

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

HİKÂYE ANLATIMI OLARAK MEKÂN YAPIMI

DOKTORA TEZİ

Samet MOR

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

MART 2024

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

HİKÂYE ANLATIMI OLARAK MEKÂN YAPIMI

DOKTORA TEZİ

**Samet MOR
(502152019)**

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nurbîn PAKER KAHVECİOĞLU

MART 2024

ISTANBUL TECHNICAL UNIVERSITY ★ GRADUATE SCHOOL

(HI)STORYTELLING THROUGH SPACE-MAKING



Ph.D. THESIS

**Samet MOR
(502152019)**

Department of Architecture

Architectural Design Programme

Thesis Advisor: Prof. Dr. Nurbin PAKER KAHVECİOĞLU

MARCH 2024

İTÜ, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nün 502152019 numaralı Doktora Öğrencisi Samet MOR, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “HİKÂYE ANLATIMI OLARAK MEKÂN YAPIMI” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Nurbin PAKER KAHVECİOĞLU**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Mehmet Kerem ÖZEL**
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Doç. Dr. Sıdıka Aslıhan ŞENEL
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Funda UZ
İstanbul Teknik Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Erdem CEYLAN
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Teslim Tarihi : 05 Ocak 2024
Savunma Tarihi : 25 Mart 2024





Canım Annem, Babam

Ve

Sevgili Partnerim Ece'ye



ÖNSÖZ

Aslında tez yazım kılavuzunda beklenene uygun, teze katkısı ve yardımları olan özel ve tüzel kişilere matbu ve yavan bir teşekkürle geçiştirebileceğim bu alanı; insani, ahlaki ve vicdani konuların insanı çepeçevre sardığı bir coğrafyada bu kadar niş bir araştırma yapmanın imkan(sız)lığını anlatmak ve bu sürecin en az benim kadar ‘aktörü’ olan diğer insanları size tanıtmak için kullanacağım. 2016’nın Şubat ayında başlayıp nihayet sona erecek bu yol, biraz sonra adlarını teker teker anacak olsam da hayatımda bu kadar renkli ve farklı ‘figürler’ biraraya gelmese asla kat edilemezdi. Bunların başında attığım her adımda arkamda olduklarını hissettiren ebeveynlerim, her anımı paylaştığım sevgili partnerim, düştüğüm anda beni kaldıran dostlarım, daima kılavuzluğuna ihtiyaç duyduğum büyüklerim, bütün bu süreçte sadece metni değil beni de yoğuran danışmanım ve tez komitemde yer alan, haklarını asla ödeyemeyeceğim iki kıymetli hocam gelir. Bu araştırmanın onların destekleri olmasa tamamlanamaz diye düşünürüm. Bu fikriyattan ötesine bile geçemeyeceğini peşinen beyan etmek isterim.

‘Fikriyattan ötesine bile geçemezdi’ çünkü bu coğrafyada öğrenci olmak demek bir öğrenim sürecinin getirdiği sayısız fikri, maddi ve manevi gelgitlerinin yanı sıra başka birçok yükü de cebelleşmek ve onların seni yıldırmasına izin vermemek demektir. Kısaca yüksek öğrenim hayatımın üçüncü perdesinin başladığı günden bugüne gelen süreçte sadece yakın çevremiz içinde meydana gelen sırasıyla İkinci Libya İç Savaşı, Suriye İç Savaşı, Karabağ Savaşı, Ukrayna-Rusya Savaşı ve son olarak da Filistin-İsrail Savaşı gibi hafızalardan silinmeyecek acıların yaşandığı 5 büyük savaşa ve sayısız askeri gerginliğe tanıklık etmiş, siyasi ve askeri tansiyonun zaten her daim yüksek olduğu bu topraklarda bir de darbe teşebbüsü yaşamış, bütün bunlara ek olarak 2 genel, 2 cumhurbaşkanlığı, 1 yerel seçim ve 1 referandumun yarattığı gergin atmosferi teneffüs etmiş, sismograflar tarafından kaydedilmiş en şiddetli kara depremleri olan Hatay ve Maraş depremlerinin yanı sıra büyük yıkımlara yol açmış 2020 Elazığ ve İzmir depremlerinin acılarını yaşamış, tarihin deneyimlediği en büyük pandemilerden birinin mağduru olmuş, onun akabinde meydana gelen ekonomik buhrana tümüyle tanıklık etmiş, tüm bunlar yaşanırken bir de çok sevdiği aile fertleri, büyüklerini ve dostlarını kaybetmiş, dolayısıyla değişmiş, büyümüş, olgunlaşmış hatta yaşlanmış bir fert olarak okuyacağınız satırları kaleme aldığımı söylemek isterim.

Bazı zamanlar insanı çabuk olgunlaştırmış ama onun ilgilerini değil. Bu araştırmanın da yukarıda çerçevesini kısaca çizmeye çalıştığım böyle zor bir zamanda yapıldığını okurken lütfen aklınızdan çıkarmayınız. Şimdilerde nihayete ermekte olan ve yaşamımın önemli bir kısmına tanıklık etmiş bu süreç, evlatları olmaktan gurur duyduğum Sacide ve Ahmet MOR’un destekleri olmasaydı kesinlikle tamamlanamazdı. Bir anne ve babadan fazlası olmak kavramı size garip gelebilir–hatta bu durum nasıl tariflenir onu da bilmem–ama hayatımın her döneminde olduğu gibi bu dönemde de onlar benim için bir anne ve babadan fazlasıydılar. Bu iki insanın sonsuz ve eşsiz desteğinin yanında Belfast’ın puslu havası ve yağmurlu sokaklarında yer alan bir konutta yaşamı paylaştığım Ece Sıla BORA’nın kıymetli

yoldaşlığını da anmadan geçmek olmaz. En sıkıştığım anlarda verdiği yaşam ışığı olmasa bu satırlar yazılamazdı. Tabiki teyzem Filiz SÜTÇÜ'yü anmadan geçmeyeceğim. Onun destekleri olmaksızın bu süreç nihayete eremezdi. Ailemin yanı sıra Gümüşsuyu'nda kaderdaşlık yaptığımız Efe İLTERAY, kendisine danıştığım da uslûbuyla kafamı daha da karıştıran Erenus ATİLLA, her düştüğümde beni kaldıran haklarını hiçbir zaman ödeyemeyeceğim Gülberk KARAAĞAÇ ve Özge KARAKAŞ, nefes almam gereken zamanlarda arkadaşlıklarıyla beni hiç yalnız bırakmamış, her ne kadar ayrı ülkelerde yaşasak da telefonlarımı cevapsız bırakmayan, yanımda olduklarını her daim hissettiğim Doç.Dr. Erdal AYDIN, Selim SAKAL, İlay İLTERMAN, Dirim DİNÇER ve Burcu ÇİMENÖĞLU ile benzer süreçleri birbirimize destek olarak atlattığımız Nil AYNALI ve Muhammed Fatih ÇETİNTAŞ bu sürecin gizli kahramanlarıdır.

Beni Ankara'nın bozkırı, ayazı ve soğundan İstanbul'un müphemliği, karmaşası ve tekinsizliğine atan; mesleki ve fikri gelişimin baş mimarları olmanın yanı sıra, öğrencisi, meslektaş ve arkadaşı olmaktan kıvanç duyduğum Prof. Dr. Tansel KORKMAZ'a ne kadar teşekkür etsem az kalır. Ne kadar teşekkür etsem az kalacak isimlerin bir diğeri de çok yakınlarda kaybettiğimiz ve edebi dilimin gelişmesinde emeği betimlenemeyecek kadar fazla olan Prof.Dr. İhsan BİLGİN'dir. Onunla sohbet ederken, aynı masada otururken, derslerini dinlerken, yazılarını okurken elde edindiklerim tüm yaşamım boyunca kılavuzum olacaklar. Sona geldiğimizde ise minnettarlığımın büyüklüğünü ifade edemeyeceğim, İstanbul Teknik Üniversitesi'ndeki öğrenciliğim boyunca desteğini biran bile esirgememiş, bu araştırmanın gerçekleştirilmesinde bir danışmandan fazlası olmuş, bugün geldiğim noktada kıymetini daha da iyi anladığım Prof. Dr. Nurbin Parker'e ve onun yönetiminde tezin her cümlesine bizzat katkıları bulunan, araştırmanın kendisine bir araştırmacı, metne ise adeta birer yazar gibi emek veren, tüm süreci ve satırları ilmek ilmek işleyen Doç. Dr. Sıdika Aslıhan ŞENEL'e ve Dr.Öğr. Üyesi Erdem CEYLAN'a teşekkürü bir borç bilirim.

Tüm desteklerinize minnettarım...

Aralık 2023

Samet MOR
Mimar

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	ix
İÇİNDEKİLER	xi
ŞEKİL LİSTESİ	xiii
ÖZET	xv
SUMMARY	xvii
1. GİRİŞ	1
1.1 <i>Ceci Teura Cela</i> : Bu, Onu Öldürecek.	1
1.2 Şiirden Şuura: Literatür Eleştirisi	5
1.3 Yönteme Dair	10
2. DİONİSYEN MEKÂNDAN RASYONEL MEKÂNA.....	15
2.1 Dionysos'un Doğumu ve Ölümü.....	15
2.1.1 Aklın duygulanıma zaferi.....	16
2.1.2 Zoe vs. bio.....	20
2.1.3 İki kere doğan tanrı: <i>Dithyrambos</i>	21
2.2 Coğrafya, Kültür, Ritüel, Eylem ve Mekân.....	26
2.2.1 Yunan coğrafyası	26
2.2.2 <i>Im Anfang War Die Tat</i> : 'Başlangıçta Yalnızca Eylem Vardı'	30
3. BEDEN, MEKÂN, TEMSİL VE SANATA DAİR.....	33
3.1 Karşıtlıkların Birliği	33
3.1.1 'Düşman' kardeşler: Apollon ve Dionysos	34
3.1.2 Yunan sanatının iç gerilimi	39
3.1.3 Klasik sanat vs. sembolik sanat.....	43
3.1.4 Mimesis vs. aletheia	54
3.1.4.1 <i>Mimesis</i>	58
3.1.4.2 <i>Aletheia</i>	70
3.2 Modern Poetik: Theodor W. Adorno'nun Yeni <i>Mimesisi</i>	76
4. BÎ-MEKÂNDAN SEYR-İ MEKÂNA: GÖZÜN BEDENE ZAFERİ.....	81
4.1 Bî-mekândan Seyr-i Mekâna.....	81
4.1.1 Bedenin yok oluşundan tragedya ve tiyatronun doğuşu	83
4.1.2 Mimarlığın düzeni	88
4.1.3 Mimetik mekânın yitirilişi	98
4.1.4 <i>Theatrum Theoreticum</i>	104
4.1.5 <i>Architecturae Theoriae</i>	110
4.1.6 <i>Skene</i>	114
4.1.7 <i>Scena Urbana</i> : Kent sahnesi	125
4.2 Gözün Zaferi	131
4.2.1 Gözün bedene hâkimiyeti.....	132
4.2.2 Perspektif: Tasvirin yeni paradigması.....	133
4.2.3 Olmayan mekân: <i>Perspettivadan Prospettivaya</i>	136
4.2.4 <i>Urbana Scaena</i> veya ideal kent	140

4.2.5 Yeni anlatılara doğru.....	146
5. TARİHİN BİREYİ, BİREYİN TARİHİ	149
5.1 Tarihin Bireyi	149
5.1.1 Tanrının iradesini tarihte aramak	150
5.1.2 Yeni tarih yazımı: Annales Ekolü ve bireye yöneliş.....	159
5.2 Bireyin Tarihi	162
5.2.1 Tarih vs. hafıza.....	163
5.2.2 Hafıza mekânları	165
6. AKIL VE BEDENİN MEKÂNDAN UZLAŞISI	167
6.1 Anıt.....	167
6.1.1 (Karşı)- Anıt	168
6.1.2 Zamandaş-olmayanların zamandaşlığı:Dionisyen ritüel ve (karşı)anma	176
6.2 Boşluk.....	179
6.2.1 İçerilemez olanı içeren: <i>Chōra/e</i> vs. <i>choros</i>	180
6.2.2 Boşluğa övgü.....	195
7. SONUÇ	205
KAYNAKLAR.....	211
EKLER	223
ÖZGEÇMİŞ.....	233

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Üzerine Girit Labirenti işlenmiş paralar.....	17
Şekil 2.2 : Dionysos ve Ariadne - Tiziano Vecellio.....	19
Şekil 2.3 : M.Ö. 460 yıllarına tarihlenen vazo.....	23
Şekil 2.4 : Dionysos Kylix (M.Ö 530) – Exekias.....	25
Şekil 2.5 : Panathenaik oyunlarından bir kesit (M.Ö 530).	30
Şekil 2.6 : (a)Cennet Kuşunun Çiftleşme Dansı (b) Kızılderili Ritüeli.....	32
Şekil 3.1 : Tanrıların Ziyafeti – Apollon, Dionysos ve Hermes.....	35
Şekil 3.2 : Dorik Düzen.	37
Şekil 3.3 : Çığlık – Edward Munch.	41
Şekil 3.4 : 11. yy.'a ait paralar üzerindeki <i>triquetra</i> figürü.	45
Şekil 3.5 : Keçi, üzüm, asma ve satır.....	47
Şekil 3.6 : Bronz Zeus(?) Heykeli (MÖ 470-440).....	49
Şekil 3.7 : Transfiguration – Raphael.	50
Şekil 3.8 : Boğa-Böğürtenin Kullanımı.	60
Şekil 3.9 : Valladoid Duero Nehrinde bulunan <i>Oldawan</i>	64
Şekil 3.10 : Platon'da <i>mimesis</i> in soykütüğü.....	67
Şekil 3.11 : Bu Bir Pipo Değildir – Rene Magritte.....	70
Şekil 4.1 : Boa Dansı – Mandan O-kee-pa Seremonisi – George Catlin.....	87
Şekil 4.2 : Mimarlığın 5 Düzeni – Vincenzo Scamozzi 91	91
Şekil 4.3 : Erechtheion'un Karyatid Portiği – Karl Friedrich Schinkel.....	94
Şekil 4.4 : İnsan Bedeni / Sütun Tipleri – John Shute.	97
Şekil 4.5 : Triglyph Entablature – Spring Hurlbut.	98
Şekil 4.6 : Dionysus Eleuthereus Tiyatrosu – Ernst Robert Fiechter.	102
Şekil 4.7 : M.Ö 5. yy. Agora Planı.	104
Şekil 4.8 : Sophilos'un çömleğinden ikriaları betimleyen bir detay.	106
Şekil 4.9 : <i>Skenenin</i> ilk konumu üzerine alternatifler.....	115
Şekil 4.10 : Apulian Krater'inin üzerinde bulunan <i>paraskenion</i>	116
Şekil 4.11 : Iphegenia ve Orestes.	117
Şekil 4.12 : <i>Periaktoi</i> 118	118
Şekil 4.13 : Tiyatronun Evrimi.	119
Şekil 4.14 : Ahşap Sahnenin Evrimi.....	121
Şekil 4.15 : Pompeius Tiyatrosu.	122
Şekil 4.16 : Lykurgos'un yaptırdığı revağı (<i>galerij</i>) gösteren plan.	124
Şekil 4.17 : <i>Pageant</i> Sahne – Isabella'nın Zaferi (1615) – Denis van Alslott.	125
Şekil 4.18 : İç mekânda kullanılan köşkler.....	127
Şekil 4.19 : Dış mekânda kullanılan <i>platea</i> ve köşkler (1547).	127
Şekil 4.20 : Cornwall Tiyatrosu.....	128
Şekil 4.21 : (a)Ortaçağ oyun planı (b)Maket.....	129
Şekil 4.22 : Bir dekor olarak şehir kapısı.	130
Şekil 4.23 : 16.yy. gravüründe Terentius Sahnesi.	133

Şekil 4.24 : Son Akşam Yemeği (1308) – Duccio di Buoninsegna.....	137
Şekil 4.25 : Urbino Paneli – İdeal Kent.	141
Şekil 4.26 : Komik, Trajik ve Satirik dekorlar – Sebastiano Serlio.....	142
Şekil 4.27 : Porto Sarayı’nın avlusu için tasarlanan ahşap tiyatro.....	143
Şekil 4.28 : Teatro Olimpico – <i>Scenefrons</i>	146
Şekil 5.1 : Eller Mağarası (<i>Cueva de las Manos</i>).	150
Şekil 5.2 : Elinde barometre tutan genç Alexander Humboldt ve annesi.	153
Şekil 5.3 : Tarihçi – Eanger Irving Couse.	154
Şekil 5.4 : Thespis’in vagonu - Gustav Klimt.	155
Şekil 5.5 : Meddah Kız Ahmet – Thomas Allom.	156
Şekil 5.6 : Venedik Balyosu’nun kabulü – Jean Baptiste Van Mour.	158
Şekil 6.1 : (a)Thomas Guy anıtı. (b)Muhafazaya alınan anıt.....	173
Şekil 6.2 : Rosa Luxemburg Anıtı – Mies van der Rohe.....	175
Şekil 6.3 : Kâbe – Beytullah.	178
Şekil 6.4 : Musa’nın Hükmü – Mikelanj.	197
Şekil 6.5 : Kayıp Ev – Christian Boltanski.	198
Şekil 6.6 : Aschrott Çeşmesi Anıtı – Horst Hoheisel ve Anderas Knitz.	200
Şekil 6.7 : Anti-Formun Yerleştirilmesi.	201
Şekil 6.8 : Halk Kişisi – Do Ho Suh.	202
Şekil 6.9 : (a)Verrocchio’nun. (b)Donatello’nun Davud’u.....	203
Şekil 6.10 : Davud’un bakışı ve elindeki taş.	204

HİKÂYE ANLATIMI OLARAK MEKÂN YAPIMI

ÖZET

Tarih boyunca birçok düşünür, mimar ve teorisyen tarafından mimarlık disiplinine muhtelif tanımlar getirilmiş, ayrışık 0 (sıfır) noktaları işaret edilmiş ve dolayısıyla çeşitli ‘ilk mimar’ figürleri ortaya çıkmıştır. Farklı toplumların içinde farklı mitlere farklı kültürel ve politik bakış açılarıyla yapılan bu açılımların tümü kendi ölçeğinde oldukça tutarlıdır. Örneğin, kimisinde ilk mimar figürü için Antik Yunan’a işaret edilip tüm referanslar bu kültürden çıkarılırken; kimisi mimar figürünün Rönesans’ta doğduğunu betimlemeye uğraşır. İşin ilginç ise her ikisinin de baktığı nazardan haklı olmasıdır. Ekseriyetle–Loki ve Yapı-ustası, Minatour Efsanesi vb.–gibi anlatılardan yararlanılarak yapılan bu betimlemeler, doğaları gereği bir başkahraman bulmaya ve herşeyi onun etrafında örmeye odaklanırlar. Bütün bu çabalar esnasında mimarlık tarihçileri birbirlerinin hikâyelerini çürütmekle ve kendisinin en doğru 0 (sıfır) noktasını bulduğunu kanıtlamakla o kadar meşguldür ki, aslında tek yaptıklarının (ölü) mimarlar Pantheon’una bir figür daha eklemek olduğunun farkına var(a)maz. Tez her ne kadar bu tavrı eleştirse de içinde Ariadne, Daedalus, Imhotep, Leon Battista Alberti gibi figürlerin yer aldığı bu Pantheon’a yeni ve bir o kadar da tanıdık bir isim daha eklemekten geri durmaz. Ancak asli amacı aslında çok farklıdır.

O, öncüllerinde pek de değinilmeyen bir noktaya eğilerek mimarlık ve mekân-yapma pratiklerini birbirinden ayırmaya ve mimarlığa yeni bir tanım getirmeye odaklanır. Bunun için de mimarlığın öncülü olduğunu iddia ettiği mekân-yapma pratiğini mimarlık ile karşılaştırmaya ve bu iki yapma biçiminin hangi yönlerden birbiri ile ayrıştığını göstermeye uğraşır. Bu noktada tezin sonda söylediğini başta söylemekte bir beis yoktur: *Mimarlık ve mekân-yapma iki ayrı pratiktir*. Hatta mimarlık, mekân-yapmanın basitleştirilmiş halidir. Yapma (poiesis) pratiğinden profesyonel bir uğraşa dönerken mimarlık adını alan bu edim, günden güne ‘güdükleşmiştir’. Aklileşen ve soyutlaşan mekân-yapma bilgisinin neleri kaybettiği bu tezin ana anlatısını oluşturur. Bunların başlıcası hikâye anlatma kapasitesidir. Mimarlık süreç içinde mekânın hikâye anlatma özelliğini törpülemiş ve onu uzamsal bir soyutluk haline getirtmiştir. Bu dönüşümü somut bir mimari tip–tiyatro–üzerinden inceleyen tez, mekân-yapımı ve hikâye-anlatımı arasındaki işteşliği etraflıca inceler. Burada sondaj yaptığı tek konu pek tabii olarak sadece mekân-yapımı değildir. Denklem diğer tarafında duran hikâye anlatımının edebiyata nasıl evrildiğini adım adım ele alır. Avcı-toplayıcı ritüeldi modern tiyatronun atası olan Rönesans sahnesine kadar incelenen bu yolculukta, mimarlık ve edebiyatın birbirini nasıl dönüştürdüğü tezin başlıca konularından biridir. Tez işte bu uzun yolculuğun daha başında yapacağını yapar. Mimarlığın magazinine dalarak öncüllerine nazire yapar. Yapı-ustası (master-builder) ve arkitekt ayrımını tariflediği kısımda bir figüre ve onun yazdığı bir esere hayli fazla yer açar. Hatta bu metnin, Vitruvius’un eserini ıskartaya çıkartacak kadar teknik ifadeler içerdiğini, bu yüzden de mimarlığın ilk kitabı olarak anılabileceğini iddia edecek kadar ileriye gider.

Tezin yaptığı diğ er bir kışkırtıcı hamle de bir hikâye anlatımı olarak mekân-yapımının günümüzde mümkün olup olmadığı araştırmak olur. Ancak bu noktada aşması gereken büyük bir hendek vardır. Antik mitlerin geçerli olmadığı/anlam ifade etmediğı bir dünyada mekân hangi hikâyeleri serimleyebilir? Bunun için modern dünyanın mitleri ne olabilir sorunu ortaya atan tez, çok geçmeden cevabı bulur. İkinci kısmında ‘tarih’ kavramı ve ‘tarih-yazımını’ üzerine yoğunlaşan soruları ile modern dünyanın miti olarak ele aldığı tarih anlatısının mekânda nasıl ifade bulunduğunu araştırır. Bu sorgulamada bir yapı türü diğerlerinden hayli  ne çıkar: Anıt. Bu kavram üzerinden mekân-yapımı ve hikâye-anlatımına dair hayli derin sondajlar yapan tez, mekân-yapımı ile mimarlık, hikâye-anlatımı ile tarih-yazımı pratiklerinin gerilimini incelemeye girişir. Bu yolculukta ‘hafıza’ kavramını da işin içine sokan anlatı, ‘hafıza mekânları’ üzerine uzun tefekk  rlerde bulunur. Çeşitli açılımlarla mimarlık disiplini içinde yanıtlanmamış kimi zamanda yanıtlanmak istenmemiş soruları tekrar gündeme getirerek günümüzde yaşanan mesleki tıkanıklıkları a manın yollarını arar.

Kısacası, tez ‘mimarlık’ kelimesine sözlüklerde yer verilemeyecek kadar uzun, fakat bir o kadar da basit bir tanım getirmeye uğraşır. Bunun için de onun iltisaklı olduğu diğer yapma biçimlerinden çeşitli yardımlar alarak, kapsamını kimi zaman hatrı sayılır bir k  llyatı içine alacak şekilde genişletirken, kimi zaman da bir sözcük üzerine düşünecek kadar daraltır. Bunlar içinde en büyük yardımı aldığı poetik biçim ise mekân-yapımı ile bir zamanlar tek ve bir olduğunu iddia ettiğı ‘hikâye-anlatımı’dır. İki yapma biçiminin bugün evrildi ı disiplinler–mimarlık ve edebiyat–içinde dahi kullanılan ortak kelimeler–*mimesis-aletheia*, faaliyet-oyun, izleyici-seyirci, mimetik-diegetik, mek  n-yer, mimar-usta vb.–yardımıyla bu birlikteli in zeminini  ren tez, araştırmacıları farklı katmanlarda katkı yapmaya ve anlatıyı pekiştirmeye  a ırır.

(HI)STORYTELLING THROUGH SPACE-MAKING

SUMMARY

Throughout the annals of history, a spectrum of definitions for architecture has been proffered by myriad intellectuals, architects, and theorists. Distinct "zero" points have been identified, giving rise to various figures being designated as the "first architect." These interpretations, molded by divergent cultural and political perspectives, as well as myths within disparate societies, exhibit internal coherence within their respective frameworks. For instance, attributions of the inaugural architect figure to Ancient Greece, with all attendant references extracted from that cultural milieu, coexist with assertions placing the genesis of the architect figure in the Renaissance. Intriguingly, both perspectives find justification within their contextual frameworks. Narratives, drawing inspiration from tales such as Loki and the Master Builder, the Minotaur Legend, among others, aspire to identify a central protagonist and orbit all elements around this focal point. Amidst these endeavours, architectural historians, engrossed in refuting each other's narratives and establishing the correct "zero" point, often overlook the realization that they are effectively appending another figure to the Pantheon of (deceased) architects.

While the thesis critiques this disposition, it does not demur from incorporating a familiar name into this Pantheon, encompassing figures like Ariadne, Daedalus, Imhotep, and Leon Battista Alberti. Nonetheless, its primary objective deviates from this course. It aims to differentiate between architectural and space-making practices, emphasizing a point frequently neglected by precursors, with a goal to proffer a novel definition for architecture. To this end, it juxtaposes the space-making practice, posited as the antecedent to architecture, against architecture itself, endeavoring to delineate the facets in which these two creative forms diverge. Reiterating the thesis's conclusion is not superfluous: architecture and space-making constitute distinct practices. Indeed, architecture embodies a simplified manifestation of space-making. This metamorphosis from the act of creation (*poiesis*) into a vocation denominated as architecture has progressively undergone a process of "taming." The thesis revolves around the lacunae incurred by the intellectualized and abstracted knowledge of space-making. A paramount deficiency pertains to the capacity for storytelling. Over time, architecture has tempered the narrative essence of space, transmuting it into spatial abstraction. The thesis, scrutinizing this transformation through the prism of a specific architectural type, namely theater, delves into the intricate interplay between space-making and storytelling.

Here, the thesis extends its inquiry beyond space-making to explore the evolution of storytelling in literature, ranging from the rituals of hunter-gatherers to the Renaissance stage, acknowledged as the precursor to modern theater. The focal theme is the reciprocal transformation between architecture and literature. The thesis embarks on an extensive journey, immersing itself in the architectural realm and invoking antecedents. In delineating the dichotomy between the master-builder and

the architect, the thesis dedicates substantial discourse to a specific figure and a corresponding work. It ventures to assert that the text in question contains technical terminology of such sophistication that it could render Vitruvius' work obsolete, thereby warranting recognition as the inaugural treatise on architecture.

An additional provocative facet of the thesis is its inquiry into whether space-making can function as storytelling in contemporary times. However, a substantial impediment surfaces in a world where ancient myths have lost their validity or significance—what narratives can space unfold? The thesis poses the query of what constitutes the myths of the modern world and, shortly thereafter, proffers a response. In its subsequent section, the thesis explores the narrative of "history" and "historiography," investigating how the narrative of history, construed as the modern world's myth, manifests within space. Within this exploration, the monument emerges as a distinctive structural typology. Therefore, the thesis conducts profound examinations into space-making and storytelling, scrutinizing the tension between space-making and architecture, as well as between storytelling and historiography practices. Introducing the concept of "memory" into this interrogation, the narrative engages in profound contemplation on "spaces of memory." By revisiting unaddressed or intentionally neglected queries within the architectural discipline, the thesis endeavours to illuminate pathways for resolving contemporary professional impasses.

The chapter titled *From Dionysian Space to Rational Space* directs the focus of the thesis towards Ancient Greek geography. This period, where fundamental concepts of thought, craftsmanship, art, and ultimately architecture were shaped in various different eras such as Rome, the Renaissance, and the modern period, plays a guiding role in observing the evolution, transformation, and differentiation of various approaches. For this very reason, the section you are currently reading aims to analyze, with the accompaniment of the rich narratives of Greek civilization, the internal cognitive transformation of Ancient Greek civilization and the aspects of this process that are antiquated, no longer in use, and give rise to new concepts. It shows a particular interest in the practice of storytelling, which is the purest and most complex form of spatial formation in Ancient Greek culture. This section, divided into two main headings, describes the conflict between the rural period worshipping the transcendent natural forces embodied by the Titans and the newly established Pantheon in the city of Olmpos under the headings of *The Birth and Death of Dionysus*, while aiming to provide the reader with a rich intellectual experience by offering alternative interpretations of Greek myths under the headings of *Geography, Culture, Ritual, Action, and Space*.

The third chapter of the thesis, titled *Body, Space, Representation and Art* aims to examine in detail how literary and architectural developments occurred with the transfer of the ritual to the city in the new situation. By bringing together a series of different art theories ranging from Georg Wilhelm Friedrich Hegel's forms of art to Friedrich Nietzsche's nihilist theses, this section makes various interpretations regarding the body, space, representation, and art. In other words, it attempts to uncover Dionysian themes that are sometimes explicitly stated and sometimes implicitly present in the existing literature. Shedding light on the dark aspect behind bodily, spatial, artistic, and representational interpretations, this section also involves other figures in the Greek Pantheon, with Dionysus's stepbrother Apollo being one of the most significant. The thesis aims to outline and highlight the different modes of creation embodied in them. The first section, titled *Unity of Contraries*, extensively

discusses the contradictions found in Ancient Greek thought, art, and architecture, as well as the tensions caused by these contradictions. The concepts of *mimesis* and *aletheia*, which play a significant role in both spatial creation and storytelling practices, constitute the main focus of this section. It reevaluates and critiques literature written on Ancient Greece from a Dionysian perspective within the section. Following this, it raises the question of how these concepts could be interpreted in an environment devoid of the influence of Ancient Greek religion in the Modern era. In seeking the answer to this question, it focuses on the ideas of a thinker who has made significant contributions to modern thought. In the subsequent sections, the thesis will propose ideas on how these concepts, particularly within the discipline of architecture, can be modernized, laying the groundwork and providing hints in the section titled *Modern Poetics: Theodor W. Adorno's New Mimesis*.

Following the sections that examine the spatially and temporally nature of Dionysian action, the fourth part aims to further expand the unique contribution the thesis offers to the literature by presenting a comprehensive framework. Titled *From Non-Space to Spatial Journey: The Triumph of the Eye over the Body*, this chapter seeks to explore the spatial reflections of the complex relationship between spatial construction and storytelling in detail. In this context, the thesis particularly focuses on a structure where storytelling and spatial construction intertwine, namely: theater, by comparing texts produced especially in the Homeric and Socratic periods. The first part, titled *From Non-Space to Spatial Journey*, extensively covers a wide range of topics from the exclusion of the body from spatial construction to the emergence of architecture as a discipline and the process of shaping the built environment. It strengthens its argument by using various texts, materials, and architectural works to support this analysis. In the second section, titled *The Triumph of the Eye over the Body*, while detailing the emergence of theater, it traces the visual perception up until the Renaissance period. It focuses on the eye becoming the dominant organ cognitively, detailing the transformation process of perspective into the new paradigm of representation through a thorough examination. It meticulously explains how the superiority of visual processes played a central role in the practices of representation and how it was a determining factor in the evolution of representation. Following this evolution, it further deepens the complex interaction between spatial construction and storytelling by explaining how the discipline of architecture built a structure focused on the eye, thus elucidating the construction of space and the intricate relationship with storytelling.

Especially in the period after the Enlightenment when mythological references were rejected, there arose a need for new narratives to enable people to coexist. A new field emerged resembling the mythological storytelling previously performed in the manner of bards: Historiography. Diverging from storytelling, which could be considered as an art form, historiography succeeds in making the stories of humans—kings, heroes, nobles—more intriguing than the stories of gods, prophets, or oracles. The fifth chapter, titled *The Individual in History, the History of the Individual*, which addresses this transformation, attempts to explain how historiography became a discipline. In the section titled *The Individual in History*, it examines how different schools of historiography emerged and aims to explain the differences between historiography and storytelling. As the title suggests, it takes care to address 'where the individual is positioned in history' with a wide range of examples from different geographies and cultures. When it comes to the second part, *The History of the Individual*, it reverses the perspective. It tries to outline 'how the

history of the individual is positioned.' By examining the terminology used in historiography, it delves into various layers of history. The thesis emphasizes the connection between history and space, striving to understand and convey the role of space in historical narration. The fifth chapter aims to provide a different perspective on historiography by addressing the evolution of historiography, the role of the individual, and the place of space in this narrative.

Focusing on a broad spectrum of concepts such as history, memory, storytelling, spatial construction, mimesis, and aletheia, this study, titled *Negotiation of Mind and Body in Space*, retraces the journey undertaken in the section *From Dionysian Space to Rational Space* in the opposite direction. In a context where rationalism encompasses all tools and institutions of thought, it questions the possibilities of reconciling the mind with bodily impulses. It addresses questions about where this reconciliation might occur if it happens. It investigates whether the relationship between the body and space can go beyond just an analytical dimension and reach deeper layers. This chapter is divided into two parts. The first section, titled *Monument*, deeply examines the concept of a monument. Beyond dictionary meanings, it analyzes the connotations and references carried by monuments. The second section, titled *Void*, questions whether the body can carve out a space within architecture. While the Monument section offers an expansion to the realm of the mind, the Void section positions the body on one side of the equation, bridging the changes and transformations between modern and ancient concepts. By bringing together modern and ancient concepts, this section questions whether contemporary spatial construction practices can offer alternative approaches by examining the situations encountered in modern spatial practices.

In summary, the thesis aspires to articulate a definition of architecture that transcends the confines of conventional dictionaries, possessing a breadth of complexity yet retaining simplicity. To achieve this, the thesis expands its purview, occasionally encompassing a substantial body of knowledge with the assistance of related forms of creation, while at other junctures, it narrows its focus to contemplate a solitary term. The poetic form of space-making, once purportedly unified with storytelling, proves to be the thesis's principal ally. Utilizing shared terminology between the two disciplines, such as mimesis-aletheia, activity-game, spectator-audience, mimetic-diegetic, space-place, architect-master, the thesis establishes the groundwork for this symbiotic relationship. It extends an invitation to researchers to contribute across diverse strata and fortify the overarching narrative.

1. GİRİŞ

Okuyacak olduğunuz tez, mekân yapımı ve hikâye anlatımının—bugün her ne kadar öyle gözükmese de—muğlak çizgilerini anlatmaya ve aydınlatmaya yönelik bir çabanın kelimelere dökülmüş halidir. Her iki pratiği de disiplinlerarası hatta disiplinlerüstü bir bakışla anlamamanın, anlatmanın ve onlara dair tartışma alanını genişletmenin yollarını arar. Tezin iddiasına göre, hikâye anlatmak ile mekân yapmak aynı şeydir ve birlikte işler. Bir mekân inşa edildiğinde, kelimelerin dökülmesi gibi, bir hikâye doğar. Aynı şekilde ağızdan kelimeler dökülmeye başladığında da bir mekânın inşa edilmek üzere harekete geçildiği pek rahatlıkla söylenebilir. Tez, hikayeleri ve yapıları bir araştırma nesnesi olarak ele alır ve onları ortak bir deneyimin farklı araçları olarak görür. Bu yüzden de onları birbiri üzerinden açımamanın yaratacağı imkanları açığa çıkarmak için harekete geçer.. İki pratiğe ait meseleleri, imkânları, gerilimleri ve ilişkileri disiplinlerarası çözümlemelere tabi tutar. Kavramları ve olguları kendi disiplinlerine sıkışmış bir şekilde değil, karşılıklı anlam dünyalarının testlerine tabi tutarak tartışır. İfade ettikleri şeyleri, anlamlarını ve pozisyonlarını farklı düşünceler, eylemler, yorumlar ve ölçekler üzerinden yeniden yorumlamaya çalışır. Muğlak sınırları görünür kılmak ve disiplinlerarası geçişkenliğin yeni bir yapma biçimine zemin sağlayıp sağlayamayacağını sorgular. Mimarlık ve edebiyatla ilgili yeni bir anlatı inşa etmeye çalışırken, her iki disiplini de dış etkilere daha açık hale getirmeye ve yapılarını sarsmaya davet eder. Bu tavrın yeni bir yapma biçimine zemin sağlayacak ortamı kurup kuramayacağını test eder. Başka bir deyişle, iki disiplini de kurulu düzenini bozmaya adanan tez, onların yapı taşlarını sarsmaya ve kemikleşmiş anlatılarını yıkmaya yeltenir.

1.1 *Ceci Teura Cela: Bu, Onu Öldürecek.*

Victor Hugo, Notre Dame de Paris adlı romanında, Monsenyör Claude Frolo'nun¹ “*ceci tuera cela*” (bu, onu öldürecek) cümlesini kurduğu bir sahne aktarır (2013, ss

¹ Hikâyenin baş kötü kahramanı (*antagonist*).

192-196). Sahne pek çoklarına önemsiz bir mizansen gibi gelse de Hugo'nun geleceğe dair görülerini sergilemesi bakımından metnin (gizli) ağırlık merkezlerinden biridir. İlk bakışta hayli şaşırtıcı duran bu bilgi, sahne yakından incelendiğinde daha da ilginçleşir. Aslında bu çıkarım dikkatli bir okuyucu için sürpriz değildir. Frollo'nun cümle ağzından dökülürken yaptığı jest, herşeyi faş eder (açığa vurur). Onun ağzını açtığı anda elindeki kitapta olan bakışlarının dudakları kıpırdadıkça kiliseye doğru döndüğünü görürüz. Yani Frollo, 'bu' (*ceci*) zamiri ile elindeki kitabı; 'o' (*cela*) zamiriyle de mimari eseri işaret etmektedir. Kısacası, Monsenyör bizlere 'kitap yapıyı öldürecek' diye fısıldamaktadır. Peki, nasıl olabilir? Yıllardır birlikte var olmuş iki kadim gelenek, hikâye anlatıcılığı ve mekân yapımı, birbirini neden ve nasıl öldürebilir?

Aslında Monsenyör'ün sözlerine çok da şaşırmamak gerekir. Zira Frollo, Hugo'nun kendinden başkası değildir. Açık açık ifade etmekten çekindiği şeyleri onun postuna bürünüp dile getirmektedir. Çünkü Hugo, yazılı materyale görülmemiş bir kolaylıkta ulaşmanın yarattığı sersemlik içinde istikametini bulmaya çalışmaktadır. Kafası karışıktır; Johannes Gutenberg'in ışıltı saçan yeniliği² birçok insan gibi onun da gözlerini kamaştırmıştır. Herkes gibi o da ne yapacağını bilememektedir. Bu sav okuyucuya fazla iddialı hatta saçma bile gelebilir. Fakat şunu unutmamak gerekir ki el yazmaları, kitaplar vb. yazılı materyal; 1800'lerin başına kadar sadece zenginlerin, soyluların veya ruhbanların kütüphanelerinde bulunur, umum onlara ulaşamazdı. Bu yüzden de mitler, İncil kıssaları ve kahramanlık destanları vb. önemli anlatılar; halkın en rahat ulaştığı yüzeylere, bina cephelerine, kazınırdı (Le Men, 2014). Kısacası, mimari pratik yazı yazmaktan, başka bir deyişle kayıt tutmaktan, ayırtılamazdı. Yani mimarlık, bir yazı yazma biçimi hatta yazının ta kendisiydi. Halk, başka bir kayıt tutma biçimi olduğunu bilse de ondan başkasına aşına değildi. Fakat sayıları gitgide artan matbaalarla birlikte Gutenberg'in kurşun harfleri hızla Orpheus'un taş figürlerinin yerini almakta, böylece tipografi de alınlıklar, lentolar, portallar vb. üzerindeki piktografiyi tahtından indirmektedir. Bu nazardan bakınca Hugo hak vermemek mümkün değildir. Kitap, mimariyi öldürmüştür. Hatta bunu da çok acımasız ve keskin bir biçimde yapmıştır. Fakat daha temel bir noktaya bakmak

² Johannes Gutenberg aslında bir metal işçisiydi. Matbaayı icat eden kişi olarak bilinmesine rağmen matbaa yüzyıllardır kullanılan bir araçtı. Onun getirdiği yenilik doğru ve hızlı baskı almaya yarayan bir metal alaşımı icat etmiş olmasıdır. Yani Gutenberg, matbaanın değil tipografinin mucididir.

gerekir. Bu gerilim neden doğmuş, bu kıyasa ne sebep olmuştur? Bu noktada cevabı başta vermek gerekir. Hikâye anlatıcılığı ve mekân yapımı insanın dünyayı anlamlandırma yolculuğunda aynı amaca hizmet eden ayrık dışavurumlar başka şeyler değildir. Aynı amaca hizmet ederler; zira insan, onlar vasıtasıyla dünyasını kurar. Tam da bu esnada ayrışırlar; çünkü insanın aklından geçenleri değişik şekillerde somutlaştırırlar. Biri dili, diğeri imgeleri kullanır. Anlatı, sözcükleri biraraya getirirken, mimari malzemeyi şekle sokar. Bu fark sayesinde de sözle ifade edilemeyen düşünce; içeriksiz, imgeye dönüştürülemeyen muhayyile (hayat etme gücü) ise biçimsiz kalmaz. Bu sözler modern insana garip gelse de insanoğlu düşüncenin dışavurumunda her zaman bugünkü kadar mahir olamamış bu yüzden de onu aktaracak farklı yollar aramıştır. Yazı, bahsi geçen arayışın en yenilikçi ürünlerinden biri olsa da en eskisi değildir. Bugün eski değerini görmese de düşüncenin yazısız aktarıldığı zamanlar olmuştur. Bu çok eski bir gelenektir ve kadim kültürlerin temelini oluşturur. Gutenberg’in devrimciliği tam da bu yüzdendir. O, yazıyı diğer ifade biçimlerinden daha ulaşılabilir kılarak o güne kadar kabul görmüş tüm bilişsel yöntemlerin tersyüz olmasını sağlamıştır. Peki, bu nazardan bakınca Hugo’ya hak verilebilir mi? Edebiyat, mimarlığı gerçekten de ıskartaya çıkarmış olabilir mi?

Bu soruları yanıtlamak için en ilkel, en temel anlatı biçimlerini incelemek gerekir. Fakat bu tez, girizgâhından da anlaşılacağı üzere alışlagelmiş kaynaklara—yazıtlar, el yazmaları hatta kutsal kitapları—işaret etmeyecektir. Onlar yerine farklı ifade biçimlerine yönelerek 'Başlangıç Söz'dü, Söz Tanrı ile birlikteydi ve Söz Tanrı'ydı' savını enine boyuna sorgulamayı seçer (Yeni Ahit, John 1-1). Bu cümlelerin 'Yaratılış' (Genesis) açısından doğruluğu olabilir; fakat bu konunun araştırılması okumakta olduğunuz tezin işi değildir. Tez bu durumun, insanın dünyasındaki doğruluğunu araştırır. Çok da uzatmadan söylemek gerekir ki insan için bu cümle geçerli değildir. Sözsüz anlatılar, sözün/yazının icadından çok daha önceye dayanırlar. Doğanın ve şeylerin edebi olmayan biçimler tarafından aktarıldığı bu biliş mimesis adı verilir. Edebi bir forma sahip olmayan bu anlatım biçimi evrenin örtülü bilgisini sözsüz olarak yansıtır. Ancak yine de “bir yazışma dilidir” (Haliwell, 1986, s. 11). Fakat bu yapma biçiminde “Başlangıçta söz” değil, “eylem vardır” (Goethe, 1972, frag. 1237). İnsan, eylem ile ‘yazışır’. Bu noktada dikkatli olmak gerekir. Çünkü önümüzde aşılması hiç de kolay olmayan bir sorun vardır. Bahsi

geçen eylemin doğası, mimesisin günümüz dillerine çevirisi yüzünden hayli yanlış yorumlanır. Kelimenin ‘taklit’ (*imitation*) sözcüğüyle ikamesi bu araştırmaya girişmiş herhangi biri için başından hatalı bir rota çizmeye yetecek kadar tehlikelidir. Çünkü mimesis sözcüğüyle anlatılan eylem bir çoğaltma edimi değildir. Aksine o; şeylerin biricik, benzersiz ve bedensel anlatımıdır. İsviçreli antropolog Hermann Koller’in (1954) deyimiyle *Tanzerische Darstellung*’tur.³ Onun anlatısında harfler, sayılar vb. göstergeler yoktur. Yalnızca bedeni kullanır. Bu yüzden de matematik veya edebiyat gibi tekrar üretilebilir bir şey değildir. Psikofizyolojik, içgüdüsel ve anlaktır. Fakat aynen tekrarlanamaması bir ikinci hatta üçüncü tarafından idrak edilemeyeceği anlamına da gelmez. Aksine iletişimseldir. Bu yüzden de “dilın atasını [aslında] hayvan iletişim sistemlerinde değil, temsil sistemlerinde aramak gerekir” (Bickerton, 1990, s. 23). Birçok alana yayılması gereken bu sondajın en temel sahalarından biri de mimarlıktır. Tezin özgün katkısı tam da burada yatar. Okumakta olduğunuz metin mimarların pek de oralı olmadığı bir meseleyi tartışmaya açarak mimari literatüre katkı sağlamayı, ona yeni kavramlar getirmeyi amaçlamaktadır. Peki, hedeflenen sondajın sert kayası—temeli—hangi katmana oturmaktadır?

Tez, bu sorunun bir yanıtı olamayacağını daha başından kabul eder. Aynı dünyanın jeolojik oluşumunda meydana gelen farklı olayların kayaların farklı derinliklerde sertleşmesine sebep olması gibi bu sorunun cevabının da tarih içinde farklı anlarda olduğuna inanır. Bu yüzden de cevabı sadece antik dünyada aramaz, onun günümüzden de verilebileceğini savunur. Okumakta olduğunuz tez, bu bağlamda modern dünyanın anlatı ve mekânlarını da en az antik dünyanınkiler kadar değerli bulduğunu baştan beyan eder. Bu tartışmayı katmanlandırmak için de ilk olarak, bugünkü konuşma dilinde kimi zaman birbirinin yerine kullanılan iki kavramı, tarih ve hafızayı, kıyaslar. Onların eşanlamlıymışcasına kullanılmalarına itiraz eder. Tarihin geçmişe yönelik bir talep; hafızanın ise geçmişin kendisi olduğunun altını çizer. Yani tarihin geçmiş üzerine bir tefekkür olduğunu asla unutmaz. Onun hafızayı yeniden sunduğunu dolayısıyla da tarafgir olduğunu her satırında aklında tutar. Tarihin beğendiklerini alıp beğenmediklerini bıraktığının farkında olan tez, çoğu anında hafızanın aracısızlığına sığınır. Bu yüzden de yaşananlar yaşanmamış gibi yapmaz. Klasik tarih yazıcılığına bu yüzden mesafeli durur. Çünkü onun hafızayı

³ Dans benzeri bir sunum.

omurgasız bulduğunu, yeterli ve muktedir görmediğini bilir. Tezin uzak durduğu tarihçilik; belgesel, politik hatta devletçi ve bir o kadar da bilimsel olan profesyonel tarihçiliktir. Bu yaklaşım ilk bakışta her ne kadar kulağa makul gelmese de bu tezin anlatısı, ‘bireysel izleri’ görmezden gelemmez. Çelimsiz, çapsız, yetersiz görülen insanların hikâyelerini en az diğerleri kadar anlamlı bulur, onlara en az diğerleri kadar yer verir. Hafızanın mekânsal karşılığının araştırılmasının mimarlığa yeni istikamet sunabileceğini düşünür. Peki, teze göre hafızanın uzamdaki karşılığı nedir?

Tez, bu sorunun cevabını mimarların pek ayak basmadığı topraklarda, hafıza mekânlarında (*Lieux des Memories*) arar. Onları zihni ve bedeni cem etmenin aracı kılar. Çünkü bu mekânların sadece hikâye anlatıcılığının mekânı olmadığını onların aynı zamanda yeni bir yapma biçimi sunduklarını da bilir. Onların nezdinde biricik olana odaklanır. Mekânın şiirselliğini (poetiğini) araştırır. Bu şiirselliğin kendini usulca faş etmesine izin verir. Bu ifşayı sağlayacak sondaj ise mekânsal olduğu kadar zihinseldir. Ne sanata özenir ne mimariye. Önce kendi sisini yaratır, sonra da onun içinde yönünü bulmaya çalışır. Yönünü bulurken de yeni tartışmalar açmayı, yeni sorular sormayı ve yeni cevaplar bulmayı ihmal etmez.

1.2 Şiirden Şuura:⁴ Literatür Eleştirisi

Araştırmanın disiplinlerarası yaklaşımı ve içerdiği konuları temellendirmek için kullandığı tarihsel akış içinde anlatısının bel kemiğini oluşturan Antik Yunan metinleri hakkındaki çalışmaların genişliği ve derinliği ile karşı karşıya kaldığında tezin önünde mevcut külliyyatın içine yerleşmiş hatta kemikleşmiş bir zorluk yatmaktadır. Tarihin özellikle de antik çağın belirli bir özelliğine odaklanma eğilimindeki mevcut literatür konuyu geniş bir perspektifin parçası yapmadan tek yönlü incelemektedir. Elbette bu yaklaşımın sağladığı kolaylıklar vardır. Örneğin, farklı disiplinlerden farklı altyapılara sahip uzmanlar, aynı metinlere farklı perspektiflerden yaklaşarak farklı sondajlar yapabilmektedir. Herbiri ayrı önem arz eden bu sondajlar ise bilgi dağarcığını farklı biçimlerde genişletmektedir. Fakat içe kapanık uzmanlık alanlarında gün yüzüne çıkan bu bilgiler diğer disiplinlerin ortaya koyduğu bulgulardan bihaberdirler. Onlarla etkileşmezler. Uzmanlıkların birbiriyle

⁴ Dr. Öğr. Üyesi Erdem Ceylan, tez toplantılarının birinde metnin literatür tasnifini ve onu okumasını bu kelimelerle özetlemiştir.

iletişememesi de her alanın kendi jargonunu kurmasına, dolayısıyla da disiplinlerarası fikri takibin zorlaşmasına sebep olmaktadır. Daha net ifade etmek gerekirse, tezin birçok bölümündeki karşılıklı okumalarda da görülebileceği üzere inşa edilmiş kültürün üzerine yapılmış araştırmaların arka planını bulduğu sayısız bağlamdan söz etmek mümkündür. Bu bağlamlar her ne kadar kimi kolaylıklar sağlasa da araştırmacıların uzmanlıklarının dar çerçevelerine sıkışıp kalmasının baş müsebbibi olurlar. Çünkü kurdukları jargonlar araştırmacıları sınırlı bir perspektife mahkûm ederek onların diğer disiplinlerden katkı almasını zorlaştırır. Okumakta olduğunuz tez, tam da bu durumu eleştirmekte ve kendi kapsamında, dört farklı kavrayış tarafından ortaya çıkarılan bilgiyi cem etmeyi amaçlamaktadır.

Neden bahsedildiğini daha somut açıklamak gerekirse; tez temellerini oluşturma yolunda başlangıç noktası olarak Antik Yunan külliyyatına odaklanmakta ve onun üzerine yapılmış çalışmalar üzerinden okumalar yaparak yol haritasını çizmeye çalışmaktadır. Antik Yunan külliyyatını kavramada önde gelen yöntemlerin ilki (1), Aristoteles'in *Poetika*'sından bu yana antik edebiyatı şiirsel metinler olarak yorumlama konusunda ısrarcı olan filolojik ve hümanist gelenektir. Friedrich Nietzsche (*Tragedyanın Doğuşu*), Arthur Pickard-Cambridge (*Ditraymb, Tragedy and Comedy*) ve Simon Goldhill (*Reading Greek Tragedy*) bu geleneğin önemli temsilcilerindendir. İkinci bakış açısı (2), Antik Yunan metinlerine Yunan uygarlığının kanıtları olarak bakmayı yeğler. George Thomson (*Tragedyanın Kökeni: Aiskhylos ve Atina*), Gilbert Murray (*Euripides and His Age*), Jean-Pierre Vernant (*The Origins of Greek Thought*), Froma Zeitlin (*Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*) ve birçok genç araştırmacı, üzerinde yoğunlaştıkları metinleri edebi bir kaynak olarak görmek yerine dönemlerinin tanıkları olarak değerlendirmeyi ve Yunan medeniyetini bu metinler aracılığıyla anlamayı seçerler. Üçüncü yaklaşım (3), antropolojik bakış açısı, diğerlerine nazaran daha geniş bir perspektife sahiptir. Bu disiplinin temsilcileri; mekân organizasyonundan sosyal, kültürel, dilsel hatta müzikal kalıplara kadar pek çok konuyu antik metinler üzerinden tartışır. Allardyce Nicoll (*Masks, Mimes and Miracles*), Victor Tuner (*The Ritual Process ve From Ritual to Theatre*), Louis Gernet (*The Antropology of Ancient Greece*) ve David Wiles (*Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*) bu akımın öncülerindendir. Sona gelindiğinde (4) metinlerden edindikleri doneleri arkeolojik kanıtlarla doğrulamayı

seçen bir grup bilim insanı ile karşılaşırız. Mimari bulguları odağına alan bu araştırmacıların tahkikatlarında (sorgulamalarında) yapıların çatkısından zeminine, malzemesinden dizimine kadar birçok şey konu edilirken *semantik* tartışmalara mümkün olduğunca girilmemeye özen gösterilir hatta hiç girilmediğinin söylemek yanlış bir ifade olmaz. Bu araştırmacıların pratiğinde daha ziyade yapı tektoniği aydınlatılmaya çalışılır. Ernst Robert Fiechter (*Die Baugeschichtliche Entwicklung des Antiken Theaters, Antike griechische Theaterbauten*), Wilhelm Dörpheld ve Emil Reisch (*Das Griechische Theater*), James Stuart ve Nicholas Revett (*Antiquities of Athens*), Margaret Bieber (*The History of the Greek and Roman Theatre*) ve William Bell Dinsmoor (*The Architecture of Ancient Greece*) bu isimlerin başını çekerler. Edebi ve mimari öğeleri birlikte okuyan, onları aynı potada eritmeye çalışan araştırmacılar hepten yok değildir. Roma döneminden Marcus Vitruvius Pollio (*Ten Books on Architecture*), 19.yy'dan John Ruskin (*The Seven Lamps of Architecture*), modern zamanlardan ise George Hersey (*The Lost Meaning of Classical Architecture*), Spiro Kostof (*A History of Architecture: Settings and Rituals*) bu nadir tutumun uygulayıcılarındandır. Hikâye ve mekân birlikte okumaya gayret ederler. Ancak onların tartışması da mimarlığı (*architecture*) ve mekân yapımından (*space-making*), mimarı (*architekton*) mekân yapıcısından (*master-builder / mimetes*) ayırmadığı için kısır kalır. Bunlara paralel olarak günlük yaşamın içinde oluşmuş farklı coğrafyalarda ortaya çıkan ve mekân yapımı ve hikâye anlatıcılığının birlikte okunduğu halk hikâyeleri vardır: Deдалus ve Minatour (Yunan), King Olaf ve Dev, Loki ve mekân yapıcısı (İskandinav), Wasseburg'un iki ustası (Alman) çeşitli coğrafyalarda türemiş birçok örnekten sadece birkaçıdır. Bu hikâyelerle de dilbilimciler ve teologlar ayrı, mimarlık tarihçileri ayrı ilgilenirler. Neil Gaiman (*Norse Mythology*), Erling Monsen (*Heimskringla or the Lives of the Norse Kings*), Grimm Kardeşler (*Deutsche Mythologie*), Thomas Keightley (*The Fairy Mythology: Illustrative of the Romance and Superstition of Various Countries*), Alexander Schöppner (*Sagenbuch der bayerischen Lande: Aus dem Munde des Volkes, der Chronik und der Dichter*) ilk grubun temsilcileri iken Gottfried Semper (*The Four Elements of Architecture*), Sigfried Giedion (*The Beginnings of Architecture*), Beatrice Colomina (*Architectureproduction*) mimari kanadı temsil ederler. Olaya bir de felsefi açıdan bakanlar vardır. Maria Theodorou (*The Experience of Space in Relation to Architecture in the Homeric Epics*), Rodolphe Gasche (*Theatrum Theoreticum*), Michel Foucault (*Theatrum Philosophicum*) ve Muharrem Hafız

(Platon Felsefesinde Khora) bu isimlere örnek verilebilir. Okumakta olduğunuz teze en yakın konumun Lisa Marie Landrum (*Architectural Acts: Architect-figures in Athenian Drama and Their Prefigurations*) ve Simon Weir'e (*On the Origin of the Architect: Architects and Xenia in the Ancient Greek Theatre*) ait olduğunu söylemek yanlış olmaz. Ancak onlar da kapsamını Antik Yunan ile sınırlı tutar. Özetlemek gerekirse, araştırma alanları arasındaki bölünmeler, disiplinlerin birbirleriyle etkileşime girmediği, kısır, sınırlı, müstakil ve tek renkli okumalara sebep olmaktadır. Tez, tam da bu noktada emsallerinden ayrışmayı vaad eder. Kendini ne filolojik, ne politik, ne de mimari geleneğin girdabına kaptırır. Teker teker hepsinin çekim gücünü hisseder; fakat bir diğerine ona kapılmayacak kadar bağlıdır. Girdapların arasındaki—edebiyat, felsefe, antropoloji, mimari ve göstergebilimin birbirinden ayrılmadığı—patikayı kendine yol edinir. Bütün bu karmaşanın içinden çıkmak, poetiği yeniden düşünmek ve geçmişi deşifre etmek için de hem Pre-Sokratik hem de Sokratik dönemden birçok metni yeniden okur. Homeros'un *İlyada* ve *Odysseia*'sı, Homeric Hymnler, Hesiodos'un *Theogonia* ile *İşler ve Güçler*'i, Aiskylos'un bugün aslının kayıp olduğu ancak başka kitaplarda aktarılan pasajları dâhil olmak üzere *Oresteia*, *Persler*, *Eumenidler*, *Agememnon*, *Zincire Vurulmuş Prometheus* gibi metinleri, Sophokles'in Thebean üçlemesi, *Antigone*, *Kral Oidipus* ve *Oidipus Kolonos'ta*, başta olmak üzere *Aias*, *Antigone*, *Elektra* trajedileri bu eserlerin başlıcalarıdır. Tez, fikri ve edebi değişimi anlamak için şair kimliğinin yanında Sokrates'in yakın arkadaşı hatta oyunlarına gittiği tek yazar olan Euripides'in metinlerine ayrı bir önem verir. Yazarın Sokrates'in baş düşmanı Dionysos'u methettiği *Bakkhalar* tezin akışında arkada tınlayan eserlerden biridir. Bunun yanında *Troyalı Kadınlar*, *Medea*, *Elektra* gibi metinlerden yapılan atıflarla Sokratik etkinin edebi karşılığı ortaya konulmaya çalışılır. Kuşkusuz bu anlatı içinde hususi bir bölümün ayrıldığı Aristophanes'in *Barış* metni, Antik Yunan'daki mimari dönüşümü işaretlemesi açısından en önemlisidir. Tez, ele alıp antik döneme temellendirdiği bu edebi ve mimari dönüşümün düşünsel zeminini, başka bir ifadeyle şiirden şura dönüşü, izlemek için de bilhassa anlatsal, mekânsal ve yapmaya (*poiesis*) dair konuların tartışmasının ana omurgasını oluşturduğu *Timaeus*, *Politeia* (*Devlet*), *Ion*, *Symposium* (*Şölen*), *Theaetetus*, *Sofist* ve *Kratylos* gibi Platonik metinleri derinlemesine inceler.

Tezin ikinci odağı olan *mitosların* eskisi gibi önemli olmadığı modern dünyanın durumu da farklı değildir. Onun anlatısı olan tarihin yazıcıları da bulundukları mevziden tek bir ışık kaynağıyla geçmiş dehlizine bakarlar. 18.yy.’da David Hume (*The History of England*) ve Denis Diderot (*Encyclopedia of Trades and Industry*) ‘belge’ odaklı bu yaklaşımın farklı coğrafyalardaki öncüleridir. Onların kıvılcımını çaktığı belgesel tarihçilik anlayışı, 19.yy.’a gelindiğinde Wilhelm von Humbolt’un başını çektiği Leopold von Ranke (*Critic of Modern History-writers*) ve Johann Gottfried Herder (*On World History*) gibi isimlerde bilim insanı olma hırısına evrilir.⁵ Bu isimler geçmiş bilimsel bir vaka, arşivleri ise bir laboratuvar olarak görürler. Eskiden kalan belgeleri adli tabip titizliğinde inceler, neden-sonuç ilişkisi kurar ve ona uygun olarak ‘bilimsel’ çıkarımlar yaparlar. Dönemin en düzenli kayıt tutucusu devlet olduğu için de devlet-peresttirler. Otoriteye inanır, sırtlarını ona yaslarlar. Hem pozitivizmin hem de otoritenin boyunduruğu altına girmiş bu yaklaşım 20.yy.’ın başına kadar hikâye-anlatıcılığının yegâne yöntemi olur. Fakat *Annales d’histoire economique et sociale* (İktisadi ve Toplumsal Tarih Yıllığı) çevresinde toplanan tarihçiler ‘bilimsel’ yöntemin mevcut şekliyle sürdürülemeyeceğinin farkındadırlar. March Bloch (*Tarih Savunusu veya Tarihçilik Mesleği*) ve Lucien Febvre’in (*La Terre et L’évolution Humaine: Introduction Géographique à L’histoire*) başını çektiği bu gençler yeni bir tarih paradigmasının gerekliliğini savunurlar. Belgeler kadar hatıralara da kıymet verirler. Hocalarının görmezden geldiği şeyleri—günlükleri, kişisel notları, aile albümlerini—tarihçinin malzemesi haline getirmeye çaba gösterirler. Çünkü onlar en az devletin tuttuğu dosyalar kadar geçmişin kanıtlarıdır. Ayrıca çok renkli ve çok seslidirler. Fakat klasik tarihçiler gibi bu ekip de mekânsal konulara pek az eğilir. Aralarında mekânsal konulara ilgi duyanların başında Pierre Nora (*Lieux des Memories*) gelir. Onun tarih okumasında hafıza, metinsel değil mekânsal olarak kurulur. Kısacası Nora’nın tarih yazımı aslında bir mekân okumasıdır. Nora yöntemsel olarak büyük bir yenilik getirse de ilgisi hala devlete ve onun kurumlarına yöneliktir. Onun büyüünden tam manasıyla kurtulamaz. Entelektüel yatırımını mekâna yapan bir başka önemli araştırmacı James Ernst Young’tır. Nora’nın aksine Young’un araştırması bireye odaklanır. O, mekânı bireyin hafızasından yararlanarak kat kat soyar (*Memory and Counter-Memory: The*

⁵ Bilim adamı olma hırısı ile ne kastedildiği Tarihin Bireyi, Bireyin Tarihi bölümünde detaylı bir şekilde açıklanacaktır.

End of the Monument in Germany; After the Holocaust: National Attitudes to Jews': The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning). Fakat bu anlatıdaki mimari okuma da tam manasıyla okuyucu tatmin edecek seviyede değildir, ara kesitte hafif bir şekilde ilerler. Bu durumun bir de diğer ucu vardır. Hikâye anlatımı ve mekân yapımının birlikteliği mimarlar arasında pek rağbet görmese de hiç incelenmediği de söylenemez. Lluís Sert, Fernand Leger ve Sigfried Giedion'a (*Nine Points on Monumentality*) ve Le Corbusier (*Ineffable Space*) konuya daha çok mekânsal perspektiften yaklaşırlar. Anlaşılabileceği üzere mevcut bilgi birikimi/yığılımı içinde küfelerin dengesini kurmak hayli zahmetli bir iştir ve farklı jargonlara hâkim olmayı gerektirir. Bu yüzden de elinizdeki anlatı adeta bir ip cambazı gibi davranır. Kimi bölümlerde beden, kimi bölümlerde mekân kimi bölümlerde ise zaman mefhumlarını öne çıkararak okuyucunun metnin içinde kalmasına uğraşır. Bir jonglör edasıyla giriştiği bu performansta da ipin üzerinden düşmeden ipin sonuna varmayı amaçlamaktadır.

1.3 Yönteme Dair

Farklı uzmanlıklardan beslenen tezin tek bir yöntem izlemesi düşünülemez. Bu açıdan yukarıdaki satırlarda ismi geçen çalışmalardan hayli ayrışır. Çünkü adı geçen çalışmalar literatür eleştirisinde de ifade edildiği üzere disiplinlerarası bir bakış açısı geliştirmektense konuya kendi alanları içinde bir cevap vermeyi yeğlerler. Bu sebeple de yöntemlerini hedef kitlelerinin dağarcığına hitap edecek şekilde seçerler. Hikâye anlatımı ve mekân yapımı gibi ayrık olarak nitelendiren iki yapma biçiminin ortak izleğini takip etmek isteyen bu metnin daha ilk satırlarından itibaren çok radikal bir tutum izlemesi gerekir. Bu sebeple de materyal sınıflandırmasını—taksonomi—ne mimarlığın, ne edebiyatın, ne de antropolojinin öngördüğü gibi yapar. Örneklendirmek gerekirse çeşitli kültürlerin sağladığı yazılı kaynaklar, maddi buluntulardan birbirinden ayrıştırılmaz. Hatta bunları çoğu zaman tarihsel olarak bile ayrıştırmaz. Tüm materyalini aynı masanın üzerine serer, aynı mercekten inceler. Böylelikle onların üzerindeki kültürel farklılıkları tespit ettiği gibi paylaştıkları ortaklıkları da göz önüne getirmeye çalışır. Farklı meşrepteki materyalleri bir araya getirmek metnin en önemli silahlarından biridir. Başka bir deyişle ele alınan yazılı belgeler—Pre-Sokratik şiirler, Sokratik diyaloglar, mitler ve trajediler—sadece edebi benzerleriyle değil mimari mukabilleriyle de birlikte okunur. Tezin ana iddiası olan

mekân yapımı ve hikâye anlatımının bilinmeyen soydaşlığının göz önüne serilmesi için bu tutum elzemdir. Fakat burada şu yanılsa düşmemek gerekir. Metin merceke altına alınan materyale kimliksizmiş gibi muamele etmez. Aksine onların üretildiği zaman, mekân, kültür gibi etmenlerin tümünün farkındadır. Hatta onlara büyük bir önem atfeder. Tam da onların üzerini bezedeği omurgayı tespit etmek ister. Kabuktan çekirdeğe ulaşırken hangi varağı soyacağını, hangisini bırakacağını bilmesi bu açıdan çok önemlidir. Örneğin, Antik Yunan kimliği homojen bir kimlik değildir. Farklı zaman dilimlerinde—arkaik, klasik ve Helenistik—farklı karakter sergiler. Dolayısıyla yaşam ve onunla iltisaklı olan herşey de— hikâye anlatımı, mekân yapımı, zanaat, hendese—farklı araçlar—mit, sanat ve felsefe—kullanılarak meşrulaştırılır. Tez, tam da bunun üzerine giderek edebiyat ve mimarlığı bir potada eritmeye uğraşır.

Dünya algımızı şekillendiren iki eylemin—hikâye anlatımı ve mekân yapımı—incelenmesi bu yüzden önemlidir. Sonradan mimarlık ve edebiyat olarak adlandırılan iki disipline dönüşmüş uzmanlık içinde cevapsız kalan birçok soru cevabını bu esnada bulabilir. Tüm bunların ışığında tezin tüm tartışmasını üzerine kurduğu üç ana zaman dilimi olduğunu söylemek yanlış olmaz.⁶ Bunlardan ikisi aralarında büyük kırılmaların yaşandığı Arkaik (Homerik) ve Klasik (Sokratik) dönemlerdir. Kısaca bahsetmek gerekirse Arkaik dönemde (MÖ 12.-6. yy) ekseriyetle mitoloji, evrenin başlangıcı ve doğa olayları öne çıkarken, Klasik dönemde (MÖ 5.-4. yy) etik, politika ve güzellik gibi kavramlara önem verilir. Her iki dönem de kendi değerlerine, doğrularına, ritimlerine ve referans noktalarına sahiptir. Homerik dönemde kutsallık atfedilen bir durum, örneğin Dionisyen ritüel, Sokratik dönemde pek rahatlıkla bayağı görülebilir. Bu durum hiç kuşkusuz tezin ana odağı olan mekân ve anlatının şekillenmesinde de farklılıklara sebep olur. Bunların arasında en kolayca gözlemlenebilecek olanı mesken değişimidir. Yunan yaşamı ve onu destekleyen tüm kurumlar adım adım yeni yerleşim birimlerine—kentlere (*polis*)—kayar. Yani Yunan kültürü taşradan kopar, medenileşir⁷ ve tarzını değiştirir. Örneğin, Homerik yaşam kırsal ve geleneklerine bağlıken, Sokratik yaşam kentsel ve çağdaştır. Bu da birçok

⁶ Yunan medeniyetini aşmayı kendine amaç edinmiş Roma, Antik dönemi kendisine rehber kılan Rönesans, Neo-klasisizm ile insanlığa yeni fakat tanıdık bir soluk getirmek isteyen 19.yy. düşünce iklimi ve tüm bunlardan kopmaya çalışırken aslında tüm referanslarını Antik Yunan’a veren modernizm düşünüldüğünde bu gerekçenin ne kadar haklı olduğu görülebilir.

⁷ Medine arapça kent anlamına gelmektedir. Dolayısıyla kentleşmek aynı zamanda (*civil-ization*) ‘medenileşmek’(?) demektir.

durumu kendiliğinden tetikler. Mesela kentlinin toprakla ilişkisi tümüyle kırdaki atasından farklıdır. Onlar tarımla değil ticaretle meşgul olmayı seçerler. Bu da sivil hayata geçişi tetikler. Sivil hayata geçişle birlikte Yunan kültürünün tüm referansları da değişmeye başlar. Öncelikle askerlikten koparlar çünkü toprakla ilişkisi değişen şehirli köylü gibi doğuştan asker değildir. Bu da zanaattan sanata, düşünceden inaniş farklı bir sürü alanın odağını değiştirir. En başta da her referansın ana kaynağı olan Yunan inanişi bu değişimden nasibini alır. Bu durumun en net ifadesi doğanın farklı yüzlerinin birer simgesi olan Titanların, felsefenin birer ürünü olan Olympos tanrılarıyla ikame edilmiştir. Yani vasallar ve köylüler; eski dünyadan kalma ve Olympos'ta ikamet etmeyen hasat, coşku ve bereket tanrısı Dionysos'a taparken; siviller onun kardeşi—kehanet, düzen ve güzellik tanrısı—Apollon'a taparlar. Yaşanılan dünyayı da (*Lebenswelt*) bu figürler üzerinden kavrarlar. Bu yüzden kırsalda (esrik) sanat öne çıkarken sivil yaşamda felsefe ana damardır. Köylü yaşadığı acılara bedensel bir tedavi ararken; şehirli entelektüel mükemmellik peşinde koşar. Dolayısıyla dünyayı farklı görür, yorumlar ve farklı kavramları öne çıkarırlar.

Tez, bu gibi farklılıkları tespit etmek için ele aldığı metinleri hayli detaylı bir metin analizine tabi tutar. Her sözcüğü ayrı ayrı didikler, etimolojilerini araştırır ve böylece dönemler ve kültürler arası anlam farklılıklarını ortaya çıkartmayı amaçlar. Bunu yaparken de sadece edebi ve dilbilimsel yöntemlerden yararlanmaz, mimari araştırma yöntemlerini de kullanır. Öncelikle, farklı disiplinlerdeki kapsamlı fakat dağınık araştırmayı bir araya getirebilecek ve odaklandığı iki pratiğin—mekân yapımı ve hikâye anlatımı— bünyesinde eritebilen kudrete sahip bir yapı türü olup olmadığına bakar. Bu yapı türünün tiyatro olabileceğine kanaat getiren tez, araştırmasının bir bölümünü onun üzerine yoğunlaştırır. Ancak odağı hiçbir zaman tiyatronun yapı tektoniği olmaz. Fakat buradan tezin yapı tektoniğiyle ilgilenmediği çıkarımına varmamak da gerekir. Tez, kimi zaman bir yapısalcı edasıyla tektonik elemanları incelerken, kimi zaman da bir yapısökümcü edasıyla tektonik elemanları farklı bir şekilde biraraya getirir.⁸ Neden birbiriyle tezat görülebilecek yöntemlemlerin kullanıldığı sorusu sorularacak olursa da şunu unutmamak gerekir ki tezin amacı tiyatro yapısını incelemek değil, mekân yapımı ve hikâye anlatımının ortak kaderini anlamak ve onları tekrar bir rotada buluşturmadır. Bu yüzden de tez, bir mimari

⁸ Bknz. *Mimarlığın Düzeni* bölümü

tasarım doktora tezinden beklenenin aksine yapısal elemanların kurulumdan çok mekâna ve mekân mefhumunun inşasına yoğunlaşır. Arkeolojik kalıntıları kullanma sebebi de tam da budur. Onları çatkısal bir analiz yapmak için değil, mekân ve mekân yapımının dönüşümü anlatmak için inceler. Arkeolojik kalıntılardan kasıt ise sadece mimari elemanlar değildir. Tez, bu iki konuyu biraraya getirebilecek, bunları betimleyen tüm materyalleri merceğinin altına alır. Örneğin bir tiyatro gösterimini, bir şöleni veya bir yapıyı betimleyen tüm eşyalar—*kylix*, *situla*, *krater*—tezin odağıdadır. Bunları da çoğunlukla fenni bir incelemeye tutmaz. Aksine bu eserlerin yüzeyine nakşedilmiş tasvirleri onların çağdaşı olan metinlerle karşılaştırmalı çözümleye çalışır. Örneğin, bir kupa üzerinde tasviri bulunan tragedyadan alınmış bir sahneyi, hem metnin aslı hem dönemin yapı teknolojisini gösteren arkeolojik buluntular hem de farklı disiplinlerden elde ettiği bilgiler ışığında yorumlar.

Ancak net olarak ifade edilebilir ki, tezin adından da anlaşılacağı üzere, tezin tümüne yayılan ve hakim yöntemi olan hikâye anlatımıdır. Bu yaklaşım, öncüleri arasında Jessica Blumer (*Neural Piranesi*), Peter G. Rowe ve Yoeun Chung (*Design Thinking and Storytelling in Architecture*), Paul Emmons, Marcia F. Feuerstein ve Carolina Dayer (*Confabulations : Storytelling in Architecture*), Nigel Coates (*Narrative Architecture*), Philippa Lewis (*Stories from Architecture*), Anna Dahlström (*Storytelling in Design*) gibi isimlerin bulunduğu, mimarlığın kendi metnlerinin yanı sıra tiyatro, felsefe ve tarih metinlerini de kullanarak tartışmasını zenginleştiren bir yaklaşımdır. Hatta şu net bir biçimde ifade edilebilir ki tez mimarlık metinlerinden fazla tiyatro, felsefe ve tarih metinlerini odağına alır. Bu yaklaşım, farklı disiplinlerden hangi tartışmaların mimarlıkla etkileşime geçebileceğini ve bu etkileşimin mimarlık disiplini içinde yeni yollar açabileceğini, yeni bakış açıları getirebileceğini keşfetmeye çalışır. Bu amaçla, kendi hikâyesini ören tez, hikaye anlatımı ve tarih yazımı disiplinlerini bir süreklilik içinde okur ve İngilizce dilini kullanarak öne sürdüğü bir kavram olan "*hi-storytelling*"i kullanarak bu yaklaşımını meşrulaştırır.

Aslında, tezin iddiasını destekleyecek okuma sadece hikaye anlatımı/edebiyat veya tarih yazımı disiplinleri ve metinleri kullanılarak da yapılabilir. Örneğin, tez Neolitik ritüellerden Erken Modern Dönem'e kadar olan tiyatro okumasını (post)modern zamanlarda da devam ettirebilir. Hatta bu okumayı, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Richard Schechner, The Living Theater, Theodoros Terzopoulos, Victor Turner gibi

sanatçıların eserlerini inceleyerek sonuca kadar götürebilir. Veya tez, ikinci kısmında yaptığı tarih ve anıt okumasını antik döneme kadar geri götürüp bütün iddiasını bu örnekler üzerine temellendirebilir. Ancak bu yöntemlerde, tezin hareket alanı daralır ve mekân yapımı ile hikâye anlatımının içiçe geçmişliğinin serüveni dar çerçevelere sıkışır. İşte tam da buna mani olmak ve iddiasını farklı disiplinlerden aldığı kavram, tartışma ve olgularla besleyebilmek adına, tez kendi ortaya attığı *hi-storytelling* kavramı üzerine derin bir sondaj yapar. Önce tarih yazımı ve hikâye anlatıcılığının aynı şeyin farklı yüzleri olduğunu kabul eder ve onları tarihsel bir omurganın üzerine oturtuktan sonra mekân yapımı ile ilişkilerini incelemek üzere iki yapı tipine odaklanır: tiyatro ve anıt. Tezin aslında bu kırılmayı yaşamasındaki ana sebeplerden biri, baktığı konstelasyondaki görüşünü genişletmek ve tartışmasını farklı okumalarla genişletip zenginleştirmek istemesidir.

Tez tam da bu sayede birlikte götürdüğü bu görsel ve sözsel analizi çok çeşitli örnekler ve aıflarla renklendirir. Antik kaynaklardaki mekân tanımlarını tetkik ederek bu iki pratiğin biribiri üzerindeki etkilerini tespit etmeye çalışır. Bunu da sadece antik anlatılar üzerinden yapmaz. Modern dönemin hikâyelerini, tarih anlatısını, da tartışmaya açar. Tarih yazıcılığının iki büyük ekolünü mukayese eden tez, bu sayede modern hikâye anlatıcılığının mekânsal karşılığı olup olmadığını bulmaya çalışır. Sorunun cevabının anıt mefhumunda olabileceğini düşünen araştırma, kendine tiyatrodan sonra ikinci bir vaka çalışması bulur. Bu mekânları da merceği altına alan tez, farklı bir yöntemi uygulamaya sokar. Kimi anıtların hala deneyimlenebilmesi sebebiyle onlardan elde ettiği fenomenolojik bulguları metinsel ve mimari olanlarla birlikte yorumlamaya başlar. Bu esnada da mekân yapma pratiğinin en son hali diyebileceğimiz modern mimarlığı ve onun dilini masaya yatırır. Ancak tezin en devrimci, en alışagelmedik yanı bunların hiçbirisi değildir. O, tüm bunları yaparken iki pratikte de kullanılan kimi kelimeleri—*mimesis-aletheia*, ritüel-*ludus*, faaliyet-oyun, izleyici-seyirci, mimetik-diegetik, mekân-yer, mimar-usta vb.—yan yana getirerek bu disiplinlerin ortak kökenini ve daha da önemlisi onlar arasındaki engellenmez geçirgenliği serimlemeye uğraşır.

2. DİONİSYEN MEKÂNDAN RASYONEL MEKÂNA

Tezin girizgâhı olarak adlandırılabilir bu bölüm, odak noktasını Antik Yunan coğrafyasına yönlendirir. Roma, Rönesans ve modern dönem gibi pek çok farklı dönemin düşünce, zanaat, sanat ve nihayetinde mimarlık dünyasının temel kavramlarının şekillendiği bu dönem, çeşitli yaklaşımların evrimi, dönüşümü ve farklılaşmasını izleme noktasında kılavuz bir rol oynar. Tam da bu sebepten ötürü okumakta olduğunuz kısım, okuyucuya Antik Yunan medeniyetinin içsel bilişsel dönüşümünü ve bu sürecin eskiyen, artık kullanılmayan ve yeni kavramları doğuran yönlerini, Yunan medeniyetinin zengin öyküleri eşliğinde çözümleme amacını taşır. Özellikle, Antik Yunan kültüründeki mekân oluşturma pratiğinin en saf ve karmaşık biçimi olan hikâye anlatma pratiğine özel bir ilgi gösterir. İki ana başlığa ayrılan bu kısım, *Dionysos'un Doğumu ve Ölümü* başlığı altında kırsal dönemde Titanlarla cisimleştirilen aşkın doğa güçlerine tapınan ve şehirde oluşturulan yeni Pantheon olan Olmypos'un çatışmasını betimlerken, *Coğrafya, Kültür, Ritüel, Eylem ve Mekân* başlığı altında Yunan mitlerine alternatif bir yorum sunarak okuyucuya zengin bir düşünsel deneyim sunmayı amaçlar.

2.1 Dionysos'un Doğumu ve Ölümü

Yunan dinine farklı bir perspektiften bakmayı amaçlayan *Dionysos'un Doğumu ve Ölümü* bölümü, popüler mitoloji okumalarının meseleleri Zeus'a odaklanarak nasıl basitleştirildiğini ve magazinleştirildiğini ve bunun sonucunda sanat ile zanaat gibi poetik disiplinlerdeki temel tartışmaların nasıl kısırlaştırıldığını ayrıntılı bir şekilde ele almayı amaçlar. Başlangıç noktası olarak da kendine Friedrich Nietzsche'nin "Dionysosçu nedir?" sorusuna yanıtımız olmadığı sürece Yunanlılar her zamanki gibi bütünüyle anlaşılamamış ve tasavvur edilemez kalacaklardır" (sf.20) sözlerini seçer. Sadece Zeus merkezli analizleri sorgulamakla da kalmaz onun gölgesinde karanlıkta kalan figürleri de öne çıkarır. Bu figürlerin arasında kuşkusuz en ilginç Olmypos'un üvey evladı Dionysos'tur. *Aklın duygulanıma zaferi* başlığında Dionysos'un mimarlığı önemli figürlerinden biri olan Deadelus ile ilişkisini ortaya

çıkaran tez, iki figürün içinde yer aldığı hikâyeyi Beatrice Colomina gibi mimarlık tarihçilerinin savlarıyla katmanlandırır. Ardından gelen *Zoe vs. bio* başlıklı bölümde ise bir adım geriye atarak Antik Yunan düşüncesinde önemli bir yere sahip bu iki kavramı ‘kalıcılık’ ve ‘geçicilik’ mefhumlarıyla birlikte mekân yapma pratiğinin içine taşırken mimarlık ve mekân yapma arasındaki farkları da açıklamaya başlar. *İki kere doğan tanrı: Dithyrambos* bölümüne gelindiğinde ise Dionysos’un doğum mitini mimari bir bakış açısıyla okur. Farklı bir bakış açısından okuduğu hikâyeyi ve ondan türetilen kavramları, mekân yapımı pratiği ve mimarlığa yeni tartışmalar getirmek üzere kullanılır.

2.1.1 Aklın duygulanıma zaferi

Bugün bile neredeyse bu [Dionysos] alandaki her şey filologlar tarafından keşfedilmeyi ve araştırılmayı beklemektedir. Burada bir sorunun olması sorunu vardır. “Dionysosçu nedir?” sorusuna yanıtımız olmadığı sürece Yunanlılar her zamanki gibi bütünüyle anlaşılamamış ve tasavvur edilemez kalacaklardır (Nietzsche, 1968,20).

Bu kısa alıntının son kısmında Nietzsche’ye hak vermemek mümkün değildir. Ancak cümlelerin başı için aynı şeyi söylemek son derece yanıltıcı olur. Evet, hiçbir Yunan tanrısı antik çağın duysal coğrafyasında—doğasında, kültlerinde, mitlerinde, anıtlarında—Dionysos kadar baskın bir figür ol(a)mamıştır. Ve evet, hiçbir tanrı onun kadar iltifata tabi tutulmamıştır. İşte tam da bu sebepten ötürü alıntının başındaki cümle eksik kalır. Çünkü ‘tanrı olmayan tanrının’ inşa ettiği dünya, en az filologlar kadar mimarların da ilgi alanına girmektedir. Bugün dahi hala kullanılmakta olan anıt, tapınak⁹ ve tiyatro gibi bir çok mimari arketip, varoluşunu Dionysos’a borçludur. Bu yüzden de keşfedilmeyi bekleyen şeyler, yalnızca filologların değil—çok ilgi göstermeseler de—mimarların da kazı alanında bulunmaktadır. Aslında biri disiplin dışından diğeri ise içinden iki isim mimarlığın Dionisyen köklerini hakkında bir takım yorumlarda bulunmuş olsalar da bu alanın mimarlık için ana bir araştırma dalı olduğu söylenemez. Konun üzerine giden isimlerden ilki Martin Heidegger’dir. Sanat Eserinin Kökeni makalesinde (2011) mimarlık ile teolojiyi aynı potada eritmeye uğraşan düşünür, açık bir şekilde

⁹ Carl Kerenyi’ye göre Yunan sarayları tapınakların öncülüdür. Buna Knossos sarayını örnek gösterir. Detaylı bilgi için bkz. Kerenyi., 2013, s. 42.

‘tanrıların tapınak sayesinde mevcut olduğunu’ belirtir. Yani mimari eser; doğum ve ölümün, felaket ve kutsallığın, ihtişam ve sefaletin, yükselme ve çöküşün bir araya gelmesi bir ‘yer’ açmaktadır (s.36):

Mimari eser orada durarak kayalık zeminde dinlenir. Eserin bu dinlenişi kayadan bükümlenmemiş ve hiçbir şeye zorlanılmamış taşımanın karanlığını alır. Durduğu yerde mimari eser, güçlü rüzgârlara karşı kor ve böylece görünümünde rüzgârları da gösterir. Kayaların ihtişam ve parıltısı, güneşin yardımıyla günün ışığını, gökyüzünün genişliğini gecenin karanlığını gösterir. Emin yükselme, havanın gözükmeyen mekânını görünür kılar. Eserin sarsılamazlığı yağmurlara inatla karşı koyar ve kendi sakinliğinde yağmurun pırtırtılarını hissettirir. Ağaç, çayır, kartal, boğa, yılan ve çırçır böceği onun yüce görümüne girer ve zaten kendisi oldukları görünümle gözüktürler (A.g.e., s. 37).

Böylece ‘dünya’ bize açılır. Onu hiç görmediğimiz gibi görür, duymadığımız gibi duyar, algılamadığımız gibi algılarız. “Metaller parıldayıp ışıldar, renkler yanıp söner, sesler çınlar, sözcükler de dile gelir. Eser, taşın kütlesine ve ağırlığına, ağacın sağlamlığı ve esnekliğine, madenin sertliği ve parıltısına, rengin ışıması ve karanlığına, sesin çınlamasına ve sözün adlandırma gücüne kendini koyarak bir takım şeyleri vücuda getirir” (A.g.e., s.41). İşte bu deneyim, insanın dünyayla karşılaşmasını ve yeniden tanışmasını sağlar.



Şekil 2.1 : Üzerine Girit Labirenti işlenmiş paralar.

Dionysos’un mimarlıkla olan ilişkisini Beatriz Colomina ise daha örtük bir biçimde ele alır. ‘Architectureproduction’ (2002) makalesine bir Yunan efsanesiyle başlayan

yazar, mimarlığa yeni bir başlangıç noktası bulma çabasındadır (s.207): Minos Kralı, yarı insan yarı boğa olan bir canavarı—Minotaur¹⁰—sonsuz kadar içinde tutsak edecek bir yapı—labirent—yapma emrini Daedalus’a verir (Şekil 2.1). Bu görev, Daedalus’un o zamana kadar aldığı en zor görevlerden biridir çünkü canavara yaklaşmak imkânsızdır. Mevcut zorlukları aşmak zorunda olan Daedalus, bir çözüm arar ve yapıyı çeperden merkeze doğru örmeye karar verir. Fakat bu şekilde inşa ettiğinde kendinin de yapıdan çıkamayacağını farkındadır. Bir hinlik yapar ve Pegasus’tan¹¹ yardım ister. Çünkü onun yardımıyla labirentten uçarak kaçabilecektir. Daedalus, görevini layıkıyla yerine getirmiştir. Minotaur labirentin içine hapsedilmiştir olmasına fakat yine de rahat durmaz, kurbanlar ister. Canavarla anlaşma yolunu seçen Minos Kralı, her dokuz senede bir, halkından insan kurbanlar almaya başlar. Ailerin parçalanmasına, kardeşlerin ayrılmasına, çocukların öksüz kalmasına bir son vermek isteyen Theseus, canavarı öldürmek için gönüllü olur. Fakat önünde en az canavarı öldürmek kadar zor bir görev daha vardır: Labirentte yön bulmak. Canavarı öldürmeye niyetlenen bu gence âşık olan Minos Kralı’nın kızı Ariadne bu noktada efsaneye dâhil olur. Sevdiceğine yolunu işaretleyeceği bir iplik yumağı verir.

İşte bu nokta, Colomina’nın devreye girdiği ve itirazını yükselttiği yerdir. O, efsaneyi farklı bir biçimde okur. Hikâyeden hareketle tarihin ilk mimarının, kabul edilenin aksine Daedalus değil Ariadne olduğunu iddia eder. Çünkü ona göre Daedalus hiçbir zaman labirenti anlamamış, onu sadece inşa etmiştir. Yani bir yapı ustasıdır. Yapıyı hiç dışsallaştırmamış, ona başka bir şey aracılığıyla bakmamış, dolayısıyla da ondan uçarak kaçmak zorunda kalmıştır. Fakat ipliği sevgilisine veren Ariadne için tamamen farklı şeyler söylemek gerekir. Daedalus gibi yapıyla hemhal olmamıştır. Ona farklı şekilde bakabilmiş ve bir aracı ile temsil edebilme ferasetini göstermiştir. Bu yüzden tarihin ilk mimarı olarak anılmayı hak etmektedir. Botları kirlenmesin diye çamurlu inşaat alanlarına gitmekten imtina ettiğinden ötürü kâğıt mimarlığı yapan Leon Battista Alberti’nin öncülüdür. Modern anlamdaki ilk

¹⁰ Minos ve Touros (boğa) kelimelerinin birleşimden oluşan bu kelime, örtük bir şekilde Dionysos’a göndermede bulunur. Çünkü Yunan coğrafyasında Dionysos yalnızca iki hayvan, teke ve boğa, aracılığıyla ete kemiğe bürünür.

¹¹ Yunan mitolojisinde bulunan kanatlı bir ata benzediği rivayet edilen yaratık. Pegasus doğar doğmaz yeryüzünden ayrılmış ve tanrıların diyarına uçmuştur. Helicon Dağında bulunan ve Musalara ilham verdiği söylenen Hippocrene pınarının Pegasus’un ayağıyla yere vurması sonucu ortaya çıktığına inanılır. Böylece Pegasus şiirsel ilham ile ilişkilendirilir.

profesyonel mimar, Ariadne'dir. O, yapıyı kendisi olmaktan çıkarmış, başka bir şey—iplik yumağı ile çizilen bir plan—üzerinden deneyimlenebileceğinin farkına varmıştır. Hatta bir adım daha ileriye gidecek olursak Ariadne, “temsili, sorun çözmede anahtar olarak kullanan [ilk] tasarımcıdır” (Akın, 2001, s. 82). Hikâyenin diğer kahramanı Deadalus ise becerikli bir yapı-ustası olmanın ötesine geçemez. Aslında Deadalus isminin kökeni de bu iddiayı doğrular niteliktedir. Yunanca dilinde *daidala* usta, *daidalon* ise ustalık anlamına gelir. Bu kökten türeyen *daidaleon* kelimesi ise yapay/suni olarak inşa edilen mahalleri belirtmek için kullanılır. Bu manada labirent, bir *daidaleon* yani becerikli bir ustanın elinden çıkmış suni bir mahaldir. Ariadne'nin eylemi bundan tümüyle farklıdır. O, yapı-ustasının aksine üretime katılmaz. Tam da budur, mimarı yapı-ustasından ayıran şey: Yapıyı dışsallaştırabilme, onu bir aracı ile temsil edebilme becerisi.



Şekil 2.2 : Dionysos ve Ariadne - Tiziano Vecellio.

Mitin devamında işler daha da ilginçleşir. Kaderine doğru adım adım çekilen Ariadne, labirentten kendisi sayesinde çıkmayı başaran sevgilisi Theseus ile birlikte Girit'ten kaçır. Fakat mutluluğu bulamaz çünkü sevgilisi onu Naksos Adası'nda terk eder. Kader ağlarını örmüş olacak ki tam da bu esnada Dionysos denizden Naksos'a

yanaşmaktadır (Şekil 2.2). Sahilde üzüntüsünden bitap düşmüş Ariadne'yi görür görmez güzelliğine vurulur. Ona sevgisinin göstergesi olarak bir taç hediye eder. Bu taç basit bir zenginlik nişanesi değildir. O, Ariadne'yi bir faniden tanrı-eşine dönüştüren yani ölümsüzleştiren objedir. Kısacası neredeyse tüm meslek erbablarının arzuladığı ölümsüzlük, diğer bir ifadeyle kalıcılık, mimarlara Ariadne'nin nezdinde Dionysos tarafından bahşedilmiştir.

2.1.2 Zoe vs. bio

Gelinen noktada bazı kavramlarını açıklama gerekliliği doğar. Ölüyü diriden, ölümsüzü ölümlüden, bakiyi faniden ayıran fark nereden gelmektedir? Cevap hiç şüphesiz kalıttır. Kalıtım, her ölümlü varlığın sınırlarını aşan bir olgu olarak önümüzde durmaktadır. Sonsuzluğun nişanı, kaynağı, bir ölçüde de sebebidir. Öyle bir kaynaktır ki içinden bir şey fışkırmaya bile mevcudiyetinden şüphe olunmaz. Bu sebeptendir ki kalıcılık meselesinin arketip imgeleri, şüphe edilmeyen gerçeklerde yani dinsel anlatılarda ortaya çıkar. 'Yok edilemez yaşamın arketip imgesi' Dionysos, bu tartışmanın Yunan coğrafyasındaki baş aktörlerinden biridir. Ancak tartışma sadece imgelerle sınırlı kalmaz, farklı tecessümleri olur. Bu yansımalarından bazıları da sözde ortaya çıkar.

Antik Yunan dili, bugün kaybettiğimiz birçok farklılığı ifade edecek kelimeleri dağarcığında bulundurur. Bu çokluğun sebebi, Yunanlıların bazı olguları yeterince açıklayamamış veya anlayamamış olmalarından ileri gelmez. Aksine dünyayı bizim algıladığımızdan farklı bir biçimde algılamalarından kaynaklıdır. Dolayısıyla yaşam denildiğinde anladıkları şey de bugünden farklıdır. Ve onu iki kavram, *zoe*—sonsuz yaşam—ve *bios*—sonlu yaşam¹²— ile dile getirirler. Bu kavramların anlaşılması, kalıcılık mefhumuna anlamada da anahtar bir rol oynar. Öncelikle belirtmek gerekir ki Türkçe'ye '*yaşam*', İngilizce'ye '*life*', Latince'ye '*vita*', Almanca'ya '*leben*' olarak tercüme edilen bu kavramlar, kendi bağlamlarında daha incelikli bir kurguya sahiptir. Örneğin *zoe*, herhangi bir ön veya arka eke ihtiyaç duymaksızın 'sınırsızca deneyimlenen yaşamı' ifade eder. Ölümün (*thanatos*) yanına dahi yaklaşmasına izin vermez. Ondan kesin ve keskin bir biçimde anlaşılan şey, ölümsüzlük yani

¹² Zooloji ve biyoloji kelimeleri bu köklerden türemiştir. Özünde bu farkı korusalar da bugün inceledikleri konular ne kadar kelime köklerine sadık kalmaktadır, bir soru işareti olarak okuyucuya bırakılmıştır.

kalıcılıktır. Bu yüzden ebedi şeyleri nitelemek için kullanılır. Mesela tanrıların bir sıfatı ‘*rheia zoöntes*’ yani ‘kolay yaşayanlar’dır (Homeros, 2019, XV.194). *Bios* ise ‘belirli’ bir yaşamı ve onun tipik özelliklerini betimler. Bir yaşamı diğerinden ayıran çizgiler onun sınırlarıdır. Kendisinden türeyen ‘biyografi’ sözcüğü *bios* kelimesinin en güzel şekilde ifade bulduğu hallerden biridir. O, *zoen*in aksine ölüm ile zıt değildir. Çünkü ölüm de (biyolojik) yaşam da birbirine aittir. Carl Kerenyi ikisi arasındaki farkı daha da iyi anlamak için *zoen*in aynı zamanda ‘oluş zamanı’¹³ manasına geldiğini hatırlatır. *Bios*un aksine oluş hiç bitmez. Fakat bu kavramlar birbirinden ayrı da düşünülemez. Çünkü *zoeden* sadece bir *biosa* sahip olduğu sürece müddette söz etmek mümkün olur (Kerenyi, 2013, s. 28). Yani hayat, bir *biosa* sahipken deneyimlenirken *zoeye* katkıda bulunur. O, ölümsüzdür. Antik Yunan geleneği pek çok defa yaptığı gibi bunu da bir (antromorfik) mitte açıklar: Dionysos’un doğum miti.¹⁴

2.1.3 İki kere doğan tanrı: *Dithyrambos*

Öncelikle şunu ifade etmek gerekir ki Antik Yunan anlatısı konu seçiminde pek de serbest değildir. Din, yaşamın her alanına olduğu gibi sanatın da tüm kollarına hükmeder. Dinsel olanla sanatsal olanı ayırmak pek mümkün olmaz. Başka bir deyişle sanatın anlatısı; dünya ile kurulan ilişkinin, onu anlama çabasının dinsel bir ifadesidir. Kavramlara insani formların verilmesi bu yüzden önemli bir kırılmayı ifade eder. Çünkü dilde, günlük yaşamda ve ihtiyaçlarda ayrı ayrı duran öğeler ancak insan formu aldıktan sonra zamana ve mekâna ait kılınmış ve yapılı çevreyi üreten bilgiye dönüşmüştür. Devinim—havl—ise bu anlatının en baskın karakterdir.¹⁵ O da en sarıh biçimde sonsuz döngünün, yok edilemez yaşamın tanrısı olan Dionysos ile ete kemiğe bürünür. Dionysos adına ilk defa Pylos’taki Nestor sarayında bulunan ve M.Ö. 3. yy.’a tarihlenen bir tablette rastlanır.¹⁶ Doğumuyla alakalı farklı coğrafyalarda farklı isimlere—Mısır Tanrısı Orisis, Frig Tanrısı Sabazios—türeyen birçok hikâye olsa da Ege kıyılarındakilere bağlı kalmak araştırmanın bütünlüğü

¹³ *Chronos tou enai*.

¹⁴ Burada bir parantez açmak gerekir, Yunan birliği kurulmadan önceki dönemde özellikle Minos/Girit sanatında sanatçıların dünyayı, bir bitki veya hayvanın gözünden serimlediğine şüphe yoktur. Bu sebepledir ki sonraki dönemdeki her insan formu tanrının bir hayvan veya bitki imgesi de vardır. Buna örnek olarak Dionysos’un asma, üzüm veya boğa ve teke ile temsil edilmesini gösterebiliriz. Bknz. *Yunan Sanatının İç Gerilimi* ve *Klasik Sanat vs. Sembolik Sanat* bölümleri.

¹⁵ Hatta hareket olgusunun mimari ile kurduğu ilişki oldukça kayda değerdir. Bknz. labirent.

¹⁶ Di – wo – nu – so –jo. Bknz. Seaford, R. (2006). *Dionysos*. London and New York: Routledge. s. 3.

açıışından en doğrusu olacaktır.¹⁷ Yunan Pantheonu'na en son dâhil olan tanrı Dionysos,¹⁸ Zeus ve (Thebai Kralı Kadmos'un Harmonia'dan—uyum—doğan kızı) Semele'nin oğludur.¹⁹ Zeus'un oğlu olmak onu *Gaia*—yerkürenin—doğurduğu *Kronos*²⁰ yani zamanın torunu yapar.²¹ Ancak doğum miti bu ilişkilerden daha girift ve renkli bir hikâyeyi içerir. Efsaneye göre Zeus, Semele'ye âşık olur, ona her istediğini yerine getireceğine dair yemin eder. Zeus'a kanan Semele çok geçmeden ondan hamile kalır. Bunu öğrenen—Zeus'un eşi ve kardeşi²²—Hera, Semele'yi öldürmeye yemin eder. Yaşlı bir dadı kılığında Semele'ye yaklaşan Hera, rakibine kıskançlık tohumları eker. Zeus'un neden tanrılara gözüktüğü gibi—Gök Tanrısı olarak—kendisine gözükmeyi sorar. Bundan etkilenen Semele, Zeus'un azametini görmek ister. Onu kırmayacağına dair söz veren Zeus her ne kadar ayak diretse de bu isteği geri çevir(e)mez. Öncekilerinin aksine bir ölümlü değil de tanrı gibi Semele'nin yanına gitmeye karar verir. Fakat şimşekleriyle beraber yeryüzüne inen Zeus'un azametine, Semele'nin bedeni dayanamaz ve ölür. Bu esnada bir mucize gerçekleşir. Semele ölmesine rağmen karnındaki bebek hala yaşamaktadır. Bunu gören Zeus, bebeği alır ve baldırına koyar. Burada gelişimini tamamlayan bebek, annesinin rahminden değil de babasının baldırından dünyaya gözlerini açar (Şekil 2.3). Yani doğurana annesi değil babası olur. Semele'nin çocuğunun yaşadığını öğrenen Hera büyük bir öfke gösterir. Titanlarla bir anlaşma yapar ve bebeğin ölüm fermanını imzalar. Anlaşmanın kendi paylarına düşen kısmını yerine getiren Titanlar, bebeği kaçıarak küçük parçalarına ayırarak bir kazanda pişirirler.²³ Ancak bu elim hikâye burada da nihayetlenmez. Bunu duyan büyükannesi Rhea, küçük yavrunun kalıntılarını bulur ve onları birleştirerek yeniden can verir. Onu ikinciye doğuran

¹⁷ Pindaros, fragman 85.; Herodot II, 146.; Euripides, Bakkhalar, 94.; Apollodoros, Bibliothek III. 4, 3. ve birçok yazılı kaynakta bu mite dair anlatıyı bulmak mümkündür.

¹⁸ Adının ne anlama geldiği ile ilgili birçok teori olsa da 'Di'(o) yani Zeus ve bugün Trakya'ya ismini veren Thrak'ların lügatından devşirilmiş 'nysos' yani oğul kelimelerinin birleşiminden meydana gelen 'Zeus'un oğlu' en tutarlı açıklama olarak görülmektedir.

¹⁹ Homerosçu Panteon son şeklini aldığı anda bile dar bir yönetici sınıf dışında pek kimse tarafından kabul görmez. Çünkü bu tanrıların her biri yerel tapımların sonsuz bir karmaşasının sonucudur. Kitlel kabul görme ancak M.Ö. 4.yy. sonrasında ticari ilişkiler sebebiyle yeni bir Pantheon'un kurulmasıyla elde edilir. Bknz. Thompson G. (2004). Tragedyanın Kökeni: Aiskhylos ve Atina. (M. H. Doğan. çev.), İstanbul: Payel Yayınevi. s. 145.

²⁰ Kronoloji bu kelimedden türemektedir.

²¹ Zaman ve mekân Dionysos miti üzerinden bir ve bütün olur.

²² Antik Yunan'da tanrıların arasındaki enest ilişki, *zoen*in sürekli kendini üretmesinin başka bir deyişle sürekli kendisine indirgenen *zoen*in; *mitosta* ifade bulması olarak okunabilir.

²³ Mitin bu kısmı, daha sonra şölenlerde ve tragedyalarda gördüğümüz biçimiyle kurban etme ritüeline dönüşecektir.

Rhea, bebeğin göbek adının ortaya çıkmasını da sağlar. Bebek artık dityrambos (iki kere doğan),²⁴ yok edilemez yaşamın arketipi ve zoenin tek tecessümü olarak anılacaktır.

Görüldüğü üzere Dionysos, “kökeni, varlık hali, başlattığı dinsel deneyim türüyle bütün Yunan tanrılarında ayrılır” (Eliade, 2003, s. 436). Zaten diğerlerinin aksine Olympos dağında da ikamet etmez. Kös kös oturmak yerine doğaya çıkmayı, insanların arasına karışmayı yeğler. Bu da her Yunan polisinde bir ‘varış miti’nin doğmasına sebep olur. Kerenyi bu durumu hayli ilginç bulur. Ona göre Dionysos epifanisi²⁵, Yunanistan’da yalnızca *epiphaneia* olarak değil, aynı zamanda bir *epidemia*—ülkeye varış—biçiminde algılanmaktadır. Onun gelişi, bir soylunun gelişi gibi değildir. Aksine ‘bir hastalığın uğraması’ ile eşdeğer tutulur. Çünkü onun uğradığı topraklarda yurttaşlar ‘hastalıktan’ kırılır, varışı kutsal bir salgının başlangıcıdır. Yaşamın tüm coşkusu onun deliliğiyle kışkırtılır. Bu, öyle bir kışkırtmadır ki sınırların ötesine geçilmesi sadece bir an meselesidir. O, insanı yaşamın en iptidai derinliklere doğru davet eder. “Ölüm fırtınalarıyla çevrili yaşamlarının özü çalkalanır” (Kerenyi, 2013, s. 138). En derinde yaşam ile ölümün muğlak sınırları tecrübe edilmiştir. Bu yüzden yüzeye doğru gelindikçe bir delilik (*mania*) hali insanı sarar. Fakat bu salgın diğer apansız hastalıkların aksine insanı öldürmez aksine kendine bağımlı hale getirir (A.g.e., s.143).



Şekil 2.3 : M.Ö. 460 yıllarına tarihlenen vazo.

²⁴ *Dithyrambos*. Bu sözcük, Dionysos ağıtlarının da ismi olacaktır.

²⁵ Aniden bir şeyin özünü anlama veya anlamını bulma duygusu.

Salgının en çok vurduğu yer Atina'dır. Salgının en detaylı yazılı ve sanatsal kayıtlarına da bu topraklarda rastlanır.²⁶ Dionysos'un Attika'ya²⁷ varış miti bütün betimlemelerin temelini oluşturur. Her ne kadar mitte Dionysos adına rastlanmasa da yansımalarından anlatılanın o olduğu rahatça anlaşılır. Mitte aktarıldığı kadarıyla başkenti 'Oinoe' (şarap kenti) olan İkaria adası, Dionysos'un doğum yeridir. Tanrı bir gün ölümlü kılığına girer ve yaveri ile kırlara çıkar. Ancak İkariyalı çobanlar onları tanımazlar ve tanımadıkları yabancıyı²⁸ öldürürler.²⁹ Fakat bu ölüm bildikleri ölümlere benzemez. Öldürdükleri anda cesetten bir bitkinin—ilk asmanın—büyüdüğüne şahit olurlar. Bu tanıklık eden yaver de acısına dayanamaz ve kendini bu asma ağacında asar.³⁰ Böylece Dionysos ilk kurbanını almış olur. Bu anlatı, zaman içinde tanrıya şükranlarını sunmak isteyen insanlar tarafından tekrarlanan bir ritüele dönüştürerek başkalaşır. Kimi yerler danslarla mekânda salınarak anılırken kimi kısımları canlandırmak için farklı düzenler kurulur. Örneğin yaverinin çilesini anmak isteyen genç kızlar, ağaçlara ipli salıncaklar kurup kendilerini sallandırırılar. Boehm'e göre (1917) "basit bir bedensel faaliyet, hayatın yoğun neşesini ifade eden araç olarak sallanmak, insan ve [bir noktaya kadar] hayvan doğasının temel unsurları arasındadır.....[bu faaliyet adeta] bir çocukla oynan ilk oyundur" (s.290). İnsanın yapabileceği hareketlerden biri olan sallanma başlanıldığı an şölen de başlar. Bu ritmik eylem, bedende bir tür esrik coşku yaratarak olağan dışı bir hali tetikler.

Anmanın görünmez ikinci bir yüzü de vardır. Mitin zamanla olan ilişkisi beden-mekânla olandan daha önceliklidir. Zaten Dionysos bir 'olay' (*event*) tanrısıdır. Bu yüzden de Atina'ya gelene kadar herhangi bir heykeli de yoktur. Zamanla da mekânla da olan ilişkisi diğer tanrılardan farklıdır. Bunun en net ifadesini vazo resimlerinde görürüz. Dionysos'u anlatan vazolarda sadece tanrı resmedilmez, baş aktörü olduğu bir olayın tüm yüzleri aktarılır. Bunun en net görülebileceği örneklerden biri tanrının doğum anını resmeden 'Dios Phos' (Zeus'un Işığı) vazosudur. Vazoda doğumun sadece bir karesi verilse de bu kare donuk bir kare değildir. Önceki ve sonraki karelerle birlikte hayal edilir. Resme gözümüzün iliştiği

²⁶ İki meslek dalı kayıt tutmada öne çıkar: Çömlekçiler ve vazo ressamaları. Bu iki meslek grubunun mensupları mitleri eserlerine işlediklerinden ötürü çok iyi bilirler.

²⁷ Atina ve çevresini kapsayan bugünkü 'Büyük Londra'ya (*Greater London*) benzer idari birim.

²⁸ Bu yabancı bazı mitlere göre İkarus'tur. Ayrıntılı bilgi için bknz. Homeros. (2003). *Homeric Hymns*. London: Penguin Classics. I. 1.

²⁹ Bu, daha sonraları Dionysosçu kurban töreninin temeli olacaktır.

³⁰ Bütün mitlerde yaverin bir genç kız olduğu yazılıdır. Ancak yabancının Dionysos değil de İkarus olduğu mitlerde bu kişi, İkarus'un kızı Erigone'dir.

anda sadece kafası gözüken bebek Dionysos'un görsek de çok geçmeden onun ağlamasını duyarız. Daha sonra Zeus'un onu kucağa alınışı gelir gözümüzün önüne. Yani vazoun üzerinde donuk bir an değil aksine bir olay—Dionysos'un doğumu—resmedilmiştir. Detaylarda bu sav daha da pekişir. Zeus'un Olympos'ta yaşadığını bilmemize rağmen resimde kutsal dağa ait hiçbir iz yoktur. Bu da tasvirin ana karakterinin Zeus değil, Dionysos olduğunu bir kere daha teyit eder. Mekânsız tanrının 'bi-mekân' karakteridir, tasvirin mekânını. Aynı durum Exekias'ın resimlediği kupada (*kylix*) da görülür (Şekil 2.4). Bir salın üzerinde resmedilen Dionysos'un çevresinde balıklar dönmektedir. Denizin yarattığı uçsuz bucaksız kadraj mekânsızlık hissin izleyiciye *Dios Phos*'tan daha vurgulur aktarır. Göz durağan bir imaj görse de zihin, salın resmedilen boşlukta ileri doğru kaydığını hemen canlandırır. Sal boşlukta kayınca balıklar da çevresinde dönmeye başlar. Böylece tanrının yolculuğuna ortak oluruz. Kısacası, öneme haiz olan şey; gördüğümüz donuk anlar değil, tanrının varışıdır. Vazo ressamı portrelerle ilgilenmezler. Onların ilgisi “yalnızca varışı, şölen ve resmin ortak kaynağı olan kutsal bir olay olarak görülen tanrının *epidemiasını* canlandırmaktır” (Kerenyi, 2013, s. 167). Bu yüzden de Dionysos'un tasvirleri ancak öncesi ve sonrası ile düşünüldüğünde anlamlı hale gelirler.³¹



Şekil 2.4 : Dionysos Kylix (M.Ö 530) – Exekias.

³¹ John Berger, zamanın, tasvirin içine gömüldüğü ve göze ilştirilen anın bir öncesi ve bir sonrası olmadan düşünölemeyeceğı başka bir örnek olarak Paul Peter Rubens'in 'Kürk Mantolu Helena Fourment' resmini işaret eder.

Kadını burada yana dönüş hareketi içinde görürüz, kürkü omuzlarından düşmek üzeredir. Bu durumda bir saniyeden fazla kalamayacağı bellidir. Yüzeysel olarak bakarsak kadının imgesi bir fotoğraf imgesi gibi verilmiştir. Ama daha derin anlamda bu resim zamanı ve zamanın yaşanışını 'içerir'. Kürkü omuzlarına alınışından bir dakika önce kadının bütünöyle çıplak olduğunu düşünmek kolaydır. Tüm çıplaklık anından önceki ve sonraki evrelerin hepsi aşılmıştır burada. Kadın aynı anda bunlardan herhangi birinde ya da hepsinde birden bulunabilir. Kadının vücudu karşımızda seyirlik bir şey olarak değil, bir yaşantı—ressamın yaşantısı—olarak vardır (Berger, 2016, ss. 60-61).

Ancak kırdan merkeze—Atina'ya—doğru vardıkça bir imgeye bürünen Dionysos, hem zamansal hem de mekânsal olarak sabitlenir.³² Kuzeyden güneye indikçe sabitlenen Dionysos figürüne bir rahip ve bir heykelin iliştiği görülür.³³ Bu yeni donanımlı tanrı 'Dionysos Eleuthereus' yani 'Liberal Dionysos'tur.³⁴ Fakat liberalliğin sonu kendisi için iyi olmaz. Bağlamından koparılan Dionisyen ritüeller önce şölene daha sonra da eğlenceye dönüşür. Bu dönüşümün nedenlerini anlamak için Yunan coğrafyasının değişimini çok iyi bir şekilde analiz etmek gerekir.

2.2 Coğrafya, Kültür, Ritüel, Eylem ve Mekân

Dionisyen Mekândan Rasyonel Mekâna başlıklı kısmın ikinci bölümünü oluşturan bu kısım, önceki kısımda anlatılan mitolojik hikâyelerin Yunan coğrafyası içinde nasıl siyasi, yönetsel ve fiziksel bir dönüşüme neden olduğunu derinlemesine inceleyen bir bölümdür. *Yunan Coğrafyası* başlıklı kısım, kırsal ve kabile toplumlarından şehir toplumuna evrimin, toprak ve mekân üzerinde yarattığı farklılıkları detaylandırmayı amaçlar. Yönetsel değişikliklerin mekân yapma pratiğinde ne tür değişikliklere yol açtığını özetlerken, aynı zamanda sanat patronu veya hamisi kavramını Rönesans'tan Antik Yunan'a taşıyarak, tiranların Yunan sanatı ve mimarlığının dönüşümüne nasıl bir rol oynadıklarını açıklar. Tüm bunların ışığında başlığın da anlaşılaacağı üzere atfını J. Wolfgang von Goethe'nin *Im Anfang War Die Tat: 'Başlangıçta Yalnızca Eylem Vardı* cümlelerine yapan ikinci bölümde ise 'törenselle eylem' kavramına odaklanılır. Söz ile eylem arasındaki gerilimin mekân yapma pratiğine nasıl yansıdığını detaylı bir şekilde inceleyerek okuyucuyu sonraki bölüme hazırlar. Kısacası, mitolojik öykülerin yarattığı siyasi ve kültürel dönüşümleri, Yunan coğrafyasının evrimsel süreçlerini ve bu değişimlerin mekân üzerindeki etkilerini anlamak için kapsamlı bir çerçeve sunar.

2.2.1 Yunan coğrafyası

Yunan coğrafyası, sayısız ada ve yönetim birimine bölünmüş olması sebebiyle siyasal birliğine çok geç kavuşabilmiştir. Tezde konu edindiğimiz dönemler ise her

³² Atina'ya Dioynsos'un imgesi adı sadece bu eserde kayıtlara geçmiş olan Pegasos tarafından getirilmiştir.

³³ Eleutherae'den Atina'ya varış miti bu değişimi belgeler.

³⁴ Antik Yunan'da Eleutheria özgürlüğün kişileştirilmiş halidir. Kuzey Attika'da bulunan Eleutherae kenti de ismini kurucusu olduğuna inanılan Eleutheria'dan alır.

siyasal birimin özerk kalma yönünde tavır koyduğu zamanlara denk gelmektedir. Hal böyle olunca fetihçi arzular yerine farklı arayışların öne çıktığını görülür. Birimler arası çekişmelerin yerine iç gelişmelerin önemsendiğini bir zaman aralığını konu edindiğimizi çok rahatlıkla söyleyebiliriz. İçer dönük yönetim birimlerinin olması da askeri alanlar yerine teoloji, felsefe ve sanat gibi alanların hayli gelişmesine yol açmıştır. Fakat durum zamanla değişir ve siyasal birimler birbirleriyle rekabete girmeye, bu rekabet de askeri çekişmelerin başlamasına yol açar. Geline nokta politik olarak da hayli sarcıcı kırılmalar yaşanır. En basit tabiriyle kabile toplumundan demokrasiye geçiş olarak tanımlayabileceğimiz süreç; önce monarşileri, sonra aristokratları en sonunda da tiranların el üstünde tutan halkın isyanı ile sonuçlanır. Tezin temel problemlerinden biri de kabile geleneklerinin demokratik kent-devletinde hangi sanatsal ve mimari biçimlere evrildiğini incelemek olacaktır.

Aslında tezin temel sorusu—Dionysos kültürünü de içine alan—bu geleneklerin kentlerde neye dönüştüğü değil, artık ne olmadığıdır. Bu soruyu cevaplandırmak için de mülkiyet kavramını analiz etmek gerekir. Kabile toplumlarında toprak bütün kabilenindir ve topluluğun tüm bireyleri tarafından işlenir. Elde edilen hasat da ayırım yapılmaksızın herkesin kullanıma sunulur. Bu düzen istila tehlikesi olmayan zamanlarda muntazam bir şekilde yürütülür. Ancak kuzeyli—Dor³⁵—baskısının artmasıyla birlikte bir takım önlemler alma gerekliliği doğar. Bu önlemlerin arasında toprak yönetimi ile ilgili kurallar da vardır. Kuzeyli gruplarla girilen çatışmalarda kahramanlık gösterenlere askeri hizmetlerinin karşılığı olarak müstakil topraklar verilmeye başlanır. *Temenos* adı verilen bu topraklar kabile üyeleri arasında yeniden dağıtımına tabi olmadığı için etrafı sahipleri tarafından çevrilir. Askeri gücü fazla olan kişiler bu özel alanlar sayesinde bir de ekonomik güç elde etmeye başlayınca kabile toplumundaki komünal düzen yavaş yavaş sarsılmaya ve mülkiyet kavramı iyiden iyiye belirginleşmeye başlar. Kuzeyli fetihlerinin yarattığı çalkantının yanında kabile toplumunun biçim değiştiren yapısı Yunan yarımadasındaki karışıklığı daha da artırır. Topluluk, serveti yaratanlar ve ondan nemalananlar olarak hızla bölünür. Çok kısa bir biçimde ifade etmek gerekirse avcı toplayıcı kabilelerde yaşlıların yetkesinde olan iktidar, artık topluluğun en savaşçı bireyinde, monarkta, toplanır. Politik alanın

³⁵ Aslen Hint-Avrupa kökenli olan kuzeyli kabile.

bu evrimi, topluluğu yönettiğine inanılan kutsal güçlerle girilen ilişkiyi de karmaşılaştırır.³⁶ Çünkü avcı-toplayıcı toplumun mitleri yalnızca dinsel törenleri değil aynı zamanda topluluğun ritmini de belirler. “İlkel toplumda her şey kutsaldır, hiçbir şey aşağılık değildir. Her eylemin—yemek, içmek, toprağı sürmek, dövüşmek—kendine özgü bir yöntemi vardır” (Thomson, 2004, ss. 79-80). İşte mülkiyetin ortaya çıkışı bütün bu ilişkileri yerle bir eder. Çünkü üretimden kopmuş dolayısıyla doğa ile ilişkisi kesilmiş yeni yöneticiler—askeri aristokrasi—ilkel kabilenin tüm dinamiklerini sarsar. Ritüeller de yeni politik gücün uygun gördüğü bir çerçeveye sokulur. Mimetik ritten; (yeni düzeni ululayan) dans ve şiir doğar.³⁷ Dans ve şiir bir süre boyunca birbirinden de ayrılamaz. Hala büyülü seviyeye yükseltilmiş konuşma ve hareketlerdir. Fakat gitgide kabuk değiştiren dans ve şiir, zengin ve çalışmayan bir zümreyi hoşnut etmeyi amaçlamayan iki ayrı pratiğe dönüşür.

Politik değişimin en büyük eserlerinden biri İyonya bilimi olur. Topraksız insanlar yeni topraklar edinmek adına göçer ve yeni yaşam birimleri oluştururlar. En rağbet gören coğrafyalardan biri de suyun karşı kıyısıdır. Anadolu’nun Ege kıyılarına yerleşen Yunan halkı tarım ve mimarinin yeni gereksinimlerini karşılamak üzere geometriye, deniz ötesi ticareti ve toprak verimini geliştirmek amacıyla da astronomiye önem gösterilir.³⁸ Bu sefer de ekonomik olarak güçlenen yeni bir sınıf, ticaret aristokrasisi, doğar. Bu yeni sınıfın temsilcileri, bilimin sağladığı yeni ulaşım olanakları sayesinde doğdukları topraklara bağlı kalmazlar ve kaderlerini deniz ötesinde aramaya yönelirler. Denizaşırı ticaretin gelişmesi toprak aristokrasinin tahtını sallayacak bir metanın da ortaya çıkmasını hızlandırır: Para. Yükte hafif pahada ağır bu yeni metanın kullanılmasıyla birlikte ticaret prensleri açıkça gücünü topraktan alan soylulara meydan okumaya başlarlar. M.Ö 7.yy.’ın sonlarına gelindiğinde politik güç, toprak sahibi aristokratların yerine ticaret prenslerinin eline geçer. Parayla kral olan bu kişiler, Yunan coğrafyasının eski hükümdarlarıyla karşılaştırıldıklarında o kadar farklı özelliklere sahiptirler ki toplum onlara yeni bir ad verir: *Tyrannoi*. Tiranların durumu o kadar gariptir ki aristokratlar tarafından—

³⁶ Bu tavır özellikle İlyada’da çok net bir biçimde görülebilir. Homeros’un kabile kurumları karşısındaki suskunluğu bu yapıların tamamıyla ortadan kaybolmasından değil, yeni kültürün bu bağlılıklara önem atfetmeyen yeni bir sınıfa hitap etmesindendir.

³⁷ İlkel toplumun sanatı, işinin ehli ‘bir’ sanatçının eseri olduğu için değil; yüzyıllar içerisinde devamlı evrildiği, yeni biçimler kazandığı ve bir tür doğal aşınma ile çapaklarından kurtulup cilalandığı için kıymetlidir (Thomson, 2004, s. 82).

³⁸ Gelişen pratiğin teorik olarak da desteklenmesiyle birlikte İyonya felsefe okulunun temelleri atılmış olur. Thales’in bir zeytin tüccarı olduğunu unutmamak gerekir.

küçümseyici bir manada—ilerici, demokratlar tarafından da gerici olmakla suçlanırlar (A.g.e., s.108). Siyasi sonuçları bir yana, aristokrasiyi alt etmeye çalışan köylü-tiran ittifakı kültürel bir devrim için de çabalar. Çünkü ittifakın sürükleyici gücü olan tüccarlar ve zanaatkârlar politik devrimin kültürel devrimle desteklenmediği sürece başarısız olacağını farkındadırlar. Bir benzerini yaklaşık iki bin yıl sonra Rönesans'ta göreceğimiz gibi kültür devrimi siyasi devrimin en önemli yoldaşı olur. Rönesans'ın ticaret zengini ailelerin (bkz. Medici Ailesi) hamiliği nasıl kültürel ve bilimsel bir devrimi mümkün kılmışsa tiranların hamiliği de benzer bir etkiye sahiptir. Toprak aristokrasinin düştüğü hataya düşmek istemeyen tiranlar, desteğini almak istedikleri kitlelerin adetlerini önemsermiş gibi yaparak onları baştan aşağı yeniden tasarlarlar. Burada bir isme özellikle dikkat çekmek gerekir: Peisistratos. O, aristokrasinin politik gücünü yıkmak için aristokratik egemenliğin en büyük payandalarından olan 'dine' bir alternatif sunulması gerektiğinin en fazla farkında olan kişidir. Siyasi dehasını bu noktada devreye girer. Toplumunun sinir uçlarına dokunmamak için önce Athena Polias tapınağını bitirir. Fakat amacı farklıdır. O, Panathenaia'yı³⁹ bir ritüelden görkemli bir festivale çevirir (Şekil 2.5). Ancak icraatlarının en önemlisi bu değildir. Peisistratos, aristokrat bilgelige yakışmayacak—hatta o güne değin Olymposlu olarak dahi kabul edilmeyen—bir tanrıya, Dionysos'a, alan açarak geçmiş dönemin tüm yapılarını yerle bir etmeye yönelir ve Dionisyen ritüelleri bir devlet törenine dönüştürür. Panathenaia'yı gölgede bırakacak şenlikler, Kent Dionysiası, düzenlemeye başlar. İşte bu uygulamaya kırdan kente getirilen Dionysos kültürünün karakterini yavaş yavaş değiştirir. Ancak tiranlar planlarının sonunu görece kadar bile iktidarda kalamazlar. Kendileriyle devrim yapan köylülere sırtını dönen ticaret prenslerinin sonu toprak aristokrasisinden farklı olmaz ve “tiranlık, halkın gözünde eline büyük bir varlık geçince ölümlü olduğunu unutup kutsal öfkesinin tuzağına düşerek kendi yıkımına sürüklenen bir insanın gösterişli iktidar tırmanışı olarak simgeleşir” (A.g.e., s. 108). Kısacası, tarım (değiş-tokuş) ekonomisinden para ekonomisine geçen halkı yeni sistem de mutlu etmez. Çünkü gücü ele geçiren ticaret prensleri en çok zararı toprak aristokratlarına değil yine halka vermiştir. Daha fazla başkalarının hesabına çalışmak istemeyen Yunanlar bu sefer göbek bağlarını kendileri kesecekleri bir sistem arayışına girerler. Akrabalık

³⁹ Her yıl temmuz ayında yapılan bu şenlik, 4 yılda bir büyük bir organizasyon ile kutlanırdı. Kapsamında müzik, atletizm, atlı araba yarışı ve daha küçük kapsamlı birçok yarışmalar bulunurdu.

veya ekonomik ayrıcalıklardan ağzı yanmış olan halk ikamet yani yurttaşlık üzerine kurulu yeni bir sisteme arayışına girer. En küçük birimi ‘*demos*’ yani bucak olan bu sisteme de demokrasi adı verilir.



Şekil 2.5 : Panathenaik oyunlarından bir kesit (M.Ö 530).

2.2.2 *Im Anfang War Die Tat*: ‘Başlangıçta Yalnızca Eylem Vardı’

Demokrasi; kendini din, gelenek vb. kavramlar üzerine değil de yurttaşlık temel üzerine kurduğundan eskiden yadigâr her şeyden arınma ülküsü taşır. İşte bu noktada kabilelerin varlık anahtarlarından biri olan mimetik ritler konunun anlaşılması açısından hayli önemli bir konumda bulunurlar. Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki antik dönem ritüelleri, bugün anladığımızdan farklı olarak, bir bilgi biçimidir. İnsanın kendiyle, çevresiyle, evrenle ve hakikat ile olan ilişkisini betimlerler. Bilgi aktarma yöntemidirler. İnsan, ritüel esnasında kendinden daha ulvi bir şeyle bütün olduğuna, kendini onda kaybettiğine ve bu şekilde hakikatin bilgisine eriştiğine inanır. Bu durum insanın henüz evrendeki sebep-sonuç ilişkisini kuramamasından kaynaklanır. Evrenin işleyişini nedenlendiremeyen insan da olayları etkilemek, denetleme hatta onu manipüle etmenin yollarını arar. Örneğin, niye yenilendiğini anlamadıkları mevsimlerden biri olan ilkbaharın dönüşünü ve yarattığı bereketin sürekliliğini güvence altına almak isterler. Bu yüzden de bir takım metafizik girişimlerde bulunurlar. İnayet talep ederken kullandıkları araçların istedikleri sonucu verdiğini düşündüklerinde ise onları yinelerler. Yineleme, bir arılaşma ve kalıplaşmayı doğurur. Böylece ritüel doğar. Ritüellerin doğuşuyla birlikte onları açıklamak üzere mitler geliştirtirler. Mitler de zaman içinde törensel eylemin sözlü biçimi, deneyimin kolektif ifadesi olurlar.

Peki törensel eylem nedir? Dinlerin başlangıcından biraz önceye gittiğimizde tanrıların kaybolduğunu ve insanın kendini ‘ey-leyerek’ konumlandırken görürüz. J. Wolfgang von Goethe’nin Yeni Ahit’te yer alan

Başlangıçta Söz vardı. Söz Tanrı’yla birlikteydi ve Söz Tanrı’ydı. Başlangıçta O, Tanrı’yla birlikteydi. Her şey O’nun aracılığıyla var oldu, var olan hiçbir şey O’nsuz olmadı. Yaşam O’ndaydı ve yaşam insanların ışığıydı (Yeni Ahit, Yuhanna, 1:1-5)

cümlelerine karşı söylediği “*im anfang war die tat*” (Goethe, 1992, v. 1237); yani ‘başlangıçta yalnızca eylem vardı’ ibaresi bu yaklaşımın en iyi ifadesidir. *Dios Phos*’u (Tanrı’nın Işığı) yansıtan Dionysos miti için de Goethe’ninkine benzer bir eleştiri getirebiliriz. Çünkü mitte aktarılanın ve Olympos’un diğer tanrılarının aksine Dionysos, imge değil olay tanrısıdır. İki durumun yakınlığı Romantik Alman şiirleri (*Natureingang*) ve *ditrambos*lar birlikte okunduğunda daha iyi anlaşılır. Dionisyen ağıtların da şiirlerin de işaret ettiği şey, insanın doğayla olan dolaysız bağıdır. Çünkü insan doğayla ortak bir ‘nabız’ taşır. Mimetik rit tam olarak iki nabızı akort eder, birbirine uyumlar. Yani bir erginleme⁴⁰ (*telete*) törenidir. Erginlenenler noksansız (*teleios*) bir biçimde yaşamla uyumlu hale gelirler. Her dönemin töreni farklıdır. Avcı toplayıcı toplulukların mensupları, avı ya da kişiye ait ‘hayvan atayı’ canlandırarak erginlenirken tarım toplumunda ise doğanın döngüsünü taklit edilir (Şekil 2.6). Çünkü baharın gelmesi ve karın erimesiyle özgürleşen dereler akar, kışın dondurduğu kaynaklar yeniden yaşama çağlar, toprak otların baş vermesi için açılır, uykularından uyanan hayvanlar baharın neşesiyle yeryüzünü doldurur. İçe kapanma dönemi biter, evrenin birbirine geçme dönemi başlar. Yeryüzü ve gökyüzü birleşir, kapalı gruplar bağlaşılabılır olur. Gençler atalarının toplumsal ve cinsel yaşama erginlenmiş oldukları toprak üzerinde hem bedenleriyle hem de çevreleriyle tanışır (Thomson, 2004, s. 148). Doğanın canlanmasına özenen gençler bedenlerini kendilerini mimetik yöntemlerle canlandırır.

⁴⁰ İng. *initiation*



Şekil 2.6 : (a)Cennet Kuşunun Çiftleşme Dansı (b) Kızılderili Ritüeli.

Kırsal erginleme pek tabii olarak kent toplumuna yabancı gelir. Fakat toplum yine de kırsal ritleri tamamen yabancılaamaz. En kalıcı ve en dayanıklı yanlarını, ‘dramatik’ öğelerini, devşirir. Zaten mimetik rit, tarih boyunca evrilmiş, icra edildiği toplumun değerlerine göre şekillenmiştir. Örneğin, avcı toplayıcı kabilede hayvan şekilli (boğa, teke vb.) ata, tarımla uğraşan kırsalda bitkiye (asma, sarmaşık vb.) dönüşmüştür. Kentte ise antropomorfik özellikler kazanarak insan biçimli hale gelir. Bunun sebebi çok basittir, toplumlar karmaşıklaştıkça yönetici güçler ve nedensel ilişkilerle değişir. Bazı mitler şekil değiştirir, bazıları terk edilir. Fakat kentte bambaşka bir durum gerçekleşir. Ritüeller törensel bağlamından kopararak yeni bir kimliğe büründürülür. Bu tiyatrunun ilk adımıdır. Ritüel, bir sahne sanatına evrilirken dinsel yanının yerini de estetik alır. İnsanın kendine olan inancı arttıkça uhrevi yönü de kaybolur gider (Brockett, 2000, ss. 17-20). Anlamını yavaş yavaş yitiren ritüelin yöneticileri (büyücüler) de aktörler yani ‘failler’ haline gelir.⁴¹ Artık karşımızda farklı türden bir eylem ve eyleyen vardır. Bu eylem göze hitap etmektedir. Mekân da içerik de buna uygun biçimde deforme edilmek durumunda kalır. Kısacası, ritüelin kentte taşınması edebi ve mimari yeni açılımların müjdecisidir.

⁴¹ ‘Actor’ ün çevirisinde bir hayli titiz olmak gerekmektedir. Çünkü yapılan şey bir ‘oyun oynama’ yani ‘play’; ‘kişiler de ‘oyuncu’ yani ‘player’ değildir. Burada bahsedilen eylem halinde olmak—act—bir ‘fiil gerçekleştirmek’; yani ‘faaliyet’tir. Dolayısıyla yapana da ‘fail’—actor—denir.

3. BEDEN, MEKÂN, TEMSİL VE SANATA DAİR

Ritüelin kente taşınmasıyla ortaya çıkan yeni durumda, özellikle edebi ve mimari açılımların nasıl gerçekleştiğini ayrıntılı bir şekilde incelemeyi amaçlayan tezin üçüncü bölümü, Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in sanat biçimlerinden Friedrich Nietzsche'nin nihilist tezlerine kadar bir dizi farklı sanat teorisini cem ederek (birleştirerek); beden, mekân, temsil ve sanatla ilgili çeşitli yorumlamalar yapar. Daha farklı bir şekilde ifade etmek gerekirse mevcut literatürde kimi zaman açıkça ifade edilen kimi zaman ise örtük bir biçimde yer verilen Dionysian temaları ortaya çıkarmaya çalışır. Bedensel, mekânsal, sanatsal ve temsili yorumların arkasındaki "karanlık" yöne ışık tutmaya çalışan bölüm, Yunan Pantheon'undaki diğer figürleri de devreye sokar. Kuşkusuz bunların en önemlisi Dionysos'un üvey kardeşi Apollon'dur. Tez, onların üzerinde cisimleşen farklı yapma biçimlerini detaylı bir biçimde serimlemek ve farklarını ortaya koymak ister. *Karşıtlıkların Birliği* başlığını taşıyan ilk bölüm, Antik Yunan düşüncesi, sanatı ve mimarlığında bulunan karşıtlıkları ve bu karşıtlıkların neden olduğu gerilimleri kapsamlı bir şekilde ele alır. Mekân yapma ve hikâye anlatma pratiklerinin her ikisinde de önemli bir rol oynayan *mimesis* ve *aletheia* kavramları, bu bölümün ana odak noktasını oluşturur. Bölüm içinde Antik Yunan üzerine yazılmış literatür Dionysosçu bir bakış açısıyla tekrar değerlendirir ve eleştirir. Tüm bunların akabinde ise Modern çağda Antik Yunan dininin etkisinin olmadığı bir ortamda, bu kavramların nasıl yorumlanabileceği sorusunu sorar. Bu sorunun cevabını ararken de modern düşünceye önemli katkılarda bulunmuş bir düşünürün fikirlerine odaklanır. İlerleyen bölümlerde bu kavramların özellikle mimarlık disiplini içinde nasıl modernize edileceğine dair fikirler ortaya koyacak tez, buna dair temelleri ve ipuçlarını *Modern Poetik: Theodor W. Adorno'nun Yeni Mimesisi* başlıklı bölümde sunar.

3.1 Karşıtlıkların Birliği

Antik Yunan düşüncesini, kültürünü, medeniyetini ve mimarlığını sadece uyumu değil, aynı zamanda tüm gerilimi, karşıtlığı ve kaosu ile anlamayı hedefleyen bu

çalışma; mitolojide, terminolojide, sanatta ve sanata dair farklı okumalardaki karşıtlıkları ortaya koymaya çabalar. Aslında bunu yaparken tek bir amacı vardır: ‘Karşıtlıklardaki tarafların birbirini nasıl beslediği’. İşte tez bu noktada, Dionysos’u yalnız bırakmaz. Tez, ‘*Düşman’ kardeşler: Apollon ve Dionysos* ‘ başlıklı kısımda önceki bölümlerde tekrar okuduğu Dionysos'un doğum mitini bu sefer Apollon'un doğum mitiyle karşılaştırmalı olarak ele alır. Bununla da yetinmez, doğum mitlerinin iki tanrının doktrinleri arasında nasıl farklara sebep olduğunu da ele alır. Çünkü bu farklar sadece ilahiyatın alanında kalmamakta haatın her alanına sirayet etmekte özellikle de yapıli çevrenin inşasını etkilemektedir. Bahsi geçen durumu somutlaştırmak isteyen tez, düşman kardeşlerin Antik Yunan bireyine nasıl farklı ilhamlar verdiğini, bu ilhamların sanatı nasıl doğurduğu ve geliştirdiğini *Yunan sanatının iç gerilimi* adlı bölümde detaylandırır. Özellikle de kırdaki hüküm süren Dionysosçu geleneğin Yunan coğrafyasının şehirleşmesiyle birlikte Apollon tarafından nasıl bastırıldığını somut olaylarla açıklar. Geline nokta kırıdaki sembolik (Dionisyen) sanat ile şehirdeki klasik (Apolloniyen) sanatın farklarını açıklamak elzem hale gelir. Bunu sağlamak için Hegel’in sanat okumasının yardımını alan tez, Dionysos’a bu şemada bir yer açar. Hegel’in ortaya koyduğu şemanın ana çatkıyı kurduğu *Klasik sanat vs. sembolik sanat* bölümü düşünce ve yapma pratiğinin dönüşümünü sanat/mimarlık üzerinden inceler. Sona gelindiğinde ise yapma biçimindeki (*poiesis*) bu dönüşüm, *mimesis* ve *aletheia* kavramlarına derinlemesine bir bakışla ele alınır. Kırdaki hüküm süren yapma biçimi olan *mimesis* ile şehirli poetiğin yapma biçimi olan *aletheia* arasındaki farkları inceleyen bu bölüm, Homerik ve Sokratik metinler aracılığıyla ortaya koyar. İki anlatma biçimindeki farklara ve poetik tasvirlerle odaklanan tez, Yunan sanatı, mimarlığı ve düşüncesinin bir bütün olarak ele alınamayacağını bu kavramlar üzerinden bir kere daha ortaya koyar. Metinlerdeki kelime seçimleri, ifade biçimleri, tasvir biçimleri gibi nüansları mimari bir bakış açısıyla değerlendiren araştırma, bugün mimarlık olarak adlandırdığımız mekân yapma pratiğine yeni bir alan sunmaya çalışır.

3.1.1 ‘Düşman’ kardeşler: Apollon ve Dionysos

Dionysosçu olanın uyandırdığı etki de ‘titanca’ ve ‘barbarca’ görünmüştü Apolloncu Yunanlıların gözüne: bizzat kendisinin, o devrik titanlarla ve kahramanlarla aynı zamanda iç dünyasında da akraba olduğunu kendisinden gizleyemedi. Daha da fazlasını duyumsamak zorunda kalmıştı: tüm

varoluğu, bütün güzelliği ve ölçölölüğüyle, örtölü bir acı ve bilgi alt katmanına dayanıyordu, ve yine o Dionysosçu olan kaldırmıştı bunun örtüsünü: Bakın hele! Apollon, Dionysos olmadan yaşayamazdı (Nietzsche, 2010,32)



şekil 3.1 : Tanrıların Ziyafeti – Apollon, Dionysos ve Hermes.

Antik Yunan düşüncesini diğer doktrinlerden ayıran özelliğin ‘ne yaptığı’ değil ‘nasıl yaptığı’ olduğunun anlaşılması, birçok problemin çözümünü de beraberinde getirir. Çünkü Yunanlılar—en son Dionysos’u dâhil ettikleri—Panteonlarını ıstıraplarını görmezden gelmek için değil; Olympos’ta neşe içinde yaşayan tanrıları örnek almak için kullanır (şekil 3.1). Bu da onları daha güzel yaşamaya, yaşamı anlamlı kılmaya ve dünyalarını güzelleştirmeye iter. Hal böyle olunca yaşamı güzelleştiren eylemlerin kimi özelleşerek ‘sanatı’ doğurur. Nietzsche’ye göre bu yeni alanın (Yunan sanatının) başarısı hatta varoluğu; Dionysos’un ‘düşman’ kardeşi Apollon ile çekişmesinden kaynaklanır. Çünkü “sanatın insanda doğanın bir gücü olarak görüldüğu ve istesin ya da istemesin insanın üzerinde tasarrufta bulunduğu iki durum vardır; vizyonlara sahip olma içtepisi olarak ve heyecan dolu bir duruma gelme içtepisi olarak. Her iki durum da gündelik hayatta tekrarlanmaktadır” (Nietzsche, 2010b, afor.789). İkinci durumu önceki bölümde Dionysos’un doğum miti üzerinden işlemiştik. Bu bölümde de ilkinin yani vizyonlara sahip olma içtepisi ele alırsak birçok taşın yerine oturacağını düşünmekteyiz.

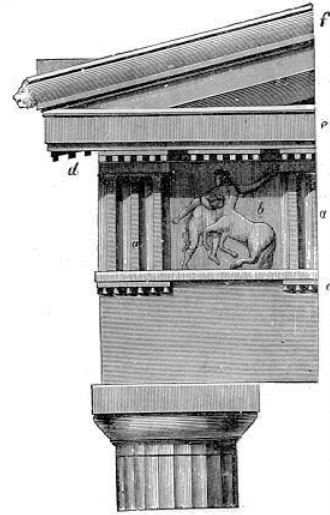
Apollon'un insan ırkına bahşettiği vizyon sahibi olma yetisi yine onun hamisi olan tanrının doğum miti aracılığıyla serimlenebilir: Zeus'un, Leto⁴²—mahcubiyet ve çekingenlik—ile birleşmesinden meydana gelen iki kardeşten biri Apollon; diğeri Artemis yani duruluk ve bekarettir. Bu kardeşlerin doğumu da aynı üvey kardeşleri Dionysos'un gibi kolay olmamıştır. Zeus'un başka bir dişiyi hamile bıraktığının haberini alan Hera yine rahat durmaz. Bu seferki anneyi öldürmek için ise bir canavar—Python⁴³—yollar. Ancak bu seferki kurbanın diğerklerinden bir farkı vardır. O; Semele gibi bir fani değil, aksine kudret sahibi bir Titan'dır. Bir Titan ile cebelleşmek durumunda kalan Hera'nın planları daha başından tutmaz. Çünkü Leto, Zeus'un kardeşi Poseidon'un kanatları altındadır. Denizlerin tanrısı tarafından korunan gebe Titan'ın doğumu sorunsuz bir biçimde gerçekleşir. Apollon ve Artemis, üvey kardeşleri Dionysos gibi bir dramın içine doğmaz. Karakterlerine ister istemez sirayet eden bu hadiseler yüzünden Apollon ve Dionysos'un kaderleri daha en başından farklıdır. Dionysos ne kadar sarhoşluğun, kendinden geçmenin ve deliliğin tanrısıysa Apollon o kadar aydınlığın, durgunluğun ve ölçülülüğün yanında yer alır. Evreni aydınlatan ışığı—güneşi—sahiplenir. Bu yüzden onun hükümrانlığında karanlığa, muğlaklığa ve bilinmezliğe yer yoktur. Belirli çerçevelerin dışına çıkmaz. Sınırları zorlamaz. Ömür, onun en keskin sınırıdır. *Bio* ona emanettir. *Zoe* (sonsuz yaşam) nasıl Dionysos ile anlam buluyorsa *bio* da Apollon ile mana bulur. O, *bio*ya hayat veren vucütun koruyucusudur. Tıp sanatının hamisi olması buradan gelir. Başka bir ifadeyle Dionysos 'beni' bitirmeye çabalarken Apollon hep 'ben' der. Bencil yaşamın başkarakteridir. Tek bir kuralı vardır: Kendini Bilmek.⁴⁴ Delphoi'deki ana tapınağın girişindeki bu ilke tüm inanışının özetidir. Kendini bilir, kendinden başkasına güvenmez en ıssız sularda bile. “Dağlar gibi dalgaların dört bir yana doğru, uğultuyla yükseldiği ve indiği azgın bir denizde, bir gemici bir sandalın içinde, güçsüz teknesine güvenerek nasıl oturursa; yalnız insan da böyle sakince oturur, bir acılar dünyasının ortasında, *principium individuationise*⁴⁵ dayanarak ve güvenerek” (Nietzsche, 2010a, s. 20).

⁴² Ender dişi titanlardan olan Leto, Koios ve Phoebe'nin kızıdır. Anadolu'daki Letoon şehri onun adına kurulmuştur. Roma İmparatorluğu'nda Latona ismiyle bilinir.

⁴³ Yılan benzeyen mitolojik yaratık. Piton yılanı adını buradan alır.

⁴⁴ Ant. Yun. *Gnothi Seauton*, Lat. *Nosce Te Ipsum*, İng. *Know Thyself*.

⁴⁵ Bireylik ilkesi. Bknz. *zoe* vs. *bio*



The Doric Order in the Parthenon at Athens.

Şekil 3.2 : Dorik Düzen.

Kendine güveni öngörme becerisinden ileri gelir. Çünkü o, kehanetlerin efendisidir. Kâhinlerin hepsi onun emrindedir. Gözlerinin önüne gelenleri fısıldarlar tanrıya, manzum bir biçimde. Birer şairdir onlar. Yani Apollon sadece kâhinlerin değil şairlerin—hikâye anlatıcılarının—de tanrısıdır. Şiirle birlikte, ritmi de ele geçirir. Ritim ise bir oran-orantı işidir. Bu da onu düzenin hamisi kılar.⁴⁶ Kısacası nizamı öne koyan, ölçü, sınır vb. mefhumları önemseyen tüm sanatların—resim, heykel, mimarlığın—vasisi Apollon’dur (Şekil 3.2). Onun vesayetindeki bütün sanatlar, bir raddede birbirleriyle benzeşir. “Apollon’un müziği, seslerle kurulmuş bir Dor mimarisidir” (A.g.e., s. 25).⁴⁷ Çünkü öngörünün, ölçülülüğün, kendine hâkimiyetin, sükutun esin kaynağı olan Apollon; herşeye—düşünceye, rüyaya, plastik sanatlara, şiire, sahneye ve manzaraya—şekil verendir. Dionysos’tan farklı olarak sakin ve sessiz kalır. Nietzsche sanatın tam da zıtlığın ortaya çıktığı bu anda doğduğunu iddia eder:

...her iki tanrı da içimizdeki sanatsal güçleri serbest bırakır, ama farklı biçimlerde: rüya; vizyon, çağrışım, şiirsellik güçlerini; sarhoşluk da jest tutku, şarkı ve dans güçlerini (Nietzsche, 2010b, afor. 798).

⁴⁶ Örneğin Aristoteles’e göre ‘Dor makamının, makamların en oturaklısı ve taşıdığı ahlaki niteliğinde erkekçe bir nitelik olduğu üstünde herkes anlaşmaktadır’. Bknz. Aristoteles. (2017). *Politika*. (M. Tunçay, çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi. s. 302.

⁴⁷ Hakikat yöneliminde iki sanat birbirinden ayrılmaz. Tam da bu ayrılmazlık yüzünden hakikat sarayının iç avlularına geçemezler, en içteki en kutsal karanlıklara dalamazlar. Sanatların ruhbanlarından—*sophos*—başka kimse hakikate—tanrıya—ulaşamaz.

Yunanlılar iki kardeş sayesinde varoluşlarını dışsallaştırırlar. En derine bakmayı, ona bakarken de kör olmayı isterler. Bir yandan kaosu tecrübe ederken diğer yandan garantici ve uyumlu davranırlar. İşte her sanat türüne—dolayısıyla mimarlığa—karakterini veren ruh, bu dürtülerden hangisinin baskın olduğu ile yakından ilgilidir. Dionysos, acının hazzı, sevincin ıstırabı gibi ikiliklerle insanın kafasını kurcalarken Apollon’un böyle oyunlara tahammül yoktur. Her şey görüldüğü biçimiyle güzeldir. Biri oluşu olumlarken diğeri olana değer biçer. “Apollon’un hilesi: güzel biçimin ebediyeti; aristokratik sonsuza dek böyle olmalıdır yasası. Dionysos: şehvet ve zulüm, fanilik, üretici ve yok edici güçlerin zevki, sürekli yaratma olarak yorumlanabilir”(A.g.e., afor. 1049). Yani biri, insanı tabiattan ayıran tüm sınırları yıkmaya çabalarken diğeri kuvvetlendirmeye gayret eder. Dionysos *zoe*nin Apollon ise *bion*un peşinde koşar. Bu yüzden de Apollon heykel gibi tümüyle belirlenmiş, değişmezliği ile övünen sanatlara yön verirken; Dionysos dans gibi tabiatın bütün veçheleriyle ortaya konulabildiği sanatlara istikamet verir.⁴⁸ Apollon hiyerarşilere uyup daha da kuvvetlendirmeye çalışırken; Dionysos onları alaşağı etmeye uğraşır. Apollonik güzel harmoniye sokulmuş, teselli edici bir illüzyon yani düştür. Bu yüzden insanı tasavvura yönlendirir.

Onun tarzı: mükemmel kendine yetmeye, tipik bireye, basitleştiren, ayırt eden, güçlü, açık, hırsı olmayan, tipik kılan her şeye duyulan arzu: kanunlar altında özgürlük anlamına gelir... Güç ve ılımlılık bolluğu; soğuk, asil ve katı bir güzellikte kendini onaylayanın en yüce biçimi: Helenik istencin Apollon tarzıdır(A.g.e., afor. 1050).

Dionysosçu tavır ise tam tersi hedefler. Bilgeliğinden haberdar olmayacak kadar kendinden geçmeyi amaçlar. ‘*Kendini Bil*’ diyen kardeşinin aksine ‘*Kendini Unut*’, ‘Ölçüyü Aş’ der. Aslında iki tanrının isteği de ayrı şeyler değildir. İkisi de kendini unutmuş, yabancılaşmış ve düşman olmuş insanın kendi ile kucaklaşması bekler. Fakat yöntemleri farklıdır.

[Dionysos’un] büyüsiyle yalnızca insanla insan arasındaki bağ yeniden kurulmuş olmaz: yabancılaşmış, düşman ya da boyunduruk altına alınmış doğa da kaybolmuş oğluyla, insanla barışma şenliğini kutlar yeniden. Yeryüzü gönüllü olarak sunar armağanlarını, barış içinde yakınlaşırlar

⁴⁸ Bu ikiliğin bir yansıması ilerleyen bölümlerde anıt ve karşı-anıt olarak karşımıza çıkacaktır.

birbirlerine, kayaların ve çöllerin yırtıcı hayvanları... Şimdi köle özgür bir adam olmuştur, şimdi zorunluluğun, keyfiliğin ya da küstah modanın insanların arasına soktuğu tüm donuk, düşmanca sınırlar yıkılmıştır (Nietzsche, 2010a, s. 21).

Dionysos'un yıkmak istediği bu sınırları koyan kardeşinden başkası değildir. Apollon bu sınırları koymuştur çünkü insanın belirsizlik içinde yaşamayacağını bilir. Bu yüzden de insana ayrılmadığı sürece yaşamını devam ettireceği bir çizgi çizer. Sürekli devinen yaşamın (zoenin) içinde sabit bir şeyler kurmayı arzulayan insanın da başka bir çaresi yoktur. İşte iki kardeş bu noktada anlaşılmaz ve kendi yollarını çizerler. Sanat, mimarlık, kültür vb. dünyayı manalandırmanın farklı vehçeleri de buradaki anlaşmazlıktan doğar. Yunanlıların bir medeniyet kurmadaki başarısı tam da burada yatar. Onlar iki yoldan birini seçmemiş. Birinin tarafında yer almamış ve diğerine karşı savaşmamışlardır. Panteonlarında iki tanrıya da yer açabildikleri için barbarlıktan kurtulmuş ve kültürlerini kurabilmişlerdir.

3.1.2 Yunan sanatının iç gerilimi

“Yunanlı, varoluşun korkularını ve dehşetlerini biliyor ve duyumsuyordu: yaşayabilmek için de bunların önüne, Olympos'taki parlak düş ürününü koymasına gerekiyordu... [Varoluşun acı yönü] Olymposluların o sanatsal orta dünyası aracılığıyla sürekli yeniden aşıyor, her halükârda perdeleniyor ve gözlerden gizleniyordu” (A.g.e., s. 36). Asli bir Olympos tanrısı olmayan Dionysos ise bireylerin bu düş denizinden kafalarını çıkarıp nefes almalarını sağlıyordu. Yunanlılar için avcı-toplayıcı atalarından yadigâr Dionysos ritleri; varoluşun özüne gerçek bir bakış, insani bir boşalımdı. Bu tapınmalar ehlileştirilerek önce bir din, daha sonra da bir kültür haline getirildi. Peki, neydi Dionysos ritlerindeki ehlileştirilmesi gereken şey?

Dionysos, Yunan coğrafyasında gezinirken⁴⁹ ‘en keskin bakışı, korkunç olanı, düşmanı, onda kendi gücünü sınavabileceği değerli düşmanını’ arar (Nietzsche, 2010a, s. 2),⁵⁰ Oedipus’un makûs talihini aradığı gibi.⁵¹ En nihayetinde o da kaderine kendi ayaklarıyla yürür. Onun karşılaştığı yüz de Oedipus’unki gibi tanıdıktır. Katili,

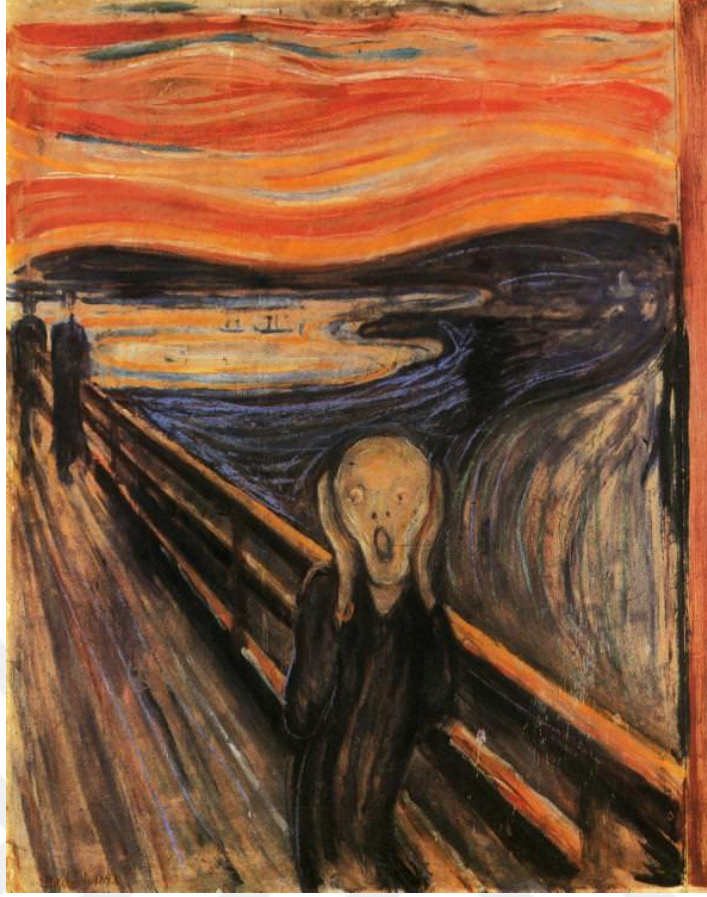
⁴⁹ Bknz. *İki Kere Doğan Tanrı: Dithyrambos* bölümü içindeki varış mitleri.

⁵⁰ Tragedyanın Doğuşu adlı eserine yazdığı *Bir Özeleştirme Denemesi* önsözü.

⁵¹ Ayrıntılı bilgi için bknz. Sophokles’in *Kral Oedipus* adlı eseri.

kardeşi Apollon'dan başkası değildir. Fakat Dionysos'u küçümsememek gerekir, Apollon'un işi hiç de kolay değildir. En asil Yunan bireyinin bile derin benliğinde boy veren esrik dürtülere karşı koyamayacağını anlayan Apollon, 'barbar' kardeşiyle bir uzlaşmaya varmak zorunda kalır. Bu "Yunan tapınısının tarihindeki en önemli andır: nereye bakılırsa bakılsın, bu olayın yarattığı köklü değişiklikler görülebilir...O andan itibaren korunacak sınır çizgileri net bir biçimde belirlenmiş ve saygı armağanları aralıklarla gönderilmeye başlanmıştır" (A.g.e., ss. 24-25). Apolloniyen panzehir, Yunan karasında hızla yayılan Dionisyen salgını bir nebze de olsa yavaşlatabilmiştir. Tragedya işte böyle bir ortamda doğar. Avcı-toplayıcı zamanlardan yadigâr Dionisyen mimetik rit, Apollon'un sihirli elleriyle ehlileştirilerek Yunan kültürünün bir parçası haline getirilir. Doğa, sadece dürtüsel değil imgesel olarak da dışarı vurulabilir olur. Bu açılım pek tabii olarak yeni bir referans sistemini de gerektirir. Yavaş yavaş teolojik kavramların yerini sanatinkiler almaya başlar. Bedensel gönderimlerin yanına görsel ve akli yerleştirmeler eklenerek yaşamın dehşeti Apolluncu bir perde⁵², bir teselli ile örtülmeye çalışılır. Ancak bu, varoluşun kara gölü üzerine çöken bir sisten başka bir şey değildir. Gölün ıssız, karanlık ve tekinsiz görünümünü bir süreliğine perdelediğinden kalp çarpıntılarını durdurur. Hiçbir şeyin bu tekinsiz dürtüleri ortaya çıkarmasını istemez. Fakat Dionysosçu yan yine de rahat durmaz. Hakikat ile arasına giren tüm donuk ve ruhsuz sınırları yıkmaya uğraşır (Şekil 3.3).

⁵² Perde metaforu önümüzdeki bölümlerde farklı bağlamlarda birçok kez karşımıza çıkacaktır.



Şekil 3.3 : Çığlık – Edward Munch.⁵³

Yunan sanatı bu gerilimden beslenir. Apollon, *principii individuationisi* yüceltirken Dionysos bu efsunu dağıtmaya uğraşır. Çiftbaşlılığın ilk meyvesi söz sanatlarında verilir. Dionysosçu müzik ve Apolloncu söz, halk türküsü formunda kaynaşır. Esrik müziğin terörüne maruz kalan söz, ses ve imge; ritüeldekine benzer bir anlatım aramaya başlar. Çünkü sözlü müzik, ne salt sözdür ne de salt müzik. Ritüel de olmaz eğlence de. Pasif değildir fakat aktif de olamaz. Bu yüzden tapınma da olamaz arınma da. Hiç bir şey olamamanın acısını yansıtır. Tam bir trajedidir. Dionysosçu coşkuyu taşımaz. İki tanrının da buna itirazı yoktur zira ikisi de çoktan sulh yapmıştır. Ne ritüeldeki gibi taşkınlık yapılabilir ne de görülerdeki gibi vakur

⁵³ Dışavurumculuk, beden ve duyguların mekân ve temsiline sirayet etmesinde en iyi örnekleri bize sunar. Adından da anlaşılacağı üzere—*ex-press-ion*—bedenden gelen titreşimlerin doğada yarattığı değişimleri sergileyen bu akımda sert çizgiler, sınırlar yoktur. Munch'ün resminden de anlaşılacağı üzere yol, peyzaj, yeryüzü, gökyüzünün hatta dikkatli bakılırsa arkada kadrage giren insanların bile nerede başlayıp bittiği belli değildir. Bütün duygular bulamaç haline gelmiş ve yine bulamaç halindeki biçimler ile ifade bulmuştur. Puslu bir hava, Dionysosçu bir bulantı bütün tuval üzerinde kendini hissettirir. Dışavurumculuk ve *mimesis* arasındaki ilişki Theodor Adorno'nun *Yeni Mimesisi* bölümünde daha da netleşecektir.

durulabilir. Tragedyanın⁵⁴—sanatın—şansı da laneti de tam da budur. Şansıdır çünkü iki tanrıdan da beslenir. Lanetidir çünkü onlardan elde ettikleri hiçbir zaman birbirine uyumlu olmaz. Örneğin, Dionysosçu içtepiler, sözde asla tamuygun karşılığını bul(a)maz. Gözden düşmüş *mitos* tragedyada yeniden sahneye sürülse de erginleme törenindeki kutsallığı yoktur. Sözcüklerle aktarılanın çok ötesindedir. Dil; bir olayı, bir eylemi aktaran müziğe yetişmede de yetersiz kalır. Ritmi yakalayamayan sözler de içsel olanı dışsallaştıramaz. Bu noktada sanat, lanetini şansa dönüştür. O, insanı doyurmaya çalışmaz. Daimî bir açlık çekmesi ister. Bu yüzden de bireyi yeni doğumlara zorlar. Her yeni doğumda da düş ve esrikliğin kutuplaşmış dünyalarını bir araya getirir. İçtepiler, derin olmasa da parlak ve anlaşılabilir yeni biçimler kazanır. Böylece yaşamın hem ‘sezgisel’ hem ‘rasyonel’ yanını sunulur. Rasyonel yan, görüntünün mükemmelliği ve entelektüel düzeyinde kendini gösterirken; sezgisel taraf, insanı kendinden geçiren eylemlerde açığa çıkar. Bir taraf, bireyi yaşama, doğaya ve mekâna çekmeye gayret ederken diğeri imgeler dünyasına hapsedmeye çalışır. Bu yüzden sanat ne Dionysosçu esrikliği nesneleştirmeyi başarabilir ne de Apolloncu görüntülerden kurtulabilmeyi. İnsan, Dionysosçu sarhoşluk ve Apolloncu düşün arasında gidip gelir. İki dürtünün çarpışmasıyla gündelik-gerçek, dünyevi-uhrevi gibi ayrımların farkına varılır. Ancak ayırdına varmak onları anlamak değildir.

Her ne kadar sulh içinde olsalar da Dionysosçu cezbe⁵⁵, hala varoluşun Apolloncu sınırlarını zorlar. Bunun farkında olan bir fani tarafından bu barış ortamı terörize edilir.

Deneyimsizlikleri ya da kalın kafalılıkları yüzünden bu tür görüngülere ‘halkın’ hastalıkları sözlerle bakıp alay ederek ya da kendilerinin sağlıklı oldukları duygusuyla üzülen, yüz çeviren insanlar vardır: bu zavallılar, Dionysosçu esrikliklerin kor gibi yanan yaşamı önlerinden gürül gürül geçtiğinde, kendilerinin ‘sağlığının’ ne denli ceset rengi ve hortlak gibi görüldüğünün farkında bile değildirler (Nietzsche, 2010a, s. 21).

⁵⁴ Burada bahsedilen Euripides’e kadar olan tragedya sanatıdır. İleriki bölümlerde göreceğimiz üzere Euripides’ten sonrasına tiyatro denilebilir.

⁵⁵ İslam tasavvufunda da çok kullanılan bu terim, insanın ilahi bir güç tarafından kendine çekilerek yaklaştırılması ve huzura yükseltilmesi anlamına gelir.

Nietzsche'ye göre bu zavallıların babası Sokrates'tir. O, Dionisyen içgüdüleri yerine “bilimin içgüdüleri ile yaşayabilmiş hatta ölebilmüş ilk insandır” (A.g.e., s. 92). Ömrünü Dionisyen coşkuyu mantık marifetiyle alt etmeye adanır.⁵⁶ Aklın soyut tasarımlarıyla inşa edilmiş ‘tarihdışı’ bir hakikat ve varlık tasarımı onun en büyük mirasıdır. Az şey başarmamıştır. Bireyi en derin uçurumun—hakikatin—kenarına kadar götürüp izleten bu sebeple de tartışmasız her bireyin hayranlığını kazanmış Dionisyen sanata tek başına savaş açmaya cesaret edebilmiştir. Bu savaşta Sokrates’in işi çok da zor olmaz. Çünkü Dionysos ilk kez karşılaştığı bu türle, ‘kuramcı insan’ ile, nasıl savaşacağını bilemez.

Oluşu ve yaşamı görmezden gelen bu tavır, insana hakikatin düşünceyle kavranması dışında bir seçenek bırakmaz. Tarihdışı⁵⁷ bir hakikat tanımını yapar. Onun dünyasında insan geçmişe değil ‘ideal’ bir geleceğe odaklanır. Nietzsche bu noktada bir şerh düşer. Sokrates’in tarihdışılığını tümüyle yabana atmaz. Ona göre tarihdışılık “insanın eylemde bulunması ve yaşaması için her şeye rağmen gereklidir. Aynı barbarca olanın gerekliliği gibi...” (Nietzsche, 2010a, s. 33)!⁵⁸ Fakat bu gereklilik insanı avuntuya, sanatı da yozlaşmaya iter. Dionysos, bu hesaplaşmada kardeşine oranla daha fazla hırpalanır. Çünkü Sokratik konstellasyon içinde kardeşine bir yer ayrılırken ona ayrılmamıştır. Hamilerinden biri dışlanması sanatı da ister istemez gözden düşürür. Yunan halkının yeni oyuncağı *philosophiadır*. Artık dünyanın ve dolayısıyla hakikatin algılanması için duygulara ihtiyaç yoktur. Nietzsche'ye (2010b) göre “felsefenin tensel olmayışı insanın bugüne kadarki en büyük duyarsızlığıdır” (afor. 1046). Bu değerlere inanmış insan aklın efsunundan sıyrılmış Dionysosçu karşısında sadece bir karikatür olarak kalır.⁵⁹

3.1.3 Klasik sanat vs. sembolik sanat

Dionysos, titanların devri olan tunç çağıdan; Olympos'ta ideal tanrıların yaratıldığı Homerik çağa kalan nadir figürlerden biridir. Bu yalnız tanrının Yunan coğrafyasında sebep olduğu duygu seline estetik teori içinden bakmak tartışmaya farklı bir boyut katabilir. Böyle bir araştırma için de Georg Wilhelm Friedrich

⁵⁶ Ion diyalogu bunun en güzel örneklerinden biridir.

⁵⁷ Detaylı bilgi için bkz. Nietzsche, F. (2000). *Tarih Üzerine*. (N. Bozkurt, çev.). İstanbul: Say Yayınları. s. 67.

⁵⁸ Cümle ‘....o da ‘bir gereklilikten eninde sonunda’ diye biter.

⁵⁹ Bu karikatürün en yetenekli çizeri Euripides olacaktır. Bknz. *Mimesis vs. Aletheia ve Bedenin Yok oluşundan Tragedya ve Tiyatronun Doğuşu* bölümleri.

Hegel'in 'sanat biçimleri' eşsiz bir yol haritası sunar.⁶⁰ Tarihsel bir izlek sunan tasnif çok kullanışlıdır çünkü Hegel; sanatı, yaratma amacıyla değil, ne olduğunu bilmek için inceler.⁶¹ Bu yüzden de ona tarih perdesinin arkasından bakar. Öncelikli amacı anlam ile şeklin, içerik ile biçimin ilişkisi kurmaktır. Sanatın üç farklı zaman üç farklı karakter gösterdiğini iddia eder. Sembolik, klasik ve romantik olarak isimlendirdiği sanat biçimlerini ayrıştırmasındaki yegâne belirleyici ise bu dönemlerde kullanılan temsil araçlarının içerikle olan uygunluk dereceleridir.

Ona göre sanatsal yaratım, tinsel bir şey ima eder (Hegel, 1994a, s.10). Çünkü sanat, 'duyusal olmasına karşın; tinsel kavrayış içinde vardır ve tin, onun tarafından etkilenmek, onda bir duyum bulmak' ister (A.g.e, s. 35). Tinin duyum bulmaya çalıştığı ilk ve en ilkel hal, sembolik sanattır. Sembolik sanat, en karakteristik ifadesini Doğu kültürlerinde ve mimarlık aracılığıyla bulur (A.g.e., ss. 82-83). Doğu kültürlerinin mimarlığını Greklerin Apolloncu mimarlığı ile karıştırmamak gerekir. Bu kültürlerde yapı(t); açıkça içeremediği bir ideayı, örneğin tanrıyı, mevcudiyete getirmek istese de başaramaz. Çünkü bu zaman aralığında insan ilahiyi tam olarak kavrayamamıştır. Bu yüzden de onu tamuygun yansıtacak bir ifade bulunamaz. Onun yerine birtakım benzeşimler ve imalar yapar. Bu noktada içerik ve biçim çatışır. İma edilen ile ima eden—tasavvur ile tasvir—tam örtüş(e)mez. "Biçimsizliğin veya kötü ve hakiki olmayan bir biçim belirliliğinin ötesine asla geçemez" (A.g.e., 75). İçerik, biçimden çok daha fazlasını barındırdığından onunla bağdaşmaz.

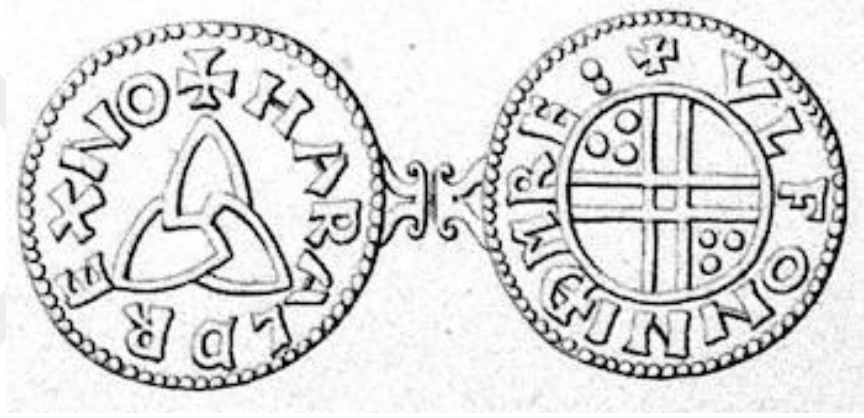
Tam kavranamamış ilahi, uygun bir maddi form içinde aktarılamadığı için tuhaf ve aşırı biçimlere bürünür. Grotesktir (A.g.e., s. 77). Bu noktada Hegel bizleri şaşırtır. Tüm groteskliğine rağmen Dionysos'tan hiç söz etmez; onun yerine Mısır, Hint, Çin coğrafyasının tanrılarına bakar. Hâlbuki Yunan kültürünün barbar tanrısı onun anlatısı için mükemmel bir protagonisttir.⁶² Erken dönem Dionysos tasvirlerinin tümünde sembolik sanatın karakteristiği, 'biçimin kusurluluğuna karşın içeriğin kusursuzluğu', gözlemlenebilir (Hegel, 1975a, s. 175). Kimi zaman keçi-boğa

⁶⁰ Yazının bu bölümündeki amaç, Hegel'in düşüncesini aynen aktarmak değildir. Aklı, sanatsal etkinliğin yöneticisi olarak koyması sebebiyle eksik kalan okuması, Dionysos-Apollon ikiliğinde yeniden yorumlamaklanacaktır.

⁶¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel ve Immanuel Kant aktif olarak hiçbir sanat dalıyla uğraşmamalarına rağmen ortaya koydukları teorilerle diğer sanatçı-kuramcılardan ayrışır. Bknz. Hegel, 1994a, s.12.

⁶² Hatta sembolik sanatın farklı evreleri bile Dionysos'un değişen temsilleri üzerinden izlenebilmektedir.

formunda yaşamsal gücü kimi zaman da bir asma ağacı-sarmaşık formunda bereketi simgeler. Bu tasvirlerin hiçbirinde Dionysos'un ilahiliğine halel gelmez. İnsan, asma yaprağı görse de ondaki boğa kuvvetini bilir. Asmanın asmalıktan tekenin de tekeliğinden fazlasını ima ettiğinin farkındadır. Çünkü 'duyusal, yabancı ve kendiyle asli bir ortaklık taşıması gerekmeyen bir içeriği' temsil etmektedir (A.g.e., s. 304). Karşımızdaki kastedilenin çok ama çok azıdır. Bunun en güzel örneklerinden biri *triquetra*dir. *Triquetra*; kimi kültürlerde güneş, dünya ve ay üçlüsünü temsil ederken kimi kültürlerde hava, su ve toprak birlikteliğini sembolize etmektedir. Hristiyanlığa gelindiğinde ise baba-oğul ve kutsal ruhun ifadesi olur (Şekil 3.4). Üç örnekten de anlaşılacağı üzere gösteren ile gösterilen arasında anlam birliği yoktur.⁶³ Gösteren, gösterilenin sunumu⁶⁴ değil temsildir⁶⁵.



Şekil 3.4 : 11. yy.'a ait paralar üzerindeki *triquetra* figürü.

Sembolik temsiller; doğa karşısında çaresiz ve hayret içinde kalan insanın onu anlamaya çalışmasıyla ortaya çıkar. Bunun ilk adımı doğayı yöneten güçlerle tanışan insanın tam tasavvur edemediği bu güçleri elinin altındaki nesnelere benzetmeye başlamasıdır. Onları detaylı anlatmak yerine boğa, teke, sarmaşık, asma vb. araçlar vasıtasıyla temsil etmeyi seçer (Şekil 3.5). Bu aşamada temsilde birlik meydana getirilememiş, ilahi; nesne ile yalnızca benzeştirilmiş, aralarındaki benzerliğin sadece farkına varılmıştır (A.g.e., 323). İçeriğin, nesnenin ardında olduğuna yalnızca inanılır. İşte bu *bilinçsiz sembolizmdir*.⁶⁶ Nesnelere sanatsal bir ilgiyle yaklaşmaz. Onları “sanatın gerektirdiği biçimde şekillendirilemez, biçimlendirilemez, işlenemez

⁶³ Semboller, göstergelerin aksine—örneğin seslerin yazı karşılığı olan harfler—anlamla denk gelebilecek benzerliği kendi içlerinde taşırlar. Ancak anlama tamuygun değildir.

⁶⁴ *presentation*

⁶⁵ *re-presentation*

⁶⁶ Alm. *die unbewusste Symbolik*

ancak uygun ifade olarak dışsal varoluş içinde bulur ve bildirir” (A.g.e., 331). Bu, insanoğlunun bir şeyi başkası vasıtasıyla algılama cüretinin ilk girişimidir. Bir adım sonrasında, *fantastik sembolizm* evresinde, içerik ve biçim çatışmaya başlar. Birlik içinde olduğunu düşündüğü şeylerin aslında ayırık olduğunun farkına varan insan, ilahi ve temsili aradaki yarığı fantastik formlarla kapatmaya çalışır. Bu noktada Apolloncu hayalgücünün devreye girdiği ilk ana şahitlik ederiz. Vahşi ve fantastik hale gelen doğa güçleri groteskleşerek yeni temsiller üretilir.⁶⁷ *Fantastik sembolizmde* nesnelere uyumsuzluk başlıca kriterdir. İlahi, kendini bir yandan doğaya benzer kılarken diğer yandan ayırıştırmaya çalıştığından çevremizde gördüğümüz hiçbirşeye benzetilemez hale gelir. Böylece biçim ve içeriğin ayrı şeyler olduğunun iyiden iyiye varılır. Sanatın, ilahiyattan koparak tarih sahnesine çıkışı bu noktada gerçekleşir. Çünkü *bilinçsiz sembolizmin* aksine doğada hazır bulunan araçlar değil yaratılan imgelerin kullanılmaya başlanır. Hatta bilinçli bir şekilde doğaya uyumsuz figürler ortaya konulur. Yani “anlam ile gerçek varoluşun özdeşliği artık dolaysız bir birlik değildir, aksine bu ikisi arasındaki uyumsuzluktan çıkarak yaratılmış bir birliktir” (A.g.e, s. 351). Bunun bir adım ötesine gidildiğinde ise *uygun/gerçek sembolizm*⁶⁸ ile karşılaşılır. Hegel, *gerçek sembolizmi* tarif ederken de Dionysos’u es geçer. Ona göre *gerçek sembolizmin* en iyi ifadeleri Mısır sanatında bulunur. Hâlbuki Dionysos ve satyrlerin yarı insan yarı teke tasvirleri *gerçek sembolizmin* en güzel örneklerindendir. Sfenks ve Memnon heykelleri gibi ilahi-doğa çatışmasını mükemmel bir biçimde yansıtırlar.⁶⁹ Bu temsillerde tanrı, ne tekedir ne insan. İkisinden de fazlasıdır. Kendini bağımsız kılmaya bu sebeple de tanıdık gelen şekillerden uzaklaşmaya çalışmaktadır. Doğayla aynı şey olmadığını açıkça beyan etmek ister. Fakat hala kendini yansıtabileceği tamuygun bir temsil bulamaz.

⁶⁷ Hegel, Hint tanrılarını örnek verse de Dionysos ve satirlerin grotesk imgeleri *fantastik sembolizmin* mükemmel örnekleridir.

⁶⁸ *Proper symbolism*

⁶⁹ Dionysos’un bu temsilleri, doğası gereği, Mısırlı muadillilerinin aksine donuk ve suskun da değildir.



Şekil 3.5 : Keçi, üzüm, asma ve satir.

Panteist sanat tamamen bu ilke üzerine kuruludur. Tüm tanrıci temsillerin her köşesinde tinin doğadan farklı bir olgu olduğu hissedilir. İlahi, yaratılmışlar üzerinden tasarlanırsa da onlar aracılığıyla işaret edilmez.⁷⁰ O, temsilin her zerresine sinmiştir ancak zerrelere hiçbirini onu simgeleyemez. Bu tavır, İslam sanatında kristalleşir. Erken dönem Dionysos tasvirleri gibi İslami tasvirler de kutsalın kendini değil eylemini gösterir. Çünkü İslam'ın ilahisi tayahhül edilebilir hiçbirşeye benzemez.⁷¹ “Şekilden yoksun bir anlam olarak; sonlular aracılığıyla oluşturulan her ifadenin üzerinde, ifade edilemez ve yüce kalır” (A.g.e., s. 363). Bu öylesine bir aşkınlıktır ki aşma eyleminin—esrimenin—kendisinden başka bir şeyde ve başka bir şeyle ifade edilemez. Hiçbir nesnenin biçimine hapis edilmek istemeyen ilahi, nesnelerden taşar. Bir tek bu eylem onu anlatabilir.⁷² İlahi, doğadan o kadar ayrılmıştır ki ikisi arasında bağ kurmak neredeyse imkânsız hale gelir. Ancak temsil, bu ayrılığa iştirak etmez, tersine bir tavır sergileyerek sınırlı ve sonlu olana yönelir. Bu, *karşılaştırmalı sanat*⁷³ doğuşudur. Apollon, açık bir şekilde sanata yön vermeye başlamıştır. Fakat sınırlı ve sonlu olana yönelim zamanla içeriğe zarar vermeye başlar. İnsanlarda böyle ifade bulan ilahinin de sınırlı ve sonlu olduğu

⁷⁰ Hegel, örnek olarak Pers sanatını gösterir.

⁷¹ Bknz. Şura Suresi 11.ayet

⁷² Alm. *Erguss*. Taşma eylemi *Boşluğa Övgü* bölümünde ayrıntılı bir biçimde incelenecektir. Bknz. Hegel, 1975, ss.372-373.

⁷³ Alm. *Vergleichenden Kunstform*. Bazı çevirmenler bu terimi ‘benzeştirmeli sanat’ diye çevirir. Bu kullanımın yanlış olduğunu düşündüğümüzden ‘karşılaştırmalı sanat’ çevirisine sadık kalacağız.

kanısı⁷⁴ hâsıl olur. Hal böyle olunca ilahinin didaktik ve betimleyici olmaktan başka bir şansı kalmaz. Yeni formla uyumsuz temsil biçimleri—Dionisyen sanatlar—hemen terk edilerek tekdüze⁷⁵ temsile yönelinir. Semboliktir, dinidir ve “kusurludur çünkü biçim içerisindeki *idea* belirlenimsiz veyahut soyut bir belirlenimle sunulmak durumundadır” (A.g.e., s. 77).⁷⁶ Hala ilahiyattan tam anlamıyla kopamamış, özerkleşememiştir. Bu yüzden de tam anlamıyla sanat değildir. *Vorkunst* yani sanatın bir adım öncesidir. İçerik ve biçimin bağdaşmazlığı başkarakterdir. Ancak ilahi buna bir son vermek ve biçimle özdeşleşmek ister. Bu istek de sanatın yeni evresinin müjdecisi olur.

İçeriğin biçim ile özdeşleşmek istemesi *klasik sanatı* doğurur. Bu yeni sanatın formunun gelişmesi için Yunan coğrafyası en uygun yerdir çünkü bahsi geçilen dönemde Yunanlıların anlam dünyası bir dönüşüm içindedir. Titanların hâkimiyeti sona ermiş, Olympos’ta yeni bir Panteon kurulmuştur. Homeros’un metinlerinden tanıdığımız yeni tanrılar ise eskileriden farklı, insan-biçimlidir. Yani “tanrı insanları kendi suretinde yaptığından; insan da bu iltifata tanrıyı insan suretinde yapmakla karşılık vermiştir” (Hegel, 1994b, s. 175). Atalarından kalan figürleri bir kenara bırakan Yunanlılar kendi tanrılarını yaratmaya başlarlar. Bu esnada da yeni tanrılarının temsillerinin onlara atfettikleri içeriğe tamuyumlu olmasını isterler. Onları bu ‘ideallerine’ kavuşturmak için de bütün tanrılara şekil veren baştanrı Apollon’u yaratırlar. Klasik sanat işte böyle bir ortamda doğar, büyür ve gelişir.

⁷⁴ *doxa*

⁷⁵ *Prosaic* kelimesi ‘tekdüze’ ve ‘düzyazı’ anlamlarını aynı anda verebilmektedir. Bknz. Homerik ve Platonik metinler.

⁷⁶ Hegel’in atladığı konulardan biri de budur. Sembolizmde ilahi, kendini görünüşe getiremese de duyumsanır. Ancak Hegel bunu kabul etmez. İdealizmin her temsilcisi gibi onun için de düşünceye tahvil edil(e)meyen hiçbirşey hakiki olamaz.



Şekil 3.6 : Bronz Zeus(?) Heykeli (MÖ 470-440).

Biçim ve içeriğin bu kusursuz evliliği sanatın da en ‘güzel’ halini yaratır (Şekil 3.6). “Güzel artık tamamen ermiş, mükemmel hale gelmiştir. Grek sanatından daha güzel hiçbir şey olmamıştır ve de olamayacaktır” (Hegel, 1975a, s. 517). *Sembolik sanatta* kendine duysal biçim bulamayan ilahi, *klasik sanat* formlarında mükemmel ifadesine kavuşur. Bu sanatların en yücesi heykel sanatıdır. Çünkü Yunan tanrılar dünyevi olaylara iştirak ettirmenin yanı sıra görünüşleri bakımından da dünyalılara (*bio*) benzerler. İnsanı, varlık hiyerarşisinde en üst noktada gören Yunanlılar için tanrının da insanbiçimli olmasından doğal bir şey yoktur. Hegel’e göre zaten bundan başka bir seçenek de yoktur. ‘Sanat, görevi tinsel olanı duysal bir tarzda gözlerimizin önüne getirmek olduğu zaman insanbiçimliğe ilerlemek zorundadır’.⁷⁷ Çünkü insanbiçimi, ilahinin ikamet edebileceği tek dışsallıktır. Grek sanatı sayesinde bir nesne olan insan vücudu, bütün sembolizmini aşarak ilahinin tek temsili haline gelir.⁷⁸ Fakat buradan hareketle *sembolik sanatta* insanbiçimciliğin olmadığı gibi bir çıkarım yapılmamalıdır. Oradaki insanbiçimi, ilahinin belirli niteliklerini betimlerken; *klasik sanatın* insanbiçimi ilahinin bizzat kendisidir. “Öylesine mükemmeldir ki dışsal varoluş ifade edeceği anlam karşısında hiçbir bağımsızlığa sahip değildir” (A.g.e., s. 301). Kendilerinden öte hiçbir şeye atıfta bulunmazlar.⁷⁹

⁷⁷ Her ne kadar ‘duysal’ atfı olsa da Hegel burada Apolloncu sanatın yalnızca bir görme sanatı olduğunu adeta itiraf etmektedir. Bknz. Hegel, 1975, s.78.

⁷⁸ Bunu tinin tabii varoluşu—*Naturdasein des Geistes*—diye adlandırmak mümkündür.

⁷⁹ Bknz. Geleneksel anıt.

Bu yüzden de duyusal değildirler. Yalnızca akılla kavranabilirler. Tüm kusurlarından arındırılmış, karanlık, biçimsiz hatta rastlantısal öğelerin tümü kırılıp atılmıştır. Biçim, yalnızca ilahiyi ifade etmekle görevlidir.



Şekil 3.7 : Transfiguration – Raphael.

Sembolik sanattan klasik sanata geçişi bir de tersten okumak gerekir. Yunan mitolojisiyle örtüşen bu okumada Panteon'un yeni tanrıları, kaba doğa güçlerinin tecessümü olan Titanları alt ederler. Aslında yaşanan bir din savaşıdır ve bu savaşın başkahramanı hayalgücü ve ışığın tanrısı Apollon'dur. Yunan kültürünün üzerine kurulduğu bu kargaşa, Raphael tarafından çok güzel bir biçimde anlatılır. Transfiguration adlı eserinde Raphael aslında Aslında Hz. İsa'nın tecellisini anlatır gibi gözükse de durum tam olarak böyle değildir. Ne kastettiğimizi açmak için resmin ismine bakmak ilk etapte yeterli olacaktır. Transfiguration kelimesi hem tecelli hem de şekil değiştirme anlamlarına gelir (Şekil 3.7). Yani Raphael bu resminde çok kadim bir hikayeyi Hristiyan anlatısına uyarlamış, onun şeklini değiştirmiştir. Tuvaldaki anlatı, Titanlarla Olympos tanrılarının başka bir deyişle karanlıkla aydınlığın savaşından başka bir şey değildir. Resim yakından incelendiğinde bu daha da net anlaşılır. Kadrajın alt kısmında gözleri yerinden fırlamış çocuklara, düşkünlere, çaresiz gençlere, ümitsiz suratlara rastlanır. Bu

derbederlerin arasından biri—yavruağzı entarili—çok keskin bir biçimde onları ıstırap dolu yaşamdan kurtaracak önderi, Apollon kılığındaki İsa'yı, işaret eder. Hz.İsa'ya yönelen gözler resmin alt kısmını hemen unuttur. Onun parıldayıştan başa bir şeye odaklanamaz. Tuvalin alt kısmı, karanlık bir bulamaçtır artık. Varoluşun ıstırabı, üst kısımdan yaratılan illüzyonla birlikte kaybolur gider. Klasik sanatın yarattığı 'güzel', sembolik sanatın anlam dünyasını görünmez kılar. Karanlık, gizemli, keşfedilmesi gereken şeyleri zayıflatır. Onun ilahisi belirsiz, soyut, öncesiz-sonrasız (*zoe*) değil insani, sınırlı ve sonludur (*bio*). Görüldüğü gibi Raphael, klasik sanatı çok iyi anlamıştır. Tanrısını aynı Yunanlılar gibi sanat ile yaratmıştır. "Yunanlılar için sanat, insanların kendilerine tanrılar tasarımladıkları ve bir hakikat bilinci edindikleri en ala biçimdir" (Hegel, 1975a, s. 102). Hatta bu dürtü o kadar içtendir ki Antik Yunan dini bir sanat dini⁸⁰ olarak nitelendirilebilir. Fakat bu dinin semavi dinlerden bir farkı vardır. Onda ilahi, temsili değil; temsili ilahiyi doğurur. Tanrıların en etkin yaratıcıları ruhban sınıfı değil sanatçılardır. Üretimlerinde aşkın ve içkin birbirine nüfuz ederek özdeş hale gelir. Ortaya çıkan şey de yalnızca kendisini işaret eder⁸¹ ve yalnızca kendisi anlamına gelir⁸². Yani, "tin, salt maddesel alanda kendisine kendisinin bir imgesini verme mucizesini gösterir" (Hegel, 1975b, 710). Klasik sanat eseri, ilahi olmanın vermiş olduğu bu doygunluk sebebiyle kendi hariç bir şey olmaya gerek duymaz, doyum içindedir. Hiçbir kaygısı olmadan karşımızda sükûnet içinde durur. Aslında 'ideal sanat eseri karşımıza kutsanmış bir tanrı gibi çıkar. Çünkü Yunan sanatının kutsanmış tanrıları için sıkıntıda ve öfkede, sonlu olanlarda ve amaçlarda içerilen ilgilerde hiçbir derin ciddiye yoktur. Bu geri çekilme tikel olan her şeyin olumsuzlanmasıyla birlikte onlara sükûnet ve huzur vermektedir (Hegel, 1975a, s. 157). Yani klasik temsil, münezzehdir. Değişken, geçici, ilineksel olayların onun için hiçbir önemi yoktur. İşte bu yüzden en karakteristik biçimi heykeldir. Zira heykel, zamana ve çevresinde olup bitenlere kayıtsız hatta onlardan bağımsızdır. Öylece durur.

Klasik sanat, ilahi olanı insanbiçiminde mi yaratmıştır yoksa insanı ilahilik ile mi donatmıştır?⁸³ Bu sorunun cevabı aslında çok basittir. Çünkü Dionisyen sembolik sanat, herşeye rağmen yaşamın tüm acılarını sahici sesiyle dillendirirken; Apolloncu

⁸⁰ *Kunstreligion*

⁸¹ *sich selbst deutende*

⁸² *sich selbst bedeutende*

⁸³ Bknz. Geleneksel anıt

sanat, onları görünüşün parıltısıyla saklanmaya çalışılır. Ondaki ‘güzel’, varoluşsal tüm sıkıntıları unutturacak kadar güçlüdür.⁸⁴ İşte bu yüzden Apollon, insanların tanrısı olamaz. O sadece ve sadece heykellerin kalıba sokulduğu “döküm potalarının tanrısıdır” (Nietzsche, 2010a, s. 107). Çünkü heykellerin ruhu yoktur, içlerinden çekilmiştir. Bir maketten öte değildir. Dionysosçu sanat bu noktada Apolloncu sanattan ayrılır. O, temsil etmek istediğine upuygun veya tastamam bir suret aramaz. Metafizik olanı duyumsandığı gibi göstermek ister. Yaşamın dehşet verici hatta vahşi belirsizliğinde suni⁸⁵ bir çekim yaratır. Onun önceliği estetikdışı bir gereksinimin doyurulmasıdır. Ergin atalar bu yüzden ilk sanatçılardır.⁸⁶ Çünkü onlar varoluşun puslu derinliğine boş boş bakmazlar. Klasik sanat bu mirası mahveder. Prometheusçudur.⁸⁷ Ateşin insanlara bahşedilmesinden gücenip hakarete uğramış hisseden, insan ırkı üzerine lanet ve keder yağdıran Titanlara karşı Olymposçu direnişin en etkili icadıdır.

Özetlemek gerekirse, sembolik sanatlar, Dionysosçudur, doğada bulunan biçimleri—hayvan, bitki, gök gürültüsü vb.—kullanır. Duyusaldır. Klasik sanat ise Apolloncu, insanbiçimli ve kavramsaldır. Sembolik sanatın bütün naslarına savaş açmıştır. Dionysos da çatışmaktan çekinmez.⁸⁸ Çünkü arkası sağlamdır. Akdeniz’in en batısından Mezopotamya’nın derinliklerine kadar uzayan geniş bir coğrafyanın hemen hemen her bucağında kendisine gönül vermiş inananlar vardır. Fakat işler umduğu gibi gitmez. Geniş bir alana hükmetmesi lehine değil aleyhine işler. Her coğrafyada farklı kılıklara girmiş yeni tanrılarla savaşmak durumunda kalır. Ancak bu çarpışmaların hiçbirisi Yunan topraklarındakine benzemez. Hiçbiri kan ve vahşetten başka bir şey doğuramaz. Fakat Ege kıyılarındaki durum farklıdır. Yunanlılar kendi yurtlarındaki ‘salgını’ bertaraf etmeye çalışırken⁸⁹ yeni bir pratiği, sanatı, doğururlar. Hal böyle olunca yaşamın ıstıraplarını iliklerine kadar hisseden

⁸⁴ Geleneksel anıt Apolloncu sanatın tam da bu özelliğini miras alır. Bknz. *(Karşı)-Anıt*.

⁸⁵ Arap dilinden Türkçe’ye geçen iki kelime olan sanat ve suni, aynı kökten türemektedir. Alman dilinde de benzer bir türeme mantığı vardır. *Kunst* (sanat), *kunstlich* (sunî, insan eliyle yapılmış) ve *erkünstelt* (düzmece, yapmacık) aynı kökten türerler.

⁸⁶ Bknz. *Im Anfang War die Tat*: ‘Başlangıçta Yalnızca Eylem Vardı’ bölümü.

⁸⁷ Nietzsche, Prometheus söylencesinin tarihini ikiye ayırır. Aslen baba tarafından Apollon - dolayısıyla Dionysos- ile akraba olan Prometheus’un Aiskhylos ve öncesinde Dionisyen yönleri de vardır. Ancak Aiskhylos sonrasında iyice Apolloncu bir karaktere bürünür. Bknz. Nietzsche, 2010a, ss. 62-63.

⁸⁸ Bu savaş farklı isimlerle iştmiş olabiliriz. En ilkel kabileden Roma’ya kadar Dionysosçu tapınmanın izleri sürülebilir.

⁸⁹ Bu vakur duruş en iyi haliyle Dor sanatı ve mimarisi altında gözlemlenebilir.

herkes de bir tavır takınmak durumunda kalır. Ya Apolluncu bir düş satıcısı olur ya da Dionisosçu bir uyarıcı. Örneğin, Dionysosçu

Satir insanın ilk imgesidir, en yüce ve en güçlü heyecanların anlatımıdır. Tanrının yakınlığından büyülenmiş esriktir, tanrının acılarını onda yinelediği, birlikte acı çeken yoldaştır. Doğanın en bağrından çıkmış bilgelik bildiricisidir. Doğanın cinsel açıdan her şeye gücü yeten simgesidir (Nietzsche, 2010a, s. 50).

Acı çeken insanın hayvan-biçimli suretleridir. Durgun, sonlu, insani ve kerameti kendinden menkul tanrıları kaidelerinden inmek ve savaştırmak zorunda bırakırlar. Bu kavga da tragedyayı doğurur. Bu sonun başlangıcıdır. Çünkü tragedyanın muhtevasında var olan ‘yazgı’ kavramı yeni tanrıların mutlaklığını da zedeler. Soyut, şekilsiz ve gözlemlenebilir bir kavram olan yazgı, Olympos tanrılarının da yegâne bir güç olmadığının anlaşılmasını sağlar. İlahlarının üstünde bir kuvvet olması, Yunan dinini ve onun cisimleşmiş hali olan klasik sanata olan inancı zayıflatır. Yalnız kendini temsil eden, yalnız kendi anlamına gelen ve yalnız kendi ile uyum içindeki Apolloncu birlik çözülür. Bu andan itibaren “kutsanmış tanrılar, sanki kendi kutsanmışlıkları ve bedensel biçimleri için yas tutmaktadır. Onları bekleyen yazgı da yüzlerinden okunmaktadır” (Hegel, 1975a, s. 485). İlahi artık insan formunda artık huzur bulamaz. Nasıl da oyuna gelmiştir Olympos’un muktedir tanrıları. Nasıl “kültür, yetişim, uygarlık dediğimiz her şey; çıkmıştır aldanmaz yargıç Dionysos’un karşısına” (Nietzsche, 2010a, s. 119). Tabutunun çivilerini çakan Euripides bile Dionysos’tan af diler.⁹⁰ Kibir abidesi olan tüm figürler Dionysos tarafından parça pinçik edilir. Dionysos, gün ışığının lamba ışığını sona erdirışı gibi onların ışını söndürür (Richard Wagner; aktaran Nietzsche, 2010a, s.54). Cellatları bir kere daha ona dize çökmüştür. Bu, daha önce iki kere ölüp dirilen tanrının (*ditrambos*) üçüncü doğuşudur. Fakat bu yaşamı da diğerleri gibi pek uzun sürmez. Olympos tanrıları kısa bir sürede tekrardan toparlanırlar. Bu sefer de onlar yenilgiden güçlenerek çıkarlar.

⁹⁰ Euripides’in taptıklarının aksine Dionysos’un bilgeliği kendi ellerindedir. Bunun farkına geç de olsa varan yazar, son tragedyası Bakkhalar’ı ‘günah çıkartmak’ için yazar. İdeal bir Yunan bireyi olan Kral Pentheus’un yazgısını aktaran yapıt aslında Olympos tanrılarının oyununa gelmiş her bireyin ‘yazgısıdır’. Dionysos’a tapınmayı reddeden Pentheus, Bakkhalar tarafından baştan çıkarılan annesinin eliyle Dionysos’a kurban verilir. Euripides’in bu tragedyaya ile birincilik almasından çok kısa bir süre sonra intihar eder. Bu yüzden kimi yorumculara göre Kral Pentheus’un Euripides’in ta kendisidir. Bakkhalar ise bir intihar notu. ‘O zaman, her şeyin düzen, akıl, saydam adalet olacağı bir dünyadan vazgeçen Euripides, içinde yalnız taşkınlık tanrısının ve insanın, bütünü akışı içinde kaybaldığı sevincin önem taşıdığı Bakkhalar alayına karışacaktır.’ Bknz. Andre Bonnard, 2004, s.54.

Akıllanan Apollon, kendilerine yeni bir müttefik bulur. Ancak bu yeni müttefik bir tanrı değil bir fanidir. O, Yunan kültürünün *deus ex machina*'sı⁹¹ Sokrates'tir.

3.1.4 *Mimesis* vs. *aletheia*

İlahiyatla iltisaklı Yunan sanatının bütün gayesi, hakikatin üzerini örten perdeyi çekip çıkarmaktır. Bu konuda Greklerin çok sayıda yöntemleri vardır ve bu yöntemler birbirinden hayli farklıdır. Değişik karakterleri sahip yöntemler arasında iki tanesi en öne çıkar: Sanat ve felsefe. İlki perdeyi kaldırırken bedensel olanı, eylemi ön plana koyarken; diğeri düşünceyi önceler. Bu yüzden kullandıkları metotları da farklıdır. Sanat *mimesis* eylemi üzerine kuruluyken ve felsefe *aletheia*yı (örtüksüzlük) hedefler. Bu kavramlar en açık biçimlerinde ritüelin tragedyaya dönüşü esnasında gözlemlenebilirler: Satirler korosunun trajik koroya dönüşü felsefe ve sanat çatışmasının ilk cephesidir. Bu cephede “müziğin tınısı yitip gider ve bu tinden tragedyaya doğar” (A.g.e., s. 95). Aktörün korodan ayrı bir figür olarak sahneye çıkması gerilimi daha da artırır.⁹² Bu aynı zamanda tragedyanın en Apolloncu yönü olan diyalogun da doğuşudur.⁹³ Bedensel anlatıya rakip olan yeni biçim, sadece trajik anlatıyı değil tüm üretim modellerini ele geçirir. Zamanla gelişen bu söz sanatı, Sokrates ile birlikte ‘Yunan’ın yeni sureti’ olur (Nietzsche, 2010a, s. 56). Aktörün ortaya çıkışına kadar içtepiller yaratıcılıkla; düşünce ise eleştiri ile ilişkilendirilirken diyalogla birlikte durum değişir. Zihnin nelere kadir olduğu diyalogla birlikte ilk defa temaşa edilir. Sokrates’in devrimciliği işte tam da buradadır. O, geleneğin aksine zihnin yaratıcı, içtepillerin ise uyarıcı olduğunu iddia eder.

Bu devrimi anlamak için Nietzsche’nin ifadesiyle ‘Apolloncu kültürün’, Hegel’in ifadesiyle *klasik sanatın* tüm taşları üzerine kurulduğu temeller görülünceye dek sökülmelidir. Ancak bu hiç kolay olmayacaktır. Çünkü yapının tüm üst katmanları—friz, alınlık, saçak—Olympos’un ışıltısı yansıtmaktadır. Nietzsche, bu ışıltının içinde diğerlerinden uzakta sessizce duran bir figüre dikkat çeker. Apollon’dur o. İlk tepkisi Olympos’u yaratan bu tanrının çekingenliğine hayret etmek olsa da çok geçmeden

⁹¹ Makineden (çıkan) tanrı. Özellikle Euripides tragedyalarında sıkça gözüken sahneye dışı bir makine tarafından indirip tragedyanın tüm akışını değiştiren tanrı için kullanılan kavram.

⁹² Her ne kadar gelenek tragedyayı icat etme onuru Thespis’e verilse de antik kayıtlar onu ozanlar sıralamasında 16.sıraya yerleştirir. Bknz. Brouck, 2000, s.27.

⁹³ Sophokles’in üçüncü oyuncuyu takdimi ile aktörler, koroyla diyaloga girmeye başlar.

ona hak verir. Zira Apollon, yarattığı düş perdesinin kadrja girememiş bir yabancı tarafından yırtılmaya çalışıldığının farkında olan tek kişidir.

Nasıl da şaşkınlıkla bakmış olmalıydı ona, Apolloncu Yunanlı! Tüm bu olup bitenin aslında kendisine pek de yabancı olmadığının, hatta Apolloncu bilincin yalnızca karşısındaki bu Dionysosçu dünyayı bir perde gibi örttüğünün korkusuna kapıldığında, daha da büyümüştü bu şaşkınlık (A.g.e., s. 26).

İnsanlar bu durumu şaşırıyorurken Apollon yeni bir plan yapmıştır bile. Perdeyi parçalayacağını bildiği düşmana karşı yeni bir müttefik yaratır: Eros. O, bu savaşın paralamıştır. Onun belirlediği her an *daimon*ların beti benzi atar. Kardeşi şehre her uğradığında Apolyonik kaidelerin anlamı kalmaz. İnsanlar kendini kaybeder, kendinden geçer. Kendinden geçmiş birey de hem toplum için hem de devlet için tehlikelidir. O yüzden

Dor devleti ve sanatı, ancak Apolloncu güçlerin uzatmalı bir ordugahı olarak açıklanabilir: böyle inatçı-katı, koruganlarla çevrilmiş bir sanat, böyle savaşa uygun ve sert bir eğitim, böyle gaddar ve acımasız bir devlet yapısı, ancak Dionysosçu olanın titanca-barbarca özüne karşı aralıksız bir direnme içinde uzun ömürlü olabilir (A.g.e., sf. 39).

Ancak Dionysos'un karşısında bu zırhlar da işlemez.⁹⁴ Bu plan da tutmayınca Dionysos'un daha önce hiç karşılaşmadığı türden bir kurtarıcı, bir fani sahneye çıkar: Sokrates.

Bir heykeltraş, Sophroniskos,⁹⁵ ve bir ebenin, Phaenarete, oğlu olarak dünyaya gelen bu genç adamın yazgısı daha başından bellidir. Ailesinin atası olarak Daedalus'u gösteren ve bir süre köle olarak taş ustalığı yapan (Laertius, 1972, II-5-19)⁹⁶ Sokrates'in kaderi, Delphoi Tapınağı'nı ziyaret ettiği gün değişir (Platon, 1966, 21a). Zaten tapınağı ziyareti de bir tesadüf değildir. Kader onu çağırmıştır. Tapınağın kâhini Pythies, daha önce onu ziyaret eden Khairaphon'a dostu Sokrates'ten daha bilge bir insan olmadığını söylemiştir. Bu bilgi Sokrates'i şok eder. Çünkü kendinin

⁹⁴ Euripides, Bakkhalar adlı eserinde Dionysos'u hiçbir yapının durduramayacağını itiraf eder.

⁹⁵ Platon'a göre Sophroniskos, ünlü devlet adamı Aristides'in oğlu Lysimachus ile arkadaşı. Bu da bize dolaylı olarak dönemin tiranı Perikles'e yakın bir isim olduğunu gösterir. Plato. (1955). Laches. Plato in Twelve Volumes içinde. v. 8. (W.R.M. Lamb, çev). Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd.

⁹⁶ Diogenes Laertius bu bilgiyi Phliuslu Timon'dan (25. fragman) aktarır.

hiçbir şey bilmediğinin farkındadır. Üstelik çevresinde de kendinden daha bilge kişilerin olduğuna emindir. Fakt kâhin bu görüşe katılmaz. Sokrates'ten bahsettiği bilge insanları bulmasını ister. Sokrates, tanrının yalan söylemeyeceğinin bilse de kâhinin söylediklerinden şüphe duyar ve onun haksız olduğunu göstermek için kendinden daha bilge birini bulmanın peşine düşer. Bu esnada farklı meslek gruplarından kişilerle diyaloglara giren Sokrates'in hakikat arayışı işte böyle başlar. Ama kâhinin Oedipus gibi onun da başını yaktığının farkında değildir. Çünkü bilme ihtirası onun hayatına mal olacaktır. Sokrates'in hakikat arayışı, hem kendisinin hem de Yunan kültürünün yazgısı değiştiren manevra (*periagogo*) olur. Tapınağı ziyaretinden baldıran zehrini içtiği güne kadar geçen sürede Yunan gençleri üzerinde o kadar etkili olur ki gençler sadece düşüncelerini değil dış görünüşünü bile taklit ederler. Onun gibi yalın ayak gezinir, saçlarını uzatır ve açlık çekerler. Hatta bu tavır o kadar moda olur ki Aristophanes bu gençlerle dalga geçmek için bir kelime bile uydurur: *Esokraton* (Aristophanes, 1938c, 1280-1285). M.Ö. 5.yy.'da esen bu kasırganın Yunan sanatının en görkemli alanındaki, sanattaki, kaideleri devirmediğini düşünmek safdillik olur. Sokrates'in sanattaki en büyük temsilcisi Euripides'tir. Sokrates'in açtığı yolda Yunan sanatının en görkemli tapınağını bir harabeye dönüştürür. Fakat *Esokraton*lar tam aksini düşünür. Yurttaşlar Euripides sayesinde akıldışı yollara sapmamış, devlet onun sayesinde ayakta kalmıştır. Hatta “bütün kitle felsefe yapıyorsa, görülmedik bir uyanıklıkla malı ve mülkü yönetiyorsa, bu kendisinin [Euripides'in] bir hizmeti ve kendi [Euripides] tarafından halka aşılana bilgeliliğin bir başarısıdır” (A.g.e., sf. 70). Çünkü onun sanatında her türlü insanca arayışa yer vardır.

Euripides insanın her tür kaygısına açıktır. Zamanının tanığıdır ve onu rahatsız eden her şey [oyununda] vardır; yoksulluk da vardır, insanın zayıflığının da, yalnızlığı da vardır. Euripides her zaman hizmete hazırdır. Fazlasıyla insandır o. Bir durum onu çok derinden yaralayınca aldırnamayı, biraz gölgede kalmayı bilmez. Bazı yapıtlarındaki trajik eylem kopukluğu, yersiz kaçan birtakım sahneler bundan kaynaklanır (Bonnard, 2004, sf. 14).

O, Sokrates'e duyduğu büyük hürmet nedeniyle Dionysos'u hırpalamaktan büyük zevk alır.⁹⁷ Seyirci açık bir düşünce, kesin bir irade ve 'onanmış' ilkelerle sahnedeki

⁹⁷ Bknz. Euripides'in *İphigeneia Aulis*'te adlı eseri.

oyuncuyu izler. En savruk figürlerin ardında bile bir hinlik vardır. Sahnedeki oyuncu bir gölge gibi efendisinin izini takip eder. Ondan ayrılamaz. Takip ettiği efendinin kimliğini gizlemeye çalışsa da başarılı olama. O, Sokrates'ten başkası değildir.⁹⁸ Mimetik sanatın en büyük düşmanı, Sokrates, bu yüzden sadece Euripides'in oyunlarını izlemeye gider. Çünkü sadece onun sahnesinde 'bilgi ve kavrayışa' önem verilir. Onun oyununda politik ve sosyal güncenin öyle muazzam bir netlikte sunulur ki seyircinin kendini bir savaş meydanında, meclis kürsüsünde veya mahkeme salonunda hatiplik yaparken bulması içten bile değildir. Kısacası, Euripides, tragedyayı Sokratik bir düşünür olarak tasarlar ve oynar. Metinleri yanmaya da donmaya da eşit uzaklıktadır. Ne kurgularken ne de uygularken kafasının içindeki *daimondan* kurtulamaz. Bu da sahneye yansır. Dionysos onun oyunlarının sahnelendiği günler tiyatrodan uzak durur, davete iştirak etmez. Bunun Euripides'in hiç ummadığı sonuçları olur. Dionysos'un olmadığı yere Apollon'un da gelmemeye başlar. İlk başta bu durumu çok dert etmese de zamanla farklı uyarıcılara ihtiyacı olduğunun farkına varır.⁹⁹ Yeni "uyarıcılar [Apolluncu görülerin yerine] soğuk paradoks düşünceler ve [Dionysosçu cezvelerin yerine] ateşli duygulanımlardır; üstelik bunlar gerçekçi bir biçimde taklit edilmiş, kesinlikle sanatın eterine daldırılmamış düşünceler ve duygulanımlardır" (Nietzsche, 2010a, s. 77). Euripides, bu hamlesiyle Apollon'u daha da küstürür. Eros ile yapayalnız kalır. Bir süre idare etse de umduğunu bulamaz. Metinlerinin *prologu* onun yalnızlığının eseridir. Artık seyirciyi ne Dionisyen ne de Apolloniye olarak doyuramamaktadır. Onlara neler olup bittiğini açıklayan uzun bölümler yazmaya başlar.¹⁰⁰ Çünkü onun oyunlarına gelenler, bir ritüele gelmediklerinin farkındadır. Bu yüzden de olayların mantıklı bir şekilde aktığına ikna olmak isterler. Çoğu kez en güvenilir olana, tanrıya, okutulan *prologlar*; seyirciyi, eyleme değil muhakeme etmeye hazırlar. Onlardan duru bir zihinle oyunu temaşa etmelerini ister. Euripides'in tam da bu yüzden 'ayık şair' olarak anılır.

⁹⁸ Zaten Euripides'e Sokrates'in yardım ettiğine dair bir söylenti, Atina'da ayyuka çıkmıştır. Bknz. Laertios, D. (2003). *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri*. (C. Şentuna, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.76.

⁹⁹ Euripides'in ilk ve son oyunları arasındaki fark incelenmeye değer bir konu olarak durmaktadır.

¹⁰⁰ Bknz. Euripides'in *Troialı Kadınlar* adlı eseri.

Euripides gibi akıl hocası da ömrünün son deminde yaptıklarından pişman olur. İdamının hemen öncesinde, zindanda, ‘Ey Sokrates, müzikle uğraş’¹⁰¹ diye bir düşünüş görüp bunu dinlese de iş işten geçmiştir.¹⁰²

Son içkicinin de gün ağarırken, yeni bir güne başlamak üzere şölenden (Platon, 2019, 223c-d) ayrılışındaki huzur içinde gitmiştir ölüme; bu arada kerevetlerin üzerinde ve yerde, uykusuz sofrada arkadaşları kalmıştır arkasında, hakikatli erotik Sokrates’i düşlemek üzere. Ölmek üzere olan Sokrates, soylu Yunan gençliğinin yeni, daha önce hiç görülmemiş ideali olur: hepsinden önce, tipik Helen delikanlısı olan Platon, coşkunun ruhunun tüm tutkulu adanmışlığıyla diz çöker bu resmin önünde (Nietzsche, 2010a, s. 84).

Nietzsche’nin de berlittiği gibi davası yarım kalmaz. Öğrencileri tarafından devralınır. Onların içinde en ateşlisi Platon’dur. Hocasından daha da emin bir tavırla aklı savunur. Zaten onun öğrencisi olmak için bütün şiirlerini düşünmeden yakan (Laertios, 2003, s. 136) bir öğrenciden de farklı bir davranış beklenemez. *Esokraton*ların hepsi hocalarının son nasihatini kulak arkası ederler. Hatta Dioysos’a olan öfkeleri akşam güneşinde büyüyen gölgeler misali gitgide büyür. Gözüpektirler. Onunla savaşmaktan korkmazlar. Etik, estetik, güzel¹⁰³ gibi kavramları daha da öne çıkararak Dionisyen eylemi dışlarlar. İki kardeşin, Dionysos-Apollon, arası açıldıkça Yunan sanatı hükmünü iyiden iyiye yitirir. Sokratik dünyada sanatın da sanatçının da bir değeri kalmaz. Hatta düşüncenin, ahlakın ve etiğin yabanında yurt kurabilmek için ilk önce onları yok etmek gerekir.¹⁰⁴

3.1.4.1 *Mimesis*

Mimesis, sanat tarihinin en kadim kavramlarının başında gelir. Fakat antik zamanın bu önemli kavramının ne ifade ettiği modern insan için bir muammadır. Çünkü Yunanlıların *mimesis* kelimesiyle ne kastettiği çok iyi anlaşılamamıştır. Yanıltıcı göndermeleri bertaraf etmek için sonda ifade edilmesi gereken şeyi en başından söylemek gerekir. Mimetik eylem, insan ile doğa arasında buyurucu olmayan bir

¹⁰¹ *O Sokrates, ephe moussiken poiei kai ergazou* (Platon, 2012, 60e).

¹⁰² Bu aşamada bile Dionysos’a karşı kibrinden bir şey kaybetmemiş ve sadece Apollon’a ithaf ettiği bir deyiş yazmıştır.

¹⁰³ *Kalon*

¹⁰⁴ Sanatçıların şehirden kovulması ayan beyan da dillendirilir. Bknz. Platon, 2006, 377b-378e.

duyusal benzeşimin kurulduğu faaliyettir.¹⁰⁵ İnsan kendini ve karşısındakini bu faaliyet esnasında keşfeder. Hakikati bedeni vasıtasıyla onlardan çekip çıkarır. *Mimesis* sözcüğünün hangi eylemler için kullanıldığını anlamak bu tez için hayati önem taşımaktadır. Bu konuda da Gerald Frank Else'nin (1958) Herman Koller'in *Kadim Zamanda Mimesis: Taklit, Sunum, İfade*¹⁰⁶ isimli eserini çürütmek amacıyla yazdığı makale, tezin fikri izleğini sunacaktır (ss.73-90).

Else, daha makalesinin başında tavrını çok net koyar. *Mimesis* sözcüğünün taklit, sunum veya ifade gibi kelimelerle modern dillere çevrilmesini doğru bulmadığını hiç geciktirmeden ifade eder. Ona göre bu çeviriler *mimesisi* müzik ve danstan oluşan kısıtlı bir alana hapsedmekten başka bir işe yaramaz. Bu çok doğru bir tespittir. Çünkü Klasik Dönem'den önce sözcüğün bu tür atıfları yoktur. Ritsel eylemleri betimlemek için kullanılır. Ancak 5.yy. ile birlikte kelimenin dini bagajını hafifler. Günlük hayatta da kullanılmaya başlar. Bu da kelimenin anlamı konusunda farklı yorumlara mahal veren zemini hazırlar. Dönemin yazarları yine de bu kelimeye mesafeli durur. Çünkü Yunan coğrafyası bu yüzyılda şehirleşip sekülerleşse de Yunan sanatı ona tam olarak ayak uyduramamıştır. Kırla dolayısıyla da dinle olan iltisakını kes(e)memiştir. Koller'in ilk bakışta makul sayılabilecek kaba saba sunum (*tanzerische Darstellung*) çevirisi bu sebeple sorunludur. Else, Aiskhylos'un bugün kayıp olan fakat Strabon¹⁰⁷ tarafından alıntılanan bir pasajının Koller'in çevirisini ıskartaya çıkardığını iddia eder.

Edonlular arasında tapılan Kotys'ten ve onun ayinlerinde kullanılan araçlardan Aiskylos söz etmektedir. "Ey Edonialılar arasındaki sevimli Kotyler ve siz dağda menzilli çalgılar tutanlar" diye seslenir. Hemen ardından Dionysos'un hizmetçilerinden bahseder: "Biri güveleri, diğeri meşaketli bir iş olan tornacı keskisini elinde tutarken, bir diğeri parmaklı melodiyi, çılgınlığa neden olan çağrıyı doldururken, öteki bronz bağlı kotilleri çınlamasına neden olur." Ve tekrar, "telli çalgılar tiz çığlıklarını yükseltir ve görünmeyen bir yerden mimikçiler korkunç boğalar gibi böğürür ve davulların görünümü,

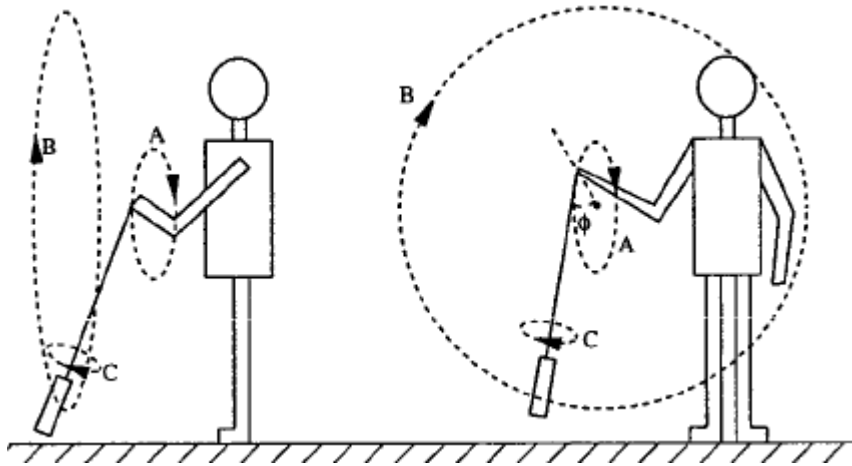
¹⁰⁵ Bknz. *Im Anfang War Die Tat: 'Başlangıçta Yalnızca Eylem Vardı'*

¹⁰⁶ Orijinal ad: *Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*

¹⁰⁷ M.Ö. 64- M.S. 24 yılları arasında yaşamış tarih ve coğrafyayla uğraşan düşünür. Kavimlerin kökeni üzerine yaptığı çalışmalarla ünlenmiştir. Bugün Amasya ili olarak bildiğimiz topraklarda doğmuştur.

yeraltı gök gürültüsü gibi yuvarlanır, korkunç bir ses....(Strabon, 1924, 10-3-16).

Dionisyen ritüeli anlatan bu pasajda birden fazla mimetik eylem betimlense de biri diğerlerinden hemen ayrışır. Boğa-böğürtmesi. Else bu sese ve bu sesi çıkaran enstrümanı¹⁰⁸ odağına alarak savını detaylandırır (A.g.e., s. 75). Ona göre Aiskhylos'un bu pasajında *mimesis* sunumla ilişkilendirecek hiçbir ipucuna rastlanmaz. Boğa-böğürüsü bunun en güzel örneğidir. Çünkü amaç ne boğayı ne sesini 'taklit' etmektir. Asıl gaye, insana gerçek bir boğayla karşılaşmanın yarattığı kalp çarpıntısını boğa olmadan yaşatabilmektir. Eylemin ilgisi ne boğadadır ne de enstrümanda. Onun ilgisi sadece insana yöneliktir. Çıkardığı sese nazaran cüssesinin küçüklüğüyle ünlü enstrümanın izleyicinin gözünün önünde değil de gizli bir yerde çalınmasının sebebi budur. Zira cüssesi görüldüğü anda bütün sihri kaçar. Zaten enstrümanın kullanıldığı anlarda ortamda derin bir sessizlik hâkimdir (Şekil 3.8). Ne koro ne de aktörler konuşur. Sessizliğin içinde birden artan desibel, seyirciyi panikletir. Seyirci, bir boğanın gerçekten de onlara doğru koştuğunu sanısına kapılır. Yani eylemin gölgesi—boğa-böğürmesi—seyircide gerçek bir duygu durumu yaratır. İşte *mimesis* budur. O, ne şeyin ne de eyleminin sunumudur. Yalnızca bir duygu durumunun yeniden canlandırılmasıdır.



Şekil 3.8 : Boğa-Böğürtenin Kullanımı.¹⁰⁹

¹⁰⁸ İng. *Bull-roarer*. Bir ip yardımıyla döndürülen ve boğa sesine benzer bir ses çıkaran enstrüman.

¹⁰⁹ Boğa böğürtenin detaylı kullanımının anlatıldığı entik antropolojinin temel metinlerinden olan Fletcher, Tarnopolsky Z. & Lai, 2002, ss.1189-1196 makaleyi incelemekte fayda vardır.

Aynı durum *mimesis*in farklı kullanımlarından biri olan *mimos* kelimesi için de geçerlidir. Bu kelime de aynı *mimesis* gibi metinlerinde çok nadir görülür.¹¹⁰ Ancak Else, iddiasını bir adım daha ileriye götürmek için kelimenin geçtiği metinleri masaya yatırır. Delian Apollonu'na Övgü'nün (*Hymn to Delian Apollon*) 163. satırına¹¹¹ dikkat çekerek *mimesis*in bu formunun da taklit, sunum veya ifade gibi atıflarda bulunmadığını söyler.

Ayrıca, cariyeler bütün erkeklerin dillerini ve onların takırtılı konuşmalarını mimik edebilirler: her biri kendisinin şarkı söylediğini söylerdi, onların tatlı şarkısı gerçeğe çok yakındır (Homeros, 1914, 163).

Ona göre sözcüğün Homerik kullanımı, yukarıdaki atıflardan daha ziyade 'benzeşim'e işaret etmektedir. Else bu iddiasını ikinci bir dayanakla da destekler. Şair Theognis¹¹² de *mimos* kelimesini taklitten ziyade bir duygu durumunun benzerliğini betimlemek için kullanmaktadır.¹¹³

Çoğu kişi bende kusur bulur, kötü adamlar da iyiler kadar, ama bilgisizlerin hiçbirini beni mimik edemez (Theognis, 1931, 370).

Modern çevirilere dayanak olacak taklit hatta replika anlamını içeren kullanıma ise sadece bir yazarın, Aiskhylos'un, iki metinde rastlanır.¹¹⁴ Bu sayede *mimesis* kelimesinin heykel, resim gibi güzel sanat dalları tarafından da sahiplenilmesinin önü açılır. Böylece işaret ettiği şeyler de çeşitlenir (A.g.e., s. 75). Orijinal anlamını yitirir. 5.yy.'ın üçüncü çeyreğinden itibaren tanınırlığı iyice artan *mimesis*, günlük konuşmanın bir parçası haline gelmiştir. Hatta Euripides'in metinlerinde soyut manalar bile göğüslenir. Kısacası, tragedya sanatının altın çağını yaşadığı 5.yy.'da kelimenin ağırlık merkezi hızla değişerek 'taklit'e kayar. Platon'un *mimesis*e karşı olmasının başlıca sebebi bu anlam kaymasıdır. Onun için *mimesis*, taklitten ötesini sunmaz. Aslının olduğu yerde de taklitle gereksinim duyulmaz. Platon'un durduğu

¹¹⁰ Hatta Sophokles bu kelime ve türevlerini hiç kullanmamıştır.

¹¹¹ Delian Hymn to Apollo.163: 'Also hand-maidens can 'imitate' the tongues of all men and their clattering speech: each would say that he himself were singing, so close to truth is their sweet song'.

¹¹² Megaralı Theognis, M.Ö. 6. Yy'da yaşamış ünlü bir şairdir. Friedrich Nietzsche ve Charles Darwin şiirleri üzerine bir hayli çalışma yapmıştır. Darwin kimi bilimsel yorumlarında onun şiirlerinden faydalanmıştır. Detaylı bilgi için bkz. Montagu, M.F.A. (1947). Theognis, Darwin and Social Selection. *Isis* içinde. (v. 37-1-2). ss. 24-26.

¹¹³ Elegaic Poems of Theognis. 370: 'Many find fault with me, as well bad men as good, but none of the unlearned can 'imitate' me'.

¹¹⁴ Aiskylos kelimeyi en çok kullanan yazardır. P.Oxy 2162 ve Fragman 364. Detaylı bilgi için bkz. Else, 1958, s.79.

yeri anlamak için Gaius Plinius'un Doğa Tarihi kitabında aktardığı bir olaya yakından bakmak gerekir. Zeuxis¹¹⁵ ve Parrhasius¹¹⁶ isimli iki ressamın kapışmasını anlatan mizansende;

...Zeuxis öyle maharetli bir şekilde üzümleri resmeder ki kuşlar sahnenin üzerini çevreler ve üzümleri yemeye çalışır. Kendisine sıra gelen Parrhasius da bir perde ile öylesine gerçekçi bir şekilde tablonun üzerine kapatır ki Zeuxis kazandığından gururlu ve emin bir şekilde, kuşların tekrardan resmettiği üzümlerin çevresinde uçuşabilmesi için, perdenin kaldırılmasını talep eder. [Fakat çok geçmeden] hatasını fark eden Zeuxis, kazandığı ödülü kendi eliyle ve alçakgönüllü bir biçimde Parrhasius'a takdim eder. Çünkü kendisi kuşları aldatmış olsa da Parrhasius'un sanatçı olarak kendisini aldatmıştır (Plinius-Secundus, 1961, IX-33).

Plinius'un satırları, 5.yy.'ın düşünce ve sanat çevrelerinin *mimesis*e bakışını layıkıyla yansıtır. İlk bakışta ressamların eylemleri birbirinden ayırmış gibi gözükse de aslında bir farklılık arz etmezler. İkisi de aldatmaya yöneliktir. '-mış gibi' yaparlar. Zeuxis'in eylemi kuşları aldatırken Parrhasius Zeuxis'i aldatır. İkisi de şeylerin kendisiyle değil gölgesiyle övünür. Plinius'un aktardığı ikinci bir olay bu savı daha da pekiştirir. Gururu incilen Zeuxis, Parrhasius'tan daha iyi bir ressam olduğunu kanıtlamak için üzüm sepeti taşıyan bir çocuk da resmi çizer. Fakat kuşların bu resme de aynı iştahla yeltendiğini görünce resmi yırtıp atar. Yine başaramamıştır. Çünkü resim yeterince iyi olsa kuşlar, çocuktan korkup üzümleri yemeye cesaret edemezlerdi (A.g.e., IX-35). Görüldüğü üzere mimetik imge bu dönemde aklın manipüle etmeye yarayan bir figür olarak görülür. Hâlbuki o, "retorik bir figür değil, gerçekten bir kavramın yerine gözün önünde duran, temsil edici bir imgedir" (Nietzsche, 2010a, s. 52). Yani mimetik eylem bir sunum değildir. "Doğayı da doğadaki tekil güzellikleri de taklit etmez; aksine sadece ondaki güzeli taklit eder" (Adorno, 2002, s. 72).

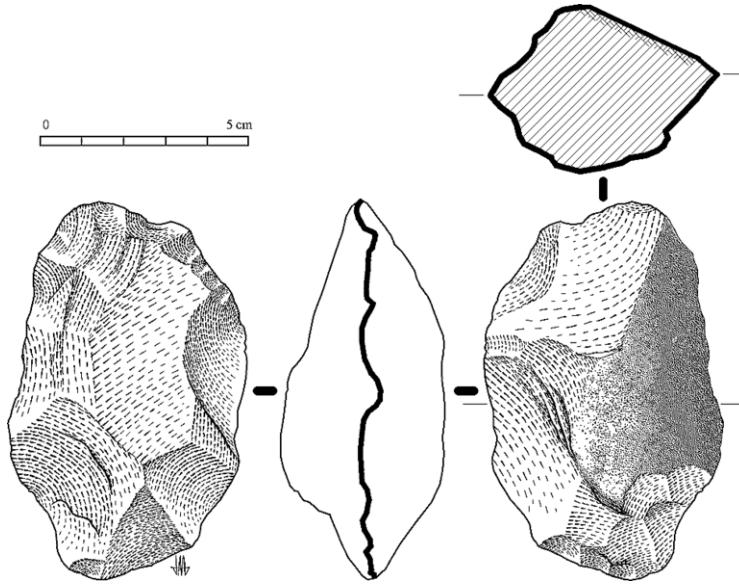
Taklit değil kendiliktir. Devinim—havl—içinde bengiliğe kanat çırpır. Ne maddeseldir ne idealdir. İdeal değildir çünkü değişmez ve kalıcı imgeleri

¹¹⁵ Apollodorus'un çırağı olduğu düşünülen Zeuxis, Heraclea doğumlu ressamdır. Pella Sarayı'nı dekore etmek için I.Arkelaos tarafından görevlendirilmiştir.

¹¹⁶ Efes'te doğmuş olmasına rağmen Attikalı sanatçılar arasında kendine yer edinebilmiş ressamın Sokrates ile diyalogları Ksenefon tarafından kayda geçirilmiştir.

önemsemez. Maddesel değildir çünkü biçime bir değer biçmez. Duyusaldır. Temsile gel(e)meyenler durumlara hayat verir. Karşısında olanı belirleme, onu ele geçirme hırsından geri durur. Şeyle hiyerarşik bir ilişki kurmaz. Tanımlamaya değil bir olmaya çalışır. Onda kaybolur, onunla başkalaşır. Ona bedende ve bedenle yeniden şekil verir. Karşısındakini temsile getirerek tamama erdirir. Mimetik eylemde nesne de özne de tahakküm isteğinden vazgeçer. Duyu ve madde arasındaki sınırlar ortadan kalkar. Örneğin resim, renklere sahip değildir aksine bizzat renktir. Müzikal eser, sesler çıkarmaz tersine bizzat sestir (Altuğ, 2018, s. 218). Mimari eser de mekânı örtmez bizatihi mekânın kendisidir. Çünkü şey, kendini sadece duyumsayana hesapsızca sunar. *Mimesis*, akıl yoluyla betimlenemez, ele geçirilemez olanı yakınımıza getirir. Bizi nesnenin salt verilmişliğinden elde edemeyeceğimiz bilgilere götürür. Malzemeyi hiç olmadığı gibi duyumsamamızı, mekânı hiç deneyimlemediğimiz gibi deneyimlememizi ve zamanı hiç yol almadığımız gibi yol almamızı sağlar. Yani mimetik eylem—örneğin müzik yapmak—zaman içerisinde değildir; o, zamana sahiptir. Keza mekân yapımı için de aynısı geçerlidir. O uzayın içinde değildir aksine uzaya sahiptir. Uzay da zaman da mimetik eylemle öylesine bütünleşmiştir ki ondan doğduğunu sanarsınız (Dufrenne, 1973, s. 229). Kısacası mimetik temsilin ayırt edici yanı, şeyden de öznenen de ayrılamaz oluşudur. Ona içkindir. Gösterge, imleç veya işaret olarak nitelendirilemez. Yalnız kendini gösterir, yalnızca kendini imler. Bu yönüyle de *tekh*meden net bir biçimde ayrışır. Çünkü mimetik nesne, ‘teknik ekipmanın’¹¹⁷ (Şekil 3.9) aksine kendinden başka bir amaç için şekil almaz. “Bir biçime sahip değildir, bizzat biçimdir” (A.g.e., s. 227). “Tözseldir. Bir itkiye veya zorlamaya tabi olmaksızın maddeden bittabi olarak belirir” (Adorno, 2002, s. 329).

¹¹⁷ Doğada bir çimen yaprağının ince kenarı, sivri bir odun parçası gibi şeylerde bile bulubileceğimiz ‘keskinlik’ mefhumunun nesnesinden soyutlanarak başka bir nesneye yüklendiği ilk örnek olan *oldowan*, kavramın nesneyi şekillendirdiği ilk örnektir.



Şekil 3.9 : Valladoid Duero Nehrinde bulunan *Oldawan*.

Sanat ister Apolloncu ister Dionysosçu olsun yaşanan hakikati aralamaya, yaşamın gizini çözmeye uğraşır. Bunu da zamanda, mekânda ve eylemde yapmaya gayret gösterir. Ancak *philosophia* bambaşka bir pratiktir. O, kavramlara ihtiyaç duyar. Kavramlar ise şeylerden bir deri gibi soyulan biçimlerdir. *Abstract*adırlar. Felsefe bu deri ile ilgilenirken sanat onun altına bakar. Çünkü tenden, tinden ayrılmış deri kansızdır, cansızdır. Sürprizleri yoktur. Platon bu görüşe katılmaz ve yapma eylemini yeniden tarifler: Ona göre ‘var olmayan bir şeyi var etmenin her türlüüne *poiesis* denir; böylece her sanatın yaptığı da bir *poiesis* tir. Her yaratan da bir *poietes*’.¹¹⁸ Fakat kavramlardan uzak bir yaratım düşünülemez. Sanatçının yaratımları bu yüzden sorunludur. Çünkü onların üretimi, teknisyenlerin aksine, önceden var olan bir kavrama değil eylem içinde ortaya çıkan duyuların çeşitliliğine dayanır. Tanımsız dolayısıyla da tarifsizdir.

Şairler şiirlerini kendi marifetleriyle değil, tanrısal esinle dile getirirler. Zaten tekini bile kendi marifetleriyle dile getirmeyi başarabilselerdi, ötekilerini de başarabilirdi. İşte bu yüzden tanrı bu adamların akıllarını başlarından alıp onları kendine hizmetkâr kılar; tıpkı kahinleri ve esinli bilicileri de kendine hizmetkar kıldığı gibi; çünkü bizler kahinleri ve bilicileri işittiğimizde, akılları başında olmadan söyledikleri onca değerli sözün kendilerine ait olmadığını, tersine kendileri aracılığıyla konuşanın ve bize hitap edenin

¹¹⁸ Bu iki sözcük özelleşerek şiire ve şair anlamlarına gelecek şekilde de kullanılır. Bknz. Platon, 2019, 205b-c.

bizzat tanrı olduğunu biliriz...Çünkü sanırım tanrı şüpheyi düşmeyelim diye, bize bu şair aracılığıyla, o güzelim şiirlerin insani ya da insan eseri olmadığını, tersine tanrısal ya da tanrı eseri olduğunu göstermeye çalışır (Platon, 2017, 534c-e).

Sanatçı, kendini tanrının eline bırakarak başkalaşır.¹¹⁹ İçinden mi yoksa dışından mı geldiğine emin olamadığı bir çağrıya ayak uydurur. Bu çağrı, temsil edilmek isteyen hakikatin çağrısıdır. Edilgen bir biçimde açığa çıkarılmayı beklemez, duyumsanmak ister. Onu da ancak sanatçılar duyumsayabilir. “Sanatçı olmanın bedeli, sanatçı olmayanların biçim diye adlandırdığı her şeyi içerik yani ‘şeyin hakikati’ olarak deneyimlemektir. Tersine çevrilmiş bir dünyaya ait olmaktır” (Nietzsche, 1930, s. 552). Sanatçının eylemi *tekhne* gibi basit bir taklit ediş değil; şeye metafizik bir ilavedir. Şeylerin yüreğine nüfuz eder, arzunun kabartır, tutkuları yükseltir, içtepileri harekete geçirir. Kavramlaştırılmaz bu yüzden de tüketilemez. Canlı bir devingenlik içinde varoluşun en hassas gizemlerine dalar. Ancak bir ‘şaman büyü’sü’ de değildir. Çünkü “büyü hakikat-olmayandır¹²⁰..... *Mimesis* ile [büyü] arasında hiçbir fark olmasa mağara resimlerindeki özerk detaylandırmanın çarpıcı izleri de açıklanamaz olur” (Adorno, 2002, s. 329). Sanat böylece görünüşlerin soluk bir kopyası olmaktan kurtulur. Kendinden fazlası haline gelir. Ortaya çıkan ne büyüdeki gibi bilinmez bir durumdur ne de teknik nesnedeki gibi salt bir imalat.¹²¹ Akılla açıklanmaktansa duyumda varolmayı seçer. Seyirlik değildir. Bu yüzden diğer nesnelerden ayrışır.

Sanat, duyulur kıldığı şeyden değil; şeyleri duyulur kılmasından dolayı sarsıcı bir niteliğe sahiptir.¹²² Bunu da Apollon’a borçludur. O, *mimesisi* dini eylem olmaktan çıkartmıştır. Onun sayesinde “esrime, biçime yol açan güç” (Heidegger, 1991, s. 115) haline gelmiştir. Apollon sayesinde duyum, biçim içinde parıldatılır. Yani ‘başka’ üzerinden alımlanır. Fakat hakikat ne yeni biçimdir ne de biçimdedir. O, sadece temsil edişte ortaya çıkar. Düşünce vasıtasıyla kavranandan çok fazlasıdır. Huzursuz edicidir ve ikame edilemez.¹²³ İlk defa kendi olarak hissedilir. Görünüşün

¹¹⁹ Başka ile ilgili daha detaylı bilgi için bkz. *Theodor W. Adorno’nun Yeni Mimesisi* bölümü.

¹²⁰ *Unwahrheit*

¹²¹ Martin Heidegger’e göre sanatçı eserin, eser sanatçının kökenidir. Bknz. Heidegger, M.

(1971b). *The Origin of the Work of Art. Poetry, Language, Thought* içinde. (A. Hofstadter, çev.). New York: Harper & Row.

s.17.

¹²² Bknz. Boğa-böğürten.

¹²³ Bknz. Karşı-anıt.

ardındakiler birer birer faş olur (Hegel, 1975, s. 598). Fakat Platon bunu reddeder. Onun için sanatın hakikat ile ilişkisi hiç de sağlam değildir. Bedenden evvel keşfedilmesi gereken kavramlar vardır. Bu yüzden de sanat özerk olamaz. *Mimesis* kavramına değindiği ilk diyalog *Kratylos*'tur. İnsanın doğayla olan bağına araştırdığı bu metinde¹²⁴ ad ile adlandırılan şey arasındaki bağlantıyı *mimesis*e atıfla açıklar.¹²⁵ Fazlasıyla dil kuramına boğulmuş hatta dil felsefesinin ilk metni olarak kabul edilen metinde araştırmacıların kaçırdığı bir nokta vardır. Sokrates, bedenin vazgeçilemez konumunun farkındadır. Çünkü “tarif edilmek istenen şey [ancak] bedenin taklit edilmesi aracılığıyla ortaya çıkmaktadır” (Platon, 2015a, 423b). Bu cümle sadece bedenin vazgeçilemez konumunu belli etmekle kalmaz *mimesis*in bir benzeşme eylemi olduğunu doğrular.¹²⁶ Fakat bu, Platon için bir anlam ifade etmez. Hatta tam da bu yüzden *mimesis*in hakikati ortaya çıkarmayacağını savunur. Sofist diyalogunda bu savını daha detaylandıran Platon, yapma eylemini (*poiesis*) masaya yatırır (Şekil 3.10). Yapmanın iki vehçesi olan zanaat (*eiskastike techne*) ve sanatın (*phantastike techne*) farkını işler (Platon, 2016, 235e- 236c). İlki, ‘yapılan taklidi kusursuz hale getirmek için modelin uzunluk, genişlik ve derinlik oranlarını aynen alan ve uygun renkleri veren’ bir yapımdır. Kopya etmesi gerekir. İkincisi ise ‘gerçeği boş vermekle figürlerinde doğru oranları feda eder ve bunların yerine galat görüntüler yaratan orantılar koyar’. Benzetmeci tekniğe sahiptir.¹²⁷ Görünürde bir şey ortaya koymuş olsa da onun hakikatine sahip olamaz. “Hiçbir şeyi kopya olmamasına rağmen, [kendini] kopya gibi gösteren aldatici bir görünüştür” (236b). Sofist¹²⁸ tam da buna aldandığından dolayı taklit dünyasına sıkışmıştır (265a) ve hakikate sahip olamaz. Platon, metnin ilerleyen kısımlarında tümevarmaya ve daha kapsayıcı bir *tekhne* tanımını bina etmeye çalışır. (265a- 266e). Sanat ve zanaatın farkını ortaya koysa da bu fark onu tatmin etmez. Çünkü ikisi de insan yapımıdır, kusurludur. Bu noktada Platon kusuru olmayan yapım olabilir mi sorusunu sorar ve cevaplar. Ona göre,

¹²⁴ “Bir atı ya da başka bir canlı varlığı tarif etmek istersek, bedenimizi ve hareketlerimizi onlarınkine olabildiğince benzer kılmamız gerektiğini biliriz...” (Platon, 2015a, 423a).

¹²⁵ “Öyleyse ad, öyle görünüyor ki taklit edilmiş bir şeyin sessel taklididir ve sesle taklit eden taklit ederek adlandırır” (Platon, 2015a, 423b).

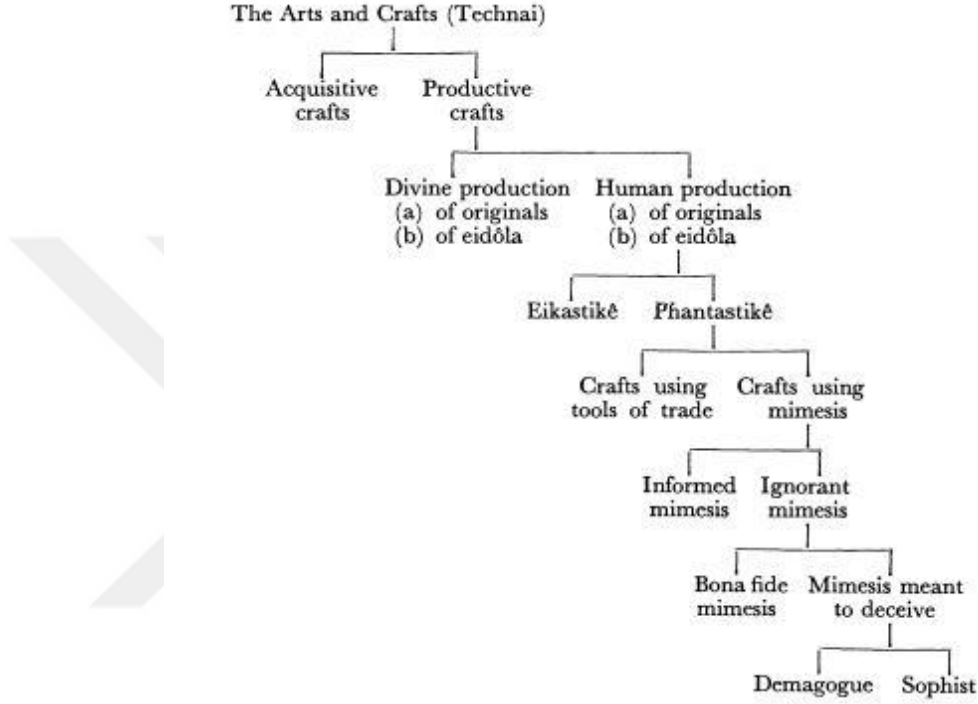
¹²⁶ “Birisi bir erkeğin suretini erkeğe, bir kadınınkini de kadına, başka şeylerinkini de bu biçimde atfetmez mi?... Zannediyorum her biri ait olduğu şeye ve de benzerine atfediliyor” (Platon, 2015a, 430b-c).

¹²⁷ *Mimetikaei tekhnai*

¹²⁸ (*philo-*) *sophos* ’un tam tersi. Her şeyi bildiğini sanan fakat hiçbir şey bilmeyen. İngilizce *sophisticated*—kafası karışık—deyimi buradan türer.

[Tekniğin] meydana getirme sanatının iki şekli bulunur ve bu şekillerden her biri çifttir: Bir yanda, tanrısal meydana getirme öbür yanda insani meydana getirme ve bu ikisinin şeyleri ve benzerlikleri¹²⁹ yaratması (266d).

Daha sonra bu başlıkları da iki kola böle: *İdea* üreten ve suretler yaratan. Yani onun dünya tahayyülünde ‘bir yanda şeyin kendisi, öbür yanda da şeye eşlik eden görüntü’ vardır.



Şekil 3.10 : Platon'da *mimesis*in soykütüğü¹³⁰

Sanat tam da ‘şeye eşlik eden görüntüleri’ ürettiği için sorunludur. Hem gerçektir hem de gerçek dışıdır, vardır fakat aynı zamanda varolmayandır (Platon, 2016, 240c). Platon, sanatın kandırmaca olduğuna bir kere inanmıştır. Ne bilimsel ne etik ne de politik yönden sanatı olumlar. Hatta *Politeia*¹³¹ diyalogunda sanatı ve sanatçıyı kötüler. Tanrıları olduklarından ‘farklı’ gösteren şair ve ressamların gençlerden uzak tutulmasını salık verir (Platon, 2006, 377b-378e). Tanrılar konusunda yalan atabilenlerin topluma hiç bir yararı dokunamayacağını düşünür. Platon’a göre onlar toplumu ‘iyi’¹³² kılamaz. İlerleyen satırlarda bunun sanatın icra ediliş şeklinden kaynaklandığını söyler ve nedenlerini bir bir açıklar. Sanatsal icranın iki biçimi

¹²⁹ Antik Yun. *Eikon*; İng. *likeness*.

¹³⁰ Metin tam da bu şemaya eleştiri getirmektedir. Philip, 196, s.461.

¹³¹ Dilimize *Devlet*, Latinceye *Republica* (Cumhuriyet) gibi yorumlar katılan isimlerle çevrilmiştir.

¹³² Antik Yun. *agathon*

vardır: Doğrudan aktarma ve *mimesis*.¹³³ İlkinde şair, ‘bir başkasının konuştuğu sanrısını uyandırmak istemez’ kendi olarak konuşur. İkincisinde ise “kendisi değil de bir başkasıymış gibi davranır... Bir başkasının yerine geçer, elinden geldiği kadar uydurur” (393a-c). Yani karşısındakini kandırır. Yalan üzerine kurulu bir icra da hakikati gizlendiği dehlizlerden ortaya çıkaramaz. Peki, nasıl ortaya çıkacaktır saklı hakikat? Platon’un bu soruya cevabı nettir: Akıl. *Politeia*’nın VI. ve VII. Kitaplarda bu savı kuramsallaştırır. Mağara İstiaresi adı verilen bu bölümde insanı görüşlerin tutsağı olmuş bir mahkûma benzettiği bir mizansen kurgular. Sahnedeki mahkûmun düşünüyüşünü seyreden izleyiciye *idea* kavramının öncesiz, sonrasız, değişmeyen tek hakikat olduğu fikri zerk edilir. Yeryüzündeki bütün yaratımların ondan türediği vurgulanır. X. kitaba gelindiğinde Platon’un sanat düşmanlığını tartışmaya mahal vermeyecek şekilde netleşir (596b). Bir mobilyanın düşüncesi, üretimi ve temsili üzerinden sanatı yerden yere vurur. Bu mobilya her Yunan evinde bulunan sedirdir. Ona göre dülger—zanaatkâr—bir sedir yapmak istediğinde çevresindeki sedirlere değil de sedir *ideasına* bakmak durumundadır. Ondan yola çıkar. Onun biçimlendirdiği sedir, sedir *ideasının* sadece bir kopyasıdır. Yani zanaatkâr ‘görünürde varlıklar yaratmış olur fakat bunların hiçbir gerçekliği olmaz... Aslını, özünü yapmaz, bir çeşidini yapar sadece’. Dülgerin yaptığı gerçektir diyen aldanır. Çünkü dülgerin sediri, sedir *ideasının* sönük gölgesinden öte bir şey değildir. Zanaatın bayağılığını kendince ispatlayan Platon, durmaya niyetli değildir. İşleri daha da karıştırmak ister. Çünkü onun asıl hedefi zanaat değil sanattır. İlk hedefi safdışı bırakan düşünür, hızlı adımlarla sanata doğru yaklaşır. Bu seferki amacı sanatı ve sanatsal eylemi yerle bir etmektir. Zanaatkâra uyguladığı tarifeyi sanatçıya uygulamaya başlar. Bu defa bir farklılık vardır. Ressamın sedirini tanrınıninkiyle değil dülgerinkiyle karşılaştır. Çünkü ressam, tanrının sedirine değil dülgerin sedirine bakıp kendi sedirini resmetmektedir. Fakat onunki de dülgerin sediri olamaz. Başka bir şeydir. Yani ortalıkta üç sedir ve onları ortaya koyan üç yaratıcı vardır: Tanrı, dülger ve ressam. ‘Tanrı ya canı öyle istediği için ya da başka türlü olamayacağı için tek bir sedir yapmıştır, o da sedirin aslı, özüdür. Bu türlü iki sedir yapmamıştır tanrı, yapmayacaktır da hiçbir zaman’. Dülger ise sedirin zanaatkârıdır, onu materyalize eder. Tanrının sedirini taklit etmeye çalışsa da hiçbir zaman onunki kadar mükemmel bir sedir yapamaz. Ressam ondan da aşağılıktır. Hiyerarşinin en altında bulunur. O,

¹³³ Sunum (*darstellung*) ve temsil (*vorstellung*) kavramlarının zeminini hazırlar.

dölgerin sedirini kopyalamaya çalışır. Hakikatten ‘ derece uzak kalır... Yalnızca gölgenin gölgesini’ sunar.¹³⁴ Görüldüğü zere Platon için üç tarz *poiesis* vardır: Yapma, kullanma ve mimetik (601d). İlk ikisine bir değer bise de mimetik olanı konuşmaya değer bulmaz. Çünkü o, yalnızca benzetir, şeylerin özüyle ilgilenemez (600e). Örneğin, ressam bir atın dizgin ve geminin nasıl üretileceğini bilmez fakat onu resmedebilir. Keza bir aktör de nasıl hükmedileceğini bilmez fakat bir hükümdarı oynayabilir. İşte bütün bu sebeplerden dolayı Platon sanatçıların aklın düzenini bozan toplum düşmanlarıdır. Toplumdan dışlanmaları gerekir.¹³⁵ Zaten “insanları daha iyi yaşatacak kimseler olsaydı, çağdaşları hiç bırakır mıydı onları şehir şehir dolaşmaları için” (Platon, 2006, 601b).¹³⁶

Görüldüğü gibi Platon için tanrı, zanaatkâr ve sanatçının eylemini net bir biçimde birbirinden ayrılır. Bunların arasında en fenası sanatçıdır. Zevk veren şeylerle insanı yanıltır. Hakikate ulaşmaktan alıkoyar. Hâlbuki iyi, zevkte değil düşüncededir (505c). Platon’un düşüncesi bu temel üzerine kuruludur. Sanatın aldaticılığına karşı insanın sığınabileceği bir korunak inşa etmek ister. İnşa da eder. Ancak koruganının zayıf bir noktası vardır. Bu durumu bildiği aşıkrdır fakat hiç dillendirmez: Teknik, daima *ideaya* bağlı kalmak durumundayken *mimesis*in böyle bir zorunluluğı yoktur. Ne eksiksiz olarak bir *ideayı* işaret etmeyi ne de onun yerini tutmayı amaçlar. Kendisi olarak var olur. Sentaktik değil semantiktir. Yeni bir durum tesis eder. Örneğin; “müzik, görüngünün, daha doğrusu istemenin upuygun [tamuygun] nesneleşmesinin kopyası değil, doğrudan doğruya istemenin kopyasıdır” (Schopenhauer, 2005, s. 250). Yani mimetik eylemde bulunan bir insan tanrının değil kendi hakikatini dile getirir. Dolayısıyla onun yarattığı mimetik nesne de kendinin temsili olur.¹³⁷ İfadeseldir.¹³⁸ *Poiesis*in genel tanımına uymaz. Bir modele kıyasla değerlendirilemez. İşte Platon’un bilmesine rağmen kabul edemediği tam da budur. O, “sanatın hakikatini, bir eşdeğerlilik gerçekleştirmekten ibaret” (Dufrenne, 1973, s. 516) sanar. Bir insan daha fazla yanılmaz. Çünkü sanat, şeye uyumlu¹³⁹ olmak

¹³⁴ Tragedyalar da kralları kahramanları aynı ressamın sediri taklit ettiği gibi ettiklerinden hiçbir zaman hakikati insana aamazlar. Platon, 2006, 597b-598c.

¹³⁵ Enemies of society. Bknz. Popper, K. (1945). *The Open Society and Its Enemies: The Age of Plato*. (v. I). London: Routledge.

¹³⁶ Dionysos gibi sanatçılar da yersiz yurtsuzdur ve her bucakta tanrı gibi bir varış hikâyeleri vardır.

¹³⁷ *self-representation*

¹³⁸ *expressionist*

¹³⁹ Antik Yun. *homoiosis*

zorunda değildir. Bir *ideanın*, şeyin veya doğanın ‘sunumu’ değildir. Aksine yeni bir dünya kurar ve aydınlatır (Şekil 3.11).



Şekil 3.11 : Bu Bir Pipo Değildir – Rene Magritte.

Mimetik eylemin kurduğu yenedünya tüm tabuları yıkarak insanın üzerine bastığı zemini altından çeker. Basit bir yinleme eylemi değildir. Hatta tam tersine mevcut şeyleri değiller. Sokratik diyalektiğe rakiptir. Önündekine itimat etmez, özdeşlik türetmez dolayısıyla kavramsallaştırılmaz. Kavramsallaşmayan şey de ister istemez başkalık yaratır.¹⁴⁰ *Esokratonlar* işte bu başkalığı kabullenmezler. Tam da bu yüzden *mimesisi* başka bir kavram ile ikame etmeye, onu tahtından indirmeye uğraşırlar.

3.1.4.2 *Aletheia*

Platon kovduğu sanatçılardan birini tekrar sahneye çıkartır. Ancak bunun bir sebebi vardır. Sanata bir şans daha vermiş gibi görünmek istese de asıl amacı farklıdır. Bu sefer sanatı ve sanatçıyı kovmak değil, tamamen yerle bir etmek ister. Sahneye çıkardığı kurbanı da bu amaca uygun seçer. Bir canlandırma sanatçısı (*rhapsoidos*) olan Efesli İon,¹⁴¹ itiraz ettiği şeyin ete kemiğe bürünmüş halidir. Homerik metin uzmanıdır (Platon, 2017, 530a-533c). Birçok yarışmada birinciliği olan İon'un yeteneğinden şüphe olunmaz. Fakat onun iddiası bir sanatçı olmanın çok ötesindedir. Canlandığı şeylerin bilgisine sahip olduğuna inanır. Platon tam da buna karşı

¹⁴⁰ Daha ayrıntılı bir inceleme için bkz. *Theodor W. Adorno'nun Yeni Mimesisi* bölümü.

¹⁴¹ Üç büyük yazarın çağdaşı Sakız Adalı İon ile karıştırılmamalıdır.

çıkar. İon'un sahip olduğu şey de bilgi değil, tanrı vergisi daha doğrusu *müzler*¹⁴² aracılığıyla kendisine verilen esindir. Sanatçı, müziğe ve ritme kapılıp başka dünyalara giren—Kybele—rahibeleri gibi kendinden geçmeden, tanrıdan esin almadan yani akli başındayken hiçbir şey üretemez. Hal böyle olunca sanatçı da şeylerin bilgisine sahip olamaz (533e-534a). *Aletheia* kavramı bu noktada tartışmaya dâhil olur. Hatta dâhil olmaktan da fazlasını yapar. Vecde kapılan ruhun (A.g.e., 535c) panzehiri olur. Düşüncenin, sanatsal yaratımdan daha evla olduğu iddiası bu kavram üzerine bina edilir. Dünyanın sanatın değil bilimin kılavuzluğunda serimlenebileceği inancını bu kavram ile körüklenir. Dionysos'a karşı yeni bir cephe açılmıştır. Bu cephenin komutasına ise insanlardan evla tanrılardan düşük bir figür (*daimon*), Eros, konulur.

Eros'un niye bu göreve getirildiğini anlamak için doğum mitine gitmek gerekir. Bu seferki hikâyeyi Homeros'tan değil Sokrates'ten dinleriz. Symposion¹⁴³ diyalogunda aktarılan mit basit bir doğum miti olmaktan fazlasıdır. O, Sokrates'in hakikat üzerine en etkileyici tiradıdır. Metnin ilk kısmında 'Şölen'e' katılanların,¹⁴⁴ teker teker söz alarak Eros'a methiyeler düzdüğü görülür. İkinci kısımda ise Sokrates söz alır ve tiradına başlar. Tiradının girizgâhı çok 'devrimcidir'. Diotima¹⁴⁵ adlı bilge bir kadının Eros hakkında ona bahsettiği bilgileri bir bir açıklar. Ancak bu bilgiler ondan önce söz alanların anlattıklarıyla çelişmektedir. Yeni bilgiler ışığında bunlara itiraz eden Sokrates, kimi kavramlarını da konuşması içinde olgunlaştırır. Sokrates'e göre—akıl, us ve bilgeliğin—Metis'in oğlu Poros (varsıllık) ile Penia'nın (yoksulluk) birleşmesinden meydana gelen Eros'un yaşamı daha başından diyalektik bir süreçtir (Platon, 2019, 203b). Bu yeni 'tanrı olmayan tanrı' ne ölümlüdür ne ölümsüz. Anne tarafından kaba, yoksul, yersiz yurtsuz ve sefilken; baba tarafından bolluk ve zenginliğe içindedir. Bu yüzden de yokluk içindeyken varlığı, varlık içindeyken yokluğu arar. Bir 'bakarsın aynı gün zarfında bolluk içinde gelişir, yaşar ve birdenbire ölür'. Bir bakarsın yokluk içinde semirir, kabına yığmaz ve taşar. Dionysos bu figür karşısında afallar, ne yapacağını bilemez. Eros'un hareketlerine

¹⁴² *Mousa*. Toplam 9 adet olan bu yaratıklar, çeşitli sanatlara ilham kaynağı olurlar. Bknz. Platon, 2017, 534c.

¹⁴³ Türkçeye Sabahattin Eyüboğlu ve Azra Erhat tarafından kazandırılan eser Şölen adıyla çevrilmiştir. Tam kelime anlamı 'birlikte içmek' olan kelime, Antik Yunan'da bir kutlama için yapılan ve divanlara yayılıp sevgi, sanat, politika gibi konular hakkında içki ve müzik eşliğinde sıralı konuşmaların yapıldığı etkinlik için kullanılır.

¹⁴⁴ Metin, 201c fragmanı baz alınarak ikiye ayrılabilir.

¹⁴⁵ Diotima of Mantinea.

mana veremez. O, kendini sınavabileceğın değerli dūřman veya korkmanın ne demek olduğunu onda öğrenebileceği bir sevgili değildir.

Sokrates; yaratımı hayatı dibine kadar yaşayan, tüm risklerin, tüm uçların ve tüm bilinmezliklerin sahibi Dionysos yerine varsılıkla yoksulluk arasında kalmış bir orta yolcuya nasıl teslim eder. Onu hangi birliğin, hangi hakikatin anahtarı olarak gösterir; hayret edilecek şeydir doğrusu. Zaten derdinin hakikat olmadığı çok geçmeden anlaşılır. O, hakikatin ne olduğundan ziyade giziyle ilgilenmektedir. Tek derdi, hakikatin üzerini örttüğünü iddia ettiği perdeyi çekmektir. Perdenin örttüğü şeyin nihayet ortaya çıkmasından değil örtünün fırlatılmasının verdiği zaferden haz duyar. Bu tavır, hazin bir ikilem daha yaratır. Hem güzel hem de ölümsüz olmayan Eros'u Olympos'tan kovar, tanrı sıfatı elinden alır ve onu *daimon* olarak damgalar (202e). Artık o, faniler—*bio*—ile bakilerin—*zoe*—arası ve aracısıdır. Fakat rütbeleri söktüğü Eros'un yaratımın tek hamisi olduğunu iddia etmekten vazgeçmez. Hatta artık daha da ateşli bir şekilde savunur bu iddiayı. Anlamak mümkün değildir nasıl koyabilmiştir bir ara türü, bir *daimonu*; bu 'bilge' adam yaratımın odağına. Nasıl ekarte edebilmiştir ayırmaksızın hazdan, coşkudan, kuvvetten, sağlıktan veya acıdan, yokluktan, yoksulluktan, eksiklikten aynı ölçüde beslenebilen tanrıyı: Dionysos'u. Kurtuluşa erdiren bir dünya tasavvuru, Eros'un illüzyonuyla nasıl akılla ulaşılabilen bir dünya hayaline dönebilmektedir; nasıl daymonik bir güçtür ki bu, büyülü içkiyi yere dökebilmeye¹⁴⁶ cesaret edebilmektedir? Aslında cevap çok basittir. Düşüncenin varoluşun en temellerine kadar ulaşabileceğine hatta ulaşmakla kalmayıp düzeltebileceğine olan inanç, Eros'u tanrılardan bile güçlü kılar. Kimbilir Sokrates Eros'un arada kalmışlığında belki de kendi arada kalmışlığını görmektedir. Zira onun gibi bir *sophos*¹⁴⁷ için bilge olmamak cahil olmak anlamına gelmez. O, bilgiye sahip olan değil onun peşinden koşandır. Yani ne bilgedir ne cahil. Bilge değildir çünkü bilgiye sahip olan bilginin peşinden koşmaz. Cahil de değildir çünkü cahil neyi bilmediğini bilmediğinden neyi bilebileceğini de bilememektedir (204a). Ne kadar da değer biçmiştir bilgiye, 'hiçbir şey bilmediğini' söyleyen bu filozof! Ne kadar da kurmuştur dünyayı, bilginin üzerine. Diyaloğun devamında Sokrates bizleri yine şaşırtmaz. Bilgi üzerine kurduğu krallığın başlıca aktivitesinin doęurma¹⁴⁸ olduğunu

¹⁴⁶ Alm. *Erguss*; İng. *outpour*. Daha detaylı bilgi için bkzn. *Boşluğa Övgü*

¹⁴⁷ *Philo-sophia* yapan.

¹⁴⁸ *tokos*

söyler (206b-209e). Sokrates’e göre Eros’a—Aşk’a—yönelmenin tek bir sebebi vardır, ‘güzel sayesinde ve güzelin içinde doğurmak’. Bu öyle bir doğurmadır ki, ona ancak güzellik (Aphrodite) iştirak eder, çirkinlik (Moira) değil. Ölümlü bir varlığı ancak böyle ‘yüce’ bir arzu ölümsüz yapabilir. Ne büyük bir yanılgıdır bu! Hiç şaşmamalı Nietzsche’nin Dionysos’un en büyük düşmanı olarak Apollon’u değil de, bir cahili, Sokrates’i görmesine.

Dionysosçu eylem, Erotik doğum gibi eşlikçiye ihtiyacı duymaz. O, elinde olanla yetinir. Acılara gömülmüş sevinci, çirkinin hazzını, çöküşteki yükselişi veya sağlığın nevrozlarını, bolluğun yetersizliğini, tazeliğin içindeki çürümüşlüğü çıkartmada başka tanrılara hele hele Eros gibi tanrısılara gereksinimi yoktur. Yarını öngörmez, ölümsüzlük aramaz. Sadece ve sadece içinde yaşanan ‘anı’ olumlar. Bu yüzden de hiçbir *Esokraton* trajik olamaz. Çünkü trajik olan sadece bir *idea*, görünüş veya güzelden (t)üretilemez. Örneğin; Euripides, oyunlarını bir esrik değil bir filozof olarak tasarlar ve uygular. Ne tasarlarken ne de uygularken aklın labirentinden çıkamaz, diyalektiğin zindanlarında hapsolür. Tıpkı Eros gibi ‘donmaya da tutuşmaya da’ aynı ölçüde yakındır. Eyleminin hiçbir noktasında ari bir sanatçı olamaz. Nietzsche’ye göre bu idealist kültürün “sabit ve kutsal bir ilk-yurdu bulunmaz. Her türlü olanağı tüketmeye ve tüm kültürlerden perişan biçimde beslenmeye mahkûmdur” (Nietzsche, 2010a, s. 137). Zaten istihza odur ki Sokrates’in Dionysos’u alaşağı ettiği anlatı—*Symposion*—ona bağlılığını göstermek için şiir namına yazdığı bütün sayfaları yakan Platon’un tarafından bir tragedya gibi sahnelenir. Ancak Platon bunu çok iyi gizler. Agathon’un (iyinin) zaferi kutlamak için kurduğu sahneyi doğanın ürkütücülüğü ve öngörülemezliğinden uzağa, bir avluya, taşınmış, *heterialar* ve *auloscu* kızlardan oluşan koroya da ditramblar yerine diyalektik melodiler çıkırtmıştır. Öyle bir etkinliktir ki bu hakikat sarayının fethedilip Eros’a devredilmesinin adı ‘Şölen’ olmuştur.

Anaxagoras’ta her şeyi bir bulamaçtan suretine kavuşturan akıl¹⁴⁹, Platon ile sanatın üzerini sarar ve boğar. Ancak onun aradığı bir zafer değildir, aksine savaşmayı ister. Çünkü “Sokratesçi bilgi zevkini deneyimlemiş biri, o andan itibaren var olmaya dürten hiçbir dikenini bu fethi tamamlama ve bilgi ağını girilemez sıklıkta örme hırsını

¹⁴⁹ Anaxagoras. (1898). *Fragments of Anaxagoras*, (A. Fairbanks, çev). *The First Philosophers of Greece* içinde. New York: Charles Scribner’s Sons. frg. 33 v 156, 4; 35 v 164, 24; 33 r 156, 13; 66 r 300, 31.

duyumsadığından daha şiddetli duyumsayamaz” (A.g.e., s. 94). Fakat savaşın hazzının zaferin kazanıldığı an biteceğini bilmektedir. Bu yüzden Platon’un metinleri savaşmanın zevkine varır. Savaşın sonu hiç gelmeyecek gibi hissettirir. Bir soru-cevap selidir. Hakikati bulmaktan çok onu aramaktan zevk alır. Kavramdan kavrama gezer.¹⁵⁰ Bir onu açıklığa kavuşturur, bir bunu. Ama bu kavramlar avuntudan öte hiçbir anlam ifade etmezler. Sadece zihinleri bulandırır, varolmanın acısını bastırırlar. Kuramcı insan onu iyileştiremeyeceğinin farkındadır, erotik bataklığın üzerine bir hakikat sarayı inşa edemeyeceğini bilir. Çünkü erotik zemin kaygandır. Her an erozyona uğrayabilir, kavramlar bir bir varoluşun uçurumuna yuvarlanabilir. Şeyleri ayırıştırır. Onlar arasında hiyerarşi kurar. Bu ayrımlar erotik ilişkinin olmazsa olmazlardır. Çünkü erotizmin başlaması için karşılıklı (*dia*) konumlar gerekir.¹⁵¹ Sokratik dünyanın şiir, *epos*, *mitos* kısacası anlatı yerine diyalogu ön plana çıkarması bu yüzdendir. Çünkü onun işleyişi tek taraflı veya tarafsız değil diyadiktir.¹⁵² Karşıtlığın zevkini yaşar. İki şeyin arasını açarak onları iyice ayırıştırır. Diyalogtaki bitmek tükenmek bilmeyen diyalektik, insanı hipnotize ederek trajik duyguların unutulmasına sebep olur. Onun mantık alanına çekilmesi kolaylaştırır. Her adımda zaferini kutlayan bu soğuk aydınlık, sanata nüfuz ettiğinde duyumsamanın bir hükmü kalmaz. Önce faili—aktörü—erdemli bir *sophos* dönüştürür. Sonra eylemek yerine sadece düşündürür. Böylece bedeni sanattan kovar. Bu mutlak bir zaferdir. Bilgi sanatı fethetmiştir. Ancak kuramcı insanın zaferi Apollon’ununkine benzemez. Sanatı beslemez askine günden güne çoraklaştırır, soluklaştırır. Sokrates ve şürekâsının kavramak istemediği şudur: Dionysosçu sanat, bir olanaksızlık değil aksine süssüz ve içkin bir varoluş pratiğidir. Avuntulara sığınmaz. Erotik sanat işte bunu anlamlandıramaz. O, aşkın ve parıltılı olmak ister. İnsanı gösterişe iter. Erotik insan, baskı hatalarını bulurken içeriğe körleşen antik dönem kütüphanecisi gibi, yaşama körleşir. Yeni prangalar edinir, onlara zincirler bedenini. İmge ve kavramlarla doldurur zihnini. Şeylerin özüne uzak kalınca da düşünsel olarak tatmin eder kendini. Bu yüzden de felsefe, sanatın kökeni değil rakibidir.

¹⁵⁰ *Kalon*, *agathon* gibi kavramlar.

¹⁵¹ *Dialogue*, *dialect*, *diagonal*, *diagram*, *diagraph*, *dial*, *diagnostic* kelimeleri hep bu kökten türemiştir. Mimarlık disiplini için *diagram* ve *diagraph* ayrı bir önem taşısa da bu kavramların tartışılması tezin amacını aşmaktadır.

¹⁵² Psikolojide bu isimde bir tanı bulunmaktadır. Ayna etkisi adı da verilen bu davranışta, çift oluşturan bireylerin karşısındakinin hareketlerini tekrarlama eğilimi gösterir. *Esokratonları* ve onların Sokrates ile olan pederşahi ilişkilerini bu minvalde okumak mümkündür.

Dionysos olmayınca insan amaçsız, Apollon da rakipsiz kalır. Böyle bir ortamda da sanat gelişmez. Çünkü “sanatın geliştirilmesi, tıpkı insanın gelişmesinin cinsiyetler arasındaki düşmanlığa bağlı olması gibi, ister istemez bu iki doğal sanatsal güçler arasındaki düşmanlığa bağlıdır” (Nietzsche, 2010b, afor. 1050). Yani Eros, sanatsal denklemin hiçbir yerine yoktur, olmamalıdır. Zira iki kardeşin savaşı onun dâhil olabileceği bir seviyede değildir. Sokrates’in başarısı tam da burada yatar. O, savaşın düzlemini değiştirir. Sanatın ufkunu kavram ve düşlerle sarar. ‘Güzellik’ diye haykırır. Fakat o da bu kaba saba ve duygu yoksunu yavanlığın para etmeyeceğini farkındadır. Bu yüzden de daima ‘cambaza bak’ der. İnsanı oyalar. Önce ‘estetik’ bir perde gerer. Ardından çığırtkanlık yaparak seyircileri toplar. Herkes gelince de oyuna başlar. Ancak bu oyun bitmek bilmez. Bitmek bilmez çünkü oyun içinde oyun vardır. Seyirci cambaza bakarken şürekâsı insanın tüm birikimi ceplerinden boşaltır. Bu esnada oyunun sahibi de onu bozacak, dikkati dağıtacak, perdeyi kıpırtadacak en ufak bir ters esintiye izin vermez. Zira yarattığı illüzyon bittiği anda insanların soyulduğunu anlayacağını, bunun da hayatına mal olacağını en iyi o bilmektedir.¹⁵³

¹⁵³ Kendi ölse de düşünceleri ölmez. Kurduğu düzen kısa sürede Yunan coğrafyasının tümünü ele geçirir. Onun açtığı yoldan gidenlerden biri de Aristoteles’tir. Diğerlerinden farklı olarak Aristoteles’in sanat—şiiir—üzerine münferit bir eseri bulunur. *Poetika* adlı eser, Metafizik kitabında ayırt ettiği insan varlığının üç etkinliğinden—bilme, eyleme, yapma—birini detaylandırmaya çalışır. Bir yapma eylemi olan *poiesis* daha da irdeleyen Aristoteles, sanatın mimetik bir yapma eylemi olduğunu söyler (Aristoteles, 2016, 1447a). Ona göre bu yapma içgüdüleri yetkinleştirir çünkü ‘taklit etme insanlarda çocukluktan itibaren doğal olarak ortaya çıkar, insanları diğer hayvanlardan ayıran şey taklit etmeye en yatkın hayvan olmaları ve ilk öğrendiklerini taklit yoluyla öğrenmeleridir’. Fakat burada bir ayrım yapmak gerekir. Her eylem öğretici değildir. Örneğin münferit işitme insanlara sadece haz verir. Öğretici olan mimetiktir. Aristoteles, buradan yola çıkarak sanatları da sınıflandırır. Örneğin resim, durağan yapısı gereği son derece az bir mimetik etkiye sahiptir (A.g.e., 1340). Ancak insan resimde bile doğaya müdahale edebilir, onu olduğu gibi değil olması gerektiği gibi aktarabilir. İşte Aristoteles’e göre *mimesis*, bu sayede hakikati ifadeye getirir: Dışavurum. Şeylerin hakikati ancak dışavurulduğunda ortaya çıkabilir. Dışavurmadaki farklılık da sanat türlerini doğurur. Rahatça anlaşılabilen gibi Aristoteles, hocası Platon ile aynı kulvarda yer almaz. Şiiir sanatının kökenine dair yaptığı araştırmanın ortamı—aynı Raphael’in Atina Okulu tablosunda betimlendiği gibi—metafizik bir hayal dünyası değil ‘burasıdır’.

Aristoteles’ten sonra ise uzunca bir dönem sanat üzerine kelimeler edilmez. Plotinos’a kadar süren durgunluk, başta *Symposion* olmak üzere birçok Platonik metinden etkilenen düşünür tarafından bozulur. Plotinus, *Ennead*’da (Dokuzluklar) ‘Güzel Üzerine’ bölümü başta olmak üzere sanat üzerine düşüncelerini dile getirir (Plotinos, 2017, I.vi). Bölümün adından da anlaşılacağı üzere Plotinus, Sokratik patikayı tercih eder. Böylece sanat özerkliğini yeniden kaybederek başka kavramlarla meşrulaştırılır. *Dokuzluklar*’da idealistik bir utku hissedilse de özgün yanları yok değildir. Örneğin, Plotinos duyularla kavga etmez (A.g.e, V,viii,1). *Nous* ile sanatı aynı cephede konumlar. Çünkü ona göre şeylerin bilgisi benzeşme yani *mimesis* ile elde edilir (I,viii,1). Benzeşmelerin en güzeli de ilahiye benzemektir. Zira ona benzemek her daim güzeli verir. İlahi güzel, biçim düşünülürken kendini açar (I,vi,2). *Esokraton*lardan bir kere daha ayrıışan Plotinus, doğaya da ayrı önem verir. Doğâ; onda olan, ona yansımış güzelliklerden daha üstününü düşündürtebildiği için çok kıymetlidir. Duyulur olan, ideal biçimi bulmak için sanatı kullandığı gibi doğâyı da kullanabilir. Bu yüzden doğâ, hakikatin ikinci bir anahtarı olabilir (II,ix,7). Sokratik düşüncenin bir paçavra edasıyla kenara attığı bu

3.2 Modern Poetik: Theodor W. Adorno'nun Yeni *Mimesisi*

Sokrates ve şürekâsı bedeni dışlayan öğretinin kurucuları olma 'şerefine' nail olmuşlardır. Ancak bu ayıbı tek başlarına taşımazlar. En az onlar kadar bağınaz birçok grup tarihin çeşitli dönemlerinde benzer baskılar yapmıştır. *Esokraton*lardan geri kalır yanları yoktur. Skolastikler bunların başında gelir. Hatta Sokrates'in şürekâsından da bir adım daha ileriye giderek bedeni, sebep olduğu günahlara duydukları tiksinti sebebiyle, *esfel-i safilin*¹⁵⁴ olarak nitelerler. Hemen ardından gelen Rönesans, onların açtığı yaraları sarmaya uğraşsa da belli sınırların dışına çıkamaz. Çünkü Rönesans ustalarının öykündüğü antik, Arkaik dönem değil; Klasik ve sonrasıdır. Aydınlanma düşünürleri de benzer bir tavır sergilerler. Onlar da Hristiyan naslarıyla savaşırken bedeni umursamazlar. Kısacası, uzun bir süreç boyunca açmaz açmazı doğurarak modern zamanların belki de en büyük dramına sebep olur: II. Dünya Savaşı. Yaşanılan acı, insanlığa olan inancın sorgulanmasına sebep olacak kadar büyüktür. Yaşamın üzerini ağır bir hava kaplamıştır. Hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağına olan inanç gitgide büyürken bir grup düşünür yaşanılanı anlamayı değil çözmeyi kafaya koyar. Çok geçmeden çözümün en derin, en ilkel duygularda olduğunu anlayan düşünürler, bu hallerin anlatıldığı Pre-Sokratik metinleri incelemeye girişirler. Metinleri romantize etmezler. Esrik Dionisyen günlere bir avcı-toplayıcıymışcasına dönmenin hülyaları içinde değildirler. Fakat bu, dünyayı Dionisyen kavrayışın yol gösterici olamayacağı anlamına gelmez. Kadim kavramları alıp bugüne getirmek, modern insanın varoluş krizini çözebilir. Savaşın acısını bizzatihi yaşamış, düşünürler arasında bir isim, sanata verdiği pay ile diğerlerinden öne çıkar: Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno.

Adorno, krizinin sanatla çözülebileceğine inanmıştır. Çünkü sanat, başka herhangi bir şekilde temsil edilemeyen şeyi temsil edebilme olanağı sağladığından bastırılmış durumları açığa vurabilecek güce sahiptir. O, hakikate giden en kestirme yoldur (Adorno, 2002, s.127). Fakat bir sorun vardır. Aradığı gücün kurtulmak istediği durumun payandalarından biri haline gelen modern sanat tarafından sağlanamayacağına emindir. Bu yüzden de Estetik Teori'ye (2002) sanattaki—

kavramların tekrar sahiplenilmesi heyecan vericidir. Fakat Plotinus'un sanat üzerine düşüncelerine öğrencileri rağbet etmez. Hristiyanlığın kuvvetlenmesiyle birlikte de unutulup gider. Çünkü sanatı pagan Yunan ve Roma kültürü ile ilişkilendiren Hristiyan alimleri, bu tartışmalardan uzak durur. Hatta sanatı inananları baştan çıkarmakla suçlar. Böylece *mimesis* kavramı iyice unutulur gider.

¹⁵⁴ Aşağıların en aşağısı.

neredeyse—her şeyin sorunlu bir hale büründüğünü söyleyerek giriş yapar (s. 1-14). Ona göre modern dünyada sanatın iç işleyişi, toplumla ilişkisi hatta varoluş sebebi bile kusurludur. Konumu ve işlevi belirsiz hale gelmiştir. Ondaki özgürlük anlayışı ile toplumsal özgürsüzlük hali çelişmektedir. Özerkliği kaybolmuştur, ona politikanını etiğin ve bilimin kavramlarıyla bakılmaktadır. Kısacası sanat, toplumun (toplumsal) antitezi olmuştur (A.g.e., s. 8). Bu yüzden Adorno daha temel bir itirazda bulunur. Sorunun geçmişini çok eskilere, ‘düşünce gücünün, gerçek olanın bütünlüğünü kavramak için yeterli olduğu yanılsaması’nın kabulüne kadar götürür (1977, s. 120). ‘Geleneksel’ modernizmi eleştirir, bir yenilik arar. Sanatın biricikliğine onun ferdiyetine inanır.¹⁵⁵ Onu başka disiplinlerden aldığı yardımla meşrulaştırmaya çalışmaz; zira o, zaten meşrudur.

Adorno ilk olarak Platon’a itiraz eder. Çünkü o, ferdiyeti öldürmüş, insanı yansıtıcılıktan¹⁵⁶ düşünümüne¹⁵⁷ geçirmiştir. Şeyleri, farklılıkları yerine özdeşlikleri¹⁵⁸ üzerinden konumlandırmıştır. Onlara bedensel uyum sağlamak yerine şeyleri “kavram dâhilinde tanır, aynılık altında toplar” (Adorno & Horkheimer, 2010, s. 239). Adorno ve Horkheimer’e göre insanın yaşadığı sıkıntıların temeli tam da burada aranmalıdır. Zira “soyutlama; nesnelere kavramını yeryüzünden sildiği bir yazgı gibi davranır: Onları tasfiye eder” (A.g.e., s. 31). Özgürleştirici değil tahakkümcüdür. Bu yüzden Platon’un hocasını aklayıcı tavrını hoş görülemez. Sokrates, masum bir figür değildir. ‘Ölümcul, her şeyi yiyip yutan’ bir gelenek yaratmıştır (A.g.e., s. 102). Özdeşlik kurma çabası, farklı bir ifadeyle benzemeyenlerin benzetilmesi, onun ‘öteki’ye duyduğu endişeden ileri gelir. Yunan medeniyetini aynılık üzerine bina eder. Onu kurduğu ‘uygarlık, ötekine organik adaptasyon, gerçek *mimesis*çi davranış, yerine önce büyü evresinde *mimesis*in örgütlü kullanımını [tragedya], son olarak da rasyonel *praksisi* geçirir. [Kısacası] hükmedemediği *mimesis*i aşamalı olarak dışlar’. Rasyonalizmin yarattığı yıkıma bizzat şahit olan Adorno, özdeşliğe dayanan dünya tahayyülünden bu yüzden haz etmez. Onun kavramperestliği eleştirir. Fakat özdeş kılma maksızın düşünülemediği ve her tanımın da bir özdeşlik yarattığının farkındadır (Adorno, 1973, s. 149). Bir

¹⁵⁵ Bknz. *Zamandaş-olmayanların Zamandaşlığı: Dionisyen ritüel ve (karşı)-anma* bölümünde ‘ferdiyetin yüceliği’.

¹⁵⁶ *reflektörisch*

¹⁵⁷ *reflexion*

¹⁵⁸ *identity*

çözüm arar. Kavramları özdeş-olmayanı¹⁵⁹ da içerilebilecek şekilde yeniden tariflemeye çalışır. ‘Başka’nın araştırmasına yönelir. İşte bu noktada *mimesis*, Adorno’nun radarına girer. Ancak Adorno onu aynen ithal etmez, devşirir. Modern zamanlara adapte ettiği *mimesis*, belirlenimsizlikle rasyonellik arasındadır. Esnektir. Bu da onu kırılğan olmaktan kurtarır. Rahatlıkla iki tarafa da çekilebilir. Çünkü Adorno’nun bulunduğu noktadan bakıldığında kadim dünya modern dünyayla, deneyim de akılla karşıt değildir. Bilakis “aklın kendisi mimetiktir” (Adorno & Horkheimer, 2010, s. 86). Sanat işte bu yüzden biriciktir. Zira o, Platon’un iddia ettiği gibi sadece bedensel ürperti¹⁶⁰ yaratmaz, zihinsel bir ürperti de yaratır. “Akıl [da] bu ürperti içinde mimetik hale gelir” (Adorno, 2002, s. 20). Yani sanatsal eylem kutuplaştırmaz. O, sadece özdeş olmayan bir dünya tahayyülü kurar. Başkaya yer açar. Böylece insan, bir ‘başka’ aracılığıyla¹⁶¹ hem kendini hem başkayı keşfeder.

İnsan, “her şeyi bilme iddiasından ve bütün gerçeği kendi içinde kristalleştirme fikrinden hemen vazgeçmeli, geleneğinden gelen tüm yükü sırtından atmalıdır” (Adorno, 2020, s. 186). Bu kolay olmayacaktır çünkü yabancılaşmış—belki de doğası gereği öyle olan—modern birey, başkayı istemez. Tektipleştirici olmaktan kaçınmaz.¹⁶² Herşeyi kendine mâl etmeye çalışır. Deneyime değil kavramlara inanır. Adorno, bu noktada sanata sarılır. Yeni *mimesis* tarifi ile modern nasların tümünü tersyüz eder. En başta mâl etmenin özdeşleştirmek olduğu tabusunu yıkar. Çünkü özdeşlik ilkesine yaslanan sanat sadece boş hayal üretir (Adorno, 1977, s. 124). Modern sanatın bu ısrarını anlamaz. Zira aksi daha heyecan vericidir. Özne, karşısındaki deforme etmek yerine kendini deforme edip ona benzeşebilir. Nesne içinde eriyebilir, kendi iktidarını yıkabilir. Hatta sadece yıkmakla kalmaz, nesneye örtük bir egemenlik bile verebilir. Yani özne, kendini bulmak için ‘kendinden vazgeçer’. Akıl tarafından konulan sınırlara riayet etmez. Temsil etmez, sunum yapmaz. Son ürünle ilgilenmez. Yabancı olanı bildik olana dönüştürür. “Başka olanda özümсенir,¹⁶³ ona benzeşir” (Adorno, 2002, s. 134). Adorno’nun tariflediği benzeşim, modern insanın atası avcı-toplayıcılara yabancı değildir. Mimetik ritüelin ta kendisidir. Bir kere daha hatırlamak gerekirse insan, bu ayinlerde gerek nebati

¹⁵⁹ *Non-identical*

¹⁶⁰ *shudder*

¹⁶¹ İng. *detour*

¹⁶² İlerleyen bölümlerde bkz. Tarih bilimi ve geleneksel anıt kavramları.

¹⁶³ *Assimilate itself*

gerekse hayvani atasını anarken kendini ona benzer kılar, uyarlanır. Onunla nesneleştirici olmayan bir alış-veriş, değiş-tokuş yapar. Kendini başka olmaya, onda hayat bulmaya iter. Onunla hemhal olur. İç-dış, ben-başkası gibi sınırları kalmaz. Bir süreklilik yaratır, kendine koyduğu sınırları sorgular.¹⁶⁴ Ancak modern insanın erginleme töreni, şaman ayini veya av şöleni gibi etkinlikleri yoktur.¹⁶⁵ Onun elinde sadece sanat kalmıştır. Modern insanın tek kaçış yolu sanattır. O, mimetik davranışın hem sığınağı hem koruyucusudur (A.g.e., s. 58). Peki, *mimesis* nasıl bir görev üstlenebilir?

Cevap Adorno için çok basittir. Sanat, dün olduğu gibi bugün de bir bilgi biçimidir. “*Mimesisin* hayatta kalabilmesi farklı ve öznel olan ile kavramsal olmayan bir yakınlık kurması sayesinde mümkün olduğundan sanatı bir bilgi biçimi olarak tanımlar ve onu aklın alanını içerecek şekilde genişletir. [Yani] düşünce tarafından oluşturulan bütünlük iddiası, kendisine rağmen geri çekilmiş ve parçalara ayrılmıştır” (Adorno, 1977, s. 124). Onun hakkındaki bütün iddialar da onunla birlikte çöp olmuştur. Bu iddiadan derhal vazgeçilmelidir. Zira akıl, hakikatin bütünlüğünü ne üretebilir ne de kavrayabilir (A.g.e., s. 127-133). Görüldüğü üzere Adorno, akıl-duyu ikileminde arabulucu olmaz aksine aralarındaki gerilimi daha da arttırır. Çünkü ona göre bu sorun ılımlaştırarak değil; daha da kutuplaştırılarak çözülebilir (Anonim, 2015, s. 193). Bu yüzden de özdeşleştirmeyi değil ayrıştırmayı seçer. *Negatif Diyalektik*’i bir antitez olarak masaya getirir. Peki, *Esokratonlar* gibi sadık müritlerin olmadığı modern dünyada onun önerisini kim uygulayacaktır?

Nietzsche’nin tariflediği melez bir tür bu noktada tarih sahnesine çıkar: Sanatçı-filozof. Sanatçı dirimselliği ile filozof bilgeliğinin bünyesinde bir araya getiren yeni tür, varoluşun acısını duyumsamaya talip olur. Şeyleri iyi ve kötünün ötesinde görebilmek ister, ilahi bir bakışa sahiptir. ‘Bilime sanatçının gözüyle, ama sanata da yaşamın gözüyle bakmaya’ cesaret eder (Nietzsche, 2010, s.2). Aklın hırslarına gem vurur. Hakikate sadece akıl veya sadece bedenle ulaşamayacağını bilir. Sanat yapısalcı veya mimetik kutuptan birine itmez (Adorno, 2002, s. 44). Sanatın büyüüne halel getirmez. Onun için sanatın mimetik olması akıl uğrağından uzak

¹⁶⁴ Daha kapsamlı bilgi için bknz. Walter Benjamin’in ‘*On Mimetic Faculty*’ ve Knut Tarnowski ile kaleme aldığı ‘*Doctrine of the Similar*’ metinleri.

¹⁶⁵ Carl Gustav Jung bu yüzden modern insanın rüyalarında artık vahşi belki de hiçbir hayvanı görmediğini ifade eder. Bknz. Jung, C. G. (2020). İnsan ve Sembolleri. (H. M. İlgün, çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

düşüğünün bir göstergesi değildir. Onun duyguları akli tarafından tamamlanma ihtiyacı duyar. Hatta ona göre “sanattaki *mimesis*, tine [de] karşıttır ancak yine de tinin tutuşmasının nedenidir” (A.g.e., s. 118). O, sanatı herhangiğinden çıkarır. Tin ve bedenın karşılaşmasını kör, nedensiz ve amaçsız olmaktan çıkarır. ‘Malzeme ve süreç üzerindeki en akılcı tasarruflara karşıt mimetik bir uzlaş’ peşinde koşar (A.g.e., s. 289). Onun tını ne Apolloniyen ne de Dionisyendir. Görünüşü ve duyguları birlikte şekillendirir. “Duyusal olmaktan ziyade duyusalın tınıni cisimleştirir” (A.g.e., s. 88). Sanatçı-filozofun kişiliğinde ortaya çıkan akıl ve beden birlikteliğı, hem maddeyi hem de duyusalı sil baştan yapılandırır. Biçimi dayatılan bir durum olmaktan çıkarır, aksine şeye ait kılar.

Adorno adlarını hiç anmasa da Dionysos ve Apollon onun düşüncesinde bu şekilde ifade bulur. O, düşman kardeşleri aynı masaya tekrar oturur. Ama bu masa bir barış masası değildir. İkisi de anlaşmamak üzerine anlaşmak için oradadır. Çünkü anlaşmazlıkları en çok onlara zevk verir. Birbirlerinde kendilerini sınarlar. “*Mimesis* [Dionysos] ancak diğer kutbu sayesinde yani sanat eserlerindeki akılsallık [Apollon] aracılığıyla yaşamını sürdürür. Buna karşılık sanat eserlerinin akılsallığı da ancak *mimesis* sayesinde tinsel hale gelir” (A.g.e., ss. 118-119). Adorno’nun *Estetik Teorisi* bütün yatırımını bunun üzerine yapar. Uslu olmaya çalışmaz fakat meramını anlatmak için usu kullanır. Bir yandan yapı kurucuyken diğer yandan yapı bozucu olur. Özdeşlikler değil farklılıklar yaratmaya çabalar. Hem mimetik hem de akılsal olanı savunur. Devamlı yenilenen fakat hiç gerçekleşmeyecek bir bağdaşma vaadi sunar. Bu da onu muammalı¹⁶⁶ bir karaktere büründürerek noksansız bir son yorumu imkânsızlaştırır (A.g.e., s. 127).

¹⁶⁶ *enigmatic*

4. BÎ-MEKÂNDAN SEYR-İ MEKÂNA: GÖZÜN BEDENE ZAFERİ

Dionisyen eylemin mekânsız ve zamansız doğası inceleyen bölümlerin ardından gelen bu kısım, tezin literatüre sunduğu özgün katkıyı daha da genişleterek kapsamlı bir çerçeve sunma amacını taşımaktadır. *Bî-Mekândan (Yok-mekândan) Seyr-i Mekâna: Gözün Bedene Zaferi* başlığını taşıyan bölüm, mekân yapımı ile hikâye anlatımı arasındaki karmaşık ilişkiyi ayrıntılı bir şekilde irdeleyerek bu ilişkinin mekânsal yansımalarını keşfetmeyi hedeflemektedir. Bu bağlamda, özellikle Homerik ve Sokratik dönemlerde üretilmiş metinleri karşılaştıran tez, hikâye anlatımı ve mekân yapımının iç içe geçtiği bir yapı tipine odaklanmıştır: Tiyatro. *Bî-Mekândan Seyr-i Mekâna* başlıklı ilk bölüm, beden mekân yapımından dışlanmasından, mimarlığın bir disiplin olarak ortaya çıkışına ve yapı çevreyi şekillendirme sürecine kadar geniş bir konu yelpazesini detaylı bir şekilde ele almaktadır. Bu analizi desteklemek adına çeşitli metinler, materyaller ve mimari eserleri kullanarak savını güçlendirmektedir. *Gözün Bedene Zaferi* adını taşıyan ikinci kısımda ise tiyatronun ortaya çıkışını detaylı bir şekilde anlatırken, görsel algının Rönesans dönemine kadar izini sürer. ana odak noktasını gözün bilişsel olarak hâkim organ haline gelmesine yönlendirerek, perspektifin temsilin yeni paradigmasına dönüşüm sürecini detaylı bir inceleme ile aktarmaktadır. Gözün bilişsel süreçlerdeki üstünlüğü, perspektifin temsil pratiklerinde nasıl merkezi bir rol oynadığını ve temsilin evriminde nasıl belirleyici bir faktör olduğunu titiz bir şekilde açıklamaktadır. Bu evrimin ardından, mimarlık disiplininin göz odaklı bir yapıyı nasıl inşa ettiğini açıklayarak, mekân yapımı ve hikâye anlatımı arasındaki kompleks etkileşimi daha da derinleştirmektedir.

4.1 Bî-mekândan Seyr-i Mekâna

Tezin bu bölümü, Antik Yunan düşünce sisteminde Dionisyen doktrinin dışlanmasının etkisiyle mekân yapımı ve hikâye anlatımının ortak kaderini inceleyen kapsamlı bir analize sahiptir. Mekânın ve anlatının dönüşümünü adım adım ele alarak, ritüelden tiyatro oyununa dönüşen mekânsız anlatının bir yapı tipini nasıl

doğurduğunu titizlikle incelemektedir. Nietzsche'nin izinden giden ve *Bedenin yok oluşundan tragedya ve tiyatronun doğuşu* başlığını taşıyan ilk kısımda, şehirleşen Yunan coğrafyasının ritüelden nasıl tragedyayı doğurduğu, ünlü tragedya yazarları olan Aiskylos, Sophokles ve Euripides'in metinleri üzerinden incelenir. Hikaye anlatımının edebiyata dönüşümün anlatıldığı bu kısım bir sonraki bölümde anlatılacak mekânsal dönüşümün habercisi olma niteliğini taşır. *Mimarlığın düzeni* adını taşıyan bir sonraki kısımda, kalıplaşan yapma bilgisinin yarattığı mimari düzenlerin ritüel kökleri araştırılır. Bu bölüm, arkeolojik yapı okumaları, metin incelemeleri ve etimolojinin yardımıyla desteklenerek ritüel referansların mimari düzenler yaratmak uğruna nasıl basitleştirildiğini ele alır. Antik Yunan'daki temel mimari düzenler–Dorik, İonik, Corinth, Karyatid–inceleyen bu bölüm, Vitruvius'un anlatılarını genişleterek mimarlık disiplinine yeni bir zemin tarif eder. *Mimetik mekanın yitirilişi* başlıklı üçüncü bölüme gelindiğinde ise araştırmanın tüm savı bir yapı tipi üzerinden yeniden ele alınır. Tiyatro yapısına odaklan tez, mekân yapma pratiğinin bedensel bir üretimden nasıl entelektüel bir yapı yapma bilgisine dönüştüğünü adım adım izler. *Theatrum Theoreticum* adlı dördüncü kısım ise Rodolphe Gasche, Hans Blumenberg ve Michel Foucault'un teori üzerine tezlerini mekân yapma disiplini içine alarak mimarlığın kuramı hakkında eleştirilerde bulunur. Teori ve tiyatro bağlantısı üzerine giden araştırma, mimarlığın teorisinin göz değil de beden odaklı olup olamayacağını sorgular. Aristophanes'in *Barış* adlı metnini merceği altına alan tez, *Architecturae Theoriae* bölümünde ilk mimar Pantheon'una sadece yeni bir isim eklemekle kalmaz, aynı zamanda mimarlığın ilk kitabını yazma şerefini Vitruvius'tan alıp Aristophanes'e verir. Tezin teori-tiyatro birlikteliği üzerinden yaptığı çıkarımlar bu kadarla sınırlı kalmaz. Önceki bölümlerinde mekân yapma pratiğinde gözün hâkim kılınışını ortaya koyan araştırma, bu kez de savlarını *skenen*in ortaya çıkışı ve dönüşümü üzerinden inceler. *Scena Urbana: Kent sahnesi* başlıklı bölüme gelindiğinde ise göz-hâkim mekân yapma kültürünün kent içinde nasıl bir yapıyı çevre inşa ettiğini, daha farklı ifade etmek gerekirse kentin nasıl bir sahneye dönüştüğünü, örneklerle açıklar. Bu zengin ve derinlemesine analiz, Antik Yunan düşünce sistemindeki dönüşümün, mekân yapımı ve hikâye anlatımındaki evrimin işteşliğini, karmaşıklığını ve zenginliğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

4.1.1 Bedenin yok oluşundan tragedy ve tiyatronun doğuşu

Tiyatro ve mekânının doğuşu üzerine geçmişten günümüze değin birçok çalışma mevcuttur¹⁶⁷ ancak söz konusu araştırmalar çoğunlukla kendi malzemesi ve yöntemiyle mevzunun sadece belirli bir yönüne odaklanırlar. Gelineen noktada çalışmanın ilerleyen kısımlarına referans olacak araştırmaların kısa analizi ortaya konulan savın anlaşılmasını kolaylaştıracaktır.¹⁶⁸ Literatürü, Arthur Pickard-Cambridge'in *Ditramb, Tragedy and Comedy* isimli yapıtı ile başlamak akışın selameti açısından en uygun tercih olur. Eser, M.Ö.7 yy.'dan Ortaçağ'a uzanan yazılı kaynakları kronolojik sırayla ve karşılaştırmalı olarak ele alır. El yazmalarını odağına koyan bu çalışmanın en sadık yardımcısı ise tabiatı gereği dilbilimsel veriler olur. Ayırdığı bir diğer önemli nokta da tiyatro ve Dionysos kültürünün ortak geçmişi olup olmadığı üzerine yaptığı araştırmadır. M.Ö.7. yy. ortalarında şair Archilochus'un¹⁶⁹ korosunun Dionysos kültü ile doğrudan ilgili olduğu gerçeğini kabul etmesi, Pickard-Cambridge çağdaşlarından farklı bir noktaya yerleştirir. Ancak Archilochus'un eserlerini verdiği tarihler, henüz kurumsal bir tiyatro etkinliğinden bahsedilemeyecek kadar erken zamanlardır. Sahne sanatları üzerine araştırma yürütecek veriler sağlamaz. Bu sebeple araştırmasını epigrafi (yazıt bilimi) ve paleografiden (yazı bilimi) aldığı yardımla genişletir. Halk türküsünden tiyatroya geçiş savını destekleyecek daha geç dönemde yaşamış bir isme dikkat çeker. Midillili şair Arion'un¹⁷⁰ eserlerinin tiyatronun köklendiği örnekler olabilirler. "Arion, lir çalanların hiçbiri için ikinci isim değildir aksine o, dithyrambi besteleyen, adlandıran ve Korint'te öğreten bildiğimiz ilk adamdır" (Herodotus, 1920, 1.23). Yani tragodia—keçi şarkısı—adının Arion koymuştur. O, koral parçaları 'keçi postu' giyip satir rolü yapan kişilere söyleten ilk yazardır. Pickard-Cambridge (1962) ditrambos araştırmasını sürdürür. 'Klasik dönemde, ditrambos şarkılarının dinsel bir kutlama biçimi olarak kabul eden ruha dair elimizde somut hiçbir kanıt bulunmadığını' iddia eder (s.58). Bununla da kalmaz. 'Sözlerin önemsiz ve yozlaşmış bir hale gelmesiyle

¹⁶⁷ Victor Turner'ın *Ritüelden Tiyatroya (From Ritual to Theatre)*, Ismene Lada Richards'ın *Dionysos'u Harekete Geçirmek (Initiating Dionysos)*, Erika Fischer-Lichte'nin *Tiyatro, Adak, Ritüel (Theatre, Sacrifice, Ritual)* kitapları örnek olarak verilebilir.

¹⁶⁸ Söz konusu kaynaklardan yalnızca bu bölümde yararlanıldığı gibi yanlış bir çıkarıma varılmamalıdır. Bu bölümde detaylı bir analize girilmesinin sebebi, kaynakların karşılaştırmalı incelenmesi sonucu yeni bir model önerisi getirmektir.

¹⁶⁹ Şiirleri elimize geçmiş en eski ozandır. Bildiğimiz kadarıyla kolektif ezgilerden ayrı kişisel şiirler yazmış ilk şairdir.

¹⁷⁰ Arion, Archilochus'tan en az 50 yıl sonra eserler vermiştir.

dinsel önemin ditrambos şarkılarını oldukça hızlı bir biçimde terk ettiğini ve ditrambosun, ondokuzuncu yüzyılda Oratoryo ne ise, onun gibi ‘konser müziği’ denebilecek bir konuma geldiğini hatta kendi tarihinin son aşamalarında oldukça din dışı bir niteliğe kavuşmuş’ olduğunu belirtir (s.59). Ancak farklı düşünenler de yok değildir. Bir başka önemli isim, Allardyce Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles* adlı eserinde arkeolojik kalıntıların üzerine gider. ‘Edebi olmayan’ bir pratiği tartışır. M.Ö. 7. ve 6.yy.’lara tarihlenen heykelcik, vazo resimleri ve onların üzerinde betimlenen anlatıları inceleyen Nicoll’e göre (1963), tiyatro ‘grotesk’ biçimlere büründürülmüş mitolojik burlesktir. “Tanrılar, Olympos’un yüce yollarından indirilmiş ve gündelik yaşamın grotesk bir biçimde algılanan karakterleriyle birlikte, bildiğimiz sokaklarda yürümüşlerdir” (sf.78). Yani bu dönemin uygulamaları dinidir. Profesyonel bir pratikten ancak ve ancak M.Ö.5.yy. ve sonrasında bahsedilebilir (s.38).¹⁷¹ Yani Nicoll, edebi olmayan malzemeler üzerinden tiyatro ile dinin kesiştiği kısa fakat etkili bir zaman dilimini serimlemeye uğraşır. Tiyatro tarihi üzerine kayda değer bir diğer kaynak, metnin önceki—özellikle Yunan Coğrafyası ve Başlangıçta Eylem Vardı—bölümlerinde birçok defa atıfta bulunulan ve aralarında Türkçeye kazandırılmış tek eser olan George Thomson’ın *Tragedyanın Kökeni: Aiskhylos ve Atina* adlı eseridir. Thomson (2004), yapıtının hemen giriş bölümünde rengini belli eder. Ona göre, klasik araştırma yöntemleri tiyatro hakkında hâlihazırda mevcut bir yığın soruyu cevaplamaya yetmez. Farklı disiplinlerden yardım alınmalıdır. Bu bir hoşluk değil, gerekliliktir. Ona göre “Aiskhylos’un sanatı, bütün sanatlar gibi toplumsal evrimin bir ürünü olarak incelenmeli; bu amaçla, klasik araştırma yöntemlerinin bölünmeciliği ve klasik araştırma, tarih bilimleri ve diğer bilimler arasındaki engeller ortadan kaldırılmalıdır. Bahsedilen yöntem eski usulde yetişmiş kimseler için zor bir iştir ama girşilmelidir” (s.23). Thomson, avcı-toplayıcı topluluklardan derece daha organize yapılar olan kırsal cemaatlere geçişin üzerine gider. Temel besin kaynağı olan hayvan toteminin kırsal hayatta ‘ata’ kültürüne dönüşü, yani insanbiçimine evrilmeye başlaması, antik dönemin en temel kırılmalardan biridir (s.113).¹⁷² Bu kırılmaya odaklanır. O yüzden de antropoloji, ilahiyat, ekonomi, siyaset tarihi vb. birçok alanın yardımını alsa da mimarlığı

¹⁷¹ Nicoll’ün üzerine eğildiği dönem, *fantastik sembolizmin* etkin olduğu bir zaman aralığıdır. Bu kavram için bkz. *Klasik Sanat vs. Sembolik Sanat* bölümü.

¹⁷² Thomson’un tariflediği kırılma Hegel’in estetik çerçevesini çizdiği *sembolik sanattan klasik sanata* geçişi; yani insanbiçiminin ilahi olanın tek simgesi olarak kabul edilişine denk gelir.

dışarıda bırakır. İncelemekte olduğu dönem, tezin ilerleyen kısımlarında değineceğimiz üzere, mekân yapımı pratiğinin mimetik bir aktiviteden kaideleri olan rasyonel bir disipline henüz tam olarak dönüş(e)mediği bir dönemdir. Görüldüğü üzere, Thomson'ın araştırması da farklı bir döneme ve özelliğe odaklanır. O, tiyatronun ilk evrelerine edebiyat üzerinden bakan Pickard-Cambridge ile görsel sanatlar yardımıyla tiyatronun evrimini inceleyen Nicoll'un araştırmasında eksik kalan yönleri diğer disiplinlerden aldığı yardımla gidermeye çalışır.

Üç araştırmacının hemfikir olduğu şey, aktivitelerin¹⁷³ zaman içinde değişime uğradığıdır. İlahi nitelikler, artan toplumsal üretkenlikle birlikte başkalaşarak sanatsal hüvviyet kazanırlar. Hegel'e göre buna şaşırılmamak gerekir. Çünkü Yunan dini zaten sanat dinidir. Sanatsal etkinlik olan dini törenlerin de zamanla salt sanata evrilmesinden doğal bir şey yoktur.¹⁷⁴ Kırdan kente, cemiyetten cemaate,¹⁷⁵ aristokrasiden demokrasiye geçiş geleneğin çözülüşünü hızlandırırsa da onu tamamen silmez. Örneğin, erken dönem tragedyaları kırsal mimetik törenlerden 3 ögeyi bünyesinde taşımaya devam eder: Açık alana çıkış, kurban etme ve utkulu bir geri dönüş (A.g.e., s.35). Her ne kadar son madde ayrı bir mekânsal gereksinimi gerektirmese de ilk ikisi müzikal, bedensel ve zamansal harmoniden sıyrılmış yeni bir mekânın ipuçlarını verir. Yani ritüelin mimetik öğelerinin özerkleşip yalın bir biçimde ele alınması kaçınılmaz olarak mekânın yeniden organizasyonu da zorunlu kılar. Yeni mekânsal gereksinimleri anlamak için aktivitenin yapısındaki değişimini iyi analiz etmek gerekir. Başlarda; kostümle şişmanlatılmış veya keçi postları giydirilmiş bir koro, ritüelin tek hâkimidir (Şekil 4.1). Onlara sııklar üzerinde fallik simgeler taşıyan ve şarkı söyleyip dans eden sınıfsız bir katılımcı güruhu eşlik eder. Ancak bu iki topluluktan ayrı aktör adı verilen yeni figürün çıkışıyla birlikte etkinliğin yapısı tamamıyla değişir. Thespi'sle birlikte cisimleşen¹⁷⁶ yeni figür, yazın ve eylemin odağı haline gelir. Bir adım sonrasında Yunan sanatına damga vuran, tragedyaya dair hemen hemen bütün bilgimizin temellendiği, üç büyük oyun yazarı—Aiskhylos, Sophokles ve Euripides—dini bağları tümüyle koparır. Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki Aiskhylos ve çağdaşları tragedya yazarlığının yanında

¹⁷³ Bu noktada aktör ve aktivite kelimelerinin ortak köküne bir kere daha dikkat çekmek gerekir.

¹⁷⁴ Bknz. *Yunan Sanatının İç Gerilimi* bölümü

¹⁷⁵ Burada Ferdinand Tönnies'in pre-modern ve modern toplumu tanımlamak için kullandığı *gemeinschaft* ve *gesellschaft* kavramlarını kullanmanın uygun olduğunu düşündük.

¹⁷⁶ *reification*

yönetmen, koro eğitmeni, besteci, koreograf ve hatta kimi zaman da aktördür. Hatta Aiskhylos ikinci aktörü sahneye çıkarana kadar yazar, aktör ve yönetmen aynı kişidir. Bu gelenek Sophokles'in üçüncü aktörü takdim edişine kadar sürer. Ancak üçüncü aktörün sahneye çıkmasıyla her görev ayrı kişilere tevdi edilir. Kısacası Aiskhylos öncesi tragedyanın *didaskolosu*—eğitmeni—yazarlarıdır. Baştan tasarladıkları yeni temsilde koronun işlevini de tedrici olarak değiştirirler. Aiskhylos'ta zıtlığı ve içinde bulunulan durumu serimleyen koro, Sophokles'te sağduyunun sesi olur. Koronun niteliği değişince niceliği de aynı kalmaz. Kişi sayısı önce 50'den 12'ye iner, daha sonra tekrar 15'e çıksa da itibarı zede alır. Euripides'in elinde tek kişilik bir role evrilir. Koro artık tragedyanın silik bir ögesidir. Onun boşluğunu doldurmak için aktörler devreye sokulur. Aktör sayısı önce ikiye çıkar, çok geçmeden de üçlenir. Koronun muhatap olabileceği başka figürlerin ortaya çıkmasıyla birlikte *epos*—hikâye—yerini Sokratik metinlerden aşına olduğumuz diyaloga bırakır. Aktörün ve diyalogun egemen oluşunun en güzel kanıtı, M.Ö. 499 yılına kadar yalnızca oyunlara verilen şenlik ödüllерinin bu tarihten sonra aktörlere de verilmeye başlamasıdır. Tiyatro tarihinin ilk ödüllерine basit bir onore etme aracı olarak bakmamak gerekir. Çünkü ödöl almak isteyen yazarlar, ritüel coşkunluğun yerine anıtsal bir sahnelemeye öncelemeye başlarlar. Örneğin Aiskhylos oyunlarına o güne kadar görölmemiş derecede tafsilatlı fiziksel kurgular getirir. Hacmi azalan koroya yardımcı olacak eşlikçiler, atların çektiği arabalar, maske ve köstüm çeşitliğı vb. öğeler aktivitenin demirbaşları haline gelir. Sophokles ise bir yenilik daha katarak boyalı dekorlar kullanır.¹⁷⁷ İşte bu ve benzeri birçok gelişme sadece yazın alanını değıl mimarlığı da derinden etkileyecek sonuçlara yol açarlar.

Bu duruma toplumsal bir perspektiften bakılınca da benzer bir tabloyla karşılaşılır. İşlevi tanrıyı onurlandırmak, toprağın bereketini arttırmak, baharı karşılamak olan dini ritüeller, kırdan tüm insanlar tarafından 'ey'lenir. Şehirdeki durum farklıdır. Onun toplumsal yapısı ikiye bölünmüştür. Toprak sahibi aristokratların sanatı 'gelişmiş *ditrambos*' iken mülksüzlerinki kırsaldan yadigâr cümbüşlerdir. Toplumsal mutabakat içinde birbirlerine karışmazlar. Fakat gelişen deniz ticareti ile güçlenen tiranların *polis* yönetimini ele geçirmeye başlamasıyla bu anlaşma bozulur.

¹⁷⁷ Bknz. Aristoteles. (2016). *Poetika*. (Ö. Aygün & A. Çokana, çev.), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları. 1449a. Ancak daha sonraki bölümlerde tartışacağımız üzere Vitruvius, bu onuru da Aiskhylos'a vermekte ısrarcıdır.

Yönetimsel değişimler, polis devletini askerileştirirler. Bu da dini öykülerin kahramanlık destanlarıyla ikame edilmesine sebep olur. Aristokrasiye karşı halk desteğini yanına almak isteyen tiranlar, kırsal-dini anlatıların yerine siyasi güçlerini arttıracak ‘medeni’ öykülerin sahnelenmesini desteklerler. Öncelikle cümbüşlerde ortaya konulan ‘dağınıklık’ askeri nizama uygun bir biçimde toparlanır. Ortalıkta kaba saba danslar yapan topluluk, ilahiler söyleyen satirlerle ikame edilir. Ardında iyice düzene sokularak koroya dönüştürülür. Kırsal törenlerdeki ‘ilkel ditrambosun’ şehirli olmuş bir toplumda işlevsiz bir hale gelmiş olduğu pek rahatlıkla söylenebilir. Hatta kırdaki kurban töreninin önce bir acı-çekme oyununa daha sonrasında ise acının yalnızca temaşa edildiği bir izlenceye evrildiği iddia edilebilir. Böylece tragedya, tiran devletlerinin resmi sanatı haline gelir. Ritsel öğelerin hiçbirine rastlanmaz olur. Kısacası tiranlar tarafından kentlileştirilen kırsal adetler, aristokratik edeble ‘olgunlaştırılır’. Cümbüş yerine ağırbaşlı bir temaşa, müzikal yerine sözel öğeler, koro yerine aktörler, bi-mekân karakter yerine de yapılar—tiyatrolar—önem kazanır. İşte bu noktada önceki satırlarda bahsi geçen 3 çalışmanın da pek orali olmadığı bir yön vardır: Mekân. Bu eksikliği Ernst Robert Fiechter, henüz İngilizceye dahi kazandırılmamış Antik Tiyatronun Mimari Gelişimi (Die Baugeschichtliche Entwicklung des Antiken Theaters), Antik Yunan Tiyatro Binaları (Antike griechische Theaterbauten) ve Margaret Bieber çığır açan The History of the Greek and Roman Theatre adlı araştırmaları ile giderilmeye çalışır. Ancak onlar da mimari ölçeğe sıkışıp geniş bir bağlam kurmazlar.



Şekil 4.1 : Boa Dansı – Mandan O-kee-pa Seremonisi – George Catlin.

4.1.2 Mimarlığın düzeni

Mekân(sızlık) ritüelin en önemli parçalarından biridir. Özünde avcı-toplayıcılığa dayanan bu etkinlik, insanların açık alanda avladıkları, avlayacakları veyahut topluluklarının atası saydıkları bir hayvanı, ellerini çırparak veya kaba saba danslar yaparak onurlandırdıkları bir eylemdir. Çoğu zaman av, totem veya ateş çevresinde yapılan bu etkinlikte etrafına toplanılan odaktan başka—ki bunlar çoğu zaman çatkısı olan şeyler değildir—yapısal bir elemandan söz edilemez. Katılımcıları arasında aktör ve izleyici gibi ayrımlar da bulunmaz. Herkes ritüelin bir parçasıdır. Kısacası, ritüel hiyeraşisiz, yapısız, uçsuz bucaksız bir etkinliktir. Tanımlanamaz. Fakat George Leonard Hersey’in bu konuda farklı fikirleri vardır. O, bu yapısızlığın nasıl yapısallaştığını araştırır ve hayli ilginç çıkarımlarda bulunur. Bunların başlıcası ‘mimari düzenin ritüel kökeni’dir.

Hersey, mimarlığa yeni bir ufuk açan *Vitruvius and the Origins of the Orders: Sacrifice and Taboo in Greek Architectural Myth* (1987) başlıklı yazısına şu şekilde başlar.

Vitruvius’un mitleri incelendiğinde Dor ve İyon düzenleri tüyler ürperten gerçekleri açığa vururlar. Çünkü onlar birer ihanet, köleleştirme, istila, sömürgecilik, aynı zamanda da birer evlilik ve üreme hikâyeleridir. Hatta—bir üreme sonucu meydana gelen—Korinth düzen bile olağandışı bir ölümü bizlere hatırlatır. Yani Yunan tapınaklarının sütunları, kutsal bir dansta veyahut tören alaylarında kurban edilenleri tekrar karşımıza diken bir şahitlik, ya da başka bir deyişle, cezalandırılmış veya yüceltilmiş ataların “ritimleri”dir (s.66-67).¹⁷⁸

Daha en başından mimari düzenin sadece bir yapı tekniği olarak okunamayacağını beyan eder. Zaten ‘düzen’ kelimesinin mimari literatüre giriş hikâyesi de Hersey’in bu savını destekler. Konuyu daha da derinleştirmeden belirtmek gerekir ki ‘düzen’ sözcüğü Erken Modern Çağ diye adlandırdığımız 16. yy. düşünür ve ustalarının mimari literatüre soktuğu bir terimdir. Vitruvius, metninde (2017) ‘ordo’ kelimesini kullanmaz.¹⁷⁹ Tercih ettiği sözcük, ‘aile, tür, çeşit’ anlamlarına gelen ve bugün

¹⁷⁸ Hersey, burada Yunanca aynı zamanda sütun aralığı anlamına gelen ‘ritim’ sözcüğü ile kelime oyunu yapıyor.

¹⁷⁹ Bknz. III. kitabında İyonik tapınağı ve IV. kitabında Dorik ve Korinth’i tarif ettiği bölümler.

biyolojik bir terim olan *genustur*. Bu kelime, *ordodan* daha muğlak bir ilişkiler ağına atıfta bulunur. Biraz daha açmak gerekirse Vitruvius, III. Ve IV. kitaplarında tapınak inşasından bahsederken tapınakların yer aldığı coğrafyalardaki etnik kökenlere—Dorik, İyonik, Korinth—referans verir, yapıları onlara göre tasnif eder. Fakat bu tasnif, tekil yapı elemanlarının değil yapının bütününe atıf yapar. Yani bir düzenden ziyade, tektonik elemanlara—farklı malzemeler ile—uygulanabilecek ‘genel’ bir tasvirdir. Bir biçim tarifidir. Hatta bu *genusların* kolon aralıklarına göre farklı alt kümelenmeleri dahi vardır (Vitruvius, 2017, III-2-6). Fakat Rönesans ustaları bu nüansları göz ardı ederek Vitruvius’u farklı bir perspektiften okurlar. Bu okuma içinde *Vitruvian genuslar* da yapısal sistem tariflerine dönüşür. Antik dönem yapılarını incelemeye ve onlardan öğrenmeye meraklı ustalar arasında Filippo Brunelleschi ‘düzen’ kelimesi ile nitelendirilebilecek bir tektonik sistemden bahseden ilk kişidir (Feuer-Tóth, 1987, ss.147-152; aktaran Thoenes, 2017, s.299). Yalnız da kalmaz. Çağdaşı Leon Battista Alberti çok geçmeden mimari düzen mefhumunu kavramsallaştırır. *De Re Aedificatoria* (1998) adlı eserinin VII. kitabının 6. bölümünde mimari düzeni tanımlar. Ancak Alberti’nin tanımı Vitruvius’unkine hiç benzemez. O, yapının bütününe anlatmaz aksine bileşenlere odaklanır. Yapıları kaide, sütun tabanı, sütun, sütun başı, kiriş, friz, mertek ve kornişleri üzerinden tanımlar (s.200). Onun bu betimi, dilbilimcilerin *ordino* kelimesinin ‘ar-’ yani ‘birbiri ile uyumlu olma’¹⁸⁰ ön ekinden türediği savının mimari karşılığıdır.¹⁸¹ Hatta Alberti uyumluluk iddiasını sadece dilbilimsel olmaktan çıkarır. Matematik yardımıyla da pekiştirilir. O, köken hikâyeleriyle değil—kolon boyunun yarıçapa oranı vb.—matematiksel formüllerle yapıları tasnifler (A.g.e., IX. kitap).¹⁸² Ancak Alberti de metninde *ordino* kelimesini kullanmaz. Tercih ettiği sözcük *columnati*dur (Thoenes, 2017, s. 300). Çünkü Alberti’ye göre yapının başlıca elemanı kolondur. Yapı ona göre adlandırılmalıdır (Alberti, 1998, VII-137). Alberti’nin bu tasnifi modern düzen anlayışına çok yakındır. Bu yüzden de Benvenuto Cellini gibi Geç Rönesans düşünürleri, düzen (*ordino*) anlayışının öncüsü olarak Giacomo Barozzi da Vignola’yi değil Alberti’yi görür (Cellini, 1968, s.865;

¹⁸⁰ Proto-Hint-Avrupa dilinde kullanılan bir ön ektir.

¹⁸¹ Detaylı bilgi için bkz. Walkins, C. (1985). The American Heritage Dictionary of Indo-European Roots. Boston: Houghton Mifflin Harcourt. s. 3.

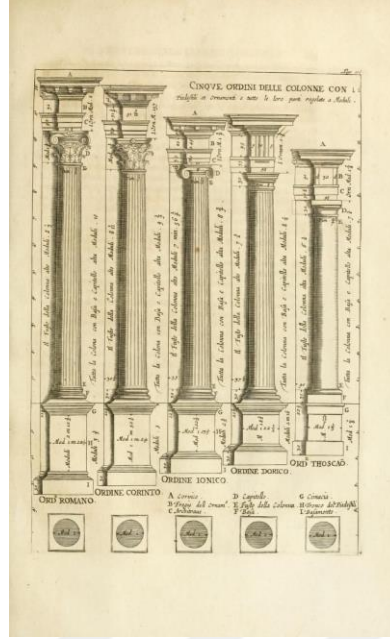
¹⁸² Buradan Vitruvius’ta oransal ifadelerin olmadığı sonucu çıkarılmamalıdır. IV. Kitabının 1. Bölümünde (6-8) bu oranlara değinse de anlatısının ana omurgasını oluşturmaz.

aktaran Thoenes, 2017, s.301). Çünkü o, yapısal elemanları farklı bir bağlamda değerlendirmiş, yapıları parça-bütün ilişkisine göre tanımlamıştır.

Genus-ordino karışıklığı yine de bitmez. 1519 yılına gelindiğinde Raphael, Papa Leo X'e yazdığı bir mektupta *genus* kelimesini ilk defa Vitruvian bağlamı dışında, mimari bir düzeni niteleyecek şekilde kullanır (Rowland, 2006, s. 527). Rowland (1995) bu anlam kaymasını Papalık'ın siyasi olarak güçlenmesine bağlar. Papalık güçlendikçe düzenin tanrıdan türediğine, onu yansıttığına olan inanç kuvvetlenmiş ve her yerde tanrının izi aranır olmuştur (ss. 695-727). Mimarlık disiplini içinde tanrısal nizamı yansıtmaya muktedir tek kelime ise *genustur*. Zaman içinde kadim *genus* kelimesi düzeni daha iyi ifade ettiğine inanılan *ordino* ile ikame edilmeye başlanır. Bu basit bir yer değiştirme operasyonu değildir. 16.yy.'ın ortalarına gelindiğinde *ordino* mimarlık disiplinin başlıca tartışması haline gelir.¹⁸³ Bu dönemin tutumunu öncekilerden ayrılan en önemli özelliği, yapı elemanlarının tümünü özerk varoluşları yerine düzenin bir parçası olarak görmesidir. Sebastino Serlio (1611) gibi ustalar, düzen kavramı yavaş yavaş özerkleştirir. Antik atıflarından kurtarır. Bilim ve matematik ile bezeyerek bir sistem haline getirir (IV. kitap). Yapı elemanlarının tarihselliği, çeşitliliği veya müstakilliği yerine onların bir araya gelme detaylarına, oranlarına ve benzeri özelliklerine daha çok değer verir (Martini, 1967, s.367).¹⁸⁴ Vignola (2011) sayesinde kural koyucu bir güce ulaşan düzen mefhumu (s. vii) uzunca bir zaman farklı görünümeler altında mimarlık disiplininin resmi dili haline gelir. Scamozzi (2008) için zaten bundan başka bir durum düşünülemez. Çünkü düzenler antik dönemden beri değişmeyen ve değişmeyecek kaidelerdir (Şekil 4.2). Ona göre 'doğanın kendisi şeylerin yaratılması ve yayılması sırasında nasıl aynı düzeni sürdürmeye devam ediyor' ise mimari de aynı şekilde düzenlere tutunmaya devam edecektir (s.77). Kısacası, Rönesans ustalarının Vitruvius'a temellendirdiği bu yapma biçimi, 15.yy.'ın ardından mimarlık pratiğinin tek yöntemi olur.

¹⁸³ Sebastino Serlio, Giacomo Barozzi da Vignola, Vincenzo Scamozzi bu tartışmayı yürüten başlıca isimlerdir.

¹⁸⁴ Bu konuda en yaman isimlerden biri Francesco di Giorgio'dur. Detaylı bilgi için bkz. Martini, F. di G. (1967) Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte Militare. C. Maltese (ed.), Milano. v II. s. 367.



Şekil 4.2 : Mimarlığın 5 Düzeni – Vincenzo Scamozzi

Rönesans ustaları Vitruvius'un bilimsel yönlerine—oran, orantı ve birleşme prensipleri—odaklansalar da onun anlatısında mimarlığı teoloji, mimariyi de ritüel, yapmayı da anlatma ile ilişkilendiren pek çok nokta vardır. Örneğin; Vitruvius (2017) mimari *genus*ları direkt olarak antik retorik stilleri (*genera dicendi*) ile ilişkilendirir.¹⁸⁵ Dorik *genus* ağırbaşlılığı simgelerken Korint zarafet ile ilişkilidir. İyonik *genus* ise hem ağırbaşlı hem de zarif bir duruş sergileyebildiğinden ara bir konumda (*ratio mediocritas*) bulunur (I-2-5). Vitruvius mimariyi sadece edebi retorikle ilişkilendirmez. Benzer bir şemayı müzik makamları aracılığıyla sessel retorikle de kurar (IV. kitap). *Harmonia* makamı Dorik gibi ağırbaşlı ve soylu bir karakterin eseridir. Sanatkâranedir. *Khroma*, İyonik gibi teknik inceliği ve sık aralığıyla tatlı bir haz verirken *diatonon* kolay algılanır (V-4-3). Görüldüğü gibi Vitruvius'un anlatısı ölçü, oran, orantı gibi somut referansların ötesine geçebilecek pek çok atfı bünyesinde bulundurulur. İşte Hersey'in Vitruvius okuması bu noktada diğerlerinden ayrılarak mimarlığa yeni bir ufuk açar.

¹⁸⁵ Edebi bir terim olan *genera dicendi* anlatı türlerini betimlemek için kullanılır. Lat. *Elocutionis genera*; Alm. *Dreistillehre*

Pek ilginçtir ki Vitruvius, külliyyatının takdim bölümü denilebilecek I. kitabına üç ana *genus*un dışında yer alan fakat kendi mimarlık şemasının içinde olduğu aşikâr Karyatid ile başlar.¹⁸⁶ Ona göre (2017),

bir mimarın geniş çaplı bir tarih bilgisi de olmalıdır; çünkü mimarlar yapıtlarında süslemelere sıkça yer verir ve bunları niçin yaptıklarını soranlara meramlarını doğru dürüst açıklamaları gerekir. Örneğin bir mimar sütun yerine Karyailalı Kadınlar (Caryatides) adı verilen, uzun elbiseleriyle mermerden kadın heykelleri kullanmışsa ve bunların başlarının üstünde de damlalıkları, kornişleri yerleştirmişse, nedenini soranlara şu cevabı verecektir: Peloponnesos şehri olan Karyai, Yunanistan’a karşı, düşmanları Perslerle ittifak yaptı. Savaştan şanlı bir zaferle ayrılan Yunanlar da bir olup Karyailılara savaş açtı. Şehri zaptetti, erkeklerini katletti, ülkelerini yerle bir etti, kadınlarını esir aldı; üstelik soyluluklarının nişanesi uzun elbiselerini ve ziynetlerini çıkarmalarına bile izin vermedi; zafer alayında öyle sırf tek sıra halinde sürüklensinler diye değil tabii, hakarete uğramanın ezikliği içinde esaretin ebedi örneği olarak ülkelerinin işlediği suçun bedelini ödüyorlarmış gibi görünsünler diye. İşte bu sebepten dönemin mimarları kamu binalarına bu kadınların heykellerini yük taşıyıcı unsurlar olarak yerleştirdiler ki, Karyailıların günahına biçilen o ağır ceza gelecek kuşakların da hafızasına kazınsın (I-1-5).

Vitruvius’un bu betimi, basit bir hikâye anlatımı değildir. O, mimarlığın kökenine ı ışık tutabilecek bir etkinliğin, bir (öç) ritüelinin, aktarılışıdır. Kısaca aktarmak gerekirse Antik Yunan kentlerinde kentin kurucusu olduğuna inanılan tanrıyı onurlandırmak için her yıl büyük bir etkinlik gerçekleştirilir. Diğer kentlerin önde gelenlerinin de katıldığı bu ritüellerin detayları tüm Yunan coğrafyasında bilinir. Vitruvius’un ilgisine mazhar olan Karyai kentinin en büyük ritüeli ise ünlü Artemis tapınağının önündeki bir açık hava heykeli çevresinde icra edilen etkinliktir. Askerleri cesaretlendirmek için yapılır. Basitçe tasvir etmek gerekirse heykelin

¹⁸⁶ Başlamadan önce şunu belirtmek gerekir ki Vitruvius, döneminin—M.S. 1. yy.—bazı yapılarını önemsememiş hatta yanlış tasvirlerinden anlaşıldığı kadarıyla bazı Antik Yunan eserlerini de hiç görmemiştir. III. kitabının önsözünden de anlaşılabileceği üzere bu bilgileri okuduğu Anadolu’lu yazarlar ile incelediği mimar ve heykeltıraşlardan devşirmiştir. Vitruvius külliyyetindeki yanlışlıklar ve tutarsızlıklar bu metnin konusu olmasa da Rönesans’a kaynaklık etmesi bakımından bilinmesi gereken bir detaydır. Bu durumların kısa bir özeti için bknz. Barletta, 2001, ss. 9-10.

etrafında halka oluşturan genç kadınlar Artemis'e minnetlerini gösterir ve savaşçıları korumasını isterler. Fakat yavuz tanrıça Artemis, Karyai halkından savaşa gidenlere destek olmanın karşılığında insan kurbanlar talep eder. Tanrıçaya karşı çık(a)mayan halk da bu kurbanları askeri bir düzen içinde sunar.¹⁸⁷ Aktivitenin doruk noktası¹⁸⁸ dansçı kızların ellerini kaldırıp 'sıra sıra' savaş pozisyonu aldığı andır. İzleyenler bu anın yoğunluğu ve azameti karşısında büyülenirler (Lucian, 1905, X. Bölüm, ss. 242-243). Perslere karşı Yunanlıları satan Karyailerden öğ almanın, onları aşağılamanın, yapılan ihanetini ölümsüzleştirmenin bu ritüeli materyalleştirmekten daha uygun bir yolu olamaz. Hersey bunun üzerine gider. Antik Yunan dilindeki bir eşanlamlılıktan, sütun sıralarına 'ritim'¹⁸⁹ adı verilmesinden, yola çıkarak mimari ve ritüelin ortak kökenini arar. Ona göre Karyai ritüeli materyalize edilerek yapılan ihanet ölümsüzleştirilir. Dansçıların ellerini kaldırdığı an, Karyatid heykellerinde dondurulur. Kareografi mimariye dönüşür. Yani dönemin mimarları ihanetin asırlar boyu hatırlanması için ritüelin geçiciliğine karşı mimarlığın kalıcılığını devreye sokarlar.¹⁹⁰

Karyatid, retorik atıfların yanı sıra Hegel'in *klasik sanat* anlayışının doruğa ulaştığı noktalardan biridir (Şekil 4.3). Artemis'in Apollon'un kızkardeşi yani onun feminen bir yansıması olduğu akla getirilirse mimari insanbiçimciliğin doğuşunu anlatan bu hikâyenin başka tanrılara referansla olması zaten beklenemez. Daha net bir ifadeyle *sembolik sanatın* örtük-ilahisi; sütun, dikit, gövde gibi soyutlamalar yerine *klasik sanatın* görünür tanrısı olarak insanbiçimiyle mimarlığa katılır. Mimari insanbiçimcilik yalnızca Karyatid ile de sınırlı kalmaz. Perslere karşı kazanılan zaferi onurlandırmak amacıyla elde edilen ganimetlerle dikilen Pers Portikosu gibi anıtlarla da pekişir (Vitruvius, 2017, I-1-6). Bu yapıda Karyaili kadınların yerini Pers askerleri alır. Bu değişim, ufak bir biçimsel değişiklik olarak gözükse de semantik olarak bakıldığında durum çok farklıdır. Çünkü elimizdeki bilgiler ışığında anıtın bir ritüel yansımasının olup olmadığını söylemek zordur. Fakat burada da anlatı,

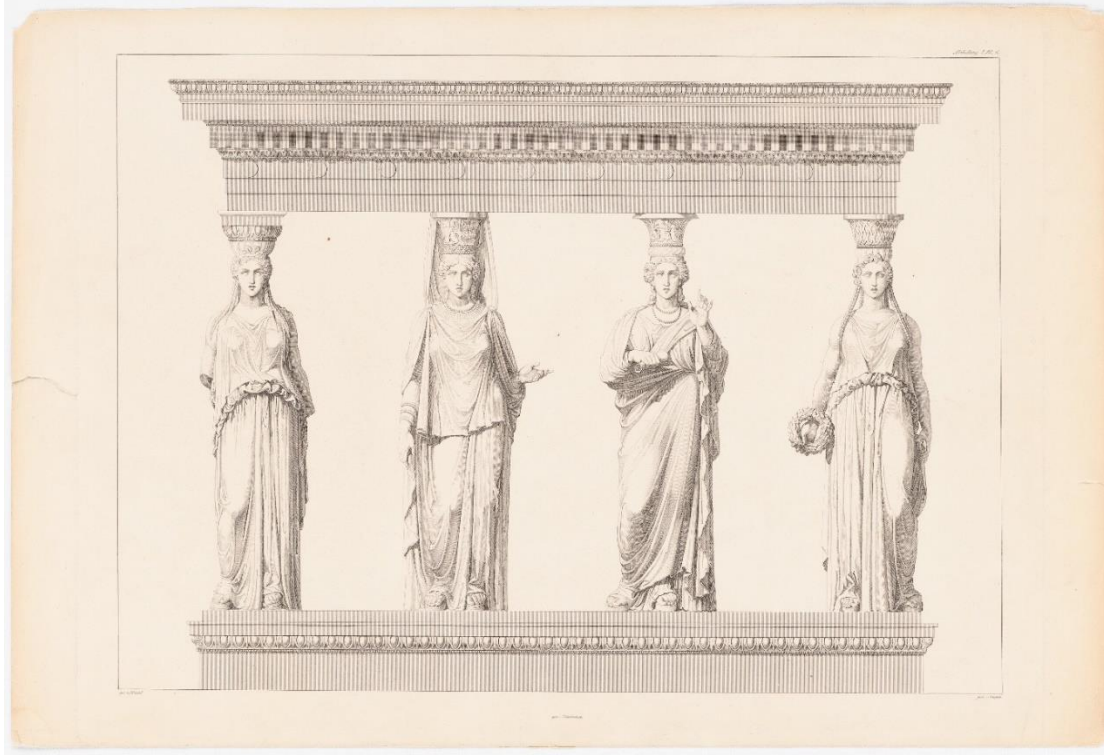
¹⁸⁷ Daha sonraları bu vahşetin önüne geçmek için vekil kurbanlar sunulsa da bu gelenek tüm Yunan coğrafyasınca bilinen bir vahşettir (Burkert, 1985, s.151).

¹⁸⁸ *climax*

¹⁸⁹ Sıra sıra savaş pozisyonu alan dansçıların ritmi.

¹⁹⁰ Kalıcılık meselesini anlamak için geç dönem tiyatrosunda yer alan bir diyalog örnek verilebilir. Oyundaki karakter, tavanı çökmekte olan bir odaya girdiğinde insanların hala bir şeyler yediğini görünce "sağ elinle yerken sol elinle de bir Karyatid gibi tavanı tutmalısın" (Hersey, 1987, s.69) diyerek yaşanan olayın mimari yansıması sayesinde Yunan coğrafyasında ne denli canlı tutulduğunu bizlere aktarır.

materyalize edilmiş hatta mekânsallaştırılmıştır. Yani farklı mimetik eylemler, farklı *genus*ları doğurmaya başlarlar.



Şekil 4.3 : Erechtheion'un Karyatid Portiği – Karl Friedrich Schinkel.

Anlatı-mimarlık ilişkisini yalnızca bu iki örnekle sınırlamak büyük bir yanılgı olur. IV. kitaba gelindiğinde bu ilişkinin insanbiçimci gelenekten daha evvele—sembolik geleneğe—dayandığı hemen anlaşılır:

...bunların arasında ilk doğan Dor *genusu* olmuştur, ta fi tarihinde. Şöyle: Hellen ile su perisi Phtia'nın oğlu Dorus, Akhaia ile tüm Peleponnesos'un hâkimiyetini ele geçirdi ve çok eski bir şehir olan Argos'taki kutsal alanında tesadüfen bu düzenin hatlarına sahip bir tapınak dikti, ardından Akhaia'nın diğer illerinde de bu tip tapınaklar inşa edildi; ama simetrinin sabit ölçüsü henüz ortalarda görünmüyordu (IV-1-3).

Bir fetih anlatısı olarak nitelendirilebilecek satırlar metnin bütününden cımbızlandığında mimari bir anlam ifade etmiyor gibi gözükseler de aslında durum farklıdır. Vitruvius, Akhaia'dan sonra İyonya'ya geçen halkların burada benzer tapınaklar diktiğini ve bu yapılarda Dor şehirlerinde kullanılabilecek bir *genus* kullandığından ötürü bunlara Dor tapınağı adı verildiğini ifade eder (IV-1-3-5). Bu hikâyede iki önemli nokta vardır: Birincisi, Dor *genusunun* adının İyonya'da İyonyalılar tarafından konulmasıdır. İkincisi ise Vitruvius'un *genusu* bir 'düzen'

olarak değil yapının bütünlüğüne referansla yani ‘Dor tapınağı’ diye nitelendirmesidir. Zaten *genus* kelimesinin erken modern çağdaki gibi bir düzen anlayışını ifade etmediği ilerleyen satırlarda daha net anlaşılır. Tapınağın sütunlarını dikmek isteyen göçebe halk, ‘Dor tapınağına’ uygun sabit bir ölçü veya oran olup olmadığını bilmez (IV-1-6). Ancak yine de yeni yurtlarındaki tapınaklarının sağlam ve güzel olmasını arzularlar. Mükemmel ölçüleri arayan konargöçerler, en nihayetinde aradıkları oranın insan bedeninden çıkarılabileceğine kanaat getirirler. Çünkü onlar için tanrının tecessümü olan insan bedeni, tapınak gibi ilahi bir yapıya altlık olabilecek tek referanstır. Yapılarında erkek ayak tabanının vücut boyuna oranını kullanmaya başlarlar. Böylece Dor sütunu tanrının kudretini, sağlamlığını ve güzelliğini sergilemek için eksiksiz bir aracı olur (IV-1-6). Bu dönüşüm, Yunan mimarlığının nirengi noktasıdır. İnsanbiçimli ilahi, mimari olarak ete kemiğe büründürülmek istense de tamuygun ifade edilemez. Semboliktir. Yani insanbiçimcilik henüz tam ifadesini bulamamış fakat yine de insan görünümlü ilahiyi sembolize etmekten geri durmamıştır. Bu düşünce mimari detaylara kadar sirayet eder. Vitruvius’a göre

...bir tapınağın simetrisi, orantısı olmadan, muntazam bir tasarımı olması imkânsızdır; yani mevzun bir insanın bedenindeki gibi yapı elemanları arasında da birebir ilişki olmadıkça (III.kitap).

Örneğin, bugün İngilizce’de hala kullanılan ve çatı saçağının alnındaki yatay ‘bantı’ ifade eden *fascia* (III-5-10) sözcüğü anatomiden devşirilmiş bir terimdir. *Fascia* (ak zar) olarak isimlendirilen ‘bant’, cildin altında yer alan kasları ve iç organları birbirine bağlar/ayırıştırır (Marieh & Hoehn, 2007, s.133). Hersey (1987), bu ilişkileri daha da çeşitlendirir.¹⁹¹ Ona göre, Dorik sütunların bezemesiz gövdesi, savaşçı teçhizatı kuşanmış çıplak bedenlere referans verir (s.72). Optik illüzyon yaratarak gövdenin daha güzel gözükmesini sağlayan yapısal bombeye verilen isim, *entasis*, Hersey’in iddiasını kuvvetlendirir (III-3-13).¹⁹² *Entasis*, vücut esnemesi/gerilmesi anlamına gelen *enteino* kelimesinden türemektedir. İnsanbiçimci zamanlardan yadigârdır. Aslında metnin hiçbir Türkçe çevirisinde yer almasa da dilimizde bu atfı unutmamış çok güzel bir terim vardır: Sütun göbekliği. Misaller daha da

¹⁹¹ Callimachus’un ağzından aktarılan hikâyede İyonya’da Artemis adına düzenlenen bir ritüelden bahsedirilir.

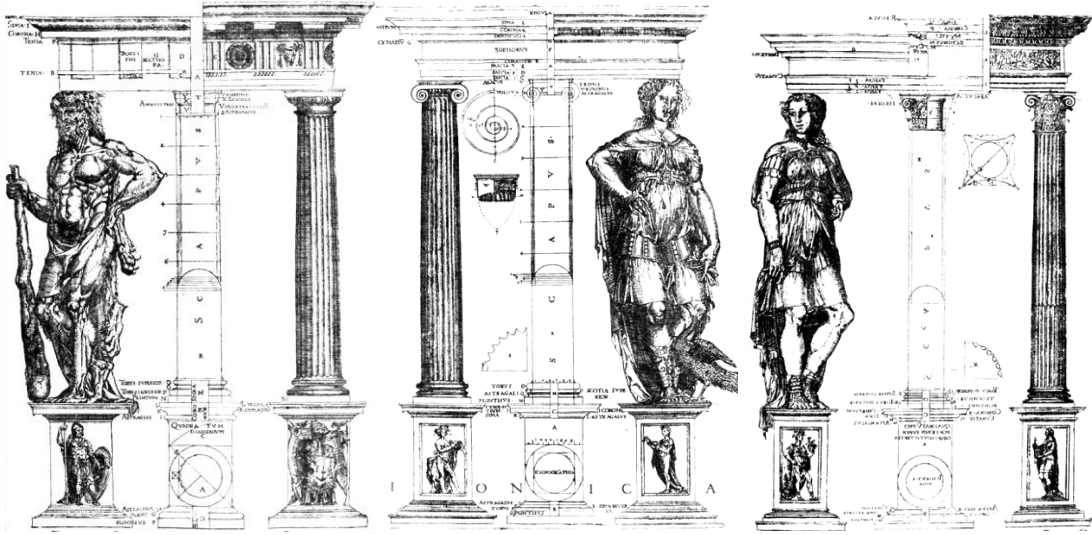
¹⁹² Bu sözcük, Latince yanlış çevirisi *adjectiodan* kaynaklı ‘ilave’ olarak Türkçeleştirilir.

çoğaltılabilir. Kapı lentosunu bindirmeye yarayan köşebende *ancones* yani dirsek, sütun şaftında bulunan boşluğa *apophysis* yani ilik, sütun ile alt ve üst yapı elemanlarının bağlantısını kuran ara elemana *astragal* yani omurga, sütun başlarına *capital* yani kafa denir. Hepsinin üzerinde bulunan alınlığın Latince adı *fastigium* ise fallik organ anlamına gelmektedir (Hersey, 1987, s. 76). Bu isimler diğer *genus*larda da değişmez. Değişen sadece sütunun ana referansıdır. Mesela Apollon yerine Artemis öne çıkaran İyonyalılar, erkek bedeni yerine kadın bedeni dayanak alır. Bununla da sınırlı kalmaz;

pabuç giydirir gibi bir kaide giydirirler ayağına, örgü örgü dökülen saçlar gibi helezoni kıvrımlar yerleştirdiler başının sağına soluna, lüle lüle kâkülle gibi bombeli silmelerle, meyve bezeli kurdelelerle süslediler yüzünü, kadınların upuzun elbiselerindeki pilileri andıran yivler indirdiler gövdesinden aşağıya. Böylece iki kıstasa dayanarak biri (Dorik) bir erkeğin süssüz, sade görünümünde, diğeri (İyonik) bir kadının zarafetinde, süslü ve mevsun... (IV-1-9-12).¹⁹³

Ancak Vitruvius, *Sütunların Üst Yapı Elemanları ve Kökenlerini* incelediği bölüme geçtiğinde tamamen tavır değiştirerek mimarlığın mitolojik referanslarını bir kenara bırakır. Bir yapısalcı edasıyla sütun üstü elemanların tamamının yapı malzemesi değişimden kaynaklandığını söyler. Öncekilerle taban tabana zıt bir şekilde ahşap yerine daha kalıcı materyaller olan taş ve mermerin kullanılmaya başlamasıyla yeni detaylar doğduğunu ve detayların çözümündeki farkların bahsi geçen *genus*lara karakterlerini verdiğini iddia eder (IV-2). Anlaşılabilir şey değildir. Vitruvius neden tavır değiştirmişti bilinmez fakat bu değişikliğine mana veremeyen Hersey (1988) tartışmaya tekrar dâhil olur. O, Vitruvius'un yarım bıraktığı işi bitirmeye karardır (s.11-74). Mimarın yapısal sorunların çözülmesi değil; intikam-kurban, evlilik-kurban ve ölüm-kurban gibi orijinal eylemlerin bezeme kurallarına çevrilmesiyle doğduğuna olan inancı tamdır (Hersey, 1987, s.74). Yani ona göre sütun oyan, giriş yontan veya alınlık 'bezeyen' her zanaatkâr farkında olmadan bir ritüeli canlandırmaktadır.

¹⁹³ Vitruvius, benzer şekilde Korinth *genusu* da başka bir anlatının mimarileşmesi olarak betimler.



Şekil 4.4 : İnsan Bedeni / Sütun Tipleri – John Shute.¹⁹⁴

Bezeme fiiliyle ne kastedildiğini biraz daha açmak gerekir. Bu eylem daha ilk anda ritüel referanslarını faş eder. *Ornamentum* kelimesi ‘donanmak, teçhizatlanmak’ anlamlarına gelmektedir. Yapı elemanlarının ritüelde ekipman kuşanan katılımcılardan soyutlandığı akla getirildiğinde kelime seçiminin tesadüfi olmadığı hemen anlaşılır (Şekil 4.4). Vitruvius aksini iddia etse de bu elemanlar da aynı sütunlar gibi kurban törenlerinden yadigardır (A.g.e., s.75). Türkçe’de saçaklık olarak bilenen *entablature*, yani sütun başlıklarının üzerine yatay olarak yerleştirilmiş tüm pervaz, silme ve bantları içeren üst yapı kümesi, rituel referansları net bir biçimde yansıtır. ‘*En-table*’ etmek yani masa-levha-tablo (tabule) üzerine koymak fiilinden türeyen terim, ‘masa üzerine konan nedir?’ sorusunu beraberinde getirir. Cevap çok basittir. Kurbanlar, tanrılara masaların üzerinde sunulan hayvanlar, bitkiler, sebzeler, buğday başakları hatta yumurtalar (Kirk, 1980, s. 77). Örneğin silmeler için kullanılan *cymatium* (Vitruvius, 2017, III-5-10) sözcüğü aynı zamanda yumuşakçaların bir alt *genusu* olan karındanbacaklı familyasının—deniz salyangozu—adıdır.¹⁹⁵ Kullanılan bir başka terim *zophorus*dur. Canlı varlık anlamına gelen ‘*zoo*’ ve organizmaları adlandırmaya yarayan ‘*-phorus*’¹⁹⁶ son ekinin birleşmesinden meydana gelen sözcük, frizleri betimlemek için kullanılır. Frizler, yapıda muhtelif hayvan ve insan yoğun biçimde betimlendiği alanların başında gelir. Biyoloji kataloğunu andırır. Bir başka atıf üçüzyivlerde bulunabilir. Vitruvius, bu

¹⁹⁴ John Shute, *The First and Chief Grounds of Architecture*. London, 1563. Riba Arşivi. Envanter No: RIBA69900.

¹⁹⁵ Ve bu hayvanların ritüellerde kurban olarak sunulduğu arkeolojik olarak kanıtlanmıştır.

¹⁹⁶ *Aechmo-phorus*, *Odonto-phorus*, *Sake-phorus*

noktada yine şaşırtır. Üçüzyivin ahşap kiriş görüntüsünün taşa aktarılmasıyla türediğini yani bir aldatmaca olduğunu iddia eder (IV-2-4). Bu yüzden de üçüzyivlerin (*tri-glyph*) her bir yivine *meroi*¹⁹⁷ yani uyluk kemiği dendiğinden bahsetmez (Şekil 4.5). Aslında yivler taşa oyulmuş uyluk kemiklerinden başka bir şey değildir. Kısacası, ‘tabloda’ betimlenenlerin tümü kurbanlardan kalan kemik, kafatası, toynak, çelenk, kurdele vb.den başka birşey değildir. Ritüel kalıntılardır. Ancak bunlar zamanla başkalaşmış, yapısal öğelere tahvil edilmiş ve bu yüzden de tanınmayacak hallere gelmişlerdir. (Vernant & Detienne, 2000).



Şekil 4.5 : Triglyph Entablature – Spring Hurlbut.

4.1.3 Mimetik mekânın yitirilişi

Mimarlığın ritüelle kurduğu girift bağ sadece yapı elemanı ölçeğinde kalmaz. Mekân yapımı tüm disiplini ondan devşirdiği kurallara borçludur. Tekrar hatırlamak gerekirse; kırsal tapınma seyircisiz, mekânsız, kuralsız ve düzensiz bir aktivitedir. Fakat şehirleşen Yunan coğrafyasında diğer birçok şey gibi din de kurumsallaşır. İmgeler, ikonlar ve tasvirler üzerine bina edilen yeni pratik, mimetik eylemi de yavaş

¹⁹⁷ Latince de bu terim, *femores* yani toynaktır.

yavaş dışlar. Doğadaki güzeli betimlemek yerine doğadaki güzelleri taklit etmeyi seçer. Bu değişim, mekânın kendisine ve algısına dair birçok meseleyi de etkiler. Dionysos'un sadece filologların değil mimarların da kazı alanında bulunması gerektiğini gösteren nokta tam da burasıdır. Kaba, bilimsellik dışı ama parlıtlı (Nietzsche, 2010a) Dionisosçu pratiklere ait fiziksel materyalin dışarda bırakılması sadece mimarları değil filologları da yanlış yerlere sürükler. Nietzsche bunu asla kabul etmez. Dionisyen alanı kimseyle paylaşmak istemez.

Asıl biçimin 'kendinde seyirci' olduğunu kabul etmesi gereken sanat ne mene bir sanattır. Oyunsuz seyirci ise akla zarar bir kavramdır. Tragedyanın doğuşu ne kitlenin törel zekâsına büyük saygı duyulmasından ne de oyunsuz seyirci kavramından çıkabilir (s.46).

Nietzsche bu kesin hükmü çok hızlı verir. Yanılgıya düşmüştür. Bu yanılgı, yalnızca yazılı materyale bakmasından kaynaklanmaktadır. Hiç orali olmadığı, en az yazılı kaynaklar kadar önemli ve farklı şeyler söyleyen başka bir materyal grubu daha vardır: Arkeolojik buluntular. Gözardı edilemeyecek kadar sağlam duran bu kanıtlar, iki bin yılı aşkın bir süredir Yunan ve Anadolu coğrafyasına dağılmış biçimde öylece durmaktadır. Fakat Nietzsche'ye yine de haksızlık etmemek gerekir. Çünkü onun yaşadığı yıllarda bu materyallere zengin aristokrat ailelerin oyuncağı gibi bakılır. Bilimsel bir öneme haiz değildirler. Nietzsche de dönemin ruhuna uymuş, onları önemsememiştir. Fakat 20.yy.'da durumlar değişir. Arkeoloji bilimine artan ilgi, daha çok kazı yapılmasını ve ortaya daha fazla materyal çıkmasını tetikler. Gün yüzüne çıkan yeni buluntular, yazılı kaynaklar üzerinden yapılmış yorumlamaları kimi zaman doğrulamaya kimi zaman da yanlışlamaya başlarlar. İncelemekte olduğumuz konu ikincisine örnek verilebilir. Fiziksel materyal, Nietzsche'ninkinden farklı bir hikâyeye anlatmaktadır. Mekân ve mekân yapımı geleneğini törel hikâyeye anlatımına bağlamaktadır. O zaman şimdi yapılması gereken şey, geniş coğrafyaya dağılmış kopuk parçaları bir araya getirmek ve onları filolojik materyale taker teker teyellemek olmalıdır.

Bu noktada törel gelenekten, en iptidai olandan günümüze kadar adım adım gelmek gerekir. Bedenin mekânla araçlar olmadan nasıl bağ kurduğu anlamak, mimarlığa ve mimarlık tarihine olan bakışımızı değiştirebilir. Önerdiğimiz model, mekân yapımının en safi hali olarak ritüelleri işaret etmektedir. Bir kere daha katırlamak gerekir ki ritüel, bir odak nesne—totem, av veya ateş—etrafında vuku bulan ilahi bir

etkinliktir. Herhangi yapısal bir nesneden söz edilemeyecek etkinlikte mekânını da bizzat eylemin içinde oluşturur. Evrensel, yaşamsal, mevsimsel vb. bir döngünün, veya Nietzsche'nin tabiriyle bengi-yaşamın, canlandırıldığı bu aktiviteler; hem sürekli dönüşün simgesi hem de bir odak çevresinde kümelenmenin en doğru geometrik biçimi olması sebebiyle dairesel bir mekân yaratır. Eylemin mekânı tektir, alt mekânlara bölünmemiştir. 'Dinsel' etkinliğe iştirak eden sayıda katılımcıya ev sahipliği yapabilecek bir düzlük pek ala yeterlidir. Mimetik mekân yapımı budur. Tiyatro yani mimari mekânın ilk nüvelerini veren bu geniş düzlüğe *orchestra* adı verilir. 'Orkheistai', raks etmek, sözcüğünden türeyen kelime, beden mekân kurucu rolünü gözler önüne serer. Alt gruplara ayrılmamış katılımcıların "eylemindeki yaratıcılık"¹⁹⁸ dünyanın ilk yaratıcısıyla kaynaştığı sürece, sanatın bengi özü hakkında bir şeyler bilir; çünkü o durumda, mucizevi bir biçimde gözlerini döndürüp de kendi kendisine bakabilen tuhaf masal imgesine benzer; şimdi aynı zamanda özne ve nesnedir, aynı zamanda şair, oyuncu ve seyircidir" (A.g.e., 39-40). Ritsel eylem, bedeni mekânla—evrenle—akort eder. Bu yüzden icra vakitleri de özenle seçilir. Örneğin, hasat zamanı, toprak öküzler yardımıyla saban edilmişken yapılır.¹⁹⁹ Hazırlık, prodüksiyon, sahne kurma vb. zahmetler yoktur.²⁰⁰ Yalnızca eylem ve onun mekânı vardır. Yavaş yavaş form değiştirmeye başlamasına hatta M.Ö. 432 yılından

¹⁹⁸ *Genius actus*

¹⁹⁹ 'Öküz-canlandıran ditrambos' (*oxdriving ditramb*) adını tam da buradan alır. Bknz. Bieber, 1961, s. 54.

²⁰⁰ Tartışmayı daha da derinleştirmeden önce Antik Yunan'da düzenlenen şenlikler hakkında daha detaylı bilgi sahibi olmak gerekir. Yılda 4 kez düzenlenen bu şenlikler, mevsimsel takvime göre düzenlenmektedir. Şenliklerden ilki olan Kırsal Dionysia günümüzün ocak ayına tekabül eden fakat Attika takviminin altıncı ayı olan Poseideon ayında düzenlenir ve daha çok bir cümbüş havasındadır. Mevsimsel koşulların çetin olması sebebiyle katılımın daha çok mahalli olduğu etkinlik, kadim geleneklere bağlı bir biçimde icra edilir. Yılın ikinci şenliği olan Lenea ise evlilik ve birleşme ayı olan Gamelion ya da diğer ismi ile *Lenaion* ayında gerçekleştirilir. Günümüzde şubat ortası gibi bir zamana denk gelen bu zaman aralığında tanrının farklı tecessümlerinden biri olan Dionysos Lenaios adına şenlikler düzenlenir. Şarap tanrısı Dionysos'a adanan şenlik adını 'ezme teknesi' ve 'üzümlerin ezilip mayalanana kadar korunduğu yer' anlamına gelen sözcükten alır (Liddell & Scott, 1990, s.1045). Tragedya oyunlarının Büyük Kent Dionysia'sından önce sergilendiği şenlik budur, adeta bir ön gösterimdir. Üçüncü şenlik olan Anthesteria ise Attika takviminin sekizinci ayı olan ve aynı ismi taşıyan ayda kutlanılır. Adı *anthein* yani 'çiçek açmak' kelimesinden türeyen ve bugünün mart ayına denk gelen bir zaman diliminde vuku bulan bu etkinlikte Dionysos ile Ariadne'nin kavuşması coşkuyla kutlanır. *Pithogia* adı verilen ve mayalanmaya bırakılmış fiçilerin açılma gününü içeren festival, Attika coğrafyasının en önemli olaylarından biridir. Takvimin son şenliği Kent Dionysiası'dır. Kırsal yaşamdan kentsel yaşama geçişle doğan bu şenlik, Attika takviminin 9.ayısı olan *Elaphebolion* ayında kutlanır. Atina'ya çok yakın bir yerleşim olan Elutherai bucağından ithal edilen bu şenliğe katılım, mahalli değildir. İklim koşullarının yolculuğa elverişli olması sebebiyle Attika'ya bağlı on bucak ve diğer bölgelerden temsilciler heyeti bu şenlikte Atina'da buluşur. Kayık şeklindeki bir vasitanın içinde Dionysos Eleuthereus heykelinin kutsal alanına getirilmesiyle başlayan şenliğin ikinci ve üçüncü günü *ditrambos* yarışmalarına ayrılır. Kalan tüm günler ise tragedyalara ayrılır.

itibaren kurumsallaşmış tragedya yarışmalarının kayıtlarının bulunmasına rağmen ilk oyunların oynandığı sabit bir mekânı yoktur. Şenlikler kırdan kente taşınana kadar, *orchestra* ezilmiş toprak ve saman karışımı bir platodur. Ancak kentte işler değişir. Parthenon tepesinin güney yamacında bulunan tapınağın yanına inşa edilen Dionysus Eleuthereus Tiyatrosu, sabit mekân ‘açığının’ giderir. Öncelikle şehrin yöneticileri tarafından etkinliğin dini referanslarına uygun bir yer seçimi yapılır. Ardından Akropolis tepesinin sert topoğrafyası, bir istinat duvarı²⁰¹ yardımıyla yumuşatılır. Böylece kırdaki samanlar ezilerek elde edilen platoya benzer bir düzlük kent dokusu içinde elde edilmiş olur. Dionysus Eleuthereus Tiyatrosu denilince yanlış anlamamak gerekir. Kentteki ilk tiyatronun sabit bir mekân olmak dışında kırdakinden farkı yoktur.²⁰² Tek farkı üzerinde tarım yapılmaz, sadece etkinliklere adanmıştır. Yani dini bir alandır. Bu yüzden de ortasına *thymele* adı verilen sunak yerleştirilir. Tıpkı kırdaki gibi akan kanın kolayca bertaraf edilmesi için sıkıştırılmış topraktan bir zemine sahiptir (Şekil 4.6). Yani şehrin ilk tiyatrosu ne kentlidir ne kırsal. Bu sadece mekânsal değil içeriksel olarak da gözlemlenebilir. *Orchestranın* asil sahibi hala korodur.²⁰³ O, hala başat ögedir; sahneden, seyirciden hatta oyundan bile daha eskidir.²⁰⁴ Modern insan, ‘modern’ koronun ‘tiyatro’ sahnesindeki konumuyla tanışık olduğu için Dionisyen koronun ne olduğunu çok geç algılamış hatta belki de hiç algılayamamıştır. Onun için koro sahnenin önündeki çukurunda hep bir bilinmez olarak durur. Hâlbuki ilkel etkinliklerde o, mekânın sahibidir. Çünkü

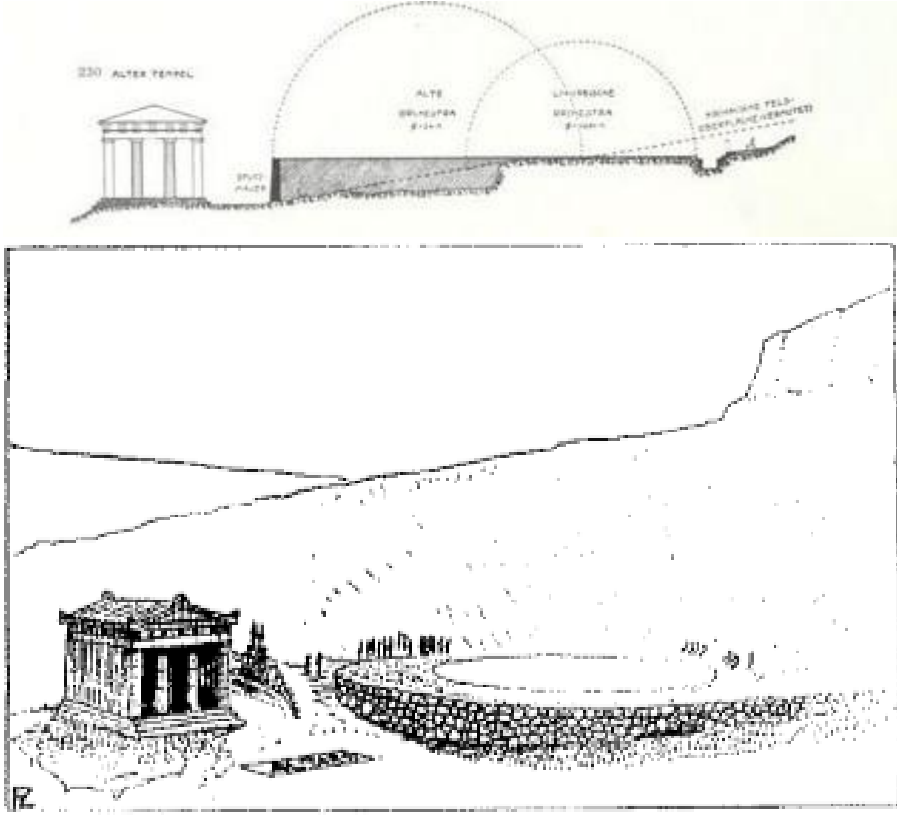
en önemlisi olay örgüsüdür, tragedya insanların değil, eylemlerin taklididir..... Amacı da bir nitelik değil bir eylemdir..... [Koro mensupları] Karakterleri taklit edeyim diye eylemde bulunmazlar, karakterlerin hallerini eylemlere iştirak ettikleri ölçüde dâhil ederler. Dolayısıyla tragedyanın amacı olay ve öyküdür... Kaldı ki eylemsiz tragedya olamaz ama karakersiz tragedya olabilir (Aristoteles, 2016, 1450a).

²⁰¹ Bu istinat ilk *skene* yapıları belirene kadar—örneğin Persler tragedyasındaki Darius’un hayaleti gibi—şok edici kurguların seyirciden saklanması için kullanılmıştır.

²⁰² İlk olarak orkestradan tapınağa giden seremonik yol farklılaşmış ve *theaterrase* adını almıştır. Bergama Tiyatrosu ile tapınağı bağlayan yol bunun en iyi örneklerinden biridir. Ayrıntılı bilgi için bkzn. Ferrero, D. de B. (1990). *Batı Anadolu’nun Eski Çağ Tiyatroları*. (E. Özbayoğlu, çev.). Ankara: İtalyan Kültür Heyeti Arkeoloji Araştırmaları. s. 31.

²⁰³ Aiskhylos’un *Yalvaran Kızlar*’ında koro başkışiyken, *Eumenidler*’de karşıt figür olur. Hatta koro o kadar etkindir ki Eumenidler’in ilk gösteriminde öç perileri rolüne bürünen korodan korkan hamile bir seyircinin bebeğini düşürdüğü kayıtlara geçirilmiştir (Brockett & Hildy, 2017, s.39).

²⁰⁴ Bknz. *Im Anfang War Die Tat: ‘Başlangıçta Yalnızca Eylem Vardı’* Bölümü.



Şekil 4.6 : Dionysus Eleuthereus Tiyatrosu – Ernst Robert Fiechter.

M.Ö.6.yy.’dan itibaren törenlerin cümbüşçü görünümü giderek azalmıştır.²⁰⁵ Zamanla ne taşkınlık yapacak bir koroya ne de taşkınlık yapacağı bir mekâna ihtiyaç duyulur. Coşkusu günde güne durulan Yunanlıların arasında kırdakine göre daha durgun etkinlikler olan Kent Dionysiası öne çıkmaya başlar. Bu yükselişin en büyük paydaşı ise Thespis’tir. Onu ayıran en önemli özelliği, korodan ayrı bir figürü—aktörü— sahneye çıkarışıdır.²⁰⁶ Burada bir yanlış düzeltmek gerekir. Thespis’in korobaşının (*coryphasios*) rolünün genişletmez. Etkinliğe yeni bir figür dâhil eder. Görevi koroya cevap vermek olan korobaşının aksine o, bağımsızdır. Başlarda bu yeni figür garipsenir. Hatta Thespis’in temsillerini izleyen Solon²⁰⁷ tarafından bayağı bulur. Ama Thespis “eğlenceli olduğu için böyle şeyler yapmakta bir mahzur görmez” (Pickard-Cambridge, 1962, s. 54). İlk aktörün ağzından duyduğumuz bu sözcükler, ritüelin çözümlüme uğradığının itirafıdır.

²⁰⁵ Kırdaki Dionysosçu taşkınlığın eseri olan danslar; kentte vakar, zarafet ve uyumun (*emmelia*) nişanesi olur.

²⁰⁶ Oyunlarına aktörü tanıttak yeni bir bölüm—prolog—da ekler.

²⁰⁷ M.Ö. 630-560 yılları arasında yaşamış devlet adamı ve şair. Atina demokrasisinin kurucularından sayılır. Hakkındaki bilgi çoğunlukla Herodotus, Plutarch ve İskenderiyeli Philo’ya dayanır.

Şık giysiler geçirmiş, başına altın taçlar takmış bir adam kurban törenlerinde ya da bayramlarda süsü püsü hiç bozulmamışken ağlayıp duruyorsa ya da kendisine dost binlerce insan arasında hiç kimse onu soymamışken ya da herhangi bir zarar vermemişken tir tir titriyorsa, böyle bir adamın akli başında olduğunu söyleyebilir miyiz (Platon, 2017, 535d) ?

Aktörün dâhil olmasıyla birlikte ritüelin tekinsiz, müphem ve coşkulu hali yatıştır. Aiskhylos bunu gidermek için sahneye ikinci aktörü çıkarsa da durum pek değişmez. Sophokles de bir hamle yapar. Üçüncü aktörü sahneye atar. Böylece geri dönülemez bir eşik de aşılmış olur. Çünkü üçüncü aktör, ilk ikisinin aksine koro ile diyaloga girmeye başlar.²⁰⁸ Sophokles devrimleri bununla da sınırlı kalmaz. Koroyu oluşturan birey sayısını on ikiden on beşe çıkarıp üçlemelerdeki birliği kaldırır. Üçlemelerin arasındaki konu birliğin kalkması sahnedeki *eposun* dolayısıyla *mitosun* zayıflaması anlamına gelir. *Mitos* hafifledikçe insani, iradi ve dünyevi şeyler daha da öne çıkar. Bu da koronun zayıflamasına dolayısıyla kahramanın (*protagonists*) parıldamasına sebep olur. Parıldayan başkahraman en ince nüanslarına,²⁰⁹ en şiddetli duygularına kadar sahnede betimlenir.²¹⁰ Hal böyle olunca onun yanında sönük kalan diğer katılımcılar, orkestradan kenara doğru çekilmeye başlarlar. Yani eyleyenden seyirciye dönüşürler. Artık hikâyenin gücü değil, aktörün yeteneği önemlidir. Hatta *eposu* gizleme isteği o denli kuvvetlidir ki başkarakterleri gölgede bırakacak hiçbir figür—örneğin tanrı—oyun sonuna kadar sahneye çıkarılmaz.²¹¹ Thespis'in Dionysosçu dünyada açtığı gedik işte bu yüzden önemlidir. Onunla birlikte ritüel biter, drama başlar. Oedipus, Antigone, Aias, hepsi maske takmış²¹² kötü taklitlerdir. Dionysos'un boşluğunu doldurmaya çalışırlar. Sahnedeki "sonsuz bir deniz, karşılıklı bir yer değiştirme, akkor halinde bir yaşam değildir artık. Yalnızca duyumsanan, görüntü halinde yoğunlaşmış güçler değil; epik canlandırmanın netliği konuşmaktadır. Dionysos artık güçleriyle değil, epik bir kahraman olarak konuşmaktadır" (Nietzsche, 2010a, s. 54). Yunanlı yorulmuştur, artık durulmak ister. Eylemek yerine temaşayı seçer.

²⁰⁸ Üçüncü aktörün cevap veren anlamına gelen *hypokrites* diye özel bir adı da vardır.

²⁰⁹ Bknz. Sophokles'in Aias adlı eseri.

²¹⁰ Bknz. Euripides'in Medea adlı eseri.

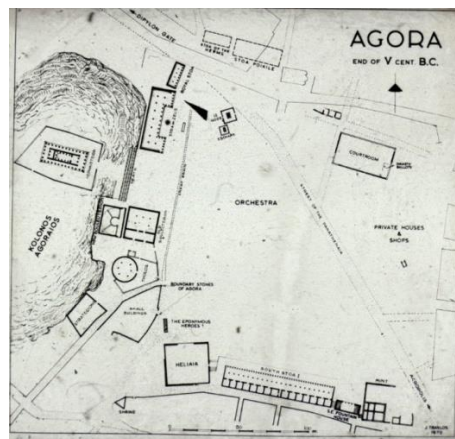
²¹¹ Olay örgüsünü çözülemez hale getiren bu tavır mimari-mekanik bir çözümün de tiyatro literatürüne girmesini sağlar: *Deus ex machina*. Bknz. Sophokles'in Philoctetes ve Euripides'in birçok oyunu.

²¹² Yunan dilinde maske *persona* sözcüğüyle ifade edilir. Bu karakterler Dionysos'un farklı bünyelerde kişiselleştirilmesidir. (*personafication*)

Ne güzeldir denizi döven fırtına dalgalarını,
Başkalarının acı çekişini gözlemlemek kumsaldan!
[...] Ne güzel, savaş alanında
Düşman orduları gözlemlemek, sen ölüme atılmıyorsan!
Ama uzak bir yere çekilmektir tatların
En güzeli... (Lucretius, 1974, s. 51).

4.1.4 *Theatrum Theoreticum*²¹³

Avcı-toplayıcı topluluklarda av gayesi veya hayvan-ata kültüyle ilgili olan törenler tarım toplumunda kabuk değiştirirler. Dionysos benzeri bereket tanrıları tarım ile ilgilenen tüm coğrafyalarda ön plana çıkmaya başlarlar. Fakat hükümlerlikleri uzun sürmez. Şehirleşmeyle birlikte onlar da gözden düşer. Şehirlerin efendileri ‘insan-tanrılar’ yani kahramanlardır. Onları ululayan yeni anlatılara tragedya adı verilir. Tragedyalar *mitosun* boşluğunu doldururlar. Fakat sahnelendikleri etkinlikler ritüel olmaktan uzaktır. Yapısal farklılıkları vardır. Kahramanları temsil eden aktörler (*protagonistes*) diğer katılımcılardan hatta korodan bile öne çıkmaya, sahne üzerinde parlamaya başlarlar. Hal böyle olunca eylemeyen-katılımcılara yeni bir görev tevdi edilir: Seyir etmek. Nietzsche (2010a) Attika Tragedyalarında seyirci ile koro arasında bir fark olmadığını, seyircinin ‘büyük ulu bir koro’ olduğunu savunsa da (s.51) mimari ve edebi bulgular bu iddianın ancak çok kısa bir dönem için doğru olabileceğini göstermektedir.



Şekil 4.7 : M.Ö 5. yy. Agora Planı.²¹⁴

²¹³ Başlık, Rodolphe Gasché'nin metninden aynen alınmıştır. Bknz. Gasché, 2007, ss. 188-208.

İçeriği, bağlamı, hedefi neredeyse tüm yapısı değişen etkinliklerin kentteki ilk adresi kent dokusunun en büyük boşluğu olan *agora* olur (Şekil 4.6). Ancak bu boşluğun da yeni etkinliğin yeni gereksinimleri karşılamakta zorlandığı görülünce yeni bir mekân arayışına girilir. Tragedyaların temsil edileceği yeni adres Akropolis'in güney yamacında bulunan Dionysus Eleuthereus tapınağının yanıdır. Görünen o ki kentteki dini önderler bir kere daha seküler kanatı alt etmiş ve etkinlik, kamusal alandan—*agora*—kutsal alana geri taşınmıştır. Fakat etkinliğin değişen yapısı 'fabrika ayarlarına' dönmeyi de imkânsız kılar. Köprünün altından çok su akmıştır. Örneğin, kentli toplumun yıldızı savaşçılar, politikacılar hatta tanrılar değil, aktörlerdir.²¹⁵ Artık aktörsüz bir anlatım düşünülemez. Bu da katılımcıları eylemin dışında bırakmaya, onları pasifleştirmeye başlar. Önceleri *orchestrada* büyük bir koronun parçası olan katılımcılar yavaş yavaş Akropolis tepesinin yamacından olan biteni seyretmeye başlarlar. Başlarda ayakta ve nispeten etken olan seyirciler, zamanla edilgenleşir. Katılımları önemszenmez. Dolayısıyla her an eyleme dâhil olacakmışçasına ayakta olmalarının bir anlamı kalmaz. Büyük bir kısmı etkinliği oturarak izlemeye başlar. Şenliklerden herkesin aynı tadı almasını arzulayan şehir yönetimi, iyi bir seyir zevki sunmak için etkinliklerin şanına yakışacak ahşap basamaklar inşa eder (Şekil 4.7).²¹⁶ Fakat seyirci sıralara mahkûm olmak istemez. Oyuna katılmak, eylemek, çöşmek ister. İçtepilerini dışa vurmaya arzular. İşte toprak zeminde tepinmeye alışkın bu kalabalık şenliklerin birinde ahşap çatkıyı²¹⁷ (*ikria*) çökertir.²¹⁸ Yöneticiler bu elim hadise karşısında tepkisiz kalmazlar. Bir sonraki etkinliğe kadar seyirci sıraların sert bir zemine oyulmasını emrederler.²¹⁹ Akropolis tepesinin güney yamacına setlenmesiyle birlikte mimarlık tarihine damga vuracak yapı tiplerinden biri şekillenmeye başlar.²²⁰

²¹⁴ Agoranın üzerindeki *orchestra* ibaresine dikkat çekmek gerekir. Bknz. Thompson, H.A & Wycherley, R.E. (1972). *Agora XIV*. Princeton: American School of Classical Studies at Athens. Agora Publication.

²¹⁵ Bugün Thespis dışında çağdaşı 3 aktörün daha ismini bilmekteyiz. Ancak bu aktörlerden günümüze isimleri dışında hiçbir şey kalmamıştır.

²¹⁶ Daha detaylı bilgi için bknz. Papastamati-von Moock, 2015, ss.39-61.

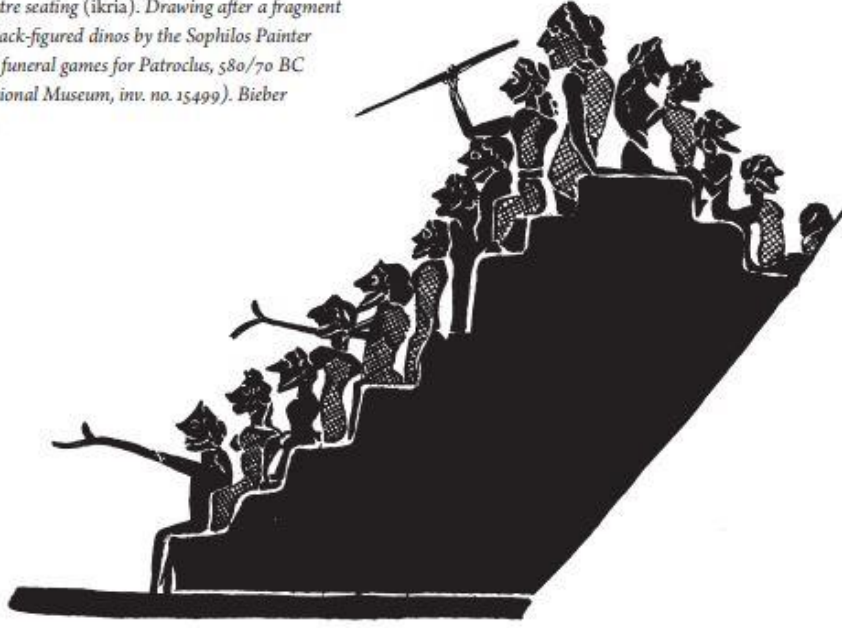
²¹⁷ Bknz. Aristophanes, 1938a, 395-396.

²¹⁸ M.Ö 500-496. Bu zaman aralığında aynı zamanda 70. Olimpiyat oyunları düzenlenmiştir. Pickard-Cambridge (1962) çöken *ikria*nın *agorada* mı yoksa tapınak alanında mı olduğu konusuna bir şerh düşse de kayıtlar bu felaketin yaşandığını doğrular (s.14).

²¹⁹ Syracuse Tiyatrosu topoğrafya-*theatron* ilişkisinin en iyi kurulduğu örneklerin başında gelir.

²²⁰ Burada ufak bir parantez açmak gerekir kimi görüşler ilk setlemenin yarım daireden ziyade topoğrafya çizgilerine paralel olduğunu savunur. Bu sav iki sebeple doğru olabilir; birincisi mekânsal hafızanın devamlılığı yani düz zemine kurulan çatkıları benzer bir geometri arayışı, ikincisi ise

Fig. 2. Theatre seating (ikria). Drawing after a fragment of an Attic black-figured dinos by the Sophilos Painter depicting the funeral games for Patroclus, 580/70 BC (Athens, National Museum, inv. no. 15499). Bieber 1961, fig. 220.



Şekil 4.8 : Sophilos'un çömleğinden ikriaları betimleyen bir detay.²²¹

Bu yapı tipi adını; eylemin gerçekleştiği mekândan (*orchestra*) değil, seyirlikten (*theatron*) alır.²²² Yunanca *theasthai* yani bakmak kökünden türeyen *theatron* sözcüğü sadece etkinliğin değil Yunan coğrafyasının yeni düşünce iklimine dair de pek çok ipuçtu verir. Çünkü onun ortaya çıkışı Yunan coğrafyasını kasıp savuran Sokratik kasırgayla yakından ilişkilidir. Yunan medeniyetini uzunca süre boyunduruğu altına alan iki pratik birçok yönden benzeşmektedir. Bu benzerliğin farkında olan Rodolphe Gasche (2002) *Theatrum Theoreticum* kavramı ile iki pratiği birbirine yaklaştırır (ss. 129-152).²²³ Tiyatro ve teori kelimelerinin etimolojik kökleri Gasche'nin yaklaşımını anlamak için bizlere bir hayli yardımcı olur. *Theatron*

topoğrafyanın içine yerleşen bir mekânı münhanilere uygun bir şekilde inşa etmenin kolaylığı. Ancak şunu unutmamak gerekir ki bu sav doğru olsa bile dikdörtgen oturma planı, 'görüş' konusunda içerdiği dezavantajlar yüzünden hemen terkedilmiş ve theatronun şekli orkestranın daire biçimine uyumlu hale getirilmiştir. Atina Tiyatrosu'nun çağdaşı ve bugüne neredeyse hiç değişmemiş olarak ulaşmış Thorikos Tiyatrosu bunun en sağlam kanıtıdır. Bknz. Csapo, 2007, ss. 87-115.

²²¹ Bieber bunun gibi birçok çizime kitabında yer vermiştir. Ayrıntılı çizimler için bknz. Bieber. 1961. s. 54.

²²² Seyir alanını sadece aktör seyirci ikiliği doğurmaz, seyirciler arasında da bir hiyerarşi doğurur. Önceleri orchestrada hemhal olan—sınıfsız—topluluk theatronun en ön kısmında Dionysos rahipleri, kent yöneticileri ve elçiler, diğer bölgeler de ise çeşitli kriterlere göre ayrılmış 'diğer' seyirciler olmak üzere alt gruplara ayrılır. Örneğin, yönetici tabakayı diğerlerinden ayıran arkalıklı özel koltuklara *prohedria* adı verilir. Bu kişilerden giriş ücreti alınmaz. *Theatronun* alt bölümleri ve düzeni bu tezin konusu olmasa da birçok akademisyenin ilgi alanında bulunmaktadır. Kısa bir özet için bknz. Bieber. 1963, ss. 70-73.

²²³ Lisa Landrum (2016a) bu kavramı mimarlığın içine taşımaya çalışan nadir araştırmacılardan biridir (ss.463-475).

sözcüğünün *theasthai* yani bakmak kökünden türediğini söylemiştik. Ancak bu kadarıyla yetinmek yüzeysel olur çünkü *theasthai* safi bir görme eylemi değildir; bilişsel süreçleri de içerir. Kelimenin İngilizce karşılığı bu bilgiyi muntazam bir biçimde yansıtır. Günümüz İngilizcesine *behold* olarak bilinen sözcüğün aslı ‘*bi-haldan*’dır. Kelimenin başında yer alan ‘*bi-*’ ön eki, ‘baştan aşağı’ (*thoroughly*) anlamına gelirken; ‘*haldan*’ (*hold*), ‘tutma’ eylemine işaret eder. Kısacası *behold* görme değil, ‘baştan aşağı tutma’ yani ‘kavrama’ eylemidir. Bu kısa açıklama bizi Antik Yunan dilinde *theasthai* ile aynı kökten türeyen bir başka kelimeye, *theoriaya*, götürür.²²⁴ Antik Yunan düşüncesi, teoriyi bedenden ziyade göz ile ilişkilendirerek daha başından tarafını belli eder.²²⁵

Gasche, tartışmaya benzer terimlerle fakat çok farklı bir perspektiften ve hayli geç tarihli bir atıfla katkı sağlar. Hans Blumenberg’in ‘*Gerçek İçin Bir Metafor Olarak Işık*’ metninden yola çıkan düşünür, 1826’da Thomas Drummond’un karpit lambasını keşfini bir dönüm noktası olarak görür. Ona göre karpit lambasının tiyatrolarda kullanımı ‘karanlığı kendine doğal durum olarak alan’ geleneğin sorgulanmasına yol açmıştır. Sadece bununla da kalmaz. Lambanın keşfi ve modern düşüncenin ortaya çıkışının paralelliğine dikkat çeker.²²⁶ ‘Işık tutmak’ deyimini aralarındaki ilineğe örnek gösterir. (Gasche, 2002, s.144). Zaten onu da modern düşüncenin merkezinde yer alan bu deyim harekete geçirmiştir. Teori ve tiyatronun akraba olup olamayacağı sorusu bu deyim kullandığı bir gün aklına gelmiştir. Aslında Gasche’ninki yeni bir keşif, bir cin fikirlik değildir. 1970’lerde benzer sorular üzerine hayli kafa yormuştur. Hatta Michel Foucault’nun benzer bir tartışmayı *Theatrum Philosophicum* adlı metninde yürütür. Ona göre “felsefenin artık sadece düşünce üzerinden tanımlanmaması gerekir. O, anlık sahneler dizisidir” (Foucault, 1970, ss.885-908). İki disiplin arasında kadim bir bağ, bir akrabalık vardır. Teorinin her kademesinde tiyatronun izlerine rastlamak mümkündür. Çünkü teori teatraldır. Bir *mise-en-sceneler* bütünüdür. Ancak bu sahneler karşdakine aktarılacak üzere dondurulmuştur.

²²⁴ Kavram oluşturma ile görme eylemiyle bağlantısına antik metinlerden bir kanıt da gösterilebilir. Teorinin duyumsama değil de ‘göz-lem’ ile yapılabileceğine inanan Platon, Mağara İstiaresi’nde güneş, ışık, gölge, karanlık gibi görsel referansları olan birçok terim kullanır.

²²⁵ Yunan dilini ve medeniyetini çok iyi tahlil etmiş Arap dilinde de durum farklı değildir. ‘*Nazar*’ (görmek) kelimesinden türeyen ‘*nazariyat*’ (teori) kelimesi de aynı görüşü yansıtır.

²²⁶ Francis Bacon ve Renee Descartes’ın belirttiği gibi gerçeğin üzerindeki karanlık ancak ölçülü ve yönlendirilmiş bir ışık hüzmeleriyle aydınlatılabilir (Blumenberg, 1993, ss. 53-54; aktaran Gasche, 2002, s. 129).

Theaetetus diyalogu okundugunda Foucault'un ne demek istedigini cok net anlasilir. Thales ile hizmetcisinin basindan gezen bir olayi bizlere aktaran bu diyalogda Platon, yalnızca bir hikaye sahnelemez; teoriyi teorileştirir. Hikaye odur ki gökleri seyredip yıldızları incelemeye dalan Thales, gökyüzünün uçsuz bucaksızlığında o kadar kaybolur ki en basit insani eylemlerden biri olan yürümeyi bile beceremez hale gelir. Hizmetcisinin ikazlarına aldırış etmeyen Thales, bir gün yine yıldızları seyre dalmışken önündeki çukuru görmez ve içine düşer. Onu bulan hizmetçi kız efendisine hayret eder. Çünkü o, gökyüzünde hiç ulaşamadığı şeyleri seyredirken ayağının dibindekileri kaçırmaktadır. Bundan daha gülünç bir şey olamaz. İşte Sokrates'e göre hayatını *philosophia* ile geçiren herkesin kaderi budur (Plato, 1921, 174a). Seyre dalıp astronomi ile meşgul olan Thales, iki adım ötesindeki şeyi/mekânı alımlamaktan acizdir ama daha ulvi bir şeyin peşindedir. Alımlamaz (*reception*) ve gözler (*beholding*). Bu onu gülünç duruma düşürse de sahicidir. Platon'un bu mizanseninde tiyatro-teori bağıni karpit lambasının keşfinden daha evvele dayandığını hemen alarız.

Tanrılara en yakın aktivitemiz olan *philosophia* (Platon, 2000) illa sahnelenmek yani göze hitap etmek zorunda mıdır? Platon, bu soruya Theodoros'un dilinden "bizler ne hâkimin gözünde ne de tiyatrodaki seyirci önünde kendini kanıtlamaya çalışan insanlarız" (Plato, 1921, 173c) diyerek cevap verse de bu dediğine uymaz. Çünkü teori görölmek ister. Bu yüzden de sahnelenebilecek bir anlatı kurar. Önce kahramanlarını seçer, sonra onlara uygun bir sahne kurar. Herşey yerli yerine oturduğunda da harekete geçer. Meramını onlar üzerinden anlatır. Onlar ile dışsallaştırır. Görülebilirlik kılar. Bunu da bir 'performans' ortaya koyarak yapar (Blumenberg, 1987, s. 9). Yani *philosophianın* kahramanı *sophos* ilahiyle akort olduğuna²²⁷ şahitlik edecek seyircilere ihtiyaç duyar. Mağara İstiaresi bunun en güzel örneklerinden biridir. Zincirlerinden kurtulup mağaranın dışına çıkmasıyla *sophosa* dönüşen insanın görüşü, hem mağaradakilerin hem de bizlerin görmesi için teatralaştırılır. Bakış, 'teorik bakış'²²⁸ olarak sunulur. Fakat her sahne gibi bunun da bir sonu vardır. Şeylerin üzerindeki perdeyi kaldırdığını düşünen (*aletheia*) teorisinin tüm teatralligi perdeyi çektiği an sonlanır. Görünürlüğü kaybolur. Yani amacı, eylemi ile çelişir. Peki, teori bu çıkmazı neden yaratır?

²²⁷ *Homois os theo.*

²²⁸ Theoretical view

Bu soruyu cevaplamak için bir kere daha sanat ile felsefenin farkını hatırlamak gerekir. Sanat, bireyin evreni eşsiz bir biçimde alımlamasıyla ortaya çıkar. Bedensel alımlama yöntemlerinden yalnızca biri olan görmenin diğerlerinden farkı yoktur. O da en az işitme, dokunma vb. duyular kadar biriciktir. Eyleyen beden, ona tanık olacak diğer bedenlere ihtiyaç duymaz. Eylem, “ister tanrı ister insan tarafından olsun sadece bir ortam ister. Ancak bu onun teatral olacağının garantisi değildir” (Gasche, 2002, s.146). İşte *theoria* ve *theatron* bu durumu ters-yüz eder. Eyleme mekânsal sınır koyar. Görmeyi pasifleştirir. Biricik olmaktan çıkarır, kavramsallaştırır. Çünkü “teori; sadece bir seyir değildir, mevcut olanı belirler ve onun etrafındaki bilgiyi depolar. Bu sebepten dolayı ferdi olamaz” (Gadamer, 1990, s.96). Antik Yunanca, görmenin bu iki farklı fazını dağarcığında bulunan iki kelime sayesinde çok mahir bir biçimde ayırt eder: *Skopeo* ve *theoreo*. Kişiye mahsus—tikel—görme eylemini tanımlamak için kullanılan *skopeo*, İngilizce ‘*spectate*’ sözcüğünün de kökenidir. Bir izlencede herkesin ortak olarak deneyimlediğinin aksine kişinin biricik tecrübesini nitelemek için kullanılır. Bu yüzden etkinlik de oturma alanı da adını *skopeo* sözcüğünden değil *theadan*²²⁹ alır. Çünkü tiyatro, ‘tek’ bir görüşü empoze etmeye çalışır, Sokratik bir izlencedir. Bu izlencenin aktörü *sophostur*. Herkes ona odaklanır. Seyir eyleyen gürhün düşünceleri, eylemleri kısacası tüm yaşamı, onun tarafından ele geçirilir. Yani insan edilgenleşir. Olan biteni izlemekten fazlasını yapamaz, ona müdahil olamaz. Jacques Taminiaux (1998) böyle bir yaşama *bios theoretikos* (teorik hayat) adını verir. Bu hayatın sakinleri, ‘zuhurlarından kopmak için değil yalnızca bir amaca ulaşmak ve bunu bir ölçülülük içinde topluca yapmanın hazzına ulaşmak gayesiyle’ *theatron*da bulunur (s.134). Onlar seyirci değil, gözlemcidir.²³⁰ Kısacası, tiyatro teorisinin, teori de tiyatrunun en ıssız dehlizlerine kadar sızmıştır. Tiyatro kavramsallaşmak, teori de “sahneye çıkmak zorundadır” (Gasche, 2002, s. 140). Peki, teatral olmadan düşünölemeyeceği çok açık olan teorisinin (A.g.e., s. 144) mimarlıkla ilişkisi nerede başlar?

²²⁹ Ing. view

²³⁰ Atina’daki şenlikleri izlemeye diğer bucaklardan gelen delegelere verilen *theoroi* ismi de bu iddiayı kanıtlar niteliktedir. Hatta bu delegelerin başında bulunan *architheoros*, gözlemlerini kendi bucağında anlatmakla mükelleftir.

4.1.5 Architecturae Theoriae

Antik Yunan geleneği, görsel bir gelenek hatta Antik Yunan dini de bir ‘görü’ dinidir.²³¹ Görülerin hamisi de Delphoi tapınağının biricik tanrısı—Dionysos’un düşman kardeşi—Apollon’dan başkası değildir. Ulakları ise *sophos*lardır. Onlar evreni eksiksiz görebilme yetisine sahip özel kişilerdir. Gördüklerini insanlara gösterebilmek için sahnelerler. Bu noktada tragedya ve komedyalar eşsiz bir rol üstlenirler. Her ne kadar mimarlık tarihçileri bu metinlerle pek ilgilenmeseler de onlardan bir tanesi, Aristophanes’in *Barış*’ı,²³² mimarlık disiplini için önemli bir metin olma niteliği taşır. Peloponez Savaşı’nın yarattığı bıkkınlığın pek çok yansımasından biri olan *Barış*, dönemin politik iklimini betimlerken mimarlığı da es geçmez. Fakat bu öylesine bir değinme değildir. Alaycı diliyle mekân yapm pratiğine yeni bir bakış açısı getirmek isteyen Aristophanes, o güne kadar görülmemiş bir hamle yapar. ‘Teoriyi’ kişileştirerek sahneye çıkarır. Böylece mimari kuramın ilk metnine imza atma onuruna mazhar olur.

Kısaca özetlemek gerekirse, komedyanın başkahramanı Trygaeus²³³ savaş yüzünden bağ ve bahçelerini bırakarak kırdan kente göç etmek zorunda kalmıştır. Toprak sürmekten başka bir şey bildiğinden kentte yapabileceği bir iş bulamaz ve diğer birçok göçmen gibi işsizler ordusuna katılır. Bir süre geçtikten sonra bu duruma daha fazla dayanamayacağının farkına varan Trygaeus, aksiyona geçmek ister. Fakat yeryüzünde yapacağı tüm girişimlerin başarısız olacağına emindir. Bu yüzden göğe çıkmaya ve tanrılardan hesap sormaya karar verir. Bir hayvan yardımıyla göğe yükselen Trygaeus, burada da kimseyi bulamaz. İnsanoğlunun savaştaki pervasızlığına sinirlenen tanrılar da göğü terk etmiş, geride sadece—kapıcı—Hermes’i bırakmıştır (Aristophanes, 1938, 179). Tanrıların göğü terk etmesini fırsat bilen Polemos—Savaş—yeryüzünü ele geçirdiği gibi gökyüzünü de ele geçirmiş, bir taşla iki kuş vurmuştur (206). Hermes, gördüğü manzaranın şaşkınlığını üzerinden atamayan Trygaeus’a yaklaşıp *Barış*’ı hapsedildiği kuyudan kurtarmamasını fısıldır. Çünkü bunu yapmazsa bütün Yunan şehirlerinin yerle bir olacaktır (231). Hermes’in bunu demesine kalmadan Savaş, elinde bir sepetle ilk defa sahnede görülür (237) ve yenilerini inşa edecek bir ‘harç’ yapana kadar tüm Yunan şehirlerini

²³¹ Alm. *Schau*. Kerenyi’den aktaran Gasche, 2002, s. 141.

²³² M.Ö. 421 yılındaki şenliklerde sahnelenen bu komedya yarışma ikincisi olur.

²³³ Bağ bozumu yapan kişi anlamına gelen bu karakter Dionisyen bir referanstır.

havanda dövdüreceğini söyler (246). Fakat bu görevi tevdi ettiği yardımcısı Riot—Karmaşa—başarılı olamaz. Savaş, işin başa düşeceğini çok geçmeden anlar ve harcı kendi elleriyle tutmaya karar verir (289). Konuya Savaş'ın dâhil olacağını duyan Trygaeus hemen harekete geçmesi gerektiğini anlar. Tanıdığı—dülger, zanaatkar, emekçi—kim varsa herkesi Barış'ı kuyudan kurtarmaya çağırır (296-300). İşte tam bu noktada eseri mimari kuramın ilk metni haline getiren olay gerçekleşir: Kürekler, kaldıraçlar ve halatlarla Barış'ı kurtarmaya gelen güruhun başı 'bir şey yapmamız gerekirse bize görev tevcih et, bize mimar ol' diye Trygaeus'a seslenir (305). Korobaşının²³⁴ Trygaeus'a seslenmek için kullandığı *architektonei* fiili değil bugün için dönemi için bile pek yaygın bir kullanım değildir (Landrum, 2013, dipnot. 10). Bu yüzden metni farklı dillere çeviren çevirmenler, kelimeyi hangi sözcükle ikame edeceklerini bilemezler. Çeşitli yorumlamalar yaparlar. Fakat bu yorumların pek de başarılı olduğu söylenemez çünkü metni bağlamından koparırlar. Örneğin çeşitli baskılarda görülen 'kurtarıcı, yönlendirici vb.' hatta Azra Erhat'ın Türkçe metinde kullandığı 'komutan'²³⁵ sözcüğü metnin istikametini bozarak mimari kuramdan uzaklaştırır.

'Mimar olma' görevini kabul eden Trygaeus, vakit kaybetmeden yönlendirmeler yapmaya başlar. İlk olarak da koronun o ana kadarki kaotik beden hareketlerini senkronik bir dansa çevirir. Onların Dionisyen taşkınlığını yatıştırır. Apollonik bir düzen getirir. Yani mimar; sanatkâr, zanaatkâr ve işçilerin birarada çalışabilecekleri ortamı sağlar. Koro gelişigüzel bedensel salınımlarını organizasyone ederek işleri hızlandıracak 'baş'ını bulmuştur. *Arch-i-tekon* yani 'teknik elemanların başı' olması istenen Trygaeus, bu görevi layıkıyla yerine getirir. Altındakilere komutlar verir. Trygaeus tam da ondan istenileni yapar. Çünkü korobaşı ona hitap ederken kullandığı komutan ol, önder ol veya kurtarıcı ol dememiştir. Her şeyi 'görüp' 'kavrayabilmesini' ve 'yönlendirmesini' istediği insana 'teknik elemanların başı ol' (*architektonei*) diye seslenmiştir. Trygaeus da kendinden istenileni çok iyi idrak eder. Kahraman olmak gibi hülyalara kapılmaz. Görevini yapar. Mimar olur. İlk eyleminden itibaren buna uygun davranır. Diğer meslek gruplarını düzene sokar. Bütün eylemleri üstten gören figür (*arkitekt*) olarak onları yüreklendirir, eşgüdüm

²³⁴ Önceki bölümlerde korobaşının—*coryphasios*—aktörden ayrı bir figür olduğunu belirtilmişti.

²³⁵ Detaylı bilgi için bkz. Aristophanes. (2021). *Eşekarıları, Kadınlar Savaşı ve Diğer Oyunlar*. (S. Eyüboğlu & A. Erhat, çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları. s. 264.

ve eksikleri konusunda uyarır. ‘Baş’larını bulan koro da dağınık halini bir kenara bırakarak Barış’ı kuyudan kurtarma görevini ivedilikle yerine getirmeye başlar (302-345; 458-519). İşte yukarıda yerdiğimiz çeviriler—kurtarıcı, yönlendirici, komutan—bütün bunları es geçer. Sebepsiz değillerdir ama metni bağlamından koparılırlar. Burada bir parantez açmak gerekir. Türkçe çeviri de ‘mimar’ sözcüğünün kullanılmamasının haklı bir sebebi olabilir. Çünkü Türkçe’ye Arapça’dan geçen mimar kelimesi ‘tek elemanların başı’ olmak gibi bir atıfta bulunmaz. İmar etme fiiline ‘m-’ ön ekinin²³⁶ gelmesiyle meydana gelen yeni sözcük atfını makama—baş olmak—değil eyleme yani imar etmeye yapar. Çünkü İslam kültüründe ‘yeryüzünü imar etme’ teknik değil ilahi bir eylemdir.²³⁷ Bu yüzden mimar sözcüğünün yakınsadığı kelime *arkitekt* değil, *master-builder* yani *daidalostur*. O, ilahi olandan kopmaz, teknik elemana dönüşmez.

Aristophanes’in metninde işler daha da ilginçleşir. Trygaeus önderliğinde ‘harmoni’ ile çalışan koro, Barış’ı kuyudan çıkarmayı başarır. Fakat hikâye burada sonlanmaz, bir sürpriz daha yapar. Anlatının parçası olan ilahi ve dünyevi tüm figürleri seyirciye göstermeyi kendine yöntem edinen Aristophanes, Barış’ı heykel formunda sahneye çıkarır. Yani *arkitektin* ilk eseri Apolloncu sanatın en zarif yansımalarından biri olan anıt olur (516). Ancak sürprizler bununla da sınırlı kalmaz. *Arkitektin* ilk eyleminin bir de materyal olmayan sonuçları vardır: *Theoria* ve *Opora*.²³⁸ Yapı ustasınındankinden farklı olarak onun eserinde eyleminin düşünsel yanı, teorisi, de ‘görünür’ olur. Buradan çok rahat anlaşıldığı üzere Aristophanes’in *sophos*, *arkitekttir*. Devamında gelen olaylar da bu iddiayı doğrular nitelikte olur. Trygaeus, *Theoria*’yı *theatronun* en özel bölümü olan *prohedriaya* oturttukten sonra (846) Barış’ı da *orchestra* dairesinin tam merkezine—herkese eşit uzaklıktaki bir noktaya—konumlandırır (923). Böylece düşünceye, *Theoria*’ya, fiziksel ürünü, Barış’ı, temaşa etme olanağını verir. Yani bir *sophos* olan mimarın bakışı, teoriye ve seyirciye sunulur. “Teorinin daha doğrusu teorik bakışın sahnelenmesindeki bu asimetri, teorik bir teatrallığe işaret ederken; görmenin kendisini görme olasılığını

²³⁶ Arapçada *mim* harfi—yani bir nevi ön-iyelik eki—ile türeyen kelimeler sahiplik belirtir. Muzaffer-zafer örneğinden de anlaşılacağı üzere zaferin sahibine muzaffer denir.

²³⁷ Detaylı bilgi için bkz. Hud Suresi’nin 61. Ayet.

²³⁸ Barış, *Theoria* ve *Opora* feminen figürlerdir. Hatta *Theoria*’nın neredeyse bir arzu nesnesi olarak sunulduğu bile söylenebilir.

yalnızca açmakla kalmaz aynı zamanda da sağlam bir biçimde kapatır” (Gasche, 2002, ss. 147-148).

Trygaeus tam bir *sophos*tur. Bedeni aramızda gezinirken düşüncesi her daim ‘dünyanın ötesine’ kanatlanmaktadır (Platon, 1921, 173e). Onun tanrıların yanına kanatlandıktan sonra geri gelmesi ile Mağara İstiaresi’nde zincirlerinden kurtulan mahkûmun tekrar içeri dönmesi arasında bir fark yoktur. Aristophanes’in Barış’ı bir mimari kuram metnidir. O, pratik ile teori arasındaki bağı bizatihi ‘göze getirir’.

Teorisyenin bakışlar altındaki performansı bilgi aracılığı ile mükemmelleşir. Bu bilgi görmeye dayalı bir bilgidir. Teori tiyatrosu birkaç farklı sahnede oynansa da ilahi olan izleyicilerin bakışından azattır. Onun teatrallliği [bu dünyada] yalnızca görüde, görmede ve görülmede ortaya çıkar (Gasche, 2002, s. 146).

Mimari pratiği kuramından, yapı ustasını da mimardan ayıran nüans tam da budur. Teorinin teatrallliği, görme ve görülme arasında mütekabiliyet sağlanmasını nasıl imkânsız kılıyorsa *arkitektin* eylemini de yapı ustasından aynı sebeple ayırır. Böyle bakınca mevzu daha da derinleşir. Çünkü metinde eylemini izlediğimiz tek *arkitekt*, Trygaeus değildir. Trygaeus maskesi takmış kişi aslında Aristophanes’tir. Onun pratiği safi bir metin yazarı olmaktan çok ötededir. O, bu performansı mümkün kılabilmek için mekânın tüm nitelikleri bir *arkitekt* edasıyla tahlil etmiştir. Onun üst bakışı sayesinde *orchestranın* toprak zeminine Barış, Theoria ve Opora’nın doğurulduğu bir kuyu kazılmış, *skene* de Polemos’un içinden çıkabildiği bir mekanizma olarak inşa edilmiştir. Aristophanes, Barış’ın icrasında yazar, eğitmen ve yönetmen olmanın yanı sıra; sahnelerin kurulumuna öncülük eden baş-teknik-elemandır. Zanaatkârlara—dülger, kuyucu, halat operatörü vb. elemanlara—liderlik eder. Kısacası Aristophanes aynı oyunda iki kere, hem kendi hem de Trygaeus figürü üzerinden, teori ve pratiğin teatrallliğini bizlere sunar. Zaten şunu da unutmamak gerekir ki Barış’ın temsil edildiği yılın hemen öncesinde Parthenon ve Propylaea’nın onarımı tamamlanmış (M.Ö. 437-432), Erechteion’un yapımına ise yeni başlanmıştır (Hurwit, 1999, s. 316). Yani halatlar, kaldıraçlar ve taş sürüyen işçiler günlük hayatın bir parçasıdır. Şehrin bulunduğu platodan yukarı—Akrapolis tepesine—bakıldığında başka bir manzara gözükmemektedir. Atina halkı uzun bir süredir inşa faaliyetlerini

bir oyunu izler gibi izlemektedir. Hatta metinde direkt bir referansla Akropolis'in baş *arkitekt*-heykeltraşı Pheidias ile patronu Perikles'e atıfta bulunulur.²³⁹ Kısacası, Barış; Atina halkının alışkın olduğu bir eyleminin, *architecting*, Aristophanes tarafından kavramsallaştırılmasından başka bir şey değildir.²⁴⁰

4.1.6 Skene

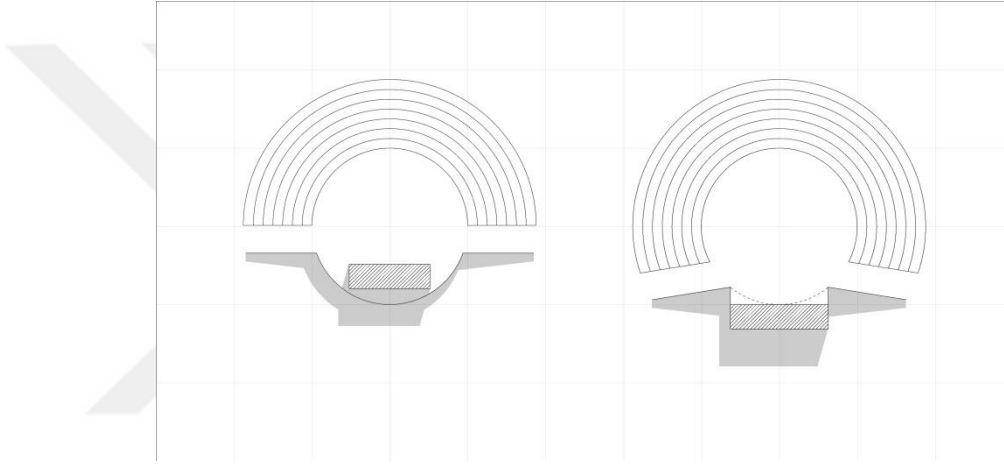
Mimetik mekân yapımının son darbe, *skene* yani sahne yapısının oluşmasıdır. İlk zamanlarda koronun maske, kostüm vb. ekipmanlarını koyması için kurulan yapı, tamamen gereklilikten doğan iptidai bir mekândır. Zaten *skene* sözcüğü de Antik Yunan dilinde 'tente' anlamına gelmekte ve derme çatma yapıları nitelemek için kullanılmaktadır.²⁴¹ M.Ö 5.yy.'a kadar bir devamlılığı olmayan bu alt mekân, kumaş örtünün altındaki bir gölgelik iken önce geçici ahşap bir strüktüre; daha sonra ise taştan inşa edilen asal bir mekâna dönüşür. İlk zamanlarda sadece koronun kullanıma yönelik olan gölgelik alan, orkestranın bir köşesinde ve oyuna direkt etki edecek bir önemde değildir. Ancak zamanla kimi oyunlarda kurulan yerden yüksek ahşap platform ile birleşerek yapısallaşır. Zaten başlangıçta oyunların artalan gereksinimleri pek az—bazen bir kapı veya bir dam—hatta genellikle hiç yoktur. Aiskhylos'un *Oresteia* (M.Ö. 487) adlı oyunu elimize geçen tragedyalardan artalana ihtiyaç duyan ilk oyundur (Brockett, 2000, s.42; Bieber, 1961, s.57). Elimizdeki veriler ışığında, bu tarihten önce icra edilen tragedyaların herhangi bir artalana gereksinim duyup duymadığı hakkında pek bir şey söylenemez. Fakat bu çok olası değildir. Çünkü ilkel tragedyalardaki koro performansları tek aktöre kostüm değiştirmek için yeterli zamanı verebilecek uzunluktadır. Bu noktada konuda dikkatli olmak gerekir. Artalan denilince bugünün sahne yapıları gibi tafsilatlı bir çatki göz önüne getirilmemelidir. İlk yapıların ahşap, dolayısıyla da sökülebilir strüktürler olduğunu unutulmamalıdır. Bunların *orchestra* alanının üzerinde mi yoksa kenarında mı olduğu da ayrı bir tartışma konusudur (Şekil 4.9). Tragedyanın üç büyük

²³⁹ Bknz. Aristophanes, 1938b, 604-616. Bu atıf çok anlaşılabilir çünkü Akropolis'deki yapıların sütunların dikilmesi sırasındaki mizansenin Barış heykelinin ayağa kaldırılmasından farklı olduğu söylenemez. Hatta Pheidias'ın Parthenon'a dikilen Athena heykelinin altınlarını çaldığı ve Perikles'in de bu suç ortak olduğu yönünde iddialar vardır. Detaylı bilgi için bknz. MacDowell, 1995, ss. 186-189.

²⁴⁰ Aristophanes ile Pheidias arasındaki bu ilişkinin bir benzeri İngiliz Rönesansı'nda Ben Johnson ve Inigo Jones arasında da yaşanmıştır. Detaylı bilgi için bknz. Gordon, 1949, ss. 152-178.

²⁴¹ Doğruluğu teyit edilemeyecek başka öneriler de yok değildir. Brooner'a göre Pers saray mimarisinin bir yansıması olan Xerxes'in çadırı, birçok tragedyanın *skenesi* için örnek alınmıştır. Bknz. Bieber, 1961, s.62.

yazarının korodaki insan sayısını azaltması pek ala *orchestra*daki boş mekânın *skene* tarafından daraltılmasıyla ilişkilendirilebilecek olsa da bu bir iddia olmanın ötesine geçmez. *Skenelerin orchestra* mekânına teğet konumlandığını söylemek daha doğru olur. Zira bu iddia arkeolojik olarak desteklenmektedir: Perikles M.Ö. 440 yılında Dionysos Eleuthereus tiyatrosunu kapsamlı bir şekilde elden geçirir. Bu tadilat esnasında orkestraya daire şeklini veren istinat duvarı, düz bir duvar haline getirilir. Ancak yapılanlar sadece bununla da sınırlı kalmaz. Yeni duvara *skene* yapısını destekleyecek dikmelerin oturacağı 10 oyuk açılır. Bu hamle, *skenenin* artık asal bir eleman olarak görüldüğünün kanıtıdır. O, tarihten sonra ‘derme çatma’ değildir, aksine tiyatro yapısının başat mekânlarından birisidir.



Şekil 4.9 : Skenenin ilk konumu üzerine alternatifler.²⁴²

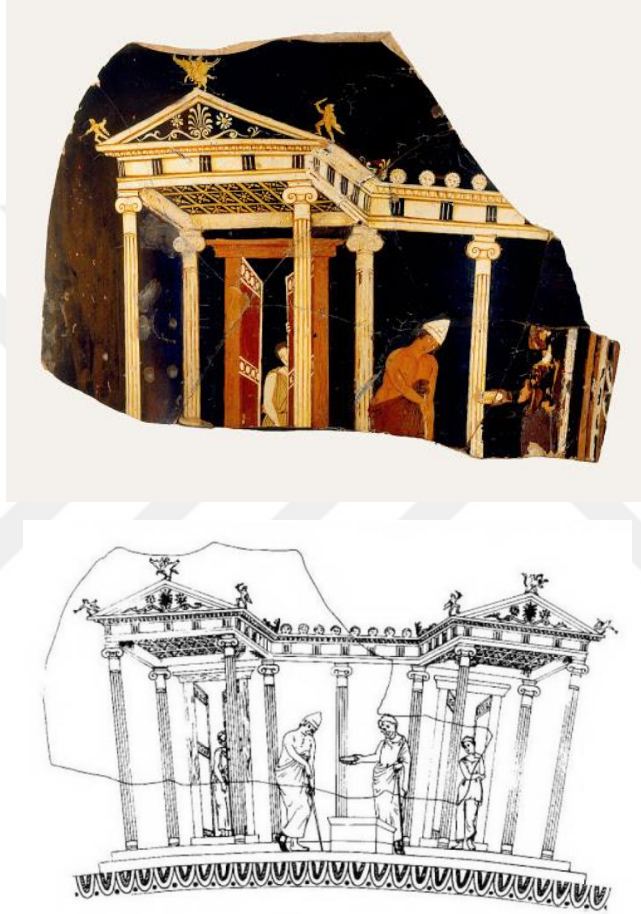
Zaten bir adım sonrasında ahşap detaylar taş aktarılarak kalıcı *skeneler* inşa edilir. Burada bir noktanın altını çizmek gerekir. Mekânsal şekillenişte büyük etkileri bulunan Aiskhylos, Sophokles ve Euripides; taş *skeneleri* hiç görmemiştir.²⁴³ Onların yaptığı edebi değişiklikler sadece tek katlı ve geçici ahşap strüktürlere yeni bölümlerin eklenmesine sebep olur. Bir depo ve kostüm değiştirme odasından ibaret olan yapılar onların sayesinde karmaşık çatılara evrilir.²⁴⁴ Hatta dönemin yapısal ve mimari prensipleri direkt olarak bu yapılarda uygulanmaya başlanır (Bieber, 1961, s.59). Yunan mimarlığı geliştikçe *skene* de dönüşür. Bu yüzden pek rahatlıkla denilebilir ki Yunan mimarlığının dönüşümü onun üzerinden okunabilir. Hatta kamusal yapıların imgeleri *skene* üzerinden geliştirilir. Bu ilişki o kadar giriftir ki

²⁴² Bieber, 1961, s. 57 üzerine eklemeler yapılarak yeniden çizilmiştir.

²⁴³ Euripides’in popüler oluşu, ölümünden sonraya rast geldiği için oyunlarının diğer iki yazara nazaran taş *skenelerde* daha fazla icra edildiğini söylenebilir.

²⁴⁴ Oyunların hamileri ve sponsorları olan *choreguslar* ahşap sahnenin de masraflarını karşılarlar.

kimi araştırmacılar tarafından bu yapıyı adlandırmak için farklı isimler bile kullanılır. Yapı; Fiechter, Saulenhalle ve Dörpfeld tarafından depo (*skenotheke*), Pickard-Cambridge tarafından *hol/salon*, Vitruvius'u (2017, V-9) takip eden Dinsmoor tarafından ise sütunlu galeri (*stoa*) diye adlandırılır (Bieber, 1961, s.60).²⁴⁵ Araştırmacıların isim arayışı, en uygun tanımlamayı bulma çabası kadar tiyatronun kent imgesi ve mimarisiyle yakın ilişkisini de gözler önüne sermesi bakımından da önemlidir.



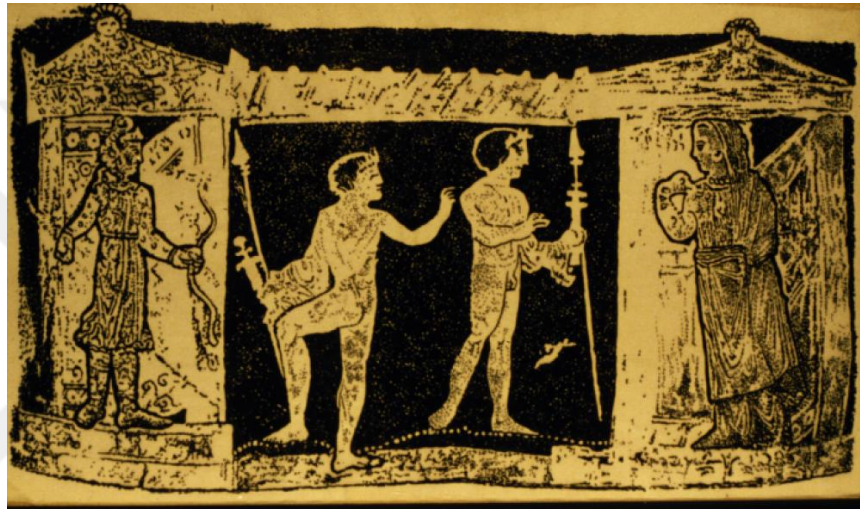
Şekil 4.10 : Apulian Krater'inin üzerinde bulunan *paraskenion*.

Skenenin ilk zamanlar bir artalan olduğu yani aktörlerin ve koronun performanslarını hala *orchestrada* icra ettiğini unutmamak gerekir. Üç büyük yazar tam da bunu değiştirir. Çünkü olgunlaştırmaya çalıştıkları anlatı, yeni mekânlara ihtiyaç duymaktadır.²⁴⁶ Sayılarını gitgide arttırdıkları karakterlerin oyuna pürüzsüz bir

²⁴⁵ Nicias Barışı esnasında—M.Ö. 421-415—ilk nüvelerini gördüğümüz taş *skenen*—dikdörtgen prizma ve ona eklenen ahşap *paraskenion*lar—bugün tariflediğimiz şekilde bir sahne yapısı değildir.

²⁴⁶ Vazo resimlerinden anlaşıldığı üzere *paraskenion* ahşap tiyatrolarda tek katlı iken Delos adasında bulunan bir yazmadan anlaşıldığı üzere taş *skeneler*de 2 katlı olabilir.

şekilde dâhil olacakları mekânlar, gereksinimlerinin başlıcasıdır. Bugün Louvre Müzesi'nde bulunan bir vazo,²⁴⁷ onların sahnesi hakkında bizlere tanıklık yapar (Şekil 4.10). Vazonun üzerindeki resimde ahşap artalana yeni bölümlerin eklendiği görülür. Kolon başlığı, alınlık, akroter²⁴⁸ vb. birçok detay içeren bu bölümlere *paraskenion*²⁴⁹ yani yansahne adı verilir. Yeni karakterler oyuna buralardan dâhil olur. Fakat bu başkahramanlar için geçerli değildir. Onlar, vazo resminden de görüldüğü üzere, saman-toprak karışımı zemini bulunan *orchestrada* konumlanırlar. Yani bu dönemde *skene* hala oyunun geçtiği ana mekân değil, ona fon olan bir artalandır (Şekil 4.11).²⁵⁰



Şekil 4.11 : Iphegenia ve Orestes.

Bu artalan olayların geçtiği mekânların daha iyi tahayyül etmesini için dekorlar ile renklendirilir. Apolloncu illüzyonistliğin eseri olan dekor çeşitlerinden ilki, *pinakes* adı verilen üzeri boyalı pişmiş toprak sahne panolarıdır. Her ne kadar Yunan tragedyalarının ilk örnekleri çoğunlukla aynı mekânda geçtiğinden ötürü oyun içinde dekor değişimine ihtiyaç duyulmasa da *skenenin* üzerinde yer alan bu panolar, sökülüp takılabilir. Ancak mekân çeşitliliği içeren tragedya yazılmaya başladıkça bu iptidai sahne panoları da yetersiz kalır. Dönemin yazarları bu sorunu gidermek için bir çözüm ararlar. Birden çok manzarayı gösterebilen *periaktos* adı verilen üçgen

²⁴⁷ Euripides'in Iphegenia Tauris'te adlı oyununun M.Ö. 4.yy'daki bir temsilini betimler.

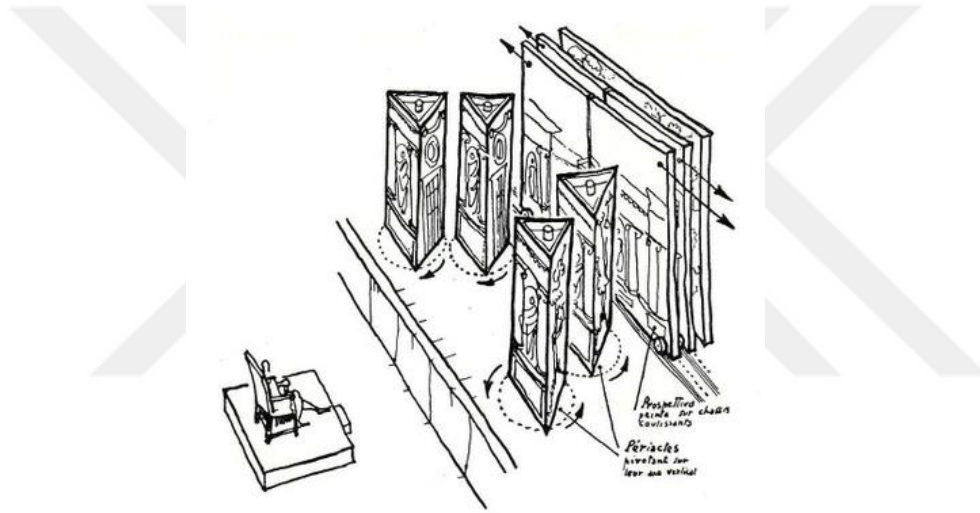
²⁴⁸ Bu terimin Türkçe karşılığı—özellikle Muğla yöresinde çokça kullanılan—kumbille, gümbille ve kunila sözcüğüdür.

²⁴⁹ Bu ismin ilk kullanımını Demosthenes'in Meidias'a Nutuk—*The Oration, Speech Against Meidias, Against Meidias* gibi muhtelif adlarla yabancı dillerde yayınlanan—metninde bulmak mümkündür. Detaylı bilgi için bkz. Demosthenes, 1939, 17.

²⁵⁰ Üstelik ritüelden kalma bir alışkanlık ile hala çıplak ayaklıdırlar.

prizmaların kullanımı böylelikle yaygınlaşır (Şekil 4.12). Sahne geçişlerinde döndürülerek mekânın değiştiği illüzyonu yaratıldığı bu mekanizmaların kullanımını Vitruvius çok güzel bir şekilde betimler:

... Yunanlar bunlara döner kanatlar der. Böyle demelerinin sebebi, bu yerlerde merkezleri etrafında dönen, her üç yüzünde farklı bir dekor sergilenen üçgen mekanizmanın bulunmasıdır: Oyunda sahne değiştiğinde veya şimşekler, gök gürültüleri eşliğinde bir tanrı sahnede belirdiğinde bu üçgenler döndürülüp farklı bir dekorasyona sahip yüzleri öne çıkarılır (2017, V-6).



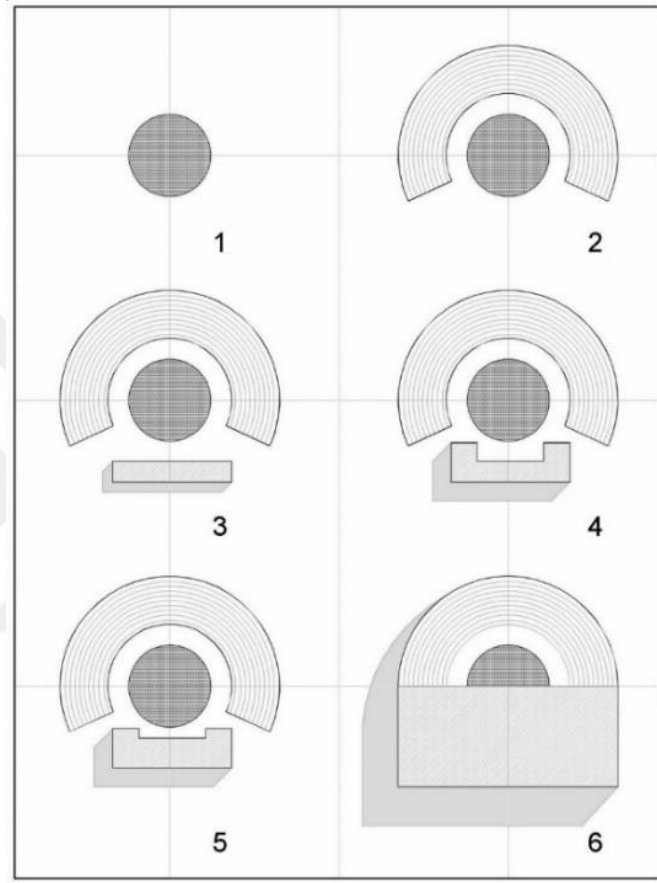
Şekil 4.12 : Periaktoi

Panolar sayesinde tragedya daha popüler hale gelse de sunileşir. Mimari bir yalana dönüşen bu etkinlikten felsefe de terimler devşirir. Bunların ilki *peripetiedir*. Aristoteles'in *Poetikası*'da dramalardaki 'baht dönüşlerini'²⁵¹ tanımlamak için kullandığı bu sözcük,²⁵² üçyüzlü mimari ekipmanların adıyla aynı kökten türemektedir. Oğuz Haşlakoğlu *peripetieden* daha bariz ve emsali pek görülmeyen bir başka kullanıma daha dikkat çeker: *Periakteon*. Devir yapmak anlamına gelen bu sözcük, Mağara İstiaresi'nde zincirlerinden kurtulup ışığa doğru yönelen insanın yaptığı dönüşü vurgulamak için kullanır. Çünkü üçyüzlü ekipman döndüğünde

²⁵¹ Buna örnek olarak Oedipus'un evlendiği kadının annesi, öldürdüğü adamın babası olduğunu anlaması buna örnek gösterilebilir.

²⁵² Bugün Fransızca'da halen aynı şekilde kullanılmaktadır.

görülen manzara, insanın mağaradan dışarı çıktığında gördüğü kadar farklıdır. Platon'un bu tercihi aynı Aristophanes'inki—*architektonei*—gibi alışlagelmiş bir kullanım değildir. Zaten başka metinlerde de karşımıza çıkmaz. Bir defaya mahsus olarak; yanlışlar dünyasından (*doxa*) hakikate (*aletheia*) dönüşü, yani insanı *sophistlikten sophosluğa* geçiren manevrayı (*periagogoes*) betimlemek için kullanılır (Haşlakoğlu, 2008, ss. 207-208).



Şekil 4.13 : Tiyatronun Evrimi.²⁵³

Skenenin değişimi sadece yapı elemanı bazında kalmaz. Büyük bir materyal değişim de geçirir. Yalnız ahşap tiyatroların bir günde kullanımdan kalktığını sanmak gibi bir yanlışlığa da düşmemek gerekir. Örneğin Dionysos Eleuthereus Tiyatrosu²⁵⁴ adım adım taş bir yapıya dönüşürken Lenaeon Tiyatrosu'nun²⁵⁵ ahşap formundan hiçbir zaman vazgeçilmez. Materyal değişimin fitili Büyük İskender zamanında ateşlenir. Kazandığı askeri zaferleri duyurmak için kutlamalar düzenleyen İskender'in zaferleri

²⁵³ Ece Sıla Bora tarafından çizilmiştir. 1.Arkaik 2.Erken 3. Klasik/Periklean 4.Lycurgian 5.Helenistik 6.Roma

²⁵⁴ Kent Dionysia'sının gerçekleştirildiği mekân.

²⁵⁵ Yılın ikinci büyük şenliği Lenea'da Dionysos Lenaïos onuruna tragedyaların icra edildiği mekân.

arttıkça yeni bir gelenek de doğar. Zafer şenliklerinde aynı tanrılar gibi kendilerin kutsanmasını isteyen hükümdarlar oyunların en büyük hamisi olur. Sayıları günden güne artan bu etkinliklerde yer alan aktörler, başka bir işle meşgul olamaz hale gelirler. Böylece oyunculuk müessesesi profesyonelleşir hatta dernekleşir.²⁵⁶ Aktörlerin sayısı, önemi ve rolü arttıkça; *skene* de *orchestraya* rakip olmaya başlar. Bu rekabet iki önemli mimari eleman doğurur.²⁵⁷ İlki, *episkenium*dur. *Epi* (üst) ve *skene* (sahne) sözcüklerinin birleşiminden adını alan ikinci katta—sayıları zamanla üçten yediye çıkan—*thyroma* adı verilen ve arka sahneye (*tyromata*) açılan kapılar bulunur. *Episkeniumu* anlamak için öncelikle ikinci mimari elemanı anlamak gerekir. O da *proskene* yani ön sahnedir. *Proskenenin* tiyatronun arkaik ve yeni yapısının çatışmasından doğduğu söylenebilir. Çünkü Helenistik dönemde oyuncular her ne kadar *episkeniuma* çıksalar da koro yerini kaybetmez. O hala *orchestrada* durmaktadır. Göz konisini ufuk çizgisinde tutan korodan dolayı *proskene* de aynı *episkenium* gibi bezenir. Yarım sütun ve taş dikitlerle zenginleştirilen alt kat, farklı manzaraları betimlemek için kullanılan dekor panoları (*pinakes*) ve kapılar ile doldurulur.²⁵⁸ Bu panolar ve kapılar hikâyenin geçtiği farklı mekânları simgeler. Farklı mekânları betimlemek için kullanılan bu yeni mimari çözüm yüzünden *paraskenion*lara ihtiyaç kalmaz. Sahne yanlara doğru iyice genişleyerek kütleli bir ağırlık kazanır ve tiyatro yapısının başat öğelerinden biri haline gelir.²⁵⁹

Kısaca özetlemek gerekirse tiyatro yapısının gelişiminin 5 ana evresi olmuştur (Şekil 4.13): İlki kırdadır. Bu evrede hasat edilen ürünlerin üzerinde yapılan dini kutlamanın bir parçası olan *orchestrayı* buluruz. İkinci dönem, Peisistratos dönemidir. Bu evrede kırdan şehre taşınan şenlikler kentin en büyük açıklığı olan *agorada* icra edilir. Yani tiyatronun mekânı kamusal alandır. Üçüncü dönem üç büyük yazarın eserler verdiği dönemdir. Etkinlik tekrar kutsal alana taşınmıştır. Ancak *orchestraya* yeni bölümlerin eklendiği görülür. Bu bölümler ahşap oturma

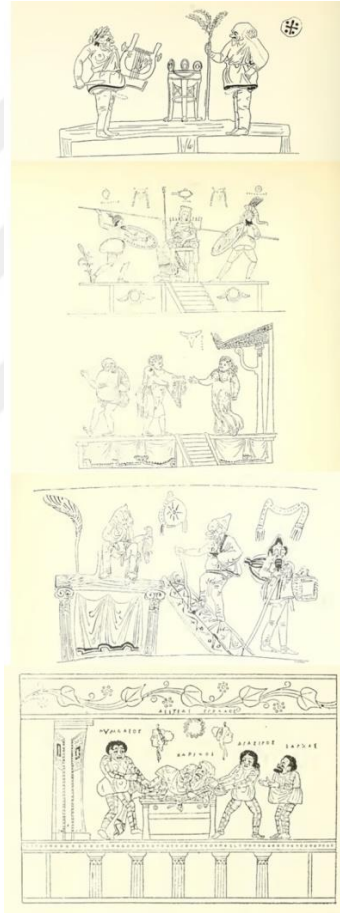
²⁵⁶ M.Ö. 277 yılında oyuncuların üyesi olduğu ve resmi olarak onay aldığı dernek resmi kayıtlara geçmiştir. Bu derneği başkanı da bir Dionysos rahibidir. Bknz. Brockett. 2000, s.51.

²⁵⁷ M.Ö. 3.yy.'dan sonraya tarihlenen tiyatrolarda bu değişimler izlenebilir.

²⁵⁸ Sütunların yüzeyinde *pinakes*lerin tutturulması için bulunan çentikler, oyunun *orchestrada*nı kopmadığının, zeminde hala bir artalan ihtiyacı duyulduğunun mimari kanıtıdır.

²⁵⁹ Taş *skenen*in evrimi bir hayli zaman almıştır. Bieber, arkeolojik kalıntılar ışığında *skenen*in ön duvarının zamanla nasıl bir iç duvar haline geldiğini muntazam anlatır. Detaylı analiz için bknz. Bieber, 1961, ss. 67-68.

sıraları (*ikria*) ve ahşap artalanındır.²⁶⁰ Dördüncü dönem, Nicias Barışı'ndan sonrasına denk gelir.²⁶¹ Sanatın ve zanaatın yeniden değer bulduğu bir dönemdir. Üretim hızlanır. Materyal değişimin ilk nüveleri de bu zaman diliminde görülür. Beşinci döneme gelindiğinde *orchestra* ve *theatron* gelişimini tamamlamışken *skene* onların uygunluğuna erişememiştir (Şekil 4.14). Tümüyle oturmuş ilk tiyatro yapısına Lycurgus döneminde (M.Ö. 390-324) rastlanır. İlk taş tiyatro olarak nitelendirilebilecek bu yapı, daha sonra inşa edilecek bütün yapıların referansı olur. Yani tiyatro yapısı Roma döneminde kemale erse de tüm ana birimleri Yunan menşelidir. *Orchestra* Arkaik, *theatron* Klasik, *skene* ise Helenistik döneminin ürünüdür.



Şekil 4.14 : Ahşap Sahnenin Evrimi.²⁶²

²⁶⁰ Bu dönemde Perikles, Dionysos Eleuthereus kutsal alanında—Odeon'un inşası gibi—farklı inşa faaliyetlerine de girişmiştir.

²⁶¹ M.Ö. 421. Peloponez Savaşı'nı bitiren barış, onu imzalayan taraflardan biri olan Atinalı Nicias'ın adıyla anılır.

²⁶² Görsel, Ernst Robert Fiechter'in *Die baugeschichtliche entwicklung des antiken theaters* kitabındaki vazo çizimleri birleştirilerek yapılmıştır. Bknz. ss. 164-168.

Tiyatronun mekânın Roma dönemindeki evrimine geçmeden önce imparatorluğun tiyatroya bakışını özetlemek faydalı olacaktır. Dinle bağı daha Klasik Dönem’de kopan tiyatronun Roma döneminde de eğlenceden öte görüldüğü söylenemez. Hatta seyirci için onun la yarışan başka etkinlikler de vardır. Gladyatör dövüşleri, araba yarışları, zafer kutlamaları vb. birçok etkinlikte rekabet halindedir.²⁶³ Yalnız tiyatronun diğerlerinden bir farkı vardır. Onun Roma İmparatorluğu’nda kamusal bir sanat olarak kabul görmesi kolay olmamıştır. Sancılı süreçlerden geçmiştir. Roma senatörleri yabancı tanrılara tapınmanın mekânı olarak gördükleri tiyatroya mesafelidir. Özellikle taş yapılarının dikilmesine izin vermezler. Yalnızca belli başlı tanrılara adanan bu etkinliğin diğer tanrılara saygısızlık olduğunu düşünmektedirler (A.g.e., s.71). Ancak halk bu oyunlara teveccüh gösterir. Bu yüzden de bir ara formül bulunur. *Ludi scaenici* adı verilen ‘sahne oyunlarının’ sadece tapınakların önünde ve geçici ahşap strüktürlerde icra edilmesine izin verilir (Hanson, 1959, ss. 9-29).²⁶⁴



Şekil 4.15 : Pompeius Tiyatrosu.

²⁶³ Seyirci bu dönemde övgüsünü de sövgüsünü de göstermekten hiç geri durmaz. Terentius’un *Kaynana* isimli oyunun iki farklı zamandaki temsilleri o kadar başarısız olmuştur ki seyirci birinde ip cambazını diğerinde ise gladyatörleri seyretmek için temsili terk etmiştir (Brockett, 2000, s.71).

²⁶⁴ Bu örneklerle dair elimizde hiçbir bilgi olmadığından ötürü Roma İmparatorluğu’nun ilk zamanlarında performans sergilenen yapıların neye benzediğine dair fikir beyan etmek hayli güçtür.

Uzunca bir süre geçici strüktürlerle bu ihtiyacı karşılayan imparatorluğun ilk taş tiyatrosu, Mitylene Tiyatrosu örnek alınarak Campus Martius'ta inşa edilen Pompeius Tiyatrosu'dur (Şekil 4.15).²⁶⁵ Bu yapı bir özelliği ile bütün öncüllerinden ayrışır. Çünkü Romalılar, Yunanlılar gibi inşa etmez. Yapı teknolojileri çok ilerlemiştir. Bu da tiyatro yapısının kurgusunu baştan sona değiştirir. Romalılar, Yunanlıların sadece eğimlere inşa edebildiği tiyatro yapılarını kemer teknolojisi sayesinde şehrin içindeki düzlüklere taşırlar. Yani Kent Dionysiası ile birlikte çoktan şehir eğlencesine dönmüş etkinlik, şehir dokusunda kendine yer bulur. Ancak Roma dönemindeki tek reform bu değildir. Roma tiyatrosunda koro iyiden iyiye önemini yitirir. Oyun, *orchestradan* alınıp tamamen sahne üzerine çıkarılır. Iskartaya çıkan geniş *orchestra* boşluğu da elden geçirilir. Şekli tam daireden yarım daireye indirilir. Böylece seyirci, *skeneye* daha da yaklaşır.²⁶⁶ Seyircinin *skenenin* tüm detaylarına hâkim olacağı bir yakınlığa gelmesinden ötürü sahne daha önce hiç olmadığı kadar detaylı tasarlanmaya başlar.²⁶⁷ Koronun yok oluşunun sebep olduğu değişiklikler bununla da sınırlı kalmaz. Ritüelistik yanı bir kenara bırakılıp eğlenceye dönüştürülen etkinlikte kurban kanının drenajı da bir tasarım sorunu olmaktan çıkar. *Orchestranın* saman-toprak karışımı zemini taş ile kaplanır. Koronun terk ettiği taşla kaplı bu zemin vahşi hayvanlara terk edilir. Fakat bu sefer de seyirci için güvenlik zafiyetleri doğmaya başlar. Dolayısıyla *theatrona* müdahale kaçınılmaz olur. Bir duvar marifetiyle yükseltelen *theatron* bir tribün hüviyetine büründürülür.²⁶⁸ İlk bakışta masum gözüken bu değişiklik, seyirciyi eylemden iyice koparak eylem-gözlem ilişkisini yeniden tarifler. Bieber (1961) bu değişikliğe çok farklı bir açıdan yaklaşır. Ona göre *theatronun* *orchestradan* kopuşu sadece yapısal bir değişim değildir, özeldir. Yunanlılar görmeye Romalıların duymaya önem verdiğinin mimari kanıtıdır. Bu yüzden de oturma sıralarına Yunanlılar *theatron* derken Romalılar *auditorium* adını verir (s.54).

Zaten Roma tiyatrosunun başlıca mekânı *theatron* değil, *skenedir*. Oyunların muhteviyatı, bunu gerektirir. Diğer bölümlerden ziyade sahne üzerine kafa yoran

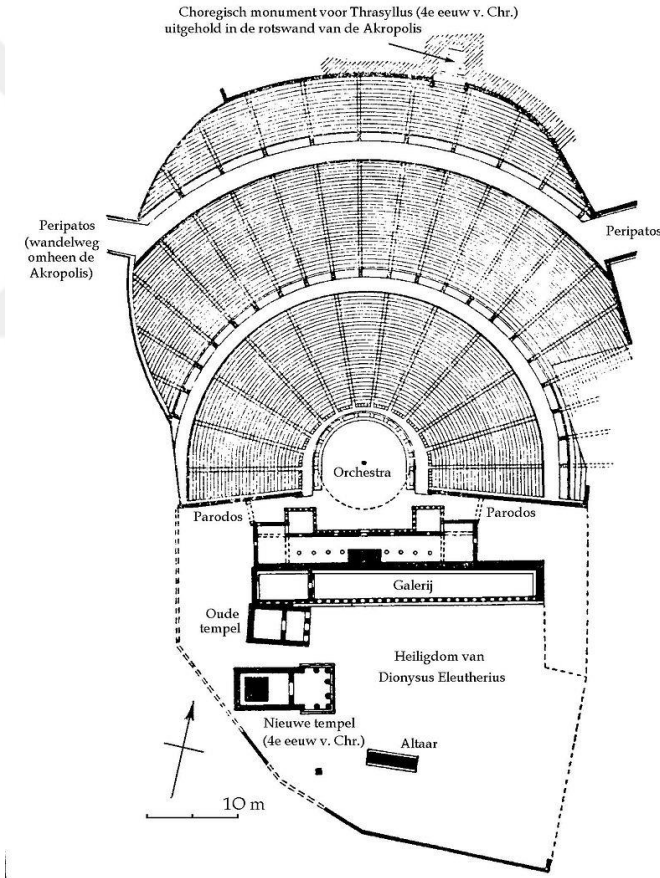
²⁶⁵ M.Ö 55-52 yılları.

²⁶⁶ Zemin seviyesinde bulunan sütunlarda *pinakes*leri tutturacak çentiklerin olmaması bunun mimari delillerinden biridir.

²⁶⁷ Örneğin, *proskene* oyunun icrasına yardımcı bir artalandan yalnızca mimari jestlerin yapıldığı sütunlu bir galeriye döner.

²⁶⁸ Hatta kimi zamanlarda duvarın yarattığı bu hacme su doldurularak *orchestra* bir havuza dönüştürülmüş ve *kolymbetra* adı verilen su gösterileri tiyatrolarda oynanmıştır (Ferrero, 1990, s. 142).

Romalı mimar ve mühendisler *skeneyi* hem iç (*scenefrons*) hem de dış (*post skenium*) cephesiyle bir bütün halinde tasarlamaya başlarlar. Dış cephe önemlidir çünkü tiyatro binası artık bir şehir yapısıdır. Sokağa sephe verir. Kentlinin sahnesidir. Girintiler, galeriler, üstü kapalı geçitler, kemerler ve bunların içinde yer alan heykel ve bezemelerle kuvvetlendirilir.²⁶⁹ Bu kentsel jestin öncülünün Perikles dönemi tiyatrosuna Lykurgos'un yaptırdığı revak olduğu iddia edilebilir. Lykurgos döneminde tiyatronun sağır taş cidarı bir revak ile hafifletilerek diğer yapılarla bağlam kurmak istenir. Ancak yapılan mimari jest bununla sınırlı kalmaz. Revağın kolon aralarına yazar büstleri yerleştirilir. Hayli ilgi gören sütunlu galeri zamanla bir açık hava fuayesine dönüşür. Seyirciler oyun aralarında ve yağmur yağdığında buraya sığınmaya başlarlar (Şekil 4.16).



Şekil 4.16 : Lykurgos'un yaptırdığı revağı (galerij) gösteren plan.²⁷⁰

Tüm bunlara rağmen *post skenium*daki değişim, *scenefronstaki* ile kıyaslanamaz. *Orchestra*nın küçülmesiyle ve *theatronun* yükseltilmesiyle daha da öne çıkan

²⁶⁹ M.S. 2. yy'dan itibaren büyük bir çeşitlilik görülebilir.

²⁷⁰ Dörpfeld ve Reisch'in arkeolojik çalışmalara dayandırdığı bu plan Antik Yunan tiyatrosunun gelişimine büyük bir ışık tutmuştur. Detaylı bilgi için bkz. Dörpfeld & Reisch, 1986.

skenenin iç cephesi, mimarların oyun alanı haline gelir. Hem zemin hem yapı yüksekliği hem de derinliği arttırılan sahne, onu görsel olarak destekleyecek sütun ve heykeller ile bezenir.²⁷¹ Süslemelerin üzeri boya veya yaldız kaplanır.²⁷² Hatta kimi örneklerde *scenefrons*un derinliği o kadar abartılmıştır ki arka sahneye ancak bir koridor kadar yer ayrılabilmiştir. Tüm bu şaşanın üzeri de hem alttaki işçiliği korumaya hem de akustiğe yardımcı olacak bir çatı ile örtülür. Seyirciler de unutulmaz. Onları hava koşullarından korumak isteyen Romalı mimarlar, *theatronun* üzerini de bir çatı örtüsüyle kaparlar. Kiriş, kumaş²⁷³ veya taş levhalardan oluşan bu örtülere *vela* adı verilir. *Vela* sadece seyirciyi korumaya yaramaz. Onların dikkatini de mümkün olduğunca sahneye ve sahnede anlatılana yönlendirir. Hatta bu eğilim o kadar ileri gider ki kumaşların seyirciye gözüken yüzeyine sahnelenen oyunu destekleyecek birtakım manzaralar çizilir. Bununla da kalmaz. Ön perde (*auleum*) ve fon perdesinin (*siparium*) üzerine de anlatıya özel manzaralar boyanarak göz ablukaya alınır. Kısacası, Roma İmparatorluğu'nun teknik imkânları sayesinde seyirci doğadan iyiden iyiye tecrit edilir.

4.1.7 *Scena Urbana*: Kent sahnesi



Şekil 4.17 : *Pageant Sahne – Isabella'nın Zaferi (1615) – Denis van Alsloot.*

Eğlence üzerine kurulu oyunlar—at yarışı, dövüş, tiyatro—M.S. 4.yy.'a gelindiğinde altın dönemlerini yaşarlar. Fakat zirveye çıkan eğlence sektörü orada çok tutunamaz. Düşüşü çıkışından hızlı olur. Roma coğrafyasında günden güne yayılan bir düşünce,

²⁷¹ Sahnede yer alan sütunlar arasında sayıları 3 ten 5'e değişen ve sahne arkasına açılan kapılar bulunur. Bunlara ek olarak da kanatları besleyen ve oyundaki aksiyon çeşitliliğini sağlayan en az birer kapı da yanlarda bulunur. En abartılı örneği Marcus Aemilius Scaurus'un yaptırdığı (M.Ö. 58) 360 sütun ve 3000 bronz heykelli tiyatrodur. Detaylı bilgi için bkz. Bockett, 2000, s.71.

²⁷² Kuşların Claudius Pulcher'in yaptırdığı dekoru (M.Ö. 99) gerçekçiliği sebebiyle gagaladığı söylenir.

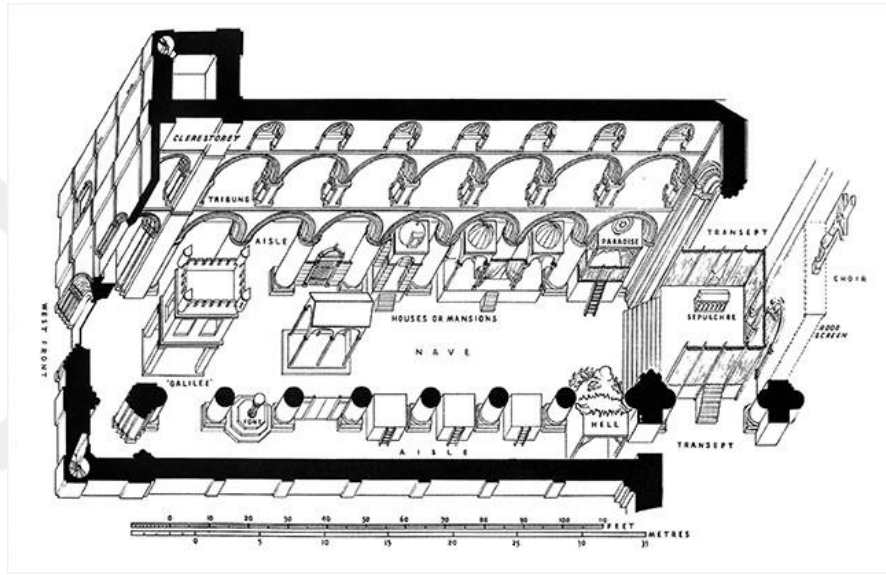
²⁷³ Uygulanan kumaşlar çoğunlukla -denizcilik teknolojisinin gelişmesiyle- dış etmenlere karşı dayanıklı hale getirilen yelken kumaşlarıdır. Bu örnek mimarlığın diğer disiplin teknolojileriyle olan ilişkisi bakımından güzel bir erken örnek olma özelliğini taşır.

Hristiyanlık, mevcut eğlence anlayışına temelden karşı çıkar. Oyunlardaki açık seçikliğin toplumun ahlakını bozduğuna yönelik fetvalar verilir. Roma toplumunda hızla artan İsevi eğilim yüzünden tanrılar onuruna yapılan şenlik sayısında da düşüş yaşanır. Fakat asıl neşter, 398 yılına gelindiğinde Kartaca Kurulu'nun kutsal günlerde kilise yerine tiyatroya giden herkesi aforoz edeceğini duyurmasıyla vurulur (Brockett, 2000, s.81). Zira tiyatrolarda vaftiz, komünyon gibi Hristiyan adetleri ile dalga geçilmektedir. Bu dinamiklere ek olarak imparatorluğun çürüyüşü ve 'barbar' kavim akınları toplumda sanata olan ilgiyi bitirir. Kilise, uzun uğraşlarla yıprattığı sanatı en güçsüz düştüğü anda yakalayarak kendi safına çeker. Çünkü Kilise babalarının Latince bilmeyen halka İncil'in mesajını bir şekilde aktarmak istemektedir. Böylece performans sanatları, Hristiyanlığın emrine girmeye ve halka ulaşabileceği her mekânda icra edilmeye başlar. Fakat bir istisna vardır. Pagan geleneğin yapısı olarak kabul edilen tiyatro yapıları bu gösterimlerde asla kullanılmaz. Peki, o zaman Ortaçağ'ın tiyatro mekânı neresi olur?

Ortaçağ tiyatrosu varlığını sokaklarda kurulan yükseltilere borçludur. Halkın ana dilinde icra edilen oyunlar, kent dokusu içinde geçici olarak kurulan ahşap strüktürlerde sahnelenir. Hatta kimi örneklerde Antik Yunan'ın ahşap artalanlarını andıran cennet, taht veya balkon sahneleri canlandırmak için kullanılan iki katlı yapılara rastlamak bile mümkündür. Yaygın bir diğer yöntem ise oyunları *pegeant* ismi verilen tekerlekli vasıtalarda sahnelemektir (Şekil 4.17). Dionisyen varış kültü ve Thespis'in vagonu ile kolayca ilişkilendirilebilecek bu araçların ismi sahne vagonu anlamına gelen *pagyn* tabirinden gelir. Araçlara dair bilginizin ana kaynağı, David Rogers'ın *A Breviarye or Some Few Recollections of the City of Chester* isimli el yazmasıdır. Bunun yanında Denis van Alslott'un bir resmi ve William Boonen tarafından yapılan bazı gravürler de vagonun yapısı hakkında fikir vermektedir.²⁷⁴ 10. ve 16. yy.'lar arasında çoğunlukla dini oyunları halk arasında sergilemek için kullanılan bu ahşap yapılar; oyunun oynandığı bir üst oda ile kulis görevi gören bir alt odadan ibarettir. Ortaçağ'da kullanılan başka bir sahne çeşidi de *platea* adı verilen ahşap platformların üzerine kurulan köşklardir. Kilisenin içinde icra edilen temsillerden yadigâr bu mekânlar, kent imgesiyle yakın ilişki içindedir (Şekil 4.18). Ancak görevi iç mekânda kenti temsil etmek olan minyatür yapıların kamusal alana

²⁷⁴ Detaylı bilgi için bkzn. Morissey, 1976, s. 353-374

çıkmasıyla ikircikli bir *mise-en-scene* doğar. Köşkler, kent dokusu içinde kenti temsil etmeye başlarlar. *Plateau*ın iki ucunda cennet ve cehennemi simgeleyen köşkler vardır. Ortadaki boşluğu ise tanıdık imgeleriyle yeryüzünü simgeleyen köşkler doldurur. Onlar cennet ve cehennem imgesini taşıyanlara göre daha az detaya sahiptir ve daha kütieseldir.²⁷⁵ Bu dağınık sahne kurgusu, anlatının ve anlatıcının faydalanabileceği sayısız boşluk doğurur.²⁷⁶ Oyuncular sahne boşluğunda bir oradan bir buraya gezinirler. Durgun bir oyun sahnelenmez. Sürprizlere gebedir. Ancak her ne kadar bu sahne tasarımı oyunculara kimi özgürlükler sunsa da seyirciyle oyuncu arasında bir hiyerarşi tanımlamaktan vazgeçmez (Şekil 4.19).



Şekil 4.18 : İç mekânda kullanılan köşkler.



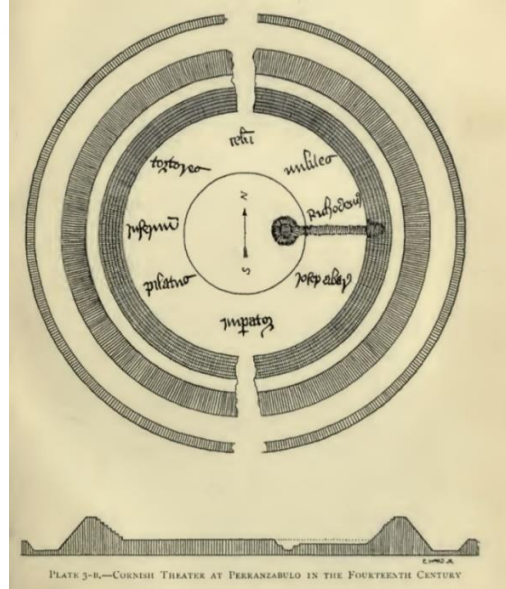
Şekil 4.19 : Dış mekânda kullanılan *platea* ve köşkler (1547).²⁷⁷

²⁷⁵ Bu özelliklerinden dolayı mezarlık ve anıt mimarisi ile yakından ilişkilidir.

²⁷⁶ Daha sonraki bölümlerde bu kurgunun karşı-anıt ile olan benzerlikleri işlenecektir.

²⁷⁷ Fransa Milli Kütüphanesi. Envanter No: 12536. Varak 1-2.

Burada ufak bir parantez açmak gerekir. Ortaçağ'da hiyerarşik olmayan temsil mekânları yok değildir. Britanya'da emsallerini gördüğümüz bu mekânlar, arkaik zamanlara öykünür (Şekil 4.20). Brockett'ın Viking askeri yapılarına benzettiği seyir yerlerin (Brockett, 2000, s. 118) kuzeyli kavmin ürünü olması çok olasıdır. Mekânın avcı-toplayıcı gelenekle kurduğu bağ, kendini hemen belli etmektedir. Aynı Dionysus Eleuthereus Tiyatrosu'nun ilk zamanlarındaki gibi topoğrafyanın şekillendirilmesiyle oluşturulan dairesel mekânlar tiyatronun dini köklerini tekrardan gündeme getirirler. Kırdan yer alırlar. Zemin çıplaktır. Bir toprağa veya bitki örtüsüne basılır. Daireseldir. Bir tarafa yönelmez, bir imge vermez. Hatta bundan bilhassa kaçınır. Tek odağı eylemdir. Seyirciyi tek bir görüşe (*thereo*) mahkûm etmez, aksine kendi açısını yakalamasını (*skopeo*) teşvik eder. Eylemle ilişkisini kuvvetlendirir. Hatta tragedyanın ilk dönemlerindeki gibi onu anlatıya dâhil eder. Hiyerarşisizdir. Seyircinin oyunla ve oyuncuyla kurduğu bağ duranlığından çıkar devinir. Bu noktada kırın başka bir deyişle doğanın etkisini unutmamak gerekir. Mekânların bulunduğu yerler inşa edilmiş çevreler (*built-environment*) değildir. Dış uyarıcılardan arınmıştır. İnsanı kendine yönlendirir. İçtepilerini dinletir. Kentteki uyaranlar tam da buna, insanın kendini dinlemesine, engel olur.

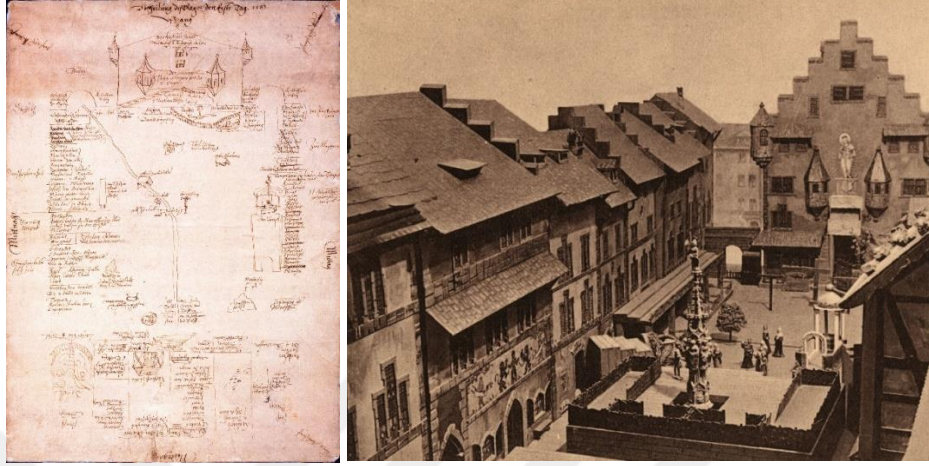


Şekil 4.20 : Cornwall Tiyatrosu²⁷⁸

Ortaçağ tiyatrosunun başarısı burada yatar. O, kenti ve imgesini bir daha çıkarılamayacak şekilde tiyatronun bir parçası yapar. Kentle ilişkisini sadece imgesi

²⁷⁸ Namıdeğer Perran Round.

üzerinden kurmaz. Onu gerçekten de bir dekor olarak kullanır (Şekil 4.21). Seyirci topluluğunu misafir edebilecek her boşluk—mezarlık, manastır, özel konut ve şehir sarayının avluları—Ortaçağ’da tiyatronun mekânı olur. Evlerin önü, sokaklar, meydanlar, meydancıklar. Kentsel boşlukların tümü tiyatroya ev sahipliği yapar.²⁷⁹



Şekil 4.21 : (a)Ortaçağ oyun planı²⁸⁰ (b)Maket²⁸¹

Ortaçağ’da kentin hem imgesel hem de mekânsal olarak kullanılması tiyatro ile ilintili bir başka etkinlikte, krallık törenlerinde, de görülebilir. Bu törenler, tanrılar için yapılan şenliklerin siyasallaşmış halidir. Tebaasına aynı tanrılar gibi yılın sadece birkaç günü görünen yöneticiler bu zamanlarda onları memnun etmek isterler. Ağır vergiler altında ezdikleri halkı memnun etmenin en kolay yollarından birinin onları eğlendirmek olduğunu bilen monarklar tiyatronun ipine sarılırlar. Ancak sıkı sıkıya bağlı oldukları kilisenin baskısından ötürü bu eğlencelerin sürekli yapılacağı kalıcı mekânlar inşa edemezler. Bunun üzerine bir ara yol bulunur. Tiyatro gösterimleri; taç giyme törenleri, askeri zaferlerin yıldönümleri, yabancı devlet adamlarının ziyaretleri gibi birçok etkinliğe dâhil edilerek meşrulaştırılır. Sahne tasarımına dolayısıyla da mimarlığa en çok etki eden etkinlik, yabancı devlet adamları onuruna yapılan törenlerdir. Önceleri kentin dışında karşılanan elçinin kent kapısına kadar eşlik edilmesinden ibaret olan etkinliğe, yabancı devlet adamlarını etkilemek için tiyatro temsilleri eklenir. Yürüyüş alayını kentin girişinde soluklandıran bu uygulama,

²⁷⁹ Kent içindeki bu alanlarda seyirci hayli hiyerarşik bir düzende temsili izler. Örneğin, seçkin konuklar, avlu veya meydanı sarmalayan balkonlarda bulunurken; halk için kilise sıralarına benzer oturaklar kurulur. En alta bulunan düşkün tabaka ise oyunu ayakta takip eder.

²⁸⁰ Renward Cysat’ın Lucerne kent meydanında icra edilen oyunlar için çizdiği ilk gün planı (1583) . Alman Tiyatro Müzesi. Envanter No: 233 A 100

²⁸¹ Albert Köster’in Cysat’ın planını baz alarak oluşturduğu fiziksel model II. Dünya Savaşı sırasında kayıp olsa da Alman Tiyatro Müzesi, Envanter No: V 350, F 1197’de yer alan kartpostal üzerinde makete ait fotoğraf bulunmaktadır.

zamanla Ortaçağ diplomasisinin bir geleneğine dönüşür. Siyasi iklim içinde sıklıkla tekrarlanmaya başlayan ziyaretler yüzünden elçilerin karşılandığı şehir kapıları halkın hafızasında tiyatro mekânı olarak yer edinmeye başlarlar (Şekil 4.22). Din-dışı tiyatronun bir simgesi haline gelin kapılar özellikle seküler oyunların dekorlarında sıkça kullanılmaya başlanır. Bunun en ünlü emsali, Andrea Palladio'nun Teatro Olimpico'da ana *thyromanın* yerine konumlandığı giriş takıdır.



Şekil 4.22 : Bir dekor olarak şehir kapısı.

Özetleyecek olursak, Ortaçağ tiyatrosu 10-16.yy.'lar arası sürekli kabuk değiştirir. Roma döneminden alışkın olduğumuz basit eğlendirici oyunlar yerini dini tiyatrolara bırakır. Dini tiyatrolar da zamanla sekülerleşerek görkemli krallık törenlerine veya saray gösterilerine evrilir. Kilisenin güçten düşmesi hatta ayrışmasının yanında üniversitelerin yükselişiyle bilime doğan ilgi, bu değişimdeki baş etmenlerden biridir. Bu tarihten sonra teo-politikleşen tiyatro, 1539 yılında Hollanda'da, 1558 yılında da Britanya'da halkın kafasını karıştırdığı gerekçesiyle yasaklanır (Brockett, 2000, ss. 133-134). Bu yasakla tiyatro iki büyük hamisini—kilise ve kralları—kaybeder. Hal böyle olunca deri değiştirmeye mecbur kalır. Dini ve politik konuları bir kenara bırakan sanat çevrelerinde Yunan ve Roma dönemine olan ilgi gitgide artar. Başka bir deyişle tiyatro da diğer tüm sanat dalları gibi hümanist girdaba kapılır. Efendilerini kaybeden sanatın yeni hamisi—aynı Antik Yunan'da olduğu gibi—ticaret sayesinde ekonomik güce kavuşmuş yeni zenginler (*bourgeois*) olur. Güçlü patronajı sayesinde sanat çevrelerinde hızlıca kabul gören bu ilginin adı da hemen konulur: *Re-naissance*, yeniden canlanma.

4.2 Gözün Zaferi

Şuana kadar gözün hâkimiyetinin mekân yapımı ve hikâye anlatımındaki evrimini Rönesans'a kadar takip eden metin, bu bölümde 15. yüzyılın ele alınan tartışmalarda ne kadar kilit bir rol oynadığını vurgular. Bu dönemde yaşanan siyasi, düşünsel, sanatsal ve mimari değişimlerin, gözün hâkimiyetinin nasıl belirleyici bir faktör haline geldiğini detaylı bir şekilde inceler. Görsel sanatlar, mimari ve kültürel tarih arasındaki ilişkileri ortaya çıkarmaya yönelir. Tiyatro ve yapısı üzerine odaklanan araştırma, *Gözün bedene hâkimiyeti* başlıklı kısmında, 15. yüzyılda İtalya coğrafyasında hâkim olan siyasi, düşünsel, sanatsal ve mimari iklimi detaylı bir şekilde inceler. Tiyatronun bu dönem içinde geçirdiği dönüşümleri bahsi geçen çerçeve içinde ele alarak mekân yapımındaki evrimi açıklamaya çalışır. *Perspektif: Tasvirin yeni paradigması* adlı bölüme gelindiğinde, Ortaçağ ve Rönesans tasvir biçimlerini karşılaştırarak, Rönesans'ın neyi farklı kıldığını ortaya çıkarmaya çalışır. İbn-i Heysem'in nesne-ışın teorisinin Rönesans ustaları arasındaki popülerliğine dikkat çeken tez, gözün hâkimiyetini farklı kültürlerin bilgisinin birleşimiyle taçlandırıldığını iddia eder. *Olmayan Mekân: Perspektivadan Prospettivaya* başlıklı bölümde bu iddiayı görsel sanatlar içinden test eden araştırma, perspektif kelimesinin farklı kullanımlarını ele alır ve bu kavramların sunduğu etimolojik kapıları aralar. Odak noktasının ortaya çıkışı ile Arap rakamlarından 0'ın devşirilmesi arasındaki ilişkiyi araştırıran tez, Erwin Panofsky'nin metinleriyle savlarını destekler. *Urbana Scaena veya İdeal Kent* başlıklı bölüm gelindiğinde bu savları test edeceği alan olarak kent-sahne ilişkisine yönelir. Perspektif ilminin sahneyi nasıl bir laboratuvar olarak kullanarak kenti nasıl dönüştürdüğünü Sebastino Serlio ve Andrea Palladio'nun yapıları ve tezleri üzerinden inceler. Erken modern dünyanın düşünce dünyasının yapılı çevreyi nasıl şekillendirdiğini serimleyen tez, *Yeni anlatılara doğru* bölümünde hikâye anlatımı ve mekân yapımının modern dünyanın tartışmalarını içermek için hangi yeni formlara girmesi gerektiğini açıklar. Bu zengin ve çok katmanlı analiz, görsel sanatlar, mimari ve kültürel tarih arasındaki derin ilişkileri anlamamıza yardımcı olmayı amaçlar.

4.2.1 Gözün bedene hâkimiyeti

Klasik eserlere ilgi, 14.yy.'da başlasa da 1486 yılına kadar hiçbiri seyirciyle buluşmaz. Bu konudaki öncülüğü *Academia Romana*²⁸² yapar. Seneca'nın *Phaedra* adlı eserini sergileyen akademi öğrencilerinin temsili büyük ses getirir. Hemen hemen aynı tarihlerde bir gelişme daha yaşanır. Este Hanedanı²⁸³ siyasi gücünü sergilemek için himayesindeki Ferrara Sarayı'nda burjuvazinin 'seçkin' üyelerine davetler verir. Bu davetlerin en büyük olayı da klasik eserlerin sunulduğu temsillerdir. Çok geçmeden İtalya'nın bütün şehir sarayları ve akademileri ekonomik, siyasi ve pek tabiki sanatsal üstünlüklerini kanıtlamak üzere yarışa girerler. Fakat bu yarışın bir eksiği vardır. Hiçbirinin antik metinlere layık mekânları yoktur. Müstakil yapıları olmayan oyunlar, çoğunlukla yerel hanların avlularında oynanır. Hatta birkaç binanın çevrelediği açık alanlar bile temsiller için kullanılır. Bu konudaki devrim, Romalı asker-mimar Marcus Vitruvius Pollio'nun Ceaser Augustus'a adadığı *De Architectura* isimli eserin 1414 yılında bulunmasından sonra gerçekleşir. Vitruvius'a ait metin basılıp dağıtılınca (1486) kadar İtalyan mimarlar, antik eserlerin icra edildiği eski yapılar hakkında detaylı bilgiye sahip değildir. Metnin bulunması İtalya coğrafyasındaki yapı teknolojisini yeniden tanımlar. Etkisi o kadar büyür ki mimarlığın kutsal kitabı olarak görülmeye başlanır.²⁸⁴ Kısa sürede hem patronlar hem yapı ustaları hem de halk için bir meşruluk zemini haline gelir. Birçok kurum, kuruluş ve kişi; ondaki kaideleri uygulama yarışına girer, Vitruvius'un dünyasını ulaşılması gereken bir ülkü olarak görürler.²⁸⁵ Roma Akademisi bu kurumların en önde gidenidir. Avrupa'nın her bucağından gelen antik dönem sevdalısı gençler çok kısa bir sürede akademiye doldururlar. Akademide bir süre eğitim gören genç dimağlar başöğretmenleri Julius Pomponious Laetus'tan edindikleri bilgiler ile kendi yurtlarına dönerler. Böylece antik birikim (*know-how*) tüm Avrupa'ya yayılır.

Antik dünyanın başat pratikleri olan tiyatro ve mimarlık bu yüzyılda da yayılmacılığın neferi olurlar. Hatta ikili Antik Yunan'dan sonra hiç olmadığı kadar

²⁸² Kurucusu Julius Pomponious Laetus'tur.

²⁸³ Habsburg Hanedanından İngiliz Kraliyeti'ne kadar birçok hanedanla akrabalıkları bulunan bu ailenin, yaşlı ve genç olarak nitelendirilen iki kolu bulunur.

²⁸⁴ 15.yy'ın ortalarına kadar hiçbir metin Vitruvius'unkini tahtından edemez.

²⁸⁵ *Accademia degli Intronati*, *Accademia della Vitru*, *Accademia degl'intrepidi* ve birçoğu bu dönemde hizmet vermiştir. *Accademia dei Vignaiuoli*—Bağ Yetiştiricileri Akademisi—şarap tanrısı Dionysos ile kurduğu bağ açısından diğerlerinden ayrılır.

iççe geçer. Publius Terentius Afer'in bulunan bir komedyasının kapağına çizilen taslağı²⁸⁶ muntazam biçimde taklit etmeye çalışan dönemin ustaları tiyatro sahnesini; teknik, malzeme, cephe kompozisyonu gibi birçok alanın deneme tahtasına döndürürler (Şekil 4.23).²⁸⁷ Ancak bu pratik çok da uzun sürmez. Geliştirilen yeni bir tasvir biçimi antik sahnenin pabucunu dama attırır. Perspektifin 'keşfi' sahne tasarımı ilkelerini kökten değiştirir. Yani İtalyan ustalar tarafından geliştirilen bu 'yeni görme biçiminin' şekillendirdiği dekorlar çok kısa bir sürede Vitruvian sahnenin yerini alır. Çünkü daha az masraflıdır. Vitruvian sahnedeki 3-boyutlu maketlere, sahne çatkılarına artık ihtiyaç yoktur. Artık onların yerine geçebilecek 2-boyutlu çizimler yapılabilmektedir. İtalyan ustaları gözü, kandırarak yöntemi bulmuşlardır. Optik kaideler, mekân üretimini hiç olmadığı kadar etkilemeye başlarlar. Bu sadece sahne tasarımının değil; mimarlığın iç dinamikleri baştan aşağı değiştirir.



Şekil 4.23 : 16.yy. gravüründe Terentius Sahnisi.²⁸⁸

4.2.2 Perspektif: Tasvirin yeni paradigması

“Mekân, ışığın en iyi halinden başka bir şey değildir” (Proklos, 142a).

Rönesans'ın neyi yeniden canlandırdığını anlamak için Ortaçağ'ı iyi anlamak gerekir. Ortaçağ, “her şeyden önce bir öğreticidir, araştırmacı değil. Bu felsefe

²⁸⁶ Taslakta bir yanda Phoibos yani Apollon, diğer yanda Liberte yani Dionysos Eleuthereus heykeli vardır.

²⁸⁷ Terentius'un sahnelerini betimleyen gravürler 1497'de yapılan bir Venedik baskısından sonra tüm Avrupa'ya yayılarak dolaşıma girerek İtalyan Rönesansı'nın geniş bir coğrafyaya yayılmasında etkili olur.

²⁸⁸ Bu resimli ilk baskı, Donatus and Guido Juvenalis'in yorumlarıyla ve Jodius Bodius Ascensius'un görsel danışmanlığında yapılmıştır. Detaylı bilgi için bkz. Terentius, 1493.

doğruluğu aramaz, çünkü ona zaten sahip olduğuna inanır; öğrenme ise okumaya dayanır, araştırmaya değil” (Akarsu, 1987, s. 15). Hümanizm, yaşamı ilmek ilmek dokuyan bu zihniyetin bütün değerlerine başkaldırır. İnsanmerkezcidir. Tanrının hoşnutluğunu değil, insanın hoşnutluğunu önemser. Sekülerdir. Yaşam sonrasını değil, şimdi ve buradaya odaklanır. Güzel şeyler yapmaya, insanların yaşayacağı daha iyi bir dünya inşa etmeye çalışır. Leon Battista Alberti’nin (2015) dönemin bir başka ustası Filippo Brunelleschi’ye yazdığı mektuptaki

güçlü Antikçağ’ın birçok mükemmel ve yüksek seviyeli sanatının ve biliminin günümüzde varolmamasına, hatta tamamen kaybolmuş olmasına hep hem hayret eder hem de üzülürüm... Ressamlara, heykeltıraşlara, mimarlara, müzisyenlere, geometricilere, usta belagatçilere, kâhinlere ve benzer soylu ve şaşırtıcı zihinlere bugün pek rastlanmıyor; onları övecek fazla kimse de yok zaten...(s. 11).

ifadeleri Ortaçağ’ın bıraktığı duygu durumunu gayet iyi özetler. 15.yy.’ın bilim ve sanat dalları, tam da bu tutukluğu aşmak için antik dönem otoritelerini rehber edinirler. Hatta erken Rönesans; antik dönemin aynen alınıp benimsendiği, özgün sayılamayacak bir dönemdir. Kendi yaratılarını onu iyice hatırlayıp sindirdikten sonra ortaya koyabilmiştir (Gökberk, 1961, s. 167). Ezber bozan yaratılarından biri tasvir alanında meydana gelir. Aslında vuku bulan yeni bir resmetme biçiminin keşfi değil, evren algısını değiştiren bir paradigma değişikliğidir. Sanat ve zanaat, tanrı vergisi bir yetenek olarak görülmekten çıkar. Teknik bir beceri haline gelir (Perez-Gomez, 1985, ss. 15-16). Halkın gözünde meslek erbapları—özellikle mimarlar—da “çizmeyi bilmeyen lonca mensupları²⁸⁹ olmaktan farklı bir konuma geçerler. Onlar artık yeni üretim teknikleri geliştirme kabiliyetine sahip tasarımcılardır” (Frampton, 1991, s.3).

Görsel sanatlarda yaşanan paradigma değişikliği farklı iki kültürün farklı dallarının, İslam matematiği ve Hristiyan tasvirinin, bir potada erimesiyle mümkün olur: *Perspettiva*. Gasche, karpit lambası ve onun sahne aydınlatması olarak kullanılmasına bir ‘ilk’ olarak değer biçse de felsefe de mimarlık da optik ile 19.yy.’dan çok önce tanışmıştır.²⁹⁰ Kısaca özetleyecek olursak tarih boyunca hâkim

²⁸⁹ *preliterated guild culture*

²⁹⁰ ‘Üretilmiş optik’ ve ‘zoraki görü’ kavramları.

iki görme teorisinin olduğunu söylenilebilir: ‘Göz-ışın’ ve ‘nesne-ışın’. İlk tezlerini Leukipos ve Demokritos’ta gördüğümüz nesne-ışın teorisi, nesnenin kendi biçimini içeren sürekli bir yayılım yaptığına ve bu yayılımı gözün yakalamasıyla görmenin gerçekleştiğini söyler. ‘Nesne-ışın’ teorisi bu erken dönemde geometri ve matematikten destek alamadığından ötürü rağbet görmez. Göz-ışının savunucularına yenilir. Nesne-ışın kuramcıları, göz-ışınıcıları yanıltacak kanıtları gösteremez. İlk detaylı ve oturaklı anlatımını Alkmenon’da gördüğümüz göz-ışın teorisi, böylece hâkim görüş olur. Işığın kaynağının göz olduğunu ve nesneye ulaşmasıyla görmenin gerçekleştiğini iddia eden teori, Euclides, Batlamyus, El-Kindi, İbn-i Rüşd, İbn-i Sina gibi bilim insanlarının başvurduğu yegâne kuram olur. Ancak Farabi ve Ebubekir Razi’nin²⁹¹ çalışmalarıyla bu teorinin geçerliliği sorgulanmaya başlanır. Göz tarafından evreni dolduracak bir yayılım olmayacağı çok geçmeden İbn-i Heysem’in gözlem ve deneye dayanan araştırmalarıyla kanıtlanır. Müslüman coğrafyanın *ilm-i menazir* adı verdiği bu yeni yöntem, diğer coğrafyalarda özellikle de Kilise’ye başkaldıranlarda itibar görür.²⁹² Çünkü bu coğrafyalardaki insanlar “artık dünya içinde yaşamak, kendisini dünyasından uzaklaştırmamak ve dünyaya sırtını dönmek istemektedir. Zira onlar, yalnızca dinsel içe kapanışlar için yaratılmış bir varlık olmadıklarına çoktan inanmaya başlamıştır” (Akarsu, 1987, s. 17).

Bu yeni tasvir yöntemi—perspektif—sadece adını değil, kaidelerini de Heysem’e borçludur (Belting, 2012, s.14). İlim ve manzara kelimesinin birleşiminden oluşan bu tamlama öncelikli referansını ‘ilahi’ olana değil, bilime yapar. Gözü ve gözlemi önceler. ‘Görünenin ilmi’ne yönelir. Resimsiz bir kültürden gelen teori, ‘imgeler’ değil ‘ışık’ aracılığı ile düşünür (A.g.e., s. 104).²⁹³ Sadece bununla da kalmaz. Hristiyan geleneğin ışığa biçtiği aşkın rolü de tırpanlar. Görme eylemini metafizikten koparır ve optiğe hasreder. Heysem’in paradigma değiştiren kuramının (Sabra, 1973, s.443) farkına varan Rönesans ustaları da tasvirlerinde *küre-i arşa* değil *küre-i arza* yani bu dünyaya yer vermeye başlarlar.²⁹⁴ Zira Rönesans’ın peşinde olduğu bilgi, “ne

²⁹¹ Kitâbun fi Keyfiyet-il-Ebsâr (Görmek’e Dair) kitabı.

²⁹² John Calvin ve Martin Luther bu konudaki en etkili isimlerdir.

²⁹³ İslam coğrafyasında dinin tasvire olan mesafeli yaklaşımı sebebiyle matematik ve sanat, özellikle mimarlık üzerinden çoktan yekvücut olmuştur.

²⁹⁴ *İlm-i menazire* gösterilen ilgiye örnek olarak; Roger Bacon namıdeğer ‘Doctor Mirabilis’ in Türlerin Çoğalması Üzerine (*De Multiplicatione Specierum*) ve ‘Opus Majus’ kitapları, Silezyalı Vitello’nun - Erasmus Ciolek Witelo- İbn-i Heysem’den esinlenerek yazdığı ‘*Perspetiva*’sı; John

Descartes'ta olduğu gibi Tanrı'da, ne Kant'ta olduğu gibi olabilirliğin *a priori* koşullarındadır, aksine insanla dünyanın kökensel olarak uyumluluğunu sağlayan bir apaçıklığın dolaysız yaşanmışlığında temellenmektedir” (Lyotard, 2007, s. 50).

4.2.3 Olmayan mekân: *Perspettivadan Prospettivaya*

Perspektif, göz-ışın teorisini tedavülden kaldırmış olsa da gözü (bakışı) resmin içine ayrılması güç bir biçimde yerleştirir (Mor, 2018). Bu değişimin ne ifade ettiğini anlamak için önce değişimin gerçekleştiği kültürel iklimi kavramak gerekir. Nesne-ışın kuramına sıkı sıkıya bağlı perspektif, güzel sanatlara tesir edebileceği ortamı 15.yy.'a kadar bulamaz. Bilimin daha doğrusu matematiğin bir alt kolu olarak görülür. Güzel sanatlarla kaynaşacağı koşulları, çökük imparatorluğun kalbi Apenin Yarımadası'nda²⁹⁵ farkedilene kadar bulamaz. Bu toprakların insanları sadece antik dönemin tasvir biçimi skenografiye²⁹⁶ ilgi duymazlar. ‘Doğu’ kültürüyle ticaret üzerinden girdikleri münasebetten ötürü *ilm-i menaziri* de öğrenmek isterler. Yeni arayışların başladığı, Skolastik düşüncenin mevzi kaybettiği bu iklimde tiyatro tekrar sahneye çıkar. Dönemin ustaları farklı kaynaklardan gelen bilgiyi tiyatrodan cemaate aktarmaya çalışırlar. Erwin Panofsky'ye göre (2013) bu alayım, aynı doğrultuda devam etmenin imkânsız olduğu anda ortaya çıkan ‘geri tepmelerin’ güzel bir örneğidir. Aşırı doygunluğa ulaşmış Skolastik düşüncenin kimi başarılarından feragat edilmiş, daha ‘ilkel’ olana dönmüş ve yeni bir yapının kurulmasına olanak tanınmıştır (s. 30). Kısacası, Rönesans; düşüncenin kendine yeni bir zemin arayışıdır. Ortaçağ'ın yarattığı çıkmaz, şiddetli bir şekilde antik döneme kadar ‘geri tepmiştir’. Çünkü Hristiyanlık antik dönemin çözümlemeye çalıştığı sorunların büyük bir kısmını ya hasıraltı etmiş ya da Hristiyanlaştırılarak başka bir çerçeveye oturtmuştur. Yaşamın tüm farklılıklarını donuk, tecrit edilmiş bir anlatının parçası yapmıştır. Anlatıları somutlaştıran, onları görselleştiren tasvir ihtisası da bu tavırdan nasibini almıştır. Öncüllerinin aksine Hristiyan tasvirleri; mekân, obje, süje vb. her varlığı tözsel bir bütünlüğün aynı önemdeki elemanlarıymış gibi ifade etmeyi yeğlerler. Zira herşey, Teslis'in (Üçlü Birlik'in) bir parçasıdır. Hiçbirine diğerinden fazla kıymet biçilemez, farklı bir önem atfedilemez. Öneme haiz tek şey anlatı yani dinin doktrindir.

Peckham'ın ‘*Perspectiva Communis*’i; Biagio Pelacani'nin—Bagius of Parma—‘*Questiones Super Perspectiva Communi*’si, her ne kadar adını ‘Alhazen’ yerine ‘Alfantem’ olarak ansa da Lorenzi Ghiberti'nin Yorumları'ndaki (*I Commentarii*) ilgili bölümler gösterilebilir.

²⁹⁵ Kuzeyde Po Vadisi'nden güneyde Akdeniz'e kadar uzanan İtalya Yarımadası'nın diğer ismi.

²⁹⁶ Detaylı bilgi için bkz. Ricci, 1928, ss. 231-257.

Rönesans resminin devrimciliği tam da burada yatar. Anlatıyı yeni fakat tanıdık bir şekilde ele alır. Yenidir; çünkü İslam matematik-fiziğini kullanır, tanındıktır çünkü antik dönem skenografisini üzerine kurulmuştur. Sadece sanatsal değil aynı zamanda ‘bilişsel bir devrimdir’. Hristiyan tasvirlerinin aksine bireye yani “resmin önünde izleyiciye ayrıcalıklı bir yer vererek onu ayrıcalıklı bir konuma koyar” (Böhm, 1969, s. 25). Tek bakışın tanrının bakışı olmadığını, tek anlatının da kutsal kitap olmadığını insana bir kere daha hatırlatır. Ona dünyada hâkim olabileceği, hüküm sürebileceği yeni bir yer açar.

Panofsky (2013), perspektifin ayak seslerinin 14.yy.’da yavaştan duyulmaya başladığını söyler. Ona göre Giotto Di Bondone’nin Floransa Vaftizhanesi’nde yer alan ‘Firavun’un Rüyası’ ve Duccio di Buoninsegna’nın Monreal Katedrali’nde yer alan ‘Son Akşam Yemeği’ gelmekte olan kasırganın ilk esintileridir (Şekil 4.24). Bu tasvirlerdeki iç mekân, bir şemsiye altında toplamaktan fazlasını yapar. Yeni bir mekân yaratır. Tasvirin üzerinde yer aldığı duvar, üzerine nesnelerin iliştiirildiği düz bir yüzey, bir takrir panosu olmaktan çıkmış, şeffaf hale gelmiştir. Seyredenden yüzeyin derinliklerine doğru genişleyen uzama inanması beklenir. Böylece izleyiciye antik dönemden sonra ilk defa uzamdan alınmış bir kesite baktığı hissi verilerek (s. 39) içinde dolaşması istenir.



Şekil 4.24 : Son Akşam Yemeği (1308) – Duccio di Buoninsegna

Kısacası perspektif, optik ve güzel sanatları cem ederek muhayyel bir mekân oluşturur. Ancak onun gerçek bir mekân olmadığını²⁹⁷ bakıştan saklar. Bunu yaparken de eski yöntemleri kullanmaz. Yüzeyde olmanın eksikliğini ne Bizans mozaikleri gibi yıldız ışıltısının arkasına gizler ne de Romanesk sanat gibi tek bir düzleme indirgeyerek gözümüze sokar. Onun tersyüz ettiği sanılanın aksine pano değil bakan kişinin durumudur. Tasvirin yansıttığı ‘gözü’ tanrının gözü olmaktan çıkarır, ilahi konumundan alır ve yeryüzüne indirir. John Berger’e göre bu noktada kendi çelişkisini de yaratır, çünkü;

perspektif geleneğine göre görsel karşılık diye bir şey yoktur. Tanrı’nın, başkalarıyla olan ilişkilerine göre durumunu ayarlaması gerekmez; Tanrı’nın kendisi durumdur. Perspektifin içinde yatan çelişki perspektifin tüm gerçeklik imgelerini bir tek seyircinin göreceği biçimde dizmesidir. Bu seyirci, Tanrı’nın tersine, aynı anda ancak bir tek yerde bulunabilir (Berger, 2017, s. 16).

Yani ‘insan her şeyin ölçüsüdür’.²⁹⁸ Panofsky bunu kabul etmez hatta tam tersini düşünür. Ona göre perspektif tanrının durumuna helal getirmez, aksine onun ‘görünmez varlığını’ güçlendirir. Perspektifle birlikte “bütün derinlik çizgilerinin, sonsuz uzaklıktaki noktaların resmi olarak kaçış noktasının keşfedilmesi, sonsuzluğun keşfi için de somut bir simgedir” (2013, s.41). Mehaz gösterilen bu ‘biricik’ nokta, aynı tanrının bütün evrene nizam vermesi gibi tasvire bütün düzenini verir. Herşeyi kendine göre tanımlar, boyutlandırır ve konumlandırır. Brian Rotman (1987) bir adım daha da ileri gider ve kaçış noktasının bedenini işgal edemeyeceği yegâne yer olduğunu bizlere hatırlatır. O, tüm nesneler ve figürlerle birlikte mekânda olmasına rağmen kendini saklar. Aynı varlık ile yokluk arasında durup tüm sayılara anlam veren sıfır rakamı gibi (sf. 17). Bütün somut şeyler bu soyutluğa dayanır. Göz harici diğer organlar onunla iletişim kurmada çaresiz kalır. Ona bakarız, görürüz ama gidemeyiz. Varlığından eminizdir ama gösteremeyiz. Bunu anladığımız andan itibaren göze mahkûm oluruz. Çünkü zaman da mekân da göz nerede istiyorsa oradadır. Belting’e (2012) göre bu, ‘analog’ bir tasvir arayışıdır (sf. 97). Analogluğu

²⁹⁷ *Fictive*.

²⁹⁸ Protagoras’ın tam ifadesi: “Bütün şeylerin ölçüsü insandır, var olanların var olmalarının ve var olmayanların var olmamalarının” şeklindedir. Bknz. Arslan, 2017, s. 28.

iki özelliğinden ileri gelir. İlki, anlamına uygun bir biçimde ‘muavazi’ (*analogous*), ikincisi ise etimolojisine²⁹⁹ uygun bir biçimde ölçülü oluşundandır.

Üzerine basa basa söylemeye çalıştığımız gibi *perspettiva* bir Rönesans icadı değildir. Kökeni eskilere dayanır. Örneğin, 6.yy. matematikçisi Severinus Boethius, iki ayrı kitabında perspektifi geometrinin bir alt disiplini olarak tanımlar (Boethius, 1570, ss. 527-538; aktaran Panofsky, 2013, s. 61). Rönesans’ı özel kılan onu tasvir ihtisasıyla buluşturmasıdır. Fakat perspektifin tek ilişkisi tasvirle değildir. Teknik ve sanatın kesişiminde bulunan bu metotun yine bu iki alanın kesişiminde bulunan bir başka disiplinle, mimarlıkla, da yakın bağları vardır. Ancak bu bağ tasvir ihtisasında olduğu gibi direkt değil başka bir disiplin, tiyatro, üzerinden kurulur. Daha önce de bahsettiğimiz üzere ilk boyalı dekoru kullanma onurunu—Aristoteles’in aksine Sophokles yerine—Aiskhylos’a vermekte ısrarcı olan Vitruvius,

... Aiskhylos Atina’da tragedyalar yazarken, ilk sahne dekorunu hazırlayan Agatharkos oldu ve ardından da bu konuyla ilgili bir yorum kitabı bıraktı. Bu yorumu dikkate alan Demokritos ve Anaksagoras da aynı konuda eser kaleme alıp bu eserde seyircinin bakış açısına ve yayılan ışınlara göre sabit bir noktayı merkez alırsak, bu çizgileri nasıl doğal bir orantıyla takip edip de belirgin olmayan bir objeden sahne dekoruna betimlenen binaların belirgin imgelerini göze yansıtabileceğimizi ve hem dik hem yatay yüzeylere çizili figürlerin nasıl bazılarının arkaya doğru kayıyormuş, bazılarının da öne doğru çıkıyormuş izlenimi verebileceklerini açıklamaya çalıştı...(2017, VII-önsöz).

ifadesiyle perspektifin kökenini Klasik Dönem’e değin götürür. Fakat bu atıflar, Ortaçağ’da değer görmez hatta Hristiyan âlimleri tarafından bilerek göz ardı edilirler. Kelime, 15. yy.’a kadar *optike* kelimesinin Latince çevirisi olarak kullanılır. Rönesans ustalarının tavrı da pek farklı olmaz. Kelimeyi tekrar tedavüle soksalar da perspektifi bir tasvir metodu olmanın ötesinde görmezler. Böylece sözcüğün atfı da sınırlı bir çerçeveye hapsedilmiş olur. Kelimenin Rönesans öncesi açılımları sadece bir avuç bilim tarihçisinin dağarcığında kalır. Bu noktayı biraz daha aydınlatmak gerekir. Kelimenin aslı Latince ‘içinden bakmak’ ve ‘açık seçik görmek’ anlamlarına gelen *perspicere* sözcüğünden türer. Bu fiil, Latin dilinde *skopeoya* benzer bir eylemi anlatır. İnsanın kendi seçtiği şeyi, kendi kadrajında ve kendi bakışıyla yansıtmasıdır.

²⁹⁹ Ana-, ‘baştan aşağı’ ve -logos, ‘oran’ kelimelerinin birleşiminden oluşur.

Ancak zamanla muhteviyatı değişir. Rönesans'ın *ilm-i menaziri* yani matematik-fiziği bakışın içine zerk etmesiyle birlikte tasvirin 'çerçevesi' kanvasinkini aşmaya başlar. Artık sayılar, geometrik şekiller ve oranlar yardımıyla tasvir edilen mekânın nerede bitip nerede başladığı belli değildir. Yani perspektif-tasvir, mekânın bütünü yansıtmaz. Onun bir kısmını kadrajına alır. Oradaki nesneleri, kişileri ve olayları çerçeveler. Gerisini yansıtmaz. Bu yüzden de garip bir ikilik yaratır. Çerçevenin sonluluğu ile içinde bulunduğu mekânın sonsuzluğu çatışır. Bu da imkânları daraltarak mekânı ve anlatıyı kısıtlar. Onları dışsallaştırır hatta yabancılaştırır. Kısacası, bilimselleşen bakış; artık içeriden bakmaz (*perspicere*) aksine içine yani ileriye bakar (*prospettare*).

4.2.4 Urbana Scaena veya ideal kent

Brunelleschi ve Mossaccio mahlaslı Giovanni di Simone'nin³⁰⁰ sistemli hale getirdiği kadraj, 'içinden' (*perspicere*) değil 'ileri bakılan' (*prospettare*) kadrajdır.³⁰¹ Apolloncu bilimlerin yardımıyla sistematize edilen 'ileri bakış', kısa sürede görsel sanatların temel kaidesi haline gelir. İç mekân, peyzaj, açık alan tasarımından natürmort, portre çizimlerine kadar irili ufaklı birçok uygulamada yeni tasvir metodu hızla etkisini gösterir. Ancak bunların içinde bir alana ayrıca dikkat çekmek gerekir. Bakışı matematize etmeye uğraşan Rönesans ustaları, diğerlerinin aksine geçici yerleştirmeler olan sahne dekorlarına yeni sistemlerini mükemmelleştirecekleri bir lanvas olarak bakarlar. Böylece tiyatro, perspektif ihtisasının geliştiği ana mecralardan biri haline gelir. Perspektif-dekorlar 1480'li yıllardan itibaren muhtelif oyunlarda kullanılmaya başlasa da ses getirmesi bir yüzyılı bulur. Yavaş yavaş mükemmelleştirilen perspektif dekorlar, ilk büyük başarısını 1508 yılında Pellegrino da San Daniele'nin³⁰² tasarımıyla yaparlar. Ferrara Sarayı'nın avlusunda Ludovico Ariosto'nun³⁰³ *Cassaria* (Sandık) oyunu için tasarlanan perspektif-dekor tasarımıyla öncülerinden hemen ayrışır (Finotti, 2010, s. 28). Daniele'nin fon perdesinin önüne yerleştirdiği ev şeklindeki köşklerden oluşan dekorunun Vitruvius'un (2017) sahne betimlemelerinden bir hayli etkilenmiş olduğu hemen anlaşılır:

³⁰⁰ Pisa Cumhuriyeti'nde Camposanto Mezarlığı, San Francesco Kilisesi birçok yapıda emeği bulunan mimar-mühendis. Özellikle Pisa Kulesi inşaatının ikinci aşamasında kulenin ayakta kalması için ürettiği çözümlerle ünlüdür.

³⁰¹ İlk kuramsal metin ise Alberti'nin *Della Pictura* adlı eseridir.

³⁰² Geç Quattrocentro ve Rönesans stillerinde eserler vermiş Kuzey İtalyalı ressam. San Daniele'deki Aziz Antonio kilisesindeki freskolarıyla ünlüdür.

³⁰³ Orlando Furioso eseriyle ünlenmiş ünlü epik şiir yazarı.

Birine tragedya içerikli sahne düzeni denir, diğerine komedyaya içerikli, üçüncüsüne de satyr içerikli. Bu sahnelerin dekoru birbirine benzemez, içerikleri de farklıdır; çünkü tragedyayla ilgili sahneler sütunlar, alınlıklar, heykeller, saraylara ve krallara has başka tür ayrıntılar içerir; komedyayla ilgili olanlar evleri, balkonları temsil eder, aynı evlerdeki gibi sıralanmış pencerelerden görünen manzaralarıyla birlikte. Satyr içerikli olanlarsa, ağaçlarla, mağaralarla, dağlarla donatılmıştır ve bunlar gibi tabiat manzarasını betimleyen başka yöresel görünümlemlerle (V-6).



Şekil 4.25 : Urbino Paneli – İdeal Kent.³⁰⁴

Vitruvius'un bu tasviri tesadüfî değildir. Çünkü onun eserindeki asıl gayesi kenti şekillendiren güçleri faş etmektir. Bu da bizi başka bir olguya, ideal kente, götürür.³⁰⁵ Vitruvius'un ideal kent söylemi bugünün mimarlığı için bile yenilikçidir (Şekil 4.25). O; kenti, tiyatro özellikle de sahne tasarımıyla birlikte okur. Antik Yunan töresini örnek alır. Kentten kopuk bir sahne, sahneden kopuk bir kent düşünemez. Titus Maccius Plautus'un³⁰⁶ başyapıtı olan Menaechmi oyunun *prologunda* bu tavrın dönemin ruhundan kaynaklandığı hemen anlaşılır:

Oyunumuz devam ederken burası Epidamnum şehri;

Başka bir oyun oynandığında bu sahne başka bir yer olacak,

Tıpkı aktörlerin yarenlerinin sıklıkla değişmesi gibi:

Şimdi burada yaşayan zengin bir kocamız var, şimdi

Genç bir âşık, şimdi yaşlı bir cimri, aşağılık bir prens ya da bir parazit ve şarlattan (Plautus, 1912, prolog).

³⁰⁴ Galleria Nazionale delle Marche Koleksiyonu

³⁰⁵ I.kitabında kentlerin ana hatlarını çizerken diğer kitaplarında malzeme, yönelim, detay gibi birçok yönünü açıklar.

³⁰⁶ Roma döneminde komedyaya yazarlarının en üretkenlerinden Titus, ilk önce düz taban olduğundan ötürü Plautus, yazarlığından önceki oyunculuk döneminde de soytarı anlamına gelen Maccius lakabını almıştır.



Şekil 4.26 : Komik, Trajik ve Satirik dekorlar – Sebastiano Serlio.³⁰⁷

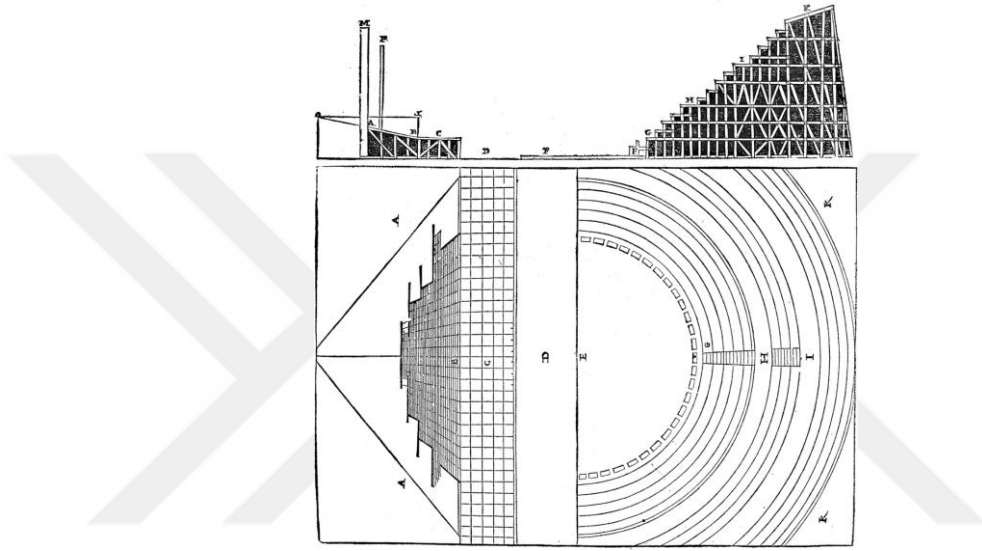
Tragedyada tapınak veya sarayı temsil eden, komedyada kent dokusuna referans veren, Roma tiyatrosunda ise gerçek bir cephe sokak cephesine dönüşen sahnenin kentle olan ilişkisi Ortaçağ'a gelindiğinde daha da karmaşılaşır. Kilise'nin tiyatroya olan mesafeli duruşu, görkemli yapıların inşa edilmesine engel olduğundan insanoğlunun inşa ettiği en görkemli yapılardan biri olan kentin kendisi dekor haline gelir. Gerçek manada şehir sahnede, sahne de şehirde temsil edilmeye başlar. Kentsel ve görsel hafıza birbirine karışır. Rönesans'a gelindiğinde yani tiyatro kendine müstakil yapılar edinmeye başladığında da sahnenin kentsel referansları korunur. Ancak Rönesans sahnenin öncüllerinden bir farkı vardır. Yeni tasvir metodu, perspektif, sahne tasarımını farklı bir boyuta evriltirken kenti de dönüştürür. Dekor, onunla sistematize olurken kent de dekor üzerinden yeni bir düzene kavuşur. Rönesans sahne tasarımının kenti nasıl dönüştürdüğüne dair en kapsamlı kaynaklardan biri Sebastiano Serlio'nun mimari, kent ve tiyatroyu birlikte ele aldığı *Architettura* adlı eseridir. Perspektif-dekorun usta isimlerden biri olan Baldassare Peruzzi'nin³⁰⁸ yanında yetişen Serlio, kent ve sahnenin karşılıklı dönüşümünü kuramsallaştırır. Hatta kitabının bir bölümünde Vitruvius'un kent imgelerini—trajik, komik ve satyr—resmeder (Şekil 4.26).³⁰⁹ Ancak onun kuramının Vitruvius'ununkinden temel bir farkı vardır. Yaşadığı dönemde tiyatrolar hala müstakil yapılara sahip olmadığından oyunların saray odaları, avlular gibi mekânlarda oynanır. Serlio bunun değişeceğine tiyatroların müstakil yapılara kavuşacağına inanmaz. Bu yüzden de sarayların, köşkların, kır evlerinin hamilerinin hoşuna

³⁰⁷ Birçok kişi tarafından Vitruvius'a ait olduğu düşünülen bu görseller aslında Serlio'nun çizimleridir. Detaylı bilgi için bkz. Serlio, 1545, II-III.

³⁰⁸ Siena doğumlu Peruzzi; Bramante, Raphael, Sangallo gibi birçok ustanın yanında çalışmıştır. Villa Farnesina en ünlü yapıtıdır.

³⁰⁹ Tasvirler o kadar kabul görür ki *De Architectura*'nın 1547'den sonraki baskılarının neredeyse tümünde yer alır.

gidecek dekorlar tasarlamaya özen gösterir. Onun tasarımlarında sahne, etkinliğin hamisinin—dük, düşes, prens, prenses—göz hizasına kadar yükseltilir. Sahnenin ‘ideal’ perspektifini de ‘onun gözüne’ göre hatta ‘onun gözünden’ tasarlar. Sahne, haminin gözündendir çünkü oyun onun ideallerini yansıtır. Onun gözüne göredir çünkü haminin kendi yarattığı ‘kenti’ izlemesini ve gurur duymasını ister. Bu nedenle oyuncuların kullanacağı ön kısımları düz bir platforma oturturken perspektife giren ve asıl kent imgesini yaratan kısımlara meyil vererek haminin gördüğü şeyi mükemmelleştirir (Şekil 4.27).³¹⁰



Şekil 4.27 : Porto Sarayı'nın avlusu için tasarlanan ahşap tiyatro.³¹¹

Serlio'nun göz odaklı sahne tasarımı, gözün belli bir derinliğin ötesini ayırt etmede mahir olmadığının farkında olduğundan 3-boyutlu detaylardan arınmış olsa da zahmetli ve maliyetlidir. Bu yüzden ardından gelenler onun tasarımlarını daha da sadeleştirmeye gayret gösterirler. Giacomo Barozzi da Vignola'nın³¹² *Perspektif Uygulamasının İki Kuralı* ve Nicola Sabbattini'nin³¹³ *Tiyatro Dekorlarının ve Makinelerinin Yapımı İçin El Kitabı* kısa sürede bu arayışın kılavuzları olurlar. İki yaklaşımı Serlio'nunkinden ayıran en önemli özellik, 3-boyutlu detayları sahneden dışlamaları ve illüzyonun tamamını boyalı dekorla yapma gayretleridir. Perspektif

³¹⁰ Hatta kimi zaman seyircilere yakın yapılara 3-boyutlu detay vererek daha gerçekçi bir şehir imgesi ortaya koymaya gayret gösterir.

³¹¹ Ahşap sahneye dair de büyük detaylar veren bu görsel perspektif sahneyi belgelemesi bakımından kıymetlidir. Detaylı bilgi için bkz. Serlio, 1545, II. Kitap.

³¹² 16. yy. Manierizminin en ünlü ustalarından Vignola, Sebastiano Serlio ve Andrea Palladio ile birlikte Rönesans'ı Batı Avrupa'ya yayan ‘Üç Büyük Mimar’dan biri olarak bilinir. Villa Farnese ve Gesu Klisesi en ünlü yapılarındandır.

³¹³ Barok mimarlığın öncülerinden olan Sabbatini, Urbino Dükü tarafından himaye edilmiş, eserlerini ona ithaf etmiştir.

ihtisasının 16.yy.'da iyice sistematize olmasından olmasından faydalanan ustalar, maliyeti yüksek çatkılar yerine iki kanatlı paravanları kullanırlar. Bir yüzeyi seyirciye paralel diğer yüzeyi perspektif kaidelerince verevine konulan paravanlar, gözü muntazam bir biçimde aldatır. İzleyicinin sahneyle gözden başka bir iletişim kanalının kalmadığını bilen Rönesans ustaları Antik Yunan'dan itibarenilmekilmek işlenen bir planı böylece kemale erdirirler. Elde edilen zaferi de Geç-Rönesans'ın usta ismi Andrea Palladio bir yapıyla taçlandırılır: Teatro Olimpico (Şekil 4.28).

Teatro Olimpico'ya hem yapısal özellikleri hem de yarattığı kırılmadan dolayı ayrı bir parantez açmak gerekir. 1580 yılının ikinci yarısından itibaren tiyatroya ilginin artması akademilerin sayılarındaki artışı da beraberinde getirir. Fakat bu kurumlar hala kendilerine ait mekânlara sahip değildirlar, tiyatro oyunlarını kiraladıkları yapıların içinde—ziyafet salonları, kabul odaları vb. yerlerde—icra ederler. Yarımada'nın kuzeyinde faaliyetlerini sürdüren *Accademia Olimpica Vicenza*³¹⁴ da başlarda bu geleneği devam ettirme eğilimindedir. Ancak üyelerinin içinde yer alan açık görüşlü insanlar, yönetim kurulunu zamanla kalıcı bir tiyatro yapısının gerekliliğine ikna ederler. Uzun tartışmalar ve arayışlar sonrası—mevcut bir yapı içine yapılacak—kalıcı bir tiyatro mekânını finanse etmeye karar kılan kurul, akademi üyelerinden Palladio'yu bu görevi yerine getirmek üzere görevlendirir. Vitruvius ve Romalı mimarların çizgisinden hayli etkilenmiş bir isim olan Palladio, bir 'iç mekân-Roma tiyatrosu' taslağını kurula sunar. Dönemin ruhuna uygun, arkaik fakat bir o kadar da yenilikçi bu tasarım, kurul üyelerini hayli etkiler ve ivedilikle inşa sürecine başlanır (Magagnato, 1951). Kurul Palladio'nun tasarımından çok etkilenmiştir çünkü gördükleri şey akademinin ikili, arkaik ve yenilikçi, yapısını somutlaştırmaktadır. Önerilen yapı arkaiktir çünkü bir Roma tiyatrosudur, ancak yenilikçidir de. Roma tiyatrosunu iç mekâna taşıma cesaretini gösterebilmiştir. Daha sonraları İtalyan tipi kapalı tiyatronun ilk örneği olarak nitelendirilecek tasarımda; oyuncu, seyirci ve doğa ayrı ayrı zapturapt altına alınmıştır. Doğa kontrol altındadır zira Roma tiyatrosunun yarım bıraktığı iş tamamlanmış ve tiyatronun tavanı kapatılmıştır.³¹⁵ Oyuncu kontrol altındadır çünkü bu 'iç mekân Roma tiyatrosunun' özenli *scenefrons*u oyuncuların tüm hareketlerini düzenlemektedir. Ancak Roma tiyatrosunu da aynen taklit etmez. Hafızamızı tazelemek gerekirse, Roma sahnesinin

³¹⁴ 1555 yılında antik kültürü canlandırmak için Kuzey İtalya'da kurulmuştur.

³¹⁵ Hatta tavana ideal bir günü yansıtan güneşli gökyüzü nakşedilmiştir.

kapılarının (*thyroma*) her biri farklı bir evi temsil eder. İçlerinde en önemlisi de başrol harici kullanılması yasak olan orta kapıdır. Vitruvius (2017) kapıları çok sarıh bir biçimde birbirinden ayırır:

Sahne binalarının kesin çizgilerle belirlenmiş kendine has bir donanımı vardır: Şöyle ki, ortadaki kanatlı kapılar kraliyet saraylarını andıran süslemelere sahiptir; sağdaki, soldaki kapılar misafirler içindir, hemen yanlarında sahne dekorasyonlarına ayrılmış yerler vardır...(V-6).

Roma mimarlığını ve dolayısıyla sahnesini çok iyi tahlil ettiğini bildiğimiz Palladio, bu noktada bir devrim yapar. Ev kapıları yerine sokak kapıları/geçitler (*sotoportego*)³¹⁶ koyar. Bunların en önemlisi olan orta kapısını da bir giriş takına döndürür. Böylece sahnenin ana platformu yolların kesiştiği meydana dönüşür. Bu mimari jest, seyirciye bir meydana oyun izlediği hissiyatı vermek için yapılmıştır. Çünkü Palladio seyircinin sabit mekânı yadsımasının önüne geçmek istemektedir.³¹⁷

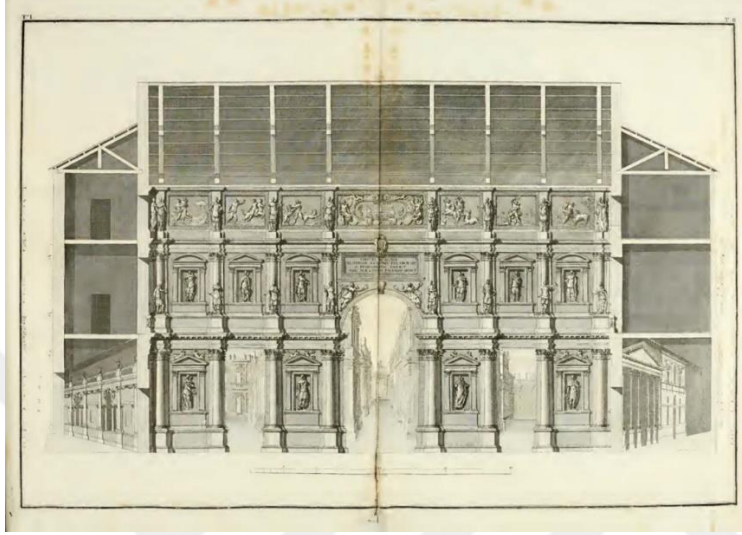
Göz tümüyle sahte bir yapıyı çevrenin içindedir. Hangi tarafa dönerse dönsün yabancı adledeceği bir imge bulamaz. Onu kuşatan bu sahtelik, kuzu postuna bürünmüş kurda benzer. Alışkın olduğu, rahat edeceği, verileni sorgulamayacağı bir mekâna çekilmiştir. Bu insanın rahat ettiği bu yapaylığın adı ise ‘kent’dir. İçgüdülerini ehlileştirmeyi başarabilmiş *homo sapiens*, zamanla medenileşmiş ve suni yaşam alanları kurma yetisine kavuşmuştur. Artık doğanın tekinsizliğinden uzaktır. Korunaklı alanlarda yaşamayı yeğler. Aslında ‘medeni’ kelimesi bu durumu çok güzel bir şekilde ifşa eder. Arapça *madina* yani şehir sözcüğünden türeyen bu kelime, vahşiliğinden kurtulmuş insanın ortamına açıkça atıfta bulunur.³¹⁸ Medeni insan, doğada değil yapıyı çevrede huzura kavuşur. Avcı-toplayıcının ritüeli nasıl

³¹⁶ Kuzey İtalya özellikle Venedik’te sıkça görülen bu mimari eleman, kent dokusu oluşturmada önemli bir araçtır.

³¹⁷ Yapının nihayete erişini Andreas Palladio göremez. Bu elim olay, sahne dekorunun telifi konusunda ihtilaf yaratmaktadır. Çünkü kurul, Palladio’nun ölümünden (1580) sonra yapıyı tamamlama görevini Vincenzo Scamozzi’ye verir. İhtilafın asıl sebebi tasarımının tamamlandığını göremeyen Palladio’nun *skenefrons* için sadece bir eskiz bırakmış olması ve bu eskizin dekor—özellikle de sokak perspektifleri—hakkında herhangi bir bilgi barındırmamasından kaynaklanır. Buna ek olarak, sahne arkasını—perspektif dekorların yer aldığı kısmı—inşa etmeyi olanaklı kılacak ilave arazi talebi de 1581 yılında, Palladio ölümünden bir yıl sonra, belediyeye yapılmıştır. Buna rağmen *skenefronstaki* donelerin yeterli olduğunu düşünen araştırmacılar, dekor tasarımının övgüsü Palladio’ya vermektedirler (Magagnato, 1951, ss. 216-217). Onlara göre Scamozzi’nin yapıya katkısı uygulamadaki maharetidir. Scamozzi yine de kredisiz kalmaz. Bir başka yapısı, Sabbioneta’daki *Teatro all’antica*, Rönesans-perspektif-sahnesinin en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilir. Aslında Teatro Olimpico mevcut bir yapının içine yerleştikten itibaren baştan aşağı inşa edilen ilk müstakil tiyatro yapısı Scamozzi’nin tasarımıdır.

³¹⁸ Aynı atıf Yunanca *polis* kelimesinden türeyen *politikosta* da bulunur.

kendi ortamına—doğaya—atıfta bulunuyorsa Rönesans tiyatrosunun mekânı da kent imgesine atıfta bulunur. Ateş, av, totem, kurban etrafında değil, kendi ürünü çevresinde, kentte, bir araya gelir. Ortamı değişen insanın mitlerinin, hikâyelerinin, masallarının, efsanelerinin de aynı kalması beklenemez. Bu yüzden de yeni ortamında anlatacağı yeni anlatılar üretmeye başlar.



Şekil 4.28 : Teatro Olimpico – Scenefrons.³¹⁹

4.2.5 Yeni anlatılara doğru

Bedensel anlatılar, ritüeller, mekân yapımına birçok açıdan temel teşkil etmiş ve istikamet vermiştir. Mimarlık-ritüel etkileşimin en net okunabildiği alanlardan biri tiyatrodur. Kökleri Neolitik ritüellere uzanan tiyatro etkinliğinin mekânı, insanın anlam yaratma çabasının³²⁰ bir eseridir. Başlarda tapınmanın safi mekânsızlığında icra edilen eylemler, adım adım kurumsallaşarak sabit mekânlar edinirler. Bi-mekân ilahi, mekân beden buldukça oradan çekilir. Bunun sonucunda mekânlar fiziksel olarak kalabalıklaşsa da ruhen ıssızlaşır.

Yunan tiyatrosunun biçimi ıssız bir dağ vadisini andırır. Sahnenin mimarisi ışıltılı bir bulut imgesi gibi görünür. Dağda gezinen Bakkhalar yüksekte, ortasında Dionysos'un görüntüsünün kendilerine açılacağı harika bir çerçeveye bakar gibi bakıyorlardır bu imgeye (Nietzsche, 2010a, s. 52).

³¹⁹ Teatro Olimpico'nun yapısı kadar bu çizimi de mimarlık tarihi için büyük önem taşır. Detaylı bilgi için bkz. Scamozzi, 1976, ss. 35-36.

³²⁰ *Human semiosis*

Gerçek bu satırlarda gizlidir. Bakılan doğanın kendisi değil imgesidir. Mimarlık her ne kadar doğayı taklit etmeye çalışsa da o olamaz. İnsanlar kendilerini bu illüzyona kaptırmış olsa da ilahi aldanmaz.

Neydin istediğin, bre Euripides, bu ölüm döşeğindeki [Dionysos] bir kez daha angaryalar yüklemeye çalışırken? Senin zorba ellerinde öldü o: ve şimdi, eski şatafatı Herakles'in maymunu gibi yalnızca süslenmek için kullanılmasını bilen, taklit edilmiş, maskelenmiş bir mitosa gerek duydun. Ve mitos nasıl sende öldüyse, müziğin dehası da sende öldü: hırslı mücadelenle, müziğin tüm bahçelerini yağmalamak istediğinde, onu da taklit edilmiş, maskelenmiş bir müzik haline soktun. Ve Dionysos'u terk ettiğin için, Apollon da seni terk etti (A.g.e., s. 67).

Her şey bir tanrısıl tarafından, Eros, ele geçirilir. Ne içerik ne biçimsel olarak tanrısallara rastlanmaz. Özellikle vatansız tanrı—Dionysos—bu topraklardan ebediyen gitmiştir. O ortadan kaybolunca yerini kim dolduracaktır? Sahnedeki kimdir? Anlatılan nedir?

Bir dublördür sahnedeki. Seyirci artık tanrıya benzemekle değil, dublörünün de aynı hatalara düştüğünü görmekle gururlanır. İnsanlığınla övünür. Bunu başarmak bir övünç kaynağıdır.³²¹ Çünkü kentli tanrıyı duyumsamak yerine kendini keşfetmeyi yeğler.

.....insanlığının bedelini öder..... Araya sofistçe tartışmalar ve zamanımızın sorunları da olan kendi zamanının sorunları hakkında yersiz tartışmalar sokarak tragedyayı fazlaca düşünsel planda bırakır. Oyunu şemalaştırır (Bonnard, 2004, s.14).

Şemayı oluşturan her çizgide, karalanan her satırda, atılan her tiratta daha önce görmediğimiz bir özene şahit oluruz. Dionisosçu olanı perdeleyen bir imtina bu. Apolloncu müziğin ritmiyle bir 'eğlence' yaratılır. Ancak bu eğlence ne kadar bezenmiş ne kadar tasarlanmış olursa olsun yoksuldur. Ne hakikatin ne de günlük hayatın sureti olmayı becerebilir. Bu sonsuz bir döngünün başlangıcıdır. Tasarlandıkça anlatı da mekân da yoksullaşır, soluklaştırır. Peki

yüksek İyon sütunlu revaklarda dolaşarak, bakışlarını temiz ve soylu çizgilerle kesilmiş bir ufka doğru kaldırarak; yanında, ışıldayan mermerde kendi yücelmiş figürünün yansımaları; etrafında, vakur yürüyen ya da narince

³²¹ Euripides'e göre Yunan vatandaşı onun oyunları sayesinde gözlemlemeyi, pazarlık yapmayı, sonuç çıkarmayı öğrenmiştir.

devinen insanlar, uyumlu çıkan seslerle ve ritmik jest diliyle—güzelliğin bu sürekli akışında elini Apollon’a uzatıp seslenmesi gerekmeyecek midir: “Mutlu Helen Halkı! Nasıl da büyük olmalı aranızdaki Dionysos, dithyrambik çılgınlığınızı iyileştirmek için Delfoi tanrısı böyle büyülere gerek duyduğuna göre (Nietzsche, 2010a, s. 147)!

Germeyecektir çünkü insan dönüştüğü yeni halden son derece memnundur. Hatta bu halini seyredip eğlenmektedir. Durum git gide daha da sarpa sarar. İlahi ile pagan Yunan ve Roma kültürlerinden daha farklı ilişki kuran Hristiyan doktrini tiyatroya mesafeli durur. Amentüsü gereği ruhun ve bedenin tutkularını uyandıracak her şeyi olduğu gibi tiyatroyu da yasaklar. Onu inananları saptıran bir sapkınlık olarak görür (Ferrero, 1990, s. 165). Rönesans antik dönemi yeniden canlandırma iradesini koyana kadar tiyatro pek değer görmez.³²² Ama Rönesans da tamamen öze dönmez. Bunun yerine kendi kurallarını koymayı tercih eder. Tahmin edilemez, tekinsiz durumlara karşı daha da katı bir tutum sergiler. Bilinmeze fırsat vermez, tiyatro kutusunun içinde ne göstermek isteniyorsa onu aktarır. ‘Seyirciyi’ eylemin parçası değil, görüntünün kölesi yapar. Bu esnada tiyatronun (*theatron*) teoriyle (*theoria*) olan bağları da iyiden iyiye çözülür. Teorinin yeni yareni tiyatro değil pozitif bilimlerdir. Fakat teatrallliği dışlayan teori kendi sonunu hazırlar. Teatrallliğini kaybetmesi aslında kendini kaybetmesi anlamına gelir (Blumenberg, 1993; aktaran Gasche, 2002, s. 148). İnsanoğlu bu boşluğu yeni bir anlatı türüyle doldurur. Tarih, tüm dini ve mistik temellerin ortadan kalktığı modern zamanlarda anlatı kurmaya muktedir tek anlatıdır (Nietzsche, 1980). Ancak o da birçok çelişki barındırır. Tarihçi yaşamda, sanatta ve şiirde *eposun* altına saklanan durumları anlatıyı bulandırmamak için bunları görmezden gelir. Yani şairliğe yeltenmez, duygulardan arınmıştır. Olmuş şeyleri olduğu gibi aktarmayı ister. Övgü veya yergi yapmaz. Anlatımını sanatla değil detaylarla bezar. “Tarihçi ve ozan arasındaki fark, birinin ölçülü öbürünün ölçüsüz yazması değil, birinin olmuş şeyleri, diğerininse olabilecek şeyleri anlatmasıdır. Şiir bu nedenle tarihten daha felsefidir ve bir ağırlığa sahiptir” (Aristoteles, 2016, 1451b).

³²² Kıta Avrupası’ndan çıkılıp Birleşik Krallık’a varıldığında durum biraz daha farklıdır. Bu noktada ise bir isim öne çıkar William Shakespeare. Onun oyunlarında karakterler—adeta Yunan geleneğinin bir devamıymış gibi—iyice derinleşerek genel kurgu yerine detaylar öne alınır. Örneğin Oedipus yazgısı sebebiyle sonuna doğru ilerlerken Hamlet niyetini gizler, düşünceleri ve kendi tercihleri sonucunda nihayetine kavuşur. Yani Oedipus’un yazgısının aksine tüm doğru ve yanlışları ile insani bir hikâyeye şahitlik edilir.

5. TARİHİN BİREYİ, BİREYİN TARİHİ

Özellikle Aydınlanma Çağı sonrasında mitolojik referansların reddedildiği bir dönemde insanların bir arada durmalarını mümkün kılmak için yeni anlatılara ihtiyaç duyulur. Önceden ozan edasıyla icra edilen mitolojik hikâye anlatıcılığına benzeyen yeni bir alan ortaya çıkar: Tarih yazımı. Bir sanat dalı olarak adlandırabileceğimiz hikâye anlatıcılığından ayrılan tarih yazımı, insanların—kralların, kahramanların, soyluların—hikâyelerini tanrıların, peygamberlerin veya kâhinlerin hikâyelerinden daha ilgi çekici hale getirmeyi başarırlar. Bu dönüşümü ele alan beşinci bölüm, tarih yazıcılığının nasıl bir disiplin haline geldiğini detaylı bir şekilde anlatmaya çalışır. *Tarihin Bireyi* başlığını taşıyan kısımda tarih yazıcılığındaki farklı ekollerin nasıl ortaya çıktığını inceleyerek, tarih yazımı ve hikâye anlatımı arasındaki farkları açıklamaya yönelir. Başlığın da işaret ettiği gibi, ‘tarihin bireyi nereye konumladığını’ farklı coğrafya ve kültürlerdeki örneklerle geniş bir yelpazede ele almaya özen gösterir. İkinci kısım olan *Bireyin Tarihi* bölümüne gelindiğinde ise perspektifi tersine çevirir. Bu sefer de ‘bireyin tarihi nasıl konumlandığını’ serimlemeye çalışır. Tarih yazımında kullanılan terminolojiyi inceleyerek, tarihin çeşitli katmanlarını soyar. Elbette, tarih ile mekân arasındaki bağlantıya özel bir vurgu yapar, mekânın tarih anlatımındaki rolünü anlamaya ve aktarmaya çaba gösterir. Kısacası beşinci bölüm, tarih yazımının evrimini, bireyin rolünü ve mekânın bu anlatıdaki yerini ele alarak tarih yazıcılığına farklı bir bakış açısı sunmak ister.

5.1 Tarihin Bireyi

İnsanın ifade ve iz bırakma arzusunu tarih öncesi çağlardan 19. yüzyıldaki büyük değişime kadar tarihsel bir yolculukla takip eden bu bölüm, hikâye anlatıcılığının yaşadığı büyük dönüşümleri incelikte ele alır. *Tanrının iradesini tarihte aramak* başlığını taşıyan ilk bölüm, mitolojinin tarih "bilimi" tarafından nasıl ikame edildiğini, bu değişimin toplumlar ile mekânları nasıl dönüştürdüğünü, Gordon Childe, Friedrich Wilhelm Humboldt, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Johann

Gottfried Herder ve Leopold von Ranke gibi önde gelen tarihçilerin tezleri eşliğinde karşılıklı okumalarla ayrıntılı bir şekilde açıklar. Bu bağlamda, tarih yazıcılığının sanatsal bir uğraştan nasıl profesyonel bir meslek haline geldiğini detaylarıyla ortaya koyar. Aynı zamanda, farklı coğrafyalardaki meddah, kussa, baksı, dastan gibi figürlerle tarihçiyi karşılaştırarak sıradan insanların modern tarih yazımının dışına itilme sürecini, hikâye anlatıcısı ve tarihçinin geçmişe bakışındaki farklılıkları, bunun mekâna yansımalarını örneklerle zenginleştirir. *Yeni tarih yazımı: Annales Ekolü ve bireye yöneliş* başlıklı ikinci kısma gelindiğinde ise 20. yüzyılın başlarında Marc Bloch ve Lucien Febvre'nin öncülüğünde *Annales d'histoire économique et sociale* (İktisadi ve Toplumsal Tarih Yıllığı) çevresinde bir araya gelen akademisyenlerin savlarını geniş bir çerçevede tartışır. Bu bölüm, tarih anlatısından dışlanan ve 'ıstıraplarını dile getirme gücünden yoksun' kalan insanların deneyimlerini araştırmaların temel malzemesi olarak kullanan bu isimlerin itirazlarını ayrıntılı bir şekilde analiz eder. Ayrıca, bu itirazların mekânsal pratikleri nasıl etkilediğini açıklayacak bir sonraki bölüme altlık oluşturacak gerekli tartışmaları açar.

5.1.1 Tanrının iradesini tarihte aramak

Manzaranın hassas çizgilerinin, alet veya makinelerin gerisinde görünüşte, en donuk yazıların ve görünüşte onları ihdas edenlerden en fazla kopmuş gibi duran kurumların arkasında, tarihin asıl yakalamak istediği insanlardır (Bloch, 2013, 68).



Şekil 5.1 : Eller Mağarası (Cueva de las Manos).

İnsanoğlunun iz bırakma, başka bir deyişle tarihe not düşme, merakı yazının bulunmasından çok önceye dayanır. Arjantin'in güneyindeki Santa Cruz eyaletinde yer alan Eller Mağarası (*Cueva de las Manos*) bu arzunun en eski dışavurumlarından birine ev sahipliği yapmaktadır (Şekil 5.1). Mağaranın duvarı, tarihin ilk tahrir defteridir demek yanlış olmaz. Çünkü bu taş panoda tarihin ilk nüfus kayıtlarından biri durmaktadır. Duvardaki el izleri farklı bireyleri işaret eden birer kafa kâğıdıdır. Bu yüzden iptidai, savruk hatta tasnif edilmemiş olsa da önemlidir. Bireyin birey olarak tarih içinde varoluşunun simgesidir. Ancak zamanla kişisel varoluş geri plana düşer. İnsanların biraya gelerek oluşturdukları topluluklar daha önemli hale gelir. Yani toprağı ve hayvanı ehlileştirmeyi başaran insanoğlu yerleşik hayata geçtiğinde kendi varoluşunu ikinci plana atar (Childe, 2006, ss.54-79). Kendinden hatta ailesinden daha önem verdiği kurumsal yapılar kurmaya, onları öncelemeye başlar. Mısır, Mezopotamya ve İndüs vadilerinde ilk örneklerini gördüğümüz bu yönetim birimleri (s. 103) proto-devletlerdir. Bu birimlerin ortaya çıkmasıyla beraber tarih; artık kişilerin tarihi olmaktan çıkar. Kurum ve onların ete kemiğe büründüğü şahsiyetlerin tarihi olmaya evrilir. Hegel'e göre (1991) bu, zaten olması gerekendir.

Ayrıntının, küçük ilgilerin, asker davranışlarının, politik çıkarlar üzerinde etkisi olmayan özel işlerin renkli bir yığını; bütünü, genel ereğı kavramak için yetersiz kalır... Bu tek tek olaylar tarih açısından pekâlâ doğrudurlar da ama asıl ilgiye değer olan böylelikle açıklık kazanmaz, tersine bulanır (s. 20).

Hegel'e itiraz etmeden önce tarih yazıcılığının tarihindeki kırılmalara göz atmak gerekir. Onun içinde bulunduğu ekol yakın zamanlarda palazlanmıştır. Tarihin kapsamlı, muhteviyat açısından zengin, usul olarak modern bir disiplin³²³ olması gerektiğini savunan bu düşünce için 18.yy. milattır. İlk örneklerini İngiltere ve Fransa'da gördüğümüz yeni anlayış,³²⁴ en sarıh ifadesini tomurcuklandığı topraklarda değil, 19.yy. Alman coğrafyasında bulur. Çünkü Alman coğrafyası, ihtilalin yarattığı dalgadan tüm Avrupa gibi nasibini alsa da onu yumuşatabilecek entellektüellerini kanlı kavgalara kurban vermemiştir. Böyle bir ortamda siyasi ve pek tabii olarak kültürel pek çok konu yeniden ele alınır. Bilimden kültüre, gelenekten göreneğe adeta bir 'aydınlanma' süreci yaşanılır. Dönemin en sarsıcı

³²³ Burada bahsedilen 'modern disiplin' tanımı hiç kuşkusuz 'pozitivist bilim'e işaret eder.

³²⁴ David Hume, Benedict Spinoza, Denis Diderot değişen tarih anlayışını tetikleyen isimlerden bazılarıdır.

değişimlerinden biri, tabiat bilimlerinde baş gösteren yeni yaklaşımdır. ‘Pozivitizm’ adı verilen yeni metot, tüm metafizik olguları kapı dışarı eder. Deneye ve gözleme inanır. Ampiriktir. Böyle asli bir değişimin etkisi hiç kuşkusuz sadece tabiat bilimleriyle sınırlı kalmaz. Kültürel alana da sıçrar ve yapılagelen tüm pratikleri değiştirerek sosyal ‘bilimleri’ doğurur. Bu tarihten sonra tarih de artık bir ‘bilimdir’. Kanıtlanabilir hatta doğrulanabilir olmalıdır. Anlatısı fizik-ötesi unsurlardan temizlenmelidir. Bağıntılar tıpkı tabiat bilimlerinde olduğu gibi illiyet yani neden-sonuç üzerinden kurulmalıdır. Bu yüzden belge tarihçiliğini yüceltir. Ancak belgeci olma isteği tarih yazıcılığını içinden çıkılması hayli zor bir ikileme sokar. Çünkü pozitivist tarihçiliğin kopmak istediği kurumlar, kilise ve devlet, dönemin düzenli belki de tek belge tutucularıdır. Hal böyle olunca tarih, siyasetin oyuncağı tarihçi de memur olur.

Zamanın ruhu, Cermen ülküsüne yön veren bir ailede ete kemiğe bürünür: Humboldtlar. Babaları dönemin yeni iktisadi aktörlerinden, burjuvalarından, olan Humboldt kardeşler; küçük yaşlarından itibaren modern bir tedrisattan geçerler. Babalarının vefatı sonrası ailenin reisi olan annelerinin en büyük gayesi oğullarını “manevi ve ahlaki mükemmelliğe” (Beck, 1961) ulaştıracak eğitimi planlamak ve uygulamak olur. Onun için doğru eğitim, anne sıcaklığından daha önemlidir (Wulf, 2015, s. 33). Bu yüzden oğullarına dönemin en önemli pedagoglarından Gottlob Johann Christian Kunth gözetiminde botanik, iktisat, tıp, felsefe, arkeoloji dersleri aldırır.³²⁵ Doğru bildiği yolda ilerleyen Marie-Elisabeth sadece iyi bir eğitimle yetinmez. Çocuklarının kendilerini sağlama almasını ister. Kardeşleri devlet memurluğu için hazırlar. Burada zekasını bir kere daha konuşturan anne, kardeşlerin birbirine rakip olmaları için farklı dalları seçmesini ister (A.g.e., s. 13 & 17). Annelerinin sözünden çıkmayan kardeşlerden büyük olanı, Wilhelm, beşerî bilimlere yönelirken diğeri, Alexander, tabiat bilimlerine merak salar (Şekil 5.2).

³²⁵ Ernst Ludwig Heim, Josias Friedrich Christian Löffler, Christian Konrad Wilhelm von Dohm, Daniel Nikolaus Chodowiecki, Johann Friedrich Zöllner Humboldt kardeşlerin ders aldığı isimlerden bazılarıdır.



Şekil 5.2 : Elinde barometre tutan genç Alexander Humboldt ve annesi.

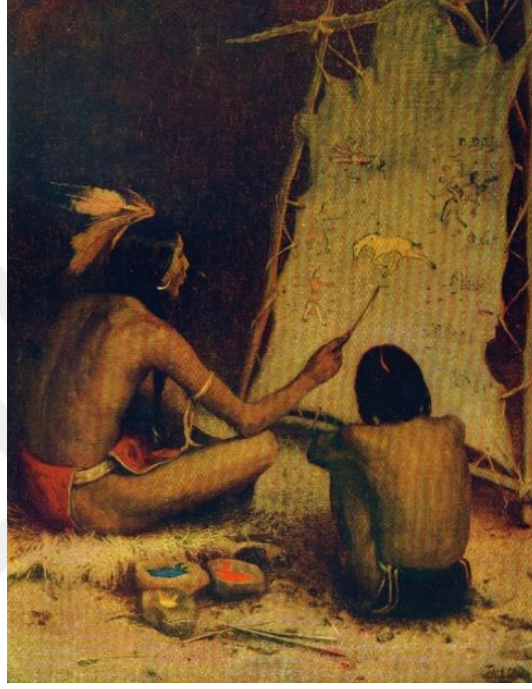
Marie-Elisabeth'in ileri görüşlülüğü Alman hatta tüm Avrupa tarihini değiştirir. Çünkü memur olmasını istediği Wilhelm kariyer basamaklarını hızla yükselerek önce Prusya'nın Roma Büyükelçisi daha sonra da Alman Ulusal Birliği'nin İçişleri Bakanı olur. Bakan olarak diyanet ve eğitimi kendisine bağlayan Wilhelm, eğitim idealini uygulayacağı bir üniversite kurar.³²⁶ 'Modern üniversitenin anası' olarak anılan kurumun sacayaklarından biri tarih bölümüdür. Wilhelm'in de yakından takip ettiği bölümünde yapılan çalışmalar, kabul görmüş tarih-yazımı paradigmasını derinden sarsmaya başlar. Aslında Wilhelm 1821'de Berlin Bilimler Akademisinde verdiği 'Tarihçinin Vazifeleri' konuşması bunun ipuçlarını vermektedir. Bölümü ve bölümün yetiştireceği 'yeni' tarihçilerin portresini çizen Wilhelm,³²⁷ onlardan kopup tarihe dağılmış olayları sadece bir araya getirmekle yetinmemelerini ve boşlukları kendi hayal güçleriyle doldurmayı meziyet saymamalarını ister. Onun idealindeki tarihçinin vazifesi olayların içindeki ana fikri³²⁸ serimlemektir. İtina ile toplanan malzemenin tenkid edilerek bir araya getirilmesini yeterli bulmaz. Onlara sebep olan fikrin apaçık ortaya konulması ve bunun da belgeler aracılığıyla yapılmasını bekler. Karanlıktakini gün ışığına çıkarmada benzeşen iki mesleğin, sanatçı ve tarihçinin/anlatıcının, yollarını birbirinden ayırır. Tarihçinin hayalini elde bulunan malzemeye bağımlı hale getirir. Maddeden fikre ulaşmaya çalışan—yeni—tarihçi, fikre maddesellik kazandırmaya çalışan sanatçıyla zıt düşer. Böylece tarihçi, atasını,

³²⁶ Bugün Humboldt Üniversitesi olarak bildiğimiz kurumun ilk adı Friedrich Wilhelm Üniversitesi'dir. 1949 yılında kardeşini de onurlandırmak için üniversitenin adı Humboldt Üniversitesi'ne çevrilmiştir.

³²⁷ Wilhelm von Humboldt, die Akademierede, Inselbücherei, Berlin.

³²⁸ *Die Grundidee*

hikâye anlatıcısını (*story-teller*) inkâr etmeye başlar (Şekil 5.3). Meddah, *kussa*,³²⁹ baksı,³³⁰ *Dastan*³³¹ artık onun dengi değildir. Onları dikkate almaz hatta anlattıklarına da atıfta bulunmaz. Yeni tarihçi bununla da yetinmez. Dönemlerinin birebir tanıkları olan Veda Vyasa,³³² Evliya Çelebi³³³ gibi anlatıcıları da ciddiye almaz. Çünkü bu isimlerin anlatılarında gerçekte uydurmaca birbirine karışmıştır. Birbirinden ayırt edilemez. Bulanık bir su gibidir, ondan şifa gelmez.



Şekil 5.3 : Tarihçi – Eanger Irving Couse.³³⁴

Tarih yazıcılığının hikâye anlatıcılığı ile yollarını niye ayırdığını anlamak için meddahlığın Diyonisos ritüellerine kadar uzanan köklerine inmek gerekir. Mesleğin adı her ne kadar Arapça *medh* yani övmek kökünden türese de uygulayıcılarının sadece methiyeler düzen dalkavukları olduğunu düşünmek büyük yanılgı olur. Hikâye anlatıcılığının toplum içinde nasıl bir konumda bulunduğunu anlatan en

³²⁹ (Kıssahan)Kıssa anlatan anlamına gelen kelime Arap hikâye anlatıcılarına denir.

³³⁰ (Bahşı), göçebe Türk obalarında hikâye anlatıcılarına verilen ad.

³³¹ Her ne kadar Farşçadan türemiş bir kelime olsa da Dastangoi'nin kökleri Urduca konuşan bölgelerde 13. yy.'a dayanan olan bir meddah anlatısıdır. 16.yy.'da Pers coğrafyasında ünü yayılır. 1001 Gece Masalları, Amir Hamza Destanı bunların en ünlülerindendir.

³³² Sanskritçe olan kelimenin tam çevirisi neşreden anlamına gelir. Ancak kelime zamanla kişiselleşerek yarı tarihi yarı efsanevi bir kişiye dönüşür. Bknz. *Mahabharata* epiği yazarı.

³³³ Seyahatnamesinde bu tarz birçok hikâye olsa da en ilgi çekicilerinden biri Karakoncolos Hikâyeleridir. Bknz. Çelebi, 2001, 130a.

³³⁴ Mimetik gelenekleri hayli geç bir zamana değin muhafaza etmiş olan Kızılderili bir hikâye anlatıcısı. Hikâye Anlatıcısı/Tarihçi, at derisi üzerine resmederek bir savaşı kabilenin gençlerine canlandırıyor.

önemli eserlerden biri 16.yy.'da yazılan Risâle-i Ta'rîfât'tır. 16. Asır toplumuna açılan bir pencere olan risalede meddahların toplum içinde nasıl görüldükleri beyit beyit tüm açıklığıyla anlatılır. Bunların içinden biri durumu pek güzel özetler.

Bilir misin nedir âlemde meddâh,

Birbiriyle halkı ede islâh.

Yani meddah, bir şarlatan değildir. Şairdir, tarihçidir, masalcıdır hatta efsane yazarıdır (Nutku, 2003, 193). Mürşittir, sağaltır, arındırır. Diyonisosçudur. Eylemde bulunur. Lafızla yetinmez. Bedenini ortaya koymaktan kaçmaz. Dans eder. Müzikten yardım alır. Kısacası mimetik olmaktan sakınmaz (Cajete, Eder ve Holyan, 2010). Hatta kimi zaman aynı avcı-toplayıcı ritüellerdeki gibi hayvan postuna bile giyer (Boratav, 1999, s.67; Nutku, 2006, s. 123).³³⁵ Meddah; kahramanlık hikâyeleri, dini öyküler veya güncel hayattan kesitler sunan tek kişilik dev kadrodur (Ümit, 2014, ss. 47-72). Thespis'e özenir. Onun halefidir.³³⁶ Aynı onun gibi köy köy, oba oba, kahvehane kahvehane gezerek hikâyeler anlatır (Şekil 5.4).



Şekil 5.4 : Thespis'in vagonu - Gustav Klimt.

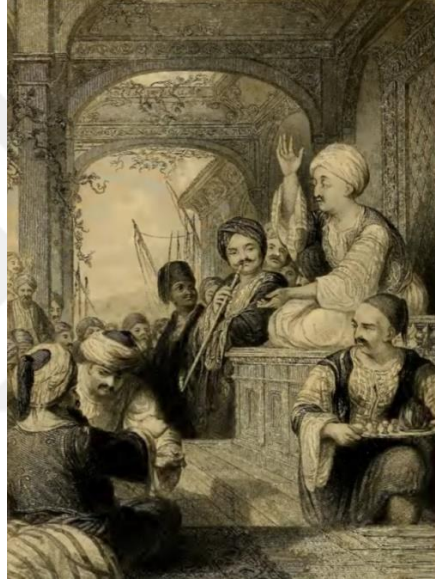
Ünleri coğrafyalarının dışına taşan anlatıcılar³³⁷ hakkında aktarılagelenler de bizi destekler. Onları görenler, bu isimlerin hikâyeyi sadece anlatmakla yetinmediklerini, 'destancı' olarak nitelemenin bu isimlere haksızlık olacağını belirtirler. Onlar halk için gerçek bir 'aktör' yani faildirler. Hayret verici jestleri ve hareketleri vardır. Anlattıklarını mimikleriyle desteklerler. Oturdukları yerden kalmazlar. Sahnenin her

³³⁵ Şaman kültürlerin hikâye anlatıcıları olan baksılar hala bu geleneği sürdürmektedir (Nutku, 2003, s. 194).

³³⁶ Önceki bölümlerde de değinildiği üzere, Thespis atlı arabasıyla köy köy dolaşarak tragediyalarını 'sahne'ye koyan ilk aktördür.

³³⁷ Kız Ahmet, Aşki Efendi, Hekim Ali en ünlü meddahlardandır.

yanında gezinirler. Gezinirken de boş durmaz anlatılarını beden hareketleriyle kuvvetlendirirler (Şekil 5.4). Hatta Hekim Ali, zengin, teatral daha doğrusu şairane anlatısı yüzünden ‘kahve Homeros’u olarak nam salmıştır (Nutku, 2006, s. 124). Homeros benzetmesi meddahın Arap coğrafyasındaki dengi *kussa* (kissahan) üzerinden düşünüldüğünde daha anlamlı hale gelir. ‘Bir kimsenin izini sürmek, ardınca girmek’³³⁸ manasına gelen *kussa* sözcüğünden türeyen kelime, adım adım gelişen olayları betimlemek için kullanılır. Kimi zaman *mesel*³³⁹ sözcüğüyle de ikame edilen *kussa* belgesel olanı değil hikâyesel olanı önemser. Kestirmeden gitmez. Dolambaçlı yolları seçer. Ayrıntılarla bezenir. Hatta kimi zaman ‘meseleyi’ vurgulamak amacıyla abartılı betimlemelerle allanıp pullanır.



Şekil 5.5 : Meddah Kız Ahmet – Thomas Allom.

Wilhelm’in ‘modern anlayışı’ ile birlikte geleneğin tüm nüansları bir kenara itilir. Üniversitenin tarih öğretisi “profesyonelleşen tarih ilminin genel modeli olurken” (Alkan, 2017, s. 141) tarih yazıcılığı da meddahların, baksıların, kussaların veya seyyahların elinden alınarak ‘itinalı eğitimi olan bir meslek’ haline gelir (Iggers, 1988, s. 31). Yani bilimsel bir mahiyet, ilmi bir muhteva kazanan yeni tarihçiliğin sınırları kesin çizgiler ile belirlenerek diğer tanımlamalardan ayrılır. Profesörler yeni paradigmanın tek aktörleridir. Bu noktada iki isim ön plana çıkar: Johann Gottfried Herder ve Leopold von Ranke. Gottfried Wilhelm Leibniz’in (2009) inanç ve aklı

³³⁸ Kehf suresi 64.ayet. *Kâle zâlike mâ kunnâ nebgî ferteddâ alâ âsârihimâ kasasâ*: ‘Mûsâ: “İşte aradığımız bu idi” dedi. Bunun üzerine tekrar izlerini takip ederek gerisin geri döndüler.’

³³⁹ Masal ve mesele sözcükleri de bu kökten türemektedir.

doğruluk bakımından sorguladığı, insanın özgürlüğünü tartıştığı, tanrısal adaleti irdelediği ve neticesinde dünyanın ilahi bir kudretle idare edildiği sonucuna vardığı *Theodicee* yani ‘Tanrının Haklı Kılınması’ savından hayli etkilenmiş olan Ranke ve Herder, tarih yazıcılığına yeni rotasını çizerler. İlahiyat tahsili olan Ranke, ‘Tanrı’nın iradesini [başka yerlerde değil] tarihte aramak’ gerekliliğine ta en başından beri inanır (Ranke, 1890a, s. 79). Ona göre tarih, ilahiyat ilminin bir parçasıdır. Bu yüzden tarihçinin iki vazifesi olabilir. Birincisi, her olayı kendi şartları içinde anlamaya çalışmak; ikincisi ise her olayda mevcut ‘geneli’ kavramaktır. Genel ise bireylerin değil daha büyük kurumların, milletlerin, tarihinde ortaya çıkar. Her milletin tarihinde son ve yüksek bir sır saklıdır. Tanrının iradesi ifadesini sadece buralarda layıkıyla bulur (Şanbey, 1960, s. 276). Bu yüzden farklı yollara sapmış vesika toplayıcılarına, derme çatma yazarlara ve hikâye anlatıcılarına hiç mi hiç ihtiyaç yoktur. Tarih bir hikâyeler yığını, tarihçi de bir hikâyeci değildir. Tarihçi, birçok surette gözüken tarihi; ‘bir fikrin’ altına koyabilen kişiye denir. İyi bir Protestan olan Ranke için bu ‘fikir’, takdiri ilahidir. Bu yüzden hadiseleri tümün—ilahî tezahürün—bir parçası olarak ele alır. Cüzleri bütün içinde okur (Ranke, 1890b, s. 596). Tahmin yapmaz. Sebep-sonuç ilişkilerine bakar. Hürriyet ve mecburiyet arasındaki mücadeleye odaklanır. Onun anlatısında fert yazgısıyla mücadele içindedir. Ancak bu fertler işçi, köylü veya maraba değildir, ‘Tanrı’nın yeryüzündeki gölgelerinden’ seçilir. Yani onun tarihi senin benim değil büyük şahsiyetlerin hikâyeleridir.³⁴⁰ ‘Büyük’ de güce sahip olan, politik alanda bunun için savaşan her şeydir. Özerk birimlere veya onların ortak girişimlerine göre karar verilen, merkezle ilgili olan, kısacası genel dikkat çeken ya da etki yaratan, toplumların yapılarını ya da onların önemli birimlerini oluşturan her şey Ranke’nin ilgi alanına girer (Meier, 2012, s. 101). O, şeyleri ve şahsiyetleri olayların umumî akışı içerisinde bir kuvvet olarak müessir olacağı anda yakalar. Her zaman bu anı—büyük ve umumî gayenin gerçekleşmesini sağlayan anı—yakalamak ister (Şanbey, 1960, s. 278).

Onun tarihinin ve tarihçiliğinin geçmişin nasıl olduğunu bilmekten gayrı bir arzusu yoktur. Bu sebeple Alman düşünce ikliminin önemli aktörleri olan romantikleri geçmişî duygularla doldurdukları için tasvip etmez. Aydınlanmacı zihniyete de mesafelidir. Romantizmi de Aydınlanmacılığı da tarihi aklın hüküm verebileceği

³⁴⁰ Örneğin; 1843 basımlı *Papaların Tarihi* kitabı.

misaller ambarı sanmakla suçlar. Halbuki Bertold Georg Niebur'un (1828) işaret ettiği gibi 'asırların yıdığı enkazı kaldırmaya ve ilk ve gerçek kaynaklara' ulaşmak gerekir (s. ii). 1824 tarihli 'Latin ve Germen Ulusların Tarihi' isimli kitabının 'Modern Tarih Yazarlarını Tenkit' başlıklı önsözünde ne yapmak istediğini çok net bir biçimde ortaya koyar ve uygular (Ranke, 2018). Devlet kütüphanesinde karşısına çıkan elçilik raporları (*Relazioni*)³⁴¹ üzerinden yeni bir tarihçilik inşa eder (Gino, 1987, ss. 11-26). Jean Francois Champollion için Rosetta Taşı neyse bu raporlar da Ranke için odur.³⁴² Birçok Avrupa devletinin ahvali ve şeraiti, maddi ve manevi durumu, teşkilatlanması, idaresi vb. birçok yönünü anlatan bu belgeler, tarihin sadık ve güvenilir tanıkları hatta muhbiridirler (Ranke, 1890a). Öncelikle büyük şahsiyetler üzerine kuruludurlar. Milli anlatıları yansıtır. Umumi, derin ve detaylıdır. Kısacası Ranke'nin tam istediği şeylerdir. Çünkü bu belgeler, kişileri anlatıyor gibi gözükseler de devletleri anlatırlar (Şekil 5.6). "Devletler [de] tarihin ana unsuru, insan zekâsının en orijinal yaratıkları hatta denilebilir ki Tanrı'nın düşüncelerinin birer ifadesidir" (Şanbey, 2006, ss. 284-285). Bu yüzden başka bir şeyin tarihi olmaz. Tarih yazıcısı için insanların tarihinin bir önemi yoktur. Onlar hakkında anlatılanlar gök kubbede hoş bir seda olmanın ötesine geçmezler. Bunları dinler ama önemsemezler. Onun yerine belgelere bakar, bilgiye dayanırlar.



Şekil 5.6 : Venedik Balyosu'nun kabulü – Jean Baptiste Van Mour.

³⁴¹ 1268 tarihli bir kanunla Venedik yönetimi için önemli olabilecek her şeyi rapor etmek zorunda olan Venedik elçilerinin tuttuğu raporlar. Yazışmalarda aktarılanın aksi çıkması halinde en ağır biçimde cezalandırılacağını bilen elçiler; bütün zekâ, gözlem ve tahlil güçlerini bu raporların eksiksiz olması için kullanırlardı.

³⁴² Üzerinde aynı metnin üç ayrı dildeki çevirisini bulunduran taş, Mısır hiyerogliflerinin çözümü için anahtar olmuştur.

5.1.2 Yeni tarih yazımı: Annales Ekolü ve bireye yöneliş

Heredotus ve Thukydides'ten beri çeşitli şekillerde anlatılan geçmiş, uzunca bir dönem büyük figürler ve büyük olaylar üzerinden yazılır. Aydınlanmayla (17-18.yy.) birlikte 'toplum tarihi' adı verilen, siyaset, savaşlar ve yöneticilerle sınırlı olmayan, bir anlatı kurulmaya başlanır. Ancak bu yaklaşımın da ömrü uzun olmaz. François-Marie Aruet yahut bilinen ismiyle Voltaire'in hayat tarzlarını merkezine alan 'Ulusların Gelenekleri ve Ruh'u'³⁴³ makalesiyle başlayan kültürel ve toplumsal tarih anlatıcılığı 19.yy.'da Ranke tarafından tekrar marjinalleştirilir. Hatta bir heves (*dillettanti*) olarak adlandırılır. Böylelikle siyasi olmayan geçmiş tarih yazımından bir kere daha dışlanır (Gilbert, 1965, ss. 315-387). Ranke'nin akranları arasında aykırı sesler yok değildir. Jules Michelet ve Jacob Buckhardt, Rankeci tarih yazıcılığının en büyük muhalifleridir. Onlar kültür tarihçiliği yapmayı hiç bırakmazlar. Yüzyılın sonuna gelindiğinde karşıt sesler daha da gürleşir. Siyasi tarihin egemenliğine ya da Gustav von Schmoller'in deyişiyle 'emperyalizmine' itirazlar hiç olmadığı kadar çoğalır. Fakat bunların çoğu Ranke'nin ismi etrafında toplanmayı başarmış müritleri tarafından bir şekilde bastırılır. Karşıt seslerin başkaldırısı 20.yy.'a kadar örgütlenemez. Strasbourg'da yan yana gelen March Bloch ve Lucien Febvre muhalif görüşün makûs tarihini değiştirir. Mevcut paradigmanın dışında yer alan tüm isimlere yer verecekleri derginin ilk sayısını yayımlarlar: *Annales d'histoire économique et sociale* (İktisadi ve Toplumsal Tarih Yıllığı). Dergi, kısa sürede "ıstıraplarını dile getirme gücünden yoksun bir halde acı çeken, çalışan, çürüten ve ölen insanların tarihine" (Michelet, 1842, s. 8; aktaran Sönmez, 2010, s.22) yönelen araştırmacıların merkezi olur. Derginin yazı odasındaki hevesliler siyasete odaklanmak yerine yanı başındakine bakmaya ve bunu derginin adından da belli olacağı üzere diğer disiplinlerin yardımıyla yapmaya çalışırlar. Tarih yazıcılarının duvarlarla kapatılmış bahçeleri incelemekten daha fazlasını yapabileceğine (Braudel, 1949, s.22; aktaran Burke, 2006, s. 25) inanırlar. Hatta "erek-bilimsel bakış açıları için tutulan yas, yarının dünyasını yeniden düşünmek için bir şans olabilir" (Dosse, 2017, xiii).

Geleneksel tarih yazımının güvenilir olmadığını beyan eden bu genç tarihçiler rotalarını bireylere ve onların renkliliğine doğru çevirirler. Esas ve eşsiz olana

³⁴³ Orijinal ismi; *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII.*

yönelim disipliniçi birçok yeniliği de beraberinde getirir. Öncelikle Rankecilerin birer put (Simiand, 1986, ss. 163-213) haline getirdiği kronoloji, siyaset vb. kavramları yıkarlar. Mutlak tarih gibi betimlemelerden bilhassa uzak dururlar. Farklı anlatıları yok sayan geleneksel yaklaşımın tehlikelerinin farkındadırlar. “Bilimsel ve teknolojik beceriler üzerine inşa edilmiş bir Batı uygarlığının üstün niteliklerine olan güvenden dikkate değer ölçüde uzak kaldıkları gibi, sosyal bilim kuramının büyük bölümü için çok merkezi nitelikteki modernizasyon kavramlarından da uzak dururlar” (Iggers, 2000, s. 64). Tasnif dışı hatta güvenilir olarak nitelendirilmeyen, bireye ait her şeyi tarihçinin nesnesi addederler. Onlar için bir şarkı, bir fresko, bir şiir veya bir dekor en az resmi bir belge kadar değerlidir (Duby, 1991, s. 204). İşe yaramaz anekdotları çocuksu ve irrasyonel bir merak duygusuyla incelerler (Comte, 1864, s. 10). Bu sebeple de modern tarih-yazıcılığının ‘heretik’ azınlığı olarak anılırlar.³⁴⁴

Safların iyice belirlendiği bu noktada tarihçiler bir seçim yapmak durumunda kalırlar. Ya Edward Hallett Carr’ın belirttiği gibi sınırlı bir bakış açısının üstüne çıktıklarına ve diğerlerinden daha sağlam ve daha sürekli bir kavrayışa sahip olduğuna inanırlar (Carr, 2002, s. 139) ya da François Joseph Charles Simiand işaret ettiği gibi tarihçiler kabilesinin 3 putuna—siyaset, büyük adamlar ve kronoloji—vargüçleriyle saldırırlar. Anneles ekolünün takipçileri ikinciden yana tavır koyarlar. Onlara göre tarihin putları olmaz. Yazgı, talih, kader gibi kavramlar yoktur. İnsan hiçbirşeyi yapmaya mecbur bırakılamaz. Hürriyeti başka bir deyişle ferdiyeti savunurlar. Hatta Febvre’e göre mecburiyet diye bir şey zaten yoktur, yalnızca olabilirlikler vardır.³⁴⁵ Bu da bize nesnel tarihin bir yalan olduğunu, tarih tek bir söyleme indirgenemeyeceğini gösterir. İyi-kötü, güzel-çirkin gibi nitelendirmeler yapmak tarihçinin işi olamaz. Çünkü bireyin tarihi yereldir. Ondaki olay-dışı referanslar fakir ve arızidir (Bilgin, 2013, s. 28). Bu anlatıda büyük adamların büyük tarihleri, sebep-sonuç ilişkileri yoktur.³⁴⁶ Aslolan hikâyenin kendisidir. Yeni tarih

³⁴⁴ Yeni yıl açılış dergisinde, Febvre, oportet haereses esse yani ‘heretik olmanın gerekliliğini’ ilan ederek giriş yapıyordu. Burke, P. (2006). Fransız Tarih Devrimi: Annales Okulu. (M. Küçük, çev.). İstanbul: Doğu Batı Yayınları. s.69. Ayrıca aynı kitap içinde önsöz, bkz. Kayalı, K. (2006). *Anneles Hareketinin Türkiye Serüveni O Kadar Açıklayıcı Ki....*s.14.

³⁴⁵ *Des necessites, nulle part. Des possibilities, partout.* Bknz. Febvre, 2014, s.284.

³⁴⁶ Bu konuda Ferdinand Braudel’in başyapıtı olan doktora tezinin başlığının öyküsü çok açıklayıcıdır. Tez danışmanı Lucien Febvre, Braudel’i taslağını hazırladığı ‘II. Felipe ve Akdeniz Dünyası’ adlı çalışmayı ‘Akdeniz Dünyası ve II. Felipe’ye dönüştürmeye ikna eder.

yazımının yarattığı iklim edebiyata da yansır. İstatistiğe, sayılara, soyut yapılara olan antipati kısa öykülerde bile kendini hissettirmeye başlar. Heinrich Böll'ün *Sayılmayan Sevgili*³⁴⁷ metni resmi tarihe olan nefreti kısa ve öz bir şekilde bizlere aktarır. Muhtemelen başka bir iş yapamayacak kadar ağır yaralı bir bireyin aşkını anlatan bu hikâyeye aslında ferdiyetin mecburiyetle kavgasıdır. Herşey şehir idaresinin ne kadar büyük bir iş yaptığını kanıtlamak için kasabaya yeni yapılan köprüden geçenleri saymak üzere kahramanımızı 'köprü saymanı' atamasıyla başlar. Görevini eksiksiz yerine getirmek isteyen kahramanımızın ağzı bir taksimetre gibi durmadan sessizce işler. Sabahtan akşama kadar sayı üzerine sayı katar. Akşam olup görevi sonlanınca da zaferini tek bir sayı olarak idareye belirtir. Fakat bu sayı asla doğru değildir. Çünkü saymanın günde iki defa köprüden geçen ufak boylu bir sevdiği vardır. O geçerken nutku tutulur. Tümü ile sevdiğine adadığı dakikalarda görevini ifa etmez, edemez. Çünkü bu değerli anları başka bir şeyin bozmasına izin vermek istemez. Bu iki dakika yalnızca sevdiğine aittir. Sevdiği uzaklaşana kadar gözleri sadece onu görür. Sadece bu kısa vakit içinde gözünden kaçan şanslılar, istatistiğin sonsuzluğunda yer almaz. Fakat bir gün tüm insicamını bozacak bir gelişme yaşanır. Saymanın işini doğru yapıp yapmadığından emin olmak isteyen idare, ona bir teftiş memuru gönderir. İşini kaybetmek istemeyen sayman pür dikkat olmasına rağmen içten içe huzursuzdur. Çünkü sevdiğinin birazdan köprüden geçeceğini bilmektedir. Bu sefer karardır. Dikkatinin dağılmasına izin vermez. Görevini layıkıyla yapar ve teftişçiye rakamını verir. Ancak bir farklılık vardır. Verdiği sayı, teftişçininkinden bir eksiktir. Kahramanımız sevdiğinin dikkatini dağıtmasına izin vermese de onu bu sefer de say(a)mamıştır. "Benim küçük sevgilim çarpılmamalı, toplanmamalı, yüzdelik hiçlik dilimine girmemeli" diye düşünür. İşte yeni tarih yazımının Rankeci ekolden farklı yaptığı tam olarak budur.

Burada bir genç kadın, dönüştüğü, 'yüzdelik hiç' olduğu sonsuz istatistikten, büyük bağlamdan kurtarılmakla olduğu kişi olarak, kendi dünyasında, kendi insani durumuyla, kendi halinde kalır. Büyük ölçekli bağlama yükseltilmemiştir, bir sözcüğün üç katı daha fazla anlamı olan biricik anlam katına çıkmamıştır, kısaca; bir hiçe dönüşmemiştir (Meier, 2012, s. 107).

³⁴⁷ Eser, *Die Ungezaehlte Geliebte* veya diğer adıyla *An der Brücke* olarak bilinir.

Bu örnekte de görüleceği üzere yeni ekol kaynak eleştirilerine aldırış etmez. Belgeler sunmaz. Hikâyeler anlatır. Onun takipçileri için aslolan olaydır. Olayın da bir saymanın mı yoksa bir kralın mı başından geçtiğiyle ilgilenmez. Hatta krallarınkinden bilhassa uzak durur. Malzemesini kıyıda köşede kalmışlardan seçmeye çalışır. ‘Mahzenden tavan arasına’ çıkar (Burke, 2006, s. 121). Orada bulduklarıyla geçmişini yansıtır yansıtamayacağına bakar. Zaten “geçmiş, tanımı gereği, artık hiçbir şeyin değiştiremeyeceği veridir. Ama geçmiş bilgisi durmadan dönüşen ve mükemmelleşen, ilerleme halindeki bir şeydir..... Onun bilerek veya bilmeyerek sundukları dışında, hakkında hiçbir şey bilinmesine izin vermez” (Bloch, 2013, ss. 99-100). İşte bu noktada iki kavram da karşı karşıya gelir: Tarih ve Hafıza.

5.2 Bireyin Tarihi

Tarih yazıcılarının tarihlerinden çok bireylerin geçmişlerini nasıl aktardığını keşfetmeye çalışan bu bölüm, Anneles Ekolü’nün açtığı tartışmaları mekân yapımı pratiği ve mimarlığın içine taşımaya çalışır. Anneles Ekolü’nün gündeme getirdiği tartışmaları mekân yapımı pratiği ve mimarlığın içine taşımaya çabalar. Metin, önceki bölümlerde olduğu gibi tarih yazıcılığının anahtar kavramları olan tarih ve hafıza arasındaki farklara odaklanarak başlar. Pek tabii olarak *Tarih vs. hafıza* adını alan bu bölüm, kimi zaman birbirini yerine kullanılan bu iki kelimenin yarattığı derin anlam dünyalarını açıklamaya çalışır. Her cümlesinde iki kelime arasındaki engellenemez gerilimi yansıtan pasaj, kendinden sonra gelen ve mekânsal boyutun tartışıldığı *Hafıza mekânları* bölümüne giriş niteliğindedir. Pierre Nora’nın isim babalığını yaptığı ikinci bölüm, hafızanın mekânda nasıl ifade bulduğuna odaklanan bir bölümdür. Mekân ve hafıza kavramlarının birbirini nasıl oluşturduğunu, nasıl beslediğini ve dönüştürdüğünü, hem Yeni Ahit’ten hem de Antik Yunan metinlerinden alıntılarla zenginleştirilmiş bir biçimde detaylı bir şekilde açıklar. Tarih ve hafıza arasındaki girift ilişkiyi mekân perspektifinden ele almayı amaçlamaktadır. Kısacası, tarih yazıcılığının evrimini mekân yapımı ve mimarlık üzerinden irdeleyen bu kısım okuyucusuna tarih anlatısının derinliklerine uzanan bir yolculuk vaat eder.

5.2.1 Tarih vs. hafıza

Pierre Nora (2006) “tarihin hafızadan kopmasının en belirgin özelliklerinden birinin tarihin tarihinin yazılması” olduğunu ifade eder (s. 20). Durum sanılandan daha ciddidir. Tarihin anlatısıyla hafızada bulunanlar arasında belirgin farklar vardır. Örneğin, geleneksel anlatı—tarihte—ölçümlü zaman diğer bir ifadeyle saat zamanını önemserken hafıza ‘yaşantı zamanına’ yani baharın gelişi, turnaların göçüşü, cemrenin düşüşüne göre olayları tasnif eder. Tarih, ele aldığı olguları soyutlar. Onları kendi kavramları altına oturtur. Tüm bunlara ek olarak homojen bir duygu topoğrafyasının varlığına inanır. Erkek-kadın, zengin-fakir, soylu-soysuz, işçi-köylü gibi yaşamsal farklar yokmuşçasına davranır. Tahlillerini devlet, monark, ulus vb. yapıların üzerinden yapar. En büyük hatalarından biri budur çünkü tarihin odağına aldığı yapıların çevresinde gerçekleşen olaylarla insanların yaşamı arasında bariz bir kopukluk vardır. Krallar, soylular, hükümler başka türden bir dünyada yaşarlar. İnsanların günlük meşgaleleri içinde ne yaptıklarını bilmezler. Onların dünyasında tebaalarının yeri yoktur. Tarihin fetihçi ve yok edici varoluşu tam da bu yüzden sıradan insanların hafızasını içer(e)mez. Bütün yalanlarının hafıza devreye girdiği anda faş olacağını bilir. Hafızada tarihin konvansiyonel anlatının hiçbir ögesi yoktur. O, sadece kendine atıfta bulunur. Betimlemeci, anektodal hatta antika meraklısıdır. Büyük cümleler kurmayı sevmez, ‘benliğin’ gündelik sunumunu yapmayı yeğler (Goffman, 1956). Fakat bunu gündelik tarih ile karıştırmamak gerekir. Çünkü hafızanın malzemesi, Bismark ve Bleichröder gibilerinin anıları değil, sıradan insanların sıradan hayatlarıdır (Meier, 2012, s. 102).

Hafıza, ‘tarihin geleneksel "davul ve trompet"inden ilk bakışta görünebileceğinden daha uzaktır’. Bu yüzden tarihçinin hoşuna gitmez çünkü o, “önüne çıkan her fırsatta olayların önemsizliğini ve bireylerin eylem özgürlüğü üstündeki sınırları defalarca vurgular” (Burke, 2006, s. 73). Başka bir deyişle tarih, mecburiyetlerin biraraya gelişidir. O, yaşama mesafeli yaklaşırken bellek yaşamın kendisini aktırır. Tarih geçmiş bize sunarken, hafıza onu sürekli yeniden ele alır. Bellek dışsallaştırılamaması sebebiyle tahlil edilemez, doğrulanamaz veya yanlışlanamaz. Aldığımız hava kadar ele geçirilmesi güç ve onun kadar hayattır. Tarih, elde bulunmayanları tasnif edip açığa çıkarmaya gayret ederken hafıza, onları saklamayı seçer. Unutmalara, hatırlamalara, belirsizliklere açıktır. Bunları bir sorun olarak görmez. Tarih, onu yazanın ürünü yani hamisinin mamulüken hafızaya el

değmemiştir. O; mizaçta, nesilden nesile geçen bilgide, beceride ve bedenin kendisinde ifade bulur. Kolay kolay ulaşılamaz, kayda geçirilemez. Bundan dolayı tarih yazımı hafızaya yaklaşırken imtinalı davranır. Onu mümkün olduğu kadar devre dışı bırakmaya hatta bastırmaya gayret gösterir. Hafıza, tarihe karşı her zaman elde bulunması gereken bir kozdur. (Nora, 2006, s. 10). Tarih, ancak hafızanın varlığını hissettiği zaman araçsallaşmaz. Hafıza tarihin yalanlara savrulmasını engeller çünkü hafızası olan bir tarihçi yalanların er ya da geç ortaya çıkacağını bilir.

Bedene işlenmiş, refleks olmuş hafıza ile tarih formuna evrilmiş anlatı arasında büyük farklar vardır. Öncelikle hafıza; hakiki, özgün ve bireye aitken tarih herkese mal edilir, görev sonucu türemiştir, iradidir ve uzlaşmaya dayanır. Onun yarattığı illüzyona aldanmayıp belleğin alanına yönelindiğinde farklı bir gerçekle karşılaşılır. İşte bu an, insanın tarihselliğinin farkına vardığı andır. Ancak bu an içinde tarihin içinden çıkabilir. Onun yalanlarının farkına varabilir. Bu anda ancak deneyimlendiğinde ulaşabileceğimiz, daha küçük parçalara bölünmesi mümkün olmayan ve her saniye başka bir duruma evrilen ‘an’ların farkına varırız. Gizlenmiş, saklanmış, arkalarda kalmış şeyleri hatırlarız. İzin en belirginine, kalıntının en somutuna, kayıttın en sağlamına, imgenin en açık olanına itimat etmeyiz. Tarihe olan bütün ilgimize kaybeder, hafızamızın derinliklerine yöneliriz. Ranke’ye (1975) göre tam da bu yüzden hafıza üzerinden tarih yazmak imkânsızdır. Herkes olup biteni kendine göre yorumlamıştır. Duyduklarımız eksiktir, sıkıntılıdır. Eğer

hakiki ve tam olarak oluşturulan günlükler varsa bu kitapların kitabı olur: Ve ölümün bir bölümü dünyada daha az olur (s. 35).

Yani hafıza, tutarlı ve güvenilir değildir. Anonimleşmez. Bu sebeple tarih, onu yakaladığı anda yoğun ateşi içinde yakar; küllerini de bir araya gelmesin diye savurur. Bir araya gelmesini istemez çünkü tarihin edebi yapısı onu içerek yeniliklere açık değildir. Hafızasız kalmayı yeğler. Bu yüzden de “ölülerin gelenekleri yaşayanların üzerine bir kâbus gibi çöker” (Marx, 1972,14) Hafızasız tarih de ‘derinliğinden koparılmış bir çağın derinliği, gerçek romanı olmayan bir çağın romanıdır. Tarihin merkezine yükseltilmiş hafıza ise edebiyatın apaçık yasıdır (Nora, 2006, s. 38).

5.2.2 Hafıza mekânları

“Ertesi sabah erkenden kalkıp başının altına koyduğu taşı anıt olarak dikti, üzerine zeytinyağı döktü. Oraya *Beytel*—Allah’ın evi—adını verdi” (Tekvin, Yakub’un Düşü, 28:18-19).

İşte aynı bu alıntıda anlatıldığı gibi “tarih nasıl olaylara bağlanıyorsa hafıza da mekânlarla öyle bağlanır” (Nora, 2008, 36). Eski Ahit’in Yaratılış bölümünde yer alan bu kıssa, mekânın hafızasına veya hafızanın mekânına dair en güzel örneklerinden birini tarih-ötesinden alarak bugüne getirir. Hz.Yakub’un uykusundan uyanmasıyla yapmaya başladığı eylemler aslında mimetik bir mekân yapımıdır. Rüyasında Allah ile konuştuğunu geç farkedene Yakub bu olayı uzamda imlemek ister ve uykusunda yastık olarak kullandığı taşı dik hale getirerek olayın gerçekleştiği ‘yeri’ ve ‘anı’ işaretler. İşte bu eylem, hafızanın mekânda iz bırakmasının en munis hallerinden biridir. Hafıza mekânı tanımıyla nasıl bir mekânın tarif edilmeye çalışıldığını bizlere direkt olarak gösterir. Beden ve aklı mekânda uzlaştırır. Hafızayı salt içerik olmaktan çıkarır. Ona bir kullanım değeri getirir. Bu esnada uzamı da gizleme boğar.³⁴⁸ Mekân ne unutmaya (*lethe*) karşı gelir ne de varsaydığı hatıra ile özdeşleşir. Sözle aktarılamaz bir deneyimi eylemle (*act-ing*) ifade eder. Hafıza mekânında ifadeye gelen anılar; tarihin elinden tüm hırpalanmışlıkları, defoları, hataları ve eksiklikleriyle sağ kurtulmayı başaramışlardır. Mekân burada hem hafızanın bir parçası hem de dışsallaştığı şeydir. Pierre Nora’nın (2006) ifadesiyle “anımsadığımız şey değil, hafızamızın mayalandığı yerdir” (s. 12). Hem kendidir hem kendine tabidir. Oluş içindedir fakat durağandır. Tarihseldir ama şimdinin içindedir. Ebedi olduğu kadar ezelidir. Düşünceye dairdir ama tensel olmaktan geri durmaz. Anonim gibi gözüktür fakat ele geçirilebilir. Belirsiz sanılır ancak sınırları vardır. Deneyimlerin, tasarımların, gündelik hayatta görülebildiği ölçüde imgelerin hatta fantezilerin mekânıdır. Hafıza, bu mekân ‘içinde’ ortaya çıkar. En çarpıcı ifadesi bu mekânda görülür (A.g.e., s.9). İnsan, duyusal bağlılık ile eleştirel ayrılığın sınırında dururken ne yapacağını kestiremez. Bedeni mekâna tabi olmaya çalışır fakat zihni buna engel olur. Nora’ya göre hafıza mekânı, uygun gözetleme yerleri bulmanın zor olduğu anlarda anımsama (*a-letheia*) ve unutmanın (*lethe*) ucu belirsiz iplerinin birbirine girdiği düğüm noktasıdır (A.g.e., s.14). Hatırlama itkisinin özünde

³⁴⁸ Bknz. *Boşluğa Övgü*

unutma arzusunun olduğunu anımsatır (Young, 1999, s. 3). Bu mekânda yeni, eskiden yardım talep etmektedir.

Aslında “hafızanın incelenmesine sunulan malzemeler, bir anlamda ve çoğunlukla en klasik ve çok eski tarihin işledikleri malzemelerdir ama o tarih bu malzemeyi kendine mal etmemiştir” (Nora, 2006, s. 15). Onlar tarihi belgelerin arka yüzü, ilmi tarihçilerin çevirmediği yanıdır. Ne kadar ortaya saçılmış olursa olsun onlar için önemi yoktur. Tarihçi bu belgelerin üzerine basar ve geçer. Onları toprağın altına gömer. Kendi de bu yüzden ‘toprak altında’ kalır. Sadece oradakilere bakar. Yaşayanları, yaşanılanları umursamaz. Fakat hafıza farklıdır. O, sessiz adetler, atalara ait olgular ve esaslı bir tarih duygusu içinde ‘yaşayanlardan’ geriye kalanları çekip çıkarır (A.g.e., s. 17). Bu ‘ölü’ geçmişe umarsızca dalış; önemsiz gibi görünenlerin, çoktan yitip gitmiş olarak addedilenlerin tekrar gündeme getirir. Büyük anlatılar içinde boğulan bireyin su yüzüne çıkması için bir çıpa atar. Bu noktada Platon’un balmumu kalıp³⁴⁹ metaforunu tekrar hatırlamak gerekir.

Ruhumuzda balmumundan bir kalıp bulunduğunu farzet. Bu kalıp bazılarında daha büyük, bazısında küçük, bazısında daha saf, bazısında daha karışık. Birininki daha sert, ötekinkini daha yumuşak veya bazılarında orta bir nitelikte olsun. Bu kalıp bize Muse’lerin anası Mnemosyne’nin bir bağıışı olsun. Bu kalıbın algılarımızla düşüncelerimiz için bir dayanak olduğunu düşünerek, gördüklerimizden, işittiklerimizden veya düşündüklerimizden hatırdan kalmasını istediklerimizi, tıpkı yüzüklerdeki kabartma resimler gibi bunun üzerine basalım. Bu basılan şeyin izi bu kalıpta kaldıkça onu hatırlar biliriz. Fakat bu iz silinir veya hiçbir iz bırakmazsa onu unuttur, artık bilemeyiz (Platon, 1921, 191c-d).

Hafıza mekânları, inşa edilmiş çevrede birer balmumu kalıbı gibidir. Tarihin değil hafızanın izlerini taşırlar. İnsan hafızasını kaybetmedikçe de var olurlar (Nora, 2006, s. 23). Peki, o zaman ne yapmak gerekir? İnsanı içinde bulunduğu ‘tarih mağarasından’ çıkaracak eylem³⁵⁰ ne zaman gerçekleşecektir?

³⁴⁹ *Kirinon ekmageion*

³⁵⁰ *periagôgê holês tês psuchês*

6. AKIL VE BEDENİN MEKÂNDA UZLAŞISI

Geniş bir kavram yelpazesine odaklanarak, tarih, hafıza, hikâye anlatımı, mekân yapımı, mimesis, aletheia gibi temel unsurları mercek altına alan araştırma bu bölümünde *Diyonisyen Mekândan Rasyonel Mekâna* bölümünde izlediği yolculuğu ters istikamette izler. Rasyonalizmin düşüncenin tüm araçlarını ve kurumlarını çepeçevre sardığı bir bağlamda, aklın bedensel itkilerle uzlaşma olasılıklarını sorgular. Bu uzlaşmanın gerçekleşmesi durumunda, hangi mekânda ortaya çıkacağına dair soruları ele alır. Bedenin mekânla olan ilişkisinin sadece analitik bir boyutta mı kalmak zorunda olduğunu yoksa daha derin katmanlara mı ulaşabileceğini araştırır. Geometrik ya da uzamsalın ötesine gitmesi muhtemel bahsi geçen ilişkinin araladığı kapıları serimlemeye çalışan *Akl ve Bedenin Mekânda Uzlaşısı* başlığı iki bölüme ayrılır. İlk bölüm, "Anıt" başlığını taşır ve anıt kavramını derinlemesine inceler. Sözlük anlamlarının ötesinde, anıtın taşıdığı çağrışımları ve atıfları analiz eder. İkinci bölüm ise "Boşluk" başlığını taşır ve bedenin mimari içindeki bir alanı açıp açamayacağını sorgular. Anıt bölümü, akıl kısmına bir açılım sunarken, Boşluk bölümü bedeni denklemin bir tarafına konumlandırarak, modern ve antik kavramlar arasındaki değişim ve dönüşümleri birleştirir. Kısacası, modern ve antik kavramları bir araya getirerek, günümüz mekân yapma pratiklerinde karşılaşılan durumların çağdaş mekân yapma pratiğinde alternatif yaklaşımlar sunup sunamayacağını sorgular.

6.1 Anıt

Başlığından da anlaşılacağı üzere anıt kavramını derinlemesine irdeleyen bu bölüm, mimarlığın rasyonalizmle olan içsel bağına bir mimari tipoloji üzerinden ele alır. Marshall Berman, Gilles Lipovetsky, Ernst Renan, Pierre Nora, Benedict Anderson gibi farklı modernizm okumalarını kullanarak, bu düşünürlerin bakış açılarını Le Corbusier, Josep Louis Sert, Fernand Leger, Sigfried Giedion, Ernst James Young ve Paul Klee gibi önde gelen mimar ve sanatçıların materyal kültür üzerine olan okumalarıyla zenginleştirir. Ulus-devlet mimarlık ilişkisini odak noktasına alan

(Karşı)-Anıt başlığını taşıyan ilk kısmında anıt kavramının farklı coğrafya ve kültürlerde nasıl algılandığını etimolojik bir perspektifle derinlemesine inceler. Anıt sözcüğünün tarih içindeki evrimini somut örneklerle destekleyerek okuyucuya sunar. Bu bölümde ayrıca anıt kavramının içselinde saklı olan bir diğer önemli kavramı ortaya çıkarır: Karşı-anıt. Hafıza ve tarih kavramlarının bu iki mimari tip tarafından nasıl materyalize edildiğini araştırarak, hikâye anlatımındaki gerilimi mekân yapımına taşır. *Zamandaş-olmayanların zamandaşlığı: Diyonisyen ritüel ve (karşı)-anma* başlıklı ikinci bölümde, karşı-anıt kavramıyla doğan karşı-anma mefhumunu Diyonisyen ritüelle ilişkilendirerek inceler. Farklı coğrafya, kültür ve inanışlardaki farklı anma biçimlerini karşılaştırmalı bir şekilde inceleyen araştırma, mimari ve ritüelin sınırlarını esneterek, rasyonel ve bedensel arasındaki ilişkileri keşfetmeye çalışır.

6.1.1 (Karşı)- Anıt

“Başarılı ve bütünlüklü işlerin altında mektum imalar ve sahici bir dünya vardır. Bunlar ki kendilerini onlarla ilgilenenlere daha doğrusu onları hak edenlere açarlar” (Le Corbusier, 1958, 20).

Coğrafi, sınıfsal, ulusal, ideolojik her türlü nitelemenin ötesine geçen modern deneyim; farklı arkaplana sahip insanları ve mekânları biraraya getirmeyi beceriyor, onları birleştiriyor gibi dursa da aslında durum çok farklıdır. Modernizm, birlik maskesi altında bölünmüşlüğü meşrulaştırır (Berman, 2004). Eski dünyanın—din, mezhep vb.—aidiyetlerini yerle bir etse de insanları, şeyleri ve mekânları kendi haline bırakılmaz. Onlara yeni kimlikler dayatır. Artık hangi dine, hangi mezhepe mensup olduğun değil hangi devletin çatısı altında yaşadığın, hangi milletten olduğun önemlidir. Modern duruş; onu [bireyi] ürettiğiyle, içinde yer aldığı mekânla, yaşadığı zamanla mesafeli konum almaya yöneltir; özne ve nesnesi farklılaşır, özerkleşir. Bilgi ile kurulan ilişki nesnelleşir. Gerek bilgiyi gerek nesneleri gerekse bunlarla kurulan ilişkileri temsil etmek için başvuru dil ise önem kazanır ve yeniden üretilen bir dile dönüşür. Bu dil sadece söylemde yeniden üretilmez, inşa edilmiş çevrede de yeni tekrarlar yaratır. Mekân yapımı ve hikâye anlatımı bir kere daha biraraya gelerek yeni kalıplar oluşturur. Anma törenleri ve anıtlar bu birlikteliğin en güzel örnekleridir. Modern ulus-devletlerinin ‘şenliği’ olan anma; aynı ritüel gibi tekrar eden kalıplar, figürler, örüntüler, temsil biçimleri vb. ile icra

edilir. Anmanın hiç kuşkusuz en önemli bileşenlerinden biri de mekânıdır. Ancak ulus-devletler mekân konusunda temkinlidir. Bireyin anılarıyla etkileşime girebildiği bir mekânın kendi için ne kadar tehlikeli olabileceğinin farkında olan yönetim birimleri, bireyin mekânı dilediğince kurmasına izin vermez. Onun herşeyi değil, sistemin hatırlamasını istediği şeyi anımsamasını ister. Yani anma mekânı, ‘Yakub’un Düşündeki’ gibi bireyin var ettiği bir mekân değildir artık. Daha ziyade ona sunulan bir nesnedir. Modernizm, her alanda olduğu gibi bu alanda da katı, standart ve disipliner kodlarla kendini sürdüren bir konformizm hatta evrensel ve merkezi kurallar dayatan yeni bir despotizm icat etmiş olur (Lipovsky, 1987). Tez boyunca bu mimari despotluğa ‘geleneksel anıt’ adını verilecek, tartışma bu atıfla sürdürülecektir.

Tartışmayı farklı dil ailelerine mensup dillerdeki mekân isimlendirmeleriyle katmanlandırmak faydalı olacaktır. Arapça, Türkçe, İngilizce ve Almanca dillerinde yapılacak etimolojik bir araştırma, anıt konusunda farklı perspektifler edinmemizi sağlayacaktır. Anıt kelimesi Arapça’da *ebed* yani sonsuz kelimesinden türeyen *abide* sözcüğü ile ikame edilir. Sözcük daha en başından taşıdığı mesajın genel geçer olmadığını söyler. Onun için kalıcılıktır esas olan. Tükenmeyecek, azalmayacak, değişmeyecek bir mesaj barındırır bünyesinde. Hatta *abide* sözcüğü büyük duruşlar, büyük anlatılar, büyük sözler ile o kadar ilintilenmiştir ki alışkın olduğumuzdan büyük niteliklerle karşılaştığımızda *abidevi* sözcüğünü kullanırız. Fakat Arapça birçok kelimeyi dağarcığında bulunduran Türkçe’de durumlar biraz daha farklıdır. Sözcüğün Türkçe karşılığı çok farklı atıflarda bulunur. Arapça *lahza*, ‘bölünemeyecek kadar kısa zaman parçası’ anlamına gelen *an* kelimesinden türeyen *anıt* sözcüğü, *abidenin* aksine geleceğe yönelik kaygılar taşımaz. İsminde taşıdığı *ana* ve *anıya* kıymet biçer. Kendini bireyin insafına bırakır. Büyük anlatıların parçası olamayacak kadar birey odaklıdır. Her ne kadar Türkçe’de görülme de Arapça’ya benzer atıflar, Latin kökenli dillerde görülebilir. Latince *moneo/monere* kelimesinden türeyen *monument* sözcüğü *abideye* benzeyen bir anlam dünyası kurar. Sözcük, hatırlatma (*remind*), uyarma (*warn*) ve öğütlenme (*advise*) gibi çeşitli yan anlamları taşır. Bu yüzden de ister istemez üst anlatının bir parçası olur. Hatta *monumental* sıfatı da aynı Arap dilindeki gibi *abidevi* durumları nitelemek için kullanılır. Latin dilleri sadece *abideleri* isimlendirmez. *Anıt* kavramının da bu dillerde bir karşılığı vardır. Latince hem bellek hem anı anlamına gelen *memoria* sözcüğünden türeyen

memorial kelimesi, büyük sözlerle ilgilenmez. Yatırımını bireye yapar. Nesnel, kurumsal veya belirlenmiş değildir. *Abide* bütün haşmetiyle bireyi teslim alırken; *anıt* tüm endazeşiyle ayakları üzerinde durmaya çağırır. Ona yeni mükellefiyetler vermez. Tek amacı bireyin belleğiyle yüzleşmesidir (Young, 2002, s. 78). Hint-Avrupa dil ailesinin üyesi olan Cermen dillerinde ise daha farklı bir mantık işler. Bu diller, bir kökten yeni kelimeler türetmek yerine birden fazla kelimeyi birleştirmeyi yeğler. Örneğin, *denken* (düşünmek) ve *mal* (işaret) sözcüklerinin birleşiminden oluşan *denkmal*, *anıt* sözcüğüne yakın bir tavır sergiler. Bireye ve hafızasına alan açar. Hafızanın mayalandığı yerleri işaretlemek ister. Mesaj kaygısı taşımaz, aksine işleri olurluna bırakır. Fakat *ermahnen* (uyarmak) kelimesinden türeyen *mahnmal* farklı bir gönderimde bulunur. Uyarıcıdır. Bireye söz şansı tanımaz. Kabul ettiği doğruyu dikte eder. Alman dilinde anıtlara verilen isimler bu ikisiyle de sınırlı kalmaz. Diğer birçok ismin³⁵¹ içinde öne çıkanlardan biri de *ehrenmal*dır. *Ehren* yani şerefleendirme amacı taşıyan bu anıtlar, Rankeci tarih yazımının mimari—sanatsal—birer ifadesidirler. *Abidevi* bir duruşa sahiptirler. Tarihi tarih yapan büyük şahsiyetlerin, olayların onurlarına dikilirler. Onurlandıkları şahsiyetler döneminin Prometheuslarıdır.³⁵² Kendilerini topluluklarının tanrıları gibi görür ve böyle anılmak isterler. Bu sebeple onları şerefleendiren yapılar da Apolloniyen geleneğe aittirler. Yunan heykellerine öykünürler. Muzafferleri, yıkımları, diktatörleri taçlandırmayı; onları unutulmaz kılmayı amaçlayan bu yapılar politik birer araçlardır.

Görüldüğü üzere farklı milletlerin mekânları isimlendirmek için kullandıkları kelimeler bile verilmek istenilen mesajı, kurgulanan anlatıyı ele vermeye yetmektedir. Bunlardan pek bireye alan açar. Çoğunun asıl gayesi galerisine³⁵³ yeni bir figür eklemektir. Pantheon'a eklenen her yeni figür anlatıyı kuvvetlendirmekten başka bir amaç gütmaz. İnandığı değerlerin devamlılığını teminat altına alır. Bu devamlılık okullarda okutulan geçmişin, zaman-diziminin, şahsiyetlerin, soyağaçlarının, muzafferlerin anlatıldığı türdeş bir devamlılığdır. İdeallerin, meşguliyetlerin ve mirasın ebedi olarak kalmasını isterler. Onlar insanlığın nirengi noktalarıdır (Sert, Leger & Gideon, 1958, point I, s.48). Nietzsche'nin 'abidevi tarih'

³⁵¹ *Gedenkstätte*, bunlardan 'hafıza mekânı' çevirisine en uygun olanıdır.

³⁵² Prometheus; kardeşleri Atlas, Menoitios ve Epimetheus'un aksine titanlara isyan ederek insanoğlunu yaratmış ve ateşi onlara vererek can vermiş ve kalıcılığını sağlamıştır. Her dönemin şahsiyetleri de kendilerini toplumlarının babası ve onlara can veren figürler olarak görürler.

³⁵³ *Pantheon*

(*monumental history*) tanımı bu noktada daha da anlamlı hale gelir. Yurttaşlığın-
ülküdaşlığın çerçevesini çizen bu kavramlar birbirlerini doğurur ve beslerler
(Nietzsche, 2010c, s. 17). İşteştirler. Birlikte çalışır, birlikte büyürler. Anıt tarihi
somutlaştırırken tarih anıtı mitleştirir. Lluís Sert, Fernand Leger ve Sigfried Giedion
birlikte yazdıkları *Nine Points on Monumentality* makalesinde—geleneksel—anıt
kavramının içinin nasıl boşaltıldığını bir bir açıklarlar (Leger & Gideon, 1958, ss. 48-
52).³⁵⁴ Onlara göre, modernizmin anıtları bugünün şehirlerinde köhne birer imgedir.
Çünkü bu anıtlar anlam dünyasına sonsuza kadar hükmedecekleri yanılgısı içinde
inşa edilmiştir (A.g.e, point III, s. 48). Fakat evdeki hesapları çarşıya uymaz. Onların
da devirleri çoktan geçmiştir. Değişim, herşey gibi onları da ezip geçmiştir. Bu
anıtların mimarları, hafızaya karşı yaptıkları mezalimin kendilerine de uğrayacağını
hiç düşünmezler. Le Corbusier’e göre iyi bir mimar asla böyle bir tavır
takınmamalıdır. Çünkü iyi bir mimar değişimin farkındadır. O; ışığın değiştiğinin,
mevsimlerin geçtiğinin, genç ile yaşlının aynı görmediğinin, aynı tasarrufta
bulunmadığının hatta aynı arzu ile önündekine yaklaşmadığının bilincindedir (Le
Corbusier, 1928, s. 28; aktaran Naegle, 2015, s. 28). Koşullar her seferinde kendine
has bir durum sunarlar. Fakat geleneksel anıt değişim olgusunu kesinlikle dikkate
almaz hatta ona karşı savaşı. Tümleştiktir, diktatörlüğe özgüdür ve kendinden
habersizdir; düzenleyici ve çok etkilidir. Bütün atıflarını kahramanlarına, kökenlerine
ve mitlerine yapar (Nora, 2006, s. 18). Bireyler ve yaşadıkları önemsizdir. Hafıza,
onun için de olağan şüphelidir. Onu unutturmaya çalışır. Bu yüzden geleneksel anıt
ya herkesin malıdır ya da onu kimse sahiplenmez.

Onlar ve onların odağında gerçekleşen anma, “riti olmayan toplumun ritleridir;
kutsallığı olmayan bir toplumdaki geçici kutsallıklardır, yerel ya da toplumsal
özellikleri bertaraf eden bir toplumun farklılaşmalarıdır; sadece eşit ve benzer
bireyleri tanımaya yarayan bir toplumda gruba aitlik işaretleridir” (Nora, 2006, s.
23). Formların aciziyet içinde gelişigüzel tekrarlarına tanık olunur. Tüm anlam
katmanlarını yitirmiş, klişeleşmiş ve bu sebeple de duysal meşruluğunu yitirerek
tekrar olmaktan fazlasını beceremeyen bir eklektisizm insanları kuşatır (Gideon,
1958, s. 25). Bu iklim, yalancı-anıtsallıkların³⁵⁵ iklimidir. Fransız Devrimi sonrası,

³⁵⁴ Ayrıca bkz. point IV.

³⁵⁵ *Pseudo-monumentality*: Gideon’a göre bu tür anıtsallığın Yunan, Roma veya herhangi bir
gelenekle alakası yoktur, tamamen 19.yy’a ruhunu veren -kendi kendini inşa etmiş, kendi kurallarını

eski bağılıkların yerine konulan yeni aidiyetlerle oluşmuştur. Uydurulmuş bir birliktir. Hatırlayarak değil unutarak kurulmuştur. Ernest Renan'ın (1882) ifadesiyle “bir ulusun özü tüm bireylerin ortak pek çok şeye sahip olmalarının yanında hepsinin pek çok şeyi unutmuş olmasıdır” (s. 892). İşte bu, Benedict Anderson'a göre sinsî bir tatlı dilliliktir. Yarattığı ‘hayali cemaati’ gizler (Anderson, 1995, s. 30). Korudukları şeyler kırılgan ve her daim tehlike altındadır. Pamuk ipliğine bağlı bu hayali birliktelikte farklılıklar unutulmalı, sahte idealler tanımlanmalıdır.³⁵⁶ Bu yüzden hem mekânda hem de zamanda sivrilerek kendilerini göz önüne getirmeye çalışırlar. İstihza odur ki en güçsüz yanları da yine bu sivrilikleridir. En sivri, en keskin, en yaralayıcı, en güçlü ve en ummadıkları anda kırılırlar (Krauss, 1988, s. 280).

Tarih de geleneksel anıt da ölü derisini bırakmış yılan gibidir. Kanlı canlı olanın—yılanın—hala yaşadığı şüpheli fakat bir zamanki varlığı su götürmez bir gerçektir. Yılanın varlığı “ustaca makyajlanmış bir düş kırıklığıdır” (Nora, 2006, s.230). Huzursuzluk verir ama asla ortaya çıkmaz. Geleneksel anıtlar da aynı yerde yatan deri gibi kansız ve cansızdır. Mesafeli bir retina (*televisual*) anlatısıdır. Zaten tüm sembollerin tahtından edildiği, değerlerin içinin boşaltıldığı modern zamanlarda eski dünyanın araçlarıyla bir anlatı kurmaya çalışmak beyhude bir çaba olmanın ötesine geçmez (Mumford, 1949, s. 179). Anıtların sahipleri de bunun farkındadır. Bu yüzden mekânı terörize eder ve başka bir sesin yükselmesine izin vermezler. Birey, her köşe başında boğulur. Kurucu mitler, ülküler, zaferler, ‘yerli ve milli’ sıçramalar; bu mevzilerde sunulur (Young, 1999, s. 2). Fakat bu sahteliğin getirdiği insana rahatsızlık veren hava saklanamayacak kadar keskindir. Yalancı-anıtsallıklarda büyüklükle gelen kabalık hemen göze çarpar (Broszat, 1990, s. 129). Yadsınırlar. Gözden düşmeleri, küçük düşürülmeleri an meselesidir (Şekil 6.1). Her an biblolaşabilir ve bütün çakasını kaybedebilirler.

koymuş- Napolyanik kültür ile alakalıdır. Bu anıtsallık en evla halini kâğıt-mimarlığında bulur. Bknz. Giedion, S. (1958). The Need for a New Monumentality. *Architecture You and Me* içinde. Massachusetts: Harvard University Press. s.28.

³⁵⁶ *pseudo-ideals*, bknz. Leger & Gideon, 1958, point VII, s. 50.



Şekil 6.1 : (a)Thomas Guy anıtı. (b)Muhafazaya alınan anıt.³⁵⁷

Yalancı-ideallerin, hayali cemaatlerin yarattığı baskı 1939-45 yılları arasında cereyan eden Dünya Savaşı'nda zirveye ulaşır. Bitimi ise tam bir hayal kırıklığıdır. “Tüm insanlığın üzerine koca bir miras olarak yüklediği bunalım, bir varlık olarak insanın kendini, aidiyetini ve bunlara bağlı diğer kavramları yeniden sorgulamasına neden olur” (Mor, 2016, s. 441). Artık tartışılmaz-tartışılması teklif dahi edilemez anlatıların miadının dolmuş, hikmet-i hükümete duyulan hürmetin kaybolmuş, politik kerametlerin illüzyonunu yitirmiş ve pederşahi uygulamalar bitmiştir. Bahsi geçen dinamiklerin ‘düşünce’ ve ‘inşa’ reflekslerini hızlıca etkilediği bir grup Avrupalı mimar ve sanatçı da buna paralel olarak anıt kavramını tartışmaya açar.³⁵⁸ Burada durmak ve bir adım geri gitmek gerekir. Önceki satırlarda Sert, Leger ve Giedion’un anıtlar hakkındaki düşüncülerine yer vermiştik. Modern tahayyüllerin, anıtları birer bibloya dönüştürdüğü konusunda haklı olsalar da inşa edilen her anıtı bu değerlendirmenin altına sokmak haksızlık olur. Çeşitli zaman aralıklarında ana akımın dışında yer alan isimler gerek kavramsal gerek pratikte birçok eser vermiştir. Bu isimlerden en öne çıkanı Paul Klee’dir. Klee’ye göre obje çoktan ölmüştür. Modern dünyada öncelikli olan onun yarattığı duygulanımdır (Klee, 1964, s. 670).

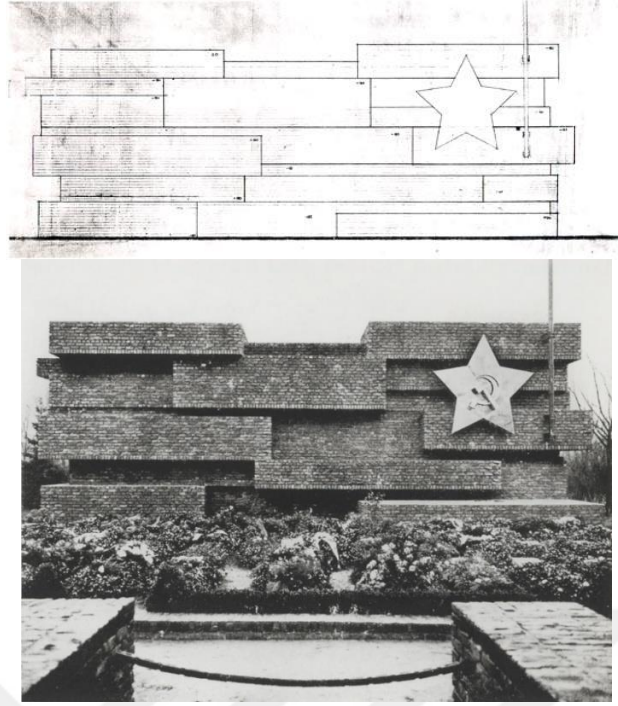
³⁵⁷ Peter Scheemakers tarafından çizilmiştir. Wellcome Library no. 3884i. Thomas Guy’ın köle ticaretinden zengin olması sebebiyle anıt ‘Siyahların Hayatı Önemlidir’ eylemleri esnasında zarar görmemesi için muhafazaya alınmıştır.

³⁵⁸ Horst Hoheisel, Jochen Gerz, Christian Boltanski, Micha Ullman, Rachel Whiteread, Sol Hewitt, Renata Stih, Frieder Schnock bunlardan bazılarıdır.

Klee'ye paralel olarak mimarlar da anıt kavramının sorgulamaya başlarlar. Mies van der Rohe'nin 1926 tarihli Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht Anıtı bu arayışın en önemli örneklerinden biridir (Şekil 6.2). 1919 yılında suikasta kurban giden iki devrimci anısına inşa edilen anıt, sonrasında ari ırk, aryan bir 'hayali cemaat' hülyalarında olan Adolf Hitler tarafından yıktırılır.³⁵⁹ Anıt genellikle bu elim olaydan ötürü siyasi tartışmaların odağında olsa da mimari olarak ayrı bir önem arz eder. Mies bu eserinde biçimsel bir tartışma açar. Anıt tipinin, avcı-toplayıcıların totemlerinden yadigâr dikey hatlarını sorgular. Onların yerine yatay çizgileri kullanır. Figüratif bir dil de kullanmaz. Onun yerine soyut blokların kütle oyunu gözüktür. Tektonik kurgunun ötesinde bir değişiklik daha vardır: Materyal. Antik Mısır'ın yontma taşı, Yunan'ın mermeri veya farklı coğrafyaların bronzu yerine tuğla kullanılmıştır. Gözünü kalıcılığa, ebediyete³⁶⁰ diken malzemelerden ziyade varlığını topraktan alan, doğada bulunmak yerine insan ürünü olan bu 'yapı taşı' anıta tüm dokunsal yapısını—patinasını—kazandırır. Anıttaki bir başka eksik de kaidedir. Tuğla bloklar, toprağa yani yeryüzüne aracısız kavuşmaktadır. Yine de bu eseri karşı-anıt kategorisine sokmak pek mümkün değildir. Biçimsel olarak geleneksel anıta meydan okusa da 'bir şahsiyeti' onurlandırmak için yapılmıştır. Büyük anlatılarla bağlarını koparamamış, siyasetin parçası olmaktan kurtulamamıştır. Mesajı tepeden inmedir. Bireye alan açmaz. Kurgusu da törenseldir. Yaklaşılan açı, durulacak yer, atılan adım sayısı bellidir. Taşkınlığa izin vermez, soğukluğu hemen hissedilir. Tekdüzedir. Duruşundaki kalın çizgiler hemen göze çarpar. Kendi perspektifinin dışına çıkılmasına izin vermez. Tinsel ve tensel olmayı başaramamıştır. Görseldir. Geleneksel anıt reflekslerini devam ettirmekte ısrarcıdır. Poetik olamamıştır (Sert, Leger & Gideon, 1958, point IX, s.50). Peki, nedir anıtı şiirsel yapan?

³⁵⁹ Nasyonal Sosyalizm soyut formları *entartete* yani yozlaşmış olarak niteler. Bknz. *Entartete Kunst*

³⁶⁰ Mumford'a göre bu zaten en başından itibaren aldatıcı bir histir. Bknz. Mumford, L. (1970). *The Culture of Cities*. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich. s. 434.



Şekil 6.2 : Rosa Luxemburg Anıtı – Mies van der Rohe.

Poetik anıt, farklı bir düşünsel iklime aittir. 19.yy'ın milliyetçi, kutlamacı, övüngen figürlerini ve temsillerini kullanmaz. Hamasetten uzak, ironik hatta ikirciklidir (Young, 1999, s. 2). Reçete vermez, sorular sorar. Soruların cevaplarıyla da ilgilenmez. Mülhaza hatta tefekkür³⁶¹ için sorar bütün sorularını. Muzaffer bir edası yoktur. Müphemdir. Militarist görkeme kendini kaptırmaz. Övüngen olmanın aksine mahcuptur. Mahcupluğu henüz günahlardan arınmamış, nedamet getirmemiş olmasından kaynaklanır. Politikadan da teolojiden de uzak durur. Evrensel olmak istemez. Beledidir. Geçmiş ile var olurlar ancak ona mahkûm değildir. Arkitektonik oyunlar oynamaz.³⁶² Sabit, tahkim edilmiş bir anlatının beden ve zihin yardımı ile yıkılışına eşlik eder (bknz. Kayıp Ev ve Halk Kişisi). Geçmiş özgürlüğüne kavuşturmasını ister. Rankeci paradigmayı sorgular. Doğrulanabilir bir anı değil, tüm canlılığıyla karşımızda duran bir yarayı temsil eder. Abideleştirmez anımsatır,³⁶³ kılavuzluk yapmaz eşlik eder, gamlı değil *mnemoniktir*, yas tutar fakat hayıflanmaz. Serkeş tavrı; mimarinin geleneksel didaktikliğine, geçmiş kendince azledişine, bütün otoriter meyyallerine bir karşı duruştur (Young, 1989, ss. 63-76). Gözüpektir. İmalı bir sükûnet içinde geçmiş sorgular. Ancak geçmişe yönelişin bir anda geleceğe

³⁶¹ *Reflective thinking*

³⁶² *architektonischen Spielerei*

³⁶³ *Monumentalisation vs. memorialisation*

duyulan özleme dönüşmesinin önüne de herhangi bir engel koymaz. Bu istikrarsızlık, onun kendi içine kapanmasına engel olur. Karşısındakinin rolünü genişletir (Young, 1999, s. 77). Birey, ‘kendi kendini seçen bir tekilliğe, kendi sorumluluğunu alan bir özgüllüğe, kendi kendini tanıyan bir sürekliliğe, kendini onaylayan bir benliğe’ ulaşarak (Nora, 2006, s. 257) yeni bir kutsallık doğurur: Ferdiyetin yüceliği (İbn-i Arabi, 2016). Nietzsche’nin “geçmişin tefekkürünün modern insan için anlamı nedir?” (2010c, s. 14) sorusu onunla cevap bulur. Zorunlu anmaya, bedensiz törenselliğe başkaldırır. Onda bütün anlatıların erir, nirengi noktalarının yıkılır, zincirlerinin kopar. Temenni ile kaygı iç içe girer. Geçmiş geleceğin garantisi değildir. Bireyin çalkantılı varoluşunu bir çırpıda tüketmez bilakis kıskırtır.

6.1.2 Zamandaş-olmayanların zamandaşlığı³⁶⁴ : Dionisyen ritüel ve (karşı)anma

“Artık anıtsal yapılar yok, heykel saplantısının çağı geçti, grupların ve bireylerin özgül girişimlerine kayıtsız kalan aynı anda, aynı ritüeller, aynı kortejler kalmadı” (Nora, 2006, 32).

Muzaffer, otoriter ve müesses nizamın mekânlarında törensel soğukluğun getirdiği sahiplenil(e)meyen bir şatafat vardır. Bu mekânlar “taşımakta güçlük çektiği bir tarihin yüküyle soluk soluğa kalır” (Nora, 2006, s. 229). Yorgundurlar. Dayandıkları bastonun ne zaman kırılacağını merak ederler. Kırılmasın diye herşeyi yapmaya hazırdırlar. Bu yüzden saldırgan bir mimarileri vardır. Temsil ettikleri ideolojinin ev sivri yönleri—kimlik, milliyet, etnik köken—öne çıkarılırlar. Bir nefer hatta militandırlar. İnsana sığınak olmayı tercih etmez, teslim almayı yeğlerler. Karşı-anıtlarda ise tam tersi söz konusudur. Bir oyun alanıdırlar. Görünüş yerine içeriği öne çıkarırlar. Büyük olaylarla küçük dünyalar arasındaki gerilimi ayarlarlar. Onlara ilginin kaynağı, “bir taraftan günümüzün ve yakın geçmişin belli toplumsal ve politik deneyimlerinde, diğer taraftan makro tarihe başlamanın belli uzlaşımlarındaki yorgunlukta yatar” (Meier, 2012, s. 108). İnsanlara çatı yanıyor olsa da aşağıda çiçek sulanabildiğini, bu yüzden dikkatli olmak gerektiğini hatırlatırlar (A.g.e., s. 105). Onlar, tarihle aynı kaygıları paylaşmazlar. Hem üretim araçları bakımından hem de ele aldığı, yöneldiği ve ortaya çıkardıkları bakımından tarihin sınırlarını çiğneyip geçerler. Onun kavramlarıyla ilgilenmezler. Bireyi odağına alır, onun çevresinde olup bitenle meşgul olurlar. Bunu da insanın en iptidai duygularına yönelerek

³⁶⁴ *The contemporaneity of the non-contemporary*. Bknz. Burke, 2006, s. 26.

yaparlar. Parıltının ardında hüküm süren karanlık onlar için daha cezbedicidir. Taşkınlıklara açıktırlar. Hafızanın tapınağı olmak isterler.³⁶⁵ Hatırlama (*aletheia*) eylemini bir ritüele dönüştürürler. Fotografik imgeler yerine mahali (*in situ*), bedensel hatta viseral duyguları öne çıkarırlar (Young, 2002, s. 77).

Bu noktada bir mimar ve düşünce insanına, Turgut Cansever'e, kulak vermek gerekir. Cansever, ferdin çevresiyle kurduğu bütünlüğü mekanik ve organik olarak ikiye ayırır (Tanyeli & Yücel, 2007, s. 50). Mekanik bütünlük her bileşenin kendi karakterini koruduğu, sınırlarını belli ettiği, birbiri içerisinde eriyip gitmediği düzendir. Organik bütünlükte ise tam tersi söz konusudur. Parça-bütün ilişkisinden söz edilemez çünkü parçaların kendi başına bir önemi yoktur. Kimliklerini kaybederler fakat ayırt edilebilirler. Tek istedikleri bütün olmaktır. Bütünde hiçbirşey ifade etmezler fakat çok önemlidirler. Bütün onlarsız tamam olmaz, eksiltilemez, arttırılmaz. Aslında Cansever'in etrafında dolanıp dillendirmediği şey, mecburiyet-ferdiyet gerilimidir. O, 'ferdiyetin yüceliğine'³⁶⁶ inanır. Ne demek istediğini de mekanik bir araç üzerinden değil bir ritüel vasıtasıyla anlatır.

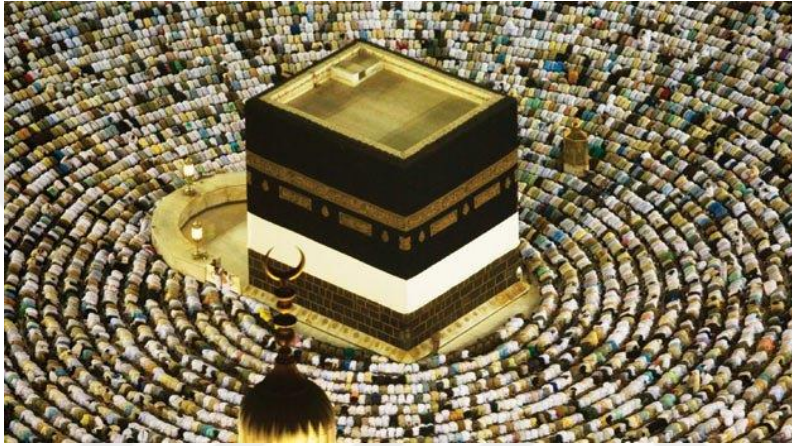
Mesela tavaf, Bir Kâbe binası var. Kare planlı biliniyor, öyle değil. Eğri. Bunun etrafında, dört köşesi olan bir şeyin etrafında, siz dairevi hareket yapıyorsunuz ve attığınız her adımda bu parçayı farklı bir şekilde görüyorsunuz. O mutlak hakikatin dünyadaki sembolü olarak var. Yani o sembolle sizin mutlak hakikati görmeniz lazım. Her attığınız adımda onu farklı bir biçimde görüyorsunuz. Sonra mutlak hakikat, eğer düşünülse daireyle temsil edilmesi lazım; öyle değil, köşeli. Her köşeyi döndüğünüzde bir başka çerçeve içerisinde toptan değişen bir başka tabiat... O gördüğünüz şeye zemin teşkil eden dağların falan hepsi değişiyor. Ona göre bakıyorsunuz. Ona göre görüyorsunuz. Bu mutlak hakikatse, onu söylediklerimden farklı bir şekilde görmek imkânı yok. Dönüyorsunuz, dönüyorsunuz, bir kere daha dönüyorsunuz. İlk dönüşünüzde gördüğünüzü ikinci defa görmeniz mümkün

³⁶⁵ *Templum of memory*. Bu noktada *Templum* kelimesinin türeyiş biçimi bize çok şey anlatır. Yunanca τέμνω -temh- yani kesmek kökünden türeyen kelime, bir alanı diğer alanlardan ayırarak kutsal hale getirmek anlamına gelir. Eski Türkçede bu kelime ifraz kelimesi ile karşılanmaktadır. Yani *templum* kelimesiyle sadece bir tapınma değil her manasıyla bir kopuşu ifade edilir -fiziksel, mekânsal, anlatsal, betimsel. Çünkü kutsal alan içinde hiç bir şey dışında olduğu gibi değildir, olamaz. Bknz. Nora, 2006, s. 37.

³⁶⁶ Ferdiyetin yüceliği konusunda babasının kütüphanesinde rastladığı İbn-i Arabî'nin *Fusûsu'l-Hikem* adlı eserinin önemini her bahiste dile getirir. Bknz. Tanyeli & Yücel, 2007, s. 316.

değil. Yanınızdaki insan, sizinle birlikte yürüyen insan da ilkinde benzer bir şey görüyor ama, mutlak olarak sizin gördüğünüzü görmüyor... Kaç defa dönerseniz dönün, katiyen bir evvelkini görmenize imkân yok (Tanyeli & Yücel, 2007, s. 50).

Mekânla, objeyle, ‘bir’ ile kurulan açık, plastik, sürekli evrilen, canlı hatta zorunluluğa dayanmayan organik bir ilişki (Şekil 6.3). Bedensel, içine girdikçe kendini açık eden, gösterişsiz. Gösterişsiz fakat sönük değil, iptidai fakat basit olmadığı gibi.



Şekil 6.3 : Kâbe – Beytullah.

Karşı-anıtın bireyle kurduğu ilişki de buna benzer. Mekân, bedenle intibak kurar. Talepkardır, ilksel olanı³⁶⁷ tutup çıkarmak ister. Kanla yazılmış bir geçmişle ilgilenmez. Hatıraları arar, onları hapsedikleri yerden çekip çıkarmayı arzular. Edebi değil bedendir. Çizgiler onu sınırlayamaz. Betimlenemez (Le Corbusier, 1958, ss. 279-284).³⁶⁸ İmgelerin hiçbir ehemmiyeti yoktur. Fotografik değildir. “Gözlerden önce oluşa gelir” (Le Corbusier, 2000, s. 27).³⁶⁹ Farklı tınılara sahiptir hatta atonaldir. Kulağı tırmalayan bir tınısı vardır. Karşı-tınıdır bu. İtici bir çekiciliğe sahiptir. Rahatsız etse de insan kulağını kabartmaktan alamaz kendini. İçini tırmalasa da dinlemeye devam eder. Çünkü bilir onun kendini gördüğü rüyadan uyandıracak olduğunu. Halbuki mevcut durumunda

nasıl da kendinden geçer insan tek tınıda! Başkalarının da bizimle tam aynı anda ve şekilde bu şarkıları söylediğinin bilincinde olsak bile onların kim

³⁶⁷ *Das Ursprüngliche*

³⁶⁸ Fr. *L'espace indicible*, ing. *Ineffable Space*.

³⁶⁹ *Ineffable space came into being before the eyes*.

oldukları, hatta yanı başımızdakiler dışında kalanların nerede oldukları hakkında en küçük bir fikrimiz yoktur. Bizi birbirimize bağlayan hayali bir ses dışında hiçbir şey yoktur (Anderson, 1995, s. 163).

Durumun herkes farkındadır ama kimse ses etmez. Çünkü kendiliğindeki insan küçüktür, küçük görülür. Karşı-anıt yatırımını tam da bu küçüklüğe yapar. İsimsizlerin dünyasına dalar. Tarihselleşmiş dünyanın ufkunda durur. Kutsallardan arınmıştır. Görkemli geçmişi tartışmaya açarak ona ait olmadığını ilan eder. Karşı-anılatının peşindedir. Bir ‘modern hac’ durağı olmak istemez (A.g.e., s. 157). Onun amacı kendini geçmişin içinde konumlandıran bireyi şimdiye taşımak, edinilmiş fakat asimile olup unutulmuş bilgiyi ortaya çıkarmaktır (Le Corbusier, 1958, s. 281).

6.2 Boşluk

Rasyonelleşip mimarlık ismini alan mekân yapma pratiğinde bedensel olana tekrar yer açılıp açılmayacağını sorgulayan bu kısım, *Zamandaş-olmayanların zamandaşlığı: Diyonisyen ritüel ve (karşı)-anma* bölümündeki tartışmayı bu sefer mekânsal bir zemine taşıyarak, karşı-anmaya imkân sağlayacak fiziki ve mimari koşulları detaylı bir şekilde inceler. Pek tabii olarak bunu da Antik Yunan’a Antik Yunan’a dayandırılan bu inceleme, Platon’un Timaios metninde geçen *chora* kelimesinin farklı zamanlardaki atıflarını ve farklı coğrafyalardaki kullanımlarını araştırır. *İçerilemez olanı içeren: Chōra/e vs. choros* başlığını taşıyan ilk kısım, boşluk kavramının farklı yorumlamalara izin veren yapısını ortaya çıkarır. *Hypodochē, dekhomenon, ekmageion* gibi benzer kavramları da mercek altına alan araştırma, boşluğun çeşitli tanımlarını geniş bir perspektifle ortaya koyar. Çağdaş araştırmacıların, Pierre Chantraine, Muharrem Hafız, Maria Theodorou, Keimpe Algra, Indra Kagis McEwen gibi isimlerin çalışmalarını da içine alan tez, antik bir kavram olan *choray* boşluk üzerinden yeniden tanımlar. Bu tanımları çerçevesinde *Boşluğa Övgü* başlıklı kısımda *terribilità*, anti-form gibi yeni kavramları devreye alarak, boşluğun tanımını daha da genişletir. Tarih öncesi örneklerden Michelangelo’nun eserlerine, oradan da modern dönem karşı-anıtlarına kadar birçok örneği karşılaştırmalı bir şekilde inceler. Bu bağlamda, araştırma günümüz mekân yapma pratikleri içinde çekilen durumları ve çağdaş mekân yapma pratiğinde alternatif yaklaşımları sorgulamaktadır.

6.2.1 İçerilemez olanı içeren³⁷⁰: *Chōra/e* vs. *choros*

“Bir, iki, üç...”(Platon, 1903, 17a).³⁷¹

Tezin bu raddesine kadar—bilinçli olarak—geciktirdiğimiz bir mesele artık kaçınılmaz bir biçimde tartışmaya dâhil olmayı beklemektedir. Fikri tekâmülünün geç dönemlerinde yazdığı Timaios metninde, Platon, düşüncesinin dayanağını oluşturan ikili dünyaya—*idea* ve *phonemena*—yeni, bilinmedik, muammalı hatta bir o kadar tekinsiz ve gizemli üçüncü bir *genos*³⁷² ekler. Varlık ve oluşun arasına yerleştirdiği tahayyülü zor bu yeni türün keşfe açık doğası, onu farklı disiplinlerden birçok düşünürün radarına sokar.³⁷³ Aslında Platon bu türe herhangi bir isim vermekten imtina etse de konunun ele alındığı pasajın sonlarına doğru *chora* sözcüğünü devreye sokar. Sözcük, Timaios diyaloguna kadar ne *sophos*ların ne de *sophist*lerin üzerinde durduğu bir kavram değildir. Aristoteles’in (2001) de ifade ettiği üzere *chora* kavramı, Timaios diyaloguna kadar derin bir analize tabi tutulmamış, mekân kavramı enine boyuna tartışılmamıştır. Bu yüzden pek rahatlıkla denilebilir ki Platon, mekânı felsefe ihtisasının içine taşıyan ilk kişilerden biri; hatta ilkidir (209b). Antik Yunan dili bu ifadeye yabancı olmasa da Platon ona yeni bir muhteviyat kazandırır. İkili dünyasını bu kavramla restore ederken *choraya* da daha önce eşine rastlanmadığımız bir açılım getirir.

Platon, diyalogun hemen başında tartışmanın altyapısını hazırlar. Sokrates; Timaios, Hermokrates ve Kritias’ın bulunduğu toplantının ilk dakikalarında ‘dünkü konuşma’ atıfıyla *Politeia* diyalogunu özetler (Platon, 1903, 17c). Fakat icmalinde birtakım eksikler vardır. İkili dünyaya konuları bu konuşmasına taşımaz. Farklı arayışlar içindedir. Antik Yunan düşüncesinin ana araştırma konularından biri olan *arkhe* meselesini tartışmaya açar. Sokrates’i evrenin başlangıç ilkesini arayan doğa filozoflarıyla hesaplaştırır. Su, hava, toprak, ateş gibi öğelerin evrenin ‘temeli’ olup olmayacağını sorgular. Buradan ilerleyemeyeceğinin farkına varan Platon, apar topar Parmenides’in varlık dünyası ile Heraklitos’un oluşunu uzlaştırmaya girişir. Aradığı kanalı böylece bulur. Bu konuşma *Politeia*’nın lahikası olmayacak, tekrara

³⁷⁰ ‘*He chora tou achoretou*’ ifadesi Chora Kilisesi veya bugünkü adıyla Kariye Camii’nin mozaiklerinde yer alır.

³⁷¹ Furkan Akderin çevirisinde ana metne sadık kalmayarak bir yoruma gidilmiş ve metin ‘üç kişi burada’ ifadesiyle açılmıştır.

³⁷² *Triton genos*.

³⁷³ Felsefe alanından Jacques Derrida, feminist araştırmalardan Julia Kristeva, mimarlık disiplininin Alberto Perez-Gomez, İslam düşüncesinden Ebu Bekir er-Razi bunlar arasında sayılabilir.

düşmeyecek, yeni açılımlar getirebilecektir. Platon'un tavrı meyvesini hemen verir. Varlık olmadığı gibi oluşa da gelmeyen yeni bir türün farkına ivedilikle varılır. İkiliğe meydan okuyan, doğası gereği her olasılığı içine alan fakat kendisini asla faş etmeyen bu yapıyı iki dünyada dışlamamaktadır. Çünkü ideaları ve tecessümlerini yan yana getiren şey odur. Platon bu noktada büyük bir sürpriz yapar. Uzun süre sadece niteliklerini sıramakla yetindiği yeni şeyi, *chora* kelimesiyle tanımlar. Antik Yunan dilinin uzamı isimlendirdiği bu kelimenin Sokratik bir diyalogda kullanılmasıyla birlikte mekân, bin yıllar sürecektir bir tartışmanın odağı haline gelir.³⁷⁴

Diyaloğun detaylarına biraz daha girecek olursak giriş pasajı olarak nitelendirebileceğimiz ilk kısım, açılış mahiyetindedir. Sokrates, Timaios, Hermokrates, Kritias ve orada olması beklenen ama gelmeyen dördüncü şahsın neden toplandığını açıklar. Çünkü konuşmanın yeniden hatırlanmasından ibaret olan bu kısım, Platon'un *hypo-dochē/chora* tartışması için 'altlık' yaptığı satırlardır. Yazarın konuyu bir an önce yeni konuya getirme çabası, çünkü konuşmanın özetinde üzerinde durduğu veya es geçtiği yerler analiz edildiğinde kolayca anlaşılabilir. Hatta bir adım daha ileri giderek cümle hatta kelime seçimlerinden bile sezilebilir.³⁷⁵ Bu noktaların teker teker ortaya koyulması bu tezin amacını aşsa da bir tanesine değinmek gerekir: Platon'un yeni üçüncü türü tariflemek için kullandığı benzetmelerden biri *hypodochē*dir.³⁷⁶ Bu kullanım Platon'un nasıl bir belagat ustası olduğunu ortaya koyar. Sokrates'in "bugün size hangi mesele üzerinde konuşmayı teklif ettiğimi hatırlıyor musunuz" (Plato, 1925, 17b) soruna üçüncü türün bütün çerçevesini çizecek olan Timaios'un ağzından verilen 'hatırlıyoruz' cevabı, pek de alışık olunmayan bir kelimeyle verilir. Timaios, Antik Yunan dilinde sıkça kullanılan *an-a-mnesis* yerine *hypo-mnesis* kullanmayı uygun bulur.³⁷⁷ Çünkü '*an-a-mnesis*' çift değillemesi hem semantik hem de sentaktik olarak iki kutuplu bir çağrışım yapmaktadır. Tartışmanın selameti için böyle çağrışımlar yapmaktan sakınan Platon,

³⁷⁴ Aristoteles bu tartışmanın sadece mekân değil, madde bazlı da yapılabileceğini iddia eder. Aristoteles, 2001, 209b.

³⁷⁵ Diyalogun girişinin 'bir, iki, üç ...' şeklinde olması buna örnek gösterilebilir.

³⁷⁶ Sözcüğü oluşturan kısımlardan biri olan ön takı, *hypo-*, 'altta duran' manasına gelmektedir. Tezin altında yatan varsayım anlamına gelen Türkçe'ye de geçmiş bir kullanım olarak hipotez (*hypothesis*) buna örnek olarak gösterilebilir. *Hypo-* 'nun bir diğeri anlamı olan 'gözden kaçırma'ya daha sonra değineceğiz.

³⁷⁷ Bu konuda Derrida'nın yorumu için bkz. Derrida, J. (2014). Platon'un Eczanesi. (Z. Direk, çev.). İstanbul: Pinhan Yayınları. sf. 65.

hypo-mnesis gibi orta yollu bir sözcükle cevabı verdirir. Bunun gibi küçük kelime oyunları ile yavaş yavaş hazırlanan mizansende mekânı ilgilendiren mevzular da bir bir gün yüzüne çıkmaya başlar. Kavram tartışmasına geçmeden önce izleyiciyi korkutmak istemeyen yazar, mekânsal konulara yumuşak bir geçiş yapmak için evvelce şehir bahsini açar. Önce Sokrates’e ideal şehrini (17c- 19b), sonrasında ise Kritias’a arkaik şehri—Atlantis’i—(20d-25d) betimler. Aslında iki şehrin birlikte tasvir edilmesindeki amaç Sokratik tavırdaki yumuşamayı bize göstermektir. Çünkü *Politeia* diyalogunda betimlenen şehir, “gökte örneği olan ve isteyeninin kendininkini ona göre düzene sokabileceği” (Platon, 2016, 529d) *u-topos* yani yersiz bir şehirdir. İdealdir. Herkes bilir, herşey ona bakıp tasarlanır ama kimse görmemiştir. Platon bu tavırdan Timaios diyalogunda vazgeçer. İdeal olarak sunulan şehir, göklerde değildir. Aksine ‘*yerde*’ bulunan Atlantis’tir. (Sallis, 1999, s. 39). Yani mekân, *ideaya* değil yaratılmış başka bir örneğe öykünür. Ancak Platon’un oyunları bitmez. Tam ikili dünya tahayyülünden acaba vazgeçti mi derken Timaios’un ağzından sorduğu bir soruyla kafaları yeniden karıştırır: “Nedir bu her zaman var olan ancak hiç oluşa gelmeyen ve nedir bu her zaman oluşa gelen ancak hiç var olmayan” (27d-28a)?

Bu soruyla giriş pasajı diye nitelendirdiğimiz bölümün sona erip bizleri üçüncü türe doğru ilmek ilmek götüren yeni bir soruşturmanın başladığını söylemek yanlış olmaz. Yeni bölümde Timaios’un sorusuna cevap bulmaya çalışan Platon, sahneye yeni bir tanrı çıkarır. Seyirciye doğru adım atan bu tanrı Demiurgos’tan başkası değildir. O, şeylerin *eidos*larına bakarak bütün kâinatı en güzel ve mükemmel şekilde bina eden (28a-28b) Akl-ı Faal’dır.³⁷⁸ Bu tanrı, semavi dinlerin yoktan var eden tanrısının aksine belli modellere bakarak kâinatı yaratan bir aktördür. Varlık (*to on*) ve oluşa geleni (*gignomenon*) irtibatlandırmaya çalışır. Çünkü Platon, yaratılan her şey gibi evrenin de mutlaka bir şeyin sureti olması gerektiğine inanır (28c). İşte tam da bu noktada Timaios ağzındaki baklayı çıkarır. Tanrının eylemi üzerinden iki dünyayı bütünleştirir. Fakat bunu alışlagelmiş bir şekilde yapmaz. Ona göre “elde yalnız iki şey olunca bir üçüncü olmadan onlar güzelce birleşemez. Bağların en iyisi hem kendisine hem de birleştiği şeylere mümkün olduğu kadar tam bir örnek verendir” (31c). Yani iki şeyi birleştirecek, onlara birlik verecek üçüncü bir tür

³⁷⁸ İslam felsefesine Demiurgos’un yansıması Yeni-Platonculuk üzerinden olur.

lazımdır. Fakat Platon, bu savı hemen olgunlaştırmaz. Konuyu kozmolojik konulara getirmeyi ve onlar üzerine vaaz etmeyi tercih eder (31c-48e).

Buraya kadarki konuşma, dünkü diyalog—*Politeia*—ekseninde, varlık ile oluş ayrımı üzerine bina edilmişken üçüncü türün devreye girmesiyle farklı bir içerik kazanır. Hatta bu dönüşüm metinde de

...konumuzu yeni baştan ele almalıyız. Bu özel konuya uygun düşen başka bir başlangıç noktası bulmalı, bundan önceki gibi işin aslına dönmeliyiz (48b)

şeklinde ifade bulur. Böylelikle Platon, önceki metinlerinde savunduğu evren tasarımı yeni, zor ve alacakaranlık bir türü³⁷⁹ devreye sokarak tadilata başlar. Bu tadilat esnasında belagatteki hünerlerini bir kere daha sergiler. Üçüncü türün belirlenemez yapısına hürmeten keskin ifadelerden vazgeçer. Tanımlar yapmaz, metaforlara yönelir. Yalnız bu noktada dikkatli olmak ve analogi ile metaforu birbirinden ayırt etmek gerekir. Bu kavramların arasındaki ayrım anlaşıldığında varlık ve oluşu bir araya getirmeye çalışan üçüncü türün doğası da anlaşılmış olur. Daha açık olmak gerekirse, *ana* (uygun) ve *logia* (akıl) sözcüklerinin birleşimden meydana gelen analogi kelimesi akla uygun benzetmeler yaparken; *meta* (öte) ve *pherein* (nakil etmek, geçmek) kelimelerinin birleşiminden oluşan metafor, farklı düzlemler arasında benzetmeleri niteler.³⁸⁰ Görüldüğü gibi metafor, varlık ve oluş gibi farklı iki kutbun oluşturduğu bir evren tasarımına eklenmeye çalışan yeni türün doğasını anlatmak için kullanılabilecek en uygun yöntemlerden biridir. Platon da aynen böyle yapar.³⁸¹ Kavranabilir ile duyumsanabilir arasındaki ilişkiyi üçüncü tür üzerinden ve metaforlarla yeniden kurmaya çalışır.

Evreni tasvir ettiğimiz bu yeni başlangıçta, önceki yapmış olduğumuzdan daha kapsamlı bir ayrım yapmalıyız. O zaman iki tür ayırt etmiştik; şimdi ise diğer üçüncü cinsi ortaya koymamız gerek. Önceki araştırmamız için ikisi yeterliydi: Birincisi akılla görülen ve her zaman olan değişmez örnek, ikincisi ise bu modelin oluşa tabi gözle görünür taklidi itibarıyla zemin olarak kabul edilmişti. O zaman bu ikisi bize yeter görüldüğünden üçüncüsünü

³⁷⁹ *Chalepon kai amydron eidos*.

³⁸⁰ Örneğin, ‘zaman, kanatlı bir kuştur’ cümlesi bir metafor iken ‘çocuklar yarış atı gibi çalışıyor’ cümlesi bir analogidir.

³⁸¹ Aslında Timaios’a yaptırır.

aydırmamıştık. Ama şimdi öyle görünüyor ki, konuşmamız bizi zor ve alacakaranlık bir türü aydınlığa çıkarmaya zorluyor (48e-49a).

Uzun girizgâhtan sonra gelen Timaios'un üçüncü türe ait bu ilk konuşmasında *hypodochē* kavramı öne çıkar. Timaios, yeni türü 'tüm oluşun alıcısı'³⁸² ve sanki onu besleyen bir şey' olarak tanımlar (49a). Daha önce de belirttiğimiz gibi Platon betimlemelerindeki kelime seçimlerini çok özenli yapar. O yüzden tezin kalanında *hypodochē* kelimesini hangi kelime ile ikame edeceğimizi bizim de Platon kadar özenli açıklamamız gerekir. Gözden kaçırılmış, farkına varılmamış vb. anlamlara gelen *hypo* ile kanı, görüş anlamlarına gelen *doche* kelimelerinin birleşiminden oluşan sözcük, İngiliz dilinde 'şeyleri/kişileri ağırlamak, teslim almak, depolamak' anlamlarına gelen—Latin—*receptaculum* sözcüğünden türeyen *receptacle* ile karşılanır. Türkçede durum biraz daha farklıdır. Dilbilimciler *hypodochē*yi farklı birkaç sözcük—kap, kundak, tabla, muhafaza ve hazne—ile çevirmeyi uygun bulmuşlardır. Bunların hepsi doğru olsa da Platonik bağlamda 'kundak' ve 'hazne' kelimelerini öne çıkarmak en doğru tercih olacaktır. 'Kundak' çevirisi manalıdır çünkü Platon'un üçüncü tür ile ilgili birçok benzetmesinden ikisi, anne (50d, 51a, 51b) ve sütannedir (49a, 52d, 88d). Arapçadan Türkçeye geçen 'hazne' sözcüğü de bir o kadar manalıdır zira Timaios'un üçüncü türü tanımlamak için başvurduğu bir diğer sözcük de *dekhomenon*dur (52d). Toplanma yeri olarak da çevrilebilecek bu sözcük, Antik Yunan dilinde suyun birikip toplandığı yeri yani bir hazne veya havuzu betimlemek için de kullanılır. Bu çeviri, *hypodochē* kelimesinde bulunan *hypo-* takısının getirdiği 'gözden kaçırılmış, farkına varılmamış' anlamları göz önüne alındığında daha anlamlı olacaktır. Çünkü hazne ile aynı kökten türeyen *hazine* sözcüğü tam da bu gibi gözden kaçırılmış şeyleri nitelemek için kullanılır. Öne çıkan iki çevirinin—kundak ve hazne—arasında bağlama göre bir tercih yapmak gerekir. Bu tez bağlamında *hazne* kelimesi *kundaktan* daha geniş açılımlar vadettiği için onunla devam etmek daha doğru bir tercih olacaktır. Fakat üçüncü türün doğasını açıklamaya bu metaforun da yeterli olmadığını farkında olan Timaios, benzetmelerine bir yenisini daha ekler:

Diyelim ki biri altından her çeşit şekiller yapmakta, sonra bunların her birini bütün öteki şekillerle yeniden biçimlendirmek için durmadan devam

³⁸² *hypodochē*

etmektedir. Ardından bu şekillerden biri gösterilerek onun ne olduğu sorulursa hakikate en uygun cevap olsa olsa şu olacaktır. Bu altındır. Bu altının alabileceği üçgene ve bütün öteki şekillere gelince, mademki meydana getirdikleri anda bile değişiyorlar onlardan gerçek varlıklar olarak söz etmemek gerekir. Ama benzeri sözünü her zaman için kabul edilirse buna da razı olalım. Bütün cisimleri içine alan doğa için aynı şeyi söylemeliyiz. Ona her zaman aynı adı vermek lazımdır; çünkü o hiçbir zaman kendi kuvvetini kaybetmez. O hiçbir zaman ve hiçbir surette içine aldığı şekillerden birini bile almadan her zaman her şeyi içine alır. Çünkü o doğası gereği bir kalıp³⁸³ gibi her şeyin altında yatar³⁸⁴ (50a-50b).

Her şeyi içine alır fakat içine aldığı şeylerden biri de olmaz. Kavranabilir bir *ideası*, duyumsanabilir bir şekli yoktur. Sureti olmadığından—aynı altın gibi—içine aldığı şeylerin suretinde gözüktür. Ona katılır, onunla birlikte şekil alır. Pasajın sonunda yer alan ‘yoğurmak, harmanlamak’ anlamlarına gelen *masso* sözcüğünden türeyen *ekmageion* (kalıp) sözcüğü, üçüncü türün doğasını layıkıyla açıklar. O, varlık ile oluş arasında bir aracı hatta bir dayanaktır. İkisinin de kendi mahiyetlerini kaybetmeden bir araya gelmelerini sağlar. Fakat iki dünyanın birlikteliği ne *eidōs*un veçheleri ne de oluşun daimî devingen yapısı ile açıklanabilir. Muğlak ve karanlıktır. Çünkü o,

içine giren şeylerle harekete gelir, şekillere bölünür; onlarla birlikte farklı zamanlarda farklı şekillerde görünür. İçine girip ondan çıkanlara gelince, bunlar daima var olanların *mimematası*dır. Onlardan [*eidōs*] harikulade ve anlatılması hayli güç tarzda tabedilmiş³⁸⁵...(50c).

Metaforlar yığını—hazne, altın, kalıp—arasında, en başından beri üstü kapalı bir biçimde yer alan üçüncü türün içine aldığı şeylerden nasıl etkilendiği veya onları nasıl etkilediği sorusu da yine bir metaforla cevabını bulur: Anne. Ancak bu benzetme, üçüncü türün hazneden³⁸⁶ de altın³⁸⁷ da farklıdır. Çünkü onu ne oluşla ne de varlıkla kıyaslar. Resmin tamamına bakmayı yeğler.

³⁸³ *ekmageion*

³⁸⁴ Cümleinin sonunda yer alan *hypokeimai* (altta yatmak) kelimesine daha sonra değineceğiz.

³⁸⁵ *Typothenta*. Aslında bu ilişki Arapça’dan Türkçe’ye geçmiş tabiat kelimesinde kendine pek güzel bir şekilde ifade bulur. Akl-ı Faal’in -tanrı Demiurgos’un- aslını tab ederek yarattığı şeylerin aslına tabi olarak kurduğu bütünlüğe tabiat denmesinden ‘doğal’ ne olabilir ki!

³⁸⁶ Oluştan farkını betimler.

³⁸⁷ *Eidōs*tan farkını betimler.

O halde üç cinsi muhakeme etmemiz gerek. Oluşa gelen şey, oluşun içinde olageldiği şey ve oluşun kendisinden meydana gelen örnek (50c)

Yani Platon, anne metaforuyla iki kutuplu evren modelini ıskartaya çıkarır. Sadece babaya (*eidos*) ve çocuğa (oluş) modelde kendisine yer bulamayan anneyi (*chora*) aile fotoğrafının içine bir daha çıkarılamayacak şekilde yerleştirir. Ancak bu eşitlikçi bir tavır değildir.³⁸⁸ Aksine anneyi babanın tohumlarını taşıyan bir alıcıya indirger. Bu da Antik Yunan dünyası için gayet tabiidir. Çünkü kadim tıp; anne rahmini ceninin içinde taşıdığı, beslendiği ve büyütüldüğü; yani bu dünyaya gelmeden önce durduğu geçici bir konaktan görmez. Pre-modern tıpa göre anne pasiftir. Baba ile çocuk arasındaki bağa katılmaz. Bu da onu varlıktan da oluştan da farklı bir doğaya sahip yeni türü nitelemek için biçilmiş bir kaftan yapar. Diyaloğun son demlerine doğru bu önerme daha da pekişir. Timaios’a göre “rahim, kadınlarda çocuk yapma arzusuyla yaşayan bir canlıdır” (91c). Yani tohumun yaratıcısı değil alımlayıcısıdır. Bu yüzden de tohumdan—*eidostan*—farklı bir şey olması icap eder (50e). Ancak fail de değildir. “O[na], her şeyi içine alan, idrak açısından belirsiz, anlaşılması güç ve gözle görülemez şekilsiz bir türdür desek yalan söylemiş olmayız” (51a). Peki, nedir bu, hem *eidosu* hem de oluşu içine alan fakat ikisi de olmayan?

İlk turda Timaios, bu soruya net bir cevap vermez. Ancak ikinciye söz aldığı anda işler değişir. Metaforlar kullanmayı bırakır. Üçüncü türü yeniden masaya yatırdığında benzetme olmayan fakat muammalı bir sözcük kullanır: *Chora*. Platonik diyaloglarla haşır neşir olanlar için çok da yabancı olmayan bu terim, Yasalar başta olmak üzere *Politeia*, Sofist, Theaitetos, Philabus ve Parmenides diyaloglarında da kendine yer bulur. Ancak bu diyalogların tümünde kelimeye konuşmanın özgün bağlamında hatta bazen de konuşma içerisinde değişen manalar verilir. Örneğin kelimeye, *Politeia* diyalogunda toprak, vatan (373d) gibi anlamlar yüklenirken Sofist diyalogunda daha kavramsal bir biçimde ele alınır (254a- 254b).³⁸⁹ Aslında metinler karşılaştırmalı okunduğunda bugünkü konuşmanın—Timaios—doneleri, dünkü diyalog denilerek atıf yapılan *Politeia*’da da görülebilir. Sokrates, dünkü konuşmasında ‘*chora*, bir ana gibi sizi iyice büyüttükten sonra yeryüzüne çıkarttı. Üstünde yaşadığınız bu *chora*, sizleri büyüten emziren ananızdır. Ona saldıran olursa korumak boynunuzun borcudur. Yurttaşlarınız da aynı *choranın* çocukları ve sizin kardeşlerinizdir’ diyerek

³⁸⁸ Bu tartışmanın açılması tezin sınırlarını aşmaktadır. Ancak detaylı bilgi için bkz. Kristeva, 1984.

³⁸⁹ Sofist diyalogunda *chora*, yer—*topos*—ile karşılaştırılır.

bir nevi yarınki konuşmaya göz kırpar.³⁹⁰ Bu farklı kullanımların arasında *chora* kelimesini tezin bağlamında uygun bir karşılık bulmak son derece elzemdir. Mekân sözcüğü, *choranın* çevirisi için gayet uygun durmaktadır. Çünkü Arapça *kevn* (vuku bulmak, oluşa gelmek) kökünden türeyen bu kelime, ‘oluşun gerçekleştiği yer’ anlamına gelir. Varlık ile oluş arasında bir yere konumlandırılır. O, varlığın da oluşun da iştirak edebildiği tek yerdir. Betimlemenin kolay olmadığı (49b) bu şeyin içinde *idealar* oluşa gelir.³⁹¹ Suretsizdir, her suretin doğasına uygun bir şekilde oluşa gelmesine yataklık eden, olaya müdahil olan ancak herhangi bir etkiye bulunmayan şeydir. O, sadece içine aldığı sureti oluşa getirmekle mükelleftir (50c). Ne eyleme ne de *eidosa* etki eder. Tarafsızdır.

Bu noktada başka bir tartışmayı mutlaka açmak gerekir. Maria Theodorou (1998), Homerik şiirlerde tariflenen mekân mefhumunu incelediği doktora tezinde modern mekân ve Homerik *choranın* farkını anlamak için kelimenin Pre-Sokratik kullanımlarına bakar. Yani *choranın* düşünce dünyasına çekilmeden önceki—günlük—kullanımı üzerinde durur. Felsefenin mimarlık ile girift ilişkisine bakmaz. Daha ziyade ‘düşünce’ ile bulandırılmamış mekânın izini sürer. Ona göre;

Homerik mekân, felsefenin kavrayışının dışında kalan bir mekân olarak tahayyül edilebilir. O, zamansız bir alıcı olmak şöyle dursun, kalıcı bile değildir. Geçici karakteri ise onu üreten nesnelerden ve olaylardan ayrıştırılamayışı ile yakından ilintilidir (Theodorou, 1997, s.46).

Bu minvalden bakınca kendini Sokratik *choraya* temellendiren bütün mekân tanımları ıskartaya çıkar. Dilbiliminin de yardımını alan yazar, kelimenin iki Homerik ve Sokratik kullanımlarını ayırt etmeye başlar. İlk fark, harf dizilimindedir: *Chōre/a* ve *Chōros*. Fakat sözlükler, bu iki kelimeyi dişi—*chōra*—ve erkek—*chōros*—olarak tanımlamak dışında pek bir şey söylemezler. Gıyaplarındaki tek tartışma hangisinin daha özgül durumlar için kullanıldığı üzerinedir. Tartışmayı daha da ileriye götürmeden önce kelimenin İonik—*chōre*—ve Attik—*chōra*—kullanımı arasında da bir ayrım yapmak gerekir. Basit bir lehçe farkı olarak görülemeyecek bu iki kullanımın taban tabana zıt manaları vardır. Keimpe Algra iki lehçeyi birbirinden

³⁹⁰ Fakat buna ne Timaios’un başındaki özetle ne de konuşmanın devamında herhangi bir atıf yapılmaz.

³⁹¹ Timaios da hazneyi buna benzer bir dizi eylem vasıtasıyla anlatır. Kabarma ve alçalma, 43a; salınım 53a; sarsılma 88d.

ayırmasa da farklı manalara geldiğinin farkındadır. *Chōre* ele geçirilebilir bir alanı-toprağı işaret eder (Algra, 1995, s.33) hatta bir at arabasındaki at ile kabin arasında kalan sınırlandırılmış alan³⁹² bile bu kelimeyle tanımlanırken (Homer, 2019, XXIII. 521), *chōra* hiçbir zaman elde edilemeyecek, kavranamayacak hatta deneyimlenemeyecek mekânları betimlemek için kullanılır.

İş, *chōrosu* açıklamaya geldiğinde durumlar daha da karışır. *Chōranın* maskülen hali olan bu kelime, Antik Yunan dilindeki benzer bir sözcükle hemen ilişkilendirilir: *choros* (*χορός*). Muğlak kökenlerinden, fonetiklerinden ve—daha önceleri değindiğimiz üzere—Nietzsche’nin *chorosu* düşünce tarihi içinde konumlandırışından dolayı *chōra* (*χώρα*) ve *choros* (*χορός*) kelimeleri birbirinin türevi gibi muamele görür.³⁹³ Ancak biz metnimizde—her ne kadar genel savımızı destekleyecek olsa da—fonetik yanları benzeşen bu kelimelerin birbirinin türevi olduğu kabulünü yapmayacağız.³⁹⁴ Çünkü uzun bir ‘o’ veya ‘omega’ (ώ) ile yazılan *chōra* (*χώρα*), kısa bir ‘o’ veya ‘omicron’ (ο) ile yazılan *choros* (*χορός*) kelimesinden farklı bir şeye işaret eder. *Chōra* evrenin doğduğu *cháos* ile akrabayken;³⁹⁵ *choros*, *chara* (neşe), *charein* (düğün/bayram etmek) ve ‘ifade edici eliyle oy veren’ anlamına gelen *cheir* kelimeleriyle³⁹⁶ yakından ilişkilidir (Landrum, 2016b, dipnot 5, s. 347). Yani Nietzsche’nin Apolloniyen-Diyonisyen veyahut akıl-güdü gibi tüm karşıtlık ve çelişkilerin tam ortasına yerleştirdiği *choros* ile Timaios’un varlık ve oluş arasında bir yere konumlandığı *chōranın* köken bakımından pek bir alakası yoktur. Fakat Timaios’un sunduğu yeni evren modeli de Sokratik prensiplere pek uygun gözükmemektedir. O, tüm karşıtlıkları içine alıp yeniden üreten *chorosa* sahip ritsel anlatıların dünyasına daha yakın durmaktadır. Bu yakınlığın farkına varan isimlerden biri de Pierre Chantraine’dır. Ona göre sınırlandırılmış mekânları işaret eden bu iki kelimeyi, *choros* (*χορός*) - *chōros* (*χώρα*), birbiriyle ilişkilendirmede bir sakınca yoktur (Chantraine, 1983). Onların kendilerini ifşa etmeyen muğlak yapıları birbirini çağıştırır. *Chōra* nasıl ne varlık ne de oluş kategorisine girmiyorsa *choros* da ne aktördür ne de izleyici. O; ikisini bir

³⁹² *Oligē chōre*.

³⁹³ İki kelimeyi birbirine yaklaştırsın yaklaştırmazın mekân konusuna eğilen çoğu araştırma zeminini bu kelimelerin yarattığı anlam dünyası üzerine kurar. Friedrich Nietzsche, Maria Theodorou, Keimpe Algra, Indra Kegis McEwen bunlardan bazılarıdır.

³⁹⁴ Lisa Landrum iki kelimeyi eşmiş gibi kullanan kuramcılara örnek gösterilebilir.

³⁹⁵ Detaylı bilgi için bkz. Aristoteles. 2001, 208b; Casey, 1997, ss. 7–11.

³⁹⁶ Detaylı bilgi için bkz. Platon, 1998, 653e–654a; Calame, 2001, ss. 19–20.

araya getiren, *skene* ile *theatron* arasındaki boşluğu dolduran elemandır.³⁹⁷ İzleyiciden fazlasını deneyimler ancak aktör gibi faal olamamaz. Bir yönüyle coşku verir; diğer yönüyle acı, çile gibi ürkütücü duyguların biriktirir. Bir aracı olarak ilahi ve dünyevi hayat arasında gidip gelir.

İki kavramı düşüncelerinin merkezine koyan iki düşünür de Chantraine'ninki gibi bir benzetme yapmaktan imtina eder. Diğerini görmezden gelir. Hatta Sokrates, sanatın kavramlarını tümünden görmezden gelir.

Yunan tragedyasının sanat yapıtı Sokrates ile birlikte dışarı atılmış, görkemli tapınak Sokrates tarafından yıkılmıştır. Yıkan kişinin acı ve yakınmaları nafiledir; onun bütün tapınaklar arasında en güzel olduğunu söylemesinin de bir yararı yoktur (Nietzsche, 2010, s. 70).

Takipçilerinin de Sokrates'ten farkı yoktur. Onlar da aynı hocaları gibi tek bir perkpektife sahiptir. Zaten tüm karşıtlıkları ortadan kaldıran *choros* da Euripides tarafından lağvedilir. Aslında iki cenahın yakın olduğu bu iki kelime yakından ilişkilidir. Onların ilişkisi taa kırsal köklerinden gelir. Menşeleri ortaktır. Dilimize kariye³⁹⁸—köy—diye çevirilen *chōra* da dini ayinlerden kalma koro (*choros*) da kırdan yadigârdır. Hatta *chorosun* doğum yeri *chōradır* ifadesi daha doğru olacaktır. Bu cümle yorumbilimi (hermenotik) bakımından mümkün olsa da dilbilimsel hiçbir veri onu desteklemez. Nitekim bir filolog olan Nietzsche de bunun gibi bir yoruma hiçbir metninde yer vermez. Hatta tam tersine savunur. Varlık ve oluşu bir araya getirmeye değil aralarını daha da açmaya çalışır. Çünkü ona göre Sokratik metafiziğin varlık tanımının yanında; oluş, bir çocuğun masum oyunu (Nietzsche, 1963, s. 43) kadar içten kalır.

Homerik metinlere yeniden dönecek olursak İlyada'da dokuz defa tekrarlanan *choros*, sadece bir kereye mahsus olmak üzere mekâna işaret eder. Böylece mekân, eylem ve beden tek kelimeye sığdırılır. Mekân eyleme, eylem mekâna ortak kılınır. Bir kere dahi olsa da anlamın bu şekilde ikileşmesi, mekân yapımı ile hikâye anlatımı arasındaki bağı faş etmek için yeterlidir. Sözcük artık hem eylemi hem de mekânı nitelemektedir (Homeros, 2019, XVIII. 590-605).³⁹⁹ Koronun bedensel

³⁹⁷ Detaylı bilgi için Tragedyanın Doğuşu 7. Ve 8. Bölümler incelenebilir.

³⁹⁸ Chora Kilisesi—Kariye Camii—şehirden uzak bir noktada inşa edildiği için 'kırsalda bulunan kilise' anlamına gelen bu adı alır.

³⁹⁹ Pasajın Daidalos ve Ariadne'ye adanması hem mimarlık açısından ayrıca önemlidir.

salınımı bu sözcükte/sözcükle mekânsallaşmış hatta lokalize olmuştur (McEwen, 1993, s. 58).

Choros, deneyimin alımlandığı bir kap olarak görülmemelidir. Aksine o, deneyimleyen bedenlerin eylemle ürettiği kalıcı olmayan şeydir. Bu da *chorosu* bizim sonsuz, homojen ve boş mekân algımızdan ayırıştırır (Theodorou, 1997, s. 49).

Chōros Homeros'un metinde daha sık—16 kez—tekrarlanır. Eylemin gerçekleştiği mekânı betimlemek için seçilen asıl sözcük odur. 11 tekrarının—maskülen—savaşı anlatan pasajlarda geçmesi ayrıca kayda değerdir (Theodorou, 1998, s.90).

Hep birden mekâna yığılıp kapıştılar,
vuruştı kalkanlar, kargılar kıyasıya,
girdi birbirine tunç zırhlı erlerin öfkesi,
göbekli kalkanlar yapıştı birbirine.
Koptu bir uğultu, bir kıyamet,
çıktı ölenlerin iniltisi, öldürenlerin ığılığı ta göklere,
toprak, oldu kan ırmağı (Homeros, 2019, IV. 446-451).

Görüldüğü üzere uzama tanım kazandırıp onu bir mekâna dönüştüren şey, üzerindeki çarpışma yani eylemdir. Çarpışmanın mekânı, dövüş devam ettiği hatta bitse bile izleri okunduğu sürece oradadır. Çevresindeki toprak parçalarına benzemez. O, ancak üzerinde eyleme dair taşıdığı tüm izler silindiği anda ortadan kaybolur. Bu noktada Homeros bir sürpriz daha yapar. Savaşçıların nukülünü (*withdraw*) anlatmak için *choreo* kelimesini kullanır (Theodorou, 1997, s. 52). Nukül eden, geri çekilen savaşçıların (*choros*) yarattığı yeni mekân, *chōros* ile *choros* arasındaki bağı iyice giriftleştirir. Yunan dili bir kere daha mekânın eylemin ayrılmaz bir parçası olduğunu bizlere hatırlatmaktadır. Fakat tam bu fikre ikna olacakken Homeros kafaları tekrar karıştırır. Metnin ilerleyen dizelerinde eylem ile mekânın yakınsamasına gölge düşürür. *Chōros* sözcüğünü Alexandros ile Menelaos'un düellosunun geçeceği

Çok ünlü topal kalkana bir de oyun alanı koydu
bir zamanlar Daidalos'un, engin Knossos'ta
güzel örgülü Ariadne için yaptığı alana benziyordu...

mekânı tariflemek için kullanılır. Bu sava düellonun bir savaş ritüeli olduğu yani Homeros'un eylemden vazgeçmediği yönünde itirazlar gelebilecek olsa da durum farklıdır. Şair mekânını tariflediği bu satırlarda rituel eylemin doğasına aykırı bir tamlama, *diametreto eni chōro* (ölçülen alan), kullanmayı seçer (Homeros, 2019, III. 344).⁴⁰⁰ İşte bu noktadır, *chōros-choros* ayrımının kristalleştiği noktadır. Çünkü eylemin mekânı olan *choros*, *chōros*un aksine ölçülemez. Bedenin salınımı ne kadarsa mekân da o kadardır. Eylemle doğar, büyür ve ölür. Eylemden önce belirlenemez. Eylem ona sıkıştırılamaz. Fakat *chōros* eylemin tabi olmaz, otonomdur. Kendini eyleme de bağımlı kılmaz. Aksine ona rüçhandır. Onunla doğmaz, büyümey ve ölmez. Eylemden önce de vardır, sonra da var olacaktır.

Platon *chōrayı* daha da katmanlandırır. Sözcük, Timaios diyalogunda kavramsal olarak tartışıldığı kısa ama etkili pasajın (Platon, 1925, 51b-53b) evvelinde üç (19a, 22e, 23b), sonrasında ise bir (82a) kere olmak üzere toplam dört kere okuyucuyla buluşur. Ancak bu satırlardaki kullanımlar kavramın ele alındığı ana pasajın aksine felsefi değil mitolojik veya kozmolojiktir. Metaforların yarattığı müphem hal, Pisagorcu bir karakter olan Timaios'u rahatsız etmiş olacak ki daha fazla geciktirmeden üçüncü türün adını koymaya ve tartışmayı olabildiğince akıl eksenine çekmeye uğraşır:

Araştırmamızı daha kesin bir akıl yürütme ile sürdürelim (51b).

Muharrem Hafız (2019) çevirilerde büyük ilke/terim/tanım olarak çevrilen *me-gas horos* ibaresine dayanarak Timaios'un bu çabasının varlık ile oluş arasına bir 'sınır' koyma gayreti olduğunu söyler. Haklıdır. Çünkü Timaios, üçüncü türe iki açıdan yaklaşır. İlki mekânın içkin tarafıdır. Ona metaforlar üzerinden betimlerken dışsal boyutuna *chōra* sözcüğü bir izah getirmeye uğraşır (s. 91; Peters, 2004, s. 158).

...her şeyden önce, doğmamış ve yok olmayacak, dışarıdan içine hiçbir şey almayan, kendisi de başka hiçbir şeyin içine girmeyen, gözle görülmeyen, duyularla algılanmayan, yalnızca idrak yoluyla görülebilen değişmez türde bir mahiyeti kabul etmek gerekir. Aynı adı taşıyan ve ona benzeyen ikinci; duyularla algılanır, yaratılmıştır, her zaman hareket halinde olup belli bir yerde doğar sonra oradan kaybolur ve duyuma bağlı kanıyla algılanır.

⁴⁰⁰ Ölçülen alanda geldiler karşı karşıya, öfkeyle savurdular kargılarını.

Üçüncüsü ise oluşa gelen bütün şeylere mekân [*chōra*] temin edip yok oluşu kabul etmeyen ve her zaman var olan bir cinstir. Bu, duyuların olmadığı karışık bir akıl yürütmeye bağlı güvenilir bir şey olarak anlaşılabilir. Biz yine de onu bir rüyada görmüşçesine, var olan her şeyin mutlak bir yerde [*topos*] olması ve mekân [*chōra*] işgal etmesi gerektiğini, yerde ve gökte yeri olmayan hiçbir şeyin bulunmadığını söyleyerek ondan bahsedebiliriz (52a-52b).

Şeylerin mutlaka bir ‘yer’inin olması gerektiğini anlatan pasaj, metaforların kullanıldığı öncüllerinden farklı bir düzleme aittir. Üçüncü türe rasyonel bir şekilde yaklaşır. Bunun için de öncelikle yer (*topos*) ve mekânı (*chōra*) birbirinden ayırır. Hatta yeri fiziğin konusu yaparken mekânı metafiziğe hasreder. Ancak buradan metafiziğin fiziği dolayısıyla da mekânın yeri dışladığı çıkarımı yapılmamalıdır. *Chōra* ne fiziğindir ne metafiziğin, ne akılla anlaşılabilir ne de duyularla kavranabilir. Anlaşılması da deneyimlenmesi da zordur. Ne varlığa benzer ne de oluşa nispet eder. Zaten metaforlar bu sebeple devreye girer. Birbirinden sıyrılamamış bu iki halin arasındaki safları doldururlar. İki kutuplu evren tasarımın eksiklerini giderirler. Platon, geç de olsa tasarımının eksik kaldığını anlamıştır. Bir çözüm bulmak ister. İşte bu noktada *chōra* onun imdadına yetişir. Bu kavram sayesinde iki dünyayı ilintilendirir. Mekânı varlığın oluşa iştirakinin teminatı yapar. Bu yüzden onu ne varlığa ne de oluşa yakınlaştırır. Hafız (2019) çevirilerde çoğunlukla belirsiz ve müphem olarak çevirilen *amydronun*,⁴⁰¹ güneşin doğmasından önce ve batmasından sonra yarı aydınlık yarı karanlık bir ara geçişi ifade ettiğini ve bu bakımdan üçüncü türün, iki türü birbirine karıştırmadan bir araya getirdiği anlaşılması güç ve alacakaranlık mahiyetinin bu kelimeye nispet edilerek

⁴⁰¹ Bahsi geçen vakte Kuran’da, İslam düşüncesinde ve tasavvufta da birçok atıf vardır ve metaforik anlatımlar içinde sıkça kullanılır. Örneğin, Bakara suresi 187.ayette ‘Ta fecrin beyaz ipliği siyah iplikden size seçilinceye kadar yiyin, için’ (Elmalılı Hamdi Yazır Meali) diyerek gökyüzünde oluşan renk ayrımı üzerinden bu vakte işaret edilmiştir. Bir diğer örnek de Osman Hulusi Darende’i’nin ‘Vakt-i Seher’ şiiiridir. Şiirin tamamı için bkz. Darende’i, O. H. (2013). *Divan-ı Hulusi-i Darandevi*. İstanbul: Nasihat Yayınları. 2013.

Cuşa gelir dağ ile taş feryad eder vakt-i seher
Her nesneyi kaplar telaş feryad eder vakt-i seher
Ol demde gül handan olur bülbul görüp nalan olur
Her ehl-i dil şadan olur feryad eder vakt-i seher
.....
Bak gör ki âlem serteser feryâd eder vakt-i seher

anlaşılabileceğini savunur (s. 57). Bahsi geçen vakit; gecenin gece, gündüzün de gündüz olarak kalabildiği nadir bir andır. İşte *chōra* da aynı bu ana benzer. Varlık ve oluşu içiçe fakat karışmamış halde biraraya getirir. Kendi de onlardan ayrışır. Bu yüzden de aynı varlık ve oluş gibi evrenin meydana getirilişinden önceye aittir (Platon, 1925, 52d).⁴⁰²

Platon, üçüncü türün adını koyduktan sonra metaforik ve kavramsal anlatıyı birlikte götürür. Diyaloğun hayli geç anlarında ortaya çıkan kelimelerden biri de *hypokeimenon*dur (97e). *Hypo* ve *keimenon* kelimelerinin birleşiminden oluşan sözcük altta yatan, dayanak, taşıyıcı gibi anlamlara gelmektedir (Liddell & Scott, 1990, s. 1996). Fakat kimi düşünürler bu kelimenin sözlük anlamıyla anlaşılması gerektiğini savunurlar. Örneğin, mastar hali altın metaforunun yapıldığı pasajda *hypokeimai* (altta yatmak) olarak karşımıza çıkan bu sözcük, Aristoteles tarafından ‘töz’ olarak yorumlanır.⁴⁰³ Kavramın Latinceye aktarımı da Aristoteles’in yorumu üzerinden *sub-stratum* olarak yapılır. Kelimenin kazandığı bu yeni anlam ile düşünce tarihinde yeni bir kapı açılır. Özne (*sub-ject*) ve nesne (*ob-ject*) birbirinden ayrışır. Heidegger bu ikiliğe temelden itiraz eder. Ona göre alta konulmaklık yönünden Antik Yunan’da nesnesinden ayrı bir özne anlayışı yoktur. *Hypokeimenon* bir ast-üst ilişkisini değil aksine özne-nesne birlikteliğini işaret eder. Hatta kelime bu nazardan okunduğunda alta konulan nesne (*object*) değil özne yani *sub-ject*dir (Heidegger, 2002, ss. 57-85). Fakat modern düşünce bu hiyerarşiyi kabul etmez aksine özneyi üste nesneyi alta alır. Antik Yunan metinlerini okurken çok dikkatli olmak gerekir çünkü bu metinlerde

özne, *hypokeimenon*, yani önde-duran-şey, insanın karşısına çıkan gerçeklik anlamına gelir. Yani Greklerde bugün 'nesne' denilen şeye 'özne' denir. Onlar kendilerini, önlerine çıkan gerçekliğin karşısında değil içinde bulunurlar. Kendileri, öne çıkan gerçekliğin bir parçasıdır (Özlem, 1998, ss. 18-19).

Bu kadim anlayış, Pre-Platonik anlatılarda pek rahatlıkla görülebilir. Özellikle de Homerik metinler—hem de *chōra* kelimesinin kullanıldığı pasajlar—tersyüz edilmiş bu yaklaşımı çok güzel aktarırlar. Bu noktada Antik Yunan tarihini derinden

⁴⁰² ‘Varlık, *chōra* ve oluş evrenin meydana getirilişinden önceye ait üç şeydir’.

⁴⁰³ Töz olarak kullanımı birçok farklı metinde görülebilir. Gökyüzü Üzerine metnindeki kullanım (*Da Caelo*.3.8.306b) en özgün yorumlardan biridir.

etkileyen bir eşyaya⁴⁰⁴, Odysseus'un yatağına, bilhassa değinmek gerekir. Öldüğü sanılan savaşçının karısı Penelope ile kavuşma anını anlatan satırlarda (Homeros, 2014, XXIII. 183-205)⁴⁰⁵ Odysseus'un elleriyle inşa ettiği yatağın yeri birçok kez vurgulansa da bunlardan sadece bir tanesi *chōra* sözcüğü ile nitelenir:

Onu başka mekâna bir tanrı götürür götürse götürse (Homeros, 2019, XXIII. 186).

Görüldüğü üzere *chōra*, özel bir mekânı daha doğru bir ifadeyle bir yeri işaret etmek için değil mekân olgusuna atıfta bulunmak için kullanılır. Yani *chōranın* şeylerle varoluşsal bir bağı yoktur. Bu satır haricindeki her kullanımda yatak ve yer arasında sıkı bir bağ kurulur. Uzamın ancak şeyle birlikte düşünüldüğünde bir anlam ifade ettiği hissi muntazam bir şekilde verilir. Hikâyede geçen zeytin ağacının dalları arasındaki mekân da böyle ortaya çıkmıştır. Yataksız bir zeytin ağacı düşünülemez. Onlar birbirine aittir, birbirinin ayrılmaz parçasıdır. Şey mekâna, mekân da şeye bağlıdır. Mekânın önemi yatağın üretim noktası olmasından değil Odysseus'un varlığı ve Penelope'nin sadakatinin nişanı olmasından ileri gelir. Şeyin yer ile bağı, Odysseus'un Penelope'ye bağıdır. Ne yatak başka bir mekânda o yatak, ne de mekân başka bir yatakla o mekân olabilir. Kısacası mekân sade bir arka plandan fazlasıdır.

Özetlemek gerekirse ele geçirilmesi, tarif edilmesi hatta anlaşılması zor bu yeni türün gizi varoluşundandır. Ludwig Wittgenstein'in dünyanın kendisi için kurduğu

⁴⁰⁴ Eşya, Arapça 'şey' sözcüğünün çoğulu olsa da Türkçede tekil olarak kullanılır.

⁴⁰⁵ 'Altüst ettin kadın, bu sözlerinle yüreğimi!

Kimdir benim yatağımı yerinden oynatan?
Yapamaz tanrı yardım olmadan bu işi hiç kimse,
Onu başka mekana bir tanrı götürür götürse götürse,
İnsan ne kadar genç ve güçlü olursa olsun
yine de kolay değil oynatmak yerinden onu,
büyük bir sır bu, çok ustaca yapılmıştır o yatak,
çünkü ben yaptydım onu tek başıma.
Sık yapraklı bir zeytin ağacı vardı avlunun ortasında,
kocaman, gür, gövdesi bir direk gibi kalın.
Onun çevresinde yapmıştım ben yatak odamı,
ördüm duvarlarını ağır taşlarla, örttüm çatısını,
iyice kenetlenen kapılar yaptım, sağlam kanatlı,
sonra güzelce bir çırpı çekip düzelttim,
içini oyup sedirini tamamladım atağın
ve sonra burguyla deldim her yanını,
süsledim altınla, gümüşle, fildişiyle,
ve parlak kırmızı kayışlar gerdim üstüne sığır derisinden.
İşte şimdi açıklamış oldum sırrımı sana,
ama bilmem ki, bu yatak hala durur mu yerinde,
yoksa zeytin ağacını kesip dibinden
aldı onu başka yere mi götürdü biri'?

cümle⁴⁰⁶ *chōra* için de pek rahatlıkla kurulabilir: *Chōranın* nasıl olduğu değildir gizemli olan, olduğudur. Onun farkına varılması varlık-oluş kutupluluğunu gidermez aksine meşrulaştırır. Çünkü “*chora*, düşüncenin ve deneyimin kati bir şekilde ayrılmasıyla ortaya çıkar” (Theodorou, 1997, s. 47). Sorulara cevap vermekte zorluklar yaratan ikili dünya bu yeni türle tadilata sokulur. Onların birçok yönünü değiştirir. Örneğin *chōra* olmaksınız oluşun meydana gelemeyeceği net bir biçimde anlaşılır. Artık mekânsız *kevn* (oluş) düşünülemez. Tüm açılımlarına rağmen *chōranın* tariflediği mekân kavramsaldır. Akıldadır. Fakat muğlak yapısı, ona prangalar takmaya engel olur, hakkında ‘budur ya da şudur’ gibi nitelemeler yaptırmaz. Betimlenebilir ama tanımlanmaz. Bir ‘yalan söylememe’ hali vardır (Platon, 1925, 51a). Muğlaktır. Farklı yorumlamalara izin verir. Bir bakarsın haznedir bir bakarsın altın. Ona dair en ilginç yorumlardan biri Paul Tillich’e aittir. İlahi olanı tamamen devre dışı bırakan—modern—mekân tariflerinin aksine Tillich ‘kutsal boşluk’ kavramını savunur. Ona göre ‘sanatın en etkileyici biçimi, aslında sahip olmadığı imgeler emrindeymiş gibi davranmayan kutsal boşluk’ olabilir (Tillich, 1987, s. 40). Bu boşluk, sanatçıların bir yetersizliği ya da zaafı değil; üretim esnasında sanatçıya sonrasında ise alımlayıcıya alan açan bir niteliktir.⁴⁰⁷

Bu mekânda ne bu ne şu şey vardır: Bir-şey yoktur. Bu yokluk aynı zamanda hiçbir şekilde önüne geçilemeyecek bir mevcudiyettir. Kutsalın bu tarz bir mevcudiyeti yokluğun diyalektik karşıtı değildir; çünkü o düşünce aracılığıyla kavranamaz. O doğrudan doğruya oradadır (Hafız, 2019, ss. 267-268).

Yani boşluk bize boş hissettirmez aksine ‘kutsal’ ile doludur. Bu yüzden de ona eklenen, ondan çıkartılan her şey iğreti durur. Dokunulmazdır. Çevresindeler tarafından tanımlanmış gibi dursa da o çevresini tanımlar. Herşey ona göre şekil alıp, ona göre hizaya gelirken; o şekilsizdir. Ölçülemez, biçilemez. O zaman şimdi bu müphem varlığı yakından incelemek gerekir.

6.2.2 Boşluğa övgü

“Bitmiş bir anıt tükenmiş bir hafıza demektir” (Young, 2002, 70).

⁴⁰⁶ ‘Dünyanın nasıl olduğu değildir gizemli olan, olduğudur’. Bknz. Wittgenstein, 2016, s. 171.

⁴⁰⁷ İslam sanatının bir kolu olan minyatürlerde bulunan boşluk, Tillich’in tanımına örnek gösterilebilir.

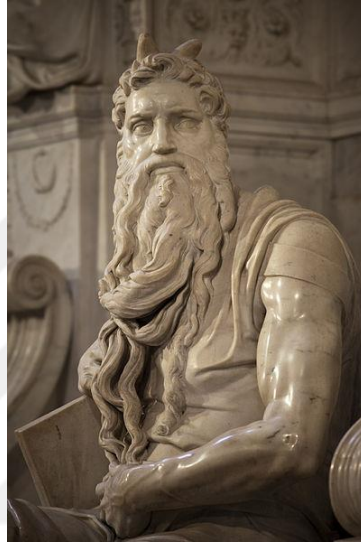
Boşluk kavramı mimarlık disiplini içinde en iyi ifadelerinden birini anıtlarda bulur. Onun anıtlara getirdiği kutsal haleyi çözümlmek için tarih ve hafıza kavramlarına yeniden dönmek gerekir. Hatırlayacak olursak tarih anlatısı olaylara üstten bakar ve kurgusaldır. Hikâyeyi çapaklarından arındırır, cilalar ve sunar. Parıltılıdır. Fakat hafıza yüzeydeki ışıltıya aldanmaz, derinlere dalar. Biricik olana, bireyin dünyasına istikamet alır. Tepeden inme taleplere direnerek bireyi korur. Karşı-anıtlar yatırımını tam da bu noktaya yapar. Bizi hafızadan ayıran mesafenin enginliğini gözler önüne serer, meşruiyet böyle kazanır (Nora, 2006, s. 29). Bunu da dolandırmadan, direkt bir biçimde yapar. Bireyin hafızasına olan uzaklığını bir ‘boşluğa’ dönüştürür. Boşluğun kulakları tırmalayan ürkütücü sessizliği ise ‘betimlenemezdir’.⁴⁰⁸ Betimlenemez çünkü bir yandan haşın bir yandan kasvetlidir. Hilebaz, korkusuz hatta arsız olmasına rağmen dingindir. Gürültü yapar fakat çıt çıkmaz. Sessiz sakın dursa da insanı kışkırtır. Karadelik gibidir, herkesi herşeyi yutar ancak ışık sızdırmaz bir mezar⁴⁰⁹ olmaktan da imtina eder. Tüm çıplaklığıyla karşımızdadır. Ne bireye ne hafızasına ipotek koymaya çalışır. Ayrıcalıklı değildir. Titizlikle korunmaz. Boşluk; en kolaydan en zora, en akıcıdan en durağana, en basitten en karmaşığa, en evrenselden en biriciğe, en siyasiden en tensele, en bütünselden en parçalıya, en sarihten en karmaşığa hafızayı kendisine katılmaya davet eder. Ancak hafızayla gelen anıların içinde birini öncelemez, onlara meyletmez, onlara göre şekil almaz, onların olmaz. Asla sadece bir tanesini hatırlatacak bir bibloya dönüşmez. “Mekânın kendisini önceler, onu objenin karşısında üstün kılar” (Young, 1999, s. 3).

Karşı-anıtın varlık sebebi; zamanı durdurmak, unutma işini engellemek, nesnelerin durumunu tespit etmek, ölümü ölümsüzleştirmektir. O, somut olmayanı en az göstergeyle somutlaştırır (Nora, 2006, s. 32). Tanıdık imgelere, simgelere başvurmaz. Müteessirdir. Kültürel, sosyal veya herhangi bir dış etmen tarafından şekillendirilmemiş çocuklar tarafından bile deneyimlenebilir (Gideon, 1958, s. 35). Dipsiz bir derinliğe sahiptir. Sonu kestirilemez, bu sebeple de hükmedilemez. Çağdışı, katı ve belirlenimci talepkârlıktan uzaktır. İhmalkâr olamaz, sessiz kalamaz (Young, 1999, s. 2). Farklı anlam dünyalarına açıktır. En ilkel, en el değmemiş, en arkaik duygulara sığınır. Onlardan yardım alır. “İz, mesafe ve araçlar olduğu andan itibaren gerçek hafızayı bırakıp tarihe geçileceğinin farkındadır” (Nora, 2006, s. 19).

⁴⁰⁸ *Ineffable Space.*

⁴⁰⁹ Hermetically sealed vault for ghosts. Bknz. Young, 2002, s.70.

Onların yerini alan boşluk bir yokluğa, yokluk da bir kuşkuya dönüşür. Bu karakteri tanımlayacak en doğru terim *terribilità*dir. Rönesans ustalarının eserlerindeki ‘dehşet verici duygu yoğunluğu’ anlatan kavram, boşlukla ortaya çıkar (Şekil 6.4).⁴¹⁰ Onunla hayat bulur. Onun verdiği şaşkınlık bireyi harekete geçirir. Böylece deneyim başlar. Fakat bu ‘deneyim bütün kutsallıkları soymasına rağmen dünyevi değildir. Aşkın bir karakterdedir. Duvarlar yerle bir olur, sınırsız bir derinlik açılır, arzi mevcudiyetler anlamını yitirir (Le Corbusier, 1958, s. 280). Kısacası boşluk, hafızayı da mekânı da bireyin gözünden yeniden şekillendirir.



Şekil 6.4 : Musa’nın Hükümü – Mikelanj.⁴¹¹

Bazen de anonimliğin aracısı olur (bknz. Do Ho Suh - Halk Kişisi). Adı anılmadan yitip gidenlere saygı duruşunda bulunur. Kayıp kimliklerin çakmaktaşıdan çıkan parıltılar gibi parıldamasını sağlar. Onların yokluğunu forma getirmez aksine yokluk, olmayışıyla ‘boş’ olarak ortaya çıkarılır. Bu mekânsal bir tefekkürdür. Boşluk, insanı artık kimsenin oturmadığı, tanınamaz haldeki bir ‘evin’ eşiğine kadar götürür (Şekil 6.5).⁴¹² Evdeki mobilyaları tanıdiktır ama üzerinden seneler geçtiğinden dolayı insan tam da emin olamaz. Atalarının—Diyonisos, aktörler, meddahlar, kıssahanlar—

⁴¹⁰ Özellikle Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni’nin eserleri.

⁴¹¹ Halk arasında Boynuzlu Musa olarak bilinen heykel, Eski Ahitte bulunan ‘Mısır’dan Çıkış’ hadisesinde 34.babın 29-30. cümlelerinde yer alan ifadelerin yanlış çevirisi sonucunda ortaya çıkmıştır: ‘Musa elinde iki antlaşma levhasıyla Sina Dağı’ndan indi. Rab ile konuştuğu için yüzü ışıldıyordu, ama kendisi bunun farkında değildi. Harun’la İsraililer Musa’nın ışıldayan yüzünü görünce, ona yaklaşmaya korktular.’ Cümlelerinde iki kere geçen ışıldamak sözcüğü İbranice *qaran* kelimesi ile ifade edilir. Ancak Latinceye tercümede ona çok benzeyen ve boynuz anlamına gelen *qârân* kelimesiyle karıştırılınca yüzyıllar boyu süren bir yanlış anlaşılma meydana gelir. Eğrisi doğrusuna gelen bu yanlış anlaşılma sayesinde Mikelanj’ın Musa heykelindeki boynuzlar, dehşet - *terribilità*- duygusunu daha da derinleştirecek bir öge olarak yer almışlardır.

⁴¹² Bknz. *Memento* (2000) filmi.

yaşadığı bu ev onun hafızasıdır. Bu ev tekinsiz evde barınamayacağı bilse de içerisini merak eder. Ne yapacağını bilemez. Korkar. En çok da tanınmaktan korkar. Bu yüzden de içeri girmeden kılık değiştirir.

Bu bir doğuş değildir, artık olmadığımız şeyin ışığında ne olduğumuzun açıklanışıdır.... Keramet, anlatıdan çok anlatıcı sayesinde gerçekleşir. Garip bir yazgıdır onunki. Görevi eskiden basitti ve toplumdaki yeri şöyle belirtilmişti: Geçmişin sesi, geleceğin aktarıcısı olmak. Bu amaçla, kişiliği görevinden daha az değerliydi; onun işi, sadece bilgece bir duruluk, intikal vasıtası belgenin işlenmemiş maddesi ile hafızaya kaydı arasında olabildiğince etkisiz bir aracı olmaktı. Sonunda öznellik saplantısı olan bir eksiklik. Hafıza patlamasından yeni bir kişi ortaya çıktı: Seleflerinin aksine, konusuyla kurduğu samimi ve kişisel ilişkiyi itiraf etmeye hazır yeni bir kişi. En iyisi konuyu ilan etmek, derinleştirmek, onu bir engel olarak değil; anlaşılmayı kolaylaştıran bir kaldıraç olarak görmektir. Zira bu konu; onun öznelliğine, yaratma ve yeniden kurma gücüne bağlıdır. O olmadan ne anlamı ne de hayatı olabilecek bir şeye, anlam ve hayat veren metabolizmanın bir organıdır o (Nora, 2006, ss. 30-31).

Hafıza diye adlandırdığımız şey, aslında hatırlanması imkânsız olan şeylerin heybetli ve baş döndürücü stokudur (A.g.e., s. 25). İçindeki seslerin kakafonisi; insanın inandığı tüm yalanları, saplantıları bastırır. Bastırılan sadece yalanlardır. Bunun dışında bir yıkma yasağı söz konusudur.



Şekil 6.5 : Kayıp Ev – Christian Boltanski.

Boşlukta biriken hafıza en nihayetinde mahfazasından taşar. Taşma, boşluğun en hayati olgularından biridir. Ona şeyliğini verir. Bu yüzden de önce şeyi (*das Ding*) anlamak gerekir (Heidegger, 1971c, ss. 164-180). Şeyin ilk özelliği obje olmayışıdır. O, “var oluşuyla ne temsil edilen bir objeye bağlıdır ne de objelik koşulları ile tanımlanabilir” (A.g.e., s. 180). Ne demek istediğimiz bir ‘şey’ üzerinden açıklanabilir: Testi ve haznesi (A.g.e., s. 165).⁴¹³ Testi, doğası gereği boşluğun ve çeperin ayrışamadığı şeydir. Onun üzerine konuşurken doluluk-boşluk, çeper-hazne gibi ayrımlardan söz edilemez. Mutlak bir bütündür. Kendini açığa vurur.⁴¹⁴ Objeye ise tam tersidir. Karşı durur, karşıda durur.⁴¹⁵ Nesnedir. Heidegger bununla da yetinmez, şeyin alanını genişletir. *İnşa etmek Oturmak Düşünmek* metninde yapıyı, inşa edilmiş şey⁴¹⁶ olarak tanımlayarak şeyi mimari tartışmanın odağına yerleştirir. Her ne kadar düşünür, mimari şeyi başka yapılar, örneğin köprü, üzerinden tartışmayı tercih etse de karşı-anıt onun en sarıh hallerinden biridir. Elle kavranılamaz olan boşluk, bir havza olarak testinin hazne karakterinde nasıl ortaya çıkarıyorsa (A.g.e., s. 167) karşı-anıtın mahfaza karakterinde de aynı şekilde ortaya çıkar. İki örnekte de havza ve mahfaza birdir, beraber inşa edilir. Şeylikleri maddi özelliklerine değil boşluklarına bağlıdır. Havzanın muhafaza edici yanı nasıl testinin ortasındaki boşluk doldurulduğunda anlaşılır oluyorsa (A.g.e., ss. 166-167) mekânın hafızası da karşı-anıtın boşluğu deneyimlendiği zaman ortaya çıkar. Kısacası boşluk, şeyin şey karakteridir.⁴¹⁷ Boşluğun en biricik şeyi de taşkın yanıdır.⁴¹⁸ Heidegger’e göre taşmak, vermek; vermek de kendini dışarıya açmak demektir. Taşma anında yer ile gök, tanrısallar ile ölümlüler⁴¹⁹ birbirine yaklaşırlar. Hiç olmadıkları kadar yakın olup tek bir varlığa dönüşürler. Birbirlerinde mesken tutar, yeryüzünü yurt edinirler (A.g.e., 171). İç-dış, fani-baki, yeryüzü-gökyüzü, boşluk-doluluk, geçmiş-gelecek gibi ikilikler yok olur. Her şey oluşta, taşmada, birleşir. Bütün mesafelerin aşılabilir olduğunu gören insan hiç olmadığı kadar ümitlenir (A.g.e., ss. 163- 165).

⁴¹³ Hazne konusunda Platon’un değerlendirmeleri için bkzn. *İçerilemez Olanı İçeren: Chōra/e vs. Choros*

⁴¹⁴ Alm. *Herstand*, İng. *what stands forth*

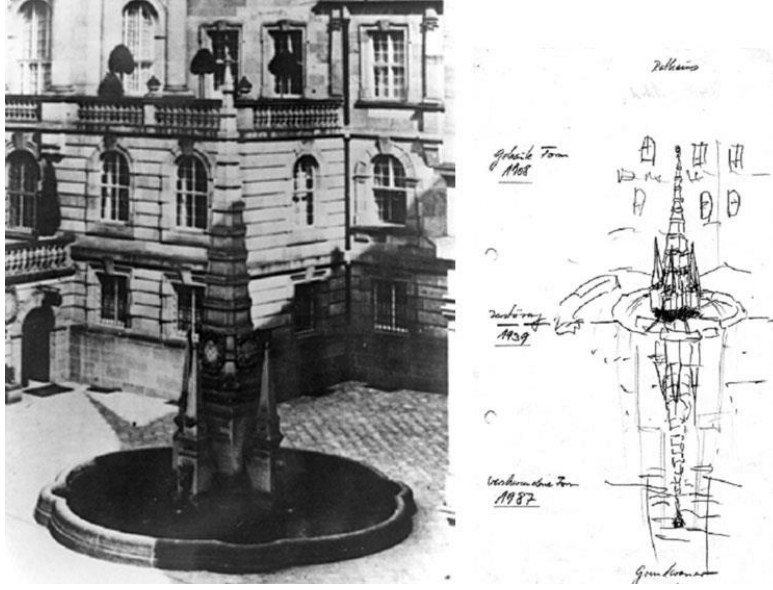
⁴¹⁵ Alm. *Gegenstand*, İng. *what stand over against*

⁴¹⁶ *Built-thing*. Bknz. Heidegger, 1971. s.150.

⁴¹⁷ *Thingly character of the Thing*

⁴¹⁸ Almanca metinde *Guß* olarak geçen ifade, İngilizce ‘ye *outpouring* olarak çevrilmiştir. Dilimizde ise Arapça’dan—sudur teorisi üzerinden—geçen feyz kelimesi ile karşılanmaktadır.

⁴¹⁹ Alm. *Das Geviert*, İng. *Fourfold*: yer, gök, ölümlüler, tanrısallar.



Şekil 6.6 : Aschrott Çeşmesi Anıtı – Horst Hoheisel ve Anderas Knitz.

Geleneksel anıtlar bu yakınlığı sağlayamazlar, yani şey olamazlar. Onlar, insanı kendi haline bırakmaz, dörtlüyü birbirine yaklaştıramazlar. Karşı-anıt tam da bunu becerebildiği için karşı ismini almıştır. O, durağan veya sabit değildir. Yoğurulabilir,⁴²⁰ deforme olabilir. Her an bir başka şey olabilir. Geleneksel anıttan karşı-anıta dönüşen Aschrott Çeşmesi, şeyliğin ne demek olduğunun en iyi anlaşılacağı mekânlardan biridir. 1908 yılında Musevi bir yurttaş—Sigmund Aschrott—tarafından kente bağışlanan yapı, kentliler arasında ‘Yahudi Çeşmesi’ adıyla nam yapar. Fakat bu namı onun sonu olur. Takvimler 1938 yılını gösterdiğinde Naziler, çeşmeyi kamu düzenini bozduğu gerekçesiyle yıkarlar. Yerle bir edilen tek şey çeşme değildir. Önce Kassel kentindeki dört bine yakın Yahudi’nin tehcir edilir. Ardından da onlara ait izler birer birer silinir. Ancak yıkılan çeşmenin diğer eserlerden bir farkı vardır. Görünen kısmı un ufak olsa da su haznesi yerin altında olduğundan zarar görmez. Şehrin ordasında Bay Ashrott’un izi hala durmaktadır. Ne yapılacağı bilinemeyen hazne, savaştan sonra toprakla kapatılır, sadece bununla da kalınmaz üzerine çiçekler dikilir. Böylece mezara benzer bir tümseğe dönüşen hazne, ‘Aschrott Kabri’ olarak anılmaya başlanır. Fakat tümseğin üzerindeki çiçekler gibi zamana yenik düşen bireysel hafızalar Bay Aschrott’u anımsamamaya ve şehrin ortasında duran çiçek tarlası hakkında muhtelif tevatürler üretmeye başlarlar. Ayyuka çıkan efsaneler kentin hafızası iyice bulandırır. Takvim yaprakları 1984 senesini gösterdiğinde buna dur demek isteyen ‘Tarihi Abideleri

⁴²⁰ plastisite

Kurtarma Cemiyeti',⁴²¹ çeşmenin tarihini ve formunu 'restore' etmek için açık çağrı yapar. Ancak cemiyetin bu tavrı kimi sanatçı ve mimarların hoşuna gitmez. Örneğin Horst Hoheisel ve Anderas Knitz 'restorasyon' çağrısına katılmaz. Çünkü onlara göre onca acı yaşanmamış gibi yaparak çeşmeyi ayağı kaldırmanın bir anlamı yoktur. Yitirilen onca yaşam vardır ve onlar hep birlikte Aschrott kabrinde yatmaktadır. Çeşmenin boşluğu onların boşluğudur. Çeşmenin restorasyonu ne kaybedilenleri hatırlatır, ne insanları onore eder ne de bugüne dair birşey söyler. Dekoratif bir yalan söylemenin anlamı yoktur zaten 'telef edilmiş insanları, telef olmuş bir anıttan daha iyi ne anlatabilir'. Yatırımlarını yıkımın bakiyesine yapan Hoheisel ve Knitz, şehrin ortasında öylece duran yarayı iyileştirmek yerine daha da kanatırlar. Orijinal çeşmenin aynısının—kentlin Yahudi cemaati gibi—yerin altına gömülmesini önerirler (Şekil 6.6). Zaten Hoheisel'e göre batık çeşme bir anıt değildir, alaşağı edilmiş tarihtir. O, olsa olsa yalnızca zihinlerinde hatırlayacak anıları olanların anıtıdır (Hoheisel, 1989, sayfalandırılmamış; aktaran Young, 1999, s. 5).

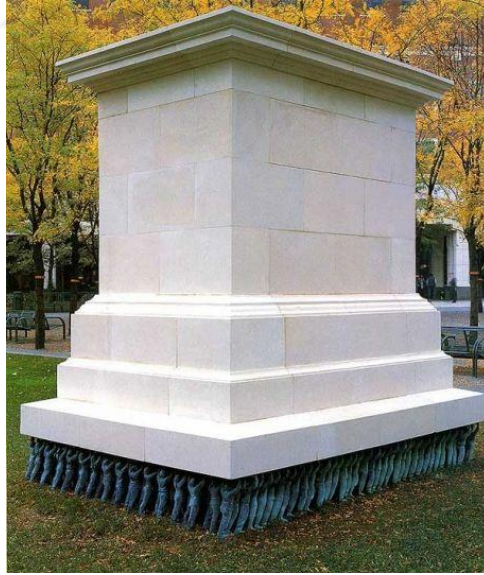


Şekil 6.7 : Anti-Formun Yerleştirilmesi.

Anıt, sadece bir anti-form olarak zihne hitap etmekle kalmaz. İnsanı duysal olarak da kendine çeker. İçinde yer aldığı meydana adım atılmasıyla birlikte uzaktan duyulan bir çağlama sesi duyulur. Suyun yerin altındaki hazneye doğru hücum etmesiyle oluşan ses, anıta yaklaştıkça dehşet verici bir desibele ulaşır. Yaklaştıkça artan çağlama sesi, insanı terörize (*terribilità*) eder, duygu durumunu değiştirir. Aslında palimpsest-anıt yaklaşımdan bir cevap beklemektedir (Young, 1999, s. 5). Suyun sesi bir anımsama çağrısıdır. Bu çağrıyla birlikte sayısız düşünce ve anı hücum etmeye başlar. Sayısız (karşı)anlatı, aynı farklı kaynaklardan gelip bir noktada karışan sular gibi çarpışır, coşar ve kabından taşar. Taşmanın tazyikiyle ne anıt ne birey ne de düşünceler olduğu biçimiyle kalabilir (Şekil 6.7). Onun

⁴²¹ *Society for the Rescue of Historical Monuments*

oluşturduğu girdaptan derinliklere dalnabilir, kaybetme hissine vakıf olunabilir, mekânın örselenmişliğini hissedilebilir, yitip gitmiş olan fark edilebilir (Hoheisel, 1989, sayfalandırılmamış). Samimi bir sadakatle mekâna bağlanılır. “Bu anda neden eylemde bulunduğumuzu idrak edemeyiz. Doğanın dehası devrededir. Şeyler biz hissettiğimiz için oradadır; bu yüzden de açıklamalar anlamsız kalır. Kelimeler ise duygularımızın maharetini betimleyemez... İşte bu an sınırların olmadığına farkına varıldığı o şiirsel andır” (Le Corbusier, 1938, sayfalandırılmamış; aktaran Naegele, 2015, dipnot 9, s. 33) Bu durum basit bir heyecan değil vecd halidir. Vecddir çünkü insan “yitiğini bul[ur], istediğine kavuş[ur], güç yetir[ir], aşk ve iştihak sarhoşluğu içinde kendinden geç[er], yüksek ihtiyaç duy[ar]’ . Çarpıntısı fiziki olduğu kadar manevidir. ‘Salikin kalbine ansızın gelip beşerî vasıflardan soyutl[ar]’” (Ceylan, 2012, s. 583). Diyonisyendir. Vecd, aynı kökten türeyen vücûd kelimesi ile düşünüldüğünde daha da katmanlanır. Bir şeyin dış dünyada fiilen tahakkuk etmesi (Tûsî, 1983, s. 209, 218, 222-224), mahiyet bulması anlamına gelen vücûd, vecdi bedene taşır. Hatta onun en mükemmel biçimidir (Ceylan, 2012, s. 583). Mekânı, bedeni ve nesneleri görünmez bir bağla birbirine tutturur. Cansever’in tabiriyle, organik bütünlük kurar.



Şekil 6.8 : Halk Kişisi – Do Ho Suh.

Karşı-anıt, geleneksel anıt gibi geçmişe veya geleceğe yönelik bir devamlılık sağlamaz. Aksine şimdiyi onlardan koparır. Yalnızca cevapları ortaya çıkarmaz, cevaplanması mümkün olmayan soruların da tekinsiz bir şekilde vücûd bulmasını sağlar (Young, 1999, s.1). (Karşı)anlatısını süreksizlik üzerine kurar. Süreksizliği

boşlukla fizikselleştirir (Şekil 6.8). Onun boşluğu; geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki yarıktır.⁴²² Birey ona sığır. Ondaki sükûnet günlük hayatta yoktur. O, varoluşsal krizinde kaçabileceği tek inziva noktasıdır (Gideon, 1958, s. 26). Böylelikle birey ile mekân arasında arkitektonik bir oyun başlar. Christian Boltanski'nin Kayıp Ev'i bedenle mekân arasındaki bu oyunu kentsel ölçekte kurar. İlk bakışta şehir dokusu içinde imar edilmemiş herhangi bir boşluk gibi duran parselin gizi, 'Kayıp Ev' diye isimlendirilmesiyle birlikte kaybolur. 'Evi' saklayan örtünün kayıp gitmesiyle parselin 'boş' olmadığı anlaşılır. 'Ev' de artık 'kayıp' değildir, oradadır. Bir turnusol kâğıdı gibidir. Yeryüzü ile dünyayı birbirinden ayırır. Arsayı boş sananlar yeryüzünde, ondaki evi görenler ise dünyada yaşayanlardır. Hergünkülüğündeki insan (*Das Man*) onun içinde, o ise bireyin içinde şekil almaya başlar. Ondaki 'çatışma, çatışanların birbirine ait olmalarının içsel yakınlığıdır. Böylece yarık, çatışanların ortak temelinden hareketle onları birliklerinin kaynağına taşır (Heidegger, 1971, s. 61). 'Yokluk' en çıplak, en aracısız ve en kılık değiştirmemiş haliyle karşımızdadır. Yokluğuyla var olur.



Şekil 6.9 : (a)Verrocchio'nun. (b)Donatello'nun Davud'u.

Yokluğuyla var olma fikri bizi tekrar Rönesans'a ve onun dahi çocuğu Mikelanj'a götürür. O, sadece elindeki değil zihnindeki mahirlikle de çağdaşlarından ayrılır. Onun farkının en iyi anlaşılabilen eser, Andrea del Verrocchio, Lorenzo Ghiberti, Donato di Niccolò di Betto Bardi gibi birçok Floransalı sanatçının da çalıştığı Davud figürüdür (Şekil 6.9). Peki, nedir Mikelanj'ın Davud'unu diğerlerinininkinden ayıran?

⁴²² Riff

Mikelanj'ın farkını anlamak için evvela Davud'un hikâyesini bilmek gerekir. Eski Ahitte yer alan kıssaya (Tekvin: I. Samuel, 17) göre Calut⁴²³ yaşadığı dönemin korku nesnesidir. Fizyolojisinin verdiği avantaj ile karşısına çıkan herkesi öldürür. Kimse onunla savaşılmaya cesaret edemez. Bu zülme son vermek isteyen Davud ona meydan okur. Kimse devî yenebileceğine inanmasa da o, buna inanmıştır. Hatta bir planı bile vardır. Calut'a kılıç ile saldırmayacaktır. Çünkü fiziksel olarak böyle bir savaşı kazanamacağını bilir. Bunun yerine gözlerinin iyi görmediğini bildiği deve bir taş ve bir sapan ile saldırır. İşte Mikelanj'ın dehası bu noktada ortaya çıkar. O, çağdaşlarının aksine Davud'u değil, hikâyeyi serimler. Onun Davud'u karşısındakine dönmez, gözleri uzakta duran bir şeye takılmıştır. Neye baktığını merak ettirir. Fakat ser verip sır vermez. Elinde kılıç da yoktur. Ancak bir elini gözlerinin dönük olduğu noktadan gizlemektedir. Dikkatli bakıldığında elinin boş olmadığını hemen fark edilir. Baktığı şeyden elindeki bir taşı gizlemektedir. Elindekinin taş olduğunun anlaşıldığı o anda, Davud'un Calut'a baktığı anlaşılır (Şekil 6.10). Mikelanj Davud'un bakışlarına Calut'u gizlemiştir. Boşluk, boş değildir. Onu Calut işgal etmektedir. Yokluktaki varlığı kavradığımız bu anda “kendimizi hep olduğumuz yerden başka bir yerde buluruz” (Heidegger, 1971, s. 63). Geri çevrilemeyecek bir yok oluşu seyre dalarız. Yokluğun bu en veciz ve mütevazı halinde mahmurlaşırız (Young, 2002, s. 74). Çünkü o anda kutlamak kadar yermek, sahiplenmek kadar dışlamak, onaylamak kadar reddetmek de mümkündür.



Şekil 6.10 : Davud'un bakışı ve elindeki taş.

⁴²³ Goliath

7. SONUÇ

Tezin sonuna gelindiğinde başta sorduğumuz soruyu bir daha sormak gerekir. Mekân yapımı ve hikâye anlatımı birbirini nasıl açımlayabilir? Farklı disiplinlerden aldığı yardım ile bu sorunun cevabını arayan tez, mimarlık kuramına alternatif bir patika açmaya çalışır. İlk eylemi de yanyana koymaktan çekinmediği malzemelerin seçimi kadar cesur olur: Mimetik mekân yapımı ve mimarlığı ayrıştırmak. Aslında tez, mimarların ve tarihçilerin bulandırdığı suyu çökmesine izin verecek bir köşeye götürmekten başka bir şey yapmaz. Açtığı nişte kabın içindeki fırtınanın dinginleşmesini, çamur ve suyun birbirinden ayrışmasını bekler. İyice ayrıştıklarına emin olduktan sonra da kabın içindekini tekrar tanımlar. Balçığa suymuş, suya da balçıkmiş gibi davranmaz. Kurama bulanmamış mimetik mekân yapımı bu çözeltinin suyu kadar saf ve temizdir. Işığın içinden geçmesine izin verir. Eylemleri kucaklar, edime imkân verir, bir hikâye anlatır. Mimarlık ise balçık kadar yoğun ve oturaklıdır. Doğruları ve yanlışları vardır. Onlardan ödün vermez. Yerinden hareket etmek istemez. İçine dâhil olmak isteyen herşeye normlarını dayatır. Onları bataklığında boğar. Kendi olmalarına izin vermez. Işık içinden geçemediği için homojenmiş gibi bir görüntü verse de gerçekte durum böyle değildir. Tez, işte bu farkın kendiliğinden ortaya çıkmasını bekleyecek kadar sabırlı davranır. Kabı dış etmenlerden korur. Ona yeni bileşenler katmaz. Sadece tozlarının yer çekimine yenilmesini bekler. Herkesin bilip kimsenin dillendirmediği bu sırrın kendi kendine ifşa olmasını böylece daha etkili olmasını ister. Çözeltinin içinde bulunduğu kabın Pandora'nın kutusu⁴²⁴ olmadığını bilir. Çünkü bu kap şeffaftır. Yani kral (mimarlık) aslında çıplaktır.

Nedendir bilinmez araştırmacılar bu tartışmaya girmekten hayli imtina ederler. Örneğin, mimarlık tarihçileri ve arkeologlar sadece mekânı analiz ederken filologlar ise dilsel bağlamın dışına çıkmayı istemezler. İstisnalar hepten yok değildir. Ancak onların sesleri de kısık kalır. Çemberin dışına meyledenler arasında Nietzsche ve Aristoteles öne çıkar. Ancak onların araştırması da oldukça kısıtlıdır. Mimarlık ve

⁴²⁴ Antik Yunan efsanelerinde geçen ve içinde kötülüklerin bulunduğu inanan sihirli kutu.

hikâye anlatımının iç içe geçmişliğine dair ipuçları verir fakat derinlemesine incelemeyiz. Hatta mekân yapımından şöyle bir bahsedip konuyu hemen hikâye anlatımına getirirler. İstihza odur ki, Nietzsche ve Aristoteles'in düşüncelerini devşirdiği Aiskhylos, Sophokles, Euripides veya Aristophanes'in eserlerindeki yenilikler—aktör-izleyici ayrımı, koro düzenlemeleri ve arkaplan gereksinimi—mekânın dönüşümüyle birlikte gelir. Yani hikâye anlatımı tek başına değil mekân yapımı ile birlikte evrilir. Ancak bu iki isim de 'ayın görünmeyen yüzüne'⁴²⁵ adım atmaya cesaret etmezler. Bugün mimarlığın ve edebiyatın içinde yer aldığı açmaz düşünüldüğünde bu yeni topraklara adım atmak iki pratiğe yeniden nefes aldırabilir, karanlık noktaları aydınlatabilir. Ancak bunun için farklı disiplinlerdeki kapsamlı fakat dağınık araştırmayı bir araya getirecek kadar cesur olmak gerekir. Tez, bu cesareti gösterir. Aslında söz konusu olan cesaret meselesi de değildir. Çünkü tez, farklı bulguları biraraya getirirken geçireceği zamanda kabın içindeki fırtınanın kendiliğinden dineceğini bilir. Bu yüzden de farklı disiplinlerine saçılmış bulguları iki yapı türü, tiyatro ve anıt, aracılığıyla uzun uzadıya teyellemeye çalışır.

Gelinen noktada şu yanlışa düşmemek gerekir: Adı geçen iki yapı tipi de araştırmaya izlek oluşturmaktan gayri bir rol üstlenmezler. Çünkü tezin ana odağı, yapılar değil; mekân mefhumunun inşasıdır. Tezin en devrimci yanlarından biri budur. Yapıların sadece mimari analizini yapmaz. Onları kendi bağlamına oturarak mimarlık disiplinine yeni bir soluk getirmeye çalışır. Yani tez, hikâye anlatımından mekân yapımına veya tam tersi mekân yapımından hikâye anlatımına uzanan bir rotada kendi patikasını okuyucusuna sunar. Pek tabii olarak bu yolculukta bazı çıkmaz sokaklara girer, geri döner ve yoluna devam eder. Amacı bir yere varmak değil, yolculuk yapmaktır. Gittiği noktaya ne kadar zamanda gittiğini önemsemez. Bu yüzden de diğer patikaları önemsizleştirmez hatta okuyucuyu onları bulmaya teşvik eder. Zaten bu yollardan bazılarını *Giriş* bölümünde de tanımlar.

Ancak tez, anlatısını sadece tiyatro veya sadece anıt üzerinden kurmak yerine buradaki tartışmaları cem etmeyi seçer. Bu sıçrama ilk bakışta bir makas değişikliği olarak algılanabilecek olsa da öyle değildir. Çünkü tez, daha en başından kendi ortaya attığı bir kavramın üzerine gideceğini ilan eder: *Hi-storytelling*. Tarih yazıcılığı ve hikâye anlatıcılığını bir potada eriten bu kavram tezin hareket alanını

⁴²⁵ *Dark side of the moon.*

genişletir. Tez, önce mekân yapımının şiirsel (poetik) tarafını açılar. Daha sonra bunun üzerinden mimarlığın neden mekân yapımıyla aynı şey olamayacağını izah eder. Kısacası iki pratiği de yeniden keşfeder. Fakat bu keşfin rotası yeni ufuklar değil, ardımızda bıraktığımız topraklardır. Adım attığı uçsuz bucaksız topraklarda tepeden tepeye kavramdan kavrama koşar: *Mimesis*, *aletheia* ve *poiesis*. Bu üçlü ele aldıkları arasında en öne çıkanlarıdır. Öncelikle bunları restore eder. Çünkü bu kavramların sadece teknik terimler olmadığına farkındadır. Onlar (*Antik Yunan*) yaşamının günlük dağarcığında yer alır. Fakat *Antik Yunan* da homojen bir kimlik değildir. Arkaik, Klasik ve Helenistik dönemlerin farklı karakterler gösterdiğini bilen tez ona göre tavır alır. Örneğin, Klasik dönemde felsefe uğraşların en güzeliyken; Arkaik zamanlarda sanatsız bir yaşam düşünülemez. Bu yüzden de Antik Yunanlı diye adlandırdığımız bir dede ve bir torun kavramlara ayrı anlamlar yükler dolayısıyla da kuşak çatışması yaşarlar. Araştırmanın özgün katkılarından biri de bu noktada ortaya çıkar. Kelimelerin arkaik/kırsal/Homerik ve klasik/kentli/Sokratik atıflarını mekân oluşturma süreçlerinin yardımıyla ayırt eder. Dönemsel ayrımların sadece mimarlık tarihçileri için değil; mimarlığın görüngübilimi (fenomenoloji), anlambilimi (semantik) ve yorumbilimi (hermeneotik) üzerine çalışanlar için de kıymetli olduğunu gösterir.

Bu kopukluk çok sayıda yeni kavram, durum ve tartışmayı da doğurur. Bunlarından ilki yapmanın (*poiesis*) mimetik ve alethik olarak ayrışmasıdır. Aslında yapma, alt başlıklara ayrıştığı an, tüm varlık sebebini (*raison d'etre*) kaybeder. Çünkü o kavramsallaştıramaz bir edimdir. Sadece yapıldığı an anlaşılır. Tam da bu yüzden mimetiktir. Hiçbir zaman alethik olamaz. Fakat bu iddia bugün birçoklarına anlamlı gelmez. Nedeni ise çok basittir. *Mimesis*, dolayısıyla da *poiesis*, sanat ve felsefe tarihinin temel kavramlarından biri olmasına rağmen tarih boyunca iyi yapılandırılmamış dolayısıyla da ne manaya geldiği iyi anlaşılamamıştır. Sorun daha en başında, tercümesinde, başlar. (Estetik) mimetizm geleneğini Platon ile başlatma eğiliminde olan araştırmacılar, onu 'taklit' ile ikame ederler. Son derece sorunlu olan bu durum, tartışmayı ilk andan itibaren istikametinden saptırır. Pusulası bozuk gemi misali başka limanlara götürür. Üstüne basa basa söylemek gerekir ki mimetik yapma, taklit etme değildir. Böyle görüldüğü sürece poetik alanların hiçbirini kendini 'taklit etmekten' öteye gidemez, geleneğini sorgulayamaz ve yenilenemez. Bir bozuk plak gibi aynı şarkıyı çalıp durur. Mimarlık da işte tam da böyle bir anda bir yenilik

olarak ortaya çıkar. İnsanları bu döngüden kurtaracak kurallar koyar ve onlara uyulmasını ister. Kısa bir zaman aralığı için de bunu başarır. Ancak varoluşsal prangaları çok geçmeden kendini hissettirir. Onun belirlenenden daha ilerilere açılmasına engel olur. Çünkü mimarlık, bedensel değil bilişseldir. En nihayetinde kendi kurallarına esir olur. Tekrara düşer. Bir ‘mesleğe’ dönüşür. Tam bu tartışmanın içinde tez, mimarlar Pantheonu’na iki yeni figür çıkarır. Sadece bununla da kalmaz. İlk mimari metin olarak Vitruvius’un *De architectura*’sı yerine başka bir eseri işaret eder: *Barış*. Mimarlar Pantheonu’nda ilk yer açtığı isim de metnin başkahramanı Trygaeus olur. Daha sonra iddiasını bu noktada bırakmayan tez, metnin yazarı Aristophanes’in niye bir mimar olarak Pantheon’da yer alması gerektiğini açıklar. Mimarlık tarihi ve kuramının kabüllerini sorgulayan metin, mesleğe yeni bir tanım getirmeye ve onu mekân yapımından ayırmaya çalışır. Çünkü tezin iddiasına göre bu farkın anlaşılması mevcut mimari pratiği ıslah etme yolunda atılan ikinci adımı olabilir.

Üçüncü adım, tezin ortaya attığı *hi-storytelling* kavramı üzerine bina edilir. Tarih yazıcılığının hikâye anlatıcılığının aynı edimin farklı yüzleri olduğunun anlaşılması bu adım için elzemdir. Daha sonrasında atılacak olan adımlar da tam da bu noktadan hareketle modern hikâye anlatıcılığı yani tarih yazıcılığının mimarlıkla olan bağına anlamak için atılmalıdır. Yapıları gereği erk ile yakın ilişki kuran bu meslekler kaçınılmaz olarak birbiriyle etkileşir. Ancak bu etkileşim, hikâye anlatıcılığı ve mimetik mekân yapımının kurduğu türden, hiyerarşisiz bir ilişki değildir. Birbirine kucak açmaz, birbirini gerektirmez. Daha ziyade buyurgandır. Emirlerle göre şekil alır. Tarih, bu ilişkinin baskın tarafı olarak mimarlığı kendine çeker. Onu tarihselci (*historicist*) yapar. Böyle bir mimarlık da özerk kalamaz. Bırakın kendi bağlamını kurmayı, yapısal kurallarını bile kendi koyamaz. Ona söylenene uymak zorundadır. Başka türünün doğru olabileceği ihtimalini bile aklından geçirmez. Herşeyi, herkesi tek kabul eder. İzafi olana fırsat vermez. Neticede uyduğu kurallar yüzyıllardır uyulagelenlerdir. Hafıza, tam da bu noktada devreye girerek alethik yapmaya meydan okur. Tartışmayı rasyonel zeminden alarak psikofizyolojik zemine taşır. Mimetik olana mayalanacağı, ardından da ‘taşıp’ çoğalacağı bir ‘hazne’ sunar. Onu aklın çölünden kurtarır. Yaşamın içine çeker. Gözlerdeki illüzyonu yok eder. Uzamı bakılacak bir şey olmaktan çıkarıp deneyime açar.

Dördüncü adım, iki pratik için de elzem olan bir olgunun, boşluğun, kıymetini anlamak için atılmalıdır. Modern paradigma içinde ‘boş’ kavramına genellikle doldurulması gereken bir ‘şey’ olarak atıfta bulunulur, bir değer olarak görülmez. Boş sayfa, sayfa boşluğu, boş oda, boş alan, boş mekân... İşte bu düşünce, mimarlığı da edebiyatı da açmaza sürükler. Onları kalabalıklaştırır. Evvela şunu anlamak gerekir ki boşluk, bir kesinti değildir. Süreksizlik yaratmaz. Kendisi çevreleyen doluluk(?) kadar anlatının da mekânın da bir parçasıdır. O, sadece sahip olmadığı şeyler emrideymiş gibi davranmaz (Tillich, 1987, s.40). Herşeyi, herkesi selamlar. Hiçbirini es geçmez, hiçbirine de ayrıcalıklık vermez. Mekân yapımının mimarlıktan, hikâye anlatımından da edebiyattan farkı burada ortaya çıkar. Boşluk onların zayıflığı değil güçleridir. İmgelerden yoksunluklarıyla gurur duyarlar. Mimarların ve edebiyatçıların bunu iyi tahlil etmesi gerekir. Çünkü yapmayı ‘doldurmak’ ile eşdeğer sanmaktadırlar. Oysaki onların sandığının aksine ‘boş’ ne içeriksizdir ne hafızasız.

Mimarlık, artık Goethe’nin hayalindeki gibi insan aklının ve ruhunun dolaysız ifadesinin sağlandığı bir dil (Forty, 2000, s.76) değildir. Zaten hiç de olmamıştır. Tez, bu yanlış anlaşılmayı gidermek için mekân yapımını en iptidai haline yani hikâye anlatıcılığına kadar geri götürür. Hatta bütün bu iddialarını da kendi metni üzerinden test eder. *Ek A* kısmında görüleceği üzere tez kendi metnini bozuma(?) uğratar. Aslında buna bozum demek de pek adil değildir. Çünkü görüleceği üzere tezin kendi akışı içinde koyu bir fontla ifade edilen mekân yapımı/mimarlık terimlerini ona karşılık geldiğini düşündüğü hikâye anlatımı/edebiyat/tarih yazımı kavramlarıyla değiştirir. Şaşırtıcı(?) bir biçimde görülür ki metin, anlamsal bütünlüğünü hala korumaktadır. Bu kavramların değişmesi sonucu mana değişmez, sadece anlatılan başka bir fazdan anlatılır. Başka bir yüzden okunur. İşte bu durumun günümüzde şaşırtıcı gelmesinin başlıca sebebi mimarlığın hikaye anlatma kapasitesini fonksiyonel olma işe yarama gibi sebepler uğruna geri plana itmesi, hikâye anlatıcılığının da mekân yapma özelliğini yitirmesidir. Tez tam da bu noktada iki pratiğin de içinde bulunduğu açmazın çıkış noktası olarak bedeni dışlamalarını gösterir. Çünkü bedeni dışladıkları andan itibaren akıl ikisine de hükmeye başlar. İkisinin de çehresini değiştirir. Önce onları mimetik bir faaliyet olmaktan çıkarıp birer uzmanlık haline getirir. Daha sonra da katılımdan (*participation*) çok, görüşe (*vision*) hitap etmelerini sağlar. Mekân yapımındaki bu ‘akılcı’ yeni üsluba mimarlık

adı verilirken hikâye anlatımı da edebiyata dönüşür. Her ne kadar farklı dönemlerde bedensizliğin yarattığı sorunları gidermek adına çeşitli girişimlerde bulunulsa da—örneğin, Le Corbusier'in *Modulor*'u—bu çabalar mimarlığın varoluşsal prangaları güçlendirmekten başka bir şeye yaramazlar. Çünkü bu girişimleri yapan 'sözde yenilikçiler' hallerinden gayet memnundurlar. Gözlüklerini atmayı aslında hiç istemezler. Tek istedikleri eskilerinin yerine yeni kurallar koymaktır. Yeni lenslerin verdiği görüş kabiliyetiyle de kendilerini uzunca bir süre oyalarlar. Samimi mimarların önündeki tek çare, gözlükleri tamamıyla atmak ve mimetik mekân yapımını tekrar hatırlamaktır. Ancak bu da kolay bir iş değildir. Zira mimetik yapım herhangi bir uzmanlık gerektirmediğinden mimarların önce kendilerini reddetmeleri gerekecektir. Bunu kabul ettikleri anda yer onları, onlar da yeri üretecektir. Bahsi geçen edim ne mimarlık olarak adlandırılabilir ne de sanat. Mekânsal bir praksis, sade bir anlatıdır. Günümüz yazarları ve mimarları eğer gerçekten içinde bulundukları açmazdan çıkmak konusunda samimilerse önce kendilerine meydan okumalıdır. Aksi takdirde, mimarlık da edebiyat da dün ürettiği ve bugün üretiyor olduğu gibi cansız şeyler üretmeye hız kesmeden devam edecektir.

KAYNAKLAR

- Adorno, T. W.** (1973). *Negative Dialectics*. Londra: Routledge & Kegan Paul.
- Adorno, T. W.** (1977). *The Actuality of Philosophy. Telos: Critical Theory of Contemporary* içinde. (v. 31). Oxford: Blackwell Publishing. 120-133.
- Adorno, T. W.** (2002). *Aesthetic Theory*. G.Adorno & R. Tiedemann (eds.). (R. Hullot-Kentor, çev.). London: Continuum Books.
- Adorno, T. W. & Horkheimer, M.** (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*. (E. Öztarhan-Karadoğan, çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Adorno, T. W.** (2020). *Neden Hala Felsefe?* E.E. Çakmak (ed.), *Cogito* içinde. (v. 36). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Akarsu, B.** (1987). *Çağdaş Felsefe: Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Akın, Ö.** (2001). "Simon Der Ki": Tasarım Temsildir. (B.Uluoğlu, çev.). *Arredemento* içinde. 2001/6, 82-85.
- Alberti, L. B.** (1988). *On the Art of Building in Ten Books*. (J. Rykwert, N. Leach and R Tavernor, çev.). Cambridge: The MIT Press.
- Alberti, L. B.** (2015). *Resim ve Heykel Üzerine*. (A. Erol, çev.). İstanbul: Janus Yayınları.
- Albright, V. E.** (1909). *The Shakesperian Stage*. New York: Colombia University Press.
- Algra, K.** (1995). *Concepts of Space in Greek Thought*. Leiden: Brill Publishing.
- Alkan, N.** (2017). *Modern Tarihçiliğin Kurucusu ve Tarihte "Tanrı'nın İradesini Arayan Tarihçi: Leopold von Ranke. A. Şimşek. (ed), Dünyada Tarihçilik: Dönemler/ Okullar/ Yaklaşımlar ve Tarihçiler* içinde. Ankara: Pegem Akademi.
- Altuğ, T.** (2018). *Son Bakışta Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Anaxagoras.** (1898). *Fragments of Anaxagoras*, (A. Fairbanks, çev). *The First Philosophers of Greece* içinde. New York: Charles Scribner's Sons.
- Anonim.** (2015) *Nietzsche Kayıp Bir Kıta. Cogito* içinde. (v.25). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Anderson, B.** (1995). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. (İ. Savaşır, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Aristoteles.** (2001). *Fizik*. (S. Babür, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles.** (2016). *Poetika*. (Ö. Aygün & A. Çokana, çev.), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

- Aristoteles.** (2017). *Politika*. (M. Tunçay, çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aristophanes.** (1938a). Women at the Thesmophoria [Thesmophoriazusae]. The Complete Greek Drama v. 2 içinde. (E. O'Neill, çev.). New York: Random House.
- Aristophanes.** (1938b). Peace. *The Complete Greek Drama* içinde. (v. 2), (E. O'Neill, çev.). New York: Random House.
- Aristophanes.** (1938c). Birds. *The Complete Greek Drama* içinde. (v. 2), (E. O'Neill, çev.). New York: Random House.
- Aristophanes.** (2021). Eşekarıları, Kadınlar Savaşı ve Diğer Oyunlar. (S. Eyüboğlu & A. Erhat, çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arslan, A.** (2017). *İlkçağ Felsefe Tarihi: Sofistlerden Platon'a*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Barletta, B. A.** (2001). *The Origins of The Greek Architectural Orders*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Beck, H.** (1959-1961). Kunth über Marie-Elisabeth von Humboldt. Alexander von Humboldt içinde. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag,
- Berger, John.** (2016). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Berman, M.** (2004). Katı Olan Herşey Buharlaşıyor. (Ü. Altuğ & B. Peker, çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belting, H.** (2012). *Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi*. (Z. A. Yılmaz, çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Bickerton, D.** (1990). *Language and Species*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bieber, M.** (1961). *The History of the Greek and Roman Theatre*. New Jersey: Princeton University Press.
- Bilgin, N.** (2013). *Tarih ve Kolektif Bellek*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bloch, M.** (2013). *Tarih Savunusu veya Tarihçilik Mesleği*. (A. Berktaş, çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Blumenberg, H.** (1987). *Das Lachen der Thrakerin: Eine Urgeschichte der Theorie*. Wissenschaft: Suhrkamp Taschenbuch.
- Blumenberg, H.** (1993). Light as Metaphor for Truth: At the Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation. D.M. Levin (ed), *Modernity and the Hegemony of Vision* içinde. Berkeley: University of California Press.
- Boethius A. M.** (1570). Analyt. Poster. Aristot. Interpretatio. *Opera* içinde. Basel.
- Boehm, F.** (1917). Das Attische Schaulkelfest. *Festschrift für Eduard Hahn* içinde.
- Bonnard, A.** (2004). *Antik Yunan Uygarlığı III: Euripides'ten İskenderiye'ye*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Boratav, P. N.** (1999). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Böhm, G.** (1969). *Studien Zur Perspektivität: Philosophie und Kunst in Der Frühen Neuzeit*. Heidelberg: Heidelberger Forschungen.

- Braudel, F.** (1996). The Preface to First Edition. *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II* içinde. California: University of California Press,
- Brockett, O. G.** (2000). *Tiyatro Tarihi*. (İ. Bayramoğlu, çev.). Ankara: Dost Kitapevi.
- Broszat, M.** (1990). Plea for a Historicization of National Socialism. P. Baldwin (ed.), *Reworking the Past: Hitler, the Holocaust, and the Historians' Controversy* içinde. Boston: Beacon Press.
- Burke, P.** (2006). *Fransız Tarih Devrimi: Annales Okulu*. (M. Küçük, çev.). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Burkert, W.** (1985). *Greek Religion*. Cambridge: Harvard University Press.
- Cajete, G., Eder, D. & Holyan, R.** (2010). *Life Lessons Through Storytelling: Children's Exploration of Ethics*. Bloomington: Indiana UP.
- Calame, C.** (2001). *Choruses of Young Women in Ancient Greece*. (D. Collins & J. Orion, çev.). Lanham: Rowman & Littlefield.
- Carr, E. H.** (2002). *Tarih Nedir*. (M. G. Gürtürk, çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Casey, E. S.** (1997). *The Fate of Place*. Berkeley: University of California Press.
- Cellini, B.** (1968). Della architettura. B. Maier, (ed.), *Opere* içinde. Milano.
- Ceylan, S.** (2012). Vecd. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde. (v.42). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Chantraine, P.** (2009). *Dictionnaire & Etymologique de la Langue Grecque*, Paris: Klincksieck.
- Childe, G.** (2006). *Kendini Yaratan İnsan (İnsanın Çağlar Boyu Gelişimi)*. (F. Ofluoğlu, çev.). İstanbul: Varlık Yayınları A.Ş.
- Colomina, B.** (2002). Architectureproduction. K. Rattenbury (Ed.), *This is Not Architecture* içinde. London: Routledge.
- Comte, A.** (1864). *Cours de Philosophie Positive: Contenant La Partie Historique de la Philosophie Sociale*. (v. 5-52). London: Forgotten Books.
- Csapo, E.** (2007). The Men who Built the Theatres: Theatropolai, Theatronai and Arkhitektones. P. Wilson. (ed), *The Greek Theatre and Festivals* içinde. Oxford: Oxford University Press. Sf. 87-115. with an Archaeological Appendix by Hans Rupprecht Goette. sf. 116-122.
- Çelebi, E.** (2001). *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi* (v.3). S. A. Kahraman & Y. Dağlı (eds). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Darendevi, O. H.** (2013). *Divan-ı Hulusi-i Darandevi*. İstanbul: Nasihat Yayınları. 2013.
- Demosthenes.** (1939). The Oration Against Meidias. Demosthenes with an English translation içinde. (A. T. Murray, çev.). Cambridge: Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd.
- Derrida, J.** (2014). *Platon'un Eczanesi*. (Z. Direk, çev.). İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Dosse, F.** (2017). *Ufalanmış Tarih*. (I. Ergüden, çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Dörpfeld, W. & Reisch, E.** (1986). *Das Griechische Theater: Beiträge zur Geschichte des Dionysos Theaters in Athen und anderer griechischer Theater*. Norderstedt: Hansebooks GmbH.
- Duby, G.** (1991). *Erkek Ortaçağ*. (M. A. Kılıçbay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dufrenne, M.** (1973). *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. (E. S. Casey, çev.). Evanston: Northwestern University Press.
- Eliade M.** (2003). Dionysos veya Yeniden Kavuşulan Ahiret Mutluluğu. *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına* içinde. (A. Berktaş, çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Else, G. F.** (1958). "Imitation" in the Fifth Century. *Classical Philology* içinde. (v.53 – 2). Illinois: The University of Chicago Press. 73-90.
- Renan, E.** (1882). Qu'est-ce qu'une nation ? *Conférence faite en Sorbonne*. İçinde. Paris: Calman Lévy.
- Febvre, L.** (2014). *La Terre et L'évolution Humaine: Introduction Géographique à L'histoire*. Paris: Albin Michel Publishing.
- Ferrero, D. de B.** (1990). *Batı Anadolu'nun Eski Çağ Tiyatroları*. (E. Özbayoğlu, çev.). Ankara: İtalyan Kültür Heyeti Arkeoloji Araştırmaları.
- Feuer-Tóth, R.** (1987). The Apertionum Ornamenta of Alberti and the Architecture of Brunelleschi. *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae XXIV* içinde.
- Fiechter, E. R.** (1914). *Die Baugeschichtliche Entwicklung des Antiken Theaters*. Munich: Beck Publishing.
- Finotti, F.** (2010). Perspective and Stage Design, Fiction and Reality in the Italian Renaissance Theater of the Fifteenth Century. *Renaissance Drama New Series* içinde. (v.36-37). Illinois: The University of Chicago Press.
- Fletcher, N., Tarnopolsky A. Z. & Lai, J.C.S.** (2002). Rotational Aerophones. *The Journal of the Acoustical Society of America* içinde. AIP Publishing. 1189-1196.
- Forty, A.** (2000). *Words and Buildings*. London: Thames & Hudson.
- Foucault, M.** (1970). *Theatrum Philosophicum*. *Critique* içinde. (v.282). 885-908.
- Frampton, K.** (1991). Reflections of the Autonomy of Architecture. D. Ghiroli. (ed.), *A Critique of Contemporary Production* içinde. Washington DC: Bay Press.
- Furttenbach, J.** (1988). *Architectura Recreationis*. Augsburg. 1640. Berlin: Verlag für Bauwesen.
- Gadamer, H. G.** (1990). In Praise of Theory. *Ellipsis 1.1* içinde. (D.J.Schmidt, & J. Steinwand, çev.).
- Gasche R.** (2002). *Theatrum Theoreticum*. T. Rajan & M. J. O'Driscoll (eds.), *After Poststructuralism: Writing the Intellectual History of Theory* içinde. Toronto. University of Toronto Press. 129-152.

- Gasche, R.** (2007). *The Honor of Thinking: Critique, Theory, Philosophy*. Stanford: Stanford University Press.
- Giedion, S.** (1958). The Need for a New Monumentality. *Architecture You and Me* içinde. Massachusetts: Harvard University Press.
- Gilbert, F.** (1965), Three 20th-century Historians, J. Higham & E. Cliffs (eds.), *History* içinde. 315-387.
- Gino, B.** (1987). "Ranke's Favorite Source: The Relazioni of the Venetian Ambassadors. *The Courier* içinde. (v.22-1). 11-26.
- Goethe, J.W.** (1992). *Faust: Der Tragödie erster Teil*. Leipzig: Philipp Reclam jun. Verlag GmbH.
- Goffman, E.** (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburg Social Science Research Centre.
- Gordon, D. J.** (1949). Poet and Architect: The Intellectual Setting of the Quarrel between Ben Jonson and Inigo Jones. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* içinde. (v. 12). Warburg: The Warburg Institute. 152-178.
- Gökberk, M.** (1961). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Hafız, M.** (2019). *Platon Felsefesinde Khora*. İstanbul: Dört Mevsim Kitap.
- Halliwell, S.** (1986). *Aristotle's Poetics*. London: Gerald Duckworth & Co. Ltd.
- Hanson, J. A.** (1959). *Roman Theater-Temples*. New Jersey: Princeton University Press.
- Haşlakoğlu, O.** (2008). Platon Düşüncesinde Aletheia. *Kaygı* içinde. (v.11).
- Hegel, G.W. F.** (1975a). *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. (v.I), (T. M. Knox, çev.). Oxford: Clarendon Press.
- Hegel, G.W. F.** (1975b). *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. (v.II), (T. M. Knox, çev.). Oxford: Clarendon Press.
- Hegel, G.W. F.** (1991). *Tarihte Akıl*. (O. Sözer, çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Hegel, G.W. F.** (1994a). *Estetik, Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*. (v.I), (T. Altuğ & H. Hünler, çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Hegel, G.W. F.** (1994b). *Estetik, Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*. (v.II), (T. Altuğ & H. Hünler, çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Heidegger, M.** (1971a). Building Dwelling Thinking. *Poetry, Language, Thought* içinde. (A. Hofstadter, çev.). New York: Harper & Row. 145-161.
- Heidegger, M.** (1971b). The Origin of the Work of Art. *Poetry, Language, Thought* içinde. (A. Hofstadter, çev.). New York: Harper & Row.
- Heidegger, M.** (1971c). The Thing. *Poetry, Language, Thought* içinde. (A. Hofstadter, çev.). New York: Harper & Row.
- Heidegger, M.** (1991). *Nietzsche*. (v.1). (D. F. Krell, çev.). New York: Harper&Row.

- Heidegger, M.** (2002). *Age of the World Picture. Off the Beaten Track* içinde. (J. Young & K. Haynes, çev.). Cambridge: Cambridge University Press. 57-85.
- Heidegger, M.** (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*. (F.Tepebaşı, çev.). Ankara: De Ki Basım Yayın Ltd. Şti.
- Heredotus.** (1920). *Histories*. (A.D. Godley, çev.), Cambridge: Harvard University Press.
- Hersey, G. L.** (1987). Vitruvius and the Origins of the Orders: Sacrifice and Taboo in Greek Architectural Myth. *Perspecta* içinde. (v.23). Cambridge: MIT Press. 66-77.
- Hersey, G. L.** (1988). *The Lost Meaning of Classical Architecture*. Massachusetts: MIT Press. 1988.
- Hesiodos.** (2019). *Theogonia – İşler ve Güçler*. (A.Erhat & S. Eyüboğlu). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hoheisel, H.** (1989). Rathaus-Platz-Wunde. *AschrottBrunnen: offene Wunde der Stadtgeschichte* içinde. Kassel: Kassel Magistrat der Stadt Kassel Kulturamt.
- Homerios.** (1914) *The Homeric Hymns and Homerica*. (H. G. Evelyn-White, çev.). *Homeric Hymns* içinde. Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd.
- Homerios.** (2003). *Homeric Hymns*. London: Penguin Classics.
- Homerios.** (2014). *Odyseia*. (A. Erhat, çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Homerios.** (2019). *İlyada*. (A. Erhat, çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hugo, V.** (2013). *Hunchback of Notre-Dame*. Londra: ICON Classics.
- Hurwit, J. M.** (1999). *The Athenian Acropolis: History, Mythology and Archeology from the Neolithic Era to the Present*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Iggers, G.G.** (1988). Die deutsche Geschichtswissenschaft seit der Aufklärung im internationalen Vergleich. Ein kritiseher Rückblick. B. Mütter & S. Quadrat. (eds.), *Historie-Didaktik-Kommunikation* içinde. Marburg: Wissenschaft- geschichte un aktuelle Herausforderung.
- Iggers, G.G.** (2000). *Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme Yirminci Yüzyılda Tarihyazımı*. (G. Ç. Güven, çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- İbn-i Arabi.** (2016). *Fusus-ul Hikem*. (E. Demirli, çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Jung, C. G.** (2020). *İnsan ve Sembolleri*. (H. M. İlgün, çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Kerenyi, C.** (2013). *Dionysos: Yok Edilemez Yaşamın Arketip İmgesi*. (B. Çetiner, çev.). Pinhan Yayıncılık.

- Kirk, G. S.** (1980). Some Methodological Pitfalls in the Study of Ancient Sacrifice (in Particular). *Le sacrifice dans l'antiquite* içinde. Geneva: Foundation Hardt.
- Klee, P.** (1964). The Diaries of Paul Klee. F. Klee (ed.). Los Angeles: The University of California Press.
- Koller, H.** (1954). *Die Mimesis in der Antike; Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Bernae: A. Francke.
- Kostof, S.** (1995). *A History of Architecture. Settings and Rituals*. New York: Oxford University Press.
- Krauss, R.** (1988). *The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press.
- Kristeva, J.** (1984). *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.
- Laertios, D. (1972).** *Lives of Eminent Philosophers*. R.D. Hicks (ed). Cambridge: Harvard University Press.
- Laertios, D.** (2003). *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri*. (C. Şentuna, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Landrum, L.** (2011). *Architectural Acts: Architect-figures in Athenian Drama and Their Prefigurations*. (Doktora Tezi). McGill University.
- Landrum, L.** (2013). Performing Theoria: Architectural Acts in Aristophanes' Peace. M. Feuerstein & G. Read (eds.), *Architecture as a Performing Art* içinde. Farnham: Ashgate Publishing Limited.
- Landrum, L.** (2016a). Theory's Theatricality and Architectural Agency. *Architecture and Culture* içinde. (v. 4:3). 463-475.
- Landrum, L.** (2016b). Chōra Before Plato. A. Pérez-Gómez & S. Parcell (eds.), *Chora 7: Intervals in the Philosophy of Architecture* içinde. Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press. 323-358.
- Le Corbusier.** (1928). *Une Maison- un palais*. Paris: Cres & Cie.
- Le Corbusier.** (1938). Peinture. *Oeuvre Plastique* içinde.
- Le Corbusier.** (1958) Ineffable Space. *New World of Space* içinde. New York: Reynal & Hitchcock.
- Le Corbusier.** (2000). *Modular 2*. Basel: Birkhauser Verlag.
- Le Men, S.** (2014). *La cathédrale illustrée de Hugo à Monet*. Vanves: HAZAN.
- Leacroft, R.** (1973). *The Development of the English Playhouse*. New York. Cornell University Press.
- Leibniz, G. W.** (2009). Theodicee: Yada Tanrının Haklı Kınınması. (L. Özşar, çev.). İstanbul: Biblos Kitapevi Yayınları.
- Liddell, H. G. & Scott, R.** (1990). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Lipovsky, G.** (1987). *Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*. New Jersey: Princeton University Press.

- Lucian.** (1905). Of Pantomimi, Of Dancing. *The Works of Lucian of Samosata* (v.2) içinde. (H.W. Fowler & F G. Fowler, çev.). Oxford: The Clarendon Press.
- Lucretius.** (1974). *Evrenin Yapısı*. II. Kitap. (T. Uyar & T. Uyar, çev.). İstanbul: Hürriyet Yayınları.
- Lyotard, J. F.** (2007). *Fenomenoloji*. (İ. Birkan, çev.). Ankara: Dost Yayınevi.
- MacDowell D. M.** (1995). *Aristophanes and Athens An Introduction to Plays*. Oxford: Oxford University Press.
- Magagnato, L.** (1951). The Genesis of the Teatro Olimpico. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* içinde. (v. XIV). Warburg: The Warburg Institute.
- Marieb E. N. & Hoehn K.** (2007). *Human Anatomy & Physiology*. San Fransisco: Pearson Benjamin Cummings.
- Martini, F. di G.** (1967) Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte Militare. C. Maltese (ed.), Milano.
- Marx, K.** (1972). *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*. Moscow: Progress Publishers.
- McEwen, I. K.** (1993). Socrates' Ancestor: An Essay on Architectural Beginnings. Massachusetts: MIT Press.
- Meier, C.** (2012). Makro ve Mikro Tarih İlişkisi Üzerine Notlar. (D. Gün, çev.). *Memleket Siyaset Yönetim içinde*. (v.7-18).
- Montagu, M. F. A.** (1947). Theognis, Darwin and Social Selection. *Isis* içinde. (v. 37-1-2). ss. 24-26.
- Mor, S.** (2016). Frankfurt Okulu ve Anıt. İ. Bilgin & B. Bal. (eds), *Kıtanın Başkentleri: Paris-Berlin* içinde. İstanbul. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Mor, S.** (2018). Perspektif: Bilim ve Güzel Sanatların Kesişiminde Bir Biçim Tartışması. B. Çötüksöken. (ed.), *Felsefi Düşün* içinde. (v.10).
- Morrissey, L. J.** (1976). English Pegeant-Wagons. *Eighteenth-Century Studies* içinde. (v. 9, no. 3.). 353-374.
- Mumford, L.** (1949). Monumentalism, Symbolism and Style. *Architectural Review* içinde. (April).
- Mumford, L.** (1970). *The Culture of Cities*. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich.
- Naegle, D. J.** (2015). Touch My Axis Vers une Architecture Before, L'espace Indicible After. *What Moves Us? Le Corbusier and Asger Jorn in Art and Architecture* içinde. Zurich: Scheidegger & Speiss.
- Nicoll, A.** (1963). *Masks Mimes And Miracles, Studies In The Popular Theatre*. New York: Cooper Square Publishers Inc.
- Niebur, B. G.** (1828). Grundlage für die geschichtliche Bewertung. *Römische Gescichte* içinde.
- Nietzsche, F.** (1930). *Der Wille zur Macht*. Stuttgart: Verlag Kröner.

- Nietzsche, F.** (1963). *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*. (N. Hızır, çev.). İstanbul: Elif Yayınları.
- Nietzsche, F.** (1968). *Attempt at a Self Criticism. Basic Writings of Nietzsche* içinde. (W. Kaufmann, çev.). New York: Modern Library.
- Nietzsche, F.** (1980). *On the Uses and Disadvantages of History for Life*. (P. Preuss, çev.). Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc.
- Nietzsche, F.** (2000). *Tarih Üzerine*. (N. Bozkurt, çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F.** (2010a). *Tragedyanın Doğuşu*. (M. Tüzel, çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, F.** (2010b). *Güç İstenci*. (N. Epçeli, çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F.** (2010c). *The Use and Abuse of History*. New York: Cosimo Classics.
- Nutku, Ö.** (2003). Meddah. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde. (v.28) İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi.
- Nora, P.** (2006). *Hafıza Mekanları*. (M. E. Özcan, çev.). Ankara: Dost Kitapevi.
- Nutku, Ö.** (2006). Gerçek Halk Tiyatrosu Olan Meddahlık Günümüzde de Önem Kazanmalıdır. Ü. Oral. (ed), *Meddah* içinde. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Özlem, D.** (1998). Giriş: Heidegger ve Teknik. *Tekniğe İlişkin Soruşturma* içinde. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Panofsky, E.** (2013). *Perspektif Simgesel Bir Biçim*. (Y. Tükel, çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Papastamati-von Moock, C.** (2015). The Wooden Theatre of Dionysos Eleuthereus in Athens: Old Issues. R. Frederiksen, E. R. Gebhard and A. Sokolicek (eds.), *New Research. The Architecture of the Ancient Greek Theatre* içinde. Aarhus: Aarhus University Press. 39-61.
- Perez-Gomez, A.** (1985). *Architecture and the Crisis of the Modern Science*. Massachusetts: MIT Press.
- Peters, F. E.** (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Pickard-Cambridge, A.** (1962). *Dithyramb Tragedy and Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Philip, J. A.** (1961). Mimesis in the *Sophistes* of Plato. *Transactions and Proceedings of American Philological Association* içinde. (v. 92). 453-468.
- Plotinus.** (2017). *Enneads*. (L.P. Gerson, çev.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Plato.** (1903). *Timaeus*. J. Burnet (ed.), *Platonis Opera* içinde. New York: Oxford University Press.
- Plato.** (1921). *Theaetetus*. (H. N. Fowler, çev.). *Plato in Twelve Volumes* içinde. Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd.

- Plato.** (1925). *Timaeus*. *Plato in Twelve Volumes* içinde. (v. 9) (W.R.M. Lamb, çev.). Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd.
- Plato.** (1955). *Laches*. *Plato in Twelve Volumes* içinde. (v. 8) (W.R.M. Lamb, çev.). Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd.
- Plato.** (1966). *Apology*. *Plato in Twelve Volumes* içinde. (V. 1) (H. N. Fowler, çev.). Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd.
- Platon.** (1998). *Yasalar*. (C. Şentuna & S. Babür, çev.). İstanbul: Kabalcı Kitapevi.
- Platon.** (2000). *Timaios*. (E. Güney & L. Ay, çev.). İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Platon.** (2006). *Devlet*. (S. Eyüpoğlu & M. A. Cimgöz). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Platon.** (2012). *Phaidon*. (N. Kalaycı, çev.). İstanbul: Kabalcı Kitapevi.
- Platon.** (2015a). *Kratylos*. (F. Akderin, çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Platon.** (2015b). *Timaios*. (F. Akderin, çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Platon.** (2016). *Sofist*. (C. Karakaya, çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Platon.** (2017). *Ion*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Platon.** (2019). *Şölen*. (S. Eyüpoğlu & A. Erhat, çev.). İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Plautus, T. M.** (1912). *Menaechmi* [The Twin Brothers]. H. T. Riley. (ed.), *The Comedies of Plautus*. London: G. Bell and Sons.
- Plinius-Secundus, G.** (1961). *Natural History*. (H. Rackham, çev.). Cambridge: Harvard University Press. IX-33.
- Popper, K.** (1945). *The Open Society and Its Enemies: The Age of Plato*. (v. I). London: Routledge.
- Ranke, L.** (1890a). *Leopold von Ranke's sämtliche Werke*. (v.53/54). Berlin: Duncker & Humblot.
- Ranke, L.** (1890b). *Leopold von Ranke's sämtliche Werke*. (v.51/52). Berlin: Duncker & Humblot.
- Ranke, L.** (1975). *Aus Werk und Nachlass*. W. P. Fuchs & T. Schieder (eds). München: Vorlesungseinleitungen.
- Ranke, L.** (2018). *Critic of Modern History-writers. History of the Latin and Teutonic Nations from 1494 to 1514* içinde. London: Forgotten Books.
- Ricci, C.** (1928). *The Art of Scenography*. *The Art Bulletin* içinde. (v.10 no.3). New York: College of Art Association. 231-257.
- Rosengarten, A.** (2018). *A Handbook of Architecture Styles*. Minneapolis: Franklin Classics.
- Rotman, B.** (1987). *Signifying Nothing: The Semiotics of Zero*. California: Stanford University Press.

- Rowland, I. D.** (2006). Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Orders. M.W. Cole, (ed.), *Sixteenth-Century Italian Art* içinde. Oxford: Blackwell.
- Rowland, I. D.** (1995). Abacus and Humanism. *Renaissance Quarterly* içinde. (v. 48, no. 4). Cambridge: Cambridge University Press. 695-727.
- Sabra, A. İ.** (1973). The Physical and Mathematical in Ibn-al Haytham's Theory of Light and Vision. *The Commemoration Volume of Biruni International Congress in Tehran* içinde. Tehran: High Council of Culture and Art.
- Sallis, J.** (1999). *Chorology: On the Beginning in Plato's Timaeus*. Indiana. Indiana University Press.
- Scamozzi, O. B.** (1976). *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi*. Vicenza: Giovanni Rossi.
- Scamozzi, V.** (2008). *The Idea of a Universal Architecture*. P. Garvin, K. Ottenheym & W. Vroom (ed.), (P. Garvin, çev.). Amsterdam: Architectura & Natura Press.
- Schopenhauer, A.** (2005). İsteme ve Tasarım Olarak Dünya. (L. Özşar, çev.). İstanbul: Biblos Kitapevi Yayınları.
- Seaford, R.** (2006). *Dionysos*. London and New York: Routledge.
- Serlio, S.** (1545). *Sette libri dell'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese*. Paris: Francesco de'Franceschi senese.
- Serlio, S.** (1611). *Five Books of Architecture*. Glasgow School of Art Library Koleksiyonu.
- Sert, L., Leger, F. & Giedion, S.** (1958). Nine Points on Monumentality. *Architecture You and Me* içinde. Massachusetts: Harvard University Press.
- Simiand, F. J. C.** (1986). Methode historique et sciences sociales. *Revue de Synthese Historique* içinde. (v.6, 1-22; Review, 9, 1985-6). 163-213.
- Sönmez, E.** (2010). *Annales Okulu ve Türkiye'de Tarihyazımı: Annales Okulu'nun Türkiye'deki Tarihyazımına Etkisi: Başlangıçtan 1980'e*. İstanbul: Tan Yayınları.
- Şanbey, C. Z.** (1960). Leopold von Ranke: Tarihçilere Yol Gösteren Bir Tarih Üstadı. *D.T.C.F. Dergisi* içinde. (v.18.3-4).
- Taminiaux, J.** (1998). *The Thradan Maid and the Professional Thinker: Arendt and Heidegger*. (M. Gendre, çev.). Albany: SUNYP.
- Tanyeli, U. & Yücel, A.** (2007). *Turgut Cansever: Düşünce Adamı ve Mimar*. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi & Garanti Galeri.
- Terentius Afer, P.** (1493). *Comoediae*. J. B. Ascensius (ed.). Lyon: Johann Trechsel.
- Theodorou, M.** (1997). Chore/Choros. *AA Files* içinde. (n. 34). London: Architectural Association School of Architecture. 44-55.

- Theodorou, M.** (1998). *The Experience of Space in Relation to Architecture in the Homeric Epics*. (Doktora Tezi). The Open University.
- Thoenes C.** (2017). *Architectural Orders: Rebirth or Invention*. (L. Byatt, çev.). *Art in Translation* içinde. (v.9:3). London: Routledge.
- Theognis.** (1931). *Elegy and Iambus*. (J. M. Edmonds, çev.). Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd.
- Thompson, H.A & Wycherley, R.E.** (1972). *Agora XIV*. Princeton: American School of Classical Studies at Athens. Agora Publication.
- Thomson, G.** (2004). *Tragedyanın Kökeni: Aiskhylos ve Atina*. (M.H. Doğan, çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Tillich, P.** (1987). *Art and Society*. J. Dillenberger & J. Dillenberger (eds.), *On Art and Architecture* içinde. New York: The Crossroad Publishing.
- Tûsî, A.** (1938). *Tehâfütü'l-felâsife*. R. Saâde (ed.). Beyrut: Daru'l-Fikri'l-Lübnanî.
- Ümit, N. M.** (2014). *Çadırlardan Saraylara Türk Tiyatrosunun Sahneleri*. *Art-Sanat* içinde. (v.1). 47-72.
- Vernant, J. P. & Detienne, M.** (2020). *Yunan Diyarında Kurban Mutfağı*. (Ö. Orhan, çev.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Vignola, G. B.** (2011). *Canon of the Five Orders of Architecture*. (J. Leeke, çev.). New York: Dover Publications.
- Vitruvius.** (2017). *Mimarlık Üzerine*. (Ç. Dürüşken, çev.). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Walkins, C.** (1985). *The American Heritage Dictionary of Indo-European Roots*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Weir, S.** (2016). *On the Origin of the Architect: Architects and Xenía in the Ancient Greek Theatre*. *Interstices Journal of Architecture and Related Arts* içinde (v:17). 9-15.
- Wittgenstein, L.** (2016). *Tractatus Logico-Philosophicus*. (O. Aruoba, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Wulf, A.** (2015). *The Invention of Nature: Alexandre von Humboldt's New World*. Vintage; Reprint edition.
- Young, J. E.** (1989). 'After the Holocaust: National Attitudes to Jews': The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning. *Holocaust and Genocide Studies* içinde. (v.4.1).
- Young, J. E.** (1999). *Memory and Counter-Memory: The End of the Monument in Germany*. *Harvard Design Magazine* içinde. (Fall-9). Cambridge: Harvard University Graduate School of Design.
- Young, J. E.** (2002). *Germany's Holocaust Memorial Problem-and Mine*. *The Public Historian* içinde. (v. 24, n. 4 -Autumn)
- Url-1** < <https://www.springhurlbut.com>>, erişim tarihi 29.03.2024.

EKLER

EK A: Metinlerarası



EK A: Metinlerarası

Sf.18

Öncelikle şunu ifade etmek gerekir ki Antik Yunan **anlatısı** konu seçiminde pek de serbest değildir. Din, yaşamın her alanına olduğu gibi sanatın da tüm kollarına hükmeder. Dinsel olanla sanatsal olanı ayırmak pek mümkün olmaz. Başka bir deyişle **sanatın anlatısı**; dünya ile kurulan ilişkinin, onu anlama çabasının dinsel bir ifadesidir. **Kavramlara** insani formların verilmesi bu yüzden önemli bir kırılmayı ifade eder. Çünkü **dilde**, **günlük yaşamda** ve ihtiyaçlarda ayrı ayrı duran öğeler ancak insan formu aldıktan sonra zamana ve **mekâna** ait kılınmış ve **yapılı çevreyi** üreten bilgiye dönüşmüştür. **Devinim—havl—**ise bu **anlatının** en baskın karakterdir. O da en sarıh biçimde **sonsuz döngünün**, **yok edilemez yaşamın tanrısı** olan **Dionysos** ile ete kemiğe bürünür.

Öncelikle şunu ifade etmek gerekir ki Antik Yunan **mimarisi** konu seçiminde pek de serbest değildir. Din, yaşamın her alanına olduğu gibi sanatın da tüm kollarına hükmeder. Dinsel olanla sanatsal olanı ayırmak pek mümkün olmaz. Başka bir deyişle **mimarlık**; dünya ile kurulan ilişkinin, onu anlama çabasının dinsel bir ifadesidir. **Malzemeye** insani formların verilmesi bu yüzden önemli bir kırılmayı ifade eder. Çünkü **maddede**, **zihinde** ve ihtiyaçlarda ayrı ayrı duran öğeler ancak insan formu aldıktan sonra zamana ve **anlatıya** ait kılınmış ve **mitleri** üreten bilgiye dönüşmüştür. **Durağanlık—biteviye—**ise bu **mimarinin** en baskın karakterdir. O da en sarıh biçimde **döngüsüzlüğün**, **sınırlılığın** tanrısı olan **Apollon** ile ete kemiğe bürünür.

Mekân(sızlık) ritüelin en önemli parçalarından biridir. Özünde avcı-toplayıcılığa dayanan bu **etkinlik**, insanların **açık alanda** avladıkları, avlayacakları veyahut topluluklarının atası saydıkları bir hayvanı, ellerini çırparak veya kaba saba **danslar** yaparak onurlandırdıkları bir eylemdir. Çoğu zaman av, totem veya ateş çevresinde yapılan bu **etkinlikte** etrafına toplanılan **odaktan** başka—ki bunlar çoğu zaman **çatkısı** olan şeyler değildir—**yapısal** bir elemandan söz edilemez. Katılımcıları arasında **aktör** ve **izleyici** gibi ayrımlar da bulunmaz. Herkes ritüelin bir parçasıdır. Kısacası, ritüel hiyeraşisiz, **yapısız**, uçsuz bucaksız bir **etkinliktir**. Tanımlanamaz. Fakat George Leonard Hersey'in bu konuda farklı fikirleri vardır. O, bu **yapısızlığın** nasıl **yapısallaştığını** araştırır ve hayli ilginç çıkarımlarda bulunur. Bunların başlıcası '**mimari** düzenin ritüel kökeni'dir.....

.....Daha en başından **mimari** düzenin sadece bir **yapı tekniği** olarak okunamayacağını beyan eder.....

Hafıza(sızlık) ritüelin en önemli parçalarından biridir. Özünde avcı-toplayıcılığa dayanan bu **anlatı**, insanların **zihinlerinde** avladıkları, avlayacakları veyahut topluluklarının atası saydıkları bir hayvanı, ellerini çırparak veya kaba saba **yapılar** yaparak onurlandırdıkları bir eylemdir. Çoğu zaman av, totem veya ateş çevresinde yapılan bu **anlatıda** etrafına toplanılan **olaydan** başka—ki bunlar çoğu zaman **akışı** olan şeyler değildir—**anlatısal** bir elemandan söz edilemez. Katılımcıları arasında **mimar** ve **kullanıcı** gibi ayrımlar da bulunmaz. Herkes ritüelin bir parçasıdır. Kısacası, ritüel hiyeraşisiz, **sözsüz**, uçsuz bucaksız bir **anlatıdır**. Tanımlanamaz. Fakat George Leonard Hersey'in bu konuda farklı fikirleri vardır. O, bu **sözsüzlüğün** nasıl **anlatıya dönüştüğünü** araştırır ve hayli ilginç çıkarımlarda bulunur. Bunların başlıcası '**edebi** düzenin ritüel kökeni'dir.....

.....Daha en başından **edebi** düzenin sadece bir **anlatı usülü** olarak okunamayacağını beyan eder.....

Mimarlığın ritüelle kurduğu girift bağ sadece **yapı elemanı ölçeğinde** kalmaz. **Mekân yapımı** tüm **disiplinini** ondan devşirdiği kurallara borçludur. Tekrar hatırlamak gerekirse; kırsal tapınma **seyircisiz, mekânsız, kuralsız ve düzensiz** bir aktivitedir. Fakat **şehirleşen Yunan coğrafyasında** diğer birçok şey gibi din de kurumsallaşır. **İmgeler, ikonlar ve tasvirler** üzerine **bina edilen** yeni pratik, mimetik eylemi de yavaş yavaş dışlar. Doğadaki güzeli **betimlemek** yerine doğadaki güzelleri **taklit etmeyi** seçer. Bu değişim, **mekânın** kendisine ve algısına dair birçok meseleyi de etkiler. **Dionysos'un** sadece **filologların** değil **mimarların** da kazı alanında bulunması gerektiğini gösteren nokta tam da burasıdır. Kaba, bilimsellik dışı ama parıltılı (Nietzsche, 2010a) **Dionisosçu** pratiklere ait **fiziksel** materyalin dışarda bırakılması sadece **mimarları** değil **filologları** da yanlış yerlere sürükler.

Tarihin ritüelle kurduğu girift bağ sadece **sözsöz ritimde** kalmaz. **Hikâye anlatımı** tüm **kurgusunu** ondan devşirdiği kurallara borçludur. Tekrar hatırlamak gerekirse; kırsal tapınma **kullanıcısız, anlatısız, kuralsız ve kurgusuz** bir aktivitedir. Fakat **edebileşen Yunan fikir dünyasında** diğer birçok şey gibi din de kurumsallaşır. **Binalar, heykeller ve resimler** üzerinden **tasvir edilen** yeni pratik, mimetik eylemi de yavaş yavaş dışlar. Doğadaki güzeli **temsîl etmek** yerine doğadaki güzelleri **tasavvur etmeyi** seçer. Bu değişim, **anlatının** kendisine ve algısına dair birçok meseleyi de etkiler. **Apollon'un** sadece **mimarların** değil **filologların** da kazı alanında bulunması gerektiğini gösteren nokta tam da burasıdır. Kaba, bilimsellik dışı ama parıltılı (Nietzsche, 2010a) **Apolluncu** pratiklere ait **mücerret** materyalin dışarda bırakılması sadece **filologları** değil **mimarları** da yanlış yerlere sürükler.

Hiçbirinin antik **metinlere** layık **mekânları** yoktur. Müstakil **yapıları** olmayan **oyunlar**, çoğunlukla yerel **hanların avlularında oynanır**. Hatta birkaç **binanın** çevrelediği **açık alanlar** bile **temsiller** için kullanılır. Bu konudaki devrim, Romalı asker-mimar **Marcus Vitruvius Pollio'nun Ceaser Augustus'a** adadığı **De Architectura** isimli eserin 1414 yılında bulunmasından sonra gerçekleşir. **Vitrivius'a** ait metin basılıp dağıtılncaya (1486) kadar İtalyan **mimarlar**, antik **eserlerin** icra edildiği eski **yapılar** hakkında detaylı bilgiye sahip değildir. Metnin bulunması İtalya coğrafyasındaki **yapı teknolojisini** yeniden tanımlar. Etkisi o kadar büyür ki **mimarlığın** kutsal kitabı olarak görülmeye başlanır. Kısa sürede hem patronlar hem **yapı ustaları** hem de halk için bir meşruluk zemini haline gelir. Birçok kurum, kuruluş ve kişi; ondaki **kaideleri** uygulama yarışına girer, **Vitruvius'un** dünyasını ulaşılması gereken bir ülkü olarak görürler. Roma Akademisi bu kurumların en önde gidenidir.

Hiçbirinin antik **binalara** layık **anlatıları** yoktur. Müstakil **kurguları** olmayan **binalar**, çoğunlukla yerel **metinlerin ışığında inşa edilirler**. Hatta birkaç **metnin** çevrelediği **konular** bile **inşa** için kullanılır. Bu konudaki devrim, Romalı asker-anlatıcı **Quintus Horatius Flaccus'un Lucius Calpurnius Piso'a** adadığı **Ars Poetica** isimli eserin 1414 yılında bulunmasından sonra gerçekleşir. **Horatius'a** ait metin basılıp dağıtılncaya (1486) kadar İtalyan **hikâyeciler**, antik **binaların** içinde icra edilen eski **metinler** hakkında detaylı bilgiye sahip değildir. Metnin bulunması İtalya coğrafyasındaki **hikâyecilik sanatını** yeniden tanımlar. Etkisi o kadar büyür ki **hikayeciliğin** kutsal kitabı olarak görülmeye başlanır. Kısa sürede hem patronlar hem **anlatıcılar** hem de halk için bir meşruluk zemini haline gelir. Birçok kurum, kuruluş ve kişi; ondaki **akışı** uygulama yarışına girer, **Horatius'un** dünyasını ulaşılması gereken bir ülkü olarak görürler. Roma Akademisi bu kurumların en önde gidenidir.

Bedensel anlatılar, ritüeller, **mekân yapımına** birçok açıdan temel teşkil etmiş ve istikamet vermiştir. **Mimarlık**-ritüel etkileşimin en net okunabildiği alanlardan biri **tiyatrodur**. Kökleri Neolitik ritüellere uzanan **tiyatro** etkinliğinin **mekânı**, insanın anlam yaratma çabasının bir eseridir. Başlarda tapınmanın safi **mekânsızlığında** icra edilen eylemler, adım adım kurumsallaşarak sabit **mekânlar** edinirler. **Bi-mekân** ilahi, **mekân** beden buldukça oradan çekilir. Bunun sonucunda **mekânlar fiziksel** olarak kalabalıklaşsa da ruhen ıssızlaşır.

Yunan tiyatrosunun biçimi ıssız bir dağ vadisini andırır. Sahnenin **mimarisi** ışıltılı bir bulut imgesi gibi görünür. Dağda gezinen **Bakkhalar** yüksekten, ortasında **Dionysos'un görüntüsünün** kendilerine açınlanacağı harika bir çerçeveye bakar gibi bakıyorlardır bu **imgeye** (Nietzsche, 2010a, s. 52).

Gerçek bu satırlarda gizlidir. **Bakılan** doğanın kendisi değil **imgesidir**. **Mimarlık** her ne kadar doğayı taklit etmeye çalışsa da o olamaz.

Materyal inşalar, ritüeller, **hikâye anlatıcılığına** birçok açıdan temel teşkil etmiş ve istikamet vermiştir. **Tarih**-ritüel etkileşimin en net okunabildiği alanlardan biri **anıtlardır**. Kökleri Neolitik ritüellere uzanan **anma** etkinliğinin etkinliğinin **anlatısı**, insanın anlam yaratma çabasının bir eseridir. Başlarda tapınmanın safi **anlatısızlığında** icra edilen eylemler, adım adım kurumsallaşarak sabit **anlatılar** edinirler. **Betimlenemez** ilahi, **anlatı** beden buldukça oradan çekilir. Bunun sonucunda **anlatılar sözsel** olarak kalabalıklaşsa da ruhen ıssızlaşır.

Klasik anıtların biçimi ıssız bir dağ vadisini andırır. Sahnenin **anlatısı** ışıltılı bir bulut imgesi gibi görünür. Dağda gezinen **önderler** yüksekten, ortasında **Apollon'un hikâyesinin** kendilerine açınlanacağı harika bir çerçeveye bakar gibi bakıyorlardır bu **anlatıya** (Nietzsche, 2010a, s. 52).

Gerçek bu satırlarda gizlidir. **Dinlenen** doğanın kendisi değil **tasviridir**. **Edebiyat** her ne kadar doğayı taklit etmeye çalışsa da o olamaz.

.....**Mekân** ne unutmaya (*lethe*) karşı gelir ne de varsaydığı **hatıra** ile özdeşleşir. **Sözle** aktarılamaz bir deneyimi eylemle (act-ing) ifade eder. **Hafıza mekânında** ifadeye gelen **anılar**; **tarihin** elinden tüm hırpalanmışlıkları, defoları, hataları ve eksiklikleriyle sağ kurtulmayı başarabilmişlerdir. **Mekân** burada hem **hafızanın** bir parçası hem de dışsallaştığı şeydir. Pierre Nora'nın (2006) ifadesiyle “**anımsadığımız** şey değil, **hafızamızın** mayalandığı yerdir” (s. 12). Hem kendidir hem kendine tabidir. Oluş içindedir fakat durağandır. **Tarihseldir** ama şimdinin içindedir. Ebedi olduğu kadar ezelidir. **Düşünceye** dairdir ama **tensel** olmaktan geri durmaz. Anonim gibi gözükür fakat ele geçirilebilir. Belirsiz sanılır ancak sınırları vardır. Deneyimlerin, tasarımların, gündelik hayatta görülebildiği ölçüde imgelerin hatta fantezilerin **mekânıdır**. **Hafıza**, bu **mekân** ‘içinde’ ortaya çıkar. En çarpıcı ifadesi bu **mekânda** görülür (A.g.e., s.9). İnsan, **duyusal** bağlılık ile eleştirel ayrılığın sınırında dururken ne yapacağını kestiremez.....

.....**Hafıza** ne unutmaya (*lethe*) karşı gelir ne de varsaydığı **mekân** ile özdeşleşir. **Malzemeyle** aktarılamaz bir deneyimi eylemle (act-ing) ifade eder. **Mekânın hafızasında** ifadeye gelen **kurallar**; **mimarlığın** elinden tüm hırpalanmışlıkları, defoları, hataları ve eksiklikleriyle sağ kurtulmayı başarabilmişlerdir. **Hafıza** burada hem **mekânın** bir parçası hem de dışsallaştığı şeydir. Pierre Nora'nın (2006) ifadesiyle “**yaptığımız** şey değil, **mekânın** mayalandığı yerdir” (s. 12). Hem kendidir hem kendine tabidir. Oluş içindedir fakat durağandır. **Mimaridir** ama şimdinin içindedir. Ebedi olduğu kadar ezelidir. **Tenseldir** dairdir ama **düşünceye** olmaktan geri durmaz. Anonim gibi gözükür fakat ele geçirilebilir. Belirsiz sanılır ancak sınırları vardır. Deneyimlerin, tasarımların, gündelik hayatta görülebildiği ölçüde imgelerin hatta fantezilerin **hafızasıdır**. **Mekân**, bu **hafıza** ‘içinde’ ortaya çıkar. En çarpıcı ifadesi bu **hafızada** görülür (A.g.e., s.9). İnsan, **maddi** bağlılık ile eleştirel ayrılığın sınırında dururken ne yapacağını kestiremez.....

.....modernizmin **anıtları** bugünün **şehirlerinde** köhne birer **imgedir**. Çünkü bu **anıtlar** anlam dünyasına sonsuza kadar hükmedecekleri yanılgısı içinde **inşa edilmiştir** (A.g.e, point III, s. 48). Fakat evdeki hesapları çarşıya uymaz. Onların da devirleri çoktan geçmiştir. Değişim, herşey gibi onları da ezip geçmiştir. Bu **anıtların mimarları, hafızaya** karşı yaptıkları mezalimin kendilerine de uğrayacağını hiç düşünmezler. Le Corbusier'e göre iyi bir **mimar** asla böyle bir tavır takınmamalıdır. Çünkü iyi bir **mimar** değişimin farkındadır. O; ışığın değiştiğinin, mevsimlerin geçtiğinin, genç ile yaşlının aynı görmediğinin, aynı tasarrufta bulunmadığının hatta aynı arzu ile önündekine yaklaşmadığının bilincindedir (Le Corbusier, 1928, s. 28; aktaran Naegele, 2015, s. 28). Koşullar her seferinde kendine has bir durum sunarlar. Fakat **geleneksel anıt** değişim olgusunu kesinlikle dikkate almaz hatta ona karşı savaşıır. Tümüleşiktir, diktatörlüğe özgüdür ve kendinden habersizdir; düzenleyici ve çok etkilidir. Bütün atıflarını kahramanlarına, kökenlerine ve mitlerine yapar (Nora, 2006, s. 18). Bireyler ve yaşadıkları önemsizdir.....

.....modernizmin **tarihi** bugünün **anlatısında** köhne birer **sözdür**. Çünkü bu **tarih** anlam dünyasına sonsuza kadar hükmedecekleri yanılgısı içinde **söylenmiştir** (A.g.e, point III, s. 48). Fakat evdeki hesapları çarşıya uymaz. Onların da devirleri çoktan geçmiştir. Değişim, herşey gibi onları da ezip geçmiştir. Bu **tarihin yazarları, mekâna** karşı yaptıkları mezalimin kendilerine de uğrayacağını hiç düşünmezler. Le Corbusier'e göre iyi bir **tarihçi** asla böyle bir tavır takınmamalıdır. Çünkü iyi bir **tarihçi** değişimin farkındadır. O; ışığın değiştiğinin, mevsimlerin geçtiğinin, genç ile yaşlının aynı görmediğinin, aynı tasarrufta bulunmadığının hatta aynı arzu ile önündekine yaklaşmadığının bilincindedir (Le Corbusier, 1928, s. 28; aktaran Naegele, 2015, s. 28). Koşullar her seferinde kendine has bir durum sunarlar. Fakat **geleneksel tarih** değişim olgusunu kesinlikle dikkate almaz hatta ona karşı savaşıır. Tümüleşiktir, diktatörlüğe özgüdür ve kendinden habersizdir; düzenleyici ve çok etkilidir. Bütün atıflarını kahramanlarına, kökenlerine ve mitlerine yapar (Nora, 2006, s. 18). Bireyler ve yaşadıkları önemsizdir.....

Muzaffer, otoriter ve müesses nizamın **mekânlarında törensel** soğukluğun getirdiği sahiplenil(e)meyen bir şatafat vardır. Bu **mekânlar** “taşımakta güçlük çektiği bir **tarihin** yüküyle soluk soluğa kalır” (Nora, 2006, s. 229). Yorgundurlar. Dayandıkları bastonun ne zaman kırılacağını merak ederler. Kırılmasın diye herşeyi yapmaya hazırdırlar. Bu yüzden saldırgan bir **mimarileri** vardır. **Temsil ettikleri** ideolojinin ev sivri yönleri—kimlik, milliyet, etnik köken—öne çıkarılırlar....İnsana **sığınak** olmayı tercih etmez, teslim almayı yeğlerler. **Karşı-anıtlarda** ise tam tersi söz konusudur. Bir oyun alanıdır. **Görünüş** yerine içeriği öne çıkarırlar. Büyük olaylarla küçük dünyalar arasındaki gerilimi ayarlarlar. Onlara ilginin kaynağı, “bir taraftan günümüzün ve yakın geçmişin belli toplumsal ve politik deneyimlerinde, diğer taraftan makro **tarihe** başlamanın belli uzlaşımlarındaki yorgunlukta yatar” (Meier, 2012, s. 108)....Onlar, **tarihle** aynı kaygıları paylaşmazlar. Hem **üretim araçları** bakımından hem de ele aldığı, yöneldiği ve ortaya çıkardıkları bakımından **tarihin** sınırlarını çiğneyip geçerler....

Muzaffer, otoriter ve müesses nizamın **anlatısında tarihsel** soğukluğun getirdiği sahiplenil(e)meyen bir şatafat vardır. Bu **anlatılar** “taşımakta güçlük çektiği bir **mimarinin** yüküyle soluk soluğa kalır” (Nora, 2006, s. 229). Yorgundurlar. Dayandıkları bastonun ne zaman kırılacağını merak ederler. Kırılmasın diye herşeyi yapmaya hazırdırlar. Bu yüzden saldırgan bir **anlatıları** vardır. **Söze getirdikleri** ideolojinin ev sivri yönleri—kimlik, milliyet, etnik köken—öne çıkarılırlar....İnsana **muhafaza** olmayı tercih etmez, teslim almayı yeğlerler. **Hafızada** ise tam tersi söz konusudur. Bir oyun alanıdır. **Sonuçlar** yerine içeriği öne çıkarırlar. Büyük olaylarla küçük dünyalar arasındaki gerilimi ayarlarlar. Onlara ilginin kaynağı, “bir taraftan günümüzün ve yakın geçmişin belli toplumsal ve politik deneyimlerinde, diğer taraftan makro **mimarlığa** başlamanın belli uzlaşımlarındaki yorgunlukta yatar” (Meier, 2012, s. 108)....Onlar, **mimariyle** aynı kaygıları paylaşmazlar. Hem **söze getiriş araçları** bakımından hem de ele aldığı, yöneldiği ve ortaya çıkardıkları bakımından **mimarlığın** sınırlarını çiğneyip geçerler....

Boşluk kavramı **mimarlık** disiplini içinde en iyi ifadesini **anıtlarda** bulur. Onun **anıtlara** getirdiği kutsal haleyi çözümlmek için **tarih** ve **hafıza** kavramlarına yeniden dönmek gerekir. Hatırlayacak olursak **tarih anlatısı olaylara** üstten bakar ve kurgusaldır. **Hikâyeyi** çapaklarından arındırır, cilalar ve sunar. Parıltılıdır. Fakat **hafıza** yüzeydeki ışıltıya aldanmaz, derinlere dalar. Biricik olana, bireyin dünyasına istikamet alır. Tepeden inme taleplere direnerek bireyi korur. **Karşı-anıtlar** yatırımını tam da bu noktaya yapar. Bizi **hafızadan** ayıran mesafenin enginliğini gözler önüne serer, meşruiyet böyle kazanır (Nora, 2006, s. 29). Bunu da dolandırmadan, direkt bir biçimde yapar. Bireyin **hafızasına** olan uzaklığını bir ‘boşluğa’ dönüştürür. Boşluğun kulakları tırmalayan ürkütücü sessizliği ise ‘**betimlenemezdir**’. **Betimlenemez** çünkü bir yandan haşın bir yandan kasvetlidir..... **Karşı-anıtın** varlık sebebi; **zamanı durdurmak**, unutma işini engellemek, **nesnelerin** durumunu tespit etmek, ölümü ölümsüzleştirmektir. O, somut olmayanı en az göstergeyle somutlaştırır (Nora, 2006, s. 32).

Boşluk kavramı **tarih** disiplini içinde en iyi ifadesini **anlatılarda** bulur. Onun **anlatılara** getirdiği kutsal haleyi çözümlmek için **mimarlık** ve **mekân-yapımı** kavramlarına yeniden dönmek gerekir. Hatırlayacak olursak **mimarlık malzemeye** üstten bakar ve kurgusaldır. **Çatkiyi** çapaklarından arındırır, cilalar ve sunar. Parıltılıdır. Fakat **mekân yapımı** yüzeydeki ışıltıya aldanmaz, derinlere dalar. Biricik olana, bireyin dünyasına istikamet alır. Tepeden inme taleplere direnerek bireyi korur. **Karşı-anlatılar** yatırımını tam da bu noktaya yapar. Bizi **mekândan** ayıran mesafenin enginliğini gözler önüne serer, meşruiyet böyle kazanır (Nora, 2006, s. 29). Bunu da dolandırmadan, direkt bir biçimde yapar. Bireyin **mekâna** olan uzaklığını bir ‘boşluğa’ dönüştürür. Boşluğun kulakları tırmalayan ürkütücü sessizliği ise ‘**temsile edilemezdir**’. **Temsile edilemez** çünkü bir yandan haşın bir yandan kasvetlidir..... **Karşı-anlatının** varlık sebebi; **mekânı sabitlemek**, unutma işini engellemek, **kişilerin** durumunu tespit etmek, ölümü ölümsüzleştirmektir. O, somut olmayanı en az göstergeyle somutlaştırır (Nora, 2006, s. 32).

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad

: Samet MOR

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2013, Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık, Mimarlık
- **Yükseklisans** : 2015, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Mimarlık, Mimari Tasarım

MESLEKİ DENEYİM VE ÖDÜLLER:

- 17. Venedik Mimarlık Bienali'nde Türkiye Pavyonu'nun yardımcı küratörlüğü görevini üstlenmiştir.
- Ulusal ve uluslararası tasarım ve mimarlık yarışmalarında birçok ödül kazanmıştır.
- Akademik kariyerinin yanı sıra aktif mimarlık kariyerini halen sürdürmektedir.

DOKTORA TEZİNDEN TÜRETİLEN YAYINLAR, SUNUMLAR VE PATENTLER:

- **Mor, S., Paker-Kahvecioğlu, N.** 2023. Manufacturing the Emptiness. *2nd International Graduate Research Symposium – Architectural Design*, May 16-18, 2023 İstanbul, Turkey.
- **Mor, S., Paker-Kahvecioğlu, N.** 2023. Boşluğu İmal Etmek, *Ege Mimarlık*, 119, 60-67.