

MODERN DÜNYADA “UCUBE” MİMARLIĞIN OLANAKLILIĞI ÜZERİNE

SELEN SUPHIYE KANDEMİR

DANIŞMAN: PROF. DR. A.UĞUR TANYELİ

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ

2018

MODERN DÜNYADA “UCUBE” MİMARLIĞIN OLANAKLILIĞI ÜZERİNE

Selen Suphiye Kandemir

Lisansüstü Programlar Enstitüsü

Mimarlık Tarihi, Teorisi ve Eleştirisi

Yüksek Lisans Programı

İstanbul Bilgi Üniversitesi

2018

MODERN DÜNYADA “UCUBE” MİMARLIĞIN OLANAKLILIĞI ÜZERİNE
POSSIBILITY OF “FREAK” ARCHITECTURE IN THE MODERN WORLD

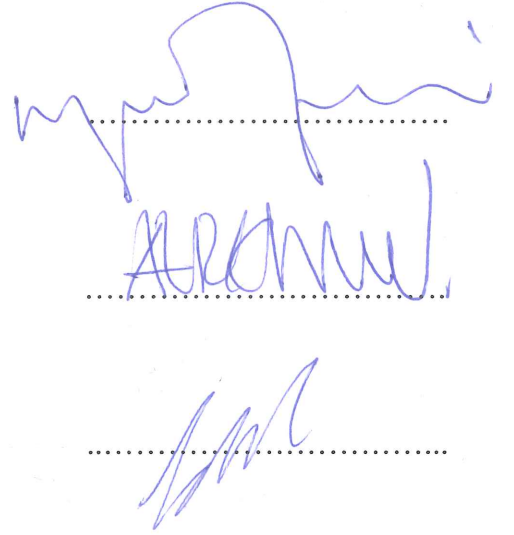
Selen Suphiye Kandemir

114823003

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Uğur Tanyeli
İstanbul Bilgi Üniversitesi

Jüri Üyeleri: Doç. Dr. Alev Erkmen Özhekim
Yıldız Teknik Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi İdil Erkol Bingöl
İstanbul Bilgi Üniversitesi



Tezin Onaylandığı Tarih:

12.09.2018

Toplam Sayfa Sayısı:

132

Anahtar Kelimeler

1. “Ucube” Mimarlık
2. Delilik/Çılgınlık
3. Modernite
4. 18.Yüzyıl Mimarlığı
5. Manzara Bahçesi

Keywords

1. “Freak” Architecture
2. Folly
3. Modernity
4. 18th Century Architecture
5. Landscape Garden

ÖNSÖZ

Tez çalışmamın başında zihnimde sürekli beliren fikirlere dair, mimari ürünleri arama arzusunda olduğum fakat bir türlü karşılaşmadığım “folly”ler ile beni tanıştıran ve bu konu üzerinde çalışmam için beni cesaretlendiren tez danışmanım sevgili Prof. Dr. A. Uğur Tanyeli’ye süreç boyunca yaptığı zihin açıcı konuşmaları, katkıları ve gösterdiği sabır için, sonsuz teşekkürlerimin kabulü ricasıyla. Ayrıca tez çalışmasına ilk başladığım süreçte, tez danışmanım olan sevgili Prof. Dr. Bülent Tanju’ya beraber çalıştığımız süreç boyunca, yaptığı katkıları için, teşekkürlerimin kabulü ricasıyla. Bu süreçte, fikirlerimi paylaştığım ve beni yalnız bırakmayan arkadaşlarıma, motivasyonumu arttıracak önerileri, destekleri ve yardımları için, teşekkür ederim. Yalnızca eğitim ve tez çalışmasını sürdürdüğüm süre içinde değil, her daim güvenlerini, desteklerini benden esirgemeyen aileme, sonsuz sevgiler.

ÖZET

“Bu nedir?” sorusu karşısında tanımlan(a)mayan, dile gel(e)meyen, öznenin rasyonel düşünme edimini krize sokan ve rasyonel epistemik sistemlerin nesnesi olmayı reddeden “ucube” olanın kendisi, mütemadiyen “sınır ihlali”ni imlerken, mimarlık ve mimarlığın kurucu öznesi mimar, sürekli bir biçimde mekân-beden-zaman üzerinde sınır çizmeyi arzular. Bu yüzden, hem kullanım biçimleri hem de işaret ettikleri anlamlar düşünüldüğünde, “ucube” ve mimarlık kavramları, ilk bakışta yan yana gelmesi olanaksız iki kavram gibi görünür. Fakat yaşamda olduğu gibi mimarlık pratiği de, rasyonaliteden sapan girişimlerden kaçamaz ve “ucube”lerini üretir. Tez çalışması, mimari “ucube”lerin peşine düşmüş, tez kapsamı bağlamında “ucube” mimarlıklar olarak tanımlanan, mimarlık “episteme”sini krize sokan farklı mekân ve zamanlarda inşa edilmiş “folly” yapılarını incelemiştir. “Folly”ler, “mimarlık nedir?” sorusu karşısında geçmişten günümüze kadar ortaya konmuş, tüm tanımların dışında yer alırlar ve olağan mimarlığın kavramsal araç takımı ile baş edilmez sorunlar üretirler. Mimarlığın açıklan(a)maz bölgelerine işaret eden mimari “ucube”ler olarak “folly”ler, mimarlık dünyasının karadelikleridirler. Bu yüzden de, mimarlık düşüncesi ve üretimi içinde kendilerine yer edinememişlerdir. Onların önemi; mimarlığın esaslarını, mimari ürünün niteliklerini tanımlayan ve bu tanımlar üzerinden inşa edilen mimarlık dünyasındaki gerçekleri anlama şansımızın olmadığını göstermeleridir. Bu çalışma, mimarlık düşünürleri ve üreticileri tarafından mimarlık ürünleri olarak görülmeyen ve “öteki”leştirilen “folly”lerin üretimini olanaklı kılan imkânlar nelerdir? “Ucube” mimarlıklar olarak “folly”ler, hangi bağlamda varlık kazanmışlardır? Neden “folly”ler üzerine bu suskunluk? Günümüz dünyasında “ucube” mimarlık üretimi mümkün mü? Soruları çerçevesinde, mimarlık dünyasının üzerine konuşmaya hevesli olmadığı ve hatta gerekli görmediği, bizi ikircikli bırakan “folly”ler üzerine konuşmayı denemiştir.

Anahtar Kelimeler: “ucube” mimarlık, delilik/çılgınlık, modernite, 18. yüzyıl mimarlığı, manzara bahçesi

ABSTRACT

The “freak” is itself cannot be defined, cannot be able to express itself against the question of “What is this?” and it puts the rational thinking ability of the subject into crisis and it rejects to become the object of the rational epistemic models, while it consistently indicates the “border violation”, architecture and architect who is the founder object of it, desires to draw a line on living space- body- time. For this reason when usage form and their meanings are taken into consideration, “freak” and “architecture” concepts seems like two different concepts that cannot come side by side at the first sight. However just like in life practice of architecture cannot be able to escape from the attempts that are deviated from rationality and it produces its “freaks”. This thesis study searches for architectural “freaks” and within the scope of the thesis “folly” structures were researched in which are described as “freak” architectural structures and puts the architectural episteme into crisis as they were constructed in different place and time. “Folly” structures are out of all definitions in which were defined against the question of “what is architecture?” and they produce problems that possible tool kit of the ordinary architecture cannot be able to overcome. Architectural “freaks”, in which point to the inexplicable regions of architecture are the black holes of the architectural world. Therefore they have not been able to find a place in architectural thought and production. Their importance is to show that we have no chance to understand the realities of the architectural world in which defines the principles of architecture and qualities of the architectural products that architectural world is constructed on such definitions. This thesis study is concentrated on these questions: “Which possible facilities that provide possibility for “folly” production that are not accepted as architectural products and marginalized by architectural philosophers and producers? “Follies” are expected as part of the “freak” architecture and how they can gather asset within this scope? What is the reason of this silence on “follies”? In today’s world, is it possible to produce “freak” architecture? Within the frame of these questions it tried to speak about the “follies” that we are indecisive and architecture world prefers not to speak about them, remain silent.

Keywords: “freak” architecture, folly, modernity, 18th century architecture, landscape garden

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER	v
ŞEKİL LİSTESİ.....	vii
1. GİRİŞ: “UCUBE” KAVRAMI VE MİMARLIKTA TEORİK İMKÂN LARI.....	1
2. MODERN “UCUBE” NİN DOĞUŞU: MODERNİTE VE “UCUBE” ÜRETİMİ.....	13
3. “UCUBE”LER.....	21
3.1. Tasarlanmış “Ucube” Üretimleri: “Folly”ler	26
3.1.1. “Folly” Nedir?	32
3.1.2. İmge Üretimi Bağlamında “Folly” Tasarımı	43
3.1.2.1. İmgelerin Bollaşması.....	44
3.1.2.2. İmge Ticareti Bağlamında “Folly” Üretimi.....	47
3.1.3. “Folly”lerin Yorumlanması Sorunu.....	56
3.1.4. Örnek Durumlar.....	60
3.1.4.1. “Conolly’s Folly; Richard Cassels, Kildare, (1739-1740)	63
3.1.4.2. “Racton Folly”; Theodosius Keene, Batı Sussex, (1771).....	66
3.1.4.3. “Wonderful Barn”; İohn Gln, Leixlip (1743).....	69
3.1.4.4. “Rustik Arch Folly”; Thomas Wright, Belvedere, (1760)	74
3.1.4.5. “Dromana Gate”; Martin Day, Waterford, (1849)	77
3.2. Tasarlanmamış Şizofrenik “Ucube” Üretimleri	80
3.2.1. Facteur Cheval; Le Palais Idéal, Fransa, (1879-1912)	92
3.2.2. Simon Rodia; “Watts Towers”, Los Angeles, (1921-1955)	104
4. GÜNCEL MİMARLIKTA “FOLLY” ÜRETİMİ: “PARC DE LA VILLETTE”	112

5. SONUÇ.....	116
KAYNAKÇA.....	125
İNTERNET KAYNAKLARI	132



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 3.1. Stowe Park; Genel Görünüş.	29
Şekil 3.2. Harap Roma Zafer Takı; İngiltere, Kent. 18. yüzyılda yıkıntı şeklinde tasarlanan “folly” örneklerinden bir tanesi.	38
Şekil 3.3. Sanderson Miller; Wimpole Folly, (1749).	41
Şekil 3.4. William Chambers; Kew Garden, Pagoda Folly, (1761-1762), Genel Görünüş.	48
Şekil 3.5. Ballyfin Folly; Genel Görünüş. 18. yüzyılda İngiltere’de inşa edilen Prehistorik mimari yapı imgelerinden yola çıkılarak tasarlanan “folly” örneklerinden bir tanesidir.	50
Şekil 3.6. Clasude Lorrain’in Manzara Resimleri, “Apollo Muses” (1680); “Village Fête” (1639).	51
Şekil 3.7. Stourhead Park; “Apollo Temple” ve Genel Görünüş.	51
Şekil 3.8. Nicholas Poussin; “Burial of Phocion”, (1648).	52
Şekil 3.9. “Rushton Triangular Lodge” Folly’si; Plan ve Görünüş.	60
Şekil 3.10. Viyana “Theseus Tapınağı”; Genel Görünüş.	61
Şekil 3.11. Conolly’s Folly; Genel Görünüş.	63
Şekil 3.12. Conolly’s Folly; Detay.; Şekil 3.13. Conolly’s Folly; Merdiven Planı. <i>The Follies and Garden Buildings of Ireland</i>	64
Şekil 3.14. Racton Folly; Genel Görünüş.	66
Şekil 3.15. Racton Folly; İç Mekân Görünüş.	67
Şekil 3.16. Domus Auera; İç Mekân Görünüş.	68

Şekil 3.17. “Wonderful Barn”; Genel Görünüş.	69
Şekil 3.18. “Wonderful Barn”; Zemin Katı ve Çatı Planı. <i>The Follies and Garden Buildings of Ireland</i>	70
Şekil 3.19. “Wonderful Barn”; Kesit ve Görünüş. <i>The Follies and Garden Buildings of Ireland</i>	71
Şekil 3.20. Samarra Ulu Cami; Genel Görünüş.	73
Şekil 3.21. Belvedere Folly; Genel Görünüş.	74
Şekil 3.22. Belvedere Folly; Thomas Wright’ın “Universal Architecture” kitabındaki çizimi. <i>The Follies and Garden Buildings of Ireland</i>	75
Şekil 3.23. “Dromana Gate”; Genel Görünüş.	77
Şekil 3.24. Günsel Koptagel-İlal’in “Akıl Hastalığı ve Sanat” adlı makalesinde yer verdiği şizofren bir bireye ait çizim. <i>Akıl Hastalığı ve Sanat</i>	86
Şekil 3.25. Gürhan Tümer’in “Delilik ve Sanat” adlı makalesinde yer verdiği şizofren olan, Gaston Dufün çizdiği resim. <i>Delilik ve Sanat</i>	87
Şekil 3.26. Le Palais Idéal; Doğu Cephesinden Görünüş.	92
Şekil 3.27. Le Palais Idéal: İç ve Dış Mekândan Ayrıntı.	94
Şekil 3.28. Le Palais Idéal; Güney-Doğu Cephesi; Barbarian Kulesi.	95
Şekil 3.29. Le Palais Idéal; Batı Cephesinden Görünüş.	96
Şekil 3.30. Le Palais Idéal; Kuzey Cephesinden Görünüş.	97
Şekil 3.31. Le Palais Idéal; Güney Cephesinden Görünüş.	98
Şekil 3.32. Le Palais Idéal’in yüzeylerine nakşettiği, “rüyanın sonu” şiiri.	98

Şekil 3.33. Cheval'in Le Palais Idéal'a ait tek çizimi.....	101
Şekil 3.34. Cheval'in Le Palais Idéal'a ait tek çiziminden ayrıntı.	101
Şekil 3.35. Cheval'in kendisi için inşa ettiği mozolesi.....	103
Şekil 3.36. "Watts Towers"; Genel Görünüş. <i>The Los Angeles Watts Towers</i>	104
Şekil 3.37. "Watts Towers"; Detay.....	106
Şekil 3.38. "Watts Tower"; Detay. <i>The Los Angeles Watts Towers</i>	107
Şekil 4.1. Bernard Tschumi; "Parc de la Vilette"; Gridal Sisteme Ait Plan Şeması.	112
Şekil 4.2. Bernard Tschumi; "Parc de la Vilette" tasarımındaki "folie"lerden birkaçının genel görünüşü.....	113

1. GİRİŞ: “UCUBE” KAVRAMI VE MİMARLIKTAKİ TEORİK İMKÂN LARI

İngilizce’den, Türkçe’ye “ucube” olarak çevrilen “freak” sözcüğüne baktığımızda; “garabet, acayıplık, anormal yaratık, hilkat garibesi vb.” gibi çeşitli anlamlara gelen kullanım biçimleri karşımıza çıkar (Çabuklu, 2006, s. 94). Ancak, bu kelimelerin hiçbiri “ucube” olanın niteliğini ortaya koymaz. Çünkü “ucube” kavramı, tanımlanamayan hatta ortaya konulabilecek tüm tanımlara karşı direnen, muğlak bir kavramdır.

“Freak” ile birlikte Türkçeye “ucube’lik ya da “canavar”lık olarak çevrilen bir başka kelime çifti, “monster”, “monstrosity” dir. Bu kelimelerin teşhir etmek ve göstermek fiilini çağrıştıran Latince “monstrare” ile tehlikeyi haber vermek ve uyarmak fiilini çağırın “monere” ile yakınlığını ortaya koyan Sibel Yardımcı, “Canavar: Kültüralizm Ne Zamandı?” yazısında, “ucube”nin/“canavar”ın “yalnızca gözümüzün önündekinin değil, aynı zamanda gör(e)mediğimiz (önceleri Tanrısal) bir işareti” olarak karşımıza çıktığını işaret eder (Yardımcı, 2012). Bu kullanımı ile “ucube/canavar” en başından beri; “...görmek, göstermek ve işaret etmekle ilişki içinde – beklenmeyen, uymayan, bizden olmayan, sınıflandırılmayan göstergesi olarak görülüyor, gösteriliyor veya var oluyor. Yabancılığın izi, ötekiliğin delili olarak aramızda dolaşıyor/dolaştırılıyor.” (Yardımcı, 2012).

Ancak, “öteki”lik ve yabancılık kullanımları modern öncesi dünya ile modern dünyada farklılaşır. Arapça *‘cb* kökünden gelen, acayip ve acaba sözcükleriyle akraba olan “ucube” kelimesinin yazılı olarak ilk geçtiği kaynak, “Tezkiret-ül Evliya (1341)”dır. Bahsi geçen yazılı kaynakta, “*u‘cūba‘* اعجوبة” sözcüğünden alıntılanan ve daha sonrasında sözlü olarak kullanımı yaygınlaşan “ucube”, 14. yüzyılda “çok garip, tuhaf şey, mucize” anlamlarında kullanılır (URL:1).

19. yüzyıla gelindiğinde, teratoloji biliminin ortaya çıkmasıyla birlikte “ucube” kavramı; “yapışık ikizler, cüceler, ikiden fazla eli veya ayağı olanlar, kolları ya da bacakları olmayanlar, derisi aşırı esnek olanlar, hermafroditler, sakallı kadınlar, “aşırı” şişman ya da

zayıf olanlar, “deforme” yüz ve bedenlere sahip” (Çabuklu, 2006, s. 94) insanlardaki fiziksel, bedensel kusurları ve hasarları işaret eden, “anormal”/“anomali” gibi olumsuz anlamlarla dolu bir kullanıma girer.

Öte taraftan “ucube” kavramı, gündelik dilde sıklıkla kullandığımız ve gündelik hayatımızda tanımlayamadığımız, adını koyamadığımız dolayısıyla mütemadiyen “normal”i zora sokan, tüm karşılaşmalar için verdiğimiz hükmün ifadesidir. Hüküm diyorum çünkü canlı ve cansız herhangi bir “şeye”, “bu ucube dir” demek, “ucube”yi saptamak, anlamına gelmez. Açıkça bir norma, standarda, ölçüye, sokamadığımız şeye “ucube” deriz.

“Ucube” kavramını salt teratolojik anlamda düşünmek yerine kavramın tarihsel, psikolojik ve antropolojik anlamlarına da odaklanan Pierre Ancet’in “Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi” (2010) adlı kitabında dile getirdiği gibi; “ucube’ler,

‘kategoriye değil, tersine kategorize etmenin imkânsızlığına, ortak bilginin ötesine işaret eder... Bu bakımdan bu kavrama gerçek anlamda bir nesne atfetmek mümkün değildir. Bu beklenti hayal kırıklığına mahkûmdur: Ucube bir kategoriye girmeyi reddeder. Ucubelik yargısı, bu imkânsızlığın işaretidir.” (Ancet, 2010, s. 28-29).

Bu anlamda, ortak ve rasyonel bilginin nesnesi olmayı reddeden “ucube”, anlaşmayı reddeden bir “sınır ihlali”dir. Hem işaret ettiği anlamlar, hem de kullanım biçimleri ile “sınır ihlali” olarak “ucube” olan, mütemadiyen güvenilir epistemolojik zeminleri sallantıya sokar. Bu yüzdendir ki, “her türlü tanımlanmış bütünlük için bir tehdit kaynağı” (Sayar, 2016, s.98) olur, rahatsızlığa ve tedirginliğe yol açar.

Tanım, dil aracılığı ile herhangi bir “şey”in anlamını açıklamaya ve aydınlatmaya yönelik yargı bildiren işlemdir. Bu yüzdendir ki tanım, “...nedir?” sorusuna verilen yanıtta herhangi bir “şey”in özüne ait araştırma olmakla birlikte, tanımı ortaya koyan öznenin önermesidir. “Ucube” tanımı, “ucube” olan “şey”in kendisinin belirleniminden daha çok, yargıyı ortaya koyan öznenin deneyimi hakkında bilgi verir. Nitekim tanımlayamadığımız, kategorize

edemediğimiz ve dile getiremediğimiz her noktada “ucube” tanımına başvururuz. Bu anlamda Ancet’in ifade ettiği üzere, anormalliği ve “normal”liği sınıflandıran özne, “ucube” tanımının merkezinde durur. Çünkü “ucube”ler, “kendi başlarına yoktur, *bizim için* vardırlar, kolektif temsillerimizde bulunmaktadır.” (Ancet, 2010, s.11)

“Ucube”lerin “katı nesnel normlardan bağımsız bir yaşamsal formları vardır.” Onların bu yaşamsal formu, “normal” olarak kabul edilmiş sınıfların ve belirli değer yargılarının önceden saptanmış güvenli çerçevenin dışında var olan mümkün bir başka formda vuku bulur. Bu bağlamda “ucube”liği salt “anormal”, “sapkın”, “kusurlu” olarak nitelendirmek indirgemeci bir tavidir. Çünkü onlar, “norm ötesidir ve anormali aşarlar.” (Ancet, 2010, s. 30).

Margit Shildrick, Ancet ile benzer bir okumayla “ucube”leri, “standardizasyon olarak normatifiğe karşı koyan” müphem ve varlıklar olarak tanımlar (Ahıska, 2011, s. 16). Müphem olan, öznenin rasyonel ‘episteme’ çerçevesinde düşünme edimini ve karar verme yargısını krize sokar, karmaşıklığa ve belirsizliğe yol açar, bu yüzden dir ki; “ucube” olan, karar verilmez niteliğe sahiptir.

Karar verilmezlerin hepsi, Zygmunt Bauman’ın “Modernlik ve Müphemlik”, adlı yapıtında ortaya koyduğu gibi,

“ne-o / ne-de-şu”dur. Yani bunlar, ya-şu ya-da-bu’nun aleyhinedir. Çünkü, bunlar hiçbir şeydirler ve her şey olabilirler. Karşıtlığın düzenleyici gücünü, dolayısıyla da karşıtlık anlatıcılarının düzenleyici güçlerini yok ederler. Karşıtlıklar, bilgiyi ve eylemi mümkün kılar; karar verilemezler ise bunları felç eder. Karar verilemezler, karşıtlıkların en yaşamsalının bile yapaylığını, narinliğini ve sahteliğini acımadan ifşa eder. Dışarıyı içeriye getirir ve düzenin rahatını kaosun kuşkusu ile zehirler.” (Bauman, 2003, s. 78).

Karşıtlıklar ya da düalist düşünme biçimi tek bir doğruyu, mutlaklığı ve evrenselliği bulmak adına sürekli bir biçimde rasyonel epistemik çerçevelere başvurur.

Düalist düşünme biçimi Bauman'ın da ifade ettiği gibi, kaos yerine düzeni çağıran, her türlü olumsuzluğa karşı olumsuzlaşma mantığının işleyişte olduğu bir düşünce biçimidir. Burada önemli olan nokta, ikili düşünce yapılarının hiçbirinin kendinden menkul olmadığı ve toplumsal, kültürel ve tarihsel olarak icat edildiği göz önünde bulundurulduğunda, “ucube” tarifi yapılan her noktanın “iktidar ilişkilerinden” bağımsız düşünülemez hale gelir meselesidir (Yardımcı & Güçlü, 2013, s. 17-18).

İçerisi/dışarısi ikililiğine dayanan her türlü kurgu ve çizilen her sınır, çeşitli iktidar yapıları tarafından denetlemenin araçları olarak olması gerekenler ve olmaması gerekenler olarak dünyayı ikiye böler. “Böyle bir dâhil etme/dışlama operasyonu, her halükarda, dünyaya uygulanan bir şiddet eylemidir” (Bauman, 2003, s. 11). Çünkü “normal’lik üzerinden inşa edilen modern dünya içerisinde standartlara, normlara uy(a)mayan her şey, anormal olarak mahkûm edilir ve toplumun sınırlarının dışına itilir. Dışlama sistemi, doğrudan doğruya modernite’ye özgü olan ve rasyonalite üzerinden inşa edilen, anormal ve “normal” arasında çizilen sınırlar sayesinde varlık kazanır. “Ucube” olan tam da bu noktada, modern dünyada, normlar tarafından çizilen sınırları hem ihlal eder, hem de görünür kılar.

Modern dünyada ortaya çıkan, “normal” ve anormal olarak kategorize edilen “ucube’nin bir başka görünümüne, iktidarın disipline edici pratikleri üzerine kapsamlı çözümlenmeleri ile bilinen Fransız düşünür Michel Foucault’nun eserlerinde rastlanır. Foucault, “Deliliğin Tarihi”, “Kliniğin Doğuşu”, “Hapishanenin Doğuşu”, “Cinselliğin Tarihi” gibi yapıtlarında, çeşitli kurumlara odaklanarak modern dünyanın öznel üzerindeki etkilerini incelerken, çalışmalarını toplumsal normlar tarafından “normal olmayan” olarak kabul edilmiş ve ötekileştirilmiş bireyler üzerine kurar.

Foucault’ya göre, “insan-ucube” anormalliğe dönüşmeden önce, “kendiliğinden doğal bir sınır-aşımını, türlerin karışımını ve sınırların ve niteliklerin bulanıklaştığı” niteliğe sahip olan, “yasanın hem ihlâli hem ona karşı bir engel” olandır. Yasa düzeyinde “karar-verilemez” olan “ucube”, hem disipliner kategorizasyonun hem de yasanın hükmünün imkânsızlığına işaret eder (Foucault, 2003; Akt. Yardımcı, 2012).

Ancak Foucault'ya göre, “insan ucube”nin anormalliğe dönüşümü, her alanda “normal”liğin çizilen sınırları dışında kalan “anormal”lik tanımlarının ortaya konulması, rasyonel bilginin kutsandığı ve disiplin toplumunun başlangıcı olan, 18. yüzyıl Aydınlanma Çağı'nda gerçekleşir. Rasyonalite üzerinden “normal”liğin çizilen sınırlarının tıpkı “hakikat” gibi bir kurgu olduğunu ve kurgunun şiddet içerdiğini vurgulayan Foucault, çeşitli kurumlar üzerinden tüm çalışmalarında, normun dışındakiler üzerinden modernite dünyasının uyguladığı şiddeti, iktidar ağları üzerinden sorunsallaştırır (Foucault, 2000 s.60).

Özetle, “ucube” kavramında önemli ve ilginç olan tek nokta tanımlanamaz ve kategorize edilemez oluşu değildir. “Ucube” olanı ötekileştirmek, görmezden gelmek, mümkünse yokmuş davranmak gibi toplumsal pratiklerin “ucube” olan karşısındaki sık sık karşımıza çıkan, tutum ve eğilimdir. Daha da önemlisi, “normal”lik ölçüsüyle bir tutulan sınır ve sınırı ihlal eden “ucube”, şiddet içeren “güç imgesini” sorunsallaştırarak, “normal” ve anormal olanı sorgulama olanaklılığı sağlar.

Yukarıdaki açıklamalardan hareketle, mimarlık alanı içinde varlık bulan, tanımlan(a)mayan, kategorize edil(e)meyen ve mimarlık ürünlerinin “anormal” olarak “öteki”leştirilmesi durumunun geçerliliği söz konusu olur.

Kuşkusuz, farklı tarihsel dönemlerde mimarlığın kendi bilgi ve etkinlik alanında yeni söylemler üretmesi ve farklılaşması kaçınılmaz olmuştur. Ancak, sürekli olarak devam eden değişmezler üzerine odaklandığımızda; mimarlığı salt yapı yapma işlemi olarak görmek, mimar öznenin pozisyonunu inşa etmek ve mimarlık ediminin beden üzerindeki yaptırımlarını adreslemekten öteye gidemeyecek tanımlar çıkar karşımıza.

Bu tanımlar aynı zamanda “mimarlık ürününü mimarlık ürünü kılacak,” mimarlığın özüne ve esasına dair olmazsa olmazların saptandığı, majör bir mimarlık üretimini ve dilini inşa ederler. Bu dil içerisinden mimarlık pratiğinin geçmişten günümüze kadar mimarlık bilgisine ve ürününe dair kütüphanesinde biriktirdiği örneklerin neredeyse tamamı, “anlaşır” ve “normal” olanlardan oluşur. Bunlar, geçerli ve bilindik normlar başka şekilde ifade etmek

gerekirse, belirli değer yargıları içinden anlaşılabilir niteliktedirler. Bu yüzden, anlamlı mimarlık ürünleri olarak, majör mimarlık dili içerisinde kendilerine yer-yurt edinmişlerdir.

Fakat bir grup mimarlık ürünleri vardır ki, bunların geçerli ve bilindik normlar çerçevesinde anlaşılmaları kolay olmamakla birlikte, hiçbir zaman anlamlı bulunmamaları da oldukça olasıdır. Bu sebepten, majör mimarlık dili içinde anlamlı bulunamayan mimarlık ürünleri olarak bir anlamda yurtsuzlar olarak mimarlığın dışına itilirler. Ben, mimarlıktaki bu anlamlı bulunamayanları veya “anlaşılması zor”un sınırında olanları, “ucube” mimarlıklar olarak tanımlıyorum.

Baştan ortaya koymak gerekirse, “ucube” mimarlık ile kastedilen, “ucube” kelimesinin sözlük anlamında olduğu gibi alışılmışın dışında bir görüntüye sahip oldukları için yadırgadığımız; bize tuhaf ve şaşılacak kadar çirkin gelenlerin mimarisi değildir! Burada kastedilen “ucube” mimarlıklar, rasyonel akılla açıklanabilecek amacı ve anlamı olmayan, gerçekleşmesi öngörölmüş bir işlev için tasarlanmamış, dolayısıyla neden(?) ve nasıl(?) sorularının cevap bulamadığı yapılardır. Çalışmada, “işlevsellik esasını reddeden” neden(?) ve nasıl(?) soruları karşısında bizi ikircikli bırakan, “ucube” mimarlıklar olarak “folly’ler ele alınmıştır.

“Ucube” mimarlıklar olarak “folly’ler, mimarlık/mimarlık olmayan; mimar/mimar olmayan arasında çizilen sınırlar içinde açmazlar yaratırlar. “Bu nedir?” sorusu karşısında cevaplanmak adına rasyonel akıl tarafından ortaya konabilecek tüm cevapları krize sokarlar. Bu yüzden de, mimarlığın olağan anlatıları içinden dile gel(e)meyen, mimari rasyonel akıl anlatıları “felç eden” ve mimarlık dünyası içinde anlamlı bulunmayan yapılardır.

Uğur Tanyeli’nin “Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık” (2017) kitabında dile getirdiğı gibi, geçmişten günümüze kadar inşa edilen mimarlık “episteme’si içindeki birtakım “arıza’lardır (Tanyeli, 2017, s.104), “ucube’ler.

İlk olarak 18. yüzyılda İngiltere’de varlık bulan ve “mimarlık nedir?” sorusu karşısında geçmişten günümüze kadar verilen onaylanmış tüm tanımların dışında yer alan “folly’ler, mimarlığın kavramsal tasarısı sırasında “normal” olanın dışı olarak tanımlanmışlardır. Genellikle “para harcamak” dışında işe yaramayan, “saçma”, “anlamsız” ve “önemsiz” yapılar olarak görülmüş ve gülünç bulunmuşlardır. Nitekim hemen hatırlanacağı üzere, Fransızca “folie” kelimesinden türeyen “folly”, delilik-çılgınlık anlamlarına gelmektedir.

Bu tez kapsamında, “folly’lerin “ucube” mimarlık olarak değerlendirilmesinin sebebi, salt “işlevsellik esasını reddeden” yapılar olmaları değildir. “Folly’lerin inşa edilme amaçları- işlevleri, mimarlık epistemisi içinden açıklan(a)madığı gibi, onlar aynı zamanda herhangi bir boyut, mimari form ve mimari üslup içinde kategorize edil(e)mez ve tanımlan(a)mazlar. Onların, kendilerine özgül olan muğlaklıkları vardır. Bu bağlamda “ucube’ler, mimarlıkta işlevsellik ideallerinin yanı sıra, biçim idealleri, kutsallık ve yerellik saptamaları gibi mimarlığın özünü ve temel bileşenlerini tanımlayan ve sınırlarını çizen sayısız söylemi ihlal ederler. Tüm mimari normlar üzerinden kurulan mimari anlam kümeleri içinde, problemler bütünü olarak karşımıza çıkarlar.

Mimari “ucube’lerin ne somut bir işlevleri vardır ne doğru dürüst strüktürleri vardır ne de güzel olsun diye tasarlanmışlardır. Onlar, aynı zamanda ekonomik bir rasyonaliteye dayanmazlar. Mimari kararlar, kurallar ve normlar içinden vuku bulmayan, üretici öznenin arzusunun/keyfilığının/bireysel tercihlerinin sonucunda ortaya çıkan “folly’lerde, çoğu zaman “canımın isteme” halinden daha derinlikli bir amaç gözlenmez. Modern dünyada neden ve işlevin mimari standart tanımlarına uygun olarak inşa edilmeyen “folly’ler, en başta tasarım kavrayışımızın altını oyarlar. Bilinen mimari kavramların hiçbiri “folly’lerde geçerli olmaz.

Sözgelimi bir hastanenin, okulun, evin, caminin, köprüünün, tanrılara adanmış tapınağın vb. çoğaltılabilecek mimari ürünlerin işlevlerinin ne olduğu ne amaçla inşa edildikleri, formlarının nasıl olacağı, (dönemsel üsluplar düşünüldüğünde) ve hatta nasıl inşa edilecekleri gibi tüm soruların, rasyonel ve deterministik akıl tarafından cevapları ortaya konulur. İnşa edilmeseler ne olurdu? Sorusu aynı şekilde mimarlık dili içerisinde somut

gerekçeler üzerinden cevaplanır. Ancak, içine giril(e)meyen yıkık bir ev, “sevgiliye adanmış” içine giril(e)meyen bir tapınak, üzerinden geçilmesi için tasarlanmamış yıkık bir köprü ya da Orta Çağ kalesi biçiminde yıkık bir strüktür türünden bir “folly” gördüğümüzde, ne amaç ile tasarlandıkları, işlevlerinin ne olduğu gibi konusunda sorulacak tüm sorular, mimari normlar üzerinden anlaşıl(a)maz. Bu yüzden de bizi ikircikli bırakırlar. Çünkü, herhangi bir “folly” inşa edilmeseydi ne olurdu? Somut olarak hiçbir kayıp söz konusu olmaz.

Ancak, inşa edilmeseydi ne olurdu? Sorusuna rağmen, 18. ve 19. yüzyılda sayıları binlerce olan “folly” inşa edilmiştir. Dolayısıyla “folly”lerin, inşa edilme amaçları nedir? Ne işe yarıyorlar? Gibi soruların cevapları yokmuş gibi görünse de elbette vardır. Ancak bu cevaplar, onaylanmış mimari amaç ve işlevler üzerinden açıklan(a)mazlar. Soruları ve cevapları baştan verilmiş, çalışmasını beklediğimiz mimari sistem çalışamaz hale gelir. Çünkü, modern dünyada Vitruvius’un “strüktür” (“firmitas”), “estetik”, (“venustas”) “işlev” (“utilitas”) üçlüsü üzerinden inşa edilen mimarlığın temel niteliklerini ve mimariye yüklenen anlamların sınırlarını ihlal ederler.

Burada altı çizilmesi gereken önemli nokta, Vitruvius’un milat yıllarında toplumsal alanının içine gömük olan mimarlık “epistemesi”ni aktardığı “De Architectura” kitabının, rasyonel ve deterministik bir çerçevede ele alınmadığıdır. Vitruvius’un “iyi mimarinin” temel ilkelerini belirlediği kutsal üçlü, Antik düşünce dünyasında anlam kazanmış Aristoteles felsefesindeki “bir nesneyi mümkün kılan neden” (Latince: Causa) tanımına dayanır (Tanyeli, 2017, s.151). Mimari ürünün varlık koşulu, işlevi ve nedeni en nihayetinde her şeyin nihai bir amacı olma -“telos”- fikrine dayanır. Aristoteles felsefesine dayanan mimari kutsal üçlünün (“strüktür”, “estetik”, “işlev”) modern öncesi dünyadaki çok katmanlı yapısı, modern dünyada, rasyonel ve deterministik bir bakış açısıyla, somut neredeyse tek bir kavramda ve anlamda karşılık bulan mimari ‘episteme’ içinde varlık kazanır. Her ne kadar modern öncesi ve modern dünyada mimari gerekçeler ve amaçlar yüz değiştirmiş olsa da, Vitruvius çağında bile her mimari ürünün ve mimari öğenin bir nedeni olma düşüncesi, neredeyse mimarlığa içselmiş gibi görünür. Ancak, bu durum sadece yanılısamadan ibarettir. “Ucube” mimarlıklar “folly”ler bu bağlamda, bu yanılısamayı gözler önüne serer, başka bir mimari varoluşun mümkün olduğunu gösterirler, bu yüzden ciddiye alınmalıdırlar.

Söz konusu yanılısama, yüzyıllar boyunca sorunsuz bir şekilde devam ederken, 18. yüzyılda rasyonalite ve determinizm bu yanılısamayı daha da belirgin kıldığı zaman, “folly”ler problemlili hale gelir ve “normal” dışı olarak tarif edilir. Mimari “ucube”ler olarak karşımıza çıkarlar. Çünkü modern dünyada mimarlık, her durumda rasyonel bir cevabı olan, mimarlığın bizzat kendisi rasyonel bir edim olarak ele alınır. Bu yanılısamanın şiddetlenmesi, modernite’ye özgü olan Aydınlanma düşüncesi başka bir deyişle, rasyonelliğin ve pozitivizmin akıl dışı olanı devre dışı bıraktığı “epistemolojik” değışim ile ilişkilidir.

Söz konusu ‘epistemik’ değışim çerçevesinde, rasyonel akıl tarafından ortaya konan tüm sınırlar, rasyonel olmayanı problemlili hale getirir. Sadece mimarlık pratiğı içinde değıl tüm pratiklerde, rasyonalitenin ve determinizmin gözü ile baktığımız her nokta, “ucube”lerini üretir ve çoğaltır. 18. yüzyıl hemen hatırlanacağı üzere, akıllı ile deli olan arasındaki sınırın da çizilmeye çalışıldığı tarihsel aralıktır. Şüphesiz ki, akıllı ile deli olan arasındaki sınırı, rasyonalite üzerinden çizdiğimiz zaman, artık akıl hastanesi problemimiz var demektir.

“Folly”lerin “ucube” mimarlıklar olarak değılendirilmesinin bir başka sebebi ise, “folly”lerin mimarlık düşünürleri tarafından mimarlık ürünü olarak mimarlığın konusu bile sayılmamasıdır. “Modern” mimarlığın tarihini yazanlar, “modern” mimarlığı; Rönesans, 18 yüzyıl, 19 yüzyıl ve 20. yüzyıl gibi tarihin farklı zaman dilimlerinden başlatırlar. Fakat “modern” mimarlığın başlangıcı genel olarak 18. yüzyılın ortalarından başlayan bir tarihsel çizgide ele alınır. Ancak, 18. yüzyıl ve 19. yüzyıl mimarlığını kuramsallaştıran mimarlık tarihçileri, rasyonalitenin, endüstrinin ve kapitalizmin gelişimi gibi neredeyse sadece onaylanmış güzergâhlar üzerinden anlamlı olan mimarlık ürünleri üzerinden konuşmayı denemişlerdir.

Sözgelimi, ilk kez 1936 yılında yayınlanan “Pioneers of Modern Design” (1936) adlı kitabında Nikolaus Pevsner, modern dönemi, William Morris’ten başlayan Bauhaus’un kurucusu olan Walter Gropius’a kadar uzanan bir aralıkta ele alır. Kitapta, Antonio Gaudi ve Antonio Sant’Elia’nın eserleri bile, “fantast” ve “normal dışı” olarak ele alınır. James Maude Richards, “Introduction to Modern Architecture” (1940) adlı kitabında, “modern” mimarlığının başlangıcını, endüstrileşmeye ve teknik gelişmelere bağlar. Teknik gelişmeler

ile bağlantılı olan mimarlık ürünleri dışındaki mimari ürünler, modern mimarlığın içinde kendine yer bulamaz. İlk kez 1941 yılında yayınlanan “Space, Time and Architecture” adlı kitabında, Sigfried Giedion, modernizmi “Zeitgeist” ifadesi olarak görür ve 19.yüzyılı ve ondan önceki gelişmeleri göz ardı eder. Charles Jencks, “Modern Movements in Architecture” (1973) adlı kitabında, “modern” mimarlığı, 1920-1970 tarihsel zaman dilimi içinde ele alır. Kenneth Frampton, “Modern Architecture, A Critical History” (1980) adlı kitabında, “modern” mimarlığın başlangıcını; Aydınlanma Çağı ile meydana gelen rasyonel düşüncenin doğuşu ve teknik gelişmelere sahne olan 18. yüzyılın ortalarına kadar indirger. Benzer şekilde Vincent Scully ise, “Modern Architecture” (2002) kitabında “modern” mimarlığın başlangıcını; “demokrasinin mimarlığı’nın başlangıcı olarak ele aldığı, endüstrileşmenin başlamasına bağlamıştır (Aslanoğlu, 1988, s. 60).

Modern mimarlığın başlangıcının tarihinin çizildiği tüm bu kitaplar, “modern” mimarlığı, tek bir üslup altında değerlendirmez ve çeşitli yaklaşımlar ortaya koyar. Ancak, tüm bu yaklaşımlarda 18. ve 19. yüzyılda varlık bulan “ucube” mimarlıklar olarak “folly’ler, mimarlık ürünleri olarak kendilerine yer bulamamış ve mimarlık pratiğinin dışına itilmişlerdir.

Sorun şu ki, 18. ve 19. yüzyıllarda sayıları binlerce olan “folly’ler, neden mimarlık pratiğinin dışına itilir? Daha da önemlisi, “normal’liğin çizilen sınırları içinde anormal olan tanımının şiddet meselesi olduğunu hatırladığımızda, sayıları binlerle temsil edilen mimarlık üretiminin bir bölümünü ve bir bölüm emeği yok saymak, görmezden gelmek, şiddet uygulamak anlamına gelmez mi? Foucault’un sayısız alanında görünür kıldığı şiddetin mimarlık pratiği içinde de yaşandığını söylemek mümkün olur.

Mimarlığın olağan ve bilindik tüm sınırları ihlal edilir. Mimarlığı olağan bir iş olmaktan uzaklaştıran tüm açmazlar “folly’lerde karşımıza çıkar. Bu anlamda, “ucube” kavramı bağlamında “folly’ler üzerinde düşünmek, “folly’ler hakkında konuşmaktan daha geniş bir çerçevede konuşma imkânı sağlar ve soruları çoğaltır. Öte taraftan, bu açmaz sadece “folly’lerde ortaya çıkmaz. Dikkatlice bakıldığında her mimarlık üretimi kendi bünyesinde “folly’lik barındırır.

Kuşkusuz, modern dünyada tüm pratiklerde rasyonalite üzerinden açıklanan her şey, kaçınılmaz olarak rasyonalite ile açıklanamayacak sayısız olgunun da var olduğunu fark etmek zorunda bırakır bizi. Ancak diğer pratiklere göre mimarlık pratiğinde söz konusu durum çok daha kolay fark edilir bir düzeydedir. Çünkü diğer pratiklere göre mimarlık pratiği, yanlısamalarını daha belirgin ve saydam bir biçimde üretir ve daha kolay aldatır.

Foucaultcu bir analizle dile getirmek gerekirse, 18. yüzyıl modernite dünyasında, sadece akıllı ve deli olanın değil, ahlakın, sağlığın ve toplumsal normların sınırları rasyonalite üzerinden katı bir biçimde çizildiği zaman, bir grup insan ebediyen deli, ahlaksız, sapkın ve suçlu haline gelir ve “ucube”ler olarak toplumun dışına itilir. Benzer durum, mimarlık pratiği içinde de yaşanır. Mimarlıkta “neden ve nasıl yapmalı?” sorularının rasyonel akıl tarafından cevaplarının verilmeye çalışıldığı 18. yüzyılda, bir grup mimari ürün anlaşıl(a)maz olarak “ucube” haline gelir.

Özetle bu tez, olağan mimarlık anlatı kalıplarının içinde anlayamadığımız, -nutkumuzun tutulduğu- bizi ikircikli bırakan ve bu yüzdendir ki; bugünün dünyasında üzerine konuşmaya hevesli olmadığımız, -konuşulamayanlar- üzerinde konuşmayı deneyecektir. Bu anlamda, tez kapsamında amaçlanmış olan “ucube” mimarlıklar olarak “folly”leri, mimarlığın merkezine çağırarak değildir, mimarlık üretimi ve söylemlerindeki merkeze oturan ideal anlatıların dışında, başka bir mimari varoluşun mümkün olduğunu göstermektedir.

Tezin bu bölümünde, “ucube” kavramına genel bir bakış ve “ucube” kavramı bağlamında “folly”lerin mimarlıkta sunduğu teorik imkânlar ortaya koyulmuştur. İkinci bölümünde, modern bir gerçeklik olan, “ucube” mimarlık üretimini mümkün kılan olanaklar tartışılmıştır. Üçüncü bölümünde, mimarlık ürününü ve onun kurucu öznesi olan mimari tanımlayan epistemik değerlerin ihlali olarak “ucube”lik; mimarlık nesnesinin özellikleri nedeniyle “folly” olma durumu ve tasarımcı öznesinin özellikleri nedeniyle “folly” olma durumu bağlamında iki farklı grupta ele alınmıştır. “Ucube” adı altında özetlenen ilk gruptaki mimarlıklar, mimarlık pratiğine ilişkin her şeyin akılla açıklanabilir olduğu, mimarlığın neredeyse rasyonalite ile eşanlamli hale geldiği 18. ve 19 yüzyılda, İngiltere’de

inşa edilmiş mimari “ucube”lerdir. Bu gruptaki “ucube”ler, mimari normları göz ardı eden ve “bilinçli” bir biçimde talep eden mimarlar tarafından inşa edilen “folly”lerdir.

İkinci grupta ise, mimar olmayanlar tarafından inşa edilmiş postacı Facteur Cheval’in inşa ettiği Le Palais Idéal (1879-1912) ve duvar ustası Simon Rodia’nın inşa ettiği “Watts Towers” (1921-1955) şizofrenik üretimleri ele alınmıştır. Bu gruptaki “ucube” mimarlık üreticileri, antik dünyadan itibaren mimarı tanımlayan ve mimara atfedilen üst kimliklerin dışında yer alırlar. Söz konusu “folly”ler, modern öncesi dünyada toplumun “onaylanmış aykırıları” olan, ancak modern dünyada “ucube”ler listesine dâhil edilen (psikopatolojik anlamda bir hastalık olarak görülen) “deli”/“şizofren” bireyler tarafından inşa edilmiş yapılardır.

Dördüncü bölümde, “folly”lerin güncel mimarlıkta ilk defa görünürlük kazandığı Bernard Tschumi’nin “Parc de la Villette” projesi ele alınmıştır. Sonuç bölümünde, günümüz dünyasında “ucube” mimarlık üretimi mümkün mü? Sorusu tartışmaya açılmaya çalışılmıştır.

2. MODERN “UCUBE’NİN DOĞUŞU: MODERNİTE VE “UCUBE” ÜRETİMİ

18. yüzyıla kadar korku ve hayranlık duygusunun birbiri içine geçtiği şaşkınlık duygusu yaratan, “tanrı’nın gazabı” ya da mucizevi olarak görülen “ucube” varlığın “anormal” olarak tanımlanması ve “öteki’leştirilmesi, tarihsel anlamda 18. yüzyıl, Akıl ve Aydınlanma Çağı’nın düşünsel konstrüksiyonun sonucunda ortaya çıkar. Ancet’in “ucube” bedenler üzerinden örneklediği gibi, Ortaçağ sonunda ya da Rönesans dünyasında bir kadın ve erkeğin ilişkisinden meydana gelen “köpek kafalı”, “yarı hayvan yarı insan” özelliklerine sahip bir canlı, mucizevi bir durum olarak görülür (Ancet, 2010, s. 51-53). Hatta 17. yüzyılda bile, “iki başlı” dünyaya gelmiş bir canlı için “insan mı, değil mi?” sorusu sorulmaz. Bu konuda toplum, “düşünme zahmetine” bile girmez. Çünkü, bu yüzyıllarda “ucube” olana dair öne sürülecek tüm yargılar ve tartışmalar, sadece “ucube” olanın “ilahi” mi “doğal” mı olduğu” üzerine kurulur. Ancet’e göre bunun sebebi, “üreme yasaları” tarafından oluşturulan bir bilimsel ‘episteme’ ve sistemli bir tasnifin mevcut olmayışıdır (Ancet, 2010, s. 53-55).

Ancet ile benzer okuma ile Foucault, insan “ucube’nin anormalliğe dönüşmesini 18. yüzyıldan başlatır. Çünkü 18. yüzyıl modernite dünyası; akıllı-deli, sağlıklı-hastalıklı, “normal”-anormal, ahlaklı-sapkın, doğru-yanlış olan gibi dikotomiler üzerinden söylemler üretir. “Normal” olanın, doğrunun ve makbulün nasıl olması gerektiğine dair sınırlar çizerek nesnelere, öznelere, durumları, canlı ve cansız tüm varlıkları tanzim eder ve “öteki’leştirir. Foucault “ucube” kavramı üzerinden modern dünyada, bu “öteki’leştirmenin nasıl işlediğini, “anormallerin soykütüğünü” irdelediği derslerinde ortaya koymuştur.

Foucault, “anormaller” grubunun tarihin farklı zaman dilimlerinde, üç farklı ögeye dayanarak oluşturduğunu söyler. Bunlardan birincisi “insan ucube”, ikincisi “doğru yola getirilmesi gereken birey” ve üçüncüsü ise “mastürbasyoncu” bireydir (Foucault, 1992, s. 85). Bu çalışmada özellikle, Foucault tarafından tanımlanan birinci ve ikinci “ucube insan” figürü önemli bir yer tutar.

Birinci figür de, hem toplumsal yasaların hem de doğa yasalarının ikili ihlâlini temsil eden; “hüsanın”, “yarı-insan, yarı-hayvan” ve “çifte bireysellikler” olarak “ucube’ler, hukuk yasaları (“ister evlilik yasalarında, ister vaftiz kurallarında ya da miras kuralları söz konusu olsun”) karşında karmaşa yaratır. “İnsan ucube”, hukuksal ve biyolojik çerçevede yasak olanı ile olanaksız olanı birleştirir. Foucault’un ikinci figür olarak ele aldığı “insan ucube” ise, yasanın buyruklarından daha çok 17. ve 18. yüzyılda eğitim ve bir dizi disiplin teknikleri ile “doğru yola getirilemeyen” bireylerdir (Foucault, 1992, s. 85-86).

Foucault’un ortaya koyduğu “normal” olanın dışında olan “ucube’ler; ailede, okulda, fabrikada gibi toplumsal alanın farklı evrelerinde ehlileştirilemeyen, en genelde kapitalist üretim ilişkileri bağlamında toplumsal düzeni tehdit edebilecek, “doğru yola getirilemeyen” tüm unsurlar olarak, ayakaltında dolaşmaması gerekenler listesine girer. Bu listenin önemli figürlerinden biri, “aklı başında olmayanlar” yani delilerin olduğunu söylemek mümkündür. Keza, modern öncesi dünyada “deliler” toplumun diğer unsurlarıyla iç içeyken ve hatta zaman zaman dinsel mânâda toplum içinde ayrıcalıklı bir konuma sahipken, Foucault’un klasik çağ olarak adlandırdığı modern dünyada, Almanya’da Wagnitz ve Zeil, İngiltere’de Tuke ve Fransa’da Pine ve çağdaşları olan psikiyatristlerin ortaya koydukları çalışmalar ile birlikte “delilik”, akıl hastalığı olarak görülmeye başlanmış ve “deli” olan toplumun dışında olması gerekenler olarak kapatılmaya maruz kalmıştır (Foucault, 2000, s. 105).

Toplumsal, ekonomik, aile düzeni içinde tehdit oluşturan ve verimli olmayan; delinin, sapkın, hastanın ve suça eğilimli olanın, toplumsal normlar tarafından “ucube” olarak dışlanması, “disiplin toplumu”nu var eden araçlardır. Bu araçlar bir yandan teknoloji, endüstriyel üretim, kapitalist üretim ilişkilerine hizmet ederken, diğer bir taraftan kapitalist üretim-tüketim ilişkilerinin sonucudur. Çünkü, rasyonel ‘episteme’ ve determinizm sadece akla uygun olan/olmayan; nedeni olan/olmayan; arasında sınırlar çizmez. Aynı zamanda işe yarar olan ve olmayanlar olarak sınırlar çizer. Sınırları ihlal edebilecek potansiyelleri barından ve arzu edilmez sonuçlar doğurabilecek tüm işlevsiz unsurları, “ucube” olarak mahkûm eder. Dolayısıyla, sınırları ihlal eden ister canlı ister cansız tüm “ucube’ler, modern dünyadaki normların katılaşmasına bağlı olarak ortaya çıkar. Burada vurgulanması gereken noktalardan biri, bu sınırların hem öznel hem de pratikleri icra eden öznelin ürettikleri ürünler üzerinde çizilmiş olmasıdır.

Bu bağlamda, modern öncesi dünyada toplumun dışına itilmeyen “ucube’ler, doğrudan doğruya modernite’ye özgü olan ve rasyonalite üzerinden inşa edilen, anormal ve “normal” arasında çizilen sınırlar sayesinde varlık kazanır. “Folly’leri de “ucube” yapan, modern dünyadaki mimari rasyonel normların katılaşmasıyla doğduran bağlantılıdır. Öte taraftan mimari normların dışında olmayı bilinçle ve özgün bir biçimde talep eden mimarların ortaya koyduğu üretimler olarak “folly’lerin müsebbibi de, modern dünyadır. Zira, “Modern Dünyada Ucube Mimarlığın Olanaklılığı Üzerine” tez çalışmasının başlığının da işaret ettiği üzere, mimarlıkta bilinçli bir şekilde “arıza” üretmenin olanağı, ancak modern dünyada mümkün hale gelir. Çünkü, her şeyin geçerli ve anlamlı olduğu, keyfiliğe ve rastlantısallığa yer vermeyen modern öncesi epistemolojik güven dünyası içinde, “ucube” mimarlık üretmek neredeyse imkânsızdır.

Nedeni ise Bülent Tanju’nun belirttiği gibi, modern öncesi dünya, önceden verili değerler çerçevesi etrafında şekillenen insan ve toplumsal pratiklere ilişkin, “aşkın” düşünsel bütünselliklerin dünyasıdır (Tanju, 2008, s. 169). Böylesi bir dünyada, tüm toplumsal pratikler doğruluğu tartışılmaz olan, geçerli ve anlamlı bir dizi eylem ve düşünce kalıplarını kullanarak pratiklerini icra ederler. Mimarlık ve sanat dallarında olduğu gibi, tüm toplumsal pratiklerin ve kültürel yapıların kurucu öznesi için bu kalıpları yıkacak olan “nasıl yapmalı?” sorusu gündemde değildir (Tanyeli, 2009, s. 65).

Modern dünya, tam da “nasıl yapmalı?” sorusuyla başlar. Çünkü modern dünya düzeni, doğaya ya da tanrı imgesine atfedilmeyen, merkeze özneyi koyan bir dünyanın konstrüksiyonudur. Böylesi bir dünyada özne, özgür birey olarak “nasıl yapmalı?” sorusu ile modern öncesi dünyaya ait ön kabulleri, düşünsel yasakları eleştirir ve dinsel dogmaların belirleyici rolünü tahrip eder. Bu anlamıyla modern dünya, “bütünsellik yanılması veren, tanrısal ya da doğal tüm imge ve anlatıların, aşkın merkezin yıkılması”dır (Tanju, 2008, s. 171). Bu epistemolojik yıkım, bütün toplumsal pratiklerin ve kültürel yapıların aşınması ve başkalaşımı ile sonuçlanır.

Tanyeli bu başkalaşımı, modern dünyayı modern öncesi dünyadan ayıran; “normatif epistemolojinin yerine, spekülasyon epistemolojinin belirişi” bağlamında ele alır. “Spekülasyon

epistemoloji’, “normatif epistemoloji” gibi normlar içerisinde çalışır ancak varlığı ebedi ve ezeli değil, ancak yanlışlanana kadar sürmektedir. Öte taraftan bizzat kendisi “yanlışlama mekanizmaları”nı yaratır (Tanyeli, 2009, s. 65). “Spekülatif epistemoloji’nin ortaya çıkışı, 17. ve 18. yüzyıl Avrupa’sında ekonomik, kültürel, siyasal, dinsel, ahlaki sanatsal ve mimarlık düşünce alanlarında önemli değişimler ile sonuçlanır. Tüm toplumsal ve kültürel pratikler, salt akıl yürütme biçimleri üzerinden “sınanır” ve “yanlışlanır” (Tanyeli, 2009, s. 66). Bu bağlamda, ‘epistemik’ altüst oluşa sahne olan 18. yüzyıl, tüm toplumsal pratikler için önemli bir kavşak noktasıdır.

Sebebi ise, bütün toplumsal pratiklerin ve kültürel yapıların fragmente olduğu, verili aşkın değerlerin aşıldığı kaos ortamı, -modern dünya-, aynı zamanda toplumsal pratikler tarafından kaosu, düzene koyma arzusunun başlangıcı olmasıdır. Çünkü, 18. yüzyıl, bir taraftan öznenin tekil bir varlık olarak, özgürleşme alanına açıldığı bir dünya iken diğer bir taraftan, pratiklerin disipline edildiği bir dünyadır. Modern dünyanın bu iki yüzü, Tanyeli’nin ortaya gibi, bir yüzü sola, diğer yüzü sağa bakan Roma tanrısı olan Janus misali;

“bir taraftan fikirleri çoğaltır, yayılmalarına fırsat sağlar ve fikir birliğini olanaksız kılar; ama aynı araçlar bu çoğalmaya, kutsallığın çoğalıp ufalanışına, çözülmesine direnmek, farklılıkları tasfiye etmek içinde işleyebilir.” (Tanyeli, 2017, s. 285).

Bu anlamda, 18. yüzyılın bir yandan dünyanın sistematize edilmeye çalışıldığı, bir yandan da sistematize edilemez bir dünyanın farkına varıldığı bir tarihsel aralık olduğunu söylemek yanlış olmaz. Modern öncesi dünyada olağan olmayan bu ikili açmaz, modern dünyanın kurucu unsuru olan “kriz ortamı” yaratır (Tanju, 2008, s. 171) ve bu kriz 18. yüzyılda başat hale gelir.

Kriz ve yıkım olumsuzluk içermez. Özne için çokluğun dünyasına açılan bir kapı, dünyayı kavrayış biçiminde yaşayan radikal bir değişiklik ile sonuçlanır. Bu radikal değişikliğin temel dinamiği hiç kuşkusuz; öznelerin, nesnelerin ve bilgilerin, dolayısıyla bir fikri oluşturacak imgelerin hareket etme olanaklılığıdır (Tanju, 2008, s. 168). Bu olanaklılığı

mümkün kılan dinamikler arasında; coğrafi keşifler, teknolojik gelişmeler, savaşlar ve feodalitenin çözülmesi ile kapitalizmin sömürgecilik faaliyetleri gibi etmenler sıralanabilir.

Modern öncesi dünyada kısıtlı bir karşılaşma alanına sahip olan öznenin, hareket halinde olduğu modern dünyada, karşılaşmalarının yelpazeleri genişler. Böylelikle özne, farklı mekân ve zamansallıkları barından çoğul bir varlık haline gelir. Modern özne, modern öncesi dünyaya ait düşünsel araçların, varlık kazandığı dünyayı anlamaya yetmediğini fark etmeye başlar. Kriz, tam da bu duruma işaret eder. Kriz, tanrı merkezli tutarlı bir bütünselliğe sahip olan, sapasağlam kurulmuş modern öncesi dünyaya ait epistemik rejimin anlamlı bütünlüğünün parçalanmasıdır. Hans Sedlmayr'ın kıyametçi bir bakış açısıyla ele aldığı; önce tanrının ve sonra “insanın sabit imgesi”nin bir daha insan tarafından iyileştirilemeyecek bir şekilde kaybıdır (Tanju, 2007, s.7).

Kriz ortamını düzenlemek için, modern öncesi dünyada tanrı ve doğa imgesine atfedilen her eylem ve düşüncenin mutlak ve tartışılmaz olduğu “aşkın” ‘episteme’, yerini modernite dünyasında yeni bir “aşkın”laştırıcı mekanizma olan bilimsel bilgi ve rasyonalist düşünce biçimine bırakır.

Aydınlanma düşüncesinin bir sonucu olan modernite dünyasında, tüm toplumsal ve kültürel pratikler, sürekli bir biçimde “mutlak gerçek” nosyonunu üzerinden “ideal” bir toplum düzeni kurmayı amaçlar. Bilimsel bilginin kutsanması, doğa üzerindeki gizem perdelerinin arındırılması, her eylemin ve düşüncenin nedenlerinin rasyonel akıl yoluyla savlanması Horkheimer ve Adorno'nun ifade ettiği gibi; “dünyanın büyüünün bozulması”dır (Horkheimer ve Adorno, 2001, s. 3-4).

Her eylemin-düşüncenin somut nedenler ve sonuçlar bağlamında onunla içsel olarak zorunlu bir ilişkisinin olduğu düşüncesi, modernite dünyasına içkindir. Aydınlanma, tam da bu içsel bağın özne tarafından tahayyül edilebilmesi anlamına gelir. Bu bağ, modern felsefenin kurucusu olan René Descartes'in “zihnin kendi eylemleri üzerinde mutlak bir kudrete sahip olduğu” düşüncesiyle inşa edilen özne-nesne dikotomosine dayalı “kartezyen düşünme modeli”(Descartes, 2014, s. 25-28) ve Immanuel Kant'ın “Aydınlanma Nedir?” makalesinde

ortaya koyduğu gibi, ergenlikten çıkan ve “kendini bilen”¹ modern özne tasarısı üzerinden kurulur. Bu tasarımda modern özne, düşünceler ve eylemler arasındaki ilişkileri bilmiyor olsa bile aydınlatmaya muktedir olandır. Ancak bu yaklaşım, sadece deterministik saplantılarının içinde doğru görünür. Bazı şeylerin asla bilinemediği gibi, öznenin düşünerek zihnini her türlü önyargıdan uzaklaştırarak mutlak doğruyu bulma düşüncesi, sürekli değişen ve farklılaşan bir dünyada sadece yanılsamadır. Bu yanılsamanın, yeniliğin yolunu açacak düşünsel güzergâhların önünü tıkadığı pekâlâ söylenebilir.

Foucault’un ve Ancet’in örneklerinde de ortaya konulduğu gibi, mutlak doğru güzergâhları üzerinden örgütlenen “normal”liğin tanımları içinde, dünyadaki tüm varlıklar, rasyonalist deterministik normların çizildiği sınırlarda tanımlanır ve bu sınırı ihlal eden farklılıklar, “ucube” olarak kategorize edilir. Benzer şekilde, Aydınlanma Çağı’nda farklılıkları ve “ucube” olabilecek her şeyi tasfiye için oluşturulan rasyonel etik kavrayış, mimarlık pratiği içinde de etkisini göstermiştir. Mimarlıkta Rönesans’tan başlayan ve 18. yüzyılda hayati bir önem kazanan “nasıl yapılmalı?” sorusu, bir taraftan öznenin tâbi kılınacağı kurallar, normlar ve ilkelerin saptandığı bir güzergâhı var ederken, diğer taraftan “folly”lerde gözlemlendiği gibi, özneyi bağlayacak kuralların ihlal edilebileceği iki farklı düşünme güzergâhının yolunu açmıştır.

Bu güzergâh 15. yüzyılda, Vitruvius’un “De Architectura”sının keşfi ile birlikte mimarların, kendilerini açıkça tanımlayabilmesi, motivasyonlarını ve amaçlarını ortaya koyması ile başlamıştır. Rönesans’ta Leon Battista Alberti, Sebastiano Serlio, ve Andrea Palladio gibi mimarlar, mimarlığı Antik mimarinin öğeleri üzerinden kurulan Klasik üslubu geliştirmişler ve kitaplarını kanonlar arasına eklemişlerdir. Sayısal oranlara göre düzenlenmiş mimari mekân ve kompozisyonları üretmiş ve mimarlığı rasyonel olarak kavranabilir bir zemine oturtmuşlardır (Roth, 2000, s. 473). Ancak, geçmişle kökten bir kopuşu getiren, mimarlığın rasyonalist bir zeminde inşa edilecek olan modernist mimari ‘episteme’nin temeli, Tanyeli’nin ifade ettiği gibi, 18. yüzyıldan başlayan bir dizi söylemsel pratiklerle inşa edilmiştir (Tanyeli, 2017, s. 67).

¹ Detay için bkz. Michel Foucault, “Özne ve İktidar” Bölüm “VIII. Aydınlanma Nedir?”, (İstanbul :Ayrıntı Yayınları , 1985), s.162-171.

Marc-Antoine Lagugier, Carlo Lodoli ve Francesco Milizia gibi 18. yüzyıl mimarları, tarihdışı ve “zaman-ötesi” mimarlık tahayyülleri üzerinden, sıfırdan başlayarak her durumda her koşulu kapsayan rasyonel akıl yürütme biçimleri üzerinden mimari standartları saptamışlardır (Tanyeli, 2017, s. 175). Lagugier, Lodoli ve Milizia’nın yanı sıra, Claude Nicolas Ledoux, Louis Boullée, akabinde Louis Durand gibi çoğaltabileceğimiz birçok mimar, “zamandan ve mekândan arındırılmış” mimari rasyonalist kompozisyon sistemlerini hem mimari yapı ölçeğinde hem de kentsel ölçekte uygulamışlardır. Mimarlıkta, hem “simgesel formları” hem de mimari “işlevsel anlamları”, rasyonel akla dayalı kurallar üzerinden tariflemiş, ideal mimarlık tasarımlarını hayata geçirmişlerdir (Roth, 2000, s. 535-538).

“Nasıl yapmalı?” sorusu kapsamında, mimari amaç ve işlevleri deterministik bir ilişki içerisinde ele alan 18. ve 19 yüzyıl mimarları, mimarinin ana bileşenlerini, bu birleşimlerin kullanım esaslarını, saf ve geometrik formlarını, mimari oran-ölçü düzenlerini, mutlak mimari gerçekleri ve bu gerçeklerin rasyonel gerekçelerini ortaya koymuşlardır. Böylelikle Tanyeli’nin de ifade ettiği gibi, “mimarlık bilgisi geçmişte olduğu gibi nedensiz ve kesin olmaktan uzaklaşıp bir determinizme” tâbi kılınmıştır. “İşlevselci ve teknoloji merkezli paradigmlar, söz konusu determinizmin en kolay başvurulabilen araçları olmuşlardır.” (Tanyeli, 2009, s. 69)

“Folly”lerin ilk olarak varlık kazandıkları 18. yüzyıl ve 19. yüzyılda, mimari üretimin her noktasının deterministik somut gerekçeler üzerinden açıklanabilir olma “ideal”i aynı zamanda bu “ideal” görüşün söz konusu yüzyıllarda (giriş bölümünde de kabaca ortaya konulduğu üzere) mimarlık kuramcılarının modern mimarinin sınırlarını çizdikleri tarihsel aralık olarak “folly”leri mimarlığın dışında tutmaları onları, mimarlık dünyasının “ucube”leri yapar.

Öte taraftan modernite dünyasında tüm deterministik gerekçeler, mütemadiyen krize yol açar, “ucube”lerini ortaya çıkarır. Nitekim modern dünyada, mimarlıkta rasyonel akıl ve deterministik gerekçeler üzerinden açıklanamayacak sayısız durum söz konusudur. Ancak,

mimarlığın rasyonellik yanılması, bizi bütünün içinde akla uygun olmayanı görmekten alı koyar.

Bu bağlamda, sürekli değişen bir dünyada kartezyenik özne-nesne ve mekân-zaman düalitesi üzerinden kurgulanan mimari ‘episteme’ içinde kriz yaratan “ucube’ler olarak “folly’ler; hem üreticileri bağlamında hem de onlara bakan özne bağlamında özne-nesne dikotomisinin çalışmadığı mimari yapılardır. Mimari determinizm karşında “ucube” mimarlıklar olarak “folly” üreticileri tıpkı romantik sanatçılar gibi, rasyonalite dünyası karşısında “akıl dışı” olanın keşfine çıkmış ve mimari “ucube’leri üretmişlerdir.

18.yüzyılın ortalarında ortaya çıkan ve 19. yüzyılda etkisini gösteren romantizm akımı, öznenin tekil bireyselliğinin olanaklılığını kazandığı modern dünyaya işaret eder ve Avrupa dünyasının kültürel atmosferini en iyi şekilde resmeder. “Bilinç dışı” olanı, özneliği ve kişiselliği ortaya koyan romantik sanatçılar, klasik öğretinin bütün kurallarını yıkmakla ilgilenmiş ve 18. yüzyılda sanatın özgürleşmeye açılan güzergâhlarını denemişlerdir.

Sanatta her türlü sınır aşımının, çizgi dışılığın olağanlaşmaya başladığı romantizm akımının ilk olarak İngiltere’de ortaya çıktığı hatırlandığında, 18.yüzyılın İngiltere’nin en ilginç dönemlerinden birine tekabül ettiği söylenebilir. Bu yüzden, “folly’lerin ilk olarak İngiltere’de ortaya çıkmış olmaları tesadüf değildir. Ayrıca “folly’lerin ilk olarak İngiltere’de varlık kazandığı gerçeği; hukuktan siyasete, edebiyattan resme kadar gündelik yaşamın her noktasına nüfuz eden ampirik düşüncenin ilk filizlendiği yerlerden biri olmasıdır.

Her mimari edimin somut bir nedeni yoktur, “ucube”
mimarlıklar “folly’ler bize şunu söylerler, “benim
canım” bahçede, “folly” olmak istiyor.

3. “UCUBE”LER

“Ucube” mimarlıklarının temel özelliği, kural tanımazlık ve normu saptıracak sınır ihlalleridir. “Ucube” mimarlığı tanımlayan bu dinamik, özne ve nesneye ilişkin özellikleri bağlamında iki farklı grupta ele alınacaktır. İlk grup, mimarlık pratiğinde mimarlık ürününü mümkün kılan tarifleri -kutsal üçlüsünü- ihlal ederek varlık kazanmış “folly”lerden oluşacaktır. İkinci grupta yer alan örnekler ise, tasarımcı öznenin psişik özellikleri nedeniyle varlık kazanabilmiş “ucube” mimarlıklar olarak; Facteur Cheval’in inşa ettiği Le Palais Idéal ile Simon Rodia tarafından inşa edilen “Watts Towers” olacaktır. “Folly”leri tartışmaya açmadan önce, “ucube” kavramına mimarlık bağlamında yer veren Elizabeth Grosz ve Marco Frascari’nin metinlerine kısaca göz atmak faydalı olacaktır.

Elizabeth Grosz’un, “Mimariye dışardan bakmak” -“Outsider Architecture”- (2001) kitabı, felsefe ve mimarlık arasındaki sınırların muğlaklaştığı, büyük oranda Gilles Deleuze’ün ve Georges Bataille’in yazınsal külliyatından oluşan felsefi bir temelde, majör mimarlık anlatılarının ve üretiminin nasıl transforme olabileceği üzerine yazılmıştır (Grosz, 2001, s. xv).

Grosz kitabında, Deleuze’ün “dışarı” kavramından yola çıkarak, mimari epistemik “çerçeve”lerin ihlali ile “dışarı”ya açılabilen mimarlığı, “ucube mimarlık”/“monstrous architecture” olarak tanımlanır. Mimarlığın dış(arıs)ında olanı; mimarlığın kapsamadığı, henüz “düşünülmemiş, tasarlanmamış, çerçevenmemiş olan”ın yani kuramsallaşmış bir bilginin parçası olmayan mimarlık olarak tasavvur eder. Bu tasavvur da, konvansiyonel değerler üzerinden kurulmuş mimarlığın, “yıkılması ve titremesi” gerekir (Grosz, 2001, s. 60-63). Yıkım; “işlev, yer, program, malzeme, strüktür” gibi unsurlar üzerinden örgütlenen ve mimarlık üretiminin “çerçeve”lerini var eden sınırların ihlali bağlamında ele alınır. Bu minvalde Grosz’a göre, “dışarı”ya açılacak mimarlık; mimari kurallar yerine, kendi “barbar ucubeliğini” ve deneyimini araması ile mümkün hale gelir (Grosz, 2001, s. 154-155). Grosz’un “ucube mimarlık” tanımının arka planında, Deleuze’ün “dışarı” kavramının yanı sıra Bataille’in “aşırılık” kavramı önemli bir rol oynar.

“Aşırılık” kavramı, faydacılık karşıtı düşünür Bataille tarafından, “sınır ihlali” olarak “her şeyden önce, her türlü sınırın dışında olduğu şeyin kendisi” olarak tanımlanır (Bataille, 2004, s. 12). Aynı zamanda “aşırılık” kavramı, Bataille’nin hemen hemen her eserinde karşılaştığımız; ekonomik, estetik ve politik bir kavram olarak rasyonel, amaçlı ve tâbi kılınmış öznenin nasıl yerinden edilebileceğine dair bir silahtır. Çalışmalarında bazen erotizm, bazen formsuz, bazen kurban etme, bazen kötülük olarak belirir. Ancak, en temelde Bataille’in “aşırılık” kavramı, toplumsal alan ve ekonomik üretim ilişkileri bağlamında, yarar/işlev ilkesinin askıya alınması olarak ele alındığı söylenebilir. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse “aşırılık” kavramı, “çalışma, yasak ve yarar” ilkeleriyle rasyonel olarak tâbi kılınmış öznenin, amacından saptığı deneyim alanı² iken; nesne için, “artı-değer” üretiminden sapan bir alan³ olarak ele alınır.

Grosz’a göre, “aşırılık” / “fazlalık” (düzensizlik, formsuzluk, israf, ölçsüzlük, ahlaki ve politik bozukluk...) içeren her şey, dogmatik ön varsayımlar ve normlar tarafından kurulmuş, belli bir formu ve düzeni olan, tanımlanabilir ve ölçülebilir olanın sınırlarını ihlal

² Detay için bkz. Georges Bataille, “Visions of Excess: Selected Writings 1927-39” içinde (Minnesota :University of Minnesota Press , 1985), s.137-161.

Ölümünden sonra yayımlanan “Faşizmin Psikolojik Yapısı” adlı makalesinde Bataille, toplumu sürekli içerilmek istenen “homojen parça” ile sürekli dışlanmak istenen “heterojen parça” arasındaki “imkânsız bütünlük” olarak ele alır. Bataille’ye göre, üretici ve yararlı bir zeminde inşa edilen toplumun “homojen parça”ında, özne-nesne her bir unsur bir diğeri için yararlı/işlevsel olduğu sürece var olabilir. Ve “homojen toplum”da, öznenin üretimleri ve ilişkileri sabit kurallara indirgenmiştir. Bataille’ye göre bu kurallar çerçevesinde cereyan eden etkinlik biçiminin ölçütü ne öznenin ne nesnenin kendisi için değildir. Bu ölçüt, ancak kendi dışında yararlı olabilecek bir etkinlik biçiminin ölçüsüne yani “para”ya tabidir. Bu anlamıyla bütün işin ölçülmesine hizmet eden “para”, insanı da “ölçülebilir ürünlerin bir fonksiyonu haline getirir.” Bu yüzden de “para”, yararsız/işlevsiz unsurlar ile yararlı/işlevli unsurlar arasında sınırlar çizer ve “tüm yararsız şeyler karşısında geri çekilir”. Sınırın öte tarafında kalanlar ise “heterojen toplum”u oluştururlar. Sonuç olarak Bataille’ye göre, hem toplumsal hem de ekonomik düzeni tehdit eden ve gelecekteki bir yarar için kodlanmış eylemin başarısını tehlikeye atabilecek tüm “aşırılık” içeren özne ve nesne, “homojen toplum”dan yasaklanır (Bataille, 1985, s. 140-157).

³ Detay için bkz. Georges Bataille, “Lanetli Pay”, (çev. Işık Ergüden), İstanbul, Dost Kitabevi, 2011
Georges Bataille, “Lanetli Pay” kitabında “aşırılık” kavramını, ekonomik bağlamda, yarar/işlevsellik ilkesinin ihlali olarak ele alır. Bataille kitapta, salt ekonomik büyümeye yönelik kapitalist üretim anlayışının yanı sıra verimlilik ilkesi çerçevesinde üretme yüksek değer veren Ortodoks Marksist üretim tarzının eleştirisini yapar ve genel kabul görmüş ekonomik görüşlerin karşısına, kendi özgün ekonomi felsefesi olan, “genel ekonomiyi” geliştirir. Bataille’ye göre “kısıtlı ekonomi” özelleşmiş, limitli ve idealize edilmiş bağlamlarda inceleme yapan bir sahaya sahiptir. Bu saha içinde, artı-değeri örgütlemeyecek ve örgütlenmesini tehlikeye sokacak olan fazlalık, “aşırılık” veya “cer cöp” “kısıtlı ekonominin” dışında tutulur. Ancak, kâr ya da fayda yerine motivasyonunu zevk ve haz uğruna harcamaya dayandıran ve artı-değeri elden çıkarmaya yarayan “genel ekonomi” ise duyumsamaların, arzuların yani “aşırılığın ekonomisi”nde çalışır.

eder. Bu yüzden de “aşırılık” Grosz’a göre; “egemen, temiz, düzgün, işlevsel ve kendini bilen özne tarafından” dışlanır (Grosz, 2001, s. 161). Dışlanan “aşırı” ya da “ucube”;

“işlevi, amacı, ya da kaynakların ve enerjinin harcanmasından başka kullanımı olmayan, mimaride işlevsellik mantığının kuyusunu kazın, aşan ve fesheden şeydir... Bezeme, detay, fazlalık ve gereksiz olan her şey”, “ucube mimarlık” ürününün geçici öğeleri haline gelebilir (Grosz, 2001, s. 154).

Ancak söz konusu olan mimari bezeme, ne dekoratif öğedir ne de modern öncesi ya da pre-modern dünyada “bütünsellik-ideallik” iddiasındaki temsiliyetler dünyasındaki Gotik, Klasik, Romanesk gibi dönemsel üslupların bir öğesidir. Burada söz konusu edilen bezeme, 18. ve 19. yüzyıldan itibaren ortaya konan endüstriyel mimarlığın dışında olan ve kapitalist ekonominin bir parçası olan mimarlık nesnesinin çözülmesi ile doğrudan bağlantılıdır. Başka bir deyişle “ucube” mimarlık ürününde tanımsızlığı ile “patolojik bir vaka” olan bezeme, fazlalık, “aşırılık” içermesi ile hem işlevsel ol(a)mayan hem de satılamayandır. Bu anlamda, meta dolaşımında yer al(a)mayan “ucube” mimarlık ürünü, mimarlıkta meta üretimini mümkün kılan kapitalist ekonomik değerlerin sınırlarını ihlal edendir.

“Ucube mimarlık” ürününün işlevsizliği, Grosz tarafından sadece kapitalist ekonomik üretim ilkelerinin ihlali olarak ele alınmaz. Aynı zamanda, mikro mekân ölçeğinden makro mekân ölçeğine kadar mekân ve zaman üzerine söz söyleyen mimarlık pratiğinin, toplum üzerinde denetim kurma ve otoritenin bir parçası olma işlevinin reddi ve ihlali olarak ele alınır. Grosz bu sebeple “ucube mimarlığı”; “anti-bürokratik”, “anti-otokratik” ve “radikal bir şekilde işlevsiz bir mimarlık” olarak tanımlar ve “Deleuze’un adlandırdığı üzere “denetim toplumu”nda işleyen ve onun bir parçası olmayı reddeden bir mimarlık.” (Grosz, 2001, s. 154-155) olduğunun altını çizer. Grosz tarafından “ucube” kavramına yüklenen anlam, mimariye yüklenen tüm amaçları dönüştüren, “pragmatik üretime ve tüketime” hitap etmeyen gelecekteki bazı deneysel alanları sağlamak adına ele alınmıştır.

“Ucube” (monster) kavramına mimarlık bağlamında yer veren bir diğer isim Marco Frascari’dır. Frascari, “Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural

Theory” (1991) adlı kitabında “ucube’liği, Gotik ve Romanesk Katedrallerdeki duvarlar, kilit taşları ve sütun başlıkları üzerine yerleştirilen “çörtlen’ler üzerinden ele alır. Frascari’ye göre, mimarlık ürününün aslı elemanları her zaman sabit ve karardır (Frascari, 1991). Mimarlığın sabit olmayanları olarak nitelendirdiği “çörtlen’ler yani “ucube”/canavar tasvirler, “fiziksel gerçeklik ile sanatsal ifade” arasındadır. Bu yüzden de, mimarlığın aslı parçası olmazlar ve hep mimarlığın kenarında yer alırlar. Frascari;

“...mimari ucubeler bilinen ve bilinmeyen, algılanan ile algılanamayan arasında var olan bilincin kenarında dururlar ve bizim dünyayı rasyonel olarak belirlenebilir kısım ve detaylara bölerek organize etme yollarımızın yeterliliğini sorgularlar.” (Frascari, 1991) der.

Farascari “ucube’liği her ne kadar grotesk mimari elemanların tasviri üzerinden tartışmış olsa da, “ucube mimarlık ve mimari canavarlar” üzerine yaptığı tespit, tez çalışması bağlamında iki farklı açıdan önem arz eder. Bunlardan ilki, “ucube” tanımını canavar tasvirleri dışında ele alındığımızda hiç kuşkusuz mimari “ucube’lerin bizim rasyonel düşünme biçimimizi sorgulamalarıdır. İkincisi ise, tez çalışması bağlamında mimari “ucube’nin ne olduğu değil, ne olmadığı konusunda saptama yapma şansıdır. Çünkü, Frascari’nin “ucube mimarlıklar” olarak tanımladığı modern öncesi dünyada mimarlık üretiminin bir parçası olan çörtlenler, mimari ürünün nitelikleri bağlamında “ucube” ya da “anormal” değildirler. Onlar, sadece modern dünya içinden bakıldığında, biçimleri itibari ile bize yadırgatıcı gelirler.

Sebebi ise, “canavar” figürleri ile dolu çörtlenlerin, bugün bildiğimiz kavramlarla veya modern dünyanın düşünme pratiği içinden açıklanabilir şeyler olmadıkları gibi, varlık kazandıkları dönem içinde, mimarlık ürününün nitelikleri bağlamında “normal” olmayan, anlamsız, mimari üretim içerisinde anlaşıl(a)mayan ve hatta anlamlandırmaya çalışılan “şey’ler olmamasıdır. Çünkü, modern öncesi dünyada onları “normal”/anormal olarak nitelendirebilecek bir düşünce rejimi mevcut değildir.

Ancak Frascari çörtlenleri, “ucube” kavramı üzerinden geçmişin dünyasına bugünün rasyonalist düşünme pratiği içinden bakarak “asli olanlar”/asli olmayanlar, “sabit ve kararlı” olanlar/olmayanlar, mimarlık ürünü içindikiler/dışındakiler dikotomisi üzerinden ele alır.

13. yüzyılda Gotik bir katedraldeki çörtlenlerin yanı sıra, katedralin bir bileşeni olan “yarı hayvan-yarı insan” formunda olan binlerce mimari eleman üzerinde hiç kimse, Frascari’nin yaptığı gibi “asli olan”/ olmayan türünden bir dikotomik ayırım yapmaz. Mimari üretim içinde “asli” olan nedir? Şeklinde bir soru sormaz. Böyle bir hiyerarşı söz konusu değildir. Keza böyle bir çizgiyi çizme durumumuz, modern dünyaya aittir. Modern öncesi dünyada onları gören ya da inşa eden hiç kimse için onlar, yadırgatıcı/anormal gelmezler. Nitekim, geçmişin dünyasında “bu nedir?” Neden inşa edilir? Ne işe yarar? Türünden sorular sorulmaz. Sorulmuş olsaydı, pekâlâ inşa edilemez olurlardı. Çünkü onlar, deterministik veya rasyonalist akla aykırı üretimler olarak görülmezler; varlık kazandıkları dönem itibari ile rasyonalist ve determinist kavrayıştan söz etmek mümkün değildir. Aynı şekilde, onlardan ekonomik aklın dışında olanlar şeklinde bahsetmek de mümkün değildir; nitekim geçmişin dünyasında ekonomik akıldan da söz etmek mümkün değildir.

Bu çerçeveden bakılınca tıpkı Frascari’nin ortaya koyduğu gibi, rasyonalist düşünme biçiminin modern öncesi dünyaya projekte edilebilir olmadığını ifade etmeye gereği doğmaktadır. Bu yüzden de, “ucube”nin anormallik ve “normal”lik bağlamında Bataille’nin “sınır aşımı” ve Grosz’un ele aldığı “ucube” kavramı, tez kapsamında çok daha gerçekçi bir yere işaret eder.

3.1. Tasarlanmış “Ucube” Üretimleri: “Folly”ler

Bu bölümde tartışılacak “ucube” yapılar, mimarlar tarafından tasarlanan fakat mimarlık ‘episteme’sini krize sokan örneklerdir. “Ucube” mimarlıklar olarak “folly” tasarımlarının erken dönem örneklerine 17. yüzyılda rastlansa da, 18. ve 19. yüzyıl “folly” üretiminin en parlak dönemini yaşadığını söylemek mümkündür.

“Folly”ler; alışlagelmiş yapıların dışında, somut olarak tanımlanabilecek pratik bir amacı ve işlevi olmayan ya da işlevi olağan beklentilerin dışında kalan yapılardır. Park elemanları ve büyük bahçe tasarımlarının bir birleşeni olarak hiçbir mesaj kaygısı taşımayan tasarlanan “folly”ler, süs olarak üretilen mimari strüktürler olarak karşımıza çıkarlar. “Folly” tasarımları arasında; “İngiltere, Fransa ve İtalya’da şato harabesi, Antik tapınak kalıntısı, hatta Osmanlı çadırı şeklinde inşa edilmiş strüktürlere rastlanır.” (Tanyeli, 2017, s. 105). Cleota Reed pratik işlevi olmayan bu yapıları, “estetik ve romantik olmak dışında” “üslup, zevk ve zaman sınırlarının ötesinde, yapanın seçkinliğinin, gururunun ve tutkusunun kanıtı olan tuhaf yapılar” olarak yorumlamıştır (Reed, 1996, s. 120).

Tasarlanmış “ucube” mimarlıklar olarak “folly”ler, ilk olarak İngiltere’de görülmeye başlamış akabinde başta Fransa olmak üzere Almanya, İtalya, Macaristan, Amerika Birleşik Devletleri’ne yayılan bir coğrafyada var olmuşlardır. Çok sayıda “folly” tasarımlarını içeren ve oldukça bilinen peyzaj tasarımları arasında; İngiltere’de Wiltshire’de bulunan Stourhead Park, Buckinghamshire’de bulunan Stowe Park, Oxfordshire’de bulunan Rousham Park; Fransa’ da bulunan Désert de Retz Park ve Almanya’da Potsdam’da bulunan Sanssouci Park, yer alır (URL2).

Ancak Mariga Guinnessi “The (Deliberate) Follies of Ireland” adlı makalesinde, sadece İrlanda’da hektara düşen “folly” sayısının dünyanın geri kalan tüm yerlerinden daha fazla olduğunu aktarır. Her ne kadar aşırılık içeren bu iddianın ve “folly” yerlerinin ispatlanması kolay olmasa da, günümüze ulaşmış “folly” örneklerinin İngiltere’de yoğunlaştığı kesindir (Howley, 1993, s. 3).

İki yüzyıllık zaman diliminde çok sayıda mimar, “folly”lerin tasarımında yer almıştır. Bu isimler arasında; “Chambers, Soane, Mylne, Paine, Garrett, Kent, Wyattville ve Wyatt Adam Kardeşler, Nash, Vanbrugh, Hawksmoor, Carr” gibi pek çok isim sayılabilir (Headley & Meulenkamp, 1990, s. xxii). Headley ve Meulenkamp’a göre mimarların bir kısmı, “folly”leri ekstra maddi kazanç olarak görmüş, ticari kaygılar ile tasarlamıştır. Bir kısmı ise, “folly” tasarımı ile mimarlıkta yeni yolları keşfetmek üzere coşkuyla karşılaşmış ve mimarlık üretimi içinde deney yapma şansı elde etmiştir. Ancak ikiliye göre, profesyonel “Londralı ve çok meşgul mimarlardan” daha çok, mimarlık müşterileri ile daha kolay iletişime geçen Sanderson Miller ve Thomas Wright gibi “amatör ruhlu” mimarlar, “folly” üretiminde uzmanlaşmışlardır. Bahsi geçen isimlerin yanı sıra; “John Plaw, John Crunden sr, W. F. Pocock ve Henry Flitcroft gibi mimarlar ise, dönemin mimarlık kültürü içinde ürettikleri mimari ürünlerinden ziyade tasarladıkları “folly”leri ile tanınırlık kazanmışlardır (Headley & Meulenkamp, 1990, s. xxiv).

Erken dönem bahçe ya da peyzaj tasarımlarında yer alan “folly”ler, çoğunlukla düz, dikkat çekmeyen klasik tapınaklardan, Rönesans’taki İtalyan bahçelerinde olduğu gibi basamaklardan ve “grottolardan” türetilmiş (Howley, 1993), ancak zamanla yayılan bir coğrafyada, belirsizliği artan bir şekilde kendine özgü bir kimlik(siz)liğe kavuşmuşlardır. Aynı zamanda “ucube” mimarlık olarak “folly”ler, sadece çok sayıda “folly” tasarımını içeren kapsamlı peyzaj tasarımının bir ögesi olarak inşa edilmemiştir. Birçoğunun kimin tarafından ve ne zaman tasarlandığına dair bilgilerin dahi spekülatif olduğu, İngiliz aristokrat toprak sahiplerinin bahçelerinde inşa ettirdikleri, sayıları binleri bulan “folly” tasarımı hayata geçirilmiştir. Ancak “folly”ler, mimarlık dünyası tarafından “burjuva üretimleri” olarak görülmüş ve onlarla “genellikle alay edilmiştir” (Headley & Meulenkamp, 1990).

Sadece Büyük Britanya özelinde baktığımızda, Barbara Jones, “Follies and Grottoes” (1953) kitabını yazdığı sırada, çoğunluğu İngiltere, İskoçya ve Galler bölgesinde olan yaklaşık 800 “folly” örneği kaydeder. James Howley, “The Follies and Garden Buildings of Ireland” (1993) kitabını yazdığı sırada, İrlanda’da 600’den fazla “folly” tespit ettiğini ve bu sayının iki katına kadar çıkabileceğinden şüphelendiğini aktarır. John Harris ise, birçoğunun günümüze ulaşmadığının altını çizerek, Büyük Britanya bölgesinde 10.000 kadar “folly” örneği olduğunu söyler (Howley, 1993, s. 3). 1988 yılında, “folly”leri korumak ve tanıtmak

adına, Andrew Plumridge öncülüğünde kurulan “The Folly Fellowship”, Büyük Britanya’da yaklaşık 2000 tane “folly” örneği kaydetmiştir.⁴

Oldukça şaşırtıcı olan tüm bu sayısal veriler üzerinden birbiri ile bağlantılı iki farklı tartışma güzergâhı açmak elzem hale gelir. Bunlardan ilki, 18. ve 19. yüzyılda, sayıları binlerce olan dolayısıyla azımsanmayacak miktarda ve azımsanmayacak bir zaman aralığında varlık bulan “folly”ler, neden mimarlık ürünü olarak görülmez? Neden mimarlık kuramlarının dışına itilir? Mimarlık dünyası neden bu dönemeci kuramsallaştırmayı denememiş ve üzerine düşünmemiştir?

İkincisi, “folly”ler için başta “bu nedir?” sorusu yerine sorulması gereken soru, “folly”ler hangi bağlamda var kazanmışlardır? Şeklinde olmalıdır. Bu sorunun cevabını ironik bir şekilde sanat tarihinde tutucu bir yazar olarak anılan Hans Sedlmayr’da buluruz. İkinci Dünya savaşıdan hemen sonra, 1948 yılında kaleme aldığı “Merkezin Kaybı” adlı kitabında Sedlmayr, 18. yüzyılda dünyanın merkezinin kaybolduğunu söyler. Kitapta, “Semptomlar”, “Bulgu ve Seyir” ve “Teşhis ve Karar Üzerine” başlıklarının da gösterdiği gibi, “merkezin kaybı hastalık olarak tanımlanmaktadır.” (Tanju, 2007). Sedlmayr, bütünlüklü ve tutarlı bir dünyanın kaybolduğu vehmiyle anlattığı şirazesini kayan dünyayı, “İngiliz Bahçesi” olarak adlandırdığı ve çok sayıda “folly” örneğinin bulunduğu Stowe Park üzerinden okumuştur (Şekil 3.1). Tanju’ya göre bu tespit, modern dünyada mimarlık pratiğinin, “çözülme/dağılma” sürecinin başlangıcını etkili bir şekilde anlatır (Tanju, 2015). Stowe Park’ta, rönesans bahçelerinde gözlemlenen; dik açılı geometrik yolların, yapay formlar verilmiş ağaç ve heykellerin, duvarlar ve çitler tarafından bölümlenmiş bahçe alanlarının hâkim olduğu sürekli değişim halinde olan doğanın kendisine sabit form verme çabasından başka bir şey olmayan rasyonel tasarım anlayışı, yerini çitler ve duvarlar yerine yuvarlatılmış yumuşak formlu tepeliklerden oluşan geniş çim alanlarına; doğal bitki örüntüleri ve gruplar halinde serpiştirilmiş ağaçların; suyun kontörünün dahi belli olmadığı göletlerin yer aldığı irrasyonel tasarım anlayışına bırakmıştır (Evyapan, 1988, s. 189). Böylece, mimarlık ideal form öğretileri ve “ideal mimari üretim biçimi”nden sıyrılmıştır.

⁴“The Folly Fellowship” tarafından Büyük Britanya’da kaydedilen folly’lerin, haritalanmış şekilde fotoğraflarına, <http://follies.org.uk/index.php/database/>, internet sayfasından ulaşılabilir.



Şekil 3.1. Stowe Park; Genel Görünüş.⁵

İrrasyonel tasarım anlayışının hâkim olduğu, Charles Bridgeman, William Kent ve James Gibbs'in aşamalı olarak tasarladığı, Stowe Park'ta karşımıza çıkan “folly”lerden bazıları şöyle sıralanır:

Yaşanıl(a)mayacak bir Çin evi,
İçine giril(e)meyecek bir “inziva evi”,
İbadet edil(e)meyecek bir kilise,
İçinden çıkıl(a)mayan Bourbon adı verilmiş bir kule
İşlevi olmayan Palladian Villa'lar,
Neden yapıldığı belirsiz Gotik Tapınak biçiminde bir yapı,
Venüse adanmamış harabe bir tapınak,
Yıkık şekilde tasarlanmış mağaralar,
Yıkık heykel parçaları ve yapay kalıntılar,
Gerekli olmayan köprüler, ne olduğu belirsiz sütunlar.

⁵Stowe Park'a ait fotoğraf, <https://www.visitsoutheastengland.com/things-to-do/stowe-p49353>, [erişim tarihi: 20.06.2018].

Farklı zaman ve mekâna ait farklı mimari üsluplarla tasarlanmış, uzlaşmaz gibi görünen pek çok amaçsız ve işlevsiz mimari ürün, sağda solda fırlatılmışçasına aynı zeminde bir araya gelir. Sürekli dönüşmekte olan bir alanın içinde atılmışçasına duran mimarlık nesnesinin bir anlamda fragmente oluşu, 18 yüzyıl modern dünyasına ait epistemolojik çerçeveyi anlamada önemli ipuçları verir.

“Folly’lerin üretilmesini tetikleyen 18. yüzyıla ait kültürel ve toplumsal atmosfer incelendiğinde, bir taraftan bireysel akıl yetilerinin yüceltiildiği öte taraftan ise bireyin birey olmaktan kaynaklanan hesaba gelmez niteliklerini keşfettiği bir dünya karşımıza çıkar. “Folly’ler bu anlamda 18. yüzyılda “Aydınlanma ussallığı ile çatışan bir başka dünya görüşünün, Romantizmin ilk ifadeleri” (Roth, 2000, s. 544) olarak mimarlığın krizleri olarak yer alır.

Sedlmayr’ın hastalık başlangıcı olarak okuduğu mimari “ucube’lere karşı, kendi var oldukları dönem içinde de hoşgörü sınırsız olmamıştır. 18. yüzyılda, Palladyanizmin savunucularından olan Robert Morris, “folly’lerin klasik kurallara sıkı sıkıya bağlılığın kuyusunu kazdığını kabul etmiş ve 1742 yılında kaleme aldığı “Mimarlık Sanatı” adlı şiirinde, “Lofty still” (daha /kibirli) olmak için mimarlara seslenmiştir.

“Direncini, Saygınlığını ve Gücünü ayakta tut

Kararlaştırılmış kurallar; bırak bunlar belirlesin rotanı

Yeni yöntemler öyle kolay anlaşılmaz

Ve ayak basılmamış yollara herkes sapamaz

Tanınan kuralı izlemek yeğdir

Kendine ait bir icada bel bağlamaktan” (Morris, 1742; Headley& Meulenkamp, 1990, s.xxi).

Headley ve Meulenkamp göre Morris’in bu şiiri, merkezini kaybetmiş böylesi bir dünyada, yeni yöntemler yerine, yeni nesil mimarlara kararlaştırılmış ve klasik kuralların izlemesi gerekliliğine dair “folly’lerin ve “folly” tasarımcılarının görmezden gelinmesi hususunda bir

tür tavsiyedir (Headley & Meulenkamp, 1990, s. xxi). Fakat birçok mimar, kuralları, azameti ve saygınlığı bir kenara atmış ve mimariyi şaşkınlıkla karşılanacak hale getirmiştir.

15. yüzyıldan itibaren ortaya konulan klasik mimari tasarım kuralları ve 18. ve 19. yüzyılda rasyonalist bir zeminde inşa edilen evrensel düzen anlayışı, “folly”lerde ortadan kalkmıştır. “Folly” tasarımcıları, rönesans dünyasının kuralcı ve katı orancı tutumuyla “dalga geçerek” ve klasik öğretilerin özgün anlamlarını deforme ederek, mimari “ucube”leri yaratmışlardır. Bu anlamda “folly”leri tasarlayan mimarlar, kendi hayal güçlerinin oyununa kendilerini bırakarak, mimarlık pratiğinin formel dilini hiçe saymışlardır.



3.1.1. “Folly” Nedir?

“Kendine özgü olmayan bir yapı asla bir folly olamaz; ne de mizahsız bir şey olabilir” – “mizah hem saf birinin uçarı neşesi hem de bir psikopatın şeytani gülüşünün bir parçası olabilir.” (Headley & Meulenkamp, 1990, s. xx).

“Folly’nin ne olduğunu bana kimse sormazsa, “folly’nin ne olduğunu biliyor görünürüm. Fakat “folly nedir?” sorusunu soran birine açıklama yapmak zorundaysam, bildiğimi varsaydığım tüm bilgi, tutarsızlığı ve belirsizliği içinde buharlaşıp gider. “Folly’leri “ucube” yapan da tam da bu müphem nitelikleridir. Ancet’in “ucube” kavramı üzerine söylediği gibi, “folly’lerin cazibesine büyük katkıda bulunan, onların tam da bu tanımlanamaz oluşudur.

“Ucube” bir bedenle karşılaşan özne, onun bitki mi, hayvan mı(?) olduğuna dair soruları sormaz, pekâlâ onun insan olduğunu bilir. Ancak “ucube’ler, bir yandan olağan insanın niteliklerini taşır bir yandan da insanı “normal” olarak tanımlayan ve “normal’in sınırlarını çizen kategorilerden ayırırlar.

Onlar, hem o hem de budurlar ve “ya şu ya da bu’nun aleyhinde çalışırlar. Bu yüzdendir ki “ucube’ler, “normal” insan tanımının çizilen sınırlarının dışında, kendilerine özgül olan doğal bir “sınır aşımı” niteliğine sahiptirler ve öznenin, “ucube” olana dair, kategorik olarak nereye bağlı olduğu saptamasını ve yargısını güçleştirirler.

“Folly’ler de tam da böyledirler. Tıpkı “ucube” olanın kendisi gibidirler. “Folly’lere bakan özne, onların mimari yapı olduğunu bilir. Ancak, “nasıl bir mimari yapı?” sorusu karşısında “folly’ler, özneyi sürekli ikircikli bırakan ve öznenin yargısını mütemadiyen yadsıyarak konuşmaya devam etmek zorunda bırakan, mimari yapılardır.

“Delilik”, “çılgınlık”, “usdışı”/“akıldışı” anlamlarına gelen “folly” kelimesinin etimolojik kökeni; top, balon, köpük anlamlarına gelen Latince “follis” kelimesinden türeyen Fransızca “folie”den gelir (Headley & Meulenkamp, 1990, s.xx).⁶ Kelimenin anlamının işaret ettiği gibi “folly”ler, dile gelmeyen, rasyonel akıl anlatılarının askıya alındığı ve belirli bir işlev ve amaç için tasarlanmamış mimari yapılardır. Bu yapıları, Oxford İngilizce Sözlüğü “açıkça fantastik gayelerle inşa edilmiş” ve genelde “saçma yapı” olarak tanımlanır. “Saçma yapı” tanımının yanısıra “folly”ler, sözlükte “şaka yapı” olarak tanımlanmıştır (Simpson & Weiner, 1989, s. 4). Bu noktada “saçma yapı” ve “şaka yapı” arasında ayırımı yapmak gerekir. Zira “folly”ler, “saçma” olmaktan daha ziyade “şaka” gibidirler. Saçma olan, genellikle anlamsızlık içerirken; şaka olan, anlamsız olan değildir. Şaka, herhangi bir duruma ilişkin yargının anlaşıldığı, gerçeklik içeren ancak ne doğru ne de yanlış bir saptamanın yapıl(a)madığı, mantık kuralları içinde dalga geçen ve mantık kuralları içinde bağlamı olmayan yargıdır. Bu bağlamda “folly”ler, mimarlık normları ile dalga geçen “şaka yapı”lar olarak tıpkı bölümün giriş kısmında Headley ve Meulenkamp ikilisinden alıntılandığı gibi, “mizah” içerirler.

Herhangi bir formda, büyüklükte ya da üslupta inşa edilmiş olan “folly”ler; “büyük ya da küçük, ciddiyetsiz ya da akademik, güzellikleri pastoral/dünyevi ya da ideal olabilirler.” (Howley, 1993, s. 3). 18. yüzyılda, batı dünyasında vuku bulan mimari “ucube”leri tasarlayan mimarların ilham kaynağı, tıpkı Yunanistan ya da Ortaçağ Avrupa coğrafyasından olabildiği gibi; Mısır, Çin, Hindistan, İran... Gibi Doğu coğrafyasından olabilir. Etkilerinin hissedildiği zaman ölçeği ise, “Palladyanizmden ya da Gotik Revival’tan Antik Çağ’a ya da tarih öncesi primitivizme kadar uzanabilir.” (Howley, 1993). “Folly” sözcüğü en geniş anlamda yukarıda sayılan tüm mimari üslupları, biçimleri ve yapı büyüklüklerini kapsayacak şekilde kullanılmış olmasına rağmen net bir tanımı yoktur. Mimari normlar ile anlaşılmayan “folly”lerin kaotik yapısı, onları anlamayı ve anlatmayı güçleştirir ve onları tanımlanamaz kılar.

⁶Kelimenin bir diğer kökeni, Latince, “foliatus” ya da “foliage” kelimelerinden türeyen, Fransızca, “feuillée” kelimesidir. Kelimenin bu kökü, genelde gösterişsiz, ilkel, doğayı mütevazı bir şekilde kucaklayan, kırsal bir yaklaşımı çağrıştırırsan düşük maliyetli kiler olarak kullanılan küçük yapılar için kullandığı bilinmektedir (Headley & Meulenkamp, 1990, s. xx).

“Folly”leri peyzaj bileşeni olmaktan ziyade, mimarlık ürünü olarak ele alan ilk kitap, İngiliz ressam ve yazar Barbara Mildred Jones’un 1953 yılında yayınlanan “Follies and Grottoes” dur (Headley & Meulenkamp, 1990, s. xiii). Jones, “iyi mimarının” işlevsel olma gibi bir iddiası olduğunu, “folly”lerin ise, önemle tanımlanmış bir fonksiyona sahip olmaktan ziyade öznel, daha az tanımlı psikolojik etkilerinin olduğu görüşündedir (Jones, 1953). Bu yüzden Jones’a göre “folly”ler, “iyi mimarının asla olamayacağı kadar kişiseldirler” ve “zevk için inşa edilmişlerdir” (Jones, 1953, s.1-2). Jones’un “folly”ler üzerine söyledikleri üzerinden şu soruyu sormak anlamlı hale gelir. Her şeyin kişisel olabileceği bir dünyada neden mimarlık kişisel olamıyor? Bu soru, tam da modern dünyadaki mimarlığın açmazlarından birine işaret eder.

“Komşuları ile aşık atmaya çalışan insanların” arzusu üzerine inşa edilen, “modaya uygun” “folly”ler ile “eksantrik olan saf “folly”ler olarak iki tip “folly” olduğunu söyleyen Jones’a göre, “işlevsiz her bir yapı, bir beyefendinin mülkünde süs amacıyla” dikilmiştir ve bu kullanımlarıyla “folly”ler, lüks ve ekstradırlar (Jones, 1953). Lüks ve ekstra olan bu yapıların inşa ettirme arzusunu ise Jones, şu sözlerle anlatır;

“Folly”ler ile istedikleri her şeyi yapabiliyorlardı. Mimarın kendilerine neyin yapılacağını söylemesinde, dışarı çıkıp, tanrıyı oynayabiliyorlardı.” (Jones, 1953)

Mimarlık ürünlerini Jones, kitap boyunca kuramsal bir tartışma çerçevesinde almasa da, “folly”leri “henüz gerçekleşmemiş bir işlev için tasarlanmış son derece işlevsel yapılar” (Jones, 1953) olarak mükemmel bir şekilde tarif eder. “Folly”leri doğrudan mimarlık ürünleri olarak inceleyen mimarlık tarihçisi Gwyn Headley ve sanat tarihçisi Wim Meulenkamp’ın kaleme aldıkları “Follies”⁷ (1990) kitabı, Barbara Jones ile benzer bir çizgide “folly”leri, amaçtan önce zevk için inşa edilen, “memnun etmeyi amaçlayan neşeli yapılar” olarak tarifler. İkilinin, “folly nedir?” sorusuna verdikleri yanıt ise şöyle;

⁷ Çok sayıda “folly” örneğine yer yer ve kapsamlı bir çalışma ortaya koyan ikili, giriş bölümünde çalışmanın kuramsal-akademik bir çalışma olmadığını altını çizer.

“İdeal olarak büyük, Gotik, gösterişli, -aşırı hırslı ve işe yaramaz bir yapıya ve tercihen çılginca imkânsız bir yerel efsaneye sahip olmalı- fakat gerçek hayatta folly’lerin bu geniş tanımın dışında kaldıkları da kabul edilmelidir.” (Headley & Meulenkamp, 1990, s. xix).

“Tutkudan, takıttıdan ve şüpheden” meydana geldiği gibi “mutluluktan, yastan ve kafa karışıklığından” da meydana gelebileceğini söyleyen Headley ve Meulenkamp’a bazı uç noktadaki “folly” örnekleri, başkalarının isteklerini ve ihtiyaçlarını göz ardı edebilen insanlar tarafından tasarlanan ve tasarımcının karşı konulmaz inşa etme arzusuyla varlık kazanmışlardır. “Folly” tasarımcılarının bazıları, “psikotik anlamda olmasa da obsesif olarak inkar edilemez şekilde delilerdi” ve bunlardan bazılarının tavırları “şizofreni çizgisinde tanımlanır.” Nedensizce inşa edilen “folly’lerin delilik dereceleri, “yün yumağıyla oynayan kedinin kararsız adanmışlığı ile gerçek bir delinin vahşi, cesur mantıksızlığına” uzanabilir (Headley & Meulenkamp, 1990, s. xx). “Folly’lere sahip olma arzusunu ise Headley ve Meulenkamp, insanlar ve kargalar için kurdukları metafor ile anlatır;

“insanlar ve kargalar buldukları ve sahip oldukları mekânı süsleme arzusunu paylaşırlar.” Ve bu arzu; “mülkünüzü tapınaklar ile doldurmak”, “zirvenin zirvesine gösterişli bir kule dikmek”, “aracımızın direksiyonunu leopar derisi ile kaplamak” misali “arzusunun pahalı, doğal bir versiyonudur” (Headley & Meulenkamp, 1990, s. xix).

Stephen Jones ise, her ne kadar mimari tasarımın en ilginç deneylerinin “folly’lerde uygulandığını söylese de, “kişisel coşku ve adanmışlıktan” esinlenerek tasarlanan “folly’leri, paradoksal olarak önemli bir ciddiyetsizlik olarak tanımlar. “İyi bir folly iyi ama seviyesiz bir konuşma gibidir: keyif verir ama asla didaktik değildir. Folly kararlılıkla ciddiyetinden sakınır” (Jones S. , 1987, s. 56) der.

Tüm bu tanımlara baktığımızda, “folly’leri mimarlık ürünü olarak doğrudan ele alan az sayıdaki yazar, genellikle şiirsel olan ancak, içerikte belirsiz olan tanımlara yönelmişlerdir. Ancak, bu tanımlamalarda iki temel görüş belirginleşir. Bunlardan ilki, “folly’lerin kontrolden çıkmış savurganlıkla inşa edilmiş olmalarıdır.

Bu yaygın görüş, “folly’leri “yüceliğe adanmış ahmakça (delice, aptalca) anıtlar ve ahmaklığa (deliliğe, aptallığa) adanmış yüce anıtlar” (Barton, 1972, s. 9) olarak yorumlanmasına yol açmıştır. Ancak birçok “folly” örneği, hem boyutları hem de maliyetleri açısından oldukça mütevazıdır. Tüm “folly” tasarımlarında ortak olan bir şey, sahipleri için büyük bir haz ve gurur kaynağı olmalarıdır. Maliyetleri ne olursa olsun 18. ve 19. yüzyılda, toprak sahipleri tarafından “coşku ve tutku” ile inşa edilmiş olmalarıdır. Onları inşa etmek zorunlu olan tek şey, “folly’leri inşa etmek için ayrılacak olan zaman ve paradır (Howley, 1993, s. 3).

İkincisi yaygın görüş ise, “zevk için inşa edilen” “folly’lerin nedensizlik, kişisellik, keyfilik sonucunda ortaya çıkan ciddiyetsizlik ve anlamsızlığın “folly’lerde bulunduğu söylenebilir. Şüphesiz, her bir “folly” ürünün arka planında öznenin kendine ait öyküsünün yattığı açıktır. Ve bu öykü, mekân ve zamanda bir tür bellek dizgesi üzerinden inşa edilen, mimarlık üretimini kodlara ve yasalara bağlı kılan temsil dünyasında vuku bulmaz. Ortaya konulan bu görüşler ve açıklamalar yerinde ve önemlidir. Ancak, keyfilik ve bireysel tercihler ile açıklanabilen, başka bir deyişle, mimari kararlar, kurallar ve normlar yerine, tasarlayan mimarın arzusunun sonucunda ortaya çıkan “folly’ler, son derece önemli bir dünyanın değişimine işaret eder. “Folly’leri önemli kılan ve onları anlamsızlıkları ile anlamlı, ciddiyetsizlikleri ile ciddi yapan şey, tam da var oldukları dönemin olağan koşulları yani modern ‘epistemisi’nin bir sonucu olarak varlık kazanmış olmalarıdır. Bu yüzden, “folly’leri var oldukları dönemden bağımsız ele almak, Jones’un ve Headley ve Meulenkamp ikilisinin ifade ettiği gibi, mimari “ucube’leri, “neşeli anlamsızlık” parçaları olarak görmekten öteye götüremez.

“Folly’ler öznedede birçok soru uyandırır ancak tüm soruları yanıtsız bırakır. Çünkü, “folly’leri tasarlayan mimarların “folly’leri neden ve nasıl tasarladığına dair metin bulmak oldukça zordur. Durum böyle olunca, mimari “ucube’ler olarak “folly’lerin hakkında birçok yorum üretilebilir. İşi zorlaştıran hiçbir yorumun doğrulanmayıp, yanlışlanamamasıdır. Ancak, “folly’ler üzerine “bir fikrim var” diyen öznenin, elindeki rasyonel anlatıları doğrulanabilecek fikirlerin, “folly’lerin kendi mimari özellikleri tarafından yanlışlanması olağandır.

Çünkü, “ucube” mimarlıkları tanımlamak için sorulacak “bu nedir?” sorusu karşısında verilecek her cevap ve sınıflandırma girişimi, hayal kırıklığına mahkûmdur.

Dünyanın farklı coğrafyalarında ve farklı zamanlarında var olmuş, mimari üslup, kompozisyon ve mimari işlevselliklerin İngiltere ya da Avrupa’da biraya geldiği “folly”lerin çerçevesini saptamak, tanımlamak ve anlamak için bazı kurallar ortaya konulabilir, ancak bu kurallar sayısız istisna tarafından delinir. Sözelimi, “folly”leri; mimari tapınaklar, piramitler, pagodalar, camiler, dikilitaşlar, sütunlar, çadırlar, kuleler, sahte kaleler, sahte kiliseler, sahte manastırlar, kemerler, kapılar, pencereler, pavyonlar, inziva evleri, köprüler, mağaralar, tüneller, kulübelere gibi mimari yapılar ve yapı öğelerine referansla adlandırma ve sınıflandırma girişimi, sayısız “folly” örneğinin “aykırı” mimari özellikleri tarafından yadsınır. Buysa, mimarlık ‘episteme’si içinde krize yol açar.

Tüm mimari rasyonel anlatıları krize sokan “folly”lerin irrasyonel uzanımlarına baktığımızda; dikilitaşlar, savaşlarda kazanılan zafer ya da önemli kişilerin anısını yaşatmak için yapılan anıtlar değildir. Pencereler, mekânı aydınlatmak, havalandırmak ve dışarıya bakışı mümkün kılan mimari öğeler değildir. Kemerler, herhangi bir açıklığı geçmek için kullanılan strüktürel bir öğeler değildir. Kuleler, herhangi bir yere bakışı mümkün kılan özelliklere sahip değildir. Kapılar, ne iç/dış ayırımını ne de mahaller arasındaki geçişi sağlayacak mimari öğeler değildir. Camiler, tapınaklar ve pagodalar bir dinin ve inancın ritüellerini yerine getirmek, tanrıya topluca tapınmak için inşa edilen ibadet mekânları değildir... Aynı zamanda, bir Yunan Tapınağı, bir Çin Pagodası, bir Cami, bir dikilitaş, bir anıt, ya da bir piramit; tanrılara, şairlere, imparatorlara ya da devlet adamları gibi önemli şahsiyetlere değil, “bir sevgiliye, bir domuza ya da bir köpeğe adanmış olabilir.” (Headley & Meulenkamp, 1990, s. xx). Bunlar gibi çoğaltabileceğimiz birçok işe yararlılık esasını reddeden “folly” örneği karşımıza çıkar.

Öte taraftan birçok “folly” yapısı, yapının yaşam süreçlerini ve tasarımın amacını inkâr eder. Çünkü bir çok “folly”, tasarlanmış, inşa edilmiş, tamamlanmış, eskimiş, yıkılmaya yüz tutmuş gibi yıkıntı olarak tasarlanmıştır (Şekil 3.2; Şekil 3.3). Yıkıntı gibi tasarlamak, olağan mimari yapının ömrüne ilişkin kavrayışımızı da altüst eder.



Şekil 3.2. Harap Roma Zafer Takı; İngiltere, Kent. 18. yüzyılda yıkıntı şeklinde tasarlanan “folly” örneklerinden bir tanesi.⁸

İşe yararlılık esasını ihlal etmenin yanı sıra mimarlık ürününün harabe olarak tasarlamayıp, inşa edildiği “folly”lerin “mimarlığın asli niteliklerinden olmadığını her “fundamentalist” tereddütsüz” (Tanyeli, 2017, s.105) anlayabilir. Bu bağlamda, Vitruvius’tan günümüze kadar mimarlık ürününü mimarlık kılan, mimarlığın temel prensipleri olarak kabul edilmiş “faydalılık” (“utilitas”), “sağlamlık” (“firmitas”), “güzellik” (“venustas”) gibi kavramlar üzerinden mimariye yüklenen anlamları, her şeyin nihai bir amacı olduğu yani mimari “telos” fikrini ihlal ederler. Zira, her bir “folly”nin kendi içinde bir aurası vardır. Ancak bu aura, ne tartışmaya ne de anlama mahal verir. Anlam atfedilecek her mimari düşünce içinde, başka bir deyişle, güvenle kabul edilmiş mimari normlar üzerinden kurulan mimari anlam içinde, problemler bütünü olarak karşımıza çıkarlar. Bu yüzden, mimarlık “episteme”si içinden cevap verilemez hale gelirler.

⁸“Folly’ye ait fotoğraf, <https://www.flickr.com/photos/33289059@N03/5940009067/sizes/l/>, [erişim tarihi: 22.04.2018].

“Folly”ler üzerinde kapsamlı bir kitap yazan mimar İrlandalı James Howley kitabında (1993), “folly”leri sadece peyzaj objesi olarak ele almanın, “folly”lerin kendilerine özgül olan “eşsiz bir sanat biçiminde olan” içsel niteliklerini azalttığını yazar (Howley, 1993, s. 3). Amacı, nedeni ve işlevi olmayan bu “ucube”lerin en “eksantrik ve sıra dışı” olanların dahi, işlevsel özelliklerinin tümünden olmadığını ve belirli bir amaç için tasarlandığını söyleyen Howley, bu işlevler arasında “oturup manzarayı izlemek, çay içmek”, “tefekküre dalmak için sofistike mekanlara kadar” “basit” işlevsellerden; “manzara oluşturmak ve manzara da yönlendirici işlev görmek” ya da “geçmişte yaşanmış olayların anılarını canlı tutmak” gibi daha “ciddi” işlevsellikler barındırdığı görüşündedir (Howley, 1993, s. 4). Nitekim, “folly”lere tasarımcısının zihninde işlev fikri olsa da olmasa da herhangi bir işlev fikri yüklenebilir. Bugünün dünyasından baktığımızda Tanyeli’nin ifade ettiği üzere, “her işlev her biçime, her biçim her işleve uyarlanabilir.” (Tanyeli, 2017, s. 146). Ancak onlara yüklenen işlevsel fikirler, “biçim-işlev” paradigması içinden salt determinizm ile açıklanamaz. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, “folly”lere bakan öznenin konumu ve bu “ucube” yapıları öznel olarak yorumlama biçimidir. Çünkü öznel yorumlama biçimi üzerinden yapılan kategorizasyon girişimi, “folly”lerin mimari özellikleri tarafından, birtakım sorunlar çıkarır.

Sözgelimi, sayısız farklı yapı tip(siz)lerinden oluşan “folly”lerin belirsiz kapsamından yola çıkarak ilk problemi kapsamı daraltmakta bulan (Howley, 1993, s.3) Howley, kendisi her türlü kategorik ayrımı güvenilmez kılma amacıyla inşa edilen bir “şey’e, kategorik bir düzen getirmeye çalışır. Kitapta yazar, “Tapınaklar”, “Anıt mezarlar”, “Köprüler”, “Kamelyalar ve Yaz Evleri”, “Kuleler”, “Kalıntılar ve Göz alıcı şeyler”, “Kaleler ve Sahte kaleler”, “Kapılar ve Hazireler”, “Kabuk evler ve Mağaralar”, “Keşiş Kulübesi ve Rüstik Kemerler” ve “Eksantrikler” olmak üzere “folly”leri 12 başlık altında kategorize eder.

“Folly”ler üzerinde kuramsal olmayan ancak oldukça akademik ve mimarca bir çalışma yapan Howley’in bu tanımlama ve sınıflandırma girişimi “Eksantrikler” başlığında olduğu gibi, sorunlu yaklaşımı teşhir eder.⁹

⁹Howley’in sorunlu yaklaşımı, tezin “Örnek Durumlar” başlığı altında incelenen “Conolly Folly”, “Wonderful Barn” ve “Dromona Gate” örnekleri üzerinden ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Çünkü “folly”ler, ne inşa edilme amaçları ne işlevleri ne de formları açısından rasyonel anlatılar üzerinden kategorize edilemez ve mimarlık ‘episteme’si içinden açıklanamazlardır. Zira, “folly”ler “kategorize edilip kataloglanabilir ve örnek kelebek türleri gibi sabitlenebilselerdi” gizem ve heyecanını kaybederlerdi (Headley & Meulenkamp, 1990, s. xix). Bu yüzden her kategorizasyon girişimi, “folly”leri “yanlış anlaşılmuş bir yapıya” dönüştürür.

“Ucube” mimarlıklar olarak “folly”leri tanımlanamaz ve kategorize edilemez yapan irrasyonel uzanımları, sadece işlevsiz yapılar olmaları değildir. Çarpıcı bir şekilde kendine özgü olan bazı “folly” ürünleri, tüm mimari öncü formlara meydan okur. Herhangi bir mimari üslup için tanıdık olmayan –yabancı-, tuhaf formları mimari “ucube”leri herhangi mimari üslup içinde de sınıflandırılmaz yapar. Bu yüzden de “zaman ve yapı” bağlamında kategorizasyon yolu ile anlaşılabilirler. Bu bağlamda, “folly”leri tanımlamaya çalışmak, yeni bir dil öğrenmek gibidir. Fakat kuralları olmayan -kuralsız- bir dili öğrenmek gibidir. Tutarsızlık ve muğlaklık sözcüklerini barındıran ve tanımlan(a)mayan “ucube” kavramı, “folly”leri tanımlayabilecek yegâne güvenilir referans haline gelir.

“Folly”lerin belirli bir tarihi döneme ve mimari üsluba “uyma beceriksizliği” Peter Mason’ın “Infelicities” -“Yersizlik”- (1998) kitabında ele aldığı “egzotik” kavramı üzerinden ele alınabilir. Mason’a göre egzotik,

“herhangi bir bağlama sahip olmayan, birleşik oluşumdur... bir bağlamdan koparma ve tekrardan yeni bir bağlama yerleştirme süreci ile üretilir ve bu yerleştirme işi, oldukça münasebetsizdir.” (Mason, 1998, s. 6).

Mason’ın egzotik tarifine göre, mekân ve zamana ait bağlamından kopartılmış, başka bir mekân ve zamana yerleştirilen “şey”, sonunda ne koparıldığı zamana ne de var olduğu zamana ne de şimdiye aittir. Bu yüzden “egzotik” olan, “hiçbir zaman olması gereken yerde değildir” (Mason, 1998, s. 7). Orijinal bağlamı ile yeni bağlamı arasında bu tür bir

mesafelenme Mason'a göre, "egzotizm derecesinin bir ölçütüdür" (Mason, 1998, s. 130). Egzotizm derecesini yaratan mesafelenme ise sadece mekânsal değil, aynı zamanda zamana da bağlıdır (Segalen, 2002, s. 18).

Mason'ın "egzotik" kavramı üzerinden söylemleri kolaylıkla "folly"ler üzerinde yorumlanabilir. Sözelimi, 18. yüzyılda İngiltere'de yıkılmış bir Ortaçağ kulesi ya da kalesi tarzında mimari strüktür, kendi orijinal bağlamından kopartılmış, farklı bir mekân ve zamanda yeni bir bağlamın içerisine yerleştirilmiştir. Bu sebeple ki strüktür artık ne 13. yüzyılda ne de 18. yüzyılda evindedir. Ayrıca, her ne kadar Ortaçağ kulesi yıkıntısı İngiliz olsa da, ikisinin arasında "zamansal boşluk"¹⁰ olarak mesafelenme yaratır.



Şekil 3.3. Sanderson Miller; Wimpole Folly, (1749).¹¹

¹⁰Detay için bkz. Victor Segalen, "Essay on Exoticism: An Aesthetics of Diversity", "Defining the Exotic", (Durham: Duke University Press, 2002), 18.

¹¹18. yüzyılda, Sanderson Miller, Wimpole Folly'sinin yanı sıra, 13. ve 14.yüzyıla ait otuzdan fazla Gotik kale ve kule yıkıntısı tasarlamıştır. Sanderson Miller'in "folly" tasarımlarındaki harabeler, yeni bir yapı ile yan yana yerleştirilir. Bu anlamıyla da "egzotik melezler" olarak var olur.

Wimpole Folly'sine ait fotoğraf, https://www.flickr.com/photos/saffron_walden_snapper/35429976894, [erişim tarihi: 22.04.2018].

Hem zamansal hem de mekânsal olarak “egzotik melezler” olarak karşımıza çıkan bu mesafelenme, sadece yıkıntı olarak inşa edilen “folly’lerde değil, hemen hemen tüm “folly” örneklerinde de gözlemlenir ve “folly’leri tanımlanamaz ve irrasyonel yapan özelliklerinden biri olur.

“Folly’lerde gözlemlenen; mimarlık üretiminin belirli bir mekâna ve zamana bağlılığından kopmasıyla ortaya çıkan bu tür bir seyyahlık özelliği, “yerötesi” ve “zamanötesi”¹² olan mimarlık ‘episteme’sinin sonucunda varlık kazanır. Bu bağlamda “ucube” mimarlıklar olarak “folly’ler, vatansız ve zamansız olmaktan daha ziyade, Tanyeli’nin sözleri ile ortaya koymak gerekirse, “çoğul-vatanlı” ve “çoğul-zamanlı” olarak karşımıza çıkar. Böylesi bir “çoğul-vatanlılık” ve “çoğul-zamanlılık” halinin ise, “modernlikten başka bir şey olmadığı aşikâr.”dır (Tanyeli, 2014, s.8).

¹² Detay için bkz. Uğur Tanyeli, “Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altılık” Bölüm “XII Yer” (İstanbul: Metis Yayınları, 2017), s. 261-268

3.1.2. İmge Üretimi Bağlamında “Folly” Tasarımı

“Egzotik, keşfedilişi öncesinde egzotik değildir. Egzotiğin bu niteliğini üreten şey, onun keşfidir.” (Mason, 1998, s. 1).

“Folly”lerin varlık kazandıkları 18. yüzyılda mimarlık ‘episteme’si, verili olan küçük bir bilgi havuzuyla değil bambaşka bir bilgi havuzu içinde tahayyül edilmeye başlanmıştır. Modern dünyanın bir imkânı olan bu tahayyül, mimarlıkta imge üretiminin olağan hale gelmesi ile mümkün olmuştur. Modern dünyada, mimar öznenin imge darağacında yer edinmiş farklı mekânlara ve zamanlara ait mimari yapı izleri, aynı yapıda dolaşıma girmeye başlamıştır.

Mimarlık “epistemolojisi’nde yaşanan kırılmanın ve değişimin en somut ifadesi, “ucube” mimarlıklar olarak “folly’lerde gözlemlenir. Çünkü, rasyonel aklın ve işlevin bilinçle askıya alındığı “folly’ler, farklı zaman ve mekânlara ait mimari imgelerin bir araya gelmesinden meydana gelmiştir. “Folly’leri tasarlayan mimarlar estetik kaygıdan muaf, yeni ve farklı olanı yaratmak adına, mimarlık üretimini deney alanına dönüştürmüşlerdir.

Deneyi mümkün kılan ve “folly” üretimini olanaklı hale getiren ise, modern dünyada, mimarlık ürünlerinin teknik araçlar ile görselleştirilmesi, mimari imgenin bollaşması ve mimari imgenin çoğaltılmasını sağlayan imge ticareti aracılığıyla, daha önce görülmemiş mimarlık ürünlerinin imgeler paketi halinde, İngiltere’ye ve diğer Avrupa ülkelerine kitaplar ve resimler aracılığı ile taşınabilir olmasıdır.

3.1.2.1. İmgelerin Bollaşması

İmgelerin bollaşması, 16. yüzyıldan başlayan ve etkinliğini 18. yüzyılda iyiden iyice hissettiren dünyadaki, nesnelerin, insanların, bilgilerin dolaşımı, modern dünyanın sunduğu olanak ile doğrudan ilişkilidir. Bu olanak sayesinde bilginin üretimi, dolaşımı-aktarımında fark edilir düzeyde artış gerçekleşmiştir. Bilgi ile kastedilen, herhangi bir yasaya-koda bağlı, neden-sonuç ilkeleri ile açıklanabilen sistematikleştirilmiş bilgi değildir (Serim, 2017, s. 45). Kastedilen, her şeyin aktarımın hızlandığı modern dünyada, tüm pratiklerde olduğu gibi mimarlık pratiğinde de, üretici özne için düşünce üretimini tetikleyen faktörlerin çoğalması demektir. Başka bir deyişle, öznenin düşünme edimini arttıracak olan imge darağacının gelişmesidir.

Mehtap Serim, “Bir Modernlik Zemini: Barok Aşırılık” (2017) kitabında, erken 18. yüzyılı ‘en şen karşılaşma’ların dünyası olarak tarifler. Karşılaşmayı ise şu sözlerle tanımlar;

“Karşılaşma, bir mekânda öngörülemez rastlaşmalar sonucunda meydana gelen eş ‘mekân-zaman’lılıkların tamamı için kullanılmaktadır. Mekânsal ve zamansal olarak denetimlenemez olan rastlaşmalar, anlamın kaynağı olan imge akışının basit ama öngörülemez sonuçlar doğuran mekanizmasıdır aynı zamanda.” (Serim, 2017, s. 177)

18. yüzyılda, uzlaşmaz gibi görünen birçok şey, “hem dolaşım özgürlüğü hem de aşkın kuralların süzgecinden” geçmeden, kontrolü mümkün olmayan karşılaşmalar ile bir araya gelir (Serim, 2017, s. 195). Karşılaşmaların arttığı bir dünyada bilgi hareketliliğinin artması, mimarlık “epistemolojisi’ne ait mekân, zaman, bağlam ilişkilerini etkilemiştir.

Bu süreçte, “folly’lerin, mimari bağlamları(olmayan), yer aldıkları mekâna ve zamana ait işlevlerinden almayan, mimari yapı öğelerinin ve mimari üsluplara ait mimari imgelerin birbiriyle anlamsal olarak birleştiril(e)meyecek, ve ilişkilendiril(e)meyecek bir şekilde, bir

araya getirilebilme olanağı ile oluşturulmuştur. Bu olanak ise, mimari imgenin bollaşması ile mümkün hale gelebilir.

Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse “folly’ler, modern öncesi dünyada imkânı söz konusu olmayan, devinim hızı yüksek bir dünyanın olanak sağladığı, yoğun bir şekilde karşılaşmaların arttığı ve imgeler dünyasının kurulmakta olduğu bir tarihsel aralıkta ortaya çıkmışlardır. Bu anlamda, “ucube” mimarlık olarak “folly’lerin neden modern bir gerçeklik olduğu sorusunun cevabı, tam da bu durum ile ilişkilidir. Çünkü mimari “ucube’ler olarak “folly’ler, çoğaltılmış ve bollaşan mimari imgeler aracılığı ile üretilen bir mimarlık ‘episteme’sinin ürünüdür.

Mimari imgelerin bollaşmasındaki en önemli faktörlerden bir tanesi, matbaanın icadadır. 15. yüzyılın ortalarından itibaren, kitabın basılı materyal olarak ortaya çıkışı ile uzun zaman ve emek alan el yazması eserler, yerini matbaa aracılığı ile birden fazla miktarda basılmış eserlere bırakmıştır. Baskı makinelerinin ortaya çıkması ile mimarlara yönelik birçok mimari ürün, kitaplaştırılmıştır. Matbaanın icadı ile yazılı ve görsel mimari yayınların çoğaltılması, mimarlık ‘episteme’si içinde de radikal bir değişimi beraberinde getirmiştir.

Mimarlık ‘episteme’sinde yaşanan bu radikal değişimi, Mario Carpo “Architecture in the Age of Printing: Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory” (2001) adlı kitabında ele alır. Carpo, Klasik Antikite’den Modern Klasisizm’e kadar mimari düşünce biçiminin, batı mimarlarının kullandıkları iletişim-medya araçlarına bağlı olduğunu söyler (Carpo, 2001).

Çünkü Carpo’ya göre mimarlık düşüncesi, mekân ve zamandaki deyimlerin, bağlamların, kuralların ve bir önceki mimari modellerin aktarılmasıyla üretilir. Bu aktarım, alfabenin icadından, “ascll” kodunun gelişimine kadar, bilginin kaydedilmesini ve aktarılma biçimini sağlayacak olan, dönemin baskın bilgi teknolojisi tarafından belirlenir. Basım çağındaki mimari üretim ile modern öncesi dünyadaki kısıtlılıkları ortaya koyarak tartışan Carpo, Vitruvius’un mimari teorisinin el yazması formatının, modern öncesi dönemde sözlü aktarım

biçiminin, 15. yüzyılda, mekanik olarak yeniden üretilebilir olmasının ve yazılı ve basılı yayının gelişmesi ile taşınabilir olma özelliğini kazanmasının, modern dünyadaki mimarlık ‘episteme’inde yaşanan değişimdeki önemini altını çizer (Carpo, 2001).

Carpo’nun basım tekniği ile ortaya koyduğu mimarlık ‘episteme’inde yaşanan değişimi, ilk olarak sanat yapıtları üzerinden Walter Benjamin, “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı” (1936) incelemesinde dile getirmiştir. Benjamin, “sanat yapıtı, her zaman yeniden – üretilebilir olagelmıştır. İnsanların yapmış oldukları, her zaman yine insanlarca yeniden yapılabilmektedir” (Benjamin, 2011, s. 52) der. Ancak mekanik yolla ve tekniğin olanakları ile yeniden üretilen sanat ürünü, sanat eserine ait imgenin yeniden üretilebilmesi, çoğaltılması ve kopyalanmasına imkân sağlamış, defalarca çoğaltılabilir niteliğe kavuşturmuştur. Benjamin’e göre, teknik aracılığı ile sanatın kazandığı bu nitelik, bir taraftan sanatın “şimdi-burada olma” özelliğinin yani ‘aura’sının kaybına yol açarken, diğer bir taraftan sanatın özgürleşmesine olanak sağlar (Benjamin, 2011, s. 52-63). Carpo, mimari imgelerin çoğaltımı ve bollaşması özelinde, Benjamin’in öne sürdüğü sanat ürününün yeniden üretilebilir olma imkânının, mimarlık üretiminde ve mimari imge bağlamında, pre-modern dünyadan günümüze kadar karşılığının olduğunu ileri sürmüştür (Carpo, 2001, s. 6-13). Bu anlamda, modern öncesi dünyada dokunulmaz ve sadece kendi içinde anlamlı ve kutsal olan mimari imgeler, Rönesans dünyası ile kült değerini (aurasını) yitirmiş, mimarlık düşüncesi kutsaldan arındırılmış bir toprakta yeşermeye başlamıştır.

3.1.2.2. İmge Ticareti Bağlamında “Folly” Üretimi

17. yüzyıl ve 18. yüzyıl, hem modern devlet anlayışının hem de kapitalist ekonomin ortaya gelişip, yükselmesine sahne olmuştur. Yazılı basının geliştiği dönemde, bilginin geniş tahsilli kitlelere ulaşılabilir haline getirilmesi, modern devlet anlayışının bir sonucudur. Bu yüzyıllar, “bilginin ticari bir mala dönüşmesinin de hikâyesidir aynı zamanda.” (Serim, 2017) Dolayısıyla, bu dönemde bilgi başka bir deyişle imgeler, meta dolayımında değiş-tokuşu mümkün olan nesnelere haline gelmiştir ve tüm diğer pratiklerde olduğu gibi mimarlık ‘episteme’si de, kapitalist ekonomik pazarın parçası olmuştur.

Mimari imgenin mübadele aracına dönüşme dinamiklerine baktığımızda, coğrafi keşifler ile seyahat etme imkânının olağanlaşması, teknolojik gelişmeler ve en temelde de feodalitenin çözülüşü ile kapitalist üretim ekonomisinin başlamasıdır. Çünkü, mimarlıkta karşılaşmaların dünyası, matbaanın icadının yanı sıra ticaret ağırlıklı bir etkileşimin sonucunda artış kazanmıştır. 15. yüzyılın sonunda, Portekizlilerin Hindistan deniz yolunu açması, Avrupa’daki birçok ülkenin doğu coğrafyasıyla olan ticaret ilişkisine hız kazandırmıştır. Hindistan ve Çin’e ulaşmak için denizlere açılan Avrupalılar, dünyanın bilinmeyen coğrafyalarını bilinir hale getirmişlerdir. 1600 yılında İngilizler “Doğu Hindistan Şirketi”ni kurmuş, ithalat hacimlerini arttırmıştır. Akabinde Fransızlar benzer yolu izlemişlerdir (Saner, 1998, s. 5). 16. yüzyılın başlarında gerçekleşen ve sonrasında artan bir şekilde süreklilik kazanan Doğu-Batı dünyasının karşılaşması, İngiltere’de vuku bulan “ucube” mimarlıklar olarak “folly”lerin üretimiyle doğrudan ilişkilidir.

Yenidünyaların keşfi ile farklı mekân ve zamana ait toplumsal, kültürel bilgi ve imgeler sözlü, yazılı ve görsel olarak taşınabilir hale gelmiş ve aktarılmaya başlanmıştır. 18. yüzyıla gelindiğinde, Avrupa dünyasının Doğu dünyası ile ilişkilenebildiği yaşanan artış ile birlikte, hem mimari hem “kültürel imge”lerin karşılaşması yoğunlaşmıştır. Bu yüzyılda, neredeyse homojen bir kültürden bahsetmek olanaksız hale gelmiştir. Gezginler, seyahat ettikleri yerlerde mekânsal ve kültürel incelemeler yaparak, roman, şiir, resim, çizim aracılığı ile edindikleri tüm bilgileri ve deneyimleri İngiltere’ye, İngiltere üzerinden de diğer

Avrupa ülkelerine taşınmıştır. Thomas Daniell'in "Antiquities of India" (1800) kitabı ve William Daniell ile birlikte kaleme aldıkları, "Picturesque Voyage To India by Way Of China" (1784) adlı kitapları Hindistan ve Çin'e ilişkin mimari imgelerin İngiltere'ye taşınmasında gösterebilecek kitaplar arasında yer alır. Aynı zamanda, İtalyan Rahip M. Ripa gibi birçok gezgin, 18. yüzyılın başında, İngiltere üzerinden Çin'e seyahat etmiş ve Çin mimarisine ait yapıların yer aldığı resimlerini ve çizimlerini İngiltere'de albümleştirmişlerdir (Saner, 1998, s. 8). Bu etkileşim sonunca Uzak Doğu dünyasının sunduğu mimari biçimler ve mimari kullanımlar, giderek artan bir şekilde İngiltere'ye taşınmıştır.

18 yüzyılın ikinci yarısından sonra Londra yakınlarındaki "Kew Garden"ın içinde yer alan çok sayıda "folly" üretimi doğrudan bu etkileşimin ürünüdür. "Kew Garden'da Hindistan, Çin, İslam mimarisine ait mimari imgelerin egzotik beraberliğinden oluşan birçok "folly" üretimi hayata geçirilmiştir (Şekil 3.4).



Şekil 3.4. William Chambers; Kew Garden, Pagoda Folly, (1761-1762), Genel Görünüş.¹³

¹³ Pagoda Folly'sine ait fotoğraf, https://www.wikiwand.com/en/Kew_Gardens, [erişim tarihi: 05.08.2018].

İmge ticareti bağlamında, “folly” üretimine zemin oluşturan bir diğer etmen, arkeolojik kazıdır. 1738-1756 yılları arasında İtalya’da, Paestum, Pompei, Herculaneum’da yapılan arkeolojik kazılar vasıtası ile Roma ve Yunan uygarlıklarının yeniden keşfini gündeme getirmiştir. 18. yüzyılda, arkeolojik araştırmaya katılan arkeologlar, sanat ve mimarlık tarihçileri, kazılar sonucunda oluşturdukları raporları kitaplaştırmışlardır.

Arkeolojik araştırmalara katılan Johann Joachim Winckelmann’ın 1764 yılında basılan, “Eskiçağ Sanatı Tarihi” –“Geschichte der Kunst des Altertums”- adlı eserleri ile 1755 yılında basılan “Yunan Resim ve Heykel Sanatındaki Yapıtların Taklit Edilmesi Üzerine Düşünceler” -“Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst”- büyük oranda bu kazıların sonrasında hazırlanan raporlar üzerinden oluşturulmuştur (İnankur, 1997, s. 1933).

Winckelmann’ın kitapları her ne kadar, mimaride “sakin yüceliği” ve “soylu yalınlığı” neşretmiş ve mimarinin abartılı, süslü mimari öğelerden arındırılmasını amaçlamış olsa da, antik döneme ait mimari imgelerin bollaşmasında oldukça etkili olmuştur. Bu döneme ilişkin, Kont Caylus’un “Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises” adlı Eski Mısır, Etrüsk, Yunan, Roma ve Galya üzerine yaptığı derlemesi; “Piranesi’nin “Vedute di Roma” (1750), James Stuart ve Nicolas Revett’in “Antiquities of Athens” (1762) gibi çoğaltılabilecek birçok basılı yayın, arkeoloji, mimarlık ve sanat tarihi alanındaki bilgilerin ve imgelerin aktarılmasına olanak sağlamıştır (İnankur, 1997, s. 1933-1936). Aynı zamanda, arkeolojik kazılarla birlikte prehistorik yerleşimlere ait kalıntıların gün yüzüne çıkması ile 18. yüzyılda, İngiltere’de Prehistorik yapılara ilgi ve merak artmıştır. Prehistorik döneme ait mimari yapı imgelerinden yola çıkarak birçok “folly” örneği tasarlanmış ve inşa edilmiştir (Şekil 3.5).



Şekil 3.5. Ballyfin Folly; Genel Görünüş. 18. yüzyılda İngiltere’de inşa edilen Prehistorik mimari yapı imgelerinden yola çıkılarak tasarlanan “folly” örneklerinden bir tanesidir.¹⁴

Aynı yüzyılda, imgelerin meta haline gelmesinde ve bollaşmasındaki başka bir etmen ise, 17. yüzyılda başlayan, Avrupa’da “Grand Tour” adı verilen kapsamlı gezilerdir. “Grand Tour” aracılığı ile başta İtalya olmak üzere Yunanistan, Mısır ve Türkiye gibi ülkelere yapılan geziler, görülmesi gereken güzergâhlar olmuşlardır. Mimarların, kitaplardan ve gravürlerden karşılaştıkları mimari imgelere ulaşma imkânı, yerini mimarlar ve sanatçıların mimarlık ve sanat eserlerini bizzat yerinde ziyaret etme ve inceleme imkânı doğmuştur. Antik dünyadaki mimari eserlere ilişkin çizimler ile ortaya çıkan basılı yayınlar, “Grand Tour” imkânı ile ilişkili hale gelmiştir. Gezilerin sonucunda mimari kitaplara aktarılan bilgiler, bir sonraki yazılacak kitaplara da kaynaklık etmiştir (Bordeleau, 2014, s. 44).

Avrupa’nın farklı noktalarında mimarların ve sanatçıların farklı coğrafyalardaki mimarlık ve sanat eserlerini yerinde deneyimleme arzusu, 18. ve 19. yüzyıla gelindiğinde, neredeyse zorunlu hale gelecek şekilde iyice yaygınlaşmıştır. Öte taraftan, “Grand Tour’a katılanlar sadece mimarlar ve sanatçılar olmamıştır. Birçok siyasetçi, tüccar ve düşünür, “Grand Tour’a katılmıştır. Sözgelimi, Wiltshire’de bulunan Stourhead Park’da yer alan birçok “folly” tasarımı, Banker Henry Hoare’in “Grand Tour” ile İtalya gezisi sırasında Clusde

¹⁴ Ballyfin Folly’sine ait fotoğraf, <https://www.ballyfin.com/A-Tour-of-Ballyfin/Gardens-and-estate.aspx>, [erişim tarihi: 12.07.2018].

Lorrain'in manzara resimlerini İtalya'dan İngiltere'ye taşıması sonucunda tasarlanmıştır (Şekil 3.6; Şekil 3.7).



Şekil 3.6. Claude Lorrain'in Manzara Resimleri, “Apollo Muses” (1680)¹⁵; “Village Fête” (1639).¹⁶



Şekil 3.7. Stourhead Park; “Apollo Temple” ve Genel Görünüş.¹⁷

¹⁵ Claude Lorrain'in “Apollo Muses” resmi, https://www.wikidata.org/wiki/Q20538816#/media/File:Claude_Lorrain_Apollo_Muses.jpg, [erişim tarihi: 18.06.2018].

¹⁶ Claude Lorrain'in “Village Fête” resmi, https://www.wikidata.org/wiki/Q24066#/media/File:Claude_Lorrain_012.jpg, [erişim tarihi: 18.06.2018].

¹⁷ Stourhead Park'a ait fotoğraflar, <https://www.wikiwand.com/en/Stourhead>, [erişim tarihi: 01.06.2018].

Stourhead Park örneğinde de görülebileceği gibi, Lorrain'in yanı sıra Romantizm akımının resim sanatındaki yansıması olan ve “pitoresk resim sanatı’nın¹⁸ temellerini atan, Avrupası’nın önde gelen ressamlarından Nicholas Poussin ve Salvator Rosa’nın, manzara resimleri, (Evyapan, 1988, s. 190) “folly” üretimlerine zemin oluşturmuştur (Şekil 3.8).



Şekil 3.8. Nicholas Poussin; “Burial of Phocion”, (1648).¹⁹

“Folly”leri tasarlayan mimarlar, salt inşa edilmiş mimari yapılar ve mimari kitaplardan çağırdıkları mimari imgeler ile sınırlı kalmamış, birçok “folly” tasarımını manzara resimlerinden edilen mimari imgelerden etkilenerek tasarlamışlardır.

18. yüzyıla ait mimarlık düşüncesi ve mimarlık üretimi manzaranın tasarımı, ya da resim yapar gibi tahayyül edilmiştir. Bu tahayyül, en azından “folly” tasarımları bağlamında modern dünyada, mimarlık üretimi ve düşüncesindeki çok önemli bir değişime ve dönüşüme işaret eder. Modern öncesi dünyada, diğer tüm tekil sanatlar üzerinde belirleyici, bütünleştirici ve düzenleyici olan mimarlık pratiği, resim sanatı başka bir deyişle, resim bilgisi üzerinden kurgulanmaya başlanmıştır.

¹⁸Pitoresk doğadaki gibi, tasarlanmamış, “el değmemiş olan”, rastlantısallık ve tesadüf ile ortaya konulmaya çalışan her türlü sanatsal anlayışı niteler.

¹⁹Nicholas Poussin’nin manzara resmi, https://www.wikidata.org/wiki/Q7735465#/media/File:Burial_of_Phocion.jpg, [erişim tarihi: 10.09.2018].

Ayrıca burada önemli olan nokta, modern öncesi ve pre-modern dünyada imkânı olmayan, modern dünyada olanaklı hale gelen, mimari imgenin salt mimarlık mecrası içinde (mimarlıktan-mimarlığa) dolaşımındaki kısıtlılığın aşılmasıdır. Mimarlığın teknik araçları ile üç boyutlu bir mimarlık ürününün, iki boyutlu olarak üretilmiş olan ve mimarlık kitaplarında dolaşıma giren mimari imgesi; mimarlık kitapları aracılığıyla Lorrain, Poussin ve Rosa'nın manzara resimleri üretiminde dolaşıma girmiştir. Akabinde manzara resimlerinin gravürleştirilmesi ile birlikte, tekrardan “folly” üretimi bağlamında mimari imgeye dönüşmüştür. Mimari imgenin temellük edilme eyleminin, bir mecradan başka bir mecraya transfer etme şeklinde cereyan ettiği gözlemlenir.

Andrew Pettegrrre, “The Renaissance Library and the Challenge of Print” yazısında, 1450’li yıllardan, 1600’lü yıllara gelindiğinde, Avrupa’da üç yüz kırk beş bin başlık kitap yayınlandığını ve bunların toplam basım miktarının, yüz seksen milyonu bulunduğunu aktarır (Pettegree, 2015, s. 75). Tüm bu rakamlar, milyonlarca basılı kitabın dolaşımında olduğu 18 yüzyılda, düşünce dünyasının bir parçası olan kitabın, genişleyen ekonomik pazarın önemli bir parçası olduğunun göstergesidir.

19. yüzyıla gelindiğinde, asitli kâğıt ve rotatif baskı yönteminin kullanımı sayesinde değişen kitap basım teknolojisine bağlı olarak, artan kitap üretimi ve genişleyen kitap pazarıyla birlikte kitaplar, daha ucuza mal edilmiştir (Gürcan, 1996). 19. yüzyılın ilk çevreğinde, “kuruşluk dergi”lerin ortaya çıkması tam da bu değişen basım teknolojisinde yaşanan değişim ile mümkün olmuştur. Aynı zamanda bu yüzyılda, fotoğrafın icadı ve fotoğraf teknolojisindeki yaşanan gelişmeler, kitlesel olarak üretilen resimli dergilerin dolaşıma girmesi, imge üretiminin ve aktarımının hızında önemli bir kırılma noktası olmuştur. Özellikle, 19. yüzyılın ortalarından itibaren “fotoğrafçılar sadece mimarlara satılmak üzere eski yapıları ve ayrıntılarını fotoğraflamakta, paketler halinde” pazarlamışlardır (Tanyeli, 2017, s.223).

Dolayısıyla, 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren mimari imgeler, sadece kitaplardan ve ressamın ortaya koyduğu eserlerden değil, sayıları yüzbinleri bulan resimli dergiler aracılığı ile aktarılabilir hale gelmiştir. Bu dönemde haftalık basılan ve sayıları yüzbinlerce

olan popüler resimli dergiler arasında, Londra'da yayınlanan "The Illustrated London News", "The Graphic" ve Fransa'da yayınlanan "L'Illustration" (1843-1944), Almanya'da yayınlanan "Die Woche" (1899-1940) ve "Leipziger illustrierte Zeitung" (1843) dergileri sayılabilir.²⁰ Görsel iletişim araçlarının çeşitlenmesi ve artışı ile paralel bir şekilde gitgide artış gösteren mimari imgenin taşınabilir olma hali, aynı zamanda mimari imgenin alınıp satılabilir nesnelere olarak ucuzlamasıyla sonuçlanmıştır.

Endüstri haline gelen yayıncılık sektörünün, oluşmaya başladığı 16. yüzyılın ortalarında, İngiltere'de sadece 2 ya da 3 yayıncı varken, 17. yüzyıla gelindiğinde, yayıncı sayısı 90'a ulaşmış ve her geçen yıl artan bir grafikte büyümüştür ve üretilen ve basılan kitap sayısında dikkat çekici sayıda artış gözlemlenmiştir (Gürcan, 1996, s. 151). Bugün dünyanın en büyük kitap üreticisi ve ihracatçı ülkesi olan Büyük Britanya, 18. yüzyılda da, dünyanın en büyük kitap yayıncılık pazarını oluşturmuştur (Gürcan, 1996, s. 152). 18. ve 19. yüzyılda, İngiltere'de neredeyse her Lord'un, aristokratın ve mimarın kütüphanesinde mimari kitaplar yer edinmiştir. Söz konusu durum göz önünde bulundurulduğunda, "folly"lerin neden ilk olarak İngiltere'de varlık kazandığı ve modern bir gerçeklik olduğu, sorusuna verilebilecek cevaplarından bir tanesi de, dünyanın birçok yeri ile "karşılaşma" imkânını sağlayan, kitaplar aracılığı ile mimari imgenin en yoğun dolaşımında olduğu yer olmasıdır.

Sonuç olarak, herhangi bir bağlama sahip olmayan, "egzotik melezler" olarak "ucube" mimarlık ürünleri olan "folly"lerin üretimi bağlamında, mimari imgenin ekonomik bir pazar haline gelmesi önemli duraklardan bir tanesidir. Rönesans ile birlikte kült değerini yitirmeye başlayan ve 18. yüzyılda gelindiğinde, sayısız iletişim yolu ile dolaşıma giren mimari imge, geleneksel anlam yapılarından, kültürel bağlarından koparılmıştır. Tanyeli'nin de altını çizdiği gibi, mimari imgenin "anlam yitimi ile "dolaşım özgürlüğü" ve metalaşma birbirlerine sıkıca bağlıdır. Başka bir deyişle, imgeler metalaştıkça dolaşırlar." (Tanyeli, 2017, s. 220)

²⁰ Detay için bkz. George Unwin, Philip Soundy Unwin ve David H. Tucker, "Yayıncılık Tarihi". Encyclopedia Britannica | Britannica.com.

15. yüzyıldan günümüze kadar kitap, dergi, gazete yayıncılığı ve ticareti ile kapsamlı bir bilgi bulmak mümkündür.

Metalaştıka “dolaşım 6zg6rl6đ6’ne sahip olan, farklı zaman ve mek6nlarla ait mimari imgeler, nedensizlik anlamı zinciri içinde “folly” 6retimi bağlamında, “folly” 6reticilerinin malzemesi haline gelmiştir.



3.1.3. “Folly”lerin Yorumlanması Sorunu

“Folly”ler, tıpkı olağan fizik kurallarına uymadan hareket eden bu yüzden de, olağan fizik kuralları ile açıklan(a)mayan ve haklarında en az şey bilinen karadelikler gibi, mimarının olağan kavramsal tasarısı içindeki söylemlere uymadan hareketle inşa edilmiş, mimarlığın gizemli nesnelere olarak, mimarlık pratiğinin karadelikleridir.

Tanımlanabilir ve çerçevesi belirlenmiş bir gruba uymayacak kadar tutarsız olan “ucube” mimarlık olarak “folly”ler, mimarlık ürünü olarak mimarlık tarihçilerinin çalışma alanına girmemiş, detaylı bir çalışmaya layık görülmemiş ve mimarlık tarihi anlatıcıları tarafından göz ardı edilmişlerdir (Headley & Meulenkamp, 1990). Bunun sebeplerinden bir tanesi Howley’e göre, mimarlık tarihçilerinin her zaman çerçevesi belirlenebilir, tanımlanabilir başka bir deyişle “zaman ve yapı bakımından kategorizasyon yoluyla” anlaşılabilen binaların yorumlanmasına büyük önem vermiş olmalarıdır (Howley, 1993, s. 1). Bu mimari ürünler “folly” sözcüğü dışında, sık sık “Doğal Üslup”, “Pitoresk”, “Bahçe Peyzajı”, “İngiliz Bahçesi”, “Anglo-Çin Bahçesi” gibi birçok farklı isimde, peyzaj birleşeni olarak adlandırılmışlardır (Howley, 1993, s. 4).

Sözgelimi, 18. yüzyılda İngiliz mimar John Soane, “Designs in Architecture” (1778) kitabında, her ne kadar “mükemmel folly” yapılarını tasarlamış olsa da, “folly” tasarımlarından oluşan koleksiyonunu “folly” terimini kullanmadan, “pitoresk” ve “romantik” yüceleştirmeleriyle ele almıştır (Headley & Meulenkamp, 1990, s. xxiii).

19. yüzyılın sonunda, Banister Fletcher'ın “A History of Architecture on the Comparative Method” (1896) kitabında, William Chambers'ın Dublin'in eteklerinde Lord Charlemont için tasarlanan “folly” tasarımı hakkında, “bahçe mimarisi” olarak kısa bir referans verir, ancak “folly” terimini kullanmaz (Howley, 1993, s.1). Öte yandan, İngiliz Kraliyet Mimarlık Enstitüsü kurucularından olan ve döneminin “çok yönlü ve dekoratif sanatçılarından” kabul edilmiş, John Papworth, her ne kadar “folly” tasarımlarında yer almış olsa da, “Designs for Rural Residences” (1818) kitabında “folly”lerden şu sözlerle bahsetmiştir;

“Bir zamanlar, çok da tutarlı olmayan bir üslup yanımızda geçici olarak var oldu; bununla beraber boyalı arkadlar, taklit köprüler, kiliseler ve hatta taklit katedraller oldukça beğeni buluyordu: ancak kısa süre sonra bunlar patladı ve eğer günümüzde sanatın taklit edici güçleri kullanılıyorsa, genellikle doğaları gereği gelip geçici şeylerde kullanılıyor; ancak burada dahi müsamaha tamamen sınırsız değil.” (Headley & Meulenkamp, 1990, s. xxiv)

“Folly’ler, tarihsel referansları içinde barındırmış olsalar da, Papworth’un ifade ettiğinin aksine, taklit eden değil, yan yana gelmeyecek birçok karşıt mimari üslubun ve yapı ögesinin birleşiminden oluşan “melez” yapılarıdır. Estetik kaygıdan muaf olarak, mimari laboratuvara dönüşen “folly” üretimleri, bir taraftan geçmişini olumlayan öte taraftan geçmişin taklidine kolayca kapılmayan öznenin üretimidir. “Folly’ler, olsa olsa eskinin parodisidirler ve bazen eskimeyi (yıkıntı olarak tasarlamak) taklit ederek, eskimenin de parodisi haline de gelirler.

19. yüzyıla gelindiğinde, “folly” tasarımlarının neredeyse üzerinden yüzyılı aşkın bir süre geçmesine rağmen, gözden geçirilmiş 19. yüzyıl baskılarında, yarım düzineden daha az “folly” örneği ile karşılaşmak mümkün olur (Howley, 1993). 20. yüzyıla gelindiğinde de, durum farklı değildir. Amerikalı mimarlık tarihçisi Leland Roth, yaklaşık 700 sayfalık kapsamlı “Mimarlığın Öyküsü” (1993) kitabında, “İngiliz Bahçeleri” başlığı altında “folly” terimini kullanmadan, Sandersin Miller’in Worcestershire’da tasarladığı sahte Gotik “folly” tasarımı hakkında çok kısa referans vermiştir (Roth, 2000, s. 543).

Mimari “ucube”ler olarak “folly”lerin, neden mimarlık tarihçileri tarafından bu kadar ihmal ettiklerini ve mimarlık pratiğinin dışına itildikleri sorunsalı birkaç etmen ile açıklanabilir. Bunlardan ilki, şüphesiz “folly”lerin mimarların “dünyayı rasyonel olarak belirlenebilir kısım ve detaylara bölerek organize etme yollarımızın yeterliliğini” (Frasconi, 1991) sorgulamaları olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü mimarlık dünyası, Tanyeli’nin ifade ettiği gibi;

“rasyonalite ve normallik sayılan şeylerin dışındakilerini görmez. Çok ender olarak görse de mimarlık düşünce ve pratiğinin içinde onları buluşturamaz. Normallik ve rasyonellik klişelerinin dışına bir türlü çıkamaz. ... Mimarlık sadece normale rasyonalitenin sınırları

içinde varlık kazanır diye tahayyül edilir. Tasarımın her noktasını sağlam ussal gerekçelerle açıklanabilir olması aşınmaz bir mimarlık idealidir bugün bile.” (Tanyeli, 2013, s. 169)

Oysaki Tanyeli’ye göre, hiçbir zaman mimarlık ürünü duraksamaya yer bırakmayan rasyonalite içinde ortaya konulamaz. Bu mimarlık ideali, sadece yanılısamadan ibarettir (Tanyeli, 2013). Tüm rasyonel akli açıklamaların tehdit altında oluşu, bu yüzdendir ki, mimarlık dünyası tarafından tehdit olarak görülen ve görmezden gelinmesi gereken “folly”lerin “öteki”leştirilmesi, pekâlâ mimarlık üretiminin yeni ve farklı ortamlarda tahayyül etme biçiminin sınırlı olmasından kaynaklı olduğu söylenebilir. Bu sınırlılık hali, mimarlık düşüncesindeki tıkanmalara işaret eder. Zira rasyonalist mantık, mimarlık ‘episteme’si içinde, düzensiz olan her şeyi mimari normlar ile sistematikleştirir. Mimari kodlar ve normlar sadece mimarlık ürününü yorumlamak ve tanımlamak için araçlar değil, aynı zamanda mimarlığı üretmek ve sistematikleştirmek için kullanılan araçlardır.

Bir başka etmen ise, pratik bir işlev için tasarlanmamış, anlamı ve amacı olmayan “ucube”lerin var oldukları zaman diliminde yani 18. yüzyılda, ister mimarlık ürünü olsun ister mimarlık yapı elemanı olsun işlevsiz her noktanın, mimarlık ürününe yüklenen görevler ve anlamlar çerçevesinde vazgeçilmesi gerekenler listesinin en başında olmasıdır. Öte taraftan, Türkçeye “akılsızlık”, “çılgınlık”, “delilik” olarak çevrilmiş “folly”lerin mimarlık ürünü olarak görülmesi; milat yıllarından itibaren inşa edilen “her işin ehli”, “uzman” mitosu içinde, mimarların tanımı, görevi ve konumu gereği kendilerine duydukları “devasa aşk”, “derin narsizimi” zedeleyeceği aşikârdır.

Tüm bu faktörler düşünüldüğünde “folly”leri görmezden gelmek, -arızaları, farklılıkları tasfiye etmek- mimarlık tarihçilerinin kutsal görevlerinden biri haline gelir. İronik olan şu dur ki, sayıları binlerce temsil edilen mimarlık üretiminin, mimarlık dünyası tarafından “öteki”leştirilerek asıl dışladığı; rastlantısallığın, melezlenmenin, denetlenemez olan modern dünyaya ait kültürel atmosferin olanaklılığıdır.

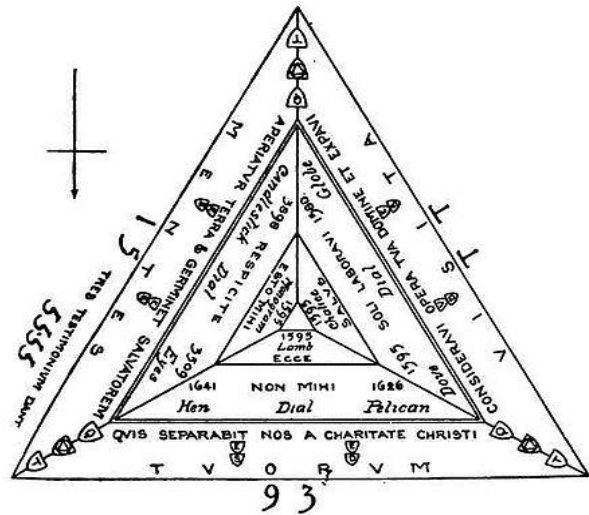
Sanat pratikleri için özgürlüğe kapı aralayacak olan 18. yüzyıl, mimarlık pratiği için karşılaşmaları, tesadüfiliği denetim altına alacak kuralların, sınırlarının katı bir biçimde

izildiği dönemdir. Heterojenliliğin ve farklılığın özgürleştirici güçleri yerine Tanyeli’ye göre mimarlık üzerine düşünenler; “sapasağlam bir mimarlık düşüncesi kurma, güvenilir yanılmaz tasarlama yolları bulma ve herkesi aynı doğru sonuca ulaştırma beklentileriyle bütün bu potansiyel özgürlükleri kullanmamak” için abalamlışlardır (Tanyeli, 2017, s. 35).



3.1.4. Örnek Durumlar

“Ucube” mimarlıklar olarak “folly” örneklerinin çok fazla olması sebebi ile tamamının tez kapsamında incelenmesi olanaksız olacağından, sayısız “folly” örneği arasından en ilginç bulduğum örnekleri ele aldım. Niceliklerinin fazlalığı ve niteliklerinin çeşitliliği sebebiyle “folly” örneklerinin hangilerinin “ucube” olduğunu anlatmaktan ziyade, “ucube” olmayanları anlatmak hiç kuşkusuz daha kolay olacaktır. Zira, görünüşü her tuhaf olan ve öngörülmuş mimari bir işlev, üslup ilkeleri veya biçim düzenleri çerçevesinde tasarlanmamış “folly”ler “olağan olmayan” mimarlıklar olarak değerlendirilemez. Bu yüzden, “ucube” mimarlık olarak değerlendirilen örneklerin incelenmesine başlamadan önce, “ucube” olarak değerlendirilemeyecek iki örnek üzerinden, genel bir görüş ortaya koymak faydalı olacaktır. Örneklerden ilki, 16.yüzyıl sonu, 17. yüzyıl başında İngiltere’de Thomas Tresham tarafından tasarlanmış “Rushton Triangular Lodge” yapısıdır. Tresham’ın Roma Katolikliğinin bir kanıtı olan “Kutsal Üçleme”yi simgeleyen üç rakamının ve katlarının tasarımının her yerinde hissedildiği yapı, dini referanslar içeren dini sembolik harfler, tarihler ve sayılar ile doludur (Şekil 3.9).



Şekil 3.9. “Rushton Triangular Lodge” Folly’si; Plan ve Görünüş.²¹

²¹Rushton Triangular Lodge Folly’sine ait fotoğraf, https://www.wikiwand.com/en/Rushton_Triangular_Lodge, [erişim tarihi: 01.06.2018].

Katolikler için ortak sembol haline gelen eşkenar üçgen planlı ve üç katlı, her katta haç biçiminde ve üç yapraklı yoncanın yer aldığı üç pencere ve üç ‘gargoyle’ye sahip yapı, adeta Roma Katolik inancının bir beyanını inşa etmek üzere tasarlanmıştır. Bu bağlamıyla, “Rushton Triangular Lodge” yapısı her ne kadar İngiltere’nin kimilerince en tuhaf yapısı olarak “folly” olduğu düşünülse de, dini referanslarını okuduğumuz bağlamıyla işlevseldir. Bu yüzden, çalışmada “ucube” mimarlıklar olarak ele alınan “folly”lerden ayrılır. Çünkü, Katolik olanın sosyal haklardan bile yararlanamadığı, 17. yüzyıl İngiltere’inde, Protestan olmayı reddettiği için on beş yıl hapis cezasına çarptırılan Thomas Tresham’ın kendisini ifade etmenin örtük bir aracı olarak inşa ettiği “Rushton Triangular Lodge” yapısı, dini ideolojik bir mimarlık ürünü olarak siyasal mesajlar taşır.

İkinci örnek, 1819 ve 1822 yılları arasında Viyana’da Volksgarten’da (Halk Bahçesi) inşa edilen “Theseus Tapınağı”dır. Mimarlığın klasik tasarım kuralları çerçevesinde ve modern tekniklerle inşa edilen “Theseus Tapınağı”; MÖ. 415’de Atina’da “Pers zaferine katkıda bulunan tanrılara bir şükran”²² olarak inşa edilen “Theseus Tapınağı’nın (boyutları, detayları, biçim özellikleri ve sayısal değerleri bağlamında) replikasıdır (Şekil 3.10).



Şekil 3.10. Viyana “Theseus Tapınağı”; Genel Görünüş.²³

²² Detay için bkz. L.A. Tomlinson, “Yunan Mimarlığı”, Bölüm:3 “Klasik Dönem Tapınakları”, (çev. Rıfat Akbulut), Homer Kitabevi, İstanbul, 2012, s. 33-58.

²³“Theseus Tapınağı’na ait fotoğraf, <http://www.travelwriticus.com/vienna-khm-theseus-temple/>, [erişim tarihi: 07.03.2018].

Tarihe yapılan sık atıflara rağmen “folly”ler nadiren birer sadık taklit uygulamalarını içerir. “Theseus Tapınağı”, öngörölmüş bir işlev için tasarlanmamış olabilir, ancak yapının replika olması, zaten rasyonel akıl tarafından ortaya konulduğunun göstergesidir. Kopya olarak tasarlanan “folly” örnekleri, Viyana’daki “Theseus Tapınağı” gibi “ucube” mimarlık olarak “folly”lerden ayrılır. Öte taraftan, tıpkı “Rushton Triangular Lodge” yapısı gibi Yunan dünyasına atfedilen sayısız yüce değeri içeren “Theseus Tapınağı”, siyasal mesajları içinde barındırır. Viyana’nın en önemli bölgesinde, Hofburg İmparatorluk Sarayı’nın hemen karşında, Viyana Parlamento Binası ve Viyana Kültür ve Sanat Tarihi Müzesi tarafından çevrelenen bir yerde inşa edilen “Theseus Tapınağı”, Antik Dünya’nın bilgeliğine, demokrasisine adanmış adeta bir kült nesnesidir. Bu bağlamda, her iki mimarlık ürünü de olağan mimarlık anlatıları içinden anlaşılabilir ve anlamlı bütünlüklerden oluşur.

Mimari “ucube”lere geçmeden önce Barbara Jones’un “folly”ler için yaptığı şu uyarıyı aktarmayı elzem görüyorum; “hiçbir zaman başka birinin en sevdiği folly’sinden fazla bir şey bekleyemezsiniz. Bana en çok hitap eden folly’i siz ziyaret ettiğinizde aptalca olduğunu düşünebilirsiniz.” (Jones, 1953, s.4)

3.1.4.1. “Conolly’s Folly; Richard Cassels, Kildare, (1739-1740)

18. yüzyıla ait mimari “ucube” olan Conolly’s Folly, 1739 yılında İrlanda’nın Kildare şehrinde, Alman mimar Richard Cassels (1690 - 1751)²⁴ tarafından tasarlanmıştır (Şekil 3.11). İrlanda’nın en zengin adamlarından olan aynı zamanda Avam Kamarası’nın önemli bir üyesi olan politikacı William Conolly’nin eşi Katherine Conolly tarafından yaptırılmıştır (Howley, 1993). Birçok mimari “ucube” örneğinde olduğu gibi, insanlar tarafından neden yapıldığına dair aktarılan bilgiler, tartışmaya açıktır. Spekülatif bilgilerden ilki, Conolly ailesine ait Castletown malikânesinin arka giriş kapısı olarak tasarlandığıdır. İkincisi, Kildare’nin düz ovasında manzarayı süslemek için odak noktası, bir diğeri ise yoksul çiftçilere para kazandırmak için istihdam sağlamak için inşa edildiğidir.



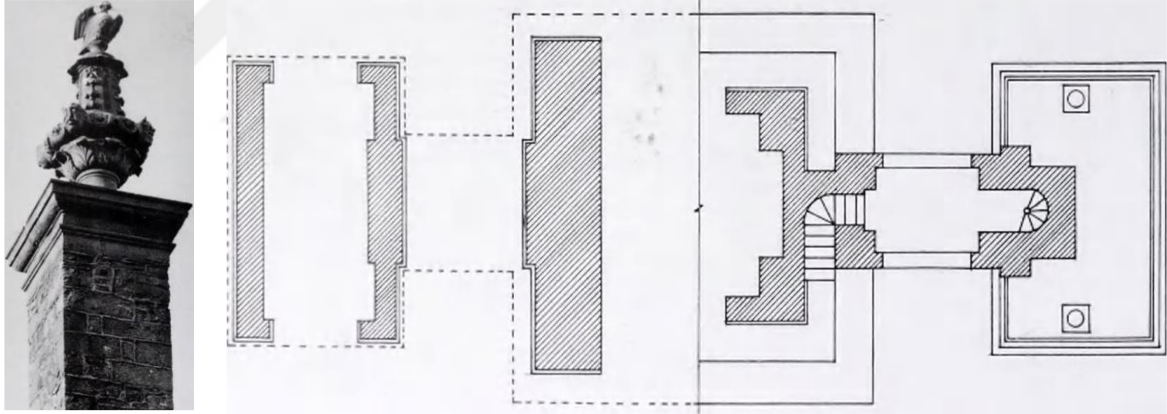
Şekil 3.11. Conolly’s Folly; Genel Görünüş.²⁵

²⁴ Alman mimar Richard Cassels, 18. yüzyılda İrlanda’da birçok yapı tasarlayan önemli mimarları arasında yer alır.

²⁵Conolly's Folly'sine ait fotoğraf, https://www.wikiwand.com/en/Conolly%27s_Folly, [erişim tarihi: 09.05.2018].

“Folly’de ilk bakışta, baskın olarak Palladyan üsluba özgü izlere rastlansa da genel kompozisyonuna baktığımızda, yapıda barok mimari nüveler hissedilir²⁶ (Howley, 1993, s. 14).

42 metre uzunluğunda olan, sade ama bir o kadar heybetli bir görünüşe sahip olan Conolly Folly, üç katmandan oluşur. İlk katmanda, farklı boyutlardan oluşan beş adet kemer ve yapının en dışındaki kemerlerin üst kısımlarına yerleştirilmiş sütunların üzerinde yer alan ananas figürleri yer alır (Şekil 3.11). Orta katmanda, masif ahşap bir merdiven ile ulaşılan Antik Yunan ve Roma mimarisinde sıklıkla karşılaştığımız kırma çatılı, üçgen alınlıkla bir oda ve aynı boyutta olan iki adet kemer yer alır. Bu kemerlerin üst kısımlarına yerleştirilmiş sütunların üzerindeki vazoların içinde, oyulmuş kartal figürleri yer alır (Şekil 3.12). En üst katmanında ise, dikilitaş formunda bir mimari eleman yer alır (Şekil 3.13).



Şekil 3.12. Conolly’s Folly; Detay.; Şekil 3.13. Conolly’s Folly; Merdiven Planı. *The Follies and Garden Buildings of Ireland*

Conolly’s Folly, inşa edilme amacının belirsizliğinin yanı sıra tanımlanamaz ve kategorize edilemez mimari yapılardan biridir. Bu “ucube’de, “bu nedir?” sorusu karşısında tüm mimari

²⁶1960’ların başında Conolly Folly’si restore edilmiş ve yenileme çalışma sırasında, yapıda yağmur suyunu tahliye etmek için tasarlanan “derzleri koruyan bir dizi özgün ve yaratıcı yapım teknikleri” keşfedilmiştir. Öte taraftan nedensiz inşa edilen bu “folly’nin, İngiliz Mimar Sir Edwin Lutyens’in inşa ettiği Thiepval yapısının Conolly’s Folly’den ilham alınarak tasarlandığı düşünülmektedir (Howley, 1993, s. 13-14).

rasyonel anlatılar sorunlu hale gelir. Söz gelimi, Howley, Conolly Folly'sini “Kuleler” başlığı altında, “dikilitaş” olarak kategorize eder (Howley, 1993).

Dikilitaşlar, tarihteki önemli olayların ya da önemli kişilerin anısını yaşatmak amacı ile inşa edilen, köşeli veya yuvarlak formlardan oluşan mimari yapılardır. Bu mimari yapıların üzerinde dönemini imleyen yazılar ve kabartmalar yer alır. Herhangi bir dikilitaşın mimari işlevi ve anlamsal özellikleri düşünüldüğünde, Conolly Folly'si, Howley'in “folly’leri kategorize etme çabasındaki sorunlu yaklaşımını teşhir eden bir örneklerden bir tanesidir.

Conolly's Folly'si üç katmana ait farklı işlevsellikler ve anlamlar barındıran mimari imgelerin üst üste bindirilip, “tuhaf bir koleksiyon’un sonucunda ortaya çıkan bir “ucube’dir.

3.1.4.2. “Racton Folly”; Theodosius Keene, Batı Sussex, (1771)

Racton Folly, İngiltere'nin Batı Sussex bölgesinde Halifex'in Earl tarafından 1771 yılında yaptırılmıştır. “Folly'nin, Neo-Gotik ve Klasik mimari üsluplarda yapılar tasarlayan, İngiliz Mimar Theodosius Keene tarafından tasarlandığını düşünülmektedir (Headley & Meulenkamp, 1990, s. 128). “Folly'nin inşa edilme amacı için öne sürülen teorilerden biri; Halifax 2. Earl'nün Stanstead Evi'ni tamamlayacak bir “yazlık ev” olarak inşa edildiğidir. Alternatif bir diğer teori ise, Halifax 2. Earl'nün ticaret gemilerinin Solent'te geri dönüşünü izlemek için bir “kule” olarak tasarlandığıdır.



Şekil 3.14. Racton Folly; Genel Görünüş.²⁷

Racton Folly, ufak tuğla ve çakmaktaşları ile incelikle inşa edilmiştir. Yaklaşık 25 metre uzunluğundadır ve iki katmandan oluşmaktadır. Dış cephesinde, yer yer sivri yer yer yuvarlak kemerlerden oluşan silindir- yuvarlak formlarda açıklıkların yer aldığı; iç kısmında,

²⁷Racton Folly'sine ait fotoğraf, http://www.kiloalphatango.com/racton_monument, [erişim tarihi: 17.04.2018].

benzer şekilde sivri kemerli nişlerin bulunduğu Racton Folly'si içi boş, döşemesiz ve çatısız olarak inşa edilmiştir (Şekil 3.14; Şekil 3.15).

Bu “ucube'nin kule ya da ev ol(a)mayacak mimari özellikleri, Racton Folly'si hem yapıma amacına dair öne sürülen spekülâtif bilgileri hem de yapıya yüklenen işlevsel anlamları krize sokar, sorunlu hale gelir.



Şekil 3.15. Racton Folly; İç Mekân Görünüşü.²⁸

Sözgelimi, Headley ve Meulenkamp, “Follies” kitabında, Racton Folly'sinden “Racton Tower” (Racton Kulesi) olarak bahseder. İkili, “folly’yi, birinci katında 3 köşede birer kulesi olan, ikinci katında ise yaklaşık 25 metreye kadar yükselen ve kendi içinde 3 kattan oluşan, geniş, yuvarlak bir merkez kule, şeklinde tarif eder (Headley & Meulenkamp, 1990, s. 129). Oysa bu rasyonel anlatıyı geçersiz kılan en büyük nedenlerden biri, merkez kulenin içinde kat ayırımına işaret eden herhangi bir kat döşemesini içeren yapısal özelliğin

²⁸ Racton Folly'si iç mekân fotoğrafı, <https://alanfrostphotography.com/2012/11/09/a-folly-known-as-racton-tower/>, [erişim tarihi: 17.04.2018].

bulunmamasıdır. Öte taraftan, eski çağlardan beri çeşitli amaçlar için inşa edilen kulelerin temel özelliği, içinden bir merdivenle yukarı doğru çıkılabilen ve herhangi bir yerin görülebilmesinin amaçlandığı mimari yapılar, Racton Folly'si ne içinden çıkılabilen bir merdivene sahip, ne de inşa edildiği yer göz önünde bulundurulduğunda, herhangi bir yere bakışı mümkün kılan özelliklere sahip değildir. Zira, bu “ucube”nin sadece bakılmalık olduğu aşikârdır.



Şekil 3.16. Domus Auera; İç Mekân Görünüşü.²⁹

İki katmandan oluşan Racton Folly'sinde dikkat çekici nokta, ilk katmanın Roma'da M.S. 64-68 tarihleri arasında İmparator Neron tarafından kır malikânesi olarak inşa edilen “Domus Auera” ile benzerliğidir (Şekil. 3.16). “Domus Auera”nın mimari imgesinin 18. yüzyılda popüler olan “Grand Tour” aracılığıyla, İngiltere’de var olan bu “ucube” yapıda dolaşıma girdiğini gözlemlemek mümkündür.

²⁹Domus Auera’ta ait fotoğraf, http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Menu-Utility/Imagine/index.html_1478642427.html, [erişim tarihi: 01.06.2018].

3.1.4.3. “Wonderful Barn”; İohn Glin, Leixlip (1743)

Leixlip yakınlarında inşa edilen “Wonderful Barn” (Muhteşem Ambar) olarak adlandırılan yapı, İrlanda’daki ilk “folly” örneklerinden biridir. “Folly”nin 1743 yılında, hakkında çok az bilgi olan, İohn Glin tarafından tasarlandığı düşünülmektedir.³⁰ “Conolly Folly”nin yanı sıra Katherine Conolly’nin isteği üzerine, Castletown malikânesinin bir parçası olarak inşa edilen “Wonderful Barn”, malikânenin yaklaşık dört kilometre uzağında, duvarlarla çevrili dikdörtgen bir arazinin köşesinde yer alır. Oldukça tuhaf bir geometriye sahip olmasının yanı sıra, neden inşa edildiğine ilişkin spekülasyonlara mahal veren bilgiler, günümüzde “folly”yi, İrlanda’nın en çok merak edilen ve ziyaret edilen yapılarından biri yapar.



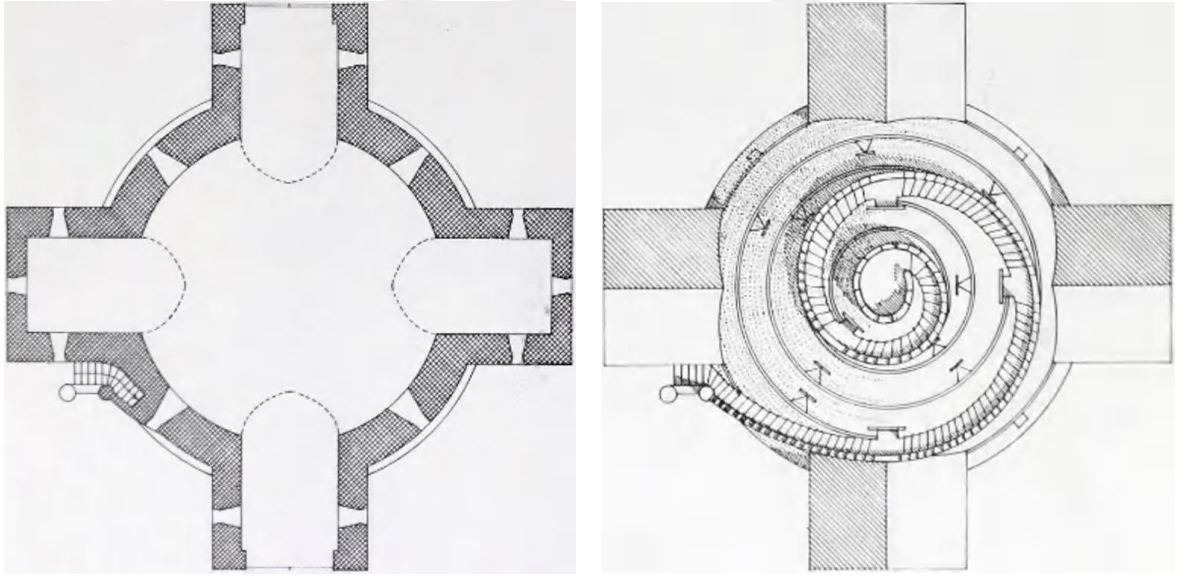
Şekil 3.17. “Wonderful Barn”; Genel Görünüş.³¹

³⁰Yapının giriş kapılarından birinin üstünde yer alan yazıtta, 1743; “İOHN GLIN” yazar.

³¹“Wonderful Barn”a ait fotoğraf, <http://www.thejournal.ie/off-beaten-track-ireland-heritage-sites-796733-Feb2013/>, [erişim tarihi: 15.04.2018].

“Folly’nin neden inşa edildiğine dair dolaşan bilgiler arasında, “masası tüm dostlara, kesesi tüm fakirlere açık” olarak anılan Katherine tarafından, bölgede yaşanan kıtlıkla mücadele etmek amacıyla yiyeceklerin depolanması için tahıl ambarı olarak; malikânesi için manzarayı tamamlayacak bir öge olarak; gözetleme yeri ya da seyir platformu amacıyla ve malikânenin çalışanları için ikamet edilecek bir ev olarak inşa edildiği yönünde spekülâtif yorumlar yer alır (Howley, 1993, s. 212-215).

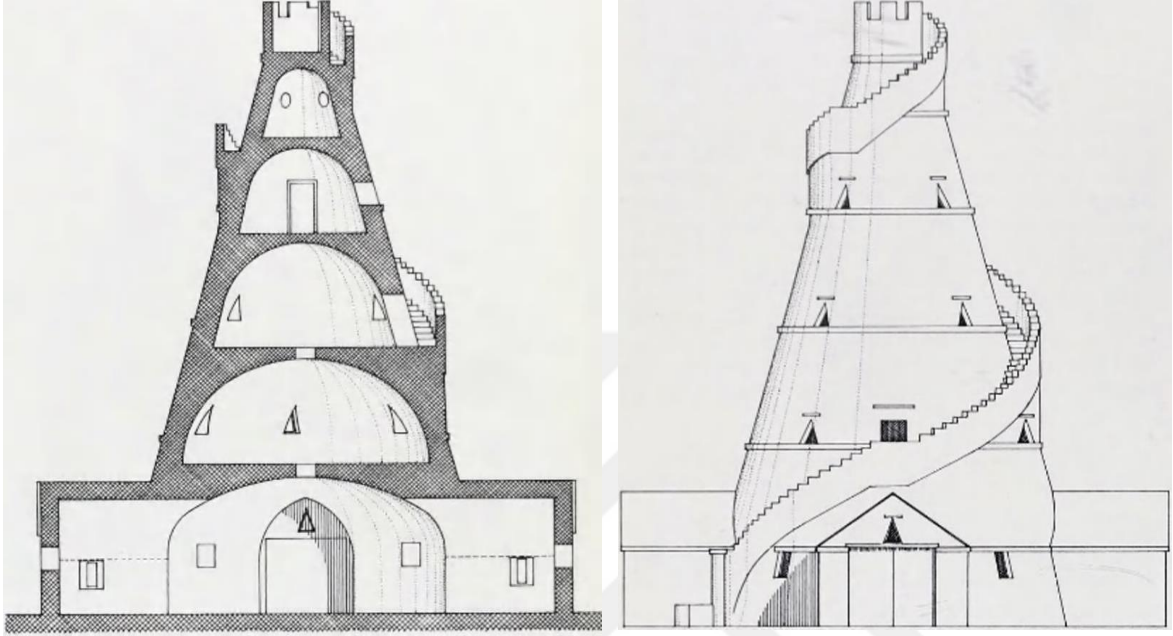
Bu “ucube” yapı, beş kattan oluşan, 21 metre uzunluğunda, yukarı doğru incelen koni formundadır. Ancak, “folly’nin, formu ve strüktürü bir koniden daha karmaşıktır. Koniyi saran ve yukarı doğru yükselen bir merdivenle çevrilmiş olan “folly”, “salyangoz kabuğu karmaşıklığında harika strüktüre” sahiptir (Howley, 1993, s. 213). “Folly’yi dıştan saran merdiven, Orta Çağ kale burcu formunda olan ufak bir gözetleme galerisine açılır. “Folly’nin, yunan mimarisine ait çatı ve alınlık düzenine sahip kulübeyi andıran dört farklı girişi vardır (Şekil 3.17; Şekil 3.18.).



Şekil 3.18. “Wonderful Barn”; Zemin Katı ve Çatı Planı. *The Follies and Garden Buildings of Ireland*

“Folly’de şöminenin yer aldığı zemin katı incelendiğinde, kilise plan tipi olan kapalı yunan haç formu görülür. “Folly’nin ortasında yer alan büyük bir merkez kubbe ve bu merkez

kubbe ile kesişen tuğlalar ile inşa edilmiş sivri tonozlardan oluşan 4 adet aynı büyüklükte giriş nişi bulunur (Şekil 3.19).



Şekil 3.19. “Wonderful Barn”; Kesit ve Görünüş. *The Follies and Garden Buildings of Ireland*

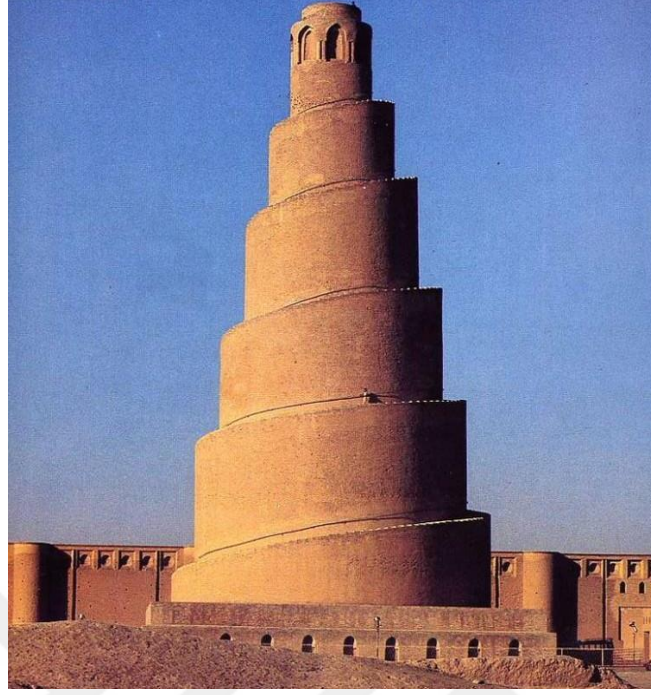
Zemin katta yer alan merkez kubbesinin üzerinde, yukarı gittikçe daralan dört adet kubbeli oda yer alır. Ortası delinmiş dairesel döşemeye sahip odaların her biri, “folly”i dıştan saran merdivenler ile ulaşılabilir şekilde tasarlanmıştır. “Folly”nin bir parçası olarak tasarlanan odalarda dikdörtgen, üçgen, elips gibi farklı formlarda tasarlanan pencere denilemeyecek aydınlatma boşlukları ve bu boşlukların üzerinde denizlikler yer alır. Buna ek olarak, “folly”de merdivenin dış kısmında yer alan yağmur sularının tahliyesi için tasarlanan boşluklar ve yapının cephesinde bulunan kat silmeleri görülür (Şekil 3.19).

Bu “ucube”nin mimari özellikleri incelendiğinde, zemin katında yer alan şömine, “folly”nin ikamet edilebilecek bir mesken olarak tasarlandığı yönündeki görüşleri güçlendirse de, işlevsel olarak tanımlanabilecek diğer gereksinimleri karşılayacak mimari öğelerin “folly”de bulunmaması, ikamet edilebilecek bir mesken olarak tasarlanmadığının göstergesidir.

Howley, bu “ucube”den “Wonderful Barn” (Muhteşem Ambar) olarak bahsederken, şöminenin yapıya sonraki yıllarda eklendiğini ve “folly”nin bir tahıl ambarı olarak inşa edildiğinin “neredeyse kesin” olduğunu söyler (Howley, 1993, s. 215). Ancak, kesinlik içeren bu ifade oldukça sorunludur. Çünkü, genellikle evlerin dışında ama hemen bitişiğinde konumlanacak şekilde inşa edilen tahıl ambarlarındaki temel amaç, yiyeceklerin kurutulması ve korunmasını sağlamaktır. Bu sebeple tahıl ambarları, kazıklarla zeminden yükseltilip merdivenlerle ulaşılabilir şekilde inşa edilir. Conolly malikânesinin yaklaşık 4 kilometre uzağında inşa edilen bu “folly”nin mimari strüktürü ve özellikleri, hem işlevsel bir tahıl ambarı hem de işlevsel bir mesken olarak inşa edildiği yönünde dolaşan rasyonel anlatıları sorunlu hale getirir.

Daha önceki hiç bir mimari dile benzemeyen ve çarpıcı bir şekilde kendine özgü olan “folly”nin hem dış cephe hem de iç mekân detayları göz önünde bulundurulduğunda, amacı ve işlevi belli olmayan bu “ucube” mimarlık ürünü, İohn Glin tarafından incelikle düşünülmüş ve tasarlanmıştır. Ancak, bu “ucube”, kule mi?, Tahıl ambarı mı?, Ev mi?... Soruları karşısında bizi ikircikli bırakır.

Mimarlığın kurallar, kararlar ve işlevsellik gibi bir takım normlarının göz ardı edildiği Leixlip Folly’nin, farklı mekân ve zamanlarda var olan mimari yapı imgelerini bir arada, içinde barındırdığı görülür. Bunlar, Yunan mimarisinde görülen çatı ve alınlık düzenine ait bir mimari imge, Ortaçağ döneminden kalma kale burcu imgesi, kapalı Yunan haçı plan tipine ait, mimari imgelerdir.



Şekil 3.20. Samarra Ulu Cami; Genel Görünüş.³²

Diğer bir taraftan, “folly”nin formunun ve strüktürünün, 848-852 yıllarında inşa edilen, günümüzde Irak sınırları içinde kalan, Samarra Ulu Cami’nin “malviye” adlı minaresi ile benzerliği oldukça dikkat çekicidir. “Folly”nin inşa edildiği 18. yüzyıl göz önüne alındığında Samarra Ulu Cami imgesinin İngiltere’ye ulaşmış olması mümkündür (Şekil 3.20).

³²Samarra Ulu Cami’ye ait fotoğraf, <https://www.beautifulmosque.com/PostImages/great-mosque-of-samarra-in-samarra-iraq.jpg>, [erişim tarihi: 04.04.2018].

3.1.4.4. “Rustik Arch Folly”; Thomas Wright, Belvedere, (1760)

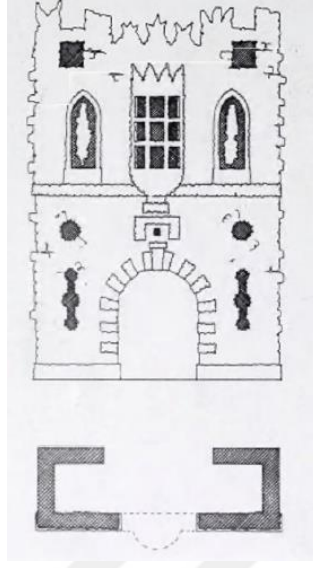
Bu yapı İngiltere'nin Belvedere bölgesinde, İngiliz astronom, felsefeci ve mimar olan Thomas Wright tarafından tasarlanmıştır. Yaygın bir biçimde “Rustik Arch Folly” olarak adlandırılan “ucube'nin yapılış tarihine ait kesin bir bilgi olmamakla birlikte, 1760 civarında yapıldığı tahmin edilmektedir (Şekil 3.21). Çok yönlü bir mimar olan Wright, İngiltere'nin tamamını dolaşmış ve birçok “folly” örneği tasarlamıştır. Belvedere Folly'sini de içeren tasarımlarının çoğu çizimleri ile birlikte, 1755-1758 arasında iki cilt halinde basılan “Universal Architecture” kitabında toplanmıştır³³ (Howley, 1993, s. 43).



Şekil 3.21. Belvedere Folly; Genel Görünüş.³⁴

³³“Folly'nin Belvedere için mi tasarlandığı yoksa “Universal Architecture” kitabı için tasarlanan ve sonrasında Belvedere’de uygulanıp uygulanmadığı noktası belirsizdir (Howley, 1993).

³⁴Belvedere Folly'sine ait fotoğraf; <http://follies.org.uk/index.php/what-is-a-folly/>, [erişim tarihi: 04.07.2018].



Şekil 3.22. Belvedere Folly; Thomas Wright'ın "Universal Architecture" kitabındaki çizimi. *The Follies and Garden Buildings of Ireland*

"Diş köklerine" benzeyen bir dizi grotesk sünger taşı ile inşa edilmiş Belvedere Folly, ilk bakışta yıkıntı gibi görünse de, yıkıntı olarak inşa edilen "sahte" kalıntılardan ayrılır. Ayrıca, "folly'de kompozisyonel mimari üslup tercihlerinin olduğunu söylemek mümkündür (Howley, 1993, s. 45).

Belvedere "folly'si incelendiğinde, yapının ortasına yerleştirilmiş yuvarlak büyük bir kemerli kapı, kemerin üzerinde simetrik bir biçimde yer alan sivri kemerli pencereler, kare ve dairesel açıklıklar, bu açıklıklar ile çevrelenmiş ayrıntılı bir şekilde işlenmiş cumba ve cumbanın üzerinde yer alan kale burçları gibi mimari yapı öğeleri görülür (Şekil 3.21). Ancak, "folly'deki mimari öğelerin hiçbiri işlevsel değildir. Kemer, "folly'de herhangi bir açıklığı geçmek için kullanılan strüktürel bir öğe değildir. "Folly'deki kapı, ne iç/dış ayrımını ne de mahaller arasındaki geçişi sağlayacak mimari öğedir. Pencereler, mekânı aydınlatmak, havalandırmak ve dışarıya bakışı sağlamak için değil, asla camlanmamak üzere tasarlanmıştır. Kapı ve pencerelerdeki işlevsizlik gibi kale burçları ve cumba da ne savunma amaçlı ne de görüntüleme platformu olarak tasarlanmıştır. Neredeyse iki boyutlu olarak inşa edilmiş Belvedere Folly'si, saf görsel bir uyarın olarak "pitoresk" mimari ürün olmak dışında bir işlevi ve amacı yoktur (Şekil 3.22). Hem Gotik hem de Klasik mimari üslupları içeren Wright'ın "folly" tasarımlarının geneli, neden inşa edildiği ve işlevinin ne olduğuna

dair ortaya atılabilecek spekülâtif bilgilere dahi mahal ver(e)meyecek kadar “ucube”dir. Başka bir deyişle saf “folly”lerdir.

Howley’e göre, Wright’ın tasarımlarında ortak olan, “folly”lerin yüze benzer bir görünüme sahip oluşu ve manzarayı çerçevelemek için dikkatlice yerleştirilmiş olmalarıdır (Howley, 1993, s. 47).



3.1.4.5. “Dromana Gate”; Martin Day, Waterford, (1849)

Waterford yakınlarındaki Dromana Ormanı'nın çevresinde inşa edilen Dromana Folly, “Dromana Gate” (“Dromana Kapısı”) olarak adlandırılır. “Folly”nin tasarlanma öyküsü ve çıkış noktası, 1826 yılına dayanmaktadır. 1826 yılında, Villierstown sakinleri tarafından yeni evli Henry Villiers-Stuart ve Theresia Pauline Ott’a balayı dönüşleri hoş geldin demek amacıyla tasarlandığı düşünülen “folly”, ilk olarak kâğıt hamuru yardımıyla ahşap bir strüktürde “klasik bir kapı” olarak tasarlanmıştır. Ancak, “folly”nin günümüze ulaşan çizimleri ve mevcut halinin tasarımı, 1849’da İngiliz Mimar Martin Day’e aittir (URL:2).



Şekil 3.23. “Dromana Gate”; Genel Görünüş.³⁵

Dromana Folly incelendiğinde, merkezinde sivri tonozlu bir geçit ve geçidin iki tarafında yer alan tek hücreli odalardan oluşan bir mimari kompozisyon karşımıza çıkar. Gözlemlenen bu mimari kompozisyon, İngiltere mimarisinde rastlanmayan, ancak Osmanlı mimarisinde

³⁵Dromana Folly’sine ait fotoğraf, <http://archiseek.com/2013/gatelodge-to-the-former-dromana-estate-villierstown-co-waterford/>, [erişim tarihi: 17.07.2018].

benzerleri bulunan; ortada tek kubbesi olan ve kubbenin iki yan tarafında kapalı mekânların bulunduğu bir kütle olarak tasarlanmıştır. Geçidin üstünde Hindistan mimarisine özgü bakır kaplamalı soğan biçimli bir kubbe ve köşelerde mermerden yapılmış narin Hint tarzı sözde minareler yer alır. Ayrıca, Gotik mimari üsluba özgü pencereler ve pencere kafesleri; dört yapraklı yonca motifli parapetler, “folly’yi oluşturan diğer mimari öğelerdir (Şekil 3.23).

Hint mimari birleşenlerin ağır bastığı “folly’de aynı zamanda Gotik mimari üsluptaki nüvelere rastlanır. Howley’e göre, İrlanda’nın “Hindu-Gotik” tek mimarlık ürünü olan “folly”, ülkedeki en ilginç kapılardan biridir (Howley, 1993, s. 3). Hemen yan tarafından geçebilen bir mekânda kapı inşa etmenin ya da tasarlanmanın rasyonel nasıl bir gerekçesi olabilir? Dromona Folly’sinin mekânsal güvenliği sağlamak adına, dışarıyı ve içeriği birbirine açan/kapatan bir mimari öge olarak, mimarlıkta işe yararlılık esasları ve parametreleri doğrultusunda tasarlanmadığı aşikârdır.

Öte taraftan, kapı olarak bile adlandırılmasının sorunlu olduğu bu “ucube” mimarlık örneğinin irrasyonel uzanımları, sadece işlevsel olmayan bir kapı olmasıyla sınırlı değildir. Merkezi tonozun yan taraflarında yer alan ve hiçbir zaman içine giril(e)meyecek iki oda, odalarda yer alan sağır -“sahte”- kapılar, sadece dışarıdan görünmesi için tasarlanmış işlevsel olmayan pencereler yer alır. Bu işlevsizlik hali, odaların üstünde yer alan üstüne çıkıl(a)mayacak terasta, parapetlerde ve kubbede devam eder.

Dromona Folly’de toplanan tüm mimari öğeler ve kullanımları, mimarlık ürününü ve ‘episteme’sini anlamlı kılan bütünsel anlatılar-normlar içerisinde, problemler bütünü olarak karşımıza çıkar.

Dromona Folly’si, İngiltere’nin yoğun bir şekilde Hindistan ile etkileşiminin bir sonucu olarak Hindistan’daki mimari imgelerin taşınması olanaklılığı ile var olmuştur. Dromona Folly’si, ne İngiliz ne de Hintlidir, ne Orta Çağ’a ne de 19. yüzyıla aittir. Bu bağlamda, “folly” hem “çoğul-vatanlı”, hem de çoğul zamanlıdır.

Dromona Folly'si, İngiltere'de aynı yüzyılda, Samuel Pepys Cockerell tarafından tasarlanan Sezincote Malikânesi'nde karşılaştığımız ya da Kral George IV için bir dinlenme yeri olarak John Nash tarafından tasarlanan "Brighton Pavilion'da gözlemlediğimiz egzotizmin bir çıktısı olarak karşımıza çıkar.



3.2. Tasarlanmamış Şizofrenik “Ucube” Üretimleri

Şizofrenik “ucube” üretimleri, karşılaşmanın arzusuyla provoke edilirler... Az kullanılmış ya da değerini yitirmiş malzemelerde ortaya çıkarlar... Terkedilmiş bir alanda köklerini salarlar... Tamamlanmamışlığın ve mükemmel olmayışın hazzını ve sevincini ortaya çıkarırlar...

Tasarlanmamış şizofrenik “ucube” üretimleri, 20. yüzyılın başlarından son çevreğine kadar etkinliğini sürdürmüş olan, endüstriyel estetik ve fonksiyonelliğin yansıması olarak sadeliğin kutsandığı, evrensel doğru dili vaaz eden “modernist mimarlığın” majör bir konumuna yerleşen Le Corbusier, Walter Gropius, Adolf Loos ve Mies van der Rohe gibi çoğaltabileceğimiz önde gelen aktörler ile inşa edilen modernist mimari ‘episteme’ içindeki “arıza”lardır.

Bu bölümde incelenmiş olan “ucube” yapılar, mezun oldukları herhangi bir okula, kendi gündemlerini oluşturacak herhangi bir manifestoya sahip olmayan ve herhangi bir sanat akımı içinden gelmeyen Facteur Cheval ve Simon Rodia tarafından inşa edilen Le Palais Idéal (1879-1912) ve “Watts Towers” (1921-1955) “folly”leridir. Rasyonel akıl tarafından sorulacak sorulara verilecek her cevabın dahi sürekli bir biçimde anlamsızlaştığı, hiçbir işlevi ve amacı olmayan Le Palais Idéal ve “Watts Towers”; temsil edilmesi, ölçülmesi, çizilmesi, kategorize edilmesi mümkün olmayan mimari “ucube”ler olarak, mimarlık ‘episteme’ si ve uygulamasının dışında varlık kazanmışlardır.

Bu “ucube” mimarlık ürünlerinin varlık kazanmasını mümkün kılan ise, temsil edilmesi mümkün olmayan düşünme düzlemine sahip olan, başka bir deyişle, mimarlıkta “bir başka estetik” biçimin varoluşunu ortaya koyan, şizofrenler tarafından üretilmiş olmalarıdır. Bu yüzden de, söz konusu “ucube” yapılar, “Tasarlanmamış “Ucube” Üretimleri: “Folly”lerden farklı olarak, hem mimari olan ile mimari olmayan, hem de mimar olan ile mimar olmayan

arasındaki sınırları müphemleştirirler. Mimarlık mı, değil mi? Sorusunun yanı sıra, mimar mı, değil mi? Soruları karşında bizi ikircikli bırakırlar.

Mimarlık dünyası tarafından görmezden gelinen şizofrenik üretimler, daha çok sanat dünyası tarafından dikkate alınmıştır. Ancak bu “ucube”lerin ne olduğuna dair ikirciklilik hali, mimarlık dünyasında olduğu gibi, sanat çevrelerinde de görülür. “Ucube”leri ziyaret eden herkes, tek bir temel soruyla karşı karşıya kalır: Bunlar nedir? Heykel mi? Bina mı? Sanat mı? Mimarlık mı? Bu sorunun cevabı konusunda, sanat çevrelerindeki profesyoneller bile, anlaşılamamışlardır (Goldstone, 1997, s. 15).

Sanat tarihçisi John Beardsley’in aktardığı üzere, sanat eleştirmenleri Facteur Cheval ve Simon Rodia gibi şizoid üreticileri “folk sanat yaratıcıları”, “primitif sanatçılar”, “sınır dışı mimarlar”, “naif mimarlar”, “amatör mimarlar”; “folly”leri ise “düşsel mimari,” “fantastik mimari,” “brikolaj mimari,” “asamblaj mimari” ve “hurda malzemelerin heykelleştirilmesi” gibi birçok isme atıfta bulunarak, adlandırmaya ve kategorize etmeye çalışmışlardır. Beardsley, “görünüşe göre hiç kimse onu layıkıyla adlandıramayacak” diyerek “kendilerince veya başkalarınca sanatçı olarak tanımlanması gerekmeyen kimseler tarafından kişisel, ahlaki veya inanca dayalı görüşleri dışı vuran” el yapımı mekânlar olarak tanımlamıştır (Beardsley, 1995, s. 7-8). “Art Brut” topluluğunun kurucularından olan Fransız ressam ve heykeltıraş Jean Dubuffet ise, bahsi geçen “ucube” mimarlıkları, “sanatsal kültürden zarar görmemiş kişiler tarafından üretilen eserler” olarak tanımlamıştır (Maizels, 2000, s. 33).

Tanımlanamayan bu “ucube”lerin “büyük bir karışıklığa ve sıkıntıya” sebep olmasının nedeni Calvin Trillin’e göre, onların toplum tarafından ne mimar ne de sanatçı olarak anıl(a)mamış/etiketlen(e)memiş olmalarıdır (Goldstone, 1997, s. 17). Kuşkusuz ki, yaratıcı öznenin psişik özellikleri nedeniyle varlık kazanmış söz konusu “ucube”leri, tanımlamanın ve kategorize etmenin zorluğu, “yaratıcıları nedeniyle şaşırtıcı değildir.” (Goldstone, 1997, s. 17). Şaşırtıcı olan ise, Cheval ve Rodia tarafından ortaya konan, eşi ve benzeri olmayan mimari yapıların kendileridir.

Le Palais Idéal ve “Watts Towers’ın inşasının tamamlandığı dönemin mimarlık kültürü atmosferine kabaca bakacak olursak (ki, onların “ucube’liğini ortaya koymak adına önemlidir) basitleşen ve yalınlaşan mimarlık dilinin limitleri, kapitalist ekonomik pazarın eşinde tanımlanmış ve mimarlık düşüncesi, doğrudan piyasanın taleplerine bağlı bir biçimde ele alınmıştır. “Toplumsal fayda” adı altında mimarlık, saf ve ideal biçimleri ile ortaya konulmuştur. Dönemin mimarları, mimarlıkta öz ve işlev ilkelerini geliştirmiş ve bunları mikro ölçekten kentsel ölçekte uygulamışlardır. 18. yüzyıldan itibaren kartezyenik öznesne ve mekân-zaman düalitesi üzerinden kurgulanan ve rasyonalist bir zeminde inşa edilen modernist mimari ‘episteme’, 20. yüzyılın başında, artık neredeyse fire bile ver(e)meyecek bir şekilde, mimarlıkta aynılık üretimi üzerinden kuramsallaştırılmıştır. Sonuç ürün olarak mimarlık üretimi, dik açılı formların, beyaz duvarların, cam cephelerin ve düz çatıların kombinasyonundan oluşan verili imgelerin sınırları içerisinde tasarlanmıştır ve mimarlık ürünleri, tek bir mimari imge ile tanımlanabilir ve kategorize edilebilir hale getirilmiştir.

Dönemin öncü mimarlarından olan Le Corbusier, “Bir Mimarlığa Doğru” (1923) adlı kitabında, matematiksel kurallar ve saf geometrik formlar üzerinden, mutlak uyumu ve güzelliği amaçladığı tektipleştirilmiş, homojenleştirilmiş bir mimarlık arzusunu ortaya koymuş ve tarihsel referanslardan yoksun -*tüm ülkeler ve tüm iklimler için her zaman geçerli olabilecek*- evrensel bir mimarlık ‘episteme’sini vaaz etmiştir (Corbusier, 2013, s. 63). Le Corbusier’e göre, mimarlığın saflığını ve mutlaklığını bozacak tüm mimari öğeler (ki bunlar, geçmişte var olan tüm mimari üslupları tanımlayan biçimler ve bezemeler) mimarlık alanından tasfiye edilmelidir (Corbusier, 2013, s. 38).

Le Corbusier’in mimarlık üretimini homojenleştirme arzusunun arka planında, çağın gereksinimlerine hizmet edecek olan -“seri üretimi” mümkün kılacak- tasarım anlayışı yatmaktadır (Corbusier, 2013, s. 38). Bu tasarım anlayışı çerçevesinde Le Corbusier, bezemenin (gereksiz, fazla, “aşırılık” içeren her şey olabilir) boşuna zaman ve emek israfı olduğunu ve ekonomiye zarar verdiğini söylemiştir (Corbusier, 2013, s. 44-46). Benzer şekilde, bezemeden arındırılmış bir mimarlık üretimini özgürleşme aracı olarak gören Adolf Loos, “Bezeme ve Suç” (1908) adlı manifestosunda, bezeme için “bir avare veya patolojik bir fenomen” yakıştırmalarını yapmıştır ve mimarlıkta bezemenin “cürüm” olduğunu duyurmuştur (Loos, 1991, s.11).

İşlevsellik idealleri doğrultusunda, dönemin bir diğer öncü mimarı olan Mies van der Rohe'nin "az çoktur" mottosu, dönemin mimarlık 'episteme'sini ve mimarlık ürününün nasıl olması gerektiğine dair temel özelliklerini özetler niteliktedir. Her ne kadar söylemsel içeriklerde farklılıklar olsa da, doğrudan makineye uygun formlar arayışı içinde olan tüm bu söylemler, dönemin endüstriyel mimarlık sınırlarının tarifleridir. Bu sınırların dışında olan her şey, Loos'un da belirttiği gibi, "patolojik" bir vaka olarak görülmektedir.

Bu noktada önemli görülen ve sorulması gereken soru: Rasyonel ve işlevselci bir zeminde, mimarlık üretimini tektipleştirme tahayyülü aynı zamanda mimar öznenin deneyimini ve arzusunu da tektikleştirme tahayyülü değil midir? Ya da soru şöyle sorulabilir; kendi etkinlik alanı dışında, piyasanın taleplerine bağımlı hale gelen sistematize edilmiş bir mimarlık pratiği, kendi etkinlik alanı üzerinde tahakküm kuran bir pratik haline gelmez mi? Nitekim evet. Mimar öznenin imgesinin ya da mimarlık düşüncesinin, doğrudan piyasanın taleplerine bağımlı hale geldiği, mimarlığın kendi etkinlik alanı üzerinde kurduğu bu tahakkümü, Le Corbusier'in "ekonomi yasaları eylemlerimizi ve düşüncelerimizi buyurgan biçimde yönetir." (Corbusier, 2013, s. 38) sözleri doğrudan ortaya koyar.

Piyasanın taleplerine bağımlı hale gelmiş ve nedeni ve sonucu baştan belirlenmiş olan rasyonalist ve işlevselci modernist mimari episteme içinde, hem mimarlık ürünü hem de mimarlık ürününün kurucu öznesi bağlamında, mimarlık dünyası tarafından arzu edilmeyen tüm unsurlar, tasarlanmamış şizofrenik "ucube" yapılarda toplanmıştır. Amaçsız ve işlevsiz olarak inşa edilmenin yanı sıra, tamamlandıkları dönem itibari ile fazlalık ve "aşırılık" içeren bu "ucube" mimarlık ürünleri, mimarlıkta seri üretimi ve meta üretimini mümkün kılan tüm kapitalist ekonomik değerlerin sınırlarını da ihlal ederler.

Şizofrenik "ucube" üretimler olarak "folly"lerin önemi, Cheval ve Rodia'nın dönemin majör mimarlık atmosferi içinde, ana damar değişim olarak kabul edilen tüm etmenlerin ve değişimlerin (çağın gereksimleri ve bu gereksinimlere cevap arayan mimarlık üretimi ve "episteme'sinin) dışında konumlanarak ve "mimarlık nedir?", nasıl inşa edilmelidir?, neye hizmet etmelidir? Gibi kaygı ve soruların bilinci ile yola çıkmadan Le Palais Idéal ve "Watts Towers"ı inşa etmiş olmalarıdır. Daha da önemlisi, sadece mimar olmayanların değil,

“normal”liğin sınırı dışında davranan ve düşünen insanların da mimari eylemde bulabildikleri gerçeğini kabul etmek gerektiğini başka bir deyişle, başka bir mimari varoluşun da mümkün olduğunu göstermektedir.

Ancak, psikopatolojik olan ile olmayan arasındaki sınırı kabaca düşünmedikçe söz konusu “ucube” mimarlık ürünlerin anlaşılması mümkün görünmez. Bu yüzden, şizofreni nedir? Şizofren birey nasıl düşünür? Gibi sorulara cevap aramak gereklidir. Kuşkusuz, günümüzde şizofreni patolojik bir durumdur. Şizofren bireylerin ve “normal”/ “akıl sağlığı yerinde” bireylerin düşünme süreçleri de esas olarak psikoloji, psikiyatri ve tıbbın güncel tartışma bir çalışma alanıdır. Dolayısıyla böylesi bir konuda yapılacak teorik önermelerin genelleme düzeyinde ele alınması sorunludur. Nitekim tez çalışmasının kapsamı dâhilinde amaçlanan da bu değildir. Ancak, söz konusu bilim dallarının genel ve kaba hatlarıyla yaptığı “normal insan”/“akıl hastası” ya da “şizofren birey”-“deli” arasındaki başlıca tanımlamalara ve “normal” birey ile şizofren bireyin düşünme biçimleri arasındaki farkları ifade etmek faydalı olacaktır.

Bölünmüş ve ayrık anlamlarına gelen Yunanca “şizo” (schizein) ile us-akıl anlamına gelen “frenos” (phrēn,) kelimelerinin bir araya gelmesinden oluşan şizofreni (schizophrenia) kavramının karşılığı; ruhsal yaşamda bölünme, parçalanma ve yarılmadır (URL:3). Bu durum şizofren bireyin gerçek yaşamla bağlantısını büyük ölçüde deforme eder ve duygu ve düşünce alanında birçok başka belirtinin de ortaya çıkmasına yol açar (URL:4).

Belirtilerden bir tanesi, şizofren bireyin zihinsel mekanizmalarındaki ve işlevlerindeki “bozukluk”tur. Psikiyatri bilimince söz konusu “bozukluk”, kişinin “ben”inde (ego) zayıflama ve yetersizlik nedeniyle bireyin iç dünyası ile gerçek dış dünya arasında etkileşim ve uyum dengesinin ortadan kalkmasıdır. Bu iki evren arasında oluşan uyumsuzluklar, kopukluklar, karşıtlıklar ve çatışmalar bireyin benliğini sarstıkça, dışardan gelen etki ve mesajlara aynı frekans üzerinden yanıt verilememektedir. Zayıflayan ego (benlik), bireyin bilinçdışından (id) beslenen dürtüleri ve arzuları kontrol edemez hale gelir. Sonuçta ortaya çıkan “patolojik durumda”, bireyin egosu ve bilinçdışı arasındaki sınır ortadan kalkar ve böylece şizofren bireyde gerçek ile gerçek olmayan imgeler birbirinin içine geçer. Duygu,

düşünce, algı, yorum ve hareket bozuklukları olarak tabir edilen “hastalık” belirginlik kazanır. Şizofreni, tam da “bu patolojik sürecin en yoğun olarak görüldüğü psikoz” durumudur (Koptagel-İlal, 1997, s. 85).

Günsel Koptagel İlal’in (1997) ortaya koyduğu gibi, psikolojik yetileri “normal” seyirde olan ve zihni düzenli işleyen bireylerde ise, kendi Ben’leri (ego) ile kendileri dışındaki dünya arasında dengeli bir etkileşim ve işlevsel bir uyumluluk söz konusudur. Buna bağlı olarak düşüncelerinde, davranışlarında veya ortaya çıkardıkları tüm yapıtlarında bu dış dünya ile örgütlü bir bütünlükten ve kendileri dışındaki insanlarla aralarında bir eş duyum olgusundan hareket ederler. “Normal” bireyler, yaptıklarını ve hareketlerini bilinçli bir rasyonel mantık silsilesi ve disiplini içerisinde yaparlar. Düşüncelerinde ve davranışlarında sapmalar ve alışılmış olanın dışına kaçan yönler olduğunda dahi, bunları bilerek ve tasarlayarak gerçekleştirirler. Dolayısıyla, “normal” olandan sapma gösteren hallerde bile “normal” bireyler, kimi amaçlara ulaşmak için, söz konusu düşünmeyi/eylemi zihinsel bir kontrole bağlı olarak yaparlar ve istediklerinde aynı düşünce veya eylemi tekrar edebilme yeteneğine sahiptirler. Şizofrenler de ise bu durum söz konusu olmaz.

Çünkü şizofren bireylerde; mekân, zaman ve uzam gerçek olandan kopup uzaklaşır. Düzensizlik ve kopukluk içeren nesnelere somutlukları yitirilir, düşünce ve kavramlarda oluşan soyutlaşma, mistik bir karaktere bürünerek, en sonunda tamamen öznel ve anlaşılması imkansız bir kaos/karmaşa düzeyine varır (Koptagel-İlal, 1997, s. 87-88). Bu yüzden de şizofrenlerin anlam ve algılama evreninde nesnellik, standartlık gözlenmez.

“Normal” öznelardan zamanı, mekânı, uzamı oldukça farklı algılayan “akli melekeleri” kaotik, şizofren bireylerin algı farklılığı, Gürhan Tümer’in “Delilik ve Mimarlık” (1997) adlı makalesinde ifade ettiği gibi;

“... Ben’in bazı bölümleri enerjisini yitirmiş olan hasta, nesnelere kendi aralarındaki ilişkiler düzeyinde ele almamaktadır. ... Bu nedenle her nesne kendi başına bir bütün olarak algılanmakta, kopuk ve olması gerekenden daha büyük gözükmekte; uzam mekân ise sonsuz,

derinliksiz ve kuralsız olarak, üçüncü boyuta göre ard arda sıralanan düzlemlerden yoksun bir biçimde ortaya çıkmaktadır.” (Tümer, 1997, s. 93)

Şizofren bireylerin zihinsel durumlarındaki kopukluk, kuralsızlık, karmaşa ve kaos, üretimlerine yansır; ancak bunlar, modern (veya postmodern) sanat ürünlerinde sanatçının bilinçli biçimde yaptığı düzen değişikliklerinden farklıdır (Koptagel-İlal, 1997).

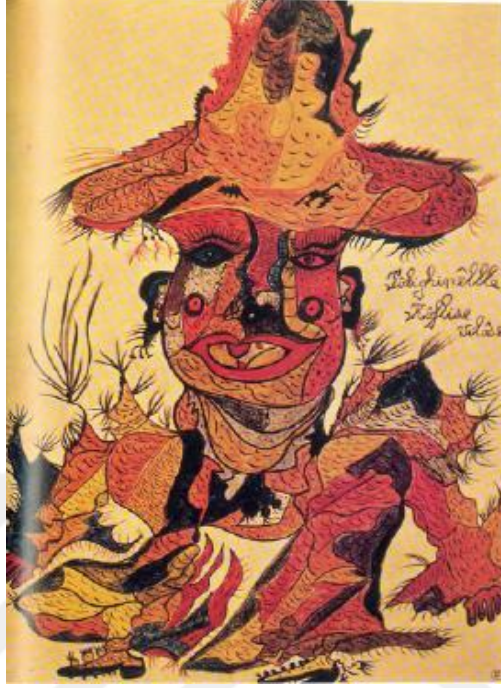
Zihinsel örgütlenmedeki kopukluklara, algı ve anlatım mekanizmalarında görülen düzensizliklere bağlı olarak, şizofrenlerin üretimleri çocukların ortaya koydukları üretimlerle benzerlik gösterir. Sözgelimi, şizofren bireyin yaptığı bir resimde gözlemlendiği gibi, somut nesnelere arasında bütünlük ve ilişkiler kopar; şekil, boyut, içerik, perspektif bozulur; derinlik duygusu ve fiziksel gerçeklikler kontrolsüzce dağılır (Şekil 3.24).



Şekil 3.24. Günsel Koptagel-İlal'in "Akıl Hastalığı ve Sanat" adlı makalesinde yer verdiği şizofren bir bireye ait çizim. *Akıl Hastalığı ve Sanat*

Şizofren, kendi iç dünyasındaki kaotik düzensizliği ve sınırsızlığı eserlerine, düşüncelerine ve üretimlerine yansıtmaktadır. Bu yüzden de, şizofrenlerin kendilerine özgü "entelektüel" bir evrenleri olduğunu söylemek mümkündür. Karşılaştıkları, nesnelere ve fiziksel yapıları, gerçekte oldukları gibi değil, kendilerinin algıladıkları biçimlere göre yansıtırlar. Nesnel

olan dış evrendeki nesnelere, onların düşüncesinden damıtılarak son derece öznel bir anlam ve içerik kazanmaktadır (Şekil 3.25).



Şekil 3.25. Gürhan Tümer'in "Delilik ve Sanat" adlı makalesinde yer verdiği şizofren olan, Gaston Dufün çizdiği resim. *Delilik ve Sanat*.

Böylece, düşünce düzlemindeki şizofrenlerin ortaya koyduğu üretimlerde imgeler, sadece o eseri ortaya çıkaran şizofrenlerin bildiği ve ifade ettiği öznel anlamlara sahip olur. Bu anlamda, şizofrenik üretimlerin "evrensel imgeler" olarak görülmeleri olanaksızdır. Ve hatta şizofrenik üretimler, "normal" bireylerin kolektif imgeleri üzerinden anlama ve yorumlama girişimlerini yersizleştirir ve anlamsızlaştırır. Çünkü şizofrenik üretimler, "normal" aklın takip edemeyeceği bilinçdışı süreçlerini eserlerine yansıtırlar.

Kişiliklerinde ortaya çıkan yarıma hali, yaptıkları tüm eserlerinde farklılaşmalara; bazen kesintiler, bazen aşırı yüklü hatlar-çizgiler, bazen tamamen birbirinden kopuk imgelerin bir bütün içinde başka başka biçimlerde ortaya çıkmasına, sebep olur.³⁶ Bu durum, asla birbirlerinin aynısı olmayan ve

³⁶ Bu konuda örnekler için, bkz; Gürhan Tümer, "Delilik/ Sanat/ Mimarlık", "Delilik ve Sanat", Arredamento Mimarlık, Eylül, 1997, s. 88-90

sürekli farklı yapıtlar ortaya çıkaran şizofrenik üretimlerin, bir diğer özelliğini oluşturur. “Normal” bireyler, genel kabul görmüş kural ve çizgilerden saparak yaptıkları eserlerde bile belli bir açıklamanın ve aynısını yeniden üretmenin mümkün olduğu bir düşünme düzlemine sahipken, şizofrenlerde bu durum söz konusu olmaz (Koptagel-İlal, 1997, s. 88-89).

Sonuç olarak “normal” bireylerle şizofren bireylerin algılama, anlamlandırma ve üretme süreçleri birbirinden keskin çizgilerle ayrılır. “Normal” kabul edilen insanların üretimlerindeki evrensellik-dışı olgu ve anlayışlarında dahi, belli bir davranış biçimi ve düşünce izleği görülürken, şizofrenlerde belli bir düşünce izleğini takip etmek mümkün olmaz. Neden-sonuç kaskacının dışında beliren şizofrene ait düşünce biçimi, bir yerden başlayıp bir yere varan düşünce tarzının aksine, çağrışımlar üzerinden örgütlenir. Zira bu durum, şizofrenlerin bazen son derece çarpıcı, yaratıcı ve özgün imgeler, başka bir deyişle yaratıcı üretimler ortaya koymalarında etkili olur. Öte taraftan, “normal” insanların sahip olduğu algılama, anlamlandırma ve ortaya koyma süreçlerinin sahip olduğu evrenselliğin kendisi, birçok durumda yaratıcı üretimin önünde engel oluşturur. Bu yüzden de şizofrenik düşünce biçimi, tarihin farklı zaman dilimlerinde farklı kişilerce, bilgelik, yaratıcılık ve özgürlük bağlamında yüceleştirilir.

Söz gelimi Foucault’da, şizofreni ya da delilik, “simgesel bilgelik düş çılgınlıklarının esiri” olarak yüceleşir. Foucault’ya göre, şizofrenlerin/delilerin anlattıkları ve işaret ettikleri mütemadiyen “anlamın kesinliğinden çok imgeye özgü prestijlere daha yakın” dır (Foucault, 2006, s. 47).

Benzer şekilde, post yapısalıcı düşünürler arasında yer alan Gilles Deleuze ve Felix Guattari, arzunun en keskin evresi olarak şizofrenik düşünce biçimini, kartezyenik özne-nesne; mekân-zaman düalitesi üzerine kurulmuş sabit varlık tasarımına karşı oluşturdukları felsefe de, yaratıcı ve özgür düşünme biçimi olarak ele alır.

Deleuze ve Guattari’nin çalışmalarında, dış dünya ile ilişki kurma bağlamında “bir nefes temiz hava” almak için yürüyüşe çıkmış şizofren, kliniğe kapatılmış “hasta” değildir, onun akıl yürütme süreçleri, düşüncenin “dogmatik imajlardan kopan” ve “bilinçli” öznelerin

hükümündeki düşünme gücünü özgürleştirilmesi için imkânlar sunar (Deleuze & Guattari, 2014, s.163-165). Şizofreni üzerinden ortaya koydukları öznellik nosyonu, ben'in sürekli "öteki" oluşu olarak "özne oluş" süreci olarak tanımlanır. Bu süreç, Deleuze'un belirttiği gibi; "asla tamamlanmayan, her zaman meydana gelmekte olan ve her yaşanabilir ya da yaşanmış malzemeyi aşan" düşüncenin yaratıcı edimidir. Yaratıcı edim, dışsal bir belirlenime dayanmayan, evrensel kabul görmüş tüm değerlerin ve rasyonel mantık tarafından uygulanan kontrolün geçersiz olduğu, sadece kendini ortaya koyan "içkin deneyim" düşüncesine eş değer (Deleuze, 2007, s. 9), "bastırılmamış bilinç dışı" sürecidir.³⁷

"İçkinlik düzlemi, düşünülen ya da düşünülebilen bir kavram değildir, daha çok, düşüncenin imgesidir; yani, düşünmenin, düşünceden yararlanmanın ve kişinin kendi duruşunu düşüncede bulmasının ne demek olduğuyla ilgili olarak, düşüncenin, kendisine verdiği imgedir." (Deleuze, 1994, s. 148).

"Düşüncenin imgesi" olarak "içkin deneyim", arzu üretimin sonsuz bir biçimde farklılaştığı ve özgürleştiği bir düzlemde cereyan eder. Bu düzlem, tüm ön kavrayışların bir kenara atıldığı, toplumsal belirlenimlerin ve iktidar ilişkilerin askıya alındığı bir gerçeklik düzlemidir. Deleuze ve Guattari'de mekân ve zaman da ortaya konulan üretim ve ürünün özdeşliği olarak şizofrenik üretim; özne-nesne, mekân-zaman dikotomisinin çalışmadığı "saf eylem arzu" dur (Deleuze & Guattari, 2014, s.19-22).

Sonuç olarak, Deleuze ve Guattari'nin şizofrenik üretimler için ortaya koydukları gibi, aşkın hiçbir kuralın söz konusu olmadığı ve arzudan başka açıklamaları olmayan, Cheval'in inşa ettiği Le Palais Idéal ve Rodia'nın inşa ettiği "Watts Towers"; mekân ve zamanda ortaya konulan üretim ve ürünün özdeşliğidir.

³⁷Detay için bkz. Gilles Deleuze & Felix Guattari, "Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni 1", (çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp), İstanbul: Bilim ve Sosyalizm Yayınları, (2012), s. 13-47

Le Palais Idéal ve “Watts Towers”ı incelemeye geçmeden önce, her iki “ucube” mimarlık ürününde gözlemlenen ortak birkaç özelliğin genellemesi yapılabilir. Bu özellikler aynı zamanda onları “Tasarlanmış “Ucube” Üretimleri: “Folly”lerden ayıran özelliklerdir.

Bunlardan ilki, düşünme biçimleri gibi mimari üretim süreçlerinin de olağan mimari üretim süreçlerinden farklı olmasıdır. Meslek disiplini içerisindeki mimarın sahip olduğu bilgi ve araçlardan yoksun olan Cheval ve Rodia, sahip olamamanın doğasından kaynaklı olarak, mimari üretimleri bambaşka bir biçimde; bir çeşit “inşa etme doğaçlaması” olarak gerçekleşir. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse, Le Palais Idéal ve “Watts Towers”, mimari tasarım ve uygulamayı birbirinden ayıran, olağan ve standartlaşmış mimari üretimin hiyerarşik yapısı içinden ortaya konmamışlardır. Onlar, ortak ölçülerle değerlendirilebilecek kurallar dizinine uymayan ve oynarken kendi kurallarını oluşturdukları (ki, bu oyun kuralsız bir oyundur) adeta “mizansenin bozulmuş” mimarlık üretimini ortaya koymuşlardır.

Le Palais Idéal ve “Watts Towers”da mimarların yaptığı gibi, en başta final planlarının hazırlandığı ve sonrasında mimari uygulamaya geçildiği, deterministik süreçler gözlemlenmez. Her ikisi de, terkedilmiş bir alanda “yasadışı” olarak yükselen, neyin inşa edileceği, nerede inşa edileceği, neyin tasarlanması ve neyin gözden geçirilmesi gibi katı kurallar ve düzenlemelerden muaf olarak inşa edilmişlerdir. Dolayısıyla her iki “ucube” mimarlık ürünü de, tasarlanmadan ve planlanmadan otuz yılı aşkın süre zarfında inşa edilmiş; öngörülmesi olmayan ve zaman içinde şekil alan, kaotik gelişmelere olanak sağlayan yaratıcı bir etkinlik sonucunda ortaya çıkmışlardır. Cheval’in ve Rodia’nın gökyüzüne attığı zarların “rastlantının olumlanması” olarak zamanda; yeryüzüne düşen zarların “zorunluluğun olumlanması” olarak mekânda vuku bulduğunu düşünürsek, yaratıcı bir eylem olarak Le Palais Idéal ve “Watts Towers”, hem zihinsel ve maddesel hem de zamansal ve mekânsal bir oyun haline gelir. Bu bağlamda, Cheval’in ve Rodia’nın üretimlerine ilişkin her eylemlerinin, sürece ilişkin bir eylem haline geldiği söylenebilir.

Bir diğer ortak özellik; Cheval ve Rodia’nın para kazanmak amacıyla yola çıkmadan, sadece ihtirasla inşa etme peşine düşmüş olmalarıdır. Bu durumla ilişki olarak her ikisinin de, neden inşa ettiklerine dair sadece kendilerince anlamlı olan “ucube” teorileri vardır. Ve onların

limitleri, sadece kendi yetenekleri, elde edebildikleri kaynaklar ve doğanın fiziksel kanunudur.

Genellenebilecek bir başka ortak özellik, Cheval ve Rodia'nın kullandıkları malzemelerdir. Le Palais Idéal ve "Watts Towers'da kullanılan malzemeler, majör ekonominin dışında çalışan, genellikle nihai kullanıma yönelik birbirleriyle ilişkileri önceden tanımlanmış makine çıktısı olan ve toplu tüketime sürülen endüstriyel malzemeler değildir. Cheval ve Rodia, az kullanılmış ya da değerini yitirmiş atık malzemeleri, (doğadan ya da etraflarındaki yapılı çevreden edinebildikleri, sayıları binleri bulan malzemeleri) yapı malzemesine dönüştürerek Le Palais Idéal ve "Watts Towers'ı inşa etmişlerdir. Bu anlamda, her iki "ucube" mimarlık ürününde de, mimarlıkta yapı malzemesi olan/yapı malzemesi olmayan arasında çizilen sınırlar da ihlal edilir. Ayrıca, sayıları binlerce olan malzemedan inşa edilen Le Palais Idéal ve "Watts Towers", yüksek derece bezeme barındırır ve onlar, kaotik en iyi ifadeyle tesadüfi bir görünüme sahiptirler.

3.2.1. Facteur Cheval; Le Palais Idéal, Fransa, (1879-1912)

“Hayali saraya giriş”
“Buradan geçerken göreceğiniz her şey
Bir postacı tarafından yaratıldı
Bir çiftçinin ruhu
Ve bir hayalperestinin aklıyla.”
Facteur Cheval



Şekil 3.26. Le Palais Idéal; Doğu Cephesinden Görünüş.³⁸

“Ucube” mimarlık örneği olan Le Palais Idéal, Fransa’nın güneydoğusunda bulunan Drôme bölgesinin Hauterives kasabasında, 1879-1912 yılları arasında, gündüzleri postacı geceleri mimar olan Facteur Cheval tarafından inşa edilmiştir. Hayatının hiçbir döneminde mimarlık ve sanat eğitimi almamış olan Fransız postacı Ferdinand Cheval’in, taşıdığı minik taşlarla inşa ettiği Le Palais Idéal’in inşası, otuz üç yıl sürmüştür.

³⁸Le Palais Idéal’e ait fotoğraf, <http://www.facteurcheval.com/en/photos-videos.html>, [erişim tarihi: 08.08.2018].

Le Palais Idéal, ham sanatın (art brut) ilk örneklerinden biri olarak yer edinirken, sürrealistlerin “gökte ararken yerde buldukları” ve sahiplendikleri en tipik yapı olarak görülmüştür. Sürrealist akımın öncülerinden olan Andre Breton, Cheval’i “medyum mimarlığının ve heykelin tartışmasız ustası” ve Le Palais Idéal’lı, “bulunmuş sürrealist nesne, bulunmuş mimarlık” (Vesely, 2014, s. 84) olarak tanımlamıştır. Le Palais Idéal, sürrealistleri olduğu gibi Lettrist’leri de etkilemiştir. Le Palais Idéal hakkında Potlach’te şöyle söz edilmektedir; çeşitli egzotik anıtların ve taş bitkiseliliğinin formlarının, ‘détourne’ (saptırma) yoluyla gerçekleşen “zihin karışıklığının mimarlığının ilk manifestosu” dur (Güzel, 2015, s. 70).

13 yaşında okulu bırakıp, fırıncı çırağı olarak iş hayatına atılan Cheval, yirmili yaşlarında postacılık görevine başlamıştır. Bu görevini icra ettiği sırada bir yandan da çimento, balçık ve kili, taşlarla harmanlayarak Le Palais Idéal’ı inşa etmiştir. Cheval’in, Le Palais Idéal’daki ilhamını, bir kadına götürdüğü aylık sanat dergilerini yolda okuyarak; dağıttığı mektuplardaki posta pullarını inceleyerek; kartpostallardan ve doğadan etkilenerек aldığı düşünülmektedir.

Cheval’in “antik dönemin ve uzak diyarların mimarisini tek bir strüktürde” (Cheval, 1968) topladığı ve “rüyanın gerçeğe dönüştüğü yer” olarak adlandırdığı Le Palais Idéal’in fikrini, yetmiş yedi yaşında yazdığı otobiyografisinde buluruz. Cheval’in Le Palais Idéal fikri, 28 yaşında bir rüyaya yatmasıyla başlamıştır. Hayatının 43. yılında postacılık görevini yaparken “suyla şekillenen, zamanla sertleşen” bir taşa çarparak yere kapaklanan Cheval, düşmesine sebep olan taşı eline aldığı anda, adeta rüyasına yeniden uyanır (Cheval, 1968).

“Rüyamda bir saray, bir şato ya da *grottolar* inşa ettim. İyi ifade edemiyorum; ancak o kadar güzel ve pitoresk ki on yıl boyunca hafızama kazılı kaldı, silkip atamadım.” (Cheval, 1968).

O güne kadar hayatında eline keski yahut mala almadığından ve inşa eylemine ait hiçbir fikri olmadığından bahseden Cheval, rüyalarında inşa ettiği sarayının, “hayal gücünün bir ögesi” olarak kalmaya mahkûm olduğunu düşündüğü sırada ve tam da “rüyasını unutmaya yüz

tutmuşken” tesadüf ile gerçekleşen bu olay, Cheval’i “ucube” mimarlığın virtüözünü yapar. Rastlantıyla karşılaştığı acayip şekilli bu taş; “insanın taklit edemeyeceği acayip bir heykeldi. Her türden hayvanı, her çeşit yaratığı temsil ediyordu” diyerek betimler (Cheval, 1968).

Bu rastlantının, doğanın kendisine verdiği bir işaret olduğunu düşünen Cheval, “eğer doğa heykel yapabiliyorsa, ben de taş döşerim, mimarlık yaparım” diyerek Le Palais Idéal’i inşa etme kararını almıştır. Önündeki 25 yıl boyunca, günde 32 kilometre seyahat ettiği yollarda, Le Palais Idéal’da kullanacağı taşları, önce tek tek elleriyle, sonra sepetlerde, daha sonra da el arabasıyla taşıyarak, yeteri kadar malzemeyi topladıktan sonra geceleri gaz lambası eşliğinde sarayı inşa etmeye başlamıştır (Cheval, 1968).

Yalnız yürüdüğü yollarda, Napolyon’un “imkânsız diye bir şey yoktur” cümlesini kendi özdeyişi yapan Cheval, “hiçbir şeyin düz ya da düzenli olmadığı”, her türlü bitkinin, hayvanın ve figürlerin grotesk dünyasıyla, saraya dikilen hayretli bakışları ortaya çıkarır. 26 metre uzunluğundaki doğu-batı cephesi; 14 metre uzunluğundaki kuzey-güney cephesi ve 8 ile 26 metre arasında değişen yüksekliğe sahip bu yapı ile Cheval, adeta imkânsızın olanaklılığının resmini çizer (Cheval, 1968).



Şekil 3.27. Le Palais Idéal: İç ve Dış Mekândan Ayrıntı.³⁹⁴⁰⁴¹

³⁹Detay’a ait fotoğraf, <http://www.mirkrasiv.ru/articles/idealnyi-zamok-ferdinanda-shevalja-ferdinand-cheval-palace-ili-ideal-palace-otriv-francija.html>, [erişim tarihi: 15.03.2018].

⁴⁰Detay’a ait fotoğraf, http://www.pinsdaddy.com/interior-palais-ideal-dsc05845jpg-wikimedia_, [erişim tarihi: 15.03.2018].

⁴¹ Detay’a ait fotoğraf, <https://viola.bz/ferdinand-cheval-a-postman-who-built-ideal-palace/>, [erişim tarihi: 15.03.2018].

Cheval, yapıya doğu cephesinin ortasında yer alan çeşmeyi inşa etmekle başlamıştır ve çeşmenin yanına Hauterives Kasabası'nın koruyucusu olarak onurlandırdığı küçük, ince kabuklu Amadeus Magara'sını yerleştirmiştir. Yapının kuzeydoğu cephesine, "Doğanın Tapınağı" diye adlandırdığı Mısır anıtını; güneydoğu cephesine de Barbarian diye adlandırdığı kuleyi inşa etmiştir. Bu kulelerin cephelerine, bütün sarayın koruyuculuğunu yapacağını düşündüğü Vercingétorix, Archimedes ve Julius Caesar'ın dev heykellerine yer vermiştir (Şekil 3.28). Ayrıca, doğu cephesine susamuru ve çitanın koruyuculuğu altındaki bir vaha ve bu vahadan büyüyen incir, kaktüs, palmye ile aloe bitkilerinin eşlik ettiğini söyler ⁴²(Cheval, 1968).



Şekil 3.28. Le Palais Idéal; Güney-Doğu Cephesi; Barbarian Kulesi.⁴³

Güneydoğu cephesindeki dev heykellerin arasında bulunan, tarih öncesi ve ilkçağ dönemlerinde yaşamış Kelt'lerin "Weleda" isimli dini bir figürü, "Mısır ilahesi İSİS'i" temsil ettiği düşünülen iki kadın heykeli ile Le Palais Idéal'da, Mısır'dan gelen esinti duyumsanır. Zeminden yükselen iki merdivenle çıkılabilen, 20 metre uzunluğunda ve 2

⁴² Cheval'in Le Palais Idéal için düşündüğü vahayı, Le Palais Idéal ait çizimde görmek mümkündür.

⁴³ Le Palais Idéal'a ait fotoğraf; http://www.memo.fr/MEMOPOI_en.aspx?ID=2386308b-e345-4dfa-ba79-3a40038ebd8e, [erişim tarihi: 08.08.2018].

metre genişliğindeki galeride, bir tarafta “ayılar, filler, Magripli çobanlar; diğer tarafında antikitenin yedi figürü ve bu figürlerin altında deve kuşları, flamingolar, kazlar ve kartallardan” oluşan garip heykelcikler yer alır. Galeriden çıkan iki merdivenden biri Barbarian Kulesi’ne, diğeri ise “dünyayı aydınlatan koruyucu ruha” çıkartır.

Cheval, buranın Hauterives Kasabası’nı ve “gülümseyen heybetli Galaure Vadisi’ni, yeşil otlar arasındaki gürültülü dolambaçlı nehri seyre dalabileceğimiz; fantastik ve öngörülü olmayan hayaller tarafından alınıp götürülebileceğimiz” bir yer olduğunu söyler (Cheval, 1968). Aynı duyguyu batı cephesinde yaşatmak adına, bir niş serisi içinde bir araya getirdiği; Hint tapınağını, sivri çatılı bir İsviçre köşkünü, Orta Çağ kalesini, Cezayir’deki Kare Ev’i (Maison Carree), Beyaz Sarayı (Maison Blanche) ve Kuzey Afrika’daki bir camiye inşa ederek “bütün ülkelerin ve stillerin” (Cheval, 1968) mimarisini bir arada yaşatır. Cheval, Maison Blanche’ı nehirden topladığı “renkli mermer küplere benzeyen kaldırım taşlarından”; Maison Carree’i nehirden topladığı sünger taşlarından; Hint tapınağını ise melagit taşı ve deniz kabuklarından inşa etmiştir (Şekil 3.29).



Şekil 3.29. Le Palais Idéal; Batı Cephesinden Görünüş.⁴⁴

⁴⁴ Le Palais Idéal’in batı cephesine ait fotoğraf, <https://bonkersclutterbucks.com/category/le-palais-ideal/#jp-carousel-3597>, [erişim tarihi: 01.08.2018].



Şekil 3.30. Le Palais Idéal; Kuzey Cephesinden Görünüş.⁴⁵

Cheval, çoğunlukla sünger ve nehir taşlarından inşa ettiği kuzey cephesinden yükselen kaya parçasının içinden, “kafalarını uzatan meraklı yılanların büyülenmiş gözlerle etrafı dikizlediğini”; cephenin temelinde ise taştan oyduğu bir dişi, bir erkek, bir yavru geyik, bir timsahın yanı sıra birçok hayvanı keşfedebileceğimizi söyler (Cheval, 1968) (Şekil 3.30).

Cephede görünen iki korunaklı oyuktan bir tanesi; “yaz günlerini dinlemek” ve dinlenmek için, bir diğeri ise çalışmadığı zamanlarda el arabası ve diğer aletlerini koyabilmek için açılmıştır. Aynı zamanda, Nuh Nebi’den kalma; “çakmak taşları, kesme taş işçiliği ve zamanla taşlaşmış ağaç dalları ile özel taşlardan oluşan geniş bir koleksiyonun” bulunduğu “doğal tarih müzesi”, sarayın güney cephesini oluşturur (Şekil 3.31). Cheval, sağlam taşlarla yaptığı parapeti ve kalın duvarlarla inşa ettiği ortaçağ kalesinin, sarayı barutun icadından önceki dönemlerde fethedilmez kıldığını düşünür (Cheval, 1968).

⁴⁵ Le Palais Idéal’in kuzey cephesine ait fotoğraf, <http://narcissusmagazine.com/the-ideal-palace-of-joseph-ferdinand-cheval/>, [erişim tarihi: 08.08.2018].



Şekil 3.31. Le Palais Idéal; Güney Cephesinden Görünüş.⁴⁶

Le Palais Idéal'in iç mekânında yer alan ve “rüyanın sonu” olarak adlandırdığı şiiri ise Cheval'in ziyaretçilerine bıraktığı bir armağan niteliği taşır. Cheval'in iç ve dış yüzeylerini yazılarla kapladığı Le Palais Idéal dünyanın en büyük şiir kitabı haline gelir (Şekil 3.32).



“Bu sanattan rüyadan ve enerjiden oluşmuş,
Güzel bir rüyanın hazzı ve çabanın ödülü.
Gerçeklikte, sihre açlık duyarsın
Ve bir kişinin tek başına ne kadar güçlü olabileceğini gösterirsin
Asırları devirecektir bu hayat tapınağı,
Ve senin büyük eylemin ölümü aşacaktır.” (Cheval, 1968)

Şekil 3.32. Le Palais Idéal'in yüzeylerine nakşettiği, “rüyanın sonu” şiiri.⁴⁷

⁴⁶ Le Palais Idéal'in güney cephesine ait fotoğraf, <http://www.facteurcheval.com/presse.html>, /,[erişim tarihi: 10.08.2018].

⁴⁷ Le Palais Idéal iç mekâna ait fotoğraf, http://www.kristinfiore.com/cheval/html/photos_inscriptions.html, /,[erişim tarihi: 10.08.2018].

Binbir gece boyunca hatıralarını nakşettiği bu “ucube” mimarlık örneği, Cheval’in belki de daha anlatmadığı yahut anlatamadığı bin bir türlü hikâyeye sahip... İlhamını ise şairane bir şekilde dile getirir; “...gördüğümüz gibi ilhamımı her türlü hayat çeşmesinden aldım” (Cheval, 1968). Cheval’in hayat çeşmesinden açlığını gidermek için içtiği su, okyanusa dönüştü... Bütün dünyayı yuttu, ya da bütün dünya o oldu sanki... Birdenbire belirdi; tarihin sahneleri, şatolar, periler, bitkiler, hayvanlar, tapınaklar... Ve Cheval’in kudreti, hayale hazır olmasıydı; “hayalin zamanı geldiğinde hayale hazır olmak için” Ortasında doğdu, nerede başlayıp nerede bittiğini bilmediğimiz bir zamanın...

“Çok geçmeden yerel dedikodular başladı ve yayıldı...
Yoksul salağa bakın; taşlarla bahçesini dolduran
yoksul salağa bakın” (Cheval, 1968).

“İnsanlar ruhsal hastalığı olan biri olduğumu düşündüler. Bazıları bana güldü, bazıları kınadı, bazıları eleştirdi beni. Ama bu delilik tipinin tehlikeli ve bulaşıcı olmadığını fark ettiklerinden kimse benim için psikiyatr çağırmadı” (Cheval, 1968) diyen Cheval, tüm eleştirilere ve hava koşullarına rağmen gece gündüz demeden, müthiş bir çabanın⁴⁸ ürünü olan Le Palais Idéal’ı inşa etmiştir. Cheval, bu çabanın ürünü olan Le Palais Idéal’in değerinin; “4000 torba kireç ve çimento...1000 metreküp duvar yani 6000 bin frank” olduğunu, bedelinin ise sırtı ve omuzlarındaki ağrı olduğunu ifade eder (Cheval, 1968). Nitekim, bu çaba sadece fiziksel bir çaba değildir aynı zamanda Cheval’in, kendi çağının bütün kültürel hattının dışında kalarak, kendi varlığını devam ettirmek için verdiği çabadır.

⁴⁸Boş zamanlarında balık tutmak, bilardo ve kart oynamak yerine hayalini gerçekleştirmek çabalayan Cheval, bu çabayı Le Palais Idéal’ı üzerine nakşettiği şu satırlarla anlatır;

“Güneş batıyor, akşam geliyor.
Arkadaşlarım uyumak için evine gider
Ve ben hala çalışıyorum, hala çabalıyorum, mücadele ediyorum.
Kafamdaki hayali gerçekleştirmek için.
Hiç bir boş zaman yok; Hiç bir tembellik yok.
Bir günden; bir aya; bir aydan; bir yılı değin,
Çalışıyorum peri masalı kalemi gerçekleştirmek için.
Hatıralarımı nakşetmek için.” (Cheval, 1968).

Le Palais Idéal, Cheval'in fantazisi mi, rüyası mı yoksa kendi gerçekliği mi? Cheval'in bu fikri nerede başlamış, nerede bitmiştir? Cheval'in düşü, fikri ve Le Palais Idéal'in imgesi nedir? Soruları zihnimizde çalkalanıp durur. Mekân-zamanın birbirine dolandığı, muğlak bir zaman ve mekân düzlemindeki Cheval'in "şimdi'sini, geçmişin anımsanması, geleceğin hayal edilmesi uğraklarına taşıyan zihinsel bir "özne-oluş" süreci olarak okumak mümkündür.

Cheval'in fikri, bu fikrin imgesi, İncil'den Hint Mitoloji'sine; Hz. Nuh'tan barutun icadına değin, dış dünya ile sonsuz bağlantılar oluşturan çağrışımlar üzerinden örgütlenir. Hesaplanamaz, kontrol edilemez dünyasına doğru yolculuk yapan Cheval'in benliği bütünüyle bir "parçalılık", toplamıdır. İlkeler ve amaçlardan yoksun, neden-sonuç kıskacına girmeyen nesnel rastlantıların kendiliğenliği, Cheval'in yaratıcı arzusunun ve eyleminin eşzamanlılığını sergiler. İmgelemi, arzuların hizmetinde çalışan sürekli yaratma anlamında bir etkinlik haline gelir. Bu anlamda, Cheval'in düşüncesinin imgelemine tarif edebileceğimiz en iyi kavram "kaçış çizgisi yaratıcılığı"dır.

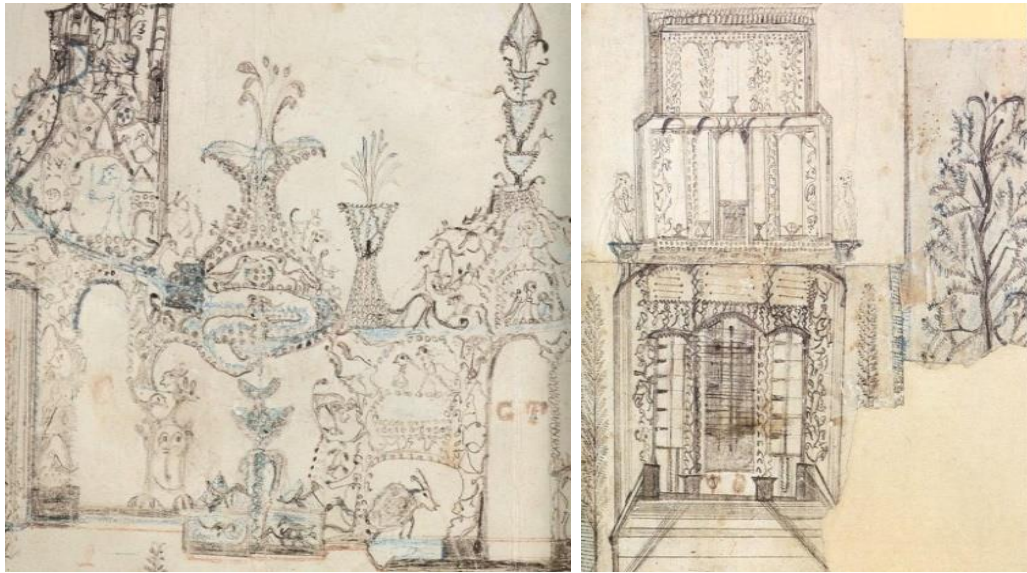
Bu bağlamda bakıldığında, Le Palais Idéal düşüncesi, tarihin farklı zaman dilimlerinden, farklı mitolojilere; doğadaki farklı hayvan-bitki figürlerinden dünyadaki farklı mimari stillere değin, bir yerden başlayıp bir yere varan düşünce tarzlarının aksine, ağlar şeklinde kurulur. Mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, "bastırıl(a)mamış bir bilinçdışı üretimi" sonucunda ortaya çıkan Le Palais Idéal'in düşüncesi; üst anlatılardan yoksun "içkin deneyim" düşüncesine eş değerdir.

Cheval'in başı sonu belli olmayan bir ağ ilişkisi içerisinde beliren fikrinin yanı sıra Le Palais Idéal, başı sonu belli bir uygulamadan çok, bir çeşit inşa etme doğaçlaması olarak tanımlanabilir. Doğaçlamanın sonucu, zamanı mekândan kovan "ideal forma" karşı; 33 yıllık süre içinde, Le Palais Idéal, karşılıklı deneyim sırasında yeniden kurulur ve yaşamaya başlar. Cheval'in bedeni ve yaşayan Le Palais Idéal, canlı dönüşen yapılar olarak birbiriyle temasları sırasında şekil alır.



Şekil 3.33. Cheval'in Le Palais Idéal'a ait tek çizimi.⁴⁹

Bu bağlamda, tasarım ile pratiğin -zihinsel yaratıcılık ile uygulama- arasındaki yarığın ortadan kalktığı Le Palais Idéal; çizilemeyen, kendini sürekli çizilen bir sınırdadır. Bu durumu Cheval'in çizimleri ile Le Palais Idéal arasındaki ilişki(sizlik)den okumak mümkündür (Şekil 3.33; Şekil 3.34).



Şekil 3.34. Cheval'in Le Palais Idéal'a ait tek çiziminden ayrıntı.⁵⁰

⁴⁹Cheval'in çizimine ait fotoğraf, <http://www.americansinfrance.net/Attractions/Facteur-Cheval.cfm>, [erişim tarihi: 10.08.2018].

⁵⁰Cheval'in çizimine ait fotoğraf, <http://stoppingoffplace.blogspot.com/2011/01/palais-ideal.html>, [erişim tarihi: 10.08.2018].

Le Palais Idéal'da “Arabistan’ da mı, Çin’de mi yoksa Hindistan’da mı(...) olduğumuzu bilemeyeceğimizi” (Cheval, 1968) söyleyen Cheval, öngörülü olmayan hayaller tarafından alınıp götürülebileceğimizin sezgisini duymuş gibidir. Le Palais Idéal; sütunlarıyla, kuleleriyle, geçitleriyle, teraslarıyla; Le Palais Idéal’in içinde ve dışında yarattığı galeri ve kaya bahçeleri ile kaya bahçelerinden çıkan bitki ve hayvan figürleriyle; “yaşamın kaynağı” ve “bilgelik kaynağı” olarak adlandırdığı şelaleleriyle; dev heykelleriyle; gömülmesini arzu ettiği “sonsuz dinlenme ve sessizlik türbesiyle”; Mısır anıtı, İsviçre köşküyü Ortaçağ kalesiyle, Hint Tapınağıyla, izleyicisinin istese de istemese de kendisini dalmış bulacağı mistik bir düzleme taşır. Dünyadaki farklı mimari stillerinin yanı sıra; hayvanları ve bitkileri ile de yaşanmaz bir popülasyonun birlikteliğini içerir. Daha önce yan yana gelmemiş olan bütün parçaların biraradalığı, binlerce figürün asimetrik düzeninin müthiş bir ustalıkla dengelendiği Le Palais Idéal, kendisine ve kendimize sürekli sorular yönelttiğimiz “ucube”dir. Le Palais Idéal;

“bilmedir... bilinmeyen, bilinmek isteyen şeydir.” “Ama bulduğumuz cevabın başlangıçtaki soruyu silmesi de mümkündür”-(Koçak, 1995, s. 38).

Yarattığı imge alıcı konumundaki seyirciyi edilgenlikten çıkararak, farklı öznellikler keşfedebilme imkânı tanır. Bunu mümkün kılan şey, aklın denetiminden uzak, estetik her türlü kaygıdan muaf, ussal olmayan yaratıcılığı mimarının içine çağırmasıdır. 19. yüzyılın sonunda Le Palais Idéal’in inşasına başlayan Cheval’in malzemesi ise, artık mimari imgelerin alabildiğine bollaştığı bir dünyada, resimli sanat dergilerinde, kartpostallarda ve posta pullarında dahi yer almış, sayısız iletişim yolu ile dolaşımda olan, (“imgeler çorbası”sını, özgürce temellük ettiği) tüm anlam yüklerinden arındırılmış ve “kurallardan sıyrılmış” mimari imgelerdir.



Şekil 3.35. Cheval'in kendisi için inşa ettiği mozolesi.⁵¹

Cheval, Le Palais Idéal'da gömülmek istemiş fakat Fransa yasaları burada gömülmesine izin vermemiştir. Bu yüzden, başka bir “ucube” mimarlık ürünü olan, Hauterives mezarlığında yer alan ve yapımı sekiz yıl süren, kendi mozolesini inşa etmiştir (Şekil 3.35).

⁵¹ Cheval'in mozolesine ait fotoğraf,
http://www.petit-patrimoine.com/fiche-petit-patrimoine.php?id_pp=26148_1, [erişim tarihi: 10.08.2018].

3.2.2. Simon Rodia; “Watts Towers”, Los Angeles, (1921-1955)

Bir diğer “ucube” mimarlık örneği olan “Watts Towers”; “Sam Rodia”, “Simon Rodilla”, “Watts of Sam”, “Simone Rodilla”, “Don Simon”, “Sabatino Rodia” gibi birçok farklı isimle anılan, mimar olmayan Simon Rodia tarafından inşa edilmiştir. 1879’da İtalya’nın Nola kentinde doğan ve 1890’larda Amerika’ya göç eden Rodia, 34 yıl boyunca, Los Angeles’ın güneyindeki Watts bölgesinde, günümüzde tarihi alan olarak korunan parkın içinde “Watts Towers’ı inşa etmiştir (Şekil 3.36).

“Watts Towers”, işlevsel olmayan bir “folly”dir. Tıpkı Facteur Cheval’in, Le Palais Idéal’ı inşa ettiği gibi Rodia’da “Watts Towers’ı, makine desteği olmadan, her evde bulunabilecek basit aletler yardımıyla ve tamamen kendi imkânlarıyla inşa etmiştir.



Şekil 3.36. “Watts Towers”; Genel Görünüş. *The Los Angeles Watts Towers*

“Ucube” bir mimarlık ürünü olan “Watts Towers” kadar, yaratıcısı Rodia’nın hayatı da oldukça ilginçtir. Yeğeni Brad Bayer’in aktardığı üzere, Simon Rodia ailesinin zorunlu askerlik hizmetine katılmasını istememesi üzerine, Amerika Birleşik Devletleri’ndeki abisinin yanına gönderilir. Burada inşaat işçisi, tamirci, madenci, fayans ustası ve gece bekçisi olarak çeşitli işlerde çalıştıktan sonra, 1920’lerde Los Angeles’ın Watts bölgesine yerleşir (Rodman, 1952; Akt. Ehrenkrantz Group/Building Conservation Technology, 1983, s.11). Demiryolu hattına bitişik çıkmaz sokak üzerinde küçük bir üçgen parsel satın alarak önce yaşam alanını inşa eden Rodia, daha sonra da bu “ucube” yapıyı inşa etmeye başlamıştır.

“Büyük bir şey” yapmayı hayal ettiğini söyleyen Rodia, “Watts Towers’ı neden inşa ettiği, amacının ne olduğu konusunda açıklama yapmakta pek hevesli olmamış ve “Watts Towers” ismini de asla onaylamamıştır. Öte taraftan Rodia, kuleler üzerine mozaik tekniği ile İspanyolca, “Bizim Kasaba” ve “Halkımız” anlamlarına gelen “Nuestro Pueblo” kelimelerini yazmıştır. Kendisi bunu hiçbir zaman beyan etmemiş olsa da, “Nuestro Pueblo” Rodia’nın bu “ucube” yapıya verdiği isim olarak düşünülmektedir (Goldstone, 1997, s. 11).

Rodia’ya “Nuestro Pueblo”nun anlamı sorulduğunda: “Bu, birçok şey anlamına gelir. Birçok farklı şey demektir.” diye açıklama yapmıştır (Fideler, 1976; Akt. Ehrenkrantz Group/Building Conservation Technology, s. 12). “Ucube” yapı şu an bilinen ismini, hem dış görünüşü hem de bulunduğu bölge dolayısıyla “Watts Towers” olarak anılmaya başlanması sonucunda kazanmıştır.

Rodia’nın evinin arka bahçesinde farklı zamanlarda inşa ettiği bu “ucube”, yapım aşaması belirsiz, birbirine eklemlenmiş 17 farklı yapı parçasının bütününden oluşur. “Watts Towers”da, üç ana kulenin yanı sıra özenle inşa edilmiş bir giriş kapısı ve giriş yolu, “Marco Polo Gemisi” ve “Kolomb Gemisi” olarak adlandırdığı bilinen bir bölüm, kapsamlı bir şekilde işlenmiş yapıyı çevreleyen duvarlar, mozaikle bezenmiş bir veranda, şömine, çeşme ve birkaç küçük kule daha yer alır. Ancak, “Batı Kulesi”, “Merkez Kulesi” ve “Doğu Kulesi” olarak adlandırılan üç ana kule; “Watts Towers’ın ayırt edici kısmını oluşturur.



Şekil 3.37. “Watts Towers”; Detay.⁵²

Batı Kulesi yaklaşık 29 metre, Merkez Kulesi 30 metre ve Doğu Kulesi yaklaşık 17 metre uzunluğundadır (Goldstone, 1997, s. 50). Kulelerin strüktürü, hem yatayda hem de dikeyde merkezinden dışarı doğru yayılan halkaların birbirine eklenmesi ile oluşur. Her bir kule, kalp motifleri ile işlenmiş ince payandalar yardımıyla, “Watts Towers”ın diğer yapı parçalarına bağlanır ve kulelerin stabilitesini arttırmasında etkili olur (Şekil 3.38).

Rodia’nın, “Watts Towers”daki üç ana kuleyi bazen, “Nina”, “Pinta” ve “Santa Maria” gibi ünlü gemilerin isimleriyle özdeşleştirdiği bilinmektedir. Bu da hayranı olduğu deniz kâşiflerine, “Watts Towers” aracılığıyla atıfta bulunduğu yorumlarını gündeme getirmiştir (Beardsley, 1995, s. 169).

⁵²“Watts Towers”a ait fotoğraf, <http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/december/09/why-the-watts-towers-were-nearly-knocked-down/>, [erişim tarihi: 19.06.2018].



Şekil 3.38. “Watts Tower”; Detay. *The Los Angeles Watts Towers*

Söz konusu halkalar, sadece yapının yükünü betonarme zemine aktaran, taşıyıcı iskelet ya da dekor olarak inşa edilmemiştir. Bu halkalar, aynı zamanda Rodia'nın, “Watts Towers’ı inşa etmek için, kendi fiziksel ölçeğini de göz önüne alarak oluşturduğu ve yapıya tırmanmak amacıyla kullandığı merdivenler haline gelir (Şekil 3.38).

Kulelerin ince yapısı ve hafif çimentodan imal edilmesi Rodia'nın, uzun bir yapı inşa etmesine olanak sağlamıştır. Çimento ile doğru karışımı elde etmek için birçok deneme yaptığı bilinen Rodia'nın, deneme yanılma yoluyla inşa ettiği kuleler, 20.yüzyılın başında “dünyadaki en uzun betonarme kolona sahip olma özelliği” ile de ayrıca önem taşımaktadır (Goldstone, 1997).

“Watts Towers’ın yüzeyi, on binden fazla parçalanmış çanak çömlek; on beş binden fazla sırlı renkli çini; farklı renklerdeki altı binden fazla cam şişe parçası ve çeşitli form ve büyüklükteki on binden fazla deniz kabuğundan oluşan malzemeler ile Rodia tarafından bezenmiştir.

Rodia, “Watts Towers’ı inşa ederken kullandığı atık malzemelerin bir kısmını çöplerden toplayarak, bir kısmını çalıştığı işlerden arta kalan malzemeleri biriktirerek ve bir kısmını da, Watts bölgesinde yaşayan çocukların topladığı malzemelerden elde etmiştir (Goldstone, 1997, s. 56).

Rodia’nın yaşamı ile ilgili, farklı kaynaklarda, birçok farklı görüş ortaya konmuştur. Goldstone’a göre bunun nedeni, Rodia’nın farklı tarihlerde, farklı kişilere verdiği röportajlardaki büyük ölçüde birbiri ile çelişen, kafa karıştırıcı açıklamalardır (Goldstone, 1997, s. 39). Ancak “normal” akıl tarafından kafa karıştırıcı gözüken, Rodia’nın psikik açmazından kaynaklanır.

Rodia’nın “Watts Towers’ı neden inşa ettiğine dair farklı mekân ve zamanlarda verdiği cevaplara bakacak olursak, “kuleleri neden inşa ettiniz?” sorusuna 1939 ve 1947 yılında verdiği yanıt: “Bir gün, evimin etrafını çitlerle çevirdim. O kadar eğlenceli buldum ki, etrafi çitlerle çevirmeye devam ettim ve içmeyi unuttum... Şaka yapmıyorum” olmuştur (Goldstone, 1997, s. 40).

1947’de Los Angeles “Binalar ve Güvenlik Departmanı” müfettişi olan George Dumpf’a , “99 ve 101 feet” yüksekliğindeki kulelerin, Los Angeles’da yer alan 99 ve 101 numaralı otoyolları anmak için inşa ettiğini söylemiştir.

1950 yılında Almanya’da yayımlanan bir sanat dergisine: “Karım öldü ve onu Kulelerin dibine gömdüm” demiştir (Goldstone, 1997, s. 40). 1951 yılında Jules Langsner’a verdiği röportajda: “Amerika Birleşik Devletleri için bir şeyler yapmak istedim çünkü bu ülkede iyi insanlar var” (Langsner, 1951, s.24); 1952 yılında William Hale’e: “Aklımda birşey vardı bunu yaptım.”... “Bazı insanlar bu ne yapıyor diye düşündü, bazı insanlar deli olduğumu düşündü, bazı insanlar da o ortaya birşey çıkaracak dedi. Ve sonunda tümünü ben yaptım. Bir kişiden bile yardım almadım.” demiştir (Morgan, 1984, s. 72).

1961 yılında, Martinez’de Kate Steinitz’e verdiği röportajda ise: “İçiyordum. Karım yok, öldü... Kızım yok. Üç gün ve üç gece içiyordum, gerçekten içtim, bu yüzden Kuleler üzerinde çalışmaya başladım. Artık içki yok - sadece Kuleleri inşa etmek var” (Rodia, 1961; Akt. Ehrenkrantz Group/Building Conservation Technology, 1983, s.14) diyen Rodia aynı yıl Martinez Kaliforniya’da kaydedilen bir röportajda ise, “Watts Towers’ı inşa etme nedenini; “hüzünlü bir ifadeyle fısıldayarak” “işimi kaybettim” diyerek açıklamıştır (Goldstone, 1997, s. 37).

Rodia’nın yaşamı gibi, “Watts Towers’ı inşa etmesindeki ilham ve motivasyonu esrarengiz kalmıştır. Daha sonra yapılan spekülasyonlar, Rodia’nın verdiği beyanlar üzerinden farklı teorilere yol açmıştır. Bu “ucube” yapıyı ziyaret edenler tarafından kulelerin neden inşa edildikleri ve neyi temsil ettikleri konusunda, çeşitli görüşler dile getirilmiştir. Bu görüşlerden biri de Sheldon Posen ile Daniel Franklin Ward’ın, birlikte kaleme aldıkları; “Watts Towers and the Giglio Tradition” makalesinde yer alır. Sheldon Posen ve Daniel Franklin Ward, Rodia’nın “Watts Towers” üzerine yaptığı açıklamalarda dini mesajlara rastlanmasa da, “Watts Towers’ın yapım sürecinde, dini festivallerden etkilendiğini düşünmüşlerdir. Bunun nedeni olarak da, Rodia’nın çocukluğunun geçtiği İtalya’daki Nola kasabasında her yıl düzenlenen “Giglio” festivallerini göstermişlerdir. Sheldon Posen ve Daniel Franklin Ward, bu festivaller için oluşturulan ince, süslü sivri uçlu kuleler ile “Watts Towers” kulelerinin aşırı benzerliğine dikkat çekmişlerdir (Goldstone, 1997, s. 27-28).

“Watts Towers’ın neden inşa edildiğine dair öne sürülen diğer bir görüşte, İtalyanlar tarafından tarih boyunca yapılan ünlü deniz yolculukları ve kendisinin Amerika’ya gidiş yolculuğu sırasında yaşadığı deneyimler ile yapı arasında bağlantı kurulur. Francesca Fideler, “The Watts Towers” adlı yazısında, “Watts Towers’ın ünlü deniz kâşifleri ve onların tarihi yolculukları için bir anıt olarak dikildiğini ve “Watts Towers’ın “İtalyan sicilini” yansıttığını söylemiştir (Fideler, 1976; Akt. Ehrenkrantz Group/Building Conservation Technology, s. 5). Nitekim, Rodia kendisiyle yapılan röportajlarda, Christopher Columbus ve Marco Polo gibi İtalyan kâşiflere olan büyük hayranlığından sıklıkla bahsetmiştir.

Ancak, “Watts Tower’ın “evrensel imgeler” üzerinden anlamlandırma girişimleri yersizdir çünkü, ortaya konulan tüm yorumlar sadece “sembolik” anlamlar içerir. Oysa Rodia, evrensel ve sembolik imgelerin dışında “normal” aklın takip edemeyeceği bilinçdışı süreçlerini, “Watts Tower’a yansıtmıştır. “Watts Tower’ın, Rodia’nın tüm yaşam deneyimlerini kapsayan ve çağrışımlar üzerinden örgütlenen imgesel fikirlerin, kendi “özne oluş” yolculuğu ve yaratıcı ruhu soncunda ortaya çıktığını söylemek yanlış olmaz.

Ayrıca, bu “ucube’yi ziyaret eden birçok mimar ve sanatçı, “Watts Towers’ın genel formunun ve dokusunun, Antonio Gaudi'nin Barcelona’da inşa ettiği, Sagrada Familia’yi anımsattığını sıklıkla dile getirmiştir. Bu iki yapı arasındaki görsel benzerlik her ne kadar ön planda olsa da, Sagrada Familia’nın fotoğrafı gösterilerek yapılar arasındaki olası bağlantı sorulduğunda, Rodia: “Bunu hiç görmedim” diye cevap verir. Ve sorar: “Bu adamın, yardımcıları var mıydı?”. Gaudi’nin profesyonel bir mimar olduğunu ve “Sagrada Familia’yi yaparken inşai yardım aldığını öğrenen Rodia:

“Hiç yardım almadım!” “Yardım etmesi için kimseyi işe alamazdım. Param yoktu. Bunun dışında eğer birini işe alırsam ne yapacağını bilemezdi. Milyonlarca kez bende ne yapacağımı bilemiyordum. Bütün gece uyanık kalıyordum çünkü bu sadece benim fikrimdi” (Morgan, 1984, s. 76) diye cevap verir.

“Watts Towers”, Amerikalı mimar Richard Buckminster Fuller’in de dikkatini çekmiştir ve Rodia’nın icat ettiği teknik üzerine hayranlığını dile getirmiştir. Fuller;

“Rodia’nın eğitimsiz bir insan olduğu gerçeğine hayran kalmıyorum... Sezgisel zekâya ve dehaların dinamiğine inanıyorum... Neredeyse bütün büyük tasarımlar, her şeyden önce sezgisel tasarımdır... Rodia malzemesinin, çimentonun ustasıydı. Kulelerini, bir ağacın büyümesi gibi inşa etti, her bir halka birbiri ardına geliştirdi. Ağaç içi boş hale gelebilir, ancak; yüzey artık yük taşıyıcı hale geldiği için güç kaybetmeyecektir. Kuleler muhteşemdir.” (Goldstone, 1997, s. 50)

Simon Rodia 1955 yılında, mülkün tapusunu Louis Saucedo adındaki bir komşusuna vererek hiçbir neden sunmadan, bir daha dönmek üzere Los Angeles’ı terk etmiştir. Saucedo,

kulelere pek ilgi göstermemiş ve beş yüz dolar karşılığında Joseph Montoya'ya satmıştır. Yapıya olan ilgisizlik Montoya'da da devam etmiş ve 1956 yılında çıkan bir yangında Watts Towers, ciddi şekilde hasar görmüştür (Goldstone, 1997, s. 84). Yangının yanı sıra kulelerin temellerinin bu kadar büyük bir yapı için yetersiz olduğu görüşü üzerine, Los Angeles "Binalar ve Güvenlik Departmanı"nda çalışan, Koruma Dairesi Şefi Harold Manley, 1957 yılında, "Watts Towers'a yetkili kişiler dışındaki herkes için, girişlerin yasaklandığını duyurmuştur. 1959 yılında gelindiğinde Manley, "ilgi çekici bir bela" olarak nitelendirdiği "Watts Towers" için;

"Şahsen, bence şimdiye kadar gördüğüm çöplüklerin dışında, en büyük çöp yığınıydı" der ve kulelerin "irrasyonel inşaat ve planlama nedeniyle, kendilerine rasyonel bir mühendislik analizine" sunmadığını bildirerek, yıkılması gerektiği kararını alır (Manley, 1959; Akt. Ehrenkrantz Group/Building Conservation Technology, 1983, s.17).

Manley'in ifade ettiği gibi, irrasyonel inşaat tekniğine sahip olan ve "rasyonel bir mühendislik analizine" cevap vermeyen yapı, birçok kez yıkılma girişimine maruz kalmıştır. Ancak bu "ucube" yapı, Kaliforniya'da gerçekleşen birçok depremin yanı sıra, kuleleri yıkmaya girişimlerine karşı ayakta durmuştur. 1959 yılında, William Cartwright ve Nicholas King'in, önderliğinde oluşturulan çeşitli koruma kampanyaları, bölge sakinlerinin desteği ile başarıya ulaşmıştır ve "Watts Towers"ın yıkımını engelleyerek, yapının günümüze ulaşmasını sağlamıştır.

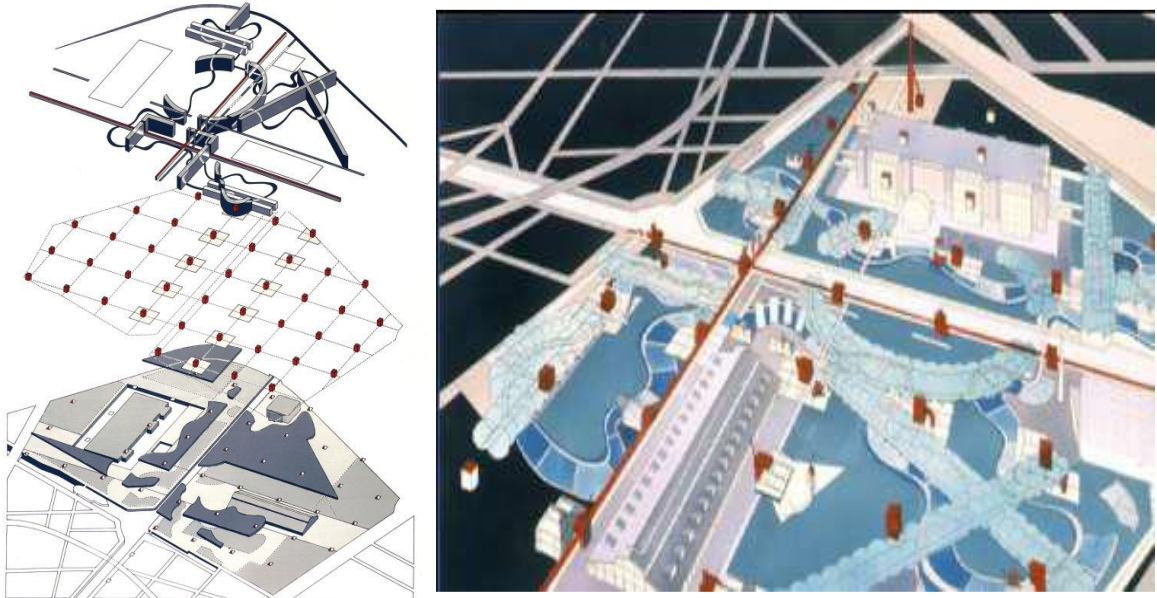
"Watts Towers" için çıkan yıkım kararı, Rodia'yı pek fazla ilgilendirmemiş, bu karara verdiği tepki ise; "sadece onlarla istediklerini yapmalarını söyleyin" şeklinde olmuştur (Rodia, 1959; Akt. Ehrenkrantz Group/Building Conservation Technology, 1983, s.17). Rodia'nın bu açıklaması, "Watts Towers" hayranlarını hayal kırıklığına uğratmış olsa da şaşırtıcı değildir.

4. GÜNCEL MİMARLIKTA “FOLLY” ÜRETİMİ: “PARC DE LA VILLETTE”

Mimarlık nesnesinin adını “folly” koyduğumuz zaman onlar, gerçekten “folly” oluyorlar mı?

Hem mimarlık üreticileri hem de mimarlık tarihçileri tarafından 200 yılı aşkın süre boyunca görmezden gelinen “folly”ler, güncel mimarlıkta ilk defa Bernard Tschumi tarafından ele alınmıştır. 1982 yılında Fransa hükümeti tarafından, Paris’in kentsel dönüşümü için açılan tasarım yarışmasını kazanan Tschumi, “folly”leri, “Parc de la Villette” tasarımının bir parçası olarak hayata geçirmiştir.

Tschumi, “Parc de la Villette” tasarımının düşünsel temelini, Jacques Derrida ile birlikte “henüz tamamlanmamış bir tasarım” olarak Dekonstrüktivizm üzerinden kurgulamışlardır.



Şekil 4.1. Bernard Tschumi; “Parc de la Vilette”; Gridal Systeme Ait Plan Şeması.⁵³

⁵³ Plan şemasına ait fotoğraf, <http://www.tschumi.com/projects/3/>, [erişim tarihi: 06.04.2018].

“Parc de la Villette” tasarımı, “dik, “eğrisel çizgilerden”, “yatay yüzeyler” den oluşan 3 ana gridin birbiri üzerine bindirilmesiyle ortaya çıkmıştır. Bu gridlerin kesişme noktaları, “follie”lerin yerlerini, “Parc de la Villette” içindeki yolları ve spor alanlarını konumlandırmaya yararlar. 120 metre arayla yerleştirilen ve birbirini tekrar eden (de)kompozisyonlardan oluşan tümü kırmızı renkli 30’a yakın “follie”, oluşturulan kırk iki noktalı ızgara plan düzlemi üzerine yerleştirilmiştir (Şekil 4.1.).

“Parc de la Villette” içindeki film stüdyosu, sinema, müzik, sağlık kulübü, bilim merkezi ve lokantaların aralarında oluşturulmuş alanlarda yer alan “follie”lerin hepsi, 10,8 m x 10,8 m boyutlarındaki küplerin deformasyonundan oluşmuştur (Baljon, 1992, s. 33-39).



Şekil 4.2. Bernard Tschumi; “Parc de la Vilette” tasarımındaki “folie”lerden birkaçının genel görünüşü.⁵⁴

⁵⁴ “Parc de la Vilette” içindeki “follie”lere ait fotoğraf, <http://www.tschumi.com/projects/3/>, [erişim tarihi: 06.04.2018].

Derrida, “follie’ler üzerinden kurgulanan “Parc de la Villette” projesindeki tasarım kurgusunu, “Point de Folie: Maintenant l’architecture” adlı makalesinde anlatır. Mimarlık pratiği her zaman kendi içsel niteliklerinden kaynaklanmayan bir “telos’un temsil edilme aracı olmuşlardır. Temsil aracı olmayan “follie’lerin, mimarının kutsal üçlüsü olarak bilinen; “faydalılık”, “bütünlük”, “güzellik” gibi mimari normlar haline gelen kavramlarını ihlal ettiğini söyleyen Derrida’ya göre, “les folies”, “mimari olmayan’lar (“non-architectural”) olarak mimarının “en saf” halidirler (Derrida, 1997, s. 310). Çünkü Derrida’ya göre, “Parc de la Villette” için kurgulanan ve gridal sistemin düğüm noktalarına yerleştirilen “les folies”, hem var olan *-vardırlar çünkü yerleri belli-*; hem de var olmayan, *-yokturlar çünkü işleri boştur-* sadece “kırmızı noktalar’dırlar.

Derrida ayrıca, nedeni ve işlevi olmayan bu yüzden de, sadece kendinde anlamı olan yapılar olarak “follie’lerin, mimari ile “mimarının semantiğini” parçaladığını söyler (Derrida, 1997, s. 300-307). Tschumi ise, Parc de la Vilette tasarımındaki düşünsel temelini ve tasarım amacını şu sözlerle ile anlatır;

“Fonksiyonalist, biçimci, klasik ve modernist doktrinlerin karşısında benim amacım, mimari normları sökmek ve onları farklı eksenlerde tekrar kurmaktır. Bu şekilde, mekân, hareket ve olayın kaçınılmaz bir şekilde mimarlığın sadeleşmiş tanımına dâhil olduğunu ve kullanım, biçim ve toplumsal değerler arasındaki eşzamanlı kopukluğun nesne, hareket ve eylem arasında birbirinin yerini tutabilme ilişkisi önerdiğini ortaya koymaktır.” (Tschumi, 1994, s. 6)

Tschumi’nin klasik, biçimci ve fonksiyonalist mimari paradigmlar karşısında, “follie’ler üzerinden önerdiği mimari tasarım yaklaşımı, sabit olmayan durumlar olarak tanımladığı “olay”, “mekân”, “hareket /eylem” tabanlı fikirler üzerinden geliştirilmiştir. “Follie’ler üzerinden, mimari programın sürekli değişken bir şekilde tasarlanmasını önermiştir (Tschumi, 1994).

Aynı zamanda Tschumi bu fikirleri, “de-constructed” / “yapı bozmak”; “dis-located” / “yerinden edilmiş”; “dis-continuous”/ “devamsız”; “dis-associated”/ “ilişkilendirilmemiş”; “dismantled” / “parçalarına ayırmış” gibi oluşturduğu kavramsal repertuar üzerinden ele almıştır.⁵⁵

Şüphesiz ki, “Parc de la Villette” projesi, mimari programın değişikliğine olanak sağlamak adına, “esneklik”, “açık uçluluk” ve “belirsizlik” gibi mimari tasarımda 1970 sonrası postmodern olarak anılan mimari tasarım anlayışına ait fikirlerin olgunlaşmasında kilit rol oynamıştır. Ancak, “follie” adını verdikleri her bir mimari ürün, projede gelecekte değişim ve dönüşümlere açık olma (esneklik) prensibinde engel teşkil etmiyor gibi görünse de, “Parc de la Villette” kapsamında, mimari tasarım anlayışı üzerinden geliştirilen “follie”ler, nedeni ve sonucu baştan belirlenmiş, tamamlanmış formlardan oluşur.

Öte taraftan Tschumi’nin, tasarım kurgusunda her ne kadar “follie”lerin rastgele yerleştirildiği söylene de Tschumi, “dik, “eğrisel”, “yatay” yüzeylerin birbiri üzerine bindirilmesiyle oluşan kırk iki noktalı ızgara şeması üzerine oturan bir “mimari vokabüler” geliştirmiştir. Söz konusu mimari vokabüler içinde, “dört dörtlük işleyen bir dizi programlı mekânsal olayın üretimi ve organizasyonu için gerekli bilgilerin tamamı mevcuttur” (Hays, 2015, s. 137). Bu anlamda, çeşitli aktivitelerin yerine getirilmesi için tasarlanan “follie”lerin, fonksiyonel anlamda farklı işlevselliklere sahip olduğu söylenebilir.

Son tahlilde, Tschumi bir yandan “follie”ler üzerinden modernist mimari norm ve kuralları sökerken, bir yandan da oluşturduğu “mimari vokabüler” ve ortaya koyduğu mimari kavramsal repertuar ile; “Parc de la Villette” projesi bağlamında, yeni bir eksende mimari tasarım normları ve kurgusu ortaya koyar. Nitekim, “Parc de la Villette” projesinde görülen “arkitektonik” kurgunun, “The Manhattan Transcripts” gibi Tschumi’nin diğer projelerinde de izleği görünür.

⁵⁵ Detay için bkz. Bernard Tschumi. “Architecture and Disjunction”, (Cambridge: The MIT Press, 1997), s. 238-245 (1997).

5. SONUÇ

“.....Ve bazen deliliğin kendisi, fazlasıyla keskin bir bilgiyi saklayan maskedir.”

Friedrich Nietzsche

Mutlak akıl, kendini ancak deliliğin zıddı olarak tanımlayabilir. Öyleyse delilik, rasyonel akıl tarafından ortaya konan epistemik sistemin varlığı için gereklidir. Çünkü o zaman, kendi negatifikinin aynasında kimlik bulabilir hale gelir. Dolayısıyla akli olan ile tanımlan(a)mayan, kategorize edil(e)meyen; bizi konuşturan değil susturan “ucube”, aynı zamanda meşru olanı tarif edebilmek için, “öteki’lik olarak inşa edilir. Çünkü, onlarla ayna imgesi teşekkül etmiş bir akıl dışılık hali tahayyül edilir. Tez çalışmasında, mimari “ucube’ler olarak “folly’ler bu perspektifle ele alınmış, farklı mekân ve zamanda varlık bulmuş “folly’leri, “ucube” kavramı üzerinden incelenmiştir.

15. yüzyıldan itibaren günümüze kadar inşa edilen mimarlık “episteme’si içinde bir takım “arıza” oluşturan “ucube”ler, mimarlığın kuramsal araç takımı ile baş edilemez sorunlar üretir, mimari üretim ve söylemlerinin açıklanamaz bölgelerine işaret ederler. Bu “arıza”nın gülünç, önemsiz, “anlamsız”, “saçma” bulunması oldukça sorunludur. Çünkü, bugünün dünyasında, varlık kazandığımız mimari epistemik sistemdeki bir takım açmazları görmemizi sağlarlar. Bu nedenle de “ucube” mimarlıklar olarak “folly’ler, önemlidir ve ciddiye alınmaları gerekir. Çünkü, “folly’ler, mimarlığa dair ideal anlatıları içeriden mayınlıdır. Mimarlıkta ezeli ve ebedi gerçekler üzerinden kurulan mutlak anlatıların, ne kadar saymaca olduğunu görmemizi sağlarlar. Saymaca olduğunun ise pekâlâ “folly’lerde gözlemlendiği gibi, kolayca yapılabildiğini gördüğümüz zaman ortaya çıkar. İronik olan ise, aksinin yapılmadığı bir durum yoktur. Sadece bazıları, “folly” ürettiklerinin farkına varırlar. Sorun şu ki, mimarlık dünyası, mütemadiyen “folly” ürettiği bir dünyada varlık kazandığını görmez, sadece bazı mimari ürünleri “folly” olarak tanımlar. Tıpkı, delilikte olduğu gibi, her insanın “akıllı” / “normal” olmayan sayısız eylemi içinde, her insan “deli”/“anormal” olarak tanımlanmaz, bazıları itina ile “deli” olarak tanımlanır ve “öteki” olarak inşa edilir.

.“Normal” ve anormal arasında çizilen sınırlar içinde, “ucube” mimarlıklar olan “folly”lerin, “öteki”leştirilmesi ve mimari olmayan olarak mahkûm edilmesi, Foucaultcu bir analizin de ortaya koyduğu gibi şiddet içerir. Mimari “ucube”ler olarak “folly”ler, şiddetin mimari araçlar ile de uygulanabileceğini gösterirler. Daha da önemlisi, bu şiddetin yaratıcı bir etkinlik olarak tanımlana gelen mimarlık ediminin kendi yaratıcı etkinlik biçimi üzerinde uygulandığını söylemek mümkündür.

Tanyeli’nin de ifade ettiği gibi, mimarlıkta yeni ve farklı düşünme güzergâhları, “ancak, öncekilerin esaslar sandığı şeyleri yıkmak ve görmezden gelmek veya eleştirmek suretiyle bilinçli bir biçimde çıkabilir” (Tanyeli, 2017, s.104). Bu açıdan yaklaşıldığında mimari ürünün kurucu öznesi olan mimarı bağlayacak kutsal esaslar yerine, mimar öznenin keyfiliği, özneliği en genelde arzusuyla varlık kazanmış “ucube” mimarlıklar olarak “folly”ler, ancak ve ancak mimarlık ürününün nasıl inşa edileceğine ilişkin kutsal esasların ihlali ile olanaklı hale geldiğinden onlar, aynı zamanda anlamsızlığı ile anlamlı yapılarıdır.

Öte taraftan, mimarlığa yüklenen her türlü anlam yapıları ile kavgalı bir ilişki sonucunda ortaya çıkan, “ucube” mimarlıklar olarak “folly”lerin paradoksal yapıları, mimarlığın Antik dünyadan günümüze kadar mimarlar tarafından tanımlanan, mimarlığın “sahte ciddiyetini” ,“gülememe halini” sorgulama imkânı sağlarlar. Bu yüzden de “folly”ler, ciddiyetsizlikleri ile ciddi yapılarıdır.

Çünkü “folly”ler, büyük bir ciddiyetle mimari ürünün niteliklerini tanımlayan ve bu tanımlar üzerinden inşa edilen mimarlık dünyasındaki gerçekleri anlama şansımızın olmadığını gösterirler. Başka bir şekilde ortaya koymak gerekirse, ister modern öncesi dünyada ele alınsın ister modern dünyada inşa edilen anlamı ile ele alınsın; “folly”ler, mimari ürünlerin var olma amaçlarının ve işlevlerinin, mimarlıkta “telos” kavramının tanımladığından daha çok sayıda ve uzlaşmaz nitelikte olduğunu gösterirler.

“Tasarlanmış “Ucube” Üretimleri: “Folly”ler” başlığı altında incelenmiş olan örnekler, mimari epistemik rejimin mutlak ve nedensiz olduğu bir dünyanın yıkılıp, mimarlık

düşüncesinin hem özgürlüğe açılan hem de özgürlüğü tıkayan yolların kesiştiği, (çatışmalı bir dünyanın ortasında) 18. ve 19. yüzyılda İngiltere'deki mimarlar tarafından bilinçli bir şekilde üretilmiş mimari yapılarıdır. Mimari "ucube"leri bilinçli bir şekilde üretmeyi olanaklı kılan modern dünya iken, onları "ucube" yapan da, modern dünyadaki mimari epistemik değişimdir. Pekâlâ, bunun rastlantısal olmadığını görmek lazım. Çünkü, varlık kazandıkları modern dünyanın temel dinamiği; kaosun, farklılığın, karmaşıklığın, melezliğin dünyası iken; modernite dünyanın temel dinamiği; rasyonalizm, bilimsel bilgi, uzmanlaşma ve düzendir. Dolayısıyla, modern dünyada tüm toplumsal ve kültürel yapılar bir taraftan şizofrenikleşirken ve akıl dışı olanı üretirken; modernite dünyasının, determinist ve rasyonalist bir bakış açısıyla akıl hastanesi üretmekle ilgilendiği söylenebilir.

18. ve 19. yüzyılda, majör mimarlık üreticileri yeni ve farklı olanı üretmek yerine, sızdırmaz bir mimarlık tahayyülü içerisinde, doğru tasarım ilkelerini elde etmek üzere mimarlığı rasyonalist bir zeminde inşa ederek, katı bir biçimde disipline etmeye çalışmıştır. Aydınlanma Çağı'nda mükemmel bir biçimde çalışması beklenen rasyonel bir mimari üretimin içinde, rasyonel akılla en açıklanamaz olan mimari "ucube"ler olarak "folly"ler ortaya çıkmıştır. Çünkü, tüm diğer pratiklerde olduğu gibi, mutlak normallik, mutlak akıl, mutlak gerekçe, mutlak deterministik düşünce biçimi sürekli sızdırır, "ucube"lerini üretir. Aydınlanma Çağı'nın ürünü olan "folly"ler, rasyonel mimari normların ve mimarlığın nasıl inşa edileceğine dair çizilen sınırların katılmasına bağlı olarak çoğalmışlardır.

18. ve 19. yüzyılda İngiltere'de "folly"leri üreten mimarlar, rasyonel aklın dili ile konuşmak yerine, mimarlıkta rasyonel olmayan bir güzergâhı denemişlerdir. "Folly" üreticileri, varlık kazandıkları dünya içinde farklı kültürleri, toplumsallıkları, mekân ve zamanları, kendi bünyelerinde barındıran, çoğul varlıklar olduklarının farkına varanlar, melezlik dünyasını görenler tarafından tasarlandığını söylemek mümkündür. Onlar, mimari normlar içerisinde tanımlanan neden ve işlevin dışında, mimari estetik değer yargılarından ve strüktürel kaygılardan muaf yeni ve farklı olanı yaratmak adına mimarlık üretimini deney alanına dönüştürmüşlerdir.

Burada önemli bulunan ve vurgulanması gereken, modern dünyada, “ucube” mimarlık olarak “folly”lerin üretimini olanaklı kılan, önemli duraklardan bir tanesi, kapitalist ekonomik modelin modernleşmesidir. Çünkü mimari imgelerin değişim ekonomisinin koşulları çerçevesinde fiyatı belirlenebilir, satılabilir nesnelere olarak meta haline gelmesi, imgelerin bollaşmasına, mimari imgelerin özgürce dolaşımına imkân sağlamıştır. Dolaşımda olan mimari imgeler, anlamlarından boşaltılıp, nedensizlik zinciri içinde, “folly” üreticilerinin malzemeleri haline gelmiştir. Sonuç üründe “ucube”ler, mimari melez oluşumlar olarak karşımıza çıkarlar. Deleuze ve Guattari’nin “kapitalizm ve şizofreni” bağlamında ortaya koydukları gibi, kapitalizm bir yandan öznenin arzusunun toprağa bağımlı kılmaktan kurtarır, arzunun serbestçe dolaşımına imkân sağlarken, öte taraftan arzuyu köleleştirir.

18. ve 19. yüzyılda varlık kazanmış mimari “ucube”lerin diğer bir önemi, sadece ortaya çıktıkları tarihsel aralıkta mimarlığın kavramsal repertuarını ihlal etmiş olmaları değildir. Aynı zamanda onların, mimarlık kuramcıları tarafından mimarlık olmayanlar olarak “öteki”leştirilmesi, mimarlık dünyasının modern dünya ile kurduğu sorunlu ilişkiyi teşhir etmeleridir. Modern dünyada, her düşünme biçimi süreci, bir anlamda şizofreniktir. Her mimari ürünün ya da mimarlık ürününü oluşturan yapı elemanlarının, mimari imgesinin kutsal ve anlamlı olduğuna ilişkin bir inançla dünyaya baktığımızda, şizofrenik olanı yaşama imkânımızın olmadığı gibi, şizofrenik olanı anlama imkânımız da ortadan kalkar.

“Tasarlanmamış Şizofrenik “Ucube” Üretimleri” başlığı altında, “kendini bilen özne” inşası sırasında, kendini bil(e)meyen özneler olarak “öteki”leştirilmiş olan ve öznenin psikik özellikleri sonucunda ortaya çıkan ürünler ele alınmıştır. Yani söz konusu “folly”ler, şizoid birer örneklem olmakla beraber, mimari “ucube”leri inşa eden Rodia ve Chavel’i a priori olarak şizofren yapmaz. Nitekim onlar, modern dünyada psikopatolojik bir vaka olarak tanımlanır. Ancak onların tez kapsamındaki önemi, örnekleri teşkil eden yapıları inşa eden kişilerin şizofren-deli olmalarından daha çok, Le Palais Idéal, ve “Watts Towers”ın varlık kazanmasındaki hem düşünme izleğinin hem de mimari üretim süreçlerinin şizofrenik-deli-akıldışı olan yönüdür.

Çünkü, hem kendileri hem inşa etme biçimleri hem kullandıkları malzemeler hem de ortaya çıkan ürün itibari ile mimarlık pratiğinin hegemonik yapısını ayakta tutan tüm ikili kavramsal yapıların şizofrenik “ucube” mimarlıklarda çözüldüğü gözlemlenir. Bu anlamda mimari edimin, 18. ve 19. yüzyılda mimarlar tarafından tasarlanmış “folly”lerden daha da “ucube”leştiği görülür. Mimar olmamanın yanı sıra “normal”liğin sınırı dışında düşünen, Rodia ve Cheval gibi şizofrenlerin, her türlü mimari ciddiyetten, mimari görgüden muaf olarak inşa ettikleri Watts Towers ve Le Palais Idéal’ı anlamaya çalışmak ancak başka bir mimari varoluşun da mümkün olduğunu kabul etmekle başlar. Dolayısıyla bu noktada şu soru sorulabilir; sanatçı bir bireyin şizofren olması yadırganmaz ve hatta makbul bile sayılabilirken, neden şizofren birinin inşa ettiği mimarlık yapıtı doğrudan doğruya mimarlık ürünü olarak görülmez? Nitekim şizofren olan Vincent van Gogh, Gerard Nerval, Antonin Artaud gibi sayısız sanatçı, öznellikleri ile sanat kuramı ve tarihi içinde önemli bir yere sahip iken, neden Rodia ve Cheval gibi şizofrenlerin öznellikleri ile ortaya çıkabilen mimari üretimler mimarlık kuramı içinde kendine yer bulamaz? Çünkü, mimarlık üretimin sürekli bir biçimde “normal”liğin sınırı içinde inşa edilen tahayyülünde, Tanyeli’nin de ifade ettiği gibi, “mimarlığın tasarımsal öyküsü hep doğruyu bilen ve yapanların öyküsü’nden oluşur (Tanyeli, 2013, s. 169).

Mimarlık ürünün nitelikleri gibi, mimar olmanın niteliklerini de tanımlayan epistemik sistem içerisinde, “normal” insanın dahi üzerinde üst bir kimlikte mitleştirilen mimar tariflerinin (“bireysel dahi”, “her işin ehli”, “bilim adamı”, “filozof”, “entelektüel”, “uzman” gibi) içinde “zaten şizofrenin yaptığı” ürünler olarak, doğrudan mimarlık ürünleri olarak ele alınmaması ve “öteki”leştirilmesi şaşırtıcı değildir. Mimarlıkta çok yaygın olan, doğruyu bilen ve “ben” deme iktidarı ile başlayan tüm söylemlerin çok sevilen bir durum olduğu söylenebilir. Aynı zamanda, mimarlık dünyası doğruyu bilen özne ve bu öznenin “hakikat kurguları” içinden üretilen epistemik sistemin yanılmazlığına o kadar inanır ki, bunun dışında bir varoluşu bize ancak, akıl sağlığı yerinde olmayan bireylerin inşa ettiği yapılar gösterebilir hale gelir.

18. ve 19. yüzyılda var olan “ucube” mimarlık olarak “folly”lerdeki gözlemlenen nedensizlik ve işlevsizlik ile Bernard Tschumi’nin “Parc de la Villette” projesi için tasarladığı

“folly”lerdeki nedensizlik ve işlevsizlik aynı mı? Kuşkusuz, bu sorunun cevabı hayırdır. Nedenleri ise, birkaç etmen üzerinden açıklanabilir.

Tschumi, bir taraftan mimarlık düşüncesi bağlamında yeni bir imkân olarak, “folly” kavramının ucunu açarak, tekil olduğu bir durumdan, kentsel ölçüğe taşır, öte taraftan işlevden fedakârlık edemediğinden, “Parc de la Villette” içindeki her bir “folly” örneği, restoran, sinema salonu, dükkânlar, su oyunları, kaydıraklar gibi çeşitli mimarlık ürününden beklenen işlevleri yerine getiren, işe yarar mimari yapılar haline gelir ve “folly” olmaktan çıkar. Sadece mimari biçimlerin mimari işlevden özerk kılınarak ele alınan Parc de la Villette içindeki “folly”lerin, Tschumi’nin ifade ettiği gibi, “dis-associated”/“ilişkilendirilmemiş” olduğu gözlemlenir.

Öte taraftan, “Parc de la Villette” içindeki her bir “folly”, en başından Fransa Hükümeti tarafından açılan yarışma için kentsel ölçüğün bir ögesi olarak kurgulanmıştır. Söz konusu kurgu, aynı zamanda 20. yüzyılın ilk çevreğinde majör mimarlar tarafından ortaya konulan fonksiyonalist mimari paradigmalardan olumsuzlanması olarak önerilen bir mimari tasarım yaklaşımı çerçevesinde ele alınmıştır. Dolayısıyla, Tschumi tarafından “Parc de la Villette” projesi için tasarlanan “folly”ler, hem tasarımsal anlamda hem de hemen göndermelerini okuduğumuz bağlamda, somut bir işe yarar mimarlık nesnelere olarak günümüz dünyasında yer alan, olağan ve onaylanmış mimarlık sınırları içinde anlaşılabilir, anlamlı yapılar olarak var olurlar.

Dolayısıyla, “folly”lerin sadece biçiminin yadırgatıcı olması, onları “ucube” mimarlık ürünü yapmaya yetmez. Zira Tschumi, “folly”leri neden ve nasıl inşa ettiğini bir dizi kavramsal araç takımı üzerinden uzun uzun anlatır. Tschumi sonuçta, adı “folly” olan, kırmızı ve mimari biçimleri itibariyle ilginç binalar yapar. Onlar, sadece Fransa’da inşa edildikleri zaman ve mekân itibari ile alışılmışın dışında bir mimari biçime sahip olan, yadırgatıcı yapılar haline gelirler. Burada vurgulanmak istenen nokta, “folly” yapmanın “folly” yapma bilinciyle açıklanabilir “bir şey” olmadığıdır. Kullanılan epistemik sistemin terimleri ile anlatamadığımız, dilimizin tutuldu şey “ucube”dir. Nitekim, “folly” tanım itibari ile akıl dışı olanı imlemektedir. Burada “ucube” mimarlıklar olarak “folly”lerde gözlemlenen,

paradoksal bir durum söz konusu değildir. Bu bağlamda, Tschumi'nin tasarladığı “folly”ler, tez kapsamında incelenen ve “öteki” bağlamında inşa edilmiş olan “folly”lerden ayrışır.

Gerçek “ucube”ler, mimarlık ürününün niteliklerinden beklenen neden ve işlevler için tasarlanmadıkları gibi, kendilerini mimarlık ürününün bağlandığı toplumsal, kültürel, politik ve ekonomik yapıların amaç ve işlevlerine de sunmazlar. Siyasal göndermelerle dolu “Rushton Triangular Lodge” ve “Theseus Tapınağı”, yapısının “ucube” olmadığı gibi, gerçek “ucube”ler, Grosz’un ortaya koyduğu, “radikal bir şekilde işlevsiz” dir.

Günümüz dünyasında kendini hiçbir şeye sunmayan, “radikal bir şekilde işlevsiz”, “ucube” mimarlık üretimi mümkün mü? 20. yüzyılın son çevreğinden itibaren “mimarlık nedir?” diye sorulduğunda, normlara, yasalara dayanan ve kutsallık tarif eden disiplinler ‘epistemik’ sistemden bahsetmek neredeyse mümkün değildir. Peki, mimari epistemik sınırların bulanıklaştığı, yasakların ortadan kalktığı, “her şeyi mimarlık olduracak” bir dünyada, neden “ucube” mimarlıklar üretmiyoruz? Ya da soru şöyle sorulabilir; neden “canımın isteme” halinden daha derinlikli bir amacı olmayan bir “folly” üretmiyoruz? Çünkü, varlık kazandığımız dünyada, Bernard Tschumi örneğinde de gözlemlendiği gibi, işlevden fedakârlık etmek neredeyse imkânsızdır. Öte taraftan, son derece güçlü bir şekilde denetlenen toplumsal ve ekonomik sayısız yapı içinde, yasaklar ile mücadelenin kolay olduğu bir dönemden, baş etmeye alışık olmadığımız sözde özgürlük alanları içinde, farklı biçimlerde kısıtlandığımız bir dünyada yaşıyoruz. Tanyeli'nin, “yasak-özgürlük dikotomisi” üzerinden ifade ettiği gibi, “yasak yoksa ona yönelik muhalefet de yoktur” (Tanyeli, 2017, s. 35-36). Nitekim, “yasak-özgürlük dikotomisi”nde olduğu gibi; sınır ve “sınır aşımı” ayrılmaz bir kavram çiftidir. Sınırlar çizildiği ölçüde, “sınır aşımı” potansiyellerini de kendi içinde doğurur.

Bu açmazda kilit nokta kapitalist ekonomik modeldir. 18. ve 19. yüzyılda, “ucube” mimarlıkların üretimini olanaklı kılan önemli faktörlerden olan kapitalizm, yeni veçhesi ile aynı olanaklılığı ortadan kaldırmıştır. Deleuze'ün “denetim toplumu” üzerine yaptığı çözümlemedeki gibi, içinde varlık kazandığımız kapitalist sistem, gündelik yaşam pratiklerimizden toplumsal pratiklerimize kadar disipline edici yasaklar ile değil, sözde

özgürlük teknikleri ile “sürekli ve sınırsız” bir biçimde denetimimizi, farklı ve görünmez biçimlerde güvence altına alınmıştır (Deleuze, 2002). Varlık kazandığımız kapitalist sistemin bir ucu, öznenin yaratıcılığını/arzularını kışkırtarak yasakları, kodları çözer arzuları çoğaltır, diğer bir ucu ise metalaştırabilmeyi amaçlar.

Bu toplumsal ve ekonomik model, bir yandan mimarların sınırlı bir biçimde “folly” üretimini teşvik ederken, bir yandan da, sistem içerisinde “arıza” çıkarmayan, “normal” ve uyumlu olan; “folly” gibi görünen yapılar talep eder. Dolayısıyla, hem mimarlık ürünü hem de mimarlık söylemi ya da kuramı üretimi bağlamında ele alınsın, işlevsel olmayan ve meta değeri içermeyen hiçbir unsur, neredeyse bugünün dünyasında varlık kazanamaz. Keza, en “folly” gibi görünen mimari yapıların arkasında, retorik amaçlarla ortaya konulmuş, devasa bir kuramsal bir arka plan buluruz. Burada vurgulanmak istenen nokta, günümüz dünyasında dilin kendisinin bile en önemli sermaye araçlarından biri haline geldiğidir. Dolayısıyla, kendisini hiçbir şeye sunmayan “canımın isteme” halinden daha derinlikli amacı olmayan mimari yapılar ile karşılaşmak, çok mümkün görünmez.

Öte taraftan sadece mimarların değil, günümüz dünyasında şizofren bireylerin bile “Watts Towers” ya da Le Palais Idéal türünden bir “ucube” mimarlık üretmesinin yolları tıkalı gibi gözüküyor. Şu nedenle; bir şizofrenin Cheval’in postacı ve Rodia’nın işçi maaşı ile Fransa’nın, Amerika’nın ortasında cuzi miktarlara arazi satın almasının olanaklı olmadığı gibi, “Watts Towers” ve Le Palais Idéal türünden bir yapıyı inşa edebilecek malzemeleri dahi “ortaklıkta” bulabileceği mümkün görünmez. Ayrıca, şizofren birinin otuz yılı aşkın süre zarfında “ortalıkta” mimari eylemde bulunma fikrinin, ne toplum tarafından ne de imar yasalarınınca müsamaha gösterebileceği bir dünyada yaşamıyoruz. Sonuç olarak, varlık bulduğumuz dünya o kadar sağlam bir şekilde denetliyor ki, şizofrenlere bile bir şans kalmadığını söylemek yanlış olmaz.

Neden sürekli saçma olanı ürettiğimiz bir dünyada, “ucube” olanı üretmekten kaçınıyoruz? Çünkü, yaşadığımız şaka gibi olan dünyada, gülememenin saçma olduğu gibi gülmekte anlamsız hâle gelmiştir. Mimarlık, belki de hiçbir çağda olmadığı kadar, geniş bir özgürlük alanı yakalayabileceği “merkezini kaybetmiş” 18. yüzyıl dünyasında mimarlık üreticileri,

aşınan bu gerçekliği tekrardan kurmaya çalışarak, belki de yakalayabileceği ilk ve son kavşağı kaçırmış olur.



KAYNAKÇA

Ahıska, M., “Hatırlayan Ucubeler: Tophane’deki İşçi Anıtının Hikâyesinin İzini Sürmek”, Red Thread e-dergi [online], sy.3, [2011], <http://www.red-thread.org/tr/makale.asp?a=46>, [erişim tarihi: 22.05.2018].

Ancet, P., *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*, (çev. Ersel Topraktepe), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010

Aslanoğlu, İ., “Modernizmin Tanımı, Sınırları, Erken Yirminci Yüzyıl Mimarlığında Farklı Tavrılar”, *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, sy.8:1, s.59-66, 1998

Baljon, L., *Designing Parks: Examination of Contemporary Approaches to Design in Landscape Architecture*, Architectura&Natura Press, Amsterdam, 1992

Barton, S., *Monumental Follies: An Exposition on the Eccentric Edifices of Britain*, Worthing, İngiltere, 1972

Bataille, G., “The Psychological Structure of Fascism”, (der.E. Allan Stoekl), *Vision of Excess: Selected Writings 1927-39*, içinde, s. 137-161, University of Minnesota Press, Minnesota, 1985

Bataille, G., *Annem*, (çev. Yaşar Avunç.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004

Bataille, G., *Lanetli Pay*, (çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu), Dost Kitapevi, İstanbul, 2011

Bauman, Z., *Modernlik ve Müphemlik*, (çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003

Beardsley, J., *Gardens of Revelation: Environments by Visionary Artists*, Abbeville Press, New York, 1955

Benjamin, W., *Pasajlar*, (çev. Ahmet Cemal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011

Bordeleau, A., *Charles Robert Cockerell, Architect in Time: Reflections around Anachronistic Drawings*, Ashgate Publishing Limited, İngiltere, 2014

Carpo, M., *Architecture in the Age of Printing: Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory*, MIT Press, Cambridge, 2001

Cheval, F., “Palais Idéal”, *The Fantastic Palace of Ferdinand Cheval* içinde, Craft Horizons Magazine, vol.XXVIII; 1, s.9-16, 1968; [online erişim], <https://digital.craftcouncil.org/digital/collection/p15785coll2/id/7149/>, [erişim tarihi: 01.03.2018]

Corbusier, L., *Bir Mimarlığa Doğru*, (çev. Serpil Merzi), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013

Çabuklu, Y., *Bedenin Farklı Halleri*, Kanat Kitap Evi, İstanbul, 2006

Deleuze, G., *Difference and Repetition*, (çev. Paul Patton), Continuum, Londra, 1994

Deleuze, G., *Kritik ve Klinik*, (çev. İnci Uysal), Norgunk Yayınları, İstanbul, 2007

Deleuze, G., *Müzakereler*, (çev. İnci Uysal), Norgunk Yayınları, İstanbul, 2002

Deleuze, G., Guattari, F., *Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni 1*, (çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğit alp), Bilim ve Sosyalizm Yayınları, İstanbul, 2014

Derrida, J., “Point de Folie: Maintenant l’architecture”, (der. N. Leach), *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory* içinde, s. 300-329, Routledge, London and New York, 1997

Descartes, R., *Meditasyonlar*, (çev. İsmet Birkan), Bilgesu Yayınları, Ankara, 2014

[Yazar yok], Ehrenkrantz Group/Building Conservation Technology, Preservation Plan For Simon Rodia’s Tower In Watts, San Francisco, Kaliforniya, 1983, [online erişim], <http://www.lacma.org/sites/default/files/Ehrenkrantz1983PreservationPlan.pdf>, [erişim tarihi: 12.06.2018]

Evyapan, G. A., “İngiliz Bahçe Anlayışına Kısa Bir Bakış”, *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, sy. (8:2), s. 189-194, 1988

Foucault, M., *Ders Özetleri 1970-1982*, (çev. Selahattin Hilav), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992

Foucault, M., *Psikoloji ve Ruhsal Hastalık*, (çev. Muhsin Hesapçioğlu), Birey Yayınları, İstanbul, 2000

Foucault, M., *Deliliğin Tarihi*, (çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitapevi, Ankara, 2006

Frascari, M., *Monster of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Teory*, Rowman & Littlefield Publishers: Amerika Birleşik Devletleri, 1991

Goldstone, B.&A.P., *The Los Angeles Watts Towers*, The Getty Conservation Institute and the J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 1997

Grosz, E., *Architecture from the Outside, Essays on Virtual and Real Space*, MIT Press, Massachusetts, 2001

Gürcan, H. İ., “Kitap Yayıncılığında Britanya Örneği”, *Kurgu Dergisi*, sy.14, s. 151-163, 1996

Güzel, M., *Halüsilasyon Mekanları*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2015

Hays, K. M., *Mimarlığın Arzusu*, (çev. Volkan Atmaca, Bahar Demirhan), Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 2015

Headley, G., Meulenkamp, W., *Follies*, Jonathan Cape Ltd, Londra, 1990

Horkheimer, M., Adorno, T.W., *Dialectic of Enlightenment*, Continuum, New York, 2001

Howley, J., *The Follies and Garden Buildings of Ireland.*, Yale University Press, Amerika Birleşik Devletleri, 1993

İnankur, Z., “Yeni Klasikçilik”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, III* içinde, s. 1930- Yem Yayınları, İstanbul, 1997

Jones, B. M., *Follies and Grottoes*, Constable, Londra, 1953

Jones, S., “A Little of What You Fancy”, *History Today Magazine*, sy.33;4 s.55-56, 1987;

Koçak, O., *İmgenin Halleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 1995

Langsner, J., “Sam of Watts”, *Arts and Architecture Magazine*, [Temmuz; 1951], sy.58;7, s.23-25, http://www.artsandarchitecture.com/issues/pdf01/1951_07.pdf [erişim tarihi: 01.07. 2018]

Loos, A., “Bezeme ve Suç”, (der. Ulrich Condrads; çev.Sevinç Yavuz), *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* içinde, s. 8-12, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ankara, 1991

Maizels, J., *Raw Creation: Outsider Art & Beyond*, Phaidon Press, Londra, 2000

Morgan, J., “Rodia’s Towers: Nuestro Pueblo, Sabato Rodia's Towers in Watts”, Ward, D.F., *Personal Places: Perspectives on Informal Art Environments* içinde, s.72-76, Bowling Green State University Popular Press, Los Angeles, 1984

Pettegree, A., “The Renaissance Library and the Challenge of Print”, (der. A. Crawford), *The Meaning of the Library: A Cultural History* içinde, s. 72- , Princeton University Press, New Jersey, 2015

Reed, C., *Henry Chapman Mercer and the Moravian Pottery and Tileworks*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1996

Roth, L. M., *Mimarlığın Öyküsü*, (çev. Ergün Akça), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000

Saner, T., *19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında “Oryantalizm”*, Egemen Yayınevi, İstanbul, 1998

Sayar, M., *Türkiye Güncel Sanatında Mekânın Diyalektiği: İçerisi/Dışarı*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2006

Segalen, V., *Essay on Exoticism: An Aesthetics of Diversity*, Duke University Press, Durham, 2002

Serim, M., *Bir Modernlik Zemini: Barok Aşırılık*, Akın Nalça, İstanbul, 2017

Simpson, J., Weiner, E., *Oxford English Dictionary*, vol. VI, Oxford University Press, İngiltere, 1989

Tanju, B., “Modernlik ile Karşılaşmalar Üzerine 10 Kısa not: Türkiye Versiyonu”, (der. Katja Eydel), *Model ve Sembol* içinde, s.19-28, Sternberg Yayınevi, Berlin, 2007; [online erişim],https://www.academia.edu/12392845/Modernlik_ile_Kar%C5%9F%C4%B1la%C5%9Fmalar_%C3%9Czerine_10_K%C4%B1sa_Not_T%C3%BCrkiye_Versiyonu, [erişim tarihi: 20.01.2018]

Tanju, B., “Mekân-Zaman ve Mimarlıklar”, (yay. haz. A. Şentürer, Ş. Ural, Ö. Berber, F. U. Sönmez), *Zaman-Mekân* içinde, s.168-185, Yem Yayınları, İstanbul, 2008

Tanju, B., “Merkezsiz Modernlikler”, Mimarlık Tarihi, Teorisi ve Eleştirisi Yüksek Lisans Programı, HTC 540 basılı olmayan ders notları, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2015

Tanyeli, U., “Modernizmin Sınırları ve Mimarlık”, (der. Enis Batur), *Modernizmin Serüveni* içinde, s. 63-71, Alkım Yayınları, İstanbul, 2009.

Tanyeli, U., *Rüya, İnşa, İtiraz; Mimari Eleştiri Metinleri*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 2013

Tanyeli, U. “Yerötesilik Pratikleri ve Mimarlığın İcadı”, *TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi yayını, dosya 33*, s.8-22, 2014

Tanyeli, U., *Yıkarak Yapmak Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık*, Metis Yayınları, İstanbul, 2017

Tomlinson, R. A., *Yunan Mimarlığı*, Homer Kitabevi, İstanbul, 2012

Koptagel-ilal, G., “Akıl Hastalığı ve Sanat”, *Arredamento Mimarlık*, sy.95, s. 84-87, 1997

Tschumi, B., *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge, 1994

Tümer, G., “Delilik ve Sanat”, *Arredamento Mimarlık*, sy.95, s. 88-94, 1997

Vesely, D., “Sürrealizm, Mit ve Modernite”, (der. Altınyıldız Artun N.), *Sürrealizm/ Mimarlık: Mekân Sanatı* içinde, s.59-101, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014

Yardımcı, S., “Canavar: Kültüralizm Ne Zamandı?”, e-skop: Sanat Tarihi ve Eleştiri dergi[online erişim], [11.10.2012], <http://www.e-skop.com/skopdergi/canavar-kulturalizm-ne-zamandi/928>, [erişim tarihi: 22.04.2018]

Yardımcı, S., Güçlü, Ö., *Queer Tahayyül*, (der. Sibel Yardımcı, Özlem Güçlü), Sel Yayınları, İstanbul, 2013

İNTERNET KAYNAKLARI

URL:1, “Etimoloji Türkçe Sözlük”, <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/ucube>,
[erişim tarihi: 22.03.2018]

URL:2, “Gems of Architecture:Dromana Gate, Co. Waterford”,
<https://www.historyireland.com/18th-19th-century-history/gems-of-architecturedromana-gate-co-waterford/>, [erişim tarihi: 12.06.2018]

URL:3, “Etimoloji Türkçe Sözlük”,
<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/%C5%9Fizofren>, [erişim tarihi: 05.02.2018]

URL:4, <http://azkurs.org/psikiyatride-hastalklar-nevrozlar-ve-psikozlar-olmak-uzere-iki.html>, [erişim tarihi: 02.05.2018]