

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**KENTSEL YAPITLAR ÜZERİNDEN BİR MEKÂNSAL BELLEK OKUMASI:
ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ (AKM)**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Kerem GANIÇ

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Haziran 2016

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**KENTSEL YAPITLAR ÜZERİNDEN BİR MEKÂNSAL BELLEK OKUMASI:
ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ (AKM)**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Kerem GANIÇ
502131055**

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. İpek AKPINAR

Haziran 2016

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502131055 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Kerem GANIÇ, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “KENTSEL YAPITLAR ÜZERİNDEN BİR MEKÂNSAL BELLEK OKUMASI: ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ (AKM)” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı: **Doç. Dr. İpek AKPINAR**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri: **Doç. Dr. Nurbin Paker KAHVECİOĞLU**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Banu TOMRUK
İstanbul Bilgi Üniversitesi

Teslim Tarihi : 02 Mayıs 2016
Savunma Tarihi : 08 Haziran 2016





Aileme,



ÖNSÖZ

Yüksek lisans tezimi hazırladığım süreçte anlayışını, bilgisini, desteğini ve zamanını esirgemeyen; kendisiyle çalıştığım iki yılda, mimarlık konularının dışında kişiliğimin gelişmesi ve olgunlaşması noktasında da -kimi kez belki kendisi farkında bile olmadan- bana çok şey öğreten Doç. Dr. İpek Akpınar'a içtenlikle teşekkür ederim.

Varlıklarını her zaman yanımda hissettiğim, bugün, bu çalışmayı sunabiliyor olarak emeklerinin karşılığını az da olsa verebildiğime inandığım anneme ve babama; bu yolu, benden birkaç yıl önce yürümüş olan ve taze deneyimlerini benimle paylaşan, eleştirilerini ve yorumlarını esirgemeyerek çalışmanın gelişmesine doğrudan katkı yapan Canan'a çok teşekkür ederim.

Birlikte büyüdüğüm, her adımımı paylaştığım Yağız'a; varlığı, benim için büyük bir şans olan Zeynep'e; ihtiyaç duyduğum her anda yanımda olduğunu ve olacağını bildiğim Mert'e çok teşekkür ederim.

Bu sürecin güzelliklerini ve sancılarını paylaşan; uzun çalışma saatlerinde bana eşlik eden Arda'ya, Ceren'e, Deniz'e, Dilara'ya, Esra'ya, Furkan'a, Nazlı'ya, Pelin'e, Pınar'a, Saadet'e, Sinan'a, Umut'a ve Yusuf'a özellikle teşekkür ederim.

Haziran 2016

Kerem GANIÇ
Mimar



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xi
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
SUMMARY	xvii
1. GİRİŞ	1
2. TOPLUMSAL BELLEĞİN OLUŞMASINDA VE SÜRDÜRÜLMESİNDE MİMARLIK ETKİNLİĞİ	11
2.1 Bellek tanımları: Bireysel Bellek ve Toplumsal Bellek	12
2.2 Mekân Belleği	18
2.3 Kentsel Bellek	26
2.4 Toplumsal Belleğin Kurucusu ve Taşıyıcısı Olarak Anıt ya da Kentsel Yapıt	32
2.5 Yıkım: Bir Toplumsal Bellek Etkinliği	38
3. İSTANBUL'DA BİR BELLEK MEKÂNI: ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ (AKM)	49
3.1 Tarihsel Bir Okuma	49
3.2 Tasarım Aşamaları ve Mekânsal Bir Değerlendirme	53
3.3 Toplumsal Belleğin Taşıyıcısı Olarak AKM	73
3.4 AKM: Bugün	86
4. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	93
KAYNAKLAR	97
EKLER	105
ÖZGEÇMİŞ.....	111

KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
AKM	: Atatürk Kültür Merkezi
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
TDK	: Türk Dil Kurumu
m.	: Metre
cm.	: Santimetre





ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 : “Tuhaf İkili”. Sammy Davis Jr.’nin Richard Nixon’a sarıldığı anı gündemine taşıyan bir dönem dergisi kapağı.	2
Şekil 1.2 : Miami Deniz Stadyumu’nun güncel durumunu gösteren fotoğraflar.	2
Şekil 1.3 : Matt Lambros’un, çalışması kapsamında fotoğrafladığı yapılardan ikisi. Paramount Tiyatrosu (solda) ve Proctor’s Palace Tiyatrosu (sağda).....	3
Şekil 2.1 : Manastır Bellek Sistemi ve Görsel Alfabe Yazıtları. Johannes Romberch, <i>Congestorium Artificiose Memorie</i> , 1533.....	12
Şekil 2.2 : Belleğin işleyişine ilişkin yaygın söylemin görselleştirilmiş anlatımı....	17
Şekil 2.3 : Mekânın bellekle kurduğu ilişkinin görselleştirilmiş anlatımı.....	25
Şekil 2.4 : Kentin bellekle kurduğu ilişkinin ya da kentsel belleğin görselleştirilmiş anlatımı.	31
Şekil 2.5 : Anıtların ya da kentsel yapıtların bellekle kurduğu ilişkinin görselleştirilmiş anlatımı.	37
Şekil 2.6 : Saddam Hüseyin heykelinin yıkıldığı an, 9 Nisan 2003.	41
Şekil 2.7 : Terör saldırısı sonrası Dünya Ticaret Merkezi’nin yıkımı, 11 Eylül 2001 (üstte), MVRDV’nin 2011 yılında yayınladığı proje (altta).	41
Şekil 2.8 : Yıkım olgusunun bellekle kurduğu ilişkinin görselleştirilmiş anlatımı. ..	46
Şekil 2.9 : İkinci bölümdeki anlatıma ilişkin söylem örgüsü.	47
Şekil 3.1 : Atatürk Kültür Merkezi’nin İstanbul’daki konumu.	52
Şekil 3.2 : Auguste Perret’in “Komedi Tiyatrosu” (üstte) ve “Büyük Tiyatro” (altta) için hazırladığı öneriler.	55
Şekil 3.3 : Auguste Perret’in “Büyük Tiyatro” için hazırladığı zemin kat planı önerisi.	56
Şekil 3.4 : Auguste Perret’in önerdiği hiyerarşik kütle kompozisyonunun batı-doğu kesiti (üstte) ve batı görünüşü (altta) üzerinden gösterimi.	57
Şekil 3.5 : Auguste Perret’in “Champs-Élysées Tiyatrosu” için hazırladığı ve sonradan uygulanacak olan giriş cephesi görünüşü (üstte) ve normal kat planı (altta).	58
Şekil 3.6 : Rüknettin Güney ve Feridun Kip tarafından yeniden ele alınan giriş cephesi.	59
Şekil 3.7 : “Opera Binası” için Paul Bonatz tarafından yapılan giriş cephesi eskizi.	60
Şekil 3.8 : Rüknettin Güney ve Feridun Kip tarafından hazırlanan yenileme projesinde, Taksim Meydanı cephesi için önerilen holün plan (üstte) ve maket (altta) üzerinden gösterimi.....	61
Şekil 3.9 : Hayati Tabanlıoğlu’nun hazırladığı yerleşim planı.....	63
Şekil 3.10 : Büyük salonun izleyici bölümündeki balkonların Rüknettin Güney ve Feridun Kip tarafından geliştirilen projeye göre (üstte) ve Hayati	

Tabanlıoğlu tarafından geliştirilen projeye göre (altta) yapımı tamamlanmış durumdaki fotoğrafları.....	64
Şekil 3.11 : Hayati Tabanlıoğlu'nun yeniden ele aldığı büyük salonun ve Taksim Meydanı yönüne eklediği yeni bloğun zemin kat planı üzerinden gösterimi.	64
Şekil 3.12 : Büyük salonun farklı temsil türlerine olanak veren sahnesinin plan ve kesit gösterimleri.	65
Şekil 3.13 : Hayati Tabanlıoğlu'nun hazırladığı projeye ait batı-doğu kesiti.....	66
Şekil 3.14 : Hayati Tabanlıoğlu tarafından yapılan Boğaziçi görünüşü eskizi.....	66
Şekil 3.15 : Taksim Meydanı'na bakan cephenin önüne eklenen alüminyum konstrüksiyonun uygulanması (üstte) ve yapının Taksim Meydanı'ndan çekilmiş gece fotoğrafı.....	68
Şekil 3.16 : İstanbul Kültür Sarayı yangını, 27 Kasım 1970.	69
Şekil 3.17 : Hayati Tabanlıoğlu'nun yeniden hazırladığı projeye göre değişen büyük salonun zemin kat planı üzerinden gösterimi.....	70
Şekil 3.18 : Ana giriş holü yuvarlak merdiveni.	71
Şekil 3.19 : Büyük salon tavanu ve aydınlatma donatıları.	71
Şekil 3.20 : Büyük fuayedeki Hereke halısı (üstte), Cevdet Bilgin tasarımı plastik (solda, altta), Oya Katoğlu (sağda, ortada) ve Mustafa Plevneli (sağda, altta) tabloları.	72
Şekil 3.21 : İstanbul Kültür Sarayı'nın açılışında devlet protokolü (üstte) ve açılışa ilişkin gazete haberi (altta).	73
Şekil 3.22 : İstanbul Kültür Sarayı'nın açılış gecesinde <i>Aida</i> (üstte) ve <i>Çeşmebaşı</i> performansları (altta).	74
Şekil 3.23 : İstanbul Kültür Sarayı Yangını'nın 28 Kasım 1970 günü yayımlanan gazetelerden ikisindeki yansıması.....	75
Şekil 3.24 : Atatürk Kültür Merkezi'nin Halka Yeniden Açılış Şöleni Programı.....	77
Şekil 3.25 : Atatürk Kültür Merkezi Büyük Salon (üstte), prova salonu (ortada), boyahane (altta).	78
Şekil 3.26 : Atatürk Kültür Merkezi Büyük Salon'da <i>Anna Bolena Operası</i> (üstte), <i>Carmen</i> (ortada) ve <i>Uyuyan Güzeli</i> (altta) performansları.	79
Şekil 3.27 : Atatürk Kültür Merkezi'nin onarım gerekçesiyle kapatılmasından önceki son oyun, <i>Operation: Orfeo</i>	80
Şekil 3.28 : Atatürk Kültür Merkezi'nin kullanımda olduğu dönemlerden, gazetede yayımlanan program örnekleri.	81
Şekil 3.29 : 1 Mayıs 1977'de yapının cephesine asılan "ellerinden zincirlenmiş işçi" pankartı (üstte) ve Haziran, 2013'te yapının cephesine asılan Gezi Parkı dayanışması pankartları (altta).	85
Şekil 3.30 : Atatürk Kültür Merkezi'nin gündelik ve kültürel yaşama katılmasının görselleştirilmiş anlatımı.....	86
Şekil 3.31 : Yapının polis karakolu olarak kullanıldığı dönemden (üstte) ve reklam yüzeyi olarak kullanıldığı dönemden birer fotoğraf.	89
Şekil 3.32 : Yapının ana giriş holünün (üstte), fuayelerin (ortada) ve Sadi Diren tasarımı seramik duvarın güncel durumunu gösteren fotoğraflar.	90
Şekil A.1 : Atatürk Kültür Merkezi'nin geçirdiği süreçleri anlatan zaman çizelgesi.....	107
Şekil A.2 : Atatürk Kültür Merkezi'nin tasarım aşamalarının karşılaştırmalı anlatımı.	109

KENTSEL YAPITLAR ÜZERİNDEN BİR MEKÂNSAL BELLEK OKUMASI: ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ (AKM)

ÖZET

Mimarlık ürünlerinin ekonomik ömrü, işlevlerini öngörülen biçimlerde sürdürebildikleri zaman dilimini tanımlar ve mekânın -çoğunlukla- doğa ya da insan etkinliğine bağlı olarak tükenmesiyle tamamlanır; böylece mimarlık ürünü, işlevini, başlangıçta öngörüldüğü biçimde sürdüremez duruma gelir. Kamusal yapılar için daha kolay gözlenebilen bu tükenme durumu, kimi kez, doğa ya da insan etkinliğine bağlı süreçlerin sonunda değil, kentlilerin ya da kenti yöneten kurumların farklı beklentilerine ve isteklerine bağlı olarak gerçekleşir. Modernin İstanbul'daki simgesel örneklerinden ve toplumsal belleğin önemli taşıyıcılarından biri olan Atatürk Kültür Merkezi de bu tür bir işlev kesintisiyle karşı karşıya: "İstanbul Kültür Sarayı" adıyla kullanıma açılmasından bugüne kentin kültürel yaşamının merkezi ve Taksim Meydanı'nın başlıca işaret ögesi olan yapı, siyasal iktidarın yıkım konusundaki kararlı duruşuyla yüzleşmekte. AKM, ülkenin modern mimarlık geçmişindeki önemine ve simgesel değerine karşın 2005 yılında başlayan sancılı sürecin ardından bugün, Taksim Meydanı'nın hayaleti rolünde.

Kent mekânındaki -çoğu kamusal- birtakım yapılar, taşıyıcısı olduğu toplumsal değerlerle ya da anıların ve deneyimlerin birikmesiyle toplumsal bellekte gelişen imgeleri üzerinden fiziksel varlıklarının ötesine taşınır. Cumhuriyetin Batılı programının İstanbul'daki göstergelerinden biri ve kentin kültürel yaşamının merkezi olan AKM de hem yapının arkasındaki düşünceyle hem de kentlilerin anılarındaki ve deneyimlerindeki yeriyle fiziksel varlığının ötesine taşınmış, bir bellek mekânına dönüşmüştür. Yapı, bugüne dek, ülkenin modern mimarlık geçmişindeki yeri ve simgesel değeri ışığında kimi çalışmalara konu olmuşsa da hakkındaki tartışmaların harlandığı bir dönemde, yapının toplumsal bellekle kurduğu ilişkiyi merkezine alan bir çalışmanın yapılması arzulanmıştır. Bu çalışma; mekân belleği, kentsel bellek, anıt, kentsel yapıt ve yıkım gibi kavramların ve olguların tartışılması üzerinden AKM'nin toplumsal bellekle kurduğu ilişkiyi sorgulamayı ve günümüzde yüzleştiği durumu değerlendirerek yapının geleceğine ilişkin rasyonel bir tutum ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Belleğin oluşması ve sürdürülmesi, somut nesneler üzerinden tanımlanan süreçleri anlatır. Bireyin benliğinin bir tür yansıması da sayılabilecek kişisel eşyalardan, yapıları çevreyi oluşturan somut mekânlara kadar her şey, fiziksel çevreyi oluşturan nesneler dünyasının birer parçasıdır. Mekân, bu durumda, kendi başına bir nesne ya da fiziksel nesnelere ilişkin imgelerin yerleştirildiği bir düzen olarak karşımıza çıkar ve belleğin işleyişiyle doğrudan ilişkilendirir.

Kent mekânını tanımlayan nesneler olarak karşımıza çıkan yapılar, yalnızca bir fiziksellik taşımanın ötesinde, bir ilişkiler ağını barındırır. Kent mekânındaki kimi yapılara özgün anlamlar yükleyen de söz konusu ilişkiler bütünüdür. Kent

mekânındaki birtakım yapılar ve yerler, anıların ve deneyimlerin birikmesiyle bireylerin ve toplulukların belleği için kullanılabilir imgeler sunar ve bireylerin ya da toplulukların yere bağlılığını tanımlar. Kent, bu noktada, barındırdığı bireylerin ve toplulukların imgelerinin toplamından oluşan ama kendi belleği de olan yaşayan bir varlık olarak ortaya çıkar ve böylece kentsel bellek kavramı söz konusu olmaya başlar.

Mimarlık etkinliğinin en kolay belirlenebilen ürünleri olan yapılar, temsil ettikleri kalıcılıktan ötürü, -toplumsal- belleğin ve kimliğin taşıyıcıları olarak ortaya çıkar. Topluluklar için imgeler sunabilen mimarlık yapıları, her hatırlama sürecinde zihinsel olarak yeniden üretilir ve bu tür yapılar, parçası olduğu anılar, deneyimler ve öyküler aracılığıyla kentteki kurucu noktalar ya da işaret öğeleri olarak ortaya çıkar. Söz konusu yapılar, çoğunlukla birer anıt ya da kentsel yapıt olarak kent mekânına katılır ve kentsel belleğin ayrılmaz parçalarını oluşturur.

Kentte, toplumsal belleğin ve gündelik yaşamın parçası olan kimi yapıların yüzleştiği doğal ya da insan etkinliğine bağlı yıkım süreçleri, toplumsal bellekte kesintiler ya da sarsıntılar yaratır; öte yandan bu tür yapılar, tükenirken, toplumsal belleği her görüntüsüyle uyaran birer anıta dönüşür. Bozulma, eskime ve yıkım süreçleri, -insan etkinliğine bağlı doğal süreçler sonunda olsun ya da olmasın- pek çok durumda, anıtlara, kentsel yapıtlara ve en genel anlamda kentlere ilişkin toplumsal belleğin sürekliliğinin kesintiye uğramasına ya da yitimine neden olur ve birer toplumsal bellek etkinliği olarak karşımıza çıkar.

Bu çalışma, mekânın bellekle kurduğu ilişkiyi irdelemeyi ve mimarlık etkinliğini ilgilendiren kavramlar ya da olgular üzerinden bir dizi bellek okuması yapmayı amaçlar. Bireysel ya da toplumsal anıların ve deneyimlerin kente ve kentteki birtakım yapılara nasıl eklemlendiğini inceleyen çalışma, kentsel yapıtların toplumsal bellekle kurduğu etkileşimi, kent mekânındaki bilinen örneklerden biri sayılabilecek Atatürk Kültür Merkezi üzerinden ele alır.

A READING OF SPATIAL MEMORY THROUGH URBAN ARTEFACTS: ATATURK CULTURAL CENTER (AKM)

SUMMARY

Establishment and sustainability of memory depends on the processes defined by the concrete objects. Objects turn into mental images when they get associated with experiences. Individuals or societies can't remember without the realm of objects surrounding them. Objects that constitute our physical environment are a part of our world, whether they are personal items that reflect one's personality or concrete spaces that constitute our built environment. Space itself becomes an object or a context (structure) that houses these physical objects. Production of spaces in a physical manner is an act of architecture, and architecture itself -through this production- acts as a trigger for memory processes.

Buildings, as architectural products, are also one of the constitutive elements of the city. These buildings within the urban landscape -as constitutive objects-, not only denote a certain physicality, but also represent a body of relations. Through this body of relations, one can assign meaning to the urban constructions. This approach is important to understand individuals and communities, and their relations with their neighbourhoods and cities. These urban places transform into images for the individuals and the communities, and they define their sense of belonging and commitment. City, in this sense, is an aggregate of the images of the communities it houses; it is also a living entity that has its own memory. With this, concept of "urban memory" becomes relevant; it defines both the city's and the city dweller's own memory.

City is not only a physicality, produced through its built environment, but it is also a process. Physical structure of the city defines an actuality, but to understand this actuality, one must appreciate the relation between the physical built environment and the memories and experiences of individuals and communities. Physical built environment, on its own, is not enough to comprehend the city. City turns into a phenomenon through the collection of certain recollections and stories within the collective memory. This phenomenon is not only established through form, but it is also established through events; city, through the accumulation of experiences defined by events, goes beyond its physical dimensions, and re-establishes itself as a mental image within the collective memory. This chain of events articulates itself with the physicality of the city; through this, collective urban memory becomes transferable through generations.

City is a collective phenomenon because it is defined by its inherently collective artefacts. Buildings, as the most easily distinguishable products of architecture, become the conveyors of the collective memory and identity through their relative permanence. These architectural constructions, with their collective images, get reconstructed mentally. These structures, become constituent and signifier elements within the city through the memories, experiences, and stories they get incorporated

into. As Aldo Rossi states, these aforementioned signifier elements are "urban artefacts." Urban artefacts are open works; they are a part of the urban environment through their formal and functional qualities, and they are constantly re-interpreted and reconstructed as images by the urban communities. These communities, interpret, re-image, and reconstruct these urban artefacts mentally.

It is important to examine the relationship between these urban artefacts and the collective urban memory. This way we can understand the urban conditions these urban artefacts are facing, such as deterioration and/or disappearance. Sad as it might be, watching these aging artefacts within the urban space might provide us insights about these conditions. These aging structures seem more significant than ever, and the collective memories they incorporate seem brighter than ever. Within the city, the demolition processes these structures are facing -whether it is natural or not-, creates certain traumas and disruptions within the collective memory; on the other hand though, these structures -while decaying- stimulate the collective memory with its every single image as monuments. Sustainability of collective memory depends on the image of the monument and the act of demolition. Processes of aging, decay, and complete collapse -whether they are natural processes or not- cause a disruption within the continuity of our collective memory regarding monuments, urban artefacts, and the city in general.

The economic life of an architectural product defines an era where the structure sustains its projected functions. This economic life ends with the exhaustion of the space -mostly- through human acts; as a consequence this architectural product becomes unable to sustain its foretold function. It is easier to examine this state of functional exhaustion through public spaces; sometimes these public spaces cease to exist mainly because of the city dweller's and governor's expectations and demands, and not because of the organic processes. Atatürk Cultural Centre (AKM) as one of the symbolic examples of the modern architecture in Istanbul, and one of the most important conveyors of collective urban memory, faces a similar functional disruption: Since its opening to public as the "Istanbul Cultural Palace", AKM has been one of the main signifier elements and centres of cultural life in Istanbul and Taksim; today though, after a rather painful process started in 2005, it seems more like it is the ghost of Taksim.

Henri Prost, in his proposed master plan for Istanbul in the 1930s, tries to actualize the young republic's manifesto, and aims to establish a cultural focal point in Taksim, through the cultural reforms of the era. We first encounter the idea to build an opera house on Istanbul Taksim Square in this plan. One could say that this is a modern leap: "Cultural palace" is the space of a new national identity; it is an identity, which is established through the political agenda of the young Turkish Republic. Building, in 1969, after a construction process that spans 23 years, opens as a product of a modern and rationalistic approach, and starts to define "the most distinguished place in Istanbul."

Beyond being a cultural focal point defining one of the most important places in Istanbul, AKM also establishes a place for itself in the collective memory. Structure, as a signifier of the westernising program of the republic, becomes a conveyor of the collective memory through its historical testimonies. AKM is also a decor for the social events and uprisings: "Chained worker" banner or the "Bloody May Day" hangs from its façade facing the Taksim Square; one can easily read the 2013 Gezi Resistance

through AKM and its façade. It is a place of memory for both the users and the city dwellers. These users and city dwellers collect urban and social experiences through it.

Today, Atatürk Cultural Centre seems to face a determined stance favouring its demolition -by the current political power-, despite its significance in the Turkish architectural history, and its symbolic value. The building is examined within several academic studies because of its importance within the modern architectural history, and its symbolic value. This study aims to examine the building's current state within the context of the continuity of the collective memory, and intends to contribute to the discussions and uncertainties concerning the building's future by setting up a theoretical discussion concerning the concepts such as place memory, urban memory, monument, and urban artefact.





1. GİRİŞ

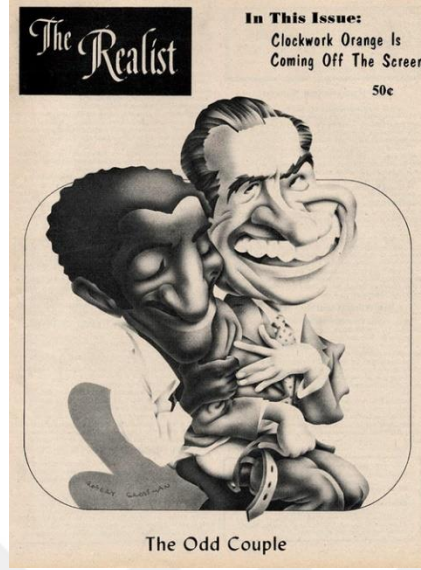
Sahip olamayacağımız şeyleri istiyoruz. Belli bir anı, sesi, duyguyu yeniden yaşamının yollarını arıyoruz. Annemin sesini duymak istiyorum. Çocuklarımı çocuk halleriyle görmek istiyorum. Küçük eller, çevik ayaklar. Her şey değişiyor. Oğlan büyüdü, baba öldü, kız benden uzun, kötü bir rüyadan dolayı ağlıyor. Lütfen sonsuza dek kalın, diyorum tanıdığım şeylere. Gitmeyin. Büyümeyin (Smith, 2015, s. 217).

Amerika Birleşik Devletleri'nin (ABD) 1972 yılındaki başkanlık seçimlerinin öncesinde, o sırada görevde bulunan devlet başkanı, aynı zamanda yaklaşan seçimlerdeki Cumhuriyetçi Parti adayı Richard Nixon'un¹. Miami Deniz Stadyumu'ndaki mitinginde, kendisini “tek gözlü, zenci Yahudi” olarak tanımlayan Sammy Davis Jr.'nin², muhafazakârların -siyahlara karşı katı tutumu da bilinen- temsilcisi Nixon'u “Amerika Birleşik Devletleri'nin başkanı ve gelecekteki başkanı!” [The President and Future President of the United States of America!] diye tanıttığı ve podyuma gelen Nixon'a sarıldığı anlar, ülkenin siyasal ve toplumsal geçmişinin en çarpıcı fotoğraflarından birini ya da birkaçını verir (Url-3) (Şekil 1.1). 1963 yılında kullanıma açılan Miami Deniz Stadyumu'nun kendisi için ise söz konusu miting, barındırdığı önemli etkinliklerden yalnızca biridir; pek çok su sporu yarışmasının burada düzenlenmesinin yanı sıra örneğin Elvis Presley'in başrolünü üstlendiği *Clambake* burada çekilmiştir; Arthur Fielder & The Boston Pops, Jimmy Buffett, Miami Filarmoni Orkestrası, Queen, Ray Charles, Steppenwolf, The Beach Boys burada konserler vermiştir. Katlanmış plak çatısı ve hafif strüktürüyle modern mimarlığın bir simgesi de olan Miami Deniz Stadyumu, 1992 yılındaki Andrew Kasırgası'nın ardından hasar gördüğü gerekçesiyle kapatılmıştır ve geçen sürede, grafiti sanatçılarının ve vandalların uğrak yeri olmuştur (Şekil 1.2). Yapının kentliler için acı verici olması olası bir bitişe doğru ilerleyen yazgısı, 2008 yılında, “Miami Deniz Stadyumu'nun Dostları” [Friends of Miami Marine Stadium] adlı topluluğun kurulmasıyla değişmiştir; söz konusu organizasyonun girişimleriyle önce “hukuk

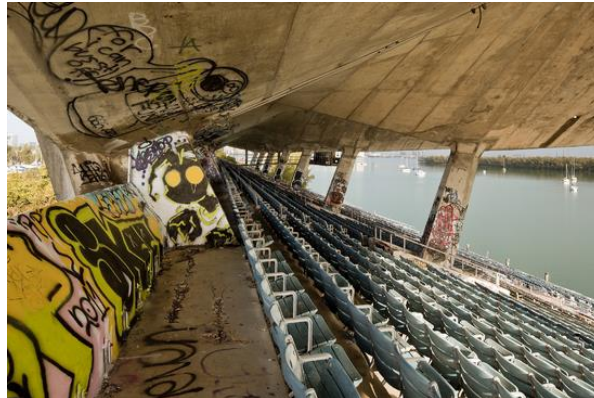
¹ Richard Milhouse Nixon (1913-1994), Amerika Birleşik Devletleri'nin 37. başkanı (1969-1974) (Url-1).

² Samuel George “Sammy” Davis Jr. (1925-1990), dansçı ve müzisyen olarak öne çıkan Amerikalı şovmen (Url-2).

savaşı” kazanılmış, sonra da hazırlanan yenileme projesinin uygulanmasına yönelik kaynak oluşturulmaya başlanmıştır (Url-4).



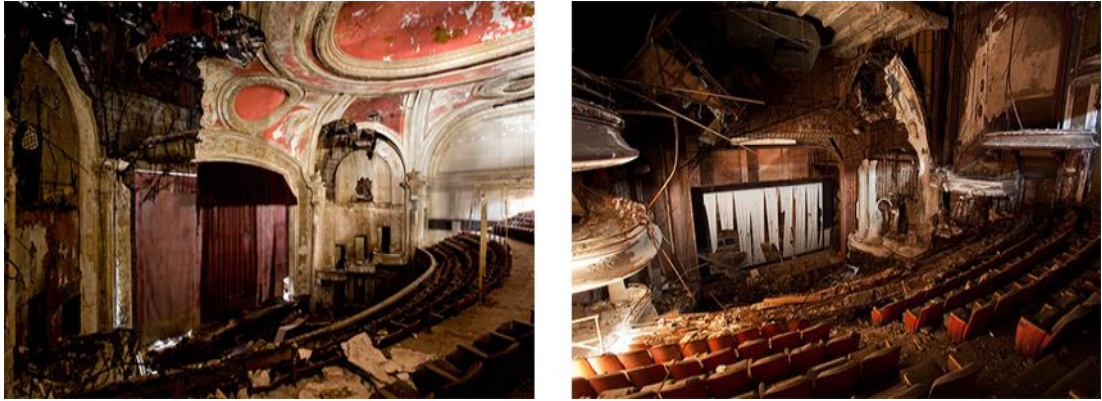
Şekil 1.1 : “Tuhaf İkili”. Sammy Davis Jr.’nin Richard Nixon’a sarıldığı anı gündemine taşıyan bir dönem dergisi kapağı (Url-5).



Şekil 1.2 : Miami Deniz Stadyumu’nun güncel durumunu gösteren fotoğraflar (Url-4).

Yazgı sözcüğü, Türk Dil Kurumu’nun tanımına göre, “Tanrı’nın uygun görmesi, Tanrı’nın isteği, kader, ezeli takdir, yazı, alın yazısı, hayat, mukadderat, takdiriilahi” anlamlarını karşılar (Url-6). Miami Deniz Stadyumu’nun yaşam öyküsü, çoğunlukla neden-sonuç ilişkilerini tinsel³ bir yaklaşımla açıklamaya yarayan yazgı sözcüğünün mimarlık yapıları ya da -daha kapsayıcı bir anlatımla- kent için de kullanılabilir olduğunu ortaya koyar. Andrew Kasırgası’nın yarattığı kırılma, o güne dek kentin gündelik yaşamının başlıca unsurlarından biri olarak fiziksel ve işlevsel varlığını sürdüren Miami Deniz Stadyumu’nun herhangi bir anına tanıklık eden bireyler ya da topluluklar için bir tür bellek sökümünün⁴ de başlangıcı olur.

Miami Deniz Stadyumu’nun yansıttığı duruma ilişkin örnekler çoğaltılabilir; örneğin fotoğrafçı Matt Lambros’un bir İnternet günlüğü olarak başlattığı ve sonradan kitaplaştırdığı “Son Perdeden Sonra” [After the Final Curtain] adlı çalışması, bellek sökümünün mimarlık yapıları üzerinden izlenebilirliğini anlamak için yol gösterici olacaktır. Lambros’un kişisel bir ilgiye temellenen çalışması, ABD’nin çeşitli bölgelerindeki terk edilmiş opera, sinema veya tiyatro yapılarının güncel durumlarının izini sürer (Url-7). Lambros’un pek çok örnek üzerinden ortaya koyduğu durum, aynı zamanda bu tez çalışmasının esin kaynaklarından birini oluşturur (Şekil 1.3).



Şekil 1.3 : Matt Lambros’un, çalışması kapsamında fotoğrafladığı yapılardan ikisi. Paramount Tiyatrosu (solda) ve Proctor’s Palace Tiyatrosu (sağda) (Url-8).

³ Tinsel sözcüğü, “spiritüel” sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmıştır.

⁴ Bu noktada, bir oluştan çok bir süreç anlatılmak istendiği için, “bellek yitimi” benzeri bir kullanım yerine “bellek sökümü” sözü kullanılmıştır.

Hatırlama -ya da unutmama-, bireyin duygusal ve zihinsel dengesinin korunması ve sürdürülmesi açısından önemlidir. Geçmiş deneyimleri üzerinden oluşan anıları, bireyin kendi benliğini tanıması ve tanımlaması için gereklidir. Bireyin kendi benliğini tanıması için gerekli olan anıların ve deneyimlerin nesnelere aktarılması, anıları korur ve sürekli kılar. Bireyin sağlıklı bir biçimde gelişebilmesi, duygusal ve zihinsel açıdan kendisini güvende hissedebilmesine bağlıdır ve güven duygusu, ancak bireyi çevreleyen ve anıların taşıyıcısı olan nesneler dünyasının kalıcı olduğu durumda söz konusu olur. Bunun nedeni açıktır: birey, kendisini çevreleyen nesneleri içselleştirir, benliğinin bir parçası yapar ve bu nesnelerin artık var olmadığı durumda, benliğini dayandığı temeli sorgulamaya başlar.

Kişisel eşyalardan, yapılı çevreyi oluşturan fiziksel mekân(lar)a kadar her şey, bireyi çevreleyen nesneler dünyasının parçalarıdır. Fiziksel çevreyi oluşturan bütün bu nesneler, onlar üzerinden tanımlanan alışkanlıklar, çağrışımlar ve deneyimler aracılığıyla belleğin unsurları olurlar. Ayrıca fiziksel mekân, hatırlanması gereken ya da hatırlanması istenen şeylerin düzenini koruyor olmasından ötürü de hatırlamanın araçlarından biridir. Deneyimlediğimiz ya da gözlemlediğimiz her şey, bu anlamda, bir mekân bağlamında bellekte tutulur ve herhangi bir anıyı -asla- mekân bağlamının dışında geri çağıramayız. Mekânın fiziksel üretimi, bir mimarlık etkinliğidir; öyleyse mimarlık, üretimleri aracılığıyla eklemlendiği bellek süreçleri için tetikleyici işlevi görür.

Bireyler ve toplumlar için yaşadıkları yerler -başka bir deyişle kendi bölgeleri-, anıların ve deneyimlerin aktarılmasıyla birer imgeye dönüşür ve bireylerin ya da toplumların aidiyetini ve bağlılığını tanımlamaya başlar. Kent mekânı, toplumu ilgilendiren pek çok olayın gerçekleştiği bir yerdir ve her olay, kentin fiziksellğinde ve imgesinde kimi izler bırakır. Bireylerin ve toplumların yerle olay üzerinden kurduğu bu ilişki, kent mekânındaki nesnelere ya da yerlere birtakım anlamlar ve değerler yükler; böylece kent mekânı, toplumların belleğinde, pek çok farklı biçimde üretilebilen bir olguya dönüşür. Kentler, bu durumda, barındırdığı toplumların imgelerinin toplamından oluşan ama aynı zamanda kendi belleği de olan yaşayan organizmalar olarak karşımıza çıkar ve kentsel bellek kavramı söz konusu olmaya başlar.

Kent, toplumsal bir üretimdir ve kent mekânı, toplumun yaşam biçimlerinin izlerini taşır. Mimarlık etkinliğinin kent mekânında en kolay belirlenebilen ürünü olan yapılar,

kentin kurucu bileşenleridir. Kentin toplumsal bir olgu olması da doğası gereği toplumsal olan birtakım yapılar tarafından tanımlanmasına bağlıdır. Söz konusu yapılar, kent mekânını biçimlendiren araçlar olarak ortaya çıkmış olsalar da bir süre sonra, toplumsal bilincin mimarlık aracılığıyla somutlaşmış göstergeleri olmaya başlarlar ve kent mekânında, kentin değişimine ve dönüşümüne direnen işaret öğeleri ya da kurucu noktalar olarak karşımıza çıkarlar. Aldo Rossi, bu tür yapıları “kentsel yapıt” (“urban artefact”) kavramıyla ele alır; kentsel yapıtlar, biçimsel ve işlevsel nitelikleriyle kentin fizikselliği arasında yer edinen ama zamanla kentteki toplulukların yorumlayıp imgesel olarak yeniden ürettiği açık yapıtlardır. Kentteki topluluklar, kentsel yapıtı yorumlar, kendi imgesine dönüştürür ve zihinsel olarak yeniden üretir.

Anıtların ve kentsel yapıtların toplumsal bellekle kurduğu ilişkiyi anlamak, eskime ya da yok olma süreçlerini tutarlı değerlendirebilmek için de önemlidir. Aristocu gelenek, kentsel nesnelerin bellek için üretildiği ya da var olduğu durumda, söz konusu nesnelerin eskimesinin ya da yıkımının unutmayı tetiklediğini savunur. Yıkım süreçleri, -doğa ya da insan etkinliğine bağlı olsun ya da olmasın- anıtlara, kentsel yapıtlara veya kentlere ilişkin toplumsal belleği kesintiye uğratar ve yıkım, Karl Marx’ın deyişiyle “katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği” günümüz evreninde, bir toplumsal bellek etkinliği olarak karşımıza çıkar.

Bellek nedir; bireysel bellek ve toplumsal bellek bölümlendirmesi neye dayanır? Mimarlık etkinliği, bellekle nasıl ilişki kurar? Mekân, bellek süreçlerine nasıl katılır? Kent, bireylerin ve toplulukların belleğini nasıl taşır? Anıtlar ve kentsel yapıtlar, toplumsal belleği nasıl oluştururlar ve sürdürürler? Yıkım, toplumsal belleğin sürekliliği nasıl etkiler? Çalışmanın başında, konunun kuramsal çerçevesini oluşturabilmek adına, bu sorulara yanıt aranır. Çalışma, bu sorular üzerinden, toplumsal belleğin İstanbul’daki başlıca taşıyıcılarından biri olan Atatürk Kültür Merkezi’ne (AKM) odaklanır ve yaşam öyküsüne de bakarak yapının toplumsal bellekteki imgesiyle ve söz konusu imgenin, özellikle 21. yüzyılın ilk yıllarıyla birlikte yüzleşmeye başladığı durumla ilgilenir.

Henri Prost, 1930’lu yılların ikinci yarısında, İstanbul için hazırladığı *master* planda, bir anlamda genç cumhuriyetin manifestosunu gerçekleştirmeye çalışır ve dönemin kültürel reformları doğrultusunda, Taksim’de bir kültür odağı oluşturmayı amaçlar. Taksim Meydanı’na bir opera binası yapma düşüncesi de ilk kez bu planda ortaya çıkar. Bu, aynı zamanda, tam da cumhuriyetin aradığı ölçüde modern bir atılımdır:

“kültür sarayı”, cumhuriyetle birlikte oluşmaya başlayan yeni ulusal kimliğin mekânıdır. Yapı, 1969 yılında, 23 yıla yayılan ilk yapım süreci tamamlandığında, modern, rasyonel bir yaklaşımın ürünü olarak Taksim Meydanı’nı tamamlamaya başlar. AKM, kentin en önemli alanlarından birini tanımlayan bir kültür odağı olmasının yanında, zaman geçtikçe kentsel bellekte de bir yer edinir. Genç cumhuriyetin Batılı programının kent mekânındaki göstergesi olan yapı, zaman içinde, tanıklıklarıyla da toplumsal belleğin bir taşıyıcısı olur. AKM, -özellikle de cephesiyle- toplumsal olayların dekorudur: “ellerinden zincirlenmiş işçi” pankartı, “Kanlı 1 Mayıs”ta burada asılıdır; 2013 yılındaki Gezi Parkı dayanışması, bir bakıma AKM’nin cephesinde okunur. Yapı, hem kullanıcıları hem de üzerinden birtakım kentsel ve toplumsal deneyimler biriktiren kentliler için bir bellek mekânıdır.

Mimarlık ürünlerinin ekonomik ömrü, işlevlerini öngörülen biçimlerde sürdürdürebildikleri zaman dilimini tanımlar ve mekânın -çoğunlukla- doğa ya da insan etkinliğine bağlı olarak tükenmesiyle tamamlanır; böylece mimarlık ürünü, işlevini, başlangıçta öngörüldüğü biçimde sürdüremez duruma gelir. Kamusal yapılar için daha kolay gözlenebilen bu tükenme durumu, kimi kez, doğa ya da insan etkinliğine bağlı süreçlerin sonunda değil, kentlilerin ya da kenti yöneten kurumların farklı beklentilerine ve isteklerine bağlı olarak gerçekleşir. Modernin İstanbul’daki simgesel örneklerinden ve toplumsal belleğin önemli taşıyıcılarından biri olan AKM de bu tür bir işlev kesintisiyle karşı karşıya: “İstanbul Kültür Sarayı” adıyla kullanıma açılmasından bugüne kentin kültürel yaşamının merkezi ve Taksim Meydanı’nın başlıca işaret ögesi olan yapı, siyasal iktidarın yıkım konusundaki kararlı duruşuyla yüzleşmekte. AKM, ülkenin modern mimarlık geçmişindeki önemine ve simgesel değerine karşın 2005 yılında başlayan sancılı sürecin ardından bugün, Taksim Meydanı’nın hayaleti rolünde.

AKM’nin 2005 yılından beri yüzleştiği duruma ilişkin tutarlı bir değerlendirme yapabilmek için, yapının toplumsal belleğin -bir anlamda- taşıyıcısı olması durumunu tartışmak gerekir. Yapının toplumsal bellekle kurduğu ilişkiyi tartışmak da çalışmanın kuramsal çerçevesinin oluşturulduğu ikinci bölümde; mekân belleği, kentsel bellek, anıt, kentsel yapıt ve yıkım gibi kavramlar ve olgular üzerinden mimarlık etkinliğinin bellekle etkileşimini irdelenmeyi ve konuya ilişkin genel bir söylem okuması yapmayı gerekli kılar.

Tezin Amacı

Bu çalışma, mekânın bellekle kurduğu ilişkiyi irdelemeyi ve mimarlık etkinliğini ilgilendiren kavramlar ya da olgular üzerinden bir dizi bellek okuması yapmayı amaçlar. Bireysel ya da toplumsal anıların ve deneyimlerin kente ve kentteki birtakım yapılara nasıl eklemlendiğini inceleyen çalışma, kentsel yapıtların toplumsal bellekle kurduğu etkileşimi, kent mekânındaki bilinen örneklerden biri sayılabilecek Atatürk Kültür Merkezi üzerinden ele alır.

Kent mekânındaki -çoğu kamusal- birtakım yapılar, taşıyıcısı olduğu toplumsal değerlerle ya da anıların ve deneyimlerin birikmesiyle toplumsal bellekte gelişen imgeleri üzerinden fiziksel varlıklarının ötesine taşınır. Cumhuriyetin Batılı programının İstanbul'daki göstergelerinden biri ve kentin kültürel yaşamının merkezi olan AKM de hem yapımının arkasındaki düşünceyle hem de kentlilerin anılarındaki ve deneyimlerindeki yeriyle fiziksel varlığının ötesine taşınmış, bir bellek mekânına dönüşmüştür. Yapı, bugüne dek, ülkenin modern mimarlık geçmişindeki yeri ve simgesel değeri ışığında kimi çalışmalara konu olmuşsa da hakkındaki tartışmaların harlandığı bir dönemde, yapının toplumsal bellekle kurduğu ilişkiyi merkezine alan bir çalışmanın yapılması arzulanmıştır. Bu çalışma; mekân belleği, kentsel bellek, anıt, kentsel yapıt ve yıkım gibi kavramların ve olguların tartışılması üzerinden AKM'nin toplumsal bellekle kurduğu ilişkiyi sorgulamayı ve günümüzde yüzleştiği durumu değerlendirerek yapının geleceğine ilişkin rasyonel bir tutum ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Tezin Kapsamı ve Yöntemi

Tez çalışması, mimarlık etkinliğinin bellekle kurduğu ilişkinin ayrıntılı biçimde irdelenmesiyle başlar ve fiziksel mekân üretme uğraşının ötesindeki boyutlarını inceleyerek aslında mimarlığın zamansallığıyla ilişkilenen kavramları ve olguları tartışır. Çalışmanın başında, hatırlamanın, ancak uyarıcı nesnelerin varlığında söz konusu olabileceği varsayımından yola çıkarak mimarlığın, ürünleri aracılığıyla hatırlama süreçlerine sızabildiğine değinilir. Önceleri felsefenin, sonraları psikolojinin konularından biri olarak ortaya çıkan bellek kavramını mimarlık etkinliği bağlamında ele alan çalışma; mekân belleği, kentsel bellek, anıt, kentsel yapıt ve yıkım gibi kavramların ve olguların tartışılması üzerinden yinelenebilir bir kuramsal çerçeve oluşturur. Mimarlık etkinliğinin belleğin oluşması ve sürdürülmesi süreçleriyle nasıl

ilişkilendiğini ve söz konusu süreçleri nasıl yönlendirdiğini ortaya koymayı amaçlayan kuramsal çerçevenin oluşturulması, çalışmanın odağındaki yapının toplumsal bellekle kurduğu ilişkinin ayrıntılı ve tutarlı biçimde ele alınabilmesi için önemlidir. Kuramsal çerçevenin oluşturulmasının ardından çalışma, modern mimarlık geçmişindeki yerinden ve simgesel değerinden ötürü kent mekânındaki kurucu yapılardan biri olarak karşımıza çıkan Atatürk Kültür Merkezi'ne yoğunlaşır; hakkındaki güncelliğini koruyan ve gün geçtikçe harlanan tartışmalar ve toplumsal bellekteki imgeleri üzerinden yapının bugün yüzleştiği durumu ele alır.

Kuramsal çerçevenin oluşturulduğu ikinci bölümün başında, farklı disiplinlerin bellek kavramına ilişkin tanımlarına yer verilir ve bellek kavramı üzerine çalışan kimi kuramcıların yaklaşımlarıyla belleğin iki durumuna değinilir: bireysel bellek ve toplumsal bellek. Her iki kavramın genel bir anlatımının yapılmasının ardından, çalışmanın sonraki aşamalarını daha çok besleyen toplumsal bellek kavramı, bireysel bellek kavramına göre daha kapsamlı ele alınır. Bu aşamada, belleğin oluşması ve sürdürülmesi süreçlerinin, somut nesneler üzerinden tanımlandığı düşüncesi üzerinden söz konusu nesneler ortamının fiziksel mekânla kurduğu etkileşim irdelenir. Kent mekânındaki yapılar, bu bölümde, kentleri oluşturan nesneler olarak tanımlanır; kent mekânındaki yapıların, yalnızca birer fiziksellik olmanın ötesinde bir ilişkiler bütününe taşıyıcısı olması durumu anlatılır. Kentteki yapılar gibi kentin kendisi de sözü edilen ilişkiler bütününe kentin fizikselliğine eklemelenmesiyle tamamlanan bir organizma olarak ele alınır ve pek çok kuramcının tartıştığı kentin kendisinin de bir belleğinin olduğu önermesi, kentsel bellek kavramıyla açıklanır. Kentsel belleğin -bir anlamda- başlıca taşıyıcıları sayılabilecek anıtların ve kentsel yapıtların kent mekânındaki varlığının kentsel ve toplumsal bellekle nasıl ilişkilendiği tartışılır. Bölümün sonunda, yıkım olgusunun bellek süreçlerine nasıl katıldığına, söz konusu süreçleri nasıl etkilediğine ilişkin yaklaşımlar aktararak yıkım etkinliğinin toplumsal bellekle nasıl ilişkilendiği üzerinde durulur ve kuramsal anlatım, özellikle uluslararası birtakım örneklerle desteklenir.

Üçüncü bölümde, toplumsal belleğin İstanbul'un kent mekânındaki başlıca taşıyıcılarından biri olan AKM'nin ayrıntılı bir okuması yapılır. İlk aşamada, Taksim Meydanı'na bir opera binası yapma düşüncesinin ortaya çıkışından 1978 yılındaki ikinci açılışına dek yapının geçirdiği süreçler anlatılır; söz konusu tarihsel anlatım, pek çok farklı kaynaktan aktarılanlar ışığında, çok yönlü olarak gerçekleştirilmeye çalışılır.

İkinci olarak, ilk projelendirme süreçlerinden günümüzdeki durumuna evrilene dek yapının geçirdiği tasarım aşamaları irdelenir. Bu aşamada, yapının önceki projeleri de ayrıntılı olarak incelenir ve her öneri, kendi döneminin geçerli mimarlık akımları bağlamında ve kronolojik bir karşılaştırma ışığında değerlendirilir. Anlatım, ayrıca üzerlerinde çeşitli gösterimlerin de yapıldığı ve pek çok farklı kaynaktan elde edilen çizimler, haritalar, iç ve dış mekân fotoğrafları yardımıyla geliştirilir. Sonraki aşamada, ikinci bölümde değinilen kavramlar ve olgular ışığında, AKM'nin toplumsal bellekle kurduğu etkileşim -kimi kez, yine çeşitli kuramcılardan ödünç alınan yaklaşımların da yardımıyla- tartışılır. Yapının toplumsal belleğin taşıyıcısı olması durumu, önceki bölümde yapılan anlatıma eklenen yapıya özgü kimi durumlar aracılığıyla irdelenir. Bölümün sonunda, yine ikinci bölümde değinilen kavramlar ve olgular ışığında, yapının özellikle 2005 yılından beri yüzleştiği duruma ilişkin bir değerlendirme yapılır.

Çalışmanın altlığı, niteliksel araştırma yöntemlerinin kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Kuramsal çerçevenin çizildiği ikinci bölümdeki anlatımda yer verilen yaklaşımlar, kuramsal okumalar üzerinden gerçekleştirilen kapsamlı bir çapraz okumayla ve söylem analiziyle aktarılmıştır. Bu bölümdeki yazılı anlatım, kişisel çıkarımlara dayanan ve kavramların ilişki ağına odaklanan görsel anlatımlarla desteklenmeye ve zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın başlıca örneği olan AKM'ye odaklanan üçüncü bölümde aktarılan veriler; ansiklopedik kaynaklardan, belgesellerden, kurum ya da süreli yayın arşivlerinden ve tanıklıklara dayanan kişisel anlatımlardan elde edilmiştir. Yapının tasarım aşamalarının irdelendiği ve mekânsal değerlendirmesinin yapıldığı bu bölümde; farklı kaynaklardan elde edilen fotoğraflardan, haritalardan, hava fotoğraflarından, plan, kesit, görünüş ve perspektif çizimlerinden yararlanılmış, toplanan veriler karşılaştırmalı olarak çalışmaya eklenmiştir.

Dördüncü bölümü oluşturan sonuç ve öneriler başlığında, toplumsal bellekle etkileşiminin ve özellikle 2005 yılından beri yüzleştiği durumun sorgulanması üzerinden AKM'nin nasıl ele alınması gerektiği tartışılır. Tez çalışmasının sonunda, çalışmanın bütününde anlatılanlar ve tartışılanlar ışığında, yapının bugününe ve geleceğine ilişkin tutarlı bir duruş ve tez geliştirilmeye çalışılır.



2. TOPLUMSAL BELLEĞİN OLUŞMASINDA VE SÜRDÜRÜLMESİNDE MİMARLIK ETKİNLİĞİ

Bellek kavramı, önceleri felsefenin, sonraları psikolojinin konularından biri olarak ortaya çıkmışsa da mimarlık etkinliğinin, belleğin oluşması ve sürdürülmesi süreçlerinin önemli bir parçası olduğunu vurgulamak gerekir. Hatırlamanın, ancak uyarıcı nesnelerin varlığında söz konusu olabileceği düşünüldüğünde, mimarlığın, ürünleri aracılığıyla geri çağırma ya da hatırlama süreçlerine sızdığından söz edilebilir. Bu bölümün genel amacı, mimarlık etkinliğinin belleğin oluşması ve sürdürülmesi süreçleriyle nasıl ilişkilendiğini ve söz konusu süreçleri nasıl yönlendirdiğini ortaya koymaktır.

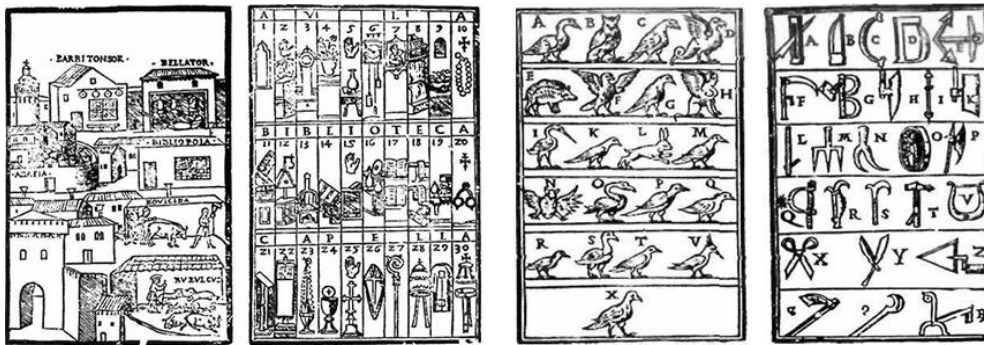
Bölümün başında, farklı disiplinlerin bellek kavramıyla ilgili tanımlarına yer verilecektir. Bu aşamada, bellek kavramı üzerine çalışan birtakım kuramcıların söylemleri ve yaklaşımları üzerinden belleğin iki alt kavramından da söz edilecektir: bireysel bellek ve toplumsal bellek. Her iki kavramla ilgili genel bir çerçeve çizildikten sonra, çalışmanın ilerleyen aşamalarını daha çok besleyecek olan toplumsal bellek kavramı, daha kapsamlı ele alınacaktır.

Belleğin oluşması ve sürdürülmesi süreçlerinin aracı nesnedir. Mekân, kimi kez bir nesne olarak, kimi kez de hatırlamayı uyarıcı nesnelerin yerleştiği bir düzen olarak bellek süreçlerine katılır. Çalışma, bu aşamada, mekânın söz konusu süreçlere nasıl eklemlendiğini inceleyecektir. Mekânın özellikle toplumsal bellekle kurduğu ilişki üzerinden, çalışmanın daha sonraki aşamalarına da katkı sağlayacak kentsel bellek kavramı ve anıtların ya da kentsel yapıtların toplumsal belleği nasıl biçimlendirdiği irdelenecektir. Son bölümde, yıkım etkinliğinin bellek süreçlerine nasıl eklemlendiği üzerinde durulacaktır. Yıkımın, bellek süreçlerine nasıl katıldığının, söz konusu süreçleri nasıl değiştirdiğinin kuramsal çerçevesi oluşturulacak, birtakım örneklerle anlatım zenginleştirilmeye çalışılacaktır.

2.1 Bellek tanımları: Bireysel Bellek ve Toplumsal Bellek

Başlangıçta felsefenin bir konusu olarak ortaya çıkmışsa da 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında, bellek kavramı, algılama psikolojisinin [cognitive psychology] paradigması içinde ele alınmaya başlar (Url-9). Bellek; psikolojide, “bir organizmanın bilgiyi depolama, saklama ve sonrasında ise geri çağırma yeteneği” olarak tanımlanırken, Türk Dil Kurumu’na göre, “yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin” anlamlarını karşılar (Url-9, Url-10).

Kavramın, “bellek sanatı” olarak bilinen ilk kullanımı, Cicero’nun MÖ 55’te yazdığı *De Oratore*’de bir Antik Yunanistan şairi olan Simonides üzerinden anlattığı öyküyle olsa da kimileri, kavramın ilk kullanımını Pitagorasçılara, kimileri de Antik Mısırlılara dek dayandırır (Yates, 1966). Bellek sanatı sözü, belleği eğitme yöntemlerini kapsayan bir kullanım olarak ortaya çıkar. Bununla birlikte, bellek sanatına ilişkin basılmış ilk kaynak, 1482 yılına tarihlenir; Yates (1966), kaynağın atfedildiği Canterbury⁵ Başpiskoposu Thomas Bradwardine’nin 1349 yılında öldüğünü göz önünde bulundurarak özgün kaynağın üretiminin 14. yüzyıldan da önce olduğunu anlatır. Söz konusu kaynak, kendisini izleyecek diğer Orta Çağ metinlerinde olduğu gibi, bellek sanatını tanıdık nesneler ve yerler üzerinden ele alır; Orta Çağ felsefesinin bellek kavramına ilişkin -nesneleri ve yerleri merkezine alan- bu geleneksel yaklaşımı, Yates’e (1966) göre, hümanizmin ve Rönesans’ın etkileriyle birtakım değişimler geçirir (Şekil 2.1).



Şekil 2.1 : Manastır Bellek Sistemi ve Görsel Alfabe Yazıtları. Johannes Romberch, *Congestorium Artificiose Memorie*, 1533 (Yates, 1966).

⁵ İngiltere’nin güneydoğusunda, Kent Kontluğu’na bağlı, kent statüsü de taşıyan bir yerel idare ve yerleşim birimi (Url-11).

Sokrates'e göre, duyu algısı, yalnızca duyuların anlık uyarılarını ortaya çıkarırken bellek, aslında var olanı -iyi, güzel vb. bütün duyu algısı nesnelerini- sonsuza dek anımsar (Barash, 2007'de atıfta bulunduğu gibi). Sokrates'i izleyen -öğrencisi- Platon, insan belleğini, "zihnin rasyonel kısmının hakikat üstüne bilinçli bir düşünme sürecine girmesine yarayan bir araç" olarak tanımlar (Çağla, 2007, s. 219'da atıfta bulunduğu gibi). Platon'un bu tanımının, -yine kendisinin- öğrenmenin aslında anımsama olduğuna ilişkin önermesiyle örtüştüğü söylenebilir. Platon, bilgiyi doğuştan gelen bir belleğe dayandırır; Çağla'nın (2007) da vurguladığı gibi, Platon'un bilgi kuramı, anımsama üzerine kuruludur. Aristoteles, akıl hocası Platon'la benzer bir bellek yaklaşımı benimsemiş olsa da kendi bellek tanımı, birtakım farklılıklar içerir; örneğin Aristocu yaklaşım, insanların yanı sıra gelişmiş hayvanlara da atfettiği belleği, yalnızca geçmiş duyu imgelerinin zihinde tutulması olarak ele alır (Barash, 2007'de atıfta bulunduğu gibi).

Bellek, günümüzdeki yaygın kullanımında, geçmiş deneyimleri akılda tutmaya ya da gerektiğinde geri çağırmaya olanak veren zihinsel yetenek olarak anlaşılır; bununla birlikte psikoloji, bellek sürecini, "kodlayarak kaydetme, depolama ve geri çağırma" olarak üç aşamalı tanımlar (Wilson, 2015, s. 25). Bellek kodlaması yönteminde, duysal deneyimler (dokunma, duyma, görme, koklama, tatma) işlenir ve nöronlar arasındaki elektriksel uyarılar yoluyla beyinde -fiziksel olarak- kodlanır; yinelenen uyarılar yoluyla kodlama sürecinin, depolama işlevi gören nöronlar arasında yerleşik yollar oluşturduğu düşünülür. Söz konusu yerleşik yollar, Wilson'un (2015) değindiği bu yöntemde, belleğe kaydedilmiş bir bilginin, sonradan geri çağırılmasına, başka bir deyişle hatırlamaya olanak sağlar.

Belleğin iki biçimi olduğundan söz eden ve bu biçimleri ders çalışma örneğiyle anlatan Bergson'a (2015) göre, belleğin birinci biçimi, "ders çalışıyorum ve ezberleyebilmek için önce her dizinin üstüne basa basa okuyorum; sonra defalarca tekrarlıyorum" diye anlattığı durumdur (s. 66). Bu durumda, her yeni okumada bir ilerleme sağlanır, sözcükler birbirine giderek daha iyi bağlanır, sonunda bir bütün olmaya başlarlar ve "bu belirgin anda, dersimi artık ezbere biliyorumdur; dersin anı halini aldığı, belleğime kazındığı söylenir." (Bergson, 2015, s. 66). Belleğin ikinci biçimini, yine Bergson (2015), "şimdi dersin nasıl öğrenildiğini araştırıyorum ve sırasıyla geçtiğim cümleleri hayalimde canlandırıyorum." diye anlatır (s. 67). Art arda yapılan her okuma, ikinci durumda, kendine özgü tekilliğiyle akla gelir, önceki ve sonraki okumalardan zaman

içinde kapladığı yerle ayrılır; bu okumalardan her biri, geçmişin belirleyici bir olayı olarak zihinde yeniden belirir. Her iki durumda da aynı sözcükler kullanılır ama belleğin işleyiş biçimi açısından, aynı şey söz konusu değildir (Bergson, 2015).

Yılmaz (2014), belleğin hiçbir zaman değişmez ve kalıcı olmadığını öne sürer; her anımsama sürecinin sonunda yeni bir anının, buna bağlı olarak yeni bir belleğin oluştuğunu vurgular. Bu yaklaşım, Ricœur'un kartopu benzetmesiyle ilişkilendirilebilir; Ricœur, “herhangi bir yolla öğrenilmiş tüm bilgiler orada. Belleğimde ben ilerledikçe büyüyen bir kartopu var” diyerek belleğin sürekli deviniminden söz eder (Blain, 2007, s. 148). Daha da geriye gidildiğinde, Freud da benzer bir noktadadır; Freud’a göre de bellek, hiçbir anıyı silmez ya da yitirmez ve her an(ı), uygun koşullar altında yeniden anımsanabilir (Göle, 2007’de atıfta bulunduğu gibi).

Beyin üzerine son yıllarda yapılan araştırmalar, bireysel belleğin nasıl işlediğine ilişkin birtakım önemli bulguları ortaya koyar. Söz konusu bulgular içinde en önemlisi, bellekteki verinin, anımsanan anın özellikleriyle harmanlanarak yeniden oluşturulduğudur. Bu bulgu, Neyzi’ye (2014) göre, belleğin işleyişinin araştırılmasında, geçmişin yanı sıra güncel bağlamın ve ikisi arasındaki ilişkinin önemini vurgular. Bu yaklaşım, Augustinus’un üçlü zaman bölümlendirmesini anımsatır: bilinen ilk tarih felsefecisi olan Augustinus; geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman kullanımlarını doğruca benimsemez ve “geçmiştekilere ilişkin şimdiki zaman, şimdikişilere ilişkin şimdiki zaman ve gelecektekilere ilişkin şimdiki zaman” olmak üzere üç yeni zaman önerir. Augustinus, bölümlendirmesini açıklarken “çünkü bu üç çeşit zaman zihnimizde vardır, onları başka yerde göremiyorum. Geçmişteki şimdiki zaman bellek, şimdiki şimdiki zaman doğrudan sezgi, gelecekteki şimdiki zaman da beklenti olarak vardır” der (Çağla, 2007’de atıfta bulunduğu gibi).

Bellek, benliğin yaslandığı en güçlü dayanaktır. Sarkis, bu durumu, “belleğim vatanımdır” diyerek vurgular (Polat, 2007, s. 78’de atıfta bulunduğu gibi). Sanatçının bu yaklaşımı önemlidir: bellek, benliğimizi oluşturan anılarımızın, deneyimlerimizin saklandığı yerdir; başka bir deyişle bellek, kimliği tanımlayan zihinsel süreçleri temsil eder. Benzer olarak Polat (2007), belleği “asla kaçıp kurtulamadığım, daimi ikametgâh” olarak tanımlar (s. 78). Daly de geçmişi ya da belleği yok saymanın, benliği görmezden gelmek ya da inkâr etmek olacağını söyler: “bu, intihara teşebbüstür” (Boyer, 1994, s. 26’da atıfta bulunduğu gibi).

Bellek, tıpkı kimlik gibi, hem bireysel olarak hem de toplumsal olarak anlaşılabilir. Belleği, yalnızca anıların anımsanması olarak değil, anılara belirli anlamlar yükleyen toplumsal bir ürün olarak ele alan Durkheim, bireysel olanla toplumsal olan arasındaki ayrımı vurgular; bireysel olanı, psikolojinin araştırma konusu olarak ele alan Durkheim'e göre, toplumsal olan, sosyolojinin konusudur. Durkheim, toplumu bir bireyler toplamı olarak görmez, bireylerin bir araya gelerek oluşturduğu ama sonuçta kendine özgü bilinci ve özellikleri olan bir olgu olarak ele alır (Çağla, 2007'de atıfta bulunduğu gibi). De Certeau, belleği ele alırken, kuluçkadaki ya da yuvadaki kuş yumurtalarını örnek gösterir; tıpkı yumurtalar gibi bellek de çevresel ve toplumsal koşullara göre bir biçim edinir (Boyer, 1994'te atıfta bulunduğu gibi). Belleğin toplumsal çerçevesi, neredeyse Aristoteles'ten bu yana tartışılan bir olgu olsa da toplumsal bellek⁶ kavramı, Klein'in anlatımına göre, ilk kez 1902 yılında, Avusturyalı romancı ve şair Hugo von Hofmannsthal tarafından kullanılır ama kavramı kuramsallaştıran, 20. yüzyılın başlarında, Fransız sosyolog Maurice Halbwachs olur (Wilson, 2015'te atıfta bulunduğu gibi). Halbwachs (1992), insanların, bireysel anıları biriktirmenin yanı sıra aile, din ve sosyal sınıf başta olmak üzere çeşitli topluluklara katılımı üzerinden anı biriktirme, bu anıları yerelleştirme ve sonradan geri çağırma yetenekleri olduğundan söz eder. Bir topluluğun üyesi olmanın, o topluluğun anılarını ve deneyimlerini paylaşmak anlamına geldiğini söyleyen Halbwachs'ın yaklaşımına göre, toplumsal bellek ve tarih yazımı, bir noktada birbiriyle çarpışmaya başlar. Halbwachs, -bireysel- belleğin, yaşanmış deneyimlere bağlı olmasını gerektiğini savunur ve bunun söz konusu olmadığı durumda, ancak tarihten söz edilebileceğini vurgular. Geleneğin bittiği yerde tarih yazımının başladığını öne süren Halbwachs, toplumsal belleğin, kuşaklar boyunca aktarılabilirdiği ve canlı tutulabilirdiği durumda, tarih yazımına gerek olmadığını öne sürer; tarih yazımı, ancak toplumsal belleğin sürdürülemediği durumda devreye girebilir (Boyer, 1994'te atıfta bulunduğu gibi).

Bireysel bellek, adından da anlaşılacağı gibi, tek tek bireylerin belleğini anlatır ve Wilson'un (2015) tanımlarına göre, anısal olayları içeren özel bir eylemdir; buna karşın toplumsal bellek, geçmişe ilişkin toplumsal olarak geliştirilmiş bir düşünce ya da bir topluluğun kendi geçmişini nasıl kavramsallaştırdığıyla ilgili toplumsal olarak paylaşılan bir kanı olarak tanımlanabilir. Schudson'a (2007) göre, bireysel belleği

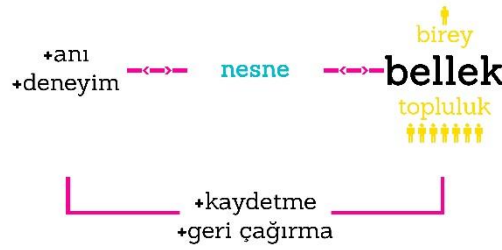
⁶ Bu çalışmada, literatürde "kolektif bellek" olarak da karşılaşılan kavram "toplumsal bellek" terimiyle ele alınacaktır.

yargılamak zorsa toplumsal bellekten söz etmeye başladığımızda, durum daha da karmaşılaşır; bunun nedeni de geçmişteki herhangi bir toplumsal deneyimin ya da olayın, topluluğun her bir üyesi için farklı bir deneyim ya da olay tanımlamasıdır. Schudson (2007), “bireysel bellek diye bir şey olmadığı” görüşündedir: “bellek öncelikle toplumsaldır çünkü bireysel insan zihinlerinden çok, kurallar, kanunlar, standartlaşmış usuller ve kayıtlar halinde kurumlara yerleşmiş, yerleştirilmiştir.” (s. 179). Bu yaklaşım, Nietzsche’nin, henüz 19. yüzyılın sonlarında, belleğin beyinle ya da sinirlerle olan ilişkisini yok saydığı önermesini anımsatır; insan, bütün geçmiş nesillerin belleğini de yanında taşır ve bellek, Nietzsche’ye göre, özgün bir özelliktir (Barash, 2007’de atıfta bulunduğu gibi). Belleğin toplumsal olması, kaçınılmaz olarak, “çarpıtma” durumunu da gündeme getirir; Schudson’a (2007) göre, bellek, yalnızca bir kaydetme yöntemi olsaydı “gerçek” anılardan da söz edilebilirdi ama bellek, bilgi kodlama, bilgi depolama ve bilgiyi geri çağırma sürecidir ve bu sürecin her aşamasında psikolojik, tarihi ve toplumsal etkiler söz konusudur.

Halbwachs, belleğin toplumsal çerçevesini ele alırken, Aristoteles’ten beri var olan yaklaşımı izler: birey, asla yalnız değildir ve davranışlarını tek başına anlamlandıramaz. Bunun için de topluluğun diğer üyelerinin yanında bulunması gerekmez; tek başınayken bile, topluluğun diğer üyeleriyle paylaştığı birtakım anılar, değerler ve kavramlar vardır (Çağla, 2007’de atıfta bulunduğu gibi). Halbwachs, başka herhangi bir kişinin hatırlamadığı anıları hatırlayan bir bireyi, sanrılar gören kimseye benzetir; öyleyse bellek, bireyi aileye geleneklerine, dinsel inanışlara, toplumsal müştereklere ya da özelleşmiş yerlere bağlayarak deneyimleri yönlendirir (Boyer, 1994’te atıfta bulunduğu gibi).

Casey’e göre, belleğin toplumsal çerçevesini yalnızca “kolektif hatırlama” oluşturmaz, aynı ölçüde önemli olan bir diğer kavram da “kolektif unutma”dır; iki kavram, tıpkı bir madalyonun iki yüzü gibi, toplumsal belleği oluşturur (Yılmaz, 2014’te atıfta bulunduğu gibi). Bellek kavramıyla ilgilenen çalışmalar, en genel anlamıyla bireysel ve toplumsal hatırlama ve unutma süreçlerini inceler (Neyzi, 2014). Günümüz toplumunda mekân ve zaman arasındaki sınırın giderek ortadan kalmasının bir denge gereksinimi yarattığını, kimliğe ve -buna bağlı olarak- geçmişe yönelimin bundan kaynaklandığını Huyssen’e atıfla anlatan Neyzi (2014), bellek çalışmalarının günümüzde kazandığı ivmeyi, kimliğe ve geçmişe yönelik son yıllarda daha da yoğunlaşan ilgiyle açıklar.

Aristoteles’e göre, algılama, ancak bir nesnenin varlığında söz konusu olur; geçmişten gelen ve bellekteki imgesi varlığını sürdüren nesne, algımızın kaynağındaki şeydir (Çağla, 2007’de atıfta bulunduğu gibi). Proust’un, madleninden bir ısırık aldığında, halasıyla geçirdiği Pazar sabahlarını anımsaması⁷, aslında tam da Aristocu yaklaşımın anlattığı durumdur. Bu anlamda, -küçük bir ısırıktan, binalara ya da anıtlara kadar- nesneler, birey için hatırlamayı uyaran bir araçtır (Yılmaz, 2014) (Şekil 2.2).



Şekil 2.2 : Belleğin işleyişine ilişkin yaygın söylemin görselleştirilmiş anlatımı (Ganiç, 2016).

Halbwachs, 1920’lerde ve 1930’larda, toplumsal bellek kavramını daha ayrıntılı incelemeye başlar ve kavramı, mimarlar ve plancılar için daha kullanılabilir bir biçimde tanımlar; toplumsal bellek, Halbwachs’a göre, sosyal deneyimlere köklenir, zamansal ve mekânsal bir çerçeveye bağlanır. Bellek, Halbwachs’a göre, her zaman bir mekânsal çerçevede saklıdır; belleğin herhangi bir mekânda saklı olmadığı durumda, anımsamadan söz edilemez (Boyer, 1994’te atıfta bulunduğu gibi). Mekân, *Rhetorica ad Herennium*’da⁸ da anlatılan en eski anımsama yöntemidir; Yates (2007), bu yöntemin, bir binadaki bir dizi yeri ezberlemekten ve ezberlenen yerlere bir

⁷ “Az sonra, o kasvetli günün ve iç karartıcı bir yarının beklentisiyle bunalmış bir halde, yaptığım şeyi dikkat etmeden, yumuşasın diye içine bir parça madlen attığım çaydan bir kaşık alıp ağzıma götürdüm. Ama içinde kek kırıntıları bulunan çay damağıma değdiği anda irkilerek, içimde olup biten olağanüstü şeye dikkat kesildim. Sebebi hakkında en ufak bir fikre bile sahip olmadığım, soyutlanmış, harikulade bir haz, benliğimi sarmıştı. Bir anda, hayatın dertlerini önemsiz, felaketlerini zararsız, kısılgını boş kılmış, aşkla aynı yöntemi izleyerek, benliğimi değerli bir özle doldurmuştu; daha doğrusu, bu öz, benliğimde değildi, benliğin ta kendisiydi. Kendimi vasat, sıradan ve ölümlü hissetmiyordum artık. Bu yoğun mutluluk nereden gelmiş olabilirdi bana? Çayın ve kekin tadıyla bir bağlantısı olduğunu, ama onu kat kat aşmış, farklı bir niteliği olması gerektiğini seziyordum. Nereden geliyordu? Anlamı neydi? Nerede yakalanabilirdi?” (Proust, 2016).

⁸ Retorik üzerine bilinen en eski Latince kitap, MÖ 80’ler (Url-12).

konuşmanın sonradan anımsanması istenen noktalarının imgelerinin iliştilirilmesiinden oluştuğunu anlatır.

Bellek, kimi zaman, toplumsal olarak yaratılmış anıtlara, eserlere ya da işaretlere bilinçli olarak yerleştirilir. Burada söz konusu olan, Schudson'a (2007) göre, verilmiş bellek biçimleridir; "bunlar açıkça ve bilinçli olarak anıları korumak ve saklamak için tasarlanmış, çoğunlukla genel bir eğitsel etki taşıması amaçlanmış kültürel yapıntılardır." (s. 180). Halbwachs da her anının, bir mekânsal çerçevede gizli olduğunu savunur; anılar ve deneyimler, kentlerin ya da yerlerin düzeninde saklıdır (Boyer, 1994'te atıfta bulunduğı gibi). Bu yaklaşımlar, bizi, mekânın bellekle nasıl ilişki kurduğunu irdelemeye yönlendirir.

2.2 Mekân Belleğı

Belleğin oluşması ve sürdürülmesi, somut nesneler üzerinden tanımlanan süreçleri temsil eder. Bu nesneler, deneyim(ler)le ilişkilendiğinde, birey ve -daha geniş anlamda- bir topluluk için birer imgeye dönüşür ve bellekte saklanır. Bireyler ve topluluklar; onları saran nesnelerin oluşturduğu bu nesneler dünyası olmadan hatırlayamaz. Bireyin benliğinin bir tür yansıması da sayılabilecek kişisel eşyalardan, yapıyı çevreyi oluşturan fiziksel mekânlara kadar her şey fiziksel çevreyi oluşturan nesneler dünyasının birer parçasıdır. Mekân, bir nesne olarak var olmanın ve bireyler için birtakım imgesel temsiller üretmenin ötesinde, nesnelere ilişkin imgelerin yerleştirildiğı bir düzen olarak da karşımıza çıkar. Öyleyse nesnelerin belleğin aracı olduğu durumda, mekânlar da belleğin bağlamıdır. Bu mekânların fiziksel anlamdaki üretimi, bir mimarlık etkinliğidir ve mimarlık, üretimleri aracılığıyla bellek süreçleri için tetikleyici işlevi görür.

Aristocu yaklaşıma göre, anıların nesnelere aktarılması veya belleğin nesneler üzerinden kurulması, anıları "zihinsel çürüme"den ("mental decay") korur (Forty, 2001). Comte, Aristocu yaklaşıma benzer olarak, zihinsel dengenin, öncelikle gündelik yaşamdaki nesnelerin temsil ettiği durağanlığa ve kalıcılığa bağlı olduğunu belirtir (Halbwachs, 1992'de atıfta bulunduğı gibi). Tanıdık imgelerin kalıcılığı, bireyi, kendi zihinsel sürekliliğine ilişkin güvende hissettirir (Halbwachs, 1992). Boyer (1994), nesnelerin, bireyi tetikleyen esrarengiz ve gizemli bir gücü olduğundan söz eder; böylece nesneler, belleğin uyarıcısı olurlar. Akıl ve nesneler arasındaki etkileşimin yok olduğu durumda bireyin, kendisini, uyarıcı nesnelerin veya referans

noktalarının olmadığı, akışkan ve farklı bir ortamda bulacağını öne süren (Halbwachs, 1992), bireylerin, benzer bir belirsizliği, -hatta- bir tür benlik yitimini, tamamen yeni bir fiziksel çevrede yaşamak zorunda kaldıklarında bile kısmen deneyimleyebileceğini söyler. Connerton (2012), anıların, bireyi kuşatan nesneler dünyasına bağlanarak korunduğu önermesi de Halbwachs'ın bu yaklaşımına dayanır. Söz konusu nesneler dünyasının temsil ettiği çerçevenin ve bu çerçevenin tanımladığı yaşam koşullarının ve sosyal ilişkilerin değişmesinin unutmayı doğuracağını söyleyen Assmann'a (1997) göre, "bir kişinin etrafındaki gerçeklik değişirse daha önceki gerçeklikte var olan her şeyin unutulması kadar doğal bir şey yoktur. Çünkü eski gerçeklik, var olan koşullara aykırı düşmektedir, onlar tarafından onaylanmaz ve desteklenmez" (s. 234). Connerton (2014), bu geçicilikten söz ederken, nesnelerin giderek daha hızlı tüketildiği günümüz kültüründe, güvenilirlik eksikliği hissetmenin, gündelik deneyimlerden biri olduğunu öne sürer. Bu güvenilirlik eksikliğinin nedeni açıktır: birey, kendisini çevreleyen nesneleri içselleştirir, benliğinin bir parçası yapar ve bu nesnelerin artık var olmadığı durumda, benliğini dayandığı temeli sorgulamaya başlar.

Benjamin ve daha sonraları Rossi, maddesel varlığın (nesne); deneyimin ve hafızanın aracı olduğunu vurgularlar (Boyer, 1994'te atıfta bulunduğu gibi). Connerton (2014), bireylerin nesnelerle kurduğu ilişkiyi anlatırken, nesnelerin alışkanlıklardan ötürü kolayca çözülebilen kimi anlamları olduğundan söz eder ve çoğu zaman, nesnelerin anlamlarının bireylerce farkında olmadan çözüldüğünü söyler. Burada sözü edilen ilişki, alışkanlıklar ve deneyimler üzerinden kurulur; bireylerin nesnelerle ilgili yinelenen deneyimleri, çağrışımları ve hatırlamayı doğurur. Nesnelerin bellekle kurduğu bu ilişki, Batılı pek çok insan yaratisının arka planında da karşımıza çıkar: amaç, belleğin geçici ve süreksiz dünyası için somut temsiller üreterek hatırlamayı tetiklemektir (Forty, 2001). Bu, Connerton'un (2014) yaklaşımı göz önünde bulundurulduğunda, pek de anlaşılması güç bir girişim sayılmaz; çünkü modernitenin unutkanlık gibi bir sorunu vardır. Connerton (2014), bu unutkanlıktan söz ederken, "çağdaş kültürel amneziye neden olan önemli şeylerden biri de uzun süredir etrafımızı kuşatmış olan nesnelerin doğası ile yaşam öyküsüdür." diyerek Baudrillard'ın, günümüzde nesnelerin ritmine ayak uydurduğumuz, onların döngülerine uyduğumuz önermesini destekler. Burada vurgulanan, nesnelerin ömrüdür; günümüzü ve geçmişi nesnelerin sürekliliği bağlamında karşılaştırırken, önceki uygarlıklarda kuşaklar boyu

yaşamını sürdürenlerin nesneler ve anıtlar olmasına karşın günümüzde nesnelerin hem doğumuna hem de ölümüne tanık olunabildiğinden söz eder. Marx'ın deyişiyle “katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği” bu modern ortamı, Paz da “geçmişten öylesine koparılmış ve habire, öylesine baş döndürücü bir hızla koşturuyor ki kök salamıyor; bir günden ertesine ayakta kalabilmekle yetiniyor.” diye anlatır (Berman, 2004, s. 57’de atıfta bulunduğu gibi). “İnsanların ortalama ömrü ile binaların ortalama ömrü günümüzde tersine dönmüştür.” diyen Connerton’a (2014) göre, “nesnelerin bu hızlandırılmış metabolizmaları ise belleğin zayıflamasına yol açar” (s. 122). Bu türden bir yaklaşım, belleğin oluşması ve sürekliliği için nesnelerin kalıcılığının önemini ortaya koyar.

Assmann (1997), bireyin, “yatak, iskemle, yemek ve yıkanma takımı, giysi ve alet-edevat gibi günlük ve özel eşyalardan, evler, köyler ve kentler, sokaklar, araçlar ve gemilere kadar”, kendisini bulduğu, kendisinin yansıması olan şeylerle çevrili olduğunu belirtir ve bu şeyler dünyasının, farklı geçmişleri hatırlatan bir zaman dizini de olduğunu öne sürer (s. 27). Assmann’ın sözünü ettiği türden bir zaman dizinine Rossi de önceden değinir; gözlemlediği her şeyin, imgelem ve bellek arasında bir yerde, bir botanik tablo ya da sözlük kadar düzenli biçimde durduğunu söyler (Boyer, 1994’te atıfta bulunduğu gibi). Cicero, bu tür bir dizinin mekân bağlamında söz konusu olabileceğini söylerken, “bellek becerisini eğitmek isteyen kişiler, kimi yerler belirlemeli ve hatırlamak istedikleri şeylerin görüntülerini zihinlerinde canlandırarak, onları belirledikleri yerlerde depolamalıdır. Böylece bu yerlerin düzeni, hatırlamak istenen şeylerin de düzenini muhafaza edecektir” der (Connerton, 2014, s. 14’te atıfta bulunduğu gibi). Bu noktada, yine Cicero’nun anlattığı ve bellek sanatının ilk kullanılışı olarak kabul edilen öyküyü anımsamak gerekir: Antik Yunan’da bir şair olan Simonides, Tesalya soylusu Scopas’ın verdiği bir ziyafete katılır. Simonides’in dışarıda kendisini beklediğini öğrendiği iki kişiyi görmek için salondan bir süreliğine ayrıldığı sırada salonun çatısı çöker. Şair, olayın ardından sağ kalan tek kişidir; geri kalan herkes yaşamını yitirmiş ve cesetler tanınmayacak duruma gelmiştir. Simonides, yine de cesetlerin kimliklerinin belirlenmesini sağlar, çünkü ziyafet sırasında kimin nerede oturduğunu aklında tutabilmiştir (Yates, 2013, s. 1 ve 2’de atıfta bulunduğu gibi). Burada sözü edilen, bellek sanatının somut bağlamının mekân olduğudur; “hatırlama sanatına vakıf olan kişi, tüm bilgileri hayali bir mekâna yerleştirmeyi ve sonra bu mekânı gözünün önünde canlandırarak kaydettiği bilgilere ulaşmayı başarır”

(Assmann, 1997, s. 225). Yates (2013), bellekte imgesi olan bir mekâna girildiğinde, yalnızca mekânın kendisinin değil, aynı zamanda o mekânla ilgili deneyimlerin, orada tanışılan kişilerin veya kurulan sosyal ilişkilerin de anımsanacağını vurgular. Connerton (2014) da “bu, gerçek ya da hayali birtakım yerler, hatırlamak istenen öğelerin zihinsel görüntülerinin belirli bir düzende üzerine oturtulacağı bir çeşit şebeke işlevini görür. (...) Mekânın düzeni, hatırlanması gereken şeylerin düzenini muhafaza eder” diyerek Cicero’nun, belleği ilkçağda yazı yazmak için kullanılan balmumu tabletlere, imgeleri ise balmumu tabletin üzerinde yazılı olan harflere benzettği yaklaşımını destekler (s. 15). Mekân, bu durumda, nesneler üzerinden tanımlanan çağrışımları ve temsilleri biriktirir; bu çağrışımların ve temsillerin bellekte nasıl saklanacağını belirler.

Düşünceler dünyasının birey için sağlayamadığı durağanlığı ve kalıcılığı, fiziksel nesnelerin veya mekânın sağlayabildiğini öne süren ve mekânın bellekle kurduğu ilişkiden söz eden Halbwachs (1992), bireylerin, özlerine döndüğü ve bellekte tutulan en uzak noktaya, en eski anılara yolculuk yaptığı durumda ne olacağını anlatırken “asla mekânın [space] dışına çıkamayız” der. Burada anlatılan, belirsiz bir mekân ya da uzay değildir; bu, daha çok, bildiğimiz, hatırladığımız ve yerini kolayca belirleyebildiğimiz mekândır. Bu mekânsal bağlamı ortadan kaldırmak, bağlamından arınmış geçmişini anımsamak için büyük çaba harcadığını söyleyen Halbwachs (1992), duyguların ve düşüncelerin, mutlaka bir yere bağlandığını ve bu yerlere bellekte erişememe durumunda anıların geri çağırılmayacağını vurgular. Kendi yaklaşımını özetlerken, pek çok topluluğun, toplumsal anılarını mekânsal çerçevede geri çağırdığını ya da kendi belleklerini kuran veya sürdüren biçimleri toprağa kazıdığını belirtir. Mekânın imgesi, temsil ettiği durağanlıktan ötürü, geçmişini anılar üzerinden hatırlanabilir kılar.

Halbwachs, her kişiliğin ve her tarihi olayın, belleğe bir kavram, bir sembol aktardığını, böylece toplumun düşünceler sisteminin bir unsuru olmaya başladığını söyler (Assmann, 1997’de atıfta bulunduğu gibi). Kavramlar ve deneyimler arasındaki bu aktarım bağlamında Halbwachs’ın söz ettiği “hatırlama görüntüleri” deyimini, Assmann (1997), “hatırlama figürleri” olarak yeniden ele alır; bunu da figürlerin yalnızca ikon olarak kavranmamasına, anısal biçimlenmelerinin de göz önünde bulundurulmasına dayandırır. Assmann’a (1997) göre, hatırlama figürleri, belli bir mekânda cisimleştirilmek isterler ve “her zaman somut bir mekâna ve zamana dayanırlar” (s. 46). Söz konusu mekân, bireyin çevresindeki -bireye ait olan- şeyler

dünyasını, bireyin “maddi çevresi”ni, bireyin benliğinin taşıyıcısı ve destekleyicisi olan şeyleri kapsar. Assmann (1997), her bellek tekniğinin ilk aracının mekânlaştırma olduğunu öne sürerken, aynı zamanda Halbwachs’ın yaklaşımını hatırlatır: Halbwachs’a göre; her inancın, her dönemin ve her grubun kendi ortak anılarını somut olarak yerleştirdiği mekânlar ve anıtlar vardır. Halbwachs’ın bu yaklaşımını destekleyen Assmann (1997), “kendini grup olarak sağlamlaştırmak isteyen her topluluk sadece içsel iletişim biçimlerinin sahnesi olarak değil, aynı zamanda kimliklerinin sembolü ve hatıralarının dayanak noktası olarak bu tür mekânları yaratmak ve garanti altına almak ister. Belleğin mekâna ihtiyacı vardır, mekânsallaştırma eğilimi içindedir” der (s. 47). Dinsel topluluklar, bunun anlaşılması için iyi bir örnektir. Bu tür topluluklar, belirli nesnelere, yapılara ya da yerlere belirli paylaşımlar üzerinden bağlanırlar. Halbwachs’ın (1992) da belirttiği gibi, bu toplulukların parçası olan bireyler, inançlarını besleyen bu tür fizikselliklerle ilişki kurduğunda, daha önce çok kez yaşadığı duygusal ve zihinsel iyileşmeyi yeniden yaşayacağını bilir, buna koşullanır. Bu açıdan bakıldığında, bireyler ve topluluklar için mekân, yalnızca fiziksel bir gerçeklik olmanın ötesinde, kimliği oluşturan deneyimleri, olayları hatırlamanın aracıdır.

Halbwachs (1992), mekânı, devam eden tek gerçeklik olarak görmenin yanı sıra, geçmiş -anımsamanın ötesinde- var etmenin, ancak fiziksel çevrenin geçmişi nasıl barındırdığını veya sürdürdüğünü anlamakla mümkün olabileceğini öne sürer. Geçmişten bir imgeyi, bir düşünceyi geri çağırabilmek için, gündelik yaşamın parçası olan, zihinde her defasında yeniden üretilebilen mekânın sürekliliği önemlidir. Mekânsal imgelerin toplumsal bellek için öneminden söz eden Halbwachs (1992), toplulukların işgal ettiği yerlerin, kolayca yazılan ve silinen birer “kara tahta” olmadığını vurgular. Kara tahta, bir süre sonra, üzerinde önceden ne olup bittiğiyle ilgili ipucu vermez; yerler için ise bu durum farklıdır: topluluklar ve yerler, birbirinden izler taşır. Yere ilişkin her ayrıntının, her görünüşün, yalnızca o yere ilişkin belleği olan bireyler ya da topluluklar için anlaşılabilir olan anlamları vardır; aynı şekilde yerin her parçası, o yeri işgal eden bireylerin sosyal yapısı ve yaşamı hakkında fikir verir. Bu bağ, toplulukların fiziksel çevreleriyle ilişkisini besler, pekiştirir; sözü edilen ilişki, artık, deneyim ve hafıza üzerinden tanımlanır. Yerler ve insan toplulukları arasındaki ilişki, rastlantısal ve kısa süreli değildir; öyle olsaydı “insanlar; evlerini, mahallelerini, kentlerini yıkıp yerlerine farklı plan yerleşimine göre yenilerini

yapabilirdi. Taşlar taşınabilir olsa bile taşlar ve insanlar arasında kurulan ilişki, kolayca değiştirilemez” (Halbwachs, 1992, s. 3). Halbwachs’a (1992) göre, toplumun her evresinin mekânsal karşılıkları vardır ve bir topluluğun dış çevre imgesi ve çevresiyle sürdürdüğü durağan ilişki, o topluluğun bilincini, gelişimini, ilerleyişini biçimlendirir. Fiziksel çevremiz, bizim ve aynı fiziksel çevreyi paylaştığımız başkalarının izlerini taşır; kişisel beğenilerimiz, zevklerimiz bizi çevreleyen -türlü ölçeklerdeki- nesnelerin seçimi ve düzenlenmesi üzerinden açığa çıkar: bu nesneler, toplumun birer parçasıdır. Boyer, toplumsal belleğin gündelik pratiklerle ve yapıları çevre ile doğrudan ilişkisini vurgularken, Tekeli de bireyin sağlıklı toplumsallaşabilmesi için, içinde yaşadığı çevrenin ona -sürekli olarak- tarihsel gelişimin(in) simgelerini ve işaretlerini aktarabilmesi gerektiğini söyler (Çalâk, 2012’de atıfta bulunduğu gibi). Öyleyse fiziksel çevreyi oluşturan nesneler, onlar üzerinden tanımlanan alışkanlıklar, çağrışımlar ve deneyimler aracılığıyla bireylerin ve toplulukların belleğinin unsuru olurlar.

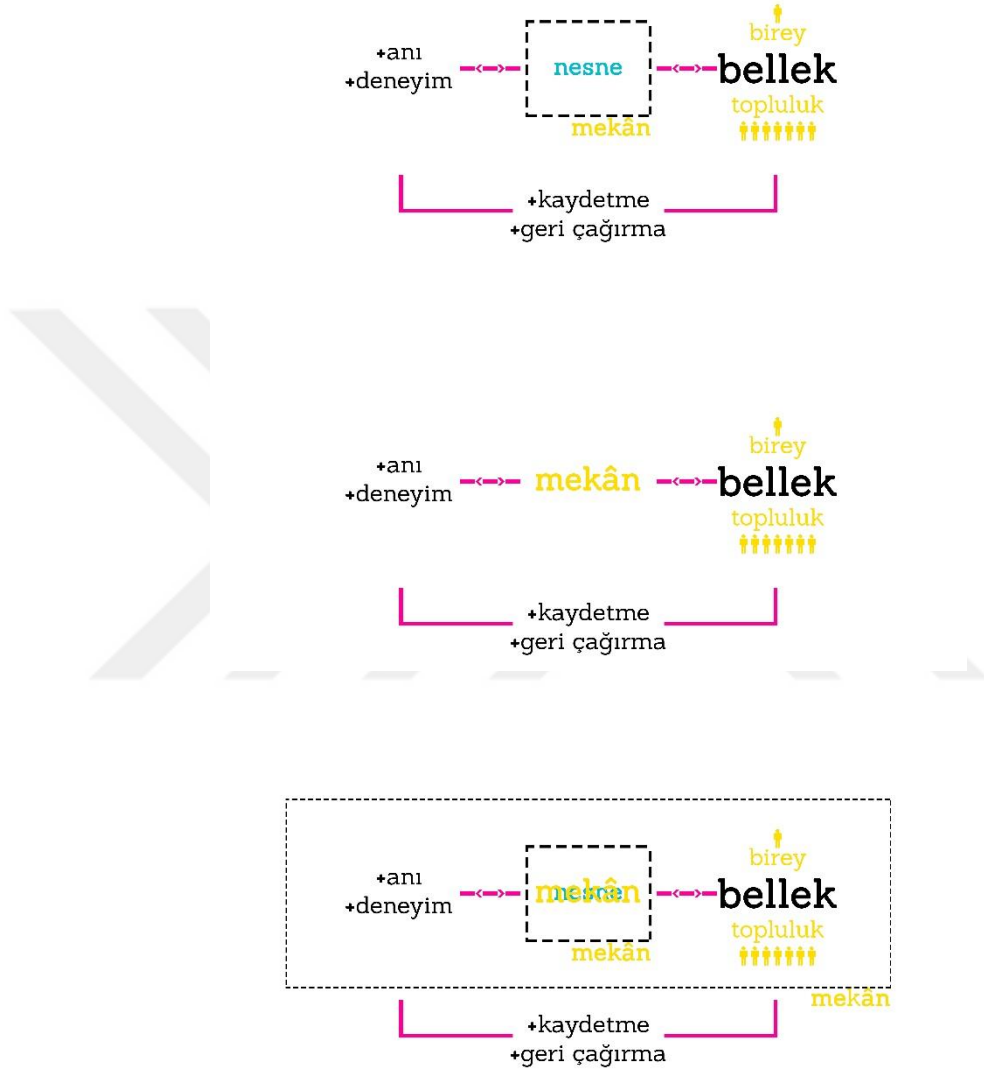
Halbwachs’a (1992) göre, her topluluk ve her tür toplumsal etkinlik, topluluğun kendisi için özelleşmiş bir yerle ya da mekânın bir bölümüyle bağ kuruyorsa da bu durumu tek başına ele almak, yerin imgesinin, topluluğun eylemlerinin yerle kurduğu ilişkiyi nasıl uyardığını açıklamak için yeterli olmaz. Halbwachs (1992), bu durumdan söz ederken, “mekân” kavramının yalnızca fiziksel mekânı anlatmadığını ve mekân algısının biçimlerden ve renklerden oluşmadığını vurgular. Mekânı, yalnızca fizikselliğiyle algılayabilmek, ancak ilgili mekân üzerinden tanımlanan bütün ilişkilerin yok sayılabildiği durumda söz konusu olabilir. Bu ilişkiler, bireyin mekâna yaklaşımındaki bakış açılarını belirler ve bu durumda, bireyin mekâna ilişkin imgesi, bağlı bulunduğu topluluktaki ilişkilerden bağımsız olarak gelişmez. Toplumsallık, bu noktada, mekânın algılanması bağlamında önemlidir; bireyin, herhangi bir topluluğun parçası olmadığı durumda, mekân algısının nasıl olacağını kestirebilmek zordur (Halbwachs, 1992). Mekân, imgesel anlamda, toplumsal olarak üretilir ve mekân imgesi, topluluğun parçası olan bireyler arasında aktarılır, paylaşılır.

Bireylerin, anılarını toplum içinde edindiği, hatırladığı ve konumlandığı görüşünü ortaya koyan Halbwachs’ın bu yaklaşımını değerlendiren Bilgin (2013), toplumsal belleği uyaran simgelerin önemine değinir; bu simgeler arasında yerlerden ve yerlerin kapsadığı fiziksel veya mimari öğelerden de söz eder. Yerler, bireylerin ve farklı ölçeklerdeki toplulukların bağlılıklarını ve kimliklerini tanımlarlar, böylece topluluğu

oluşturan bireyler arasında bellek bütünlüğünü sağlayan birer unsur olurlar. Yerlere aktarılan deneyimler, bir süre sonra, bireyler ve yerler arasında karşılıklı bir aidiyet ilişkisi yaratır. Bu ilişki, kimi yerlerin, özellikleri bakımından farklılaşarak bireyler ve topluluklar için birer “kimlik yeri”ne dönüşmesini tetikler. Bilgin (2013), bu kimlik yerlerinin, kamusal alanların yanı sıra, “müdavimi olduğumuz bir nargileli çay ocağı, bir çınar altı kahvesi, bir balıkçı sığınağı” da olabileceğini belirtir (s. 99). Bireylerin benliğinden izler taşıyan kimlik yerleri, dolayısıyla benliğin sürekliliğini de sağlar (Bilgin, 2013). Fiziksel mekânların ve yerlerin belleğin oluşması ve sürekliliği için önemi düşünüldüğünde, somut anlamda üretilen mekân ve yer üzerinden mimarlığın bellekle nasıl ilişkilendiğine de bakmak gerekir. Yerlerin ve -buna bağlı olarak- mimarlığın belleği biçimlendirdiğini, bu iki kavramın, hatırlamayı tetikleyen uyarıcı kodlar olarak ortaya çıktığını öne süren Boyer’e (1994) göre, mimarlığın belleğe kaydedilmiş imgeleri, fotoğrafta, resimde ve sinemada da olduğu gibi, bize zamanda geriye yolculuk yapma olanağı sunar. Forty (2001), mimarlığı bir noktada diğer disiplinlerden ayırır; mimarlığın, geçmişini canlı tutmak ya da yeniden canlandırmak için en etkili yöntem olduğunu savunur.

Rossi (2006), mimarlığın, “kuşakların zevk ve tavırlarına, kamusal olaylara ve kişisel trajedilere, eski ve yeni olgulara” tanıklık etmesi nedeniyle, insanca olayların gerçekleştiği bir sahne olduğunu söyler. Eisenman (2006), Rossi’nin yaklaşımları üzerinden, mimarlığın ürettiği biçimlerin kentte bıraktığı izleri kentin tarihi olarak ele alır; bu biçimlerin çerçevelediği olaylar dizisi ise kentin belleğini oluşturur. Vesely, mimarlığı, üretiminin parçası olan bireylerin ve toplulukların düşünme biçimini yansıtan bir disiplin olarak değerlendirir (Sharr, 2013’te atıfta bulunduğu gibi). Mimarlığın, kentin oluşum sürecinden ayrı düşünülemeyeceğini savunan Boyer (1994) de bunun zamana yayılan toplumsal bir süreç olduğunu belirtir. Mimarlık, Boyer’in (1994) yaklaşımında, yalnızca gösterişli biçimler olarak ele alınamaz; bu, aynı zamanda kentin katmanlaşan mekânı ve zamanıdır. Bu noktada, Pekol’un (Url-13), mimarlığı, Maslow’un bireyler için önemli gereksinimlerden biri olarak saydığı ait olma durumuyla ilişkilendirdiği yaklaşımından da söz etmek gerekir. Mimarlık, “kimlik kaygısını üstlenen bir daldır” ve belirli bir kültürün gözle görülür etkinliklerinden biridir; Bess’in de vurguladığı gibi, mimarlık, bireyi mekâna ve zamana bağlar, varoluşunu somutlaştırır (Url-13). Fiziksel çevreyi oluşturan nesnelerin, bireylerin ve toplulukların belleğinin birer unsuru olduğu düşüncesi de göz

önünde bulundurulduğunda, mimarlık, üretimleri ve üretimleri üzerinden kurulan ilişkiler aracılığıyla bireylerin ve toplumların belleğini biçimlendirir, yönlendirir (Şekil 2.3).



Şekil 2.3 : Mekânın bellekle kurduğu ilişkinin görselleştirilmiş anlatımı (Ganiç, 2016).

Nesnelerin anıları sakladığı ve belleğin sürekliliğini sağladığı varsayımı mimarlık ve şehircilik bağlamında ele alındığında, nesne üretimi, çoğunlukla bir toplumsal bellek bilinci oluşturma denemesi olarak karşımıza çıkar (Forty, 2001). Birer mimarlık nesnesi olan yapılar, yapıların düzenleyici unsurları olan duvarlar ve taşıyıcılar gibi, kentlerin düzenleyici bileşenlerdir (Boyer, 1994). Rossi de kenti oluşturan nesneleri benzer bir yaklaşımla ele alır; bu nesneler, yalnızca tasarlanan biçimler olmanın

ötesinde, bir ilişkiler ağının da temsilidir (Boyer, 1994'te atıfta bulunduğu gibi). Rossi'ye göre mimarlık, mekânları üzerinden kurulan sosyal ilişkiler aracılığıyla kent belleğinin bir parçası olur; söz konusu ilişkiler ağı da kentin gelişim sürecine sızarak kenti biçimlendirir, yeniden üretir (Çalak, 2012'de atıfta bulunduğu gibi). Kenti oluşturan yapılara anlamlar yükleyen, yapıların somut varlıklarından çok, Rossi'nin sözünü ettiği bu ilişkiler bütünüdür. Kent, tıpkı bellek gibi, nesnelerle ve yerlerle ilgilidir; hafıza, kentin bilincidir (Rossi, 2006). Yapıların bellekle kurduğu ilişkiyi birbirlerine dönüştürülebilen para birimlerinin durumuna benzeten Forty (2001), kentleri oluşturan yapıların, yalnızca o yer(ler)e özgü kalıcılıkları temsil etmediğini, bunun yanında kentin toplumsal belleğini oluşturduğunu öne sürer. Bu, Rossi'nin (2006) yaklaşımıyla da örtüşür; kentin kendisi, orada yaşayan bireylerin toplumsal belleğidir. Forty (2001), bu yaklaşım üzerinden, kentte yapılan değişikliklerin yalnızca fiziksel bir dönüşümü doğurmayacağı, aynı zamanda orada yaşayan bireylerin zihinsel sürekliliğini de kesintiye uğratacağı çıkarımını yapar. Bu bakış açısı, bireylerin ve toplulukların, yaşadıkları yerlerle -daha da genişletilecek olursa kentlerle- kurduğu ilişkinin anlaşılması bakımından önemlidir; bu yerler, bireyler ve topluluklar için birer imgeye dönüşür, bireylerin ve toplulukların aidiyetini ve bağlılığını tanımlar. Bu noktada, kentler, kendi belleği olan ve toplulukların imgelerinin toplamından oluşan yaşayan organizmalar olarak karşımıza çıkar. Böylece “kentsel bellek” olarak anılan ve kentin veya kentlilerin belleğini tanımlayan kavram söz konusu olmaya başlar.

2.3 Kentsel Bellek

Kent, yalnızca fiziksel bir yapı olmanın ya da belirli bir sayıyı temsil etmenin ötesinde, bir süreçtir. Kentin fiziksel yapısı, bir gerçekliği ortaya koyar; bu gerçekliği anlayabilmek, ancak söz konusu fiziksel yapının bellek üzerinden anılarla ve deneyimlerle ilişki kurmasıyla söz konusu olur. Kent, söz konusu fizikselliğinin yanında, birtakım anıların ve öykülerin toplumsal bellekte birikmesiyle bir olguya dönüşür. Rossi'ye göre (2006), topluluğun yaşadığı yerle ilişkisini kuran toplumsal bellek, kentin yapısını, tekilliğini ve bu biricikliğinin göstergesi de sayılabilecek mimarlığını kavramayı sağladığı için önemlidir. Bu tekillik, biçimden olduğu kadar olaydan da kaynaklanır; kent, olayların oluşturduğu deneyimlerin birikmesiyle fiziksel boyutunun ötesine taşınır, imgesel olarak toplumsal bellekte yeniden kurulur. Bu olaylar dizisi, kentteki fizikselliğe eklenir ve kentin belleğini oluşturur; böylece

kentsel bellek, kentteki fiziksellikler üzerinden kuşaklar boyu aktarılabilir duruma gelir. Rossi (2006), geçmişin geleceğe kent üzerinden bağlandığını savunur, belleğin insan ömrünün içinden nasıl akarsa kent düşüncesinin içinden de öyle aktığını belirtir. Öyleyse kentin fiziksel yapısını anlamak, kentin kavranması için yeterli değildir. Calvino, bunu şöyle anlatır:

Merdivenli yolların kaç basamaktan oluştuğundan, kemer kavislerinin aç derinliğinden, çatıların hangi kurşun levhalarla kaplandığından söz edebilirim sana; ama şimdiden biliyorum, hiçbir şey söylememiş olacağım sonunda. Zira bir kenti kent yapan şey bunlar değil, kapladığı alanın ölçüleri ile geçmişinde olup bitenler arasındaki ilişkidir: bir sokak lambasının yerden yükseldiği ve orada idam edilen zorbanın sallanan ayakları ile yer arasındaki uzaklıktır; o lambadan karşı parmaklığa gerilen ip ve kraliçenin düğün alayının geçeceği güzergâhı donatan süslemelerdir; parmaklığın yüksekliği ve şafakta onun üzerinden atlayıp kaçan gizli sevgilinin sıçrayışıdır; bir saçağın eğimi ve aynı pencereye süzülen bir kedinin o saçak üzerinde kayarcasına yürüyüşüdür; burnun arkasından birden çıkıveren harp gemisinin toplarıyla çizdiği silüet ve saçağı yok eden bombadır; balık ağlarındaki yırtıklar ve ağlarını yamamak üzere iskeleye oturmuş, kraliçenin gayri meşru oğlu olduğu ve kundağıyla, oraya, iskeleye bırakıldığı rivayet edilen zorbanın harp gemisinin hikâyesini yüzüncü kez birbirlerine anlatan o üç yaşlı adamdır (Calvino, 2002, s. 62).

Burada anlatılan, tam da kentin barındırdığı fizikselliklerin, ancak anılarla ve deneyimlerle ilişki kurarak birer imgeye dönüşebildiği ve anlam kazanabildiğidir. Öyleyse mekân ya da daha tanımlı bir anlatımla kent, kendi sürecinden bağımsız düşünüldüğünde, yalnızca fiziksel bir durum olarak karşımıza çıkar. Bu, mekânın ya da kentin çözümlenebilmesi ve kavranabilmesi için mekânın iki unsurunun önemini ortaya koyar: özne (birey ya da topluluk) ve zaman. Rossi (2006), mekânın zaman boyutundan bağımsız düşünülmediği mekân-zamansal durumu anlatırken, kentin zaman içinde edindiği bilinçten ve hafızadan söz eder; kentlerin yapılanma süreçleri, kentin başlangıçtaki düşünsel arka planını yok saymaz, ortadan kaldırmaz ama onu değiştirir, geliştirir ve yeniden biçimlendirir. Bu süreç, Rossi'nin deyiimiyle, “şehrin ruhu”nu oluşturur: Rossi'ye (2006) göre, her kentin geçmişten gelen geleneklerinden ve yaşayan duygulardan oluşan bir ruhu vardır. Eisenmann (2006), Rossi'nin “şehrin ruhu” kavramının kentin geçmişinde yattığını belirtir; “bu ruh bir kez biçim kazandığında, bir yerin göstergesi haline gelir. Hafıza, onun yapısının kılavuzu olur.” der. Çalak (2012) da yerin zamanla biriktirdiklerinin yerin anlamını ve ruhunu oluşturduğunu öne süren yaklaşımlara değinir; bu yaklaşımların, mimarlık(lar) üzerinden oluşan toplumsal belleğin dışında yerin kendisi için de bir belleğin varlığını açıkladığını belirtir ve bunu “kentsel bellek” kavramı çerçevesinde inceler. Kentsel bellek, topluluğun kent ölçeğinde ele alındığı durumda, toplumsal belleğin öncelikli konularından biri olur.

Kent, toplumsal bir üretimdir ve Rossi'ye (2006) göre, kusursuz bir insan yaratısıdır. Kentin her parçası, yaşam biçimlerinin ve belleğin somut izlerini taşır (Rossi, 2006). Kentin, doğası gereği toplumsal olduğu durumda, insan aklının gelişimini ve ilerleyişini yansıttığını söyleyen Rossi (2006), kenti “herhangi bir sanat yapıtı kadar” akıldışı bulur; “onun esrarı, belki de her şeyden önce, kolektif tezahürlerinin gizli ve kesintisiz iradesindedir” (s. 162). Boyer (1994), kentin insan aklını temsil ettiği önermesini, akıl ve kent arasında kurduğu benzerlikle destekler: hem akıl hem de kent, süreçleri boyunca üzerlerine işlenen bütün yapıları aynı anda barındırmayı sürdürür. Toplumsal belleğin, her durumda, mekânsal bir çerçevenin içinde saklı olduğunu belirten Halbwachs, bu ortak belleğin, kentle ilgili deneyimlerini anımsaması, anılarıyla bağını koparmaması için ipucu görevi gördüğünden söz eder ve gündelik yaşamın bir anlamda sahnesi olan kent mekânının sürekliliğini vurgular (Boyer, 1994'te atıfta bulunduğu gibi). Lynch (2010) de kusursuz bir imge sunabilen bir fiziksel çevrenin sosyal rolünün önemine değinerek Halbwachs'ın görüşünü destekler; topluluğun iletişimini olanaklı kılan toplumsal bellek ve simgeler için ham veriler sağladığını söyler ve çarpıcı bir kent manzarasının, ilkel topluluklardan günümüze gelen anlatıların sahnesi olduğunu hatırlatır. Lynch (2010), “iyi bir çevresel imge aynı zamanda duygusal olarak güven de sağlar (...) Kaybolduğunda ortaya çıkan korkunun tam tersidir bu” diyerek bireyin dış dünyayla kuracağı uyumlu ilişkinin önemine değinir (s. 5).

Kent mekânı, toplulukların belleğinde, pek çok farklı biçimde üretilebilir. Kent, toplumu ilgilendiren pek çok olayın gerçekleştiği bir yerdir ve her olay, kentin fizikselliğinde ve imgesinde izler bırakır. Her toplumsal olay, Halbwachs'ın (1992) da belirttiği gibi, ilgili topluluk için tanıdık olan bir çevrede gelişir. Kentte yaşayanlar için, kentin fiziksel görünümü çarpıcı biçimde değerlidir; günün sonunda, toplumsal olayın bireylerde yarattığı sarsıntı, kentin fizikselliğindedir. Halbwachs (1992), kentteki kalıcılıkların yalnızca yapılardan oluşmadığını söyler; toplumun çeşitli bölümlerinin yapılarla kurduğu ilişki de kuşaklar boyunca aktararak sürer. Kent, fiziksel durumunu ve buna dayanan imgesini koruyabildiği sürece, sürekliliği, topluluk için ikna edicidir. Pek çok durumda, topluluklar, bölgelerini oluşturan parçalarla arasındaki ilişki konusunda, ulusal ya da dinsel konularda olduğundan daha hassastır (Halbwachs, 1992).

Kentin gelişim süreci, bir sürekliliği anlatır. Kentin gelişim sürecinin temsil ettiği süreklilikten ötürü de kent, katmanlaşarak gelişen, ilerleyen bir olgu olarak karşımıza çıkar. Kentin bu katmanlaşmış yapısı, deneyimleyen için, kentin farklı geçmişlerine ilişkin ipuçları sunar; kenti oluşturan bütün öğeler, kentin önceki kimliklerinden ve temsillerinden izler taşır. Bu durumun farklı kent temsillerini yarattığını öne süren Boyer (1994), kentte zamanla değişen şeyin yalnızca kentin yapısı olmadığını, kentle ilgili temsillerin de zamanla değiştiğini söyler. Bunun nedeni açıktır: her dönem, kendi söylemini üretir ve kendi kent anlayışını ortaya koyar. Bu, Boyer'e (1994) göre, bir süreklilik olarak kent mekânı üzerinden okunabilir; kent mekânı, her dönemde, yeniden yapılanır ve değişir. Her güncel söylem, kendi estetik geleneğini mekâna yansıtarak kentte kendi mekânsal düzenini kurmayı amaçlar (Boyer, 1994). Rossi (2006), kentin, büyüyüp gelişerek kendi bilincini ve hafızasını edindiğini öne sürer. Bu durumda, kentte, farklı geçmişlere dayanan söylemlerin mekânsal düzenlemeleri varlığını sürdürür ama aynı zamanda, kentin gelişme sürecinde, bu söylemler üzerinden kurulan mekânsal düzenlemeler değişir, dönüşür ve özgün biçimde yeniden yorumlanır (Rossi, 2006).

Kent mekânı, izlenmesi ve izleyicisini şaşırtması için tasarlanır; izleyicisinin belleğini uyarmayı amaçlar ve kentin aynı zamanda izleyicileri de olan bireyler, üretilen mekânları üzerinden kenti deneyimler (Boyer, 1994). Rossi'ye (2006) göre, birey ve toplum -ya da bireysel olan ve toplumsal olan-, kentte birbirini dengeler, birbirine karşı durur. Kent, kendi düşünce yapısıyla tutarlı bir genel düzen arayışındaki bireylerden veya topluluklardan oluşur (Rossi, 2006). Kentteki her birey, kendi imgesini yaratır ama aynı topluluğun üyeleri arasında da tutarlı bir uzlaşma vardır ve bir topluluk tarafından kullanılacağı bilinen bir çevre biçimlendirmeyi amaçlayan kent plancıları da topluluğun üyeleri arasındaki bu uzlaşmayı ortaya koyan ortak imgelerin üretilmesiyle ilgilenirler (Lynch, 2010). Boyer (1994) de kent mekânının tasarlanmasının arkasındaki güdünün, her dönemde, geçerli söylemin izlerini kent mekânında somutlaştırmak olduğunu belirtir. Kent mekânı, bu bağlamda, kuşakları birbiri için hatırlanabilir kılmaya yarayan bir araçtır ve kent mekânının tasarlanması, başka bir anlatımla, söylemin kentin fiziksel yapısına kazınmasını amaçlar. Bu, yine de kenti mekânının biçimlenmesi için yeterli değildir; Boyer'e (1994) göre de kent, yalnızca kent plancılarının ve mimarların düzenlemeleri üzerinden biçimlenmez; bu

biçimlenme, toplumun kentteki işleyişe katılmasıyla, kenti dönüştürmesiyle tamamlanır.

Toplumdaki gelişmeler ve ilerlemeler, kentin görünümünü de yavaş yavaş değiştirir. Baudelaire, “eski Paris yok artık; bir şehrin biçimi, heyhat, daha çabuk değişiyor bir faninin yüreğinden.” diyerek kentteki hızla ve sürekli gerçekleşen bu tür değişimleri anlatır (Rossi, 2006’da atıfta bulunduğu gibi). Bu durumda, çeşitli yerler üzerinden oluşan alışkanlıklar, söz konusu değişime direnmeye çalışır. Halbwachs (1992), toplumsal belleğin mekânsal imgelere temellendiği önermesinin, en çok da bu direniş üzerinden kanıtlanabileceğini söyler. Kentler, zamanla değişir, eskir ve yıkılır; kentin artık yeni bir fiziksel yapısı vardır. Kentteki bu değişimler, kaçınılmaz olarak, orada yaşayanların alışkanlıklarını değiştirir ve ortaya çıkan yeni durum, kentliler için bile hatırlanabilir olmaktan çıkar. (Halbwachs, 1992). Kentteki topluluklar, belirli yerlere -doğal olarak- bağlanır; Halbwachs’a (1992) göre, bunun nedeni, mekânsal yakınlığın tetiklediği sosyal ilişkilerdir. Bunun yanında, kentsel topluluk, yalnızca birlikte yaşayan bireylerden oluşan bir kalabalık değildir. Bu topluluğu oluşturan bireyler arasında, dinsel topluluk örneklerinde olduğu gibi, görünmez bağlar vardır (Halbwachs, 1992). Toplulukların kentsel mekânla kurduğu ilişkiyi anlatan Halbwachs (1992), evlerin ve sokakların yıkılması ya da görünümünün değiştirilmesi örneğini verir; “taşlar ya da diğer gereçler direnmez ama topluluklar direnir” der (s. 3). Burada sözü edilen, “taşlar”ın kendileri değilse bile topluluklarla kurdukları uzun soluklu ilişkinin bu direnişin öznesi olabildiğidir (Halbwachs, 1992). Bu ilişkiler, aynı zamanda, kent mekânının parçası olan nesnelerin yerle ilişkisinde de karşımıza çıkar: nesnelerin imgeleri, söz konusu ilişkiler üzerinden kent mekânına kazınır, dolayısıyla her yeni düzen, önceki düzenin imgesini kaçınılmaz olarak taşır. Bu noktada, Rossi’nin (2006), nesnelerin kent mekânıyla kurduğu bu ilişkiyi “locus solus” terimiyle ele alarak yeri, yalnızca fiziksel ve sayısal verilerle değil, yerin biriktirdiği deneyimlerle ve ilişkilerle tanımladığı yaklaşımını da anımsamak gerekir.

Madran’a (2001) göre, yapılar, türü ne olursa olsun, toplumun gereksinimlerini karşılar; “bu gereksinimin nitelik ve ölçeği, toplumun o döneminin yaşamını yansıtır ve bu nedenle kentin biçimlenmesinde önemli rol oynar.” Yapılar, kentin biçimlenmesi noktasındaki öneminin ötesinde, kentsel belleğin korunmasının ve sürdürülmesinin de anahtarı olur. Halbwachs (1992), kentteki yapıların ve bu yapıların oluşturduğu bölgelerin, bulundukları yerlere ağaçlar, kayalar ya da tepeler gibi

kapsamındaki yapılar için de geçerlidir. Bir yapı, yerle ilişkisini kentsel bellekteki imgesiyle pekiştirir ve bu imge, bir noktada, yapıyı kentin topoğrafyasına ekler. Kamusal mekân, tanımlı bir alan ya da yapı olarak, artık kenti kuran biçimlerden biridir, kentin hafıza mekânıdır.

Kentin toplumsal bir olgu olması, Rossi'ye (2006) göre, öncelikle toplumsal bir doğası olan yapı(t)lar tarafından tanımlanmasına bağlıdır. Bu yapı(t)lar, kenti oluşturacak araçlar olarak ortaya çıkmış olsalar da bir süre sonra kendi başına bir amaç olmaya, anıt değeri taşımaya başlarlar ve onları güzel kılan, cisimleştirdikleri mimarlık ilkelerinin yanı sıra onlara duyulan arzunun arkasındaki toplumsal nedenlerdir (Rossi, 2006). Bu anıtlar, Rossi'nin (2006) anlatımıyla, toplumsal iradenin mimarlık ilkeleri aracılığıyla somutlaşan göstergeleridir ve kentin kurucu noktaları olarak, kentin değişimine ve dönüşümüne direnen unsurlardır.

2.4 Toplumsal Belleğin Kurucusu ve Taşıyıcısı Olarak Anıt ya da Kentsel Yapıt

Mimarlık etkinliğinin en kolay belirlenebilen ürünleri olan yapılar, doğası gereği taşıdığı kalıcılıktan ötürü, toplumsal belleğin ve kimliğin taşıyıcılarından biridir. Topluluklar için imgeler sunabilen yapılar, pek çok kez zihinsel olarak yeniden üretilir ve nesnel biçiminin ötesinde yeniden biçimlenir. Bu tür yapılar, parçası olduğu anılar, deneyimler ve öyküler aracılığıyla kentteki kurucu noktalar ya da işaret öğeleri olarak karşımıza çıkar. Lynch (2010), işaret öğelerinin, algılanması kolay, kenti tanımayı kolaylaştıran ve ölçekleri çeşitlilik gösterebilen dışsal öğeler olduğunu ve bu öğelerin, kentteki tekillikleri temsil ettiğini söyler. İşaret öğelerinin tekilliği, Milizia'nın çözümlemesine göre, kullanıcılarına (kamusal ya da özel), biçimlerine ve kentteki konumlarına bağlıdır: “halkın rahatı açısından (kamusal kullanıma yönelik) bu binaların şehrin merkezine yakın bir yerde olmaları, büyük bir meydanın etrafında sıralanmaları gerekir.” (Rossi, 2006, s. 36'da atıfta bulunduğu gibi). Burada sözü edilen işaret öğeleri, kentsel yapıtlardır⁹. Kentsel yapıtlar, biçimsel ve işlevsel nitelikleriyle kentin fizikselliği arasında yer edinen ve zamanla kentteki toplulukların yorumlayıp imgesel olarak yeniden ürettiği açık yapıtlardır; kentteki topluluklar,

⁹ Rossi'nin (2006) “kentsel artiakt” terimi, bu çalışmada “kentsel yapıt” olarak kullanılmıştır.

kentsel yapıyla kurduğu ilişki sırasında, yapıtı yorumlar, kendi imgesine dönüştürür ve zihinsel olarak yeniden üretir.

Çevresel imgenin, bireyler ve toplumlar açısından önemini vurgulayan Lynch (2010), çevresel imgenin, üç bileşen üzerinden ele alınabileceğini söyler: “kimlik, yapı ve anlam.” Lynch (2010), çevresel imgenin bu üç bileşenini açıklarken, imgenin, öncelikle bir nesnenin tanımlanmasını ve tekiliğinin ortaya konmasını gerektirdiğini söyler. İmge, nesnenin gözlemciyle ve diğer nesnelerle olan ilişkisini de içermeli ve gözlemci için, duygusal olarak bir anlam taşımalıdır (Lynch, 2010). Kentsel yapıt düşüncesi, tam da çevresel imgenin bu üç bileşenine dayanır. Bu noktada, bireylerin ve toplumların iyi bir çevresel imge gereksinimleri için, kenti oluşturan kentsel yapıtların önemi de ortaya çıkar. Kentsel yapıtlar, Halbwachs’a göre, hayal gücünün ve toplumsal belleğin temel taşıyıcısı olurlar (Rossi, 2006’da atıfta bulunduğu gibi). Bu durumda, kentsel yapıtlar, kenti oluşturdıkları ve çevresel imgenin taşıyıcısı oldukları için kentin yok edilemeyecek parçalarıdır (Rossi, 2006). Hatırlanmak istenen bütün biçimler, kentteki varlığını sürdürür. Kentin görünümünü de biçimlendiren kentsel yapıtlar yaşadıkları sürece, kentteki anıların ve deneyimlerin birikiminin göstergesi olurlar.

Kentsel yapıtların kimliği, öncelikle biçimdedir; bunun bir tekiliğe dönüşmesi ise olaya bağlıdır. Rossi (2006), kentsel yapıtların, doğası gereği bir kimliği olan ve kentin kimliğini biçimlendiren bir toplumsal yapıt olarak insan etkinliğinin ürünleri olduğunu vurgular. Bu yapıtlar, her ne kadar özgün birer biçim ve mimarlık ise de Rossi’ye (2006) göre, kentsel yapıtlar, kentteki en önemli tanıklıklardan birini temsil eder ve kentsel yapıtların tekiliği, bu tanıklığın unsuru olan olayda başlar. Rossi’nin (2006) yaklaşımıyla, yalnızca biçimleri üzerinden tanımlanabildikleri durumda, kentsel yapıtların tekiliğinden söz edilemez. Bu noktada, kentin ve kentteki yapıtların tekiliğinin nerede başladığı tartışması gündeme gelir: tekilik, mekân-zamansal durum üzerinden okunmayı gerektirir. Mimarlık, mekânı üretir ama tekil olan, mimarlığın yerle kurduğu ilişkidir. Kentsel yapıt, tanıklık ettiği bir dizi olay üzerinden yerle ilişki kurar, yere bağlanır. Söz konusu bağ, toplumların belleğinde zamanla kurulur ve bu bağın tanımlandığı yere özgü olma durumu, mimarlığa eklemlenerek kentsel yapıt toplumsal bellekte tekil kılar.

Kentsel yapıtlar, tanıklıkları ve tekilikleri üzerinden toplumsal bellekte edindikleri yerden ötürü, kentteki kalıcılıkların öznesi olurlar. Kentsel yapıtların kalıcılığı, kentin

geleneklerinin ve kültürünün kuşaklar boyunca aktarılması için önemlidir. Rossi'ye (2006) göre, kalıcılıkların anlamı ve değeri buradadır: kalıcılıklar, bugün de deneyimleyebildiğimiz birer geçmiştir. Yine de kentsel yapıtların kalıcılığı, her durumda mutlak değildir; kentsel yapıtlar, hiç değişmeden var olmayı sürdürebildikleri gibi işlevsel olarak tükenebilir, yalnızca fiziksel olarak ayakta durabildikleri ve yerle ilişkilerini sürdürebildikleri bir durumla yüzleşebilirler (Rossi, 2006).

Kentsel yapıtların kalıcılığı, yalnızca işlev üzerinden açıklanamaz. Rossi (2006), yalnızca işlevi üzerinden tanımlanan bir yapının, bu işlevi taşıyor olmaktan başka herhangi bir şey anlatmayacağını öne sürer. Kentsel yapıtlar, çoğu kez, biçimsel var oluşları ve yerle kurdukları güçlü ilişkiler nedeniyle toplumsal bellekte işlevlerinden bağımsız bir kalıcılık kazanırlar ve işlevlerini zamanla yitirseler bile kentte, kenti biçimlendiren değerlerini korumayı sürdürürler. Rossi'ye (2006) göre, kentsel yapıtların değeri, biçimlerinde saklıdır; söz konusu biçimler, kentin genel biçiminin ayrılmaz bir parçası ve değişmez ögesidir. Bu türden bir durumu anlatmak için Padova'daki¹⁰ Palazzo della Ragione örneğine başvuran Rossi (2006), biçimin zamanla farklı işlevler edindiğini ve yapının önemli bir kentsel odak oluşturmayı sürdürdüğünü belirtir. Burada sözü edilen, yapının, alışlagelmiş sanat ürünü niteliğiyle değil, bir alışveriş ya da pazar yeri olarak da kentin gündelik yaşamına katılabildiği ve kullanımı sürdürebildiğidir (Rossi, 2006). Diğer yandan, kentsel yapıtların sürekli olarak yeni işlevler edinerek kendilerini yenileyebilmesinin de söz konusu olamayacağını savunan Rossi (2006), öyle bir durumda, kentsel yapıtlara ilişkin değerlerinin kolay ulaşabilecek değerler olacağını, biçimlerin kalıcılığının bir öneminin kalmayacağını ve kültürün aktarımı düşüncesinin tartışılabilir olmaya başlayacağını belirtir. Palazzo della Ragione örneği, kentsel yapıtların toplumsal bellekte hangi değerler üzerinden kurulduğunu ve saklandığını anlamak için önemlidir. Kentsel yapıtlar, başlangıçta, belirli bir işlevsel bölümlendirmeye kentin gündelik yaşamına katılsalar da zaman içinde biçimin yerle ilişki kurmasıyla kalıcılık kazanırlar. Söz konusu değerler ve nitelikler, neden kentteki her yapının kalıcı

¹⁰ İtalya'nın kuzeydoğu kesimindeki Veneto Bölgesi'nde bir kent.

olmadığını da ortaya koyar; kalıcılık, yapının toplumsal bellekteki imgesine veya toplumsal belleği kuran herhangi bir olaya tanıklığına bağlıdır.

Kent, birtakım parçalardan oluşur ve Rossi'ye (2006) göre, bu parçaların her biri, kentin kimliğini oluşturur. Rossi (2006), kentteki unsurlardan söz ederken, çevresinde insan etkinliğinin ve yapıların yoğunlaştığı birincil ögelere değinir. Kentleşme süreçlerini hızlandıran, kentin gelişimi ve işleyişi için önemli odak noktaları olan birincil ögelerin varlığı, kentin oluşmasının öncelikli koşuludur. Birincil ögeler, süreci öngörülebilmiş ve bilinçli olarak üretilmiş eserler olmayabilirler; başlangıçta işlevleri üzerinden tanımlanabilir olsalar da zaman içinde, belirli olayların tetiklemesiyle farklı bir değer kazanırlar: birincil ögelerin, işlevlerinden bağımsız olarak kent mekânı içindeki önemleri düşünüldüğünde, kentteki yerlerine bağımlı bir değer taşıdıkları görülür (Rossi, 2006). Kentsel yapıtlar, bu bağlamda, kentteki birincil öğelerdendir; içkin değerlerinden ve kentin geçmişine ilişkin tanıklıklarından ötürü belleğin uyarıcısı olurlar ve üretilme amacı hatırlamayı tetiklemek olan anıtlarla özdeşleşmeye başlarlar. Rossi (2006), anıtların ve kentsel yapıtların her durumda birincil ögeler olarak ortaya çıkacağını söyler ve bunu, söz konusu üretimlerin başlangıçtaki işlevlerinden farklı bir işlev edinse de kentin bir biçiminin üreticisi olma niteliğinin değişmeyecek olmasına bağlar. Kentsel yapıtların anıtlarla özdeşleşmesinin nedenlerini tartışan Rossi (2006), kentsel yapıtların özgün tarihsel değerine ve sürekliliğine değinir ve anıtlarla kentsel yapıtlar arasına belli-belirsiz bir çizgi çeker; kentsel yapıtlar da anıtlar gibi hem fiziksel hem de simgesel olarak kentte varlığını sürdürebilen unsurlardır. Anıtların ve kentsel yapıtların, kentin -zaman içinde farklı anlamlar kazanan- odak noktaları olduğunu savunan Rossi'ye (2006) göre, kentsel yapıtlar, kentin kökenlerine bağlıdır ve pek çok durumda kentin anıtları arasında sayılır. Avrupa kentlerinin neredeyse tümünde, kentin “kendi başlarına birer bütün olan parçalarını oluşturan” ve kimi durumlarda, geçerli işlevi başlangıçtaki işlevinden farklı olan saraylar, yapılar ya da yapı kümeleri vardır (Rossi, 2006). Bu tür anıtların zamanla farklı işlevleri üstlenebildiğine değinen Rossi (2006), bu anıtlarla ilgili etkileyici olanın biçim olduğunu vurgular: “onu yaşar, yaşantıların; karşılığında o da şehri yapılandırır” (s. 75).

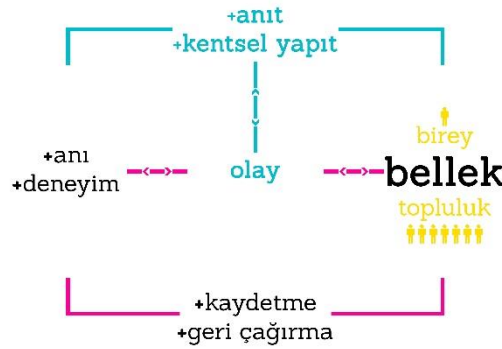
Anıtın toplumsal bellekle ilişkisini anlamak ve yorumlamak için, anıtı, kendi başına bir kavram olarak ele almak gerekir. Boyer (1994), anıtların, bireyin belleğini uyaran, geçmişten önemli kişileri ya da önemli olayları hatırlatan araçlar olduğunu belirtir ve

anıtları, kentsel deneyimlerin somutlaşmış biçimleri olarak yorumlar. Anıtların, anlamlı ve etkileyici olması gerektiğini, böylece yansıtmaları amaçlanan değerleri ilk bakışta izleyiciye aktarabileceklerini öne süren Milizia'nın çözümlemesine göre, anıt, kamunun yararına yönelik yapılmalıdır ve uygun bir yere, “uygunluk yasalarına göre” yerleştirilmelidir (Rossi, 2006'da atıfta bulunduğu gibi). Kente ilişkin imgeleri oluşturan anıtlar, izleyiciyi uyarır ve kentlerin belleğini biçimlendirerek kentin parçaları arasında düzgün bir bütünlük sağlar. Anıtların işlevinin, yalnızca anımsatma, düşündürme ve belleği canlı tutma olmadığını söyleyen Riegl (2015), anıtın güncel değerlerini şöyle sınıflandırır: anıtın sürmekte olan işlevine atıfta bulunan kullanım değeri ve anıttan alınacak estetik hazzı belirleyen sanat değeri. Rossi, değişim ve kalıcılık kavramlarının, kentin yapısında var olduğunu ve anıtların kentteki kalıcılıkların başında geldiğini söyler (Boyer, 1994'te atıfta bulunduğu gibi). Anıtlar, temsil ettikleri kalıcılıkla kentsel belleğin taşıyıcısı olurlar. Bir anıtın kalıcılığı ya da sürekliliği; kenti, kentin belleğini, sanatını ve tarihini oluşturma yeteneğine bağlıdır.

Alışılmış söylemler, kentsel belleğin, anıtlar ve kentsel yapıtlar üzerinden oluştuğunu vurgular (Boyer, 1994). Kentsel belleğin taşıyıcısı olan anıtlar, bilinen imgelerin yeni bir düzende somutlaştırılmasıyla üretilir, böylece kentteki algısal deneyimlerimizi dönüştüren yeni biçimler ortaya çıkmış olur (Boyer, 1994). Bu biçimlerin oluşturduğu yeni kent mekânı, Boyer'e (1994) göre, geçmişin kentsel bellekteki biçimlerinin yansımasıdır ve izleyicisini, söz konusu biçimlerin üretildiği geçmişe götürür. Boyer'in (1994) yaklaşımında, yeni biçimlerin bellek üzerinden üretilmesi, iki türlü gerçekleşir: birinci durumda, geçmişin özgün biçimleri yeniden kurulur; ikinci durumda ise geçmişe ilişkin imgeler üzerinden özgün, yeni biçimler üretilir. Bu iki durum, bir anlamda, anıtlarla ilgili kavrayışın farklılığından kaynaklanır. Forty (2001), anıt kavramının, geçmişte, bir geleneğe ya da bir kültüre ilişkin kimi deneyimleri geleceğe taşıyan kalıntıları ve yapıları anlattığını, buna karşın anıtın günümüzdeki algısında, -deneyimlerden- artakalanla döküntü arasındaki ayrımın bulanıklaştığını belirtir.

Anıtlar, ilgili toplum için önemli bir kişiliğin ya da önemli bir olayın hatırlanması ya da unutulmaması için üretilir. Rossi (2006), bir toplumun geçmişinin, o toplumla ancak mimari anıtları aracılığıyla konuşabileceğini söyler; “ister devlet isterse din adına olsun, iktidarın iradi ifadeleridir anıtlar” diyerek dinsel, kültürel veya ulusal söylemlerin sonraki kuşaklara anıtlar yoluyla aktarılabilirliğini belirtir (s. 125).

Benzer olarak, Boyer (1994) de kentsel ya da ulusal söylemlerin, anıtlar ve kentsel yapıtlar üzerinden kentte izlerini bırakabildiklerinden söz eder ve kentteki biçimlerin, söz konusu kentsel ya da ulusal söylemlerin topluma aşılama çalıştığı değerlerin yansıması olduğunu vurgular. Öyleyse şu söylenebilir: dinler, kültürler ve uluslar, mimarlıklarının ürettiği anıtlar üzerinden kendi sürekliliklerini güvence altına almayı amaçlarlar ve anıtlar, bu anlamda, dinlerin, kültürlerin ve ulusların geçmişini taşıyan günlükler olarak karşımıza çıkar. Riegl (2015), anıtlarla ilgili bölümlendirmesinde, aslında anıt yapmak amacıyla üretilmemiş olan kimi eserlerin, kitlelerin veya sanat tarihçilerinin yüklediği değerler bağlamında birer anıt olarak varlığını sürdürebildiğini, böylece kentsel bellekte ayrıcalıklı bir konuma yerleşebildiğini öne sürer ve “amaçlanmamış anıt” kavramını ortaya atar. Amaçlanmamış anıtlar, bir anlamda, zamanın akışının izlerini görünür kılarak anıt değeri kazanırlar. Riegl’e (2015) göre, bunun gerçekleşmesi, “anıtları izleyicinin inşa etmesini sağlayan, büyük oranda görsel açıdan yönlendirilmiş bir çözümleme süreci”nin ardından söz konusu olur. Bu, kentteki kimi yapıların, başlangıçtaki kullanım amaçlarının ötesinde bir imgeyi nasıl oluşturduğunu ve kentsel bellekte bir anıt olarak nasıl yeniden kurulduğunu anlayabilmek için önemlidir (Şekil 2.5).



Şekil 2.5 : Anıtların ya da kentsel yapıtların bellekle kurduğu ilişkinin görselleştirilmiş anlatımı (Ganiç, 2016).

Anıtlar, temsil ettikleri kalıcılıktan ötürü, eskime ve yıpranma süreçleriyle yüzleşir. Eskime ve yıpranma, anıtların fiziksel yapısı üzerinden okunabildiği gibi bir işlev kesintisi olarak da ortaya çıkabilir. İçinde herhangi bir insan etkinliği olmayan ve kullanım değeri anlamında hiçbir önemi kalmamış anıtlardan artakalanlar, yalnızca fiziksellikleriyle, anıtların eskilik değerini ortaya koyarlar (Riegl, 2015). Kullanılabilirliğini sürdüren, henüz tümüyle eskimemiş anıt türlerinde, söz konusu insan etkinliği, doğanın yıkıcı güçlerinden biri olarak karşımıza çıkar. Riegl (2015),

bunun doğa yasalarına oldukça uygun bir süreç olduğunu söyler: bir anıttaki insan etkinliği, o anıtın yavaş ama sürekli ve karşı konulamaz bir aşınmayla ve eskimeyle yüzleşmesi anlamına gelir. Anıtlar, herhangi bir yapının da geçirdiği bakım süreçlerini geçirmelidir; gerekli bakımların ve yenilemelerin yapılmadığı anıtlar, olduğundan daha eski görünmeye ve yıkımın izleyiciler için acı verici etkileriyle yüzleşmeye başlarlar. Öyleyse eskilik değeri olgusu, anıtların henüz kullanılabilir durumdayken korunmaları gerekliliğini dayatır; böylece anıtların kullanım değerinin sürekliliği de sağlanmış olur. Öte yandan, eskime ve yıpranma süreçlerini fiziksel durum üzerinden izlemek, anıtın imgesini belleğinde saklayan bireyler ve topluluklar için çoğu kez daha acı vericidir. Riegl (2015), bu durumu anlatırken, “modern insan bir anıtta kendi hayatından bir parça görür ve ona yapılan her müdahaleye kendi organizmasına yapıyormuşçasına tepki verir” der (s. 88). Riegl’e (2015) göre, kullanımına ilişkin anıları ve deneyimleri belleğimizde sakladığımız -yeni- eserlerin eskimesini, yıpranmasını ve yok oluşlarını izlerken, geçmişin kalıntılarına yapılan bilimsellikten uzak dokunuşlardakine benzer bir rahatsızlık duyarız.

Anıtların toplumsal bellekle kurduğu ilişkiyi anlamak, anıtların eskimesinin ya da yok olmasının söz konusu olduğu durumlarda da önemlidir. Aristocu gelenek, nesnelerin bellek için üretildiği ya da var olduğu durumda, söz konusu nesnelerin eskimesinin ya da yıkımının unutmayı tetiklediğini söyler (Forty, 2001). Riegl’in eskilik değeri kavramını inceleyen Forty (2001), bu durumdaki anıtların, tarihsel herhangi bir bilgi birikiminin yerine yalnızca zamanın akışını çağrıştırdığı çıkarımını yapar. Yıkım süreçleri, bu durumda, doğal süreçler olsun ya da olmasın, anıtlara veya kentlere ilişkin toplumsal belleğin yitimine neden olur ve bir toplumsal bellek etkinliği olarak karşımıza çıkar.

2.5 Yıkım: Bir Toplumsal Bellek Etkinliği

Modernliği, “katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği” bir evrenin parçası olmakla ilişkilendiren Marx, burjuva toplumunun ürettiği her şeyin, bir süre sonra yıkılmak üzere üretildiğini belirtir; “katı olan her şey”, Marx’a göre, ertesi gün dağıtılmak, parçalanmak ve yıkılmak için yapılır: “...yeni ortaya çıkan her şey daha kemikleşmeden miadını dolduruyor. Katı olan her şey buharlaşıp gidiyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor ve en sonunda insanlar hayatlarının gerçek koşullarıyla ve diğer insanlarla ilişkileriyle... Yüzleşmeye zorlanıyor.” (Berman, 2004, s. 35’te atıfta

bulunduğu gibi). Marx'ın burjuva toplumuna ilişkin keskin yaklaşımını daha da ileri götüren Berman (2004), burjuva anıtlarının çekiciliğini, katılıklarının hiçbir ağırlığı olmamasına, hiçbir işe yaramamasına, dolayısıyla kolayca vazgeçilebilir olmalarına bağlar. Berman (2004), burjuva yapılarının en etkili ve en güzel olanlarının bile “tek kullanımlık” olduğunu öne sürer ve bu yapıların toplumsal işlev bakımından Mısır'daki piramitlerden ya da Roma'daki su kemerlerinden çok çadırlara benzediğinden, bu benzerliklerin simgelediği geçicilikten ötürü de değerlerini hızla yitirebildiğinden söz eder. Söz konusu geçiciliği ve sürekli yıkım durumunu kapitalist üretim süreçleriyle ilişkilendiren Harvey de böylece burjuva toplumunun en önemli arzusunun veya hevesinin yıkma eylemi olduğunu vurgulayan ve yıkım süreçlerinin - sürekli bir döngü olarak- burjuva toplumunu ayakta tuttuğunu savunan Marx'ı destekler (Berman, 2004).

Mimarlık, özellikle de anıtları ve kentsel yapıtları aracılığıyla, -imgesel ve özgün bir anlamda- geçmiş bugüne bağlar ve kültürlerin, toplulukların ya da ulusların algılarını biçimlendirir (Boyer, 1994). Jackson¹¹, anıtların ve kentsel yapıtların kalıcılığından söz ederken, kalıcılıklarla ilgili anlayışın Amerikan İç Savaşı'ndan sonra değiştiğini belirtir. Anıtlar ve kentsel yapıtlar, bundan böyle, kalıcılıklarını geçmişle ilgili hatırlatıcı ve öğretici öğeler olmalarına borçlu değildirler; söz konusu kalıcılıklar, yeni durumda, anıtların ve kentsel yapıtların, geçmişteki gündelik yaşamın ve kentsel deneyimlerin birer tanığı olmalarından kaynaklanır (Boyer, 1994'te atıfta bulunduğu gibi). Anıtların ve kentsel yapıtların önemi de buradadır: Boyer (1994), Jackson'un yaklaşımını aktarırken, geçmişten gelen kalıntıların ve nesnelerin sürekliliğiyle ilgili görüşüne de değinir; Jackson'a göre, bireylerin ve toplulukların kökleriyle bağlarını sürdürebilmelerinin yolu yalnızca söz konusu kalıntıların ve nesnelerin kalıcılığından geçer.

Freud, fiziksel nesnelerin eskimesi ve yıpranması süreçlerinin, doğal olarak nesnelerin imgeleri için de geçerli olacağına ilişkin Aristocu yaklaşımın ortaya koyduğu önermeyi reddeder; nesnelerin eskime ve yıpranma süreçlerinin, nesnelerin bellekteki imgeleri için geçerli olmadığını belirtir (Boyer, 1994'te atıfta bulunduğu gibi). Freud'un yaklaşımı, bir anlamda, kentsel nesnelerin fiziksel sürekliliğinin ötesinde, bu

¹¹ Jackson, J. B. (1980). *The Necessity for Ruins: And other topics*. Amherst: University of Massachusetts Press.

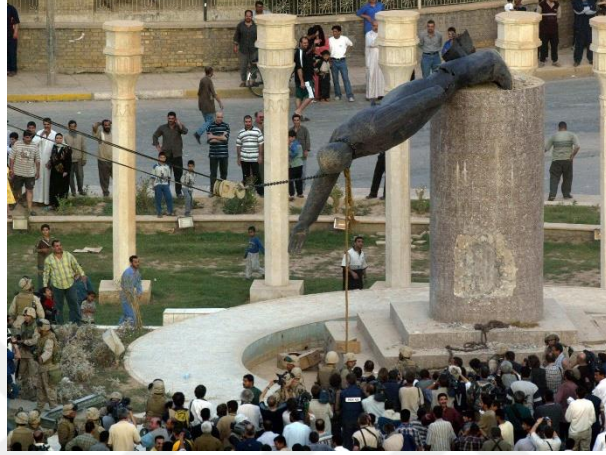
nesnelerin (toplumsal) bellekteki imgelerinin sürekliliğini anlatır. Fiziksel süreklilik, yıkım anında sonlanır; oysa imgesel süreklilik, aynı sonlanmayla yüzleşmez. Yıkım, toplumsal belleği tam da bu farklılıktan ötürü etkiler ve zedeler: kent mekânının herhangi bir parçasının fiziksel sürekliliği sonlandığında, ortaya çıkan yeni fiziksel durumun tanımladığı eksiklik, yerin toplumsal bellekteki imgesiyle çatışmaya başlar. Bu çatışma, kentin gelişim sürecinin en kolay tanınabilen göstergelerinin yıkım ya da yok etme olduğunu savunan Rossi'nin (2006) bu yaklaşımını da destekler. Kent mekânına ilişkin imgeleri belleğinde saklayan bireyler ve topluluklar, yıkımın yarattığı boşlukları, kentin imgeleriyle eşleştiremez; böylece kent, toplumsal bellekte, yeni fiziksel durumu üzerinden imgesel olarak yeniden üretilir. Bu durum, anıtlar için daha farklıdır. Aristocu yaklaşım, herhangi bir nesnenin belleğin sürdürülmesi için üretildiği durumda, söz konusu nesnenin eskimesinin ya da yıkılmasının - ikonakırımcılık etkinliklerinin de amaçladığı gibi- unutmayı tetikleyeceğini savunur (Boyer, 1994).

Artun (2011), kent mekânındaki kimi yapıların yıkımını bir tür yenilgi olarak ele alır. Özellikle de belirli bir söylemin ortaya koyduğu mimarlık ürünlerinin yıkımı, söz konusu söylemin yenilgisi olarak algılanır. Burada yaralayıcı olan, yapıların yıkılmasının ötesinde, yapının oluşturduğu gösterinin ve toplumsal bellekteki temsillerinin de yıkılmış olmasıdır (Artun, 2011). Bu tür durumlarda, Bağdat'taki Saddam Hüseyin¹² heykelinin 2003 yılındaki yıkımında olduğu gibi, yıkıma ilişkin fotoğraflar ve görüntüler, birer olguya dönüşür; Artun'un (2011) deyimiyle, "kitle kültürü felçtir" (Şekil 2.6). Bu noktada, anıtların yıkım arasındaki ilişkinin ortaya koyduğu farklı bir durum da gündeme gelmeye başlar. Artun (2011), yıkılanların, yıkıldıktan sonra birer anıt ya da simge değeri kazanabildiği durumdan söz ederken, yıkım etkinliğinin kendisinin de bir anıt ortaya koyabileceğini belirtir ve St. Louis'deki Pruitt-Igoe¹³ bloklarının sürecine değinir. Pruitt-Igoe blokları, 1951 yılında tasarlanmış, zamanla mimarlığın yüz karası olarak etiketlenmiş, önce boşaltılmış ve kendi yazgısına terk edilmiş, sonra da patlatılarak yıkılmıştır; Jencks'e göre, yıkımın gerçekleştirildiği 16 Mart 1972, 15.00, modern mimarlığın öldüğü andır ve yıkımın

¹² Saddam Hüseyin Abdülmecid El-Tikriti, Irak'ın 5. Cumhurbaşkanı.

¹³ St. Louis, Missouri, ABD'de, mimar Minoru Yamasaki tarafından tasarlanan ve 1972-1976'da yıkılan apartman blokları (Url-14).

kendisi, bu ölüme adanmış bir anıttır (Artun, 2011’de atıfta bulunduğu gibi). Bu anlatıma ilişkin örnekler, Dünya Ticaret Merkezi’nin 11 Eylül 2001’deki yıkımıyla genişletilebilir. Yıkımın imgesi, toplumsal bellekte öyle bir yer edinmiştir ki Hollanda merkezli mimarlık ve kentsel tasarım pratiği MVRDV’nin 2011 yılında yayınladığı bir proje, Dünya Ticaret Merkezi’nin yıkımını çağrıştırdığı için oldukça güçlü bir kamuoyu tepkisi görür (Şekil 2.7).



Şekil 2.6 : Saddam Hüseyin heykelinin yıkıldığı an, 9 Nisan 2003 (Url-15).



Şekil 2.7 : Terör saldırısı sonrası Dünya Ticaret Merkezi’nin yıkımı, 11 Eylül 2001 (üstte), MVRDV’nin 2011 yılında yayınladığı proje (altta) (Url-16, Url-17).

Anıtların ve kentsel yapıtların yıkımı, unutmak veya unutturmak için en geleneksel yöntemdir ve bu anlamda, ikonakırıcılık etkinliğini çağrıştırır (Forty, 2001). İkonakırıcılık, Zinganel'in (2005) yaklaşımıyla, gündelik yaşamın sağladığı durağanlığı ve bu durağanlığa bağlı güven duygusunu kesintiye uğratan bir etkinliktir. Örneğin Marx'ın, Lenin'in ya da Sovyet komünizminin diğer kahramanlarının heykellerinin yıkılması, Forty'e (2001) göre, önceki düzenin çöktüğünün habercisidir. Burada gözden kaçırılmaması gereken şudur: yıkım etkinliği, yıkılan nesnenin toplumsal bellekteki imgesini ortadan kaldırmaz ama söz konusu yıkım etkinliğinin görüntüsü de artık toplumsal belleğin bir unsuru olmaya başlar.

Kentlerin geçirdiği dönüşümlerin, kentlerde kalıcı izler bıraktığını belirten Çalak (2012), politik kararların ya da savaşların kentlerde neden olduğu köklü değişikliklerin ya da yıkımların, kentsel bellekte önemli kopuklukları doğurabileceğini öne sürer. Berman (2004) da kent mekânını oluşturan kimi parçalar için yapılması gerekli yatırımların ekonomik ya da politik gerekçelerle durdurulduğunu, böylece pek çok örnekte, söz konusu parçaların büyüme ve gelişme olanaklarının ortadan kaldırıldığını, ömürlerini tamamladıkları gerekçesiyle çürümeye terk edildiklerini, sonunda da yıkılma baskısıyla karşı karşıya bırakıldıklarını anlatır. Eski duvarlarla ya da yıkık dökük evlerle çevrili herhangi bir kentli için, bu kentsel manzarayı görmek, oldukça acı vericidir; öyle ki Halbwachs (1992), kendi fiziksel evrenini oluşturan nesnelerin yıkımına tanıklık eden bireyin, kendisinden bir parçanın da bu yıkımla birlikte öldüğünü hissedeceğini öne sürer. Birey için rahatsız edici olan bu durum, topluluk ölçeğinde de aynı derecede rahatsız edicidir ama bireyin ve topluluğun bu duruma gösterdiği tepki aynı olmaz. Birey için yalnızca can sıkıcı ve üzücü olabilecek bu tür durumlar, topluluk ölçeğinde öfke patlamalarını ve ayaklanmaları doğurur; topluluk, kendi geleneklerinden aldığı bütün gücüyle, fiziksel çevresindeki değişimlere direnir (Halbwachs, 1992). Topluluklar, değişime boyun eğmek zorunda kaldıklarında, bir zamanlar her yönüyle kendilerinin olan fiziksel çevrede, ortaya çıkan yeni koşullara uyum sağlamak için kendilerini yeniden tanımlarlar.

Kent mekânındaki kimi yapılar, taşıdıkları birtakım değerler bakımından, kentteki mimarlık etkinliği için önemlidir. Bu tür yapıların fiziksel olarak korunması kadar toplumsal yaşamın bir parçası olmayı sürdürebilmesi de beklenir. Kentteki önemli yapıların ya da yapı topluluklarının yeni işlevler üstlenmesi, söz konusu yapıların kendilerinin ve parçası oldukları çevrelerin yeniden canlılık kazanması yönünden, bir

gereklilik olarak ortaya çıkar (Steiner, 2005). Diğer yandan, kentteki gündelik yaşama eklemlenemeyen yapıların ısrarla korunmasını eleştiren Leeuwen'in (2005) yaklaşımına da bu aşamada bir karşıt görüş olarak bakmak gerekir. Leeuwen (2005), radikal bir biçimde, asıl sorunu, doğanın acımasız işleyişinin neden olduğu yıkımlar dışında, gereksiz ve uyumsuz olan yapılara dokunulmaması ısrarı olarak tanımlar. Her şeyi korumak istediğimizden söz eden Leeuwen'e (2005) göre, bunun nedeni çok insancıl olmamız değil, gerekli kararları veremiyor olmamızdır. Leeuwen (2005), bu durumun en çok da yapıların kendisine acı çektiğini belirtir, "hiçbir şey sevilmemekten daha acı verici değildir" der ve eleştirilerini daha da ileri götürerek "kim bu yapılara acıyacak ve onları bu zavallı var oluşlarından kurtaracak?" sorusunu sorar (s. 714). Bu keskin bakış açısı, İtalyan gelecekçilerin Berman'ın (2004) da değindiği "baltalarınızı alın, baltalarınızı ve çekiçlerinizi... ve yıkın, yerle bir edin saygıdeğer kentleri, acımadan!" sözlerini hatırlatır. Benjamin'in, "yıkıcı karakter"i de tam da buradadır:

Yıkıcı karakterin bir tek parolası vardır: yer açmak. Ve de bir tek faaliyeti: ortalığı temizlemek. Onun temiz havaya ve serbest alanlara ihtiyacı her türlü nefretin üstündedir. Yıkıcı karakter genç ve neşelidir. Çünkü genç tutar adamı yıkıcılık, kendi çağımızın bıraktığı izleri silip süpürdüğü için tutar; hatta keyiflendirir, çünkü süpürüp atmak, yıkıcı için tam bir indirgeme, kendi durumunun köküne inmek anlamına gelir (...) İşinin başında hep dipdirdir yıkıcı karakter. Ona bu çalışma temposunu dolaylı olarak da olsa aşılayan da doğanın kendisidir. Çünkü o doğadan önce davranmak zorundadır. Yoksa yıkıcılığı doğanın kendisi üstlenecektir. Düşünü kurduğu hiçbir örnek yoktur yıkıcı karakterin. Gereksindiği şeyler de azdır, hele en az ihtiyaç duyduğu şey bilmektir, yıkılanın yerine neyin geleceğini bilmek. En başta hiç değilse bir an için, o bomboş mekân, nesnelerin bulunduğu, kurbanların yaşadığı yer. Bu mekânı istila etmeye kalkışmayan, ona ihtiyaç duyan birileri nasıl olsa daima bulunacaktır (...) Yıkıcı karakter yıkımın izlerini bile siler. Gelenekçiler cephesinde yer alır yıkıcı karakter. Kimileri, dokunulmaz duruma getirerek konserveleştirip bırakırlar yarına kimi şeyleri, ötekilerse geleceği kullanılır duruma getirerek saf dışı ettikleri durumları bırakırlar. Bunlara yıkıcı denir (...) O nedenle güvenilirliğin ta kendisidir yıkıcı insan. Hiçbir şeyin sürüp gittiğini kabul etmez yıkıcı karakter. Ama işte bu yüzden her yerde bir takım yollar görür. Başkalarının duvarlar ve dağlarla karşılaştığı yerde de bir yol görür o. Ancak bir yol gördüğü içindir ki her yerde de engelleri ortadan kaldırmak zorundadır (Benjamin, 1931).

Kent mekânını oluşturan anıtlar ve kentsel yapıtlar, her şeyden önce, birer sanat yapıtıdır ve kent için önemli birtakım değerleri tanımlarlar (Rossi, 2006). Bir kentin, kendisini oluşturan mimarlık yapıtlarını hiçbir zaman kasıtlı olarak yıkmamış olmasını önemli bulduğunu belirten Rossi'ye (2006) göre, kentte anıt değeri taşıyan yapıların savunulması, hiçbir durumda gerekli olmamalıdır. Boyer (1994), bireylerin ve toplulukların geçmişlerine duyduğu özlemin, geçmişin günümüze kalabilmiş parçalarının korunmasını ve artık var olmayanların yeniden kurulmasını tetiklediğini savunurken, yeniden kurma etkinliğinin tehlikeli bir yanına da değinir: bireylerin ve toplulukların kent mekânına ilişkin belleğinde yeri olmayan herhangi bir tarihsel

ögenin yeniden kurulması, toplumsal belleği kesintiye uğratar. Bu noktada, kent mekânındaki hangi unsurların yıkılabilir olduğu sorusu gündeme gelmeye başlar. Boyer (1994), kentteki mimarlıkların “güzel” ya da “çirkin” olarak ayrılmasının söz konusu olmayacağını, olsa bile bu ayrımın bir çözüm sunmayacağını savunur. Bireylerin ve toplulukların, bu ayırmadan bağımsız olarak, kentteki herhangi bir yapıyla özel bir ilişki kurduğu durumda, bu ilişkiye konu olan yapının korunmasının gerekliliğı ortaya çıkar.

Yıkım etkinliklerinin neden olduğu tartışmalar, 19. yüzyılda, kent mekânındaki hangi nesnelerin korunması ya da yıkılması gerektiğine ilişkin farklı bakış açılarının ortaya çıkmasını tetikler. 19. yüzyılda, koruma düşüncesinin olgunlaşmaya ve yasalaşmaya başladığı Avrupa’daki yaygın söylem, ulusun kültürel geçmişindeki ortak değerlere atıfta bulunan anıtların ya da kentsel yapıtların korunması gerektiğini savunur. Koruma düşüncesiyle ilgili 1818 yılında, Almanya’da ilk duyurulan kararname de ulusalcı bir yaklaşımla hazırlanmıştır: Hessen Büyük Dükü¹⁴ I. Ludwig, söz konusu kararnamede, mimarlığın ayakta kalabilmiş anıtlarının, geçmişin en önemli kanıtları olduğunu, ulusun geleneklerinden ve kültüründen izler taşıdığını vurgular ve bu tür anıtların korunmasının fazlasıyla arzulandığını belirtir (Boyer, 1994). İtalya’daki koruma girişimleri de 1819 yılında, arkeolojik yapıtların korunması söylemine dayanan ve yalnızca antik veya sanatsal yapıtları koruma kapsamına yasa üzerinden başlatılır; II. Dünya Savaşı’nın sonuna dek, geri kalan her şey, Boyer’in (1994) anlatımıyla, kentin gelişmesinin önündeki engellerdir. Boyer’in (1994) aktardığı biçimiyle, Yunanistan’daki ilk koruma yasası da yalnızca antik ve arkeolojik alanların, belirli kiliselerin, geleneksel kimi yerleşim yerlerinin ve 1830 yılından önce yapılmış birtakım yapıtların korunmasını gündemine alır. Fransa’da, koruma düşüncesi, 1835 yılında, değerli anıtların kayıt altına alınmaya başlamasıyla daha keskin bir bakış açısı kazanır ama anıtların kayıt altına alınması süreci, çok geçmeden, kentin gelişimini önlediği ya da yavaşlattığı öne sürülen yapıtların, mülk sahiplerinin ve yerel yönetimlerin baskısıyla değerli anıt kapsamından çıkarıldığı bir sürece dönüşür (Boyer, 1994). Sonraki yıllarda kentsel manzaraların ve kentsel manzaraları oluşturan

¹⁴ Hessen Büyük Düküğü, 1806’da Hessen-Darmstadt Prenslığı’nin büyük düküğe yükselmesinden itibaren Alman Konfederasyonu üyesiydi. 1918’de tüm Alman monarşilerinin devrildiği yıla dek ayakta kalmıştır (Url-18).

tarihi yapı topluluklarının da korunmasının gündeme geldiğini belirten Boyer (1994), koruma düşüncesiyle ilgili 19. yüzyıldaki genel durumu özetlerken, bu dönemde, ulusal geçmişin göstergesi olan anıtların korunmasının amaçlandığını, bunun dışındaki pek çok yapının, kentlerin gelişmesi için aşılması gereken engeller olarak etiketlendiğini anlatır. Koruma düşüncesine ilişkin diğer tartışma, koruma etkinliğinin kapsamını, sınırlarını ve koruma etkinliklerinin nasıl sürdürülmesi gerektiğini sorgular. Belçikalı Mimar Louis Cloquet, 1893 yılında, anıtları “ölü anıtlar” ve “yaşayan anıtlar” olarak ikiye ayırarak koruma düşüncesiyle ilgili yeni bir yaklaşım geliştirir: ölü anıtlar, -piramitler ve tapınaklar gibi- geçmişten kalan belgelerdir ve dokunulmaksızın korunmalıdır; diğer yandan, yaşayan anıtlarda, güncelleştirmeler ve yenileme etkinlikleri yapılabilir (Boyer, 1994).

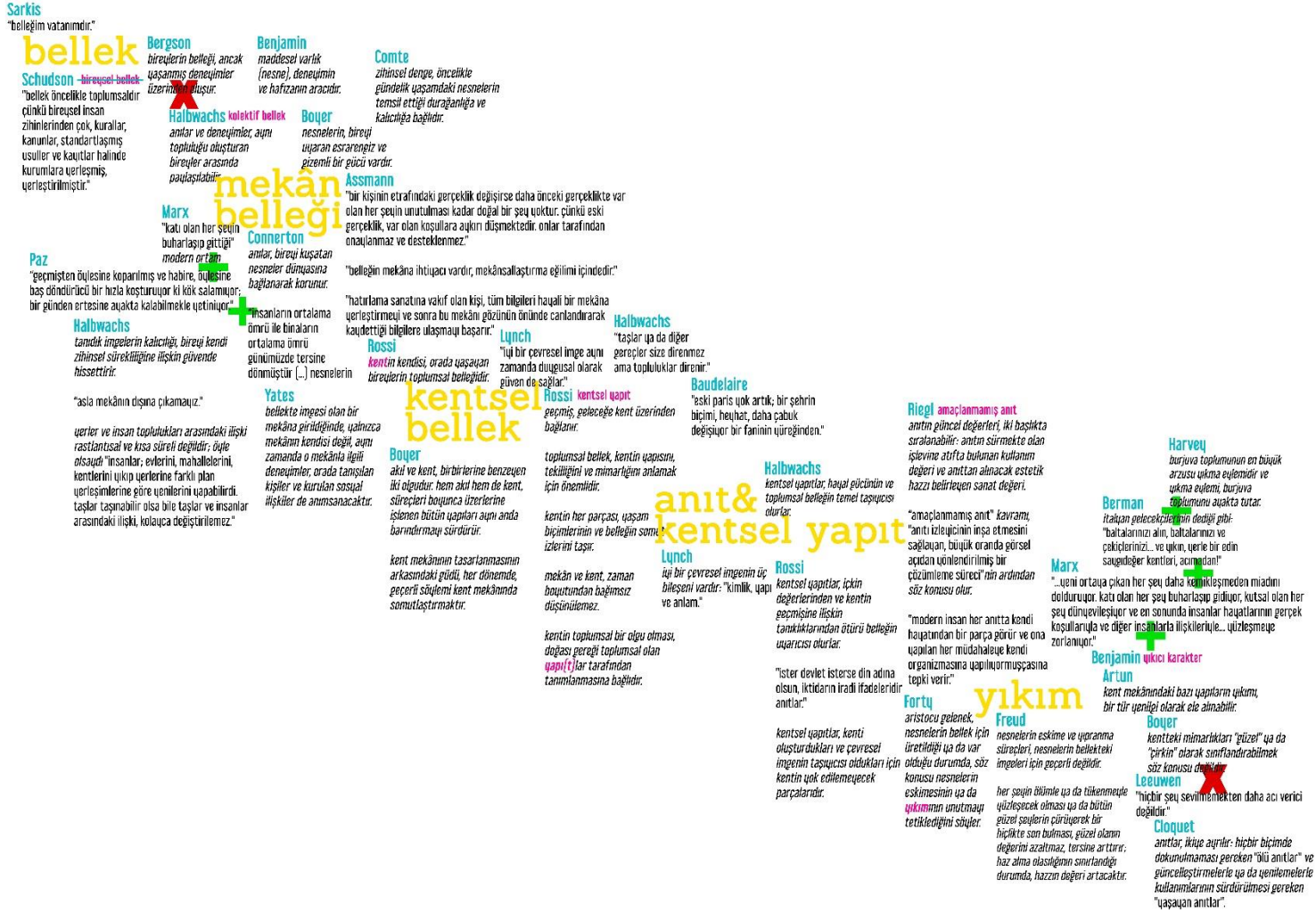
Freud, her şeyin ölümle ya da tükenmeyle yüzleşecek olmasının ya da bütün güzel şeylerin çürüyerek ve yıpranarak bir hiçlikte son bulmasının, güzel olanın değerini azaltmadığını, hatta arttırdığını anlatır ve haz alma olasılığının sınırlandığı durumda, hazzın değerinin arttığını vurgular (Riegl, 2015’te atıfta bulunduğu gibi). Freud’un yaklaşımını anıt kavramı üzerinden yorumlayan Riegl (2015), zamanla eskilik değeri pekişmiş ve anıt değeri kazanmış olan nesnelerden alınan hazzın olasılığının sınırlandığını ama diğer yandan, hazzın değerinin arttığını vurgular. Bu bakış açısı, kullanım yoğunluğunu yitiren kimi yapıların nasıl olup da kent mekânında, kullanım amacından bağımsız bir ağırlık kazandığını anlamak için önemlidir. Kent mekânındaki birtakım yapıların eskimesini izlemek, bir yandan acı verici olsa da eskime sürecinde, söz konusu yapılar, daha önce hiç olmadıkları kadar değerlidir ve bu yapılar üzerinden toplumsal bellekte saklanan an(ı)lar da daha önce hiç olmadıkları kadar canlıdır. Kentte, toplumsal yaşamın parçası olan yapıların yüzleştiği doğal ya da insan etkinliğine bağlı yıkım süreçleri, toplumsal bellekte sarsıntılar yaratır; öte yandan, bu yapılar, tükenirken, toplumsal belleği her görüntüsüyle uyaran birer anıta dönüşür. Toplumsal belleğin nasıl sürdürüleceği, anıt imgesine ve yıkım etkinliğine bağlıdır (Şekil 2.8).



Şekil 2.8 : Yıkım olgusunun bellekle kurduğu ilişkinin görselleştirilmiş anlatımı (Ganiç, 2016).

Sonuç olarak şu söylenebilir: kent mekânı, toplumu ilgilendiren pek çok olayın gerçekleştiği bir yerdir ve her olay, kentin fizikselliğinde ve imgesinde izler bırakır. Kent(ler)i oluşturan fiziksel yapılar, onlar üzerinden tanımlanan alışkanlıklar, çağrışımlar ve deneyimler aracılığıyla bellek süreçlerinin unsurları olurlar. Bireylerin ve toplulukların yerle -ya da kentle- olay üzerinden kurduğu bu ilişki, kent mekânındaki nesnelere ve yerlere birtakım anlamlar ve değerler yükler; böylece kent mekânı veya kent mekânının kurucu noktalarını oluşturan kimi yapılar, toplulukların belleğinde, pek çok farklı biçimde üretilebilen birer olguya dönüşür. Kentin toplumsal bir olgu olması da doğası gereği toplumsal olan bu tür yapılar tarafından tanımlanmasına bağlıdır. Söz konusu yapılar, kent mekânını biçimlendiren araçlar olarak ortaya çıkmış olsalar da bir süre sonra, toplumsal bilincin mimarlık aracılığıyla somutlaşmış göstergeleri olarak, kentin değişimine ve dönüşümüne direnen işaret öğelerini ya da kurucu noktaları oluşturmaya başlarlar. Toplumsal belleğin kent mekânındaki taşıyıcısı olan bu tür yapıların yüzleştiği yıkım(lar), bu noktada, unutmayı tetikleyen süreçler olarak karşımıza çıkar ve bu yönüyle bir toplumsal bellek etkinliğidir (Şekil 2.9).

Mimarlık etkinliğinin tanımladığı birtakım durumların ve kavramların bellek süreçleriyle doğrudan ilişkili olduğu, bu bölümdeki anlatımın bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Toplumsal bellek, mekân belleği, kentsel bellek, anıt, kentsel yapıt ve yıkım gibi kavramlar ve olgular, İstanbul'un geleceği en çok tartışılan yapılarından biri olan Atatürk Kültür Merkezi örneğinde, yapının bugünkü durumu için tutarlı bir okuma yapabilmek adına yeniden ele alınacaktır.



Şekil 2.9 : İkinci bölümdeki anlatıma ilişkin söylem örgüsü (Ganiç, 2016).



3. İSTANBUL'DA BİR BELLEK MEKÂNI: ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ (AKM)

Bu bölümde, toplumsal belleğin İstanbul'un kent mekânındaki başlıca taşıyıcılarından biri olan Atatürk Kültür Merkezi'nin (AKM) ayrıntılı bir okuması yapılacaktır. İlk aşamada, Taksim Meydanı'na bir opera binası yapma düşüncesinin ortaya çıkışından 1978 yılındaki ikinci açılışına dek yapının geçirdiği süreçler anlatılacaktır; söz konusu tarihsel anlatım, pek çok farklı kaynaktan aktarılanlar ışığında, çok yönlü olarak gerçekleştirilmeye çalışılacaktır. İkinci olarak, ilk projelendirme süreçlerinden günümüzdeki durumuna dek yapının geçirdiği tasarım aşamaları irdelenecektir. İlgili kısımda, yapının önceki projeleri de ayrıntılı olarak incelenecektir ve her öneri, kendi döneminin geçerli mimarlık akımları üzerinden de değerlendirilecektir.

Sonraki aşamada, ikinci bölümde değinilen mekân belleği ve kentsel bellek gibi kavramların yanı sıra anıt ya da kentsel yapıtların toplumsal bellekle kurduğu ilişki ve yıkım etkinliği anlatımları üzerinden, yapılan okuma zenginleştirilmeye çalışılacaktır. Yapının toplumsal belleğin taşıyıcısı olma durumu, önceki bölümde yapılan anlatıma eklenen kimi yaklaşımlar aracılığıyla incelenecektir. Son kısımda, yine ikinci bölümde değinilen kavramlar ve durumlar doğrultusunda, yapının bugün yüzleştiği durum ele alınacaktır.

3.1 Tarihsel Bir Okuma

Erken Cumhuriyet Dönemi'ni konu alan çeşitli çalışmalar, dönem aydınlarının modernist akımlara yaklaşımını ortaya koyar: modernist akımların Türkiye'de ortaya çıkması, yeni rejimin çağdaşlığını kanıtlama çabasının bir sonucudur (Köksal, 2009). 1937 yılında, Mustafa Kemal Atatürk'ün isteği üzerine İstanbul için bir plan hazırlayan Fransız mimar ve kent tasarımcısı Henri Prost da sıradan bir kent planı yapmanın ötesinde, genç cumhuriyetin -bir anlamda- manifestosunu gerçekleştirmeye çalışır (Ertaş, 2011). Taksim Meydanı'na bir opera binası yapma düşüncesi, ilk kez bu planda ortaya çıkar. Bu, aynı zamanda, belirgin ideolojik bir atılımdır: "Kültür Sarayı", cumhuriyetle birlikte geliştirilmeye çalışılan yeni ulusal kimliğin mekânıdır; öyle ki

“gericiler” bu girişimi kolayca kabullenmez (Boysan, 2011). Yapımı tamamlandığında, Atatürk Kültür Merkezi -ilk açılışındaki adıyla “İstanbul Kültür Sarayı”-, modern ve rasyonel bir yaklaşımın ürünü olarak, Kırdar’ın (1947) deyiimiyle “İstanbul’un en mutena yeri” olan Taksim Meydanı’nı tamamlamaya başlar.

Lütfi Kırdar, 1938 yılında İstanbul’un valiliğine ve belediye başkanlığına atandığında, kentin kültürel yaşamının beklentilerine yanıt vereceğini düşündüğü üç kültür projesini gündemine alır: kışlık tiyatro (tiyatro ve opera binası), yazlık tiyatro (açık hava tiyatrosu) ve konservatuar. Kırdar’ın, göreve başlamasından kısa süre sonra, Cumhuriyet gazetesinin kılavuzluğunda başlattığı ankette de İstanbul’a bir tiyatro yapısı isteyenlerin sayısı hiç de az değildir ama başlangıçta başkaca harcamaların öncelikli oluşu, bu gereksinimi gölgelemiştir (Kırdar, 1947). Yapıyla ilgili ilk adım, 1939 yılında atılabilmiştir; İstanbul Valiliği ve Belediyesi¹⁵, Henri Prost’un önerisi üzerine, bir başka Fransız mimar Auguste Perret’ten “İstanbul Opera ve Bale Binası” için bir proje hazırlamasını istemiştir. İstanbul’a gelen Perret, 1939-1940 yıllarında, hem İstanbul Opera ve Bale Binası için hem de Şişhane’de yapılması düşünülen Komedi Tiyatrosu için birer proje hazırlamıştır ama söz konusu projeler, başlayan II. Dünya Savaşı nedeniyle gerçekleştirilememiştir. Türkiye, 1939 yılında başlayan II. Dünya Savaşı’nda doğrudan taraf olmadıysa da savaşın küresel etkilerinden kaçamamıştır; sürmekte olan projeler ve yatırımlar, ekonomik gerekçelerle askıya alınmış ya da iptal edilmiştir (Bartu, 1984)¹⁶. Yapı, sonraki yıllarda, Rüknettin Güney ve Feridun Kip tarafından yeniden projelendirilmiştir ve “şehir meclisinin alkışlarla kabul ettiği bir karar üzerine,” İstanbul’un Fethi’nin 493. yıl dönümü olan 29 Mayıs 1946’da, yapının temeli atılmıştır (Kırdar, 1947, s. 48). Güney ve Kip’in projesine göre yapımına başlanan binanın İstanbul’daki en görkemli mimarlık ürünü olacağını ve Taksim Meydanı’nın bir cephesini süsleyeceğini öngören Kırdar (1947), yapıya ilişkin en büyük dileğinin, İstanbul’un Fethi’nin 500. yıl dönümü olan 29 Mayıs 1953’te yapının açılması olduğunu belirtir. Kırdar (1947), ayrıca, 1939-1947 yılları arasında kentte neler yapıldığını anlattığı kitabında şöyle yazacaktır:

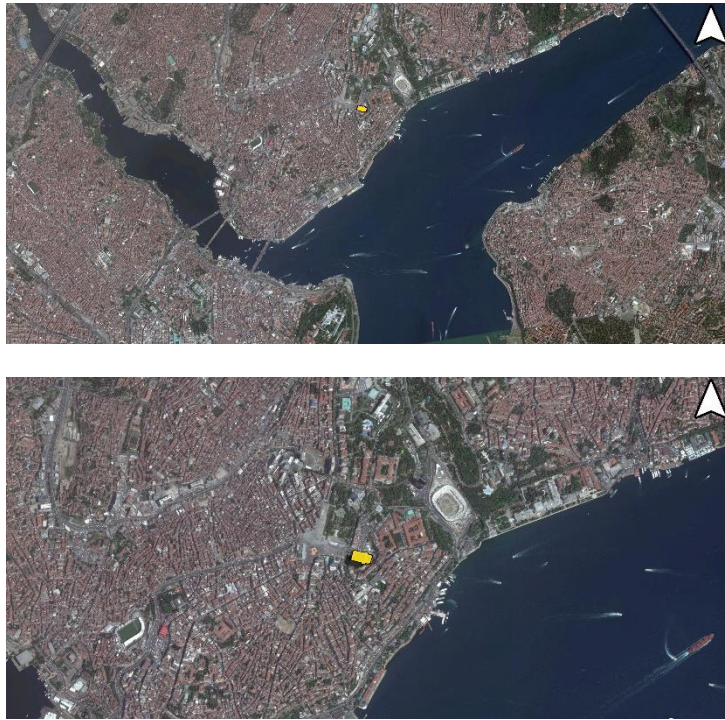
¹⁵ 1930 yılında yürürlüğe giren 1580 sayılı Belediye Kanunu’nun 94., 95. ve 96. maddeleri, Ankara ve İstanbul’da belediye ve valiliğin birleşik bir idarede bütünleşmesini öngörmüştür (Url-19).

¹⁶ “1939-1943 yılları arasında -yalnız ithal edilenler değil- tüm yapı malzemesinde fiyatlar, o zamana kadar görülmedik ölçüde yükselmişti. Fiyat artışı tuğlada %400, kerestede %500, kireçte %1000, kumda %470, taşa ise %510 civarındadır” (Bartu, 1984, s. 1394).

O günden beri yapılmakta olan tiyatro binasının tahminen 8 milyon liraya çıkacağını hesaplamıştık. Fakat malzeme fiyatları ucuzlamağa yüz tutmadığı, bilâkis biraz daha pahalandığı için, eğer ucuzluk başlamazsa bu ilk tahmin gerçekleşmeyecektir. Temenni edelim ki önümüzdeki yıllarda malzeme ve işçilik fiyatlarında düşüklük husule gelsin de tiyatromuz daha ucuza mal olsun (Kırdar, 1947, s. 48-49).

Yapıyla ilgili süreç, ekonomik sorunlardan ötürü, Lütfi Kırdar'ın öngörüsünün uzağında ilerlemiştir ve yapı, uzun süre, Taksim Meydanı'nın kıyısında, Rüknettin Güney ve Feridun Kip'in projesi üzerinden yalnızca iskeleti tamamlanmış biçimde beklemek zorunda kalmıştır. Binanın yapımının, belediyenin kaynaklarınca sürdürülemeyeceğinin anlaşılması üzerine 15 Temmuz 1953'te yürürlüğe giren 6165 sayılı yasayla Maliye Bakanlığı'na devredilmesinden sonra, aynı zamanda İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde ders de veren mimar Paul Bonatz da 1954-1955 yıllarında, Güney ve Kip'in projesi üzerinden birtakım eskizler yapmıştır. Bonatz'ın Türkiye'den ayrılmasından sonra, Güney ve Kip, önceki projelerini yeniden ele almışlarsa da yapıyı gerçekleştirme görevinin 1956 yılında Bayındırlık Bakanlığı'na verilmesiyle birlikte bu kez Hayati Tabanlıoğlu, "İstanbul Büyük Yapılar Proje Müdürü" olarak, projeleri gözden geçirmek ve yeniden düzenlemek üzere görevlendirilmiştir. Tabanlıoğlu, böylesine önemli bir konumdaki yapının programının yalnızca opera ve bale olarak değil, bir kültür merkezi olarak ele alınması gerektiği düşüncesiyle projenin düzenlemelerine başlamışsa da ekonomik sorunların yeniden baş göstermesiyle süreç, yine öngörülen hızda ilerletilememiştir: "...bütçelere konulabilen sınırlı ödenekler, sonucun gecikmesinde başlıca neden olmuştur. 1959'da 2 milyon lira, 1960'da 10 milyon lira, 1961'de 5 milyon lira, 1962'de 1 (bir) lira, 1963'te 5 milyon lira, 1964'te 5 milyon lira, 1965'te 7 milyon lira, 1967'de 11 milyon lira, 1968'de 26 milyon lira ödenek ayrılmıştır." (Tabanlıoğlu, 1979). Yapı, 1969 yılı başlarında tamamlanarak 12 Nisan 1969'da "İstanbul Kültür Sarayı" adıyla hizmete açılmış ve birbirinden bağımsız kuruluşlar olan Devlet Opera ve Balesi ve Devlet Tiyatroları genel müdürlüklerinin kullanımına verilmiştir. Böylece Henri Prost'un İstanbul için hazırladığı nazım planındaki Taksim Meydanı düzenlenmesi kapsamında ilk kez gündeme gelen İstanbul'a bir opera binası yapma düşüncesi, 1946 yılında, yapımının başlamasıyla somutlaşmış, Boysan'ın (2012) "dünya kadar insanın karıştığı" diyerek özetlediği 23 yıllık sürecin ardından hayata geçmiştir. Yapı, hizmete açıldığında, Avrupa'nın en büyük 2., dünyanın en büyük 4. operasıdır (Küçükdoğan, 2007).

Öte yandan, yapının açılması da Can Gürzap'a göre “trajikomiktir”: dönemin başbakanı Süleyman Demirel, yapının açılışının aynı yıl yapılacak genel seçimlere yetiştirilmesini istemiş, bu da yapının tümüyle tamamlanmadan hizmete açılmasına neden olmuştur. Örneğin yapıya, yönetmeliğin öngördüğü herhangi bir idare veya teknik müdür atanmamıştır; karşılaşılan sorunlar, üstünkörü çözülmeye çalışılmıştır. Bu eksiklikler, 27 Kasım 1970 akşamı, “Cadı Kazanı” adlı oyunun sahnelendiği sırada çıkan yangında açığa çıkacaktır; Gürzap, bunu şöyle anlatır: “...yine bu düzensizlik nedeniyle, o boruların önü dekor parçalarıyla kapatılmıştır (...) Yukarıda büyük bir sistem vardır, ‘yağmurlama sistemi’ denir, fakat yağmurlama sisteminde bir çatlak olduğu için su akmaktadır ve su aktığı için oradaki su boşaltılmıştır... ve yağmurlama sistemi, yangında çalışmamıştır.” (Küçükdoğan, 2008). Yangınla ilgili yürütülen soruşturma kapsamında, projenin müellifi olarak Tabanlıoğlu da yargılanmış, Danıştay’ın 1973/214 sayılı kararıyla konu, teknik işletme yokluğuna bağlanmıştır. İlgili soruşturma süresince kullanılamaz durumda bekleyen yapının onarımı ve yeniden projelendirilmesi görevi, suçsuzluğunun anlaşılması üzerine yine Tabanlıoğlu’na verilmiş, 1973 yılında başlayan onarım ve yenileme çalışmalarının sonunda yapı, 6 Ekim 1978’de, bu kez “Atatürk Kültür Merkezi” adıyla yeniden hizmete açılmıştır (Şekil 3.1) (Şekil A.1).



Şekil 3.1 : Atatürk Kültür Merkezi’nin İstanbul’daki konumu (Google Earth, 2016).

3.2 Tasarım Aşamaları ve Mekânsal Bir Değerlendirme

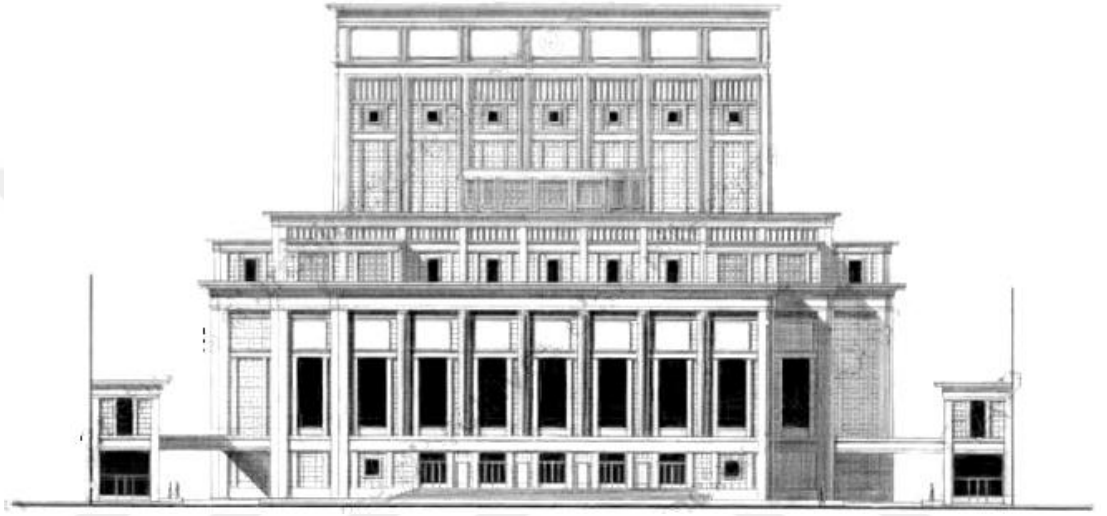
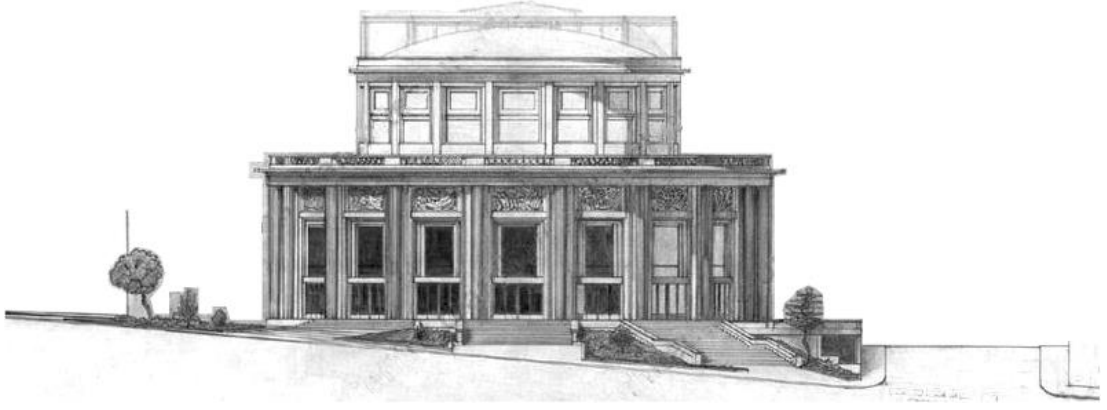
İstanbul’a, kentin en önemli alanlarından biri olan Taksim Meydanı’na bir opera binası yapma düşüncesinin ortaya çıktığı dönemi ele almadan önce, ülkedeki mimarlık ortamının, yeni rejimin ortaya çıkmasının ardından nasıl değiştiğine bakmak gerekir. Bartu (1984), 1920’li yılların yapım etkinliğini anlatırken, henüz geride bırakılmış savaşların yarattığı ekonomik sorunlardan ötürü, cumhuriyetin ilk yıllarında -yeni rejimin başkenti olan Ankara’dakiler dışında- önemli bir yapım etkinliğinden söz edilemeyeceğini belirtir. Bu dönemin sınırlı etkinliği kapsamında gerçekleştirilmiş yapılar hakkında genellemeler yapan Bartu (1984), söz konusu yapıların tümünün Avrupa neoklasizmine öykünen yapılar olduğuna değinir. Henüz oturmamış bir siyasi ortamda, cumhuriyetin kendisi için bir mimarlık anlayışının oluşturulması, öncelikli konulardan ya da sorulardan biri olarak gözükmez; bu açıdan bakıldığında, Osmanlı milliyetçiliğine dayanan ulusal mimarlık anlayışının 1920’lerin sonuna dek sürdürülebilmiş olması şaşırtıcı değildir (Bartu, 1984). Söylemlerinin belirginleşmesiyle ve kimliğinin tanımlanmasıyla birlikte rejimin nasıl bir mimarlık diliyle somutlaşacağı da ortaya çıkar: cumhuriyet dönemi mimarlığı, Bartu’ya (1984) göre, rejimin çağdaş uygarlık düzeyine ulaşma amacı doğrultusundaki özgül düşüncelerle ve uygulamalarla biçimlenecektir.

Cumhuriyet, başka pek çok alanda olduğu gibi mimarlıkta da Doğu kültürüne sarılan köklerinden kurtulup yüzünü Batı kültürüne dönmeyi amaçlar. Dönemin yöneticilerinin tavrının, hiçbir zaman, belirli bir mimarlık anlayışının dayatılması biçiminde olmadığını savunan Bartu’ya (1984) göre, Osmanlı revivalizmi¹⁷ -başka bir adlandırmayla “Birinci Ulusal Mimarlık Akımı”-, çağa uymadığı gerekçesiyle terk edilmiştir; aranan, cumhuriyetin ulaşmayı amaçladığı çağdaş uygarlık düzeyinin göstergesi olacak bir anlatımdır. Köksal (2009), yeni ulus-devletin kültür kadrolarının modernist sanata çekingen yaklaştığını, yine de modernizmin erken dönem plastik sanatına sızmasının özendirildiğini belirtir. Modernist anlayışın, 1930’lu yılların sonuna dek mimarlık ortamındaki egemen anlayış olduğunu ama bu dönemin sesi olamadığını anlatan Bartu (1984), modernist anlayışın tarihi çevreden çok farklı olan biçimlenme ilkelerinin yarattığı uyumsuzlukla Anadolu kent(ler)inin yüzünü

¹⁷ Yeniden canlandırıcılık.

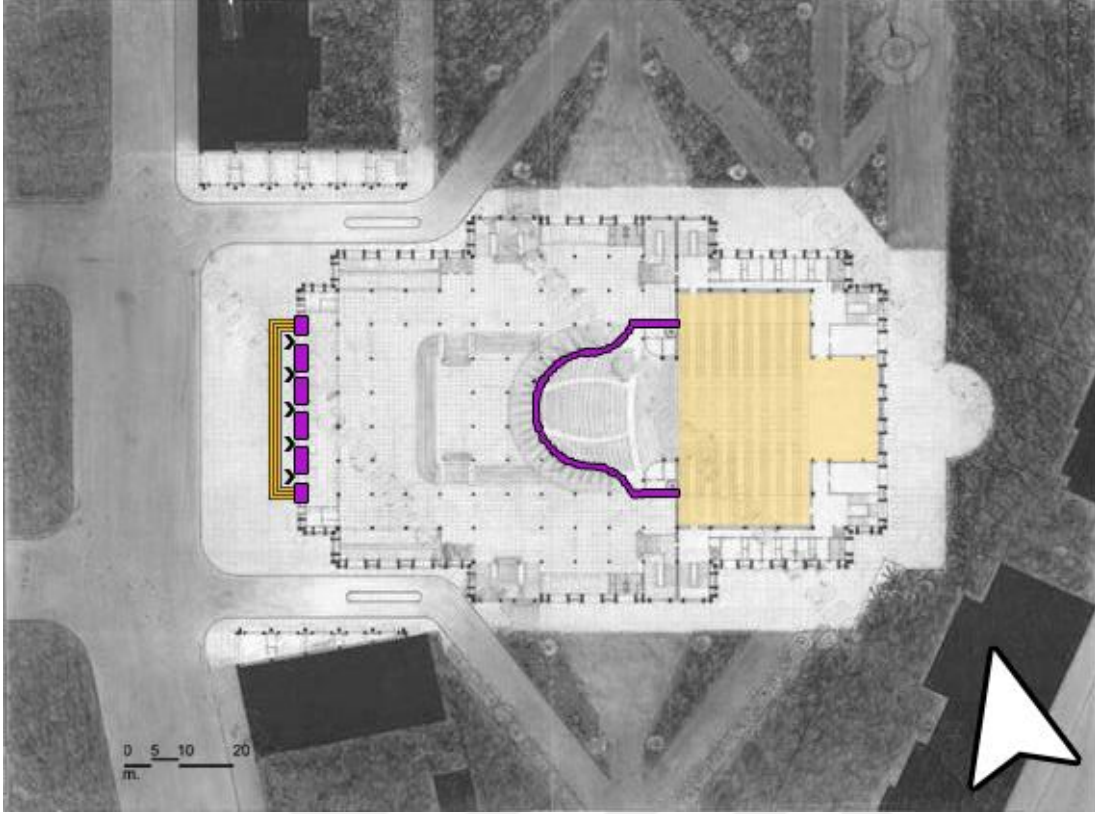
değiştirdiği eleştirilerine de değinir: modernist anlayışın “damsız esmer binalar”ı yerellikten uzaktır. II. Dünya Savaşı’nın tehlikeli ortamında bir savunma güdüsü olarak güçlenen ulusalcı söylemlerin tetiklediği yerellik ve yerlilik, bu dönemde, “İkinci Ulusal Mimarlık Akımı” olarak adlandırılan akımın gölgesinde yeniden yükselir. Yerellik ve yerlilik arayışlarıyla birlikte Avrupa’daki otoriter rejimlerin klasizme dönük eğilimleri ve anıtsal biçimleri de Türkiye’deki mimarlık ortamını etkiler: 1934 yılında açılan İtalyan Faşist Mimari Sergisi ve 1943 yılında açılan Alman Mimarlık Sergisi, İkinci Ulusal Mimarlık Akımı’nın ortaya çıktığı ve yükseldiği ortamı daha iyi anlamak için önemlidir (Bartu, 1994). Mimarlık, özellikle de Avrupa’da giderek yaygınlaşan bir anlayışla, devletin donanımını ve gücünü simgeleyen bir araç olarak ele alınmaya başlar. İlk kez 1939’da projelendirilen İstanbul Opera ve Bale Binası için önce Auguste Perret’in, sonra Rükneddin Güney ve Feridun Kip’in hazırladığı projelere ve Paul Bonatz’ın eskizlerine bakıldığında da yapının, neoklasik bir anıt bina olarak tasarlanmaya çalışıldığı anlaşılır.

Düzenli bir kent yaşamı ve buna bağlı oluşacak çağdaş toplum görünümü, yeni rejimin yöneticilerinin öncelikli arayışlarından biridir ve cumhuriyet dönemi mimarlığının yapı programı da uygar ülkelerin kentlerindeki çağdaş yaşam biçimini kurmayı amaçlar (Bartu, 1984). Henri Prost, İstanbul için hazırladığı nazım planında, buna uygun olarak, İstiklal Caddesi’nin -biri Şişhane’de, diğeri Taksim Meydanı’nda olmak üzere- iki ucunda, birer kültür yapısı olmasını öngörür ve Prost’un önerisi üzerine, döneminin tanınmış mimarlarından biri olan Auguste Perret’ten, bu yapıları projelendirmesi istenir. 1939-1940 yıllarında konuyla ilgili çalışmalar yapan Perret, “Komedi Tiyatrosu” (Théâtre de la Comédie) ve “Büyük Tiyatro” (Grand Théâtre) için projelerini hazırlar (Şekil 3.2).



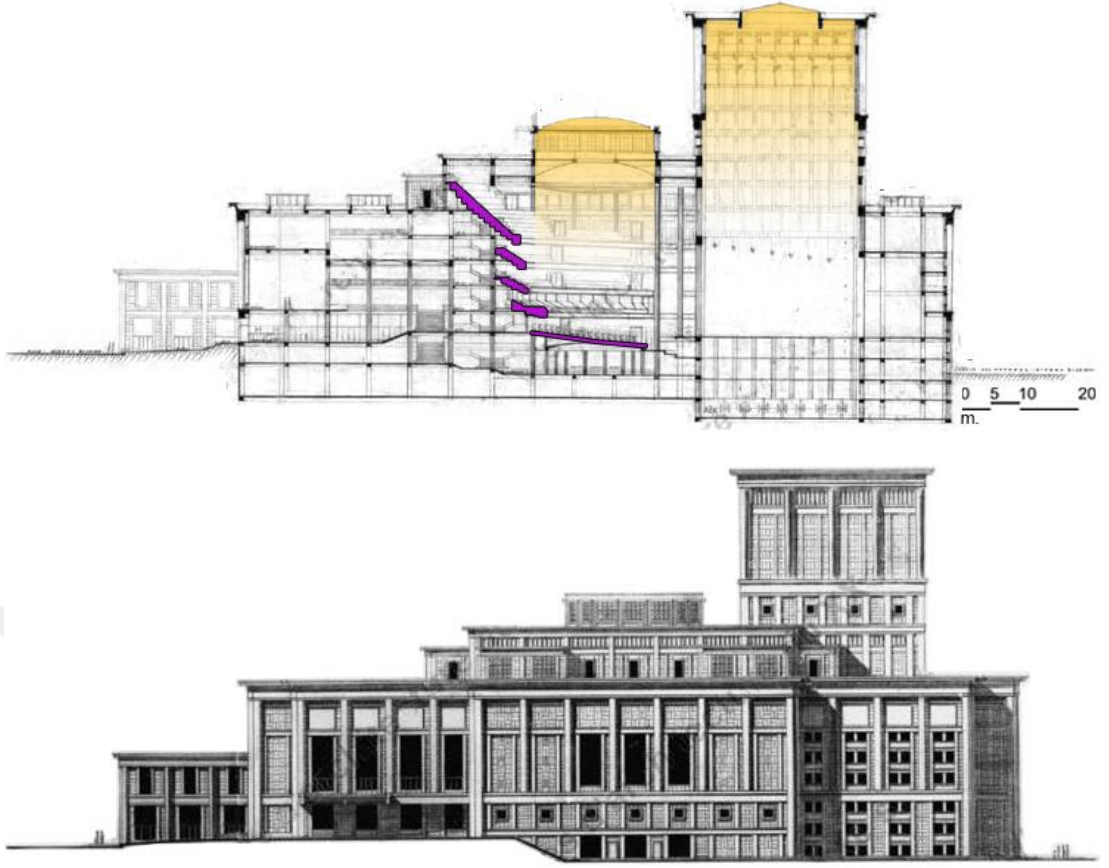
Şekil 3.2 : Auguste Perret'in “Komedi Tiyatrosu” (üstte) ve “Büyük Tiyatro” (altta) için hazırladığı öneriler (Url-20).

Auguste Perret, Büyük Tiyatro için, Henri Prost'un belirlediği yerde, Taksim Meydanı'nın doğusunda, batı-doğu doğrultusu yönünde uzanan ve simetrisi bu doğrultu üzerinden tanımlanan bir yapı tasarlar. Perret, Taksim Meydanı'nın doğrultusunda uzanan yapının, Taksim Meydanı'na, zeminden birkaç basamakla yükseltilmiş bir fuayeyle açılmasını öngörür. Taksim Meydanı'na açılan batı cephesi, aynı zamanda, önündeki basamaklarla ana girişi tanımlar; yapının batı-doğu doğrultusundaki yönlenmesi, ana sahnenin, İstanbul Boğazı yönünde açılan doğu cephesine yerleştirilmesi sonucunu doğurur (Şekil 3.3).



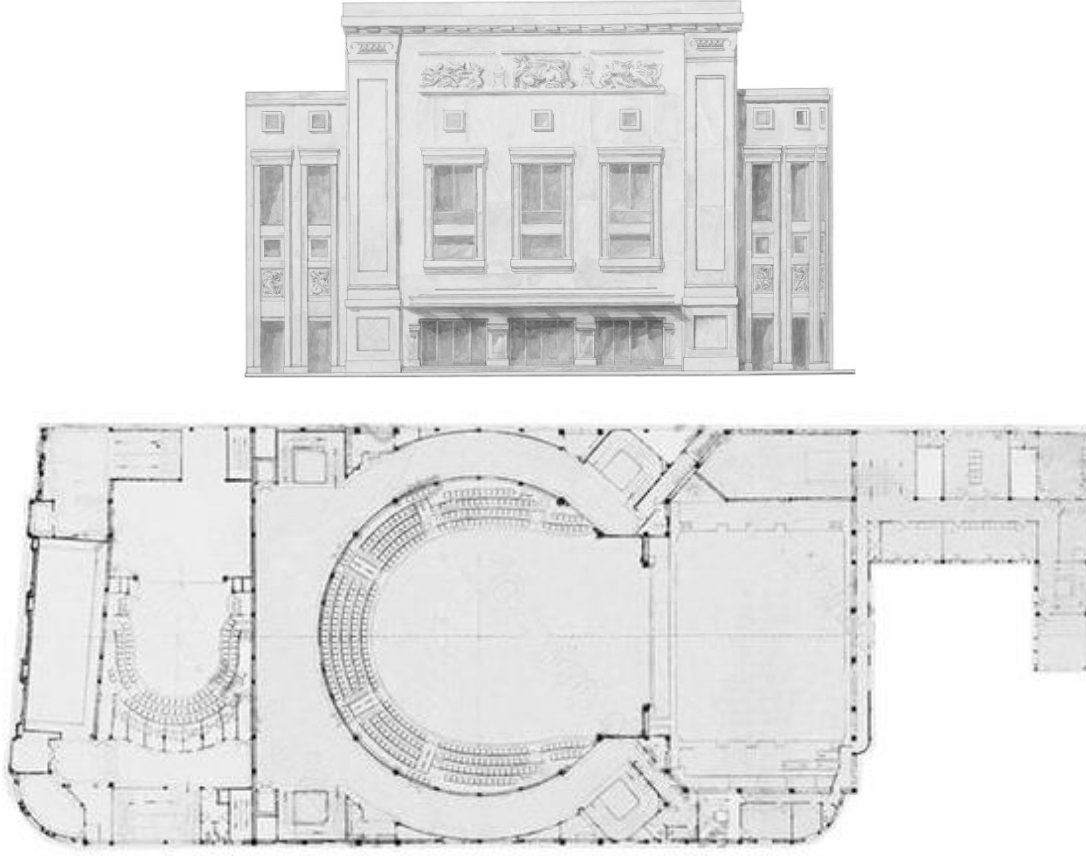
Şekil 3.3 : Auguste Perret’in “Büyük Tiyatro” için hazırladığı zemin kat planı önerisi (Url-20).

Auguste Perret, yapısını, büyük salon hacminin, büyük salonun izleyici bölümünü örten kubbenin ve sahne kulesinin tanımladığı hiyerarşik bir kütle kompozisyonu üzerinden kurgular ve bu yaklaşımı, bir anlamda, Taksim Meydanı’nın hemen yanında bir anıt bina ortaya koymayı amaçlar. Yapının temsil ettiği anıtsallık, Perret’in kabuğa ilişkin önerileri üzerinden de okunur: Perret, cephelerde, kolon sistemi aracılığıyla tanımladığı izlere düşey pencereler yerleştirir ve oluşturduğu bu düzen, Perret’in önerisinin ağırlığını ve anıtsallığını pekiştirir (Şekil 3.4).



Şekil 3.4 : Auguste Perret'in önerdiği hiyerarşik kütle kompozisyonunun batı-doğu kesiti (üstte) ve batı görünüşü (altta) üzerinden gösterimi (Url-20).

Bu noktada, Auguste Perret'in yaklaşımını oluşturan ilkelerin, daha önce (1910-1913) yine kendisinin tasarladığı “Champs-Elysées Tiyatrosu”ndaki (Théâtre des Champs-Elysées) ilkelerle benzerlikler taşıdığını söylemek gerekir. Perret, her iki projesinde de programı ana giriş doğrultusu üzerinde kurgular; bunun dışında, büyük salonların plan ve kesit kararlarında ya da cephelerin tasarımında da benzer ilkeleri benimser (Şekil 3.5).

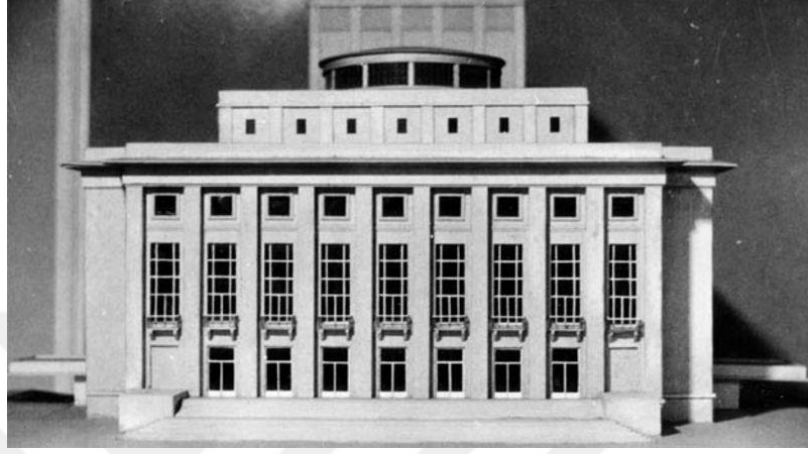


Şekil 3.5 : Auguste Perret'in “Champs-Élysées Tiyatrosu” için hazırladığı ve sonradan uygulanacak olan giriş cephesi görünüşü (üstte) ve normal kat planı (altta) (Url-20).

Auguste Perret'in hazırladığı projenin, II. Dünya Savaşı'nın başlaması üzerine uygulanamamasının ardından, bu kez Rüknettin Güney ve Feridun Kip'ten bir proje hazırlamaları istenir. Güney ve Kip tarafından geliştirilen proje, plan kararları, kütle organizasyonu ve kabuğun tasarımıındaki ilkeler yönünden, Perret'in önerisindeki kimi yaklaşımları yineler. Planın batı-doğu doğrultusundaki kurgusu, büyük salonun bu kurgu içindeki konumu ve işleyişi, Perret'in hazırladığı planlardaki anlayışı sürdürür. Yapı, Taksim Meydanı'na, Perret'in önerisinde olduğu gibi zeminden birkaç basamakla yükseltilmiş bir fuayeyle açılır. Kırdar (1947), Güney ve Kip'in onaylanan ve daha sonra yapımına da başlanan projesinden “tiyatroda topyekûn 2214 kişinin tiyatro seyretmesine müsait 1881 koltuk ile 333 kişi alacak 69 loca bulunacaktır (...) Tiyatro salonunun altında 700 kişilik bir konser ve konferans salonu ile diğer küçük salonlar, büfeler ve saire bulunacaktır.” diye söz eder ve ana sahnenin, Batı'nın en donanımlı sahnesi olmasının öngörüldüğünü belirtir.

Rüknettin Güney ve Feridun Kip'in önerisindeki kütle kompozisyonu da Auguste Perret'in hazırladığı projedeki ağır ve anıtsal etkiyi yineler ama bu kez, ana sahne

kulesinin baskın yüksekliği azaltılır. Cephenin tasarımında da Perret'in projesindekilere benzer ilkeler benimsenir; Taksim Meydanı cephesi, yine taşıyıcıların birbirinden ayırdığı düşey bantlar biçiminde kurgulanır. Güney ve Kip'in önerisi, Perret'in önerdiği cephelerdeki anıtsal etkiyi bir parça yumuşatarak sürdürür (Şekil 3.6).

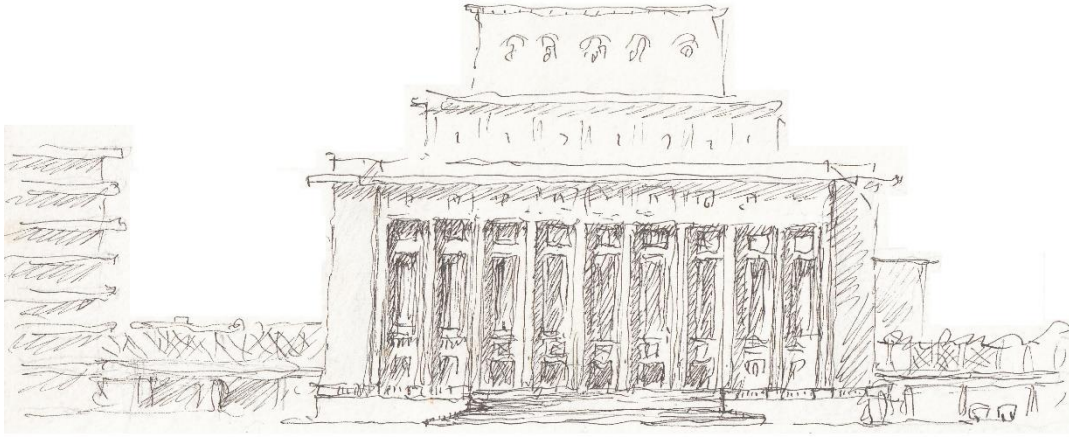


Şekil 3.6 : Rüknettın Güney ve Feridun Kip tarafından yeniden ele alınan giriş cephesi (Tabanlıoğlu, 1966).

Rüknettın Güney ve Feridun Kip tarafından hazırlanan öneri, kabuk tasarımıyla neoklasik olmasının yanında, iç mekânda barok tiyatro biçimlerini içerir (Tabanlıoğlu, 1966). Bu anlamda, iki mimarın bilinen diğeri işlerine bakıldığında da opera binasının tasarım anlayışının ve kararlarının, mimarların kendi retrospektifleriyle tutarlılık içinde olduğu görülür. Tanyeli (2007a), Fransa'da bulunduğu dönemde Auguste Perret'in bürosunda çalışan Güney için "en başarılı işleri olan Florya Tesisleri, Taksim Belediye Gazinosu ve Kadıköy Halkevi de yine gerçek anlamıyla Modern olmaktan çok, bezemeden arındırılmış klasisist eğilimli yapılardır" yorumunu yapar ki Güney'in opera binası önerisi de mimarın klasist eğilimlerini -bir anlamda- doğrular. Diğeri yandan, Kip'in sonraki yıllarda Doğan Erginbaş ve İsmail Utkular ile birlikte tasarlayacağı Çanakkale Şehitler Anıtı, mimarın, İkinci Ulusal Mimarlık Akımı'nın anıtsal yaklaşımını ve gereksiz süslemelerden arınma arayışlarını izlediğinin bir - diğeri- göstergesi olarak ortaya çıkar.

Rüknettın Güney ve Feridun Kip'in projesine göre başlatılan yapım sürecinin parasal nedenlerle kesintiye uğramasıyla bir süre yalnızca iskeleti tamamlanmış olarak duran yapının sorumluluğu, 1953 yılında, Maliye Bakanlığı'na devredilmesinin ardından Güney ve Kip, iskeleti tamamlanmış olan yapının projesini yeniden ele alır. Güney ve

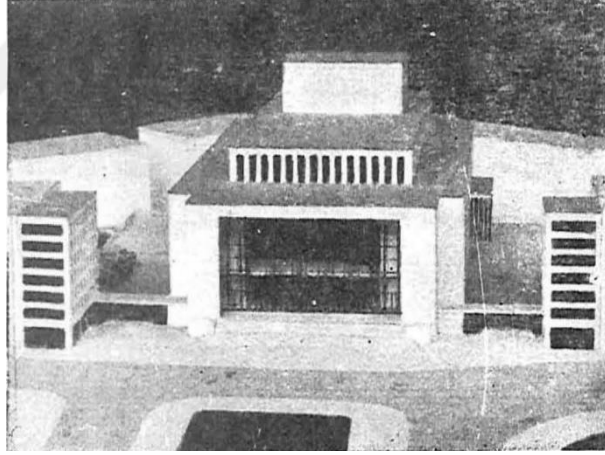
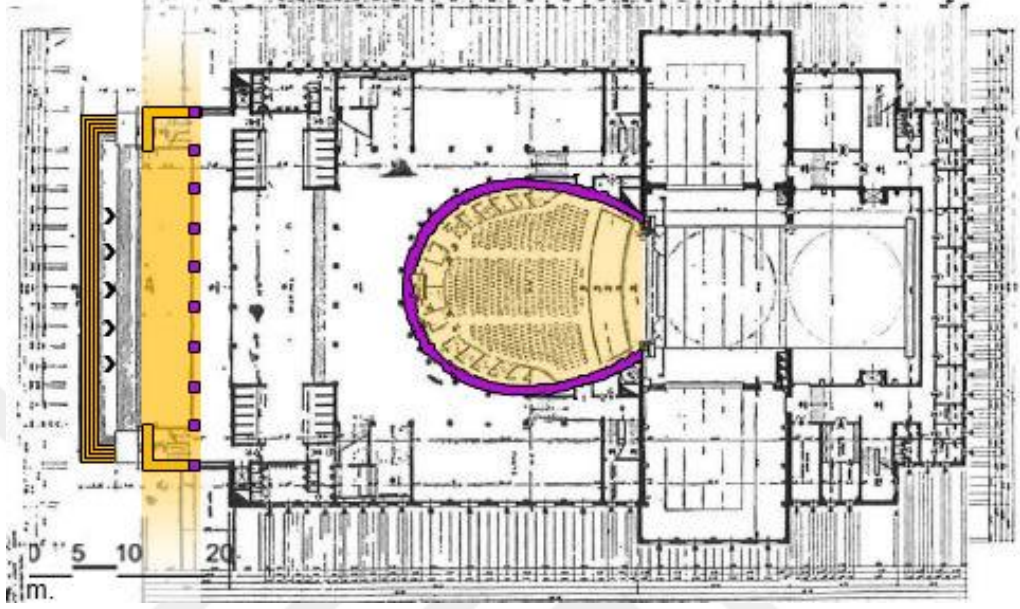
Kip'in, yapı için -kendi projeleri üzerinden- yeniden çalışmaya başladığı süreçte, bu kez -o dönemde İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde ders de veren- Alman mimar Paul Bonatz'ın danışmanlığı istenir. Yapı için 1954-1955 yıllarında yaptığı çalışmalar kapsamındaki eskizlerine bakıldığında, Bonatz'ın, Güney ve Kip'in projesi için köklü değişiklikler öngörmediği, yalnızca büyük salonun alabileceği izleyici sayısını arttıracak veya yapının cephelerindeki kurguyu az da olsa etkileyecek küçük çaplı kimi yenilikler önerdiği anlaşılır (Şekil 3.7). Bonatz'ın önerileri, kendi anlatımıyla, işleyiş açısından gerekli olan ama -sahne düzeninin, soyunma odalarının ve bunlarla ilgili bağlantıların, fuayedeki tuvaletlerin ve izleyici yerlerinin iyileştirilmesi gibi- kolaylıkla uygulanabilecek birkaç değişikliği içerir (Url-21).



Şekil 3.7 : “Opera Binası” için Paul Bonatz tarafından yapılan giriş cephesi eskizi (Tabanlıoğlu, 1966).

Rüknettin Güney ve Feridun Kip, gözden geçirdikleri önerilerinde, birtakım köklü değişiklikler ve yenilikler öngörürler. Güney ve Kip tarafından yeniden ele alınan projedeki en belirgin değişiklik, kabuğun yalınlaştırılmasıdır: özellikle Taksim Meydanı'na bakan cephedeki kolon sisteminin önüne eklenen ve meydana doğru 8 m. uzayan hol, önceki projedeki klasist eğilimleri ve yapının anıtsallığını bir parça yumuşatır (Şekil 3.8). Diğer yandan, Paul Bonatz, proje için önemli olan hemen her konuda Güney ve Kip ile ters düşer; Bonatz, özellikle de Kip'in ısrarla yapıya eklenmesini önerdiği hol düşüncesini anlamsız bulur ve bu çatışma, sonunda Bonatz'ın kendi isteğiyle danışmanlık görevinden ayrılacağı gerilimin de başlangıcı olur (Url-21). Yapının projelendirilmesi işinin, Bayındırlık Bakanlığı Yapı ve İmar İşleri Müdürlüğü tarafından 1956 yılında kurulan İstanbul Opera İnşaatı Müstakil Proje ve Kontrol Fen Heyeti'ne bırakılmasının ardından, Güney ve Kip'in projede yaptığı

değişiklikler hayata geçmez. Yapının Taksim Meydanı'na bakan cephesinin saydam kullanılmasına yönelik ilk girişim olarak da gözüken söz konusu hol önerisinin bir benzeri, daha sonra yapıyı projelendirecek Hayati Tabanlıoğlu'nun önerisinin başlıca unsurlarından biri olarak karşımıza çıkacaktır.



Şekil 3.8 : Rüknettin Güney ve Feridun Kip tarafından hazırlanan yenileme projesinde, Taksim Meydanı cephesi için önerilen holün plan (üstte) ve maket (altta) üzerinden gösterimi (Tabanlıoğlu, 1966).

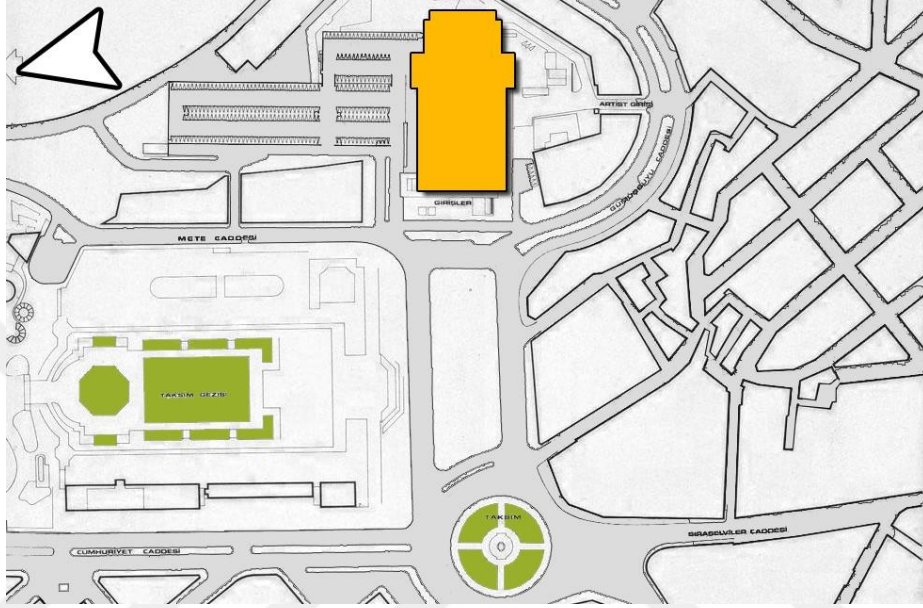
Hem Auguste Perret'in hem de Rüknettin Güney ve Feridun Kip'in projelerinde veya Paul Bonatz'ın önerisinde, anıtsal kütleler ve klasist eğilimler göze çarpar. Cumhuriyetin yenilikçi söylemleri göz önünde bulundurulduğunda, Perret'in, Güney ve Kip'in ya da Bonatz'ın çalışmalarının yeni rejimin programıyla çeliştiği ama kendi dönemlerinde ülkede ortaya çıkan mimarlık akımlarını izlediği söylenebilir.

1956 yılında, Bayındırlık Bakanlığı Yapı ve İmar İşleri Genel Müdürü olarak projeye atanan Hayati Tabanlıoğlu, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nden mezun olduktan sonra gittiği Almanya'da, gerek Gerhard Graubner'in bürosunda gerekse Hannover Teknik Üniversitesi'ndeki doktorasında, tiyatro yapılarıyla ilgili çalışmalar yapar. Graubner'in bürosunda çalıştığı dönemde, Bochum, Bremerhaven, Gelsenkirchen, Kassel ve Münih gibi kentlerdeki tiyatro projelerinde görev alan Tabanlıoğlu, eş zamanlı olarak yürüttüğü doktora tezinde de tiyatro yapılarında izleyicilerle oyun alanı arasındaki ilişkiyi inceler (Url-22). Tabanlıoğlu'nun, Türkiye'ye döndüğünde henüz uygulanmış herhangi bir projesi olmadığı düşünüldüğünde, tiyatro yapıları üzerine edindiği donanımın, opera binası projesine atanmasında etkili olduğu varsayılabilir.

Hayati Tabanlıoğlu, projeyi üstlendiğinde, yapının tamamlanmış olan iskeleti, önemli bir veri olarak karşısına çıkar: Tabanlıoğlu (1979), bu durumun kendisini sınırlandırdığını ve “mimarlık projesi müellifinin sınırsız serbestliğinden” alıkoyduğunu anlatır (s. 15). Ankara'nın -ülkenin başkenti olarak- yeniden kurulması sürecinde pek çok kamu yapısını projelendiren Avusturyalı mimar Clemens Holzmeister de Tabanlıoğlu'nun proje için görevlendirilmesinden önce, opera binası için görüşleri sorulduğunda, bu iskeletten bir tiyatro yapısı olarak yararlanılamayacağını öne sürer (Url-22). Tabanlıoğlu, buna karşın yapının tamamlanmış iskeletinin olabildiğince etkin kullanabilmek adına konuyu çok yönlü ele alarak yeni bir çözüm geliştirebilmenin peşine düşer. Eldeki iskeletin ölçülerinin oldukça büyük tutulduğunu savunan Tabanlıoğlu (1966), yalnızca “opera binası” olarak çalışabilecek bir yapı yerine, programında farklı birimlerin yer alacağı bir “İstanbul Opera Binası ve Kültür Merkezi” yapmayı amaçlar. Bu arayışla çalışmalarına başlayan Tabanlıoğlu, taslak aşamasındaki çalışmalarını ve yapının öngörülen kullanımına görüşlerini eklediği bir mektupta, daha önce öğrencisi de olduğu Paul Bonatz'dan yardım ister (Url-23). Bonatz, karşılık olarak, Tabanlıoğlu'nun işi üstlenmesine sevindiğini belirttiği ve Tabanlıoğlu'na Düsseldorf Opera Binası'nı incelemesini önerdiği bir mektup yazar ama Bonatz'ın 20 Aralık 1956'da ölmesiyle ikilinin işbirliği yarıda kalır (Url-24).

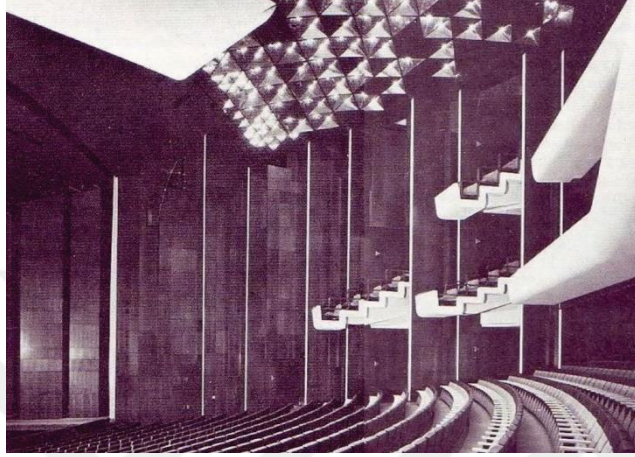
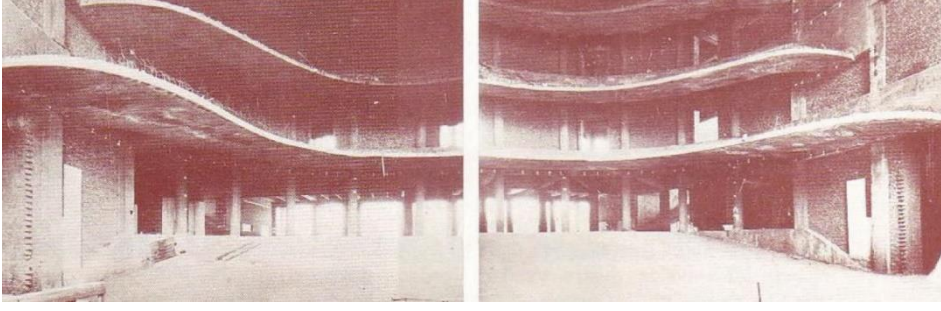
Hayati Tabanlıoğlu, yapıyı ilk kez ele aldığı anda, Rüknettin Güney ve Feridun Kip'in hazırladığı projede kapsamlı değişiklikler ve yenilikler yapılmasını öngörür. Yapıyı, kentle kurduğu ilişki bakımından sorunlu bulan Tabanlıoğlu (1966), “6 ilâ 8 katlı

apartmanlarla çevrili gayri müsait bir arsa üzerinde” yer aldığını söylediği yapının - gerek görsel açıdan gerekse işleyiş açısından- kentle kurduğu ilişkiyi güçlendirmek için söz konusu apartmanların yıkılmasını ister (s. 162). Yapı, Tabanlıoğlu’na (1966) göre, çevresindeki apartmanların yıkılmasıyla serbestlik kazanacaktır; böylece hem yapının giriş-çıkış ve otopark düzenlemeleri için gerekli alanlar oluşacak hem de yapının algılanabilirliği artacaktır (Şekil 3.9).

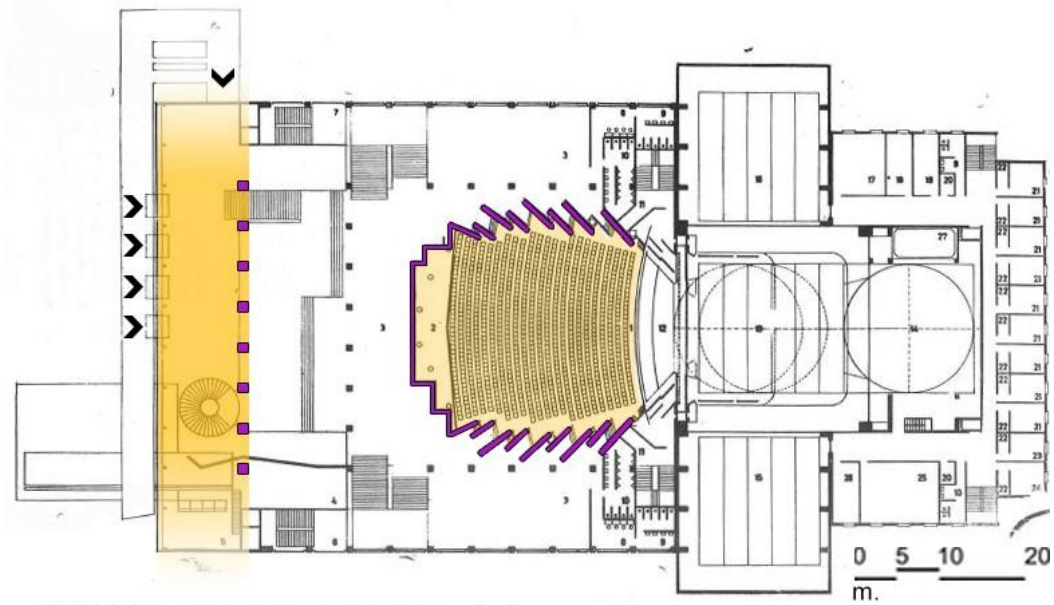


Şekil 3.9 : Hayati Tabanlıoğlu’nun hazırladığı yerleşim planı (Tabanlıoğlu, 1966).

Hayati Tabanlıoğlu, eldeki iskelete önemli ölçüde bağlı kalarak geliştirdiği projede, büyük salon -ve destek birimleri- dışında birtakım yeni işlevleri yapının programına ekleyerek bir “kültür sitesi kompleksi” kurgulamayı amaçlar (Url-25). Tabanlıoğlu (1966), öngörülen işlevleri karşılayamayacağını düşündüğü, Rüknettin Güney ve Feridun Kıp’ın hazırladığı projeye göre at nalı biçiminde ve üç balkonlu olarak kaba inşaatı tamamlanan büyük salonu, amaçladığı yeni kurgu bağlamında yeniden ele alır. Ön sahne, asıl sahne, yan sahneler ve arka sahneyi kapsayan donanımlı bir sahne düzenini de içeren büyük salonla ilgili ayrıntılı çalışmalar ve incelemeler yapan Tabanlıoğlu (1966), büyük bölümünden nitelikli görüş sağlanamadığını belirlediği üç balkonu yıktırarak iki balkonlu yeni bir düzen önerir (Şekil 3.10). Büyük salonu çevreleyen kolonlar, açılı olarak düzenlenen ve aralarına -farklı kotlara- girişlerin de alındığı panolarla gizlenir, böylece önceki projenin at nalı biçimindeki büyük salonu, iç mekânda yeniden tanımlanmış olur (Şekil 3.11) (Şekil A.2).

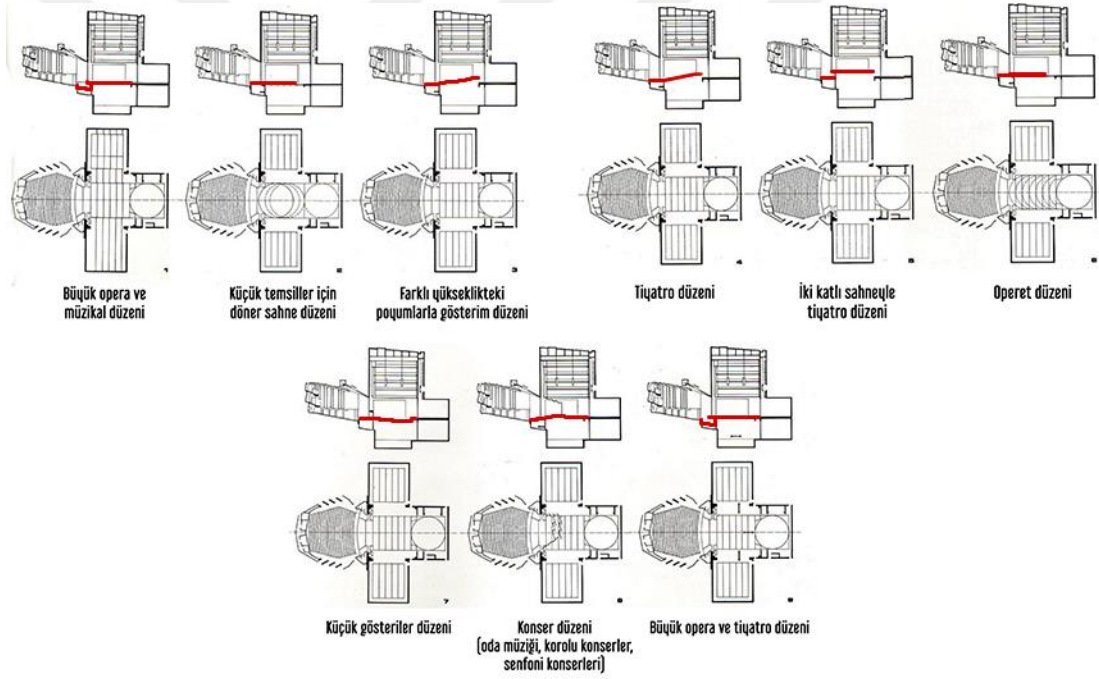


Şekil 3.10 : Büyük salonun izleyici bölümündeki balkonların Rüknettin Güney ve Feridun Kip tarafından geliştirilen projeye göre (üstte) ve Hayati Tabanlıoğlu tarafından geliştirilen projeye göre (altta) yapımı tamamlanmış durumdaki fotoğrafları (Tabanlıoğlu, 1979).



Şekil 3.11 : Hayati Tabanlıoğlu'nun yeniden ele aldığı büyük salonun ve Taksim Meydanı yönüne eklediği yeni bloğun zemin kat planı üzerinden gösterimi (Tabanlıoğlu, 1966).

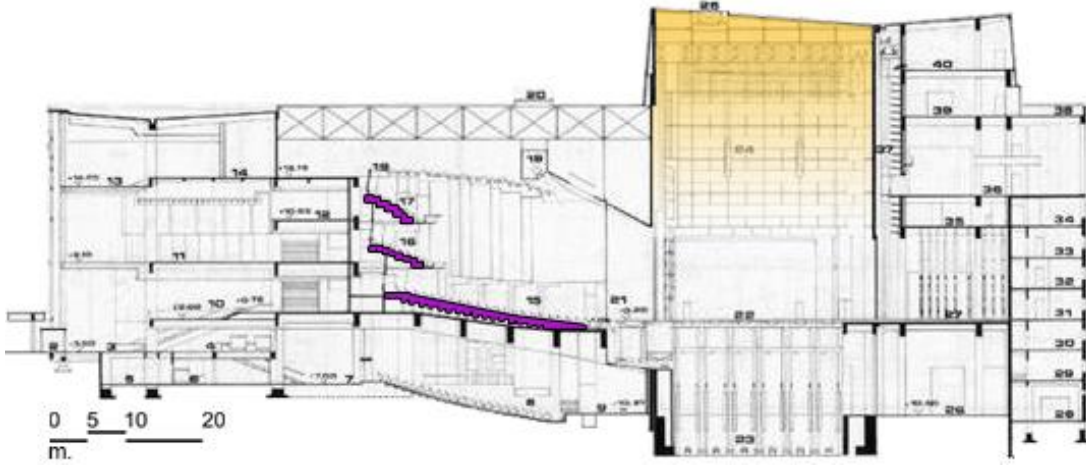
Dönemin yöneticilerinin, yeni projeye ilgili bilgisine başvurduğu Gerhard Graubner, Hayati Tabanlıoğlu'nun projesine ilişki hazırladığı raporda, büyük salonun ana sahnesinin teknik işleri için Willi Ehle'yi önerir (Url-26). Sahne-izleyici ilişkisiyle ilgili akademik düzeyde çalışmalar da yapmış olan Tabanlıoğlu, Ehle'nin de katkısıyla farklı kullanımlara uygun bir sahne düzeni kurgular. Yeni durumda, sahneyi oluşturan podyumların ve yan duvarların sağladığı esneklikle sahne ağız genişliği 12,00 m.-17.20 m. arasında değişebilmekte, podyumlar da düşeyde 3.00 m. yer değiştirebilmektedir (Tabanlıoğlu, 1977) (Şekil 3.12). Tabanlıoğlu (1977), yapının yeni programına uygun sahne düzenini şöyle anlatır: “Ön sahne elemanlarının bu değişkenliği, sahne mekanik ve elektrik tesisatı ile birlikte, büyük opera ve müzikal tiyatro küçük ve büyük tiyatro, operet, konser gibi her tür temsil ve müzik faaliyetleri olanaklarını sağlamaktadır” (s. 142).



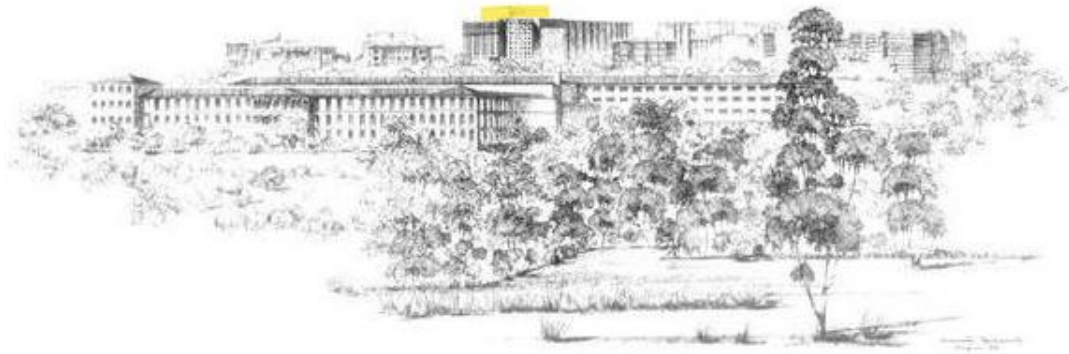
Şekil 3.12 : Büyük salonun farklı temsil türlerine olanak veren sahnesinin plan ve kesit gösterimleri (Tabanlıoğlu, 1979).

1950'leri, “mimarlıkta uluslararası sisteme açılışın bir ‘ilk dönem’i” olarak tanımlayan Bartu'nun (1994, s. 1403) dönemin mimarlığına ilişkin söyledikleri, opera binasının yenilenen projelerinde -bir anlamda- karşılık bulur. 1950'ler mimarlığının uluslararası eğilimi, genellikle yatay yayılan dikdörtgen biçimli kütlelerle kendisini gösterir; cephe, bu dönemde, betonarme iskeletin akslarını göz ardı eden ve metal çerçevelerle oluşturulan geniş cam yüzeyler olarak kurgulanmaya ve strüktürden bağımsız olarak uygulanmaya başlar (Bartu, 1994). Hayati Tabanlıoğlu'nun önerisi, bu bağlamda,

uluslararası sisteme açılışın göstergelerinden biri olarak karşımıza çıkar. İç mekânı barok yönelimlerden arındıran Tabanlıoğlu, önceki projelerin öngördüğü ağır, anıtsal kabuğu da klasist eğilimlerden kurtarır. Tabanlıoğlu'nun önerisi, dönemin egemen mimarlık eğilimini izleyen net ve yalın bir dikdörtgen prizma ortaya koyar: örneğin büyük salonun izleyici bölümünün üzerinde olması öngörülen fener, yeni projede yoktur; yapıyı mutlak bir dikdörtgen prizma olmaktan alıkoyan, kapsamlı sahne düzeninin gerektirdiği alanlar ve hacimlerdir (Şekil 3.13). Tabanlıoğlu'na göre, Almanya Başkonsolosluğu'nun ve İstanbul Teknik Üniversitesi Gümüşsuyu Yerleşkesi'nin Boğaziçi görünüşünde tanımladığı yataylık düşünüldüğünde, görünüşün en yüksek noktasında yer alan opera binasının sahne kulesinin -işlevi gereği- yükselmesiyle oluşacak karşıtlık, aynı zamanda, yapının önemini ortaya koyacak bir algılanabilirlik de sağlayacaktır (Url-25) (Şekil 3.14).



Şekil 3.13 : Hayati Tabanlıoğlu'nun hazırladığı projeye ait batı-doğu kesiti (Tabanlıoğlu, 1979).



Şekil 3.14 : Hayati Tabanlıoğlu tarafından yapılan Boğaziçi görünüşü eskizi (Tabanlıoğlu, 1979).

Yapıyı Rüknettin Güney ve Feridun Kip tarafından geliştirilen projenin klasist eğilimlerinden arındırmayı amaçlayan Hayati Tabanlıoğlu, Taksim Meydanı'na bakan “esas cephe”yi de “böyle bir san’at ve kültür binası karakterize edecek niteliklerde ve lirizmde” oluşturmaya çalışır. Tabanlıoğlu’nun yapının kabuğuna ilişkin yaklaşımı, yan (kuzey ve güney) cephelerin ve arka (doğu, Boğaziçi yönü) cephenin, çevreledikleri işlevlere uygun olarak “masif ve nötre karakterde” olmasını amaçlar; diğer yandan, ana girişleri ve fuayeyi sınırlayan asıl cephe, kentin “dominant bir noktasını işgal edecek karakterdedir.” (Url-27). Dönemin uluslararası eğiliminin cephelerin kurgulanması noktasında benimsediği metal çerçeveli -çoğunlukla strüktürden bağımsız- geniş cam yüzeyler oluşturulması düşüncesi, Tabanlıoğlu’nun önerisinde, yapının Taksim Meydanı cephesine eklenen blokla ortaya çıkar (Şekil 3.10). Taksim Meydanı yönündeki kolon sisteminin önüne eklenen 7 m. derinliğindeki blok, cephenin -önceki eskizlerin veya projelerin öngördüğü- ağır ve anıtsal etkiden sıyrılmasını ve çağa uygun bir görünümün elde edilmesini sağlayacaktır (Tabanlıoğlu, 1979). Gerhard Graubner de raporunda bu yaklaşımdan övgüyle söz eder: “Operanın iç ve dış mimarisinde kaba inşaatı yapılmış olan kısım ve bunun Taksim Meydanındaki mevkii ile meydana gelen engeller o kadar maharetle aşılmıştır ki, mevcut, betonarme sistemin bir parça donmuş gibi tesir eden sütunlu şeması hissedilmektedir.” (Url-26).

Yapının kültür-sanat içeriğinin dışarıdan büsbütün algılanabilir olmasını arzulayan Hayati Tabanlıoğlu, Taksim Meydanı yönünde, 51 m. genişliği ve 25,90 m. yüksekliği olan net ve saydam bir yüzey kurgular; cephe, ayrıca cam yüzeyden 37 cm. önde serbest olarak duran ve yatayları yukarıya doğru sıklaşan koyu renkli alüminyum kafesle “tüllenir.” (Tabanlıoğlu, 1979). Saydam bloğun mutlak geçirgenliği, önüne eklenen alüminyum katmanla kısıtlanmış olur; meydan ve fuaye, birbirlerini bu tülün arkasından izlemeye başlar (Boysan, 2011) (Şekil 3.15). Böylece daha önce Rüknettin Güney ve Feridun Kip Kip’in 1950’lerin başındaki yenileme projesinde de gündeme gelen Taksim Meydanı yönündeki kolon sisteminin önüne bir hol eklenmesi düşüncesi, Tabanlıoğlu’nun projesinde, bu kez tamamlanmış bir girişim olarak karşımıza çıkar. Tabanlıoğlu’na (1979) göre, baskın bir görünüm kazandırması için yapıya eklenen blok, aynı zamanda, konser salonu, oda tiyatrosu, çocuk sineması, sanat galerisi, otopark, dekor depoları, yapının yeni amacına uygun sahne ve yönetim blokları gibi birimlerin de eklenmesiyle kalabalıklaşması öngörülen programı işler kılacak bir plan rahatlaması da sağlayacaktır. Tabanlıoğlu, yapının Taksim

Meydanı'na bakan cephesine ilişkin uğraşını ve yaklaşımını şöyle özetler: “bu cephenin bilhassa dünyada mevcut herhangi bir bina cephesine benzemeyen fakat bir san’at iddiasına sahip olması için bilhassa gayret sarfedilmiştir.” (Url-27).



Şekil 3.15 : Taksim Meydanı'na bakan cephenin önüne eklenen alümiyum konstrüksiyonun uygulanması (üstte) ve yapının Taksim Meydanı'ndan çekilmiş gece fotoğrafı (Tabanlıoğlu, 1979).

Taksim Meydanı yönüne eklenen yeni blok, yapının yeniden ele alınan projesinin en çarpıcı atılımıdır. Gerhard Graubner de raporunda, yeni kabuk kararının üzerinde ısrarla durur: Graubner'e göre, “güzel giyinmiş seyircilerle dolu” fuayenin dışarıdan görünüşü ve ışıkları Taksim Meydanı'na vuran avizeler, -özellikle de gece kullanımında- güçlü bir etki yaratacaktır (Url-26). Gündüz kullanımında da kullanıcılar, yine Graubner'e göre, en üst katta düzenlenen lokantalardan Taksim Meydanı'nı ve bütün kenti izleyebileceklerdir ve “şaşaalı ve müzeyyen bir şekilde tertiplenecek fuaye ile Taksim Meydanı arasındaki bu optik münasebet, Taksim

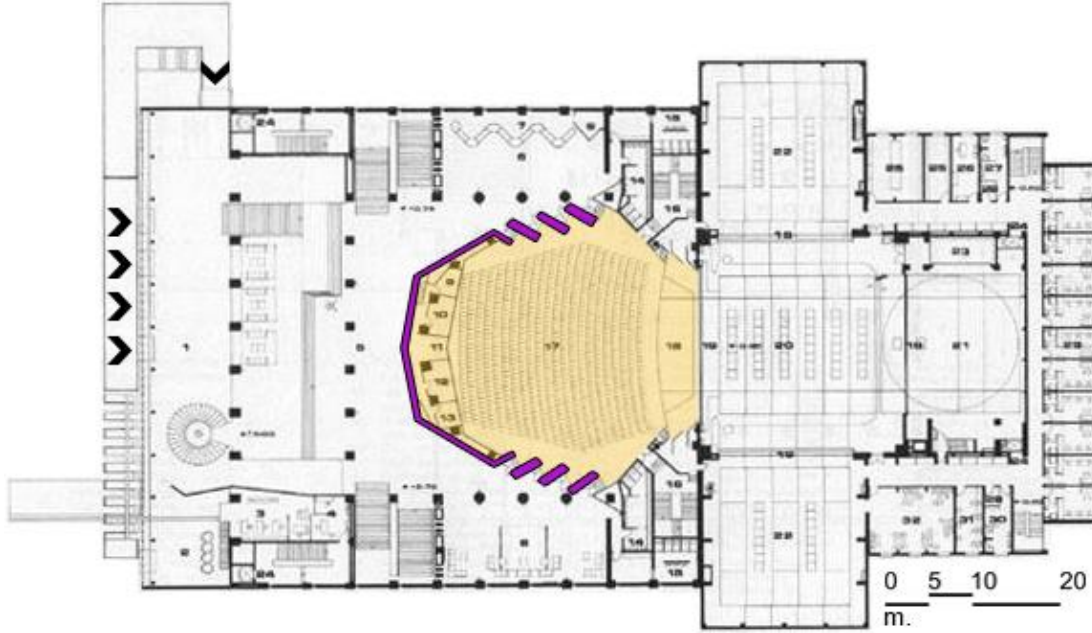
Meydanına bakan Opera binasının mimarisindeki bilhassa enteresan bir hususiyetidir.” (Url-26). Her ne kadar yeni cephe bloğunun eklenmesiyle yapının ağır ve donuk algısı yumuşamışsa da yapının Taksim Meydanı’na bakan yeni yüzü, sonraki yıllarda, bu kez “soğuk” duruşundan ötürü eleştirilmeye başlar. Murat Tabanlıoğlu’na göre de yapının “insanların içeri girmesine izin vermeyen” elit duruşu, “doğru bir kentsel yaklaşım değildi(r).” (Altay ve diğ., 2014). Yapının kabuğuna yönelik bir diğer eleştiri, büyük salonun plandaki konumunun ve yönlenmesinin gereği olarak çalışma bölümlerinin, atölyelerin, depoların ve teknik birimlerin Boğaziçi yönündeki çok katlı bloğa yerleştirilmesiyle söz konusu cepheden yeterince yararlanılamadığıdır (Tabanlıoğlu, 2012).

Rüknettin Güney ve Feridun Kip’in projesine göre tamamlanan kaba yapı üzerinden bir proje geliştiren Hayati Tabanlıoğlu, önceki projeye ilişkin belirlediği eksiklikler doğrultusunda, yapının yenilenen programının gerektirdiği birtakım değişiklikler ve yenilikler önerir. Yaya ve araç girişlerinin düzenlenmesi, yapının girişinde gerekli olan dolap yerlerinin oluşturulması, büyük salonun izleyici bölümü için gerekli akustiğin ve görüşün sağlanması, tiyatro yapılarının başlıca sorunlarından olan izleyici bölümü-sahne bağlantısının güçlendirilmesi için öneriler getiren Tabanlıoğlu’nun projesine göre tamamlanan yapı, 12 Nisan 1969’da, “İstanbul Kültür Sarayı” adıyla açılır. (Url-27). Bu arada, yapıya, Tabanlıoğlu’nun gerekli sayıda ve nitelikte çalışandan oluşturulmasını zorunlu gördüğü bir teknik işletme organizasyonunun atanmaması, ertesi yıl, önemli bir eksiklik olarak ortaya çıkacak, 27 Kasım 1970 akşamı, “Cadı Kazanı” adlı oyunun sahnelendiği sırada başlayan yangın sonucu, İstanbul Kültür Sarayı kullanılamaz duruma gelecektir (Şekil 3.16).



Şekil 3.16 : İstanbul Kültür Sarayı yangını, 27 Kasım 1970 (Tabanlıoğlu, 1979).

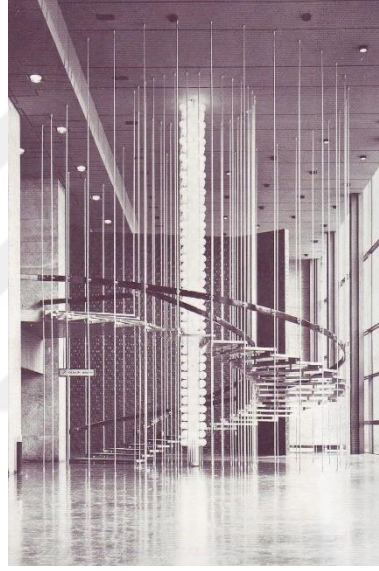
Yangınla ilgili yürütülen soruşturmanın sonucunda yangının nedeni teknik işletme yokluğuna bağlanır ve Hayati Tabanlıoğlu'nun yönetiminde, 1973 yılında başlayan onarım sürecinin sonunda yapı, 6 Ekim 1978'de, bu kez "Atatürk Kültür Merkezi" adıyla yeniden açılır. Tabanlıoğlu, onarım sürecinde kapsamlı değişiklikler önermesine de büyük salonda ve iç mekânda birtakım yenilemeler yapılır (Şekil 3.17). İç mekânda, önceki projeye göre lokanta olarak kullanılan bölüm, bu kez sanat galerisi olarak değerlendirilir. Büyük salonda da önceki projede yer alan balkonlar yeniden düzenlenir ki Arsen Gürzap'a göre, söz konusu değişiklik, sahnedeki kişinin sesinin, belirli açılardan konuşmadığı sürece kimi sıralardan rahat duyulamadığı bir olumsuzluğu yaratır (Küçükdoğan, 2008). Yapının onarım sürecindeki asıl yenilik, ülkedeki yapı sektörünün artan olanaklarıyla birlikte, belirli üretimlerin artık yurt içinde yapılabiliyor oluşudur (Url-28).



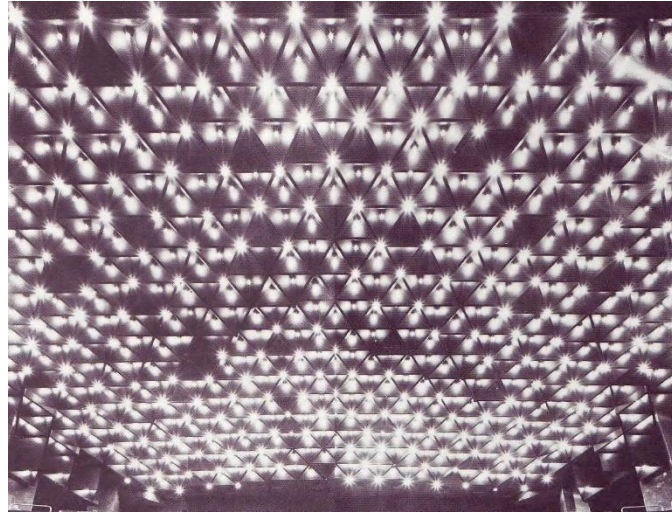
Şekil 3.17 : Hayati Tabanlıoğlu'nun yeniden hazırladığı projeye göre değişen büyük salonun zemin kat planı üzerinden gösterimi (Tabanlıoğlu, 1979).

İç mekânın tasarlanmasında, başka disiplinlerden sanatçılarla ve uzmanlarla birlikte çalışan Hayati Tabanlıoğlu, yapıya ilişkin her ayrıntının üzerinde titizlikle durur. Örneğin Tabanlıoğlu'nun ana giriş holüne tasarladığı, kendi deyimiyle "adeta rampa meylindeki" merdiven, bir anlamda, mimarın iç mekândaki imzasıdır (Url-29). Dış çapı 7,00 m. ve basamak genişliği 2,00 m. olan yuvarlak merdivenin basamakları, çelik borularla tavana asılır ve yatay kuvvetlere karşı da döşemeye bağlanır. Merdivenin ortasında, döşemeden tavana kadar uzanan ve cam kürelerden oluşan bir aydınlatma

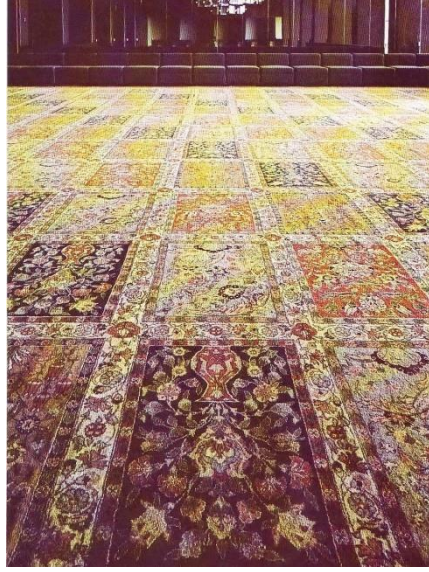
demeti vardır (Tabanlıoğlu, 1979). Söz konusu merdiven, yalnızca bir düşey dolaşım ögesi olmanın ötesinde, fuayeyi tamamlayan bir eser olarak karşımıza çıkar (Şekil 3.18). “Işıklandırma danışmanı” olarak projelendirme sürecinde görev alan Johannes Dinnebiec’in tasarladığı aydınlatma donatıları da büyük fuayenin ve büyük salonun tavan tasarımlarına eklenir (Dinnebiec, 2012) (Şekil 3.19). İç mekândaki birtakım yüzeyler de Sadi Diren’in Anadolu medeniyetleri motiflerini yorumlayarak yaptığı mozaiklerle ve seramiklerle kaplanır (Diren, 2012). Büyük fuayedeki 100 metrekareslik Hereke halısı ya da fuayelerdeki Cevdet Bilgin tasarımı plastik, Oya Katoğlu ve Mustafa Plevneli tabloları da yine yalnızca buraya özgüdür (Tabanlıoğlu, 1979) (Şekil 3.20).



Şekil 3.18 : Ana giriş holü yuvarlak merdiveni (Tabanlıoğlu, 1979).



Şekil 3.19 : Büyük salon tavanu ve aydınlatma donatıları (Tabanlıoğlu, 1979).



Şekil 3.20 : Büyük fuayedeki Hereke halısı (üstte), Cevdet Bilgin tasarımı plastik (solda, altta), Oya Katoğlu (sağda, ortada) ve Mustafa Plevneli (sağda, altta) tabloları (Tabanlıoğlu, 1979).

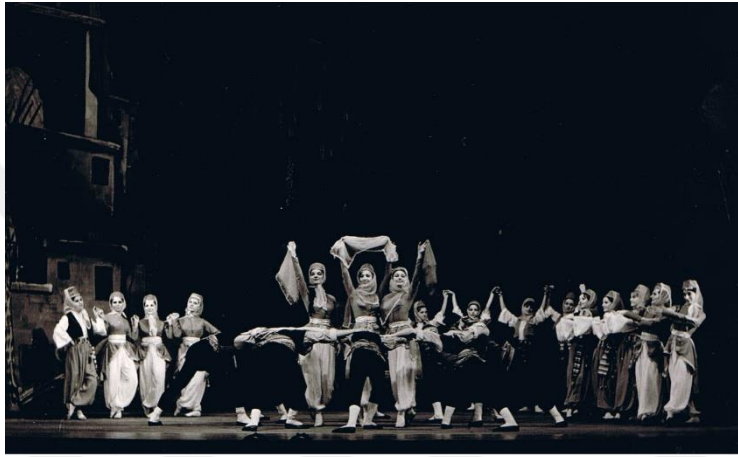
Hayati Tabanlıoğlu, projeye yazdığı “kimi anılar”ında, “yapımcıların, özellikle mimarın en büyük mutluluğu bir projeyi gerçekleştirmek ve onun düşünülen fonksiyonları yerine getirebildiğini görmektir.” der (Url-22). Atatürk Kültür Merkezi de “İstanbul Kültür Sarayı” adıyla hizmete açıldığı 1969 yılından onarım gerekçesiyle kapatıldığı 2008 yılına dek “düşünülen fonksiyonları” yerine getirebilmeyi sürdürür ve kentin kültürel yaşamının merkezi olur. Yapı, aslında, kentin kültürel yaşamının merkezi olmakla kalmaz; aynı zamanda, toplumsal belleğin kentteki taşıyıcılarından biri olur ve bu anlamda, mimarının baştaki beklentilerinin de ötesine geçer.

3.3 Toplumsal Belleğin Taşıyıcısı Olarak AKM

İstanbul Kültür Sarayı'nın kullanıma açıldığı 12 Nisan 1969, Cumartesi akşamı, aynı zamanda, kentin kültürel yaşamındaki kırılmanın da başlangıcı olur (Şekil 3.21). Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay, TBMM Başkanı Ferruh Bozbeyli, Cumhuriyet Senatosu Başkanı İbrahim Şevki Atasagun, Başbakan Süleyman Demirel, Genelkurmay Başkanı Orgeneral Memduh Tağmaç gibi devlet protokolünün önde gelenlerinin yanı sıra milletvekillerinin de katıldığı açılış gecesinde, Ferit Tüzün'ün eseri olan -ilk Türk balesi- *Çeşmebaşı* ve Giuseppe Verdi'nin bestelediği dört perdelik ünlü opera *Aida* sergilenir (Şekil 3.22). İstanbul Devlet Opera ve Balesi ile İstanbul Devlet Tiyatrosu tarafından kullanılan İstanbul Kültür Sarayı, 27 Kasım 1970, Cuma akşamı, Arthur Miller'in *Cadı Kazanı* oyununun ilk gösterimi sırasında, üçüncü perdenin henüz başladığı 22.46'da, bir dekor parçasının tutuşmasıyla başlayan yangında önemli ölçüde hasar görür (Url-30) (Şekil 3.23).



Şekil 3.21 : İstanbul Kültür Sarayı'nın açılışında devlet protokolü (üstte) ve açılışa ilişkin gazete haberi (altta) (Url-30, Url-31).



Şekil 3.22 : İstanbul Kültür Sarayı’nın açılış gecesinde *Aida* (üstte) ve *Çeşmebaşı* performansları (altta) (Url-32, Url-33).

Yangın, -sonradan Atatürk Kültür Merkezi olarak anılacak olan- İstanbul Kültür Sarayı’nın yaşam öyküsündeki önemli kırılmalardan biridir: 1970 yılının son oyunu sırasında başlayan yangın (Url-30), yapıyı -yeniden- iskelete çevirmiş, yapının geçmişine ilişkin en çarpıcı fotoğraflardan birini vermiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde, Artun’a (2011) atıfla anlatılan yıkım etkinliğinin kendisinin de bir anıt ortaya koyabilmesi durumunun, bu anlamda, İstanbul Kültür Sarayı yangınında karşılık bulunduğu söylenebilir; yangın anlarına ilişkin görüntüleri -canlı tanıklıkları ya da sonraki gün yayımlanan gazetelerdeki fotoğraflar üzerinden- anımsayanlar için İstanbul Kültür Sarayı yangını, belleğe kazınmış izlerden biridir. Bu önemli ve simgesel yapının yanması, 28 Kasım 1970 günü yayımlanan gazetelerin ilk sayfalarına da 23 yıla yayılan, yüksek maliyetli yapım sürecine vurguyla taşınır (Şekil 3.23).



Şekil 3.23 : İstanbul Kültür Sarayı Yangını'nın 28 Kasım 1970 günü yayımlanan gazetelerden ikisindeki yansıması (Url-34, Url-35).

Onarım çalışmalarının ardından yapının 1978 yılındaki ikinci açılışı, bu kez başka bir konuyu -yeniden- gündeme getirir: adlandırma. Başlangıçta öngörülen opera ve bale binası programına başka birtakım işlevlerin eklenmesiyle 1969 yılında “İstanbul Kültür Sarayı” adıyla açılan yapı, henüz ilk açılışında, ad seçiminden ötürü bazı çevrelerce eleştirilir. Örneğin Batılı Türk tiyatrosunun kurucusu sayılan Muhsin Ertuğrul, yapının ilk açılışından kısa süre sonra, 2 Mayıs 1969’da, Cumhuriyet gazetesindeki yazısında, yapının adındaki “saray” vurgusundan yakınıır: “Neden Saray? Hangi çağda yaşıyoruz? Padişah sarayı, sultan sarayı, vezir sarayı, tekfur sarayı tarih sayfalarına geçmişken, niye yeniden Saray?.. Böyle yerlerin adı, yamalı pantolonumu ve yarı boş midemi ürkütmemeli. Biraz daha kendimize uygun, alçakgönüllü bir ad aramalıydık” (Url-36). 7 Kasım 1971’de, o sırada onarılmakta olan yapıyı gezen Kültür Bakanı Talât Sait Halman da “saray” vurgusunun imparatorluklara özgü olduğunu öne sürer ve 1973 yılındaki Cumhuriyet Bayramı’nda yeniden açılacağını söylediği yapının yeni adının “Atatürk Kültür Merkezi” olacağını belirtir (Url-36). Böylece yapı, yangından sonraki ikinci açılışıyla birlikte “Atatürk Kültür Merkezi” adıyla anılmaya başlar. Bu durum, yapının taşıdığı değerlerin kente veya kentlilere aktarılması açısından önemlidir. Örneğin Lynch (2010), kent mekânındaki öğelerle ilgili adlandırma sorununun üzerinde durur; adlar ve anlamlar,

bir ögenin “imgelenebilirliğini geliştiren fiziksel olmayan karakteristiklerdir” (s. 120). Lynch’e (2010) göre, adlar ve anlamlar, çağrışımlarıyla fiziksel niteliklerin altında yatan yeni bir dünya ortaya koyar ve yapının, kimliğe ilişkin temsillerini sağlamlaştırır. Wilson (2015) da Türkiye’deki kent mekânlarında belirlediği durumu şöyle anlatır: “Türkiye’deki kentsel mekânlarda her yerde rastlanan bu imgeler, yokluğunda Atatürk’ü temsil etme (yani onu yeniden sunma) ve bu imgelerle uyumlu olan Türk kolektif kimliği ve belleğini yaşatma işlevi görmektedir” (s. 19). Atatürk Kültür Merkezi de kentin en önemli alanlarından birinin kıyısında, adı ve işlevi üzerinden, cumhuriyetin ve cumhuriyetin başlıca kurucusunun toplumsal bellekteki imgesini sürdürülebilir kılmayı amaçlar.

Onarım çalışmalarının ardından yapının üç salonu, 10 Mayıs 1976’da başlayan ve 18 Mayıs 1976’ya dek süren Yedinci İslam Ülkeleri Konferansı dolayısıyla hazır duruma getirilir ve yenilenen adıyla yapı, ilk konuklarını, söz konusu etkinlik için ağırlar (Url-37). 1977 yılında da birtakım etkinlikler için konuklarını ağırlayan yapının düzenli ve genel kullanıma açılması ise 6 Ekim 1978, Cuma akşamı başlayan ve 12 gün süren “Atatürk Kültür Merkezi’nin Halka Yeniden Açılış Şöleni” ile gerçekleşir (Url-37). İstanbul Devlet Operası Orkestra ve Korosu’nun seslendirdiği *Yunus Emre Oratoryosu* ile başlayan “açılış şöleni”ne, izleyen günlerde, İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası’nın, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nın, İstanbul Belediyesi Şehir Armonisi’nin ve Devlet Klasik Türk Müziği Korosu’nun verdiği konserler; *Maden ve Selvi Boylum Al Yazmalım* gösterimleri; Devlet Tiyartosu’nun sahnelediği tiyatro oyunları; İstanbul Devlet Opera ve Balesi’nin ve Ankara Devlet Opera ve Balesi’nin sunduğu opera ve baleler eklenir (Şekil 3.24).

ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ, HALKA YENİDEN AÇILIŞ ŞÖLENİ (6 EKİM - 18 EKİM) — PROGRAM —		
TARİH	GÖSTERİ	YER
6 ekim -Cuma- Saat: 20.00	"Yunus Emre Oratoryosu" - Adnan Saygun - Şef: Hikmet Şimşek Solistler: Ayhan Baran, İpek Gü- yer, Keşkek Boyacı, Oya Tekin İst. Dev. Operası Orkestra ve Ko- rusu	AKM (Büyük Salon)
7 ekim -Cumartesi- Saat: 20.00	İst.Dev.Senfonik Ork.Konserti Şef: Jean Perissou Solist: Verde Erman	AKM (Büyük Salon)
7 ekim -Cumartesi- Saat: 18.00	Film Gösterisi: "Maden" Yön: Yavuz Özkan	AKM (Sinema Salonu)
8 ekim -Pazar- Saat: 20.00	Cumhurbaşkanlığı Senfoni Ork.Konserti Şef: Gürer Aykal Solist: İdil Biret	AKM (Büyük Salon)
9 ekim -Pazartesi- Saat: 20.00	"Othello" W.Shakespeare Yön: Tunc Yalman Devlet Tiyatroları	AKM (Büyük Salon)
9 ekim -Pazartesi- Saat: 18.00	"Surtmızdakiler" (Mim) Taner Barlas İst. Bel. Şehir. Tiyatroları	AKM (Oda Tiyatrosu)
10 ekim -Salı- Saat: 20.00	Halk Oyunları Gösterisi Tur. ve Tanıtma. Bak.	AKM (Büyük Salon)
10 ekim -Salı- Saat: 18.00	İst.Belediyesi Şehir Armonisi Konserti Şef: Oğuz Baki, Güner Güler	AKM (Küçük Salon) -Ücretsizdir-
10 ekim -Salı- Saat: 18.00	Film Gösterisi: "Al Yazmalım" Yön: Atıl Yılmaz	AKM (Sinema Salonu)
11 ekim -Çarşamba- Saat: 20.00	"Fideli" L.V. Beethoven Şef: M. Angelof Yön: Aydın Gün İst.Dev.Opera ve Balesi	AKM (Büyük Salon)
11 ekim -Çarşamba- Saat: 15.00	"Birlikte Oynayalım" (Çocuk Oyunu) Yön: Deniz Uyguner İst.Bel.Şehir Tiyatroları Tepebaşı Deneme Sahnesi	AKM (Oda Tiyatrosu)
12 ekim -Perşembe- Saat: 18.00	Dev.Klasik Türk Müziği Konserti Yön: Nevzat Adig	AKM (Küçük Salon)
12 ekim -Perşembe- Saat: 18.00	Film Gösterisi: "Erat'ın Cinleri" Yön: Korhan Yurtsever	AKM (Sinema Salonu)
13 ekim -Cuma- Saat: 20.00	"Bir Ölümlün Toplumsal Anatomisi" Ötasy Arayıcı Yön: Can Gürzap Devlet Tiyatroları	AKM (Büyük Salon)
14 ekim -Cumartesi- Saat: 20.00	Müfessis Kulakları Ferit Tüzün Yön: Cüneyt Gökçer, "Bulutlar Nereye Gider" Kor: Duygu Aykal -İlhan Usman- baş Şef: Orhan Tanrikulu Ank. Dev. Op. ve Balesi	AKM (Büyük Salon)
14 ekim -Cumartesi- Saat: 15.00	"Taner'le Oyun" (Çocuk oyunu) T.Barlas "Çocuk Filmi"	AKM (Sinema Salonu)
15 ekim -Pazar- Saat: 20.00	"Roméo Jülyet" Kor: Alfred Rodriguez -S. Prokofiev- Yön: Evrim Sunal Şef: Gürer Aykal Ank. Dev. Op. ve Balesi	AKM (Büyük Salon)
16 ekim -Pazartesi- Saat: 20.00	"Türk Hafif Müziği Konserti" (11 Sanatçı ile)	AKM (Büyük Salon)
16 ekim -Pazartesi- Saat: 18.00	"Resital" İdil Biret	AKM (Küçük Salon)
17 ekim -Salı- Saat: 20.00	"Ölü Kentin Nabızı" Orhan Asena Yön: Engin Uludağ İst. Bel. Şehir Tiyatroları (Üsküdar Bölümü)	AKM (Büyük Salon)
17 ekim -Salı- Saat: 18.00	İst. Oda Orkestrası Konserti Yön: Tuncur Selçuk	AKM (Küçük Salon)
18 ekim -Çarşamba- Saat: 20.00	"Dört Bale" Kor: Todd Bolender Şef: Pino Trost İst. Dev. Op. ve Balesi	AKM (Büyük Salon)
18 ekim -Çarşamba- Saat: 18.00	Ruhi Su Konserti (Koro Eşliğinde)	AKM (Küçük Salon)

Biletler 10. - 20. - 30. - 40. - TL'dir.
2 Ekim 1978 tarihinden itibaren Atatürk Kültür Merkezi giselerinden
sağlanabilir.

SERGİLER:
"1923'den günümüze Türk Resim-Heykel-Seramiğinden Bir Kesit" - Karma-
AKM Salonlarında
"Çaddey Türk Fotoğraf Sergisi" - Karma-
AKM Salonlarında
"Sanat İnsanları Fotoğraf Sergisi" - Şahin Kaygun-
AKM Salonlarında
"Karikatür Sergisi" (Karikatürcüler Derneği - Karma)
AKM Salonlarında.

Basın: 24542 - 15013

Şekil 3.24 : Atatürk Kültür Merkezi'nin Halka Yeniden Açılış Şöleni Programı (Url-37).

1978 yılında yeni adıyla yeniden kullanıma açılmasının ardından yapı, kentin kültürel yaşamının merkezi olarak kentsel -veya toplumsal- belleğin ayrılmaz bir parçasına dönüşmeye başlar. 1317 kişilik büyük salon, 530 kişilik konser salonu, 206 kişilik sinema salonu, 196 kişilik oda tiyatrosu, 132 kişilik Aziz Nesin Sahnesi, sanat galerileri, atölyeler (marangozhaneler, butafor atölyesi, demirhane, boyahane, terzihaneler), prova salonları, dekor ve kostüm depoları gibi birimleri, yapıyı, farklı sanatsal üretimler için elverişli kılar (Url-38) (Şekil 3.25). AKM, kentin gündelik yaşamına iyiden iyiye eklemlenmeye başladığı 1978 yılından onarım gerekçesiyle kapatıldığı 2008 yılına dek birçok sanatsal etkinliğin merkezi olarak kentin kültürel yaşamına yön verir (Şekil 3.26) (Şekil A.1). 2008 yılındaki 16. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali kapsamında; *Leonce ile Lena*, *İrk Bitig*, *Geyikler Lanetler*, *Faust*, *Zaman Aşımı 1* - "*Diller De Günahkâr*", *Caligula*, *Engin-Ar* gibi oyunların sergilendiği AKM, son kez, 31 Mayıs 2008, Cumartesi akşamı, Büyük Salon'da sergilenen *Operation: Orfeo* için kapılarını açar (Url-39) (Şekil 3.27). AKM,

kapatılmadan önceki son sezonunda; bale, konser, opera ve tiyatro alanlarındaki 855 etkinlikte, yaklaşık bir milyon izleyiciyi ağırlar (Url-40).



Şekil 3.25 : Atatürk Kültür Merkezi Büyük Salon (üstte), prova salonu (ortada), boyahane (altta) (Url-30 Url-33 Url-41).



Şekil 3.26 : Atatürk Kültür Merkezi Büyük Salon'da *Anna Bolena Operası* (stte), *Carmen* (ortada) ve *Uyuyan Güzel* (altta) performansları (Url-42, Url-43, Url-44).



Şekil 3.27 : Atatürk Kültür Merkezi’nin onarım gerekçesiyle kapatılmasından önceki son oyun, *Operation: Orfeo* (Url-45).

AKM, 2008 yılında kapatıldığında, 6 ayrı müdürlük tarafından kullanılmaktadır: İstanbul Atatürk Kültür Merkezi Müdürlüğü, Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü, Devlet Tiyatrosu Müdürlüğü, Devlet Klasik Türk Müziği Topluluğu Müdürlüğü, Senfoni Orkestrası Müdürlüğü ve Modern Folk Müziği Topluluğu Müdürlüğü (Url-38). Tiyatro sanatçısı Sumru Yavrucuk’un, yapının söz konusu donanımı ve kapsamı üzerinden, bir “sanat fabrikası” olarak tanımladığı AKM’yi, bale sanatçısı Ayfer Zeren ise "AKM bizim evimizdi. Tüm sanatçıların var olabildiği, nefes alabildiği, sanatlarını icra ettikleri, yaşadıkları evleriydi. Bir sanat yuvasıydı. Sese, saza, sözcüklere, repliklere, koreografilere yuva olmuş bir yerdi. Kimsenin hakkı yok İstanbul’u böyle bir yerden mahrum etmeye" diye anlatır (Url-46). İstanbul Opera ve Balesi’nin eski müdürü ve solist sanatçısı Suat Arıkan da yapının olanaklarını en çok eleştirenlerden biri olarak, AKM’nin kapatılmasından sonraki durumun, AKM’nin ne kadar “mükemmel” olduğunu ortaya koyduğunu belirtirken, yapının onarım gerekçesiyle kapatılmasının ardından birtakım etkinliklerin taşındığı Süreyya Operası ile AKM’yi karşılaştırır: "AKM’de her türlü eseri oynayabiliyorduk. Süreyya küçük operetler oynamak üzere tasarlanmış bir bina. Estetik ve akustik açısından mücevher gibi... Ama AKM’deki repertuvarla, imkânlarla ilgisi yok. *Aida* gibi, *Turandot* gibi büyük dekor ve koro isteyen eserler oynanamıyor Süreyya’da" (Url-46) (Şekil 3.28).



Şekil 3.28 : Atatürk Kültür Merkezi’nin kullanımında olduğu dönemlerden, gazetede yayımlanan program örnekleri (Url-37).

Mimarlık ürünleri, kentin gelişmesine ve değişmesine değişik boyutlarda katkı sağlarlar; başka bir anlatımla yapılar, kendilerine özgü nitelikleri ve tanımladıkları fiziksel çevreler aracılığıyla o yerleşmenin yaşam öyküsünde yer edinirler ve bu yönleriyle de toplumsal yaşamın özellikle belirli bir döneminin göstergeleri olurlar (Madran, 2001). Yapıların, toplumsal yaşama farklı biçimlerde katılarak kentsel belleğin oluşmasına katkı yaptığını belirten Madran (2001), yapıları, kentsel belleğin oluşmasındaki rollerine göre “simge yapılar”, “anı yapılar”, “tanık yapılar” ve “dönem yapıları (belge yapılar)” olarak bölümlendirir. Simge yapılar, bir bölgenin ya da çevrenin tanınması tanımlanması için referans noktalarıdır ve bireylerin ya da toplulukların o yere ilişkin belleğinde, diğer öğelerden daha baskın bir imgesi vardır. Anı yapılar, kenti ya da toplumu ilgilendiren bir olayın anısına yapılmışlardır ve belge değerleri öne çıkar. Tanık yapılar, kentin ya da toplumun geçmişindeki önemli bir ya da birden çok olaya tanıklık eden yapılar ve tanıklıklarıyla kentsel belleğin ayrılmaz bir ögesi olmaya başlarlar. Dönem yapıları (belge yapılar), yapıldıkları dönemin mimari ve toplumsal eğilimlerini, biçimlerinde taşırlar ve belirli bir döneme ilişkin güvenilir belgeler olurlar. Madran’ın (2001) bölümlendirmesi ve tanımları düşünüldüğünde, şu çıkarım yapılabilir: AKM, kentsel belleğin oluşmasında ve sürmesinde, değinilen rollerin neredeyse tümüne bürünür ve kentsel belleğin başlıca taşıyıcılarından biri olur.

Toplumsal bir yapı olan kentin kurucu noktaları, pek çok durumda, ortak bir imge oluşturabilen ve kentin toplumsal belleğini uyaran ya da üreten mekânlardır. Çalak (2012) da “eşit koşulların paylaşıldığı, kolektif belleğin üretildiği ya da bu bilincin gelişebildiği” yerler ve toplumsal karşılaşmaların mekânları olarak tanımladığı kamusal alanların, bir toplumun oluşmasında belirleyici olduğundan söz eder. Taksim Meydanı, bu anlamda, tam da Çalak’ın (2012) anlatımına uygun olarak, toplumsal belleği ve kentlilik bilincini yansıtan özgün bir mekân olarak karşımıza çıkar. Diğer yandan, kimi yapılar, yerle kurduğu ilişkiyi kentsel bellekte oluşmuş imgesiyle pekiştirir ve bu imgenin varlığı, yapıyı kentin topoğrafyasına ekler. Bu bağlamda, Taksim Meydanı ve AKM, bir anlamda, ulusal bir söylemin, kent mekânındaki izleriyle kalıcılığını güvence altına alma amaçlarının somut karşılıklarıdır. AKM, Taksim Meydanı’nı tamamlayan bir işaret ögesidir, öyle ki “AKM’nin önü”, bir buluşma ve düğüm noktası olarak kentin başlıca odaklarından birini oluşturur.

Henri Prost, İstanbul için hazırladığı *master* plandan söz ederken “İstanbul’un yeni çehresi genç cumhuriyeti onurlandıracaktır.” der (Akpınar ve Ayataç, 2012, s. 41’de atıfta bulunduğu gibi). Taksim, bu anlamda, kentin “yeni çehresi”nin başlıca bileşeni olması için uygun bir mekândır: buraya yapılacak bir opera binası, yüzünü Batı’ya çevirmiş genç cumhuriyetin göstergesi olacaktır. Yapıyla ilgili çalışan mimarlar, eğilimleri farklılık gösteren projeler geliştirmişler de yaklaşımları karşılaştırıldığında, ortak bir amacı da benimsedikleri anlaşılır: böyle bir yapı, işlevi ve konumu gereği, fiziksel yapısıyla ayırt edilebilir olmalıdır; özellikle Hayati Tabanlıoğlu, bu yönde bir arayışı olduğunu, kendi anlatımlarında dile getirir (Url-25). Bu noktada, bir yapının sürdürülebilir bir işaret ögesi olmasını, biricikliğine ve bağlamıyla arasındaki karşıtlığa bağlayan Lynch’in (2010) yaklaşımına da değinmek gerekir. İşaret ögeleri, bağlamı içinde kolayca hatırlanabilen özgün ögelerdir. Lynch’e (2010) göre, “alçak çatılar arasında göze çarpan yüksek bir bina, taş bir duvardaki çiçekler, tekdüze bir sokakta canlı bir yüzey, dükkânlar arasında bir kilise veya birbirine benzer cepheler arasında öne çıkan bir çıkma” biricikliğinden veya bağlamıyla oluşturduğu karşıtlıktan ötürü, bir işaret ögesi olabilir (s. 111-112). Prizma, küre gibi net bir biçimi olan ya da ayrıntılarında ve dokusunda öne çıkan birtakım zenginlikler içeren yapıların da gözden kaçması söz konusu olmayacaktır; ayırt edilebilir bir biçimi olan ve bağlamıyla karşıtlık oluşturan işaret ögeleri kolayca tanımlanabilir ve onlara önem atfedilebilir (Lynch, 2010). Bu bağlamda, AKM’nin

fiziksel yapısı ve temsil ettiği değerler de düşünüldüğünde, yapının, Taksim Meydanı'nı tamamlayan bir işaret ögesi olması için tasarlandığı ve yıllar boyunca, bir işaret ögesi olarak varlığını sürdürdüğü söylenebilir.

Bir işaret ögesi olmasının ve kökeninde birtakım ideolojik arayışlar barındırmasının ötesinde, tanıklıkları üzerinden edindiği değerler de AKM'nin tekilliğini pekiştirir. Bir kentsel yapıtta, başlangıçtaki kimi değerler ve işlevler varlığını sürdürse de kimilerinin tümüyle değiştiğini öne süren Rossi'ye (2006) göre, varlığını sürdüren değerlerin yapının fizikselliğiyle ilgili olup olmadığı sorusu önemlidir; böylece o yapıdan ne anladığımızı ve toplumsal bir ürün olan yapıya ilişkin en genel belleğimizi tartışabiliriz. Rossi (2006), bir yapının tekilliğinin öncelikle biçime bağlı olduğunu savunsa da yapının mekân ve zaman içinde gelişen karmaşık bir varlık olduğunu vurgular. Yapıların mekân-zamansal durumunu “incelemekte olduğumuz mimari yapı yeni yapılmış olsaydı aynı değeri taşımayacaktı.” diye anlatan Rossi'nin (2006, s. 80) burada sözünü ettiği, ancak bir kentsel yapıtı tekil kılan zamansal birikimin söz konusu olmadığı durumda, biçimin kendi içinde yargılanabilir olacağıdır. Bu noktada, yine Rossi'nin (2006) sıklıkla kullandığı “locus” kavramına değinmek gerekir: *locus*, mimarlığın ya da biçimin, üzerinde iz bırakabileceği, bir dizi olayı içinde barındıran yerdir ama aynı zamanda, kendi başına da bir olay tanımlar. Öyleyse kendine özgü özellikleri olan benzersiz bir yer “locus solus”tur; *locus solus*, belirli bir yerin, üzerindeki yapılarla özgün ilişkisini içerir (Rossi, 2006). Yapılar, belirli bir yerde gerçekleşmiş olayların göstergeleri olurlar; yer, olay ve yapılar arasındaki üçlü ilişki, kentsel yapıtların tekilliğini oluşturur. Burada değinilen yaklaşımlar, AKM'nin toplumsal bellekteki yerini ve tekilliğini açıklayabilmek için önemlidir: AKM'yi özel kılan ve kentsel belleğin dayanaklarından biri yapan, biçiminin ve işlevinin yanı sıra zaman içindeki tanıklıkları, başka bir deyişle onun *locus*udur.

Sharr (2013), mimarlığın kişisel ve -özellikle- kültürel çağrışımlar aracılığıyla bir temsil unsuru olabileceği görüşünün, mimarlıktaki fenomenoloji yandaşlarının ilgisini çektiğinden söz eder. Heidegger'i izleyen fenomenoloji yandaşları, mimarlığın, geçmişte daha güçlü bir temsil aracı olduğunu, dinsel konular veya söylenceler gibi ortak anlam kaynaklarından beslendiğini ama Aydınlanma Çağı'nın yarattığı kırılmayla gelişen teknolojinin, geleneksel anlam kaynaklarını kuruttuğunu ve anlamlar çağrıştırmak üzere yapı üretme güdüsünü zayıflattığını öne sürerler (Sharr, 2013). Yine de mimarlığın, günümüzde de üretimleri aracılığıyla anlamlar

çağrıştırabildiğini ve bir temsil unsuru olabildiğini belirtmek gerekir: 1930’ların ikinci yarısında ortaya çıkan İstanbul’a bir opera binası yapma düşüncesi, başlı başına modern bir atılımdır. Yapının önceki projeleri, klasist eğilimli anıtsal bir yapı oluşturmayı amaçladıysa da 1950’lerin ortalarında yenilenen projeye göre yapımı tamamlanan bina, modern ve rasyonel bir yaklaşımın ürünü olarak Akpınar ve Ayataç’ın (2012) deyiimiyle “cumhuriyetin vitrini”ne dönüşen Taksim’i tamamlamaya başlar. İlk kez 1969 yılında, “İstanbul Kültür Sarayı” adıyla kullanıma açılan yapı, 2008 yılında kapatılana dek yalnızca kentin kültürel yaşamına yön vermekle kalmaz, aynı zamanda, cumhuriyetle birlikte oluşan ulusal kimliğin ve devletin belirlenen yeni programının da göstergesi olur. Yapıları, kentteki görünürlükleri ve başka birçok tarihsel nesneden daha uzun süre ayakta kalabilmeleri üzerinden “kolektif tarihi kimliğin ana katalizörlerinden biri(dir)” olarak tanımlayan Pekol’a göre de AKM’nin mekânı ve yapısı, genç cumhuriyetin ruhunu ve ideallerini bütünüyle taşır (Url-13).

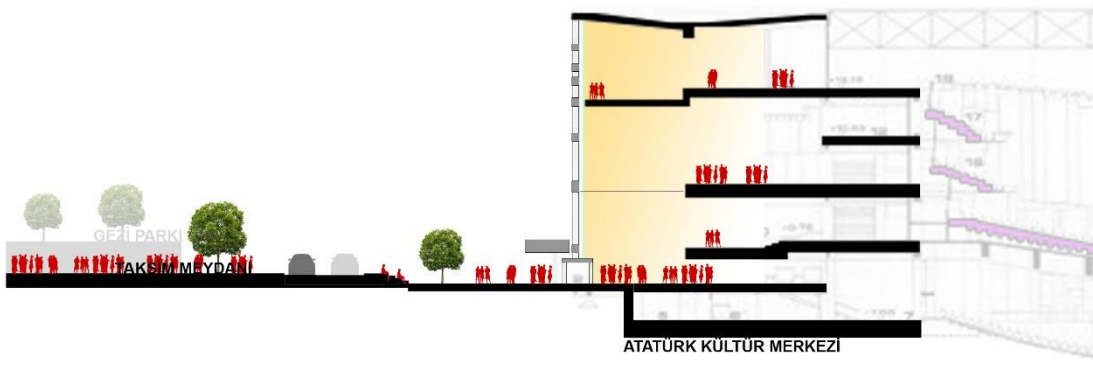
AKM, yukarıda sözü edilen durumlar(1) üzerinden, Madran’ın (2001) bölümlendirmesindeki “simge yapı”, “tanık yapı” ve “belge yapı” kimliklerinin her birini taşır ve bu kimlikler aracılığıyla toplumsal belleğin kentteki taşıyıcılarından biri olur. Bunun yanında, önceki bölümde değinilen anıt ve kentsel yapıt kavramları da AKM’nin toplumsal bellekle kurduğu ilişkiyi irdeleyebilmek açısından önemlidir. AKM, kentsel yapıtlardan söz edilirken anlatıldığı gibi, biçimsel ve işlevsel nitelikleriyle kentin fiziksellliği arasında yer edinmiş ve kentin gündelik yaşamına katılmış ama zamanla kentliler tarafından imgesel olarak yeniden üretilmiş bir açık yapıttır. Kentsel yapıtların, çoğu kez, olay(lar) üzerinden yerle kurdukları güçlü ilişkiler nedeniyle toplumsal bellekte işlevlerinden bağımsız bir kalıcılık kazandıkları ve kenti biçimlendiren değerlerini taşımayı sürdürdükleri düşünüldüğünde, AKM’nin, toplumsal belleğin dayanağı olan bir kentsel yapıt olarak karşımıza çıkması daha iyi anlaşılır.

AKM’yi bir anıt olarak ele alırken Riegl’in (2015) “amaçlanmamış anıt” kavramını anımsamak gerekir. Aslına anıt olması amacıyla üretilmemiş kimi yapılar, Riegl’e (2015) göre, kitlelerin ya da sanat tarihçilerinin yüklediği değerler bağlamında, birer anıta dönüşür. AKM, bir kültür yapısı olmasının ve kentin kültürel yaşamını yönlendirmesinin ötesinde, zamanın akışının izlerini görünür kılan tanıklıkları üzerinden bir anıt değeri kazanır ve bu bakımdan, bir yandan da Riegl’in (2015) anlattığı türden bir amaçlanmamış anıttır. Yapı, bu özelliğinden ötürü, işlevinin

kesintiye uğradığı zamanlarda bile fiyakasından ödün vermez; yapının özgün cephesi, toplumsal olayların dekoru olur: “Kanlı 1 Mayıs”ın iz bırakan “ellerinden zincirlenmiş işçi” pankartı burada asılıdır; 2013 yılındaki Gezi Parkı dayanışması, bir anlamda buradan okunur (Şekil 3.28). Yapının cephesinin bu niteliği, kenti, başkaldırının mekânı olarak ele alan Harvey’in (2013) mekânın somut özelliklerinin önemine değindiği ve söz konusu özelliklerin, kent mekânında gerçekleşen protestolar ve siyasal eylemler için bir “silah” işlevi görebileceği yaklaşımını da destekler. Yapı, kenti veya toplumu ilgilendiren pek çok olayın tanığıdır (Şekil 3.29). AKM, cumhuriyetin modern kimliğinin, “cumhuriyetin vitrini”ndeki göstergesidir. 2007 yılında, yapıyı “korunması gerekli 1. grup yapı” olarak belirleyen İstanbul 2 Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu’nun ilgili dönemdeki başkanı Mete Tapan da yapının neden bu grupta değerlendirildiğini anlatırken yapının simge değerinden söz eder: “Bir eserin 1. grup tescilli bina olması için çok çeşitli kriterler var; bunlardan biri de sembol olması. Burası cumhuriyet meydanı olduğundan AKM’nin bir sembol değeri var, yoksa 2. grup olarak tescillenirdi” (Ertaş, 2011).



Şekil 3.29 : 1 Mayıs 1977’de yapının cephesine asılan “ellerinden zincirlenmiş işçi” pankartı (üstte) ve Haziran, 2013’te yapının cephesine asılan Gezi Parkı dayanışması pankartları (altta) (Url-47, Url-48).



Şekil 3.30 : Atatürk Kültür Merkezi'nin gündelik ve kültürel yaşama katılmasının görselleştirilmiş anlatımı (Ganiç, 2016).

3.4 AKM: Bugün

Hayati Tabanlıoğlu, iki kez projelendirdiği yapıyla ilgili derlediği anılarında, yapının bir opera binası olması öngörülen ölçülerine -yeni birimler ve hacimler düzenlenerek- kültür merkezi niteliğinin kazandırılmasını yararlı bulsa da yapının kalabalıklaşan programının işletme ve kullanım sorunlarını arttırdığından söz eder (Url-22). Bu durum, 2000'li yıllara gelindiğinde, yapının, ekonomik ömrünü tamamladığına ilişkin birtakım değerlendirmelerle karşılık bulacaktır: 2005 yılında, dönemin Kültür ve Turizm Bakanı Atilla Koç'un, ekonomik ömrünü tamamladığı gerekçesiyle AKM'nin yıkılıp yeniden yapılacağını söylemesiyle yapıyla ilgili süreç de yeni bir boyut kazanır (Url-49). Dönemin Kültür ve Turizm Bakanı tarafından yapılan bu çıkış, aynı zamanda, günümüze dek uzanan yeni bir tartışmanın da başlangıcı olur. 2013 yılında, Gezi Parkı (İnönü Gezisi) eylemlerinin sürdüğü sırada, bu kez dönemin Başbakan'ı Recep Tayyip Erdoğan, AKM'nin yıkılmasına ilişkin kararlılıklarını dile getirir:

AKM diye şu anda depreme dayanıklılığı olmayan bir kültür merkezimiz var. Yıllar önce dedik ki bu yapı bize sıkıntı yaratır. Yapının kullanışlı olmadığını da çalışan sanatçılardan biliyorum. Barok mimariyle bütünlük arz edecek şekilde buraya dev bir opera binası yapalım. Türkiye'de opera binamız yok. Bir ilkin adımını atmak istiyoruz. Vandalizmin mensupları çıkıyorlar, "yıkırmayız". Böyle bir şeyin kararını vereceksek seçim öncesinde vermişiz. O zaman da halkımın kahir ekseriyeti bize desteğini vermiş. Daha güzel bir Taksim istiyoruz biz (Url-49).

Aynı iktidar döneminin temsilcileri olan iki siyasal aktörün birbirlerini destekleyen çıkışları, iktidarın uygulanmasından daha maddi, daha fiziksel, daha bedensel hiçbir şeyin olmadığını öne süren Foucault'un (2012) bu yaklaşımının bir tür karşılığıdır. İktidarın en önde gelen temsilcisi tarafından dile getirilen "barok mimariyle bütünlük arz edecek şekilde (...) dev bir opera" yapma düşüncesi de Berman'ın (2004),

kendisini “geçmişin parodilerine” atan modern tip tanımını anımsatır: “Tarihe gereksinim duyar, çünkü tarih bütün kostümlerin saklandığı bir depodur onun için. Hiçbir giysinin üstüne tam oturmadığını fark eder” (s. 37).

Bu noktada, AKM’nin yıkılması önerisinin gündeme gelmesinin sonrasında gelişen sürece göz atmak yararlı olacaktır (Şekil 3.23). Daha önce, İstanbul 1 Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu’nun 06.01.1999 tarih ve 10521 kararıyla tescil edilen yapı, İstanbul 2 Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu’nun 30.07.2007 tarih ve 1344 sayılı kararıyla da “Korunması Gerekli 1. Grup Yapı”¹⁸ olarak belirlenmiştir. Yapının geleceğine ilişkin tartışmalar sürerken, 2008 yılının Mayıs ayında, AKM -yenileme gerekçesiyle- kapatılmıştır. İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı’nın üstlendiği yenileme projesini hazırlaması için Tabanlıoğlu Mimarlık görevlendirildiyse de sivil toplum örgütleri ve meslek odaları, proje kapsamında AKM’nin yıkılmasının öngörüldüğü uyarısında bulunmuş ve Kültür Sanat Sendikası’nın açtığı dava sonucunda, İstanbul 9. İdare Mahkemesi, AKM’ye ilişkin yenileme projesini iptal etmiştir (Url-50). 20 Aralık 2009’da, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul Büyükşehir Belediyesi ve Mimarlar Odası arasında yapılan protokol doğrultusunda, AKM’nin aslına uygun olarak onarılması kararı alınmıştır. İstanbul 2 Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu, 14.01.2010 tarih ve 3155 sayılı kararıyla, AKM’de, ilgili raporlar doğrultusunda güçlendirme uygulaması yapılmasında sakınca olmadığını belirtmiştir. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından da onaylanan proje, 5 Mayıs 2010’da, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı’na gönderilmiş ama ajans, görevinin 31 Aralık 2010’da bitecek olmasından ötürü, onarım ve yenileme çalışmaları için gerekli ödeneğin sağlanamayacağını belirtmiştir. Geçen sürede hiçbir uygulama yapılmaması üzerine raporlar, İstanbul 2 Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu’nun 06.06.2012 tarih ve 498 sayılı kararıyla güncellenmişse de sonraki süreçte de yapıyla ilgili hiçbir girişimde bulunulmamıştır (Url-51). 2012 yılının Şubat ayında, Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Sabancı Holding, AKM’nin onarım ve yenileme çalışmalarının finansmanı konusunda anlaşmış, anlaşma üzerine görevlendirilen Tabanlıoğlu Mimarlık, AKM için ikinci kez yenileme projesi hazırlamıştır (Url-50). Yapının

¹⁸ Korunması Gerekli 1. Grup Yapılar, toplumun maddi tarihini oluşturan kültür verileri içinde tarihsel, simgesel, anı ve estetik nitelikleriyle korunması zorunlu yapılardır (Url-52).

onarımı için atılan bu somut adıma karşın Kültür ve Turizm Bakanlığı, izleyen dönemde, yetkiyi Tabanlıoğlu Mimarlık'tan almış, 24 Mayıs 2013'te de onarım çalışmalarının durdurulduğunu belirtmiştir. Sonraki süreçte, yapıyla ilgili somut bir adım atılmazken, AKM, geleceğindeki belirsizlikten ötürü, hakkındaki pek çok dedikoduyla birlikte 2008 yılından beri, Taksim Meydanı'nın yanı başında, kullanılamaz durumda beklemektedir.

Bu aşamada, AKM'nin bugünkü durumunu değerlendirirken, yapıyla ilgili birtakım sorunlara da değinmek gerekir. Yapıyla ilgili sorunlar, işletme sorunları ve kentsel sorunlar olarak iki başlıkta toplanabilir. Örneğin yapının mimarı Hayati Tabanlıoğlu, hakkında bir de “İşletme ve Kullanım Yönetmeliği” hazırladığı yapının gerektiği gibi işletilemediğinden yakınır (Tabanlıoğlu, 2012)¹⁹. Yapının uygun biçimde işletilememesi, ilk olarak, 1970 yılındaki yangında ortaya çıkmışsa da yapının ikinci açılışından sonra, işletme sorunu giderilememiştir. Onarımların ve yenilemelerin yapılması koşuluyla -Diren'in (2012) deyimiyle- “teknik donatı olarak mükemmelen devam edecek durumda” olan yapıda gerekli bakım çalışmalarının yapılmaması, bir anlamda, 2005 yılında başlayan süreçte, yapının ekonomik ömrünü tükettiği yorumunun yapılmasına olanak vermiştir. Diğer yandan, yapının kentle kurduğu ilişki de profesyonellerce sorunlu bulunur. Boğaziçi'ne bakan cepheden yeterince yararlanamadığı düşünülen yapının kentle kurduğu ilişkideki asıl sorun, Taksim Meydanı'ndan gerekli ölçüde beslenemediğidir. Bu soruna yönelik çözüm önerileri, Taksim Meydanı'ndan AKM'ye kesintisiz bir yaya ulaşımının sağlanmasının gerektiği odağında yoğunlaşır. Bu kapsamda, 1993 yılında yapılan ve Tabanlıoğlu'nun yanı sıra çok sayıda mimarın²⁰ da katıldığı toplantıda tramvay yolunun AKM'ye kadar götürülmesi ve yapıyla meydan arasından geçen yolun zeminin altına alınması önerileri gündeme gelmişse de izleyen dönemde herhangi bir çalışma yapılmamıştır (Url-53).

Bir yeri yaşamlarındaki uğursuz bir anla özdeşleştirdikleri, o yere ilişkin kötü hatıralar biriktirdikleri için o yerden hoşlanmayan ya da bir yere ilişkin biriktirdikleri güzel

¹⁹ “Babam, sürekli, ‘bu bina, buna göre programlanmadı; sürekli kongre, konferans yapılıyor’ derdi.” (Tabanlıoğlu, 2012).

²⁰ Zeynep Ahunbay, Kemal Ahmet Aru, Emre Aysu, Behruz Çinici, Mehmet Çubuk, Oktay Ekinci, Ersen Gürsel, Doğan Kuban, Necati İncoğlu, Aykut Karaman, Mehmet Konuralp, Hande Suher, Doğan Tekeli.

hatıralardan ötürü o yere bağlanan bireyler veya topluluklar vardır (Rossi, 2006). 2008 yılında kullanıma kapatılan AKM'nin bugünkü fiziksel durumu da belleğinde yapının kullanımına ilişkin imgeler taşıyan bireyler ve topluluklar için acı vericidir. Uzun süredir herhangi bir bakım görmemiş olan yapının kendisinin bir süre polis karakolu olarak kullanılmasının ardından özgün cephesi de zaman zaman reklam yüzeyi olarak kullanılmaktadır (Şekil 3.31). Diğer yandan, yapıdaki çürüme ve eskime, iç mekânda da sürmektedir; titizlikle tasarlanan ve varlıklarıyla iç mekânı zenginleştiren asma tavanlar, aydınlatma donatıları, büyük salon koltukları ve fuayedeki yuvarlak merdivenin kaldırıldığı, yapının son fotoğraflarından kolayca okunur (Şekil 3.32). Yapının bugünkü durumu, AKM üzerinden oluşan birtakım deneyimleri belleğinde biriktiren bireyler ve topluluklar için izlenmesi güç bir manzara oluşturur.



Şekil 3.31 : Yapının polis karakolu olarak kullanıldığı dönemden (üstte) ve reklam yüzeyi olarak kullanıldığı dönemden birer fotoğraf (Url-30, Url-54).



Şekil 3.32 : Yapının ana giriş holünün (üstte), fuayelerin (ortada) ve Sadı Dren tasarımı seramik duvarın güncel durumunu gösteren fotoğraflar (Url-55).

Bireylerin ve toplulukların iyi bir çevresel imge gereksinimleri için kentsel yapıtların kalıcılığı ya da sürekliliği önemlidir. Halbwachs, kentsel yapıtları, hayal gücünün ve toplumsal belleğin taşıyıcısı olarak anlatır (Rossi, 2006’da atıfta bulunduğu gibi). Bu durumda, kentsel yapıtlar, kentin kurucu noktaları ve çevresel imgenin taşıyıcısı olarak kentin yok edilemeyecek parçalarıdır (Rossi, 2006). Kentteki toplulukların kentsel mekânla toplumsal bellek üzerinden kurduğu ilişkiye değinen Halbwachs (1992), kentin görünümünü değiştirecek birtakım yıkım ve yapım etkinliklerine taşların ya da diğer gereçlerin direnmeyeceğini ama toplulukların direneceğini belirtir ve bir anlamda AKM’nin bugün yüzleştiği duruma ışık tutar.

AKM’nin geleceğine ilişkin tartışmalar, yapının toplumsal bellekteki çağrışımlarını savunan söylemlerle biçimsel sorunlarına odaklanan söylemler arasındaki bir çatışma olarak bugün de sürmektedir. Boyer’in (1994), kent mekânındaki mimarlık ürünlerinin “güzel” ya da “çirkin” olarak ayrılmasının, yapılarını yıkılabilir olup olmadığıyla ilgili bir çözüm sunmayacağını belirttiği yaklaşımı, bu anlamda önemlidir. Bireyler ve topluluklar, “güzel” ya da “çirkin” olmasından bağımsız olarak, kent mekânındaki biçimlerle özel bir bağ kurabilir. Corbusier (2015) de anıtların ya da kentsel yapıtların, geçmişin değerli tanıkları olduğunu belirtir ve “ilk olarak tarihsel ve duygusal değerlerinden ötürü, ikinci olarak da kimilerinin en yüksek derecede insan dehasının eseri olan plastik bir değer taşımasından dolayı” saygıyı hak ettiklerinden söz eder (s. 79). AKM, buradaki anlatımı destekleyen bir örnek olarak, bir simge yapı, anı yapı veya tanık yapı olarak kentsel belleğin taşıyıcılarından biridir ve tanıklıkları üzerinden, bulunduğu yere bir ağaç gibi bağlanmış bir *locus solustur*. Kuban (2000), mimarlık yapıtlarının -AKM’nin geleceğine ilişkin tartışmalarda da karşı karşıya gelen söylemlerin temeli olan- iki boyutunu şöyle anlatır:

C. Brandi’nin dediği gibi, bir mimari yapıtın iki tarihi boyutu var: Birisi yaratıldığı ana, sanatçıya, yere bağlı olan; diğeri onu algılayan bugünün bilincine bağlı olan. Birincisi, saf ve yaşamın başlangıcında olan ve belki de hiçbir zaman saf olarak bulamayacağımız bir şey; diğeri ise tarihin ona yükledikleri bütün anlamlar, değişmelerle bugün için kazandığı simgesel değerlerdir. Ve genelde yapının tarihi kimliği, yapıldığı andan çok tarih içinde kazandığı statüdür. Onda zaman içinde biriken ve toplum kültüründe değer kazanan nitelikler vardır. Bu nitelikler yapıldığı zamandan kalmış olabileceği gibi, zaman içinde de eklenmiş olabilir. Ona statü kazandıran genel yargı ise ancak zaman içinde kazanılmıştır (Kuban, 2000, s. 65).

Kent mekânının tasarlanmasının arkasındaki güdü, her dönemde, egemen söylemi kent mekânında somutlaştırmaktır (Boyer, 1994). Bu açıdan bakıldığında, kentin böylesi önemli bir noktasında, iktidarın belgesi ve simgesi olabilecek bir yapım etkinliğinin amaçlanması, her dönem için anlaşılabilir bir durum olarak karşımıza çıkar. AKM’nin,

İstanbul'a bir opera binası yapılması düşüncesinin ortaya çıkmasından bugüne uzanan süreci, egemen siyasal söylemlerin kent mekânında var olma amacını ortaya koyar. Hem opera binası olarak projelendirilmeye başladığı dönemde hem de bugün, yapı, kentin en önemli odak noktalarından birinde, iktidarın kendisini görünür kılma arayışına konu olur. Böyle düşünüldüğünde, 18. yüzyıl öncesi inşaat sanatını, gücü, iktidarı ve tanrısallığı gösterme çabasının sonucu olarak anlatan Foucault'un (2012) tanımının, günümüz kentlerinde de geçerliliğini sürdürdüğü görülür. Bugün, çalışabilecek durumdaki bu kapsamda bir yapının varlığından hâlâ söz edebiliyorken, yapının yıkılmasının ve yerine "barok mimariyle bütünlük arz edecek" yeni bir opera binası yapılmasının önerilmesi, konunun ekonomik boyutu da düşünüldüğünde, egemen söylemi -ne pahasına olursa olsun; rasyonel bir girişim olsun ya da olmasın- kent mekânında somutlaştırma arayışını çağırıştırır. "AKM bir başyapıt değil. 20. yüzyıl Türkiye mimarlık tarihinin en önemli ürünlerinden biri de değil." diyen Tanyeli (2007b) de bu durumun yapının yıkılmasını gerektirmediğini, bu denli kapsamlı bir yapıyı, kullanıma girmesinin üzerinden yarım yüzyıl geçmeden yıkıp yeniden yapmaya kalkışacak kadar varlıklı ve "ahmak" bir ülkenin olmadığını söyler.

"Fabbrica" sözcüğü, Eski Latin ve Rönesans karşılıklarında, zamana yayılmış yapı yapma etkinliğini anlatır; günümüzde de Milanolular, kentteki katedrallerini "la fabbrica del dom" diye anarak kilisenin yapımının hem büyüklüğünü hem de zorluğunu, başka bir deyişle uzun zaman sonra bile sürmekte olan tek bir bina düşüncesini kastederler (Rossi, 2006). AKM de hem büyüklüğüyle ve önemiyle hem de onaltı kez yerel yönetim, onyedı kez de hükümet değişikliğine tanık olan ilk yapım süreciyle *fabbrica* deyimının İstanbul'daki karşılığıdır. Cumhuriyetin Batılı programının kent mekânındaki göstergesi olarak ortaya çıkan bir düşünceye temellenen yapı, bugün, başka bir iktidarın, söylemini kent mekânına aktarma çabasının bir sonucu olarak, kentin en önemli alanlarından birinin başucunda, kendi yazgısına terk edilmiş biçimde durmaktadır. Mücella Yapıcı, yapının bugününü, belki de olabilecek en iyi biçimde özetler: "Bu bir metoddur. Nasıl Tarlabası, Sulukule gibi mahalleler kamu hizmetinden, bakımdan, teşvikten mahrum bırakılarak çöküntüye terk edilip rant sermayesine devredildiyse, burada da çöküntüye bırakmak bir metoddur. Bu ideolojik bir tavidır" (Url-46).

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Kalıcılığa bunca heves eden biri olarak sanırım bana kalıcılığın ne denli geçici olduğunun hatırlatılmasına ihtiyacım vardı (Smith, 2015, s. 243).

Karl Marx'ın "katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği" diye tanımladığı günümüz modern ortamı, tam da Patti Smith'in sözünü ettiği gibi, kalıcılıkların ne denli geçici olduğu gerçeğini acımasızca ortaya koyar. Hatırlama ya da geri çağırma süreçlerinin, ancak tanıdık nesnelerin veya bu nesnelerin kapsamına giren yapıların kalıcılığında söz konusu olduğu düşünüldüğünde, günümüz modern ortamının yıkıcı doğası, bireyler ya da topluluklar açısından duygusal ve zihinsel dengenin korunmasını zorlaştırır. Özellikle de simgeledikleri değerler ya da anıların ve deneyimlerin birikmesiyle taşıdıkları anlamlar ışığında toplumsal belleğin kent mekânındaki taşıyıcıları sayılabilecek birtakım yapıların yüzleştiği bozulma, çürüme, eskime ya da yıkım süreçleri, belleğin sürekliliğini kesintiye uğratan durumlar olarak karşımıza çıkar. Mimarlık etkinliğini ilgilendiren kavramlar ya da olgular üzerinden yapılan bir dizi bellek okumasıyla başlayan ve mekânın bellekle ve belleğin türleriyle kurduğu ilişkiyi irdeleyen tez çalışmasında, bireysel ya da toplumsal anıların ve deneyimlerin kente ve kentteki birtakım yapılara nasıl eklemlendiği, hem kuramsal çerçevede hem de kent mekânındaki özellikli bir yapı üzerinden incelemiştir. Bu çalışma, kentsel yapıtların toplumsal bellekle kurduğu etkileşimi, kent mekânındaki bilinen örneklerden biri olduğu rahatlıkla söylenebilecek Atatürk Kültür Merkezi üzerinden tartışmayı amaçlamıştır.

Tez çalışması, felsefenin bir konusu olarak ortaya çıkan ve sonradan psikolojinin ilgi alanına giren bellek kavramının mimarlık etkinliğinin kapsamındaki kimi durumlar, kavramlar ve olgular üzerinden tartışılmasıyla başlar. Bu doğrultuda, çalışmanın ikinci bölümünü oluşturan "Toplumsal Belleğin Oluşmasında ve Sürdürülmesinde Mimarlık Etkinliği" başlığında, önce bellek kavramının yaygın kullanılan tanımlarına yer verilmiş, birtakım kuramcıların yaklaşımları üzerinden bireysel bellek-toplumsal bellek ayırımına değinilmiştir. Hatırlamanın, ancak uyarıcı nesnelerin varlığında söz konusu olabildiği düşüncesinden yola çıkarak mekânın, kimi kez nesnenin kendisi olarak, kimi kez de hatırlama süreçlerini uyarıcı nesnelerin korunduğu bir düzen olarak

bellek süreçlerine katıldığı çıkarımı yapılmıştır. Kent mekânındaki yapılar, bu bölümde, kentleri oluşturan ve yalnızca birer fiziksellik barındırmanın ötesinde bir ilişkiler bütününe taşıyıcısı olan nesneler olarak tanımlanmıştır. Barındırdığı yapılar gibi kentin kendisinin de toplumu ilgilendiren pek çok olayın gerçekleştiği bir yer olarak anıları ve deneyimleri biriktirdiğinden söz edilmiş, kentin bu anıları ve deneyimleri biriktiren belleğini karşılayan kentsel bellek kavramı açıklanmıştır. Kentsel belleğin başlıca taşıyıcıları sayılabilecek anıtların ve kentsel yapıtların kent mekânındaki varlığının kentsel bellek ve toplumsal bellekle nasıl ilişkilendiği anlatılmış, kent mekânının kendisinin veya kent mekânının kurucu noktalarını oluşturan kimi yapıların, kentsel ve toplumsal bellekte birer olguya dönüştüğü durum tartışılmıştır. Bölümün sonunda, yıkım etkinliğinin bellek süreçlerine nasıl katıldığı sorgulanmış, birtakım kuramcıların birbirleriyle örtüşen ve örtüşmeyen bakış açılarının ve bilinen kimi örneklerin derlenmesi üzerinden yıkım olgusuna ilişkin bir tür çapraz okuma yapılmıştır.

Mimarlık etkinliğinin, üretimleri ya da tanımladığı birtakım durumlar, kavramlar ve olgular aracılığıyla bellek süreçleriyle doğrudan ilişkilendiği, ikinci bölümdeki anlatımın genel bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Bu doğrultuda, çalışmanın üçüncü bölümünü oluşturan “İstanbul’da Bir Bellek Mekânı: Atatürk Kültür Merkezi (AKM)” başlığında, tarihsel süreci ve önceki bölümden elde edilen mekân belleği, kentsel bellek, anıt, kentsel yapıt ve yıkım gibi kavramlar ve olgular ışığında, yapının ayrıntılı bir okumasının yapılması amaçlanmıştır. Bölümün başında, Taksim Meydanı’na bir opera binası yapma düşüncesinin ortaya çıkışından 1978 yılındaki ikinci açılışına dek yapının geçirdiği süreçler anlatılmış, yapının projelendirilme sürecindeki her öneri, ayrıntılı ve karşılaştırmalı olarak irdelenmiştir. Bu bölümde, ayrıca AKM’nin kentsel ve toplumsal bellekle nasıl ilişkilendiği, çeşitli kuramcıların yaklaşımları ve sözlü veya yazılı birtakım anlatılar üzerinden aktarılmıştır. Bölümün sonunda, yapının yıkılmasının ilk kez gündeme geldiği 2005 yılından beri yapının geçirdiği süreçler ve yüzleştiği durumlar, çok yönlü olarak ele alınmıştır. Bu aşamada, herhangi bir tutum benimsenmeksizin, profesyonellerin ve siyasal aktörlerin yapıyla ilgili görüşlerine yer verilmiş, bu kez yapının yakın geçmişindeki kırılmaların ayrıntılı okuması yapılmıştır.

Kent mekânındaki -çoğu kamusal- birtakım yapılar, taşıyıcısı olduğu toplumsal değerlerle ya da anıların ve deneyimlerin birikmesiyle toplumsal bellekte gelişen imgeleri üzerinden fiziksel varlıklarının ötesine taşınır. Söz konusu yapılar, kent

mekânını biçimlendiren araçlar ya da nesneler olarak ortaya çıkmış olsalar da bir süre sonra, toplumsal bilincin mimarlık aracılığıyla somutlaşmış göstergeleri olarak, kentin değişime ve dönüşüme direnen işaret öğelerini ya da kurucu noktalarını oluşturmaya başlarlar. Kentsel ve toplumsal belleğin kent mekânındaki taşıyıcısı olan bu tür yapıların yüzleştiği bozulma, çürüme, eskime ve yıkım süreçleri, bu noktada, unutmayı tetikleyen süreçler olarak ortaya çıkar ve bu yönüyle bir toplumsal bellek etkinliğidir.

Günümüzde, mimarlık ürünlerinin karşılaştığı önemli sorunlardan biri, kullanımları bağlamındaki bir tür sona gelme olarak ele alınabilir. Öngörülen işlevini sürdürmek konusunda tıkanıklıklar yaşayan bu tür mimarlık ürünleri, kimi kez buruk zihinsel temsillerin öznesi olarak karşımıza çıkar. Özellikle de söz konusu yapıların öngörülen programının sorunsuz işleyişine ilişkin imgeleri barındıran kentsel bellek için, bu tükenmişliği izlemenin bir tür trajediye dönüştüğü söylenebilir. Kamusal mekân(lar) için daha kolay gözlenebilir olan bu tükenme durumu, pek çok durumda, doğa ve insan etkinliğine bağlı süreçlerin sonunda ortaya çıksa da AKM örneğinde, kentin devinimlerine bağlı doğal bir sürecin sonucu olarak değil, siyasal iktidarın -bilimsel herhangi bir dayanağı gözükmeyen- birtakım kararlarına bağlı olarak ortaya çıkar. Yapı, simgesel değerine ve ülkenin modern mimarlık geçmişindeki yerine karşın bugün, siyasal iktidarın yapının yıkılmasına ilişkin kararlı duruşuyla yüzleşmektedir.

Taksim, bir süredir, otoritenin hem kent mekânındaki başlıca uğraşı hem de baş belası durumunda. Bu noktada, Taksim'in planlanması üzerine sürdürülen tartışmaların, yerel ve merkezi yönetimlerin Taksim Meydanı'na ve Gezi Parkı'na ilişkin kararları sonrasında iyiden iyiye harlandığı söylenebilir. Başbakanlık yaptığı dönemde, Recep Tayyip Erdoğan tarafından dile getirilen, Topçu Kışlası'nın yeniden yapılmasına yönelik karar, AKM'nin, simgesel değerine ve ülkenin modern mimarlık geçmişindeki yerine karşın siyasal iktidarın yapının yıkılmasına ilişkin kararlarıyla ve söylemleriyle nasıl yüzleştiğini anlamak için bir kılavuz niteliğindedir. Oldukça kapsamlı bir programla ele alınmış böylesi bir yapının, kullanıma açılmasının üzerinden yarım yüzyıl geçmeden yıkılmasının bilimsel bir gerekçesi yokken, aynı isimle ve işlevle ama bu kez barok biçimli yeni bir opera binası yapma düşüncesi, -bir anlamda- çabanın ideolojik arka planının göstergesidir. Söz konusu yıkım girişimi, geçmişteki kimi örneklerde karşılaşılanın tersine bu kez doğrudan doğruya rant olgusuyla ilişkili değildir; yapıya ilişkin tartışılanın yapının işlevi değil ama kendisi oluşu, yapıyı

niteleyen kurul kararlarının yok sayılarak böyle bir yıkım arayışının içine girilmesi, bu girişimin arkasındaki kaygının, yapının toplumsal bellekteki imgeleri olduğunu ortaya koyar.

Cumhuriyetin Batılı programının İstanbul'daki göstergelerinden biri ve kentin kültürel yaşamının merkezi olan AKM de hem yapımının arkasındaki düşünceyle hem de kentlilerin anılarındaki ve deneyimlerindeki yeriyse fiziksel varlığının ötesine taşınmış, bir bellek mekânına dönüşmüştür. Yapı, yalnızca deneyimleyenleri ve kullanıcıları için değil, önünde buluşanlar ve Taksim Meydanı'nda bulunanlar için de biçimsel varlığıyla bir bellek mekânıdır. Kentte, genç cumhuriyetin modern programının göstergesi olarak yapılmış böylesi bir yapının yıkılması, belirli bir söylemin ortaya koyduğu herhangi bir mimarlık yapısının yıkılmasında olacağı gibi, arkasındaki düşüncenin veya söylemin yenildiğinin göstergesi olacaktır. AKM, toplumsal belleğin kent mekânındaki başlıca taşıyıcılarından biridir; yalnızca cephesinin temsil ettikleriyle bile, meydandaki -fiziksel- varlığını politik bir duruş olarak sürdüren bu yapıyı yıkmak, aynı zamanda, döneminin olanaksızlıkları arasındaki modern bir meydan okumayı da yok saymak olacaktır.

Tez çalışması; mekân belleği, kentsel bellek, anıt, kentsel yapıt ve yıkım gibi kavramların ve olguların tartışılması üzerinden mimarlık etkinliğinin bellekle kurduğu ilişkiyi inceleyen yinelenebilir bir kuramsal çerçeve oluşturur. Söz konusu kuramsal çerçeveden yararlanarak modern mimarlığın İstanbul'daki başlıca ürünlerinden biri olan AKM'nin bugün yüzleştiği durumu irdeleyen çalışma, yapının geleceğindeki belirsizliğe ilişkin tezini, yapının kentsel ve toplumsal bellekle kurduğu etkileşim üzerinden ortaya koyar. Koruma kavramına veya kuramına ilişkin ayrıntılı ve kapsamlı bir okuma barındırmayan çalışma, yapının nasıl korunması gerektiğiyle ilgili öneride bulunmaz, bu konuda herhangi bir tutum benimsemez. Tez çalışmasının ortaya koyduğu sonuç ve öneriler, sonraki çalışmalarda, mimari koruma kuramına ilişkin kapsamlı bir okuma üzerinden yapının nasıl korunması ve sürdürülmesi gerektiğini konu edinen bir çalışmayla geliştirilebilir, genişletilebilir.

KAYNAKLAR

- Akay, Z.** (2013). Gezi’de Örtülü Bir Yıkım Politikasının Baltası Taşa Mı Vuruldu. *Mimarist*, (48), 80–85.
- Akbalık, E.** (2015, 12 Nisan). Çok Boyutlu Bir Temsil Aracı Olarak Mekân/Yer. *Altüst Dergisi*.
- Akcan, E.** (2013). Bir Cepheyi Paylaşmak: Parşömen Olarak AKM ve Toplumsal Bellek. *Mimarist*, (48), 85–92.
- Akpınar, İ. ve Ayataç, H.** (2012). Kamusalığını Yitiren Bir Meydan: Taksim. *Güney Mimarlık*, (10), 40–43.
- Akpınar, İ. Y.** (2010). İstanbul’u (Yeniden) İnşa Etmek: 1937 Henri Prost Planı. İçinde E. A. Ergut ve B. İmamoğlu (Ed.), *2000’den Kesitler II: Cumhuriyet’in Mekânları/Zamanları/İnsanları*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi.
- Altay, A., Derinboğaz, A., Derviş, P., Özcan, M., Şişman, C., Tabanlıoğlu, M., ... Taycan, S.** (2014). Luca Molinari ile Aslı Altay, Alper Derinboğaz, Pelin Derviş, Metehan Özcan, Candaş Şişman, Murat Tabanlıoğlu, Ali Taptık, Serkan Taycan Söyleşisi. İçinde L. Molinari (Ed.), *Places of Memory* (ss. 177–190). İstanbul: İKSV.
- Artun, A.** (2011). 09/11: Yıkıntı Estetiği. Sürrealist Eylem Türkiye (SET).
- Aslanoğlu, İ. N.** (1980). *1923-1938 Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı (Sosyal, Ekonomik, Kültürel, Ortam Değişimi ve Mimarlığa Yansımaları)*. (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi
- Assmann, J.** (1997). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Augé, M.** (2009). *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. Londra: Verso.
- Aydemir, I.** (2008). İki Fransız Mimarı Henri Prost ve August Perret’nin İstanbul İle İlgili Çalışmaları. *Megaron*, 3(1), 104–111.
- Bal, B.** (2012). Düşsel Atlaslar: Constant’ın “New Babylon”u ve Calvino’nun “Görünmez Kentler”i ile Zaman Ötesi Yolculuklar | E-Dergi, Sanat Tarihi.
- Barash, J. A.** (2007). Belleğin Kaynakları. *Cogito*, Bellek: Öncesiz, Sonrasız (ss. 11–22). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batur, A.** (1984). Cumhuriyet Döneminde Türk Mimarlığı. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. İstanbul.
- Benjamin, W.** (1931). Der destruktive Charakter. *Frankfurter Zeitung*.
- Bergson, H.** (2015). *Madde ve Bellek*. (I. Ergüden, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

- Berman, M.** (2004). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi*. (Ü. Altuğ ve B. Peker, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Bilgin, N.** (2013). *Tarih ve Kolektif Bellek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Blain, J.** (2007). Bellek, Tarih, Unutuş - Paul Ricœur'le Söyleşi. *Cogito, Bellek: Öncesiz, Sonrasız* (ss. 141–155). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Boyer, M. C.** (1994). *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge: MIT Press.
- Boysan, A.** (2011). Aydın Boysan Söyleşisi.
- Bozdoğan, S. ve Kasaba, R.** (2005). *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. İstanbul: Tarih Vakfı.
- Calvino, I.** (2002). *Görünmez Kentler*. (I. Saatçioğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Certeau, M. de.** (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi–I Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*. (L. Aslan Özcan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Connerton, P.** (2012). *Modernite Nasıl Unutturur*. (K. Kelebekoğlu, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Connerton, P.** (2014). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* (A. Şenel, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Corbusier, L.** (2015). *Atina Anlaşması*. (A. Yörükan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Curtis, W. J. R.** (y.y.). *Modern Architecture Since 1900*. Londra: Phaidon.
- Çağla, C.** (2007). Bellek Üstüne Düşünmek. *Cogito, Bellek: Öncesiz, Sonrasız* (ss. 217–232). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çalak, I. E.** (2012). Kentsel ve Kolektif Belleğin Sürekliliği Bağlamında Kamusal Mekanlar: ULAP Platz Örneği, Almanya. *tasarım + kuram dergisi*, 8(13), 34–47.
- Derviş, P. ve Karakuş, G.** (2012a). *AKM Buluşması*. AKM Buluşması, sunulmuş bildiri, İstanbul.
- Derviş, P. ve Karakuş, G.** (2012b). 1946-1977 - *Modernin İcrası: Atatürk Kültür Merkezi*.
- Dinnebier, J.** (2012). Johannes Dinnebier Söyleşisi.
- Diren, S.** (2012). Sadi Diren Söyleşisi.
- Eco, U.** (2000). *Açık Yapıt*. (N. U. Dalay, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Eisenman, P.** (2006). Amerikan Basımı İçin Editörün Sunuşu. *Şehrin Mimarisi* (ss. 163–168). İstanbul: Kanat Kitap.
- Ertaş, H.** (2011). Taksim Düğümü Nasıl Çözülür. *XXI*, (103), 32–38.
- Forty, A.** (2001). Giriş. İçinde A. Forty ve S. Küchler (Ed.), *The Art of Forgetting*. Londra: Bloomsbury Academic.
- Foucault, M.** (2012). *İktidarın Gözü*. İstanbul: Ayrıntı.

- Göle, M.** (2007). Doğru Olmadığını Biliyorum Ama Öyle Hatırlıyorum. *Cogito, Bellek: Öncesiz, Sonrasız* (ss. 23–30). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Graubner, G.** (1957). *Bayındırlık Bakanlığı Yapı ve İmar İşleri Reisliği İstanbul Opera Binası Proje Bürosunun Hazırladığı İstanbul Opera Binası Projeleri Hakkında Rapor* (El Yazması Rapor). Hannover.
- Halbwachs, M.** (1992). *On Collective Memory*. (L. A. Coser, Çev.). Chicago: University of Chicago Press.
- Halbwachs, M.** (2007). Kolektif Bellek ve Zaman. *Cogito, Bellek: Öncesiz, Sonrasız* (ss. 55–76). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Harvey, D.** (2013). *Asi Şehirler - Şehir Hakkından Kentsel Devrime Doğru*. İstanbul: Metis.
- Heynen, H.** (2011). *Mimarlık ve Modernite*. İstanbul: Versus.
- Kırdar, L.** (1947). *Yenileşen İstanbul*. İstanbul: İstanbul Belediye Matbaası.
- Köksal, D.** (2009). Cumhuriyet İdeolojisi ve Estetik Modernizm: Baltacıoğlu, Yeni Zamanlar ve Bauhaus. İçinde A. Artun ve E. Aliçavuşoğlu (Ed.), *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Kuban, D.** (2000). *Tarihi Çevre Korumanın Mimarlık Boyutu - Kuram ve Uygulama*. İstanbul: YEM Yayın.
- Küçükdoğan, E.** (2007). *Yaşayan Mekanlar: Taksim Meydanı*. Belgesel.
- Küçükdoğan, E.** (2008). *Yaşayan Mekanlar: Atatürk Kültür Merkezi*. Belgesel.
- Leeuwen, T. A. P.** (2005). Architects, Demolish! İçinde P. Oswalt (Ed.), *Shrinking Cities* (ss. 294–301). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Lynch, K.** (2010). *Kent İmgesi*. (İ. Başaran, Çev.) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: Genel Yayın: 1973. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Madran, E.** (2001). Kent Belleğinin Oluşumunda Mimarlık Yapıtları. *Mimarlık Dergisi*, (298), 47–49.
- Maral, A.** (2014). AKM’den AVM’ye. İçinde P. Derviş, L. Molinari ve M. Tabanlıoğlu (Ed.), *Places of Memory* (ss. 191–193). İstanbul: İKSV.
- Neyzi, L.** (2014). Giriş. İçinde L. Neyzi (Ed.), *Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye’de Bellek Çalışmaları* (ss. 1–12). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nicolai, B.** (2011). *Modern ve Sürgün: Almanca Konuşulan Ülkelerin Mimarları Türkiye’de - 1925-1955*. (Y. Pöğün Zander, Çev.). Ankara: TMMOB Mimarlar Odası.
- Nora, P.** (2006). *Hafıza Mekanları*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Oswalt, P.** (2005). *Shrinking Cities*. Berlin: Hatje Cantz.
- Öymen Özak, N.** (2008). *Bellek ve Mimarlık İlişkisi Kalıcı Bellekte Mekânsal Öğeler*. (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi
- Polat, N.** (2007). Bellek ve Yabancı İçin Sorumluluk: Etik “iyi yaşam” Fikri İçin Kısa Bir Giriş. *Cogito, Bellek: Öncesiz, Sonrasız* (ss. 77–86). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Proust, M.** (2016). *Kayıp Zamanın İzinde - Swann'ların Tarafı*. (R. Hakmen, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Riegl, A.** (2015). *Modern Anıt Kültü*. (E. Ceylan, Çev.). İstanbul: Daimon.
- Rossi, A.** (2006). *Şehrin Mimarisi*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Sancar, M.** (2014). *Geçmişle Hesaplaşma*. İstanbul: İletişim.
- Schudson, M.** (2007a). Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri. *Cogito - Bellek: Öncesiz, Sonrasız*, 50. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Schudson, M.** (2007b). Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri. *Cogito, Bellek: Öncesiz, Sonrasız* (ss. 179–199). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sharr, A.** (2013). *Mimarlar İçin Heidegger*. (V. Atmaca, Çev.). İstanbul: YEM Yayın.
- Smith, P.** (2015). *M Treni*. (Seda Ersavcı, Çev.). İstanbul: Domingo Yayınevi.
- Steiner, B.** (2005). Protest, Resistance, Usurpation. İçinde P. Oswalt (Ed.), *Shrinking Cities* (ss. 294–301). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Tabanlıoğlu, H.** (1966). İstanbul Opera Binası ve Kültür Merkezi. *Arkitekt*, (324), 161–168.
- Tabanlıoğlu, H.** (1977). Atatürk Kültür Merkezi. *Arkitekt*, (368), 139–144.
- Tabanlıoğlu, H.** (1979). *Atatürk Kültür Merkezi*. Ankara: TC Bayındırlık Bakanlığı Yapı İşleri Genel Müdürlüğü.
- Tabanlıoğlu, M.** (2012). *Konuşma: Murat Tabanlıoğlu*. Konuşma: Murat Tabanlıoğlu, sunulmuş bildiri, İstanbul.
- Tabanlıoğlu, M.** (2012). Murat Tabanlıoğlu Söyleşisi.
- Tanyeli, U.** (2007a). Mimari Koruma Diye Bir Disiplin Neden Var? *Radikal*. İstanbul.
- Tanyeli, U.** (2007b). *Mimarlığın Aktörleri: Türkiye 1900-2000*. İstanbul: Garanti Galeri.
- Tanyeli, U.** (2011). *Rüya, İnşa, İtiraz: Mimari Eleştiri Metinleri*. İstanbul: Boyut.
- Ural, Ş., Şentürer, A. ve Atasoy, A.** (2004). *Mimarlık ve Felsefe*. İstanbul: Yapı.
- Vesely, D.** (2004). *Architecture in the Age of Divided Representation: The Question of Creativity in the Shadow Production*. Cambridge: MIT Press.
- Wilson, C. S.** (2015). *Anıtkabir'in Ötesi - Atatürk'ün Mezar Mimarisi: Ulusal Belleğin İnşası ve Sürdürülmesi*. (M. Beşikçi, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Yates, F. A.** (2007). Giordano Bruno: Paris'e İlk Geliş. *Cogito, Bellek: Öncesiz, Sonrasız* (ss. 33–46). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yates, F. A.** (2013). *Art Of Memory*. Routledge.
- Yılmaz, A.** (2014). Bellek Topografyasında Özgürlük: Gelibolu Savaş Alanları ve Mekânsal Bir Deneyim Olarak Hatırlama. İçinde L. Neyzi (Ed.), *Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye'de Bellek Çalışmaları* (ss. 187–216). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Zinganel, M.** (2005). Vandalism as a Productive Force. İçinde P. Oswalt (Ed.), *Shrinking Cities* (ss. 294–301). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

- Url-1.** <https://tr.wikipedia.org/wiki/Richard_Nixon> alındığı tarih: 30.5.2016.
- Url-2.** <https://en.wikipedia.org/wiki/Sammy_Davis_Jr.> alındığı tarih: 30.5.2016.
- Url-3.** <<https://goo.gl/ttGQ4A>> alındığı tarih: 30.5.2016.
- Url-4.** <<http://www.marinestadium.org/>> alındığı tarih: 30.5.2016.
- Url-5.** <<http://drewfriedman.blogspot.com.tr/2013/01/sammy-davis-jr-meets-richard-nixon.html>> alındığı tarih: 30.5.2016.
- Url-6.**
<http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.577a3e97a5c308.92555070> alındığı tarih: 30.5.2016.
- Url-7.** <<https://www.afterthefinalcurtain.net/>> alındığı tarih: 30.5.2016.
- Url-8.** <<https://afterthefinalcurtain.net/2011/03/08/after-the-final-curtain/>> alındığı tarih: 30.5.2016.
- Url-9.** <<https://afterthefinalcurtain.net/2011/03/08/after-the-final-curtain/>> alındığı tarih: 30.5.2016.
- Url-10.**
<http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5786546c940d21.22370619> alındığı tarih: 30.5.2016.
- Url-11.** <<https://tr.wikipedia.org/wiki/Canterbury>> alındığı tarih: 31.5.2016.
- Url-12.** <https://en.wikipedia.org/wiki/Rhetorica_ad_Herennium> alındığı tarih: 30.5.2016.
- Url-13.** <<http://www.banupekol.com/blog/2012/10/28/akm-yenilenirken-bellek-ve-tasarim/>> alındığı tarih: 21.3.2016.
- Url-14.** <<https://en.wikipedia.org/wiki/Pruitt%E2%80%93Igoe>> alındığı tarih: 29.5.2016.
- Url-15.** <<http://www.msnbc.com/sites/msnbc/files/2013/04/80211310.jpg>> alındığı tarih: 29.5.2016.
- Url-16.** <<https://goo.gl/q7QQkD>> alındığı tarih: 30.5.2016.
- Url-17.** <<http://www.dezeen.com/2011/12/14/exploding-twin-towers-by-mvrdv-cause-outrage/>> alındığı tarih:
- Url-18.**
<https://tr.wikipedia.org/wiki/Hessen_B%C3%BCy%C3%BCk_D%C3%BCkal%C4%B1%C4%9F%C4%B1> alındığı tarih: 29.5.2016.
- Url-19.**
<<http://www.ibb.istanbul/trTR/kurumsal/BelediyeTarihcesi/Pages/BelediyeTarihcesi.aspx>> alındığı tarih: 29.5.2016.
- Url-20.** <http://archiwebture.citechailot.fr/fonds/FRAPN02_PERAU> alındığı tarih: 4.5.2016.
- Url-21.** <<http://goo.gl/0afYro>> alındığı tarih: 29.5.2016.
- Url-22.** <<http://goo.gl/2nNF72>> alındığı tarih: 29.5.2016.
- Url-23.** <<http://goo.gl/zT4H1i>> alındığı tarih: 29.5.2016.

- Url-24.** <<http://goo.gl/YHdqfv>> alındığı tarih: 28.5.2016.
- Url-25.** <<http://goo.gl/NozGIv>> alındığı tarih: 29.5.2016.
- Url-26.** <<http://goo.gl/qGFDqi>> alındığı tarih: 29.5.2016.
- Url-27.** <<http://goo.gl/mUefXq>> alındığı tarih: 29.5.2016.
- Url-28.** <<http://goo.gl/GEjrM0>> alındığı tarih: 29.5.2016.
- Url-29.** <<http://goo.gl/J3DC7Z>> alındığı tarih: 29.5.2016.
- Url-30.** <http://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/03/150326_akm_tarih> alındığı tarih: 31.5.2016.
- Url-31.** <<http://goo.gl/YAfHlb>> alındığı tarih: 31.5.2016.
- Url-32.** <<http://goo.gl/0QWV7g>> alındığı tarih: 31.5.2016.
- Url-33.** <<http://goo.gl/AIERoo>> alındığı tarih: 31.5.2016.
- Url-34.** <<http://goo.gl/kzACih>> alındığı tarih: 31.5.2016.
- Url-35.** <<http://goo.gl/3UgSaH>> alındığı tarih: 31.5.2016.
- Url-36.** <http://kulturservisi.com/p/ataturk-kultur-merkezinin-70-yillik-tarih> alındığı tarih: 31.5.2016.
- Url-37.** <<http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Arsiv/1976/05/10>> alındığı tarih: 31.5.2016.
- Url-38.** <<http://www.ktbayirimisletmeler.gov.tr/TR,9816/istanbul-ataturk-kultur-merkezi.html>> alındığı tarih: 31.5.2016.
- Url-39.** <<http://www.iha.com.tr/haber-istanbul-tiyatroya-doyacak-20661/>> alındığı tarih: 31.5.2016.
- Url-40.** <<https://zete.com/chpli-karakas-taksimdeki-ataturk-kultur-merkezi-curumeye-terk-edildi/>> alındığı tarih: 31.5.2016.
- Url-41.** <<http://goo.gl/i2O7Uv>> alındığı tarih: 31.5.2016.
- Url-42.** <<http://goo.gl/MZwJPg>> alındığı tarih: 31.5.2016.
- Url-43.** <<http://goo.gl/j9LvKM>> alındığı tarih: 31.5.2016.
- Url-44.** <<http://goo.gl/ad0z7S>> alındığı tarih: 31.5.2016.
- Url-45.** <<https://tr.pinterest.com/pin/335518240967227679/>> alındığı tarih: 31.5.2016.
- Url-46.** <http://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/03/150326_akm_ilk_oper_a_binasi> alındığı tarih: 31.5.2016.
- Url-47.** <<http://t24.com.tr/haber/gezi-direnisi-sirasinda-akmye-asilan-kes-sesini-tayyip-afisi-venedik-bianelinde-otosansure-mi-ugradi,272884>> alındığı tarih: 31.5.2016.
- Url-48.** <https://batmanwi.files.wordpress.com/2013/06/img_84991.jpg> alındığı tarih: 31.5.2016.
- Url-49.** <<http://www.hurriyet.com.tr/koc-akmyi-yikacagiz-3128860>> alındığı tarih: 29.5.2016.

- Url-50.** <http://www.arkitera.com/haber/24458/akmye-7-yilda-ne-oldu_> alındığı tarih: 30.5.2016.
- Url-51.** <<http://goo.gl/i2orPH>> alındığı tarih: 29.5.2016.
- Url-52.** <<http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR,14330/660-nolu-ilke-karari-tasinmaz-kultur-varliklarinin-grup-.html>> alındığı tarih: 30.5.2016.
- Url-53.** <<http://goo.gl/nfZzIY>> alındığı tarih: 30.5.2016.
- Url-54.** <<http://www.hurriyet.com.tr/akm-reklam-panosu-oldu-40019037>> alındığı tarih: 30.5.2016.
- Url-55.** <<http://akmdeyiz.org/#>> alındığı tarih: 30.5.2016.



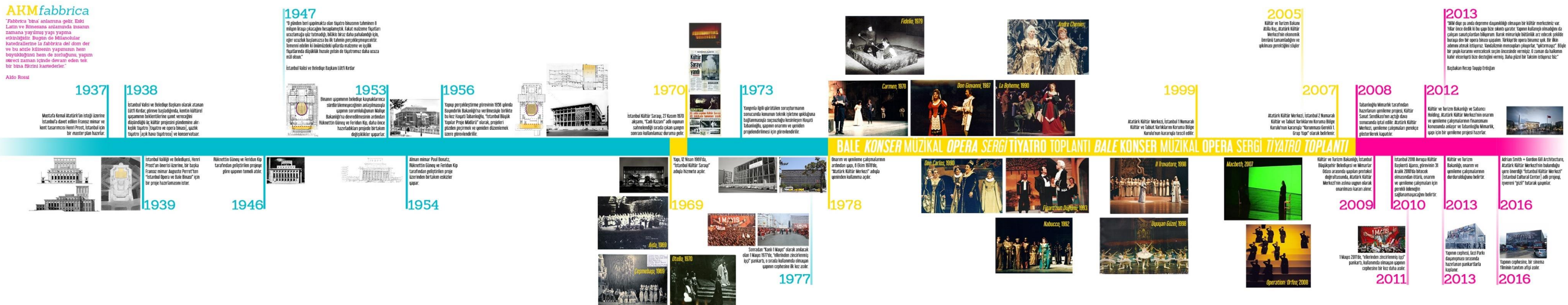
EKLER

EK A: Atatürk Kültür Merkezi'nin geçirdiği süreçleri anlatan zaman izelgesi

EK B: Atatürk Kültür Merkezi'nin tasarım aşamalarının karşılaştırmalı anlatımı

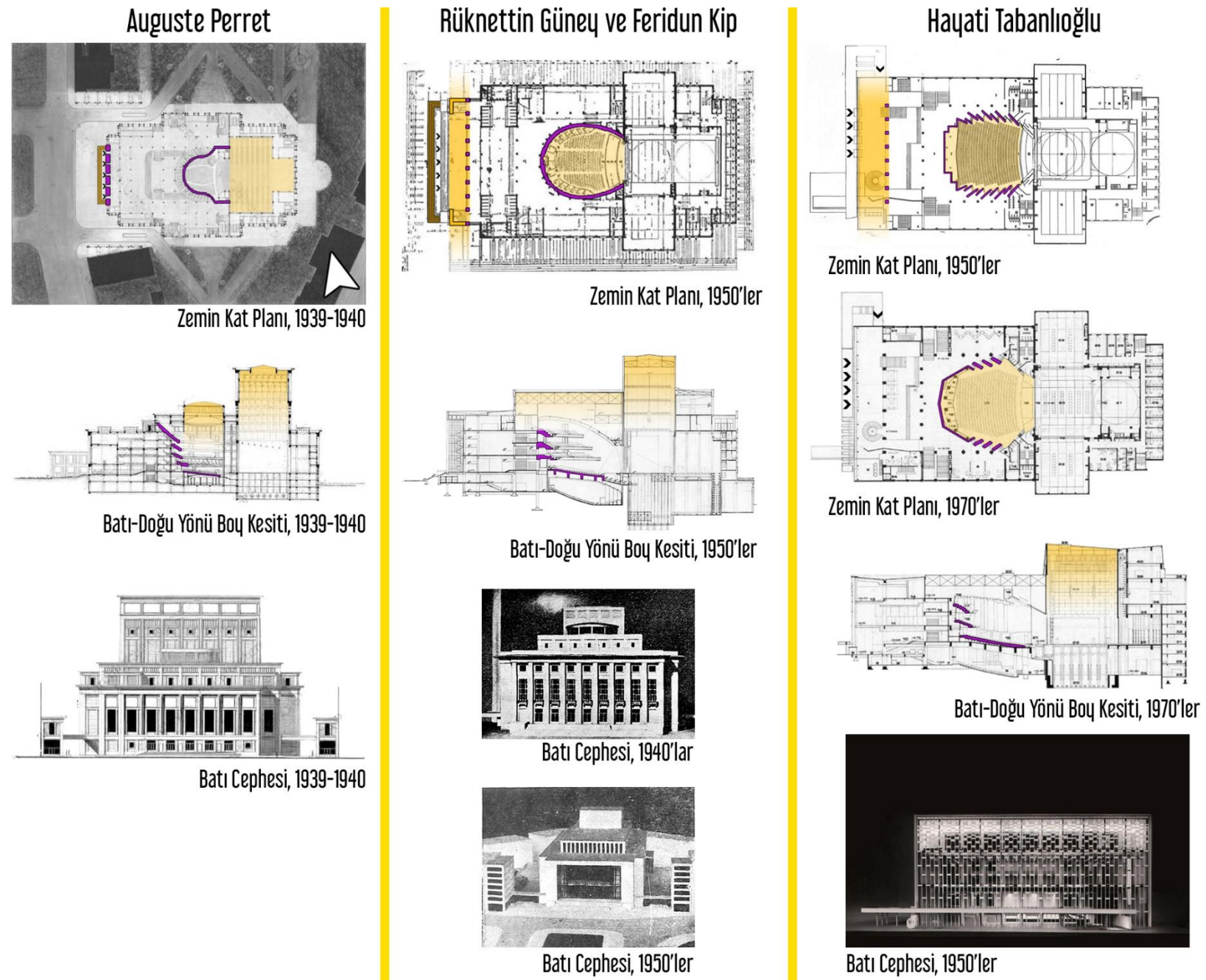






Şekil A.1 : Atatürk Kültür Merkezi'nin geçirdiği süreçleri anlatan zaman çizelgesi (Ganiç, 2016).

EK B



Şekil A.2 : Atatürk Kültür Merkezi'nin tasarım aşamalarının karşılaştırmalı anlatımı (Ganiç, 2016).



ÖZGEÇMİŞ

VEŞİKALIK
FOTO

Ad-Soyad : Kerem Ganiç
Doğum Tarihi ve Yeri : 17.01.1992/ İstanbul
E-posta : keremganic@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2013, Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü
- **Yükseklisans** : 2016, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Program