

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**TÜRKİYE’DE MİMARLIK TARİHİ YAZIMI:
KONUŞMAYA BAŞLARKEN SUSTURMAK**

Y. Mimar Tayfun GÜRKAŞ

**FBE Mimarlık Anabilim Dalı Mimarlık Tarihi ve Kuramı Programında
Hazırlanan**

DOKTORA TEZİ

Tez Savunma Tarihi	: 28 Temmuz 2010
Tez Danışmanı	: Doç. Dr. Bülent TANJU, YTÜ
Jüri Üyeleri	: Prof. Dr. Günkut AKIN, İTÜ
	: Doç. Dr. Berrin ALPER, YTÜ
	: Prof. Dr. Uğur TANYELİ, YTÜ
	: Prof. Dr. Uşun TÜKEL, İÜ

İSTANBUL, 2010

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT – ARCHITECTURAL HISTORIOGRAPHY IN TURKEY	iv
1. GİRİŞ.....	1
2. DİLSEL FARKLAR.....	5
2.1 Psikanalist, Vaiz ve Bilim Adamı Olarak Mimarlık Tarihçisi	5
2.2 Manifestosuz Bir Mimarlık Tarihi.....	8
3. TÜRKİYE’DE MİMARLIK TARİHİ YAZIMININ TOPOGRAFYASI.....	11
3.1 Yerellik İle Evrensellik Arasında Boşluğu Doldurmak: Ziya Kocainan, Doğan Kuban.....	11
3.2 Geçmişin Yokluğu/Geçmişin Boşluğu: Ahmet Hamdi Tanpınar–Abdülhak Şinasi Hisar–Sedad Hakkı Eldem.....	20
3.3 Babanın/Otoritenin/Yuvanın Boşluğu: Burhan Arif Ongun-Mevlüt Baysal	27
4. SONUÇ.....	35
KAYNAKLAR.....	37

ÖNSÖZ

Bu tezin yazarının iki kişiye büyük bir teşekkür borcu var. Prof. Dr. Uğur Tanyeli'ye ve Doç. Dr. Bülent Tanju'ya. Bu teşekkür sadece teze olan katkılarını içermiyor. Bunun çok ötesinde bana sağladıkları özgürlük ile de ilgili. On bir yıl boyunca sadece mimarlık tarihi adına değil hayat adına öğrendiğim bir şey varsa onların sayesinde.

Prof. Dr. Günkut Akın ve Doç. Dr. Berrin Alper'in bu teze olan katkıları sadece jüri üyeliği ile sınırlı değil. Tez süresince bana birçok açıdan kolaylık sağladılar. Kendilerine minnettarım.

Ayrıca tam ihtiyacım olduğu anda yaptığı yüreklendirici konuşmaları ile her defasında tezle ilişkiyi düzetmemi başaran Arş. Gör. Dr. Alev Erkmen'e; tez sürecini birlikte atlattığımız, sevgili dostum Arş. Gör. Dr. Senem Doyduk'a; "alternatif altılı"nın diğer üyeleri Yrd. Doç. Dr. Senem Zeybekoğlu Sadri, Hossein Sadri ve Yrd. Doç. Dr. Murat Çetin'e ne kadar teşekkür etsem azdır. Her zaman yan yana oluruz umarım.

Çalışma arkadaşlarım Arş. Gör. Dr. Yekta Özgüven'e, Arş. Gör. Dr. Zafer Sağdıç'a, Arş. Gör. Arzu İl'e, Arş. Gör. Aysun Aydın'a, Arş. Gör. Gökçen Akgün'e ve Arş. Gör. Hasan Tahsin Selçuk'a en zor zamanlarında beni destekledikleri ve bütün yüklerimi üzerlerine aldıkları için teşekkürlerimi sunarım.

Burçak Özlüdil Altın ve Ersin Altın son anda yardımına yetişmeselerdi büyük ihtimal bu tez hiç olmayabilirdi. Umarım bir gün ben de aynı şeyi onlara yapabilirim. Sağolun dostlar.

Sevgili annem ve babam bir kez olsun bu süreçte beni yalnız bırakmadılar. Onlara bu uzun süren süreçte hoşgörülerini ve sabırları için çok teşekkür ederim.

Son olarak bu tezi yol arkadaşım Ezgi Tuncer Gürkaş'a armağan ederim. Eğer bu tezin ikinci bir yazarından söz edilecekse bu kendisidir. Onun bana olan sonsuz inancı olmasaydı bu tezin de bir anlamı olmazdı. Umarım bu inancı hak ederim.

Tayfun GÜRKAS, 2010

ÖZET

Bu tez Geç Osmanlı Erken Cumhuriyet Döneminde yazılmış olan mimarlık tarihi metnindeki söylemlerin analizini yapmayı amaçlamaktadır. Tezde “bütünsellik anlatıları” olarak adlandırılan bu söylemlerin yazılı metinlerdeki işleyiş biçimleri incelenmiştir. İlk bölümde bu analizi yapmaya olanak sağlayan kuramsal araçlar tarif edilmeye çalışılmıştır. İkinci bölümde ise; tezde kullanılan metinler, ilk bölümdeki kavramlar aracılığı ile irdelenmiştir.

Tezde tek bir anlatının izi sürülmemiş birbirinden farklı birçok anlatıya (Milliyetçilik, bağlamsalcılık, muhafazakarlık vb.) yer verilmiştir. Bu anlatılar tezde tek tek ele alınmamış daha geniş bir bağlama oturtulma çalışılmıştır. Bu söylemlerin ele alınan metinlerde nasıl ortaya çıktığı ve ne işe yaradığı sorgulanmıştır. Bu sayede söylemler bir neden olarak değil bir sonuç olarak değerlendirilmiştir.

İlk bölümün temel iddiası şudur; söylemler arasındaki fark geçmiş ile kurulan ilişki biçiminden kaynaklanmaktadır. Bu bölümde geçmiş bir boşluk olarak kabul edilmiştir. Söylem ise bu boşluğu kapama biçiminin adıdır. Üretilen metinler ise senaryo olarak adlandırılmıştır. Bütünsellik anlatıları geçmişi, bugünü ve geleceği bütünselleştiren senaryolardır. Ele alınan söylemlerin bu boşluğu nasıl kapamaya çalıştıkları, hangi senaryoları ürettikleri ilk bölümün konusunu oluşturmaktadır.

Tezin ikinci bölümünde ise; üretilen bu senaryolar yan yana konularak okunmaya çalışılmıştır. Bu paralel okumalar sayesinde farklı modellerin nasıl aynı bütünsellik hayaline sahip olduğu vurgulanmıştır. Kendini tek ve doğru kabul eden bu “mutlak” söylemlerin yan yana gelince hangi defolara sahip oldukları açığa çıkartılmaya çalışılmıştır. Bu defoların açığa çıkması ise aşkın anlatılar üzerine konuşulabilmesini sağlamaktadır. Bu konuşma aynı zamanda bu söylemlerin üreticileri üzerine de yapılabilir. Ortamdaki aktörlerin sahip oldukları pozisyonlar ve bu pozisyonlar aracılığı ile ürettikleri metinlerin sorunsallaştırılması tezin ikinci bölümünü oluşturmaktadır.

Sonuç bölümünde ise birinci ve ikinci bölümde ele alınan metinler aracılığı ile mimarlık tarihi yazımı hakkında bir değerlendirme yapılmıştır.

ABSTRACT – ARCHITECTURAL HISTORIOGRAPHY IN TURKEY

This thesis aims to do an analysis of the discourses in the texts of architectural history written between the Late Ottoman and Early Republican Periods. In inscriptive texts, forms of processes of this discourses called as “totality narratives” are examined. In the first part, the description of theoretical instruments which provide to do this analysis is done. As for in the second part, texts used in this thesis are researched over the notions discussed in the first part. This thesis gives a place to several narratives such as nationalism, contextualism etc. instead of tracing only one narrative. These narratives are not handled one by one, contrary, embedded in a larger context. In the texts used in this thesis, it is interrogated how these discourses appear and what they answer. By this means, discourses are not evaluated as a reason but as the result.

The main argument of the first part is that this difference between the models arises from their ways of relating to the past. In this part, past is accepted as emptiness. Discourse is the name of the form of filling this emptiness. Generated texts are called as scenario. “Totality narratives” are the scenarios which integrate the past, today and the future. How these models fill this emptiness and which scenarios they produce are the subject of the first part.

In the second part, these generated scenarios are read by juxtaposition. Due to this parallel reading, it is emphasized how different models have the same “totality” fantasy. It is manifested how faults these models have when they are put together while they were claiming their uniqueness and absolute correctness. Manifesting these faults enable to be able to talk on transcendental narratives. This talking can be made on the producers of these models at the same time. The positions that the actors have in this platform and problematizing their texts produced by these positions constitute the second part of this thesis.

In the conclusion part, through the texts discussed in the first and second parts, an evaluation is made on the architectural historiography in Turkey. In this evaluation, a conception is generated consisting on how the subjects, on which had been talked and written in the architectural historiography in Turkey between the Late Ottoman and Early Republican periods, can be read differently.

1. GİRİŞ

Enerji yoktan var edilemez ve varolan enerji yok edilemez; sadece bir şekilden diğerine dönüşür.

-Termodinamiğin birinci yasası

Mimarlık ortamında üretimde bulunan (inşai, yazılı vs.) her pratik kendi geçmişi ile hangi biçimlerde ilişki kurar? Mimarlık tarihi yazımı mimarlık ortamının biçimlenmesinde nasıl bir rol oynar? Mimarlık tarihi yazımı, ortamı (etkileşimde olduğu diğer pratikleri) geçmiş üzerinden nasıl yeniden üretir, mimarlık ortamı (etkileşimdeki diğer pratikler) tarih metinlerini nasıl (yeniden) biçimlendirir? Bu üretim pratikleri geçmişi görmezden gelerek, bütünselleştirerek ya da bölerek, meşruiyet zemini yaratarak ve/veya ötekileştirerek, yani bir tarih metni yazarak bu metin üzerinde(n) nasıl bir iktidar kurar?

Bu tezde amaçlanan ikna edici bir cevap bulmak yerine bu soruların sürekliliğini sağlamaktır. Bu süreklilik hali verilecek cevap ile ilgilenmez. Asli olan cevabın verilmesini erteletmektir. Çünkü verilecek her cevap, nihai karar verme anına denk düşer ve verilen bu son karar sorulan sorudaki farklı-oluşların açığa çıkmasını engeller. Deleuze soruları ayaklar altına alıp cevap ile ezmek yerine sorulara kapılmak gerektiğini hatırlatır bize. Soruların devamlılığını sağlamak **cevapları** krize sokar. Modernliğin kurucu krizi olarak adlandırılan da tam olarak budur. Modernlik; aşkın olanın, sorulan sorulara verilen cevap ile dünyayı tek ve doğru olarak temsil edebilme inancının sarsılmasıdır.

Geçmiş ile ilişki kurma biçimleri (tarih yazımı pratiği) olan söylemlerin çokluğu ortamdaki iktidarlar odaklarının sayısını da artırır. İktidarların çoğalması ise farklı tarih anlatılarının, söylemlerin bir kez daha çoğalması demektir. Bu karşılıklı etkileşim ortamı anlatıların sayısını azaltmaya çabalayan arzuların bütünselleştirici iktidarını bozar. Tarihçinin dolaşıma soktuğu her ürün (metin), farklı güç ilişkileri ağında anlamlandırılır. Tarihçinin kurgusu mutlak veya verili değildir. Bu ilişki ağları, dolaşıma giren **her** metnin anlamını defalarca bozar, dağıtır ve yeniden toplar. Bu ağ içinde dolaşıma giren metnin anlamını sabitlemek, yani geçmişi dolaysızca ve saydam bir şekilde temsil ettiği varsayılan ürünün/tarih metninin nicelik olarak sayısını azaltmak arzusunda olan disiplin edici söylemlerin/iktidarın çokluğu, sabitlenmek istenen anlamın sayısını çoğaltır. Bu niceliksel artış ürünü aşkınlaştırmak yerine dünyevileştirir. Bu dünyevileşme metni konuşulabilir kılar.

Bu tezi baştan sona kat eden ve onu şekillendiren omurganın, sorulan (ve sorulabilecek)

sorulara tek ve doğru cevabı verme arzusundaki “bütünsellik anlatılarının” sorulan sorular aracılığı ile açık edilmesi olduğu söylenebilir. Bu tez Türkiye’de geç Osmanlı-erken cumhuriyet döneminde üretilmiş bir dizi metin ile ilgilenmektedir. İddia edilmektedir ki, bu kültür coğrafyasında mimarlık tarihi yazımı sadece geçmişte olup biteni anlama ve anlamlandırma çabasından çok daha fazlasını içerir. Söz konusu mimarlık tarihi yazımı; konu edindiği nesnesini mesafeli bir bakış mekanizmasına (zaman-mekan bağlamında nesneyi doğru yerinde tutma) veya geçmiş ile ilişki kurma mekanizmasına (zaman-mekanın değişmez ve parçalanmaz bütünlüğü içindeki nesnenin bu bütünlüğün içindeki değişken konumuna) sokar. Bu mekanizmalar her seferinde yeniden üretilerek bir süreklilik yaratır. Mekanizmaya dahil olan her yazarın bu motifleri bilinçli ya da bilinçsiz benimsediği savlanabilir. Bu mekanizmalar iki farklı tutumun varlığını ortaya çıkartır. Birinci durum (nesneyi doğru yerinde tutmak) her zaman bir olumsuzlamayı ikinci durum (nesnenin zaman-mekansal değişkenliği) ise her zaman bir olumlamayı içerir. Gayrimüslim ve *ecnebi* aktörlere dair üretilen söylemler, sürekli olumsuzlamayı içeren duruma örnek gösterilebilir. Gayrimüslim ve *ecnebi* mimarların yapılarının *mimarlığımızı* bozduğuna bir kez karar verilir ve bu cevap yeni okumalara olanak vermez. Çünkü onlar için üretilen karar (milli) tarihin içinde doğru yerini bulmuştur, artık değiştirilemez. Sözgelimi, 1934 tarihli metinde Abdullah Ziya Kozanoğlu Toma kalfanın “*kaba ve hantal*” eli ile Beyoğlu’nu “*taşında toprağında bir tek Türk kemiği bulunmayan karanlık ve yabancı bir labirente*” dönüştürdüğünü iddia eder (Abdullah Ziya, 1934). İlk baskısı 1973’de yapılan “100 soruda Türkiye Sanat Tarihi” kitabında Doğan Kuban daha kapalı bir ifade ile 19. yüzyıl dönemi mimarlığının “Türk mimarlığının özüne” yabancı olduğu konusunda Abdullah Ziya ile hemfikir gözüktür (Kuban, 1981). Daha yakın tarihli bir örnek olarak Oktay Aslanapa “Osmanlı Mimarisi” kitabında 19. yüzyılın son döneminde İtalyan asıllı mimarların tasarladığı binaları herhangi bir neden göstermeden “*başarısız*” bulur (Aslanapa, 1996). Benzer ama farklı bir refleksle mimarlık tarihinin mutlak doğruları inşa edilmeye çalışılır. Bu inşa sürecinde ise mimarlık tarihinin ürettiği ‘doğru’ aktörler anlatıyı olumlamak için araçsallaştırılır. Örneğin; Mimar Sinan’ın bir kez dahi olduğuna karar verildikten sonra ise doğru/iyi/güzel olduğu konusunda uzlaşmış her türlü sıfat, zaman-mekandan bağımsız olarak (tarihsellikleri unutulur), Mimar Sinan historiografisinin bir parçası olur. Üzerinde uzlaşmış sıfatların anlamları değişebilir (modern), yenileri eklenebilir, çevreci, korumacı (Doyduk, 2007), ya da gözden düşenler çıkartılabilir (malzeme kullanımı), ama bu işlemler doğru/iyi/güzel paketinin niteliğini sadece olumlu yönde genişletir.

Tezde ele alınan metinler kendi kurguları içinde mutlak/değiştirilemez, biricik metinler olduklarını iddia etseler de bütünü oluşturan bu metinler yan yana okunduklarında, bir araya

geldiklerinde ortaya çıkan **bütün** bir anlamda şizofrenik bir dile* sahiptir. Aynıyı üretmekteki ısrarları (Mimar Sinan'ın dehasına, gayrimüslimlerin Türk mimarlığını bozduğuna, Türk kültürünün medeniyet kurucu olduğuna ilişkin sonsuz inanç, vb.) onları şizofrenik kılar.

Bu şizofrenik dili yeniden anlamlandırmak/kurgulamak için ise, bütünü oluşturan dili analiz etmekle işe başlanabilir. Bu işlemin amacı şizofrenik olduğu varsayılan bütünü tedavi etmek değil, onu yeni oluşlara açmaktır. Ele alınan metinlerin inşa etmeye çalıştıkları bütünselci tarih anlatısı yeniden anlamlandırmaya oldukça uygundur. Metinler, bir yandan belli bütünselleştirici motifleri yinelerken, diğer taraftan içinde konumlandıkları sosyal, kültürel ve ideolojik ortam ile kurdukları karmaşık ilişkiler nedeni ile çözülürler. Çok anlamlı, zaman zaman çelişkili, diğer bir ifade ile çok katlı bir yapıyı ortaya çıkarırlar. Şizofrenik dilin üretimi, tüm diğer metinlerden daha çok yeni okumalara açık bir yapıya sahip olur.

Şizofrenik potansiyellerini keşfetmek ise, mimarlık tarihinin ölü metinlerini 'işe yarar' kılabilir. Tez, bu metinleri tarihsel gerçekleri içeren başvuru kaynakları (ölü metinler) olarak değil, tartışılabilir ve bu anlamda yeniden üretilebilir dinamik metinler olarak görmektedir ve mimarlık tarihi yazımının da bir üretim alanı haline getirilmesini önermektedir.

Varolan bir güç ilişkisi daha önce varolan bir başka güç ilişkisinin değişmiş, dönüşmüş halidir. Bu süreç sonsuz biçimde geriye götürülebilir. Bu durumda bir güç sisteminin kökenini sorgulamak işe yaramaz. Yapılması gereken, o anda var olan ilişkiler ağının sorunsallaştırılmasıdır. İlişkiler ağının ne işe yaradığını düşünmek tarih yazmaktır.

İktidar tek ve bütün bir gövde değil; akış halinde farklı ve tekil pratiklerin yan yana gelmesi, bağlanması, çakışması, yoğunluklarını arttırması veya azaltması ve hiyerarşik olarak sıralanmasıdır. Eğer geçmiş, az çok bu olumsal pratiklerin kesişmesi olarak anlaşılıyorsa, tek bir pratiğin sonucu bu pratiklere katılan aktörlerin amacına indirgenemez. Sistemdeki aktörler duruma ayrı ayrı katkı yaparlar. Ortaya çıkan bütünü biz etiketleriz/adlandırırız. Bu adlandırmada gözden kaçan ise; örneğin en bilinen etiketleme biçimlerinden biri olan milliyetçiliğin de, sadece aynı zaman-mekanın içinde yeralan güç ilişkilerinde bir vektör olduğudur. Bu nedenle vurgusu milliyetçilik ile başlayan ve *sorun çözücü* olarak işlev gören tarih yazımının yerine kaynağa/köke hiç ilgi duymayan bir anlatı yazılabilir.

* Şizofrenik dil paranoyak dilin tam karşı ucunda yer alır. Paranoyak dilin tek cevabı vardır. Şizofrenik olan ise cevapları çoğaltır. Paranoyak dil cevabını ısrarla yinelemesine karşılık şizofrenik dil aynı zaman-mekanda birden fazla cevabı hiyerarşi gözetmeden bir araya getirir.

Tarih yazmak **paketler** hayal etmektir. Ama hayal edilen her paket genişlemeye değil katılaşmaya eğilimlidir. Katılaşmalar çünkü her anlatı kendi nesnesini tek, bütünlüklü ve en doğru biçimi ile temsil ettiğine inanır. Nicelik olarak paketlerin sayısını arttırmak bütünleştirici ve tekilleştirici bir anlatının aşkınlık yanılsamasını bozar. “Türkiye’de Mimarlık Tarih Yazımı”nı tek bir seferde temsil edilebilir bir bilgi yığını paketi olarak düşünmek yerine tikel süreksizliklerden oluşan paketleri/pratikleri ve bu paketlerin/pratiklerin ara yüzlerini/değme noktalarını düşünmek daha verimli olacaktır. Bu nedenle paket yerine paket/er yığınınından söz etmek tarih yazımının ucunu açık bırakır. Bu tezde ucu açık olma hali eleştirel bir okumanın önşartı olarak kabul edilmiştir.

Ayrıca örtük veya açık olarak bu tezde; Türkiye’deki mimarlık tarihi yazımı pratiğinin, bu pratiğe katılan aktörlerin, alanı biçimleyen metinlerin herhangi bir zaman-mekan aralığındaki bir başka tarih yazım pratiği ile farkı vurgulanmamış, bir başka deyişle daha eksik, geri veya ileri olarak konumlandırmaktan kaçınılmıştır. Bunun yerine tezde, pratiğin o andaki belli bir ilişkiler ağının içinde nasıl konumlandığı, söz konusu ağın içinde ne işe yaradığı, nasıl işlediği, hangi farklı-oluşları açığa çıkardığı ya da açığa çıkarmaktan kaçındığı üzerine konuşabilmek amaçlanmıştır.

Aşkınlık yanılsamasının bozulması ve bütünsellik hayalinin kaybı bu bütünselliği oluşturduğuna inanan anlatıların krize girmesi ile mümkündür. Aşkın anlatılar tezde, aynı ya da farklı zaman-mekan içinde konumlanmış anlatıların paralel okuması ile krize sokulmuştur. Tezin alan çalışmasını oluşturan (paralel okumaların) başlıklarının her biri modernlik krizinin ayrı ayrı semptomları olarak okunabilir.

2. DİLSEL FARKLAR

2.1 Psikanalist, Vaiz ve Bilim Adamı Olarak Mimarlık Tarihçisi

Biraz daha kalmak, ölüleri uyandırmak ve parçalanmış olanı bir araya getirmek ister melek. Fakat, cennetten esen fırtına kanatlarına dolanmıştır, ve bu fırtına o denli güçlüdür ki melek artık onları kapatamaz.

-Walter Benjamin

Bir felsefe kitabı hem zor bir kitaptır hem de tamamen erişilebilir bir nesne, tümüyle açık bir alet kutusudur; yeter ki o anda ona ihtiyacımız olsun, onu kullanmak isteyelim.

-Gilles Deleuze

İkinci alıntıdaki felsefe kitabının bir tarih kitabı ile yer değiştirmesi her zaman mümkündür, yeter ki o anda ona ihtiyacımız olsun. Bu ihtiyaçlar farklılık gösterir ve bu çokluk birbirinden bizim nesnemize müdahale biçimimizle ayrılırlar. Kontrol etmek ile açmak, nesneyi temsil etmek ile üzerinde konuşulabilir kılmak arasındaki fark önemlidir. Tarih yazımı kaçınılmaz olarak homojenleştirir. Homojenleştirir çünkü, nesnesi üzerine konuşabilmek için onu zamanlara böler. Bu bölünme ile tarihçi zamanı nesnenin kendi üzerinde dondurur ve statikleştirir. Statik olan ise dinamik olanda bir duraklama, katılaşmadan kaynaklanır (Deleuze, 2006). Bu katılaşmanın adına ne denirse densin (ortaçağ, modern zamanlar, zamanın ruhu, dekonstrüktivizm vs.) tarihçi, bu temsiliyet biçimleri ile kapama formlarını üretir. Kapamak, bu formları üretmek; anlatılanın, üzerinde düşünülenin barındırdığı potansiyeli, dinamikleri kontrol altına alma çabasıdır.

Kontrol altına alınmış, yönü belirlenmiş, homojen bir hareket sergileyen yani öngörülebilir statik yapıları yani kapamanın formlarını tarif edebilmek, bunun üreticisi olan tarih yazımını sorunsallaştırmaktır. Bu sorunsallaştırma tarih yazımını dinamik bir yapıya kavuşturabilir. Bu dinamizm sadece kapama formlarını teşhis eden dili icat etmekten değil, aynı zamanda ilk önermeyi de kapsayan, ama bunun yanı sıra, bu kapalı formalara tekrar (dinamik olanın durağanlığı ile oluşan statik yapılara) hareket kazandıracak olan dili de icat etmekten geçer.

Tarih yazarı sıklıkla psikanalist ile karşılaştırılır. Psikanalist, koltuğuna uzanmış hastasının bastırılmış, unutulmuş anılarına geri dönerek hastalığın oluşmasını sağlayan travma anını tersine çevirir. Hastayı gündelik hayat ile uyumsuzluğa düşüren, onu anormalleştiren mutsuz anı psikanalistin elinde mutlu bir ana dönüşür. Hasta tedavi edilir. Tarih yazarının da psikanalist ile aynı işi yaptığı kabul edilir. Tarihçi de gündelik hayat ile uyuşmayan, toplumu saplantıya, nevroza hatta psikoza (en çok bilinen örneği olan şizofreniye) sürükleyen, bastırılmış anılara geri döner. O anıları tarihin tozlu raflarından bulup çıkartır, bozulmuş olanı onarır, yanlış anlamayı/bilineni düzeltir ve toplumu huzursuzluğundan kurtarır*. Bu kurtarma işlemi değiştirilemez “mutlak” doğruları yaratır. Bunun anlamı statik olanı icat etmek demektir. Toplum bir kez huzura erdikten sonra söz konusu travma bir daha gündeme gelmez. Dinamik tarih yazımının amacı ne toplumu huzura kavuşturmak ne de söz konusu travmaları yeniden gündeme getirmektir. Dinamik tarih yazımı hastayı iyileştirme yöntemlerini, söylemleri sorunsallaştırır.

Bu söylemler ya da bir başka deyişle tedavi yöntemleri Türkiye mimarlık tarihi yazımında fazla çeşitlilik sergilemez. Tedavi edilmesi gereken semptomlar da çeşitlilik göstermez çünkü. Sadece hemen akla gelebilecek bu semptomların adlarını listelemek** bile bunu fark etmek için yeterlidir. Türk evi, Mimar Sinan, metropol, Ankara-İstanbul, ulusal mimarlık ve yabancı mimarlar, gelenek, popüler kültür, İslam mimarlığı, batı mimarlığı, tarihselcilik vb. Bu semptomların üzerine yazılmış metinler bir potansiyel arayışını değil, başta da söylendiği gibi tedavi amacını güder. Bu nedenle Türk mimarlık tarihi metinleri onarıcı tarih metinleridir***. Tedavi için tarihçi, ilk önce mimarlık tarihindeki sorunu teşhis eder. Daha sonra da bütünlüklü ve dengeli bir mimarlık pratiğinin önündeki bu engelleri ortadan kaldırır. Amaç düz bir hat boyunca uzanan “doğru” mimarlık ile “doğru” ilişki kurabilmek, ona eklenmektir. Bu nedenle mimarlık tarihçisinin ilk görevi zaman çizgisindeki kopuşa neden olan hastalığı tedavi etmektir. Kopuşa neden olan hastalığı teşhis etmek kolay olsa da, tedavi o denli kolay olmaz. Farklılığın ayrı ayrı üreticisi olan bu semptomlar merkezi de alaşağı eder. Hastalık bir kez oraya çıkmış ve mimarlık modernlik virüsünden etkilenmiştir. Artık mimarlık tarihçisinin

* Meslek jargonunda kabaca “belge fetişizmi” olarak adlandırılan durum akla gelebilecek ilk örnektir. Tarihçi huzursuzluğun kaynağı için öyle bir belge bulup ortaya çıkaracaktır ki, bu belge aslında **gerçeği** tüm çıplaklığı ile gösterecek ve sorunu ortadan kaldıracaktır.

** Burada anılan başlıklar, Arredamento-Mimarlık dergisinin 2000-2010 tarihleri arasında yayınlanan sayılarının dosya konularının adlarından ödünçlenildi.

*** “Onarıcı mimarlık tarihi metinleri” saptamasını ilk kez U. Tanyeli Sedat Hakkı Eldem metinleri için kullanır. (bkz. Tanyeli, 2009).

yuvası tekinsizdir. Mimarlık tarihçisi bundan böyle hep bir yuva nostaljisi* ile yaşamak zorundadır.

Nostalji kaybolan bütünlük hayali kadar, kaçırıldığı tahayyül edilen fırsata da vurgu yapar. Geçmişe duyulan öfke, dilsel pratiklerdeki şiddet kaçırıldığı tahayyül edilen fırsatın büyüklüğünü de gösterir. Bu tez kapsamında ele alınan zaman-mekan aralığındaki mimarlık metinleri daha genelde üretimde bulunan bütün pratikler sakın bir tartışma, çatışmayı yumuşatarak bu çatışma üzerine konuşma olağanı yaratmak yerine, bağırarak konuşmayı tercih etmiş gibidir. Bu tercih bir tür hak arama yöntemidir. Israrla karşı taraf ikna edilmeye çalışılmaktadır. Ama bu yüksek sesle konuşmanın bir başka işlevi de bağırarak konuşanın kendi kendini ikna etme çabasıdır. Bu ikna arayışı ve bağırma hali bir vaizi hatırlatır. Mimarlık tarihçisi artık müritlerine doğruları bildiren bir din adamıdır. Tanju, bir vaiz olarak tarihçiye örnek olarak Hans Sedlmayr'ı verir. Sedlmayr “Merkezin Kaybı” adlı kitabında yok olan bütünsellikten ve inanç yolu ile onu geri kazanmaktan söz eder. *“Tek reçete varolan durumlar çerçevesinde insanın ebedi imgesini sabitleştirmek, yeniden üretmek. Ancak bu ebedi imgeyi insanın kendisi tasavvur edemez. Aksi takdirde yine filozofların tanrısı ile başbaşa kalmış olurduk. İnsanı tanrının bir sureti olarak gören ve onu buna göre bir dünya düzenine sokan inanç olmadan insani olanı saptamak mümkün değildir. Sabit nokta budur.”* (Tanju, 2007a).

“Bilmek” gerçek ile kurulan ilişkilerden sadece bir tanesidir. Aydınlatma ile birlikte batının çabası görgüyü bilgiye indirmek olarak tariflenebilir. Bilgi artık açıklayabildiği ve önceden tahmin edebildiği oranda önemlidir. Bu cümleyi başka türlü ifade edersek; bilgi “bilebildiği ve denetleyebildiği” sürece bilimsel bilgidir. Bu noktada temsiliyet sorunsalı gündemdedir. Dünya artık temsil edilebilir hale gelir (masanın üzerindeki proje, planlama, tarih yazımı vs)** . Geç Osmanlı bürokrati ve Cumhuriyet aydını için bu bir sorun oluşturur. Çünkü kağıt üzerinde temsil edebildiğine, önceden kestirebildiğine, buna göre planladığına ve her noktasını denetleyebildiğine ya da öyle olması gerektiğine inandığı dünya ona sürekli problem çıkartır*. Denetleme sorunu, bir başka anlatımla hegemonik olma isteği hiçbir zaman başarılamaz. Farklılıkların olumlanması ve yeniden üretilmesi ve anlamlandırılması yerine

* Nostalji: doyurulamamış dönüş arzusundan kaynaklanan keder.

** Geç Osmanlı ve erken cumhuriyet aydını için denetim hayatidir. Denetimi mümkün kılan teknoloji ile ilişki kurmak bu nedenle önem kazanır. “Batının teknolojisini alalım ama harsımızı koruyalım” sözü bu nedenle çok anlamlıdır.

* Savaşır yazısında Hüseyin Cahit Yalçın’ın anılarından bir alıntı yapar. Alıntıda Hüseyin Cahit, Ziya Gökalp’in kuramları birbirini tutmazsa “kabahat(...)hayatındı” der. Bkz. a.g.e. s. 23.

Türkiye’de mimarlık tarihi çokluğu olumsuzlayarak işe başlar. Bu nedenle denetleyemez.

Türkiye’de mimarlık tarihçilerinin içinde bulunduğu bir açmaz vardır: (Geçmiş) bilmek zorundadırlar, ama bilmek zorunda kaldıkları bilgi onları daima geciktirir. Yani tarihleri vardır, ama daima gecikmiştir. Erken cumhuriyet dönemi tarihçileri kendilerini var edebilmek için yıkmak zorunda oldukları geçmişlerini kendilerine özgü bir tarih yaratabilmek, meşruiyetlerini kanıtlamak için tekrar üretir. Bu sayede, yüceltilen “klasik” dönemin sonrasındaki “yozlaşma/bozulma” dönemini ancak cumhuriyetin ortadan kaldıracağını ve batının eriştiği gelişmişlik düzeyine böylece ulaşılabilceğine ilişkin inanç, mimarlık tarihi yazımına da doğrudan damgasını vurur.

2.2 Manifestosuz Bir Mimarlık Tarihi

“İlm-i musıkide cümlesinden lazım olan ilm-i usuldür(...)usulsüz nağme mücerred musıki nağmesi değildir”.

-Kantemiroğlu

Şerif Mardin, Ülgener üzerinden yola çıkarak yazdığı bir denemesinde Türkiye’deki aydın kavramı üzerinde durur (Mardin, 1984). Kabaca ikili bir ayrım yapar Mardin. Aydın ve entelektüel kavramları arasındaki ayrımın sadece bir tercüme sorunu değil, aynı zamanda bu tercümenin oturduğu kültürel pratiğin de bir göstergesi olduğunu vurgular. Entelektüel olarak nitelenen grup “bilme”ye bağlı olarak tanımlanır. Buradaki “bilme” durumu, geleneksel topluluklardaki hayatını bilmeye veren kişilerin (literati**) edindikleri bilgiyi kullanma biçimleri entelektüellerden farklıdır. Bu kişiler bilgiyi muhafaza ve topluma iyiye gösterme yolunda bir sorumluluk yüklenmişlerdir. Geleneksel dünyada bilginin birbirinden ayrılmamış yapısı içinde literatinin tanımı da, bilginin anlamı da bu yapıdan ayrık değildir. Bu bütüncül yapı içinde her bir nesne kendi bilgi alanının dışında başka bir alana işaret eder. Nesne kendi, içinde değil bir üst anlam içinde değerlendirilir. Bu sayede literati veya bilgi için ayrı kategoriler oluşmaz. Buna ihtiyaç da yoktur. Geleneksel dünya bilgiyi “kapalı” üretmek zorundadır. Bu kapanma hem bilgiyi bilmeyenden korur, hem de kendi içinde çeşitlenmesini önler. Lonca mantığı içinde örgütlenen bilginin üretim amacı temel değerlerin saptanması ve korunmasıdır. Bilgi aşkıdır ve onu dünyevileştirecek/çoğaltacak olan herhangi bir etkidenden

** tekil: **literatus**, çoğul: **literati**.

uzak tutulur. Burke'nin hatırlattığı gibi “(...) *mysteries* (gizemler) ile *métiers* (uğraşlar, zanaatlar) arasındaki bağ sadece etimolojik değildir” (Burke, 2001). Türkçe’de ve batı dillerindeki “aydın” ve “entelektüel” kavramları arasındaki fark hayatidir. Entelektüel eylem halindedir: düşünmek bir pratiktir. Dünya hep ‘artık bilgi’ ürettiği için, düşünce de eylemden arınamaz. Oysa aydın, bilerek aydınlanmıştır, bütünü eksiksiz gösteren “doğru” yerde durur. Bir kere aydınlanmak yeter.

Behar’ın meşk kavramı burada önemlidir. Meşk, geleneksel dünyada doğru bilgiyi üretme ve aktarma yoludur. Meşk sadece bir eğitim sistemi değil, ayrıca tutarlılığı sağlayan ve bozulmayı önleyen bir pratiktir. Öğrenci hocasının tekniğini değil, eserin kendisini de (repertuarı) öğrenir ve başkasına, başka bir nesle, zincirin başka bir halkasına da geçirme sorumluluğunu taşır (Behar, 2006).

Bu sorumluluk entelektüel tarafından hiçe sayılır. Savaşır bu durumu “aydınların görgüsüzleşmesi^{*}” olarak tanımlıyor (Savaşır, 1984). Bilginin giderek yaygınlaşması/ dünyevileşmesi toplumu düzenlemek için kullanılan bilgiyi kamusallaştırır ve bilgiye eleştirel bir kimlik kazandırır. Bilgi tek ve doğru değil, birden çok ve ayrıca yanlış veya eksiktir. Söylem ise bunu tamamlamak, bütünlemek arzusudur.

Düzenin koruyucusu literati artık düzeni sorgulayan entelektüele dönüşür. Bu dönüşümün içerdiği bir başka yön ise entelektüelin pozisyonudur. Entelektüel artık bir grup içinden değil (lonca mantığından bağımsız) bireysel olarak işlevini sürdürür. Nietzscheci bir anlatımla istenç/arzu bilginin toplumsal sentaksını çözer ve onu başka yapıların içinde yeniden üretir.

Mardin yazısının devamında Türk aydınının entelektüel olarak nitelenemeyeceğini, çünkü literati niteliklerini kaybetmediğini iddia eder (Mardin, 1984). Türk aydını anlamı hala kendisinin dışında aramaktadır. Kendisini anlamın meşrulaştırıcısı olarak görememektedir ya da daha önemlisi üreticisi olarak görememektedir. Mardin bu noktada ilginç bir kavrama, “daemon” kavramına başvurur. “Daemonic” bir nesne olmaktan çok, saklı bir güç, insanın yaratıcı ve kahredici gücünün müşterek kaynağıdır (Mardin, 1984). Trajik özneyi oluşturan bu daemonic, yıkıcı güçtür. Türk aydını ise bu gücü asla anlamamış ve anlatamamıştır.

Gürbilek, bir makalesindeki Tanpınar’ın Huzur adlı romanına yönelik okumasında, “...*Tanpınar’ın çevresindeki her şeyi ruhsal saltanata yönelik bir imkan olarak*

* Savaşır “görgü” kelimesini içine doğduğumuz/verili tarihsel konumu vurgulamak için kullanır.

değerlendiren, her anlam kırıntısını geniş bir mananın içine çekmeye çalışan, en dağınık unsurları bile bir terkip haline getirip aynı cümlelerin ahenginde buluşturan bu fazlasıyla imkânlı, bol sıfatlı, bol bezemeli dili, bu ısrarla yüce ve güzel olana ayarlanmış üslubu, Suad'ın kötü bilincini anlatmaya pek de uygun değildir.” diye yazar (Gürbilek, 2004). Tanpınar'ın imkânlı dili bir imkânsızlığa dönüşmüştür. Anlatısı, “dıştan gelen kötülükleri” ayrıntılı olarak tariflerken tersini anlatma imkanı vermez.

Mardin'in iddiasından yola çıkılarak şu savlanabilir; Türkiye'de trajedi yazılamadığı gibi (Mardin, 1984) manifesto da yazılamaz. Bir manifestoyu okuyucusu için sert ve kaygı verici kılan özelliği; okuyucusunun kendisini modern bir özne ve onun arzuları ile karşı karşıya olduğunu fark etmesidir. O zamana kadar gene de sağlam saydığı bildik/tanidik dünyasının tek bir özne tarafından bu kadar kolay yıkıldığını, ondan bu kadar kolay vazgeçildiğini anlaması okuyucu için bir travma anıdır. Modern özne okuyucusunun evini bilerek ve isteyerek yıkar. Erken cumhuriyet aydını ise kararlı biçimde, bu evi yıkmak bir yana, daha da sağlamlaştırmaya uğraşır.

3. TÜRKİYE’DE MİMARLIK TARİHİ YAZIMININ TOPOGRAFYASI

3.1 Yerellik İle Evrensellik Arasında Boşluğu Doldurmak: Ziya Kocainan, Doğan Kuban*

“Örneğin toplumun aklıbaşındalık ile neyi kastettiğini anlamak için belki delilik alanında ne olduğuna bakmamız gerekir. Kanuni olanı anlamak için kanundışına bakmamız gerektiği gibi”

-Michel Foucault

*“...Şark kafasının söylediği yanlış değildir. Fakat bize **doğru** olan değil, **müfid** (faydalı) olan lazımdır”***

-Abdullah Cevdet

Tezin bir anlamda alan çalışmasını oluşturan metin çözümlemelerinin ilk başlığının evrensellik olması çok şaşırtıcı değil. Osmanlı mimarlığının ilk teorik metni olarak adlandırılan Usul-i Mimari-i Osmani için Bozdoğan kitabında şöyle yazıyordu: *“Temel fikir, bunlardan (Osmanlı anıtlarından), evrensel geçerliliğe sahip oldukları ve farklı programlar ve yerler için pratik olarak uygulanabilecekleri iddia edilen temel mimari düzenler, kompozisyon ilkeleri ve geometrik kurallar sistemini soyutlamaktır. Metnin evrenselci özlemleri özellikle önemlidir: Osmanlı mimarisinin ilkeleri dünyanın geri kalanına, neoklasik ya da gotik üslupların ardındaki ilkelerin, en az onlar kadar önemli alternatifi olarak sunuluyordu”* (Bozdoğan, 2002). Usul-i Mimari-i Osmani’nin evrensellik özleminden, aynı tarihsel nesneleri kullanarak başka bir evrensellik söylemi üretmeye çalışan Ziya Kocainan’a, oradan aynı söylemi araçsal rasyonalitenin içinden yeniden kurgulayan Doğan Kuban’a uzanan yol Türkiye mimarlık tarihi yazımının da kurucu motivasyonunu oluşturuyor.

* Tezde ismi geçen özel adlar yazarların kişiliklerini göstermek için kullanılmamışlardır. Derridacı bir anlatımla bu özel adlar daha çok sorunsalları imleyen adlandırma sözleşmeleridir.

** Abdullah Cevdet’ten alıntılanan sözün devamı şöyle: *“... Şark kafasının söylediği yanlış değildir. Fakat **bize doğru olan değil, müfid (faydalı) olan lazımdır**. Bence müfid olan muhyi (dirilten, canlandıran), insanı hayat mübarezesi (hayat kavgası) meydanında azm-ü iradette (azim ve irade ile) silahlandıran her şey, her yalan, her sahte, her saçma... mahz-ı hakikattır (saf hakikattir). Çünkü hayatta en büyük hakikat hayat kavgasıdır”* (aktaran Ünder, 1996; 43)

(Tarihsel) nesnelerin evrenselliği iddiasından mimarlık tarihinin mimarlığın bilgi alanını (söylemi) evrenselleştirme talebine dönüşen bir yol bu. Yazının devamı, Ziya Kocainan ve Doğan Kuban'ın Mimar Sinan kurguları üzerinden üretilmiş evrensellik söylemlerini tartışmayı hedefliyor.

Ziya Kocainan'ın kitabı 1939 tarihinde basıldı. Akademi'de inşaat dersleri veren* Kocainan'ın "Mimar Sinan ve XX inci Asır Mimarisi" adlı kitabı kabaca iki bölümden oluşuyor. İlk bölümde Kocainan, herhangi bir zaman-mekan sıralaması gözetmeksizin doğu ve batı mimarisinden örnekler vererek bunları birbirleri ile karşılaştırır. Karşılaştırmanın temelini iki konu oluşturur. İlki tek seferde geçilebilen geniş açıklıklar ve bunu yapmayı sağlayan kubbe elemanı; ikincisi, dekoratif süslemelerdir. Bu iki konu da çok detaylı olarak işlenmez, anlatılan her ayrıntı küçük bir ansiklopedik bilgi niteliğindedir sadece. Kitabın ikinci ve asıl bölümüne bir giriş niteliği taşır. İlk bölümde Kocainan, gotik mimarlığın gereksiz inşai özelliklerinden bahseder. "*Düz arazide bina araziye uymaz, ince ve yüksek ve sivridir: birinci tezat*" (Kocainan, 1939); "*(...) dışarıdan bu desteklerin lüzumunu takdire imkan yoktur. Binanın içi ile dışı arasında ikinci bir tezat*" (Kocainan, 1939). Daha sonra Rönesans mimarlığından, ama özellikle Rönesans mimarlığının kubbe kullanımı konusunda ulaştığı başarıdan söz eder: "*Çünkü Bramante Milan'da eski bir Roma hamamı olan San Lorenzo kilisesini görmüş ve burada geniş bir sahanın üstünü ayaksız kapamak usulünün öğrenmiş ve projesini ona göre yapmıştır*" (Kocainan, 1939); "*Bu azametli binanın, san'at münekkittleri, mikyassız olmasını tahtie ederler, binanın yanında hakiki büyüklüğünü tecessüm ettirecek, mukayese ettirecek cesamette bir şey yoktur*" (Kocainan, 1939). Rönesans mimarlığından sonra geri dönerek Helen ve Bizans mimarlığından örnekler verir. Mimar Sinan ile çağdaş batı mimarlığına dair temel yargısı kısadır. Rönesans mimarlığının kusuru dönem mimarlarının Helen mimarlığının temel özelliği olan sadelik, yani dekorasyondan kaçmayı başaramamış olmalarıdır. Doğu mimarlığının ise dekoratif başarısı takdir edilir. Özellikle süslemenin başlı başına inşai bir neden olması vurgulanır ve bu konuda uygulanmış örneklerin görkemi hatırlatılır. Ama doğu mimarlığının kusuru ise kubbe elemanının doğru kullanılamaması ya da başka bir ifade ile bunun yeterince önemslenmemesidir: "*Çizgilerdeki sadelik ve düzlüğe, çinilerin verdiği renk zevkine rağmen, bina kadar büyük kapı bir düzlük*

* Kemal Ahmet Aru Mimar Sinan Üniversitesinde yaptığı bir konuşmada bu ayrıntıdan söz eder. "*Bir de rahmetli Ziya Kocainan diye, ak saçlı, belki yaşlılarınız biraz hatırlar; İstanbul Belediyesi'nde çalışır, Moda'da oturur, enteresan bir adamdır, böyle beyaz saçlı falan... Bizde İnşaat Dersleri, Yapı Dersleri veriyor*" (Aru, 2001)

üstünde yekten yükselen kubbe Sinan'ın rationnel mimari zevkini az okşamaktadır" (Kocainan, 1939). Kitabın ikinci kısmı ise ilk kısımda sözü edilen mimarlıkların rasyonel olmadıkları vurgusu ile başlar.

Kitabı Türk mimarlık tarihi açısından ilginç kılan ise ikinci kısmıdır. On bir sayfalık bu kısımda Kocainan özellikle Mimar Sinan'ın iki camisinden, başta özellikle Süleymaniye ve ardından kısa olarak Selimiye camisinden söz eder. Dönemin batı mimarlığının aksine Mimar Sinan camilerinin rasyonelliği hemen hatırlatılır. Bu noktaya gelinceye kadar, Mimar Sinan mimarlığının alt yapısını oluşturan erken Türk mimarlığının da rasyonelliği vurgulanır: *"Sinan işbaşına geldiği zaman bu mimarinin ana çizgileri çizilmiş, prensipleri ve tatbik suretleri taayyün etmiş idi. Fakat bu mimarinin en büyük eserlerini yapmak ve bu mimariyi en yüksek noktasına çıkarmak Sinana nasip oldu"* (Kocainan, 1939). On bir sayfalık metinde tam on iki kez kullanılan "rationel" (rasyonel) kelimesi yazara göre Mimar Sinan ve genelde Türk mimarlığının en önemli özelliğidir. Kocainan'a göre bu rasyonalite yüklerin dağılımından, kapı ve pencere oluşumlarına; son cemaat yerinden, manzara kullanımına kadar her noktada Mimar Sinan mimarlığının özünü oluşturur. Yazarın Mimar Sinan'ı adeta kendi çağdaşı gibi gördüğünü savlamak yanlış olmayacaktır. Önerdiği mühendislik çözümlerinden mimari kararlara kadar Sinan rasyonel bir edimle işlerini gerçekleştirmektedir. Kocainan'ın hacmen küçük metninin altmetni irdelenmeye değer bir zihin yapısının ipuçlarını barındırır. Yazar on bir sayfalık Sinan bölümünü yapı detaylarının çözümlemesine ayırır. Savı çok açık olmasına karşın yazarın neden bu denli küçük ayrıntılara yoğunlaştığı sorusu bir metin analizini gerekli kılıyor.

Kocainan'ın bu metni Barthes'in kavramsal araçları ile yeniden okunabilir*. Barthes, romanda gerçekçiliği tartıştığı "Gerçek Etkisi" başlıklı yazısında batılı anlatılarda "gereksiz ayrıntılar"dan kaçmanın zor olduğunu hatırlatır ve bu anlamsız işaretleme, gösterme** ile betimleme arasında bir benzerlik olduğunu özellikle vurgular (Barthes, 2002). *"(...)Flaubert'in barometresi kendi olarak anılmamıştır; konumlandırılmıştır, hem*

* Barthes için günlük hayattaki rastgele öğelerden yüksek sanat yapıtlarına her şey bir gösterge olarak analiz edilebilir ve edilmelidir. Onun göstergebilim anlayışı bu noktada bu gösterge dizgelerini anlamak, işleyiş yapılarını çözmek ve dolayısıyla anlam dünyasının yapısını açıklamak çabasından ileri gelir.

** Lacan, Freud ile Jacobson arasında bir bağlantı kurarak "bilinçdışının bir dil gibi yapılandırıldığını" söyler. Bu yapının iki kurucu kavramı metafor ve metonimidir. Metaforlar metinde baskılanan düşüncelerin bu metnin nerelerinde olduğunu ve nasıl temsil edildiğini, metonomiler ise arka arkaya sıralanarak **hangi düşüncenin baskılandığını** oraya çıkartır. Metafor ve metonomi gösterileni üretir. "İlk sözcük, söz öbeği ya da imge, (...) bir rüya metnindekine benzer biçimde yer-değiştirmeye uğrayarak silikleşir ve neredeyse "görünmez" olur. Görünmezliği (...) önemsiz bir ayrıntı gibi duruyor olmasındandır" (Yavuz, 2010; 41).

göndergesel hem sözdizimsel bir dizime (syntagme) yerleştirilmiştir. Her betimlemede rastladığımız kafa karıştırıcı durum buradan kaynaklanır ve üzerinde durulmaya değer” (Barthes, 2002). Bu kafa karışıklığının sebebi betimlemenin okuyucuya bir seçim önerisinde bulunmamasından (Barthes, 2002) (spekülasyondan uzak) ve betimlemenin ancak ortada bir eylem ya da iletişim niyeti olmadığında üstdillerin bir özelliği olarak anlaşılmasındandır (Barthes, 2002). Barthes sorunu şöyle formüle eder: *“anlatıdaki her şey anlamlı mıdır ve anlatsal dizimde bazı anlamsız bölgeler mevcutsa, bu anlamsızlık ne anlama gelir?”* (Barthes, 2002). Barthes’in bu sorusu Kocainan’ın metninde yansımaları bulur. Kocainan Sinan camilerini en ufak ayrıntısı ile yeniden inşa ederken yapmaya çalıştığı Türk mimarlığının özünü oluşturan rasyonaliteyi okuyucusuna göstermektir. Bu aşırı ayrıntı okuyucusunun şüpheye düşmesine izin vermez. Yapının her noktasındaki rasyonalite Kocainan tarafından yeniden okuyucuya hatırlatılır. Kocainan’ı tarih yazımı açısından anlamlı kılan özelliği budur. Yazar daha önce yapılmamış olan ve muhtemelen kendinden sonra gelen Mimar Sinan tarihçilerinin de çok üzerinde durmadığı bir şey yapar. Küçük ayrıntılara iner. Anlattığı her mikro yapı detayı ile Türk mimarlığının özünü oluşturduğuna inandığı o rasyonaliteyi yeniden ve yeniden inşa eder. Aşırıya kaçmak pahasına şu iddia edilebilir: Kocainan gündelik hayatın mikro faşizmini metninde yeniden inşa eder. Bu durum bir projeksiyon aletinin çalışma prensibini akla getirir. Tek kaynaktan çıkan yoğun ışık, saydam bir yüzeyin üzerindeki nesnenin görüntüsünü, birkaç mercek yardımı ile daha da büyütür bir başka düzleme aktarır. Bakan gözün gördüğü görüntü ise; görüntünün gösterildiği ortama göre; görüntünün yansıtıldığı düzlemin rengi, dokusu; ortamın ışığına, merceğin yüzeyine, gözün görüntüye olan açısına, anlamsal açıdan ise; görüntünün kullanıldığı bağlama örneğin, bir ev görüntüsünün mimarlık okulundaki sunumu ile (tasarimsal, tarihsel bağlam), bir pazarlama şirketinin sunumuna (evin kendisi değil vadettiği yaşam tarzına) bağlı olarak değişikliğe uğrar. Kocainan’ın yaptığı ise; projeksiyon makinesinin merceğinin üzerine kendi ilişkiler ağını kazımadır. Bu sayede görüntünün (Mimar Sinan veya herhangi birinin) değişmesi, ışık kaynağının (Kocainan veya herhangi birinin) değişmesi*, yansıtılan düzlemin (zaman-mekansal perspektifin; bugün veya herhangi bir zaman-mekanın) değişmesi veya ortamın (toplumsal koşulların; Türkiye ve tabii ki Türkler veya herhangi bir aktörün, bilgi alanının mimarlık veya herhangi bir tanesinin) değişmesi bu tek anlam katmanını değişikliğe uğratamayacaktır. Bu değişmezlik haline bir kez ulaşıldıktan sonra artık Sinan ders olarak

* Bu okuma stratejisi örneğin Abdülhak Şinasi Hisar’ın *“anılarımız da bizimle birlikte değişir”* okuma biçiminin tam tersidir.

okutulması gereken kitap/mutlak metindir ve hatırlanacağı gibi kutsal metinler asla nesnesinin üzerine yapışık olarak inşa ettiği anlamı sızdırmaz.

Tanju'ya göre “*Ziya Kocainan'ın Mimar Sinan ve XXinci Asır Mimarisi başlıklı kitabı ne Sinan'ı ve klasik Osmanlı mimarlığını ne de 20. Yüzyıl mimarlığını anlatır. Buna karşın, birbirleri ile iç içe örülen iki aynılık anlatısıdır*“ (Tanju, 2007). Anlatısındaki ayrıntılı betimlemelerin çokluğu (ki yazı neredeyse, sonuç cümleleri hariç, bu betimlemelerden oluşmaktadır) yazara anlamdan yoksun bir anlatının zeminini hazırlar. Bu mahrum bırakma yazara bir avantaj sağlar. Bu avantaj yazara nesnesini keyfi biçimlendirme şansı verir. Bu keyfi biçimlendirme sayesinde nesne yanlışlıklarından/hatalarından arınır, varolduğu toplumsal zeminden (en önemlisi kullanım değerinden/dünyeviliğinden) kopar ve her seferinde yeni toplumsal duruma kendini yeniden adapte edebilir. “Aydınlanmanın Diyalektiği” kitabında Adorno ve Horkheimer aydınlanmayı “(...) gelişen düşünmenin en geniş anlamında, başlangıçtan bu yana insanlardan korkuyu kaldırmak ve onları kendilerinin efendisi durumuna getirmek amacını gütmüştür. (...) Aydınlanmanın programı dünyayı gizlerinden kurtarmaktı. Mitleri parçalayacak, hamhayalleri bilgi vasıtasıyla alaşağı edecekti” biçiminde tarif eder (aktaran Aydın, 2002). Bu yeni düşünme biçiminin dili matematiktir. Matematiksel modeller artık en küçük ayrıntıyı bile formüle edebilir hale gelmiştir. “Aydınlanmadan sonra artık tefekkür ile matematik bir tutulmaktadır” (Aydın, 2002). Bu yeni anlamlandırma modelinin en ilginç tarafı kendisini bir anlamlandırma aracı olarak görmemesidir. Örneğin Adorno “(...) insan Yeniçağ bilimine giden yolda anlamdan vazgeçme başarısını gösteriyor, kavramları formüllerle, nedeni kurallar ve olasılıklarla değiştiriyordu” diye yazacaktır (aktaran Aydın, 2002). Bu durum erken cumhuriyet yazarlarına yeni bir yol sunmuş gibi gözükmektedir. Adorno'nun mitlerin parçalanması hayali gerçekleşmemiş, aksine mitler matematiksel formüllere dökülerek tarih-üstü bir nitelik kazanmıştır. Ziya Kocainan'ın “Mimar Sinan ve XXinci Asır Mimarlığı” metni bu yeni-mitik yazına verilebilecek en iyi örneklerden biridir.

Barthes'in “*anlamsızlık ne anlama gelir?*” sorusuna belki şöyle bir cevap verilebilir: Üstdiller okuyucusu ile herhangi bir iletişime geçme niyetinde değildirler. Onlar sadece olanı/olması gerekeni okuyucuna bildirirler. İletişime geçmek demek metne dair yorumların yani anlam üretimlerinin de yolunu açmak demektir. Bir anlamda metni dünyevileştirmektir bu işlem. Dünyevileşmek, metne dair anlam üretmek ideolojinin bütünü bir arada tutabilme gücünün, iktidarının, inancının veya yanılışmasının, adına ne dersek diyelim, zayıfladığı anlarda ortaya çıkar. Metnin özünü okuyucusuna vazeden metinler mutlak metinlerdir. Mutlak metnin

(bildiren metin) yanında diğer metinler (anlam üreten metin) her zaman eksik kalacaktır. “(...)Selimiye orada duruyor. Onun dışında ben ona boyuna bir şeyler yüklemeye çalışmam. (...) O zaten kendisi yüklenmiş. Ağır bir şey. Ben ona niye yeni şeyler yükleyeyim, niye araştırayım mütemadiyen. (...) Anlatının kendisi o, anlamın da kendisi o. [D. Kuban]” (Akın, 1998).

Bu anlamsızlık (ya da anlam eksikliği) sadece okuyucunun pozisyonundan/algılamasından kaynaklanmaz, yazarın isteği ile de bağlantılıdır. Yazar kendi dünya görüşü içinde “gerçeği”^{*} yeniden üretir. Dünya görüşü “gerçek”in hangi doğrultuda dönüşeceğini de belirler (Yavuz, 1987). Dünya görüşü sadece gündelik ideolojiyi tarif etmez. Stanley Fish “Is There A Text In This Class?” isimli kitabında doğrultuyu, okurun içinde yaşadığı toplumun ve değerlerini benimsediği kesimin (yorumlama cemaatlerinin) dayattığı yorumlama stratejilerinin belirlediğini söyler. Yani okuma/anlam üretme yapıdan/metinden sonra yürürlüğe konmaz. Yorumlama stratejileri okumayı biçimlendirirler ve okumanın biçimleri yapıya/metne biçimini verirler, yapıyı/metni dışarıdan inşa ederler (Fish, 1980). Bu inşai süreç toplumsal olanın her noktasına ve her anına kadar sürer. Bu sayede üzerinde uzlaşılmış olan anlam simgesel bir değer kazanır ve toplumsal yapıyı (yorumlama cemaatlerini) tekrar üretir.

Bu noktada şöyle bir soru sorulabilir; Peki, kaybolan anlam nedir? Anlam ile kastedilen, sözkonusu ürünün varolduğu toplumsal koşullar değildir. Bir 16. yüzyıl yapısını yapıldığı dönemin koşulları içinde değerlendirmek, o yüzyılın değerleri içinden okumak şüphesiz bir anlam katmanı oluşturmayı sağlar, ancak bu değerlerin sürekliliğini/değişmezliğini kabul etmek aradan geçen beş yüzyılın gözden kaçırılması demektir (kaldı ki dönemin toplumsal koşulları ile bir yapı arasında bir neden-sonuç ilişkisi de kolay kurulamaz). Anlam sadece bu katman üzerinden inşa edilemez. Bu inşai süreç (zaman içinde oluşan diğer anlam katmalarını görmezden gelmek ve teke indirme çabası) en az diğeri (anlamı terk etmek) kadar problemlidir^{**}.

* Somay “gerçek” kelimesinin tırnak içine alınmasının/muhafaza edilmesinin önemini hatırlatır (Somay, 2001).

** Bu konuda ayrıntılı bir okuma için bkz; (Akın, 1993). Mimar Sinan mimarlığı üzerine, ender olarak kaleme alınmış, anlam oluşturma denemelerinden biri olan Günkut Akın’ın “Edirne Selimiye Camisi’ndeki Müezzin Mahfili” başlıklı makalesi iki kısımdan oluşur. İlk bölüm Türkiye’de yerleşik tarih yazımı paradigmalarına eleştirel bir bakışla kaleme alınmıştır. İkinci kısım ise Selimiye Camisi müezzin mahfilinin anlam kökenleri üzerine bir denemidir. Bu makalenin Türkiye’deki mimarlık tarihi yazımı açısından önemi ikinci kısmı kadar bu kısmı yazabilmek için ilk kısmının da yazılmak zorunda olmasındadır (Bu noktada yazının ilk kısmında Ziya Kocainan’ın kutsal metni akla geliyor. Kutsal metinler anlamı teke indirdikleri gibi sonradan yazılan her metni de kusurlu ya da eksik bırakırlar). Bu zorunluluk döneminin güncel mimarlık tarihi yazımı paradigmalarının ikinci kısmı değerden düşüren bir söylem üretmesidir. Akın yazısında sadece Sinan mimarlığı üzerine bir anlam

Arseven “Türk Sanatı” kitabına yazdığı önsözde Türklere ait sanata tarihteki yerini vermekten söz eder (Arseven, 1928). Bu kurgu baştan mimarlık tarihinin özerkliğini yok edip araçsallaştırmıştır. Yeni kurulmakta olan bir ulusa meşruiyet sağlamaktadır. Geç Osmanlı’dan başlayarak günümüze kadar mimarlık tarihinin bu vurgusu, Türklerin de batılılar kadar “güzel, yetkin” vb. bir mimarlığı olduğunu kanıtlamaya ve bunu onlara da göstermeye çalışmak yönünde olmuştur. Usul-i Mimari-i Osmanî ile başlayan bu süreç, Sinan’ın modernliğinin ve dehasının kanıtlanmasına kadar uzanır. Aradaki en önemli kırılma noktası cumhuriyetin ilanı olur. Modern dünyada kurulan her yeni devlet kendine bir meşruiyet zemini yaratmak zorunda kalır. Bu zemin genellikle ve anlaşılır bir biçimde tarih aracılığı ile kurgulanır. Türkiye cumhuriyeti için de bu durum farklı değildir.

Bu yapı kaçınılmaz olarak birkaç açmazı da içinde barındırıyor. Tarih sahnesi/batı dünyası için hazırlanan bu kurgu, birkaç biçimde kendi altını oyan araçları da içinde barındırmak zorundadır. Birincisi bu tarih kurgusu zaten kendini dışında bırakan, onu öteki olarak tanımlayan bir başka tarih kurgusuna eklemlenmeye çalışır. Rüştünü ispat zorunluluğu içindeki bu kabul her seferinde diğerini aşkınlaştırmak zorunda kalır. İkincisi batının hazırladığı bu tarih anlayışı kendi içinde bile çoktan taraftar kaybetmeye başlamıştır. Aydınlanmacı bu tarih anlayışı artık kullanılışlığını yitirmiştir. Üçüncüsü ise epistemolojik bir açmazdır. Kendi içinde dönemlere ayrılan Osmanlı tarihi içinde yüceltilen dönem o andaki bilgi birikimi ile içine en nüfuz edilemez zaman aralığını kapsıyordu. Bu sadece dil devriminden kaynaklanan bir problem de değildi. Victoria R. Holbrook’un “Aşkın Okunmaz Kıyıları” adlı kitabının başlığı hatırlanırsa burada vurgulanmak istenilen daha kolay anlaşılabilir. Kitabın başlığındaki okunmaz vurgusu hem yazar için hem de konu ettiği kitabı edebi kanonun dışında bırakan öznelere için bilinçli bir seçime işaret eder (Holbrook, 1998). Erken cumhuriyet bürokrati için motivasyon zaten Osmanlı geçmişini okumamak üzerine kuruludur. Yakın geçmişe kadar okullarda Osmanlı edebiyatının halktan kopukluğundan dem vurulurdu. Böyle bir durumda hem kendinize eş değer ve kendi kökeniniz saydığınız bir uzak geçmiş kurgulayıp hem de onu okuyamamak/okumak istememek yukarıda da vurgulandığı gibi tarih kurgunuzun altını oymak demektir. Yine de erken cumhuriyet döneminde bu durumu

denemesi kaleme almamış aynı zamanda yazının kendi meşruiyetini de inşa etmek zorunda kalmıştır. Bu inşai zorunluluk bu makalenin yazıldığı tarihten (Makalenin ilk versiyonu 24-27 Ekim 1988 tarihinde Ankara’da Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu’nda sunulmuştur. G. Akın, (1996), “Edirne Selimiye Camii’ndeki Müezzîn Mahfili Üzerine Düşünceler”, Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri, y.h. Azize Aktaş-Yasa, Türk Tarih Kurumu, Ankara) beş yıl sonra Doğan Kuban’ın “Sinan’ın Sanatı ve Selimiye” adlı kitabı üzerine Akın ile Kuban arasında gerçekleştirilen bir röportajda belirginleşir (Akın, 1998).

aşmayı deneyen örnekler var gibi gözükse de, dönemi karakterize eden motivasyon Mimar Sinan'ı “batıda olanın aynısı bizde de var” biçiminde anlatmaktır.

Bu açmazın farkında uzun süre varılamamış gibi gözüküyor. 1950'lerin ortalarına gelinceye kadar bu ısrar sürdürülmüş gibidir. Bu tarihten sonra ise Doğan Kuban'ın karakterize ettiği pozitivist mimarlık tarihi yazımı okumama ısrarını bırakıp yeni bir yol izlemeye başladı. Kuban Sinan'ın Sanatı ve Selimiye adlı kitabının önsözünde metodolojisini tarifler. Hedefi “*Sinan'ın dünya mimarlık tarihine katkısını aydınlatmaya çalışan görsel ve kavramsal bir analiz*” yazmaktadır. Bu amaç tanımının da açığa vurduğu gibi metin rasyonel ve bilimsel araçlar kullanılarak biçimlenecektir. Sinan, “*Çağdaş Türk insanını Osmanlı geçmişiyle buluşturur*”, aynı zamanda “*ona [Çağdaş Türk insanına] genelgeçer bir Müslüman kimliğinden farklı bir kimlik*” kazandırmaktadır. Daha da önemlisi Sinan, “*Osmanlı ve Türk tarihini Oryantalist söylemin klişelerinden kurtaracak ve daha evrensel bir tarih perspektifine oturtabilecek en büyük kültür potansiyelini*” temsil etmektedir. Açık ki Kuban evrensel bir tarih sahnesine Türk mimarlığını taşımak için Sinan'ı araçsallaştırır. Kuban'ın pozitivist metodolojisi gibi araçları da evrensellik kisvesine bürünmüştür.

İlginç bir biçimde Kuban şunu savlar: “*Sinan yeni sözlük kullanmaz*”. Ona göre “*Strüktür esasları plan öğeleri, avlular, revaklar, çok katlı pencere düzenleri, kemer biçimleri taç kapılar hep geçmişten gelir*” (Kuban, 1997). Buna karşın Sinan yalnız yerel mimari bileşenleri sentezlememiş Osmanlı kültür coğrafyasındaki diğer bileşenleri de içeren bir mimarlık üretmiştir. Dahidir çünkü: “*Göçebelik ve İslamdan gelen, Roma ve Bizansla buluşan yeni bir Akdeniz rasyoneli sergiler*” (Kuban, 1997). Kuban'ın anlatısı ikna edicidir, Sinan'ın biçim dili, inşai tercihleri, eserlerinin sosyal ve politik işlevi bir nedensellik ağı içerisinde aktarılır. Kuban'ın Sinan'ı Rönesans İtalyası ile de, Türk göçebe kültürü barınma gelenekleriyle de sıkı fıkıdır. Sinan'ın evrensel kişiliği ve mimarlığının dünya mimarlığına önemli katkısı Kuban'ın diğer metinlerinde de yinelenmektedir. Sinan ve sanatı adlı makalesinin giriş paragrafı şu biçimdedir: “*Mimari tarihimizin en büyük yaratıcı sanatçısı Sinan'ın sanatını bütün boyutlarıyla tanımlamak ve onu dünya sanat tarihi içinde doğru bir perspektifle yerleştirmek kültür tarihi yazınımızın önemli bir görevini oluşturuyor*.” Sinan'ın hayati işlevi bu küçük alıntıda da yineleniyor. Sinan, Türk sanat tarihinin evrensel/bilimsel/pozitif bilgi üretme potansiyeline sahip en önemli figürlerinden biridir ve bu amaçla “doğru” biçimde kullanılmalıdır. Kuban'ın söylemi kuşkusuz sadece pozitivist bir tarih yazımı önerisi değil, bunun ötesinde yeni bir dil kullanımıdır.

Okunmadığını iddia ettiği dönemin dilini kendisi kurgular, Kuban. O andan itibaren artık

Mimar Sinan bir 20. yüzyıl insanı/mimarı olarak konuşmaya başlar. O zamana kadar önemi her seferinde vurgulansa da sağlam bir zemine oturmamış gibi görünen Mimar Sinan kişiliği/dehası o andan itibaren mitolojik bir karakter de kazanmış olur. Asla küçümsenmemesi gereken bu dilsel icadın en önemli özelliği ise matematiksel olmasıdır. İçinden konuştuğu bu dilsel yapı onu yarı-tanrı konumuna yükseltir. Batıda olanın aynısı bizde de var biçimindeki kurgu içinde Mimar Sinan'ın kişiliği, Tanyeli'nin yazdığı gibi, daha çok “içeriksiz bir dilek” olarak kalır (Tanyeli, 1996).

Kuban'ın kurguladığı dil sayesinde ise, Tanyeli'nin yazısının devamında vurguladığının aksine, Mimar Sinan tarihsel bir karakter/kişilik kazanmadı. Tam tersine Kuban Mimar Sinan'a matematiksel/rasyonel bir dil kazandırmakla onu eleştirilemez kıldı. Bir anlamda aşkınlıktı. Çünkü matematiğin dili ile konuşmak söylenenleri tarih dışı kılmaktır. O ana kadar bir Rönesans dahisi anlatısı ne kadar eleştirilebilirse Mimar Sinan anlatısı da ancak o kadar eleştiri oklarına hedef olabilirdi. Öteki taraf ne kadar olağan ise burası da ancak o kadar olağan idi. Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet entelektüelinin Mimar Sinan'ı bir Rönesans dahisi ile eş değer görmesinin en önemli işlevi buydu. Mimar Sinan yine de yarı-tanrı olarak okunabilirdi, ama bu ucu açık bir okuma olurdu. Bu aralıkta olan ve asıl olarak Kuban'ın dehası olarak okumamız gereken şey, Mimar Sinan'ı sorunlarına akılcı çözümler arayan, onları adım adım yetkinleştiren, her adımında yeni bir şeyler “deneyen”, kararlarını matematiksel rasyonaliteye göre veren, adeta günümüzün mühendisi gibi davranan modern bir kişilik olarak kurgulayarak o ucu açık ve kazayla da olsa eleştiriye maruz kalabileceği kurgunun rafa kaldırılmasıdır. Kuban bir anlamda Sinan'ı tarihdışı kılmıştır. Günümüzde bir Mimar Sinan mitosundan bahsediyorsak geride bırakmayı denediğimiz şey bir önceki naif kurgu değil, Doğan Kuban'ın Mimar Sinan mitosudur. Biraz aşırıya kaçmak pahasına bu şu şekilde de okunabilir. Biz bugün Mimar Sinan üzerinde değil Kuban üzerinde konuşuyoruz.

Tanju, Ziya Kocainan'ın “Mimar Sinan ve XX. Asır Mimarlığı” kitabı için yazdığı ön metinde yazının yetmiş yıldır eskimemiş olduğunu savlar (Tanju, 2007). Metnin bu yetmiş yılda değerden düşmemesinin, aksine yeniden ve yeniden gündeme gelmesinin nedeni nedir? Mimar Sinan'ın yapıları üzerine yazılmış ve görünürde sadece betimleyici bir dille kaleme alınmış bir metin mimarlık gündemini nasıl hala meşgul edebilmektedir? Ya da neden Doğan Kuban metinleri akademik dünyada eleştirel gözlerle okunamaz, aksine buna karşı güçlü bir direncin varlığı söz konusudur? Hiçbir metin aksini istese de mutlak değildir. Varlığını sürdürüyorsa bunun anlamı varoluş koşullarının sürdüğü, ne işe yarıyorsa bu işlemin hala devam ettiği, ona hala ihtiyaç duyulduğu anlamına gelir. Bu ihtiyaç akademik metin

azlığından kaynaklanmaz. Ziya Kocainan ile Doğan Kuban arasındaki fark niceliksel olarak da farklıdır. Kocainan sadece bir metni ile alanı şekillendirmiş gibi görünür. Metnin tekliği ürünü biricik ve kutsal kılmak için yeterlidir. Üretim azlığı buna kolayca izin verir. Ama Kuban aksine azımsanmayacak miktarda çalışmaların üreticisidir. Doğan Kuban'ı üzerinde konuşmaya değer kılan birçok özelliğinin yanında bu üretim fazlalığına rağmen metinlerin anlamsal sızdırmalarını engelleme başarısıdır. Metinleri sadece kendi içlerinde bir bütünsellik taşımazlar, aynı zamanda aynılık üretimleri Türkiye mimarlık bilgi alanını da şekillendirir. Mimarlık tarihine verilen şekil kültürel milliyetçiliği de aşan bir noktada Türk ulusunun “varlığının temeli” olarak tarif edilebilir. Kültürel milliyetçiliği aşar çünkü; aidiyet sadece ulusa değil ulusun meşruiyetinin sağlandığı ve devamının korunduğu evrensel idealedir de. Bu nedenle farklılık üretiminin olağan bileşenleri olarak okunabilecek olan birçok bilgi alanı araçsal rasyonalitenin şemsiyesi altında bir *biz* yaratmak için bir araya gelir ve farklar silinir. Evrensellik bu bütünü bir araya getiren paketin adıdır. İyi, doğru, güzel olduğu kabul edilen tarih-üstü bir özün tarifi ve bu özü taşıyan nesnelerin veya kişilerin bir araya getirilmesi işinin adı da mimarlık tarihidir. Mimarlık tarihçisinin görevi sadece bu doğru özleri taşıyanları bir araya getirmek değil, aynı zamanda taşımayanları da alanın dışında tutmaktır. Mimar Kemaleddin'in Mimar Sinan için kullandığı perde metaforu* burada çok anlamlı hale gelir. Perde sadece önündekileri göstermez aynı zamanda arkasındakileri de saklar. İki grup arasında aşılmaz bir sınır çeker. Alanın kontrolü bu nedenle çok önemlidir. Alan genişledikçe kontrol zorlaşır. Bu zorluk sadece alanın genişlemesi sorunu değil aynı zamanda alanı kontrol eden kişi sayısının artması ile de alakalıdır. Bu nedenle mimarlık tarihinin tek bir kitaba ihtiyacı olduğu gibi, aynı anda sadece bir kurtarıcıya ihtiyaç duyar ve onu arar. “*Olmaz olur mu? Ben varım ya* [D. Kuban]” (Akın, 1998).

3.2 Geçmişin Yokluğu/Geçmişin Boşluğu: Ahmet Hamdi Tanpınar–Abdülhak Şinasi Hisar–Sedad Hakkı Eldem

*“Ne içindeyim zamanın, ne de büsbütün dışında;
Yekpare, geniş bir anın parçalanmaz akışında.”*

* “Halbuki eski asar-ı mi’rariyye ile Türk asar-ı bakıyye-i mi’rariyyesinde böyle yeni mekteb ve tahsil usullerinin projelerini ve bunların mi’marını aramak gayet hata’lı bir tedkik ve tettebbu’ yoludur. Böyle bir tedkik ve tettebbu’nun hiçbir vakit semere vermeyeceği muhakkak olmakla beraber asarın sa’at ve ma’rifette ve işçiliklerin aheng ve intizamda vasıl olmuş bulundukları ve yeni usullerle mümkün olamayan derece-i balayı anlayabilmek için kuvve-i idrakiyye önüne çekilmiş **kesif bir perde** teşkil edeceği bedihidir.” (Kemaleddin, 1928; 281)

-Ahmet Hamdi Tanpınar

Tanpınar, Abdülhak Şinasi ve Sedad Hakkı için sorulması gereken soru şu olabilir: Neden yazarlar? Neden bu yazıları yazmışlardır? Bu soruların cevabı bir yassılaştırmayı zorunlu kılar. Kabaca aynı dönemde yaşamış bu üç yazardan edebiyatçı olan ilk ikisinin, Tanpınar ve Hisar'ın, aynı düzlem üzerinde yer alması olağan sayılabilir, ama bu iki yazarın uzağında konumlanan ve hiç şüphesiz ilk ikisi kadar ürün vermemiş hatta tam tersine yazmaya karşı özenle mesafelenmiş mimar Sedad Hakkı'nın tek bir eşdeğerlilik düzleminde yer alması yadırganabilir. Kuşkusuz bu üç yazar aynı değiller, ama aralarındaki bağı ortaya çıkarmak için bu yassılaştırma gereklidir. Bu üç yazarın yazdıklarını birer mimarlık tarihi metni saymamızı sağlayan bağ, mimarlık tarih yazımı bağlamında, geçmiş ile ilişki kurma biçimleridir.

Abdülhak Şinasi Hisar için yapılan eleştirilerde onn iyi bir Proust okuru olduğu belirtilir. Haklı bir yorumdur da bu. Hatta “Boğaziçi Yalıları” ve diğer birkaç eserinin Proust'un “Kayıp Zamanın Peşinde” kitabının ruhunu taşıdığı bile söylenebilir. Bu durumu dikkate alırsak Deleuze'nin Proust'un söz konusu kitabı için yazdığı bir eleştiriyi Hisar ve diğer yazarlar için de yineleyebiliriz. Deleuze “Proust ve Göstergeler” kitabında yazarın bir hakikat arayışında olduğunu söyler. Ardından bu arayışın sebebini şöyle açıklar: “*Hakikati yalnızca somut bir durumdan dolayı karar verdiğimizde, bizi böylesi bir arayışa iten bir çeşit şiddete maruz kaldığımızda ararız. (...) bizi zorlayan, bizden huzuru alıp götüren bir göstergenin şiddeti her zaman vardır. Hakikat ne benzeşlik kurmakla ne de iyi niyetle bulunur, tam tersine o kendisini istemdişi göstergelerde ele verir*” (Deleuze, 2004). Bu metinde huzur bozucu göstergeler kısaca modernlik olarak adlandırılmıştır. Modernliğe verilen tepki ise muhafazakarlık olarak isimlendirilmiştir. Muhafazakarlık ise modern olanın karşısına kolayca “anti-modern” olarak yerleştirilemez. Muhafazakarlık daha çok modern olana göre konumlanan bir tutum olarak düşünülmelidir. Modern olan kendini sürekli olarak yeniden tariflerken muhafazakarlık da yeniden konum değiştirecektir.

Tarihyazımı, tahayyül edilmiş geçmişin eleştirilmesiyle eşzamanlı olur. O da bir yokluk tespiti ile başlar ve aslında orada biter. “Onlarda” olan ama “bizde” ol(a)mayanın eksikliği. Durumu böyle formüle etmek, eksik olanı ve bunun nedenlerini aramak için aynı sonuca ulaşan farklı modeller kullanılır. [“Gecikmiş modernlik” (Justanis, 1998), “fikre geç kalmış bilinç” (Shayegan, 1991), “yetimlik” (Parla, 2004), “kaptırılmış ideal” (Koçak, 1996)] (Gürbilek, 2004). Bu farklı başlıklar bir model kaymasının adıdır. Bu kaymanın getirisi/götürüsü ise; buraya ait, “bünyemize uygun”, doğru bir mimarlığın, romanın ya da

tartışma nesnesinin özgünlük sorgulamasıdır. Bu noktada nesneye karşı takınılan tavır ikiye ayrılır. Modern mimari buraya sonradan gelmiş ve bu nedenle de burada verdiği ürünler doğal, orijinal veya özgün değildir. Bu tavrın karşıt ucunda ise zaten dışarıdan gelmiş ve üzerimize bol gelen bir mimarlığın yerine buraya özgü, bize ait, derinlerdeki, milli bir mimarlığın üretilmesidir. İlk pozisyon mimarlık nesnesini daha ilk başından yetersiz ve değersiz bir taklide indirgerken, ikinci pozisyonun amacı; bozulmadığını varsaydığı bir özün peşinden giderek, üstünlüğü baştan kabul edilmiş olan onlara, zaten kendilerinde yetkin olanı değil, bizdeki doğru mimarlığı tanıtmak ve kabul ettirmek, sevdirmektir. “(...) *çünkü o zaman(...)kendileri ile müsavî[eşit] göreceklerdir*” (Tanpınar’dan aktaran Gürbilek, 2004). Çerçeveyi belirleyen bu iki tavır sürekli yer değiştirir. Birbiri içine geçer. Eleştiri züppe/snob bir kibirle taşralı bir gurur arasında, nihayet yabancı hayranlığı ile yabancı düşmanlığı arasında sıkışıp kalmış gibidir.

Bu bölünmenin ağırlıklı tarafını tamamen bize özgü bir mimarlığın olması gerektiği görüşü oluşturur. Bu özgünlüğün yolu tekniğin alınıp harsın korunması biçiminde dile getirilmiş formülден geçer. Bu işlemin sonucunda varılmak istenen nokta, mimarlık sahnesinde “doğru” mimarlıkların yanında (ki zaten hep öyledir) yerimizi almaktır.

O özü bize geri verecek olan harsın korunması ya da başka bir ifade ile geçmişin hatırlanmasının üzerinde durduğu bir düzlem vardır. Bu düzlem hatırlayanın hafızası ve geçmişe bugünün kimlik sorunundan bakmaktır. Dağılıp gitmiş olan geçmiş, öznenin zihninde yeniden kurgulanır. Bu kurgulanma kendi üzerine bir kez daha katlanıp bu sefer karşımıza bir kültür savunusu ve geçmişin kendisinden çok, hatırlanma çabasının, yani eylemin kendisinin savunusu olarak çıkar. Bu savunuda geçmişin kendisi değil, onun bıraktığı boşluk ile olan ilişkimiz önem kazanır. “*Hayır, aradığım şey ne onlar, ne zamanlarıdır(...)muhakkak ki bu şeyleri kendileri için sevmiyoruz. Bizi onlara doğru çeken bıraktıkları boşluğun kendisidir. Ortada izi bulunsun veya bulunmasın içimizdeki didişmede kayıp olduğunu sandığımız bir tarafımızı onlarda arıyoruz*” (Tanpınar, 1969).

Çözölmeye başlayan büyük geleneksel toplum yapısı aynı zamanda bilginin toplumsal niteliğini de bozar. Kaba bir tekrar ile, geleneksel sistemde bilgi sadece kendi alanı içinde konumlanmaz. Yani sahip olduğumuz bilginin niteliği örneğin sadece dinsel değil aynı zamanda bilimsel, aynı zamanda iktisadi olabilir. Söylenen bir sözün neye referans verdiği sözü söyleyenin hangi bilgi alanının içinden konuştuğuna bakarak tahmin etmek kolay değildir. Geleneksel yapının bozulması bilginin niteliğinin tekrar düşünölmesini gerektirir. Böyle bir durumda, yani merkezin kaybolması olarak adlandırılan geleneksel yapının bozulması

halinde, toplumsal aktörlerin bu durum karşısında takınacakları tavır toplumsal yapının hangi yönde değişeceğinin de bir göstergesi olur.

Muhafazakarlık bu tavrılardan sadece bir tanesidir. Homojen olduğu tahayyül edilen bir toplumsal düzene (ki bu sadece millet olmak zorunda değil, aynı zamanda örneğin dinsel bir vurgu ile ümmet veya ekonomik bir tahayyül ile geleneksel üretim biçimleri de olabilir) geri dönme isteğini açığa çıkartır. Ama bu dünyanın kaybolan bütünlüğünü geri kazanma isteği sadece modern dünyanın değişken yapısına bilinçli bir karşı duruşu beraberinde getirmez. Çoğunlukla ne yapacağını, nasıl karar vereceğini, nasıl anlamlandıracağını bilmeyen naif özne bu muhafazakarlığı üretir. Muhafazakarlık başlı başına bilinçli, ideolojik bir tutum değildir. Ancak, bir düşünce üslubu olarak kolaylıkla ideolojilere eklemelenebilir ve özellikle onların pratiklerinde ortaya çıkar. Tanpınar'ın 1951 yılında Cumhuriyet gazetesine yazdığı “Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan” başlıklı bir yazıda bu naif ve muhafazakar ruh halini çok iyi dile getirir. “(...)muhakkak olan bir taraf varsa, eskinin, hemen yanibaşımızda, bazen bir mazlum, bazen kaybedilmiş bir cennet, ruh bütünlüğümüzü saklayan bir hazine gibi durması, en ufak sarsıntıda serab parıltılarıyla önümüzde açılması, bizi kendisine çağırması bunu yapmadığı zamanlarda da, hayatımızdan bizi şüphe ettirmesidir. Tereddüt ve bir nevi vicdan azabı...(bize akseden çehresi ile yanlış yapma korkusu)” (Tanpınar, 2005). Geçmişî tarif ederken kullanılan cennet imgesi ve atılacak her adımda bir yanlış yapma korkusu sonunda o adımı öne doğru değil daha iyi bilindiğine inanılan geriye doğru atmaya götürebilir.

İyi bilinen o anı hatırlamak ya da geçmişî kurgulamak, yaratıcı bir eyleme dönüşebilir(di), ama hatırlama eylemi bu coğrafyada iyi bilinen bir başka pozisyonu/konumu üretir. Yaratıcı eylem yepyeni, tikel, özgün olduğunu iddia edebilmek için kendi deneyimine bağlı kalmak zorundadır. Türkiye’de model kaymasının yarattığı basınçla, deneyimsel tarih gecikmişliğini*, sahici, orijinal olamamasını tekrar tekrar üretir ve meşruiyetini bir türlü kazanamaz. Bu nedenle de yerini jenerik tarihe bırakır (Ahıska, 2005). Lévi-Strauss “Yaban Düşünce (Savage Mind)” kitabının bir bölümünde, muhtemel bir Bergson okuması ile deneyimsel tarihin önemini vurgular ve jenerik tarih ile arasındaki ilişkiyi hatırlatır. “(...)mekanın her köşesi, her biri tarihsel oluşumu başkaları ile karşılaştırılmaz bir biçimde toplayan sayısız bireyler saklar” diye yazar ve devam eder “evrensel olduğunu söyleyen bir tarih bile, birkaç yerel tarihin yan yana getirilişinden başka bir şey değildir.” Bu toplumsal yapı içinde ise bir

anlamda bireyselliğin, öznenin üretilmesi olarak okunabilecek, farklılaşmaya izin veren bir yapıya sahip deneyimsel tarihin yerine o farklılıkların üzerini örten ve ortak bir zemin için ortak bir geçmiş tahayyül edilebilmesine olanak veren jenerik tarih daha anlamlıdır. Çünkü jenerik tarih ayrı ayrı öznelerden çok o öznelerin oluşturduğu geçmişi anlatır. Jenerik tarihin içinde her özne sadece ismi ile yer alabilir. Önemli olan o isimlerin oluşturduğu bütünlüktür. Bu anlatıda öne çıkan isimler ya bütünlüğün daha da sağlamlaştırılmasına katkıda bulunan doğru öznelerdir ya da yapıyı zayıflatan, bütünlüğü bozan kısaca yanlış öznelerdir. Bu ikili yapı zorunlu olarak üretilir. Çünkü milli(yetçi) tarih, jenerik zaman adına, deneyimsel zamanı ortadan kaldırır. Üçüncü bir pozisyon milli tarihin yapısı içinde yer al(a)maz. Milli tarih kendi tutarlı, bütünlüklü, aşkın yapısını korumak için tarih anlatılarını çoğaltmak yerine azaltmak zorundadır.

Bu nedenle, jenerik tarihin gözünden, Abdülhak Şinasi Hisar bir estetik biçime, doğru sözü ya da muhalefeti üret(e)meyen ya da ürettiği muhalefeti duyuramayan düşük tonlu bir sese dönüşür. Ama bu noktada hatırlanması gereken eğer yazar kendi dayanıksız cemaatinin kıyısında ya da uzağındaysa, bu konum onu, bir başka potansiyel bilinci ve bir başka duyarlılığın araçlarını oluşturmak için daha da yeterli kılar (Deleuze ve Guattari, 2008). Hisar bir kitabında “*Siz bütün kainatın esaslı sırrını bulup asıl hikmetini söylediğinizi umarsınız. Halbuki ifade ettiğiniz ancak kainatın bir tek köşesinde, bir an için açılmış bir tek ve muvakkat (geçici) hakikatten ibarettir*” (Hisar, 2005; 17) diye yazar. Tanpınar ile Hisar ortak kılan nokta burasıdır. İki yazar da kaybolan ve geri döndürülemez bir anın estetiğinden bahseder. Bu tek seferlik, geçici, tekrarlanamaz söz üretimi bütünsellik arzusundaki yapının içinde duyulmaz. Aşkın yapı kendi tutarlılığını korumak adına diğer sesleri bastırır. Tekrarlanamaz yani zaman-mekansal olanın başka bir deyişle deneyimsel olanın çokluğu, aşkın olanın yani zaman-mekan dışı olanın yapısını bozar. Aşkın olanın kutsallığını bozar. Kutsal olanı dünyevi olanın hemen yanına yerleştirir.

Sedad Hakkı Eldem ile Hisar, geçmiş üzerinden üretilen eleştirilerinin karşılıklı açısından farklılaşır. Bu karşıtlık dönemin ilişkiler ağının yoğunlaştığı yerlerdeki pozisyonları ile değerlendirilebilir. Eldem ile Hisar’ın “hakikat” arayışları birbirinden farklıdır. Hisar hikayesi geçici, tekrarlanamaz, tekrarlanması da beklenmeyen bir deneyimin anlatısıdır. Eldem kendi deneyimini (dahil olduğu sınıfın zeminini ve statüsünü de) daraltır. Estetize edemediği deneyim, Hisar’ın anlattığı mutlu geçmiş/cennet, Eldem için, hem aşılması gereken an hem de

* Deneyimin gecikmişliği için bkz. Koçak, (1996), Gürbilek (2004).

dönülmesi gereken yerdir. Bu ikili yapısı Eldem metinlerinin karakterini oluşturur. Geçmiş geri dönülmesi gerekir çünkü; modernin bozucu etkisine maruz kalmış milli cevherin saf kaynakları oradadır. Ama aynı zamanda aşılması da gerekir çünkü; yazının başında da belirtildiği gibi, Eldem “Eski Türk Evlerini” modern mimarlığa yol göstermesi için bir araç olarak kullandığını her seferinde hatırlatır. “Mimaride Biz” makalesinde şöyle yazar Eldem: *“Ancak o zaman, o yıkıcı imar faaliyetlerinden ürkmeyiz, ve yıkılan her taş için sızlanmayız. Çünkü yerine o taşın daha yenisi, daha genci, daha asrısı, fakat yine aynı derecede öz Türk olanı gelmiştir”*. Tanyeli’nin ifadesi ile Eldem’in tarih metinleri onarıcı tarih metinleridir (aktaran Tanyeli, 2009a). Tanpınar’ın geçmiş ile şimdi arasındaki boşluğun gerilimi üzerine inşa ettiği ürünlerinin aksine Eldem tarihçi olarak o boşluğu ilk önce teşhis edecek, yitip gitmişleri tespit edecek sonra da mimar olarak o boşluğu kapamaya, gerilimi ortadan kaldırmaya kayıp olanları mimari temsiliyet düzleminde “ulusal malvarlığına” (Tanyeli, 2009b) yeniden kazandırmaya uğraşacaktır. Bir başka deyişle geçmiş ile şimdi arasındaki Eldem’in bu dar mekanı/zemini her bireysel/mesleki sorununu doğrudan siyasete/yönetim pratiğine (statecraft) bağlamasına neden olacaktır.

Hisar mazisini tüm mekana yay(a)maz. Bu nedenle dili örtük olarak muhafazakarlaşır. Hisar’ın mekanı modernin yıkıcı, bozucu etkisine maruz kalmıştır. Bu nedenle muhafaza etmek istedikleri bozulma ve yıkımdan sonra geriye kalan izlerdir. Hatırlayarak geçmiş ile bugün arasında bir bağ, bütünsellik hayali kurmaz ya da bugünü yargılamaz. Geçmiş, aşkın doğru bir hayatın, hiç kaybolmaması gereken bir yaşama biçiminin bir zamanlar var olduğu yer olduğu için hatırlamaya değer değildir, Hisar için (Tanju, 2007). Akan zamanın, sürekli değişimin her anı bir daha geri gelmeyecek farklı bir deneyim olduğu için anımsanmaya değerdir. Zihninin katmanlarında biriken tortu seçkinci bir tavırla güzel olanı, hatırlanmaya değer olanı biriktirir. Hisar’ın köşkleri, sevdiği ve bildiği dünyanın değişmiş olduğunun göstergeleridir. Bu dünyada birikmiş olanların yeniden zaman içinde dağılmış olduğunu bilir. Köşkler, dağılmadan önceki bu dünyanın/birikimin muhafazasıdır. Bu muhafazanın içindeki nesneler Hisar’ın zihninde kullanım değerlerine göre yeniden üretilir. Bu nedenle Hisar’ın dili siyasi değil estetikdir. Siyasi dilin hegemonik ve sadece şehri değil tüm ülke mekanını kapsayıcı yapısı Hisar’da bulunmaz. Hisar’ın seçkinci tavrı Eldem’de kısmen mevcuttur, ama aralarında bir fark vardır. Eldem bir haritacıdır. Eldem’in çizdiği haritalarda insan ve insanın eşya ile münasebeti bulunmaz. Onun haritalarında muhafaza edilenler değişim değerleri yüksek olanlardır. Burada, Sedat Hakkı’nın edebi bir duyarlılık yoksunluğundan ya da oryantalist bir bakış açısından değil, açık ama zorunlu bir tavrından söz edilmektedir. Bu zorunluluk mensubu olduğu meslek grubunun elindeki araçların yetersizliğinden bahsetmesek

bile formasyonundan kaynaklanmaktadır. Benedict Anderson'un gösterdiği gibi, haritacılık pratiği, ki mimarlığın içinden üretilen haritacılık bilgisi ile rölöve kastedilmektedir, bizzat deneyimlenen fiziki mekan yerine haritadan/rölöveden bilinen soyut bir mekanı vatan olarak tahayyül etmeyi gerektirir. Bu soyut mekana duyulan sadakat, bir milli kimlik aidiyeti ile ve o aidiyete raptedilmiş “milli değerler” ile de birleşmelidir (Bora, 2007). “Milli Mimari Seminerleri” başlıklı dersin milli başlığı taşıması anlamlıdır ve kendini burada açık eder. Fark edilebileceği gibi *milli* olan için mekan araçsaldır. Mekan, deneyimsel içeriğinden çok harita/rölöve olarak değerlendirilir. Anderson'un belirttiği gibi harita/rölöve, tıpkı bayrak gibi, başlı başına ikonik ve didaktiktir (aktaran Bora, 2007). Tanyeli, Sedad Hakkı ve Milli Mimari Seminerleri üzerine kaleme aldığı bir yazısında, Eldem'in dilini güncel olana yönelik olarak sürekli revize ettiğini ve en sonunda karşı-modernist duruşunu hem de ulusalcı vurgusunu açık biçimde belirttiğini vurgular. Yazıda alıntılanan bir notta Eldem şöyle yazar: “(...) *paha biçilmez bir hazine olan, o zaman kadar tamamiyle meçhul kalmış sivil Türk Mimarisini genç nesle tanıtmak ve bu bilgiye dayanan modern bir Türk mimarisi yaratabilmelerine yardımcı olma*ktı. (...) *arkeolojik rölöve ve restorasyondan uzak, modern mimariye yararlılıkları ön planda tutulan konular seçilmiş ve incelenmiştir*”^{*} (Tanyeli, 2009b). Bu kısa alıntıda fark edildiği gibi eski olanın sadece didaktik bir varoluşa hakkı vardır. O yüzden de seçmeci bir tavırla, salt işe yararlılıkları ön planda tutularak haritalanır. Bu noktada herhangi bir kasıt aranmadan küçük bir paralelliği hatırlatmak gerek. Tek partili iktidar döneminde, devlet önemli birçok ressamı yurt gezilerine Anadolu'ya göndermiştir. Amaç, “*yurdun güzelliklerini yerinde tespit etmek ve sanatkarlarımızın memleket mevzuları üzerinde çalışmalarını kolaylaştırmak*” olarak belirtilmiştir. Bu gezilerde üretilen yüzlerce resmin büyük bir kısmı kaybolmuştur. Meltem Ahıska, aynı saklanamamazlık durumunun radyo arşivlerinin de başına geldiğini söyler (Ahıska, 2005). Bu kaybolma Sedad Hakkı'nın rölöveleri için de aynen geçerlidir. Rölövelerin büyük bir kısmı Akademi yangınında kül olmuştur. Bu paralelliklerden çıkartılabilecek olası bir yorum; zaten korunmalarının amaçlanmadığıdır. Aksine geçmişi sabitlemek ve tekleştirmek üzerine geçmişin çoğulluğunu yok edip yokluk temelinde bir anlatı oluşturulmuştur. Daha da önemlisi, artık kaybolanlar deneyime ebediyen kapatılmışlardır.

^{*} Tanyeli, bu yazı Cemil Gerçek tarafından yazılmış gibi görünse de metnin Eldem'in bizzat kendisine ait olduğunu belirtir.

3.3 Babanın/Otoritenin/Yuvanın Boşluğu: Burhan Arif Ongun-Mevlüt Baysal

*“...belki de bir dönemi özetlememin en iyi yolu, onun sosyal ve ideolojik yapılarını tanımlayan belirgin özellikleri değil, bu dönemi sık sık tedirgin eden, varolmayan şeylerin gizemli bölgesinde ikamet etmelerine rağmen, ısrarla direnen, etkilerini sürdürmeye çabalayan, **inkar edilmiş hayaletler** üzerinde odaklanmaktır.”*

-Slavoj Žižek

*“Ahmet Cemil, yalnızca ekonomik koşulların kurbanı değildir; ona güç veren romantik ülkülerinin uçup gitmesinin de payı vardır yıkımında (...) Başarısızlığını kesinleştiren, önceden eyleme geçememesine yol açan, sonradan da gönüllü sürgününü hazırlayan temel etmen, yapıtında olduğu gibi yaşamında da el üstünde tuttuğu **değerlerin** aslında **düzmece** olduğunu sezmesidir”*

-Halit Ziya Uşaklıgil

Jale Parla Tanzimat romanının bir yetimlik duygusu taşıdığını iddia eder. Parla'ya göre; Tanzimat aydını, dağılmış olan mutlak bilginin yerine konacak olana “babalık” yapacak bir iktidarın ortada olmadığından şikayetçidir. Düzeni tekrar tesis edecek ve adaleti sağlayacak, dağılmış olanı olması gereken yerine doğru şekilde yerleştirecek babanın eksikliğini hisseder (Parla, 2004). Bu eksikliği fark eden Tanzimat aydını boşluğu kendisi doldurmaya çalışacaktır. Dağılmış olan değerleri yeniden kurmak için kendini babanın yerine koyacak ve bir anlamda **öğretmen** olacaktır.

Erken Cumhuriyet aydını ise yeni bir babası olmasına karşılık yeni babanın kendisine üvey evlat muamelesi yapılmasından yakınıdır. Bu durumu sıklıkla ve yüksek tonda yineler. Sürekli kan bağının vurgulanması, öz evlat hatırlatmaları ile rahatsızlığını dile getirir. “... *Bizim istediğimiz mimari, beklediğimiz sanat da budur. Bu toprağın mimarisidir. Bu toprakların **öz çocuklarının**, mimarlarının yapacakları eserlerdir*” (Behçet ve Bedrettin, 2007) Babanın kaybettiği iktidarını yeniden kazanmış olduğuna inanılan bir aralıkta evlatlardan çıkan sesin

tonu bir tür mızızlanma, bir şikayettir. Tepkisini ihmal edildiği için değil, kimliğini, kim olduğunu ve en önemlisi yuvasını kaybettiğine ya da daha doğru bir ifade ile yuvasından, üstelik de öz babası tarafından atıldığına inandığı için dile getirir.

Bu noktaya kadar mimarlık tarihinin kendi iktidarını nasıl görünürler üzerinden kurduğu tarif edilmeye çalışıldı. Hangi motiflerin, yapıların ya da motivasyonların süreklilik kazandığı bu sürekliliklerin nasıl bir bütünsellik hayalini devam ettirdiği anlatıldı. Bu türden bir mimarlık tarihi kurgusunun öne çıkarttığı aktörleri kadar görmezden geldiği aktörlerinin de olduğu aşıkardır. Bu aktörlerin, Burhan Arif Ongun örneğinde görüldüğü üzere, dönemin Le Corbusier ve Mies Van der Rohe gibi star mimarlarının yanında çalışmış olmaları ya da bizzat Atatürk'ün kendisine hizmet etmiş olmaları onları iktidarın tarih yazımının içinde tutmaya yetmeyecektir. Bu başlık iktidarın perdenin arkasında kalanlar üzerinden de nasıl inşa edildiği üzerinde duracak. Bu iki ismi, Baysal ve Ongun'u, mimarlık tarihi açısından önemli kılan şey; ikisinin de “babanın evinden” kovulmuş olmaları kadar evlerinde tutunma çabalarıdır da.

Üzerine yazılmış herhangi bir değerlendirme olmamakla birlikte çeşitli anekdotlarda adı karşımıza çıkan Mevlüt Baysal'ın Türkiye'nin ilk profesyonel peyzaj mimarlarından biri olduğu söylenebilir. Bir tanesi profesyonel meslek çalışmalarını anlattığı ve bir çeşit peyzaj bilgisi el kitabı olarak değerlendirilebilecek “Bahçe Mimarı” başlıklı kitabı ile Atatürk zamanı Çankaya'sında çalışma anılarını anlattığı “Çankayada Gazinin Hizmetinde” başlıklı, kendisi hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlayan, iki kitabın da yazarıdır. Kitaptan edindiğimiz bilgilere göre Macaristan'da Budapeşte Bahçıvanlık Mektebi'nde eğitim görmüş, ama Anadolu'da direniş hareketinin başlaması üzerine eğitimi tamamlamadan geri dönmüştür. Daha sonra da devlet memuru olarak İzmir'de çalışmaya başlamıştır. Baysal kitabında okuldan ayrıldığı zaman ile İzmir'e gelişi arasındaki döneme ilişkin şu satırları yazıyor: *“Ankaraya gitmek üzere gizli teşkilattan tezkiye edilmek ve vize almanın müthiş zorlaştığı o sıralarda mes'ut bir tesadüfün mucize gibi zuhur etmesi. Galata rıhtımından kalkan “Remo” vapurunda göz yaşlarıyla beni meçhul bir akibete teşyi eden sevgili ebeveynim. Fırtına ve dalgalar arasında İneboluya çıkış. Kurban bayramına rastlayan ertesi günü Kılış ve Panter zırhlılarının İneboluyu bombardımanları. (...) Allahın inayetiyle kurtulan cephanelik. Bu külliyetli cephaneyi “İnebolu, İnebolu, bırakma tuttuğun yolu” teraneleriyle ve bir Hergül kuvvetile taşıdığımız mukaddes ve ulvi saatler. (...) Nihayet Ankara. Mahalli kıyafetlerle pürsilah Laz muhafızların halesi ortasında nahif yüzlü, gri kalpaklı genç Mustafa Kemal'in Anadolu lokantasına gidişi. Bekir Sami bey merhuma götürdüğüm mektup. O Londra konferansına gittiği için teklif edilen Samsun Ziraat Fen*

memurluğuna tayinim. (...) Nihayet samsun. (...) Topal Osman'ın Samsuna gelişi. Maiyetile hükümete çıkarken merdivenlerde rastladığı beni, baştan aşağı süzüp “Burada ne araysın” diye soruşu... “Ziraat memuruyum ağa” deyince “Geç bakayum” diye inmeme izin veriş. Sivas Ziraat mektebi müdür muavinliğine tayinim. Sivasta geçen uzun bir sene... Gazinin İstanbuldan gelenleri istikbale geldiği zaman oturduğu masamı ve sandalyemi her sabah okşayıp sevişim. (...) İzmirin kurtuluş müjdesini alınca ikinci günü derhal istifa etmiş, İzmir kordonunda nargile içmek yeminimi yerine getirmek üzere yola çıkmıştım. Yaylı arabasıyla bir hafta süren tatlı ve neşeli bir yolculuktan sonra Ankaraya gelmişim. Ankarada Vekalet uğradığım zaman, Konyanın Çumra ovası ziraat mütahassızlığına tayin edildiğimi öğrendim. Fakat ben, kıymetli hocamız Umum müdür Zihni beye, vazife almak niyetinde olmadığımı, yeminim veçhile İzmir kordonunda bir nargile sefası yaptıktan sonra İstanbula döneceğimi ve bu mes’ut vatan içinde gençlik enerjimi ve şahsi kabiliyetlerimi sermaye yaparak hür ve müstakil yaşıyabileceğimi bildirdim. (...) işte bu görüşmeden sonra memaliki müstahsiliye yapılan tayinler dolayısıyla hummalı bir faaliyet içinde bulunan ve sık sık Vekil beyle temas eden Umum müdürümüz o zaman, İktisat veliki bulunan sayın Celal Bayar’a tayinler hakkında maruzatta bulunurken, sıra bana gelince benim masum isyanımı da anlatarak Konyaya gitmekten imtina ettiğimi ilave etmiş. Benim maceramı dinleyen Vekil bey, bu mesele ile ilgilenmek lütfunda bulunup beni görmek istemiş. Ertesi gün Zihni bey beni görür görmez, müsaaretle “Vekil bey seni görmek istiyor, sakın itiraz etme” diyerek beni kapıya kadar götürüp Vekilin odasına soktu. Kendimi tanıtıp beni emir buyurdıklarını arzettim. Sayı n Vekil; “Sen emre itaat etmiyormuşsun, anlat bakalım sebebini” deyince ben de işin aslını ve mahiyetini olduğu gibi anlatmıştım. Sayın Celal Bayar bu safiyane hissiyatım ve yeminim üzerine gösterdiğim ısrar ve sadakatten o kadar çok memnun ve mütehassis oldular ki, hemen ayağa kalkıp beni şefkatle okşadıktan sonra: “senin gibi içli ve vefalı bir vatan çocuğu İzmirde ancak devlet memuru olarak gönderilebilir” diyerek beni iltifatlara gark etmiş ve tayinimi İzmirde tebdil buyurmuşlardı” (Baysal, 1954). Baysal’ın verdiği tarihlerden anlaşıldığı kadarı ile İzmir’de iki yıl çalışmış olmalı. Daha sonra Çankaya’nın peyzaj düzenlemesi gündeme geldiğinde ise Mevlüt Baysal Ankara’ya çağırılmış, kısa süren Ankara macerasından* çok*

* Ankara anılarını anlattığı “Çankaya’da Atanın Hizmetinde” adlı kitabından anladığınız kadarı ile Baysal’ın Ankara çağırılışı da bir yanlışlık sonucudur. Amaç sadece bir peyzaj mimarının Çankaya için proje üretmesi, peyzaj düzenlemesi yapması değildir. Baysal’ın daha sonradan fark edeceği çağırılma nedeni Atatürk’ün Ankara’da kurmak istediği orman çiftliği projesini idare edecek bir uzman istemesidir. Ama bu konu, Atatürk’ün zirai nümayiş adı verilen ve ziraat okullarının düzenlediği bir botanik sergisini gezerken gündeme gelmiş ve tam o sırada Atatürk’ün çevresindekilerden bu konuda yetişmiş bir eleman istemesi nedeni ile muhtemelen yanlış anlaşılmış ve Baysal görevlendirilmiştir (Baysal, 1954).

daha sonra (profesyonel meslek yaşamına başladığında) kitaplarını kaleme almıştır.

Kitap, iki ayrı methiye ile ama aynı zamanda da ataya şikayet ile başlar. Baysal Atatürk’e övgülerini ve kendisinin ona yapabileceği hizmetlerini anlattığı ilk kısa metni “*ama bırakmadılar ki atam*” cümlesi ile bitirir. Kitabın geri kalan kısmında da bu bırakılmama hali ayrıntılı olarak anlatılır. Kızgınlık babaya değil evin diğer üyelerine yöneltilmiştir. “*Nadan eller beni bir filizken hoyratça koparıp senin feyizli bahçenden uzaklaştırdılar* (Baysal, 1954); (...) *Sizlere ancak EBLEH denilebilir!*” (Baysal, 1954). Deleuze, Nietzsche üzerine yazdığı küçük bir kitap da sakatlanmış düşünceden bahseder. “*Yaşam düşüncüyü etkinleştirir, düşünce yaşamı olumlar. (...) Artık önümüzde yalnızca, düşüncenin yaşamı engellediği sakatladığı, yola getirdiği; yaşamın ise öcünü almak için düşüncüyü deliliğe sürüklediği ve onunla birlikte kayborduğu örnekler var. Filozof yaşamı ağırlıklara dayanma, yükleri taşıma yeteneğine göre değerlendirir. Bu yükler ve ağırlıklar tam da üstün değerlerdir*” (Deleuze, 2005). Baysal kitabında bu üstün değerleri sıkça okuyucusuna hatırlatır. Atatürk’ün yani babanın bedeninde vücut bulmuş bu değerler üzerinden Baysal kendininki de dahil olmak üzere yaşamı değerlendirir. Bu değerler adına kendini feda etmeye hazırdır. “*Her defasında da, tek senin bir dakikan üzüntü ile geçmesin de varsın benim naçiz varlığım ezilsin diye kendimi çiğnettim*” (Baysal, 1954). Deleuze için böyle bir düşünce eleştireliliğini çoktan kaybetmiştir. Geriye sadece yanılsama kalmıştır. “*Öyle ki artık geriye, eleştiri yapıldığı yanılsamasından ve yaratmanın hayaletinden başka bir şey kalmaz*” (Deleuze, 2005).

Baysal’ın kitabı tipik bir çileci metindir. Baskın bir merkez etrafında kurulu değerlerin yarattığı ağırlık yazarın omzuna binmiştir. Bu tür metinleri teşhis etmek ve analiz edebilmek kolaydır.

Deleuze’nin hınç** adını verdiği ilk aşama Baysal’ın kitabının daha ilk satırlarında, “bırakmadılar ki atam” cümlesindedir. Baba ile sorunlu ilişkisini profesyonel meslek yaşamına başlaması bağlamında bir başka duruma çevirmiş olan Baysal kendi üzerine düşünmez. Kendi durumunu bir mahrum bırakma olarak görür. “Bırakmadılar ki” cümlesi bir

* Baysal “Çankaya’da Atanın Hizmetinde” kitabının sonunda bu kısa süren Ankara görevinden tam üç yıl sonra tekrar Ankara’ya Atatürk’ün hizmetine döndüğünü ama bunu başka bir kitap da anlatacağını yazar.

** “*Bu senin hatan, bu senin hatan... Yansıtıcı suçlama ve yakınma. Eğer zayıf ve mutsuzsam, bu senin hatan. Tepkisel yaşam etkin kuvvetlerden kaçır, tepki “etkilenmeyi” bırakır. Tepki içten duyulan bir şeye, etkin olan her şeyin aleyhine işleyen “hınç”a dönüşür. Eylem “utandırılır”: Yaşamın kendisi suçlanır, gücünden, yapabileceği şeyden koparılır. Kuzu şöyle der: Kartalın yapabileceklerinin hepsini ben de yapabilirim, ama kendimi bundan alıkoyuyorum, kartal benim gibi yapsın...*” (Deleuze, 2005, 28)

tepkidir. Baysal hep ondaki potansiyelin açığa çıkmasına izin verilmemesinden şikayetçidir. *“Emin ol ki, Paşam, beni sana sunmakta talihim haksız değildi. Beni mutlaka sevecek ve beğenecektin. Nitekim nazarlarında ve iltifatlarında çok defa bunu sezmiştim. Müstait gördüklerini, yetiştirmeyi çok severdin. Belki beni de yetiştirecek, irşadın ve himayenle memlekete çok daha faydalı bir insan haline sokacaktın”* (Baysal, 1954). Olan arızı bir durumdur ve bu nedenle olması gerekenden uzakta konumlan(dırıl)mıştır. Engellenen/bırakılmayan farklı oluşu değil olması gerekenin halidir. Cumhuriyet aydınının açmazı burada yatar. *“Yaratmak hafiflemek, yaşamın yükünü boşaltmak, yeni yaşam olanakları icat etmektir”* (Deleuze, 2005). Onlar bu yeni yaşam olanaklarını icat etmişlerdir. Ama babadan uzak konumlanmaları onlara asla huzur vermemektedir. Onu babadan uzaklaştıranları yeni babanın değişmeyen değerleri ile yargılamaktadır Baysal. Baba figürü olmadan kimsenin konuşamadığı, merkezi iktidarın gücünü kaybettiği ve adaletin sağlanmadığı zaman onu temsil etmenin bir yolunu bulan Osmanlı aydını şimdi; adalet yanılışmasının daha sağlam olduğu bir anda kızgındır. Çünkü üstün saydığı o değerler için kendini feda edebilir ama evlatların babayı kandırması olabilecek en kötü şeydir. Merkezi yeniden bütünleştiren, onu bir arada tutan iktidarın/babanın kandırılması o değerlerin yeniden dağılmasının önünü açacaktır. Mutlak olanın dağılması ve farklılığın önünün açılması demek hegemonik olanın iktidarını kaybetmesidir. Baysal kaybolma, dağılma tehlikesi altındaki o iktidar için kendini kurban etmiştir. Bu pre-modern dünyanın en bilindik temalarından birisidir: kurban edilen bir gün kutsanmayı bekler. Kızgınlık bu nedenle ortaya çıkar. Baysal baba tarafından kutsanmayı beklerken evden atılmıştır.

Deleuze'nin ikinci aşaması ise vicdan azabıdır*. Baysal kitap boyunca “bende mi bir hata vardı?” diye sorar. Bu geçici bir sorudur. Cevabı her zaman başkasını işaret eder ama yine de bu soruyu sorar yazar. Bu soru, Deleuze'nin yazısında işaret ettiği gibi, Baysal'ın kitabında bir çağrıya dönüşür. Artık kitabın okuyucuları da uğrunda feda olunabilecek o değerlerin taşıyıcısıdır. Çünkü değerlerin temsilcisi baba öldüğünde o değerleri evlatları taşımak zorundadır. *“Atatürk maddi varlığı ile ölmüştür. Fakat onun manevi varlığı bütün zekasıyla ve bütün dehasıyla zerreler halinde dağılıp Türk vatanına intikal etmiştir. İşte bu zerrelerden bir tanesini kapabilmek ferasetini gösteren ve bu fırsatı elde etmesini bilen her Türk genci kendi*

* Bu benim hatam... İçer yansıtma evresi. Tepkisel kuvvetler, ancak yaşamı tuzağa düşürerek kendilerine geri dönebilirler. Hatayı içselleştirir, kendini suçlu sayar, kendi aleyhlerine dönerler. Ama böylece kendilerini bir örneğe dönüştürerek, bütün yaşamı gelip onlara katılmaya çağırır ve bulaşıcı erkin en fazlasını elde ederler-tepkisel cemaatler oluştururlar. (Deleuze, 2005, 29)

sahasında ve kendi branşında bir Atatürk olmak imkanını bulabilir” (Baysal, 1954). Burada ortaya çıkan tablo Thomas Hobbes’in geleneksel dünyanın kamusallığını tariflediği, Leviathan kitabının kapağındaki, gövdesinde küçük insan figürleri bulunan büyük figür resmini hatırlatsa da, karşı karşıya olduğumuz şey Foucault’un modern panoptikonudur. Foucault, panoptikon toplumunun gözleme kuleleri kurarak değil bu denetim mekanizmasının kişinin zihnine yerleştiğinde, kişinin kendi kendini oluşturma sürecini iktidarın denetimine açtığında gerçekleşeceğini söyler. Denetim, Baysal’ın mutlak değerleri adına yapılır. Deleuze’nin çileci ideal adını verdiği üçüncü aşamada artık *“Yaşam, ondan üstün olduğu kabul edilen değerlere göre yargılanacaktır. (...) bir insan taşıdığı için kuvvetli ve asil sayılır. O “üstün” değerlerin ağırlığını taşır ve kendini sorumlu hisseder*” (Deleuze, 2005). Denetimi yapanlar babanın zerrelerini kapan ve kendinde taşıyan “doğru” evlatlarıdır.

Babanın zerresini kapan öznelere biri hiç kuşkusuz Burhan Arif Ongun’dur. Burhan Arif Le Corbusier’in ve Mies Van Der Rohe’nin yanında çalışmış tek Türk mimarı olması nedeni ile bile çok ilgi çekici bir aktördür Türk mimarlık tarihi içinde. Burhan Arif’te, sorunlu bir Moskova yolculuğu sonrası, tıpkı Mevlut Baysal gibi yuvadan atılmıştır. *“Bunun adı nasıl konursa konsun bir tür tenzil-i rütbe olduğu kesin. İskan Umum Müdürlüğü’ndeki müfettişlik görevi onu Ankara ve İstanbul’dan uzak tutmakta, kırsal alandaki küçük yerleşim projeleri ile meşgul etmektedir. Le Corbusier’nin yanında şehircilik eğitimine gitmiş bir mimarın, özellikle o günlerin planlama uzmanı kıtlığında böylesi görevlere atanmış oluşu, kamu otoritesi tarafından dışlandığını kanıtlamaktadır. (...) Burhan Arif’in meslek yaşamının 1937’de bittiğini iddia etmek yanlış olmaz*” (Tanyeli, 2007). Bu tarihten sonra Burhan Arif mimarlık tarihinin ilgi alanından çıkmıştır*. 1968’den sonra kendi olanakları ile yedi tane kitap yayınladı. Bu bile yazarın perdenin arkasında konumlandığının bir göstergesi olmalı. Kitaplarının içeriği yarı otobiyografik yarı kurgu öykülerin ara kesitinde durur. Burhan Arif metinleri üzerinde bütünlüklü bir değerlendirme yapma olanağı tanımaz okuyucusuna**. Sabit kaldığı söylenebilecek iki öge Atatürk ve Le Corbusier’dır. Üstelik Atatürk hakkında

* Burhan Arif Ongun hakkında kaleme alınmış değerlendirmeler şunlardır: Behçet Ünsal, “İlk Şehirci Mimarımız Burhan Arif Ongun İle Bir Söyleşi”, *Arkitekt*, 374, 1979/2, sa. 62-64; Ömer Faruk Şerifoğlu, “Le Corbusier Atölyesinde Bir Türk”, *Sanat Dünyamız*, 87, Bahar 2003, sa. 134-137; ilk versiyonu *Arredamento* Mimarlık dergisinin 2004/10 sayısında yayınlanmış olan Uğur Tanyeli, “Burhan Arif Ongun”, *Mimarlığın Aktörleri*, Garanti Galerisi, 2007, sa. 64-83.

** Yukarıda adı geçen değerlendirme yazıları arasında, hacim olarak da, en kapsamlısı sayılabilecek Tanyeli’nin metnin büyük kısmını yine Burhan Arif’in kendi anıları oluşturur.

yazdıkları Türk yazınında örneğine pek de sık rastlanmayan ifadeler içerir*. Burhan Arif, Baysal'a göre evden uzaklaştırılmanın travmasını daha ağır geçirmiş gibidir. Tanyeli, yazısının Burhan Arif'in Galatasaray anılarını üzerine yazdığı kısmında dikkat çektiği gibi, belki de bunun nedeni zaten çocukluğundan başlayarak gelişen kişilik yapısıdır. *"Bu metin, zayıf sağlıklı ve çok duygusal bir kişilik portresi çiziyor. Sonraki yıllarda da bu duygusal ve kırılgan yapı fazla değişmeyecek, hatta hızlı ve genellikle abartılı bir tepkisellik edinecektir"* (Tanyeli, 2007). Bu kırılgan ruh hali metinlerine de yansır. Mevlut Baysal'ın metinlerinde destansı bir yapıya bürünen birçok anı, Ongun'un yazılarında daha çok kişisel algılanmıştır. Baysal metinlerinde ne kadar oto-biyografik olduğunu söylese de anonim bir kişilik kazanan portresinin aksine Ongun'un metinleri alabildiğine bir özne anlatısıdır. Baysal'ın metni, her ne kadar eleştireliliğini kaybetmiş olsa da, kitabın sonuna doğru bağlamak zorunda kalan bir tepkinin temsilidir. Ongun'un metinlerinde ise aksine eleştirelilik dozu düşmüş aynı tepkinin, nerede başlayıp nerede bittiğini kestirmek bile mümkün değildir. Muhtemelen Ongun, Baysal'ın aksine babanın mutlak değerlerinin taşıyıcısı da olmaktan vazgeçmiş gibidir. Belki de (kitaplarının Baysal'ın metninden 20 yıl sonra, 1970'lerin başında basıldığı dikkate alınırsa) zaten, her ne kadar bütünsellik yanılması da taşısa, çoktan kaybolup gitmiş, dağılmış olan o değerler bir yargı üretebilecek konumunu kaybetmiştir. Burhan Arif'in metinleri dağılmış olan merkezin yeniden toplanmasını sağlayacak onarıcı metinler olmaktan çok bu dağılmanın ve farklılığın ortaya çıkmasını sağlayan bir anlamda kaza metinleridir. Ama bu kazaların, Türkiye mimarlık tarihi yazımı tarafından kolayca fark edildiğini söylemek mümkün gözüküyor.

İki yazarın da bu metinleri üretebilmeleri için evlerinden uzaklaş(tırıl)mış olmaları gerekmişti. Baysal devlet hizmetinden ayrıldığında, Burhan Arif ise emekli olduktan sonra yazılarını kaleme aldılar. Kitaplara dair bir başka bir ayrıntı ise iki yazarın da metinleri İstanbul'da basıldı. Bu durum olağan karşılanmalı. Çünkü iki yazar da babanın evinden atılınca belki de onun yasalarının geçmediği tek mekanda görünürlük kazanabilirlerdi. Bunun Cumhuriyet aydını adına bir trajedi olduğu açık. Babası dağılmış olan evini ve onu temsil etmek zorunda kalan yetim evlatlarını yeniden bir araya getirmek ve düzenini yeniden tesis etmek için Ankara'ya gitmişti. Tekrar yetim kalan evlatlar ise onun terk ettiği yere geri dönmek zorunda

* "50. Yılda Bayındırlık ve Boğaz Köprüsü Marşı" adlı bir şiir denemesinde şu ifadeleri kullanır: *"Yoktur batışın batan güneş hayalde bir ayna/Kemanımın yayısın sen, benzersin ayınstayn'a. (...) Rüyalarım girersin ey iki kuleli Tuba/Haddin varsa gel gir evrenselde koynuna/Sarı saçlı, yeşil gözlü, derin bakışlı ATA/Gel seni geçireyim karşıya, sarıl boynuma"* (Ongun, 1974; 5)

kaldılar. Bunun yol açtığı travma iki yazarın metninde de karşımıza çıkıyor. Tanzimat aydınının ancak, babanın kaybı ile girdiği krizi aşmak için onu yeniden temsil etmenin yollarını ararken üretimde bulunabildiği gibi söz konusu iki yazar da babanın hem fiziksel hem de manevi varlığı ortadan kalktıktan sonra üretebilmişlerdir. Bu üretimin isteyerek ve farklılığı üretme arzusu ile ortaya çıkmadığı kesin.

4. SONUÇ

Yeni Tarihçi

Tarih yazımları ve tarihçiler üzerine kaleme alınan akademik çalışmaların genel arzusu konu edindikleri nesnelere tarih sahnesinde bir yer bulmak ya da verili rollerini saptamak üzerinedir. Bir anlamda onların büyük bir resmin içine yerleştirirler. Tarihçilerin yerlerini, konumlarını, bir anlamda adreslerini bulma çabası yazarın görmek istediği düzen arzusu ile de ilgilidir. Bu tez konu edildiği tarihçilerin adreslerinin aynı olmasa da en azından aynı semtte hatta aynı *yurtta* kaldığını göstermek üzere kaleme alındı. Bu ortak adresin adı *bütünsellik arzularıdır*. Belki bütün tarihçiler ortak bir koğuştta kalmıyorlar. Hepsinin bir odası ve hatta bir ya da birkaç oda arkadaşı var. Ama bu bile sabit değil. Oda arkadaşları sürekli değiştiği gibi oda numaraları da sürekli değişiyor. Tarihin, bu tez kapsamında ise mimarlık tarihinin, görevi herhangi bir karmaşaya yer vermemek için konuklarının adreslerini sabit tutmaya çalışan yurt müdürününkinden farklı. O daha çok mesaisi hiç bitmeyen bir kayıt görevlisini hatırlatıyor. Tarihçilerin ve tarih yazımlarının verili adresleri ise, aktörlerin sayısının artışı kadar sürekli oda değiştirmeleri yüzünden de, sürekli kayıt defterlerini kabartıyor. Elindeki türlü türlü kayıt sisteminin bu her geçen gün artan hareket karşısında yetersiz kaldığının, bu kabarıklığın önüne geçemeyeceğinin, zaten geçmesi de gerekmediğinin farkında olmalı kayıt görevlisi. İşini yapılabilir kılmanın tek koşulunun karşısındaki sürekli yer değiştirmeler için kendisinin de sürekli yeni kayıt stratejileri geliştirmek olduğunun kabulü ile yaşamalıdır.

Belki de bir coğrafyacıdır tarihçi. Yeni sınırları keşfetmek, sınırlar kadar mevcut haritasındaki karanlık bölgeleri detaylandırmak bunun yanında keşfettiği yeni yerleri haritasına işlemek için yeni teknikler geliştirmek zorundadır. Tezin alt başlıklarını birer semptom olarak okuyabileceğimizi baştan kabul etmiştik. Ama bu semptomlar aynı zamanda bu coğrafyada üretilmiş mimarlık tarihi yazımının topografyasını oluşturur. Her bir başlık bu coğrafyada üretilmiş mimarlık tarihi yazımının çoğu defalarca fethedilmiş, ayrıntıları ile haritalarımıza işlenmiş tepelerin adıdır da. Bazıları hala keşfedilmeyi ve haritalandırılmayı bekliyor. Aynı zamanda bu harita sadece tepelerden oluşmuyor. Bu tepeleri birbirine bağlayan düzlükler ve tepelerin oluşturduğu derin vadiler de var. Bu vadilerde derin oyuklar, mağaralar var. Mimarlık tarihçisinin amacı bütünü ile keşfedilmiş, harita üzerinde “doğru” şekilde temsil edilmiş bir topografya yerine o coğrafyada “sorarak yürüyüşün” (*preguntando caminamos*) ve arayışın kendini ön plana çıkartmaktır.

Boşluk

Türkiye’de mimarlık tarih yazımı kendine istemedi büyük bir iyilikte bulundu. İstemedi, çünkü aksine yaptığı şeyin tam tersini yapmaya çalışıyordu. Kabaca Mimar Sinan sonrası ile cumhuriyetin kuruluşuna kadar olan süreyi tarih yazımından çıkarmaya çalıştı. O süreyi görmezden gelmeye çalıştı. Bu çıkarma işlemi istenilenin aksine büyük bir boşluğu yarattı. İstenilen bu süreyi sıkıştırmak, olabildiğince yassılaştırmak ve zaman doğrusunda boylamasına incecek bir çizgi haline getirmektir. Ama istenilenin aksine o süre büyüdü ve tarih yazımını da içine kattı. Artık tarih yazımı bu büyük boşluğun içinde devinmeye başladı. Her ne kadar kendisini yalıtıldığını düşünse de tarih bu boşluğun üreticisi ve sonucu oldu. Bu tezdeki her başlık bir anlamda Türk mimarlık tarihi yazımını bu boşlukta sabitleyecek bir çapa görevi görüyor. Ama çapa tutunacak bir zeminden çok uzaklaşmış durumda. Ama bunun kabul edilebilir bir sonucu var. Her tutunma çabası zorunlu bir üretime yol açıyor.

Hatırla(t)ma

Bu tez iki eksenli kaleme alındı. Metinler ve o metinlerin üreticileri. İkisi birbirleri ile çakışmıyor daha çok birbirleri ile bir sarmal halindeler. Birbirlerini üretiyorlar. Bu üretim her ne kadar varolanı kontrol etme üzerine kurulu olsa da, bunun artık olanaksızlığı ortada. Kontrol etmenin yolu cevapları bir sefere mahsus olarak üretmekten geçiyor. Bu coğrafyada üretim azlığı bu nedenle amaçlanmış bir durum olarak karşımıza çıkıyor. Bu üretim azlığı çift yönlü olarak işliyor. Yazar metnini yeni potansiyellere açmadığı, bundan özellikle kaçındığı gibi metin de, yazarı da içinde olmak üzere, okuyucusunu bir örneğe dönüştürmek istiyor. Her iki tarafta karşısındakini hayal ederek üretiyor. Bu döngüyü kırmanın yolu her iki tarafı da unutmak olabilir. Unutmak ve yeniden hatırlamak. Bu hatırlama eylemi üretimin de devamlılığını sağlamanın yolu. Hatırlamak için birikmiş olanların arasında yapılan bir yolculuk gerekiyor. Bir anlamda soru sormak ve cevabını bilmemek. Bu yolculuk soruların aralıksız devam etmesi ve cevaba en yaklaştığımızı hissettiğimiz anda yeniden bir soru sormak ile mümkün.

Bu yolculuğun yine de bir tehlikesi yok değil. Beklediğimiz yeni sorular değil de sorulmuş olan ilk ve tek soruya doğru cevabı vermek ise, ne kadar ertelenirse ertelensin, bitiş anı kaçınılmazdır. Cebimizde bulduğumuz cevap ile yuvamıza döndüğümüzde bizi bekleyen tek şey ise o doğru cevabı duymak için sizi bekleyen bir topluluk ve sizin için hazırlanmış bir vaaz kürsüsüdür. Tehlike bundan sonra başlar. Size sorulan soruların elinizdeki doğru cevaba göre inşa edilmediğini fark ettiğiniz an yuvanızdan tekrar uzaklaşmanız kaçınılmazdır.

KAYNAKLAR

Abdullah, Z., (1934), “Sanatta Nasyonalizm”, Mimar, 2: 51 – 54.

Ahıska, M., (2005), Radyonun Sihirli Kapısı, Metis Yayınları, İstanbul.

Akın, G., (1993), “Mimarlık Tarihinde Pozitivizmi Aşma Sorunu ve Osmanlı Mekan İkonolojisi Bağlamında Edirne Selimiye Camisi’ndeki Müezzin Mahfili”, 1 – 35, Türk Kültüründe Sanat ve Mimari, M. Saçlıoğlu, G. Tanyeli (Derl.), 21. Yüzyıl Eğitim ve Kültür Vakfı, İstanbul.

Akın, G., (1998), “Doğan Kuban ile “Sinan’ın Sanatı ve Selimiye” Adlı Kitabı Üzerine Söyleşi”, Mimarlık, 284: 26 – 35.

Arseven, C.E., (1928), Türk San’atı, Türk Ocakları Merkez Heyeti Yayınları, İstanbul.

Aru, K.A., (2001), Kemal Ahmet Arû-Bir Üniversite Hocasının Yaşamının 80 Yılı, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

Aslanapa, O., (1996), Osmanlı Mimarisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Aydın, S., (2002), “Aydınlanma ve Tarihselcilik Problemleri Arasında Türk Tarihyazıcılığı”, Toplum ve Bilim, 91: 39 – 80.

Barthes, R., (2002), “Gerçek Etkisi”, 61 – 74, Roman ve Gerçek Etkisi, (Çev., M. Sert), DonKişot Yayınları, İstanbul.

Baysal, M., (1954), Çankaya’da Gazinin Hizmetinde, Ercan Matbaası, İstanbul.

Behar, C., (1998), “Osmanlıda Musıki”, Defter Dergisi, 7: 83 – 108.

Behar, C., (2006), Aşk Olmayınca Meşk Olmaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Bora, T., (2007), “Türk Milliyetçiliğinin İnşasında Vatan İmgesi: Harita ve Somut Ülke Milliyetçiliğinin Vatani Neresi?”, Birikim, 213: 26 – 36.

Bozdoğan, S., (2002), Modernizm ve Ulusun İnşası, (Çev. T. Birkan), Metis Yayınları, İstanbul.

Burke, P., (2001), Bilginin Toplumsal Tarihi, (Çev., M. Tunçay), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Deleuze, G., (2004), Proust ve Göstergeler, (Çev. A. Meral), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Deleuze, G., (2005), Nietzsche, (Çev. İ. Karadağ), Otonom Yayıncılık, İstanbul.

Deleuze, G., (2006), Bergsonculuk, (Çev. H. Yücefer), Otonom Yayıncılık, İstanbul.

Deleuze, G. ve Guattari, F., (2008), Kafka, (Çev., Ö. Uçkan ve I. Ergüden), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Doyduk, S., (2007), “Koruma Uzmanı Restoratör Sinan”, Arredamento Mimarlık, 2007/05: 66 – 67.

Fish, S., (1980), Is There a Text in this Class: The Authority of Interpretive Communities, President and Fellows of Harvard College, USA.

Gürbilek, N., (2004), Kötü Çocuk Türk, Metis Yayınları, İstanbul.

- Gürbilek, N., (2007), *Kör Ayna, Kayıp Şark*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Hisar, A.Ş., (2005), *Ali Nizami Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Holbrook, V., (1998), *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, (Çev., E. Köroğlu ve E. Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Justanis, G., (1998), *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, (Çev., T. Birkan), Metis Yayınları, İstanbul.
- Kemaleddin, M., (1928), “Türk Meslek-i Mi’marisinde Yanlış Telakkiler”, 279 – 281, *Türk Yılı*, Y. Akçuraoglu (Derl.), Türk Ocakları Merkez Heyeti Yayını, İstanbul.
- Kocainan, Z., (1939), *Mimar Sinan ve XXinci Asır Mimarisi*, Kenan Basımevi, İstanbul.
- Koçak, O., (1996), “Kaptırılmış İdeal”, *Toplum ve Bilim*, 70: 94 – 150.
- Kuban, D., (1981), *100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Kuban, D., (1997), *Sinan’ın Sanatı ve Selimiye*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.
- Mardin, Ş., (1984), “Aydınlar Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi”, *Toplum ve Bilim*, 24: 9 – 15.
- Mimar Behçet ve Bedrettin, (1933), “Kimlere Mimar Diyoruz?”, *Mimar*, 7: 199 – 200.
- Ongun, B. A., (1974), *50 Yıl Böyle Geçti*, Kurtulmuş Matbaası, İstanbul.
- Parla, J., (2004), *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Savaşır, İ., (1984), “Aydınların Kibri”, *Toplum ve Bilim*, 24: 17 – 31.
- Shayegan, D., (1991), *Yaralı Bilinç*, (Çev., H. Bayrı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Somay, B., (2001), “Gerçek, Her Zaman Yerine Döner”, *Birikim*, 151: 59 – 61.
- Tanju, B., (2007a), “Modernlik ile Karşılaşmalar Üzerine 10 Kısa not: Türkiye Versiyonu”, 19 – 28, *Model ve Sembol*, Katja Eydel, Sternberg Yayınevi, Berlin.
- Tanju, B., (2007b), *Tereddüd ve Tekerrür*, Akın Nalça Kitapları, İstanbul.
- Tanpınar, A.H., (1969), *Beş Şehir*, Devlet Kitapları, İstanbul.
- Tanpınar, A.H., (2005), *Yaşadığım Gibi*, B. Emil (Haz.), Dergah Yayınları, İstanbul.
- Tanyeli, U., (1996), “Mitos Kurmaktan Mitos Çözümlemeye Sinan Historiyografisi”, I – V, *Mimar Sinan Estetik Bir Analiz*, J.N. Erzen, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara.
- Tanyeli, U., (2007), *Mimarlığın Aktörleri Türkiye 1900 – 2000*, Garanti Galerisi, Ofset Yapımevi, İstanbul.
- Tanyeli, U., (2009a), “Tarihçi Sedat Hakkı Eldem”, 124 – 129, *Sedat Hakkı Eldem II: Retrospektif*, B. Tanju, U. Tanyeli (Derl.), Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul.
- Tanyeli, U., (2009b), “Milli Mimari Semineri: Bir Kavga ve Bir Efsane”, 56 – 65, *Sedat*

Hakkı Eldem II: Retrospektif, B. Tanju, U. Tanyeli (Derl.), Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul.

Ünder, H., (1996), “Kemalizmin ya da Türk Devrimi’nin Felsefesi”, Mürekkep, 6: 31 – 48.

Yavuz, H., (1987), Yazın Üzerine, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Yavuz, H., (2010), Okuma Biçimleri: Varlığın ve Sanatın Dili, Timaş Yayınları, İstanbul.

Zizek, S., (2003), Kırılğan Mutlak, (Çev., M. Öznur), Encore Yayınları, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

Doğum tarihi	24.08.1977	
Doğum yeri	Antalya	
Lise	1991-1994	Antalya Çağlayan Lisesi
Lisans	1995-1999	Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fak. Mimarlık Bölümü
Yüksek Lisans	1999-2003	Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, Mimarlık Tarihi ve Kuramı
Doktora	2003 – 2010	Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Tarihi ve Kuramı Programı

Çalıştığı kurum(lar)

2002-Devam ediyor YTÜ Mimarlık Fak. Mimarlık Bölümü Araştırma
Görevlisi