

**YER VE ZAMAN ARASINDA BİR EŞİK OLARAK HARABE
VE
KONSTANTİNOPOLİS HİPODROMU ÖRNEĞİ**

DOKTORA TEZİ

İlhan Aydın MELTEM

Mimarlık Anabilim Dalı

Bina Bilgisi Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nevzat Oğuz ÖZER

TEMMUZ 2023

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**YER VE ZAMAN ARASINDA BİR EŞİK OLARAK HARABE
VE
KONSTANTİNOPOLİS HİPODROMU ÖRNEĞİ**

DOKTORA TEZİ

İlhan Aydın MELTEM

Mimarlık Anabilim Dalı

Bina Bilgisi Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nevzat Oğuz ÖZER

TEMMUZ 2023



Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

....





Penelopeia'ya...



Önsöz

Tezin içeriğine ve ruhuna istinaden, bu kısmı Hipodrom'un kendi hikayesini anlatan Theodosius Taşı'nın yaptığı gibi, tezin hikayesini de tezin kendisinin anlatmasının daha iyi olacağını düşündüm. Sözü teze ve tezin objesi olan harabenin kendisine bırakıyorum:

“Aslında ben yazılı hale gelecek bir şey değildim. Bir masal, hikaye, fabl gibi anlaşılmalı ya da anlatılmalıydım. Bir iddia, ispat ya da deney üzerine kurulmayı reddettim, ben en fazla bir deneme olabilirdim.

Önceleri epey direndim, bilimin boyunduruğuna giremezdim, atmosferik bir halim vardı. Yere inmeyi, katılaşmayı harflere dönüşmeyi, yazıya dökülmeyi kaydedilmeyi kabul etmedim. Özgür olmalıydım, uçmalı, istediğim zaman hayallere dalmalı, gerçeğe tabi olmamalı bilinenin ve bilincin dışına çıkmalı, enformasyon yerine hayalin dolayısıyla sanatın peşinden gitmeliydim. Hiç bir insana, faydaya, işleve, forma ya da amaca tabi olmak istemedim.

Fakat 2023 yılı baharı sonunda doğmaya mecbur kaldım. Doğumum için pek değerli insanlar emek verdiler. Ustalarım Nevzat Oğuz Özer, Yasemen Say Özer, Erdem Ceylan ve Walter Benjamin, benden her şeye rağmen umudu kesmediler ve epey geç de olsa onların çabalarıyla dünyaya gelebildim.

Ayrıca varolabilmemi sağlayan insanlar arasında, Murad Babadağ, Velika Ivkowska, Ela Kaçel, Haydar Karabey, Nezih Aysel, Selim Ökem, Zafer Akdemir, Devrim Işıkkaya, Özen Eyüce, Göksun Akyürek, Özgür Özkan ve Burcu Şahinli de bulunmaktadır. Onlara da teşekkür ederim. Yine de bana kalırsa tez yerine bir mit olmayı tercih ederdim ya da kısa bir hikaye, masal, fabl, resim, heykel, müzik ya da olduğum gibi bir harabe olarak kalmalıydım.” (MSGSÜ, 2011-2023)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	ix
İÇİNDEKİLER	xi
KISALTMALAR	xiii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xv
ÖZET	xxi
SUMMARY	xxiii
1.BÖLÜM - GİRİŞ	01
1.1 Tezin Amacı	06
1.2 Tezin Kapsamı	07
1.3 Tezin Yöntemi	08
2.BÖLÜM - HARABE NEDİR?	11
2.1 Harabe Nedir	12
2.1.1 Yaşamın Kaybolması	25
2.1.2 İşlevin Kaybolması	37
2.1.3 Formun Kaybolması	44
2.1.4 Proporsiyonun Kaybolması	46
2.1.5 Zamanın Kaybolması	50
2.1.6 Yerin Dönüşmesi	52
2.2 Hafıza Mekanı Olarak Harabe	55
2.3. Anıt - Karşı Anıt Olarak Harabe	73
2.4. Palimpsest Olarak Harabe	79
2.5 Aura ve İz Arasında Bir Eşik Olarak Harabe.....	81
2.5.1 Harabenin İzi ve Aurası	81
2.5.2 Harabe Bağlamında Güzel Yüce ve Khora Kavramları	83
2.5.3 Tekinsiz Bir Yer Olarak Harabe	86
2.5.4 Katarsis Olarak Harabe (Yüzleşme).....	88
2.5.4.1 Harabenin Nostalji Boyutu.....	92
2.5.4.2 Harabenin Melankoli Boyutu.....	98
2.5.4.3 Harabenin Solastalji Boyutu	99
3.BÖLÜM - HARABE TEKNİKLERİ - OPERASYONLAR	101
3.1 Tarihselleştirme – Klasisizm – İdealize Etme.....	106
3.2 Fragmentasyon- Fantastik - Hikaye Anlatıcısı	108
3.3 Yüceltme - Sublime	116
3.4 Adapte Etme - Yeni Bir Katman Ekleme	119
3.5 Reenkarne Olma – Palinjenezi - Devşirme – Spolia.....	126

4.BÖLÜM - BİR HARABE OLARAK “KONSTANTİNOPOLİS HİPODROMU”	131
4.1 Hipodrom Yapıları	134
4.1.1 Hipodrom Yapılarının Karakteristiklikleri	134
4.1.2 Mega Yapı Olarak Hipodromların Topoğrafya İle Mücadelesi	135
4.1.3 Süreklilik Kaynağı Olarak Hipodrom Yapıları	143
4.2 Yer ve Zaman Arasında Bir Eşik Olarak “Konstantinopolis Hipodromu”	149
4.2.1 Hipodrom’un Varlığı	149
4.2.2 Farklı Katmanların Biraraya Geldiği Bir Yer Olarak Hipodrom	154
4.2.3 Hipodrom’un Reenkarnasyonu ve Öteki Yaşamı	161
4.2.4 Bir Eşik Olarak Hipodrom	163
4.2.5 Hikaye Anlatıcısı Olarak Hipodrom (Fragmanlar)	174
4.2.6 Hipodrom’a Operasyonlar	176
5.BÖLÜM - SONUÇ	193
KAYNAKLAR	201
EKLER	215

KISALTMALAR

MSGSÜ	: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
İAM	: İlhan Aydın Meltem
NOÖ	: Nevzat Oğuz Özer
EPA	: Ersen Gürsel Mimarlık Ofisi
İİTİA	: İstanbul İdari ve İktisadi İlimler Akademisi





ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 : İasos Antik Kentinden Bir Yol Fotoğrafı (İAM Arşivi).....	02
Şekil 1.2 : İasos Antik Kentinden Bir Anıt Kaidesi Fotoğrafı (İAM Arşivi)	04
Şekil 1.3 : Terk Edilmiş Bir Bina - Bir yol – Antik Bir Kent (İAM Arşivi)	05
Şekil 2.1 : Piranesi’nin Harabe İllüstrasyonu (Piranesi,1977).....	11
Şekil 2.2 : 2001 Uzay Macerası Filminden Bir Sahne (Teknolojinin Başlangıcı)	13
Şekil 2.3 : 2001 Uzay Macerası Filminden İki Sahne (Kemik ve Uzay Gemisi).....	13
Şekil 2.4 : Babil Kulesi-Pieter Bruegel-1568	14
Şekil 2.5 : Assos’ta bir Harabe – (NOÖ. Arşivi).....	16
Şekil 2.6 : Neolitik Çağ’dan (MÖ 7000) Kalma Bir İskelet Fotoğrafı-Çatalhöyük ..	17
Şekil 2.7 : Antik Belvedere Torso Heykeli	23
Şekil 2.8 : St Simon Manastırı-Suriye (N.R.Aysel ,2010).....	24
Şekil 2.9 : Megaron’un Hera Tapınağı’na Evrimi (MÖ 590-Olimpia Antik Kenti) .	27
Şekil 2.10 : Parthenon (Atina-MÖ 500) ve Villa Savoye (Paris-1931)	28
Şekil 2.11 : B2 Evi Perspektifi ve Planı-Assos-Han Tümertekin-2001.....	28
Şekil 2.12 : Solda Attalos Stoa’sı Kesit Perspektifi - Sağda Beaubourg Kültür Merkezi Fotoğrafı	29
Şekil 2.13 : Solda Assos Agorası ve Stoaların tanımladığı boşluk–Sağda Beaubourg Kültür Merkezi ve Tanımladığı Boşluk (NOÖ,1992).....	29
Şekil 2.14 : Nolli’nin Roma Haritası - Navona Meydanı (Alexander,2002).....	36
Şekil 2.15 : Playtime Filmindeki Bekleme Sahnesi (1967).....	38
Şekil 2.16 : Le Corbusier’in Antik Harabelerle Otomobilleri Kıyasladığı “Towards Architecture” Kitabından Bir Alıntı	40
Şekil 2.17 : Pisuar - Marcel Duchamp.....	42
Şekil 2.18 : Parc de la Villette–Paris–1983	43
Şekil 2.19 : Azebler Namazgahı Fotoğrafı–(Salt Arşivi)	45
Şekil 2.20 : Zumthor’un Termal Hamam Projesi Şematik Planı	49
Şekil 2.21 : Zeus Sunağı Temel Kaidesi – Bergama (NOÖ,1984).....	54
Şekil 2.22 : Zeus Sunağı – Berlin (Anonim)	54
Şekil 2.23 : Paul Klee, “Angelus Novus” (1920)	62
Şekil 2.24 : Ricor’un tarih-hafıza-unutuş-yaşam ilişkisi şeması	64
Şekil 2.25 : Bir Kıyı Çizgisinin Devinimi (İAM Arşivi).....	65
Şekil 2.26 : Peter Eisenman Soykırım Anıtı-Berlin-2005	66
Şekil 2.27 : Torre Della Ore, Lucca, Saat kulesi ve Saat Mekanizması-1390.....	69
Şekil 2.28 : Kum Saati (İAM Arşivi).....	69

Şekil 2.29 : Harrer’e göre Riegl’in Hatıra Değerleri Dönüşümü Tablosu	76
Şekil 2.30 : Rene Burri’nin çektiği harabe Villa Savoye fotoğrafı-1959	77
Şekil 2.31 : Bernard Tschumi, Mimarlık İçin İlanlar-1975	78
Şekil 2.32 : Palimpsest Olarak Archigram’ın Kolajı	80
Şekil 2.33 : Balo (Le Bal) Filminin Geçtiği Mekan	83
Şekil 2.34 : Shining Filminde Ölüler Sahnesi.....	87
Şekil 2.35 : Guernica Resmi–Pablo Picasso-1937	88
Şekil 2.36: Guernica Resminin İlham Kaynağı Olan, Bombalanan Guernica Kenti Fotoğrafı.....	88
Şekil 2.37 :Korku-Acıma İlişkisi	89
Şekil 2.38 : Lebbeus Woods’un Sarajevo Elektrik Yönetim Binası Önerisi	91
Şekil 2.39 : 2001 Uzay Macerası Filmindeki Ev Sahnesi.....	95
Şekil 2.40 : Yıldızlararası (Interstellar) Filmindeki Kitaplık Sahnesi	95
Şekil 2.41 : Psycho Filminde Norman Bates’in Evi (Zizek,2009).....	97
Şekil 3.1 : “L’antichità Di Roma” Kitabından Bir Alıntı	106
Şekil 3.2 : Albert Speer’in “Germania” posteri–1937	107
Şekil 3.3 : Polia ve Polifilo “Hypnerotomachia Polifili” Kitabından	108
Şekil 3.4 : Antik Harabeler–“Hypnerotomachia Polifili”	109
Şekil 3.5 : Obelisk Taşıyan Fil–“Hypnerotomachia Polifili” Kitabından	110
Şekil 3.6 : Campo Martii (Roma Planı) İllustrasyonu-Piranesi	111
Şekil 3.7 : Hadrian Villası illustrasyonu (Piranesi,1977)	112
Şekil 3.8 : Hadrian Villası Fotoğrafı 2018 (Ivkovska Arşivi)	112
Şekil 3.9 : “Le Carceri” (Hapishane) İllustrasyonu–(Piranesi,1977).....	113
Şekil 3.10 : Anolojik Şehir Betimlemesi (Rossi,1976).....	114
Şekil 3.11: Solda Gallarate Eskizi (Rossi,1969), Sağda Modena Mezarlığı (İhsan Bilgin Arşivi)	115
Şekil 3.12 : Mısır Piramitleri Pastel Boyamaları-(Kahn,1951)	116
Şekil 3.13: Solda Roma Trajan Forumu (Pazarı), Sağda Ahmedabad Enstitüsü Binası İç Mekanı Karşılaştırması	117
Şekil 3.14 : Salk Enstitüsü, Louis Kahn, Kalifornia-1962.....	118
Şekil 3.15 : Caracalla Hamamları–Roma-3.yy	118
Şekil 3.16 : Hindistan Yönetim Enstitüsü, Ahmedabad-Louis Kahn-1962	119
Şekil 3.17 : Verona Castelvecchio Müzesi-Carlo Scarpa	120
Şekil 3.18 : Castelvecchio Müzesi Kütüphane Planı ve Kule Kısmı Görünüşü (Murphy,1990)	120
Şekil 3.19 : Murphy’nin Kitap Kapağı ve Castelvecchio’nun Gotik Pecerelele (Murphy,1990)	121
Şekil 3.20 : Cangrande Heykeli’nin Eski ve Yeni Arasındaki Yerleşim Noktası ...	122
Şekil 3.21 : Bruder Klaus Şapeli-Peter Zumthor	123
Şekil 3.22 : Kolumba Müzesi Cephe Fotoğrafı	125
Şekil 3.23 : Kolumba Müzesi Katmanları	125
Şekil 3.24 : John Ruskin’in Kenilworth Kalesi illustrasyonu-1847	127
Şekil 3.25 : Versöhnungs Kilisesi’nin Yıkılıp Geri Gelmesi (NOÖ Arşivi)	128

Şekil 3.26 : Fellini'nin Roma Fiminden Bir Sahne	128
Şekil 4.1 : 17. yy. başında Hipodrom'un Görünümü (Panvinio, 1600).....	132
Şekil 4.2 : Hipodrom Yapı Tipinin Bileşenleri (İAM Eskizi)	135
Şekil 4.3 : Hipodrom'un Konumlanması ve Topoğrafya ile İlişkisi	136
Şekil 4.4 : Ernest Mamboury'in Hipodrom Kesit ve Görünüş Çizimleri-1918 (Salt Arşivi)	136
Şekil 4.5 : Hipodrom Sphendone Duvarı Plan Rölövesi (W.Müller Weiner-1977).....	137
Şekil 4.6 : Nysa Stadion Yapısı Hava Fotoğrafı-(Yandex-2019).....	138
Şekil 4.7 : Nysa-Kibyra-Aizanoi Kentleri Stadion ve Hipodrom Yapı Harabelerinin Topoğrafyaya Yerleşimleri	138
Şekil 4.8 : Nysa Stadion Yapısı Hava Fotoğrafı-(Yandex-2019).....	139
Şekil 4.9 : Nysa Kenti Stadion Yerleşimi Fotoğrafı (Url-57)	139
Şekil 4.10 : Nysa Kent Planı ve Stadion'un Konumu (Url-57)	140
Şekil 4.11 : Nysa Stadyumu ve Çevresi İllustrasyonu (Anonim)	140
Şekil 4.12 : Kibyra Antik Kenti Hava Fotoğrafı - 2019 (Yandex-2019).....	141
Şekil 4.13 : Kibyra Antik Kenti Hipodromu Fotoğrafı (Url-66)	141
Şekil 4.14 : Aizanoi Antik Kenti Hava Fotoğrafı - 2019 (Yandex)	142
Şekil 4.15 : Aizanoi Antik Kenti Hipodrom ve Tiyatro planı (Salt Arşivi)	142
Şekil 4.16 : Circus Maximus Sphendone Kısmı-Roma Hava Fotoğrafı, (Yandex,2019)	143
Şekil 4.17 : Circus Maximus Yapısı ve Çevresi İllustrasyonu (Anonim)	144
Şekil 4.18 : Circus Maximus Hipodromu Yapısı - Piranesi İllustrasyonu (Url-56)	144
Şekil 4.19 : Circus Maximus Yapısı Tribün Kesiti (Anonim).....	145
Şekil 4.20 : Filibe Antik Stadyumu'nun İzdüşümü (Yandex)	145
Şekil 4.21 : Vatikan St Peter Bazilikası ve Hipodrom'un izdüşümü (Yandex).....	146
Şekil 4.22: Vatikan ve Hipodrom'unun Farklı Devirlerdeki Dönüşümü(Anonim)	146
Şekil 4.23 : Navona Meydanı – Roma Hava Fotoğrafı - 2019 (Yandex).....	147
Şekil 4.24 : Roma Stadyumunun Kent Meydanına Evrimi (Anonim).....	147
Şekil 4.25 : Navona Meydanı Güncel Fotoğrafı (Anonim)	148
Şekil 4.26 : Piranesi'nin Agonalis Hipodromunun Harabelerinin Üzerinde Yükselen Navona Meydanı İllustrasyonu (Piranesi,1977)	148
Şekil 4.27 : Hipodrom Silüeti İllustrasyonu (Anonim)	149
Şekil 4.28 : Hipodrom'un Günümüzdeki İzleri (Google-maps).....	149
Şekil 4.29: Arşimed Palimpsesti (Url-91)	150
Şekil 4.30 : Tarihi Yarımada'da Hipodrom Yapısının Yerleşimi (Yandex,2019)	152
Şekil 4.31 : Hipodrom'un Roma Dönemindeki Konumu (Url-88).....	152
Şekil 4.32 : Hipodrom Yapısı İllustrasyonu (Anonim)	154
Şekil 4.33 : Osmanlı Döneminde At Meydanı ve Cirit Oyunları (Anonim)	156
Şekil 4.34 : Hipodrom'un Katmanları (İAM Eskizi).....	157
Şekil 4.35 : Sphendone Üzerindeki Yapıların Arena Üzerine Yerleşimi (Çevre Dergisi, 1977)	158

Şekil 4.36: Hipodrom Sphendone Duvarı Eğriliğine Göre Biçimlenen Yapılar (Anonim).....	159
Şekil 4.37: Hipodrom Sphendone Duvarına Bitişik Yapılar	159
Şekil 4.38 : İbrahimpaşa Sarayı Avlusundan Meydana Bakış (İAM Arşivi)	160
Şekil 4.39 : Hipodrom Yapısı İllustrasyonu 1930 Hava Fotoğrafı Fotomontajı (Ö. Özkan).....	162
Şekil 4.40 : Hipodrom'un Dikilitaşları (İAM Eskizi).....	164
Şekil 4.41 : Sultanahmet Camisi'nin Önünde Theodosius Dikilitaş'ı (İAM Arşivi)	165
Şekil 4.42 : Sphendone Duvarı (İAM Eskizi).....	165
Şekil 4.43 : Sphendone Duvarına Dayanmış Osmanlı Çeşmesi (Anonim)	166
Şekil 4.44 : Tribün Kalıntıları (İAM Eskizi)	166
Şekil 4.45 : Hipodrom'un İbrahim Paşa Sarayı Altında Kalan Tribün Kalıntıları (İAM)	167
Şekil 4.46 : İbrahim Paşa Sarayı Kesiti ve Altındaki Tribün Kalıntıları (İAM Eskizi)	167
Şekil 4.47 : Tribünlerin Yapılarla İlişisini Gösteren Plan ve Kesit (İAM Eskizi).	168
Şekil 4.48 : Meydanı Tanımlayan Yapılar ve Akslar – Mevcut Durum (İAM Eskizi)	169
Şekil 4.49 : Theodosius Taşı'nın Önünde İnşa Edilen Sergi Binası,1863 (Url-90)	170
Şekil 4.50 : Sergi Binalarının Tahmini Yerleri (İAM Eskizi)	170
Şekil 4.51 : Hipodrom'un Tahmini Batı Girişleri ile Messe'yi Bağlayan Yol (İAM)	171
Şekil 4.52 : Hipodrom'un Batı Girişi ile Messe'yi Bağlayan Kayıp Yollar (İAM)	172
Şekil 4.53 : Meydanı Sphendone'dan Kopartan Yol Aksları (İAM Eskizi).....	172
Şekil 4.54 : Meydan ve Sphendone'un Kopması (Anonim).....	173
Şekil 4.55: 5 Çocuk, 5 İstanbul Masal Kitabından Bir Sahne (Sayın,2005).....	175
Şekil 4.56: Hipodrom'da Tören Alayı (Url-73).....	175
Şekil 4.57: Bouvard'ın Hipodrom Meydanı Avan Projesi (Çelik,1984)	177
Şekil 4.58 : Bouvard'ın Hipodrom Meydanı Avan Projesi (Çelik,1984)	177
Şekil 4.59 : Prost'un 1937'de Yaptığı Sultanahmet Meydanı Önerisi (Salt)	178
Şekil 4.60 : Yanan Darul Fünun Binası ve Ayasofya (Url-81).....	179
Şekil 4.61 : Yanan Darul Fünun Binası ve Ayasofya (Url-81).....	180
Şekil 4.62 : Prost'un Hipodrom ve Çevresinin 6.Yüzyıl Restitüsyon Projesi (Arkitekt,1935-2)	180
Şekil 4.63 : Hipodrom Tribünleri ve Tribün Duvarları (Duyuran,1952).....	182
Şekil 4.64 : Hipodrom Tribünleri ve St. Euphemia Martyrionu'nun Planı (Arkitekt,1952-09-10).....	182
Şekil 4.65 : Eldem'in 1948 Yılında Çizdiği Adalet Sarayı Projesi (Salt).....	183
Şekil 4.66 : Eldem'in 1978 Yılında Önerdiği Adalet Sarayı Ek Bina Projesi (Salt).....	184
Şekil 4.67 : Eldem'in 1978 Yılında Önerdiği Sultanahmet Meydanı Cephesi (Salt).....	184
Şekil 4.68 : Sultanahmet Meydanı ve çevresi Paul Bonatz Eskizi,1950 (Salt)	185

Şekil 4.69 : Sultanahmet Meydanı ve çevresi Paul Bonatz Eskizi,1950 (Salt)	185
Şekil 4.70: Ersen Gürsel'in Sultanahmet Meydanı Öneri Planı (Epa Arşivi)	187
Şekil 4.71: Ersen Gürsel'in Sultanahmet Meydanı Öneri Kesitleri (Epa Arşivi)....	187
Şekil 4.72: Sultanahmet Sistemi'ndeki Akslar (S.Ateş).....	188
Şekil 4.73: Sultanahmet Sistemi'ndeki Akslar (S.Ateş).....	189
Şekil 4.74: Sultanahmet Sistemi'ndeki Akslar (S.Ateş).....	189
Şekil 4.75: Hipodrom ve Çevresinin Kronolojik Dönüşümü (İAM Arşivi)	191
Şekil 5.1 : Odysseus ve Sirenler (Url-94)	193
Şekil 5.2 : Mimarının Mayalanması (İAM).....	194
Şekil 5.3 : Üstü Eksik Masa (İAM Arşivi)	196
Şekil 5.4 : Hansel ve Gretel Masalı İllustrasyonu	197
Şekil 5.5 : Tariş Yapısı Harabesi, Burhaniye, 2013 (İAM Arşivi).....	198
Şekil 5.6 : Gölarmara Mayıs 2020 (NOÖ Arşivi)	199





YER VE ZAMAN ARASINDA BİR EŞİK OLARAK HARABE VE KONSTANTİNOPOLİS HİPODROMU ÖRNEĞİ

ÖZET

Bu tez çalışması, uzun bir yürüyüş ve bu yürüş esnasında yapılan gözlemlerden zihinde kalanların fragmanlar olarak biraraya getirilmesine benzetilebilir. Yürüyüş bir yerden bir yere gitmek için değil, yerin kendisine ve yere ait olana doğru süregider. Rönesanstan başlar, günümüze kadar gelir. Bu yürüyüş esnasında kırlar gezilir, kentler görülür, filmler seyredilir, yapılar incelenir, şiirler okunur, müzikler dinlenir, kitaplar karıştırılır, masallar hayal edilir, resimler, heykeller, rüyalar görülür. Bütün bu görüngüler yazıya dökülmeye çalışılır.

Doğadaki entropiye karşı insanın düzen arayışı ya da insanın kalıcılık arzusuna karşın doğanın geçiciliğinin sonucu olarak mimarinin harabeye dönüşümü ve bu dönüşüm sürecinde ortaya çıkan kavramları incelemek tezin ilgi alanıdır. Tez harabeleşmeyi bir eksilme olarak görmektedir. Bu eksilme, insan-doğa arasında bir gerilime neden olmaktadır.

Yapının yaşamı süresince eksilen fiziksel varlıkların, kavramlara dönüştüğü gözlemlenir. Bu bir tür “mayalanma”ya benzetilebilir. Üzümün şaraba dönüşmesi gibi, yapı da yaşamının süresine bağlı olarak başlangıçtaki halinden çok farklı bir varlığa doğru geri dönüşü olmayan bir yolculuk yapmaktadır. Yapı yaşamı absorbe ederken işlevi hafızaya, formu izlere, yeri katmanlara, proporsiyonu sürekliliğe, zamanı da auraya dönüştürür. Bu dönüşümle insanın karşılaşmasında bir tür yüzleşme yaşanır.

Bu eksilmeyi durdurmak için mimaride “tamirat” adı altında müdahaleler yapılmaktadır. Bu müdahale biçimlerinin incelenmesi ve sınıflandırılması tezin kuramsal yaklaşımının derinleştirilebilmesi için gerekli görülmüştür. Tarihsel/Klasisist Yaklaşım, Fantastik Yaklaşım, Yüceltme, Adapte Etme, Reenkarnasyon olarak 5 farklı harabe müdahale biçimi tanımlanmıştır.

Elde edilen müdahale biçimlerinin belirli bir harabe üzerinden gözlemlenebilmesi için İstanbul Tarihi Yarımada’da bulunan “Konstantinopolis Hipodromu Harabesi” seçilmiştir. Yapının harabeleşme sürecinde kentle nasıl bir etkileşimde olduğu, ne tür müdahalelere maruz kaldığı anlaşılmaya çalışılmıştır. Hipodrom yapısı eksilerek kaybolurken, izleri birer fragman olarak “yer”deki sürekliliği devam ettirir. Zamanın geçişi de onun varlığının Aura’sını oluşturur. Bu durum “yer” ve “zaman” arasında bir “eşik” olarak karşımıza çıkar. Hipodrom harabesinin yerdeki fragmanlarının elle tutulur, gözle görülür tanınık ve günlük yaşantının içinde karşılaşılan izler olmasının yanı sıra, yüzlerce yıllık yaşamı zamanda ulaşılamaz bir uzaklık hissi yaratır. Bu yakınlık ve uzaklık arasında bir eşik oluşur. Bu eşik, yer ve zaman arasında bir geçidin kapısını açar. Bu kapının açılmasıyla birlikte “harabe” yerdeki geçmişi geri çağırabilecek bir nesneye dönüşür.

Tezin ilk bölümü “giriş” niteliğinde, tezin çıkış noktası olarak harabe ile “karşılaşma”yı, tezin merakını, arayışlarını ve konusunu anlatmaya çalışır. Tezin içerdiği kavramlar hakkında ipuçları verir.

İkinci bölüm “tezin kavramları” ile ilgilidir. Tezin deney nesnesi olan harabenin ne olduğu araştırılır, harabeyle ilgili fiziksel gözlemler yapılır.

Harabeleşme süresince eksilen, kaybolan ve dönüşen yaşam, işlev, form, proporsiyon, zaman ve yer alt başlıklarıyla incelenir. Bu eksilmelerle birlikte mimarlık kuramını etkileyen harabeleşmeyle ilgili kavramlar ortaya çıkar. “Harabenin çağrışımları” alt başlığıyla harabe kavramları ortaya saçılır ve bu kavramlar sınıflandırılarak, palimpsest, anıt, hafıza, iz, aura, güzel-yüce-khora, tekinsizlik ve katarsis kavramları alt başlıkları olarak incelenir.

Üçüncü bölüm, harabeye yapılan “operasyonlar” ile ilgilidir. Harabeye Rönesans döneminden beri süregelen farklı mimari ve sanatsal bakış açıları, teorik ve pratik bir uygulama alanı olarak adeta bir ölüden yaşam üretme, yeniden doğma ve reenkarnasyon gibi müdahaleler, “Harabe Teknikleri” başlığı altında incelenmiştir. Bu yaklaşımlar, Tarihselleştirme (Klasisizm), Fragmentasyon (Fantastik), Yüceltme (Sublime), Adapte Etme (Katman Ekleme) ve Reenkarne Olma (Spolia) olarak 5 kategoriye ayrılmıştır. Bu bölümde özellikle Andrea Palladio, Giovanni Battista Piranesi, John Ruskin, Albert Speer, Louis Kahn, Peter Zumthor, Carlo Scarpa ve Aldo Rossi’nin yaklaşımları dikkate alınmıştır.

Dördüncü bölüm tezin “test” aşaması olarak bir alan çalışmasıdır. Bir harabeyi mikroskoba koymak, ona sorular sormak, onun yaşamının dönüşümünü incelemek, tezin kavramlarını üzerinde denemek, test etmek ve ona farklı açılardan bakabilmek amaçlanır. Alan seçiminde dikkat edilen kriterler ilk üç bölümde merak edilen kavramları somutlaştırmak ve tezin sorularını, harabenin kendisine sorabilmek için belirlenmiştir. Alan seçiminde yer, zaman, yaşam ve mekan arasındaki ilişkileri kurabilmek için şu soru sorulmuştur: “Bu kavramsal çalışma nasıl bir yerle ilişkilendirilirse tezin bağlamıyla güçlü bir ilişki kurabilir?” Soruya cevap olarak İstanbul Tarihi Yarımada’da bulunan “Konstantinopolis Hipodromu Harabesi” uygun bulunmuştur.

Tez bir soru sorma biçimi olarak kullanılmıştır. “Sonuç” bölümünde, alan çalışmasıyla birlikte tezin ilk üç bölümünde sorulmuş sorulara cevap aranır ve sonuçlar tartışmaya açılır.

Sonuç olarak, mimarinin mayalanmış hali harabedir. Harabede eksiklik vardır ve bu eksiklik onun gücünün kaynağıdır. Bu eksiklikle birlikte harabe fragmanlar halinde yaşama tutunur ve günümüzdeki enformasyonun hızlı akışına karşı hayata karşı direnen bir hikaye anlatıcısına dönüşür. Anlatılan hikaye ise insanın eve dönüşünün son imkanıdır.

Anahtar Kelimeler: Harabe, yer, zaman, iz, aura, eşik, Konstantinopolis Hipodromu

RUIN AS A THRESHOLD BETWEEN PLACE AND TIME THE CASE OF THE HIPPODROME OF CONSTANTINOPLE

ABSTRACT

The study, is analogously, an endeavor at reunifying the fragmentary recollections and observations of a long walk, one which has no set itinerary from one destination to another but is rather a trajectory towards a place itself and to all that belongs to that place, a walk carried on from the Renaissance to this day across cities and the country, through edifices and works of art, film and poetry, music and dreams. What follows is an attempt to put into writing all those images.

The dissertation focuses on the process of, and concepts related to ruination resulting from the human quest for order as opposed to nature's entropy, or, to put it inversely, the impermanence of nature as opposed to the human desire for permanence. In the study, ruination is considered a form of absence that engenders tension between man and nature.

During the life span of a structure, material entities gradually deteriorate and metamorphose into conceptual constructs. As grapes turn into wine through the process of "fermentation," structures on their irreversible journey metamorphose into completely different entities, depending on the life span. In other words, as structures increasingly absorb life, forms gradually convert into traces, places into layers, proportions into continuity and time into aura. Encounter with this metamorphosis is a confrontation for man.

A categorical analysis of architectural interventions against deterioration, termed "reparations", was deemed necessary for the theoretical purposes of the study. Five types of intervention against degradation have been defined under the titles of Historical/Classicist Model, Fantastical Model, Sublimation, Adaptation and Reincarnation.

The ruins of the "Hippodrome of Constantinople" have been chosen as a case study with a focus on the interaction of the structure with the city during the ruination process, as well as an analysis of the various types of interventions it had to endure. While the structure of the Hippodrome deteriorates and dissipates, its traces maintain a continuity in space in form of fragments. The passage of time shapes the "aura" of the structure, which presents itself as a "spatial" and "temporal" threshold. The visible, tangible, familiar fragments, which are both readily available within the here-and-now of daily life and expanding back centuries at the same time, create a sense of temporal remoteness, or a threshold embracing both imminence and distance, and opening the gateway to an arcade of time and space: a "ruin" thus metamorphoses into an entity that makes the recollection of the past possible in the here-and-now of the place.

The first chapter of the study introduces the "encounter" with a ruin, pointing out the object, interest, and aims of the study, as well as its theoretical framework.

The second part deals with the “concepts of the study,” seeking a definition of the ruin and putting forth physical observations. The processes of deterioration, dissipation and metamorphosis in terms of life, function, form, proportion, time, and space are explored under separate titles, followed by a presentation of the conceptualization of ruination in architectural theory. The concepts of palimpsest, monument, memory, trace, aura, beautiful-sublime-khōra, uncanny and catharsis are layed out in separate categories under the title “Connotations on the Ruin.”

In the third chapter on “interventions,” under the title “Techniques of Ruins,” various approaches to ruins in art and architecture since the Renaissance, such as revival, rebirth and reincarnation in theory and practice, are examined in five categories, namely Historicisation (Classicism), Fragmentation (Fantastical), Sublimation, Adaptation (Layer Addition) and Reincarnation (Spolia), including those suggested by Andrea Palladio, Giovanni Battista Piranesi, John Ruskin, Albert Speer, Louis Kahn, Peter Zumthor, Carlo Scarpa and Aldo Rossi.

The fourth part is a case study based on “testing,” aiming for a close-up investigation of a specific ruin by directly posing questions to it, studying it from different views, exploring its evolution during the lifetime, hence trying and testing the conceptual framework of the dissertation on the chosen case. In choosing the location, such criteria were used that would allow an exemplification of the points of interest layed out in the first three chapters, as well as a direct questioning of the ruin itself. The question of where could be found such a place that would strongly relate to the conceptual framework of the study was given utmost importance for the establishment of the relations of time, space, life and place, to which the ruins of the Hippodrome of Constantinople, located on the Historical Peninsula of Istanbul, seemed an appropriate answer.

The study as a whole has been undertaken as a way of questioning and exploration. In the conclusion, answers to the questions posed in the first three chapters and the case study are sought and outcomes are discussed.

To resume, a ruin is fermented architecture and as such, contains absence. Absence is what empowers a ruin that lingers and survives in fragments, metamorphosed into a storyteller resisting the rapid flow of information in our day. Her telling of the story is man’s last chance for a return to home.

Keywords: Ruin, place, time, trace, aura, threshold, Hippodrome of Constantinople.

1. B Ö L Ü M

G İ R İ Ş

K a r ş ı l a ş m a

Yaşadığım yer hızla değişiyor, dönüşüyordu. Doğduğum yeri artık tanıyamıyordum. İnsanlar, sokaklar, zaman kum gibi hızla önümden iz bırakmadan akıp gidiyor gibiydi. Bir tekerleğin hızla dönüşü gibi insanlar da etrafımda sanki bir yere varmak istermiş gibi koşturup duruyorlardı. Bu koşuyu yavaşlatmak, durdurmak, onun tekerleğine çomak sokmak, onu devirmek, yerle bir etmek istiyordum. Sorular sormaya başladım ve uzun bir yolculuğa çıktım.

Homeros'un (MÖ 8.yy) yazdığı "Odysseia Destanı", Odisseus'un Truva savaşından sonra evine dönüş yolculuğunu anlatır. Grimm Kardeşlerin Hansel ve Gretel (1812) masalı, James Joyce'un "Ulysses" (1920) romanı, Stanley Kubric'in "2001 Uzay Macerası" (1968) Akira Kurosawa'nın "Dersu Uzala" (1975) filmi ve Woody Allen'in "Midnight in Paris" (2011) filmlerinin de ortak noktası insanın evinden uzaklara, bazen denizde, bazen ormanda, bazen uzayda, bazen de zamanda sürüklenmesiyle ilgilidir. Sürüklenme istemsiz olan bir durumdur. Rüzgar bir gemiyi kıyıdan açıklara sürükleyebilir. Bir film, resim, masal, şiir, müzik ya da bir heykel insanı olduğu yerde dururken bambaşka düşünce ve hayallere sürükleyebilir. Bu sürüklenme hissi yer, zaman ve yaşamla ilgilidir ve hep içinde bir geri dönüş umudu vardır.

Uzun bir yolculuktan sonra yolum bir Karya kenti olan İasos Antik Kenti'ne düştü ve orada zeytin ağaçlarının arasında yürümeye başladım. Gündelik yaşam akışının dışında birkaç turistten başka ziyaretçisi olmayan toprağı karışmaya yüz tutmuş ölü bir kentti burası.



Şekil 1.1 : İasos Antik Kentinden Bir Yol Fotoğrağı (İAM Arşivi)

Sadece zemin taşları ve yıkık duvarları kalmış yapılar, yollar, artık bir şeyi taşımayan havada duran sütunlar, taşların arasından çıkan otlar ve zeytin ağaçlarıyla beraber belli belirsiz bir kentin izleri hala orada duruyordu. Beni buraya getiren ne olabilir diye düşündüm. Taşların hikayesini merak ettim. Bu taşları oraya kim getirmişti, kim üstüste koymuştu, neden buradaydılar? Taşlar hangi duvarları örüyordu? Bu duvarlar hangi mekanları biçimlendiriyordu? O mekanlarda kimler yaşamıştı? Neler yaşanmış, neler hayal edilmişti? Zamanla taşlar nasıl dönüştüler, kırılıp döküldüler, toprağı karıştılar ve bu hale geldiler? Bu yerde neler yaşanmış olabilirdi? Yağmurlar, fırtınalar, depremler, yangınlar, savaşlar, yaşamlar, ölümler, bu taşların üzerinde bir iz olarak kaydedilmiş olabilir miydi? Bu taşlar nasıl biraraya gelip zamanla bir bütünlük oluşturup bu yeri yaratmışlardı ve nasıl oluyor da şu anda etrafa saçılmış, doğaya karışmış eksilmiş halleriyle hala güçlü bir yer hissi uyandırabiliyorlardı? Yaşam burada ne zaman nasıl başlamış ve burayı nasıl terk etmişti? Burada ne olmuş, bu kenti ne yıkmıştı. Bu hale gelmesi bir anda mı oldu yoksa yüzyıllar mı sürdü, eski hali nasıldı, geriye ne kaldı? Burada yaşanmış olanların benimle ne ilgisi vardı?

İasos, insana ölümü ve ölüme karşı bir mücadele olarak yaşamı hissettirebiliyordu. Bir taş, yaşamın deviniminin bir parçası ya da belki de kaynağı veya tohumu olarak görülebilir miydi? Bir zaman yolcusu gibi yürürken orada yaşananları ve kendi yaşamımı hayal ettim ve bu kesişmeyle birlikte kendimi güncel hayatın dışında, yaşam ve ölümün anımsattığı bazı hikayeleri düşünürken buldum.

Eski zamanlarda insanların yaşadıkları yerle anılması, isimlerinin önüne yer ismi eklenmesi, insanların yerle olan ilişkilerinin kuvvetli oluşundan mıydı?

Sinoplu Diogenes,¹ Halikarnas Balıkcısı,² Abderalı Demokritos³ gibi.

Modernleşmeyle birlikte, mobilizasyon ve globalleşme yerin biricikliğini ve aurasını nasıl etkilemişti? İnsanları yere bağlayan ya da yerden koparan şey neydi? Yere mimari olarak nasıl bir gözlükle bakılabilir, ne görülebilirdi? Yerin altı ve üstündeki katmanlar nelerdi ve bu katmanlarda Aldo Rossi'nin deyişiyle ne tür "artefact"lar gözlenebilirdi? Bu katmanların zaman boyutu nasıl izlenebilir ya da kaydedilebilirdi? Bu kayıt imkanının kaynağı, hafıza, anı, bir imge, bir anıt, bir iz, bir masal ya da bir hikaye olabilir miydi?

¹ Sinoplu Diogenes, (MÖ 4.yy) kendisini yurtdışında yaşamaya – yurtsuzluğa mahkum eden mahkeme üyelerine verdiği yanıtta, "Sinoplular beni, yurdumdan uzakta yaşamaya mahkum ederse, ben de onları, ömürleri boyu yurtlarında yaşamaya mahkum ediyorum." demiş ve ömür boyu yersiz yurtsuz tek başına yaşamıştır. (Teber,2013)

² Askeri isyana teşvik eden yazı yazmaktan yargılanan Cevat Şakir, Bodrum'a sürgün edilir.(1926) Cezası bitince İstanbul'a döner fakat geriye kalan yaşamını Bodrum'da geçirmeye karar verir ve Bodrum'un antik adı olan Halikarnas Balıkcısı ismini alır. (Balıkcısı,2002)

³ Abderalı (İskeçe) Fizikçi Demokritos, (MÖ 5.yy) sıkıntı yoksulluk, yalnızlık içinde uzun yaşamış. Fakat Demokritos sıklıkla uzun yaşamının, gerçekte uzun ölmek olduğunu söylemiştir. Giderek çok az yemek yemeye başlamış. Sonunda hiç yemez olmuş. Tam ölmek üzereyken bu kez kız kardeşi, eğer hemen ölürse kentte yapılan şenliklere katılamayacağını söylemiş. Bunun üzerine, Demokritos, birkaç gün daha yaşamak zorunda olduğunu görmüş; ancak sıcak ekmek getirtmiş; ekmeklerin içlerini açıp yüzüne kapamış. Böylece üç gün daha yaşamasını sağlamış. Kız kardeşinin şenliklerin bittiğini söylemesi üzerine Demokritos, ekmekleri yüzünden çekmiş ve hemen ölmüştür. (Teber,2013)



Şekil 1.2 : İasos Antik Kentinden Bir Anıt Kaidesi (İAM Arşivi)

Yerin zamanla değişmesi gibi değişmemesi de ilgimi çekmişti. Doktora başlangıcında (2012) tez hocam Prof. Dr. Nevzat Oğuz Özer’den aldığım “Mimaride Süreklilik” dersi bir yerle nasıl derin ilişki kurulacağı konusunda bana yol gösterdi ve ilk olarak tezin başlangıcında “yer” konusunu araştırmaya başladım. Süreklilikte ileri-geri giderek bir yer, geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman arasında nasıl iletişim kurabilirdi?

Önceleri yerin alt katmanlarına, ölümler diyarına doğru inmeyi düşündüm ve tezin dümenini arkeoloji tarafına doğru kırdım ama arkeoloji kuyusunun karanlık derinliklerine inmek yerine tekrar kendimi yüzeyde toprağın üstünde, yaşamın olduğu yerde buldum.

Bu arayış ve sürüklenme yıllar sürdü ve sonunda yer konusu, yere ait olan ve zamanla formunu ve işlevini yitiren mekanlarda odaklandı ve sınırlandı.

Bruno Taut’un 1930’larda yazdığı “Mimari Bilgisi” kitabında, mimariyi proporsiyon bilgisi olarak tanımlaması ve mimarinin diğer tüm özelliklerini proporsiyon kavramının içinde eritmesi dikkatimi çekmişti. Taut’a göre, form, işlev, mekan, yaşam, güzellik ve zaman kavramlarının mimarideki soyut karşılığı proporsiyondur. Ben de kendi soyutlamamın peşindeydim ve yoluma devam ederken, yaşamın, ölümün ve o arada geçen zamanın izlerini taşıyan ve bu izleri kayıt edebilen, yaşamın artık olmadığı, formunu kaybetmiş, işlevinden kurtulmuş bir mekan ya da önceden mekan olan bir yer ya da mekan olarak yıkılmış ya da yıkılmayı bekleyen “Harabe” ile karşılaştım.

Harabenin mimaride temsil ettiği, sunduğu, hatırlattığı ve unutturduğu değerler arasındaki yoldan yürümek beni nereye götürebilirdi? Bu yürüyüş süresince insan, nelerle karşılaşır ya da yüzleşebilirdi?

Bu tezde mimarinin ölümü ve ölümden sonraki yaşamı merak konusudur. “Mimari nasıl ölür ve öldükten sonra neye dönüşür ya da evrilir?” sorusuna cevap aranmaktadır.

“Yaşam mekanı ne zaman terk eder? sorusunda üç anahtar kelime belirir.

“Yaşam, mekan ve zaman.” Bu üç değişkenin mimarinin bütünlüğünü oluşturduğu kabul edilirse, bunlardan biri eksildiğinde, bütünün içindeki eksiklik ortaya çıkar. Bu eksiklik tezin kuramsal arayışını oluşturur.



Şekil 1.3 : Terk Edilmiş Bir Bina - Bir yol - Antik Bir Kent (İAM Arşivi)

İlerlemenin sürüklemesine karşın “şimdi”nin var olduğu, bir yer ve zamana ait olma arayışı. Ölü bir kentin taşlarının arasında yürürken “Harabe” ile karşılaşmanın hikayesidir bu tez.

*Kaçtığını sanıyorsun ama
Dönüp geleceğın yer kendi benliğın
Gittiğın en uzak yolun sonu hep
Eve dönüşün*

(James Joyce –Ulysses)

1.1 Tezin Amacı

Bu tezin amacı, mimarinin içindeki yaşamın sona ermesiyle birlikte geride kalanların (kalıntıların) nasıl davrandığını incelemek, bütünün parçalarının eksilmesi ve ortadan kaybolmasının etkisini gözlemlemek, harabeleşmenin yaşam, mekan ve zaman arasındaki ilişkileri nasıl etkilediğini anlamaya çalışmak olarak özetlenebilir.

Biz mimarlar tasarım yaparken genelde hayal ettiğimiz yapıların ya da kentlerin ölümünü ya da harabeleşmesini öngörmeyiz. Onları yaşamla dolu olarak hayal eder, tasarlar ve temsil ederiz. Halbuki mimarlık, duvar, kapı, pencere, çatı, ahşap, tuğla gibi cansız varlıkların biraraya gelip canlı bir varlık - bir organizma haline gelmesiyle doğar, değişir-gelişir-evrimleşir (yaşar) ve ölür. ⁴

Tez, bu ölüm süreci ve sonrasında ilgili kavramları belirlemek, karşılaştırmak, kavramlar arasında ara kesitler kurmayı, analiz etmeyi ve tartışmayı amaçlar.

Bir masa, zamanla parçalansa ya da eksilse dahi telosunu (erek - nihai amaç) korur. Masa bu eksilmiş haliyle hala bir masa mıdır? Zamana tabi olan mekan da formunu ve işlevini kaybettiğinde, yaşam oradan çekildiğinde dahi telosunu korumaya devam eder ve eski durumuna göre daha soyut bir hale doğru evrilir denebilir mi? Bu dönüşüm süreci üzümün şaraba dönüşmesinde olduğu gibi, bir tür mayalanmaya⁵ benzetilebilir mi? Bu sürecin etkilerini gözlemlemek, anlamaya çalışmak ve yazıya dökmek tezin amacı olarak tanımlanabilir.

⁴ “Acaba kaç mimar yapılarının değişmesini hayal ediyor ve bu değişimi tasarımının bir parçası haline getiriyor ya da ölümü düşünüyor. Mimaride "ölüm" diye bir kavram var mı? tersine ölümsüzlük var. Ölümsüzlük isteyen mimariye sarılıyor. Bkz "Anıt mezarlar". (NOÖ, Tez Görüşmesi Notu, 2023)

⁵ Mayalanma en kaba tabirle gıdaların kimyasal olarak çürümesi demektir. Fermantasyon da diyebileceğimiz bu proseste bakteriler; maya, mantar gibi mikroorganizmalar veya mantarlar sayesinde ısı vererek ya da köpürerek çürür. (Tdk-Sözlük, 2023)

1.2 Tezin Kapsamı

Mimarinin ölümü ve ölümden sonraki yaşamı merak konusudur. “Mimari nasıl ölür ve öldükten sonra neye dönüşür ya da evrilir?” sorusunun irdelenmesi kapsamı özetler.

Mimarinin ölümünden sonra geriye kalan kısmına “Harabe” diyebiliriz. Sosyoloji gözlüğü ile bakıldığında, harabe, “doğa-insan ilişkisi”nin fiziksel sonucu olarak belirir. Mimari gözlüklerimizi takıp “Palimpsest” olarak baktığımızda üstüste gelmiş eksik katmanlar şeffaf hale gelir, “Anıt” olarak bakıldığında değerler, anılar ve “Hafıza” ön plana çıkar. Harabeye karşı yer ve zamandaki mesafemiz “Aura” kavramını ortaya çıkartır, Aura da “Khora, Güzel ve Yüce” kavramlarıyla ilgilidir. Harabeyi zamanın yerde bıraktığı tanıdık bir “İz” olarak farkettiğimizde “Tekinsizlik” yaratabilir ve bu tekinsizlik gözlemciyi kendisiyle yüzleşmeye ya da bir başka deyişle “Katarsis”e davet edebilir.

Harabenin, bütün bu kavramlarla birlikte Rönesans döneminden itibaren farklı mimarlar tarafından, farklı bakış açılarıyla değerlendirildiği anlaşılmaktadır. Bu bakış açıları tezin kapsamı içindedir.

Yukarıda bahsedilen kavram ve bakış açılarının belirli bir harabenin evrimi üstünden değerlendirilmesiyle kapsam tamamlanır. Tezi yönlendiren ve sınırlayan literatür çalışması kısaca aşağıdaki gibi özetlenebilir:

Aristoteles’in Poetika’da bahsettiği bütünlük fikri ve tragedya ile ilişkisi, İmmanuel Kant’ın güzellik ve yücelik hakkındaki görüşleri, Alois Riegl’in anıt değeri konusundaki düşünceleri ve bu değerın zamanla dönüşümü, Walter Benjamin’in tarih ve ilerleme konusundaki eleştirileri, Aldo Rossi’nin kentin yaşamı vurgusu, Christopher Alexander’ın yaşam içeren merkezler konusundaki çalışmaları, Piranesi’nin 18.yy’da yaptığı harabe illüstrasyonlarına paralel olarak Louis Kahn’ın harabe tasarımları, Peter Zumthor’un zaman-mekan ilişkisini yapılarına yansıtmaya çalışması, Maurice Halbwachs’ın hafıza konusundaki araştırmaları, Peter Eisenman’ın tarih, hafıza ve zaman konusundaki söylemleri, Theodor W. Adorno’nun doğa-insan ilişkisi ve aydınlanma konusundaki eleştirileri, Erdem Ceylan’ın hafıza ile ilgili çalışmaları ve işlev-anı ilişkisi söylemi, Paul Ricoeur’un anımsama, Marc Augé’nin hatırlama-unutma konularındaki fikirleri, Richard Dawkins’in evrimle ilgili yazıları, Serol Teber’in melankoliye bakış açısı, Gaston Bachelard’ın ev ve yaşamla ilgili

bulguları ve Henri Bergson'un süre ve mekan ilişkileriyle ilgili söylemleri referans olmuştur. Seçilen Konstantinopolis Hipodromu alan çalışmasıyla ilgili Weiner Müller, Maurice M. Cerasi, Ali Muslubaş ve Doğan Kuban'ın kitapları ana kaynak olarak kullanılmıştır.

Tezin sınırlandırılabilmesi için, Arkeoloji, Psikoloji, Fenomenoloji, Dekonstrüktivizm ve Hauntoloji konuları olabildiğince tezin kapsamı dışında tutulmaya çalışılmıştır. "Algı" kelimesi duyuşsal bilgi olarak fazla subjektif kabul edildiği için olabildiğince dikkatli kullanılmaya çalışılmıştır.

1.3 Tezin Yöntemi

Tezin ilerleme süreci bir flanörün⁶ yürüyüşüne benzetilebilir. Bu yürüyüş, bir yere varmaktan çok bir yerde olmak gibi düşünüldüğünde, her adım farklı bakışlara, gözlemlere ve karşılaşmalara fırsat verir. Gezinlerin ve Peripatetiklerin⁷ de yaptığı gibi insan gezinirken daha iyi gözlemleyebilir, düşünebilir, anlayabilir, anlatabilir ve bilinmeyenle karşılaşabilir. Belirli bir hedefe doğru belirli bir sürede gitmek yerine, durup aylaklık eden maceraperest bir tez pek rastlanan bir durum değildir.

Bu durum bilinçsizce, hesapsız ve rastlantısal gibi görünse de, yolda karşılaşılan hiç bir şeyin rastlantı olmadığı ortaya çıkar. Yürüyüş pek çok ara yolla birlikte bir ana yol ya da omurgaya kavuşur ve eninde sonunda bir yere varır. Bu varılan yer de insanın çıkış noktası, kendi evi ya da benliğinden başka bir yer değildir.

Tez bir soru sorma biçimi olarak kullanılmıştır. Sorgu nesnesi "harabedir."

Araştırma öncelikle harabeleşmenin gözlemlenmesi ve harabe çağrışımlarıyla başlar. Bu gözlem ve çağrışımlarla birlikte ortaya çıkan harabeleşme kavramları yakalanmaya ve dizilmeye çalışılır. Bu kavramlarla mimarlık arasında ara kesitler kurulur.

⁶ Flanör (Fr. flâneur), 'aylak kent gezgini' anlamında kullanılan Fransızca kökenli kelime. Bu sözcük belirli bir karakteri yansıtır. Şehirde koşturan, çalışan diğer insanların aksine flanör, sakince sokakları dolaşır, gözlem yapar ve düşünür. Kalabalıklar içinde yalnız bir şekilde gezer. Herhangi bir amacı yoktur. (Url-1)

⁷Antik Yunanda kurulmuş felsefe ekolüdür. Yunanca yürüyen, gezgin anlamındaki peripatetikos kelimesinden türetilmiştir. (Url-2)

Bu ara kesitlerin harabeye yaklaşıp ve müdahale biçimleriyle süregelen ilişkisi araştırılır. Elde edilen verilerin belirli bir harabe üzerinden test edilip gözlemlenebilmesi için alan çalışması yapılır. Tez sürecinde, sorulan soruların açılımlarından bir omurga oluşturularak tezin bütünlüğü sağlanmaya çalışılır.

Yol boyunca karşılaşılan resim, heykel, fotoğraf, film, hikaye, masal, roman gibi görsel ve yazılı medya, tezin ve okuyucusunun mimarlık dışındaki mecralarla ilişki kurabilmesini sağlamayı amaçlar. Tez bilimsel bir yazı olmanın yanında, iyi kurgulanmış bir hikayenin anlatıcısı olmayı umut eder.

Tezin bilimsel yöntemi bu haliyle “Gömülü Teori”ye (Grounded Theory) benzetilebilir.



2. B Ö L Ü M

H A R A B E N E D İ R ?

Kavramlar

*Dağ başında rastladım ak sakallı birisine
Bin yıllık bir halıya bin yıldan beri
Bağdaş kurmuş bir çınar gibiydi
Sordum ona,
Aşk ne ustam, hayatın sırrı ne?*

(Cem Karaca- Seveda Kuşun Kanadında)



Şekil 2.1 : Piranesi'nin harabe illüstrasyonu (Piranesi,1977)

Bu bölümde “Harabe nedir?” sorusunu sorup, harabenin fiziksel boyutunu gözlemlemek ve bu fiziksel süreç esnasında ortaya çıkan kavramları irdelemek amaçlanmaktadır. Harabe, kimsenin artık ilgilenmediği, orada yokmuş gibi yanından geçip gidilen, terk edilmiş, yanına yaklaşmanın bile genelde tehlikeli ve yasak olduğu tekinsiz bir yer olarak insana ne vadedebilir? Harabenin bu yıkık varlığının ardında çok zengin kavramlar saklıdır. Bu bölümde harabeleşmeyle birlikte ortaya çıkan kavramlar yakalanmaya çalışılacaktır.

2.1 Harabe Nedir?

Harabe kelimesi, Arapçadaki,”harab” kelimesinden türemiş, yıkıntı, harap şey ya da yer, virane anlamında kullanılmaktadır. İngilizce’deki kelime anlamıyla, “Ruin”, düşmek, parçalanmak anlamlarına gelen “Ruere” kökünden türemiştir. (Url-95)

Harabe, doğa-insan çelişkisinin bir sonucudur. İnsanlık varolduğundan beri, doğaya karşı mücadele halinde olmuş, teknoloji ve ideolojilerin gelişmesi, zamanın döngüsel yerine çizgisel olarak algılanmasına neden olmuştur. Bu çizgisel zaman algısıyla birlikte, ihtiyaçlar değişmiş, bu değişimin içinde, mimarlık da evrimini sürdürmüştür. Mimarlık da bu dönüşen kültürün bir parçasıdır.

Kongar’a göre, kültür, insanın doğaya eklediği maddi ve manevi varlıkların toplamına denir. Kültürün iki ögesi teknoloji ve ideolojidir. İnsanoğlu dünya üzerinde varolduğundan beri, iki savaşın, iki temel çelişkinin içinde bulur kendini:

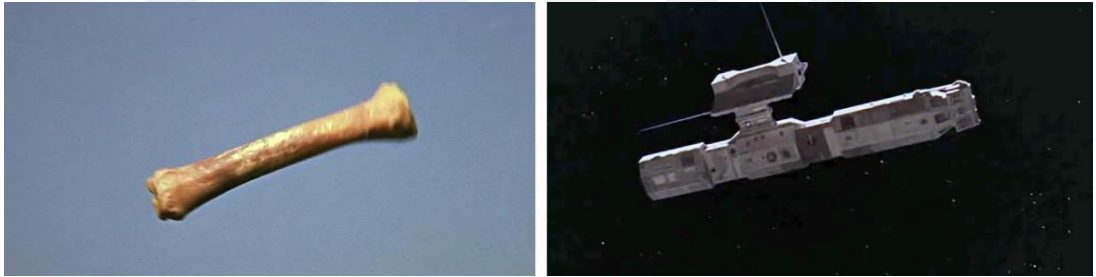
“İnsanın doğa ile savaşı ve insanın insan ile savaşı.” (Kongar,1996)

Kubrick’in “2001 Uzay Macerası” (1968) filminin başlangıcında teknoloji ve ideolojinin başlangıcı basitçe anlatılır. Yerde bulunduğu kemiklerden birini silah olarak kullanan maymun, diğer maymunu kemikle döverek üstünlük kurmaktadır.



Şekil 2.2 : 2001 Uzay Macerası Filminden Bir Sahne (Teknolojinin Başlangıcı)

Teknolojinin başlangıcı bir kemiğin alet ya da silah olarak kullanılmasıyla tasvir edilmiştir. Silah (alet) kullanan maymunun diğerlerine karşı üstünlük elde etmesiyle birlikte ideoloji ortaya çıkar. Kemik teknolojik ilerlemeyle birlikte uzay gemisine dönüşür, fail evrilerek yerden kalkıp uzaya kadar gitmiştir.



Şekil 2.3 : 2001 Uzay Macerası Filminden İki Sahne (Kemik ve Uzay Gemisi)

İnsanın doğa ile olan çelişkisi, sonuçta, araç, gereç ve bilgi olarak, teknolojiyi üretmiştir. İnsanın insanla olan çelişkisi ise, inançlar ilkeler kurallar bütünü olarak ideolojileri yaratmıştır. (Kongar,1996) Teknoloji sürekli ileri doğru gitmektedir.

Bu ilerlemeye karşın Walter Benjamin'e göre ilerlemenin asıl yuvası zamanın akışının sürekliliğinde değil, bu akışın kesintilerindedir. (Benjamin,2014) Çünkü bu kesintiler sıçramalara sebep olmaktadır.

Rönesans ressamı Pieter Bruegel, 1550’lerde yaptığı Roma ziyaretinden sonra, Kolezyum’dan etkilenererek çizdiği Babil Kulesi adlı resminde, “Tüm dünyevi şeylerin geçiciliğini ve insanın kendini yaratıcıya eşdeğer görerek girdiği işlerin yararsızlığını anlatır. Tabloda inşaat başarıyla sürüyormuş gibi görünür. Ancak kule çoktan, şehre doğru eğilmeye başlamıştır. Bu durum, yapının kalıcı olmayacağını, kaçınılmaz başarısızlığın işaretlerinin ortaya çıkmaya başladığını gösterir.” (Url-45)



Şekil 2.4 : Babil Kulesi - Pieter Bruegel – 1568 (Url-45)

Alman Sosyolog, Georg Simmel (1858-1918) insanlık tarihini, insanlığın doğa üstündeki hakimiyeti olarak tarif eder. Doğayı insanın bir uzantısı olarak görür. Doğanın bir kısmı insanın içinde, bir kısmı dışındadır. Mimari de insan ruhunun bir uzantısıdır. İnsan ruhunda süregelen yükselme çabası ve düşüş arasındaki çatışmayı, harabenin durumuna benzetir. Harabede iki kozmik eğilim; doğa ve insan ruhu, birbirine karşı çalışmaktadır. Simmel mimari-doğa ilişkisinin dengesinden bahseder:

“Mimarlık tinin iradesi ile doğanın gerekliliği arasındaki büyük mücadelenin gerçek bir barışa kavuştuğu yegane sanattır; bu sanatta yükselmek için didinip çabalayan ruh ile kütle çekimle uğraşıp didinen doğa dengede durur.” (Simmel,2020)

Modern çevreciliğin kurucusu olan Amerikalı yazar Henry David Thoreau ve John Muir vahşi doğanın, dünyanın korunduğu alan olduğunu söylerler. Thoreu bu konudaki fikrini 1856’da yazdığı kent ve kırsalı kıyasladığı şu dizelerle belirtir:

“Vahşiliği kendimizden uzakta hayal etmek boşunadır. Çünkü öyle bir şey yoktur. Bize ilham veren vahşilik beyin ve bağırsaklarımızın derinliklerindeki ilkel canlılıktadır. En büyük vahşet, Labrador’un vahşi yaşamında değil Concord’un bazı köşelerindedir.” (Schama,1995,s.87)

Thoreau,(2017) “Walden ya da Ormanda Yaşam” adlı eserinde, inzivaya çekildiği Walden gölü çevresinde gözlemlediği terkedilmiş, doğaya karışmakta olan bir yeri şöyle tarif eder:

“Şimdi barınakların yerini yalnızca, yeryüzündeki bir çentik belli ediyor. Güneşli çimenlerin arasında çilekler, ağaç çilekleri, ahududular, fındık ağaçları, sumaklar yetişiyor; mahsen taşları toprağa gömülmüş. Bacanın kuytusunda çamlar ya da boğumlu meşeler büyümüş; eşik taşının orada hoş kokulu bir ağaç esintisiyle dalgalanıyor, kara huş ağacı olsa gerek. Eskiden bir pınarı ince ince sızdığı yerde kuyu deliği bir görünüp bir yitiyor. İnsanın soyunun buradaki son üyesi gittikten sonra pınarın suyu çekildi, çimenler kurudu, çok sonra ortaya çıkardığım, kuyuyu örten düz taşın üzerini otlar бүрүdü. Bir zamanlar kıpırdayan, koşuşturan insanların yaşamından yalnızca, boş tilki inlerine benzeyen bu mahzen çukurları, eski oyuklar kaldı... Artık kapının, eşiğinin yerinde yeller eserken leylaklar bir kuşak sonra bile her ilk yaz, düşlere dalmış gezginler koparsın diye, hoş kokulu çiçekler açıyor. Bir zamanlar onları ön bahçeye çocukların elleri dikmişti- şimdi ise yerlerini yeni gelişen ormana bırakıp ıssız çayırlarda duvarın kenarına dizilmişler. Onlar bir soyun, bir ailenin yaşayan son üyeleri...Arkalarında duran ev kalıntısı, insanın baktığı bahçeler... onları yetiştirip ölenlerin öyküsünü anlatıyor yalnız gezgine.” (Thoreau,2017,s.314)

Adorno ve Horkheimer (2010) “Aydınlanmanın Diyalektiği” adlı kitabında, doğa, mimarlık ilişkisine şöyle yaklaşılır:

“İnsan türü, kimilerinin ileri sürdüğü gibi doğa tarihinin yoldan çıkmasından ya da beyin aşırı büyümesinden kaynaklanan tesadüfi ve bozuk bir oluşum değildir. Beyin, yani insan zekası, yeryüzü tarihinde düzgün bir çağ oluşturacak kadar sağlamdır. Makineleri, kimyasal maddeleri ve örgütlenme yetileriyle insan türü - niye bu saydıklarımız da, tıpkı dişlerin ayının bir parçası olması gibi, insanın bir parçası olmasın? Onlar da ayının dişleriyle aynı amaca hizmet ediyor ve üstelik daha iyi iş görüyorlar- bu çağda uyum sağlamak bakımında son çürpünme sayılır. İnsanlar kendilerine en yakın öncellerini geçmekle kalmadı, aynı zamanda onların kökünü öyle adamakıllı kuruttu ki, et-obur büyük sürüngenler de dahil, herhalde şimdiye dek hiçbir tür başka bir türe böylesini yapmamıştır.” (Adorno ve Horkheimer,2010,s.295)

Kuşkusuz, insan doğayla uyum içinde ya da doğaya karşı olsa da doğanın bir parçasıdır. Tezin ilgilendiği kısım, doğadaki geçiciliğe karşın, insanın kalıcılık arzusu, doğadaki kaotik durum ile insanın düzen arayışı, bedensel akışkanlıklar ile zihinsel/rasyonel katılaştırmalar arasında var olan gerilimin sonucu olarak harabenin ortaya çıkışıdır.

Harabe ve harabeleşme süreci insan zihninde birçok imge oluşturur. Harabeleşmenin kavramlarını yakalayabilmek için, “Harabenin Çağrışımları”⁸ başlığı altında, harabeyle ilgili bazı anahtar kelimeler üretmek, harabeleşmenin fiziksel boyutundan, metafiziksel boyutuna, “eksilmeden”, “eksiklik”e geçmek için bir yöntem olarak kullanılacaktır.



Şekil 2.5 : Assos'ta bir Harabe – (NOÖ Arşivi)

⁸ Çağrışım: bir bilinç durumunun, kendiliğinden bir ya da birçok bilinç durumlarını uyandırması demektir...Ruh bilim terimidir, düşünceler arasındaki mantıksal bağdan ayırdedilmelidir. Çağrışım mantıksal bir bağ yoktur...Bitişiklik yoluyla çağrışım, benzerlikle çağrışım, karşıtlıkla çağrışım gibi çeşitli yollarla meydana gelebilir...Davranışlar, düşünceler ve kavramlar belli koşullarda birbirlerini çağırıyorlar. (Hançerlioğlu, 1980)

Harabenin Çağrışımları:

Bu başlık altında, harabenin insanda uyandırdığı duygu ve düşünceleri fragmanlar halinde konuyla ilgili düşünürlerden alıntılarla birlikte ortaya koymak, tezin kavramsal strüktürünün oluşmasına katkı sağlayacaktır.



Şekil 2.6 :Neolitik Çağ'dan (MÖ7000) Kalma Bir İskelet - Çatalhöyük (Url-63)

Ölüm

Aritoteles'e (MÖ 4.yy) göre tabiat sürekli değişim halindedir. Aristoteles'ten etkilenen Horatius'a (MÖ 1.yy) göre ise "Zaman yeryüzünden söküp aydınlığa çıkardığı her şeyi, ne kadar azametli olursa olsun, yine toprağa gömer, gölgeye çeker." (Trachtenberg, 2010, s.127) Bu düşünceler, Rönesans mimarlarını ve özellikle de Leone Battista Alberti'yi (15.yy) etkilemiştir. Rönesans dönemine kadar mimari güzellik kavramını değiştirmeyecek kadar mükemmel olma durumu ve yapıya herhangi bir ekleme çıkarma yapılamama durumu olarak gören Alberti dönemi öncesi ve Alberti sonrası mimarlarının estetik doktrininin değişmesine neden olmuştur.

Yapıyla insan anatomisi arasında anoloji ve metaforun ötesinde bir ilişki kuran Alberti, yapıların da kemikleri, kasları ve derisi olduğunu, bu iki farklı varlığın da eşit şekilde doğaya ait olduğunu ve doğanın kanunlarına tabi olduğunu ve zamana yenik düşeceklerini kabul eder. Yapı da artık devinim halindedir ve ancak malzeme ve konstrüksiyon sayesinde zamanın yıkıcı etkisine karşı durabilecektir. (Trachtenberg, 2010) Bu düşünce Antik Yunan pagan inançlarıyla örtüşür. Yapı bir organizmadır. Her organizma gibi bir yaşamı vardır. Yaşarken evrilir, dönüşür yaşlanır ve sonunda ölür,

ondan geriye içerdği bilgi (buna genetik bilgi ya da gen diyebiliriz) kalır ve bu bilgi insan nesilleriyle birlikte aktarılır ve devam eder.

Memento Mori (Öleceğini Hatırla)

The Seven Lamps of Architecture (1849) kitabında John Ruskin, bir yapının en büyük görkeminin taşlarında değil, onun yaşında, derin sessizliğinde, gizeminde, ve uzun süredir insanlık dalgasında aşınmış olmasından kaynaklandığından bahseder.

Ruskin'e göre, hafıza, geçmiş algımızı muhafaza etmeli ve eşzamanlı bir şekilde ölümlülüğümüzle yüzleşmemize (memento mori) izin vermelidir. Bu durumda, harabeler, zamanın izleriyle birlikte mimarideki yaşlanmaya şahitlik ederler. Sonuç olarak, zamanın geçişiyle birlikte, harabe, soylu, dürüst ve somut hale gelir.

Yıkılma

Marx, insanı zamanın enkazı olarak tanımlar ve “*Zaman her şey, insan hiçbir şeydir; insan olsa olsa zamanın enkazıdır.*” der. (Marx, 2019, s.29) Bir hayalgücü uyarısı olarak ele alındığında, harabenin yarım kalmışlığı ve ucu açıklığı, kayıp ve kırık formu, mimarinin hikayesini ve metaforik potansiyelini açığa çıkarabilir mi? Derrida'ya (Derrida, 2002) göre, mimarlığın kendisini sadece bir metafor değil, temel metafor olarak tanımlamıştır. Derrida'nın mimarlık üstüne söylemlerinde bir diğer önemli noktayı ise, felsefenin rüyası olarak gördüğü Babil Kulesi oluşturur. Bilindiği üzere Babil Kulesi mitinde, insanlar tanrının gücüyle yarışır bir eğilim içinde Babil Kulesi'ni göğe doğru yükseltirken, Tanrı onları bu kendilerini üstün görme halleri sebebiyle cezalandırır ve ceza olarak da o güne kadar tek bir dili konuşan bu topluluğa sayısız dil verir; bu durumda onları kavimlere böler, Babil Kulesi de zaman içinde yıkılmaya bırakılır. Derrida da der ki: “*Eğer kule tamamlansaydı, mimarlık olmazdı.*” Bu cümleyle, dil ile mimarlığın kaderini, tarihin kuruluş anında bağlamakla kalmaz, aynı zamanda mimarlığı, insanlığın her an, her yerde, tekrar tekrar yaptığı hatayı ve cezasını hatırlamasına sebep olan bir tür ‘lanet’ haline getirir. (Url-4)

Derrida harabenin “son ya da sonluluk” hissini vurgular, bu sayede insan da kendi sonunu onun üstünden görebilecektir:

“Harabe negatif bir şey değildir, aslında, açıkçası, bir “şey” değildir. Birisi harabe sevgisi konusunda kısa bir tez yazabilir. Başka sevecek ne vardır ki, ne de olsa. Kişi,

istikrarlı olmadığı ve kırılğan olduğu sürece, bir anıtı ya da mimari bir çalışmayı ya da kurumu sevemez, o hep orada olmamıştır ve hep orada olmayacaktır. O sonludur. Bu nedenle, kişi onu, doğumundan ölümüne kadar, kendi doğumuyla ölümü arasında, ölümlü olarak sevecektir. Harabe silüetinin hayaletinde, kendi harabesi hakkında önceden fikir verir. Başka türlü kim sevebilir ki, bu sonluluğu. (Derrida,2002, s.278)

Çürüme

Simmel, Romantik dönemden itibaren kendi zamanına kadar olan süreçte, harabe estetiğinin algısı konusuyla ilgilenir ve 20.yy'ın yüce, doğal ve organik olanı tamamen sarstığını vurgular. (Simmel, 2020) Simmel, mimarlık ve çürüme arasında, estetik ahengi bir türlü çözümlenemeyen düşman bir ilişkiden bahseder. Simmel'e göre, bir yapının harabesi, bir sanat eserinin ölümü demektir. Doğanın zamanla yapıyı yok etmesine rağmen, sanat hala orada yaşamına harabe olarak devam ederek, o yerde, karakteristik bir bütünlük oluşturur. Harabeyi saran derin huzur, onu kendi formunda kararlı hale getirir de, harabenin çatışma hali, sadece bir süreliğine ertelenmiştir. Harabe, moloza dönüşürken, metafizik ve estetik cazibesi, ruhun hissedilen arzusuyla birlikte gittikçe azalır ve yok olur. (Simmel, 1965)

Simmel'e göre, harabe, eski bir yaşamın şu anki formunu yaratır. İnşa edildiğinden beri süregelen tüm zaman aralığını içinde saklar. Bu uzun zaman aralığında, bizim fiziksel ve ruhsal dikkatimizi uyandıran harabe öyle büyüleyicidir ki, artık algımız ve düşüncelerimiz bölünmez estetik bir bütünlüğe ve farkındalığa kavuşur. (Simmel, 2020)

Halikarnas Balıkçısı, (2002) Anadolu'nun Sesi adlı kitabında şöyle yazmıştır:

“Hiç bir bitki havada veya boşlukta gelişmez. Yeni çiçek, hep çürüyen eskinin gübresi üzerinde açar. Madem ki ölüyorum, öldüreyim bari der eski. Ama ölüm hayata sığar, hayatsa ölüme sığmaz, ölümü aşar, yeni çocuklar ve gençlerle yeni kafalar ve akıllara” (Balıkçısı, 2002, s.14-15)

Terk

Bir şeyin terk edilmesi ona telosunu (nihai amaç) kaybettirmez. Failin (Eyleyen, hayatını eylem haline getiren) kaybolmasıyla formunu ve işlevini kaybetse de o zamanki telosuna dair form ve işlev kendini göstermeye devam eder. Bu durum her ölçekte geçerli olabilir. Bu durumda arkeolojik bir kalıntıdan (mesela 1000 yıllık kırık

bir çömlek) toprağın altında kalmış dev bir hipodroma kadar, işlev ve formunu yitirmiş haliyle varlık hala oradadır denebilir mi?

Muhafaza

Nur Altınyıldız Artun 'un (2019) “Muhafaza-Mimarlık” adlı kitabında muhafaza etmek ve süreklilik ile ilgili şöyle yazılmıştır:

“Muhafazakarlık bağlamında ise gelecek, sürdürülmeye değer bir geçmişe aidiyet üzerinden kurulur. Bu siyasal duruşun Türkçedeki ifadesi olan muhafaza sözcüğü- tıpkı hafıza gibi-Arapça hıfz'dan türer: saklamak, korumak, bellekte tutmak anlamlarında. Aslolan geçmişin mirasının korunması, toplumsal hafızanın diri tutulmasıdır. Burada vurgulanan kavram sürekliliktir. Kökler, kökenler, atalar, örf ve adetler, gelenekler, inançlar,anılar ve anıtlar, yüceltilen bir geçmiş i ifade eder. Muhafazakarlık, geçmiş e ait değerlerin kaybolması tehdidi karşısında duyulan tepkiye dayanır. Çelişkili gibi gözükse de, sürekliliğin kesintiye uğradığı değişim zamanları, muhafazakarlığın da öne çıktığı ortamları öne çıkarır...Geçmişten kalıp da, hayatta ya da hafızada varlığını sürdüren izler arasında eski şehirler, tam da muhafazakarlığın korumayı öngördüğü sürekliliği görünür kılan etkileyici imgeleri barındırır. Tarihi abideler ve binalar, kaybolup giden geçmişin mutlak, kalıcı ve değişmez kalıntıları olarak algılanır...Ancak geçmişten miras kalan binaları yücelik halesiyle donatan, asıl şimdiki zamanın nazarıdır.”(Artun,2019,s.86-87)

Restorasyon

Bir ölüye canlı ve güzel gözükmesi için makyaj yapılmasını restorasyona benzetebilir miyiz? Yıkılmış bir yapı hala canlýmış gibi eski haline dönüp yaşamda kalabilir mi?

19. yüzyılda yaşamış İngiliz yazar, şair, sanat ve toplum eleştirmeni John Ruskin'in restorasyon konusundaki fikri ilgi çekicidir. Ruskin, Fransa'daki ortaçağdan kalma yapılara müdahale konusunda Viollet Le Duc'ın da desteklediği restorasyon fikrine karşı çıkmış, harabe estetiğini savunmuş, kalıntıların olduğu gibi korunmaları gerektiğini öne sürmüştür. Bu konudaki mimari doktrin, yere rasyonel müdahale ve ona karşı Ruskin'in savunduğu “Ekzantrik Oxford Estetiği” olarak ikiye ayrılmıştır. (“The Rational Architecte de Terrain” - “Eccentric Oxford Aesthete”) Restorasyon geçmişin izlerini silen bir soyutlama olarak farklı bir hayalin peşindeyken, Ruskin'in Harabe estetiği fikri, zamanın izlerini fetiş nesnesine dönüştürür. Bu durumda restorasyon, objenin ideal kökeninin zamansız bir bütünlük hayali olarak nostaljiyi çağırıştırır. Restorasyon, bütünleyici haliyle objeyi sembole dönüştürür. Buna karşın harabenin parçalanmışlığı da “alegori”ye uygundur denebilir mi? (Url-23)

Kalıntı

Heidegger'in (1971) "İnşa etmek, Mesken Tutmak, Düşünmek" (Bauen, Wohnen, Denken) adlı metninde geçen Bauen kelimesi İngilizce'ye "to remain" "to stay in place" olarak çevrilmiştir. Bu kelime hem kalmak hem de kalıntı – geriye kalan (harabe) anlamlarına gelirken aynı zamanda yer ve varlık arasındaki ilişkiyi de vurgular. Heidegger'e göre yapı 4 unsuru korur ve barındırır. (Yer, gök, tanrısal varlıklar ve ölümlüler)

İnsanlığın doğayı dönüştürmesinin ardından, doğa kendinin olanı geri almaya başladığında, form ve işlev yok olurken harabe belirir. Bu bazen yüzyıllar sürer, bazen de bir anda olur. Bu durumda, harabe, hayatın ve yaratıcılığın deviniminin bir parçası ya da belki de kaynağı veya tohumu olarak görülebilir mi?

İz

Karsten Harries, "*Building and the Terror of Time*" kitabında, Harabeyi, bir görme biçimine benzetir ve izle zaman arasında ilginç bir ilişkiden bahseder: "Harabe bir görme biçimi olarak değerlendirildiğinde, somut olarak bir taş yığını olsa da, geçmişin kalıntılarını göstermenin yanında, geleceğin de hayali izlerini taşır." (Harris,1982)

İz ve zaman arasındaki ilişki konusunda tezin ilerleyen sayfalarında Walter Benjamin'in de söylecekleri olacaktır.

Öz

Goethe mimariyi "donmuş müzik" olarak tanımlar. Müzik mimariye oldukça yakındır, ikisi de çevresel atmosfere dayalı deneyimlerdir. Goethe'nin İtalya'da Palladio'nun binalarının izini sürdüğü gezilerinde güzelliği analiz etmeye çalışırken, onu iç ve dış güzellik olarak ikiye ayırır. Dış güzellik, şeylerin ölçüsü, proporsiyonu ve malzemeleriyle ilgiliyken, iç güzellik ise şiirsel niteliği oluşturan şeylerin özü (core) ile ilgilidir. (Zumthor, 2006)

Dönüşüm

Diderot harabelerin uyandırdığı geçicilik hissini, “*Her şey, hiçbir şeye dönüştür ve her şey geçicidir, geriye sadece dünya kalır, sadece zaman devam eder*” sözleriyle anlatır.” (Diderot, 1767) Halikarnas Balıkçısı ise başlangıç ve değişim ile ilgili farklı görüşlerden bahseder:

“*Anadolu atomistlerinin şekilsiz ve sınırsız başlangıcına karşı Pitagoras sınırlılığı koydu. Sınırsızlık Pitagoras’a göre hiçlik demektir. İlk sınır noktaydı, ikinci sınır çizgi, üçüncü sınır düzlem, dördüncü sınır kütle(solid) vesaire. Her şey sınırlı olduğuna göre, doğa sınırlardan ibaretti, yani sayılardan ibaret. Böylece her şeyin ilk humuzu sayılardır. Aktif erkek sayı bir idi, pasif dişi sayı iki, birle ikinin birleşmesi üç ediyordu...Platon, Pitagoras’ın sayıları üstüne statik ve değişmez bir doktrin ördü. Ve onun üzerine kendi felsefe sistemini kurdu. Mutlakı ve değişmezi yok demek, adalet ve bilgi imkanı yok demektir. Çünkü ancak “değişmez” olan bilinebilir ve bilinince gerçektir. Bir şey değişiyorsa bilinemez. Ve değiştikçe meçhul kalır. Onun hakkında bilgi sanılan şey yalandır. Yani Anadolu’nun atomistlerinin gerçek bildikleri yalandı. Çünkü her zaman değişmekte olan şey “var” olamaz, “var” değildir ki gerçek olabilsin. Platon’un bu düşüncesinin karşısında oluşun sürekli bir süreç “process” olduğunu ileri süren Heraklitos’un Panta Rei (Her şey akar) fikri vardır.*” (Balıkçısı, 2002, s.112-113)

Süreklilik

Süreklilik açısından bakıldığında ise, biten ya da başlayan bir şey yoktur. Başlangıç ve son yoktur. Harabe bir süreçtir, yerin bir parçasıdır ve hep oradadır, tasarım sürecinin zamansız parçasıdır. Çiçek nasıl tohuma dönüşmek için açıtsa, tohum da çiçeğe dönüşmek için tekrar toprağa düşmelidir. Çiçek hayatta kalabilmek için sürekli evrilmektedir. Pierre Nora, süreklilik duygusunun kökünün mekanda olduğundan bahseder. (Nora,2006) Nora’nın bahsettiği mekan bir harabe olabilir mi?

Sürekliliğin ve değişimin göstergesi olarak harabe, hem zamansız hem de daimidir. Zaman boyutunda, harabe hem geleceğin hem de geçmişin imgesini belli ederken, sadece kaybedilenin değil, daha olmamış olanın da hayal edilebilmesine imkan verebilir mi? Piranesi’nin hayali çizimlerine bakılırsa bunun mümkün olabileceği söylenebilir.

Parçalanma

Walter Benjamin'in torso'nun yaşam ve zamanla kurduğu ilişkiyi anlatan yazısı ilginçtir: *“Torso - Ancak kendi geçmişini zor ve ihtiyaçlardan doğmuş bir çarpıklık olarak gören biri içinde yaşadığı anda ondan bütünüyle yararlanabilir. Çünkü yaşanmış olan olsa olsa, taşınırken kolları bacakları kopmuş güzel bir heykele benzetilebilir. Kendisinden geriye yalnızca geleceğinin imgesini yontacağı değerli kütle kalmıştır.”* (Benjamin, 2014, s.71)



Şekil 2.7 : Antik Belvedere Torso Heykeli (Url-46)

Bruno Zevi'ye göre mimarlık, olmayanın ne olduğudur. Zevi, Mimarlık ve mekan konusunda şöyle yazmıştır:

“Mimarlığı göstermek istiyorsak, mimarlığın özünü tanımlayacak açık seçik bir yöntem bulmakla işe başlamamız gerekir. Bu sorun üstünde düşünülmüş olanlar, mimarlığın ayırıcı kimliğinin, insanı da içine alan üç boyutlu bir mekanda varolduğunu bilirler. Resim üç ya da dört boyutu telkin etse de iki boyutta varolur. Heykel üç boyutta yaşamını sürdürür, ama insan bunun dışında kalır. Buna karşılık Mimarlık içi boşaltılmış büyük bir heykel gibidir, insan bu heykelin içine girer, yürür, yaşar.” (Zevi, 2015, s.16-17)

Zumthor, tüm enformasyon ve işaretlerin arasında öylece orada kendi içinde huzurlu duran kimsenin göremediği farklı bir nesneden bahseder:

“Dünya şeyler için orada duran, ama son kertede başka şeylerin işaretleri olarak işlev gördükleri için kimsenin tam olarak anlamadığı işaretlerle ve enformasyonla doludur. Gerçek şey saklanmış olarak kalıyor. Kimse onu göremiyor. Buna rağmen, zedelenmiş olsalar da, hala gerçek şeylerin varolduğuna inanıyorum. Toprak, su, güneş ışığı, peyzaj ve nebatat var. Ve makinalar, alet edevat veya müzik aletleri gibi neyse o olan, suni yükler taşımayan insanlar tarafından yapılmış nesneler var. Kendi içinde huzurlu gözüken nesnelerle veya binalarla karşılaştığımızda, algımız da özel bir tarzda sakinleşir, yatıştır. Algıladığımız nesne bize bir sözü dikte etmez, öylesine oradadır. Algımız sessiz ve önyargısızdır, tahakkümden uzaktır. İşaretlerin ve sembollerin ötesindedir. Açık ve boşdur... Şimdi algının bu boşluğunda, izleyicinin zihninde zamanın derinliklerinden geliyormuş gibi bir hatıra belirebilir. Nesneyi görmek artık aynı zamanda dünyayı bütünlüğü içinde sezmektir; çünkü ortada anlaşılmayacak bir şey yoktur.” (Bilgin, 2017)

Zumthor’un kendi içinde huzurlu nesne fikri harabeyi çağrıştırabilir. Harabenin, daha doğrusu bir yapının harabeleşmesi esnasında kaybettiği ekleri (doğramaları, sıvaları süslemeleri vs) sonrası, özündeki estetik ve mimari değerlerin (doluluk - boşluk, duruş vs) çıplak olarak ortaya çıkması da bu huzurlu nesneye benzetilebilir mi?

Harabeleşme süresince yaşam, işlev, form, proporsiyon, zaman ve yer eksilirken yapı tüm ağırlıklarından kurtuluyor ve Zumthor’un bahsettiği huzurlu nesne ortaya çıkıyor olabilir mi?



Şekil 2.8 : St Simon Manastırı-Suriye (N. R. Aysel, 2010)

Harabeleşme

Harabeleşme fiziksel bir eksilme süreci olarak tanımlanabilir. Bazen yüzlerce yılda, bazen de bir anda olabilen bu süreç, aşağıdaki olaylarla tarif edilebilir.

- 1-Yaşamın kaybolması (Fail gider)
- 2-İşlevin kaybolması (Pragma yok olur)
- 3-Formun kaybolması (Strüktür dağılır ve enkaz ortaya çıkar)
- 4-Proporsiyonun kaybolması (Bütünlük parçalanır)
- 5-Yerin dönüşmesi – (Yer doğa ya da diğer artefaktlarla birlikte dönüşür)
- 6-Zamanın kaybolması – (Mekan hafızaya dönüşür)

2.1.1 Yaşamın Kaybolması

Aristoteles’e göre, yaşamın kendisi bir biçimden başka bir biçime geçiştir. (Aristoteles, 2019) Bachelard’a göre ise, yaşam, oluşturduğu her şeye ilk başta kendi damgasını tartışılmaz bir değer olarak vurur. Doğanın üç alemi vardır, madenler alemi, bitkiler alemi ve hayvanlar alemidir bunlar. Madeni tözler, bitkiler ve hayvanlardan daha sıkı, daha bağlı, daha dayanıklı bir dokuya sahip olduğu için, ilkelerini ayırmak ve farklılıklarını ortaya çıkarmak, çok daha uzun ve inatçı bir çalışma gerektirir. Üç alemin benzerlikleri ve birbiri arasındaki geçişlerle ilgilenir. Berthelot’tan alıntı yaparak sorar:

“Doğa, hangi yöntemlerle bu üç alem arasında varolan o harikulade dolaşımı yaratıyor acaba? Yanabilen, mayalanabilen ve çürüyebilen tözleri, bu özelliklerin hiçbirine sahip olmayan malzemelerle nasıl yaratabiliyor? Yine de bitkileşme ve hayvanlaşmayı, yanma ve çürümenin tersi fenomenler olması gerektiğini tahmin edebiliyoruz.” (Bachelard, 2013, s.189)

Yaşam veya hayat, biyolojik açıdan, kimyasal tepkimeler veya bir dönüşümle sonuçlanan başka olaylar gibi bazı biyolojik süreçler gösteren canlıların bir özelliğidir. Biyoloji bilimi canlıların yaşamını inceler. Yunanca “bios” (canlı), “logos” (bilgi ya da bilim) kelimelerinin birleşiminden oluşur. Farklı bir tanımla, yaşam, canlılık niteliği taşıyan varlıkların hepsinin yaşadıkları süre boyunca kazandıkları deneyimler ve yaşayışlarının bütünü olarak tanımlanabilir. Bu durumda yaşamın süreci ve aktarımı (sürekliliği) önem kazanır. Bu aktarım genler vasıtasıyla yapılır.

Genler ve Kalıtım

Maddenin temel birimi olarak atomdan söz edebiliyorsak buna benzer şekilde gen de kalıtımın temel birimidir. Kromozom (DNA paketleri) üzerinde yer alan genler, canlıların özelliklerini kontrol ederler. Bir kalıtım birimi olarak tanımlanan gen, ebeveyniden çocuklarına geçen belirli bir karakteristik bilgiyi taşıyan biyolojik birim anlamında kullanılır. Kalıtım ya da diğer bir deyişle nesiller arası aktarım, DNA denin kodların dizilimi ve kopyalanmasıyla yapılır. Bazen kopyalanırken hatalar olur, bu duruma mutasyon denir. Dawkins, genleri, jeolojik zamanın yerleşik sakinleri olarak tanımlar:

“Küçük bir genetik birimin atasını yeterince geriye doğru izleyecek olursak, sonunda asıl yaratıcısına geliriz... içindeki küçük bir genetik birim, sizden oluşacak birçok nesil boyunca bozulmaksızın, uzak bir geleceğe gidebilir...genler ölümsüzdür ve nesilden nesile aktarılacak milyonlarca yıl hayatta kalabilirler... Genler jeolojik zamanın yerleşik sakinleridir.” (Dawkins, 2020)

Evrim

Modern biyolojiye göre, dünyadaki tüm canlıların kökeni, kendilerinden önce yaşamış türlere dayanır ve ayırt edilebilir farklılıklar, başarılı nesillerde meydana gelmiş genetik değişikliklerin bir sonucudur. Bu süreç evrim olarak tanımlanır. Darwin, (1809-1882) o zamana kadar türlerin değişmezliği konusundaki kanıtı değiştirerek, bütün hayvan çeşitlerinin varyasyon ile ortak bir atadan geldikleri yolundaki görüşün kabul edilmesine sebep olmuştur. (Russel, 1969)

Evrimsel biyolog Richard Dawkins insanı hayatta kalmak ve genlerini korumak için her şeyi yapacak bir makineye ya da robota benzettir. Biyolojiyi de gizemin ta kendisi olarak tanımlar.

“Bizler yaşamkalım makineleriyiz, genler adıyla bilinen bencil moleküllerini körü körüne korumak için programlanmış robot araçlarız.” (Dawkins, 2020)

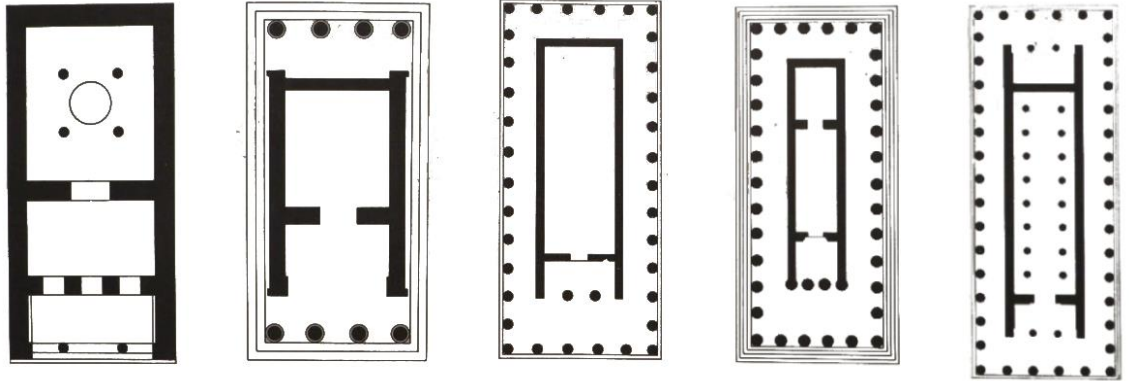
Buradaki “biz” sadece insanları değil, aynı zamanda tüm canlıları; hayvanları, bitkileri, bakteri ve virüsleri de kapsar.

Gottfried Semper'in 19.yy'da mimarlıkta evrimle ilgilendiği, doğadaki türleri mimariyle ilişkilendirdiği "Mimarlığın Dört Öğesi" kitabındaki yazılarında görülebilir:

"Denizkabuğu fosillerinin ve mercanların bir zamanlar kendi içlerinde barınan ilksel organizmalara ilişkin bilgi vermesi gibi, eski çağların anıtları da bizlere geçmiş kuşakların kişiliği ve uygarlığına ilişkin genel bilgi verir...Kimi ilkel hayvanlar kol ve bacak gibi ekstremitesi olmayan basit spina dorselia'ya sahiptir, kimisi, orthagoriscus mola adlı balık gibi sadece kafadan ibarettir, kimi de myxene glutinosa gibi sadece kuyruktan oluşur. Kuşlarda ön bacakların kanada dönüştüğünü, bazılarının Avusturalya devekuşundaki gibi kanadının olmadığını görürüz. Ama bunlarda bile, semboller gibi, değişmiş artikülasyonlarında bazı hafif belirtiler gözlemlenir. Hepsi birbiriyle bir ve aynı temel ilkeyle ilişkilendirilmiştir..

Doğadaki bu çeşitliliği basitliği içinde gözlemlediğimde, kendi kendime, insanoğlunun yaratımlarını, özellikle de mimarlık yapıtlarını belli normal ve temel biçimlere sadeleştirmenin mümkün olup olmadığını epeyce düşündüm. Cuvier'in doğa tarihi yöntemiyle uyumlu, karşılaştırmalı bir yöntemle düşünmek, sanattaki milyonlarca görünümün sadece farklı modifikasyonlar olduğunu, temel formları ve ilkeleri bulgulama imkanını verecek." (Semper, 2015)

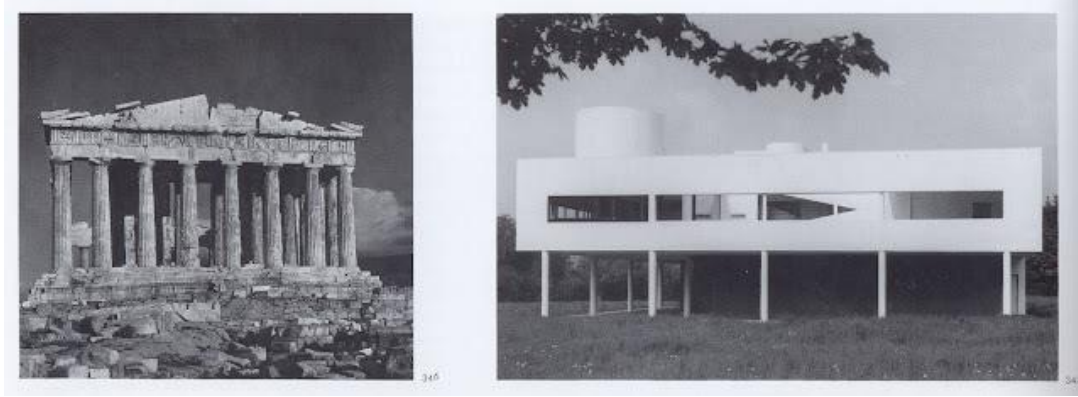
Canlılardaki evrimin mekandaki tezahürü de Darwin'in teorisine paralel olarak, ortak bir atadan türeyen çeşitlikler (varyasyonlar) olarak görülebilir. Örnek olarak, tanrılara bir ev yapma fikrinden yola çıkan Antik Yunan tapınaklarının, MÖ 3000'lerde yapılmış ev yapısı olan Megaron yapılarından evrildiği görülmektedir.



Şekil 2.9 : Megaron'un Hera Tapınağı'na Evrimi (MÖ 590-Olimpia Antik Kenti)

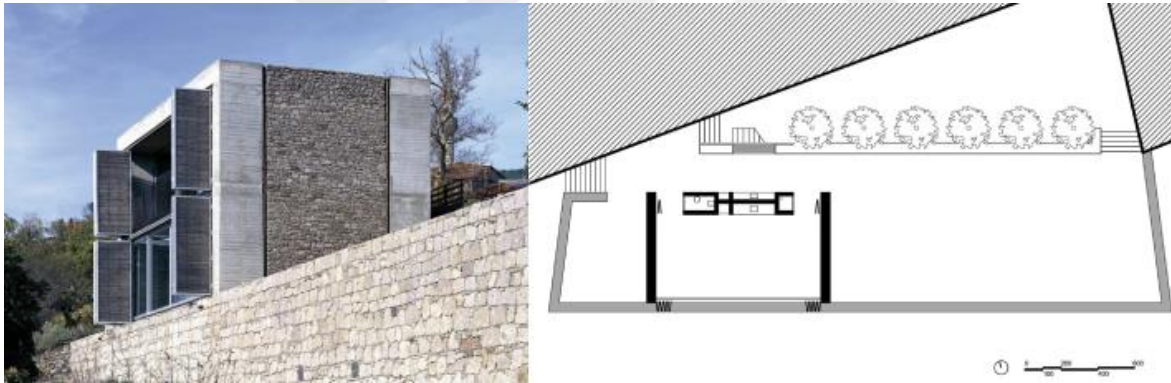
(Url-54)

Evrin sürekli devam eder, modern mimarlığın en önemli temsilcilerinden Le Corbusier'in Villa Savoye (1931) binasında da Parthenon'un izleri görülebilir.



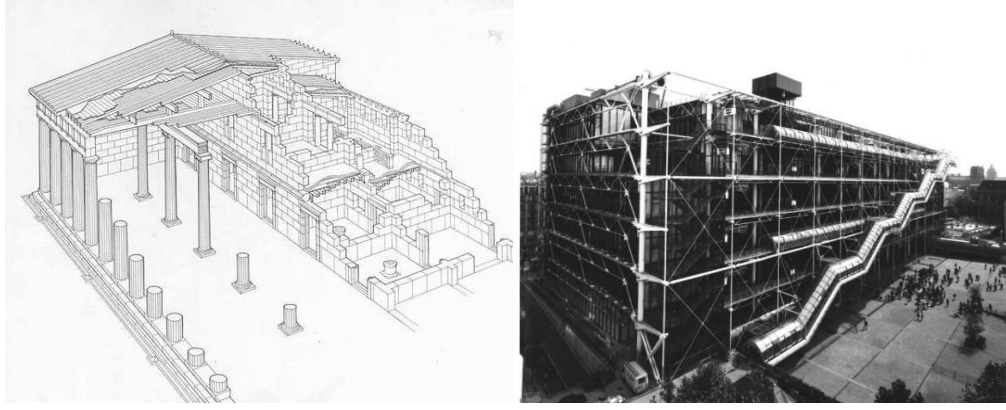
Şekil 2.10 : Solda Parthenon-Atina-MÖ500 / Sağda Villa Savoye-Paris-1931(Url-55)

Assos'ta Han Tümertekin tarafından yapılan B2-Evi yapısı da megaron tipolojisinin farklı bir yorumu olarak görülebilir.



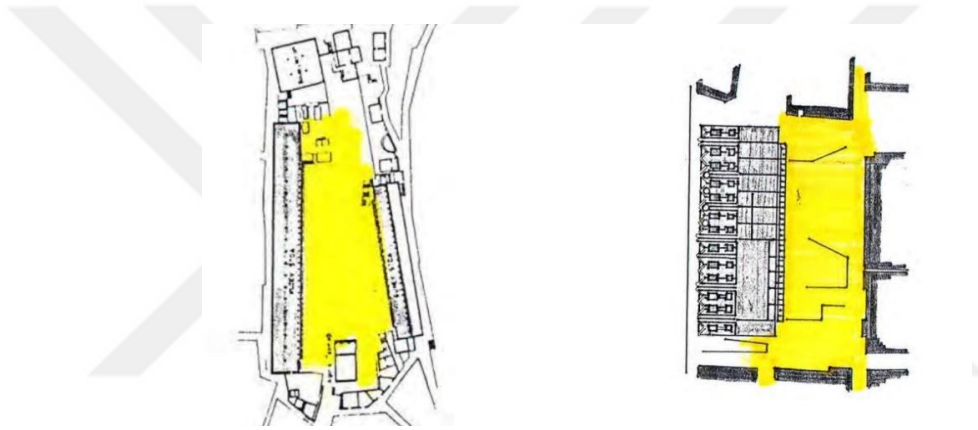
Şekil 2.11 : B2 Evi Perspektifi ve Planı – Assos - Han Tümertekin -2001 (Url-77)

Farklı bir çağdaş örnek olarak, 1970'lerde yapılan Beaubourg Kültür Merkezi yapısı, kendisinden 2000 sene önce yapılmış çok amaçlı antik kamu yapısı tipi olan “Stoa”nın evrimleşmiş haline benzetilebilir. (NOÖ, 1992)



Şekil 2.12 : Solda Attalos Stoası Kesit Perspektifi - Sağda Beaubourg Kültür Merkezi Fotoğrafı

(Url-78-Url-79)



Şekil 2.13 : Solda Assos Agorası ve Stoaların tanımladığı boşluk – Sağda Beaubourg Kültür Merkezi ve tanımladığı boşluk (NOÖ, 1992)

Burada bahsedilen benzerlik sadece tiploloji değil, daha kapsamlı özelliklerdir. Özer, iki yapıyı kıyaslamış ve alttaki kavramlara göre benzer olduklarını vurgulamıştır: (NOÖ, 1992)

Yaşam (yapı tiplolojilerinin insan hareketlerine göre ortaya çıkması) , değişkenlik (farklı işlevleri içerebilmeleri), dış mekanın yapıya dayalı olarak oluşması (çeşitli amaçlarla kullanılan bir meydan oluşturulması) , seffalık (iç mekanla dış mekan arasında bir iletişim kurmaya çalışmak) kent ölçeğindeki konumu ve önemi (anıtsal olmadan kente damga vurmaları)

Entropi

Termodinamiğin ikinci yasası olan Entropi, kapalı bir sistemin enerji kaybı sonucu belirsizlik, düzensizlik ve durağanlığa (ölüme) doğru evrilmesi anlamına gelmektedir. Bu da enerji kaybetmek, kazanmaktan daha kolaydır demek olur. (Smithson, 1966) Eğer bir sistem tamamen düzenli ise entropisi sıfır olabilir. Evrende entropi sürekli artmaktadır. Yaşamın fiziksel bir özelliği negatif entropi (entropinin işlevsizliğini önlemek) ilkesine bağlı oluşudur. Dünyadaki yaşam güneşteki entropiden beslenirken güneşteki entropi sürekli artar. Bu durumda yaşamın entropiye karşı (entropiyi azaltmak için) bir eylem olduğu söylenebilir. Yaşam akıntıya karşı kürek çeker.

Darwin'in evrim kuramının temelini oluşturan "En uygunun yaşamda kalması" yani doğal seçim kuralı da entropiye karşı bir direnç olarak görülebilir. Doğal seçim, Darwin'e göre kararlı yapıların seçilip kararsızların reddedilmesidir. Bu durumda kararsız nesneler ya değişip dönüşüp kararlı hale gelmiş ya da ortadan kaybolmuş (eksilmiş) olmalıdırlar.

"Evren kararlı nesnelerle doludur. Etrafımızda gördüğümüz kayalar, galaksiler, yağmur damlaları, okyanus dalgaları hepsi de, şöyle ya da böyle, kararlı atom desenleridir." (Dawkins, 2020) Bu durumda bir harabe de değişip dönüşerek (harabeleşerek) kararlı hale gelmiş bir nesne olarak kabul edilebilir ve bu entropi süreci harabede gözlemlenebilir.

Yaşamın Süresi

Dawkins'e göre, doğal seçim, en geniş anlamıyla, varlıkların yaşamda kalabilmelerinde ayırım uygulanmasıdır. Bazı varlıklar yaşar, diğerleriye ölür. Fakat bu seçimli ölümün dünya üzerinde bir etki yapabilmesi için, bir ek koşulun sağlanması gerekir. Her varlık, sayısız kopyalar biçiminde varolmalıdır ve bu varlıkların, en azından, bazılarının evrimsel açıdan önemli sayılabilecek bir süre boyunca -kopyalar halinde- hayatta kalabilmek için potansiyel yetenekleri olmalıdır. Küçük genetik birimlerde bu özellikler vardır; bireylerde, gruplarda ve türlerde yoktur. Bu yüzden genin parçacık özelliğinin bir başka yönü de, ihtiyarlamayıdır; milyon yaşına geldiğinde ölme olasılığı 100 yaşındakinden fazla değildir. Nesiller boyunca bir bedenden diğerine geçerler. Vucüt zamanla yok olurken onu oluşturan genler geleceğe aktarılır. (Dawkins, 2020)

Yaşam ve Mimarlık

İmar kelimesi, canlandırma, şenlendirme, bayındırlık, inşa etme anlamlarına gelir. Rasmussen mimariyi içinde yaşayabilmemiz için mekana sınırlar koyan, yaşamlarımızı çevreleyen düzeni yaratan, işlevsel bir sanat olarak tanımlar, bu düzen, yaşama ve zamana tabidir. Bu durumda mimari, entropiye karşı kalıtsal (genetik) bir süreçtir denebilir mi?

“Eğer mimarinin amacının insan yaşamı için genel bir düzen oluşturmak olduğuna inanıyorsak, o zaman evlerimizdeki odalar ve bu odalar arasındaki ilişkiler, onların içinde yaşama ve hareket etme biçimlerimizle belirlenir...Mimariyi görmek yeterli değildir, aynı zamanda onu yaşamamız gerekir. Bir binanın özel bir amaç doğrultusunda nasıl tasarlandığını, belirli bir dönemin ritim ve kavramlarına nasıl uyum gösterdiğini görmek gerekir. (Rasmussen, 2012)

Rasmussen, ilkel insanların çevrelerindeki nesneleri canlıymış gibi düşündüklerinden bahseder. “Onların inanışlarına göre ağaçlar ve nehirler, insanlarla içiçe yaşayan doğa ruhlarıydı. Fakat uygar insanlar bile az ya da çok bilinçli bir şekilde cansız şeylere, sanki canlıymışlar gibi davranırlar.” Örnek olarak sandalyenin çeşitli bölümlerine canlıların organlarının adlarının verildiğinden bahseder. Bacak, sırt, kol, ayak gibi.

Yer ve Yaşam

Christian Norberg Schulz’un yere atfedilen “Genius Loci” kavramı da Rasmussen’in görüşüne paraleldir. Schulz, Antik Roma’da her bağımsız varlığın bir ruhu olduğundan bahseder. Bu ruh insanlara ve yerlere yaşam verir. Doğumlarından ölümlerine kadar onlara eşlik eder, karakterlerini ve özlerini belirler. (Schulz, 1971, s.423)

Akira Kurosawa’nın Dersu Uzala (1975) filminin konusu da bu duruma bir örnek oluşturur. Modern toplumsal yaşam yerine ilkel bir yaşama sahip olan Dersu, doğada avlanarak yaşayan bir adamdır ve etrafındaki her şeyin canlı olduğunu düşünmektedir. Ona göre, güneş, ay, ateş, su, rüzgar da canlıdır ve adamdır. Filmin bir sahnesinde doğayı insana benzetir ve doğanın sesini dinler. Kuşların sesinden yağmurun ne zaman dineceğini, rüzgarın esmesinden, gecenin nasıl geçeceğini, yerdeki izlerden oradan kimin geçtiğini bilmektedir.

“Toprak, dağlar, ormanlar hepsi insanın aynısıdır. Terliyorlar” Sonra elini kulağına götürerek, *“Dinle”* der. *“Nefes alıp veriyorlar. İnsanlar gibi.”* Dersu, yaşlandığı için artık gözleri iyi görmemektedir ve doğada avlanarak yaşaması zorlaştığından, ona

yabancı olan modern kentte arkadaşının evinde yaşamaya başlar fakat kentteki hayata alışamaz. Onun asıl evi kentte değil ormandadır. Tekrar ormana döner yaşlanır ve ölür.

Film kaybolan bir mezar sahnesiyle başlayıp, aynı sahneyle biter, Dersu bir ağacın altına gömülmüştür. O ağaç imar için kesildiğinden mezarın yeri kaybolmuştur. Yerdeki izler silindiği için, yer de fail de kaybolmuştur.

Kentin Yaşamı

Dersu Uzula'ya paralel olarak, Aldo Rossi de aynı insan gibi, kentin de bir yaşamı olduğunu iddia eder. Rossi kentin kendi yaşam öyküsünü, içerdği yapılarla (ev, okul, kilise, fabrika, anıt gibi) sunduğundan bahseder ve bunları mimariden ve biçimden daha güçlü olan artifaktlar ve duygular dokusu olarak tanımlar. Rossi'ye göre:

“Her yaşam öyküsü, doğum ve ölüm arasına sıkışmış olsa da, oldukça karmaşıktır. Kuşkusuz şehrin mimarisi, insanoğlunun bu kusursuz yaratısı, onu tanıdığımız anlam ve duyguların ötesinde, bu yaşam öyküsünün gerçek göstergesidir. Bireysel ve kolektif hafıza arasındaki bu çakışma şehrin zamanı içinde yeralan yenilikle birlikte, beni anoloji kavramına götürdü. Öğelerin önceden var olduğunu ve biçimsel olarak tanımlandığı, ama hakiki anlamının başlangıçta öngörülemediği, ancak sürecin sonunda ortaya çıktığı bir mimari tasarım süreci aracılığıyla kendini ifade eder analogi. Dolayısıyla sürecin anlamı, şehrin anlamıyla özdeşleşmiştir. Sonuç olarak bu, önceden var olan öğelerin anlamıdır: Bir insanın yaşam öyküsü gibi şehir de kendini ev, okul, kilise, fabrika, anıt gibi bazı açıkça tanımlanmış öğeler aracılığıyla sunar. Ama şehrin ve binaların bu yaşam öyküsü, gözle görülür bir açıklıkla tanımlanmış bu yaşam öyküsü, kendi başına içinde, onu nihai olarak hem mimariden hem de biçimden daha güçlü artifaktlar ve duygular dokusu içinde kuşatmaya yetecek kadar büyük, tam da gerçekliklerinden kaynaklanan bir hayal gücü ve ilginçlik taşır ve herhangi bir ütopyik ya da biçimci şehir tasavvurunun ötesine geçer.” (Rossi, 2006)

Yaşam-Mekan İlişkisi

Dada'cı yazar Tristan Tzara, 1933 yılında çıkan “Zevkin Otomatizmi Hakkında” başlıklı sürreal makalesinde mekanı rahime benzeyen bir arzu nesnesi olarak tarif eder:

“Rahime geri dönme arzusu sanat eserlerimizi yönetir: duygusal bolluğun, toplamın, mutlakin, mantıksız rahatlığın hissi...insanın meskeni doğum öncesi rahatlığı simgeler. O rahim-içi hayat hayalinde mağaradan beşiğe ve mezara kadar anısını sakladığı dairesel, küresel ve düzensiz evleri yeniden inşa edeceğiz” (Blanc, 2017)

Ölümün karşıtı olarak yaşam düşünüldüğünde; harabenin bütünlüğü ve içerdği yaşamın yorumlayabilmek için, objelerin ve mekanların bütünlüğü, yaşam içerikleri ve neyin ne kadar canlı olduğunun ölçüsünü olabildiğince soyut bir yandan da mimari

açından incelemek adına mimar ve tasarım araştırmacısı Christopher Alexander'ın yaklaşımı dikkate değerdir.

Christopher Alexander, "The Nature of Order" (2002) kitabında, objelerin ne kadar yaşam içerdği konusuna değinir. Alexander'ın yaklaşımında, mekanın, zamansız bir kavram olarak incelenmesinin yanında, insan hareketlerini mekanla birlikte değerlendirir, dokularla ilgilenip onların dilini keşfetmeye çalışır. (Alexander, 2002) Alexander, Kitapta temel olarak, objelerden yola çıkarak, "*Yaşamlı dolu olan yerleri, formları ve strüktürleri nasıl kuruyoruz?*" sorusunu sorar ve araştırmalarında insanların bir yerin ya da bir şeyin, yaşayıp yaşamadığına, canlı olup olmadığına dair ortak bir kararları olduğunu iddia etmekle birlikte, en çok yaşam içeren objelerin ortak noktalarını 15 farklı strüktürel özelliklerle tanımlamaya çalışır. Bu özellikleri aşağıdaki gibi sınıflandırır⁹: (Alexander, 2002)

(1) Ölçek düzeyleri, (2) Güçlü merkezler, (3) Sınırlar, (4) Değişimli tekrar, (5) Pozitif mekan, (6) İyi şekil, (7) Lokal simetrisler, (8) Derin kenetlenme ve muğlaklık, (9) Kontrast, (10) Gradyan / Aşamalı değişim, (11) Pürüzlülük, (12) Yankılanma / Tekrar, (13) Boşluk, (14) Sadelik / Sakinlik, (15) Tek başına / Ayrılmış olmamak.¹⁰

⁹ Alexander'ın "yaşam içeren yerler, formlar, strüktürler" fikriyle Bruno Taut'un "proporsiyonla" ilgili tanımları arasında benzerlikler olduğu görülmektedir.

¹⁰ Merkezler Teorisi: Alexander'ın on beş özelliği, nesne bileşenleri arasındaki ilişkileri tanımlar. Alexander, her nesnenin bileşenini "merkez" olarak adlandırmıştır, her merkezin kendisini benzersiz bir merkez olarak tanımlayan özellikleri vardır. Merkezler birbirlerini bir "bütün" oluşturmak üzere güçlendirirler. Bütün, farklı hiyerarşi seviyelerinde belirli konfigürasyonlara ve birbirleriyle ilişkileri olan merkezlerin toplamıdır. Her merkez alt merkezlerden oluşur. Yaşayan yapı, güçlü merkezleri tarafından belirlenir. Merkezler, genellikle sınırlı, bağlantılı, dışbükey, genellikle simetrik, yanlarındaki boşluktan farklılaşan, dışa doğru yayılan ve bir mekanda merkezlenmiş bir nitelik aracılığıyla tutarlılık yaratan kümelerdir. Her merkez veya bileşen, yaşamını diğer merkezlerden alır. On beş özellik, merkezin yaşamının yaratılmasına yardımcı olan merkezlerin etkileşimini yöneten kurallardır. Bir nesnenin yaşamı bütünlükten, merkezler sisteminden gelir. elde edilen yaşam derecesi, bileşen merkezlerinin yaşam derecesinden gelir. Yaşam derecesi, bu özelliklerden mümkün olduğunca çok elde edilerek ölçülebilir. Eklenen her kural hem tutarlılığı hem de merkezin yaşam derecesini artırır.

Alexander'ın bu teorisi, farklı ölçeklerde bakıldığında güneş sistemi ve gezegenlerin birlikteliğine benzetilebilir. Merkezde güneş ve etrafında alt merkezler olarak gezegenlerin oluşturduğu bir küme.

1. Ölçek düzeyleri: Hayatta olan her objenin farklı ölçekleri vardır. Bu durum bir ölçek hiyerarşisi oluşturur. Farklı büyüklükte birçok çeşidin biraraya gelmesi, yaşam kaynağıdır. Daha az yaşam ve daha

fazla yaşam içeren iki şey karşılaştırıldığında, farklı ölçeklere sahip olan, daha fazla yaşam içermektedir. Ölçek çeşitliliği bir süreklilik oluşturur, bu süreklilik parçalar arasında bir bütünlük sağlar, bu bütünlük de hayat kaynağıdır.

2. Güçlü merkezler: Yaşayan bir bütünün, içerisinde güçlü merkezler bulunur. Uzayın önemli bir bölgesi tutarlı bir şekilde birbirine bağlandığında, merkez oluşur. Etkileşime giren iki merkez tanımlı ya da ima edilmiş olabilir. Bu iki merkez birbirinden ayrıştırılabilir. Her merkez, bir bölgeye odaklanmak için çevredeki merkezleri ve sınırları birleştirir. Merkezler farklı ölçekte ve hiyerarşide birbirini desteklediğinde ve bütünlük oluşturduğunda yaşam kazanır. **3. Sınırlar** Yaşayan merkezler, sınırlarla tanımlanır ve güçlenir. Geleneksel mimaride sınırlar daha belirgin, çağdaş mimaride bu sınırlar muğlaklaşır. Sınırlar kalın ya da ince olarak çizilmiş olabilir. Merkezi çevreleyen sınırların iki amacı vardır, ilki, merkeze dikkati çekerek merkezi üretmeye yardım etmek, ikincisi ise, merkezle dünya arasındaki sınırı ve sınırın ötesini belirlemektir. Bu durumda sınır hem birleştirir hem de ayırır. Her iki durumda da, merkez belirginleşir.

4. Değişimli tekrar – (varyasyon): Çoğu şey tekrardan oluşur, atomlar, kristaller, moleküller, dalgalar, hücreler, hacimler, çatılar, kirişler, pencereler, tuğlalar, kolonlar, seramikler, girişler vb. Fakat bir tekrarın yaşam içermesi için, farklı merkezlerin ritminin paralel olarak vurgulanmasına ihtiyaç vardır. Tekrar, kendi başına bir harmoni oluşturur, bu harmoni de bir düzeni tarif eder. Bu tekrarlar da banal ya da değişken olabilir. Tekrarların farklılaşma eğiliminde olduğu durumlarda, çeşitlilik ortaya çıkar. Bu çeşitlilikten de yaşam belirir.

5. Pozitif mekan: Bir obje ya da mekan, sadece kendi formuyla ve kapladığı hacimle bütünlük kurmak yerine çevresiyle de aynı etkiyi yaratabiliyorsa pozitif bir mekan olarak tanımlanabilir. Bu düşünce, bir resim için de geçerlidir, arkaplan ve önplan olarak bir bütünlük olduğunda resim hayat bulur. Alexandre, Nolli'nin Roma haritasını pozitif mekanların biraraya gelmesine iyi bir örnek olarak sunuyor. Haritada her doluluk ve boşluğun, her birleşenin birbiriyle uyum ve bütünlük içinde olduğundan bahsedilebilir. Doluluk ve boşluklar, birbirlerini gözeterek oluşturulmuş olan bu harita çevre ilişkilerini anlatır.

6. İyi şekil: İyi (güzel) şekil nedir sorusuna, Alexandre, “kendisi olan” olarak cevap veriyor. Güzel bir şeklin bileşenleri, güzel şeklin kendisidir. Merkezlerle anlatmak gerekirse de, güçlü merkezlerin biraraya gelmesiyle oluşan şekil olarak tarif ediyor. En basit ve en temel güzel şekiller, en temel figürlerden oluşurlar. Ne kadar karmaşık olurlarsa olsunlar, güzel şekiller, temel şekillerin birleşimidir. Başka bir deyişle, bütün, kendisi olan parçaların birleşiminden oluşur fakat, aynı zamanda bütün, parçaların toplamından farklı bir şeydir.

İyi şekil, iki boyutlu olduğu halde, şaşırtıcı şekilde yapılarda, odalarda, bahçelerde, sokaklarda mekanı tanımlayarak hayati önem kazanır. Daha iyi bir şekil için daha fazla merkez içermesi gereklidir. İyi bir şekil sadece şeyleri daha güzel yapmaz, aynı zamanda daha iyi çalışmalarını ve kullanışlı olmalarını da sağlar. Bu tarifle Alexander işlev-form arasındaki ilişkiye de değinir.

7. Lokal Simetritler: Yaşam ve simetri arasındaki gerçek ilişki bulanıktır. Yaşayan şeylerde genelde simetri vardır ama bu simetri nadiren mükemmel bir simetridir. Aslında mükemmel simetri yaşam yerine, çoğunlukla ölümün işaretidir. Mussolini ya da Speer'in faşist neoklasik yapıları çoğunlukla mükemmel simetriye sahiptir ve Rorschach mürekkep lekesi gibi içlerinde çok az yaşam taşırlar. Genelde bir şeyin yaşamında simetri pek etkili olmaz, yer, bağlam, işlev gibi karmaşık asimetric etkiler simetriyi kıraraklardır.

8. Derin Kenetlenme ve Muğlaklık: Yaşayan yapılarda şaşırtıcı bir şekilde merkezler, çevresine bağlı ve kenetlenmiştir. Bu durum merkezin çevresinden koparılmasını zorlaştırır. Bu durum merkezi, dünya ve diğer merkezlerle sıkı sıkıya bağlı tutar. Bir evin galerisi ya da arkadıyla olan ilişkisi buna örnek verilebilir. İki durumda da, bir merkez çevresiyle hayat bulmuş olur. Merkez ve çevresi birbirleriyle içiçe geçerken ara merkezler oluşturur. Bu kenetlenme süreklilik ve muğlaklık oluşturur, sonsuzluk hissiyle beraber zaman ve yerden bağımsızlaştırır.

9. Kontrast: Hayat, farklılaşmadan oluşamaz. Bütünlük ancak farklılıklardan yaratılabilir. Karşıtlar birçok form alabilir fakat bu formların herbirinde bir tür kontrast görülür, ve bir şeyin gerçek bir bütün olabilmesi için kontrasttan bahsedilmelidir. Siyah-beyaz ve karanlık-aydınlık en yaygın kontrast çeşitleridir. Dolu-boş, solid-void, işlek-sessiz, kırmızı-yeşil, mavi-sarı gibi kontrastlar da muhtemel

olanlarıdır. Sessizliğin içindeki alkış gibi, karşıtların farklılığından bir şeyler doğar. Yin-Yang, aktif-pasif, karanlık-aydınlık gibi. Kontrast şeyleri birbirinden ayırmak yerine biraraya getirir. Kontrast pratikte de gereklidir, mesela mahalledeki dükkan, yanındaki evlerden farklıdır. Ön kapı, arka kapıdan farklıdır. Yatak odasındaki ışık, koridordakinden farklıdır. Bu farklılıklar, her merkezin kendi doğal karakterini uygun olmasını sağlar.

10. Gradyanlar (Aşamalı değişim): Hayat içeren her şeyin belli bir yumuşaklığı vardır. Dünya kendisiyle bir harmoni içinde olduğundan, koşulların değişimi ve dönüşümüyle gradyanlar ortaya çıkar. Dolayısıyla, onlara uyarlanan merkezler, büyüklük, aralık, yoğunluk ve karakter bakımından farklılık göstererek yanıt verir. Gün ışığı, kent içindeki yapının üst katından alt katına kadar değişir. Bu koşullara uyum sağlamak için hem pencerelerin hem de tavan yüksekliklerinin muhtemelen değişmesi gerekecektir.

Gradyansız binalar ve eserler daha mekaniktir. İçsel bütünlüğü ortaya çıkaran yavaş bir değişim olmadığı için, daha az hayat içerirler.

Gradyanlar doğada yaygın olmasına rağmen, geleneksel halk sanatının ve modern çevrenin çoğunda neredeyse yoktur. Standartlaştırmanın, seri üretimin ve boyutların düzenlenmesinin naif biçimleri, hepsi gradyanların oluşumuna karşı çalışır ve neredeyse bunların oluşmasına izin vermezler.

11. Pürüzlülük: Hayat barındıran şeyler, içlerinde belli bir dinginlik ve morfolojik pürüzlülük içerirler. Bu pürüzler bütünlüğü oluştururlar. İnsan elinin izlerini bu pürüzlerde algılarız, kişisel bir dokunuş kusurlarıyla birlikte katı geometrinin gevşemesine neden olur, onu daha toleranslı hale getirir.

Sözde "kusurlar", tekrarlanan birimleri benzer hale getirmek için farklılaştırır, artık aynı değildir, örneğin, elle boyanmış karolar. Tekrarlamada monotonluğu önleyen kasıtlı olmayan pürüzler vardır. Yerel koşullara uyum, düzenliliği ve mükemmel simetriyi bozduğu için pürüzlülük yaratır. İnsan yapımı bir şeyde, pürüzlülük özelliğinin bir başka temel yönü de, asla bilinçli veya kasıtlı olarak yaratılmamış olmasıdır. Bir şeyin yaşaması için, o şeydeki pürüzlülük, egosuzluk ve iradesizliğin ürünü olmalıdır. Alexander, Koreli yaşlı bir ahşap çanak ustasıyla ilgili bir hikayeden örnek verir, usta şaşırtıcı bir şekilde, çanaklarını, kurumamış ağaçtan üretmektedir, çanakların üretimden sonra çatlama ya da parçalanma ihtimali sorulduğunda, usta bu durumun olabileceğini, eğer çatlarsa, sakince çatlakları yamayacağını, ya da parçalanırsa, parçaları birleştireceğini anlatır. Alexander, bu derin rahatlık ve hiçbir şeyin aslında o kadar da önemli ve hayati olmadığını kabulünü, gerçek güzelliğin belirmesi olarak tarif eder ve yalnızca bu şartlarda pürüzlülük ve canlılığın nefesinin hayat bulabileceğinden bahseder.

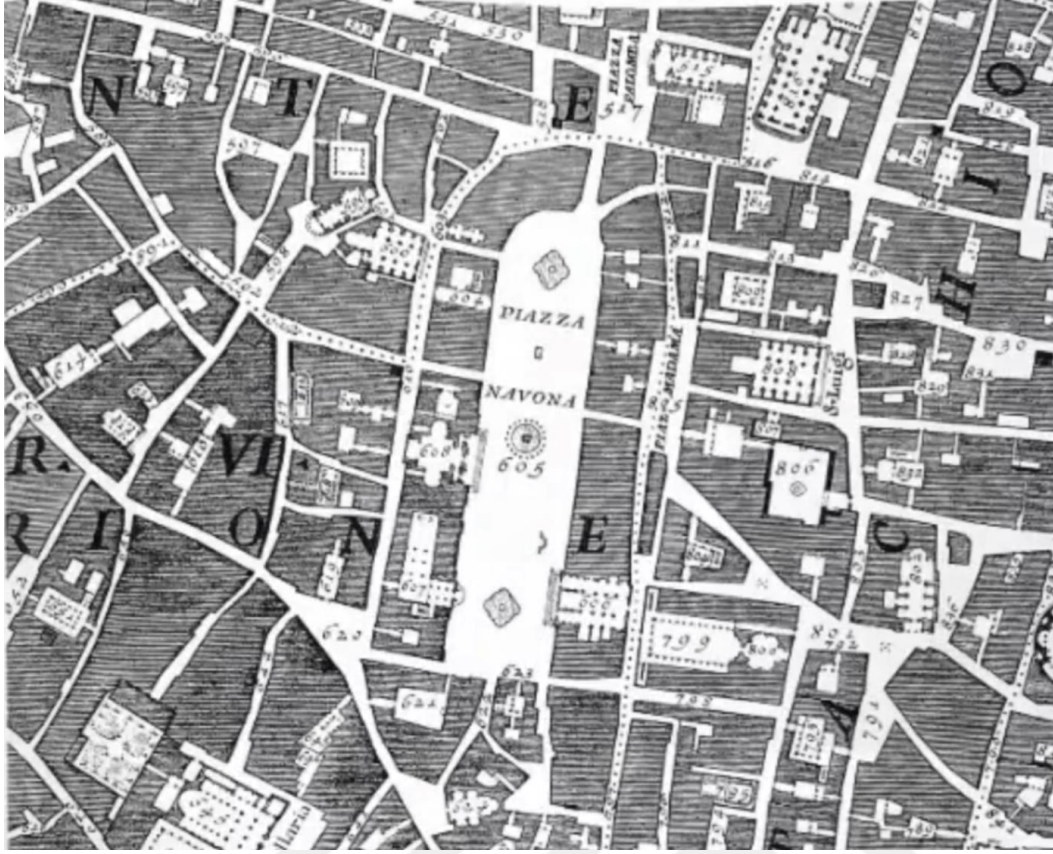
12. Yankı: İçlerinde hayat olan şeyler incelendiğinde, her koşulda, anlatılması güç ama gerekli olan, önemli karakteristik bir özellik bulunur. Genel anlamda, parçalar arasında derin bir benzerlik vardır. Her şey birbiriyle bağlantılı gibi görünür ve buna neyin neden olduğu tam olarak bilinemez. Alexander bu durumu Yankı (Eko) olarak tanımlamaktadır. Tasarımda iki tür yankı vardır. İlk olarak, öteleme simetrisi: aynı ölçekte fakat belli bir mesafede bulunan benzer formlar ve paralel açılar.

İkincisi, ölçekleme simetrisi: farklı ölçeklerde büyütülmüş benzer formlar. Matematiksel fraktallar tamamen kendilerine benzer. Ancak tüm doğal fraktallar yalnızca yaklaşık değerdedirler, büyütüldüklerinde tam olarak aynı değildir. Roma kenti planını ele alacak olursak, tüm şekiller dikdörtgen veya değiştirilmiş dikdörtgenlerden ve paralel açılardan oluşur, bu dikdörtgenler ve açılar benzer bir grup motifle birlikte bir bütünlük oluşturur. Alexander bu durumu yankılanma olarak tanımlamaktadır..

13. Boşluk (Void): Christopher Alexander boşluğu kısaca, boş, geniş, sakin ve sessiz bir alan olarak tanımlar. Kusursuz bütünlüğe sahip en derin merkezlerde, kalpte, suya benzer, sonsuz derinlikte bir boşluk olduğundan bahseder. Etrafını saran maddenin dağınkılığıyla çevrili ve onunla tezat oluşturan bir boşluktan söz edilebilir. Boşluğun mevcudiyeti, istikrarlı bir birleşik yapının parçası olarak matematiksel olarak mı ortaya çıkmaktadır diye sorar.

Bir ofis kat planının içindeki boşlukla bir tapınak planının merkezi boşluğunun kontrastını örnek verir Alexander. Tapınağın sessiz ve dingin boşluğuna karşın, ofis binasında bitmek bilmez bir kargaşa ve vızıltı vardır. „Boşluk bir ihtiyaçtır ve her mekanda bir form olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde mekanların fazla kişiselleşip bölünmek zorunda kaldıkları için merkezi boşlukların eksildiklerine değinir Alexander. Bu durum da sade, sessiz sakin ve boş geniş alanların bulunmamasına yolaçar.

15. yüzyılda Gelibolu’da yapılmış Azebler (Deniz Askerleri) Namazgahı boşluk kavramına iyi bir örnek olarak verilebilir. (Şekil: 2.19) Üstü açık bir mescit olarak yapılan bu mekan, Osmanlı donanmasında



Şekil 2.14 : Pozitif Mekan Olarak Nolli'nin Roma Haritası (Alexander, 2002)

sefere çıkan deniz askerleri için yol üstünde toplu ibadet için yapılmış bir tapınak niteliğindedir. Çanakkale Boğazı'nı tepeden gören yapı aslında bir açık hava camisi olarak yapıldığından çatısı yoktur, duvarlar mekanı sınırlamak için değil boşluğu tanımlamak için yapılmıştır. Bitmemiş görüntüsü, parçalı bütünlüğü, merkezi planı ve eskimiş haliyle bu yapı dingin bir mekan olarak boşluğun içinde kalan boşluk olarak tarif edilebilir.

14. Sadelik ve Sakinlik: Alexander'a göre, canlı bir bütünün belirli bir yavaşlığı, görkemi ve sakinliği vardır, bir iç sakinlik durumu meydana gelir. Bu nitelik, gereksiz olan her şeyin ortadan kaldırıldığı içsel sadelikten kaynaklanmaktadır. Yüzeysel olarak basitliğe atıfta bulunmaz, ama kalbin gerçek sadeliğini ifade eder. Nitelik ancak gereksiz her şey çıkarıldıktan sonra, yapının sadeleşip sakinleşmesiyle geriye kalan kısımdan elde edilebilir. Bir yapının ana çizgileri basitçe çizildiğinde, bu çizgiler güneş, manzara ve eğim gibi önemli şeylere referans verdiklerinde, bu sadelik, insan ve oluşacak peyzaj arasında daha derin bir ilişkiye olanak verecektir.

15. Ayrılmazlık: Alexander, ayrılmazlığı, bütünlükle uyumluluk safhası olarak, ayrılığın olmaması, basitçe, canlı bir bütünü dünyayla bir olarak deneyimlememiz ve bütünlük derecesine göre ondan ayrılmamamız olarak tanımlamaktadır.

2.1.2 İşlevin Kaybolması (İşlevsizleşme)

Dünya tam olarak ne işe yarar, bir işlevi var mıdır? Parça parça bilinen tüm işlevleri içeren bir yer, ama bütünün işlevi ne olabilir?

İşlev Nedir?

Miletos Okulu'nun düşünürlerinden olan Anaksimandros (MÖ 610-546), evrenin birbirinden farklı varlıklar ve nesnelerle dolu olmasına rağmen kendi bütünlüğü içinde bir uyumu olması ve düzenli bir yapı niteliği taşıması nedeniyle, bir süs takısına benzetmiş ve evrenin bu uyumlu ve düzgün bütünlüğünü “kozmos” kelimesiyle ifade etmiştir.

Adolf Loos'a göre, insanoğlu, inşa etmeyi bir sıra izleyerek öğrenmiştir; İlk başta kendi üzerimizi kaplamamız, örtünmemiz gerekti, doğal öğelerden korunmamız, uyurken güvenilir ve sıcak bir yerde olmamız gerekti. Örtünmeye çabaladık. İlk mimari nitelik de, başta hayvan postları ya da dokumadan ibaret olan bir örtüdür. Bütün aileyi koruyabilmesi isteniyorsa, bir yere tespit edilmesi gerekiyordu. Kısa süre sonra, yan tarafların da korunması için duvarlar eklendi. Hem birey hem de bütün insanlık düzeyinde bina fikri Loos'a göre bu sırayla gelişmişti. (Loos, 2021)

Gottfried Semper'de, Loos'a parallel olarak, mimarlığın dört ögesi olarak, ana öge ateş ve onu çevreleyen üç öge, çatı, çevre duvarı ve zemin olarak tanımlamıştır. Semper'e göre:

“insanların cenneti kaybetmesinin ardından olduğu gibi bugün de, insan varlığının ilk belirtileri, avlandıktan, savaştıktan sonra ya da çölde göç edip durduktan sonra, ısıtılan ve yiyecek hazırlanmasını sağlayan ateşin ve can veren alevlerin bulundurulacağı yerin düzenlemesinden ibaretti. İnsanlar ilk ocağın etrafında toplandı, ilk ittifaklar ateşin etrafında kuruldu, uygarlık için gereken din içerikli kavramlar en kaba ilk biçimleriyle, ocağın başında oluştu. Ocak yeri, toplumun tüm gelişim aşamaları boyunca, bütün her şeyin çevresinde düzenlendiği kutsal odak noktasını oluşturur.” (Semper, 2015, s.85)

Tanyeli, işlev kelimesinin mimaride 20.yy'dan beri, sadece bir yüzyıldır kullanıldığından bahseder. “Yaklaşık on bin yıldır binalar yapılıyor, sadece yüz yıldır işlevden sözediliyor.” der. (Tanyeli,2017) Vitruvius'un bahsettiği 3 temel nitelikteki (venustas, firmitas, utilitas) utilitas'ın aslında işlev manasına gelmediğini savunur.

“Vitruvius bir binanın üç temel niteliği olduğunu söyler: “venustas, firmitas, utilitas.” Modern bir dile çevrildiği zaman, venustas yerine estetik, firmitas yerine strüktür, “utilitas” yerine de işlev konmasına alıştık. Vitruvius gerçekte bunları mı söylüyordu? Vitruvius’a göre her mimari nesnenin causa finalis’i, nihai varlık koşulu (telos’u) işe yararlık, kullanılabilirlik, yani utilitas olmalıdır.” (Tanyeli,2017)

Loos’un ve Semper’in ve Tanyeli’nin söylemlerine dayanarak, temel işlevlerin doğal olarak, yapıyı ve mekanı biçimlendiren en önemli aktörler olduğu söylenebilir. Bu durumda harabenin işlevini yitirmesi ne anlama gelir, işlevden bağımsız bir yapı ya da mekan mümkün olabilir mi?

İşlev ve Eylem

1967’de Jacques Tati’nin çektiği “Play Time” adlı filmde beklemekle ilgili bir sahne vardır. Burada anlatılan mekan - işlev ilişkisi ilginçtir. “Beklemek” eylemi, kendi başına bir işleve dönüşmüştür. Bekleme mekanının tarifi de en basit tabirle koltuk ve sehpa ile yapılmıştır. Kullanıcı mekanda ne yapacağını bilemez, koltuğu inceler, oturur, ayağa kalkar, tekrar oturur, başka insanları izler, rahatsız olur, dışarıyı izler, ve çaresiz zamanın geçmesini bekler.

Tati, filminde modernizmin mekansal eleştirisini yapmaktadır. Sterilize edilmiş mekanlar ve mekanlar arası geçişler, kapılar, merdivenler, asansörler, koridorlar, cam duvarlar, ofisler, insanlar için birer enstrüman olarak yapılmış olsa da, filmdeki karakterin yolunu kaybetmesine, kaybolmasına ve kafasının karışmasına neden olmalarıyla bir paradoksa yol açar. Film, işlev, mekan, insan ilişkilerini sorgular.



Şekil 2.15 : Playtime Filmindeki Bekleme Sahnesi (Tati,1967)

Tanyeli işlevle eylem arasındaki ilişkiyi şöyle tarif eder:

“İşlev, Mimari ürünün tabi olduğu buyurgan bir üst değildir. Bir yapının nasıl kullanılacağını tanımlayan bir kılavuz veya prospektüs de değildir. Tasarımı başlatan bir paradigmatic temel de sayılmaz. İşlev kavramına (ya da söylemlerine) bu anlamlarıyla muhtaç bile değiliz. Mekan öyle bir şeydir ki, onu işe yaratmak, kullanmak isteyen bir özne bulunduğu müddetçe her mekan bir işeyararlık edinebilir. Aslolan o öznenin beklenti talep ve edimleridir; onların içinde varlık kazandığı toplumsallıktır. Bazense salt bireyselliğidir...Belirli bir işlev için biçimlendirilmiş her mekan başka amaçlarla kolayca kullanılabilir. Genellikle de öyle olur. Yatak odası oturma odasına çevrilebilir, planlanırken koltuk yerleştirilmesi öngörülmüş yere masa konabilir. Ütüleme işlevini içerecek biçimde tasarlanmış otel odasında ütü yapmaz, ütülenecek elbiseleri ilgili servis elemanına yollatabiliriz. Özetle, işlevin tanımladığı mimari disiplin gündelik yaşamda aşınır gider. Ancak mimarlığın ekonomik varoluşu çerçevesinde öyle olmaz. Bir türdeşlik ve eşdeğerlik düzeni tesis ettiği için, böylelikle mekanı meta kıldığı için, adı başka bir şey konulsa da, kapitalist ekonomi açısından işlev kaçınılmazdır. (Tanyeli, 2017)

İşlevin Evrimi

Tanyeli, biçim işlev ilişkisinin değişken olduğundan ve dönüşebildiğinden bahseder:

Mimarlık ürünleri de, plan düzlemleri de, biçimler de genellikle işlevden çok daha uzun ömürlüdür. Aksi olsaydı, bir zamanlar başka işlevlere hizmet etmiş yapılar o işlevler ortadan kalktıktan onyıllar hatta yüzyıllar sonra hala kullanılıyor olamazlardı.

Mimarideki işlevselci paradigmaya inanırsak, farklı işlevler için farklı biçimler varedilmeliydi. Oysa tam aksinin de gerçekleştiği görülmektedir. Biçim-işlev ilişkisi dinamiktir denince, bu da kastedilir. Tadao Ando'nun 1990'ların sonunda inşa edilmiş, “Su üzerindeki kilise” adlı yapısında apsis yerine kullandığı doğaya açılan bir cam duvar, işlevin kendisinin sabit olmadığı, mimarın tanımlamasından bağımsız olarak varlık kazanmadığı gerçeğine işaret ediyor. Veya işlevin tasarıma dışsal olmadığını, onun da tasarlanır olduğunu ortaya koyuyor. Mimar burada, doğayı yapının işlevsel bir bileşenine dönüştürmüştür. (Tanyeli,2017)

Tschumi ise işlevin proporsiyonun kaybıyla ortaya çıktığını savunur:

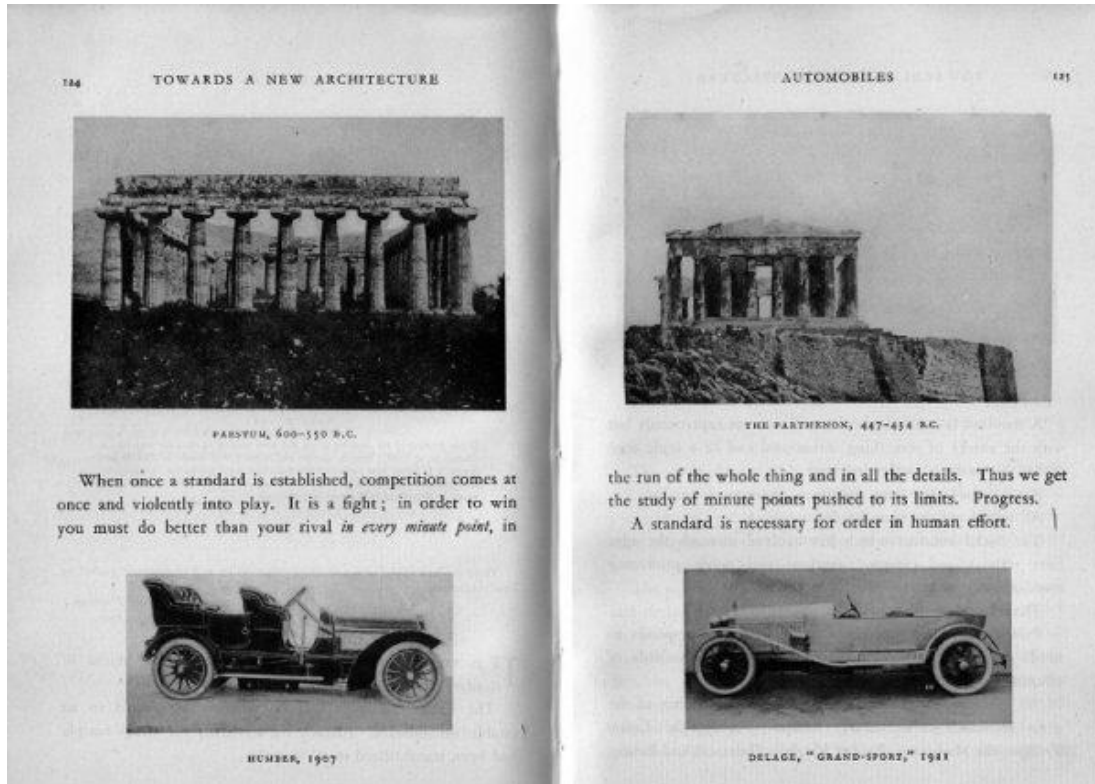
“18.yy'daki bilimsel gelişmeler, mekan ve strüktür analizlerine dayalı olsa da, mimarlık teorileri kullanım ve yapıyı farklı disiplinler olarak görmüşlerdi. Büyük mağazalar, tren istasyonları, arkadlar 19.yy'ın ticaret ve endüstrisinden doğmuştu ve karmaşık yapılarıyla klasik ideal saf formu karşılayamıyorlardı. Proporsiyon kaybolunca, form ve işlev parçalanmaya başlamıştı. (Tchumi, 1996, s.113)

19.yy sonlarına kadar süregelen form formu izler yaklaşımı “Form follows function” (Biçim işlevi izler) fikri botanikçi ve zoolog J.B. Lamarck'ın evrim araştırmalarının sonucu olarak 19.yy'ın başlarında ortaya atılır ve Amerikalı mimar Louis H. Sullivan tarafından kullanılır. "Biçim İşlevi İzler" fikrinin ortaya çıkış nedeni endüstri devrimi toplumunun ihtiyaçlarının karşılanması ve yapıların da endüstriyel olarak

üretilebilmesinin yolunun açılmasıdır. Sullivan'ın ardılı Frank Lyod Wrigt ise form ve fonksiyonun bir olduğu “form and function are one” fikriyle organik mimariye vurgu yapar.

1920’lerde Le Corbusier’in domino oyununun taşlarının modülerliğinden etkilenerek, prefabriklik, esneklik ve minimalizmi biraraya getirerek oluşturduğu bir şasi olarak tanımladığı Maison Dom-ino projesiyle birlikte “Ev bir makinedir” fikri ortaya çıkar. (Url-33)

Le Corbuiser’in 1920’de yayınladığı “Towards a New Architecture” adlı kitabında da, “Ev, içinde yaşanan bir makinedir” sözü ile fonksiyonalizmi vurgular. Süsten, dekorasyondan, tarihten arındırılmış bir mimari mümkündür artık. Antik harabeleri otomobillerle kıyaslar. Paestum (MÖ 600-550) ve Parthenon (MÖ 447-454) 1907 ve 1921 model otomobillerle kıyaslar. Le Corbusier’e göre, nasıl ki Parthenon, Paestum’un rafine haline gelmiş haliyse, otomobil de gittikçe rafine olmaktadır. Alttaki şekilde Le Corbusier, Paestum (solda) ve Parthenon (sağda) yapılarını otomobiller ile kıyaslar.



Şekil 2.16 : Antik Harabelerle Otomobillerin Kıyaslanması (Corbusier, 1985)

Erken modern mimarinin ütöpk ideolojisi, form işlevi izler eğilimi, 1950'lerden itibaren terk edilerek form formu izler'e dönüşür. Mimarlık erken modern dönemde, edebiyat, sanat ve müzikte de süregelen modernizmin etkilerinden faydalanmıştır. Hemen sonrasında neo-modernistler tarafından ideolojik, post-modernistler tarafından da estetik gerekçelerle işleve saldırılar başlamıştır. (Tschumi, 1996)

1960'larda başlayan "Ekolojik Tasarım" fikri, yapının yaşayan bir metabolizmaya benzetilmesi ve sürdürülebilir olması gerektiği 1990'larda Sim van der Ryn "Form Akışı İzler" metaforuna evrilir. Ryn'a göre, kentsel ve mimari tasarımda "akışın izlenmesi" gereğini vurgular.

"Binalar, temel bileşenlerin yaşamlarında gerçekleşen farklı değişim çizgilerine göre katmanlanır; yerleşim yeri, strüktür, sistemler, deri-skin ve tesisatlar ve mobilyalar. Farklı kullanım senaryoları yaratarak, zaman içerisinde ona direnmek yerine adaptasyonu teşvik eden binalar tasarlayabiliriz." (Url-34)

Telos ve Pragma

Harabe açısından bakıldığında işlevin erimesi, mekanı amaca boyun eğmekten kurtararak, özgürleştirir. İşlevsel yapı hala yerliyerinde olup işler halde olmasına rağmen artık amaçlanan görevi yapmasına gerek kalmamıştır. Bütünlük dağıldığında, amaç da kaybolur. Amaç kaybolduğunda, anarşi devreye girer. Üst kat artık yoktur ama üst kata çıkan merdivenlerle karşılaşırız. Merdivenler hala işlevseldir ama çıkılan bir yer kalmamıştır. Kapının ardında devrilmiş bir çatı çıkar karşımıza. Sonuç olarak harabe, insan hareketlerinin ve amaçlarının ölçölüp dikkatle organize edilmiş bir çok yapı ögesinden kalanların artık asıl maksattan kurtulmasıdır denebilir.

Mevcut yapıyla yeni kullanım arasındaki çatışma, mimari bir devinime ve bazen de yıkıma yol açar. Yapı önceden belli olan tek bir senaryoya göre sabit bir şekilde tasarlandığında, işlevler mükemmel çalışsa bile, işlev değiştiğinde yapı da bütünlüğünü kaybedebilecektir. Harabe işlevsel düşünöldüğünde bir ürün müdür, ya da bir üründen arta kalan mı? "Ürün" kelimesinin iki anlamı vardır:

- 1.Topraktan, bitkilerden, hayvanlardan, denizlerden ve benzeri doğal kaynaklardan elde edilen, üretilen yararlı şey.
2. Yaratılan, ortaya konulan şey, yapıt.

Harabe, işlevini kaybetmesiyle birlikte bir ürün olmaktan çıkar ve belirsiz bir sürece dönüşür. Marcel Duchamp'ın 1917 yılında yapılan bir sanat sergisine Pisuar'la katılması, işlevden arındırmaya iyi bir örnek olarak verilebilir. Artık pisuarın amacı kendi için ve kendindedir. Bu durum da bir ürünün bir sanat nesnesine dönüşümüne ilginç bir örnektir. (Url-21)



Şekil 2.17 : Pisuar - Marcel Duchamp (Url-21)

Adorno'nun 1965 yılında yaptığı "Günümüzde İşlevselcilik" başlıklı konuşmasına göre bir eser, gereklilik-gereksizlik geriliminden doğar; amaçlı olan ile amaçsız olan, eserde iç içe geçer. Bu yorum Kant'ın sanat kavramlaştırmasıyla yoğrulmuştur. Amacı kendinde olan bir eylem olarak, ya da Kant gibi söylersek "amaçsız bir amaçlılık" barındıran bir faaliyet biçimi olarak sanat faaliyeti, işlevden azade olmak zorundadır. Çünkü işlev barındırdığı an, özerkliğini kaybeder. Bu argümanı, sanat ile tasarımı ayıran ilk kategorik fark olarak düşünebiliriz ancak bunun en belirgin veya en keskin fark olduğu şüphelidir. (Url-25)

Ceylan, işlevin kaybolmasıyla hafızanın ortaya çıktığını ve anıların biriktiğini şöyle ifade etmiştir:

"Ne de olsa hafızanın işlemesi için tanıdığımızın ölmesi, nesnenin işlevini kaybetmesi gerekir. Aldo Rossi'nin ifade ettiği gibi, "tarih, nesne kullanıldığı sürece vardır; yani, nesnenin formu ile orjinal işlevi arasındaki ilişki devam ettiği sürece. Ancak, ne zaman form ve işlev birbirinden ayrılır ve yalnızca form hayatta kalır, o zaman tarih hafızanın diyarına doğru kayar. Tarih sona erdiğinde hafıza başlar..." Öyleyse hafıza, işlevin kendisini içeren kabuktan ayrılmasıyla hayata gelir. Bu nedenle, işlevsiz yerlerde birikir anılar". (Ceylan, 2011)

İşlevsiz Mekan

İşlevsiz olarak yapılmış bir yapı var mıdır, yoksa işlev hep sonradan mı kaybolur?

Bu konuda bir örnek olarak, Fransız-İsviçreli mimar Bernard Tschumi tarafından Paris’te yapılan Parc de la Villette (Folie-Delilik) yapıları verilebilir. Mimarı tarafından DNA dizilimine benzetilen ve dünyadaki en büyük dekonstrüivist yapı olarak tanımlanan , 1983’te 473 projenin katıldığı uluslararası bir yarışmayla elde edilen bu projenin konusu, başkan Francois Mitterrand’ın Paris’in kuzeydoğusunda yeralan 55 hektarlık yarı-endüstrileşmiş banliyö bölgesinin, ekonomi ve kültür kalkınma vizyonunun bir göstergesi olarak, 21. Yüzyıl için tasarlanmış, kültür ve eğlence işlevlerini içeren bir kent parkı tasarımıdır.



Şekil 2.18 : Parc de la Villette – Paris – 1983 (Tschumi,1996)

Parc de la Villette’in tasarımı için açılan yarışmada kazanan projenin tasarım sürecine Derrida da dahil olmuştur. Eisenman ile yine Eisenman’ın tanımıyla choral work, yani ‘korosal bir çalışma’ yapan ve tasarımın kesiti için kavramsal bir kurgu oluşturan Derrida, bu kurguyu “Point de Folie: Maintenant l’architecture” adlı makalesinde anlatır.

Mimar Bernard Tschumi’nin park için kurguladığı gridal sistemin kesişim noktalarındaki boş strüktürler, yani les folies (çılgınlıklar), Derrida’ya göre hem var olan (var çünkü yeri belli) hem de olmayan (yok çünkü içleri boş) kırmızı noktalar. Tıpkı, hiçbir metnin ya da kelimenin yeni olamayacağı, tarih boyunca var olan metinler silsilesinde her metnin sonsuz döngüde yeniden ve yeniden yazıldığı gibi, her

tasarımın da aslında mimarlığın mimarlığı (architecture of architecture) olduğunu söyler. Mimarının temel prensipleri olarak bilinen ‘güzellik’, ‘bütünlük’, ‘faydalılık’ gibi kavramların ‘non-architectural’, yani ‘mimari olmayan’, mimariye yüklenen anlamlar olduğunu, aslında tüm bu yüklerden kurtarıldıkları için Folie’lerin mimarının en saf hali olduklarını iddia eder. (Url-4)

Bu durumda, Ceylan’ın işlevin yokoluşuyla hafızanın ortaya çıkması söylemi, Derrida’nın mimarının yüklerinden arındırılma-saflaştırma hali söylemini birleştirip şunu söyleyebilir miyiz?

“Yapı temsillerden ve işlevinden arındığında saf bir hafıza mekanına dönüşecektir.”

2.1.3 Formun Kaybolması (Deformasyon)

Harabe, formun işleve boyunduruğundan kurtulmasını sağlar. İşlevden kurtulan form, artık eski kısıtlamalardan arınmaktadır. Yapılarda formu etkileyen aslında mimari elemanların kompozisyonudur, ama yapı elemanlarına gerek kalmadığında – bu bir kapı, pencere ya da merdiven olabilir mesela, saf form ortaya çıkar.

Bu bağlamda, harabe formun arınmış halidir. Form eski bütünlüğünü kaybederken, eski yapının izlerinden yeni bir bütünlük doğar.

Tahribat, yeni bir form denemesi olarak görülebilir. Yapı ölürken, işlevden kurtulmuş olan harabe doğmaktadır.

Döşemedeki çatlaktan çıkan bir incir ağacı, duvarda plansız bir delik, zeminle birleşmiş bir çatı parçası, artık ışık ve havayla ilgisi olmayan duvarla birleşmeyen bir pencere kemeri, içi dışına çıkmış duvarlardan zemine düşmüş tuğlalar, döşemelerin artık yatay durmak zorunda olmadığı, iç ve dış sınırlarının eridiği organik yeni bir bütünlük oluşmaktadır.

Harabeyi ilk gördüğümüzde bütünlüğünü anlamayabiliriz. Varlığını derinleştirmesi için onu farketmemiz ve içine çekilmemiz, dağınık ve eksik parçalarını tamamlayarak bütünü hissetmeye, eski halini hayal etmeye ve anlamaya çalışmamız gerekir. Bu bir anlama ya da öğrenme süreci olarak görünebilir. Harabenin bizimle ortak noktaları vardır. Biz de onun gibi dünyada bir yerde hayat süren, parçalardan oluşan karmaşık birer özneyizdir.

Bruno Zevi’nin “Mimarlığı Görebilmek” adlı kitabında, biçim ile ilgili kısmında şöyle yazar:

“Geleneksel estetikler, mimari kompozisyonun uyması gereken uzun bir “yasa”, “nitelik”, “kural”, “ilke” dizisinden söz ederler: birlik, karşıtlık, simetri, denge, orantı, karakter, ölçek, üslup, hakikat, anlatım, kentlilik, vurgu, çeşitlilik, içtenlik, işlev... Görüldüğü gibi bunlar biçimsel olduğu kadar tinsel ve psikolojik nitelikler de... “Bir bina, ne olduğunu ve amacının ne olduğunu dışarı vurmak zorundadır. Tıpkı bir insan gibi, ne bir eksik, ne bir fazla. Olmadıkları gibi olduklarını iddia eden insanlar hoşumuza gitmez. Yüzlerine, anıt maskesi ya da işlevselci maske takan binalar da hoşumuza gitmez.” (Zevi, 2015, s.147-150)

Mies Van Der Rohe, 1923 yılında “Mimarlık ve Form” üzerine aforizmalarını şöyle yazar:

“Tüm doktrinleri, tüm formalizmleri tüm estetik spekülasyonları reddediyoruz. Mimarlık çağın iradesinin yansımasıdır; yaşanan, değişen, yeni. Dün değil, yarın değil, sadece bugün form verilebilir. Ancak bu tür bir yapı yaratıcı olacaktır. Zamanımızın yöntemleriyle form yaratmak. Bu bizim görevimizdir.” (Kollektif, 2002, s.41-42)

Şevki Pekin ise Mimari Çalışmalar adlı kitabının girişinde Van Der Rohe’ye karşın şöyle yazmıştır:

“Mimari kendini şekiller ile ifade eder ancak şekil, yaratıcılık ile doğrudan ilgili değildir. Peşinden koşulacak bir ideal hiç değildir. Şekil doğru olduğu zaman en üst düzeydedir. Şekil kusursuz, saf veya işlevsel değildir. İstek ve inanç ile ortaya çıkan bir olgudur. Bu bir kültürü ifade eder. Güzellik bir kültürün neticesidir. İnanç mimarının başlangıcıdır, istek ise onun gerçekleşmesi. Mimar, şekiller ile değil yapıtları ile kendisini ifade eder.” (Pekin, 2007, s.8)

Pekin, Gelibolu’daki 15.yy’da deniz askerleri için devşirme malzemeyle yapılmış üstü açık bir tapınak olan Azebler Namazgahını yüce bir örnek olarak gösterir. Duvarları olmayan, boşluğu tanımlayan bu yapı için Aykut Köksal (2019) da bu yapının zamansız olduğunu vurgular ve “Yapı, mimarlığın hangi olmazsa olmaz öğelere indirgenebileceğinin dersini verir. “ der. (Url-70)



Şekil 2.19 : Azebler Namazgahı Fotoğrafı – (Salt Galata Arşivi)

Aldo Rossi ise işlev ve form arasında zamansal bir ilişki kurar. Rossi'ye göre biçim ebedidir. Biçim, işlevin devamlı olarak değiştiği bir dünyada yapının egemen ögesi olup hep aynı kalır. Biçimde değişen tek şey malzemedir. Çanın malzemesinden top mermisi elde edilir, amfiteyatroların biçimleri şehirlere, şehirlerin biçimleri ise saraylara verilir. (Rossi, 2006)

İçi dışına çıkmış kırık formuyla harabe, Zevi'nin dışa vurumcu bina tanımlamasına uyarken, aynı zamanda Pekin'in tarif ettiği kültürün ve kültürün neticesi olan güzelliğin parçalarını ve bütünlüğünü ve Rossi'nin bahsettiği ebedi biçimi üzerinde taşır denebilir. Harabe, Van Der Rohe'nin bahsettiği çağın formlarını reddetme hakkına zamansız olarak sahiptir.

2.1.4 Proporsiyonun Kaybolması - Eksilme (Bütünlük/Fragmanlar/Eksiklik)

Proporsiyon, Bruno Taut'un deyiimiyle, bütünlük nasıl oluşur ve nasıl eksilir parçalanır ya da kaybolur?

Bergson, hayal gücünün nasıl çalıştığını anlatırken, mimarlığın yönteminin bütünü tekrar bir araya getirmek olduğunu vurgular ve örnek olarak evden bahseder:

“Bir ev yapılacağı zaman hayal gücümüz onu tüm yönlerde katedecektir ve ilk önce çatıyı koyacak ve hemen ardından da ona tek tek katları ekleyerek evi tekrar inşa edecektir.” (Bergson, 2021)

Milattan önce birinci yüzyıla dayanan, antik mimariyle Rönesans arasında köprü kuran bir kaynak olarak, Vitruvius "De Architectura" adlı kitabında başarılı bir mimarlık için "Utilitas, Firmitas, Venustas" (kullanışlılık, sağlamlık, güzellik) etmenlerinin gerekli olduğunu ileri sürmüştür. Rönesans'ta bu tanım, "Comodita, perpetuita, bellezza" (kullanışlılık, süreklilik- kalıcılık, güzellik) olarak benimsenmiştir.

Bruno Zevi'ye göre, buradaki “Venustas”, proporsiyon, ritim, boşluk - doluluk arasındaki denge, harmoni, renk, ışık, atmosfer ve dokunma duyusuna ait değerlerle ilgiliydi. (Yanar, 1994)

1452’de, İtalyan rönesans mimarı Leon Battista Alberti, rönesans mimarisinin kutsal kitabı olarak kabul edilen yapıtı, *De re aedificatoria*¹¹ (Yapı Sanatı Üzerine) kitabında, bir mimarlık teorisi geliştirir. Bu teoriye göre, doğayı taklit etme üç kategori içinde olur. Bunlar sayı, ölçü ve bina parçalarının düzenlenmesidir. Alberti, bir binanın estetik görünüşünün iki elemanı içerdiğini vurgular. Bunlar güzellik ve süs olarak isimlendirilir ve temel olarak armonik proporsiyonların, matematik sistemine bağlıdır. Alberti, bütün parçaların uyumunun ve armonisinin gerçekleştirildiği ve üzerine hiç bir şeyin eklenip çıkarılamayacağı durumun güzelliğin tanımı olduğunu vurgular. (Yanar, 1994, s.30)

Alberti’ye göre güzellik, kalıcı olan armonidir. Kişisel tercihlerden değil, objektif mantıktan kaynaklanır. Ana karakteristiği bir binanın bütün parçalarındaki uniform proporsiyon sisteminin gerekliliğini savunan klasik düşüncedir.

Bruno Taut 1938’de yayınlanan “Mimari Bilgisi” kitabında, mimarının tüm özelliklerini içine sığdırdığı Proporsiyon’u şöyle ifade eder:

“Mimari bir sanattır. Bu sanatın diğer sanatlardan farkı ve istinad ettiği esas şartlar nedir? Teknik, bir binayı onu havanın tesirlerine karşı koruyan sağlamlığı; konstrüksiyon, binanın tabii kuvvetlere karşı dayanması için lazım olan mukavemeti verir. Binanın içinde oturulmasına ve binanın kullanılmasına hoş, gönül ferahlatıcı bir hal temin eden bütün vasıfları veren şey de fonksiyon’dur.” (Taut, 1938, s.5)

Taut’a göre, teknik, konstrüksiyon ve fonksiyon kusursuz olsa bile mimariden eser bulunmayabilir. Bu durumda, düşüncelerimizi, teknik, konstrüksiyon ve fonksiyon’un ilerisine götürmek istersek, bu üç unsurun mimarlık için sadece bir vasıta olduğunu, mimarının hayata ancak bu vasıtalarla girebileceğinden bahseder. Bu üç vasıta ile sadece mimari çalışabilir, başka hiçbir güzel sanat bunlarla çalışmaz. Bruno Taut, mimarlık sanatını proporsiyon olarak tanımlarken şöyle der:

“Mimari nedir?...Mimari bir proporsiyon sanatıdır...Mimar, mimar yapan ilk şey proporsiyondur; teknik, konstrüksiyon ve fonksiyon ise ancak proporsiyon sayesinde mimarının birer sanat vasıtası haline gelir.” (Taut, 1938, s.6)

¹¹ Alberti , *De re aedificatoria* adlı kitabında (1452’de yazıldı, ilk kez 1485’te basıldı) metinlerden ve ayakta kalmış anıtlardan yola çıkarak, Roma mimarlık bilimi ve sanatının her boyutunu yeniden bir araya getirmeye ve bugünün ihtiyaçlarına nasıl uygulanabileceğini göstermeye çalıştı. (Howard Burns, 2010, Andea Palladio, Sistemantik, iletilebilir mimarının yaratılışı)

Taut dünyada her şeyin zaten proporsiyonlar halinde bulunduğunu vurgular:

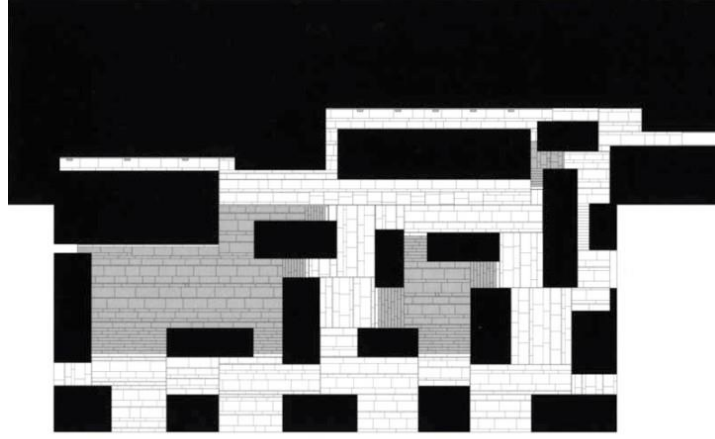
“Her bir şeyin muayyen nispetleri vardır ve bu nispetler dahilinde bütünlük kendini teşkil eden kısımlarla, kısımlar da birbiriyle münasebattedirler. Ancak proporsiyonlar sayesinde ki gerek bütünü, gerekse onu teşkil eden kısımları kavrayabiliriz, benimseriz ve kendimize malederiz.” (Taut, 1938)

Taut’un proporsiyon hakkındaki görüşleri, harabenin bütünlüğü açısından düşünüldüğünde, harabenin eski bütünlüğünü yitirse de eksik haliyle bile parçalarını koruduğu, bu sayede proporsiyonunu koruduğu söylenebilir.

Yanar’a göre ise bütünlük kavramı, Taut’a benzer olarak bir kompozisyonun tamamında ya da fragmanında tanımlanabilir. Örneğin büyük ölçekte kent bütündür. Kentin içindeki bir bina ya da binalar grubu kentin bir fragmanı olarak nitelendirilebilir. (Yanar, 1994)

Peter Zumthor, form, konstrüksiyon görünüş ve işlevin tasarımın bir evresinden sonra birbirinden ayrılamayacağını vurgular. Bu öğeler artık biraraya gelirler ve bir bütünlük oluştururlar. Detaylar ayırdedilmez olur... herşey birbirine referans verir, o anda ilk imaj arka plana dönüşür. Modeller, kelimeler, bütünü yaratmak için yapılan karşılaştırmalar, geride bırakılan basamaklar gibi kaybolur. (Zumthor, 2010)

Zumthor, İsviçre’nin Vals kentinde yaptığı Termal Hamam Projesinde de fragmanlardan bahseder. Zumthor’a göre, mimarlık mekan sanatının yanında zamanın, dolayısıyla hareketin de sanatıdır. Tasarlarken insanların bir binada nasıl hareket edeceklerinin düşünülmesi gerekir. Tasarım sadece insanları yönlendirmekle kalmaz, onları baştan çıkartır, onlara hareket özgürlüğü sağlar. Örnek olarak hastane koridorlarını verir, bu koridorların normalde tek amacı insanları yönlendirmektir. Ama başka bir işlevi daha olabilir, onları gevşetmek, boşvermelerini sağlamak, aylaklık ettirmek gibi farklı amaçlar mimarın saklı tuttuğu güçtür. Bu durumu Zumthor, bir sahne tasarlamaya benzetir, ya da bir oyunu yönetmeye.



Şekil 2.20 : Zumthor'un Termal Hamam Projesi Şematik Planı

(Architectural Review 201 2015: 46)

Termal Hamam projesinde binanın farklı bölümlerini biraraya getirerek bu fikri uygulamaya çalıştıklarından bahseder. “Yönlenme, baştan çıkarma, boş verme, özgürlük” (Zumthor, 2010)

İhsan Bilgin, Peter Zumthor'un İsviçre'de tasarladığı dağ kulübesi eki (Gugalun Evi) üzerinden Zumthor mimarlığını şöyle tarif eder:

“İki yoğunlaşma odağı var Zumthor'un: madde ve durum. Öge, bileşen, mafsalsal, detay, form vs değil, madde. Program, yer, işlev, davranış vs değil durum. Daha doğrusu: öge, bileşen, mafsalsal, detay, form olarak madde; program, yer, işlev, davranış olarak durum. Mayalanmış, damıtılmış, her şeyi üzerine çekmiş, toplamış, sorumluluğunu üstlenmiş yoğunluklar olarak madde ve durum. Bir de bunların üzerinde işlem yapan, düşünen, çalışan emek sarfeden zihin ve beden var. Maddeden ve durumdan bağımsızlaşmaya, özgürleşmeye, onları kendi buyruğunun, becerisinin, iç enerjisinin tabiiyetine geçirmeye meyleden; motivasyonunu, onlar üzerindeki egemenliğinden alan zihin ve beden. Biraraya getiren, ayırtıran, soyutlayan, sınıflandıran, eğen, büken, düzleyen, söken, takan zihinsel ve bedensel emek. Zumthor, vazgeçemeyeceği temel tercihini tam da emeği ile yarattığı arasındaki bu diyalektik aralıkta yapıyor: Zihinsel ve bedensel emek, maddenin ve durumun tabiiyetinde olacak; onlara uyacak, onlara soracak, onlar ne istiyorsa onu yapacak. “ (Bilgin, 2017, s.48-49)

Şevki Pekin, Mimari Çalışmalar adlı kitabında proporsiyon hakkında şöyle der:

“Kişinin inandığı ve yarattığı doğru, güzel veya çirkin olarak nitelendirilebilir, buna karşılık yanlışın güzel olması neredeyse imkansızdır. Doğru her planlamanın temel kavramını oluşturmali ve bir tasarım, yapı için erişilebilecek en üst nokta ise güzel olmalıdır. Doğru ve güzel, içgüdü ve bilgi birikimi ile oluşur. Her türlü yaratıcılık içgüdü ile hayata geçer. Mimari içgüdü ile yapılır. İçgüdü sınırsız değildir. Doğanın şekilleri tekrarlanmaz, küp, piramit, silindir gibi kalıplara girmez. İnsan kendi şekillerini yani geometriyi yaratmıştır. Mimarlık geometri ve geometrik şekillerin ilişkileriyle oluşur. (Pekin, 2007, s.12)

Pekin'e göre, proporsiyon, çizgiler veya şekiller değil, güzele erişmek için hissedilenlerdir. Mimarının tanımı gereksiz olsa da değerinin ne olduğu sorusu önemlidir. Zaman ölçütünde ayakta kalabilen, düşüncelerin ve yapıtların değeri her zaman önemli olmuştur. (Pekin, 2007)

Bu düşünceler ve referanslara göre, Alberti'nin Rönesans zamanındaki klasisizm yaklaşımı, kalıcılığa dayalı ve yapının eksilmesini kabul etmezken, Taut, Yanar, Zumthor ve Pekin'in yaklaşımlarının, yapının eksildiği ya da parçalandığı halde proporsiyonunu ve bütünlüğünü koruyabileceği doğrultusunda oldukları söylenebilir.

2.1.5 Zamanın Kaybolması (Duree)

Harabe geçmişten günümüze kadar süregelen bir yapı kalıntısıdır. Bu kalıntı, zamanın yıkım gücüne karşı dağılsa bile varlığını sürdürebilmiştir. Harabe, eksilmiş haliyle geçmiş ve şimdi arasında bir bağlantı kurma imkanıdır. Bu imkan gözlemciyi şimdinin ve güncel olanın egemenliğine karşı koruyarak, bir tür zamansızlık oluşturabilir mi?

Harabeleşme bazen yüzlerce yılda bazen de bir anda olabilir. Bu durumda harabeleşmenin bir süresi vardır denebilir. Harabeye baktığımızda onun ne zamandan kalma olduğunu anlamaya çalışırız. Dışarıda süren yaşamın hareketine karşın harabe hareketsiz haliyle zamandan azade olmuş bir halde kendi zamanında yaşar ve süresiz hale gelir diyebilir miyiz?

Fransızca “Duree¹²” (İngilizce duration) kelimesinin Türkçe anlamı: Zaman ya da süre'dir. Fransız filozof Henri Bergson felsefesinde, bilimin mekana göre tanımlandığı soyut, homojen, ölçülebilir, doğrusal zaman kavramına karşıt olarak; ancak dolaysız olarak yaşantılanılabilen; insan bilinci içinde kesintisiz bir akış oluşturan; geçmiş, şimdi ve geleceğin ayrıştırılamayacak biçimde birbiri içinde eridiği, heterojen, geri dönüşü olmayan sürekli akış demektir. (Benjamin, 2014)

Bergson'a göre duree, zamanın, 'tüm analitik çabaları reddeden dizginlenemez ve ölçülemez akışıdır' Başka bir ifadeyle, ölçülemeyen zaman, geçmişin şimdi içinde devamı olması durumu olarak da tanımlanabilir. (Bergson, 2021)

¹² “Dure” kelime kökü ağaç ve kapı kelimeleriyle ilişkilidir. (Url-93)

Bergson, maddenin kaynağı hafızadır der, çünkü ona göre madde hafızadan türer. Buradan çıkan sonuç itibarıyla maddenin hayata önceliği olması gibi bir durum pek mümkün görünmemektedir; çünkü hafıza, süre ile özdeşdir. Ayrıca Bergson maddeyi süre ile ilişkilendirerek açıklamaktadır. Şöyle ki, madde sürenin en gevşek, en seyrekleştirilmiştir. Başka bir ifade ile madde azaltılmış bir hayattır.... Hayatın kaynağında havai fişegi andıran bir bilinç vardır. Onun sönmüş parçaları madde olarak düşer... (Bergson, 2021)

İtalyan filozof Giorgio Agamben (1942-...) “Çağdaş olmak ne demek?” sorusunu sorar ve herkesin kendi zamanı olduğunu vurgular:

“Çağdaş, gözleri güncel olanın kör eden ışığının parlaklığının yerine kendi zamanından yayılan karanlık huzmesine takılıp kalan kişidir...Kendilerini çağdaş diye nitelendirebilecek olanlar, yalnızca, yüzyılın ışıklarının kendilerini körleştirmesine izin vermeyenler, böylece o ışıkların içindeki gölgeleri, iç içe oldukları loşluğu yakalamayı başaranlardır.” (Url-72)

Agamben, çağdaş ve moda arasındaki ilişkiden bahsederken modanın ölüyü geri getirme, geçmişini geri çağırma imkanı olduğunu vurgular:

“Moda, zamanın içine, onu güncelliğine veya günü geçmişliğine göre, moda olmaklığına veya modası geçmişliğine göre bölen özel bir süreksizliğin sokulması şeklinde tanımlanabilir...O halde modanın zamanı, temelde kendini bekler ve sonuçta hep çok geçtir de. Daima, “henüz olmayan” ile “artık olmayan” arasındaki ele avuca gelmez bir eşik biçimini alır...modanın “şimdi”si, kairos’u yakalanamaz: “Şu anda modaya uyuyorum” cümlesi çelişkilidir, çünkü özne daha bunu söyler söylemez modası geçmiştir. Dolayısıyla modaya uygun olmak, çağdaşlık gibi, belli bir devri geçmişliği ya da günü geçmişliği, belli bir “istirahat”i gerektirir – insanın güncelliğinin, dışında kalan şeyden bir parçayı kendi içinde taşıması: demode olanın, modası geçmişin gölgesini taşıması... Fakat modanın zamansallığının, onu çağdaşlıkla ilişkilendiren başka bir mahiyeti daha vardır. Şimdinin, zamanı “artık olmayan” ile “henüz olmayan” arasında böldüğü aynı hareketi izleyerek, bu “başka zamanlar”la –kuşkusuz geçmişle, ve belki aynı zamanda gelecekle– özel bir ilişkiyi de tesis eder. Moda bu yolla, geçmişten herhangi bir ânı (1920’ler, 1970’ler, neoklasik ya da imparatorluk tarzı) “alıntılatabilir” ve böylece yeniden güncel hale getirebilir. Böylelikle acımasızca bölünmüş olanı yeniden kaynaştırabilir – ölü ilan ettiğini geri çağırabilir, yeniden uyandırabilir ve canlandırabilir.” (Url-72)

Agamben’in moda tanımı harabeyle benzerlik gösterir diyebilir miyiz? Harabe de kendi zamanını yaşayan, geçmiş ve gelecekle ilişkiyi tesis eden mimari unsur olarak kabul edilebilir mi. Harabe de ölü sanıldığı halde yeniden canlanabilir, uykudan uyanabilir, reenkarne olabilir mi?

2.1.6 Yerin Dönüşmesi (Yersizleşme)

Christian Norberg Schulz'un 1971'de yayınlanan "Existence, Space & Architecture" adlı kitabında, mimari mekan, varoluşsal mekanın somutlaştırılması olarak tanımlanır. Varoluşsal alan, insanın tatmin edici bir şekilde yaşamak için çevre ile etkileşime girerek geliştirdiği şemaları ifade eden psikolojik bir kavramdır. Bu etkileşimin sonucu yine de çelişkili, eksik parçalardan oluşan, bitmiş bütün bir görüntü olamayacak, belirli bir yere ait olma hissi eksik kalacaktır.

Schulz'a göre, O yıllarda, Oslo'da bir grup gencin, kent merkezinin ticarileşmesine karşı yaptıkları protesto gösterisinde kullandıkları slogan şöyledir:

"Kalacak bir yer" (A place to stay) (Schulz, 1971)

Bu slogan, aslında bir dilek ve hayal içermektedir. Bu hayalini tatmin etmek için insan çevresini değiştirir. Başka bir deyişle, mimarlık yaşanılan mevcut çevrenin ötesine geçen hayali bir görüntüyü somutlaştırmanın peşindedir. (Schulz, 1971)

Hayalin, gerçeğin devamı ya da uzantısı olarak görüldüğü gibi, tasarım da bağlamın uzantısına dönüşür. Bir yerde kalıntılar, tek başına duruyor gibi gözüke de, çevresiyle uyumlu ya da uyumsuz (kontrast) olsa da, bağlamın bir parçasıdır. Kalıntılar yerden ayırdedilemediğinde, yerin kendisi bir kalıntı olarak görülebilir. Benjamin de yerleşmeyi, izlerle bağdaştırır ve "*yerleşmek demek iz bırakmak demektir.*" der. (Benjamin, 2014)

Bir resim, prensip olarak taşınabildir, bir yere bağlı değildir, özelliğini kaybetmeden orijinal yerini terkedebilir. Fakat yapıların yerde kökleri vardır. Taşındıklarında kaybedecekleri özellikleri vardır. Yapının içi halka kapalı ve dünyadan gizli olsa da, dışarıdan tecrübe edilen halka açık ve dünyadan algılanabilen bir görünüşü vardır. Yapının dışı, dünyaya sunulmuştur. (Ginsberg, 2004)

Kent ölçeğinde bakıldığında, peyzaja çok az yer kalmış sıkışık bir kent manzarasında, mimar tasarım yaparken, komşu yapılara daha fazla dikkat etmek zorundadır. Etraftaki yapıları fazla önemsemeyen mimarlar bile, yapının sokakla olan bağlantısına (en azından giriş ve çıkışına) dikkat etmek zorunda kalır. Genelde birçok düzenlemeye uyulmalıdır, yükseklik, basamaklar, ışıklar, işaretler, çitler, borular, pencereler, kaldırımlar, araç yolları ve giriş yollarıyla, tasarım zorunlu bağlama uydurulur.

Ardından harabe gelir, eğer harabe kentin içindeyse, sokakla olan tüm ilişkisini kaybetmiş olabilir. Hala varolan ve bozulmamış yapıların boyun eğdiği sokak, artık harabenin sokağı değildir. Mesela bir giriş kapısı gibi, kamusal düzenlemelere uygun olması gereken yapı elemanları artık var olmayabilir. Yapının ön tarafı ya da sokağa bakan tarafı ayrılmış olabilir. Bir harabenin kurallara, düzenlere ya da kamusal beklentilere arkasını dönmeye hakkı vardır. Doğduğu ve gençliğinde yaşadığı ve uyum içinde bir parçası olduğu sokağı ya da kenti görkemli bir şekilde yadsıyabilir.

Sokak ölçeğinde bakıldığında, yaşanan binaların arasında kalan harabede farklı bir çağın özelliklerine ya da tarzına rastlanabilir. Bu mekansal kontrast ilgi çekici bir anakronozim oluşturur. Harabe kökleriyle birlikte, dilediğince özgür ve zamandan kurtulmuş halde, etraftaki gelişmelere uymak yerine görmezden gelir, kendi gelişimini kendisi belirler. Harabe, kendi çevresini farklı ölçeklerde yeniden üretebilecek bir değer ve bağlam olarak görüldüğünde, toplumun yaşamını, eğilimlerini ve amaçlarını etkileyebilecek potansiyele sahiptir.

Yerinden kopartılmış antik bir harabe olarak Bergama'dan sökülüp Berlin'de sergilenen Zeus Sunağı örneği ilginçtir. Sunak yapısı, resim ya da heykel gibi taşınabilir bir kültür varlığı olarak yeni yerinde, bir müzede görülebilmektedir. Bu konuyla ilgili, tarihi yapıların korunması ve restorasyonu hakkında uluslararası bir çerçeve belirleyen Venedik Tüzüğü'nün (1964) yedinci maddesi bir anıtın yerinde korunmasının esas olduğunu vurgular:

“Anıt, tanıklık ettiği tarihin ve içinde bulunduğu ortamın ayrılmaz bir parçasıdır. Kültür varlığının tümünün, ya da bir parçasının başka bir yere taşınmasına anıtın korunması bunu gerektirdiği, ya da çok önemli ulusal veya uluslararası çıkarların bulunduğu durumlar dışında izin verilmemelidir.” (Url-64)

19.yy'ın sonlarında Bergama'daki kazılarda bulunan Zeus Sunağı, yerinden sökülerek parça parça taşınmış, 1930'dan beri Berlin kentinde bir müzede yeniden kurularak sergi objesine dönüştürülmüştür. Sunak, 12 metre yüksekliğinde, yaklaşık 35 metre kenarı olan kare bir alana oturan, at nalı biçiminde bir yapıdır. Yapının 5 basamaklı temelleri hala Bergama'da asıl yerindedir.

Kültürel miras kavramının değişimi konusunda alışan Fransız mimarlık tarihçisi Choay, Endüstri devriminden 20.yy sonlarına kadar geçen milliyetçi akımların etkin olduğu süreçte, ikonik görüntülerin hakimiyetini vurgular. Önemli mimari eserlerin hafızamıza kişisel deneyimle değil, sabit ikonik imajlar olarak geçtiğini savunur. (Choay, 2001)

Choay'ın söylemine göre Zeus Sunağı'nın yer ve zamandan kopartılarak ikonik bir imaj olarak Berlin'de sergilendiği söylenebilir.

Bilsel'in Zeus Sunağı'nın eksikliği ile ilgili yorumu harabenin yerle ilişkisine farklı bir boyut getirir. Bilsel'e göre, sunağın yokluğu, yerdeki gücünü arttırmaktadır. “Bir hafıza mekanı olan Zeus Sunağı'nın Berlin'e bir obje olarak taşınması onu Berlin Müze Adası'nı domine eden en önemli varlık haline getirirken, Bergama'daki eksikliği de onun gücünü artırır.” (Bilsel, 2000)



Şekil 2.21 : Zeus Sunağı Temel Kaidesi – Bergama (NOÖ, 1984)



Şekil 2.22 : Zeus Sunağı – Berlin (Anonim)

Bağlamından sökülüp evinden uzaklara sürüklenen bir anıt olarak Zeus Sunağı'nın farklı bir yerde bir sanat objesi olarak diğer yaşamına devam ettiği söylenebilir mi?

Geride kalan eksik yer ise Piranesi'nin gravürlerindeki fantastik fragmentasyonlara benzetilebilir ve bu eksilmiş haliyle bütün halinden daha güçlü bir hayal gücü uyaranına dönüştüğü iddia edilebilir mi?

2.2 Hafıza Mekanı Olarak Harabe

Pierre Nora “Hafıza Mekanları” adlı kitabında, zamanın akıp gitmediğini öne sürer. *“Zaman akıp gitmez; zaman devam eder, zaman varlığını sürdürür ve böyle de olması gerekir, aksi taktirde hafıza zamanın seyrinde nasıl geri gidebilirdi?”* diye sorar. (Nora, 1989, s.133)

Peki bir anı nasıl geri getirilebilir, Ricoeur bu soruya “Anı ancak imgeleşerek geri gelebilir” cevabını verir. Hafızayı bir tür resim olarak tanımlar. Anının imgeye dönüşme sürecini hatırlama, hayal etme ve unutuş olarak sıralar. Platon ise hafızayı, mevcut olmayan (namevcut) bir şeyin temsili olarak görür. (Ricoeur, 2012, s.25) Yates ise hafızanın yer ve imgelerden oluştuğunu vurgular. Anı, yer ve imgeler sayesinde geri getirilebilir ve bu matbaanın bulunmasından önce hafızaya alma ihtiyacını karşılayan eski bir Yunan sanatıdır. (Yates, 2019)

Nora, tarihin olaylara, hafızanın ise mekanlara bağlandığını ifade eder ve hafıza mekanlarını şöyle tarif eder:

“Hafıza mekanları anımsadığımız şeyler değil, fakat hafızanın mayalandığı yerlerdir, geleneğin bizzat kendisi değil, onun laboratuvarıdır” (Nora, 1989, s.12)

Nora'ya göre, süreklilik duygusunun kökü mekandadır. Artık hafıza ortamları olmadığı için hafıza mekanları vardır.

“Hafıza mekanları öncelikle kalıntılardır. Doğası gereği yeniye eski üzerinde, genci yaşlı, geleceği geçmiş üzerinde saymak demektir bu. Müzeler, arşivler, mezarlıklarla koleksiyonlar, bayramlar yıldönümleri, anlaşımlar, tutanaklar, anıtlar, kutsal yerler, dernekler, bunlar bir başka çağın tanıkları, sonsuzluk hayalleridir. Hafıza mekanları, kendiliğinden hafızanın olmadığı düşüncesinden doğarlar...Bir hafıza mekanının esas varlık sebebi, zamanı durdurmak, unutma işini engellemek, nesnelerin durumunu tepit etmek, ölümü ölümsüzleştirmek, somut olmayanı somutlaştırmaktır. Hafıza mekanları,

anlamalarının sürekli depresmesi ve dallarının önceden kestirilemez biçimde uzamasıyla sürekli dönüşüme açık olarak yaşarlar.” (Nora, 1989, s.23-32)

Bilgin’e göre, Modern’in eleştirisi olarak ortaya çıkan Postmodern, Modern’in görmezden geldiği iki ana mecra üzerine kurulmuştur. Avrupa kaynaklı “geçmiş ve hafıza” bir yanda, Amerika kaynaklı “popüler kültür ve gündelik hayat pragmatizmi” öte yanda. (Bilgin, 2017, s.11)

The Seven Lamps of Architecture (1849) kitabının 6. Bölümünde (The Lamp Of Memory) John Ruskin, bir yapının en büyük görkeminin taşlarında değil, onun yaşında, derin sessizliğinde, gizeminde, ve uzun süredir insanlık dalgasında aşınmış olmasından kaynaklandığından bahseder. Ruskin’e göre, hafıza, geçmiş algımızı muhafaza etmeli, ve eşzamanlı bir şekilde ölümlülüğümüzle yüzleşmemize (memento mori) izin vermelidir.

Aldo Rossi, Şehrin Mimarisi adlı kitabında, şehrin arkeolojik yönleriyle ilgilenmiş, anıtlarının, şehrin ortak hafızasında, yer ve insanlar üstünde nasıl bir rol oynadığını araştırmıştır.

“Modern şehirlere herhangi bir coşku duymadan bakabiliriz, ama Mykenia’yi kazan arkeoloğun gözüyle görebilseydik, o zaman mimarinin cephelerinin ve bina kalıntılarının arkasında kültürümüzün en eski kahramanlarının figürlerini bulurduk” (Rossi, 2006, s.32)

Rossi’ye göre geçmiş ve gelecek arasındaki fark, bilgi kuramı açısından, geçmişin bugün kısmen yaşantılandığı gerçeğini yansıtır.

“Kalıcılıklara verilecek anlam belki de budur: Onlar, bugün de yaşantıladığımız bir geçmiştir. Bu bakımdan kalıcılıkların iki yüzü vardır: Bir yandan ilerletici, öte yandan ise patolojik öğeler olarak görülebilirler. Patolojik biçim büyük ölçüde belirli bir bağlam sayesinde teşhis edilebilir, çünkü bağlamın kendisi ya bir işlevin zaman içinde süreklilik kazanması olarak görülebilir ya da kentsel yapıdan ayrı düşmüş yani teknolojik ve toplumsal evrimin dışında duran bir şey olarak.” (Rossi, 2006, s.32)

Rossi’ye göre, şehrin biçimi, her zaman şehrin belirli bir zamanının biçimidir. Ama şehrin oluşumunda birçok zaman vardır ve şehir, çehresini insan ömrü kadar kısa bir süre içinde bile değiştirebilir, başlangıçtaki referansları kaybolup gidebilir. Rossi Baudelaire’den alıntı yapar:

"Eski Paris yok artık; bir şehrin biçimi, heyhat, daha çabuk değişiyor bir faninin yüreğinden" Çocukluğumuzun evleri bize inanılmaz derecede eski görünüyor; şehir değişirken çoğu zaman anılarımız da silinip yok ediliyor. " (Rossi, 2006, s.43-46)

Locus Kavramı

Aldo Rossi, locus (mahal) kavramının belirli bir yer ile orada bulunan yapılar arasındaki ilişkilerden ortaya çıktığını vurgular. Locus yapının mimarisinin fiziksel boyutunu içerirken, orada yaşanmış olayları, yapının mimarının düşüncelerini, yer, yapı ve insan aktivitelelerinin özgün ilişkilerini içerir. Rossi, Halbwachs'ın belirli yerlerle ilişkilendirdiği kolektif hafıza kavramına referans verir. Locus bir ruh olmanın ötesinde, bir ilişkiler bütünüdür ve iyi mimari yaratmanın en önemli şartı bu ilişkileri anlayabilmektir.

Rossi'ye göre, şehrin kendisi, orada yaşayanların kolektif hafızasıdır ve hafıza gibi o da nesneler ve yerlerle ilgilidir. Şehir, kolektif hafızanın locus'udur. O zaman locus ile şehirde oturanlar arasında ilişki hem mimari hem de peyzaj açısından şehrin egemen imgesi haline gelir ve bazı artifaktlar şehrin hafızasının parçası haline geldikçe yenileri ortaya çıkar. Tümüyle bu pozitif anlamda, büyük fikirler şehrin tarihi içinde akar, onu biçimlendirir. Hafıza şehrin bilincidir. (Rossi, 2006)

Hafıza Sanatı (Ars Memorativa)

Birçok sanat icad eden Yunanlılar aynı zamanda bir de hafıza sanatı bulmuşlardır. Bu sanat da diğer sanatlar gibi Roma'ya ve oradan da Avrupa geleneğine aktarılmıştır. Bu sanat, yerleri ve görüntüleri hafızada organize etmek üstüne kuruludur. Modern zamanlarda önemsiz bir insan aktivitesi gibi görünen bu eğitilmiş hafıza tekniği, baskı teknolojileri gelişmeden yüzyıllar önce, çok önemli bir gerekliliktir.

Frances A. Yates (2019) "Hafıza Sanatı" adlı kitabında, hafıza sanatını (Ars memorativa), yer ve imgeler'i hafızaya nakşetme yoluyla ezberlemeyi amaçlayan bir sanat olarak tanımlar. Çoğunlukla hafıza tekniği (mnemotechnics) olarak sınıflandırılan bu sanat, modern çağlarda insan faaliyetlerinin önemsiz bir kolu gibi görünür. Oysa matbaadan önceki devirlerde idmanlı bir hafıza, yaşamsal önem taşıyordu; hafızada imgelerin düzenlenmesi ise daima, zorunlu olarak, bir ölçüde ruhun

tamamını ilgilendiriyordu. Yates'e göre, Hafıza sanatı temel olarak "yerler ve "imgelerin" ilişkisine dayanır. Hafıza sanatının genel ilkelerine göre, ilk adım, hafızaya bir dizi "locus" yani yer kaydetmektir. Burada yerlerin bir dizi oluşturması ve bu dizinin bir düzeni veya sıralaması olması önemlidir.

"Hafıza yerleri sisteminin farklı türleri olmakla birlikte en yaygın olarak kullanılan sistem mimari yerlerdi. Hafızada bir dizi yer oluşturmak için, bir binayı akılda tutmak gerekir. Olabildiğince geniş ve farklı kısımlardan oluşan bir bina olmalıdır bu; ön avlu, oturma odası, yatak odaları, salonların yanı sıra, odaları süsleyen heykeller ve diğer süs eşyaları da bulunmalıdır. İmgeler ise, binanın içinde seçilip ezberlenen yerlere yerleştirilir. Bundan sonra, olgulara dair hafızanın canlandırılması gerektiği anda, bütün bu yerler tek tek ziyaret edilerek, oraya yerleştirilmiş imgelerin geri alındığı hayal edilir." (Yates, 2019, s.22)

Yapay hafıza, yerler ve imgelerden oluşur, çağlar boyunca durmadan tekrarlanacak olan beylik tanımdır bu. Locus hafıza tarafından kolayca kavranacak bir yerdir; bir ev, sütunlarla çevrili bir mekan, köşe, kemer vb. İmgeler hatırlamak istediğimiz şeyin biçim, işaret ve suretleridir.

Hafıza yerleri gerçek ya da kurgusal (hayali) olabilir. Klasik yöntemle eğitilmiş bir hafızada, yerlerin görsel keskinliği hayret vericidir, yerler arasında mesafe ölçülebilir, yerlerin aydınlatmasına dikkat edilir.

Hafıza imgeleriyle ilgili teoriye göre ise, iki tür imge vardır: "Şeyler"e dair imgeler ve "sözcükler"e dair imgeler. Bunun anlamı, şeylere dair hafızanın bir savı , fikri veya şeyi hatırlatan imgeler üretmesidir; sözcük hafızası ise, tek tek her sözcüğü hatırlatacak bir imge bulmalıdır.

Yates, bazı imgelerin güçlü, keskin ve hafızayı uyandırmaya uygun olup, bazılarının ise hafızayı harekete geçiremeyecek kadar zayıf ve silik olduğundan bahseder. Akılda kalıcı olanın alalede, sıradan olmayan, çarpıcı ve yeni şeylerin zihinde daha uzun süre kalmaktadır. Gözümüzün önünde olan şeyleri unuturuz. Gün doğumu ve batımı hergün olmaktadır oysa güneş tutulması hayranlık vericidir, çünkü nadiren gerçekleşir, hatta ay tutulmasından daha harikuladedir çünkü ay tutulması daha sık görülür. Hafızada en uzun süre kalabilen imgeler oluşturmak için, muğlak çok sayıda imge yerine, etkin imgeler kurarak, bunlara sıradışı bir güzellik ya da çirkinlik atfederek yapabileceğimizi savunur.

Mesela bütün bir şiiri veya oyunu ezberlemek için, insanın hafızada herhalde kilometrelerce uzayıp giden bir dizi “yer” hayal etmesi, dizeleri ezberden okurken bu “yerler” in sırasıyla önünden geçerek onlardan hafıza için ipuçları toplaması gerekir. Cicero hafıza sanatının kurallarını şöyle özetler: *“Nihayetinde yerlerin çok sayıda olması, bunların iyi aydınlatılmış, açık bir düzen içinde yerleştirilmiş ve birbirine ortalama bir mesafede bulunması; imgelerin aktif, keskin hatlarla tanımlanmış, olağandışı olması ve ruhla hızlıca karşı karşıya gelip ona nüfus etme gücüne sahip olması gerekir.”*

Cicero’ya göre hafıza sanatı, Simonides’in görme duyusunun bütün diğer duyulara üstün olduğunu keşfetmesine dayanıyordu. Şiir ile resim arasında bir denklik öne süren teori de görme duyusunun başatlığına dayanır. Simonides, resmi sessiz şiir olarak tanımlar. (Yates, 2019)

“Antik Yunan düşünürlerine göre iki farklı hatırlama vardı. “Mneme” bir duygu gibi edilgen biçimde birdenbire ortaya çıkan, bir anıya hızlıca kapılmayı sağlayan hatırlama iken, “anamnesis” mevcut bir anının hafızadaki izini sürmek için etkin biçimde gayret gösteren hatırlatmaydı. Her ikisi de etimolojik kökeni “düşünmek” anlamındaki “men-” fiilinde olan “hafıza anı” anlamındaki “mneme” kelimesinden türemiş olup, düşünce, zihin ve hafıza tanrıçası Mnemosyne’in çocuğu sayılır. Karşıtlıklar arasında salınmak, zıt kutuplar arasında muallakta kalmak Mnemosyne’in kaderidir. Ancak tüm yaratıcı gücünü de paradoksal biçimde bu konumuna borçludur.” (Ceylan, 2011)

Hafıza Tekniği

Sigmund Freud, 1930 yılında, hafıza ve hafızanın karmaşıklığının konu alan Uygarlığın Huzursuzluğu (Civilization and its Discontents) adlı metninde, hafıza tekniklerinden bahseder. Geri dönüş süreci ve kişilik arkeolojisi kavramlarını inceler.

“Şimdi Roma’nın insanlara ait bir yerleşim mekânı değil de, benzeri ölçüde uzun ve zengin bir geçmişe sahip ruhsal bir varlık olduğu, yani içinde bir kez ortaya çıkan hiçbir şeyin yok olup gitmediği, önceki bütün aşamaların en son gelişim aşamasının yanı sıra varlıklarını sürdürdükleri gibi hayali bir varsayımda bulunalım. Tarihsel ardışıklığı mekansal olarak sergilemek istediğimizde, bunu ancak mekanları yan yana sıralayarak yapabiliriz, aynı mekan, iki içerik taşıyamaz... Denememiz, ruhsal yaşamın kendisine has özelliklerini çeşitli resim ve görüntülerle anlayamayacağımızı ortaya koyuyor.” (Freud, 1930)

Freud’a göre hatıralar bir kere tahrip edildiklerinde, bilinçsiz akılda izler olarak saklanırlar ve tekrar yeterince geriye dönüldüğünde, tekrar yüzeye çıkabilirler. Freud fikirlerini canlandırmak için, palimpsest Roma kenti analojisinden yararlanmıştı.

Freud'a göre, Roma kentindeki bir ziyaretçi için, kentin evriminin 7 farklı evresinin izleri, erken döneminden, son dönemine kadar fark edilebilir haldedir.

Harabe Bağlamında Tarih-Zaman İlişkisi

Walter Benjamin, tarihin sürekliliğinin parçalanmasını Fransız devrimiyle bağdaştırır. Benjamin'e göre Tarih, bir inşa faaliyetinin nesnesidir. Tarihin sürekliliğini parçalama bilincinin devrimci sınıflara özgü olduğunu savunur. Fransız devrimi, kendisini eski Roma'nın tekrarı olarak görmüştür. Devrim de aynı moda gibi geçmişe doğru bir sıçrayıştır. (Benjamin, 2014)

“Yapı boş ve boş bir zamanda değil, şimdinin zamanının doldurduğu bir zamanda yükselir. Nitekim Robespierre için eski Roma, tarihin sürekliliğinden koparıp aldığı, şimdinin zamanıyla yüklü bir geçmişti. Fransız devrimi kendisini eski Roma'nın tekrarı olarak görmüştü. Tıpkı modanın eski giysilere başvurması gibi, o da eski giysilere başvurmuştu. Moda hep geçmişin ormanlarında avlanıp güncel olanı yakalar...Fransız devrimi kendi takvimini de yaratır. Her takvimin ilk günü, tarih içinde zamanın akışını değiştiren bir makine işlevi görür. Takvimler zamanı saatler gibi ölçmez, tarih bilincin anıtlarıdır.” (Benjamin, 2014, s.46-47)

Harabe Bağlamında Tarih-Hafıza İlişkisi:

Tarih nedir, ne değildir? Sorusunu sordüğümüzda,

Walter Benjamin'in “Tarih Kavramı Üzerine” (1940) adlı yazısında tarihin kazananları ve kaybedenleri olduğundan, tek bir tarih kabulü olmadığı hakkında şöyle yazmıştır:

“Tarihçiler geçmişten bir hazine, bir miras olarak söz ederler. Tarihin ezilen sınıfları için ise tarih bir enkaz, bir yıkıntılar yığını bir talan alanıdır. Bir dizi öykünün birbirini doğurarak bugüne doğru ilerlediği bir birikim değil, geçmişin bugüne kavuşması değil, bir öykünün başka öyküleri tüketerek, unutturup yok ederek kendini tek kılması, geçmişin beklentilerinin yok edilmesidir. Bu yüzden kültür denen sürekliliğin ardında hep bir barbarlık vardır.” (Benjamin, 2014, s.34)

Benjamin kültürü yıkıntı olarak, tarihçiyi de bir paçavra toplayıcısı olarak tanımlar.

Unutulmak üzere olan şeylerin devrimci bir gücü olduğunu savunur.

“Çevrelerine son kez ışık saçan, onun aydınlığında bütün imkanlarıyla son bir kez beliriveren şeyler...Gözden düşmüş şeylerde, ilk demir konstrüksiyonlarda, ilk fabrika binalarında, en eski fotoğraflarda, nesli tükenmek üzere olan nesnelerde, kuyruklu piyanolarda, beş yıl öncesinin kostümlerinde, artık modası geçmeye başlayan, zamanların gözde lokallerinde beliren devrimci enerjiyi ilk farkedenden odur” (Benjamin,2014,s.37)

Benjamin, geçmiş imgesinin nasıl ve hangi amaçlar yakalanabileceğini şöyle tarif eder:

“Geçmişin gerçek imgesi uçucudur. Geçmiş ancak bir daha görünmemek üzere kendini gösterdiği an, birden parlayıp aydınlanıveren bir resim olarak yakalanabilir... Geçmiş tarihsel olarak kurmak onu gerçekten olmuş olduğu gibi tanımak değil, tehlike anında parlayıveren anıyı ele geçirmektir. Tarihsel maddeciliğin meselesi, tehlike anında tarihsel öznenin karşısında beklenmedik bir şekilde beliriveren geçmiş imgesini alıkoymaktır. Geleneğin hem kendi varlığı, hem de onu devralanlar tehlikededir.” (Benjamin,2014,s.41)

Benjamin, zaman kavramının bileşenleri olarak, geçmiş, şimdi, gelecek fikrini Antik Yunan tanrısı Kronos ve Kairos'a dayandırır. Kronos lineer zamanı ve zamanın niceliksel özelliklerini temsil ederken, Kairos zamanın deneyimsel veya belirli niteliksel özelliklerini temsil eder. Kronos ölçülebilir zaman, Kairos ise yaşanan zaman olarak birbirinden ayrılır.

“Benjamin'e göre çizgisel ve ilerlemeci bir zaman tasavvuru, yabancılaşma biçimleri ve yanılsamayı doğurur.” (Adorno,2004)

Benjamin tarih kavramının kronolojiyi kesintiye uğratarak, kesintiden sonra ortaya çıkan imkanı Kronos değil, Kairos'a dayandırır. Kairos, Kronos'u kesintiye uğratarak, insanın karakterinin kendini gerçekleştirdiği ve bir devrim imkanı yarattığı alandır.

Benjamin, Paul Klee'nin “Angelus Novus” adlı resmini tarihle bağdaştırır:

“Klee'nin "Angelus Novus" adlı bir tablosu var. Bakışlarını ayıramadığı bir şeyden sanki uzaklaşıp gitmek üzere olan bir meleği tasvir ediyor: Gözleri faltaşı gibi, ağzı açık, kanatları gerilmiş. Tarih meleğinin görünüşü de ancak böyle olabilir, yüzü geçmişe çevrilmiş. Bize bir olaylar zinciri gibi görünenleri, o tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket. Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek... Ama Cennet'ten kopup gelen bir fırtına kanatlarını öyle şiddetle yakalamıştır ki, bir daha kapayamaz onları. Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yükselirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey, bu fırtınadır...” (Benjamin, 2014, s.43)



Şekil 2.23 : Paul Klee, “Angelus Novus” (1920) (Url-43)

Agamben, bu resmi, Benjamin’in geçmişiyile bağını kaybeden ve tarihte artık kendini bulamayan insanın halini tarif eden bir imge olarak yorumlar.

“Eski ile yeni, geçmiş ile gelecek arasındaki boşlukta kalan insan, sürekli elinden kaçtığı halde onu ileriye doğru çekiştirmekten geri kalmayan, ama kendi zeminini onda bulmasına da izin vermeyen yabancı bir şey gibi fırlatılır zamana.” (Url-43)

Maurice Halbwachs, (2021) Kollektif Hafıza adlı kitabında, tarih-hafıza ilişkisinde, kesintiye uğramış bir süreklilikten bahseder, tarihin görevi geçmiş ve şimdi arasına bir köprü kurmaktır:

“Tarih insanların hafızasında en büyük yeri işgal etmiş olayların bir derlemesidir. Tarihin nesnelerinden bir tanesi, tam olarak, geçmiş ve bugün arasına bir köprü atmak ve kesintiye uğramış bu sürekliliği yeniden tesis etmek olabilir...Kollektif hafıza en az iki yönden tarihten ayrılır. Bu geçmişten yalnızca, onu besleyen grubun bilincinde hala yaşamakta olanı ya da yaşama kapasitesi bulunanı aldığı için, hiçbir yapaylığı olmayan bir sürekliliğe sahip kesintisiz bir düşünce akımıdır.” (Halbwachs, 2021, s.76-78)

Halbwachs, tarihi, tiyatro sahnesine benzetmektedir:

“Tarih yüzyılların oluşturduğu diziyi dönemlere böler, tıpkı bir tragedyanın konusunun birçok perdede dağıtıldığı gibi. Bir piyeste aynı olay, personalarına uygun

sonuçlar oluşana kadar varlıklarını devam ettiren, duyguları ve tutkuları kesintisiz bir devinimle ilerleyen aynı karakterlerle bir perdeden diğerine devam ederken; tarihte ise, bir dönemden diğerine, oyuna olan ilgi, esprilerin yönü, insanların ve olayların değerlendiriliş tarzı, gelenekler ve geleceğe dair vizyonlar dahil her şeyin yenilendiği ve görünüşte, aynı gruplar yeniden ortaya çıksa dahi, bunun sebebinin mekanlardan, isimlerden ve toplulukların genel niteliğinden kaynaklanan dışsal bölünmelerin sürmesi olduğu izlenimini ediniriz.” (Halbwachs, 2021, s:78)

Adorno ve Horkheimer ise, “Hayaletler Kuramı Üzerine” başlıklı yazılarında, insanın tarihle ilişkisini mumyalamaya benzetir.

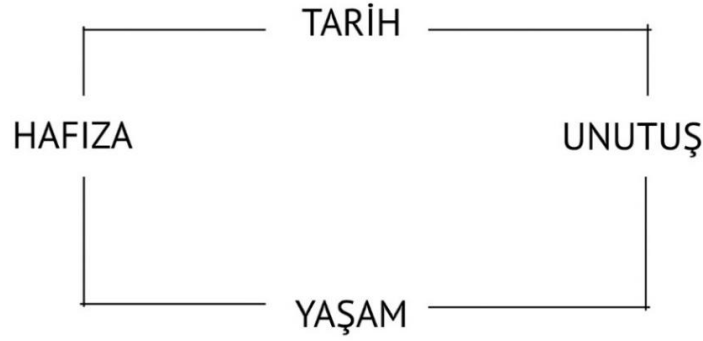
“Ölümlerle olan çarpık ilişki - bir yandan unutulup, öte yandan mumyalanmaları – ölüm deneyiminin günümüzde ne kadar hastalıklı olduğunu gösteren belirtilerden biridir. Neredeyse insan yaşamı kavramının kendisinin, tek bir insanın tarihinin birliği anlamında geçersiz hale geldiği söylenebilir: bireyin yaşamı salt karşıtıyla, yok oluşuyla tanımlanırken, tüm ahengini ve bilinçli hatırlama ile istemsiz bellek arasında sürekliliği, yani anlamını yitirdi. Bireyler kendilerini hiçbir iz bırakmayan salt anlık bir şimdiki zaman dizisine indirgerler, hatta izlerinden irrasyonel, gereksiz ve sözcüğün tam anlamıyla modası geçmiş diye nefret ettikleri şimdiki zaman dizisine. Tıpkı yakın zamanlarda yayınlanmamış her kitabın şüpheli sayılması ve tıpkı dallarına göre örgütlenmiş tarih bilimi dışındaki bir tarih düşüncesinin zamane insanının sinirini bozması gibi, geçmiş de bir öfke kaynağına dönüşür. Bir kimsenin geçmişte ne olduğu ve başından neler geçtiği, şimdi ne olduğu ve kullanılmasına neden olan sahip oldukları karşısında hükümsüz kılınır.

Ölümlere duyulan nefret, suçluluk duygusu kadar kıskançlıktan da kaynaklanır. Arkada kalan kişi terk edilmişlik duygusuna kapılır ve çektiği acıların suçunu, o acılara yol açan ölüye yükler. Ölümün, varoluşun dolaysız bir devamı olarak görüldüğü insanlık evrelerinde de, ölümdeki terk etme zorunlu olarak ihanet etkisi yaratır; hatta, aydınlanmış evrende bile bu eski inanç tamamen yok olmamıştır. Ölümü mutlak hiçlik olarak düşünmek bilinç için uygun değildir, çünkü mutlak hiçlik düşünülecek bir şey değildir... Yok edilme korkusunun tümüyle bilinç düzeyine getirilmesi insanın ölümlerle ilişkisini doğru bir yere oturtmasını sağlayabilen tek şeydir: böyle olunca ölümlerle ilişkimiz bir birliğe dayanır; çünkü biz de onlar gibi, aynı ilişkinin ve aynı boşa çıkan umutların kurbanlarıyız.” (Adorno ve Horkheimer,2010,s.282-23)

Paul Ricoeur, “Hafıza Tarih Unutuş” adlı kitabında tarihi bir mezarlığa benzetir. Tarihin mirasçısı olduğumuz eski zaman ölülerinin yükünü taşıdığından bahseder,. Tarihsel işlemi ise bir bütün olarak mezar kazmaya benzetir.

“Kesinlikle alelade bir yer, bir mezarlık değil, basit bir kemik deposu değil, sürekli yinelenen bir mezara koyma eylemi. Bu yazısal mezar hafıza çalışması ile yas çalışmasını tarihsel çalışma düzlemine yayar. Yas çalışması geçmişi şimdi'den kesinkes ayırır ve geleceğe yer hazırlar. Hafıza çalışması ise, ancak geçmişin yeniden inşası geçmişin canlandırılmasını sağlamayı başardığında, amacına ulaşmış olur” (Ricoeur,2012, s.548)

Ricor tarih, hafıza ilişkisini kısaca tarihin altına hafıza ve unutuş, hafıza ve unutuş'un altına da yaşamı yerleştirerek tarif eder.



Şekil 2.24 : Ricor'un Tarih-Hafıza-Unutuş-Yaşam İlişkisi Şeması

Anımsama – Unutma

Marc Auge, Ricor'a paralel olarak, Unutma Biçimleri (1986) adlı kitabında, anımsama ve ile unutma arasındaki ilişkinin, yaşam ile ölüm arasındaki ilişkiye benzetir. Auge'e göre unutmak, bizi şimdiki zamana getirir.

“Unutmak toplum için olduğu kadar birey için de bir zorunluluktur. İçinde bulunulan zamanın, şu anın ve bekleyişin tadına varmak için unutmayı bilmek gerekir; ancak unutmak bellek için bir ihtiyaçtır; uzak geçmişe ulaşabilmek için, yakın geçmişi unutmak gerekir... Yaşam iki ölüm arasında yer alır. Birilerinin yaşayabilmesi, ötekilerin ölmesine bağlıdır.” (Auge, 1986)

Bu konuda iki farklı anlayış vardır. Birinci anlayışa göre ölüm önümüzdedir, bir gün ölmek zorunda olduğumuzu aklımızdan çıkarmamamız gerekir, ikinci anlayışa göre ise ölüm arkamızdadır ve onu barındıran geçmişi aklımızdan çıkarmamamız gerekir. Hristiyanlık birinci anlayışı benimserken paganlık ikinci anlayışı benimser.

İçinde bulunduğumuz zaman, çoğu kez geleceğin belirsizlikleri ile geçmişin bulanıklıkları arasında bölünmüştür.

Anı, bellekteki kalan izlenim. İzlenim ise dünyadaki nesnelerin duyu organları üzerinde bıraktığı etkidir. Auge'e göre unutmanın üç figürü vardır: (Auge, 1986)

1. Geriye dönme: Şimdiki zamanı ve ondan farksız hale gelmeye başlamış olan yakın geçmişi unutup kaybolmuş bir geçmişi yeniden bulmak. Böylece en eski geçmişle bir süreklilik sağlamak.

2.Erteleme: *Şimdiyi yeniden bulmak, bu amaçla şimdiyi bir süre için geçmişten ve gelecekte uzaklaştırmaya, daha doğrusu geleceği geçmişin geri dönüşüyle özdeşleştiği ölçüde untumaya çalışmak.*

3.Yeniden başlama: *Geçmişini unutarak geleceği yeniden bulmak. Yeni bir doğuş, taze bir başlangıç yapmak.*

Auge anımsamayla unutma arasındaki ilişkiyi kıyı ve kara arasındaki ilişkiye benzetir.

“Anılar tıpkı kıyı çizgisinin deniz tarafından şekillendirilmesi gibi, unutma yoluyla şekillendirilmiştir. Unutma hafızanın (belleğin) canlı gücü, anı ise ürünüdür.”



Şekil 2.25 : Bir Kıyı Çizgisinin Devinimi (İAM Arşivi)

Yunan Mitolojisinde hatırlamak ve unutmak ile ilgili hikaye aynı zamanda güzel sanatların ve medeniyetin doğuşunu anlatmaktadır.¹³ Mitolojideki hikayeye göre, hafıza, ne kadar geçmişle ilgili gibi görünse de aslında geleceğin de bir parçasıdır.

¹³ Yunan mitolojisine göre, her şeyden önce Kaos vardı. Kaos’tan Gaia (Yeryüzü), Gaia’dan da 12 Titan’dan biri olan, Hafıza Tanrıçası “Mnemosyne” doğar.

Güzel sanatlara ilham veren 9 periler, Göklerin Tanrısı Zeus ile Hafıza Tanrıçası Mnemosyne’in kızlarıdır. Bu nedenle Müzlere "Hafızanın Kızları" denir. Efsaneye göre, Zeus Mnemosyne’a aşık olur. Ölümlü bir çoban kılığına girerek, onunla birlikte ardarda tam dokuz gece geçirir. Her gece için bir kız çocuğu (9 müz) doğar. Müzlerin sıralaması şöyledir: İlk gece Müzik, ikinci gece Tarih, üçüncü gece Şiir doğar, daha sonraki geceler, Tragedya, İlahi, Dans, Komedi, Astronomi kardeşler dünyaya gelirler. Müzler başlangıçta sadece şiire ilham verirler, daha sonra bilim ve diğer sanat dallarıyla da ilgilenirler. Mnemosyne aynı zamanda yeraltı dünyasında akan bir nehrin de adıdır. Kendisinden içenlere geçmiş yaşamları hakkındaki her şeyi hatırlatan bir nehirdir bu. Mnemosyne’nin tersine akan bir yeraltı nehri daha vardır, “Lethe”. Lethe, yunanca’da unutkanlık, unutma, unutulma, gizleme, gizlenme anlamına gelir, Uyku Tanrısı Hypnos’un mağaraları boyunca akar ve kahramanlara mutluluğun bahşedildiği Elysium’la sınırlanır. Bu nehrin suyundan içenler, geçmiş yaşamlarına dair her şeyi unutulur ancak dünya üzerinde unutulmuş olan şeyleri de hatırlamaya başlarlar. Antik yunanca “hakikat” anlamına gelen “Aletheia” bu unutulmuşun hatırlanmasıdır. Mnemosyne, yazı keşfedilmeden önce, sadece ölümlerin değil, tüm yaşayan ölümlülerin de hatıralarını ve geçmişlerini saklamaları ve ihtiyaç duyduklarında geri

Amerika’lı çağdaş mimarların başlıcalarından olan Peter Eisenman, Berlin’deki Soykırım Anıtı projesinin amacını kısaca şöyle açıklar: “Mimarlık, kollektif hafızayı işaretlemek için gerekiyordu. “ Eisenman’a göre hafıza, tarihin bittiği yerde başlıyordu. (1984) Eisenman, “The Stones of Memory” adlı makalesinde, Soykırım Anıtı hakkında şöyle yazmıştır:

“Bazı insanlara göre mezarlık, bazılarına göre çölleşmiş ya da harabe bir kent, bazılarına göre ise yalnızca bina temeli olarak görülmüştü. İnsanlar her zaman birşeylere anlam yükleme eğilimindeydiler: Renklere, şekillere, şeylere. Benim yapmak istediğim, tek bir yoruma varmalarını olabildiğince engellemektir. Bu sayede insanlar, mümkün olduğunca, bu şuna benziyor diyemeyeceklerdi. Ama bu fikri insanlara kabul ettirmek kolay değildi ve bu fikre karşı gelindi. Musevi cemaati, anıtın yeterince Musevi olmadığını düşündükleri için hoşnut olmadılar. Musevi yazıtları, haçları, yıldızları, harfleri gibi semboller bekliyordular. Bu tür bir yaklaşım, fazla gerçek ve banal olacaktı. Bilirsiniz, bir haç ya da yıldız gördüğünüzde hemen anlarsınız, bu musevilikle ilgilidir, oysa ki ben kolayca anlaşılmayacak bir deneyimin peşindeydim.” (Eisenman,1984)



Şekil 2.26 :Peter Eisenman Soykırım Anıtı-Berlin, 2005 (Url-3)

Eisenman, projeyi tasarlarken, mekanların proporsiyonlarını değiştirip, insanların, vücutlarına aykırı bir tecrübe yaşamalarını istediğinden bahseder. İnsanlar, her zaman karşılaştıklarına benzemeyen bir mekan deneyimi yaşayacaklar ve kendilerini mekanla mücadele eder halde bulacaklardır. Bu sayede, yaşadıkları bu tecrübeyi hep hatırlayacaklardır. Bu mekanda geçirdikleri süre boyunca, nostalji ya da geçmişin hafızasından bahsedilemez. Sadece o anın bireysel deneyiminin anısı önemlidir.

getirebilmeleri için gerekli olan yer ve imgeleri yaratmakla kalmamış, medeniyetin kurulmasına ve devam etmesine de neden olmuştur.

Tarihin hafızanın ve bu yapının ilişkisini Ferid Edgü'nün şu sözleriyle yorumlayabiliriz:

“Eğer savaşlar ve devrimler olmasaydı, tarih diye bir şey olmazdı, diyor bir bilge. Oysa uluslar gibi her bireyin de kendince bir tarihi vardır. Bireyin tarihini sanatçı, ulusların tarihini tarihçiler yazar.” (Edgü, 1980, s.28)

Harabe Bağlamında Zaman-Süre-Mekan ilişkisi:

Doğadan uzaklaştıkça zamanın döngüsel etkilerinden de uzaklaşırız. Kent yaşamıyla kır yaşamındaki öncelikler farklılaşır. Kulübede yaşamın sürdürülebilmesi için gerekli olanlar özellikle ısınma ve ışıktır.

Heidegger Güney Almanya'nın Kara Orman dağlarının yüksekliklerindeki kulübesinde 50 yıl süresince zamanın döngüselliğini gözlemlediğinden bahseder. Kır manzarasının kendisi için bir gözlem nesnesine-estetik bir olay olarak manzaraya indirgenmiş olmadığını belirtir.

“Doğrusunu söylemek gerekirse, ben kır manzarasını asla seyretmem. Onun sürekli değişimini, gündüz ve geceyi, mevsimlerin muazzam geliş ve gidişlerini deneyimlerim” der. (Sharr, 2016, s.60)

Heidegger için kulübe doğa şartlarından korunduğu, ama eşzamanlı bir şekilde doğa şartlarıyla bir arada olduğu bir sığınaktır. (Sharr, 2016, s.68)

Bachelard mekanın zamanı tuttuğunu vurgular:

“Mekan, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekan buna yarar.” (Bachelard, 2017, s.39)

Aristoteles, Poetika'da başlangıç ve sonun ilişkisinden bahseder. Trajik konuların çoğunun tarihten alınma olduğunu vurgular. *“Trajedi, kişilerin değil onların mutluluk ve yıkım içinde geçen hayatlarının bir taklididir”* der. Aristoteles'e göre:

“Öncelikle nasıl bir olay örgüsü oluşturulması gerektiği konusunda konuşmamız gerekir. Çünkü bu trajedide en önemli ve birincil kuraldır. Öyleyse bizim bildiğimiz şey, trajedinin bitmiş, bütünlüğe sahip bir eylemi taklit etmesidir ve bu eylemin bir süresi vardır. Fakat bir uzunluğa sahip olmayan bütünler de vardır. Bir bütün, başı sonu ve ortası olan bir şeydir. Başlangıç herhangi bir şeyin zorunlu sonucu olmayan mükemmel bir şeydir. Ondan sonrada zorunlu bir sonuca sahip olan bir şey gelir. Son ise tam aksine, bir başka şeyden sonra gelen ve kendinden sonra da bir başka şeyin geleceği şeydir. Yani iyi olay örgüsüne sahip olan öykülerin ne öylesine bir başı olur, ne de öylesine bir sonu; başı ve sonu, daha önceki belirlemelerimize uygun

olmalıdır...Olayların parçaları da, onlardan birinin yerinin değiştirilmesi ya da çıkartılması durumunda bütünüün yok olacağı, parçalanacağı şekilde bir bağlılık içine yerleştirilmelidir. Çünkü varlığı veya yokluğu fark edilmeyen bir şey, bir bütünüün temel parçası olma özelliğine sahip olmaz.” (Aristoteles, 2017, s.35)

Mumford, günümüzün kesin sınırlarla belirlenmiş zaman algısıyla kıyaslandığında, Ortaçağ toplumunun zamana karşı kayıtsız bir durumda yaşadığını vurgular. Tarih ve günlük yaşamdaki zaman kavramı belirsiz ve başıboştur. Zamanı ölçmek için kullanılan güneş, kum, su gibi öğeler kesinlikten uzak ve görecelidir. Bu aletler zamanı ölçmekten çok zamanda bazı işaretlemeler yapmaya yararlar. 1300’lü yıllardan itibaren, çığır açan mekanik saatin icadıyla Avrupa’da durum değişir. Mekanik saat, ortaçağın karanlığını aydınlatan ilk icat olarak bilinir. Mekanik saat, modern zaman fikrini de ortaya çıkaran enstrümandır.

Mumford’a göre: Saat, zamanı, insani olaylardan ayırarak, ard arda gerçekleşen gelişmelerin matematiksel olarak ölçülebileceği bağımsız bir dünya; özel bilim dünyası inancının yaratılmasına yardım etmiştir. (Mumford, 2018)

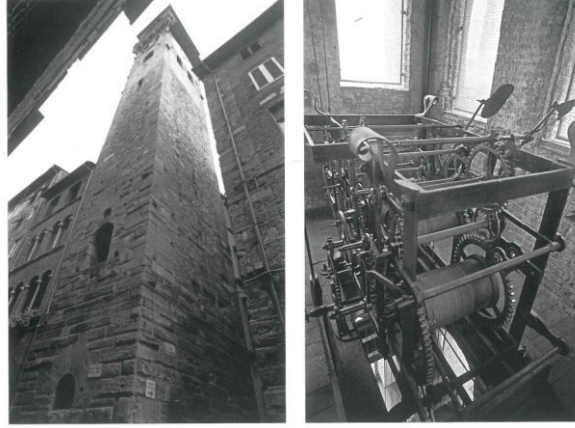
Hareketin Ölçüsü Zaman

Saat, Aristoteles’in “*Zaman hareketin ölçüsüdür*” fikrinin mekanik somutlaştırılması olmuştur. Hareketi ölçen karmaşık bir makinenin çalışma safhaları şöyledir: İlk olarak bir enerji kaynağından beslenir, ikincil olarak enerjinin ne zaman salınacağını regüle eder, ve son olarak bu salınan enerjinin zamanını belirleyip işitsel ya da görsel bir işarete dönüştürerek zamanın geçtiğini belirtir. Saatin kalbi parçaları değil, hareketin kendisidir. Enerjiyi regüle eden “Tik-tok” sesinin önceden belirlenmiş olmasıdır. Enerjinin kaynağından ne zaman ne kadar salınacağını regüle edebilen bir makine olmasıdır onun önemi. 14.yy’dan itibaren mekanik saatler düzenin ve yönetimin görsel sembolü olarak kulelerin tepelerine yerleştirilmiştir. (Trachtenberg, 2010)

Zamanın Parçalanması

Bergson “*Zaman ardışıklıktır*” der ve zamanın bir önce ve bir sonra olmadan kavranamayacağını vurgular. Bergson’a göre, zamanın oluşması için biraz bellek, biraz da bilinç olmalıdır. (Bergson, 2021)

Zamanın parçalanması ve parçalarının, saat, dakika, saniye gibi ölçülebilir olmasıyla birlikte, bir işi ölçme ve dolayısıyla düzenleme yöntemlerinden birisi de zaman/insan hesabı olmuştur. Bu hesap hem işin süresini hem maliyetini belirler. Adam/saat'ler birim iş için bir işçinin harcadığı süreyi gösterdiğinden, yapılması gereken iş miktarıyla o iş kalemine ait adam/saat değeri çarpılarak o iş için gereken toplam süre bulunur. Artık “vakit nakittir.”



Şekil 2.27 : Torre Della Ore, Lucca, Saat kulesi ve Saat Mekanizması, 1390
(Sharr,2016)

Mekanik saatten önce Çin’de hsiang yin (kokulu mühür yazısı) adı verilen tütsü saatler on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar kullanılmış. Chu, (2018) zamanın kokuyla ölçülmesiyle, zamanın mekansallaştırıldığını iddia eder:

“Bir zaman ölçüm aracı olarak tütsü, su ve kumdan pek çok açıdan farklıdır. Korku salan zaman akıp gitmez. Hiçbir şeyin içi boşalmaz böyle bir saatte. Tersine tütsünün kokusu odayı doldurur. Zamanı mekansallaştırır.” (Chul, 2018, s.67)



Şekil 2.28 : Kum Saati (İAM Arşivi)

Süre

Halbwachs, zamanın iki farklı şekilde kategorize eder: “soyut zaman / gerçek zaman” ve “toplumsal zaman / bireysel zaman” (Halbwachs,2021,s.92-102)

Halbwachs, süreyi “ölçülebilir zaman” olarak tarif ederken, zaman ve süre arasında göreceli bir ilişki olduğunu vurgular. Mutlak zamanın bir uzlaşma, kolektif bir kabul ya da temsil olduğundan bahseder:

“Zaman, sert bir kısıtlamanın ağırlığını omuzlarımıza sıklıkla yükler; sabırsızlandığımızda, sıkıldığımızda ya da sevimsiz bir işi bitirmek, fiziksel veya manevi bir zorluğu atlattık için acele ettiğimizde, kısa olan süre bize çok uzun gelir ya da aksine telaşlı olduğumuzda veya takip edildiğimizi hissettiğimizde, bir iş, bir haz ya da çocukluktan yaşlılığa geçiş, doğumdan ölüme geçiş söz konusu olduğunda bile, görece uzun olan bir süre bize çok kısa görünür. Bazen zamanın daha hızlı geçmesini isteriz, bazen de yavaşlamasını veya durmasını. Dahası, bunu eğer kabullenmek zorundaysak, ilk sıradaki sebebi kuşkusuz, zamanın ardıllık içermesi, hızı ve ritminin, maddesel doğa ve organizma görüngülerinin onun doğrultusunda birbirine bağlandığı kaçınılmaz düzenden başka bir şey olmamasıdır. Durkheim, izole olmuş bir bireyin zamanın geçtiğini gerektiğinde inkar edebileceğini ve süreyi ölçmekten aciz olabileceğini fakat herkesin zamanlar ve süreler üzerinde uzlaştığını ve tabi oldukları toplu kararları gayet iyi bildiklerini gözlemlemiştir. Bu nedenle, zamanın kolektif bir temsili söz konusudur” (Halbwachs,2021,s.89-90)

Harabenin İmgesi

*Marco Polo, tek tek her taşıyla bir köprüyü anlatıyor.
“Peki köprüyü taşıyan taş hangisi?” diye sorar Kubilay Han.
“Köprüyü taşıyan şu taş ya da bu taş değil, taşların oluşturduğu kemerin kavisini” der
Marco.
Kubilay Han sessiz kalır bir süre, düşünür. Sonra ekler:
“Neden taşları anlatıp duruyorsun bana? Beni ilgilendiren tek şey var, o da kemer.”
Marco cevap verir: “Taşlar yoksa kemer de yoktur.”*

(Calvino, 2022, s.127)

Harabeye geçmişin istifleri arasında kalmış bir imge olarak bakılabilir mi?

İmge duyuların bilinçteki izidir. Bu iz aslının tümüyle aynı değil, az çok eksik bir kopyasıdır. ...Etimolojik olarak “imge” kelimesindeki “im” işaret etmek, göstermek anlamlarına gelir. İmge kelimesi ise, hayal, suret, resim, timsal, misal anlamlarına gelmektedir. Felsefede ise, insan bilgisinin ilk aşaması, duyuların getirdiği imgelerdir. İmge sadece gözle elde edilemez; işitme imgesi, dokunma imgesi, koklama imgesi,

tatma imgesi de vardır. Bunların dışında eskiden edinilmiş imgelerin çağrılmalarıyla bilinçte gerçekleşen çağrılmış imgeler de vardır. (Hançerlioğlu, 1980)

Paul Ricoeur (2012) geçmişin temsili sorunsalının en önemli ögesini imge (Platon ve Aristo'nun deyimiyle Eikon) olduğunu ifade eder ve imgenin sırrının ne olduğunu sorar. Ricoeur'a göre öncenin damgasını (tupos) yemiş bir şeyin namevcut mevcudiyeti olarak ortaya çıkan bu kavram, hafıza alanından tarih alanına aktarılır.

“Geçmiş bir olayı zihninizde canlandırdığınızı ya da o olayla ilgili aklınızda bir imge bulunduğunu söyleriz; görsel de olabilir bu imge, işitsel de - ikisi arasında ayırım yapmayız” (Ricoeur, 2012)

Bergson olay, yer ve imge arasında bir bağlantı kurar. Bergson'a göre, yeryüzü, yüzeyinde yer değiştirmeler ve değişimler sabit bir çerçevede devam eden bir sistemdir. Bu cereyan eden olaylar sabit noktalarda hareketsiz gözlemcinin bilincinde ardışık olarak resimler oluşturan imgelere dönüşür. İmgeler bizim önümüzde ve bizim için meydana geliyor gibidirler. Onlar bizi beklerler. Biz onların önünden geçeriz. Geçmiş, şimdi ve gelecek imgelerimizin istiflenmesinden yapılmıştır. (Bergson, 2021)

John Berger, imgeyi, yeniden yaratılmış ya da üretilmiş görünüm olarak tanımlar. Berger'e göre:

“İmge, ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan -birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz. Rastgele aile fotoğraflarında da böyledir bu. Fotoğrafçının görme biçimi, konuyu seçişine yansır. Ressamın görme biçimi, bez ya da kağıt üzerine yaptığı imgelerle yeniden canlandırılır. Her imgede bir görme biçimi yatsa da, bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır.” (Berger, 2014)

Sabit Kalfagil, (2011) “Fotoğraf Sanatında Kompozisyon” adlı kitabında fotoğrafı sürekliliği olan 4 boyutlu dünyamızdan alınmış 2 boyutlu bir iz düşün (iki boyutlu ezik bir şey) olarak tanımlar. Bu tanımıyla fotoğraf sanatı, mimari tasarıma benzer kabul edilebilir.

Kitapta fotoğrafın tasarımından ve nasıl üretildiğinden şöyle bahsedilir:

“Hangi türden olursa olsun fotoğraf, objeleri görüntüye dönüştürme eylemidir. Bunu yaparken büyük ölçüde bilgi ve önceki deneyimlerden yararlanır. Yani objenin görüntüye dönüş sürecini yaşamamış ve gereken bilgilere sahip olmayan kişilerin düşlerini, sözüm ona tasarımlarını fotoğrafa dönüştürme gayretleri birer zorlamadır. Fotoğrafçı objeye baktığında onların iki boyutlu izdüşümlerini görür. Uygun ışığı düşler, bitmiş kompozisyon zihninde oluşur ve objelerle onu oluşturmaya çalışır. Ya objeleri ve ışığı değiştirir, ya da kendisi yer değiştirir. “ (Kalfagil, 2011, s.59)

“Etrafında her yönde sürekliliği olan bir mekan (bir uzay) vardır. Fotoğrafçı bu mekanla ilgili tasarısını veya düşünüyü o mekandan uygun bir bölümü keserek gerçekleştirir. Bu en, boy, yükseklik anlamında olduğu gibi, zaman boyutu anlamında da bir kesip ayıklamadır. Tekrarı mümkün olan hareketlerde çekim zamanını ışık belirler. Uygun saatte çekim yerine gidilir ve kritik an beklenir. Tekrarı mümkün olmayan belli bir anda cereyan eden olay için ise çekim belirleyicisi olaydır... Fotoğrafın oluşumunda üç evre vardır: Keşfetme, ayıklama ve düzenleme evreleri. Sonra bunlara hangi mesafeden, hangi yönden, hangi yükseklikten bakılacağına karar verilmesi ile devam edilir. “ (Kalfagil, 2011, s.62-69)

Fotoğraf üretimi bu evreleriyle mimarlıkla benzerlikler gösterir ve hafızanın tasarıma dönüşme evrelerinin de buna benzer olduğu söylenebilir. Fotoğraf Kalfagil’e göre, bir ayıklama sanatıdır. Biz de mimarlıkta ayıklamaya soyutlama diyoruz. Hafıza da bir imge ayıklaması ya da soyutlaması olarak görüldüğünde, tasarımı yönlendiren ana unsur olarak tanımlanabilir.

Walter Benjamin ise imgenin sinemada kullanımını şöyle anlatır:

“Etrafımızdaki şeylerin yakın çekimlerini yaparak, bilinen nesnelerin gizli detaylarına odaklanarak ve kameranin dahice yol göstericiliğiyle sıradan ortamları ele alarak bir yandan hayatlarımızı yönlendiren mecburiyetlere ilişkin kavrayışımızı genişletmiş, öbür yandan önümüze muazzam büyüklükte ve daha önce beklenmedik bir eylem alanı sermiştir. Büyük kentlerdeki meyhanelerimiz ve sokaklarımız, bürolarımız ve mobilyalı odalarımız, demiryolu istasyonlarımız ve fabrikalarımız - bunların hepsi bizi umutsuzca kendi içlerine hapsedmiş gibiydi. Sonra sinema ortaya çıktı ve bu zindan dünyayı, saniyenin onda biri uzunluğundaki dinamiklerle paramparça etti; öyle ki şimdi bizler, dünyanın her köşesine saçılmış olan bu enkazlar ve yıkıntılar arasında sakince ve macera duygumuzu köreltmeden dolaşıp duruyoruz. Yakın çekim sayesinde uzam genişlerken, ağır çekimle de hareket uzamaktadır. (Benjamin, 2013, s.82-83)

Ancak dikkatimizi sanat olarak fotoğraftan, fotoğraf olarak sanata yönelttiğimizde vurguların tamamen değişmiş olduğunu gözleriz. Bir resmi ve özellikle bir heykeli, ya da mimari bir yapıyı fotoğraflarına bakarak kavramanın, onu gerçekliğe bakarak kavramaya çalışmaktan çok daha kolay hale geldiğini artık hemen herkes değerlendirebilecek durumdadır. (Benjamin, 2013, s.31)

İmge kavramına kent ölçeğinde bakıldığında, Kevin Lynch, imgelerin insanların, zihinlerinde çevrenin imgesini oluştururken beş ana bileşeni kullandığını belirlemiştir: Bunları sırayla: Yollar, sınırlar, bölgeler, düğüm noktaları ve işaret öğeleri olarak tanımlar. Lynch çalışmasını, kent mekânı ve kullanıcılar arasındaki bilişsel etkileşime dayandırmaktadır. (Lynch, 1960)

Artun ise, kentsel ölçekte süreklilikten bahsederken geleneksel şehirdeki eski ve yeninin geriliminden bahseder:

“Geleneksel şehirler bir yandan geçmişin imgesi olmanın ağırlığını taşıırken, bir yandan da değişimin ve yeniliğin mekanı olmanın gerilimini yansıtırlar.” (Artun, 2019, s.89)

2.3 Anıt-Karşı Anıt Olarak Harabe

Latince’deki “monumentum” kelimesinin anlamı hem “anıt, hatırlama için başvurulmuş işaret” hem de “mezar” anlamına gelmektedir. (Ceylan,2017)

Venedik Tüzüğü’nün (1964) birinci maddesi anıtı yerleşimle birlikte değerlendirildiğini vurgular.

“Tarihi anıt kavramı sadece bir mimari eseri içine almaz, bunun yanında belli bir uygarlığın, önemli bir gelişmenin, tarihi bir olayın tanıklığını yapan kentsel ya da kırsal bir yerleşmeyi de kapsar. Bu kavram yalnız büyük sanat eserlerini değil, ayrıca zamanla kültürel anlam kazanmış daha basit eserleri de kapsar.” (Url-64)

Fransız mimar Julien-David Le Roy’un (1758) “The ruins of the most beautiful monuments of Greece” adlı kitabında, anıtsal mimarlığın Mısır’dan miras olarak alınan bir Yunan keşfi olduğundan ve daha sonra Roma mimarisine aktarıldığından bahseder. Roma mimarisi, Yunan mimarisini kopyalamanın yanında, onu küçük düşürmüştür. Le Roy, Klasik düzende, Roma mimarisinin, Yunan mimarisindeki dahiyane yaratıcılıkla yapılmış birçok keşiften yoksun olduğunu söyler. (Le Roy, 2004)

Avusturyalı sanat tarihçisi Alois Riegl’in (1858-1905) anıt sınıflandırmasına göre anıtlar temel olarak iki türe ayrılır, kasıtlı anıt ve kasıtsız (doğal-kendiliğinden) anıt. Kasıtlı anıt başından itibaren anıt olması amacıyla yapılırken, kasıtsız anıt, kendiliğinden retrospektif olarak farkedilir. Kasıtlı anıtlar vasıtasıyla dikte edilen

hatıra değerinin aksine kasıtsız anıtların değerini kendimiz belirleriz ve bu bir tarihi esere dönüşür. (Riegl, 2015)

Bu durumda, geçmişin değerlerinden birinin seçilip korunması, harabeyi bir tercihe dönüştürür. Harabe bu durumda bir sembol haline gelir. Sembol olarak harabe, toplumun kimliğine tanıklık eder ve bir anıta dönüşür. Geçmişteki bir zaman seçilip şimdiki zamanda değerlendirilmiş olur.

Neden geçmişin kırık parçalarını, yok etmek yerine korumaya çalışırız? Neden belirli bir harabeyi koruruz, belki de umutla onun restore edilmesini bekler ya da şüpheyle onun parçalarından doğacak farklı bir mekanın ya da zamanın hayalini kurarız. Birçok nedenle harabeyi yok etmek yerine, onun varlığını sürdürmesine izin verebiliriz.

Anıtları da bu nedenle koruruz. Onların da aslında eski halini koruduğu halde birer harabe olduğunu ya da harabeden farklı olmadığını farketmeyebiliriz. Pierre Nora, anıtsal mekanlarından mimari mekanla karıştırlılmaması gereken mekanlar olarak söz eder. (Norra, 1989, s.36)

“Anıtsal mekanlar olan heykeller ya da anıtkabirler, anlamlarını kendilerinden alırlar; bunların bulundukları yerler dikkate değer olsa bile, başka bir yere yerleştirilmeleri bunların anlamını bozmaz. Zamanla kurulan, anlamlarını öğeleri arasındaki karmaşık ilişkilerden alan topluluklar için durum aynı değildir. Chartres katedrali ya da Versailles Sarayı gibi dünyanın ya da çağın aynaları.” (Norra, 1989, s.36)

Riegl anıttan şöyle söz etmektedir:

“Anıt eser, varoluş kaygısına karşı bir nevi savunmadır, bir güvencedir. Anıt, yapıluş amacı ve sanat tarihi içindeki yeri, önemi ne olursa olsun, belli bir zamanın akışını bize gösteriyorsa anıt olarak addedilebilir; bu eser, bir mezar anıtı, bir yazıt, bir tapınak, bir dikilitaş ya da totem şeklinde bir anıt heykel olabilir.” (Riegl, 2015)

Riegl, yukarıda da söz edildiği üzere, anıt eserin tam da bu karakterine uygun olarak tarihi eserden nasıl ayrıldığı konusunda şu saptamayı yapar:

“Anıt eser bu amaçla yapılmıştır ve öyle olduğu tartışmasız kabul görür. Hâlbuki tarihi eser başlangıçta anıt olarak yapılmamıştır, böyle bir iddiası yoktur ancak sonradan sanat tarihçisinin ya da ona yalnızca dışarıdan bakanların gözünde, sayısız yapının içinden, bir değer verilerek öne çıkar. Yani anıt eser, zamanın acımasızca yuttuğu geri dönülemez bir geçmiş, bugünde tekrardan yaşatır, bellekte tazeler. Tarihi eser ise -ki bu kavram Rönesans döneminde ortaya ıkmiştir. Bellek ve zaman arasında farklı bir ilişki kurar; yapıldığı tarihten itibaren tarihinin ya da kullanıcının ona atfettiği değerlerin bir bileşkesidir.” (Riegl, 2015)

Riegl anıtın değerlerini, tarihi değer, eskilik değeri ve anımsama değeri olarak sınıflandırır.

Harabenin Tarihi Değeri

Bu kavramı Riegl şöyle açıklar: Bir anıta baktığımızda, onu özgün haline en yakın şekilde görmeyi isteriz; anıt bizim için bir dönemin, önemli bir olayın ya da önemli bir yaratıcının eseridir. Riegl bunu “tarihi değer” olarak tanımlar. Anıtın tarihi değeri yalnızca geçmişe değil, aynı zamanda belli döneme de göndermede bulunur. Tarihi değer, bir zamanlar olan ancak şimdi kaybolup yitmiş bir süreci bize gösterir ve anımsatır. Bu açıdan bakılırsa bir anıt eser, bir daha asla yeniden yapılamaz; insan topluluklarının gelişim sürecinde artık yerine konulması mümkün olmayan bir dönemini yansıttığı için benzersizdir. Tarihi değer, yapıldığı tarihten beri doğal veya yapay etkilerin üzerinde bıraktığı izleri korumaktan çok, gelecek nesiller, sanat tarihi araştırmaları, vb. için özgün halini olabildiğince devam ettirme gerekliliğini öne çıkaran bir değerdir.

Harabenin Eskilik Değeri

“Eskilik değeri” ise Riegl’in deyimiyle, en modern ve önemli değerdir ve bu kavram Riegl’in anıt eserler konusundaki en özgün katkılarından biridir. Zamanla tüm eserler bir eskilik değeri kazanır. Bazıları zamanın akışını üzerlerindeki değişimlerle bize gösterir, bir kısmı ise değişikliğe uğramasalar dahi üsluplarının ve yapılaş tarzlarının farklı ve benzersiz oluşuyla bir eskilik değeri taşır. Eskilik değeri, anıtın özgün haline bağlı olmaksızın, yapıldığından beri geçen zamanın bir sembolüdür; yaşının getirdiği izleri, yıpranmışlığını gözlerimizin önüne serer; toplumsal ve görsel belleğimize geçen zamanın etkisini, yaşam ve ölüm döngüsünü anımsatır. Bir eser yaratıldığı andan itibaren, doğanın yıkıcı etkisine, fiziksel ve kimyasal tahribatına maruz kalır. Bilgiye atıfta bulunan tarihi değerden farklı olarak, eskilik değeri herkes tarafından hemen algılanabilir. Dolayısıyla duygularımıza hitap eder. Eskilik değeri ağırlıkla gözleme dayanır, bireyseldir ve görsel algımızı etkiler. Bu haliyle modern insana hitap ederken onu teselli eder ve günah çıkarmasını sağlar.

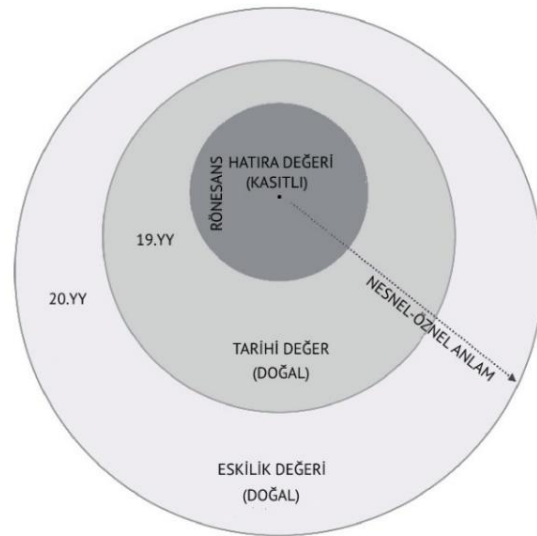
Harabenin Anımsama Değeri

Anımsama değeri ise, anıt eserin ölümsüzlüğünü, özgün halinin sürekliliğini öne çıkarır; eskilik değerinin dayanağı olan geçmişin izlerini yok sayar. Buna örnek olarak, bir olayı, bir zaferi anımsatmak ve onu bellekte sonsuza dek yaşaması için yapılan anıt eserler gösterilebilir; bu eser aynı zamanda çağdaş bir eserdir de, zira onu koruyarak

ve restore ederek adeta özgün halinde dondurma yolu seçilir. Eskilik değeri ve tarihi değeri, kimi zaman anımsama değerine dönüşmeye yatkınlık gösterir. Riegl, eskilik değerini özellikle anıt eserin yıpranması, aşınması ve zamanın bıraktığı fiziki izler üzerine kurar; tarihi değeri bunu tamamen göz ardı eder; anımsama değerinde ise anıt eserin sonsuza dek ayakta kalması, özgün durumunun sürekliliği önemlidir. Doğal koşulların etkisi, bu istekle çelişir. (Url-27)

Yukarıda anlatılan üç farklı sınıflandırmadan araştırmamızı en çok ilgilendiren kısım “Eskilik değeri” olarak görülebilir. İşlevsel açıdan bakıldığında, tarihi değeri ve anımsama değeri, temsil ettikleri değerlerle birer işlev olarak görülebilebilir fakat eskilik bir işlev değildir. Eskilik, kendinden başka bir şeyi temsil etmez. Bir sembol ya da anıt görevi görmez. Bu haliyle eskilik değeri, zamanla kendiliğinden oluşur. Doğanın etkilerine açık ve işlevden arınmış haliyle eskilik değeri, harabenin doğal değeri olarak görülebilir.

Alexandra Harrer, Alois Riegl’in mirası adlı makalesinde (2017), geçmişini nasıl algıladığımız ya da görselleştirdiğimizi Riegl üzerinden sorgular. Harrer Riegl’in anıt değeri algısını şematize eder. Bu şemaya göre, Rönesansta kasıtlı anıt değeri yaratılırken, 19. Yüzyıla kadar tarihi değeri ağırlık kazanır, 20. Yüzyılda ise eskilik değeri ortaya çıkar. Bu değerlerin birbirini kapsadığını savunur. Zamanla bu değerlerin, geleneksel sanat tarihinin kabul ettiği nesnel değerlerden, öznel değerlere (göreceliliğe) doğru gitmekte olduğunu vurgular. (Url-86)



Şekil 2.29 : Harrer’e göre Riegl’in Hatıra Değerlerinin Dönüşümü Tablosu (Url-86)

Bir örnek olarak 1930’larda yapılan modernist mimarlığın temsilcisi Villa Savoye yapısı 1950’lerin sonlarında eskiyerek harabeye dönüşür. Nur Altınyıldız Artun, (2012) “Mimarlık-nesnesi-ve-başka-nesneler” adlı makalesinde yapının harabeleşmesi konusundaki görüşleri şöyle anlatır: (Url-29)

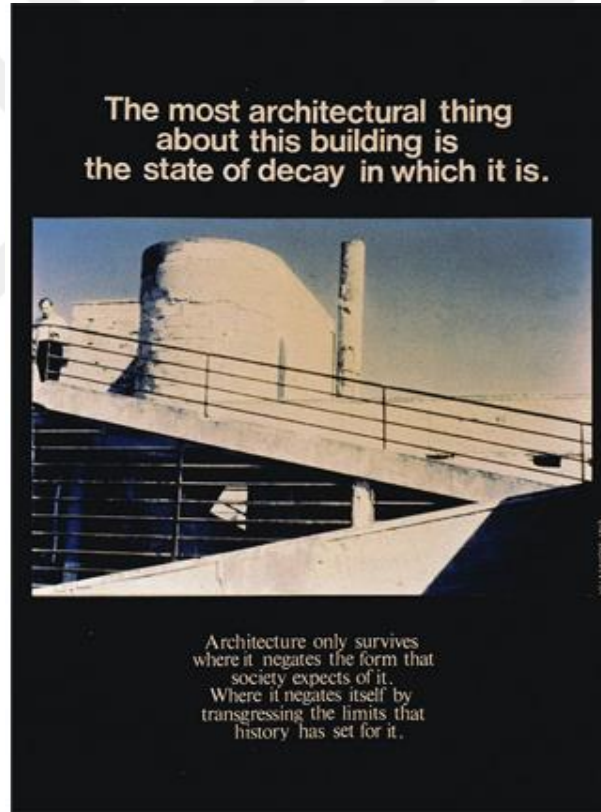
“Nikolaus Pevsner Architectural Review dergisinde bir makale yazıp harabiyetin Villa Savoye’a hiç yakışmadığını, taş yapıların aksine, duvarları beyaza boyanmış beton strüktürlerin eskidiklerinde göze hoş gelen harabelere dönüşmediklerini anlatır. Taş, yüzeyden ibaret değildir, yıpransa da gerçekliği değişmez. Oysa güzellik yüzeyde ise, yaşlanmaya gelmez. Villa Savoye yeniyken güzeldir. “Beyaz yüzeyleri beyaz kalmalıdır.” Belli ki Pevsner’i asıl rahatsız eden, Villa Savoye’un sıvaları döküldükçe, Wigley’nin tabiriyle, beyazlık maskesinin düşmesi ve mimarlığın onun yüzeyinde kurduğu otoritenin alaşağı olması. Beyaz boyada oluşan çatlaklar tam da bu yüzden tehlikelidir: Yüzeyin ince bir tabakadan ibaret olduğunu açığa çıkarırken bu otoritenin kırılmasını da fark ettirirler. Mimarlığın kurduğu düzenin bozulmasından, denetleyemediği duyusalılıktan, öngöremediği taşkınlıktan duyduğu korkuyu da.” (Artun,2012)

Yukarıda bahsedilen taş ve beton karşılaştırmasıyla, güzelliğin tanımını basit olarak, “yüzeyde değil, içeride olarak tanımlanması” ilginçtir.



Şekil 2.30 : Rene Burri’nin çektiği harabe Villa Savoye fotoğrafı (1959)

“1965 yılında yapıyı ziyarete giden Tschumi, sıvaları dökülmüş haliyle Villa Savoye’u hiçbir zaman olmadığı kadar dokunaklı bulur. Ona göre harabenin çekiciliği, yaşamı ve ölümü birlikte var etmesinde; gündelik yaşamın, insanın ve zamanın izlerini üzerinde taşımasındadır. Ve mimarlığın tarif ettiği ‘ideal mekân’ ile içinde yaşanan ‘gerçek mekân’ birbirlerine kavuşturmasında. Ya da baştaki tabirlere geri dönersek, fikirler âleminin saflığında var olan yapı ile inşa edilip hayatın gerçekliğine karışan yapıyı uzlaştırmasında. Görsel algıya öteki duyuları (at sesi, dışkı kokusu) katmasında. Tschumi yıllar sonra, Bataille’in erotizm üzerine yazdıklarının etkisiyle, modernizmin dogmalarını ihlal edecek yeni bir mimarlık tasavvur edebilmenin aracı olarak erotikmi ve çürümeyi önerdiği bir tür mimarlık manifestosu olan, Advertisements for Architecture Mimarlık için İlanlar’ın ikisini Villa Savoye’a ayırır. Kartpostal büyüklüğündeki ilanlar Villa Savoye’un harabiyetini mimarlığın hakikati olarak sunar ve “duyusallığın eninde sonunda yapıların en rasyonelini bile alt ettiğini” dile getirir. Böylelikle, Le Corbusier’nin akılla fethettiğini sandığı duyusallık, Villa Savoye harabeye dönüştüğünde geri dönmüş olur.” (Artun,2012)



Şekil 2.31 : Bernard Tschumi, Mimarlık için İlanlar (1975)

2.4 Palimpsest Olarak Harabe (Ara Mekan)

Pal-imp-sest, tanım olarak, silinip tekrar yazılabilen parşömen veya tablet. Tekrar kullanabilen değişse bile, eski halinin izlerini koruyan şey demektir. (Url-31)

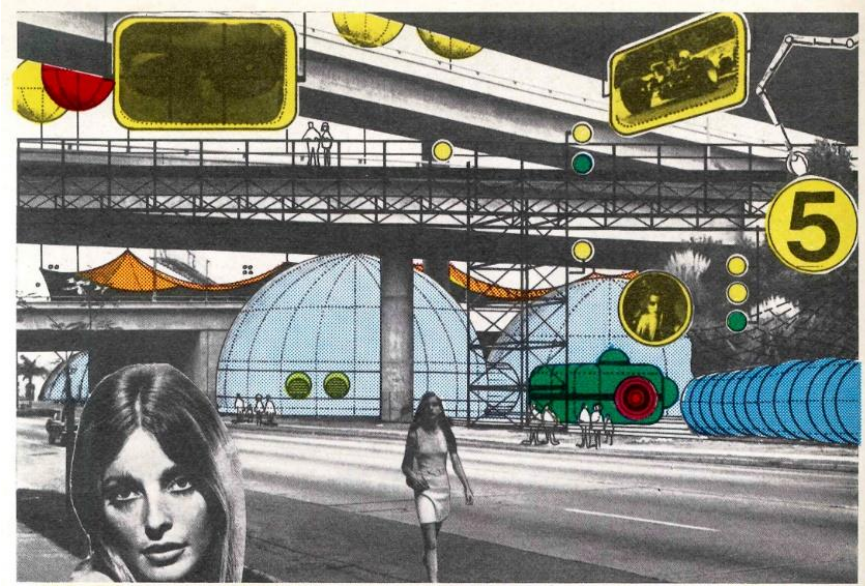
MÖ 2. yy'da İskenderiye kütüphanesindeki yazıların Bergama'ya geçmesi yasaklanınca, oğlak derilerinin işlenmesiyle yeni bir kağıt icat edilmiş ve MS 12.yy'a kadar dünyaya yayılmıştır.

Platon'un, Aristoteles'in ve diğer Antik kültürlerin edebi ve felsefi değere sahip yapıtlarının günümüze kadar ulaşabilmesi parşömen sayesinde olmuştur. Yakılıp yıkılan kütüphanelerde bulunan parşömenler değerli bir kağıt sayıldığı için yok edilmek yerine kazınarak üzerine yeniden farklı bir yapıtın yazılması sayesinde günümüze katmanlar halinde gelebilmiştir. Parşömen kelime kökü, Yunanca Pergamos "Bergama" ile aynıdır. (Aristoteles, 2017)

Palimpsest bir anlamda da, zaman içindeki dönüşüm sürecini anlatan bir metafor olarak kullanılır. Etrafımızdaki dünya sürekli değişirken bazı izlerin geriye kalması. Bu izlerin katmanlarını ayırdetmeye çalışmak, bu izleri takip edip tasarım sürecinin öncüsü haline getirmek bir yöntem olabilir.

Tasarım sürecindeki konseptler, süreçler, uygulama, iletişim ve bazen öğrenme ve öğretme çabalarının hepsi de birer palimpsest olarak görülebilir. Bir eskizin katmanları gibi, tasarım süreci de böyle ilerler diyebiliriz. Bir önceki belirsiz çizgilerin izlerinden beliren yeni çizgiler katmanlaştıkça tasarım belirir. Ara katmanlardaki çizgiler hata ya da kusur değil, olgunlaşma sürecinin doğal katmanları olarak görülebilir.

Mimarlar, sanatçılar, tasarımcılar palimpest fikrini söylem ve görsel temsillerinde kullanmışlardır. 60'ların radikal mimari grubu Archigram, fikirlerini görsel sunum ve mimariyi birleştiren kolajlarıyla aktarmışlardır. Bu aktarım bir tür palimpsest olarak sınıflandırılabilir.



Şekil 2.32 : Palimpsest Olarak Archigram'ın Kolajı

Görselliğin ötesinde, palimpsest felsefi olarak ele alındığında, tüm evrenin katmanlardan oluştuğu bu katmanların tek başına anlamsızken, biraraya geldiğinde anlam kazandığı söylenebilir. Zaman boyutundan bakıldığında ise palimpsest, devinim halinde evrilen, geçmiş, şimdiki zaman ve geleceğin sürekli silinip tekrar yazıldığı katmanlar olarak görülebilir. Calvino, Görünmez Kentler adlı kitabında eldeki çizgilerle kent arasında ilişki kurar ve eldeki çizgileri kentin izlerine benzetir:

“Kent, geçmişini bize anlatmaz, onun yerine geçmişi eldeki çizgiler gibi içinde saklar, sokakların köşesinde, pencerelerin parmaklıklarında, merdivenlerin korkuluklarında, paratonellerin antenlerinde, bayrak direklerinde yazılı izler taşır.” (Calvino,2022)

Piranesi'nin 1762'de yaptığı Campus Martius haritası, Antik Roma Kenti çevresini, harabe izlerinden oluşan fragmanlar olarak yorumlayarak temsil eder. Bu harita da bir tür palimpsest oluşturur. (Bloomer, 1993, s.73)

Harabe, yerdeki izlerin zamanda üstüste geldiği, katmanlaştığı bir alan olarak görüldüğünde bu izler nasıl takip edilebilir ve bizi acaba nereye götürebilirler?

2.5 Aura ve İz Arasında Bir Eşik Olarak Harabe

*“İzlerde biz şeyin sahipliğini elde ederken,
Aura’da şey bizim sahibimiz olur.”*

(Stavrides, 2010)

Aritoteles’in Poetika’sında geçen “Anagnorisis” kelimesi, bir izden veya bir ipucundan yola çıkarak tanınma anlamına gelir. Aristoteles, Poetika’da şöyle yazar: *“Varlığı veya yokluğu fark edilmeyen bir şey, bir bütünün temel parçası olma özelliğine sahip olamaz.”* (Aristoteles,2017)

2.5.1 Harabenin İzi ve Aurası

Walter Benjamin’e göre evren, bir kabuk ya da mağara gibidir, izleri koruma takıntısının hüküm sürdüğü bir kaptır. İz ise bir yakınlık görünümü olarak tanımlanır. Bununla birlikte iz, ardında kendisini bırakan şeyden çok başka bir şey olabilir...izle birlikte şeyin sahipliğini elde ederiz. Geçmişin yorumlayıcıları olarak bizler, objelerdeki belirli değişiklikleri iz şeklinde gözlemler ve anlarız. Bundan dolayı izleri keşfetmek, isimlendirmek, tanımlamak ve değerlendirmek için farklı geçmiş dönemlerini karşılaştırmak zorundayızdır...Birey kendi izlerinin silinmesini engellemek için bir barınak inşa eder... Yerleşmek demek, izler bırakmak demektir...Fakat sonunda birey, kendisini izler tarafından kontrol ediliyor halde bulur. Aura ise, kendisini ortaya çıkaran şeye ne kadar yakın olursa olsun, bir uzaklık tezahürüdür. İzler böylece auranın araçları haline gelir, yakınlık uzaklığa dönüşür...(Benjamin,2014)

Benjamin Aura (hale) ile ilgili şöyle yazmıştır:

“Zamanın ve mekanın oluşturduğu tuhaf bir ağ: ne kadar avcunuzun içindeymiş gibi görünürse görünsün, belli bir mesafede duran bir şeyin tek bir kezlik görünümü. Bir yaz gününde, anın ya da saatin de görünümünün parçası olmaya başladığı noktaya kadar bir dağ silsilesinin ufukta oluşturduğu çizgiyi ya da gölgesini kendi üstüne düşüren bir dal parçasını seyrederek uzanmak -işte o dağların, o dal parçasının halesini hissetmek denen şey budur. Dolayısıyla, şeyleri -özellikle, kalabalıklara doğru- yakınlaştırmak, eşsiz olan şeylerin her koşulda kopyalanınca ele geçirilmeleri kadar köklü bir çağdaş eğilimi temsil eder. Gün geçtikçe bir nesneye -mümkün olan en yakın noktadan- bir resmi vasıtasıyla ve o resmin de repröduksiyonlarıyla sahiplenme ihtiyacının daha çok arttığını gözlemliyoruz. Bu çoğaltılmış kopya, resimli gazetelerde ya da 25 haftalık yayınlarda görüldüğü şekliyle, orijinalinden zorlukla ayırt edilebilen bir niteliktedir. Kopyada nasıl gelip geçicilik ile çoğaltılabilirlik öğeleri iç içe örülmüşse, orijinalde de biriciklik ve süreklilik iç içe örülmüş durumdadır. Nesnenin kabuğundan sıyrılışı

ve halen parçalarına ayrılması, benzerliğe gösterilen hassasiyetin -çoğaltma yoluyla biricik olanın dahi alt edildiği derecede- geliştiği bir algının göstergesidir. “ (Benjamin, 2014, s.24)

Ceylan, auradaki soyutluktan izdeki somutluğa doğru giden dönüşümü Riegl’in Rönesanstan beri süregelen, anıtın tarihi değerinin 20.yüzyıla birlikte eskilik değerine dönüşümüne benzetir. (Ceylan, 2016)

Stavrides, iz ve auranın birbirinin karşıtı olduğunu belirtir ve bu iki kavramın bir eşik ortaya çıkardığından bahseder. *“Tıpkı yakınlık deneyiminin uzaklık deneyiminin karşıtı olması gibi.”* Bu iki kavramın diyalektiğinde üçüncü bir unsur olan “eşik” ortaya çıkar. Eşikler uzaklıklardan bir yakınlık yaratır... Benjamin’e göre, *“kendi gömülü geçmişine yaklaşma arayışındaki kişi, bir kazıcı gibi hareket etmelidir.”* Kazı alanı böylece geçmişe açılan bir eşik haline gelir ve her umulmadık buluntu da geçmiş deneyimlerin yeniden ortaya çıkmasına aracılık eder. (Stavrides, 2010)

Peter Zumthor, Ettore Scola’nın 1983 tarihli “Balo” (Le Bal) adlı filminin Avrupa’nın 1930-1980 arasında geçen 50 yıllık tarihini dialog olmadan sadece aynı yerde, müzik ve insan hareketlerinin değişmesiyle anlatılmasını aura ve iz arasındaki ilişkiye örnek gösterir. Filmde, aynı mekanda aynı insanların zamanla yaşlanmalarına tanık oluruz. Zumthor’a göre mekan, insan yaşamının izlerini absorbe etme yetisine sahip olduğunda zengileşir. Zumthor, bu bağlamda oksitlenmeyi, çizikleri ve kullanımdan dolayı oluşmuş parlaklıkları örnek verir, zamanın izlerinin fiziksel görünümünün veya dokunmanın yanında bir de gözlerimizi kapadığımızda hissettiğimiz daha derin bir his vardır. Zamanın geçişinin bilinci ve bu yerde, bu odalarda geçen insan yaşamlarının farkındalığı, mekanı özel bir auraya kavuşturur. Bu noktada mimarının estetik veya pratik değerleri, stilistik ya da tarihi önemi ikinci plana düşer. Derin bir melankoli belirir. Mimarlık yaşama maruz kalır ve eğer gövdesi yeterince duyarlıysa, geçmiş hayata tanıklık eder bir nitelik kazanır. (Zumthor, 2010)



Şekil 2.33 : Balo (Le Bal) Filminin Geçtiği Mekan (Url-87)

2.5.2 Harabe Bağlamında Güzel, Yüce ve Khora (Chora) Kavramları

Harabe biçimsizliği, büyüklüğü, belirsizliği ve parçalanmış düzensiz haliyle, güzel, yüce ve chora kavramlarıyla ilişkilendirilebilir mi? Bahar Avanoğlu “Şiir Mimarlık” Kitabında Khora’yı şöyle tarif eder:

“Antik Yunanca chora, kareografi, dans, ritüel ve ayin kelimeleriyle ilişkilidir. Ancak chora’yı salt bir sahne yapısı veya bir dans platformu olarak tahayyül etmek indirgemeci bir yaklaşım olur. Platon’a göre chora, güçlükle kavranabilir. Platon’un kozmolojisiyle ilgili Timaios diyaloglarında şöyle okuruz: Chora “karmaşık bir düşünce sistemiyle sezilebilir... Sanki bir rüyanızdır.” Platon’a göre chora ancak dolaylı olarak kavranabilir; rüyalara özgü “bozuk” bir muhakemeye anlaşılabilir. Ne idrak edilebilir, ne de algılanabilir. Zira chora ne ideal bir formdur, ne de fiziksel bir yapı. Chora’nın belirsiz karakteri karşısında akıl çaresiz kalır. Chora’da kaosla bağlantılı olarak kozmos okunur.” (Avanoğlu, 2021, s.20-21)

Aristoteles, Poetika’da güzelliğin büyüklük ve düzene dayalı olduğunu vurgular:

“Güzel bir canlı ya da belirli parçalardan oluşan bir şey olsun, yalnızca içindeki parçaların uyumunu göstermekle kalmaz; onun kendiliğinden oluşan bir büyüklüğü de vardır. Çünkü güzel, düzene ve büyüklüğe dayanır. Bu yüzden küçük bir şey güzel olamaz, çünkü anlayışımız, algılayamayacak kadar küçük olan şeylerin sınırlarında parçalanır; öte yandan büyük bir şey de güzel olamaz. Zira, bir seferde algılanmaz bu; bakan kişinin bir birlik ve bütünlük sağlaması mümkün olmaz.” (Aristoteles, 2017, s.35)

18.Yüzyılda estetik teorisi hakkındaki çeşitli tartışma ve polemiklerden biri de “Güzel ve Yüce” kavramlarının farkıyla ilgiliydi. Bu kavramdan özellikle felsefi olarak, sanat ve tasarım alanında, şiir, resim, müzikle birlikte mimarlık da etkilenmiştir. Aynı

yüzyılda, Alman Filozof İmmanuel Kant, (1724-1804) modern bilgi rejimini tanımlarken, sanatı, akıldan ve ahlaktan koparıyor. Başka deyişle, sanatı bilimden ve dinden özerkleştiriyor. Sanatın bilgisinin kendinde olduğunu öne sürüyor. Sanatın amacı gibi, bilgisi ve dili de kendindedir; kendi varlığına içkindir diyor. Dolayısıyla kendi dışından anlamlandırılmaz, yönetilemez. Hakikati kendindedir diyor. Buna göre sanat, başka bir hakikati, doğayı, düşünceyi, insanı, azizleri, Tanrı'yı, imparatorları, kralları, ulusları vb. temsil etmez. Hiçbir şeyi temsil, taklit ve tasvir etmez. Böylece kadim *mimesis* estetiğinin yerini yaratım estetiği alır (Hegel). Bu önermeler, o zamana kadar sanata konan bütün sınırları parçalar. (Url-18)

Kant'ın sanat sorunları ve estetikle olan ilgisini yansıtan, 1764 de yayınlanan «Güzel ve Yüce Duyguları hakkında Gözlemler (Observations on the Feeling of the Beautiful and the Sublime) başlıklı bir denemesi bulunmaktadır. Bu yazıda, Kant yüceyi, “Dinamik” ve “Matematik” olmak üzere ikiye ayırmaktadır:

“Kant iki tür yüce belirlemekte ve bunları iki ayrı yetiye dayandırmaktadır. Matematik yüce, bilgi yetisine, dinamik yüceyse beğeni yetisine aittir. Yücenin daha iyi anlaşılması, güzel olandan hangi bağlamlarda ayrıldığının ortaya koyulmasıyla mümkündür. Böyle olmasının nedeni, aslında güzel ile yücenin estetik yargı olsalar da karşıt olmalarıyla ilgilidir. Birbirlerine karşıt oldukları noktaların başında, güzelin haz verirken yücenin hazzsızlık vermesi gelmektedir. Güzel yargısı, nesnenin biçiminin güzelliğinden öznenin tatmin olması, yüce yargısıysa nesneyle karşılaşıldığında görülen yetersizlik ve korku sonucunda öznenin tatminsiz olmasıyla ortaya çıkmaktadır. Aslında yüce, Kant tarafından, acı veren olumsuz bir hazzı ifade etmekte ve hayranlıkla karışık bir duygu olarak değerlendirilmektedir. Yücenin haz vermesi ya da tatmin olma durumuna ulaşması tam da yetersizliğin ve korkunun aşılmasıyla mümkün olacaktır. Bu nedenle güzel yargısının nesneye, yüce yargısının ise duygularını bir biçimde aştığında becerisini fark eden özneye ilişkin olduğunu söyleyebiliriz.

Yüce, güzel gibi nesnenin biçiminden değil, büyüklüğünden etkilenmenin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Kant'a göre güzel, nesnenin biçimiyle ilgiliyken, yüce nesnenin biçimsizliğiyle ilgilidir. Çünkü hayal gücü tarafından karşısındaki nesnenin sınırları kavranamayacak kadar büyük boyutlarda olduğunda onun biçiminden değil, biçimsizliğinden bahsedilebilir. Söz konusu biçimsizlik nesneden değil, nesneyi tasavvur etmeye çalışan hayal gücünün yetersizliğinden kaynaklanmaktadır. Elbette yüce yargısının tamamıyla biçimsizlikten kaynaklandığı söylenemez. Buna karşın, biçimsizliğin yüceyle bağlantısının niceliksel olan bir büyüklükten geçmesi gerektiğini söyleyebiliriz. Bu anlamda Kant, niceliksel olan büyüklüğün son raddesini yani belirli bir şeyden daha büyük olanı değil, her bakımdan büyük olan mutlak büyüklüğü yüce olanla bir tutar. Bunun neticesinde, güzel niteliğe, yüce ise niceliğe ilişkin olmaktadır. İşte yüce olanın niceliksel olarak büyüklüğü matematiksel yüceye tekabül etmektedir. Nesneler belirli bir büyüklüğe sahip iken yüce yargısı mutlak büyüklüğe işaret etmektedir.

Yüce, bütün nesnelerin ötesinde olanı ifade ettiği için hiçbir nesneyle kıyaslanma imkânı taşımaması ama aynı zamanda diğer bütün nesnelerin kıyaslanmasını sağlar. Bir diğer deyişle, yüce yargısı “Hiçbir şey onun kadar büyük değilken her şey ondan daha küçüktür.” şeklinde ifade edilebilecek bir durumu ifade eder. Burada niceliksel olduğu için matematiksel olarak adlandırılan yücenin nasıl olup da belirlenemediği sorusu sorulabilir. Dikkat edilmesi gereken nokta, yücenin bir nesne olmadığı, daha çok bir nesne karşısında duyulan duygunun reflektif yargı aracılığıyla yüce olarak değerlendirilmesinin söz konusu olduğudur...Kant’a göre bu, nesneden hoşlanma değil, nesneye ilişkin olarak böyle bir yargıda bulunmaktan hoşlanmadır. Nitekim büyüklüğü kavranılamayan bir durumda nesnenin biçimsiz yerine yüce olarak tanımlaması bir hoşlanmanın olduğunu göstermektedir. Matematiksel yücenin daha iyi anlaşılmasında iki kavramdan bahsetmenin faydası olabilir: Ayrımsama ve toplama. Hayal gücünün bu iki işlevi büyük bir nesnenin nitel boyutunun ölçü veya birimle ifade edilmesidir. Kant’a göre, hayal gücü büyük bir nesneyle karşılaştığında bu nesneyi hem en küçük detaylarına kadar ayrımsama hem de bütününi kavrayacak şekilde toplamak ister. Buna karşın, ayrımsama sonsuza kadar ayrıntıya gidebilirken toplama en büyük olana doğru gittiğinde ayrımsamadaki başlangıç noktası kaybedilir... Mısır piramitlerine yaklaşıldığında ayrımsama çoğaldığından bu yapının toplam. büyüklüğüne geçişe yani toplamaya geçildiğinde bu sefer de ayrımsamada ortaya çıkan yitirilir. İlginçtir ki yaşatılan bu durum bir şaşkınlık yaratır ve bu da bir tür hazza işaret etmektedir. Mısır Piramitleri gibi yapılar karşısında duyulan hayranlık ve şaşkınlık duyguları, aslında hayal gücünün bu iki işleminin yetersizliğinden kaynaklanmaktadır. Bu yetersizliğin duyumsanmasında yüce yargısı ortaya çıkar...

Yüce yargısı, nesnenin boyutu karşısında duyulan yetersizliğin yarattığı şaşkınlık ve hayretle değil, nesnenin gücü karşısında duyulan korkuyla ilgilidir. Nasıl büyüklüğün tasnifinden hareketle matematiksel yüceye geçiş varsa gücün analizinden hareketle de dinamik yüceye geçiş söz konusudur. Şu halde dinamik yücede karşımıza çıkan iki önemli kavramı vurgulamakta fayda vardır: Korku ve güç. Bu türden “yücede kararlarımızı ve irademizi parçalayan, bu yüzden de acizliğimizi, küçüklüğümüzü, hatta faniliğimizi ihtar eden bir yükseklik vardır.” Buna karşın doğanın gücü karşısında duyulan korku, insanın kendisinin değersiz olduğunu değil, sahip olduğu diğer şeylerin değersiz olduğunu hissettirir. Burada olan, doğanın küçümsenmesinden ziyade doğaya karşı duruşta insanın kendisi haricindeki diğer şeyleri kenara bırakma yüceliğini göstermesidir. Böylece insan kendisini korkutan doğaya bir karşılık verir ve doğayı korkulan olmaktan çıkardığı için de kendisindeki yüceliği hissetmeye başlar. Dolayısıyla insan her ne kadar ondan korksa da doğaya boyun eğmez.” (Url-6)

2.5.3 Tekinsiz Bir Yer Olarak Harabe

Yaşamın çekildiği bir yer olarak harabe tekinsizlik kaynağı olarak görülebilir. Formu ve işlevi tanındıktır ama artık bina değildir. İçi dışı eskisi gibi belirgin değil, muğlaktır. Genelde içine girilebilir olmadığından içinde ne olduğunu bilemeyiz ve merak ederiz. Terk edilmiş eşyalar, karanlık odalar, gıcırdayan döşemeler, kırık pencereler, tozlu merdivenler, geçmiş yaşamın izleri insanda korku ve endişe yaratabilir. Filmlerde terk edilmiş mekanlar korku yaratmak için çoklukla kullanılır. Kullanılmayan merdiven altları, kuyular, bodrum katları, duvar ve çatı araları gibi boşluklar hayaletlerin gezindiği yerlerdir.

Freud 1919'da yayınladığı “Das Unheimliche” başlıklı makalesinde tekinsizliği, bireye aynı zamanda hem tanıdık gelen hem de tanıdık olmadığını hissettiren bir duygu olarak tanımlar. Tanıdık olanın korkunç doğası nedeniyle bastırılması ve bastırılmış olanın geri dönüşü - gün yüzüne çıkan hali de denebilir. Freud Tekinsiz'in ne olduğunu anlamak ve anlatmak için Almanca'daki yuva-ev'den (heim) türemiş heimlich (tanıdık) ve unheimlich (tanıdık olmayan ya da yuva-ev olmayan) kelimelerini kullanır ve bu iki kelimenin karşıtlarını kapsadıklarını vurgular. Heimlich kelimesi Almancada aynı zamanda, gizli, saklı anlamlarına da gelir. Freud makalesinde aşk ve ev arasında bir ilişki kurar. “Aşk ev özlemidir.” (Love is homesickness)

Freud'a göre tanıdık olan, tanıdık olmayı içerir. Tanıdık olmayan da tanıdık olanı. Bu durum da tekinsizliğin kaynağıdır. iyi bilinen bir şeyin içinde yeni bir şey farkedilmesi, tanıdık olanın yabancılaşması, ikizlik - bir şeyin tıpatıp aynısının olması tekinsizlik yaratır. Freud, tekinsizliğe bir örnek olarak, genç bir çocuk olan Nathaniel'in küçüklüğünde dinlediği çocukların gözlerini çıkartan Kum Adam (Hoffman, 1816) öyküsünden hayatı boyunca etkilenmesini gösterir. Hikaye vaktinde uyumayan çocukların gözüne kum atan ve daha sonra gözlerini çıkartarak toplayıp bir çuvala koyup aydaki demir kulübesine götüren bir adamla ilgilidir. Kum Adam kendi çocuklarını başka çocukların gözleriyle beslemektedir. Hikayedeki çocuklarla empati yapan dinleyici çocuk, kendi gözünün de çıkarılacağından korkar. Freud bu tedirginliği erkeğin idiş edilme kompleksiyle bağdaştırır.

Freud'a göre ayrıca bir nesnenin canlı ya da cansız olduğunun anlaşılamadığı ve belirsizlik olduğu durumlarda da tekinsizlik hissinin doğduğundan bahseder. Bir

çocuğun ahşap bebeği canlı olarak hayal edip onu sevmesi sonrası, bebeğin cansız bir obje olduğunu farketmesiyle birlikte gerçeklik algısını kaybedip aklını kaçırması olasıdır. Freud tekinsizliğin sadece bastırılmış arzularla ilgili olmadığını, sanat ve edebiyat örnekleriyle anlatır. Kurgu çoğu zaman gerçek dünyada olamayacak durumlar yaratabilir. Kurguda esrarengiz etkiler yaratma imkanı gerçek hayata göre çok daha fazladır. Kurgu gerçek hayata yerleştirildiğinde tekinsizlik gerçekte sınırlandırılmış olur. Bu nedenle sanat ve edebiyatta tekinsizlik yaşamdan daha güçlü bir şekilde deneyimlenir. Balmumu bebekler, otomatlar, robotlar, ikizler, aynalar, hayaletler, ev ve gizli yerleri, delilik gibi öğeler, insan - insan olmayan, canlı - cansız, yaşam - ölüm arasındaki sınırları bulanıklaştırarak tekinsizlik yaratır.

Stanley Kubric'in "Shining" (1980) filmi tekinsizlik kavramına iyi bir örnek olarak verilebilir. Ölü ve yaşayan insanların birarada kurgulandığı filmde, yaşam ve ölüm birarada yansıtılır. Kışın kapalı olan otelin bekçisi, otelde eskiden yaşamış ölülerle biraraya gelir. Filmde aynı mekanda farklı zamanlar birarada yaşanmaktadır.



Şekil 2.34 : Shining Filminde Ölüler Sahnesi (Url-38)

2.5.4 Katarsis Olarak Harabe (Yüzleşme)

Trajedi veya tragedya sözcüğü Yunanca tragoidia'dan gelir. Tragos (keçi) ve oïdie (türkü) sözcüklerinin birleşmesiyle "keçilerin türküsü" anlamına gelir. Tragedyanın içsel üç ögesi vardır, Pathos (yıkıcı ya da acı verici eylem), Peripeteia (bir eylemin tersine döndürülmesi), Anagnorisis (tanınma ya da bilgisizlikten bilgiye geçiş)

Aristoteles, trajedide ozanın yapması gerekeni, erdemli insanların mutluluktan yıkıma gidişini göstermek olarak tarifler. Çünkü acıma, layık olmadığı halde kötü duruma düşen insan için gerçekleşir. Korku da acıyı çeken kişiyle aramızda bir benzerlik (empati) kurulmasıyla olur. Bu korku ve acıma ya dekor aracılığıyla ortaya konur ya da olay örgüsünden doğar. (Aristoteles, 2017)

Pablo Picasso tarafından 1937'de yapılan, İspanya İç Savaşı sırasında Nazi Almanyası'nın 1937'de İspanya'daki Guernica şehrini bombalamasını anlatan, anıtsal tablo bu konuya bir örnek olarak verilebilir. Resim acıyı iletme amacıyla yapılmış bir soyutlama olarak görülebilir. Güzel sanatların asıl amaçlarından biri de bu olabilir: "Acının iletilmesi"



Şekil 2.35 : Guernica Resmî – Pablo Picasso -1937 (Url-36)



Şekil 2.36 : Guernica Resminin İlham Kaynağı Olan Bombalanan Guernica Şehrini Fotoğrafı
(Url-36)

Benjamin, modern insanın kendi yıkımını gözlemleyerek estetize ettiğini ve bundan haz aldığını vurgular:

“Homeros'un devrinde Olimpos'taki tanrıların gözünde seyirlik bir şey olan insanlık, artık kendisi için bir seyir malzemesidir. İnsanlığın kendine yabancılaşması o raddeye varmıştır ki, kendi yıkımını dahi birinci kalite bir estetik haz olarak yaşayabilecektir.”

(Benjamin, 2013, s.95)

Aristoteles'in Poetika adlı eserinde geçen “Katarsis”ın Türk Dil Kurumu sözlüğündeki kelime anlamıyla seyircinin acıma ve korku gibi duygular aracılığıyla iç arınmaya ve duygusal adalete yönelmesi durumudur. Kökeni Yunanca'ya kadar dayanan ve "arınma, temizlenme" anlamındaki kathairein sözünden türeyen bu kelime, Poetika'da trajedinin seyirci üzerindeki etkisini ifade etmek için kullanılır. Aristoteles's göre, acıma, yıkıcı ve acı verici bir kötülüğün bunu hak etmemiş bir kişinin başına geldiğini gördüğümüzde, bizim ya da bir arkadaşımızın başına da gelebileceğini, dahası bunun çok yakında olabileceğini beklediğimizde duyduğumuz acı hissi olarak tanımlanabilir. Acıma hissi duymak için bize ya da arkadaşlarımızdan birine kötülük olabileceğini açık bir biçimde varsaymamız gerekir. Korku ise, ilerideki yıkıcı ya da acı verici kötü bir şeyin zihindeki tablosuna bağlı bir acı ya da rahatsızlık olarak tanımlanabilir. (Aristoteles, 2014)

Acıma layık olmadığı mutsuzluğa düşen kişiye karşı hissedilirken, korku ise bize benzer kişiye ya da şeye karşı duyulur. Acıma ve korku yakın gelecekteki olaylarla ilişkilendirilir. Aristoteles, uzak gelecekte gerçekleşebilecek olaylar karşısında korku duyulmadığını vurgular. Kişiye yönlendirildiğinde korku uyandıran olayların, başkalarının başına geldiğinde acıma uyandırdığını ifade eder. (Aristoteles, 2014)

kendi varlığıyla ilgili

Korku

TEKİNSİZLİK
Benzerlik
Endişe
Haz

başka bir kişi ya da şeyle ilgili

Acıma

Empati
Özdeşleşme
Arzu

Şekil 2.37 : Korku - Acıma İlişkisi

Bu söyleme göre, gözlemci harabeyle karşılaştığında, sadece harabeyi düşünmez, harabeyle ilişkisini de düşünmek zorunda kalır. Böylece gözlemci kendi konumu hakkında da fikir edinebilir ve empati kurabilir. Korku ve acıma hisleri Aristoteles'in yazdığı gibi gelecekteki olaylarla ilişkili ise, geçmişten süregelen izler bu duyguları ancak izlerin gelecekteki tezahüründen etkilenecek ortaya çıkarabilir denebilir.

Bu durum antik harabe ve modern harabe hissinin farkını açıklayabilir. Antik harabenin huzur hissine karşın modern harabenin yarattığı tekinsizliğin, yakın geçmişte olmuş olanın yakın gelecekte tekrar olmaya daha yatkın olduğu hissi nedeniyle oluştuğu düşünülebilir. Bu durumda, antikite korku veya acıma uyandırmaz, çünkü modern harabeyle kıyaslandığında, bize yakın ya da benzer değildir.

Modern bir harabe örneğinden gidilirse, Amerikalı mimar Lebbeus Woods, Soğuk savaş bittikten sonra 1992'de etnik savaş nedeniyle dağılan Yugoslavya Sosyalist Federasyonu'nun Sarajevo kentine davet edilir ve savaş zamanı kendisinden savaş sonrası için kentin sembolik sivil binalarından olan ve savaşta zarar gören Sarajevo Elektrik Yönetim Binası için bir rekonstrüksiyon projesi yapması istenir. (Url-32)

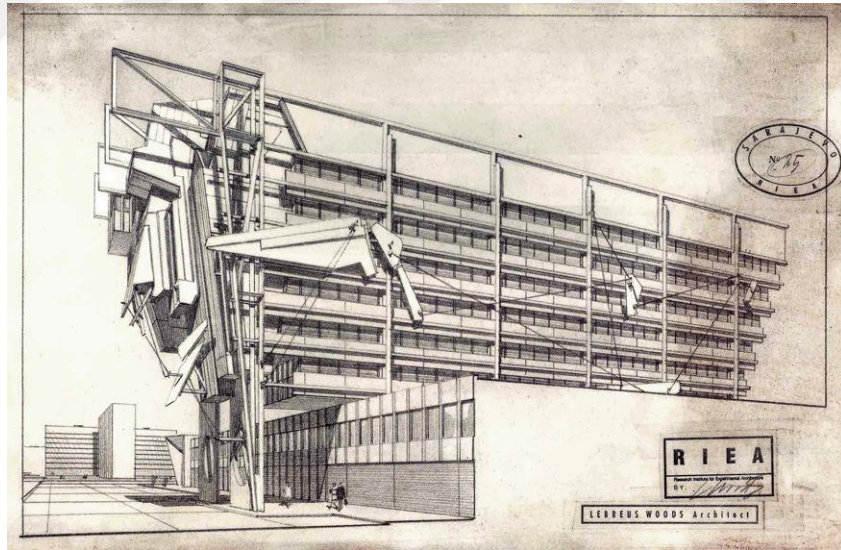
Dört yıl süren savaş ve kuşatma sonrası kentin etnik kimliği kaybolmuş, sosyalist yapısı değişmiş, enerji altyapısı zarar görmüş, kentin ekonomisi ve halkın sosyal hayatı çökmüş durumdadır. Bundan daha kötüsü halk, terör, korku ve yoksunluktan bitkin durumdadır. Woods, mimarlığın, sosyal ve yapıcı birincil hareket olarak, kentin yaralarını sarabilecek mevcut durumdan tamamen farklı ve serbest mekanlar yaratabileceğini hayal eder.

Bu serbest mekanların önceden belirlenen bir işlevi ya da kullanım programı olmayacaktır fakat güçlü formlar sayesinde savaş sonrasında yeni programlarının keşfedilmesini sağlayacaktır. Woods, zarar gören binaların %90 oranındakilerin eski haline döndürülürken kalan %10 için serbest mekan fikrini, geçmişe dönmek yerine geleceğe gitmek isteyenler için düşünmüştür. Woods'un "özgür-mekan" kurgusu, herhangi bir işlev ya da anlam yüklenmemiş, önceden belirlenmiş herhangi bir mimari tip ve fonksiyonla ilişkilendirilmeyen, doğaçlamaya imkan veren mekanlar olarak tanımlanır.

Çeşitli büyüklüklerde bu serbest mekanlar, yeni düşünce ve fikirlerin bir araya gelmesi için bir pota oluşturacaktır. Woods'a göre, çağdaş dünyada en zor geçişlere maruz kalmış kentler ve insanlar için, Sarajevo ya da herhangi bir yerin bize öğreteceği en önemli şey, biz istemese de hayatımızda her an düzenimizi tümüyle bozacak radikal bir değişikliğin olabilme ihtimalidir.

Elektrik Yönetim binası bu teorinin uygulandığı bir vaka olarak tanımlanabilir. Binanın çoğunluğu restore edilip ofis olarak kullanılacakmış gibi tasarlanırken, top ateşine maruz kalıp uçurulmuş kısmı, geleceğin keşfe açık mekanlarını iskan edecek insanlar için serbest mekan olarak inşa edilecektir.

Woods'a göre, mimarlar fikir insanıdır. Konseptleri vardır, tasarımlarını somutlaştırıp uygulamaya çalışırlar. Tasarımlarını olabildiğince açık ve anlaşılır şekilde diğerlerine anlatırlar ve onların da kullanışlı bulmasını ve sonunda da inşa etmeyi umarlar. Uygulanmasa da bu bir başarısızlık ya da yanlışlık olarak düşünülmemelidir. Sarajevo projesi uygulanmamış olsa da, yeni fikirler ve fırsatlara imkan tanımıştır.



Şekil 2.38 : Lebbeus Woods'un Sarajevo Elektrik Yönetim Binası Önerisi (Url-32)

2.5.4.1 Harabenin Nostalji Boyutu

Nostalji, geçmişseverlik, geçmişteki mutlu bir ana duyulan özlem, geçmişe ait hatıraların, hafızada acıdan arındırılmış olarak canlanması olarak tanımlanabilir. Kelime kökü olarak, yunanca “denizden yuvaya dönüş hikayesi” anlamına gelen “nostos” ile “acı” anlamına gelen “algia” kelimelerinin birleşiminden oluşur. Nostalji, erken çağdaş dönemde melankolinin bir türevi olarak düşünülmüş ve romantik yazında sıkça kullanılmıştır. (Url-14)

Cassin (2020) Nostaljiyi toprak ve kökle ilişkilendirir. “*Kök salma ve kökünden sökülme; nostalji bu iki kavram üzerine kuruludur.*” En basit haliyle toprak ya da kök salmak, biraz daha karmaşık haliyle eve dönüşü anlatan nostalji kavramı, modern dünyada mobilitayla birlikte yerleşik olamama durumuna evrilir. Nostalji, geçmişte kalmış bir gelecek olarak da tanımlanabilir. Cassin, “Nostalji” adlı kitabında Nostaljinin zaman ve mekanı birbirine bağladığından bahseder. (Cassin, 2020)

Svetlana Boym, “Nostalji’nin Geleceği” (2009) adlı kitabında, nostaljiyi “restoratif” ve “reflektif” (kreatif) olarak ikiye ayırır. Geçmişin hiç olmamış, idealize edilmiş ihtişamlı durumuna geri dönmeyi amaçlayan restoratif nostalji ve insanlığın paylaştığı geçmişin bilinmezliği üstüne kurulu bir özleme dayanan yaratıcı bir süreç olan reflektif (kreatif) nostalji. Boym’a göre reflektif nostalji, yaratıcı olan, hayalleri, zamanın fantazilerini ve potansiyellerini ortaya çıkartarak geleceği kurar. Restoratif nostalji özellikle de nasyonalizm nedeniyle gerçeğe alternatif gerçeklikler üretirken, reflektif (kreatif) nostalji geçmişin alternatiflerini hayal etmeye davet eder. (Boym, 2009)

Woody Allen’ın Midnight in Paris (2011) filminde genç bir yazar olan Gil’in Paris’in 1920’lerdeki halini hayal etmesiyle birlikte, anakronik bir durum ortaya çıkar. Gece yarısından sonra güncel paris bir yüzyıl kadar geriye gitmekte, eski yaşantı ve insanlar belirmektedir. Aynı yerde gündüz güncel zaman yaşanırken, gece bir yüzyıl öncesi yaşanmaktadır. Gil bu sayede hayran olduğu ölü yazar, şair ve sanatçılarla tanışıp onlarla sohbet eder, yaşantılarına dahil olur. Gece olduğunda Ernest Hemingway, Pablo Picasso, Salvador Dali, Scott Fitzgerald, T.S Elliott 1920’deki halleriyle Paris sokaklarında yaşamlarına devam etmektedirler. Sabah olduğunda ise Gil yalnız kalmıştır ve gece onlarla buluştuğu kahveye gider, fakat kahve günümüzde bir çamaşırvaneye dönüşmüştür.

Filmde nostaljinin şimdinin acısından hayali bir zamana kaçış olduğu vurgulanır. Yer, imgeler ve insanlar bu kaçışın aktörleridir. Paris sokakları güncel yaşamından çıkarak nostalji kaynağına dönüşür. Filmin sonunda şimdinin değeri vurgulanmaya çalışılır.

Boym'un nostalji sınıflandırmasına göre Piranesi'nin fantastik harabe çizimleri ve Midnight in Paris filmindeki kurgu "reflektif" nostalji örnekleridir diyebilir miyiz?

Nostaljinin eve dönüş özlemi olduğu ve zaman ile mekanı birbirine bağladığı kabul edilirse, nostalji duygusunun, ev (yuva) ile olan ilişkisine bakmak faydalı olacaktır.

Bir Ev (Yuva) Olarak Harabe

Ev ya da yuva nedir?

Ev ile zaman arasında nasıl bir ilişki vardır?

"Ev kurmak için mi yaşamak yoksa içinde yaşamak için mi ev kurmak?" (Bachelard'ın sorduğu bir soru) Bachelard'a göre ev, hafıza ile geçmişi, şimdini ve geleceği birbirine bağlar ve aslında zamana karşı direnen canlı bir bedendir. (Bachelard, 2017)

"Kuşkusuz ev sayesinde anılarımızın büyük bir bölümü yerleşecek bir yer bulur. Hele de ev biraz karmaşık, mahzeni ve tavanarası, köşe bucağı ve koridorları varsa, anılarımız da niteliği gittikçe belirginleşen sığınaklar edinir. Ömrümüz boyunca kurduğumuz düşlerde dönüp dönüp geliriz buralara." (Bachelard, 2017)

Bachelard burada evin mekanlarının hafızayı tutacak yerler olduğundan bahseder. Mimarlık boşlukları mekanlaştırarak tefrişle işlev atarken, anılar da bu mekanlarda tutunacak bir yer arar.

"Doğduğumuz ev anıların ötesinde fiziksel olarak içimize kaydedilmiştir. Bir organik alışkanlıklar öbeğidir...Evin varlığı da bize, bizim varlığımıza sadık kalarak tümüyle açılır. Gıcırdayan kapıyı aynı el hareketiyle iteriz, uzaktaki tavan arasına ışığı yakmadan gideriz. En küçük kapı mandalına bile elimizle koymuş gibi ulaşıyoruz. Bir evde barınmak-yerleşmek bizim varlığımızı eve, evin varlığını da bize açar." (Bachelard, 2017)

Bu konuda Gündüz Vassaf'ın "Cehenneme Övgü" kitabında apartman yapısı eleştirilir. Vassafa göre, ev insanın kişiliğini yansıtmaktadır, evin tavan arasının varlığı ise insanın kişisel tarihini koruması demektir:

“Yirminci yüzyılın totaliter evleri, mekanı fonksiyonel biçimde düzenlemelerinin yanı sıra, özgürlüğün kendini en çok hissettirdiği mekanlardan da yoksundurlar. Eskiden hemen hemen tüm evlerin, tavan arası, kiler ya da bodrum gibi "gizli" yerleri vardı. Pek çok insan için tavan arası bir yığın zengin, çılgın, nostaljik, gizemli çağrışımlar uyandırır hala. Tavan arası sadece mükemmel bir düzensizlik ortamı değil, aynı zamanda bir kuşaktan ötekine uzanan tarihsel sürekliliğe işaret eden bir yerdi. Bir zamanlar yaşamış olanlardan artakalan bir yığın öteberi, gazeteler, mektuplar, fotoğraflar - hepsi de, her şeyin bir zamanlar nasıl olduğunu gösteren tanıklardı. Tavan araları, tarihi çabucak hayata, günümüze getirebilirdi. Onların varlığı bizi anın gereksinimlerine göre biçimlendirmeyi amaçlayan totaliter devlete karşı önemli bir tehditti. Tavan arasının yok edilmesi, evin içinde barınan tarihin silinip atılması demektir. Nineden kalma oyuncak ayının tek başına yatak odasına yerleştirilmesi ya da eski bir fotoğrafın çerçevelenip oturma odasına konması, tarihin saptırılmasından, bir anakronizmadan başka bir şey değildir.” (Vassaf, 2018, s.67)

James Joyce’un Ulysses kitabında ev ve benlik arasında ilişki kurulur:

“Kaçtığını sanıyorsun ama dönüp geleceğin yer kendi benliğin. Gittiğin en uzak yolun sonu hep eve dönüşün” (Joyce, 2019, s.331)

Homer’ın Odyseia öyküsünün konusu Troya savaşından sağ kurtulup İthaka Adası’ndaki evine dönmeye çalışan Odisseus’un eve dönüp dönemeyeceğiyle ilgilidir. Odisseus sonunda oradadır ama aslında hiç de orada değildir, her şey başka bir biçimde, başka bir görünümde ve onu artık köpeği dışında kimse tanımamaktadır. Odisseus’un sonunda evinde olduğuna dair son derece sembolik işaret, sadece karısı Penelopeia ile paylaştığı bir sırdır, etrafına evini inşa ettiği zeytin ağacından kendi elleriyle oyduğu kökleşmiş yatağıdır. *“Bir kişinin uyuduğu yatağın evinin toprağına kök salması... Bir kişi evinde olduğunu işte böyle bilir.” (Cassin, 2020, s.39)*

Bu hikayede yatağın yerle ilişkisi ilginçtir. Yatak bir “mobilya” gibi taşınabilir değil, yerden köklenen ve yere ait olan bir kap olarak tasvir edilmiştir. Bu sayede Odisseus evinin hala orası olduğundan emin olurken, Odisseus’un eşi Penelopia da yıllar sonra dönen adamın eşi olduğundan emin olur. Homer’ın hikayesinde asıl korkunç olanın evden uzaklaşmak ya da geri dönememek değil de, unutulmak ya da tanınmamak olduğu da söylenebilir. Tanımamak ve tanınmamakla aynı zamanda tekinsizlik kaynağıdır.

Stanley Kubrick ve Artur C. Clark’ın 2001 A Space Odyssey (2001 Uzay Macerası) (1968) filminin hikayesi de Odisseus’un eve dönüş hikayesine benzerlik gösterir.

Uzay yolculuğunda kaybolan astronot sonunda kendisini bir evde bulur ve o evde kendisinin farklı zamanlardaki haliyle karşılaşır. Ev farklı zamanların yaşandığı bir mekandır. Uzay yolcusu orada yaşlanır, ölür ve yeniden doğar.



Şekil 2.39 : 2001 Uzay Macerası Filmindeki Ev Sahnesi (Kubrick, 1968)

Christopher Nolan'ın Yıldızlararası (Interstellar) (2014) filmde uzayda bir daha dönemeyeceğini bilerek milyonlarca ışık yılı uzaklığa giden uzay yolcusunun, sonunda kendisini kendi evinin kitaplığının arkasında farklı bir boyut ve zamanda bulması Odisseus Hikayesinde anlatılan duruma benzetilebilir. Fail oradadır ama kimse orada olduğunu bilmez, çok zaman geçmiş, çoktan unutulmuştur. Artık onu kimse tanıyamaz, tanısa bile o olduğuna ihtimal verilmez. Belki de kendisi de artık “o” değildir.



Şekil 2.40 : Yıldızlararası (Interstellar) Filmindeki Ev Sahnesi (Nolan, 2014)

Platon (MÖ 5.yy) ., insan için esas olanın ruh (psyche) olduğundan ve ruhun zamansız olduğundan bahseder. Platonik estetiğe göre, güzelliğin dili, ruhun kendini evinde hissettiği zamansız gerçeğin dilidir. Güzel bir obje yaratmak için, zaman ve sonsuzluğun biraraya gelmesi gereklidir. Güzel bir yapı, insan için, esas olarak, evde olma, mesken tutma hissi uyandırır. (Platon, 2007)

Walter Benjamin, ev ve yolculuk arasında zıt bir ilişkiden bahsederken melankoliye de değinir:

“Bir aşk macerası sırasında çoğunluk ebedi bir yuva arar. Pek az kişi ise yolculuk. Bu ikinciler, toprak anayla temas kurmaktan kaçınan melankoliklerdir. Yuvanın hüznünü onlardan uzak tutacak birini ararlar. O insana sadık kalırlar. Ortaçağ’ın mizaç türlerini anlatan kitapları, bu insanların uzun yolculuklara duyduğu özlemi iyi anlamışlardı.” (Benjamin, 2014, s.70)

Benjamin’in Pasajlar adlı kitabında, Flaneur (Aylak) insanı, kökeninden kopmuş, kendini geldiği sınıfın değil, kalabalığın içinde, yani büyük şehirde evinde hisseden birey olarak tanımlar. *“Bir güzergahın anlamını oluşturan şeyi (varış noktasını) reddederek tüm kentsel güzergahların sürekliliğini kasten yok eden flanör kenti parçalanmış ve dağılmış bir mekan olarak deneyimler”* (Stavrvides, 2010)

Heidegger’e göre bir teras anteni, evde olmadığımızın işaretidir. Teknoloji bizi her yerde ve hiçbir yerde , hem evde, hem de evsiz hale getirmiştir. Heidegger, felsefeyi de bir tür nostalji olarak yorumlar, nostalji felsefenin kurucu tonudur. *“Felsefe, kişiyi her yerde evinde olmaya iten bir şeydir.”* der. (Cassin, 2020, s.81)

Heidegger, insan ve mekan arasındaki ilişkiyi ev üzerinden tanımlar. Heidegger’e göre inşa edilen her yapı aslında evin farklı bir türüdür.

“Kamyon şoförü, barınak olmasa da otoyolda evindedir, fabrika işçisi meskeni olmasa da çalışan makinenin yanında evindedir. Şef mühendis, orada oturmasa da elektrik santralinde evindedir. Bu yapılar insanlara ev olurlar. Bu mekanlarda yaşarız ama mesken edinmeyiz.” (Heidegger, 1971)

Bu durumda, her mekan aslında bir ev olarak hissedilir denebilir mi? Eğer işlevinden veya formundan bağımsız olarak her mekanı bilinç dışımızda ev olarak algılıyorsak, işlevini yitirmiş mekanların kalıntıları da bize dönmeye çalıştığımız evi ve orada yaşanmış istiflenmiş zamanı hatırlatıyor olabilir mi?

Rasmussen, çocukların yaşamlarının belli bir dönemlerinde kendine bir tür barınak yapma arzusu duyduklarından bahseder. Bu, bir tepeye kazılmış gerçek bir mağara ya da tahtadan yapılmış ilkel bir kulübe olabilir. Çoğu hayvan türleri de yerde bir delik açarak ya da yerin üstünde bir yuva kurarak kendilerine barınak yapar. Aynı türden hayvanlar hep aynı biçimde barınak yaparlar. İnsanoğlu ise gereksinimlere, iklime, kültüre göre değişen konutlar oluşturmuştur. Çocuğun oyunu, yetişkin insanın yaratısında devam eder. İnsanoğlu basit kutulardan en gelişmiş aletlere doğru ilerlerken, aynı zamanda mağara oyunundan daha gelişmiş mekan yaratma yöntemlerine doğru da ilerler. Yavaş yavaş tüm çevresini biçimlendirmeye çalışır. (Rasmussen, 2012)

Farklı bir yaklaşım olarak, Filozof Slovaj Zizek'in Pysco (A. Hitchcock -1960) filmindeki Norman Bates evi metaforu ilginçtir. Evde annesinin iskeletiyle yaşayan Norman Bates için anne bir otorite figürüdür. Ev üç katlıdır ve Zizek'e göre her kat Freud'un (1930) psikanalizde belirlediği insan zihninin katmanlarıyla ilişkilidir. Üst kat süper ego(üst benlik), zemin kat ego(benlik) ve bodrum kat ise id (alt bilinç)'i temsil eder. İd yemek yemek, üremek gibi zevk temelli içgüdüsel arzuları temsil ederken, ego, çevre veya doğayla id'in ilişkisini düzenler. süper ego ise, ahlak, vicdan, yargı, değerler ve eleştiri gibi denetleme mekanizmasını oluşturur. Norman Bates zemin katta normal bir evlat gibi davranır, gündelik işlerini halleder, üst katta annesinin kılığına girer ve onunla (kendi kendine) canlıymış gibi konuşur, bodrum katta ise annesinin iskeletini saklamaktadır. (Zizek, 2009)



Şekil 2.41 : Psycho Filminde Norman Bates'in Evi (Zizek, 2009)

Zizek, evle benlik arasındaki ilişkiyi Norman Bates üzerinden kurar ve Norman'ın modern yatay mimarili otel ve dikey gotik anne evi arasındaki geriliminden bahseder. Norman iki mekan arasında koşmakta, hiçbir zaman kendine ait tam yeri bulamamaktadır. Bu durumu unheimlich (evsiz) karakterin filmin sonunda annesiyle tam özdeşleşmesiyle (annesinin kılığına girmesi) heim'ını (evini) bulmasına benzetir. (Zizek, 2019)

2.5.4.2 Harabenin Melankoli Boyutu

Psikanalitik ekolde melankoli kelimesi ilk olarak Sigmund Freud'un 1917 yılında yayınladığı "Yas ve Melankoli" (Trauer und Melancholie) makalesinde geçmektedir. Freud'a göre melankoli durumunun oluşabilmesi için süjenin, sırasıyla aşağıdaki beş aşamadan geçmesi gerekmektedir;

1. Süjenin, bir sevgi nesnesini (love object) kaybetmesi.
2. Kaybedilen sevgi nesnesinin ardından normal bir süreç olarak yaşanan bir yas döneminin (mourning period) başlaması.
3. Normal şartlar altında, belirli bir süre sonra bitmesi gereken yas döneminin sona ermemesi nedeniyle yeni bir sevgi nesnesi arayışının başlayamaması.
4. Süjenin, yeni bir sevgi nesnesi arayışına girememesi nedeniyle, yeni sevgi nesnesine aktarılamayan libido'nun zorunlu olarak Ego'ya aktarılması ve orada birikmesi.
5. Ego'nun kaybedilen sevgi nesnesi ile kendini özdeşleştirilmesi.

Teber, "Melankoli, Normal Bir Anomali" (2013) adlı kitabında Melankolinin nedenini kısaca şöyle tanımlar:

"Tek bir objeye / kişiye olan sevginin yitirilmesi – ya da çeşitli – ütöpiller, hümanist düşler, tamamlanmamış projeler kapsamında da ortaya çıkabilir... Objeden ayrılan çelişkili / ambivalet duygularla yüklü psişik enerji (libido), ağır bir yenilgi / rezignasyon ile yok olmaktan kurtulup, kendi benliğine sığınmaya çalışır. Freud'un kanısına göre, melankolideki temel çelişki, sevilen objeye bağlılık sürmesine karşın, bu objeye bağlı psişik enerji (libido), bu objeden geri çekilip serbest kalmakta... Fakat serbest kalan bu psişik enerji, başka bir objeye kaydırılamamaktadır... Benlikte varlığını sürdüren bu psişik enerjinin gölgesi, benliğin bir bölümünün üzerine düşmekte; benliğin bu bölümü kendisini terk edilmiş sevgi objesi gibi duyumsamakta / değerlendirmektedir. Ve bunun sonucu olarak, vicdan da denilebilen benliğin bu bölümünü kıyastıya ve hatta bazı kereler ölümcül biçimlerde eleştirmekte / yargılamaktadır. (Teber, 2013, s.240)

Freud sonrası araştırmacılarından biri olan Melani Klein'a göre, (1960) çocuğun ana memesinden ayrılması, her türlü felaketin başlangıcıdır... Çocuk bu ortamdan ayrılmayı büyük bir yıkım (felaket), tahrip olma fantezileri içinde yaşar. Bu fanteziler aşılamazsa ileriki yıllarda melankolik eğilimler ortaya çıkar. (Klein, 1960)

Teber'e göre, Melankolinin zaman ve mekanla olan ilişkisi, insanın iç ve dış dünyasının yaşam tarzı ve zamanın akış hızının aynı olmamasıyla ilgilidir. Melankolik kişi, dış dünyadan farklı bir yaşam tarzı, bir zaman boyutunu yaşıyor gibi görünmektedir. Dünyadan çok farklı bir "organik zaman" içindedir. (Teber,2013)

Zumthor'a göre iyi bir yapının yaşamın izlerini emebilmesi ve bu sayede belli bir zenginliğe sahip olması gereklidir. Zamanın geçtiğinin bilincine varılması, orada geçen yaşamları farketmek, o mekana özel bir aura yükler. Bu durumda mimarının estetik ve pratik değerleri, stilistik ve tarihi önemi ikinci plana düşer. O anda derin bir melankoli hissedilir. Mimarlık yaşama maruz kalır. Eğer gövdesi yeterince duyarlıysa, geçmiş yaşamın şahitliğine dayanabilir bir nitelik kazanır. (Zumthor, 2010)

Melankolinin yer ve zamanla ilişkisine dair 2000'li yıllarda ortaya atılan "Solastalji" kavramı ilginçtir.

2.5.4.3 Harabenin Solastalji Boyutu

Solastalji kavramı kısaca, evdeyken evde olmama hissi olarak tanımlanmıştır. "Dünya Mirası Adalar" adlı radyo programında, "Solastalji" kavramı üzerine psikiyatrist Peykan Gençoğlu ile söyleşide, Solastalji kavramı şöyle anlatılır:

"Bazı anlarda ve yerlerde bir keder hissi yaşıyor, anlam veremiyordum. Genelde eskiden bildiğim bir yerin tarumar olduğunu acayip bir yapının konduğunu gördüğümde bayağı bir kayıp hissi yaşıyor ya da aşına olduğum bir yerin aynı kalabilmiş olması beni hüznle karışık bir duyguya ve sevince götürüyordu.

Yani hem bildiğimiz bir yerin tamamen değişmesi -işte çocukken, ilk gençlik yıllarımızda denize girdiğimiz Marmara Denizi'nin adeta öldüğünü görmek gibi şeyler- tabii ki hüznün, hatta birçok başka duygu daha yaşıyor ama şu da ilginç; bir yer aynı kalmışsa, aşına olduğumuz o yer, orada da hüznle karışık bir duygu. Çünkü, "Acaba aynı kalmaya devam edecek mi?" duygusu...

Adını sonradan öğrendim bu duyguların; evinizde olduğunuz halde sıla hasreti çekmek, solas (rahatlık, konfor), algia -alji- (ağrı, acı) sözcüklerinden felsefeci Glenn Albrecht'in 2003'de türettiği bir sözcük bu solastalji. Nevralji gibi tıbbi bir terim vardır; sinirlerden kaynaklanan ağrılar gibi. Nevralji gibi, ama ruhsal bir acı; insanın çevresinde olumsuz değişiklikler kaçınılmaz olduğunda yaşanan sıkıntı ve acı hissi. "

(Gençoğlu, 2002)

Solastalji kavramı, Avustralyalı çevre filozofu Glenn Albrecht tarafından 2000'lerin başlarında ortaya atılmış bir terimdir. Albrecht'e göre: (Url-88)

Solastalji, iklimsel ve çevresel değişikliklerin neden olduğu sıkıntıyı tanımlamak için kullanılan bir tabirdir. Bu sıkıntı, “yer temelli bir sıkıntı”dır. Mesela, orman yangınlarının olduğu bir manzara solastalji duygusu yaratabilir. Ya da sel, deprem, kuraklık, savaş, terör, bulaşıcı hastalık gibi durumlar da pekâlâ solastalji hissi doğurabilir. Ancak, solastalji sadece yer'in (evin, yurdun, yuvanın, bölgenin...) bir dönüşüm veya bozulmaya maruz kalması sonucu ortaya çıkan duygusal, psikik ve varoluşsal sıkıntıyla sınırlı değildir. Aynı zamanda, yer duygusu kaybına bağlı bir kimlik kaybıyla da ilgilidir.

Albrecht, solastalji vakalarında, yer / mekan kavramının çöktüğünü, aidiyet duygusunun kaybolduğunu vurgulamaktadır.

3. B Ö L Ü M

H A R A B E

T E K N İ K L E R İ

Operasyonlar

*Ah sen!
Ölümlüler arasında benzersiz bir şekilde şanslı:
Polia,
Sen, ölü yaşayan,
Ama böylesi daha iyi.*

(Hypnerotomachia Poliphili Hikayesinden)

Harabeyi ölü mimari olarak tanımlasak da, onda hala yaşam gören ve hatta onu yaşamın kaynağı olarak gören insanlar varolmuştur. Çeşitli operasyonlarla harabelerin tekrar yaşama dönmesi mümkündür. Bu bölümde “Harabe”ye farklı mimar ve sanatçılar tarafından nasıl bakıldığı ve ona nasıl müdahale edildiği (neşter vurulduğu) konuları incelenecektir. Bir varlıktan öte bir kavram olarak harabe, mimarları nasıl etkilemiştir. Bu bölümde “Harabe” olgusunun bir kavram olarak ne tür alt başlıkları olduğundan bahsedilecek, farklı bakış açıları sınıflandırılarak örneklerle anlatılmaya çalışılacaktır.

Buradaki sınıflandırma kronolojik değil kavramsal değerler üzerinden olacaktır. Yine de hiç kuşku yoktur ki bu bakış, çağının ihtiyaçları, değerleri ve felsefesi doğrultusunda olmuştur, dolayısı ile kronoloji ile paralel ilerlemektedir. Harabe, doğa-insan çelişkisinin sonucu ise, insanın harabeyle nasıl bir iletişimi vardır?

İnsan harabede ne görür, ona nasıl yaklaşır? Harabe, doğayla insan arasındaki kopmuş bağı tekrar biraraya getirebilen bir unsur olarak görülebilir mi? Harabe bir mayalanma olarak görüldüğünde, bu mayalanmaya nasıl müdahale edilebilir ya da edilebilmiştir?

Sanat ve ona paralel olarak mimarlık tarihi temel olarak, Antik çağ (MÖ 3000- MS 500), Ortaçağ (500-1500), Rönesans (1500-1700), Barok (1400-1800), Modern (1800-1980) ve Post-modern (1980-....) olarak farklı evrelerde incelendiğinde, yıkıntılarda hissettiklerimiz de sanat ve mimarlık tarihinde olduğu gibi öznel ve zamanla değişkenlik göstermiş olmalıdır.

Boym, yıkıntıların değerinin tarih boyunca değiştiğinden bahseder. Barok çağda Antik çağ yıkıntıları çoğu zaman didaktik şekilde kullanılır, bakan kişiye Antikçağın büyüklüğü ile o günkü yozlaşma arasındaki karşıtlığı aktarır ve melankoliye kapılarak *“Romantik yıkıntılar melankoli yayıyor”* der. Modern yıkıntılar ise, savaşın, endüstrinin ve şehirlerin yakın dönemdeki şiddetli geçmişini hatırlatmaktadır. (Boym, 2009)

Avrupa’da harabelere ilgi Rönesans’la uyanır. Kadim Yunan ve Roma mirasının canlanmasıyla birlikte, geçmiş güncellik kazanır; “Tarihî değer” kavramının farkına varılır. Alois Riegl, mekan algısındaki değişiminin dokunmaktan görmeye (optik) doğru gittiğini vurgular ve geçmişi anıtlar vasıtasıyla görselleştirdiğimizi savunur. Riegl 1900’lerin başında anıtların korunma ilkeleri konusunda bir taslak hazırlar. Riegl’in öngörüsüne göre, anıtların korunması, bakımı ve onarımı alanında Rönesans’tan beri hakim olan “Tarihi değer” 20. yüzyılla birlikte tahtını geçiciliğin ve ölüm(-lülüğün) temsili olan “Eskilik değeri”ne bırakacaktır.

Antik harabe kavramının ilk ortaya çıkışı Avrupa’da 18. Yüzyılda başlar. Roma kenti antik harabe incelemelerinin en önemli merkezi olacaktır. 18. Yüzyıl Avrupa sanatı, 17. yüzyıl Barok dönemiyle 19. yüzyıl Neoklasizim’i ve Romantizm’i arasında bir geçiş dönemidir. Rönesans’la başlayan geçmişe dönüş, geçmişin kalıntılarının önemini ortaya çıkarır. Bu dönemde eski yapıtları biraraya getirip korumak ve kamuya

sergilemek amacıyla müzeler ve eski eserlerin korunması amacıyla akademiler kurulur. İtalya ve özellikle Roma o tarihlerde bu tür faaliyetlerin merkezi olur.

1738’de başlanan Herculaneum ve 1748’de başlanan Pompei kazıları bilimsel arkeolojinin başlangıcı olarak nitelenir. Arkeoloji bilimiyle birlikte, Antik Roma ve Yunan eserlerinin keşifleri, 18.Yüzyıl boyunca, belirgin bir harabe estetiği kavramının ortaya çıkmasına ve evrimleşmesine yol açar.

Harabenin bir cazibe alanı olarak görülmesi, uluslar ve bilimler arasındaki diyaloglarla ortaya çıkar ve gelişir. İtalya seyahati yapan ressamalar, filozoflar, yazarlar, mimarlar, arkeolojiden ve kalıntılardan etkilenirler. 18.Yüzyıldaki Avrupa düşünürleri İngiliz ampirizminden etkilenmiş, mimari- doğa ilişkisi ve doğanın mimarlık üzerindeki etkilerinin aydınlatılabilmesi için ampirizm etkili olmuştur. (Artun, 2019)

Daha öncesinde, İtalya’da Rönesans mimarlarının başta gelen rehberi, Vitruvius’un milattan önce 1. yüzyıl’da kaleme aldığı De Architectura (Mimarlık Üzerine) ile Leon Battista Alberti’nin ona atıfla 1452’de yazdığı De re aedificatoria (İnşa Sanatı Üzerine) başlıklı eserleri idi. Alberti’nin kitabı, antik ve çağdaş kaynaklara dayanarak mimari tasarım için strüktüre, malzemeye, tipolojiye, orantılara, ama en başta mükemmel kompozisyona dair temel estetik ve kuramsal ilkeleri saptar. Yalnızca kitabın restorasyona ayrılan bölümünde Alberti yeni inşa edilecek yapılara değil, yıpranan, bozulan, eksilen binalara değinir. Onların harabeye dönmesini zamanın tahripkâr gücüne bağlar ve yapının de ölümlü olduğunu kabul eder.

Her şeyi fetheden, her şeyi harabeye dönüştüren zamandır der ve Horatius’tan bir alıntı yapar: *“Zaman yeryüzünden söküp aydınlığa çıkardığı her şeyi, ne kadar azametli olursa olsun, yine toprağa gömer, gölgeye çeker”*. (Url-17) Bölümün arta kalanı yine uygulama usullerine, eski binaların çatlamış yüzeylerini iyileştirmeye, devrilen sütunlarını yenilemeye, yan yatmış duvarlarını düzeltmeye; kısaca, zamanın tahripkâr etkisini geri çevirmeye ayrılmıştır. (Artun, 2019)

Somhegyi’ye göre, Klasik harabe estetiği geleneksel olarak özellikle batı bağlamında üç kritere bağlıdır: Fonksiyonsuzluk, bulunmama (absence), zaman. Yapıların, yapım tekniği ve kullanılan malzemeye göre daha uzun ya da kısa sürede harabeleşmesi ve harabenin estetik zevkini verebilmesi için, çürüme süresi farklılaşabilir. (Somhegyi, 2020)

Ruskin'e (1849) göre insan, elle ürettiği her şeye iç dünyasını ve tüm duygularını dökmekte iken makineler yaşamın tüm izlerini yok etmektedir.

Simmel, harabenin cazibesinin, doğa güçlerinin mimari yapıyı uzun sürede ele geçirmesinde (kendinin olanı geri almasında) yattığından bahseder.

Camillo Sitte, "Sanat ilkelerine Göre Kent İnşa Etmek" adlı kitabının girişinde, antik harabelere hayran olmamızın nedenini, kentin yapımında matematik ve teknik yerine sanatın ağır basmış olması olarak açıklar:

"Hepimiz seyahat anılarımızı hayallerimizde yeniden yaşamaktan hoşlanırsınız. Harika kentler, meydanlar, anıtlar, güzel manzaralar gözlerimizin önünden geçer ve biz bir zamanlar hayran olup seyrettiğimiz büyüleyici ya da muhteşem manzaralardan bir kez daha zevk alırız.

Doğanın güzelliğini örnek alıp bu ülkelerde inşa edilen antik kentler, bu neşenin insan ruhu üzerindeki yumuşak ve karşı konulamaz etkisini daha da arttırır. Bu iddiaya ancak antik kentin güzelliğini hiç anlamamış biri karşı çıkabilir. Buna ikna olması için Pompeii harabelerinde dolaşması gerekir. Sabırla araştırmakla geçirdiği bir günün sonunda, adımlarını çırılçıplak kalmış foruma yönelttiğinde elinde olmadan o anıtsal merdivenin tepesine, Jupiter Tapınağı'nın bulunduğu tıraçaya doğru sürüklenecektir. Her tarafa hakim olan bu platformda, ahenkli dalgaların yüce bir müziğin saf ve dolu sesleri gibi kendisine doğru yükseldiğini hissedecektir. Yaşadığı bu izlenim sayesinde kent inşa etmenin bütün ilkelerini "Kentin sakinlerinde güven uyandırması ve mutluluk kaynağı olacak tarzda inşa edilmesi gerekir." cümlesinde özetleyen Aristoteles'in ne demek istediğini anlayacaklardır. Bu hedefe ulaşabilmek için kent inşa etmenin sadece teknik bir mesele olmakla kalmayıp, kelimenin en kesin ve en asil anlamında sanatı da ilgilendirdiğinin kabul edilmesi gerekir... Antik çağ, Ortaçağ ve Rönesans'ta güzel sanatların baş tacı edildiği her yerde bu böyle olmuştu. Kentlerin inşa edilmesi ve genişlemesi, neredeyse sadece yaşadığımız matematik çağında saf birer teknik mesele halini almıştır."
(Sitte, 2020, s.9-10)

Sitte, antik kent - modern kent arasındaki tasarım farkını doluluk-boşluk ilişkisi üstünden açıklar:

"Modern kentbiliminde inşa edilmiş alanlar ile boş alanlar arasındaki bağıntı tam anlamıyla, tersine dönmüştür. Eskiden boş alanlar (sokaklar ve meydanlar) kendi içlerinde kapalı birer bütündü ve biçimleri de uyandırmaları gereken izlenim tarafından belirleniyordu. Günümüzdeyse, inşaat yapılacak parseller düzenli şekillere ayrılıyor; inşaat yapılmayan, geri kalan alanlara da sokak ya da meydan deniliyor."
(Sitte, 2020, s.93)

Harabe denildiğinde aklımızda, antik bir ölü kent imgesi ya da yaşanan modern bir kentin içinde kalmış bir harabe imgesi gelir. Günümüze kadar gelebilmiş antik harabelerde ağırlıkla kullanılan yığma taş ve tuğla malzeme yerini iskeleti de olan çelik ve beton malzemenin kullanımına bırakmıştır. Modern harabede kullanılan endüstriyel malzemenin aksine, antik harabede kullanılan doğal malzeme, kendiliğinden eskidir ve eskimeye yatkındır denebilir.

Antik ve modern harabenin arasındaki harabeleşme sürelerinin farklılığı, modern harabenin eskime süreci (süresi) , antik harabeden az olduğundan modern harabe, insanlığın kendi yakın geçmişini hatırlattığından dolayı, antik ve modern harabeler arasında bir zaman algısı farkından söz edilebilir. Modern harabedeki form ve işlevin antik harabeye göre daha belirgin ve tanıdık olması da bu etkiyi güçlendiriyor olabilir. Bu tanıdıklığın tekinsizlik yarattığından söz edilebilir. Yapı ne kadar tanıdık gelse de artık bir harebedir ve kullanılamaz, öngörülemmez ya da ölçülemez hale gelmiştir. Bu durum, gözlemcide de benzer etkiler yaratabilir.

Bu bölüme harabeye farklı bakış açılarını sınıflandırmayı deneyerek ve harabeye hangi gözlüklerden bakıldığını ve tasarımcı (hayalci) ile harabe arasında nasıl bir iletişim kurulduğunu kategoriler kurarak anlamaya çalışabiliriz. Bu kategorilerin sınırları çok keskin değildir, kategoriler arasında geçişler olduğu açıkça görülebilir. Kategori başlıkları alttaki gibi oluşturulmuştur:

Tarihselleştirme – Klasisizm – İdealize Etme

Fragmantasyon – Fantastik – Hikaye Anlatıcısı

Yüceltme (Sublimleştirme)

Adapte Etme – Yeni Bir Katman Ekleme

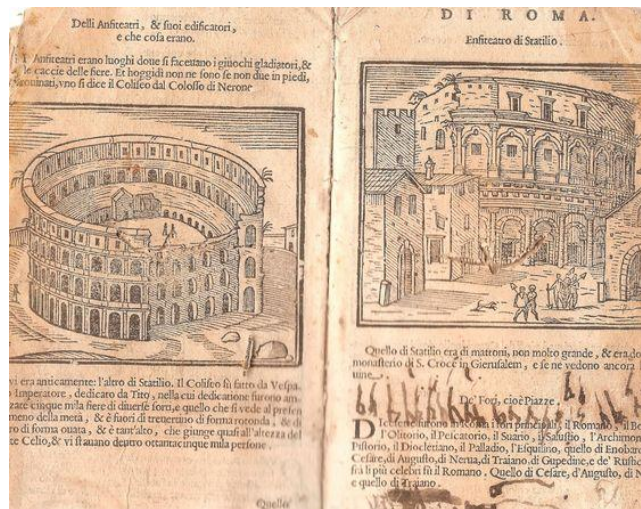
Reenkarne Olma – Palinjenezi - Devşirme – Spolia

3.1 Tarihselleştirme – Klasisizm – İdealize Etme

Avrupa’da harabelere ilgi Rönesans’la uyanır. Kadim Yunan ve Roma mirasının canlanmasıyla birlikte, geçmiş güncellik kazanır; tarihî değer kavramının farkına varılır. Antik dönem mimari kalıntılarında, sanat eserlerinde ve felsefe metinlerinde keşfe çıkılır. Özellikle Roma şehrine dağılmış İmparatorluk yadigârı yıkıntılar yüceltilen geçmişi cisimleştirir, gözler önüne serer. Rönesans İtalya’sında mimarlar, mükemmelliğin timsali olarak gördükleri bu eserleri inceleyerek, ölçüp çizerek, kopya ederek; onlardan esinlenerek, ortaçağda gerilediğini varsaydıkları mimarlığı yeniden üstün vasıflara kavuşturmayı amaçlarlar.

Roma manzaraları ve haritaları sanatçıların da gözde konuları arasına girer. Gravür tekniğiyle çoğaltılan bu tür tasvirler koleksiyonerler arasında rağbet görür ve nispeten kolay erişilebilir oldukları için, zamanla geniş bir coğrafyaya yayılır. Antonio Lafreri adlı bir yayıncı, 1540’tan başlayarak, çeşitli sanatçıların elinden çıkma Roma gravürlerini toplar. Meraklıları, istedikleri resimleri seçip satın alarak, kendilerine özel derlemeler yaparlar. Ancak her albümün kapak sayfası aynıdır: *Speculum Romanae Magnificentiae* (Roma İhtişamının Aynası). Artık Roma’ya yapılan gezilerin amacı sadece Hristiyanlığın kutsal mekânlarını ziyaret etmek değil, aynı zamanda harabeleri seyre dalmaktır. (Url-17)

Antik Harabe kavramının ortaya çıkışından önce, İtalyan Rönesans mimarı Andrea Palladio (1508-1580) 1554’te Antik Roma harabelerinden etkilenecek iki Roma rehberi yayımlar. Kitapların ilkinde –L’antichità di Roma– şehrin antik çağ harabelerinin görünümüne ve tarihlerine dair kısa açıklamalar vardır. Bu rehber ile toprağın üstündeki arkeolojik kalıntılar ilk defa kaydedilmiştir. Kitabın giriş bölümünde Palladio harabelerin durumuna değinir:



Şekil 3.1 : L’antichità di Roma kitabından bir alıntı (Url-50)

“Gerek Romalıların yiğitliğinin ebedi abidesi olarak, gerekse gelecek nesillere emsal olmak üzere Roma’da inşa edilen birçok soylu ve heybetli abideyi bugün ayakta görmek mümkün değildir çünkü savaşlar, yangınlar ve yıllar geçtikçe yapıların çökmesi, bu binaların kalıntılarının büyük kısmını harabeye çevirmiş, içlerini boşaltmış, toprağa gömmüştür.” (Url-49)

Palladio'nun anlatısı, Roma'nın kuruluşuyla başlar, işlevlerine göre sınıflandırılmış binalar aracılığıyla mimarlık alanındaki gelişmeleri anlatır ve Roma'nın düşüşüyle sona erer. Palladio ayrıca kendi ölçüp biçtiği antik binaların çizimlerini de yapmıştır. Bu çizimler ve yazılar 18. yüzyılda Piranesi gibi ustalara esin kaynağı olacaktır. (Url-17)

Albert Speer'in (1905-1981) Hitler adına, Berlin için tasarladığı, anıtsal “Germania” projesi, Antik Roma tarzının gelecekteki hayaliyle birlikte klasik medeniyetin üstünlüğünü temsil etmeye çalışarak, estetiği politize eder.

Albert Speer'in Alman mimar ve sanat eleştirmeni Gottfried Semper(1803-1879)'den etkilenerek bulduğu “The Theory of Ruin Value” (Ruinenwert) konseptinde, bir yapının yıkıldıktan sonra da estetik bir harabeye dönüşmesi gerektiği ve uzun yıllar bakım gerektirmeden varlığını sürdürmesi gerektiğinden bahsedilir. Bu fikir sadece binaların nihayetinde yıkılmasıyla ilgili değildi, bu sayede, yapıların doğal olarak daha iyi tasarlanacağı ve kullanım dönemlerinde daha heybetli olacakları öngörülmekteydi.

Adolf Hitler bu fikri desteklemiş, Antik Yunan ve Roma harabelerinin etkisine benzer olarak, yapılacak binaların, hayalindeki 3.Reich'in büyüklüğünün sembolü olmasını planlamıştır. (Url-84)



Şekil 3.2 : Albert Speer'in Germania posterisi – 1937 (Url-85)

İkinci bölümde anlatılan Alexander'ın yaşam içeren mekanlar ve simetri ilişkisi konusundaki fikrini hatırlarsak, Alexander, yaşam ve simetri arasındaki ilişkiyi bulanık olarak tarif eder. “*Mükemmel simetri, ölümün işaretidir*” der ve neo-klasik yapıların içlerinde çok az yaşam taşıdıklarından bahseder. (Alexander, 2002) Alexander, yapıya idealize ve klasisist bir yaklaşımın onun yaşam içeriğini düşürdüğünü hatta yok ettiğini vurgulamaktadır. Speer'in hayalindeki gerçekleşmeyen Germania projesinin de bu tanımlamaya uygun olduğu söylenebilir.

3.2 Fragmantasyon – Fantastik – Hikaye Anlatıcısı

Harabeler, fiziksel bir müdahalenin yanında yüzyıllardır mimar, arkeolog, yazar ve sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Harabenin parçaları, (fragmanları) eksiklikleri, bulanıklığı, bilinmez hali ve geriye kalmışlığı, (kalıntı hali) ilgili mecralarda fantastik birer hayal gücü uyarana ve hikaye anlatıcılarına dönüşürler.

“Hypnerotomachia Poliphili”, 1499 yılında, Venedik'te, İtalyan Aldus Manutius (1449-1515) tarafından basılmış, yazarı meçhul bir aşk hikâyesidir. Kitabın başlığı, “Poliphilo'nun Rüyasında Aşk Mücadelesi” olarak çevrilebilir. Kitabın konusu, Poliphilo isimli kahramanın uyurken ölen sevgilisi Polia'yı rüyasında arayışını anlatır. Poliphilo rüyasındaki bu yolculuğunda, piramitlerden obelisklere, tapınaklardan dev harabelere kadar farklı yapılarla karşılaşır.



Şekil 3.3 : Polia ve Polifilo. Hypnerotomachia Polifili Kitabından (Artun, 2019)

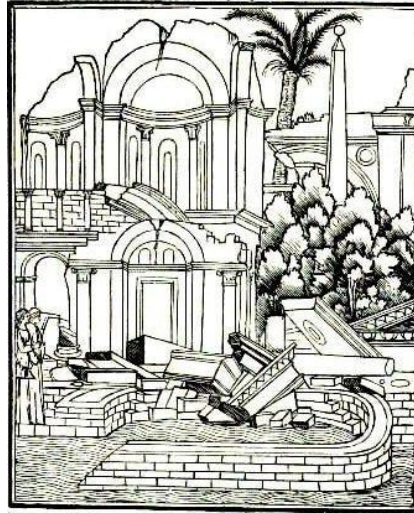
Serüveni onu çoktanrılı pagan dünyasına götürür ve Poliphilo rüyasında gördüğü binaları, piramitleri, tapınakları, harabeleri hülyalara dalarak anlatısına katar. Colonna'nın metnini farklı kılan, Poliphilo'nun rüyanın sağladığı özgürlük sayesinde antikitenin kalıntılarını kendi hayal gücüne dayanan fantastik yapılar olarak zihninde yeni baştan canlandırmasıdır.(Artun, 2019)

Kitap bu yönüyle, bir aşk hikâyesi olmaktan çıkıp önemli bir mimarlık anlatısı niteliği kazanır. Kitabı, o dönem mimarlık üzerine yazılmış başlıca eserlerden ayıran özelliklerinden biri, aşk hikâyesiyle ve düşsel karşılaşmalarla harmanlanmış olmasıdır. Ancak mimari yapılar, bu aşk hikâyesinin geçtiği bir fon değildir. Mimari, aşkı uyandıran asıl kaynaktır; buna karşılık yazarı mimariye sevk eden ana duygu da aşktır.

“Baştan sona Poliphilo, antik geçmişe ait kurgusal harabelerle karşılaşır. Bunlar simgesel olarak Polia ile Poliphilo'nun ilişkisinin seyrini yansıtır. Ana Tanrıça Venüs'ün ayinleri, dolayısıyla Poliphilo'nun Polio ile birleşmesi de, onun antik mimarlığın ilkelerini kavrama konusundaki arayışını simgeler.

Poliphilo harabelerde saklı anlatıları okumaya çalışır. Bu harabeler adeta kozmik metnin gizli dili, hiyerografileridir. Ancak şifreli metnin anlaşılabilirliği, parçalanmışlığıyla ertelenmiştir. Her şeyi fetheden her şeyi harabeye dönüştüren zamanın yapıları toprağa gömme ve gölgeye çekme gücü karşısında Poliphilo dehşete düşer; ancak aynı zamanda bu harabelerde saklı kadim bilgiye büyük bir hayranlık duyar.

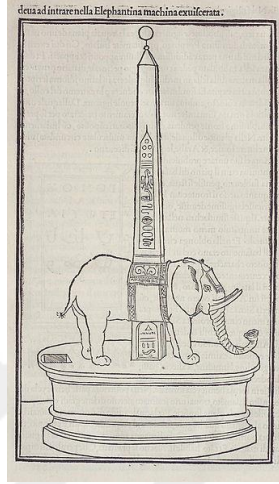
Parçalanmışlığıyla bitap düşmüş evrende, Poliphilo, bir seyyah gibi fragmandan başka bir fragmana yönelir ve bu yıkık diyarı doya doya izler. Kozmik gizeme yaklaşmak için gayret eder; evrenin yitik armonik düzenini anımsamaya ve bu armonik düzeni hafızasında bir bütün olarak yeniden canlandırmaya çalışır.” (Avanoğlu, 2018)



Şekil 3.4 : Antik Harabeler – Hypnerotomachia Polifili (Artun, 2019)

Avanoğlu, metinde, mimarlığın bilimsel ya da enformatik anlatımı yerine, hikaye anlatımı olarak ortaya çıktığını, hayal ve gerçeğin birbirine karıştığını vurgular:

“Rönesans’ta tercih edilen ve daha sonraki dönemlerde bilimsel metodolojilere altyapı oluşturacak teorik bir format yerine, anlatı formunda yazılmıştır. Bazı geometrik ve yapısal kurallara detaylı şekilde yer vermesine rağmen, karmaşık, anlaşılması zor anlatısı ve düşsel unsurlarından ötürü, mimari doğruların sistemli şekilde sıralandığı bir codex özelliği taşımaz.” (Avanoğlu, 2018)



Şekil 3.5 : Obelisk Taşıyan Fil - Hypnerotomachia Polifili Kitabından (Artun, 2019)

Hypnerotomachia Polifili gravürlerinin yapılışından birkaç yüzyıl sonra fantastik mimariye yeni bir aktör katılır.

Piranesi

Venedik’li bir mimar, arkeolog, sahne tasarımcısı ve gravür sanatçısı olan Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) mimari tarihinde, harabenin bir tasarım pratiği olarak görülmesinin belki de ilk aktörüdür. (Artun, 2019)

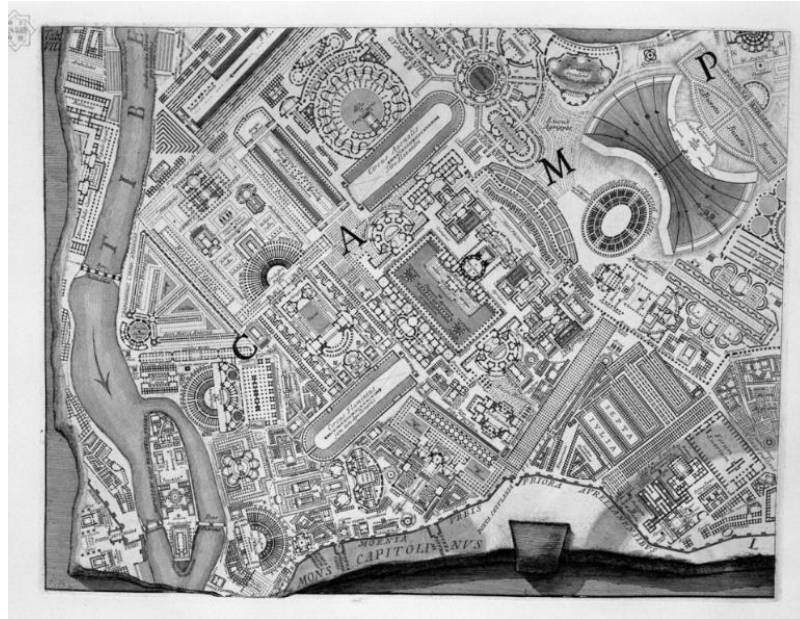
Venedik, 18. Yüzyılda, İtalyan şehirleri arasında kültür turizminde diğer kentlere göre öne çıkmış, Piranesi de bir çok farklı mimarla özellikle Paladien mimari çalışmalar yapmış, oyma ve perspektif çalışmalarına ağırlık vermiş, detaylı arkeolojik rekonstrüksiyonlarla ilgilenmiştir. Mevcut bir yerleşimin dökümenter kaydının yanında, çeşitli mimari ve arkeolojik formların yan yana gelmesi ile ortaya çıkan hayali durumların da ortaya çıkmasında, Piranesi baş aktördür.

Piranesi bir taş duvar ustasının oğludur. Venedik'te amcasıyla birlikte deniz surlarının onarımı sırasında dalgaların aşındırdığı iri taş bloklarının etkisi altında kaldığı sanılmaktadır. Bir süre Venedik'te mimarların yanında çalıştıktan sonra tiyatro dekoru tasarımıyla ilgilenmiştir ve daha sonra da Roma'ya taşınmıştır. Piranesi, Roma'da geçirdiği birkaç yıl içinde yaptığı ölçüm ve eskizleri 1756 yılında yayımlar. "Antichita Romane" adlı dört ciltlik eserde neden harabelerle ilgilendiğini kısaca şöyle açıklar:

"Roma'nın eski bina kalıntılarının çoğunun bahçelere ve tarlalara saçıldığını, zamanın indirdiği darbelerle çöktüğünü ve açgözlü sahiplerinin, çıkan molozu modern evlerde kullanılamak üzere satmak için barbarca bir yetkiyle, gizlice yıktıklarını görünce, onları bu levhalarda korumaya karar verdim." (Simmel, 2020, s.9)

Piranesi'nin bu sözleri tıpkı Ruskin'in harabeleri korumak için onları arşivlemek için resmini yapmasına benzetilebilir. Fakat Piranesi biraz ileri giderek yaptığı harabe çizimlerine kendi hayallerini de katmayı tercih etmiştir. Piranesi'nin önemi, o zamana kadar yapılmamış olan gerçek olanla hayali olanı biraya getirmesidir. Başka bir ifadeyle, geçmiş ve kendi düşüncelerini ve hayallerini biraraya getirmesidir denebilir.

Krier'e göre, Piranesi hayatını büyük bir tutkuyla Roma harabelerini çalışarak geçirmiştir. Harabelerin planlarının ve perspektiflerinin rekonstrüksiyonlarını idealize ederek eskizlerini yapmıştır. Piranesi'nin hiç bir zaman benzemediği haliyle yaptığı Roma planı "Campo Martii" ilüstrasyonu bu idealize edilmiş çalışmalardan biridir. (Krier, 2005)



Şekil 3.6 : Campo Martii (Roma Planı) İlüstrasyonu-Piranesi (Krier, 2005)

Bloomer’a göre, Piranesi’nin harita çizimleri, gerçek bir kent (Roma) ve hayali bir coğrafyada bulunan diğer şeyleri temsil eden hayali bir kentin ifadesidir aynı zamanda. Freud’un “Sonsuz şehir “ metaforuna benzer, insan beyni için. Piranesi’nin Roma’sı, kentin gizli, saklı (esrarlı) tarih öncesi – primitif, mistik özelliklerinin varlığını vurgular. (Bloomer, 1993)

“Piranesi’nin kenti sadece işaretlenmiş değildir, aynı zamanda işaret eder. Yeraltı labirentinin, kendi palimpsest’inin en dipteki katmanları ve yerüstü evrenini birarada gösterir. Fikirlerin düzeni, poetik bilgeliği sayesinde poetik coğrafyayı meydana getirir. Bilinenden yola çıkarak bilinmeyene varmak olarak da tanımlanabilir. Troya ve Roma arasında coğrafi ve poetik bir ilişki kurar.” (Bloomer, 1993, s.72)

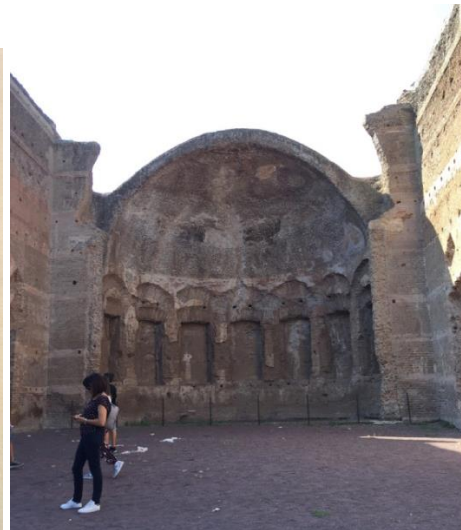
Ödekan ise Piranesi’nin 18.yy’daki önemine iki farklı açıdan yaklaşır:

“Çağın Roma’sındaki eski ve yeni yapı ile fiziki çevreyi belgelemek ve kendine özgü yorumu ile Roma üslubunu vurgulayarak yüceltmek.” (Ödekan, 1979-3, s.94)

Piranesi, harabeyi, zamanda, belirli bir andaki halini dondurup temsil etmiş, böylece mevcut harabe yaşlanmaya devam ederken, ya da yıkılırken, o anki hali korunmuş olmuştur. Fakat Piranesi’nin tasvir ettiği yapılar, genelde gerçeğinden oran ve ölçek olarak farklılaştırılmış, deforme olmuş, gerçeğine göre dramatize edilmiş ve çarpıtılmıştır. Piranesi’nin Hadrian Villası illüstrasyonu, yapının gerçeğiyle karşılaştırıldığında, ölçeğin farklılığı göze çarpmaktadır.



Şekil 3.7 : Hadrian Villası illüstrasyonu
(Piranesi, 1977)



Şekil 3.8 : Hadrian Villası Fotoğrafı, 2018
(Ivkovska Arşivi)

Artun’a göre, Piranesi, Antik uygarlık harabelerinden yalnızca uygarlık fragmanlarını çizmekle kalmamış, onlardan hayali şiddet evreni de yaratmıştır. (Artun, 2012)

Sanatçı, yaptığı tüm yıkılmış harabe halindeki fragmanlarla birbirini üreten, birbirinden doğan gizemli mekanlar yaratır. Piranesi’nin hapishane gravürleri serisinden olan “Asma Köprü” çiziminde görülen derinlikli arka plan ve önplan ilişkisi, ışığın dramatik etkisi, nereye gittiği belli olmayan merdivenler, kopuk asma köprüler, asılmış kuleler, devasa kemerler ve tonozlar, sarkan zincirler ve bu mekanda yaşayan insanlarla birlikte işlev ve formdan özgürleşmiş fragmanlardan oluşan fantastik bir yer ve zaman tasviri yapılmıştır.



Şekil 3.9 : “Le Carceri” (Hapishane) İllustrasyonu – (Piranesi, 1977)

Hill’e göre, Palladio’nun çizdiği antik alan rekonstrüksiyonlarının mimarlara ve işverenlere, antik Roma’yı tekrar hayal etmek için ilham verdiği gibi, Piranesi’nin çizimleri de, Antik Roma’dan çok, Piranesi’nin Yüce (Sublime) Antik Roma harabelerini canlandırması, diğer mimarlara kendi dramatik harabelerini tasarlamaları için öncü olmuştur. (Hill, 2019, s.86)

Piranesi, kendinden birkaç yüzyıl sonra Aldo Rossi'ye ilham verir. Mimarlığın kapsam alanı genişlemektedir

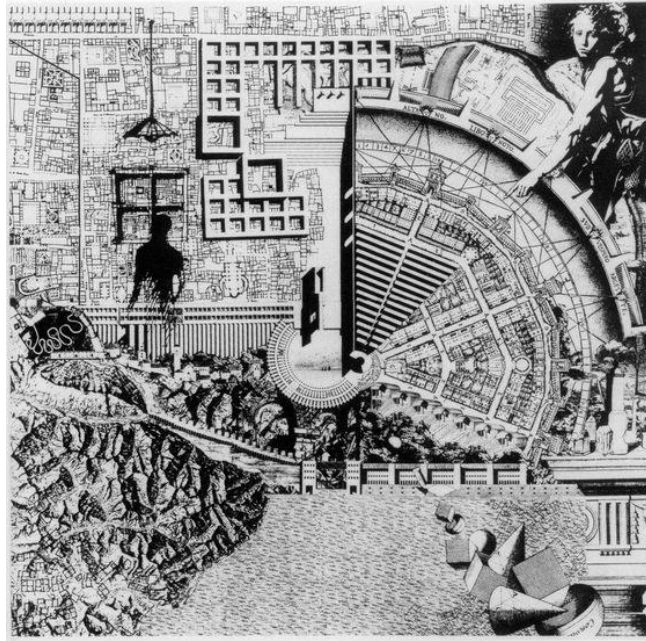
Aldo Rossi

Bilgin'e göre, 1960'ların sonlarına doğru dönemin mimarisinin felsefi yaklaşımlarıyla birlikte mimarlık ve temsilin birbirinden ayıramayacağı ve temsilin mimarinin anlaşılması için kullanılabilir olduğu fikri ortaya çıkar.

Mimarlık sadece bir yapı nesnesi olamaz, bir çizim ya da kolaj da mimarlıkla eşdeğer olarak görülebilmektedir. Rossi o dönemde "*mimarlık nedir?*" diye sorar, ve ona göre mimarlık arketiplerdir. "*Mimarlık başlangıçta ne idiye ve her zaman ne olduysa yine odur, o olmalıdır.*" cevabını verir. (Bilgin, 2002)

Aldo Rossi de bu dönemde fragmanlarla ilgilenir. Modern mimarinin somut insan hareketlerine dayalı yer, işlev ve formun belirlediği tasarım pratiğine karşın Rossi soyut tekrar eden monoton geometrileri ve fragmanları kullanarak deneysel kolajlar yapar. Tarihi anıtların plan ve cephelerini kesip birleştirip yeniden çizerek montajlar dener.

Rossi 1976'da hayalinden bir şehir kolajı yapar adını da "Analog şehir" koyar. Bu çalışma şehrin hayali olarak çeşitli fragmanlardan kurulması fikrini içerir.



Şekil 3.10 : Anolojik Şehir Betimlemesi, (Rossi, 1976)

Rossi'ye göre, şehrin biçimi, her zaman şehrin belirli bir zamanının biçimidir. Ama şehrin oluşumunda birçok zaman vardır ve şehir, çehresini insan ömrü kadar kısa bir süre içinde bile değiştirebilir, başlangıçtaki referansları kaybolup gidebilir. (Rossi, 2006) Rossi'nin uygulanan iki projesi, Gallaratese konut blokları (1969) ve Modena mezarlık yapısı işlev olarak çok farklı olsa da (1971) birbirine benzerlikler gösterir.



Şekil 3.11 : Solda Gallaratese Eskizi (Rossi, 1969) , Sağda Modena Mezarlığı, 1971 (Bilgin, 2002)

Bilgin bu benzetmeyi, Rossi'nin ölümlerin evlerinin yaşayanlarınkinden farklı olmayacağı fikrine dayalı olabileceğini vurgular. Modena Mezarlık yapısı Bilgin'e göre harabeden başka bir şey değildir.

“...Boşlukların arasından iç mekânın gizliliği, bilinmezliği, koyuluğu değil gökyüzü gözüktür; binanın katları ayıran döşemeleri ve çatısı yoktur, dört duvardan ibaret olan bir kalıntıdan, harâbeden başka bir şey değildir. Kendisini mimarî yapan sağlamlık ve dayanıklılığın birarada tuttuğu, kırık dökük parçalardır; aslında dağılmış olan ve ancak sağlam bir anıtın varlığında, bu anıtı vareden bağlamda, kolektif hafızada, yani şehrin mimarisinde birarada durabilen parçalar.” (Bilgin, 2002)

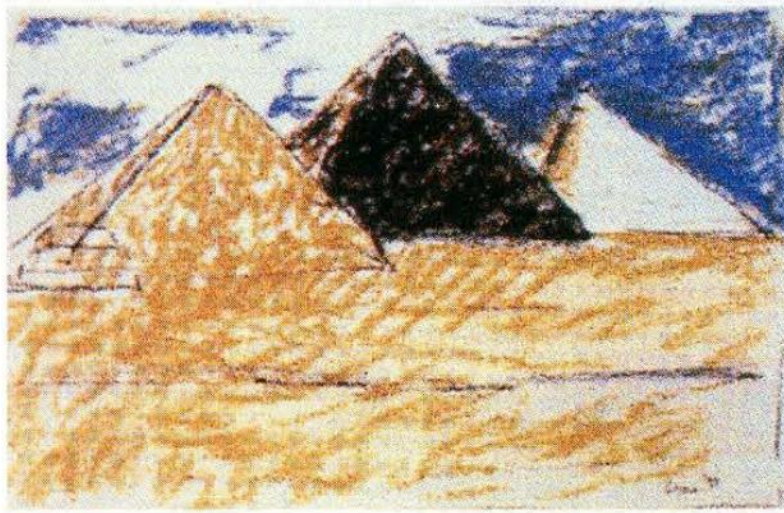
Ceylan “Gölgelerin Poetikası” yazısında, Rossi'nin mezar yapısına değinir. Rossi, mimarlığın, insandan geriye kalan şey olduğunu düşünmektedir. Rossi'ye göre, mezarla ev arasındaki döngüsel bir ilişki vardır. Mezar, içinde yaşayanlar öldükten sonra geride kalan bir evdir ve ev de gelecekte bir mezara dönüşecektir. Ölümlerin evi mezar, mezarlık ise terk edilmiş, geride bırakılmış bir evdir. Yaşam ve ölüm biraradadır, bir anın yaşanması, aynı zamanda onun ölmesi demektir ve kişinin kendi ölümünü de yanında taşıması bir paradokstur der. (Ceylan, 2011)

3.3 Yüceltme - Sublimleştirme

Harabe yüceltme için kullanılacak iyi bir nesnedir. “Yüce” kavramı, güzel bir nesnenin biçimsizliğinden, büyüklüğünden ve sınırlarının kavranamayışından ortaya çıkar. Yüceltme, o nesneyle karşılaşıldığında hissedilen yetersizlik, hayranlıkla karışık korku ve acının verdiği haz arayışıyla ilgilidir. Müdahaleci harabeden ilham alıp tasarımlarını, sınırsızlık, korku ve acı hisleri vasıtasıyla haz verebilecek hale getirir. Louis Kahn’ın mimarisi bu duruma örnek gösterilebilir.

Louis Kahn

Louis Kahn’ın (1901-1974) mimarisi, formun ve ışığın belirleyici olduğu, zaman ve ölçek elemanlarının yok edildiği bir mimari olarak tarif edilebilir. Kahn Mısır’a gider ve piramitlerin pastel boya ile resimlerini yapar. Kahn için Piramit saf ışığın kendisi ya da somutlaşmış halidir. Kahn, Leonardo’nun Vitruvius Adamı (Man of Perfect Proportion) resmindeki daire ve kareden esinlenerek Roma dönemi mimarı Vitruvius ve öncesinin kare ve daire geometrik formlarını mimarisinde kullanır. Kahn, Rönesans zamanı ortaya çıkan Neo-Platonizm’den esinlenmiş ve onun klasikle ilişkisini güçlendirmiştir. Daire ve kare form kullanımı, klasisizm ve devamında Beaux-Arts geleneğinde de vardır.



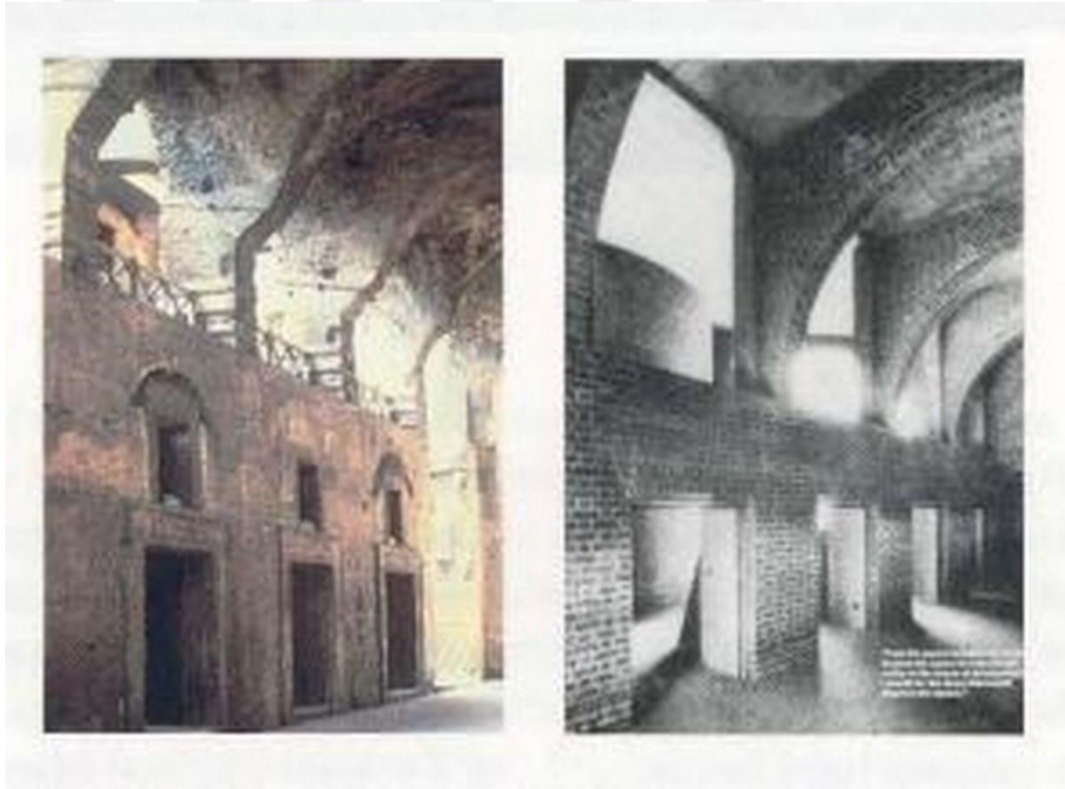
Şekil 3.12 : Mısır Piramitleri pastel boyamaları – (Kahn, 1951)

Louis Kahn’ın yaklaşımının da Piranesi ile ortak tarafları olduğu söylenebilir. Kahn, İtalya ortaçağ mimarisinden etkilenmiş, harabeyle sarılmış, zamandan ve ölçekten

arınmış bir mimarının peşindedir. Palladio'nun bir harabeyi bina olarak yeniden canlandırıp inşa etmesinin tersine, Kahn, Piranesi'ye paralel olarak 20.yy'ın ortasında yapılarını harabe olarak hayal eder, tasarlar ve inşa eder denebilir.

Kapıların, pencerelerin, işlevlerin, insanların olmadığı, strukturün ön plana çıktığı, geometrik, sert, primitif, cam takılmamış yığma duvarların içindeki boşluklardan oluşan yapılarının projelerini, yumuşak kurşun kalem kullanarak kabaca eskizlerle çizmekte ve Beaux Arts geleniğini sürdürerek suluboya ile boyamaktadır.

Kahn'ın 1950'deki Roma seyahatinde deneyimlediği Hadrian Villası, Trajan Forumu (Pazarı), Ostia Liman Kenti, Flavian Sarayı, Caracalla Roma Hamamları harabelerinin izleri, 1962'de yaptığı Ahmedabad'daki Hindistan Yönetim Enstitüsü binası ve aynı yıllarda California'da yaptığı Salk Enstitüsü binasının tasarımında görülür.



Şekil 3.13 : Solda Roma Trajan Forumu (Pazarı), Sağda Ahmedabad Enstitü Binası İç Mekanı Karşılaştırması (Url-42)

Tıpkı Sitte'nin (2020) de antik kentlerin yapımı hakkında vurguladığı gibi, Roma'da mimarının sadece mühendislik olmadığını. Mimarının şiir, ışık ve suyla ilişkisinin farkına varmıştır. Kahn, kendi deyimiyle, "binanın etrafını harabelerle sarmıştır."

Romalılar cam kullanmadan yapabiliyorsa, kendisi de yapabilecektir. Harabedeki saf boşluk, kıvrımlar, gergiler, ince duvarlar, lentolar ile bu yapı, Romanitas (Romalıların kendilerini özdeşleştirebildikleri kültürel ya da politik düşünce, konsept ve pratiklerin tümüne verilen Latince isim) Roma ağırlığı ve otoritesini ifade eder. Kahn bu yapı ve sonraki yapılarıyla Piranesi'nin 18.yy'da yaptığı gravürler ve baskılarla denediği, dehşet verici, bitmemiş, primitif ve korkutucu - yüce (sublime) mekan duygusunu mimarisine uygulamıştır. Kahn, Salk Enstitüsü Binası'nı tasarlarken Romadaki Antik Caracalla Hamamları'ndan etkilendiğini ifade etmiştir. (Hill, 2019, s.233)



Şekil 3.14 : Salk Enstitüsü, Louis Kahn, Kalifornia, (Scully, 1993)



Şekil 3.15 : Caracalla Hamamları – Roma, 3.yy (Url-92)

Kahn'a göre, doğanın yaptığı her şeyde, doğa, nasıl yapıldığını kaydeder. Bir kayada, kayanın nasıl yapıldığının kaydı bulunur, insanda da, insanın nasıl yapıldığının kaydı bulunur. Harabeler doğanın, yapıyla karşılaşmasının kayıdır. Bir harabeyi korumak,

tarihi tanımak ve sürdürmekle birlikte, o yerin tarihini ve doğasını öğrenmek demektir. (Lobell,1985)

Kahn'ın kaydetmekle ilgili söylemiyle yapılarında camı gizlemesi ilişkili olabilir. Walter Benjamin, camın¹⁴ bir eşik oluşturarak izlerin düşmanı olduğunu vurgular:

“Cam içeriyle dışarıyı birbirine çok yaklaştırarak teşhir etmekte, dışarıyla içeriği hem ayıran hem birleştiren kararsız bir eşik oluşturmaktadır... Böylece aynı anda hem auranın (hale) hem de izin düşmanı olan cam, aslında bunların dialektik karşıtlıklarının merkezindedir.” (Stavrides, 2010)



Şekil 3.16 : Hindistan Yönetim Enstitüsü, Ahmedabad, (Scully, 1993)

3.4 Adapte Etme – Yeni Bir Katman Ekleme

Harabeye müdahale biçimlerinden belki de en doğal ve en çok karşılaşılan durum onu günün koşul ve ihtiyaçlarına göre kullanışlı hale getirmektir. Zamanla işlevde değişiklikler olduğunda yapının varlığını sürdürebilmesi için ondan güncel yaşama adapte olması talep edilir. Bu durum da yapının bir dönüşüm geçirmesine neden olur. Bu süreçte mimar yapıyı güncel duruma adapte ederken, ona kendi damgasını vurur – onda kendi katmanını oluşturur. Tasarım adaptasyon sürecinde bir katman haline gelir.

¹⁴ Cam izlerin düşmanı olmasıyla birlikte aynı zamanda ışık demektir. Cam, iç ve dış sınırının en azından görsel olarak ortadan kalkmasını sağlar.

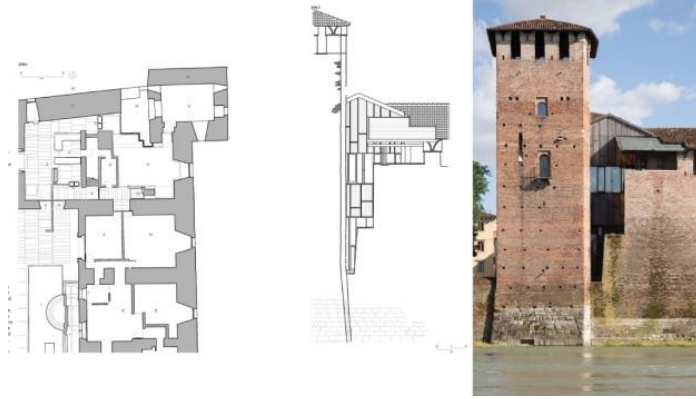
Carlo Scarpa

Nitekim Venedik’li mimar Carlo Scarpa, (1906-1978) Verona’da 1957-1974 yılları arasında aralıklı olarak çalıştığı Castelvecchio Müzesi projesinde, ortaçağdan kalma karmaşık bir tarihe sahip kale yapısında farklı ölçekleri ve katmanları biraraya getirerek yaşamın sürekliliğini sağlamaya çalıştığına değinir. Scarpa projesini şöyle açıklar:

“Korumak=Transform” 20 yıldan fazla süren restorasyonun uzun sürecini gösteren bir slogan. Çağdaş ve antik arasındaki ilişkide, geçmişin daha fazla değer içerdiği iddiasını desteklemeden bu kaçınılmaz çatışmalarda geçmiş ve günümüz arasında güçlü karşılaştırmalarla yüz yüze gelinebilir. Geçmişte, 6.000 yıl boyunca tepedeki Neolitik köyün doğumundan başlayarak bu ilişki tekrar tekrar bugün karşılaşılan zorluklardan bağımsız olarak oluştu. Bu durum yapıya farklı çağlarda eklenen katmanlardan gelen, bugünkü güzelliğini verdi. Görevim boyunca bu süreci durdurmak istemedim, ona çağdaş dünyada devamlılık vermek istedim.” (Url-41)



Şekil 3.17 : Verona Castelvecchio Müzesi (Murphy, 1990)



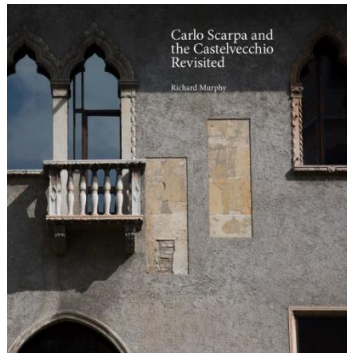
Şekil 3.18 : Castelvecchio Müzesi Kütüphane Planı ve Kule Kısmı Görünüşü
(Murphy, 1990)

Yapı, Scarpa'nın 17 yıllık müdahalesi süresince hem arkeolojik kazı alanı hem de harabe özelliği göstermektedir. Scarpa'nın yapıya müdahale amacı, kalenin tarihini ortaya çıkarmak ve aynı zamanda kolleksiyonların sergilenmesi için yeni alanlar yaratmaktır. (Murphy, 1990)

Scarpa'nın Castelvechio Müzesi projesinde eklediği katmanlar çağdaş olmak zorunda değildir. Eklentiler farklı zamanlara ait olabilir. Scarpa ortaçağ yapısına modern zamanda gotik pencereler eklemiş ve bu eklemenin yeni yapıldığını belli etmeye çalışmamıştır. Bu durumda Scarpa'nın yaklaşımının hem anakronik hem de palimpsest olduğu söylenebilir. Farklı zamanları aynı katmanda eklemek demektir bu. Bu yaklaşımın, derin bir öykünme içerdiği de söylenebilir.

Erman'a göre, Scarpa, geçip gitmiş bir medeniyetin kalıntılarından evrensel değerlere ulaşır. Scarpa, tarihe ait şema ve motiflerin replika ve yorumlarını yapmaktan ziyade geçmiş zaman mimarisindeki hissedilen duyguları, yani kalıcılık, kıymet, soyluluk gibi hisleri detaylarına taşımıştır. Onun geçmişle olan ilişkisi aslında tarihsel kalıtla anlaşılabilir duyuların yeniden çağdaş olarak form bulmasıdır. (Erman, 2000)

Scarpa nesneyi parçalarına ayırıp soyutladıktan sonra, özünün gereklerine uyarak yeniden somut bir alana geçmektedir. Bu öz tarihsel içerik, malzeme fiziği yapım kurallarıdır. Ama tümünün birleşiminde ortak yan, mekanın veya detayın ışık altında nasıl algılanıp ne hisler uyandıracığının, ne ifade edeceğinin yani bir mimari dilin çağdaş anlamda oluşumudur. Scarpa birleşimler, eklemler ve geçmelerinin nasıl olabileceği üzerine geliştirdiği uçsuz bucaksız somutlaştırmaya müsait algılar üzerine tasarımını gerçekleştirir. Nesne veya mekanın ayrıştırılmasından ortaya çıkan parçalar, duvar, kapı ve pencereler, çatı kenarları ve daha da ötesinde onları oluşturan alt birimler söz konusu olmaya başlar. (Erman, 2000)



Şekil 3.19 : Murphy'nin Kitap Kapağı ve Castelvechio'nun Gotik Pencereleri
(Murphy,1990)

Castelvecchio projesinde Scarpa, istediği katmanı seçerek çevresiyle bütünlük içinde farklı ölçeklerde vurgular. Projede katmanlar arası bazı eşikler kullanıldığı söylenebilir. Bu eşikler, eski ve yeninin birleşimindeki mafsallardır. Bu sayede eski ve yeni arasındaki bir gerilim yaratılır. Bu yaklaşım Cangrande Heykeli'nin yerleşiminde açıkça görülür. Heykel tam eski yapıyla yeni yapı arasındaki mafsallara yerleştirilmiştir ve bütünün odak noktası haline getirilmiştir. Yapının çatısına eklenen saçak eki de dikkat çekicidir.



Şekil 3.20 : Cangrande Heykeli'nin Eski ve Yeni Arasındaki Yerleşim Noktası (Url-75)

1972'de yapılan *Un'ora con...* Carlo Scarpa Belgeseli'nde Scarpa, öğrencilik yıllarında yapılara dokunmayı, onları ölçmeyi ve rölövelerini almayı sevdiğinden bahsetmektedir, *“Daha sonra bu benim hayatım oldu”* der. Scarpa kendisini Bizans'a yakın hissettiğini vurgular. Venedik'te yaşadktan sonra Floransa ziyaretinde Toskana mimarisinin kendisini etkilemediğini anlar. Bu kadar kesin ve tam bir mimarlık Scarpa'nın ruhuna göre değildir. Venedik'teki Bizans ruhunun ona daha yakın olduğunu fark etmiştir. (Url-69)

Farklı bir katman ekleme yaklaşımına diğer bir örnek de Peter Zumthor'un mimarisinde görülebilir.

Peter Zumthor

Bilgin'e göre (2017) 1980'lerin sonuna kadar modernizmin eleştirisi olarak görülen postmodernizm, modernin görmezden geldiği iki mecra üstüne kurulmuştu. Bu mecralar, Avrupa kaynaklı “geçmiş” ve “hafıza”, Amerika kaynaklı “popüler kültür” ve “gündelik hayat pragmatizmi”dir. 90'lardan itibaren hareket ve imge kavramları mimarlığa egemen olmaya başlar. Aklın ve rasyonalizmin yerini söz, imge, iletişim ve

enformasyon kavramları almaya başlar. Bu durum da nominalizm olarak eleştirilir, imge ve enformasyonun eleştirisi olarak duyular dünyasına açılan fenomenoloji ve varlık felsefesi ile birlikte deneyim önemli hale gelir. Endüstri toplumunun 1920'lerden beri süregelen tekil nesne-çoğaltılmış nesne karşıtlığı yeniden ortaya çıkar. (Bilgin, 2017)

Peter Zumthor (1943-....) mimarlığı da 1980-2000 yılları arasındaki bu eleştirel kaynaklardan beslenen eğilimler içinde öne çıkar. Hareket, söz ve imge dolaşımı üzerine kurulu bir dünyada, duyuların uyarılması önem kazanmıştır. Zumthor mimarlıkta enformasyona karşın duyular ve yaşantı deneyimini önplana alır.

Bilgin, Zumthor'u yaşadığı çağa ve onun egemen ilişkilerine mesafe koymuş ve bu mesafeyi her işinde yeniden üretmenin ve eleştirel kalmanın yolunu bulmuş bir kültür muhalifi olarka tanımlar. Almanya'da 2007 yılında inşa edilen Bruder Klaus Şapeli ziyaretini şöyle anlatır:

“Ertesi gün uzunca bir yolu haritalar yardımıyla tek başıma yapmayı göze alarak, yine yeni bitmiş bir işini tarlaların ortasındaki Bruder Klaus Şapeli'ne (Tarla Şapeli) aramaya koyuldum. Bu kez Zumthor'un epeyce sansansyonel bir işi söz konusuydu ve müzenin tersine, döşeme kaplaması olarak yere dökülmüş kurşun alaşımdan, duvarlara gömülmüş merceklerle kadar orada neyle karşılaşacağımı baştan biliyordum. İlginç olan bütün bu enformasyona ve fotografik görsel tanışıklığa rağmen süprizin tamamen tüketilmemiş olmasıydı. Bildiğim mekan kurgusunun ve tümünü bildiğim detayların ışık ve alışılmadık üretim süreciyle bir araya gelişi, dergilerdeki ve sitelerdeki temsilleriyle anlaşılması ve algılanması mümkün olmayan yüce bir atmosfer ortaya çıkıyordu.” (Bilgin, 2017)

Bilgin'in bahsettiği tüm enformasyona karşın bir yapı ancak yerinde anlaşılabilir. Duyular hiyerarşisinin tepesindeki görme ve görsel iletişim konusu ya da hiç bir metin yapının ruhunu anlatamaz.



Şekil 3.21 : Bruder Klaus Şapeli (Url-58)

Bu yapının en büyük özelliği “yalnızlık” tır. Bu yalnızlık onun doğa ile kurduğu ilişki veya ilişkisizliği ile vücuda gelir. 15.yy’da yaşamış ve hayatının son 19 yılını inzivaya çekilip sadece şarap ve ekmekle geçirmiş bir keşişin anısına yaptığı binayı Zumthor kendi sözleriyle şöyle tarif eder:

“Yapılar, kompozisyon, apaçıklık, dayanıklılık, varlık ve bütünlük gibi niteliklere ve bunun yanında sıcaklık ve duygusallıkla ilişkilendirdiğim güzel bir sessizliğe sahip olabilir. Kendisi olan, bir yapı, hiçbir şeyi temsil etmeyen, sadece var olan bir yapı.” (Url-58)

Zumthor’un harabeyle ilişkisi Köln şehir merkezindeki Kolumba Müzesi binasında daha açık gözlemlenebilir.

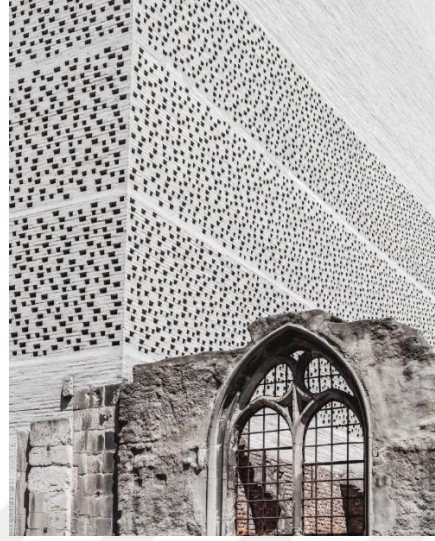
Birkaç katmandan oluşan yapı, Roma ve Ortaçağ dönemine ait arkeolojik kalıntılar, İkinci Dünya Savaşı sırasında bombardımanda yıkılmış 19. yüzyıl gotik Kolumba Kilisesi harabesi ve onun üstüne 1950’de Alman mimar Gottfried Böhm tarafından yapılan Madonna Şapel’inin ardından Zumthor’un 2007’de tamamladığı 4 yıl süren müdahale ile bugünkü halini almıştır.

Zumthor’un ince bir zarfı andıran sanat müzesi tasarımı, fragmanlar halinde bulunan tüm bu dönemlerin izlerini takip ederek bir bütün haline getirir. Yeni ve eski biraraya gelirken mimari süreklilik ortaya çıkar. Zumthor yapı hakkında yaptığı bir konuşmada, günümüzde sanatın kentlerdeki rolünün azaldığından bahseder. Ona göre eski sanatla yeni sanat arasında fark yoktur. Asıl fark iyi sanat ve kötü sanat arasındadır. İyi bir yaşamın sabır gerektirdiğini vurgular, bu iyi bir iş için de geçerlidir.

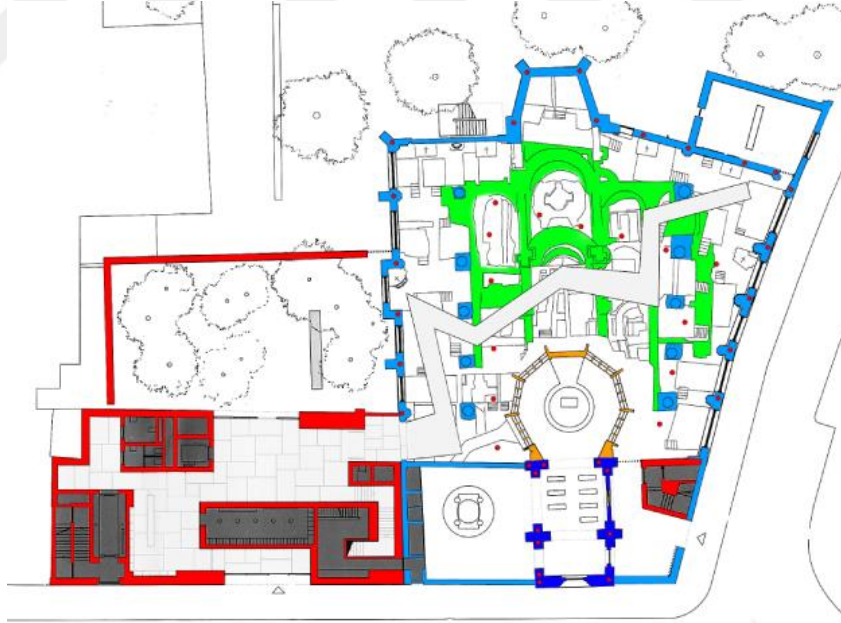
Sanatla birlikte müzelerin de ticarileştiğini ve müzelerin pazarlama hatta kenti pazarlama aygıtı haline gelmesini eleştirir. Müze tasarlayacak mimardan sansasyonel bir form yaratması istendiğinden bahseder. Bunu “ Meşhur Bilboa efekti” olarak tanımlar. Bu formdan etkilenen insanlar bir süreliğine o yapıyı kullanacaklardır. Kolumba Müzesi’nde durum farklıdır. Burada her şey sanatla başlamıştır. Sanat koleksiyonları ve sanat cisimleri değerlidir, bu değer sadece maddi bir yatırım değil, ruhla ilgilidir. Sanatın bizi düşündürebilme ve hissettirebilme gücü vardır. Bu yapı da içeriden, bu sanatın ve bu yerin hikayesinden ortaya çıkmıştır.

Tarihi olayların biriktiği bu yerden etkilendiğini söyler Zumthor. Tesadüfen, kendisinin doğduğu yıl olan 1943’te yapı bombalanarak yıkılmıştır ve şimdi onu onarma işi ona verilmiştir. Kolumba’nın hikayesini fantastik ve yarı-efsane olarak tarif ederken şöyle der:

“Siz bunu hissedersiniz ve tasarımda olasılıklar sonsuzdur ve bunun kentin pazarlamasıyla alakası yoktur. Mimarlık bütün bu olasılıkların içinde en iyi çözümü bulmaya çalışır.” (Url-61)



Şekil 3.22 : Kolumba Müzesi Cephe Fotoğrafi (Url-80)



Şekil 3.23 : Kolumba Müzesi Katmanları (Url-60)

Kırmızı: Zumthor'un Müzesi - Turuncu: Böhm'ün yaptığı Şapel - Mavi: Eski Kilise - Yeşil: Arkeolojik kalıntılar

3.5 Reenkarne Olma – Palinjenezi¹⁵ - Devşirme – Spolia

Harabeye müdahale biçimlerinden birinin de ona hiç dokunmamak, onu doğal haline ya da doğaya bırakmak, onun parçalarını kullanmak olduğu söylenebilir. Harabenin parçaları doğal yokoluş esnasında tekrar geri gelebilir, farklı yapılara hayat verebilir, küllerinden doğabilir. Bu sayede harabe farklı yer ve zamanlarda, farklı form ve işlevlerde varlığını sürdürebilir ve ölümsüzleşir.

John Ruskin

John Ruskin (1819-1900) *Seven Lambs of Architecture* (1849) kitabında, mimarlığı günlük yaşantının yanında, tarihin anlaşılabilmesi için gerekli olan antik zamanların kanıtı olan bir disiplin olarak gördüğünden bahseder. Ruskin'e göre mimarlığın 3 önemli ögesi gelenek, hafıza ve hakikattir. İnsan geçmişini ve köklerini ancak mimarlık vasıtasıyla anlayabilir. Yapılar sayesinde zamanın geçişini, aynı insan vücudunun üzerindeki yaşamın izlerinden anladığımız gibi mükemmel bir şekilde farkedebiliriz. Şiirin insanların düşünce ve hislerini oluşturması gibi mimarlık da insanların yaşamı boyunca ellerinin işlediklerini, güçlerinin şekillendirdiklerini ve gözlerinin gördüklerini oluşturur. Ruskin yapıların ölümsüz olması gerektiğini düşünmektedir. Yapı yapılırken belli bir süreliğine tasarlanmaz, gerekirse işlev değişebilir ama yapı kalmalıdır. Mimarlık aynı taşlara dokunan kendimiz ve atalarımız arasında vasıta olacaktır. (Spurr, 2012) Ruskin harabeyi geçmiş ve şimdiki kültürler arasında gidip gelen, yaşam, mimarlık ve doğayı biraraya getiren bir ulak (haberci) olarak görmektedir. Harabeleşme sayesinde kültür ve doğa tekrar biraraya gelebilecektir. Bu durumda zamanın izlerinin korunması yaklaşımıyla beraber restorasyona karşı bir tavır alınmalıdır, çünkü asıl yıkım, zamanın yüce izlerini silen restorasyonun kendisidir. Bir zamanlar güzel ya da önemli olmuş bir yapının tekrar eski haline getirilmesini, ölüyü diriltmeye benzer. Yapı yıkılmak üzereyse, ona engel olunmamalı, ondan arta kalanlar etrafa konulabilir ya da parçaları farklı yapılarda kullanılabilir, çakıl taşı ya da sıva bile olabilir. Her ne olacaksa dürüstçe davranılmalı, yapı olmadığı bir şeye dönüşmemelidir. (Ruskin, 1849)

¹⁵ Palinjenezi: Palingenesis (İngilizce) , felsefe, teoloji, politika ve biyolojide çeşitli bağlamlarda kullanılan bir yeniden doğuş veya yeniden yaratma kavramıdır. Anlamı, 'yeniden' anlamına gelen Yunanca palin ve 'doğum' anlamına gelen genesis'ten kaynaklanmaktadır. (Wikipedia)

Ruskin restorasyonun fiziki tatbiki yerine çizim, yazı, fotoğraf ve illüstrasyonlarla yapının geçmiş haline dönmeyi ya da bir başka deyişle restitüsyonu konusuyla ilgilenir. Ruskin'ın görsel çalışmalarında hayali ışık, perspektif ve farklı gerçekliklere rastlanırken, gelenek ve hafızayı bazı detaylarla birlikte korumaya dikkat ettiği görülür. (Url-8)

Ruskin'e göre harabenin antik taşlarına tırmanan bitkiler, onun direnciyle karşılaşırlar. Bu doğanın organik ve inorganik arasındaki çelişkisine benzer. Taşlar, ölüm ve melankoliyi iletirken hem geçmişin hem de yaşamın sürekliliğini içinde taşır ve ev sahipliği yaparlar. (Spurr, 2012)



Şekil 3.24 : John Ruskin'in Kenilworth Kalesi illüstrasyonu (1847)

(Url-62)

“Devşirme (Spolia) hayatta kalma mı yoksa hayata dönme midir?” sorusu devşirme konusunda merak konusudur. Rönesans öncesi kültürlerin yapıları dönüştürürkenki yaklaşımları, kendi geçmişleriyle ilişkileri hakkında ipucu verebilir. Bu yaklaşımın pragmatik ya da ideolojik olup olmadığı araştırma konusudur. Yalman'a göre, Selçuklular, devşirme metodunu Anadolu'nun Bizans ile bağlantılı olan İslam öncesi antik dönemi ile İran-İslam geleneğini biraraya getiren mitik bir bağlam yansıtmak için kullanmışlardır. Spolia sadece bir malzeme kullanımı değil, bir iletişim biçimidir. Bu haliyle geçmiş ve gelecek arasında köprü kuran kalıcılığı vurgulayan bir süreklilik kaynağı olarak görülmektedir. (Yalman,2018)

Berlin’de bulunan 1894’ten kalma Neo-Gotik tarzda yapılmış olan Versöhnungs Kilisesi, ikinci dünya savaşında büyük hasar alır ve 1961’de Berlin Duvarı’nın yapımı sırasında Sovyet tarafında duvarın hemen bitişiğinde kalır. Binanın kulesi Sovyet askerleri tarafından Batı Berlin’i gözetlemek amacıyla kullanıldığından 1985 yılında bina tamamen yıkılır. Berlin Duvarı’nın yıkılmasıyla birlikte binanın yeniden yapılması ve daha önce bu yerde yaşananları hatırlatması için yapının izlerinin korunması planlanır. Müdahale sadece yerdeki izlerle sınırlı kalmaz aynı zamanda eski binanın kalıntılarının yeni binanın yapı malzemesine katılması da tıpkı Ruskin’in vurguladığı gibi eski parçalar yeni yapıya katılmışlardır.



Şekil 3.25 : Versöhnungs Kilisesi’nin Yıkılıp Geri Gelmesi (NOÖ Arşivi)

Antik ve çağdaş zamanların biraradalığı ve taşların iletişim kurması fikirlerine paralel olarak Federico Fellini’nin (1920-1993) Roma (1972) filminde mit ve çağdaş kent mekanının içiçe geçtiği bir hikaye anlatım tarzı olduğu görülmektedir. Fellini filmde, Roma antik kentinin simgesi Colosseum ve modern kentin simgesi trafik ya da trafik sıkışıklığını biraraya getirirerek kontrast yaratır.



Şekil 3.26 : Fellini’nin Roma Filminden Bir sahne (Url-67)

Sinema, fiziksel gerçeğin yerine hayali mekan zaman ve yaşamları kurarak seyirciyle iletişim kurar. Roma filmindeki bu iletişim kente yeni bir katman eklemek (palimpsest) ya da modern insanın yaşamını, antik kentin üstüne kaydetme olarak da görülebilir.

Roma kentinde birçok harabe, modern yaşamla etkileşim halinde varlığını sürdürmektedir. Kent harabeleşmek yerine eski bütünlüğünü koruyabilseydi ve yeniye izin vermeseydi, güncelliğini yitirmiş ölü bir kent olarak kalabilirdi. Bu antik-modern kontrastıyla birlikte eski ve yeni farkedilir olur ve kent sonsuzluk hissi uyandıran bir organizmaya dönüşür. Fellini'nin deyiimiyle harabeler ve geçmişle birarada yaşamak, insanda nafilelik hissi yaratır:

*“Roma’da yaşamak geçmişle birarada yaşamak gibi. Roma’da anıtların, harabelerin ve antik duvarların arasından geçerken onlardan etkilenmemek mümkün değildir. Turistler, bu antik kalıntıların fotoğrafını çekmeye çalışır. Bizim fotoğrafa ihtiyacımız yoktur. Hayatımızı burada geçirdiğimiz için artık onlar bizim bilinçaltımızın parçası olmuştur. Bu durum Romalılar’ın geleceğe bakışını da etkiler. Bilinçaltımızdaki mesaj belki de aslında hiçbirşeyin o kadar da önemli olmadığıdır. Hayat gelir ve geçer. Biz onun sadece küçük bir parçasıyızdır. Roma’nın havasında bir nafilelik-boşvermişlik vardır, çünkü çok fazla insan onu uzun süredir solumaktadır.”*¹⁶ (Toth,2001) (Url-67)

¹⁶ Fellini'nin Roma harabeleriyle ilgili sözleri, Alexander'ın “Pürüzlülük” kavramını ve koreli yaşlı çanak ustanın hikayesini hatırlatır. “Alexander, bu derin rahatlık ve hiçbir şeyin aslında o kadar da önemli ve hayati olmadığına kabulünü, gerçek güzelliğin belirmesi olarak tarif eder ve yalnızca bu şartlarda pürüzlülük ve canlılığın nefesinin hayat bulabileceğinden bahseder.” (Bkz.s.34)



4. B Ö L Ü M

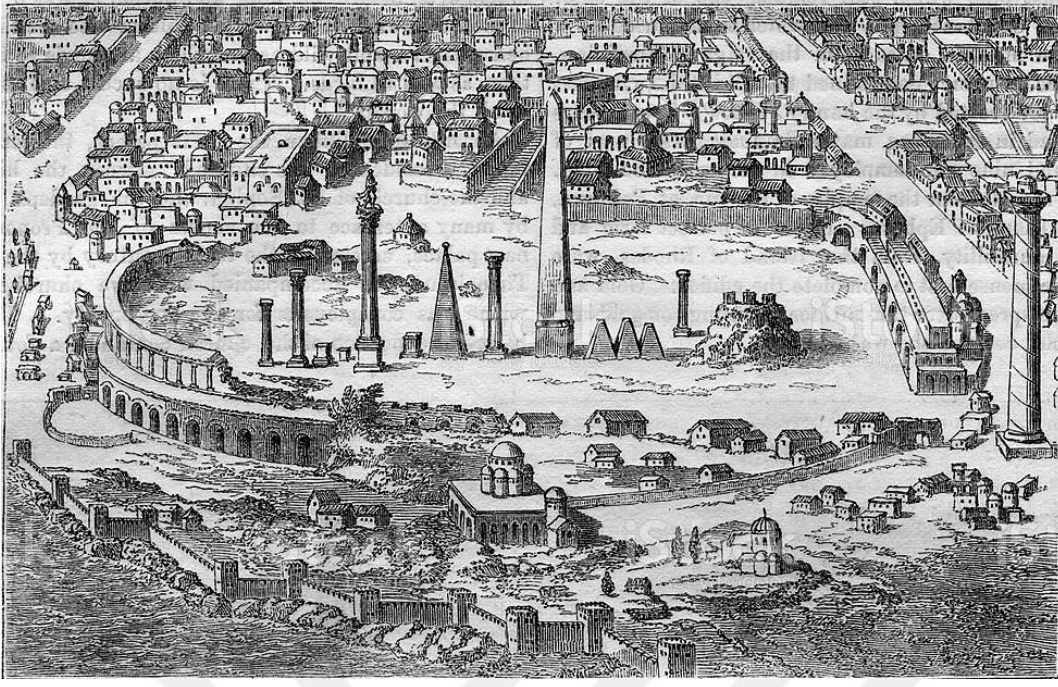
B İ R H A R A B E O L A R A K

K O N S T A N T İ N O P O L İ S

H İ P O D R O M U

T e s t

*“ Önceleri direnmişdim,
fakat yüce efendimizin emirlerine itaat ederek,
yeniden tiranlar üzerinde zafer çelengini taşımam gerekti,
her şey Theodosius ve onun kesintisiz sülâlesine boyun eğiyor,
bana da galip geldiler
ve reis Proclus'un idaresi altında
30 günde yükselmeğe mecbur oldum.”
(Theodosius Taşı’nın sözleri)*



Şekil 4.1: Onofrio Panvinio'nun gravürüne göre 17. yy. başında Hipodrom'un görünümü (Panvinio, 1600)

Bu bölümde İstanbul Tarihi Yarımada'da bulunan kayıp bir megastrüktür yapı olan Konstantinopolis Hipodrom harabesi test edilecektir. Bu test ile yüzlerce yıllık bir harabe olan Hipodrom yapısının mimarisi, yaşamı, kente etkisi, katmanları, harabeleşmesi ve harabeleşme sonrası dönüşümü araştırılacaktır. Bu durum bir tür ruh çağırma seansı olarak açıklanabilir. Tezin kavramları ve soruları Hipodrom'a, onun kayıp ruhuyla iletişime geçmek için yöneltilecektir. Onun görünmeyen ama hala orada olan varlığına farklı açılardan çeşitli ölçeklerde ve farklı gözlüklerle bakmak amaçlanmaktadır.

Alan seçiminde dikkat edilen kriterler ilk üç bölümde elde edilen kavramları somutlaştırmak ve tezin sorularını, harabenin kendisine sorabilmek için yazılmıştır. Alan seçiminde şu soru sorulmuştur: "Bu kavramsal çalışma nasıl bir yerle ilişkilendirilirse tezin soruları ve kavramlarıyla güçlü bir ilişki kurabilir?" ve bu soruya istinaden alttaki kriterler belirlenmiştir:

1. Harabe, mimari ve kentsel ölçekte çok katmanlı bir yapı olmalı (Yer)
2. Antik ve modern mimari birarada bulunmalı (Zaman)
3. Alan üzerinde yaşam devam ediyor olmalı (Yaşam)

Bu kriterler doğrultusunda Konstantinopolis Hipodromu yapısı ve çevresi, örnek bir alan olarak seçilmiştir.

- 1.Yapının varolduğu yerde farklı zamanlarda farklı yaşamların süregelmesi. Ortadan kaybolmuş bir mega yapı olan Hipodrom'un izlerinin hala aynı yerde belli belirsiz duruyor olmasıyla süreklilik oluşturmaları,
- 2.Yapının dev bir strüktür olması. Büyüklüğünün onun yaşama tutunmasını sağlaması,
- 3.Yapının kente damga vuran kentsel boşluk ve topoğrafyayı dönüştüren mimari karakteristiğini yüzyıllardır koruyabilmesi.



4.1 Hipodrom Yapıları

Konstantinopolis Hipodromu'nun yapım fikrini ve yapıldıktan sonraki dönüşümünü anlayabilmek için genel olarak hipodrom yapı tipolojisinin evrimini ve kent yaşamına nasıl entegre olduğunu somut örneklerle araştırmak faydalı olacaktır. Bu araştırmayla birlikte, farklı coğrafya ve kültürlerdeki benzer yapı tiplerinden örneklerle bakılıp hipodrom yapılarının genel karakteristikleri, topoğrafya ile ilişkileri, kent ile ilişkileri yarattıkları süreklilik veya süreksizlikleri değerlendirilerek Konstantinopolis Hipodromu'nun harabesiyle benzerlikler aranacaktır. Bu sayede Konstantinopolis Hipodromu'nun yaşamı hakkında fikir sahibi olunabilecektir.

4.1.1 Hipodrom Yapılarının Karakteristiklikleri

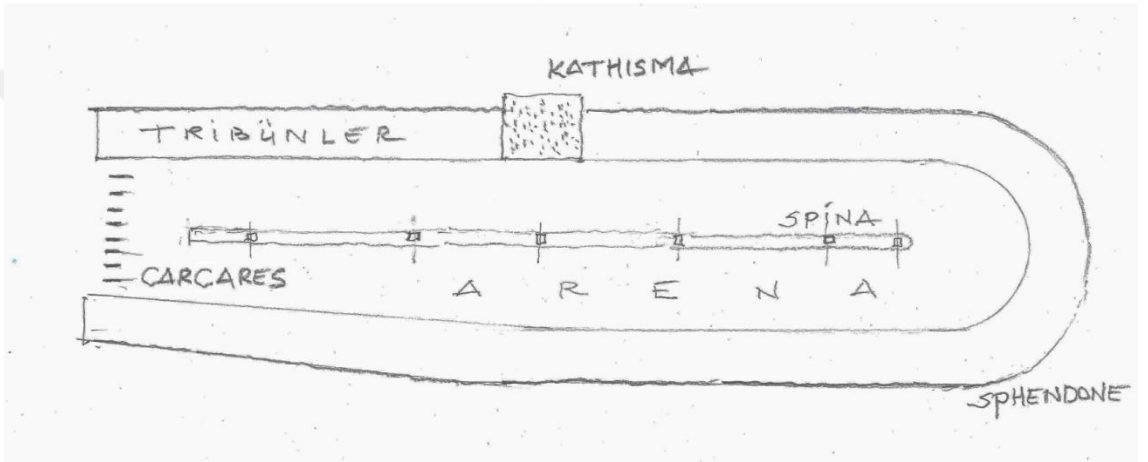
“Hipodrom” kelimesi Yunanca “Hippos” (At) ve “Dromos” (Yol) kelimelerinin birleşiminden oluşur. Antik Yunan'da MÖ 8.yy – MS 4.yy arasında sadece insanların kullandığı spor ve festival etkinlikleri gibi çok işlevli bir yapı tipi olarak “Stadion”¹⁷ yapı tipinin, Roma devriyle birlikte at yarışlarının yapıldığı çok amaçlı kent mekanı olarak “Hipodrom” yapısına evrildiği görülmektedir.

Hipodrom yapılarının büyüklükleri nedeniyle günümüze kadar, harabeleşerek gelmiş örneklerine antik kentlerde ve yaşamın sürekliliğinin devam ettiği kentlerde hala görünür halde ya da iz olarak rastlamak mümkündür.

¹⁷ Antik dönem insanının inancından doğan, tanrı ve tanrıçaların adına yapılan kutsal yarışmaların öncelikle koşu yarışlarıyla başladığı bilinmektedir. Düz alanda yapılan bu yarışmalar zamanla mimari kimlik kazanarak stadionlar ortaya çıkmıştır...Erken dönem stadionlarında kutsal amaçlı yapılan yarışmaların durumu ve Güneş'in kutsal sayılması sonucu koşu yarışlarının batıya doğru yönlendirildiği bilinmektedir. Koşu yarışmaların yapıldığı Olympia Stadionu doğu-batı yönünde olup, bu doğrultuda yönlendirilmiştir. Kutsal alan içerisinde bulunan stadionların ise tanrı/tanrıçanın tapınağına doğru yönlendirilmesi de aynı nedenledir. (Çoksolmaz, 2022)]

Yapının proporsiyonu, koşu yolunun oranı olan 1/6 oranından çıkan genelde 30X180 metre dikdörtgen ölçülerine göre yapılmışlardır. Ve Stadyon bir ölçü birimi olarak 600 ayak uzunluğu demek olur. (180-200 metre) Antik Helenistik dönemde Doğu-Batı ana eksen doğrultusunda yönelen yapıların, Roma döneminde Kuzey-Güney ana eksenini doğrultusunda yönlendiği görülmektedir.. (İlhan, 1996)]

Hipodrom yapılarının 6 temel parçadan oluştuğunu biliyoruz. Ortada atların koştuğu “Arena”, koşu yolunu boylamasına ikiye bölen üzerinde genelde taş ve heykellerin konulduğu “Spina” (omurga) genelde yarım daire olarak yapılan atların dönüş yaptığı “Sphendone”, atların yarışa başladığı arena giriş kapılarının olduğu “Carcare” kısmı ve yönetici localarının olduğu “Kathisma” kısmı, “Hipodrom” yapı tipinin bileşenlerini oluşturur. Yapının yer seçiminde, tek kotta çözülmesi gereken arena terasının uzunluğu dolayısıyla topoğrafyanın en önemli unsur olduğu görülmektedir. Genelde Arena (koşu yolu) kısımlarının en - boy oranı 1/6 olarak yapıldıkları, stadion ölçülerine göre genel olarak 30m X 180m boyutlarının kullanıldığı görülür.



Şekil 4.2: Hipodrom Yapı Tipinin Bileşenleri (İAM Eskizi)

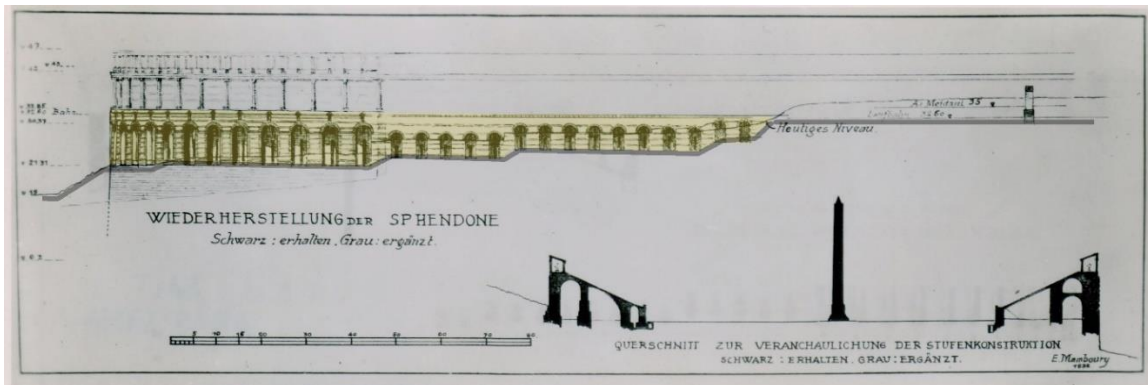
4.1.2 Mega Yapı Olarak Hipodrom'un Topoğrafya ile Mücadelesi

Hipodrom yapılarının büyüklüğü, kentteki yerini doğrudan etkilediğinden dolayı, yer seçiminde, en önemli rolün topoğrafyanın olduğu görülmektedir. Yaklaşık 450 metre uzunluğunda olan İstanbul Hipodrom Yapısı'nın yer seçimi ve yönlenmesinde de topoğrafyanın en etkin unsur olduğu görülür. Kuzeybatı- Güneydoğu istikametinde yönlenmiş olan yapının kuzey tarafı topoğrafyaya otururken, güneye doğru, denize doğru inen eğime karşı düz bir teras olarak devam eden arena kısmının yapılabilmesi için, yapının yerden tonozlarla yükseltilmesi gerekmiştir. Günümüzde harabe olarak yerinde duran bu yarım yuvarlak istinat duvarı (Sphendone) yapının topoğrafya ile mücadelesinin en belirgin izidir. Yapının topoğrafya ile ilişkisini Ernest Mamboury'in 1918'de yaptığı Hipodrom rölöve-restitüsyon çizimlerinden görebiliriz.



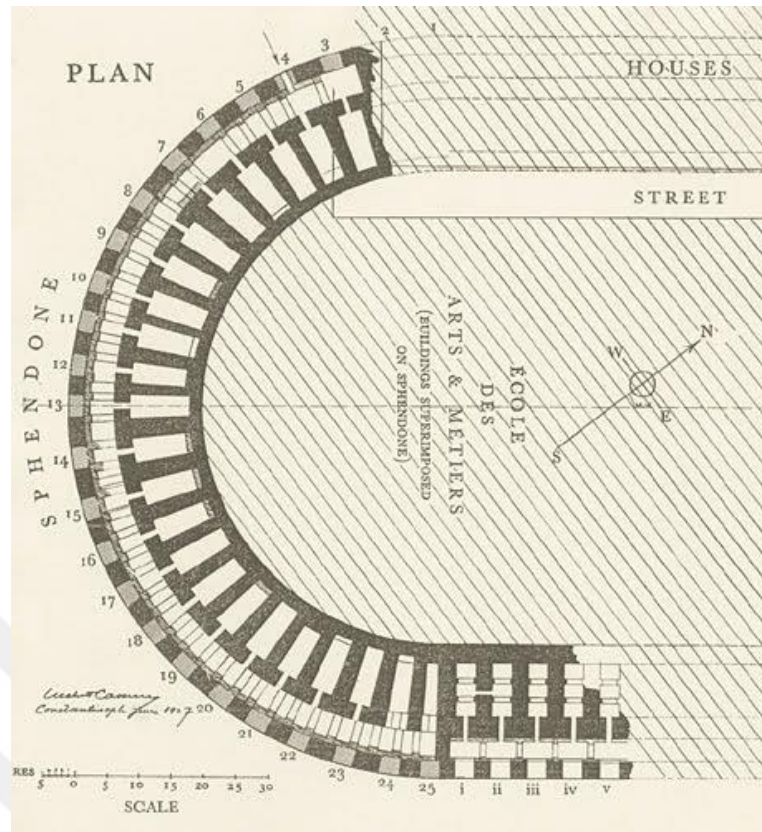
Şekil 4.3: Hipodrom'un Konumlanması ve Topoğrafya ile İlişkisi (İAM Eskizi)

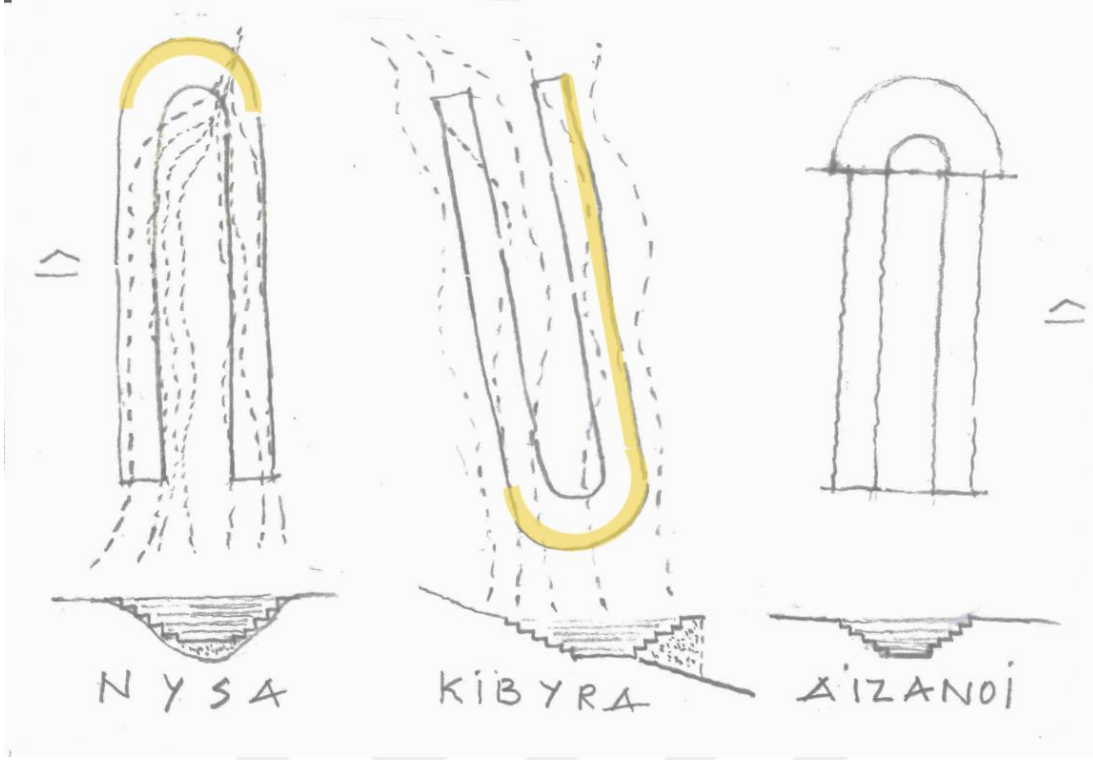
Stadion ve Hipodrom yapılarının konumunun belirlenmesinde topoğrafya, güneş, iklim ve inançların etkili olduğu bilinmektedir. Helenistik dönemde inançlar etkiliyken Doğu-Batı ana eksen yönünde konumlanan yapı, Roma döneminde Kuzey-Güney ana eksen yönünde konumlandığı görülür. (İlhan, 1996)



Şekil 4.4: Ernest Mamboury'in Hipodrom Kesit ve Görünüş Çizimleri-1918

(Salt Arşivi)





Şekil 4.6: Nysa-Kibyra-Aizanoi Kentleri Stadion ve Hipodrom Yapılarının Topoğrafya İle İlişkisi (İAM Eskizi)



Şekil 4.7: Nysa-Kibyra-Aizanoi Kentleri Stadion ve Hipodrom Yapı Harabelerinin Topoğrafyaya Yerleşimleri (Anonim)

Nysa Antik Kenti Stadion Yapısı – Aydın (Mö 3.yy)



Şekil 4.8: Nysa Stadion Yapısı Hava Fotoğrafı - 2019 (Yandex)

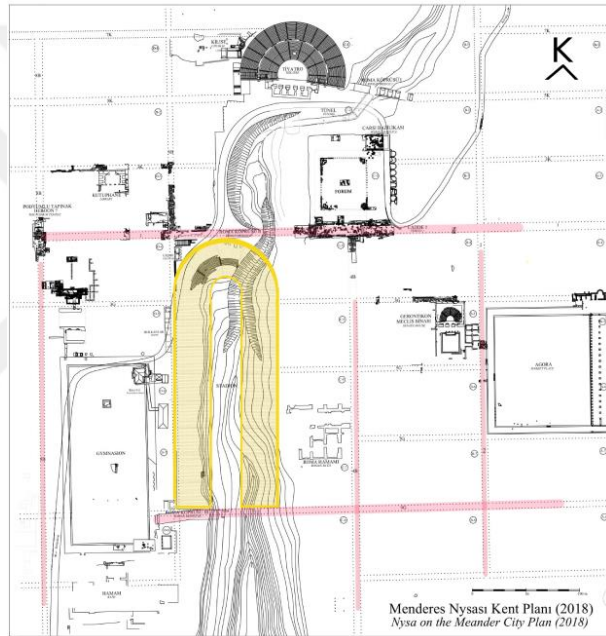
Aydın'ın Sultanhisar İlçesinde bulunan Nysa Antik kentinde MÖ 3.yy'da yapıldığı düşünülen 248m boyunda, 93 metre eninde kuzey-güney aksında inşa edilmiş, kısmen korunmuş antik bir Stadion yapısıdır. Yapının topoğrafya ile güçlü bir ilişki kurduğu gözlemlenir. (Url-57)



Şekil 4.9: Nysa Kenti Stadion Yerleşimi Fotoğrafı (Url-57)

Kentin plan şemasının ızgara sisteme göre oluşturulduğu görülmektedir. Stadion yapısı, vadinin tam ortasında kenti ikiye bölerken altından Menderes Nehri geçer. Stadion vadinin iki tarafında eğime oturtulmuş at nalı şeklindedir. Kuzeyindeki yamaca oturtulmuş bir amfiteyatro yapısı vardır. Yapı kuzey ve güneyde vadiyi geçen

iki ayrı Roma köprüsü ile sınırlanır. Stadion kuzey güney yönünde kentin iki önemli aksının ortasında konumlanır. Kentin yerleşimine bakıldığında, ızgara sistemin Stadion yapısının topografik yerleşimine paralel ve dik olarak oluşturulmuş olma ihtimali yüksektir. Bu durumda kent yerleşimi Stadion yapısına göre oluşmuş olabilir. Kentin en büyük yapısının stadyum yapısı olduğu gözönüne alındığında, bu iddia mantıklı olur. Mega yapılar, küçük yapılara kıyasla topoğrafyaya daha fazla tabi olduğu, kentin de onların konumuna ve büyüklüğüne göre şekillendiği Nysa Kenti'nin yerleşimine bakılarak iddia edilebilir. Yunan tarihçi Strabon da (MÖ 63 – MS 21) Nysa kentinin sel akıntısından meydana gelmiş bir boğazla ikiye ayrıldığından bahseder. (Strabon, 2015) Stadyum yapısı bu boğazın içine yapılmıştır.



Şekil 4.10: Nysa Kent Planı ve Stadion'un Konumu (Url-57)



Şekil 4.11: Nysa Stadyumu ve Çevresi İllustrasyonu (Anonim)

Kibyra Antik Kenti Hipodrom Yapısı – Gölhisar Burdur (MÖ 3.yy)



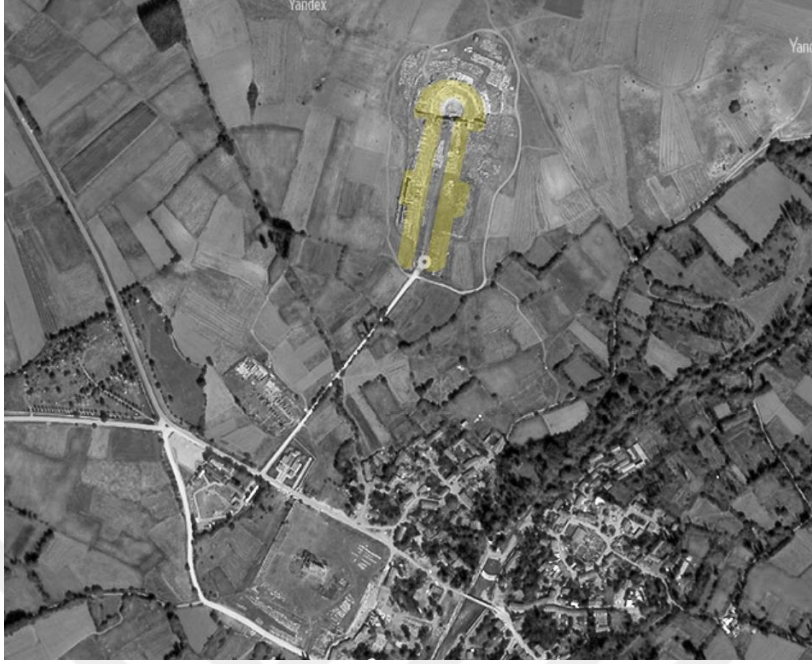
Şekil 4.12: Kibyra Antik Kenti Hava Fotoğrafı - 2019 (Yandex)

Batı Anadolu’da bulunan yaklaşık 1200 metre yükseklikte üç tepede kurulan Kibyra Antik Kenti 2300 yıllık tarihiyle Lidya, Roma ve Bizans uygarlıklarına ev sahipliği yapmıştır. Kentte, Roma ve Bizans mimarisi ile yapılmış 10 bin kişilik 200 metre uzunluğundaki stadyumunun simetrik olarak kuzey-güney yönünde eğimli topoğrafyaya yerleştiği görülmektedir. U şeklindeki yapının batı tarafı istinat duvarı olarak topoğrafyaya yerleşirken, sphendone kısmının ortada biten yamaç sonrasında tonozlara oturtulduğu ve bu tonozların doğu tarafındaki eğim nedeniyle devam ettiği görülmektedir. Stadyum, yapıldığı yıllarda sportif amaçlarla kullanılmış, daha sonra gladyatör dövüşleri yapılmaya başlanmıştır. Kent aynı zamanda antik çağda at yetiştiriciliği alanında ünlenmiş, “Hızlı koşan atların şehri olarak” anılmıştır.(Url-66)



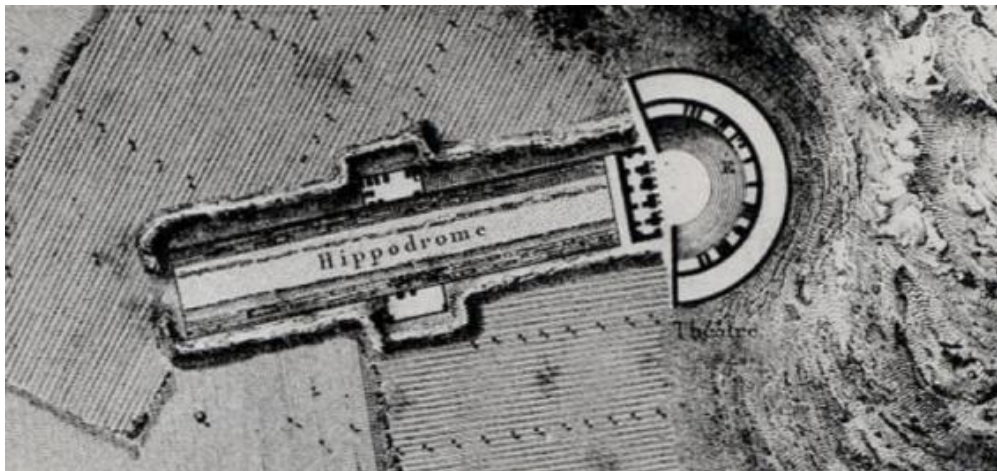
Şekil 4.13: Kibyra Antik Kenti Hipodromu Fotoğrafı (Url-66)

Aizanoi Antik Kenti Hipodromu – Çavdarhisar Kütahya (MS 2.yy)



Şekil 4.14: Aizanoi Antik Kenti Hava Fotoğrafı - 2019 (Yandex)

Batı Anadolu'da düz bir platoda, denizden yaklaşık 1000 metre yükseklikte konumlanmış Aizanoi Antik Kenti, Bronz Çağı'ndan (MÖ 3300-1200) kalma bir Frig kentidir. Ms 160 yılında Roma mimarisinde inşa edilmiş olan 13.500 kişilik stadyum yapısı kuzey-güney yönünde düz bir alanda yerin oyulmasıyla simetrik olarak konumlanmıştır. Stadion, antik dünyada başka örneği olmayan bir şekilde kentin 20.000 kişilik tiyatrosuyla bitişik olarak inşa edilmiştir. Tiyatro sahnesi, stadionla tiyatroyu birbirinden ayırır.

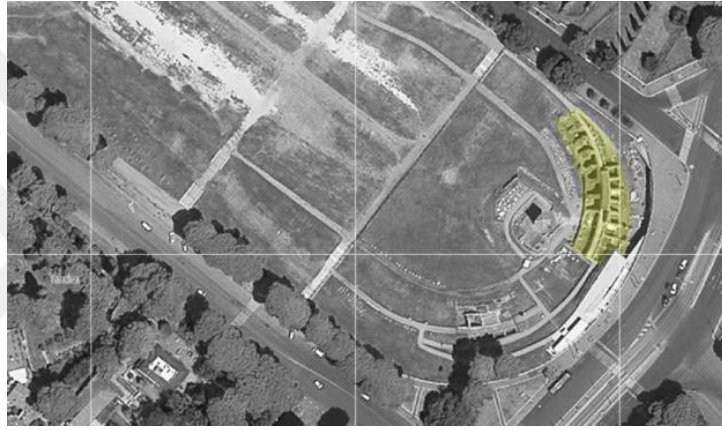


Şekil 4.15: Aizanoi Antik Kenti Stadion ve Tiyatro Planı (Salt Arşivi)

4.1.3 Süreklilik Kaynağı Olarak Hipodrom Yapıları

Antik kentlerde doğal peyzaja dönüşen hipodrom harabelerinin, yaşamın sürdüğü kentlerde, kentsel bir boşluk olarak varlıklarını sürdürdükleri örnekler görülmektedir. Bu dönüşüm, yer, işlev, yapısal unsurlar ve plan şeması olarak mimaride sürekliliğin kaynağı¹⁸ olan 4 unsuru yakalamamızı sağlayabilir. Bu bölümde incelenecek olan Circus Maximus, Filibe Antik Stadyumu, Vatikan Hipodromu ve Navona Meydanı, hipodrom yapılarının yeri nasıl etkilediğini görmek açısından faydalı olacaktır.

Plan Şemasının Sürekliliği



Şekil 4.16: Circus Maximus Sphendone Kısmı-Roma Hava Fotoğrafı - 2019 (Yandex)

İstanbul Hipodrom yapısı, bilinen ilk Hipodrom olan MÖ 6.yy'da Roma'da Ventine ve Palatine tepeleri arasındaki vadide, kuzeybatı-güneydoğu yönünde düz bir alanda yapılmış olan "Circus Maximus" Hipodrom'unun küçültülmüş benzeridir.

¹⁸ Mimaride Sürekliliğin Kaynağı: 1-Yerin sürekliliği: Mimaride yer seçiminin sürekliliği. Aynı yerin değişik kültürler-anlayışlar, dinler tarafından aynı amaçla kullanılması. 2-İşlevin sürekliliği: Aynı mekanın farklı kültürler tarafından aynı amaçla kullanılması. 3-Yapısal unsurların sürekliliği: Bir yapının aynı yerde yapılmış bir başka yapının yapısal unsurlarını kullanması 4-Plan şeması'nın sürekliliği: Kullanılan bir plan şemasının aynen ya da değişikliklerle daha sonraki bir zaman diliminde kullanılması. (NOÖ,2019)

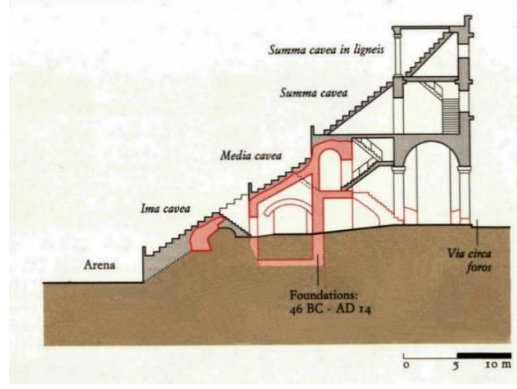
Circus Maximus yapısı, 621 metre uzunluğu, 118 metre genişliği ve 150.000 kişi kapasitesiyle, Roma'nın en büyük hipodromuydu. Yapı ilk inşa edildiğinde, öncelikle dini şöenler ve ritüeller için kullanılan düz, kumla kaplı bir alandır. Bu alan daha sonra bir yarış pistine dönüşmüş ve MÖ 4. yüzyılda ilk at arabası yarışları burada düzenlenmiştir. Yapıda araba yarışları, gladyatör dövüşleri, törenler, gösteriler ve kitlesek eğlenceler yapılyordu. Günümüzde hipodromun izleri doğaya karışmış olarak halen görülebilmektedir. Tıpkı İstanbul'daki Hipodrom gibi, Sphendone duvarlarının harabe olarak kalmış olduğu arena kısmının da boşluk olarak halka açık bir park işleviyle kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca tribünün alt kısmı (Ima Cavea) da günümüzde yerinde okunabilmektedir.



Şekil 4.17: Circus Maximus Yapısı ve Çevresi İllustrasyonu (Anonim)



Şekil 4.18: Circus Maximus Hipodromu Yapısı - Piranesi İllustrasyonu (Url-56)



Şekil 4.19: Circus Maximus Yapısı Tribün Kesiti (Anonim)

Yerin Sürekliliği

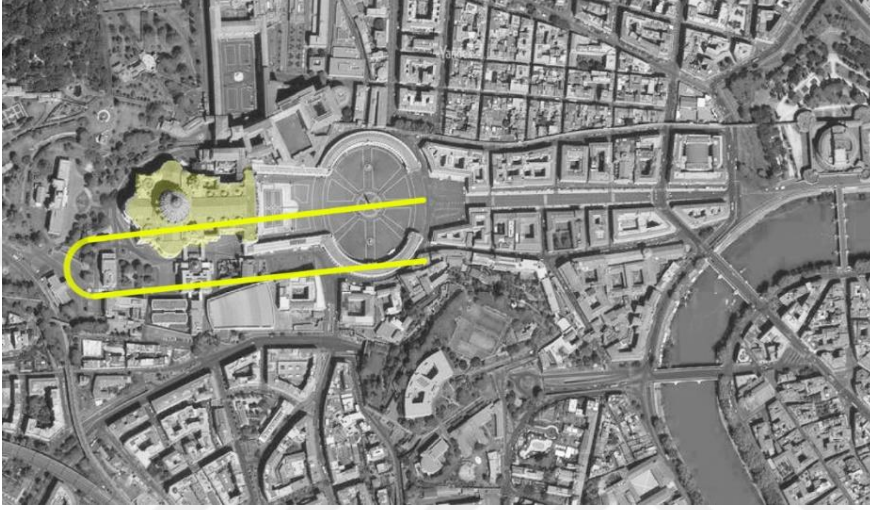
Filibe Antik Stadyumu Roma döneminden (2.yy) günümüze kadar izleriyle süregelmiş, bir stadyum kalıntısı olarak yerin sürekliliğine iyi bir örnektir. 250 metre boyu, 50 metre eniyle, 30.000 kişi kapasiteli stadyumun, kuzey tarafındaki sphendone kısmının günümüzde restorasyon geçirmiş olsa da, yapıdan geriye kalan en belirgin ve sağlam kalan kısmı olduğu görülmektedir. Yapının görünmeyen kısmı günümüzde üzerinde bulunan yapıların altında durmaktadır. Stadyumun arena kısmından yol geçmiş olsa da, Kuzeyde Sphendone duvarıyla meydanı tanımladığı görülmektedir.



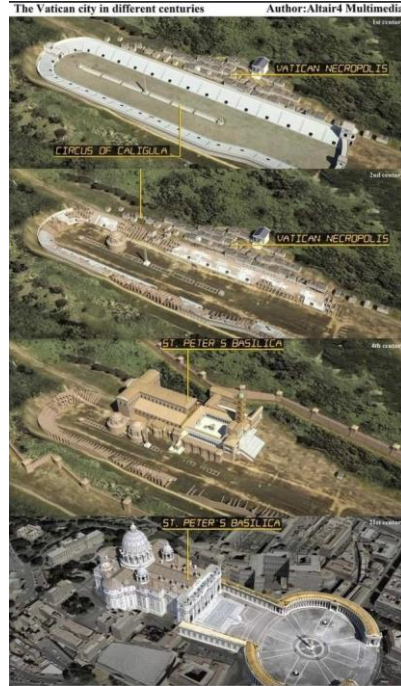
Şekil 4.20: Filibe Antik Stadyumu'nun İzdüşümü (Yandex)

Yer ve İşlevin Sürekliliği

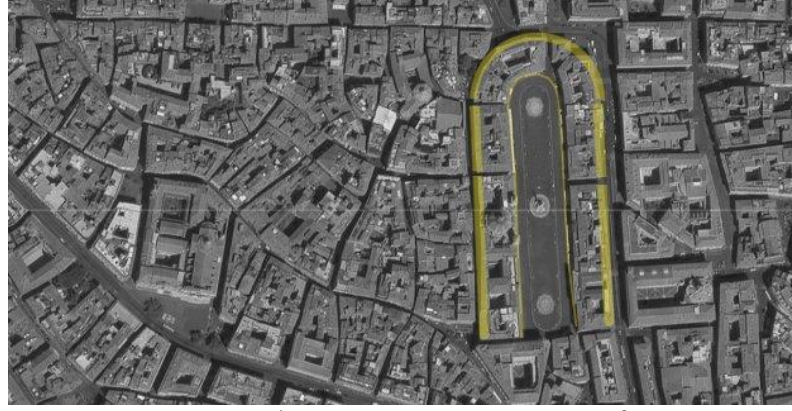
Roma Vatikan Kenti'nden bir Antik Roma Hipodrom örneği de Ms 1.yy'da inşa edilen Caligula Hipodromu olarak verilebilir. Vatikan Nekropolü yanına yapılan Hipodrom yapısının St. Peter Bazilikasının yapımıyla Vatikan Meydanı'na dönüştürüldüğü görülmektedir. Bu dönüşümde işlev, yer'in sürekliliğinden bahsedilebilir.



Şekil 4.21: Vatikan St Peter Bazilikası ve Hipodrom'un izdüşümü (Yandex)

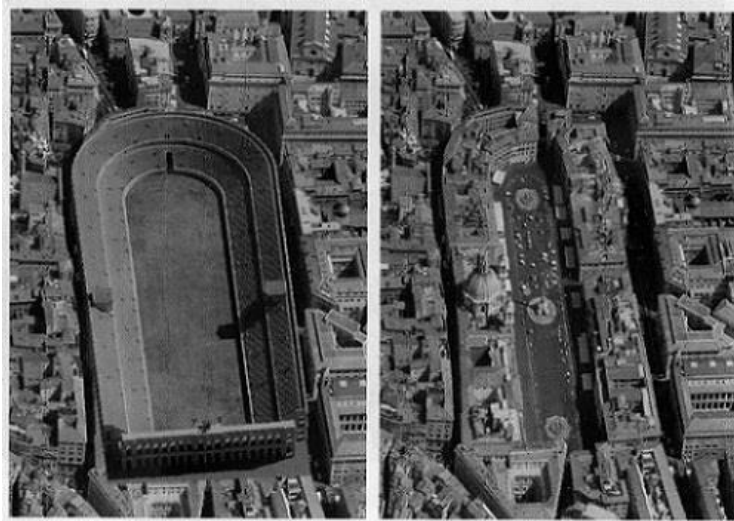


Şekil 4.22: Vatikan ve Hipodrom'unun Farklı Devirlerdeki Dönüşümü(Anonim)



Şekil 4.23: Navona Meydanı – Roma Hava Fotoğrafi - 2019 (Yandex)

Navona Meydanı, Roma’da bulunan, 246 m uzunluğunda ve 54 m genişliğinde kuzey-güney aksında uzanan, düz bir topoğrafyada konumlanmıştır. Bu yer eski bir Roma stadyumunun önce hipodroma sonra da bir kent meydanına evrilmesiyle oluşmuştur. Yapının katmanları ve izleri günümüzde görülebilmektedir. MÖ 1. yy’da spor müsabakaları ve at yarışları için ahşaptan yapılmış olan stadyum yapısı, Ms 86’da büyütülerek 30.000 kişi kapasiteli Circus Agonalis stadyumuna dönüştürülmüştür. 3.yy’da Collesum’un yanmasıyla bir süre amfi tiyatro olarak da kullanılmış, 4.yy’da İmparator Maxentius tarafından yarış alanına (hipodrom) dönüştürülmüştür. 1250 yılına gelindiğinde harabeleşmiş ve yapıdan geriye kalan boşluk etrafına evler inşa edilmiştir. 15.yy’dan itibaren pazar yeri olarak kullanılan meydanda günümüze kadar yaşamın kesintisiz devam ettiği görülmektedir.



Şekil 4.24: Roma Stadyumunun Kent Meydanına Evrimini Gösteren İllustrasyon (Anonim)

Meydan geçmişten günümüze kadar farklı işlevleri barındırmış ve çevresine farklı binalar eklenmesine rağmen mekânsal yapısını korumuştur. Daha önceki işlevi olan stadium ve hipodrom yapılarının formu meydan boşluğunda açıkça görülmektedir. Ortada spina ve anıt taşlar ve daha sonradan eklenmiş çeşmeler, güneyindeki sphendonun kavisinin izi günümüzde de yapılarla çevrili halde görülmektedir.



Şekil 4.25: Navona Meydanı Güncel Fotoğrafl (Anonim)



Şekil 4.26: Piranesi'nin Agonalis Hipodromunun Harabelerinin Üzerinde Yükselen Navona Meydanı İllustrasyonu (Piranesi,1977)

4.2 Yer ve Zaman Arasında Bir Eşik Olarak Konstantinopolis Hipodromu

Hipodrom'un yüzyıllar boyunca aynı yerde belli belirsiz kalıntılar olarak varlığını sürdürmesi, günümüzde harabeyle-insan arasındaki etkileşimi gözlemleyebilmemize imkan verir. Doğada yere dikilen nesne zamanla toprağa ya da suya doğru çekilerek dönüştürülürken, etrafına bu dönüşümün izlerini bırakır. Eğer toprağa doğru çekilen nesne Hipodrom örneğindeki gibi büyük ya da değerliyse dönüşüm süresi de artar. Daha önce de değinildiği gibi, bu süre boyunca somut ve soyut belirtiler (kavramlar) ortaya çıkar. Bu başlık altında Hipodrom yapısının eksilen parçalarının nelere dönüştüğü anlaşılmaya çalışılacaktır.

4.2.1 Hipodrom'un Varlığı



Şekil 4.27: Hipodrom Silüeti İllustrasyonu (Anonim)



Şekil 4.28: Hipodrom'un Günümüzdeki İzleri (Google-maps)

İstanbul kenti, tarihteki isimleriyle, Byzantion, Roma, Konstantinapolis, kökleri derinlere doğru giden antik bir organizma olarak tanımlanabilir. Binlerce yıllık yaşamıyla birlikte İstanbul kenti, bir parşömen kağıdı gibi, üstüste binmiş katmanlardan oluşan antik ve çağdaş bir kenttir. Ölü bir antik kentle kıyaslandığında, yaşamın evrilerek aynı yerde hala devam ediyor olması, üstüste yapılmış ve dağılmış harabeleriyle, çağdaş yapıların görünür ya da çoğunlukla görünmez birliktelikleri, kentin görünen ve görünmeyen katmanlarını oluşturur.



Şekil 4.29: Arşimed Palimpsesti (Url-91)

Kentin kesitine bakıldığında Antik Yunan¹⁹, Roma, Bizans, Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemleri yaşantıları ve çağdaş yaşantı üstüste gelmektedir. Eski, daha eski ve şu an olanın birlikteliği bazen bir haritada belirir, bazen de bir sokaktan geçerken karşılaşılabılır. Bir sur duvarının erimiş tuğlalarında, bir sarnıcın sütunlarında, bir yapının temel hafriyatında, bir müzenin köşesinde ya da bir kentin en eski meydanında beklenmedik bir anda binlerce yıllık dev bir harabenin fragmanlarıyla karşılaşılabılır.

¹⁹ İstanbul kenti, Tarihi Yarımada’da bulunan Helen Kenti “Bizantion” üzerine kurulmuştur. Megara Kolonisi Bizantion, Trakya’nın doğu ucunda, Boğaz’ın girişinde son bulan hemen eteğinde güvenli bir limana sahip kolay savunulabilir yüksek bir platonun tepesinde, uluslararası bir ticaret yolunun üzerinde kurulmuş surlarla çevrili küçük bir kenti. (Kuban,1996)

Zamanın yıkıcı etkisine karşın kentin geçmişinden bugüne kalanlar, çağdaş kenti şekillendiren bir kalıntı ya da iz olmakla yetinmez, aynı Fellini'nin Roma Filmi'nde olduğu gibi bugünkü yaşantıya da dahil olmaktadır.

Bu tarihle karşılaşmalar ya da eskiyle yüzleşme deneyimlerinin çağdaş insanın günlük ve güncel yaşamı üzerinde nasıl bir etkisi olur? Bu karşılaşmalarda katmanlar arası bir iletişimden söz edilebilir mi? Bu fragmanlar, gözlemcinin yaşamında iz bırakmadan akıp gider mi, yoksa günlük yaşantıda kendine bir yer edinip yeni hikayelere olanak verebilirler mi? Yüzyıllar süren katmanlaşmış organizmanın çağdaş insanla karşılaşması, ya da, çağdaş insanın bu zamanın izlerini taşıyan organizmanın bir paçasıyla karşılaşması yaşamı nasıl etkiler? Bu durum Bergson'un istiflenmiş imge yığınının (Bergson, 2021) geri çağırılmasına benzetilebilir. Eski imgeler yenilerini yaratmak için bizi beklemektedirler. Kentin doğuşundan günümüze süregelen bir harabe olarak Hipodrom yapısı, tezin kavramlarının denenmesi, mimarlıkla harabe arasında bir ara kesit yakalanmasına olanak verebilir mi?

Hipodrom'un Kalıntıları

Hipodrom antik yapısından günümüze üç dikilitaşı, Sphendone duvarı (Güney duvarı) ve İbrahimpaşa Sarayı'nın altındaki tribün kalıntıları kalmıştır. Yapının parçaları çevre yapıların inşası için kullanılırken, Sultanahmet Camisi'nin yapımında çıkan toprakla Hipodrom'un arenasının 4-5 metre kadar doldurulduğu, Sultanahmet Külliyesi'nin bazı yapılarının da bu dolgunun üstüne (Sphendone'un üstüne) inşa edildiği bilinmektedir. Hipodrom Harabesi'nin güncel haliyle çalışma alanı olarak mikroskoba yerleştirildiğinde, yer ve zaman arasında bir eşik oluşturduğu görülebilir. Bu eşğin özellikleri ve içerdği değerler incelenmeye değerdir.

Hipodrom'un Tipolojisi

Yapı Antik Yunan'dan günümüze evrimleşerek gelen hibrit Greko-Romen bir tipolojiye sahiptir ve kesintisiz yüzlerce yıldır yaşamına farklılaşarak devam eden bir kent meydanı oluşturmaktadır. Bu özelliğiyle yapı harabeleşse de yere ve zamana adapte olmuş ve mekana süreklilik kazandırarak yaşamını sürdürebilmiştir. Bu durumu yapının reenkarnasyonu ya da diğer yaşamı olarak tarif edebiliriz.

Yapının Kentle İlişkisi

Hipodrom, Ayasofya, Büyük Saray ve Messe Aksı ile birlikte Roma Başkenti'ni oluşturmak ve temsil etmek için yapılmış anıtsal bir mega strüktürdür. Yeni bir iktidar ve dini meşrulaştırmanın yanında Roma ve Romalılık aidiyetini hissettirmek yüceltmek ve idealize etmek için yapılmış, klasisist doğu-batı arasında kalmış bir Bizans yapısıdır. Messe, bugünkü adıyla Divan yolu, kentin giriş kapılarını, diğer meydanlarını ve önemli yapılarını birbirine bağlayan bir omurga olarak Yarımada'nın batısından doğusuna doğru uzanarak Hipodrom – Ayasofya arasında sonlanır. Alan kentin en önemli merkezi ve kamusal mekanı olmanın yanında yönetim yapılarını da kapsamasıyla bir prestij meydanına dönüşür. Caddeler, meydanlar ve ara sokakların bağlantılarıyla birlikte kentsel dokudaki en büyük yapıdır.



Şekil 4.30: Tarihi Yarımada'da Hipodrom Yapısının Yerleşimi (Yandex,2019)



Şekil 4.31 : Hipodrom'un Roma Dönemindeki Konumu (Url-88)

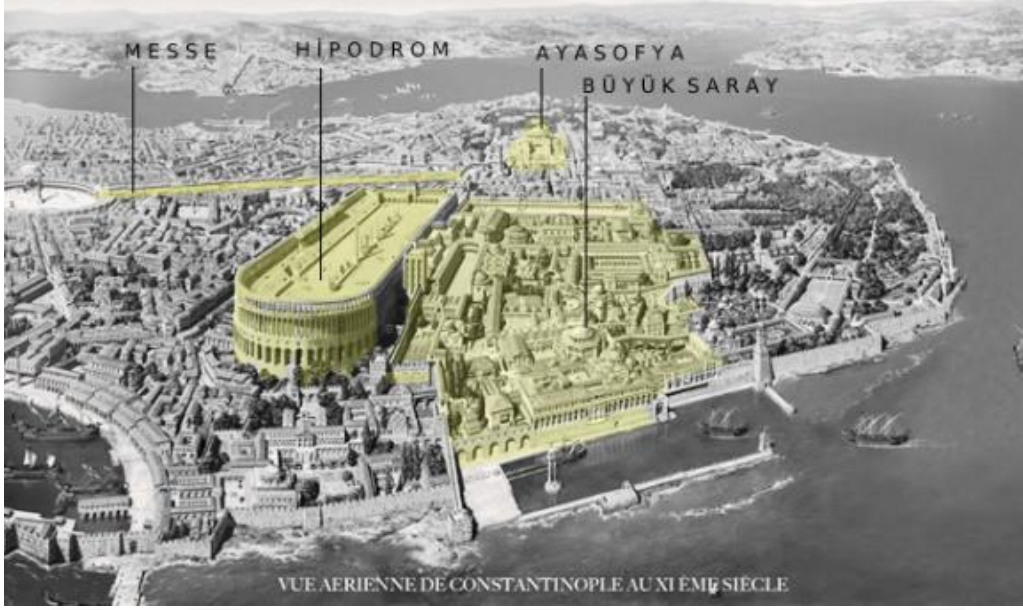
Hipodrom yapısı MS 3 ve 4. yy'lar arasında Byzantion kentinin Roma kentine dönüştürülmesiyle inşa edilir ve 13.yy'daki Latin istilasına kadar yaklaşık 900 sene sağlam kalır. 15.yy'da Osmanlı'nın kente yerleşmesinden sonra yapının harabeleşmesi sürerken yapının parçaları yeni binaların yapımında kullanılır. 19.yy'ın ortalarındaki yapının tarihi değeri ortaya çıkmaya başlar. Cumhuriyet dönemindeki kentsel planlamalarla birlikte yapı günümüze kentin önemli bir değeri olarak gelir.

Yüzlerce yıllık yaşantı ve harabeleşme süreciyle birlikte yapı, işlevini yitirmese de anıların biriktiği bir hafıza mekanına dönüşmüştür. Hipodrom'un harabe imgesinde topoğrafyaya dönüşmüş bir bütünlükten bahsedilebilir. Yapının varlığı ve silüeti plan ve kesit düzlemlerinde okunabilir haldedir. Sphendone duvarı, üzerine yerleşmiş yapılarla ve dışarıdan görülebilen tonozlar ve görünmeyen iç boşluklarıyla birlikte yerli yerinde durmaktadır. Spina obeliskleri, tribün parçaları, orta boşluk, aksları ve çevresindeki yapıların referanslarıyla birlikte yapı, günümüzde de gözlemlenebilir. Bu haliyle Hipodrom'un harabesi hem var hem yok olarak varlığını fragmanlar halinde sürdürerek bir hikaye anlatıcısına dönüşür.

²⁰ Kent Septimus Severus (193-211) tarafından yakılıp yıkıldıktan sonra yeniden büyük bir olasılıkla daha büyük ölçekte inşa edilmeye başlandığında artık bir Yunan kenti olarak değil, Roma dönemi kenti gibi tasarlanmıştı. Topoğrafyanın etkileyici özelliklerinden ötürü bu yeni yapılanmalarda işlevsel bir süreklilik gözlemlenmekteydi. Liman olduğu yerde kalmak zorundaydı, agoranın yerine yeni bir forum yapıldı; fakat Hipodrom yapılırken topoğrafya Roma kent düzeninin gereksinimlerine göre değiştirildi. (Kuban, 1996)

Hipodrom'un yapımına Septimius Severus döneminde (193-211) Antik Byzantion'un dışında, bir vadiye açılan ve bahçe olarak kullanılan bir arazide başlanır, fakat imparatorun ölümüyle yapı yarım kalır... Kentin yeniden inşasıyla birlikte Hipodrom, Constantinus (324-337) tarafından Roma'daki Circus Maximus modeline göre genişletilir ve yapımı bitirilir. 420-440 metre uzunluğunda, 117-125 metre genişliğindeki bu yapı, güneybatısında yer alan bir sphendone ile tamamlanır. (Müller, 2007)

MS 306'da Konstantin Roma İmparatoru olur ve 1000 yıllık Roma başkentini MS 330'da İstanbul'a taşınır. Bu değişim aynı zamanda paganlıktan hristiyanlığa geçiş dönemidir. Kent, Konstantinopolis ismini alır ve yeni bir imparatorluk başkentine dönüştürülür. Kuban'a göre, Konstantinopolis, pagan dünyadan Hristiyanlığa geçişin gerçekleştirilmesine karar verilen yerdir. Ayasofya da pagan topraklarına hristiyanlığı aşılayan geç Roma sanatının temsilcisidir. Kentin büyüleyici niteliğinin kaynağı, Roma ile Konstantinopolis, papa ile patrik, Yunan ile Latin arasındaki üstünlük mücadelesi ve barındırdığı bu tarihsel ikilemdir. Konstantinopolis kentinin 3 önemli ögesinden biri Hipodrom'dur. Din adamları için mabed olarak mevcut Artemis Tapınağı'nın yakınlarına Ayasofya, imparator için Büyük Saray ve halk için Hipodrom inşa edilir. (Kuban, 1996)



Şekil 4.32: Hipodrom Yapısı İllustrasyonu (Anonim)

4.2.2 Farklı Katmanların Biraraya Geldiği Bir Yer Olarak Hipodrom

Bizans Kenti'nin Osmanlı ve Cumhuriyet evreleri, Hipodrom'un harabeleşirken geçirdiği dönüşümle gözlemlenebilir diyebiliriz. Bu dönüşüme bakarak bir harabenin farklı zamanlarda farklı kültürlerde nasıl bir etkileşimde olduğunu izleyebilmek, harabeye yapılan operasyonlar ya da hayata geçmemiş operasyon fikirleriyle mümkün olabilir.

15.yy'ın ortasında Osmanlı İmparatorluğu kente girdiğinde hipodrom ve çevresi harabe halindedir. Bizans Kentinin topoğrafyasına karışıp erimekte olan Hipodrom'un yıkıntıları Osmanlı'nın kentsel yaklaşımı doğrultusunda eşikleri olmayan, kırla kentin içiçe geçtiği kentsel bir boşluk olarak kentin en önemli meydanı işlevini farklı bir yaşamla sürdürmeye devam etmektedir. (Cerasi, 2001)

Bizans kentinin Osmanlı Kentine dönüşme süreci, iki kültürün kent meydanına bakışının karşılaştırılmasıyla anlaşılabilir. Bu bakış açıları Hipodrom'un harabesinin dönüşüm süreciyle de izlenebilecektir. Muslubaş, Bizans ve Osmanlı İstanbul kent kurgusunu şöyle karşılaştırır:

“Bizans mimarisinde mevcut yapılar korunmuş, doğal verilere önem verilmiş, surların yeniden yapılması gibi askeri gerekliliklere önem verilmiştir. Roma gelenekleri korunmuş, işlevleri taşıyan görkemli yapılar planlanıp inşa edilmiş, bir başkentin yüklenmesi gereken görevler gözönünde tutulmuştur. Bütüncül bir kent planı yapılmış, inşa edilecek yapılar etaplanmıştır. Ulaşım yolları, Ana meydan mekanları, işlev bölgelerinin sınırları, savunma hatları, resmi yapılar için kesin yerler düşünülüp örgünün içine yerleştirilmiştir. Kalan mekanlar ise serbest bir düzende inşa edilmiştir. Yapılar anıt olarak ele alınmış, meydan mekanları, aynı anlayışla 3 boyutlu geometrik anıtsal mekanlar olarak biçimlendirilmiştir. Osmanlı kentinde ise 3 boyutlu meydan mekanları düzlemler olarak kullanılmış, bu durum 3. boyutta birbirleriyle kaynaşan dış mekanlar oluşmasına imkan vermiştir. Osmanlı mimarisinde tek mekan kurma anlayışı ve canlı-sürekli bir yaşantı arama eğilimi vardır. Yüzyıllar boyunca da sık sık yanan bu tarihi alanların imar olaylarıyla sık sık biçimlenmesi, günümüze dek süreklilik oluşturmuştur.” (Muslubaş, 2007)

Cerasi ise İstanbul’da kent mimarisini özel kılan üç faktörden bahseder, bunların ilki hava ve denizdir, ikincisi coğrafi durumun rölyefidir (yönlenme ve arazi irtifa sistemi) üçüncü ve tezi en çok ilgilendiren faktör ise, Bizans kaynaklıdır ve klasisizmin ve antitezinin mevcudiyeti yani klasizmin çözülmesi olarak tanımlar. Cerasi Osmanlı kentinin doğayla ilişkisini şöyle tarif eder:

“Açık mekan çok büyük olduğu zaman (tek mimari kompleksten uzak düştüğünde) biçimi yoktur, çünkü doğanın kendisidir...Doğal mekanla-yani mimarinin dışında kalan olaylarla kurulan ilişki Osmanlı kentinin kuralı ve kapsamıdır.” (Cerasi, 2001)

Cerasi’ye göre, Osmanlı kentinin temsil gücü yoktur, yani kent kendinden başka hiçbir şeyi temsil etmez. Kırsal yerleşim ile kent dokusu arasındaki eşik algılanmaz. Herhangi bütünsel imge düşüncesi kent imge düşüncesini kent biçiminden uzaklaştırır. Osmanlı ustası, geometrik ifadesi olan karmaşık her kent fikrinden kaçardı. Dolayısıyla Osmanlı kentinde kavramsal veya biçimsel bir bütünlük yoktur.

Bizans kentinde, kent çekirdeği dışında kalan forumlar, stoalar, anıtsal sütunu olan merkez boşluklar gibi tüm kamusal alanların Messe’nin kollarına bağlı olduğu kabul edilirken, Osmanlı’da kamusal olan alanlar külliyelerin dış avluları, çayırlar ya da resmi olmayan meydanlardır. (Cerasi, 2001)

Cerasi, Tournefort’tan (1717) alıntı yaparak, Batı Avrupa Piazza’sına karşın, Osmanlı’da Anadolu’da açık mekan olarak han avluları, büyük çarşı meydanlarını, İstanbul’da ise büyük camilerin dış avluları meydan işlevinde piazza’ya karşılık geldiğini vurgular. Dilich’in çizimlerine dayanarak, 16.yy’da İstanbul’da sadece iki büyük serbest mekan olduğundan bahseder. Bunlardan biri Kadırga Kapısı diğeri Hipodrom’un olduğu alandır.

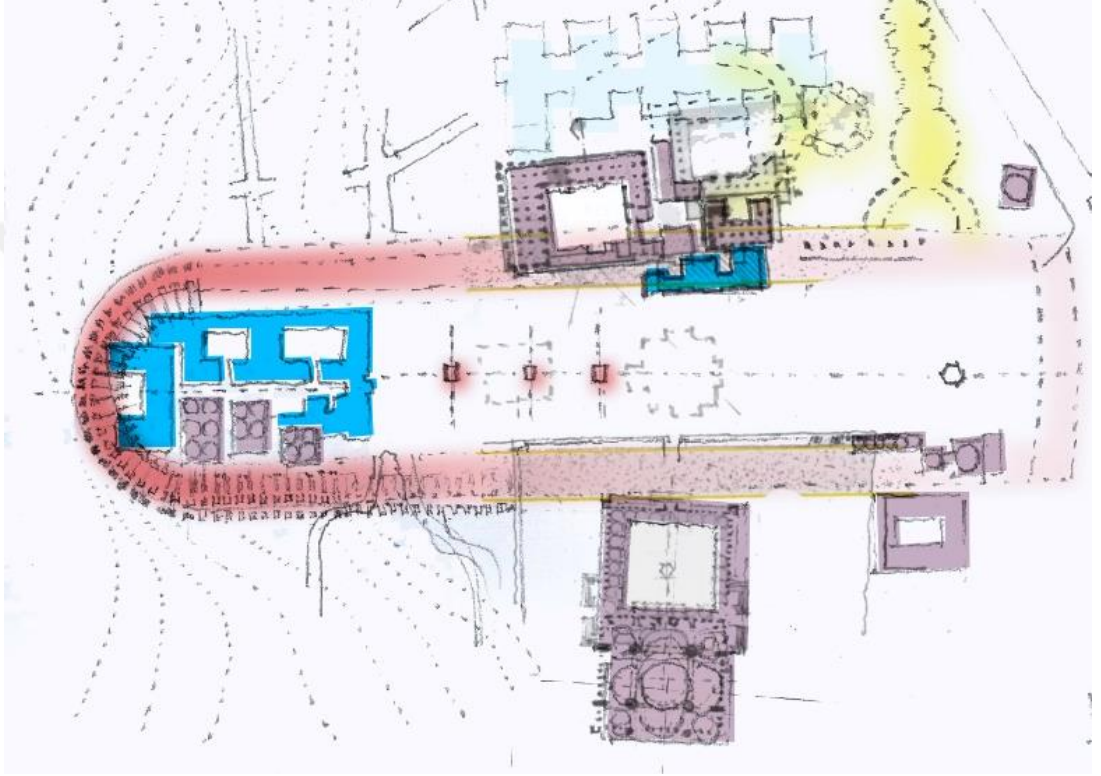
Cerasi'ye göre Farsça bir terim olan “Maidan”, belirgin bir biçimi de olabilen bir meydanı anlatır. Türkçe'deki meydan sadece boşluk, açıklık anlamında tercüme edilmiştir. Geniş yapılaşmamış bir alandır. Osmanlı kentinde büyük açıklıklar, aşağı yukarı her zaman rastlantısaldır ve özel işlevlerden yoksundur. En önemli kentlerin bir “At Meydanı” vardır. Bu alan, binicilik yarışlarının yapıldığı, cirit oyunu için kullanılan tipolojik özelliği olmayan belirsiz arazidir. (Cerasi,2001) Kuban, At Meydanı'nı Osmanlı dönemindeki kentin toplanmalar ve törenler için kullanılan tek kamusal mekanı olduğunu vurgular. (Kuban, 1996)



Şekil 4.33: Osmanlı Döneminde At Meydanı ve Cirit Oyunları (Anonim)

Muslubaş ve Cerasi'nin söylemleri biraraya getirildiğinde, Bizans ve Osmanlı kent meydanı karşılaştırıldığında, Bizans kentinin Roma geleneğinden gelen anıtsal, keskin geometrik, bütüncül ve rasyonel kent meydanı planlamasına karşın, Osmanlı kent meydanının, fragmanlar halinde, rastlantısal, eşikleri olmayan, kentle kırım içiçe geçtiği, belirsiz ve işlevlerin tanımlanmadığı bir alan olduğu söylenebilir. Bu durumda Osmanlı Kent Meydanı harabeleşmeye yatkındır (teşnedir) denilebilir mi?

Hipodrom çevresinin zaman içindeki dönüşümünü izleyebilmek için yapının eksilmesinden sonraki dönemde farklı çağların kültür ve tamamen farklı ihtiyaçlarının yapının üzerinde ve çevresindeki yerleşimine, mimarinin temel değerleri açısından bakmak gerekir. Acaba hipodrom yapısının izleri, kentin geleceğini nasıl yönlendirmiş olabilir? Hipodrom harabesi, Roma döneminden kalma bir alt katman olarak üst katmanlarla nasıl bir etkileşimdedir?



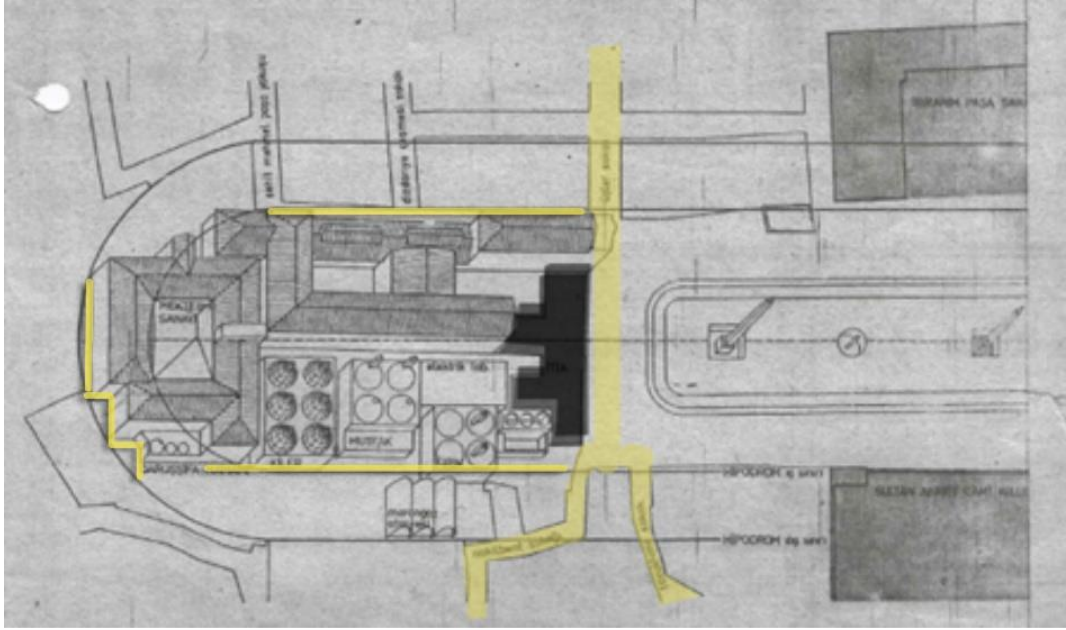
Şekil 4.34: Hipodrom'un Katmanları²¹ (İAM Eskizi)

Hipodrom'un güneyinde, en büyük parçası olan, topoğrafyanın tek bir terasa dönüştürülmesi sonucu yükselen Sphendon duvarı taşıyıcı sistemiyle birlikte günümüzde sağlam bir şekilde durmaktadır. Hipodrom'un yan duvarları ise 15.yy ortasından itibaren farklı zamanlarda yapılan yapılar nedeniyle hasar görmüş ya da yok olmuştur.

²¹ Kırmızı: Roma
Sarı: Bizans
Mor: Klasik Osmanlı
Lacivert: Geç Osmanlı
Mavi: Cumhuriyet

Hipodrom'un güney ucunu sınırlayan ve kente hakim bir noktada bulunan bu teras duvarlarının üzerine Sultanahmet Külliye yapılarının manzara yönüne doğru doğu-batı istikametinde, Hipodrom arenasının içine, tribün çizgisini sınır kabul ederek yerleştikleri görülmektedir. Bu yapılar alttaki sokaklardan ve denizden silüet olarak açıkça görülmektedir.

Sphendone duvarının iç tarafına 17.yy'da yapılan Sultanahmet Külliye yapılarının yapımı sırasında arena kotunun 4 metre doldurulması ve üstüne külliye yapılarının yerleşmesiyle, Hipodrom artık Atmeydanı ya da Sultanahmet Meydanı olarak anılan yeni sınırlarına kavuşturulmuştur. 19.yy'da ise Sphendone üzerine okul ve bakanlık yapıları eklenmiştir.²² Sphendone üzerinde inşa edilmiş olan yapıların, güney tarafı dışında tribünlerle sınırlandığı, güney ucundaki yapıların ise kütleli olarak Sphendone duvarının eğrisine uymak için kırılarak biçimlendikleri görülmektedir.



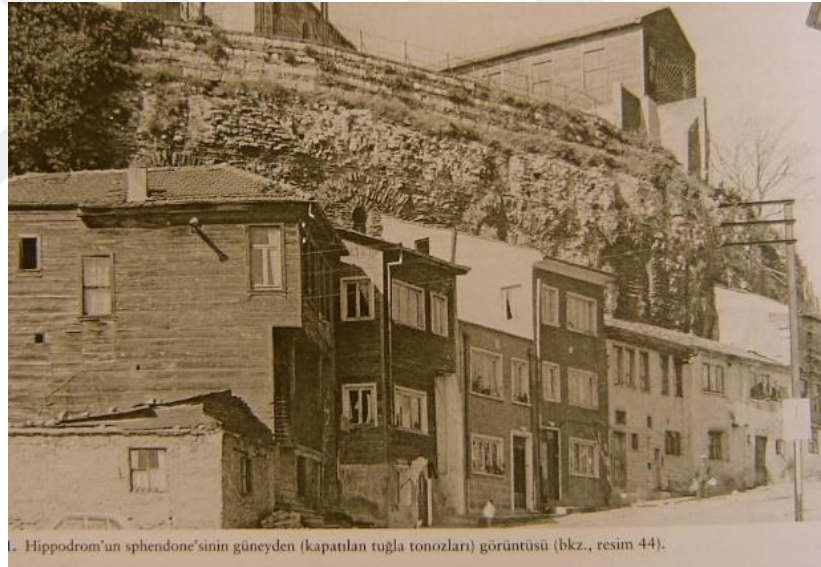
Şekil 4.35: Sphendone Üzerindeki Yapıların Arena Üzerine Yerleşimi (Çevre Dergisi, 1977)

²² Sphendone üzerindeki yapıların ve işlevlerinin korunup korunmayacağı konusunda tartışmalar olduğu görülmektedir. Meydanın güneyini tutan İİTİA (İstanbul İdari ve İktisadi Bilimler Akademisi) yapısının 1977'de yanmasından sonra restorasyonu konusunda Doğan Tekeli, yapının yerinin boşaltılarak hiç olmazsa Hipodrom'un bir bölümünün ortaya çıkarılmasını önermiştir. Bu sayede kuramsal olarak Hipodrom'un İstanbul'un bugünkü yaşam çerçevesine katılmasının, Sultanahmet çevresine çok şey kazandırabileceği tartışılmış fakat sonuç olarak günümüzde bu fikrin uygulanmadığı ve İİTİA binasının restore edilerek korunduğu görülmektedir. (Çevre Dergisi,1977)



Şekil 4.36: Hipodrom Sphendone Duvarı Eğriliğine Göre Biçimlenen Yapılar (Anonim)

Osmanlı döneminde Sphendone duvarına evlerin bitişik olarak yapıldığı, daha sonradan bu evlerin yıkılıp duvarın açığa çıkartıldığı duvardaki izlerden ve fotoğraflardan anlaşılır.



Şekil 4.37: Sphendone Duvarına Bitişik Yapılar – 1960’lar (Anonim)

İbrahim Paşa Sarayı’nın (16.yy) da meydana bakan bir yapı olarak tribünlerin üzerine hipodrom tribünlerine paralele çok yakın bir açıyla yerleştiği görülmektedir. Yapı, Hipodrom’un imparator locası olan Kathizma kısmının tam karşı tarafına benzer bir loca işleviyle, meydandaki gösterileri izleyebilmek için saçaklı avlusuyla yönelmiştir. Bu avlu tribünlerin üzerinde olduğundan meydan kotundan yüksekte, meydana hakim bir bakış açısına göre yapılmış olabilir.



Şekil 4.38: İbrahimpaşa Sarayı Avlusundan Meydana Bakış,
Solda Tapu-Kadastro Binası (İAM Arşivi)

Sphendone kısmı haricinde, Hipodrom arenası içine taşmış tek yapı Tapu Kadastro (1910) yapısıdır. Sultanahmet Camisi (1609) yapısı, Hipodrom tribünlerinin yıkılıp dolgu olarak kullanılmasıyla birlikte arena kotundan yaklaşık 4 metre yüksekte bir teras üzerine hipodrom tribünlerine paralel yakın bir açıyla, meydan boşluğuna bakacak şekilde konumlanmıştır. Caminin kuzeyindeki külliye yapılarının ise, hipodrom tribünlerinin üzerine, tribünlere paralel olarak yönlendiği görülmektedir.

1940’larda yapılan Adalet Sarayı yapısıyla birlikte İbrahimpaşa Sarayı’nın bir kısmı yıkılmış, Binbirdirek Sarnıcı tarafından Hipodrom’un güneyine doğru giden ana yol ve bu yola bağlanan ara yollar kaybolmuştur.

4.2.3 Hipodrom'un Reenkarnasyonu ve Öteki Yaşamı

*Vücut Ölürken bu sır bize,
Mekan olduğunu öğretir biçimlerin küllere.*

Rahip Vallemont

Bu bölümde kentin dönüşümünü belirli bir harabe üzerinden izlemek ve bu dönüşüm süresince harabeye nasıl müdahale edildiği, ona ne tür operasyonlar yapıldığı, onun nasıl görüldüğü, ne potansiyallere sahip olduğu, kenti nasıl etkilediği, anlaşılmaya çalışılacaktır. Mimari tasarım düşüncesiyle harabenin karşılaşması incelenecek, harabeyle, tasarımın ara kesiti incelenecektir. Kentin doğuşundan beri yaşantısına tanıklık eden bir harabenin hikayesi anlaşılmaya çalışılacaktır.

Bachelard'a göre, 18.yy'da çok önemli olan ve bir o kadar da tuhaf biçimde rağbet gören palinjenezi (bir tür yeniden doğuş düşüncesi) teorilerinde, bitki ve hayvan küllerinin, kalıntısı oldukları varlıkları yeniden üretebileceğine inanılırdı. Bachelard, Rahip Vallemont'un sözlerinden alıntı yapar: *"Ölülerin mezarlıklarda sıkça gördüğümüz gölgeleri doğaldırlar, oraya gömülü bedenlerin biçimleridirler."* (Bachelard, 2013)

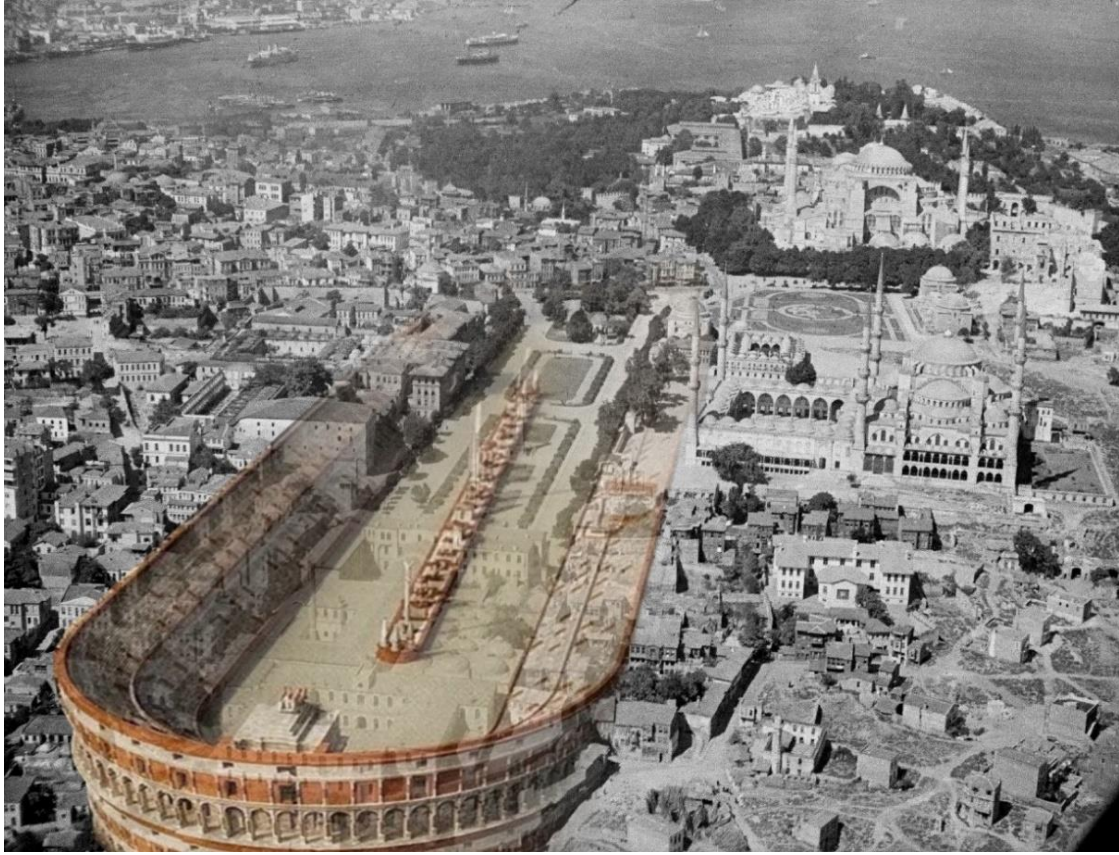
Reenkarnasyon²³ ruhun yeniden dünyaya dönmesi olarak kabul edilirse, geri dönmek için, gidilen yolda izler kalmış olması gerekir. Hipodrom yapısının yaklaşık 900 senelik yaşamından sonra 13.yy'da Latin istilas sonucu büyük ölçüde yıkılmış²⁴

²³ Reenkarnasyon veya ruh göçü, ruhun sürekli olarak tekrar bedenlendiğine inanan spiritüalistlerin bu olaya verdiği addır... Bilinen Batı tarihinde ilk kez Pisagor ve Platon gibi bazı eski Yunan bilgin ve filozofları tarafından dile getirilmiş olan ruh göçü kavramı, aslında çok eski çağlardan beri, eski Mısır, Kelt, Maya ve İnka uygarlıkları gibi birçok uygarlıkta bilinen ve kabul görmüş olan bir kavramdır... Rudolf Steiner tarafından kurulan Antropozofi akımında reenkarnasyon kavramının önemli bir yeri vardır. Steiner ruhları, gelişim amacıyla yeni deneyimler edinmek üzere, her devirde farklı ırklarda, farklı uluslarda bedenlenen varlıklar olarak tanımlamıştır. Zaafları, kudret ve yetenekleriyle ruhların kişisel yapıları bulundukları fiziksel bedenin genetik kalıtımının yansımasından ibaret değildir. Her ruh, gelişim gereksinimlerine göre, gelecek yaşamında bedenleneceği aileyi kendisi seçer. Kişinin karakteri, geçmiş yaşamlarıyla belirlenir. Antropozofiye göre "şimdi" "geçmiş" ve "geleceğin" bir tür bileşkesi gibidir. Şimdiye kadar belirlenmiş, kaçınılmaz hale gelmiş mukadderatımız geçmişteki fiillerimizin bir sonucudur. Karşılaştığımız kimi olaylar, geçmişteki fiillerimizin sonucu olarak karşımıza çıkmakta, kimi olaylar da bizi geleceğe doğru biçimde hazırlamak üzere karşımıza çıkmaktadır (Wikipedia)

²⁴ 1204 yılındaki 4. Haçlı seferiyle birlikte Hipodrom ve Saray yapıları terk edilir ve yağmalanır. 1261 yılına kadar Latin istilas devam eder. (Kuban,2006)

olduğunu biliyoruz. Bu haliyle Hipodrom'un harabesi zamanın izlerinin taşıyıcısı olmanın yanında, geçmiş yaşamı, ölçülemezliği ve varla yok arası eksiklikliğiyle yücelmiş ve güçlü bir aura'ya sahip olmuştur denilebilir mi?

Bu iz ve auranın karşıtlığının yer ve zamanda bir eşik oluşturduğu söylenebilir mi? Bu "Eşik" nasıl incelenmelidir? Bu başlık altında, Hipodrom'un yıkıldıktan sonraki 800 senelik süreçte, günümüze kadar bir harabe olarak yaşama nasıl adapte olduğu (reenkarnasyonu) ve diğer yaşamına nasıl devam ettiği konusu, yapının katmanları, meydan özelliği ve bütünlüğünden geriye kalan etraftaki parçalanmış fragmanları üzerinden anlaşılmaya çalışılacaktır.



Şekil 4.39: Sultahmet Hava Fotoğrafı-1930 ve Hipodrom Yapısı İllustrasyonu
Fotomontajı (Ş.Ö.Özkan, 2023)

İstanbul Tarihi Yarımada'da bulunan Roma Hipodrom'u, eski bir mega strüktür harabesi olarak yerin topoğrafyasına dönüşerek kenti şekillendirmiş, adeta kente damga vurmuştur. Günümüzde Hipodrom'un bazı yerlerine ulaşabiliyor bazı yerlerine ulaşamıyoruz. Bazı bölümleri toprağın altında kalmış, büyük bir kısmı yıkılıp yok olmuş, bazı parçaları ise gözle görülür ve dokunulabilir halde durmaktadır.

4.2.4 Bir Eşik Olarak Hipodrom

Benjamin, “Yerleşmeyi” iz bırakmak olarak tanımlar. (Benjamin, 2014) Hipodrom harabesi, kentin ortasına yerleşmiş, insan yaşamını absorbe etmiş büyük somut bir iz olarak görülebilir. Bu büyüklük sadece fiziksel boyutlarla açıklanamaz, bu izin bir de geçmişe tanıklık ederken geçirdiği bir zaman boyutu vardır ki bu da Hipodrom harabesiyle aramızda zamansal bir mesafe oluşturur. Bu mesafe de onun aurasıdır. Geçmiş zamanın uzaklığına, bulanıklığına ve yabancılığına karşın, yere ait, gözle görülür ve dokunulabilir izler yakınlık ve tanıdıklık kaynağıdır. Bu uzaklık ve yakınlık karşıtlığı bir eşik²⁵ oluşturur. Bu eşik²⁶ zamanın geçişini izlemenin bir yolu olarak geçmişe şimdiye taşır. Zamanın havada asılı kaldığı, sürenin yok olduğu bir an oluştur. Eşik, geçmişe açılan bir kapıdır. Zamanda unutulmuş olanın geri dönme imkanını. Bergson’vari²⁷ bir bakış açısıyla, hayatın kaynağındaki bilincin sönmüş parçaları, madde olarak Hipodrom’un izlerinde bulunmaktadır. Bu izler Hipodrom’un Dikili Taşları’nda, Sphendone Duvarı’nda, Tribün kalıntılarında, Hipodrom’a giden yol akslarında ve Hipodrom’un tanımladığı kentsel boşlukta bulunur.

²⁵ Eşik: Uyarım sınırı...Psiko-fiziğin en önemli terimlerinden biridir. Doruk teriminin karşı anlamında kullanılır ve en hafif uyarımların algıya girdikleri sınır anlamını verir. Örneğin insan saniyede yirmiden az sayıdaki titreşimleri kulağıyla algılayamaz. Saniyede yirmi ya da daha çok titreşim eşikten geçip algıya girer... Saniyede yirmi binden fazla titreşimi de kulağın algı alanının doruk’undan çıkar. Işık, ısı, ses, basınç vb gibi fiziksel erkelerin algılanması hep bu iki uç arasında kalan titreşimler için mümkündür. Bu iki sınır ucu, insandan insane değişebildiği gibi, çeşitli canlılar arasında da değişiktir. (Hançerlioğlu, 1980)

²⁶ Büyük ölçüde duygu ve değer yüklü bir zaman-uzamdan daha söz edeceğiz: eşik kronotopu. Bu zaman-uzam karşılaşma motifiyle ilişkilendirilebilir, ama en temel örneğine, yaşamdaki bir dönüm noktası ve kopuş kronotopu olarak rastlarız. “Eşik” sözcüğünün kendisi de (harfiyen anlamıyla birlikte) gündelik kullanımda zaten eğretilmeli bir anlam barındırır ve yaşamın bir kopuş noktasıyla, krizle, dönüm anıyla, bir yaşamı değiştiren kararlar (ya da bir yaşamı değiştirmede başarısızlığa uğrayan kararsızlıkla, eşğin ötesine adım atma korkusuyla) bağlantılıdır. Edebiyatta eşik kronotopu bazen açıkça ama genellikle de örtük bir biçimde hep eğretilmeli ve simgeseldir. Örneğin, Dostoyevski’de eşik ve ilgili kronotoplar -merdiven, ön hol ve koridor kronotopları kadar bu uzamları açık havaya taşıyan sokak ve meydan kronotopları da- ana eylem mahalleridir; kriz olaylarının, bir insanın tüm yaşamını belirleyen düşüşlerin, dirilişlerin, yenilenmelerin, tecellilerin, kararların gerçekleştiği yerlerdir. Bu kronotopla zaman temelde ansaldır; sanki hiç süresi (duration) yokmuş ve biyografik zamanın normal seyrinin dışına çıkmış gibidir. (Bakhtin, 2001)

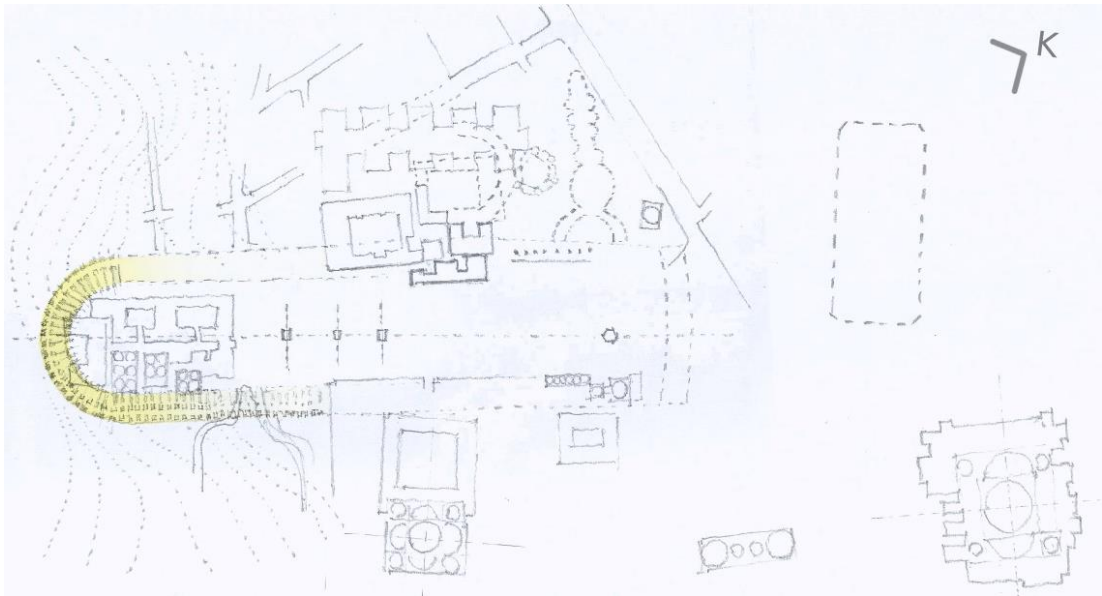
²⁷ Bergson, maddenin kaynağı hafızadır der, çünkü ona göre madde hafızadan türer. Buradan çıkan sonuç itibariyle maddenin hayata önceliği olması gibi bir durum pek mümkün görünmemektedir; çünkü hafıza, süre ile özdeşdir. Ayrıca Bergson maddeyi süre ile ilişkilendirerek açıklamaktadır. Şöyle ki, madde sürenin en gevşek, en seyrek halidir. Başka bir ifade ile madde azaltılmış bir hayattır.... Hayatın kaynağında havai fişegi andıran bir bilinç vardır. Onun sönmüş parçaları madde olarak düşer... (Bergson, 2021)



Şekil 4.41: Sultanahmet Camisi'nin Önünde Theodosius Dikilitaş'ı
(İbrahimpaşa Sarayı'nın Avlusundan bakış) İAM Arşivi

Sphendone Duvarı

Sphendone duvarı, yapının coğrafya ile mücadelesinin göstergesi olmanın yanında Hipodrom'un günümüzdeki en belirgin izidir. Sarnıç olarak da kullanılmış olan ve hala içinde su bulunduğu bilinen yapı, Hipodrom'un parçalı bütünlüğünün en görünen parçasıdır. Sphendone yapısı, tonozlarla çevrili iç boşluğunda bir zamanlar pasajlar ve ticari mekanlar olduğu biliniyor fakat erişilemiyor olması da Hipodrom'un aura etkisini güçlendirir. Sphendone duvarı, üstüne yapılmış yapılar ve duvarlarına dış tarafından dayanarak yapılıp sonradan yıkılmış yapıların izleri ve kent dokusunun belirlenmesiyle birlikte çok katmanlı bir iz olarak yerinde durmaktadır.



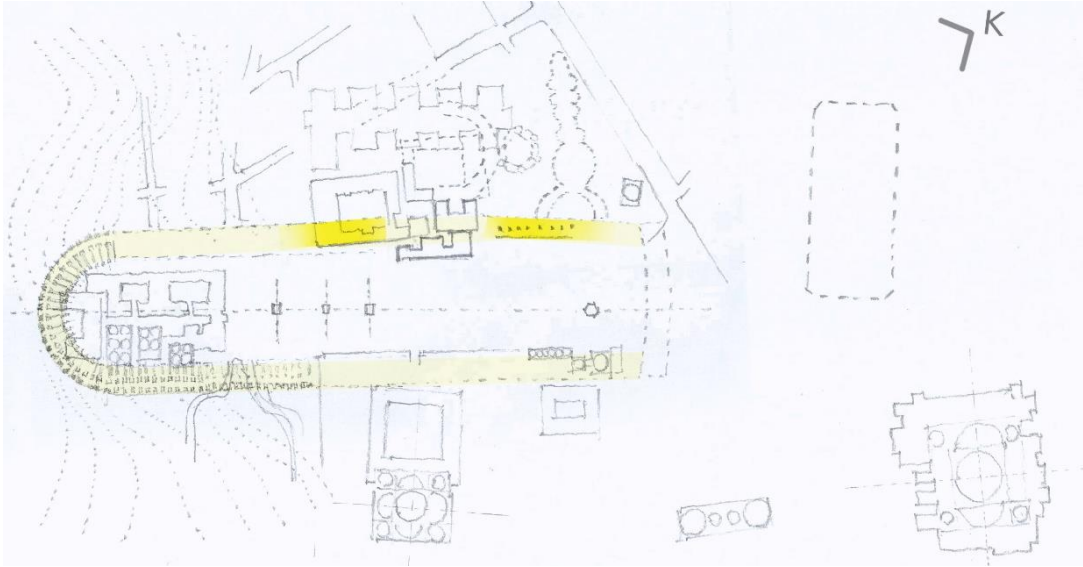
Şekil 4.42: Sphendone Duvarı (İAM Eskizi)



Şekil 4.43: Sphendone Duvarına Dayanmış Osmanlı Çeşmesi (Anonim)

Tribün Kalıntıları

Tribün kalıntıları, hipodrom yapısının dış sınırlarını ve iç boşluğunu belirleyen en önemli izlerdir. Bu izler günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Arena ile tribünlerin ilişkisi, kentsel boşluğun sürekliliğini sağlamış, yere sonradan eklenen yapıların yerleşimini etkilemiş, sınırlarını belirlemiştir. Bu sayede boşluk günümüze doğru zamanda yolculuk ederken eski sınırlarını büyük ölçüde koruyarak gelebilmiştir.

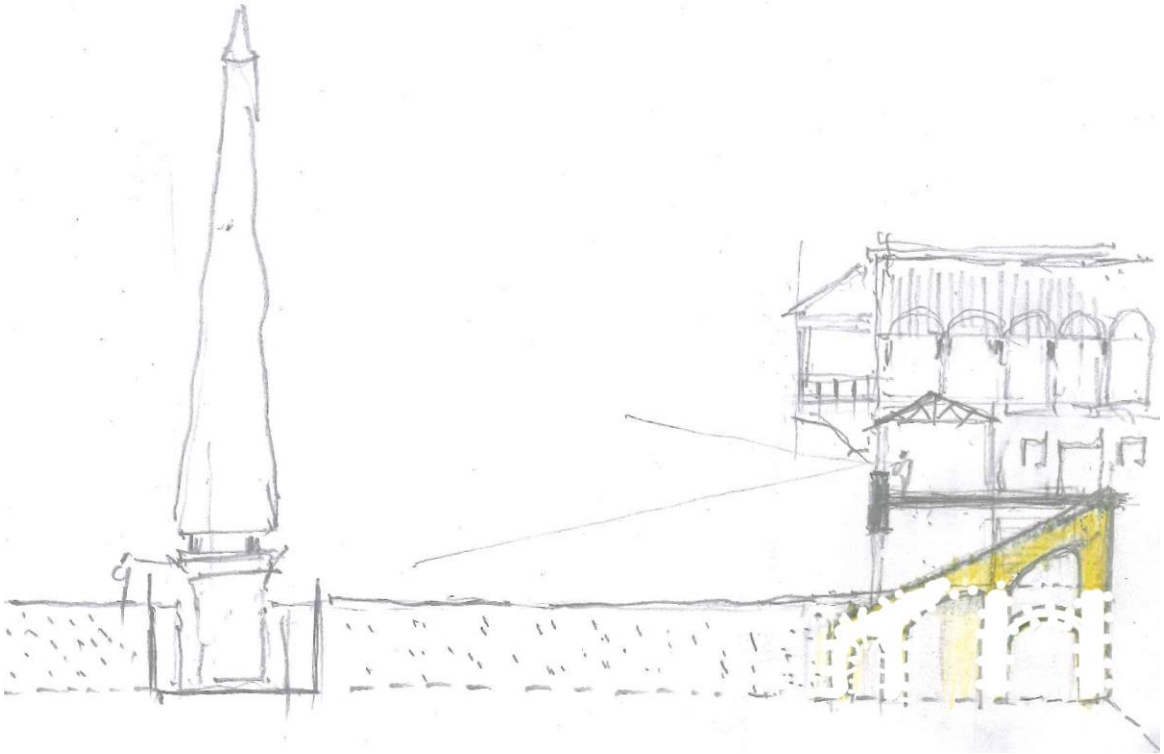


Şekil 4.44: Tribün Kalıntıları (İAM Eskizi)

Sultanahmet Camisi'nin avlusu doğu tribününün dış sınırına dayanırken, İbrahim Paşa Sarayı'nın avlu kotunun yukarıda olmasının nedeni de altında kalan tribün kalıntıları olabilir. Bu kalıntılar meydan kotunda sergilenmektedir ve Hipodrom'un enine kesitinin dokunulabilir izleridir.



Şekil 4.45: Hipodrom'un İbrahim Paşa Sarayı Altında Kalan Tribün Kalıntıları
(İAM Arşivi)

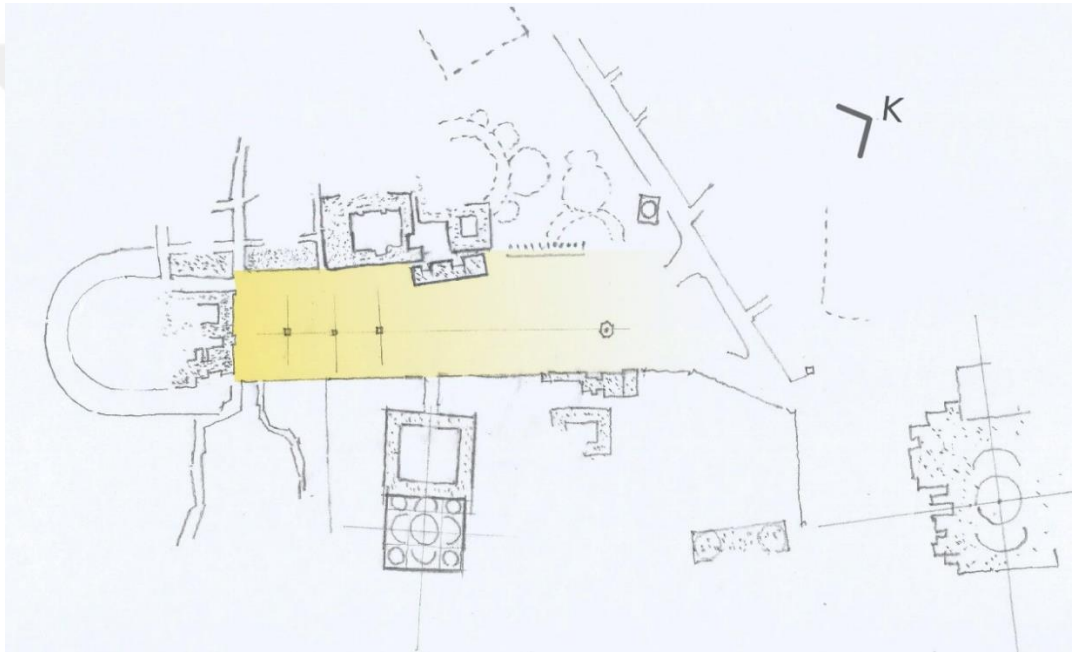


Şekil 4.46: İbrahim Paşa Sarayı Kesiti ve Altındaki Tribün Kalıntıları (İAM Eskizi)

Meydan (Kentsel Boşluk)

Hipodrom'un arenasının çevrelediği kentsel boşluk, yapıdan kalan en soyut iz olarak tanımlanabilir. Bu boşluğun Hipodrom'un en kullanışlı mimari ve kentsel değeri olduğu söylenebilir

Boşluğun varlığı, Hipodrom'un plan düzlemindeki izini günümüze kadar korumasını sağlamıştır. Arenanın batısına yapılan Osmanlı yapıları ve doğusuna yapılan Sultan Ahmet Camisi ile birlikte, Güney tarafına (Sphendon üzerine) sonradan inşa edilen yapılar meydanı tanımlarken kentsel boşluğun günümüzdeki sınırlarını³¹ oluştururlar.



Şekil 4.48: Meydanı Tanımlayan Yapılar ve Akslar - Mevcut Durum (İAM Eskizi)

³¹ Meydanın doğusunda bulunan Büyük Saray yapısının yerine 1614'te Sultanahmet Camisi yapılmıştır. Meydan'ın ortasına 1899 yılında Kayzer Wilhelm anısına bir Alman Çeşmesi yapısı eklenmiştir.

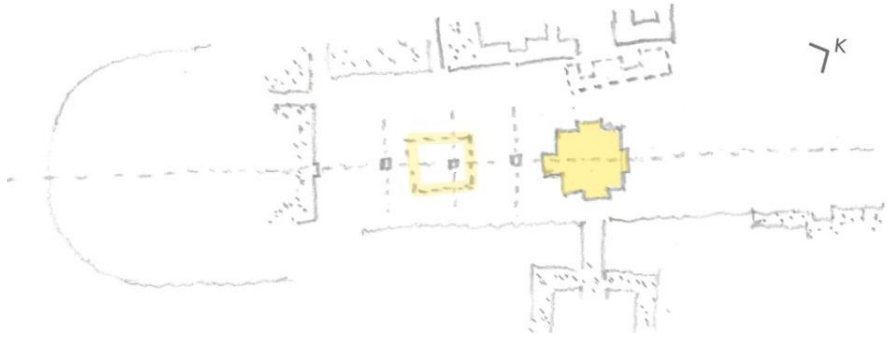
Kanuni'nin Sadrazamı İbrahim Paşa'nın sarayının bu meydanın batı yakasında yer aldığı ve sadrazamın Budin'den üçlü bir heykel grubu getirterek meydana diktirmesi putperestlikle suçlanmasına neden olmuştur. Bugün bu taş binada Türk Gslam Eserleri Müzesi yer almaktadır.

Sonraki yıllarda meydan çevresinde Tapu Kadastro Müdürlüğü yapısı ve Darülfünun (Üniversite) olarak yaptırılmış olan İstanbul Adliye Sarayı bulunmaktadır. İktisadi Ticari İlimler Akademisi eski ismi, Ticaret Mektebi olan yapı daha sonra Marmara Üniversitesi Rektörlüğü olmuş ve sonra da bir otele dönüştürülmüştür. (Kuban, 1996)

Bu alan yüzyıllardan beri kentin en önemli meydanı olarak kamusal alan kimliğini sürdürmüştür. Arena'daki koşu bantları farklı işlevlere dönüşerek zaman içinde seromoniler, şenlikler, düğünler, gösteriler ve sergilere sahne olmuştur. Osmanlı'daki ilk uluslararası sergi ve fuar olarak Sergi-i Umumi-i Osmani (Osmanlı Genel Sergisi) 1863 yılında bu meydanda 5 ay süreyle yapılmış, bu sebeple, meydanın ortasına, dikilitaşların arasına geçici sergi yapıları eklenmiştir.³²



Şekil 4.49: Theodosius Taşı'nın Önüne İnşa Edilen Sergi Binası, 1863 (Url-90),

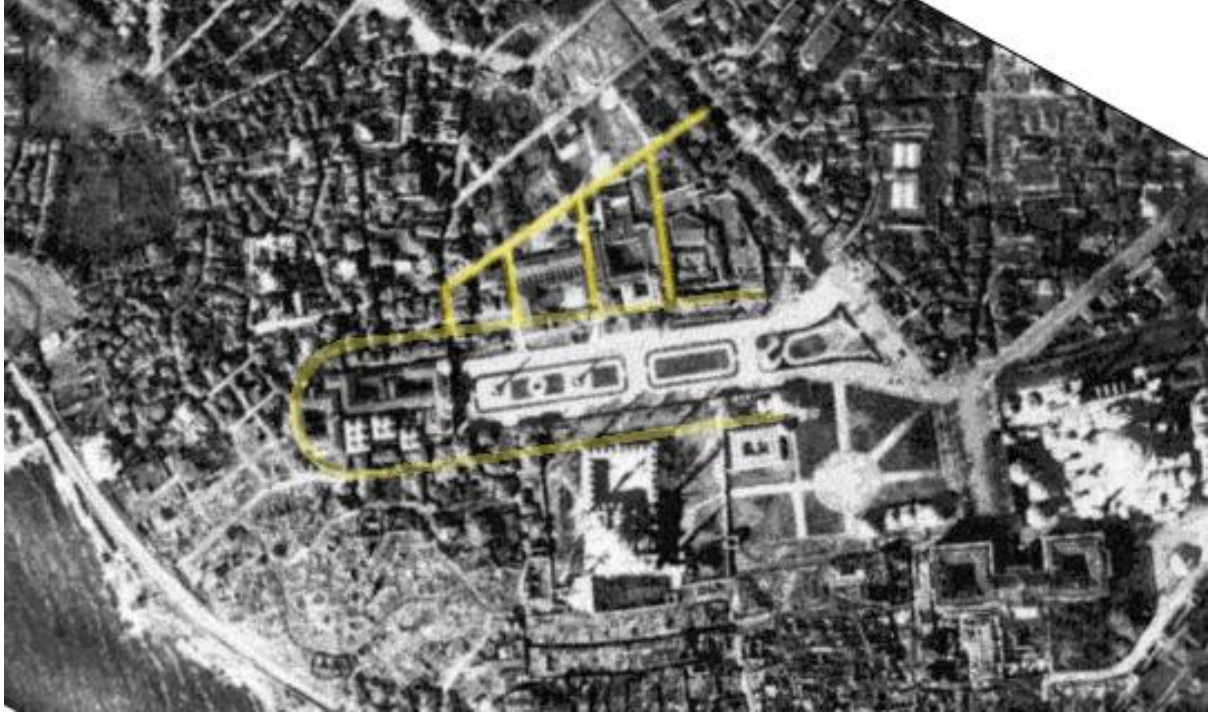


Şekil 4.50: Sergi Binalarının Tahmini Yerleri (İAM Eskizi)

³² Mimar Bourgeois ile mimar Parville tarafından inşa olunan bina; taş, dökme demir ve ahşaptan; üzeri camla kaplı dikdörtgen şeklinde ve 3.500 m²'ye yakın sergileme alanına sahipti. Yapı, 65 günde tamamlanmıştır. Binanın önüne yine dikdörtgen şeklinde bir de bahçe yapılmıştır. Sergi binasının ortasında yangın tulumlarının su ihtiyacı için fiskiyeli bir de havuz yapılmıştır. Fuar binasının ileride "Çarşı-yı Osmani" adıyla kalıcı bir çarşıya dönüştürülmesi tasarlanmıştır. Dikilitaş tarafında padişah için özel bir daire ile sergi alanında ziyaretçilerin sigara, kahve, meşrubat vs. şeyler içerek dinlenebilecekleri bir de gazino inşa olunmuştur. (Sergi alanında sigara yasağı uygulandığında tiryakiler burayı kullanmıştır.) Sergi binasıyla Sultanahmet Meydanı'nda çevre düzenlemesi için demir parmaklıklar, kaldırım taşları ve çiçeklendirme çalışmasına yüklü miktarlarda paralar harcanmıştır. Avrupa'dan gelecek buharlı makineler ve araç-gereç için ana sergi binasının arkasında, Dikilitaş ile Örme Sütun arasındaki alanda Serpantin Sütunu'nu içine alacak biçimde, ikinci bir sergi binası daha inşa olunmuştur. (Url-90)

Hipodrom'un Çevresindeki Kentsel Dokuyu Biçimlendirmesi

Hipodrom'un batı tarafında eski haritalardaki yol akslarına bakıldığında 4 girişi olduğu söylenebilir. Bu giriş aksları daha sonradan yapılmış Osmanlı yapılarının parsel sınırlarını büyük ölçüde belirlediği görülür. 1940'larda yapılan Adalet Sarayı yapısının ise bu aksları büyük ölçüde görmezden geldiği görülmektedir.

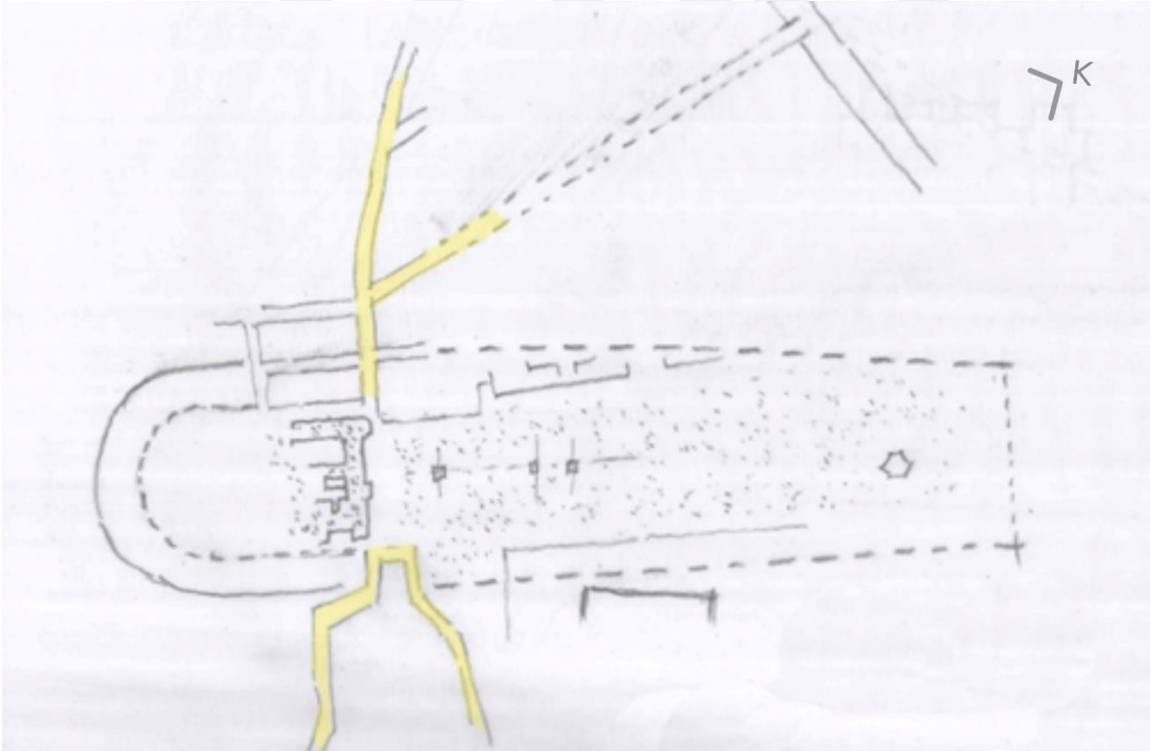


Şekil 4.51: Hipodrom'un Tahmini Batı Girişleri ile Messe'yi Bağlayan Yol
(Mamboury,1916 Hava Fotoğrafı Üzerine Eskiz, İAM)

Keskiner'in de tezinde belirttiği gibi, Hipodrom'un batı girişlerini Messe Yolu ile bağlayan, Binbirdirek Sarnıcı önünden geçen, muhtemelen Roma döneminden kalma bir yolun 1916 hava fotoğrafında da var olduğu görülmektedir. Bu yol, günümüzde Adalet Sarayı yapısının yapımı sırasında yok edilmiş ve yapının altında kalmıştır. (Keskiner, Başal, 2021)



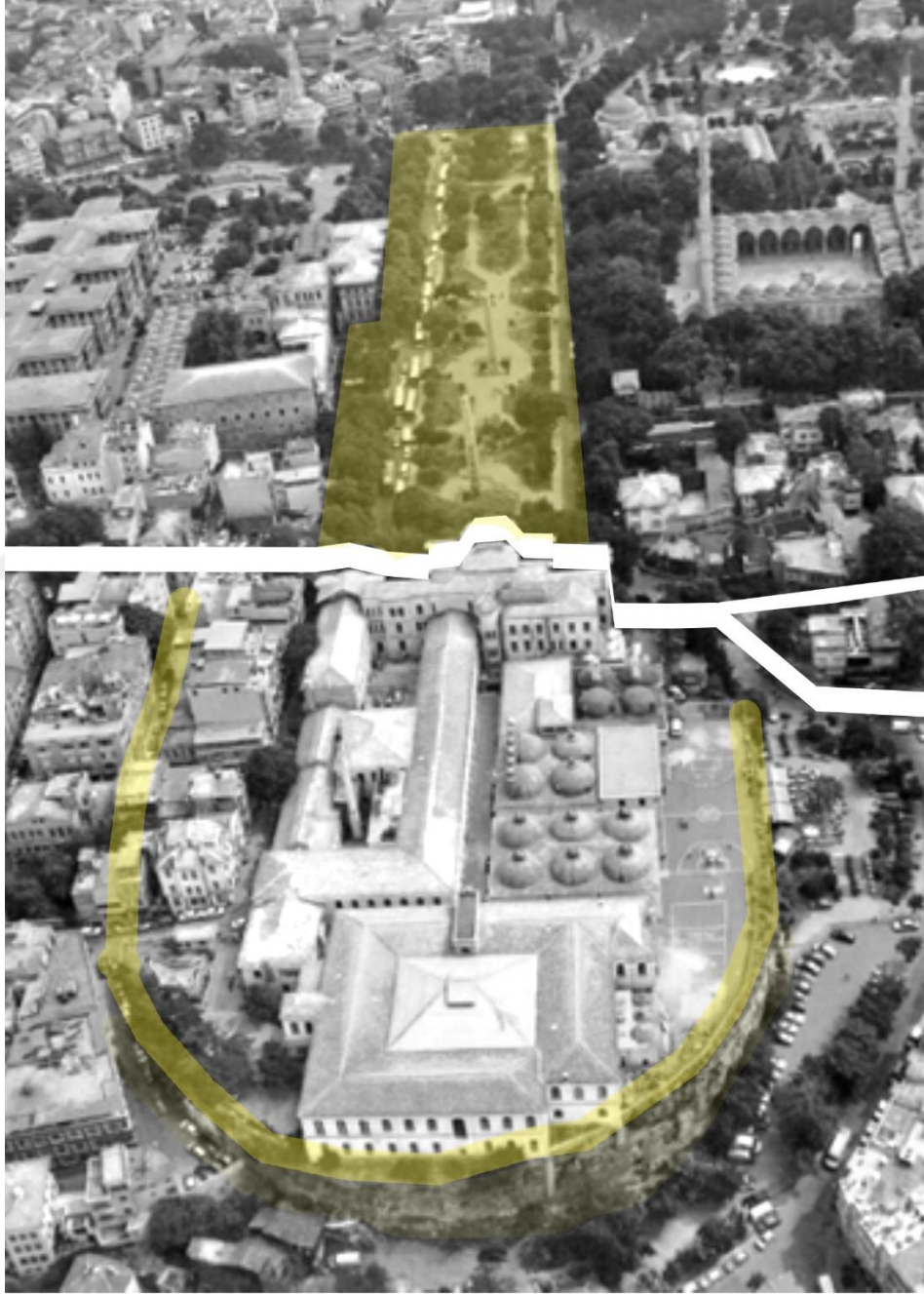
Şekil 4.52: Hipodrom'un Batı Girişi ile Messe'yi Bağlayan Kayıp Yollar (İAM Eskizi)



Şekil 4.53: Meydanı Sphendone'dan Kopartan Yol Aksları (İAM Eskizi)

Günümüzde Sultanahmet Meydanının güney sınırlarının oluşmasının altında yatan nedenin, Hipodrom'un Güney tarafındaki Doğu ve Batıdaki giriş kapılarıyla ilgili olduğu iddia edilebilir. Bu durum da topoğrafyanın neticesidir.

Roma döneminden kalma olduğu tahmin edilen ve eğimin başladığı yerde yapılmış olan yol aksı, Sphendone kısmını Hipodrom'un bütününden kopartarak yapıyı iki parçaya böler ve meydanın sınırlarını oluşturur.



Şekil 4.54:: Meydan ve Sphendone'un Kopması (Anonim)

4.2.5 Hikaye Anlatıcısı Olarak Hipodrom (Fragmanlar)

Piranesi'nin 18.yy'da hayal ettiği harabe illusturasyonlarının birer hikayesi vardır ve bu hikayeler çizimin içinde saklıdır. Çizimdeki eksiklik ve muğlaklıklar, eseri soyut ve yoruma ve hayale açık hale getirirdiği için geçmiş ve gelecek arasında bir kapı açar. Ruskin de harabeyi geçmiş ve şimdiki kültürler arasında gidip gelen, yaşam, mimarlık ve doğayı biraraya getiren bir ulak (haberci) olarak görmektedir. Harabeleşme sayesinde kültür ve doğa tekrar biraraya gelebilecektir.

Konstantinopolis Hipodromu, hakkında bilinen tüm enformasyonun yanında yüzlerce yıllık süren yaşamında birikmiş-istiflenmiş izleri korumaktadır. Bu izler bu yerin binlerce yıllık hikayesini günümüze taşır. Hikayeler, enformasyonun iz bırakmadan akıp gitmesine karşı hayatta kalmak ve kalıcı olmak için bir direniş olarak yerde kalır, yerleşir ve yeri eşsiz hale getirir.

Hipodrom yapısının gücü, ölümsüz olarak hayal edilip inşa edilmesinden beri, yüzlerce yıldır zamana karşı varlığını etrafındaki tüm değişim ve dönüşümlere rağmen korumasından ve sürdürmesinden gelir. Yapı bu sürede kent merkezi kimliğini sürdürmüş, farklı kültürlerde farklı işlevlerle kentsel boşluğu tanımlamış ve ona yön vermiş, topoğrafyaya karşı mücadele etmiş ve tüm eksiklikleriyle birlikte günümüze fragmanlar halinde muğlak bir bütün olarak gelebilmiştir. Zamana karşı bu direnç harabeyi Ruskin'in vurguladığı gibi bir haberci ya da bir hikaye anlatıcısına dönüştürür. Harabedeki eksiklikler, hikayelerle tamamlanır. Harabe hikayeler için bir kaba dönüşür.

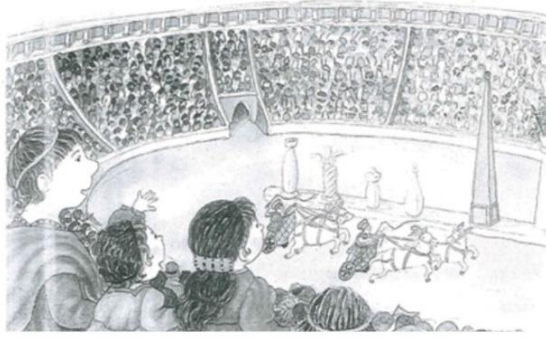
Hipodrom'un Dikilitaşları doğrudan kaynağından hikaye anlatır. Theodosius taşı kente Mısır'dan uzun yollar katederek nasıl geldiğini, nasıl yerine dikildiğini ve dikilirken başına gelenleri, kendini yaptıran firaunların hikayelerini üzerindeki yazılarla kendi ağzından anlatır, yılanlı sütunun kenti böceklerle ve sürüngenlere karşı koruyan büyülü güçleri olduğu günümüze kadar gelmiş bir hikayedir.

Şimdi dışarıdan içi dolu bir istinat duvarıymış gibi gözüken Sphendone'un içindeki tonozların altında hala bir boşluk bulunması ve bir zamanlar bu boşlukta yaşam olması, dükkanlar, pasajlar, pasajlardan tribünlere çıkışlar, alt tarafında sarnıç ve sarnıçtan beslenen Osmanlı çeşmesinin yerinde hala duruyor olması hikaye kaynağıdır.

Tribün girişlerine giden bağlantı yollarının üzerine binalar yapılmış olsa da, hala belirgin bir şekilde süreklilik oluşturmaları. Hipodrom'un girişindeki Carcares duvarının üstünde bulunan, Haçlı seferlerinde kaçırılıp Paris'e götürülen, oradan da

Venedik'teki San Marco Bazilikası'na konulan Antik Yunanlı heykeltıraş Lysippos'un bakırdan yaptığı "Quadriga" at heykelleri. Hipodrom'un At Meydanı'na dönüşümü ve aynı yerde at yarışı yerine cirit oyunlarının yapılması, Bizans gösterilerinin Osmanlı törenleri, düğünleri ve şenliklerine dönüşümü ve son olarak Cumhuriyet döneminde mitinglerin ve törenlerin yapılması. Hipodrom'un yapımından beri şahit olduğu iktidar mücadeleleri, isyanlar, katliamlar, yangınlar derken, günümüze kadar gelmiştir.

Mimari mayalanmaya devam ettikçe, etrafındaki yaşamı absorbe etmeye de devam eder ve geçmiş yaşamı hikayelere dönüştürür. Hikayeler de yerde bir iz olarak kalır. Bu sayede mimarlık nihai amacı olan "iz bırakmak" arzusuna ulaşır.



MOR AYNALI HELEN

Mor aynalı Helen, küçük kardeşi ve babasıyla birlikte kocaman bir konakta yaşıyordu. Annelerini son salgın hastalıkta kaybetmişlerdi. Helen, annesinin çok sevdiği mor taşlarla süslü aynayı hiç elinden bırakmazdı. Ona her baktığında, annesi yanındaymış gibi hissederdi.

O gün Helen yine mor aynasına bakıp, uzun saçlarını fırçaladı ve mor tokalanı takı. Ama, yaramaz kardeşi onu hiç rahat bırakmıyordu. Bir yandan odanın içinde koşturup duruyor, bir yandan da Helen'in eteğini çektiyordu.

"Uslu dur artık!" dedi Helen. "Bugün çok önemli bir gün. Hep birlikte Hipodrom'a gidip, araba yarışlarını izleyeceğiz. İmparator bile orada olacak."

Seyircilerin tıklım tıklam doldurduğu Hipodrom'a vardıklarında, atların çektiği pırı pırı arabaların içindeki yarışçılar da yerlerini almıştı.

"Yeşiller'in kazanmasını istiyorum," dedi Helen, kardeşinin kulağına eğilip. Babaları, Maviler'i tutuyordu. Yarış çok çekişmeli geçti ve sonunda Yeşiller kazandı. Helen ve kardeşi, babalarına bakıp, hınzır hınzır güldüler.

Şekil 4.55: 5 Çocuk, 5 İstanbul Masal Kitabından Bir Sahne - Mor Aynalı Helen'in Hipodrom'da Geçen Hikayesi (Sayın,2005)



Şekil 4.56: Hipodrom'da Tören Alayı (Url-73)

4.2.6 Hipodrom'a Operasyonlar (Bir Tasarım Objesi Olarak Hipodrom)

Tanzimat (19.yy başı) ve batılılaşma hareketleriyle birlikte İstanbul'da yıkımlar başlar. Yıkımların bir başka nedeni de geçmişten beri sürekli çıkan yangınlardır. Aynı dönemde arkeoloji biliminin ortaya çıkışıyla beraber eski eserlerin korunması ve müzecilik fikri ortaya çıkar. Hipodrom'da ilk kazı 1856 yılında hipodrom'un dikilitaşları etrafında yapılır ve Hipodrom arenasının zemine kadar inilir. 1869'da İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin (Müze-i Hümayun) kurulmasıyla birlikte harabelerin önemi giderek artar. Batı'nın ilgisi Hipodrom'a çekilmiştir. 1900'lerin başında Alman İmparatoru Hipodrom'un kuzeyine bir çeşme yaptırır. Hipodrom ve çevresi çeşitli arkeolojik kazılarla birlikte kentsel ve mimari tasarım projelerine konu olmaya başlamıştır. Geçmişten günümüze kadar elde edilebilen projelerden Hipodrom Harabeleri'ne 150 yıllık süreçteki müdahale fikirlerini Bouvard, Prost, Bonatz, Eldem, Rüstem Duyuran ve Ersen Gürsel'in bakış açılarından izleyebiliriz.

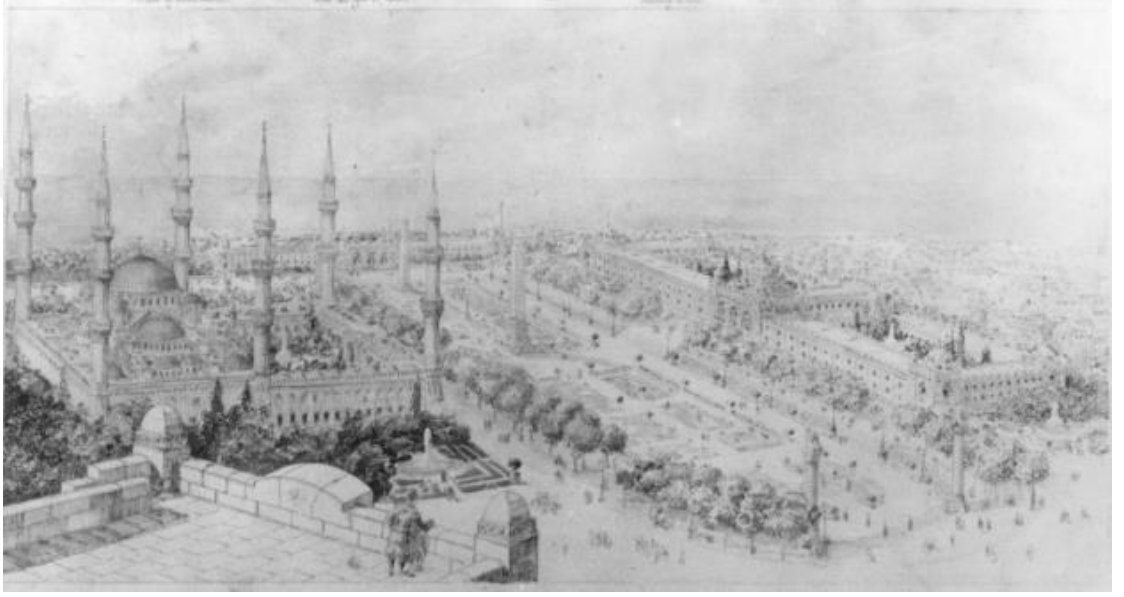
Bouvard'ın Hipodrom Meydanı Önerisi (1902)

1902 yılında Fransız Beaux- Arts akımı etkisindeki mimar Joseph Antoine Bouvard (1840-1920)'dan İstanbul'daki 5 alan için 5 farklı avan proje istenir. Bu projelerle Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'un modernizasyonu ve adeta doğu'nun Paris'i olması amaçlanmaktadır... Bu önerilerin temsili de Beaux-Arts tarzında, suluboya olarak yapılmış kuş bakışı görünüşler ve geniş alanlı perspektifler şeklindedir. Bu yaklaşımda topoğrafya gözardı edilmiş, bir master plan yapılmamış ve ayrıca İstanbul kent yaşamı karakteri, sosyo kültürel yapı gözardı edilmiştir. Modern temiz ve süslü alanlar yaratılması önemsenmiştir. (Çelik, 1984)

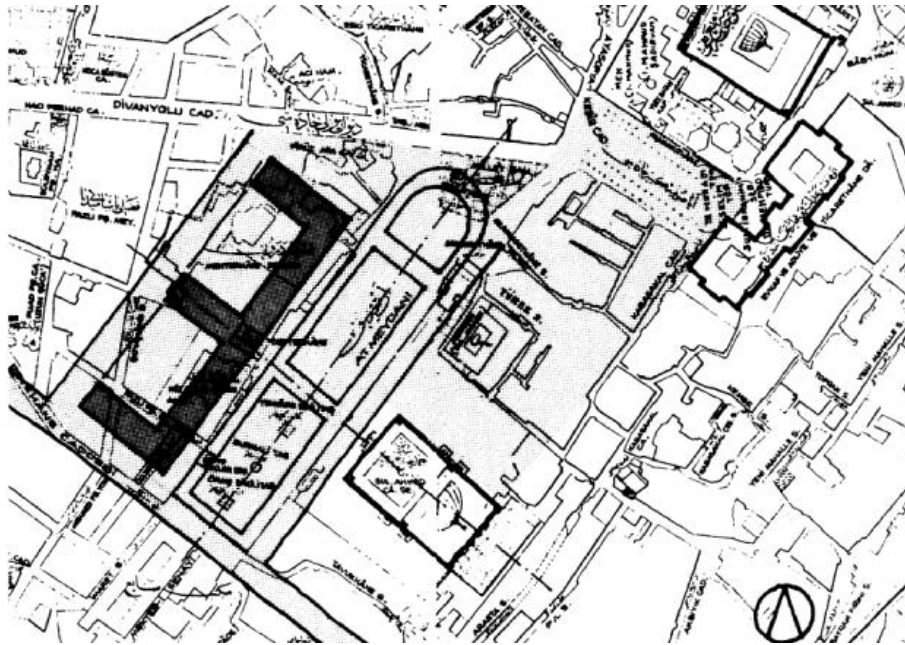
Bouvard'ın proje alanlarından biri de Hipodrom bölgesidir. Bouvard, meydan için geometrik peyzajlı bir kent parkı önerisi yapar. Bouvard'ın önerisi meydanı kazarak eski arena kotuna indirmek ve Divan yolu (Messe) kotuyla bağlamak üzerinedir. İki serbest antısal kolonun dikilmesiyle Divan Yolu Hipodrom Meydanı'na bağlanacaktır. Alman Çeşmesi ise gözardı edilmiştir. Proje bu haliyle simetrik ve iki sıra halinde konumlanmış ağaçlarla birlikte Fransız Bahçelerini andıran büyük ölçekli bir bulvara,

adeta Paris Champs-Elysees'e benzemektedir. Bu bulvarın işlevsel olarak kent içinde bir bağlantı sağlamadığı, yolun sonunun hiç bir yere çıkmadığı görülmektedir.

Öneriye göre Sultanahmet Camisi'nin Hipodrom tarafındaki duvarı açılmış, meydana dik olarak caminin avlusuna bir Fransız bahçesi önerilmiş, Sphendone üzerindeki külliye yapıları kaldırılmış, Hipodrom'un Batı tarafındaki İbrahimpasha Sarayı'nın yerine E-şeklinde Hipodrom'a paralel dev bir Polis Müdürlüğü yapısı önerilmiştir. (Çelik,1984)



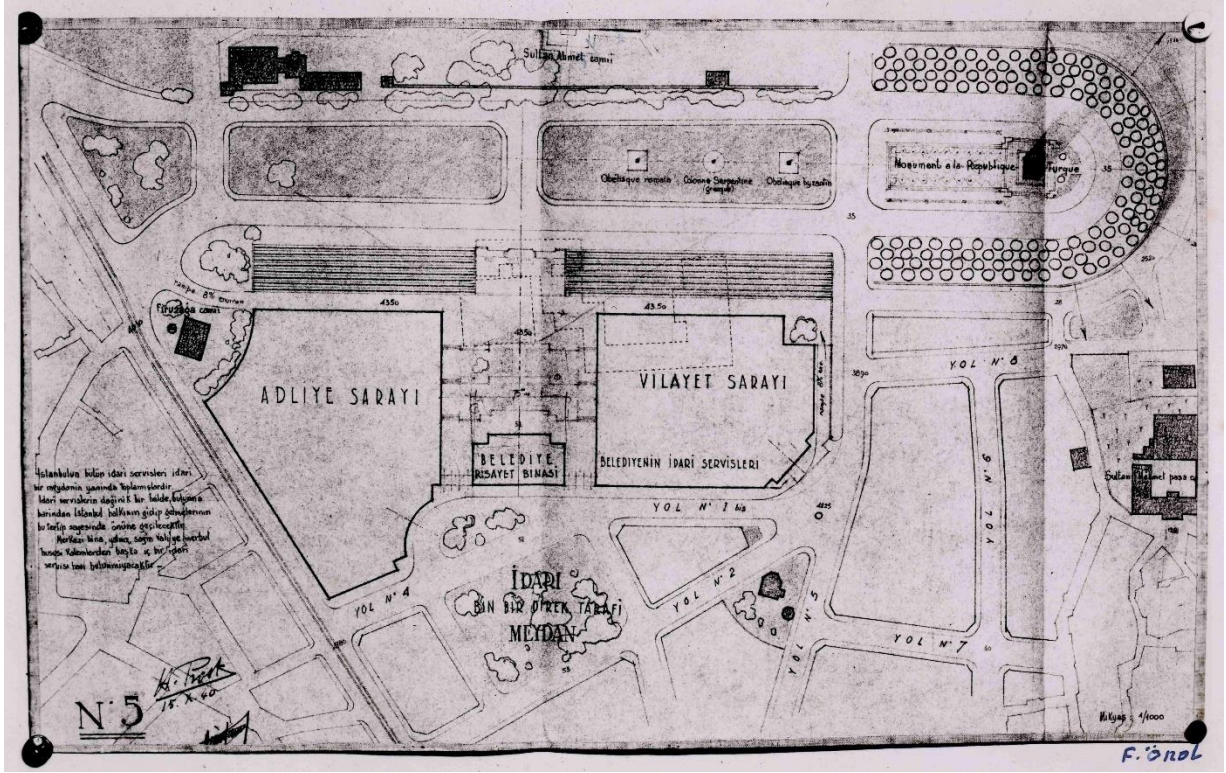
Şekil 4.57: Bouvard'ın Hipodrom Meydanı Avan Projesi (Çelik,1984)



Şekil 4.58: Bouvard'ın Hipodrom Meydanı Avan Projesi (Çelik,1984)

Prost'un Cumhuriyet Meydanı Projesi (1934)

1930'lara, yani Cumhuriyet Dönemi'ne gelindiğinde ise Hipodrom çevresinde çıkan büyük yangın (1933) sonucu Fransız Mimar ve Kent Plancısı Henry Prost, (1874-1959) At Meydanı için İstanbul imar planı dahilinde bir proje önerisi yapar.



Şekil 4.59: H. Prost'un 1937'de Yaptığı Sultahmet Meydanı Önerisi (Salt Arşivi)

Prost planınınnda At Meydanı ve çevresinin “Cumhuriyet Meydanı” adıyla bir çok yerinin kazılarak, Hipodrom'un açığa çıkartıldığı bir “Arkeolojik Park” olarak düşünüldüğü görülmektedir³³.

³³ Henry Prost'un önerdiği "Cumhuriyet Meydanı", askeri geçitlerin yapılacağı, boğazdan geçenlerin rahatça görebileceği bir anıt ile -Jüstinianus heykeli gibi- yeni Adalet Sarayı ve Valilik gibi önemli kamu yapılarının yer alacağı görkemli bir meydan tasarımıdır. At Meydanı için hazırladığı plana göre Divan Yolu'ndan Büyük Sarınc'a kadar olan binalara belirli bir kat yüksekliği getirilecek, Tapu ve Kadastro Binası kaldırılarak Plan 4-1 Henry Prost'a ait Sultanahmet Meydanı Tasarımı (Pinon & Cana, 2010) 77 Hippodrom kazılacak ve etrafı boşaltılarak ortaya çıkarılacak, Ayasofya ve Sultan Ahmet Camii arası kazılarak arkeolojik park olarak düzenlenecek, Adalet Sarayı da Damat İbrahim Paşa Sarayı'nın yanında ve onu vurgulayacak şekilde inşa edilecektir. Ancak bu proje uygulanmamıştır. 1947

İbrahimpaşa Sarayı ve Tapu Kadastro yapıları tamamen yıkılmış, Sphendone üzerindeki yapılar kaldırılmış, Sphendone'un merkezine siluette gözükecek yüksek yeni bir anıt konulması önerilmiştir.

Yapının batı tarafı boyunca çift taraflı olarak (maviler-yeşiller) tribün önerisi ve bu tribünlerin ortasından Sultanahmet Camii aksında Binbirdirek Sarnıcı yapısıyla merdivenlerle bağlantı kurması dikkat çekicidir. Yanan Darul Fünun Binası'nın yerine yeni bir Adalet Sarayı, yıkılması öngörülen İbrahim Paşa Sarayı'nın yerine ise Valilik Binası yapılması düşünülür. Ayasofya ve Sultanahmet gibi iki anıtsal yapının arasında büyük bir kitlenin yapılmasının istenmediği görülür. Prost Fransız ekolünden hareketle "Espace Libre" (Şehir içinde büyük meydanların açılması) fikrindedir. Buna ek olarak, Prost'un imar planına göre Suriçi Bölgesi'ne kat sınırlaması getirilerek kent silueti korunabilmiştir. ,

Prost'un yaklaşımının meydanın Antik ve Bizans katmanını ortaya çıkarmaya yönelik, Osmanlı At Meydanı katmanını yok sayan, tek katmanlı klasisist bir yaklaşımı olduğu söylenebilir. ³⁴



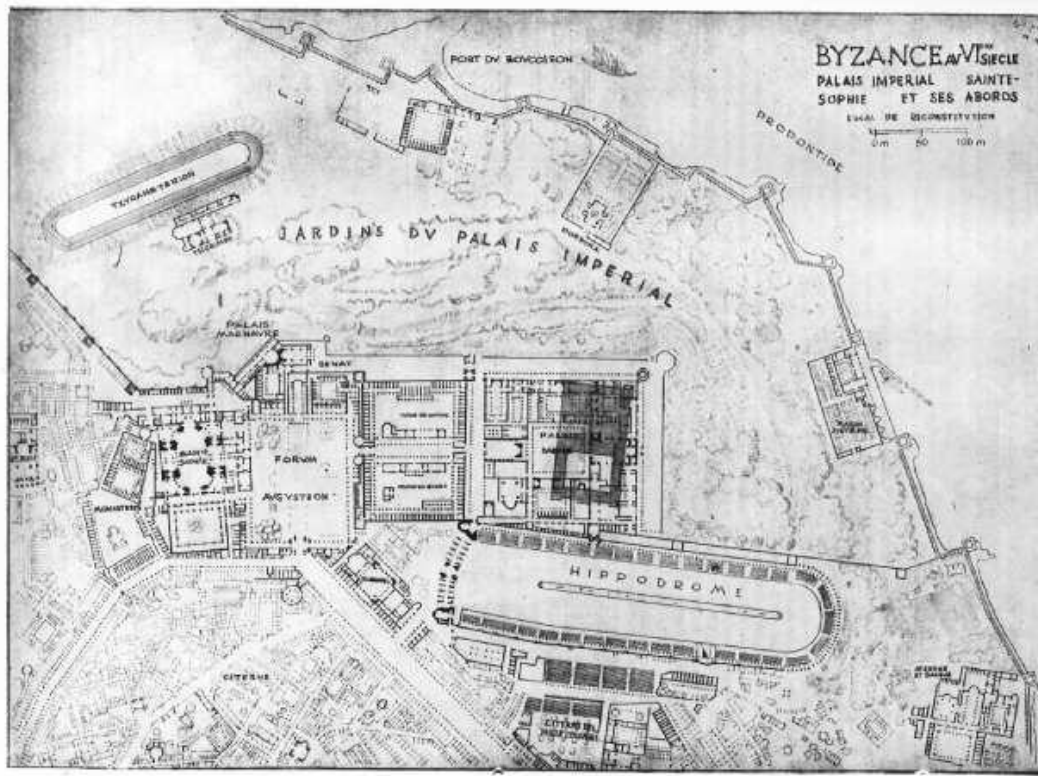
Şekil 4.60: Yanan Darulfünun Binası ve Ayasofya (Url-81)

yılında Henry Prost'un meslektaşı ve arkadaşı olan Albert Gabriel projeyi yeniden gündeme getirmiştir (Pinon & Cana, 2010)

³⁴ Başta Turing ve Otomobil Kurumu Başkanı R.S. Atabinen olmak üzere birçok kişi Fetih sorası eserlerin önemini vurgulayarak projeye karşı çıkmışlardır (Pinon, 2010, p. 162). Yanan eski adliye binasının (Darulfünun Binası) yeri imar planında arkeolojik alan olarak görünmektedir ve yapılacak olası kazılarda önemli arkeolojik eserlerin ortaya çıkacağı öngörülmüştür. Buna ek olarak Adalet Bakanlığı tarafından İstanbul Savcılığına hitaben yazılan 04.04.1942 tarih ve 1658/1842 sayılı yazısındaki "İstanbul'un en büyük iki anıtının arasında büyük bir kitlenin Tülitinin muvaffik olamayacağı " (Kömürcüoğlu, 1937, p. 11) ifadesinden Ayasofya ve Sultanahmet Camii arasında, Eski Darulfünun binası gibi büyük ve anıtsal yeni bir Adalet Sarayı yapısı istenmediği anlaşılmaktadır (Kömürcüoğlu, 1937). Bu nedenle yeni adalet sarayı için arsa arayışı başlamıştır. (Kaya, 2020)



Şekil 4.61: Yanan Darulfünun Binası ve Ayasofya (Url-81)



H. Prost tarafından hazırlanan Ayasofya ve çevresinin VI. yüzyıldaki tahmini planı. Plan üzerine Sultan Ahmet Camii'nin yeri belirtilmiştir.

Şekil 4.62: H. Prost'un Hipodrom ve Çevresinin 6.Yüzyıl Restitüsyon Projesi

(ARKİTEKT Sayı 1935-02 (50) Sayfa 61-68)

Adalet Sarayı Yarışma Projesiyle Sultanahmet Meydanı ve Hipdrom'a Yaklaşımlar (1947-49)

1947 Yılında Hipodrom'un batı tarafında İbrahimpaşa Sarayı ve Firuzağa Camii arasındaki alana Adalet Sarayı Binası yapımı için Bayındırlık Bakanlığı tarafından ulusal bir mimari proje yarışması düzenlenir. Yarışmada mansiyon dışında ödül alan olmaz. Jüri raporuna³⁵ göre, yarışmacılardan hiçbiri yerin tarihi anıtlarının önemine uygun bir proje sunamamıştır. Yarışmanın tekrar edilmesine karar verilir.

³⁵ Adalet Sarayı Proje Yarışması Jüri Raporu: (1947)

İstanbul'da Sultanahmet meydanında yapılacak Adalet Sarayı için açılmış olan proje müsabakası sonunda Bakanlığımıza verilmiş olan 28 projeyi incelemiş bulunan jürinin verdiği raporun bir sureti ilişikte sunulmuştur . Bu rapora nazaran jüri müsabaka projelerinin hemen hepsinin takdire lâyık gayretler sarfiyle ortaya konmuş eserler olduğunu ve bu eserlerin kıymet ve önemini tebarüz ettirmekle beraber mevkinin büyüklüğü ve yakınındaki tarihî âbidelerin azametiyle mütenasip ahenkli bir projeye rastlanmadığından projelerin hiç birisinin mükâfata lâyık görülemediğini, yalnız 12 sine mansiyon verilmesinin uygun olacağını tesbit etmiş bulunmaktadır . Jüri Değerlendirme Raporuna göre yerin zorluğunun nedenleri şöyle açıklanmıştır:

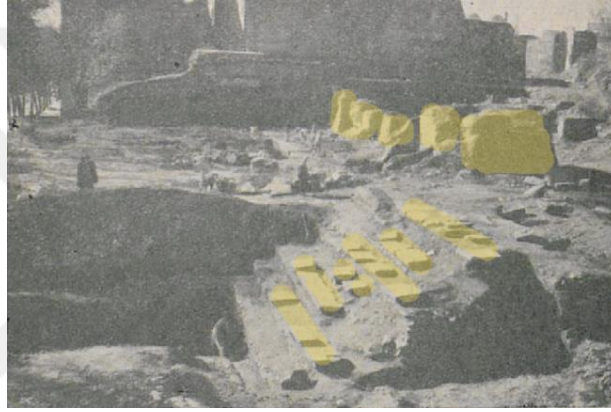
- 1.Tarihî çerçeveye uymak ,
- 2.İbrahim Paşa sarayının bitişiğinde bulunmak ,
- 3.Arsanın gayri muntazam şekilde olması ve büyük bir kısmının İbrahim Paşa sarayı arkasına rastlaması
- 4.Divanyolu cihetindeki yan kısmın ön cepheye nazaran çapraz oluşu
- 5.Arsanın ön cephesi ile arka cephesi arasında 15 metrelik bir nivo farkının bulunuşu
6. Sultanahmet meydanı mihverinin bina cephesine muvazi olmaması ve mihverdeki rakımın cephe istikametindeki rakımdan aşağıda bulunması .

Bu müsabaka jürimizin incelemeleri sonunda elde ettiği kanaate göre yeni açılacak müsabakada müsabıkların aşağıdaki husulan gözönünde bulundurmaları faydalı görülmüştür:

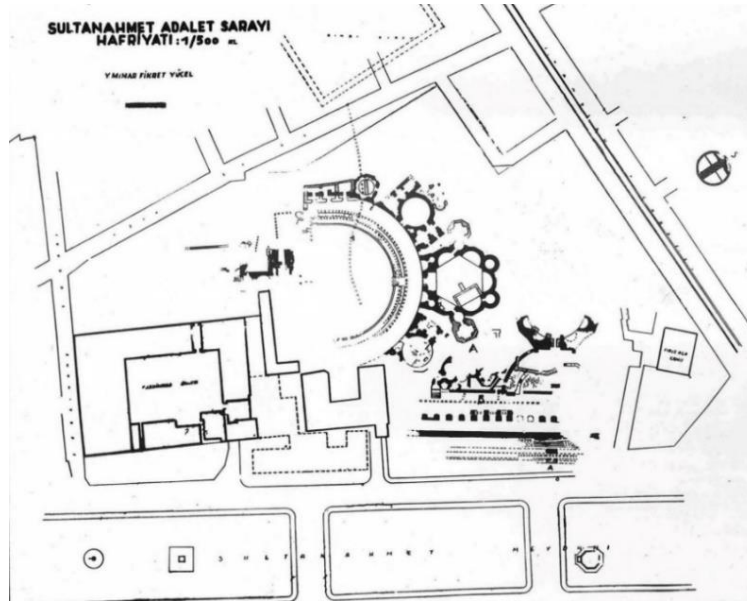
- 1.Yeni yapılacak kısım Sultanahmet meydanına nazır cephesi İbrahim Paşa sarayı irtifaini geçmemelidir.
- 2.Mevcut binalarla teşkili gerekli olan ahenk bu binaların aynen taklidi veya tekrarı ile değil, bilâkis anlayışlı ve kavrayışlı bir kontrast ile elde edilebilir. Eski sarayın sokl ve kornişlerinin biraz büyütülmüş bil e olsa pencerelerinin yeni kısmın cephesinde tekrarlanması iyi netice veremeyeceği gibi eski eserin kıymetini de bozar.
- 3.İbrahim Paşa sarayının sağ yan tarafı bir cepheden ziyade bir hacim ifade eder. Bu sebeple çok karakteristik olan bu penceresiz yan tarafın kısmen olsun görülmesini sağlayacak şekilde yeni kısmın tertiplenmesi .
- 4.Bütün zorluklara rağmen bu mevkide muhteşem bir Adalet Sarayının tesisi imkânsız değildir. Ş u kadar ki istenilen azamet ve ihtişam mutlak a büyük bir irtifa yahut muazzam taş merdivenler veya ağır bir mima î ile elde edilemez . Dış mimari ahenkli ve monümantal olmakla beraber binanın içinde lüzumlu yerlerde azametli ve heybetli holler tesisi ile Adalet Sarayı yapmak kabildir.
- 5.Ağır ceza salonları dar koridorların üzerinde gelişigüzel tesis edilmeyip bunların ehemmiyetiyle mütenasip vestübüllere nazır ve halk tarafından kolayca bulunabilecek mühim noktalara yerleştirilmelidir
- 6.Sultanahmet meydanı ile Binbirdirek meydanını birbirine bağlamak maksadiyle İbrahim Pa a sarayının iki bloku arasından geçmek üzere bir geçidin tesisi yerinde olur, Muhtelif devirlerde yaşamış olan eslâfıauzın vücade getirdiği muhteşem âbidelerle süslenmiş bulunan ve önem itibariyle dünyanın sayılı mevkilerinden biri olan bu yerde yapılacak Adalet sarayının devrimizin teknik ve mimarî tekemmülünün bir nümunesi ve bilhassa Cumhuriyet devrinin tarih boyunca yaşıyacak ölmez bir âbidesi olması arzu edilmekte olduğundan bu müsabakadan elde edilen tecrübeler ve yukarıda kısaca arz edilen hususlar göz önünde tutulmak şartıyla yeni ve umumi bir müsabakanın açılması mevzunun ehemmiyeti bakımından şayanı tavsiye görülmüştür. (Arkitekt Dergisi,1947-05-06, s.185-186)s

Yeni yapılacak yarışmada yapının çağdaş olmasıyla birlikte anıtsal olması ve Cumhuriyeti temsil etmesi istenmektedir. Ayrıca yerin zorluklarıyla birlikte, geçmişi ve sürekliliğinin önemi de vurgulanır.

Adalet Sarayı yarışmasında ikinciliği S.H. Eldem (1908-1988) kazanırken 1950 yılında başlanan inşaatın temel hafriyatıyla birlikte Rüstem Duyuran yönetiminde arkeolojik kazılar devam etmektedir. 1942’de ortaya çıkartılan St.Euphemia Martyrionu’nu ve Şapel’in temel duvarlarıyla birlikte temel hafriyatından Hipodrom’un tribün oturma yerlerinin 8 sırası, zeminden 4.40 metre aşağıda arena zemini, tribün ön istinat duvarı ve tribünlere çıkan merdivenler bulunur. (Duyuran, 1952)

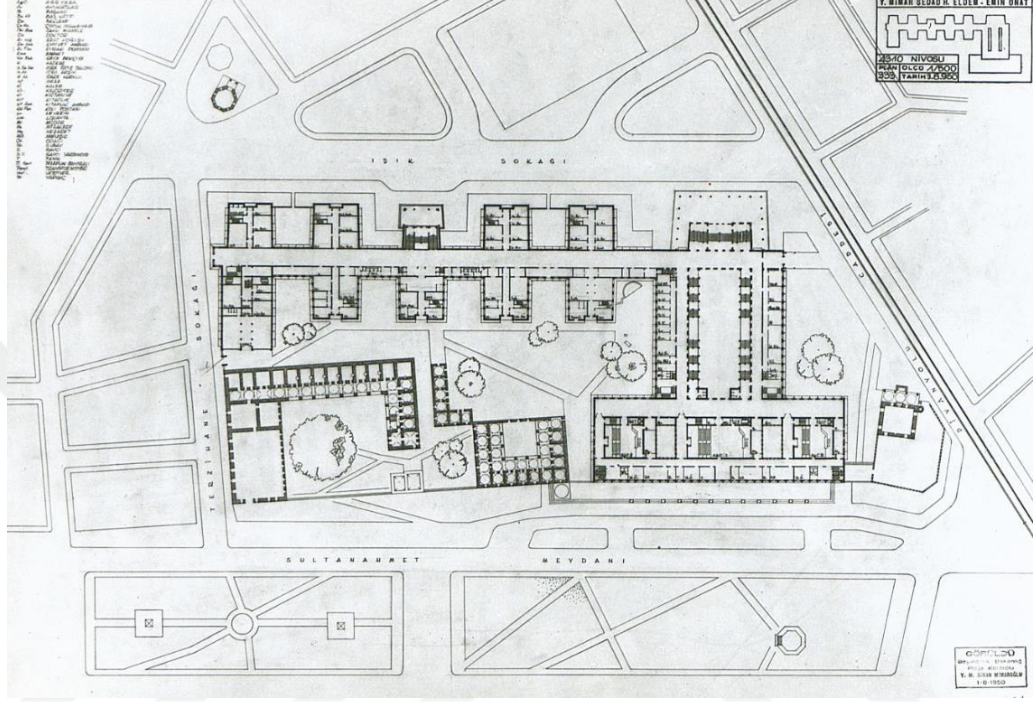


Şekil 4.63: 1952 Yılında Ortaya Çıkan Hipodrom Tribünleri ve Tribün Duvarları (Duyuran, 1952)



Şekil 4.64: Adalet Sarayı’nın Temel Hafriyatında Ortaya Çıkan Hipodrom Tribünleri ve St. Euphemia Martyrionu’nun Planı (ARKİTEKT Sayı: 1952-09-10)

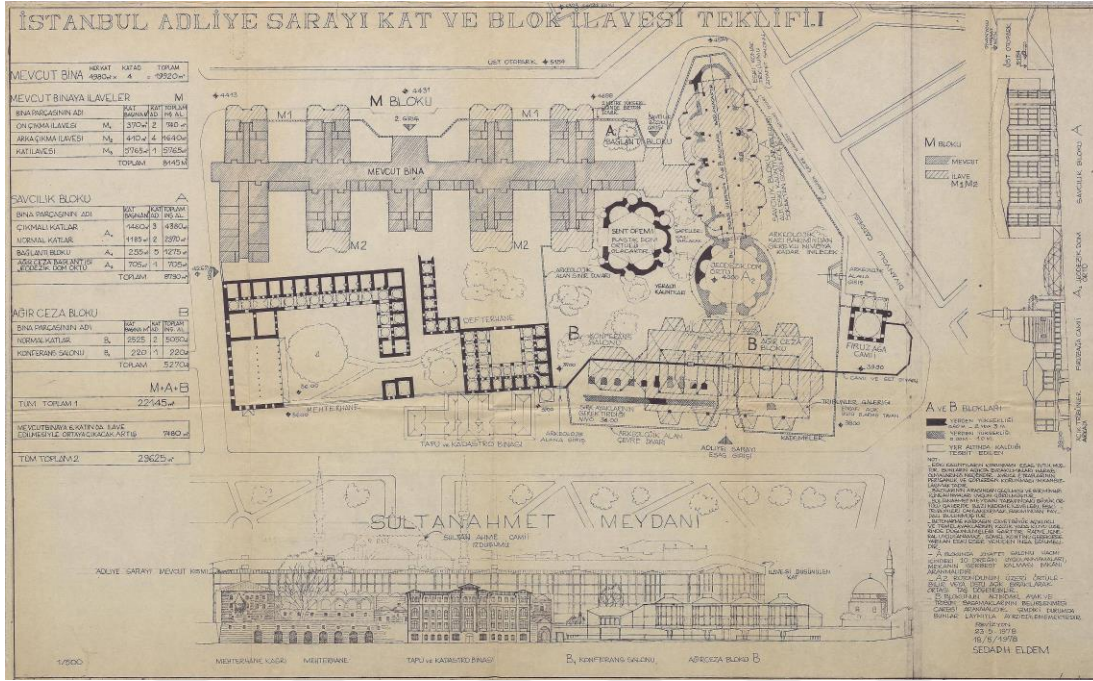
Eldem'in projesinin büyük bir kısmı 1948'de uygulanırken, İbrahimpaşa Sarayı'nın bir kısmı Adliye Sarayı'nın yapımı için yıkılır. Projenin Sultanahmet Meydanı'na bakan kısmı ise, temel kazısında çıkan harabeler nedeniyle uygulanamaz. Bu harabelere nasıl yaklaşılması gerektiği yıllarca tartışma konusu olur.



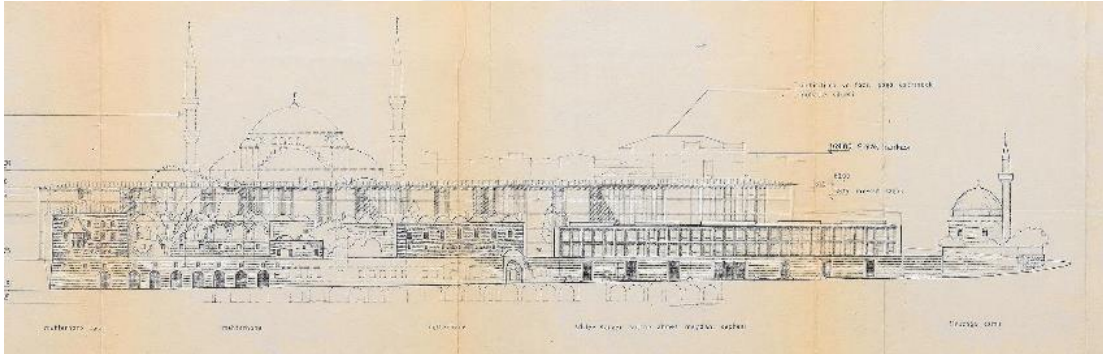
Şekil 4.65: Eldem'in 1948 Yılında Çizdiği Adalet Sarayı Projesi (Salt Arşiv)

Projedeki belirsizlikler 30 yıl boyunca 1978 yılına kadar devam eder. Eldem'in projenin meydan tarafında kalan harabelerin üzerine yapılacak kısımlarının bitirilmesi konusunda istekli olduğu yazışmalardan anlaşılır. Harabelere göre projeyi değiştirmektedir.³⁶

³⁶ “Eski Hipodrom spinası dışında ve Alman çeşmesinin altında bulunan saha, Sultanahmet türbesi ile Haseki hamamı diğer taraftan, Sultanahmet medresesi ile Dalbastı sokağı ve arasta arasındaki sahalar rahatlıkla bin araçtan fazla yeralabilecek şekilde yer altı garaj ve park yeri haline getirilebilir. Bu arada eski Bizans İmparator Sarayının bazı duvarları da meydana çıkarsa, bunların böylece karanlıktan aydınlığa ve bilim dünyasına kavuşturulmuş olmaları kabil olacaktır? Bu münasebetle Divan yolu üçgeni üzerindeki arkeolojik park şeklinde isimlendirilen yerlerin bir şehir içindeki mevkiilerine kısaca dokunmak isteriz. Bir şehir hayata dönüktür ve müze olmamalı. Kalıyorki şehrin en önemli bir yerinde önemleri bakımından tereddüdü uyandırabilecek nitelikte kalıntıları muhafaza etmeği kalkışmak doğru değil. Üstelik bu kalıntılar ve kaliteleri mahiyetleri itibariyle yüksek değilse. Bunlara rağmen teklif edilen bu kalıntılara göre binalara aks verilmiş olması her halde birinci defa dünyada uygulanmış olacak olağan üstü bir hal şeklidir. Bu tür uygulamanın dünya turistlerinin toplandığı bir yerde memleketimize ancak şeref kazandırabilir.” (Eldem, 1965) (Tanju, Sedat Hakkı Eldem Notları 3: Adliye Sarayı)



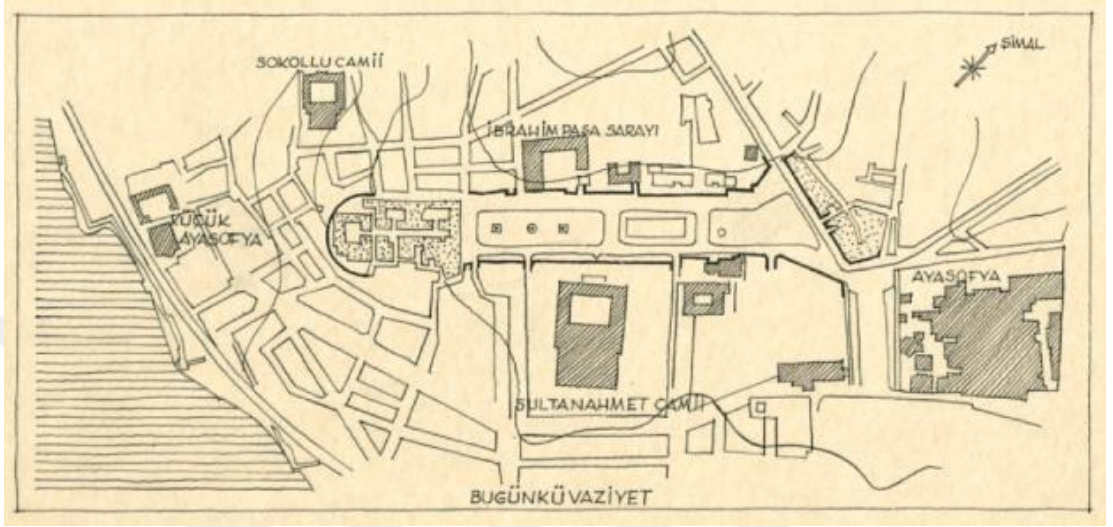
Şekil 4.66: Eldem'in 1978 yılındaki Adalet Sarayı Ek Bina Projesi (Salt Arşiv)



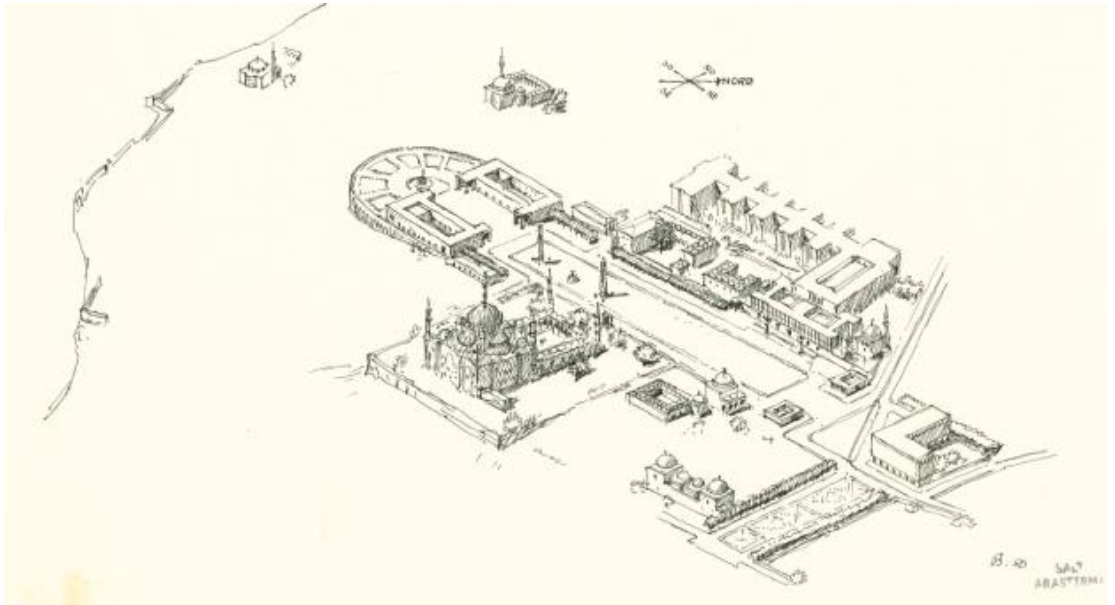
Şekil 4.67: Eldem'in Projesinin (1978) Sultanahmet Meydanı Cephesi (Salt Arşiv)

Eldem'in 1978 tarihli projesinde Sultanahmet Meydanı tarafında yapıyı kolonlar üstüne alıp yerden bir kat yükselterek Hipodrom'un tribün kalıntılarını korumaya çalıştığı ayrıca St. Euphemia Martyrionu'nu ve Şapel yapısı için de üst örtüleri önerdiği çözümlerin olduğu projesi de kamuoyunda tartışmalara neden olduğu için uygulanmaz ve meydan tarafı günümüze kadar harabelerin bir kısmının görülebildiği bir park alanı olarak bırakılır.

Alman mimar Paul Bonatz'ın (1877-1956) da jurisinde bulunduğu İstanbul Adalet Sarayı Binası yarışması için Sultanahmet Meydanı ve çevresini gösteren eskizler yapmış olduğu görölür. Bonantz'ın ikinci eskizlerinde de Adalet Sarayı ile birlikte Hipodrom'un Sphendone kısmının simetrik olarak yapılarla düzenlemiş olduğu, Sphendon'un merkezine Prost'un önerisindeki gibi bir anıt önerilmiş olduğu farkedilir.



Şekil 4.68: Sultanahmet Meydanı ve çevresi Paul Bonatz Plan Eskizi-1950 (Salt Arşivi)



Şekil 4.69: Sultanahmet Meydanı ve çevresi Paul Bonatz Perspektif Eskizi-1950(Salt Arşivi)

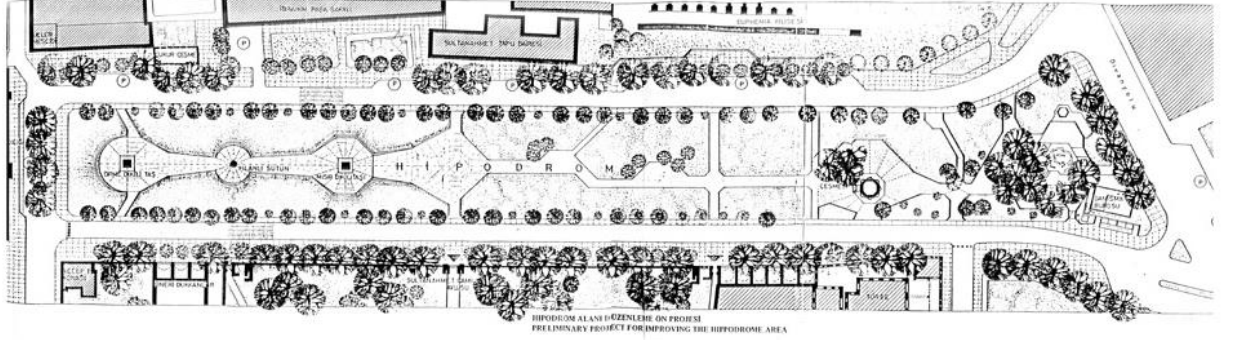
Ersen Gürsel'in Sultanahmet Meydanı Projesi (1978-1980)

Mimar Ersen Gürsel (1939-) Sultanahmet Meydanı için 1970'lerin sonlarında bir proje hazırlar ve proje raporunda Sultanahmet çevresini taşıdığı tarihi değerler yönünden “bir abideler müzesi” olarak tanımlar.

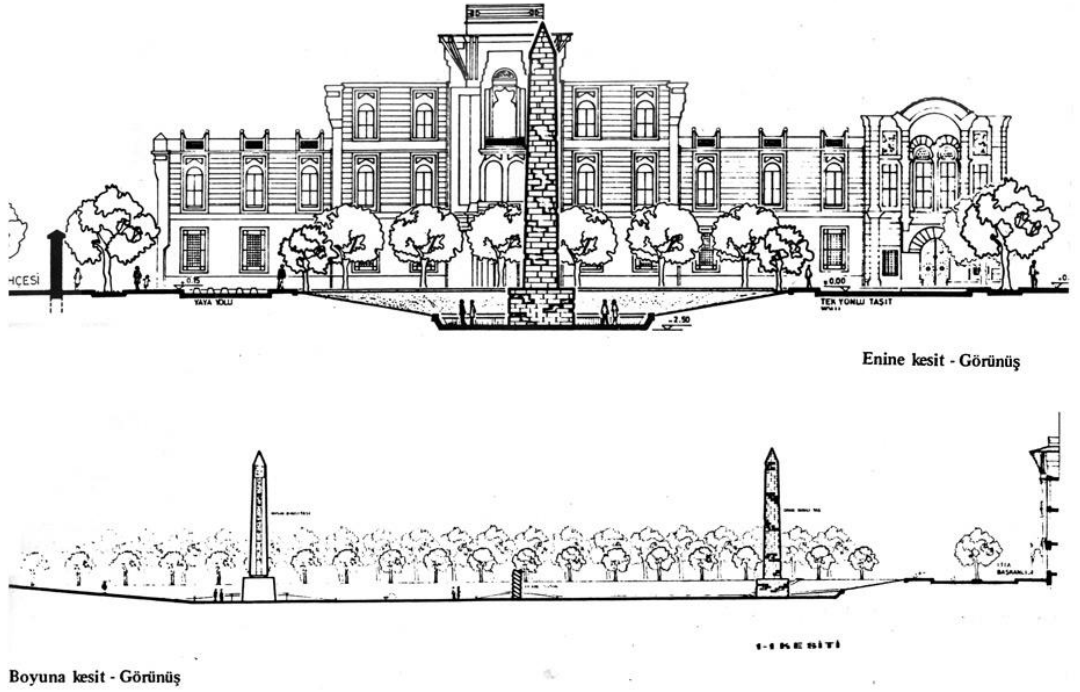
Gürsel, Meydanın 1930'lardan sonraki kullanım biçimi, tarihi yapıları tahrip ederek yapılan yönetsel binalar, (Adalet Sarayı) çevreyi kötü etkileyen yeni fonksiyonlar, yoğun araç trafiği, korumanın gereği gibi yapılamaması, yeni yapılaşmanın kontrol altına alınamaması, mali yetersizlikler gibi nedenlerle meydanın değerlendirilemediğini vurgular ve bu alanın turizm faaliyetlerine katkı sağlaması gerektiğini savunur. Gündüzleri çok kalabalık olan ve yaşayan bu alan, müzelerin kapanmasından sonra hayatiyetini kaybetmektedir. Tarihi bölgede yeni yapılaşma olamayacağı için mevcut yapıların (Cezaevi yapısı gibi) işlevlerinin konaklamayı içeren turizm işlevine dönüştürülmesi ve alanın yayalaştırılması gerektiği fikrini savunur. “Sultanahmet'te yabancı turistler için çok yönlü bir alan yaratılması” ana ilke olarak benimsenmelidir. Bu sayede meydan daha kullanışlı hale gelecektir. Gürsel'e göre meydana müdahale şu şekilde olmalıdır:

Meydan bölgesi yayalaştırılmalı. Yayalaştırma için sahil yoluyla bağlantılar kurulmalıdır. Tarihi yapıların tescillenmesi ve mülkiyet paftası hazırlanması gereklidir. Kamu yapılarının ve alanlarının işlevleri turizm yararına değiştirilmelidir. İmalathane ve işyerlerinin kamu eliyle alandan uzaklaştırılması ve turizm işlevlerine dönüşmesi, otel-konaklama ve alışveriş yapılarının özendirilmesi gereklidir.

Projede kesitlere bakıldığında hipodrom'un dikili taşlarının arasındaki kısmının kaidelerinin alt seviyesine kadar kazılarak açıldığı ve meydanda kot farkları oluşturulduğu ve bu açılan alanlara istinat duvarı yerine, hafif bir eğimle tiyatro şeklinde oturma yerlerinin önerildiği görülmektedir. Projenin İİTİA binası ile sınırlandığı, daha güneye, Sphendone kısmına doğru bir müdahale olmadığı görülmektedir. Projede “boşluk” bir kent parkı olarak görülmüş ve tasarlanmıştır.



Şekil 4.70: Ersen Gürsel'in Sultanahmet Meydanı Öneri Planı (EPA Arşivi)



Şekil 4.71: Ersen Gürsel'in Sultanahmet Meydanı Öneri Kesitleri (EPA Arşivi)

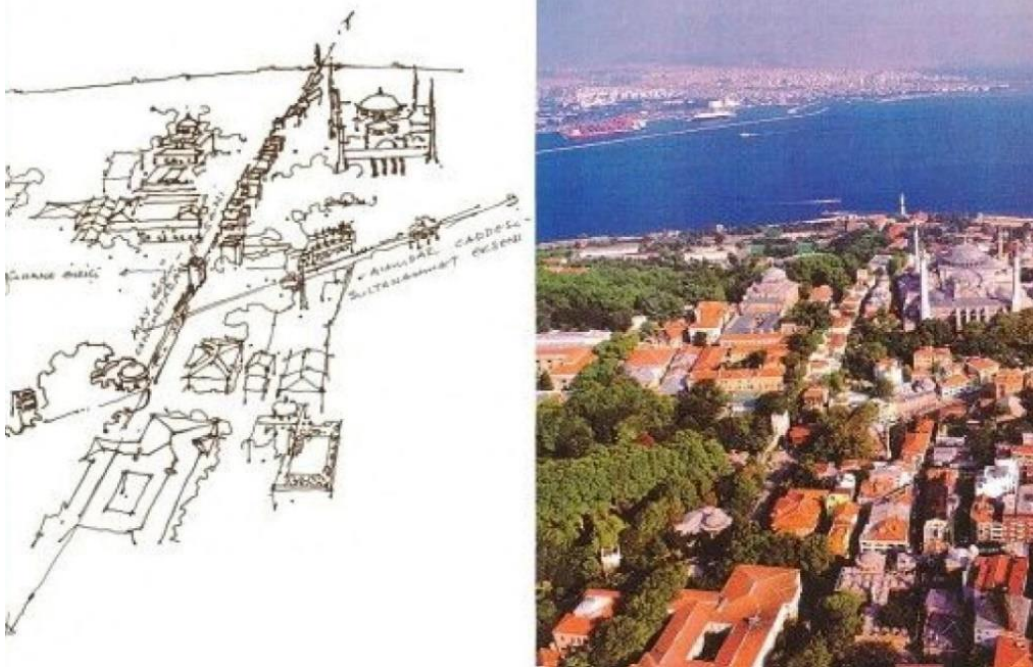
Muammer Onat ve Sevim Ateş Can'ın Sultanahmet Projesi (2001-2005)

Sultanahmet Meydanı'nı düzenlemesine bütüncül bir kentsel yaklaşım da, Onat ve Ateş'in İstanbul Belediyesi için yaptıkları Sultanahmet projesinde görülür.

Proje, Tarihi Yarımada'nın iki kıyısını Konstantinopolis Hipodromunu ortasından geçen ve çevredeki anıtları değerlendiren bir ana aksla birbirine bağlarken, bu ana aksa tali aksları birleştirip diğer anıt ve meydanların bütünleşmesini hedeflemektedir.

Projede, Sultanahmet Meydanı'nın, Tarihi Yarımada'nın kalbi olarak belirlendiği vurgulanır. Sultanahmet Meydanı'nın kıyıyla ilişkisi ana problem olarak belirlenmiştir. (Ateş, 2014)

Sultanahmet Meydanı'nın ortasından geçen ana aks, Tarihi Yarımada'yı kıyılardan başlayıp kuzeydoğu - güneybatı yönünde boydan boya geçer. Topoğrafyaya paralel ve Hipodrom'u merkeze alan bu ana aks, topoğrafyaya dik tali bağlantı akslarla birlikte düşünülmüştür. Böylece denizin iki tarafından Sultanahmet Meydanı'na bağlantı kurularak, meydanın kıyıyla ve diğer anıtlarla ilişkisi kesintisiz olarak sağlanacaktır.



Şekil 4.72: Sultanahmet Sistemi'ndeki Akslar (S. Ateş)

Bu ana aks batıdan doğuya doğru, Bukoleon Sarayı kalıntıları ile deniz kıyısından başlayıp, Küçük Ayasofya, Hipodrom, Sultanahmet Camii, Ayasofya, Aya İrini, Topkapı Sarayı'nı kateder ve Sarayburnu kıyısında biter. Sultanahmet Meydanı bu aksın üstünde büyük bir boşluk olarak tanımlanırken, Hipodrom'un Sphendone kısmı Marmara'ya bakan bir teras niteliğindedir.

Proje kurgusunun, yere müdahaleden çok, yerdeki değerlerin ortaya çıkarılması ve bu değerler ve özellikle de kıyıları arasında bağlantılar kurulmasına dayalı olduğu açıkça görülmektedir. Hipodrom yapısı ise süreklilik oluşturan kentsel bir boşluk olarak aksın merkezinde (kalbinde) yer almıştır.



Şekil 4.73: Sultanahmet Sistemi'ndeki Akslar (S. Ateş)



Şekil 4.74: Sultanahmet Sistemi'ndeki Akslar (S. Ateş)





5. B Ö L Ü M

S O N U Ç

Yürünen yolu anlamlı hale getiren, bir yerden bir yere gitmek değil, karşılaşmalara fırsat vermesidir. Yürüyüşün sonunda durup da geriye bakıldığında yoldan geriye ne kalmış olabilir?



Şekil 5.1: Odysseus ve Sirenler³⁷, H.J.Draper (Url-94)

³⁷ Sirenler, karşı konulamaz sesleriyle denizcileri baştan çıkarıp, gemilerini batıran ve denizcileri dibe çekerek avlayan mitolojik dişi yaratıklardır. Dalgaların tam ortasında Odysseus'un eve dönüş yolculuğunda Sirenler'le karşılaşmasında Büyücü Tanrıça Kirke'nin önceden uyarması sayesinde Odysseus ve denizciler Siren'lerden kurtulabilmişlerdir. Kirke, denizcilerin kulaklarını balmumuyla tıkamalarını önerir, bu sayede Sirenler'in karşı konulamaz ezgilerini duymadan yollarına devam edebileceklerdir. Odysseus yine de bu müziği duymayı arzular. Denizcilerden kendisini geminin direğine sıkıca bağlamalarını ve her ne olursa olsun çözmemelerini ister. Böylece Sirenler'in müziğini duyup hayatta kalan tek kişi olur. Draper'in resmindeki iletişim ilginçtir. Siren, şarkısını Odysseus'un yüzüne doğru şehvetle söylerken Odysseus iplerini koparmaya çalışmaktadır. Kürek çeken denizci ise, merak ve korkuyla, duyamadığı ezgiyi Odysseus'un yüzünden okumaya çalışır. (Url-94)

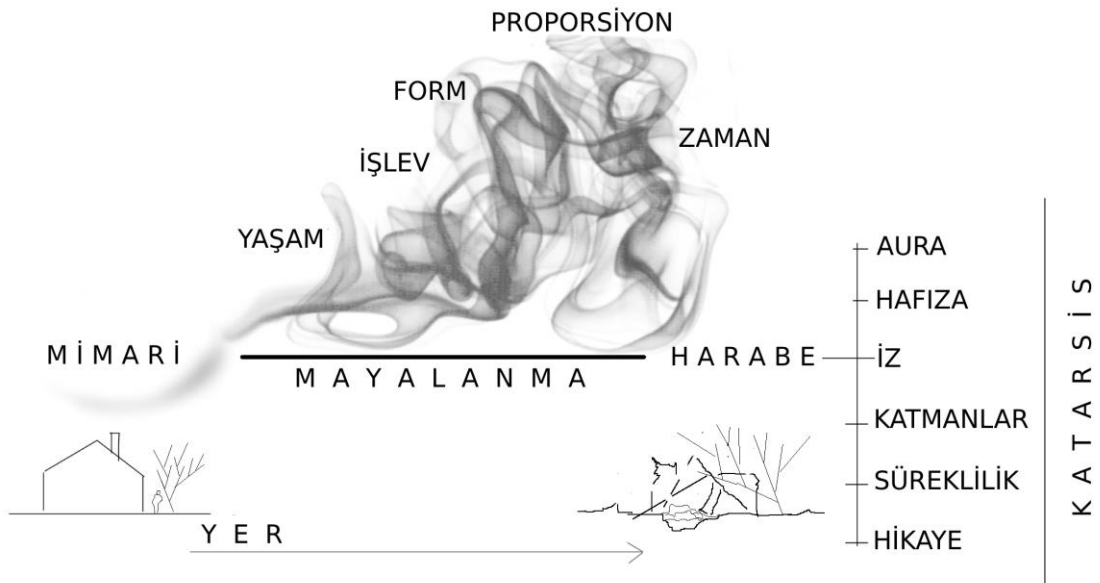
İ z

İnsan doğanın geçiciliğine karşı kalıcılık arzusu sonucu iz bırakmak zorundadır. Yerleşmek ve barınak inşa etmek³⁸ insanın izlerini daha uzun süre koruyabilmesine imkan verir.

Bu iz, bir taş, bir yapı, bir resim, heykel, yazı, müzik, öğreti, bir insan, bir ağaç, bir mezar ya da bir harabe olabilir. Bir izin silinme süresi ne kadar uzun olursa, etkisi o kadar güçlü olacaktır.

İzin hafızada geri gelebilmesi için bir yer ve zamanla ilişkisi olması gerekir. Böylece insan izden yola çıkarak tanıyacak, tanınacak, hatırlayacak, hatırlanacaktır.

Bu iz bir tür mayalanma sürecinin en belirgin sonucudur.



Şekil 5.2: Mimarinin Mayalanması (İAM)

³⁸ Adolf Loos, mimarinin başlangıcının ve amacının örtünme ya da barınma ile ilgili olduğunu iddia ederken Benjamin, insanın kendi izlerinin silinmesini engellemek için barınak inşa ettiğini vurgular, “yerleşmek iz bırakmaktır” der. İki görüş birleştirildiğinde, mimarinin amacının, insanın izlerini korumak için yerleşmesi ve barınak inşa etmesi olduğu ortaya çıkar. Bu durumda barınak sadece bir araç, izlerin korunması ise amaçtır denebilir.

Mayalanma

Harabe mimarının mayalanmış-mayalanmakta olan halidir.

Üzüm nasıl şaraba dönüşürse³⁹, yapı da harabeye dönüşür. Bu reaksiyon süresince yapı yaşamı absorbe ederken işlevi hafızaya, formu izlere, yeri katmanlara, proporsiyonu sürekliliğe, zamanı da auraya dönüştürür. Bu dönüşümle insanın karşılaşmasında bir tür yüzleşme olan “katarsis” kavramı ortaya çıkar.

Bu dönüşümün doğal sürecine farklı müdahaleler mimarının başından beri süregelenmektedir ve bu durum da mimarının bir parçasıdır.

Antik çağlarda pagan gelenekleriyle birlikte yapı, ateş, rüzgar, toprak, su gibi doğanın parçası canlı bir organizma olarak kabul edilirken, bu kabul tek tanrılı dinlerin yayılımıyla birlikte yok olmuş, yerini rasyonallite, katı geometriler ve klasisizme bırakmış, Bu durumda yapıya atfedilen değişmez bütünlük ve mükemmellik fikriyle birlikte yapının evrimi durmuş, dondurulmuş ve yapı yaşayan bir ölüden farksız hale gelmiş denilebilir. Rönesans döneminde Antik Yunan’a dönüşle birlikte yapının yaşadığı fikri tekrar ortaya çıkmış, yapının da tüm canlılar gibi anatomisi olan, evrimleşen, değişebilen, dönüşebilen, yaşamı olan bir organizma olduğu fikrinin mimariye hakim olduğu görülmektedir. Modernizmle beraber endüstrileşmenin bir sonucu olarak yapı makineye benzetilmiş, işlev ve form arasında sıkışıp kalmıştır. Modernizmin en bilinen “form mu işlevi izler, işlev mi formu” sorusu tasarımın eksenine haline gelmiştir. Oysa ki mimarının kökleri farklı bir yer ve zamanda saklıdır.

Mayalanma sürecinde mimari eksilerek kendisine atfedilen tüm fazlalıklardan⁴⁰ arınır ve mimarının saf hali olan harabe bir iz olarak “Yer”de kalır.

³⁹ Şarap üzümün çürümesiyle zamanla ortaya çıkan, geri dönüşü olmayan bir tür kimyasal reaksiyonun eseridir ve sonuç artık üzüme benzemeyen farklı biçim, düzen ve nitelikte bir maddedir.

⁴⁰ Rossi “mimarlık nedir?” diye sorar, ve ona göre mimarlık arketiplerdir. “Mimarlık başlangıçta ne idiye ve her zaman ne olduysa yine odur, o olmalıdır.” cevabını verir.

Eksiklik

Harabenin en önemli özelliği eksiklikleridir.⁴¹

Yaşam boşlukları doldurmaya, eksiklikleri tamamlamaya eğilimlidir. Çukuru doldurmak, bilmeceyi çözmek, taşı gediğine oturtmak, hayal kurmak gibi.

Örneğin hayal kurmak aslında eksikliklerden kaynaklanır ve yaşamın en önemli aktivitelerindendir. Tasarım hayalden doğar. Tüm güzel sanatlar hayalden beslenir. Eylemin öncesi hayaldir.

Zeus Sunağının eksikliği, Piranesi'nin hayali harabe illüstrasyonları, Hipodrom'dan arta kalan sphendon duvarı ile üstü eksik bir masanın ortak noktası ne olabilir? Aradığımız şey bir "Eksiklik" ve onun altında yatan güç olabilir mi?

Bu eksik olanı tamamlama istenci arzuyu işleten bir tasarım niyeti ve hayal gücü uyarana dönüşür. Yaşam içeren her organizma, ölü bile olsa evrimine devam eder ve yaşama tekrar farklı halde dönebilir, küllerinden doğabilir. Bu geri dönüşün geçmişten gelen bir hikayesi olacaktır.



Şekil 5.3: Üstü Eksik Masa (İAM Arşivi)

⁴¹ Aristoteles, Poetika'da "Varlığı veya yokluğu fark edilmeyen bir şey, bir bütünün temel parçası olma özelliğine sahip olamaz." der. (bkz.s.83)

H i k a y e

Harabe iz bırakmadan akıp giden enformasyona⁴² karşı direnen bir hikaye anlatıcısıdır.

Harabe, yer ve zamanın kesiştiği bir sahnedir⁴³. Bu kesişme ile zaman görünür hale gelir. Tıpkı bir tragedya izleyicisi gibi harabeyle empati kurar ve onun fragmanlarında kendimizinkine benzer hikayeler ararız. Harabe ölümü dolayısıyla da yaşamı hatırlatır. Unutmaya karşı hatırlamayı, geçiciliğe karşı kalıcılığı, akıp gitmeye karşı geri gelmeyi, entropiye karşı düzeni, parçalanmaya karşı eski bütünlüğünü, yer çekimine karşı yükselmeyi, zamanın çizgisel akışına karşı onun döngüselliğini bize masal gibi anlatabilir ya da bir trajedi gibi yüzümüze vurur, bize ayna tutar, maskemizi düşürür. Gerçek yüzümüz ancak tıpkı bir ölü gördüğümüzde olduğu gibi, harabede görülebilir.

Bu sayede harabe, eve dönüşün imkanı olabilir. Hansel ve Gretel masalındaki Hansel'in eve dönmek için yola bıraktığı ekmek ve taş arasındaki fark enformasyon ve hikaye arasındaki farka benzetilebilir. Ekmek üretilebilir ve tüketilir bir emtia olduğu için kuşlara yem olur ve kısa sürede izler silinirken taş bırakıldığı yerde daha uzun süre kalır ve bir iz olarak evin yolunu gösterir.



Şekil 5.4: Hansel ve Gretel Masalı İllustrasyonu (Anonim)

⁴² Walter Benjamin, destan, öykü, hikaye, masal gibi iletişim yollarının yeni biçimini enformasyon olarak tanımlar. Diğerlerinin aksine enformasyon doğrulanabilir olduğu iddiasındadır ve bu yönüyle hikaye anlatıcılığının ruhuna ters düşer. Enformasyon arttıkça hikaye azalacaktır. Enformasyon yalnızca yeni olduğu an değer taşır. Yalnızca o an yaşar. Sürekli akar ve akıp gidenen hiçbir iz saklanmaz. (Benjamin, 2014)

⁴³ Sahne, tiyatro, müzik gibi eserlerin sergilenmesi için ayrılmış olan alanı veya bir tiyatro oyununun ve filmin bölümlerinden her birini ifade eder. (Url-88)

E Ő i k

Harabe yakınlık ve uzaklığın karşıtlığından doğan yerdeki iz ve zamandaki aura arasında bir eşik oluşturur.

Yerdeki iz, yakın, somut, ulaŐılabilir,sahip olunabilirdir.

Zamandaki aura, uzak, soyut, ulaŐılmazdır ve bize sahip olur.

Bu eŐikten geđmiŐe bir kapı ačílır. Bu kapı ačíldıđında mimarinin estetik veya pratik deđerleri, stilistik ya da tarihi önemi ikinci plana dűŐer. Mimarinin geđmiŐ yaŐama őahit olması ve harabe olarak hala orada olması önemlidir.



Şekil 5.5: Tariş Yapısı Harabesi, Burhaniye, 2013 (İAM Arşivi)

Harabeyle insanın karşılaşmasında korku ve acıma arasında bir eşik daha belirir.

Korku, bize yakın, benzer, tanıdık , kendi varlığımızla ilgilidir.

Acıma, bize uzak, empatik, baŐkasının varlığıyla ilgilidir.

Bu eŐikte harabe, insanın kendi varlıđıyla yüzleŐtiđi bir kaba (khora) dönűŐür.

S o n S ö z

Harabe, mimarinin “zaman”da geri giderek ilk arketipi olan “yer”de bırakılan “iz”e dönüşmüş - dönüşmekte olan halidir.

Yates, Hafıza Sanatı kitabında, hafızanın geri getirilmesi (anamnesis) için imge ve yer’e ihtiyaç duyulduğundan bahseder. İnsanın bıraktığı iz, kendi sürekliliğine ait en güçlü imgedir. Bu imgenin tanınabilmesi ve hatırlanabilmesi için bir yere ihtiyacı olacaktır. Bu da yerleşmenin başlangıcı olabilir.

Barınmak için mekan yaratmak gibi işlevsel bir yaklaşım yerine ilk mimari eylemin, hatırlamak için bir iz bırakmak olarak taşın yere konulması olduğu iddia edilebilir. Bu durumda ilk mimari yapının da barınak değil, bir mezar ve kaybolmaması için onun başına dikilen bir taş olduğu ortaya çıkacaktır. Ancak Rossi’nin ev ve mezar arasında kurduğu döngüsel ilişkiye bakılacak olursa, barınak ve mezar birbirine dönüşerek süregelmektedir.



Şekil 5.6: Gölarmara, Mayıs-2020 (NOÖ Arşivi)

İnsanın modernleşip çizgisel zamana (Kronos) kapılmasıyla birlikte işlev hafızanın, barınak mezarın, yaşam ölümün, enformasyon hikayenin, mekan da izin önüne geçer. Oysa ki doğal zaman döngüseldir (Kairos) ve bu döngüselliğin gücü bu unsurları birbirine dönüştürmeye devam etmektedir.

Mimari mayalanarak harabeye dönüşürken, eksiklikler de hikayelere dönüşür. Hikaye bir izdir ve aynı zamanda hafızada iz bırakır. Enformasyonun sürekli güncel, yeni ve teyit edilebilir akışı hikayeyi baskılar ve engeller. Hikaye bilimsel olma endişesi taşımaz. Enformasyonun durmadan akışında hikayenin tutunabileceği bir yer ve zaman yoktur. Mitos, Logos'a dönüşür. Hansel'in cebinde taş kalmamıştır, izler silinir ve evin yolu kaybolur.



KAYNAKLAR

- Yates, F. A.** (2019) Hafıza Sanatı. İstanbul:Metis Yayınları.
- Alexander, C.** (2002) The Nature of Order, The Phenomenon of Life, Book One. Berkeley/California: Center for environmental structure.
- Nora, P.** (2006) Hafıza Mekanları. Ankara: Dost Kitabevi
- Ginsberg, R.** (2004) The Aesthetics of Ruins. Amsterdam/New York: Rodopi
- Tanyeli, U.** (2017) Yıkarak Yapmak. İstanbul: Metis Yayınları
- Riegl, A.** (2015) Modern Anıt Kültü. İstanbul: Daimon Yayınları
- Benjamin, W.** (2013) Fotoğrafın Kısa Tarihi. İstanbul: Agora kitaplığı
- Benjamin, W.** (2014) Son Bakışta Aşk. İstanbul: Metis Yayınları
- Benjamin, W.** (2016) Pasajlar.İstanbul: Yapı kredi Yayınları
- Avanoğlu, B.** (2021) Şiir Mimarlık. İstanbul: İletişim Yayınları
- Eisenman, P.** (1984) The End of the Classical: The End of the Beginning. The End of the End. Massachusetts: Perspecta-MIT Press
- Sharr, A.** (2016) Heidegger'in Kulübesi. İstanbul: Dergah Yayınları
- Taşkın, S.** (1991) "Sürgündeki Zeus" Bergama Belediyesi Kültür Yayınları, İzmir
- Trachtenberg, M.** (2010) Building In Time, London and New Haven: Yale University Press
- Le Roy, D.** (2004) Ruins of The Most Beautiful Monuments of Greece, Los Angeles: Getty Publications
- Artun, A.** (2019) Muhafaza Mimarlık, İstanbul: İletişim yayınları
- Altuğ, T.** (2007) Kant Estetiği, İstanbul: Payel Yayınevi
- Simmel, G.** (2020) Harabe Kapı ve Köprü Kulp, İstanbul: Janus Yayınevi
- Simmel, G.** (1965) Essays on Sociology, Philosophy & Aesthetics New York: Harper-Row Publishers.
- Hamilakis, Y.** (2020) Ulus ve Harabeleri,İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bachelard, G.** (2017) Mekanın Poetikası, İstanbul: İthaki Yayınları
- Bachelard, G.** (2013) Bilimsel Zihnin oluşumu, İstanbul: İthaki Yayınları

Somhegyi, Z. (2020) Reviewing The Past, The Presence of Ruins, London/Newyork: Rowman & Littlefield

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

Alexander, C. (1977) A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction. New York: Oxford University Press

Alexander, C. (2008) Synopsis of the Four Books. www.natureoforder.com. Last accessed date: 12/08/2008.

Alexander, C. (2002) The Nature of Order: An Essay on the Art of Building and The Nature of the Universe, Book One, the Phenomenon of Life. Berkeley, Calif.: Center For Environmental Structure.

Halbwachs, M. (2021) Kolektif Hafıza. Ankara: Heretik

Rossi, A (2006) Şehrin mimarisi. İstanbul: Kanat Kitap, s:125

Berger, J. (2014) Görme Biçimleri. İstanbul: Metis

Taut, B. (1938) Mimari Bilgisi. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı.

Zevi, B. (2015) Mimarlığı Görebilmek. İstanbul: Daimon Yayınları.

Hill, J. (2019) The Architecture of Ruins: Designing on the Past, Present and Future. NY: Routledge

Schulz, C, N. (1971) Existence, Space & Architecture. NY: Praeger Publishers

Balıkçısı, H. (2002) Anadolu'nun Sesi. Ankara: Bigi Yayınevi

Derrida, J. (2002) Act of Religion. NY: Routledge

Bloomer, J. (1993) Architecture and Text. New Haven and London: Yale University Press

Diderot, (1995) Diderot on Art, Volume I: The Salon of 1765 and Notes on Painting. New Haven: Yale University Press

Sitte, C. (2020) Sanat İlkelerine Göre Kent İnşa Etmek. İstanbul: Janus Yayıncılık

Özer, B. (1969) Bakışlar, Günümüzde Resim Heykel Mimarlık. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları

Pekin, Ş. (2007) Mimari Çalışmaları., İstanbul: Ofset Yapımevi

Blanc, P. (2017) Adolf Loos'nu Tristan Tzara Evi. İstanbul: Sub Yayınları

Vitruvius (1990) Mimarlık Üzerine On Kitap. İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı

Bilgin, İ. (2017) Mimarın Soluğu-Peter Zumthor Mimarlığı Üzerine Denemeler. İstanbul: Metis

Bilgin, İ (2002) Aldo Rossi'de Akıl Ve Hafıza. Defter Dergisi, Sayı:18, İstanbul:Metis

Adorno,T,W. - Horkheimer, M. (2010) Aydınlanmanın Diyalektiği, İstanbul: Kabalcı Kitabevi

Calvino I. (2022) Görünmez Kentler. İstanbul: YKY

Kolektif (2002) Arrademento Mimarlık-Modern Mimarlığın Öncüleri, Mies Van Der Rohe ve Gökdelen. İstanbul: Boyut Yayınları

Aristoteles (2017) Poetika, Ankara: Alter Yayıncılık

Yanar, H. (1994) Mimari Tasarımda Ritmik Örgü ve Kurgunun Değerlendirilmesi ve “Ritmik Volümetri’nin Yeri” Doktora Tezi, İstanbul: Msgsü

Burns, H. (2010) Andrea Palladio-SistematiK, İletilebilir Mimarının Yaratılışı, Mimar Sinan İstanbul’da Palladio’yu Ağırılıyor, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Kalas, G. (2011)Mapping Memory and Fragmented Representation. -Knoxville: University of Tennessee (s.538-542)

Olin, M. (2008) The Stones of Memory: Peter Eisenman in Conversation. School of Art Institute of Chicago

Bojanic, B., Ifko, S. (2019) Sarejevo’s Modernist Olympic Ruins-A future for the Vanishing Past, Arhitektura and Urbanizmus, Volume53, No.1-2

Ceylan, E. (2011) Gölgelelerin Poetikası-Aldo Rossi’nin Mezarlık Mimarlığında Metafizik. Ölüm Sanat Mekan-2 Sempozyum Bildirisi

Ceylan, E. (2013) Tabula Rasa Değil, Palimpsest: Çizgisel Olmayan Bir Mimarlık Tarihi Düşünmek.

Ceylan, E. (2015) “Anıt ve Anıtsallık” Arredamanto Mimarlık 2015/12 s.68-78

Ceylan, E. (2016) Bit Pazarının Üzerindeki Nur Bulutu: Alois Riegl’in “Modern Anıt Kültü”. İstanbul: XXI Dergisi (Şubat)

Ceylan, E. (2017) Ölü Bir Adamın İzini Sürdüm Bir Siperde: Büyük Savaş’ta Ölümün Coğrafyası. MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 16

Ceylan, E. (2019) Bir Tesadüfün Krono-Topolojisinden 71 Fragman: Hafızanın Zaman-Mekansal Asamblaj-Kenti Olarak Müzole

Kalfagil, S. (2011) Fotoğrafın Yapısal Öğeleri ve Fotoğraf Sanatında Kompozisyon. İstanbul: Fotoğrafevi Yayınları

Edgü, F. (1980) Ders Notları, İstanbul: Ada Yayınları

- Vassaf, G.** (2018) Cehenneme Övgü, İstanbul: İletişim Yayınları
- Thoreau, H.D.** (2017) Walden ya da Ormanda Yaşam. İstanbul: Biblos
- Thoreau, H.D.** (2019) WYürümek. İstanbul: Can Yayınları
- Zumthor, P.** (2006) Athmospheres. Basel-Boston-Berlin: Birkhauser
- Zumthor, P.** (2010) Thinking Architecture. Basel: Birkhauser
- Dubin, L, N.** (2010) Futures & Ruins Eighteenth Century Paris and The Art of Hubert Robert. Los Angeles: Getty Research Institute
- Semper, G.** (1996) Architecture of the Nineteenth Century. New Haven-London: Yale University Press,
- Semper, G.** (2015) Mimarlığın Dört Ögesi ve İki Konferans. İstanbul: Janus Yayıncılık
- Scully, V.** (1993) Louis I. Kahn and the Ruins of Rome, Engineering & Science Magazine-Winter 1993
- Aras, Ö, E.** (2019) Mekan ve Harabe İlişkisi Araştırma Raporu, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Piranesi** (1977) Magnificenza di Roma, Milano: Edizioni Il Polifilo
- Boym, S.** (2009) Nostaljinin Geleceği. İstanbul: Metis Yayınları
- Tanyeli, U.** (2000) Lebbeus Woods. İstanbul: Boyut Yayınları
- Bloomer, J.** (1993) Architecture and Text: the Scrypts of Joyce and Piranesi, Yale University Press: New Haven and London
- Kahn, L.** (2012) The Space of Ideas. Architecture Review
- Lobell, J.** (1985) Between Silence and Light. Boston: Shambha
- Tschumi, B.** (1996) Architecture and Disjunction. Cambridge, Massachusetts, London: The Mit Press
- Chul, H, B.** (2018) Zamanın Kokusu. İstanbul: Metis Yayınları
- Chul, H, B.** (2021) Çakma-Çince Yapıbozum. İstanbul: Telemak Yayınları
- Schama, S.** (1996) Landscape and Memory. London: Fontana Press
- Spurr D.** (2012) Architecture and Modern Literature. Michigan: University of Michigan Press
- Cassin, B.** (2020) Nostalji. İstanbul: Kollektif Yayıncılık

Akpınar, N, E. (2017) Sanat Yapıtlarında Katarsis. Doktora Tezi-İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul: İstanbul Üniversitesi

Arsitotales. (2014) Retorik. İstanbul: YK Yayınları

Ödekan, A. (1979) Çevre Mimarlık ve Görsel Sanatlar Dergisi. İstanbul.1979-3. s.94

Ricoeur, P. (2012) Hafıza,Tarih,Unutuş. İstanbul: Metis

Adorno, T, W. (2004) Walter Benjamin Üzerine. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, (s.249)

Nesbitt, K. (1996) Theorizing a New Agenda for Architecture-An Anthology of Architectural Theory 1965-1995. New York: Princeton Architectural Press

Trachtenberg, M. (2005) Building Outside Time in Alberti's De re aedificatoria. Anthropology and Aesthetics

Karsten, H. (1982) Building and the Terror of Time. Mit Press on the behalf of Perspecta (The Yale Architectural Journal,Volume 19)

Paleman, J. (2016) The Architecture of Lifetime: Structures of Remembrance and Invention in Walter Benjamin and Aldo Rossi. Footprint (Delfth Architecture Theory Journal) 10/1. S.51-64

Marx K. (2014) Sevilen Bir İnsan Yapmalısın Kendini. İstanbul: Alakarga Yayıncılık (s.29)

Murchadha F, O. (2002) Being As Ruination-Heidegger, Simmel and the Phenomenology of Ruins. Philosophy Today 46. (Ocak)

Nora, P. (1989) Between Memory and History: Les Lieux de Memoire No. 26, Memory and Counter-Memory. (Special issue- Spring, 1989) s. 7-24

Stravrides, S. (2010) Kentsel Heterotopya. İstanbul: Sel Yayıncılık

Heidegger, M. (1971) Building, Dwelling, Thinking. NY: Harper Colophon Books

Lobell, J. Kahn L. (2008) Between Silence and Light. California: Shambhala

Lynch, K. (2010) Kent İmgesi. İstanbul: İşbankası Yayınları

Choay,F. (2001) The Invention of the Historic Monument. Cambridge:Cambridge University Press

Bilsel, C. (2000) Zeus in Exile: Archaeological Restitution as Politics of Memory. Center For Arts and Cultural Policy: Princeton

Auge, M. (2019). Unutma Biçimleri. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Teber, S. (2013) Melankoli Normal Bir Anomali. İstanbul: Say Yayınları

- Mumford, L.** (2018) Teknik ve Uygarlık. İstanbul: Açılım Kitap
- Strabon.** (2015) Geographika - Antik Anadolu Coğrafyası, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları
- Rasmussen, S. E.** (2012) Yaşanan Mimari. İstanbul:Remzi Kitabevi
- Yücel, E** (1966) Bizans Döneminde Hipodrom. İstanbul: Arkitekt Sayı 1966-02 (322) S.86
- Dawkins, R.** (2020) Gen Bencildir. Ankara: Tübitak Yayınları
- Yıldız A.** (2005) Zaman Kavrayışının Sosyal Temelleri ve Uygulamalı Bir Sosyolojik Çözümleme Denemesi: Bursa Örneği-Y.Lisans Tezi, Bursa: Bursa Uludağ Üniversitesi
- Öztürk, G.** (2015) Mimariye Dair Bakış Düzenlemeleri. Y.Lisans Tezi, İstanbul: İTÜ
- Müller-Weiner, W.** (2007) İstanbul'un Tarihsel Topoğrafyası. İstanbul: Yapıkredi Yayınları
- Freely, J., Çakmak, A.S.** (2004) Byzantine Monuments of Istanbul. Cambridge: Cambridge University Press
- Kayra, C.** (1990) İstanbul Mekanlar ve Zamanlar. İstanbul: Ak Yayınları
- Krier, R.** (2005) Stadtraum Urban Space. Solingen: Umabu-Verlag
- Joyce, J.** (2019) Ulysses. İstanbul: Kafka Kitap
- Kuban, D.** (1996) İstanbul Bir Kent Tarihi Bizantion, Konstantinopolis, İstanbul. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı
- Dagron, G.** (2014) Konstantinopolis Hipodromu. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Hmeros** (2022) Odysseia. Ankara: Panama Yayıncılık
- Russel, B.** (1969) Bilimden Beklediğimiz, Ankara: Varlık Yayınları
- Cerasi, M.** (2014) Divan Yolu. İstanbul: Kitap Yayınevi
- Cerasi, M.** (2001) Osmanlı Kenti. İstanbul: Yapıkredi Yayınları
- Bergson, H.** (2021) Süre ve Eşzamanlılık. Ankara: Fol Kitap
- Atalay, N.** (2010). Kent meydanı: kamusal estetik çerçevede eleştirel bir değerlendirme, Doktora Tezi, İstanbul: Fen Bilimleri Enstitüsü, İTÜ

SAMİ, Z., BİLGİN, M., ERDÖNMEZ, E., (2020). Navona Meydanı'nın Tarihsel Süreç İçerisinde Fiziksel ve İşlevsel Özelliklerinin İncelenmesi, Kent Akademisi, Volume, 11 (41), Issue 1, s; 112-122

Pera Müzesi Yayınları. Hippodrom / Atmeydanı İstanbul'un Tarih Sahnesi Cilt 1-2
İstanbul : Pera Müzesi

Dagron, G. (2012) Konstantinopolis Hipodromu. İstanbul: Sel Yayıncılık

Yalman, S. / Jevtic, I. (2018) Devşirme Malzemenin (Spolia) Yeniden Doğusu. (10. Uluslararası Anamed Yıllık Sempozyumu) İstanbul: Anamed

Soğancı, N.M (2001) Archtitecture As Palimpsest: Refunctioning of Industrial Buildings Within The Scope Of Industrial Archaeology Y. Lisans Tezi Ankara: Odtu

Çoksolmaz, E. (2022) Anadolu Antik Stadionlarında Yönlendirme. Amisos, 7/13, 368-377 DOI: 10.48122/amisos.1191675.

İlhan, N. (1996) Anadolu Stadionları Tarihsel Gelişmesi İçinde Karşılaştırmalı Bir Mimari Araştırma, Doktora Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi

Slessor C. (2017) Reading The Ruins, Architectural Review, 1447,2017, s81-85

Hançerlioğlu, O (1980) Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi

Smithson, R. (1966) Entropy And The New Monuments, Berkeley, California, London: University of California Press

Aristoteles (2019) Oluş ve Bozuluş. İstanbul: Pinhan Yayıncılık

Erman, E. (2000) Carlo Scarpa- Patina ve Tarihsel Katmanlaşma Mimarisi. Arrademento Mimarlık 2000-01-26

Muslubas, A. (2007) Sultanahmet Tarihi Alanı Araştırması Çevre Düzenlemesi Öncesi İnceleme ve Metod Önerisi, İstanbul: Yay Yayıncılık

Kaya, A. (2020) Betonarme modern mimari miras örneği: Sultanahmet Adalet Sarayı'nın yapısal müdahale yönteminin tartışılması. Yüksek Lisans Tezi. Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı: İstanbul

Çelik, Z. (1984) Bouvard's Boulevards: Beaux-Arts Planning in Istanbul. California: University of California Press (341-355)

Schamal S. (1995) Landscape&Memory, İngiltere: Fontana Press

Özer, N ,O. (2019) Mimaride Süreklilik Ders Notları, Msgsü

Özer, N, O. (1992) Çağdaş Bir Stoa, Beaubourg. Mimarlık Dekorasyon, Sayı10

Arkitekt Sayı-1947-05-06 (185-186) S.103-114

Arkitekt Sayı 1935-02 (50) S.61-68

Arkitekt Sayı: 1947-05-06 (185-186) S.115-116

Duyuran, R. (1952) İstanbul Arkeoloji Müzeleri Yıllığı No:5 – İstanbul: Arkeoloji Müzeleri Yayınları

Ateş, S.C. (2014) Sultanahmet Aks Kurgusu Üzerine Bir Değerlendirme. İstanbul: Mimarist 2014/2, s.40-47: Mimarlar Odası Yayınları

Zizek, S. (2009) Hitchcock. İstanbul: Encore Yayınları

Joyce, J. (2019) Ulysses. İstanbul: Yapıkredi Yayınları

Platon (2007) Symposion İstanbul: Kabalcı Yayınları

AR. (2012) Architectural Review - Kahn Louis, The Space of Ideas

AR. (2015) Architectural Review s.201

Freud,S. (1930) Civilization and its Discontents

Bakhtin, M. (2001) Karnavaldan Romana. İstanbul:Ayrıntı Yayınları

Loos, A. (2021) Mimarlık Üzerine. İstanbul: Janus Yayıncılık

Corbusier,L,C. (1985) Towards A New Architecture NY: Dover Publications

Agamben, G. (2009) What is an Aparatus Stanford-California: Stanford Uni. Press

Keskiner,Başal,M. (2021) Sultanahmet Eski Adalet Sarayı Parselinin Yer ve Süreklilik Bağlamında İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: MSGSÜ

Sayın, B. (2005) 5 Çocuk 5 İstanbul. İstanbul: Günışığı Kitaplığı

Bakhtin, M. (2001) Karnavaldan Romana, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Url-1: <<https://tr.wikipedia.org/wiki/Flan%C3%B6r>>, erişim tarihi 01.06.2023.

Url-2: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Peripatetik_ekol>, erişim tarihi 01.06.2023.

Url-3: <<https://eisenmanarchitects.com/Berlin-Memorial-to-the-Murdered-Jews-of-Europe-2005>>, erişim tarihi 29.07.2022.

Url_4:<<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=27&RecID=318>>, erişim tarihi 20.06.2022.

Url-5: <<https://victorianweb.org/authors/ruskin/7lamps/6.html>>, erişim tarihi 29.06.2023.

Url_6:<https://cdnacikogretim.istanbul.edu.tr/auzefcontent/20_21_Guz/felsefenin_temel_disiplinleri/11/index.html>, erişim tarihi 29.06.2022.

Url-7<<https://yersizseyler.wordpress.com/2013/12/31/tarih-kavrami-uzerine-walter-benjamin>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-8: <<https://gonzalomunozvera.com/papers-Ruskin-and-the-ruins-the-stain-of-time-in-architecture>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-9: <<http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/168/2108.pdf>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-10: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Don_Ki%C5%9Fot_Sosyal_Merkezi>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-11: <https://www.mimarizm.com/etkinlikler/sergiler/heyt-be-fanzin-sergi-iskal-evinde_120757>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-12: < <https://www.presshaber.com/don-kisot-iskal-evi-kapatildi-23107.html>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-13: <<https://nihanbora.com/hayat/baska-bir-yasam-mumkun>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-14: <<https://tr.wikipedia.org/wiki/Nostalji>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-15: <<https://tr.wikipedia.org/wiki/Melankoli>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-16: <<https://acikradyo.com.tr/dunya-mirasi-adalar/solastalji-kavrami-uzerine-psikiyatrist-prof-peykan-gencoglu-ile-soylesi>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-17: <<https://www.e-skop.com/skopbulten/ronesans-doneminde-harabe-kultu/4799>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-18: <<https://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-sinirlari/3787>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-19: <<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/460697>>, erişim tarihi 10.11.2021.

Url-20: <<https://www.e-skop.com/skopdergi/hypnerotomachia-poliphili-ve-neoplatonizm/3923>>, erişim tarihi 19.06.2022.

Url-21: < <https://www.sanatinoykusu.com/marcel-duchamp/>>, erişim tarihi 02.08.2022.

Url-22: <<https://www.youtube.com/watch?v=P61Sbaddcs4> (Jacques Tati – Play Time - Waiting room) >, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-23: <<https://www.jstor.org/stable/pdf/j.ctt1qv5nb5.9.pdf?refreqid=excelsior%3A1757fb491ad5c55c72b4fabcf431a939> >, erişim tarihi 03.03.2022.

Url-24: https://en.wikipedia.org/wiki/Ruin_value <<https://www.dezeen.com/2022/05/05/parc-de-la-villette-deconstructivism-bernard-tschemi/>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-25: <<https://www.e-skop.com/skopbulten/tzara-ve-loos-iliskisi-uzerinden-sanat-tasarim-dikotomisi/5456>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-26: <<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/212615?mode=full>> ,

erişim tarihi 23.04.2023.

Url-27: < <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/807583>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-28: <<https://www.architectsjournal.co.uk/news/building-study-thermal-baths-vals-switzerland-by-peter-zumthor>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-29: <<https://www.e-skop.com/skopdergi/mimarlik-nesnesi-ve-baska-nesneler/580>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-30: <<https://tr.wikipedia.org/wiki/Trajedi>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-31: <<https://www.merriam-webster.com>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-32: <<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2008/02/06/the-reality-of-theory/>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-33: <<https://99percentinvisible.org/article/machines-living-le-cobusiers-pivotal-five-points-architecture/>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-34: <<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/713660>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-35: <<https://www.youtube.com/watch?v=pACflsl6560>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-36: <<https://www.theguardian.com/film/2015/nov/08/reporter-guernica-inspired-picasso-film-drama>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-37: <<https://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-38: <<https://www.insidehook.com/article/movies/the-shining-kubrick-40>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-39: <<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/153905>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-40: < <https://canakkale.com.tr/ne-yapmali1/tarihi-ve-kulturel-degerler/gelibolu-namazgah-azepler-namazgah>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-41: <<https://www.arkitera.com/haber/castelgrande-kentsel-olcekte-restorasyon>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-42: <<https://www.re-thinkingthefuture.com/know-your-architects/a977-louis-kahn-cities-and-buildings-that-inspired-ideas>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-43: < <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-sanat-melegi-gelenekten-kopus-ve-estetik/820>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-44: <<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1549566>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-45: <<https://www.boijmans.nl/en/collection/in-depth/bruegel-s-tower-of-babel>> ,

erişim tarihi 23.04.2023.

Url-46: <<https://toronadosd.com/the-belvedere-torso-a-masterpiece-of-the-ancient-world/>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-47: <<https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-44101/izmir-bergama-muze-mudurlugu.html>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-48: <<https://www.histouring.com/en/historical-figure/andrea-palladio>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-49: <<https://www.classicist.org/articles/can-we-trust-palladio-antoine-desgodetz-details-palladios-inaccuracies/>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url_50: <https://books.google.com.tr/books/about/L_antichit%C3%A0_di_Roma.html?id=oXM_AQAIAAJ&redir_esc=y>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-51: <https://www.worldhistory.org/Circus_Maximus/>, erişim tarihi 13.07.2022.

Url-52: <https://www.kongar.org/makaleler/mak_kulb.php>, erişim tarihi 14.07.2021.

Url-53: <<https://www.ancient-origins.net/news-history-archaeology/wadi-faynan-jordan-0010578>>, erişim tarihi 15.12.2019.

Url-54: <<https://arsartisticadventureofmankind.wordpress.com/2013/11/09/archaic-greek-art-until-the-greco-persian-wars-i-the-evolution-of-the-greek-temple/>>, erişim tarihi 09.01.2020.

Url-55: <<http://hasxx.blogspot.com/2012/05/le-corbusier-villa-savoye.html>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url_56: <<https://pressbooks.bccampus.ca/spectaclesintheromanworldsourcebook/chapter/locations-circuses-circuses-circuses/>>, erişim tarihi 15.09.2020.

Url-57: <<http://nysa.ankara.edu.tr/kent-plani/>>, erişim tarihi 21.11.2022.

Url-58: <<https://www.archdaily.com/106352/bruder-klaus-field-chapel-peter-zumthor>>, erişim tarihi 21.11.2018.

Url-59: <<https://divisare.com/projects/349228-peter-zumthor-rasmus-hjortshoj-kolumba-museum>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-60: <https://cavad.calbaptist.edu/wp-content/uploads/2022/12/Isabel-Potworowski_Mediator-of-Transcendence-The-Kolumba-Museum.pdf>, erişim tarihi 06.06.2022.

Url-61: <<https://www.youtube.com/watch?v=dEmCk27ntSI>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-62: <<https://huntington.org/verso/beautiful-ruins>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-63: <<https://www.catalhoyuk.com>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-64: <http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0243603001536681730.pdf>, erişim tarihi 25.04.2023.

Url-65: <<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/86245?mode=full>>, erişim tarihi 29.04.2023.

Url-66: <<http://www.sagalassosvakfi.org/kibrya-antik-kenti/>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-67: <<https://scholarship.tricolib.brynmawr.edu/bitstream/handle/10066/654/2001TothB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-68: <<https://drawingmatter.org/aldo-rossi-shards-and-smooth-surfaces-for-longue-duree>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-69: <https://www.youtube.com/watch?v=Sp_uEis5Erk>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-70: <<https://www.youtube.com/watch?v=NJEXpggp97U>>, erişim tarihi 23.01.2022.

Url-71: <<https://www.scribd.com/document/328299178/Aldo-Rossi-de-Akil-Ve-Hafiza-Ihsan-Bilgin-Mehmet-Karaoren#>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-72: <<https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-nedir/860>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-73: <<https://turkisharchaeonews.net/object/underground-remains-hippodrome-constantinople>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-74: <<http://epamimarlik.com/tr/proje/sultanahmet-ve-cevresi-duzenleme-projesi/>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-75: <<https://divisare.com/projects/332703-carlo-scarpa-federico-puggioni-museo-di-castelvechio#lg=1&slide=1>>, erişim tarihi 23.04.2023.

Url-76: <<https://istanbultarihi.ist/298-istanbulun-bizans-donemi-mimarisi>>, erişim tarihi 06.01.2022.

Url-77: <<https://www.arkitera.com/proje/b2-evi/>> erişim tarihi 12.09.2022.

Url-78 <<https://www.khanacademy.org/>>, erişim tarihi 06.04.2023.

Url-79 <<https://www.centrepompidou.fr/>>, erişim tarihi 06.04.2023.

Url-80 <<https://divisare.com/projects/349228-peter-zumthor-rasmus-hjortshoj-kolumba-museum>>, erişim tarihi 01.06.2023.

Url-81 <<https://tr.wikipedia.org/wiki/Darülfünun>>, erişim tarihi 01.06.2023.

Url-82 <https://tr.wikipedia.org/wiki/Yılanlı_sütun>, erişim tarihi 03.06.2023.

Url-83<https://tr.wikipedia.org/wiki/Örme_Dikiltas>, erişim tarihi 04.06.2023.

Url-84<https://www.arc.ritsumei.ac.jp/download/AR_SPECIALISSUE_vol.1_5_ISHIDA.pdf>, erişim tarihi 06.06.2023.

Url-85< forum.axishistory.com>, erişim tarihi 06.06.2023.

Url-86<<https://www.semanticscholar.org/paper/The-Legacy-of-Alois-Riegl%3A-Material-Authenticity-of-Harrer/13d26660386dc3f5aafcd6e90c829a30b085ef91>>, erişim tarihi 02.05.2022.

Url-87 <<https://trendland.com/trailer-tuesdays-le-bal>>, erişim tarihi 19.04.2023.

Url-88<<https://historyoftheearlychurch.files.wordpress.com/2021/06/constantinian-constantinople-odahl.jpg>>, erişim tarihi 04.05.2023.

Url-89<<https://tr.wikipedia.org/wiki/Sahne>>, erişim tarihi 15.06.2023.

Url-90< <http://www.eskiistanbul.net/5250/dikilitas-ve-sergi-i-umumi-i-osmani-binası#lg=0&slide=0>>, erişim tarihi 16.06.2023.

Url-91<<https://www.meisterdrucke.com.tr>>, erişim tarihi 18.06.2023.

Url-92<<https://smarthistory.org/baths-of-caracalla> >, erişim tarihi 02.05.2023.

Url-93<<https://www.etymonline.com/search?q=dure>>, erişim tarihi 20.05.2023.

Url-94<[https://en.wikipedia.org/wiki/Ulysses_and_the_Sirens_\(Draper\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ulysses_and_the_Sirens_(Draper)) >, erişim tarihi 01.07.2023.

Url-95 <<https://en.wikipedia.org/wiki/Ruins>>, erişim tarihi 01.07.2023.

Url-96 <<http://www.mimarist.org/wpcontent/uploads/yayinlar/mimarist/pdf/50.pdf>>, erişim tarihi 08.07.2023.



Handwritten notes and a diagram illustrating the concept of "TARİH" (History) and "EV (OIKOS) KİTAP" (House/Book).

The diagram is a circular flowchart with "EV (OIKOS) KİTAP" at the center. It is surrounded by various concepts and terms:

- Top:** "NOSTALJİ" (Nostalgia) and "TANIDIK" (Familiar).
- Right:** "YER" (Place) and "HAFİZA" (Memory). Below "HAFİZA" is "İMGİ" (Image).
- Bottom Right:** "SOLASTALJİ" (Solastalgia).
- Bottom:** "MELANKOLİ" (Melancholy).
- Bottom Left:** "MODERN HARİTİ" (Modern Map) and "YÜZLEME" (Mapping).
- Left:** "HARİTE" (Map) and "ANTİK HARİTE" (Antique Map).
- Top Left:** "RESTORASYON" (Restoration) and "GÖRÜŞ" (View).

Handwritten notes and definitions are scattered around the diagram:

- Top Left:** "Eski haline getirme", "Eve dönüş, geri dönüş", "Tutarlılık", "Yapıya dönüş", "Yapıya dönüş", "Yapıya dönüş".
- Top Right:** "NOSTALJİ", "Eve dönüş, geri dönüş", "Yapıya dönüş", "Yapıya dönüş", "Yapıya dönüş".
- Right:** "HAFİZA", "İMGİ", "SOLASTALJİ".
- Bottom Right:** "MELANKOLİ", "TANIMADIK, YABANCI", "HAYAT", "YER", "GÖRÜŞ", "DÜŞÜNCE", "HAYAT", "YER", "GÖRÜŞ", "DÜŞÜNCE".
- Bottom:** "MODERN HARİTE", "YÜZLEME", "HARİTE", "ANTİK HARİTE".
- Left:** "HARİTE", "ANTİK HARİTE", "GÖRÜŞ", "YAPRAK", "YAPRAK", "YAPRAK".
- Top Left:** "RESTORASYON", "GÖRÜŞ", "YAPRAK", "YAPRAK", "YAPRAK".

Handwritten text at the bottom right:

"HARİTE ALGISI" (Map Perception)

24.11.2022

3. YER

4. YER

5. YER

6. YER

7. YER

8. YER

9. YER

10. YER

11. YER

12. YER

13. YER

14. YER

15. YER

16. YER

17. YER

18. YER

19. YER

20. YER

21. YER

22. YER

23. YER

24. YER

25. YER

26. YER

27. YER

28. YER

29. YER

30. YER

31. YER

32. YER

33. YER

34. YER

35. YER

36. YER

37. YER

38. YER

39. YER

40. YER

41. YER

42. YER

43. YER

44. YER

45. YER

46. YER

47. YER

48. YER

49. YER

50. YER

51. YER

52. YER

53. YER

54. YER

55. YER

56. YER

57. YER

58. YER

59. YER

60. YER

61. YER

62. YER

63. YER

64. YER

65. YER

66. YER

67. YER

68. YER

69. YER

70. YER

71. YER

72. YER

73. YER

74. YER

75. YER

76. YER

77. YER

78. YER

79. YER

80. YER

81. YER

82. YER

83. YER

84. YER

85. YER

86. YER

87. YER

88. YER

89. YER

90. YER

91. YER

92. YER

93. YER

94. YER

95. YER

96. YER

97. YER

98. YER

99. YER

100. YER

101. YER

102. YER

103. YER

104. YER

105. YER

106. YER

107. YER

108. YER

109. YER

110. YER

111. YER

112. YER

113. YER

114. YER

115. YER

116. YER

117. YER

118. YER

119. YER

120. YER

121. YER

122. YER

123. YER

124. YER

125. YER

126. YER

127. YER

128. YER

129. YER

130. YER

131. YER

132. YER

133. YER

134. YER

135. YER

136. YER

137. YER

138. YER

139. YER

140. YER

141. YER

142. YER

143. YER

144. YER

145. YER

146. YER

147. YER

148. YER

149. YER

150. YER

151. YER

152. YER

153. YER

154. YER

155. YER

156. YER

157. YER

158. YER

159. YER

160. YER

161. YER

162. YER

163. YER

164. YER

165. YER

166. YER

167. YER

168. YER

169. YER

170. YER

171. YER

172. YER

173. YER

174. YER

175. YER

176. YER

177. YER

178. YER

179. YER

180. YER

181. YER

182. YER

183. YER

184. YER

185. YER

186. YER

187. YER

188. YER

189. YER

190. YER

191. YER

192. YER

193. YER

194. YER

195. YER

196. YER

197. YER

198. YER

199. YER

200. YER

201. YER

202. YER

203. YER

204. YER

205. YER

206. YER

207. YER

208. YER

209. YER

210. YER

211. YER

212. YER

213. YER

214. YER

215. YER

216. YER

217. YER

218. YER

219. YER

220. YER

221. YER

222. YER

223. YER

224. YER

225. YER

226. YER

227. YER

228. YER

229. YER

230. YER

231. YER

232. YER

233. YER

234. YER

235. YER

236. YER

237. YER

238. YER

239. YER

240. YER

241. YER

242. YER

243. YER

244. YER

245. YER

246. YER

247. YER

248. YER

249. YER

250. YER

251. YER

252. YER

253. YER

254. YER

255. YER

256. YER

257. YER

258. YER

259. YER

260. YER

261. YER

262. YER

263. YER

264. YER

265. YER

266. YER

267. YER

268. YER

269. YER

270. YER

271. YER

272. YER

273. YER

274. YER

275. YER

276. YER

277. YER

278. YER

279. YER

280. YER

281. YER

282. YER

283. YER

284. YER

285. YER

286. YER

287. YER

288. YER

289. YER

290. YER

291. YER

292. YER

293. YER

294. YER

295. YER

296. YER

297. YER

298. YER

299. YER

300. YER

301. YER

302. YER

303. YER

304. YER

305. YER

306. YER

307. YER

308. YER

309. YER

310. YER

311. YER

312. YER

313. YER

314. YER

315. YER

316. YER

317. YER

318. YER

319. YER

320. YER</



Arzu Nasıl Niyet Oluşturur?

Her yapı dengede durmak ister, arzular denge bozulduğunda ortaya çıkar, sonra niyet ve sonra eylem dengeyi yeniden kurar.

Arzu taneciklerinin içine bir aşamadan sonra niyet çekirdekleri de gömülmeğe başlar ve sonra çekirdekler çatlar ve niyet ortaya çıkar ve üst bir edilm olarak eylem oluşturur.

Niyet her durumda arzunun türevi olduğuna göre, kendini aldatan herkes, bunu niyet ettiği için değil, fakat temel olarak arzuladığı için yapmaktadır.

Arzudaki açlığımızı ölçer, sonra doyacak olduğumuzda tokluğumuzu düşleriz, ikisi arasındaki biyolojik denge farkını hesaplar doymaya niyet ederiz.

Öte yandan niyet ama, tümünden arzunun sonucu değildir.

O zaman niyet arzunun sonucu değil, evrimidir diyebiliriz.

Ömür boyu öğrenci olmak için eğitime, kendime en uygun olduğunu düşündüğüm MSGSÜ’de devam etmek istediğimi bildiririm.

Aydın Meltem

MSGSÜ Bina Bilgisi Doktora başvurusu için hazırladığım niyet mektubu
(Eylül,2011,Fındıklı)



