

MİMARLIKTA MEKAN, ZAMAN VE BEDEN
SARKACINDA RİTİMANALİZ

Damla GÖRE

Fen Bilimleri Enstitüsü
Mimarlık Tarihi, Teorisi ve Eleştirisi
Yüksek Lisans Programı

İstanbul Bilgi Üniversitesi

2017

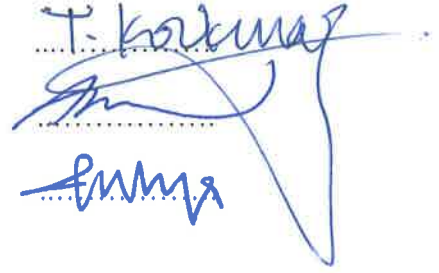
MİMARLIKTA MEKAN, ZAMAN VE BEDEN
SARKACINDA RİTİMANALİZ

RHYTHMANALYSIS OSCILLATING AMONG
SPACE, TIME AND BODY IN ARCHITECTURE

Damla GÖRE

114823014

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Tansel Korkmaz
Jüri Üyesi: Prof. Dr. Arzu Erdem
Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Fulya Akipek



Tezin Onaylandığı Tarih: 05.07.2017

Toplam Sayfa Sayısı: 91

Anahtar Kelimeler

1. Mimarlık
2. Ritimanaliz
3. Beden
4. Mekan-zaman
5. Farklılık
6. Anıt-mezar

Keywords

1. Architecture
2. Rhythmanalysis
3. Body
4. Space-Time
5. Difference
6. Memorial

Anneme...



ÖNSÖZ

Çalışmayı somutlaşmamış bir merak konusundan akademik bir çalışmaya dönüştürmemde bana hep destek veren, yorumları ve yapıcı eleştirileri ile beni cesaretlendiren tez danışmanım Tansel Korkmaz'a teşekkür ederim.

Yüksek lisansım boyunca aldığım derslerle bu tezin altyapısını oluşturmamı sağlayan bütün hocalarıma, çok kıymetli yorumları ile tezimi zenginleştiren Veli Şafak Uysal hocama, bu süreçte bıkmadan beni her an dinleyen, değerli eleştirilerini benden esirgemeyen fahri danışmanım Samet Mor'a, çalışma alanını benimle paylaşan çok sevgili Meltem Yılmaz'a ve stresli günlerimde bana sonsuz müsaama gösteren arkadaşlarıma da teşekkürü bir borç bilirim.

Son olarak her an yanımda olup, sevgileriyle bana sadece bu tez sürecini değil her şeyi göğüsleyecek gücü veren anneme ve kardeşime minnettar olduğumu belirtmek isterim. Onlar olmasaydı, bu çalışma gerçekleşmezdi.

Damla Göre

Mayıs 2017

ÖZET

MİMARLIKTA MEKAN, ZAMAN VE BEDEN SARKACINDA RİTİMANALİZ

Çalışma, mekan teorileri ile gündelik gerçekliğimizde organik bir zenginlik olarak deneyimlediğimiz mekan arasındaki örtüşmezlikten yola çıkar. Yaşadığımız mekan, hiçbir kavram ya da imgeye indirgenemeyen, bedensel pratiklerimizle sürekli olarak nitelenen, düzenlenen, kısaca üretilen bir fenomendir. Üretilen bir olgu olarak ele alınan mekan ise aynı anda zamansal bir süreç teşkil eder. Bu kapsamdaki mekan, en somut ve bize yakın olanın; bedensel zamanın üzerinden anlaşılmalı çalışılır.

Söz konusu beden, zihinsel, fiziksel, sosyal ya da biyolojik bütün süreçlerinde ritimler içerir ve bu gündelik ritimler üzerinden dünya ile etkileşir. Kozmik döngülerden, mevsimlere, gece-gündüzün ard arda sıralanışı veya nefes alışımımıza kadar bitimsiz tekrarlar üzerinden deneyimlediğimiz zamansal ritimler, mekan algımızın da karmaşık örüntüsünü oluşturur. Bu yüzden, Lefebvre'in bedensel olanda temellendirdiği "ritimanaliz", mimari mekanları okumak için bir yöntem olarak seçilmiştir. Ritim, soyut zaman ve mekan modellerinin homojenleştirici tutumunun aksine, nicelik-nitelik, döngüsel-doğrusal, tekrar-farklılık gibi ikilikleri bünyesinde barındıran girift bir ilişkiler bütünü sunar.

Fonksiyonel kullanımdan ziyade anlam üretimi sürecinin baskın olduğu bir beden pratiğinin parçası olması hasebiyle, bu örüntüyü irdelemek için mimari anıtlar konu edilmiştir. Anıt-mezar örnekleminde, bedensel-mekansal ritimler tespit edilerek bahsedilen ilişkisel bütünün içinden bir okuma gerçekleştirilmeye çalışılır. Eisenman'ın Soykırım Anıtı, Libeskind'in Berlin Yahudi Müzesi metropolde, Dani Karavan'ın Walter Benjamin Anıt-Mezarı, Gelibolu Yarımadası Tarihi Milli Parkı ise doğada konumlanarak farklı ölçek ve bağlamlar sunar. Böylece, tez çalışmasında "ritim" ile, doğrusal olmayan bir zaman konsepti oluşturularak, mekan sorusunu dünyevi bir çerçeveden tekrar ele almak amaçlanmaktadır.

Anahtar kelimeler: mimarlık, ritimanaliz, beden, mekan-zaman, farklılık, anıt-mezar

ABSTRACT

RHYTHMANALYSIS OSCILLATING AMONG SPACE, TIME AND BODY IN ARCHITECTURE

The study departs from the inconsistency between theories of space and the space as an organic and experiential richness in our daily basis reality. The space that we live is a described, organized; or shortly produced phenomenon with our bodily praxis, that cannot be reduced to any concept or image. As for space is a produced fact also implies a temporality. Within this scope, space is tried to be understood within a corporal temporality, which is the most concrete and closest to us.

The body in question implies rhythms in all its mental, physical, social or biological processes and interacts with the world through these daily rhythms. The temporal rhythms we experience over repetition in cosmic cycles to seasons, juxtaposition of day and night or our breathing, also establish our complicated pattern of space perception. Therefore, Lefebvre's "rhythmanalysis" which grounds on the body, is chosen as a framework to read the architectural spaces. Rhythm, in opposition to homogenizing approaches of abstract space and time models, suggests an elaborate whole of relations that contain dualities such as quantity-quality, linear-cyclical or repetition-difference.

Memorials have been subjected in order to examine this pattern, in consequence of being a process that is dominated by meaning production rather than functional concerns. In memorial samples, it is pursued a reading over this whole of relations, by grasping the corporal-spatial rhythms. Locating in a metropol; Eisenman's Holocaust Memorial, Libeskind's Berlin Jewish Museum, locating in nature; Dani Karavan's Walter Benjamin Memorial, Gallipoli Peninsula Historical National Park offers diverse scales and contexts. Thereby, with "rhythm" it is aimed to generate a non-linear concept of time and rethink the question of space from a profane framework.

Keywords: architecture, rhythmanalysis, body, space-time, difference, memorial

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİL LİSTESİ	vii
1. GİRİŞ	1
1.1. Ritimanaliz: Zaman-mekan okuması için bir çerçeve	5
2. MEKAN, ZAMAN, RİTİM	8
3. MEKAN ÜRETİMİNDE RİTİM	19
3.1. Mimari bir kavram olarak mekan ve beden	20
3.2. Algılanan- tasarlanan- yaşanan mekanda ritim	24
4. RİTİM ÜZERİNE	33
4.1. Ritimde tekrar ve farklılık	38
4.2. Döngüsel ve doğrusal ritimler	43
5. MİMARİ MEKAN ÖRNEKLERİNDE RİTİMANALİZ ÇALIŞMASI	46
5.1. Soykırım Anıtı, Peter Eisenman (Berlin, 2005)	46
5.2. Pasajlar - Walter Benjamin Anıtı, Dani Karavan (Portbou, 1994)	54
5.3. Berlin Yahudi Müzesi, Daniel Libeskind (Berlin, 2001)	60
5.4. Gelibolu Yarımadası Tarihi Milli Parkı	69
6. SONUÇ	77
7. KAYNAKÇA	85

ŞEKİL LİSTESİ

- Şekil 2.1. *Dora Maar ve Kedi*, Picasso, 1941. Kaynak: <http://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-1621.php> [Erişim tarihi 3 şubat 2017]12
- Şekil 2.2. *Unique Forms of Continuity in Space*, Umberto Boccioni, 1913. Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/81179> [Erişim tarihi 3 şubat 2017]12
- Şekil 2.3. Vitruvius Adamı, Cesare Cesariano, 1521, *Body and Building*15
- Şekil 2.4. Modulor, Le Corbusier, 1950, *Modulor / Mimarlıkta Ve Mekanikte Evrensel Olarak Uygulanabilir, İnsan Ölçeğinde Bir Armonik Ölçü Üzerine Deneme*16
- Şekil 3.1. *Mimarlık için Reklamlar*, Bernard Tschumi, 1975 Kaynak: <http://www.tschumi.com/projects/19/> [Erişim tarihi 18 mart 2017]23
- Şekil 3.2. Görsel 1, *Merdivenlerden İnen Çıplak No.2*, Marcel Duchamp, 1912. Kaynak: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51449.html> [Erişim tarihi 3 şubat 2017] ve Görsel 2, çalışmanın fotoğrafik pozlama ile Duchamp tarafından canlandırması, 1952. Kaynak: <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/2000/elisofon/elisofon17.html> [Erişim tarihi 20 mart 2017]26
- Şekil 3.3. *Rosenthal Modern Sanat Merkezi*, Zaha Hadid, 2003. Kaynak: <http://www.archdaily.com/786968/> [Erişim tarihi 3 şubat 2017]26
- Şekil 3.4. 9.yy'dan St. Gallen Manastırı planı. Kaynak: http://www.stgallplan.org/en/index_plan.html [Erişim tarihi 20 mart 2017]28
- Şekil 3.5. Jacques Tati'nin "Playtime" filminden bir kare30
- Şekil 4.1. "Eurythmia", Vitruvius, *Ten Books on Architecture; Book I: The Elements of Architecture*34
- Şekil 4.2. Palladio'nun "Quattro Libri" eserinde Villa Emo'da mevcut oranları / ritmi incelemesi, *Architectural Principles In The Age Of Humanism*35
- Şekil 4.3. *Sainte Victoire Dağı Serisi*, Paul Cezanne, 1904. Kaynak: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/102997.html> [Erişim tarihi 3 şubat 2017]...41
- Şekil 5.1. Görsel 1, Kore Savaşı Veteranları Anıtı'nın kuşbakışı görüntüsü, Görsel 2, anıtta ilerlerken karşılaşılan asker heykelleri ve Görsel 3, anıt mekanın sonunda

karşılaşılan “Özgürlük özgür/ucuz değildir” (Freedom is not free) mesajı. Kaynak: http://www.koreanwarvetsmemorial.org/the-memorial/ [Erişim tarihi 10 nisan 2017]	47
Şekil 5.2. Soykırım Anıtı'nın kuş bakışı görüntüsü, (Fotoğraf Klaus Frahm) <i>Memorial to the Murdered Jews of Europe</i>	48
Şekil 5.3. Görsel 1 ve 2, Topoğrafyanın planda ve kesitte dalgalanmaları, <i>Materialen Zum Denkmal für die Ermordeten Juden Europas</i>	50
Şekil 5.4. İnsan ölçeğinde algılanan topoğrafya, 2017 (Fotoğraf Damla Göre)	50
Şekil 5.5. Soykırım Anıtı - Bilgi Merkezi'nin planı, <i>Materialen Zum Denkmal für die Ermordeten Juden Europas</i>	52
Şekil 5.6. Bilgi Merkezi'nin iç mekanından bir görüntü, (Fotoğraf Klaus Frahm), <i>Memorial to the Murdered Jews of Europe</i>	53
Şekil 5.7. Benjamin Anıtı'nın kuşbakışı görüntüsü, Kaynak: http://www.danikaravan.com/portfolio-item/spain-passages-homage-to-walter-benjamin/ [Erişim tarihi 10 nisan 2017]	55
Şekil 5.8. Tünelin girişi ve merdivenler, Kaynak: http://www.danikaravan.com/portfolio-item/spain-passages-homage-to-walter-benjamin/ [Erişim tarihi 10 nisan 2017]	57
Şekil 5.9. Görsel 1, tünelin girişinden görülen karanlıkla çerçevelenmiş doğa. Görsel 2, tünelin aşağısından girişine bir bakış, Kaynak: http://www.danikaravan.com/portfolio-item/spain-passages-homage-to-walter-benjamin/ [Erişim tarihi 10 nisan 2017]	59
Şekil 5.10. Yahudi Müzesi zemin kat planı, <i>The Space of Encounter</i>	61
Şekil 5.11. Kuşbakışı Berlin Yahudi Müzesi, Kaynak: http://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/ [Erişim tarihi 10 nisan 2017]	63
Şekil 5.12. İnsan gözünden Berlin Yahudi Müzesi, 2017 (Fotoğraf Damla Göre)	63
Şekil 5.13. Sürgün ve Soykırım akslarının kesişiminden “Sürgün Bahçesi”ne bakış, 2017 (Fotoğraf Damla Göre)	66
Şekil 5.14. Görsel 1, Sürgün Bahçesi (E.T.A. Hoffmann Bahçesi), 2017 (Fotoğraf Damla Göre). Görsel 2, Soykırım Kulesi Kaynak: http://libeskind.com/work/jewish	

museum-berlin/ [Erişim tarihi 10 nisan 2017]	66
Şekil 5.15. Sergiyi yaran metaforik boşluk ve arkada sergi, 2017 (Fotoğraf Damla Göre)	68
Şekil 5.16. Görsel 1, savaş esnasında Lone Pine (Yalnız Çam) Anıtı, 1915. Kaynak: http://www.abc.net.au/news/2014-04-24/what-makes-the-lone-pine-so-significant/5405938 [Erişim tarihi 10 nisan 2017]. Görsel 2, Lone Pine Anıtı, 2017 (Fotoğraf Damla Göre)	69
Şekil 5.17. Görsel 1, Bayram namazından sonra fotoğraf çekilen 57. Alay. <i>Çanakkale Savaşları ve Gelibolu Tarihi Alan Başkanlığı Arşivi</i> . Görsel 2, 57. Alay Şehitliği, 2017 (Fotoğraf Damla Göre)	70
Şekil 5.18. Conk Bayırı'ndan Suvla koyuna doğru bakış, 1915. Kaynak: http://anzacportal.dva.gov.au [Erişim tarihi 10 nisan 2017]	72
Şekil 5.19. Conk Bayırı'ndan Suvla koyuna doğru bakış, 2017 (Fotoğraf Damla Göre)	72
Şekil 5.20. Görsel 1,2 ve 3, Cehennem Burnu'na (Beach Cemetery) yürüyüş, 2017 (Fotoğraf Damla Göre)	73
Şekil 5.21. Yarımada'daki bazı yerlerin savaş yadigarı Türkçe ve İngilizce adları.....	75

1. GİRİŞ

Biz, aynı nehre gireriz ya da girmeyiz. Biziz ve biz değiliz.

-Herakleitos (2016, Fragman 49a)

Coleman'a göre bugün "mimarlık tek başına görsellik ile, sanki araya mesafe konmuş bir nesne ya da bir imge olarak, yaşadığımız ortamdansa galerideki bir şey, bir ekran ya da reklama yakın bir şekilde takdir edilmekte ve değerlendirilmektedir." (2015, s.57) Başka deyişle, bedenden ve kendinden başka her bağlamdan bağımsız bir kavram olarak "mimari mekan" uzayda otonom olarak var olan ve salt biçimsel kaygılarla tasarlanan bir nesneye dönüşmektedir. Bu anlamdaki mekan, yaşamsal süreçler ya da zamansal değişimlerden ayıklanmış, mekanik bir anlayışın gölgesinde indirgenip homojenleşmiş ve tüketmeye hazır bir ürün demektir.

Mekan, ancak hissedilir nitelikten ayrılıp ölçülebilir niceliğin alanına hapsedilerek "nesne"leşir. Mekanın deneyimi, "mekan" kavramından ayıklanır ve soyut, bilimsel hesaplanabilirlik ile yer değiştirir. Mekan, ya geometrik olarak ifade edilen, içeriksiz ama maddi bir nesneye ya da bu nesneye dair idealize bir mekan bilgisine indirgenir. Bu yüzden, modern tahakkümlerin kartezyen bir basitleştirme içinden okuduğu mimari mekan, bedenle ilişkisiz, yer aldığı bağlamdan ve yaşamdan "soyut" nesnelere olarak karşımıza çıkmaktadır. Halbuki geometrik düzende seyreden, mekana tepkimiz veya mekanla ilişkimiz değil, sadece mekanın bilgisi olabilir. Örneğin, Heidegger'e göre mekanla (aletlerle olan ilişkimize benzer olarak) sadece durup düşünmeye başladığımız, onu kavramsallaştırdığımızda geometrik olarak karşılaşıyoruz (aktaran Elden, 2004-a s.188). Soyut sayılar ya da koordinatlarla ifade edilen matematiksel mekan ancak tasarıların demateryalize dünyasında bir karşılık bulur.

Mekanın zihinsel ifadesinin veya maddi varlığının ötesinde ise, bedensel deneyim ve pratiklerin, gündelik eylemlerin, yaşamsal süreçlerin ürettiği, izler, semboller ile dolu apayrı bir mekansallık durur. Tasarı ile maddi (ya da ideal ve materyal) dünyalar ikileminde sıkışmış mekanların arasındaki diyalektik ilişkiyi mümkün kılan bu yaşamsallıktır. Bu sebeplerle çalışma, tasarlayan, soyut düşünce ile algılanan somut gerçeklik arasındaki bağdaştırıcı güç olan "yaşanan" mekana dair bir araştırmadır.

Amacı, mimari mekanı sadece planlayan, inşa eden, düzenleyen küçük grubun imtiyazından alıp, her an deneyimleyen, ona kendi ihtiyaçlarına göre şekil veren, bir nevi türetenlerin zihinsel, pratik, sembolik her türlü eylemine; bedenselliğe vermektir. Çünkü doğrudan yaşanan mekan, bedende hem zihinsel hem fiziksel bir inşaa olarak vuku bulur. Dünyevi beden ve bedensel eylemler, mekana dair soyutlamaları, temsilleri birleştiren, onu pratik ve gündelik gerçeklikle bağdaştıran zemindir. Beden, içeriksiz ve soyut mekanın karşısına, yaşamsal olanı koyar.

İçinde yaşadığımız mekansal ve zamansal dünyanın inşasında bedenın merkezietini vurgulayan Merleau-Ponty, bedeni bütün nesnelere işlendiği bir kumaş olarak görür (aktaran Corbo, 2014, s.93). Bu kumaş algılanan dünya ile ilişkimde kavrayışımın aracıdır. Mimari mekanla ilişkimiz de, yine kendi bedenimiz ve bedenimizin ötekisi ile ilişkimiz üzerinden gerçekleşir. “Beden” mekanlar arasındaki bize özel mekan olarak, dünya ile temas ettiğimiz kesittir. Bu anlamda bedenın ikili bir veçhesi vardır. Hem merkezdir; kendini ölçü olarak alır. Hem de dolayımıdır; diğer bedenlerle kendi bedeninin kesişiminde temas eder, dokunur, koklar ve birbirini hisseder. “Sanki mekanın her kontürü, her düzlemi kendi aynasını ve serap etkisini sunuyor gibidir: Dünyanın geri kalanı bedene yansır, yenilenip duran bir oyun içinde dünyaya geri gönderir (ve tersi)” (Lefebvre, 2014, s.200) Beden, özne-nesne ikiliğinde bölünmüş, kısmi bir temsiliyete indirgenmiş “mekanı” yaşamsal ve daimi bir üretim sürecine dönüştürür. Bundan dolayı çalışmanın odağındaki mimari mekan, bir nesne, imge ya da temsil değil, bedenın uzantısı bir mekan olarak tezahür eder.

İdeal beden, fonksiyonel beden ya da aklın hiyerarşik üstünlüğüne sıkışmış, görme duyusuna indirgenmiş beden; mekana zerk edilmiş egemen ideolojilerin türlü tezahürleridir. Fakat yaşadığımız bedenın gündelik gerçekliğinden soyutlanmış temsiliyetler olarak kalırlar. Onun yerine dünyevi her anlamıyla birlikte bütünsel bir “beden”, yaşantı ile bilme arasına giren kesiği onarıp, bir soyutlama olarak mekanı zamansal süreçlerle yeniden barıştıırabilir. Bu kapsamdaki “beden” gündelik gerçekliğindeki döngülerinin içinden, başka deyişle ritimleri üzerinden düşünölmelidir. Lefebvre’in de dediği üzere insana dair “ritimler” (biyolojik, psikolojik, sosyal zaman ölçüleri -kendi organizmamızın ve saatin zaman ölçüleri) dünyayı algılayışımızı ve tasarlayışımızı, hatta içinde keşfe çıktığımız yasaları belirler

(aktaran Elden, 2004-a, s.197). Bu yasalar, bedenın doğasına olduğu gibi mekan kullanımına, mekansal deneyime dair örüntüyü de oluşturur. Çünkü beden nükseden jestler, arzular, hareketler ya da düşünceler üzerinden dünyayla etkileşir ve bu nüksediş soğuk ve monoton bir ardışıklıktan çok daha fazlasını içerir.

Yaşamsal olan, bir vücut ve daimi bir değişim, dönüşüm hali demektir. Dolayısıyla yaşamsal bir olgudan bahsetmek, onun zaman ve mekanından aynı anda bahsetmeyi gerektirir. Beden, mekanın zaman üzerindeki etkisini ve zamanın mekana tepkisini anlamamızı sağlar. Kartezyen anlayış ve modern rejimler ise “zaman”ı “mekan”dan ayrıştırır, mekanın metrik sistemi gibi “zaman”ı da nicel bir ölçülendirmeye, homojen tekrarlara hapseder. Metrik sistemin her santimi, ya da modern saatin her dakikası birbiriyle eşit kabul edilmiş soyutlamalardır. Zamanı benzer olayların devam eden dizisi olarak gören bu bakış, yaşanan her anı da bir diğeriyle aynı kılar. Bedenin doğal zamanı, saatin lineer organizasyonuyla yer değiştirir ve “zaman”, daha çok bedeni faydacı amaçlarla düzenleyen bir araca dönüşür. “Ritim” ise mükemmelleştirilmiş bir ardışıklık setinin ötesinde, her gün, her saniye deneyimlediğimiz zamanla ilgilidir. Mekanik düzenlemelerin saniye, saat gibi sayısal, yabancılaşmış zamanı ile bedenin doğal zamanını ayırt eder. Bu yüzden nicel tekrarların yanında, bedendeki yeni ve öngörülemezliğin potansiyelini; niteliği ifade eder. “Ritim, rasyonel yasalarla yönetilen, tanzim edilmiş zaman olarak görünür, fakat insanoğlundaki en az rasyonel¹ olanla ilişki halindedir: yaşamsallık, dünyevilik, beden.” (Lefebvre, 2004, s.9)

“Ritim” mutlak olarak akan zamanın ve şeylerin üzerinde / dışında bir biçim olarak alınan mekana karşı, bedende buluşan bir zaman-mekan sunar. Bedensel ritimlerimiz; hem döngülerin gerçekleştiği mekanın (açlığın, tokluğun, arzularımızın vb. vuku bulduğu vücudumuz) hem de bu döngülerin zamansal boyutunun (her adım, her sabah, her gün ya da her mevsim vb. gibi nüksedişler) biraradalığını vurgular. Daha da genelleştirirsek “bütün ritimler zamanın bir mekanla ilişkisini; lokalize olmuş bir zaman ya da zamansallaşmış mekanı ima eder” (Lefebvre, 2004, s.89). Bedensel ritimler üzerinden, mekan ve zamanın farklılık içindeki birliği, ötekinin içindeki aynılığı somutlaşır. “Ritim” teması çalışmada, zaman ve mekanın nispileklerinin

¹ Burada Lefebvre’in açıklamasında dünyevi ve beden ile ilgili ritimlerin de aslında rasyonel olduğu, fakat kastedilen rasyonellikten araçsal ve faydacı bir yaklaşımı olmaması ile ayrıştığı şerh düşülmelidir.

eleştirildiği, onları bedende birleştirip tekrardan mimari üretimle ilişkilendiren kesittir.

Mekanizma ile dünyevilik arasındaki gerilimli ilişkiyi tartışmaya açarken, “ritim” aynı zamanda özdeş, statik bir ardışıklıkla değişime kapatılmış her hareketin, sınırları çizilmiş her totaliter sistemin üzerine de bir düşünme pratiği sunar. Çünkü “modern” üretim, bir yandan emsalsiz herşeyin, bütün farklılıkların imha edildiği, tektipleştirilerek tekrarlanabilir kılındığı dev bir fabrika sistemi gibidir. Bu fabrikada, her fabrikada olduğu gibi, farklılık yerine “prototip”, nitelik yerine “nicelik” geçerlidir. “Tekrar herşeyi domine eder” (Le Corbusier’den aktaran Smith, 2001, s.32). Sistemin bir parçası olan mimari üretimler de “aynılığın” hakimiyet sürdüğü tüketim ürünlerine dönüşürler. Zamansal ve deneyimsel farklılaşmalar yok sayılarak, belirlenmiş koordinat ve sayısal ilişkilere sahip her mekan özdeş kabul edilir. Mimarlığın sadece niceliklerle ifade edilen mekanı, tıpkı bir fabrika mamülü gibi sonsuz sayıda ve özdeş özelliklerde çoğaltılabilirliği, yani sabit, sıkıcı bir tekrarı ifade eder. Bu soyut mekan, modern üretim sistemleri gibi “tekrarlanana, mübadele edilebilir ve birbirinin yerine geçebilir olana, yeniden üretilebilir ve homojen olana bel bağlar” (Lefebvre, 2014, s.394). Doğal ritimlerimizin zaman-mekan ile karşılıklı olarak birbirini düzenleme halinde olduğu da göz önünde bulundurulursa, beden için de aynı mekanizmadan bahsedilebilir. Beden, bu homojen mekan-zamanda, homojen olarak tekrar edeceği varsayılan edimler yoluyla monoton rutinlere hapsedilmiştir. Lefebvre’e göre “tekrarlayan mekanlar çoğaltılabilir ve çoğaltılmak için tasarlanmış araçlar (makineler, buldozerler vb. modern üretim aletleri) ile bağlantılı olan tekrarlayan edimlerin sonucudur (aktaran Coleman, 2015, s.69). Nefesten hareketlere, arzulardan mekansal pratiklere kadar bedensel her alan, modernliğin bu sabit ve özdeş tekrarlarıyla ilişki halindedir.

Diğer yandan da “modern”, hiçbir sistem iddiasının karşılık bulamadığı, “katı olan herşeyin buharlaştığı” bir durumdur. Tafuri’ye göre modern mimarlığı da kapsayan “modern deneyim”, artık hiçbir lineer formda okunamaz (aktaran De Sola Morales, 1999, s.57). Bu yüzden “zaman-mekan” bütünü, tekil bir sistem ya da statik bir doğrusallık yerine, süreksiz, parçalı ve değişken bir form üzerinden anlaşılabilir. “Ritim” zaman ve mekandaki tekrarlar, nakaratlar, değişimler ile oluşan, kendi içinde

karmaşık ama dünyevi bir formdaki ilişkiler bütünüdür. Yaşanan mekan-zamanın, ya da bedeninin, nicelliklere indirgenip “ölçülemez” döngüleriyle ilgilidir. Çünkü bedensel ritimler söz konusu olduğunda, “tekrar” kendi içinde değişim potansiyelini de gizleyen bir güce sahiptir. Bedensel eylemlerde “tekrara her zaman kendini takdim eden yeni ve tahmin edilmemiş bir şey vardır: farklılık” (Coleman, 2015, s.96). Örneğin canlı varlığa dair en kaçınılmaz olgu olarak yaşlanma, anların tekrarında her an’ı bir öncekinden ayırt eden en bariz bedensel “fark” üretimidir. Çizgisel ve homojen bir zaman kurgusu üzerinden anlaşılabilir. O, tekrar ile farklılığın paradoksal birliğini yansıtır. Bu dolayında ritmik tekrarlarda homojen bir aynılığa indirgenmemiş “farklılık”, bedensel mekanın sanat eserine yakın bir anlamla emsalsizliğini vurgular. Nicel alandaki tamamen mekanik tekrarlardansa, farklılaşan zamanı (ve mekanları), nitelikler üzerinden düşünülen süreleri getirir.

1.1. Ritimanaliz: Zaman-mekan okuması için bir çerçeve

Bahsedilen problematikle başa çıkmak adına, Lefebvre’in “ritimanaliz”i mimari mekanlara dair bir inceleme gerçekleştirmek için ilham verici olmuştur. Ritimanaliz, insanı çevreleyen bütün ritimleri bedenindeki ritimlerle beraber, bu ritimlerden yararlanarak dinleyen bir analiz yöntemidir. Ritimanalizcinin kendi kalbinin atışı, kanının dolaşımı ya da adımları, etrafındaki dünyayı okuyuşunun ölçüsünü oluşturur. Başka deyişle soyut teorik modellere karşı, en dünyevi ve somut olanla; bedeni ile düşünür. Mekan teorileri ile mekansal pratikler arasındaki büyük boşluğu, bedeni referans alarak, bedene dair zihinsel, fiziksel ve eylemsel her alanı somutlaştırarak aşmaya çalışır. Fakat öznel bir gözlemden fazlasına ulaşır. Çünkü ritimleri dinlemeye ve ritimler üzerinden düşünmeye başladığı andan itibaren “her oluş, her mevcudiyet ve yaşayan-yaşamayan her beden, bir “senfoni” ya da “polifoni” olarak kavranır. Evler, binalar, kentler ve bütün çevre dahil olmak üzere, herşey kendi zaman-mekânında, kendi yerinde ve oluş halinde yakalanır.” (Lefebvre, 2004, s.80).

Ritimanalizin nesnesi “ne aşıkâr, ne olgusaldir; onun nesnesi “şimdi”dir ve gözlemlendiği şeyi “harekete geçirirerek” değiştirir (Lefebvre, 2004, s.22,25). Ritimler, tek başına boş bir çehreden fazlasını oluşturmayan kent, bina ya da herhangi bir mekânın zamansal tezahürleridir. Ritimanaliz, hegemonik sistemlerin dayatması tekil

ve nihai bir zamansallık yerine, mekanların her biri birbirinden farklı poliritimleri ile ilgilenir. Bu yüzden çalışma, ritimler üzerine bir tanım geliştirme amacı gütmeyiz. Bataille, tanımlar için sözcüklerin “matematiksel frak”ları (mathematical frock coat) der (aktaran Yve-Alain Bois, 1997, s.16). Tanımlar ile heterojen, çoklu akışkanlık göz ardı edilir; oluş hali kesilmeye, bir kaba sokulmaya, şekil biçilip ehlileştirilmeye çalışılır. Mekanı sözlük biçimindeki tanımların durağanlığına ve bu tanımların atfettiği formlara indirgemek geleneksel totalite düşüncesinin ürünüdür. Ritimanaliz ise tanımlarla kapatılmış soyut bir sistem yerine, maddi bedenlere referansla algılanan bütün ritimlerin incelendiği, bir nevi gündelik hayatın ve mekanların arkeolojik çalışması olarak işler. Ritimsel okuma ile, mimari mekanlar herhangi bir “şey”, “nesne” ya da “ürün”lükten, bedenlerin ve birbirlerinin ritimlerine göre okunan bir ilişkiler bütününe dönüşür. Çünkü ritim, öncelikle bir ilişki belirtir. Nesnelere, bedenler ya da ışık birbirine göre yavaş ya da hızlı, farklı ritimlerde seyreden dalgalar olarak okunabilir. Bir analiz yöntemi olarak ritim, mekan-zamanın kavramsallaştırmasında, a priori ya da mutlak bir bilgidense, ilişkisel bir örüntü oluşturur ve “ilişkisel düşünce, bizi bütün nihai ve sabit referansları reddetmek zorunda kılar” (Lefebvre’den aktaran Coleman, 2015, s.122) Bu anlamda, “ritim” çalışmanın hem analiz yöntemi hem de bedenden yola çıkarak zamansal-mekansal her olguda mercek altına aldığı içeriğidir.

Odağına ritimleri alan çalışma mimari mekanlara dair bir ritimsel okuma yapabilmek adına, ilk olarak mekan ve zaman kavramlarını tartışmaya açar. İkinci bölümde, geleneksel anlamıyla tanıya atfedilmiş mutlak kavramlar olarak ele alınan mekan ve zamanın, birbirinden ve insan varlığından ayrı düşünülemez modern anlamına dönüşümü incelenmiştir. Bir devamlılık arzeden “mekan-zaman” aynı zamanda üçüncü bir moment; bedeni de içeren triadik bir yapıya sahiptir. Mimari üretime dair ritimler, bu kompleks yapıda herhangi birinin saf dışı bırakılmadığı bir bütün içinden okunabilir. İşlenen mekan-zaman ve beden örüntüsü, üçüncü bölümde bir disiplin olarak mimarlığın ve mimari üretimin alanında konumlandırılır. Mekansal-bedensel ritimler, mekanın algılanan-tasarlanan-yaşanan bütün alanlarında tespit edilmeye çalışılır. Dördüncü bölüm, ritim temasının yakın mercekten incelendiği, farklı pratiklerde ortak olarak ne ifade ettiği üzerine bir araştırmadır. Çünkü “ritim” tekrar olduğu kadar farklılık, döngüsel olduğu kadar doğrusal bir ardışıklık içeren gerilimli

bir yapıya sahiptir. Ritimler akışkan bir uyum hali (öritmi) olduğu gibi, aynı zamanda ayırt edilebilirlik, formsuzluk (aritmî) da işaret edebilir. Böylece ritimlerin, soyut sistemlerin mekanik ve kontrol altındaki homojen zamanındansa, bedensel mekanda nasıl daimî bir farklılık üretimi anlamına geldiği gösterilmeye çalışılır. Ritimanalize dair gerekli kavramsal altlığın oluşturulduğu inancıyla, beşinci bölümde, dört mekan örneği üzerinden bir “ritimanaliz” çalışması gerçekleştirilmek hedeflenir.

Dört anıtsal kurgu da zamanı ve anlamı sabitlemek yerine, bedensel üretimlere bırakan mekanlar oldukları için tercih edilmiştir. Oluşturulan örnekte Eisenman’ın Soykırım Anıtı ve Libeskind’in Berlin Yahudi Müzesi’nin kentte, Dani Karavan’ın Walter Benjamin Anıt-Mezarı ve Gelibolu Yarımadası Tarihi Milli Parkı’nın ise doğanın ortasında yer alması bağlam, ölçek ve dolayısıyla deneyim olarak farklı gerilimler barındırır. Anıt mekanları, bedende her an yeniden üretilirken, bu süreçte mevcut zihinsel, fiziksel, duygusal ya da sosyal “ritimlerin” tespiti, mekan üretiminin arkeolojik bir incelemesi olarak işlemektedir. Çalışmanın son bölümünde “ritimlerin”, mimari mekan okumasında bedensel olanı içerebilmek adına önemi vurgulanacak, aynı zamanda böyle bir yakın analizin hayatın her alanına hükmedilmiş gözükken, gündelik hayatın ve bedenlerin homojen çalışma ritimlerine eşitlendiği en totaliter sistemlerde bile nasıl bir potansiyel içerdiği üzerinde durulacaktır.

2. MEKAN, ZAMAN VE RİTİM

Aydınlanmacı, rasyonel aklın teleolojik bir ilerleme fikri olarak ele aldığı soyut, homojen, mutlak zaman anlayışının özellikle son iki yüzyılda, görecelilik teorisi, termodinamik çalışmaları, kaos teorisi, kuantum parçacıkları gibi modern bilim ve Nietzsche'nin "bengi dönüş" (eternal recurrence), Bergson'un "süre-zaman" (durée), Husserl'in "zaman-bilinci" (time-consciousness) gibi felsefi düşünce sistemleri ile yıkılması, bugün konuşulacak herşey gibi mimari üretimin gerçekleştiği "zaman" kavramının da tekrar derinlemesine düşünülmesini gerektirmektedir. Klasik fiziğin (veya felsefenin) açıklamaya yetmediği bilimsel, kültürel (ya da yaşamsal) her problematikte, 19.yy'dan itibaren "zaman", oç alır gibi büyüyen bir sorun olarak belirmiştir (Kwinter, 2002, s.46). Bu yüzden yüzyıldan fazla bir süredir, Batı dünyasının bir bütün olarak insan ve evreni anlamaya çalışan bilimsel, felsefi tartışmalarının ana problemini "zaman" gibi temel bir soru oluşturmaktadır.

Tanrının henüz "ölmediği" dönemlerde, Tanrı her zaman var olan, her yerde var olan ve her şeyde var olan mutlak bir olgudur. Klasik bilimin önemli isimlerinden Newton'un öğretmeni Isaac Barrow, zamanı her türlü değişimden ve hareketten bağımsız kılar: "(Zaman) mutlak ve içkin doğası düşünüldüğünde, niteliği; ne bir öze, ne şeylerin hareketliliği veya sabitliğine ne de bizim uyanık ya da uyuyor oluşumuza bağlıdır; zaman daimi olarak düz ve eşit bir tabiatla akar." (aktaran van Fraasen, 2015, s.29) Zaman maddi dünyadan, bedenden, hareketten ve her tür yaşamsal öğeden sıyrılmış bir soyutluktur. Bahsedilen zaman kurgusunun sağlaması ise teolojiktir. Barrow "zaman ve mekanın maddi bedenlerden ve fiziksel olaylardan bağımsız varolduğuna fakat Tanrı'dan bağımsız varolmadığına" kanaat getirir (aktaran van Fraasen, 2015, s.30). Zaman fiili bir deneyimi değil, olası deneyimlerin potansiyeli, kapasitesi olarak kutsal bir varlığı ve bu varlığın gücünü temsil etmektedir.

Newton da benzer şekilde zamanı kutsal bir olgu olarak görmektedir; "Tanrı ebediliği ve sonsuzluğu ile her yerde, her zamanda varolarak süre ve mekanları oluşturur" (aktaran van Fraasen, 2015, s.30). Tanrısallık addedilen zaman ile mekan kendi kendine yeten, ulvi bir "öteki"liğe ait varlıklar olarak düşünülmektedir. Fakat Newton zamanın kutsallığı ve mutlakiyetinden başka onu rasyonel bir kesinlikle de

tanıtmaktadır. Newton'a göre "mutlak, doğru, matematiksel zaman kendisi ve doğası gereği dışsal hiçbir şeyle ilişkilendirilmeden eşit bir şekilde akar" (aktaran van Fraassen, 2015, s.30). Newton'un zamanı rakamsal ilişkilerin alanına dahil etmesi ve Tanrısal referansının yanında sistemleştirmesi ile "mutlak kesinliğin, Yaratılışın matematiksel bilgeliğini" yansıttığı inancı yerleşmiş, zaman yapısal bir determinizm ile kavranmaya başlanmıştır (Perez-Gomez, 1983, s.81). Bu doğa felsefesine paralel Kartezyen anlayış da "mekanik sistemin, bir kere açık ve şüphesiz bir şekilde nedensel ilişkilerle açıklandı mı doğa fenomeninin (dolayısıyla zaman ve mekanın da) doğrulanacağı" düşüncesini pekiştirmiştir (Perez-Gomez, 1983, s.23). Mekanik sistemin bütünü olan doğadaki her problemin uzunluklar, açılar, eşitlikler ile çözülmesi gibi zaman ve mekan da niceliksel olarak ölçülebilir, hesaplanabilir, sayısal bir probleme dönüşmüştür.

Böylece modern dünyada, ulvi referanslarından kopan zaman ve mekan ikilisi, bu sefer de rasyonel aklın mutlak tanımları ile kavranmış ve matematiksel kavrayışın indirgemelerinde sınırlandırılmıştır. Yaşama dair her şey, evrensel bir mekanik, indirgeyici pozitivist kurgular içinden okunmaya başlanmıştır. "Zaman" kutsal ve geleneksel sembollerden -Tanrı, Doğa, Hakikat- kurtarılıp "modernleşmenin" altındaki sanayileşme, rasyonelleşme vb. süreçlerde kurban edilmiştir (Kwint, 2002, s.36). Egemenliği hesaplamacı pratikler, mekanik yasalar, kabuller, kartezyen dünya veya modern "özne" tanımı almış ve "zaman"ı modern dünyada farklı "gerçeklik" yanılgılarında kurmuştur. Fakat Kwint, farklı alanlarda gelişen ve çeşitli tarihsel gelişmelerde ifade bulan zaman formlarının "gerçeklikle" alakası olmayan araçsal bir kültürün kuruntuları olarak görür. Onları tek kelimeyle "soyutlamalar" olarak özetler. Bu soyutlamalar doğadaki hissiz / duyumsuz kılınan vukuatlar serisini, dışsal, ölçülendirilebilir bir düşünme alanında, yönetilebilecek ve hakimiyet kurulabilecek olarak düzenlemek için ustaca geliştirilmiş araçlardır (2002, s.36, 4).

Geleneksel zamansallığın bir nevi devamı olan bu modern(ist) anlayış, zamanı tanrısalılaştırmaya da başka şekillerde kati ve değişmez kılmaktadır. De Sola-Morales, Aydınlanma projesinde temellenen modernitenin, mutlak bir gerçekliğin keşfedileceği ve sanat, bilim, sosyal, politik praksislerin bu evrensel rasyonalitede inşa edileceği düşüncesiyle hala iştirak eden "seküler bir teizm" olarak adlandırır (1999, s.58). Aynı

projenin bir yansıması olan mimari düşünceye de yaşanan zaman yerine bahsedilen evrensellik arayışındaki soyut ve lineer zaman kavramının egemen olduğu göze çarpar. Mark Wigley modernist mimarlığın dominant pratikleri hakkında şöyle der: “Modern trans-kültürel ve trans-tarihsel hakikatin dönüşü olarak reklamlanmıştır... Modernite namına zaman askıya alınmıştır.” (1995, s.163,155). Mimarlıkta zaman, kontrol edilebilir, sistemik bir akışa göre düzenlenmiş ve tutucu çizgisinin dışında kalan her öge bu anlatıda saf dışı bırakılmıştır. Örneğin Le Corbusier’de *promenad architecturale* hareket ve zamanı kendi çeşitliliği içinde ele almanın aksine, kontrol edilmiş bir güzergah olarak işler. “Zaman” başlangıcı, yönü ve sonu belirlenmiş doğrusal bir olgudur ve mekanı da doğrusal bir deneyime hapsetmiştir. Mimarlığın lineer ve homojen bir zaman üzerinden veya direk olarak zaman kavramından yoksun ele alınışı, onu bir fotoğraf gibi durağan ve görsel bir şeye dönüştürmüştür. Böylece durağan olduğu ölçüde tanımlanabilir, kartezyen yöntemlerle ifade edilip biçim verilebilir ve mekanla beraber bir bakıma bedensel deneyiminin üzerinde de tamamen hakim olunabilir kılmıştır. Mimarlık, mekana ve bedene zerk eden zamansal tasavvurları ile, mutlakiyet iddiasındaki modern sistemlerin normatif ve maddi temsiliyetlerine dönmüştür.

Halbuki Nietzsche’nin ünlü “Tanrı’nın ölümü” metaforunda ima ettiği gibi, bilgi veya değerlerimizi belirleyecek, gerçeklik tanımlarımızı evrensel olarak düzenleyecek bütün mutlak referanslar modern dünyada çözülmüştür. Bu yüzden modern deneyim gibi “zaman” da tekil bir formdansa, çoğul, devamsız, amorf, kısaca kompleks bir karaktere sahiptir. Bu mutlaklık iddiasının karşısında, De Sola-Morales günümüz evreninin farklı noktalardan, çeşitli, son derece heterojen olarak üretilen deneyimlerle algılandığını ve bu yüzden de estetik alana yaklaşımımızın zayıf, parça parça ve periferik biçimde olduğunun altını çizer. Zamansal deneyimin, kendini bir bütün veya devamlılık olarak değil, aksine değişen, farklılaşan, süreksiz fragmanlar olarak sunması her defasında nihai ve merkezi bir sistemin imkansızlığını göstermektedir (De Sola-Morales, 1999, s.61). Örneğin Bachelard, tekil ve soyut zaman sistemlerin yaşanan zamanla örtüşmezliğini şöyle ifade eder;

“Düşünme yoluyla, yaşanan zamandaki fazla yükü boşaltmaya, zaman fenomenlerinin çeşitli düzlemlerini sıraya koymaya biraz alıştığımız andan itibaren, bu fenomenlerin hepsinin aynı şekilde süregelmediğinin ve şeylerle birlikte ruhumuzu da geri dönüşsüz şekilde götüren tek bir zaman

anlayışının ancak fenomenlerin zamandaki çeşitliliğini oldukça kötü özetleyen bir genel görüşe tekabül edebileceğinin farkına vardık.” (2010, s.9)

Tam da bu yüzden hiçbir “soyutlamanın” veya sistemin, yaşadığımız zamanı ve deneyimlediğimiz mekanı yansıtmadığı açıktır. Dünya soyut tasarımlar ve sistemlerde bir şekilde kavramsallaştırılırken, bu kavramsal bilgi ile doğrudan algı ve eylemin şimdi ve buradalığı arasında bariz ve derin bir uçurum oluşmaktadır. Söz konusu uçurumun bilinciyle, mimarlık dünyevi bir ritimde, bütün uyum ve uyumsuzluklarıyla kurulan bir zaman-mekan olarak tekrar ele alınmalı; homojen, dünya üstü, yabancı bir olgudansa bedensel ve aksak olanı da içeren bir kapsamda yeniden betimlenmeye çalışılmalıdır.

Bu amaçla, mimarlığı bahsedilen yaşamsallıkta betimlemeye çalışmadan önce, mimari mekânın “zaman-mekan” olarak tartışmasını yürütmek yararlı olacaktır. Böylece bir mekân üretimi olarak mimarlığın zamansal boyutu vurgulandığı gibi, beden ile olan bağı açığa çıkarılmaya çalışılacaktır.

Zaman kavramındaki dönüşümü mimarlıkla ilişkisi içinde ele alan önemli kitaplardan Mekan, Zaman ve Mimarlık'ta Giedion şöyle der; “Öncesinde zaman iki yoldan biri olarak düşünülürdü: ya gerçekçi bir şekilde, gözlemcisiz var olan ve var olmaya devam eden, başka nesnelere varlığından bağımsız, başka fenomenlerle ilişkilenebilir ihtiyaç duymayan bir kavram; ya da öznel, gözlemciden bağımsız bir varlığı olmayan ve sadece algıdaki deneyimde mevcut olabilen bir dolaylılık. Şimdi ise zamanla ilgili çok önemli anlamlar içeren başka ve yeni bir anlayış gelmiştir ve bugün bunun sonuçları küçümsenip yok sayılamaz.” (2002, s.443) Giedion'un bahsettiği yeni anlayış mekânın mutlak, tekil ve statik varoluşunun modern fizik ile kartezyen üç boyutu aşmış, zamanı da içeren başka bir boyutla tanışmasıdır. Özellikle Einstein'ın görelilik kuramı ile mutlak ve metafizik karakterinden radikal bir şekilde kurtulan zaman, klasik fizikten farklı olarak, mekân ile bir devamlılık (*continuum*) oluşturmaktadır. Artık zaman ve mekân, en azından cebirsel olarak, heterojen değerlerdir; (...) devamlılık içeren bu çok-katmanlılık artık tek boyutlu zamanda gelişen üç boyutlu bir kesite ayrılmaz (Kwinter, 2002, s.57). Zaman, mekânla ilişkili ve mekâna nispi oluşuyla, “zaman-mekan” kavramı bir diğerine, ya da herhangi bir bileşenine indirgenemez yeni bir oluşum ifade etmektedir. Yani zaman ya insana

yabancı, dışsal bir nesne ya da sadece aşkın bir özne anlayışından türeyen bir bilgi olma çıkmazından sıyrılmış, mekansal boyutundan ayrı düşünülemeyen, yeni bir çalışma alanı olarak görülmeye başlanmıştır.



Şekil 2.1. *Dora Maar ve Kedi*, Picasso, 1941



Şekil 2.2. *Unique Forms of Continuity in Space*, Umberto Boccioni, 1913

Örneğin 20. yüzyıl başındaki arayışlardan Kübizmin, nesnelere perspektifi kırarak aynı nesne üzerinde farklı görüş açılarından resmetmesi zaman ve mekanda “eş zamanlılık” fikrinin ifadesidir. Resimdeki mekan (Dora Maar ve oda), tek boyutlu bir doğruda ilerleyen bir zamansallığın belli bir anına ait, üç boyutu da tanımlanmış (x-y-z) bir nesne değildir. Onun yerine, resim aynı nesneye dair eş zamanlı perspektifleri üst üste çakıştırır. Tekil bir algı ve perspektif yerine, birçok algının biraradalığı söz konusudur. Böylece, Kübizm sabit bir gözlemcinin tekil bakış açısından vazgeçer ve zamansal hareketi mekansal bir çerçevede ifade eder (Elden, 2004, s.182). Bir nevi mekanın çoklu zamanları vardır ve ayrıştırılmamış bir mekan-zamanda ifade edilmeye çalışılmaktadır.

Benzer arayışlar peşinde, Fütüristler de mekanın bölünemezliğini iddia eder. Boccioni'ye göre, mekan ya da nesnelere “bir çizgide biten ve bittiği yerden bir diğerinin başladığı” parçalar yerine “farklılaşan yoğunluklarda devam eden” bir

bütündür (aktaran Kwinter, 2002, s.62). Söz konusu devamlılık, dinamik dönüşümler, hareket ve dolayısıyla zamanı da kendinde barındırır. Bu yüzden, heykel de boş mekandan ayrılan bir keside değil, mekana uzantılarını plastik anlamda okunabilir kılan, canlı bir sürece dönüşmektedir. Klasik geometriye dayanan perspektif ve optik ile kurulan hiyerarşik bir mekan algısı yerine zaman-mekan bütünü “düzlemlerin geçişimini” (*interpenetration of planes*) mümkün kılmaktadır (Kwinter, 2002, s.64). Mekan, artık sonlu doğrular ve kapalı formlardan oluşmak yerine, zamanla birlikteliği yeni plastik olanaklar doğuran, akışkan bir düzene sahiptir.

Böylece mekan, otonom, önceden beri varolan ve koordinatlarla betimlenebilir kendi içinde bir bütün olmak yerine, zamanı da içeren yeni bir alana konu olmaktadır. Aynı şekilde klasik zamansallığın, her mekana aynı şekilde hükmeden, herhangi bir ana atfedilmiş, mutlak “şimdi”si artık manasız kalmaktadır. Bu yeni alanda nesnelere bir zaman ve mekan tayin etmek yerine, her mekana mensup ve göreceli bir zamansallık vardır. Zaman ve mekan artık birbirinden ayıramadığı gibi ikisine ayrı ayrı bahsedilmiş sabit bilgi kategorileri çözülmüş, farklı alanarmış gibi düzenlenmiş içerikleri tekrar ele alınmaya başlanmıştır. Bu manada zaman ve mekanın beraber ifadesi bilim, felsefe, sanat gibi mimarlıkta da araştırma konusu olmuştur.

Keza kendinde zaman ve kendinde mekan soyutlamaları tek başlarına yetersizlerdir. Biri diğerine hiç durmaksızın gönderme yapar. Örneğin bir ağacın gövdesindeki daireler ağacın yaşını söyler. Bu daireler hem ağacın zamansal varoluşudur, hem de ağacın gövdesi, bedeni, mekanıdır. Ağacın zamansallığı, mekansal bir boyutta ifade bulmuştur ve tercümesi matematiksel, soyut işlemler ile mümkündür. Ağacın enine kesidinde saptanan yaş halkaları, gövdede (mekanda) ifade bulmuş bu işaretler, matematiksel, biyolojik yöntemlerle rakamlara çevrilebilir. Fakat analizin ya da çevirinin sadece ‘zaman’a bağladığı ve ‘zaman’la ifade ettiği olgular (yaş), mekansal boyutundan arındırılmış değildir. Çünkü zaman mekandan ayırt edilir, fakat ayrılmaz (Lefebvre, 2014, s.192).

Zamanla ilgili son bilimsel araştırmalar da mekanın ve zamanın ayrılmaz yapısını açığa çıkarmakta, modern bilimi statik olmayan ve ancak *zamanla beliren* geometri ve örüntüler ile; dinamik bir form anlayışıyla tanıştırmaktadır (Kwinter, 2002, s.13).

Bu yüzden Giedion'un bahsettiği üzere, zamana şimdiye kadar atfedilen iki kutuplu yaklaşımın artık tek başına hiçbir kutbu gerçekliği karşılamamaktadır. Artık zaman-mekan ikilisi ayrı kategoriler olarak ele alınamayan bir olguyu (*continuum*) oluşturmaktadır. Tam da bu yüzden “zamandışı mekansallıkları”² ve bundan doğan kategorileri, kutuplaşmaları geride bırakmış bir anlayışla Leibniz “mekanı işgal etmek gerektiğini” söyler (aktaran Lefebvre, 2014, s.187).

Leibniz, Newton teorisinin mekanın nesneye öncül ve nesnenin varoluşundan bağımsız; zamanın da olaylar, süreçlere öncül ve onlardan bağımsız kurdukları mutlakiyetlerine karşı çıkar (Emerson Ballard, 1960, s.50). Bu anlayış, beden hacmi/uzantısı ile beden belli bir anda kapladığı mekanı da birbirinden ayırır. Bedenin hacmi/uzantısı bedene ait bir özellik iken, verili zamanda kapladığı mekanı bedenin değildir. Başka bir deyişle, Newtoncu fiziğe göre beden mekanda varolsa da mekanı değildir. Çünkü mekanı sınırlı-hacimli bedenlerin varolduğu düzlem olarak tek, sonsuz ve mutlak bir olgudur. Leibniz ise bu homojen mekanı imkansızlığını iddia eder. Mekan ve zaman sınırlı, sonlu evrendeki maddi dünya ve süreçlerle barışır. Leibniz'e göre mekanı ve zaman bedenler arası ilişkilerdir, kendi başlarına, bağımsız bir gerçeklik belirtmezler: “Mekan (bu maddi dünyaya ait) ilişki ve düzenden başka, özellikle de bedenler olmadan, hiçbir şey değildir... (Hatta) eğer canlılar olmasaydı mekanı ve zaman sadece Tanrı'nın fikirlerinde varolmuş olurdu” (aktaran Emerson Ballard, 1960, s.55,61) Leibniz'in düşüncesinden hareketle, Lefebvre mekanı ve beden ilişkisini daha da ileriye taşır; “Mekanı işgal eden nedir? Bedendir.”³ (Lefebvre, 2014, s.188).

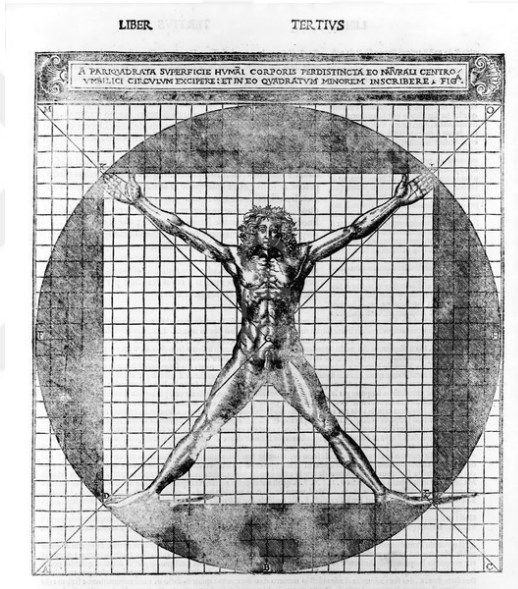
Bu manada, bedenle mimarlığın geleneksel ilişkisi de, mekanı ve zamanın birbirlerinden soyutlanışlarının bir diğer sonucu olarak görülebilir. Yaşamsallıkla dolu bir bedenin mimarlıktaki yerinin araştırması çok iç açıcı sonuçlara götürmez. Mimari üretimin bedensel olgulardan soyutlanması, onu kaçınılmaz zamansal değişimlerden (büyüme, yaşlanma, bozulma...) veya zaman algısından arındırır. Mimari üretimi

² İfade Kwinter'den ödünç alınmıştır. (Sanford Kwinter, *Architectures of Time*, 2002, s.42)

³ Lefebvre “bedenin işgaliyle” Leibniz'in düşüncelerini yansıttığı gibi aynı zamanda geliştirmektedir. “İşgal” ile bedenin yaşamsallığının mekanı ve zamanı kaplamasını ima eder; fakat tek taraflı bir ilişki kastetmez. Yani bedenin kendisi bir zaman-mekana tabii olduğu gibi, enerjisinin herhangi bir edimi ile beden aynı zamanda bu zaman-mekanı üretir.

bedensel zamanla ilişkisiz kılar. Bu sayede mimari mekan, yaşadığımız, deneyimlediğimiz zamandan ayrı bir zamansallığa (ve dolayısıyla mekansallığa) tabidir.

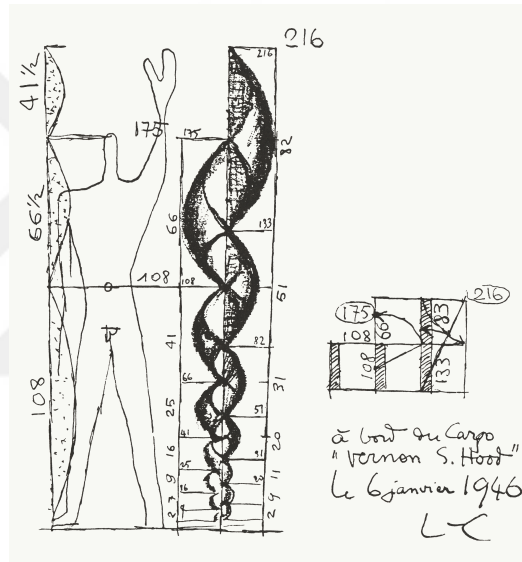
Örneğin beden deyince çoğu mimari pratik, ilk olarak Vitruvius'un karelere ayrılarak bir gride oturtulmuş ve köşegenlerle vücudun duruşu daha da “matematikleştirilmiş” temsilini düşünür. Temsil, insan bedeniyle yapıyı ilişkilendirme geleneğinin ve Vitruvius'un oran fikirlerinin temelini oluşturmaktadır ve söz konusu beden “İdea ve geometrik kesinliği onurlandıran gururlu bir kupa” gibi mimarlığın bedenle kurduğu soyut ilişkinin özeti gibidir (Kwinter, 2002, s.15).



Şekil 2.3. Vitruvius Adamı, Cesare Cesariano, 1521

Aşına olduğumuz bu temsil, bedeni matematiksel aklın güdümünde, sadece bir biçim olarak görmekle kalmayıp herhangi bir zamanda dondurulmuş, soyut ve hesaplanabilir bir mekan olarak da almaktadır. Öncelikle temsilin ilgilendiği, bedensel ölçülerden öte, bedensel oranlardır. Ölçü “yapının fiziksel özelliklerine bağlı ve yapının bütün kusur ve aykırı kısımları da dahil arkeolojik bir bilgi gerektirirken”, oran “tam tersine yapıdan bağımsız da olabilecek soyut özellikler ile ilgilidir ve sadece plan ve ön görünüşteki geometrik bir matrikse odaklanır” (Benelli, 2015, s.2) Vitruvius insanındaki beden temsili, oranlamaları ile zaman ve mekan gibi ayrı bir “soyutlama” kategorisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Öte yandan beden, soyut bir

aracın mutlak ve mutlaklığıyla aynı zamanda cansız nesnesine dönüşmekte, yüzyıllardır mekanın zamandan nasıl ayrı kılındığını çok iyi anlatmaktadır. Çünkü bir mekan olarak bedenimizin zamandan ve değişimlerden soyutlanması, kendi benliğimizden de en iyi tanıyacağımız üzere, aynı zamanda “yaşam”dan soyutlanması demektir. Tam da bu “yaşamdan soyutlanmışlık” vurgusuna paralel olarak, Neil Leach temsildeki bedeni “Vitruvius Crucifixus” (çarmıha gerilmiş Vitruvius) olarak adlandırır ve evrenin kusursuz uyumunu yansıtan kusursuz oranları bedene atfetmeyi “ölüm içgüdüsü”⁴ ile açıklar. Vitruvius bedenindeki “nihai denge, özlemi çekilen çözünme ve sessizlik”, yaşam yerine, ancak “ölümde ulaşılan uyumla benzeşmektedir” (Leach, 2002, s.211-214).



Şekil 2.4. Modulor, Le Corbusier, 1950

Bu yüzden Vitruvius’un insanı “hala bedenlerin kendisinin, mimarlığın ve daha temel olarak “düzene sokma güdüsünün” (*will to order*) birbirinden ayıramayacak tarihi vasıtasıyla, Batı tarihinin karmaşık ve çok katmanlı sürecinin resmi ve baş temsili olarak durur.” (Kwinter, 2002, s.15) Bahsedilen temsili takriben, Le Corbusier’in Modulor’u da bedeni, oranlar cetveline denk düşen bir yüzey unsuru olarak ele alır. Yüzeyin merkezi olan göbek deliği, uzuvların arasındaki ve mekanı dolduruşundaki

⁴ Bahsedilen Leach’in aktardığı üzere Freud’un ölüm içgüdüsüdür. Leach, Vitruvius’un ölçeklendirme sisteminin, sembolik anlamlarının ötesinde, insanın mimari mekanla psikolojik ilişkisindeki yerini araştırır. Bu doğrultuda çarmıha gerilmiş İsa ile Vitruvius adamının benzerliğine dikkat çeker ve Vitruvius adamına atfedilen armonik uyumun, tıpkı İsa temsili gibi yaşamın ötesindeki bir dünyanın denge halini, kuvvetlerin uzlaşımını yansıttığını iddia eder. Denge itkisi ise Freud’a göre ölüm itkisidir. Çünkü ölüm, özlemi çekilen çözünme ve sessizliğin nihai olarak sağlanacağı yerdir. (Neil Leach, 2002, s.214-219)

altın oran, Fibonacci dizisi gibi matematiksel ilişkilerin başlangıç noktasıdır. Le Corbusier'in deyişle "hayatın anahtarı olan düzen", evrenin kurucuları olan sayılar aracılığıyla bedende ve tüm fiziksel çevrede sağlanmaktadır (2011, s.69).

Le Corbusier'in Modülör'ü, Vitruvius'un insan bedeninden birçok açıdan oldukça farklıdır. Kare, daire gibi pür ve sembolik şekillerin bedensel sağlamaları yerine, parçalardan başlayan bir oranlama bütüne hakimdir. Üstelik bu oranlamanın, bedensel uzunların ölçüleriyle, bu ölçülerin belirleyici olduğu insan ve fiziksel çevre arasında da "uyumlu" bir birliktelik teşkil edeceğine inanır. Fakat sonuç olarak, beden ve bedensel her eylem yine geometrik ve sayısal ilişkilerle düzenlenir, birkaç sabit ölçü ve evrensel kılınmış bir oran sistemiyle değişime kapatılır. "İnsan bedenine hükmeden matematik" ile bedensel farklılıklar, yaşamsal pratikler bir imgede standartlaştırılmış nicelliklere indirgenir (Le Corbusier, 2011, s.15). "İnsan bedeni tekleştirilerek Modülör aracılığıyla 27-43-70-86-113-140-183-226 cm'lik "nota"lardan oluşan bir ölçüler gamı tarafından çerçevelendiğinde bunun bir seferde bütün insanlık adına tüm zamanlarda geçerli bir çözüm olacağı varsayılır" (Şentürk, 2011, s.VII). Görsel bir "uyum" idealiyle beden, zamandan ve yaşamdan soyutlanmış, Kartezyen bir mekansal ilişkiler sistemine dahil edilir.

Vitruvius ve Le Corbusier'in bedenleri, bu manada durmuş organlar yığını olan, hatta organsız, boş bir nesne yığına benzer. Halbuki beden, göbek deliği köşegenlerin kesişimine, ya da yerden 1.08 m yüksekliğe denk gelen bir "biçim"den çok daha fazlasıdır. Beden, canlılığıyla mekan-zamanın birbirine daimi göndermelerini taşıyan, zamansal döngüleri mekansal karşılıklarıyla buluşturan bir bütündür. Hatta Lefebvre'e göre bedenin edimlerinin oluşturduğu belirteçler (sağ-sol, aşağı-yukarı ya da herhangi "davranışsal" alan) önce canlı varlık tarafından yansıtılır, daha sonra ise nicelikselleşirler (2014, s.194). Yani mekansal belirlenimler bedenin bir ayna gibi kendindeki yansıtmasının sonucudur; başka deyişle mekan üretimi⁵ bedenden doğar. Bu yüzden beden, yaşamsal olanın ilk mekanıdır.

⁵ "Üretim" Lefebvre'in bedenle mekan arasında kurduğu ilişki dolayımında ele alınmıştır. "Mekan üretimi" bedensel enerjinin herhangi bir ediminin zamansal-mekansal sonucudur. "Ele geçirilen enerji sonsuza dek yedekte tutulamaz, durağan halde bekletilemez... Özünde, enerji harcanır ve bu harcama ("üretim", bir oyunun, karşılıksız bir şiddetin üretimi bile olsa) *üreticidir*. Daima bir etki, bir yıkım ya da bir gerçeklik üretir; mekanı dönüştürür ya da bir mekan yaratır (Lefebvre, 2014, s.194)."

Beden içinde ve bedeninin etrafında ise “tıpkı bir suyun yüzeyinde olduğu gibi” ritimler vardır (Lefebvre, 2014, s.194). Ritimler çakışır, üst üste biner ve türlü şekillerde ilişkilenererek mekana bağlanırlar. Bu ritimler bir yandan canlı olmanın ihtiyaçları, arzuları; kısaca gündelik ritimleri gibi yaşamsal olanla, diğer yandan da bunların mekansal karşılıkları ile ilgilidir. Beden mutlak nicelleştirme, saf rasyonellik soyutlamalarının hükmü altındaki zaman olgusuna karşı, gündelik hayatın ritmini sunar. Ritimleriyle andığımız gündelik hayat (acıma, susama gibi ihtiyaçsal ritimler, tekrar eden davranışsal ritimler, vb.), edimleri ile insanın yaşamsal ve zamansal-mekansal boyutuna aynı anda referans verir. ‘Le quotidien’ Fransızca ve İngilizce anlamlarında ‘dünyevi olan’la, ‘her günkü tekrara dayalı olan’ anlamlarının ikisini birden kapsamaktadır. Etimolojik anlamın de vurguladığı üzere ‘yaşamsal olan’ gündelik hayatta ifade bulur. Gündelik olan ise bedensel tekrarlar ve dolayısıyla ritimler demektir.

En basit ve temel olarak vücudumuzun organik işleyişi, kalbimizin zaman ölçüsü ritimle kurulur. Aynı şekilde hareketlerimiz, alışkanlıklarımız, davranışlarımız ve onların bir uzantısı olan kişisel hayatımızdan kent hayatına kadar herşeyin kurucu ögesi olarak ritimle karşılaşılır. Bu yüzden ritim geleneksel anlayıştan gelen kendine içkin, niceliksel ve homojen zaman ve bu ‘zaman’ soyutlamasında sabit kılınmış ‘mekan’ kavramının karşısına, bedeninin uzantısı olarak çalışan ‘zaman-mekan’ı koyar. Lefebvre’in ifadesiyle: “Ritim dolayısıyla “yaşantı” ile “tahayyül edilen” birbirine yaklaşır. Doğanın yasalarıyla (modern fiziğin zamansal ritimleri) bedenimizin yasaları (biyoritimler), hatta belki de toplumsal denilen gerçekliğin yasaları (tarihsel ritimler) birbirine yakınlaşır.” (2014, s.220). Bu yüzden ritim konsepti bedensel edimlerin sonucu olabilecek çeşitli mekansal üretimlerle ilişkilendirilen birçok alan gibi mimari üretimde de mevcut yaşamsal bir kavramdır.

Zamanı ve mekanı niceliksel ele alışlardan ziyade, “ritim” nicelikle niteliğin, bedenle zaman-mekanın ayrıştırılamayacak iç içeliğini gösterir. Ele alınan kavramları birbiri içinde eritir. Bu yüzden ‘ritim’ konsepti, çalışmada mekan üretimiyle, bedensel olanı bağdaştıran ve mekanı “zamansal olandan” soyutlamadan bir inceleme yapabilmek için arayüz oluşturan kavramdır.

3. MEKAN ÜRETİMİNDE RİTİM

Lefebvre, bu düşünceler ışığında ritim konseptini yeni bir bilgi ve bilim alanı olarak ele alır ve pratik sonuçları olan bir “ritimanalizinden” bahseder. Ritimanaliz, “teorik” modelleri pratik ve somut fenomenlere uygulamak, bu fenomenlerde açıklamak ve geliştirmek yerine, bu kategorileşmenin baştan reddini yapar ve ritimi bir hipotez ya da nesne olarak görmektense daha çok bir analiz aracı olarak kullanır. Bedende her organın kendi çalışma ritmi vardır, fakat ritmin bir organı yoktur. Zaten ritim bir organ, nesne değil, etkileşimdir. Bu yüzden ritim tek başına bir terim, fiziksel bir yer, ya da zamansal bir özellik de olamaz. “Ritmin kendi içinde kuralları ve yasası vardır ve bu yasa ona mekandan, kendi mekanından ve mekan ile zaman arasındaki ilişkiden gelir.” (Lefebvre, 2014, s.220) Bu yüzden bahsedilen, insana dair, yaşamsal ve dünyevi olandan -bedensel ritimlerden- yola çıkarak mekan üretimini anlamak için ritimleri bir analiz yöntemi ve ögesi olarak almaktır. Çünkü “mekan ve zamanın etkileşimde olduğu ve enerji tüketilen her yerde ritim vardır” (Lefebvre, 2004, s.15).

Ritimanaliz zaman ve mekana atfedilen salt mekanik imayı, ritmin çok yaşantılı doğasını çalışarak çürütmeye çalışır. Çünkü bedende vuku bulan ritimlere bakıldığında, sabit gözüken tekrarların yanında organik, dünyevi ve doğal olarak değişken, dinamik tekrarların da içerildiği görülür. Kalp, her atışı ile “tekrar” ifade ettiği kadar, heyecanlandığı zaman tekrar ile “farklılaşmış” bir diziden de bahseder. Açlık, tokluk, uyku, bedenin “döngüsel” ritimleri olduğu gibi bazı eylemlerimiz de (yürüyüş, konuşma, el-kol vb.) “doğrusal” ritimler ifade ederler. Bu yüzden ritimanalizci çevresini ve dünyayı anlamaya kendi bedeninden başlar; kendi bedeni bir ritimler demeti olarak diğer ritimleri anlamak için bir referans görevi görür. Böylece bütün ritimleri bir bütün olarak dinler ve bedeni, ya da öznel zamanı saf dışı bırakmaz. Ritimanalist kendi bedeninin ritimlerini anlayarak diğer ritimleri inceler. “Beden, bir nevi onun metronomudur⁶” (Meyer, 2008, s.149).

Ritimlerin incelendiği bu analizde şeyler sabitlik veya mutlaklıktan sıyrılırlar. “Ritimanaliz şeyleri -bu duvar, bu masa, bu ağaçlar- dramatik bir varoluşta, anlam

⁶ Metronom, müzikte sabit bir ritim elde etmek amacıyla belli aralıklarla vuruş sesleri çıkartan bir alettir.

dolu bir toplulukta birleştirir ve onları farklı şeyler yerine farklı süreçlere dönüştürür.” (Lefebvre, 2004, s.23) Böylece nesnelere ya da mekanlar bu kapsamda, sadece farklı ritimlere sahip olgular demektir. Yöntem, zamanı, somut çevreyi ve mimari mekanı sabit, hareketsiz nesnelere yerine, bedenle birlikte ve beden gibi (bedenin ritimlerine referansla kurulan ritimlerle) değişen, dönüşen şeyler olarak ele alır. Bu yüzden “ritimanalizci bir evi, sokağı, şehri senfoni ya da operayı dinler gibi dinleyebilme yeteneğindedir” (Lefebvre, 2004, s.87).

Ritim incelemesi, kartezyen modern düşüncenin ayırımına karşıt, bedensel zamanı bedensel mekanla ve her tür “mekan üretimi” ile tekrar buluşturur. Böyle bir okuma amaçlanarak, beden, bedenlerin her türlü zihinsel-fiziksel eylemi, gündelik pratiği ve doğal olarak bunlardan oluşan “mekan”ın ritimanalizi yapılabilir. Ritim ve beden, mimari üretimin zaman-mekan olarak tartışmasında, muğlak, karmaşık, çok katmanlı fakat yaşamsal bir zemin oluşturur. Mekan üretimindeki bahsedilen ritimleri tespit edebilmek adına, öncelikle kullanılan terminoloji açıklığa kavuşturulmalıdır. İşe çalışmanın odağı olan “mekan” tartışmaya açılarak başlanılacaktır.

3.1. Mimari bir kavram olarak mekan ve beden

Mekan, felsefi ve bilimsel tartışmaların her zaman odağında olmuş, evreni anlamamanın ve anlamlandırmanın en temel basamaklarından biri olarak yer almıştır. Her dünya algısı ile içeriği, kapsamı ve yapısı değişse de, mimarlığın zaman ve bedenle ilişkilendirme koşullarını belirlemek için öncelikle “mekan” üzerine düşünülmelidir.

Halbuki “mekan”ın mimarların ve mimari kuramcılarının ilgi alanına girmesi oldukça yeni sayılabilir. Stanek 19.yy sonuna doğru, Alman mimarlık ve mimarlık tarihinde (August Schmarsow, Alois Riegl), estetik (Theodor Lipps, Herman Sörgel) ve sanat kritiğinde (Adolf Hildebrand) yer almaya başlayarak, mekanın mimarlığın özü olarak kabulünde bir mutakabat oluştuğundan bahseder (2012, s.49). Yine Tschumi, bu kırılmayı Alman estetiğinde bütün ima edilen anlamlarıyla beraber tartışılmaya başlanan “*raum*” (alan, yer) kavramında, ve sonrasında mimarlığın olduğu gibi mimarlık tarihinin de üslup ile ilgili meselelerden mekansal bir konseptte doğru kayan değişiminde bulur (1975, s.219). Dolayısıyla, neredeyse 20.yy’a kadar

“mekan” mimarlığın radarından kaçmış, mimarlar tarafından tartışma konusu edilmemiştir. Çünkü mekan, yüzyıllar boyunca sonsuz, homojen ve isotropik, dolayısıyla bu dünyaya ait gözükmeyen, bir nevi metafizik bir kavram olarak görülmüştür. Mekan ile uzun zaman (büyük harfle) Mekan, yani Uzay, kısaca tek başına kozmik mesafeler, içerenin içeriğe ilgisiz kaldığı⁷ boş bir çevre anlaşılmıştır.

Fakat mekanın (ve dolayısıyla zamanın) sonluluğunun, heterojenliğinin ve bedenle zorunlu ilişkisinin tartışılmaya başlanması ile mimarlığın da “mekan” kavramıyla ilişkisi değişmiştir. Örneğin mimari üretimi, beden ve bedensel deneyimde kurulan bir mekan kavramı üzerinden ele alan mimarlık teorisyenlerinden August Schmarsow’a göre, mimarlık “mekan yaratmaktır” (*raumgestaltung*) ve bireyler mimarlığı mekan algısı (*raumgefühl*) ile mekan tasarısında (*raumphantasie*) kurarlar (2008, s.83). Mimarlık, üslupsal ve tektonik endişeler yerine, beden ve onun mekana bakış açısıyla ilgilidir. Hatta bedensel özelliklerin olduğu gibi bedensel yönelimlerin ve hareketin de mekan okumasıyla psikolojik ilişkisi araştırılmaktadır. Schmarsow, hareket momentini mimarlık yorumuna uygulayarak, “statik mekansal form”a hareket halindeki bir oluş olarak düşünülen öznenin izdüşümünü yansıtmayı amaçlamıştır. “Özellikle mimarlık için, mekanın derinlik olgusu ve bedensel hareketin ilişkisi, ya da “ritim” prensibi en önemlisidir” (Schützeichel, 2013, s.303,304). Mekan, sadece bedeni ağırlayan soyut bir içerenden ötedir. Bedenle ilişkiseldir; içerilen bedenin tasarısı, algı ve eylemlerinde gerçekleşir. Böylece mekan, soyut, kutsal bir kavram olmaktan, beden ve algıda birbirine dolanan, zamanla iç içe geçen ve yavaş yavaş beden tarafından “üretilen” bir olgu olmaya doğru büyük bir anlam kaymasına uğramıştır.

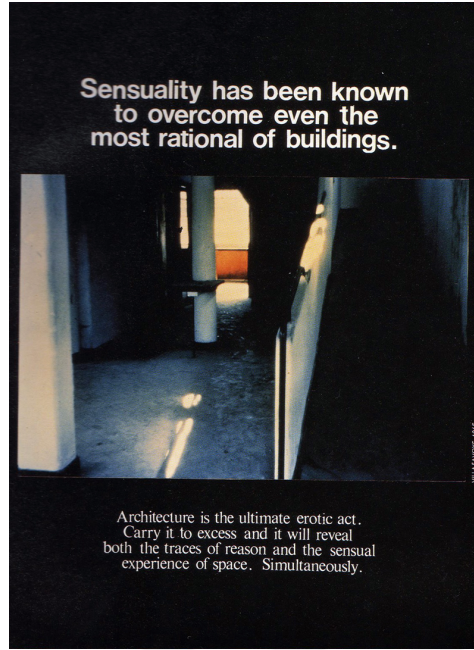
Mimarlık “mekanı” keşfiyle, bir nevi yaşayan bedeni de keşfetmiştir. Mimarlık ile beden ilişkisinde tam da bu noktaya parmak basan Beatriz Colomina, Yunan efsanesinin Minotaur’un içinde bulunduğu Girit labirentini inşa eden Daedalus’un ilk mimar olmasında ısrarcı olduğunu, fakat Daedalus’un bu labirentten uçarak kaçtığı ve labirentin yapısını asla anlamadığını iddia eder. Onun aksine Theseus’a bir yumak iplik yardımıyla -Minotaur’u öldürdükten sonra- çıkış yolunu bulmasında yardım eden Ariadne ilk mimari eseri ortaya koymuştur. Çünkü Ariadne labirenti inşa eden

⁷ İfade Lefebvre’den ödünç alınmıştır. (Lefebvre, 2014, s.21)

olmasa da, ilk mimari yorumlayamayı ortaya koyandır. Bu, mimarinin kendi dışında birşey olarak betimlenmesinin ilk örneği, başka deyişle “modern manada ilk mimarlıktır” (Colomina, 2002, s.207).

Colomina mimarinin modern anlamını, form verilmiş bir nesneden ziyade, özne-nesne ikiliğinin ötesinde, bedenle ilişkilenen bir “üretim” durumunda görmektedir. Mekan ne tek taraflı olarak işleyen bir yaratım, ne bitmiş bir kendinde-nesne, ne de soyut bir zihinsel eserdir. Mimari mekan, istese de istemese de, bedenle ilişkilenen, bedenini ürettiği, ve bedenle her karşılaşmasında yeniden üretilen (t-üretilen) bir mekansallıktır. Lefebvre’ye göre, modern dünyada üretimin analizi, “mekanda olan şeylerin üretiminden *mekanın* kendisinin üretimine” geçtiğimizi gösterir (aktaran Elden, 2004-a, s.184). Aslında bahsedilen, mekandan ayrı düşünülen bir beden, nesne-mekanla ilişkilenen özne-beden ya da mekandaki beden değildir. Modern anlamda mimari üretim, bir bütün olarak “mekan”; yani iç içe geçmiş “mekansal beden” ile ilgilenmektedir. Bu yüzden mimari üretim, soyut bir tasarımdan fazlasını içerir. Karatani’ye göre de idea/fikir olarak tasarım düşüncesi kadar mimariye uymayan birşey yoktur (2014, s.153). Çünkü mimarlık, mimarın / mimari üretimin kontrolünü aşan bir durum oluşuyla olumsuzdur. O, zihinsel soyut tasarımlar kadar bedensel algıya ve pratiklere de konu olur.

Mimari teorilerin salt disiplin içinden konuşan, soyut kavrayışları ile bedensel algı ve pratiklerin mekanı arasındaki bariz örtüşmezliğe işaret eden Tschumi bu ayrımı piramit ve labirent metaforlarında somutlaştırır: “İlki (piramit) mimarlığı zihinsel bir şey, dilsel ve morfolojik çeşitlemelerle dematerialize ya da kavramsal bir disiplin olarak görürken, ikincisi (labirent) duylara, mekânın deneyimiyle beraber mekân ve praksis arasındaki ilişkiye odaklanan ampirik bir araştırmadır” (1975, s.218). Piramit doğrudan ve bütünü kavranan saf formuyla, fiziksel bir sınır ve matematiksel bir kusursuzluk demektir. Fakat “mekan konsepti” gerçek bir mekân teşkil etmez. Labirent ise bütünsel olanın tam tersidir. Parça parça, adım adım algılanır. Her köşesinde yeni deneyimler, zenginleşmiş bir duygulanım vardır. Fakat bütüne dair herhangi bir taslak oluşturmayan deneyimsel tekrarsızlıktan dolayı çıkış hakkında bir fikir yürütülemez.



Şekil 3.1. *Mimarlık için Reklamlar*, Bernard Tschumi, 1975

Mimarlık ise ne tek başına biri ne de diğeri olan bir paradokstur. Kısmi deneyimlerle labirentin aslında içinde mi dışında mı olduğunu asla bilemediğin, fakat tam da bütünü bilme isteğiyle ilgilidir. Mimarlık, hem kavramsal hem de algısal bir şey oluşuyla, doğasında hem piramit hem de labirenttir. Konseptler olarak maddi olmayan mimarlık ve bir mevcudiyet olarak maddi mimarlığın birbirinden bağımsız ama birbirine muhtaç biraradalığı; paradoksal olan budur. Tschumi mimarlık için tasarladığı afişlerinin bir tanesinde bunu şöyle sloganlaştırır: “Mimarlık en nihai erotik eylemdir. Onu aşırılığa taşı ve mekan deneyiminin hem mantıksal hem de duygusal izlerini açığa çıkartsın. Eş zamanlı olarak.”

Aynı şekilde Lefebvre’ye göre mekan bir ayna gibidir (2014, s.358). Bir yerde yekpare bir ayna, diğer yerde ise kırıklı parçalardan biraraya gelmiş bir ayna olabilen mekana sabit bir form biçilemez. Çünkü bir yanda (genel, bütünsel) tasarlanan mekan ile diğer yanda (parçalı) yaşanan mekan yoktur. Mekan hem bütün ve genel hem de kırık ve parçalıdır. Aynı anda tasarlanan, algılanan ve yaşanan bir şeydir. Bu yüzden mimarlık, mekan üretimi olarak hem onu zihinsel olarak tasavvur eden, hem de eylemleri üzerinden daimi olarak deneyimleyen bedenle ilgilidir. Söz konusu “mekan”, artık Kartezyen özne-nesne ayırımına göre bedenden tamamen ayrı düşünülen bir kendinde-şey (kendinde nesne) ya da tamamen kavramsal bir konsept olarak ele alınamaz. O, her üretimde mevcut girift ilişkiler ağının, daimi olarak

(t)üretildiği aktif bir bütündür. İndirgenmiş, tek yönlü bir tasarım anlayışı yerine, mimari “mekan” bahsedilen süreçlerin hepsini aynı anda barındıran çok yönlülük ile düşünülmelidir. Mekan, tasarlananın yanında yaşamsal pratiklere de ortam sağlayan, yaşamsal pratiklerle mekana tekrardan yüklenen anlamları taşıyan dinamik bir üründür ve pratiklerin toplumsal, zihinsel, fiziksel bütün yönleriyle birlikte ele alınmalıdır.

3.2. Algılanan-tasarlanan-yaşanan mekanda ritim

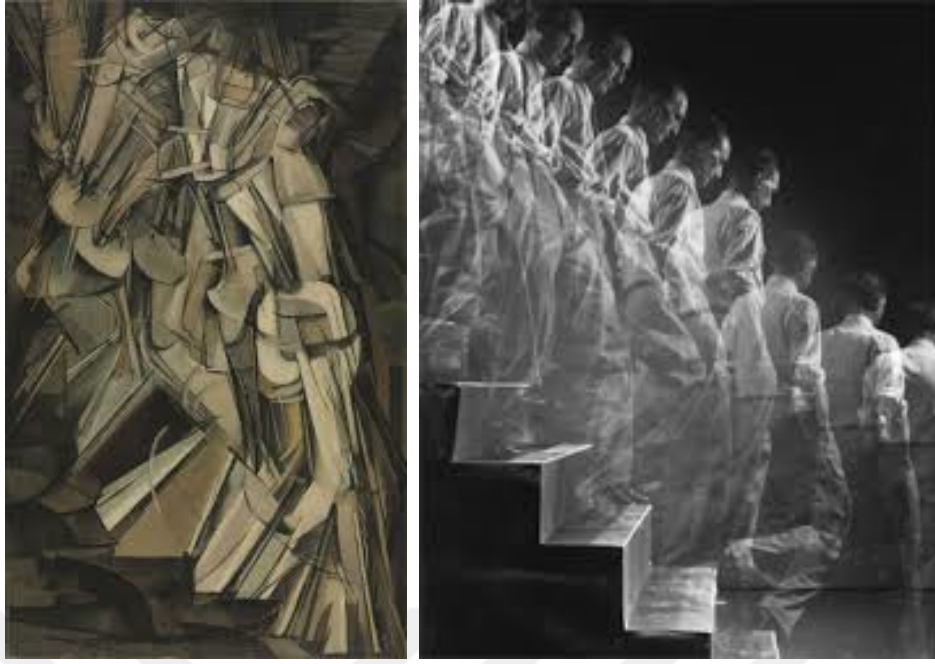
Lefebvre bahsedilen anlam örüntüsünün hepsini içeren mekanı, triadik (üçlü) bir yapıda inceler. Bu üçlü yapı, bir makinedeki her birinin kapsadığı alanı ve görevi belli çarkları gibi keskin çizgilerle belirlenmiş üç mekan tanımı ve tipolojisi oluşturmaz. Daha çok aynı mekanı anlamak için o mekanda üst üste binen, birbirini besleyen, birbiriyle çakışan ya da ayrı ayrı duran momentler oluşturur. Mekan, algılanan (*perçu*), tasarlanan (*conçu*) ve yaşanan (*vécu*) olarak üç kuvvete ayrıştırılır. Algılanan mekan, mekansal pratiklerle ilgilidir. Gündelik alışkanlıklar, eller, uzuvlar, duyumsal organların hareketi üzerinden algılanan somut fiziksel çevredir. Tasarlanan mekan, mekan temsillerini oluşturur. Mimar, şehirci, felsefecilerin yaşananı ve algılananı, tasarlanana indirgediği, soyutladığı ve parçaladığı mantıksal, rasyonel mekandır. Tasarlanan mekan diğer mekan dinamiklerini dışlayıp egemen olduğu zaman, bedeni anlayan değil bedene hükmeden sığ bir rasyonelleşme görülür. Tek başına işlediğinde sayılar, soyutlamalar üzerinden düşünülen mekan ve bedenlerin; altın sayı, oran ölçüleri, mimari kanonlar gibi homojenleştiren, tek düzeleştiren kavrayışların, ideolojilerin mekanıdır. Yaşanan mekan ise, mekana eşlik eden imgeler ve semboller aracılığıyla oluşmuş temsil mekanlarıdır. Yaşanan mekan, fiziksel mekanı oturanlar, kullananlar, tarif etmeye çalışan sanatçı, yazarlar gibi insanlar tarafından sembollerle, yazılı/sözel olmayan göstergelerle üretir. Örneğin her gün otobüs beklenen köşe, herhangi bir gösterge ile işaretlenmese de sadece maddi bir kent parçasından fazlası haline gelir. Bedenin yaşamsal süreçleri, algılanan mekanları tasarılarıdaki niyetlere bağımlı kalmadan yeniden üretir.

Mekanın algı, tasarı ve yaşantı olarak bahsedilen üç kuvveti de bedende gerçekleşir. Bir öznenin mekanla ilişkisi kendi bedeniyle ilişkisini ve de tersini (bedenin “öteki”

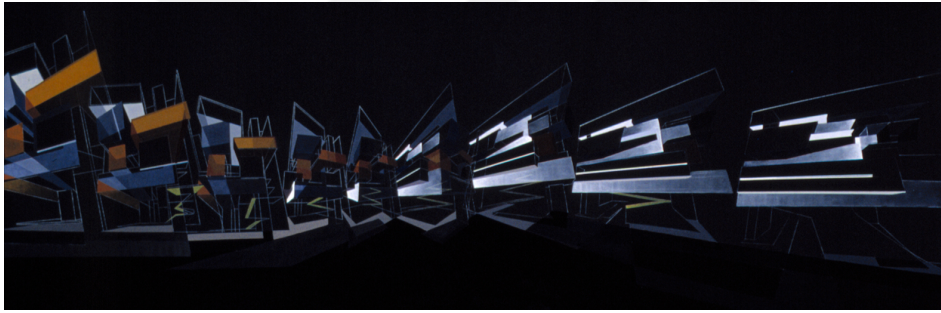
ile ilişkisini) içerdiğinden, her mekan gibi mimari mekan da ancak beden üzerinden bir okumayla, tekil ve zamandan soyutlanmış bir “mekan” yanlına düşmeden kapsamlı bir şekilde anlaşılabilir. Bu amaçla, mekansal ve mekana zerketmiş zamansal ritimleri anlamak adına bedendeki ritimlerden bahsedilecektir. Böylece, mekan üzerine belli bir söylem, sistem yaratma amacı gütmeyen, farklı mekansal momentlerde ritimlerin ne ifade ettiği gösterilmeye çalışılacaktır.

Lefebvre’e göre “beden, yani kullanılır enerjileriyle birlikte canlı beden, kendi mekanını yaratır ya da üretir; tersinden söylersek, mekan yasaları, yani mekan içindeki ayırt edilebilirliğin yasaları, canlı bedenin ve enerjilerinin serpilip gelişmesinin yasalarıdır.” (2014, s.188-189) Bedeni sarmalayan fiziksel çevre ya da mimari mekan ve beden basit bir iç-dış karşıtlığından farklı bir iç içelik gösterir. Mekan öncelikle beden tarafından nitelenir. Nitelemeler bedensel işleyişler, tekrar eden hareketler ya da davranışlar üzerinden gerçekleşir. İnsanların algılarının mekanı, algılarındaki kişisel dünyaları, bu tekrar eden, gündelik, sıradan ritimler ile gerçekleşir.

Böyle bir psiko-fizyolojik yaklaşımda mekan, bütün bedensel eylemler üzerinden algıda tekrardan şekillenir. Bergson’a göre; “dışsal nesnelere boyutunun, biçiminin, hatta renginin bile bedenimin onlara yaklaşıp uzaklaşmasına bağlı olarak değiştiğini; kokuların gücünün, seslerin yoğunluğunun mesafeye birlikte çoğalıp azaldığını” görürüz (2015, s.18). Mekan, bedensel algıda mekansal pratikler, hareketler üzerinden yeniden üretilir ve düzenlenir.



Şekil 3.2. Görsel 1, Duchamp'ın “Merdiveni İnen Nü, No.2” çalışması, 1912 ve Görsel 2, çalışmanın fotoğrafik pozlama ile Duchamp tarafından canlandırması, 1952



Şekil 3.3. Rosenthal Modern Sanat Merkezi, Zaha Hadid, 2003

Duchamp'ın merdiven inen bir insanın hareketindeki zamansal değişimleri üst üste çakıştırarak betimlediği resmindeki gibi, bedeninin zihinsel / fiziksel her eyleminde belirli bir “ritim” mevcuttur. Fizyolojik olarak da bedende “bütün algılar birbiri ardına gerçekleşir. Bilhassa bir mekanı ya da resmi zamanda hareket eden, kayan gözlerle okuruz.” (Jencks, 2013, s.1) “Algı” veya “duyu”nun Yunancası olan *aisthesis* de dünyayı soluklamak anlamına gelir (Jacks, 2004, s.8). Yani, algımız solüğümüz gibi yaşamsal, sürekli ve ritmik bir şeydir. Algının doğası gereği, algılanan mekan da ardışıklıklar ya da eş zamanlılıkları aynı anda bünyesinde barındırır. Zaha Hadid'in Rosenthal Modern Sanat Merkezi'nin tasarımına dair yaptığı resim, yapının farklı açılardan algılanışlarını art arda tasvir etmektedir. Resim, bir nevi algı-zaman grafiği olarak düşünüldüğünde mekanın kavranışına dair bedensel ritimleri öne

çıkarmaktadır. Mekan, insanın soluk alıp veriş, yürüyüşü, bakışı vb. eylemlerinde her tekrarda farklılaşmış olarak duyumsanır. “Nitelenen mekan, adım, yorgunluk gibi zaman birimleri ya da karış, ayak gibi beden parçalarıyla yaklaşık olarak tanımlanan insani ölçüler üzerinden değer kazanır” (Lefebvre, 2014, s.209). Tam da bu değerlerin ekledikleri sayesinde “mekan” kendi başına duran bir maddi varlıktan fazlası haline gelir.

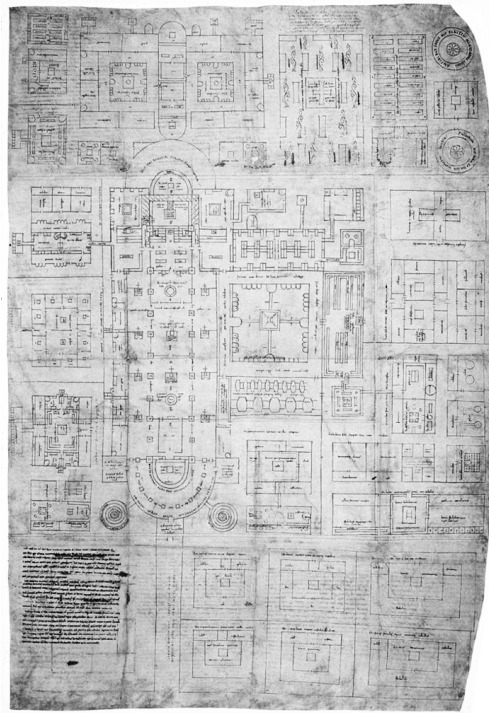
Fakat “mekan” beden tarafından tek yönlü olarak nitelenmekle kalmaz. Çünkü mevcut haliyle mekan, ya da maddi dünya, ne algılayan bedenin dolaylı bir ürünü, ne de algılayan bedenden tamamen bağımsız bir nesnedir. Algılayan beden, hem kendi mekanı (bedeni ve bedeninin düzenlediği mekanlar) içinde yaşar, hem de mekanının (bedenin ötekisi herşeyin) bir parçasıdır. “Mekan, bu manada metnini benim oluşturduğum bir bağlam değildir, öncelikle benim bedenimdir ve bedenimi yansı ve gölgesi gibi takip eden bedenimin ötekisidir: Bedenime temas eden, isabet eden, onu tehdit ya da teşvik eden şey ile tüm diğer bedenler arasındaki hareketli kesişimdir.” (Lefebvre, 2014, s.200). Bu yüzden algılayan beden ve mekan arasında bir hiyerarşi ya da özne-nesne ayrımı gibi bir ilişki yoktur. Beden, kartezyen nesne-beden veya fenomenolojik özne-beden yerine “mekansal-bedensel” olarak kendini gösterir (Lefebvre, 2014, s.210).

Temasın iki yönünü de ele aldığımızda görürüz ki, fiziksel çevre veya mimari mekan, bedenin ve bedeninin faaliyetlerinin mekanı oluşuyla hem onun tarafından nitelenir, yeniden üretilir hem de onun gerçekleşme yüzeyini oluşturarak onu kurallara bağlayıp, sınırlarını çizer. Başka deyişle, mekan hem koşulları sağlar, hem de koşulların sınırladıklarını. Mekan, iç içe geçmiş bu iki katmanlılık sayesinde, yankı ve yansımalar, yinelemeler, farklılaşmalar yaratır; dolayısıyla her an (t)üretilir. Bu karşılıklı etkileşim bedensel-mekansal ritimlerden bahsederken de göz önünde bulundurulmalıdır. Beden, mekanı ritimler üzerinden okurken, algılanan fiziksel mekan da aynı zamanda bedenin pratik, davranışsal ritimlerinin koşullarını, ortamını, aracını oluşturmaktadır.

Fiziksel mekan ve bedenin birbirini üreten ikiyüzlü ilişkisi modern anlamıyla “saat” kavramının manastırlarda ortaya çıkışı ile somutlaştırılabilir. Gün, ilk defa ortaçağ

manastırlarında, yedi ibadetsel saate göre çanlar tarafından işaretlenmiş ve periyodik bir sisteme dönüştürülmüştür (Kwintar, 2002, s.16). Mekanik saatlerin ortaya çıkışından çok daha önce zaman, beden her gün tekrar eden dinsel ritüelleri ile nicelik kazanmıştır. Günün bu doğrultudaki matematiksel bölümlenişi, bedensel pratikleri (ibadet, yemek, uyku) olduğu kadar, bu pratiklere uygun olarak düzenlenen mekansal organizasyonu da aynı bölümlenmeye maruz bırakmıştır.

Bahsedilen zamansal düzenleme bedensel ritimlerin bir dolayımı olsa da, başka bir açıdan da keşişin bedeni ve manastırın fiziksel mekanı için katı bir programlama demektir. Her saate özgü çan sesi, salt ibadet zamanından fazlasına dönüşerek keşişlerin eylemlerini de Taylorcu bir fabrikadaki gibi en ince ayrıntısına kadar şekillendirmiştir. Böylece çalışma ritminden giysilere, sosyal zamandan ortak alanlara ve kişisel hücrelere, hiçbir şey şansa bırakılmadan en ince ayrıntısına kadar biçimlendirilmiştir. Keşişler bedenleri, gündelik pratikleri, birlikte yaşama kuralları dahil her şeyi ortak bir tutumla, aynı müştereklerde buluşturmuştur. Manastır hayatı, fiziksel ve sosyal mekanı beden ile, Barthes'ın deyimiyle keşişlerin kendi "idiorythmie"leri (Yunancada özel demek olan idios ve kural demek olan rhythmos'un birleşimi) ile senkronize etmiştir (aktaran Aureli, 2015, s.18).



Şekil 3.4. 9.yy'dan St. Gallen Manastırı planı

Beden, mekan ve zaman üçlüsünün girift ilişkiler bütününde herhangi birini diğerinin sonucu veya nesnesi yapmak imkansızdır. Dolayısıyla manastır yaşamının bedensel ritimleri tasnifi, zaman nosyonunu ve mimari mekanı da disipline etmesi demektir. Hatta Aureli'ye göre manastır, sembolik bir anıttan ziyade, yaşamsal faaliyetleri saplantılı bir biçimde şekillendiren ve tanımlayan bir aygıttır (2015, s.22). Fiziksel çevre ve bedenin karşılıklı olarak belirleyici olduğu bu münasebet dolayısıyla, tasarlanan fiziksel mekan da beden ile temas etmektedir. Bu doğrultuda yine Aureli'ye göre bilinen ilk mimari çizimin, büyük ihtimalle “ideal” bir Benediktin manastırı proje taslağı olan St. Gallen Manastırı'nın kütüphanesinde korunan meşhur plan olması tesadüf değildir (2015, s.22).

Tasarlanan mekan diyalektik ilişkinin bu iki taraflı iletişimi, etkileşimi sayesinde bedenle ilişkilendirir. Tasarlanan mekan profesyoneller, mimarlar, planlamacılar, mühendisler tarafından mesleğe özgü işaretler, jargonlar ile nesneleştirilmiş, formlaştırılmış plan, kesit vb. soyutlukların mekanıdır. Temsil (tasarlanan mekan temsili), “soyutlamanın dünyasını”, “bedendense akıldakini” ima eder (Merrifield, 2006, s.109). Bu yüzden de kolaylıkla aktörlerin ve kurumların güç, ideoloji, bilgisinin ifade bulduğu “tasarımlara” dönüşmektedir. Çünkü soyut mekan yaşamsallığı iki kere indirger: “İlki, mekanı zihinsel bir imgeye dönüştürüp, kavramlaştırırken; ikincisi ise bu soyut tasarımlarını yaşanan mekanın üzerine uygularkendir” (Elden, 2004, s.189). Bu tasarımlar, pratikleri ve yaşanan mekanı ezerek, veya manastır örneğindeki gibi düzenleyerek, bedeni ve bedensel ritimleri tahakküm altına alır. Modern (devlet veya felsefi gelenekler), nesnel ifadelerini tasarlanan temsil mekanlarında bulur.

Tasarlanan mekanların bedene hükmeden soyut sistemleri, nesnel ifadelerinde hiç de soyut değildirler. Soyutluğu onu yaşamsal süreçlerden ayrı kılmasında, yaşamsal süreçleri homojen olarak ele aldığı fikri tasarımlarındadır. “Soyut mekanın gerçek bir ontolojik statüsü vardır ve bazı binalar, yerler, aktiviteler olarak mekanda ve mekan üzerinden nesneleşir. Fakat altındaki dinamik niteliksel farklılaşmayla ilgilenmez.” (Merrifield, 2006, s.111-112). Halbuki “her toplumsal pratik gibi mekansal pratik de tasarlanmadan önce yaşanır; fakat tasarlanmanın yaşanan üzerindeki spekülasyon önceliği, hayatla birlikte pratiği de ortadan kaldırır...” (Lefebvre, 2014, s.64). Tasarlanan,

yaşanan üzerindeki egemenliğini, bedene dair zihinsel, fiziksel her türlü ritmi ölçülendirilebilir, yönetilebilir bir soyutluğa indirgeyerek sağlar.



Şekil 3.5. Jacques Tati'nin "Playtime" filminden bir kare

Büyük bir tarihsel sıçrayış ile Jacques Tati'nin "Playtime" filminde de, tıpkı manastırlardaki gibi, bahsedilen modern tahakkümün mekansal ve bedensel ritimleri homojenleştirmesi görülebilir. Filmde geçen "modern" mekanlar (ev, iş yeri, kent), gündelik hayatı ve bedeni modernizm idealinin soyut mekan kavrayışına hapsedmektedir. Gündelik hayat, mekansal pratikler ve bunların ritimleri, tasarlayanın hükmündeki rasyonelleştirilmiş ritimler ile özdeşleştirilmeye çalışılmaktadır. "Somut deneyimin dinamizmi, onu kodlama çabaları tarafından sessizleştirilmiş ya da kolayca okunabilir işaretlerde indirgenmiştir" (Coleman, 2015, s.82). Gündelik yaşamsal ritimlerin terbiyesi, otomatığe bağlanmış bir tekrarlar dizisi yürürlüğe koymaya çalışılmaktadır. Bedensel ritimler, egemen ideolojinin -modern üretim süreçlerinin- doğrusal ve homojen ritmine eşitlenmektedir. "Terbiye, yaşayan canlıların inisiyatifinde olan öngörülemezliğin yerini doldurmaktadır. Böylece ritimlerin çoğunu kendi belirlemektedir." (Lefebvre, 2004, s.40).

Bu yüzden Playtime'daki tasarlanmış mekanlar, bedenin tekrarlanan tavır ve edimlerini, bedensel ritimlerini farklılaşmaya, sapmaya olanak vermeden mekanikleştirmeye çalışır. Beden teknik indirgemeler ile matematiksel, homojen bir

ritim içine hapsedilmeye çalışılır. “Zaman” yaşamsal, bedensel pratiklerimizin, eylemlerimizin uzantısı doğal bir olgu değildir. Onun yerine “zaman” ile, kol saatinin hiçbiri diğerinden bir fark ifade etmeyen, sonsuz “tik-tak”ı kastedilmektedir. Böylece zaman gibi mekansal-bedensel pratikler de homojenleşmektedir. Taylorist bir fabrikadaki gibi, zamanın türdeş ritmi, bedensel alanın da monoton tekrarlarına dönüşmektedir. Sabit bir ritimde seyreden mekan-zaman, izin verilmiş ya da dikte edilmiş, makul kılınmış bir beden yaratmakta ve eylemlerini bir sonraki adımı tahmin edilebilir bir doğrusallığa tabi tutmaktadır.

Fakat rasyonel indirgemelere rağmen, bedensel pratikler ve bu eylemler üzerinden algılama, duyumsama yoluyla yine de “mekan” üretilir. Tschumi’ye göre mekan organizasyonu ile bireysel davranışlara direk ve mutlak olarak tesir edebileceğini düşünen davranış psikolojisi, bu anlamda boş bir inançtır (1975, s.225). Çünkü temsil, gündelik hayat ve deneyimi ne kadar kapsamaya ve toptan organize etmeye çalışırsa çalışsın, bir şeyin bilgisi ile yaşanan gerçeklik arasında her zaman kapatılamamış bir aralık kalacaktır. En iyi ihtimalle şeylerin kısmi bir görüntüsünü içerebilen temsil ile, yaşam hiçbir zaman tamamen yakalanıp öngörülemez. “Tamamen kapatılmış ve her alana hakim sistemlerde bile bir çatlak her zaman vardır” (Coleman, 2015, s.39). Bedensel mekan ve yaşanan “şimdi” önemsiz ve banal gözükken gündelik pratiklerin anlam, değer ve gücünü hatırlama potansiyeli ile hem en önemli hakimiyet alanını, hem de eş zamanlı olarak en önemli direniş alanını oluşturur. Fiziksel organizasyondaki bahsedilen ritimlere hapsedilmeye çalışsa da, bedenlerin mekanı daimi olarak, dikte edilmiş bu ritimlerde yaşadığını kim iddia edebilir? Tasarlanan mekanın kapatıcı etkisi hayatı kontrol altına almaya çalışsa da “insan kendi mekanını işaretlemeye, işaretlerle donatmaya, belirtmeye, hem sembolik hem pratik izler bırakmaya asla ara vermez; “o”... bu mekanın içinde yön değişiklikleri, rotasyonlar hayal etmekten geri kalmaz.” (Lefebvre, 2014, s.208) Bedensel pratikler tahakküm altında olsa da, yine bu pratikler, eylemler üzerinden mekan sürekli olarak izler, işaretler, semboller ile nitelenir. Söz konusu mekansal belirlenimler yaşanan mekanı oluşturur. Bu mekansallık, mekanın “bilinçdışı” gibi çalışır ve onun başka bir vechesini oluşturur.

Beden boş bir mekanda yer kaplayan herhangi bir nokta değildir. Bedeni, hacmi ve yer değiştirmesi hesaplanmış soyut bir nokta (ya da varlığı direk yadsınmış) olarak tasarlayan planların aksine, beden kendini böyle görmez. O, mekanlar içinde özel bir mekandır ve “bedenim” olarak adlandırdığım kesitte mekan oluşun tamamen özel bir bölümünü oluşturur. “Bedenim, alımlanan ve geri gönderilen hareketlerin geçiş yeridir, benim üzerimde etkide bulunan şeyler ile benim etkilediğim şeyleri birleştiren çizgidir, tek kelimeyle, duyumsal-devindirici fenomenlerin merkezidir.” (Bergson, 2015, s.113) Bu yüzden beden, bedeninin gündelik pratikleri ve ritimlerinden daimi olarak yansıttığı nitelermeler ile mekanı işgal eder. Çünkü beden, mekana bu sembolik ve pratik izleri birbirinden ayırmadan yükler. Lefebvre’in işaret ettiği üzere sembolizm ile praksis veya gösteren ile gösterilen ayrılmaz (2014, s.208, 252). Mekanın bir nevi bilinçdışı oluşturulan jestler, mekanı salt bir maddi varlıktan, veya bu maddi nesnenin tasarısından fazlası yapar.

Hölderlin’in şiirinde söylediği gibi “insan şiirsel olarak ikamet eder”⁸ (aktaran Elden, 2004-a, s.190). Plan, kesidin tasarısı ile fiziksel mekanı aynı yerde buluşturan, bedenini yaşadığı ve bahsedilen şiirsel mekansallıktır. Bu yüzden yaşanan mekan, mekânın zihinsel ve materyal inşasının kutuplarını birleştiren öğedir. Tasarlanan ve algılanan mekan, bu üçüncü moment üzerinden tamamlanır. Üretilen, zaman ile pratikler üzerinden değiştirilen mekan, semboller ve anlamlar ile yüklenir. Ancak bu mekansal moment ile mekan, diğer iki momenti birleştirip aynı anda fiziksel-tasarısal olabilir. Kısaca bedenle deneyimlenebilir.

⁸ “Poetically man dwells”

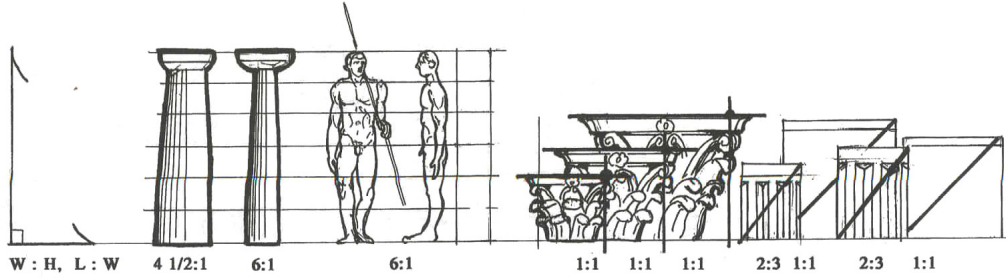
4. RİTİM ÜZERİNE

Birbirinden ayrı düşünülmeleyen bir zaman-mekandaki, bedensel pratiklerden yansıyan ritimlerin mimarlığın ilgi alanına girmesi yeni sayılabilir. Fakat “ritim” kavramının mimari üretimde yeri yeni değildir. Mimari pratikte geleneksel anlamıyla bahsedilen ritim, bedenden yansıyan, gündelik, dünyevi döngü ve tekrarlarla ilgili değildir. Tam tersine, bedenden, yaşamdan, birbirinden ayrı tutulmuş zaman ve mekan gibi soyut bir kavramdır.

Ritim bedensel işleyişin, gündelik pratiklerin zaman-mekandaki izdüşümü yerine farklı bir mekansallığın kuralı olarak görülür. Aristo’ya kadar uzanan bu mekan anlayışında evren, bedenden, fiziksel-metafiziksel bütün varoluşlara kadar “farklı maddilik dereceleri üzerinden şekillenmiştir” ve “bu yapı, insan ile kutsal, dünyevi ile göksel, gerçekliğin hissedilir ile düşünülebilir dereceleri arasında devam eden bir ilişkidir” (Vesely, 2002, s.32). Beden bu hiyerarşi içinde, emsalsiz kozmik düzenin mekansal bir katmanıdır. İnsan bedeni ile mimari mekan ise aynı kozmik gerçekliğin farklı tezahürleri ya da örnekleri olarak bağdaşır. Bu anlamda ritim, bahsedilen mekansal bütünü kuran ilişki sistemidir. Vesely’e göre bu ilişki, “sayısal olarak temsil edilmeden önce bir analogi”; “beden ve mimarlık ya da beden ve dünya gibi farklı ontolojik yapıları aynı paydada tartışabilmek için aracı bir dildir” (2002, s.35, 37).

Bedende sağlansa da (mikrokozmos), söz konusu olan, dünyevi bir bedenden değil, sonsuz evrene ait uyumun kurallarından gelen (büyük harfle) Ritimdir. Çünkü insan, Tanrı’nın bir tezahürü olarak görülmektedir ve bedeninin oranları ilahi bir irade tarafından üretilmiş kabul edilir. Mimari oranlamalar da bu kozmik düzeni kendinde içermeli ve yapısal ilişkilerinde yansıtmalıdır (Wittkower, 1998, s.104). Böyle bir anlayışta, “ritim” evrenin mükemmeliyetini yansıtan rakamlarla elde edilmiş oranlar olarak ifade bulur⁹. Mimari mekan da yaşamsal pratikler ve beden yerine, bu mutlak evrene dair matematiksel ritim setinin sağlandığı bir olguya dönüşmektedir.

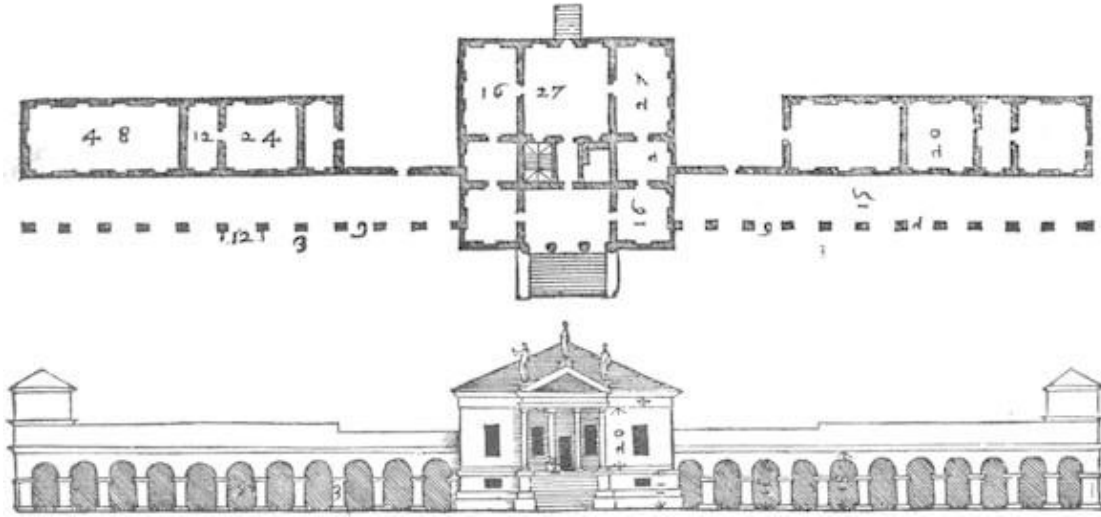
⁹ Plato *Timaeus*’ta kozmik düzendeki uyumun (armoni) belirli rakamlarda içerildiğinden bahseder. 1,2,3,4,8,9,27 rakamları mikrokozmostan makrokosmoza evrenin bahsedilen armonik yapısını yansıtan ritimleri oluşturur. Bu oran sistemi (geleneksel adıyla *Lambda*), müzikteki “uyumlu seslerden”, cennetin duyulamaz müziğine ve insan ruhunun yapısına kadar evrensel her katmanda mevcuttur. (Wittkower, 1998, s.105-106).

EURYTHMIA (SHAPELINESS)

Şekil 4.1. “Eurythmia”, Vitruvius

Bu anlamdaki “ritim” kavramı, daha Vitruvius’un ilk kitabında mimari söylemde karşılık bulmuştur. Vitruvius “Mimarlığın İlkeleri” bölümünde “biçimi” (shapeliness: yunancada “eurythmia”) “kompozisyonun öğelerinin ayarlanmasında güzellik ve uygunluk” olarak tanımlar. Güzellik ve uygunluk ise “bir yapıtın öğelerindeki yüksekliğin genişliğe, uzunluğun enine ve her elemanın ebatlarının bütününe ölçüsüne uygun olması” demektir (Vitruvius, 2007, s.25). Ritim, hem öğelerin arasındaki hem de bütüne hakim ilişkisellik, formu belirleyen bağıntıdır. Kitabın Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı tarafından yayınlanan baskısında, İngilizce “biçim” (*shapeliness*), Yunanca “öritmi” (*eurythmia*) olarak başlıklı olan ilkenin, Türkçe çeviriye “armoni” olarak aktarılması ise tesadüf değildir. Biçim mükemmelliği Vitruvius’a göre, her elemanın kendi içinde ve bütünlü ile ilişkisinde, tıpkı bir müzikal eserdeki armonik¹⁰ ilişkiler ve müzikal bütünde armoniden doğan uyum gibi, belirlenmiş, uygun bir ritim içermesi; öritmi halinde olması demektir.

¹⁰ Müziksel bir terim olarak armoni (ya da ahenklik) kozmik düzeni yansıttığı düşünülen rakamsal ilişkiler setine (*Lambda*) dayanan ve hala kullanılan seslerin uyum ilişkisidir.



Şekil 4.2. Palladio'nun "Quattro Libri" eserinde Villa Emo'da mevcut oranları / ritmi incelemesi

Bu düşüncenin devamı olarak 'müziksel ahenk' (*musical harmony*) fikri ve böyle bir uyum haline dair oransal ilişkiler, Rönenans'ta ve devamında mimari üretimlerde de sağlanmaya çalışılmıştır. Özellikle Rönesans'ta mimarın kullandığı oranlar, Vitruvius'un otoritesinde tartışmasız kabul gören, insan bedeninden evrensel düzene kadar her kademedede mevcut olduğu düşünülen bu sistemle bağdaşmalıdır (Wittkower, 1998, s.104). Böylece müzikte ifade bulmuş evrensel uyum fikri mimarlıkta da elde edilir. Ahenkliliğin sunduğu mekansal ardışıklıklar ve bu sıralanımın ritimleri mimari pratiğin de konusu olur. Çünkü bu dünya görüşünde oranlar, kozmik düzenin ifadesi olarak güzelliği sağlayan şeydir. Mekansal ilişkiler eğer bahsedilen oranlar gibi uyumlu¹¹ (konsonant) ise evrenin armonik ritmini içerdiğine inanılır. Bahsedilen, Vitruvius'un "örİtmi" grafiğindeki gibi (Şekil 4.1) beden ve mimari elemanlara tek tek biçimini veren ve Palladio'nun çizimindeki gibi (Şekil 4.2) bu elemanları diğer elemanlara, akabinde de yapının tamamına aynı matematiksel bağıntılarla bağlayan ritimlerdir. Bu anlamda Vitruvius'un bahsettiği "örİtmi", en küçük öğeden bütüne kadar, aynı ahenklilik kuralları üzerine kurulu nihai formu veren ritimler toplamıdır.

Matematiksel bir mutlaklık addedilen evren gibi bu evrenin yansıması olarak uygulanmaya çalışılan ritim, değişmez ve kutsal bir kavramdır. Böyle bir ritim bedeninin dünyevi varoluşuyla ilişkili değildir. O, dünya üstü, bitmiş, mükemmel bir

¹¹ Uyum (müzikte "konsonant sesler"), müzikte Pisagor'un ses perdesi ile tel uzunluğu arasında bulunduğu oransal ilişkileri yansıtan seslerdir. Konsonant sesler, tam sayıların basit oranlarıyla elde edilen matematiksel oranlarla ifade edilmektedir (örneğin unison 1:1, diapason 1:2 vb.).

tasarının sağlayıcısıdır. Kozmik evren kavrayışının sayısal ritmi, mimari mekanda da yaşanan ve algılanan ritimleri bastırarak kendi tasarısının bütünselliğini, değişmezliğini ilan eder. Örneğin Palladio, bu evren anlayışı gibi mimari yapıyı da “tamamlanmış ve iyi tanımlanmış bir vücut” olarak tanımlar (aktaran Wittkower, 1998, s.61). Benzer şekilde Alberti’ye göre “güzel” olan “daha kötüsü istenmiyorsa hiçbir şeyin eklenemeyeceği, çıkarılamayacağı veya değiştirilemeyeceği şekilde elde edilmiş bütün kısımların armoni ve anlaşma içinde olması hali”dir (aktaran Wittkower, 1998, s.41).

Bu söylemler iki şeyi vurgular. Öncelikle mimari mekan, tasarıdaki uyum ideali ve bütünsellik iddiasıyla diğer ritimsel dinamikleri dışlamaktadır. Çünkü tasarlanmış bu mekan kompozisyonuna “hiçbir şey çıkarılıp eklenemez”. Mimari mekan statik, bitmiş bir tasarı ve bu tasarıya dair ritim setiyle ilgilidir. İkinci olarak ise, mimari yapı için kullanılan vücut metaforu, bu tasarıda yaşayan bedene bakış açısını anlatmaktadır. Daha önce tartışılan Vitruvius insanının beden temsiliyle beraber düşünüldüğünde, metafor, mimari mekan ve beden ilişkisine dair önemli birşeyi açıklar. Söylemdeki ve temsildeki beden, değişen, farklılaşan bir zaman-mekan yerine, ait olduğu mekan anlayışının devamı olarak statik bir olgudur. Tanımlandığı anda, tanımlandığı gibi kalması beklenen bir “tamamlanmışlıktır”. Böyle bir beden temsili yaşama dair fizyolojik, pratikle ilgili ritimleri yansıtmak yerine evrenin mükemmellik addedilen matematiksel ritimlerini sağlamakla ilgilenir.

Halbuki ahenklilik kurallarına göre, uyum idealiyle düzenlense bile, daha önce de bahsedildiği gibi, beden söz konusu olduğunda mimari mekan algıda sürekli olarak yeniden üretilir. Bedenin dünyevi süreçlerinin mekanın bilgisini ya da fiziki yapısını sürekli olarak değiştirmesiyle, mekanın her anı bir öncekinden farklı kılınır. Mekan bu bağlamda bir metin gibidir; beden de bu metnin yazarı. Herhangi bir mekan formu, modern dünyada bu üretim sürecinden ayrı düşünülmemelidir. Lefebvre’e göre formun yeniden temsili (*re-presentation*), her vesilede yeniden keşfedilir ve icat edilir; böylece tekrarın evvelki kavrayışlarını aşar. Çünkü her üretim, aynı zamanda geçmişin -bireysel ve toplumsal- öğelerinin dönüşünü ve “şimdi” ile bütünleşmesini içererek aşılır (aktaran Elden, 2004-a, s.173). Dolayısıyla bedenin inşası, mekan

deneyiminde bedeninin geçmişini de devreye sokar. Colebrook, bu değişim halini şöyle ifade eder:

“Bir önceki anımla aynı değilim ve bundan sonraki anda geçireceğim değişimler spesifik olarak geçirdiğim değişimlere bağlı; hafızam devamlı olarak dönüşen açık bir kaynak gibi. Her yeni deneyimim geçmişim olarak sayılan şeyi değiştirmekte ve geçmiş denilen şey de benim değişim şeklimi.” (2006, s.17).

Bedenle beraber düşünülen zaman-mekanın “ritmi”, her tekrarda tam da bu yüzden farklı kılınır. Örneğin müzikte armonik kuralların önerdiği mutlak formun aksine, Tom Service deneyimlenen müzikte özdeş tekrarın, ideal uyum halinin imkansızlığını bedensel zamanla ilişkisinde açıklar; “Nabız üzerine nabız; her biri diğerinden daha yaşlı olan kalp atışlarımızın benzer ama zamansal olarak farklı olduğu gibi müzikte de özdeş, tam tekrar, basitçe söylemek gerekirse, yoktur.” (2016). Bu yüzden mekansal-bedensel ritim (ister müziksel zaman, ister mimari mekan için) hem döngüsel olarak tekrar eden, hem doğrusal olarak değişen bedensel bir üretim sürecidir.

20.yy’daki dilbilim araştırmaları da, Yunan trajedi ve felsefesindeki ‘rhythmos’un ‘skhema’ veya ‘form’ ile eşanlamlı olduğunu göstermiştir. Fakat ‘skhema’ sabit bir form olarak anlaşılırken, ‘rhythmos’ hareket halindeki, akışkan, değişken formdur (Marcus, 2014, s.9). Yani ritim, Vitruvius’un tanımladığı tamamlanmışlık halinin, bitmiş bir nesnenin sabit yasaları değil, değişken süreçler barındıran bir akış halidir. Fakat, zamandaki hareketi ile dinamik bir olguya referans verirken, aynı zamanda “zamansal bir örüntüleniş” oluşuyla formun bir görüntüsü gibi de işler. Başka bir deyişle “ritim” söz konusu olduğunda, “form değişimin sadece bir enstantanesidir” (Bergson’dan aktaran Kwinter, 2002, s.33). Mimari mekana dair “form” da dinamik, değişken ritimlerin anlık görüntüsü olan statik ya da tekrar eden ritimlerle ilgilidir.

Gerilimi mimarlık ve müziği içeren daha geniş bir çerçevede ele alan Charles Jencks, diğer yandan, bir sonraki ana dair beklenti yaratan, zamansal sürekliliği ortaya çıkaran arzuyu teatral sanatların “zaman kipi” olarak anar ve şöyle der: “... anlık algı bir sonraki anın beklentisini oluşturur ve her ne kadar bu ileriye giden harekete kısa sürelerle direnilip ket vurulsa da, bütünsel bir anlatının veya desenin olmadığı yerde bıkkınlık başlar” (2013, s.91). Jencks’in de işaret ettiği gibi, dinamik tekrarlar ile

bahsedilen, tamamlanmış ve stabil ritimsel ilişkiler olmadığı gibi, salt farklılık hali de değildir. Çünkü anlaşılabilirlik tekrarlar olmadan imkansızdır. Farklılıklar arasında oluşan örüntüler ritmi okunabilir yapandır. Dolayısıyla mekansal ritimler, statik ve dinamik değişimleri aynı anda bünyesinde barındırır. Ritim, form kadar formsuzluk, simetri kadar asimetri, tekrar kadar farklılaşma içeren, kısaca uzlaşmaz birlikteliklerden oluşan diyalektik bir karaktere sahiptir.

Bu yüzden rasyonel, homojen ve lineer bir zamansallığın ve mekan formunun kırılmasında ritim yeni kapılar aralar, zaman-mekana dair düşünülmesi gereken birçok ikiliği ve kavramı gündeme getirir. Ritim “tekrarlanan” öğeler ifade ettiği kadar bedenselliğiyle “farklılaşmaları” içerir. Mekanik ritimler homojen olarak “doğrusal” akan, statik bir olguya referans verirken, öte yanda beden ve zamansallığın “döngüsel” olarak nükseden doğal ritimleri vardır. Doğal ritimler (kalp, nefes, hareketlerimizin biraradılığı), bir ritimler toplamı ya da “poliritmi” oluşturur. Ritimlerin biraradılığı uyuşma içinde ise “öritmi”; çatışma içinde ise bedendeki sapmalar gibi zaman, mekan ve enerjilerin kullanımında da “aritmî” ifade eder.

Öte yandan ritim teması farklı pratiklerin kendilerine özgü bakış açılarında da özel anlamlar kazanmıştır. Biyolojik “ritim” daha organik bir tekrar örüntüsüne referans verirken, spor fizyolojik, müzik ise işitsel bir forma bürünmüş ardışıklıktan bahseder. Fakat her pratikte ve her bedensel etkinlikte mevcut ritim, ortak olarak öncelikle “tekrar” barındırır. Bu manada ritimsel bir kurgudan bahsetmek için öncelikle herhangi olgunun içerdiği tekrarlardan bahsetmek zorunludur. Zaman ve mekan kendini ritimlerde, ritim ise tekrarda kurar.

4.1. Ritimde tekrar ve farklılık

Mekan ve zamanın kendileri yinelemeli olgulardır. Zaman anların tekrarından meydana gelir; “Tekrardaki bireşim, bağımsız ardışık anları birbiri ile ilişkilendirmekte, bu suretle de yaşanmış veya yaşanmakta olan şimdiki oluşturmaktadır. Zamanın yayılışı bu şimdiki dedir.” (Deleuze, 1994, s.70) Geçmiş ve gelecek de böylece bahsedilen şimdikiye tabidir. Geçmiş kısaca bu bireşimdeki önce gelen anlar, gelecek ise bireşimdeki beklentidir. Böyle bir zamansallığa tabi olan

mekan da aynı doğrultuda ardışıklıklar içerir. Mekanlar birbiriyle belirli ritmik kurallarla ilişkilendiği gibi, mekan algımızın kurulduğu bedensel işleyişimiz, hareketlerimiz, pratiklerimiz de tekrar eden örüntüler barındırmaktadır.

Tekrar en genel ve bilindik anlamıyla düzenli aralıklarla nükseden denklikleri çağrıştırır. Sözlükler onu “aynı olayın, işin, hareketin yeniden ortaya çıkışı” (Türk Dil Kurumu) veya “parçaların uyumlu ilişkisi” (Oxford English Dictionary) olarak tanımlar. Ritim bu manada tekrarın özdeş ve aynı kurallarla aynı düzende seyreden bütünündeki uyum kurgusu gibi algılanır. Hem zamansal hem de mekansal ritimler, bu “özdeşlik” ve “presizyonda” sıkışmıştır.

Fakat tekrar, benzerlik ve denklik ile icra edilen bir eylem ya da kavram gibi gözükse de içinde farklılığı barındırır. Deleuze tekrardaki yeri doldurulamaz “yeni”yi vurgular; “Bir kurallar dizisi ve bakış açısı olarak tekrar; değiştirilemeyen ve yerine konulamayan tekilliklerle ilgilenir.” (Deleuze, 1994, s.1) Deleuze *Difference and Repetition* kitabının daha en başında niteliksel benzerlikler veya niceliksel denklikleri “genellemenin” hanesine yazar. Genelleme bu eşitlikler ile bilimin dilini oluşturur. Pius Servien ise iki dili ayırt eder: eşitlik sembolünün hakim olduğu ve her ögenin başka bir ögenin yerine konulabileceği bilim dili; ve öğelerin yeri doldurulamayan, sadece tekrar edilebilen lirik dil (aktaran Deleuze, 1994, s.2). Genelleme “aynı koşullar altında...” diye başlayan varsayımsal tekrarlarla bilim dilinin alanıyken, tekrar daha çok lirik dil gibidir. O, her ne kadar bir çeşit genelleme gibi görülse de, tekil öğelerin gücünü hala barındırır. Bu yüzden ritimdeki “tekrar” aynılığın üretimi demek değildir. “Tekrar” tıpkı beden ve gündelik hayat ritimlerinde olduğu gibi her seferinde “yeni” olarak kendini kurgulayandır. Her gün yaklaşık olarak aynı saatlerde kalkıp, aynı saatlerde yemek yeriz. Fakat her uyanış, her öğün, daha genelleştirirsek her gün “yeni” ve bir öncekinden farklıdır.

Nietzsche de benzer şekilde tekrarı hayatın bir üst amacı, zaman felsefesinin temel bir özelliği olarak ele almaktadır. Elden’e göre, Zerdüş’tün asıl görevi “ebedi dönüş”ün öğretmeni olarak zamansallığın ve tarihin döngüsel anlayışını kabul etmektir (2004-a, s.172). Bu döngüsellik, zamana tekrarları kazandırır. Fakat bir yandan da “ebedi dönüş” teması “bir önceki kimliklerin her seferinde çözülüp feshedildiği bir

dönüştür.” (Deleuze, 1994, s.41) Nükseden olgu yinelenirken bozulmalara uğramış, farklılaşmıştır. Tekrar, aynının dönüşünden, özdeşlik düşüncesinden öte, “çeşitliliğin yeniden üretiminin, farkın tekrarının ilkesidir” (Deleuze, 1994, s.41).

Analitik düşünce, bilimsel dil gibi rasyonel bakışlar bedenün ürettiği farklılıkları genelleştirip soyut bir özdeşlikte birleştirir. Yaşamsal süreçlerle bu ritimleri rasyonel ve monoton kılan kapatıcı süreçler iç içedir. Ritim, monoton bir özdeşlik üretimi anlamındaki tekrar ve farklılık üretimi olan tekrar arasındaki gerilimli ilişkiyi sürekli içerir. “Tekrar burada ya da orada bulunan değil, rasyonelden gerçeğe her deneyimi kaplayan bir olgudur.” (Elden, s.179). Bu yüzden hem soyut düşüncenin uzantısı tasarlanan mekana, hem de bedensel pratiklerin yaşanan mekanına dair örüntüye ait bir özelliktir. Oluşan karmaşık birliktelikler ve katmanlar ancak ritmin gerilimli doğasını çözümlenmekle açıklığa kavuşur.

Ritim çalışması, statik bir uyuma ve dinamik bir oluşa dayalı iki tekrar türünü ayırıştırır (Deleuze, 1994, s.20-21). İki soyut, bütünsel bir etkiye sahiptir. Zamanı özdeş elemanlardan oluşan ve aynı kurallarla ilişkilenen “izokronik” bir anlayışla ele alır. Homojen, donuk ritmi, zamanı, mekanı ve yaşamsal herşeyi kapatıcı bir etkiye sahiptir. Fakat hem zaman hem de mekandaki ayırt edilebilirliğin nedeni etkileri değişken de olsa farklılaşmalardır. Bir zaman dilimi ancak bir yoğunluğun hakim oluşu ya da tonik bir vurgu ile belirlenebilir (Deleuze, 1994, s.21). Aynı şekilde mekan da homojen bir tekrardan oluşması durumunda hiçbir işaret içermeyen, yön duygusu barındıramayan rahatsız edici bir çöl gibidir. “Dar ve duyarsız rasyonellik, mekanın özünü ve temelini, bütünsel bedeni, beyni, el kol hareketlerini, vb. ihmal eder.” (Lefebvre, s.215) Bu mekanda her şey birbirine benzer; mutlak özdeşlik mekan oluşu imkansız kılar.

Statik bir uyum hali gibi görünen bir ritim bile, ister istemez vurgular, merkezler, yoğunlaşmalar barındırır. Beden, kendini konumlandırmayı zaman ve mekandaki homojenlikte değil, aritmiyi yaratan sapmalar, yoğunlaşmalar, farklılaşmalarda başarır. Aritmiyi yaratan değerler “ölçüsel olarak denk süre ve mekanlar arasında eşitsizlikler, orantısızlıklar” oluşturarak “karakteristik noktalar, ayrıcalıklı anlardan meydana gelen poli-ritimler” yaratırlar (Deleuze, 1994, s.21). Ritim aslında bu

değişimler ile bütünsel bir kural değil, farklı tekrar kümelerinin birleşimidir. Böylece farklılaşan zamanı, niteliksel süreyi oluşturur. Bu yüzden Deleuze'e göre statik bir uyum haline dair olan ritim, dinamik, değişken ritmin “sadece soyut efekti veya dış görünüşüdür” (1994, s.21). Ritmin dinamik, içsel ölçüsü kendini dışsal ölçülerin (metronom veya saatin ölçüsünün) niceliksel ve homojen parametrelerinden koparmadan, bu şekilde ayırt eder.

Bu düşünceler ışığında, ritimdeki “tekrar” ile salt ardışıklık değil, sürekli olarak “farklılık” üreten bir olgudan da bahsedildiği vurgulanmalıdır. Hiçbir ritimsel an birbiriyle özdeş değildir; tekrarlanan bir şey varsa o da farklılıktır. “Yaşamın gücü fark ve tekrardır, yahut farkın sonsuz dönüşüdür.” (Colebrook, 2002, s.121) Bu farklılığı yaratan ise yine mekan-zamanı üreten bedendir. Lefebvre hem tekrarın değişmez ritmini hem de tekrardaki aritmiyi, farklılığı yine bedende bulur; “Tekrarlanandaki yeniyi keşfeden -çünkü tekrarlananın içindeki farklılığı korur- o değil midir? Farklılığı ortadan kaldıran analitik düşünce ise tekrarlananın yeniyi nasıl doğurduğunu kavrayamaz.” (2014, s.218)



Şekil 4.3. Sainte Victoire Dağı Serisi, Paul Cezanne, 1904

Aynı bedeninin, aynı açıdan, aynı fiziksel mekanı aktardığı Cezanne’ın Victorie Dağı serisi, bedeninin mekanı her algılayışında, tekrar ve farklılıkları nasıl aynı anda ürettiğini görselleştirmektedir. Temsiller sadece farklı gün ışıklarından, hava koşullarından kaynaklanan bir ayrışmadan çok daha fazlasını söylemektedir. Her temsil farklı fırça darbeleri, farklı detaylandırma, farklı ifade şekillerini içermektedir. Hatta resmedilen mekansal öğeler bile sanki farklı farklı seçilmiştir. Manzara temsillerinin her biri sanki farklı bir mekana aittir. Fakat farklılığı doğuran mekana özgü değişimlerden öte, beden ve bedeninin mekan üretimidir. Tıpkı Valery’in dediği gibi “ressam vücudunu katmaktadır.” (aktaran Merleau-Ponty, s.32).

Öte yandan resim, mekânın perspektif aracılığıyla geometrik temsilinin kırılışını da göstermektedir. Resimdeki hacimler ve derinlik hissi, çizgisel perspektife başvurmadan, sadece fırça vuruşları ve aralarındaki tonlama farklılıkları ile anlatılır. Böylece “dış hatların alışılacelmiş doğruluğu” ve bu hatları birbirleri ile ilişkilendiren “doğru çizim” teknikleri de bir kenara atılır (Gombrich, 1997, s.544) Bu sayede dağın algıdaki betimlenişi ile dağın gerçekliğinin örtüşme zorunluluğu da kırılmıştır. Klasik perspektifin kuralları ve ölçülerinin aksine, dağ olduğundan büyük, ölçüsüz, sanki bakan kişinin üzerine yıkılacak gibidir. Ancak bu algısal düzenleme, onu daha yaşanan bir olgu haline getirmekte, daha bizden, daha “gerçek” yapmaktadır. Resim rasyonel bir gerçeklikten ziyade, algılayan bedeni ve algıdaki yeniden üretimi resime konu etmektedir. Lefebvre’nin Cezanne’ın dağ serisi ile ilgili işaret ettiği gibi, “zaman ve mekân kendi içlerinde değişmeseler de onları algılayışımız değişmektedir. Böylece mekân-zaman daha ince, daha hoş, daha derin ve daha değişmiş olarak dönüşmektedir” (aktaran Elden, 2004-a, s.182).

Resim serisi, mekânı katılan ve katılımıyla onu yeniden düzenleyen bedeninin her tekrarla birlikte gelişen farklılık üretimini görselleştirmektedir. Çünkü bedenimin ötekisi “nesnelere, benim bedenimin büyüyen ya da azalan güçlerine göre düzenlenirler. Bedenimi çevreleyen nesnelere, bedenimin onlar üzerindeki olası etkisini yansıtırlar.” (Bergson, 2015, s.18) Bedenim, algısal, pratik ve ondan ayrılmayacak sembolik eylemleri ile onu sürekli yeniden üretmekte, fiziksel mekânı olduğundan farklı kılmaktadır. Bu yüzden zaman-mekân ancak bedenle ilişkilendiği halde dinamik tekrarlar ile buluşabilir. Beden, zaman-mekânı dinamik bir ritimde

daimi olarak üretim halindedir. Farklılıklar bu üretim sürecinin sonucudur. Bu buluşma hakkında ise Wolfe şöyle der; “Tekrar kendini dinamik formda, statik değişimde olduğundan farklı ortaya serer; (dinamik anlamıyla) zaman, mimarlık alanına şimdiye kadar hayal edilmemiş çeşitlilikte olanaklar sunar.” (2014).

4.2. Döngüsel ve doğrusal ritimler

Tekrar eden öğelerin aynılığı ve farklılığı aynı anda içerişiyle, ritim hem bir nevi ilerleyen hem de geçmişe dönen bir harekettir. Başka bir açıdan, tekrar hem lineer hem de döngüsel hareketler ifade eder. Ayırıştırılsalar da, her pratikte ve her ritimsel ilişkide ikisi birden mevcuttur. Tekrar ve farklılık, lineer ve döngüsel hareketlerle birlikte basit bir matematiksel denklemde açıklanabilir. $A=A$ (A eşittir A), rasyonel düşünceye dayanan bilimsel alanda bir özdeşlik ifadesi olarak ele alınır. Halbuki bilimsel mantığın dayandığı en basit denklem bile farklılık ve tekrar ile ilgili birçok şey söylemektedir. Öncelikle ikinci A, birinciyle aynı zaman ve mekanı kaplamamasıyla “ikinci”dir. Öte yandan, özdeşliğin kabulünde bile, birinciden tam da “ikinci” olmasıyla, niteliksel olarak farklılaşır. Öğenin tekrarı tam da farklılığı doğurandır. Yani aynılık iddiasıyla nükseden öge, döngüsel olarak tekrar karşımıza çıkarken, kaçınılmaz olarak doğrusal bir değişimden de geçmektedir. Bu manada döngüsel ve lineer süreçler, tekrar ve farklılık gibi, ayrı kavramlar olarak ele alınsa da, aslında iç içe geçmiş hareketlerdir. Bir nevi birbirlerinin koşulu gibi işlerler. “Zaman ve mekan, döngüsel ve doğrusal, müşterek bir hareket ortaya koyarlar: kendilerini diğerine karşı ölçer; her biri kendini ölçmenin ölçüsü olarak alır ve öteki tarafından alınır; (kısaca) herşey doğrusal tekrarlar yoluyla döngüsel tekrarlardır.” (Lefebvre, 2004, s.8)

Aynı şekilde bedensel pratiklerin mekansal ritimlerinin incelemesi, modern zamanın doğrusallığının ve ritmik zaman ölçülerinin iç içeliğini gösterir. Bu çalışma “döngüsel zaman (doğal, bir bakıma irrasyonel fakat hala somut) ve doğrusal zaman (kazanılmış, rasyonel, bir bakıma soyut ve doğal olmayan) arasındaki etkileşimlerle” ilgilidir (Lefebvre’den aktaran Elden, 2004-a, s.197).

Döngüsel ritim, bedenimizin, kozmik oluşların ve gündelik hayatımızın zamanının ritmidir. Gündüzün geceyi, gecenin de gündüzü takip etmesi, aylar ve mevsimlerin en başa dönmesi, mevsimlerin tekrarı döngüselidir. Sosyal zaman da döngüsel olarak işleyen takvimlerden, özel günlerden, festivallerden veya ritüellerden meydana gelir. Aynı şekilde bedenin günlük ritimleri¹² döngüsel tekrarlar içerir. Yaşanan mekan-zamanın ritmik doğası, teknik saatin niceliksel ve hırçın ilerleyişiyle bağdaşmaz.

Lineer zaman ise, ilerleme halinde aldığı zamansallığı sonsuz bir şekilde böler. Kartezyen geometrinin bir çizgiyi matematiksel koordinatlara bölmesi gibi, zamansallığın bölümlenişi de zamanı parçalara ayırır (Elden, 2004, s.195). Doğrusallık, bu parçaların neredeyse özdeş, özdeş olmasa da kabaca aynı kabul edilmiş aralıklarla nükseden yeniden üretiminin meydana getirdiği dizilerden oluşur. Mekanik zamanın dayandığı lineerlik, zaman gibi mekan ve bedeni de nicel bir bölümlenmeye maruz bırakır. Eşit saniyelere paylaştırılmış zamanla beraber mekan ve beden de parçalara bölünür. Örneğin yine Le Corbusier'in doğrusal zaman anlayışıyla, bedeni matematiksel bir doğruyu muşçasına nicel olarak bölümlediği Modüler'ün paralelliği tesadüf değildir. İlerlemeci zaman anlayışı ya da ilerlemeci tarih nasıl her anına eşit değer atfedilmiş, sabit bir ritimde, asla başa dönmeyip hep "bir öncekinden iyiye" doğru ışınsal ilerleyişi ifade ediyorsa, beden için de aynı şey tasavvur edilir. Modüler bedenselliğin organik her imasından arındırılmış tamamen nicel bir sayısal ilişkiler dizisinden ibarettir. Eskizinde de görselleştirdiği gibi, bedenden başlayan sonsuz bir ışın olarak beden ve fiziksel çevresi sanki bir doğru üzerinde etkileşmekte, bu doğru ise Fibonacci sayılarının matematiksel ilişkisinden başka bir özellik taşımamaktadır. Kısaca zamana soyut ve hükümler bakış, bedene de aynı yaklaşımı getirmektedir.

Bunun yanında, ilişkisiz kılınan parçalar doğrusal akışında bir başlangıç ve bir son da tayin ederler. Bu "son" bir seri üretim bandının "son ürünü" olarak yorumlanabileceği gibi, tarihsel bir "son" da demektir. Halbuki döngüsel ritim başlangıç ve son içermez. Daha doğrusu, "başlangıç" bir ışın olarak zamanın ilk harekete geçtiği mutlak sıfır noktası, "son" ise mutlak bitiş değildir. Her yeni döngü bir öncekinden doğar ve tekrarlarla bağlanır. Kartezyen zamansallığın yorucu akışındansa döngüsel zamandaki

¹² Günlük ritim (ya da "*circadian rhythm*") her canlının, güneş, sıcaklık gibi etkenlerle de etkileşimli olarak içsel olarak düzenlediği beden saati, ya da 24 saatlik ritimleridir.

her “başlangıç aslında bir yeniden başlamadır” ve tekrardaki yeniliğiyle “her zaman bir keşif ya da icadın tazeliğini barındırır” (Lefebvre, 2004, s.74). Bu yüzden döngüsellik aynılığın üretimi, ya da kaçınılmaz bir kadercilik anlamına gelmez. Tekrardaki “yeni” sayesinde, döngüsel tekrarlar değişmezliği iddia eden kapalı, sert daireler değildir (Elden, 2004, s.196).

Mekanik tekrar önceki anı üretirken, “ritim hem süreci başlatan ölçüyü hem de sürecin değişimlerle yeniden başlangıcını, yani çoğulluğunu ve çeşitliliğini korur” (Lefebvre, 2004, s.79). Bedendeki ritimlerin biraradalığı gibi, zaman ve mekanda da sürekli farklılaşan döngüler ile poliritimlerden bahsedilir. Bu süreç, tıpkı denizin yüzeyindeki sonsuz dalgalar gibidir. Her dalga bir sonraki dalgaya doğrusal olarak kuvvet verirken, sonsuz bir çeşitlilikte döngüsel olarak tekrar eden, farklı farklı ritimler yaratır. Bu yüzden rasyonel zaman ve mekandaki özdeşliği kıran, aynı olanı değiştiren, bahsedilen bedensel üretimlerdeki hem doğrusal hem döngüsel ritimselliktir.

Bu manada, doğrusal ve döngüsel ritimlerin analizi basit bir ayırmadan ibaret değildir. Ölçülemez döngüsel süreçler, hareketler, titreşimler ancak saatin doğrusal zamandaki birimleri ile zamansal bir mefhumu kavuşur. Bedensel zamanın akışı, kalbimizin atışları ya da astrolojik döngüyü oluşturan yıldızlar doğrusal olarak düzenlenmiş, monoton, statik gözükken zaman birimleri olmadan nasıl ölçülebilir? Ya da lineer zaman, geçmiş ve şimdiye eklemlenen, aynı ama bir o kadar da yeni anın dönüşü olmadan nasıl düşünülebilir? Dolayısıyla zıtlıklardan oluşan bir birliktelikleri vardır. Sürekli bir uzlaşmazlık halindedirler. Fakat en önemlisi, zaman ve mekan gibi, birbirlerinin ölçüsünü vererek birbirlerini mümkün kılarlar.

5. MİMARİ MEKAN ÖRNEKLERİNDE RİTİMANALİZ ÇALIŞMASI

5.1. Soykırım Anıtı, Peter Eisenman (Berlin, 2005)

Anıtlar veya anıtsal mekanlar, mimari jestlerin beden ve zamanla ilişkisini düşünmek üzere verimli bir alan oluşturur. Çünkü anıt mekanda gündelik olandan farklılaşan bir vurgu olduğu gibi zamanda da belli bir anı imler. "... Anıtlar kalıcı görünüşleriyle kendini ortaya koyarlar; devasa bir duvar ezeli görüldüğü için, zamandan kaçtığı için anıtsal güzelliğe erişir (Lefebvre, 2014, s.233). Geleneksel anıtsallık, ancak bu zaman-dışılıyla ölümü aşar.

Eisenman'ın 2005 yılında tamamlanan "Avrupa'nın öldürülen Yahudileri Anıtı", kısaca "Soykırım Anıtı"nın ise zamanla ilgili farklı bir duruşu vardır. Anıt, klasik anıt anlayışındaki gibi yaşanan zamanın ötesinde bir anın veya tekil bir mesajın gerçekliğinin peşinde değildir. Var olmuş olayların direk betimlenmesi, yani "o an"a dışsal kalan gerçekliğe bağlı bir iz sürüm üzerinden gitmez. Muktedirin tahakkümündeki "gerçeğin" veya "zamanın" aksine; anıt mekanı yalnızca sebep-sonuç ilişkilerine bağlı bir algılanım olmaktan ötedir. Yani, geleneksel anıtlar gibi ne sembolik ne de temsilidir.

Tasarlanan mekan, yaşanan gerçekliğin üzerinde bir egemenlik kurmaktan ziyade, bedenle ve onun yaşamsallığıyla ilgilenir. Anthony Vidler'e göre de Eisenman, maddiliği tasarım sürecinin bir kısmını temsil etmek veya dışavurmak için değil, daha çok etki yaratmak, öznedede algısal bir tepki üretmek için kullanır (aktaran Corbo, 2014, s.48). Bedensel algılanım ve pratikler, anıtı her etkileşimde yeniden üretir. Soykırım Anıtı, kendisinde atfedilen yüce ve monolitik bir anlam yerine, kişisel hafızalarda üretilen anlamlar bütünüyle ilgilidir.



Şekil 5.1. Görsel 1, Kore Savaşı Veteranları Anıtı'nın kuşbakışı görüntüsü, Görsel 2, anıtta ilerlerken karşılaşılan asker heykelleri ve Görsel 3, anıt mekanının sonunda karşılaşılan “Özgürlük özgür/ucuz değildir” (Freedom is not free) mesajı

Bahsedilen anıtsallığı daha iyi anlayabilmek için karşıtına da bir göz atmak yararlı olacaktır. Geleneksel anıt fikriyle tasarlanan Kore Savaşı Anıtı bahsedilen temsiliyeti ve hiyerarşiyi örnekler. Anıt, Soykırım Anıtı'nın aksine, vermek istediği mesaja dair herhangi bir yorumlamaya kapı aralamaz. Hatta bu düşüncüyü tartışmaz bile. İnsanları, piramidal kompozisyonun hiyerarşik olarak üstün olduğunu belli eden tepe noktasına doğru yöneltir. Rotanın bir başlangıcı olduğu gibi, sonu da mevcuttur. Mekan, insanları belirli bir A noktasından B noktasına götürürken, amaçlanan duygusal ve psikolojik tepkileri harekete geçirmek için kılavuzluk eder. Öncelikle A'dan B'ye her yolculuk özdeş kabul edilir. Mevsim, güneşin açısı gibi doğal değişimler ya da onu deneyimleyen çeşitli yolcuların yadsınamaz farklılıkları yok sayılır. Dahası, bu yolculuktaki her öge ve bu ögelerle eşleşen her anlam, bütün yolcular için tasarlanmış bir lineerlikte ilerler. Anıt mekanındaki mesajlar bütünü sapmalara olanak vermeyecek

şekilde kapalı bir sistem oluşturur. Rotanın sonunda, bir resim, bir lider veya bütün izlenimi sloganlaştıracak bir mesaj ile olabilecek bütün kuşukular iyice giderilmek istenircesine anlam daha da sabitlenir. Zaten mekan, piramidal kurgusu ile bir yandan da izleyiciye bir perspektif sunmaktadır. “Perspektif” hem doğrudan anlamıyla mekansal bir çerçevelemeye, hem de bedene düşüncelerini tasarlanan düşünce akışına göre derlemesi için sunulmuş bakış açısına denk düşer. Çizgisel perspektif bir merkezde toplanmakta ve mekanı olduğu gibi anlamı da tekil bir noktaya atfetmektedir.

Bir başlangıç ve sondan oluşan promenad, didaktik karakteri ile mekana olduğu gibi zamansal ve bedensel her alana da hükmeder. Bu sebeptendir ki, askerlerin yüz ifadelerinden taşıdığı ekipmanların duruşuna, yağmurluklarının kıvrımına kadar birebir aktarım zahmetine girilmiştir. Bütün figürlerin bu ritüel içinde takınacağı tavır tasarlanmıştır. Cansız heykellerle birlikte izleyicinin bedeni de belirlenmiş bu şemaya dahildir. Her beden, aynı mekansal senaryoda, aynı geçmişe; geçmişten çıkarılacak aynı mesaja maruz bırakılır. Anıt mekanında izlenilecek güzergah, atılacak adım sayısı, soluklanacak aralık, hatta fotoğraf çekilecek açı bile bellidir. Tasarlanan mekan, mutlak kılınmaya çalışılan lineer bir ritme ve özdeş kılınmış bedenlere hitap etmektedir. Yaşamsal ve dünyevi her şey, temsilin kendine özgü ve ulvi zamanında askıya alınmıştır.

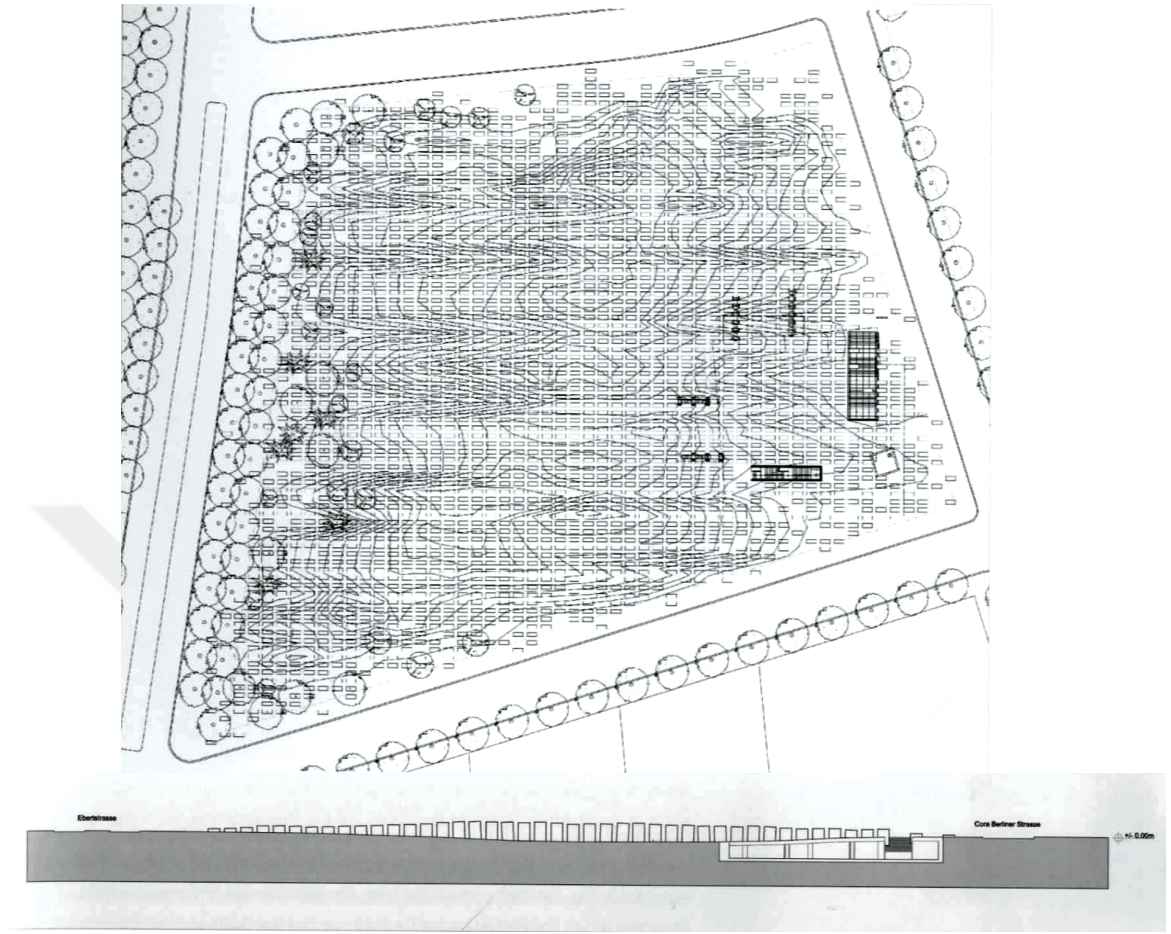


Şekil 5.2. Soykırım Anıtı'nın kuş bakışı görüntüsü, 2005, (Fotoğraf Klaus Frahm)

Soykırım anıtı ise geleneksel anıttaki her türlü hiyerarşiyi kırar. Bir gridda eşit aralıklarla konumlanan 2711 tane beton blok bir başlangıç ya da son tayin etmez. Anıt her yönden şehre açıktır. Ne girişi, ne çıkışı, ne belirli bir istikameti, ne çelenk bırakacak açıklığı, ne de törenler için bir alanı vardır. Wefing'in deyişiyle “alan simetri olmadan ayakta kalır, hiç bir önem ya da önemsizliğin hiyerarşisini barındırmaz, çeperden merkeze ziyaretçileri yönlendiren alışlageldik hiç bir dramatik şemaya uymaz” (2005, s.10) Giderek yaklaştığın ritüelimsi bir rota yerine, beden bir beton tarlasındaymışçasına, yön tayini olmadan gezinir. Bu yüzden anıt alanında gezinen bedenin doğrusal hareketleri, kaçınılmaz olarak döngüsel bir devir daimde de tekrarlanmaktadır. Lineer bir senaryoda nihai sona ilerlemek yerine, geçtiği yerden bir daha geçer. Attığı adımları tekrar atar. Her köşede yine aynı beton blokla karşılaşır. Fakat her döngüsel tekrar edişte, bedensel ve zamansal farklılıkları da bünyesinde barındırır. Böylece mekan, sabit, hareketsiz bir nesnedense bedensel ritimlerle üretilen daimi bir akış haline dönüşür. Öznenen ötede konumlanan, perspektifsel bir hiyerarşi ile bedene hükmeden bir nesne yerine, bedenle hemhal olur. Deneyimleyen beden ile iç içe geçmiş mekansal bir bütüne dönüşür.

Bu anlamda anıtın zamanı bedensel zamanla önce ayrışır, sonra tekrar üst üste çakışır. “Berlin Anıtı kendi zamanı ile deneyimin zamanının ayrımını benimser ve bir iç peyzaja aktarır. Böyle bir ayırmada hafıza, tasavvur edilmiş bir öge değil, tarihi tekrar tekrar okumada aktif bir elemandır” (Corbo, 2014, s.95). Artık tekil bir geçmiş ve monolitik bir anlamdan bahsedilemez. Hatta anlam tamamen deneyimleyen bedenin kararına kalmış bir dolaylılığa dönüşür. Çünkü bu kaide tarlası, insanlara ne düşünmesi veya hissetmesi gerektiğini söylemekten ısrarla çekinir. Onca bloktan hiçbirinde, anıt alanının hiçbir köşesinde ne kimin hatırlanacağı, ne nasıl hatırlanacağı ne de ne için hatırlanacağı yazmaktadır. Anıtın öğeleri bir işaret ya da sembole dönüşmemektedir. Sütun tarlasını salt bir sanat enstalasyonu ya da dev bir oyun alanı olarak görmek isteyeniyi engelleyecek hiçbir şey yoktur. Hatta Eisenman'ın kendisi de provokatif bir şekilde anıttaki blokların “hiçbir anlama gelmediğini” söylemiştir (aktaran Wefing, 2005, s.12). Ama gücü tam da bu anlam eksikliğindedir. Çünkü böylece, geçmişe dönük, nostaljik bir yasadan fazlasını içerir. Algılanan mekan, bedensel ritimlerde hem fiziksel hem de zihinsel olarak üretilen canlı bir ana dönüşür. Anıtsal mekan, bütün sembolik potansiyelini bir kenara bırakıp, geçmiş ve geleceği

bedensel hafızada, yaşanan “şimdi”de, daha güçlü bir şekilde üst üste çakıştırır.



Şekil 5.3. Görsel 1 ve 2, Topoğrafyanın planda ve kesitte dalgalanmaları



Şekil 5.4. İnsan ölçeğinde algılanan topoğrafya, 2017 (Fotoğraf Damla Göre)

Anıtın kendi zamanı da birçok ritmi aynı anda bünyesinde barındırmaktadır. Planda veya uzaktan ilk bakışta homojen bir düzende tekrar eden özdeş bloklardan oluşmuş bir bütün gibi gözüktür. Kartezyen bir grid üzerinde yerleştirilen blokların aynılığı, üzerine bastığı coğrafyanın değişkenliği ile monoton bir rasyonaliteden kurtulur. Lefebvre, modern kentlerde kamusal mekanın ve topoğrafyanın genellikle ya azaltıldığından ya da tamamen yok edildiğinden bahseder. Topoğrafyanın var olmasına izin verildiği yerde ise teknik ile hükmedilme eğilimindedir (aktaran Coleman, 2015, s.114). Örneğin Le Corbusier modern mimarlık ile topoğrafyanın ideal ilişkisi hakkında şöyle der: “modern ruh ile... öncelikli bir ihtiyaç duyar: TEMİZ BİR ARAZİDE İNŞAA ETMELİYİZ... (özgün vurgu) temiz bir arazide inşaa demek, yerin rastlantısal düzeninin yerine, günümüze uygun muntazam düzeni getirmek demektir” (aktaran Smith, 2002, s.31).

Anıt mekanı Le Corbusier’de somutlaşıp zirveye ulaşan tam da bu rasyonel temizliğe bir cevap gibidir. Anıt, kentin rasyonel düzlüğünden tekinsizleşen topoğrafik eğimi ile ayrılmaktadır. Varolan doğal peyzaja birşey dikte etmek yerine, öncelikle onda mevcut bilgiyi aktarır. Kentten gelen dinamik topoğrafya, gridin statik tekrarı ve sütunların hafif inişli çıkışlı deseni ile üst üste biner. Palimpsest bir ritimler topluluğuna dönüşür. Yükseklikleri hem topoğrafyaya hem de bir yanındakine referansla değişen beton kaideler, büyük resimde akışkan bir diğer yüzey oluşturmaktadır. Her biri, büyük bir okyanus dalgasını oluşturmak için hareketlenen küçük dalgalar gibidir. Üst üste bütün katmanlar, mekansal örüntüde meyiller, yoğunlaşmalar, sıkışmalar ya da çözümler yaratarak deneyimi de her köşede çeşitlendirir. Anıtın uzaktan statik görüntüsü, içine doğru ilerlediğinde dinamik ve heterojen bir örüntüye dönüşür.

Kentsel bütünde ise anıt hem bir devamlılık hem de keskin bir ayırım olarak okunabilir. Kentin herhangi parçasıdır. Geleneksel anıtlar gibi kentin dokusunda veya gündelik ritminde kibirli bir şekilde kendini işaret etmez. Ne bir kentsel aksın sonudur, ne de bir bölgenin merkezi. Hatta kapladığı devasa ölçeğe rağmen, dört tarafını çevreleyen yollara doğru nazik bir şekilde sokulur. Dikdörtgen bloklar, yaya yoluyla alçakgönüllü bir jestle karşılaşır. Ortalarda insanı ezen blokların ölçeği, oturulacak, üzerine basılacak seviyelere iner. Hatta yere sıfır bir yeşil alana dönüşür.

Sanki çeperlerinde gündelik hayata şapka çıkarmakta, gündelik ritme kendi ritimleriyle beraber sığınmaktadır. Öte yandan kentsel ritimde hem deneyimsel hem de topografik bir farklılaşmaya denk gelir. Corbo'ya göre, anıtın iç peyzajı hiçbir ağacın ya da yeşilin olmadığı, yaşamın ortadan kaldırıldığı, ahlaki bir çölleşme sürecinin sonucu bir şehir gibi görünür (2014, s.97). Kentin gündelik deneyiminden hem nitelik hem de nicelik olarak farklılaşır. Beton ormanı rasyonel bir kent dokusuna benzerken, aynı zamanda bu dokuyu bozmakta, sıkıştırıp yoğunlaştırmakta ve ritmik olarak düzenlemektedir. Yapıları, beton kaidelerin koyu gri iç karartıcılığında, masif, geniş parçalar ile; sokakları, aralarını neredeyse bir omuz genişliği kadar dar dizilmiş patikalar ile değiştirir. Modern kentin rasyonel topoğrafyasını, anıtın dalgalanan yüzeyinde ve patikalarında istikrarsızlaştırır, intizamını bozar.



Şekil 5.5. Soykırım Anıtı - Bilgi Merkezi'nin planı



Şekil 5.6. Bilgi Merkezi'nin iç mekanından bir görüntü, 2005, (Fotoğraf Klaus Frahm)

Alanın bir parçası olan Bilgi Merkezi ise, prizmatik sütunların arasından gizlice geçilerek ulaşılan bir yeraltı eki olarak işler. Bilgi Merkezi'ne yönlendiren hiyerarşik bir kurgunun eksikliği, anıttaki oryantasyonsuzluk ile örtüşür. Bu manada bir “merkez” demek yanlış kalmaktadır. Pekala sergi odalarına uğramadan, hatta varlığının farkına varmadan da geçip gidilebilir. Fakat girişi anıtın radikal yönsüzlüğünde titrek de olsa bir yön ve cazibe noktası oluşturur. Bu anlamda “açık” anıtsallık ile bir çelişki içindedir. Hem üst kotta ritmik bir sapma yaratmakta, hem de kendi iç mekanında anıtın yönsüz karakteri gibi radikal bir kurguyu izlememektedir. Giriş boşluğu, sütunların radikal homojenliğini anıtın dramatik anıtsallığıyla yarışmadan ince bir dilim gibi kesmektedir. Merkez, belli bir başlangıç ve sonu olan bir senaryoya dönüşmektedir.

Yine de ilk bakışta düşünüldüğü gibi, Bilgi Merkezi anıtın anlam muğlaklığı ve açıklığıyla tamamen karşıt şeyler söylemez. Planda kendi içinde bir grid oluşturan sergi odaları, tıpkı sütun ormanı gibi, doğrusal bir gezi rotasının aksine, deneyimin ritmini kişiye bırakır. Üstelik dört adet sergi odasının daha ilkinde anlaşılır ki, tasarlanan mekanın yanında sergide de karşılaşılan statik ve doğrusal bir anlatı değildir. Otoriter bir tarih anlatısının aksine, Soykırım mağdurlarının kişisel hikayelerinden oluşmaktadır. Sergideki bütün hikayelerde ortak olan, 2. Dünya Savaşı'nın olağan akışını yerle bir ettiği hayatlardır. Mektuplar, kartpostallar, düğünde çekilmiş ya da ailelere ait fotoğraflar sıradan hayatların gündelik

gerçekliğinin, nasıl savaşın gerçekliğiyle değiştiğini sergiler. Yaşamın olağan ritmi, sanki aynı sergideki görsellerde gösterilen toplama kamplarının ve bu kamplara transfer yollarının korkunç bir rasyonellikle planlanmış ritimleriyle değiştirilmiştir. Öte yandan hayatındaki bir sonraki anın ne ve nasıl olacağını bilememenin tekinsizliğini, yine aynı mektuplar ve fotoğraflar yüze vurur. Bilgi Merkezindeki kişisel hikayelerde görürüz ki, savaş insanların ayağının altından kayan bir halı gibidir ve hayatlardaki en keskin aritmiyi belirtmektedir.

Anıtta, bu trajik geçmiş sergi, kaideler ve topoğrafya gibi öğelerin zaman ve mekanda ifade ettiği ritimler üzerinden şimdiye ve isimsiz kişilerin yorumlamalarına emanet edilmektedir. Böylece sergi mekanı ne zaman-dışı bir anda asılı kalır, ne de ders niteliğindeki bir “sona” bağlanır. Soykırım Anıtı, Mor’un anti-anıtlar hakkında dediği üzere “geleneksel anıtların aksine şifreyi çözmek, mesajı direkt vermek yerine hafızayı kışkırtarak öznel, bedensel ve tekil şifreler yaratır” ve “unutulanların hatırlanmasından daha fazla bugünün hakikatini kurmamıza yardımcı olur” (2016, s.438). Hikayeler, tıpkı sütun ormanı gibi bedende yeniden ve yeniden üretilir. Amaçlanan, hükmedecek bir mekan ve anlatıdan öte, yine bedene, kişisel hafızalara bir “hatırlama dürtüsü” vermektir (Wefing, 2005, s.13).

5.2. Pasajlar - Walter Benjamin Anıt-Mezarı, Dani Karavan (Portbou, 1994)

Soykırım Anıtı gibi Port Bou’daki Walter Benjamin Anıtı ya da Benjamin’in kitabına ithafen diğer adıyla “Pasajlar” da anlam, beden ve hafıza ile ilgili olarak geleneksel anıtsallıktan farklı bir yerde durur. Soyut bir tarih veya bu tarih anlayışının dünyevilikten uzak, donmuş zamanı yerine, deneyimlenen aktif bir “şimdi” ile ilgilidir.

Anıt-mezarı tasarlayan Dani Karavan aslında mimar değil, bir heykeltıraş ve sanatçıdır. Fakat bildiğimiz anlamda nesnelere ve formla uğraşmak yerine, nesnelere estetik ve duygusal olarak hissedilir kıymetle ilgilenir. Morgan’a göre Karavan’ın yonttukları, zaman, mekan ve en nihayetinde birbirimizle ilişki içinde nasıl var olduğumuzun mefhumuyla ilgili olarak referans noktasını insan varlığından alır (2004, s.42). Dayatılmış bir anlatı yerine sanatsal “form”, sembolik, tarihsel ya da

fiziksel olarak bedensel üretimlerdedir. Anıt-mezarın kendisi işaretler empoze eden bir gösteren olmaksızın alınan nefes, mekandaki salınım, zihindeki telakki gibi çeşitli beden pratiklerine zemin hazırlar. Her kişide farklı farklı üretilen işaretler toplamı, zamansal ve çoğul bir form oluşturur. Böylece tasarlanan mekânın keskin çizgilerinin tersine, yaşanan zaman-mekân ve bedensel deneyimler birbirinin içine geçen farklı ritimlere dönüşür. Doğal ya da insan yapımı bütün ritimler anıta dahil olarak farklı bir anıtsallık oluşturur. Bu “anıtsallık” tekil bir mesaj, ya da “şimdi”den farklı bir gerçekliğin anlatımı ile ilgili değildir. Rüzgarın esişinin, güneşin kavuruşunun, uzaktan işitilen tren seslerinin ve gezinen bedenlerin farklı farklı ritimlerinin “o an”da yarattığı değerli bileşimdedir. Karavan, anıtı oluşturan yapısal malzemelere “cor-ten, çit ve cam”ın yanında, “girdaplar, rüzgar, kaya, taşlar, selvi, zeytin ağacı ve metin”i de eklerken “şimdi”de mevcut bütün ritmik malzemeleri tasarlanan mekânın bir parçası yapar (t.y., b). Örneğin malzemelerden “girdabı” şöyle anlatır:

“Kayalıkların yukarisından denize bakıyorum. Çalkalanan su gürültülü biçimde bir girdap gibi dönüyor, birdenbire bembeyaz köpürüyor, geri çekilmeye başlıyor ve herşey sessizleşiyor. Deniz hareket etmiyor. Ve tekrar; girdap, köpük, kükreme ve sessizlik. Burada doğa bu adamın trajedisini söylüyor. Hiçkimse daha iyi anlatamazdı. Yapılacak kalan tek şey, doğanın ne dediğini göstermek için yolcuları buraya getirmek.” (Karavan, t.y., a)



Şekil 5.7. Benjamin Anıtı'nın kuşbakışı görüntüsü

Temsiliyetin yapay ve eksik kurgusunda, şundan öte bir zamanda sabitlenmiş bir anlatının aksine, anıt anlatıyı ısrarla “yaşanan an”a havale eder. Bu yüzden geçmişte yaşanmış büyük trajedinin figüratif veya doğrudan bir aktarımını mimari ya da sanatsal anlamda “tasarlamaz”. Zaten Bilgin’e göre “Dani Caravan’ın anıt-mezarı hiçbir kayıba olamayacağı gibi buna da telafi/teselli olamamıştır, kuşkusuz. Ama ziyaretçilerini çok usulca da olsa teskin etmekten mahrum bırakmaz, bu gezintiye zorlayarak doğaya yaklaştıran anıt-mezar parçaları.” (2014). Çünkü Benjamin’in kişisel hikayesinin aktarımının ötesinde, algılanan mekana yapılmış azami dokunuşlar, herkese bu geçmişin üzerine kendi kişisel hikayesini yazma imkanını verir. Sanatçı kutsal bir mekanın modern dünyada doğrudan “yapılamayacağını” farkındalığıyla, onu uhrevi olanla iletişime geçilebilecek bir eşik, ritüelsel bir izlek ve çerçeve yapan elemanları ekler.

Soykırım Anıtı’na benzer biçimde, anıt-mezar mekanının hem sembolik hem de fiziksel bir hiyerarşi eksikliği vardır. Zaten anıtsal alan fiziksel görünüm açısından bir çırpıda kavranabilecek bir form teşkil etmemektedir. Tschumi’nin labirent metaforu gibi, mekan, bütüne hakim olamadan, adım adım ve duygulanımlar silsilesiyle algılanır. Havadan çekilmiş kuşbakışı görüntüsünde bile anıtın bütünü kavranamaz. Anıtın algılanan fiziksel mekanı, parça parça elemanlardan oluşur. İçinden geçilen mezarlık, gıyabi bir mezar taşı, engebeli kayalıkların biraz daha üstünde ortasında bir küp olan yalnız bir platform, platforma bakan bir çit, kendi halinde bir zeytin ağacı ve yanında kayalığı yaran karanlık bir tünel. Hiçbiri bir rota belirtmek üzere bir sonrakini işaret etmez. Perspektifsel, ya da hiyerarşik bir kurguyla ilgilenmez. Rüzgarın, dalganın kendi zamansal döngüsüne mekan içinde savrulan bedenlerin deneyimlerini katar. Örneğin Taussig, anıttaki “tapınmayı” şöyle betimler: “bilgiden kaynaklı bir saygının yerine, manzaranın muazzam ve dingin güzelliğinin daha da canlandırdığı trajedinin ürpertiyle ucuz¹³ bir korku” (2012, s.18). Bu yüzden anıtsallık, hiçbir kamera, plan ya da kesidin yakalayamayacağı, o ana dokunan poliritmik bütünde; yaşayan bedenın kapladığı mekan-zamandır.

Anıt-mezarın zamanla bağı, duyulara sunduğu zenginliğin yanında, Benjamin’in

¹³ Taussig “ucuz” ile insan psikolojisinde falez benzeri doğal oluşumların doğrudan verdiği korkudan bahsediyor.

“şimdi” ye yüklediği anlamla da ilişkilidir. Şimdiki zamanın geçmişe ağır bir borcu olduğunu belirtir Benjamin (aktaran Taussig, s.16). “Şimdi”, sadece pasif bir andan fazlası olarak, birçok özgür irade ve seçeneği içeren aktif bir durumdur (Tobe, 2005, s.130). Akıp gitmiş geçmiş ya da tarih, ancak bu anlık “şimdi”de kurtarılabilir. “Şimdi”yi içeren zamansal ritmin, deneyimsel alanla beraber şiirsel bir yeri de vardır. Anıtın “zaman”ı bir son, devamı olmayan bir bitiş çizgisi ile ilgili değildir. Port Bou, İkinci Dünya Savaşı’nda totaliter rejimlerden özgürlüğe kaçılan, Pirene dağlarının eteğinde, İspanya ile Fransa arasında konumlanan bir sınır kasabasıdır. Mekan, zulümden özgürlüğe, karanlıktan ışığa geçilen bir eşik olarak hatırlanır. Hatta Yahudilerin Kabala inancına göre ölüm bile, bir sondan öte bir değişimi çağrıştırmaktadır. Bu yüzden anıt-mezar, ölümü bir son durak, ebedi bir dinlenme yeri olarak ele almamaktadır. Bir doğrusallığın başı ya da sonunu imlemek yerine, arınışı “aynının bengi dönüşünde” veya “şimdiki zamanda geçmişin yeniden ziyaretinde” bir iz sürüm olarak görür (Tobe, 2005, s.129). Anıtsallık, bedeninin döngüsel zaman kavrayışıyla geçmişi yeniden ve yeniden ürettiği, geçmiş ile yüklü “şimdi”sindedir.



Şekil 5.8. Tünelin girişi ve merdivenler

Anıt-mezar, bu anlamda hem fiziksel hem de sembolik olarak bir “eşik” ya da “geçiş noktası” olarak durur. Eserin en dramatik kısmı olan, sarp kayalıklardan oyulmuş tünel, bu eşik deneyiminin en somut olarak hissedildiği yerdir. Mezarlığın hemen yanında, kayalıkların tepesini sert geometrisi ile kesen, etrafına yabancı, dikdörtgen bir nesne, zifiri karanlık girişi ile kendine çeker. Uçurumun kenarında durmak insanda

doğal bir duraksamaya yol açar. Kara ile denizin kesişiminde yaşam ile ölümü çağrıştıran uçurum, kendi başına etkileyici bir sınır teşkil eder. Fakat karanlık ve yabancı nesne, sınır olma durumunun daha da ilerisine davet eder. Tünelin başından başlayıp aşağı doğru inen dar merdiven, insanı sonunda bir ışık huzmesi olarak beliren, tünelin karanlığıyla çerçevelenmiş denize doğru iter. Merdivenler, mimari olarak mekanlar arasındaki bağlantı unsurudurlar. Doğal olarak merdivenlerin, bir geçiş noktası olması beklenir. Fakat anıtın “çıkılmaz” merdiveni, inişin ritmini belirgin bir son ile keser. Tünelin bitişine birkaç metre kala beliren cam, merdiveni bir yere bağlamak yerine, bedenleri durdurup doğanın görkemiyle ve cama yazılmış metinle baş başa bırakır. Aynı geçit, tünelin başında karanlığıyla ölüm gibi iç karartıcı olarak belirirken, şimdi tam tersine dalgaların hışırtısı, ışıldayan gökyüzü ve karşı kıyıdaki heybetli kara parçasını çerçevelemektedir. Karanlıktan sonra gelen ışık ve çağrıştırdığı her şey, bedeni yeni bir döngünün geçmiş ile yüklü, fakat umutlu “şimdi”sine tekrar dahil etmektedir. Arkasındaki manzaraya kazınmış gibi duran camdaki kelimelerde şunlar yazar:

“Asıl güç olan, ünlülerin değil, isimsizlerin hatıralarını onurlandırmaktır. Tarihsel inşa, isimsizlerin hatıralarına adanmıştır.”

Merdivenlerin, enfes manzaranın da desteğiyle belki de en tesir edici anında, anıt ona adını veren Walter Benjamin öznesini değil, “isimsizleri” işaret eder. Anıt-mezar “isimsizler” vurgusunda çarpıcı bir semboller yumağı sunmaktadır. Aslında mezar yeri tam olarak nerede olduğu bilinmeyen Benjamin’e adanmış anıt-mezar, geleneksel anlamında bir defin yeri belirtme görevi de taşıırken, ölümün bu anlamdaki temsiliyeti değildir. Anıt, 2. Dünya Savaşı’nın toplu mezarlarındaki “isimsiz” bedenler ve nerede olduğu bile bilinmeyen “yersiz” mezarlar gibi işaret eden ve işaret edilen arasındaki mekanik ilişkiyi kırmıştır. Anıtsallığı, yaşanan mekandaki titrek işaretler ve sembollerle bedensel üretilere yüklemiştir. “Şimdi” yaşayan bedenlerin şiirsel inşaatları ile artık yaşamayan geçmişe borcunu öder. Tam da bu ilişkiyi işaret eden Taussig anıtın ölümü belirten dünya üzerindeki anlamını “yalnızca bir sözlükten işaretler okuyormuşçasına tıkr tıkr işleyen simgelerde değil, aynı zamanda işaretler, bilhassa işaretler bu ölümün etrafında toplandıkları zaman göndermede buldukları şeyler arasında bulunan uyumdaki bir uyumsuzlukta” bulmaktadır (2012, s.36). Taussig’in aslında “ucuz” diye bahsettiği bünyevi hisler, semboller aracılığıyla

ölümün bir kopyası değil, ölüm deneyiminin kendisi tekrar üretilmektedir denebilir. Tıpkı Heidegger’in belirttiği üzere tapınakların Tanrı’nın işareti değil, kendisi olması; anıt-mezarda da ölümün mekanik bir sembolü olmaktansa yaşanan trajedinin yarattığı korku hissini bedenlere yükler (2010, 167-169). Geçmiş, bu sayede yaşanan anda tekrar eden ama “yeni” bir anlam bulmakta, temsili bir ilişki yerine zamansal ve mekansal bir gerçeklik kazanmaktadır.



Şekil 5.9. GörSEL 1, tünelin girişinden görülen karanlıkla çerçevelenmiş doğa. GörSEL 2, tünelin aşağısından girişine bir bakış

Bu yüzden Karavan gün ışığıyla oynadığı dramatik oyunu “Benjamin’in ölüm gününü belirten son bir sözün aksine, yeni bir diyalogun başlangıcı olarak kullanır” (Tobe, 2005, s.132). Ölümü çağrıştıran bir deneyime ek olarak, doğrusal bir rotanın “sonunda”, bedenler sanki yeniden başlayan bir zamansallığa da dahil olur. Yolun art arda seyri ve maddi telaffuzu, dikkatimizi doğanın gücüne ve yaşamın geçici doğasına çekmektedir. Bedenin doğrusal hareketleri, ölümü de kendine katmış döngüsel bir zamansallığın vurgusu ile tamamlanır. Bir cam ve metinle sonlanan çıkmaz merdivenden geriye çıkış bahsedilen zamansallığın yeni ritmini oluşturur. Gün ışığıyla parıldayan dikdörtgen girişin açıklığı, iniştekinden daha uzak bir mesafedeymiş gibi görünür. Denizden ışıklı gökyüzüne ağır bir ritimde

yükseliyormuş gibi hissedilir. Geçmişte Port Bou'dan özgürlüğe kaçmak için Pirene dağlarını tırmanışın ritmi, dar ve karanlık merdiveni çıkan bedensel ritimlerin şimdiliğinde hatırlanır. Camdaki yazıda isimsizleri hatırlatarak, aynı çıkış, dar ve üstü kapalı hacmi ile insana isimsizlerin gömüldüğü toplu mezar çukurlarının klostrofobik duygusunu da verir. Merdiven, sanki kendi mezarımızdan göğe yükseliş gibidir. Her şekilde, çıkışın ritminde geçmiş tekrar anımsanırken, her adım aynı zamanda “yeni” döngünün umut veren başlangıcını imlemektedir.

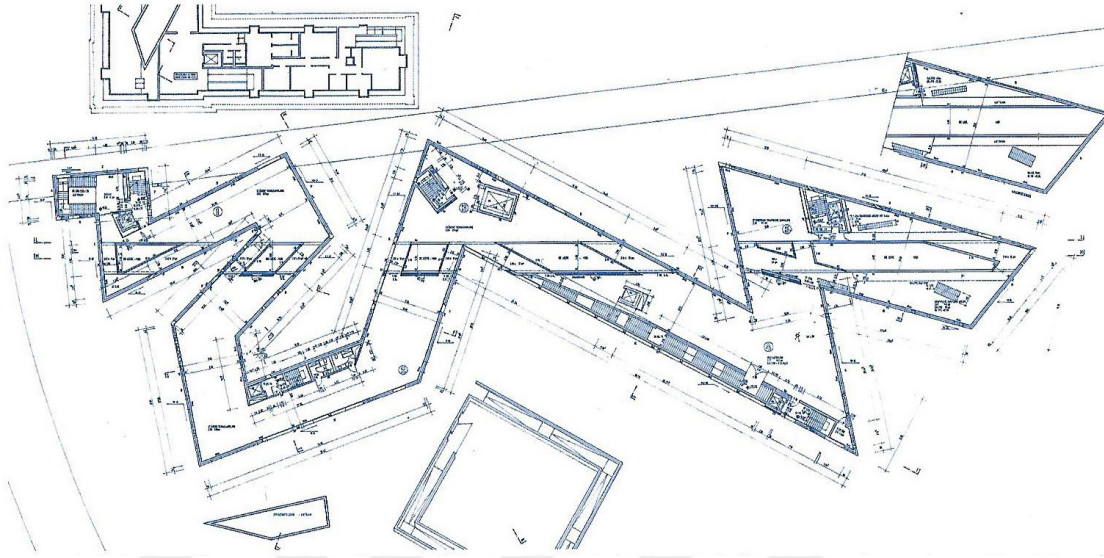
Anıtsal merdiven, böylece tasarlanan mekanın zamanı ile bedenın zamanı arasında bir geçit olma görevini görür. Merdivenlerin beden üzerindeki fiziksel aktivite ve konsantrasyon anlamındaki talepleri, bedenın kendini ve ritimlerini bükerken, gereken dikkatlilik ile mekanı da “mevcut” hale getirir (Coleman, 2015, s.116). Beden, sadece kendi nabzı ve zihinsel akışı ile baş başa kalır. Mekandaki sıralanım yürüyüşün fiziksel ritmini belirlerken, aynı zamanda bedenın zihinsel ve zamansal bütün ritimlerini şekillendirmektedir. Lefebvre belki de bu yüzden merdivenleri “mükemmel bir şekilde yerleşmiş zamanlar” olarak görür (2004, s.97).

Anıt-mezara dair algılanan mekanda tasarlanan ve yaşanan ritimler üst üste çakışır. Yerın ritimleri ve bedenın ritimlerinin zamandaki salınımı anıtsallığı oluşturan işaretler toplamının kendisidir. Burada yürüyüşümüz, kayaya çarpan dalgaların sesi, çekilen deniz ya da medcezirlerin akışı, kendi nefesimiz ve geçmişten bir fısıltı, şimdi ve gelecek ile biraraya gelir.

5.3. Berlin Yahudi Müzesi, Daniel Libeskind (Berlin, 2001)

1999 yılında tamamlanan Berlin Yahudi Müzesi, tasarımcısı Libeskind'in deyişiyile “gelecekteki geçmişin, trajedi ve neşenin, kapalı ve açığın, ölüm ve umudun kalıcı izini şekillendiren bir boyut” veren fiziksel mekanı “görünür olanın ötesindekine maddilik kazandıran” bir tercüme olarak ele alır (2001, s.24). Müze, Alman ve Yahudi kültürlerinin et ve kemik gibi birbirinden ayrı tutulamayacak tarihsel bütünlüğünü, bir yandan da aynı bütüne dahil ama bir bütün olma fikriyle çelişik trajedilerin yarattığı kırılma ve sapmaları, aritmiler ile dolu mekansal bir kurguya aktarır. Tek yönlü çizgisel bir ilerleyişe indirgenemeyecek tarih, hafıza veya anlam

gibi soruları sorarken, farklı mekansal gerilimler üzerinden zaman olgusunu da tartışmaya açar.



Şekil 5.10. Yahudi Müzesi zemin kat planı

Resmi ismi “Yahudi Müzesi” olan projeyi, Libeskind “Çizgiler Arasında” olarak adlandırır. Çünkü proje “iki düşünme, organizasyon ve ilişki çizgisi hakkındadır. Biri düz ama birçok fragmana bölünmüş düz bir çizgi iken, diğeri dolambaçlı ama süresiz olarak devam eden bir çizgidir.” (Libeskind, 2001, s.23). İki çizgi, mimari planın yönlendirdiği zikzak bir sergi koridoru ve bu örüntüyü dikey ve yatayda yarıp geçen boşluklar olarak maddi ifadesini bulur. Boşlukların her biri, zikzak mekandan bir hacim boşaltırken onunla öyle bir çelişki içindedir ki, yapıda kurgulanmış her türlü anlatının altını oyar, her şeye bir kuşku unsuru katar. “İlerlemenin tüm retorikliğini yutan tarihteki bir kara deliği belirten soykırım” gibi, yapıdaki boşluklar da sabit kılınmış her tür mekansal ve zamansal doğrusallığı geçersiz kılar (Heynen, 2011, s.280). Geriye kalan, insan ve insan olmayan içerikleri ile indirgenemez bir mekan olarak boşluk ve aynı mekansallığa tabi bedensel zamandır.

Tıpkı Derrida'nın Libeskind'in projesine dair ifade ettiği gibi “bir binada hissedilir ve görülebilir form kazandırılan bir boşluk, bazı bakımdan kişinin zihnindeki boşluk resminden daha az boştur (aktaran Heynen, 2011, s.281). Çünkü bedenle “doldurulan” boşluk, kaçınılmaz olarak bedenin mekanı ve onun zamanı, tarihi ve işaretlediği anlamlar dünyası ile de yüklüdür. Dolayısıyla müze, zikzaklı örüntüdeki sergi

anlatısında veya onu mutlak olarak yaran boşluklarda, açıkça tanımlanmış sabit bir anlam taşıyan bir anıt değildir. Libeskind müzenin açılış konuşmasında mimari mekan ve anlam ilişkisine dair şöyle der; “Gökyüzünden geçen bulutlarda kiminin yüz, kiminin balık, kiminin de canavar görmesi gibi, bu bina umuta her ziyaretçinin tepkisinde ayrı kisveye bürünmüş fiziksel bir suret verir.” (Libeskind, 2001, s.28). Algılanan mekan geçmişi olduğu gibi tekrar etmek, veya ondan çıkarılacak anlamları dayatmak yerine, bedensel tekrarlar üzerinden üretilen radikal bir tekillığe; an’ın tekilliğine hitap eder. Müzeyi alımlayan insanların her birinin sahip olduğu pratik ve düşünsel ritimlerin özneliği, mekan ile semboller, işaretler, anlamlar ilişkisini de tekil kılar. Onları ortak bir potada eritip homojenleştirmeye çalışmaz.

Bahsedilen gerilimi taşıyan Berlin Yahudi Müzesi, ilk karşılaşmada ya da içine girdikten sonraki yolculuk boyunca, insanı sürekli tetikte tutan bir çelişkiler silsilesidir. Gerek kent örüntüsünde, gerekse eklendiği barok yapıyla ilişkisinde, öteki ile çeliştiği keskin bir farklılık peşindedir. Mevcut bağlama, ölçek, form, malzeme ya da kütleyle “uyum” sağlamak gibi bir niyeti olmadığı gibi, aksine, peşinde olduğu “uyumsuzlukların” deneyimidir. Mekan kurgusunda insanı sarsacak denli etkili ölçek değişiklikleri ya da aksları bıçak gibi yaran boşlukları ile konforuna kapılınılan herhangi bir süreklilik hissini ard arda yerle bir eder. Devasa boşluklar, sergi alanlarını yaran işlevsiz koridorlar ya da karanlık, hatta havasız hacimler onu başat algı organı olarak görme üzerine kurulmuş klasik anlamdaki müzelerden ayırıştırır. Vidler’e göre de müze, müzeliğin “normal” fonksiyonlarına itibar etmez; ne sergi dokümanlarını ön plana çıkarmak için arkaplanda kalmak gibi sergi mekanlarından beklenen alçakgönüllüğe sahiptir, ne de fonksiyonsuz hacimleri ile mekan ekonomisi gerekliliklerine kulak asar (2001, s.222). Müzedeki mekanların ve yırtılmış pencereler, saplanmış girişler gibi mimari öğelerin fiziksel örüntüsü, plan ve kesitlerdeki tasarılarından fazlasına gebedir. Algılanan mekan, bedensel ritimleri sekteye uğratarak bedeni sürekli tetikte tutan deneyimlerle ilgilidir.



Şekil 5.11. Kuşbakışı Berlin Yahudi Müzesi



Şekil 5.12. İnsan gözünden Berlin Yahudi Müzesi, 2017 (Fotoğraf Damla Göre)

Müze, Soykırım Anıtı gibi kente tamamen açık ya da Walter Benjamin Anıt-Mezarı gibi kentin/doğanın olağan akışında bir şekilde çözünen bir yapı değildir. Tam tersine kentten kendini tamamen koparmış kapalı bir kutu gibi durur. Fakat bu amorf biçimli kutu, tıpkı diğer anıtlar gibi kendini işaret eden kentsel bir aksın ya da kendi önemini vurgulayan bir kurgunun merkezinde konumlanmaz. Hem dıştan herhangi bir açıdan bütününe yakalaması zor zikzaklı formu, hem de iç mekanındaki haritası çıkarılamaz

yolculuk, şipşak kavranılacak perspektifler vermektense, çoklu perspektifler sunan ya da görme duyusunu yücelten perspektifi tamamen yadsıyan dinamik ve değişken bir algı örüntüsü oluşturur.

Binadaki yönelimlerin “aks” olarak tanımlanmasının da gösterdiği üzere, müze, insanları aslında oldukça belirli rotalara kanalize eder. Fakat binanın dıştan parçalı algısı, eski binadan yeraltına inerek ulaşılan girişi, birbiriyle kesişen bodrum kattaki akslar, üst katlara çıkan sonsuz merdiven, defalarca geçilen boşluklar ve zikzak şeklin içinde yürürkenki yön duygusu kaybı, geleneksel anlamdaki bir aksın sunduğu perspektifin önem ve algı merkezi belirten tekilliğindense, her köşede insanı “yeni” bir ritime sevk eder. Binanın, insan ölçeğinden her kısmına hakim olunamayan zikzak formu ve iç mekanındaki yolculuk, anlaşılmaz ama yine de kaçınılmaz olan bir deneyimler silsilesidir. “Gezinilen rotaları, perspektifsiz çarpık mekanları, kör bitimleri ile labirentlerin baş döndürücü deneyimlerine dayanabilme yetimizi test eder gibidir” (Vidler, 2001, s.224). Libeskind de, Donald L. Bates ile gerçekleştirdiği söyleşisinde kavramların ya da plan düzlemindeki temsiliyetlerin mutlak mekanı ile müzenin yaşanan mekanı arasındaki farklılığı şöyle olumlar:

“Berlin Müzesi içerisindeki Yahudi Müzesinin zikzakları gerçekte ziyaretçiler tarafından asla görülemeyecektir; ancak belki uçak pilotları, ya da melekler tarafından gözükecektir, fakat müzeye gelen ziyaretçi, o boşluğun dosdoğru ilerleyen düz çizgisini deneyimleyecek, boşluğu boşluk köprüleri üzerinden deneyimleyecek, ama asla bütünüyle zikzакın kendisini değil” (aktaran Maden&Şengel, 2009, s.55).

Müze içindeki yolculuk barok Kollegienhaus (eski Prusya Adliyesi) yapısından girilerek, bir boşluk içinden aşağıya inen merdivenlerle başlar. Müzede üç ayrı hikayeye sahip üç ayrı yol vardır. Girişten inilen merdivenlerle aynı aksta devam eden koridorla kesişen iki kısa koridor; “Sürgün aksı” ve “Soykırım aksı” iki ayrı kapıda sonlanır. Bunlardan bir kapı ile dış mekana açılan sürgün koridoru, ziyaretçilerin yürüyüş ritmini bir kapı ile durdururken aslında kapının arkasındaki bahçede farklı ritimlerle dolu yeni bir deneyime davet etmektedir. Bahçe, akstaki çizgisel zamanın nihai sonunun değil, bir eşikten (kapı) geçtikten sonra farklılaşan zamanının tercümesidir. Kapının arkasında, açık havada yer alan “Sürgün Bahçesi” (diğer adıyla E.T.A. Hoffmann Bahçesi) eğimli bir yüzeye konulmuş kırk dokuz eğik kolondan

oluşur. İçi toprak ile doldurulmuş beton kolonların içinden ağaçlar göğe doğru yükselir. Bahçe bir anlamda tersyüz edilmiştir. Yerden yedi metre yükseklikte köklenen, daha da yükseklerde dalları birbirine kavuşan bitki örtüsünün yer ile bağlatısı kesiktir. Eğimli bir yüzeye dikilmiş eğik kolonların arasında gezinen bedenler, Almanya'dan sürgün edilen veya göç etmek zorunda bırakılan Yahudilerin adım attıkları yeni hayatlarındaki bilinmezlik ve oryantasyon bozukluğu gibi tekinsiz bir hisse maruz bırakılmaktadır. Mekanın konforlu bir tırmanış için bilinen standartlarından oldukça uzak bir eğimde yapılmış zemini, insanın üzerine gelen yüksek kolonlarla birlikte, bedensel ritimleri gerek yürürken gerekse nefes alırken dengesizleştirir. Fakat mevcut ritimler sadece fiziksel mekandaki tasarlanan öğeler ya da onların bedenlerde yarattığı fizyolojik zorluklarla sınırlı değildir. Açık havadaki sürgün bahçesi, diğer yandan ağaçların büyüme ritmini, çiçeklerinin açma ve tohum verme, güneşin doğma ve batma, yaz ve kışın mevsimsel ritimlerini de barındırır. Toprak ve bu toprakta yetişen ağaçlar; yani sıcak bir canlılık ile doldurulmuş, soğuk, beton kolonlar, sürgün hayatı gibi hem güvende olmanın sıcaklığının hem de yaşanan trajedinin soğukluğunun biraradalığı gibidir.

Eisenman'ın Soykırım Anıtı'ndaki gibi kartezyen bir grid üzerinde dizilmiş kolonlar, dikte edeceği bir mesaj peşinde değildir. Bahçeye çıkan koridor boyunca sergilenen birkaç fotoğraf, mektup ya da kişisel eşya gibi sürgüne gönderilen insanların hikayelerine tanıklık etmiş çeşitli materyaller, sürgüne dair parça parça fragmanlar sunar. Fakat bahçe, sürgünü görsel ya da figüratif şekillerde betimlemeye kalkışmaz. Sürgündeki hikayelerle örtüşen bir deneyimi, mimari ya da doğal öğelerle bedensel-mekansal ritimler üzerinden tekrar yaşatmaya çalışır. Bu “tekrar” geçmiş ile aynı olma gibi bir iddiası olmayan “yeni” şimdide, bedenlerin farklı farklı deneyimlerindedir.



Şekil 5.13. Sürgün ve Soykırım akslarının kesişiminden “Sürgün Bahçesi”ne bakış, 2017 (Fotoğraf Damla Göre)



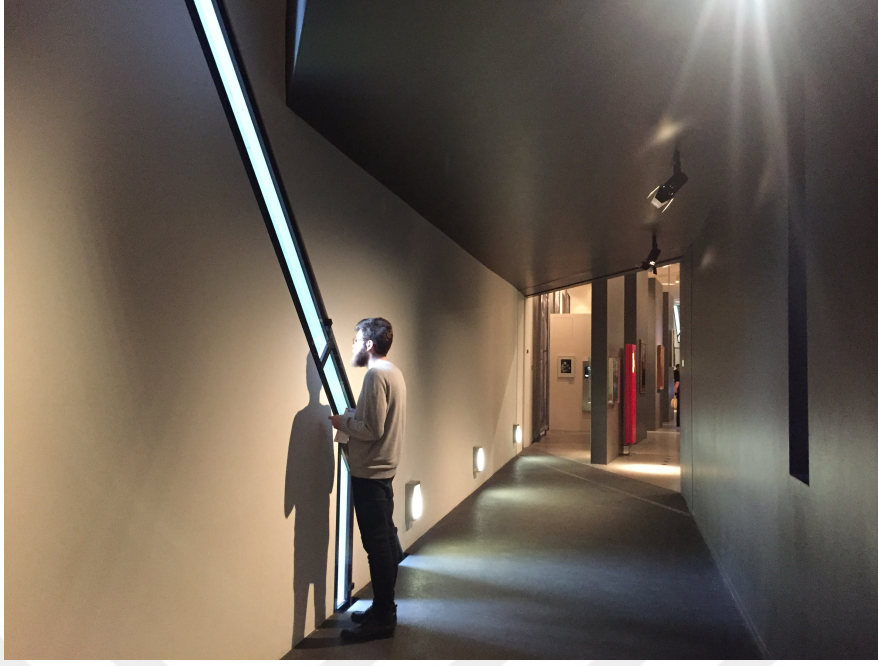
Şekil 5.14. Görsel 1, Sürgün Bahçesi (E.T.A. Hoffmann Bahçesi), 2017 (Fotoğraf Damla Göre). Görsel 2, Soykırım Kulesi

Soykırım aksının hafif bir eğimle çıkılan koridorunun sonunda, başka bir kapının açıldığı “Soykırım Kulesi” ise yirmi yedi metre yüksekliğinde, boş ve karanlık bir hacimdir. Dev boşluk, güçlü bir açı ile yukarıya doğru daralan formunun etkisi ve hem havalandırmasız hem de ışıklandırmasız oluşuyla oldukça boğucu, mevsime göre soğuk/sıcak ve karanlıktır. Tepesindeki ince bir kesikle hacmi yaran diagonal

açıklıktan süzülen zayıf ışık oldukça kısıtlı bir görüş alanı sağlar. Şehrin gündelik hayatının gürültüsü de alana bir vızıltı gibi ulaşır. Soykırım Kulesi, gündelik ritimlerden yalıtılmış anekoik odaya¹⁴ benzer. Görsel ve işitsel dış uyaranların, gündelik hayatın ritminin yokluğunda, bu dar ve karanlık boşlukta duyulan sadece bedendir. Kalbin atışı, nefes ve hareketlerimizin ritmi mekandaki zaman akışını imleyen tek şeydir. Çıkılmaz bir yolun sonundaki boşluk, duyularda da yarattığı boşlukla bir yandan “ölüm”ü ve “çaresizliği” anlatırken, diğer yandan da o ana imzasını atan bedensel ritimlerin, yani “yaşamın” altını çizer.

İlk iki aksı ziyaret ettikten sonra girilen üçüncü en uzun aks, doğrusal ve sonlu bir “akstan” ziyade sapmalar, dönüşler, inişler, çıkışlar ile dolu, devamlı ve uzunca bir yoldur. Soykırım gibi geri döndürülemez bir olaya rağmen, bütün zenginliği ile devam eden, herhangi “mutlu” ya da “mutsuz” sona indirgenemeyecek tarih, fiziksel mekanda da karşılığını bitimsiz bir rotada ifade edilen döngüsel bir ritimde bulur. Girişten aşağıya inen merdivenlerle başlayan aks, girişin yakınlarına inen bir merdiven ile sonlanarak yine başlangıca bağlanır. Zaten bu aksın adı da “devamlılık aksı”dır. Aks boyunca Yahudi perspektifinden ele alınmış bir Berlin tarihi anlatısı aktarılmaktadır. Bu anlatıda dünden bugüne değinmiş, bugünden de yarına ulaşacak hikayeler devamlılık fikrini vurgular. Bilimden, müziğe, sanattan felsefeye kadar her alanda sadece bugüne değil yarına da iz bırakmış isimler, gelenekler ya da sıradan hikayeler; evrensel ya da kişisel birçok sergi malzemesi, toplamında uzun yoldaki anlatıyı oluşturur.

¹⁴ Anekoik oda, sesi %99 oranında emdiği için hiçbir sesin gezinemediği, bilimsel ölçümler için yapılmış özel odalardır. Bu odalarda hiçbir dış sesin olmayışından dolayı, insan kendi kalp atışlarını, nabzını veya kan dolaşımını dinler.



Şekil 5.15. Sergiyi yaran metaforik boşluk ve arkada sergi, 2017 (Fotoğraf Damla Göre)

Planda kırılıp bükülmüş bir yıldız benzeyen devamlılık aksı, onu doğrusal olarak boylu boyunca kesen bir hacim ile iç içedir. Doğrusal boşluk, kırıklı sergi aksında süreksiz ama etkili bir tezatlık oluşturur. İki çizgi arasındaki diyalog, binanın temel yapısını tarif eder. Fiziksel mekanda da sergi malzemeleri ile dolu akstan, bomboş bir hacim olarak mimari, malzemesel ve akustik olarak farklılaşan bu lineer rota, Libeskind'in deyişiyle “ne kadar nesne ve hikaye getirilse de müzede asla sergilenemeyecek olana” adanmıştır (2001, s.27).

Müzenin oldukça uzun devamlılık aksındaki farklı dönem ve konulara ait koleksiyon, teker teker her unsuruna konsantre olması zor ve yorucu bir görsel bombardıman yapar. Bu anlamda görmenin merkezietini kıran, bütün duyuları kendine malzeme eden diğer akslardan farklılaşır. Fakat bir yandan da monumental, tekil objelerin görmenin dikkatli enerjisini çektiği sergiler yerine, yürüyüş ritmiyle beraber ritimlenen, periferik bir zaman akışı belirtir. Ve bu zamanın doğrusallığı, kendi özyıkım unsuruyla yan yanadır. Uzun anlatıyı yer yer kesen metaforik yokluk, bedensel ve zamansal ritimleri de sekteye uğratıp farklılaştırır. Boşluklardaki “yitirilmişliğin” aritmisini, sergideki doğrusal hikayeyi de kırıp, bedensel üretimlerle ona ilave anlamlar katar. Fiziksel mekan ve beden arasındaki bu sonsuz rezonans, müzenin sonunda herhangi bir gerçeklik tahayyülüne varacak nihai bir sentezdence,

(eğer varsa) tarihten çıkarılacak anlamı şimdiye dokunan bedensel üretimlere devreder. Artık geçmiş ve gelecek ile ne yapılacağı, şimdiki zamanın inisiyatifindedir.

5.4. Gelibolu Yarımadası Tarihi Milli Parkı

Büyük savaşın (1. Dünya Savaşı) bir cephesinin mekanı olmuş Gelibolu yarımadası, savaşın trajedisini, üzerinde geleneksel anlamda bir anma sunan anıtlar bulundurmasına rağmen, kendisi bir hafızaya dönüşmüş bir anıt-coğrafyanın üzerinden aktarır. Yarımada bütün bir bölgeye mal olmuş anlatıları, anıtları, şehitlikleri, abideleri ve savaşın çeşitli fiziki izleri ile koca bir kara parçası olarak bir anıta dönüşür. Yaşanan zaman-mekanın ritmiyle tasarlanan zaman-mekanı beraber ele almak için farklı ölçeklerde oldukça zengin malzeme sunar. Çünkü yarımada, kahramanlık hikayeleri ve destanlara sadece fiziki bir işaret olarak gösterilip, üzerine yazılmış yüzlerce tarih anlatısı ile yaşamsal süreçlerinden soyutlanmıştır. Bu açıdan diğer anıt örneklerinden ayrışır. Fakat mekandaki süreçler ne kadar kapatılmaya çalışılırsa çalışılsın, her türlü anlam sabitinden ve destansı anlatıdan bağımsız olarak, kendine özgü ritimleri sayesinde yine de ziyaretçilere tasarlayanın tahakkümünden sıyrılmış bir anıtsallık sunar. Güven İncirlioğlu bu ikiliği şöyle ifade eder;

“Yüz yıl aradan sonra Çanakkale'den birkaç dokunaklı asker mektubu, özel Anzak-Türk yakınlaşmasına ait birkaç anekdot ve Mustafa Kemal'in dokunaklı birkaç sözü dışında savaşın sesini ve deneyimini duyacağımız, kanlı savaşa ve kıyıya başka bir tarafından yaklaşabileceğimiz bir ihtimal kalmamış gibi görünüyor, savaş alanının kendisinden başka...” (2014)



Şekil 5.16. Görsel 1, savaş esnasında *Lone Pine* (Yalnız Çam) Anıtı, 1915. Görsel 2, Lone Pine Anıtı, 2017 (Fotoğraf Damla Göre)

Gelibolu'daki anıtlar ve şehitlikler deneyimleyen bedenlerin ve deneyimin ritmiyle ilgilenmek yerine geçmiş ve bu geçmişe dair mesajı zamansız bir işarete indirger. Abideler, antik dönemlerden beri kalıcılığın nişanı olan mermer ve coğrafyayla kontrast formu ile kendini doğal döngülere bırakmaktansa, daha çok ona hakimiyet kurmaya çalışır. Bu anlamda fiziksel özellikler gibi anıtın sunduğu işaretler de “değişmez” ve “yok olmaz” kılınır. Anıtları deneyimleyen bedenlerin anlam üretimi sürecine mutlak bir gösterenle gem vurulur. Sanki beden zihinsel-fiziksel süreçleri kısa devre bir ilişki ile çabuklaştırılıp basitleştirilmektedir. *Lone Pine* (Yalnız Çam) Anıtı buna güzel bir örnek teşkil eder. *Lone Pine* mevkiinde coğrafyaya ismini veren çam ağacının varlığı ile yetinmeyip, halihazırda işaretli tepeyi hemen yanında başka bir abide ile tekrar ve daha mutlak bir şekilde işaretlemeye gerek duyulmuştur. Benzer mutlakiyetçi anlatımı Türk şehitliklerinde de görebiliriz. 57. Alay Şehitliği savaşta şehit düşmüş her bedene atadığı taşların oluşturduğu intizam ve bu intizama baskın gelen abide ile mekanı doğrudan işaretler. Aslında bu işaretleme, farklı hikayeleri, yüzleri, topoğrafyanın kendi halindeliğini ve bunların sunduğu imkanları bir kenara iterek tek yönlü alımlanan bir deneyime indirger. Böylece tikel olan yüzlerce anlatı, özdeş taşlar ile bir örnekmişçesine sunulur. Artık bayram namazı sonrası fotoğrafında gördüğümüz yüzler ve o yüzlerin taşıdığı hikayeler, ziyaretçiler için tek tip taşın üzerine işlenmiş birer künyeden ibarettir. Mekan ise Le Corbusier'in tariflediği gibi “yerin rastlantısal düzeni temizlenerek” evcilleştirilmiş, çevrilmiş ve idealleştirilmiş bir biçimde sunulmuştur (Smith, 2002, s.31).



Şekil 5.17. Görsel 1, Bayram namazından sonra fotoğraf çekilen 57. Alay. Görsel 2, 57. Alay Şehitliği, 2017 (Fotoğraf Damla Göre)

Coğrafya, Gelibolu'da savaşın sadece mekanını oluşturmaktan fazlasını barındırır. Yarımadanın denizin üstünde yükselen sarp kayalıkları, dereleri, vadileri, düzlükleri,

bitki örtüsü ve iklimi yüz yıl önceki savaşın en önemli aktörü olmuştur. Denize set çeken dik yamaçlar İngiliz Milletler Cemiyeti kuvvetlerinin en büyük engellerinden birini oluşturduğu gibi, bu kendine özgü coğrafya savaşın geneline de şekil vermiştir. Su kaynakları, çamurlu toprak, sivrisinekler gibi yarımadaanın doğal bileşenleri askerlerin gündelik hayatından, askeri stratejilere kadar her noktada etkili olmuştur. Öyle ki, bu fiziki özellikler dolayısıyla savaş, her iki taraf için de bir “tepeye hakimiyet” mücadelesine dönüşmüştür. Denizden dereler, vadiler, dik yamaçlar boyunca tırmanan kuvvetler ile sırtı savunan Türk birlikleri, farklı rakımlarda mekanla ilişkilendirilmiştir. Bu da aynı mekanı hiç kuşkusuz farklı ritimlerde algılamalarına sebep olmuştur. Dolayısıyla Gelibolu yarımadasının ekolojisi, savaşın ritmini olduğu gibi, savaşın da ritimlerini belirlemiştir. Savaşın bıraktığı izler sebebiyle yüz yıl sonra bugün bile, ziyaret edilen cephele, şehitlikleri, cephanelikleri ve yürüyüş yolları ile coğrafya, anıt-parkın mekansal ritmini belirlemeye devam etmektedir.

Öte yandan Gelibolu Yarımadası Tarihi Milli Parkı, sadece Büyük Savaş’la kısıtlı kalmayan, hem zamansal hem de mekansal sınırı keskin bir son ile çizilemez bir coğrafyadır. Öncelikle, mekanın çoklu zamanları vardır. Jeolojik süreçler, bitki örtüsünün değişimi, mevsimler gibi doğal ritimler ve Truva, Roma, Osmanlı’ya kadar birçok medeniyetin dokunduğu zamansallıkta kaçınılmaz olan birşey varsa o da sürekli değişim halidir. Bu dinamik örüntü, her türlü ideolojik, tarihsel sabiti, dayatılmış anlamı bariz bir şekilde boşa çıkarır. Conk yayırından Suvla’ya uzanan bakıda Gökçeada ve Saros Körfezi’nin de göze ilişmesiyle birlikte, farklı bir zamansal ritim derinden hissedilir. İnsan yaşamı, bu ritimde küçük bir kesit olmaktan öteye geçemez. Sanki doğa binlerce yıla yayılan ritminde, her türlü felaketin ve felaketleri meşrulaştırmaya çalışan anlatıların geçiciliğine dikkat çeker. 2009 yılında ölen, Büyük Savaş’a katılmış son İngiliz gazisi, savaş için “bir cana bile değmezdi” diyerek, yüz sene önceki motivasyonun, savaşın bedenler için bile bugün geçersiz ve önemsiz kaldığını ifade etmektedir (McVeigh & Townsend, 2009). İnsan yaşamının kısa kesidinde dahi geçen bu değişim, coğrafyanın köklü zamansallığıyla karşılaştırıldığında, hiçbir anlatıdaki mutlakliyetin de baki kalamayacağını ipucunu verir.



Şekil 5.18. Conk Bayırı'ndan Suvla koyuna doğru bakış, 1915



Şekil 5.19. Conk Bayırı'ndan Suvla koyuna doğru bakış, 2017 (Fotoğraf Damla Göre)

Coğrafya, bahsedilen zamansal poliritiminin mekanını da oluşturur. Yarımada'nın kendisi, zaman katmanlarını mekansal karşılıkları aracılığıyla aktaran bir höyüğe benzer. Gerçekten de yarımada, tarih öncesi dönemlere dair arkeolojik çalışmaların da nesnesidir. Yüzyıl önceki savaşın fiziki izleri bu arkeolojik katmanlaşmanın sadece en üstünde yer alan bir zaman-mekan belirtir. Hatta o kadar “yeni”dir ki, kemiklerin yüzeye yakınlığından dolayı, kırk santimden derin kazılar izne tabidir. Siperler, bu

ritmin akışına dayanamamış, yeşil örtü ile kaplanmış “çukurlara” dönüşmüştür. Savaşın “Kel Tepe”si, coğrafyanın kendi ekolojik ritimlerinin bugün farklı bir kesidinde, zengin bir floraya ev sahipliği yapmaktadır. Bu anlamda “höyük” anıtların tarihte işaretlediği hiçbir soyut “an”a veya imgeye indirgenemez. O, hem zamansal hem de mekansal dinamikliği ile kadim bir hafızanın kendisi haline gelir. Bu höyükten üretilecek “geçmiş” ve “anımlar” ise tamamen onu deneyimleyen bedenlerin inisiyatifindedir.

Gelibolu Yarımadası, anıt-parkın yeni abideleri, mezar düzenlemeleri de dahil olmak üzere, savaşın düne ve bugüne ait bütün fiziki izlerini kendine mal etmiş bir peyzajda deneyimlenir. Parkın bir giriş-çıkışı, belirli bir rotası veya aksı yoktur. Coğrafya, kendinden bir sınır belirtmez. Bu yüzden anıt-park tamamen ziyaretçilerin kendi inisiyatifinde bir yürüyüş rotası ile gezilir. Yürüyüşün ritmi bedeninin zihinsel, fiziksel her pratiğini ritimlendirdiği gibi, onu aynı zamanda aktif-üretken bir enerji odağına çevirir. Jacks, “isyankar” ve “yıkıcı” olarak tanımladığı sıradan yürümenin, nefes ile birlikte dokunulabilir bir şeye erişim sağladığını ve bu sayede soyutlamanın altını kazıdığını söyler (2004, s.5). Yürüyüşle beraber, anlam, hayal veya muhakememiz de adımlarımız, bakışlarımız, nefesimiz gibi en bizden ve somut pratikler üzerinden ritim kazanır. Belki de bu yüzden, yaya gezilen anıt-parkın deneyimi, araçlarla direk kendi şehitliklerine yönelen ziyaretçilerin deneyiminden farklıdır. Bir vasıtanın aracılığı, bedensel ritimleri böldüğü gibi, mekan-zamanı da bölümlere ayırır, doğal akışa yabancılaştırır. Halbuki yürüyerek hem bedensel mekan hem de çevresi, kişinin bir uzantısı olarak çalışır. Bu ritim, algısına dahil olan herşeyi istemsizce birbirine örmeye başlar. Bu örgüde deniz-kara, dost-düşman, alt-üst gibi her türlü zihinsel ve fiziksel ayırım da bertaraf olur.



Şekil 5.20. Görsel 1,2 ve 3, Cehennem Burnu’na (Beach Cemetery) yürüyüş, 2017 (Fotoğraf Damla Göre)

Gelibolu'nun zengin bitki örtüsünde savaşa dair fiziksel izler, yarımada'nın farklılaşmış bir parçası olarak algılanır. Örneğin mezarlıklar, coğrafyanın yeşilinde oyulmuş birer boşluktur. İlk bakışta topoğrafya sebebiyle sık dokulu çalılar arasında kıvrılan yollar mezarlıkları gizler. Ardından birdenbire beden deneyimine sunar. Aniden beliren şehitlikler, coğrafyanın alışılmış dokusundan boşaltılmış hacimler gibidir. Aynı, bedenlerin bu dünyadan kazındığı gibi. Bir anlamda Berlin Yahudi Müzesi'nde kurgulanmış boşlukların coğrafi parçada vücut bulmuş halleridir. Mekandaki aritmi, bedeni de yitirilmişliğin soğuk hissi ile karşılar. Sanki doğa ölümü de kendi poliritmine katmış, bu ritimler demetinde savaşın trajedisini kendi diliyle maddileştirmiştir.

Bu anlamda anıt-park doğanın ritmiyle, savaşın ve beden ritmini buluşturur. Bedenin zihinsel ve fiziksel süreci, o günkü deneyimi, bugün üretilen başka bir deneyime dönüştürürken, yarımada'yı da sürekli yeniden kurgular. Bu sebeple bellek, Gelibolu'da hiçbir zaman kalıcı, sabit veya değişmez kalmaz. Her deneyimin sonunda yeni bir anı, yeni bir tarih, yeni bir bellek olduğu aşikardır. Bu üretim halini, coğrafyanın her köşesini isimlendiren askerlerden daha iyi anlatan birşey olamaz. Yarımada savaş boyunca, belleklere en ince ayrıntısına kadar işlendiği gibi, bellekler de yarımada'ya işlenmiştir. Bütün tepeleri, dereleri, ağaçları ve düzlükleri ile teker teker nitelendirilmiş, her noktası onu deneyimleyen bedenler tarafından işaretlenmiştir. *Shrapnel Valley* (Şarapnel Vadisi), *Plugge's Plateau* (Plugge'nin Platosu), *Lone Pine* (Yalnız Çam), Hain Tepe, Cesaret Sırtı, Kanlı Dere gibi nitelendirmeler, coğrafi mekanı sadece savaşın fiziksel içereninden fazlası yapmış, onu savaş anılarıyla harmanlayıp değiştirmiştir. Örneğin "Şarapnel Vadisi", herhangi bir vadiden farklı olarak, artık sadece coğrafi bir isimden ibaret değildir. Savaşın yükünü Anzak askerlerinin adım attığı andan itibaren sırtlamıştır.

Conk Bayırı	Hill 10
Süngü Bayırı	Hill 60
Karakol Dağı	Hill 141
Şarapnel Burnu	Hill 971
Fransız Burnu	Outpost Hill
Abide Burnu	Battleship Hill
Silahendaz Yamacı	Outpost Hill
Gazileraltı Mevkii	Gun Ridge
Şehitler Tepe	Walker's Ridge
Gözetleme Tepe	Skew Brige
Topçular Tepesi	Skew Ridge
Tabya Tepesi	Quinn's Post Ridge
Hain Tepe	S Beach
Havan Tepe	V Beach
Gözcübaba Tepesi	W Beach
Şehitlik Tepe	Y Beach
Yüzbaşı Şevki Tepesi	Implacable Landing
Ömer Kaptan Tepesi	Plugge's Plateau
Yüzbaşı Süreyya Sırtı	400 Plateau
Bomba Sırt	Embarking Pier
Şehitler Sırtı	Ravin De La Mort
Cesaret Sırtı	Lone Pine
Nişancı Sırtı	Quadrilateral Plateau
Hilal Sırtı	Shell Green
Kanlı Sırt	The Farm Cemetery
Kanlı Dere	The Pink Farm Cemetery
Kanlı Köprü	Green Mill Cemetery
Kilit Bahir	Gurkha Ravine
Sed-ül Bahir	Tolle Ravine
Ertuğrul Koyu	4. Battalion Parade Path
Anzak Koyu	Sphinx

Şekil 5.21. Yarımada'daki bazı yerlerin savaş yadigarı Türkçe ve İngilizce adları

Yaşanan mekanın semboller, hikayeler üzerinden bahsedilen üretim hali; yüz binlerce anıdan birinde daha da somutlaştırılabilir. Bahsi geçen örnek, Anzakların coğrafi referanslarla Türkçesi “Çalılık Tepecik” olan “Scrubby Knoll” diye adlandırdıkları mevkinin, Türk birlikleri tarafından eş zamanlı olarak “Kemal Yeri” diye nitelendirilmesidir. Arıburnu Cephesi’nde savaştan Türk birliklerinin komuta merkezi olarak kullanılan karargaha Mustafa Kemal’i ziyareti sonrasında isim verme hikayesini, Kurmay Albay Fahrettin Bey (Altay) şu şekilde aktarır:

“- Karargâhımız hep burada mı kalacaktır? Diye sordum.

- Evet, şimdilik öyle. Cevabını verdiler.

- Burasının adı nedir? Dedim.

- Sel yarımısının adı mı olur? Cevabını verdiler, gülüştük...

Derhal beynimde bir şimşek çaktı, gazalarını tebrik ettim, ayrıldım.

Karargâhımıza geldiğim zaman 19’uncu Tüme yazılacak bir emir müsveddesi getirdiler. Baş tarafına şöyle yazdım:

Kemalyeri'nde 19'uncu Tümen Kumandanlığı'na...

Esat Paşa bunu görünce gülümseyerek:

- Güzel bir isim buldunuz Fahrettin Bey. Dedi.

Kâğıdın cevabı bir süre sonra karargâha geldi. İmza yerine şöyle yazılmıştı:

Kemalyeri'nde 19'uncu Tümen Kumandanı Mustafa Kemal...

Böylece yer kemalini bulmuş oldu..." (Çanakkale Gezi Rehberi, 2015)

Bu örnekte olduğu gibi farklı geçmişler, farklı görme biçimleri ve farklı deneyimlerde yeniden ve yeniden üretilen Gelibolu, tekil anlatılara, bir söze sığdırılmayacak kadar geniş bir yelpaze sunar. Coğrafi, jeolojik, iklimsel ya da bedensel birçok hareketin biraraya geldiği yarımada, her an bir önceki andan farklı kılınarak hem doğrusal bir değişim, hem de sonsuz bir döngüsellikten söz edilir. Gelibolu anıt-parkı, üzerindeki abidelerin, anlamı ve zamanı dondurma çabasına rağmen, mekanına dantel gibi işlediği ritimlerin dinamikliğiyle kalıcılık iddiasındaki bütün tasarımları alt eder.

6. SONUÇ

“Ritim”, hiçbir sisteme, tanıma veya kavrama indirgenemeyecek, organik bir zenginlik olarak yaşanan zaman-mekana dair ilişkiler toplamıdır. Mekan, tasarlandığı gibi “tamamlanmış bir bütün” yarattığını sanan, mekan-oluşu indirgeyici tahakkümlerin aksine, maddi ifadesinde bedensel pratiklere ortam sağlayan ve bu pratiklerle sürekli (yeniden-) üretilen, semboller, hikayeler ile nitelenen, bitmeyecek bir işleyiş teşkil eder. Söz konusu süreci inceleyen ritimanaliz, zihinsel alanda mutlak ve soyut kılınmış mekanın karşısına “mekansal bedeni” ve onun bütün anlamlarıyla gündelik gerçekliğini koyar.

Mekan, zaman ve bedenin ayrılmaz bütünlüğünün vurgulandığı çalışmada, ilk olarak, bahsedilen “mekansal beden” ve onun zamansal örüntüsü ile ne kastedildiği açıklığa kavuşturulmaya çalışılır. Bu amaçla geleneksel fizikten, rasyonel düşünceye ve kartezyen mekanizmaya kadar birçok teorik düşüncenin, zaman ve mekanı dünyevi alana üstten bakan bir soyutlamalar dünyasında nasıl ele aldığı incelenmiştir. Hem mekan hem de bir zaman belirtişiyile problematiğinin her iki ucuna da ait olan beden, aynı indirgemeden muzdariptir. Beden, mekanla zamanı tek taraflı olarak kendine dolaylı kılan bir özne, ya da kapladığı hacmi, salt bir görsellikte basitleştirilmiş tensel yüzeyi ile tahakküm kurulan bir nesne ikiliğinde sıkışıp kalmıştır. Halbuki bedenin muamması, onun yakın ve derin sırrı, “özne”nin ve “nesne”nin (ve bunların felsefi ayrımlarının) ötesindedir; tekrarlardan, (doğrusal ve döngüsel) hareket ve ritimlerden yola çıkarak farkların “bilinçdışı” üretimidir (Lefebvre, 2014, s.394) Çünkü beden, kartezyen ayırmadaki gibi ne nesnesiz düşünen bir özne (*res cogitans*) ne de öznesiz bir nesne (*res extensa*) ifade eder. Bedensel mekan, Newtoncu fizikteki gibi öznelere ve onun dünyevi varlığından bağımsız karşılaşılan bir öz, özerk mantığa ait bir nesne değildir. Canlı beden, özne-nesne, beden-zihin gibi ayrımları bugün manasız kılan, mekanla birlikte, mekanın içinde ve onu üreten bir güç olarak belirlemektedir (bkz. 2. Bölüm).

Bahsedilen mekan-oluşun mimarlık alanında yer almaya başlamasının ise şaşırtıcı şekilde yeni olduğu görülür. Çok farklı epistemolojik dünyalara ait olsalar da, Vitruvius insanı ve Modulo’da sloganlaşan beden imgesi, mimarlığın yaşamsal

kuvvetlerle sorunlu ilişkisini açığa vurmaktadır. Bedenin organsız, statik ve zamansız tasvirlerinde, gündelik gerçekliğimiz olduğu gibi yaşanan mekan da saf dışı bırakılmaktadır. Modernlikle yaşanan kırılmaya kadar, mimarlığa, geleneksel felsefenin evrendeki her şeyin varolma koşulu olarak görülen *a priori* mekan anlayışı hakimdir. Bu yüzden dünyevi mekanın keşfi, mimarlığın daimi bir oluş hali olarak bedensel ve zamansal momentlerinin keşfini de imler. Öznenin form verdiği nesne-mekan ve ona dair tektonik ve üslupsal endişeler yerine, modern anlamıyla mimari mekan, bedensel algı, eylem ve tasarımlarda şekillenen, sürekli “üretilen” bir olguya dönüşür (bkz. 3. Bölüm).

Sadece gözlerle ve zihinle değil, bütün duyularla ve bedensel pratiklerin tümüyle üretilen mekan ne kadar iyi incelenir ve ne kadar kapsamlı ele alınır, yaşamdan soyutlayıcı, bedensel farklılıkları homojenleştirici tahakkümler de o kadar iyi kavranır. Söz konusu motivasyonla, bedenin onarılması, öncelikle duyuşal-duyumsal mekanın, sözün, sesin, koklama ve işitmenin, görsel olmayanın (daha doğrusu sadece görsel olmayanın) onarılması demektir. Mekan-oluş, sadece zihinsel tasarımlarda tamamlanan ve hayata empoze edilen tek yönlülükten fazlasıdır.

Mimarlığın spekülâtif bir öncelik verdiği sadece zihinsel süreçler teşkil eden tasarımların ise gündelik hayatta algıladığımız maddi dünyadan kopuk bir gerçekliğe sahip olduğu görülür. Tasarlanan mekanlar yaşamsallığın sürprizlerle dolu, tahmin ve dolayısıyla kontrol edilemez akışıyla ilgilenmek şöyle dursun, tam tersine onu hakim olunabilir rasyonel düzenlerin maddi ifadelerine dönüştürmektedir. Yaşamın zapt edilemez ritimlerinden “soyut” tutulmuş bu süreçlerin fiziksel ifadeleri, başka deyişle “soyut mekanlar”, bedensel-mekanı, onun eylemlerini, içsel işleyişini, zamansal varoluşunu, kısaca yaşamsallığını da aynı soyutluğa hapsetmektedir. Örneğin yaşamsal süreçlerden yoksun bir mimari plan “kağıtta masumca durmaz, çünkü maddi tercümesinde “planlarını” gerçekleştiren bir buldozere dönüşür” (Lefebvre’den aktaran Elden, 2004-a, s.189). Ona şekil veren ideolojilerin, egemen güçlerin ve aktörlerin baskı aracına dönüşen mekan temsilleri, mekanın yaşanan boyutunu yok saydığı her tasarısında, bedenin doğal ritimleriyle çatışan, bedene hükmeden bir otoriteye dönüşmektedir.

Bedene hükmeden soyutlayıcı, ayrıştırıcı ve indirgeyici bu “ölümcül mekan, kendi (tarihsel) koşullarını, kendi (iç) farklılıklarını, (muhtemel) farklılıkları öldürerek soyut homojenliği dayatır (Lefebvre, 2014, s.371). Bu yüzden mekansal ve zamansal karşılıkları ile bedenin enerjilerini belirli tekrarlara göre belirli harcamalara yönlendiren, onun her türlü eylemini düzenleyen otoriter her “sistem” tahayyülü ritimsel incelemenin hedefinde olmuştur.

Mimarlıkta da ritim kavramının, antik felsefeye kadar dayanan bir gelenekle hep nihai bir ahenk, düzen veya oran fikrinin güdümünde ele alındığı görülür. Beden tasvirlerinde de kendini açık ettiği üzere, söz konusu referanslar dünyevi bedenden değil, mutlak kılınmış düzenleri kuracak soyut ilişkiler sisteminden alınmaktadır. Bir oranlar paleti olarak ritim, öğeler arası en temel ilişkilerden başlayarak mimari formun bütünü oluşturur, bu oluşumda herhangi bir sapmaya, aritmiye izin vermeyen “tamamlanmış bir vücut” teşkil eder (bkz. 4. Bölüm). Ritim, mikrodan makroya her elemanın birbiri, yapının bölümleri ve nihai formu ile ilişkisini gözetten gardiyan gibidir. Bu yüzden, bedeni, bedensel eylemleri ve her türlü mekan üretimini homojenleştirmektedir.

Modern zaman ve mekan ise, geleneğe kıyasla egzotik, zengin ve farklı yoğunluklarla dolu birçok ritmi yansıtır. Örneğin müzikte, eserdeki bütün dizilimi, öncesi ve sonrasıyla kendine bağlayan tekil bir armoni endişesinin modern dünyada kendini özgür, değişken ve ritmik ilişkilerin öne çıktığı bir yapıya bıraktığı söylenebilir. Ermath “post-modern zamansallığın doğasını en iyi anlatan şey müziksel ritimdir” derken, başka bir alanın içinden modern zaman deneyiminin yapısıyla ritmin bahsedilen ilişkisini vurgular (aktaran Elden, 2004-b, s.xiv). Belki de bu yüzden pozitivist aklın homojen, lineer ve ilerlemeci zamanının inanırlığını çoktan kaybettiği bugün, modern deneyim ve onun zaman algısı üzerine tekrar düşünülmelidir. Bu anlamda ritim, doğası gereği hem ardışık hem de çoğul, asimetrik ve karmaşık bir form belirterek, zaman-mekân algılayışımıza dair önemli bir kesit sunar.

Bu amaçla yürütülen ritim incelemesinin odağında beden vardır. Ritim, bedenin tekrar eden ihtiyaçlar, arzular, hareketler gibi gündelik pratiklerini ve daha geniş çerçevede gece, gündüz, mevsimler gibi biyolojik döngülerinin tümünü referans alır. Mekan-

oluşun zamansal örüntüsünü dünyevi bir pencereden tartışmaya açar. Bedende zihinsel, fiziksel, sosyal, biyolojik bütün eylemler bir ardışıklık belirtir. Bedensel mekandaki bu ardışıklık, tekrarlar olduğu kadar farklılık üretimlerini, lineer seyredişler olduğu gibi geri dönüşleri aynı anda bünyesinde barındırır. Ağaran tan her gün ayrı bir etkileyiciğe sahiptir. Açlık her öğün yepyeni bir ihtiyaç olarak belirir. Tamamen homojen bir tabiata sahip mekanik seslere bile algılayan zihin bir ritim atfeme eğilimindedir. Bu anlamda ritim, bedensel alana yabancı zaman anlayışlarının, yaşamdan soyut, kendi nicel parametrelerinde seyreden homojen akışından farklıdır. Bedensel mekana dair ritim, tekrar ve farklılık, nicelik ve nitelik, döngüsel ve doğrusal ikiliklerinin paradoksal birlikteliğini ifade eder. Bu sayede bedensel ritimlerin doğal, dünyevi süreçleriyle, mekanik düşüncenin mantıksal, matematiksel kategoriler içinden ele aldığı mutlak süreçlerini ayırt eder. Ritimanaliz ile yaşamsal beden onu yok sayan teorik modellerin aksine, aktif bir bilince dönüşür.

Mimari üretimlerde yürütülen ritimanaliz, deneyimleyen beden üzerinden, önceki bölümlerde etraflıca bahsedilen zamansal-mekansal ritimleri tespit eder. Konu edilen 4 mimari mekan da kartezyen zaman-mekanın ötesinde tekrar üretilmeyi; t-üretilmeyi olumlamaları nedeniyle seçilmiştir. Ritim çalışmasının ifade bulduğu örnekler bir (an)ıt yelpazesi sunar. Çünkü anıtlar mimari fonksiyonun çekildiği, gerek geleneksel gerekse modern dünyada anlam üretimi ve bedensel deneyimin öne çıkmasını öngören mekanlardır. Berlin Yahudi Müzesi bir anıt olmamasına rağmen, bilgi kaynaklı bir müze olmaktan öte bedensel deneyim endişesi ile anıtsal bir kurgu gibi işlenmesi dolayısıyla bu yelpazeye dahil edilmiştir.

Örnekler aynı zamanda yer aldıkları iki farklı bağlamın gerilimini barındırarak ritim çalışmasını zenginleştirir. Berlin Soykırım Anıtı ve Yahudi Müzesi, Berlin gibi metropol bir şehirde konumlanırken, Walter Benjamin Anıtı ve Gelibolu Yarımadası Tarihi Milli Parkı tam aksine doğanın bir uzantısı olarak çalışır. “Doğa” ve “kent” olarak gruplanabilecek örnekler, ritimanalizin de farklı şartlarda sağlamasını yapar. Bedensel ve mekansal deneyimin, bu iki farklı kutupta ritmik olarak nasıl ayrışmalar ve ortaklıklar barındırdığını gösterir. Aynı zamanda Walter Benjamin Anıtı gibi bir anıt-mezardan, Berlin Soykırım Anıtı gibi başka bir anıt ölçeğine, Yahudi Müzesi gibi bir müzeye ve en sonunda Gelibolu gibi bir yarımada varan ölçek değişimi,

ritimanalizi fonksiyonel bir ölçek kavramından da bağımsızlaştırır. Ölçekten olduğu gibi ölçekle bağdaşık kullanım-merkezli anlamların yükünden de kurtulmuş “ritim” anıt-mekanlarına özgü sabit ve değişkenleri, her anıt-mekanında yeniden tartışmaya açar.

Örneğin iki anıtın yer aldığı Berlin, topoğrafyasındaki trajik olaylar nedeniyle tarih ve anlam konusunda sert bir iklim sunar. Özellikle yüzyılın son yarısına ait anti-anıtlar, geleneksel örneklerden farklılaşıp anlam üretimini bedensel deneyimlere bırakarak ritimsel okuma için de elverişli bir bağlam sağlamaktadır. Anıtlar bir kent parçası olması sebebiyle, kentsel ritimler içinde algılanabildiği gibi, daha küçük ölçekte mimari mekandan bedensel pratiklere kadar farklılaşan ritimsel bir çeşitlilik oluşturur. Diğer yandan aynı tarih-anlam gerilimini bir doğa parçasında ele alan Walter Benjamin Anıt-Mezarı ve farklı bir bağlama atıfta bulunan Gelibolu yarımadası bedensel ritimleri doğanın uzantılarıyla buluşturur. İnsan yaşamı ve doğanın kadim döngüleri arasında gidip gelen bu buluşma, aynı zamanda bir metropolün sunduğundan ayrı bir gerilimi barındırır.

Peter Eisenman’ın Berlin’deki Soykırım Anıtı, kentsel kesitten yoğunlaşarak farklılaşan radikal ızgarası (gridi) ile bedenleri tekinsiz bir yönsüzlüğe sürükler. Gerek topoğrafyasındaki dalgalanmalar, gerekse radikal bir griddede dizilmiş kaideler ile mekanın fiziksel ritimleri gezinen bedenlerin algılarındaki ritimlerle üst üste biner. Beton bir ormana benzeyen anıt-peyzajın zamanı, deneyimin zamanıyla harmanlanır (bkz. 5.1. Bölüm).

Sanatçı Dani Karavan’ın İspanya-Fransa sınırındaki Portbou kasabasında konumlanan Pasajlar eseri ya da diğer adıyla Walter Benjamin Anıtı-Mezarı’nda ise peyzaj, tasarlanan ve yaşanan ayrımını iyice silikleştirir. “Hatırlama”, doğada zaten “orada olan”ı öne çıkaran, doğaya parça parça iliştilmiş ipuçlarıyla sağlanır. Bu yüzden anıt-mezardaki anlam üretimi, bedenlerin tikel izlenimlerinden ve sarp yamacın doğal döngülerinden oluşan bir poliritim barındırır. Anıtsallık, hiyerarşik bir kurguda işaret edilen nesnel bir anlamdansa, teni yakan güneş ışığı, köpürdeyen dalgalar ya da zeytin ağacının hışırtısı gibi mekana özgü ritimlerle onu algılayan bedensel ritimlerin beraber dokunduğu “şimdide” tamamen öznel olarak gerçekleşir (bkz. 5.2. Bölüm).

Soykırım Anıtı'nda mekan yekpare bir ayna gibi bütüncül iken, Walter Benjamin Anıt-Mezarı kırık parçalardan biraraya gelmiş bir aynaya benzer. Bir yanda her elemanı ve bu elemanlardan oluşan organizasyonun sürükleyeceği deneyim tasarlanmışken, diğer yanda tamamen eylemin tesadüfiliğine bırakılmış bir deneyim rotası söz konusudur. Fakat her ikisi de, ortak olarak, bedenin görüntüsünü yansıtarak vardır. Yani bedenin ritmik olarak ürettiği semboller, işaretler bütünüyle anlam kazanır.

Daniel Libeskind'in Berlin Yahudi Müzesi'ndeki zikzaklı sergi boyunca devam eden anlatı, aynı anlatıyı yarıp geçen metaforik boşluklar ile sekteye uğratılırken, bu sefer söz konusu olan bedensel ve zamansal aritmilerdir. İnsan düşüncesinin ve etkinliğinin tüm imkanları, zamandaki mutlak sürekliliği kıran “yokluğa” yönlendirilmektedir. Böylece deneyimlenen uyumsuzluklar üzerinden, kültür, zaman, tarih vb. herhangi alandaki doğrusallığın da süreksizliği, sapmalı ve parçalı yapısı vurgulanır (bknz. 5.3. Bölüm).

Başka bir ölçek sunan Gelibolu Yarımadası Tarihi Milli Parkı, aslında diğer örneklerden ayrı tutulmalıdır. Çünkü diğer örnekler geleneksel anıtlara bir karşı duruş olarak tasarlanmışken, Gelibolu'daki abideler, şehitlikler veya tasarlanmış “hatırlama” kurguları, kendi gerçekliğini dayatmaktan çekinmez. Muktedirin zihnindeki empoze ettiği imgeleme ve metinlerle anlam ve anlama süreci kapatılmaya çalışılır. Fakat Gelibolu yarımadası, coğrafyanın kendine özgü jeolojik, iklimsel vb. doğal döngüleri ile ziyaretçileri kaçması imkansız bir zamansallığın içine çeker. Bedenleri, hem zamansal hem de mekansal olarak bu ritim yelpazesinin bir parçası haline getirir. Doğanın ritimlerine eklemlenerek derinden hissedilen “değişim” hali, savaşın ve türlü savaş anlatısının coğrafyadaki devir daimden sağ kurtulamayacağına işaretidir. Kendi ritim skalasında insan yaşamının ve savaşın sadece küçük bir kesit belirttiği anıt-park, böylece ziyaretçilere her türlü “anlam” sabitinin geçiciliğini ve anıtsal olanın “o an”ı üreten yaşamsal güçlerin kendisi olduğunu hatırlatır (bknz. 5.4. Bölüm).

Sonuç olarak, ritimanaliz Lefebvre'in zamanla ilgili çok temel bir sorusuna dayanmaktadır: “Zamanımız sadece yaşamsal kompleksiteyi bölen, parçalayan daha

sonra da geri birleştirmek için çabalayan çözümler üzerinden mi anlaşılacak zorundadır?” (2004, s.55) Bugün, mekan ve zaman, özne ve nesne, beden ve ruh gibi ikiliklerin çözümleyici hiçbir formülünün yaşadığımız gerçekliğe dokunamadığı aşıkardır. Nitekim Bachelard da, eşyaların (maddelerin) akışıyla zamanın soyut geçişi arasında hiçbir eş zamanlılık olmadığını ve zaman fenomenlerinin her birini, uygun bir ritimde ve özel bir bakış açısıyla incelemek gerektiğini söyler (2010, s.9). “Ritim” bu sorunsalı dert edinerek, teorik, kuramsal tasarımlar ve yaşanan mekanın gerilimli ilişkisini tartışmaya açar. Mimari üretimlerde ideal durumlardan bahsetmek yerine, uyumsuzlukları, süreksizlikleri örtbas etmeyen, farklılıkları olumlayan bir mimarlık deneyiminin araştırması olarak ilerler.

Bu anlamda ritimanaliz mimarlık ve kentsel pratikler için inşa edilmiş çevreyi anlamada kapsamlı bir çok boyutluluk sunmaktadır. Coleman’a göre bunun mimarlık teorisi ve pratiğine muhtemel en büyük katkısı, bedeni ve onun tertibini, bu tertibin ölçüleri ve ritimlerini (içsel işleyişi ve alışkanlıkları) bütün eserlerde bir referans olarak tekrar önermesidir (2015, s.97). Mekan, bedeni unutacak denli ondan uzaklaşsa, başkalaşsa ve ona hükmedecek kadar ondan ayrı tutulsa bile bedenseldir.

Ritim çalışmaları ile bedensel mekanı her alanında kapatmış gibi gözükten sistemler hakkında da bir düşünme pratiği geliştirilir. Ritim, bedendeki her tekrarda işaret ettiği farklılık üretimi ile homojenleştirici her aracın önünde bir direnç olarak durmaktadır. Beden ve mekan bütünü, özellikle monoton ve sıradan gözükten gündelik hayatın da, tam da bu azami farklılık üretimleri ile en büyük değişimlerin potansiyelini barındırmaktadır. Tschumi de mimarlığı piramit ve labirent metaforlarının uzlaşma birlikteliği olarak incelerken mekana özgü bu potansiyel ile ilgilenmektedir. Bahsettiği paradoksun ötesindeki adımın hayali, mekan ve özneye dair yaygın tutumu değiştirerek, aslında sosyal tutumların da dönüştüğü koşulları yaratmakla ilgilidir (1975, s.227). Bu yüzden “uzak gözükten bir düzenin yaratılışı, bize en yakın düzenden; bedenin düzeninden yola çıkarak gösterilebilir” (Lefebvre, 2014, s.402). Çünkü Lefebvre’in belirttiği gibi “mekansal olarak ele alınan bedenin içinde duyuların (koku almadan görmeye kadar) ardışık tabakaları, toplumsal mekan tabakaları ve bağlantılarının taşıyıcısıdır” (2014, s.402).

Ritim, en somut ve en kişisel olan bedenimizden başlayarak dünyevi bir mekan ve zaman, dolayısıyla dünyevi bir gerçekliğin araştırmasıdır. Ritim ile bütünsel beden, tıpkı Nietzsche'nin güçlü çağrısındaki gibi bilmenin kaynağı haline gelir: "Hakikat isteminiz, sizin için, her şeyin insanın düşünebildiği, insanın görebildiği, insanın duyumsayabildiği şeylere dönüşmesi anlamına gelmeli! Kendi duyularınızın sınırlarını keşfe zorlamalısınız düşüncelerinizi." (aktaran Lefebvre, 2014, s.398).



7. KAYNAKÇA

Aureli, P. V. (2015). *Az yeterlidir: Mimarlık ve Asketizm Üzerine*. (Çev. Baran Bilir), Lemis Yayın. İstanbul

Bachelard, G. (2010). *Sürenin Diyalektiği*. (Çev. Emine Sarıkartal), İthaki Yayınları. İstanbul

Benelli, F. (2015). “Rudolf Wittkower versus Le Corbusier: A Matter of Proportion”. *Architectural Histories*, Vol.3, No.1, (s. 1-11). [Erişim tarihi 5 Aralık 2017] <http://journal.eahn.org/articles/10.5334/ah.ck/>

Bergson, H. (2015). *Madde ve Bellek*. (Çev. Işık Ergüden), Dost Kitabevi. Ankara

Bilgin, İ. (2014). “Heykel, film, siyaset, anıt”. *Serbestiyet* [online]. [Erişim tarihi 1 Mayıs 2017] <http://serbestiyet.com/Yazarlar/heykel-film-siyaset-anit-132139>

Bois, Y.A. (1997). “The Use Value of ‘Formless’.” (Ed. Bois, Y.A. & Krauss R.E.) *Formless: A User’s Guide*. Zone Book. New York

Colebrook, C. (2002). *Gilles Deleuze*. Routledge. New York

Coleman, N. (2015). *Lefebvre for Architects*. Routledge. New York

Colomina, B. (2002). “Architectureproduction”. *This is not Architecture* içinde. (Ed. Kester Rattenbury). Routledge. New York

Corbo, S. (2014). *From formalism to weak form: the architecture and philosophy of Peter Eisenman*. Ashgate Publishing Limited. Surrey

Çanakkale Gezi Rehberi. (2015, Nisan). *Atlas Dergisi*. Sayı. 265 [Erişim tarihi 3 Mayıs 2017] <http://www.atlasdergisi.com/arsiv/kitaplar/canakkale-gezi-rehberi/28/70/1>

De Sola-Morales, I. (1999). “Weak Architecture”. *Differences: topographies of contemporary architecture* içinde. (Çev. Graham Thompson). The MIT Press. Cambridge, Mass.

Deleuze, G. (1994). *Repetition and Difference*. (Çev. Paul Patton). Columbia University Press. New York

Deleuze, G. (2010). *Nietzsche ve Felsefe*. (Çev. Ferhat Taylan). Norgunk Yayıncılık. İstanbul

Elden, S. (2004-a). *Understanding Lefebvre*. Continuum. Londra

Elden, S. (2004-b). “Rhythmanalysis: An Introduction”. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life* içinde. (Çev. Stuart Elden & Gerald Moore). Continuum. Londra

Emerson Ballard, K. (1960). “Leibniz’s Theory of Space and Time”. *Journal of History of Ideas* içinde. Vol.21, No.1, (s.49-65) [Erişim tarihi 18 Ocak 2017]
<http://www.jstor.org/stable/2707998>

Giedion, S. (2002). *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Harvard University Press. Cambridge, Mass.

Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. Erol Erduran & Ömer Erduran), Remzi Kitabevi. İstanbul

Heidegger, M. (2010). “The Origin of the Work of Art”. *Basic Writings: Martin Heidegger (Routledge Classics)* içinde. (s.83-141). (Ed. Farrell Krell). Routledge. New York

Herakleitos (2016). *Fragmanlar*. (Çev. Arzu Akgün), Kabalcı Yayıncılık. İstanbul

Heynen, H. (2011). *Mimarlık ve Modernite: Bir Eleştiri*. (Çev. Nalan Bahçekapılı, Rahmi Öğdül). Versus Kitap. İstanbul

İncirlioğlu, G. (2014). “Savaşın Sonu”. *Her Taraf No Man’s Land* sergisi. 4. Uluslararası Çanakkale Bienali

Jacks, B. (2004). “Reimagining Walking: Four Practices”. *Journal of Architectural Education* içinde. Vol. 57, No.3, Şubat 2004, (s. 5-9). [Erişim tarihi 12 Nisan 2017] <http://www.jstor.org/stable/1425774>

Jencks, C. (2013). “Architecture Becomes Music”. *The Architectural Review* [online]. 6 Mayıs 2013, Vol.233, Sayı:1395, s.91 [Erişim tarihi 1 Ocak 2017] <https://www.architectural-review.com/rethink/viewpoints/architecture-becomes-music/8647050.article>

Karatani, K. (2014). *Metafor olarak Mimari*. (Çev. Barış Yıldırım), Metis Yayınları. İstanbul

Karavan, D. (t.y.-a). “The Memorial in Karavan’s Own Words” [Erişim tarihi 30 Mart 2017] <http://walterbenjaminportbou.cat/en/content/el-memorial-segons-karavan>

Karavan, D. (t.y.-b) “Passages, Homage to Walter Benjamin” [Erişim tarihi 30 nisan 2017] <http://www.danikaravan.com/portfolio-item/spain-passages-homage-to-walter-benjamin/>

Kwinter, S. (2002). *Architectures of Time*. The MIT Press. Cambridge, Mass.

Le Corbusier. (2011). *Modulor / Mimarlıkta Ve Mekanikte Evrensel Olarak Uygulanabilir, İnsan Ölçeğinde Bir Armonik Ölçü Üzerine Deneme*. (Çev. Aziz Ufuk Kılıç), Yem Yayın. İstanbul

Leach, N. (2002). “Vitruvius Crucifixus: Architecture, Mimesis and the Death Instinct”. *Body and Building* içinde (s.210-225) (Ed. George Dodds & Robert

Tavernor) The MIT Press. Cambridge, Mass.

Lefebvre, H. (2015). *Gündelik Hayatın Eleştirisi III: Moderniteden Modernizme (Gündelik Hayatın Meta-Felsefesi)*. (Çev. Işık Ergüden). Sel Yayıncılık. İstanbul.

Lefebvre, H. (2014). *Mekanın Üretimi**. (Çev. Işık Ergüden). Sel Yayıncılık. İstanbul

Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. (Çev. Stuart Elden & Gerald Moore). Continuum. Londra

Libeskind, D. (2001). *The Space of Encounter*. Thames & Hudson. Londra

Maden, F. & Şengel, D. (2009). “Kırılan Temsiliyet: Libeskind’de Bellek, Tarih ve Mimarlık”. *METU Journal of Faculty of Architecture* içinde. Vol.26, Haziran 2009, Sayı 1, (s.49-70).

Marcus, L. (2014). “Rhythm-Studies”. *Music and Architecture* içinde, (s.6-14) [Erişim tarihi 20 aralık 2016] <http://theatrum-mundi.org/research/music-and-architecture/>

McVeigh, T & Townsend, M. (2009, 26 Haziran). “Harry Patch, Britain's last surviving soldier of the Great War, dies at 111”. *The Guardian*. [Erişim tarihi 10 nisan 2017] <https://www.theguardian.com/world/2009/jul/26/world-war-one-veteran-harry-patch-dies-aged-111>

Merleau-Ponty, M. (2016). *Göz ve Tin*. (Çev. Ahmet Soysal). Metis Yayınları. İstanbul

Merrifield, A. (2006). *Henri Lefebvre: a critical introduction*. Routledge. New York

Meyer, K. (2008). “Rhythms, streets, cities”. *Space, Difference, Everyday Life* içinde. Routledge. New York

Mor, S. (2016). “Frankfurt Okulu ve Anıt”. *Kıtanın Başkentleri- Paris, Berlin* içinde. (s.433-438). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. İstanbul

Morgan, R. C. (2004). “The Life of a Place, Dani Karavan”. *Sculpture* içinde. Nisan 2004, Vol. 23, Sayı 3, (s.42-47).

Perez-Gomez, A. (1983). *Architecture and the Crisis of Modern Science*. The MIT Press. Cambridge, Mass.

Schmarsow, A. (1893, çev. 2008). “The Essence of Architectural Creation”. *Architectural Theory: Volume II - An Anthology from 1871 to 2005* içinde (s.82-85). (Ed. Harry Francis Mallgrave & Christina Contandriopoulos). Blackwell Publishing. Oxford

Schmid, C. (2008). “Henri Lefebvre’s theory of the production of space: towards a three-dimensional dialectic”. *Space, Difference, Everyday Life* içinde. Routledge. New York

Schützeichel, R. (2013). “Architecture as Bodily and Spatial Art: The Idea of Einfühlung in Early Theoretical Contributions by Heinrich Wölfflin and August Schmarsow”. *Architectural Theory Review*. Mayıs 2014, Vol.18 No.3 (s.293-309)

Service, T. (2016, 29 Nisan) “Stuck on repeat: why we love repetition in music”. *The Guardian*. [Erişim tarihi 13 nisan 2017]

<https://www.theguardian.com/music/2016/apr/29/why-we-love-repetition-in-music-tom-service>

Smith, M. (2001). “Repetition and Difference: Lefebvre, Le Corbusier and Modernity's (Im)moral Landscape”. *Ethics, Place & Environment* içinde. 4:1, 31-44.

Stanek, L. (2012). “Architecture as Space, Again? Notes on the “The Spatial Turn”. *Speciale’Z* içinde. Vol.4, Paris. (s.48-53) [Erişim tarihi 10 ocak 2017]

https://www.academia.edu/4714722/Architecture_as_Space_Again_Notes_on_the_Sp

atial_Turn

Şentürk, L. (2011). “Modulor’a Prelüd”. *Modulor / Mimarlıkta Ve Mekanikte Evrensel Olarak Uygulanabilir, İnsan Ölçeğinde Bir Armonik Ölçü Üzerine Deneme* içinde. (s.V-IX). Yem Yayın. İstanbul

Taussig, M. (2012). “Walter Benjamin’in Mezarı, Dünyevi bir Aydınlanış”. *Walter Benjamin’in Mezarı* içinde. (s.13-41). (Çev. Burç İdem Dinçel), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Tobe, R. (2005) “Port Bou and Two Grains of Wheat”. *Architectural Theory Review*, 10:1, (s.125-135).

Tschumi, B. (1975). “The Architectural Paradox”. *Architecture Theory Since 1968* içinde. (Ed. Michael Hays). (s.218-227). MIT Press. Cambridge, Mass.

Van Fraassen, B. C. (2015). *An Introduction to the Philosophy of Time and Space*. (dijital kopya) Noursoul Digital Publishers

Vesely, D. (2002). “The Architectonics of Embodiment”. *Body and Building* içinde. (s.29-43) (Ed. By George Dodds & Robert Tavernor). The MIT Press (2002) Cambridge, Mass.

Vidler, A. (2001). “Building in Empty Space: Daniel Libeskind’s Museum of the Voice”. *The Space of Encounter* içinde. (s.222-224). Thames & Hudson. Londra

Vitruvius, P. (çev. 2007). *Ten Books on Architecture*. (Çev. Ingrid D. Rowland). (Ed. Ingrid D. Rowland & Thomas Noble Howe). Cambridge University Press. Cambridge

Wefing, H. (2005). “‘Goodbye Forever’, The Memorial to the Murdered Jews of Europe”. *Memorial to the Murdered Jews of Europe* içinde. (s??) The Foundation for the Memorial to the Murdered Jews of Europe. Berlin

Wigley, M. (1995). *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. MIT Press. Cambridge, Mass.

Wittkower, R. (1998) *Architectural Principles In The Age Of Humanism*. Academy Editions, Chichester

Wolfe, R. (2014). “Repetition-Compulsion: World Historical Rhythms in Architecture”. *E-flux*, [online]. Nisan 2014, Sayı:54, [Erişim tarihi 10 aralık 2016] <http://www.e-flux.com/journal/54/59858/repetition-compulsion-world-historical-rhythms-in-architecture/>

