıcı bir çerçeve çizmektedir. Kuramsal çerçevede mekân ve yer arasındaki bu dönüşüm ilişkisi Tuan tarafından ele alınmaktadır. Tuan, insan deneyimi ve algısı üzerinden mekânın nasıl deneyimlendiğine ve anlam kazandığına odaklanmaktadır. Ona göre mekân kavramı yalnızca içinde bulunulan fiziksel bir çerçeve değil, deneyim ile anlam kazanan ve aidiyet üretilen bir *yer* olarak ele alınmaktadır. Bireyin mekânın içindeki eylemleri, duyusal algıları mekân kavramını somut ve anlamlı bir yere dönüştürür. Bu dönüşüm süreci bireylerin ve toplumların mekân ile kurduğu ilişki ağları ile örülmektedir. (Tuan, 2002) Dolayısıyla Tuan, mekânın üretimini yalnızca bireysel değil, toplumsal bir inşa süreci olarak da değerlendirmektedir. Bunun yanı sıra her ne kadar Lefebvre'in kuramı, modern kent üretim ilişkileri bağlamında geliştirilmiş olsa da yerel mimarlıkta toplumsal mekânın çok katmanlı doğasını anlamak açısından önemli bir veri sağlamaktadır. Bu nedenle, Tuan'ın deneyim ve yer merkezli bakış açısı ile Lefebvre'in pratikler ve toplumsal ilişkilerle örülü, üretim odaklı üçlü mekân kuramının bir araya getirilmesi, yerel mimarlıktaki toplumsal mekânın yapısını anlamak için katmanlı bir çerçeve sunmaktadır.

Çünkü yerel mimarlık, yalnızca fiziksel mekânların inşası değil, aynı zamanda bu mekânların kültürel olarak anlamlandırılması, gündelik yaşamla bütünleşmesi ve topluluklarca sahiplenilmesi sürecidir. Mekân burada, hem toplumsal pratikler yoluyla inşa edilen hem de bireysel ve kolektif deneyimlerle *yer* hâline gelmektedir. Bu nedenle, Lefebvre'in mekânın üretimine ilişkin yapısal çözümlemesi, yerel mimarinin maddi ve kolektif yönünü kavramamıza olanak tanırken; Tuan'ın *yer* anlayışı, bu üretimin öznel, duyusal ve kültürel boyutlarını görünür kılmaktadır. Bu kuramsal zemin, yerin yalnızca fiziksel bir zemin değil, toplumsal ilişkiler, duyusal deneyimler ve kültürel anlamlarla örülü dinamik bir üretim alanı olduğu ortaya koymayı hedeflemektedir.

Bölüm temel olarak, söz konusu kuramsal yaklaşımlar ışığında, yerel mimarlıkta toplumsal mekânın üretim sürecini fiziksel, sosyal ve kolektif ve kültürel ve simgesel olmak üzere üç boyut çerçevesinde ele almayı amaçlamaktadır. Çerçeve, yalnızca kuramsal bir sınıflama değil, aynı zamanda yerel mimarinin düşün-eylem alanında ritüel ve kültürel anlatılar aracılığıyla somutlaşan yapısal düzeni olarak değerlendirilmektedir. Fiziksel boyut, Lefebvre'in geliştirdiği *mekânsal pratikler (algılanan mekân)* kavramı üzerinden temellenmektedir. Mekân, bu perspektifte, pasif bir çerçeve olmaktan çok aktif bir üretici olarak karşımıza çıkmaktadır. Yerel mimarlıkta bu boyut kullanılan doğal malzemeler, yapıların çevresel koşullara uyumu, el işçiliğine dayalı üretim süreçleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Sosyal ve kolektif boyut, *mekânın temsili (tasarlanan mekân)* kavramı üzerinden temellenmektedir. Mekân bu boyuta toplumsal ilişkiler ve kolektif deneyimler vurgusu üzerinden üretilmektedir. Lefebvre'in modern kent bağlamında mekânı ele aldığı otorite, plan ve uzmanlık temelli düşüncesi; yerel mimarlıkta toplumsal ilişkiler ve kolektif deneyim temelli üretim biçimlerine evrilmektedir. Kültürel ve simgesel boyut ise *temsili mekân (yaşanan mekân)* kavramı ile örtüşmektedir. Bu boyut içerisinde kültürel kodları, anlamı ve aidiyeti barındırmaktadır. Mekânın içinde dolaşımda olan birey ve toplum ürettiği mekân ile bu boyutta aidiyet kurmaktadır. Ele alınan çerçevenin bir aradalığı içerisinde üretilen mekân, yerel mimarlığın düşün-eylem alanı olarak değerlendirilen ritüeller ve pratikler ile örülmekte ve anlamlandırılmış, içselleştirilmiş ve yaşanmış bir *yer*'e dönüşmektedir.

Söz konusu kuramsal yaklaşımlar doğrultusunda geliştirilen üç boyutlu çerçeve, bölüm boyunca farklı yerel mimarlık örnekleri üzerinden incelenecektir. Bu inceleme, yalnızca biçimsel ya da yapısal özelliklerle sınırlı kalmayıp toplumsal, kültürel ve deneyimsel dinamikleri de görünür kılmayı amaçlamaktadır. Ele alınacak yerel mimari pratikler, sadece bir yapı üretim süreci olarak değil aynı zamanda kültürel değerlerin, kolektif hafızanın, ritüellerin ve topluluk kimliğinin sürekliliğini sağlayan taşıyıcı yapılar olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, mekânın üretim sürecindeki her bir boyut yerel mimarlığın düşün-eylem alanı aracılığıyla karşılık bulmakta ve mekânın toplumsal ilişkilerle örülü, bedensel deneyimle iç içe geçmiş bir olgu olarak varlık kazandığı ortaya konmaktadır.



Şekil 3.4 Yerel Mimarlıkta Toplumsal Mekânın Üç Boyutu Fiziksel- Sosyal ve Kolektif- Kültürel ve Simgesel (Uçar, 2025)

3.2.1 Fiziksel Boyut

> Toplumsal mekân doğadan üç boyutlu bir özellik edinir: Dağlar, yükseklikler, göksel varlıklar, çukurlar, mağaralar bunun parçasıdır; su yüzeyleri, yükseklikleri ve derinlikleri ayıran ve birleştiren düzlem ve düzlükler. […] Bunlar hem ilişki hem de niteliktir. Nitelenen mekân yanlış tanımlanan ölçülerle, zamanla (adımlar, yorgunluk), beden parçalarıyla (arış, parmak, ayak, karış) değer kazanır. Düşünen ve hareket edenin bedeninin yerine, merkezin yer değiştirmeleriyle birlikte, toplumsal bir nesne, kulübe (şefin kulübesi), gemi direği, daha ilerde de tapınak ya da kilise geçer. "İlkel insan", mekânı yerine yerleştirir ya da mekândan, kendisi de kurallı, zamana bağlı bir mekânı işgal eden bir topluluk üyesi olarak söz eder.
>
> (Lefebvre, 2020)

Lefebvre (2020), algılanan mekân kavramı ile mekân kavramının doğa, beden ve hareketle kurduğu çok katmanlı ilişkisel yapısını ortaya koymaktadır. Mekân, burada geometrik bağlamda ölçülebilenin ötesinde, bedenin, zamanın ve toplumsal deneyimin iç içe geçtiği yaşantısal bir alan olarak belirmektedir. Yerel mimarlıkta fiziksel mekân olarak kavramsallaştırılan mekânın bu ilişkiselliği Lefebvre'in *mekânsal pratikler (algılanan mekân)* kavramı ile karşılık bulmaktadır. Bu boyut, mekânı yalnızca edilgen bir zemin değil, toplumsal ilişkiler içinde biçimlenen insan bedeniyle, çevresel koşullarla ve maddi üretim süreçleriyle iç içe geçmiş dinamik bir yapım alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda fiziksel mekân, bedensel ve çevresel etkileşimler üzerinden kurulmakta; doğayla uyum, el işçiliğine dayalı üretim süreçleri ve duyusal deneyim bu üretimin temelini oluşturmaktadır. Bireyin çevreyi duyusal ve eylemsel olarak deneyimlemesi bu süreçte mekânın pratik boyutunu inşa etmektedir. Kullanılan doğal malzemeler, yapıların çevresel uyum yeteneği ve geleneksel el işçiliğine dayanan üretim yöntemleri bu boyutta somutlaşmaktadır. Bunun yanı sıra yerel mimari üretim sürecinin doğal malzemeleri kullanması ve çevresel koşullara uyarlanması mekânın hammaddeden üretildiğini vurgulayarak doğal unsurların mekânın üretimindeki rolünü teyit etmektedir. Aynı zamanda mekânın zaman içinde canlı ve dönüşebilir bir organizma gibi varlık göstermesine olanak tanımaktadır. Böylece yerel mimarinin yalnızca barınma işlevi gören teknik ürünler değil, doğanın sunduğu kaynakların kültürel bir forma dönüşmesinin en somut örnekleri oldukları anlaşılmaktadır.

Zira *"bir nesne üretmek, daima, bir bilginin, teknik bir yordamın, bir çabanın ve tekrara dayalı bir hareketin (çalışma) uygulanması yoluyla bir hammaddeyi dönüştürmektir."* (Lefebvre, 2020) Mekân, böylece yalnızca gözlemlediğimiz bir yer değil, aynı zamanda mitler, inançlar ve kültürel anlatılarla yüklü bir eylem alanına dönüşmektedir. Aynı zamanda ustalıkla kuşaktan kuşağa aktarılan sözlü bilgiler, çevreyle kurulan ilişki biçimleri ve yapıların topluluk belleğindeki anlamlarını da taşımaktadır. Bu durum Tuan'ın mekâna yüklenen anlamın bedensel ve duygusal deneyimlerle kurulduğuna dair yaklaşımı ile örtüşmektedir. Tuan'a (2002) göre, "*İnsan ölçüdür. Gerçek anlamda, insan bedeni yön, konum ve mesafenin ölçüsüdür."* Dolayısıyla, insanın mekânla kurduğu ilişki öncelikle beden temellidir; yukarı-aşağı, sağ-sol, ön-arka gibi uzamsal kategoriler, doğrudan bedensel duruş ve hareketten türemektedir. Geleneksel uzunluk ölçüleri de tıpkı uzamsal kategoriler gibi parmak, başparmak, karış ve kulaç gibi beden parçaları ile temellendirilmiştir. (Tuan, 2002)

Yerel mimari üretim sürecinde bu durum daha da görünür hâle gelmektedir. Bir yapının ölçeği, bir duvarın yüksekliği ya da bir kapının genişliği çoğu zaman el, ayak, adım, karış gibi bedensel ölçülerle tanımlanır. Bu algı, sadece fiziksel bir yönelim değil, aynı zamanda toplumsal değerlerin mekâna yansımasıdır. (Lefebvre, 2020) Bu süreçte mekân bedensel hareket, tekrar, kültürel anlatı ve ritüel yoluyla anlam kazanan, içselleştirilmiş bir yaşantı alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsan, yaşadığı çevreyi tekrar eden pratiklerle tanır; bu tanıma sürecinde mekân, belleğin ve değerlerin yüklendiği bir *yere* dönüşmektedir. Yerel mimari üretim süreçlerinde, belirli malzemelerin kullanımından yapının yönelimine kadar birçok fiziksel unsur, bu anlam yükleme sürecinin bir parçası hâline gelmektedir. Dolayısıyla yerel mimarlıkta fiziksel mekân, soyut ölçü sistemlerinden ziyade bedenin doğal ölçüleri, duyusal algısı ve kültürel belleği üzerinden inşa edilmektedir. Böylece üretim süreci, hem Lefebvre'in vurguladığı bedene dayalı pratikler ve teknik süreçlerin, hem de Tuan'ın işaret ettiği anlamlandırma, hatırlama pratiklerinin kesişiminde gerçekleşmektedir. Bu bölümde ele alınacak fiziksel boyut; doğal malzemelerin kullanımı, yapıların çevresel koşullara uyumu ve el işçiliğine dayalı üretim süreçlerinden doğan geleneksel bilgi bağlamında farklı coğrafyalardan seçilen yerel mimarlık örnekleri üzerinden analiz edilmektedir.

Dünya Yerel Mimari Atlası, yerel mimarinin fiziksel boyutunu binaların çevresel bağlamlara ve mevcut kaynaklara uyumu, geleneksel teknolojilerin ve el işçiliğine dayalı üretim süreçlerinin kullanımı ile ilişkilendirmektedir. (Vellinga, Oliver, & Bridge, 2007) Doğal malzemelerin (toprak, ahşap, taş, bambu, kamış) yerel çevre koşullarına göre seçilip işlenmesi, iklime uygun pasif sistemlerin (badgir, kazıklı yapılar, düz çatılar) kullanılması ve yapıların dayanıklılığına yönelik geliştirilen teknik bilgiler gibi unsurlar fiziksel boyutun inşasında önemli rol üstlenmektedirler.

Toprak, insanlık tarihinin en eski yapı malzemelerinden biri olarak küresel ölçekte vernaküler mimaride yaygın şekilde kullanılmaktadır. 21. yy'da Sahra Altı Afrika, Asya, Orta Doğu ve Latin Amerika gibi bölgelerde temel inşaat malzemesi olarak tercih edilmesinin yanı sıra, Avrupa ve Avustralya'nın bazı kesimlerinde de kullanımı devam etmektedir. Toprağın yapı malzemesi olarak değerlendirilmesinde kullanım biçimi, kimyasal bileşimi ve yerel iklim koşulları önemli rol oynamaktadır. Bu bağlamda laterit ve çöl toprağı geleneksel yapım tekniklerinde inşa amaçlı kullanılmaktadır. Toprağın uygulama teknikleri arasında sıkıştırılmış toprak (rammed earth), ıslak toprak yapımı (*cob/swish*) ve örgü-sıva (*wattle and daub*) teknikleri ön plana çıkmaktadır. Teknikler, bölgesel ihtiyaçlara, malzeme erişebilirliğine ve kültürel anlatılara göre farklılık göstermektedir. Bu teknikler arasında. sıkıştırılmış toprak uygulaması (*rammed earth*) organik bileşenleri içerisinde barındırmayan, mineral açıdan zengin olan ve çevreden temin edilen toprağın ahşap kalıp sisteminin içerisine üst üste katmanlar haline konularak tokmak ile sıkıştırılması sonucu elde edilmektedir. (Alibeyoğlu & Ökten, 2021) Toprağın nihai bileşenleri oluşan yapının katmanların rengini ve dokusunu etkilemektedir. Bu bağlamda farklı yerleşim yerlerinde farklı renk ve dokuda uygulamalar gözlemlenebilmektedir. Islak toprak uygulaması ise toprağın lif ve su ile karıştırılması ve her katın kurumaya bırakılarak kat kat inşa edilmesi ile elde edilmektedir. Bu teknik Batı Afrika'da *swish*; Avrupa ve ABD'de ise *cob* olarak bilinmektedir. Örgü-sıva tekniğinde ise toprak ara sıkıştırma malzemesi olarak kullanılmaktadır. Ağaç dalları veya bambu çubuklarının örülmesiyle oluşturulan iskelet aralarına dolgu malzemesi sıkıştırılarak yapının hava ve suya karşı dayanımı artırılmaktadır. İşlemin ardından iskelet yüzeyinin tamamı çamur ile sıvanarak hem koruyucu bir katman oluşturulmakta hem de yapının bütünlüğü sağlanmaktadır.

Burkino Faso'da yer alan Kassena Evleri ıslak toprak uygulaması ile inşa edilmiş örneklerden biridir. Toprak, bağlayıcı malzemeler ve su ile elde edilen çamurun katmanlar halinde örülerek kurumaya bırakıldığı teknik ile üretilmektedir. Yapıların üst katmanındaki süslemeler de topraktan elde edilen beyaz tebeşir, siyah bazalt, kırmızı laterit gibi doğal pigmentler ile üretilmektedir. (Houben & Guillard, 1994)Yerel mimaride toprağın hammadde olarak kullanıldığı bir diğer yapım tekniği ise kerpiçtir. Güneşte kurutulmuş tuğla olarak bilinen bu teknik yaygın olarak sıkıştırılmış toprak ve saman karışımından elde edilmektedir. İstenilen boyut ve biçimlerde şekillendirilerek güneşte kurutulmaya bırakılmaktadır. Kullanılan kalıp sisteminden, bağlayıcı malzeme özelliklerine göre bölgesel farklılık göstermektedir. Bazı bölgelerde ahşap kalıplar kullanılırken, diğerlerinde elle şekillendirme tercih edilmektedir. Bazı kültürlerde kerpiç duvarlar kabartmalarla bezenirken, diğerlerinde sıva üzerine boyama yapılmaktadır. Mali'de yer alan Dogon köyü, Djenne Cami, Yemen'deki Shibam kenti ve İran'da yer alan Bam Kalesi güneşte kurutulmuş tuğla ile inşa edilmiş önemli yapılardan sadece birkaçıdır. Bu örnekler, toprağın dünyanın en eski ve en yaygın yapı malzemelerinden biri olduğunu ortaya koymaktadır. Söz konusu yapılar, sadece malzeme tercihleriyle değil, ustalık, teknik çeşitlilik ve kültürel sembolizmle yerel mimaride toprak kullanımının zenginliğini ve sürekliliğini yansıtmaktadır.



Şekil 3.5 Yemen Shibam Yığma Toprak İnşa Tekniği (Hidden Architecture, t.y.), (Leiermann, 2021)

Toprak yapıların üretiminde uygulanan el işçiliği ve teknikler, malzemenin işlenişinden detaylı bezemelere kadar geniş bir süreci kapsamaktadır. Aynı zamanda kullanımı ve işlenmesi bölgeden bölgeye kültürel anlatılarla şekillenmektedir. Malzemenin inşa sürecindeki uygulamalar, yüzyılların birikmiş bilgisi ve deneyimini yansıtan geleneksel yöntemlere dayanmaktadır. Mali'de *Barey ton* adı verilen duvar ustalarının *banco* (balçık ve saman) karışımını hazırlaması, Burkina Faso'da kadın ve erkekler arasındaki iş bölümü, Yemen'de çamur topaklarının ritmik şekilde duvarcıya fırlatılarak duvarın örülmesi ile uygulanan yığma toprak inşa tekniği, bu geleneksel uygulamalara örnek teşkil etmektedir. Toprağın uygun kıvama getirilmesi, su ve bağlayıcılarla karıştırılarak yoğrulması, şekil verilmesi ve katmanlar hâlinde örülmesi gibi süreçler genellikle ustalar, aile üyeleri ve topluluk içinde paylaşılmış deneyimler aracılığıyla yürütülmektedir. (Houben & Guillard, 1994) Toprak malzemenin doğası gereği, her yapım süreci beden ile ilişki kurmaktadır. Bu durum inşa sürecini hem bedensel hem de mekânsal olarak deneyimlemeye açık bir eyleme dönüştürmektedir. Toprağın hazırlık aşamasından duvar örme sürecine kadar her adımda el işçiliği belirleyici bir rol üstlenmektedir. Bu bilgiler, toprağın inşaat malzemesi olarak kullanımının sadece teknik bir süreç olmadığını, derin kültürel kökleri, nesilden nesile aktarılan bilgileri ve bedensel katılımla şekillenen bir zanaat geleneğini barındırdığını göstermektedir.



Şekil 3.6 Geleneksel Tuğla Yapımı ve Islak Toprak Tekniği (Re-Thinking The Future, t.y.)

Yerel mimari üretim pratiklerinde yapı malzemesi olarak toprağın kullanımı gibi ahşap kullanımı da farklı coğrafyalarda önemli bir yere sahiptir. Hem tamamlayıcı bir unsur hem de başlı başına bir taşıyıcı sistem olarak karşımıza çıkmaktadır. Tıpkı toprağın işlenmesinde olduğu gibi, ahşap da yerel bilgiye, el işçiliğine ve çevresel farkındalığa dayalı olarak biçimlendirilmektedir. Dolayısıyla bu iki malzeme, doğrudan temin edilebilirlikleri, dönüştürülebilirlikleri ve sürdürülebilir yapım teknikleri sayesinde yerel mimarlığın hem maddi hem de kültürel temellerini oluşturmaktadır. Ahşap kullanımı dayanıklılığı, kolay işlenebilirliği sayesinde yerel mimaride çeşitli amaçlar amacıyla yaygın olarak kullanılmıştır. Yerel mimari uygulamalarında ahşap kullanımı yatay kütük yapı (*horizontal log construction*), ahşap çerçeve (*timber framing)* ve kaplama (*cladding*) olmak üzere 3 farklı teknikte gerçekleşmektedir. Farklı kültürlere veya ülkelere özgü çeşitli ahşap çerçeveleme türleri mevcuttur. Yatay kütük yapı tekniği, ahşapların yatay olarak yerleştirildiği ve birbirine zıvana gibi eklem noktaları ile bağlandığı uygulamayı ifade etmektedir. Ahşap çerçeve tekniği, direk-kiriş yöntemi ile inşa edilmektedir. Aynı zamanda duvarların ahşap çerçeve ile örülüp çamur ile doldurulduğu (*wattle and daub*) teknikler de mevcuttur. Ahşap ile yapım tekniklerinin yanı sıra şingıl (kütüklerden elde edilen uzun ve ince ahşap dilimler), kabuk (ağaçların dış tabakası) ve plank (kütüklerden elde edilen ahşap plakalar) gibi teknikler kaplama amacıyla da kullanılmaktadır. Ahşap uygulaması yapısal kullanımların beraberinde panjur, kapı, mobilya, merdiven gibi yapısal elemanların üretimlerinde de kullanılmaktadır. (Vellinga, Oliver, & Bridge, 2007) İğne yapraklı ağaçlar (yumuşak odunlar), geniş yapraklı ağaçlar (sert odunlar) olmak üzere yerel mimaride çeşitli ahşap türleri kullanılmaktadır. Ağaçların gövdelerinin yanı sıra dalları, kökleri, kabukları ve yaprakları da yerel yapım amaçlı kullanılabilmektedir. Ahşap direklerin ve kütüklerin doğru şekilde yerleştirilmesi ve birleştirilmesi gibi uygulama teknikleri, geleneksel bilginin bir parçasıdır. Ahşap uygulamalarına dair becerilerin kuşaktan kuşağa aktarımında zanaatkârların eğitimi belirleyici bir rol oynamaktadır. Yerel dil ve terminoloji de bu sürecin önemli bir aracı olarak yansımaktadır. Ahşabın özelliklerine ve nasıl kullanılacağına ilişkin bilgi ile bu süreçte hangi geleneksel teknolojilerin uygulanacağı, yerel sözlü gelenekler ve topluluğun paylaştığı kültürel anlatılar üzerinden kuşaktan kuşağa aktarılmakta ve süreklilik kazanmaktadır.



Şekil 3.7 Wattle and Doub (Designing Buildings Wiki, t.y.)

Yerel mimari de taş, bambu ve kamışın kullanımı da ahşap ve toprak gibi bulundukları bölgenin çevresel koşullarına ve kültürel ihtiyaçlarına göre şekillenmiş çeşitli uygulama teknikleriyle kullanılmıştır. Taş, dayanıklı, sağlam, yalıtkan ve yangına karşı direnç gibi etkenler nedeniyle tercih edilirken; bambu hızlı büyümesi, kolay hasat edilebilmesi ve basit aletler ile işlenebiliyor olması nedeniyle tercih edilmektedir. Kamış ise sulu ve bataklık alanlarda elde edilebilen esnek bir malzeme olması gibi sebepler ile tercih edilmektedir. Genel olarak, yerel mimaride malzeme seçimi ve kullanımı, doğal çevreye uyum sağlama, iklimin değişkenliklerini karşılama ve topografyanın zorluklarını avantaja çevirme gibi faktörlerle şekillenmektedir. (Rudofsky, 1964) Malzemenin işlenmesi ve yapı elemanına dönüşüm süreci, yerel ustalık gelenekleri ve nesilden nesile aktarılan bilgi birikiminin bir parçası olarak kültürel sürekliliği taşımaktadır.

Yerel mimarideki malzeme ve ona bağlı olan tekniklerin çeşitliliğinin yanı sıra yapıların biçimi de çevreye ve topoğrafyaya uyum, kültürel değerler ve ihtiyaçlar doğrultusunda şekillenmektedir. Doğayı dönüştürme eğilimi yerine, iklimsel ve topografik değişkenlerle etkileşim içinde var olmayı, mekânsal üretimin temel ilkesi olarak benimsemektedirler (Rudofsky, 1964). Form, kütle, mekân ve yüzey gibi bileşenleri içeren bir kavram olarak, bir yapının hem görsel karakterini hem de çevresiyle kurduğu mekânsal ve estetik ilişkileri belirlemektedir. Bu unsurlar, yapı ölçeğinden kentsel çevreye kadar mimari algının temel çerçevesini oluşturmaktadır.

Bu bağlamda, platonik ya da birincil olarak nitelendirilen temel geometrik formlara dayalı sınıflandırmalar, farklı coğrafyalarda ortaya çıkan yerel yapı tiplerinin çözümlemesinde açıklayıcı bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Bu yaklaşıma göre koni, kubbe, silindir ve küp olmak üzere dört temel form öne çıkmaktadır. Koni, içe doğru eğimli yüzeylerin dairesel bir plan üzerinde tek bir noktada birleşmesiyle oluşmakta; Kubbe ise en az yüzey alanıyla en geniş iç hacmi elde etmeye olanak tanıyan form olarak tanımlanmaktadır. Silindir, çoğu zaman konik biçimle birlikte kullanılan tamamlayıcı bir yapısal formdur. Küp ise kare planlı ve düz çatılı yapılarda gözlemlenmekle birlikte, diğer formlara kıyasla daha sınırlı bir yayılım göstermektedir. Bununla birlikte, yerel mimarlık örneklerinin büyük bir kısmı, bu temel geometrik biçimlerin yalnızca belirli özellikleri ile kesin olarak tanımlanamayacak yapıdadırlar (Vellinga, Oliver, & Bridge, 2007).

Rapoport'a göre (2005) yerel mimarlığın form arayışı evrensel estetik kriterlerden çok yaşanabilirlik, dayanıklılık ve anlam üzerinden şekillendirmektedir. Dolayısıyla yerel yapılar, bulundukları iklim ve coğrafi koşullara uyum sağlayan biçimsel ve mekânsal çözümler üretmiştir. Özellikle sıcak ve kurak bölgelerde, pasif iklimlendirme amacıyla geliştirilen avlu, gölgelik saçaklar, kalın duvarlar, doğal havalandırma açıklıkları ve rüzgâr kuleleri (badgir) gibi unsurlar hem yaşam konforunu artırmakta hem de malzeme ve enerji tasarrufu sağlamaktadır. Bu unsurlar yalnızca çevresel uyum stratejileri değil, aynı zamanda mekânın biçimsel ve işlevsel düzenleyicileri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tekniklerin başında gelen rüzgâr kuleleri, dış ortamdan gelen hava akımlarını yakalayarak dikey şaftlar aracılığıyla yapının iç mekânına yönlendirmektedir. Enerji tüketmeden çalışan bu sistemler hem sürdürülebilir hem de yerel bilgiye dayalı çözümler sunmaktadır. Rüzgâr kulelerinin biçimleri ve açıklık yönelimleri, rüzgârın yönü ve hızına, yerel iklim koşullarına ve kültürel tercihlere bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Bunun yanı sıra avlular, form ile şekillenen yapılar olarak ev içi yaşamın birçok önemli günlük etkinliğinin gerçekleştiği odak noktaları olarak rol oynamaktadır. Özellikle Orta Doğu, Çin, Batı Afrika ve Akdeniz'de yaygın olarak görülen avlulu plan tipleri, içe dönük yaşam anlayışını, iklimle uyumu, toplumsal ilişkilerin örgütlenmesini ve mahremiyet ihtiyacını aynı anda karşılayarak çok boyutlu işlevler üstlenmektedir. (Vellinga, Oliver, & Bridge, 2007)



Şekil 3.8 Yerel Mimari ve Form Tukul Evi (Obakki Foundation, 2014), Zulu Kulübesi (Yakubu, 2024)

Tüm bu örnekler, yerel mimaride biçimsel çeşitliliğin yalnızca malzeme ile değil, çevreyle, kültürle, gündelik ihtiyaçlar ile kurulan dinamik ve deneyimsel bir ilişkinin sonucu olduğunu ortaya koymaktadır. Yerel mimarideki formlar, sadece bina yapılarının kendisiyle sınırlı kalmayıp, bu yapıların bir araya gelerek oluşturduğu kamusal veya yarı kamusal, çevrelenmiş veya merkezi boşlukları da kapsamaktadır. Rudofsky (1964) bu durumu Marakeş'teki iç avlulu konutlardan Kamerun'un Logone-Birni köylerindeki çevrelenmiş dış mekânlara kadar uzanan örneklerle açıklamaktadır. Bu boşluklar, çoğu zaman avlu işlevi görerek toplumsal yaşamın örgütlenmesi, iklim koşullarına uyum sağlanması ve güvenlik ihtiyacının karşılanması gibi nedenlerle biçimlenmektedir. Aynı zamanda Rudofsky, yerel mimarinin sunduğu deneyimsel zenginliğe de dikkat çekmektedir. Ona göre pergolalar, tenteler veya kalıcı çatı gibi üst örtüler aracılığıyla sokaklar insanlara uygun hale getirilmektedir. Bunlara ek olarak kemerli geçitler (arcades) için *"duyuların tümüne hitap eden karmaşık mekânlarda gezinmenin estetik bir macera"* olduğu ve bu geçitlerin serinlik, sıcaklık dalgaları, ayak seslerinin yankısı ve güneşte ısınmış taşların kokusu gibi duyusal izlenimler yarattığı belirtmektedir. Dolayısıyla bu nitelikler mekânın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda duygusal ve yönlendirici bir deneyim alanı olduğuna dair göstergeler Tuan'ın mekân teorisiyle örtüşmektedir. Rapoport (2005) ise yerel mimarideki fiziksel boyutun üretimini kültür, davranış ve yapılı çevre arasındaki çok katmanlı ilişkilerin açıkça izlenebildiği yapılar olarak birer model işlevi gördüğünü belirtmektedir.

Bölüm boyunca ele alınan yerel mimarlıkta toplumsal mekânın fiziksel boyutu dört temel kaynağın bütüncül biçimde bir araya getirildiği zemine oturmaktadır. Lefebvre'in *mekânsal pratikler* kavramı mekânın yalnızca edilgen bir zemin değil, gündelik bedensel eylemler ve teknik üretim süreçleriyle şekillenen aktif bir üretim alanı olduğunu ortaya koymaktadır. Tuan ise mekânı bedenin yön, mesafe ve konum algısıyla anlamlandırılan bir deneyim alanı olarak tanımlayarak, fiziksel üretimin duygusal ve yönlendirici bir boyut kazandığını vurgulamaktadır. Bu kuramsal çerçeveye ek olarak, Oliver'ın Dünya Vernaküler Mimarisi Atlası yerel mimarlığın fiziksel boyutunu doğal malzeme kullanımı, çevresel bağlama uyum ve geleneksel üretim teknikleri üzerinden küresel ölçekte kapsamlı örneklerle desteklemektedir. Rudofsky'nin Mimarsız Mimarlık adlı çalışması ise bu süreci, anonim halk bilgisi ve estetik zekânın ürünü olarak değerlendirerek, resmi mimarlık tarihi dışındaki yapılı çevreyi görünür kılmaktadır. Böylece bu dört kaynak, fiziksel boyutun yalnızca teknik bir üretim süreci olmadığını; bedene, çevresel bağlama ve kültürel zekâya dayalı olarak anlamlı bir şekilde somutlaştığını ortaya koymakta ve birbirini tamamlamaktadır.

3.2.2 Sosyal ve Kolektif Boyut

> Hafıza sadece onu güçlendiren ayrıntılarla uyuşur, çünkü duygulara dayalı ve sihirlidir; buğulu, karışık, iç içe geçmiş, kabataslak, özel ve simgesel anılardan beslenir; her tür aktarıma, perdeye, sansüre ve yansıtmaya karşı duyarlıdır. Tarih ise zihinsel ve ayrıştırıcı bir iştir, bu yüzden de analiz, söylem ve eleştiriyi gerektirir. Hafıza, hatırayı kutsallaştırır. Tarih ise hatırayı kapı dışarı eder, onu bayağılaştırır: Hafıza kaynağını kaynaştırdığı bir gruptan alır. Halbwachs'ın söylediği gibi, ne kadar grup varsa o kadar hafıza vardır; hafıza, doğası bakımından değişik ve sınırsız, kolektif, çoğul ve bireyselleşmiştir. Buna karşın, tarih herkesin malıdır ya da kimseye ait değildir. Ona tüm insanlığın malı olma ayrıcalığını verende budur. Hafıza somuta, uzama, hare kete, imgeye ve nesneye kök salmıştır.
>
> (Nora, 2006)

Mekân, yalnızca fiziksel bir gerçeklik değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın, kolektif eylemin ve kültürel sürekliliğin bir ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla hafıza ile mekân arasında sıkı bir bağ bulunmaktadır. Nitekim Nora'nın (2006) da vurguladığı üzere tarihsel bir boyutun aksine hafıza analitik değil yaşayan bir süreci temsil etmektedir. Dolayısıyla mekân, paylaşılan deneyimlere, pratiklere ve anlatılara kök salarak toplumsal yaşamın dinamik ve yeniden üretilebilir bir boyutunu açığa çıkarmaktadır. Bu yaklaşım, mekânın toplumsal yaşamla kurduğu bağın dinamik ve yeniden üretilebilir olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda mekân, bir topluluğun kolektif hafızasının arşivi ve sahnesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bireyler ve gruplar arasındaki ilişkileri düzenlemekte, kimlikleri şekillendirmekte ve aidiyet duygusunu inşa etmektedir. Bu dinamikliği kavramsal düzeyde açıklayabilmek için Lefebvre'in (2020) modern mekâna dair geliştirdiği mekânın temsili (tasarlanan mekân) kavramı önemli bir çerçeve sunmaktadır. Bu yaklaşım, mekânın yalnızca gündelik deneyimin sahnesi olmadığını, aynı zamanda iktidar ilişkileri ve bilgi düzenekleriyle kurgulandığını açıkça ortaya koymaktadır. Modern mekânın inşa sürecinde mekânın temsili (tasarlanan mekân), haritalar, projeler ve resmî söylemler aracılığıyla biçimlendirilen, genellikle hiyerarşik ve tek taraflı bir üretim biçimini yansıtmaktadır. Lefebvre'ye göre bu durum, modern mekânın en belirgin özelliği olan homojenleştirici ve soyutlayıcı niteliğin temelini oluşturmakta ve mekânın toplumsal çeşitliliği bastıran yönünü görünür kılmaktadır.

Yerel mimarlık bağlamında ise mekânın temsili, katı sınırlarını aşarak kolektif eylemler aracılığıyla yeniden anlam kazanmaktadır. Bu üretim biçimleri, mekânın yalnızca tasarlanmış bir form değil; aynı zamanda deneyimlenen, paylaşılan ve toplumsal hafıza ile örülen bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır. Kolektif katılım, bedensel deneyim ve yerel bilgi, inşa sürecine doğrudan dâhil olarak mekânı, otorite ve uzmanlık temelli tasarımın tek tip bir ürünü olmaktan çıkarmaktadır. Topluluklar, geleneksel bilgi ve ortak pratikler üzerinden mekânı, kendi kimliklerini ve kolektif belleklerini işledikleri toplumsal bir sahneye dönüştürmektedir. Bu sahne, sadece barınma ihtiyacını karşılamakla kalmaz; aynı zamanda komşuluk ilişkilerini, kuşaklar arası diyaloğu ve kültürel sürekliliği mümkün kılan sosyal pek çok mekânı da üretmektedir. Böylece yerel mimari kapsamında mekân, modern bağlamdaki soyut, tekil, yukarıdan aşağıya doğru üretim biçimlerinin ötesine geçerek yaşayan, çoğulcu, yatay bir üretim alanına dönüşmektedir.

Oliver'ın yerel mimari üzerine geliştirdiği *"bir mimar veya uzman tasarımcı kullanılmadan, kabile, halk, köylü ve popüler toplumlardaki insanlar tarafından yapılan her türlü yapı"* tanımı bu yaklaşımı benimseyerek mekân üretim sürecindeki topluluk odaklı yaklaşımı merkezine almaktadır. Oliver'ın çizdiği bu çerçeve, söz konusu sosyal ve kolektif süreçlerin *mekânsal pratiklere* nasıl yansıdığını ve mekânı nasıl yaşanan bir sosyal ürüne dönüştürdüğüne işaret etmektedir. Bu durum, Tuan'ın (2002) mekânın (*space)* ancak toplulukların deneyimleri, anıları ve ilişkileriyle bir yer'e *(place)* dönüşebileceği yönündeki argümanını desteklemektedir. Onun *mekânın duygusal yükü* ve *sosyal rollerin mekânsallaşması* vurguları, Oliver'ın uzman-dışı üretiminin arkasındaki insani dinamiğini de açıklamaktadır. Ona göre yerel mimari, bir planın soyut geometrisi değil, topluluğun kendi iç işleyişini, hiyerarşisini ve aidiyetlerini fiziksel dünyaya duygusal ve pratik bir yanıt olarak kaydetmesidir. (2002) Nitekim, Dünya Yerel Mimarlık Atlası da (Vellinga, Oliver, & Bridge, 2007) bu yaklaşımı merkeze alarak, yerel yapıların mimarlar veya merkezi plancılar tarafından tasarlanmış soyut formüller olmadığını; aksine, nesiller boyu aktarılan kolektif bilgi birikimi, ortak ihtiyaçlar ve derin sosyal ilişkiler ağıyla şekillenen, sürekli evrilen ve yaşayan birer kültürel organizma olduğunu ileri sürmektedir.

Tüm bu verilerin ışığında, yerel mimarinin salt bir "yapı" olmanın ötesinde, yaşayan bir "kültürel organizma" olduğu fikri açığa çıkmaktadır. Bu organizmayı besleyen ve canlı tutan şey, onun beslendiği sosyal dokudur. Bu sosyal dokunun en somut ve gözlemlenebilir ifadesi, topluluğun kolektif üretim pratikleridir. Bu pratikler olmadan, yerel mimari yalnızca fiziksel bir kabuk olarak kalmakta; ona ruhunu ve anlamını veren, topluluğun onu ortaklaşa inşa etme süreci olarak karşımıza çıkmaktadır. İnşaat sürecindeki bu kolektiflik, yapıyı basit bir barınak olmaktan çıkarır ve onu toplumsal ilişkilerin, değerlerin, hafızanın ve kolektif bilincin cisimleşmiş bir ifadesine dönüştürmektedir. Bu nedenle, mimariyi anlamak, onu inşa eden toplumsal mantığı anlamaktan geçmektedir. Bu bağlamda bölüm boyunca ele alınacak olan sosyal ve kolektif boyut; toplumsal dayanışma ve katılımcı üretim pratikleri çerçevesinde irdelenerek, yerel mimarlığın kurduğu ilişki ağlarını görünür kılmayı hedeflemektedir. Bu amaç doğrultusunda, coğrafi ve kültürel çeşitliliği yansıtacak şekilde seçilmiş farklı yerel mimari örnekler üzerinden analiz edilecek ve bu pratiklerin mekânı nasıl biçimlendirdiği ele alınacaktır.

Yerel mimarinin sosyal ve kolektif boyutunu ön plana çıkartan önemli örneklerden biri Anadolu'da geleneksel bir dayanışma ve kolektif çalışma modeli olan imece pratiğidir. Temeli, gönüllük esasına dayalı kolektif bir çalışmaya dayanmaktadır. Bektaş'ın (2001) da belirttiği üzere halkın kendi olanakları içinde, gereksinimlerine doğrudan karşılık arayarak, kültürel birikim ve gelenek çizgisi üzerine katılımlı bir yolla gerçekleşmektedir. Bu süreçte yalnızca ustalar değil, ev sahibi ve ailesi de aktif biçimde yapım işlerine dahil olup kimi zaman duvar örme ya da temel atma gibi işlerde usta ile çalışmaktadırlar. İmece pratiğinin kapsamı, bireysel konutların (ev, ahır) ötesine uzanarak, topluluğun ortak yaşamını şekillendiren kamusal ve sosyal alanların inşasını da kapsar. Köprü, çeşme, çamaşırhaneler, okul, köy odası gibi yapıların inşası; pazar ve panayırların kurulması, hatta tarım ve hasat işlerinin yapılması gibi faaliyetler, ortak emek ile yerel zanaatlar ve yerleşik topluluk tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu şekilde Anadolu'da tarımdan inşaata pek çok üretim aşamasında karşımıza çıkan imeceye dayalı üretim biçimleri, toplumsal dayanışmanın en somut örneklerindendir. Farklı coğrafyalarda, farklı isimlerle anılsa da temelde aynı prensiplere dayanan bu pratikler, toplulukların fiziksel mekânı inşa ederken sosyal bağlarını da nasıl güçlendirdiklerinin ifadesidir.

İmece’ye paralellik gösteren somut örneklerden biri, Filipinler'de halen devam eden kadim bir gelenek olan Bayanihan’dır. Bu geleneğin en bilinen simgesi, mekânın kolektif emek aracılığıyla yeniden konumlandırılmasının görsel bir ifadesidir. (Şekil 3.9). Bu sahnede, topluluk üyeleri bambu ve sazdan yapılmış geleneksel Filipin evi *bahay kuboy’*u omuzlayarak direkler üzerinde yeni bir yere taşımaktadır (Bankoff, 2020). Bu pratik, bir ailenin evinin taşınması gibi kişisel bir ihtiyacı, tüm köyün ortak sorunu haline getirmektedir. Tıpkı imecede olduğu gibi, bu işe gönüllü olarak katılan topluluk üyeleri, evi sökmek, taşımak ve yeni yerinde yeniden kurmak için fiziksel emeklerini ortaya koymaktadır. Fiziksel mekânın üretiminde ve sürdürülmesinde doğrudan tezahür eden bu gelenek, bir evin taşınması, yeni bir bahay kubo’nun inşası veya bir tayfunun ardından evlerin yeniden inşası olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu pratikler, devletin yetersiz kaldığı riskli bir coğrafyada hayatta kalmanın bir stratejisi olarak ortaya çıkmıştır. Bayanihan örneği, emeğe dayalı pratik kökenlerinden ulusal bir simgeye dönüşen anlam katmanlarıyla, Filipin yerel mimarisinin yalnızca fiziksel bir barınak değil, aynı zamanda karşılıklı yükümlülükler ve kolektif dirençten örülmüş karmaşık bir toplumsal sözleşmenin somut ifadesi olduğunu göstermektedir. Bu durum, toplumsal mekânın yalnızca bir yapı üretiminden ibaret olmadığını, aynı zamanda bir topluluk inşası, ortak değerlerin paylaşımı ve kolektif kimliğin yeniden üretimi sürecini de işaret etmektedir.



Şekil 3.9 Zamboanga'daki topluluk üyelerinin komşularının ev taşınmasına yardım ettiğini gösteren bir fotoğraf. - 1902 (Bankoff, 2020).

Sosyal ve kolektif boyutun mimari ve mühendislik pratiklerindeki bir diğer örneği, Peru Andları'nda her yıl yeniden inşa edilen *Q'eswachaka* halat asma köprüsüdür. İnka İmparatorluğu'nun kapsamlı yol ağı olan *Qhapaq Ñan*'ın sürdürülebilirliğini kuşaktan kuşağa aktaran, günümüze dek varlığını koruyabilmiş örneklerden biridir (UNESCO World Heritage Centre, 2014). Sakinler ve doğa, gelenekleri ve tarihleri arasındaki bağlantının bir sembolü olan *Q'eswachaka* kutsal kabul edilmektedir. Köprü *Apurímac Nehri* kanyonunun *Quehue* geçidi üzerinde inşa edilmektedir. Köprünün sol kısmında yaşayan *Huinchiri, Chaupibanda* ve *Chocayhua* topluluklarını sağ kısmında yaşayan Qollana Quehue topluluğuna bağlamaktadır (UNESCO World Heritage Centre, 2019). İnka İmparatorluğu'ndan kalma düğümlü sicim *(khipu)* tekniğinin somut bir devamı niteliğindeki bu köprü, dört yerli topluluğun *(Quechua)* kollektif hafızasının, mühendislik bilgisinin ve sosyal uyumunun canlı bir ritüeli olarak karşımıza çıkmaktadır. Yerel otlardan elde edilen *q'oya* liflerinin hazırlanması, örülmesi ve nihayetinde devasa köprünün inşası, yalnızca ruhsal liderlerin *(paqo)* rehberliğinde ve topluluğun tüm fertlerinin ortak katılımıyla gerçekleşmektedir. Köprünün inşası kadınların *q'eswa* adı verilen küçük halatlar örmeleri ve erkekler tarafından bir araya getirilerek ana taşıyıcı halatlara dönüştürülmesi ile başlamaktadır. Yeni köprünün elemanlarının oluşturulmasının ardından bir önceki yılın köprüsü serbest bırakılır ve Apurímac Nehri'nin sularına karışarak doğal olarak yok olur. Ardından altı ana halat, kanyonun karşı kıyısına geçirilerek taş ayaklara sabitlenmektedir. (Şekil 3.10)



Şekil 3.10 Q'eswachaka köprüsünün kolektif inşa süreci (Busqué, 2019)

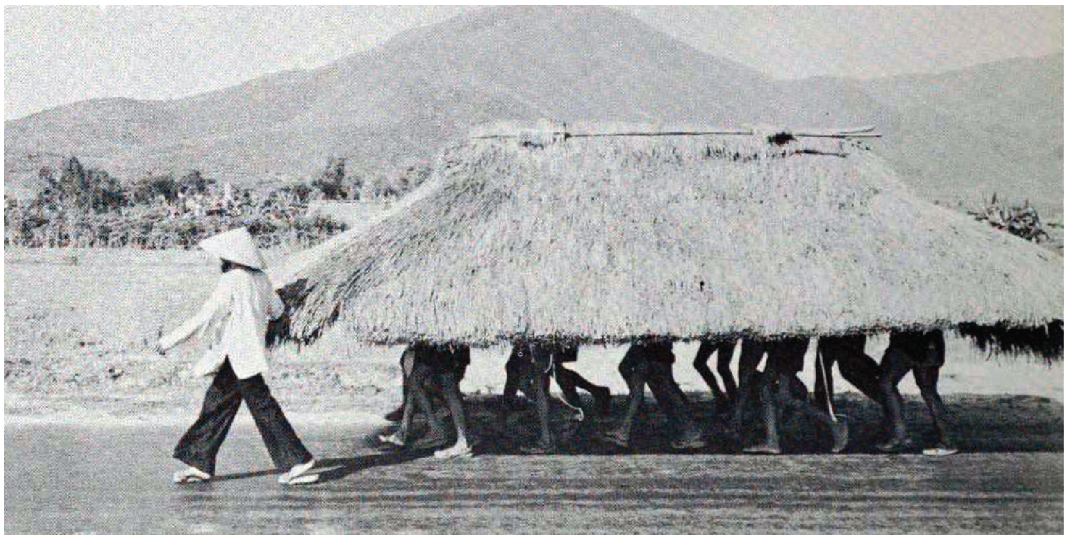
Bu kolektif üretim süreci, kökleri İnka öncesi döneme uzanan ve karşılıklı yardımlaşma esasına dayanan *mink'a* sistemi çerçevesinde işlemektedir. Süreç, fiziksel bir ulaşım ağının yeniden inşasının çok ötesinde atalarla kurulan bir bağı, doğayla girilen sembiyotik ilişkiyi ve toplumsal kimliğin nesiller boyu aktarımını simgeler gibi çok boyutlu anlamlar taşımaktadır. Tıpkı imece ve bayanihan örneklerinde olduğu gibi, Q'eswachaka da yapının kendisinden ziyade, onu ortaklaşa üretme eyleminin topluluğu bir arada tutan, güçlendiren ve tanımlayan asıl mesele olduğunu göstermektedir. Bu durum teknik, uygulama, toplumsal dayanışma ve kültürel süreklilik arasında kurulan ilişkiyi görünür kılmakta ve mekânı kolektif bellek ve sosyal pratikler aracılığıyla sürekli yeniden inşa eden canlı bir kültürel organizmadır.

Bu çerçevede ele alınan örneklere paralel biçimde, Bernard Rudofsky'nin Mimarsız Mimarlık sergisinde vurguladığı taşınabilir mimari *(movable architecture),* toplumsal mekânın inşasını salt fiziksel bir edim olmaktan çıkartarak onu kolektif bir performansa dönüştüren bir yaklaşımı ortaya koymaktadır. Rudofsky (1964), taşınabilir mimari *(movable architecture)* anlayışını toplulukların sabit bir mülke bağlı olmaktan ziyade, dinamik bir süreç olarak gördüklerini gösteren bir pratik biçiminde tanımlamaktadır.

> Sözde ilkel olarak adlandırılan birçok topluluk, bizim bütün eşyalarımızla birlikte bir evden ya da daireden diğerine taşınma alışkanlığımızı kınar. Dahası, başkaları tarafından daha önce kullanılmış odalarda yaşamak zorunda kalma düşüncesi onlara, gardıroba ikinci el kıyafet almak kadar aşağılayıcı görünür. Onlar taşındıklarında ise yeni evler inşa etmeyi ya da eski evlerini yanlarında götürmeyi tercih ederler. (Rudofsky, 1964)

Dolayısıyla barınma, yer değiştiren bir nesneden ziyade, sürekli hareket halinde olan toplulukların kimliklerini, aidiyetlerini ve yaşam pratiklerini yansıtan bir süreçtir. Rudofsky'e göre, bu inşa biçimini anlamlı kılan temel özellik, onu bir nesneden ziyade, bir eylem ve süreç olarak kuran derin sosyal ve kolektif boyutu olarak ortaya çıkmaktadır. Böylece barınak, bireysel bir ihtiyaç karşılamanın ötesine geçerek toplulukların birlikte üretim, paylaşım ve aktarımla inşa ettikleri bir kolektif yaratım pratiğine dönüşür. Bu da taşınabilir mimarinin yalnızca mimari bir form değil, aynı zamanda bir toplumsal hafıza ve kültürel süreklilik taşıyıcısı olarak değerlendirilebileceğini ortaya koymaktadır.

Connerton (2012) bu durumu *"Alışkanlık belleğinde geçmiş, adeta bedenin içinde tortulaşmıştır."* ifadeleri ile ele alarak bu mimari üretim sürecinin yalnızca teknik bir aktarım değil, bedenleşmiş bir toplumsal bilgi aktarımı olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre taşınabilir mimarinin *(movable architecture)* üretim ve yeniden-üretim sürecinin, yalnızca teknik bir bilginin aktarımı değil, aynı zamanda kuşaklar boyunca bedenlerde biriken ve alışkanlıklarla dışa vurulan toplumsal bir belleğin taşıyıcısı olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla, bir göçebe çadırının veya topluca inşa edilen bir barınağın her kurulumu, topluluk üyelerinin ortak deneyimleriyle yeniden sahnelenen bir ritüel niteliği kazanmaktadır. Bu ritüel, yalnızca barınma ihtiyacını karşılamaz; aynı zamanda topluluk içindeki iş bölümü, dayanışma ve karşılıklı bağımlılık ilişkilerini görünür kılmaktadır. Kurulum sırasında kullanılan hareketler, araçlar ve sözcüklerden oluşan, kuşaktan kuşağa aktarılan bedensel teknikler kültürel kimliğin yeniden üretilmesine hizmet etmektedir. Tüm bunların doğrultusunda, taşınabilir mimari anlayışı, toplulukların aile bağlarını pekiştirdiği, sosyal kimliğini somutlaştırdığı ve kültürel sürekliliğini bedensel bir performans aracılığıyla aktardığı bir süreç olarak değerlendirilebilir. Nitekim Rudofsky'nin (1964) de işaret ettiği gibi, Gine'de taşınma günleri, yapısal elemanların hayvanlar aracılığıyla taşındığı kolektif bir faaliyet olarak gerçekleşirken benzer şekilde Vietnam'da da bu pratikler gözlemlenmektedir. (Şekil 3.11) Aynı zamanda Kenya'daki Rendille göçebeleri de barınaklarını çevre koşullarına ve göç rotalarına uygun biçimde yeniden üretmektedirler.



Şekil 3.11 Vietnam'da Taşınma Günü- Movable Architecture (Rudofsky, 1964)

Bu bölümde ortaya konulduğu üzere, toplumsal mekânın sosyal boyutu, yerel mimarlıkta üretim ve kullanım süreçlerini belirleyen kolektif deneyimlerin ve topluluk ilişkilerinin kesişiminde anlam kazanmaktadır. Dolayısıyla, bedensel deneyim ve duyumsal katılım, soyut mekânın görsel merkezliliğine karşı bir direnç üretmekte; jestlerin, duruşların ve duyuların mekânla kurduğu ilişki, Lefebvre'in temsil mekânlarının toplumsal temsilleriyle ve Tuan'ın mekânın duygusal yüküne dair vurgusuyla birleşmektedir. Bu birleşim sözde ilkel olarak nitelenen mimari toplulukların kolektif hafızasının ve kültürel kodlarının nesiller boyu maddeleşmiş hali olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu mimari, komşuluk ilişkilerinden ailevi bağlara, nesiller arası aktarımdan ortak çalışma kültürüne kadar sosyal hayatın tüm katmanlarını kapsayan ve nihayetinde mimariyi salt bir barınak olmaktan çıkarıp bir yaşamı birlikte inşa etme sanatına dönüştüren canlı bir kültürel süreklilik taşıyıcısıdır.

3.2.3 Kültürel ve Simgesel Boyut

> Temsil mekânları, yani mekâna eşlik eden imgeler ve semboller aracılığıyla yaşanan mekân, yani "oturanların", "kullananların" mekânları, aynı zamanda kimi sanatçıların ve belki de o mekânı tarif edenlerin ve sadece tarif ettiğine inananların -yazarlar, filozoflar- mekânları. Bu, imgelemin değiştirmek ve sahiplenmek istediği, egemen olunan, dolayısıyla maruz kalan mekândır. Fiziksel mekânı, nesnelerini sembolik olarak kullanarak kapsar. Öyle ki, bu temsil mekânları sembollerin ve sözel olmayan göstergelerin az çok bağdaşık sistemlerine yönelir.
>
> (Lefebvre, 2020)

Yerel mimaride toplumsal mekân, işlevsel, yapısal veya toplumsal niteliklerinin yanı sıra kültürel bir temsil alanı olarak varlık kazanmaktadır. Bu temsil alanı, gündelik yaşam pratikleri ve ritüeller aracılığıyla imgesel ve duyusal katmanlarla örülmekte, toplulukların belleğinde yer edinmekte ve mekâna özgü anlam ağlarını oluşturmaktadır. Anlam ağları, nesilden nesile aktarılan bir bilgi birikiminin yanı sıra topluluğun doğa, inanç ve sosyal düzenle kurduğu ilişkinin somut bir kodunu barındırmaktadır. Bu çerçevede Lefebvre'in geliştirdiği yaşanan mekân (temsil mekânı) kavramı, yerel mimaride toplumsal mekânın kültürel ve simgesel boyutunun varlık kazanmasını anlamak için bir zemin sunmaktadır. Kavram, mekânı salt fiziksel bir form olarak değil; imgeler, semboller, duyusal deneyimler ve kolektif anlamlarla örülü, sürekli yeniden üretilen bir pratikler bütünü olarak kavramamızı sağlamaktadır. Yerel mimari ise gündelik eylemler, ritüeller ve kültürel kodlar aracılığıyla toplumsal belleğin mekânsal bir ifadeye dönüştüğü canlı bir örüntü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu canlı ve dönüşen yapısıyla, modern üretim biçimlerinin homojenleştirici mekân anlayışına karşı, farklılıkları, belleği ve kültürel sürekliliği koruyan bir alan oluşturmaktadır. Dolayısıyla Lefebvre'in geliştirdiği yaşanan mekân (temsil mekânı) bakış açısı yerel mimaride toplumsal mekânın inşası başlığı altında değerlendirilen kültürel ve simgesel boyut ile örtüşmektedir. Bu sentez, mekânı bir nesne olarak değil, bir oluş ve deneyim olarak kavrayan bir perspektif sunmaktadır. Böylelikle yerel mimari, hem toplulukların ortak hafızasını mekânda somutlaştıran hem de kültürel kimliğin sürekliliğini mümkün kılan bir temsil düzlemi olarak okunabilmektedir.

Kültürel ve simgesel boyut, aynı zamanda Lefebvre'in "mekânın üretimi" kavrayışıyla Tuan'ın yer deneyimi anlayışını birleştiren bir anlam düzlemi de sunmaktadır. Tuan'a göre yer, yalnızca fiziksel bir konum değil, insanın yaşantısıyla, duyusal deneyimleriyle ve duygusal bağlarıyla biçimlenen bir varoluş alanıdır. Bu bağlamda, yerel mimaride yaşanan mekân, toplulukların doğayla, zamanla ve birbirleriyle kurdukları ilişkilerin sembolik bir temsiline dönüşmektedir. Ritüeller, geleneksel el işçiliği, toplu inşa pratikleri ve malzeme seçimleri bu temsilin kültürel kodlarını oluşturur. Böylece mekân toplulukların dünyayı algılama biçiminin, yani kültürel varoluşunun bir izdüşümüdür.

Bu çerçevede yerel mimaride her yönelim, açıklık ya da eşik, belirli bir simgesel değerin mekânsal ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapının güneşe, rüzgâra veya kutsal bir noktaya yönelimi yalnızca işlevsel bir karar değil, doğa, inanç ve toplum arasındaki kültürel bağın mekânsal dile tercümesi olarak vurgulanmaktadır. Oliver (2006) bu durumu *"binaların konumlandırılmasında, yöneliminde ve içindeki mekânsal ilişkilerinde ve ayrıca inşaatın ve kullanımın tüm aşamalarına sıklıkla eşlik eden örf ve ritüellerde yansıtılması"* olarak ele almaktadır. Bu durum simgesel değerin mekânsal ifadesini vurgulamaktadır. Dolayısıyla, kültürel süreklilik pasif bir mirastan ziyade, bu tür pratiklerin aktif olarak tekrarlanmasına dayanmaktadır. Yerel mimaride kültürel ve simgesel boyutun sürekliliği, yalnızca geçmişin korunmasıyla değil, anlamın her inşa eyleminde yeniden üretilmesiyle ilgilidir. Nitekim Oliver de (2006), geleneklerin ancak anlam içerdiği sürece varlıklarını sürdürdüğünü; bu anlamın pratik ya da simgesel olabileceğini, ancak her durumda ilgili kültürler açısından asli bir rol oynadığını belirtmektedir. Topluluklar, mekânla kurdukları ilişki aracılığıyla kendi değer sistemlerini, inanç yapılarını ve doğayla kurdukları bağı güncellemekte böylece mekân hem kolektif hafızanın taşıyıcısı hem de kültürel kimliğin üreticisi hâline gelmektedir. Bu noktada yerel mimari, yalnızca bir temsil alanı değil, aynı zamanda anlamın toplumsal dolaşımını sağlayan bir pratik olarak okunabilmektedir. Dolayısıyla, ritüellerin yinelenmesi, yapı tekniklerinin aktarımı ve biçimlerin sembolik devamlılığı, Lefebvre'in ifadesiyle toplumsal mekânın yaşanan niteliğini güçlendirirken, Tuan'ın vurguladığı gibi, yerin deneyimsel boyutunu derinleştirmesi açısından önemli bir rol üstlenmektedir.

Bu çok katmanlı yapı, yerel mimarinin yalnızca belirli bir kültüre ait biçimlerin toplamı olmadığını, aynı zamanda bir kültürün kendini mekânsal olarak ifade etme biçimi olduğunu gösterir. Dolayısıyla yerel mimaride anlam, durağan bir simge olarak değil, zaman içinde yeniden yorumlanan, toplumsal etkileşimle canlı tutulan bir olgu olarak var olur. Her yapı, toplulukların geçmişiyle kurduğu diyalogun güncel bir yorumu; her ritüel, kültürel belleğin mekânla yeniden örülmesi olarak vurgulanmaktadır. Bu süreklilik arz eden anlam üretimi, mekânı, bir kültürün değerler sisteminin, inançlarının ve dünyayı algılama biçimlerinin karmaşık bir simgesel haritasına dönüştürmektedir. Bir eşiğin yüksekliği, bir pencerenin yönü veya bir çatının eğimi gibi görünüşte işlevsel kararların ardında dahi, toplumsal hiyerarşiler, mahremiyet anlayışları veya kozmolojik inançlar yatmaktadır. İşte bu kültürel ve simgesel kodlar, mekânın yaşanan boyutunu tanımlamaktadır.

Rudofsky'nin (1964) Mimarsız Mimarlık kitabında ele aldığı anonim mimarlığa ilişkin kavramsallaştırması ile Dünya Mimarlık Atlası'nın (2007) yerel mimarlığa dair sınıflandırmaları, Lefebvre'in temsil mekânları kavramının yerel mimarideki somut karşılıklarını okumak açısından iki temel referans noktası oluşturmaktadır. Rudofsky (1964), mimarlık tarihinin dar tanımlanmış disiplininin dışına çıkarak, yerel mimariyi bir insancıllık *(humaneness)* felsefesi üzerinden okumaktadır. Onun *"sokakları çöller yerine vahalara dönüştürme eğilimi"* olarak tarif ettiği bu felsefe, aslında Lefebvre'in bakış açısı doğrultusunda ön plana çıkan temsil mekânlarının duygusal ve varoluşsal boyutuna dair bir yaklaşımı göstermektedir. Rudofsky'nin bu perspektifi binaların işlevselliğinden öte, topluluğun ortak deneyimini, duygusal rahatlığını ve sosyal dayanışmasını somutlaştıran mekânsal düzenlemelere odaklanarak, temsil mekânlarını yerel mimarideki pratik uygulamalar üzerinden ortaya koymaktadır. Buna karşılık, Dünya Mimarlık Atlası (2007), Rudofsky'nin felsefi arka planını, evrensel bir sınıflandırma sistemi ile destekleyerek somutlaştırmaktadır. Atlas'ın, yerel mimariyi kültürel bağlamlar, sembolizm ve dekorasyon gibi kategoriler altında haritalandırması, Rudofsky'nin insancıllık *(humaneness)* olarak işaret ettiği soyut değerlerin, somut mekânsal göstergelere nasıl dönüştüğünü sistematik bir şekilde ifade etmektedir. Bu açıdan yerel mimari, Lefebvre'in de öngördüğü biçimde, toplumsal yaşamın ritimleriyle birlikte üreyen, dönüşen ve temsil edilen bir kültürel organizma hâline gelir.

Bu teorik çerçeve, mekânı salt fiziksel bir form olmanın ötesine taşıyarak onu, toplumsal ve kültürlerarası bir okumaya açık bir metin haline getirmektedir. Ancak, yaşanan mekân kavramının somuttaki izlerini sürmek ve bu soyut ilkelerin nasıl elle tutulur, gözle görülür bir gerçekliğe dönüştüğünü görmek için, teori ile pratiği buluşturan somut örneklere odaklanmak gereklidir. Bu bağlamda, söz konusu yapıları ve onlara eşlik eden pratikleri incelemek, yalnızca kültürel çeşitliliği görünür kılmakla kalmamakta; aynı zamanda Lefebvre'in yaşanan mekân, Tuan'ın yer deneyimi ve Oliver'ın (2006) vurguladığı ritüel boyutunun yerel mimaride nasıl somutlaştığını da ortaya koymaktadır. Tez çalışmasının ikinci bölümünde ele alınan yerel mimarinin düşün-eylem alanını da temsil eden bu kültürel ve simgesel boyutun önemli bir yapıtaşlarını sembolik anlatılar oluşturmaktadır. Bu anlatılar, yalnızca yapısal unsurlarla sınırlı kalmayıp simgesel boyutunu görünür kılan motifler üzerinden de somutluk kazanmaktadır. Bu boyutu oluşturan simgesel unsurlar, bir toplumun değer sistemleri ve estetik anlayışları ile doğrudan ilişki kurmakta ve toplumsal veya bireysel kimliklerin bir ifadesi olarak işlev görmektedir. Yerel ustaların duvarları, direkleri veya diğer mimari öğeleri biçimlendirme eyleminin kendisi, mimarinin onlar için taşıdığı derin ve çok yönlü anlamın bir göstergesidir. Bu nedenle, her bir motif veya bezeme, yalnızca estetik bir kaygıyı değil, aynı zamanda mekâna kodlanmış kültürel bir mesajı ve kolektif belleğin bir ifadesini, kuşaklar boyunca aktarılan anlamlarla birlikte temsil etmektedir.



Şekil 3.12 Simgesel Anlatıların Mekânsal Dokusu Tiébélé Evleri (Borràs, 2025)

Motifler; yaşam, bereket ve doğum gibi ortak insan deneyimlerinden beslenmekte ve bu deneyimlerin kültürel izdüşümlerini görsel biçimlere dönüştürmektedir. (Şekil 3.12) Örneğin, güneş motifleri yaşamın sürekliliğini ve yeniden doğuşu temsil ederken; doğa döngüsünün sürekliliğini ifade etmektedir. Spiral motifler, Paleolitik dönemden itibaren küresel ölçekte rastlanan arketipsel bir biçim olarak, bereket, dönüşüm ve yaşamın ritmik akışıyla özdeşleştirilmektedir. Diğer taraftan, bitkisel motifler, yaprak, çiçek ve özellikle "yaşam ağacı" simgesi üzerinden büyüme, yenilenme ve doğanın sürekliliğini temsil etmektedir. Ayrıca İslam sanatında figüratif temsilden kaçınma ilkesinin etkisiyle soyutlaşarak doğanın ilahi düzenine göndermede bulunan bir ifade biçimine dönüşmüştür. Geometrik motifler ise kare, üçgen, daire gibi temel biçimler üzerinden evrensel düzen, simetri ve oran ilkelerini yansıtmaktadır. Bu geometrik düzenlemeler, yalnızca estetik bir kurgu olarak değil, insanın evrenle kurduğu kozmik uyumun görsel karşılığı olarak da okunabilmektedir (Vellinga, Oliver, & Bridge, 2007).

Bu sembolik dil, yerel mimari üretim sürecine kimlik ve ruh yüklemektedir. Örneğin Güneydoğu Asya gibi kültürlerde ev, yalnızca fiziksel bir barınak olarak değil; ruhu, belleği ve canlılığı olan bir varlık olarak kabul görmektedir. Bu inanç, mimariyi insan ile doğa arasındaki sınırların silikleştiği bir alan haline getirir. Dolayısıyla inşa süreci, duvarların örülmesinden ya da çatıların kurulmasından ibaret bir teknik faaliyet değil, doğa güçleriyle, atalarla ve toplumsal bellekte yer etmiş simgesel düzenlerle kurulan bir iletişim biçimi, bir ritüeller bütünüdür. Bu canlılık; temin edilen ahşabın doğal niteliklerine gösterilen saygıdan, onun yerleştiriliş yönüne (ağacın kök tarafının aşağıya bakacak şekilde konumlandırılması gibi), ve hatta bu sürece eşlik eden tüm ritüellere kadar her aşamada yansımaktadır. Doğal büyüme ve süreklilik kavramlarını çağrıştıran bitkisel imgelem, mekânın zaman içinde olgunlaşan, yaşayan bir organizma gibi anlaşılmasına olanak tanımaktadır. Örneğin, evin tamamını ritüelistik olarak temsil eden bir ana direk seçimi, bu sembolik aktarımın örneğini oluşturmaktadır. (Şekil 3.13) Sembolizmler ve onlara eşlik eden inançlar, sözlü anlatılar ve kültürel pratikler yoluyla sonraki kuşaklara aktarılmaktadır. Tüm bu uygulamalar, mimarlıkta anlamın inşa sürecine yansıyan bütüncül bir bileşeni olduğunu vurgulamaktadır (Vellinga, Oliver, & Bridge, 2007).



Şekil 3.13 Ketou – Benin Antropomorfik Sütunlar (World Monuments Found, t.y.), (Rudofsky, 1964)

Mimarinin kültürel ve simgesel boyutta nasıl anlam yüklendiğini gösteren çarpıcı bir örneklerden biri, Tongkonan evleri, Endonezya'nın Sulawesi Adası'nda, Tana Toraja halkına özgü geleneksel konut tipolojileridir (Vellinga, Oliver, & Bridge, 2007). Genellikle yükseltilmiş kazıklar üzerine inşa edilmekte ve atalar kültü, toplumsal statü ve ritüel yaşamın mekânsal merkezi olarak da önemli bir rol üstlenmektedirler. Bu evler, karakteristik yukarı kıvrık çatı formlarıyla tanınmaktadır. Tongkonan, yalnızca bir konut değil, ataların ruhlarıyla bağlantının kurulduğu kutsal bir merkez, bir soyun devamlılığını ve statüsünü simgeleyen ritüel bir yapıdır. Çatılarının yukarıya doğru kıvrılan özgün biçimi, hem Toraja mitolojisinde gökyüzüyle kurulan bağı hem de ataların ruhlarına duyulan saygıyı simgelemektedir. (Şekil 3.14) Her Tongkonan evi, bir soyun tarihsel belleğini taşımakta ve bu belleğin mekân üzerinden yeniden üretildiği bir odak noktası olarak işlev görmektedir. Evlerin yerleşimi, ön cephenin ritüel etkinliklere, arka kısmın ise gündelik yaşama ayrılması gibi mekânsal yönelimler, Toraja toplumunda kutsal ile gündelik olanın ayrımını somutlaştırmaktadır. (Khokhar, t.y.) Ayrıca, ahşap paneller üzerine işlenen geometrik motifler ve boyalı simgeler, evin yalnızca yapısal değil, aynı zamanda anlamsal bir anlatı taşıyıcısı olduğunu işaret etmektedir. Tongkonan, bu yönleriyle yerel mimarinin ritüel pratikler ve kültürel anlatılar aracılığıyla nasıl simgesel bir değer kazandığını gösteren, aynı zamanda toplumsal yapıyı ve ilişkiler ağını açıklayan örneklerden biridir.



Şekil 3.14 Tongkonan Evleri -Endonezya (Wikipedia, t.y.)

Bu perspektiften bakıldığında yerel mimari, üzerinde uzlaşılmış anlamların durağan bir temsili olmaktan ziyade, toplumsal etkileşim ve kültürel pratikler yoluyla sürekli yeniden üretilen bir anlam ağı olarak karşımıza çıkmaktadır. Lefebvre'in yaşanan mekân (temsil mekânı) kavramı, Tuan'ın yer deneyimi ve Oliver'ın vurguladığı ritüel pratikler, yerel mimaride toplumsal mekânın inşasını anlamak için kültürel ve simgesel boyutun kuramsal çerçevesini oluşturmaktadır. Motiflerden yapısal unsurlara ve inşa ritüellerine kadar uzanan tüm bu unsurlar, mimarinin, bir topluluğun dünya görüşünü, değerlerini ve kolektif belleğini mekâna kodladığı sembolik bir sistem olduğunu vurgulamaktadır. Bu perspektif, mimariyi, kültürel kimliğin ve sürekliliğin hem bir taşıyıcısı hem de aktif bir üreticisi olarak konumlandırmaktadır.

4
TOPLUMSAL MEKÂNIN İNŞASI

> Uygun bir toplumsal mekân yaratmak (üretmek) ve bu mekânın içinde de yaratıcı toplumun hem kendini hem de toplumsal mekânı temsil ederek -onunla örtüşmese bile ve kendi mekânı onun hem mezarı hem de beşiği olsa bile- şekil bulması, bir günde gerçekleşecek şey değildir. Bu bir süreçtir.
>
> (Lefebvre, 2020)

Toplumsal mekânın inşası, onu çevreleyen fiziksel formlardan ziyade, toplumsal ilişkilerin, anlamların ve pratiklerin diyalektik bir süreç içinde sürekli olarak yeniden üretilmesi olarak karşılık bulmaktadır. Lefebvre, mekânın bu karmaşık üretim sürecini ele alırken, mekânın yaratıcı ve yıkıcı dinamikleri barındıran canlı bir oluşum olduğuna işaret etmektedir. Süreç, Lefebvre 'in mekân kuramında ortaya koyduğu dinamiklerden uyarlanarak, fiziksel, sosyal-kolektif ve kültürel-simgesel boyutlar etrafında işlemektedir. Mekân, bu anlamda, toplumsal ilişkilerin yalnızca içinde gerçekleştiği nötr bir arka plan değil; aynı zamanda bu ilişkileri kuran, dönüştüren ve yeniden üreten bir rol üstlenmektedir. Onun fiziksel boyutu, sosyal etkileşimler pratikleri yönlendirmekte, sosyal ve kolektif boyutu, aidiyet, dayanışma gibi dinamiklerle toplumsal dokuyu örmekte, kültürel ve simgesel boyutu ise, anlamın, belleğin ve kimliğin mekâna nasıl işlendiğini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, gündelik yaşam pratiklerinden ritüel davranışlara, kolektif belleğin mekânsal temsillerinden kültürel anlatıların simgesel örgüsüne kadar uzanan çok katmanlı bir üretim süreci olarak karşımıza çıkmaktadır. Kültürel anlatılar ve ritüeller ise, bu üçlü diyalektiğin içinde harmanlanarak mekânın hem anlam hem de deneyim boyutunu belirleyen; geçmişi şimdiyle buluşturarak geleceğe taşıyan ve mekânı sürekli kılan temel bileşenler hâline gelmektedir.

Bu üçlü diyalektik çerçevesi, dünyanın farklı coğrafyalarındaki somut uygulamalar aracılığıyla somutluk kazanmaktadır. Mali'deki Djenné Camisi'nin Crépissage ritüeli ve Japonya'daki Ise Shrine Tapınağı'nın Shikinen Sengū ritüeli, toplumsal mekânın sürekli yeniden üretiminin ve bu süreçte kültürel anlatıların ve ritüellerin merkezi rolünün önemli birer örneğini oluşturmaktadırlar. Bu seçim, mekânın yeniden üretim sürecinin, birbirinden tamamen farklı iki kültürel, dini ve coğrafi bağlamda bile benzer dinamiklerle işlediğini göstermeyi amaçlamaktadır. İki örnek de tamamlanmış bir nesne olmaktan ziyade mekânın sürekli bir oluş halinde olduğu fikrini somutlarken, bu sürece dair farklı vurgular sunmaktadır. Ise Shrine'da tapınağın her yirmi yılda bir yeniden inşa edilmesi, kutsal düzenin zamansal sürekliliğini koruyarak toplumsal kimliği yeniden üretirken; Djenné 'deki yıllık sıvama ritüeli, kolektif emeğin toplumsal dayanışmayı mekânsal biçimde yeniden kurduğu bir eyleme dönüşmektedir. Böylece her iki pratik de mekânın yalnızca temsil edilen değil, toplumsal olarak yaşanan ve yeniden inşa edilen bir süreç olduğunu somut biçimde görünür kılmaktadır.

Bölüm kapsamında ele alınan örneklerden ilki olan Djenné Camii, kerpiç mimarisinin seçkin bir örneğini teşkil etmektedir. Aynı zamanda, fiziksel varlığının ötesine uzanan derin bir sosyo-kültürel öneme sahiptir. Her yıl düzenlenen Crépissage ritüeli ise, bu önemin somutlaştığı ana eylem olarak karşılık bulmaktadır. Ritüel, kerpiç malzemenin doğası gereği zorunlu olan yıllık bakımı, toplumsal açıdan anlam yüklü bir pratiğe dönüştürerek, mekânın kolektif emek ve dayanışmayla nasıl yeniden inşa edildiğini göstermektedir. Bu inşa süreci, toplumsal mekânın üretimine dair üç temel boyutun *(fiziksel, sosyal ve kolektif, kültürel ve simgesel)* birbiriyle iç içe geçtiği ve eşzamanlı olarak işlediği bir düzlem oluşturmaktadır. Fiziksel boyutta, cami her yıl yenilenen sıva aracılığıyla malzeme ve çevre arasındaki ilişkiyi canlı tutan bir organizma gibi kendini yeniden üretmektedir. Sosyal ve kolektif boyutta, tüm topluluğu bir araya getirerek ortak emek, dayanışma ve aidiyet duygusunu mekâna işlemekte ve bu yönüyle topluluk içi ilişkilerin görünür hâle geldiği bir eylem alanına dönüşmektedir. Kültürel ve simgesel boyutta ise, ritüel her yıl yinelenen bir tören olmaktan öte, topluluğun belleğini tazeleyen, geçmişle bugün arasında anlam köprüleri kuran bir yeniden doğuş pratiği olarak karşılık bulmaktadır.

Djenné'nin bu süreklilik içindeki dönüşüm pratiğinin yanı sıra, bölüm kapsamında ele alınan ikinci örnek olan Ise Tapınağı'nda ise daha radikal bir biçimde, yapının maddi varlığının periyodik olarak yer değiştirmesi ve yeniden inşası yoluyla karşımıza çıkmaktadır. Yaklaşık 1300 yıldır, her 20 yılda bir tekrarlanan Shikinen Sengu ritüeli, mekânsal özün sabit bir konumdan ziyade, nesiller boyu aktarılan bir sosyal pratikte ve ritüel döngüde nasıl barındırdığını göstermektedir. Bu süreç, fiziksel boyutta, tapınağın bitişik kutsal arazide birebir kopyasının inşası ve kutsal ruhun gece yapılan gizemli bir törenle yeni bedene taşınmasıyla tezahür etmektedir. Bu radikal yenileme, çürümeye karşı hassas olan arkaik bir mimari stilin ve kadim ahşap işçiliği tekniklerinin korunmasını sağlamaktadır. Sosyal ve kolektif boyutta, sürecin merkezinde bilginin aktarımı yer almaktadır. Baş marangozun en önemli görevi, inşa bilgisini ve el becerisini sözlü gelenekle bir sonraki nesle aktarmaktadır. Böylece inşa, yalnızca fiziksel bir eylem değil, toplumsal bir miras aktarım mekânizmasına dönüşmektedir. Kültürel ve simgesel boyutta ise ritüel, Şinto inancının saflık, ölüm ve yeniden doğuş ideallerini mimari aracılığıyla somutlaştırmaktadır. Otuzu aşkın Şinto ayini, sıradan inşaat eylemlerini aşkın bir deneyime dönüştürmekte ve tapınak Japon kültürel kimliğinin, imparatorluk soyunun ve kolektif aidiyetin sürekli canlı tutulan bir simgesi haline gelmektedir. Ise Tapınağında mekân, bu üç boyutun kesişiminde, sabit bir nesne olarak değil, ritüelle sürekli yenilenen bir oluş hali olarak var olmaktadır.

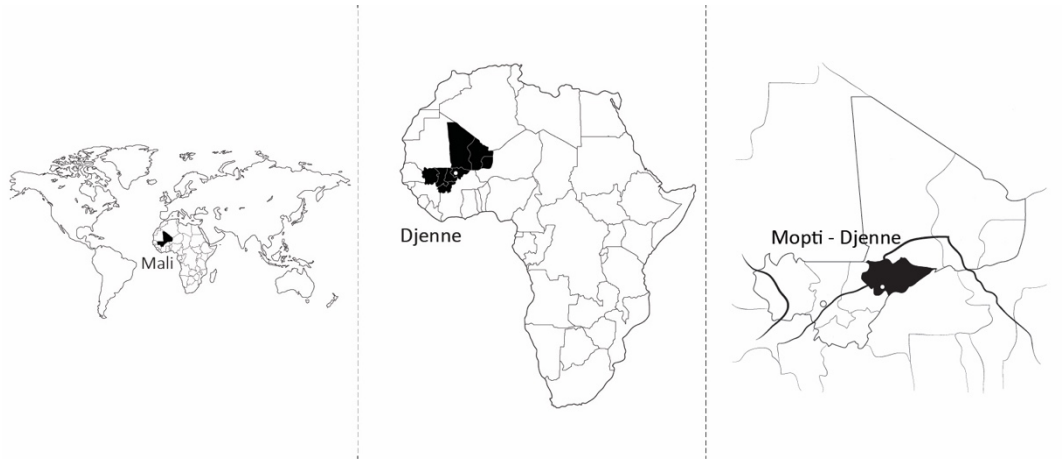
Bu iki örnek, toplumsal mekânın, onu çevreleyen fiziksel formlardan daha kalıcı olduğunu göstermektedir. Djenné Camii'nin kerpicinin ve Ise Tapınağı'nın ahşabının ötesinde, asıl süreklilik arz eden, bu mekânları anlamlı kılan ve sürekli yeniden üreten kolektif hafıza, paylaşılan pratikler ve simgesel değerler sistemidir. Bu pratikler, Lefebvre ‘in işaret ettiği gibi, mekânı hem bir beşik (yeniden doğuş, süreklilik) hem de bir mezar (eskinin yıkılışı, maddi varlığın geçiciliği) haline getirmektedir.

4.1 Crépissage / Mali

"Eğer Tunç Şehir'e giden yolu bilmiyorsan, atlının elini ov. Dönecek, duracak ve hangi yönde durursa dursun sen korkusuzca ve zahmetsizce oradan ilerle, çünkü o yol seni Tunç Şehir'e götürecektir."

(English, 2018)

Mali, Afrika kıtasının yedinci büyük ülkesidir. Denize kıyısı olmayan bu ülke; kuzeyde Cezayir, batıda Moritanya ve Senegal, güneybatıda Gine, güneyde Fildişi Sahili, güneydoğuda Burkina Faso ve doğuda Nijer ile komşu olup, başkenti Bamako'dur (Kavas, 2003). Bu coğrafya içinde yer alan Djenné, tarih boyunca Sahra-altı Afrika'nın önemli ticaret ve kültür merkezlerinden biri olarak öne çıkmışır. Birçok efsane ve masala konu olmuş Mali'nin önemli şehirlerinden biri olan Djenné, Nijer Nehri'nin ovası ile Bani Nehri'nin birleştiği noktada yer almaktadır. Tarihi kent, nehirlerden beslenen verimli topraklar üzerinde kuruludur ve bu stratejik konumu sayesinde başkent Bamako ile Mopti, Ségou ve Gao gibi diğer önemli şehirlerle suyolu ve kara yolu bağlantısı kurmaktadır. Bu suyolu ağı, develerle gelen kuzeyli tüccarlarla, kanolarla mal taşıyan güneyli halklar için doğal bir buluşma noktası yaratmıştır. Bu sayede Djenné, yalnızca bir ticaret merkezi olmakla kalmamış, aynı zamanda fikirlerin, kültürlerin ve inançların harmanlandığı bir entelektüel merkez haline gelmiştir. Bu derin tarihsel arka plan içinde şekillenen Djenné, 13. yüzyıldan itibaren Sahra ötesi ticaret ağlarının bir düğüm noktası haline gelmiş; altın ve tuz ticaretinin yanı sıra fikirlerin, sanatın ve İslam inancının da kesiştiği kozmopolit bir merkeze dönüşmüştür. Bu zengin tarihi, dini, kültürel ve arkeolojik önemi nedeniyle, Djenné kasabası, 1988 yılında UNESCO Dünya Mirası Listesine dahil edilmiştir (UNESCO, t.y.). Bu dönemde şekillenen kent dokusu, geniş avlulu konut tipleri, kerpiç duvarlar ile hem iklimsel koşullara uyum sağlamış hem de toplumsal yaşamın biçimini yansıtmıştır. Aynı zamanda, toplumsal dayanışmanın iç içe geçtiği yerel bir yaşam biçimi olarak ortaya çıkmakta ve topluluğun mekânsal pratiklerini belirleyen temel bir çerçeve sunmaktadır.



Şekil 4.1 Djenné'nin Küresel, Kıtasal ve Bölgesel Konumu (Uçar, 2025)

Djenné kentsel yerleşimi, Djenné-Djenno, Hambarketolo, Kaniana ve Tonomba gibi önemli arkeolojik alanları da bünyesinde barındırmaktadır. Bu arkeolojik miras, Djenné'nin M.Ö. 3. yüzyıla kadar uzanan karmaşık bir tarihsel ve kültürel katmanlaşmaya sahip olduğunu kanıtlamakta ve bölgenin sadece Orta Çağ'daki değil, aynı zamanda antik dönemlerde de önemli bir yerleşim merkezi olduğunu göstermektedir. Özellikle Djenné-Djenno'nun buluntuları, bölgedeki erken tarım, demir işleme teknolojisi ve gelişkin sosyal organizasyon hakkında kritik bilgiler sunmaktadır (UNESCO, t.y.). Bu süreçte, yalnızca mal değişiminin değil, aynı zamanda fikirlerin, kültürlerin ve inanç sistemlerinin de kesiştiği bir entelektüel merkez işlevi görmüştür. Djenné'nin bu kozmopolit kimliği, mimarisine de yansımış; yerel Sudano-Sahel yapı gelenekleri ile İslami mimari unsurların benzersiz bir sentezine zemin hazırlamıştır. Bu sentez, yalnızca biçimsel bir etkileşim değil, kentin çevresiyle kurduğu derin, simbiyotik ve sürdürülebilir ilişkinin mekânsal bir ifadesi olarak da somutlaşmıştır. Dolayısıyla Djenné'nin kerpiç mimarisi, Mali'nin Nijer Deltası bölgesinde yer alan bu antik çamur kentinin yalnızca bir yapı tekniği değil, aynı zamanda çevresel duyarlılıkla biçimlenen bir toplumsal üretim biçimi olarak kabul edilmektedir. Bu üretim anlayışı, toprağın, suyun ve güneşin doğal döngülerine duyarlı bir inşa kültürünü temsil etmekte; aynı zamanda Batı Afrika'nın geniş coğrafyasına yayılan kerpiç yapı geleneğinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Djenné, tarihsel olarak hem ticaret yollarının hem de İslami bilginin kesişiminde yer almış, bu konumu sayesinde mimari dilinde hem yerel hem de kozmopolit unsurları bir araya getirmiştir.

Şehir, büyük ölçüde Sudano-Sahel mimarisi olarak bilinen yerel bir üsluba uygun biçimde inşa edilmiştir. **(**Şekil 4.2**)** Üslup, toprağın biçimlendirici gücüne dayanan anıtsal bir mimariyi tanımlamakta ve Mali'de (özellikle Mopti, Timbuktu ve Gao gibi şehirlerde) hem camilerde hem de sivil yapılarda yoğun biçimde görülmektedir (Khalid, 2023). Söz konusu üslup, Batı Afrika'da ortaya çıkmış olup ham topraktan (çamur-kil) inşa edilen kentsel mimariyi temsil etmektedir. Çoğunlukla Mali ile özdeşleşmiş olsa da iklimsel ve kültürel benzerlikler taşıyan Gana'nın kuzeyi ve kuzey Nijerya gibi komşu bölgelerde de benzer form ve tekniklerle yaygın biçimde gözlemlenmektedir. Bu mimari dil, yüzyıllar boyunca çevresel koşulların ve toplumsal alışkanlıkların etkisiyle evrilmiş, bölgenin farklı kentlerinde ortak bir yapım mantığı ve görsel düzen oluşturmuştur. Djenné'nin bu sürekliliği, coğrafi konumu ve tarih boyunca üstlendiği ticari rol sayesinde güçlenmiştir; kentin mekânsal örgütlenmesi, ekonomik canlılığı ve çevresel döngülerle kurduğu ilişkiyle biçimlenmiştir.

> Jenne, Müslümanların büyük pazarlarından biridir. Taghaza madeninden tuz ticareti yapanlar, Bitu madeninden altın ticareti yapanlarla burada buluşur. ... Bu mübarek Jenne şehri, kervanların Timbuktu'ya kuzeyden, güneyden, doğudan ve batıdan gelmesinin sebebidir. Jenne, Timbuktu'nun güneyinde ve batısında, iki nehrin ötesinde yer alır. Nehir taştığında Jenne bir adaya dönüşür, ancak taşkın çekildiğinde su ondan çok uzaktadır. Ağustos ayında suyla çevrelenmeye başlar ve şubat ayında su tekrar çekilir. (Hunwick, 1999)



Şekil 4.2 Sudano-Sahel Mimarisi (Fortier, 1906)

Bu anlatım, Djenné'nin tarih boyunca yalnızca ticaret yollarının kesişiminde yer alan bir ekonomik merkez değil, aynı zamanda coğrafi konumu ve mevsimsel taşkınlara bağlı ekolojik döngüleriyle biçimlenen özgün bir yerleşim morfolojisine sahip olduğunu göstermektedir. Bu durum, kentin mekânsal örgütlenmesinin doğal çevreyle kurduğu simbiyotik ilişkiyi ve Sudano-Sahel mimarisinin biçimsel sürekliliğini anlamak açısından belirleyici bir çerçeve sunmaktadır. Yüzyıllar boyunca geliştirilen bu teknikler, bölgenin farklı kentlerinde ortak bir dil oluşturmuştur. Bunun yanı sıra kalın kerpiç duvarlar, ahşap destek kirişleri ve ritmik cephe düzenleriyle tanımlanan özgün bir mimari kimliğin temelini atmıştır. Bu öğeler, bir yandan gündüzleri yakıcı güneşten korunmayı, geceleri ise ısının depolanmasını sağlamakta; diğer yandan mekânın iç-dış ilişkisini sürekli kılan bir kabuk üretmektedir. Djenné mimarisinde görülen yükselen minareler ve cephelerden uzanan ahşap çıkmalar (toronlar), yapısal işlevlerinin ötesinde, iklimsel uyum ve yerel estetik anlayışın sürekliliğini yansıtan karakteristik unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Sudano-Sahel mimarisinde, bölgenin yerel malzemelerine ve kültürel geleneklerine büyük önem verilmektedir. Kullanılan malzemeler, kil ve suyu içeren dövülmüş toprak karışımından oluşmakta ve bu karışım sıvalar, harçlar ve tuğlalar için kullanılmaktadır. Ayrıca, kerpiç tuğlaları güçlendirmek amacıyla saman ve pirinç kabukları gibi yerel kaynaklardan elde edilen malzemeler de yapıya dahil edilmektedir. (Khalid, 2023) Dolayısıyla bu dil, yalnızca malzeme ve formlarla sınırlı kalmayıp, yapıların iklimle kurduğu diyalogdan, toplumsal hafızayı inşa etme biçimine kadar uzanan kültürel sürekliliği işaret etmektedir.

> Jenné kasabasının çevresi yaklaşık iki buçuk mildir; etrafı, yaklaşık üç metre yüksekliğinde ve on dört inç kalınlığında, çok kötü inşa edilmiş bir toprak duvarla çevrilidir. Birkaç kapısı vardır, ancak hepsi küçüktür. Evler güneşte kurutulmuş tuğlalardan inşa edilmiştir. Jenné adasının kumu, bir miktar kil ile karıştırılarak, yeterince sağlam, yuvarlak biçimli tuğlalar yapmak için kullanılır. Evler, Avrupa köylerindeki evler kadar büyüktür. Büyük bir kısmı tek katlıdır... Hepsi teraslıdır, dışarıdan penceresi yoktur ve daireler, iç avlu dışında hava almaz. Sıradan boyutlardaki tek giriş, oldukça kalın ve görünüşte testereyle kesilmiş ahşap kalaslardan yapılmış bir kapıyla kapatılmıştır. Kapı içeriden çift demir zincirle, dışarıdan ise kırsalda yapılmış ahşap bir kilitle kilitlenmiştir. Ancak bazılarının demir kilitleri vardır. Dairelerin hepsi uzun ve dardır. Duvarlar, özellikle dış duvarlar, kireç içermediği için kumla iyice sıvanmıştır. Her evde terasa çıkan bir merdiven vardır; ancak baca yoktur ve dolayısıyla köleler açık havada yemek pişirirler. (Caillié, 1830)

Caillié'nin 19. yüzyıldaki gözlemleri, Djenné'nin mekânsal örgütlenmesinin uzun bir tarihsel süreklilik içinde korunduğunu ortaya koymaktadır. Bu süreklilik, salt bir fiziksel dirençten ziyade, toplumsal yaşamın düzeniyle çevresel koşullar arasında kurulmuş olan köklü ve simbiyotik bir diyaloğun mekânsal tezahürü olarak karşılık bulmaktadır. Nitekim Caillié'nin betimlediği dışa kapalı ev tipolojisi, avlu etrafında kurgulanan plan şemaları ve kalın kerpiç duvarlar, Hunwick'in aktardığı mevsimsel taşkın döngüleriyle birlikte okunduğunda, kentin doğayla kurduğu ilişkinin ne denli karmaşık ve örgütlü olduğunu göstermektedir. Burada söz konusu olan şey, yalnızca iklimsel koşullara verilen tepkisel bir yanıt değil; çevresel, toplumsal ve kültürel unsurların birbirini beslediği bir denge sistemidir. İşte bu stratejinin somut bir tezahürü olan içe dönük düzen, kamusal sokak dokusundan özel aile hayatına doğru kademeli bir geçiş sunmaktadır. Bu bütüncül stratejinin en görünür yansıması, Djenné konutlarının içe dönük mekânsal kurgusunda somutlaşmaktadır. Kamusal sokak dokusundan özel yaşam alanına doğru ilerleyen kademeli geçiş hem fiziksel hem de sembolik bir düzen oluşturmaktadır. Evlerin dışa kapalı cepheleri, güneşin yakıcılığından korumanın ötesinde, toplumsal ilişkilerin sınırlarını belirleyen kültürel göstergelerdir. Buna karşılık, avlular ışık ve hava akışını sağlayan bir boşluk olmanın ötesinde gündelik yaşamın ritmini, aile içi ilişkilerin hiyerarşisini ve ritüellerin sürekliliğini düzenleyen bir çekirdek mekân işlevi görmektedir. Bu yerleşim anlayışı, bireysel tercihten çok kolektif bilginin ürünü olarak şekillenmiştir. Kent dokusundaki biçimsel tutarlılık, malzeme seçiminden yapım tekniklerine, oranlardan süsleme anlayışına kadar her düzeyde ortak bir üretim bilincine işaret etmektedir. Bu bağlamda kerpiç, yalnızca bir inşa malzemesi olmanın ötesinde, toprakla kurulan kadim bir bağın ve sürdürülebilir bir varoluş bilinci olarak yer edinmektedir. Dolayısıyla Djenné'nin mekânsal örgütü, yalnızca rasyonel mühendislik çözümlerinin değil, kolektif kimliğin, inanç sistemlerinin ve toplumsal aidiyetin de taşıyıcısı hâline gelmiştir. Bu kültürel süreklilik, kendini en ikonik biçimde kentin silüetine hâkim olan yapılarda ifade etmektedir. Bu sürekliliği mümkün kılan temel unsur ise, mimari üretimi yalnızca teknik bir faaliyet olarak değil, toplumsal bir sorumluluk, dini bir görev ve ritüel bir eylem biçimi olarak sürdüren anlayış oluşturmaktadır.

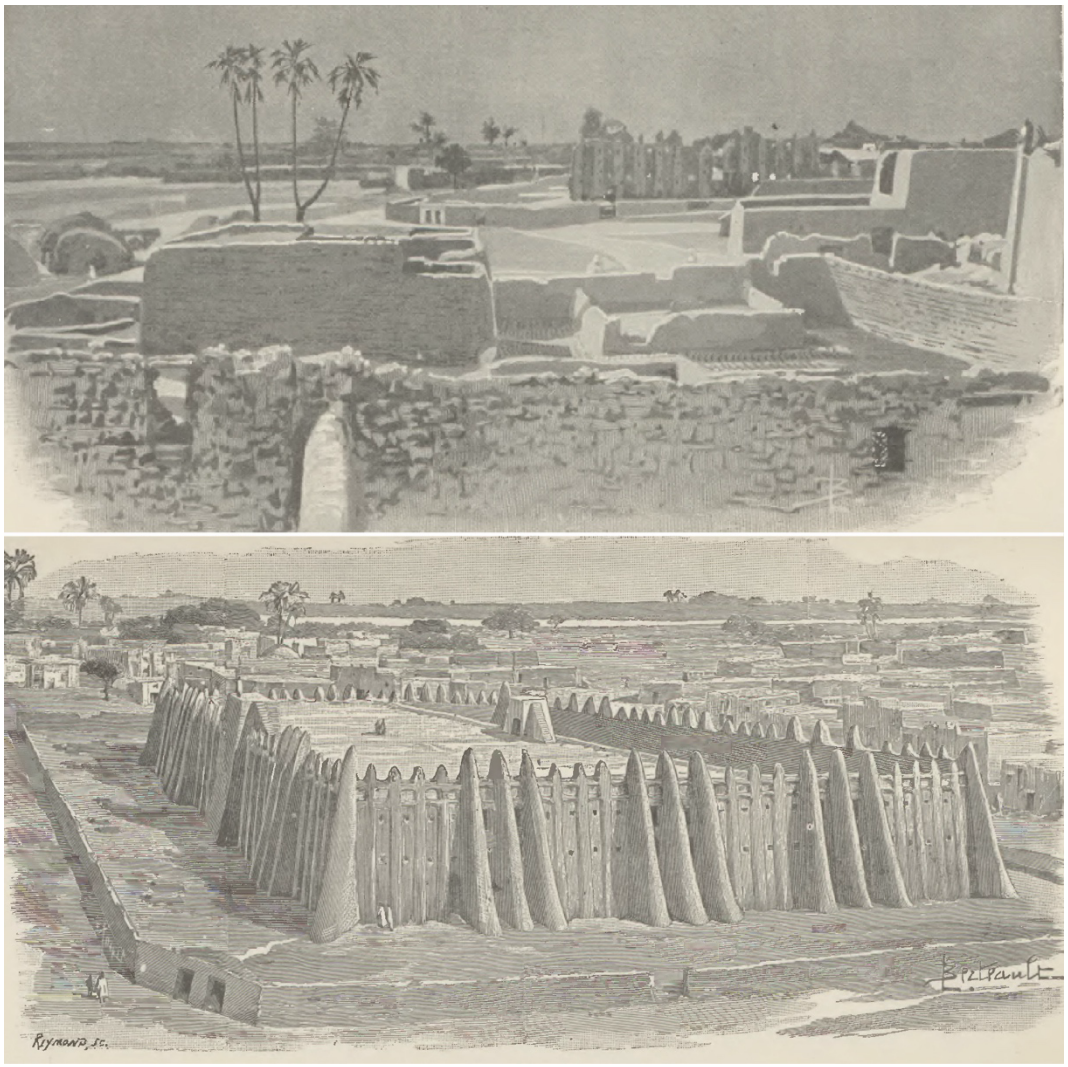
Djenné'de mimari üretimin arkasında, yüzyıllardır kentin inşa bilgisini, malzeme geleneğini ve toplumsal dayanışma kültürünü taşıyan *barey ton* adı verilen geleneksel usta topluluğu yer almaktadır. Mandé dilinde *ton* bir birlik veya cemiyet anlamına gelmekte olup, *barey ton* duvar ustalarının lonca benzeri bir örgütlenmesini ifade etmektedir. Bu topluluk, yalnızca teknik ustalığın değil, aynı zamanda toplumsal sorumluluğun, dini bilincin ve ahlaki değerlerin de aktarıldığı bir rol oynamaktadır. Barey ton üyeleri, bilgiyi kuşaktan kuşağa aktarmak için tamamen uygulamaya dayalı, deneyim odaklı ve ustadan çırağa ilerleyen bir eğitim sistemi sürdürmektedir. Bu süreçte birliğin başında, tam olarak baş duvarcı anlamına gelen *barey bumo* bulunmakta ve yerel bilgi *(bey-bibi)* ile İslami bilgi *(bey-koray)* sürekli etkileşim hâlindedir. Bu etkileşim, mesleki bilginin yalnızca aktarılan bir teknik beceri değil, aynı zamanda bedensel bir deneyim ve toplumsal bir bilinç biçimi olarak içselleştirildiğini göstermektedir. Nitekim *"Bir ustanın bilgisi, onun eylemleriyle bedenleşmiş durumdadır; dolayısıyla bilgi içselleştirilmiş, bireysel olarak taşınan bir nitelik kazanır. Bey-bibi ve bey-koray gibi gizli bilgiler gibi, mesleki bilgi de dikkatle yönetilmeli ve seçici biçimde açıklanmalıdır."* (Marchand, 2009) İnşaat faaliyetleri tipik olarak mimarların veya mühendislerin müdahalesi olmaksızın gerçekleştirilmekte ve temellerden son katlara kadar tüm inşaat aşamaları yalnızca duvarcılar tarafından yürütülmektedir. Dolayısıyla barey ton üyeleri, inşa edilmiş çevre üzerinde yalnızca teknik bir otorite değil, aynı zamanda toplumsal bir düzen kurucu rol de üstlenmektedir. Bu otoritenin kalıcılığı, ustalığın kuşaktan kuşağa aktarılmasına dayanmaktadır. Bu mesleki geleneğin sürekliliği, genç erkeklere karmaşık beceriler kazandıran *dyente idye* adı verilen çıraklık sistemiyle sağlanmaktadır. Her yeni usta, yalnızca el becerisi değil, aynı zamanda inşa eyleminin ahlaki ve ruhsal boyutunu da içselleştirerek mesleğin etik kodlarını sürdürmektedir. Böylece mimari üretim, bireysel yetkinliğin ötesinde, kuşaklar boyunca aktarılan ortak bir bilgi ve değerler bütününe dönüşmektedir. Bu kolektif bilgi birikimi, Djenné'nin mimari kimliğini biçimlendiren temel unsurlardan biri olmaktadır. Yüzyıllar boyunca bedenleşen bu bilgi, sonunda kentin toplumsal belleğinde anıtsal bir form kazanmış; taş, çamur ve ritüel içinde somutlaşmaktadır. İşte bu bağlamda Djenné, sadece dini bir yapı olmanın ötesinde, kentin kimliğinin somut bir ifadesi olarak öne çıkmaktadır.

Djenné Camii, Bani Nehri'nin kıyısında, bu tarihî kentin merkezinde konumlanmakta ve kerpiç mimarinin en seçkin örneklerinden birini temsil etmektedir. Caminin kökenleri, 11. yüzyılda (yaklaşık M.S. 1050) İslam'ı benimseyen 26. Djenné kralı Koumbourou'nun, Müslüman bir bilge İsmaila'nın tavsiyesi üzerine sarayını bir camiye dönüştürmesine dayanmaktadır. Koumbourou, Müslüman olduktan sonra eski sarayını yıktırarak yerine bir cami inşa ettirmiş; yapının tamamlanmasının ardından caminin çevresini surlarla çevirmiştir. (Dubois, 1896) Bu tarihsel anlatı, Djenné Camii'nin yalnızca bir ibadet mekânı değil, aynı zamanda bölgenin İslamlaşma sürecinin ve yerel iktidar yapısının mekânsal temsili olduğunu göstermektedir. Bu ilk yapı, zamanla kentin dini, sosyal ve ticari hayatının merkezi haline gelmiş, ancak tarihsel süreçte bakımsızlık ve siyasi istikrarsızlıklar nedeniyle iki kez yeniden inşa edilmiştir. Günümüzde ayakta olan ve dünyanın en büyük kerpiç yapısı unvanını taşıyan cami, 1907'de tamamlanan üçüncü inşanın ürünüdür. 13. yüzyıldan kalma özgün yapının izleri üzerine yeniden inşa edilen cami, yalnızca ibadet mekânı değil, aynı zamanda kentin toplumsal belleğini, ekonomik örgütlenmesini ve kolektif emeğini görünür kılan bir merkezdir (Khalid, 2023). Yüksekliği, ritmik biçimde yükselen minareleri ve kerpiç yüzeylerin organik dokusu hem doğayla kurulan uyumun hem de toplumsal dayanışmanın mimari bir ifadesi olarak okunabilmektedir. Djenné Camii, biçimsel sadeliği içinde barındırdığı anlam katmanlarıyla, toplumsal mekânın üretimini gözlemlenebilen örneklerden biri olarak ön plana çıkmaktadır.



Şekil 4.3 Djenné Ulu Cami (Fortier, 1906)

Djenné Ulu Camii'nin yeniden inşa edilmeden önceki orijinal haline dair değerli tarihsel kayıtlardan bazıları, 1827 yılında kente ulaşan Fransız kâşif René Caillié'nin eserinde bulunmaktadır. Caillié, anıtın yıkımından önce yapıyı doğrudan gözlemleyip ayrıntılı biçimde belgeleyebilen az sayıdaki gezginden biridir. Seyahatnamesinde aktardığı üzere, yapı o dönemde dahi ciddi bir bakımsızlık içinde bulunmakta ve strüktürel bütünlüğünü büyük ölçüde yitirmiş durumdaydı. *"Sahra ile güneydeki nemli savanlar arasındaki geçiş bölgesi olan Sahel'de, Ulu Camii gibi kerpiç ve çamur binaları periyodik ve genellikle yıllık olarak yeniden sıva gerektirir. Yeniden sıvalama gerçekleşmezse, yapıların dış cepheleri yağmur mevsiminde erir."* (Caillié, Journal d'un voyage à Temboctou et à Jenné dans l'Afrique Centrale, 1830) Bu gözlem, Sudano-Sahel mimarisinin ekolojik temelini oluşturan hassas dengeyi açık biçimde ortaya koymaktadır. Sahra Çölü ile güneydeki nemli savanlar arasında bir geçiş bölgesi oluşturan Sahel iklim kuşağında, Djenné Ulu Camii gibi kerpiç ve çamur yapılar, yağmur, rüzgâr ve güneşin aşındırıcı etkilerine karşı düzenli bakım gerektirir. Bu bakım, yalnızca estetik bir yenileme değil, aynı zamanda yapının fiziksel varlığını sürdürmesinin zorunlu bir koşuludur. Caillié'nin seyahatnamesindeki betimlemelerden, caminin o dönemde birkaç yıldır yeniden sıvanmadığı ve bu süre boyunca ardışık yağmur mevsimlerinin etkisiyle dış yüzeydeki koruyucu sıvanın büyük ölçüde aşındığı, böylece alttaki ham kerpiç örgünün savunmasız biçimde açığa çıktığı anlaşılmaktadır (Dubois, 1896). Caillié'nin ziyaretinden yaklaşık altmış yıl sonra, kenti gezen bir başka Fransız gezgin olan Félix Dubois, 1896 yılında yayımladığı eserinde, Ulu Cami'nin yıkımdan sonraki durumunu ayrıntılı biçimde betimlemiş ve çizimlerle belgeleyerek Batı Afrika kerpiç mimarisine ilişkin erken dönem görsel kaynaklardan birini sunmuştur. Dubois, yalnızca mevcut kalıntıları gözlemlemekle kalmamış, aynı zamanda yapıdan geriye kalan izleri ve yerel anlatıları temel alarak caminin olası özgün hâline dair bir rekonstrüksiyon çizimi de hazırlamıştır. (Şekil 4.4) Dubois'in gözlemleri, Caillié'nin aktardığı sürecin sonraki aşamasını tamamlar niteliktedir. Onun döneminde yapı neredeyse tamamen harap olmuş, yalnızca birkaç duvar kalıntısı ayakta kalmıştır. İki anlatı birlikte değerlendirildiğinde, kerpiç mimarinin sürekliliğinin çevresel döngülere, kolektif emeğe bağımlı olduğu anlaşılmaktadır.



Şekil 4.4 Djenné Ulu Camii / Yıkım Sonrası Görünüm (üstte), Djenné Ulu Camii / Yıkım Öncesi Rekonstrüksiyon (altta) (Dubois, 1896)

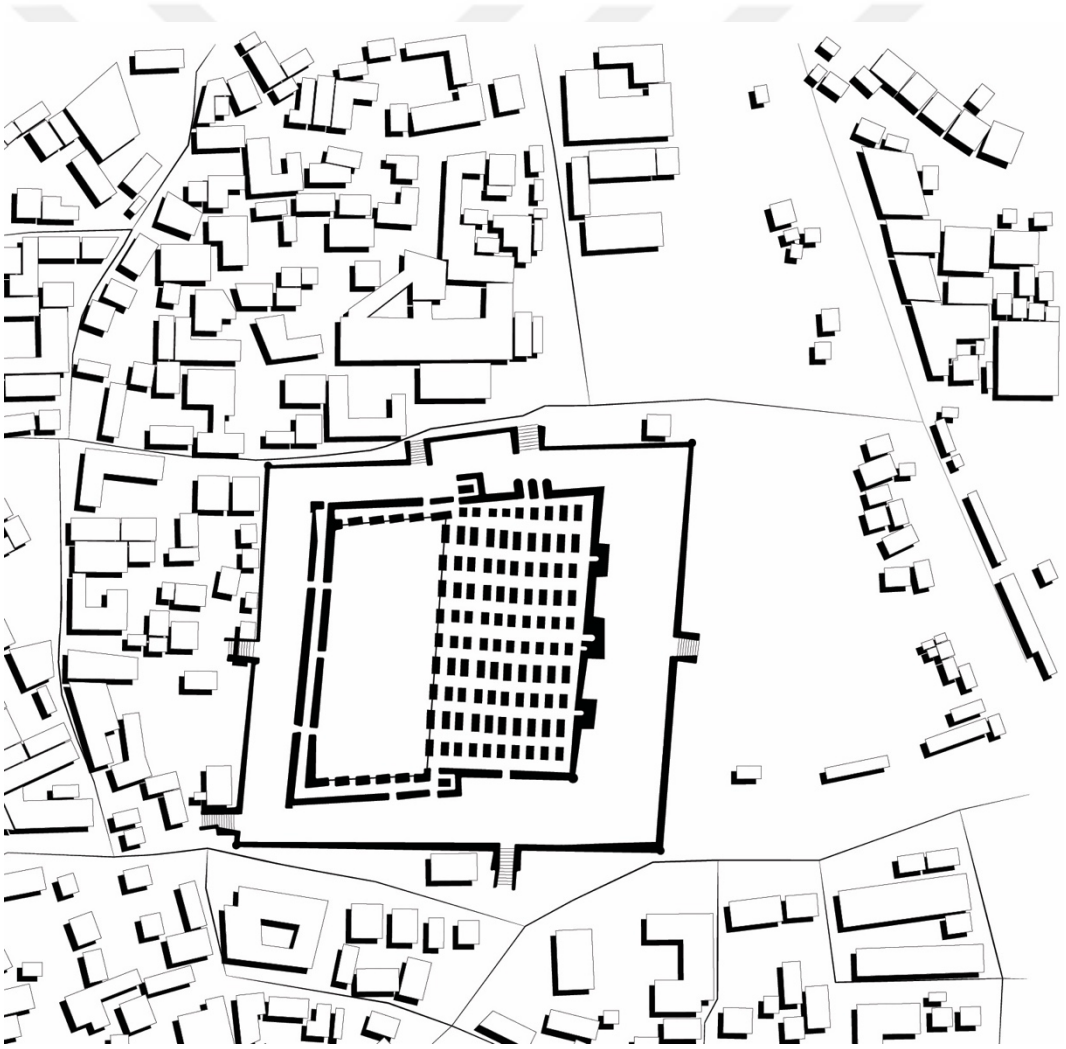
1907 yılında yerel usta Ismaila Traoré önderliğinde tamamlanan mevcut Djenné Ulu Camii, 19. yüzyılda yıkılan yapının ardından inşa edilen üçüncü versiyondur ve bölgenin mimari sürekliliğini yansıtmaktadır. Bu yeniden inşa, yalnızca kaybolmuş bir yapının fiziksel olarak canlandırılması değil, aynı zamanda yüzyıllar boyunca süregelen yerel inşa kültürünün ve topluluk temelli üretim pratiğinin modern dönemde yeniden vücut bulması anlamına gelmektedir. Traoré'nin önderliğinde yürütülen inşa sürecinde, çevresel koşullara duyarlı yerel bilgi birikimi, kolektif emek ve dinsel motivasyon iç içe geçmiştir. 20. yüzyılın başında tamamlanan bu yapı, günümüzde dünyanın en büyük kerpiç camisi olmasının ötesinde, mimari biçimiyle toplumsal dayanışmayı somutlaştıran bir simge niteliği taşımaktadır.

Yapının biçimsel karakteri, işlevsel gerekliliklerle kültürel sembollerin iç içe geçtiği özgün bir dengeyi yansıtmaktadır. Kalın kerpiç duvarlar, dar açıklıklar, düz çatılar ve ritmik payandalar, Sahel coğrafyasının iklim koşullarına doğrudan yanıt veren bir mimari dili oluşturmaktadır. Aynı zamanda bu kütlesel sadelik, yapıya hem anıtsal bir görünüm hem de toplumsal düzenin ritmini çağrıştıran bir bütünlük kazandırmaktadır. Geleneksel kubbeli cami anlayışından belirgin biçimde ayrılan yapı, düz çatısı, masif kerpiç duvarları ve ritmik payanda sistemiyle bu coğrafyanın iklimsel koşullarına doğrudan yanıt vermektedir. Sudano-Sahel üslubuna özgü bu biçimlenme, kalıcılığı taşta değil, toprağın sürekli yenilenen döngüsünde arayan bir mimari düşüncenin ürünüdür. Cami, kil, saman, pirinç kabuğu ve su karışımından oluşturulan çamur tuğlalarla *(adobe)* inşa edilmiştir. Dolayısıyla bu malzeme hem yerel üretim bilgisinin sürdürülebilirliğini sağlar hem de yapıya termal denge kazandırmaktadır. Yapının zemin planı bir kaide *(plinth)* üzerine oturmakta ve çevresindeki terasa bağlanan altı merdivenle erişilmektedir. Kaide, hem taşkın dönemlerinde koruyucu bir platform işlevi görmekte hem de Cuma namazları gibi toplu ibadetlerde ek kullanım alanı sunmaktadır. Plan şeması, bir avlu etrafında örgütlenen geniş bir hipostil ibadet salonuna dayanmaktadır. Yaklaşık 50 metre uzunluğunda, 26 metre genişliğinde ve 12 metre yüksekliğinde olan bu salon, 90 masif sütun tarafından taşınmaktadır (Khalid, 2023). On sıra hâlinde dizilmiş sütunlar, doğu-batı ve kuzey-güney yönlerinde mekâna ritmik bir derinlik algısı kazandırmaktadır.

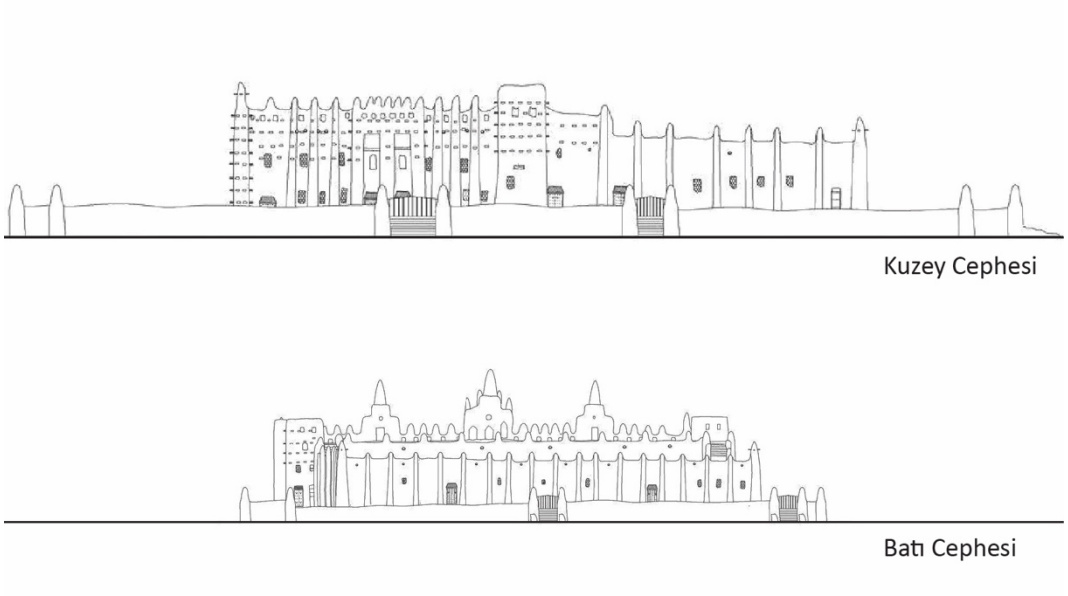


Şekil 4.5 Djenné Ulu Camii'nin Genel Görünümü (Chiocchio, 2001)

Sütunlar arasındaki dar koridorlar, ibadet edenler için bireysel tefekkür alanları oluştururken, genel mekânsal düzen cemaatin bir aradalığını güçlendirmektedir. Kıble duvarının merkezinde yer alan mihrap, mekânın yönelimini belirleyen en temel simgesel odak noktası olarak rol almaktadır. Batı yönündeki koridorlarda ise kadınlar için ayrılmış ibadet alanları yer almakta ve bu mekânlar hem mahremiyetin sınırlarını belirler hem de kadınların kamusal-dini yaşama katılımını desteklemektedir. Aydınlatma ve havalandırma sistemi ise yapının pasif enerji dengesini sağlayan bir başka önemli bileşenlerinden biridir. Düz teras çatısında yer alan küçük dairesel açıklıklar *(oculi)*, çıkarılabilir toprak kapaklarla korunmaktadır. Aynı zamanda kuzey-güney yönlü pencere açıklıkları ve batı duvarındaki kemerli kapılar hem doğal ışık hem de hava dolaşımını desteklemektedir.



Şekil 4.6 Djenné Ulu Camii'nin Plan Şeması (ArchEyes, 2016)'dan uyarlanmıştır. (Uçar, 2025)



Şekil 4.7 Djenné Ulu Camii'nin Doğu Cephesi (ArchEyes, 2016)'dan uyarlanmıştır. (Uçar,2025)

Caminin doğu cephesi, üç büyük minareyle tanımlanan anıtsal bir düzen sergilemektedir. Payandalarla desteklenen bu minareler hem strüktürel hem de simgesel işlev görmekte ve içine yerleştirilen dairesel biçimli kerpiç merdivenler ile ezanın okunması için çatıya ulaşmasını sağlamaktadır. Minarelerin cephede yerleştirilmesi Djenné Camii'ni Batı Afrika'daki diğer kerpiç camilerden ayırmaktadır. Cephenin ritmik yapısı, düzenli aralıklarla yerleştirilen ahşap toron kirişleriyle tamamlanmaktadır (Khalid, 2023). Bu kirişler, estetik bir öğe olmanın ötesinde, Crépissage ritüeli sırasında iskele olarak kullanılmaktadır. Böylece yapı, biçimsel sistemine kendi bakım pratiğini entegre eden döngüsel bir tasarım anlayışını yansıtmaktadır. Bunun yanı sıra cephedeki kültürel semboller, mimarinin toplumsal anlam katmanını zenginleştirmektedir. Yan kornişler ve payandalar, yerel halkın girişlere ve eşik mekânlarına atfettiği kültürel önemi temsil etmektedir. Minarelerin tepesine yerleştirilen devekuşu yumurtaları, Mali bölgesinde doğurganlık ve saflık sembolleri olarak kabul edilmekte ve bu simgesel öğeler, yapıya hem koruyucu hem de bereket getirici bir anlam yüklemektedir (Khalid, 2023). Tüm bu yapısal ve simgesel unsurlar bir araya geldiğinde Djenné Ulu Camii, yalnızca bir ibadet yapısı değil; kültürel kimliği ve kolektif emeği temsil eden, bunu mimari biçimde somutlaştıran ve toplumsal hafızayı güçlendiren bir simge olarak karşılık bulmaktadır.



Şekil 4.8 Djenné Ulu Camii (Jong-Lantink, 2008)

Djenné Ulu Camii'nin yaşamsal sürekliliği, her yıl topluluğun katılımıyla gerçekleştirilen *Crépissage de la Grande Mosquée* adlı ritüel aracılığıyla sağlanmaktadır. Bu ritüel, yapının bulunduğu Nijer Deltası'nın iklimsel koşullarına bağlı olarak kurak mevsimin başlangıcında, nisan veya mayıs aylarında gerçekleştirilmektedir. Törenin temelinde, kerpiç mimarinin doğasının gerektirdiği zorunlu yıllık yenileme ihtiyacı yatmaktadır (Khalid, 2023). Yağışlı mevsimlerin ardından erozyon ve su sızıntısı nedeniyle yüzeyinde bozulmalar oluşan cami duvarlarının yeniden sıvanması, yapının fiziksel bütünlüğünü korumak için gereklidir. Zamanla bu zorunlu bakım eylemi, yalnızca teknik bir onarım süreci olmaktan çıkmış; Djenné halkının bir araya geldiği, toplumsal dayanışmayı pekiştiren ve yerel kimliğin sürekliliğini temsil eden bir törene dönüşmüştür.

Ritüel beş temel aşama üzerinden ilerlemektedir. Birinci aşama, hazırlık sürecidir. Bu dönemde, inşaatta kullanılacak ana malzeme olan kil ve çamur, Nijer Nehri'nin kıyısından toplanmaktadır. Toprak, büyük yığınlar hâlinde açık alanlara serilir ve güneş altında kurumaya bırakılmaktadır. Ardından *banco* adı verilen sıva harcı hazırlanmakta; su ve organik katkı maddeleri, özellikle pirinç kabuğu ve saman bir araya getirilerek homojen bir karışım elde edilmektedir. Bu işlemi genellikle genç ustalar ve çıraklar yürütmektedir. Kadınlar ve çocuklar, nehirden su taşıyarak, toprağı yoğurup karıştırarak malzemenin hazırlanmasına yardımcı olmaktadırlar. Çamur, büyük kaplarda dinlendirilerek sıva için uygun hale getirilmektedir.

İkinci aşama, ritüelin resmî başlangıcı ve çalışma takımlarının oluşturulmasıdır. Sabahın erken saatlerinde, duvar ustaları birliği olan barey ton üyeleri önderliğinde ustalar, çıraklar ve mahalle temsilcileri toplanmaktadır. Baş usta veya onun yetkilendirdiği kişi, caminin bir duvarına ilk sıvayı uygulamakta ve bu hareket ile ritüelin başladığını işaret etmektedir. Ardından tüm kasaba halkı organize edilen çalışma gruplarına ayrılmakta, harç karışımları taşınmakta, araçlar hazırlanmakta ve iş bölümü netleştirilmektedir. Üçüncü aşama, sıva uygulamasından oluşmaktadır. Bu evrede erkek ustalar ve çıraklar, caminin dış cephesini kaplayan toron adı verilen ahşap kirişlere tırmanarak duvar yüzeylerine çamur harcını katmanlar hâlinde uygulamaktadırlar. Toronlar, aynı zamanda işçiler için doğal bir iskele görevi görmektedir. Çamur, sepetlerle veya kovalarla taşınarak duvarın çeşitli bölümlerine ulaştırılmaktadır. Kadınlar ve çocuklar, su taşımak, harcı karıştırmak ve duvar yüzeyinin nemli kalmasını sağlamak gibi destek görevlerinde bulunurlar. Ustalar, yüzeyin düzgünlüğünü gözle kontrol etmekte ve sıvanın homojen yayılmasına dikkat etmektedirler. Bu aşama, ritüelin en yoğun ve uzun süren kısmını oluşturmaktadır. Dördüncü aşama, sıva işleminin tamamlanmasının ardından düzenlenen kutlama ve sosyal etkinlikleri kapsamaktadır. Gün boyu süren çalışmanın ardından akşam saatlerinde yiyeceklerin, müzik ve dansların yer aldığı toplu kutlamalar yapılmaktadır. Bu aşama, ritüelin bitişini simgeleyen toplu bir buluşma niteliği taşımaktadır. Beşinci aşama ise sıva sonrası takip ve yenileme sürecidir. Bu aşamada yapılan sıva, caminin dış yüzeyini yağmur ve erozyon etkilerine karşı korumaktadır. Duvar yüzeylerinde çatlaklar veya kabarmalar gözlemlenirse, küçük onarımlar yapılmaktadır. Ritüel her yıl yağmur mevsimi öncesinde aynı şekilde tekrarlanarak caminin dayanıklılığını sürdürmesinde önemli bir rol üstlenmektedir. Bu aşamaların tamamlanmasıyla birlikte ritüel, yalnızca yapının fiziksel yenilenmesini değil, aynı zamanda topluluğun ortak emeğini görünür kılan bir sürece dönüşmektedir. Duvarların son kat sıvası uygulanırken, ustaların ve çırakların elleriyle yoğrulmuş çamurun yüzeyde bıraktığı parmak izleri, yapının duvarlarında kalıcı bir dokunsal hafıza oluşturmaktadır. Böylece Crépissage, bir yandan kerpiç mimarinin doğasına uygun sürdürülebilir bir bakım pratiği olarak işlev görürken, diğer yandan ortak emeğe, inanca ve kimliğe dayalı bir toplumsal üretim sürecine dönüşmektedir.

Fiziksel boyut, Crépissage ritüelinde Djenné Ulu Camii'nin malzeme doğasıyla çevresel koşullar arasındaki karşılıklı ilişkiyi görünür kılmaktadır. Bu döngüsel üretim pratiği, aynı zamanda yapının fiziksel varlığında cisimleşen bir sürekliliğin göstergesidir. Crépissage süreci, yalnızca bir bakım eylemi değil, yapının malzeme doğasıyla çevresel koşullar arasındaki dengeyi koruyan bir yenilenme biçimi olarak karşılık bulmaktadır. Kerpiç, su, toprak ve güneş arasındaki doğal döngüye bağlı bir malzeme olduğundan, yapı çevresiyle sürekli bir etkileşim hâlindedir. Malzeme, yağmur, nem ve güneş ışığı gibi doğal unsurlar karşısında zamanla aşınmakta, fakat aynı zamanda bu aşınma onun yeniden doğumuna da zemin hazırlamaktadır. Böylece yapı, doğanın zamanına uyumlanarak her yıl yeniden biçimlenen yaşayan bir organizma niteliği kazanmaktadır. Her yenileme döngüsü hem yapının maddi sürekliliğini hem de topluluğun çevreyle kurduğu ilişkinin yeniden tesisini sağlamaktadır.

Lefebvre'in mekânı doğa, beden ve eylem arasındaki ilişkisel bir alan olarak tanımlayan yaklaşımı, Djenné mimarisinde teorik bir soyutlama olmaktan çıkarak somut bir karşılık bulmaktadır. Burada mekân, ölçülebilen bir geometriden ziyade, bedenin çevreyle kurduğu temaslar aracılığıyla üretilmektedir. Djenné'nin yapım ve bakım süreçleri, bu anlamda mekânın fiziksel boyutunu, yani maddi üretimle bedensel deneyimin kesiştiği düzlemi görünür kılmaktadır. Burada mimari mekân, tasarlanıp bir kez inşa edilen bir nesne değil, bedensel deneyim ve maddi pratikler aracılığıyla sürekli yeniden üretilen dinamik bir süreç olarak karşılık bulmaktadır. Duvar yüzeyine elle uygulanan çamur, insan bedeninin hareketiyle birleşerek mimarinin dokusunda kalıcı bir temas hafızası oluşturmakta; böylece yapı, emeğin izlerini taşıyan duyusal bir yüzeye dönüşmektedir. Cami cephesinde düzenli aralıklarla yer alan toronlar ise bu ritmik sürecin fiziksel aracıdır. Her yıl yinelenen sıva yenileme sırasında iskele işlevi gören bu elemanlar hem bakım eylemini mümkün kılar hem de yapının karakteristik siluetini tanımlamaktadır. Bu durum, mekânın yalnızca inşa edilmiş bir nesne değil, insan eylemleriyle süreklilik kazanan, toplumsal belleğin maddi bir uzantısı olarak varlık gösteren yaşayan bir organizma olduğunu ortaya koymaktadır. Böylece Djenné Ulu Camii örneğinde, toplumsal mekânın üretiminde fiziksel boyut; doğa, beden ve emek arasındaki etkileşim üzerinden biçimlenen dinamik bir gerçeklik olarak ortaya çıkmaktadır.



Şekil 4.9 Crépissage Ritüeli – Fiziksel Boyut (Chiocchio, 2001)

Sosyal ve kolektif boyut, Djenné mimarisinde toplumsal mekânın yalnızca fiziksel üretim süreciyle değil, topluluk ilişkileri, iş bölümü ve ritüel pratikler aracılığıyla da şekillendiği bir alan olarak ortaya çıkmaktadır. Burada mekân, bireysel yaratıcılıktan çok ortak bir eylemin ürünüdür. İnşa süreci, mimar ya da mühendis müdahalesinden bağımsız biçimde yürütülmekte ve temelden sıvaya kadar tüm aşamalar ustalar tarafından birlikte gerçekleştirilmektedir. Bu üretim biçimi, yalnızca teknik bir aktarım değil, aynı zamanda kuşaktan kuşağa aktarılan bilgi, deneyim ve aidiyet zincirini temsil etmektedir. Topluluk içinde usta ve çırak arasında belirgin bir hiyerarşik düzen bulunmaktadır. Bu düzen, mesleki yeterliliğin yanı sıra toplumsal statüyü de şekillendirmektedir. Emek, toplumsal roller doğrultusunda bölünmekte; ancak bu iş bölümü, hiyerarşik bir ayrışma değil, birbirini tamamlayan bir bütünlük oluşturmaktadır. Ritüel hem yapının yüzeyini hem de topluluğun hafızasını yenilemekte, fiziksel bir eylem aracılığıyla ortak bir bellek yaratmaktadır. Bu nedenle mimari üretim, toplumsal ilişkilerin görünür hâle geldiği bir zemin olarak işlev görmektedir. Lefebvre'in *mekân, toplumsal ilişkilerin hem ürünü hem de yeniden üretim aracıdır* anlayışı, bu bağlamda Crépissage ritüelinde somut bir biçimde karşılık bulmaktadır. Her yıl yinelenen bu ritüel, yalnızca yapıların bakımını değil, topluluğun sürekliliğini ve ortak kimliğini de pekiştirmektedir. Djenné mimarisi, bu döngüsel üretim süreci içinde yaşayan bir toplumsal organizma hâline gelmekte; bedensel eylemle kolektif bilincin kesişiminde varlık bulan bir mekân biçimine dönüşmektedir.



Şekil 4.10 Crépissage Ritüeli – Sosyal ve Kolektif Boyut (Chiocchio, 2001)

Kültürel ve simgesel boyut, Djenné Camii'nde yerel mimarlığın düşün-eylem alanı çerçevesinde toplumsal aidiyet, simgesel öğeler ve ritüel pratikler üzerinden karşılık bulmaktadır. Cami, yalnızca bir ibadet mekânı değil, Djenné halkının kültürel kimliğini, inancını ve toplumsal dayanışmasını yaşantı içinde sürekli yeniden kuran bir yer olarak varlık kazanmaktadır. Kerpiçten örülen yapısı, insan ile toprak arasındaki bağı görünür kılmakta; doğa, beden ve inanç arasındaki ilişkiyi mekâna taşımaktadır. Bu durumun somut yansımalarından biri olarak caminin konik toprak sütunları ve tepe noktalarına yerleştirilen devekuşu yumurtaları ön plana çıkmaktadır. Bölgesel kültürde doğurganlık, saflık ve sürekliliğin sembolleri olarak kabul edilen bu öğeler, yapının kutsallığı ile doğa döngüsü arasında anlamsal bir bağ kurulmaktadır. Aynı zamanda yerel inanışta yaşamın sürekliliğini ve toplumsal dayanışmanın kesintisizliğini temsil etmektedir. Devekuşu yumurtalarının yanı sıra, cami yüzeyinde ritmik bir biçimde uzanan toronlar, yalnızca mimari cephe düzenini biçimlendiren ve onarım sürecinde işlevsel birer destek unsuru olan yapısal ögeler değil, aynı zamanda derin bir simgesel anlam taşıyan kültürel göstergelerdir. Törenler sırasında iskele görevi üstlenerek bakımın gerçekleştirilmesini sağlamakta; böylece topluluk emeğini ve ritüel birliğini duvar yüzeyinde kalıcı biçimde görünür kılmaktadır. Dolayısıyla her yıl gerçekleştirilen Crépissage sürecinde deneyimli ustalar, yapının bedenine zamanın bir katmanını daha ekleyerek camiyi adeta zamanla evrilen bir mekânsal varlık hâline getirmektedir.

Bu sürekli dönüşüm, yapının yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda temsili bir yeniden doğum süreci yaşadığını göstermektedir. Crépissage, caminin kültürel belleğini diri tutan en güçlü kolektif eylem olarak toplumsal yaşamın merkezinde yer almaktadır. Djenné Camii'nin kültürel değeri yalnızca törensel pratiklerle değil, mekânın biçimsel diliyle de pekişmektedir. Kerpiç yüzeylerin kütleselliği, ışık-gölge oyunlarıyla değişen dokusu ve doğal çevreyle kurduğu uyum, yapıyı hem doğal bir varlık hem de kolektif bir sembol hâline getirmektedir. Bu bağlamda, cami ne yalnızca mimari bir eser ne de salt bir ibadet yeri olarak var olmaktadır; Djenné halkının kolektif hafızasının, doğayla kurduğu ilişkinin ve ortak inancının mekânsal ifadesi olarak karşılık bulmaktadır.

Dolayısıyla Djenné Camii'nin kültürel ve simgesel boyutu, Lefebvre'in yaşanan mekân kavramının somut bir karşılığı olarak, mekânın toplumsal deneyim, simge ve törensel eylem aracılığıyla nasıl yaşanmış bir yere dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Bu mekân, yalnızca fiziksel bir ibadet alanı değil, topluluğun ortak belleğini, inanç sistemini ve dayanışma pratiklerini yaşantı içinde dönüştüren dinamik bir alan niteliğindedir. Crépissage uygulaması, Tuan'ın yer kavramında vurguladığı gibi, insanın doğa, beden ve zamanla kurduğu duyusal bağın mekânsal bir ifadesine dönüşmektedir. Bu ritüel, topluluk üyelerinin eşzamanlı bir emeği, dayanışmayı ve inancı paylaştıkları bir deneyim alanı yaratmaktadır. Kerpicin topraktan aldığı yaşam döngüsünü temsil eden malzeme dili, toronların her yıl yeniden eklenmesiyle oluşan süreklilik ve devekuşu yumurtalarının bereket simgesi olarak korunması, mekânı hem toplumsal hem de temsili bir bütünlüğün parçası hâline getirmektedir. Böylelikle cami, insan emeğinin ritmini yansıtan yaşayan bir kültürel organizma olarak varlığını sürdürmektedir. Oliver'ın belirttiği üzere, bu tür yapılar, yalnızca bir topluluğun barınma biçimini değil, onun dünyayı anlama ve anlamlandırma biçimini de yansıtmaktadır (Oliver, 2006). Djenné Camii de bu bağlamda, ritüel eylemler, sembolik öğeler ve kolektif üretim pratikleri aracılığıyla, yerel mimarlığın düşün-eylem alanında sürekli yeniden kurulan dinamik bir mekânsal bütünlük olarak varlık kazanmaktadır. Böylelikle cami, Lefebvre'in kavramsallaştırdığı yaşanan mekân ile Tuan'ın deneyimsel yer anlayışını kesiştiren bir düzlemde, topluluğun varoluşunu, belleğini ve kimliğini mekânda somutlaştıran kültürel bir temsil alanı olarak okunabilmektedir.



Şekil 4.11 Crépissage Ritüeli – Kültürel ve Simgesel Boyut (Chiocchio, 2001)

Bu ritüel, topluluğun katılımıyla her yıl yinelenmekte ve caminin korunmasının ötesinde, toplumun ortak emeğini, inancını ve kimlik bilincini tazelemektedir. Bu döngüsel üretim pratiği, Djenné mimarisinde mekânın statik bir varlık değil, topluluk eylemleriyle sürekli yeniden üretilen, anlam kazanan ve toplumsal belleği canlı tutan dinamik bir süreç olduğunu görünür kılmaktadır. Dolayısıyla mekân burada yalnızca inşa edilen bir nesne değil, topluluk eylemleriyle diri tutulan, yeniden üretilen ve anlam kazanan dinamik bir varlık hâline gelmektedir. Yapı, yalnızca bir ibadet mekânı olmanın ötesinde, topluluk yaşamının sürekliliğini sağlayan, çevresel uyumun ve kolektif üretim bilincinin mekânsal olarak somutlaştığı bir merkez işlevi görmektedir. Her sıva yenileme eylemi, mimari bir müdahaleden çok, toplumsal birlikteliğin yeniden kurulmasına yönelik sembolik bir törendir. Böylece cami, fiziksel varlığını korudukça, kolektif hafızanın taşıyıcısı hâline gelmektedir. Bu bakımdan Djenné Ulu Camii'nin fiziksel biçimi, çevresel duyarlılık, toplumsal dayanışma ve dini inancın iç içe geçtiği bir düşünce sisteminin somut bir yansıması olarak karşılık bulmaktadır. Toprak, su ve güneşin doğal döngülerine dayalı bu mimari anlayış, toplumun çevresiyle kurduğu simbiyotik ilişkiyi mekânda görünür kılmaktadır. Her onarım eylemi, yalnızca bir koruma pratiği değil, aynı zamanda yerel kimliğin ve aidiyetin ritüel olarak yeniden üretilmesidir. Bu yönüyle, yerel mimarinin hem sosyal hem de sembolik boyutlarını bir arada taşıyan, topluluk belleğinin ve kolektif varoluşun vücut bulduğu yaşayan bir kültürel organizma olarak değerlendirilebilmektedir.

Crépissage ritüeliyle görünür olan bu üretim biçimi, bölümün başında tanımlanan üçlü kuramsal yapının somut bir izdüşümünü oluşturmaktadır. Djenné örneğinde mekân, fiziksel boyutta çevresel koşullara duyarlı malzeme ve yapım teknikleriyle; sosyal ve kolektif boyutta topluluk emeği, dayanışma ve ustalık aktarımıyla; kültürel ve simgesel boyutta ise ritüeller aracılığıyla yeniden üretilen bir anlam alanı olarak varlık bulmaktadır. Lefebvre'in mekânı toplumsal ilişkilerin hem ürünü hem de yeniden üretim aracı olarak tanımlayan yaklaşımı, bu üç boyutun eşzamanlı işleyişinde varlık kazanmaktadır. Tuan'ın yer kavramına olan bakış açısı ise, bu çok katmanlı süreci duyusal ve yaşantısal bir bütünlük içinde anlamamıza olanak tanımaktadır. Böylece Djenné mimarisi, mekânın üretimini yalnızca teknik bir inşa eylemi olarak değil, doğa, toplum ve kültür arasındaki sürekli alışverişin maddi bir biçimi olarak görünür kılmaktadır. Bu bağlamda toplumsal mekânın inşası, yerel mimarlığın düşün-eylem alanında hem bedensel hem kolektif hem de simgesel düzlemlerde süregiden bir üretim biçimi olarak karşılık bulmaktadır.



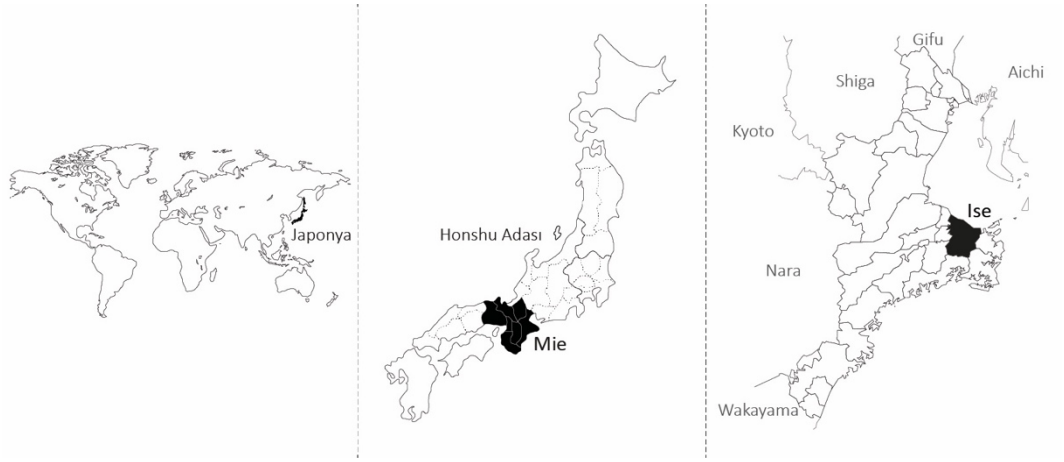
Şekil 4.12 Crépissage Ritüeli – Djenné Ulu Camii (Chiocchio, 2001)

4.2 Shikinen Sengu (式年遷宮)/ Japonya

"Adına layık her sanat, enerjidir. Ne yalnızca insan bedeninin ne de yalnızca insan ruhunun enerjisi; ikisinin birleşimidir, biri diğerine rehberlik eder: iyi bir işçilik ve parmakların emeği, iyi bir duyguyla ve kalbin çalışmasıyla birleşir."

(Ruskin, 1859)

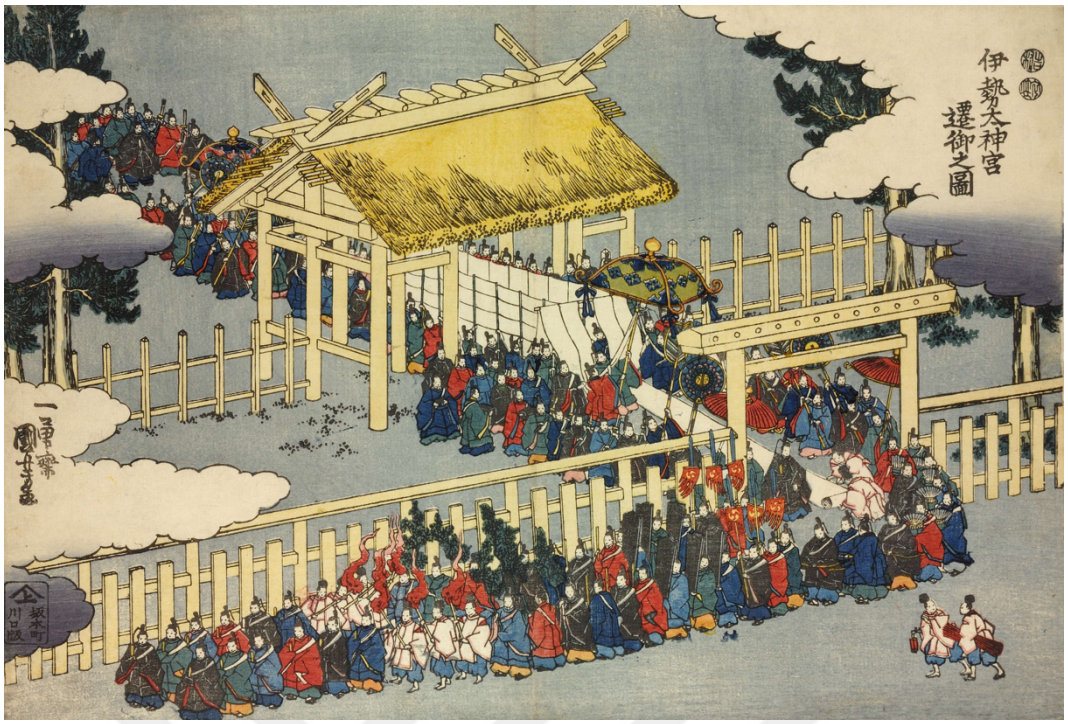
Japonya'nın Honshu Adası'nın Kansai bölgesi üzerinde yer almakta olan Mie Prefektörlüğü, ülkenin coğrafi ve idari yapılanması içinde önemli bir konuma sahiptir. Japon takımadalarının merkezinde konumlanmakta olan bu bölge, Pasifik Okyanusu'na bakan Kii Yarımadası'nın doğu kıyısında yer almaktadır. Prefektörlük, batıda Nara ve Kyoto, kuzeyde Aichi, güneyde ise Wakayama ile sınır komşusudur (Coaldrake, 1996). Bu stratejik coğrafi yapı hem Japonya'nın doğal peyzaj çeşitliliğini hem de tarih boyunca şekillenen kültürel ağlarını bir araya getiren eşik niteliğindedir. Bu bölge içinde yer alan Ise Jingū, Kii Yarımadası'nın doğu kıyısındaki Ise–Shima alt yarımadasında, ormanlarla çevrili bir vadide bulunmaktadır. Pasifik Okyanusu'na açılan Ise Körfezi'ndeki bu stratejik konum, tarih boyunca balıkçılık, tuz üretimi ve deniz ticaretiyle ilişkilendirilmiş olup, Japonya'nın erken dönem tarım ve deniz ekonomisinin gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır. Bu bağlamda tapınak çevresi, yalnızca dini bir alan değil, aynı zamanda çevresel ve ekonomik bir üretim coğrafyası olarak da değerlendirilebilmektedir.



Şekil 4.13 Ise Jingū'nun Küresel, Kıtasal ve Bölgesel Konumu (Uçar, 2025)

Bu coğrafi ve ekolojik bağlam üzerine kurulan Ise Jingū, erken dönem Japon tarihinde hem dini hem de siyasal otoritenin mekânsal temsilini üstlenen bir merkez olarak şekillenmiştir. Tapınak alanında hâkim olan Şinto inanç sistemi, doğayı tanrısal varlığın yansıdığı alanı olarak görmektedir. Bu bağlamda *kami* (tanrısal ruh) kavramı, kutsallığın doğa unsurlarıyla bütünleşik biçimde varlık bulduğunu ifade etmektedir. *Kamilerin* yeryüzüne inecekleri belirli yerleri seçerek buraları kutsal kıldıkları benimsenmektedir. Nitekim *"kamiler ikamet yerlerini ağaçlarda, kayalarda veya şelalelerde kurabilirlerdi"* (Coaldrake, Architecture and Authority in Japan, 1996). Bu anlayışta kutsallık, mimarinin toplumsal olarak somutlaştığı, doğa ve yapı arasındaki sınırın ritüeller yoluyla yeniden üretildiği mekânsal birliktelik olarak ortaya çıkmaktadır.

Ise Jingū'nün tarihsel gelişimi, Japonya'da mekânın kutsallık, otorite ve toplumsal süreklilik kavramlarıyla nasıl iç içe geçtiğini göstermektedir. Tapınak, mitolojik anlatılarda Güneş Tanrıçası Amaterasu Ōmikami'nin yeryüzündeki ikametgâhı olarak kabul edilmiş ve böylece hem tanrısal varlığın hem de imparatorluk soyunun mekân aracılığıyla görünür kılındığı bir merkez hâline gelmiştir. Bu inanç, kutsallığın yalnızca korunarak değil, toplumsal katılım ve ritüeller aracılığıyla yeniden üretilmesi gerektiği düşüncesini doğurmuştur. M.S. 7. yüzyıldan itibaren kurumsallaşan Shikinen Sengū geleneği, başlangıçta Amaterasu'nun kutsallığını koruma amacı taşırken, zamanla devletin sürekliliğini, toplumsal düzeni ve mimari geleneği temsil eden ritüel bir eyleme dönüşmüştür. Bu yeniden inşa döngüsü, Nara ve Heian dönemlerinde imparatorluk yönetiminin dinsel sisteminin bir parçası hâline gelmiş; *matsurigoto* (yönetim) kavramı hem ayin hem de idare anlamını taşıyarak, dini eylem ile politik düzenin aynı bedende birleştiği bir mekânsal pratik üretmiştir. Tokugawa döneminde bu gelenek, otoritenin farklı merkezleri arasında bir rekabet alanına dönüşse de ritüelin özü yani kutsal mekânın doğayla uyumlu biçimde yenilenmesi korunmuştur. Modern dönemde ise tapınak, resmî destekten yoksun özel dini bir kurum olarak varlığını sürdürmekte; ancak yeniden inşa geleneği, kamu bağışları ve yerel katılım yoluyla yaşamaya devam etmektedir. Bu yönüyle Ise Jingū, kolektif hafızaya ve ritüel emeğe dayanan bir süreklilik modeline sahiptir. Tapınak, mimarlığın yalnızca fiziksel bir nesne değil, ritüelleşmiş toplumsal eylem aracılığıyla üretilen bir süreç olduğunu göstermektedir.



Şekil 4.14 Ise Jingū'de Shikinen Sengū Ritüeli (Kuniyoshi, 1849)

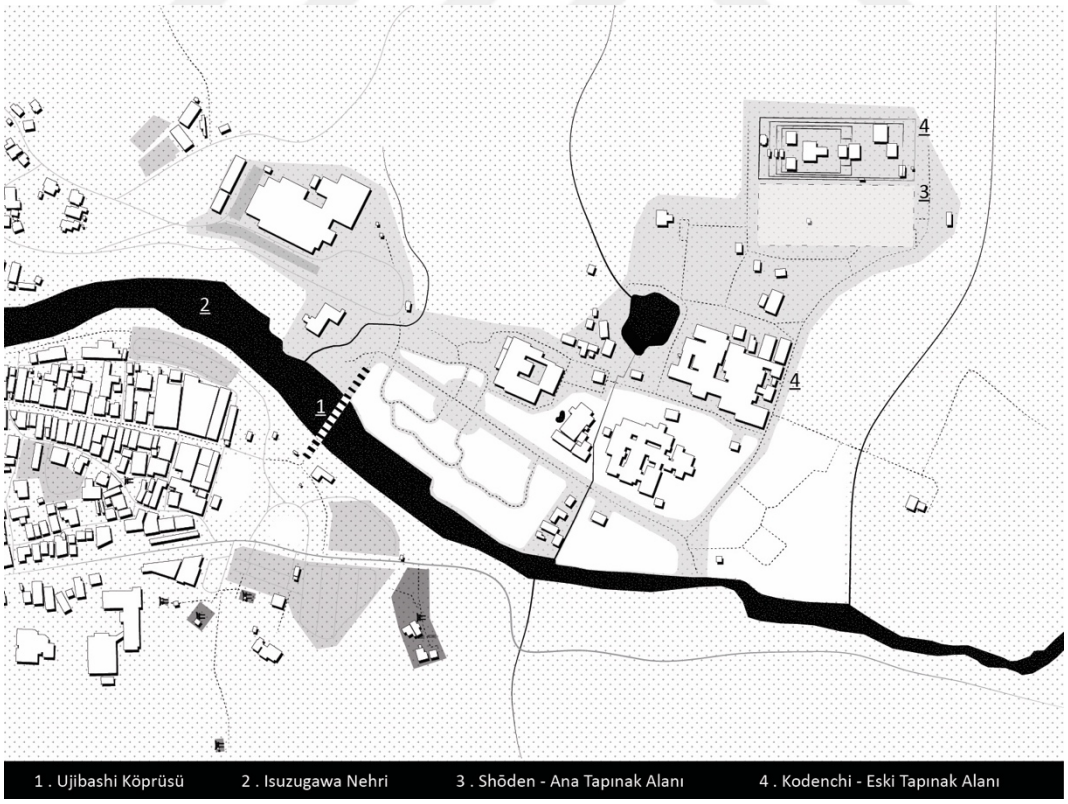
Bölgesel ölçekte değerlendirildiğinde Ise Jingū, Japonya'nın ulusal kimliğinin simgesel merkezi konumunda bulunmaktadır. Bu çok katmanlı yapının mekânsal karşılığı olan ritüel alanı, Japonya'nın yedi büyük tarihsel güzergâhından biri olan *Kumano Kodo* hac yolları sisteminin doğu ucunda yer almakta olup Japon kültüründe *kami no michi* (tanrıların yolu) olarak adlandırılan kutsal doğa anlayışının merkezinde bulunmaktadır (Japan Guide, 2024). Aynı zamanda içinde bulunduğu mekânsal bağlam, tapınağın çevresini oluşturan yüzyıllardır korunmakta olan ormanlar, akarsular, kaynak suları ve deniz kıyısı ile doğrudan ilişki kurmaktadır. Bu doğal çevre, Şinto inancının animistik temelini yansıtan kutsal bir alan işlevi görmekte ve temel ilkesi olan *kami* (doğada tanrısallığın varlığı) düşüncesini somutlaştırmaktadır. (Jingushicho, t.y.) Bu coğrafi ve bölgesel bağlam, Ise Jingū'yü hem ulusal ölçekte kutsallığın mekânı hem de bölgesel ekosistemle bütünleşmiş bir dini peyzaj hâline getirmektedir. Doğanın döngüselliği, suyun arındırıcı gücü ve ormanın sürekliliği, tapınağın fiziksel varlığının temel unsurlarını oluşturmaktadır. Çevresel unsurların her biri, ilerleyen bölümde açıklanacak olan Shikinen Sengū ritüelinin hem anlamını hem de mekânsal kurgusunu belirlemekte olan önemli bileşenler arasında yer almaktadır.

Bu çevresel bütünlük içinde yer alan Ise Jingū tapınak alanı, kutsallığın derecelerine göre hiyerarşik biçimde tanımlanmış Naikū (iç tapınak) ve Gekū (dış tapınak) bölümlerden oluşmaktadır. Bu mekânsal ayrım, yalnızca fiziksel sınırları değil, aynı zamanda toplumsal düzeni ve ritüel erişim biçimlerini de tanımlamaktadır. Ise Jingū'nun kutsallığı, yalnızca tapınak yapılarında değil, bu yapıları çevreleyen geniş orman ekosistemi içinde kök salmıştır. Tapınak kompleksini saran bu orman, Şinto inancının temel ilkelerinden biri olan doğada tanrısal varlığın bulunması anlayışını somutlaştırmaktadır. Kompleks, *Naikū* (İç Tapınak) ve *Gekū* (Dış Tapınak) olmak üzere iki ana kutsal merkezden oluşmaktadır. Her iki tapınak da aynı ekolojik bütünlük içinde yer almakta ve çevrelerindeki orman peyzajı ile ayrılmaz bir ilişki kurmaktadır. Özellikle Naikū (İç Tapınak), yaklaşık 5.500 hektarlık geniş bir ormanlık alanın içinde konumlanmakta olup, bu orman hem ritüel pratikler hem de yapı malzemesi açısından kutsallığın başlıca taşıyıcısı işlevini görmektedir. Tapınak, Isuzu Nehri'nin kıyısından yükselen alçak tepelerin yamacında, sedir ve karaağaçların oluşturduğu sık bir bitki örtüsünün ortasında konumlanmaktadır. Böylece orman, yalnızca mimariyi çevreleyen bir doğal örtü değil, kutsallığın yaşayan mekânsal uzantısı hâline gelmektedir.



Şekil 4.15 Ise Jingū (Naiku ve Kodenchi) ve Orman Alanı (Honda, 2023)

Orman aynı zamanda tapınak mimarisinin ana kaynak alanıdır. Naikū'nun binalarında kullanılan *hinoki* (Japon selvisi) ağaçları, geleneksel olarak bu kutsal ormanlardan temin edilmektedir. Ağaç kesimi, taşınması ve işlenmesi hâlâ ritüel olarak sürdürülmektedir. Bununla birlikte yalnızca kutsal yapıları besleyen bir kaynak değil, Ise Jingū'nün mekânsal varlığını kuşatan ekolojik bir bütünlüğün parçası olarak rol oynamaktadır. Aynı zamanda Japonya'nın yaşam döngüsünün ve bereketli deniz ekosisteminin temelini oluşturmaktadır. Orman, denizle ayrılmaz bir bağ içindedir (Kamada, 2014). Böylece toprağı, nehri ve denizi birbirine bağlayan sürekli bir yaşam döngüsünün merkezinde yer almaktadır. Tapınağın içinden geçmekte olan Isuzu Nehri ise deniz ve orman arasındaki bağlantıyı güçlendirmekte ve ziyaretçilerin ritüel temizliğinin gerçekleştirildiği su kaynağı işlevini görmektedir. Nehrin üzerinde yer alan Uji Köprüsü ise, dünyevi alandan kutsal alana geçişin simgesi olarak varlık göstermektedir. Dolayısıyla Ise Jingū'nun ormanı, yalnızca fiziksel bir çevre değil, kutsal mimarinin yenilenmesini, toplumsal hafızanın aktarımını ve doğayla ruhani bütünlüğü sağlayan canlı bir ritüel peyzaj olarak değerlendirilebilmektedir.



Şekil 4.16 Ise Jingū Naikū (İç Tapınak) Yerleşim Şeması (Uçar, 2025)

Naikū (İç Tapınak), Ise Jingū'nun kutsallık hiyerarşisinde en yüksek düzeyi temsil eden, Güneş Tanrıçası Amaterasu Ōmikami'ye adanmış yapıyı oluşturmaktadır (Lopes, 2007). (Şekil 4.16) Naikū'nun mekânsal düzeni, kutsallığın mimari biçim aracılığıyla toplumsal olarak üretildiği katmanlı bir yapı sergilemektedir. Tapınak alanına giriş, doğa ile insan yapımı arasındaki sınırın sembolik biçimde aşıldığı *Uji Köprüsü* üzerinden gerçekleşmektedir. Köprünün ardından başlayan kutsal yol, *sugi* (sedir) ağaçları ve taş kaplı zemin boyunca uzanarak ziyaretçiyi aşamalı bir arınma deneyimine yönlendirmektedir. Bu güzergâh boyunca yer alan arınma havuzları, ağız ve ellerin temizlenmesiyle bedensel ve ruhsal saflaşmayı temsil etmektedir. Ziyaretçi, ilerledikçe çevredeki yoğun bitki örtüsü ve nehir sesleriyle birlikte doğanın varlığını hissetmekte ve bu deneyim, doğa ile kutsallık arasındaki ayrılmaz bağı mekânsal olarak pekiştirmektedir. İç kutsal alana yaklaşıldıkça mekânın topografyası yükselmekte ve böylece tanrısal ile dünyevi arasındaki ayrım hem fiziksel hem de simgesel olarak güçlenmektedir (Coaldrake, 1996).

Tapınağın çekirdeğinde yer alan *Shōden* (ana kutsal yapı), Güneş Tanrıçası Amaterasu Ōmikami'nin kutsal bronz aynasının muhafaza edildiği en kutsal mekânı oluşturmaktadır. Ana kutsal yapıyı çevreleyen alan, katmanlı biçimde düzenlenmiş çitler, kapılar ve yaklaşım yolları aracılığıyla dış dünyadan kademeli olarak ayrılmaktadır. Her geçiş, ritüel saflığın bir aşamasını temsil etmektedir. Yapı, kuzey–güney ekseninde konumlanan üç ana yapının merkezinde yer almakta olup, Itagaki, Outer Tamagaki, Inner Tamagaki ve Mizugakimon olmak üzere dört katmanlı bir çit sistemiyle çevrilidir. (Şekil 4.17) Bu sistem, dıştan içe doğru ilerledikçe kutsallığın derecesini artıran mekânsal bir hiyerarşi kurmaktadır. Itagaki, tüm ziyaretçilerin geçişine açık olan dış sınırı oluştururken; Outer ve Inner Tamagaki, yalnızca imparatorluk ailesi üyeleri ve yüksek rütbeli rahipler için ayrılmıştır. En içte yer alan Mizugakimon ise, erişimin son eşiğini temsil etmekte ve sadece imparator, imparatoriçe ile Baş Rahibe'nin geçmesine izin verilmektedir (Coaldrake, 1996). Bu katmanlı mekânsal düzen, kutsal alana yaklaşımın hem toplumsal hiyerarşiye hem de ritüel yetkiye göre şekillendiğini göstermektedir. Böylece, mekânsal sınırlar toplumsal düzenin fiziksel temsiline dönüşmekte, kutsallığın yalnızca inançla değil, mimari düzen ve hareketle de deneyimlendiği çok katmanlı bir kutsal peyzaj oluşmaktadır.

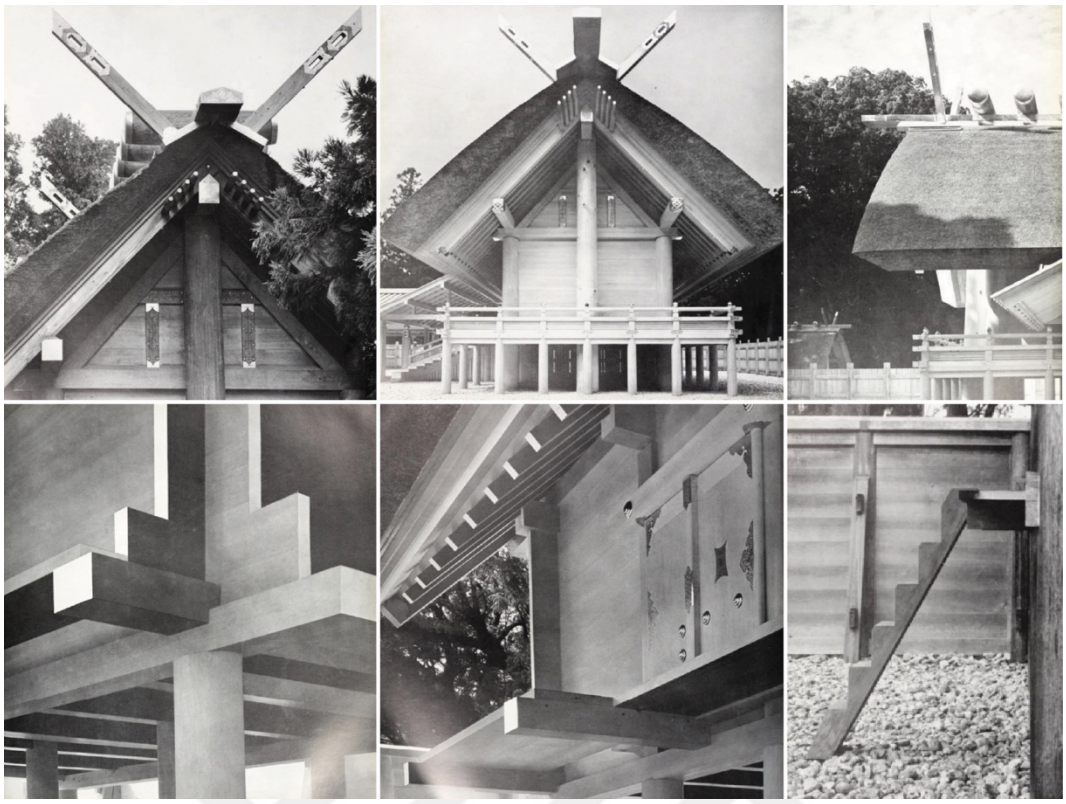


Şekil 4.17 Shōden (ana kutsal yapı) Yerleşim Şeması (Tange & Kawazoe, 1965)'den uyarlanmıştır. (Uçar, 2025)

Naiku, mimari varlığını, yaklaşık 1300 yıldır süregelen Shikinen Sengū ritüeli ile tanımlamaktadır. Bu döngüsel yeniden inşa geleneği, tapınağı sabit bir nesne olmaktan çıkararak, yirmi yıllık periyotlarla tekrarlanan ritüelleştirilmiş bir mimari olguya dönüştürmektedir. Naiku'nun ritüel ve mimari odak noktasını oluşturan *Shōden* (ana kutsal yapı), biçimsel olarak tarihöncesi yükseltilmiş zeminli pirinç depolamak amacıyla kullanılan tahıl ambarlarından türemiştir. Bu köken, tapınağın erken Japon yerleşim kültürleriyle kurduğu sürekliliği göstermekte; kutsal mekânın biçimsel evriminin tarımsal yaşamla olan derin bağını ortaya koymaktadır. Bu yapı yaklaşık 15 metre uzunluğunda, 10 metre genişliğinde ve 9,7 metre yüksekliğinde boyutlara sahiptir. Yapının direkleri ve duvarları *hinoki* (Japon selvisi) ağacından yapılmış olup direkler doğrudan toprağa gömülü bir yapıdadır (Coaldrake, 1996). Çatı sistemi, sütunlar tarafından değil, yatay duvar tahtaları tarafından taşınmaktadır. Bu yapı kurgusu, ahşabın zamanla kurumasıyla oluşabilecek boşlukları kendi kendine kapatacak biçimde tasarlanmış, yaşayan bir yapısal organizma oluşturmuştur (Adams, 1998). Yapının çatısı ise sazla kaplanmış olup, *chigi* (çatallı tepelikler) ve *katsuogi* (silindirik kütükler) süslemeler yer almaktadır.

Naiku'nun inşa sürecinde kullanılan malzemeler, yalnızca yapısal gerekliliklerin değil, aynı zamanda Şinto inancının saflık, doğallık ve yenilenme ilkelerinin de mekânsal karşılıklarını oluşturmaktadır. Ana yapı malzemesi olan hinoki, dayanıklılığı ile hem fiziksel sağlamlık hem de ruhsal arınmışlık anlamı taşımaktadır. Bu nedenle, her *Shikinen Sengū* döngüsünde özenle seçilen yeni hinoki kütükleri kutsal törenlerle kesilerek tapınağa taşınmaktadır. Saz ile kaplı düz çatı, doğanın döngüselliğini simgelerken, nehirde yıkanmış beyaz çakıl taşları zeminde arınmışlık ve saflığın görsel bir ifadesini oluşturmaktadır. Gri ve beyaz taşların ayrımı, kutsal alanlara yaklaşımın ritüel olarak aşamalı biçimde ilerlediğini sembolize etmektedir. Yapıda kullanılan altın-bakır levhalar süslemeler erken dönem Japon ustalığının inceliğini ve imparatorluk otoritesinin sembolik yapısını yansıtmaktadır (Coaldrake, 1996). Bu doğal ve işlenmiş malzemelerin birlikteliği, tapınağın hem doğayla uyumlu hem de toplumsal olarak anlamlandırılmış bir bütünlük oluşturmasını sağlamaktadır. Böylece Naiku'nun mimarisi doğa, zanaat ve ritüelin iç içe geçtiği yaşayan bir mekânsal organizma hâline gelmektedir.

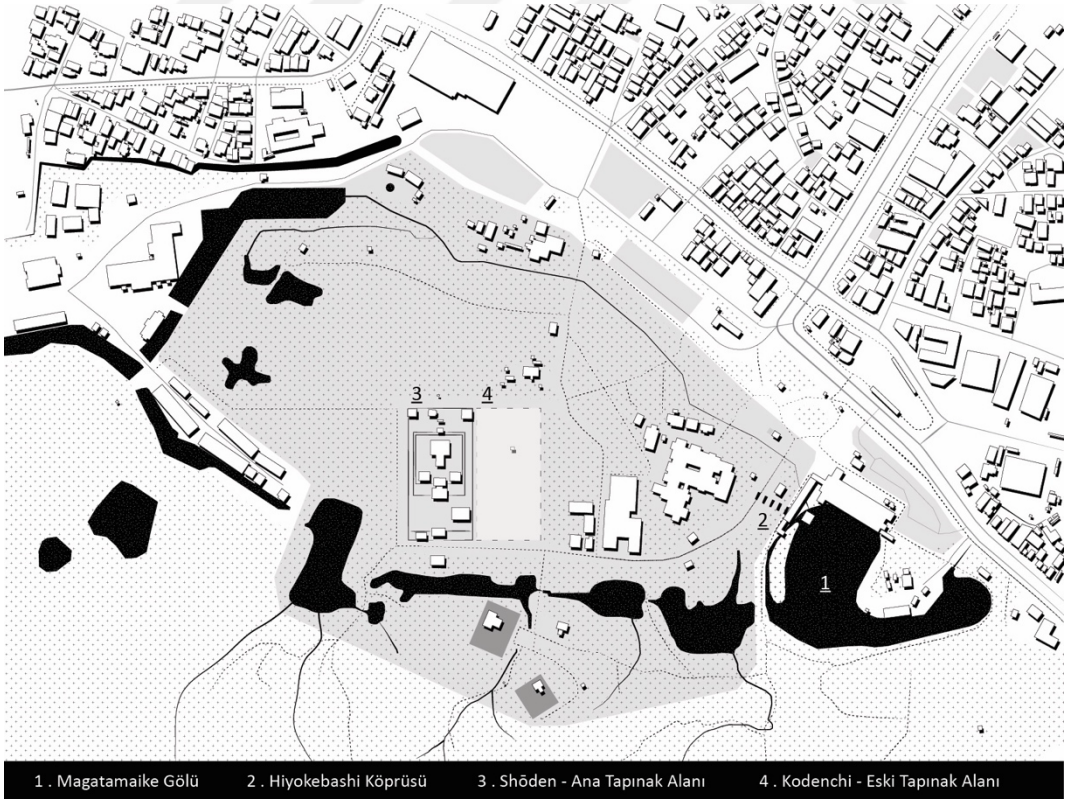
Bu çok katmanlı sınır sistemi, kutsal mekâna erişimi hiyerarşik olarak düzenlerken, aynı zamanda kutsallığın mekânsal olarak nasıl korunduğunu ve yeniden üretildiğini de göstermektedir. Bu sürekliliğin mekânsal temsili ise, tapınak alanının hemen yanında yer alan *Kodenchi* adı verilen bitişik alanda somutlaşmaktadır. *Shōden*'ın (ana kutsal yapı) hemen yanında yer alan bu alan, her Shikinen Sengū döneminde, yapının birebir kopyası biçiminde yeniden inşa edilecek yapının konumunu belirlemektedir (Lopes, 2007). Yeniden inşa döneminde mevcut *Shōden* ve *Kodenchi* alanları yer değiştirmektedir. Böylece kutsal mekânın sürekliliği, sabit bir yapı üzerinden değil, ritüel yenilenme döngüsü aracılığıyla sağlanmaktadır. Bu döngü, kutsallığın durağan değil, zaman içinde eylemle yeniden üretilen bir nitelik taşıdığını göstermektedir. Alanın merkezinde, bir sonraki ana kutsal yapının temeli altına yerleştirilecek *shin no mihashira (*kutsal kalp direği) bulunmaktadır (Coaldrake, 1996). Bu direk, kutsallığın mekânla birlikte yeniden doğuşunu simgeleyerek ritüelin sürekliliğini maddi bir eksen etrafında somutlaştırmaktadır. Böylece Naiku, biçimsel sadeliği içinde sürekliliği, yenilenmeyi ve toplumsal hafızayı bir araya getiren yaşayan bir mimari gelenek olarak varlığını sürdürmektedir.



Şekil 4.18 Naikū Tapınağı'nın Geleneksel Detayları (Tange & Kawazoe, 1965)

Ise Tapınağı kompleksinin ikinci kutsal merkezini oluşturan Gekū (Dış Tapınak) ise Japon mitolojisinde giysi, yiyecek ve barınmanın koruyucu tanrıçası olan Toyouke Ōmikami'ye adanmıştır. Güneş Tanrıçası Amaterasu'nun tedarikçisi ve tahıl tanrısı olarak kabul edilen Toyouke, Gekū'nun varoluşunu Naikū ile tamamlayıcı bir kutsallık ilişkisine yerleştirmektedir. Naikū'dan yaklaşık beş kilometre kuzeybatıda, denize yakın bir kıyı ovasında konumlanan Gekū kompleksi, yaklaşık iki düzine binadan oluşan bir kümede yer almaktadır (Lopes, 2007). Yapılar Naikū'nun yapılarında olduğu gibi işlenmemiş Japon servisi (hinoki) ve sazlık (miscanthus) çatı kaplamasıyla inşa edilmektedir. Kompleksin çekirdeğini oluşturan Shōden (Ana Kutsal Alan), Mikeden (Günlük Sunum Salonu) ve Geheiden (Hazine Salonu) gibi yapılarla çevrilidir. Her iki tapınakta da iç kutsal alan Naikū'da olduğu gibi dört katmanlı çit sistemiyle (Itagaki, Outer Tamagaki, Inner Tamagaki, Mizugakimon) çevrilmiştir (Tange & Kawazoe, 1965). Gekū 'nun Shōden'inin çatısının sırtında dokuz adet katsuogi (silindirik ahşap kütük) bulunmaktadır. Bu, Naiku'nun Shoden'inde kullanılan on adete kıyasla daha az olup, kutsal mekânlar arasındaki hiyerarşiyi simgelemektedir (Coaldrake, 1996).

Gekū'nun ana kutsal yapısı olan Shōden de Naikū daki gibi her 20 yılda bir yinelenen Shikinen Sengū döngüsü kapsamında, mevcut kutsal alanın hemen bitişiğindeki kodenchi adlı boş alanda yeniden inşa edilmektedir. Bu yeniden inşa geleneği, Japon mimarisinde kalıcılığı malzemenin dayanıklılığında değil, sürekli yenilenme eyleminde arayan bir anlayışı temsil etmektedir. Bu süreç yalnızca fiziksel bir yenilenme değildir; yerel topluluğun kolektif emeğini, zanaatkârlığın aktarımını ve kutsal bilginin sürekliliğini mümkün kılan toplumsal bir eylem olarak rol oynamaktadır. Marangozlar, rahipler, taş ustaları, köylüler ve yerel topluluk üyeleri, tapınağın yeniden inşasında bir araya gelerek kutsal mekânı birlikte üretmektedirler. Bu katılım, mekânın hem maddi hem de manevi olarak kolektif bir hafıza alanına dönüşmesini sağlamaktadır. Gekū, bu yönüyle, yapının bir nesne olmaktan çıkıp ritüel bir süreç, zamansal süreklilik ve ontolojik bir döngü hâline geldiği Japon mimarlık düşüncesinin merkezinde yer almaktadır. Bu doğrultuda yapı, zaman içinde değişen bir form değil, kolektif bilincin bedenselleşmiş hâli, yani kutsallığın toplumsal olarak yaşatıldığı mekânsal bir organizma olarak karşılık bulmaktadır.



Şekil 4.19 Ise Jingū Gekū (Dış Tapınak) Yerleşim Şeması (Uçar, 2025)

Tüm bu unsurlar bir arada değerlendirildiğinde Ise Jingū'nun iki ana kutsal alanı olan Naikū (İç Tapınak) ve Gekū (Dış Tapınak), Japon mimarisinin prototipik örneklerini oluşturarak Şinto inancının mekânsal, simgesel ve ritüel boyutlarını bütüncül bir biçimde temsil etmektedir. Her iki tapınak da Shikinen Sengū olarak bilinen yirmi yıllık yeniden inşa döngüsüyle, mimari sürekliliği malzemenin kalıcılığında değil, eylem ve ritüelin sürekliliğinde arayan bir düşünsel yapıyı yansıtmaktadır. Her iki tapınak alanı da biçimsel benzerliklerine rağmen, kutsallığın iki farklı yönünü temsil eden tamamlayıcı mekânsal organizmalar olarak ele alınmaktadır. Naikū, doğanın sessiz derinliğiyle içe dönük bir ruhsal arınmayı temsil ederken Gekū ise toplumsal üretim ve paylaşımın dünyevi düzenini simgelemektedir (Tange & Kawazoe, 1965). Bu iki alanın bir arada varlığı, Japon mimarisinde yapının durağan bir nesne değil, ritüel aracılığıyla sürekli yeniden kurulan bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır. Böylece Ise Tapınakları, Şinto inancının özünü oluşturan yaşam–ölüm–yenilenme döngüsünü yalnızca bireysel bir arınma deneyimi olarak değil, toplumsal bir yeniden üretim pratiği olarak da mekânsallaşmaktadır. Her yirmi yılda bir yinelenen bu ritüel, inanan topluluğun ortak emeği, belleği ve katılımı aracılığıyla kutsallığı yeniden üretmektedir. Dolayısıyla geçmişi, bugünü ve geleceği aynı toplumsal eylem içinde birleştirmektedir.



Şekil 4.20 Ise Jingū, Naiku – Eski ve Yeni Kutsal Alan (Bock, 1974)

Ise Tapınaklarının kutsallığı, yalnızca mimari biçimlerinde değil, her yirmi yılda bir yinelenen *Shikinen Sengū* adlı ritüel yeniden inşa geleneğinde süreklilik kazanmaktadır. Bu gelenek, kutsal mekânın zaman içinde yeniden doğuşunu sağlayan hem mimari hem toplumsal bir döngü olarak Japon kültürünün merkezinde yer almaktadır. Kökeni 7. yüzyılın sonlarına, İmparatoriçe Jitō dönemine (MS 690) uzanan bu gelenek, yaklaşık on üç yüzyıldır kesintisiz biçimde sürdürülmektedir (Adams, 1998). Ritüel, tapınağın fiziksel olarak yeniden inşasıyla birlikte, dini, toplumsal ve kültürel sürekliliğin yeniden üretilmesini amaçlamaktadır. Yenileme süreci uzun ve kapsamlı bir döngüye sahiptir. 1993'te tamamlanan altmış birinci döngü toplam on yedi yıl sürmüştür. Son döngü olan 62. Shikinen Sengu ritüeli ise 2013 yılında gerçekleştirilmiştir.

Shikinen Sengū, Ise Tapınağı'ndaki Naikū (İç Tapınak) ve Gekū (Dış Tapınak) olmak üzere kutsal alanların belirli bir döngü içinde tamamen yeniden inşa edilmesini kapsamaktadır. Yapılar, mevcut kutsal alanın hemen yanındaki boş bir kodenchi üzerine aynı ölçülerde yeniden inşa edilmektedir. Yeni yapı tamamlandığında, tanrısal öz eski tapınaktan yeni yapıya Sengyō adı verilen törenle aktarılmaktadır (Adams, 1998). Shikinen Sengū ritüeli, inşa sürecinin her aşamasını kutsal bir eylem olarak tanımlayan kapsamlı bir tören olarak ön plana çıkmaktadır. Bu süreç boyunca otuzdan fazla Şinto ritüeli gerçekleştirilmektedir (Lopes, 2007). Dolayısıyla tapınağın yeniden inşasının yalnızca fiziksel bir faaliyet değil, aynı zamanda kutsallığın aşamalı biçimde yeniden üretilmesini sağlayan bir dizi ruhani ve toplumsal eylem olduğunu göstermektedir. Ritüeller, inşaatın başlangıcından kami'nin yeni kutsal yapıya taşınmasına kadar uzanan geniş bir süreci kapsamakta ve her biri, yapım döngüsünün belirli bir kilometre taşını işaret eden sembolik anlamlar taşımaktadır. Shikinen Sengū ritüelinin gerçekleşmesi, geniş ölçekli bir toplumsal katılım ve örgütlenme gerektirmektedir. Bu ritüeller, sadece tanrılara adanmış dinsel eylemler değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın yeniden üretildiği kamusal pratikler olarak önem kazanmaktadır. Zanaatkârların, rahiplerin ve halkın farklı aşamalarda katılımı, mekânın kutsallığını bireysel değil kolektif bir deneyim haline getirmektedir. Böylece Shikinen Sengū, Japon toplumunda kutsal mekânın yeniden inşası aracılığıyla geçmişle gelecek arasında yaşayan bir köprü kurmakta ve mekânın toplumsal bellekteki varlığını her döngüde yeniden teyit etmektedir.

Bu çok katmanlı ritüel döngüsü, yalnızca kutsal mekânın yeniden doğuşunu değil, aynı zamanda bu doğuşun ardındaki ardışık süreçlerin düzenli olarak yinelenmesini de içerir. Shikinen Sengū'nun bütünlüğü, hazırlık döneminden kami'nin yeni yapıya aktarımına kadar uzanan çok sayıda törensel aşamadan oluşur. Her aşama hem inşa sürecinin ilerlemesini hem de kutsal düzenin yeniden tesisini sembolik olarak temsil eder. Aşağıda, 61. Sengū döngüsünden alınan veriler doğrultusunda, bu sürecin başlıca ritüel aşamaları kronolojik biçimde ele alınmaktadır.

Sürecin ilk evresi, yeniden inşa edilecek tapınak yapıları için malzemelerin tedarik edilmesiyle başlamaktadır. Süreç, yeniden inşa ritüelinin en önemli ve en kutsal aşamalarından birini oluşturmaktadır. Yalnızca tapınağın yapımında kullanılacak malzemelerin temini değil, aynı zamanda doğa ile kutsal düzen arasındaki ilişkinin ritüel düzlemde yeniden kurulması anlamına gelmektedir. Dolayısıyla basit bir odun kesme faaliyeti olmaktan öte, doğaya ve ruhlara duyulan derin saygıyı ifade eden bir dizi törensel hazırlık ve kutsal eylem dizisini kapsamaktadır. Tapınağın ana kolonları için seçilen ağaçlar genellikle üç ila beş yüz yaşındadır (Adams, 1998). Her bir kütüğün hangi yapısal bileşende kullanılacağı, kesimden önce titizlikle planlanmakta ve baş marangoz tarafından her bir ağacı özel işaretlerle kerestecilere teslim edilmektedir. Bu aşama, insan emeğiyle doğa arasında kutsal bir uyumun kurulmasına yönelik hazırlık dönemidir. Ağaç kesimi sırasında kullanılan dil ve ritüeller, bu eylemin Şinto düşüncesindeki saygı ve arınma kavramlarıyla iç içe geçtiğini göstermektedir. Ağacı kesmek (ki wo kiri taosu) gibi doğrudan ifadeler yerine, ağacı yatırmak (ki wo nekasu) ifadesi kullanılmaktadır. Bu tercih, ağacın bir canlı olarak onurlandırıldığını, onun devrilmesinin bir ölüm değil, kutsal bir dönüşüm olarak görüldüğünü yansıtmaktadır. Kesimin ardından Kabu Matsuri (Kütük Töreni) gerçekleştirilmektedir. Bu törende en genç oduncu (sōma), ağacın en ucundaki küçük bir dalı alarak ustasına sunmaktadır. Usta bu dalı ağacın kütüğünün (nekabu) merkezine dikmekte ve bu eylem, ağacın yeniden doğuş döngüsünü sembolize etmektedir (Kamada, 2014). Süreç aynı zamanda Sengu geleneğinin mimari bilginin kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlayan temel bir sosyal mekanizma olarak işlev gördüğü aşamadır. Yeniden inşa eylemi, sadece yapıların kendilerini değil, aynı zamanda geleneksel tekniklerin korunmasını da garanti altına almaktadır. (Şekil 4.21)



Şekil 4.21 Shikinen Sengu, Kaba Matsuri (Kütük Töreni) (ISESHIMA Tourism & Convention Organization, t.y.)

Bu dönemde özellikle hinoki (Japon selvisi) taşınması da ritüelleştirilmiş biçimde gerçekleştirilmektedir. Ritüellerin ikincisi olan *Okihiki,* ormandan tapınak alanlarına on binden fazla kütüğün taşınmasının başlangıcını simgelemektedir. Naikū'ya ait kütükler geleneksel olarak Isuzu Nehri üzerinden halatlarla çekilirken, Gekū için olanlar kasaba içinden arabalarla taşınmaktadır (Adams, 1998). Bu eylem, ritüel sürecinde halkın kolektif katılımıyla gerçekleşen en kapsamlı etkinliklerden birini oluşturmaktadır. Ülkenin dört bir yanından gelen yüz binlerce gönüllünün katılımı ile gerçekleştirilen bu ritüel, sadece fiziksel bir taşıma eylemi değil, toplumsal birliktelik ve adanmışlık duygusunun görünür hâle geldiği bir kutlama niteliği taşımaktadır. Katılımcılar, kütüklerin taşınması aracılığıyla tapınağın inşasına doğrudan katkıda bulunarak, kendilerini kutsal bir eylemin parçası hâline getirirler. Bu durum, Şinto düşüncesinde kutsallığın yalnızca rahipler veya seçilmiş bireyler aracılığıyla değil, toplumun tamamının katılımı yoluyla yeniden üretildiğini göstermektedir. Bu bağlamda Okihiki, toplumsal katılımın ritüelleşmiş bir biçimi olarak, kutsal mekânın kolektif üretiminin simgesine dönüşmektedir. Böylece Okihiki, yeniden inşa sürecinin aşamalarını kutsallaştırırken, topluluğun kendisini de yeniden örgütleyen ve birleştiren bir ritüel performans olarak işlev görmektedir.

Kütük çekimi sırasında, katılımcılar şarkılar eşliğinde birlikte hareket etmektedirler. Bu şarkılar, hinoki ağaçlarının insanlar tarafından büyütülüp Amaterasu'ya sunulduğunu anlatmakta ve katılımcıları samimiyet (magokoro) ile kütükleri taşımaya çağırmaktadır. "Kiso no ki ari uta" adı verilen bu halk ezgileri, sadece bir ritim tutmak veya iş koordinasyonunu sağlamak amacıyla değil, doğa, insan ve tanrısal düzen arasındaki uyumu hatırlatmak amacıyla söylenmektedir (Kamada, 2014). Böylece bir inşaat malzemesinin taşınması, manevi bir adanmışlık, toplumsal dayanışma ve ruhani bir paylaşım eylemine dönüşmektedir. (Şekil 4.22) Hazırlık ve malzeme temin aşaması, yalnızca tapınak yapılarının inşasında kullanılacak unsurların fiziksel olarak hazırlanmasını değil, aynı zamanda toplumsal örgütlenmenin ve kolektif emeğin sürekliliğini de ifade etmektedir. Marangozlar, rahipler, yerel halk ve gönüllülerin bir araya geldiği bu süreçte, doğa, insan emeği ve kutsal amaç arasında kurulan karşılıklı ilişki toplumsal bir dayanışma biçimi hâline gelmektedir. Böylece tapınağın inşası, maddi üretim sürecinin ötesine geçerek toplumun kutsal bir amaç etrafında yeniden birleştiği bir ritüel alanı oluşturmaktadır. Bu toplumsal üretim biçimi, her döngüde yalnızca kutsal yapıların yeniden doğuşunu değil, aynı zamanda kültürel kimliğin ve ortak belleğin yeniden inşasını da mümkün kılmaktadır.



Şekil 4.22 Shikinen Sengu, Okihiki (Kütük Çekme) (Japan Woodcraft Association, 2020) solda; (Vallely, 2014) sağda

Shikinen Sengū ritüelinin İnşaat ve Yapılandırma Aşaması, yeni kutsal tapınakların fiziksel olarak inşa edildiği ve sürecin kutsallaştırıldığı merkezi bir dönemi kapsamaktadır. Tüm yeniden inşa süreci yaklaşık on yedi yıl sürse de fiziksel inşanın ana bölümünü oluşturan ahşap yapıların imalatı, montajı ve kutsal öğelerin yerleştirilmesi gibi işlemler *Sengyō* töreninden (kami'nin yeni yapıya transferi) önceki yaklaşık sekiz yıl içinde gerçekleştirilmektedir (Adams, 1998). Yerinde kurulum ise genellikle son üç yıl içerisinde yoğunlaşmaktadır. Bu dönem, ritüel sürekliliğin hem mekânsal hem de toplumsal olarak en görünür hâle geldiği aşamadır. İnşaat süreci, öncelikle zeminin kutsanması ve temel atma ritüelleriyle başlamakta ve ana yapılar yükseldikçe, inşaat faaliyetleri de çeşitli ritüeller aracılığıyla kutsallaştırılmaktadır. Sürecin içerisinde ana destek direğinin yerine dikilmesi inşa sürecinde belirli bir aşamanın tamamlandığını simgelemektedir. Takip eden süreçte saçak altı panellerin doğu ve batı duvarlarına takılmaktadır. Bu panellerin anlamı zamanla unutulmuş olsa da gelenekte yapının kutsallığını tamamlayıcı unsurlar olarak görülmektedir. Ardından shōden'in kuzey ve güney duvarlarına üst plakaların takılması çok sayıda kişinin katıldığı bir tören ile yeniden inşa ritüelinin topluluk önünde ilerleyişini sergilemektedir.

Bu süreçlerin ardından gerçekleştirilen *Shin-no-mihashira hoken* (kutsal kalp sütununun montajı) ise ana yapının merkezinin altına yerleştirilen ve yapısal bir işlev taşımamakla birlikte dünyevi ile göksel düzlemleri birbirine bağlayan bir bütünlüğü ortaya koymaktadır. Bu süreci direk tabanlarının sıkıştırılması, yeni kutsal alanın arındırılması ve güvenliği için dualaların sunulması, shōden kapılarının montajının yapılması gibi bir dizi ritüel daha sürece dahildir (Adams, 1998). İnşaat Faaliyetinin önemli ritüellerinden birisi iki ay boyunca büyük bir katılım ile sürdürülen Oshiroi ishi mochi gyoji (Beyaz Taş Yerleştirme) olarak gerçekleştirilmektedir. Bu süreçte Japonya'nın dört bir yanından gelen yaklaşık ziyaretçiler, nehirde arındırılmış beyaz çakıl taşlarını, yeni tapınakların kutsal iç alanındaki zemine yerleştirmektedirler. Bu tören, halkın dört katmanlı kutsal çitlerle çevrili iç alana girebildiği tek an olması bakımından özel bir anlam taşımaktadır. Aynı zamanda yalnızca bir peyzaj uygulaması değil, mekânın kutsallığının halkın eliyle tamamlandığı sembolik bir eylemdir. Ritüel, aynı zamanda nesiller arası sürekliliğin bir temsiline dönüşmektedir. (Şekil 4.23)



Şekil 4.23 Shikinen Sengu, Oshiroi ishi mochi gyoji (Beyaz Taş Yerleştirme Festivali) (Japan Forward, 2019)

Shikinen Sengū döngüsünün son aşamasını, yeni kutsal yapıların tamamlanmasıyla birlikte, kami'nin eski tapınaktan yenisine taşındığı dönemi ifade etmektedir. Bu aşama hem inşaat sürecinin tamamlanışını hem de kutsallığın mekânsal olarak yeniden vücut bulmasını sembolize etmektedir. Bu törende, Güneş Tanrıçası Amaterasu Ōmikami'ye ait kutsal ayna, eski shōden'den yeni kutsal yapıya taşınmakta ve yirmi yıllık yeni döngü boyunca burada muhafaza edilmektedir. Sengyō töreni birkaç meşalenin ışığı altında gece gerçekleştirilmekte ve bu durum, tanrısal geçişin gizemini ifade etmektedir (Adams, 1998). Bu son bölüm, tanrısal varlığın yeni mekânda beden bulmasının sanatsal ve estetik bir ifadesi olarak kabul edilmektedir. Sengyō töreninden yaklaşık altı ay sonra, Ise Tapınağı'nda eski yapıların sökülmesi süreci başlamaktadır. Bu uygulama, Shikinen Sengū geleneğinin sürdürülebilirlik ve süreklilik anlayışını somut biçimde yansıtmaktadır. Çürümemiş ahşap malzemeler, tapınağın ikincil kutsal yapılarında ya da çevredeki yardımcı tapınaklarda yeniden kullanılmak üzere ayrılmakta, ana kutsal yapının çatısını taşıyan direkler ve Naikū girişinde yer alan kutsal kapının inşasında kullanılmaktadır (Adams, 1998). Bu uygulama, yenilenme ile devamlılık arasındaki dengeyi temsil etmektedir. Dolayısıyla ritüel süreci, yalnızca bir yeniden inşa değil, aynı zamanda kutsal hafızanın yeniden örgütlenmesi olarak anlam kazanmaktadır.

Fiziksel boyut, Ise Tapınaklarındaki Shikinen Sengū geleneğinde toplumsal mekânın üretiminin somut biçimlerinden birini temsil etmektedir. Shikinen Sengū'nun ağaç kesimi, kütüklerin taşınması, yapıların kurulması gibi fiziksel eylemler bu üretimin bedensel ve kolektif biçimleri olarak anlam kazanmaktadır. Ritüel süreci içerisinde tapınağın yeniden doğuşu, toplumun mekânsal belleğini her döngüde yeniden kurmaktadır. Lefebvre (2020) bu süreci, toplumun kendisini ve ilişkilerini sürekli olarak yeniden ürettiği, aynı zamanda beslediği bir mekânsal üretim biçimi olarak değerlendirmektedir. Bu çerçevede Shikinen Sengū, yalnızca bir yapının inşasını değil, aynı zamanda zanaatkârlık bilgisinin, malzeme bilgisinin ve doğayla kurulan üretimsel ilişkinin kuşaktan kuşağa aktarılmasını da içeren ritüelleşmiş bir üretim pratiği olarak ön plana çıkmaktadır. Ağaçların özenle seçilmesi, uzun yıllar boyunca yetiştirilmesi, türlerine göre hangi yapısal bileşenlerde kullanılacağının belirlenmesi ve bu bilginin usta–çırak ilişkisiyle aktarılması, fiziksel sürekliliğin ifadesi olmaktadır. Dolayısıyla Shikinen Sengū'da malzeme yalnızca bir yapı öğesi değil, kültürel bir taşıyıcı hâline gelmektedir. Doğadan elde edilen malzeme, kutsal mekânın yeniden üretilmesini mümkün kılarken, aynı zamanda geleneksel bilgi ve el becerisinin yaşatmaktadır. Bu bağlamda Ise Jingū, yalnızca mimari nesne olarak değil, doğa, toplum ve kutsallık arasındaki ilişkinin fiziksel boyutu olarak anlam kazanmaktadır. Ritüel süreci, Tuan'ın (2002) vurguladığı mekânsal deneyimin sürekliliği içinde anlam bulmakta ve mekânın yer'e dönüşümü gerçekleştirmektedir.



Şekil 4.24 Shikinen Sengu-Fiziksel Boyut (Japan Forward, 2019)

Fiziksel boyutta Shikinen Sengū ritüeli, malzemenin döngüselliği, zanaatkârlığa dayalı üretim biçimleri ve yenilenme süreci üzerinden biçimlenen dinamik bir üretim pratiği olarak öne çıkmaktadır. Fiziksel boyutun önemli bir parçasını oluşturan malzemenin döngüselliği, doğa ile insan emeği arasındaki ilişkinin ritmik biçimde yeniden üretildiği bir süreci ifade etmektedir. Tapınağın ana malzemesi olan *hinoki (Japon selvisi)* ağaçları, yalnızca teknik nitelikleri nedeniyle değil, kutsal yaşam döngüsünü temsil ettikleri için seçilmektedir. Bu ağaçlar, tapınak inşası için özel olarak korunan ormanlarda onlarca yıl boyunca yetiştirilmekte ve kesim zamanı geldiğinde ise ritüeller ile yeni inşa edilecek yapının bir parçasına dönüştürülmek üzere doğadan alınmaktadır. Böylece her ağaç, bir inşa malzemesinden öte, kutsal döngünün yaşayan bir parçasına dönüşür. Dolayısıyla malzemenin seçimi, biçimlendirilmesi ve kullanımı; mimariyle birlikte toplumsal belleğin de yeniden biçimlenmesini sağlamaktadır.

Zanaatkârlığa dayalı kolektif üretim biçimleri, Shikinen Sengū geleneğinin fiziksel sürekliliğinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Tapınağın yeniden inşasında görev alan rahipler, marangozlar, keresteciler, taş ustaları gibi farklı uzmanlık alanlarına sahip zanaatkârlar, geleneksel bilgi birikimini uygulama yoluyla kuşaktan kuşağa aktarmaktadırlar. Dolayısıyla yeniden inşa sürecinde yürütülen bu üretim pratiği hem bedensel deneyime dayalı öğrenmeyi hem de sözlü bilgi aktarımını içermekte ve geleneksel yapım bilgisinin yeniden üretildiği bir rol üstlenmektedir. Fiziksel boyutun yenilenme süreci ise kutsama törenlerinden, tapınağın tamamlanışını simgeleyen her aşamaya kadar hem doğanın hem de insan emeğinin arındırılmasını hedeflemektedir. Bu ritüeller, fiziksel üretimin sadece işlevsel bir faaliyet değil, aynı zamanda kutsal bir eylem olarak anlam kazandığını göstermektedir. Tuan'ın belirttiği üzere, yerin anlamı yalnızca biçimle değil, deneyimin sürekliliği ve bedensel katılımın ritmi aracılığıyla oluşmaktadır. Fiziksel boyutun kapsadığı bu çerçeve ritüelin yalnızca yapıların yenilenmesini değil, aynı zamanda geleneksel bilgi, teknik beceri ve malzeme kültürünün korunmasını da kapsamaktadır. Bu üretim biçimi, tapınak mimarisinin sürekliliğini sağlamakla kalmayıp, toplumun doğayla kurduğu üretimsel ilişkiyi somutlaştırmaktadır. Böylece Ise Tapınaklarının fiziksel yenilenmesi, maddi, teknik ve deneyimsel düzeyde yeniden kurulmasını sağlayan ritmik bir üretim süreci hâline gelmektedir.

Sosyal ve kolektif boyut, Shikinen Sengū ritüelinde Ise Tapınağı'nın yeniden inşa sürecinin merkezi otorite tarafından yönlendirilmesine rağmen toplumsal katılımla anlam kazanan özgün bir üretim biçimi oluşturduğunu göstermektedir. Ritüel, modern anlamda planlama ve hiyerarşik düzenin belirlediği bir inşa sürecine benzese de bu otoriter çerçeveyi halkın fiziksel katılımı ile dönüştürmektedir. Böylece imparatorluğu temsil eden yapı, aynı zamanda toplumun farklı kesimlerini sürece dâhil eden bir kolektif katılım modeli hâline gelmektedir. Bu durum, Lefebvre 'in mekânın yalnızca iktidarın temsili değil, toplumsal ilişkilerin etkileşimiyle sürekli yeniden üretilen bir alan olduğu yönündeki yaklaşımını ön plana çıkartmaktadır.

Shikinen Sengū'nun en belirgin sosyal yönü, inşa faaliyetinin kendisinin bir dizi kolektif ritüele dönüştürülmesidir. Yeniden inşa süreci, toplulukları bir araya getirerek ortak bir amaç ve aidiyet duygusu üretilmektedir. Tapınağın yeniden inşasına yalnızca rahipler ve zanaatkârlar değil, ülkenin dört bir yanından gelen gönüllü ziyaretçi de katılmaktadır. Bu katılım Ormandan tapınak alanına kütüklerin taşındığı Okihiki töreni ve tamamlanan yapılar etrafındaki zemine beyaz taşların yerleştirildiği Oshiroi ishi mochi-sai töreni olmak üzere iki temel ritüel aracılığıyla somutlaşmaktadır. Okihiki töreninde, katılımcılar kütükleri halatlarla taşırken birlikte söyledikleri ezgilerle bir ritim tutmakta ve doğa ile insan emeği arasındaki uyumu simgelemektedirler. Bu ritmik birliktelik, yalnızca bir işgücü organizasyonu değil, aynı zamanda toplumsal belleğin kolektif ifadesi olarak yansıtmaktadır. Umi Yama Aida belgeselinde bu an "*Sonra ses dağlarda yankılandı ve bugün hâlâ aktarılan bir şarkıya dönüştü."* ifadeleri ile belirtilmektedir. (Kamada, 2014) Bu ifade, ritüelin fiziksel eylemin ötesinde, zamana yayılan bir toplumsal hafıza alanı oluşturduğunu göstermektedir. Ritüelin sesi, dağların yankısında olduğu gibi, toplumun belleğinde de kuşaktan kuşağa taşınmaktadır. Bu eylemler, yalnızca fiziksel bir işgücü süreci değil, aynı zamanda toplumsal bir pratiktir. Bu kolektif deneyim biçimleri, Lefebvre'in mekân kavramını toplumsal ilişkiler ağı olarak ele alınması gerektiği yönündeki yaklaşımıyla uyumlu bir yapıya sahiptir. Shikinen Sengū, bedensel katılım aracılığıyla ortaklaşa üretilen bir toplumsal mekân olarak ön plana çıkmaktadır. Bu yönüyle ritüel, mimarlığın toplumsal yapıyı yeniden üreten bir eyleme dönüşmesinin örneğini sunmaktadır.



Şekil 4.25 Shikinen Sengu-Sosyal ve Kolektif Boyut (ISESHIMA Tourism & Convention Organization, t.y.)

Kültürel ve simgesel boyut, Shikinen Sengū ritüelinde kültürel kodları, anlamı ve aidiyeti içinde barındıran; birey ve toplumun mekânla kurduğu ilişki üzerinden içselleştirilen bir yaşantı alanı olarak tanımlanmaktadır. Lefebvre 'in de belirttiği gibi, yaşanan mekân yalnızca fiziksel ya da tasarlanmış bir alan değil, toplumsal eylemlerin, sembolik anlamların ve deneyimlerin bir aradalığıyla oluşan bir düşün–eylem alanı olarak karşılık bulmaktadır. Bu bağlamda Shikinen Sengū ritüeli, yerel mimarlığın bu düşün–eylem alanını somutlaştırmakta ve kültürel belleğin sürekliliğini sağlayan ritüeller aracılığıyla mekânı anlamlandırılmış bir yer hâline dönüştürmektedir. Shikinen Sengū, Japon kültürünün geleneksel kodlarını, mimari pratiğin kendisi aracılığıyla ifade eden bir gelenek olarak ön plana çıkmaktadır. Bu ritüel, yapıların fiziksel varlığından çok, yenilenme, arınma ve süreklilik ilkeleri üzerinden anlam kazanmaktadır. Sürecin merkezinde yer alan *mujukan (geçiciliğin farkındalığı)* kavramı (Lopes, 2007), varoluşun geçici doğasının kabulünü kutsal bir estetik değer hâline getirmektedir. Tapınak yapıları her yirmi yılda bir yeniden inşa edilmekte ancak bu döngü, sürekli yenilenme içinde kalıcılığın metaforu olarak algılanmaktadır. Bu geleneksel yapı anlayışında yapım, yıpranma, çürüme ve yeniden yapım döngüsü; mekânın varlığını sabit bir forma değil, süreklilik kazandıran eyleme bağlanmaktadır. Böylece Shikinen Sengū, yaşanan mekânın özünde yer alan kültürel kodları, sembolik anlamları ve toplumsal aidiyeti bir arada üreten dinamik bir yer pratiğine dönüştürmektedir.



Şekil 4.26 Shikinen Sengu-Kültürel ve Simgesel Boyut (ISESHIMA Tourism & Convention Organization, t.y.)

Shikinen Sengū ritüeli, bu bölümde ortaya konan kuramsal yapının Japon kültürel bağlamındaki özgün bir karşılığını sunmaktadır. Ise Tapınaklarında mekân, fiziksel düzlemde doğanın döngüselliğiyle uyumlu malzeme seçimi, zanaatkârlığa dayalı üretim teknikleri ve bedensel emeğin sürekliliği aracılığıyla biçimlenmektedir. Sosyal ve kolektif düzlemde, gönüllü katılım, ortak ritüel eylemler ve toplumsal dayanışma aracılığıyla topluluğun bir aradalığı yeniden üretilmekte; her yeniden inşa döngüsü hem toplumsal bağların hem de ritüel bilincin yenilenmesine hizmet etmektedir. Kültürel ve simgesel düzlemde ise kutsalın mekânda yeniden tezahürü, arınma törenleri, doğaya yönelik etik farkındalık ve kami'nin varlığının sürekliliği üzerinden anlam kazanmaktadır. Dolayısıyla Lefebvre 'in mekânı toplumsal ilişkilerin üretim süreci olarak tanımlayan yaklaşımı, Shikinen Sengū'da toplumsal katmanların iç içe geçtiği bir döngüsel sürekliliğe sahip olmaktadır. Tuan'ın yer anlayışı ise bu süreci yalnızca fiziksel bir yeniden inşa değil, deneyimsel bir yer edinme biçimi olarak ele almaktadır. Bu çerçeve doğrultusunda Shikinen Sengū ritüeli mekânın üretimini doğa, toplum ve kutsal arasındaki sürekli etkileşimin somut bir ritmine dönüştürmektedir.

5
SONUÇ

> İşte süreklilikler. Peki, bazı değişimler nelerdir? Aktif katılım büyük ölçüde azalmıştır. Modern dünyada insanlar, okuryazar olmayan ve köylü toplumlarda olduğu gibi kendi evlerini inşa etmezler, hatta kamu anıtlarının yapımında sembolik bir şekilde bile yer almazlar. Bir dünyanın yaratılışı olarak görülen inşa faaliyetlerine odaklanan ritüeller ve törenler büyük ölçüde gerilemiştir; öyle ki, büyük bir kamu binasının inşasında bile geriye yalnızca temel atma ve çatı koyma gibi oldukça soluk jestler kalmıştır. Artık ev, davranış kurallarını ve hatta nesiller boyu aktarılabilen bütün bir dünya görüşünü kodlayan bir metin değildir. Modern toplum, bir kozmosun yerine parçalanmış inançlar ve çatışan ideolojiler koymuştur. Modern toplum aynı zamanda giderek daha okuryazar hale gelmektedir, bu da bir kültürün değerlerini ve anlamını somutlaştırmak için maddi nesnelere ve fiziksel çevreye giderek daha az bağımlı olduğu anlamına gelir: sözel semboller, maddi sembollerin yerini giderek almıştır ve artık öğretenler binalar değil, kitaplardır.
>
> (Tuan, 2002)

Modern çağın mimari üretimi, insanın mekânla kurduğu bağın çözülüşüne tanıklık etmektedir. Ritüelin, topluluk katılımının ve yerin birlikte inşasının zayıflaması, mekânın toplumsal bir ürün olma niteliğini ortadan uzaklaştırmıştır. Tuan'ın (2002) işaret ettiği bu kopuş, yerin anlamını da beraberinde dönüştürmüş ve mimarlığın toplumsal anlamda taşıdığı bütünleştirici işlevin zayıflamasına yol açmıştır. İnşa eylemi, toplumsal niteliğini yitirerek bireysel bir döngüye indirgenmiş, yer anlamın üretildiği ve paylaşıldığı alan olmaktan çıkarak barınılan bir yüzeye dönüşmüştür.

Bu perspektifin ötesine geçildiğinde ise yerel mimari pratikler, modernitenin soyutlayıcı eğiliminin karşı bir süreklilik alanı olarak varlığını sürdürmektedir. Bu pratikler, mekânın yalnızca rasyonel ölçütlerle tanımlanabilecek fiziksel bir nesne olmadığını, aksine kültürel anlatıların, ritüel eylemlerin ve kolektif hafızanın kesişiminde yaşayan bir organizma olduğunu görünür kılmaktadır. Djenné Camii'nin yıllık olarak gerçekleştirilen Crépissage ritüeli ve Ise Jingū Tapınağı'nın her yirmi yılda bir yinelenen Shikinen Sengū ritüeli, mimarlığın anlamını biçimde değil, eylemde ve tekrarın ritminde temellendiren yaklaşımların örnekleri olarak ön plana çıkmaktadırlar. Tez çalışması kapsamında ele alınan her iki ritüel de inşa eylemini salt yapısal bir faaliyet olmaktan çıkararak, topluluğun kendini yeniden tanıdığı, belleğini tazelediği ve aidiyet duygusunu pekiştirdiği bir toplumsal performansa dönüştürmektedir. Bu bağlamda, yerin üretimi maddi varlıktan çok eylemsel sürekliliğin ürünü olarak belirmektedir. Yeniden sıvama, kesme, taşıma, onarma veya yeniden kurma gibi eylemler, toplumsal ilişkilerin ve kültürel bilginin yeniden inşasını sağlayan sembolik eylemlere dönüşmektedir. Yapı burada bir nesne değil, belleğin ve kimliğin sahnesi olarak varlık kazanmaktadır. Duvarın yüzeyinde yenilenen çamur ya da tapınağın yeniden kurulan kirişi, toplumun kendi varlığını sürdürme biçimini temsil etmektedir. Bu ritüel eylemler, anlamın yalnızca formda değil, katılımda ve tekrarın deneyiminde saklı olduğunu göstermektedir.

Dolayısıyla, yerel mimarlık modern toplumun soyutladığı mekân anlayışına karşı, sürekliliği, katılımı ve bedenselliği temel alan alternatif bir düşünme biçimi ortaya koymaktadır. Bu yaklaşımda yer, yalnızca maddi bir varlık değil; anlatıların dokusuyla biçimlenen, bedensel pratiklerle üretilen ve toplumsal etkileşimle süreklilik kazanan çok katmanlı bir yapı olarak varlık göstermektedir. Yerel mimari, bu çok katmanlı örgüde hem maddi hem manevi bir hafızanın taşıyıcısı olarak rol oynamaktadır. Djenné ve Ise örnekleri, mekânın toplumsal üretimini somutlaştırırken, yerin anlamının zamanla silinmek yerine ritüel tekrarlar aracılığıyla canlı tutulduğunu göstermektedir. Bu tekrarlar geçmişin bilgisini bugüne, bugünün deneyimini geleceğe bağlayan süreğen bir yapıya dönüşmektedir. Böylece yer ne yalnızca bir coğrafi konum ne de salt bir yapı olarak kalmakta; beden, toplum ve kültürel anlatının etkileşimiyle her seferinde yeniden inşa edilen yaşayan bir deneyim alanına dönüşmektedir.

Bu çerçeve, mekânın anlamının yalnızca biçimsel niteliklerden değil, onu üreten ilişkiler ağından kaynaklandığını göstermektedir. Toplumsal mekânın inşası, fiziksel çevreyle kurulan etkileşimden, kolektif ve sosyal yapının biçimlendirdiği ortak eylemlerden ve kültürel belleğin sürekliliğini sağlayan simgesel pratiklerden beslenmektedir. Böylece mekân hem maddi hem de manevi boyutlarda üretilen, toplumsal yaşamın dinamiklerini görünür kılan bir olgu hâline gelmektedir. Bu çözümleme, Lefebvre 'in (2020) mekânın üretimi kuramında tanımladığı yapıya işaret etmektedir. Lefebvre 'in *algılanan mekân (mekânsal pratikler), tasarlanan mekân (mekânın temsilleri) ve yaşanan mekân (temsil mekânları)* ayrımı, yerel mimarlıkta gözlemlenen fiziksel boyut, sosyal ve kolektif boyut, kültürel ve simgesel boyut katmanların birbirini nasıl tamamladığını anlamak için verimli bir çerçeve sunmaktadır. Bu perspektiften hareketle geliştirilen üç katmanlı analiz modeli, yerin üretimini yalnızca maddi bir olgu olarak değil, toplumsal ilişkiler ve kültürel anlamlarla örülmüş dinamik bir süreç olarak ele almaktadır. Bölüm kapsamında sıralanan çıkarımlar, bu kuramsal çerçevenin farklı düzlemlerdeki karşılıklarını özetlemekte ve yerel mimarinin katmanlı üretimini görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Bu çok katmanlı kuramsal yapı içinde, ilk düzlem olan fiziksel boyut, toplumsal yaşamın en somut biçimde gözlemlendiği, deneyimlerin ve eylemlerin mekânda iz bıraktığı alanı temsil etmektedir. Fiziksel boyuta dair ilk çıkarım, *mekân, doğal malzeme seçimi ve nesiller boyu aktarılan el işçiliği aracılığıyla biçimlenmektedir.* Djenné'nin kerpiç mimarisi, doğa, malzeme ve beden arasındaki bu doğrudan etkileşimin somut örneklerinden birini sunmaktadır. Toprağın çevresel etmenlerle kurduğu etkileşim, yerin belleğini şekillendirmekte, insan bedeni ise bu sürece etkin biçimde katılmaktadır. Bu süreçte insan bedeni, nesiller boyu aktarılan geleneksel teknikler ve el işçiliği aracılığıyla doğal malzemeyi işleyerek onu mimari forma dönüştürmektedir. Kerpicin elle hazırlanıp şekillendirilmesi, malzemenin fiziksel özellikleriyle bedensel pratiğin iç içe geçtiği bir bilgi biçimini yansıtmaktadır. Benzer şekilde, Ise Jingū'nun inşasında ahşabın doğal döngüsü kadar, onu işlemek için kullanılan geleneksel geçme ve birleştirme teknikleri de mimariyi statik bir nesne olmaktan çıkarmaktadır. Her iki örnekte de mimarlık, doğayla insan bedeni arasında kurulan bu simbiyotik ilişki aracılığıyla anlam kazanmaktadır.

Fiziksel boyutuna ilişkin ikinci çıkarım ise *toplumsal mekânın inşası bakım ve yeniden yapım eylemleriyle süreklilik kazanan dinamik bir süreçtir.* Bu süreç, mimariyi tamamlanmış bir yapıt olmaktan çıkararak, zaman içinde gelişen, gelecek nesile aktarılan bir olguya dönüştürmektedir. Bu durum, hem Djenné Camii'nde gerçekleştirilen Crépissage ritüelinde hem de Ise Jingū Tapınağı'nın yirmi yılda bir yinelenen Shikinen Sengū döngüsünde somutluk kazanmaktadır. Djenné'deki yıllık Crépissage, yapının fiziksel bütünlüğünü korumanın ötesinde, onu çevresel koşullarla sürekli bir diyaloğa sokan bir yenilenme mekanizması olarak rol oynamaktadır. Burada süreklilik, fiziksel nesnenin kendisinde değil, onarım ve yeniden üretim pratiklerinin düzenli döngüsüne bağlıdır. Bu ritüel tekrarlar, yapının maddi varlığından çok, onu sürekli yenileyen toplumsal pratiğe anlam kazandırmaktadır. Zamanın fiziksel yıpratıcılığı, bu bağlamda anlamın ve belleğin ritmik biçimde yenilenmesine olanak tanıyan bir sürece dönüşmektedir. Dolayısıyla mimarlık, yalnızca çevresel bir düzen değil, doğa, beden ve zaman arasındaki etkileşimin eylem yoluyla görünür hale geldiği bir üretim alanı olarak karşılık bulmaktadır.

Sosyal ve kolektif boyut, toplumsal yaşamın ortak eylemler ve simgesel pratikler yoluyla biçimlendiği; ilişkilerin ve kimliklerin sürekli yeniden tanımlandığı bir alanı ifade etmektedir. Bu bağlamdaki ilk çıkarım *inşa ve bakım pratikleri, fiziksel bir eylem olmanın ötesine geçerek, topluluk içindeki dayanışma ağlarını ve karşılıklı sorumluluk bilincini pekiştiren birer sosyal performans işlevi görmektedir.* Bu bağlamda, Djenné'deki Crépissage ritüeli, yalnızca bir onarım faaliyeti değil, aynı zamanda farklı yaş ve beceri gruplarını bir araya getirerek toplumsal hiyerarşiyi ve iş birliğini görünür kılmaktadır. Bu buluşma, geleneksel bilginin nesiller arası aktarımı için bir kanal işlevi görürken, aynı zamanda toplumsal hiyerarşinin ve dayanışmanın görünür, hissedilir ve yaşanır bir sahnesini oluşturmaktadır. Benzer şekilde, Ise Jingū'nun yeniden inşası, çok sayıda zanaatkarın ve gönüllünün koordinasyonunu gerektirmektedir. Bu bağlamda bireyleri ben bilincinden biz bilincine taşıyarak kolektif bir aidiyet, kimlik ve sorumluluk hissini beslemektedir. Dolayısıyla bu pratikler, mimari üretim süreçleri aracılığıyla topluluğun kendi sosyal yapısını, ilişkiler ağını ve kültürel sürekliliğini yeniden ürettiği bir düzenleyici mekanizmaya dönüşmektedir.

Sosyal ve kolektif boyuta ilişkin ikinci çıkarım ise *ritüeller aracılığıyla mekân, topluluğun ortak kimliğini, tarihsel hafızasını ve kültürel sürekliliğini somutlaştıran bir taşıyıcıya dönüşmektedir.* Djenné Camii'nin her yıl elden geçirilen cephesi, yalnızca bir bakım eylemi değil, toplumsal hafızanın kaydını oluşturmaktadır. Bu süreçte her birey, topluluğun bir parçası olarak emeğini yapının bedenine işlemekte ve böylece mimari yüzey hem fiziksel bir strüktür hem de sosyal etkileşimlerin maddi belleği haline gelmektedir. Ise Jingū 'da ise tapınağın her yirmi yılda bir yinelenen yeniden inşası, kültürel kimliğin nesiller arası olarak yeniden teyit edilmesi anlamına gelmektedir. Böylece mimarlık, taşınabilir bir belgeden çok daha kalıcı biçimde, kolektif belleğin kuşaklar boyunca aktarıldığı fiziksel bir arşiv işlevi görmektedir.

Kültürel ve simgesel boyut ise mekânın anlam haritasını oluşturan; inançların, değerlerin ve dünya görüşlerinin mimari aracılığıyla kodlandığı ve süreklilik kazandığı boyutu temsil etmektedir. Bu bağlamdaki ilk çıkarım *mimarlık fiziksel formunun ötesinde, kültürel hafızayı, doğa ve kutsal arasındaki ilişkiyi temsil eden simgesel bir ortamdır.* Djenné Camii, bu bağlamda, fiziksel formunun ötesinde derin bir sembolik dil taşımaktadır. Yapı toprakla ve toplulukla kurduğu bütünleşmeyi somutlaştırmaktadır. Benzer şekilde, Ise Jingū'nun sadeliği ve doğal malzemesi, Şinto inancının saflık ve yenilenme ritüellerini herhangi bir süslemeye ihtiyaç duymaksızın salt bir şekilde temsil etmektedir. Her iki yapı da birer nesne olmanın ötesine geçerek, topluluğun doğa ve kutsalla kurduğu ilişkinin mekânsal bir ifadesine dönüşmektedir.

Bu boyuta ilişkin ikinci çıkarım ise *yer mimari bir nesne değil; ritüel, hafıza ve anlatı aracılığıyla sürekli yeniden inşa edilen, anlamı deneyimle üretilen bir kültürel varlıktır.* Djenné 'de her yıl yenilenen çamur katmanı ya da Ise Jingū 'da yirmi yılda bir gerçekleştirilen yeniden inşa süreci, yapının maddi yenilenmesinden öte, toplumsal hafızanın güncellenmesi ve kültürel kimliğin yeniden doğrulanması işlevini üstlenmektedir. Bu eylemler, zamanı doğrusal bir akış olarak değil, topluluğun geçmişle kurduğu bağın yinelendiği döngüsel bir süre olarak deneyimlemektedir. Böylece mimarlık, anlamın biçimden ziyade eylemde üretildiği, belleğin ise yapının dokusuna değil, topluluğun ortak pratiğine kazındığı bir kültürel ifade alanına dönüşmektedir.

Bu çözümlemenin ortaya koyduğu genel sonuç, yerin üretiminin yalnızca mekânsal bir düzenleme değil, aynı zamanda kültürel, toplumsal ve bedensel bir anlam kurma pratiği olduğudur. Crépissage ve Shikinen Sengu örneklerinde görüldüğü üzere, yerel mimarlık, ritüel tekrarlar ve kolektif katılım aracılığıyla, modernitenin soyutladığı mekân anlayışına karşıt bir yapı oluşturmaktadır. Bu bağlamda mimarlık, sadece fiziksel bir çevre inşa etmez; aynı zamanda toplumun kendisini, geçmişle kurduğu bağı ve dünyayı anlamlandırma biçimini yeniden üretmektedir. Dolayısıyla yer hem maddi hem manevi düzlemlerde süreklilik taşıyan, toplumsal belleğin ve kültürel kimliğin yaşandığı bir varlık olarak anlam kazanmaktadır. Dolayısıyla tez kapsamında ele alınan bu yaklaşım, mimarlığın özünü yalnızca ortaya çıkan fiziksel nesnede değil; o nesneyi mümkün kılan ilişkiler ağında, ritüel tekrarların kurduğu eylemsel süreklilikte ve bireyin mekânla kurduğu yaşantısal deneyimde aramayı gerekli kılmaktadır.

Çalışma, belirli bir coğrafyanın ya da ulusal bağlamın sınırlarını aşarak, yerel mimarlığın kültürel anlatılar, ritüel pratikler ve kolektif mekânsal üretim süreçleri üzerinden işleyen evrensel dinamiklerini görünür kılmayı amaçlamaktadır. İncelenen Djenné ve Ise örnekleri, tekil bir kültüre veya tek bir coğrafi bölgeye özgü olmaktan ziyade, farklı toplumların mekânı anlamlandırma biçimlerinde ortaklaşan daha geniş bir yapısallığın somutlaşmış temsilcileridir. Bu nedenle tez kapsamında geliştirilen üç katmanlı analiz modeli ve buna bağlı çıkarımlar, herhangi bir ulusal bağlamla sınırlı olmayıp yerel mimarlığın fiziksel, sosyal ve kültürel katmanlarının nasıl iç içe geçerek mekânı ürettiğini disiplinler arası bir bakışla çözümleyen genel bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Bununla birlikte çalışma, modern toplumlarda ritüelin, topluluk katılımının ve el emeğine dayalı mekânsal üretimin giderek zayıfladığına dair sunduğu çözümleme aracılığıyla, yerel mimarlık tartışmalarının da yeniden değerlendirilmesine zemin hazırlamaktadır. Bu çerçeve, özellikle ülkemizde kırsal ve geleneksel yerleşimlerde geçmişten beri var olan imece geleneği, ortak üretim pratikleri ve malzeme–mekân ilişkisi gibi unsurların hangi açılardan sürdüğü, hangi açılardan dönüşüme uğradığı veya zayıfladığı üzerine yeniden düşünmeyi mümkün kılarak, yerel mimarlığın toplumsal üretim süreçlerinin günümüz koşullarında nasıl ele alınabileceğine ilişkin bütüncül bir perspektif sunmaktadır.

Çalışmanın temel katkısı, mimarlığı yalnızca biçimsel bir ürün olarak değil, ritüel tekrarların, kolektif katılımın ve toplumsal belleğin süreklilik kazandırdığı ilişkisel bir süreç olarak ele alan bütüncül bir yaklaşımın geliştirilmesidir. Bu yaklaşım, yerin anlamının yalnızca maddi çevreden türemediğini; beden, kültür, hafıza ve topluluk arasındaki etkileşim ağında sürekli olarak üretildiğini ortaya koyarak, yerel mimarlığın evrensel boyutta nasıl anlaşılabileceğine yönelik yeni bir değerlendirme zemini sunmaktadır. Bu nedenle çalışma, belirli bir ülkeye yönelik öneriler geliştirmekten ziyade, yerel mimarlığın farklı coğrafyalarda okutulabilir, karşılaştırılabilir ve yeniden yorumlanabilir olan temel kavramsal ilkelerini tanımlamaktadır.

KAYNAKÇA

Adams, C. (1998). Japan's Ise Shrine and Its Thirteen-Hundred-Year-Old Reconstruction Tradition. *Journal of Architectural Education*, 49-60.

Alberti, L. B. (1989). *On the Art of Building in Ten Books.* (J. Rykwert, N. Leach, & R. Tavernor, Çev.) London: MIT Press.

Alexander, C. (1979). *The Timeless Way Of Building.* New York: Oxford University Press.

Alibeyoğlu, R. N., & Ökten, M. S. (2021). Sıkıştırılmış Toprak Yapılar Üzerine Bir İnceleme. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC*, 1036-1057.

ArchEyes. (2016, Nisan 27). *The Great Mosque of Djenné: An Exploration of Traditional Mud Architecture*. ArchEyes Timeless Architecture: https://archeyes.com/great-mud-architecture-mali-dogon-culture/ adresinden alındı

Aristoteles. (2019). *Fizik* (Cilt 7. Baskı). (S. Babür, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Aristotle. (2011). *De Anima: On the Soul.* (M. Shiffman, Çev.) Newburyport: Focus Publishing / R. Pullins Company (an imprint of Hackett Publishing).

Augé, M. (1995). *Non-Places: Introduction to an Antropology of Supermodernity.* (J. Howe, Çev.) New York: Verso.

Avar, A. A. (2009). Lefebvre'in Üçlü - Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekan - Diyalektiği. *TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi*, 7-16.

Bankoff, G. (2020, 09 06). *In Search of Bayanihan*. Philippine Arts In Venice Biennale: https://philartsvenicebiennale.org/2020/09/06/in-search-of-bayanihan/ adresinden alındı

Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri.* (V. Berke, & M. Rifat, Çev.) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Barthes, R. (1991). *Mythologies.* New York: The Noonday Press.

Bektaş, C. (2001). *Halk Yapı Sanatı.* İstanbul: Literatür Yayınları.

Bock, F. G. (1974). The Rites of Renewal at Ise. *Monumenta Nipponica*, 55-93.

Borràs, È. (2025, Ağustos 15). *Climate crisis harming world heritage painted houses in Burkina Faso, say residents*. The Guardian: https://www.theguardian.com/environment/2025/aug/15/climate-crisis-harming-world-heritage-painted-houses-tiebele-in-burkina-faso-say-residents adresinden alındı

Böhme, G. (2017). *The Aesthetics of Atmospheres.* New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Brandshaw Foundation. (t.y.). *Rock Art Archive*. 01 2025 tarihinde Brandshaw Foundation: https://www.bradshawfoundation.com adresinden alındı

Busqué, J. (2019). *A bridge made of grass*. BBC: https://www.bbc.com/news/in-pictures-48628325 adresinden alındı

Caillié, R. (1830). *Journal d'un voyage à Temboctou et à Jenné dans l'Afrique Centrale.* Paris: Imprimerie Royale.

Caillié, R. (1830). *Travels through Central Africa to Timbuctoo; and across the Great Desert, to Morocco, performed in the years 1824–1828.* London: Colburn & Bentley.

Caravaggio. (t.y.). The Calling of St. Matthew. *The Calling of St. Matthew.* Contarelli Chapel, San Luigi dei Francesi, Roma. 02 2025 tarihinde Naturalist Gallery of Contemporary Art: https://naturalist.gallery/blogs/journal/8-examples-of-chiaroscuro-in-famous-artworks adresinden alındı

Casey, E. S. (1998). *The Fate of Place.* Berkeley: University Of California Press.

Chiocchio, E. (2001). The Mudding of the Mosque of Djenné, Mali. *Esha Photography.* Esha Chiocchio Photography, Santa Fe, New Mexico, USA.

Cicero. (1942). *On the Ideal Orator (De Oratore).* (E. W. Sutton, & H. Rackham, Çev.) Cambridge, MA: Harvard University Press.

Coaldrake, W. H. (1996). *Architecture and Authority in Japan.* London: Routledge.

Coaldrake, W. H. (1996). *Architecture and Authority in Japan.* London, England: Routledge.

Connerton, P. (2012). *How Societies Remember.* New York: Cambridge University Press.

Desdemaines-Hugon, C. (2010). *Stepping-stones: a journey through the Ice Age caves of the Dordogne.* New Haven: Yale University Press.

Designing Buildings Wiki. (t.y.). *Wattle and daub construction*. Designing Buildings Wiki: https://www.designingbuildings.co.uk/wiki/File:Wattle_and_daub_construction.jpg adresinden alındı

Dubois, F. (1896). *Timbuctoo the Mysterious.* New York: Longmans, Green and Co.

Durkheim, E. (2006). *Toplumsal İşbölümü.* (P. D. Ozankaya, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.

Eliade, M. (1957). *Myth and Reality.* New York: Harcourt, Inc.

Elmalı, D. Ş. (2021). *Vernaküler Mimari.* Online Türkiye Turizm Ansiklopedisi: https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/vernakuler-mimari adresinden alındı

English, C. (2018). *Timbuktu'nun Elyazmaları - Efsanevi Bir Şehrin Geçmişini Kurtarma Mücadelesi.* (A. E. Pilgir, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Erder, C. (2020). *Tarihi Çevre Algısı.* İstanbul: Yem Yayınları.

Etymonline. (t.y.). *Manuscript*. 01 2025 tarihinde Online Etymology Dictionary: https://www.etymonline.com/search?q=manuscript adresinden alındı

Etymonline. (t.y.). *Online Etymonline Dictionary*. Place: https://www.etymonline.com/search?q=place adresinden alındı

Etymonline. (t.y.). *rite*. 02 2025 tarihinde Etymonline / Online Etymology Dictionary: https://www.etymonline.com/search?type=all&q=ritual adresinden alındı

Fortier, E. (1906). Afrique Occidentale – Soudan – Djenné – Ruines de l'ancienne Mosquée. *Collection Générale Fortier.* Collection Générale Fortier, Dakar.

Fortier, E. (1906). Street scene showing terraced houses with the Façade Toucouleur, Djenné, Mali (ca. 1906). *A Complete History of the Sudano–Sahelian Architecture.* African History Extra, -.

Geertz, C. (1973). *The Interpretation Of Cultures* . New York: Basic Books.

Google Arts & Culture. (t.y.). *Göbeklitepe*. 01 2025 tarihinde Google Arts & Culture: https://artsandculture.google.com adresinden alındı

Gray, M. (t.y.). *World Pilgrimage Guide*. 01 2025 tarihinde Sacred Sites of the Dogon Culture: https://sacredsites.com/africa/mali/dogon.html adresinden alındı

Groethuysen, B. (2018). *Belirsizliğin Bilimleri - İnsan Bilimleri İçin Yeni Bir Epistemoloji.* (N. Bilgin, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gürer, B., & Ulupınar, H. (2023). Tasavvufî Sembolizm Açısından Mevlevî Semâ Âyini. *Atatürk Üniversitesi Yayınları*, 110-119.

Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory.* (L. A. Coser, Çev.) Chicago: University of Chicago Press.

Hara, Y. (2020, Eylül 26). *Japanese Tea Ceremony*. Hammond Museum & Japanese Stroll Garden: https://www.hammondmuseum.org/japanese-tea-ceremony adresinden alındı

Haviland, W. A., Prins, H., Walrath, D., & Mcbride, B. (2008). *Kültürel Antropoloji.* (İ. D. Sarıoğlu, Çev.) İstanbul: Kaktüs Yayınları.

Heideger, M. (1971). *Poetry, Language, Thought.* New York: Harper & Row Publishers.

Hidden Architecture. (t.y.). *Shibam*. Hidden Architecture: http://hiddenarchitecture.net/shiba/ adresinden alındı

Homes, D. (2005). *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader.* New York: Berg Publisher.

Honda, T. (2023, Haziran 04). *The Eternal Ephemeral Architecture of Shikinen Sengu: The Japanese Temple.* Archdaily: https://www.archdaily.com/1002972/the-eternal-ephemeral-architecture-of-shikinen-sengu-the-japanese-temple-rebuilt-every-20-years/64950e73cb9c467f6885046d-the-eternal-ephemeral-architecture-of-shikinen-sengu-the-japanese-temple-rebuilt-every-20-years-imag adresinden alındı

Houben, H., & Guillard, H. (1994). *Earth Construction: A Comprehensive Guide.* London: Intermediate Technology Publications.

Hunwick, J. O. (1999). *Timbuktu and the Songhay Empire: Al-Saʿdī's Taʾrīkh al-Sūdān until 1613 and other contemporary documents.* Leiden: Brill.

ISESHIMA Tourism & Convention Organization. (t.y.). *Shikinen Sengu – The Periodic Reconstruction of Ise Jingu*. ISESHIMA Tourism & Convention Organization: https://www.iseshima-kanko.jp/en/highlights/sengu_eg adresinden alındı

Japan Experience. (2024). *Minka: thatched cottages in Japan*. 01 2025 tarihinde Japan Experience: https://www.japan-experience.com/plan-your-trip/to-know/traveling-japan/minka-the-cottages-of-japan adresinden alındı

Japan Forward. (2019, Kasım 12). *[Soul of Japan] Shikinen Sengu, the ritual of rebuilding and renewal*. Japan Forward: https://japan-forward.com/soul-of-japan-shikinen-sengu-the-ritual-of-rebuilding-and-renewal/ adresinden alındı

Japan Guide. (2024, Temmuz 12). *Kumano Kodo Hac Yolları*. Japan Guide: https://www.japan-guide.com/e/e4952.html adresinden alındı

Japan Woodcraft Association. (2020, Şubat 13). *TRADITIONS | Shikinen Sengu*. Japan Woodcraft Association:

https://japanwoodcraftassociation.com/2020/02/13/traditions-shikinen-sengu/ adresinden alındı

Jingushicho. (t.y.). *Soul Of Japan An Introduction to Shinto and Ise Jingu.* Ise Jingū: https://www.isejingu.or.jp/en/ adresinden alındı

Jong-Lantink, M. d. (2008, Ocak 21). Great Mosque of Djenné. *Mali, West-Afrika, jan./febr. 2008.* Flickr. Smart History / The Center For Public Art History: https://www.flickr.com/photos/marthapenjotz/2433991689/ adresinden alındı

Kamada, Y. (Yazar), & Miyazawa, M. (Yöneten). (2014). *In Between Mountains And Oceans (Umi Yama Aida)* [Sinema Filmi]. Japan.

Kavas, A. (2003). Mali, Batı Afrika'da Bir Ülke. T. D. Vakfı içinde, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (s. 493–494). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Khalid, R. (2023). A Typological Study of West African Mosque at Djenné, Mali. *Astrolabe: A CIS Student Research Journal*, 18-31.

Khokhar, S. (t.y.). *An overview of Toraja Houses*. Rethinking The Future: https://www.re-thinkingthefuture.com/architectural-community/a5913-an-overview-of-toraja-houses/ adresinden alındı

Kowal, K. (2019). The Borobudur temple: the Buddhist architecture in Indonesia. History, structure, symbolism and conservation. Influence on the contemporary Indonesian culture. *Budownictwo i Architektura*, 5-19.

Kuban, D. (2021). *İstanbul 1600 Yıllık Bir Müzedir.* İstanbul: Yem Yayınları.

Kuniyoshi, U. (1849). Ise Daijingu sengyo no zu (Depiction of the Relocation of the Grand Shrine of Ise). *British Museum Collection.* British Museum, British Museum Collection.

Lefebvre, H. (2020). *Mekanın Üretimi.* (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Leiermann, T. (2021). Rehabilitation of historic Shibam and Zabid, Yemen as an impulse for community and economy. *Built Heritage, 5*, Article 20.

Lévi-Strauss, C. (1963). *Structural anthropology.* (C. Jacobson, & G. B. Schoeph, Çev.) New York: Basic Books.

Lewis-William, D. (2015). *Mağaradaki Zihin.* (T. Esmer, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Li, X. (2024). Analysis of the Aestherics of Japanese Tea Ceremony. *Critical Humanistic Social Theory*, 6-12.

Lopes, D. M. (2007). Shikinen Sengu and the Ontology of Architecture in Japan. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 77-84.

Marchand, T. H. (2009). *The masons of Djenné.* Bloomington: Indiana University Press.

Merleau-Ponty, M. (2020). *Algının Fenomenolojisi* (Cilt 2. Baskı). (E. Sarıkartal, & E. Hacımuratoğlu, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

Merriam-Webster. (t.y.). *Indigenous*. Merriam-Webster Dictionary: https://www.merriam-webster.com/dictionary/indigenous adresinden alındı

Merriam-Webster. (t.y.). *Vernacular*. Merriam-Webster Dictionary: https://www.merriam-webster.com/dictionary/vernacular#h1 adresinden alındı

Nişanyan, Sevan. (t.y.). *yer*. Nişanyan Sözlüğü: https://www.nisanyansozluk.com/kelime/yer adresinden alındı

Nora, P. (2006). *Hafıza Mekanları.* (M. E. Özcan, Çev.) Ankara: Dost Kitapevi.

Obakki Foundation. (2014, Mart 28). *The Tukul: The making of a South Sudanese Tukul*. Obakki Foundation: https://obakkifoundation.org/journal/the-tukul adresinden alındı

Olgar, İ. K. (t.y.). *Dikilitaş Tabanı*. 01 2025 tarihinde Kültür Envanteri: https://kulturenvanteri.com/en/yer/dikilitas/86eb5dd2-c94e-4a94-abb6-60bbe742967b/ adresinden alındı

Oliver, P. (2006). *Built to Meet Needs: Cultural Issues in Vernacular Architecture.* Oxford: Elsevier.

Özkan, S. (2005). Traditionalism and Vernacular Architecture - Theory, education and practice. L. Asquith, & M. Vellinga içinde, *Vernacular Architecture in the Twenty-First Century.* New York: Taylor & Francis Group.

Pallasmaa, J. (2011). *Tenin Gözleri.* (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: YEM Yayın.

Petzinger, G. V. (2017). *The First Signs: Unlocking the Mysteries of the World's Oldest Symbols.* New York: Atria Paperback.

Petzinger, G. V. (t.y.). *Geometric Signs & Symbols in Rock Art*. Bradshaw Foundation: https://www.bradshawfoundation.com/geometric_signs/index.php adresinden alındı

Pollio, M. V. (2005). *Mimarlık Üzerine On Kitap.* (S. Güven, Çev.) İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık.

Rapoport, A. (2005). *Culture, Architecture and Design.* Chicago: Locke Science Publishing Company, Inc.

Relph, E. (2008). *Place and Placeness.* London: Sage Publications.

Re-Thinking The Future. (t.y.). *10 construction techniques used in earth architecture*. Re-Thinking The Future: https://www.re-thinkingthefuture.com/rtf-fresh-perspectives/a1704-10-construction-techniques-used-in-earth-architecture/ adresinden alındı

Rudofsky, B. (1964). *Architecture Without Architect, An Introduction to Nonpedigreed Architecture.* New York: The Museum of Modern Art.

Ruskin, J. (1859). *The Two Paths: Lectures on Art, and Its Application to Manufacture and Decoration.* London: Smith, Elder & Co.

Schmidt, K. (2007). *Taş Çağı Avcılarının Gizemli Kutsal Alanı Göbekli Tepe En Eski Tapınağı Yapanlar.* (R. Aslan, Çev.) İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Schulz, C. N. (1980). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture.* New York: Rizzoli International Publications, INC.

Tange, K., & Kawazoe, N. (1965). *Ise, Prototype of Japanese Architecture.* Cambridge, MA: MIT Press.

Taylor, S. A. (2012). Butoh : A Bibliography of Japanese Avant-garde Dance. *Collection Building*, 15-18.

TDK. (t.y.). *Hars*. 01 20, 2025 tarihinde Türk Dil Kurumu Sözlükleri: https://sozluk.gov.tr/?ara=hars adresinden alındı

TDK. (t.y.). *İmge*. 01 22, 2025 tarihinde Türk Dil Kurumu Sözlükleri: https://sozluk.gov.tr/?ara=imge adresinden alındı

TDK. (t.y.). *Kültür*. 01 20, 2025 tarihinde Türk Dil Kurumu Sözlükleri: https://sozluk.gov.tr/?ara=kültür adresinden alındı

TDK. (t.y.). *Ritüel*. 02 2025 tarihinde Türk Dil Kurumu Sözlükleri: https://sozluk.gov.tr/?ara=ritüel adresinden alındı

TDK. (t.y.). *Simge*. 01 2025 tarihinde Türk Dil Kurumu Sözlükleri: https://sozluk.gov.tr/?ara=simge adresinden alındı

Tırıl, A. (2020). *Türkiye Turizm Ansiklopedisi*. 01 2025 tarihinde Kültür: https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/kultur adresinden alındı

Tuan, Y. F. (2002). *Space and Place: The Perspective of Experience.* Minneapolis: University of Minnesota press.

Turner, V. (2011). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (3rd Transaction printing b.). Piscataway, United States: AldineTransaction.

Tülüce, H. A. (2021). Kavram ve İmge Özelinde Hegel'in Estetik Anlayışı. *Din ve Bilim - Muş Alparslan Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi*, 6-16.

Tümer, G. (1991). *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 02 2025 tarihinde Âyin: https://islamansiklopedisi.org.tr/ayin adresinden alındı

Türkiye Kültür Portalı. (t.y.). *Myra Antik Kenti - Antalya*. 01 2025 tarihinde Türkiye Kültür Portalı: https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/antalya/gezilecekyer/myra adresinden alındı

Tylor, E. B. (1871). *Primitive Culture Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom* (Cilt 1). Mineola, New York: Dover Publications.

Ulubay, S., & Önal, F. (2020). Mekân Üzerine Sorunsallar ve Kavrayışlar: Fenomenoloji Kuramının Yirminci Yüzyılın Mekân Anlayışına Etkileri. *Megaron, 15*(4), 606-613.

UNESCO. (t.y.). *Old Towns of Djenné*. 2025 tarihinde UNESCO World Heritage Centre: https://whc.unesco.org/en/list/116/ adresinden alındı

UNESCO World Heritage Centre. (2014). *Qhapaq Ñan, Andean Road System*. UNESCO World Heritage Convention: https://whc.unesco.org/en/list/1459/ adresinden alındı

UNESCO World Heritage Centre. (2019). *An Inca suspension bridge is restored in Peru*. The UNESCO Courier: https://courier.unesco.org/en/articles/inca-suspension-bridge-restored-peru adresinden alındı

Vallely, P. (2014, Haziran 23). *History in the making: An unprecedented visit to Ise Jingu, Japan's holiest shrine, to see it rebuilt under the beliefs of the Shintō religion*. The Independent: https://www.independent.co.uk/news/world/asia/history-in-the-making-an-unprecedented-visit-to-ise-jingu-japan-s-holiest-shrine-to-see-it-rebuilt-under-the-beliefs-of-the-shinto-religion-9555482.html adresinden alındı

Vellinga, M., Oliver, P., & Bridge, A. (2007). *Atlas of Vernacular Architecture of World.* London: Taylor & Francis Group.

Web Gallery Of Art. (t.y.). *Mosaics in the Basilica di San Marco, Venice (11th-13th centuries)*. 01 2025 tarihinde Web Gallery of Art: https://www.wga.hu/html_m/zgothic/mosaics/6sanmarc/index.html adresinden alındı

Whitley, D. S. (2005). *Introduction to Rock Art Reserach.* California: Left Coast Press.

Wikipedia. (t.y.). *Borobudur*. 02 2025 tarihinde Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Borobudur#/media/File:Pradaksina.jpg adresinden alındı

Wikipedia. (t.y.). *Tongkonan*. Wikipedia The Free Encylopedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Tongkonan adresinden alındı

Williams, R. (2011). *Keywords: a vocabulary of culture and society.* New York: Oxford University Press.

World Monuments Found. (t.y.). *Akaba Idéna*. World Monuments Found: https://www.wmf.org/monuments/akaba-id-c3-a9na adresinden alındı

Yakubu, P. (2024, Ocak 26). *Exploring African Vernacular Huts: Weaving as a Climatic and Social Architecture*. ArchDaily: https://www.archdaily.com/1012623/e-xploring-african-vernacular-huts-weaving-as-a-climatic-and-social-architecture adresinden alındı

Zubieta, L. F. (2022). *Rock Art and Memory in the Transmission of Cultural Knowledge.* Barcelona: Springer International Publishing AG.

TEZDEN ÜRETİLMİŞ YAYINLAR

Konferans Bildirileri

1. Uçar, S. (2025). *Yerel mimarinin düşün-eylem alanı: Kültürel anlatılar ve mekânsal pratikler*. Ayasofya Multidisipliner Lisansüstü Öğrenci Kongresi Bildirileri (s. 184–185). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi & Bezmialem Vakıf Üniversitesi.