

**VARLIK OLARAK MOBİLYA VE
ENDÜSTRİ DEVRİMİNİN MOBİLYA
ÜZERİNE ETKİLERİ**

Ozan Peker

Yüksek Lisans

İç Mimarlık Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran 2015

**VARLIK OLARAK MOBİLYA VE ENDÜSTRİ DEVRİMİNİN
MOBİLYA ÜZERİNE ETKİLERİ**

Ozan Peker

YÜKSEK LİSANS

İç Mimarlık Anasanat Dalı

Danışman: Yard. Doç. Mehmet Ali Altın

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran 2015

ÖZET

VARLIK OLARAK MOBİLYA VE ENDÜSTRİ DEVRİMİNİN MOBİLYA ÜZERİNE ETKİLERİ

Ozan Peker

İç Mimarlık Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2015

Danışman: Yard. Doç. Mehmet Ali Altın

Varlığın ne olduğuna ilişkin soru felsefenin en eski problemlerinden biridir. Bu çalışma da en temelde varlık olarak mobilyayı sorgulamaktadır. Mobilyanın bir varlık olarak ele alınmasında çalışmanın ilk aşaması olarak mobilya için yapılmış tanımlara değinilmektedir. Devamında Aristoteles ve Heidegger'in varlık felsefelerinin temelleri aktararak mobilyayı varlık yapan unsurların neler olduğu ortaya koyulmaya çalışılmaktadır. Birinci bölümde elde edilen veriler doğrultusunda ikinci bölümden itibaren Endüstri Devrimi öncesinde Aristoteles'in varlık felsefesi ekseninde mobilya değerlendirilmektedir. Üçüncü bölümde Endüstri Devrimine, bu devrimin toplum yapısında ve üretim biçimlerinde ne gibi değişimlere yol açtığına yer verilmektedir. Endüstri devriminin üretim ve tasarım alanlarında sebep olduğu değişimlerin mobilyaya yansımaları Heidegger'in varlık felsefesi ekseninde incelenmektedir. Sonuç bölümünde ise Aristoteles ve Heidegger'in varlık felsefeleri bir arada ele alınarak bir varlık olarak mobilya tanımlanmaya çalışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Mobilya, mobilya tasarımı, endüstri devrimi, varlık felsefesi, Aristoteles, Heidegger

ABSTRACT

Ozan Peker

Master of Fine Arts

Anadolu University Post Graduate School of Fine Arts, June 2015

Advisor: Assist. Prof Mehmet Ali Altın (MoA)

The question of being is one of the oldest problems of philosophy. The basic question of this study is the being of furniture. The first phase of the study is referred to as the definitions made for furniture as a being in addressing the furniture. Principles of Aristotle and Heidegger's philosophy of existence continue being engaged in transferring furniture elements are trying to put forward what is happening. From the second part of the data obtained in accordance with the first part before the Industrial Revolution, it is considered furniture in Aristotle's ontology axis. In the third chapter of the Industrial Revolution, the revolution of society are given as to what has caused the changes in the structures and modes of production. Industrial revolution and furniture production caused by the reflection of changes in design are analyzed in Heidegger's ontology axis. The concluding section of Aristotle and Heidegger's philosophy of being, the study is to be defined as a being by considering a combination of furniture.

Key Words

Furniture, furniture design, industrial revolution, ontology, Aristotle, Heidegger

24. 06.2015

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Ozan PEKER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ozan PEKER'in “**Varlık Olarak Mobilya ve Endüstri Devriminin Mobilya Üzerine Etkileri**” başlıklı tezi **24 Haziran 2015** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **İç Mimarlık Anasanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd. Doç. Mehmet Ali ALTIN
Üye : Prof. Dr. Meral NALÇAKAN
Üye : Doç. Dr. Mehmet Lütfi HİDAYETOĞLU

Prof. Sıdika Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖZGEÇMİŞ	v
GÖRSELLER LİSTESİ	vii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

VARLIK OLARAK MOBİLYA

1. MOBİLYANIN TANIMI	4
2. VARLIK NEDİR?	6
2.1. Aristoteles ve Varlık	8
2.2. Heidegger ve Varlık	12
3. TEKHNE ve TEKNOLOJİ	17
3.1. Tekhne Kavramı	17
3.2. Teknoloji Kavramı	20
4. BÖLÜM DEĞERLENDİRMESİ	25

İKİNCİ BÖLÜM

BİR VARLIK OLARAK MOBİLYA: ENDÜSTRİ DEVRİMİ ÖNCESİ

1. ENDÜSTRİLEŞME ÖNCESİNDE MOBİLYA	27
1.1. İlkçağ	28
1.2. Ortaçağ	35
1.3. Rönesans	39
1.4. Yeniçağ	45
2. BÖLÜM DEĞERLENDİRMESİ	48

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ENDÜSTRİ DEVRİMİ SONRASI MOBİLYA TASARIMI

1. ENDÜSTRİ DEVRİMİ	50
1.1. Toplumsal Değişim Kavramı.....	51
1.2. Endüstrileşme.....	52
2. ENDÜSTRİ DEVRİMİ VE MOBİLYAYA YANSIMALARI	53
2.1. Michael Thonet.....	54
2.2. Arts and Crafts.....	57
2.3. Art Nouveau.....	59
2.4. De Stijl.....	61
2.5. Bauhaus.....	63
2.6. Art Deco.....	65
2.7. Pop Art.....	66
2.8. Post-Modernizm.....	69
3. BÖLÜM DEĞERLENDİRMESİ	71
SONUÇ	73
KAYNAKÇA	76

GÖRSELLER LİSTESİ

- Görsel 1.** Gümüş Kadeh.....15
Kaynak: <http://www2.hawaii.edu/~zuern/demo/heidegger/>
(Erişim Tarihi: 2.05.2015)
- Görsel 2.** Thonet No: 14 Chair19
Kaynak: <http://www.thonet.de/ueber-uns/thonet-die-story/das-prinzip-thonet.html>
(Erişim Tarihi: 2.05.2015)
- Görsel 3.** Çatalhöyük, tapınak ev (Çatalhöyük Sanctuary) ~MÖ7500-6000.....28
Kaynak: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Catal_H%C3%BCy%C3%BCk_-sanctuary.JPG
(Erişim Tarihi: 28.04.2015)
- Görsel 4.** The Chair of Hetepheres I, the Mother of Khufu.....29
Kaynak: http://www.egyptarchive.co.uk/html/cairo_museum_13.html
(Erişim Tarihi: 20.03.2015)
- Görsel 5.** Kral Asurbanipal kraliçe ile bir zafer kutlarken MÖ 6.....31
Kaynak: http://www.theneitherworld.com/mcpoodle/Fanfiction/Lions_of_Ashurbanipal.html
(Erişim Tarihi: 20.03.2015)
- Görsel 6.** Klismos Sandalye, Atena'daki bir taş Rölyefi.....32
Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Klismos#/media/File:Tombstone_Xanthippos_B-M_Sc628.jpg
(Erişim Tarihi: 20.03.2015)

- Görsel 7.** Teras düzenlemesi, Paula + Martha33
Kaynak: <http://www.paulamartha.com/>
(Erişim Tarihi:24.06.2015)
- Görsel 8.** Yemek Odası, Thomas Hammel.....33
Kaynak: <http://lusterinteriors.blogspot.com.tr/2011/07/klismos.html>
(Erişim Tarihi: 23.04.2015)
- Görsel 9.** Maximian Throne – Maximian Tahtı.....35
Kaynak: <http://global.britannica.com/EBchecked/media/123714/Ivory-throne-of-Maximian-archbishop-of-Ravenna-550?topicId=370454>
(Erişim Tarihi: 23.03.2015)
- Görsel 10 ve 11.** İngiliz ortaçağ mimarisinde kapı ve pencere.....36
Kaynak: Blakemore, Robbie, G. (1997). *History of Interior Design and Furniture History*. Toronto: Willey Publishers, s:70-71
- Görsel 12.** Fransa’da 15. Yüzyıla ait ceviz sandık.....37
Kaynak: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/463728?rpp=30&pg=1&ao=on&ft=chest%2c+french&pos=24>
(Erişim Tarihi: 25.04.2015)
- Görsel 13.** 16.yy İtalya’da yapılmış bir sandık, süslemelerde marketri tekniği uygulanmış.....41
Kaynak: <http://en.wikipedia.org/wiki/Vaux-le-Vicomte>
(Erişim Tarihi: 25.04.2015)
- Görsel 14.** Commode (çekmeceli dolap,konsol), Vaux-le-Vicomte Şatousu.....42
Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Charles_Boulle
(Erişim Tarihi: 25.04.2015)

- Görsel 15.** Sanderson Miller'ın evinin planı, 1753-1759.....44
Kaynak: Blakemore, Robbie, G. (1997). *History of Interior Design and Furniture History*. Toronto: Willey Publishers, S:231
- Görsel 16.** Rönesans Dönemine ait bir İspanyol sandalye.....44
Kaynak:https://www.1stdibs.com/furniture/seating/armchairs/impressive-pair-of-spanish-renaissance-armchairs/id-f_819964/
(Erişim Tarihi: 20.06.2015)
- Görsel 17.** Thomas Chippendal tasarımı bir sandalye.....46
Kaynak:<http://digicoll.library.wisc.edu/cgibin/DLDecArts/DLDecArtsidx?id=DLDecArts.ChippGentC>
(Erişim Tarihi: 27.04.2015)
- Görsel 18.** Henry Holland tasarımı yemek sandalyesi.....46
Kaynak: <http://www.mallettantiques.com/en/collection/furniture>
(Erişim Tarihi: 27.04.2015)
- Görsel 19.** Lamine ahşap malzemenin görünüşü.....53
Kaynak: <http://www.homebuiltairplanes.com>
(Erişim Tarihi: 27.04.2015)
- Görsel 20.** No 14, Michael Thonet, 1859.....54
Kaynak: <http://www.nova68.com/2242.html>
(Erişim Tarihi: 27.04.2015)
- Görsel 21.** No 14 Parçalı ve Paketlenmiş hali.....54
Kaynak: <http://gallantandjonesblog.com>
(Erişim Tarihi: 30.05.2015)

- Görsel 22.** Sussex Armchair, Tasarım: Philip Webb, Yapım: William Morris.....57
Kaynak: <http://collections.vam.ac.uk/item/O7883/sussex-chair-armchair-webb-philip-speakman/>
(Erişim Tarihi: 30.05.2015)
- Görsel 23.** Yemek odası sandalyesi, Henri van de Velde (1895).....59
Kaynak: http://www.wikiwand.com/fr/Henry_Van_de_Velde
(Erişim Tarihi: 30.05.2015)
- Görsel 24.** Isabel Roberts ‘ın evi için tasarlanmış sandalye, Frank Lloyd Wright (1908)59
Kaynak: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/f/frank-lloyd-wright/>
(Erişim Tarihi: 30.05.2015)
- Görsel 25.** Casa Batlló, Antoni Gaudí, 1927.....59
Kaynak: <http://styldoma.ru/interer/stili/korotko-ob-istorii-stilej-inter-era>
(Erişim Tarihi: 30.05.2015)
- Görsel 27.** Red and Blue Chair, Gerrit Rietveld (1917).....61
Kaynak: <http://www.archdaily.com/151703/review-de-stoel-van-rietveld-rietvelds-chair-book-film-by-marijke-kuper-lex-reitsma/557fa37df5339b1fe3000e29>
(Erişim Tarihi: 15.05.2015)
- Görsel 28.** MR Chair, Ludwig Mies van der Rohe, 1925.....63
Kaynak: <http://www.knoll.com/product/mr-chair>
(Erişim Tarihi: 15.05.2015)
- Görsel 29.** Wassily Chair, Marcel Bruer 1927.....63
Kaynak: <http://www.knoll.com/product/wassily-chair>
(Erişim Tarihi: 17.05.2015)

Görsel 30. Şifonyer, Groult, 1925.....65

Kaynak: http://www.wikiwand.com/en/Andr%C3%A9_Groult

(Erişim Tarihi: 21.05.2015)

Görsel 31. Köşe Dolabı, Rhulman, 1923.....65

Kaynak: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/25.231.1>

(Erişim Tarihi: 21.05.2015)

Görsel 32. Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir? Richard Hamilton,1925.....66

Kaynak: <http://www.artfund.org/what-to-see/exhibitions/2014/02/13/richard-hamilton>

(Erişim Tarihi: 23.05.2015)

Görsel 33. Selene Chair (1968), Vico Magistretti (1920-2006)67

Kaynak: <http://collections.vam.ac.uk/item/O121083/selene-chair-chair-magistretti-vico/>

(Erişim Tarihi: 22.05.2015)

Görsel 34. Plaza Tuvalet Masası(1981), Michael Graves (1934-2015).....69

Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/michael-graves/>

(Erişim Tarihi: 24.05.2015)

Görsel 35. Stanhope Yatağı (1982), Michael Graves (1934-2015).....69

Kaynak: [http://www.artnet.com/artists/michael-graves/stanhope-king-size-bed-](http://www.artnet.com/artists/michael-graves/stanhope-king-size-bed-3azuuisBu2RB9hFKw-B-Tg2)

[3azuuisBu2RB9hFKw-B-Tg2](http://www.artnet.com/artists/michael-graves/stanhope-king-size-bed-3azuuisBu2RB9hFKw-B-Tg2)

(Erişim Tarihi: 15.06.2015)

GİRİŞ

“Varlık nedir?” sorusu felsefenin en eski sorularından biridir ve varlık felsefesinin en temel sorusunu teşkil eder. Varlığın ne olduğuna ilişkin bu soru mobilyaya yöneltilerek mobilyayı varlık yapan unsurların incelenmesi bu çalışmanın temel konusunu oluşturmaktadır. Aristoteles ve Heidegger’in varlık felsefeleri ekseninde yapılacak bu soruşturma ile mobilyanın varlık olarak hangi unsurlara sahip olduğu saptanmaya çalışılacaktır.

Mobilya bir tasarım ürünü olarak insanın yaşamında yer eden bir varlıktır. Bu varlık tarihsel sürecinde mühendislik ve doğa bilimleri, sanat yaklaşımları gibi bir birinden uzak görünen birçok çalışma alanının kesiştiği bir noktada bulunmaktadır. Mobilyanın tarihi sürecine bakıldığında, genel olarak mobilya tasarımcısı ifadesini kullanılırsa bu tasarımcıların bazen bir sanatçı, mimar, zanaatkâr, mühendis, endüstri ürünleri tasarımcısı ve iç mimar oldukları görülür. Bu disiplinler ve meslek grupları daha başka örneklerle kolaylıkla çoğaltılabilir. Ortaklıkları olduğu kadar birbirinden ayrı olan bu alanlar mobilyanın ne derece insan yaşantısında yer kapladığının bir göstergesi olarak da düşünülebilir. Ancak en temelde mobilyanın bir tasarım ürünü olduğunu söylemek yanlış olmaz. Tasarım, somut bir ürünün ortaya çıkmasından önceki durumuyla bir düşünce, zihinde gerçekleşen bir çalışma olarak göz önüne alındığında felsefe gibi bir disiplinden bağımsız olması mümkün değildir. Tasarımla ortaya çıkan mobilyanın da varlık felsefesi ile ele alınıp alınamayacağı sorgulaması bu çalışmaya dair temel problemi oluşturmaktadır.

Mobilyanın varlık olarak hangi unsurlara sahip olduğunun saptanması ile mobilya tasarımının geçirdiği aşamaların ve bu aşamaların felsefi olarak yorumlanması sonucunda mobilyaya varlık olarak bir tanım getirilmesi ve kaynak oluşturulması bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bu amaç doğrultusunda mobilya ile ilgili malzeme, üretim yöntemleri ve tasarım yaklaşımlarının büyük değişimler geçirdiği bir dönüm noktası olarak Endüstri Devrimi saptanmıştır. Endüstri devrimi sonrası dönem için 90'lara kadar bir inceleme yapılarak, hem felsefi hem de tasarım yaklaşımları olarak etkileri halen

devam eden daha yakın tarihlere ait verilerin bu çalışma kapsamına alınmaması uygun görülmüştür.

Literatür taramaları sonucunda mobilya üzerine yapılan çalışmaların genel çerçevede sanat, tasarım ve mühendislik alanları üzerine olduğu bulunmuştur. Bununla birlikte mobilya, endüstri ürünleri tasarımı, mimarlık ve iç mimarlık disiplinleri içerisinde yoğunluklu olarak yer alan bir unsurdur. Söz konusu alanlar mobilyayı kendi çalışma eksenlerinde tanımlamalar yapmışlar ve bu tanımlamalara birinci bölümde değinilmiştir. Bu tanımlamalar mobilya üzerine çalışma alanının genişlemesi ya da disiplinler arası çalışmalarda yetersiz veya bir disiplini kapsarken diğeri dışarıda bırakan bir nitelikte olmaktadır. Mobilyanın bir varlık olarak felsefe içerisinde incelenmesine ise rastlanmamıştır. Mobilyanın varlık felsefesi kapsamında incelenerek iç mimarlık literatürüne dair söz konusu alandan veri oluşturulması bakımından bu çalışma önem taşımaktadır.

Varlık felsefesi, felsefe tarihinde birçok düşünürün farklı bakış açıları ile ele aldığı bir konudur. Sistematik anlamda varlık felsefesini ele alan ilk filozof ise Aristoteles'dir. Aristoteles kendinden önceki varlık görüşlerini derlemiş ve aynı zamanda kendi varlık görüşünü de oluşturarak esreleri ile aktarmıştır. Aristoteles hem sistematığı olması hem de kendinden önceki görüşleri de derleyerek aktarması bakımından bu çalışmanın da bir referans noktası olarak ele alınmıştır. Aristoteles'den sonra yine birçok düşünür varlık felsefesi üzerine çalışmalarda bulunmuştur. Ancak çalışmanın ilerleyen aşamalarında da değinileceği üzere modern anlamda varlığın yeniden sorgulanması ise Heidegger ile gerçekleşmiştir.

Varlığın yeniden sorgulanmasına neden olan ortamı oluşturan Endüstri devrimi ve makineleşmenin getirilerinden biri olarak modernizm ortaya çıkmaktadır. Nesnelere seri üretimi, ucuzluk ve kolay tüketimi kaçınılmaz olarak insanın da bu durumun bir parçası olarak algılanmasını gündeme getirmiştir. Endüstrileşmenin yarattığı sanayi toplumunda insanın sorgulanması birçok farklı alanda kendini göstermiştir. Dolayısıyla modernizm getirdiği onca yenilik ve konforun yanında insanın varoluşuna dair problemleri de beraberinde getirmiştir. Endüstri devrimi, makineleşme ve modernizm gibi kavramların

ortaya çıktığı bu dönem aynı zamanda Heidegger'in de içinde yaşadığı dönemin koşullarını oluşturan etmenlerdendir. Heidegger'in bu koşullar altında varlığı yeniden sorgulayan ve hatta modern anlamda sorgulayan, ifade eden ilk düşünür olması Aristoteles'den sonra Heidegger'in bu çalışma için seçilmesine neden olmaktadır. Bu çalışma da temelinde bir felsefe çalışması olmaması ve bir varlık olarak mobilyanın varoluşuna dair aranan cevaplar bakımından Aristoteles ve Heidegger'in varlık felsefeleri kapsamında sınırlandırılmıştır. Yine benzer bir şekilde çalışmanın ana unsurunu teşkil eden mobilya için de; mobilya tarihi genel olarak ele alınarak bir dönüm noktası tespit edilmiş ve bu dönüm noktasını öncesi ve sonrası şekilde bir sınırlamaya gidilmiştir.

Bu çalışmada izlenen yöntem ise; basılı ortamlardaki ve internette yer alan dokümanların incelenmesi ve çözümlenmesi ile elde edilmiştir. Kapsamlı bir doküman incelemesi sonucunda, incelenen dokümanlar sınıflandırılarak, tarihsel süreç incelemesi içinde literatürle karşılaştırmalı okumalara tabi tutulmuş, toplumsal ve teknolojik gelişmeleri ortaya koyan olgular ele alınan dönemin bağlamı içerisinde örneklendirilmiştir.

Çalışmanın yöntemi ve sınırlıkları uyarınca mobilyanın tarihi gelişimi açısından Endüstri devrimi mobilya tasarımında dönüm noktası olarak varsayılmıştır. Aynı şekilde Aristoteles sonrası varlık felsefesi üzerine yeni bir sorgulamayı başlatan Heidegger de varlık felsefesi içindeki diğer bir dönüm noktası olarak kabul edilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

VARLIK OLARAK MOBİLYA

Varlık, her zaman felsefenin temel ilgi alanlarından biri olmuştur. İnsanın kendisini ve çevresini sorgulamaya başlaması, bu sorgulamada bir anlam arayışı felsefenin en temel konularından birini ortaya çıkarmasını sağlamıştır.

“Varlık var mıdır?”, “Varlık nedir?”, “Varlık nasıl oluşmuştur?”, “Varlığın türleri nelerdir?”, “Varlığın temeli nedir?”, “Gerçekten var olan nedir?”, Varlığın anlamı nedir?” gibi sorular varlık felsefesinin temel sorularını oluşturmaktadır (Cevizci, 2009). Benzer soruları “mobilya” için sorduğumuzda bu sorular yine felsefi problemleri içerecek midir? Mobilya nasıl bir varlıktır? Mobilyanın varlık olmasının etkenleri nelerdir? Mobilyanın anlamı nedir? Bu anlam tek ve sabit midir yoksa değişkenlik göstermekte midir? Mobilyaya ilişkin bu soruların aranacağı çalışmada öncelikle mobilya için yapılmış tanımlar incelenecek, Aristoteles ve Heidegger’in varlık yaklaşımları aktarılacak bu yaklaşımlar doğrultusunda mobilyanın bir varlık olarak tanımı yapılmaya çalışılacaktır.

1. MOBİLYANIN TANIMI

Mobilya yerleşik yaşama geçmiş ve gelişmiş toplumların bir ürünüdür. Bu açıdan yirmibirinci yüzyıl insanların yaşama alanlarının temel elemanlarından biri mobilyadır. Modern yaşam alanları olan ofisler, kafeler, oteller, okullar ve evler mobilyalarla çevrilmiş, donatılmıştır. İnsanın çevresini bu kadar kuşatan mobilya nedir? Bu soru çerçevesinde öncelikle mobilyanın sözlük anlamına değinelecektir.

Ansiklopedilere, sanat ve mimarlık sözlüklerine bakıldığında mobilya bir birinden çok uzak olmamakla birlikte ortak bir takım ifadeler ile açıklanmaktadır. Koltuk, kanepeler, dolap, sedir, sehpa (Sözen ve Tanyeli, 2014: 211) ve benzeri örneklerle açıklanırken diğer bazı sözlüklerde; oturma, yatma, çalışma ve depolama gibi temel fiziksel gereksinimler

(Hasol, 2010:327; TDK) olarak insanın eylem ve ihtiyaçları doğrultusunda tanımlamalar bulunmaktadır. Acar (1992) ise: daha farklı bir yaklaşım sergilemekte ve mobilya, insan yaşamını kolaylaştırmak ve yaşama mekânını daha konforlu kılmak için kullanılan eşyadır tanımını yapmaktadır.

Sandalye, masa, yatak, dolap, koltuk gibi en bilinenlerden, daha az bilinen radyatörler, mutfak üniteleri, şömineler ve hatta kapı aksesuarlarına kadar birçok mobilya çeşidi vardır. Mobilya bir mekânda yer alan donatılar da olabilirler. Sabit mobilyalar duvarlar yerine mekân içinde bölücü elemanlar olarak da kullanılabilirler. (Coates vd., 2011:174).

Britannica' da ise;

Mobilya; genellikle ahşap, metal, plastik, cam, kumaş vb. malzemelerden imal edilmiş ev gereçleri. İngilizce'de furniture olarak geçen kelime köken olarak Fransızca'daki fourniture kelimesine dayanır. Fourniture ekipman manasına gelmektedir. İngilizce dışındaki diğer Avrupa dillerinde ise furniture kelimesi yerine (Almanca; Möble, Fransızca: Meuble, İspanyolca: Meuble ve İtalyanca: Mobile) Latince kökenli hareketli manasına gelen mobilis sıfatı kullanılmaktadır. Kıta Avrupa'sının mobilya deyimini daha tanımlayıcı olarak kabul edilmektedir. Ekipmanın mobilya olabilmesi için hareketli olması gerekir (Britannica, web, Erişim: 23.11.2014)¹.

Mobilya, oturulan yerlerin süslenmesine ve türlü amaçlarla donatılmasına yarayan eşyadır (Wikipedia, web, Erişim: 23.11.2014).²

Ching(1996), mobilya için açık bir tanımlamada bulunmamakla birlikte tefriş elemanı/öğesi olarak ifade etmektedir (Ching, 1996: 55,74).

Lucie-Smith(1993) mobilyayı; işlev, sosyal statü, teknik gelişmeler ve günlük yaşamın ihtiyaçlarına bağlı olmak üzere dört temelde gelişme ve değişim gösteren bir eşya olarak belirtmektedir (Lucie-Smith, 1993: 7-15). Benzer bir şekilde Boyla(2011)'de; eylem ve ihtiyaçların yanı sıra pratiklik sağlayan, kişisel özel alanları belirlemede yardımcı, sahibine saygınlık kazandıran, sosyal durum ve statü hakkında bilgi veren eşyalar olarak tanımlamaktadır (Boyla, 2011: 11-12).

Hoffman'a göre ise mekân ve mobilya aynı bütünün parçalarıdır ve aynı bütünde ikamet ederler (Hoffman'dan aktaran Colomina, çeviri, 2011: 57).

¹ <http://global.britannica.com/technology/furniture>

² <http://www.wikiwand.com/tr/Mobilya>

Yukarıda yer alan tanımlara bakıldığında bazı tanımların masa, sehpa, sandalye vb. nesnelere yoğunlaştığı görülürken, bazılarında ise işlev üzerinden bir anlam yüklendiği görülmektedir. Ching, mobilyayı mekânın bir ögesi olarak görürken Hoffman'ın daha tümel bir yaklaşımla mekândan bağımsız olmayan ancak onun bir tamamlayıcısı olduğu yönünde bir yaklaşım sergilemektedir. Her bir tanım mobilyaya dair farklı bir odak noktasını ele almaktadır. Aktarılmış olan farklı tanımların odak noktalarına yoğunlaşarak genel bir tanım yapılmaya çalışılırsa, mobilya; yaşamsal bir gereklilik olmamakla beraber, pratiklik sağlayan, işlevsel, simgesel, sosyal olduğu kadar kişisel de olabilen bir iç mekân eşyasıdır. Ancak mobilyayı farklı yönleri ile ele alan tüm bu tanımlamalar bu çalışma kapsamında mobilyanın varlığını açıklama konusunda yeterli veri sunmamaktadır.

İnsanın temel gereksinimleri ve sahip olduğu teknik imkânlarla birlikte doğayı şekillendirme mücadelesinde kendi var oluşunun yanında; “mobilya nasıl bir varlıktır?” mobilyayı varlık yapan ögeler ve değerler nelerdir? Yukarıdaki tanımları mobilya hakkında söz konusu sorulara yeterli cevaplar verememektedir. Bu açıdan “varlık nedir?” sorusu çerçevesinde bu bölümde mobilya tanımlanmaya çalışılacaktır.

2. VARLIK NEDİR?

İnsan, yaşamını çevresi varlıklarla dolu olan bir alan içerisinde ve o varlıklarla etkileşim içerisinde geçirmektedir. Bu etkileşim için, insanın yaşadığı alanı, hacmi söz konusu varlıklarla paylaşması da denilebilir. Bu varlıklar kimi zaman insanın vazgeçilmez ihtiyaçlarına karşılık verdikleri gibi pratiklik sağlayan, yaşam kalitesini artıran niteliklerde de olabilmektedir. Mobilya'nın bir varlık olarak incelenmesinden önce “varlık nedir?” sorusunu cevaplamak gerekmektedir. Varlığın tanımıyla beraber mobilyayı varlık yapan unsurların belirlenmesi ile mobilyanın felsefi açıdan tanımlanması söz konusu olabilecektir.

“Varlık nedir?” felsefe tarihinin en temel sorularından bir tanesi olagelmıştır. Aristoteles'e kadar Antik Yunan filozofları bu soru hakkında her ne kadar bazı cevaplar vermişlerse de Varlık hakkındaki soruya sistemli bir yaklaşım ilk olarak Aristoteles tarafından sunulmuştur. Aristoteles için Varlık en genel ve bundan dolayı en belirlenemez kavramdır. ...Fakat varlık olmak bakımından varlığı metafizik haricinde hiçbir bilim yapamaz. Örnek olarak matematik sayıları incelerken, fizik nesnelere hareketli olmaları bakımından inceler. Fakat metafizik, bütün varolanlarda

ortak bir şekilde bulunan Varlık hakkında varlık olması bakımından varlık çerçevesinde konuşmaktır ve bu yüzden metafizik *ilk felsefe* olarak nitelendirilmelidir. Aristoteles, birincil bir şey olarak her varolanın varolmağını kendinde barındıran şey hakkında konuşmanın tözlerde ve tözlerin ilke ve nedenlerinin gösterilmesinde yattığını söylemektedir. Aristoteles'in kendinden sonraki tüm Varlık hakkındaki soruşturmalara temel olacak Varlık felsefesi Metafizik adlı eserinde ortaya konmuştur (Topaloğlu, web, 2013).³

Topaloğlu'nun belirttiği üzere Aristoteles varlık felsefesi üzerine çalışarak bir sistematik oluşturan ilk filozoftur. Ermiş(2003) ise Aristoteles'den sonra varlık konusunun batı felsefesinde modern anlamda tekrardan sorgulayarak yeni bir yaklaşım getiren ilk filozofun Heidegger olduğunu belirtmektedir (Ermiş, 2003: 61).

Heidegger'in varlık felsefesine ilişkin ilgisi Brentano'nun *Aristoteles'e Göre Varlığın Çoklu Anlamı* kitabını okumasıyla başlamaktadır. Brentano'nun öğrencisi olan Husserl'in *Mantık Araştırmaları* kitabındaki fenomenolojik yöntemden etkilenir ve bunu Aristoteles'in varlık felsefesi ile bir araya getirmeye çalışır. Heidegger varlık felsefesi üzerine çalışmalarına başladığı bu dönemde Husserl'in öğrencisi olur (Ott, 1993'den aktaran Sharr, 2013: 16; Inwood, 2014: 12-13).

Aristoteles'in Metafizik eseri temelde üç bölümden oluşmaktadır; Ontoloji, Teoloji ve Evren bilim. Aristoteles' in varlığı incelediği kısmı Ontoloji'dir. Varlık bilimi veya varlık felsefesi anlamına gelen Ontoloji kavramını ilk kez kullanan ve bunu felsefi bir disiplin haline getiren ise Christian Wolff'dur. Ontolojik yaklaşımlar kronolojik olarak şu sıralamadır⁴:

- Varlığı “oluş” olarak kabul edenler: Herakleitos, “Değişmeyen tek şey değişimin kendisidir” sözüyle düşüncesini açıklamaktadır.
- Varlığı “idea” olarak kabul edenler: Platon'un idealar fikrine dayalı görüştür.
- Varlığı “madde” olarak kabul edenler: Materyalizm'in temelini oluşturan görüştür. Demokritos, Hobbes ve Marks bu görüş üzerine çalışmış filozoflardandır.
- Varlığı “düşünce” ve “madde” olarak kabul edenler: Descartes'in varlığı ruh ve madde olarak iki ayrı töze sahip olduğunu belirttiği görüştür.

³ “varolan”; varlık felsefesinde varlığın terim olarak ifadesidir. Bu çalışmada da “varolan” terim olarak, “var olan” ise günlük dile yönelik olarak kullanılmaktadır.

⁴ <http://www.ontology.co/> (Erişim: 07.06.2015)

- Varlığı “fenomen” olarak kabul edenler: Franz Brentano ve Edmund Husserl tarafından temelleri atılan ve Heidegger’in oluşturduğu yaklaşımdır.

Yukarıda aktarıldığı üzere farklı varlık felsefesi yaklaşımları mevcuttur. Ancak bu çalışmada ilahi veya tanrısal anlamda yani teolojik kapsamda ya da salt maddeci yaklaşımları içeren görüşler ele alınmayıp ilk sistematik yaklaşımı oluşturan Aristoteles ve Aristoteles’den temellenerek varlık kuramını geliştiren Heidegger’in varlık felsefesi aktarılacak, veriler uyarınca bir varlık olarak mobilya incelenecektir.

2.1. Aristoteles ve Varlık

Aristoteles, felsefeye bir sistematik dâhilinde yaklaşan ve kategoriler oluşturan ilk filozoftur. Aristoteles’in yaşamı ile ilgili ana kaynak Diogenes Laertius’dur⁵. MÖ 384’te *Khalkidike* yarımadasında *Stageira*⁶ adında küçük bir kentte doğmuştur. On sekiz yaşında Platon’un okuluna girmiş ve Platon ölünceye kadar burada yaşamıştır. Bir dönem Büyük İskender’in eğitmenliğini üstlenmiştir. Ardından Atina’da kendi okulu *Lykeion*’u kurmuş, Büyük İskender’in ölümünün ardından *Khalkis*’e yerleşmiş ve MÖ 322 yılında burada ölmüştür (Ross, 2011: 17-26). Aristoteles’in eserleri temel olarak üç grupta toplanmaktadır: ilki kendisi tarafından yayınlanmış halka hitap ettiği düşünülenler, ikincisi bilimsel inceleme yazılarından oluşan anıları ve malzeme koleksiyonları ve üçüncüsü ise bilimsel eserler ve bunların dışında Platon’un eserlerini taklit eden diyaloglar halinde 19 eseri bulunmaktadır. Eserlerinin büyük bir çoğunluğu bütün halinde değil parçalı haldedir ve editörler tarafından bir araya getirilmiştir. Aristoteles’e ait olduğu kabul edilen eserler şunlardır; disiplin olarak “mantık”ı ele aldığı altı kitaptan oluşan; *Organon*(*Kategoria*, *Peri Hermeneias*, *Analytika I*, *Analytika II*, *Topika*, *Peri Sofistika*), doğayı incelediği; *Physika*, hayvanları incelediği; *Peri ta zoa*, ruh sorununu ele aldığı; *Peri Psykhe*, ahlak sorunlarını ele aldığı; *Ethika Nikomakhea* ve *Ethika Eudemeia*, devlet ve siyaset sorunlarını ele aldığı; *Politika*, hitabeti işlediği; *Rhetorika*, sanat konularını incelediği; *Poetika*’dır. Son olarak da bu çalışmada sıklıkla alıntılamların ve göndermelerin yapılacağı varlık sorunlarını ele aldığı eseri olan

⁵ MÖ III. Yüzyıl başları

⁶ Günümüzdeki adı Stavro’dur.

Metaphysika'dır (Uslu, 2012: 133-134). *Metaphysika*'nın yanında bu çalışma açısından *Physika* ve *Poetika* yararlanılacak diğer kaynaklardır.

Aristoteles'in bilimleri incelerken uyguladığı sınıflandırmada üç temel başlığa ayırdığı görülmektedir (Aristoteles, çeviri, 1025b:142; 1025a: 148-149). Bunlar:

- Pratik bilimler: yapıp-etmeye dair enine boyuna düşünceler,
- Prodüktif bilimler: yaratıcılığa ya da insanın yaratılarına dair enine boyuna düşünceler,
- Teorik: gözleme dayalı bilimlerdir. Teorik bilimleri kendi içinde tekrar üçe ayırarak; matematik, fizik ve metafizik olarak sınıflandırmıştır (Ross, Çeviri, 2011: 109) (Sev, 2014: 51-52).

Aristoteles metafiziği, "varlık olmak bakımından, varlığı ve ona özü gereği ait olan nitelikleri inceleyen bir bilim" olarak tanımlamaktadır. Aristoteles varlığı açıklarken;

- *töz*, *telos*(erek, sebep),
- *hyle*(madde, malzeme),
- *eidos*(biçim, form),

olmak üzere dört temel kavram kullanmaktadır.⁷ Töz, Aristoteles metafiziğinde karmaşık kavramlardan birini teşkil etmektedir. Burada töz diğer ifadelerle bağlı olan ve kısaca "bir şeyi o şey yapan şeyi" anlamındadır. Töz diğer değişkenlerine bağlantılı olarak ifade edilecek olursa, yine bu üç kavrama dayalı olarak üç çeşit töz belirlenebilir; dayanak olarak madde, madde ve formdan oluşan somut bileşik töz ve maddeden bağımsız olan form'dur. Diğer bir ifade ile madde, madde ve form, form olmak üzere üç çeşit töz söz konusudur (Becermen, 2001: 36-40). Aristoteles'in incelediği tözün madde ve formdan oluşan bileşik töz olduğu söylenebilir. Ross'un belirttiği üzere;

"... fiziksel şeylerin madde ve formu, gerçeklikte değil, düşüncede ayırt edilebilir unsurlardır. Madde asla saf halde bulunmaz, daima belli bir form almış olarak bulunur."(Ross, 2011: 114).

Bu ifadeye Mutlu'nun verdiği örnek ise şöyledir;

Örneğin masanın kırmızı, kare ya da tahtadan olduğunu söylemek "Masa nedir?" sorusuna cevap olamaz. Bunlar yalnızca belli bir masaya ait nitelik ya da şekil bilgisidir. "Masa nedir?" diye sorduğumuzdaysa birçok farklı kavram aracılığıyla yani onun formuna ya da özüne ya da ereğine ya da işlevine dair verilen cevaplar yoluyla, masa hakkında tam anlamıyla bir bilgiye sahip oluruz. Form(eidos), öz(to ti

⁷ Telos, hyle ve eidos kavramlarının tam Türkçe karşılıkları yoktur. Aristoteles'in kullanımında farklı anlamlara gelmesi nedeniyle çalışmada da orijinal Atik Yunanca'da geçtiği gibi kullanılacaktır.

en einai), erek(telos), ve işlev (ergon) kavramları ise Aristoteles için çoğu zaman birbirlerinin yerine kullanılan kavramlardır. (Mutlu, 2014: 118).

Aristoteles maddenin potansiyel olarak bir forma girme yeteneğinden bahseder ve bunu Metafizik V kitabında dört nedenle açıklamaktadır (Aristoteles, çeviri,1983:150):

1. Maddesel neden: Bir şeyin, bir parçası olarak kendisinden yapıldığı maddedir.
2. Formel neden: Form veya model, yani özün tanımı, onu içinde bulunduran cinsler ve tanımın içinde bulunan kısımlar.
3. Hareket ettirici neden: Değişmenin veya sükûnetin kendisinden başladığı ilk ilke; örneğin bir karar veren, eylemin; baba, çocuğun bir nedenidir. Genel olarak yapan, yapılan şeyin; değiştiren, değiştirmeye uğrayan şeyin nedenidir.
4. Ereksel neden: Erek, yani bir şeyin kendisi için olduğu şey (Aristoteles, çeviri, 1983:150).

Örneklendirecek olursak: maddesel neden uyarınca, ağaç/ahşap masanın nedenidir; yemek masasının yüksekliğini belirten rakamlar hem bir sayı hem de insan ölçülerinin nedenleridir; bir marangoz ahşap bir masanın hareket ettirici nedenidir; yatma, uyuma eyleminin aracı yataktır, araç ve eylem ayrılrsa da bir amaç nedendir.

Aristoteles, maddenin forma girmede dört nedeninden bahsederken hepsinin aynı anda olabildiği gibi yalnızca bazılarının da olabileceğini söyler. Bunlarla birlikte üç ayrı var olma tarzından bahseder:

- İmkân/olanak (*dynamis*): kuvve halinde olma durumu ya da gizlilik, form kazanmamış salt maddenin hali
- Tamamlanma/gerçeklik (*entelekheia*): düşünme, süreç ve oluş
- Etkinlik (*energeia*): *ergenia*'nın kökü *ergo*'dur ve iki farklı anlama gelmektedir; eser ya da iş. Dolayısı ile etkinlik, devinimin eseridir, ya da imkân ve tamamlanmanın söz konusu olmadığı bir "iş"tir (Sev, 2014: 60-61).

Aristoteles Metafizik Theta kitabında ise meydana gelişi yine üçe ayırır (Aristoteles, çev. 2015: 1046a5):

- Doğal meydana gelişler: her türlü canlı varlığın içinde bulunan, değişmeyi meydana getirme ve türünü yenileme gücü
- Zanaatle meydana gelişler: sanata dayanan meydana getirme

- Kendiliğinden meydana gelişler: Aristoteles bu meydana geliş; uzman olmayan bir kişiyi tesadüfen, bilimsel kurallara uygun olarak bir hekimin önereceği bir tedavinin aynı başarılabilmektedir, şeklinde örnekler (Ross, 2011:272-273).

Zeta'nın 7. Bölümünde yapma nesnelere için; "tüm yapma nesnelere ya zanaatlardan, ya imkânlardan ya da enine boyuna düşüncelerden çıkar" demektedir (Aristoteles, çev, 1032a12). Buna şu yorum eklenebilir; cansız cisimler içinde bir "hareket ettirme" değil, "hareket ettirilme" ilkesini bulundurur (Ross, 2011: 116).

Aristoteles'in meydana gelişlerde maddenin formunu insanın verdiği, yani sonradan biçimlendiği halini zanaat ile açıkladığı söylenebilir. Theta kitabında geçen *dynamis* kavramı burada ele alındığında; Aristoteles *dynamis*'i "bir şeyin bir başka şeyde herhangi bir cinsten bir değişim meydana getirme kuvveti" olarak açıklar (Ross, 2011:277).

Aristoteles sonradan yapma etmeler üzerine *tekhne*⁸ kavramından bahseder. Tekhne'yi doğanın başaramadığını tamamlayan bir sanat olarak ele alır. Aristoteles tekhne ile meydana gelen bu şeylere, insanın ihtiyaçları doğrultusunda insanlar tarafından şekillendirilmiş anlamında *poiesis* demektedir. Tekhne, bir işi doğru yapmanın en iyi yolu olarak da geçmektedir. Her şey kendinden alt seviye için form, üst seviye için ise madde özelliği taşır. Bu açıdan Aristoteles'e göre tekhne, formun düzeyi arttıkça değerlenir (Ural, 2015: 136-144). Örneklendirilirse; ağaç, kereste için madde; kereste, ağaç için formdur. Kereste, masa için madde; masa ise kereste için formdur. Her bir form onu varlığa getiren maddenin alt seviyesidir.

Aristoteles tekhne için bir işi doğru yapmanın en iyi yolu derken bilgiyi kastetmektedir. Ökten (2011), Aristoteles'in bu bilgiyi *episteme* olarak ifade ettiğini belirtir. Nikomakhos'a Etik'in 6. Bölümünde Aristoteles'in yaptığı ayrıma göre *episteme*, kuramsal, saf bilgiyi; *tekhne*, ile kuramsal bilgiyi pratiğe dökme işi olarak açıklar (Parry, web, 2014)⁹.

⁸ Farklı dillerdeki kaynaklarda *techne*, *techné* ve *techn* şeklinde kullanımları da mevcuttur. Antik Yunanca'dan yapılmış çevirilerde *tekhne* olarak kullanılmasından dolayı bu çalışmada da bu kullanım tercih edilmiştir.

⁹ <http://plato.stanford.edu/entries/episteme-techne/#3>

Kısaca Aristoteles varlığı açıklamak için var olandan yola çıkmıştır. Bu varolanları kendinden/doğada varolanlar ile yapma-etmeden meydana gelenler olarak ayırarak açıklamaktadır. Yine mobilya bağlamında örneklenirse, ahşap bir masa yapma-etmeden meydana gelendir, doğada kendi halinde bulunmaz, var olamaz, ancak; tekhne ile meydana gelen masa, meydana geldiği ahşap, yani ağaçtan elde edilen malzeme, ağaç olarak doğada kendinden varolandır. Aristoteles'e göre varolan, hangi neden ya da koşullarla varolursa olsun, varoluşu hyle, telos ve eidos'u barındırmasına bağlıdır. Ökten (2011), buna ek olarak şunu belirtir: "kendi özünü gerçekleştirmemiş olan şeyin bir formu olmadığı gibi somut bir varlıkta gerçekleşmemiş bir formun varlığı da mümkün değildir (Ökten, 2011: 50)". Bu varolan *energia (iş)* ve *entelekheia (süreç)* ile *dynamis (salt madde)*'in gerçekleşmesi ile formunu kazanır.

2.2. Heidegger ve Varlık

Martin Heidegger 1889 Almanya, Baden' de doğmuştur. Freiburg üniversitesinde Katolik ilahiyatı ve Hıristiyan Felsefesi okumuş, 1923'te profesör olmuştur. 1933'te Freiburg Üniversitesinde Rektörlük yapmıştır. Edebiyat, hermeneutik, psikoloji dâhil birçok disiplini etkilemiş ontoloji ve metafizik üzerine çalışmış 20. yüzyıl Alman filozofudur.¹⁰ Oldukça genel çerçevede aktarmak gerekirse; bilginin vazgeçilmez koşulu olarak dil-düşünme-varlık bağının fenomenolojik yaklaşım içinde ele alması Heidegger'in felsefi soruşturma çizgisini meydana getirmektedir. "Heidegger'e göre, varlık öncelikle zihinsel değil fenomenolojiktir: Varlığın büyük ölçüde düşünme-öncesi olduğuna ve varlık üzerine düşünmenin sonraki bir faaliyet olduğuna inanır (Sharr, 2013: 28)". Bu kapsamda Heidegger doğrudan ontoloji ya da epistemoloji değil, insan odaklı bir araştırma içerisinde varlık, bilgi veya mantık-dil sorunlarına ilişkin bir kapsamdadır. Heidegger'i Aristoteles'den ayıran en temel sorusu "Varlık nedir?" sorusundan ayrılarak "Varlığın anlamı nedir?" sorusuna cevap aramasıdır (İyi, 2010: 44-45).

Heidegger, fenomenolojik yaklaşımını üç kavram üzerine kurmaktadır:

¹⁰ <http://global.britannica.com/biography/Martin-Heidegger-German-philosopher>

Fenomen kavramı:

“*Phainomenon*”, kendini gösteren, tezahür eden, ayan olan. Gün ışığında bulunan ya da ışığa çıkarılabilenlerin tümlüğü anlamındadır. Varolanlar, aynı zamanda onlara erişim minvallerine bağlı olarak kendilerini kendinde olmadıkları bir şey gibi gösterebilirler ki; bu da *zahiri*, *zevahir* gibi anlamları da taşıyabildiklerini göstermektedir (Heidegger, Çev. 2011: 29).

Ökten, fenomen ile görünüm (zevahir) farklı şeylerdir der ve şöyle örneklendirir:

...bir rahatsızlık ele alındığında baş ağrısı, kişinin başı ağrırken bu baş ağrısı başka bir rahatsızlığa da dalalet ediyor olabilir, aslında bir tansiyon probleminden kaynaklanan bir ağrı olabilir (Ökten, 2010. 102).

Yani baş ağrısı bir görünüm olarak başka bir fenomene işaret ediyor olabilir. Bir başka örnekle devam edilirse; hyle ele alınır, fiziksel olarak dışarıdan görünen, gözle tayin edilebilen zahiri olabilir. Bu zahiri görünüm altında asıl varolan yer alabilir. Bir mobilyada zahiri görünümünde ahşaptan yapılmış gibi görünebilir ancak bu gerçekten ahşaptan yapıldığı anlamına gelmez. Ahşap görünümü verilmiş fakat ahşap olmayan bir malzemeden meydana gelmiş olabilir.

Logos Kavramı:

Ökten, Varlık ve Zaman’da Heidegger’in felsefesinin kavramlarını açıklarken logos için; sayesinde bir şeylerin görünür hale geldiği sesli beyan diye açıklamaktadır. Sonrasında logos’un işlevi bir şeyi yalın olarak görünür kılmak olduğundan aynı zamanda akıl anlamına da gelebileceğini yazmaktadır (Heidegger, çeviri, 2008: 33-35).

Heidegger’in kullanım biçimine bakıldığında logos’u *söz* ya da *söylem* olarak almak mümkün değildir. Heidegger (1998)’in ifadesiyle, logos; dikkatlice düşünüp taşınmak; *görünüşe-çıkma/çıkarma* demektir (Heidegger, çeviri, 1998: 47-49). Bu tanımdan yola çıkılırsa; masayı bir ağaç tomruktan ya da keresteden kesip, tasarlayıp onu masaya dönüştüren *logos*’dur.

Fenomenoloji:

Fenomen ve logos kavramlarının birleşmesinden meydana gelir.¹¹ Heidegger (2008)'in kendi ifadesi ile şu şekildedir;

...Kendini gösterenin (kendini kendisi gibi gösterenin) bizatihi kendinden hareketle görünür kılınması. ...bu, adına fenomenoloji denilen araştırmanın formal anlamıdır(Heidegger, çeviri, 2008: 35)

Topaloğlu (2013)'de bunu farklı bir ifadeyle yorumlar; "Dasein¹²'in konuşması sırasında ne hakkında konuştuğu ortaya çıkarması anlamına gelmektedir (Topaloğlu, web. 2013)". Heidegger' in ifadesiyle onun fenomenolojisi *hermenötik*'tir¹³.

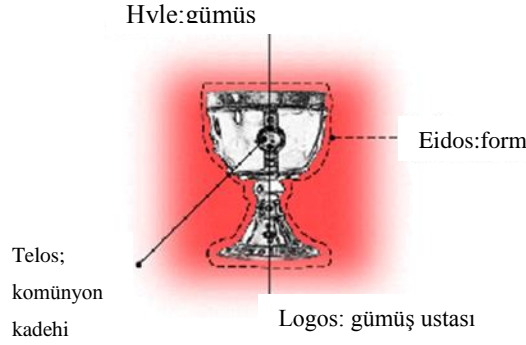
Heidegger ve Aristoteles'in varlık felsefelerini bir arada ele alarak devam edilirse; Heidegger, Aristoteles'in dört nedenini gümüş kadeh (Görsel 1) üzerinden şöyle örneklemektedir; nedensellik bağlamındaki analizinde madde (hyle) ve form (eidos) ilişkisinde gümüş ve formun bir araya gelerek kadehi oluşturduğunu söylemektedir. Ancak bu kadeh sadece bir kadeh değildir, bir komünyon¹⁴ kadehidir, madde ve form ile birlikte bu kadehi tanımlayan şey bir amaçtır (telos). Heidegger dördüncü neden olarak *logos*'u ekler. Burada kadeh diğer üç nedeniye birlikte varlığını gümüş ustasına, *logos*'una borçludur (Heidegger, çeviri, 1998: 47-49).

¹¹ <http://global.britannica.com/topic/phenomenology>

¹² Dasein; Almanca varoluş demektir. Heidegger daseini, şu an var olan, benlik anlamlarında terim olarak kullanır.

¹³ Hermenötik: Genel olarak, bir metni, bir haberi, motivasyonu, bilinmeyen veya anlaşılmayan bir eylemi, bir mesajı, bir olayı, vs., inceleyip açıklayarak değerlendirme, belli bir bakış açısından hareketle anlamlandırma. Olgulara, metinlere ya da olaylara ilişkin, konuyu anlaşılır hale getiren, teorik veya anlatsal açıklama. Felsefede, geçmişten gelen felsefi bir metni şerh etme; hermeneutiğin oluşturduğu gene çerçeve içinde, karanlık, anlaşılması zor bir metni, yazarın gerçek niyetini, aktarmak istediği anlamı açığa çıkaracak şekilde anlaşılır hale getirme, anlamlandırma (Cevizci, 2013: 828-829). Yorumlama, yorum bilim (web, Erişim 20.06.2015)

¹⁴ Komünyon: Hıristiyanlıkta şarap ve ekmeğe yeme ayini.



Görsel 1. Gümüş Kadeh

Burada bir günlük kullanım eşyası ele alındığında Heidegger'den yol çıkarak şu yorum yapılabilir:

Masa, madde olarak ele alınan ağaç ya da malzeme yani ahşabın kazandığı formla masa olarak ortaya çıkmaktadır. Madde ve formun birlikteliğinde belirleyici unsur/amaç; yemek masası, çalışma masası, yazı masası, tören masası, toplantı masası ve benzeri olabilir. Bu amaçlardan herhangi birinin ve masayı yapan bir kişinin olması ile Aristoteles'in dört nedenini de içerir. Marangoz ise Heidegger'in sözünü ettiği *logos* olarak ele alınırsa; bu masanın “nasıl”ını açıklamaktadır. Masa birçok formda olabileceken bir yemek masası, bir çalışma masası veya bir toplantı masası olarak tanımlanabilmesini, diğer başka masalardan ayrılmasını sağlayan *logos*'dur. Marangoz (logos), tasarımcı veya usta olarak bu masayı yapandır.

Aristoteles ve Heidegger'in varlık yaklaşımları kısaca değerlendirilirse: Heidegger en temelde varolan ve varolanın varlığı(dasein) ayrımını yapmaktadır (Inwood, 2014: 35-39).

Dasein'ı “özü” kendi varoluşunda yatar. Bu varolanda meydana çıkartılabilen karakterler, şöyle ve böyle bir “görünümüne” sahip mevcut bir varolanın “özellikleri” olmayıp, hep kendisine ait olan var olma imkânlarıdır, başka bir şey değil. Bu varolanın tüm öylelikleri birincil varlıktır. Bu sebeple söz konusu varolanı isimlendirmek için kullandığımız “Dasein” ismi onun masa, ev, ağaç gibisinden bir nelikliğini değil varlığını ifade eder (Heidegger, çeviri, 2008: 44).

Heidegger'in *dasein* kavramını kullanması Aristoteles'in “Varlık nedir?” sorusundan ziyade “Varlığın anlamı nedir?” sorusuna cevap aramasıdır.

Her iki filozofun da çıkış noktası varolan ve varlık ayrımıdır. Aristoteles töz haricindeki varlık unsurlarının değişkenliğinden dolayı tözü, varlığın tümel bir kavramı olduğunu söyler. Varolanın ise madde, biçim, amaç ve nedenlere bağlı olarak değişkenlik göstereceğini, tikel olduğunu belirtir. Heidegger'in varlık ile varolan ayrımı, Aristoteles'in töz ve varlık ayrımı görüşü ile örtüşmektedir.

Gerek varolanın birçok anlamı olduğu, ama bu anlamlar içinde bir temel anlamın olması gerektiği düşüncesinde olsun, gerekse varolanların Varlığının kendini gösterende açığa vurulduğu düşüncesinde olsun, Heidegger'in Aristoteles kökenli ana sorunu, varolanın varlığının anlamı sorunu olarak görünmektedir(Türkyılmaz, web. 2012).

Bir diğer benzerlik ise; Aristoteles ve Heidegger'in varlık felsefelerinde varolandan hareketle varlık hakkında sorgulamanın yapılabileceği yönündedir. Nihilizm'in varlık yoktur görüşünün aksine hem Heidegger hem de Aristoteles için “varlık vardır” ön kabulü söz konusudur.¹⁵

Her iki filozof da varlık hakkında sorgulamanın bir zihin faaliyeti olacağı konusunda hem fikirdir. Aristoteles bu zihinsel faaliyetin kategorilerle mümkün olabileceğini ve kategorilerin de zihinde olduğunu söyler (Metafizik V, 1017b, çeviri, 2015: 120-121).

İki filozof arasındaki farklılıklara değinilecek olursa:

Varlık, çeşitli anlamlara gelir: Bir anlamda o, bir şeyin olduğu şeyi veya tözü, başka bir anlamda bir niteliği veya bir niceliği veya bir tür diğer yüklemelerden birini ifade eder. Varlık bütün bu anlamalara gelmekle birlikte, asıl anlamda var olan bir şeyin, bir şeyi o yapan şey, yani onun tözünü ifade eden şey olduğu açıktır (Aristoteles, çeviri, 1996: 190-191).

Aristoteles'in töz, hyle, eidos ve telos kavramları varlık hakkında konuşabilmeyi daha somut verilere aktarabilmektedir.

...insanı diğer tüm varlıklardan ayıran şeyin, onun varlık sorusunu sorması, varlığı anlamaya çalışması, varlıkla ilgili kaygılanmasıdır. Dünya üzerinde bunu yapan yegâne varlık insandır (Cevizci, 2012: 600).

¹⁵ Nihilizm; Felsefede, hiçbir şeyin var olmadığını, hiçbir şeyin bilinemeyeceğini savunan görüştür.

Heidegger’de var olanın farkında olmanın varlığı sorgulayabilmekle olduğudur. İnsanın varlığı varlık üzerine sorgulamayı gündeme getirir, diğer bir ifade ile Heidegger için varlığın sorgulanması insanın var oluşu ile mümkündür.

Aristoteles’de varlığın varoluşu bir mevcudiyet olarak kabuldür. Heidegger ise bu noktada mevcudiyeti sağlayan olarak zaman kavramını konuya dâhil eder (Inwood, çeviri, 2014: 96-97).

3. TEKHNE ve TEKNOLOJİ

3.1. Tekhne Kavramı

Aristoteles’in varlık anlayışından yola çıkılarak; mobilya bir sonradan yapma-etmelerle yani bir zanaatla meydana geldiği söylenebilir. Zanaatle meydana gelenler bir dış etken, hareket ettirici içerir ve buradaki hareket ettirici bir mobilya ustası veya marangozdur. Aristoteles’in zanaat yaklaşımına kısaca değinilecek olunursa, zanaat deyimini hocası Platon’dan hemen hemen aynı şekilde almıştır. Bu sebeple Platon’un zanaat yorumuna değinmek gerekir.

Platon’un *Timaios* kitabında ilk zanaatkâr olarak tanrıya atıfta bulunur. Kozmosu ve evreni meydana getirmesinde insan için görünür olanların inşasını gerçekleştirenin tanrı olduğunu söyler (Platon, çeviri, 2008: 36). Devlet diyalogunda ise Sokrates ilk zanaatkârın insanın gördüğü kozmosu meydana getireni *demioergos* olarak adlandırır ve yine tanrıya atıfta bulunur. Sokrates zanaatkârı demioergosun yaptığını başka bir ölçekte yeryüzünde gerçekleştiren kişi olarak tarif eder. Devlet diyalogunda bunu şöyle ifade eder;

Şöyle konuşmayı âdet edinelim şimdi: Zanaatkâr, bu her bir gerecin İdea’ sına bakıp burada kullandığımız o masaları, şurada o divanı ve öteki benzer her şeyin imalatını yapar, çünkü bizzat İdea’ nın kendisini hiçbir zanaatkâr imal edemez, öyle değil mi? (Platon, Çeviri, 2005:462)

İdeanın kendisinin meydana getirilişi tanrının zanaatıdır. Bununla birlikte çömlükçiler, demirciler, marangozlar olduğu gibi doktorları, profesyonel şarkıcıları ve alt düzey

hâkimleri de zanaatkârlara dâhil eder. Toplumun üç sınıftan; yöneticiler/karar vericiler, bekçiler/koruyucular ve zanaatkârlardan oluştuğunu söyler (Plato, çeviri, 2007:119-120). Platon Sofist diyalogunda sanatları kazanma (*kitetike*) ve meydana getirme (poetike) olarak iki temel başlıkta toplar. Kazanma sanatları için; bütün bilimler, bilgi, para kazanma, savaş ve av sınıfından şeyler kapsadığını söyler. Meydana getirmek için ise; önceki bir yokluktan sonraki bir varlığa getirilen bir şey için meydana getirmek tanımında bulunur (Platon, çeviri, 1943:8). Platon meydana getirmeleri tanrı işi ve insan işi olarak ikiye ayırır. İnsan işi meydana getirmeleri de zanaat olarak tanımlar (Platon, çeviri, 1943:121-125).

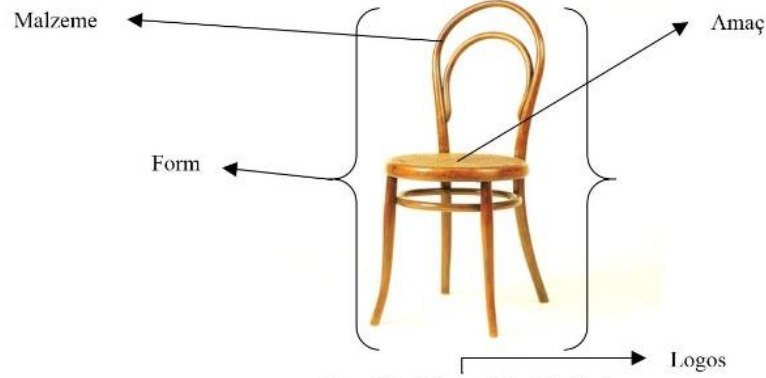
Bir zanaatkâr olarak marangozun meydana getirmesine dönülürse: Marangozun bir mobilyayı öncelikle zihninde meydana getirmesi gerekir, yani *dynamis*. Form kazanmamış saf maddenin hali olan bu durum masanın *idea*'sıdır. Bu idea Platon'un ideasından ziyade Aristoteles'in varlığı sorgulamanın zihinsel faaliyetle mümkün olacağını söylemesinden ileri gelen ideadır. Marangoz masayı sorgulamaktadır. Masanın ideasının gerçekleşme süreci yine marangozun *entelekheia*'sıdır. Tüm bu oluşumlardan sonra eyleme geçiş marangozun *energeia*'sını teşkil eder. Ancak buraya kadar marangozun elde ettiği şey mobilyanın kendisi değil, onun *episteme*'dir. Episteme'in *tekhne*'ye dönüşmesi gizinin açığa çıkmasını sağlayacak ve masayı var edecektir.

Bu veriler bir mobilya üzerinden ele alınarak örneklenirse; Michael Thonet'in 14 numaralı sandalyesi (Görsel 2) için şunlar söylenebilir;

- *Hyle*: kayın ağacından ahşap malzemesi olan,
- *Eidos*: sandalye formunda,
- *Telos*: oturma eylemi amaçlanmış,
- *Logos*: Thonet tarafından tasarlanmış,
- *Tekhne*: marangozluk bilgisi ve becerisi ile ortaya çıkarılmış,

bir varlık olacaktır.

Görsel 2’de yer alan sandalye için; tasarımcısı, malzemesi, yapım tekniği ve amacı bilinen bir varlıkla karşılaşılır. Daha genel bir ifade ile özetlenecek olursa; mobilya, malzemesi ve formu olan, bir veya daha çok amaç için tasarlanan ve zanaatle meydana gelen bir varlıktır.



Görsel 2: Thonet No:14 Chair

Heidegger’e dönülürse; toplantı masası veya yemek masası gibi bir yapay varolan, Aristoteles’in deyiimiyle *yapma-etmelerden varolan*’dır. Heidegger yapay varolanlar için varolanın varoluşunu logos ile açıklar ancak logos’u tek başına yetersiz bulur. Bu noktada insan var etme eyleminde yaşamını sürdürebilmesi için araç-gereç yapmak ve bunların uygulama bilgisine sahip olmak durumundadır. Aristoteles’de ve genel olarak Antik Yunan’da *yapma-etmelerden-varolanları* tek başına zanaatle açıklamak kısmen mümkündür. Ancak Heidegger modern bilim içerisinde farklı bir sorgulama yapar (Heidegger,1998).

Teknikon, Tekhne’ye ait olan anlamına gelir. Bu sözcüğün anlamı bakımında iki şeye dikkat etmeliyiz. Birincisi, tekhne’nin yalnızca el becerisine dayalı etkinlikler ve hüneler için değil, aynı zamanda zihin sanatları ve güzel sanatlar için de kullanılan bir ad olmasıdır. Tekhne sözcüğüne ilişkin olarak dikkat edilmesi gereken diğer husus daha önemlidir. Tekhne sözcüğünün pek erken zamanlardan Platon’un zamanına kadar episteme sözcüğü ile bağı vardır... Onlar bir şeyde bütünüyle yurdunda olmak, bir şeyi anlamak ve bir şeyde yeterli olmak anlamlarına gelirler. Böyle bir bilme, açılma sağlar. Açılma olarak bilme, gizini-açmadır... Aristoteles’e göre Tekhne, aletheia’in bir tarzıdır. Aletheia, kendini öne çıkarmayan ve henüz önümüzde burada durmayan, bir an öyle bir an böyle görünüp beklenmedik bir şekilde vuku bulabilen her şeyin gizini-açar...*tekhne*’de belirleyici olan şey, yapmada, elle işlemede veya araç kullanmada değil, ama daha çok yukarıda anılan gizini-açmada yatar. *Tekhne*, imal etme olarak değil, gizini-açma olarak bir öne çıkmadır (Heidegger, çev. 1998,53-54).

Heidegger, *gizini-açma* söyleminin *tekhne* ile bağlantılı olduğunu ve *logos*'un da *tekhne*'den bağımsız olamayacağını söyler.

...amaçlar koymak, bunlara ulaşmak için araçlar yapmak ve kullanmak, insani bir etkinliktir. Araç, aygıt ve makinelerin yapımı ve kullanımı, bu yapılmış olanların ve kullanılanların kendileri, bunların hizmet ettikleri gereksinimler ve amaçlar, tekniğin ne olduğuna ilişkindirler. Bütün bu donanımlar kompleksi, tekniktir (Heidegger, 1998; 44).

İyi (2009), teknik bizi kuşatan ve var eden şeydir der ve şöyle devam eder “Doğal olarak hiç farkına varmadan günlük yaşamımızda el attığımız ve dokunduğumuz her şeyde, onunla iç içeyiz (İyi, 2009: 52)”. Bu duruma Uygur (1989)’un örnekleme ise aşağıdaki şekildedir;

“...saçımızda topuğumuzda, dişimizde gözümüzde, kulağımızda kemiğimizde, varlığımız için önemli teknik ürünü bir şeyler taşıyoruz büyük olasılıkla. Evde, işte, sokakta, kentte, kırdan, nereye gidersek gidelim, ne yaparsak yapalım *hep* teknikle *birlikteyiz*, *her* yanımız teknik, tekniğin *içindeyiz*, onsuz olamadığımız yer-zaman tasarlamak *olanaksız* bir şey (Uygur, 1989: 14).”

Heidegger’e göre yukarıdaki örnek aynı zamanda modern bilimdir. Çünkü Heidegger modern bilim için özne olarak insanın bir eseridir demektedir. Özne olarak modern insan doğanın içinde değil artık karşısındadır, şeyleri oldukları gibi kabul etmez, o şeyleri yakalar, nesneleştirir ve şeylerin tasarımını kendisine özel bir şekil vermekle yaptığını söylemektedir. Tekniğin artık Antik Yunan’daki teknik değildir. Antik Yunan insanının doğa ile olan bütünlüğünde kendisini nesne olarak görür ve bu algı, karşısına çıkan diğer şeylerin de kendisi gibi nesne olarak görmesine neden olur. Diğer bir ifadeyle; mevcut-olmayanla mevcut-olana çıkmayı bir *tekhne* türü olarak algılar (Heidegger, çev. 1998: 16-19).

Heidegger modern insanın özne olması ile teknolojiyi kullanmasını ilişkilendirir. Modern insan teknolojiyi kullanarak varolanın anlamını arar ve kendisi de anlamlar yükler.

3.2. Teknoloji Kavramı

Teknoloji kelimesi, Güncel Türkçe Sözlük¹⁶’te, bir sanayi dalı ile ilgili yapım yöntemlerini, kullanılan araç, gereç ve aletleri, bunların kullanım biçimlerini kapsayan

¹⁶ <http://www.tdk.gov.tr/>

uygulama bilgisi, uygulamayı bilimi olarak geçmektedir. Yunancadan gelen teknoloji (technologos) kavramı, “tekhne(sanat, zanaat)” ve “logos (söz, sözcük)” kelimelerinden oluşmaktadır, sanatlar üzerine konuşma anlamına gelmektedir(Maclachlan, 2002: xiv).

Teknoloji, genel olarak, “insanların veya toplumların, kendi fiziki çevrelerini kontrol altında tutmak için kullandıkları araçlarla teknik bilgiden gelen maddi kültür bütünü”, bir başka deyişle; “Endüstriyel faaliyetin çok çeşitli alanlarında kullanılan takım, makine, araç ve yöntemlere dair inceleme”, modern teknoloji anlamında; “bilimdeki gelişmelerin ya da bilimsel devrimin sonucu olan kültür unsuru”, yeni teknoloji anlamında; “Belirli bir tarihsel bağlamda, var olan teknoloji karşısında üretim maliyetindeki azalma veya üretimin verimliliği açısından önemli bir ilerleme sağlayan üretim teknikleri bütünü” olarak tanımlanmaktadır (Cevizci, 2005).

Tanımlarda da görüldüğü üzere teknoloji kavramı tekhne ve logosdan bağımsız olarak düşünülemez. Ancak teknoloji üzerine yapılan bu yorumlar modern tanımlardır ve Heidegger, Platon’dan bu yana gelen tekhne kavramı üzerinden açıklanan bu teknoloji tanımının yeniden yapılması gerektiğini ve öncelikle teknolojinin ne olduğunu sorgular.

Tekhnikon, tekhne’ye ait olan anlamına gelir. Bu sözcüğün anlamı bakımından iki şeye dikkat etmeliyiz. Birincisi, *tekhne*’nin yalnızca el becerisine dayalı etkinlikler ve hünerler için değil, fakat aynı zamanda zihin sanatları ve güzel sanatlar için de kullanılan bir ad olmasıdır. *Tekhnē*, öne-çıkarmaya, *poiesis*’e aittir; o poetik bir şeydir (Heidegger, çeviri, 1998; 53).

Antik Yunanda tekhne sözcüğü, Platona gelene kadar, episteme kavramı ile bağlantılı olarak ifade edilmektedir. Tekhne ve episteme eş değer tutulmuş iki kavramdır. Hem episteme hem de tekhne kavramları bilme kavramına karşılık gelmiş ve bilme kavramının yerine kullanılmıştır. Bilme, bir şeyin ne olduğunu, nasıl olduğunu kavrama, gizini açmadır. Heidegger burada episteme ve tekhne kavramlarında bir ayrıma gider. Aristoteles, Nikomakhos’a Etik eserinde epistem ile tekhne arasında neyin gizinin açıldığı ve nasıl açıldığı ayrımını yapar. Heidegger de Aristoteles’in bu ayrıma dayanarak kendi ayrımını ortaya koyar (Heidegger, çeviri, 1998: 53).

Heidegger bu noktada *aletheia* kavramına değinir; aletheia hem açıklık hem de hakikat anlamına gelmektedir. Heideggerin varolanların varlığa gelişlerini açıklarken kullandığı açıklık kavramında; varlığın hakikati olarak açıklığı kasteder (Sheehan, 2001: 7).

Heidegger göre; tekhne, aletheianın bir tazıdır. Aletheia, görünür durumda olmayan bir şeyin, birden bire görünür olmasıyla alakalıdır. Örneğin, bir masa yapan marangoz, masanın ortaya çıkması ile onun öne-çıkartılmış-olan olarak gizini açmıştır. Bu, gizi açma; dört nedene bağlı olarak, masanın görünümünü, ham maddesini, tamamlanmış halinin tasarımını bir araya getirerek gerçekleştirmiştir. Açılma tarzını bu şekilde belirlemiştir. Oysa tekhne böyle bir, bir araya getirme, oluşturma ve imal etme şeklinde bir giz açığa çıkarma değildir. Tekhnede belirleyici olan üretme değil, açığa çıkarmadır (Heidegger, çeviri, 1998: 53-54).

Heidegger'in açığa çıkarma ile üretim arasındaki bu ayrıma tekhne üzerinden anlatmasında tekhnenin yalnızca bir zanaat faaliyeti değil öncesinde de bir süreci barındıran bir eylem olduğunu ifade ettiğidir. Tekhne için güzel sanatların yanında zihinsel sanat ifadesini kullanması zanaatla yapılacak ortaya çıkarmanın öncesinde zihinde meydana gelen bir açığa çıkmadır. Başka bir açıdan bakılırsa Heidegger tekhne kavramını modern anlamda yeniden sorgulamaktadır. Endüstrileşme ile makinelere dayalı üretim ve tasarım ile üretimin arasında bir ayrımı da doğurmaktadır. Mobilyayı ele alırsak, bir mobilyayı zihninde açığa çıkaranla üretim ile çıkaran arasında bir bağ bulunmayabilir. Bu yalnızca endüstrileşme ile değil, matbaanın icadından sonra Fransız ustaların mobilyalarının nasıl ürettiklerine dair çizimleri kitaplaştırarak çoğaltmaları sonucunda aynı mobilyalara başka ülkelerde rastlanması da buna örnektir. O mobilyayı tekrar yapan marangozun tekhnese zanaat boyutundadır, çünkü bir başkasını zihninde açığa çıkaranı üretime geçmiştir.

“Tekhne, poiesis olarak bir açılım halidir. Sanat'ta ise açılım poiesis ile değildir. Tekhne açığa çıkarma yönüyle direkt olarak poiesis ile ilgilidir (Zimmerman, 1990: 229).”

Heidegger öne-çıkarma poetiktir derken tekhne ve sanat ilişkisine değinmektedir. Sanat aynı zamanda bir tasarım olarak zihinde açığa çıkar. Aristoteles tekhne ile açığa

çıkarmaya poiesis demiştir ve bunu mevcut-olmayandan, mevcut-olana çıkma olarak ifade eder. Bu aynı zamanda tekhné ile açığa çıkmanın somut olması ile poiesis ile direkt ilgilidir.

Episteme kavramına geri dönülürse, Aristoteles’den farklı olarak Heidegger’in episteme ile tekhné arasındaki bir ayrıma gitmesinde tekhné ile poiesis arasında kurulan ilişkiye bağlanabilir. Episteme için teorik bilgi, tekhné için ise pratik bilgi demek yanlış olmaz. Pratik bilginin eyleme dönüşü somut olarak açığa çıkmayı sağlar.

Teknoloji sözcüğünü oluşturan diğer kavrama logos gelindiğinde Heidegger ilk etapta Aristoteles’in logos tanımını kabul etmektedir. Komünyon kadehi örneğinde aktarıldığı gibi kadehin varlığını, gümüş ustasını düşünüp taşınmasına borçlu olduğunu belirtir. Heidegger’in bunu ifade etmesinde Aristoteles’in dört neden ilkesine bağlı kaldığını ve sonradan yapma etmelerle meydana gelenin zanaatla ve logosla görünüşe çıktığı görüşüyle örtüşür.

...”bilim”, logos’un içerdiği anlamlardan biri olarak, “derinliğine düşünüp taşınmak” anlamına geliyordu; “bilim” Varlık’a ilişkin bir “düşünme”ydi. Buna karşılık Heidegger’e göre Yeniçağdaki görünümüyle “bilim düşünmez.” Çünkü bu bilim, artık, doğal veya tarihsel olayları nedensel ardışıklıklar olarak tasarımılayan öznenin, yani kendisini kendinin-bilinci olarak doğadan ayıran ve böylece doğayı kendisine yabancı kılan bu öznenin bir disiplini olup çıkmıştır (Heidegger, çeviri, 1998: 20).

Heidegger tekhné için yaptığı gibi logos içinde yeniden yorumlamaya yönelir ve onu modern anlamda yeniden tanımlar. Bu tanımlamayı yaparken insanın artık doğadan koptuğu ve onun karşısında onu şekillendiren bir özne olduğunu insanın sahip olduğu logosun artık doğayı da tasarladığına bu nedenle antik dönemlerdeki logosun modern insan için aynı olmadığına değinir.

Aristoteles insanın kendisini bir birey olarak gerçekleştirmesinin içsel-bireysel koşullara bağlı olduğu kadar onun içinde yaşadığı toplumsal koşullarla da ilgili olduğuna inanır. İnsan doğası gereği sosyal bir varlıktır ve onun sahip olduğu logos yeteneği sosyal birliğin sağlanmasını sağlanmasının temel koşuludur (Aristoteles’den aktaran, Ökten, 2011, 78).

Aristoteles’in insanın logos yeteneğine olan atfına bakıldığından Heidegger’in yaptığı tam da o olmaktadır. Heidegger de sahip olduğu logosu kullanarak modern anlamda logosu tekrar açıklamaktadır. Gümüş ustası örneğinden yola çıkarak şu tanımı yapar;

“komünyon kadehinin görünümü ortaya çıkarmak gümüş ustasının logosudur (<http://www2.hawaii.edu/~zuern/demo/heidegger/>, erişim 30.05.2015)”.¹⁷ Heidegger için varlığın ustalıklı, zanaatla görünüşe çıkması logosudur.

Fakat gizini-açma, hiçbir zaman basit bir şekilde bir sona ulaşmaz. Gizini-açma, belirlenimsiz olana da akıp gitmez. Gizini-açma, kendisini, kendi çok çeşitli, iç içe geçmiş yollarının gizini, onların akışlarını düzenlemek suretiyle açar(Heidegger, çeviri, 1998: 58)

Modern anlamda teknik devreye girdiğinde gizini açığa çıkarmak Antik Yunan'daki kadar basit değildir. Modern teknolojiye meydana gelende artık çok daha fazla öğe vardır. Meydana gelende bir montaj, bir araya getirme ve düzenleme söz konusudur. Heidegger bu düzenleme eylemine değinerek bir kavram daha ekler; *Ge-stell*.

Almancada gündelik kullanım içinde “gestell” alet, araç anlamlarındadır. Ancak Heidegger “gestell” değil “ge-stell” yazar ve bu şekilde kullanarak “ge” önekinin içeriğinden de faydalanır. “Ge” öneki, “bir araya toplama” anlamıyla bu işlevi görmekte, direkt olarak “işlevsellik” anlamlarını barındırmasını sağlamaktadır. Bu da teknolojinin özünün bir “işlevlendirme” fikri olduğunu ortaya koyar. Antik Yunan'da “çerçeveleme” Heidegger'e göre gizi açma biçiminde bir araya toplamak demektir. Açığa çıkması gerekli görülen şeyi bir araya toplayıp, düzenleyip ve ortaya çıkarmaktadır (Heidegger, 1998: 62).

Çerçeveleme (Gestell), düzenleme tarzı içerisinde real olanın gizini el-altında-duran olarak açmak için insana saldıran, yani insana meydan okuyan bu saldırının bir araya toplayıcısı anlamına gelir. Çerçeveleme, modern tekniğin özünde hüküm süren ve bizzat teknik bir şey olmayan gizini- açmanın tarzı anlamına gelir, öte yandan, eksen mili, piston ve aygıt kasası gibi bize çok tanıdık gelen ve montaj dediğimiz şeyin standart parçaları olan her şey, teknik olana (Technische) aittir. Bununla birlikte montajın kendisi, yukarıda anılan ana parçalarla bir arada, teknik etkinlik alanı içerisine düşer. Ve bu etkinlik, daima yalnızca çerçevelemenin meydan okumasına yanıt verir; fakat hiçbir zaman çerçevelemenin kendisini kapsamaz veya meydana getirmez(Heidegger, çeviri, 1998: 63).

Gestell kavramında geçen “stell” Almanca “saldırmak, meydan okumak” anlamlarına gelir. Heidegger modern çağ ile beraber bu ananın nemi yitirdiğinden ve meydan okumanın çerçevelemenin bir durumu haline dönüştüğüne vurgular. Burada çerçeve artık;

¹⁷ <http://www2.hawaii.edu/~zuern/demo/heidegger/>

doğayı, insanı ve varolanları kullanıma hazır hale getirebilmek için bir araya toplayıp, kuşatmaktır.

Endüstrileşmeye kadar bir ürünün montajından bahsedilmez, ürünler bir bütün halinde varlardır. Ancak endüstrileşme ile parçalar vardır ve varolan bu ayrı ayrı varolan parçaların bir araya gelmesi ile işlevsel özelliğine kavuşan varolana dönüşür. Çerçeveleme bir anlamda gizin açığa çıkmasında bir sınırdır. Bu daha çok belirli sınırlar içerisinde istenilenin açığa çıkarılması durumudur.

Kısaca toparlanmaya çalışılırsa Heidegger'in teknolojiye ilişkin yaklaşımını açıklarken *tekhne*, *aletheia*, *logos* ve *ge-stell* kavramları temel oluşturmaktadır. Antik dönem filozoflarından bu yana var olan bu kavramların modern çağda değişim geçirdiklerini ve yine bunun modern çağın bir getirisi olduğu üstünde durmuştur. Heidegger'e göre teknoloji artık varlığı açığa çıkaran değil onun üstünü örten onu gizleyen bir kavram haline gelmiştir

4. BÖLÜM DEĞERLENDİRMESİ

Aristoteles ve Heidegger'in varlık felsefelerinin ele alındığı bu bölümde her iki filozofun da ortak noktalarına ve farklılıklarına değinilmeye çalışıldı. Aristoteles'in varlığı oluşturan unsurları hyle, telos, eidos ve varlığın ortaya çıkışı ile ilgili dört neden ilkesi Heidegger tarafından da büyük oranda kabul edilmektedir. Ancak her iki düşünürün de yaşadığı dönemlerin farklılığı görüşlerindeki benzerlikle beraber varlığı yorumlamalarında ayrıldıkları noktaları da ortaya çıkarmaktadır.

İki düşünür açısından yorumlarındaki en temel farklılığı üretim araçlarındaki değişim oluşturmaktadır. Endüstri devrimi öncesi insan gücü ile üretimin gerçekleştirilebiliyor olması maddenin kazandığı formu da insan gücü sınırlamış olması da bu kilit noktanın elemanlarından. Aristoteles insanın yapma etmeleri için ya da başka bir ifade ile gizin açığa çıkarılmasında *tekhne* kavramı ile kendi felsefesini aktarabilmiştir. Heidegger ise *tekhne*den bahsederken onu *logos*dan ayrı tutmamış ve teknoloji kavramı ile konuyu ele almıştır. Kullandıkları benzer kavramlardan örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ancak en

temelde bir ayırmadan çok bir dönüm, bir kırılma noktasının olduğunu söylemek daha doğru olacaktır.

Heidegger, yaşadığı çağ itibariyle üretim araçlarının dolayısıyla olanakların ve aynı zamanda malzemelerin büyük değişimler geçirdiği bir dönemde felsefesini geliştirmiştir. Bu farklılıklar onun hem farklı kavramlar hem de yeni kavramlar kullanmasını kaçınılmaz kılmıştır.

Sonuç olarak varlık felsefesinin dışında yaşanan değişimler ile felsefenin kendi içindeki yaklaşımlardaki değişimler bir biriyle etkileşimde olmuştur. Bu çalışmanın eksenini mobilyanın oluşturması sebebiyle, mobilyanın üretiminde ve işlevindeki değişimlerin dönüm noktalarıyla varlık felsefesi çerçevesinde değerlendirme yapılacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde bir varlık olarak mobilyanın endüstri devrimi öncesinde Aristoteles'in varlık felsefesi yaklaşımı ile incelenecek, Heidegger'in varlık felsefesinin ortaya çıkışına kadar olan süreçte mobilyanın değişimi aktarılacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

BİR VARLIK OLARAK MOBİLYA: ENDÜSTRİ DEVRİMİ ÖNCESİ

Çalışmanın bu bölümünde geniş çerçevede Endüstri Devrimi öncesi ele alınacaktır. Endüstri Devrimi öncesi dönem ise kendi içerisinde malzeme, biçim ve tasarım yaklaşımları açısından ortak özellikler gösteren dönemlere bölümlenmeye çalışılmıştır. Bu bölümlenme tarihsel olarak net sınırlara sahip değildir. Taranan veriler doğrultusunda malzeme, teknik veya biçimsel açıdan gelişim ve değişmelerin daha net gözlemlenebildiği aralıklar oluşturulmaya çalışılmıştır.

1. ENDÜSTRİLEŞME ÖNCESİNDE MOBİLYA

Endüstri Devrimine kadar olan süreçte toplumlar genel olarak feodal bir yapıda tarıma dayalı üretim biçimi ile yaşamlarını devam ettirmektedirler. Siyasi olarak, Fransız Devrimine kadar monarşi ve oligarşi ile Fransız Devrimi neticesinde meşrutiyete bir yönelim ve Endüstri Devrimi ile birlikte de demokrasiye doğru bir geçiş süreci söz konusudur (Tanilli, 1996).

Endüstri devrimi teknolojik ve toplumsal yapıların değişimi bakımından mobilya üretiminde ve tüketiminde bir kırılma noktası oluşturmaktadır. Küçükerman (1978), Endüstri Devrimi'ne kadar olan süreçteki üretim biçimini insan gücü ile üretim dönemi olarak adlandırmaktadır (Küçükerman,1978: 29-28). 19. Yüzyıla kadar olan süreçte mobilyanın üretimi de insan gücüne dayalı olarak gerçekleşmiştir.

Aristoteles'den itibaren sistematik bir şekilde sorgulanan varlığın modern anlamda yeniden ele alınmasına Heidegger ile birlikte başladığına birinci bölümde değinilmişti. Genel olarak modernizmin 1920'ler itibariyle başladığı görüşü hâkimdir (Benten, 1990: 103-109). Heidegger'in Varlık ve Zaman kitabının ilk yayım tarihinin 1927 olması ve modernizm ile varlık üzerine modern sorgulamaların başlangıcı zamansal bir paralellik

göstermektedir. Bu açıdan Endüstri Devrimi, hem felsefi yaklaşım bakımından hem de mobilyanın evrimini inceleyebilmek açısından ortak bir zamansal çizelge oluşturmaya yardımcı olmaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde hem Heidegger hem de modernizm öncesi dönemde endüstrileşmeye kadar mobilyanın gelişimi ve varlık olarak konumu Aristoteles'in varlık felsefesi kavramlarıyla incelenecektir. Bu inceleme hyle, telos, eidos ve dört neden ilkesi ortaklıkları bakımından oluşturulmuş zaman aralıklarıyla yapılmaya çalışılacaktır.

1.1. İlkçağ

İnsanoğlunun yerleşik hayata geçtiği, Neolitik döneme ait bilinen en eski yerleşim yeri Çatalhöyük¹⁸ olarak kabul edilmektedir. Mobilyanın henüz kullanılmaya başlanmadığı bu dönemde; zeminde çukurlar ve yükseltile; duvarlarda girintiler, raflar ve benzeri ile yapının bir parçası olarak işlevsel anlamda bazı ihtiyaçlar çözülmeye çalışılmıştır. (Boyla, 2011: 21). Görsel 3'de yer aldığı üzere, girintiler, çukurlar ve yükseltile ile depolama, koruma, yatma ve oturma gibi ihtiyaçların çözülmeye çalışıldığı gözlemlenmektedir. Mobilyanın varlığından bağımsız bir nesne olarak bahsedilememekte, yapıda kişisel ihtiyaçlar doğrultusunda işlevsel yönde bir yaklaşım sergilendiği görülür.



Görsel 3. Çatalhöyük, tapınak ev (Çatalhöyük Sanctuary) ~MÖ7500-6000

¹⁸ Çatalhöyük UNESCO tarafından 2012 yılında Dünya Mirası listesine alınmıştır.

İlkçağda mobilya örneklerine ise genel olarak; Antik Mısır, Antik Yunan ve Roma'da rastlanmaktadır. Mobilyalar; Mezopotamya, Mısır ve Ege çevresindeki Tunç Çağı (MÖ 3500 – MÖ 1000); Yunan Etrüsk ve Roma'da Demir Çağı (MÖ 1000 – MS 350) uygarlıklarından kalmıştır. Boyla (2011) bu dönemlere ilişkin mobilyaların kişisel eşyalar olduğundan bahseder.

...bu sınıfın üyeleri arasında her zaman törensel bir anlamı vardır. Örneğin kral kolluklu ve arkalıklı bir iskemlede ise kraliçe daha küçük arkalı olan ya da kolsuz bir iskemlede otururdu. Mobilya biçimi, boyutları malzemesi, işçiliği, üzerinde kullanılan dekoratif unsurlar saray ve konaklardaki kişilerin önemine göre bir öncelikler dizisi oluştururdu (Boyla, 2011: 22).

Mobilyanın kişisel eşya olmasından söz edilse de bu kişilerin sıradan insanlar olmadıkları saray erkânı veya varlıklı kişilere ait bir eşya olduğu gözlenir. Bu da mobilyanın bir statü ve ayrıcalık simgesi olduğunun ilk göstergelerinden biridir.

Eski Mısır'da Firavunlar Dönemi'ne kadar somut örnekler bulunmamaktadır. Ancak, bulunan el aletleri tablet ve duvar resimleri aracılığıyla önceki dönemlerde de Eski Mısır'da mobilyanın varlığı kabul edilmektedir (Dinçel, 1979: 17) (Görsel 4).



Görsel 4. The Chair of Hetepheres I, the Mother of Khufu¹⁹

¹⁹ Keops'un annesi, Sneferu'nun eşi Kraliçe Hetepheres'in sandalyesi. 1925 yılında Giza'daki geçici mezarında hiç bozulmamış bir halde bulunmuştur (El-Shahawy, 2005: 47)

Mısır'ın çöl iklimi dönemin mobilyalarının günümüze ulaşmasında etkili olsa da bulunan mobilyalarda tahtların çoğunlukta olması mobilyaya sahip olan kesimin ayrıcalıklı bir kesim olduğunu diğer bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Eski ve Orta Krallık dönemlerinde mobilyalar genel olarak sandık ve oturma elemanları olarak tespit edilmiştir. Yeni Krallığın son dönemlerine doğru özellikle sandalye yapımının oldukça ilerlediği görülür. Oyma, kabartma ve boyama gibi süsleme unsurlarının yoğun olarak kullanıldığı ve ergonomik olarak günümüz sandalyelerine oldukça yakın ölçülere ulaşıldığı gözlemlenir (Dinçel, 1979: 13-23).

Antik Mısır'daki mobilyanın statü simgesi olmasının yanı sıra oturma amaçlı bir varlık olduğu ve oturma eyleminin de işlevsel olarak başka bir takım gelişmelere sebep olduğu söylenebilir. Sandalye ölçülerindeki gelişme de mobilyaya işlevsel olarak bir anlam yüklemenin başlangıcı sayılabilir.

Antik Mısır'da mobilyaların hyle olarak ahşap ağırlıklı olduğu ve kısmen de olsa deri ve hasırın da kullanıldığı görülür. Eidos için ise statüyü simgeleyen öğelerin bir arada işlenmeye çalışılması söz konusudur. Yine tekniğin statü öğelerini işleyebilecek bir düzeyde gözlemlenir. Telos, mobilyaları gücün simgesi olarak atfetmesi yönündedir.

Asur uygarlığından kalan duvar fresklerinde mobilyalar görülmektedir (Lucie-Smith, 1993: 21) (Görsel 5). Lucie-Smith'in vermiş olduğu örnek resim incelendiğinde elinde bir kadehle tahtında kraliçe, şezlongda uzanmış kral ve en solda kralın boş tahtı bulunmaktadır. Hizmetçilerin kral ve kraliçeye serviste bulunduğu görselde mobilyaların oldukça büyük olduğu görülür. Oturur haldeki kraliçe ve hemen arkasındaki yelpaze sallayan hizmetkârı karşılaştırıldığında, hizmetkârın boyu ile kraliçenin tahtının arkalığının boyu hemen hemen aynı hizadadır. Yine benzer şekilde kral şezlongunda yatar pozisyonda olduğu halde kraliçenin göz hizasından yukarıda konumlanmıştır. Mobilyalar hükümlerini her daim tebaasından daha yüksek bir seviyede tutarak onların statüsünü ve ayrıcalığını ortaya koyduğu söylenebilir. Aynı şekilde hem şezlongun hem de kralın tahtının kraliçenin tahtına oranla daha büyük, oturma ve uzanma/yatma yüzeylerin daha yüksekte olduğu statünün de kendi içindeki ayrımları vurguladığı söylenebilir. Tahtların

ve şezlongun yüksekliğine bakıldığında statüyü simgelemek adına insan bedeni ölçülerinin de göz ardı edildiği görülür.

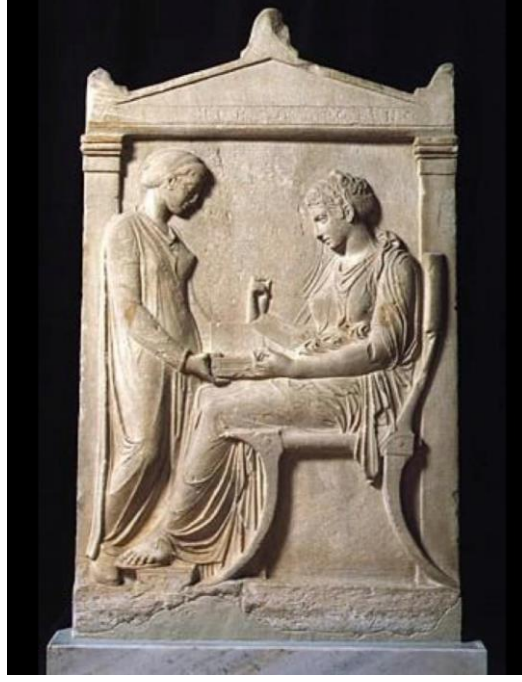


Görsel 5. Kral Asurbanipal kraliçe ile bir zafer kutlarken MÖ 6

Biçimsel olarak incelemeye devam edildiğinde, ters piramidal ayakların önce sütun ve sonra dikdörtgen görünümüne bürünmektedir. Sütun ayaklar, günümüz tornasına benzer bir tekniğe sahip olduklarının göstergesi olarak kabul edilebilir. Freskte görülebildiği kadarı ile mobilyalardaki hantal ve kaba görünüş tekniğin günümüze kıyasla oldukça basit olduğunu gösterir.

Asur uygarlığında mobilyalarda hyle ahşap, eidos sandalye ve şezlong, telos ise otorite simgesi olması söz konusudur. Şezlonglara rastlanan freskler göz önüne alındığında bir konfor arayışından söz edilebilir. Tahtların aksine şezlong bulunan fresklerde kutlama, şölen betimlemeleri çoğunluktadır.

Antik Yunan'dan günümüze değerlendirmeye alınabilecek bir mobilya örneği ulaşamamıştır ancak, taş rölyefler (Görsel 6) ve duvar resimleri mobilyalar hakkında fikir vermektedir. Bu mobilyalardan en çok bahsi geçen Klismos sandalyedir. Klismos sandalye, Antik Yunan'da yapılmış, basitliği, formu ve konforu açısından bir şaheser olarak görülmektedir. İlyada destanında, Homeros, Klismos sandalye için “Tanrıçalara layık (VIII,436)” övgüsünde bulunmuştur (Dampierre, 2006: 24). Dampiere (2006), Klismos sandalyenin oldukça modern hatlara sahip olduğunu, insan ergonomisi ile oldukça uyumlu olduğunu söylemektedir.



Görsel 6. Klismos Sandalye, Atena'daki bir taş Rölyefi

Klismos sandalye ile ilgili veriler onun sadece bir sandalye olduğu yönündedir. Bir taht olup olmadığına ilişkin bir ifade yoktur. Ancak Klismos sandalyenin belli ayrıcalıklara sahip bir sınıfın mobilyası olması muhtemeldir. Yine de Klismos sandalye antik çağlara ait diğer mobilyalardan ayıran en önemli özelliği bugün için de üretilen ulaşılabilen günlük mobilyalardan biri olmasıdır. Antik dönemlere ait birçok mobilyaların müzeler ve kimi sergiler için imitasyonları üretilirken Klismos sandalye için durum farklıdır. Klismos sandalyesinin örneklerini bugün de görmek olasıdır. (Görsel 7 ve 8).



Görsel 7. Teras düzenlemesi, Paula+ Martha



Görsel 8. Yemek odası, Thomas Hammel

Klismos sandalye antik dönemin diğer uygarlıklarından oldukça farklı tekniğe sahip olduğu görülür. Sandalyenin ayaklarında ve sırtlığındaki eğimler incelendiğinde Antik Yunan'da mobilyaya daha işlevsel bir bakış açısında sahiptirler. Yine bu eğmeçli elemanların günümüzün tekniği ile üretmenin dahi çoğu zaman problemler içerdiği göz önüne alınırsa zanaat, Antik Yunan'da diğer antik toplumlara kıyasla oldukça gelişmiştir. Ergonomik olarak da insan bedenine uyumunun başarısı Klismos sandalye bugün dahi yeniden üretiminde etkili olan bir diğer unsurdur.

Çeşitli kaynakların da belirttiği gibi mobilyanın sınıfsal olarak taşıdığı anlamı, antik dönemden kalan mobilyalar büyük oranda desteklemektedir. Antik dönemden bugüne ulaşabilen mobilyalar taht, şezlong vb. oturma elemanları ve mobilyaların varlığına dair bulunan taş rölyeflerden oluşmaktadır. Antik döneme ait bulgularda mobilyaların ağırlıklı olarak Mısır'da fil ayaklar, Mezopotamya'da aslan ayaklar ve Antik Yunan'da tapınak mimarisindeki *dor*, *iyon* ve *korent* sütunlarının biçim olarak mobilyaya yansıdığı görülmektedir (Boyla, 2011; Dinçel, 1979; Dampierre, 2006; Lucie-Smith, 1993).

Aristoteles Fizik II kitabında dört nedeni açıklarken her şeyin bir amacı olduğunu söyler (Aristoteles, çeviri, 2014: 63-66). Antik dönem mobilyalarına bakıldığında oturma eyleminden başka amaçlar taşıdığı da rahatlıkla söylenebilir.

Dönemin mobilya yapımında kullanılan malzemeler ise çoğunlukla yöreye ait ağaç türleri ile birlikte hasır dokumalardan oluştuğu görülür. Bunların yanında altın, gümüş gibi değerli madenlerin özellikle tahtların süslemesinde kullanıldığı görülmektedir (Burchell, 1991: 18-31).

Mobilyalarda yuvarlak ayakların ve hatların bulunduğu göz önüne alınırsa teknik açıdan torna vb. ahşap işleme yöntemlerinin geliştirilmiş olduğu görülmektedir. Mısırdaki bulunan bazı sandıklar da ahşaptan levha yapılabildiğini göstermektedir (Boyla, 2011: 41).

Özetle antik döneme ait mobilyaların sahibi olan kişinin hem de mobilyanın sahibine sunduğu statü değeri açısından biri birine ilineksel²⁰ anlamda bağlı olduğu söylenebilir. Aristoteles dört nedeninde “neden ve erek” bir birinin nedeni olabilir der (Ross, çeviri, 2011:123). Antik dönem için şu ifade edilebilir: Kral tahtın nedeni olduğu gibi taht da kralın amacı olarak vardır.

Madde (hyle), form (eidos) ve amaç (telos) çerçevesinde antik dönem mobilyaları yapıldığı bulunduğu bölgenin malzemeleri ile imal edilmiş amaca bağımlı bir formla statüyü simgelemek üzere var olmuştur. Antik dönem medeniyetleri içerisinde Klismos sandalye hariç zanaatın bezeme üzerinde yoğunlaştığı gözlenir. Klismos sandalye ile zanaatın bezemenin yanında işleve yöneldiği görülür.

Diğer bir ifade ile ilkçağda mobilya, teknenin bezemeye dayalı olduğu, hyle ve eidos açısından yerel özellikler taşıyan, telos'un ise otoritenin ve gücün simgesi olarak yansıdığı bir varlık olarak kendini gösterir.

²⁰ *İlinek: felsefe*, Kendi başına varlığı olmayan, dayanacak bir töze muhtaç olan ve dayandığı tözü değiştirmeksizin değişebilen nitelik(Hançerlioğlu, 2000).

1.2. Ortaçağ

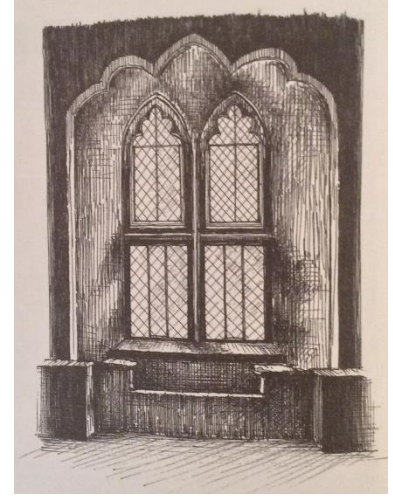
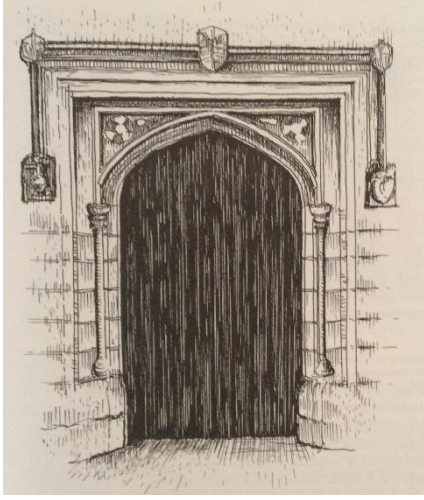
Bizans'tan günümüze kalan tek mobilya fiçı şeklinde bir taht olan Maximian Tahtı'dır (Görsel 9). Maximian tahtı oturma yüzeyi hariç tüm yüzey ve parçaları eşit ölçüde olan fildişi kaplamalarla yapılmıştır. Bizans'a ait mobilyalar hakkında ancak döneme ait mozaik ve minyatürlerdeki betimlemelerden bilgi edinilebilmektedir (Boyla, 2011: 49).



Görsel 9. Maximian Tahtı

4 yüzyılda Roma imparatorluğunun çöküşünden sonra Avrupa bin yıl boyunca karanlığa bürünmüştür. Yaklaşık 1100 yılı civarına kadar hiçbir sanat dalında gelişme gözlenmemiştir. Avrupa da sanat alanında yeniden hareketlenme Orta Doğu'dan dönen haçlıların İslami fikirleri getirmesi ve Bizans mimarisinden etkilemesi ile gerçekleşmiştir. Bu etkilenme en çok Fransa'da kendini göstermiş ve yaklaşık 400 yıl sürecek Gotik stilinin başlamasına vesile olmuştur. Gotik stil başta mimari ve mobilya olmak üzere hemen hemen her şeyde etkili olmuş, ancak tüm bu tasarımlar o zamanların sosyal hayatının merkezi kabul edilen katedraller ile sınırlı kalmıştır (Burchell, 1991: 20).

Görsel 10 ve 11'de Gotik mimarinin pencere ve kapılarda yansımasının tipik örnekleri mevcuttur. Kemerli yapılar ve taşıyıcılardaki sütun görünümleri bunların başlıcalarını oluşturmaktadır.



Görsel 10 ve 11: İngiliz ortaçağ mimarisinde kapı ve pencere

10. yüzyıl itibariyle tarımda yaşanan yeni gelişmeler doğrultusunda Avrupa'da halk ticaret yapabilecek fazlalıkta tarım ürünü elde etmeye başlamıştır. Bu durum ticaret ile ilgilenen kesimin kent merkezlerine yerleşiminin artmasına neden olmuştur. Ancak bu kentler yapısal olarak daha çok büyük köyleri andırmıştır. Kentlerde toplu yemek ya da törenlerde yüksek kademelerdeki kişiler ancak bir oturma elemanına sahipken diğer insanların ayakta katılımı söz konusudur. Bununla birlikte yine yüksek konumdaki kişilerin yataklarını taht gibi kullanarak kendinden alt olanları yataklarında karşılamışlardır. Halk arasında kendilerini bu yataklarda taşıttıklarından bahsedilmektedir (Boyla, 2011: 51-52).

Ortaçağ boyunca Avrupa tarihine genel olarak bakıldığında kilisenin hemen her konuda otoritesi gözlenmektedir. Kilisenin otoritesi resim, heykel, mimari gibi alanlarda dini simge ve sembollerin yoğun olarak kullanılmasıyla kendini göstermektedir. Ortaçağ Avrupa'sında, yerleşik hayata geçiş sürecinin şehirleşme sürecine dönüştüğü gözlemlenmektedir. Şehirleşme ile gelen toplumsal değişimler, ruhban sınıfına dâhil olmayan ancak mülkiyetin gelişmesi ile birlikte toprak sahibi olabilen bir orta sınıf oluşturmuştur. Bu orta sınıf ilerde kilise ve saray erkânından sonra mobilyayı talep eden kitleyi oluşturacaktır.

15. yy'de Avrupa'da hemen hemen evrensel bir değer olarak kabul gören Gotik üslup Fransa'da sekülerizmin benimsenmeye başlamasıyla birlikte kilisenin mobilya üzerindeki egemenliğini sekteye uğrattır. Yine bu dönemde sıradan insanların olmasa bile şehirde yaşayan toprak sahiplerinin evlerinde, "sandık" mobilya olarak yer almaya başlamaktadır (Burchell, 1991: 23) (Görsel: 12).



Görsel 12: Fransa'da 15. Yüzyıla ait ceviz sandık

Görsel 10 ve 11'de yer alan pencere ve kapı incelendiğinde, sandıklarda aynı kemerli yapının bezeme olarak işlendiği görülür. Bu kemerli bezemelerde kiliselerde yer alan dini ikonlara da rastlanmaktadır. Sandıkların köşelerine bakıldığında sütun formu verildiği ve yine kilise özgü işlemlerin yapıldığı görülmektedir.

Ortaçağda özellikle sandıklar dönemin tipik mobilyası olarak görülmektedir. Bir ailenin zenginliği ya da statüsünün ölçüsü sahip olduğu sandıkların sayısı ile eş değer görülmekte idi (Lucie-Smith, 1993: 36-40). Bunun bir yansıması olarak 13.yy.da Fransa'da sandık yapımcıları marangozlardan ayrılarak ayrı bir lonca kurmuşlardır. Yine bu dönemde sandık bezemelerinde katedrallerdeki dini simgeler taklit edilmiş, 1250 yılında ahşap planyasının geliştirilmesi ile daha kaliteli ve ince işçilikler ortaya çıkmıştır (Boyla, 2011: 55).

Sandıklar, özellikle manastırlarda üst üste koyularak depolama ve kitaplık olarak, varlıklı kimselerin evlerinde ise duvarlar boyunca aralıksız şekilde sıralanıp kesintisiz banklar oluşturularak kullanılmaktaydı (Lucie-Smith, 1993: 51). Birbirinden çok farklı ebatlarda ve muhtemelen işlevlere sahip sandıkların yapılmış olduğu söylenebilir. Bu sandıkların

yan yana veya üst üste dizilerek farklı işlevler kazandırmaları sonraki zamanlarda farklı mobilya türlerini ortaya çıkmasında da bir etken olarak görülebilir.

Ortaçağ'da genel olarak yapılan mobilyalar önceki dönemlerden çeşitlilik bakımından farklılık göstermemektedir. Teknik anlamda, planya sayesinde ahşabın daha iyi işlenebilmesi kilisenin etkisi bezemelerin dini figürler içermesine neden olmuştur. Mobilyanın statü ve hükümlerlik simgesi olmasında da bir değişim yaşanmamıştır, ancak tahtların yanında aynı simgesel güç sandıklara ve yataklara yüklenmiştir. Kilisenin bir diğer etkisi de mobilyada kullanılan malzemede olmuştur. Koyu rengi ve dayanıklı yapısı ile ceviz ağacı dönemin en çok tercih edilen ağaç malzemesi olmuştur (Lucie-Smith, 1993: 47-62).

Ortaçağ'da egemen olan Skolastik²¹ düşünce genel olarak Aristotelesçi düşünme şekli ile beraber anılmaktadır. Aristoteles'in Mantık kitabının yeniden çevrilmesi ve eğitimde temel kaynakça olarak kabul edilmesi ilk başlarda kilisenin egemenliğine aracı olmuştur. Sonrasında Metafizik'in çevrilmesi üniversitelerde ders olarak verilmesi kilisenin sorgulanmaya başlamasına neden olmuş ve Metafizik kitabının yasaklanması kilisenin egemenliğinin sonunu hazırlamıştır (Kluxen, çeviri, 2014: 59-70).

İmdi yapıp-etme açısından deneyimin zanaattan hiç de farklı olmadığı düşünülür, hatta deneyime sahip olanın kavrama sahip olan ama deneyimden yoksun olandan daha başarılı olduğunu görürüz... Bu da birinin nedenleri bilmesi, diğerinin ise bilmemesi yüzündendir. Zira deneyimli insanlar ne olduğunu bilir ama onun neyin sonucu olduğunu bilmezken; diğerleri ise bir şeyin neyin sonucu olduğunu ve nedenlerini bilirler (Metafizik, çeviri, 2015: 14).

Sennett, Zanaatkâr kitabında Aristoteles'den şu aktarmayı yapar: “her meslekteki tasarımcı; zanaatkârlardan daha değerlidir, bunlardan daha iyisini bilir ve daha bilgedir; çünkü onlar yaptıkları şeylerin nedenlerinin farkındadır (Aristotle, Metaphysics'den aktaran, Sennett, 2009: 20)”. Aristoteles'in *demiorgos* yerine el işçisi anlamındaki *cheirotechnon* kullanmaya başladığını belirtir (Sennett, 2009: 20).

²¹ Okulla ilgili olan. Avrupa'da X. yüzyılla XVII. yüzyıl arasında kilise okulları ve daha sonra üniversiteler çerçevesinde gelişen düşünce. Skolastik Aristoteles'in mantığını kullanarak göstermeler ortaya koyan dinsel-felsefi düşüncedir. Bu düşünce ayrıntı tutkusuyla, tutuculukla, yetkeye aşın bağıllıkla belirgindir ve Hristiyan dininin dogmalarını varsaymayı öngörür (Timuçin, 2004: 439).

Ortaçağda bu görüşün son derece hâkim olduğu görülebilir. Mobilya ilkçağdan bu yana statünün ve iktidar simgesi, ortaçağda ek olarak zenginliğin de simgesi olmaktadır. Mobilyayı yapanın böyle bir konumu yoktur. Hangi mobilyayı kimin kullandığı bilinebilirken bu mobilyaları kimin yaptığı bilinmemektedir. Platon, devlet diyalogunda Sokrates zanaatkârları toplumun başlı başına bir sınıfı olarak betimlerken ortaçağda yaptığı işin önemli olduğu ancak yapanın aynı şekilde önemsenmediği bir durum söz konusudur. Sandık yapımcılarının marangozlardan ayrılarak kendi loncalarının kurması ve lonca sisteminin aydınlanma ile yaygınlaşması bunu bir getirisidir.

Zanaatkârların toplumda saygın bir kitle olarak görülmemesi, kilisenin hegemonyasının mobilyadaki yansıması dini ikonların yoğun olarak kendini göstermesi ve mimari alandaki bezemelerin mobilyada da neredeyse aynı şekilde kendini göstermesi söz konusudur.

Varlık olarak mobilyayı ilkçağdaki durumuna göre bir kıyaslamaya tabi tutulursa mobilya halen statü ve otoritenin gücü olarak kullanılmaktadır. Zenginliğin bir simgesi olması ise yine ortaçağda da söz konusudur. Mülkiyetin kilisenin elinde oluşu yapılan her türlü mobilya içinde dini simgeleri içermesiyle kendini göstermektedir. Gotik üslubun kasvetli karanlık yapısı da hylenein yoğun olarak koyu bir renge sahip olan ceviz ağacının kullanılmasıyla görülebilir. Eidosun sandık olarak rastlandığı ortaçağda tekne ise dini ikonların bezemelerde uygulanması ile görülmektedir. Özetlenirse ortaçağda mobilya, ceviz ağacından (hyle) yapılan dini ikonlarla bezeli (telos) ve çoğunlukla sandık (eidos) olarak varlık göstermektedir. Aristoteles'in dört nedeni ele alırsak hareket ettirici ve ereksel neden olarak kilise söz konusu olur. Kilise hem karar verici hem de varlığın varoluşu olarak kilise sorumludur. Burada gümüş kadehin gümüş ustasına olan borcu gibi mobilya da kiliseye varlığını borçludur.

1.3. Rönesans

Rönesans, Batı dünyasının büyük kültürel değişimler geçirdiği dönem olarak kabul edilmektedir. Bu kültürel değişim ortamının oluşmasındaki başlıca olumsuz etkenler olarak: Ortaçağ'ın feodal düzeni, ekonomik yapısı, kilisenin sosyal katı skolastik tutumu sayılmaktadır. Bu olumsuz etkenlerin karşısında matbaanın bulunması, ticaretin

gelişmesi ile şehirlerde oluşan varlıklı grupların din dışı alanlarda yatırım yapmaları Rönesans'ın gelişmesindeki olumlu etkenler olarak görülmektedir. Matbaanın yaygınlaşması, çeviri kitapların artmasıyla Yunan ve Roma kültürü yeniden keşfedilmiş ve bunun etkisiyle insan yeniden odak noktası haline gelmiştir.²²

Rönesans mobilyaları genel olarak önceki dönemlerden çok farklı yapıda olmayan hala kaba hantal mobilyalar olarak görülmektedir. Matematik bilimindeki ve araç yapımındaki ilerlemelerin bir yansıması olarak dönemin mobilyalarında oyma ve kakma gibi ince işçiliğin arttığı görülmektedir. 16 yy da loncaların artması mobilya konusunda branşlaşma ve ustalaşmayı artıran bir etken olmuştur. Mobilyacılar arasındaki bazı loncalar şunlardır: iskeletçi, döşemeci, tabla yapımcısı, kaplamacı, kakmacı, boyacı, metal aksesuar yapımcısı (Boyla, 2011: 64-77).

Sennett (2009); “Zanaatkârlık sürekli, temel insan dürtüsüne, kendi iyiliği için bir görevi güzel yapma arzusuna işaret eder (Sennett, çeviri, 2009: 20)”der ve devam eder: “Aydınlanma döneminde, herkesin bazı iyi işler çıkarabilmesi için becerikli olduğuna, çoğumuzun içinde zeki bir zanaatkâr bulunduğuna inanılırdı (Sennett, çeviri, 2009: 20)”. Sandık yapımcılarının ayrı lonca kurmasının dışında Rönesans'a kadar herkesin bazı işleri iyi yapması gibi bir ayrıma ifade olarak rastlanmaz. Çeşitli loncaların ortaya çıkması marangozların kendi aralarında bir hiyerarşi oluşturmaya veya marangozların mesleki anlamda örgütlenmeye başladığının göstergesidir.

Kilisenin halk üzerindeki baskısının ortaçağa göre daha az hissedilir durumda olması dünya nimetlerine olan bakış açısında değişimlere sebep olmuştur. Rönesans'la birlikte mobilyanın aidiyetinde hukuki ya da resmi konumlardan ziyade zenginliğe dayalı bir ayrıcalık olmaya başladığı söylenebilir. Bu farklılaşma bezemelerde dini içeriğin azalması ve kaybolması olarak kendini göstermeye başlamıştır.

²² Matbaanın gelişimi ile birlikte Yunana filozoflardan yapılan çeviriler sonrasında Rönesans' da en hızlı benimsenip yayılan felsefe *Hümanizm* olarak kabul görmektedir(Hodge,2013: 29).

Günümüzde de uygulanan marketrinin²³ ilk örnekleri (Görsel 13) İtalya’da görülmüştür (Dinçel, 1979: 56).



Görsel 13. 16.yy İtalya’da yapılmış bir sandık, süslemelerde marketri tekniği uygulanmış.

Bezemelerde doğadan esinlenen formlar çiçekler, sarmaşıklar vb. figürlere yoğun olarak rastlanmaktadır. Bezemelerin yanında özellikle Kuzey Avrupa’da bilinen ancak çoğunlukla gemi yapımında uygulanan kırlangıç kuyruğu birleştirmesi ilk kez bu dönemde mobilyada denenmiştir. Mobilya yapımında meşe ağacının yoğun kullanılmasından dolayı kimi kaynaklarda “meşe çağı” gibi ifadeler de yer almaktadır (Lucie-Smith, 1993: 54-55). Meşe çağı ifadesinden yola çıkarsak Rönesans’ın *hyle*’si meşe ağacı olarak kendini gösterir.

Reform hareketleri ile sekülerizmin yayılmaya başlaması ve beraberinde aynı şekilde hümanizmin yayılmasının bir neticesi olarak sıradan insanın değerli oluşu ve kendisine ve çevresindeki doğaya yönelişi söz konusudur. Marketri tekniğinin uygulanması ve bezemelerde doğadan esinlenen formların seçilmesi sekülerizmin ve hümanizmin bir getirisi olarak yorumlanabilir. Rönesans dönemindeki bu eğilimin mobilyadaki yansımaları göz önüne alındığında ortaçağdan en önemli farklılığın bezemelerde ve meşe gibi daha ak ve canlı renklerin hâkim olması ile kendini gösterir. Dört neden açısından ele alınırsa artık neden tanrısal amaçlara değil insanın kendisine yöneldiği söylenebilir. Rönesans’ın ilk evrelerinde olmasa da Rönesans anlayışının gelişerek ve yayılarak

²³ Marketri: kaplama kakmacılığı

kendini gösterdiği Barok ve Rokoko üslupta daha belirgin olarak görülmeye başlanmaktadır.

Barok üslup Roma’da doğmuştur. 17. Yy ortalarında en şaşalı dönemine ulaşmıştır. 17.yy sonralarına doğru ise Fransa Barok üslupta Avrupa’nın tartışmasız lideri olmuştur (Blakemore, 1997:150).

Kullanılan yapı ve bezemeleri genel olarak Antik Roma mimarlığından almıştır, ancak Antik Roma mimarlığına kıyasla biçimler daha abartılı, daha kıvrımlı ve yüzey kompozisyonları daha karmaşık hale gelmiştir. Ticaretin gelişmesi ile varlıklı asillerle birlikte burjuva sınıfının da mobilya sahibi olması yarışı gözlemlenmiştir (Boyla, 2011: 77). Aristokratlar ile burjuva sınıfı arasındaki bu rekabet Barok üsluptaki gösterişin sürekli artmasında etkili olduğu söylenebilir.

Dönemin en ünlü ustalarından biri olarak Flaman asıllı Fransız mobilya ustası²⁴ André-Charles Boulle (1642-1732) sayılmaktadır (Görsel 14). Bağa²⁵ veya abanoz kaplamalar üzerine değerli madenlerle yaptığı marketi işlemleri döneminin kusursuz işçiliklerinden kabul edilmektedir (Blakemore, 1997: 167-168).



Görsel 14. *Commode* (çekmeceli dolap,konsol), Vaux-le-Vicomte Şatousu

²⁴ “Cabinetmaker” ve “carpenter” kelimeleri İngilizce ’den Türkçe ’ye marangoz olarak çevrilmiştir. Ancak marangozluğun dallarında ustalıkları bakımından birbirinden ayrılmaktadır. Orijinal İngilizce metinde André-Charles Boulle için “cabinetmaker” ifadesi geçmektedir. *Cabinetmaker*: ince marangoz, ince iş yapan marangoz anlamındadır.

²⁵ *Bağa*: kaplumbağa, kaplumbağanın kabuğuna verilen isim.

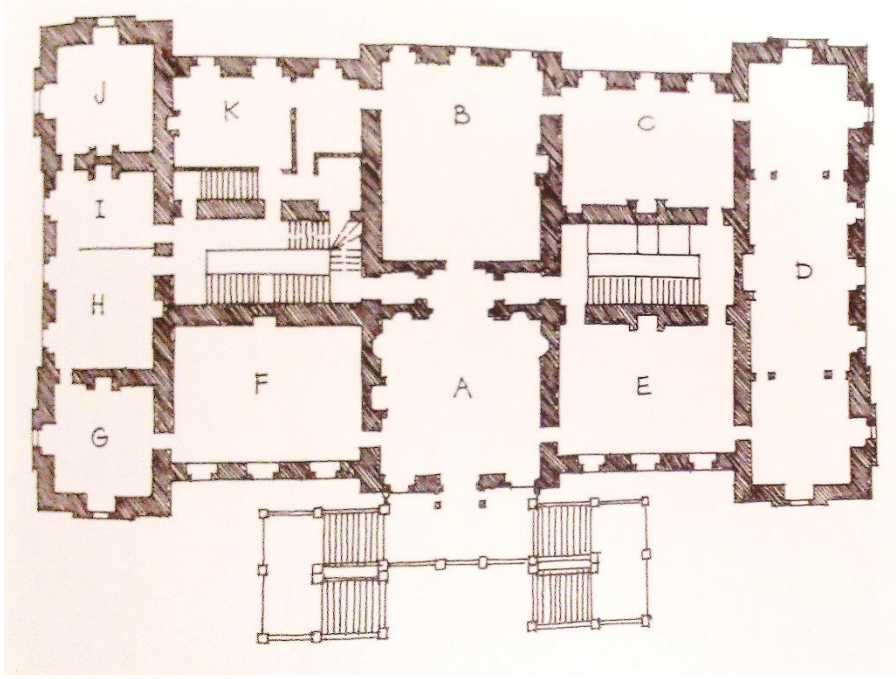
Önceki dönemlere göre yeni ancak Barok dönem için tipik kabul edilen “koleksiyon” dolaplarından bahsedilmektedir. Bu dolaplar dönemin varlıklı kişileri tarafından uzak ülkelerden getirilmiş koleksiyon ürünlerinin saklandığı ya da sergilendiği dolaplar olarak tanımlanmaktadır (Boyla, 2011: 86).

Biçim ve süslemenin önemli olduğu Barok üslubun ardından 18. Yy başları itibariyle Fransa’da Rokoko gözlemlenmektedir. Rokoko’nun ortaya çıkışında aristokratlar ile burjuva sınıfının varlık bakımından git gide birbirine yaklaşması, Rönesans’la birlikte yaygınlaşmaya başlayan Loncalarda yetişen ustaların burjuva sınıfından himaye edilerek kişisel zevklere uygun siparişlere yönelmeleri sayılabilir.

Rokoko üslubunun ilk örneklerinde Barok’da olduğu bol bezemeye ve gösterişe rastlanmaktadır. Üslup ilerledikçe daha sade ve alçak gönüllü ürünlere gözlemlenmektedir. Dönemin Fransa sarayında özel hayatın gündeme gelmesi, deniz aşırı ticaretler sonucunda öğrenilen kahve, çay ve bunlar üzerinden geliştirilen sabah kahvesi, beş çayı gibi yeni sosyal davranış biçimleri mobilyaların kullanım biçimlerinde yeni ve değişik arayışlara neden olmuştur (Blakemore, 1997: 206-207).

Mahremiyet gereksinimi, hizmetkârların efendilerinin yanında sürekli bulunmalarından gelen rahatsızlık, mekân ve eşyaların yardımsız kullanılacakları şekilde tasarlanması talebini doğurmuştur. Oda türlerinin daha belirgin olmaya başlaması mobilyaların taşınması yerine, oda ile bütün düşünölmeye başlamasını beraberinde getirmiştir. Mobilya ve mimari birlikte düşünölmeye başlanmıştır (Boyla, 2011: 93-95).

İngiltere’de Rönesans dönemine ait bir evin planındaki harflerin tanımları şu şekildedir; A; hol, B; Salon, C; çizim odası, D; galeri, E; yemek odası, F; kütüphane, G; giysi odası, H; yatak odası, I; giysi odası, J; yatak odası ve K; giysi odası (Blakemore, 1997: 231-232) (Görsel 15) .



Görsel 15. Sanderson Miller'ın evinin planı, 1753-1759

Bu değişimler doğrultusunda mobilya tasarımında gösterişten, işlev ve zarafet arayışına yönlendiğini, dönem mobilyalarının artık daha sade, hafif ve kullanışlı olduğunu söylenebilir. Ergonomiden henüz bahsedilmese de oturma mobilyalarında arkalıkların artık dik değil kısmen belli bir eğimle yapılmaya başlanması konfor ve ergonomik açıdan kaygıların başladığı şeklinde yorumlanabilir (Görsel 16).



Görsel 16: Rönesans Dönemine ait bir İspanyol sandalye

Rönesans’da ilk kez mobilyayı yapan kişi ve mobilyanın işlevinden bahsedilmesiyle karşılaşılır. Platon’un ilk zanaatkâr olarak bahsettiği *demioergos*, Aristoteles’in bu ifadeyi kullanışı ortaçağ boyunca tanrısal anlamlara atfedilmiştir. Ancak zanaatkârların adının bilinmeye başlaması *logos* ve *tekhne* ilk anlamları ile yine zanaatle bulunduğu görülür.

1.4. Yeniçağ

Yeniçağ’da mobilya stilleri tasarımcılarıyla veya mobilya yaptırmaya mali ve statü açısından olanaklara sahip kişilerin isimleri ile anılmaktadır. Genel olarak yeniçağa bakıldığında stillerin isimlendirilmesinde bu durumla karşılaşılmaktadır. Bu isimler; XVI Louis, Directuire, Queen Anne, Georgian, Empire, Louis Philippe ve Biedermeier stilleri ile Thomas Chippendal, George Hepplewhite, Robert Adam ve Thomas Sheraton’dan oluşan Dört Büyükler olarak anılan tasarımcılar şeklinde anılmaktadır (Boyla, 2011; Lucie-Smith, 1993; Blakemore, 1997; Burchell, 1991). Ancak bu kısımda söz konusu dönemler ve tasarımcılar teker teker ele alınmayacak genel özellikleri ve ayırt edici noktalara değinilecektir.

18. yy başlarında arkeolojiye bir ilgi söz konusudur. Bu merak 79 yılında Vezüv yanardağının külleri altında kalmış olan Pompeii ve Herkulenum şehirlerinin ortaya

çıkarılması (1748) ile başlamıştır. 1753 yılında başlayan kazılar neticesinde bu şehirlerde neredeyse hiç bozulmadan bulunan iç mekânlar, çeşitli eşyalar ve mimari yapılar Antik Yunan ve Roma'ya olan ilgiyi yeniden canlandırmıştır (Boyla, 2011: 100-108).

Barok ve Rokoko üslubu mobilya üretiminin çok maliyetli oluşu, sıradan insanların da mobilyaya talep göstermeye başlaması, arkeolojik çalışmalarda elde edilen veriler Yeni-Klasik dönemin hızla yayılmasında oldukça etkili olduğunu söylenebilir.

Yeni-klasik dönem, mobilyanın mimari ile bütünlük göstermeye başladığı, komod, konsol, kanepeler, yataklar gibi mobilyaların birbirlerine uyum sağlayacak boyutlarda ve biçimlerde yapıldığı, yine mobilyaların sayıca arttığı ve fonksiyon olarak çeşitlendiği bir dönem olmuştur. Bu dönemde en çok depolama elemanlarında ve masalarda çeşitliliğin arttığı gözlemlenmektedir. Dönemin en ünlü mobilya ustaları; Thomas Chippendal (Görsel 17), Henry Holland (Görsel 18), George Hepplewhite ve Thomas Sheraton olarak sayılabilir (Boyla, 2011:111-117).



Görsel 17. Thomas Chippendal tasarımı bir sandalye.



Görsel 18. Henry Holland tasarımı yemek sandalyesi.

Aristoteles'in "hareket ettirici neden" ve "ereksel neden" i ele alınırsa; yeniçağda mobilya varlığı ve oluşu bakımından yeni anlamlar kazanmaktadır. Mobilyanın diğer mobilyalar ile arasındaki uyum problemi ve kullanımında aranan özellikler ona farklı amaç ve işlevler kazandırmaktadır. Hareket ettirici neden tanımına kısaca geri dönülürse, yapan,

yapılan şeyin nedenidir şeklindedir. Mobilya tasarımcılarının kim olduğunun bilinmesi ve tasarımcının kendini tasarımı ile ifade ettiği varsayılırsa mobilya tasarımına dair farklı yaklaşımların doğması kaçınılmazdır. Benzer bir şekilde ereksel nedeni yani bir şeyin kendisi için olduğu şey, mobilyanın daha öncesinde statü ve zenginlik göstergesi olarak kullanımının yaygınlığına değinilmişti. Yeniçağda sadece bir taht ya da sandalye olarak değil mobilya için yemek sandalyesi, yemek masası, çalışma masası gibi ifadelere rastlanır. Yaşam alanlarında geçmişe kıyasla mekânların ayrılımları söz konusudur. Yemek yemek için ayrı bir alanın olması orada kullanılacak mobilyanın da bu yemek yeme eylemine hizmet etmesi beklenir. Mobilyanın ereksel nedeninde “yemek yemek için” gibi ifade kullanılabilir. Mobilyanın yemek yemek, yatmak, oturmak gibi amaçlar doğrultusunda tasarımı zanaatkâr açısından *entelekheia* yani tamamlanmayı gerçekleştirmeyi içeren düşünme, süreç ve oluşu meydana getirmiştir.

Ampir ya da Empire üslup; I. Napolyon’un döneminde Fransa’dan başlayarak Avrupa’ya yayılmıştır. Napolyon’un fethettiği yerlerin idaresine kan bağı olan yakınlarını görevlendirilmesi Ampir Üslubun Avrupa’da Fransa ile eş zamanlı olarak yayılmasına etken olmuştur. Napolyon’un fethettiği İtalya, Mısır ve Kuzey Afrika’dan getirdiği sanat yapıtları dönemin mobilya tasarımında etkili olmuş, bu etki antik ve klasiğin içe içe geçtiği bir üslup olarak kendini göstermiştir (Dinçel,1979:129-133). Ampir üslup genel olarak başlangıcında Neo-Klasik döneminin özelliklerini sonlara doğru Rokoko ve Barok’un süslemeciliğine döndüğü ancak Napolyon’un iktidardan düşmesi ile terkedilen bir üslup olduğu söylenebilir.

Ampir üslubun yaşandığı dönem genel olarak 1801-1815 arası olduğu kabul edilmektedir. Ancak, Fransız ihtilalinin ve endüstri devrimini etkileri olarak kırsaldan kentlere göçlerin yoğunluğu, orta sınıfın mobilyaya olan talebindeki artış, loncaların dağılması ve saray erkânının eskisi kadar etkili olamayışı 1900’lere kadar olan süreçte yeni stillerin çıkmamasında etkili olduğu söylenebilir. 1815-1900 arasındaki bu dönemde ilk kez metaller mobilyada strüktüre dâhil bir eleman olarak kullanılması denenmiştir.

Yeniçağda Rönesans ile yoğunluk kazanan loncaların bir etkisi olarak zanaatkârların daha çok anıldığı söylenebilir. *Logos* ve *tekhne* arkeolojik çalışmalarla elde edilen veriler

doğrultusunda birikimli bir özelliğe bürünmüş geçmişin mobilyaları günün tekniği ile yeniden üretilmiştir. Teknik gelişmeler beraberinde malzeme de çeşitliliğin artmasında etkili olmuştur. Mobilya üzerinde ki bezemelerde oyma ve kakma ya da değerli metallerin kullanımının yanı sıra metalin mobilyada ahşap gibi bir malzeme olarak kullanılmaya başlanması söz konusudur.

2. BÖLÜM DEĞERLENDİRMESİ

Mobilyanın kullanılmaya başlandığı ilk zamanlarından yeniçağın sonuna kadar geçirdiği değişime bakılacak olursa kısaca şöyle toparlanabilir; mobilya tarih öncesi dönemlerde ilk kalıntılarda oldukça işlevsel bir şekilde ihtiyaçların çözümüne yönelik yaşama mekânında yapısal olarak çözülmeye çalışılmıştır. Antik dönemlerde ise bir zümrenin ayrıcalığını, seçkinliğini ve otoritesini simgelemek üzerine yapılmış ve kullanılmıştır. Ortaçağ ile birlikte Aristoteles'in eserlerinin Hristiyanlık ideolojilerinin desteklenmesine yönelik yorumlanması, kilisenin gündelik hayatın hemen hemen her alanında otoriter olması toplumsal yapının temelini oluşturmuştur. Bu durum logosun tanrısal logos olarak kabul görmesi zanaatkârların toplumda hor görülen bir sınıf olarak yorumlanmasına neden olmuştur. Zanaatkârların lonca kurumlarını bu dönemde kurmaları toplumdaki bu konumlarına yorumlanabilir.

Aristoteles'e göre varlığı oluşturan unsurları; mobilya var olduğundan itibaren içermiştir. Ancak buldukları dönemin koşulları bu etmenlerin baskınlık oranlarını değiştirmiştir. Hyle (malzeme) çağın olanakları ile oldukça yavaş bir değişim geçirirken, telos (sebepl)un daha hızlı bir değişim geçirdiğini söylemek yanlış olmaz. Malzemede bir değişim söz konusu değilken otorite simgesinden, zenginlik göstergesine ve Rönesans'la birlikte daha bireysel form ve amaçlara yönelim görülmüştür. Rönesans'da hümanizmin etkinliği ve bireyselleşmenin yansıması neticesinde mobilyada eskiye kıyasla daha insana uyumlu ergonomik ölçülerin ortaya çıkması söz konusudur.

Yeniçağ, zanaatkârın anılması ile öne çıkar. Yeniçağ öncesinde bir uğraş ve hatta Sennet (2009)'in ifadesine göre meslek olarak dahi sayılmamaktadır. Zanaatkârın eskiye kıyasla bu öne çıkışını Aristoteles'in kavramlarıyla aktarırsa; olanakların (*dynamis*) artması,

buna bağlı düşünme/süreç (*entelekhei*)'in zanaatkâr açısından gerekliliği ve etkinlik (*energei*) yani eserin, işin değer kazanması söz konusudur.

Endüstri devrimine kadar olan bu süreçte mobilyanın varlığına ilişkin Aristoteles'in kavramları doğrultusunda açıklanmaya çalışılmıştır. Platon'dan itibaren logos kavramından bahsedilse de Heidegger'in bahsettiği içerikte bir logos kavramına rastlanmamıştır. Tekhne kavramı da yine Platon'dan bu yana var olmasına karşın Aristoteles felsefesi çerçevesinde yalnızca zanaatlar bazında söz konusudur. Heidegger'in tekhne kavramı modernizmle daha etkileşim halindedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ENDÜSTRİ DEVRİMİ SONRASI MOBİLYA TASARIMI

Endüstri Devrimi Avrupa kökenli bir değişim olmakla birlikte tüm dünyada hem toplumsal yapıda hem de üretim biçimlerinde büyük ölçekli değişimlere sebep olmuştur. Üretim araçlarındaki değişimler ve bu değişimler sonucunda nüfusun kentlere kayması yeni meslek dallarının ortaya çıkışı ve toplumda sınıfların oluşması genel olarak Endüstri Devrimi ile ilişkili oluşumlardır. Genel bir şekilde ifade edilecek olursa endüstri devrimi toplumsal sınıflar, üretim biçimleri ve teknoloji başta olmak üzere birçok alanda etkili olmuştur.

Çalışanın bu bölümünde birçok alanda etkisi olan ve hâlen günümüzde de etkileri görülmekte olan endüstri devrimi ekseninde toplumun, tekniğin, teknolojinin ve malzeme gibi unsurların geçirdiği değişimler aktarılacaktır. Söz konusu değişimlerin mobilya tasarımına ve üretimine etkileri varlık felsefesinde giriş bölümünde oluşturulmuş sorular çerçevesinde incelenecektir.

1. ENDÜSTRİ DEVRİMİ

Endüstri devriminin genel olarak James Watt'ın buharlı makineyi icadı ile başladığı kabul edilmektedir. Bu genel kabul kimi referans noktaları oluşturmak adına kullanışlı olmaktadır. Ancak Endüstri devrimi tek bir buluşla ya da bir toplumsal hareketle meydana gelmemiş süreç içerisinde gerçekleşmiş bir olgudur. Endüstri devriminin nasıl bir süreçte meydana geldiği ve sonuçları başlı başına bir çalışma konusudur. Bu çalışma kapsamında sosyolojik açıdan temel anlamda toplumsal değişim kavramına değinilecek ve arkasından Endüstri devrimi ile gelişen teknik olanaklar aktarılacaktır. Çalışmanın devamında ise Heidegger'in kavramları uyarınca mobilyanın Endüstri Devrimi ile geçirdiği değişim işlenecektir.

1.1. Toplumsal Değişim Kavramı

Toplum bilimciler, toplumları: belirli amaçları uğruna, sıkışık ya da aralıklı olarak kümelenmiş ya da serpiştirilmiş bireylerden oluşur diye tanımlamaktadırlar. (Küçükerman, 1978: 79)

İnsan sosyal bir canlı olarak yapısı gereği tek başına yaşamayan, yaşamını devam ettirebilmek için bir başkasına ihtiyaç duyan aynı zamanda bir başkasının da ihtiyacını gideren bir canlıdır. Yukarıdaki tanım da yer aldığı üzere sosyalliğin getirisi bir arada yaşayan insan bir topluluk ve nihayetinde bir toplum oluşturmaktadır. Bu toplumda sabit durağan bir yapıda değil, bir takım değişkenler ve etkenler altında sürekli devinim gösteren bir yapıdadır denilebilir. Burada “toplumsal değişim” kavramı ortaya çıkmaktadır.

Kongar toplumsal değişimi şu şekilde tanımlamaktadır; “Toplumsal değişim, temelinde teknolojik değişimin yattığı, insanlar arası ilişkilerin değişmesidir (Kongar, 2004: 23)”. Kongar, devamında toplumsal yapının değişmesinde maddi olan ve maddi olmayan olarak iki temel öğeden bahsetmektedir. Maddi olmayan kültüre, kuram ve değer yargılarından oluşan bir yaşam görüşü en genel olarak ideoloji demektedir. Maddi olan kültüre ise üretim ve mülkiyet ilişkilerinin değişimi olarak ifade eder. Üretim ve mülkiyet ilişkilerindeki değişim insanlar arası ilişkilere kurallar ve değerlerin değişmesine etken olarak belirtir. Değişim bir kez başladığı takdirde bir birilerini etkilemelerini kaçınılmaz olarak nitelendirmektedir. İdeoloji ve teknoloji etkileşiminde ideolojinin teknolojinin nasıl kullanılacağını belirleyen bir öğe olduğunu ve bu kullanımında söz konusu toplumsal değişimin yönünü belirlediğini söylemektedir. Kongar, atomu parçalamak teknolojik bir gelişim iken, parçalanmış atomun askeri bir silah ya da enerji kaynağı olarak kullanımı ideolojik bir durum olduğunu belirtir (Kongar, 2004: 24-25).

Kıray ise toplumsal değişimin toplumda iki temel şeye işaret etmesi gerekliliğinden bahsetmektedir. Evrim aşamaları: toplumun geçirdiği evrim ve beş temel yönün oluşturduğu bütüncül yapı ve etkileşimli dipten doruğa değişme, eski hiçbir şeyin kalmaması.

Sözün nereye gittiği belli; toplum insanın doğaya uyumunun bir yönü. İnsanın organizma olarak doğa ile etkileşmesi özelliğinden dolayı “sembolleştirilmesi”, “alet

kullanması” ve bunları hep daha etkin hale getirebilmesi toplumu yavaş ya da hızlı değiştirip yeni konfigürasyonlar oluşturuyor! Toplum böyle büyük sıçramaları doğa ile etkileşirken başarıyor. Buradaki sıçrama insan ve hayvan / canlı-organik enerji kullanımından inorganik enerji kullanımına geçiş. Yani sanayi devrimi ile oluşan dipten doruğa geçmiş yeni bir toplum yapısı (Kıray, 2012: 63)

Kongar’ın ve Kıray’ın tanımlarına bakıldığında toplumsal değişimlerin temelinde üretim ve mülkiyet ilişkilerinin olduğu söylenebilir. Üretim ve mülkiyet ilişkilerini belirleyen veya yön veren etkenler olarak da teknoloji ve özellikle üretim araçlarında değişim ve gelişmeleri meydana getiren teknolojilerin olduğu yönündedir.

1.2. Endüstrileşme

İnsanlık tarihinin iki temel dönüm noktasından bahsedilebilir. Bunlardan ilki yerleşik hayat ve toprağın işlenmesi ile başlayan Tarım Devrimi, ikincisi ise Endüstri Devrimi’dir. Endüstri devrimi tarımla uğraşan nüfusun hizmet ve mamul mal üreticisi haline dönüşmesi olarak da tanımlanmaktadır (Güran, 1990: 3).

Endüstrileşme dar anlamda üretimde makine kullanımına veya milli gelir içinde endüstri kesiminin payının belli bir orana ulaşması, geniş anlamda ise ülkelerin ekonomik, siyasal ve sosyal vb. alanlarda uğradıkları değişiklikler olarak ifade edilebilir (İlkin, 1973: 427). Endüstri Devrimi terimini ilk kez Arnold Toynbee kullanmıştır. 1750-1850 yılları arasında İngiltere’de gerçekleşen ve zamanla diğer batılı ülkelere yayılan, oldukça ve hızlı bir değişim olarak tanımlanmaktadır (Torun, 2003: 183).

Küçükerman (1978), 19 yüzyıla Endüstri Devrimi’ne kadar olan süreçteki üretim biçimini insan gücü ile üretim dönemi olarak adlandırmaktadır (Küçükerman, 1978: 29-28).

Endüstrileşme çeşitli kaynaklarda da görüldüğü üzere üretim biçimlerindeki değişimlerle toplum yapısında büyük farklılaşmalara sebep olmuştur. Yeni iş kolları ve özel mülkiyet gibi yeni değerlerle toplumun yeniden biçimlenmesi söz konusu olmuştur.

Bu kitapta ele alınan altmış yıllık dönem içerisinde icat edilmiş veya çağdaş anlamlarını esas olarak bu dönem içerisinde kazanmış birkaç sözcüğe göz atalım. Bunlar, ‘endüstri’, ‘sanayici’, ‘fabrika’, ‘çalışan sınıf’, ‘kapitalizm’ ve ‘sosyalizm’ gibi sözcüklerdir. ‘Aristokrasi’ ve ‘demiryolu’nun yanı sıra ‘liberal’ ve

‘muhafazakâr’ gibi siyasal terimler, ‘milliyet’, ‘bilim adamı’, ‘mühendis’, ‘proletarya’ ve (ekonomik) ‘bunalım’ gibi sözcükler de bunlar arasındadır. ‘Faydacılık’, ‘istatistik’, ‘toplumbilim’ ve daha pek çok çağdaş bilimin adı, ‘gazetecilik’ ve ‘ideoloji’ bu dönemde uydurulmuş ve uyarlanmış sözcükleridir.” (Hobsbawn, 2003: 9)

Hobsbawn (2003)’ın da belirttiği gibi, bu yeni değerler ve yeni iş kolları toplumda daha önce rastlanmayan veya bu kadar etkili olmayan kavramlar ve ideolojileri de beraberinde getirmiştir. Yine bezer şekilde parklar, hastaneler, pasajlar, alışveriş merkezleri, öksüz ve yetim evleri gibi bugün için alışılmış olan birçok kurum endüstrileşmenin bir getirisi olarak ortaya çıkmıştır (Tanilli,1996, 2006; Benjamin, 2002).

Endüstrileşmenin yarattığı bu toplumsal değişimlerin temelinde bir önceki başlıkta değinildiği gibi teknoloji temel etmenlerden biridir. Teknolojide yaşanan değişimlerin üretim araçlarına yansımaları toplumları kaçınılmaz olarak değişime uğratmıştır.

Çalışmanın bundan sonraki kısmında söz konusu değişimlerin mobilya tasarımına yansımalarına değinmeden önce teknoloji kavramına ve Hiedegger’in endüstri devrimi ile ortaya çıkan bu yeni teknik anlayışına değinilecektir.

2. ENDÜSTRİ DEVRİMİ VE MOBİLYAYA YANSIMALARI

Çalışmanın bu kısmında Endüstri Devrimi birlikte mobilya tasarım ve üretim yöntemlerindeki değişimler ele alınacaktır. 18. Yüzyıl sonları ile incelenecek bu zaman dilimi için genel bir kronoloji izlenecektir. Bu kronolojik zaman aralıkları mobilya tasarımında yaşanan değişimler ve yaklaşımlar doğrultusunda tasarımcıların adları veya söz konusu zaman aralığının genel olarak anıldığı sanat akımları ile adlandırılacaktır. Bu yöntemin tercih edilmesinde tasarım anlayışlarındaki değişimlerin noktasal olarak tam tarihlerle gerçekleşmemiş olması ve bir biri üzerinde etkilerinin kesin ayrımlar içermemesidir. Bu açıdan yine dönemler ile ilgili başlıkların verilmesinde taranan kaynakçalar uyarınca kronolojik olarak verilmiş dönem isimlerine sadık kalınacaktır.

2.1. Michael Thonet

Michael Thonet 1796 yılında Prusya'nın Ren bölgesinde bulunan Boppard'da doğmuştur. Mesleği marangozluk olan Thonet, günümüz kontrplağına²⁶ yakın olan bir türünü mobilya yapımı için ilk kez denemiş kişidir. Yine bir kontrplak yapım tekniği olan lamine yöntemini geliştirerek bu tekniği de mobilya yapımında kullanmıştır (Lucie-Smith,1993;135-136).

Thonet'den önce mobilya da eğimli yüzeyleri elde etmek için masif ahşap bir bloktan eğri bir parça çıkarılıyor devamında eğe ve ıskarpela ile işlem den geçirilerek istenen forma ulaşması sağlanmaktaydı. Bu yöntem yoğun bir işçilik isteyen zahmetli ve seri üretime uygun olmayan bir yöntemdi. Thonet'in bu yöntem e alternatif olarak denediği ilk yöntem lamine yöntemi olarak geçmektedir. Thonet bu yöntemle mobilya üretiminde başarılı olmuştur, ancak lamine ahşap malzeme (Görsel 19) iki boyutlu olarak bükülebilmesini yeterli bulmamıştır. Bunun üzerine ahşap bükme yöntemlerine başlamıştı (Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1999: 9-12).



Görsel 19. Lamine ahşap malzemenin görünüşü

Ahşap bükme tam olarak yeni bir yöntem değildi. Antik Mısır'dan buyana tekerlek yapımında ahşap kullanılmaktaydı. Yine Antik Mısır'da eğimli ayaklara sahip tabureler, Antik Yunan'da ise Klismos sandalyenin ayakları da eğimli yapıya sahipti.(Boyla,2011: 23-26). Ancak Thonet'e kadar kullanılan ahşap bükme yöntemlerinde kullanılan ağaç malzemenin sınırlarının izin verdiği ölçüde bükme işleminin yapılabildiğini söylenebilir.

²⁶ Günümüzde kullanılan kontrplaklar ilk kez seri olarak 1896 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde üretilmiştir.

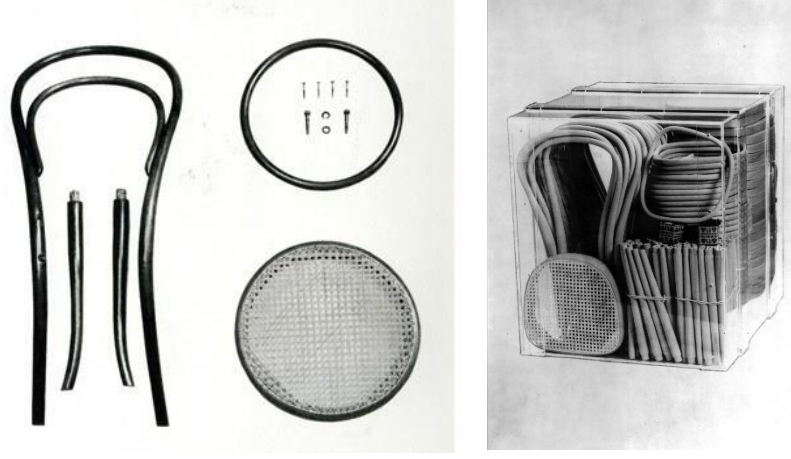
Meadmore ve Postell, Thonet'in buharla ahşap bulma tekniğini bulduğu yıl olarak 1840'ı vermekte ve mobilyanın seri üretiminde bir devrim niteliğinde olduğunu söylemektedir (Meadmore, 1997 ve Postell, 2007).

1849'da Viyana da ilk fabrikasını kuran Thonet hemen arkasından 1851 yılında Londra'daki Krsital Palas'da sergiye katılmış ve Endüstri ürünlerine verilen en büyük ödül olan "Büyük Bronz Madalya"yı kazanmıştır. 1859 yılında 14 numaralı sandalyesini tasarlamış ve üretimine başlamıştır. No 14 (Görsel 20) 1859'da üretimine başladığı yıldan 1930lara kadar 50 milyonun üzerinde satılmıştır (Mang, 1978: 46-52).



Görsel 20. No 14, Michael Thonet, 1859

No 14'ün ölçüleri; yükseklik 90cm, genişlik 43cm ve derinliği 52cm'dir. No 14, 6 parça, 8 vida ve 2 cıvata-somundan oluşmaktaydı. 1 m³'lik bir kutuya 36 adet sığabilmekte, tutkal kullanılmadığı için montajı hemen her yerde yapılabilmekteydi. Postell, Thonet'i aynı zamanda ilk endüstri ürünleri tasarımcısı olarak betimlemektedir (Postell, 2007: 69) (Görsel 21).



Görsel 21. No 14 Parçalı ve Paketlenmiş hali

Thonet için günümüze dair fordizm olarak anılan seri üretimin mobilyada temellerini atmış oluşu söylenebilir. Thonet'in üretim ulaştığı rakamlar ve tasarımlarının bugün hala üretiliyor olması döneminin oldukça ilerisinde bir başarı sağladığının göstergesidir.

Teknik açıdan bakıldığında Thonet hiç olmamış bir şey yapmamıştır. Ancak var olmuş bir tekniği geliştirerek ulaştığı bir başarı söz konusudur. Geliştirdiği bu teknik aynı zamanda Heidegger'in çerçeveleme kavramı ile örtüşmektedir. Thonet bir taraftan gizi açığa çıkardığı 14 numaralı sandalyesini tüm parçaları ile kullanıcısının önüne sererken diğer taraftan hiç olmadığı kadar gizlediği bir logos söz konusudur. Kullanıcı önünde on parçadan oluşan bir sandalye ile karşı karşıyadır. Ahşap aksamların dışında 8 parça cıvata ve somundan oluşan bir kitle vardır karşısında. Kullanıcı parçaları doğru bir şekilde bir araya getirmeyi başardığında sandalyesine kavuşacaktır. Sandalyenin varlığı tek parça sandalyeye dönüştüğünde montajı tamamlandığında gerçekleşecektir ancak ilk karşılaşma bu değildir. Bükme yönteminin yanında Thonet lamine tekniğini de kullanmıştır. Lamine tekniğine baktığımızda ise görünüşte yine bir ahşap malzeme söz konusudur. Ancak birkaç milimetre kalınlığında levhalar halinde bir araya gelen bu ahşap parçalar yine sandalyeyi açığa çıkardığı gibi diğer taraftan bir şeyleri saklamaktadır. Bu saklamayı en temelde görünen ile görünmeyen malzemenin arasındaki ahşabın teknik özellikleri bile olabilir. Thonet tam da Heidegger' in dediği gibi bir gizini açma meydana getirmiş ancak üstünü de teknoloji ile örtmüştür.

John Henry Belter ve Lamber Hitchcock da Thonet ile aynı dönemde Amerika’da lamine yöntemini yoğun olarak kullanmış mobilya yapımcılarıdır. Belter ve Hitchcock, Thonet’den farklı olarak *papier mache* denilen kâğıt hamuruna dayalı bir tekniği yoğun olarak kullanmışlardır. İki tasarımcı da bu tekniği genel olarak taklit ettikleri Barok ve Rokoko üslup mobilyalarda bezemeleri papier mache tekniği ile yapmış ve bu sayede maliyetlerini epey azaltmışlardır (Burchell, 1991; 88-90, Lucie-Smith,1999:136-137). Papier mache tekniğinde de açığa çıkarılan bir gizin üstünün örtülmesi söz konusudur. Thonet, Belter ve Hitchcock tekniğin gelişimi ile açığa çıkardıkları gizi, alatheia yine teknoloji ile çerçevelemişler ve üstünü örtmüşlerdir.

2.2. Arts and Crafts

Arts and Crafts hareketi yoğunluklu olarak 1880-1910 yılları arasında gerçekleşmiştir. Çıkış yeri İngiltere olan hareketin öncüleri olarak John Ruskin (1819-1900) ve William Morris (1834-1886) görülmektedir.

Ruskin, Arts and Crafts Movement öğretisi şu tanımlamayla başlar;

Sanat, bir boş zaman uğraşı ya da yapacak daha bir şeyiniz olmadığında yaptığınız şey değildir... Kişinin ilerlemesi için tüm hayatını ve benliğini vermesi gereken bir şeydir (Triggs,2012:7).

Ruskin ilk etapta endüstri devriminin getirdiği makineleşmeye karşı söylemlerde bulunmuştur. Çarlık Rusya’sında yükselmekte olan sosyalizmden etkilendiği belirtilmektedir. Bu belirtilirken döneminin baskın görüşlerinden olan “*sanat, sanat içindir*” anlayışına karşı çıkışı ve sanat yaratımının ahlaki ve toplumsal olduğunu savunması gösterilmektedir (Triggs, 2012: 13).

Ruskin ilerleyen zamanlarda makinelere karşı olan tutumunu kısmen değiştirmiş, makinelerin üretimde kullanımına sıcak bakmıştır. Ancak ne var ki *The Seven Lamps*²⁷

²⁷ *The Seven Lamps* ya da *The Seven Lamps of Architecture* olarak geçen John Ruskin’ in mimarlık öğretileri anlattığı kitabı.

kitabındaki 25inci aforizmasında *All good work must be free hand-work*²⁸ ifadesinde bulunmuştur (Triggs,2012: 27).

1860'ların başında Morris'in Londra'nın taşrasında kurduğu *Red House* ve daha sonraları ünlenen ilk mobilya atölyeleri olmuştur (Triggs, e-kitap, 2012: 46). Bu atölyelerde her türlü günlük kullanım eşyasını bir sanat objesi olarak ele almışlardır (Görsel 22). İlk üretimleri Gotik ve erken Rönesans etkileri taşısa da zamanla farklı ürünler vermişlerdir (Boyla, 2011: 155).



Görsel 22. Sussex Armchair, Tasarım: Philip Webb, Yapım: William Morris

Arts and Crafts söylemlerinde o dönüm siyasi konjonktürüne bakıldığında dünya iki kutuplu bir hali söz konusudur. Rusya'da Bolşevik Devrimi ile rejimin sosyalizme dönüşmesi William ve Ruskin bu görüşe yakın olmaları endüstrileşmeye olan tepkilerine alt yapı oluşturduğu söylenebilir. Diğer taraftan Heidegger'in "tekhne, poetik bir şeydir" demesi yani tekhne'yi hem şiirsel hem de bir sanat olarak gördüğü Arts nad Crafts hareketinin makine ile sanat yapılmayacağı görüşü örtüşür. Heidegger makineler ile sanat veya zanaat yapılamaz demez. Ancak tekhne'nin poiesis'e ait oluşu ve onun da poetik olması meydana gelenin zanaatle, el işçiliği ile gizini açığa çıkarmasını gerektirir.

Endüstri devrimine kadar olan süreçte üretim yönetimi el emeğine dayalıdır. Alet kullanımı söz konusudur ancak bu kullanım makinenin kullanımı gibi değil zanaatkârın

²⁸ Tüm güzel işler el işçiliği ile yapılmalıdır.

araç ve gereçleri bir uzvu gibi kullanmasıdır. Bir ahşap yüzeyin perdahlanmasında²⁹ zımpara makinesinin kullanımı ile marangozun elinde bir zımpara taşı ya da kâğıdını kullanarak yapması karşılaştırılmaz. Ruskin'in aforizmasına dönülürse "her iyi çalışma özgür el emeği ile olur" şeklinde çevrilebilir.

Arts nad Crafts günlük objeleri sanat ürünü olarak ele alması tekhne'nin poetik oluşunun bir diğer yaklaşımıdır. Makineleşmeye kadar her türlü objenin el emeği ile yapılması yani bir zanaat, tekhne içermesi onu bu anlamda poetik kılar.

Heidegger teknolojinin çerçeveleme ile gizi açığa çıkanın örtülmesine bu noktada Arts and Crafts ile örtüşür. Arts and crafts'ın karşısında durduğu bu üstünü örtmedir ve aletheia'nın, açığa çıkan gizin açıkta kalmasını, yani hakikatı savunur.

2.3. Art Nouveau

Akım özünde endüstri devrimini getirdiği makineleşme ve seri üretimin ortaya çıkardığı özgünlükten yoksun ve taklitçi sanata karşı bir nitelik taşımaktadır. 1890'larda başladığı kabul edilen akım Fransa kaynaklı olup tüm Avrupa'da kendini göstermiştir. İngiltere'de *Liberty Style*, İtalya'da *Stile Liberte*, İspanya'da *Modernista* ve Almanya'da ise *Jugend Stil* isimleri ile gözlenmektedir (Sanat Sözlüğü, 2014: 34).

Arts and Crafts hareketi ile çok yakın zamanlarda görülmesinden dolayı kimi özellikleri bakımından bir birine çok yakın bulunan ve karıştırılan bir akımdır. Arts and Crafts hareketine kıyasla makineleşme ile daha barışık ve makineleri aynılığın değil, getirdiği olanaklardan faydalanarak özgünlüğe ulaşma çabasında kullanma yönünde eğilim göstermişlerdir.

Tasarımlarında Ortaçağ yaşantısından, Japon sanatından ve doğadan esinlenmeler yoğunlukla görülmektedir. Sanatçıları sınırlayan kurallar bulunmamaktaydı. Tasarlanacak her öge için eskilere hiç bakmadan baştan düşünülmesi gerekli ve sembolizm önemliydi (Mang, 1978: 72-75).

²⁹ Perdah: parlatmak, pürüzsüz hale getirmek

Art Nouvea tasarımcıları içerisinde önceki akımlara kıyasla daha fazla mimarın mobilya tasarımına yöneldiği gözlenmektedir (Görsel 23, Görsel 24).



Görsel 23. Yemek odası sandalyesi, Henri van de Velde (1895)

Görsel 24. Isabel Roberts 'ın evi için tasarlanmış sandalye, Frank Lloyd Wright (1908)

Art Nouveau'nun tasarımda mobilya ve mekânın bir uyum içinde olması kaygısını etkili olduğu söylenebilir (Mang, 1978: 82-85) (Görsel 25).



Görsel 25. Casa Batlló, Antoni Gaudí, 1927

Gaudi'nin bir evinin bulunduğu görsel Art Nouveau için en karakteristik örneklerden biri olarak kabul edilmektedir. Duvarlardan, donatılara ve mobilyalara kadar tüm tefriş elemanlarında eğmeçli yapı kolaylıkla gözlenebilmektedir.

Art Nouveau'nun ilk örneklerinde doğadan esinlenen kıvrımlar ve bezemeler baskınken 1900'ler sonrasında daha yalın hatlara yönlendiği görülmektedir. Bu değişimin Arts and Crafts hareketi ile olan etkileşimi ve kimi yorumculara göre de Art Nouveau'nun dekoratif bir modadan ibaret olduğu şeklinde yorumlamalara rastlanmaktadır (Boyla, 2011: 163).

Heidegger, endüstri sonrası dönem için insanın özne olarak doğayı karşısına aldığından daha önce bahsedilmiştir. Art Nouveau'nun doğal formlara olan ilgisi sahip olduğu teknolojiyi doğayı taklit etmekte bir araç olarak kullanma çabası şeklinde yorumlanabilir. Ancak Art Nouveau, kendinden önceki tasarım yaklaşımlarına kıyasla makineleşmeye bir tavır sergilememiş endüstriyel gelişimle barışçıl bir tutumda bulunmuştur. Heidegger'in modern teknolojinin çerçeveleme ile gizini açığa çıkarmak yerine onu örtmesiyle bağdaşmaktadır. Teknoloji varlığı çerçeveleyerek gizini örtmeye ve doğayı taklit etmeye başlamaktadır.

2.4. De Stijl

De Stijl³⁰ grubu 1917 yılında da Hollanda'da kurulmuştur. Theo van Doesburg (1883-1931)'un önderliğindeki grubun amacı: mimarlık, heykel ve resmin duygusal olmayan, açık ve berrak bir yapıda organik olarak bir araya gelmesi üzerine kurulmuştur (Conrads, çeviri, 1991: 26). Birinci Dünya Savaş'ının sona ermesinden hemen sonra 1919 yılında ilk manifestoları akımın adını aldığı dergide yayınlanmıştır (Harrison, Wood, 2011: 314-315). Manifestolarında savaşın etkileri ve buna karşı olan tutumları, savaş sonrası ortamda yeni değerler yaratma kaygısı olduğu görülmektedir.

1. Eski ve yeni bir aman bilinci var, eski bireyselliğe bağlantılı, yenisi evrenselle bağlantılı. Bireyselin evrenselle mücadelesi kendisini hem dünya savaşında hem de günümüz sanatında sergiliyor.
2. Savaş eski dünyayı ve içeriğini yok ediyor; her haliyle bireysel egemenliği.

³⁰ De stijl: İngilizcesi; neo-plasticism, Türkçe'de "yeni plastisizm" olarak da geçmektedir.

3. Yeni sanat yeni zaman bilincinin içerdiği şeyi öne çıkardı; evrensel bireysel arasındaki bir dengeyi.
4. Yeni bilinç hem içsel hem de dışsal yaşamı gerçekleştirmeye hazırlanıyor.

İlk dört maddesi ile yukarıda yer alan manifestosu ile Doesburg sanat anlayışına katılmak isteyenlere çağrıda bulunmuştur. Gerrit Rietveld (1888-1964), Robert van't Hoff (1888-1979), J.J.P. Oud (1890-1963) katılan mimarlar arasındadır. Sanat kavram ve terimleri sözlüğü(Sözen ve Tanyeli, 2014: 324)'nde De Stijl için: yalnızca temel renkleri ve ana geometrik biçimleri kullanan tasarım tutumudur, şeklinde tanımlamıştır. Bu tanım göz önüne alındığında: Rietveld'in *Red and Blue Chair* (Görsel 27)'i De Stijl'in tasarım anlayışını en iyi aktaran ürünlerden biri olarak kabul edilir.



Görsel 27. Red and Blue Chair, Gerrit Rietveld (1917)

De Stijl hareketi Birinci Dünya Savaşı'ı sonrasında ortaya çıkmış bir oluşum olarak her şeye yeni baştan başlama eğilimleri bulunmaktadır. Mobilyalardaki heykelsi formları ve detayları olabildiğince açıkta bırakan, tüm ayrıtların seçilebildiği tasarımlarda bulunmuşlardır.

Birinci Dünya Savaşı'nı teknolojik gelişmelerin ideolojik olarak kötüye kullanılmış olduğu varsayarak şöyle denilebilir: Kongar'dan daha önce örneklendiği gibi toplumsal

değişimin temeli teknolojik ve ideolojik gelişmelere gerçekleşir ve teknolojik gelişmelerin nasıl kullanılacağı, topluma nasıl yansıtılacağını ideolojiler belirlemektedir. Heidegger, çerçevelemenin diğer anlamı olarak doğayı karşımızda bir hammadde stoğu olarak görmemizden bahseder (Heidegger, 1947: 46). De Stijl hareketinin yeni baştan başlama talebi savaş ortamının yarattığı olumsuz koşullar ve sonuçlardan sıyrılıp bir nevi bu çerçevelenmeden kurtuluş yolu arayışı olmaktadır.

2.5. Bauhaus

1919 yılında mimar Walter Gropius(1883-1969) tarafından Bauhaus sanat, zanaat ve tasarım okulu olarak kuruldu. Arts and Crafts hareketinin yoğun etkileri olan Bauhaus, bu hareketten farklı olarak makinelerin işlevselliğini kabullenmekte ve onları kullanmaktan yanaydı. Ruskin ve Moris gibi, Gropius'un da Rus sosyalizminden etkilendiği söylenebilir. Bauhaus okulunun ilk yıllarında sosyal demokratların yeni anayasayı bu okulda hazırlamaları, yine burayı Almanya'nın sosyal ve politik fikirlerinin merkezi haline getirmiştir. Okulun bu konumlanması 1930' da Berlin'e taşınması ve 1933'de Nazilerin iktidarı ele almasıyla kapanmasına sebep olmuştur (Mang, 1978: 110-113).

Bu akım genel itibariyle sanatçıların ve zanaatkârların birlikte çalışarak basitçe tasarlanmış nesnelere üretmeye teşvik etmekteydi. Kendinden önceki tasarım eğilimlerine kıyasla Bauhaus makineleşme kültürü ve toplu üretimi benimsemiş olması onu diğer akımlardan ayıran en temel özelliği olmaktadır. 1923 yılında Bauhaus Okulu “ endüstri için sanat” sloganını benimsemiş olması da bunun göstergelerinden biri sayılabilir (Hodge, 2013: 132-134).

Bauhaus'da eğitmen olarak yer alan tasarımcılardan Mies van der Rohe'un MR (Görsel 28) sandalyesi ve Marcel Breuer'in Wassily (Görsel 29) sandalyesi akımın en temel özelliklerinin görüldüğü tasarımlar olarak kabul edilmektedir (Dampierre, 2005: 380-382).



Görsel 28. MR Chair, Ludwig Mies van der Rohe, 1925



Görsel 29. Wassily Chair, Marcel Bruer 1927

Heidegger “tekhne, poiesis’e aittir ve o da poetik’dir” ifadesini daha önce aktarılmıştı. Bauhaus, Arts and Crafts hareketine olan yatkınlığı veya etkilenmeleri bu noktada teknenin zanaatla ve sanatla olan bağına bir yerde yeniden dönüştür. Heidegger modern teknolojiyi tanımlarken Aristoteles ve Platon’a göndermeler yaparak tekhnenin poetik ile olan bağı teknolojinin koparmasına öykünmektedir. Bu nokta da Bauhaus’un tasarım yaklaşımlarında zanaat ve sanat birdir. Ancak teknolojiyi kullanmak gizini açığa çıkarmayı poetik olandan gizlemektedir. Endüstrileşmenin getirilerinden biri olan seri üretimden Bauhaus kaçmaz, aksine bu fikri destekler. Heidegger’in kavramıyla çerçevelemeye yenik düşer.

2.6. Art Deco

Art Deco genel olarak 1920 -1930 arası kendini göstermiş ikinci dünya savaşı ile sekteye uğramış sonrasında 1960’ların sonlarına kadar sürmüştür. Mimarlıkta, uygulamalı sanatlarda, iç tasarımda ve grafik tasarımda etkili olmuştur. Art Deco’nun kaynağı Fransa kabul edilmektedir. Adını 1925 yılındaki bir sergiden almaktadır. Adını aldığı sergi *Exposition Internationale des Art Décoratifs et Industriels Modernes*³¹’dir (Fiell, 2001: 11). Mimaride “*Biçim işlevi izler*” sloganı ile çıksalar da yüzey bezemeden öteye geçmemiştir (Hasol, 2010: 46).

Art Deco kendinden önceki hemen hemen her akımdan etkiler taşımaktadır. Dönemin bir diğer sanat akımı olan Fovizm³²’in etkileri de görülmektedir. Jacques-Emile Ruhlmann (1879-1933) (Görsel 31), Andre Guroult (1884-1966) (Görsel 30) ve Eileen Gray (1878-1976) bu akımın mobilya tasarımındaki öncüleri olarak kabul edilmektedir.

³¹ Uluslararası Dekoratif Sanatlar ve Modern Endüstri Sergisi

³² Favoizm: 1900-1920 yıllar arasında görülmüş, yoğunlukla canlı renkler, kesik veya serbest fırça darbeleri gibi karakteristik özellikler taşıyan bir resim sanatı akımıdır. Organize olamamaları nedeniyle kısa sürmüş ancak sonrasında çıkan sanat ve tasarım akımları üzerinde etki bırakmıştır (Hodge, 2013: 168).



Görsel 30. Şifonyer, Groult, 1925



Görsel 31. Köşe Dolabı, Rhulman, 1923

Teknoloji ile gelen çerçeveleme Art Deco ile açığa çıkan artık tamamıyla gizlemeye başladığı söylemek yanlış olmaz. Art Deco ile ilgili sadece dekoratif bir yaklaşım oluşu yönündeki eleştiriler temel alınır; Rokoko üslubundan sonra ilk kez bu kadar bezeme bir arada görülür. Rokoko üslubundaki zanaatın aksine bu artık makinelerin zanaatıdır. Aletheia'nın iki anlamı olduğuna değinilmişti, bunlar gizini açığa çıkarma ve hakikat. Heidegger için teknoloji ile gelen çerçevelemenin gizini açığa çıkarma ya da hakikatin üstünü örtmektedir. Art Deco tam da Heidegger'in bu görüşüne uymaktadır. Makineler doğayı hem form hem bezemelerle taklit eder hem de hakikati gizler.

2.7. Pop Art

1950'lerin sonunda İngiltere'de ortaya çıkıp 1960'larda Avrupa ve Amerika'ya yayılan bir sanat akımıdır. Temel yönelimi, endüstri toplumunun günlük tüketim eşyalarını, kitlesele iletişim çağının teknikleriyle betimlemektir. Richard Hamilton, Andy Warhol, George Segal ve Robert Rauschenberg akımın öncüleri olarak sayılmaktadır (Sözen, 2014: 248).

Richard Hamilton (1922-2011), Londra’da “İşte Yarım” başlıklı sergiye “Bugünü Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?” (Görsel 32) isimli kolaj ile katılmıştır. Hamilton’ın kolajı için kullandığı ifadesi şöyledir:

20. yüzyılda kent yaşamını soluyan sanatçının kitle kültürünün tüketicisi olması ne kadar kaçınılmazsa, o kültüre katkıda bulunması da o kadar kaçınılmazdır (Antmen, 2014: 159).

Hamilton, buradaki ifadesinde Pop Art’den henüz bahsetmemiştir ancak ilerleyen yıllarda yapılacak tanımın kaynağını kendisinin zaten bahsettiğini söylenebilir. Kolaj ise Hamilton’un söyleminin görsel bir ifadesi olarak kabul edilmektedir. “Pop Art” terimini ise ilk kez (1958), “Architectural Design” dergisindeki “Sanatlar ve Kitle İletişimi” başlıklı makalenin sahibi Lawrence Alloway (1926-1990) kullanmıştır (Antmen, 2014: 160).



Görsel 32. Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir? Richard Hamilton, 1965

Avrupa’da Pop Art savaş öncesi koşulların yarattığı ortama bir tepki olarak gelişmişken, Amerika’da uzak kaldığı modernizm yerine, rahat yaşam biçimi ve pop kültürün gençler arasındaki yaygınlığı etkili olmuştur (Yavuz, 2007: 66-67).

Pop kültürün sürekli olarak tüketime yönlendiren; parlak, renkli, gösterişli, çekici, ucuz, adi, yenisi ile hemen değiştirilebilecek, modası çabuk geçen ve kitle iletişim araçları ile hızla aktarılabilen bir yapıya sahip olarak betimlenmektedir (Biçer, 2006: 62).

Mobilya tasarımında pop kültürünün öğeleri ağır basmış ucuz, renkli ve plastikten yapılan mobilyalar yoğunlukta olmuştur (Görsel 33). Özgürlüğün ifadesi olarak kırmızı ve turuncu renkler çoğunlukla kullanılmış modernizmin sadelik ve işlevsellik olarak etkileri devam etmiştir (Artıkoğlu, 2006: 14-16).



Görsel 33. Selene Chair (1968), Vico Magistretti (1920-2006)

Pop Art ucuz olana, kolay tüketilene yönelim gösterir. Aristoteles ile Pop Art üzerine bir şeyler demek istenseydi hyle için bu döneme plastik çağı denilebilirdi. Aristoteles'in de Heidegger'in de insanın yapma etmelerine dair ortak görüşü gizin açığa çıkmasıdır. Plastik bir sandalye için gizi açığa çıkan plastiğin elde edilmesi mi yoksa sandalyenin yapılması mı olacaktır?

Heidegger'e göre, teknolojik anlamda hiçbir şey kendini olduğu gibi ortaya sermemektedir: "Varlık saklanarak açığa çıkmaktadır (Heidegger'den aktaran, Lowitt, 1997)." Varlığın saklanması en büyük yardımcısı teknolojinin malzeme konusunda sağladığı olanaklardır. Teknoloji sadece üretim biçimleri ile değil, kullandığı malzemelerle de varlığın gizin açığa çıkmasını önler. Diğer bir ifade ile teknoloji hakikati gizlemektedir.

2.8. Post-Modernizm

Sanat çevreleri 1970’li yılların son yarısında yaygınlık kazanmaya başlayan “Postmodernizm” teriminin kapsamını ve sınırlarını, bugün bile tam anlamıyla netleşmiş görünmüyor. “Postmodernizm Nedir?” adlı kitabında Charles Jencks, “modernizmin hem devamıdır, hem aşılmasıdır” diyerek iki olgu arasındaki hem bir devamlılığa hem bir kopuşa işaret etmektedir... belli bir üslupta tek bir sanatsal harekette aramaksa olanaksız gibidir (Antmen, 2014: 276)

Mimaride ise Amerikalı Mimar Robert Venturi (1925-) ilk kitabı *Complexity and Contradiction in Architecture*³³ ve ikinci kitabı *Learning From Las Vegas*³⁴ ile Modern Mimarlık değerleri ve getirileri üzerine ilk karşı çıkışlar olarak kabul edilmektedir. Post-modern terimini ilk kullanan ise Nicolaus Pevsner’dir (Massey, 1990: 196-199).

- John Watkins Chapman (1832-1903), avangard’tan daha iyi bir resim anlayışını tanımlamak için,
- Arnold Tonybee *A Story of History* adlı eserinde bir dönemi tanımlamak için,
- Bernard Rosenberg 1950’ler sonrası Amerika’ da ortaya çıkan kitle kültürünü tanımlamak için, kullanmışlardır (Özüdoğru, 2012: 114-115).

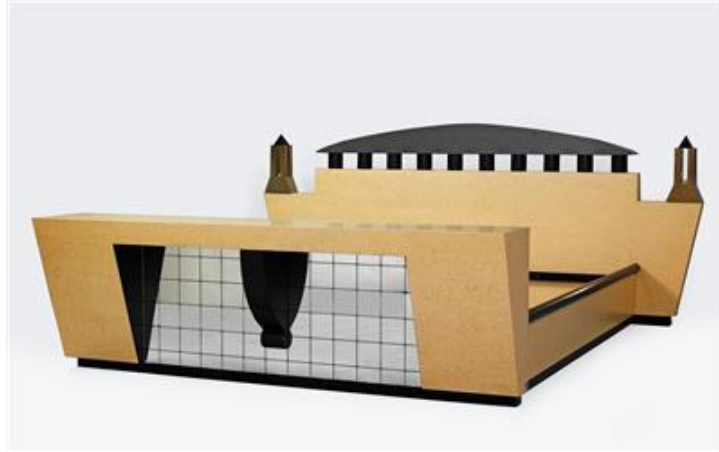
Post-modernizm terimi üzerine tam bir uzlaşma olmadığından bahsedilebilir. Bunun yanında modernizmin getirdiği açıklık ve basitliğe dayalı tutumuna bir karşı çıkış olduğu söylenebilir. Post-modern tasarımlarda kendi özünü yaratan daha önce rastlanmamış bir radikal değişim gözlenmektedir. Modernizmin önerdiği ütopyik gelecekte çok çok uzak bir distopyaya işaret etmektedir. Mobilyalar parlak renkler, abartılı bezemeler ve anıtsal görünüme sahip olmaktadır (Vam, Erişim 20.05.2015) (Görsel 34 ve 35).

³³ Modern Mimarlıkta Karmaşıklıklar ve Çelişkiler, 1966

³⁴ Las Vegas’tan Ders Almak, 1972



Görsel 34. Plaza Tuvalet Masası(1981), Michael Graves (1934-2015)



Görsel 35. Stanhope Yatağı (1982), Mihael Graves (1934-2015)

Post-modernizmin değinildiği üzere bir tanımını yapmak oldukça zordur. Pop Art'ın mobilya yaklaşımlarında olduğu gibi malzemenin yanında biçimsel olarak da hakikatin gizlenmesi söz konusudur. Aristoteles eidos kavramı varlık için insanın gözüyle görebildiği bir biçimi de ifade eder. Heidegger teknolojinin gizi örtmesinde artık eidosun gözle dahi görülememesi söz konusudur.

Heidegger (1997)'de “kılık değiştirme başka bir görünüme bürünme” olarak teknolojinin tehlikesinden bahsetmektedir (Heidegger, 1997, 37-38). Heidegger teknolojinin tehlikesine ilişkin problemi başkadır ancak varlığın görünüşündeki bu kendini gizleme durumu yine benzer bir durumdur. Anıtsal ya da heykelsi görünümler varlığın gizini teknoloji malzemeyle değil eidos ile diğer bir ifadeyle biçimde de gizlemeye başlamıştır.

3. BÖLÜM DEĞERLENDİRMESİ

Heidegger varlığı modern anlamda tekrar sorgularken teknolojiden bağımsız olarak ele almaz. Çünkü yaşadığı dönem itibariyle endüstrileşmenin merkezindedir. Heidegger'in varlık felsefesi ile mobilya ele alınırken burada kısaca endüstri devrimi sonrası itibariyle iki dönemden bahsedilebilir. Bu dönemler İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrası şeklinde ele alınabilir.

İkinci Dünya Savaşı öncesine bakıldığında mobilya da Thonet ile başlayan bir endüstrileşmeden bahsedilebilir. Thonet ile birlikte Heidegger de sözü geçen gizini açmanın çerçevelenmesine üstünün örtülmesine rastlanır. Aristoteles'in tekhné kavramının zanaatla birlikte teknolojiyi kapsadığı ilk örnek olarak karşımıza çıkar. Thonet, laminasyon ve bükme yöntemiyle eidos için tanımlanabilir bir sandalye açığa çıkarırken malzemede ve tekhné de bir çerçeveleme, üstünü örtme gerçekleştirir.

Arts and Crafts ve Art Nouveau'nu mobilya tasarım yaklaşımlarında ise tekhnénin ilk anlamıyla bir zanaat çabası söz konusudur. Daha sonra bu durum Bauhaus'un sanat ve zanaat ayrımına karşı çıkışı tekhnénin poetike olan aitliği ile yine pekişir. Ancak tam burada yine Heidegger'in teknoloji kavramı devreye girer. Zanaatla meydana gelen yapma etmeler poetiktir yani aynı zamanda sanata da dairdir. Tekhné ile bir araya gelen logos, insanın açığa çıkardığı zihninden açığa çıkardığı ile pratik bilginin eylem dönüşmesi ile açığa çıkması ayrılır. Teknoloji bir açığa çıkarmadan çok teknolojinin özünün işlevlendirme olduğu ve ge-stell ile açığa çıkması gerekenin bir araya toplanıp, düzenlenip ortaya çıkması söz konusudur. Zanaat yoluyla meydana gelen varlığın aletheiası hakikat anlamıyla gizlenir.

İnsanın doğadan kopması kendini doğanın karşısında bir özne olarak görmesi, insan için hem doğayı taklit hem de doğaya egemen olmayı beraberinde getirmektedir. Art Deco eleştirisinde olduğu gibi bu durum bezeme unsuru olarak kendini göstermektedir.

Pop-art ve Post-modernizm, Heidegger açısından incelendiğinde teknolojinin ortaya çıkardığı bir malzemeler çeşitliliği söz konusudur. Aristoteles'de tekhnénin türü için;

ağaç, kereste için madde; kereste madde için form ve sonraki aşama için kereste sandalye için madde; sandalye kereste için form şeklinde aktarımda bulunulmuştu. Ancak teknoloji ile birlikte madde ve formun ilişkisi bu kadar gözle görülebilir değildir. Petrol, plastik için madde, plastik petrol için formdur denemez. Heidegger'in teknoloji kavramı ile aletheiayı gizlemesi, onun, gizi açığa çıkarsa dahi üstünün örtülmesi söz konusudur. Modern anlamda varlık, burada mobilya, artık bir teknoloji ile varolandır. Dört nedenin çevresinde ve hyle, telos ve eidos ile onu açıklamak yetersiz kalacaktır. Mobilya, teknoloji ile birlikte varolan ancak gizi açığa çıktığı kadar da üstü örtülen bir varlıktır.

SONUÇ

Bu çalışmada Aristoteles ve Heidegger'in varlık felsefeleri ekseninde mobilyanın bir varlık olarak hangi evrelerden geçtiği üzerinde durulmuştur. Mobilya tarihinde, mobilyanın varlığına dair ilk kanıtların bulunduğu tarih öncesi çağlardan başlanarak yakın geçmişe kadar bir inceleme sunulmaya çalışılmıştır.

Varlık felsefesinden yola çıkılarak mobilya ulaşılan yol ifade edilirse: Felsefenin alanına giren hemen hemen her konu ve sunduğu veri insanı direkt ilgilendirmektedir. Sosyal hayatın düzenlenmesinde felsefenin verileri ilk olarak ideoloji ve din de karşılığı bulmaktadır. İktidar ve yönetim aracı olarak ideolojiler ve dinler kendilerine karşıt ya da hem fikir olarak sebep oldukları kültürün sonucunda sanatta yansımalarını bulurlar. Sanat ve tasarım için burada tam ayırım yapılmamakta ancak kabaca sanat çıktılarının günlük yaşantıda nihai olarak fayda içermesi bakımında tasarım olarak adlandırılabilir. Bu çerçevede, tasarım yaklaşımlarının sanat yaklaşımlarından etkilenmemesi mümkün değildir. Tüm bu farklı alanların somut olarak insan yaşamında yer edindiği noktalardan biri de mobilyadır.

Mobilyaya bu açıdan bakıldığında sanat ve tasarım gibi bir zihinsel sürecin sonunda açığa çıkan bir ürün olmaktadır. Aristoteles ve Heidegger'in varlık felsefeleri aktarılırken varlığın ancak zihinsel faaliyetler sonucunda kavranabileceğine değinilmişti. Aristoteles bu zihinsel faaliyetler sonucunda varlığa ilişkin olarak hyle, eidos ve telos unsurlarından meydana gelen ve en az bir neden sahip olmasıyla varlığı tanımlamıştır. Bu genel tanımlama doğrultusunda söz konusu üç unsuru ve bir nedeni barındıran her şey varlıktır. Ancak tek başına bu üç unsurun alınması varlığı duyularla algılanabilenler yani gözle görülebilen, elle dokunabilen somut nesnelere indirmektedir. Bu çalışmada hyle, eidos ve telos yerine malzeme, form ve amaç olarak Türkçeleştirilerek kullanılmak istenmemesinin bir nedeni de budur. Bir sandalye veya şezlong için hükümdarın gücünü, bir aristokrat içinse zenginliğini göstermek telos olabilmekteyken ideolojilerin ve tekniğin gelişip değişmesi ile konforu, pratik kullanımı telosa dönüşmektedir. Mobilyanın yapıldığı madde gözle görülebilir, elle tutulabilir, ancak diğer unsurları; mobilyanın anlamı elle tutulup gözle görülemez. Daha önce aktarıldığı üzere mobilya için; nesnelere odaklanmış,

işlevleri sıralanmış ya da amaçlara göndermeler yapan birçok farklı tanımlamayla karşılaşılmaktadır. Tanımlardaki her bir ayrı odaklanma varlığın unsurlarından birinin ele alınarak yapılamaya çalışılan bir içeriktedir. Sandalye, masa, koltuk, yatak vb. nesnelere örneklenerek oluşturulan bir tanımlama mobilyayı değil mobilyanın olabildiği eidosların bir sıralamasıdır. Aynı şekilde statü ve zenginlik üzerinden gidildiğinde ise bu da telosların bir sıralaması olmaktadır. Ayrıca yapılmış bu tanımlamaların hiçbiri mobilyayı meydana getireni, gizini açığa çıkarana içermemektedir. Mobilyaya yüklenen anlamlar kullanıcısı üzerinden yorumlanmaktadır. Mobilya doğanın insanlara sunmadığı ve tekne ile açığa çıkan bir gizdir. Bu giz, tasarımcının zihninde oluşan, tekne ile ortaya çıkan bir varlıktır. Aristoteles'in varlık felsefesi ekseninde tanımlanırsa, mobilya; üç unsura sahip, en az bir nedeni olan ve tekne ile açığa çıkarılan bir gizdir.

Heidegger içinse varlık Aristoteles'inki kadar bütüncül değildir. Heidegger'e göre modern alanda varlık artık başka başka varlıklardan meydana gelen bir şeydir. Tekne ve logosu birleştirilerek varlığı teknoloji ile ifade eder. Varlık gizin açığa çıkarılmasıyla değil, gizi açığa çıkarılanların bir araya toplanıp en işlevsel hale getirilmesiyle ortaya çıkar.

Heidegger teknoloji ile gizin üstünün örtülmesi derken bunu aynı zamanda çerçeveleme ile yani organizasyonla meydana geldiğini söyler. Gizi açığa çıkarılanların işlev doğrultusunda bir araya getirilmesi, organizasyonu söz konusudur. Aynı ayrı parçalar halinde üretilmiş bir sandalye için her bir parçası varlıktır. Bu parçaların doğru bir şekilde montajının yapılması, organize edilmesi diğer bir ifadeyle işlevlendirilmesi ile meydana gelir.

Heidegger, Aristoteles'in dört nedenine karşı çıkmaz ancak varlığa ilişkin tersine bir sorgulama gerçekleştirir. Teknoloji ile gizi açığa çıkarılanın, bu gizi açığa çıkarana borcu olduğunu söyler. Heidegger burada daha önce olmadığı kadar logosun sahibine, tasarımcıya yüklediği anlamları varlığı ifade eder. Toparlanacak olursa Heidegger için endüstrileşme ve modernizmle varlık artık yekpare değildir. Mobilya, kendisinin oluşturduğu daha küçük varlıkların bir araya gelerek meydana getirdiği bir bütün olarak varlıktır.

Sonuçta tüm bu veriler doğrultusunda iç mimari açıdan mobilya ele alındığında hem tekil bir nesne olarak hem de bir organizasyonda bütünün parçası olarak varlıktır. Aristoteles ve Heidegger'in varlık felsefeleri uyarınca bir tanımlama yapılırsa: Varlık olarak mobilya; varlığın unsurlarını ve en az bir nedenini içeren, teknoloji ile açığa çıkan parçaların çerçevelemeyle bir araya gelerek oluşturdukları bütündür.

KAYNAKÇA

- Acar, S. (1992). Yapı-İç Mekân Bütünlüğü İçinde Sabit Mobilyanın Çözüm Örnekleri Üzerine Bir Araştırma, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Antmen, A. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*.(6. Basım). İstanbul: Sel.
- Aristoteles.(1983). *Metafizik. V. Kitap (D)*, (Çev: A. Arslan). *Dört Öge*, Cilt:1, Say:3, 149-166.
- Aristoteles.(1996). *Metafizik*. (2. Baskı). (Çev: A. Arslan) İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Aristoteles.(2015). *Metafizik*. (Çev: Y. Gurur Sev). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Aristoteles. (2014). *Fizik*.(Çev: S. Babür). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arslan, A.(2014) *İlkçağ Felsefe Tarihi 3: Aristoteles*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Artıkoğlu, P.(2006). 1950-1970 Arası Süreçte Sosyal Yaşam ve İç Mekânın Değişenleri. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Becermen, M.(2001). Aristoteles' in Varlık Felsefesi. *Kaygı*, Cilt:1, Sayı:2, 35-47.
- Benjamin, W.(2002). *Pasajlar*. (4. Baskı). (Çev: A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benton, C. (1990). *Le Corbusier: Furniture and Interior* Journal of Design History, Cilt:3, Sayı: 2/3, 103-124.
- Blakemore, Robbie, G. (1997). *History of Interior Design and Furniture History*. Toronto: Willey Publishers.
- Boyla, O. (2011). *Mobilya Tarihi*. İstanbul.
- Burchell, S.(1991). *A history of Furniture*. New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers.
- Cevizci, A.(2009). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, A.(2012). *Felsefenin Kısa Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, A.(2013).*Felsefe Sözlüğü*.(8. Baskı), İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Ching, Francis D. K. (2004). *Mimarlık: Biçim, Mekân ve Düzen*.(2. Baskı) İstanbul: Yapı Yayın.
- Coates, M., Brooker, G. Ve Stone S.(2011). *Görsel İç Mimarlık Sözlüğü*.(Çev: N. Işık. İstanbul: Literatür.
- Colomina, B.(2011). *Mahremiyet ve Kamusal Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari*. (Çev: A. Ufuk Kılıç). İstanbul: Metis.

- Conrads, U.(1991). *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* (Çev: Sevinç Yavuz). Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- Dampierre, de F.(2006). *Chairs: a History*. New York: Abrams .
- Dinçel, K., Işık, Z. (1979). *Mobilya Sanat Tarihi*.İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- El-Shahawy, A., Atiya, Farid S. (2005). *The Egyptian Museum in Cairo*. Cairo: American Univ in Cairo Press.
- Ermış, B.(2003). Heidegger'in Varlık Tarihiyle Hesaplaşması. *Kaygı*, Cilt:1 Sayı:2, 61-67.
- Genç, T.(2008). Heidegger Modern Bilim Ve Sanat. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*. Cilt:2, Sayı:4, 2-14.
- Güran, T. (1990). *İktisat Tarihi*. İstanbul: Damla Ofset.
- Hançerlioğlu, O. (2000). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harrison, C., Wood, P.(2011).*Sanat ve Kuram*.İstanbul: Küre Yayınları.
- Hasol, D.(2010). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*.(11.Basım).İstanbul: Yem Yayın.
- Heidegger, M. (1997), *The Question Concerning Technology*, (Trans: W. Lowitt) San Francisco, Harper and Row.
- Heidegger, M.(1998). *Tekniğe İlişkin Soruşturma*.(2. Baskı) (Çev: D Özlem). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Heidegger, M. (1998). *Teknik ve Dönüş*. (Çev: N. Aça). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman*.(2. Basım). (Çev: K. H. Ökten). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Hobsbawn, E. (2003), *Devrim Çağı, 1789-1848*, (Çev: Şener, B. S.), Ankara: Dost Kitabevi.
- Hodge, S.(2013). *Gerçekten Bilmeniz Gereke 50 Sanat Fikri*. Çeviri: Emre Gözgülü, Ankara: Domingo Yayıncılık.
- Inwood, M.(2014). *Heidegger*. (Çev: N. Öрге). Ankara: Dost.
- İlkin, A. (1973). *Ak İktisat Ansiklopedisi*. Cilt II, İstanbul: Ak Yayınları.
- İyi, S.(2009). Tekniğin Gölgesinde İnsan. *Patika*.Cilt:1, Sayı:68, 50-87.
- İyi, S. (2010). Heidegger' de Logos' un Yeri. *Cogito*, Cilt:1, Sayı:64,124-132.
- Kluxen, W.(2014) Avrupa Ortaçağı'nda Aristotelesçilik. *Cogito*, Cilt:1, Sayı:78, 59-70.
- Kıray, M.(2012). *Değişmenin ve Geçiş Toplumunun Sosyoloğu: Mübeccel B. Kıray*.(Ed:S. Tüzün).İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kongar, E.(2004). *Toplumsal Değişme Kuramı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Küçükerman, Ö.(1978). *Kişi-Çevre İlişkilerinde Çağdaş Gelişimler ve Oturma Eylemi*. İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.
- Lucie-Smit, E.(1993).*Furniture: A Concise History*. London: Thames and Hudson Ltd.
- Mang, K.(1978).*History of Modern Furniture*.New Yrok: Published by Harry N. Abrahams Inc.
- Massey, A.(1990). *Interior Design of the 20th Century*. London: Thames and Hudson Ltd.
- Meadmore, .C(1997). *The modern chair : classic designs by Thonet, Breuer, Le Corbusier, Eames, and others*. NewYork: Dover Publications.
- Mutlu, Esra Ç. (2014). Aristoteles'te Töz(Ousia) Bağlamında Varlığın Çokanlamlılığı ve Maddenin(Hyle) Rolü. *Cogito*, Cilt:1, Sayı:77, 115-130.
- Keser, N. (2005). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Ökten, Kaan H. (2011). *Aristoteles*.(2. Basım). İstanbul: Say Yayınları.
- Ökten, Kaan H.(2010). Giriş'e Giriş: Varlık ve Zaman'ın "Giriş" Kısmı Hakkında Notlar. *Cagito*, Cilt:1, Sayı:64, 89-105.
- Özüdoğru, Ş. (2012). 19. Yüzyıldan Günümüze Moda ve Sanat Etkileşimi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Platon. (1943). *Sophistes* (Çev: M. Karasan). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Platon. (2001). *Timaios* (Çev: E. Güney ve L. Ay). İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Platon. (2005). *Devlet*.(Çev: C. Saraçoğlu ve V. Atayman). İstanbul: Bordo-Siyah.
- Platon. (2007) *Toplu Diyaloglar* (Çev: H. Demirhan). Ankara: EOS Yayınevi.
- Postell, James C.(2007). *Furniture Design*. New Jersey: Hoboken.
- Ross, D.(2011). *Aristoteles*. (Çev: A. Arslan) İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Sadık, Y. (2005). Panel Mobilya Üretim Planlama Uygulaması. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Sennett, R.(2009).*Zanaatkâr*. (Çev. M. Pakdemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sheehan, T.(2001). *A Paradigma Shift in Heidegger Research, Continental Philosophy*, Netherlands: Kluwer Academic Publisher.
- Sev, Gurur Y.(2014). Aristoteles'in Ousia Üçlemesi: Zeta, Beta, Theta. *Cogito*, Cilt:1, Sayı:77, 51-114.
- Sharr, A(2013). *Mimarlar İçin Heidegger*. (Çev: V. Atmacan). İstanbul: Yem Yayın.
- Sözen, M., Tanyeli, U.,(2014). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*.(13. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Tanilli, S. (1996). *Uygarlık Tarihi* (9. Basım). İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Timuçin, A. (2004). *Felsefe Sözlüğü*. (5. Basım). İstanbul: Bulut Yayınları.
- Torun, İ. (2003). *Endüstri Toplumu'nun Oluşmasında Etkili Olan İktisadi Ve Sina-İ Faktörler*. C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt:4, Sayı:1, 181-195.
- Triggs, O. Lovell.(2012). *Arts & Crafts Movement*. New York: Parkstone International.
- Ural, Nuri M. (2015). Antik Yunan'da "Teknik": Teknoloji Felsefesine Genel Bir Bakış. *Mavi Atlas*. Cilt:1, Sayı: 4, 136-144.
- Uslu, S.(2012). Aristoteles. *İlkçağ Felsefesi*.(S. Uslu). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Yayınları, s. 104-158.
- Uygur, N.(1989), *Çağdaş Ortamda Teknik*. İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Yapı ve Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.(1999). *Thonet Mobilya'nın Öyküsü*. İstanbul.
- Yavuz, H.(2007). Pop Art Döneminin İncelenmesi ve Pop Art Döneminin Günümüz Mobilya Tasarımlarına Etkileri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Zimmerman, M.(1990) *Heidegger's Confrontation with Modernity, Technology Politics and Art*. India University Press.

İNTERNET KAYNAKLARI

- Beşe, A. (2013). *Aristoteles' in Varlık Araştırmasında Hareket Noktası*
<http://alperbese.blogspot.com.tr/2013/10/aristotelesin-varlik-arastirmasinda.html>
(Erişim tarihi: 26.06.2015).
- Britannica, <http://global.britannica.com/biography/Martin-Heidegger-German-philosopher>
(Erişim Tarihi: 26.06.2015).
- Felsefe Sözlüğü, <http://www.fenomen.org/hermenotik.html> (Erişim: 30.06.2015).
- Parry, R.(2014). *Episteme and Techne, The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (Editör: Edward N. Zalta). <http://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/episteme-techne> (Erişim: 30.06.2015).
- Topaloğlu, Taha, H. *Aristoteles ve Martin Heidegger' de Varlık Kavramı*.
<http://otteg.blogspot.com.tr/2013/01/aristoteles-ve-martin-heideggerde.html?view=magazine> (Erişim tarihi: 26.06.2015).

Türkyılmaz, Ç.(2012), “*Varlık*” Sorunu Açısından Aristoteles’in Metafiziği Ve Heidegger.

<http://cetinturkyilmaz.blogspot.com.tr/2012/01/varlik-sorunu-acisindan-aristotelesin.html> (Erişim 26.06.2015).

<http://www2.hawaii.edu/~zuern/demo/heidegger/>, (Erişim 30.05.2015).

Victoria and Albert Museum. <http://www.vam.ac.uk/>

Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page