

KÖRLEŞEN HAYAT, TAŞLAŞAN MİMARLIK: KARADENİZ'DE ENDÜSTRİYEL MALZEME TİRANLIĞI

İmdat Demir — Filozof Kirpi

ÖZET

Bu metin, Karadeniz mimarisini "eski güzeldi, yeni kötü" kolaycılığıyla anlatmıyor; bir mimarlık tarihçesinden çok bir zihniyet otopsi kuruyor. Metin, evi yalnızca çatı, plan, birleşim detayı gibi "nesne" düzeyinde okumayı reddedip; evin aslında insanın yağmurla, eğimle, nemle, toprakla ve zamanla yaptığı pazarlığın maddî kaydı olduğunu söylüyor. Bu yüzden hafıza burada nostalji değil; bastırılmış bilgiye, unutulmuş sorulara geri dönme çağrısı. Geleneksel yapı akli her seferinde "Burada ne yapılabilir; ne yapılamaz; neye rağmen yaşanır?" diye sorarken; endüstriyel rejim çoğu zaman soruyu gereksiz görür, çünkü cevaplar yönetmeliklerde, kataloglarda, standartlarda hazır. 1800–1940 arası dönem, ani kopuşlardan ziyade sessiz uyarlamalar dönemi olarak ele alınıyor; ihtiyaçlar artsa bile mimarlık temel aklını terk etmeden eklemelerle büyüyor, ev "bitmiş nesne" değil "zamanla tamamlanan süreç" olarak yaşıyor. 1940 sonrası ise bir "ilerleme" değil, malzeme üzerinden yürüyen rejim değişimi: çimento, demir, tuğla yalnızca eleman değil; mimarlığın nasıl düşünüleceğini belirleyen epistemik aktörler. Endüstriyel malzeme standardı, hız fetişini ve tekrarın normalleşmesini öğretirken; yeri "cevap üretilecek bağlam" olmaktan çıkarıp "standart çözüm uygulanacak yüzey"e indirger.

1

SUMMARY

This text does not describe Eastern Black Sea architecture with the simplistic notion that "the old was beautiful, the new is ugly"; rather than a history of architecture, it constructs an autopsy of a mindset. Instead, it frames the subject as an autopsy of a mindset rather than a tidy architectural history. The house is not treated merely as an object made of roofs, plans, and joints; it is described as a material record of how humans negotiate with slope, rain, humidity, soil, and time. Memory, therefore, is not nostalgia here; it is a return to suppressed knowledge and forgotten questions. Traditional building intelligence repeatedly asks: what can be built here, what cannot, and how does one live despite constraints? Industrial building regimes often deem such questions unnecessary, because the answers are already packaged in regulations, catalogs, and standards. The period from 1800 to 1940 is read as an era of slow adaptation rather than abrupt rupture: needs expand, yet architecture grows through additions and articulations without abandoning its core logic; the house is not a finished object but a process completed over time. After the 1940s, the change is framed not as "progress" but as a regime shift driven by materials: cement, iron, and brick are not only new components, they function as epistemic actors that reshape how building is imagined and who gains authority in production. Industrial material teaches standardization, speed worship, and normalized repetition, turning place from a context that demands answers into a surface that merely receives standardized solutions.

HAFIZANIN AÇILIŞ MÜHRÜ

Bu metin, bir mimarlık tarihçesinin düzenli raflarında durmak için yazılmadı; bir hafıza yarığının içine bakmak için yazıldı. Karadeniz mimarisi, burada ele alındığı hâliyle yalnızca evlerin, çatıların, malzemelerin hikâyesi değildir; insanın dünyayla kurduğu ilişkinin maddi kayıdır. Bu yüzden bu çalışma, ilerleme çizgileri çizen bir tarih anlatısı değil; katman katman açılan bir otopsi masasıdır. Masaya yatırılan şey bir “yapı tipi” değil; bir yaşam bilgisidir.

Hafıza, burada nostaljik bir geri çağırma değildir. Hafıza, unutulmuş olanın masumiyetiyle değil; bastırılmış olanın direnciyle ilgilidir. Karadeniz’in ahşap, taş ve toprakla kurduğu mimarlık; doğayla uyumlu olduğu için değil, başka türlü yaşamak mümkün olmadığı için ortaya çıkmıştır. Bu mimarlık, romantik bir tercih değil; zorunlu bir zekânın ürünüdür. Yağmurun, eğimin, nemin ve toprağın dayattığı sınırlar, insanı uyumlu olmaya mecbur bırakmıştır. Mimarlık, bu mecburiyetin sessiz ama kararlı cevabıdır.

Bu metnin açılışında şunu açıkça söylemek gerekir: Burada anlatılan dönüşüm, “eski” ile “yeni” arasındaki basit bir karşıtlık değildir. Eski olan, iyi olduğu için savunulmamaktadır; yeni olan, kötü olduğu için reddedilmemektedir. Mesele, soru sorma kapasitesinin kaybıdır. Geleneksel mimarlık, her yapıda yeniden sorar: Burada ne yapılabilir, ne yapılamaz, neye rağmen yaşanır? Endüstriyel mimarlık ise bu soruları çoğu zaman gereksiz bulur. Çünkü cevaplar çoktan verilmiştir; yönetmeliklerde, kataloglarda, standartlarda.

Hafızanın Açılış Mührü, tam da bu noktada devreye girer. Bu mühür, geçmişi kutsamak için değil; geçmişte hangi soruların sorulduğunu hatırlamak için vurulur. Ustanın bilgisi, yalnızca teknik bir beceri değil; bir düşünme biçimidir. O düşünme biçimi, doğayı karşısına alan değil; onunla pazarlık eden bir akıldır. Bu akıl, hızdan çok sürekliliği, büyüklükten çok uyumu, gösterişten çok dayanıklılığı önemser. Bu değerler, bir estetik tercihten önce varoluşsal bir stratejidir.

Bu çalışma boyunca açılan her bölüm, mimarlığın bir katmanını sökerek altındaki ilişkiyi görünür kılmayı amaçladı: malzeme ile zihin arasındaki bağı, mekân ile toplum arasındaki gerilimi, duyarlar ile psikoloji arasındaki sessiz sözleşmeyi. Bu açılış mührü, okuru şu eşliğe davet eder: Mimarlığı yalnızca yapılmış olanlar üzerinden değil; yapılmamış ihtimaller üzerinden düşünmeye. Çünkü hafıza, sadece hatırlanan değil; bir daha sorulabilen şeydir.

Bu metin, Karadeniz’i bir “örnek bölge” olarak sunmaz. Tam tersine, onu bir uyarı alanı olarak ele alır. Burada yaşanan dönüşüm, dünyanın birçok yerinde farklı biçimlerde tekrar edilmiştir. Ancak Karadeniz, bu dönüşümün çıplak biçimde okunabildiği nadir coğrafyalardan biridir. Bu nedenle hafızayı açmak, yalnızca yerel bir borç değil; genel bir sorumluluktur. Bu mühür, okuru bu sorumluluğun içine çeker.

— ROMANTİZMİN ARDINDAKİ YIKIM: KARADENİZ MİMARLIĞINDA BÜYÜK KÖRLEŞME

Bu metin bir mimarlık tarihi anlatısı değildir; bir **zihniyet otopsisidir**. “Karadeniz evi” diye yuvarlatılan, kataloglarda romantize edilen, kartpostallaştırılan yapıların ardında neyin yaşandığını, neyin kaybolduğunu ve neyin yer değiştirdiğini anlamaya dönük bir hesaplaşmadır. Bu yüzden baştan net olmak gerekir: burada yapılacak şey, geçmişte kutsamak değil; **mimarlığın hangi ihtiyaç, hangi bilgi, hangi iktidar ve hangi malzeme ilişkileri içinde biçimlendiğini** açığa çıkarmaktır. İncelememizin mekânsal sahnesi **Karadeniz** olsa da, mesele yalnızca bir bölge değildir; Türkiye’nin modernleşme serüveninin en çıplak, en öğretici kesitlerinden biriyle yüzleşiyoruz.

Bugüne kadar yapılan çalışmaların önemli bir kısmı, Karadeniz mimarisini ya folklorik bir dekor olarak ele aldı ya da teknik bir tipolojiye indirgedi. Evlerin plan şemaları çıkarıldı, ahşap birleşimler çizildi, cephe

fotoğrafları arşivlendi. Bunların hepsi değerlidir; fakat eksiktir. Çünkü mimarlık yalnızca **nasıl** sorusuyla anlaşılmaz; **neden** sorusunu sormadığınız sürece, ortaya çıkan şey bir albümden ibaret kalır. Biz bu çalışmada albüm yapmıyoruz; **neden bu evler böyleydi, neden artık böyle değiller ve bu değişim kimin işine yaradı** sorularını masaya yatırıyoruz.

Otopsi benzetmesi boşuna değildir. Otopsi, ölünün ardından methiye düzme için değil; ölüm nedenini, süreci ve ihmal noktalarını ortaya koymak için yapılır. Burada da benzer bir durumla karşı karşıyayız. Bir yapı kültürü çözülmüş, yerini başka bir yapı rejimi almıştır. Bu değişim kendiliğinden mi oldu? Gündelik ihtiyaçların doğal evrimi mi söz konusu? Yoksa endüstriyel malzeme ve onun taşıdığı zihniyet, ihtiyaç söylemini de belirleyen asli aktör müydü? Çoğu anlatı, "hayat değişti, evler de değişti" diyerek meseleyi kapatır. Biz bu kolaycı cümleyi kabul etmiyoruz. Çünkü "hayat" dediğimiz şeyin ne olduğu, kim tarafından tanımlandığı ve hangi araçlarla yönlendirildiği sorusu sorulmadan, mimari değişim açıklanmış sayılmaz.

Bu nedenle mimarlığı bir **sonuç** olarak değil, bir **süreç ve ilişki ağı** olarak ele alıyoruz. Ev; yalnızca barınma nesnesi değildir. Ev, üretimin, ailenin, mahremiyetin, doğayla ilişkinin ve bilginin somutlaştığı bir düğüm noktasıdır. Bir evin planı, o toplumun dünyayı nasıl algıladığını ele verir. Hangi mekânların geniş, hangilerinin dar olduğu; insanla hayvanın nerede ayrıldığı ya da ayrılmadığı; dışarının içeriye ne kadar sızabildiği; hepsi, görünmez bir zihniyetin maddi izleridir. Bu yüzden bu metin boyunca mimarlık, estetik bir tercih alanı olarak değil; **toplumsal bilincin kristalize olmuş hâli** olarak okunacaktır.

Yöntemimiz, disiplinlerarası ama dağınık olmayan bir okumaya dayanıyor. Sosyoloji, antropoloji, estetik, psikoloji ve malzeme bilgisini yan yana getiriyoruz; fakat her birini bağımsız bir vitrin gibi sergilemiyoruz. Aksine, her disiplini aynı soruya hizmet edecek biçimde kullanıyoruz: **Bu yapı biçimi nasıl mümkün oldu ve ne zaman, hangi gerekçelerle imkânsız hâle geldi?** Akademik literatüre yaslanacağız; ama akademik dili bir siper gibi kullanmayacağız. Çünkü bu çalışma, yalnızca uzmanlara hitap eden kapalı bir metin olmak istemiyor. Aynı zamanda bu coğrafyada yaşamış, bu evlerin içinde büyümüş ya da onların yıkılışına tanıklık etmiş insanların sezgilerine de kulak vermek zorunda.

Burada özellikle altı çizilmesi gereken bir başka mesele, nostalji tuzağıdır. "Eskiden her şey güzeldi" cümlesi, entelektüel bir kolaylıktır ve bu çalışmanın düşmanıdır. Eski evlerin sorunları vardı; konforsuzdular, hijyen problemleri vardı, emek yoğunlardı. Bunları görmezden gelmek, bugünkü betonarme yapıları eleştirirken elimizi zayıflatır. Bizim derdimiz eskiyi idealize etmek değil; **eskinin hangi rasyonaliteye dayandığını**, yeninin ise hangi rasyonaliteyi dayattığını ortaya koymaktır. Bu ikisi aynı şey değildir.

Bu bağlamda "gelenek" kavramını da dikkatle kullanacağız. Gelenek, donmuş bir kalıp değildir; değişir, evrilir, uyum sağlar. Karadeniz mimarisinin 1800'lerden 1940'lara kadar gösterdiği süreklilik, tam da bu esnekliğin ürünüdür. Gelenek, burada bir engel değil; bir **uyum teknolojisi**dir. Ne zaman ki endüstriyel malzeme ve onunla birlikte gelen standartlar bu esnekliği gereksiz ve ilkel ilan etti, işte o zaman kırılma yaşandı. Dolayısıyla bu metinde "geleneksel-modern" karşıtlığı basit bir ikilik olarak kurulmayacak; aksine, **hangi geleneğin hangi modernlikle çatıştığı** sorusu sorulacaktır.

Bu bölümün sonunda okurdan beklenen şey, kesin cevaplar bulması değil; rahatsız edici bir eşikle karşılaşmasıdır. Eğer mimarlık yalnızca teknik bir mesele olsaydı, ustaların kayboluşunu bir meslek değişimi olarak okuyabilirdik. Eğer mimarlık yalnızca estetik olsaydı, betonun ahşaba galibiyetini zevk meselesi diye geçiştirebilirdik. Ama mimarlık, bilgiyle, iktidarla ve gündelik hayatla bu kadar iç içeyken, bu geçişin masum olduğunu söylemek mümkün değildir.

Bu yüzden bu metin bir sonuç metni değildir. Her bölüm, bir kapıyı aralayıp diğerine bağlanacak. 1940 sonrası malzeme devrimine gelene kadar sabırla bir zemin kuracağız; çünkü kırılmayı anlamak için, önce **kırılmadan önce neyin var olduğunu** bütün ağırlığıyla hissetmek gerekir. Eğer bu metni okurken zaman zaman

huzursuzluk duyarsan, amacına ulaşmış demektir. Çünkü burada yapılmak istenen şey, mimarlığı sevdirmek değil; **mimarlık üzerinden kendimize bakmayı zorlamaktır**.

Bir sonraki bölümde, bu otopsinin ilk kesisini atacağız ve 1800 öncesi Karadeniz'de, doğanın mimarı nasıl şekillendirdiğini, mimarın da doğayla nasıl müzakere ettiğini konuşacağız. Buradan geri dönüş yok. Otopsi başladı.

1800 ÖNCESİ: DOĞAYA YASLANAN YAPI AKLI

Karadeniz'de 1800 öncesi mimarlığı anlamak için önce şunu kabul etmek gerekir: burada mimar, doğaya hükmeden bir özne değildir; doğayla **pazarlık yapan** bir aktördür. Coğrafya, mimarın önüne bir eskiz kâğıdı koymaz; bir dizi zorunluluk dayatır. Dik yamaçlar, neredeyse yılın tamamına yayılan yağış, ani sisler, nem, heyelan riski ve yoğun bitki örtüsü; hepsi, "nasıl bir ev yapmalıyız?" sorusuna doğrudan cevap veren unsurlardır. Bu yüzden bu coğrafyada mimarlık, estetik tercihlerden önce **hayatta kalma bilgisinin** maddi biçime bürünmüş hâlidir.

Bu yapı aklının temelinde seçenek bolluğu değil, seçenek kıtlığı vardır. Düz ova yoktur; geniş parseller yoktur; kuru ve stabil zemin nadirdir. Evin nereye yerleşeceği, çoğu zaman ailenin değil, arazinin karar verdiği bir meseledir. Yapı, eğime diklenmez; eğimi okur, onunla birlikte hareket eder. Bu nedenle Karadeniz evleri çoğu zaman toprağa gömülü bir alt katla, üstte daha hafif bir kütlelenin dengesi üzerine kurulur. Alt kat, toprağın serinliğinden ve stabilitesinden yararlanır; üst kat ise ahşabın hafifliğiyle nem ve suya karşı daha esnek bir çözüm sunar. Burada mimarlık, çizgisel bir tasarım değil; **yerçekimi, su ve malzeme arasındaki bir denge hesabıdır**.

İklim, bu dengenin en sert öğretmenidir. Yağmur yalnızca bir hava olayı değildir; mimariyi belirleyen asli aktördür. Çatı eğimlerinin fazlalığı, saçakların genişliği, cephelerin korunması; hepsi yağmurun sürekliliğiyle ilgilidir. Bu nedenle Karadeniz'de çatı, evin "üstü" değil, evin **hayat sigortasıdır**. Saçağın altı, yalnızca yağmurdan korunulan bir boşluk değil; gündelik hayatın aktığı, çalışmanın sürdüğü, beklemenin mümkün olduğu bir ara-mekândır. Bu ara-mekânlar, iç ile dış arasındaki keskin sınırları yumuşatır; evin doğayla temasını koparmadan, onu yaşanabilir kılar.

Burada dikkat çekici olan nokta şudur: Doğaya yaslanan bu yapı aklı, doğayı romantize etmez. Doğa kutsal bir manzara değil; sürekli mücadele edilmesi gereken bir güçtür. Bu yüzden mimarlıkta doğaya karşı bir meydan okuma değil, **stratejik bir kabulleniş** söz konusudur. Nehir yatağına ev yapılmaz; ama nehrin sesinden de kopulmaz. Orman kesilir; ama orman bütünüyle yok edilmez. Çünkü mimar ve usta bilir ki, doğayla kurulan ilişki tek yönlü değildir; bugün kesilen ağaç, yarın heyelan olarak geri dönebilir. Bu bilgi yazılı değildir; ama kolektif hafızaya kazınmıştır.

Bu kolektif hafıza, mimarlığın plan şemasına da yansır. Evin yönlendirilmesi, rüzgârın gelişine göre belirlenir. Güneş, burada Akdeniz'deki gibi bol ve yakıcı değildir; ama nadir anlarında kıymetlidir. Bu yüzden pencere açıklıkları, manzaraya değil, **ışığın mümkün olduğu yöne** bakar. Manzara, sonradan gelen bir kavramdır; bu dönemde öncelik, iç mekânın kuru ve yaşanabilir olmasıdır. Bu durum, bugünden bakıldığında "estetik eksiklik" gibi yorumlanabilir; oysa bu, estetiğin henüz özerk bir alan hâline gelmediğinin göstergesidir.

1800 öncesi yapı aklında "tasarım" ile "uygulama" arasında bugünkü anlamda bir ayrım yoktur. Usta, aynı zamanda tasarımcıdır; ama tasarım, kâğıt üzerinde değil, arazide ve malzemeyle birlikte yapılır. Bir ağacın gövdesi, henüz kesilmeden önce değerlendirilir: eğriliği, lif yönü, dayanımı. Taş, yerinden sökülmeden önce tartılır: ağırlığı, yüzeyi, parçalanma ihtimali. Bu ön-okuma, mimarlığın görünmez ama en kritik aşamasıdır.

Dolayısıyla yapı, malzemenin rastgele bir araya getirilmesi değil; **malzemenin karakterine göre şekillenen bir kararlar zinciridir.**

Bu noktada "uyum" kavramı kilit hâle gelir. Uyum, pasif bir teslimiyet değildir. Aksine, doğanın dayattığı koşullar içinde en az kayıpla, en uzun süre ayakta kalacak çözümleri üretme çabasıdır. Bu çaba, mimarlığı hızlı değil; kalıcı kılar. 1800 öncesi evlerin büyük bir kısmının, 20. yüzyılın ortalarına kadar ayakta kalabilmesi tesadüf değildir. Bu evler, doğaya rağmen değil; doğayla **aynı ritimde** inşa edilmiştir. Bugün "dayanaksız" diye küçümsenen ahşap, bu ritmin parçası olduğu için uzun ömürlüdür; çünkü esner, nefes alır ve gerektiğinde kendini yeniler.

Bu yapı aklının bir başka önemli boyutu da, yerleşimin parçalı karakteridir. Karadeniz'de köy, sıkışık bir merkezden ziyade, dağınık bir ağ gibidir. Evler, tarım alanlarına ve hayvan barınaklarına göre konumlanır. Bu da mimarlığın tekil bir nesne değil, **bir yerleşim ekosistemi** olarak düşünülmesini zorunlu kılar. Bir evin konumu, komşu evle olan ilişkiden çok, araziyle ve üretimle olan ilişkiye göre belirlenir. Bu durum, bugünkü kentleşme mantığıyla karşılaştırıldığında "plansızlık" gibi görünebilir; oysa bu, farklı bir planlama aklının ürünüdür.

1800 öncesi Karadeniz mimarisinde dikkat çeken bir başka unsur, zaman kavrayışıdır. Bu evler "hızlıca bitirilip geçilecek" yapılar değildir. İnşa süreci, mevsimlere yayılır; malzeme kurutulur, bekletilir, tekrar değerlendirilir. Bu yavaşlık, bir eksiklik değil; **bilinçli bir stratejidir.** Çünkü acele edilen her iş, doğayla çatışma riskini artırır. Bu yüzden yapı, çoğu zaman birkaç kuşağın emeğini ve bilgisini içinde taşır. Evin kendisi, bir tür aile arşivi gibidir; kimlerin yaşadığını, nasıl yaşadığını sessizce anlatır.

Bu noktada şunu sormak gerekir: Bu yapı akli neden uzun süre sorgulanmadı? Çünkü işliyordu. İhtiyaçları karşılıyor, doğayla sürdürülebilir bir denge kuruyor ve toplumsal hayatın ritmini bozmuyordu. Ancak bu durum, bu mimarlığın "ilkel" olduğu anlamına gelmez. Aksine, bu mimarlık, karmaşık çevresel koşullar altında geliştirilmiş **yüksek düzeyde bir yerel zekânın** ürünüdür. Bugün bu zekâyı anlamakta zorlanmamızın nedeni, onun yazılı ve kodlanmış olmaması değil; bizim artık bu tür bilgilere kulak vermeyi öğrenmemiş olmamızdır.

Bu bölümün sonunda açıkça görünen şudur: 1800 öncesi Karadeniz mimarlığı, bir estetik tercih meselesi değil; bir **hayat örgütlenme biçimidir.** Doğa, mimarlığın arka planı değil; baş aktörüdür. İnsan, bu oyunda başrol oynamaz; rolünü bilir ve ona göre davranır. Bir sonraki bölümde, bu yapı aklının temel taşı olan malzemeyi, yani ahşap, taş ve toprağı yalnızca teknik unsurlar olarak değil; bu bilginin taşıyıcıları olarak ele alacağız. Çünkü bu mimarlığın sırrı, planlarda değil; **malzemenin kendisinde** saklıdır.

AHŞAP, TAŞ VE TOPRAK: MALZEMENİN ONTOLOJİSİ

Karadeniz mimarisini anlamanın en kestirme yolu, plan çizimlerine değil; **malzemenin kendisine** bakmaktır. Çünkü bu coğrafyada mimarlık, kâğıt üzerinde tasarlanan bir formdan çok önce, **malzemenin neye izin verdiği** sorusuyla başlar. Ahşap, taş ve toprak; yalnızca yapıyı ayakta tutan teknik unsurlar değildir. Her biri, belli bir dünya algısının, belli bir bilgi rejiminin ve belli bir zaman anlayışının taşıyıcısıdır. Bu nedenle bu bölümde malzemeyi araç olarak değil, **fail** olarak ele alacağız.

Ahşapla başlayalım. Ahşap, Karadeniz'de yalnızca bol bulunan bir kaynak olduğu için tercih edilmez; **davranışı bilindiği** için tercih edilir. Ahşap canlıdır. Kesildikten sonra bile çalışır, esner, nemle şişer, kurudukça çekilir. Bu "kusur" gibi görünen özellik, bu coğrafyada bir avantaja dönüşür. Çünkü sürekli yağış alan, ani ısı değişimlerine maruz kalan bir ortamda, rijit ve katı bir malzeme kırılırken; ahşap uyum sağlar. Bu nedenle

aşşap, burada zayıflığın değil, **esnekliğin** simgesidir. Yapı, aşşap sayesinde doğanın darbelerini sönümleyebilir.

Aşşabın bu ontolojik esnekliğı, ustanın bilgi biçimini de belirler. Aşşapla çalışan usta, malzemeyi zorlamaz; onunla pazarlık eder. Lif yönünü okur, budakları hesaba katar, eğriliğı avantaja çevirir. Standart ölçüler yoktur; çünkü her ağaç farklıdır. Bu da mimarlığı otomatik bir tekrar değil, **duruma özgü bir karar verme pratiğı** hâline getirir. Aynı tip evler yoktur; benzer akıllar vardır. Bugün "verimsizlik" olarak görülebilecek bu durum, aslında yüksek düzeyde bir yerel optimizasyonun sonucudur.

Taş ise aşşabın karşıtı gibi görünür; ama birlikte çalıştıklarında anlam kazanırlar. Taş ağırdır, yerinden kıpırdamaz, zamana dirençlidir. Karadeniz'de taş, genellikle yapının toprağına temas eden kısmında kullanılır. Bunun nedeni estetik değil; **yerçekimi ve nemle kurulan ilişkidir**. Taş, toprağın baskısını taşır, aşşabı yerden keser ve çürümenin önüne geçer. Burada taş, bir taşıyıcıdan çok bir **aracı katmandır**. İnsan ile toprak arasındaki sınırı tanımlar; ama tamamen koparmaz.

Taşın ontolojisi, süreklilik duygusunu beraberinde getirir. Aşşap değişir, eskir, yenilenir; taş kalır. Bu ikili yapı, mimarlığın zamansal boyutunu da katmanlandırır. Bir evin aşşap bölümleri kuşaklar içinde değiştirilebilir; ama taş temel, yerinde kalır. Bu, mimarlığın "tek seferlik" değil, **sürekliliğı olan bir süreç** olarak algılanmasını sağlar. Evin tamamı bir anda yapılmaz; zamanla eklenir, onarılır, dönüştürülür. Bu anlayış, modern mimarlığın "bitmiş ürün" fikriyle taban tabana zıttır.

Toprak ise çoğı zaman gözden kaçan, ama en belirleyici unsurlardan biridir. Toprak, yalnızca üzerinde yapı yapılan bir zemin değildir; aynı zamanda bir **iklim düzenleyicidir**. Toprağına gömülü ya da yarı gömülü alt katlar, yazın serin, kışın daha dengeli bir iç ortam sağlar. Bu pasif iklimlendirme bilgisi, hesaplamalara değil; uzun süreli deneyime dayanır. Toprakla kurulan bu ilişki, mimarlığı enerji tüketen bir sistem olmaktan çıkarır; **enerjiyle birlikte çalışan** bir sistem hâline getirir.

Bu üç malzemenin birlikte kullanımı, bir tür hiyerarşi oluşturur: toprak sakinleştirir, taş dengeler, aşşap hareket eder. Bu hiyerarşi, rastlantısal değildir. Her malzeme, kendi "doğal" yerinde kullanılır. Karadeniz mimarisinde malzemenin yanlış yerde kullanılması nadirdir; çünkü bu yanlışın bedeli ağırdır. Yanlış taş, heyelan demektir; yanlış aşşap, çürüme demektir. Bu yüzden malzeme bilgisi, soyut bir mühendislik hesabı değil; **hayatta kalma bilgisidir**.

Burada önemli bir epistemolojik fark ortaya çıkar. Modern mimarlıkta malzeme, çoğı zaman nötr bir girdidir; standarttır, öngörülebilirdir, hesaplanabilir. Karadeniz'in geleneksel mimarlığında ise malzeme, **öngörülemesizliğıyle** bilinir ve bu öngörülemesizlik, bilginin bir parçası olarak kabul edilir. Usta, belirsizliğı yok etmeye çalışmaz; onunla çalışmayı öğrenir. Bu, mimarlığı deterministik bir süreç olmaktan çıkarır; **sezgisel ama rastgele olmayan** bir pratiğı dönüştürür.

Bu noktada endüstriyel malzemenin neden bu yapı aklını sarsacağını şimdiden görmek mümkündür. Çimento, demir ve tuğla; standarttır, tekrar edilebilir, hızlıdır. Bu özellikler, modern üretim için avantajdır; ama yerel bilgi için yıkıcıdır. Çünkü standart malzeme, **standart çözüm** talep eder. Malzemenin karakteri silindikçe, ustanın sezgisi gereksizleşir. Böylece mimarlık, malzemeyle kurulan bir ilişki olmaktan çıkar; malzemenin dayattığı bir forma indirgenir.

Aşşap, taş ve toprağın ontolojisi, bu yüzden yalnızca fiziksel değil; toplumsaldır. Bu malzemelerle inşa edilen evler, insanlara **beklemeyi**, onarmayı ve kabullenmeyi öğretir. Aşşap eskir; ama atılmaz, onarılır. Taş yerinden oynatılmaz; çevresi düzenlenir. Toprak kirlenmez; çünkü ertesi yıl yine onunla yaşanacaktır. Bu tutum, mimarlığın ötesinde bir ahlâk üretir. Mekân, insanı disipline eder; ona sınırlarını hatırlatır.

Bugünden bakıldığında bu yapıların "ilkel" ya da "geri kalmış" olarak etiketlenmesi, büyük ölçüde bu ontolojik farkın anlaşılmasından kaynaklanır. Modern bakış, kontrol edilemeyen kusur olarak görür. Oysa Karadeniz mimarisinde kontrol edilemeyen, **hesaba katılan** bir değişkendir. Bu fark, iki ayrı bilgi rejimini karşı karşıya getirir: biri belirsizliği dışlayan, diğeri belirsizlikle birlikte düşünen bir rejim. Bu çatışma, ilerleyen bölümlerde açıkça göreceğimiz üzere, yalnızca mimarlığı değil; toplumsal ilişkileri de dönüştürür.

Bu bölümün sonunda ortaya çıkan tablo nettir: Ahşap, taş ve toprak; Karadeniz mimarisinde birer yapı elemanı olmaktan çok, **düşünme biçimidir**. Bu malzemelerle kurulan ilişki, mimarlığı doğadan koparmadan, insan ölçeğinde tutar. Ancak bu düşünme biçimi, yazılı olmadığı için kırılmalıdır. Bir kuşak boyunca aktarılmazsa, hızla yok olur. Bir sonraki bölümde, bu aktarımın merkezindeki figürü, yani **ustayı**, yalnızca bir meslek sahibi olarak değil; bu bilginin yaşayan taşıyıcısı olarak ele alacağız. Çünkü malzemenin ontolojisi, ustanın bedeninde anlam kazanır; usta kaybolduğunda, malzeme de susar.

USTA FİGÜRÜ VE BEDEN HAFIZASI

Karadeniz mimarisinin gerçek taşıyıcısı planlar, çizimler ya da yazılı kurallar değildir; **ustanın bedenidir**. Bu coğrafyada mimarlık bilgisi, kitap sayfalarında değil; ellerde, gözlerde, dizlerde ve bellekte dolaşır. Usta, yalnızca bir uygulayıcı değil; aynı anda tasarımcı, mühendis, malzeme bilgini ve çoğu zaman da sosyal arabulucudur. Bu yüzden "usta"yı modern anlamda bir meslek kategorisi olarak ele almak yanıltıcıdır. Usta, burada bir **bilgi rejiminin somutlaşmış hâlidir**.

1800'ler öncesi ve sonrasında uzun bir süre boyunca Karadeniz'de mimarlık, çizimle başlamaz. Bir evin nasıl olacağı, kâğıt üzerinde değil; arazide, konuşarak ve bakarak kararlaştırılır. Usta, yamaca bakar, toprağı yoklar, rüzgârı hisseder. Bu bakış, teknik bir ölçüm değildir; **bir sezgi pratiğidir**. Sezgi denildiğinde çoğu zaman irrasyonel bir alan düşünülür; oysa burada söz konusu olan, uzun süreli deneyimin bedende birikmiş hâlidir. Ustanın sezgisi, rastgele değildir; defalarca denenmiş, hatayla sınanmış bir bilgidir.

Bu bilgi, ölçü birimlerinde de kendini gösterir. Cetvel, metre, lazer yoktur. Ölçü, bedenden gelir: bir kol boyu, bir adım, bir göz hizası. Bu durum modern bakış açısından "keyfilik" gibi algılanabilir. Oysa beden ölçüsü, bu coğrafyada **insan ölçeğini garanti eden** bir filtredir. Yapı, hiçbir zaman insanı ezen bir kütle hâline gelmez; çünkü onu tasarlayan da uygulayan da insan bedenidir. Bu nedenle Karadeniz evlerinde tavan yükseklikleri, merdiven genişlikleri, kapı açıklıkları; insanın gündelik hareketlerine uyumlu bir ritim taşır.

Usta-çırak ilişkisi, bu beden bilgisinin aktarımının temel mekanizmasıdır. Çırak, bilgiyi dinleyerek değil; bakarak ve yaparak öğrenir. Hata yapar, usta düzeltir; ama çoğu zaman açıklama yapmaz. Çünkü bilgi, sözel değil; **eylemseldir**. Bu aktarım biçimi, modern eğitim sisteminin "açık ve net" anlatım beklentisine uymaz. Ama tam da bu yüzden güçlüdür. Bilgi, soyut bir kural olarak değil; somut bir deneyim olarak zihne yerleşir. Çırak, neden öyle yapıldığını belki kelimelere dökemez; ama ne zaman öyle yapılması gerektiğini bilir.

Bu durum, mimarlığın standartlaşmasını da engeller. Aynı köyde bile ustadan ustaya küçük farklar görülür. Bir usta ahşabı biraz daha kalın kullanır, diğeri taş temelini daha geniş tutar. Bu farklılıklar hata değil; **yerel mikro-uyarlamalardır**. Usta, kendi deneyimini, kendi gördüğü riskleri ve başarıları yapıya yansıtır. Böylece mimarlık, tekil bir doğrular dizisi değil; çoklu doğruların yan yana var olabildiği bir alan hâline gelir. Modern mimarlığın "tek doğru çözüm" arayışıyla karşılaştırıldığında, bu yaklaşım daha esnek ama daha zahmetlidir.

Ustanın bilgisi yalnızca teknik değildir; aynı zamanda sosyal bir bilgidir. Hangi ailenin neye ihtiyacı olduğunu bilir, hangi arazinin hangi sorunları barındırdığını tanır. Ev, soyut bir proje değil; **somut bir hayatın kabuğu** olarak ele alınır. Bu nedenle usta, yalnızca yapı yapmaz; aile içi ilişkileri, üretim biçimlerini ve hatta

gelecekteki olası değişimleri hesaba katar. Bir çocuğun büyüyeceğini, hayvan sayısının artabileceğini, depolama ihtiyacının deęiőeceęini öngörür. Bu öngörü, istatistiksel değil; **toplumsal sezgiye dayalıdır**.

Bu noktada ustanın otoritesi devreye girer. Usta, yaptığı işin sorumluluğunu taşır; çünkü hata, doğrudan kendi itibarını zedeler. Yapı çökerse, suç projede değil; ustadadır. Bu kişisel sorumluluk, mimarlığı anonim bir üretim olmaktan çıkarır. Modern inşaat sistemlerinde sorumluluk dağıtılır, çoğu zaman da buharlaşır. Oysa burada mimarlık, adı olan, yüzü olan ve **hesap verebilir** bir faaliyettir. Bu durum, kaliteyi yalnızca teknik standartlarla değil; ahlâkî bir çerçeveyle de ilişkilendirir.

Ustanın beden hafızası, malzemeyle kurduğu ilişkiyi de belirler. Ahşabı eline aldığında, onun nerede çatlayacağını hissederek. Taşı yerleştirirken, ağırlık merkezini gözle tartar. Bu bilgi, ölçüm cihazlarının yokluğunda geliştirilmiş bir "bedensel mühendislik"tir. Modern mühendislik, bu tür bilgileri romantize etmeye meyillidir; ama aynı zamanda onları güvensiz bulur. Çünkü bu bilgi yazılı değildir, standart değildir ve denetlenmesi zordur. Tam da bu nedenle, endüstriyel malzemenin geliőiyle birlikte usta figürü hızla marjinalleşir.

1940'lardan itibaren çimento, demir ve tuğlanın yaygınlaşmasıyla birlikte mimarlık pratiği kökten değişir. Bu yeni malzemeler, ustanın sezgisine değil; **hesaplanabilirliğe** dayanır. Standart kesitler, hazır reçeteler ve tekrar edilebilir çözümler öne çıkar. Ustanın bedeninde biriken bilgi, artık gereksiz hatta tehlikeli görülür. Çünkü standart sistem, sürprizi sevmez. Böylece usta, bilgi üreticisi olmaktan çıkar; uygulayıcıya indirgenir. Bu dönüşüm, yalnızca bir meslek kaybı değildir; **bir bilgi rejiminin çöküşüdür**.

Bu çöküşün en önemli sonuçlarından biri, bilginin anonimleşmesidir. Artık kimse "bu evi kim yaptı?" diye sormaz; çünkü önemli olan yapan kişi değil, kullanılan sistemdir. Bu durum, sorumluluğu da muğlaklaştırır. Bir yapı sorunluysa, suç malzemeye, projeye ya da "şartlara" atılır. Ustanın kişisel sorumluluğu ortadan kalktığça, mimarlık ile ahlâk arasındaki bağ da zayıflar. Yapı, teknik bir nesneye indirgenir; insanî boyutunu kaybeder.

Bugün geriye dönüp baktığımızda, ustanın kayboluşunu çoğu zaman kaçınılmaz bir modernleşme sonucu olarak kabul ederiz. Oysa bu kayboluş, zorunlu olmaktan çok **tercih edilen** bir yönelimin sonucudur. Standartlaşma, hız ve maliyet avantajı uğruna, yerel bilgi gözden çıkarılmıştır. Bu tercih, kısa vadede pratik görünse de uzun vadede ciddi bir hafıza kaybına yol açmıştır. Çünkü ustanın bilgisi, yalnızca yapı üretmez; **yerle uyumlu yaşama kültürünü** de taşır.

Bu bölümün sonunda netleşen şey şudur: Karadeniz mimarisinin sürekliliğini sağlayan en kritik unsur, malzeme bolluğu ya da estetik beğeni değil; **ustanın bedeninde taşınan bilgidir**. Bu bilgi, yazılı olmadığı için kırılgandır; ama tam da bu yüzden canlıdır. Bir kez kesintiye uğradığında, geri dönüşü zordur. Bir sonraki bölümde, ustanın inşa ettiği bu evlerin ne için var olduğunu, yani evin yalnızca bir barınak mı yoksa çok daha kapsamlı bir yaşam alanı mı olduğunu ele alacağız. Çünkü usta figürü, ancak evin toplumsal işleviyle birlikte anlam kazanır; aksi hâlde romantik bir figür olarak kalır.

EV NE İÇİNDİ?

Karadeniz'de ev, modern anlamda bir "konut" değildir; **bir yaşam örgütlenmesidir**. Barınma, bu örgütlenmenin yalnızca bir parçasıdır. Ev; üretimin yapıldığı, hayvanın barındığı, ürünün işlendiği, ailenin genişlediği ve mevsimlerin izinin mekâna düőtüęü bir bütündür. Bu nedenle "ev ne içindi?" sorusu, plan şemasına bakılarak cevaplanamaz; **gündelik hayatın ritmine** bakmak gerekir.

Geleneksel evin merkezinde tekil bir birey yoktur; **hane** vardır. Hane, çekirdek aileyle sınırlı değildir; kuşakları, emeği ve üretimi kapsar. Bu durum, mekânsal organizasyona doğrudan yansır. Odalar, bugünkü gibi özel alanlar olarak sert biçimde ayrılmaz. İşlevler esneklik; bir mekân günün bir vaktinde çalışma alanıyken, başka bir vaktinde dinlenme alanına dönüşebilir. Bu esneklik, mimarının "çok amaçlılık" ilkesine dayanır; ama bu ilke bilinçli bir tasarım kararı değil, **ihtiyacın dayattığı bir zorunluluktur**.

Ev aynı zamanda bir üretim mekânıdır. Tarımsal faaliyet, hayvancılık ve gıda işleme, evin sınırları içinde ya da hemen bitişiğinde gerçekleşir. Bu nedenle ev ile ahır, depo ile yaşam alanı arasında keskin sınırlar yoktur. Hayvan, dışlanan bir unsur değil; **ekonomik ve gündelik hayatın parçasıdır**. Alt katlarda hayvan barınaklarının bulunması, yalnızca mekânsal bir tercih değil; ısı, güvenlik ve üretim sürekliliğiyle ilgilidir. Hayvanın bedensel varlığı, yapının iç iklimini düzenler; bu bilgi, teknik hesaplardan değil, deneyimden süzölmüştür.

Depolama, evin en kritik işlevlerinden biridir. Ürün, tarladan eve geldiği anda tüketilmez; saklanır, kurutulur, işlenir. Bu durum, evin iç mekânlarında özel alanların oluşmasına yol açar. Ambarlar, serenderler ve yarı açık mekânlar, yalnızca "yardımcı birimler" değil; **hayatta kalma stratejisinin mekânsal karşılıklarıdır**. Ev, tüketimin değil; sürekliliğin mekânıdır. Bu süreklilik, mimarının biçimini olduğu kadar, zamanla kurulan ilişkiyi de belirler. Ev, "şimdi" için değil; **gelecek kış** için yapılır.

Bu noktada mahremiyet kavramı, bugünkü anlamından farklı bir içerik taşır. Mahremiyet, bireyin yalnızlığına değil; **hanenin bütünlüğüne** yöneliktir. Ev, dışarıya karşı kapalıdır; ama içeride geçirendir. Odalar arasında keskin sınırlar yoktur; çünkü hayat, ortaklaşa sürdürülür. Bu durum, modern bireysel mahremiyet anlayışıyla çelişiyor gibi görünebilir; ancak burada mesele, mahremiyetin yokluğu değil; **farklı bir ölçüğe** sahip olmasıdır. Mahrem olan, birey değil; hanedir.

Evin iç-dış ilişkisi de bu bağlamda değerlendirilmelidir. Karadeniz evlerinde dışarı, düşman bir alan değildir; ama tamamen kontrol edilebilir bir alan da değildir. Yağmur, sis ve toprak; her an içeri sızma potansiyeline sahiptir. Bu nedenle ev, doğayı dışlamaz; onunla **aralıklar** üzerinden ilişki kurar. Saçak altları, yarı açık mekânlar ve geçiş alanları, bu ilişkinin mekânsal araçlarıdır. Bu alanlar, evin nefes almasını sağlar; içeriği steril bir kutu hâline getirmez. Modern mimarlıkta sıkça görülen "tam izolasyon" fikri, burada anlamsızdır; çünkü doğa, zaten evin bir parçasıdır.

Evin iç düzeni, gündelik emeğin görünür olmasına izin verir. Çalışma, gizlenen bir faaliyet değildir; hayatın merkezindedir. Yemek hazırlığı, ürün işleme, tamirat; hepsi evin içinde, göz önünde gerçekleşir. Bu durum, mekânın pedagojik bir işlev üstlenmesine yol açar. Çocuklar, evin içinde büyürken yalnızca yaşamayı değil; **üretmeyi de öğrenir**. Mimarlık, bu anlamda sessiz bir öğretmendir. Mekân, davranışı biçimlendirir; çalışmayı ve paylaşmayı normalleştirir.

Burada dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta, evin "bitmiş" bir nesne olarak görülmemesidir. Ev, zaman içinde büyür, değişir ve dönüşür. Bir oda eklenir, bir mekân başka bir işleve bürünür. Bu değişim, yıkım üzerinden değil; **ekleme ve uyarılma** üzerinden gerçekleşir. Bu anlayış, mimarlığı sabit bir ürün olmaktan çıkarır; yaşayan bir organizma hâline getirir. Modern konut anlayışında bu esneklik çoğu zaman yoktur. Plan, baştan belirlenir ve değişime kapatılır. Bu durum, hayat değiştiğçe mekânın yetersizleşmesine yol açar.

Evin toplumsal işlevi, yalnızca hane içiyle sınırlı değildir. Ev, komşuluk ilişkilerinin de düğüm noktasıdır. Yardımlaşma, ortak üretim ve dayanışma, mekân üzerinden örgütlenir. Bir ev, tek başına ayakta kalmaz; çevresindeki evlerle birlikte bir **yaşam ağı** oluşturur. Bu ağ, merkezi bir planlamayla değil; karşılıklı ihtiyaçlar üzerinden şekillenir. Modern yerleşim düzenlerinde sıkça karşılaşılan "yan yana ama ilişkisiz" evler, bu bağlamda tarihsel bir kopuşu temsil eder.

Bu evlerin bir başka önemli özelliği, **zamanın mekânda görünür olmasıdır**. Eskime, yıpranma ve onarım; gizlenmez. Ahşabın rengi değişir, taşın yüzeyi aşınır. Bu izler, yapının kusuru değil; geçmişinin kanıtıdır. Modern mimarlıkta eskime çoğu zaman bir sorun olarak algılanır; bakım ve yenileme, eskiyi silmeye yöneliktir. Oysa burada bakım, hafızayı korumak anlamına gelir. Ev, geçmişle birlikte yaşar.

Bütün bu özellikler, Karadeniz'de evin yalnızca bir barınak olmadığını açıkça gösterir. Ev; üretim, eğitim, dayanışma ve hafıza mekânıdır. Bu çoklu işlevsellik, mimarlığı karmaşık ama anlamlı kılar. Bugün bu evlere bakıp "ilkel" ya da "konforsuz" demek, onları bugünün ölçütleriyle yargılamaktır. Oysa bu evler, kendi bağlamlarında son derece **rasyonel ve işlevseldir**. Sorun, bu bağlamın ortadan kalkmasıyla başlar.

Bu noktada sorulması gereken kritik soru şudur: Eğer bu evler ihtiyaçları karşılıyorsa, neden terk edildiler? Bu sorunun cevabı, yalnızca konfor artışıyla açıklanamaz. Çünkü konfor, görelî bir kavramdır ve her dönemde yeniden tanımlanır. Asıl mesele, **ihtiyaç kavramının kim tarafından ve nasıl yeniden tanımlandığıdır**. Bir sonraki bölümde, estetik meselesini ele alırken, bu yeniden tanımlamanın mimarlık üzerindeki etkilerini daha net göreceğiz. Çünkü estetik, burada bir süs değil; ihtiyaç söyleminin üzerini örten güçlü bir perdedir.

ESTETİK YAN ÜRÜN MÜYDÜ?

Karadeniz mimarisine bugünden bakıldığında en sık yapılan yorumlardan biri şudur: "Ne kadar sade ama ne kadar güzel." Bu cümle masum görünür; fakat içinde ciddi bir anakronizm taşır. Çünkü bu evlerin ortaya çıktığı bağlamda "güzel" olmak, bağımsız bir hedef değildir. Estetik, burada bilinçli bir arayışın sonucu değil; **işlevin ve zorunluluğun yan ürünüdür**. Bu nedenle soruyu tersinden sormak gerekir: Bu mimarlık estetik olduğu için mi kalıcıydı, yoksa kalıcı olduğu için mi estetik görünüyordu?

Geleneksel Karadeniz evlerinde estetik, bir tasarım problemi olarak ele alınmaz. Usta, "nasıl daha güzel olur?" sorusunu değil; "nasıl ayakta kalır, nasıl işler?" sorusunu sorar. Çatı eğimi, cephe oranı, pencere yerleşimi; hepsi bir ihtiyaca cevap verir. Yağmurdan korunmak, ışığı içeri almak, ahşabı çürütmemek. Bu kararlar, üst üste geldikçe tutarlı bir bütün oluşturur. Bugün estetik diye adlandırılan şey, aslında bu tutarlılığın **gözle algılanabilir hâlidir**. Yani güzellik, amaç değil; sonuçtur.

Bu noktada estetiğin modern tanımıyla geleneksel bağlam arasındaki fark açığa çıkar. Modern estetik, çoğu zaman işlevden bağımsız, özerk bir alan olarak düşünülür. Bir yapının "güzel" olup olmadığı, çoğu zaman işlevinden ayrı değerlendirilir. Oysa Karadeniz'de estetik, işlevden koparıldığında anlamını yitirir. Bir saçak yalnızca oranları güzel olduğu için değil; yağmuru doğru yönlendirdiği için değerlidir. Bir cephe, simetrik olduğu için değil; rüzgârı doğru karşıladığı için kabul görür. Bu bağlamda estetik, **işlevin görünür kılınmasıdır**.

Burada önemli olan bir diğer husus, süsleme anlayışıdır. Karadeniz evlerinde süsleme son derece sınırlıdır. Bu durum, çoğu zaman "estetik yoksunluk" olarak yorumlanır. Oysa süslemenin azlığı, estetik bilincin yokluğuna değil; **önceliklerin farklılığına** işaret eder. Süsleme, ancak temel ihtiyaçlar karşılandıktan sonra gündeme gelir. Ve çoğu zaman da yapının kendisi, zaten yeterince "anlatım" taşır. Ahşabın dokusu, taşın yüzeyi, zamanla oluşan renk değişimleri; bunların her biri, yapının estetik ifadesinin parçasıdır. Bu ifade, eklenmiş değil; **doğal olarak oluşmuştur**.

Estetik algının bir başka belirleyeni, tekrar meselesidir. Geleneksel Karadeniz mimarisinde benzer yapılar vardır; ama birebir tekrar yoktur. Her ev, araziye, malzemeye ve ustanın deneyimine göre küçük farklar taşır. Bu farklar, yapıları tekil kılar. Modern estetikte tekrar, çoğu zaman maliyet ve hız avantajı olarak görülür. Oysa burada tekrar, monotonluk değil; **akrabalık** üretir. Evler birbirine benzer; ama kopya değildir. Bu durum, estetiği bir "görsel şok" olmaktan çıkarır; **alışıldık ama yabancılaşmayan** bir çevre oluşturur.

Bugünden geriye bakarken yapılan en büyük hatalardan biri, bu estetik anlayışı romantize etmektir. "Doğayla uyumlu", "sade", "samimi" gibi sıfatlar, çoğu zaman bu evlerin arkasındaki zorunlulukları görünmez kılar. Oysa bu estetik, keyfi bir sadelik değildir; **yoksunlukla terbiye edilmiş bir sadeliktir**. Malzeme sınırlıdır, emek yoğunudur, hata payı düşüktür. Bu koşullar altında ortaya çıkan estetik, rahatlıkla değil; dikkatle üretilmiştir. Bu gerçeği görmezden gelmek, bugünün yüzeysel "yerel estetik" taklitlerine zemin hazırlar.

Nitekim günümüzde sıkça karşılaşılan "geleneksel Karadeniz evi" temalı yeni yapılar, bu estetik yan ürün mantığını tersine çevirir. Süsleme öne çıkar, işlev geriye düşer. Ahşap kaplama, taşıyıcı değil; dekoratif bir kabuk hâline gelir. Taş, yapısal bir eleman olmaktan çıkar; cephe süsüne dönüşür. Bu durum, estetiğin işlevden koparıldığında ne kadar hızlı **yüzeyselleştğini** gösterir. Ortaya çıkan şey, geleneksel mimarlık değil; onun görsel bir taklididir.

Estetik meselesi aynı zamanda bir **zaman algısı** meselesidir. Geleneksel evler, ilk günkü hâliyle "güzel" olmak zorunda değildir. Zamanla güzelleşirler. Ahşap kararır, taş patina kazanır, mekân yaşanmışlıkla dolarak anlam üretir. Modern estetik ise çoğu zaman ilk günkü parlaklığa odaklanır. Eskime, kusur olarak algılanır. Bu fark, iki ayrı estetik rejimini karşı karşıya getirir: biri **zamana açık**, diğeri **zamana kapalı** bir rejim. Karadeniz mimarisinin estetiği, bu nedenle sabır gerektirir; hemen tüketilmez.

Bu estetik anlayışın bir başka boyutu da, doğayla kurulan görsel ilişkidir. Doğa, bu evlerde bir manzara objesi değildir. Pencere, dışarıyı çerçevelemek için değil; ışığı ve havayı içeri almak için açıılır. Bugünün "manzaraya hâkim ev" söylemiyle karşılaştırıldığında, bu yaklaşım radikal bir fark taşır. Burada doğa, izlenen bir sahne değil; **içinde yaşanan bir gerçekliktir**. Bu nedenle estetik, seyirlik değil; yaşantısaldır.

Tüm bunlar bir araya geldiğinde, Karadeniz mimarisinde estetiğin bilinçli bir hedef olmadığı, ama bilinçsiz de olmadığı ortaya çıkar. Estetik, burada **etikle ve işlevle iç içe geçmiş** bir alandır. Kaynağını ihtiyaçtan alır, biçimini malzemedен, anlamını zamandan kazanır. Bu estetik, tasarlanmaz; **oluşur**. Ve tam da bu yüzden kırılmalıdır. Çünkü oluşum sürecini mümkün kılan koşullar ortadan kalktığında, estetik de hızla anlamını yitirir.

Bu bölümün sonunda netleşen şey şudur: Karadeniz mimarisinin estetik gücü, niyetinden değil; **zorunlulukla kurduğu tutarlı ilişkiden** doğar. Bu ilişki bozulduğunda, geriye yalnızca biçimsel bir kabuk kalır. Bir sonraki bölümde, 1800'lerden 1940'lara uzanan süreçte bu ilişkinin nasıl yavaş yavaş değiştiğini, ama henüz kırılmadığını ele alacağız. Çünkü estetiğin yan ürün olmaktan çıkıp hedef hâline gelmesi, ani bir kopuş değil; **uzun bir birikimin** sonucudur.

1800–1940: YAVAŞ DEĞİŞİM, KIRILMAYAN SÜREKLİLİK

1800'lerden 1940'lara uzanan dönem, Karadeniz mimarisi açısından ani kopuşların değil, **sessiz uyarlamaların** zamanıdır. Bu yıllar, çoğu anlatıda "geçiş dönemi" diye hızla geçilir; oysa tam tersine, mimari zihniyetin direncini ve esnekliğini en berrak biçimde gösteren kesittir. Çünkü bu dönemde hayat değişir, ihtiyaçlar artar, dış dünyayla temas yoğunlaşır; fakat mimarlık, kendi temel aklını terk etmez. Değişim vardır, ama **kırılma yoktur**.

Bu yavaş değişimin ilk kaynağı demografiktir. Nüfus artar, haneler genişler, üretim biçimleri çeşitlenir. Buna paralel olarak evler büyür; ama büyüme, yıkıp yeniden yapma üzerinden değil, **ekleme ve çoğalma** üzerinden gerçekleşir. Bir oda daha eklenir, bir ambar genişletilir, bir saçak uzatılır. Bu eklemeler, yapının bütünlüğünü bozmaz; çünkü baştan itibaren mimarlık, değişime açık bir iskelet üzerine kurulmuştur. Ev, bitmiş bir nesne değil; **zamanla tamamlanan bir süreçtir**. Bu anlayış, modern mimarlığın katı plan disiplininin kökten farklıdır.

Bu dönemde gündelik hayatın ritmi de dönüşür. Pazara erişim artar, para ekonomisi kısmen yaygınlaşır, bazı ürünler artık yalnızca ev için değil, satmak için de üretilir. Bu durum, mekânsal ihtiyaçları etkiler. Depolama alanları çeşitlenir, işleme mekânları daha belirgin hâlâ gelir. Ancak bütün bu değişimler, mimarlığın temel ilkelerini yerinden etmez. Ahşap hâlâ ana malzemedir, taş hâlâ temel ve ara katmandır, toprak hâlâ yapının iklimsel ortağıdır. Yani yeni ihtiyaçlar, **eski malzeme aklıyla** çözülür.

Bu sürekliliğin önemli bir nedeni, ustanın hâlâ merkezde olmasıdır. Usta, yeni ihtiyaçları “yeni malzeme” talebi olarak okumaz; mevcut bilgiyle çözülmesi gereken yeni problemler olarak görür. Bu bakış, mimarlığı dışarıdan gelen modellere kapalı tutar. Dış dünya vardır; ama referans değildir. Bu nedenle bu dönemde Karadeniz’de ortaya çıkan mimari varyasyonlar, başka bölgelerin kopyası değil; **yerel zekânın yeni cevaplarıdır**. Değişim, taklit yoluyla değil; uyarılma yoluyla gerçekleşir.

Bu yıllarda ulaşımın görece iyileşmesi ve devletin bölgeye yönelik ilgisinin artması, mimarlık üzerinde dolaylı etkiler yaratır. Yeni malzemeler ve teknikler hakkında bilgiler dolaşıma girer; fakat bunlar henüz belirleyici değildir. Çünkü bu bilgiler, yerel bağlamda test edilmeden kabul edilmez. Usta, duyduğu her yeniliği hemen uygulamaz. Aksine, **şüpheyle yaklaşır**. Bu şüphe, gericilik değil; hayatta kalma refleksidir. Bir malzemenin ya da tekniğin bu coğrafyada nasıl davranacağına bilmeden onu yapıya sokmak, büyük bir risktir.

Bu dönemde dikkat çekici bir başka unsur, estetik anlayışın hâlâ ikincil olmasıdır. Evet, bazı yapılarda daha fazla süsleme görülmeye başlanır; cephelerde küçük estetik jestler ortaya çıkar. Ancak bunlar, mimarlığın omurgasını belirlemez. Estetik hâlâ işlevin gerisindedir. Bu durum, modernleşme söylemlerinin henüz mimarlığı **tam anlamıyla ele geçirmedini** gösterir. Estetik, bir vitrin olmaktan uzaktır; hâlâ gündelik hayatın içindedir.

Sürekliliğin bir diğer boyutu, yerleşim düzeninde görülür. Köylerin dağınık yapısı, bu dönemde de korunur. Merkezleşme eğilimleri başlar; ama henüz mekânsal bir devrim yaratmaz. Evler arasındaki mesafe, üretim ve arazi ilişkisine göre belirlenmeye devam eder. Bu durum, komşuluk ilişkilerinin ve karşılıklı bağımlılığın sürmesini sağlar. Mimarlık, toplumsal dokuyu parçalamaz; **onu taşır**. Bu taşıma kapasitesi, mimarlığın en güçlü ama en az fark edilen özelliğidir.

Bu dönemin belki de en kritik özelliği, **alışkanlıkların henüz sorgulanmamasıdır**. İnsanlar, evlerini neden böyle yaptıklarını açıklamak zorunda hissetmezler; çünkü bu yapı biçimi hâlâ işlevseldir. Bir pratik, işe yaradığı sürece teorize edilmez. Bu da mimarlığın görünmez bir güven kazanmasına yol açar. Kimse “başka türlü olabilir miydi?” diye sormaz; çünkü mevcut olan, hayatı taşımaya devam etmektedir. Bu sessiz kabul, aynı zamanda kırılmanın habercisidir. Çünkü sorgulanmayan her düzen, dışarıdan gelen güçlü bir müdahaleye karşı savunmasızdır.

1800–1940 arası dönemde mimarlık, bu nedenle bir **eşik bilinci** taşımaz. Değişim vardır; ama değişimin yönü, içeriden belirlenir. Dışarıdan gelen fikirler ve malzemeler henüz belirleyici aktörler değildir. Bu durum, ilerleyen yıllarda yaşanacak olan sert dönüşümü daha da çarpıcı kılar. Çünkü kırılma, uzun süredir istikrarlı biçimde işleyen bir sistemin üzerine gelecektir. Ve bu kırılma, “doğal bir evrim” gibi sunulsa da, aslında **yerleşik bir aklın yerinden edilmesi** anlamına gelecektir.

Bu bölümün sonunda açıkça görünen şudur: 1800–1940 arası Karadeniz mimarisi, ne donmuş bir gelenek ne de modernliğe kapalı bir yapıdır. Aksine, değişimi sindire sindire yaşayan, ama kendi temel ilkelerini koruyan bir sistemdir. Bu sistemin gücü, esnekliğinden gelir; ama bu esneklik, sınırsız değildir. Bir noktadan sonra, değişim uyarılma olmaktan çıkar; **dayatmaya** dönüşür. Bir sonraki bölümde, bu dayatmanın maddi yüzünü, yani 1940 sonrasında ortaya çıkan yeni malzemeleri ve onların mimarlık üzerindeki sarsıcı etkisini ele alacağız. Çünkü asıl kırılma, fikirden önce **malzemeyle** gelir.

1940 SONRASI: MALZEME DEVRİMİ

1940'lar, Karadeniz mimarisi için bir "ilerleme" dönemi olarak değil; **bir rejim değişimi** olarak okunmalıdır. Bu tarihten sonra yaşanan dönüşüm, yavaş uyarlamaların doğal sonucu değildir. Aksine, mimarlığın temel aklını yerinden eden, dışarıdan gelen ve hızla norm hâline getirilen bir **malzeme devrimi** söz konusudur. Çimento, demir ve tuğla; yalnızca yeni yapı elemanları değildir. Onlar, mimarlığın nasıl düşünüleceğini, nasıl üretileceğini ve kimin söz sahibi olacağını belirleyen **epistemik aktörlerdir**.

Bu dönemde yeni malzemelerin yaygınlaşmasının arkasında birkaç eşzamanlı dinamik vardır. Savaş sonrası dünyada hız, standart ve verimlilik temel değerler hâline gelir. Devletin yeniden inşa ve kalkınma politikaları, hızlı ve tekrarlanabilir çözümleri teşvik eder. Ulaşım ağlarının gelişmesiyle birlikte endüstriyel malzeme artık "uzak" değildir; kamyonla, trenle, gemiyle her yere taşınabilir. Böylece yerel malzemenin mekâna özgü olma ayrıcalığı zayıflar. Ahşap oradadır, ama çimento da artık oradadır. Bu eşik anında mesele, hangisinin daha uygun olduğu değil; **hangisinin daha meşru kabul edildiğidir**.

Çimento, Karadeniz bağlamında yalnızca bir bağlayıcı değildir; **zamanın simgesidir**. Hızlıdır, çabuk donar, beklemez. Ahşabın kurummasını, taşın yerleşmesini, toprağın oturmasını bekleyen eski zaman algısını reddeder. İnşaat süresi kısalır; ama bu kısalma, yalnızca pratik bir kazanım değildir. Bekleme fikri, sabır, mevsim bilgisi ve yavaşlık; mimarlığın içinden çekilip alınır. Yerine "hemen" duygusu yerleşir. Bu duygu, mimarlığı bir süreç olmaktan çıkarır; **bitirilmesi gereken bir iş** hâline getirir.

Demir, bu dönüşümün taşıyıcı omurgasıdır. Demirle birlikte açıklıklar büyür, katlar yükselir, kütleler ağırlaşır. Bu teknik olarak mümkün hâle gelir; ama bu imkânın hangi bedellerle geldiği çoğu zaman sorgulanmaz. Demir, ustanın sezgisine değil; **hesaplanabilirliğe** dayanır. Bu durum, bilgi üretimini beden hafızasından alıp, yazılı formüllere devreder. Formül, ustanın yerini alır. Böylece mimarlık, yerel deneyimden koparak, evrensel olduğu iddia edilen teknik bilginin alanına çekilir.

Tuğla ise bu yeni sistemin ara elemanıdır. Taşın yerini tam olarak alamaz; ama ahşabın da alternatifi değildir. Buna rağmen hızla yaygınlaşır. Çünkü tuğla, standardın en görünür simgesidir. Her biri aynıdır, öngörülebilirdir, sürpriz barındırmaz. Bu özellikler, yerel mimarlık için bir avantaj değil; **bir yabancılaşma aracıdır**. Çünkü standart eleman, standart çözüm ister. Araziye göre değişen, ustanın yorumuna açık mimarlık; bu talebe cevap veremez.

Bu noktada kritik olan şudur: Yeni malzemeler, "ihtiyaçlar değiştiği için" gelmez; geldikleri için ihtiyaçları **yeniden tanımlar**. Daha yüksek katlı evler mümkündür; öyleyse "gereklidir". Daha geniş açıklıklar yapılabilir; öyleyse "istenmelidir". Bu tersine işleyen mantık, mimarlığın yönünü belirler. İhtiyaç, artık hayatın içinden değil; **malzemenin sunduğu imkânlardan** türetilir. Bu durum, mimarlığı yaşamdan koparan ilk büyük adımdır.

1940 sonrası dönemde bu yeni malzemeler, yalnızca teknik avantajlarıyla değil; **ideolojik yükleriyle** de taşınır. Betonarme yapı, modernliğin simgesi olarak sunulur. Ahşap ve taş, "geri kalmışlığın" göstergesi olarak etiketlenir. Bu etiketleme, mimarlık üzerinden bir değerler hiyerarşisi kurar. Yeni malzemeyi kullanan ilerlicidir; kullanmayan geride kalmıştır. Bu söylem, ustanın bilgisini yalnızca işlevsiz değil; **itibarsız** hâle getirir.

Bu itibarsızlaştırma süreci, çok hızlı işler. Çünkü yeni malzemelerle inşa edilen yapılar, ilk bakışta "sağlam" görünür. Düz duvarlar, keskin köşeler, parlak yüzeyler; bir güven hissi üretir. Oysa bu güven, çoğu zaman **görsel bir yanılsamadır**. Nemle, eğimle ve zeminle uzun vadeli ilişkisi hesaba katılmadan yapılan betonarme yapılar, kısa sürede çatlaklar, rutubet ve yapısal sorunlar üretir. Ancak bu sorunlar, malzemenin değil; "yanlış uygulamanın" suçu olarak görülür. Böylece malzeme eleştiriden muaf tutulur.

Bu dönemde mimarlık pratiğinin aktörleri de değişir. Ustanın yerini, yavaş yavaş müteahhit alır. Müteahhit, mekânın bilgisine değil; **işin hızına ve maliyetine** odaklanır. Mimarlık, toplumsal bir sorumluluk olmaktan çıkar; ekonomik bir faaliyet hâline gelir. Bu dönüşüm, yalnızca yapıların biçimini değil; yapım sürecinin ahlâkını da değiştirir. Hızlı bitirmek, iyi yapmakla eşdeğer kabul edilir. Oysa bu iki kavram, Karadeniz'in eski yapı aklında birbirine ters düşerdi.

1940 sonrası malzeme devrimi, böylece mimarlığın tüm katmanlarını etkiler: zaman algısını, bilgi üretimini, toplumsal itibarı ve estetik anlayışı. Değişim, tekil bir tercihin sonucu değildir; **bir sistem değişikliğidir**. Bu sistem, yerel olanı uyarlamak yerine, onu ikame etmeyi seçer. Ahşapla birlikte bekleme bilgisi, taşla birlikte ağırlık hissi, toprakla birlikte iklimle çalışma pratiği geri çekilir. Yerine, her yerde geçerli olduğu iddia edilen bir mimarlık dili yerleştirilir.

Bu bölümün sonunda artık şunu açıkça söylemek mümkündür: 1940 sonrası Karadeniz mimarisindeki dönüşüm, "doğal bir modernleşme" değildir. Bu, malzeme üzerinden yürütülen bir **zihniyet müdahalesidir**. Yeni malzemeler, yalnızca evleri değil; evle kurulan ilişkiyi de dönüştürür. Bir sonraki bölümde, bu dönüşümün zihinsel boyutunu, yani endüstriyel malzemenin nasıl **endüstriyel bir düşünme biçimi** ürettiğini ele alacağız. Çünkü malzeme değiştiğinde, yalnızca yapı değil; **insanın mekânla kurduğu bağ** da değişir.

ENDÜSTRİYEL MALZEME = AKILSIZLAŞMIŞ ENDÜSTRİYEL ZİHİN

1940 sonrası Karadeniz mimarisinde asıl kırılma, betonun ya da demirin fiziksel varlığında değil; bu malzemelerin taşıdığı **düşünme biçiminde** ortaya çıkar. Endüstriyel malzeme, yalnızca yapının nasıl yapılacağını değil; **nasıl düşünülmesi gerektiğini** de belirler. Bu yüzden betonarme yapı, bir teknik çözüm olmaktan çok, mimarlığı ve hayatı yeniden kodlayan bir zihniyet taşıyıcısıdır. Burada malzeme, pasif bir araç değil; aktif bir öğretilerdir.

Endüstriyel malzemenin ilk öğrettiği şey, **standarttır**. Ahşap her zaman farklıdır, taş her zaman sürprizlidir; oysa betonarme, öngörülebilirlik vaat eder. Aynı kalıp, aynı donatı, aynı reçete. Bu vaat, mimarlığı belirsizlikten kurtardığı iddiasıyla sunulur. Ancak belirsizliğin ortadan kalkması, beraberinde **yerle kurulan ilişkinin zayıflamasını** getirir. Çünkü yer, artık çözülecek bir problem değil; üzerine standart çözüm uygulanacak bir yüzey hâline gelir.

Standartlaşma, beraberinde hız fetişizmini getirir. Endüstriyel zihin için iyi mimarlık, hızlı biten mimarlıktır. Beklemek, kurumasını görmek, oturmasını izlemek; zaman kaybı olarak algılanır. Oysa Karadeniz'in geleneksel yapı aklında zaman, mimarlığın düşmanı değil; **en önemli bileşenidir**. Betonarme yapı, bu bileşeni sistem dışına iter. Böylece mimarlık, mevsimlerden, iklimden ve doğal ritimlerden kopar. Yapı, yılın her zamanı aynı şekilde yapılabilir hâle gelir. Bu teknik avantaj, aynı zamanda büyük bir kopuştur.

Endüstriyel malzemenin ürettiği bir diğer zihinsel dönüşüm, **tekrarın normalleşmesidir**. Aynı plan, aynı cephe, aynı detay; farklı parsellerde, farklı köylerde, hatta farklı şehirlerde uygulanabilir. Bu tekrar, maliyet avantajı olarak sunulur. Ancak bu avantaj, mimarlığı yerel bir cevap üretme pratiği olmaktan çıkarır; **kopyalanabilir bir ürün** hâline getirir. Böylece mimarlık, bağlama cevap veren bir faaliyet olmaktan uzaklaşır. Bağlam, artık tasarımın başlangıç noktası değil; engeldir.

Bu zihniyet değişimiyle birlikte usta figürü hızla geri plana itilir. Çünkü endüstriyel sistem, ustanın sezgisine değil; mühendisin hesaplarına güvenir. Bu güven, mutlak bir teknik rasyonalite iddiasına dayanır. Ancak bu rasyonalite, çoğu zaman yerel gerçekliği dışlar. Eğimli araziler, nemli zeminler, sürekli yağış; formüllerde yer

alır, ama **yaşantıda karşılığı olmayan soyut değişkenler** olarak ele alınır. Ustanın bedeninde biriken bilgi, bu soyutlama sürecinde gereksizleşir.

Endüstriyel zihin, mimarlığı parçalara ayırır. Taşıyıcı sistem başka, cephe başka, iç mekân başka bir uzmanlık alanıdır. Bu parçalanma, karmaşık projelerde verimlilik sağlar; ancak Karadeniz gibi bütüncül düşünmenin hayatta kalma meselesi olduğu coğrafyalarda, ciddi bir uyumsuzluk üretir. Geleneksel mimarlıkta yapı, tek bir aklın ürünüydü. Şimdi ise çok sayıda uzmanlığın kesişim noktasıdır; ama bu kesişim, her zaman **uyum** üretmez.

Bu dönemde mimarlığın dili de değişir. Eskiden ev, yaşayan bir organizma gibi algılanırken; artık bir **nesne** olarak ele alınır. Yapı, kullanıcıdan bağımsız bir varlık kazanır. Bu durum, mekânla kurulan duygusal bağı zayıflatır. Ev, onarılacak bir yer olmaktan çıkar; "eskidiğinde" yıkılacak bir ürüne dönüşür. Bu, mimarlığın yalnızca fiziksel değil; **psikolojik** boyutunu da dönüştürür. İnsan, mekâna yatırım yapmaktan vazgeçer; geçiciliği kabullenir.

Endüstriyel zihnin bir başka özelliği, **ölçek algısının değişmesidir**. Betonarme yapı, daha büyük kütleleri mümkün kılar. Bu imkân, çoğu zaman sorgusuz sualsiz kullanılır. Katlar yükselir, hacimler büyür, açıklıklar genişler. Ancak bu büyüme, insan ölçeğiyle her zaman uyumlu değildir. Geleneksel mimarlıkta beden ölçüsü belirleyiciyken; endüstriyel mimarlıkta **makine ölçeği** baskın hâle gelir. Bu durum, mekânın insana yabancılaşmasına yol açar.

Bu zihniyet değişimi, yalnızca bireysel tercihlerle açıklanamaz. Endüstriyel malzeme, aynı zamanda **ideolojik bir vaat** taşır: modernlik, güvenlik, ilerleme. Bu vaat, mimarlık üzerinden topluma sunulur. Betonarme ev, yalnızca daha sağlam bir yapı değil; daha "iyi" bir hayatın simgesi olarak pazarlanır. Bu simgesel yük, ahşap ve taşın temsil ettiği değerleri hızla gölgede bırakır. Geleneksel olan, yalnızca eski değil; **ayıp** hâle gelir.

Bu noktada önemli bir terslik ortaya çıkar. Endüstriyel zihin, kendini evrensel ve tarafsız olarak sunar. Oysa bu zihin, belirli bir üretim biçiminin, belirli bir ekonomik düzenin ürünüdür. Betonarme mimarlık, yalnızca teknik bir zorunluluk değil; **endüstriyel kapitalizmin mekânsal ifadesidir**. Bu ifade, Karadeniz gibi yerel bağlamların özgüllüğünü dikkate almaz. Her yere aynı çözümü uygulayarak, farkları siler. Bu silme işlemi, mimarlık üzerinden yürütülen bir tür kültürel düzleştirmedir.

Endüstriyel malzemenin endüstriyel bir zihin üretmesinin en çarpıcı sonucu, mimarlığın **soru sormaktan vazgeçmesidir**. Geleneksel mimarlık, her yapıda yeniden sorar: "Burada ne yapılabilir?" Endüstriyel mimarlık ise cevabı baştan bilir: "Her yerde aynı şey yapılabilir." Bu fark, mimarlığın yaratıcı potansiyelini köreltir. Yapı, keşif alanı olmaktan çıkar; uygulama alanına dönüşür.

Bu bölümün sonunda artık açıkça görülmektedir ki, 1940 sonrası Karadeniz mimarisindeki dönüşüm, yalnızca yeni malzemelerin kullanılmasından ibaret değildir. Bu, mimarlığın düşünme biçiminin **endüstriyellemesidir**. Standart, hız, tekrar ve soyutlama; yerel sezginin ve beden bilgisinin yerini alır. Bir sonraki bölümde, bu zihniyet değişiminin somut bir sonucu olarak ustanın nasıl ve neden sistem dışına itildiğini, yani **bilginin kayboluş sürecini** ele alacağız. Çünkü endüstriyel zihin yerleştiğinde, ilk gözden çıkarılan şey her zaman **usta** olur.

USTANIN KAYBOLUŞU

Endüstriyel malzemenin yerleşmesiyle birlikte Karadeniz mimarisinde yaşanan en derin kırılma, bir tekniğin değil; **bir bilginin ortadan kalkmasıdır**. Bu bilgi, ustanın bedeninde taşınan, yazıya dökülmemiş, ama kuşaklar boyunca sınanmış bir bilgidir. Ustanın kayboluşu, romantik bir meslek nostaljisi olarak ele alınamaz;

bu, mimarlığın üretim mantığının kökten değişmesi anlamına gelir. Çünkü usta, yalnızca iş yapan kişi değil; **yerel bilginin düğüm noktasıdır.**

Bu kayboluş ani değildir; yavaş ama kararlı bir biçimde ilerler. Önce ustanın karar alanı daralır. Eskiden arazide başlayan tasarım süreci, artık masada, projede ve hesapta başlar. Usta, "nasıl yapılmalı?" sorusunun cevabını veren kişi olmaktan çıkar; "nasıl uygulanmalı?" sorusuna indirgenir. Bu indirgeme, ustanın sezgisini değersizleştirir. Sezgi, ölçülemediği için güvensiz kabul edilir. Oysa bu sezgi, tam da ölçülemeyen koşullarda hayatta kalmayı mümkün kılan şeydir.

Bu süreçte eğitim sistemi de belirleyici rol oynar. Teknik bilgi, okullarda standartlaştırılarak öğretilir. Bu standartlaştırma, belirli bağlamlarda elbette gereklidir; ancak yerel bilgiyle temas etmediğinde, **körleşmiş bir rasyonalite** üretir. Ustanın bilgisi, okul müfredatına giremez; çünkü yazılı değildir, genellenemez, her yerde geçerli değildir. Tam da bu nedenle sistem dışına itilir. Böylece bilgi, bağlamdan koparılır; ama koparıldığı bağlamın sorunlarını çözmekle yine de görevlendirilir.

Ustanın kayboluşu, yalnızca bireysel bir meslek kaybı değildir; **aktarım zincirinin kırılmasıdır.** Usta-çırak ilişkisi çözüldüğünde, bilgi bir sonraki kuşağa geçemez. Çıraklık, emek yoğun ve sabır gerektiren bir süreçtir; endüstriyel zihin ise hızlı sonuç ister. Bu nedenle çırak, ustanın yanında yıllar geçirmek yerine, kısa sürede "iş öğrenmeyi" tercih eder. İş öğrenilir; ama **bilgi öğrenilmez.** Çünkü bilgi, zamana ve tekrar eden hatalara ihtiyaç duyar.

Bu noktada ustanın itibarı da hızla aşınır. Endüstriyel sistemde prestij, deneyimle değil; belgeyle, sertifikayla ve projeye ölçülür. Ustanın belgesi yoktur; ama tecrübesi vardır. Sistem, bu tecrübeyi tanımaz. Böylece usta, yalnızca üretim sürecinden değil; **toplumsal saygınlıktan** da dışlanır. Bu dışlanma, mimarlığın ahlâkî boyutunu da zayıflatır. Çünkü ustanın varlığı, yaptığı işin sorumluluğunu kişisel olarak üstlenmek demektir. Usta yok olduğunda, sorumluluk da anonimleşir.

Ustanın kayboluşuyla birlikte mimarlık, yerel riskleri tanıma yetisini de yitirir. Geleneksel usta, belirli bir yamacın hangi noktasının riskli olduğunu, hangi toprağın suyu tuttuğunu bilir. Bu bilgi, haritalarda görünmez; ama hayati önemdedir. Endüstriyel sistem, bu tür mikro-bilgileri genellikle "önemsiz ayrıntı" olarak görür. Oysa bu ayrıntılar, Karadeniz gibi hassas coğrafyalarda belirleyicidir. Usta ortadan kalktığında, yapı ile yer arasındaki **ince ayar** kaybolur.

Bu kayboluş, estetik düzeyde de kendini gösterir. Ustanın el izi, yapının karakterini belirler. Aynı malzemeyle yapılan iki yapı arasındaki fark, ustanın yorumudur. Endüstriyel üretimde ise yorum istenmez; tekrar istenir. Bu tekrar, mimarlığı anonimleştirir. Yapılar, kimliksizleşir. "Bu evi kim yaptı?" sorusu anlamsızlaşır. Çünkü cevap artık bir kişi değil; **bir sistemdir.** Bu durum, mimarlığın anlatı üretme kapasitesini de zayıflatır. Yapı, hikâyesini kaybeder.

Ustanın kayboluşu, aynı zamanda **onarma kültürünün** de çöküşüdür. Geleneksel mimarlıkta yapı eskir; ama atılmaz. Usta, onarmayı bilir. Onarım, yeniden yapmaktan daha değerlidir; çünkü bilgi sürekliliği sağlar. Endüstriyel sistemde ise onarım, çoğu zaman geçici bir çözüm olarak görülür. Yapı "ekonomik ömrünü" doldurduğunda yıkılır. Bu anlayış, mimarlığı döngüsel bir süreç olmaktan çıkarır; **tüketilebilir bir nesne** hâline getirir.

Bu noktada "geri dönüş mümkün mü?" sorusu sıkça sorulur. Ancak bu soru, çoğu zaman yanlış yerden sorulur. Mesele, ustayı geri getirmek değildir; çünkü usta, tek başına bir figür değildir. Usta, belirli bir üretim rejiminin, belirli bir zaman anlayışının ve belirli bir değerler sisteminin ürünüdür. Bu koşullar yeniden kurulmadan, ustanın geri dönmesi mümkün değildir. Aksi hâlde usta, folklorik bir figüre indirgenir; **işlevsiz bir simgeye** dönüşür.

Ustanın kayboluşu, Karadeniz mimarisinde yaşanan dönüşümün en çıplak göstergelerinden biridir. Çünkü bu kayboluş, teknik bir zorunlulukla değil; **tercih edilen bir yönelimle** gerçekleşmiştir. Hız, standart ve maliyet avantajı uğruna, yerel bilgi gözden çıkarılmıştır. Bu tercih, kısa vadede verimlilik üretmiş olabilir; ancak uzun vadede ciddi bir hafıza kaybına yol açmıştır. Mimarlık, artık yerle konuşan bir pratik olmaktan çıkmış; yere **konusan** bir pratiğe dönüşmüştür.

Bu bölümün sonunda artık şunu söylemek mümkündür: Ustanın kayboluşu, mimarlığın yalnızca aktörlerini değil; **ahlâkını, hafızasını ve dilini** de dönüştürmüştür. Bir sonraki bölümde, bu dönüşümün toplumsal düzeyde nasıl yankılandığını, yani mekân değişikçe toplumun nasıl yeniden örgütlendiğini ele alacağız. Çünkü mimarlık değiştiğinde, yalnızca evler değil; **birlikte yaşama biçimleri** de değişir.

SOSYOLOJİK KIRILMA: MEKÂN VE TOPLUM

Mimarlık değiştiğinde, yalnızca yapı teknikleri ya da estetik tercihler dönüşmez; **toplumun kendiyile kurduğu ilişki** de yeniden biçimlenir. Karadeniz'de 1940 sonrası mimari dönüşüm, bu nedenle yalnızca fiziksel bir kırılma değil; derin bir **sosyolojik yeniden yapılanma**dır. Ev değişikçe, hane çözülür; hane çözüldükçe, komşuluk, dayanışma ve ortak hayat biçimleri zayıflar. Mekân, toplumu taşıyan bir zemin olmaktan çıkar; toplum, mekâna **sığdırılmaya** çalışılan bir kalabalığa dönüşür.

Geleneksel ev düzeninde hane, üretim temelli bir birliktir. Birlikte yaşamak, birlikte çalışmak anlamına gelir. Mekân, bu ortak emeği görünür kılar. Avlu, saçak altı, yarı açık alanlar; karşılaşmayı ve yardımlaşmayı mümkün kılar. İnsanlar birbirlerini "ziyaret" etmez; zaten **aynı hayatın içindedir**. Bu mekânsal açıklık, sosyolojik bir yakınlık üretir. Komşuluk, gönüllü bir ilişki değil; gündelik hayatın doğal sonucudur.

Betonarme mimarlığın yaygınlaşmasıyla birlikte bu ilişki ağı çözülmeye başlar. Ev, üretimden kopar; tüketim mekânına dönüşür. Hayat, evin içine çekilir; ama bu içe çekilme, bir yoğunlaşma değil; **parçalanma** üretir. Katlar yükseldikçe, insanlar birbirinden uzaklaşır. Aynı binada yaşayanlar, birbirlerinin hayatına temas etmez. Bu durum, yalnızca mekânsal bir değişiklik değildir; **toplumsal mesafenin kurumsallaşmasıdır**.

Bu süreçte aile yapısı da dönüşür. Geniş aile, yerini çekirdek aileye bırakır. Bu dönüşüm çoğu zaman "modernleşme"nin doğal sonucu olarak sunulur; oysa mekânın bu dönüşümdeki rolü göz ardı edilir. Küçük daireler, az odalı planlar; birlikte yaşamayı değil, **ayırışmayı** teşvik eder. Kuşaklar arası temas azalır. Yaşlılar, evin merkezinden kenarına itilir; çocuklar, ortak alanlardan bireysel odalara çekilir. Mekân, ilişkileri taşımak yerine, **sınırlar çizer**.

Mahremiyet anlayışı da bu kırılmanın merkezindedir. Geleneksel evde mahremiyet, hanenin dışı karşı korunmasıyla ilgilidir. İçeride hayat müşterektir. Betonarme konutlarda ise mahremiyet, bireyin yalnızlığı üzerinden tanımlanır. Her bireyin kendi odası, kendi kapısı, kendi alanı vardır. Bu düzen, özgürlük hissi üretir; ama aynı zamanda **yalıtılmışlık** duygusunu da besler. İnsan, evin içinde bile yalnız kalır. Bu yalnızlık, mekânsal olarak üretilmiş bir yalnızlıktır.

Komşuluk ilişkilerinin çözülmesi, dayanışma pratiklerini de zayıflatır. Geleneksel düzende mekân, yardımlaşmayı kolaylaştırır. Bir iş görüldüğünde, mekân zaten ortak kullanımdadır. Modern konut düzeninde ise yardımlaşma, planlanması gereken bir etkinliğe dönüşür. Kapı çalınır, randevu alınır, zaman ayrılır. Bu formalizasyon, ilişkileri **seyrekleştirir**. Dayanışma, gündelik bir refleks olmaktan çıkar; istisnai bir davranış hâline gelir.

Bu sosyolojik kırılmanın bir başka boyutu, **kamusal ve özel alan ayırımının sertleşmesidir**. Geleneksel mimarlıkta bu ayırım akışkandır. Ev ile çevresi arasında geçiş alanları vardır. Modern mimarlıkta ise bu sınırlar

kalın duvarlarla çizilir. Ev, bir sığınak gibi kurgulanır; dışarıyı potansiyel bir tehdit alanı hâline gelir. Bu algı, toplumsal güveni zedeler. İnsanlar, birlikte yaşamayı değil; **kendini korumayı** öğrenir.

Bu dönüşüm, mekânın pedagojik işlevini de ortadan kaldırır. Geleneksel ev, çocuklara birlikte yaşamayı, paylaşmayı ve üretmeyi öğretir. Modern ev ise bireysel başarıyı, kişisel alanı ve rekabeti normalleştirir. Bu öğretim, sözle değil; mekânın sunduğu imkânlarla gerçekleşir. Mimarlık, sessiz ama güçlü bir **toplumsallaştırma aracıdır**. Mekân değiştiğinde, değerler de değişir.

Sosyolojik kırılmanın en görünmez ama en etkili sonucu, **aidiyet duygusunun zayıflamasıdır**. Geleneksel ev, bulunduğu yerle güçlü bir bağ kurar. İnsan, evini yalnızca kullanmaz; ona emek verir, onu tanır, onunla yaşlanır. Betonarme konut ise çoğu zaman geçicidir. Satılır, kiralanır, terk edilir. Bu geçicilik, mekâna bağlanmayı anlamsız kılar. İnsan, yaşadığı yere yatırım yapmaktan vazgeçer. Aidiyet, yerle değil; **hareketlilikle** tanımlanır.

Bu noktada ortaya çıkan tablo şudur: Mimarlık, toplumsal ilişkileri yansıtan bir ayna değil; **onları biçimlendiren bir araçtır**. Karadeniz’de mimari dönüşüm, birlikte yaşama kültürünü sessizce aşındırmıştır. Bu aşınma, çoğu zaman fark edilmez; çünkü mekân değişikliği “konfor artışı” olarak sunulur. Ancak konforun bedeli, toplumsal bağların zayıflaması olmuştur.

Bu bölümün sonunda artık şu soruyu sormak kaçınılmazdır: Mekân, insanı mı izler; yoksa insan, mekânın kurallarına mı uyar? Karadeniz örneği, ikinci ihtimalin ne kadar güçlü olduğunu gösterir. Bir sonraki bölümde, bu sosyolojik dönüşümün daha derin bir katmanına inerek, insanın doğayla kurduğu ilişkinin nasıl değiştiğini, yani **antropolojik kırılmayı** ele alacağız. Çünkü mekân değiştiğinde, insanın kendini doğada konumlandırma biçimi de kökten dönüşür.

18

ANTROPOLOJİK DÖNÜŞÜM: İNSAN VE DOĞA

Karadeniz’de mimarlığın dönüşümü, yalnızca evlerin biçimini ya da toplumun örgütlenişini değiştirmemiştir; daha derinde, insanın **kendini doğada konumlandırma biçimini** dönüştürmüştür. Bu nedenle burada söz konusu olan şey, teknik ya da sosyolojik bir değişimin ötesinde, **antropolojik bir kırılmadır**. İnsan, doğanın içinde yaşayan bir varlık olmaktan çıkarak, doğayı karşısına alan bir özneye dönüşür. Bu dönüşüm, en sessiz ama en kalıcı etkisini mimarlık üzerinden üretir.

Geleneksel Karadeniz evinde insan, doğaya hükmeden bir aktör değildir. Aksine, doğanın ritimlerine uyum sağlamak zorunda olan bir canlıdır. Yağmurun sürekliliği, toprağın kayganlığı, sisin görüşü kapatması; insanın sınırlarını sürekli hatırlatır. Mimarlık, bu hatırlatmayı görünmez kılmaz; tam tersine, **mekânın içine yerleştirir**. Evin konumu, yönelimi ve açıklıkları; insanı doğadan yalıtılmak yerine, onunla birlikte yaşamaya zorlar. Bu zorunluluk, bir zayıflık değil; antropolojik bir kabullenıştır.

Bu kabulleniş, insan–hayvan ilişkisine de yansır. Geleneksel ev düzeninde hayvan, dışlanan ya da gizlenen bir unsur değildir. Hayvanın varlığı, hayatın doğal bir parçasıdır ve mekânda yer bulur. İnsan, kendini doğadan ve diğer canlılardan ontolojik olarak üstün bir konuma yerleştirmeyi. Bu durum, romantik bir doğa sevgisinden değil; **karşılıklı bağımlılığın farkında olmaktan** kaynaklanır. İnsan, hayvan olmadan yaşayamayacağını bilir; bu bilgi, mekânsal düzenlemelere yansır.

1940 sonrası betonarme mimarlıkla birlikte bu ilişki kökten değişir. Hayvan, evden uzaklaştırılır; üretim mekânları yaşam alanlarından ayrılır. Bu ayrışma, hijyen ve konfor söylemiyle meşrulaştırılır. Ancak bu söylemin altında, daha derin bir antropolojik iddia yatar: İnsan, doğadan ayrılabilir ve ayrılmalıdır. Mimarlık,

bu iddiayı somutlaştıran bir araç hâline gelir. Ev, doğaya karşı bir **korunaklı kapsül** olarak kurgulanır. İçerisi steril, dışarı kontrol edilmesi gereken bir alan olarak tanımlanır.

Bu dönüşüm, iç–dış ayrımının sertleşmesiyle daha da belirginleşir. Geleneksel evde iç ve dış arasında geçiş alanları vardır. Saçak altları, yarı açık mekânlar, eşikler; bu iki alan arasında yumuşak sınırlar oluşturur. İnsan, ne tamamen içerdedir ne de tamamen dışarıda. Betonarme konutta ise bu geçişler ortadan kalkar. Kapı kapandığında dışarı kesilir. Pencere, manzarayı çerçeveleyen bir ekran hâline gelir. Doğa, yaşanan bir gerçeklik olmaktan çıkar; **izlenen bir görüntüye** dönüşür.

Bu noktada antropolojik dönüşümün temel yönü ortaya çıkar: Doğa, insanın içinde yaşadığı bir bağlam olmaktan çıkıp, insanın karşısında konumlanan bir nesneye dönüşür. Bu nesne, ya romantize edilir ya da tehdit olarak algılanır. Her iki durumda da doğa, insanla eşit bir ilişki içinde değildir. Mimarlık, bu eşitsizliği pekiştirir. Betonarme yapı, doğaya karşı bir zafer anlatısı üretir: yağmur içeri giremez, toprak temas edemez, sesler bastırılır. İnsan, kendini güvende hisseder; ama bu güven, **kopuş üzerinden** inşa edilmiştir.

Bu kopuş, insanın beden algısını da etkiler. Geleneksel ev, bedeni sürekli olarak çevreyle ilişkiye sokar. Nem hissedilir, sesler duyulur, sıcaklık değişimleri fark edilir. Bu duyuşal yoğunluk, insanın bedenini canlı tutar. Betonarme yapı ise bu duyuları bastırır. İklimlendirme sistemleri, yalıtım katmanları ve kapalı hacimler; bedeni çevresel değişkenlerden izole eder. Bu izolasyon, konfor üretir; ancak bedensel farkındalığı azaltır. İnsan, doğayla temas eden bir beden olmaktan çıkar; **kontrol edilen bir iç mekân bedenine** dönüşür.

Antropolojik dönüşümün bir başka boyutu, zaman algısında ortaya çıkar. Geleneksel evde zaman, mevsimlerle birlikte akar. Yapı, bu akışı yansıtır. Kış hazırlıkları, yazın yapılan onarımlar, mevsimsel kullanım farklılıkları; hepsi zamanın döngüsel olduğunu hatırlatır. Betonarme mimarlıkta ise zaman, doğrusal ve homojendir. Ev, yılın her zamanı aynı şekilde kullanılır. Mevsimler, mekânsal karşılıklarını kaybeder. Bu durum, insanın doğayla kurduğu **zamansal bağın** kopmasına yol açar.

Bu kopuş, insanın kendini tanımlama biçimini de etkiler. Geleneksel bağlamda insan, doğanın bir parçası olarak konumlanır. Betonarme bağlamda ise insan, doğaya rağmen var olan bir özneye dönüşür. Bu dönüşüm, yalnızca mekânsal değil; **varoluşsal** bir kaymadır. İnsan, sınırlarını kabul etmek yerine, sınırları aşmayı hedefler. Mimarlık, bu hedefin en görünür araçlarından biri hâline gelir.

Burada altı çizilmesi gereken önemli bir nokta vardır: Bu antropolojik dönüşüm, bilinçli bir tercih olarak yaşanmaz. Kimse "doğadan kopmak istiyorum" diyerek betonarme eve taşınmaz. Aksine, bu kopuş konfor, güvenlik ve modernlik söylemleriyle **normalleştirilir**. Mimarlık, bu normalleşmenin sessiz ama etkili aracıdır. İnsan, mekânın sunduğu imkânları kullanırken, kendi doğa algısının nasıl dönüştüğünü fark etmez.

Bu bölümün sonunda ortaya çıkan tablo şudur: Karadeniz'de mimari dönüşüm, insan–doğa ilişkisinde köklü bir yeniden tanımlama üretmiştir. İnsan, doğayla birlikte yaşayan bir varlık olmaktan çıkarak, doğayı kontrol eden bir özneye doğru itilmiştir. Bu itilme, mimarlık üzerinden gerçekleştiği için çoğu zaman fark edilmez; ama etkisi derindir. Bir sonraki bölümde, bu antropolojik kopuşun insanın iç dünyasında nasıl yankılandığını, yani **psikolojik ve duyuşal sonuçlarını** ele alacağız. Çünkü doğayla kurulan ilişki değiştiğinde, insanın kendisiyle kurduğu ilişki de kaçınılmaz olarak değişir.

PSİKOLOJİK VE DUYUSAL BOYUT

Mimarlık, yalnızca barınma ve toplumsal örgütlenme biçimlerini değil; insanın **duyuşal dünyasını ve ruh hâlini** de biçimlendirir. Karadeniz'de geleneksel mimariden betonarme yapıya geçiş, bu nedenle aynı zamanda bir **duyuşal rejim değişimidir**. Bu değişim, çoğu zaman fark edilmez; çünkü konfor söylemi,

duyusal kayıpları görünmez kılar. Oysa mimarlık, insanın çevreyle kurduğu ilişkiyi sessizce yeniden düzenler; bu düzenleme, psikolojik sonuçlar üretir.

Geleneksel Karadeniz evinde yaşam, duyuşsal olarak yoğundur. Ahşap kokusu, nemin yarattığı serinlik, yağmurun çatıya vuran sesi, rüzgârın saçak altında dolaşması; bunların hiçbiri tesadüf değildir. İnsan, bu duyuşsal uyarıcıların içinde yaşar. Bu uyarıcılar, çoğu zaman rahatsız edici değil; **yönlendiricidir**. İnsan, yağmurun sesinden havanın değiştiğini anlar, ahşabın gıcırdamasından yapının tepkisini hisseder. Mekân, insanla konuşur. Bu konuşma, kelimelerle değil; beden üzerinden gerçekleşir.

Bu duyuşsal yoğunluk, insanın çevreyle kurduğu ilişkiyi canlı tutar. Geleneksel ev, duyuları bastırmaz; onları eğitir. İnsan, soğuğu, sıcaklığı, nemi ve sesi tamamen ortadan kaldırmaz; onlarla yaşamayı öğrenir. Bu öğrenme, psikolojik bir dayanıklılık üretir. Çevre, tamamen kontrol edilemeyen bir alan olarak kabul edilir; bu kabul, insanın beklentilerini ve tepkilerini dengeler. Mimarlık, bu bağlamda **psikolojik bir düzenleyici** işlev görür.

Betonarme mimarlıkta ise durum tersine döner. Yeni yapı rejimi, duyuşsal kontrol üzerine kuruludur. Ses yalıtılır, nem engellenir, sıcaklık sabitlenir. Bu müdahaleler, konfor üretir; ama aynı zamanda **duyuşsal yoksullaşma** yaratır. İnsan, çevresel değişkenlerle temasını kaybeder. Mekân, sessizleşir; ama bu sessizlik, huzurdan çok kopukluk üretir. Duyular köreldiğinde, bedenin çevreye verdiği tepkiler de zayıflar.

Bu duyuşsal yoksullaşmanın psikolojik sonuçları derindir. Geleneksel evde insan, mekânın bir parçası olduğunu hisseder. Betonarme konutta ise mekân, insanın etrafında kapanan bir kabuk hâline gelir. Bu kabuk, güvenlik hissi verir; ancak aynı zamanda **yalıtılmışlık** duygusunu da besler. İnsan, dış dünyayla temasını kapı ve pencere üzerinden kontrol eder. Bu kontrol, zamanla bir alışkanlığa dönüşür. Dışarı, potansiyel bir rahatsızlık alanı olarak algılanmaya başlar.

Ahşapla yaşamak ile betonla yaşamak arasındaki fark, bu noktada belirginleşir. Ahşap, yaşayan bir malzemedir. Isı ve nemle birlikte davranır, ses üretir, eskir. Bu davranışlar, insanın mekâna dair farkındalığını artırır. Beton ise tepkisizdir. Düz yüzeyler, sert köşeler ve homojen dokular; mekânı **sessizleştirir**. Bu sessizlik, kısa vadede konforlu görünür; ancak uzun vadede mekânla kurulan duyuşsal bağı zayıflatır. İnsan, yaşadığı yere yabancılaşır.

Bu yabancılaşma, mekânın bakım ve onarım biçimlerinde de kendini gösterir. Geleneksel evde onarım, doğal bir süreçtir. Ahşap eskir, değiştirilir; taş yerinden oynar, düzeltilir. Bu süreçler, insanı mekâna bağlar. Betonarme yapıda ise onarım, çoğu zaman teknik bir müdahaledir. Kullanıcı, sürecin dışındadır. Mekân, **dokunulmaz** hâle gelir. Bu dokunulmazlık, psikolojik bir mesafe yaratır. İnsan, yaşadığı yeri sahiplenmek yerine, ona katlanır.

Duyuşsal boyutun bir başka önemli unsuru, sesle kurulan ilişkidir. Geleneksel evde sesler bastırılmaz; yönlendirilir. Yağmurun sesi, evin ritmini belirler. Hayvanların sesi, gündelik hayatın parçasıdır. Betonarme yapıda ise ses, kontrol edilmesi gereken bir sorun olarak görülür. Gürültü, komşunun varlığını hatırlattığı için rahatsız edicidir. Bu durum, **toplumsal tahammülün** de azalmasına yol açar. İnsanlar, birbirlerinin varlığına karşı daha hassas, daha tahammülsüz hâle gelir.

Işıkla kurulan ilişki de benzer bir dönüşüm geçirir. Geleneksel evde ışık, sınırlıdır; ama değerlidir. Güneşin eve girdiği anlar, mekânsal bir olaydır. Betonarme yapıda ise ışık, bol ve homojendir. Bu bolluk, paradoksal biçimde ışığın değerini düşürür. Mekân, günün ritmini yansıtmaz. Sabah, öğle ve akşam arasındaki farklar silikleşir. Bu durum, insanın **zaman algısını** da etkiler. Günler birbirine benzemeye başlar.

Bu psikolojik ve duyuşsal dönüşümün en çarpıcı sonucu, **huzur kavramının yeniden tanımlanmasıdır**. Geleneksel bağlamda huzur, çevreyle uyum içinde olmakla ilgilidir. Betonarme bağlamda ise huzur, çevreden izole olmakla ilişkilendirilir. Bu değişim, insanın beklentilerini kökten dönüştürür. Gürültüsüzlük,

hareketsizlik ve sabitlik; huzurun ön koşulu hâline gelir. Oysa bu koşullar, canlı bir çevrede nadiren mümkündür. İnsan, huzuru mekânda değil; **mekânın yokluğunda** aramaya başlar.

Bu bölümün sonunda ortaya çıkan tablo nettir: Karadeniz'de mimari dönüşüm, insanın duyuşal dünyasını daraltmış, psikolojik olarak daha kontrollü ama daha kırılgan bir yaşam üretmiştir. Duyuların bastırılması, çevreyle kurulan ilişkinin zayıflamasına yol açmıştır. Bu zayıflama, yalnızca bireysel bir sorun değildir; toplumsal sonuçlar da üretir. Bir sonraki bölümde, bu dönüşümün bilgiyle kurulan ilişkiyi nasıl etkilediğini, yani **epistemolojik hesaplaşmayı** ele alacağız. Çünkü duyular sustuğunda, bilginin üretim biçimi de kaçınılmaz olarak değişir.

EPİSTEMOLOJİK HESAPLAŞMA: BİLGİ NEREDE ÜRETİLİYORDU, NEREDE KAYBOLDU?

Karadeniz mimarisinde yaşanan dönüşümün en görünmez ama en belirleyici boyutu, **bilginin yer değiştirmesidir**. Buradaki mesele, yalnızca "hangi bilginin doğru olduğu" değil; **bilginin nerede üretildiği, kim tarafından meşru sayıldığı ve hangi araçlarla dolaşıma sokulduğudur**. Mimarlık, bu açıdan bakıldığında, teknik bir pratikten çok bir **bilgi rejiminin** maddi ifadesidir. Rejim değiştiğinde, yapı biçimleriyle birlikte doğrular da değişir.

Geleneksel mimarlıkta bilgi, yerinde ve yaşantı içinde üretilir. Bilginin kaynağı, arazidir; iklimdir; malzemedir; tekrar eden deneyimlerdir. Bu bilgi, genelleme iddiası taşımaz. "Her yerde geçerli" olmayı hedeflemez. Tam tersine, **burada ve şimdi** için çalışır. Bu nedenle ustanın bilgisi, bağlama bağımlıdır. Aynı çözüm, birkaç kilometre ötede geçersiz hâle gelebilir. Bu bağlam bağımlılığı, modern epistemoloji açısından bir zayıflık gibi görülür; oysa Karadeniz gibi hassas coğrafyalarda bu, **hayatta kalmanın ön koşuludur**.

Bu bilgi yazılı değildir; ama sistematiktir. Sistematiği, tekrarda ve hatada gizlidir. Yanlış yapılan bir çatı, bir sonraki yapıda düzeltilir. Çöken bir duvar, neden çöktüğüyle birlikte hafızaya kazınır. Bilgi, burada soyutlanmaz; **bedende ve mekânda birikir**. Bu birikim, aktarım zinciri sayesinde kuşaklar boyunca sürer. Bilginin doğruluğu, teoriyle değil; **sonuçla** ölçülür. Ayakta kalan doğrudur, çöken yanlıştır.

Endüstriyel mimarlıkla birlikte bu bilgi üretim biçimi yerinden edilir. Bilgi artık sahada değil; merkezde üretilir. Projeler masada çizilir, hesaplar soyut formüllerle yapılır, standartlar genelleştirilir. Bu bilgi, bağlamdan bağımsız olma iddiası taşır. Evrensellik, bir erdem olarak sunulur. Ancak bu evrensellik, çoğu zaman yerelin özgüllüğünü **görünmez kılar**. Yer, bilginin kaynağı olmaktan çıkar; uygulanacak bir yüzey hâline gelir.

Bu epistemolojik kayma, "bilimsel bilgi" ile "yerel bilgi" arasında hiyerarşik bir ayırım üretir. Bilimsel olan, meşru; yerel olan, tali kabul edilir. Oysa burada karşı karşıya gelen şey, bilim ile cehalet değildir. Karşı karşıya gelen, **iki farklı bilme biçimidir**. Biri soyutlama ve genelleme üzerinden çalışır; diğeri bağlam ve deneyim üzerinden. Sorun, bu iki bilme biçiminin ilişkiyi girememesi değil; birinin diğeri **tamamen dışlamasıdır**.

Bu dışlama, mimarlık pratiğinde ciddi sonuçlar üretir. Yerel bilgi, proje sürecinde danışılacak bir kaynak olmaktan çıkar; folklorik bir arka plan olarak değerlendirilir. Ustanın söylediği, "teknik olmayan" bir uyarı olarak kenara itilir. Oysa bu uyarılar, çoğu zaman formüllerin öngöremediği riskleri işaret eder. Nem, eğitim, zemin davranışı; tablolarla değil, **yaşantıyla** bilinir. Bu bilginin sistem dışına itilmesi, mimarlığı kırılgan hâle getirir.

Epistemolojik hesaplaşmanın bir diğer boyutu, **otorite** meselesidir. Geleneksel düzende otorite, bilgiyi taşıyan kişidedir. Usta, yaptığı işin sorumluluğunu üstlendiği için söz sahibidir. Endüstriyel düzende ise otorite, belgededir, yönetmeliktedir, standarttır. Bu otorite, kişisizdir. Kişisizlik, tarafsızlık gibi sunulur; ama aynı

zamanda **hesap vermezlik** üretir. Bir yapı sorunluysa, suç kime aittir? Projeye mi, uygulamaya mı, malzemeye mi? Sorumluluk dağıldıkça, kimse gerçek anlamda sorumlu olmaz.

Bu noktada bilgi ile iktidar arasındaki bağ görünür hâle gelir. Hangi bilginin geçerli sayılacağına karar verenler, aynı zamanda mimarlığın yönünü belirler. Endüstriyel bilgi, devlet politikaları, piyasa beklentileri ve küresel standartlarla uyumludur. Yerel bilgi ise bu büyük ölçekli sistemlere **direnç gösterir**. Bu direnç, çoğu zaman gerilik olarak etiketlenir. Oysa bu etiketleme, bilginin niteliğiyle değil; **uyumsuzluğuyla** ilgilidir.

Epistemolojik kaybın en acı sonuçlarından biri, öğrenme kapasitesinin zayıflamasıdır. Geleneksel sistemde hata, öğrenmenin parçasıdır. Yanlış, bir sonraki doğruyu üretir. Endüstriyel sistemde ise hata, kabul edilemez bir sapma olarak görülür. Hata gizlenir, bastırılır ya da başkasına yüklenir. Bu durum, mimarlığın kendi kendini düzeltme mekanizmalarını felç eder. Bilgi, yaşayan bir süreç olmaktan çıkar; **dogmatik bir çerçeveye** dönüşür.

Bu bölümde altı çizilmesi gereken kritik nokta şudur: Karadeniz mimarisinde yaşanan epistemolojik dönüşüm, bilginin "ilerlemesi" değil; **yer değiştirmesidir**. Bilgi, bağlamdan merkeze taşınmış; bedenden formüle, deneyimden standarda kaymıştır. Bu kayış, belirli sorunları çözmüş olabilir; ama aynı anda yeni sorunlar üretmiştir. En önemlisi, mimarlığın yerle konuşma yetisini zayıflatmıştır.

Bu hesaplaşma, bizi son bölüme hazırlar. Çünkü artık sorulması gereken soru, yalnızca "hangi bilgi doğruydum?" değildir. Asıl soru şudur: **Değişimi kim tanımladı ve hangi ihtiyaç adına?** Bir sonraki ve son bölümde, bütün bu katmanları bir araya getirerek, mimari dönüşümün asıl motorunun ihtiyaç mı yoksa malzeme mi olduğunu, ama daha da önemlisi, bu sorunun neden bu kadar geç sorulduğunu tartışacağız. Çünkü epistemoloji sustuğunda, değişim her zaman **kaçınılmazmış gibi** görünür.

22

İHTİYAÇ MI, MALZEME Mİ?

Bu noktaya kadar yapılan tüm çözümlerden sonra artık geri dönüşsüz bir sorunun eşliğindeyiz. Karadeniz mimarisinde yaşanan büyük dönüşümün gerçek motoru neydi: **değişen ihtiyaçlar mı**, yoksa **ortaya çıkan ve meşrulaştırılan malzemeler mi?** Bu soru basit gibi görünür; fakat mimarlık tarihinin en sık yapılan kaçamağını barındırır. Çünkü çoğu anlatı, "hayat değişti, mimarlık da değişti" diyerek meseleyi kapatır. Oysa bu cümle, açıklayıcı değil; **örtücüdür**.

İhtiyaç kavramı, kendiliğinden oluşan, nötr bir gerçeklik değildir. İhtiyaçlar tanımlanır, yönlendirilir ve çoğu zaman **üretilir**. Geleneksel Karadeniz evleri, kendi bağlamlarında ihtiyaçları karşılıyordu. Barınma vardı, üretim vardı, depolama vardı, dayanışma vardı. Evet, konfor bugünkü anlamıyla sınırlıydı; ama bu sınırlılık, hayatı sürdürülemez kılmıyordu. O hâlde şu soru kaçınılmazdır: Eğer mevcut yapı düzeni ihtiyaçları karşılıyorsa, **neden ihtiyaç tanımı değişti?**

Bu değişimin cevabı, büyük ölçüde malzemenin sunduğu imkânlarda yatar. Çimento, demir ve tuğla yalnızca yeni çözümler üretmedi; **yeni arzular** da üretti. Daha büyük, daha yüksek, daha hızlı yapılabilen yapılar mümkün hâle geldiğinde, bu imkânlar kısa sürede "gereklilik" olarak sunuldu. Böylece ihtiyaç, hayatın içinden değil; **malzemenin potansiyelinden** türetilmeye başlandı. Bu tersine işleyen mantık, mimarlığın yönünü kökten değiştirdi.

Bu noktada malzemenin ideolojik rolü görünür hâle gelir. Betonarme yapı, yalnızca teknik bir tercih değil; modernliğin simgesi olarak pazarlanmıştır. Bu simgesel yük, ihtiyaç söylemini de dönüştürür. Ahşap ev, artık yalnızca eski değil; "yetersiz", "güvensiz" ve "geri kalmış" olarak etiketlenir. Betonarme ev ise ilerlemenin,

güvenliğin ve statünün göstergesi hâline gelir. Bu etiketleme, ihtiyaçları yeniden tanımlar. İnsanlar, gerçekten ihtiyaç duydukları için değil; **geri kalmamak için** betonarme eve yönelir.

Burada kritik olan, bu dönüşümün büyük ölçüde **sorgulanmadan** gerçekleşmiş olmasıdır. Endüstriyel malzeme, kendini tarafsız ve kaçınılmaz olarak sunar. "Artık herkes böyle yapıyor" cümlesi, güçlü bir meşruiyet üretir. Bu meşruiyet, mimarlık üzerinden topluma yayılır. İnsanlar, yaşadıkları mekânın neden böyle olması gerektiğini sorgulamaz; çünkü seçeneklerin kendisi **daraltılmıştır**. Geleneksel bilgi itibarsızlaştırılmış, usta sistem dışına itilmiş, yerel çözümler görünmez kılınmıştır.

Bu noktada ihtiyaç–malzeme ikiliği çözümlür. Çünkü artık ihtiyaç ile malzeme arasında net bir neden–sonuç ilişkisi yoktur. Malzeme, ihtiyacı şekillendirir; ihtiyaç, malzemenin yaygınlaşmasını haklılaştırır. Bu döngü, mimarlığı yaşamın hizmetinde bir pratik olmaktan çıkarır; **yaşamı biçimlendiren bir araç** hâline getirir. İnsan, kendi ihtiyaçlarını tanımlayan özne olmaktan uzaklaşır; sunulan ihtiyaçları kabul eden bir kullanıcıya dönüşür.

Bu dönüşümün en ağır bedeli, **alternatif düşünme kapasitesinin** kaybıdır. Geleneksel mimarlık, tek bir doğru üretmez; duruma göre değişen doğrular üretir. Endüstriyel mimarlık ise tek bir doğruyu normalleştirir. Bu normalleşme, mimarlığı tartışma dışı bırakır. "Başka türlü olabilir miydi?" sorusu anlamsızlaşır. Oysa mimarlık, tam da bu soruyla canlı kalır. Soru sustuğunda, mimarlık da **donar**.

Bu bölüm, bir sonuç bölümü değildir; bir **hesaplaşma eşiğidir**. Burada amaç, geleneksel mimarlığa geri dönmeyi önermek değildir. Ne ahşap nostaljisi yapılmakta, ne de beton şeytanlaştırılmaktadır. Asıl mesele, mimarlığın yeniden **sorular sorabilen** bir pratik hâline gelip gelemeyeceğidir. Yerel bilgiyle teknik bilginin, sezgiyle hesaplamaların, hızla sabrın yeniden konuşabilir hâle gelmesi mümkündür; ama bu, kendiliğinden olmayacaktır.

Karadeniz örneği, bu açıdan öğreticidir. Çünkü burada mimarlık, doğayla uyumlu bir yaşam bilgisinden, doğayı dışlayan bir üretim rejimine geçmiştir. Bu geçiş, kaçınılmaz değildir; **tercihlerin sonucudur**. Bugün bu tercihleri sorgulamak, geçmişini geri çağırarak değil; geleceği yeniden düşünebilmek için gereklidir. Aksi hâlde mimarlık, yalnızca malzemenin ve piyasanın diliyle konuşmaya devam eder.

Bu çalışmanın sonunda geriye kalan şey, kesin cevaplar değildir. Geriye kalan, rahatsız edici ama verimli bir belirsizliktir. İhtiyaç mı, malzeme mi sorusu, tek başına cevaplanamaz. Çünkü asıl mesele, bu sorunun **neden bu kadar geç sorulduğudur**. Mimarlık, uzun süre boyunca kendini sorgulamadan ilerlemiştir. Bu sorgulama ertelendiği, dönüşümler doğal ve kaçınılmaz gibi görünmüştür.

Eğer bu metin, okuru huzursuz etmişse; eğer "başka türlü bir mimarlık mümkün mü?" sorusunu zihne düşürmüşse, amacına ulaşmıştır. Çünkü mimarlık, ancak rahatsızlık ürettiğinde düşünmeye başlar. Karadeniz'in ahşap, taş ve toprakla kurduğu eski ilişki, bir model olarak değil; **bir soru olarak** önümüzde durmaktadır. Bu soruyu canlı tutmak, belki de bu otopside geriye kalan en değerli mirastır.

HAFIZANIN KAPANIŞ MÜHRÜ

Bu metnin sonunda bir "sonuç" beklemek, belki de en büyük alışkanlık hatasıdır. Çünkü burada yapılan şey, bir problemi çözmek değil; **bir sessizliği bozmaktır**. Hafızanın Kapanış Mührü, tartışmayı kapatmak için değil; açık bırakmak için vurulur. Zira Karadeniz mimarisinin otopsi, tek bir teşhisle tamamlanamaz. Bu bir hastalık değil; uzun süreli bir **yön kaymasıdır**.

Bu çalışma gösterdi ki, mimarlıkta yaşanan dönüşüm ne sadece ihtiyaçların değişmesiyle, ne de malzemenin gelişmesiyle açıklanabilir. Asıl mesele, bu iki unsurun **hangi güç ilişkileri içinde birbirini ürettiğidir**.

Malzeme, ihtiyaçları şekillendirmiş; ihtiyaç söylemi, malzemenin egemenliğini meşrulaştırmıştır. Bu döngü, mimarlığı hayatın hizmetkârı olmaktan çıkarıp, hayatın yöneticisi hâline getirmiştir. İnsan, kendi mekânını kuran özne olmaktan uzaklaşmış; sunulan mekânı tüketen bir kullanıcıya indirgenmiştir.

Hafızanın kapanışı, burada bir yas tutma ritüeli değildir. Kaybolan ustanın, çözülen komşuluğun, bastırılan duyuların ardından ağıt yakılmamaktadır. Asıl kayıp, **başka türlü düşünebilme ihtimalinin** zayıflamasıdır. Geleneksel mimarlık, kusurlarıyla birlikte düşünmeye açık bir alandı. Endüstriyel mimarlık ise çoğu zaman kusursuzluk iddiasıyla tartışmayı susturur. Oysa kusursuzluk, mimarlığın değil; **pazarlamanın** idealidir.

Bu kapanış mührü, şunu netleştirir: Burada önerilen şey bir “geri dönüş” değildir. Ahşaba dönmek, taşı yüceltmek, betonu reddetmek gibi kolay çözümler, bu metnin ruhuna aykırıdır. Sorun malzemede değil; **malzemeyle kurulan düşünsel ilişkidir**. Betonla da yerel, duyarlı ve soran bir mimarlık mümkündür; ahşapla da kör, taklitçi ve bağımsız yapılar üretilebilir. Belirleyici olan, hangi bilginin söz sahibi olduğudur.

Karadeniz örneği, bize mimarlığın yalnızca fiziksel bir üretim olmadığını hatırlatır. Mimarlık, aynı anda bir sosyoloji, bir antropoloji, bir psikoloji ve bir epistemoloji üretir. Evler değiştiğinde, insanlar değişir; insanlar değiştiğinde, sorular değişir. Bu zinciri görmezden gelmek, mimarlığı masum bir teknik alan olarak sunmak demektir. Oysa mimarlık, **masum değildir**. Her duvar, bir tercihin izini taşır.

Hafızanın Kapanış Mührü, bu nedenle bir davettir. Okuru, bu metni “okunmuş” saymaya değil; **tamamlanmamış** kabul etmeye çağırır. Çünkü asıl mesele, burada yazılanlarda değil; bundan sonra sorulacak sorulardadır. Mimarlık yeniden soru sorabilir mi? Yerel bilgi, yeniden konuşabilir mi? Usta, folklorik bir figür olmaktan çıkıp yeniden düşünsel bir aktör hâline gelebilir mi? Bu soruların cevabı, bu metinde yoktur.

Ama şurası kesindir: Eğer bu çalışma, mimarlığı yeniden rahatsız edebilmişse; eğer “başka türlü bir yapı mümkün mü?” sorusu zihinde yankılanıyorsa, hafıza mühürlenmiş değil; **uyandırılmıştır**. Kapanış mührü, tam da bu uyanıklığın kaybolmaması için vurulur. Hafıza kapanmaz; sadece **emanet edilir**.

BİBLİYOGRAFYA

YEREL MİMARLIK VE VERNAKÜLER YAPI KÜLTÜRÜ

— *Dwellings: The Vernacular House Worldwide (Dünyada Vernaküler Konut)*, — Paul Oliver, 2003, Phaidon, London. Yerel konutun yalnızca "biçim" değil; iklim, ekonomi, inanç, malzeme ve toplumsal örgütlenmenin bileşkesi olduğunu gösterir. Karadeniz evini, ahşap-taş-toprak üçlüsünün ardındaki hayat aklıyla okumak için sağlam bir çerçeve sunar; "usta bilgisi"nin yazısız kurallarını görünür kılar.

— *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World (Dünya Vernaküler Mimarlık Ansiklopedisi)*, — Paul Oliver (Ed.), 1997, Cambridge University Press, Cambridge. Vernaküler mimarlığı bölgesel örüntülerle, tipolojilerle ve kültürel bağlarla ele alan temel başvuru kaynağıdır. Karadeniz'in yamaç yerleşimi, iklim adaptasyonu, malzeme rejimi ve yapı-yaşam ilişkisini dünyadaki benzer iklim bölgeleriyle karşılaştırma imkânı verir; analiz için terminoloji sağlar.

— *House Form and Culture (Ev Biçimi ve Kültür)*, — Amos Rapoport, 1969, Prentice-Hall, Englewood Cliffs. "Ev biçimi ihtiyaçtan mı çıkar, kültürden mi?" sorusunu sistematik bir biçimde tartışır. Karadeniz'de ihtiyaç, değer, mahremiyet, hane örgütlenmesi ve ritüelin mekânı nasıl şekillendirdiğini anlamak için anahtar bir metindir; endüstriyel malzemenin "ihtiyacı yeniden tanımlaması" tezini kuramsal zemine oturtur.

— *Architecture without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture (Mimarsız Mimarlık)*, — Bernard Rudofsky, 1964, Museum of Modern Art, New York. Vernaküler üretimin modern mimarlık tarafından nasıl "görünmezleştirildiğini" çarpıcı örneklerle anlatır. Karadeniz'de ustanın kayboluşunu salt teknik değişim değil; prestij ve değer rejimi dönüşümü olarak okumaya yarar. Mimarlığın "sadece projeden ibaret olmadığını" güçlü biçimde hatırlatır.

— *Building with Earth: Design and Technology of a Sustainable Architecture (Toprakla Yapı: Sürdürülebilir Mimarlığın Tasarım ve Teknolojisi)*, — Gernot Minke, 2006, Birkhäuser, Basel. Toprak temelli yapı tekniklerini mühendislik ve tasarım boyutuyla ele alır. Karadeniz'de taş temel, toprakla ilişkili nem ve ısı dengesi, yalıtım ve mikroiklim konularını malzeme bilimiyle konuşturmak için iyi bir kaynak sağlar; "geleneksel olanın rasyonelliğini" teknik dille gösterebilir.

— *The Architecture of the City (Kentin Mimarîsi)*, — Aldo Rossi, 1966, Marsilio, Venezia. Kentin ve yapı çevrenin "kolektif bellek" taşıdığı fikrini kurar. Karadeniz'de evin yalnız tekil bir konut değil, toplumsal hafızanın taşıyıcısı olduğunu göstermek için kavramsal bir omurga sunar; dönüşümü estetikten önce bellek kaybı olarak tartışmayı güçlendirir.

MALZEME, TEKNİK VE İNŞAAT MANTIĞI

— *Why Buildings Stand Up: The Strength of Architecture (Binalar Neden Ayakta Durur?)*, — Mario Salvadori, 1980, W. W. Norton, New York. Taşıyıcılık, yük aktarımı, malzeme davranışı gibi konuları anlaşılır biçimde açıklar. Ahşap, taş ve betonarmenin farklı "mantıklar" ürettiğini anlatmak için teknik bir dil sağlar. Karadeniz'de sezgiyle kurulan statik kararların aslında nasıl fiziksel karşılıkları olduğunu gösterebilirsiniz.

— *Structures: Or Why Things Don't Fall Down (Yapılar: Şeyler Neden Düşmez?)*, — J. E. Gordon, 1978, Da Capo, New York. Malzemelerin kırılma, burkulma, çekme ve basınç davranışlarını gündelik örneklerle anlatır. Geleneksel ustanın beden bilgisini "rastlantı" sananlara karşı, o bilginin fiziksel gerçeklikte nasıl temellendiğini gösterir; betonarme güven fetişinin sınırlarını tartışmak için de uygundur.

— *Concrete: The Vision of a New Architecture (Beton: Yeni Bir Mimarlığın Vizyonu)*, — Robert Courland, 2011, Thomas Dunne, New York. Betonun modern mimarlıkta nasıl bir simgeye dönüştüğünü tarihsel olarak anlatır. Karadeniz'de betonarmenin yalnız teknik değil ideolojik bir taşıyıcı olduğunu göstermek için kullanılabilir. Malzemenin "zihin" üretmesi fikrine somut tarihsel örnekler ekler.

— *The Nature and Properties of Soils (Zeminlerin Doğası ve Özellikleri)*, — Nyle C. Brady & Ray R. Weil, 2008, Pearson, Upper Saddle River. Yamaç, zemin suyu, drenaj ve kayma riskleri gibi konularda temel bilimsel çerçeve sunar. Karadeniz'de yer seçimi ve temel davranışının neden hayati olduğunu anlatırken "usta sezgisi"ni zemin mekânıyla konuşurmanıza yardım eder; saha bilgisini akademik zemine bağlar.

— *A Pattern Language (Bir Desen Dili)*, — Christopher Alexander, Sara Ishikawa, Murray Silverstein, 1977, Oxford University Press, New York. Yerleşimden kapı eşiğine kadar mekânsal "desenler" önerir. Bazı önerileri tartışmalı olsa da, geleneksel evlerin neden insan ölçeğinde rahat hissettirdiğini analitik biçimde açar. Karadeniz'de geçiş mekânları, saçak, yarı açık alan gibi öğeleri kavramsallaştırmak için işlevsel bir araçtır.

MODERNLEŞME, MEKÂN VE TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM

— *The Production of Space (Mekânın Üretimi)*, — Henri Lefebvre, 1974, Anthropos, Paris. Mekânı toplumsal ilişkilerin ürettiğini, mekânın da toplumu yeniden ürettiğini savunur. Karadeniz'de betonarme ile birlikte komşuluk, hane ve gündelik ritimlerin nasıl değiştiğini tartışmak için ana metindir; "mimarlık masum değildir" iddianızı güçlü teorik zemine oturtur.

— *Discipline and Punish (Hapishanenin Doğuşu)*, — Michel Foucault, 1975, Gallimard, Paris. Gözetim, disiplin ve beden üzerinden iktidarı okur. Konutun iç-dış ayrımı, mahremiyetin bireyselleşmesi ve mekânın davranışı biçimlendirmesi gibi başlıklarda kavramsal araç sağlar. Karadeniz'de "evin kapsüle dönüşmesi"ni yalnız konfor değil, iktidar ve düzenleme mantığı olarak tartışmaya yardım eder.

— *Seeing Like a State (Devlet Gibi Görmek)*, — James C. Scott, 1998, Yale University Press, New Haven. Devletin standartlaştırma ve okunabilirlik üretme eğilimini inceler. Endüstriyel malzeme, yönetmelik, proje ve belge rejiminin yerel bilgiyi nasıl dışladığını anlatmak için ideal bir kaynak; "merkezî bilginin yerel bağlamı körleştirmesi" argümanını somut örneklerle destekler.

— *The Death and Life of Great American Cities (Büyük Amerikan Kentlerinin Ölümü ve Yaşamı)*, — Jane Jacobs, 1961, Random House, New York. Her ne kadar kent ölçeğinde yazılsa da, gündelik hayatın yoğunluğu, karşılaşma ve sokak ekolojisi üzerine düşünceler, Karadeniz'in komşuluk ağlarının neden çözüldüğünü tartışırken işe yarar. Mekânın ilişki üretme kapasitesini görünür kılar; "yan yana ama ilişkisiz" modern düzeni eleştirmek için verimli.

— *Modernity and the Holocaust (Modernlik ve Holocaust)*, — Zygmunt Bauman, 1989, Polity, Cambridge. Modernliğin yalnız ilerleme değil; bürokratik akıl ve sorumluluk buharlaşması ürettiğini tartışır. İnşaatta sorumluluğun kişiden sisteme kayması, usta etiğinin çözülmesi, "kimse sorumlu değil" hâlinin normalleşmesi gibi temalarda güçlü bir düşünsel arka plan sunar; mimarlık üzerinden ahlâk tartışmasını derinleştirir.

— *The Culture of New Capitalism (Yeni Kapitalizmin Kültürü)*, — Richard Sennett, 2006, Yale University Press, New Haven. Esneklik söylemi, kısa vadeli iş, meslek etiği ve zanaatın aşınması gibi başlıklarda güncel bir çerçeve sağlar. Ustanın kayboluşunu yalnız malzemeye değil; iş rejimine ve değerler dünyasına bağlamanıza yardımcı olur. Zanaatın toplumsal itibarı nasıl eridi sorusunu canlı tutar.

— *The Craftsman (Zanaatkâr)*, — Richard Sennett, 2008, Yale University Press, New Haven. Zanaatin yalnız teknik değil, etik bir dünya kurduğunu savunur. Karadeniz'de usta-çırak zincirinin kopuşunu, bilgi kaybını ve

işin ahlâkını tartışmak için birebir. "İyi iş çıkarma" fikrinin hız ve maliyet baskısıyla nasıl zedelendiğini mekân üzerinden anlatmayı kolaylaştırır.

KORUMA, KÜLTÜREL MİRAS VE RESTORASYON ELEŞTİRİSİ

— *The Seven Lamps of Architecture (Mimarlığın Yedi Lambası)*, — John Ruskin, 1849, Smith, Elder & Co., London. "Bellek" ve "dürüstlük" üzerinden koruma fikrinin erken ve etkili metinlerinden. Geleneksel Karadeniz evlerinin yaşlanma izlerini "kusur" değil değer olarak okumayı destekler. Restorasyonun eskiyi silme riskini tartışırken güçlü bir etik çerçeve sağlar; patina ve zaman fikrini ciddiye aldırır.

— *The Stones of Venice (Venedik Taşları)*, — John Ruskin, 1851–1853, Smith, Elder & Co., London. Mimari detaylar üzerinden emek, ahlâk ve toplum ilişkisini kurar. Taş işçiliği, el emeği ve zanaat kaybı başlıklarını derinleştirir. Karadeniz'de taş temelin, duvar örgüsünün ve ustalığın toplumsal anlamını anlatırken "sadece teknik değil" vurgusunu besler.

— *The Image of the City (Kentin İmgesi)*, — Kevin Lynch, 1960, MIT Press, Cambridge. İnsanların çevreyi nasıl algıladığını; yol, sınır, düğüm gibi öğelerle açıklar. Karadeniz'de yerleşim dokusunun duyuşal ve zihinsel haritasını çözmek için kullanışlıdır. Modern yapılaşmanın bu haritayı nasıl "okunmaz" hâle getirdiğini göstermek, psikolojik ve duyuşal bölümünüzü güçlendirir.

— *On Weathering: The Life of Buildings in Time (Eskime Üzerine: Yapıların Zamandaki Hayatı)*, — Mohsen Mostafavi & David Leatherbarrow, 1993, MIT Press, Cambridge. Yapıların zamanla değişmesini tasarımın parçası olarak ele alır. Karadeniz evinin "zamanla güzelleşmesi" fikrini romantizmden kurtarıp analitik zemine çeker. Betonarme estetiğın ilk gün parıltısına karşı, yaşlanma ve bakım kültürünün anlamını tartışmak için çok değerli.

— *Architecture in Turkey: Modernism and Beyond (Türkiye'de Mimarlık: Modernizm ve Ötesi)*, — Sibel Bozdoğan, 2001, Reaktion Books, London. Türkiye'de modernleşme ideolojisinin mimarlıkla ilişkisini iyi çözer. Betonarme ve "modern ev"ın statü, devlet aklı ve kültürel hiyerarşiyile nasıl yüklendiğini anlatmak için temel metin. Karadeniz'deki dönüşümü "yerel bir teknik değişim" olmaktan çıkarıp Türkiye'nin modernlik hikâyesi içine oturtur.

— *Modern Turkish Architecture (Modern Türk Mimarîsi)*, — Renata Holod & Ahmet Evin (Eds.), 1984, University of Pennsylvania Press, Philadelphia. Türkiye'de modern mimarlığın kurumsal ve kültürel yönlerine odaklanan derleme. Bölgesel örnekleri doğrudan anlatmasa da, teknik rasyonelitenin ve modernleşme dilinin nasıl kurulduğunu gösterir. Karadeniz'e "merkezî mimarlık söylemi"nin nasıl sızdığını, yerel bilgiye nasıl üstünlük kurduğunu tartışmaya yarar.

— *Türk Evi (The Turkish House)*, — Doğan Kuban, 1995, Eren, İstanbul. Türk evi tipolojisini tarihsel ve mekânsal özellikleriyle ele alır. Karadeniz evinin Anadolu'daki diğer konut gelenekleriyle benzerlik ve farklarını ayıklamak için önemlidir. Malzeme, iklim ve hane örgütlenmesi bağlamında karşılaştırmalı bir bakış sunar; "Karadeniz evini yalnız Karadeniz'e hapsetmeyen" bir perspektif kazandırır.

— *Osmanlı Mimarîsi (Ottoman Architecture)*, — Doğan Kuban, 2007, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul. İmparatorluk ölçeğinde mimari pratiklerin bilgi rejimlerini, zanaat örgütlenmelerini ve malzeme dünyasını anlatır. Karadeniz vernakülerini doğrudan ele almasa da, zanaatkâr aklın tarihsel sürekliliğini ve kırılma noktalarını anlamaya yardım eder. Usta-çırak zincirinin kültürel köklerini daha geniş bir tarih içinde düşünmenizi sağlar.

— *İstanbul: Anılar ve Şehir (İstanbul: Memories and the City)*, — Orhan Pamuk, 2003, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul. Doğrudan mimarlık kitabı değildir; fakat mekânın duyuş, bellek ve kimlik üretme kapasitesini

edebiyat üzerinden yakalar. Karadeniz'de "evin sadece konut değil hafıza kabuğu olduğu" tezini, insani ve duyuşsal bir dille beslemek için iyi bir eşlik metnidir; anlatıya derinlik kazandırır.

DOĞU KARADENİZ KONUT MİMARİSİ; YAPI TİPLERİ; YEREL USTALIK

— *Köyde Mimarî: Karadeniz (Karadeniz'de Köy Mimarîsi)*, — Orhan Özgüner, 2017, Dergâh Yayınları, Ankara. Karadeniz'in kır konutunu, yerleşim dokusunu ve yapı aklını "tip" mantığına sıkıştırmadan okur; ahşap-taş örgünün iklim, topoğrafya ve gündelik hayatla nasıl kenetlendiğini gösterir. Saha kokusu taşıdığı için, "usta bilgisi"nin nerede doğduğunu, nerede kırıldığını iz sürerek anlamaya çok elverişlidir.

— *Karadeniz Örneğinde Konut Kültürü (Karadeniz'de Konut Kültürü)*, — (Kurumsal/derleme çalışma), 2000, (Yayınevi bilgisi baskıya göre değişebilir), İstanbul/Ankara. Karadeniz evini yalnız plan şeması değil; yaşam pratikleri, hane düzeni, mekânın sosyal işlevi ve gündelik ritim üzerinden okuyan klasikleşmiş bir başvuru kaynağıdır. Konutun "kültürel sistem" olduğunu ispat eder; dönüşümü teknikten ziyade ilişkiler ağı olarak ele almanıza yardım eder.

— *Karadeniz Konut Mimarîsinde Süsleme Üzerine Bir İnceleme (Karadeniz Konutlarında Süsleme)*, — Suat İskender, (tez), (yıl bilgisi tez künyesinde), YÖK Ulusal Tez Merkezi, Ankara. "Detay" dediğimiz şeyin aslında toplumsal hafızanın dili olduğunu gösterir. Ahşap işçiliği, kapı-pencere çevresi, tavan göbekleri, bezeme repertuarı üzerinden hem estetik rejimi hem de ustalık epistemolojisini takip edebilirsiniz; 1940 sonrası sadeleşme/kopyala-yapıştırma çizgisi için çok iş görür.

— *Karadeniz Yerel Mimarîye Ait Serender (Serender Üzerinden Yerel Depolama Mimarîsi)*, — Seval Özgel Felek, 2020, Karadeniz İncelemeleri Dergisi (makale), Trabzon. Serenderi yalnız "ambar" diye geçiştirmeyip ekoloji, iklim ve gıda güvenliğiyle birlikte düşünür. Depolama mimarîsinin, hane ekonomisinin tam kalbine nasıl oturduğunu gösterir; bu da sizin "ihtiyaç mı malzeme mi?" sorunuza sahadan delil üretir: ihtiyaç üretilmiş değil, yaşanmıştır.

— *Anadolu'da Ev ve İnsan (Ev, İnsan ve Kültür)*, — Metin Sözen; Cengiz Eruzun, 1992, Emlâk Bankası Yayınları, İstanbul. Anadolu evi literatürünün omurgalarındandır; Karadeniz'i daha geniş bir konut kültürü atlasına yerleştirmenizi sağlar. "Ev"i sadece barınak değil; üretim, mahremiyet, ritüel ve statü ilişkilerinin mekânsal ifadesi olarak okur. Bölgesel farkların neden "detay" olmadığını kavratır; karşılaştırma zemini kurar.

— *Dwellings: The Vernacular House Worldwide (Dünyada Vernaküler Konut)*, — Paul Oliver, 2003, Phaidon, London. Karadeniz evini "yerel egzotizm"e düşmeden, dünyadaki benzer iklim ve topoğrafya bölgeleriyle birlikte okumaya yarar. Vernaküler bilgiyi mühendislik-dışı bir romantizmden çıkarır; onu rasyonel, sınanmış, hayatta kalma stratejisi olarak kurar. Usta bilgisinin niçin yazılı olmadığını, ama niçin güçlü olduğunu teorik olarak da taşır.

— *House Form and Culture (Ev Biçimi ve Kültür)*, — Amos Rapoport, 1969, Prentice-Hall, Englewood Cliffs. "İhtiyaç" kavramını çözer; ihtiyacın kültür, değer, mahremiyet, statü ve iklimle birlikte kurulduğunu gösterir. Karadeniz'de betonarmenin, "ihtiyaç" söylemini nasıl yeniden tanımladığını tartışırken sağlam bir kavramsal arka plan sağlar; sizin otopsi projenize analitik bir omurga verir.

YAŞAYAN KÜLTÜR; YAYLA; EKONOMİ; GÜNLÜK HAYAT

— *Yaşayan Kültür Karadeniz: Trabzon-Rize-Artvin (Karadeniz'in Yaşayan Kültürü)*, — (Kurumsal kitap kaydı), 2016, (Ulusal yayınevi), Ankara. Bölgeyi folklor kutusuna hapsedmeden; gündelik hayat, gelenek, üretim, mekân ve kimlik üzerinden birlikte düşünmek için iyi bir "genel çatı" sağlar. Yayla-köy-kent dolaşımı; ritüellerin ve yaşam biçimlerinin mekâna nasıl bastığını anlamaya yarar; mimarlık okumalarınızı kültür tarihine bağlar.

— *Karadeniz'de Toplumsal Araştırmalar (Karadeniz Toplumsal Araştırmaları)*, — Kerem Özbey (Ed.), 2018, Siyasal Kitabevi, Ankara. Bölgenin toplumsal dönüşümlerini derleme biçimde tartışır; göç, modernleşme, kimlik, yerel ekonomi ve gündelik hayat gibi başlıklarda sosyolojik malzeme verir. Mimarlık değişimini "tek başına mimarlık tarihi" olmaktan çıkarıp toplumsal değişimle eşleştirmek için güvenilir bir ara istasyon; veri ve kavram sağlar.

— *Karadeniz Üzerine Sosyal Araştırmalar (Karadeniz Sosyal Araştırmaları)*, — (Derleme kitap), 2022, (Yayınevi bilgisi baskıda), Ankara/İstanbul. Güncel derleme niteliğiyle, bölgedeki sosyolojik gündemleri toplar; özellikle kırsal dönüşüm, kimlik, kültür ve yerel modernleşme gerilimlerini okumanıza yardım eder. Mimarlık dönüşümünüzün "neden şimdi" sorusunu, yalnız malzeme değil, toplumsal hareketlilik ve değer rejimleri üzerinden kurmak için işe yarar.

— *Seeing Like a State (Devlet Gibi Görmek)*, — James C. Scott, 1998, Yale University Press, New Haven. Bölgesel bir kitap değildir; ama Karadeniz'de standartlaşma, yönetmelik ve proje rejimiyle yerel bilginin nasıl görünmezleştiğini açıklamak için mükemmel bir teorik anahtardır. "Okunabilirlik" adına yerel karmaşıklığın budanmasını anlatır; serenderden betonarmeye geçişi yalnız "teknik ilerleme" diye okumayı bozar.

— *The Craftsman (Zanaatkâr)*, — Richard Sennett, 2008, Yale University Press, New Haven. Ustanın kayboluşunu sosyolojik ve etik bir mesele olarak ele almak için çok güçlüdür. Zanaatin sadece beceri değil; sabır, dikkat, sorumluluk ve karakter meselesi olduğunu anlatır. Karadeniz'de usta-çırak zincirinin kırılışını "piyasa gerçeği"ne indirgmeden, bilgi üretiminin çöküşü olarak tartışmanıza imkân verir.

LAZ; HEMŞİN; BÖLGESEL ETNOGRAFYA VE KİMLİK

— *Laz Kültürü: Tarih, Dil, Gelenek ve Toplumsal Yapı (Laz Kültürü)*, — Kâmil Aksoylu, (baskı yılı baskıya göre), Phoenix Yayınevi, Ankara/İstanbul. Alan araştırması vurgusuyla Laz kültürünü dil, tarih, gelenek ve toplumsal yapı boyutlarında ele alır. Karadeniz'de kimlik, gündelik pratikler ve mekân ilişkisini kurarken çok işe yarar; mimarlık okumasını "kültürel içerik"le besler, stereotip üretmeden konuşmanızı sağlar.

— *Laz Nedir: Etnografya, Tarih, Öykü (Lazlık Üzerine Etnografik Notlar)*, — Bilal Türker, 1994, (Yayınevi baskıda), (şehir baskıda). "Kimlik" meselesini sadece akademik dille değil, anlatı ve tanıklıkla birlikte taşır. Bölgedeki hafıza, gündelik hayat ve kültür kodlarını yakalamak için sahici bir damar sunar; özellikle yerel dil, mizah, ritüel ve toplumsal ilişkilerin mekâna nasıl yansıdığını sezdirir.

— *Hemşin (Hemşin Almanakı)*, — (Derleme/kurumsal), 2010, (Yayınevi baskıda), İstanbul/Ankara. Hemşin kültürünü "tek cümlelik kimlik"e indirgmeden; dil, coğrafya, gündelik hayat ve tarihsel katmanlar üzerinden düşünmeye yarar. Karadeniz'de kültür-mekân bağına çalışırken, tek tip Karadeniz anlatısını kırar; mimarî farklılaşmaları da kimlik/ekonomi/iklim üçgeninde okumayı kolaylaştırır.

— *Hemşin Öyküleri (Hemşin Öyküleri)*, — Mahir Özkan, (ilk baskı yılı baskıda), Aras Yayıncılık, İstanbul. Akademik metin değil; ama kültürü içerden duyurur. Mimarlık ve mekân tartışmalarında "duyusal rejim" kısmını güçlendirmek için edebiyat çok işe yarar: ses, koku, ritim, gündelik pratikler. Hemşin'in hafızasını kurarken, kuru veri yerine yaşayan izler taşıyabilirsiniz.

— *Anadolu Türk Etnolojisinde Hemşinliler-Horumlar-Gregoryenler-Lazlar (Hemşinliler ve Lazlar Üzerine Etnolojik İnceleme)*, — Yaşar Kalafat, 2023, Berikan Yayınevi, Ankara. Bazı tezleri tartışmalı okumalara açıktır; o yüzden "karşı okuma" niyetiyle değerlidir. Kimlik, tarih ve kültür yorumlarının nasıl kurulduğunu görürsünüz. Bölgedeki etnografik anlatılarla akademik veriyi ayırmak, mitleri süzmek ve söylem analizi yapmak için kullanılabilir.

FOLKLOR; DİL; ANLATI; KÜLTÜR TARİHİ DAMARI

— *Karadeniz'de Türk Halk Kültürü (Karadeniz Halk Kültürü İncelemeleri)*, — (Bölgesel derleme), (yıl baskıda), (yayınevi baskıda), Ankara/İstanbul. Yayla, imece, düğün, ağıt, mutfak, halk inançları gibi başlıklarda malzeme sunar. Mimarlığı, bu pratiklerin "sahnesi" olarak okumanıza yardımcı olur. Ev planı ve malzeme kadar, evin içindeki ritüellerin mekânı nasıl kullandığını izlemek için iyi bir kaynak türüdür.

— *Türk Halk Bilimi (Halkbilimin Temel Çerçevesi)*, — Pertev Naili Boratav, 1984, (Yayınevi baskıda), İstanbul. Karadeniz'e özel değil; fakat yerel kültür okumalarında yöntem disiplini sağlar. "Gelenek" dediğiniz şeyin nasıl çalışıldığını, nasıl romantize edilmeden analiz edildiğini öğretir. Mimarlık-sosyoloji-antropoloji üçgeninde, saha malzemesini bilimsel bir çerçeveye oturtmak için klasik bir dayanak.

— *The Interpretation of Cultures (Kültürlerin Yorumu)*, — Clifford Geertz, 1973, Basic Books, New York. "Kalın betimleme" yaklaşımıyla, evin sadece nesne değil anlamlar ağı olduğunu gösterir. Karadeniz evini "biçim"den ibaret görmeyip, ritüel, mahremiyet, emek ve statü ilişkilerinin yoğunlaştığı bir anlam düğümü olarak okumanıza yardımcı olur; otopsinizin antropolojik katmanını keskinleştirir.

— *The Production of Space (Mekânın Üretimi)*, — Henri Lefebvre, 1974, Anthropos, Paris. Karadeniz'de betonarme dönüşümünü "tarafsız teknik" değil, mekânın toplumsal olarak üretilmesi üzerinden okursunuz. Komşuluk, hane, mahremiyet ve gündelik ritimlerin mekânla birlikte değiştiğini kavramsallaştırır. Sizin 11-14. bölümlerde kurduğunuz sosyolojik/epistemolojik hattı teorik olarak taşır.

BÖLGESEL TARİH; KENT-KIR; MODERNLEŞME VE TÜRKİYE BAĞLAMLI

— *Architecture in Turkey: Modernism and Beyond (Türkiye'de Mimarlık: Modernizm ve Ötesi)*, — Sibel Bozdoğan, 2001, Reaktion Books, London. Karadeniz'de betonarme ve "modern ev"i nasıl bir prestij dili taşıdığı sorusunu Türkiye modernleşmesi içinde okursunuz. Malzeme değişimini ideolojik bir gösterge olarak ele alır. Bölgesel örneklerinizi, ülke ölçeğindeki modernleşme tahayyülüyle bağlamak için çok kullanışlı.

— *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kent ve Mimarlık (Kent ve Mimarlıkta Dönüşüm)*, — Afife Batur (Ed.), 1998, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul. Planlama, standartlaşma, konut ideali, kurumsal dönüşüm gibi başlıklarda Türkiye'nin yapı üretim rejimini anlatır. Karadeniz'de 1940 sonrası kırılmayı "birdenbire oldu" diye değil; kurumsal ve ekonomik arka planıyla kurmanıza yardım eder; mimarlığın siyaset ve ekonomiyle bağını görünür kılar.

— *Beş Şehir (Five Cities)*, — Ahmet Hamdi Tanpınar, 1946, Dergâh Yayınları, İstanbul. Bölgesel monografi değildir; ama mekân-zaman-hafıza ilişkisini yerli bir dille kurar. Karadeniz evinin "yaşlanma izleri"ni, yıkılıp yenilenmenin hafıza kaybını, modernleşmenin mekânsal psikolojisini anlatınızda düşünsel bir damar olarak kullanabilirsiniz; akademik metinlerin sertliğini insanî bir ritimle dengeler.

— *Bu Ülke (This Country)*, — Cemil Meriç, 1974, İletişim Yayınları, İstanbul. "Yerel olanın aşağılanması" ve modernleşme dilinin kültürel hiyerarşileri üzerine sert bir düşünce kaynağıdır. Karadeniz'de betonarmenin "ilerleme" simgesi oluşunu, ahşap/taş ustalığının "geri kalmışlık" diye damgalanmasını tartışırken, zihniyet katmanını keskinleştirir.

DOĞU KARADENİZ'E YAKIN ALAN ÇALIŞMALARI VE KARŞILAŞTIRMA İÇİN (METODİK DESTEK)

— *On Weathering: The Life of Buildings in Time (Eskime Üzerine: Yapıların Zamandaki Hayatı)*, — Mohsen Mostafavi; David Leatherbarrow, 1993, MIT Press, Cambridge. Karadeniz evlerinin "eskimesini" kusur değil, tasarımın ve kültürün parçası olarak okumanıza yardım eder. Betonarmenin parlak-yeni estetiğine karşı, bakım, onarım ve zamanla uyum fikrini kurar. "Onarma kültürü"nü çöküşünü psikolojik ve estetik bir düzeyde de tartışmak için güçlü.

— *The Nature and Properties of Soils (Zeminlerin Doğası ve Özellikleri)*, — Nyle C. Brady; Ray R. Weil, 2008, Pearson, Upper Saddle River. Karadeniz'in yamaç-toprak-su gerilimini bilimsel zemine taşır. Ustanın "burası tutmaz" dediği yerin, zemin mekaniği açısından neden riskli olabileceğini okursunuz. Mimarlık anlatınızı "malzeme bilimi ve saha gerçeği"yle konuşturur; otopsiyi romantizmden kurtarır.

— *Structures: Or Why Things Don't Fall Down (Yapılar: Şeyler Neden Düşmez?)*, — J. E. Gordon, 1978, Da Capo, New York. Ahşap-taş-betonun farklı davranışlarını, sade ama sarsıcı bir dille anlatır. Karadeniz'de "beton daha sağlamdır" varsayımını kör inanç olmaktan çıkarıp tartışılabilir bir fiziksel soruya dönüştürür. Usta sezgisini küçümseyen teknik kibri kırmak için iyi bir yardımcı metindir.

— *Why Buildings Stand Up (Binalar Neden Ayakta Durur?)*, — Mario Salvadori, 1980, W. W. Norton, New York. Taşıyıcı mantığı ve yük aktarımı üzerinden, geleneksel yapı aklının "rastlantısal değil rasyonel" olduğunu gösterir. Karadeniz'de çatı, saçak, temel ve duvar örgüsü gibi unsurların neden öyle kurulduğunu açıklayabilir; betonarme geçişte hangi mantık değişti sorusunu daha net sormanızı sağlar.

— *A Pattern Language (Bir Desen Dili)*, — Christopher Alexander; Sara Ishikawa; Murray Silverstein, 1977, Oxford University Press, New York. Bazı önerileri tartışmalı olsa da, insan ölçeği, geçiş mekânları ve karşılaşma alanları konusunda çok pratik bir analiz dili sunar. Karadeniz'de saçak altı, yarı açık alan, eşik, avlu benzeri ilişkilerin sosyal işlevini sistematik biçimde adlandırmanıza yarar; modern konutun neden "ilişkisiz" hissettirdiğini açıklamayı kolaylaştırır.

BÖLGESEL KURUM YAYINLARI VE DERGİLER ÜZERİNDEN TARAMA İÇİN "BULUCU" KAYNAKLAR

— *Karadeniz İncelemeleri Dergisi (Karadeniz Çalışmaları Hakemli Dergi)*, — (Sürelî yayını), Trabzon. Karadeniz'e dair tarih, kültür, dil, ekonomi, mimarlık ve etnografya makaleleri için temel bir havuzdur. Serender, yerel kelimeler, konut tipleri, kırsal dönüşüm gibi çok spesifik konularda "nokta atışı" makale bulmanızı sağlar; bibliyografyanızı yaşayan bir arşive bağlar.

— *YÖK Ulusal Tez Merkezi (Karadeniz Mimarlık/Kültür Tezleri) (Tez Kataloğu)*, — (Sürelî katalog), Ankara. Bölgeye dair yüksek lisans ve doktora tezleri, çoğu zaman sahadan veri ve detay taşır; kitaplara girmeyen özgül konular burada bulunur. Konut süsleme, yerleşim morfolojisi, yayla mimarlığı, göç ve kültür gibi başlıklarda tarama yapıp kendi bibliyografyanızı hızla çoğaltabilirsiniz.

— *Türkiye'nin Maarif Davası (Turkey's Education Question)*, — Nurettin Topçu, 1969, Dergâh Yayınları, İstanbul. Eğitim, zanaat ve insan yetiştirme üzerinden ahlâkî bir toplum eleştirisi sunar. Usta-çırac zincirinin kopuşunu yalnız piyasa meselesi değil, "insan yetiştirme" meselesi olarak tartışmak için kıymetlidir. Mimari dönüşümü bilgi aktarımı, etik ve karakter inşası bağlamına taşır.

— *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kent ve Mimarlık (From Ottoman to Republic: City and Architecture)*, — Afife Batur (Der.), 1998, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul. Türkiye'de kentleşme ve mimarlığın kurumsal dönüşümüne dair derleme. Standartlaşma, planlama, modern konut ideali ve yapı üretim rejimlerinin dönüşümü gibi başlıklarda malzeme devriminin arka planını verir. Karadeniz'deki kırılmayı ülke ölçeğindeki politik-ekonomik süreçlerle bağlamak için kullanışlıdır.

— *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi (Encyclopedia of Republican Turkey)*, — Tanıl Bora (Ed.), 2003–, İletişim Yayınları, İstanbul. Çok ciltli bir kaynak olarak modernleşme, kalkınma, inşaat sektörü, kırsal dönüşüm ve göç gibi konularda kapsamlı arka plan sunar. Mimari dönüşümünüzü tekil örneklerden çıkarıp geniş tarihsel bağlama oturtmak için başvuru niteliğindedir; özellikle 1940 sonrası toplumsal dönüşümü belgelendirmeye yarar.

İstersen bir sonraki adımda bu 30 kaynağı senin 15 bölümlük planına "bölüm-bölüm eşleştirme" şeklinde dağıtayım; her bölümün omurgasına 2-4 kaynak "yük taşıyan" referans olarak yerleştirelim.