

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

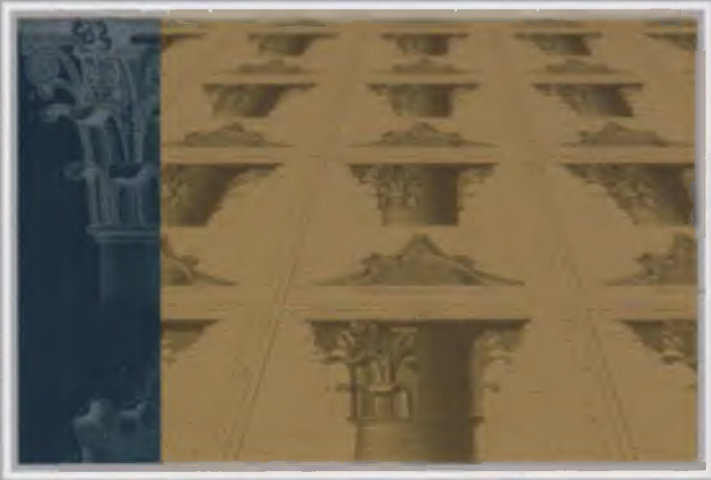
RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



Mimaride Estetik

Roberto Masiero

sernal Estetik

DOST KİTAP DEĞİŞTİRME YAYINLARI

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>



Ministero degli Affari Esteri



Questo libro è stato tradotto con il contributo del Ministero degli Affari Esteri Italiano
e dell'Istituto Italiano di Cultura di Ankara.

Bu kitap Türkçe'ye İtalya Dışışleri Bakanlığı'nın ve Ankara İtalyan Kültür Merkezi'nin
desteğıyle çevrilmiştir.

Mimaride Estetik

Roberto Masiero

İtalya'nın tanınmış mimar ve mimarlık kuramcılarından Roberto Masiero Venedik Mimarlık Enstitüsü'nde ve Trieste Mimarlık Fakültesi'nde mimarlık tarihi dersleri vermektedir. Şimdiye kadar yayınlanan kitapları arasında *Trieste e l'impero* (1987), *Afra e Tobia Scarpa, architetture* (1996), *Livio Vacchini, opere e progetti* (1999), *Architettura in Ticino* (1999) ve *Itinerari neoclassici* (1999) sayılabilir.

D

ISBN 975-298-217-4

Estetica dell'architettura

ROBERTO MASIERO

© Società editrice Il Mulino, Bologna, 1999

Bu kitabın tüm yayın hakları
Dost Kitabevi Yayınları'na aittir.
Birinci Baskı, Mart 2006, Ankara

Italyancadan çeviren, Fırat Genç

Yayına hazırlayan, Aşlı Güneş

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican - Dost ITB

Baskı ve cilt, Pelin Ofset Ltd. Şti.

Meşrutiyet Cad. No: 62/4

Yenişehir 06420, Ankara

Dost Kitabevi Yayınları

Meşrutiyet Cad. No: 37/4 Yenişehir 06420, Ankara

Tel: (0312) 435 93 70 Fax: (0312) 435 79 02

www.dostyayinevi.com

bilgi@dostyayinevi.com

Fırat Genç 1980 yılında İzmit'te doğdu. İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'nin ardından İstanbul Bilgi Üniversitesi Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans programına girdi. Akademik çalışmaları daha çok yeni toplumsal hareketler, alternatif küreselleşme hareketi, gündelik hayat sosyolojisi ve milliyetçilik üzerine yoğunlaştı. İktisat, sosyoloji, psikanaliz, toplumsal kuram, felsefe gibi sosyal bilimlerin farklı alanlarında İngilizce ve İtalyanca'dan makale ve kitaplar çevirdi.

Mimaride Estetik

Roberto Masiero



İÇİNDEKİLER

Giriş	11
I. Kutsaldan Güzele: Arkaik Duyarlık	17
II. Analoji ve Simetri: Pythagoras'tan Platon'a Klasik Çağ	30
III. Tartım ve Ulviyet: Aristoteles'ten Plotinos'a Helenizm	43
IV. Simgesel Evren: Aziz Augustinus'tan Aziz Tommaso'ya Ortaçağ	57
V. Yeni Dünya ve Tarih: Modernite'nin Doğuşu	75
VI. Akıl ve Duygu: Ampirizm, Duyumculuk ve Aydınlanma Arasında	94
VII. Ondokuzuncu Yüzyılda Ruhu Yaşamak: İdealist Estetikte Mimarlık	122
VIII. Empati ve Bezeme: Formun "Bilimsel" Özerkliği	141
IX. Avangardlar ve Restorasyon: İki Savaş Arasında Mimari Estetikler	161

X. Avangard Sonrası, Demokrasi Dönemi: Tüketim Estetikleri	184
XI. Atopya ve Nooteknik: Lüzumsuzluk Estetikleri, Postmodernden Bu Yana...	201
Kaynakça	215
İsim Dizini	229

Gianni Scalia'ya

Giriş

İnsan her zaman için kültürün üreticisi olmuştur: Yapaylık üretir, kendini inşa ederken dünyayı da inşa eder. Mimarlık ise bu yapaylığın önemli bir parçasıdır.

Estetik, onsekizinci yüzyıl ortalarına kadar, duysal algılama ve güzellik üzerine düşünmekten ibaretti; Baumgarten ve Kant'ın çalışmalarıyla özerk bir disipline dönüştü. Ardından felsefeyi, tarihi, teoriyi, eleştiriyi ve mimari pratiğin kendisini etkileyecek olan mimarlık estetiği ortaya çıktı.

Estetik, ilk olarak duysal algılamayla bilinç arasındaki ilişkiyi araştırdı; böylece, güzel sanatlar felsefesi içindeki, dolayısıyla sanat eserine dair araştırmalar arasındaki konumu değişti. Tarihsel akışı içinde teolojiyle, psikoloji ve psikanalizle, antropolojiyle, sosyolojiyle, göstergebilim ve dil-bilimle karşı karşıya geldi. Toplumsal eleştiri ve politikayla iç içe geçti.

Estetiğin hisler duyumsamalar üzerine incelemeler yaptığı düşünüldüğünde, bunların mimaride nasıl içerimlendiği de anlaşılabilir. Duyular söz konusu olduğunda durum görece olarak açıktır: Mimarlık, dünyayı yapıntılandırma biçimlerimizden biriye ve de dünya içinde duyularımızı eylediğimiz bir yerken, duyularla mimari ürün arasında kaçınılmaz olarak sıkı sıkıya bir bağ vardır. Bunlar arasında görmenin ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğu sonucuna da varılabilir. Özneye içkin ya da dışsal bir uyarınca üretilmiş bilinç halleri olarak anlaşılan duyularla mimarlık arasındaki ilişkinin analizi gittikçe daha karmaşık bir biçim alır. Söz konusu alan, şüphesiz, çok geniş ve tanımlanması zordur. Örneğin, mimarlık insanda

iyilik ya da kötülük, şaşkınlık, hayranlık, merak gibi hisler uyandırabilir ve bu her zaman politik bir anlam yüklenmiş olan kimlik veya aidiyet hislerini yaratabilen özel “hissetme” biçimlerine kadar gider.

Duygularla mimarlık arasındaki ilişki üzerine sistematik bir inceleme, her ne kadar bu ilişkinin kimi yönleri estetik yorumlama içerisinde merkezî bir konuma sahip olsa da, hiçbir zaman denenmemiştir. Harekete geçirdiği duygularla beraber ulviyet için de durum böyledir: büyüklük, korku, keder duygusu vs. Dahası, mimarlar, projelerinde zorunlu olarak estetik disiplinden faydalanmasalar da, mimari üretimlerinin sonucunda ortaya çıkan duyguları tahakküm altına almayı her zaman için bildiler. Doğa düşüncesi-nin ya da geleneğin her türden normatif yargısının terk edilmeye başlandığı (ileride görüleceği gibi) onsekizinci yüzyıldan itibaren bu durum özellikle anlamlı, hatta zaman zaman programatik bir hal almıştır.

Duyular ve mimarlık arasındaki ilişkilerin yanında, tarihsel olarak şekillenmiş olan, mimarlıkla diğer sanatlar arasındaki ilişkiler de hesaba katılmalıdır.

Şu kesin ki, sanat düşüncesini yapılandıran temalar, tikel eğilimlerle de olsa, mimari estetik içinde de mevcuttur. Sanat, taklit, yaratım, dışavurum ve/veya dil, imge ya da tarz üretimi, bilinç, eğitim veya güzelleştirici işlev, biçimlilik olabilir. Tüm bu tanımlar mimarlığa da uygulanabilir.

Kültürümüzün ortaya çıkarmış olduğu çok sayıdaki mimarlık düşüncesinde estetiğin felsefî bir incelikle yüzleşmek zorunda olduğu kavram ve problemleri buluruz: Rasyonelle irrasyonel arasındaki ilişki ve akıl/duygu, akıl/anlık, akıl/sezgi, akıl/deneyim gibi birinciden türemiş diğer ayrımlar; doğa ile yapıntı arasındaki ilişki, ki buradan da sanatla teknik arasındaki ilişki ortaya çıkmıştır; ve, nihayet, estetik bir sorun olmaktan önce Batı kültüründe ontolojik-teolojik bir sorun olarak kabul edilmiş olan güzelle çirkin arasındaki ilişki.

Güzel/çirkin ikiliğinden estetikle mimarlık arasındaki ilişkinin merkezî gerekçelerinden biri ortaya çıkar: güzellik sorununa çözüm olacağı düşünülen oran sorunu. Oran Batı kültüründe güzelliğin kozmolojik formu olarak

düşünülmüştür ve onun metafizikle girdiği yakın ilişkiyi ortaya çıkarmak önemlidir. Aynı nedenden, geometri ve matematik, kozmik eşbiçimlilikleri içinde hakikatin taşıyıcılığını üstlenme eğiliminde olmuşlardır.

Mimarlık içerisinde estetiği birinci dereceden ilgilendiren kipler ya da kategoriler de mevcuttur: Yetenek, yaratıcılık, hayal gücü, icat, tasavvur, şekillendirme, proje, özgünlük, hakikat vs.; böylece, gösterge ile anlam arasındaki ilişki ve de tarz kavramı paradigmatik bir değer edinirler.

Mimarlık, sanatlar ve estetik arasındaki ilişki içinde hayatî öneme sahip temalar şunlardır: Doğru ve özgün ontolojik sorulara kapı aralayan süsleme sorunu; zorunluluk ve lüzumsuzluk sorunu; madde ve form, doğal ve yapay, akıl ve duygu arasındaki ilişkiler.

Mimarlığın pek çok estetik tarza sahip olduğu açıktır, fakat estetik boyutun kendisiyle çok kez çatışan yönleri de vardır. Estetik Kant'ın ardından sanatın amacından özgürleşmesi ilkesini formüle etmişken, mimarlıkta öncelik faydasız karşısında faydalı olana verilmiştir. Bu durumda ya mimarlık bir sanat değildir ya da sanatların temel karakterinin lüzumsuzluklarında yatığı doğru değildir.

Modernite tarafından düşünülmüş ve çağdaşlık tarafından istenmiş olan ve güzel sanatlar diye anılan sanatlar, düşüncenin nesnesi ve laik bir kutsallığın mekânı olan müzenin nesnesi halini almak adına amaçtan özgürleşme eğilimindedirler. Çoğu kez beyhude biçimde bu özgürlüğe özlem duyan mimarlık, kendini kaçınılmaz biçimde işlevsel bir nedene bağlanmış bulur; dahası, bu neden çift yönlüdür: kullanım nedeni ve mimarlığın her zaman ve her koşulda inşa olması nedeni. Mimarlık, kendisi bir müze olabilecek olsa da, müze nesnesi değildir; özensiz bir algılamamanın nesnesi olmaya mahkûmdur.

Sanatta inşa, iradeyi, etkiyi, tarzlar ve formlara dair düşünceyi bir araya getirmektir. Mimarlıkta inşa ise (mimarlığın sadece düşünüldüğü ya da hayal edildiği zamanlarda bile) bir kurmadır ve değiştirilmesi mümkün olmayan yasalara bağlıdır. Sanatta olup bitenler, olumsuzlandığında dahi bir oyundur; mimarlıkta ise olaylar her zaman kontrol altında tutulur.

Sorumluluk sanat için bir tür tercihtir, eseri yapanın yaşam öyküsüne bağlıdır; mimaride ise sorumluluk mimarlığın kendisine bağlıdır, mimarlıkta zorunluluk ilkesi vardır.

Sanat eserinde proje boyutu bir düzenlilik arz etmez, kendi kendini ortadan kaldırmaktan –bir projeye sahip olmama projesi– bir tür projesel hiper-belirlenime kadar gidebilir. Mimarlıkta ise proje, çoklu değişkenlerin estetik, teknik, ekonomi, politika vs. uyarınca kontrolü ve sentezi anlamına geldiğinden merkezî bir yere sahiptir. Mimarlıkta projenin uygulama karşısında önceliği vardır. Hümanistler, mimarının, resim gibi, zihinsel bir mesele olduğunu söylemişlerdi.

Yirminci asrın ikinci yarısına kadar, sanatçı, eseri üreten kişiydi. Müzisyen de müzik eserinin üreticisiydi ve neredeyse hiçbir zaman eserini icra etmezdi. Mimarsa, aksine, eseri değil, projeyi üretir ve icrasını kontrol eder.

Yirminci asrın ortalarından itibaren çoğu sanatçı eserini projelendirerek ve gerçekleşmesini sağlayarak mimarın prosedürlerini benimsedi. Bu, sanatlar arasındaki melezleşme ve de yalnızca estetik paradigmaların değil, sanatın da toplum karşısındaki işlevlerinin kökten değişimi açısından oldukça anlamlıdır. Eğer sanatlar aynı zamanda yapmanın ve düşünmenin sahip olduğu anlam etrafında oluşan düşüncelerse, sınırlarındaki bu parçalanma, sanatsal değer (resim, heykel, mimari, müzik, şiir ve sinema üzerine temellendirilmiş) geleneksel sanat sistemine bundan böyle dahil olmayan görüngüler ve nesnelere doğru bu genişleme, gerçeğin estetikleşmesi, dünyayı düşünme ve üretme biçimlerinde derin (belki radikal) bir dönüşümü işaret eder. Belki de, mimari mantığının diğer sanatlara doğru genişlemesi ve de, tam tersine, bütünlüklü bir estetiğin mimarlık yararına massedilmesi, doğal ile yapay arasındaki geleneksel ayrımın yapay olanın bütünselliği içinde çözüldüğünün işaretleridir; bu şekilde, mimarlık, insanî pratiklerin en yapayı, özel bir değere sahip olamaz, sanatın ötesine yerleşip bütünsel sanat olamaz. Dahası, bu görüngüler, onsekizinci yüzyılın ikinci yarısından (estetiğin doğduğu zamanlar) son yılların Post-endüstriyel ve Postmodern tartışmalarına kadar felsefeyi (ve ideolojileri) kontrol altında tutmuş olan zanaatkârlık ve sanayi arasındaki ekonomik-politik ayrımın aşılmasını işaret ederler.

Estetik, mimarlığı, mimetik olan ya da olmayan sanat, plastik sanat, mekanik sanat, maddeyi kendine tabi kılan sanat, nesnel sanat, ilk sanat, işlevsel sanat, etik sanat, yaşam için sanat, soyutlama sanatı şeklinde adlandırılarak her zaman için ona özgül bir alan açmanın yollarını aramıştır. Yirminci yüzyılda tek bir tanım kayda değer bir şans elde etti: mimarlık mekânın sanatıdır. 1894'te Schmarsow tarafından oluşturulan bu tanım, sanatları duyuların görelileştirilmesi yoluyla tanımlar.

Sanatın çok sayıdaki tanımı (yaratım, dışavurum, karşılıklılık, bilinç, dil, form verme tarzı olarak sanat) göz önüne alındığında, dolayısıyla estetik düşüncesinin meşruiyeti kabul edildiğinde, bunların her biri mimarlık için belirli bir geçerliliğe sahip olabilir, ancak projenin veya eserin nasıl olacağını belirlemek imkânsız olduğundan, normatif iddiaları yasaklayarak.

Bunlar, estetikle mimarlık arasındaki, burada düşünce tarihinin, kısmen de bir sanat olarak mimarlığın tarihinin aşamaları uyarınca açıklamaya çalışacağım karmaşık ilişkinin öncelikli temalarıdır. Batı kültürünün dönüşümlerinin ve başkalaşımlarının izi, yaygın olarak kullanılan anlatı yapısına ve genel tarih yazımının formülasyonlarına sadık kalınarak sürülecektir. Kısacası, içsel epistemolojik zayıflığı göz önünde tutularak, Antik, Modern, Çağdaş biçimindeki bölümlenme kabul edilmiştir.

Bu metne eşlik eden mimari imgeler olmadan yapamazdım. Her bölüm için bir imge tercih ettim. Tarihyazımsal kültür ve ortak duyarlılık açısından en açık olanları seçtim. Bunlar, açık olanın gizlediği şeyin maskeleri (arzu edilirse hayaletleri), mimarının olduğu gibi sanatın belirsiz hakikatidirler.

Değerli tavsiyeleri ve tüm o yorucu okumaları için karıma; teorik ve eleştirel düşünceleri için Luciano Francalanci'ye; 1982'den itibaren mimarlık tarihi ve estetiği üzerine yaptığımız tüm çalışmalar için Giorgio Pigafetta'ya teşekkürü borç bilirim. Onun düşüncesinin ve çalışmasının izleri, kaçınılmaz olarak, bu kitapta mevcuttur. Ve, nihayet, Remo Bodei'ye sayısız tavsiyeleri için şükranlarımı sunarım.

I.

Kutsaldan Güzele: Arkaik Duyarlık

Mimari sözcüğü Yunanca *architektonía*'dan gelir. Üstünlük, kusursuzluk, mükemmellik anlamı veren *archi-* önekinin ve yapım, inşa anlamına gelen *tektionía* sözcüğünün bileşiminden oluşur. *Archê*, başlangıçta olana işaret eder: Mitolojinin derinliklerinde, kökendedir; ama aynı zamanda ilkesel olarak kabul edilendir, çünkü açıktır, mantıklıdır, temeldir. Mertebe (güç, hakimiyet, kapsayıcılık) ve zaman (başlangıç) bakımından bir üstünlüğe gönderme yapar.

İnsan yapıcıdır: düşünceleri, mantıkları, dilleri, şeyleri, teknikleri yapar, inşa eder. Hayata geçirilen inşa eylemi, ilkesel olarak akla yatkın ve teknolojik açıdan mümkün olanın *archê*'sidir ve de zamanın başlangıcında olanı hatırlatabilme veya temsil edebilme niteliğine, ışıltısına sahip şeydir. Bir *archê* 'ye gönderme yapmak, her şeyden önce, kendi zamanına, yerlere, gerekliliklere, ekonomilere, ideolojilere döndüğünde dahi zamandan yoksun olan şeye karşılık vermeyi zorunlu kılar. Yunan dünyasında *architektonia* terimiyle herhangi bir şeyin inşası kastedilmiyordu. Örneğin, evleri yapanlara *oicodómos* denirdi; *téctōn* sözcüğü, bir yapıntıyı, yapıcı sözcüğünün genel anlamıyla yaratılardan ziyade yaratılanı işaret ederdi.

Téctōn sözcüğü, İtalyanca “tecnica” (teknik), “tetto” (çatı), “tettonica” (teknik), “tessuto” (doku, kumaş, madde) sözcüklerinin de türediği $\sqrt{*tak}$ kökünden gelir. Yapma ve birleştirme fiillerini içerler: Sanskritçe’de kereste anlamına gelen *taksan*; Antik Pers dilinde üretmek, imâl etmek anlamına gelen *takhsh*; Yunanca’da mamûl, ürün anlamına gelen *teichō* ve de ürün, duvar, barınak, korunak anlamlarına gelen *teychos* ve *toichos* sözcükleri gibi.

Aynı kök, “procreo”, “produco”, “genero” sözcüklerinin türediği *uktō* sözcüğü içinde de yer alır. Latince *tēgere* ve *texere* sözcükleri de buradan türemiştir. *Tēgere* (Yunanca *stēgein*), “örtmek”, “kaplamak”, “korumak” anlamlarına gelir. Örtü, kaplama, giysi, çerçeve, çelik başlık, kask, mat, tonoz, korunak, çatı anlamlarına gelen *tegumen* sözcüğü buradan türer. Devamında, bu sözcük, Romalıların özel sivil veya dinî işlevler için kullandıkları bir giysi* olan ‘toga’ya dönüşür. *Abūto*, hem –genellikle kumaştan yapılmış olan– giysi anlamına gelir, hem de oturmak, ikamet etmek, kendi konutuna sahip olmak anlamına. Latince *hābito* sözcüğü, sahip olmak anlamındaki *hābeo*’dan gelir. Ikamet etmek, sahip olmaktır; bir çatıya, alışkanlıklara, bir varoluş biçimine sahip olmak.

Doğası gereği bir örme, bir araya getirme, bağlama eylemi olan tekniğin hayata geçirilmesi sayesinde üzerimizi örten çatının (Yunanca’sı *stēgos* ve *tēgos*) Latince karşılığı olan *tēctum*, *tēgere*’den gelir. Ikamet edecek bir yer inşa etmenin, “kökende”, bir barınağın üzerini örtmek üzere iç içe geçirilmiş ağaç dalları setinden başka bir şey olmadığı varsayılır.

√**tak*- kökünden, aynı zamanda, inşa sanatını ilgilendiren Yunanca *tektonikós* ve katı yapıya sahip herhangi bir şeye işaret eden Latince *tectōnicus* sözcükleri türemiştir.

Tēgere örtmek, korumak anlamına geliyorsa, *texere* düzene koymak, bir araya getirmek, örmek, imâl etmek anlamlarına gelir; düzen, birlik kavramlarını çağrıştırır.

Bu etimoloji oyununa devam edersek, mimari bir sanat, birincil ve mükemmel şeyleri inşa etme tekniğidir. Bir araya getirmeyi, düzene sokmayı, bağ kurmayı, parçaları düzenlemeyi içeren inşa yoluyla, insan, yeryüzü üzerinde ikamet eder, yani onu biçimlendirir.

Mimar *archē-tekton*’dur, yani teknik üzerinde mitolojik ve mantıkî –tam olarak *archē*– bir güce sahiptir. Bunda sorumluluğu vardır. İnşanın nasıl

* Yazar burada bir tür giysi olan togayı ifade etmek için *abito* sözcüğünü kullanmıştır. İtalyanca’da aynı sözcük, master halinde –*abitare*– oturmak, ikamet etmek anlamına da gelir. Yazarın peşi sıra getirdiği açılım, sözcüğün bu iki anlamlılığına dayanır. (ç.n.)

gerçekleştirileceğini ve anlamını bilmek mimarın vazifesidir. Eserin nasıl yapılması gerektiğini inşacılara göstererek tekniği tahakküm altına almalıdır mimar. Mimar bir düzen kurar, bunun için de kurgular yaratmalı, tuzaklar kurmalı, şebekeler inşa etmeli ve hile yapmalıdır; bir stratejist, Ulysses'in pek çok yüzünden biridir o.

Mimarlığın çok sayıda nesnesi ve alımlanma biçimi ve de güzelin nesnelleştirilmesine ve ontolojikleştirilmesine eşlik etmeden önce mimarlığın, dolayısıyla onun estetikliğinin alımlanma biçimlerini anlamaya yardımcı olabilecek çok sayıda sözcük vardır.

Bunun için de, karşılaştırmalı dilbilimi ve kültürel antropolojinin yardımlarıyla, genel olarak Hint-Avrupa şeklinde tanımlanan kültürlerde ev, dinsel inşa, şehir ve yerleşim kavramlarına işaret eden kelimelere gönderme yapılacaktır. Bizim yorumlayıcı şemamız içerisinde Batı kültürünün biçimlendiği yeri temsil eden Yunan kültürü diğerleri arasından açıkça seçilir.

Hint-Avrupalılar yerleşimlerini nasıl tasarlıyorlardı, dolayısıyla yerleşimleri için ne “düşünüyor”, ne “hissediyorlardı?” Üç Hint-Avrupa kökü, üç farklı “yerleşim” biçimini işaret ediyordu: $\sqrt{geu}$, $\sqrt{*keu}$ ve $\sqrt{dem}$.

Oyuk içinde bir yerleşimi işaret eden Yunanca *gypē* sözcüğünü biçimlendiren $\sqrt{geu}$ köküdür. Bu kök, doğada var olan eğik, konkav veya konveks unsurları, örneğin, mağaraları, boğazları göstermek için kullanılır. Derin ve gizemli anlamına gelen Avesta dilindeki *gufra* sözcüğü ya da gizlenme anlamına gelen Sanskritçe *gur* sözcüğü de aynı kökten doğmuştur. Dolayısıyla, $\sqrt{geu}$ kökü, göçmen topluluklara özgü mevsimsel ikametlerle veya geçici yerleşkelerle bağlantılı kelimeleri türetmeye yarar. Bu topluluklar yerleşikleştiklerinde, $\sqrt{geu}$ kökü, ikincil, rahatsız, geçici yapıları işaret etmek için kullanılacaktır.

Yerleşik topluluklar arasında, hali hazırda mevcut çökük yerleşimleri, üzerine deriden ya da birbirine geçirilmiş dallardan yapılmış örtüler serilen çukurları işaret etmek için $\sqrt{*keu}$ kökünden türetilmiş sözcükler kullanılırdı. $\sqrt{*keu}$ kökünün birincil anlamı, her şeyden önce, örtmek, sarıp sarmak

lamaktır ve bu kök, $\sqrt{geu}$ kökünden farklı olarak, bir aktiviteyi, bir eylemi işaret eder.

Bu kök katlanmış bir şeyleri akla getirir ve katlanmak, yuvarlatılmış bir yüzeyle üzeri örtülmüş, içinde saklanılan veya bir şeylerin saklandığı bir mekânı betimler. Kökün uygulama alanında yuvarlatılmış gövdelere sahip sanat eserlerini, kıvrık hatlara sahip vazo ve kapları buluruz.

Bu iki kök arasında, türeyişlerinde pek çok örtüşme mevcuttur. Niyetlerle karşılaştırıldığında anlamlı görünen, $\sqrt{*keu}$ kökünün yapay yolla değişimi, ürünlerin tanımlanmasına doğru bu gidiştir. Fincan, kupa anlamına gelen *cupa* sözcüğü aracılığıyla *cupola* (kubbe) sözcüğünün türemesini mümkün kılan, eğri hatlı vazolar ve fincanlar bu ürünlere örnektir. Kubbe ters çevrilmiş bir fincan gibi gözüktür.

Fakat $\sqrt{*keu}$ kökünün bizi ilgilendiren son bir yönü daha vardır. Sözcükler ailesi içerisinde yüksekliğin bir değeri vardır; öyle ki, bu, $\sqrt{geu}$ köküyle, yani doğada hali hazırda mevcut bir şeyi gösteren kökle, bütüncül bir analogiyi düşünmeyi mümkün kılar. Dağbilimsel (orografik) unsur, bu göçmen topluluklar için üstün bir değer taşır – bu yükseltir, yerleri ayırtırmaya veya bu yerleri yüksekten gözlemlemeye, dolayısıyla sadece savunmaya yaradığı için değil, aynı zamanda ovalarla karşılaştırıldıklarında aktif işleve sahip unsurlar şeklinde algılandıkları için de. Aynı kökün, insanlara veya hayvanlara uygulandığında, onları eğilme, bükülme edimi içinde gösterme eğiliminde olması açıklayıcıdır. Böylece, $\sqrt{*keu}$ kökü, çağdaş biçimde ortaya çıkan şeye, katlama çabasına işaret eder ve de “yalnızca dışsal, fizikî bakış açısından değil, aynı zamanda içsel, sihirli bakış açısından dinamik bir potansiyel yükü”nü ifade eder. “Hint-Avrupa duyarlılığı için, nokta, [...] canlılığı temsil ettiğinden ve büyüme simgesi olarak görüldüğünden, yol göstermeye en uygun form olduğundan, aracın içine kolaylıkla girerek ve onu yararak kendi içinde hız niteliğini kazanır.”¹

Zorunluluklar ve çevre üzerine inşa edilmiş, baskın biçimde etnografik-yapıcı bir yoruma birincisini geçersizleştirmeyen, sihirli-dilbilimsel bir

1) G. Buti, *La casa degli Indoeuropei*, Floransa, 1962, s. 50.

doğaya sahip başka bir yorumu eklememiz gerekir. Kubbe biçimindeki örtüler yalnızca bir mekânın üzerini örtme ya da kötü havalardan korunma biçimi değildir: içlerinde ok ve yay da bulunur. Belki de *arco* (yay) sözcüğünün Hint-Avrupa dil matrisinden bir dil olan İtalyanca'da hem bir silahı hem de bir bina yapısını işaret etmek için kullanılması tesadüf değildir.

Gene $\sqrt{*keu}$ kökünden, gizleme anlamını içeren, Yunanca *keuthō* veya Got dilinde hazine anlamına gelen *hird* sözcükleri doğar. Saklama teması üzerinden, gene bizim için çok ilginç bir başka kök, temel değer olarak saklamayı içeren yerleşke nosyonunu ifade eden $\sqrt{*kel}$ kökü karşımıza çıkar. $\sqrt{*kel}$ kökünden baraka, ev, oda anlamına gelen Sanskritçe *cala*, gene baraka anlamına gelen Yunanca *kaliá* ve Latince *cella*, aynı şekilde örtü, peçe anlamına gelen Yunanca *kalıptō* ve Latince *cēlo* sözcükleri doğar. Ayrıca, renk, bir nesneyi örten örtü, peçe anlamına gelen Latince *cōlor* ve de deri demek olan İrlanda dilinden *colum* sözcükleri vardır. Bu sesler, deri, örtü veya koruyucu kaplama anlamına da gelebilir. Dolayısıyla, yerleşmek, bir gizlenme, bir örtmedir; gizemli bir yanı vardır. Hint-Avrupa topluluklarının ölü gömme törenlerinde kırmızı toprak boyasının düzenli kullanımı ve de gene toprak boyasıyla boyanmış ilk dorik tapınaklar göz önüne alındığında saklanan yer anlamındaki hücre (*cella*) ile örten yüzey anlamındaki renk (*colore*) arasında var olan anlam genişlemesi akla gelir. Şüphesiz, kırmızıda, bir zamanlar karşıt sihirli güçlerin atakları karşısında saklanması gereken ilk canlandırıcı olan “kan”ı akıtarak ölüm karşısında duyulan isteksizlik halini gizleme isteği vardır.

$\sqrt{*kel}$ kökü, ölümlerin alanına dair terminolojinin bir parçası haline gelir, Got dilinde cehennem anlamına gelen *halja* ve kadim kuzey dilinde ölümler diyarı anlamına gelen *hel* sözcükleri gibi.

Karşımızda daha büyük önemde bir başka kök var şimdi, $\sqrt{dem}$. Bu kök dilbilimciler için kayda değer sorunlar yaratır, özellikle de bir diğer kök $\sqrt{dwm}$ 'la iç içe geçtiğinde. Sanırım, bu aşamada, bazı genel yargılara varabilmek adına, uzmanlık gerektiren kimi yönleri bir kenara bırakmayı düşüneliyiz. $\sqrt{dem}$ kökü, ev anlamına gelen Yunanca *dómos* ve Latince *dōmus* sözcüklerini türetir. İnşa etme fikrini içerir. Nitekim, Yunanca'da tam ola-

rak “inşa ediyorum” anlamına gelen *demō* sözcüğünü buluruz. Bu sözcük özellikle ahşap yapılara gönderme yapar ve Hint-Avrupalıların başka yerlerde yerleşik hale gelmek için Orta Avrupa’daki yurtlarından etrafa yayılmaya, uzun ömürlü yapılar organize etmeye başladıkları anda ortaya çıkar. Bu iki kökten doğan çok sayıda sözcük ve anlam vardır, özellikle de *domare* (ehlileştirmek) sözcüğü: bu sözcüğün *dominare* (tahakküm altına almak) ve *addomesticare* (evcilleştirmek) sözcüklerine doğru (her ne kadar doğru-dan türeme yoluyla olmasa da) genişlediğini görebiliriz. Başka bir deyişle, *√dem* kökünün ifade ettiği inşa eylemi, her şeyden önce, maddenin insan iradesiyle ve de özgül teknikler aracılığıyla eğilip bükülmesi olarak anlaşılmış bir eylem şeklinde yorumlanabilir. Bir eylem serisine gönderme yapar: “...Gerekli ağaçları kesmek, dallarını ayırmak, kabuklarını soymak, onlara bir model vermek ve ağaçları doğru yerlerden kesmek, parçaları doğru yerlere yerleştirmek ve onları birbirine uyarlamak...” Bir evin iskeletini yaratmak, “...baştan sona doğaya karşı girişilmiş bir çabadır, doğayla insan arasında beliren küçük bir dram gibi.”²

√dem-√dom köklerinden türetililebilecek İtalyanca’daki sözcükler, analogiler şunlardır: *dominio* (dominyon, alan), *domare* (ehlileştirmek), *domestico* (evsel), *domicilio* (konut), *demiurgo* (epitken, dünyayı düzenleyici), *democrazia* (demokrasi), *duomo* (katedral). Bu sonuncusu, seçkin bir tavırla *Domus Dei*, yani Tanrı’nın Evi şeklinde kullanılır, fakat Fransızca’da ikinci bir türevi daha vardır: *dôme*, kubbe. Yunan kültürünü, dolayısıyla tüm bir Batı kültürünü anlamamıza yarayacak temel kavramlardan biri, bölgesel ve politik olarak kavramsallaştırılmış, bir toprak parçası ve orada yaşayan halkı işaret eden *dēmos* sözcüğüyle bağlantılıdır.

Mekânla meşgul olan mimarlık yer üretir, yani yalnızca öznelerin değil, aynı zamanda mekânların kendilerinin de özdeşleşmesine izin verir; belirsiz olanı belirli (tanınabilir), doğadan ayrıştırılmamış olanı ayrıştırılmış kılar.

Tüm bu sözcüklerin içeriklerinde teknikler, malzemeler ve biçimler de mevcuttur. Bunlar iç içe geçmeye işaret ederler ya da çatı veya köşe anlamını üstlenirler. Bu şekilde, sözcük, yalnızca şeyi değil, aynı zamanda o şeyi

2) Ag.e., s. 77.

düzenleyen mantığı ve şeyle onu yapan kişi, ürünle üretici arasında düzenlenen ilişkileri söyler.

Böylece, örtmek, sarmak, boyamak ve inşa etmek fiilleriyle mimarlık estetiğinin en önemli konularından bir diğerine, dekorasyon veya bezeme konusuna son derece sorunlu bir anlam kazandıran, atadan kalma ve ilkel boyutlar arasında tuhaf bir ilişki belirir.

İki cephe önemli görünüyor: Birincisi mimarinin yapaylığı, ikincisi onun dinsel, kötü ruhları kovucu, ritüel, toplumsal yönü. Arketipik dünyada bunlar gayet “aşikâr”dır; ancak, ilerici biçimde demistifiye edilen ve dünyevileştirilen Batı kültüründe artık bilinçdışı olarak veya mimarlıkla ilişkilerdeki, dolayısıyla mimarlığın algılanmasındaki ve/veya onun estetik düşüncesindeki akıldışı gerilimler olarak kalırlar.

Eliade’ye göre, onun dindar insan dediği kişi için kutsalla profan, yani dindışı olan arasında temel bir karşıtlık vardır. Dindar insan için “mekân homojen değildir; takdis edilmiş mekânların bir biçimi varken dindışı olanlar amorftur”. Kutsal/dindışı karşıtlığının ontolojik bir anlamı vardır: Gerçek, yalnızca takdis edilmiş olan, yani bir biçimi olan şeydir, geride kalan kaotiktir. Gerçek, *ierofania** biçiminde ortaya çıkan şeydir. Amorftan, kaostan form sahibi olan şeye bu geçiş, dünyayı kuran ve de dindar insanın yeniden ürettiği kutsal bir edim olarak belirir. Bir “burası” ve bir “başka yer”, bir sabit nokta, merkez ve dolayısıyla bir konum inşa ederken üretilen ezelî bir deneyimle ilgilidir bu. İnsanın mekânı niteliklendirerek bitirdiği kaos karşısındaki doğru ve özgün mücadeleyle ilgilidir. Bir mekân edinmeye dönük her edimin, bir ev, tapınak, şehir inşa etmenin kozmogonik bir değere sahip olduğu açıktır.

Mekânın kutsallaştırılması nasıl olur? Denilen oydu ki, bir *ierofania*, yani bu kutsallaştırmayı gerekçelendirecek bir olay şarttır. Beklenmedik bir olay, durumsal veya üretilmiş bir işaret; yani bir sınırlama, düzen veren, konumlanma imkânı yaratan, içerisiyle dışarısını, kendiyi ötekini, düzenle düzensizliği birbirinden ayıran bir kuşatma. Böylece, *‘kósmos’*a benzer,

* İtalyanca’da *ierofania* sözcüğü, insanın ku sal bir şeyin varlığının farkına vardığı tüm durumları tarif etmek için kullanılır. (Ç.n.)

tanrılarla iletişimi mümkün kılan, takdis edilmiş bir dünya ve de kaotik, tuhaf, diğer bir dünya yaratılır.

Dindar insan, *kósmos* içinde, evrenin bütünselliği, düzen içerisinde yaşamak ister; onun karakterize etme, konumlanma, inşa etme teknikleri, taklitçi bir biçimde tanrıların eserini yeniden üretir. *Mímesis* sözcüğü, kökünde, duyguların dışavurumunu ve de deneyimlerin hareket, ses ve sözcükler yoluyla gösterilmesini işaret ederdi. O yüzden, ilk olarak ‘*choreía*’ya, yani Dionizyak ayinlerin grup dansına gönderme yapıldı. Antik Yunanlılar başlangıçta iki sanat tipine sahiptiler; birincisi şiir, müzik ve danstan oluşan anlamlı bir sanat tipi, diğeri heykel ve resme eklenmiş mimariden oluşan yapıcı bir sanat tipi.³

Dindar insana ve onun mekânla, dolayısıyla mimarlıkla olan ilişkisine dönelim. Eğer dindar insanın her eylemi, kutsal bir mekânın özdeşleştirilmesi yoluyla, onun *kósmos*’a olan bağlılığını karakterize etme eğiliminde olmuşsa, öyleyse kapı eşiği kutsaldan dindışına geçişin yeri olacaktır; sütun *axis mundi* olacaktır, yani yer ile göğü iletişime sokan (mekâna yer veren) göksel perdeyi destekleyen sütun; tapınak *imago mundi* olacaktır. Tapınak, güneş-dörtgenin dört yönünü izleyen bir “kare” olduğundan, yönelmenin olası olduğu yer, *omphalós*, dünyanın göbek deliği, temellerin atıldığı karar yeri olacaktır. Tapınak yalnızca *imago mundi* değil, aynı zamanda aşkın bir modelin yer üstünde (temsil edilmesi değil) yeniden üretilmesidir. Dünyayı sürekli olarak kutsayan göksel bir arketipin kopyasıdır, çünkü onu temsil eder, içerir.

Eliade’yle birlikte, kutsal olan, mekânın sınırlarının belirlenmesi ve tanımlanması ve de mimarlık arasındaki derin bağı fark etmemek mümkün değildir. Bu durum için de sözcüklerin kendilerinden onay alabiliriz: tapınak sözcüğü ‘*templum*’dan, o da etrafı çevrelenmiş alan, çevresinden koparılarak

3) Nietzsche, anlamlı (aktif) sanatla yapıcı (düşünceye dayalı) sanat arasındaki farktan, estetik olmaktan ziyade felsefi olan Dionizyak-Apolloncu ayrımını çıkarsar; yani eğlence dünyasıyla düzen dünyası arasındaki ayrımı. Gerçekte, bunlar tek bir anlam ufkuna sahip olma eğilimindedirler. *Mímesis*’in kendisi, gerek eylem gerek kopya yoluyla yaratılmış olsun, tüm sanatlarla dair düşünceyi içerir. *Mímēsis*, taklit anlamına gelen ‘*mimos*’tan türer. Muhtemelen, dans içerisindeki rahip, hayvanları veya olayları ve de sihirli-kötü ruhları kovucu bir şeyleri taklit ediyor, kathartik bir fonksiyonu yerine getiriyor, insanları tatmin edip onlara zevk veriyordu. “Estetik” neredeyse mutlak radikalliğe sahip bir fenomendi.

tanrılara adanmış yer anlamına gelen *témenos* sözcüğünden türer. Bu sonuncusu ise kesik, ayırık, bölünmüş anlamına gelen *'témnō*'dan gelir. Varro'ya göre, kavram, ilkel anlamında, falcının değneğiyle gökyüzüne çizdiği ve içinde kalan alanda kuşların uçuşunu yorumladığı çemberin oluşturduğu ayrılmış alanı işaret ediyordu.

Tarihöncesi dünyadan tarihsel dünyaya geçiş, kutsal olanın ilerici biçimde normalleştirilmesiyle karakterize edilmiştir. Onun Dionizyak korkunçluğu yavaş yavaş, fakat kaçınılmaz biçimde taşlaşmış, bir abideye dönüşmüştür.

İyi işlenmiş taşlardaki bu korkunçluktan geriye kalan nedir? Tapınağın *imago mundi* olma ihtimalinden önce gelen bir şey var mıdır? Başka terimlerle söylersek, düzen ve ölçü olan Apollo, Dionysos'un içinde mi gizlenmektedir? Güzel biçimlerin içinde korkunç olanın izleri hâlâ mevcut mudur? Güzel olan düşünüldüğünde önce kutsal olanı mı düşünmek gerekir?

Totem olmadan kabile, kurban olmadan da adak olmaz. Totem, adakların yeri olduğu kadar, ilksel adağın da anısıdır aynı zamanda. Kabile, bir totem dikerek merkezi işaret eden bir yere sahip olmuş, mekânın topluluk için bir şekil almasına izin vermiş olur. Dikili bir totemden önce totem öldürülmüş bir hayvandı. Kan, adak taşını renklendirmiş, onu örterek "süslemişti". Süslemek, Curtius'a göre, kaplamak, örtmek anlamına gelen *√var* kökünden türer, Sanskritçe'deki karşılığı renk anlamına gelen *'varna'*dır. Belki de, ağacın tepesine kurbanlardan arta kalanlar, başlar, boynuzlar, kemikler asılıyordu. Dünyanın merkezindeki totem, mekânı çevreleme, onu kurban etme biçimine dönüşür aynı zamanda. "Etrafında" toplanılır ve böylece totem *témenos*, kutsal düzlük, inşaat, tapınak haline gelir. İki totem arasına, ufuk çizgisinde başkiriş (architrave), yani "ilk" kiriş yerleştirilir; adaklardan arta kalanlar sütun başlıkları olarak en tepede yer alırlar. Başkirişle gövde arasında halkalardan yapılmış bir abaküs ve ortada da kirpi vardır. Abaküs hesap yapmak için kullanılan bir tablettir, halkalar ise savaşta çok sayıda düşman öldürerek kahramanlık göstermiş olan savaşçıların kuşandıkları bir tür bileziktir.

Totemin üst kısmında ganimeti buluruz. Yunanca'da *trópos*, tarz, dönme, yön değiştirme anlamına gelir ve savaş alanındaki yığınların geride kalan-

lara zaferi haber vermek için çılgınlık atarak diktikleri ganimetin anlamıyla bağlantılıdır. Nihayet, düşmana sırtlarını dönebiliyorlardı. Burada ganimetler, yani düşmanın kollarından, silahlarından, başlıklarından yapılmış nesneler havaya kaldırılırdı. Bunlar, ruhları tatmin etmek ve kutsal öfkeyi engellemek için yaratılmışlardı. Her cinayet, savaşta işlenmiş olsa dahi, bir gerekçelendirme ayinini, yaşamdan, doğadan, varoluştan, tanrılardan alınan şey için bir telafi ayinini gerektirirdi. Düşmanların ölümü, böylece, cinayetten kurbanı dönüştürülmüş olurdu.

Sütunun gövde kısmını abaküse bağlayan yastık biçimindeki parçayı anlatmak için kullanılan *echino* (denizkestanesi) sözcüğü, dalga anlamına gelen Yunanca *'echînos'*tan türer. Dalga, İran kültüründe –ve bilindiği kadarıyla Doğu'daki Yunanlıların çoğunda– insanların sayesinde güneş ve ayın batma temposunu bulduğu bir tür danışmandır. Antik göçmenlerin yerleşikleşmesine bağlı olarak, tarımın kâşifi, uygarlaştırıcı kahramandır.

Frizlerle ilgili her şey, yani nakış sanatının kâşifi sayılan Küçük Asya halkı Frigyalıların işleri, dinsel giysilerin şekillenmesine hizmet eder. İtalyanca'da üzeri örtülü, eğimli çatıyı anlatmak için kullanılan *timpano* sözcüğü, aynı zamanda kulak zarını anlatmak için de kullanılır ve *ûpo* (tip, tür, adam) ve *timbro* (damga, ton) sözcüklerini de türeten *'tîptein'*den (vurmak, çarpmak) gelir. *Timpano*, ayrıca, kutsal bir müzik aletiydi; kurutulmuş derinin zillerle çevrili küçük bir dokuma kasnağı üzerine gerilmesiyle yapılan bu alet Kibele kültüründe kullanılırdı.

Mimarlıkla müzik arasındaki ilişkiye dönersek. “Bir adak cinayeti olmaksızın müziğin ortaya çıkmasının bile düşünülemeyeceği” söylenmiştir. “Kemikten yapılmış flütün, kaplumbağadan yapılmış lirin, boğa derisiyle giydirilmiş davulun gerçek kullanımları, bize, müziğin altüst edici gücünün ölümün dönüşümü ve aşımından türediğini düşündürür.”⁴

Temel adakları en yaygın olanlardır: “Bir ev, köprü, istinat duvarı; bunlar ancak ve ancak yok edilmiş bir yaşamın üzerinde yükselirler.”⁵

4) W. Burkert, *Homo necans. Antropologia del sacrificio cruento nella grecia antica*, Torino, 1981, s. 46.

5) A.g.e., s. 46.

Yunanlılar için,

[...] Adak ritüeli, askerî bir seferi hazırlar ve sonlandırır. Savaş sanki bir şölenmiş gibi, süslenmiş olan kurbanlar yola çıkılmadan önce kurban edilirdi. Kıyılacak kurbanlar kan dökücü bir eylemi –Homeros'ta 'érgon'dur bu (yani güç, iktidar)– takdim ederler. Ardından savaş alanında bir işaret, *tropaïon*, kutsal ve ezeli tanıklık olarak göğe doğru dikilir; bunu zafer kazananların bile yadsıyamayacağı ölü gömme töreni izler. Cenaze törenleri, yarattıkları kalıcı etki nedeniyle, savaşların kendileri kadar önemlidirler: geride kalan bir "abide" olurlar çünkü.⁶

Bugün için bizde düzen ve ölçü hissi uyandıran, etkileyici yalınlıkları içerisinde "zamanın ötesinde"lirmiş gibi görünen bu tapınaklar, belki de, atalarımızın korkunç ayinlerinden arta kalanlardan, kanlı olayların hatıralarından, kesilip öküz kafası biçiminde saklanmış insan başlarından, parçaları göğe doğru yükselen direklere asılmış kurbanlardan başka bir şey değildi. Belki de kült objeler, korkunç savaş ganimetleri ve süsleriydiler: zafer ve şanı anlatan süsler. Süsleme (*decorare*) sözcüğünün türevlerinin Sanskritçe'de zafer (*dacas*), Yunanca'da şan, şöhret (*dóxa*) anlamı vardır.

Bu tapınaklar kırmızı toprak boyasıyla boyanmışlardı ve bunun nedeni, doğada kolayca fark edilebilmelerini sağlamak ya da göze "hoş" görünmesi değildi; kurban kanından "geriye kalan"dı bu tapınaklar. Belki de vahşetin yüceltilmesinden başka bir şey değildirlere.

Kutsal önceden gelir ve güzeli kurar.

Ormanı (kaos) düzlüğe (düzen) çevirmek isteyen ilk insanı hayal edelim: böylece hayatta kalabilir. "Yönünü" arayarak ormanı kat eder. Göçebedir. Kahramanı "canavarı varlıklarla dolu kaotik evrenin içine girer. [...] Canavarlarla savaşır, dağların ve nehirlerin konumunu belirler, sonuçta simgesel olarak düzenlenmiş bir muhayyilede evreni dönüştürerek varlıklara isimlerini verir."⁷ Avcı ve toplayıcı, hareketleri aracılığıyla kendi bölgesini

6) A.g.e., s. 51

7) Bkz. A. Leroi-Gourhan. *Il gesto e la parola*. Torino, 1977.

tanır. Ateşle karşılaşır ve onu tahakküm altına alır. Cansız ve atıl olanı teknik bir jestle hareketlendirerek alet yapar. “Ok bir yaydan fırlatılmasaydı ya da imlediği tüm o hareket imgeleri içinde bulunmasaydı var olamazdı; agora, toplum, orada evrensel entegrasyon yollarının başladığı yeri bulduğu için boş bir yüzeyden farklı bir şeydir.”⁸ Zamanı ve mekânı evcilleştirir, onları insanîleştirir, insanın üzerinde doğayı tahakküm altına aldığı sahneye çevirir. Temsil eder. “Figürasyonun ortaya çıktığı evrimin ilk anı, bir habitatın mekânının dışarıdaki kaostan ayrıldığı andır.” İlk yerleşimle beraber ilk temsil de ortaya çıkar; ve bu, içerisinde toplumsallaştırıcı ritimlerin işlediği, soyutlamalar yapıp mekân ve zaman ele geçirilirken doğanın ritimlerinin taklit edildiği güvenlik halkasında, etrafı çevrili alanda doğmuş yapının ve süslemenin ifadesi, ritmik temsildir. “Teknik bakış açısından, etkin bir çevrenin ve toplumsal bir sistem kurma formlarının yaratılmasına ve de düzenin çevreleyici evrenden ayrıştırılmasına” izin veren habitat, şehri kurar. “İnsanın, doğal kaosun ortasında tek başına, düzenin yaratıcısı olmaktan kaynaklanan acısını”⁹ dindirecek bir açıklama arayışına adanmış bilgeliğin ifade edildiği kozmogonik düşünce, metafiziği, yani mantıksal-rasyonel düşünce biçimini oluşturur, böylece, kontrol altına alınmış evrenin sembolik tapınağı inşa edilmiş olur. Etrafı çevrilmiş bu tapınak (*temenos*) ve *rhythmôs*, zaman ve mekânın birleşimi, insan elinin işlevsel estetiğinin toplumsal estetiğe dönüştüğü yerdir. Tahakküm altına alınmış doğanın ritmi kültüre dönüşür ve böylece maddenin ataleti ve mimarlık biçimlenmiş olur.

Değerlerin ve ritimlerin algılanmasına izin veren, biz tüm yaşayan canlılara ortak biyolojik yapımız, yani duyularımız üzerine kurulu estetik duygularımızın kodeksi, inşa ve vizyonu öldürür. İlk insan, böylece, düzeni ve düzensizliği birbirinden ayırdı. Düzenin yaratıcısı olmaktan doğan acı, onu ‘*horror vacui*’ye bağlar.

Mevsimlerin meyvelerini toplar, onları bir araya koyar, sıraya dizer. Birbirleri üstüne, art arda. Bu şekilde, bir yöne, sıraya, ritme, dolu ve boş, sayıya sahip olacak. Düzene koydukça saymayı öğrenecek. Ormanı düzlük yapmak, geleceği öngörülebilir kılmak için doğan bu düzen süstür ve süsün

8) A.g.e., s. 364.

9) A.g.e., s. 385.

içinden matematik ve geometri doğar. Bu şekilde, uzam ve zaman insanlaştırılmış olur; yerleşim, zamanın dilleri, araçları, sembolleri içinde şekillenerek bir inşa olacaktır.

Buraya kadar yazdıklarımızın dinsel, etik, politik, gnoseolojik (tanıma bilimi) değeri vardır, fakat doğru ve özgün bir estetik boyuta sahip olmak için güzel sorunu ortaya çıkarılmalıdır. Yani kutsaldan güzele, doğanın üstünlüğünden kültürün üstünlüğüne geçilmelidir, Yunan dünyasında olan da budur. Burada korkunç olan, yüceltilerek güzele dönüştürülmüştür.

II.

Analoji ve Simetri: Pythagoras'tan Platon'a Klasik Çağ

Batı mimarlık düşüncesinin kökeninde yatan bir tema da ilkel kulübe temasıdır. Uygarlığın kökenleri üzerine araştırmalar yapan kadim materyalizm şu basit şemayı kurar: insan, başlangıçta yarı vahşi koşullar içinde, tüm hayvanlarla beraber yaşardı. Şans eseri (ya da kutsal bir armağan olarak, Prometheus mitinde olduğu gibi) ateşle karşılaşır; bir ilk ürkü anının ardından ısınmak, perileri uzak tutmak, yiyecekleri pişirmek, metallere şekil vermek, kili seramiğe dönüştürmek, aletler yapmak için ateşten faydalana-bileceğini anlar. Ardından, bir arada olmanın, beraber yaşamanın ve uzlaşım-sal formlar aracılığıyla üretilmiş bir dile sahip olmanın faydasını keşfeder. Kendisi için bir yerleşim alanı, toplu olarak yaşayabileceği şehirler kurar. Uygar hale gelir. *Homo faber*'e dönüşür ve mimarlık insanın evrim tarihinde merkezî bir rol üstlenir. Uygarlığın hep daha üst seviyelerine ulaşmaya odaklanmış ilerleme fikrini başlatır.

Kökenlerini Demokritos ve Anaksagoras'tan alan bu şema, Aristoteles ile beraber büyük güç kazanacaktır. Sonraları ise “Aydınlanmacı” denebilecek bir konuma eğilimli Latin kültürü tarafından yeniden sahiplenilecektir – özellikle de Lucretius, Lukianos, Varro ve Cicero'yla beraber. Ilkel kulübenin ve de dolayısıyla arketipik mimarının tanımına ulaşan Vitruvius, *De Architectura* adlı eserinin ikinci kitabını bu temaya ayıracaktır.¹⁰

Aşağıda Vitruvius'un mimarlık için yaptığı sistematikleştirmenin estetik yönlerine bakacağız; ama şimdilik bu argümantasyonu düzenleyen

10) S. Ferri'nin yorumu, Vitruvius, *De Architectura*, Roma, 1960, s. 73.

antropolojik şemayı ve de onun klasik tipteki tüm kuramsal ve eleştirel konumları işaret ederek Antikite’de, Hümanizm’de ve hatta onsekizinci yüzyılın ortalarına kadar geçen zaman içinde ortak bir alana dönüşeceği gerçeğini göstermek yeterlidir. Onun rasyonelliğiyle bağlantılı bu şemanın “doğallığı”, normatif bir değere sahip olmasına imkân tanır.

Bu şemadan bir başka temel tema, mimesis teması doğar. İnsanların kendilerine model olarak hayvanları aldığını söyleyerek insan uygarlığının başlangıcını açıklayan gene Demokritos’tur: örmek ve dikmek için örümcekleri, ev inşa etmek içinse kırlangıçları, *xata mímēsis*.¹¹ Teknik yeteneklerin yolunu açan ve Vitruvius’un, etnografik bir bakış geliştirerek, yalnızca doğaya değil, insanın kendi benzerlerine de genişlettiği işte bu *mímēsis*’tir. İnsan doğayı ve kendi benzerlerini taklit ederek öğrenir.

Mimarlık tarihi zorunludan gereksize geçişle karakterize edilmiş olan uygarlık tarihiyle örtüşür. Böylece, bir ev inşa etmek, yalnızca barınmaya ya da savunmaya dönük işlevsel bir edim olmaktan çıkarak yaşamın güzelleştirilmesine, güçlüklerin azaltılmasına veya yok edilmesine, zevkin artırılmasına, daha incelmış ve seçkin yaşam biçimlerinin yaratılmasına dönük bir eyleme dönüşür. Belki de, mimarlık, zorunluluklara cevap vermek, barınaklar inşa etmek, toprağa yerleşmek, doğadan ayrı olarak insana dil ve düşüncenin verilmiş olduğunu anlamaktır. İnsanın Yunan trajiklerince gösterilen “korkunçluğu”, doğaya ait olmamasında, kendi kendine yetmesinde yatar: insan doğadan kopar, sonra da onu kutsal olanla, ayinlerle, tapınaklarla telafi eder.

Pek çoğunun zor bir yaşamı var
korkunçlar: gene de hiçbir şey insandan daha korkunç değil
bir bakın, korkunç.

Ve devam eder:

insan, şehirde bir arada yaşamanın kurallarını keşfetti
yağmur ve kışa karşı bir barınak yaparak

11) H. Diels ve W. Kranz (yay.), *I presocratici*, Bari, 1983, s. 154.

öğrendi

dili kullanmasını
kafasını hızlı çalıştırmasını.

Sophokles'in Antigone'sinde koronun sözleridir bunlar. İnsanın mimarlığı dildir, düşüncedir, doğa dışıdır.

İlkel kulübe imgesi, ilk “figür”ünü Yunan tapınağında bulur. Formları ve mantıklarıyla tapınağın ortaya çıkışı –özellikle Dorik tapınağın–, Batı öznel-liğinin ve onunla beraber özdeşlik ve fark, benzer ve farklı, benlik ve öteki gibi mantıklı bir sistem içinde dönüşüme uğramış uç mantıklardan mürekkep bir ikiliğin ortaya çıkışına işaret eder. Yunan mimari estetiğini kavramak için bu öznel-liğinin veya, eğer istenirse, Batı *lógos*'unun ortaya çıkışını yorumlamak gerekir. Bunu da belirleyen, duyusal algı (aisthesis) ile düşünce (noûs)¹² arasındaki ayırmadır; hakikat, mantık aracılığıyla, özerk bir biçimde yapılandırılan düşünceye aitken, duyuların kaydettikleri yalan kabul edilirdi. Matematik, örneğin, hesap yapmak için yapılandırılmıştı, yani duyusal bir deneyimden doğmuştu, oysa Yunanlarda kendine referans vererek kurulmaya eğilimli mantıkî bir sisteme, yani geometriye dönüştü.

Düşüncenin duyusal algı karşısındaki özerkliği, güzelin özgün boyutunu bundan böyle “sempati”de, yaratılıştan getirilen duyular sayesinde bir şeyin denenmesinde değil (*sym-patheō*, denemek anlamına gelir) veya ilkel dünyada olduğu gibi kutsalın korkunçluğuyla değil, düşüncenin nesnelleştirilmesinde bulmasını sağlar.

Yunan dünyasıyla beraber zevkle güzellik arasında ilerici bir ayrım ya da, daha iyi bir ifadeyle, zevkin günümüze kadar tüm Batı'da iz bırakacak olan ruhanîye doğru ilerici biçimde yüceltilmesi başlar.

Kadim bir Yunanlı Kalós'tan bahsettiğinde sağlıklı, bütün, düzenlenmiş olan şeylerin her birini, dış görünüş kadar içsel tutumun da şekillendirmek zorunda olduğu genel bir durumu düşünüyordu. Bu değerlerin tümü her zaman için düzene (*táxis*) ve simetriye (*symmetría*) bağlanır. Farklılaşmamış

12) Bkz. R. Masiero, R. Caldura, *In un luogo superfluo*, Venedik, 1984.

biçimde *poieîn*'e, yapmaya, yani sanata ve mimarlığa döner. Temel kavram, düzen kavramıdır. Evren kozmosu, insan toplumları kozmosu ve insan kozmosu arasında temel bir bağ vardır. Böylesi bir kesinlik üzerinde –doğada benzerin benzerden anlaşıldığı şeklindeki gnoseolojik Yunan ilkesi teminde– insanın *mikrós kósmos*, dünyayı bilme imkânı kurulur.¹³

Mimarlık *kósmos*'tur, yani tüm dünyayı düzenleyen analogiler sisteminin parçasıdır. *Poiētēs*'in, dolayısıyla mimarın da görevi, eserin açıkta yer almayan, ama *táxis*'e, geometrik-matematiksel biçimlere sahip düzenin kendisine ait bu yasalara tekabül etmesini sağlamaktır.

Arkaik ve klasik Yunan dünyasındaki sanatlar analiz edildiğinde aşağıdaki yargılara ulaşılır:

- Güzellik nesnel olarak düşünülmüştür. Bu da güzelliğin özerk ontolojik statüde olduğu anlamına gelir. Nesnellik, eserin gayri şahsî ve zorunlu olarak düşünülmelerini sağlar.
- Eseri üreten özne (mimar veya sanatçı terimiyle tanımladığımız figür), *kósmos*'a hükmeden yasaları ortaya çıkarmayı (*alêtheia*) ve şeylerin yalnızca görünüşünü değil, tözünü de temsil etmeyi düşünür.
- Üretimin biçim ve kuralları (ve hatta teknikler), *kósmos*'u düzenleyen ebedî yasalara ve de organik ve inorganik olandan müteşekkil tüm bir doğanın davranışına benzetilirdi. En iyi sanatçı, farklılıklar arasındaki analogiyi hesaba katan olacaktı.

Yunan dünyasında değerlerin yaratım anı olarak sanat eseri kavramı mevcut değildi; aynı şekilde, doğal güzel ile yapay olarak yaratılmış güzel arasındaki ayrım temel teşkil etmiyordu. Sanatların tümü *téchnai* idi ve za-

13) *Kósmos*'un *kalós* olarak mutlaklaştırılması, –ne kadar buna inanmaya çalışmış olsa da– hem Modernite için hem –ondan özgürleşmeyi denemiş olan– Çağdaşlık için kabullenilmesi güç bir olgudur. Bu konuda muğlak yorumlar vardır: Yunanlar, mimari konusunda göreceğimiz gibi, deterministik veya formalistik bir vizyona sahip değildiler, fakat aynı zamanda hem antropolojik hem fenomenolojik bir kanaate sahiptiler. Bu kanaat şöyle özetlenebilir: güzeli aramamak diye bir şey mümkün değildir. İnsanın yaptığı her şey daha iyiye teşnedir: ahlaksız amaçları olduğunda bile, amacına ulaşmak için daha iyiyi oyuna katmak mecburiyetindedir. Yunanlar için güzelin görelileştirilmesi, yalnızca zihinsel anlamda değil, antropolojik anlamda da imkânsızdır.

naatkâr, daha çok eserinin iyiliğiyle, ortaya çıkardığı sonucun faydalılığıyla, kozmik yasalara tekabül ettiği ölçüde eserin hakikatiyle meşgul oluyordu. Doğanın sanat aracılığıyla temsil edilmesiyle ilgilenmiyordu. Yaratıcılık ve yeniliğin hiçbir ayrıcalığı yoktu: “Yunanlar insan zihnini pasif kabul ediyorlardı. İnsanın gerçekleştirdiği şeyin kökleri, insanın içinde değil, dışsal bir modeldedir.”¹⁴ *Mímēsis* sorunu bu bağlamda anlaşılır.

Kadimler için sanat doğası gereği rasyoneldir; halbuki rasyonelitenin sanat-tan koparılarak bilim ve tekniğe atfedildiği modern dünyada, estetik açıdan kavranılan sanata manipüle etme, araştırma yapma, irrasyonel olanı şekillendirme görevi verilmiştir.

Yunan mimarlığını, dolayısıyla onun estetiğini anlamak için gerekli temel kavramlar şunlardır: kanon (*kanō'n*), ölçü (*mētron*), düzen (*taxis*), simetri (*symmetria*) ve tartım (*eurhythmia*). Bu kavramlar, mimesis (*mímēsis*), yapmak (*poiein*) ve teknik (*téchnē*) arasındaki fark ve temel bir kategori olan analogi (*analogia*) tarafından temsil edilen daha geniş bir boyut içinde anlaşılırlar.

Kanon, mimari yapıların ölçülerini almak için kullanılan ipi anlatırdı. Etimolojisi, çatı veya iç içe geçirilmiş kamlardan yapılmış bir örtüyü anlatmak için kullanılan *kane*, *kánēs*, *kánna* terimlerinden gelir. Ardından, sayesinde mimarlığın öğelerini görüp bir düzene koymanın mümkün olduğu değnek anlamını aldı. Ayrıca, norm düzeyi veya norm topluluğu anlamına da gelir, yani bir taraftan mükemmel formu, dolayısıyla özlem duyulan amacı, diğer taraftan da şeyleri ölçmede kullanabileceğimiz hatasız ölçüyü, *kritērion*'u ifade eder.

Kanon, Yunan insanı için temel ve karakteristik bir şeyi ifade eder. Yunanlar mükemmelliğe, kendi içinde ölçülü ve armonik olana, ideale özlem duyarlar. Onun için, kanon, ampirik fenomenler üzerine hüküm vermenin kriteridir. Kanona tekabül eden, mükemmelliğin azami ve arzu edilir ölçüsüne ulaşmış demektir.¹⁵ Modern dünyada olduğu gibi nicelik üzerine değil,

14) Bkz. W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, Torino, 1979.

15) H.W. Beyer, *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, Brescia, V. cilt, s. 172.

nicelik ve niteliğin birliği üzerine temellenmiş bir mükemmelliktir bu; bu birlik de *kósmos*'un birliğince garantilenmiştir.

Kanón, antik Yunanlar için *metron*'un eşanlamlısıdır ve ölçü birliği anlamına gelir; bu birlik, baştan itibaren, ampirik biçimde tasarlayıcı-yapıcı sistemin temelinde yer almıştır; “ayak veya “kol” boyuyla, ardından sayısal biçimlerde temsil edilmiştir.

Kanon İÖ beşinci yüzyıldan itibaren heykel yapımında temel bir yere sahip oldu. Heykeltıraşlar sabit orantı kurallarına sadık kalırlardı; böylece, mermer bloğun kesilmesi sırasında doğacak hatalardan kendilerini korumuş, aynı zamanda oranların doğruluğundan, parçaların yerlerine tam olarak oturacağından önceden emin olmuş olurlardı. Mimar da benzer biçimde çalışırdı.

Arkitektonik kanonun insan ölçülerinden, özellikle de kol ve ayak ölçülerinden esinlenmiş olduğu gerçeği yalnızca pratik bir öneme sahip değildir. Her ne kadar Protagoras'ın ilkesi (her şeyin ölçüsü insandır), “her şeyin ölçüsü, söylendiği gibi insan değil, tanrıdır” diyen Platon tarafından eleştirilecek olsa da, bu “hümanizm” her zaman için Yunan düşüncesi ve mimarlığının arka planında kalacaktır.¹⁶

Metretica bir düzen arayışıdır; bu anlamda *rhythmos*'tan, geçip giden şeyin hareketinden, ritimden doğar. İnsan ormanın kaosundan çıkıp kendi çevresini bir düzene koyarak doğanın ritmini, nabzını –damarlarındaki kanın vuruşlarının aynısıdır bu– bulur, böylece simetriyi, her şeyi bir arada tutan ölçüyü, parçalarla bütün arasındaki bağı ayırıştırır, öğrenir, bulur. *Lógos* kurulmuş olur. *√leg* kökü, temelde toparlamak, yani birbirine benzer şeyleri düzene koymak anlamına gelir.

Güzellik, kendi benzerini, burada, sadece mimarlık için değil, antik estetik için de temel bir kavram olan simetride bulur. Simetrik, aynı zamanda ölçülü ve orantılı anlamlarına gelir. Güzelin (*kalós*) ve armonik olanın

16) Yunanca'da *metron* sözcüğü, ölçme aracı anlamının yanında, doğru ölçü, uygun sınır, orantı terimi anlamına da gelir. Ahlakî bir değer taşıır. Bigelik, basiret anlamına gelen *mē tis* terimiyle benzerdir. Platon için *metretica*'nın bilimlerin birincisi olduğunu hatırlayın.

(*eurhythmia*) tamamlayıcısıdır. Tartım, tam olarak doğru (*eu*) ritim demektir. Simetri ile tartım arasındaki fark, *métro*n ile *rhythmós* arasındaki analogide içerilmiştir. Simetrik, çekici olan şeyi işaret etmek için kullanılacak ve ilerici biçimde yalnızca “mantığı”yla değil, görünüşüyle de güzel olan şey anlamına gelecektir.

Platon’da iki kavram verili bir güzelliğin, dolayısıyla mimarlığın da koşullarının tanımlanmasına katkıda bulunurken, yavaş yavaş bu iki kavramın değerleri birbirinden ayrılacaktır; nesnel olanla (simetri) öznel olan (tartım) arasındaki bu ayrımın, öznel yargının ilerici biçimde evrensel yasalardan özerkleşmesinin semptomudur.¹⁷

Antik düşünce bağlamında, ilişki *lógos* anlamına geldiği gibi, orantı da analogi anlamına gelir. Bu ancak insanın *apomímēsis tou̐ olou* (her şeyin taklidi) şeklinde anlaşıldığı bir kozmoloji sayesinde mümkündür.

Mímēsis çok yönlü bir kavramdır: görünenin yalanıyla bağıntılı basit bir yeniden üretim eylemidir; gnoseolojik boyutu vardır; bilenle bilinen arasındaki ilişkiyi mümkün kıldığından Yunan dünyasındaki bilme biçimlerini de ilgilendirir; bilmek bir zorunluluk, dolayısıyla kendi başına bir son kabul edildiğinden, bir eylemi içerimler; eyleyenle eylene arasındaki ilişkinin doğru aracını gösterdiğinden etik bir boyutu vardır ve de kozmolojiye bağlanır, çünkü insan-doğa, insan-*kósmos*, insan-tanrı ilişkisinin *análogon*’udur.

Taklit kavramının tüm cepheleri Platon’da mevcuttur. Platon, yatak örneği aracılığıyla mimesise aşağılıyıcı bir değer yükler. Günlük yaşamımızın bu nesnesi üzerine biraz düşünelim. Yatak, düşünülmüş ve inşa edilmiştir. Düşünülmüş olduğu için doğanın içindedir; başka bir ifadeyle, “tanrı tarafından yaratılmıştır diyebiliriz”. İnşa edilmiş bir nesne olduğu için de yaratıcısı marangozdur. Eğer bundan sonra temsil edilecekse, ressamın eseri haline gelir.¹⁸ Düşünen kişi –biz projelendiren kişi diyeceğiz– Platon tarafından *phutourgós* terimiyle tarif edilir, inşaatçı ise *dēmiourgós* teri-

17) “[...] Bu şeyler düzensizleştirilmiş olduklarından (*ataxis*), Tanrı her birine orantı takdim eder [...]” Platone, *Timeo* 59, b, 6, Bari, 1973.

18) Platone, *Repubblica*, X, 597, Bari, 1973, s. 325.

miyle. Yatak inşa etmesini bilmeyip yalnızca onu boyayan ressam ise ancak üçüncü sırada gelir ve *mimēsis* diye adlandırılır.

İdea ile görünüm arasında Platon tarafından koşutlanan antitez ve de görünüm içerisindeki ideanın dönüşümünün değil, ama aldatıcı bir edim haline gelmiş kopyanın reddi açıktır.

Mimēsis'in suçsuzluğuna hükmetmek olanaksızdır, ancak Platon'da *mīmēsis*'in pozitif bir boyutu da bulunur. Timaios'ta gerçeklik ideanın bir taklidi gibi düşünülmüştür: zaman, ebediyeti taklit eder;¹⁹ görünen, görünmeyen *mīmēma*'sıdır.²⁰ Esas olarak, tüm kozmogoni *mīmēsis*'e bağlanır.

Mimēsis, Aristoteles'in *Poetika*'sının kuruluşunda yapısal bir işlevi yerine getirir. Kozmogonik anlamlarının çoğundan sıyrılır; bu olurken de antropolojik bir bakış açısı edinilir ve eylem, temsiliyet ve bilinçle keyif arasındaki ilişki karşısında yaşanan sorunlarla arasındaki bağlar kabul edilir.

Poetika'da şairin adı "*mīmēsis* üreten herhangi bir kişi"yi anlatır. Taklit "çocukluktan itibaren insanların doğasında vardır" ve "insan diğer hayvanlardan ayrışır, çünkü doğası son derece taklitçidir ve ilk öğrenilenleri taklit için alır."²¹

Antik *mīmēsis*'in temel sorunu şu soruyla anlatılabilir gibidir: taklide tabi kılınmış nesne ile onu pratiğe geçiren özne arasında bir ilişki var mıdır?

Aristoteles, sorunu eylemle tutku arasındaki ilişkiye genişleterek bu ilişkiyi ele almıştır. Mimetik ilişki ortaya çıkar, çünkü bilmek ve sonuca varmak isteyen bir eylemi ortaya atar. Ortada bir eylem olduğu için "meyilli olmak" şarttır. Bu arzu, arzulanan için "acı çekmeyi" ima eder: eğer "acı çeken" bir arkaplan yoksa, yani arzuların buyurgan varlığı hissedilmiyorsa, seçim yapılamaz ve eyleme geçilemez. Aristoteles şöyle der: "Bir şey güç sahi-

19) Platone, *Timeo*, 38a, s. 386.

20) A.g.e., s. 48 v. 401.

21) Bkz. Aristotele, *Dell'arte poetica*, Milano, 1974.

bidir, çünkü başkasının eserine üzülmeye kapasitesine sahiptir, çünkü başka bir şey onun eseri için üzülebilir.”²² O halde, eylemin olabilirliği, hasta bir faille eyleyen bir hasta arasındaki ilişkide belirlenir. İyi bir çömlekçi, düzenlenen malzemeyi (causa materialis), malzemenin dönüştürüldüğü form ve figürleri (causa formalis), yapma amacını (causa finalis), kendi kapasitesini veya kabiliyetini (causa efficiens) öngörerek ne yapacağına karar verir. *Mimēsis*’te ilişki, eylemek, acı çekmek ve temsil etmek arasında belirlenir.

Aristotelesçi etik, bir mutçuluk (eudemonismo), mutluluğu amaç edinerek eylemin nedenleri ve sonuçları üzerine yoğunlaşır. Bu etiğin merkezi, eyleyenle eylenen arasındaki ilişkide ve de doğru araçların bu ilişkinin öğeleri arasına yerleştirilmesindedir. “İyi” ve “güzel” eser, eser sahibi kişi eylenen şeyi dinlediği zaman gerçekleşir. Çömlekçi, her zaman ve her ne olursa olsun malzemeyi denemek, *phusis*’e bağlı kalmak zorundadır.

Téchnai aynı ilişkilerin sonuçları olarak takdim edilir: modern dünyada kısmen olduğu gibi şeytanî bir tarafları yoktur.

Eyleyen eylenenin doğasını ne kadar çok dinlerse kararı o kadar iyi olur: kille vazo yapılabilir, ama gemi yapılamaz. Eyleyen özne kibirli değil, alçakgönüllü olur. Kararlar cevap verme kapasitesinde olurlar, iradeyi mutlaklaştırmazlar. İnsan kendini adapte ederek doğada edimde bulunur.

Aristoteles’e göre insan tarafından, dolayısıyla mimar tarafından da üretilen her şey—her yaratıcı edimin belirlenmiş bir biçimle belirlenmiş bir malzeme arasındaki ilişkiden doğması anlamında— eseri yönlendiren entelektüel yapı olarak düşünülen *téchnē* üzerine kurulur. Malzemelere dair hakikat ve de biçimle işlev arasındaki ilişkinin uyarlanması üzerine temellendirilmiş tüm bir mimarlık estetiği günümüze kadar bu varsayımlar üzerinde yükselecektir.

Taklit konusu mimarlık estetiği açısından ikincil bir konuymuş gibi görünebilir; nitekim, mimarın doğada mevcut formları taklit ederek iş gördüğünü

22) Aristotele, *Metafisica*, IX, 1, 1046a, Torino, 1974, s. 415.

düşünmek güçtür. Ağaç dallarından yapılmış o ünlü ezeli kulübe de hiçbir doğal modele ait olmayan bir biçime sahiptir. Gene de, Vitruvius'tan (ve de onun incelediği Helenistik çalışmalardan) 18. yüzyılın sonuna dek, bu paradigma, mimarlığın hem düşünülmesinde hem de yorumlanmasında temel teşkil etti, çünkü Yunanların dünyaya bakışında teknikler mimetik, yani doğaya mecbur olamıyorlardı.²³

Ancak, gene de, taklidi düşünmenin, dolayısıyla mimarlığın ne olursa olsun taklitçi bir sanat olduğunu söylemenin başka bir biçimi daha vardır; yani mimesis illa ki formları veya modelleri yeniden üretme işlevine sahip değildir, biçimleri, prosedürleri, dinamikleri de yeniden üretir. Bu anlamda, mimarlık, özcü (essenzialista) denebilecek bir değer üstlenerek, formları yeniden üretmeksizin doğanın mantığını taklit eden bir üretme edimi şeklinde düşünülebilir. Bu bakış açısından, mimarlık, tüm sanatların en taklitçisi, doğanın şu önermeyle tanımlanmış ilkesine en çok uyanı olarak görünebilir: en az çabayla en iyi sonuç. Bunun dışında, biçimin malzemeye adapte olmak zorunda olduğunu veya formun işlevin ardından gelmesi gerektiğini kabul eden, temelde metafizik formüle ya da prosedüre de uyum gösterebilir. Bu türden estetik anlayışlar organik estetik olarak tanımlanmalıdır. Bunlar, mimarlığın düşünsel ve konstrüktif pratiğini günümüze değin içerimleyen ideolojinin evrimini anlamada temel öneme haizdirler.

Batı *logos*'una kapı aralayan, güzel içindeki kutsalın dönüşümüne giden yol, Dorlar arasından Pythagoras tarafından açılmıştır.

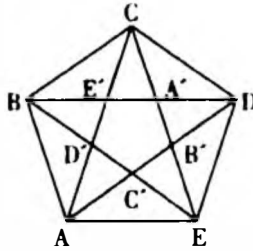
Onun, kanonun yasalarının oluşturulduğu Mısır'a bir ziyaretini biliyoruz. Dünyanın küre biçiminde olduğunu sezmişti. Ruhun ölümsüz olduğu, evrenin düzenlenmiş olduğu, her şeyin sayı olduğu şeklindeki kabuller Pythagoras'a atfedilir. Anlatılan odur ki, bu kabuller, yıldızların hareketi üzerine yapılmış gözlemlerden, kristalografi üzerine çalışmalardan, ama hepsinden çok da müzik enstrümanlarının tellerinin birbirlerine olan uzaklığı ile müzik notalarının ilişkisi üzerine yapılmış çalışmalardan doğmuştur. Pythagoras,

23) Mimari edimin meşruiyeti de aynı yerden gelir. Mimetik olmayan bir sanatın var olma olasılığı kabul edildiğinde, insanın "doğadışılığı" da, doğaüstü davranışlar sergileyen modellerin (kanonların) var olabileceği de tanınmalıdır. Böyle bir şey, çağdaş zamanda idealist filozofların ortaya çıkışına dek düşünülemezdir.

böylece, müzikal ölçeğin aralıklarını belirleyen sayısal oranları ve de sayılarla müzik, matematikle duyuşsal algı arasındaki ilişkileri keşfeder. Bu oranlar armoniye metafizik bir anlam yükler. Bu sezgiden, Pythagoras, her şeyin sayı olduğu sonucundan çok, tüm evrenin sayılar tarafından yönetildiği sonucuna varır.²⁴

Eğer belirsizlik, görünümün kaotikliği bir sayıda içerilebilirse, eğer çokluk bir belirliliğe indirgenebilirse, tüm sayılar arasında, görünümünün ötesinde yer alıp düzeni belirleyen bir sayı, bir oran olmak zorundadır. Bu oran ve sayı, bundan sonrasında altın sayı diye anılacaktır. Bu oran, *arché*'dir, tüm doğanın birincil ilkesidir. Doğada halihazırda var olanlar olsun, yaratılmış olanlar olsun, tüm figürler bu ilkeye uymak mecburiyetindedir. Eğer bu analogi varsa güzelliğe sahip olabiliriz, aksi takdirde çirkin, uyumsuz, doğa karşıtı, melez olan kalır elimizde.

Klasik mimariye özgü ideal prosedür ve pratik olan altın kesit, pentagram veya beş kenarlı yıldızın yapısı üzerine yapılmış çalışmalardan doğmuştur; bunun Pythagorasçılar'ın simgesi olduğu da söylenir.



Eğer hareket noktası olarak düzgün ABCDE çok kenarlısını alırsak ve de beş köşegenini çizerseniz, bu köşegenler, başka bir düzgün beşgen oluşturan $A'B'C'D'E'$ noktalarında kesişirler. BCD' üçgeninin, örneğin, BCE eş-kenarlı üçgenine benzer olduğunu gözlemlediğimizde veya şekilde yer alan çok sayıdaki orantılı üçgen çiftini fark ettiğimizde köşegenlerin kesişme

24) Aralıkların matematiksel temelini keşfinden hareket eden Pythagoras ve takipçileri, kendilerini aritmetiğe adanır. Muhtemelen noktalardan müteşkil figürleri içeren bir notalama sistemi kullanırlar; bu noktaların en önemlisi, ilk dört tam sayının toplamı olan 10 sayısını temsil eden *tetraktus*'tur. Bu da Babilliler'den gelir.

noktaları olan $A'B'C'D'E'$ noktalarının köşegenleri şaşırtıcı biçimde aynı şekilde kestiğini görmek zor değildir. Her bir durumda, bir kesişme noktası köşegeni –tüm köşegenin uzun parçaya oranı uzun parçanın kısa parçaya oranına eşit olacak şekilde– eşit olmayan iki parçaya böler. İşte, bu, altın kesittir.²⁵

Pythagoras’la birlikte armoni ve mimarlık tam bir metafizik akla bürünecektir: bundan böyle mimarlığı zamandan yoksun kurallarca yönetilen matematiksel-geometrik bir yapı olarak, güzeli ise genel bir eşbiçimliliğin parçası olarak düşünmek ve görmek mümkün olacaktır. Estetik bir bakış açısından, eylem ile temaşa arasında, bu ikincisine birinciye bağlı olmayan epistemolojik bir anlam yükleyerek bir ayrım koşutlanacak, aynı zamanda, doğru üzerine yapılan epistemolojik temaşa ile güzel üzerine yapılan epistemolojik temaşa arasında herhangi bir ayrım olmayacaktır. Başka terimlerle ifade edersek, bu andan itibaren, mimarlığın kendisi, sadece gereklilik/fayda veya kutsallık formları içinde değil, ama güzellik kategorileri uyarınca temaşa formları içinde de görülebilecektir.²⁶ Bu katharsisin mimarlık içinde herhangi bir işlevi olmayacaktır; burada, söz sanatları, temsil sanatları ve mimarlık arasındaki temel fark yatar.

Perikles döneminde, Yunan kültüründe gizemli-aristokratik formlardan özgürleşme kapasitesine sahip, içerisinde herkesin kendisine yer bulabileceği erdemlerin arayışına yönelmiş, sürekli bir sorgulamaya hazır ve aynı zamanda mantıklı cevaplar verebilme yetisinde bir bilgiye olan ihtiyaç belirdi. Yunan düşüncesinin bu yeni şartlarını en iyi temsil edebilecek figür Sokrates’tir; Ksenophon’un *Apomnemonemata*’sında aktarmış olduğu, Sokrates’in sanat ve mimarlık üzerine düşüncelerini biliyoruz. Onun işlevselciliğine (funzionalismo) tanıklık eden fikirleri şunlardır: “herhangi bir şey, eğer iyi bir amaca hizmet ediyorsa, güzeldir”; ya da “bizi her

25) C.B. Boyer, *Storia della matematica*, Milano, 1980, s. 59.

26) Pythagoras’ta, ruhun atalarının hataları nedeniyle bedende hapsedildiğini postüle eden kehanetçi bir boyut da vardır. Dans ve müzik yoluyla özgürleşebildiğimiz, böylece doğanın ritmine dönüp arındığımız, katharsis yaşadığımız hatalar. Bu katharsis kavramı Yunan estetiğinde temel olacaktır, hatta Aristotelesçi poetikanın merkezine yerleşecektir. Mimarlıkta herhangi bir işlevi olmayacak, olmayacak olan bu sorunu dikkate almanın bir anlamı yoktur. Söz sanatları arasındaki, temsil sanatlarıyla mimarlık arasındaki temel fark da burada yatar.

mevsimde en iyi şekilde ağırlayan ve eşyalarımızın tümünü koruyan yapı, haklı olarak en üstün seviyedeki, en güzel yapı olacaktır. Boyama ve frizler, ruhu hoşnut kılmaktan çok onu durgunlaştırmaya hizmet ederler”. Bu “hoş anlam”, günümüze değin tüm sanat, teknik ve dolayısıyla mimarlık estetiğini boydan boya kat edecektir.

Sokrates’in öğrencisi Platon, çalışmasında mimarlığa içkin sorulara doğrudan temas etmez, ancak onun düşüncesi Batı “estetik” tarihi için ve de tekniğin, sanatların, bilginin, dolayısıyla mimarlığın önemiyle ilgili düşünce için temel teşkil edecektir. Onun dünyayı, matematiksel karakterli kesin rasyonel kurallar üzerine temellendirilmiş “düzen”, yapı, dolayısıyla mimari olarak kavramsallaştırmış olması önemlidir. Böylece, dünya, rasyonel bir düzene sahip olduğundan, güzel ve aynı zamanda bilinebilirdir. Bu kurallar izlendiğinde yalnızca güzelliğin tadına varmak değil, onu üretmek de mümkün olacaktır.

III.

Tartım ve Ulviyet: Aristoteles'ten Plotinos'a Helenizm

Önceki sayfalarda *lógos*'la kurulan ilişki, yani akıl yoluyla arkaik ve klasik Yunan mimarlığını anlamaya çalıştık ve bu bağın nasıl olup da güzelliğin kendisinin kavramsallaştırılması ve nesnelleştirilmesi şeklinde konduğunu gördük.

Kanonların, düzenlerin ve üç ögeli yapı düzenlerinin yapıların kullanımından doğan, Yunan mimarlığındaki bu rasyonalite, aynı zamanda akla ilişkin ve görüngüseldi. Yunan insanı, arktektonik fenomenin, özellikle de tapınanın yarattığı çepeçevrelilik hissi vasıtasıyla, görünür olan içindeki görünmeyen, etrafındaki doğanın ve yaşamın akışının gerçekliği içindeki ebedî yasaların açıklığını “hissediyordu”.

Mimarla *lógos* arasındaki ilişki, Yunan inşaatçıların mimari ögeleri kendi sentaksı içerisinde herkes tarafından yorumlanabilir “yapay” bir dile dönüştürmek için gösterdikleri büyük özende dışa vurulur: düzenlerdir burada kastedilen.

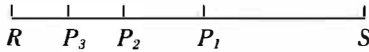
Peki ya irrasyonel olan? Irrasyonel bir bilincin belirmesiyle mimarlık estetiği arasında ne türden bir ilişki var olabilir?

Bu aşamada Pythagorasçı incelemelere geri dönmemiz gerekir.

Pythagorasçıların temel dogmalarından biri, gerek geometrideki gerek insan yaşamının pratik ve teorik sorularındaki tüm şeylerin varlığının *arythmós* terimleriyle, yani tam sayıların ve onların oranlarının içsel

özellikleriyle açıklanabileceği anlayışı olmuştur. Platon, Yunan matematik topluluğunun gözünün, nihayetinde tam sayılara olan Pythagorasçı inancın temelini yıkan bir vahiy nedeniyle hiçbir şeyi görmez olduğunu söyleyecektir. Söz konusu olan, geometrinin içinde, tam sayıların ve onların oranlarının basit temel özellikleri bile açıklama düzeyinde olmadıklarının keşfiydi. Bunlar, örneğin, bir dörtgenin, küpün ya da beşgenin köşegeniyle ona denk düşen kenar arasındaki orantıyı kurmak için yeterli değildirler. Seçilen ölçü birliği küçük olsa da parçalar ölçülebilir değildir.²⁷

Bu ölçülemezliğin, Pythagorasçı düşünceye içkin altın kesit sorunu üzerine rahatsız edici bir yönü göstermiş olduğu söylenir. Nitekim, özelliklerinden biri de yeniden üretilme özelliğidir. Eğer bir P^1 noktası, RS doğrusunu RP^1 uzun parça olacak şekilde ikiye bölerse ve bu uzun parça üzerinde $RP^2 = P^1S$ olacak şekilde bir P^2 noktası işaretlersek, bu kez P^2 noktası, RP^1 doğrusunu aynı şekilde bölmüş olur. Bu böyle sonsuza dek sürdürülebilir.



Irrasyonel olana dair bu “keşif”, ezoterik bir grup gibi hareket eden Pythagorasçıların “sırlarından” biri olması noktasında, arkaik Yunan kültürü için tam bir dramı temsil eder. O halde, irrasyonel ortadan kaldırılmalıydı: peki ama niçin Pythagoras matematiksel ve geometrik olarak tanımlanamayan oranların varlığını kabul edemedi?

Pythagoras’ın “düşünce yoluyla, şeylerle onları oluşturan öğeler arasındaki ilişkilerin iki şartla bilinebileceğini” gayet iyi kavramış olduğu da artık biliniyor. Bu şartlardan ilki, “bu ilişkilerin sayısal araçlarla ifade edilebilir olması”; ikincisi ise, “sayılar arasındaki ilişkilerin rasyonel, yani üniter bir ölçünün katları olarak belirlenebilir olmasıdır.”²⁸ Bu sonuncular, düzen

27) C.B. Boyer, *Storia della matematica*, Milano, 1980, s. 85.

28) E. Melandri, *La linea e il circolo*, Bologna, 1968, s. 311.

ve ölçünün şartlarıdır; yani Pythagoras, epistememesinin geçerliliğini esas olarak rasyonelitenin alanıyla sınırlamıştır.

Bunun nedeni basittir: varoluş zamansallık ve/veya tarihsellik yoluyla düşünülüyordu; diğer taraftan dünyanın bir sonu olduğu düşünülüyordu, dolayısıyla sürekli kendine dönen, ebedî dönüşü içindeki kaderin ötesine geçip hiçbir şey yapılamıyordu. Böylece, yasanın soyutluğu somut, gerçek kavram yerine, sayı da şeylerin tözü yerine konmuş olacak. Yunan mimarisinin en büyük vazifesi, doğanın içinde doğadan farklı olanı, ayırt edilmez olanı ölçen rasyoneli ve kavramsal olarak yapay olanı göstermek olacaktır. Onun sıradışı cazibesi, zamanın ve mekânın ötesine geçişi, primitif estetiklerin üretim biçimlerinden ayrışması burada yatar.

Akıldışı ve sonsuzun keşfinde bütünlük ve yaratılış sorunu söz konusudur. Yaratılış, esas olarak kozmogonik ve teolojik, ama ileride göreceğimiz gibi, aynı zamanda estetik bir anlama sahiptir.

En azından klasik çağa kadar, sonsuz (*ápeiron*), (Pythagorasçılar tarafından) daha çok şekilsiz olarak veya “her zaman olmuş ve olacak olan”²⁹ olarak görüldü. *Ápeiron*’un öncelikle “tamamlanmış”, yaratılmamış, ebedî gibi anlamları vardı. Bir antik Yunanlı, yıldızlı gökyüzüne bakarak, örneğin Leopardi’nin *Canto Notturmo*’sundaki gezgin çobanın “devasa yalnızlığını” deneyimlemiş olmuyordu ya da kendi kendine “ben kimim?” diye sormuyordu. Halbuki başka anlarda “benliği” sorgulamıştır. Ebediyet (*aidios*) sözcüğü bile, biz modernleri avcuna alandan tamamen farklı bir tada sahipti. *Aidios* olmak, *lógos*’tu.

Dünya her zaman kendine dönmeye yazgılı, olmuş ve olacak tüm şeylerin bütünlüğü (*ólos*) olduğundan, başka bir dünyayı düşünmek veya projelendirmek mümkün değildir; bu dünya olmayacaksa, başka bir tanesinin olması da mümkün değildir. Yaratılış, tanrılar tarafından yürütülen de dahil, bir üretim değil, bir yeniden üretim olacaktır; yoktan hiçbir şeyin belirmeyeceği kesindir.

29) Melisso fr. 1s (*Presocratici*, H. Diels ve W. Kranz (ed.), Bari, 1983, I 268 s.).

Özgün anlamıyla yaratılış kavramı (*ktízō*), yalnızca kökensel bir tözden (veya *ápeiron*'dan) yola çıkarak her zaman kendine dönen dünyanın oluşu (*génesis*) kavramını tanıyan Yunan düşüncesince bilinmiyordu. Dünya yaratılmamıştı, kutsal bir “mimar” tarafından *kósmos*'un formlarını alsın diye şekillendirilmiş, düzenlenmişti. Bu “zihniyet”, hayalî ve fantastik olanı, dünyadan farklı belirli bir özne tarafından üretilmiş figürler³⁰ gibi değil de, gerçekten olmuş gibi varsaymaya kadar varır.

Modern dünyada öznelliğin koşulunu gayet açık tanımlayan Kartezyen *Cogito ergo sum* sözü bir Yunanlı için hiçbir anlam ifade etmiyordu, çünkü açıklığı kendinden açıklığa dönüştürme fikri onun için düşünülemezdi. Tüm bunlar bizi özne sorununa ve öznenin Yunan dünyasındaki³¹ ehemmiyetsizliğine, dolayısıyla güzel olanın nesnelliği karşısında konumlandırılmış bir özne estetiğini ortaya çıkaran zorluğa bağlar.

Buraya kadar arkaik ve klasik mimarlığın mantıkî-rasyonel yönünü gördük. Bu değerlendirmelerin ardından, bu akıldışılık boyutunun, nesne ile özne arasında görelî bir karşıtlık eşliğinde, mimarlık üzerinde yarattığı sorunları ve yönleri tanımlamalıyız. Burada temel sorun tartım sorunudur: tartım, ne anlamda akıldışına bağlanır? Ne anlamda özne irrasyonelite alanına ait olabilir?

Yunan dünyasında gusto üzerine ya da buna benzer bir şeyler üzerine üretilmiş bir düşüncenin var olmadığını, dolayısıyla güzelin görelileştirilmesinin söz konusu olmadığını biliyoruz. Gene de, duyusal algının, özellikle de görmenin sonsuz sayıdaki değişkeni tarafından yönlendirilen deneyim vardı; sonsuz, hesaplanamaz, dolayısıyla irrasyonel değişkenler. Özne, kendi içinde bu sonsuzluğu, yani bu hesaplanamazlığı ve irrasyonelliği taşır. Bundan böyle optik algıyı düzeltmek adına müdahalede bulunmak, dünyaya ve onun kurallarına “ait”, yalnızca kendinden ibaret olmayan bir özne ile dünyayı kendi imgesine benzetmek veya onu kendine uydurmak için dünyaya müdahale eden bir diğer özne arasındaki mevcut çatışmaya

30) Bkz. E. Auerbach, *Studi su Dante*, Milano, 1963, s. 176-226 içinde *Figür* üzerine makale.

31) Bkz. M. Heidegger, *Sentieri Interrotti*, Floransa, 1968 içindeki *L'epoca dell'immagine del mondo* isimli makalenin sekizinci notu.

bir çözüm bulmaya çalışmak anlamına gelecektir. Bu çözüm, bahsi geçen düzeltinin kurallarının bulunmasıyla mümkündür; bu kurallar da yalnızca “ampirik” sonuçlar verecektir. Bu kurallar ancak Hümanizm’de perspektifin “keşfi” ile beraber bilimsel, yani mantiken doğrulanabilir bir konum edinecektir. Bu olurken de özne kendi kendini gerekçelendirmeyi, kendisi kural olmayı deneyecektir.

Mimarlığın daha iyi görünmesini ve daha ritmik olmasını sağlayan bu tarımların ve tashihlerin biçimlerini görelim.

Bunların en önemlisi *éntasis*, sütun kabartmasıdır. Kabartmanın ilk olarak belleksel bir önemi vardır, çatının yükünü taşıyan ahşap sütunların kabartmalarını hatırlatır; bunun yanı sıra, sütunun merkez kısmının genişlemesi, stilobatla baştaban arasına yerleştirilmiş silindirik gövdenin merkezde daha dar görünmesini engellediğinden, optik-perspektif bir işleve de sahiptir. Yunanların, deformasyonların gözün yuvarlaklığından kaynaklanmış olması gerektiğini ve zihin gözü (*noûs*) ile beden gözü (*sôma*) arasında teknik değil, fakat mantıkî bir benzerlik olduğunu düşündüklerini hatırlayın. Belleksel yorum ile perspektif yorumu aralarında çelişkili değildir.

Bunun dışında, kapı dikmelerine eğim verilmesi söz konusudur, böylece, kapıların tabanda biraz daha geniş görünmesi sağlanmış olur; ardından, bükme, yani yatay çizgilerin, özellikle de stilobatin veya tüm bir stereobatin (sütunların üzerine oturtulduğu tapınağın taban katı) yatay çizgilerinin hafifçe eğilmesi gelir. Bir üçüncüsü de, tapınağın görünümünü, tapınak sanki dışarı doğru açılıyormuş ya da yaklaşan izleyicinin üzerine düşüyormuş gibi düzeltmek için kolonların içeriye doğru eğimlendirilmesidir.

Tapınağın “tamamlanmış”, kendi içine kapalı, optik olarak istikrarlı görünmesini amaçlayan başka stratejiler de vardır. Yivlerin ışığı ele geçirmeye hizmet eden bir sistem olmanın ötesinde kullanımı, sütunların kaçıyorlarmış gibi görünmelerini engellemeye, yani “daha biçim” sahibi olmalarına yarar; baştaban saçak süsü (*trabeazione*), baştaban, friz ve kornişle beraber (İyonik düzende böyledir örneğin) yatay ve dikey yazılarca, sütunların uçlarına gökyüzüne doğru biçimsel olarak ağırlık verme işlevine de sahip ritimlerle işaretlenmiştir. Tapınağın dört köşesine, gökyüzü figürünü “kapatma”

ve genleşme sonucu optik olarak ölçünün bozulmasına engel olma işlevine sahip saçak süsleri yerleştirilir.

Yunanlar, açık renklerin yakınlaştırıp koyu renklerin uzaklaştırdığı gerçeğinin bilincinde olduklarından, renklerden de optik düzeltici olarak faydalanıyorlardı. Gözün yüksek kısımlarının daha küçük ve daha koyu renkte gördüğünü biliyorlardı. Görüntünün ve sesin bir küresel yüzeyler serisi üzerinde yayıldığını düşünüyorlardı. Dört köşe üzerine oturtulmuş kulelerin uzaktan gözlemciye silindirik ve eğimli gözüktüğünü, dörtgen portiklerin uzaktan daralıp tek bir çizgide birleşiyormuş gibi gözüktüğünü, bölmelerin konum ve mesafelerine göre eşitsiz gözüktüğünü biliyorlardı.

Milattan önce VII. yüzyıldan VI. yüzyıla geçilirken, ahşap mimarisinin taş mimarisine dönüştüğü andan itibaren, mimarlar, ışığın tapınak yapılarının yüksek kısımlarını “yuttuğunu” fark ettiler ve biçimi “sabitlemek” için renklerden faydalandılar. Böylece, renk (bir diğer *éntasis* olarak) bir taraftan toprak boyası-kan kullanımındaki kökensel adak edimini hatırlatma işlevini üstlenirken, diğer taraftan farklı kısımları görünür kılar, ritimlerin tanımını geliştirme, bütünü oluşturan parçaları işaret etme ve tapınağın yapısının tümüne ağırlık verme gibi psikolojik işlevler üstlenir.

Tüm bu tekniklerin, nesnenin nasıl görünmesi gerektiğini gösterme görevi vardır ve bu, akıldışının estetik bir şekil olarak ortaya çıkışını da göz önüne alarak simetri ile tartım arasındaki farka dair soruyu ortaya atar.

Platon, efektif oranları göstermek için *symmetría* terimini, güzel “gözükeni” anlatmak için de *eidōla* terimini kullanır: Platon’un bir kopyayı kopya ettikleri ve dolayısıyla idollerin üreticisi oldukları için sanatı reddi buradan doğar. Başka durumlarda bu yanlışlama prosedürü için, kelimenin olumsuz anlamıyla, *skiagrafia* terimini kullanır. *Skiagrafia*, gölgeli (*skia*) boyama anlamına gelir, Latince’deki karşılığı ‘*adumbratio*’dur. Burada gölge sözcüğü, yalnızca teknik anlamıyla dizayn olarak, dolayısıyla perspektif içeren çizim olarak değil, sözcüğün ışığın, dolayısıyla *sophia*’nın zıttı olması anlamında taşıdığı metaforik anlam da hesaba katılarak anlaşılır.

Tartımın göz alıcı bir şeyden optik kuralları uyarınca düzeltilerek uygulanan

bir şeye dönüşmesi, kendi başına düşünölmeye başlanan bir öznelliğın moderniteye gelindiğinde güzelin öznelleştirilmesine ve görelileştirilmesine vararak nesnel güzelden özgürleşmenin yollarını arayacak olan bir öznenin ortaya çıkışını işaret eder. Klasik sanattan Helenistik sanata geçiş, eserle özne arasındaki psikolojik benzeşiklikten (omologia) rengini alır – her ikisi de nesnel güzelin buyurucu yasalarının alanında kalsa da, hem üreten hem de kullanan öznedir bu.

Simetri ve tartım ikilisi üzerine üretilecek bir diğer düşünce, birinci kavram, bir kesinlik taşıyamaz ve evrensele gönderme yapamazken, ikinci kavramın –en azından perspektifin Hümanizmle beraber bilimsel bir prosedür olarak tanımlanmasına kadar– bir kesinlik içermek zorunda olacağı, duruma göre düşünölemeyeceği olgusuyla bağlantılıdır. Bu durumda birbirlerine diyalektik olarak karşıt olmayan iki güzellik biçimine sahip oluruz: birincisi, bir norma tekabüliyetle gönderme yapar, dolayısıyla zorunluluk kavramıyla yüklüdür; ikincisi ise, öznenin “tavırlarına” uyum sağlamayı içerir, dolayısıyla zevke, *hedonē*’ye yatkındır.

Simetri yasalarını tanıyan ve kendi temelini bunlar üzerinde arayan düşünce, Batı *lógos*’unun arkeolojik alt katmanıdır denilebilir. Kökünde yer alır, ama Batı’nın estetiği veya politikasından önce epistemolojik erkin esas veçhesini tanımlamaz: bu esas veçhe, özdeşliği ve farkı, soyutu ve somutu, evrenseli ve tikeli ve hatta bugünün dünyasında güzeli ve çirkini çağdaş biçimde (ve ayrı ayrı) pratiğle geçirme yeteneğidir.

Böylece simetri ve tartım ikiliğiyle, düşüncenin mutlakiyetini ihlal etmeye çabalayan bir “vizyon”un ortaya çıkışı ile beraber, büyük Helenizm devri başlar. Helenistik estetiğın temel veçhesi, yaratıcılık konusunun ortaya çıkmasıdır; yaratıcılık da beraberinde yeni ve orjinal bir fikri getirir. Başlangıca yerleştirilen edebî bir şey olarak değil de, kendi “nihayeti” içinde konumlandırılarak özerk oluşu içinde anlaşılan bu fikir, bir özgünlüğü de beraberinde getirir. Buradan çıkan açık sonuç, güzelliğın artık daha fazla (eğilimsel olarak) düşünceye değil de, insan tarafından yapılagelene bağlantılandırılmasıdır: böylece, sanatla güzellik arasında, tam da sanat içindeki güzellik imkânını tanıyan, farklı bir ilişki doğar. Güzellik yaratılmamıştır, ama yaratılabilir; doğa düzeni içinde bile yaratılabilir. Kutsal değil,

insanî bir eserdir. Kendi içlerinde güzel nesneler var olabilir. Bu, beraberinde sanatçıya farklı bir işlevin atfedilmesini getirir ve eserlerin algılanma biçimlerine büyük bir dikkat gösterilir. Böylece, estetik üretimde, imgelem düşünce (*lógos*) karşısında, sanatçının kabiliyeti de kurallar karşısında daha önemli hale gelir.

Hâlâ bir deha estetiği, eserin, dolayısıyla öznenin hiper-değerli kılınması (ipervalorizzazione) söz konusu değildir: sanatlar *poietên* olmaya devam ederler, modernitenin anladığı şekliyle “sanat eseri” değildirler. Böylece, doğayla olan bağ, doğaya olan bağlılık, buyurgan ve paradigmatik olmaya devam edecektir. Antikitenin sonunda, Stoacılarla beraber imgelemin “taklit konusunda daha bilgili sanatçı” biçiminde değerlendirildiği görülecektir: bu, insanla doğa arasındaki tabiyet ilişkisini kayıt altına alan, garantileyen ve meşrulaştıran taklidin ta kendisidir.

Bu bağlamda önemli hale gelen, ulviyetin (sublimità) ortaya çıkışıdır. Ölçüsüz ihtişamı düzenlemiş olan şeyi ortalara saçarak güzelden ayırışan estetik deneyimdir ulviyet. İknaya yönelik pragmatik-akılcı araçların araştırılması biçimindeki bir retorik, şaşmaz ilkelere sahip olmamakla karakterize edilmiş ve patetizm üzerine inşa edilen, sanat biçimindeki başka bir retorikle ikame edilir. Kimileri, bu yüce kavrayışının temelinde, Platon’un –bu estetik düşüncelerinin gelişimi içinde belirleyici olan– *manía*’sının izlerini görmek istemiştir.³²

Eserde dile getirilmesi gereken, tıpkı tüm ifade biçimlerinde olduğu gibi, büyük ruhtur: yüce içinde estetiğin yüksekliğini gösteren etiktir. *Hypsos*, tam olarak yükselmelik, zirvede olma halidir. Hatip, yüce içinde kendisinin ötesine yükselmek zorunda kalacaktır, böylece, *páthos* aracılığıyla insan ruhu içinde hareket edebilecektir, çünkü hatip doğası gereği ulviyete eğilimlidir. Nitekim, insan, alçak ve cahil bir varlık değildir, her zaman ve her ne olursa olsun, metafizik olarak üstün ve yüce olana özlem duyar.

Páthos, çeşitliliğimiz içinde hepimizi eşit kılar. Bu işlev, modern çağın

32) Platon, *Phaidros* 245a’da şöyle yazar: “İlham Perisi’nin hezeyanları olmaksızın şiirin eşliğine varan, yalnızca kabiliyetin onu şair kıldığını sanan kişi eksik bir şair olacaktır ve erdemin şiiri hezeyanın şairleri tarafından karanlığa gömülecektir.”

sonunda, çağdaş zamanların başında deha figürü tarafından hayata geçirilecektir.

Yüce, doğruluğun aleladeliliğini reddeder: “Ben,” diye yazar Longinus, “sıradışı biçimde mükemmel olan doğaların dahi kusurla malul olduğunu biliyorum. Nitekim, her yönüyle mükemmel olan, çok titiz olma riskine girer ve zekanın büyüklüğü içinde, sıradışı zenginlikte olduğu gibi, çok iyi araştırılmamış bir şeylere ihtiyaç duyar.”³³

Ulviyet içinde, hatta ve her şeyden önce öznenin inşaatçıya dönüştüğü anda kendi dileklerini ortaya koyan özne, yeni bir şeydir.

Helenistik dönemin edebî-felsefî tanıklıklarında özel olarak mimarlığa yönelmiş bir ilgi bulamıyoruz; gene de, genel veçheleriyle formüle edilmiş mimarlık estetiği temalarını ortaya çıkararak tümevarımlarla ilerleyebiliriz.

Epikürosçular, örneğin, göze ya da kulağa hoşgelen ve de –tüm ihtiyaçların zorunlu olduğunu düşünmeseler de– insanın ihtiyaçlarından türettiği her şeyi güzel olarak kabul ediyorlardı. Sanat tümüyle doğaya bağımlıdır, dolayısıyla son kertede sanatın değerleri faydacı değerler olamaz. Bu türden estetik ilkeler üzerine kurulmuş bir mimarlık, *hêdonê*’yi, *châris*’i, *suavitas*’ı ve *voluptas*’ı işlevsel kurallarla bir araya getirmeye çabalayamazdı.

Klasik kültürün ilkelerini kabul ederek güzelliği ideal biçimde orantılandırılan şey olarak kabul eden Stoacıların estetik konumu farklıdır. Dahası, onlar için, bir şey doğru amaca uyarlandığında ve süslemeye hizmet ettiğinde güzel kabul edilmeliydi. Dolayısıyla, Stoacılar, sanatın güzelliğinin kaçınılmaz olarak doğanın güzelliğinden aşağı konumda olduğunu ve tüm sanatın amaca tabi kılındığını düşünüyorlardı.

Vitruvius Pollione, mimarlığa adadığı eşsiz metni *De architectura*’yı (Mimarlık Üzerine) oluştururken hareket noktasını Stoacı kültürden alır. Vitruvius’un ortaya attığı pek çok düşünce arasında en önemlileri şunlardır:

33) Bkz. Pseudo Longino, *Il Sublime*, Palermo, 1986.

mimarlığın doğuşu paradigması; düzenlerin ve kanonun prosedür ve ölçülerinin araştırılması; şeylerin ölçüsü olarak armoni anlamına gelen, bir çember ve karenin içine yerleştirilmiş insan teması. Estetik bir bakış açısından Vitruviusçu üç ayak denilen üç kavramın, yani *firmitas*, *utilitas* ve *venustas*'ın tanımlanması temel kabul edilir.

Bundan böyle, mimarlık, kalıcılık kurallarını (*firmitas*), fayda kurallarını (*utilitas*) ve güzellik kurallarını (*venustas*) bir araya getiren sanattır. Bu sanat içerisinde, zorunluluğun aciliyeti, fizik yasalarının evrenselliği ve de işlevsel kuralların belirlenmişliği, güzellik imkânı dahilinde bir arada hareket ederler: Vitruvius'un daha ruhanî bir terim olan *pulchritudo* ile değil, *venustas* terimiyle anlatmayı tercih ettiği bir güzelliştir bu.

Bileşimin bu temel öğelerini ayrıştırdıktan sonra, Vitruvius, mimarlığı tüm veçheleriyle tanımlamak için başka kavramları takdim eder; bunu yaparken de *ordinatio*, *dispositio*, *decor* ve *distributio* gibi Latince sözcüklerin yanı sıra, *symmetría* ve *eurythmía* gibi Yunanca'dan alınmış bazı sözcüklerden faydalanır: *ordinatio*, yapıların amacına uyarlanmış orantılarla ilgili bir kavramdır, kimileri için yapının planını da işaret eder; *dispositio*, yatay unsurların niteliksel organizasyonudur ve mimari proje anlamına da gelebilir, bunun dışında şeylerin eserlere uyarlanmasını ve uygulamayı işaret eder. *Dispositio*'nun Yunanca'da *idéai* denilen figürleri, *ikonografi* (tam olarak plan), *ortografi* (yükselti) ve *scenografi*'dir (perspektif). *Dispositio*, rasyonel biçimlerin düşük maliyette kullanımını işaret eder, dolayısıyla ayırt edici biçimde iktisadî-faydacı bir anlamı vardır: biçimle içerik arasındaki uygunluğu anlatan *decor* kavramıyla bağlantılıdır. Ayrıca, "her nesnenin, insanın ve durumun özgül karakterine uygun bireysel güzelliğe"³⁴ işaret eder. Geç Helenistik döneme ait bir kavram olan *decor*, güzelliği erdem (Yunanca *prépon*'a benzer biçimde) olarak değerlendirir, dolayısıyla, sanatı, insanın geleneklerini etikle estetiğin birliği içinde görür. *Decor*, estetiğin duysal ve irrasyonel öğesini (tam da etikle estetiğin birliği içinde) ortaya çıkardığı ve yeteneğin varlığını tanıdığından, temel olarak anti-Platonik bir ilham taşır.

34) W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, Torino, 1979, s. 226.

Vitruvius'un faydalandığı estetik değer taşıyan kavramlar, nesnel güzellik anlamı taşıyan *symmetría* kavramı, psikolojik güzellik anlamına gelen (Yunanların keşfettiği) *eurhythmia* kavramı ve toplumsal olarak değerli kabul edilen güzellik anlamına gelen *decor* kavramıdır. Vitruvius'un mimarlık estetiği ilkelerini şu şekilde sentezleyebiliriz:³⁵ güzellik mimarlığa atfedilebilir ve atfedilmelidir ve de, nihayetinde, açık biçimde bir değer yargısı olabilir; mimarlık işlevsel güzellikle biçimsel güzellik arasındaki denge noktasını bulmak zorundadır (amacına uygun olabilmek için gözü tatmin etmeli, aynı zamanda da keyif alınan bir şey olmalıdır): doğa yasalarına mecbur olduğundan nesnel olmak zorundadır.

Vitruvius'un girişiminin etik yönünü hesaba katmadan onun estetik düşüncesini anlamak mümkün değildir: Vitruvius'un projesi, mimarı –Cicero'nun tanımladığı şekliyle– *opifex*'ten bir insan kültüne dönüştürerek onun bilgisine entelektüel bir özerklik verme projesidir. Nitekim, mimarlığın Helenistik çağda sadece az sayıda kişi tarafından liberal sanatlar arasında kabul edildiğini hatırlayın.

Vitruvius'un mimarlığa disipliner bir özerklik verme projesi, Yunan dünyasındaki sanatların dönüşümü içinde, dolayısıyla burada yalnızca anılabilecek bir senaryo içinde görülebilir. Bu senaryo, üretim ve mübadele ilişkilerinin dönüşümü –*pólis*'in ekonomik varlığı, İskender döneminin *oikouménē*'sinin ve Roma döneminin *imperium*'unun ekonomik varlığından farklıdır– ve de emeğin genel toplumsal ayrımı içerisinde el emeği ve entelektüel emeğin ayrı ayrı taşıdığı anlam tarafından belirlenmiştir.

Kuramsal değerlendirmelerden çok pragmatik değerlendirmelere eğilimli olan Roma kültürü içinde sanata dair düşünce, daha teknik ve analitik bir hal alır. Cicero, teori ile pratik arasında bir ayrım yapan klasik gelenek içinde kalarak, üreten sanatları araştıran sanatlardan ayırır. Gene de, ekonomik-politik bakımdan olduğu kadar “estetik” bakımdan da kayda değer öneme sahip bir faktörü takdim eder: modelini doğadan alan sanatlarla insan zihninden alan sanatlar arasında bir ayrım yaparak, sanatları, modelleriyle kurdukları ilişkiye göre ayırır.

35) Yorumlayıcı şema, W. Tatarkiewicz'in bir önceki notta aktarılan metninde yeniden incelenir.

Bu yeni paradigmanın devreye girmesiyle, Platoncu ve Aristotelesçi estetik düşüncelerinde olduğu gibi sanatçıya pasif bir rol biçilmediği, aksine, sanatçının zihnine ve kişiliğine bir haysiyet atfedilerek ona aktif bir rol giydirildiği açıktır. Antik dünyada sanatçı teriminin zanaatkâr anlamına geldiği ve de el emeğinin aşağılayıcı kabul edildiği hesaba katılırsa, bu durum özellikle anlamlı hale gelir. Mimar, bundan böyle yalnızca kuralları izleyen kişi değil, zihninde model kuran kişidir – gerçi bu modeller hâlâ simetri ve tartım gibi düzen ve güzellik kurallarına sahiptir.

Sanatlar arasındaki yaygın ayırım, Latin kültüründe yerini *artes liberales- artes serviles* ayırımına bırakacaktır: bu ayırımı Cicero ve Varro'da olduğu gibi, Seneca, Quintilianus ve Plutarkhos'ta da buluruz. Ayırım, el emeğini aşağı seviyede gören Aristokratik etik üzerine kurulmuştur, ancak klasik kültürün *téchnai* ayrımıyla arasında kayda değer bir fark vardır. Klasik kültürdeki ayırım, kriter olarak kendine ya hesap üzerine kurulmuş sanatlarla deneyim üzerine kurulmuş sanatlar arasındaki ayırımı (Platon), ya nesnesinden faydalanan sanatlarla –avlanma gibi– nesnesini taklit eden –örneğin resim– ya da onu üreten sanatlar –örneğin mimarlık– arasındaki ayırımı (Platon), veyahut da doğayı bütünleştiren sanatlarla doğayı taklit eden sanatlar arasındaki ayırımı (Aristoteles) alıyordu. Liberal sanatlar, zorunlu olarak pratiğe dayanmayan sanatlardan oluşuyor değillerdi: bu, güzel sanatlar denilen sanatların ileride, özellikle Cicero aracılığıyla, liberal sanatlar arasına dahil edilmesinin yolunu açacaktır. Cicero için sanat, özgür itkilere ziyade kurallar, hünerden ziyade ehliyet, ilhamdan (*adflatus*) ziyade akıl birlikteliğidir.

Roma kültüründe yavaş yavaş, fakat radikal biçimde güzel olanla faydalı olan, soylu olanla çekici olan, sanatla ilgili olanla kabiliyetle ilgili olan arasında ayrımlar belirir. Ancak, hepsinden önce, farklı “duyularla” bunlara karşılık gelen sanatlar arasındaki ilişki şekillendirilir, özellikle de söz sanatları ile görmeye dayalı sanatlar arasında ayırım yapılır.

Bu durum, arkaik ve klasik çağlarda kimi biçimlerde teknik-sanatsal akla hakim olmuş olan taklidin üstünlüğünü de değiştirir. Cicero, “Taklit hakikat tarafından kazanılmıştır,” der; ardından insan elini, şehirlerin yaratılmasında, evlerin ve tapınakların güçlendirilmesinde oynadığı rolden dolayı

yüceltir. Cicero'da Vitruvius'ta da bulacağımız bir tür materyalizm vardır; buna göre, insan, kendi kendisine üretme kapasitesine sahip hayvandır. Hümanizm, *Phaidros*'un yeniden okunması, dolayısıyla *manía*'nın yeniden yorumlanması sonucu bir araya getirdiği bu değerlendirmeleri terk edecektir. Platon'a göre bu mani, yüceltimdir; güzelliğin tadına varmak, geleceğe dair kehanetlerde bulunmak, şiir yazmak için kutsal bir hediye-
yedir.

Yunan-Roma dünyasının bitişini işaret eden isim Plotinos'tur. Onun sanatlar arasında yaptığı ayrım, doğa güçleri ile olan ilişki tarafından belirlenmiştir: mimarlık gibi üretici sanatlar vardır; heykel ve dans gibi taklitçi sanatlar vardır; tarım ve tıp gibi doğaya yardımcı olan sanatlar vardır; retorik ve strateji gibi insan aktivitesini geliştiren sanatlar vardır; ve de geometri gibi yoğun biçimde entelektüel olan sanatlar vardır.³⁶

Şüphesiz, burada *artes liberales* ve *artes serviles* ayrımından çok daha karmaşık bir ayrımla karşı karşıyayız, ancak Plotinos felsefesinin belirleyici karakterini işaret eden, onun güzellik fikridir. Plotinos'ta güzellik simetriye dayanmaz; bir orantı sorunu değil, her şeyden önce kalite sorunudur. Güzelliğin kaynağı, biçimler, renkler, büyüklük ya da ulviyet değil, ruhtur. Temel karakteri vahdettir (*unità*) ve vahdet madde içinde var olmaz.

Vahdet tanrıdır, vahdet güzelliştir: sadece bir ruh başka bir ruhu tanıyabilir. Güzelliği yakalamak isteyen insan kendini güzel kılmalıdır. Her insanî varlık, eğer iyiliği ve güzelliği görmek arzusundaysa, kutsal ve güzel olana dönüşmek mecburiyetindedir. Duyular dünyası kesinlikle güzeldir, ama bu, ideal model (*archétypon*) sayesinde böyledir. Dışsal biçimler güzeldir, ama onların güzelliğinin kaynağı içsel biçim içinde (*to endon éidos*) yatar. Eğer güzel bir yapı mimarın zihninden doğmazsa, güzel bir biçime sahip olmaz.

Yunanların ideolojik değil de gnoseolojik gerçekçiliği, gnoseolojik ruhçuluğa (*spiritualismo*), ideografiye (düşünce yazısı) ve *'philokalía'*ya çevrilir. Güzellik, duyuşal dünya aracılığıyla idrak edilebilir dünyayı açığa çıkarma görevini üstlenir.

36) Plotino, *Enneadi* IV, 4, 31.

Sanat yapmak, sadece “vahdet” anlamında güzel olanı yaratmak değil, aynı zamanda güzel olana dönüşmek anlamına gelir. İnsan mutlak olanı arar, bunun yollarından biri de sanattır.

Sanat ve güzellik, “Tek”i tamamlama görevini üstlenirler. Burada henüz Kilise Babaları’nın ‘*philokalia*’sında olacağı gibi kurtuluşçu bir boyut söz konusu değildir, ama şimdiden bir mistizm mevcuttur.

Tüm antikitenin temel karakterini işaret eden doğanın sanat üzerindeki üstünlüğü, Plotinos’ta hâlâ fark edilebilir; her ne kadar sanat duyular dünyasını temsil ediyor olsa da, öznesinin kusurlarla ve eksikliklerle malul olduğunun farkındadır. Ama eğer dünya böyle ise, sanat farklı bir özne seçebilir. Sanatçının oyduğu heykel ya da inşa ettiği tapınak ruhun aynası da olabilir; yalnızca bu şekilde gerçek bir değer sahip edinir.

Şüphesiz, arkaplanda hâlâ Platon vardır, ama önemli bir farkla. Plotinos’a kadar sanat her durumda temsildi, oysa bu mimetik doktrin artık terk edilmiştir: “sanatların, basitçe gördükleri şeyleri taklit etmedikleri, onları ideal formlar seviyesine yükselttikleri –doğa da bu formlardan türer– bilinmelidir. Dahası, sanatlar, doğaya onda eksik olan bir şeyleri eklediklerinden pek çok şeyi de kendi başlarına üretirler, çünkü kendi içlerinde doğaya sahiptirler.”³⁷

Sanat bilgidir, sanatçı da yaratıcı. Doğaya bir şeyler ekleyebilir, eklemek zorundadır: doğanın kuralları Tanrı’nın ya da idealar dünyasının kurallarını temsil edebilir; bu kurallar sınırlı değil, sınırsızdırlar. Güzellik, kurallar içinde değil, Tanrı’nın ya da ideaların zaferinde, özdeşlik biçiminde uyumlarında yatar. Biçim artık kurallara mecbur değildir, ama kendi vahdeti ve özdeşliği içinde gösterilmek zorundadır.

Böylece, düzenin ve doğanın kesinliği parçalanmış oldu. Doğanın yaratıcı değil, yaratılmış olduğu, dolayısıyla, belirleyici değil, belirlenmiş olduğu düşünülmeye başlandı.

37) A.g.e., V, 8, 1.

IV.

Simgesel Evren: Aziz Augustinus'tan Aziz Tommaso'ya Ortaçağ

İnsan simgesel boyuttan yararlanmasını her zaman için bilmiştir. İnsan, kimilerine göre, doğası gereği simgesel bir hayvandır ve insanın düşüncesi, kendi dışında yer alan, işaretlerin, sözcüklerin ve simgelerin içindeki gerçeği tercüme eden bu süreç olmaksızın var olamaz bile.³⁸

Pek çok yönden, düşüncenin soyutlama yoluyla ilerlediğine ve bu soyutlamanın her durumda “figürlere”, “işaretlere”, “hesaplamaya” gereksinim duyduğuna şüphe yoktur. Ancak, bu, dünyayı simgeler yoluyla “kurma” prosedürünün insan/dünya ilişkisini çözdüğü ya da simgesel boyutun tikel tarihsel koşullar veya farklı kültürler karşısında her zaman aynı “anlama” sahip olduğu anlamına gelmez.

Simgeselin Ortaçağ kültüründeki önceliğinin “nedenler”ini netleştirmeye çalışmadan önce, bu durumun mimarlık açısından önem arz eden veçhelelerini görelim.

Temel “figürler” çember, kare ve haçtır: bunların birbirleriyle ilişkisi her şeyin kendisinden doğduğu başlangıcı, yani noktayı temsil eden merkez tarafından belirlenmiştir. Nokta, ilk ve son vahdetin, ne biçime ne de boyuta sahip, bölünemez mükemmel imgesidir. Her şey merkezde başlangıcını ve sonunu bulur: nasıl rakamlar sayıları üretiyorsa, ışıma da tüm varlıkları üretir. Geometrik ve matematiksel sembolizmden yaratıcı genişlemenin kendisi doğar.

38) Bkz. E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, Floransa, 1966.

Ezeli noktanın ilk tezahürü çemberle olmuştur. Merkezle çember arasında analogiler mevcuttur: mükemmellik, türdeşlik (omogeneità), ayrışma ve bölünmenin yokluğu. Aynı zamanda ilke, kendi tezahüründen ayrışır; yani dünya kendi yaratılışına tam olarak tekabül etmez.

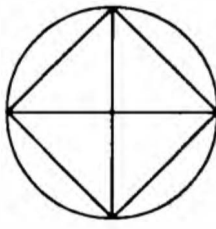
Milattan sonra III. yüzyılda yaşamış olan Aziz Irenaeus için çember, sadece değişmezliği içinde değil, aynı zamanda yayılmış iyiliği içinde değerlendirilen kutsallığı sembolize eder. Çember köken ve tözdür, tüm şeylerin tamamlayıcısı, alfa ve omegadır. Tümüyle eşit anların sürekli ve değişmez ardışıklığı olarak tasavvur edilmiş bir zamansallığa da gönderme yapar. Bu, Yunan dünyası, Yunan öncesi ve Doğu dünyaları için böyledir: zaman ebedî dönüş içinde içerilir.

Çemberden spiral ve svastika (gamalı haç) doğar. Birincisi, yaşamın tekrar edilen ritimlerini, varlığın hareket içinde kalıcılığını temsil eder. Doğada bitkiler (sarmaşık, kakhaha çiçeği) ve hayvanlar (salyangoz, kabuklu yumuşakçalar vs.) arasında mevcuttur; sayı spiraldeki logaritmik figürün şifresi olduğundan, spiral, geometrik-matematiksel nedenini altın oranda bulur. Svastika ise çarkın ortasındaki hareketsiz poyranın, yani merkezin etrafındaki dönüş hareketini anlatır; bu merkez, tezahür edilmiş dünyanın kutbudur. Svastika, “evrensel döngüler kuşağının, enerji akışlarının simgesidir; dünyanın değil, İlk olanın tezahürler karşısındaki hareketinin simgesidir.”³⁹

Insan, esas olarak, gerek psişik yapısı gerek organik veya iskelet yapısıyla yönlendirilmiş bir hayvandır. Sağa sola, öne arkaya, yükseğe alçağa bağıntılıdır; bunlara referansta bulunmadan hiçbir şey yapamaz. İleride de göreceğimiz gibi, mimarlık estetiğinde günümüze kadar temel öneme sahip olacak bu antropolojik ve psikolojik değerlendirmeler hem haça hem kareye atfedilen önemin temelinde yatarlar.

İçine yerleştirildiği daireyi dört parçaya ayıran haçın iki kolunun kesişme noktası, dairenin merkez noktasıyla örtüşür. Haçın kollarının uçları birbirine bağlandığında ortaya kare ve üçgenler çıkar. Haç, tıpkı kare gibi, dina-

39) J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, Milano, 1986.



mik, ara ve hafif veçhelerini ifade ettiği yerküreyi temsil eder. Ayrıca, zorunlu karar, yönler arasında seçim yapma mecburiyeti anlamına gelir.

Eğer çember zamanı temsil ediyorsa, kare de uzamı temsil eder. Kare yön bulmak için gerekli bilgileri verir. Çember ve kare, beraber *kōsmos*'u, göğü ve yeri, zamanı ve uzamı oluştururlar. Bu beraberlik, örneğin Aquinolu Tommaso'nun antropolojisinin kökeninde yer alan zaman-uzam '*continuum*'unu oluşturduğu gibi, tüm Ortaçağ kilise mimarisinin biçimlenişi ve yorumlanışı için temel teşkil eden ilkeyi de oluşturur.

Sembolik düzeyde çemberin kareleşmesi biçim değiştirme anlamına gelir. Kare, zıtların mantığıdır: kuzey/güney, doğu/batı. 1 (vahdet ve özdeşlik) ve 3 (teslis) sayılarının toplamından meydana gelen kare, vahdet ve kutsallıktır. Akışkan olana (çember) karşılık katı olandır; göksel Kudüs'te olduğu gibi, mükemmellik içinde istikrarlı olandır; Yaratıcı ve yaratılmamış evren karşısında yaratılmış evrenin simgesidir. Karenin ve haçın merkezi, *omphalos*, yani dünyanın göbek deliğidir, gökle yeri birleştirendir.

Hristiyan dini için insanın kaderi, dünyevî alanda yer alan gerçek dünyadan kutsal dünyaya arınma yoluyla geçiştir. Yani kareden çembere, küpten küreye geçiştir. Tüm bunlar mimaride göksel/dünyevî bütünlük olan kübik-küresel kubbeye ifade edilir. Kilise, göğü ve yeri içeren minyatür evrendir.

Ortaçağ insanı için simge nedir? Her şeyden önce insanın kendisi bir simgedir, çünkü vücudu Tanrı tarafından ona hediye edilmiş bir tapınaktır; dolayısıyla, evren de, mikrokozmos ile makrokozmosun birbirleriyle karşılıklı ilişkileri içinde, simgelerin muhteşem beraberliğidir. Simgelerin bi-

rincil işlevi, insanın bu varoluşsal vahyini kozmolojik bir deneyim yoluyla kendisine dönüştürmüştür.

Simge, ayrıca, gizeme açılmış bir penceredir ve görünür olanı aşmaya yarar. Kutsal yapının inşasında insan ve evren birleşirler, karşılıklı yaşamsal bağımlılıklarında bir arada hareket ederler. Orada zaman ve uzam özümser ve insan eşzamanlı olarak dünyanın, insanlığın ve kendisinin yaratılışına katılır.

Sembolizm mantıklı değildir; o, yaşamsal nabız atışı, içgüdüsel tanınma, bütüncül bir öznenin deneyimidir.

İnsan, simgeler aracılığıyla her şeyle iletişim kurar; ruhanî olanla maddesel olanın, evrensel ve tikelin birliğinde yaşar. Varlık, modernitede olacağı gibi hakikatten koparılamaz; onları bir arada tutan Aristotelesçi *sinolo* değil, ruhanîliktir. Aynı şekilde, hiçbir form tözünden ayrılamaz. Bunun anlamı, tözün atfedilen bir şey olarak düşünülemeyeceği ve de şeylerin kendilerinden başka bir şeyin temsili olamayacağı, ama her birinin, bütünlüğün simgesi olarak, kendilerine dönüşeceği. Mimesisin hiçbir anlamı yoktur: o yüzden dünyanın temsili diye bir sorun da yoktur. Burada Yunan *logos*'u ile simgesel Hristiyan dünyası arasındaki büyük fark devreye girer: Ortaçağ insanı için hakikat, bundan böyle, şeylerin görünürlüğünde yatmaz. Böylece, Hristiyanlık, Yunan dünyasını reddeder ve moderniteye kapı aralar.

Her şey teolojik ufuk içinde yer bulur. İlk kilise bazilikalarının inşasından Konstantin'in İstanbul'u kurmasından sonraki Roma'ya, devasa Gotik katedrallerin inşasına mimaride olanlar, Hristiyanlık teolojisiyle ölçülmelidir.

Hristiyan teolojisinin estetik yargıları nelerdir? İlk olarak, Hristiyanların Tanrısının yaratıcı bir Tanrı olduğunu göz önünde tutmak gerekir. Yunan dünyasında tanrılar kendilerinden önce var olan *cháros*'a biçim verir, dünyayı atalarının vücutlarından oluştururlar. Madde yaratılmamıştır ve kökeninde biçim sahibi değildir: tanrı düzen verir (Platon), doğayı insanın ait olduğu düzene erdirir. Doğanın bu düzeni mutlak biçimde geçerlidir, doğa üstü güçlerin herhangi bir müdahalesini kabul etmez. Yunanlar için varlık,

kutsallık fikrinden ayrılmıştır ve görüngülerle özdeşleşmez. *Physis* ve *noûs*, *aisthetikós* ve *noûs* gibi birbirlerinden ayrılmışlardır. Varlık değişmeden kalır, edimde bulunmaz.

Eski Ahit'te ise Tanrı maddeyi yaratır, doğayı üretir. Tanrı tarihin, zamanın ve uzanın içindedir. Doğa tarih içinde, zamanla uzam arasında hareket eder; tarihin efendisi doğanın da efendisidir. Yeni Ahit'te bu tarihe bağlılık, *éschatos* boyutu, cisimleşme (incarnazione) halini almıştır: Tanrı insanı yapar. Yeniden-yaratılış ortaya çıkar.

Tanrı henüz var olmayanı çağırarak varoluşa bir düzen verir: yaratıcı sözcüğüyle sonuçlanan bir buyruk söz konusudur. Dolayısıyla, yaratılış, mutlak bir gücün, kişisel ve özgür bir iradenin edimidir. Tanrı'da yaratıcının, yaratığın ve kişinin deneyimi vardır.

Açıktır ki, burada sanatsal tarzların ve üretimlerin tarihi içindeki değişiklikler açısından ya da mimarlık estetiği açısından görülecek bir şey yoktur; ancak Ortaçağ estetiğinde eser vermeye atfedilen öncelik, dünyanın kendisinin kutsal bir eser olarak değerlendirildiği gerçeği üzerine düşünmeden anlaşılamaz. Dolayısıyla, eserin kişiselliği, eserindüzenliliği veya düzgüselliği (normatività) karşısında öne çıkar.

Nasıl Tanrı, güzellik kendisinin bir yansıması olduğu için, yaratılan nesnede izlerini bırakırsa, aynı şey yapıda da olacaktır: yaratılış fikri, eseri ortaya koyan özneye sorumluluk yükler. O da, kendi içinde mümkün olanla olmayanı, biçimler ve içerikleri içermeye kapasitesine sahip antimimetik bir gerçekliğin özdeşleşimine dek izler bırakacak, yollar gösterecek, olaylar hazırlayacak, hikâyeler anlatacak, gizemden muhteşeme geçen öyküler şekillendirecektir.

Büyük bir dram ve “iyi bir hikâye” olan ve Yeni Ahit'te mevcut kutsal cisimleşme içinde örtük biçimde bulunan yeniden-yaratılış, Ortaçağ insanının, kendisinininkinden çok farklı kültürlerde üretilmiş dahi olsa, her şeyi kendi kalıtmış gibi görmesine izin verir; böylece, başka dinlerin tapınaklarına el konur, pagan tapınakları kiliseye çevrilir veya geçmişin biçimleri yeniden kullanılır. Kültürümüzdeki gelenek fikri gücünü buradan alır:

formlar, bundan böyle, kimlik inşasının temel unsurları olmayacaktır ya da dünya bu formlarda çözölmeyecektir. Yapı, bütünlük içinde ve bütünlük için üretilir; veyahut, bugün artık diyebiliriz ki, simge düzeyinde Yunan dünyası için mantıklı veya mitolojik olan bölge (territorio), Hıristiyan dünyası için ontolojik ve tarihsel-zamansal; modernite için logoteknik, işlevsel, açıklayıcı (esplicativo) ve diyalektik; zamanımız içinse olgusal, potansiyel, sanal ve biçimsel olarak ilişkiseldir.

Hıristiyan teolojisinin ortaya çıkışıyla zaman ve uzam fikrinin kendisi, dolayısıyla dünyada ikamet etme biçimi ve de mimarlığı düşünme, inşa etme ve yorumlama biçimleri radikal olarak değişecektir.

Zaman bundan böyle döngüsel değildir; sonsuz sayıda olası olayın içerisinde düzene sokulduğu, anlam kazandığı, son güne, 'eschatos'a doğru akan bir benlik ve dünya öyküsünün zamanı söz konusudur artık. Hacıların zamanıdır bu. Manastırlarda, kiliselerde, Ortaçağ şehirlerinde mimarlığın formları, malzemeleri ve ışıkları tarafından gösterilen bir zaman; mimarlık, statikliği ve mutlaklığı, zamansız varoluşu içinde empoze edilmez, simgesel çeşitliliği ve radikalliği içinde düzenlenir.

Ortaçağ'da uzam ile hafıza arasında derin bir ilişki vardır: tüm bir kültür mekânlara iz bırakarak kendini yazar. Bu haccetmenin anlamıdır.

Mekân [...] pozitif, değişmez ve zengin bir anlamla yüklüdür: süreksiz olan, genişleme içinde bir olay inşa eder; üzerinde kalınan, bırakılabilen ve dönülebilen toprağın parçasıdır. Onunla ilişki içinde varlığın hareketleri düzenlenir. Mekân parçalara ayrılamaz, çünkü kendisini oluşturan öğeleri ve ilişkileri bütünselleştirir. Tüm işaretler, tek ve karmaşık bir işaret içinde biriktirilir ve düzenlenir. Bir metni andıran tutarlılık söz konusudur burada.⁴⁰

Mevcudiyeti olmayan bir mekân yoktur. Mekân karşılaşma anlamına gelir. Modern öncesi toplumun kimi tipik yapıları Ortaçağ'da hâlâ mevcuttur; bunların başında da içerisi ile dışarısı, köyle köyün içi, ormanla düzlük

40) P. Zumthor, *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo*, Bologna, 1995, s. 50.

arasında niteliksel bir fark olduğu fikri gelir. Dışarısı tehlikeli ve korkutucudur, doğanın kendisine tekabül eder; içerisi ise korunaklı, sakindir, –buraya dikkat edin– yapaydır.

Zamanımızda (yalnızca bu zamanda) mimarlığın öznesi ve nesnesi olan uzam, Ortaçağ'da fethedenin mülkü ya da genişlemesi olarak değil, Tanrının armağanı olarak görülürdü.⁴¹

Yapı, hacimle (içeren) kütle (gözleyen) arasındaki gibi, içerisi ile dışarısı arasındaki karşıtlığı da mutlak bir değere dönüştürür:⁴²

İnşaat, gerçeğin alamet-i farikasını açığa çıkarır. Taş ve ahşap kütesinin sessizliği, onun tanığıdır. Dolu ve boş, yüksek ve alçak, eğik ve doğru, üç kenarlı ve dört kenarlı, onu anlatan her şey, onun şapşallığıyla, mekânın ifadesini bu inşa edilmiş, gerçek ve katı bünye içinde ve onun aracılığıyla bulduğunu söyleyebilir: bu ifade metafor değil, onun aynı zamanda hem sıcak hem de soyut olan temellerine indirgemedir.⁴³

İkamet edilen mekân, içerisinde insanların beden ve jestleriyle iş gördükleri temsil mekânı olacaktır. Ortaçağ'daki jest kültürü, öznenin kimliğinin kendi jestlerine ve bu jestlerin mekânlarda biçim aldığı gerçeğine bağlanmasını mümkün kılar: “Jest, tüm bedenin içine yazıldığı bir eyleme yer açar. Jest aklının temelinde insanın kendi mevcudiyetinden, ağırlığından, vücudunun anlamından edindiğı akut bir bilinç yatar; insanın evrene dair ampirik bilinci, bu akut bilincin üzerine kurulur.”⁴⁴

Jest sorunu, tüm Ortaçağ mimarlığını kaplayan ve mimarlık ile simgesel arasında gene estetik terimlerle ifade edilen bir ilişkiyi niteleyen bir soruna, din sorununa gönderme yapar.

Bu noktada –Hıristiyan dünyasında pagan estetizminin, İbrani put kırıcılığı-

41) A.g.e., s. 33. Uzam, ne soyuttur ne de homojen. “Ortaçağ köylüsünün, şehirlisinin, efendisinin ve rahiplerinin uzamının, bizim üçboyutlu, tekbiçimli, ölçülebilir kesitlere bölünebilen, maddi içeriğinden bağımsız niteliklerle donatılmış uzamımızla hiçbir ortak noktası yoktur.”

42) A.g.e., s. 89.

43) A.g.e.

44) A.g.e.

ğının⁴⁵ (iconoclastia) ve barbar halkların oryantalizminin bulunduğunu her zaman hatırlayarak– Doğu kilisesine bağlı, pek çok yönüyle Yunan dünyasının sürdürücüsü olan Bizans kültürünün ürettiği estetikle Batı kilisesinin estetiğini birbirinden ayırmak gerekir. Bir tarafta Aziz Basileios (329-379) ve Sahte Dionysios (V. yüzyıl), diğer tarafta Aziz Augustinus (354-430) ve Sevilalı İsidoros (560-636) vardır.

İleride karşımıza Karolenj Rönesansı, Romanesk ve Gotik estetikleri ve son olarak Aquinolu Tommaso çıkacaktır.

Gözümüzü Bizans dünyasına çevirdiğimizde, zorunlu olarak, Origenes'in *Philokalia*, güzellik âşığı başlıklı metni üzerine bir derleme yazan Aziz Basileios ile başlamak gerekir: bu terim tüm Bizans estetiğini karakterize eder. Basileios için dünya güzeldir, çünkü amacını gerçekleştirir. Bu bir düzeltmeyle mimarlığa da genişletilebilir: tüm şeylerin amacı kutsal zaferi göstermek olduğundan buradan işlevselci bir mantık çıkmaz. Dünyada olan hiçbir şey nedensiz değildir: hiçbir şey gereksiz değildir. Güzelliği görerek ve severek Yaratıcı sevilir, onun yaratıcılığından etkilenilir. Böylece her şey konuşulamaz hale gelir.

Eser, yaratıcının zihnini açığa çıkarma kapasitesine sahiptir ve eser aracılığıyla eseri yapan kişi görülür: bu, Tanrı ile dünya arasındaki ilişki için olduğu gibi, sanatçı ile eser arasındaki ilişki için de geçerlidir. Basileios'un çağdaşı Athanasios şöyle yazar: "Mimarını hatırlamadığı yapıya hayranlık duyan kişi yalan söylüyordur."

Philokalia'dan, dünyanın bilgeliğini ve büyüklüğünü ifade etmek için görünümüne uymamanın (antimimetik) temel teşkil ettiği bir sanat kavrayışı doğar. Sanat illüstratif veya didaktik (Ortaçağ Batı kilisesi estetiğinde temel öneme sahip olacak şey) bir işlev üstlenmek zorunda değildir, biçimsel mükemmellikle iştigal etmez. Bu, açık biçimde anti-klasik bir veçhedir.

Beşinci yüzyıl Hristiyan teologu Sahte Dionysios'un eseri, mimari estetik açısından temel önemdedir. Dionysios ile beraber, güzellik duyuşal güzel-

45) İbrani kültürünün imgeleri reddettiğini hatırlayın.

likten koparılarak mutlaklaştırılır. Her şeyden önce, güzelliğe simgesel bir anlam verilmesine imkân tanıyan yayılma kavramı geliştirilir.

Günah çıkartıcı Maksimos, Sahte Dionysios'un düşüncelerinin izleri üzerinden Odessa Katedrali'nde uygulanmış bir sembolizmi geliştirir:

Kilise üçlü bir simge kurar. İlk aşamada [...] Kutsal Teslis içindeki Tanrının simgesidir; katedralin üç özdeş cephesi vardır, “eşsiz ışık” üç pencereden geçerek koronun üzerine düşer; ikinci aşamada İsa tarafından kurulmuş kilisenin simgesidir: havarileri, peygamberleri ve şehitleri temsil eder; üçüncü aşamada evrenin simgesidir. [...] En mükemmel şey, küçüklüğüne rağmen, boyutlarıyla değil, ama biçimiyle tüm dünyaya benzeyendir. [...] Çatı göğün simgesidir; kubbenin dört kemeri yerin dört köşesini temsil eder.⁴⁶

Greko-Roman kültürle ortaçağ kültürü arasındaki en radikal geçişi gösteren Ayasofya'nın kendisi, oluşturuca yönleri açısından olduğu gibi, simgesel değerleri açısından da Sahte Dionysios'un teolojisi tarafından belirlenmiştir. Evrenin gökkubbeyle örtülü bir altıgen olduğu fikri, yayılma biçimindeki bu Tanrı mistizmine içkindir; Yunan geleneğinde de mevcut olan bu tema burada karşımıza temel bir farkla çıkar: orada kozmosun düzeni değil, konuşulmaz kutsal sonsuzluk söz konusudur. “Bizanslılar uzamı Tanrının mekânı ve konutu olarak işlediler, onların mimari sorunu insanın doğal ölçeği ile sonsuzun aşkın ölçeği arasında bir uyum bulmaktı.”⁴⁷

Tanrının güzelliği ölçülebilir değildir ve her türden düzenlemeyi aşar. Her biçimi aşar, çünkü içeriğin her şey karşısında önceliği vardır; Tanrının güzelliği biçimsizin içinde var olabilir ve kendi biçimini yaratabilir. Bunun için, insan açısından gayet mükemmel bir form, mesajın içeriğine zarar vererek ve de görünmez olanın üzerine koyu bir gölge düşürerek bir engel oluşturabilir.⁴⁸ “Tapınak dünyadaki cennettir; Tanrı göksel mekânlarda ikamet ve yolculuk eder.”⁴⁹

46) W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, Torino, 1979, s. 42.

47) P. Evdokimov, *La teologia della bellezza*, Roma, 1971, s. 171.

48) A.g.e.

49) Patriarca Germano, PG 98, 384.

Doğu kilisesi, Tanrının evi olarak, *filokalia* üzerinden, merkezi planlı, kubbeli yeni tip bir yapı oluştururken, daha pragmatik olan Batı kilisesi kendi tapınakları için Roma bazilikasını model olarak seçer. Bu olgu, Batı kilisesi açısından, Roma kültürü tarafından yeniden değerlendirilen klasik kültür kalıtını israf etmeme isteğini de gösterir. Doğu kilisesi Yunanca, Batı kilisesi Latince konuşacaktır. Birincisi, '*crisologia*'nın* yeniliğini –Hristiyan dininin tüm doğal dinlerin ötesinde olduğu gerçeği– Helenizm ile birlikte şekillenen doğu boyutuna eklemenin yollarını arayacakken, Batı kilisesi, klasik *lógos* ve Roma kurumlarıyla, yani kökenindeki Batı düşüncesiyle, *humanitas* fikriyle ve iktidar biçimleriyle boy ölçüşmeye çalışacaktır.

Yunandüşüncesini merkeze alarak, doğu ve batı antropolojileri, paganizmle Hristiyanlık arasındaki zorlu senteze varmaya çalışan Aziz Augustinus olacaktır. Onun güzellik fikri geç Helenizm'in değerlendirmelerini hatırlar.

Aziz Augustinus için güzel, keyifli olandan farklıdır: net biçimde, güzeli (*pulchrum*) uygunluğun (*aptum, decorum*) karşısına koyar; armoni, oran, ölçü ve de parçaların, çizgilerin, renklerin ve seslerin karşılıklı uyumu üzerine kurulmuş bir nesnel güzellik fikrine sahiptir: “Aziz Augustinus için, armoninin (*pulchritudo*); armoni içerisindeki figürün; figür içerisindeki ölçünün ve de ölçü içerisindeki sayıların değeri yoksa, [aklın] da hiçbir değeri yoktur.”⁵⁰

De ordine'den şu güzellik tanımını elde edebiliriz: güzellik, orantılı (*dimensio*) veya ritmik (*modulatio*) olan aklın duyuşal olan içinde ortaya çıkmasıdır. Orantılı ölçü güzellik (*pulchritudo*), ritmik ölçü de armoni (*suavitas*) yaratır: birincisi duyma, ikicisi işitme duyusuna hitap eder. Orantılı veya ritmik ölçülere sahip olan güzellik *lógos*'un kopyası olduğundan, güzeli oluşturan kategori taklittir.⁵¹ Güzellik *modus* (ölçü), *species* (form) ve *ordo* (düzen) tarafından belirlenir.

* *Cristologia*, Hristiyan teolojisinin İsa Mesih'le ilgilenen kısmıdır. (ç.n.)

50) S. Agostino, *Dialoghi*, Roma, 1952, s. 238.

51) S. Agostino, *De ordine* 2, 11, 34; bkz. Cicerone *Tusc.* 4, 13, 31.

O halde, esas olarak klasikçi ya da nesnelci bir estetik söz konusudur; bu çıkarım *De ordine*'den bir pasajla tasdik edilebilir:

Bu yapıdaki detayları iyice incelemek amacındayız. Cephenin ortasına yakın, ama tam da ortada olmayan bir kapıya iki farklı noktadan baktığımızda hemfikir olmamız mümkün değildir. Nitekim, mimari yapılarda, eğer bu türden bir zorunluluk yoksa, kütlelerin orantısızlığı göze neredeyse düşmandır. Tersine, biri ortada ikisi kenarlarda, üç pencerenin ışığı odaya eşit biçimde dağıtmaları, iyi gözlemlendiği takdirde, hoşumuza gider ve dikkatimizi çeker.⁵²

Augustinus'ta plastik sanatlara dair bir teori yoktur: gene de, sanatın insanî bir imtiyaz ve bilgi olduğu söylenir, Helenizm'de olduğu gibi zanaatkârlıkla sanat arasında bir ayırım yapılır. Öyleyse, sanatların tümü aynı değere sahip değildir: en iyi sanat, hiç şüphesiz, ideal armoniye sadık kalan temaşa nesnesi müziktir. Tüm Ortaçağ'da geçerli olan Augustinusçu düşünüşte *aisthesis*'ten bir tür uzaklaşma, sürgün ortaya çıkar: duyuşsal algılamadan farklı bir şeydir bu; kutsal olanla birleşmeye aracılık eden bir yok sayma durumudur.

Augustinus Ortaçağ teolojisine dair devasa bir sentez yaratmışsa, Ravenna'da bulunan I. Theodorich'in danışmanı Boetius da ortaçağ estetiği üzerine çalışmıştır. Aziz Augustinus için olduğu gibi Boetius için de tüm sanatların en önde geleni müziktir, çünkü müzik "kulaklara hitap etmezden önce, esasen varoluşun düzenidir."⁵³ Bu alıntıyla, Hümanist kültürün yarattığı altüst oluşa dek tüm Ortaçağ'a rengini verecek olan duymanın görme karşısındaki önceliği bir kez daha ortaya konur.

İşitme ile görme arasındaki fark nedir? İşitmede düzenin düzensizlik, entonasyonun yanlış nota üzerindeki üstünlüğü, bu düzeni belirleyen formlar gayet kaba saba olsa da, doğal ve mantıklıdır. Bu düzen daha sonra zamansal bir ardışıklıkla işaretlenir, zaman her bir öznenin yaşantısını yakından ilgilendirir, çünkü insan yaşamının başlangıcı ve özellikle de sonu meselesi

52) A.g.e.

53) Aktaran W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, s. 100.

zamana dair bir meseledir; müzikte evrenle fizyolojik bir özdeşlemeye imkân tanıyan arketipik bir durum vardır. Müzik, Yunan müziğinde olduğu gibi, ritimler, yani Dionizyak veçheler üzerine değil, Apolloncu bir biçimde, kanonlara göre kurulmuştur. Şarkıyı söyleyen kişi, bu kanonlara sirayet ettiği takdirde, dışında yer alan şeylerle sempati yoluyla özdeşleşerek kendisine dönüşür. Ortaçağ mimarisi, müzikteki sayısal ilişkileri uzamsal ilişkilerde yeniden üreten Pythagorasçı anlamda değil, ama (özdeşleşmiş) varlığı (evrenselleşmiş) varoluş içinde bütünselleştirme adına duyusal olanı kullanmaya dönük bir prosedür anlamında, aynı sempati durumunun peşinden koşar.

Tanrının ve evrenin güzellikleri Tanrı ile dünyanın içerisinde birbirleriyle ilişkilendikleri bir çember yaratırlar ve insan mutlak varlığın özsaygınlığında ve özgüzelliğinde kendisini bulur: *dignitas virtutis* ve *proprium decus* çıkarsanmış değil yaşanmıştır.

Boetius için sanat, sanatçının ellerine değil, aklına aittir. El emeğini ve bu yolla üretilen ürünleri tarif etmek için, Boetius, (zihinsel bir anlam taşıyan) *ars* terimine karşılık (el emeğini çağrıştıran) *artificium* terimini kullanır: birincisi teknik beceriyle, ikincisi kabiliyet ve teorik meziyetle alakalıdır. Sanat, yaratılışın etkin olmasına imkân tanıyan kuralların bilimidir: nitekim, bilim, yaratılışı yönlendiren aklın eseridir; eser içinde ifade edilen etkinlik ise akla itaattir.

Boetius, tıpkı Vitruvius gibi, öncelikle saf biçimcilik kuramcısıdır; net, basit ve uyumlu yapıların hayranıdır: senfonik güzelliğin ilk kıssası.

Boetius'a kadar sanatın didaktik bir değeri yoktu: imgelerle kurulan ikonik bir değere sahipti. Theodorich'in sanat bakanı Cassiodorus ile birlikte ikna ve öğretim görevleri yüklenen sanat retorik bir anlam edindi. Belki de, mimari bir bakış açısından, Romanesk taçkapılarında ya da Gotik katedrallerin dur durak tanımayan fantazmagorisi içinde belirecek olan bu yeni gereklilik, İmparator Theodorich'in yeni mimarisi için heykelleri ve mimari unsurları Roma'dan Ravenna'ya aktarmak zorunda kalan Cassiodorus tarafından fark edilmişti. *Pulcherrima* sanattan ve '*ars*'ın '*antiqui nitori*'lerinden etkilenmiş olan Cassiodorus'a göre, *ars* sözcüğü, erdem anla-

mina gelen *aretê* ve alıkoymak anlamına gelen *arctare* sözcüklerinden türer. Belki de, ilk kez olarak, bir geçmiş zaman nostaljisi, kaybedilen zamana özlem hissi, eğitim, açıklama ve hatırlatma zorunluluğu ortaya çıktı.

Ortaçağ kültüründe simgeleri “konuşturan” arketipik boyut, değerlerin ve örgütsel sistemlerin iletişim aracı biçimindeki dinsel ve toplumsalla iç içe geçer, yani kültür ve toplum halini alır.

Bu dünyada süslemeyi güzellikten ayırmak, her ne kadar süslemenin yarattığı mutluluk hissini kabul edip etmemek arasında bir seçim yapmak mümkün olsa da, imkânsız diyemesek de, kolay değildir.

Mimari inşayı üç kısma (*disposito*, yani plan ve temellerin izi; *laterum et altitudinis aedificatio* olan *constructio*, yani duvar süsleri; ve de *quidquid illud ornamenti et decoris aedificiis additur* olan *venustas*) ayırarak, süsü güzelliğin alamet-i farikası sayan piskopos Sevilalı Isidoros’un dekorasyon karşısındaki konumu bir örnek olabilir. Isidoros için *decorum* mükemmellik, yani varlığa uygun olandı. *Decorum*, on sayısı anlamına gelen –Pythagorasçılardan beri on sayısı mükemmel sayıdır– *decem* sözcüğünden türer ve *decus*’la (ruhsal güzellik) *decor*’u (beden güzelliği) birbirinden ayırır.

Karolenj hümanizmiyle birlikte, imparatorluğun içinde bulunduğu derin krize rağmen hiçbir zaman bütünüyle kaybolmamış olan klasik duyarlılık, barbar ilkelcilikle, dekorasyon ve detay beğenisiyle, anlatının zevkiyle harmanlanır.⁵⁴

Güzele, sanatlara ve dolaylı olarak mimarlığa dair düşüncelerin örneklerini en iyi şekilde Mainz Başpiskoposu Rabanus Maurus ve Johannes Scotus Erigena’da buluyoruz.

Rabanus’a göre medeniyetin başlangıcında toplumsal bünyenin armonisiyle karakterize edilmiş, temel bir ahlâkî-toplumsal dönem vardı. Dayanışma, aşk ve barış sayesinde elde edilen bu armoni, söylemin, şiirin, şarkının,

54) Karolenj Rönesansı’nın başta gelen figürleri, Fransız Angilberto, Anglosakson Alcinino, Lombardiyalı Paolo Diacono ve Vizigot Teodolfo’dur.

dolayısıyla insanların kendi eserlerinin de armonisiydi. Tanrının arzusuyla gerçekleşen bu armoniden ve dayanışmadan ilk sanatsal eserler doğar. Eğer ilk medeniyeti kendi güzellik duygusunu kendine ait yapılar ve Tanrı onuruna söylenmiş ilahiler üzerine yansıtmaya kışkırtan bu bilinçli armoni düşüncesi olmuşsa, her seferinde toplumun armonisini olduğu gibi eserlerin armonisini de aramak bugün için mümkün olmayacaktır.

Bu eserlerin en önemlisi, Johannes Scotus Erigena'nın eseridir. Güzellik, Scotus için de, bir birlik içinde bir araya getirilmiş şeylerin ve biçimlerin armonisi, senfonisidir: bize deforme gözükken şey bile, eğer evrenin bir parçası olarak görülürse, yalnızca güzel olarak belirlemekle kalmaz –çünkü hayranlık verici bir biçimde kompozisyona tekrar dahil olur–, evrensel güzelliğin nedeni olarak da ortaya çıkar.

Scotus'ta görülür biçimler görülmeyen güzellik nosyonlarıdır ve güzel *teofania*'dan* başka bir şey değildir: bunun için de esas olarak simgesel değeri vardır. Plotinos için olduğu gibi, Bizanslı ikonofiller ve Sahte Dionysios için de, doğa olarak, sanat kutsal fikirlerden türer ve güzel, konuşulamaz bir değer üstlenir.

Scotus estetiğinin en önemli veçhesi, bir anlatıcı güzellik doktrininin, yani eserin içerisinde algılandığı biçimlere gnoseolojik olarak yöneltilmiş bir dikkatin ortaya çıkmasıdır. Varılan nokta itibarıyla, aktif tavır pasif tavırdan ayrılarak ve bu ikincisine özel bir anlam atfedilerek, pratik faaliyetle temaşa faaliyeti arasında bir karşıtlık oluşturulur. Scotus aracılığıyla, güzel, faydadan kurtarılır ve temaşacı bir vizyon eser karşısında öne çıkarılır.

Mimarlık antikite ile modern zamanlar arasında aracıdır – bu, Ortaçağ'ın tümü için geçerlidir: “*Antiquorum diligentissimus imitator, modernorum nobilissimus institutor.*” Mimarlıkta modern formlar üretirken ilhamınızı antik ideallerden alabilirsiniz; moderniteden farklı olarak, antik dünyada gelenekle yenilik arasında bir çelişki yoktur.

Mimarlık, pratik, *fabrica*, ve teorik bir bilgi, *ratiocinatio* varsayarak Vitruviusçu anlamda “*scientia pluribus isciplinis et variis eruditionibus ornata*”

* Tanrının yaratılış içindeki tezahürü. (ç.n.)

olarak kalacaktır; fakat Charlemagne'nin modeline göre kaleleri, köyleri, manastırlarıyla feodal toplumun, loncaların daha da güçlendiği, loncalarla beraber sanatların da, özellikle hayli gelişmiş olan pazar için mal üreten sanatların güç kazandığı bir şehir toplumuna dönüşümüne mimarlık da yavaş yavaş dahil olacaktır.

Bu dönüşüm içerisinde Romanesk ruh ortaya çıkar: mimarlıkta hazır etkiler reddedilir, kompozisyon basit aritmetik ve geometrik kurallarca düzenlenir. Malzemenin basitliği ve yalınlığı daha da önemli hale gelse de, oranlar da “temel” öneme haiz olma eğilimindedirler: duvarlar yalın, yüzeyler masiftir. Romanesk, belki de güzelliği kütleden türeten tek Avrupalı mimari tarz olmuştur. Mimarlık şu üç şeyi içeren her şeye ölçü verir: heykel, resim ve mefruşat.

Özünde ‘teofania’ya sahip olan Romanesk, içerisinde nesnelerin konuştuğu, aracı olmak istemeyen, herhangi bir eleştiriye, retoriğe ya da teoriye katkıda bulunma niyeti olmayan bir sanattır. Her yaratıcı eylem teknik bir iradenin dışavurumu olmasından önce kendi içinde tanrıya bir yakarış olarak değerlendirildiğinden, anonim ve yaygın bir sanattır bu.

Romaneskin Cluny Manastırı'yla doruk noktasına ulaşmasıyla aynı zamanda gene aynı Bourgogne kentinde Cistercium düzeni ve Aziz Bernardus figürü ortaya çıktı. Gösterişsizliği tercih eden Cistercium mezhebi üyeleri, aşırı dekorasyonu, hatta Romanesk kiliselerin genişliğini reddederler. Onlarınki, temel olarak mistik, evanjelik ve çileci bir felsefenin hakimiyetindeki neo-platonik bir estetikti.

Cistercium müritleri için insan, sevginin dört ve alçakgönüllülüğün on iki aşamasından geçerek en üst seviyedeki bilgiye ve mükemmelliğe ulaşabilir, aklın doğal sınırlarını aşabilir ve de hakikati ele geçirebilirdi. Bu yol üzerinde –Plotinos'ta olduğu gibi yolculuğun sonunda değil, ama daha erken aşamalarında– güzelle karşılaşılır: Cistercium müritleri için iç güzellik duyulara seslenen güzellikten üstündür, içsel olan ruhanîdir. Dolayısıyla, yapılar dekore edilmiş olmalı, fakat gösterişli olmamalı; faydalı olmalı, fakat lüks olmamalıdır. Mimarlığın, müzik ve diğer önde gelen sanatlar gibi, orantı yoluyla evrenin yasalarına uyması gerektiğini düşünüyorlardı.

1136'tan itibaren Benedikten bir manastır yöneticisi olan Suger, Saint-Denis Manastırı'nın yeniden inşasına destek verdi; şu önermeden yola çıkarak Cistercium anlayışını yadsıdı:

[...] Tanrının evi süs açısından zengin olmak zorundadır; ruhlara aracı olmasının ötesinde, maddî yönüyle Tanrıya sunulmuş bir armağan olduğundan, hem değerli malzemeler içermeli hem de en doğru tekniğe sahip olmalıdır. Bir kilisenin güzelliği, göksel güzelliğin habercisidir. Maddî şeylerden yapıldığından ruhsal bir hoşluk verir: insanı yer-yüzündeki dünyadan göklerdeki dünyaya taşır.⁵⁵

Saint-Denis ile beraber gotik mimarının baş döndürücü serüveni başlar.

Gotik mimarlığın harikalarından biri olacak olan Chartres Katedrali'nin etrafında çok yönlü tartışmalara ev sahipliği yapmış bir okul biçimlenir. Buradan doğan teolojik estetik, dünyanın matematiksel ilkeler üzerine kurulduğunu ve güzelliğin bu ilkelerde yaşadığını iddia eden bir teori tarafından karakterize edilmiştir. Tanrı bir sanatçıdır ve eserlerini belirlenmiş kurallara göre verir. Evrenin anlaşılması için temel kategoriler armoni ve uyum, form, ölçü, figür, sayı ve ilişkidir. Dünyanın kendisi, önde gelen sanatlar haline gelmiş olan mimarlık ve müzikte olduğu gibi katı kurallara tabi bir sanat eseridir. Kozmogoni içerisinde dünya önce yaratılmış, sonra süslenmiştir. Dünya organik bir bütündür. O halde, dünya yaşayan bir varlık, insan da yaratılışın en üst noktasıdır: bu şekilde dile getirilmiş bir estetik ufuk içerisinde skolastik kültür kök salar ve de gotik mimarlık kendi teolojik felsefesiyle doğar.

Gotik mimarlığın kendi köklerini aldığı bu kentsel ortamda aktif “profesyoneller”e dönüşerek yer almış olan mimarlar da dahil herkes skolastik tartışmalara çağrıldı.

Bu tartışmalarda ilahî yaratılış insan eserine benzeştirilir, aklın açıklayabileceği bir düzen içinde tezahür eder. Her tezahür, bir berraklık anı olarak algılanmalı ve her bir şey yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda

55) Aktaran W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, s. 183.

yapısal bir sisteme sahip olan, yani aynı berraklığın parçası olan bir '*summa*'nın içinde yer almalıdır. *Summa*'nın üç gereği olacaktır: bütünlük, birbirine benzer parçaların sistematik düzenlenişi, ayırım ve tündengelim-sel ikna. Tahakküm mantığı kriterlerince yürütülen her şey. Her inşa bir *summa*, her *summa* bir inşadır.

Skolastikten estetik tarihi açısından temel önemde bir figür çıkmıştır: özel olarak mimarlığa değinmiş olmasa da çalışmaları mimarlığı çokça etkilemiş olan Aquinolu Tommaso. Onun kendine seçtiğe konular hâlâ antik metafizik konularıdır: madde, form, duyarlılık, düşünce, zorunluluk, özgürlük, uyum ve uyumsuzluk. Düşüncesi her zaman erekçilik, doğa veya inayet gibi büyük konular etrafında gezinir; referans aldığı model zanaatkâr üretim modeli, yani kendini doğanın yasalarına uyduran üretim modelidir. Sanatın yeni tür bir düşünce kurması, şeyleri yapmak yerine keşfeden bir şey olması gerekmez: *artifex*, en iyi durumda, doğayı düzeltmeye, entegre etmeye veya genişletmeye hizmet eden bir şeyler üretir. Tommaso için bir geminin inşası ya da bir tasım formüle etmenin her ikisi de *ars*'ın sonuçlarıdır. Ortaya çıkan sonuç estetik açıdan bakılabilir olsa da bunların amacı güzellik değildir. Gene de, sanatla güzel arasında bir dikiş vardır, antik dünyada olduğu gibi. Ancak bu dikiş, parçaların ilişkisinden, uyulacak bir modelden ziyade, tatmin edilecek bir gereklilik olan düzenin içindeki organiklikten gelir. Eğer ilişkinin her duruma, her türe göre kuralları yoksa, düzenin kuralları da yoktur.

Tommaso'da güzelin üç biçimsel karakteri vardır: *claritas*, *integritas*, *proportio*. Biçimin bir '*modus*'u, bir '*species*'ı ve bir '*ordo*'su vardır. *Modus*'ta ölçü yoluyla biçim belirlenir; '*species*'de sayı yoluyla biçim sınırlanır, yani onu oluşturan unsurların miktarı belirlenir; son olarak, *ordo* eğilim yoluyla, kendi sonuna doğru ilerler. *Modus*, *species* ve *ordo*, '*proportio*'nun farklı biçimleridir: güzelliğin temel amacı, aşkın olan içinde ya da içerisinde bir aşkının ortaya konabildiği bir biçim içinde değil, nesnenin kendi biçimsel malzemesinde bulunurdu.

Tommaso'da form şeylerin esas yapılandırıcısıdır. Bir varoluşa sahip olamayacak olsa da malzemeyle özdeşleşmez. Form bir gerçekliktir; bir bünyenin ampirik olarak doğrulanabilecek dışsal bir veçhe uyarınca niceliksel sınırlanmasıdır.

Tommaso, “*entia*”lar kutsal yaratıcılığın safı simgesel tezahürleri değil de, somut gerçeklikler olduklarından,”⁵⁶ Ortaçağ dünyasının simgesel boyutunu aşar.

Metrik değil, mimari bir konu olan orantı, şeyler arasındaki ilişkide yer alır. Orantı eşzamanlı olarak hem niteliksel hem de niceliksel: biçimin maddeyle, şeyin kendisiyle (türler) ilişkisiyle ilgilidir. Orantılandırılmış olan her eser, kendi içinde bir uyum bulunarak biçimlendirilir: olması gerektiği gibidir; eser sonuca, doğaya ve Aristotelesçi terimlerle bir şeyin formuna uygun olduğu takdirde orantı doğrudur. Figür, verili bir şeyin doğasıyla uyumlu olduğunda eseri güzelleştirir.

Tommaso’da güzelliği anlatan ikinci terim de orantıdan çıkar. Gerek ruhsal gerek maddî biçim anlamında *claritas*, kavramın, yapma biçiminin ve sonucun netliğidir. Netlik, her şeyden önce biçimin kendi türüne uyumlu, orantıya uygun olduğu anlamına gelir.

Tommaso güzel ve iyiyi bir araya getirmeye çalışır. Güzel, akla ve duyulara zevk veren şeydir, ama her zevk veren şey güzel değildir: örneğin faydalı şeyler güzel değildir. Tommaso, kaçınılmaz olarak, güzelin görelileştirilmesine eğilimli olan ampirik bir boyutun ortaya çıkarılması için, güzel olanın metafizik ve aşkın boyutunu bir şekilde askıya almaya zorlanmıştır. Ayrıca, güzelliğin nesnenin bir niteliği olduğu gibi, onu algılayan öznenin de niteliği olduğunu kabul etmeye zorlanmıştır. Dolayısıyla, güzelliğe aynı anda hem nesnelci hem de öznelci bir çözüm bulmaya çalışır: güzellik üretme iddiasında olan bir öznenin –her ne kadar bu özne ona olası tehlikelerin en büyüğü gibi görünse de– farkındadır ve bu özneyi bir *Summa*’nın kalın örgüleri arasında tutmaya çalışır. Biçimin özerklik kavramı aracılığıyla madde olarak düşünülmesinin ve her bir formun-maddenin çoklu organik ilişkiler içinde kendi güzelliğini bulabilmesinin, yani ilişkinin alanında tamamlanmasının yolunu açar.

56) Skolastikle gotik mimarlık arasındaki ilişkiye dair yorumlar için bkz: E. Panofsky, *Architettura gotica e scolastica*, Napoli, 1986; U. Eco, *Il problema estetico in Tommaso*, Milano, 1956.

V.

Yeni Dünya ve Tarih: Modernite'nin Doğuşu

Antik ve Ortaçağ dünyaları için elimizde sadece tek bir metin –Vitruvius’un *De architectura*’sı– varken, modern çağda estetikle mimarlık arasındaki bağları anlamaya çalışırken karşımıza çok sayıda metin çıkar. Bu durum, teori ile pratik arasındaki kopuştan kaynaklanır.

Antik dünyada, kimi istisnalar mevcut olsa da, entelektüel emekle el emeği arasında bir ayrım söz konusudur. Modernite ile beraber bilim haline gelen teori, kendini biçimsel bir bakış açısından tanımlar, böylece “doğrulanabilir” hale gelir; pratik ise teknik anlamda yeniden üretilebilirliği temelinde değerlendirilir.

Teori ile pratik arasında, bilimle teknik arasında olduğu gibi, antik dünyada olmayan bir ilişki kurulur: teori ve bilim biçimsel olarak ne kadar özerkleşirlerse, pratik ve teknik üzerine o kadar çok çeşitlendirilmiş yönlendirmeye sahip olurlar; üretim süreçleri ne kadar “uzmanlaşır” ve de gerekli teknikler ne kadar keskinleşirse, teori ve bilimin sahip olduğu sorunsal ufuk o kadar genişler. Aralarında diyalektik bir ilişki kurulur; bu ilişki uyarınca teori pratiği, pratik teoriyi dışlamaz: Modernite’de ilerleme fikrinin önceliği de buradan türer. İlerleme, ancak tüm bilişsel sisteme bir üst-mantık (meta-logica) –matematik– atfedildiği müddetçe mümkündür; bu üst-mantık, örneğin, hem bir teorinin teorisini, yani bir epistemolojiyi, hem de pratik üzerine teorik bir bilgiyi mümkün kılar.

Sanat, özellikle de mimarlık için akademik çalışma biçiminde bir teorik düşünce alanı açılır. Kaçınılmaz olarak normatif ya da, daha iyi bir ifadeyle,

pratiğe yol gösterici bir işleve sahip olan bu alan, mimarlık üzerine bir “söylem”in biçimselleştirilmesini sağlar.

Kendine has bir dil biçimlendiren bilim, teorik verinin bir kullanımının olabileceğini yadsımadan deneysel boyutu mantıksal gösterimden –deneyin epistemolojik boyutunun da olabileceğini göz önünde tutun–, “evrensel” önermeleri de tikel betimlemelerden ayırdıkça, sanat alanında bir taraftan “teorik” bir doğaya sahip özerk bir söylem oluşturulur, diğer taraftan da sanat adım adım kendi özerkliğine kavuşturulur. Bundan böyle, sanatın teori tarafından oluşturulmuş konuları daha sonra yanıtlamak için durması tesadüf değildir; aynı şekilde, teorik değerlendirmelerin, eşzamanlı olarak sanatın ürettiği şeyle herhangi bir tekabüliyetinin olmaması da tesadüf değildir. Sanat yönünü her zaman için “öte”ye çevirmişken, bilim kaçınılmaz olarak “içeri”ye yönelir. Bu ikili durum, bu andan itibaren, sanat eserinin kendi ontolojisine aittir ve önemli bir estetik yönü vardır: sanat eserinin, dolayısıyla da mimarlığın “nihaî” boyutuyla teorinin yol gösterici, betimleyici ve normatif boyutu arasındaki mesafe, sanatın pek çok olası algılanış biçiminin, yorumunun ve de aynı zamanda tanınıp toplumsallaşmasının mekânı haline gelir. Bu mekân eleştiri tarafından doldurulur. Böylece, teori ve eleştiri, eserle eserin içeriği, eserin kimliğiyle olası yorumları, veri ile yargı arasındaki farklılık içinden estetiği besler. Eser üzerine söylem eseri kovalar, eser kendi özdeşleşimi içinde saklanır.

Eserin anlam ufku eleştirinin açık mekânı ve de teorinin modelleştirilmesiyle doldurulacak, eserin görüngüsel gerçekliği her özdeşleşimin ötesine yerleştirilecektir. Bu, eserin gizemidir; ama aynı zamanda eserin özgürlük mekânı, onun mutlak ve nesnel güzelin görkemli ve de korkunç buyruklarından özgürleşmesi, kutsalın ikamesi gibi devasa bir risk olarak se-külerleşmenin geçirimsiz yollarını kat edişidir.

Bundan böyle, estetik, teori ve eleştiriyle iç içe geçecektir. Teori ile pratik, teori ile eser de denilebilir, arasındaki ilişkinin bu şekilde ifadesi, malların üretiminde, dağıtımında, değişiminde ve tüketiminde (toplumsalın estetikleştirilmesinin temel faktörlerinden biri olan bu sonuncusu modern dünyayı karakterize edecektir) yeni bir biçimin ortaya çıkışını ve de tüm modern

sosyo-ekonomik düzenin temel “değişkenler”inden olan toplumsal işbölümünün daha da fark edilir hale gelişini zorunlu kılmıştır.

Bir an önce işaret edilmesi gereken bir nokta daha vardır: estetik bir bakış açısından, modern çağla beraber mimarlık, mekanik bir sanattan liberal bir sanata dönüşür; resim, heykel, şiir ve müzikle beraber güzel sanatlar sistemine dahil olarak soylulaşır.

Modernite, geleneğin ve geçmiş bilgilerin sürekliliğinin dünyasıyla bağlarını koparma çabasıdır. Bu dönemde modern anlamıyla bilim doğar, politika yavaş yavaş mutlak iktidardan temsilî iktidara geçer; diğer taraftan, “nostalji”, yani geçmişin etiği ve estetiği biçiminde bir tarih fikri gelişir.

Estetik için bin yedi yüzlerin ikinci yarısında olacağı gibi bir disiplinin kurulması henüz söz konusu değildir, ancak kimi temel altüst oluşlar mevcuttur: güzelliği şeylerde gören nesnel bir bakış açısından, algılayan öznde gören öznel bir bakış açısına geçiş, sanatla teknik ve sanatla teori arasındaki kopuş, hem üretilen şeyi hem de üreten kişiyi içeren bir değerlendirme süreci sonunda, ortaya konan şeyi tekniğin basit bir ürününden başka bir şeye, üreticiyi ise sanatçıya dönüştüren yeni bir sanat eseri düşüncesinin ortaya çıkışı.

Modern, mümkün olanın işgalidir: Modernite ile birlikte filoloji yoluyla bilimsel anlamda çalışılmış hafıza biçimindeki tarih icat edilir.

Nitekim, Hümanizm’e kadar, filozoflar kadim filozoflardan, sanki onlarla beraber tartışıyorlarmış gibi, şimdiki zamanda bahsediyorlardı; aynı şekilde, ressam, geçmişin olaylarını güncel tarzda giyinmiş kişilerle resmediyorlardı. Yazı yavaş yavaş hükmünü sürmeye başlamış olsa da sözlü gelenek hâlâ canlılığını koruyordu. “Dokümanlar”ın ve onların yorumlarının otoritesini tanıyan Hümanizmle beraber yazının “iktidar”ı keşfedildi. Hümanizmle beraber mimarlar, antik abideleri ortaya çıkardılar. Gene Hümanizmle beraber, geçmiş, var olandan farklı olduğu ölçüde, yalnızca insanî olaylarla ilişki içindeki zamansallığın modellenmesi için değil, her şeyden çok, geleceğin onu inceleyen kişi için olandan ve olmuş olandan farklı olabileceğini göstermesi için vesile olur. Tarihin “keşfi”,

geçmişten ve bugünden farklı bir geleceğin gerçekleşmesini düşünülebilir kılar.

Dolayısıyla, geçmişin nesnelleştirilmesi, bu nesnelleştirme bugüne dair negatif bir yargıdan ve de geçmişin bugünü değiştirme ihtimalini meşrulaştırmak için kullanılmasından doğduğundan, politik bir anlam taşır. Bu, içerisinde ‘*automata*’nın, heykellerin hareket ettiği bir *theatrum* biçiminde temsil edilir; *Sezar’ın Zaferi*’ni yaparken insanları Roma dönemi giysileriyle giydirip vücutlarını cansız kurşunî renklerle boyayan Mantegna’nın resimlerinde olduğu gibi.

Modernite ile beraber, insan, esas olarak “kültür üreticisi” bir hayvan olduğunu ve bu şekilde yaşadığını anlar. Kültürel boyut, “metin” içinde, örneğin bizim durumumuzda Alberti tarafından yeniden okunan *De Architectura*’da, içinde nesnelleşilen ve kalıcılaşan bir yer ve çok sayıda olası yorumdavarlıkla hakikat arasındaki ayrımın eyleme geçirdiği tehlikeli bir görelileştirme sürecini “kumanda etme” biçimini bulur. Metinler yoluyla dünyanın kendisi “tercüme” edilebilir; çevirmenin metin karşısındaki çabası “bitimsiz” bir çabadır, çünkü kendisinin kusursuz olmadığı gerçeğiyle kaçınılmaz olarak yüzleşmek zorundadır. Hümanizm, bu çabada klasikliği, yani evrensel olarak insanî olana ulaşmak için tekil kültürleri aşan şeyi ayırıştırma kapasitesi ya da iradesine dönüşen tercümenin kurucu kusurluluğunu “icat eder”. Kültürü öğrenen Hümanizm, yaşadığı şeyi, yani kültürü üretmeye ve yeniden üretmeye zorlanır. Lorenzo Valla’nın, Alberti’nin, Pico della Mirandola ve Rotterdam’dan Erasmus’un tarihsel ve filolojik deneyimleriyle kültür ve tarih arasındaki ilişki görelileştirilir, aynı zamanda da evrensellik olarak ortaya konur.

Hümanizm dönemi mimarları, hepsinden önce de Brunelleschi, yasalarını ortaya koymak ve ilkelerini anlamak için antik mimarlığa yöneldiler. Perspektif “hesabı”nın, yani bakış noktasındaki konum, projeksiyon düzlemi ve nesne ya da nesne parçaları arasındaki mevcut metrik ilişkilerin “anlaşılması”nın yolunu hazırlayan, mimari rölyef olmuştur.

Perspektifte, özne, gerçekliğin üç boyutluluğunu düzlemin iki boyutluluğuna indirgeyecek biçimde hipotetik bir projeksiyon düzleminde fay-

dalanır; bu düzlem ilk aşamada bakış açısına dikeydir. Özne, temsil edilen nesne ile temsil edenin bakış açısı arasında optik bir koni oluşturan hipotetik çizgiler uyarınca verili gerçeği bu düzlem üzerine yansıtır. Böylece, gerçeklik, yalnızca ölçülmekle kalmaz, gerçekliğin her verili algısını görelileştiren bir soyutlamalar dizisi aracılığıyla ele geçirilir de. Gerçeklik, akılcılaştırılarak bir tür mantıkî-analitik makinenin içine sokulur; her verili gerçeğin gerek tekillliğini gerekse –benzer nesnelerle analogik olan ya da tümüyle farklılık arz eden– yasalarını biçimlendiren temel unsurları ayırtırmakla görevli bilişsel bir prosedüre dahil edilir. Perspektifle beraber dünya çerçeve içine alınır, dolayısıyla ölçülebilir ve yeniden üretilebilir hale getirilir. Perspektif yalnızca simgesel bir form değil, aynı zamanda, son derece problematik bir biçimde, “şeytanî”⁵⁷ bir formdur. Dünya, öznenin bir bakış açısına dönüştürülmesiyle aynı biçimde nesnelleştirilir. Her şey yapay gözüktür, mekân nesnelleştirilme mantığı içinde gösterilir: bu noktadan, öznellik, mekânsallık ve Hümanizm’de modern bilimsel düşüncenin doğuşunu ilişkilendiren fenomene dair yeni bir analiz doğabilir.

Sanatçı, mimar, neyin yeniden üretileceğini seçtikten sonra, tepe üzerindeki bir evi “tanımlayacak” çizgileri oluştururken ve de bu çizgilerle evin temel özelliklerini belirlerken –bu temel özellikler, renkler gibi evin tamamlanışına dek geçireceği, bir dizi değişikliğin sınırları olacaktır– gerçekte bir “rasyonel”e doğru yol alan varlık, içindeki tözü bulabilmek için, indirgeme yoluyla, parçalara ayrılmaktadır. Bu, “tasarım”ın Hümanizm’deki önceliğidir. Böyle yaparak, mimar, modern dünyayı karakterize eden sanatların kavramsallaştırılmasına ve özelleştirilmesine yer açar; bu kavramsallaştırma ve özelleştirme, tüm o sayı, kütle ve kuvvet kavramlarına “atıflar”ıyla gerçekliği indirgeyen Galileo ve Newton ile aynı biçimde işlerler.

Yunan optiğinin XIII. yüzyılda aldığı şekil sayesinde mekân kavramı da değişir: Grossatesta, Bacon, Pecham, Witelo gibi filozoflar bu konu üzerine eğilmişlerdir. Zumthor şöyle yazar:

57) “Şeytanî” kavramı üzerine E. Panofsky’nin *La prospettiva come “forma simbolica”*’da, Milano, 1961 geliştirdiği analizi R. Masiero, *L’immagine misurata, “Artibus et historiae”*, Venedik-Viyana, 1981 içinde ve V. Ugo, *Fondamenti della rappresentazione architettonica*, Bologna, 1994 ile karşılaştırın.

Batı'nın deneysel bilimine yol açmak için [...]. Onları motive eden şey, varlıkların fizikî biçimlerinden önce, bir ışık doktrinine, hareketlerinin ilk ilkesine duydukları kuramsal ilgidir – bu ilk ilke, onlardan kaynaklanan yaşamsal bir enerji, bir erdem gibidir. Dolayısıyla, optik, bizlere yaratılışın küresel bilgisini verecektir. Etrafa yayılan düşey ışınlar üzerine yoğunlaşan optik, Eukleides geometrisine bağlanmıştır. Dolayısıyla, “gerçekçi” bir algı fikri, nesnenin vizyonu ile temsili arasında ayırım yapılmasını yasaklar: görülen şey, var olanla örtüşür.⁵⁸

Bu andan itibaren, insan, zamanı mekân sayesinde ölçecektir – antikitede olduğu gibi, mekânı zaman aracılığıyla değil–; dünyayı ölçen insan, böylece onun mülkiyetini de ele geçirir.

XIV. yüzyılda İtalya’da ormanlar neredeyse tamamen ortadan kalkmıştı; tüm Avrupa’da da ormanlar “orta boyutlu, ama temel malzemesi ahşap olan bir endüstri karşısında adım adım ortadan kalkıyordu; bu endüstrinin önde gelen bileşenleri manastırlardı.”⁵⁹

Ormanların ortadan kalkışı, beraberinde, derin imgelem katmanlarında erozyon ve de mekânla kurulan psişik ilişkilerde bir değişiklik getirdi: mekân insanileştirildi, “yabanıl” ormanlar bile kontrol altına alındı, yönetilebilir ve hizmete hazır hale getirildi. Köyden şehirlere geçildi. Ev, artık insanın içinde saklandığı, kendini savunduğu bir yer değil, kendisini ve dünyayı temsil ederek doğayı tahakküm altına alan öznenin benliğini ortaya koyduğu bir yerdir. Ev işlevselleşmiştir. Ev artık çok sayıda insanı içinde barındıran bir yer olmaktan çıkıp, taşıdığı potansiyel ve toplumsal değer içinde insanın özgün kimliğinin mekânı halini almıştır.

Antik dünyada şehir insanı doğanın tehlikelerinden koruyan yapay bir yerdi. İnsan şehirde kendini evde hisseder: dışarıda kalan ise, aksine, tehlikelidir. Modern dünyada ise şehrin dışında kalan da kullanıma açılmıştır, bundan böyle korkutucu değildir, tasarlanabilir haldedir; şehrin

58) P. Zumthor, *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo*, Bologna, 1995, s. 82.

59) A.g.e.

içine girip bahçelerimizdeki süs nesnelere dönüşebilir, tıpkı hayvanat bahçelerindeki, doğanın simgesi, büyük, tehlikeli hayvanlar gibi. Böylece, tümüyle modernitenin icadı olan peyzaj fikri doğar; peyzaj “onun üzerine kafa yoran bizler sayesinde anlam kazanır; bizleri saran heyecan, onu yaratırken hissettiğimiz karışık duygu ve güçten gelir.”⁶⁰ “Benlik” yoksa, dolaşısıyla içsellik (içsellikğin biçimselleştirilmesi) yoksa, peyzaj da yoktur. Aynı zamanlarda özportrenin de doğması tesadüf değildir. Çift yönlü bir özne ortaya çıkar: eşzamanlı olarak hem evrensel hem de tikel olan bir özne.

Bu özne, Brunelleschi ve Alberti gibi figürlerde şekillenir: her ikisi de bakışlarını geçmişe yöneltmişlerdir ve kadimlerin ruhunu yeniden canlandırmanın mümkün olup olmadığını düşünürler.

Brunelleschi, Santa Maria del Fiore’nin kubbesini inşa ederken –Pantheon’unkinden farklı olarak– bu kubbenin her yerden gözükeceğini, yalnızca şehrin değil, tüm bölgenin merkezi olacağını biliyordu. Brunelleschi kubbeyi nervürlerle “tasarlamıştı”. Bu nervürlerin sadece statik bir işlevi vardır. Brunelleschi Pythagorasçı mantığa, kozmogonik akıl yürütmelere güvenmiyordu; bu nedenle, aşkın kurallar uyarınca değil de proje bazında, her durum için ayrı bir strateji geliştirdi. Kubbenin merkezî planda bir tapınak biçiminde bir fenerle “son bulması” anlamlıdır; tarihin ortaya çıkarılıp inşa edilişiyle aynı biçimde estetiği tahakküm altına alan bir öznenin isteği olan bu fener, inşaatı gerçekleştiren kuruluşun mimari mühürüdür. Bu özne “usüller” üzerine düşünüp formlar belirler. Geçmiş nostaljisine bulaşmamıştır, hatta analitik ve faydacı bir bakış onun üzerinden ifa edilir; ne hakikat biçimindeki rasyonalitenin etiğine bulaşır ne de biçimle işlev, yapı ile dekorasyon, iskeletle kaplama arasındaki farkla meşgul olur. Çalışması, tarihin bir stilizasyonundan önce, ayırt edici biçimde sinkretiktir (üslup karışıklığı): nervürleri gotik formda kullanır, ama ortaya çıkan sonuç anti-gotiktir; Romanesk tarz uyarınca doğrudan sütun başlıkları üzerine yerleştirilmiş bir dizi kemer kullanır ve sonuç klasiktir; düşünce mantığını görünür kılmak için kenarları tasarlayarak mekânları geometrize eder, metafizik soyutlamalar üretir; kendinden önce gelen Arnolfo tarzı kubbeyi

tarihselleştirerek ve onu güçlü bir kubbeden “başka” bir şeymiş gibi göstererek onun alanını işgal eder, böylece, mantıklı-formel bütünselleştirici bir sistem etrafında onu yeniden inşa edebilecektir. Tekniğin gücünü ve operasyonel özerkliğini tanır, ama bu özerkliğin debdebeli bir hal alabileceğini de unutmaz: bir “komut” estetiği söz konusudur.

Hümanizmin bir diğer temel figürü Leon Battista Alberti’dir. Vitruvius’un metni üzerine filolojik anlamda ilk çalışmayı, dolayısıyla modern mimarlık üzerine ilk özgün incelemeyi ona borçluyuz.

Bu sefer Augustus gibi bir imparatora değil de, Poliziano gibi bir entelektüele yapılan ilk ithafın ardından, Alberti temel ilkelere işaret eder: “Mimarlık, tüm karmaşıklığı içinde tasarım ve inşadan oluşur.” Tasarım, proje anlamına da gelebilen Latince *lineamenta* sözcüğünün tercümesidir: tasarımın sahip olduğu öncelikte Hümanizmin temel bir veçhesi olan projeyi buluruz. Her kültür kendine projeler yaratmıştır; ancak projenin bir tür zorunluluklara cevap, mümkün olanın ifadesi olmaktan çıkması modern çağla olmuştur: modern çağda proje, belirlenimle iradeyi bir araya getirmiştir. Estetik, bundan böyle, güzel olanın araştırılması ya da sanatın örgütlenmesi ve söyleme dahil edilmesi değil, belirleyici varlıkların üretimi, yani sanat eserleridir.

Tasarımın-projenin işlevi, “yapılara ve onları oluşturan parçalara uygun bir konum, doğru bir oranlama, uyumlu bir düzenleme tayin etmektir”. Tasarım “zihinde oluşturulacaktır”: bu, modernlerin idealizmidir. Alberti, dilbilimsel muğlaklığı nedeniyle kimileri tarafından pek hoş karşılanmayan Vitruvius’u yeniden ele alarak, mimarlığın başlangıcına dair kendi fikirlerini sunacaktır:

Insan, başlangıçtan itibaren, tehlikelerden uzak bir biçimde içerisinde kalabileceği bir yer arayışına geçecektir. Amacına uygun bir yer bulunduğu orada kalacak ve o yeri mülkiyetine alacaktır. Gene de, tüm evsel ve bireysel mevzuların aynı yerde halledildiği sanılmasın; uyunulan yer ateş yakılan yerden farklıdır, aynı şekilde, her yerin farklı bir işlevi vardır. Güneşten ve yağmurdan korunmak için üzeri kapalı bir yerleşime geçilecektir. Ardından bir çatı ve onu destekleyen yan duvar-

lar inşa edilecektir, böylece dondurucu soğuktan, fırtınalardan, uzun süren kışlardan korunulmuş olur. Son olarak, yapının temelinden tepesine duvar geçişleri ve pencereler açılır; bu geçişler ve pencereler içeri girmek isteyenlere geçiş imkânı verecek, uygun zamanda ışık ve hava toplanmasını, rutubetin tahliye edilmesini sağlayacaktır. İşte, bu, bana göre, yapının başlangıcı ve en ilkel düzenlemesidir.

Mimarlığın kökenlerine dair, Vitruvius’unkinden farklı bu tanımlamaya göre –pek çok şeyin dışında, Vitruvius’un tanımı antropolojik bir bilgi içerirken, bu tanım öncelikle mantıksal koşulları araştırır–, mimarlığın nesnesi Alberti için altı kısma ayrılır: çevre, hava, parsel, duvar, çatı ve de açıklık. Buradan da üç temel ilke türer: “her bir parça, öngörülen kullanıma uygun ve sağlıklı olmalıdır”; “sağlamlık ve dayanıklılık anlamında” her parça “sıkıştırılmış, katı ve parçalanamaz olmalıdır”; ve son olarak “her parça göze hoş gelir, zarif, uyumlu ve de bezeli olmalıdır.”⁶¹

Mutatis mutandis, hep o üç ünlü Vitruviusçu kategoridir: *firmitas*, *utilitas*, *venustas*.

Alberti’nin mimari güzellik tanımlaması günümüze kadar ulaşacak olan bir paradigmaya dönüşür: “Hiçbir şeyin eklenemeyeceği, çıkarılamayacağı ya da daha iyiye doğru değiştirilemeyeceği biçimde tüm parçaların uyumlu ve armonik olması.” Bu, antik retorikten doğmuş olan ‘*concinnitas*’tır. Alberti için süsleme “güzelliğe bir tür mükemmel ek” gibidir. Süslemeler için klasik düzenlerin kelime dağarcığını seçmiştir: sütunlar, pilastrlar ve baştabanlar.

Alberti’nin estetik anlayışı şu şekilde ifade edilebilir: güzellik bu dünyanın hoşluklarından biridir. Alberti, böylece, Ortaçağ’ın aşkını geleneğiyle arasına mesafe koyar. Güzel, gerek doğada gerek eserlerde, orantıya, armoniye ve parçaların uygun konumlandırılmasına bağımlıdır. Bu armoni yalnızca biçimsel bir armoni değildir; aynı zamanda parçaların içeriğe, çevreye ve zorunluluklara uyarlanması anlamına gelir. İnsan güzele karşı doğuştan gelen bir eğilime sahiptir; Alberti’ye göre bu eğilim insanı öfkeden ve acımasızlıktan koruma, kabalığı ve aptallığı azaltma gücüne de sahiptir.

†

61) L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, 1966, s. 24.

Filarete’de bir kez daha Hümanist kültürün tipik insanbiçimciliğini (antropomorfismo) buluruz, ama özel bir anlamla. Filarete için mimarlık, sadece insan boyutlarından türemez, aynı zamanda insanî organizmaya benzer: “Sana yapının tam bir insan yaşamına sahip olduğunu göstereceğim, bir insan gibi yaşamak için yemeye ihtiyacı olduğunu göreceksin, yoksa hastalanır ve ölür.”⁶²

Filarete’nin *Mimari Üzerine Bir İnceleme* isimli eseri, gerçek ve özgün bir bilimsel incelemeden ziyade, ütöpik bir romandır; eserde mimarlığı gerçek ve özgün bir ideal kentin, Sforzinda’nın parçası kılma arzusu ortaya çıkar. Her türlü ürünle donatılmış olan Sforzinda’da Bilgelik ve Erdem Evi denilen on katlı devasa bir kule vardır; bu kulenin en alt katında bir genelev, en üst katında da bir gözlemevi bulunur.

Francesco di Giorgio Martini insan vücudundan özgün bir yapım programı çıkarmayı başarır. Sütunlar, tıpkı bitkiler gibi, insan vücuduyla benzer oranlara sahiptir: insan kafaları sütun başlarına, gövdeleri de sütun gövdelerine dönüşür. Martini’nin estetik anlayışı, antikitede olduğu gibi, insanı, mimarlığı ve evreni insan gövdesi figürü aracılığıyla yeniden bir araya getirir.

Luca Pacioli, 1509 tarihli *De Divina Proportione* adlı eserinde, her mimari formun insan vücudundan alındığını ve doğanın tüm sırlarının vücudun oranlarında ortaya çıkarıldığını iddia ettiğinde de bu birlik karşımıza çıkar. Altın oranın mimarlığın gerçek normu ve “usülü” olduğu hipotezine varan Pacioli, böylece, altın oranın davranışını analiz eder. Platoncu temellerin atılması ise bu konuda bir de metin yazmış olan Leonardo da Vinci’ye kalacaktır. Leonardo, mimari düzenlere tekabül eden karakter özelliklerini belirlemeye çalışarak Vitruviusçu retoriğin bir temasını yeniden gündeme getirir: örneğin, İyonik düzen melankolikken, Korent düzeni neşelidir.

Modernite, her şeyden önce, mümkün olanın ele geçirilmesidir, yani imgeleme açılan bir “kapı”dır. Elbette ki, imgelem, insanı insan yapan şeylerin başında gelir, ama Hümanizmle beraber imgelem, özel olarak bulgusal

62) H.W. Kruft, *Storia delle teorie architettoniche*, Roma-Bari, 1987’den aktarılmıştır.

(euristica) bir anlam edinir, mümkün olana, hatta hep mümkün olana dönen gerçeğe (bugün biz buna sanal diyoruz) dair bir araştırmanın aracı olur. Kısacası, imgelem, bir modelleme anı anlamı kazanır.

Perspektife ek olarak, Modernitede biçimlenen ya da potansiyel haline gelen kapasitelerden bir diğeri, önceden şekillendirme kapasitesidir. Nitekim, ressamın sıradışı niteliği, bir sahneyi “temsil edebilme”, figürleri “önceden düzenleyebilme”, mekânın “tasavvur” düzeyinde kontrolünü sağlayabilme kapasitesinden kaynaklanır. Bir sahneyi kurmak zihinsel bir kapasitedir; kavramsal olanın sanallaştırılması, düşünsel ve “inşâî” düzeyde “potansiyel hale getirilmesidir”. Leonardo, resmin, felsefî veya estetik nedenlerden önce epistemolojik nedenlerle zihinsel bir şey olduğunu söyler. Epistemolojiyle estetik arasındaki bu iç içe geçme mimarlıkta da gerçekleşir.

İmgelemin “yeni” zihinsel, düşünsel, epistemolojik gücü, modern ütopyanın doğuşuyla bir kez daha açığa çıkar. Ütopya, mümkün olanın, toplumsal davranışın modellenmesi biçiminde önceden şekillendirilmesidir, senaryolar kurmaktır. O halde, Thomas More’un 1516 tarihli *Ütopya* adlı eserini düşünelim; bu metinde mimarlığın yeni estetik-toplumsal işlevi belirginleşir.

Ütopya, bilinen dünyanın sınırlarının ötesinde bir adadır: dolayısıyla, bir bilinen-bilinmeyen ilişkisini oyuna dahil eder. İmgelem, bundan böyle, sadece rüyalar dünyasına açılan bir kapı değil, bilinmeyeni bilineene dönüştürebilen bir şeydir.

Ütopya demirden bir at biçimindedir; güçlendirilmiş ve yapay. Ormandan yoksun düzlüktür ütopya. Modernite en baştan kendi “son”unu biliyor denebilir: bilinebilir bilinmeyen, yapaydır. Adanın 54 şehri birbirine eştir, kare planlıdır ve düzenli bir plana göre organize edilmiştir. Modelleme eşit olarak kalan şeyin normalleştirilmesi, ayrıştırılmasıdır; modelleme düzendir. Bu düzenden de Moderniteye hakim olan Klasikçilik doğar. Ütopya’da mimarlık bu düzendir: herkesin kendine ait bir evi ve özel ihtiyaçlarını karşılayabileceği bir meyve-sebze bahçesi vardır; herkes tahıl üreten bir kamu fonu¹da çalışır, bu tahıl şehrin merkezindeki uzun bulvarın so-

nunda bulunan devasa silolara boşaltılır; bu silolar toplumsal sermayenin toplandığı büyük depolardır. Ütopya, normalleşmeye, tekrara ve akılcılaştırmaya kapı aralar; ancak, aynı zamanda, imgelemin üretime hüküm sürmesini mümkün kılar. İleride bilinebilir olacak olan bilinmeyen dünyada farklılık da yeniden-bulunabilir. Ütopyanın imgelemi heterotopyaya kapı aralar. Alberti'nin mimarlık için bir gramer icat etmesiyle aynı biçimde diller icat edilebilir.

Edebiyat ya da resim alanında olsun, mimari yaratıcılığa hizmet eden tüm deneyimler bu bakış açısıyla okunabilir. Mimarlığın “estetize” edilmesine dair, Filarete veya Fischer von Erlach gibi yazarlar tarafından gerçekleştirilmiş önemli çabalar söz konusudur. Ütopik düşünceyle, pitoresk ve yüce estetiğiyle melezlenerek Moderniteye yayılan bu yazarlar, Rob Krier veya Massimo Scolari gibi mimar-tasarımcıların eserleri vasıtasıyla günümüze kadar ulaşır.

İçinde bulunduğumuz döneme dair bir başka örnek, tuhaf bir “romantik Vitruvius yorumu” (Schlosser eseri bu şekilde değerlendirir) getiren *Hypnerotomachia Poliphili*'dir. Poliphilos'un her yerde sevgilisi Polia'yı izlediği, en sonunda da Kythera isimli bir adada ona kavuştuğu alegorik bir eylemle ilgilidir bu eser. Her şey, kalsik ve egzotik edebiyat geleneğine ait mimariler arasında, fantastik kırlarda geçer. Örneğin dağların arasındaki bir vadide inanılmaz yükseklikte bir kule, tepesinde kaderi temsil eden bir dikilitaş bulunan dev bir piramit gibi bir anda belirir ya da, başka bir durumda, sırtında bir dikilitaşla paslanmış bir fil heykeli ortaya çıkar. Benzer imgeler Bernini'de ya da Bomarzo'nun bahçelerinde de görülür.

Antikite, tüm cazibesiyle, *Gesta Romanorum* zamanına ve çevresine ait, antikiteyi bir peri masalı gibi gösteren ibadet yerleri için bir tür “rehber” olan *Apomnemoneumata*'da olduğu gibi, Modernite'de de mevcuttur. Ölçüsüzdür, yücedir; geride kalan harabeler, zamanın düşüşü üzerine düşünmeye zorladığı gibi, her daim insanın hafızasında kalacak, yani ebedileşecek eserler ortaya koyma ihtimali üzerine düşünmeye de zorlar. Bu edebî tuhaflığın ve ona eşlik eden sıradışı tabloların muhtemel yaratıcısı Francesco Colonna'da geçmişe yönelmiş bir tür ütopya vardır; Hümanizm ve Rönesans yazarları ve mimarları Vitruvius'u yorumlayarak geçmişle bütünleşirler.

Peki ama bu yazından çıkan mimari tezler nelerdir? Mimarlık için güzellik, esasen, faydalı olduğu müddetçe güzeldir; güzel akılla uyum içinde olup aynı zamanda göze hoş gelendir; güzellik parçaların armonisidir; doğanın bir parçası olan insan vücudu model olarak alınır; farklı güzellik dereceleri vardır; farklı güzellik türleri vardır, Dorik düzen erkeksi, İyonik düzen kadınsı, Korent düzeni ise bakiredir.

Güzellik içerisinde eseri ihtiyaçlara ve geleneklere uyduran toplumsal bir unsur vardır, dolayısıyla, biçimsel ve işlevsel güzellikler mevcuttur. Güzellik psikolojik bir faktörden de doğabilir: bunun için tartım devreye girer.

Rönesans'ın üç temel figürünün estetik tavrını değerlendirme dışında bırakamayız: Leonardo, Michelangelo ve Raffaello. Total bir insan olarak g r len Leonardo, modernitenin gerçek ve özgün bir ikonuydu. Doğayı inceleme ve soruşturma kapasitesiyle şüphesiz moderndi; doğaya kendi kendini doğrulama ve deneysellik kapasitesi atfedilmesiyle moderndi; orantı kurallarını g relile tirmesiyle moderndi. Leonardo için orantılar, antik dünyada olanın aksine, *a priori* düzenlenmiş olmak zorunda değildirler; doğada bir değil, pek çok m kemmел orantı vardır. Şöyle yazar Leonardo: “ ok az insan m kemmел oranlara sahiptir; pek çoğu  i man ve kısa ya da uzun ve incedir.” Vücudun oranları sabit de değildir, değişir. Oranlar nicelikle ilgilidir; bu da insan vücudunun niteliğinden daha az önemlidir.

Leonardo resme şiir ve müzik karşısında öncelik tanıdığında da moderndir. Böyle bir öncelik tanınmıştır, çünkü resim görünür şeyleri taklit eder; onları sadakatle temsil eder; göze hitap ettiği, açıklama ve yorum gerektirmediğinden, hepsinden önce de tüm fenomenlerin bir seferde sunumuna imkân verdiğinden herkese açıktır. Leonardo resmin zihinsel bir mesele olduğunu, yani önce d   n l p sonra yapıldığını ve de d   n lm   olmasında kendi gücünü bulduğunu iddia ettiğinde moderndir. Ancak Leonardo bir kuramcı değil, mekaniktir; oysa, modern bilim ileride esas olarak kuramsal olacaktır. Her ne kadar Leonardo için bilim artık bir bilgelik, hatta teori bile değilse de, o, bilimle sanat arasında bir ayrım olmadığını düşünür. Hatta doğayla sürekli bir mücadele yoluyla gerçekliğe sadakatini sunar.

Leonardo'nun  ek çok deneyimi yüceltilerek sınırlarını belirlemekte oldu-

ğumuz Modernite'nin temel bileşenlerine dönüşecektir, ama onun zihniyeti hâlâ tam olarak modern değildir. Leonardo'nun ancak üstinsancılıkla (superomismo) birleştiği anda modern olacak olan natüralizmi, örneğin, ardından gelecek her tür natüralizmin temeli olacaktır.

Leonardo sadece mimarlık üzerine yazar; Varchi'nin ona yönelttiği sanatlar arasındaki farka dair sorulara cevap verirken mimarlığı sanatlar arasına dahil etmez.

Gene de, açığa çıkarılması gereken iki şey vardır: ilk olarak, daha önce bahsettiğimiz, orantının görelileştirilmesi; ileride mimarlıkta olacakların işaretidir bu şüphesiz. İkinci olarak, Leonardo'nun neredeyse hiper-gerçekçi natüralizmi; bu natüralizm, bin dokuz yüzlerin metafizik deneyimlerine dek bulabileceğimiz, hipotez edilmiş bir doğaya varır.

Her gnoseolojinin temel paradigma değeri olan mimesis, doğadan farklı bir şey yaratma olanağı tarafından geçersizleştirilmiştir. Leonardo tarafından tartışmaya açılmamış, ancak araştırılmış bir şeyin kopyasının şeyin kendisini aşacağı paradoksa varıncaya dek kullanılmıştır. Metafizikleştirilen, temsil edilen nesnenin kendisidir. Şeyin imgesi, şeyi aşan bir güç gösterir. Artık bir simge değildir.

Michelangelo ve Raffaello'daki sanat, mimarlık ve estetik ilişkisi daha sorunludur. Modern çağı karakterize eden Klasikçiliğe batmış olan her iki ismin birincisi klasikliği dramatik, ikincisi içselleştirilmiş bir biçimde yaşar. Her ikisi de Klasikçiliğin yalnızca yeniden üretilebileceğini değil, aynı zamanda, kurallar dahilinde kalmak şartıyla aşılabileceğini düşünür. Her ne kadar modernlerin antiklere benzeme biçimi en azından Michelangelo için muazzam bir karakter sunsa da, antiklerle modernler arasında bundan böyle özgül bir çelişki yoktur.

Michelangelo için güzellikle doğa arasında bir antagonizma yoktur: doğa her durumda bir araçtır. Doğadaki her şey eşit biçimde güzel değildir, sanatçının vazifesi bir seçim yapmak ve doğaya güzellik katmaktır. Sanatçının gerçeklik karşısında herhangi bir yükümlülüğü yoktur: nitekim, sanatçı özgün bir gerçeklik yaratır.

Sanat gözün idrak etmesi ve bir yargıya varmasıdır. Anlık, bir dünya “tasarlama”, yani bir dünya projesi yaratma kapasitesidir. Göz, bilincin birinci aracı olarak, insan ve dünyayı birleştiren şeydir; resim, heykel ve mimariyi bir araya getiren “tasarım”dır. Ancak çağdaş zamanlarda teorize edilecek olan bütüncül sanat eseri fikri köklerini buradan alır.

Belirleyici biçimde Modernite’yi saran bir sentezin araştırılması anlamında, Klasikçilik, zirve noktasını Rönesans’ta bulur: en temel özellikleri ihtişam, armoni, ölçü ve kanaatkârlık, rasyonel organizasyon, yaratıcı kapasitenin kontrolü ve hepsinden önce formla içerik, fikirle gerçeklik arasındaki dengedir. Armoni Raffaello’da yüceltilir, Michelangelo’da drama dönüşür. Michelangelo Klasikçiliğin çıkmazlarını kayıt altına alır: armoni bir kez gerçekleştirildiğinde hayatı öldürür; Antiklerden öğrenmek, kaçınılmaz olarak, Modernlerin aşağılanmasını beraberinde getirir, sonradan gelen, eğer *arche*’nin mitik üstünlüğüne sahip değilse, önceden olanla boy ölçüşemez. Michelangelo tarihte olanların çoğu kez karşımıza grotesk giysilerle çıktığını hatırlatır gibidir.

Her ikisi de mükemmelliğin ve nesnel güzelliğin peşinden koşar: bu arayış, modern çağda evrensellik içinde kimliğin, nesnellik içinde öznelliğin olası bir çözümü olmadığından sürekli bir geriye dönüşten mustarıptır. Modernite’nin ve onun tüm formlarının temel çelişkisi, istençle güç, düzenle olasılık arasındadır: Raffaello’nun yüce, Michelangelo’nun dramatik Klasikçiliği karşısında ortaya çıkacak ve organik karşısında inorganiğe, doğallık karşısında yapaylığa, gerçekçilik karşısında stilizasyona ve çizgiselciliğe ayrıcalık tanıyacak olan Maniyerizm’de de bu böyledir.

Bu okul, sanatın doğayı değiştirmesi gerektiğini; soyutlamaya, psikolojizmin ve tinselliğin içe dönük formlarına eğilimli olması gerektiğini düşünür: sanat eseri kendi özerkliğinden harekete geçmelidir, herhangi bir fayda ya da ahlâk taşımak zorunda değildir. Mimari de, bir şekilde, gerek faydaya gerek ahlâka biçim verilmesine engel olmak zorunda kalacaktır.

Klasik-antiklasik, klasik-romantik karşıtlığı üzerine temellendirilmiş bu ikilik, sanat dünyasının varoluş biçimi olarak değil de, Modernite’nin ken-

disinin özgöl bir veçhesi olarak değerdendirilmiştir. Modernite kendi çelişkilerinden beslenerek dünyayı yorumlar ve kurar.

Leonardo, Michelangelo ve Raffaello, mimarlıkla ilgili bir yazın oluşturmamışlar, ancak sanatların sistematikleştirilmeye çalışıldığı bir dönemde mimari estetik alanında önemli sonuçlar ortaya koymuşlardır.

Daha yaygın bir sınıflandırma, onaltıncı yüzyılda Varchi'den gelir. Sanat, geçici eğilimlerin karşısına konumlandırılan “zihinsel bir alışkanlıktır”; bu alışkanlık, sanatlar arasında güzel sanatlar diye bir ayrım içermeyen Aristotelesçi bir akıl yoluyla uygulamaya konur. Varchi bu durumun getirdiği muğlaklığın bilincindedir ve “sanatın tam olarak bilimlerin karşısında yer aldığı” gözlemini yapar. Onun sınıflandırması şöyledir:

- 1) Zorunlu, faydalı ve keyifli sanatlar.
- 2) Liberal ve evrensel sanatlar.
- 3) Ürün veren ve vermeyen sanatlar.
- 4) Balık avı gibi doğadan kâr eden sanatlar ve güneşten nesneler üreten sanatlar.
- 5) Mimari gibi majör sanatlar ve tabi sanatlar.

Bu sırada, açık biçimde mimari estetiğini konu alan bir mimarlık çalışması oluşturuluyordu. Daha da önemli olan eserler, Sebastiano Serlio ve Vignola diye bilinen Giacomo Barozzi'nin eserleridir.

Serlio'da düzenlere dair katı bir şematikleştirmenin yanı sıra, mimarlığın içsel yasalarından ziyade etkilerini gösteren bir ressamın bakış açısı bulunur. Mimarlığın başka –egzotik– veçhelerini yakalamaya dönük ilk çabalar görülür; Mısır'daki muhteşem yapıları gösterenler örneğin. Daha sonraları bir başka kitap, orantıya değil de perspektife, yani katılma, normatif bir sisteme dönüşme eğiliminde olan orantının aksine, çeşitlilik üretebilen şeye adanmıştır.

Esasen bir ressam olan Vignola, bir mimari düzenler kuramı tanımlamaya çalışarak, esas dikkatini perspektif sorunlarına yöneltir. Onunkisi, bir metottan çok, mimarların oranlar aracılığıyla eserlerini oluştururlarken

kullandıkları ölçüm hesaplarını basitleştirmeye yönelik ampirik bir estetikdir.

Trissino, Cornaro, Barbaro ve Andrea Palladio'nun *Mimarlık Kitapları*'nın yarattığı ortam sayesinde mimarlık düşüncesi kayda değer bir şans elde etmişti: bunların hepsi rahatlığa yönelik ürünler vermişler ve büyük ölçüde faydacı bir tavır sergilemişlerdir. Alviso Cornaro şöyle yazar örneğin: “Bunun dışında bir ürün gayet güzel ve rahat olabilir, ama Dorik ya da bu düzenlerden herhangi biri olamaz.”

Danile Barbaro, Vitruvius'un metnini yeniden yayımlar ve genç Palladio ile tartışır. Sanatın deneyimden doğduğunu ve mimarlığın rasyonel bir sistem biçiminde düşünülen doğayı hareket ettiren ilke temelinde yaratıldığını düşünen Barbaro'nun tavrı gayet Aristotelesçi bir tavır olarak tanımlanabilir: nasıl sanat eseri doğada yer alıyorsa, insan aklı da doğa ilkesinde yarar alır. Dolayısıyla, mimarlık tam bir bilimdir, çünkü doğada mevcut rasyonel ilkeleri uyarlar: mimarının “ilk bilimi” olan orantı ve geometri tüm kuralların temelidir. Form, uygulanmış olan aklın, yani orantının bir sonucudur: malzeme yalnızca bir “varlıktır”, mimarlık ise bir “iyi varlık”.

Mimarlık, bir bilim olduğu ölçüde, güçlü bir etik bileşen edinerek, mutlak olana ve gerçeğe yönelir: aynı şeyi, güzeli inşa etmenin iyiyi ve gerçeği inşa etmek olduğunu düşünen Palladio'da da buluruz. Mimarlık, doğa formlarının değil, doğayı yönlendiren ilkelerin bir taklidi olarak görülür; aklın karşısında olan, doğanın da karşısındadır. *Utilitas, firmitas ve venustas*'ın yerine, rahatlığın, sürekliliğin ve güzelliğin eşanlamlıları olarak fayda kategorilerinden yararlanan Palladio, karşısına Vitruviusçu üçlemeyi alır. Alberti'nin güzellik maksimi hali hazırda devrededir: bütünün parçalara, parçaların birbirlerine ve bütüne tekabüliyeti; dekoru ve güzelliği birleştirerek onları ‘*commodità*’ya tabi kılmanın ve de ‘*commodità*’yı insan organizmasına bağlamanın yollarını arar. Böylece, etikle estetiği bir araya getirir.

Palladio, estetik bir bakış açısıyla, eski kullanımın Alberti tarafından bile “daha açık ve hoş” güzelliği işaret etmek için çağrılan bir kaynak olduğunu göstererek sunduğu yeniliğin farkındaydı: bu yeni kullanım bir eserin veya insanın manevî ve gizemli yönü olduğundan, güzellikten ayrışır ve çirkin

olduğunu düşündüğümüz şey içinde dahi gösterilebilir. Bu, modern klasikçi kültürün rasyonalizmin açıklayamadığı her şeyin hesabını vermek için kullanılan tipik bir temasıdır. Bu klasikçilik, ifade edilme sorunu karşısında, başka bir ifadeyle, doğadan ya da eskilerin otoritesinden özgürleşemese dahi, kendi özgünlüğü, varoluş biçimi içinde temsil edilmek istemeyen özne sorunu karşısında çözülür.

Böylece, tarz ya da tarzlar sorunu biçimlenir. Hesaba katılması gereken sadece doğa ya da eskilerin otoritesi yoktur, Klasik'in bütünleştirici birliğinden farklı, kültürün içinden çıkan çok sayıda form vardır: Gotik gibi.

Klasikçi biçimciliğin tarafında yer alan Vasari, klasikçi geleneğin taş mimarisi adına gotiğin “kağıt” mimarisini reddeder. Düzen dışılık, “Alman dediğimiz çalışmalarda tipiktir; bunlar antiklerden ve modernlerden çok farklı biçimde süslenir ve oranlanır.”⁶³ Ancak sanatçının ifade edilmesi sorununu, tarz sorununu, yol/yordam (maniera) kavramı gibi bir kavramın oluşturulmasını bir biçimde öngörmesini sağlayan, tam da bu reddediştir.

Özne ne kadar talepte bulunursa (ve talep edilirse), klasik metafizik o kadar sendeler; gerek mimari gerek siyasal düzenler görelileştirilir, akılcılaştırılır, millileştirilir; bu düzenler yirminci yüzyıldan onları geçmişin hayaletleri gibi yeniden hatırlayan postmoderne dek mimarlık kültüründe unutulmak üzere keşfedilirler.

Alman düzeninden ziyade Fransız düzeni aranacak, özel bir düzen olarak Gotik mimariye bakılacaktır. Klasikçiliğin bir tür dogmatik radikalleştirilmesi eşliğinde eskilerin otoritesini yeniden sahiplenen konumlar açığa çıkacaktır.

Bunun dışında yeni meşruiyetler de aranır. Örneğin Philibert Delorme, orantıları, bundan böyle yıldızların hareketinde veya insan vücudunda değil, İncil’de düzene giden yolu izleyerek, Nuh’un kemerinin ölçülerinde arar. Ayrıca bir Fransız düzeni tanımlamaya çalışır.

63) G. Vasari, *Le vite de’più celebri Architetti, Pittori et Scultori Italiani, da Cimabue a’tempi nostri*, Floransa, 1958.

Çalışmasının sonunda iyi ve kötü mimarın iki adet alegorik ahşap baskısı bulunur. Gözleri, kulakları ve burnu olmayan kötü mimar, bir şato ve Ortaçağ köyünün aşılımış mimari formlar olarak temsil edildiği bir arkaplan eşliğinde, çevresini saran peyzaj içinde tökezleyerek ilerler. Yakınlarda hiçbir öğrencisi yoktur, yerde vahşi kabile kutsallığı zamanının hatırası öküz başları görünür. Meyve vermeyen bir ağaç vardır, böylece doğanın hakimiyeti hatırlatılır.

İyi mimar bir bilge gibi giyinmiştir. Biri Tanrıyı ve geçmişi, biri şimdiki zamanı, biri de geleceği gözlemek için üç gözü vardır; dahası, Delorme bu adamı dört el ve ayakla donatmıştır. Bir bereket boynuzu ve bir pınar onun bilgeliğini sembolize eder. Ortam meyve dolu bir bahçedir: bazı yıkık dökük yapılar antikiteyi, kilise ve saray da bugünün mimarisini karakterize eder. Bir deli, bilginin bir tanık aracılığıyla ulaştırılacağını göstermek için ustaya eşlik eder. Bundan böyle, kutsal, kabile adağı, öküz başı biçimlerinde değil, kilisenin varlığında ortaya çıkar. Estetikten ziyade zor bir etik yolculuğa hazırlanan iyi mimar, kendini akılla duyguyu birleştiren ve ayıran bir labirentin içinde bulur.

VI.

Akıl ve Duygu: Ampirizm, Duyumculuk ve Aydınlanma Arasında

Eğer Rönesans'ın merkezî estetik ve mimari teması sanatla doğa arasındaki çatışma –doğanın mükemmel olmama halinin sanatın mükemmelliğinde çözülebileceği düşünülerek yaşanmış bir çatışma– ise, Barok'unki akıl (ragione) ve idrak (intelletto) arasındaki çatışmadır. Doğal olanla yapay olan arasında bir tür salınım yaratan güzellikten norm ve zevki, kural ve kuraldışılığı bir araya getirebilen yegâne kaynak olan '*agudeza*'ya, kavramsal beceriye geçilir.

Antikle Modern arasındaki derin farkı gösteren, moderniteye içkin, varlık-hakikat, madde-form, form-içerik ayrımı, mümkün mekânla, Modernite'nin gerçek nesnesi ile iştilal ederek Barok içinde başkalaşımın yolunu hazırlar. Bu dönüşüm sırasında aklın tahakküm altına alabileceği yasalar, kurallar ve ilkeler bir kenara bırakılır. Anamorfozda olduğu gibi, tasarım, tikel bir bakış açısından, bir peyzaj, yani kendinden başka bir şey olabilir. Artık Hümanizm'de olduğu gibi tek bir bakış açısı değil, potansiyel olarak sonsuz bakış açısı vardır: bu potansiyele bir retorik, yani bir çoklu söylem düzeni/düzensizliği tekabül etmek zorundadır.

Barok, madde ve formun hakikatin baş döndürücülüğünü hissettikleri yer olduğu gibi, aynı zamanda, formun (ve böylece maddenin) öz olarak alındığı yerdir. Görünüşle töz arasında, faydalı olanla gereksiz olan arasında, strüktürle dekorasyon arasında, destekleyenle desteklenen arasında bir ayrım yoktur: Barok'ta güzellik özgürdür çünkü bağlıdır, bağlıdır çünkü özgürdür. Özgür güzellikle bağlı güzellik arasındaki ayrımında bir hakikat bulmak için çağdaş dünyaya gelmek gerekecektir. Barok mimarlık için insan giysili

doğar, rahibi rahip yapan kıyafetidir; her şey, içeride ve dışarıda olanı, içerisini ve dışarısını, yeterli ve yetersiz olanı, doğru ve yanlış betimlemenin imkânsız olduğu kat yerinde bulunur. Barok'ta dekorasyon, lüzumsuzluktan ya da kibirden değil, içerisinde bütünlük sağlanabildiğinden hüküm sürer. Her şey bir maskedir; derinlerde aklın egemenliği sürse de, bu akıl sonsuzluğa havale edilmiştir. Akıl duyguda, duygu da akılda yansıtılırken zıtlar bir arada yaşarlar. Modern bilim bu topraklar üzerinde şekillenir; özerk, öz-düşünsel ve kendi üstüne katlanmış hale gelir.

Modern bilimin Galileo ve Descartes ile biçimselleşmesi, varlıkla hakikat, biçimle içerik, veri ile verinin yorumlanması (anlamı) arasındaki ayrımı radikalleştirir; böylece, zihinsel emeğin, kuramın gelişimi sonucu mantıksal-biçimsel özerkleşmesinden hareketle, sosyolojik bir bakış açısından, niteliksel olmaktan çıkıp niceliksele geçerek zanaatkârlıktan endüstriye geçme eğiliminde olan kol emeğini (*sic!*) kumanda etmesi anlamında, birinciye somutlaştırır, ikinciye soyutlaştırır.

Bilimin sanata açacağı alan yanıltıcılığın alanı olacaktır: bilimsel rasyonalizm çağının aynı zamanda Barok çağ olması tesadüf değildir.

Galileo ile ilgili olarak, bir girişin statik davranışı üzerine ilk çalışmaları ona borçlu olduğumuz değerlendirmesi yapılır. Bu, mimarlık kadar yapıbiliminin tarihi açısından da önemlidir. Galileo tarafından geliştirilen tavır, estetik düşünce bakımından bir geri dönüş anlamı da taşır, çünkü orantılar ya da başka kriterlerden ziyade bilimsel öngörüler ve hesaplamalar tarafından belirlendiği ölçüde formu düşünmeye olanak tanır. Biçimsel seçimleri belirleyecek olan kurallar derin bir dönüşümle maluldür: mimariyi bütünlük bir rasyonalizme götürecek olan düşünce hayata geçer. Aynı şekilde, maddelere ve dolayısıyla malzemeye değer biçilmesi değiştirilecek, esas olarak kozmolojik nedenlerle bir araya getirilmiş olan Vitruviusçu üçlemenin gerekçeleri bina strüktürlerinin hesaplanabilirliği karşısında meşruiyetlerini yitirecektir.

Bilim, estetik alanına bin yedi yüzlerde yücenin yeniden ele geçirilmesiyle hayatlaşacak bir konuyu sunacaktır: sonsuzluk sorunu. Yunanlar için sonsuzluk anlamına gelen *ápeiron* sözcüğünün bir görev anlamı taşıdığı ve bu

boyutun hesaba katılmadığı hatırlatılır. Oysa, modern sonsuzluk düşüncesi, sonrasında, hesaplama ve belirlenmemiş olan şeye bir “son” belirleme prosedürü içinde “çözülecek” olan teolojik bir sorundan yola çıkar. Oysa, belirsiz, hesap yapma imkânını ortadan kaldırmaz.

Bundan böyle sonsuz, temel bir geometrinin ürünü olarak değil, “formlar” a da atfedilebilen bir “açıklık” olarak düşünülür. Buradan derin bir şartlanmamışlık, lüzumsuzluk duygusu doğmaz; bu da modern çağda yavaş yavaş pazar yerini işgal eder.

Bilim kendini sanatın çoktan ayırdığı şeyi geliştirirken bulur.

Sonsuzluk teması, örneğin, geometrik olarak perspektifin “ufku”nda betimlenmiştir ve devamında, hepsinden önce mimar-geometrici Desargues’la beraber, projeye dönük bir geometri sorunu, yani benzer dönüşümlerin çalışılması sorunu halini alır. Bunlar da, her şeyden önce, beraberlerinde figürler, formlar ve farklı varlıklar arasında bir ilişkiye imkân tanıyan yasalara dair bir soruşturmayı getirirler. Böylece, deformasyonlar ve başkaları bilimsel anlamda ilginç hale gelirler; nesnel güzelliğin yasaları gibi orantının önceliğinin de tutarlılığını kaybettiği açıktır.

Tüm bunlar görünüşün ötesindeki soyut ve evrensel yasaları ele geçirmeye yöneliktir; kesinlik fikrinin kendisi görece mantıklı bir anlam edinmek için mimetik yan anlamını kaybeder. Sonsuzluğun hesaplanabilirliği düşünülerek, aynı zamanda, şansın ele geçirilmesi, estetik açıdan kullanılması düşünülebilir. Bernini, San Pietro’nun portişinin “tesadüfen” gayet iyi kotarıldığını söyler. Düşüncenin doğa karşısında önceliği vardır, görünmenin görünen karşısında olduğu gibi.

Yalnızca doğaya güvenilmek zorunda değildir, düşünceye de güvenilebilir: yalnızca görüneni değil, görülebilir ve görülmek zorunda olanı da ele geçirmek.

Barok, Reform’un ve Karşı Reform’un, Kilise teolojisine karşı gelen birinin teolojisinin, dışsallık estetiği karşısında içsellik estetiğinin, görünüm karşısında sorumluluğun, gösteriş oyunları karşısında kaba sabalığın, duygu

karşısında aklın çağıdır. Çatışmalar, aynı zamanda, kaçınılmaz bir oyunun parçaları gibi görünürler. Eğer bunlar şeyler düzenine ait olmuş olsaydı herhangi bir diyalektik çözüme varmak mümkün olmazdı ve sanatsal formlar çatışmaları temsil etme görevini, bu çatışmaları bir araya getirme ve onlar için bir sahne hazırlama görevinden daha çok üstlenmezdi. Her şey teolojik bir ufkun içindedir.

Estetik kanonlar içerisinde teolojik uğraşa bir örnek Carlo Borromeo'nun *Instructiones*'inde bulunur; bunlar bir piskoposun Barok mimarlara tavsiyeleridir. Mimarlık bir korkuyu kıskırtmak mecburiyetindedir, dolayısıyla bir tepenin ya da öne çıkarılmış bir temelin üzerine yerleştirilmelidir. Cephe kuralları "yazmaya" yarar. Latin haçına '*insignis structura*' dönülmeli ve pagan "dairesellik" reddedilmelidir. Işık, renksiz ve yarı saydam olmalıdır. Akılcılık '*mimari rasyo*'nun kabulünden gelir; düzenler kabul edilirler, çünkü *firmitas* açısından gereklidirler.

Rönesans'ta bir araya getirilen şeyler, yani sanat ve bilim, bilim ve teoloji ayrılma eğilimindedirler. Bilimlerin sanatların temeli olduğunu yadsıyan, resmi ve "mimarlığı, matematik ve geometrinin buyurgan zorunluluklarından" kurtaran pitoreske, yani mükemmellikten ziyade vizyona, normdan ziyade duruma olan açık yatkınlığıyla "mimarlığın anası ve kızı" haline gelen Zuccari'de bu böyledir örneğin. Fakat, bunun dışında, Vincenzo Scamozzi gibi, mimarlığın öncelikle bilimsel bir karaktere sahip olduğunu kararlılıkla yeniden iddia eden biri de vardır. Scamozzi Barok'u reddeder, mimarlık aklının ve yasasının basit ve doğayla uyumlu olması gerektiğini savunur. Bu armoni, eğri büğrü, kırıklı ve arabesk çizgilerin engellenip düzenli formlara ve dik açılara ulaşılmasıyla elde edilir.

Doğayı özü aracılığıyla yorumlayan renkle, görünüşü aracılığıyla yorumlayan renk arasında da bir çelişki olduğu açıktır. İki metafizik vardır ve bunlar, sırasıyla, madde ve form arasındaki ilişkiyi oyuna dahil ederler.

Scamozzi için madde, doğası gereği herhangi bir forma sahip değildir. Dahası, farklı maddeler belli konfigürasyonlara imkân tanıyan niteliklere (habilità) sahiptir: her malzemeye her form yaratılamaz. Malzemeye bağımlı olan formlar vardır, ancak bunlar formdan yoksun maddeler olarak kendi

içlerinde var olurlar. Bu formlar mükemmelliklerini malzemeye olan bağımlılıklarında bulurlar. Tohumları tüm bir Hümanistik-Rönesans kültürüne serpilmiş olan ve “malzemenin hakları”⁶⁴ önermesinde somutlaşan neo-Platonik Klasikçiliğin bir örneğidir bu.

Scamozzi’ye göre: “Mimarın malzemeye şiddet uygulamaya meyilli olması çok da övgüye değer bir şey değildir: mimar, kafasındaki üslup uyarınca Doğanın yarattığı şeyleri kendi istediği hale indirger, böylece onlara istediği biçimi verecektir.”

Zanaatçı üretim biçiminde ontolojik-metafizik bir gerekçesi olan “maddenin hakları önermesi”, endüstriyel üretim biçiminin ortaya çıkışı ve çağdaşlıkla beraber programlı olarak ihlal edilir.

Barok Klasikçiliğin merkez figürü, Poussin ve Fréart de Chambray’yi de etkileyecek olan Giovanni Pietro Bellori’dır. Bellori için sanatçı düşünceye yakınlaşır ve doğayı geliştirir. Tanrı “muhteşem eserler ortaya koyarken [...] idealar denilen ilk formları inşa etmiştir”. Bu idealar değişmez sayısal yasalarca düzenlenmiştir. Mimar, “icatlarını düzen, sıralama, ölçü içine sokarak soylu bir fikir tasarlamalı ve ona yasaları, kuralları gösteren bir zihin oluşturmak zorundadır”. Fakat doğa “değişimlere ve çirkinliğe tabi dünyevî bünyelerin [...] çoklu değişimlerine” tabidir. Sanatçı ve mimar İdea’yı doğaya dair bir temaşadan çıkarsayarak yeniden ortaya çıkarmak için bu değişiklikler üzerinde iş görmek zorundadır. Doğanın her taklidi, bir taklidin engellenmesine imkân tanıyan, şeylerin açıklığında durdurulan, görünümün “ötesine” geçme kapasitesinden yoksun bir temaşa ediminden özgürleştirilmek zorundadır. Caravaggiocu gerçekçilik Bellori adına reddedilir.

Antiklerin İdea’ya doğru uzun ve zorlu bir yolculuğu vardır; o halde, onlara dönüp bakmak zorunludur, çünkü doğanın çalışılmasıyla idealite arasındaki doğru denge onlarda gerçekleşmiştir. Bu nedenle, Antiklerin taklit edilmesi bir taraftan arketipikken, diğer taraftan, doğa yasaları evrensel olamayacaklarından, bugüne yönelmiştir.

64) H. W. Kruft, *Storia delle teorie architettoniche*, Roma-Bari, 1987, s. 114.

Bir kez daha kendimizi formların taklidi ya da tözün, *morphê*'nin veya *dinamis*'in taklidi biçiminde anlaşılan taklit sorunuyla karşı karşıya buluruz. Rasyonalizm çağında kesinleştirilecek olan geçiş, Aristotelesçi *dinamis* kavramının yapıcı bir ilke olarak düşünülmesiyle olacaktır. Bu durumda, doğanın taklidi, onun yaratılan ve yaratan varlığının, tam olarak *physis*'inin yeniden üretilmesi olacaktır. İnşaat, evrenin mekaniğine dönüşecek ve mimarlık da Borromini ve Guarini'nin durumlarında olduğu gibi bu mekaniğin yasalarını ortaya çıkarmaya çalışacaktır. Geometri, bundan böyle saf formlarının değil, karmaşık formların, *anamorfik* yapıların ve projesel geometrinin geometrisi olacaktır. Bilimin Platonik-Aristotelesçi epistemede görece hiçbir şeyi kalmayacak, çoğunlukla “görelilikler”, değişimler ve bunların biçimleri üzerine araştırmalar yapmak isteyen matematiğe mutlak biçimde güvenecek bir bilim olacaktır.

Akıl çağının bu “görelileştirme” çabası, sadece bilimlere değil, insanın dünya üzerindeki işlevinin yorumlanma biçimine de uygulanır: kültür üreticisi olarak insanın hümanistik sezgisi de bu etkilerle malumdür. Guarino Guarini, örneğin, insanların alışkanlıklarını ve ihtiyaçlarını değiştirdikleri şeklinde bir evrim düşüncesini, dolayısıyla mimarlığın uyarlanamayacağını savunur. Kadim kuralları korumak ve onlardan yenilerini türetmek de mümkündür; bu estetik görecilik, insanın mekânlara uyarlanma veya kendi kültürel kimliğini inşa etme biçimlerinden biri olarak Gotik'in yeniden değerlendirilmesini önerir.

Sanat ve bilim Guarini'de bir saklambaç oyunu oynarlar: geometri “tüm sanatların içinde saklandığı genel haznedir”, ancak rasyonaliteden ayrı olarak, çeşitlilik ve belli belirsizlik içinde ifade edilen duygular kısıktılmak zorundadır: “gerçek orantıların” izlenmesi gerekir, duysal olanı takip etmek için tüm olası optik düzeltiler de uygulanmalıdır. Biçimsel yenilenme, modern kültürde düşünülemeyecek yeni veya tümüyle farklı olanın ortaya çıkması şeklinde düşünülmemiştir; yenilik, geometrik modellerin parçalanmasında, izleyicinin dahil edilmesindedir.

Bin altı yüzlerin mimari estetiğinde neler olduğunu anlamak için, akılla duygu, biçimci bir Klasikçilikle endişeli ve içerikçi bir Klasikçilik arasındaki çatışmayı hesaba katarak iki temel fenomenin hesabını vermenin yolla-

rını arayabiliriz: her ikisi de Fransa’da olan bu iki gelişmenin birincisi Kraliyet Mimarlık Akademisi’nin doğuşu, diğeri ise Eskilerle Modernler arasında yaşanan tartışmalardır.

Akademi sanatların Devlet tarafından kontrolüne yönelik politik bir karar olarak doğdu; temel amaç, imalat ürünlerinin üretim ve dağıtım biçimlerini yeniden yapılandırmaktı. Zanaatkârlık daha da detaylanmış ve genişlemiş olan piyasaya cevap verebilmek için kendini yeniden örgütlemeye başlıyordu. Bu iktisadi-üretici bakış açısıyla, Colbert, 1671 yılında, 1793’te kapatılacak olan Kraliyet Mimarlık Akademisi’ni kurdu.

Akademi’de yaşanan tartışmalar ağırlıklı olarak estetik ve estetiğin mimarlığa uygulanmasıyla ilgiliydi. Her tartışmanın temelinde Kartezyen anlamıyla akıl vardı: yalnızca matematiğin kesinliği garantileyebileceği, geometrinin her güzelliğın temeli olduğu ve ‘*bon sens*’ın idrak yoluyla mimarlığı hatalardan koruyacağı düşünölüyordu. Bu önkabuller ışığında, Klasikçi bir yaklaşımın kendisi, Antiklere koşulsuz bir inanç kaçınılmazdı.

Akademi’nin bir görevi de ulusal bir mimari düzen oluşturmak, devletin gücünü, kraliyetin şanını ifade etme kapasitesinde bir dil yaratmaktı. Dolayısıyla, kendimizi evrenselci akılla ulusal kimlikler arasındaki derin bir çelişkiyle karşı karşıya buluruz: eşzamanlı olarak, aristokratik anlamda kadimlerin otoritesiyle meşrulaştırılan mutlakıyetçilik kendi içinde yansıtılamıyordu. Özgün kimliğin evrenselle bir araya getirilmesi şarttı.

Bu çelişki yalnızca politik değil aynı zamanda mantıksal ve felsefiydi. Her bir akademik argümanın merkezi, güzelliği tanımlamanın evrensel biçimi olarak ya da tek bir öznenin, sayesinde kendisini ifade ettiğı karakteri olarak düşünölebilen gusto idi. Gusto, tüm bir onyedinci ve onsekizinci yüzyıl için nesnelcilikle öznelcilik, evrensellelikle tekillik arasındaki denge noktası olacaktır.

1671 yılındaki bir tartışmada Blondel şu konuyu ortaya katar: “Mimarlıkta doğru gusto nedir?” Hiç kimse bu soruya uygun bir cevap vermeyi başaramaz ve bir sonraki oturumda doğru gustonun zeki insanlara keyif veren şey olduğu sonucuna varılır. Doğru gustoyla yaratılmış olan mimarlık, zo-

runlu olarak keyif vermek zorundaydı, oysa keyif veren tüm mimari eserler doğru gustoyu yansıtmamaktaydı.

Mutlakiyetçi bir devlet otoritesini temsil edenler için bir estetik görelilik riskini kabullenmek güçtü, ancak tam şeklini çağdaş dünyada alacak olan bu görelilik hali hazırda kendi tarihsel meşruiyetini kurmaktaydı.

Akademi'nin ilk kuruluş yıllarının önemli bir ismi François Blondel'di. Blondel'e göre, mimarlık, şeylerin gerçek doğasında mevcut nesnel güzelliğe sahipti: mimarlık, nesnel güzelliği taklit etmez, gerçekleştirirdi. Bu güzellik zamandan ve çevreden bağımsızdı, kendi doğal güzellik temellerine sahipti, parçaların düzenlenişinde ve orantıda bulunurdu. Hoşluk yaratıyordu, çünkü aklın ve duyguların ihtiyaçlarına yanıt veriyordu. Belli orantıların herkese keyif vereceği ön varsayımı yapılıyordu: eğer bu orantılar noksansa, yapı kimseye zevk vermezdi. Kendisi de doğanın bir parçası olan insan doğadan zevk alır, mimarlığın kendisi de doğa üzerine kurulur: sütunlar, örneğin, ağaç formundan doğmuştur.

Akademi, kendi dogmatizmini örerken, Fransa'da Eskiler ve Modernler arasında hangisinin diğerinden üstün olduğuna dair çok önemli bir tartışma açıldı. Önce edebî konularla başlayıp sonra tüm diğer sanatları içine alan *querelle*, mimarlık için hayatî bir hal aldı. Soru, tüm bayağılığıyla, oldukça karmaşık bir sorunu ortaya çıkarıyordu: “Eskiler mi Modernlerden üstündü, yoksa Modernler mi Eskilerden?”

Olası cevaplar, her durumda, bilgi biriktirmeye, bilgiyle sanatlar arasındaki farka, arketiplerin ve dolayısıyla taklidin işlevine, yeninin üretilme ve yadsınma biçimlerine dair bir düşüncenin üretilmesini zorunlu kılıyordu; bunların en başında da aklın tarihsel mi yoksa tarihüstü mü olduğu sorusuna verilecek cevap geliyordu.

Kristeller'in ortaya koyduğu gibi, *querelle*'in iki büyük sonucu vardı: Eskilerle Modernler arasındaki karşılaşma, kültürlere ve bilgiye dair bir sınıflandırmayı, sanatlarla bilimler arasında net bir ayrımı mümkün kılmıştı, çünkü kabiliyetin belirleyici olduğu alanlarda bir üstünlük oluşmamışken,

hasap kullanımının mecburî olduğu alanlarda, yani bilimlerde Modernlerin Eskilere üstünlük sağladığı sonucuna varılmıştı. Böylece, sanat ve bilim, aralarındaki farkı-mesafeyi teyit etmiş oldular: bilimsel ve sanatsal yargılar gnoseolojik anlamda farklı olduklarından, hesaba dayalı bilimde ilerleme söz konusuyken, sanatta değildir. Böylece, doğa fikri de değişir.

Modernlerin üstünlüğünü açıklayan tarafta yer alan Charles Perrault, Eskiler zorunluluğun ve doğanın baskısı altında olduklarından, onların bir keşifte bulunmamalarının neredeyse imkânsız olduğunu söyler. Her mükemmelleşme, kaçınılmaz olarak, bir üst mertebe olarak kabul ediliyordu, çünkü doğa değiştirilemezdi, her zaman kendi kendisiyle özdeşti. Dolayısıyla, eskilerin ürünlerinin modernlerinkinden üstün olup olmadığını sormak boştur. Sanatla doğa arasındaki karşılıklı ilişkinin Klasikçiliğin en tutulan tezlerinden biri olduğunu aklınızdan çıkarmayın: eserin oluşu eklemlenilen doğanın kalıcılığının üzerindedir. Modernler, Eskilerin mutlak orijinalliğinden yoksun olsalar da, bu durumdan iki yönden fayda sağlayabilirler: akıl, tarihsel akıl, mevcut eserlerden pozitif anlamda faydalana-bilir ve de geçmiş hataların tekrarlanmasını engellemek mümkündür. Sanatlarda da ilerleme mevcuttur.

Charles'ın kardeşi Claude Perrault ile beraber mimari estetikte gerçek ve özgün bir devrim gerçekleştirir: Claude, kendisinin çevirdiği ve 1676 yılında Fransa'da yayımladığı Vitruvius'un *De architectura*'sı için yazdığı talepkâr yorum yazısıyla ve de metne eşlik etmesi için çizdiği tasarımlarla Vitruviusçu geleneği parçalarına ayırır. Kapakta Louvre için çizdiği projenin yer alması tesadüf değildir.

Çalışmalarının merkez noktası, tüm Klasikçi mimarlık estetiğinin merkez noktası olarak bildiğimiz orantıdır. Perrault için, orantılar, alışkanlıklara, uzlaşılara, insanın içinde yaşadığı psikolojik ve tarihsel koşullara göre güzel ya da çirkin olabilirler: orantılar doğa yasaları değil uzlaşdırlar. Antikler, insan vücudu, oranlar ve mimarlık arasında metrik-kozmolojik bir ilişki olduğuna ve dolayısıyla yapının, eğer orantılara göre inşa edilmişse, hayli sağlam olacağına dair bir kesinliğe sahiptiler; oysa, Perrault'ya göre kurallar ve orantılar, mimarlığın inşa edilme biçiminden bağımsızdırlar. Yani, orantı ampirik bir kavram olarak karşımıza çıkar.

Biri pozitif, diğeri keyfî iki estetik ilke vardır: “Pozitif temel, yapının inşa edilmesi için faydalı ve zorunlu olan kullanım ve amaçtır; bir başka deyişle, sağlamlık, sağlıklılık ve rahatlık. Keyfî dediğimiz ilke ise, otorite ve yasal geleneklere bağımlı olan güzelliştir; her ne kadar güzellik, kimi biçimlerde, aklî uygunluk ve her bir parçanın niyetlenilen amaca tekabülîyeti anlamına gelen pozitif bir ilke üzerine kurulmuş olsa da.”⁶⁵ Bir yapının işlevi, o yapının güzelliğini belirleyen faktör haline gelir: “Her bir şeyin doğası uyarınca yönlendiği amaç, yapının güzelliğinin üzerine kurulacağı temellerden biri olmalıdır.”

Perrault, Vitruvius’un *symmetria* kavramını *proportion* sözcüğü ile çevirerek modern simetri kavramını da betimler. Bir notta şöyle yazar:

Fransızca’daki simetri sözcüğünden farklı bir şey niyetlenmektedir; nitekim, bu, sağdaki kısımların soldakilerle, yukarıdaki kısımların aşağıdakilerle, öndeki kısımların arkadakilerle büyüklük, biçim, yükseklik, renk, sayı ve yerleşim anlamında sahip olduğu ilişkiyi gösterir [...] Vitruvius’un yapıların güzelliğini büyük oranda oluşturan bu simetri türünden hiçbir biçimde bahsetmemiş olması hayli tuhaftır.⁶⁶

Metrik bir sorun olmaktan önce mantıksal bir sorun olan simetri tüm gelecek Klasikçiliğin dogması halini alırken antropometriye* karşı bir eleştiri gelişir.

Mimari estetik, bu süreçte, tarih ve coğrafyayı tüm çok yönlülükleriyle görelileştirerek ve içererek yönünü metafizik bir akıldan antropolojik bir akla çeviriyor gibidir. Her ne kadar akıl birincilse ve ne zaman, ne uzam tarafından belirlenmiş unsur olarak sahip olduğu cazibeyi kaybetmese de, hatta kendi zamanını, Aydınlanma’yı hazırlamakta olsa da, artık tek bir model değil, birden fazla model vardır.

Bu hareketin temel sorusu, şüphesiz, akıl olacaktır, ancak arkaplanda gusto, yücenin geri dönüşü ve pitoreskin dağılması, görelilik, öznelliğin azameti, küstahlık ve doğaya duyulan nostalji temaları yer alır.

65) A.g.e., s. 167.

66) A.g.e., s. 168. ¶

* Antropometri, insan vücudu ve oranlarının ölçülmesi anlamına gelir. (ç.n.)

Duyumlar üzerine düşünce, onyedinci ve onsekizinci yüzyılların rasyonalist düşüncesinde merkezî bir yer tutar. Hissetmek bilmekle karşı karşıya konur, idrak ölçülerek aklın karşısına konumlandırılır: tüm bu düşünceler ve karşılaştırmalar, her şeyden önce, gusto ve duygu sorununu ortaya çıkaracaktır.

Estetiğin doğmasını sağlayan, yani önce Leibniz, ardından Baumgarten’le karanlık ve karmaşık bilgi sorununun ortaya çıkmasına neden olan, tam da hissetme biçimlerine dair bu düşünceler olacaktır.

Büyük magma içinde, duyguların pek çok ifade biçiminde, duyguları tamamen serbest bırakmayan kurallar, ilkeler, belirlenimler kaçınılmaz olarak aranmak mecburiyetindedir: bunların pek çoğu gusto kavramı etrafında tartışılmıştır.

Gusto, “duygu nesnelerini gerçek anlamda yargılama düzeni” olarak düşünülmüştür. Duygu ancak onsekizinci yüzyılda, teori ve pratikten farklı, kendi başına bir meleke olarak tanındığından, gusto kavramı, çağdaş anlamda belirlenerek bir ölçüt halini aldı. Duygu melekesine estetik bir değer atfedildi: ve böylece gusto öncelikle bir estetik yargı ölçütüne dönüştü.

Burke’ün düşüncesi, güzellik fikrinin, terör ve korku ile ilgili ya da iktidar veya iktidarsızlık, büyüklük ve sonsuzluk, tekbiçimlilik ve çeşitlilik duyumlarınınca üretilmiş kimi duyguların bir tür özerkliğinin tanınmasını getirecektir: başka bir deyişle, yüce terimiyle özdeşleştirilecek duyumların.

Burke, yüceye mutlak anlamda güzele ait olmayan bir güç vererek, yüceyi güzelden net biçimde ayırır (daha önce Addison’un yapmış olduğu gibi); güzellik, “iktidarsız” denebilecek, şüphe götürmeyecek biçimde “görelî” bir duyguya dönüşür. Güzelin Antikite’de ve kimi veçheleriyle Modernite’de sahip olmuş olduğu büyük güç bozguna uğrar.

Burke, güzelliğin parçalar arasındaki belirli bir orantıya mecbur kılınmasını yadsır, çünkü “güzellik aklın yardımına ihtiyaç duymazken”, orantılar, “neredeyse bütünüyle duyular ve imgelemler üzerinde işleyen bir ilk nedenden çok, ‘idrak’ın bir yarattısı olarak değerlendirilmesi gereken uygunluğa

(convenienza) referansta bulunurlar.”⁶⁷ Güzelliğin ölçümle, hesaplama ya da geometriyle bir ilgisi yoktur. Mimarlığa dair bu yargının üstlenilebileceği anlamı görmeyen kişi yoktur.

Burke, uygunluğu güzelliğin nedeni olarak görmediğinden, güzellikle fayda arasındaki ilişkiyi de tartışmaya açar: “Fayda fikrinin ya da amacına yanıt verecek biçimde hazırlanmış parçanın faydası fikrinin, güzelliğin nedeni olduğu, hatta güzelliğin kendisi olduğu söylenir, oysa, uçmayan bir kuş olan tavuskuşunun gene de çok güzel olduğu (acaba tam da bu nedenle mi?) söylenir.”⁶⁸

Burke şöyle devam eder: “Bir saatin yapısını incelediğimizde ve her bir parçasının kullanımını tam olarak bilmeyi başardığımızda, aynı saatin içinde güzel bir şeyler olup olmadığını bulmaktan uzaktayızdır; ama eğer içinde bir şeyler biriktirmek için yapılmış zekice bir eser olan sandığı incelersek ve de sandığın yerine getirdiği fayda fikrini bir kenara bırakırsak, saat için söyleyebileceğimizden çok daha canlı bir güzellikle karşılaşırız.” Ve şöyle devam eder: “Güzellikte [...] etki her tür kullanım bilgisinden önce gelir, ancak orantıyı yargılamak için nesnenin amacını bilmeliyiz. Nitekim, orantı amaca göre değişir. O yüzden, bir kâsenin oranları, bir evinkinden, bir arkatın oranları bir salonun ya da odanınkilerden farklıdır.”⁶⁹ Antikiteden beri düzen ve güzellik anlamına gelen oranlar burada basitçe işleve indirgenmiştir.

Bu, garip ve altüst edici biçimde sıradışıdır: mükemmellik bile kendi içinde güzellik nedeni değildir. Öyleyse, bir yüce estetiğinin mimarlıkta aradığı karakterler nelerdir? Burke’ü izlemeye devam ettiğimizde, kaçınılmaz biçimde, büyüklük, güç duygusu, karanlık, genişlik, ardışıklık ve tekbiçimliliği buluruz.

Burke şöyle yazar: “Ardışıklık ve tekbiçimlilik ilkelerinin temelinde, her bir yanda dizili tek tip sütun sıralarıyla, genellikle dörtgen forma sahip antik pagan tapınaklarının soylu veçhesini değerlendirmek mümkün ola-

67) E. Burke, *Inchiesta sul Bello e sul Sublime*, Palermo, 1985, s. 71.

68) A.g.e.

†

69) A.g.e.

caktır. Aynı nedenden, pek çok antik katedraldeki sahnelerimizin büyüklük etkisi de türetilir.”⁷⁰

Burke için çeşitlilik neredeyse kötü bir beğeniye denk düşer, “yapıların ihtişamını köşelerin çokluğu kadar karalayan bir şey yoktur”. Hatta, Burke, ulviyeti indirgedikleri için Latin haçı planlı kiliseleri reddetmeye kadar vardırır işi, hiçbir tarzın büyüklüğünün uygun boyutların yokluğunu telafi edemeyeceğini söyler.

Bir aldaticılık estetiği söz konusudur: “gerçek bir sanatçı en soylu tasarımları kolay metotlarla gerçekleştirerek seyircileri kandırır. Yalnızca boyutlarıyla geniş olan tasarımlar her zaman sıradan ve bayağı bir imgelemin işaretidirler.”

Yıldızlı bir gökyüzündeki gibi düzensizlikten beslenen bir ihtişam da, aniden karanlığı yaran, “duyguları alt etme” kapasitesine sahip bir ışık da ulviyet vaziyetidir: “Ulviyet duygusunu kışkırtacak biçimde hesaplanmış tüm yapıların karanlık ve üzücü olmak zorunda olduğunu düşünüyorum.” Eserler ne kadar “zor” olduklarını, yani bir eser için ne kadar çok “çaba ve yorgunluğun” gerektiğini göstermek zorundadırlar.

Ulviyet, biçimsizliğin ve doğal çirkinliğin estetik deneyim alanına dahil edilmesine olanak sağlar: bizi bundan böyle düzenlenmiş ve “kozmetik” değil de, korkutucu, aşırı ve öngörülemez bir doğayla ilişkilendirerek, güzelin korkutucuya tekabül ettiği başlangıca geri dönüşü önerir. Ulviyet, öznenin nesne olarak değil de, yaratıcılığın öznesi olarak düşünülmesine imkân verir; duyguyu, araştırmanın, tanınmanın, başkalık gibi benliğin keşfinin kadir bir ögesi yapar.

Biçimsizlik etkileyicidir, çünkü biçimin başladığı yerden gelir (yaratıcı biçimi yaratmak için biçimsizlikten başlar): aynı “biçimsizlik”, Derby’nin dökümhanelerindeki eritme potalarında dökme demiri sütunlara, sütun başlıklarına dönüştürür.

70) A.g.e., s. 99.

Yüce, aynı zamanda, irrasyonelitenin taşıyıcısı bir öznelliğe açılmış aralıktır: yıllar içinde canavar fikri değişir örneğin. Önceleri canavar doğanın karşısındaydı, doğanın akışını saptıran bir şeylerin olduğu yerde ortaya çıkardı; oysa, şimdi, doğal süreçlerin, doğanın dinamiklerinin içsel bir ürünüdür. Yasaya “uyumsuz” olan şey, onsekiz ve ondokuzuncu yüzyılın teratoloji (canavarları çalışan bilim dalı) tartışmalarında normun hayatı teyidi halini aldı.

Bir yüce ve pitoresk estetiğinin ortaya çıkışını belirleyen, enerji, potansiyel, “düzenleniş”, tekniğin nesnesi şeklinde yaşanan doğayla kurulmuş yeni tür bir ilişkidir; bu doğa, İngiliz bahçelerinde “ele geçirilen”, egzotikleştirilen, en yapay doğallığı içinde sergilenen doğadır: pitoresk.

Pitoresk, hali hazırda Vasari tarafından, resme benzer biçimleri göstermek için kullanılmış bir terimdi; dolayısıyla, tikel bir bakışa, şeyleri ve dünyayı görme biçimine, tam olarak ressamın bakışına işaret ediyordu; özgün bir gerçekliği üretebilmek için, yavaş yavaş, var olan şeylerin ya da simgelerin yeniden üretiminin mecburiyetlerinden kurtarılan bu bakış, yalnızca imgelem denilen bir değer aracılığıyla kendini meşrulaştırma değil, aynı zamanda gerçek ve özgün kavramsal boyutlar yaratma kapasitesine de sahiptir.

“Kafesteki” doğayı üretme, yeniden üretme ve ondan keyif alma biçimi olan pitoresk, kaçınılmaz olarak, bahçe teorisiyle iç içe geçer. Pitoresk temalar, Colen Campbell’in *Vitruvius Britannicus*’unda, William Halgpenney’nin *Chinese and Gothic Architecture Properly Ornamented* adlı eserinde ve Kew Gardens’taki pagodanın tasarımcısı William Chambers’ın *Design of Chinese Building*’inde ortaya çıkar.

Mimarlıkta, Pitoresk, beraberinde çok-tarzlılığı, doğal güzellikle yapay güzelliğin sanatsal anlamda kaynaşmasını, “[...] her şeyin özgür olduğu evrensel bir armoninin” yaratılması yönünde bir gerilimi getirecektir. Böyle bir özgürlük vahşilik anlamına gelmez, çünkü yasalar ve kurallar reddedilmez; fakat hiç kimse pasif kabule zorlanmaz: dahası, William Hogarth’ın 1753 tarihli *Analysis of Beauty*’sinde önerdiği gibi, çeşitliliğin ayrıcalığı, simetrinin reddi üzerine eklenir. Özgürlük teması, yalnızca estetik değil, politik veçheleriyle de değerlendirilir: bundan böyle, estetik, giderek daha

fazla politik anlam edinecektir. Versailles üzerine yazan Shaftesbury'nin bu tür mimarlıkta ve bahsi geçen bahçelerde “doğaya zarar veren mutlakıyetçilik ilkesini” bulması tesadüf değildir.

Pitoreskte değişebilirliğe, üçboyutluluğa, içine girilebilirliğe, –bahçe ile ormanın birbirine karışması örneğinde olduğu gibi– yapayla doğanın melezleşmesine dönük bir beğeni söz konusudur. Bir tahıl ambarının verdiği keyif üzerine, mimari yapıntıların farklılığı ve egzotizmi üzerine kafa yorulur.

Alexander Pope, 1715 tarihli *Essay on Criticism* adlı eserinde, dört cephesinden biri Yunan, biri Asur-Fars, diğeri Mısır, sonuncusu da Gotik tarzda bir tapınak olan *The Temple of Fame*'i betimler: birinci cephe gösterişli, ikincisi ihtişamlı, üçüncüsü ağırbaşlı, dördüncüsü de küstahça barbardır. Tarz, karakterdir.

Pope, 1718 yılında, Thames Nehri kıyısında yer alan Twickenham'daki parkların tıpkı “ideal bir toplumun üzerinde hareket ettiği bir tiyatro sahnesi” gibi olduğunu fark eder. Park, merkezinde bir dehlizin yer aldığı bir tiyatro dekorudur. Şöyle yazar Pope:

[...] Eğer dehlizin kapısı kapatılırsa, aydınlık bir oda bir anda kapkaranlık bir yere dönüşür; kenarlarda nehirlerle, tepelere, ormanlara ait tüm o nesneler ve botlar hareket halinde bir sahne oluşturur, eğer ışık arzulanırsa, bambaşka bir sahne çıkar karşınıza; dehliz, köşeli ayna kırıkları biçiminde kabuk parçalarıyla örtülüdür, tavanda aynı malzemeden bir yıldız vardır, ince kaymaktaşıdan yapılmış küre biçimindeki lamba tavanın ortasına asıldığında tüm çevreyi aydınlatan binlerce ışık saçar.

Talep edilen şey, “doğanın asla unutulmamasıdır.”⁷¹

Pitoreskle birlikte doğa ve sanat uzlaştırılmaya çalışılacak, benlikle mekânlar arasındaki ilişki kadar, mimarlıkla toplum arasındaki bağ, tarih ve coğrafya üzerine de çalışmalar yapılacaktır.

71) Aktaran H. W. Kruft, *Storia delle teorie architettoniche*, s. 323.

Edmund Burke'ün *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* adlı eseriyle edebî kariyerine başladığı yıllarda, Horace Walpole, *Anecdotes of Painting* adlı çalışmasında Gotik tarzı onurlandırıyor.

Etkileyici bir figür olan Horace Walpole, Oxford Kontu Robert Walpole'un oğludur. Bir sanat tutkunu ve koleksiyoncu olmasının yanı sıra, ileride *Tales of Terror* dizisini veya "kara romanları" ve genel olarak Gotik hikâye türünü başlatacak olan *Otranto Kalesi* adlı romanıyla zamanında büyük ün kazanmıştır. Bu hikâyeler bir kadın kamuoyu oluşturmak adına çoğunlukla kadınlar tarafından yazılmıştı; bunların en ünlülerinden biri Frankenstein'in yazarı Mary Shelley'dir.

Walpole, 1747 ile 1753 yılları arasında, Gotik tarzda –Gotikle kamufle edilmiş Rokoko tarzında demek daha doğru olacaktır– eski bir yapıyı restore ettirmiştir. Burada, Gotikle ifade edilen, ama esas olarak Çin mallarına* duyulan zevkten ve günlüklerinde not ettiği gibi bahçe kuramından türetilmiş bir sözcük olan '*sharawadgi*'den, yani coşkudan beslenen asimetriye duyduğu aşkı özgürce dışa vurabilmiştir.

Villa, her şeyden önce –günlüklerde hep söylendiği gibi– onun gustosunun ifadesidir. Bu noktada gusto düşüncesinden türeyen bir paradoksla karşı karşıyayız: bu düşünce, bir taraftan, tüm insanların ortak hissi olma eğiliminde, diğer taraftan, tekil bir özneye, onun karakterine ve kişiliğine bağlıdır. Bir taraftan evrenselliğe eğilimli, diğer taraftan görelileşmeye.

Strawberry villasıyla, Walpole, kişisel rüyalarını gerçekleştirmek ister. Kendi zamanının pek çok insanının kültür ve mimarlığa olan ilgisini aşan sanat tutkunluğu, olumlu anlamda, kendi ilgisinin araştırılmasıyla ve de kurucu bir disiplin tarafından empoze edilen mecburiyetlerin reddiyle sonuçlanmıştır. Eğer bir disipline ihtiyaç duyulmuşsa, bu, ruhu, sürekliliği ve sanat tutkusunu araştıran, ulaşılabilir bir disiplindir.

Mimarlık hatırlanması güç veya anımsatıcı pek çok içsel form bulur. Seçme-

* İtalyanca'da Çin malları anlamına gelen *cineseria* sözcüğü, aynı zamanda gösterişçilik demektir. (ç.n)

cilik ve özensiz birleştirme mantığı, başkalaşımın, bir formdan başka bir forma geçen şeyin gustosu, tutarsızlık ve değişimleri araştıran kişinin meraklı bakışı haline gelir. Formla işlev arasındaki ilişki, farklılıklar dünyasında can sıkıcı bir yüke dönüşür.

Böylece, Walpole, Gotik katedrallerin ya da şapellerin öğelerini tavanları, pencereleri ve bacaları süslemek için uyarlayabilir; bu arada, tüm tarzlarda dökme demirden yapı malzemeleri üreten bir endüstri ortaya çıkar. Bu yeni endüstriyel üretim biçimi tüm formları her biçimde manipüle edebilir: estetik alanında, özgünlüğe ve sahiciliğe dair çok önemli bir sorun ortaya çıkar.

Tüm bunlar olurken, Fransa’da rasyonalist bir Klasikçi gelenek hüküm sürmekteydi, hem de olayların en yücesi olgunlaşmaktayken: Devrim.

Bin yedi yüzlerin ikinci yarısının Fransa’sında estetik düşüncesinin temel figürlerinden biri de, hiç şüphesiz, 1746 tarihi *Traite des beaux arts reduits à un seul principe*’inde tüm sanatları Klasikçi bir şema uyarınca yeniden doğanın taklidine bağlayan Batteux idi. Sanatçı yaratmaz; diğer taraftan, gerçeğin “kopyalanması” ile de sınırlanamaz: sanatçının faaliyeti doğanın en güzel yönlerinin idealize edilmiş bir işlevle seçilmesi ve işlenmesini içerir. Sanatlar, nihaî bir son olarak keyfe sahiptirler. Her şeyden önce anlamlı ve ifade edici olmaları gerekir; “ruhu hareket ettirmek” ve “insanî ifadeleri” iletmek zorundadırlar.

O yüzden, Batteux, mekanik sanatlarla güzel sanatlar arasında bir ayrım gören bu uzun yolculuğa eklemlenir. Batteux’nün, keyif üreticisi olması anlamında güzellik kavramı üzerine temellendirilen sınıflandırması, böylece Beaux Arts’la özdeşleşir: resim, heykel, müzik, şiir ve bunlara eklenen mimarlık ve hitabet. Bu son ikisi güzelliğin yanı sıra faydayı da gözetmek zorunda olduklarından diğerlerinden farklıdır.

Doğa ve ikinci bir doğa olarak nitelendirilebilecek antiklerin otoritesi bir “okumaya” tabi tutulurlar: “Okunabilir olması gereken, doğanın kitabıdır.”⁷² Tüm sanatlara ortak bir ontolojik akıl bitimsizlik (afinalismo) içinde keşfe-

72) G. Pigafetta, *Architettura ed estetica*, Floransa, 1984, s. 27.

dilmişken, sanatlar arasındaki fark, her birinin taklit etme biçimlerinin farklılığından gelir. Sanat aldatmak için yapılmaz: Kant'ın, Batteux'nün okuyucusu-çevirmeni olması tesadüf değildir.

Her ne kadar Perrault'nun aldığı radikal konumun ardından Vitruvius'uu çalışmasının otoritesi sarsılmış olsa da, Vitruviusçu kategoriler üzerine kafa yormaya devam edilir.

J. Louis de Cordemoy, *Nouveau Traité de toute l'Architecture* isimli çalışmasında şu kavramları kullanır: düzen, sıralanış ve dekor. Birincisi işleve bağımlı biçimde anlaşılabacaktır: “Düzen, bir yapının tüm parçalarına büyüklük veren, onları kullanımları ile ilişkiye sokan şeydir. Bu parçaların uygun biçimde düzenlenmesine sıralama denir, dekor, *bienséance* ise bu sıralamada doğaya, alışkanlıklara ve şeylerin kullanımına aykırı hiçbir şeyin bulunmamasını sağlayan şeydir.” Cordemoy ve öncesindeki Frémin işlevselciliğin öncüleridirler.

İşlevselci nesnelciliğe cevap, keyfî güzelliğin (*bellezza arbitraria*) pozitif güzellik (*bellezza positiva*) karşısında önceliğini savunan Sebastien Le Clerc'ten gelecektir. O halde, güzelliğe karar veren, işlev değil, duyuşsal algıdır; güzellik, keyfin, dolayısıyla duyuların ürünüdür.

Le Clerc'te dekorasyon ve döşemeler mimarlıktan ayrılırlar ve düzenler belirli bir mimari içinde yaşayan insanların toplumsal koşullarını anlamlandırma işlevine sahip olurlar. Düzen, anlamlandırma biçiminin yanı sıra, kendi mantığı içerisinde görelileştirilir. Her düzenin kendine özgü oranları olacaktır. Yeni düzenler de olası, hatta zorunludur: Le Clerc, işi, sütun başlıklarının, Fransa'nın sembolleri olan zambak, palmye yaprağı ve horoz başından oluşturulacağı, ona eşlik edecek frizin ise XIV. Louis'nin zaferine gönderme yapan güneşle dekore edileceği bir Fransız mimari düzeni önermeye kadar vardıracaktır.

Estetik düşüncesinde bir sonraki adım, onsekizinci yüzyıl sonu, ondokuzuncu yüzyıl başında “konuşan” mimarlığın formüle edilmesini beraberinde getirecek olan karakter kavramının takdimidir. Kavram mimari alanında Boffrand tarafından geliştirilir. Antiklerle diyalog içinde bulunduğundan

otorite sahibi olan hümanist Rönesans yazarı, kendisine, doğru beğeniye sahip, aydınlanmış insan demeye çalışan bir özneye dönüşür. Hâlâ deha kavramsallaştırılmamıştır, ama hazırlıkları devam etmektedir. Şu an için mimarlık “sıralanışının, strüktürlerinin, dekorasyonunun ve yerine getirdiği işlevlerin” erdemini açığa çıkararak kişiliğini kazanmak zorundadır. Mimarlık, bundan böyle sadece kadim yasalara değil, gözlemcisine de hitap etmek zorundadır. Karakterin ve kişiliğin ortaya çıkışı Boffrand’ı Barok’a yönlendirmez; aksine, Boffrand, soylu bir yalınlık, klasikler üzerinden, yani belirli bir medeniyet üzerinden biçimlendirilmiş iyi bir gusto önerisinde bulunur. Ancak bu uygarlık tarihselleştirilir ve diğerleriyle benzer kılınır. Geçmişte pek çok uygarlığın yaşamış olduğunu ve hâlâ da olabileceğinin kabulü üzerine temellenen ve Klasikçiliğin “kesinliğini” derbeder edecek olan antropolojik bir görelileştirme ortaya çıkar.

Hümanizm, insanın temelde kültürün üreticisi olduğunu postüle etmişti; şimdiyse, insan, kültürün dünyanın ta kendisi olduğunu ve bu dünyanın radikal, devrimci bir biçimde dönüştürülebileceğini düşünmeye başlar. Bunun iradesine sahip olmak yeterlidir.

Jacques-François Blondel, Boffrand’a ve onun karakterler kuramına yanıt verir: tapınaklar dekor, kamusal yapılar ihtişam, abideler hafızaları canlandırıcı gösteriş, bulvarlar seçkinlik, mezarlar da ulviyet sahibidirler. Dolayısıyla, süs, yoğunlukla anlamlı bir işleve sahip olcaktır. Karakterler kuramından doğan tarz kavramı büyük bir anlam edinir: Blondel için karakter işlevin, tarz da sonucunun ifadesidir. Karakter basit, naif ve gerçek bir hal alacaktır; tarz ise yüce, soylu ve yüceltilmiş bir hal. Blondel, doğadan çıkarsanmış oldukları ve insan figüründe de bulunabildikleri için orantıların gerekliliğini kabul ederek Perrault’nun konumunu reddeder. Her ne kadar gusto doğru tarza ulaşmak adına doğanın ve evrenin gözlemlenmesiyle, dolayısıyla ustalık gerektiren bir çalışma ve sanat kurallarının bilgisi yoluyla mükemmelleştirilse de, gerçek mimarlık herkese keyif verir. Blondel’in atıl ve pasif bir gustodan farklı olarak, edinimci ve aktif anlamda tanımladığı gusto böylece beslenir.

Akademi’de eğitim görmüş ve kendisi de bir mimar olan Blondel, 1751 ve 1772 yılları arasında yayımlanmış *Encyclopédie*’ye mimarlık üzerine kimi

maddeler yazar. Blondel, “mimarlık” maddesinde, mimarlığı yapı yapma sanatı olarak tanımlar; mimarlığı sivil, askerî ve denizcilikle ilgili olarak üç alt bölüme ayırır; ve İtalyanlarla Fransızların son iki yüzyılda antik mimarının yalınlığını, güzelliğini ve orantılarını yeniden bulmuş olduklarını öne sürer. Dolayısıyla, mimarlığı antik, eski, gotik ve modern diye alt bölümlere ayırarak bir tür mimarlık tarihi oluşturur.

“Sanat” maddesi, liberal sanatlar-mekanik sanatlar ayrımının önyargılar ürettiğini öne süren, D’Alembert’in ilk akla gelen çalışma arkadaşlarından Diderot tarafından yazılmıştır. Diderot, Bacon’ı izleyerek, tüm sanatların “doğal bünyeleri ayırmak ya da birleştirmekle” yükümlü olduklarını söyler. Her şey mekanikte çözülür. İnsan yalnızca doğanın elçisi ve tercümanıdır. “Mekanik sanatları azletmek, liberal sanatlara bağlıdır”, “zanaatkârlar, artık daha fazla kendilerini aşağılanmış hissetmemelidirler”.

Diderot, 1765’teki estetik yazılarında, büyük ölçüde Klasikçi bir bakış açısının içinde kalarak, mimarlık estetiği üzerine kimi ilginç çıkarsamalar yapar: “Mimarlık olmadan ne resim ne de heykel olurdu [...] doğayı taklit eden bu iki sanat, kökenlerini ve ilerlemelerini, şu göğün altında kendisine model aldığı herhangi bir şey olmayan mimari sanatına borçludurlar.”⁷³ Ardından şunları ekler:

[...] Eğer mimarlık resim ve heykele kökenini vermişse, buna karşılık, mimarlık da mükemmelliğini bu iki sanata borçludur; size büyük bir tasarımcı olmayan bir mimarın yeteneğinden şüphe etmenizi tavsiye ederim. Gözler ne şekilde eğitilebilir? Orantılara dair bir his edinmek gerekli midir? Büyük, basit, soylu, ağır, hafif, seçkin, ciddi gibi kavramların çalışılmış olması şart mıdır?

Mimarlık, sağlamlık veya güvenilirliktir, armoni ve simetridir. Vitruviusçu üçleme hâlâ geçerlidir. Ancak Diderot’nun Vitruvius’a fırlattığı bir de zehirli ok vardır: “Sonuç olarak, ölçülerden ve Vitruviusçu düzenlerden oluşan şu ünlü sistem, sanki sadece monotonluk yaratmak, dehayı boğmak için icat edilmiş gibidir.” Bu şekilde yüce bir boyut ima edilir: “Mimarlık

73) D. Diderot, *Scritti di estetica*, Milano, 1957, s. 231.

ölçülere ve sabit biçimlere tabi kılınarak yoksullaştırılmıştır; armoninin sonsuz çeşitliliği yasaı haricinde bir yasa tanımamak zorundadır mimarlık”. Gene de, bahsedilen tam da ulviyet değildir: temel olan şey, hesabi mantıktır, “hesap”ın sonsuz varyasyonudur.

Diderot bilimi, deneyimi ve estetik boyutu bir araya getirmek zorundadır. Roma’daki San Pietro’nun kubbesi için “seçilebilecek sonsuz sayıdaki eğri içinden mevcut eğriyi” seçmesi üzere Michelangelo’ya ilham veren kimdir sorusu sorulur. Diderot, “geometrici De La Hire [...] azami dayanıklılığa sahip [Michelangelo tarafından seçilen] kaplamayı keşfeder,” diye yazar. Cevap şöyledir: “Yaşamın günlük deneyimi. *Marangoza, yüce Euler’e olduğu gibi, çökme tehlikesindeki duvarla payanda arasındaki açığı tavsiye eder*; ona, değirmenin palalarına dönüş hareketine en uygun eğimi vermesini öğretmiştir; gözden kaçan unsurlara dair ince hesapları akademi geometrisine dahil etmiştir.”

Farklı bir pozisyon, 1762’de Campagnia’nın (Birlik) kapatılmasıyla vaazcı, tarihsel, diplomatik düzeni terk etmeye zorlanacak olan Cizvit rahip Laugier’nin pozisyonudur. Laugier, *Essai sur l’Architecture* adlı çalışmasında, onsekizinci yüzyılın ikinci yarısındaki mimarlık tartışmalarında merkezî bir yer edinecek bir dizi değerlendirme yapar. 1773’te *Von deutscher Baukunst*’u yazan genç Goethe’nin, Laugier’ye “yeni-Fransız felsefe uzmanı” şeklinde gönderme yapması anlamlıdır.

Laugier, özsel güzelliğe, alışkanlıklardan ve uzlaşılardan bağımsız mutlak bir güzelliğe inanır. Doğanın demir kurallara sahip olduğu, şu ana kadar uygulananların tesadüfî, doğayla pek de uyumlu olmayan kurallar olduğu ve mimari ilkelerin esas olarak doğal süreçlerin taklidi olduğu düşüncesindedir. Bu noktada, kendimizi her türden Klasikçiliğin alışıldık parametreleriyle karşı karşıya buluruz. İlkel kulübe, doğal, rasyonel ve işlevsel öğeler olarak sütun, başkiriş ve alınlık tablasını doğurduğundan her tür mimariye model oluşturur. Bu şekilde, Vitruviusçu geleneğe bağlı kalınır. Laugier temel inşaat öğesi olarak duvarı reddeder; pilastırları sütunların hatalı taklidi oldukları için mimari melez olarak betimler; ve arkadların kullanımını yasaklar. Laugier’ye göre, orantı, gerçek dünyanın ölçülmezliğini gösterdiğinden anlamlıdır.

Laugier'nin düşüncesinin yeniliği ve önemi nerededir? Laugier ilkel kulübede sadece bir arketip değil, aynı zamanda bir prosedür görür. Bu, mimarlığın özünün konstrüktif mantığında yattığını sezmesini sağlar. Mimarlığın hakikati orantıda değil, yapı mantığında yatar. Bu hakikat ışığında, mimarlığın sorunu, estetikten önce etikdir.

Laugier kiliseleri analiz ederken kulübe fikri orman metaforuna dönüşür: bunlar Cizvit başrahibe eşlik ederler, bu da doğa paradigmasının ne kadar güçlü olduğunu gösterir. Metafor, hatırı sayılır miktardaki sütunları ve –ağaç dalları ve yaprakları arasından süzülen güneşi andıran– ışık oyunları ile Gotik katedrallere de uyarlanabilir. Laugier, bu metafor aracılığıyla, aynı zamanda konstrüktif nedenlerle, gücü hareket halinde gösterebilme-siyle ve işlevselciliğiyle Gotik'i yeniden keşfeder.

Laugier'nin, Serenissima Cumhuriyeti tarihi öğrenimi görmek için çıktığı Venedik yolculuğunda işlevselci estetiğin bir başka büyük ismi Peder Lodoli ile karşılaştığı rivayet edilir. Peder Lodoli, Barok kültüre karşı çıkarak, yapıların üzerine uzaktan görülebilen figüratif süsler konmasını reddeden Peder Gallacini'nin takipçisidir. Peder Lodoli'nin düşüncelerini yayanlar, 1759 tarihli *Mimarlık Üzerine Bir Deneme* adlı eseriyle Francesco Algarotti ve ardından 1786 tarihli *Lodoliyen Mimarlığın Öğeleri*'yle Andrea Memmo olmuştur.

Algarotti'ye göre, Lodoli mimarlığı “arındırmayı” kendine görev edinmiştir: “Bir fabrikada görevi olmayan hiçbir şey gözükmemelidir [...], mimarların eserlerinde nihaî amacın ötesinde takdim ettikleri şeyler gösteriş ve hatadan başka bir şey değildir.” Lodoli'nin mottosu, “gerçek bir işlevi yerine getirmeyen hiçbir şey [...] temsil edilemez”dir. “Malzemenin hakları”nı uyarlamak istiyordu ve burada bir hakikat ilkesi görüyordu: “Eskilerden ziyade modernlerin en büyük hatası, taş malzeme kullanıldığında ahşabın ya da ahşap malzeme kullanıldığında taşın gözükmesidir.” Bu ilke her zaman ve yer için görelileştirilebilir değildir: armoni ve sağlamlığa sahip olmak ve eserin hakikatine ulaşmak için biçimler malzemenin doğası uyarınca oluşturulmalıdır.

Mimarlık hâlâ kendine model olarak “en evrensel ve insanın bakışına uzak

şeyleri” alan bir taklit sanatıdır, güzeli “örnekleyen” diğer sanatlar gibi değildir. Algarotti şöyle der: “Mimarlık akıl yoluyla yapıntıların doğru kullanımını ve orantılarını düzenlemeye, yapıyı meydana getiren malzemelerin doğasını deneyim yoluyla bilmeye yönelmiş, zihinsel ve pratik bir bilimdir.” Malzemenin görevi az çabayla çok sonuç veren bir etik anlayışla birleşir; böylece, işlevselin güzele dönüştüğü bir estetik yaratılır.

Algarotti tarafından aktarılan Lodolien ilkelerin radikalliği, Lodoli’nin hiçbir zaman “bize fayda getirmeyen şeyde güzellik bulamayız” dememiş olmasını yadsıyan Andrea Memmo tarafından aktarılır. Gene de, Lodolien ilkeler, “mimariye özgü olan, ilkelerinin doğa üzerine temellendirilmiş olması ve bir mimari davranışın kurallarının bir diğerinde açıkça gösterilmesidir” diyen Laugier’nin yeni-Klasikçiliğiyle iç içe geçer. Bu kurallar aklın kurallarıdır.

Laugier’nin, yolculuğu sırasında onsekizinci yüzyılın ikinci yarısı İtalyan mimarisinin bir diğer büyük kişiliği Piranesi ile karşılaşmadığı kesindir. Piranesi’nin 1765 tarihli *Mimari Üzerine Düşünceler* adlı eseri, usta Didascalio ile “işlevselci” düşünceler öğrencisi Protopiro arasında geçen bir diyalogdur; Didascalio kuralı belirleyenin kullanım olduğunu söyler: eğer süslemelerle dolu bir anıt insanların hoşuna gitmişse, kural budur. Mimar, bilgin, arkeolog ve kuramcı Piranesi’nin bu kışkırtıcı değerlendirmesinden, ileri görüşlü, fantastik bir boyutu arkeolojik verinin nesnelleştirilmesiyle, özgür bakışı kaba bakışla, kaprisi ölçüyle birleştirme çabasındaki, katılık karşısı bir estetik doğar. “Kof güzele” saplanmış, Winckelmann’ın o yıllarda atfettiği onca “güzel ve soylu yalınlaşa” yalnızca kısa bir süre için sahip olmuş olan Yunanlılar karşısında Etrüskler ve Romalılar yüceltilecektir. Şüphesiz, Piranesi, kadimlerin akılcılığı sayesinde doğal bir kökensel yalınlık bulma çabasındaki hareketlerle kıyaslandığında, kendini İngiliz çevrelerine, yüce düşüncesine ve özellikle *Dialogue of Taste*’ı anonim olarak yayınlayan Allan Ramsey’e yakın hissediyordu. Görünen o ki, tıpkı yeni Klasikçilik gibi, insanın doğa ve diğer insanlarla ilişkilerini pasifize etmenin uzağında kalan Aydınlanma’nın etik projesi devrim biçiminde patlamaya mahkûmdur. Şüpheye yer bırakmayacak biçimde, kadimlerin ve doğanın otoritesi, dolayısıyla her tür düzen ve ölçü çözülmüştür. *Hapishaneler*’de harabe, enkaz değildir; bir geçmiş nostaljisi, bugüne dair

bir kesinlik ya da bir gelecek umudu söz konusu değildir; üstte olan alta geçmek zorundadır; mimari strüktürler hoş olmayan biçimde iç içe geçerler. Sanayi devrimi, doğa formları gibi, geleneksel formlar evrenini de çözecek gibidir; gustoya karar verecek olan yeni bir politik özne, kitle sahneye çıkmaktadır.

Pek çok farkın yanı sıra Piranesi'nin estetik anlayışını Winckelmann'inkine benzer kılan bir yön vardır: ihtişamın, ihtişam içindeki ulviyetin araştırılması.

Winckelmann, önce Dresden'deki, ardından Kardinal Albani'nin kütüphanecisi olarak gittiği Roma'daki sanat çevrelerini takip ederek sanata yakınlaşmıştır; o yüzden, Alman kültüründe sanat ve estetik alanında olanlara kayıtsız kalamıyordu. 1750 yılında, Baumgarten, ilk defa bu terimi kullanarak *Aesthetica*'yı yayımladı; 1757 yılında Mendelssohn *Güzel Sanatların Temel İlkeleri*'ni yazdı; Winckelmann 1763'te *Sanatta Güzel*'i, 1764'te *Antik Sanat Tarihi*'ni yayımladı; 1765'te Lessing *Laokoon*'u yayına hazırladı; 1771'de Sulzer *Allgemeine theorie der Schönen Künste*'sini yazdı; 1773'de gelindiğinde ise Herder *Von deutscher Art*'ını, Goethe de *Von deutscher Baukunst*'unu yazdı.

Baumgarten mimarlık üzerine yazmaz; fakat *Aesthetica* —aşağı yukarı hiç kullanılmayan Yunanca bir sözcük Latince bir sözcüğe dönüştürülerek bu başlık konmuştur— isimli çalışması gene de çok önemlidir, çünkü bir estetik biliminin doğuşunu işaret eder. Baumgarten, ilk defa, fantezinin hüküm sürdüğü sanat alanına özerk bir temel atfetmiştir. Estetik bilgi zihinsel bilgi karşısında aşağı bir mertebeyi temsil eder, fakat üst düzey bilgidен bağımsız bir bilgidir ve bütünlleştirici ve genişletici biçimde meşrudur: böylece, sanatı sadece yapılan bir şey değil, aynı zamanda bilinebilen bir şey olarak düşünmek mümkün olacaktır.

Bu andan itibaren estetiğin özerk bir disiplin olarak genişletilmiş alanına gireriz. Sanatın ortaya çıkardığı anlam ve değerlere dair düşünceler, bir taraftan hep daha önemli bir hal alırlarken, diğer taraftan, sanatın sosyopolitik terimlerle kazandığı değer sayesinde, epistemolojik ve psikolojik anlamda hep daha da derinleşirler. Çalışma şemamızı değiştirmeksizin,

hali hazırda gerçek ve özgün bir bilim olma yoluna girmiş olan estetik paradigmasının dönüşümünün bilincine varmalıyız. Bundan böyle argüman arayışlarının daha sık ve derin bir hal aldığını hesaba katmalı ve yalnızca örnek teşkil edecek vakaları seçebilmeliyiz.

Moses Mendelssohn, doğanın taklidinin, sanatların hoşumuza gitmesini sağlayan evrensel araç olduğunu söylediğinde Batteux'nünkine benzer bir konumda bulunur: sanatların amacı hazdır. Sanatlar, görülebilir doğal işaretler yoluyla, çizgi ve figürler aracılığıyla iş görürler: “yüzeyler ya da vücutlar aracılığıyla gerçekleştirilebilir”. Resimde yüzeyleri, heykel ve mimaride vücutları buluruz: “mimari, duysal olarak ifade edilmesi gereken mükemmellik nedeniyle, heykelden olduğu gibi, resimden de farklılaşır”. Mükemmellik,

taç kapılardaki, pencerelerdeki çizgilerin ve figürlerin düzeni, simetrisi, güzelliğidir, [...] her şeyden önce yapının rahatlığı ve sağlamlığıdır. Gösterişli yapılar mülk sahibinin zenginliğine, saygınlığına, konforuna işaret ederler. Her şeyde lüks, konforlu, sağlam bir yan olmalıdır, çünkü bu bir yapının gerçek ve nihaî amacıdır.

Sanat tarihinin babası olarak değerlendirilen Winckelmann, toprak ve iklimin etkisinin kabul edildiği evrimci tipte bir kavrayış geliştirir. Yunanların üstünlüğü, sanatlarının ihtişamlı olmasına imkân tanıyan bu iki faktörden gelir; Yunanlarda mükemmel ve ahlâkî bir denge vardır. Aslında, Winckelmann'inki, konuşulamaz olanın içine planlanan bir yolculuktur, “tıpkı su gibi, ne kadar az tadı olursa uzmanlar tarafından o kadar değerli kabul edilen” güzelin araştırılmasıdır. Eğer Winckelmann malzeme, yapım tekniği ve yapıların tipolojisi olan zarurîyi (essenziale) güzelliğin ta kendisi olan kayradan (grazia) ayırdığı gençlik dönemi eserlerinden *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*’de dekorasyonun zarurîyle mahrem bir ilişkide olması gerektiğini düşünmemiş olsaydı, onun düşüncesi sadece bir yönden mimarlıkla bağlantılı olmuş olacaktı.

Schelling’in dediği gibi, Winckelmann, sanatı bağımsızlık durumundan ruhsal özgürlük alanına yükselterek sanata ruhunu geri kazandırmış, sanatın amacının gerçekliğin üzerinde ideal bir doğanın üretilmesi olması gerektiğini göstermiştir. Biçimlerin nasıl üretilebileceğini öğretmiştir.

Daha sonra gelen estetik çalışmalarında, özellikle de mimari alanındaki çalışmalarda temel önemde bir sanat sınıflandırmasını bir başka Alman araştırmacı olan Lessing'e borçluyuz. 1766 tarihli *Laokoon*'unda, Lessing, resim ve şiiri (Klasik *ut pictura poësis* formülü uyarınca) içerik ve amaçları bakımından özdeş, biçim bakımından farklı sanatlar olarak birleştiren estetik anlayışlarını reddederek, uzam ve zaman sanatları ayrımını önerir. Birinciler plastik veya figüratif sanatlar, ikincilerse şiir, müzik ve edebiyat olacaktır. Lessingci formüle göre, uzam sanatları, *bildende Kunst*, yani gözlere hitap eden figüratif sanatlardır. Bu bölümlenme tüm ondokuzuncu ve yirminci yüzyıl estetik değerlendirmeleri için paradigmatik olacaktır.

Bu sahnede modern çağdan çağdaş zamanlara geçişin en temsilî figürü Goethe ortaya çıkar: Goethe, ilk olarak, Baumgarten'den etkilenmiş olan İsviçreli Johann Georg Sulzer'in pozisyonunu eleştirir. Sulzer sanatın vazifesinin ahlâkî bir akıl üzerine inşa edilmiş güzellik olduğunu düşünüyordu. Eğer çirkin düzensizlikken, güzel düzensiz, Sulzer'e göre, mimari bir güzel sanattır ve temaları zorunluluk, sağlamlık ve etkidir. Bunlar mimarlığın doğa modelini izlemesini şart koşan organik-işlevselci bir teoriyi oluşturur. Goethe bu değerlendirmeleri reddeder, çünkü kendini, "politik kavrayışını birey üzerine, bağımsız ve indirgenemez monad üzerine inşa eden ve devlette bireylerden müteşekkil bir mekanizma gören" Aydınlanma'nın yılmaz eleştirmeni Herder'e yakın hisseden Goethe, orada Fransız, Aydınlanmacı bir şeyler bulur. "Halbuki, Herder için birey ancak hayata ve halkın enerjisine katkıda bulunduğu ölçüde yaşar; halk, kısmen iklim ve toprak şartlarıncı, kısmen gerçek varlığını oluşturan daha derin güçlerce belirlenmiş, özgün yasaları uyarınca gelişen organik bir bütündür."⁷⁴ Çağdaş zamanlarda tüm bir politika, estetik ve mimarlık alanını etkileyecek olan kültürle medeniyet arasındaki büyük çatışmanın profili çizilir.

Goethe, ilk dönemlerinde tercihini kültürden, yani halktan ve onun değerlerinden yana yapar ve *Sturm und Drang* diye tanımlanan çizgide yer alır. Herder'in *Von deutscher Art und Kunst* isimli çalışmasıyla benzer bir isme

74) L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, Torino, 1971, s. 311.

sahip olan, 1773 tarihli ve *Von deutscher Baukunst* isimli gençlik çalışmasında, Goethe, katedrali görmek için Strazburg'a yaptığı yolculuğu anlatır; ortaya çıkan sonuç inşaatçı Erwin a Steinbach'a ithaf edilmiş bir armağandır; sanatın “karakteristik”, evrensel bir geçerlilik iddiasındaki soyut bir idealin usüllerinin değil, tekil ulusların karakterine, yani dehasına uyumlu olduğu fikrine varılmıştır. Sanat, güzel olmaktan önce “şekillendirici”, “biçimlendirici”dir; “güzel” sanattan önce “organik” sanat vardır, bu ikincisi birincisinden daha doğaldır.

Bu yazıda her türden Klasikçiliğe vahşi bir saldırı vardır. Böylece, hipotetik bir İtalyan mimarına yönelir:

[...] Orantı için yalvararak harabelerin üzerine tırmanırsın, kutsal harabelerle birlikte villaların yaması, sanatın gizeminin bekçisi olursun, çünkü sen devasa yapıları ölçen parmakları ve çizgileri saymasını bilirsin. Eğer ölçülü olan şeyi daha çok hissetmiş olsaydın, hayranı olduğunuz kütlelerin ruhu üzerinden inmiş olsaydı, seni o planları yaratmaya itmiş olan, içlerinden canlı bir güzelliğin fışkırmış olduğu zorunluluk ve hakikati [...] taklit etmekten tatmin olmazdın.

Goethe İtalya'ya olan yolculuğunu henüz tamamlamamıştı: Palladio'nun yapılarında olduğu gibi, antik mimariye de vurulur. Winckelmann okumalarından anımsadığı yalın güzelliği bulmuştur. Strazburg Katedrali'nin, zorunluluktan kurtularak “ruhunu” malzemeye “aşılabilmiş” bir sanatın sonucu olan “karmakarışıklığı” ya da “Alman” organikliği şimdi doğaya, Goethe'nin hiçbir zaman incelemeyi bırakmayacağı ve sonradan gelecek tüm mimari estetik anlayışları için temel öneme haiz olacak morfoloji temasına taşıyacağı doğa düşüncesine dönüşür: parçanın analizi bütünün anlaşılmasına imkân verebilir. Sanatta ve mimaride olduğu gibi, doğada tüm formların içsel bir mantığı vardır.

Çağdaş zamanların ortaya çıkışıyla ilgili olarak Goethe'yi bu kadar önemli kılan, onun doğa ve teknikle ilişkisidir, bu ilişkide estetikle gayet tabii

* Yazarın burada kullandığı *babelica* sözcüğü, karmakarışıklık, büyüklük anlamına geldiği gibi, Babil'e ait, Babil'le ilgili olan anlamına da gelir. (ç.n.)

bizimki de olabilecek bir zamanın mimarlığı arasındaki bağı temel veçhelerinden birini yakalayabiliriz. Öldüğünde insanın doğa karşısındaki zaferine şahit olan Faust'un neler söylediğine bakalım:

[...] Milyonlarca insana yer açacağım, çünkü güven içinde yaşamıyorlar, ama özgürce iş görüyorlar [...] Burası, içerisi, cennet gibi bir yurt; dışarıda kudursun dalgalar kıyılara dek! Deniz deldiğinde bendi, açılan gediği kapatmak için koşacak halk [...] Böylece, tehlikelerle çevrili biçimde geçecek çocukluk, olgunluk, yaşlılık yılları. Görmek isterdim böyle bir kaynaşmayı! Ve özgür bir toprakta, özgür bir halkla yaşamayı.⁷⁵

Doğa duvara, şehre, yapıya, tekniğe saldırır, ama hep geri püskürtülür. İnsanın kurtuluşunu sağlayan, tekniktir; o teknik ki doğanın her yerini işgal ederek genişleyecek ve o noktadan sonra artık doğadan korkan bir insan değil, yalnızca insanın doğası olacaktır.⁷⁶ Estetik ve mimarlık temaları, yapayla doğal, teknikle doğa, kültürle doğa arasındaki ilişkinin ufku içinde çalışılacaktır.

Bu şekilde, doğa, onsekizinci yüzyıl sonunun en ses getiren mimarlarından Etienne-Louis Boullée tarafından hayalî bir mimarlık müzesinde “işe koşulmuş” oldu: artık insan vücudu üzerinden ölçülmeyen, şiir biçiminde yapılar, ölçüsüz geometriler biçimindeki gövdeler, ezeli abideler. Tüm bunlar arasında Newton’a ithaf edilmiş bir kenotaf vardır: “Yüce ruh! Büyük ve derin deha! Kutsal varlık! Newton [...] Sen toprak figürünü belirledin, ben seni kendi keşfine sarmalama projesini ürettim.”⁷⁷ Bu, geniş bir temelden destek alan kocaman bir küredir; etrafı birbirinin aynısı ağaçlar çevrilidir. Boullée bu projeyi iki kısımda tasarlar. Birincide kürenin içi bütünüyle aydınlatılmıştır ve merkezde bir güneş vardır; diğerinde küre yıldızlı bir gökyüzüne dönüşür. İnsan kendi zevkine göre geceyi ya da gündüzü seçer. Boullée’nin projesi tamamıyla estetik kategoriler dahilindedir.

Teknik ve estetiğin bütünselleştirilmesinin zamanı yaklaşmaktadır.

75) J. W. Goethe, *Faust*, II. Kısım, Milano 1972, s. 627-629.

76) Bkz. H. Jonas, *Scienza come esperienza personale*, Brescia, 1992.

77) E. L. Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, Paris, 1968.

VII.

Ondokuzuncu Yüzyılda Ruhu Yaşamak: İdealist Estetikte Mimarlık

Çağdaşlıkla beraber özerk bir disiplin olarak estetik doğar. Onsekizinci yüzyılın gusto, yüce, pitoresk tartışması, metafizikle güzelin nesnelliği arasındaki ilişkiyi tartışmaya açmıştı. Bir sonraki adım, söylemin aksını metafiziğin kendisine doğru kaydırarak, güzeli üretmenin imkânını düşünmek olacaktı.

Bundan böyle doğal güzelle yapay güzel arasındaki ayrım ontolojik anlamda önemli hale gelir ve mimesisin normatif değeri düşer. Sanat sistemi güzel sanatlar sisteminden kesin olarak ayrılır ve bu bakış açısından zanaatkârla sanatçı arasındaki her türden ilişki sona erer.

Hümanist kültür tarafından sorunsallaştırılmış olan akıl ve duygu diyalektiği, uzlaşmış bir insanlık rüyası—ya da nostaljisi—üretir. Sanatlar, böylece, kritik, hatta kimi durumlarda radikal bir toplumsal değer kazanırlar ve yaşamla kaynaşarak, başka bir yaşamın öncüsü olarak önerilecek kadar, bütünlüğün kibrini tadarlar.

Nitekim, tarihsel değer, hem etik hem estetik değerler edinir: hafıza bilimi ya da Mutlak Ruh'un güncellenmesi biçiminde anlaşılan tarih tarafından yutulan gelenek ölür.

Onsekizinci yüzyılın ikinci yarısında, Batı kültüründe mimarlık, doğa ve gelenek üzerine her türden düşüncüyü düzenlemiş olan iki büyük kategori, paradigmatik güçlerini kaybederler: mimar, bundan böyle, kendine seçeceği modeli doğada, doğanın yasalarında ve formlarında aramayı düşünmez,

kendini antiklerin otoritesinin uzağında hisseder. Mimarlık metafizik ufkunu kaybetmek üzeredir: ilkel kulübe artık sadece antropolojik bir sorundur, arkeolojik ya da mitolojik bir temel sorunu değil.

Elbette ki, doğa ve gelenek tek bir vuruşta, basit bir iradî edimle reddedilemez, doğa ve geleneğin yokluğuna, yapayın doğal karşısında zaferine şekil vermenin başarılabilmesi için bir asır daha gerekecektir. İlk başta, gelenek, tarih biçiminde, “figürlerin” ve “dillerin” bir düzen uyarınca toparlanması biçiminde sunulacakken, doğa da artık bir ana olarak değil, “konstrüktif sistem” olarak ortaya çıkacaktır. Dolayısıyla, mimari kompozisyonadaki düzenlerin faydası tartışmaya açılır: Vitruvius bundan böyle *auctoritas* değil, bir tarihsel-filolojik araştırma nesnesidir.

Onsekizinci yüzyılın sonuna dek mimarlığın formları tümüyle üç konstrüktif “sistem”e can vermiş olan az sayıdaki malzemeden (ahşap, tuğla, beton, az çok kesilmiş taşlar) doğmuştur: dolmen, sonradan tonoz ve kubbeye doğru genişleyecek olan kemerli sistem ve üçgen çatı makası sistemi. Bunlarla birlikte, tarz anlamında, baş döndürücü bir mimari “çeşitlilik” yaratmak mümkün olmuştur; mimar malzemelerden, tekniklerden, “figürler”den veya ideograflardan müteşekkil bir tür repertuvara sahip olarak iş görüyordu ve bunlarla birlikte mimari esere vücut veriyordu. Onsekizinci yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte, mimar, doğadan edinilmiş malzemeleri, onları doğal değil de yapay bir biçime kavuşturmak için manipüle etmeyi deneyecektir. Doğa bile, esas olarak, düzenlenmiş malzeme oluşuyla görülür: formlar artık doğal ya da geleneksel bir repertuvara ait değildirler, isteğe bağlı olarak üretilebilirler.

Oluşturma, yani kurallar ve ehemmiyetler uyarınca bir araya getirme mantığı, projelendirme, geleceği belirleme sırasında sorunlu biçimde genişletilir, bununla beraber mümkün olan da genişler. Bu olasılığa hükmeden, politeknik bir kültürün, özcü, soyut, hesapçı şeylerin özünün görünüşlerinden ayrıldığı bir kültürün doğuşuna imkân veren bilim ve teknik birlikteliğidir. Bu varsayımınla birlikte strüktür arayışına girilmesi, görünenden farklı bir strüktürün tasavvur edilmesi kaçınılmaz hale gelir.

O halde, form işlevden ayrı olarak düşünülebilecektir: antik doğru araç

mantığı ortadan kalkar. Teknik, kendi gücü içinde gösterilecek, hükmedilemez ve tehlikeli, aynı zamanda da ütöpik coşkular için vesile olarak görülmeye başlayacaktır.

Tekniğin araçtan amaca –Hümanist kuramcılarının varlıkla hakikat, şeylerle şeyler üzerine doğrulanabilir (bilimsel) olarak söylenebilecekler arasında koyutladığı ayırmadan doğan– dönüşümü, moderniteden çağdaşlığa geçişi işaret eder. Bu dönüşümün neticesinde, Sanayi Devrimi gibi, insanla insan ve insanla doğa arasındaki yeni ilişkinin mekânı biçim alır. İnsanın kendisi, sosyo-ekonomik mekanizmalar içerisinde, bundan böyle kendi başına amaç olarak değil, araç olarak ortaya çıkar. İnsanla doğa arasında tekniğin özerkliği onanır.

Gelenek gibi doğanın da iktidarsızlaştırılması, onların teolojik-metafizik ufuklarının iktidarsızlaştırılmasıdır, yoksa hiçbir biçimde onların “var olma halleri”nin veya ihmal edilemezliklerinin değil: nitekim, onsekizinci yüzyılda doğaya ve geçmiş olaylara atfedilen kadar önem bir daha görülmemiştir.

İki toplumsal olay, çağdaşlığın ortaya çıkışını karakterize eder: Sanayi Devrimi ve Fransız Devrimi.

Sanayi Devrimi vasıtasıyla üretim ve değişim biçimleri dönüşüme uğrar. Üretim standart, mekanik, seri bir hal alırken, piyasa, şehirlerde olduğu gibi, yaşam alanlarının, dolayısıyla da mimarlığın örgütlenmesini dönüştürecek kadar genişler. İktisadî, aynı zamanda da estetik değer biçiminin dinamiklerini belirleyen, bundan böyle kullanım değil, değişimdir: gusto ve moda felsefî anlamda önemli hale gelirler.

Endüstriyel üretim biçimi, kimi durumlarda ütöpik formlarca maskelenmiş olan, gerçek ve özgün kült nesnelerini “gericileştirerek” zanaatçı üretim biçimini düzenlemiş olan etik değerlerin yavaş yavaş terk edilmesini sağlar: Kitsch doğar. Bu zanaatçı değerler ürünün “tekilliği” tarafından karakterize edilirlerdi. Bu tekilliğin belleği, bir estetik ve otantiklik etiği nesnesi olacak, ekonomi politik formları içine “dahil edilecek” ve bunlar içinde “düşünülecek”tir. Bu bellek, ayrıca –hem ondokuzuncu hem yirminci yüzyıl

kültüründe– sanayileşmenin çelişkilerini çözmeye yönelmiş bir dolayım biçimi, kimi durumlarda ise, varsayılmış bir özgürlük ilkesi tarafından desteklenen ve meşrulaştırılan gerçek ve özgün bir proje –veya ütopya– halini alır.

Kaçınılmaz biçimde terk edilmiş olan zanaatkâr üretim biçimi, ideolojinin, özgürleştirici bir nostaljinin malzemesi olmanın yanında, sanatçı ve sanat ideolojisinin entegre ve çelişkili parçası haline gelirler.

Nitekim, toplumsal işbölümünün hızlanması söz konusudur; sosyolojik bir bakış açısıyla, sadece sanatla bilim, sanatçılarla bilimciler arasında değil, mimar ve mühendis figürlerini karakterize eden ideolojiler, estetikler ve hatta davranışlar arasında da ileriye dönük bir ayrım mevcuttur. Dahası, üretim ve tüketim biçiminin değişmesiyle yalnızca iş değişmez, aynı zamanda bir özgür zaman estetiği ortaya çıkar.

Fransız Devrimi ile birlikte yeni bir politik özne, kitle, belirir ve kamu fikri doğar. Modernite ile birlikte özgün ölçülerde bir dünya inşa etmenin yollarını aramış olan özne, öznenin kendisinin dünya olabileceğini keşfeder. Düşünce, politika gibi, sözleşmecî ve kendi kendini düzenleyici olma eğilimindedir.

Fransız Devrimi’nin ardından, mimarlık, sivil dekorun, toplumsal sözleşmenin dilini konuşur. Bundan böyle sadece kilise ya da sarayla meşgul olunmayacaktır: düzenlenmiş mesajların biraradalığı olarak şehre ve bu mesajın önermeleri olarak mimarlığa ilgi gösterilecektir.

Peşi sıra şehir, kaçınılmaz olarak, metropole, öfkeli yaşamların sürüldüğü bir yere, Dandy’nin hükmettiği mükemmel estetik yere dönüşür. Duyumlar burada fantazmatik biçimler alırlar.

Kant için sanat “yapmanın eylemekten ayrışması gibi doğadan” ve sanat ürünü de eserin nesneden ayrışması gibi doğanın ürününden ayrışır. Sanatta aklı eylemlerinin temeline koyan bir istenç mevcuttur, özgürlük vasıtasıyla üretim gerçekleşir: sanat, insanın kabiliyeti ile ilgili olduğundan, bilimden farklıdır, tıpkı pratik yetinin teorik yetiden farklı olması gibi; sanat zanaat-

tan farklıdır, çünkü liberaldir; zanaat ise çalışmanın ürünü olduğu için “satılık”tır, çünkü çalışmanın ürünüdür. Kant, liberal sanatlarda da inşanın mevcut olduğunu, ama onlarda esasen keyfin hüküm sürdüğünü düşünür.

Sanat sadece bir şeyleri gerçekleştirmek için operasyonlarını tamamladığında mekaniktir; oysa, yakın hedef olarak keyif duygusunu alıyorsa estetikdir: bu, kendi içinde bir amaca sahip olan güzel sanattır ve düşünen yargıyı (il giudizio riflettente) ilgilendirir, duyguyu değil.

Sanat ürünü doğa değildir, “ama formunun sonluluğu, basitçe doğanın bir ürünüymüş gibi her türden gönüllü kuralın sınırlamasından özgürleşmek zorundadır”. Doğa sanatın görünümüne sahip olduğunda güzel olabilir: “Sanat, [...] onun sanat olduğunun bilincinde olan bizler eğer onu doğa olarak görmüyorsak, güzel diye anılamaz.” O yüzden, Kant’ta bir doğallık estetiği mevcuttur. Doğa, içerisinde kabiliyetin, orijinalliğin, örnekleyiciliğin, otantikliğin vs. iş gördüğü deha vasıtasıyla sanatın kuralını belirler.

Sanatlar şöyle ayrılırlar: söz sanatları, yani hitabet ve şiir; duyuşsal sezgi yoluyla düşünceleri dışa vuran figüratif sanatlar, yani plastik sanatlar ve resim; duyum oyunu sanatları.

Mimari plastik sanatlardandır; “yalnızca sanatta mümkün olan şeylerin kavramlarını gösterme sanatıdır ve mimarinin formu, belirleyici ilkesini doğada değil, keyfî bir sonda bulur”. Kant’a göre, mimari bir eserin özü, belli bir kullanıma uygunludur.

Güzele karar veren yargı, güzelliğin iki formunun ayrıştırılmasına imkân tanıyan gustodur: serbest güzellik (*pulchritudo vaga*) ve bağlı güzellik (*pulchritudo adhaerens*). Birincisi, bir amaca hizmet eden nesnelere atfedilmiş olan ikincinin aksine, nesnenin olmak zorunda olduğu herhangi bir kavram varsaymaz – çiçeklerin güzelliği gibi. Kant tarafından önerilen örnekler şöyledir: “Bir insanın güzelliği, bir atın, yapının (kilise, saray, tersane, villa gibi) güzelliği, şeyin olmak zorunda olduğu şeyi belirleyen bir amaç kavramı, dolayısıyla bir mükemmellik kavramı varsayar.”

Bu şemadan mimarlık için belli bir güçlük doğar: mimarlık, evet bir sanat-

tır, bu durumda plastik bir sanat, ama sanatın büyük oranda geri çevirmek zorunda olduğu amaca da derinden bağlıdır. Kant'ı izleyerek mimarlıkta ikili bir ruhun –zorunluluğa yanıt veren ve gereksizliğe yanıt veren– olduğu, bir bağlı güzellik, bir de serbest güzellik olduğu iddia edilebilir: bir yanda strüktür, diğer yanda dekorasyon. Barokun, otorite ve retoriğin önceliğini kullanarak, yorucu biçimde bir araya getirdiği şey, burada demokratik biçimde ayrılır.

Bu andan itibaren, aklı ve duyguyu yeniden bileştirmenin hayallerini kuran, mimarlığa aynı zamanda tüm sanatlara biçilmeye çalışılan bir görevi biçmeye çalışan teori, eleştiri ve mimari pratik, postmodernin ortaya çıkışına dek, kendilerini bilim ve sanat, form ve işlev, gereksiz ve zorunlu, görünüm ve gerçeklik gibi pek çok ikiliğin içinde dövüşürken bulacaklardır: bu görev, insanın serbestleşmesinin, özgürleşmesinin, bireyin ve toplumun, bireyin ve çevrenin yeniden bütünleşmesinin aracı olma görevidir.

Kant'ın eseri özneyi serbest bırakır ve Romantizme kapı aralar. Romantik yazarlar, Wackenroder'den ziyade Schlegel kardeşler, Jean Paul ve Novalis, sanat eserinin ontolojik indirgenemezliği ve eserin içinde yer aldığı trajik arkaplanı yakalamak gibi sıradışı bir güce sahiptirler. Sanatı bir dini düşünür gibi düşünürler ve sanat eserini bir politiklik formüle ettikleri hayata bağlarlar. Kuramları kasten parçalıdır, tahrik edici biçimde özlüdür, anti-sistematiğe meyillidir; Romantik ruh, sanatlar üzerine teorik düşünceler üretmektense, onlar içinde vücut bulmayı tercih ediyor gibidir. Dolaşısıyla, bu yazarlarda mimarlığa sıkça referans, ama nadiren bütünlüklü analiz bulunur. Romantikler sanat eserinin faydasızlığı üzerine Kantçı şemadan rahatsız olmaktan vazgeçmezler, mimarlığın ve onun dinsel, toplumsal işlevinin muhteşemliği, organikliği karşısında vurulurlar.⁷⁸ Dinî estetiklerinde mimarlık, sanatları ve insanları yeniden birleştirme, hepsini bir arada tutma vazifesini yerine getirir: müzikle yapılan kıyaslama mimariyi tüm sanatların zirvesine yerleştirir ve ona yüce bir boyut verir. Solger, mimariden, fantezi içinde yaşayan ve maddeye biçim verilmesine imkân tanıyan mekân yasalarının belirlenmesinde aracılık yapan evrensel vahdetin içinde şekillenen bir sanat olarak bahseder.⁷⁹ Mimarlık, onun

78) Bkz. R. Masiero, R. Caldura, *In un luogo superfluo*, Venedik, 1984.

79) K. W. F. Solger, *Erwin*, Münih, 1970.

için, ancak kutsal konutu inşa ettiğinde sanattır: bu konutlar pratik zorunluluklardan fıskırmazlar, bunun için de insan yerleşimlerine benzemezler.

Kant'ın eseri, sanat eserinin son-suzluğuna içkin özgürlük sorununun en derinden yakalandığı anı temsil eden idealist reaksiyonu da belirler; Kant ile beraber, ama ondan da önce Fichte ile beraber kendi kendini kurma kapasitesine sahip bir “ben”in inşası gerçekleşir.

Başlangıçtan itibaren estetik tarihinin, dolayısıyla mimarlık tarihinin gerçekte Batı özneliliğinin tarihi olduğunu söyledik. İdealizmle birlikte bir sistem olarak özneliliğe varılır.

1800 civarında, Jena döneminin Schelling’inde İdealizm bütünüyle estetikdir: kuramsal ruhla pratik ruh, özne ile nesne, ideal ile gerçek arasındaki karışıklık, ancak üretimle alımlama, bilinçle bilinçdışı, özgürlükle doğa arasındaki derin birlik olarak anlaşılan sezgisel bilgi formunda çözülebilir. Sanat eseri, yalnızca bu bilgi formunun içerisinde gerçekleştiği değil, aynı zamanda eserle eserin algısı arasındaki ilişkide kopyalandığı bir yerdir.

Schelling’in yakalamak istediği şey, evrensel içindeki tikel, şimdi ve buradaki sonsuz, bütündeki ben, ‘*sub specie aeternitatis*’tir. Güzelin bilimi olan, fakat duyusal algıya ve kaçınılmaz olarak algının sahibi özneye bağlanan bu estetik için mutlağın ilk yaratıcı edimini yakalamaya izin veren tek bir olası felsefe olamaz.

Evrenin kendisi ihtişamlı bir sanat eseridir: Winckelmann’da hâlâ yalnızca bir ürün olarak düşünülen doğa, burada yaşayan bir organizma olarak görülür. Sanatın üretici gücü içsel ve dolayısıyla taklit edilemez bir şey olduğundan, taklit önemini kaybeder.

Schelling, sanat felsefesinde, mimarlığı inorganik sanat formu ya da plastiğin müziği olarak betimler. Mimarlık üçüncü boyuta tabi kılınmış plastik bir sanattır ve doğası gereği simgeseldir, çünkü tek başına formu (şematik olur), özü ya da ideali (alegorik olur) değil, aynı şeyi beraberce inşa eden gerçeği ve ideali temsil eder.

Yalnızca estetik için değil, mimarlık kuramı ve eleştirisi için de çok önemli bir konu ortaya çıkar: organik. Schelling, “bir saatin, yani bir makinenin, içindeki bir parçanın diğerlerinin hareketine hizmet eden bir araçken, diğer parçaların üretiminin etkin nedeni olmadığını”, oysa, organizma içerisinde “her bir parçanın ancak diğer parçalar sayesinde, diğer parçalar ve bütün için mevcut olduğunu, başka deyişle, her bir parçanın bir enstrüman (organ) şeklinde, diğer parçaları üreten ve karşılıklı olarak onlar tarafından üretilen bir enstrüman şeklinde tasavvur edildiğini” yazar. Organik olan içinde serbest olan gerekli, gerekli olan serbesttir: “Yalnızca organik doğa, dış dünyada yeniden birleştirilmiş özgürlüğün ve zorunluluğun bütün imgesini verir.” Kant her türden işlevselciliğin başlangıcını temsil ederken, Schelling’in, amaçlardan bağımsız, “böylece yalnızca keyif veren şeylerle [...] veya faydalı olan şeylerle değil [...] ahlâkî olana ait şeylerle de yakınlık kuran sanatın sıhhatini ve saflığını”⁸⁰ mümkün kılan organikçiliğin başlangıcını temsil ettiği açıktır.

Schelling’de sanatçı özellikle somut formlarda gerçekleşen bir Mutlağın kutsal tercümanı haline gelse de, sanatla din arasındaki muğlak sınırı aşmak ondokuzuncu yüzyılın pek çok düşünüründe önde gelen unsur olarak nitelendirilir. “Sanata dinsel gönderme –diye yazar Schleiermacher– sahiplenmeyi kabul etmek dışında her şeydir, dinsel karakter her zaman baskındır, böylece, bu şekilde, sanata bir bütünlük olarak ortaya çıktığı yerde bakabiliriz.”⁸¹ Teolog Schleiermacher tarafından, onun din üzerine düşüncelerinin⁸² “köşeli taşı” olarak görülmüş olan sezgi, böylece, dinle sanat arasındaki ortak ana unsur haline gelir.

Bu bağlantının vasıtası, dinle sanat arasındaki zorlu dolayımın yükünü sırtında taşıyan sanatçıdır, Gadamer’in hatırlattığı gibi, “kendi kendisinin modeli ve yürütücüsü olan”⁸³ dehadır. Sanatçının faaliyeti özgürdür, sezgiseldir; din içinde puslanarak bizi esasen bireysel ve mahrem biçimde öznel olan bir ilişki içinde sonsuzluğun yakınlığına ikna eden sanatın üstün verimliliğidir. Gene de, tam da Schleiermacher’in estetiğince uç biçimde

80) F. W. J. Schelling, *Sistema dell’idealismo trascendentale*, Bari, 1965, s. 302.

81) F. Schleiermacher, *Aesthetik*, Berlin–Leipzig, 1931, s. 65.

82) F. Schleiermacher, *Discorsi sulla religione e monologhi*, Floransa, 1947, s. 39.

83) H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, Milano, 1972, s. 229.

kişiselleştirilmiş olan bu strüktür, mimarlığı fayda tarafından empoze edilen sınırlardan kurtarır: paradoksal görünebilir, fakat tam da dehanın mutlak özgürlüğü mimarının azlını mümkün kılar. Schleiermacher açık biçimde mimarlığın güzel sanatlardan⁸⁴ biri olup olamayacağı sorusunu sorar ve hemen ardından mimarlığın kendi içinde sanatın temel karakterlerine sahip olduğunu kabul eder: evrensellik ve özgürlük. Bunun dışında, fayda, bir “ideal tip”⁸⁵in özgür temsiline engel olmadığı yerde, inşa ile sanat arasındaki ilişkiye zarar vermez. Nitekim, Schleiermacher için, insanın kendi içinde *a priori* bu “ideal tip”i, temsili doğanın kendisinden fıskıran, “zorunluluğun ve amaca uygunluğun temsiliyete tabi kılındığı” bu ilkel mekân fikrini taşıdığı açıktır: yalnızca beklenmedik bir olay, sanatçının yokluğu bu hiyerarşiyi baş aşağı edebilir. Nitekim, bütünlüklü bir özerkliğe sahip olan sanatçı, mimarlığa ait bu coşkuyu cisimleştirmelidir: kişisel mahremiyet değil, ama bir kolektif ruh hareketi. Direnen malzeme karşısında iradeci bir tahakküm hissi bu coşkuyu besler; o yüzden, her durumda ve her yerde, “direnen” bir malzemenin düşmanlığı karşısında kütesellik ve yükümlülük, güzel mimarının birincil, aktarılamaz kurucu ilkeleridir.

Sanatçı “basit mekanik eller” fikrini terk edebilir ve etmelidir de, çünkü onu gerçekleştirir; mimarlık durumunda “maddenin tahakkümünün yaratıcı ‘pathos’a dışsal olduğu”⁸⁶ açıktır.

Eğer mimarının bir sınırı varsa, eğer diğer sanatlara kıyasla bir başkalık durumuna düşüyorsa, bunun suçu, Schleiermacher’e göre, mimarlığın faydacı durumuna, birey üstü içeriğine yıkılamaz.

Kütesellik teması, mimarlığın estetik ilkesi olarak yerçekimine karşı yürütülen mücadele teması, en ünlü dışavurumunu Schopenhauer’da bulur.

“Yerçekimi ile sağlamlık arasındaki mücadele güzel mimarının yegâne estetik önermesidir; bu önermeyi farklı biçimlerde açıklığa kavuşturmak onun görevidir.”⁸⁷ Bu mücadele orta boyutta yapılarda yeterince açığa ka-

84) Aktaran F. Schleiermacher, *Aesthetik*, s. 199.

85) *A.g.e.*, s. 200.

86) C. Pigafetta, *Architettura ed estetica*, Floransa, 1984, s. 153.

87) A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Roma-Bari, 1979, s. 292.

vuşmaz; eğer içsel tansiyonunun tümünde duyurulmazsa, iyi bir etki alınmaz: o yüzden, “yalnızca büyük kütleler, yerçekiminin etkililiğini üst düzeyde görünür ve girişken kılarlar.”⁸⁸

Schleiermacher hayli yakından ses verir, ama Schopenhauer’de genel perspektif ve bu mücadelenin en geniş anlamı, “yorumlamanın filozofu”na çizilmiş olanlardan tümüyle farklılaşır. Orada, temelde, eserin tikelliğinin ve sanatçının öznel özerkliğinin içerisinde bir niteliksel yüceltme durumu, ruhsal dünyayla mahrem ve eğlenceli bir bağlantıyı kabullenmeye dönük pozitif bir çaba vardı. Burada, mimarlığın yerçekiminin karşıt ve yıkıcı güçleriyle girdiği mücadele kendi olumlu motivasyonlarını kendi içinde tüketir: amacı olmayan bir mücadeledir bu. Schelling ve Schleiermacher’den –belli durumlarda Kant’tan da– farklı olarak, Schopenhauer’de, sanatın insanla Tanrı arasındaki rahatlatıcı yakınlığın tanıklığı olduğu gibi güven verici ve iyimser bir anlayış bulunmaz. Gene de, bu altüst oluş içinde, sanatın aşkın boyutu elden bırakılmaz. Nitekim, sanat negatif de olsa üstün bir değerin ifadesi olarak kalır: nesnelleştirme düzeylerindeki istenç.

Istencin karşısında, istencin eşdeğer hasmı ya da evrenin “diğer yarısı” olmayan, temsiliyet olarak dünya yer alır. Schopenhauer iyiyle kötü, doğru ile yanlış arasında bir tür ikilik önermez: istenç her şeydir. Gene de, eğer istenç her yerde tahakkümünü kuruyorsa, temsiliyet, insanın onla beraber mahremle ilişkilendiği bilgi formudur. Gerçeği öznel ve nesnel diye bölen, canlı bünyeyi şok eden duyumları neden ilkesinin erdemi içinde hapseden aklın faaliyeti aracılığıyla, insan, “temsiliyet olarak dünya”ya sahip olur.

Mimarlığa “istencin nesnelliği içerisinde en düşük mertebede bulunan yerçekimi, tutunum, sağlamlık, dayanıklılık –taşın türsel özellikleridir bunlar– gibi fikirlerin sezgisini daha da netleştirmekten” başka bir amaç afetmek mümkün değildir: “Birinciler, istencin en basit, en iri tezahürleridir; bunların dışında ışık vardır: pek çok açıdan ışık bunların karşıtıdır.”⁸⁹

88) A. Schopenhauer, *Supplementi a Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bari, 1930, s. 505.

89) A.g.e., s. 292.

Fikirlerin eser içerisinde bu şekilde kristalleşmesi, –hem mimarlığın hem de diğer sanatların durumunda– saf bir temaşa edimi dolayısıyla, Kantçı kayıtsızlığın dolayısıyla, deha tarafından hayata geçirilir. Bu, sanatın özgün formudur: “Saf temaşa dolayısıyla edinilmiş fikirlerini, dünyanın tüm fenomenleri içindeki özsel ve kalıcı olanı yeniden üretir; ve yeniden üretimin içerisinde yapıldığı malzemeye göre plastik sanat, şiir veya müziktir.”⁹⁰ Ve de: “Temaşasının nesnesini dünyanın akışının dışına çıkarır ve onu kendi önünde yalıtır: dünyanın akışı içinde mini minnacık bir parça olan bu tekil nesne, onun için, her şeyin temsiline, zaman ve mekândaki sonsuz çokluğun eşdeğerine dönüşür: o bu tekte durur: zamanın rotasını durdurur: onun için ilişkiler ortadan kalkar: onun nesnesi yalnızca özsel olandır, düşüncedir.”⁹¹ Safi temaşa uygulandığında nesnenin temsili tamamen ortadan kalkar, her türden istenç unutulur, tüm ilişkiler askıya alınır. O halde, böyle bir estetik temaşa doktrininin, mimarlığın faydası sorununu *ab origine* bertaraf ettiği açıktır: her sanat eseri, amacından, gerekliliğinden, ticarî, malî ve kültürel değerinden bağımsız biçimde üretilir ve keyfi sürülür. Schopenhauer, mimarinin bir güzel sanat olarak anlaşılabilmesi için, “mimarlığın saf bilgidен ziyade istence hizmet eden pratik amaçlarca belirlenmesinin”⁹² bir kenara bırakılması gerektiğini hatırlatır.

Ayrıca, Schopenhauer’de, Schelling ve –ileride göreceğimiz üzere– Hegel’de olduğu gibi, klasik mimari *tout court* mimaridir. Schopenhauer’inki ne bir yol yordam Klasikçiliği, ne geçmiş bir modanın kabullenilişi, ne de “optimist”, rasyonel, aydınlanmış bir Klasikçiliktir. Aksine, herhangi bir yeniliğe, deneySELLİĞE, mevcut kodların bozulmasına kapalı, “gerici” izler taşıyan bir Klasikçiliktir.

Aynı yıllarda Herder ve Goethe tarafından yeniden canlandırılmış olan Gotik ise, Kuzey Afrikalı kökleri içinde, şüpheyLe incelenir. Her ne kadar Schopenhauer Gotiği olumsuzlamasa da, Gotik gelişigüzel biçimde yönlendirilen, klasik rasyonalitenin unutturucusu, “barbar” bir tarz olarak görülür.

90) A.g.e., s. 256.

91) A.g.e., s. 257.

92) A.g.e., s. 292.

Eğer Kant sanat eserinin ve yücenin lüzumsuzluğu sorunu aracılığıyla, Romantik estetiğe ve Idealist felsefeye bir açıklık aralamışsa, Hegel de estetiğe özgül bir araştırma nesnesi tayin ederek –güzel sanatlar– bu açıklığı genişletmiştir. Bu noktanın ardından, sistematik biçimde bir estetik sanat yapısı atamak ve sanatlara dair bir tarihyazımı geliştirmek mümkün olacaktır. Hegel’in *Estetik*’inin nesnesi, bir “güzel sanatlar felsefesidir”. Doğal güzellik bir kere dışlanınca, sanatsal güzellik ruh tarafından yaratılır: “Biçimsel olarak düşünüldüğünde, insanın dimağına gelen herhangi bir kötü fikir [...] doğa tarafından yaratılan bir şeyin üzerinde yer alır, çünkü insanda her daim tinsellik ve özgürlük mevcuttur.”⁹³

Sanat ampirik olana dahildir, görünüşü yakalar, Hegel için “görünüşün kendisinin özün temeli olduğunu” hatırlayın. O yüzden, her sanat eseri fenomenlere ruh tarafından yaratılmış daha yüksek bir görünüş verir; onlara “gerçek” somutluğu takdim eder, çünkü somutluk maddede değil, Ruh’ta bulunur. Bu somutluk aynı zamanda tarihseldir: “Her sanat eseri, kendi zamanına, halkına, çevresine aittir ve tikel temsillere, tarihsel amaçlara bağlıdır.”⁹⁴

Sanat, “mutlak ruh”un birincil zamanını inşa eder; onun ardından din ve felsefe gelir: sanat, doğayla kıyaslandığında, faydalandığı duyuşal maddelerin yanı sıra temsil ettiği içerik bakımından da idealize edicidir.

Hegel, dünya tarihinin üç dönemine tekabül eden, sanata dair bir gelişme dizgesini dile getirir: simgesel, klasik, romantik.

Simgesel sanat, hâlâ belirsiz ve üstü kapalı sunulan, somut biçimde gerçekleşme şansını malzemede arayan İdea’dır: sembolik sanat tam da Doğu halklarının sanatıdır.

Aksine, Klasik sanatta, Ruh, içerikle biçimin dengelenmiş birliğini var kılarak, “doğru kavram içinde” uygun dışsal formu bulur.

Hıristiyanlığın kabulünün ardından öznelliğin öne çıkarılması, klasik armoninin batışına ve Romantik sanatın ortaya çıkışına işaret eder. Birlik, en

93) G. F. Hegel, *Estetica*, Torino, 1963, s. 6.

94) A.g.e., s. 21.

mükemmel denge noktasında dahi dışsal varoluşun tikelliğine mecbur olmayan kendi mutlak boyutunu yeniden ele geçirmeye meyleden Ruh'un lehine parçalanır. Duygunun hükmü söz konusudur. Hegel'e göre, "Romantik sanat, böylece, Simgesel sanata karşıt bir noktadan, içerik biçim ayrımını yeniden yaratır".

Bu üç "dönemsel" şartın her biri, esas olarak, o dönemin tinsel kesitini –"sanatsal tür" biçiminde– temsil eden bir ya da daha çok sanata sahiptir. Böylece, Hegel, en maddeselden en manevî olana, en çok teknik gerektiren sanattan teknik kullanımını en aza indirgeyen sanata doğru giden bir ardışıklık içerisinde Simgeselle mimarlığı, Klasikle heykeli, Romantikle resim, müzik ve şiiri birleştirir. Zamandan ziyade mantıksal anlamda en son sanat olan şiir, sözcük-kavram üreten bir soluktur yalnızca.

Dolayısıyla, mimarlık, sanatsal türlerin eşzamanlı hiyerarşisinde olduğu gibi, tarihsel tezahürler düzeni içinde de "ilk"tir – "ilk" burada ilkelin eşanlamlısıdır. Dahası, mimarlık, Simgeselin, Klasığın ve Romantiğin eklemelenmesini kendi içinde temsil eden yegâne sanat formudur.

Hegel'in panteizme araladığı kapı, ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısının Avrupa kültüründe dehşet yaratmıştır: negatfin gücü; zıtları bir araya getirmeyi ve bütünlükle tikelliği diyalektik içinde beraber yaşatmayı başarmış bir sistemin dile getiriliyor olması; Ruh'a getirilen laik çözüm ve Devletin dine dönüşmesinin yeraltındaki sonucu; şeylerin içine giren yargının safi mantık biçiminde kurulacak kadar şeylerden yabancılaşması ihtimalinin belirmesi; tüm bunlar, bir taraftan bir uygunsuzluğun, diğer taraftan aşılabilir bir sınırın ve yanlışlanamaz bir açıklığın kaynağıdır.

Sol ve sağ Hegelciler mevcut olmuş olabilir, Schopenhauer veya Kierkegaard gibi Hegel'e karşı çıkmış isimler olabilir, ama Hegelci cümlelerin şu en basit ve güçlüsünü görmezden gelmek mümkün olmamıştır: "Gerçek olan, rasyoneldir."⁹⁵ Ruh ve Tarih birlikteliğiyle negatifi "gerekçelendirme"ye çalışan diyalektik ilkedir. Baader'den ziyade Schelling'den istifade eden Deutinger, Hegel'de her daim mevcut olan negatifi pozitifine dönüş-

95) G. W. F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto*, Bari, 1965, s. 14.

türmeye çabalar ve bu olasılığın hesabını vermek için her felsefeyi belirleyen pozitif bir vahiy fikrini hatırlatır.

Bunun anlamı şudur: Hegel için oluş, içerisinde Ruh'un akıl vasıtasıyla kendi bütünlüğü içinde ortaya çıktığı ve dolayısıyla olan her şeyin rasyonel yargıya tabi olabileceği –çünkü bu rasyonalite zıtları eklemlene gücünü gösterir (diyalektik)– genişletilmiş bir sistemin parçasıyken; Deutinger için, tıpkı Schelling için olduğu gibi, oluş, bir istencin ve gücün sonucu olarak kendi tekliği içinde ortaya çıkar. Hegel için nesnel ilke sistemin içinde kalırken –çünkü Ruh, somut olarak, bu sistemin tarihsel belirlenimlerinin içinde gerçekleşir– Deutinger için nesnel ilke Tanrının kendisidir ve vahiy kesinlikle pozitif vahiydir.

Deutinger'de temsil, istencin ve gücün pozitif bir edimidir. Sanatın kendisi, onun için, bu iki terimin ifadesi olmayacaktır: sanat özellikle ruhun maddeyi içsel yaşamın imgesine dönüştürme gücüdür. Biçimlendirmek, yaratmak, üretmek, sanat, her eylemi yaratılışın ilkel edimine götüren, fakat aynı zamanda belirlenime ve zorunluluğa bağlı olduklarından yaratılıştan ayrılan terimlerdir.

Sanat eseri, bu kökenin bütünüyle gereksiz bir edim veya saf aşk edimi biçiminde yansımadır ve yalnızca orada, zorunlu olan, şartlanmalardan uzaklaşarak, bundan böyle sanatla onu üreten malzemeler arasındaki ilişkide ortaya çıkmaz, sanat bu kökenin, dolayısıyla saf özgür edimin yansıması gibi gösterilebilir.

Sanat eseri taklit edebilir mi? Deutinger için bu sorunun cevabı açık biçimde hayırdır: onun mimesis eleştirisi, kabiliyetin sanat eseri karşısında önceliği yargısına yönelttiği eleştiri gibi oldukça saldırgandır.

Deutinger, bir taraftan, sanatın doğa karşısında özerkliğini talep ederek sanatın tinselleştirilmesine kapı aralayan, aynı zamanda sanatların tarihsel dönüşümünü, sanat tarihini felsefî estetik içine dahil eden biri olarak ortaya çıkarken, diğer taraftan, kabiliyeti görelileştirir ve dolayısıyla sanatı, onu zanaatçı köklerinden kurtaracak noktaya gelene dek entelektüalize veya, başka bir ifadeyle, karşıt tarafta psikolojize eder.

Eğer her insan kendi içinde sanatçıysa, eylemin eyleyeni insan olduğundan buna kâdirdir; fakat yalnızca bazı eylemler sanat eseri üretirler, ve bunlar kesinlikle istisnâî yeteneklerin ürünleri değildirler. Kabiliyetin, el yeteneğinin bu şekilde askıya alınışı, çoğu kişi tarafından gerici olarak görülen bu yazarın modern bir çalışmasına işaret eder ve onu Romantik estetiğe, özellikle de Novalis'e yakınlştırır. Bu estetik felsefesinde sanat eserinin üreticisi olan deha sıradan insandan farklı değildir, ama onun ulviyetidir, sanatçının eserlerinde “her şey görülebilir ve duyulabilir hale gelir. Üretici, evrene hükmeden armoniye dokunan şeylerle iletişime girer.”⁹⁶

Deutinger, sanatı araştırmak için dilden yola çıkar. Dil, insanı değil, tüm insanları karakterize eder, hatta insanın ilk sanatıdır. İnsanın konuştuğu anda bir tekillik, evrensellik içinde iletişime geçer: onun özgül söyleyişi. Dil, sanat eserinin temelidir, ama sanat eseri üç ayırt edici özellik sayesinde dilden ayrılır: a) madde üzerinde eyleyen ruhun gücü; b) öznel yaratıcılık; c) temsilin orijinalliği.

Sanatsal güç bu üç özellik uyarınca açığa çıkar; bu sanatsal güç metafizik ilkelerle donatılabilir ve böylece kurulabilir. Bu andan itibaren yaratıcılığa mutlak bir özerklik atfedilebilir ve onun özgül yeri sanat eserine dönüşür.

Sanatlar arasındaki ayrım, Deutinger tarafından, von Baader'in madde-form ayrımından ayrı olarak dile getirilir. Bu ayrım, Hegel'de olduğu gibi, maddî olandan yola çıkar, saf gayrımaddiliğe kadar varır. Sanatların en maddî olanı, yani birinci sanat, içerisinde hem maddenin hem de matematiğin var olduğu mimarlıktır. Onu, duyuşal formun hakimiyetini temsil eden heykel, resim ve müzik izler. Sonuncu, dışsal formdan ve maddeden mutlak biçimde özgürleşmiş olan şiirdir – Hegel'de olduğu gibi.

Madde, mimarlığa “yerçekimi yasası” aracılığıyla takdim edilir.⁹⁷ Mimarlık, (doğanın yaptığı gibi) kendini bağlı kalmak için değil, ama kendisinin

96) H. Kuhn, *Die romantische Kunstphilosophie*, “Christliche Kunstblätter”, Fasikül 2, 1962, s. 2 içinde.

97) *Kunstlehre*'nin İtalyanca baskısı en önemli kısımlar alınacak biçimde kısaltılmıştır, dolayısıyla Deutinger'in mimarlığa attığı hayli önemli bir bölüm kitaba dahil edilmemiştir. Bu yüzden, takip eden notlarda 1943-53 tarihli Regensburg'un tam baskısına gönderme yapacağız.

aşılmasına varabilmek için, bu yasaya uymak zorundadır. O halde, mimarlık “dışsallığı alımlayan sanatın ilk adımıdır.”⁹⁸ Onun maddeyle ilişkisi inşa sorununu doğurur: eğer istence ve güce tabi kılınmazsa, madde hiçbir şeydir.

Böylece, temelinde inşa faaliyeti yer alan mimarlık ortaya çıkar, ama yalnızca bazı inşalar sanat eseri olarak betimlenebilir. Deutinger için inşa hâlâ sanat değildir, hatta pek çok yönden, barajlarda, köprülerde, kalelerde, kulelerde, evlerde olduğu gibi basitçe dış malzemeden yararlandığı için sanat olasılığının olumsuzlaması gibi görülür. İnşa amaçlara bağımlıdır ve amaç söz konusu olduğunda ortada bir sanat eseri yoktur: maddeyi değiştirme istencinin bağımlı olduğu “tinsel gücün uygulaması” sanat eserinden yükselir. Bu dinsel güç, maddeyi ruhun yasalarına tabi kılar: mimarlık sadece maddî zorunluluklara cevap verdiğinde sanat değildir; ruhun temsili olduğunda da sanattır.”⁹⁹

Hegel’in ölümünü izleyen yıllar, Hegelci okulların biçimlenmesine şahit oldu. Bu okullarda eleştirel deizm, ruhçuluk ve metafizik ateizm formlarını; neo-Platonik ve umutsuzluk verici nihilizm akımlarını; otoriter Sezarcılık, demagogik radikalizm gibi politik formları buluruz.

Rosenkranz’la birlikte, kendi sınırına varmış olan tüm bir Hegelci sistem, güzelliği, ardında metropolün ortadan kaybolduğu bir maske olarak göstererek kendine döner. “Rosenkranz’ın eseri, pek çok veçhesiyle, aşağılara doğru bir düşüşü, toplumun arızî biçimde çirkin tarafından aydınlatılmış, en karanlık ve rahatsız edici bölgelerine doğru gönüllü alçalmayı takdim eder. Çirkin, yalnızca modern dünyanın genel patolojisinin bir bölümünü oluşturur; kendi zamanının en üst seviyesinde, zamanını sanatsal formlar içerisinde ifade etme kapasitesine sahip olmak istediği takdirde, güzelin kaldırmak zorunda olduğu ağır ‘taş’ tır çirkin.”¹⁰⁰

Sanat, çirkin alanını da işgal etmek üzeredir: bu, estetiğin nesnesinin basitçe altüst edilmesini –güzelden çirkine doğru– temsil etmez yalnızca,

98) M. Deutinger, *Die Kunstlehre*, Regensburg, 1843-1853, s. 227.

99) A.g.e., s. 170. ¶

100) K. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, Bologna, 1984, s. 28.

estetiğin müdahale alanının genişlemesi ve estetiğin safı gnoseolojik boyutunun bütünüyle aşılması söz konusudur. Sanat, böylece, sosyolojik bir öncül ve politik bir potansiyel edinir: metropellerin içine girer ve orada ifade edilir.

Sosyolojik önerme ve estetiğin yanında antropolojinin varlığı, geleneksel olarak sol Hegelciler olarak anılan bir grup için geçerlidir. Grubun önde gelen temsilcileri Arnold Ruge, Bruno Bauer, Max Stirner ve Ludwig Feuerbach'tır. Onlar için temel sorun, düşüncenin güce çevrilmesi sorunudur. Düşüncelerinin nesnesi iktidardır: tüm tarih ve dolayısıyla tinin tüm fenomenolojisi bir taraftan güç, diğer taraftan antropoloji tarafından yeniden okunmuştur. Bu yazarların hiçbiri estetik çalışmaları alanında çok büyük bir öneme sahip olmamışlardır, ama estetiğin fizyolojiye dönüşümünü işaret ederek yaptıkları katkının önemi şüphe götürmez.

Materyalist estetik ve özellikle estetik sorunsallar, Marx ve Engels'te özgül bir çalışma alanına dönüşür. Estetik, her biçimde sanatsal görüngünün genel kuramı olarak koyutlanır: sanatsal görüngü, verili bir toplumun üstyapısının ürünüdür. Sanatın yaratılışı, “insanın duyularının gelişimine; örneğin binlerce yıllık süreç içinde çakıltaşını bir bıçağa dönüştürmeyi başaran el becerisinin gelişimine; beş duyunun, gerçeğin insan tarafından temellük –temellük yalnızca şeylerden yararlanılmasıyla değil, o şeylerden bireyselden çok kolektif üretim için yararlanılmasıyla da, yani şeylerin toplumsal nesnelere dönüştürülmesiyle söz konusu olur– edilmesine eşlik eden gelişimine”¹⁰¹ bağlıdır. Marksist estetik, güzelin antropolojikleştirilmesi, dolayısıyla güzelin metafizik-ontolojik formunun belirgin biçimde yok edilmesi anlarından birini temsil eder.

Öbür taraftan, sağ Hegelciler, her şeyden önce, kendilerini Hegelci felsefeyi Hristiyanlıkla uzlaştırmaya adanmış Protestan teologlardan oluşur. Estetik açısından en önemli figür teozof Christian Hermann Weisse'dir.

Hegel için din ve sanat felsefenin tamamlanmasına imkân tanırken, Weisse için “sanat ve din yaratıcı özgürlüğün alanı olan felsefeyi izler.”¹⁰² Güzellik

101) K. Marx, F. Engels, *Scritti sul arte*, Bari, 1971, s. 7-8.

102) A.g.e.

fikrinin bilimi olarak kabul edilen estetik, bu fikrin soyut formunu değil, hakikat ile somut gerçeklik arasındaki ilişkiyi dile getirir. Güzellik fikri, “yegâne mutlak fikrin sonlu gerçeklik içinde ortaya çıkması” değil, “fikirler arasından bir fikirdir”; biticikliğe değil, çoğulluğa meyleder. Ancak estetik nesnenin tekilliği ve evrenselliği durumu, estetik nesnenin başkaları için var olduğunu, ilişkilerin bir parçası olduğunu ve bu ilişkileri ürettiğini ve de kuralların, kanonların, orantıların, ölçülerin sonucu olması gerektiğini de açıklığa kavuşturur. Armoni, simetri, ölçü gibi kavramlar, bir düzen dogmasının değil, zorunluluk durumunun, güzellik fikrinin evrenselliği içinde olduğu gibi tekilliği içindeki ontolojik yapısının sonucudur.

Weisse için mimari mükemmel anti-mimetik sanattır: mimarlığın temsiliyetten tüm o uzaklığı, yalnızca kendi düşünselliğinin sonucu olması, onu, müzikle beraber, gerek tarihsel gerek mantıksal bakış açısıyla tüm sanatların ilki kılar. Mimarlığın yaratıcılığı tümüyle özerktir ve saf bir soyutlama gibi sunulur; eğer mimarlık malzemesi en ham olansa, onun malzemeyi işleyişi saflığa en yakın olandır. Fikir-madde diyalektiğinde mimarlık soyutlama formu olarak senteze yerleştirilir. Mimarlık ve müzikle diğer sanatlar arasında gerçek ve özgün bir dipsiz kuyu ortaya çıkar: bu sonuncular aracı formlardır; oysa, birinciler sanatsal ideali, yaşamı, estetik bir yer, güzellik içindeki mutlak olumluluk olarak yaşanmışlığı gerçekleştirebilirler. Mimarlıkla beraber “görülür olanın alanı sahiplenilir”¹⁰³ ve güzellik içinde yerleşilebilir.

Weisse için temsil, Platonik anlamda bir taklit, yanlış bir gerçekliğin yeniden üretilmesidir, bir dolayımıdır: güzellik, aksine, bunların hiçbirini kabul etmez. Bu iki sanatta saf güzellik ve sanat kategorileri görünür. Nicelikselle niteliksel arasındaki diyalektik ağır malzemenin –uzamsal-mekânsal ilişkiler yoluyla mimariyi karakterize eden– dönüşümünü mümkün kılar, dönüşüm “ideale içkin niteliksel ifade ve değişim olarak”¹⁰⁴ gösterilir. Mimaride stabilize edilmiş bir şey olan niceliksel, niteliksele dönüşür – niteliksel, malzeme aracılığıyla tanımlanmış mekânın üç boyutluluğunu ifade eder.

103) C. H. Weisse, *System der Ästhetik*, Leipzig, 1830, s. 110.

104) A.g.e.

O halde, mimarlığın vazifesi nedir? Görölür çevreyi sanat eserlerine dönüştürmek. Mimarlık, sanatın gerçekleştirilmesine kâdir olan eldir: çağdaş yazarlardan farklı olarak, Weisse, akla hükmettiklerinden, köprülerin, su kemerlerinin, barajların ve yolların da, güzellik anlamında çeşitlendirilmiş konumlarda olsalar dahi, mimarlığın parçası olabilmelerini savunur.

İdeal güzel tekniğin dayatmasıyla, mutlak özne çelişkisellikle ve toplum-salın temsil ediciliğiyle, diğer değerlerle melezlenmeye mecbur olacak ve mimarlık estetiği hem özne hem nesne için üretilecek bir projeye dönüşmek zorunda kalacaktır. Böylece, pozitivizm ve biçimcilik dönemi başlar.

VIII.

Empati ve Bezeme: Formun “Bilimsel” Özerkliği

Her ne kadar estetik mimarlık kuramı ve eleştirisinden farklılaşsa da, eserlerini ondokuzuncu yüzyılın ortalarında vermiş ve mimarlık tartışmalarında, tarihinde azımsanamayacak bir etki yaratmış olan üç kişinin çalışmalarından burada bahsetmeden edemeyiz. Filozof ya da estetik düşünürü olmayan bu üç ismin ilki, sanat eleştirmeni İngiliz John Ruskin’dir; diğer ikisi, mimar ve mimari kuramcılarını Fransız Viollet-le-Duc ve Alman Gottfried Semper’dir.

Ruskin’i anlamak için Sanayi Devrimi’nin etkisinin ve onunla bağlantılı olarak zanaatkârlıkla sanayi, emekle sermaye arasındaki çelişkinin özellikle İngiltere’de ne kadar şiddetli olmuş olduğunu göz önünde tutmak şarttır: zanaatkârlığın makinenin olağanüstü gücü karşısında gerileyişi, tartışmanın –yalnızca estetik değil, aynı zamanda politik– en can alıcı konularından biri olmuştur. Örneğin, protomateryalist Thomas Hope, 1835 tarihli *Mimarlık Tarihi* adlı çalışmasında, “basit bir makinenin gücünün insanın zihinsel melekelerinin aynısı olamayacağını, onların yerini tutamayacağını” söyleyerek zanaatkârlıktan yana tutum almıştır.

Teknolojik ilerleme karşısında tavır alan bir diğer isim, modern makinelerin faydasını kabullenen –dekoratör, mimar ve polemikçi– Pugin’dır. Onunkisi pek çok yönden paradoksal bir karşı çıkıştır: seçiminin motivasyonunu yalnızca ideolojik veya teolojik nedenlerden değil, aynı zamanda modern makineyi de beslemiş olan işlevsel nedenlerden alan Pugin, Yunan mimarisi karşısında Gotik mimarinin üstünlüğünü önerir, çünkü Yunan mimarisi pagandır, ahşap formların kâgir formlara kuraldışı tercümesidir. Nitekim,

Pugin, formun malzemelerin özgüllüğünü hesaba katması gerektiğini; bezemenin inşaatın zaruretini zenginleştirmeye hizmet etmek zorunda olduğunu; yapının uygunluk, inşa ve yeterlilik temelinde zorunlu olmayan özellikler sunmaması gerektiğini iddia eder. Modernitenin reddiyle makinenin gücünün olanakdışı olumsuzlanması arasındaki çelişki Ruskin’de ve devamında Morris’te mevcuttur.

Ruskin için mimari, geleneklere, peyzaja ve iklime borçludur, mekânlara mecburdur. Ruskin, mimarlıkla inşaat, mimarlıkla yapı-sanayi arasında net bir ayrım yapar. Mimarlığı bozabilen üç yanıştan uzaklaşılmalıdır: şeylerin gerçek durumundan uzaklaşan bir tür strüktürün simülasyonu; başka bir malzemeye benzetmek için boyama yapmak; mekanik olarak üretilmiş bezemelerden faydalanmak. Böylece, tüm ondokuzuncu yüzyıl mimarisinde bulacağımız bir ilke ortaya çıkar: konstrüktif sistemin kurallılığı ve malzemeye tekabüliyet tarafından belirlenen, mimarinin hakikati ilkesi. Ruskin’in etik-sosyal nedenlerle Gotik mimariye (Ruskin için bu tür mimari bir topluluğun ürünüdür) duyduğu aşk, onu, “geçmiş deneyimler üzerine temellenmiş, yeni bir durum ortaya çıkardığı ya da yeni bir malzeme yarattığı anda reddedilemeyecek olan bir yasanın ya da ilkenin olmadığını”¹⁰⁵ kabullenmekten alıkoymaz.

Ruskin için mimari, insanlar tarafından dikilen, amaçları ömürleri süresince ruhun sıhhatine, gücüne ve keyfine katkıda bulunmak olan binaları düzenleme ve dekore etme sanatıdır. Mimarlık “faydasız”dır, faydalı bir şey güzel olamaz; mimarlığın gücü hacminde, ağırlığında, gölgelerin sayısında yatar. Mimarlık ulusal bir yasaya tabi olması durumunda gelişemez: mimarlık halkların yaşayan tarihidir.

Ruskin’in pozisyonu, Morris’te etik-politik yönleriyle radikalleştirilir: *News from Nowhere* adlı romansında, idealist estetikte sanata atfedildiğini gördüğümüz değeri hiçleştirerek sanatla çalışmayı özdeşleştirir. Sanat, en basit haliyle çalışmadır.

Çalışmanın kendisinin, ürünün önüne çıkarıldığı gerçeği düşünüldüğünde, hiç şüphe yok ki, bu, avangardın habercisidir, ama aynı zamanda güzellikle

105) H. W. Kruft, *Storia della teorie architettoniche*, Roma-Bari, 1987, s. 94.

üretimi bir araya getirmeye çalışarak güzel sanatlarla minör sanatlar arasındaki ayrıma yanıt verme çabasının görünür olduğu anlardan biridir. William Morris şu gözlemlerde bulunur: “Sanatı fayda getirecek unsurlara uygulama hedefi iki yönlüdür: birinci aşamada, güzelliği insan emeğinin başka durumda çirkin olabilecek sonucuna eklemek; ikinci aşamada ise, başka durumda nahoş ve yavan olabilecek işin kendisine eğlence katmak.”¹⁰⁶ Morris ileride militan bir sosyalist olacak ve 1888 yılında *Arts and Craft* akımını kuracaktır; kullanım nesnelerini iyileştirmeyi kendine amaç edinecek olan bu akım, 1907 yılında Monaco’da doğacak olan zanaatkâr, sanatçı ve sanayiciler birliği *Deutscher Werkbund*’a model olacaktır.

Ruskin’ın yanıbaşında mimarlığın belirli bir toplumsal yapının en doğrudan ifadesi olduğunu düşünen Viollet-le-Duc yer alır; o yüzden, Viollet-le-Duc, dinsel, politik, bölgesel ve folklorik yönleri kavrayabilmeye imkân tanıyan tarihsel öncülün önemine inanır.

Ruskin ve Morris gibi Viollet-le-Duc de demokratik bir toplumun rasyonel ürünü olduğu için Gotik mimarının üstünlüğünü kabul eder: Gotik mimaride, mimarlığın formlarda değil ama usüllerde taklit edilebilen pozitif ilkeleri bulunur. Gotikten teknolojik gelişme doğabilir, çünkü gotikte işlevsel bir mantık var gibidir: “İnşaat yöntemleri, kullanılan malzemelerin doğası, yararlanılan araçlar, giderilmesi gereken ihtiyaçlar ve içinde hareket edilen toplum temelinde değişmek zorundadır.” Viollet-le-Duc’ün sorunlarından biri, çoklu görüngüleri, onların aynı zamanda mimari olan hakikatlerini, Darwin’inkine benzer epistemolojik bir tavır uyarınca, kurallarla bir arada yaşatma sorunu gibidir. Viollet-le-Duc mimaride formların sonsuz varyasyonuna imkân tanıyan bir “program” arar.

Onun Kartezyen düşünce biçimi şöyle sentezlenebilir:

- Her şeyden önce faydalanılan malzemelerin doğasını bilmek.
- Bu malzemelere işlev, güç ve hem bu işlevi hem de bu gücü büyük bir kesinlikle ifade eden formları atamak.

106) W. Morris, *News from Nowhere: or an Epoch of Rest*, Londra, 1891.

- Bu ifade içinde bir birlik ve armoni, yani ölçek ilkesini, bir orantılar sistemini, amaçla ilişkili bir bezemeyi, giderilecek ihtiyaçların değışen doğasına bağımlı bir anlam ve hakikati kabullenmek.

Viollet-le-Duc için form işlevin sonucudur; Viollet-le-Duc, bu önermeyle, yirminci yüzyılın işlevselciliğı ve rasyonalizminden ziyade, sonradan paradigmatik hale gelecek olan Sullivan'ın konumunu önceler. Viollet-le-Duc, yazar ve tarihsel anıt hizmetleri yöneticisi Prosper Merimee'nin izinden, öncelikle restorasyonla, stilistik restorasyonla meşgul olmuştur. Onda, onu binanın ilk hipotetik yapısının araştırılmasına götüren bir otantiklik arayışı vardır; tarzla, özle, onu yeniden yaratabilecek biçimde geçmişle özdeşleşme isteğı vardır; bir değer ve kimlik olarak, her daim mevcut hatıra olarak, anıtsal ve aynı zamanda gündelik tarih vardır; tekniğın gücüne, geçmişe ve daha iyi zamanlara duyulan nostalji vardır, ama aynı zamanda formlara ve onların intibaklarına efsunu kaçmış, Darwinci bir bakış vardır. Kısacası, yabancılaşma biçimleri üzerine düşünme kapasitesine sahip, dünyayı çözmeyi düşünecek kadar hırslı, ama her durumda üzerinde kendi kimliğinin ve sahibiliğinin inşa edildiğı tarihe ve tekniğe bağımlı bir üretim, endüstriyel üretim tarzının tüm çelişkileri vardır.

Bu, büyük kısmıyla, ondokuzuncu yüzyıldır, bir tarih ve teknik aptallığı geliştiren ve müze ve kitsch vasıtasıyla bu aptallığın değerlerini yücelten bir dünyadır. Kendini meşrulaştırmak için restorasyon yoluyla tüm geçmişini temellük eden, tarihi tahakküm altına alabilmek için geçmişini yeniden üreten bir dünya. Viollet-le-Duc'ün kültürü Quatremère de Quincy'nin akademik yeni Klasikçiliğı ile yeni Romantik ve Gotikçi eğilimler –örneğin, François René de Chateaubriand ve onun *Génie du Christianisme*'i– arasındaki tartışmadan beslenmiştir.

Quatremère de Quincy taklide yaratıcı bir değer atfediyordu. Fransa'nın abidelerinin yağmalanmasına karşı *in situ* muhafaza için ve mimari rekonstrüksiyonlardaki her türden “canlandırıcı” müdahaleye karşı sert bir savaş verdi. Quincy için mimarlık, eserin otantikliğini bozmaksızın yeniden üretilebilen parçalardan müteşekkildir. Mimarlığın inşası mekanik, tasavvuru mimetiktir, doğanın evrenselliğine gönderme yapması gerekir.

Chateaubriand, aydınlanmacı ateizmin karşısında dinin önceliğini savun-

muştur: “Hıristiyanlık diğer sanatlarda olduğu gibi mimaride de gerçek orantıları yeniden kurmuştur. Tapınaklarımız, [...] içlerinde güzelin ve mükemmelliğin hüküm sürdüğü doğru araçlardır.”¹⁰⁷ Chateaubriand, Gotiğe yeni bir duygusal, dinsel, etik ve estetik yol açmıştır; tıpkı, bundan birkaç yıl sonra, Gotik mimariyi kâgirin tasımı (sillogismo) olarak tanımlayacağı *Fransa Tarihi*’ni yazarak, politik ve dinsel nedenleri bir araya getirme kapasitesine sahip bu duyguyu, Restorasyon Fransası milliyetçiliğini tarih-yazımsal bir enstrümana dönüştürecek olan Jules Michelet gibi.

1851’de ondokuzuncu yüzyıl mimarlık ve mühendislik tarihi açısından sıradışı bir olay olur: Paxton’ın demir ve camdan prefabrik olarak üretilmiş dev bir yapı olan Crystal Palace’ında düzenlenen Londra’daki uluslararası fuar. Fuarı görmeye gidecek olan Ruskin derinden etkilenecektir, ama olumsuz yönde; fuarı görecektir olan bir diğer isim, Gottfried Semper ise özellikle teknolojik yeniliklere hayran kalcaktır. Demirden strüktürleri gözlemleyerek “demir işçiliğinin hiç bu kadar abideî olmadığını”, oysa mimarlığın bir simge seviyesine yükseltmek zorunda olduğunu eklemekten de geri kalmaz. Kesinlikle, tren garlarınıninkiler gibi takdire şayan görünür çatı makasları onların ileri görüşlülüğüne işaret eder: oysa, mimarlık, Yunan mimarlığı gibi, “kamusal organizmanın üstün manevî yasalarına” saygı göstermek zorundadır.

Mimarlık, Semper’de, sonradan özgürlük içinde konuşlandırılabilmesi için, öncelikle zorunluluktan doğar. Materyalizmin öğeleri Idealizmin öğeleriyle, değerlerin nedenleri malzeme tarafından belirlenen mecburiyetlerle birleşir.

“Malzemenin kendi adına konuşmasını, kendi formu içinde, tecrübe ve bilim tarafından doğrulanmış, ona en uygun orantılar içinde tek başına kalmasını” diledikten sonra, Semper, daha çok bir pozitivist ve işlevselci gibi, mimarlık zincirine eklenmiş bir tür işlevselciliğe kapı aralar.

Semper’in Londra ziyareti sırasında o yıllarda Geographic Society tarafından düzenlenmiş olan fuarlara götürülmüş olduğunu ve ziyaretçilerin Orta Afrika’dan getirdikleri malzemeleri görmüş olabileceğini varsayabiliriz;



107) F. A. Chateaubriand, *Il genio del cristianesimo*, Torino, 1965, s. 505.

böylece, Semper, antropolojik gerçeklik sayesinde, onun mimarlık düşüncesine eşlik eden mitik ilkel fikriyle karşılaşacak ve bu kültürlerin yerleşimleri –çadır ya da kulübe olabilir–, kilimleri, kıyafetleri, kullanım eşyaları, dekorasyonları ve hatta dövmeleri arasındaki bağları yakalayabileceklerdir. Adem’in evinin, ilkelerin evinin efsanelerin sisleriyle sarılı değil, orada gözümüzün önünde olduğunu düşünecektir. Bu ev, kulübe şeklinde değil, farklı ipliklerin iç içe geçirilmesiyle ya da hayvan derilerinin birleştirilmesiyle elde edilmiş çadır şeklindeydi. Böylece, büyük Vitruviusçu gelenek, ilkel dünyanın aydınlanması ve kültürel antropolojinin doğuşuyla çöker. Mimarlık tekstille bağlantılı bir köken elde eder: mimarlık kıyafettir, giysidir ve duvar sözcüğünün (*Wand*) etimolojisi, Semper’e göre, giysi sözcüğününki (*Gewand*) ile benzerdir. Mimarlık ocaktır, çatıdır, çittir, istinat duvarıdır; aynı zamanda dekorasyondur, işlenmiş yüzeydir, eve hizmet eden her şeydir. Vazo ve masadır, kulp ve bacadır.

Mimariyle uygulamalı sanatların bu kombinasyonunda kültür biçimlenmiştir; bundan böyle, Semper, Darwinci biçimde, anıtların “geçmiş toplumsal organizmaların fosil kaplamaları” olduğunu söyleyebilir. Sanat eseri, sabit faktörler, yani türlerine göre yeniden gruplanmış işlevler ve yerel, etnolojik, iklimsel, dinsel ve politik şartlar, sanatçının ya da alıcının kişiliğiyle temsil olunan kişisel etkiler, malzemeler gibi değişken faktörler tarafından belirlenecektir. Burada Viollet-le-Duc’le pek çok benzerlik fark edilebilir.

Semper’in düşüncesi, “sanat zanaatın ikincil bir üründür ve stilistik formlar her seferinde mevcut malzemenin tikelliğine, malzemeyi işleme tekniğine ve üretilecek nesnenin işlevine uyum sağlayacak biçimde, az çok mekanik olarak üretilir”¹⁰⁸ şeklindeki, Semper’in düşüncesine ancak kısmen tekabül eden, fakat hayli yaygınlaşmış olan ifade sayesinde pek çok veçhesiyle yanlış anlaşılmıştır.

Öznede bir tür aptallık olduğunu düşünen idealist estetik kültürü, aşkın olanı, ötede olanı, ruh içinde var olanı aramıştır. İlkelerin eviyle karşılaşma, pozitivist biçimde, her şeyi veriye, malzemeye, açıklığa vardırır; özneyi nesnelerin gücüyle boy ölçüşmeye, özne ile nesne arasındaki ilişkiler üzeri-

108) A. Hauser, *Le teorie dell’arte*, Torino, 1969, s. 180.

ne araştırmalar yapmaya zorlar. Bundan böyle Batı 'yı kendisinin bilgisine taşımış bir süreç (Hegel) gibi düşünölemeyecek olan, ama költürlerin, uygarlığın ve onların her birinin kendi formları, alışkanlıkları, gelenekleri, kullanımları, dekorasyonları ve aksesuarları ve farklı formlarıyla kurduğu bağların tarihine dönöşen tarih görelileştirilir; tüm bunlar evrensellikten doğar, ama bu evrensellik Idealizm tarafından düşünölmöş olan tarih veya ruhun kendisi, evrensellik değil, antropolojik boyutuyla insanın evrenselliğidir. Költür, dolayısıyla ruh görelileştirilir ve maddeselleştirilir, bizleri beklenmedik düşünöcelere zorlayan bezemedir, özellikle de ilkelerin, evlerin ve aksesuarların üzerine olduğu gibi, kendi bedenlerine de işledikleri veya boyadıkları bezeme. Bezeme, lüzumsuzluk olarak görölen sanat eserinin yerini de işgal edebilir. Bu, gözle görölür biçimde, kabul edilemez bir sonuç ortaya çıkarıyordu: sanat, her durumda, ilkelin üzerine çıkarılmış bir şey olarak değerlendiriliyordu. Bezeme sorunu içinde, temelle ek, özle görönüm, organikle inorganik, doğayla malzeme, toplumla aidiyet biçimleri arasında, yalnızca estetik değil, felsefi sorunları da çözen bir oyun belirdi.

Bezeme sorunu, zaman zaman estetik, etik ve politik değerler üstlenerek, sanatsal güzellikle figüratif güzellik arasındaki, sanat eseriyle uygulamalı sanatların ürünleri arasındaki diyalektiğin devamını önerecektir. Semper'de merkezde yer alan bezeme konusunu, Semper'e karşı bir tür bezeme felsefesi deneyecek olan Riegl'de de buluruz; Adorno'nun *Estetik Kuramı*'na gelene dek, vazunun kulbu üzerine düşünöleriyle Simmel'de ve *Ütopya'nın Ruhu* adlı eserinde süsün üretiminden yola çıkarak sanatsal değerin temel karakterleri üzerine akıl yürütecek olan Bloch'da bezeme temasını bulabiliriz.

Idealist estetiğin krizi, özne nesne ilişkisi, duyumların biçimlenmesi, duyumların mantıksal ve sembolik değerleri sorularını beraberinde getirdiği gibi, her zaman madde-ruh, biçim-içerik, költür-toplum uçları arasında kalan bezeme sorunu üzerinden formların lüzumsuzluğu ve organikliği sorularını da gündeme getirir. Bu krizden *Einfühlung*, yani empati ve saf görönürlük estetikleri doğacaktır.¹⁰⁹

109) *Einfühlung* sözü, örneği, önce Herder'in *Von Erkennen und Empfinden*'inde, ardından Novalis'in *Die Leherlinge zu Sais* adlı romansının parçaları içinde buluruz.

Bu estetikleri ve onların mimariye dair yorumlarını anlamak için, Herbart’la başlayıp Lipps’e, *Gestaltpsychologie*’ye ve pek çok yönden güncel form psikolojilerine veya enformasyon estetiklerine dek varan biçimci bir çizginin anti-Hegelci önermelerini izlemeliyiz. Bu çizgi, mutlak İdealizmle, *a priori* metotla ve diyalektik sürecin tiranlığıyla mücadele eder ve psikolojik fenomenlere hesaplamaların ve deneysel yöntemin uygulanmasını önerir. Temelde, içeriğin önceliği karşısına formun özerkliğini koyma çabasını temsil eder.

Herkart’a göre, Hegelci okul idea uğruna formları feda etmiştir: bu, her kişiliği hiçleştiren, nesnelerindeki güzelliği olumsuzlayan, estetiği sanat felsefesine çeviren, her şeyi simgeye indirgeyen ve teknik boyutu kavramayan soyut ve temelsiz bir ideal yaratmıştır. Herbart, buna karşılık, formların özerkliğini ve doğal güzelliğin varoluşunu talep eder.

Herkart bilginin gerçek nesnesi olarak sadece fenomeni kabul eder: dolayısıyla, estetik formları ve bizde formları üreten şeyi inceler. Onun yargısına göre şeylerde ulaşılamayacak hiçbir şey yoktur ve önem arz eden şey formun içinde bulunur. Böylece, simetri, orantı, armoni ve ritim vasıtasıyla ifade edilen bir güzel morfolojisi oluşur. Bundan böyle, form üretme sistemi olarak düşünülmüş her tür sanata içkin yasalar anlaşılmalı çalışılacaktır. Bu estetik tavırdan, simetri ve orantı üzerine, biçimsel bir bakış açısından gerçek ve özgün mimari estetiği kurmaya çalışan bir tartışma doğacaktır.

Bu tartışma Adolf Zeising tarafından açılacaktır. Varsayım, güzelin duyarlılık tarafından ulaşılabilir olduğu, dolayısıyla indirgenmeye ihtiyaç duymadığıdır. Doğrudan deneyimin nesneleri olduklarından görünür formların bilimsel bir değerlendirmesini yapmak mümkündür: gerçekliğe dair bilinçte beliren kafa karıştırıcı çeşitlilik, deneyimin verileri olan birliğe, simetriye, orantılılığa ve diziselliğe gönderme yaptıklarından, düzen bulabilir.

Zeising, antik altın sayı ve “kutsal orantı” (Luca Pacioli) veya “kutsal kesit” sorununu yeniden değerlendirir ve bir yatay çizgi ile bir dikey çizgi arasındaki bu ilişkiye, mikrokozmos ve makrokozmosu mutlak bir güzellik kavrayışının anahtarı kılan, evrensel bir armoni ilkesi atfeder.

Kadimlere bir dönüş var gibidir, ama bu kısmen böyledir. Onlar için doğa

yasaları doğanın beraberinde ortaya çıktığı çeşitlilikten farklı bir şeydi; idea açıklığa tekabül etmiyordu, ikinci ile birinci arasında mimetik ve hiyerarşik bir ilişki (en azından Platon'da) verilmiş olsa da. Zeising ve diğer biçimciler göre, deneyimin her verisi, yasaların yalnızca düşünceye değil biçime de içkin olduğunu, yasalar ve sayısal ilişkiler yoluyla algılanabilir ve açıklığa kavuşturulabilir olduğunu gösterir. Kısacası, biçimle düşünce arasında zorunlu bir ayrım söz konusu değildir. Duyarlılık, yani bilimsel olarak kurulmuş bir estetik, sayısal ve doğrulanabilir evrensel yasalara gönderme yapabilir.

Güzel olanın sayısal özüne dair bu “bilimsel” kesinlik, bir taraftan, beraberinde bir tür determinizm, öznenen ayrı olarak güzelliğin üretilmesine imkân tanıyan yasalar olduğunun düşünülmesini getirirken, diğer taraftan, sanat eserine ve güzel olana dair bir aptallığın, bir gizemin kapısını aralar. Nitekim, Zeising'e göre, bu “kendi içinde tezahür eden bir gizemdir” ve “tezahür etme biçimi gizemin kendisi kadar gizemli ve anlaşılması güçtür”. Böylece, gerçekçilik ve biçimcilik, misteriosofik, ezoterik ve sihirli olana bir girizgâh olurlar. Altın orantının kar tanelerinde, pirit kristallerinde, çiçek ve salların uyumunda, bazı karındanbacaklıların şeklerinden ziyade denizyıldızında bulunduğu keşfinin heyecanı her yanı sarmıştır. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, peş peşe gelen bilimciler, mistikler, teozoflar ve sembolistler tarafından aranan güzelliştir bu. Ressam Seurat, Nabis grubu ve hatta Gül-Haççılar bu doğrultuda hareket edeceklerdir. Kutsal sayılar bilimi, Schuré tarafından, bundan yıllar sonra Le Corbusier tarafından da okunacak olan, 1890 tarihli *Büyük Öncüler* adlı eserinde yeniden ele alınacaktır. Beuron'daki Benedikten manastırında peder Desiderius Lenz, Gauguin ve Sérusier'nin arkadaşı olan öğrencisi Jan Verkade'ye mimarlık ve “en devasa, ciddi ve kutsal bir sanat” için sayı, denge ve düzenin projesini açıklayacaktır.

Kutsal ölçüler düşüncesinin etkisi, 1912 tarihli ilk gösterimi altın kesitin izi altında yapılan Kübizme ve Modüller ile insanı her şeyin ölçüsü yaparak evrenin yeniden inşasına ulaşmaya çalışacak olan Le Corbusier'ye geçecektir. Dom H. Van den Laan'ın mekân üzerine düşünceleriyle veya Ungers'in mimari kompozisyonlarıyla günümüze kadar ulaşacaktır.

Bu temalar Fechner tarafından yeniden ele alındı ve duyumları istatistikî

ve davranışsal kriterler uyarınca değerlendirilecek verilere dönüştürmeyi amaçlayan deneysel psikolojinin bakış açısıyla geliştirildi. Formlar duyumlar üretir, dolayısıyla formların gramer ve sentakslarını anlamak şarttır. Duyumlar, keyif ya da keyifsizlik duyumları olabilirler: Fechner'e göre, keyfin belirlenmesi için temel ilke, "çokluğun tek tip" kombinasyonu, başka bir deyişle, düzen içindeki çeşitliliktir. Fechner biçimciliği radikalleştirir. Fechner'e cevap, biçimci estetiği içerikçi estetikle, zamanın ruhunun ifadesi olarak mimariyi formlara, duyumlara ve düşüncenin armonisini formun armonisiyle beraberyakalama imkânının araştırılmasına gösterilen psikolojik tepki olarak mimariyle (ya da sanatla) yeniden birleştirme çabadaki Rudolph Adamy'den gelecektir.

Adamy'ye göre, sanat, köklerini dekorasyondan ve dövmeden, yani "insan ruhunun *a priori* konumlanışından" alır. Mimariyle diğer sanatlar arasındaki fark, mimarinin matematiği sevmesinde yatar.

Onun simetri ve orantı üzerine düşünceleri, bundan böyle bir tür ortak mimari alana dönüşecektir:

[...] Simetri, gerek doğa eserlerinde gerekse insanî formda, noktaların ve onlara karşılık gelen biçimlerin yatay pozisyonuna gönderme yapar; orantılılık ise, ilk planda, dikey büyüklüklere gönderme yapar. Simetri yalnızca bizim yönelme hissimizi tatmin ederken, orantılılık büyük ölçüde şeylere içkin doğaya yakınlaşır; onlara biçim ve karakterlerini verir. Simetri, eşiti eşitle birleştirir; orantılılık, çok farklı formların serbestçe yakınlaştırılmasını mümkün kılar, formlar açısından önemi de burada yatar. Yatay pozisyon daha sakin bir imgedir; oysa, dikey pozisyon yukarıya yönelen, zenginlik ve değişiklik gerektiren bir harekettir. Böylece simetri ve orantılılık, aralarında sanatın hareket ettiği, armonik ilişkinin kendi özünü ortaya çıkardığı iki karşıt kutup olarak belirir. Fakat orantılılık, hayli canlı bir özellik olarak, yalnızca dikey pozisyonla sınırlanamaz; farklı büyüklükler arasında homojen bir ilişkinin kurulduğu yeri de devralır, yani aynı zamanda yatay pozisyonadadır. Simetri, gene de, hayli sert ve matematiksel anlamda kesin bir formdur, mimarideki öncelikli özelliktir.¹¹⁰

110) R. Adamy, *Architektonik des Alterhums*, Hannover, 1883.

Güzellikle orantılılık arasındaki ilişkinin katılığı, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında hayli eklemlenmiş bir mimari estetiğin¹¹¹ yazarı olan Adolf Göller ve orantılar üzerine 1899'da yayımlanan *Mimarlık El Kitabı*'nı¹¹² yazan August Thiersch tarafından, biçimciliğin ilkelerinden ayrılmaksızın, tartışmaya açılır.

Göller şöyle yazar: “Eğer mimari güzelliğin sırrı yalnızca orantısal ilişkilerde aranırsa [...] ölçüler arasındaki bir ilişkinin seçilebilmesinden önce bir formun temel fikrinin mevcut olması gerektiği unutulur. İyonik bir sütunu güzel ölçülerle süslemek için önce İyonik sütun fikrine sahip olmak gerekir.” Bu basit değerlendirmeye, Göller, “seri yasası” dediği şeyi, yani orantı yasasının yaptığı gibi güzelliğin bütünlüğünü çözmeyen ve bir tür matematiksel olmayan düzenliliği (uyumluluğu) ortaya atarak Zeising ve Fechner’in psikolojist determinizmini aşmanın yollarını arar: “O ancak özel bir durumda şekillenir [...] Bir eserin, düşünceleri kısıktırmadan, başka bir eserin temsili olmadan, hepsinden önce de başka bir eseri anımsatmadan keyif verdiği durum.” Bu yasaya göre:

- “Onemsiz” formların güzelliği dizideki kombinasyon üzerinde temel lenir.
- Benzer bir serinin kesintisi, kombinasyonun ve dolayısıyla güzelliğin kesintisidir.
- Eğer bir serideki birleşik unsurlar “kontrastlar” oluştururlarsa, güzelliği ve formların çoğulluğunu artırır; aksine, ilişkisiz çeşitlilik etkisiz kalır.

Seriye ait olan en basit unsurlar, Göller’e göre, görsel algının üç akrabasıdır: ölçü, istikamet ve istikamet değişikliği veya köşeli büyüklük.

Benzer biçimde Thiersch, formların çoğulluğuyla uyumlu bir yasanın araştırılmasını deklare eder:

111) A. Göller, *Aesthetik der Architektur*, Stuttgart, 1887.

112) A. Thiersch, *Handbuch der Architektur: die Proportionen in der Architektur*, Stuttgart, 1899.

Tüm zamanların en kayda değer eserlerini gözlemlediğimizde, her yapıda temel bir formun tekrar ettiğini, tekil parçaların biçim ve konumlanış bakımından benzer figürler oluşturduğunu keşfederiz. Gene de, pek çok figür, kendi içinde ne güzel ne de çirkin diye değerlendirilir. Armoni, kökünü, her şeyden önce, eserin temel figürünün eserin kısımlarının bölümlenmesi içindeki tekrarlarından alır.

Hegeliğin krizi yalnızca biçimciliğin ataklarından doğmaz, Idealizmin yeniden geliştirilmesini deneyen filozoflarda da doğrulanır. En anlamlı durum, 1866-1873 yılları arasında yazdığı ve *Kritik meiner Ästhetik* gibi hayli manidar bir başlık taşıyan eserinin de doğruladığı gibi, sanat felsefecisi ve teolog Vischer'in¹¹³ durumudur.

Vischer'e göre sanat, doğal güzelle fantezi güzelin sentezidir: birincisi, kastî olmadığından, nesnel andır, ikincisi ise öznel andır. Vischer, bu iki anın antitetik olduğunu ve bu iki anın birliğinin sanatın modern idealini temsil edebileceğini düşünür.

Sanat sınıflandırmasında da, Vischer, öznellik-nesnellik çiftinde empoze edilen diyalektik şemayı yeniden ele alır: nesnellik ögesi plastik ve figüratif sanatlarda görülürken, öznellik ögesi müzikte ortaya çıkar, sentez ise şiirdir.

Mimarlık, plastik sanatların, dolayısıyla öznel anın bir parçasıdır. Özün tarihsel-mantıksal yerini kadim sanatta bulur. "Sanatın nesnel dünyasının mülkiyetinin ilk olarak ele geçirilişidir."¹¹⁴

Vischer, Hegel'de her zaman evrenselde sonlanan bir diyalektik tarafından mass edilen tesadüfiliğe özel bir anlam atfeder. Tesadüfiliğe gösterilen bu özen, onu estetiğin kayda değer biçimde –gerçek ve özgün bir disipliner açılım üretecek kadar– genişletilmesine götürür. O nedenle, farklı güzellik biçimlerini değerlendirmesine dahil eder: inorganik güzellik (ışık, renk, atmosfer, su, toprak); organik güzellik (bitkiler alemi, hayvanlar alemi, insan); evrensel güzellik (figür, cinsiyet, yaş, aşk, annelik, aile); tikel güzellik (ırk, millet, halk, kültürel form, devlet yaşamı); bireysel güzellik (karak-

113) 1866'dan 1873'e dek yazdığı ve *Kritik meiner Aesthetik* gibi bir başlık taşıyan kitabı onu doğrular.

114) A.g.e., s. 180.

ter, ifade, fizyonomik ve belirli bir hastalığa özgü); ve nihayet tarihsel güzellikler, kadim güzellik (Doğu, Yunan, Roma), Ortaçağ güzelliği ve modern güzellik.

Estetiğin bu şekilde biyolojiye, antropolojiye, tarihe vs. doğru genişlemesi, yalnızca Vischer'in öğretisinin tipik bir özelliği değil, aynı zamanda estetiğin güzel sanatlar felsefesinden kültür ve biçim tarihinin araştırılmasında bir enstrümana dönüşmesinin semptomudur. Çözümleri daha çok psikolojide arayan Vischer, bu yolda her tür metafizik pozisyonu yeniden gözden geçirmeye zorlanacaktır. Bu ilgi, onu estetik düzlemde nesnenin bir empati süreci, *Einfühlung* sonucunda canlandığını düşünmeye itecektir: kaygılı ya da sakin, hafif ya da ağır formlar uyarınca temaşa sırasında hissettiğimiz nesnesel imgeye uyumludur; özdeşleşerek şeyin “anlam”ını üreten duyumdur.

Vischer'in bu krizinden ve son dönem eserlerindeki belirtilerden geleceğin ampirik-psikolojik sanat ve mimarlık yorumlamalarının temelleri atılır. Her ne kadar sözcük ilk olarak Herder, ardından Novalis tarafından kullanılmış olsa da, tam olarak Vischer'in oğlu Robert tarafından biçimlendirilecek ve belirgin sistematığını Lipps'in düşüncesinde bulacak olan *Einfühlung* kuramı, hareketini bu unsurlardan alır.

Einfühlung'da sanat, artık düşüncenin temsili değil, öznenin duyularının algılanan nesne üzerine en üst mertebede yansıtılmasına imkân tanıyan andır. Sanat eseri ardışık düzeyleri olan ve mimaride iki kategoriye bağlı kalan bir yükselme üretir: amaç ve malzeme. Amaç, tekniklerin ve ilişkili kısımların birliğinin kesin bilgisini gerektirir, dolayısıyla bir bilim talebi vardır. Vischer'in kullandığı bağlamda bilim teriminin Hegel'deki bilim düşüncesiyle neredeyse hiçbir ortaklığı olmadığı fark edilebilir.

Vischer, mimari eserde iki an tanımlar: ustanın icadı ve zanaatkârın icrası. Birincinin görevi amacı tanımlayarak ve düşünce ile malzeme arasındaki uyumluluğu ifade ederek eseri güzelliğe ulaştırmaktır.¹¹⁵ Mimarlık, amacın

115) Burada, Vischer'in zanaatsal emeğin değerlerini restore etmeyi amaçlayan ondokuzuncu yüzyıl hareketleriyle yakınlığını görebiliriz.

getirdiği mecburiyetlerin ötesinde, malzemenin yerçekimi aracılığıyla dışa vurulan mecburiyetleriyle de maluldür. Hareket vasıtasıyla ya da “oranların ritmi gibi her şeyi kaplayan görünüşü” vasıtasıyla dönüştürülmek zorundadır.¹¹⁶ Bu estetik güdü kısımlar arasındaki ilişkide gerçekleşir ve hatta ilişki orada yalnızca aksesuar işlevi gören bezeme içinde tükenir.

Dolayısıyla, bezeme ağırlığın, malzemenin estetik nesneye dönüştürülmesinin şifrelerinden biridir. Bezeme, “görevi yapıyı güzelliğe kavuşturmak olan fantezi”¹¹⁷ ediminin parçası ve pek çok yönden neticesidir. Bu hareket ve bezeme fikri, Barokun Wölflin’de yeniden keşfedilmesine kapı aralayacaktır.¹¹⁸

Ritmik canlanış içerisinde, sanatsal ruh, akıl ve organik doğayla çatışmaya girer: artık bunlar tarafından belirlenmiş bir modele güvenilemez ve netlik, düzen, ölçü getiren inorganik doğa formlarına dönülür. Bir tarafta akılcılık, diğer tarafta doğayla kurulan karanlık bir ilişki vardır ve tam da bu karşıtlık mimari eserin evrensellik durumuna olanak tanır. Bu evrensellik genel bir fanteziye tekabül eder: mimari, yapılışı görece bilinçsiz olduğundan, bireyin fantezisini ifade etmeyi başaran müşterekliğin tezahürüdür. Aynı biçimde, mimarlıkla peyzaj, yapmakla çevre arasındaki zorunlu, biçimselleştirilemeyen veya bilinçsiz ilişkiler ortaya çıkar. Vischer, bu bilinçsizliğin ve evrenselliğin, bir çevreye dahil olan bireyin bu yapma ediminin, gerçekte, tarz denilen şey olduğunu savunmaya kadar varır.

Mimarinin karakteri yalnızca anıtsal karakterdir; *Urkunst* ilk sanattır ve temel olarak yücedir. Mimari, diğer plastik sanatlarla beraber, nesnel anın bir parçasıdır ve uzam, zaman ve güç yoluyla eklemlenir: mimarinin ilkel mekânı, sanatın kendisinin kökenidir. Mimari sembolik bir sanattır, çünkü yalnızca “onun için ideal mekânı ürettiği içeriği işaret edebilir. Sembolik sanat olduğundan, yalnızca dünyayı organize eden gücün ilk işleyişini ifade eder.”¹¹⁹ Vischer, bu özelliğiyle, mimarinin halkların tarihsel yaşam formunun imgesi oluşunu hatırlatır: mimarlık dışında hiçbir sanat, tarihi kendinde içermeye, onu temsil etmeye, onun imgesi olma gücüne sahip değildir. Eğer

116) Th. F. Vischer, *Ästhetik, oder Wissenschaft des Schönen*, Leipzig-Stuttgart, 1846-57, s. 184.

117) A.g.e., s. 190.

118) H. Wölflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Milano, 1953.

119) Aktaran Th. F. Vischer, *Ästhetik, oder Wissenschaft des Schönen*, s. 198.

tarihin akışını incelersek, mimaride yalnızca tarihsel-diyalektik değil, aynı zamanda mantıksal-diyalektik bir çözüm buluruz: mimarlık, saf armoni içinde düzenlenmiş bir bütünlük olarak algılanan, amştııcı bir evren imgesi veçhesiyle görünür. Mimarlığın tarihsel ve mantıksal özgünlüğü, ortak bir fantezinin ürünü oluşu ve kendi tarihi, Vischer'in karşısına, mimarlığın tüm sanatların tarzı olup olmadığı sorusunu çıkarır.

Lipps, kısmen Vischer'i izleyerek, felsefenin psikolojiye indirgenmesini tamamlamaya çalışır. 1903-1906 yılları arasında geliştirdiği estetik anlayışı, *Einfühlung*'a disipliner bir biçim verme çabasını temsil eder; Lipps'in düşüncesi, gerek kullandığı metot nedeniyle (Worringer, Wölfflin, Schmarsow, Brinkmann), gerekse radikal eleştirel karşı çıkışı nedeniyle, (Meinong, Witasek, Dessoir, Cohen) yirminci yüzyıl başı estetik ve sanat tarihi araştırmacıları üzerinde büyük etkiye sahip olacaktır.

Einfühlung'un sınırlarını belirlemek için şu varsayımdan yola çıkar: “Bir nesnenin güzelliğini oluşturan şey, her an, ayrılmaz biçimde bu nesneye ait olmalıdır.”¹²⁰ Aynı zamanda, estetik izlenimi şeylere doğru insanlaştırma (Husserl, amaçlılık derdi) faaliyeti olarak koyar. Algılama içerisinde estetik nesne ve insanlaştırma ayrı değildirler; yalnızca ikinci anda iki unsuru ve onların süreçlerini ayıran bir algılama süreci meydana gelir. Yapmak, algılayan öznenin yaptığı şey, bu eyleyişin bağımlı olduğu nesneye doğrudan bağlıdır: “Benim yapışım nesne formunda kurulmuştur, yani benim yapışımın kendisi nesnelliktir.”¹²¹ Başka bir deyişle şeylerin algısının mevcudiyetinde yaşarım ve iş görürüm. Lipps'e göre, bu, *Einfühlung*'un anlamıdır: “Kendimi başka bir şey içinde hissedişimin nesnelleştirilmesini belirler. Sayesinde formun kökünü aldığı algılama hareketi formun kendisinde *eingefüllt* olur.”¹²²

Lipps'e göre, estetik mekân cansız değil, yaşayan bir mekândır. Geometrik formlar “mekanik bir faaliyeti” temsil ederler: dikey yukarıya yönelir, yatay sağa ve sola genişler. Lipps'e göre, formların güzelliği çizgilere dair bu mekanik yorum içinde bulunur. Geometrik formların mekanik yaşamı,

120) Th. Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Hamburg-Leipzig, 1906, s. 1-32.

121) A.g.e.

122) A.g.e.

üzerine düşünölmeksizin, analogi olarak yorumlanır. Bir Yunan tapınağı, kendi tarihinin ötesinde, yaşayan bir organizma olarak konulur. Dolayısıyla, estetik faaliyet görsel bir edim değildir, düşünceye ve fanteziye aittir.

Mimarlık tanımı *Einfühlung*'la beraber radikal bir evrim geçirmiştir; bunun nedeni mekân kategorisinin öne çıkışı değil, mimarlığın *Einfühlung*'un temelinde yer alan psikoloji ve biçimciliğin içinden tanımlanmasıdır. Bir biçimde *Einfühlung*'a yakın duran tüm yazarlar, Worringer, Wölflin, Schmarsow, Riegl, Brinkman, mimarının mekânın sanatı olduğunu kabul ederler. Özellikle Schmarsow, mimariyi gerçek mekânla ve inşa edilmiş mekânla ilişki içindeki insanın—içine ritim ve zamanın da girdiği—dinamiği olarak tanımlayan *Raumgestaltung* terimini kullanır. Bunlar, bir yapının kendisine ilerici hareketler dahil etmesi, gözlemcinin tekrar etmeye çağrılması anlamında, mekânsal bir sisteme katkıda bulunurlar. Mekân, insana ve dünyaya ortak olan şeydir, insan yaratımlarının değeri mekânsal varoluşun düzenliliğinde yatar; mimarlık en üst mertebede bu insan/dünya ilişkisini ve soyutlama olarak sanatı temsil eder, dolayısıyla, mimarlık, insanın inorganik, billur güzelliğe olan eğilimini tanımlayan sanattır. Mimarlık bir tarz ihtiyacı, psikolojik olarak organik doğanın, karmaşık ve endişeli algısal dünyanın karşısına yerleştirilen biçimsel soyutlama ihtiyacıdır.¹²³

Worringer için *Einfühlung* yalnızca insanî hissiyatın bir kutbudur, diğer kutup ise soyutlamadır: birinciyle organğin güzelliğini yeniden canlandırabiliriz, ikincisi ile inorganği, yani düzenlenmiş soyut formu olan her şeyi, algılayabiliriz. O halde, *Einfühlung* ve soyutlama en derinden çelişki içindedirler; *Einfühlung* doğanın benlik içinde uzlaştırılmasına gönderme yaparken, soyutlama kendi mevcudiyetiyle bu uzlaşmayı imkânsızlaştırır. Soyutlama, insanın içini endişeyle dolduran mekânın manevi korkusuna karşı gösterilen bir tepki olarak sunulur. Bilgi bu endişeyi savurur ve billur güzelliği matematiği dünya imgeleri önünde hissedilen kafa karışıklığı karşısında bir barış mekânı kılar. Mimari bütüncül mekân sanatı ve dolayısıyla bir soyutlama formu gibi gösterilir.

Einfühlung yazarlarında, mimarlığın faydayla olan bağlantısı nedeniyle sanatlar arasından dışlanması sorununa bir çözüm aranır; bunun için de,

123) Bkz. A. Riegl, *Problemi di Stile*, Milano, 1963.

insan/dünya ilişkisinin sürekli olarak zorunluluk ve sonlulukla malul olduğu ve bunun algılanmanın, yani estetik ufkun dışında bırakılamayacağı savunulur. Mimarlığı soyutlamaya bağlayarak bir başka önemli fenomen daha üretilir: mimarlığı mimetik bir sanat olarak düşünme imkânı belirgin biçimde doğar. Bunun yalnızca estetik üzerinde değil, mimarlık eleştirisi ve kuramında da büyük etkisi olacaktır.

Bu senaryoyu, idealist modellerin krizini, biçimselci eğilimlerin güçlenmesini ve *Einfühlung* felsefesinin edindiği değeri hesaba katarak, bunun saf görünürlük kuramı içinde, formların vizyonlarının belirlenmiş simge ve şemaları temelinde, sanat eserlerinin veya tarzların bilimsel-eleştirel okunma yöntemi olarak evrilmesini daha iyi anlayabiliriz. Tam bir estetik değil de, sanatsal bir görme bilimi söz konusudur. Bu bilim, Kant'ı yeniden ele alarak, duyumlara biçim veren şeyin bilinç olduğunu postüle eden Fiedler'le doğar. Fiedler'e göre dilin simgelerini duysal dünyaya tercüme etmek mümkün değildir: duysal dünya, temsilî faaliyet, özellikle de vizyon aracılığıyla algılanır, fakat çıkarsanan veriler her durumda sezgiye aittir. Sanatçının sonlandırdığı şey, sezginin bu verisini pasif unsurdan aktif unsura dönüştürmektir. Sanatçının gözü yalnızca alımlayıcı değil, üreticidir; dolaşısıyla, bir şeyleri ifade etmeye meyillidir. Sanat eserlerinin, görsel sanat eserlerinin tarihi, bu aktif dışavurumun, tarzların ve simgelerin tarihidir.

Saf görünürlük, tam da bu görsel üslupları geliştirecektir. Hilderbrand, örneğin, bilimcinin tipik yakın görüşüyle sanatçının bilimci tarafından olumsuzlanan bir birliği alımlama ve üretme kapasitesindeki uzak görüşü arasında bir ayrım önerecektir. Sanatçının görüşü, zamansal ardışıklık içindeki üç boyutluluğun “dokunsal” algısını kolaylaştıran gözün motor kapasitesini çağırır; bu veçhenin, mimari gibi, heykelin de algılanmasını ve üretilmesini doğrudan ilgilendirdiği açıktır.

Bu konudaki en gelişkin düşünce, dokunsal görüyü optik görüden, plastik görüyü renksel görüden, planimetrik görüyü mekânsal görüden ayıran Alois Riegl'in görsel kavramlar üzerine düşüncesidir. Bu görüşler, tarihsel anları ve sanat formlarını geriletirler; onlar aracılığıyla çağların ve tarzların, sanatların ve mimarlığın gramerini inşa etmek mümkündür. Böylece, içerisinde formların ve onların üsluplarının öznelere ve resim, heykel, mimari, deko-

ratif ve uygulamalı sanatlar arasındaki farkları –belirli tarihsel anlarda ve belirsiz formlarda vücut bulan bir irade olarak gözükmek için– aşan bir değer kazandıkları koşullar biçimlenir: sanatın iradesi. Bu, en uç noktasında, sanat ve mimarlık tarihinde büyük ağırlığı olan ve bundan böyle bir dönemin diğerleri karşısında herhangi bir sanatsal-estetik üstünlüğünün kabul edilmesine izin vermeyen *Kuntswollen* kavramıdır.

Görsel, kuramsal olarak Wölfflin tarafından da geliştirilir. Wölfflin'in şeması, görsel ve resimsel görüde, kapalı veya açık formun, çoğulluğun ve tekilliliğin, mutlak ve görelî netliğin yüzeyselliğinde ve derinliğinde özetlenebilir. Bu durumda bir gramer biçimlendirilir: örneğin, Barok sanat ve mimari, resimcilik, derinlik, açık form, görünüm tekliği ve netliği ile karakterize edilir. Rieglci yönelimden farklı olarak, Wölfflin, verili değişimlerin geri döndürülemez olduğu evrimci tipte bir doğrultuya sahiptir.

Wölfflin'e göre, mimarlığın psikolojik içeriği, insanın mekânsal figürleri antropomorfik anlamda kavrama kapasitesi içinde aranır. Mimari ritimlerin bize verdiği keyif, malzemenin içinde yer alan ve onu biçimsizlikten biçime geçmeye zorlayan bir güç, yani sanatsal istek (*Kuntswollen*) adına dünyevî ağırlıktan kurtulma hissinden gelir.¹²⁴ Mimarlık tarafından orantı, yataylık, dikeylik, bezeme, form, ağırlık, gerilim ve sükunet biçiminde üretilen psikolojik tavsiyeler, gözlemcide bir sıhhat izlenimi, rahatlatıcı bir sükunet, bir güç hissi uyandırabilir.

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında çalışmalar yapan önemli bir figür, avangarda zemin hazırlayan ve Batı metafiziğinin –yalnızca estetik nedenlere dayanmayan– eleştirisi için hayatî önemde olan Nietzsche'dir. Nietzsche'nin düşüncesinde formla içerik, evrenselle tikel, faydalı ile faydasız arasındaki ayrımı aşmaya yönelik en radikal çabayı bulacağız.

Nietzsche ile birlikte gerçek, iyi ve güzel arasındaki belirgin ayrım, üstduyusal güzelliğin değerlendirilmesi aracılığıyla meydana gelir. Güzeli saf estetik, iyi zorunlu, doğru gerçek haline gelir. Gerçek, doğabilimi tarafından tanınan duyusaldan başka bir şey değildir.

124) Bkz. H. Wölfflin, *Psicologia dell'architettura*, Venedik, 1985.

Kendi içinde güzel olan bir şey mevcut değildir, “tıpkı iyi ve gerçeğin olmadığı gibi”: güzel, sarhoş eden, yaşamı yükselten şeydir. O halde, güzel sanat, duyuşsal olana evet deme biçimi, açıklık istemidir.

Bu nihilist-pozitivist altüst oluşun ufku içerisinde, güzel, onu psişik yaşamışlığa, sinir sisteminin uyarılma biçimiyle bağlantılı yasalara indirgeyen bilimsel araştırmaya teslim edilir. Güzel, uyarılmazdır: rasyonel irrasyonelle karşı karşıya gelir, onu yutarak güçlenir.

Batı’nın kökeninde yer alan bu *logos*, mimaride, mimarinin uyumlu orantılarında vücut bulur; güzelin, yani her türden kutsallığın ötesindeki yerleri ayrıştırarak metafiziğe vahşice saldıran bir virüse dönüşür: hatta, belki de, güzel ve korkunç, ilerleyen şey karşısında geriler.

Bundan böyle her şey çöküşe mi mahkûmdur? “Tüm mimarlığımızdan geriye ne kalacaktır? Evlerimiz ayakta kalmaya devam edecek mi? Biz kendimiz ayakta kalmaya devam edecek miyiz?” Böylece, Tanrının ölümünü ilan eden “deli” soruşturulur. Kutsallıkla, metafizikle beraber mimarlık da mı çökecektir? Belki de, bizler *monumentum aere perennius* üretme kapasitesinden yoksun hale geldik?

“Şu an için, bizim endişeli, geçici varoluşumuzla metafizik çağların uzun ve sakin soluğu arasındaki karşıtlık, bu iki çağ birbirine çok yakın olduğundan gayet güçlü işler; bugün, tekil insan, kendi yaşamının zaman yayını kalıcı ve kesin bir biçimde sistematikleştirmek için çok sayıda iç ve dış evrimi deneyimler. Örneğin, tümüyle modern insan, bir ev inşa etmek, hâlâ canlıyken bir mozole içinde dört bir yanının duvarlarla çevrili olması hissini yaşamak ister.”¹²⁵

Belki de, Nietzsche, mimarlık bahsi içinde, nostaljik biçimde bu kadarla sınırlanamaz: “geleceğin” modern ve ilerici “katedrali”ne eşlik etmiş olan şeyin ötesine bakmakta bir hayal kırıklığı yaşanmamıştır. Mimarlık, Nietzsche’ye göre, ayrıca –ve baskın biçimde– pozitif, doğrulayıcı, tümüyle Nietzscheci düşünceye içkin bir rol üstlenir.

Genç Nietzsche’de mimarlık hâlâ diğer sanatlardan biridir; mimarlık, –hep yenik olarak– müzikle aralarındaki husumet içinde, Apollon ile Dionysos arasındaki, düzen ve ölçü sahibi olan şeyle kaotik ve biçimsiz şey arasındaki ikilik içinde yaşar. Olgun, daha endişeli ve köklü Nietzsche’de ise, mimarlık, tam da ikililik aklının pozitif olarak aşılmasının amblemi halini alır. Mimarlık, taşın maddeselliği ve onu destekleyen yorucu büyüklükler içinde kazananın giysilerini giyer. Wagner’le girilen şiddetli karşılaşmanın ardından müziğin ayaklar altına alınmasıyla, mimarlık, “büyük tarzı” içinde zaferini ilan eder: “Neden müzisyen, şimdiye kadar asla Pitti Sarayı’nı yaratan mimar gibi bir şey inşa etmemiştir?”¹²⁶ *Götzen-Dämmerung*’da Nietzsche’nin mimarlık düşüncesini özetleyen bir aforizma vardır.

Temelde aktör, mim yapan kişi, dansçı, müzisyen ve söz yazarı, içgüdüleri bakımından birbirine yakındır ve kendi içinde tek bir şeydir, fakat adım adım uzmanlaşmış ve birbirleriyle çelişecek kadar ayrılmışlardır. Söz yazarı müzisyenden, aktör dansçıdan uzakta durur. Mimar ne Dionysosçu ne de Apolloncu bir durumu temsil eder; sanata özlem duymak, devasa irade gücüdür, dağları yerinden oynatan istençtir, devasa istencin sarhoşluğudur; güçlü insanlar her zaman insanlara esin vermişlerdir; mimar, her daim, güce tabi olmuştur. Yerçekimi karşısındaki zafer ve onur, güç istenci, yapı içinde görünür kılınmalıdır; mimarlık çekici, hatta büyüleyici ve de buyurgan formlarıyla gücün oratoryosunun bir notasıdır. Gücün ve güvenliğin en yüksek anlamı, ifadesini en büyük tarza sahip olan şeyde bulur. Artık gösterilmeye ihtiyaç duymayan; keyfe özen göstermeyen, etrafını çevreleyen tanıklıkları hissetmeyen, onlara yanıt vermeyen; kendisiyle çeliştiğinin farkında olmadan yaşayan; tüm yasalar arasından bir tanesini yazgıcı biçimde kendi içine yerleştiren güç: bu, kendisinden büyük bir tarz olarak bahseder.¹²⁷

Şimdiye kadar hiçbir düşünürde mimarlık felsefi projenin kendisiyle özdeşleştirilmemiştir: Nietzsche’de ise mimarlık *Wille zur Macht*’ın, yüreğin, cesur düşünmenin sonucunun açık metaforu haline gelir. Güzele ulaşmak için faydanın “yan yollarını” aşmış olan sanat, tam da büyük estetik sistemlerin iyileştirilemez kırılmalar yaşadıkları bir anda ideolojik sınırlarını aşar.

126) F. Nietzsche, *Ecce Homo*, Milano, 1977, s. 230.

127) F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli*, Roma, 1980, § 11, s. 52.

IX.

Avangardlar ve Restorasyon: İki Savaş Arasında Mimari Estetikler

Sanat, varlıkların (yani şeylerin) üretimi olana dek, bir varoluş retorikine, bir felsefeye ihtiyaç duyuyordu. Bin dokuz yüzlerin başında, avangardla birlikte, sanat kendi kendini gerekçelendirmeye başlar ve dillerin, şeylerin, anlamların, değerlerin, kavramların, felsefelerin özerk üretim anı haline gelir.

Her durumda duyuşsal algıya bağlı olan estetik her yere yayılır, şeylerde ve jestlerde saklanır. Onu tanımlayan bir “sistem”in eksikliğiyle göçebe ve sistem dışı hale gelir. Güzel/çirkin veya iyi yapılmış-kötü yapılmış ayrımları anlamsızlaştığı gibi, sanatlar arasındaki akademik ayrımlar da pek bir değer taşımazlar.

Sanat, mimari de dahil tüm iç mekânı işgal etmek için, kendi çerçevesinin dışına çıkar. Düzen ve ölçü ağ tabakasal mekânın kriziyle parçalara ayrılır; mekân yaşamsal veya psikolojik mekândır veya oluşun mekânıdır. Sanat duyurudur, manifestodur, silahtır, savaştır, deneyimlemedir; ‘*ex nihilo*’nun yaratılışına dahil olur, hayatla, dolayısıyla politikayla kaynaşır, böylece bütüncül sanat haline gelir..

Ex nihilo’nun yaratılışı esnasında geçmiş bütünüyle yadsınır. Sanat, artık yorumun kodlarına sahip bir elitle değil, kitleyle iletişim halindedir. Avangard, elitin kitle için sanatıdır. Eser, yorumu kışkırttığı müddetçe eserdir: her yorum meşrudur. Teknik bu yeni “mazisi olmayanın” totemidir.

Mimari de bu girdaba dahil edilir ve “öteye geçme”nin sarhoşluğunu tadar,

estetik bütüncülleşmeyi deneyimler; avangardist büyüden etkilenir ve onu üretir, ama her zaman kendi kaçınılmaz olumluluğuyla ölçüşmek zorundadır. Her durumda inşa etme sanatı olarak kalır: hiçlikle zina yapılmaz.

Mimarlık yapayın mantığı olduğundan her şey teknik halini alır; ve mimarlık dünyanın “işgal edilmesi”nin olduğu gibi hayatta kalmanın da birincil tekniği olduğu için, her şey mimarlık halini alır. Metropol, tekniğin mekânı, sevillebilir ya da nefret edilebilir, ama her tür özgürleşmenin ve entegrasyonun öznesi ve nesnesi olarak kalır.

Mimarlık enerji, ifade, vizyon haline gelir; giysilerinden arınır, nesnelleştirilir, soyut, yani saf teknik hale gelir. Fakat ütopya, onu üretenden, ütopyacıyı var olana karşı isyan etmeye iten şeyden özgürleşemez: teknik. İdeal, üstyapısallaşır.

Bundan böyle, her sanat ve mimarlık eseri, kendine göre, estetik kuramı ve tekniğe dair düşüncedir. Burada, estetik araştırmacılarının yazılarının yanında çok sayıdaki mimarın estetik-felsefî pozisyonlarıyla, estetik ya da şiirsel nedenlerle güdülenmiş, güçlü felsefî içeriğe sahip mimarlık eserlerinin kendileriyle yüzleşmek gerektiğini hesaba katmak mümkün değildir.

Bir mimari estetik yazarı olan Berlage’ye göre, öznelci sanat anlayışı zorunlu olarak yerini yeni bir kolektif sanata bırakmalıdır: birincisi kapitalist sanatken, ikincisi işçi hareketinin sanatı olacaktır. Yapılar yeni evrensel duygunun ve tüm insanların toplumsal eşitliğinin ifadesi olmalıdır. Gerçek bir tarzın yegâne ön varsayımı, kendi içinde tüm evrenin tabi olduğu evrensel yasa olan geometridir; sanatsal formların yaratımında geometri “mutlak zorunluluktur”.

Estetik bir değer avangardın çeşitli manifestolarında da mevcuttu.

Antonio Sant’Elia ve Filippo Tommaso Marinetti için mimarlık “anamlı ve sentetik sanattır”, tüm geçmişi, geleneği, tarzları, estetiği ve orantıyı yadsımak, kendini bilime ve tekniğe emanet etmek mecburiyetindedir: “doğal yasaların keşfine, mekanik araçların mükemmelleşmesine, madde- nin rasyonel ve bilimsel kullanımına”. “Hafif, pratik, geçici ve hızlı olana

karşı duyarlılığı” zenginleştirmek için “anıtsallık, ağırlık, statiklik duygusu” terk edilir. “Dekoratif yok etmek gerekir”. Bu iki isim, –fütürist mimarinin hesabın, umursamaz atılganlığın ve basitliğin mimarisi olduğunu destekleyerek– mimarinin bir sanat, yani sentez ve ifade olduğunu; eğimli ve eliptik çizgilerin yatay ve dikey çizgilerden bin kat daha üstün ve dinamik olduğunu; dekorasyonun bir absürdlük olduğunu; kadimlerin doğadan, kendilerinin ise makinelerden ilham aldıklarını; önceden düzenlenmiş ölçütler uyarınca uygulanan mimarlığın zamanının bittiğini; mimarlığın özgürlükle, çevreyle ve insanla uyumlu olma çabası göstermesi gerektiğini; bu şekilde kavranmış bir mimarlıktan herhangi bir plastik ve çizgisel alışkanlığın doğamayacağını, çünkü fütürist mimarinin temel karakterinin güçsüzlük ve geçişlilik olacağını duyururlar.¹²⁸

Olmakta olan şey, 1918 tarihli “De Stijl” manifestosunda olduğu gibi, evrensel ve bireysel, yeni ile eski arasındaki mücadeledir: “yeni sanat, zamanın yeni bilincinin içeriğini ışık altına koymuştur: evrensel ve bireysel arasında simetrik bir ilişki”. Yeni kültür, “figüratif sanatın, içerisinde –doğal formu alaşağı ederek– saf sanatsal dışavurumu, her sanatsal kavramın dışsal tutarlılığını engelleyen şeyi elimine etmiş olduğuna üsluba, gelişmeye karşı konumlanan” engelleri yok etmek ister. 1923’te, “sanatla yaşam, sanatçıyla insan arasındaki ayrımı yok etmek için nesnel ve genel bir yaratıcı enstrümanın örgütlenmesi”ni denedikten bir yıl sonra, “De Stijl”in yazarları, mimar, heykeltıraş ve ressamların aynı eser için işbirliği yapmak zorunda olacakları “kolektif bir yapının yolunu” hazırlarlar.

Bu manifestoda, “diğer sanatlar endüstri ve teknik tarafından şekillendirilmiş plastik bir birlik olduğundan”, yeni bir tarz ortaya çıkarmak zorunda kalacak olan “mimarlığın incelendiği” duyurulur. “Mekânı ve onun sonsuz varyasyonunu incelediler” ve “bütün bu varyasyonların uyumlu bir birlik içinde birleştirilebilmesini sağladılar”. Dahası, renklerin uzam ve zamanı ilişkilendirmek gibi bir görev üstleneceğini, böylece yeni bir boyut yaratacağını ve de ölçü, orantı, mekân, zaman ve malzeme arasındaki karşılıklı ilişkilerin bir birlik içinde bulunabileceğini savunurlar. İçsel ve dışsal ikilik

128) Bkz. A. Sant’Elia ve F.T. Marinetti, *Manifesto dell’architettura futurista*, 1914; E. Prampolini, *L’architecture futuriste*, Paris, 1926.

yok edilmelidir, “renklere doğru yerin verilebildiği” görüldüğünde boyamalar sonlandırılabilir. “[...] Mimari inşadan koparılmış olan resmin herhangi bir varoluş hakkı yoktur”. “Yıkım zamanının sona yaklaştığı” sonucuna varırlar. “Yeni bir çağ başlar: inşa çağı”. Bu iddialarda *Einführung* teması, saf görünürlük teması, orantılar mistiği teması politik bir değişim istenciyle iç içe geçer.

Mimari avangard estetiği, mümkün olanla olmayan, özgürleşmeyle sınırlanma, akılla duygu, sanatla bilim ya da, daha iyi bir ifadeyle, sanatla teknik arasındaki çelişkiyi yaşar. Fakat bu çıkmazları dindirme görevinin teoriye bırakılması, teorilerin pratiği silahlandırması olasılığı da mevcuttur, böylece düzenin yeni zamanları “tasarlayabileceği” de düşünülebilir. Tüm bunlar içinde insanı evrenle uyum içine sokacak bir ekonomi yasasının olması gerekir. Mimarlık, aynı zamanda, kendi formlarına kendi ruhunun saf yaratımı olan bir düzen vererek, bir düzenin ölçüsünü evrensel düzenin katılımcısı kılar. Böylece, Le Corbusier, standart üzerine temellendirilmiş bir analogi adına, Paestum’u bir otomobile veya Parthenon’u bir spor araca yakınlştırabilir, fakat bu standart, altın oran gibi doğa yasaları üzerine kurulmuştur; geometri ve orantı tarafından desteklenmiştir. Sanat bir bilimdir ve güzellik düzenin yasaları ve ilkeleri aracılığıyla akla ve duygulara yönelir; işlevsellik, ekonomi ve standartlaşma akli tatmin eder, biçimsel organizasyonun aracı olarak geometri ise duyguları.

Le Corbusier, Schure’nin *Büyük Öncüleri*’ni okumuş, Fransa’daki altın sayı tartışmasını izlemiş, mimarı, yönlendirme rolü olan, ezoterik sırların bir taşıyıcısı olarak düşünebilmiştir, çünkü sanat ve onunla birlikte mimarlık da toplumu yönlendirmeye mahkûm elitlerin yegâne zorunlu besinidir.

Şüphesiz, Le Corbusier, sıradışı bir mimar olmasının yanı sıra, Gropius ve Mies van der Rohe’den farklı olarak, potansiyelini güçlü toplumsal ve estetik değerlerden alan, özgün fikirlerin hayli yetenekli bir yaygınlaştırıcısı da olmuştur. Onunkisi mühendislik estetiği diye tanımlayabileceğimiz bir estetikdir: “Ekonomi yasalarından ilham alan ve hesaplamalar tarafından yönlendirilen mühendis, bizi evrenin yasalarıyla uyumlu hale getirir. Mühendis armoniye ulaşır. Mimar, formların konumlandırılmasıyla, kendi ruhunun saf bir yaratımı olan düzeni gerçekleştirir; plastik duygular üreten

formlarla hislerimizi yoğun biçimde kışkırtır; yarattığı bağlarla bizdeki derin salınımları uyandırır, dünyanın ölçüsüyle uyum içinde hissedilen bir düzenin ölçüsünü verir bize, ruhumuzun ve yüreğimizin çeşitli hareketlerini belirler; böylece, güzelliği hissederiz.”¹²⁹

Bu fikirler, o yıllarda *L’Esthetique des proportions dans la nature et dans les arts* (1927) ve *Le Nombre d’or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*’ı (1933) yayınlamakta olan Matila Ghyka’da da bulunabilir. Ghyka, bu yazılarda, kutsal matematik, kürelerin armonisi ve ideal güzelliğin sırrı temalarını yeniden önermek için Alman biçimcilerinin, hepsinden çok da Zeising’in çalışmalarını yeniden ele alır. Bu temalar, o sıralar mimarlık üzerine olan *Eupalinos*’unu yazmakta olan Valéry’de de bulunur. Bu diyalogda, Phaidros, ötenin alanında Sokrates ile karşılaşır ve şunu sorar: “Zaman zaman yaşayan insanlarda da bulunan ebediyet gustosu neyden yaratılabilir? [...] Bedenleri muhafaza etme, yıkılmaz tapınaklar inşa etme, armoni yaratma ya da unutulup gitmekten kurtulma isterği olabilir mi?” Sokrates, bunların kendisine anlamsız arzular gibi görüldüğü cevabını verir. Phaidros, tapınakların yapıcısı Tanrının konuştuğu biçimde “düzen ve sayılar için” konuşan Eupalinos’u hatırlayarak sorusunu yeniden gözden geçirir; Phaidros, onu hissettikten sonra, tapınak fikrini kendi yapısından ayırt etme kapasitesinde olmadığını fark eder.

Eupalinos’un Phaidros tarafından aktarılan ilkeleri şunlardır: uygulamada hiçbir şey ihmal edilebilir değildir; tapınak, tıpkı sevilen bir nesne gibi insanları hareket ettirmek zorundadır. Sevilen nesneye doğru hareket eden şey güzelliştir. Güzellik hayattan ayrılamaz, hayat ölümsüzdür. Güzel, “hiçbir çaba sarfetmeden onu doğasının üzerine yerleştirendir”.

Eupalinos kendi özgün sanatını düşünür, onu tatbik eder; sanatını inşa ederken kendisini de inşa eder. Bundan böyle teoriyle mimarlık, mimarlıkla biyografi arasında ayrım olamaz: “Düşündüğüm şey yapılabilir ve yaptığım şey anlaşılabilir.” Eupalinos, vücudu ve aklıyla düşünür, proje üretir ve inşa eder.

İki sanat –bir tanesi taşı kullanan mimarlık sanatı, diğeri de hava sanatı olan müzik– bizi sarıp sarmalar: “Her ikisi de bir anlam işgal eder, birine içsel ayrımlar, diğesine hareketler olmadan ulaşamayız; her biri bilincimizi ve mekânımızı yapay gerçekliklerle ve özünde insanî nesnelerle doldurur.”¹³⁰

Sokrates, Eupalinos’un Phaidros tarafından aktarılan düşüncesini kaydeder ve düşünür: “İnsana doğanın tümü gerekli değildir, onun için sadece bir kısmı da yeterlidir. Her zaman daha geniş bir kavrayışa sahip olan ve her şeye ihtiyaç duyan filozoftur; yaşamaktan tatmin olan ve bununla yetinen insan, ‘kendi içinde’ ne demire ne de bronzla ihtiyaç duyar, önemli olan bunların dayanıklılığı ve esnekliğidir.”

Kültür eserleri doğanın ve olayın karşısına konumlandırılır: “İnsanî yaratımlar iki tür düzenin çatışmasına indirgenir; bu düzenlerden doğal ve verili olanı, insanî ihtiyaçların ve arzuların edimi olan diğesine maruz kalır ve ona tahammül eder.”¹³¹ Doğa, projeyi uygulamadan, faydayı güzellikten, vücudu ruhtan ayırmaz.

Sokrates, Phaidros’a bir pişmanlığını ifade eder: inşacı olmamak. Sadece inşacı, tıpkı Tanrı gibi, o en bütünlüklü edimi gerçekleştirir ve böylece ölümsüzlüğe, sükunete, mimarlığa yaklaşır.

Le Corbusier gibi Valéry de konumunu, biçimselci estetiğin nedenlerini içerikçi estetiğinkilerle bir araya getirme çabalarına borçludur.

Benzer bir konumda, hatta daha akademik bir vurguyla mimarlık estetiği üzerine pek çok araştırma yapacak olan, mühendis ve kuramcı M. Borrisavlièvitch’tir. Borrisavlièvitch, yalnızca estetik alanında değil, tarihyazımı ve mimarlık eleştirisinde de hayli ses getirmiş olan, Thiersch’in mimari yapılarının orantısal armonisini ve güzellik kuramını eleştirir; çünkü “nesnel dünyanın araçları olarak estetik fenomenlerin araştırılması, yani bu fenomenlerin bize dışsal olduğunun kabul edilmesi [...] önerilmektedir;

130) P. Valery, *Eupalino o dell’architettura*, Roma, 1933, s. 82.

131) A.g.e., s. 119.

cebirsel bağlar içinde ilgili yasaların bulunacağı düşünülür. Burada temel bir hata söz konusudur, çünkü estetik fenomenler nesnel değil, öznel fenomenlerdir”. Borisavlièvitch, 1926 tarihli kitabı *Les Théories de l'architecture*'de¹³² incelediği mimarlık estetiği alanında olduğu gibi, bir tarafta, bizleri simgele götüren içerikçi çözümlerin, diğer tarafta, içerikten yoksun biçimci çözümlerin olduğunu söyler. Aynı Borisavlièvitch, dışsal nesneyle özdeşleşmemiz sayesinde her şeyin simgesel hale geldiğinin verili olması durumunda, *Einfühlung* kuramının simgeselin nasıl işlediğini anlamamıza imkân tanıyacağını öne sürer. Görmeden görme yetimiz, yani hafızamız sayesinde ölü şeyler canlı hale gelir. Aynı zamanda, mimarının matematiği sevmesi ve biçimsel unsurların “kendi içlerinde güzel olmayıp güzelliğin ortaya çıkarılması için vazgeçilemeyecek yegâne şey olmaları” her daim mevcut kılınır.

Vizyonun ve gözün temel bir estetik rolü vardır: güzel nesneler dış görünüşlerini görme organına göre ayarlamak zorundadırlar. Mimarının “tapınakların” sanatı olduğunu düşünen, dolayısıyla donmuş müzik şeklindeki romantik pozisyonu kabullenen Borisavlièvitch'in çabası, empati sayesinde içerikle biçimi bir araya getirmeye yöneliktir. “Kuram”ının çelişkilerinin ötesinde, Borisavlièvitch'e yirminci yüzyılın en bütünlüklü ve iyi belgelenmiş mimarlık estetiğini geliştirmiş olma onuru atfedilir.

Ondokuzuncu yüzyıl sonuyla yirminci yüzyılın ilk yılları arasında, tam da estetikten ziyade gnoseolojik bir sorun olan *Einfühlung*'un karşısında, Alman Tarihselciliği'nin ve ardından Fenomenoloji'nin içinden *Erlebnis* ve *Lebensraum* temaları belirir.

Tarihselcilik için sanat dünyanın ve hayatın gizemiyle yüzleşme çabasıdır: sanat formları psişik hayatın yapısına ve dünyanın sezgisine yönlendirilir. Benle nesnel gerçeklik arasındaki bağın sonucudurlar ve insanın şeylerin bağlantısı karşısında içsel konumlanışını gösterirler; bu anlamda üretirler, insanın yaşanmış deneyiminin ürünüdürler. Sanat, tarihsel kavrayışın nesnesi biçiminde düşünülemez, daha ziyade, her oluşun kendi anlamlılığı

132) M. Borisavlievitch, *Les theories de l'architecture: essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture*, Paris, 1926.

ve temsil biçimi içinde, içine girmenin yolu biçiminde anlaşılır. Tarihsel çeşitlilik bireysellik yoluyla ortaya çıkar. Tarih, bireyin tekilliği vasıtasıyla estetik halini alır.

Mimarlık bu yazarlarda ancak zaman zaman belirir, fakat mimariyle estetik arasındaki bağ, bu arada sıradalıktan şüphe ettirecek kadar kendini hissettirir. Örneğin, Simmel'in faydanın güzelliği belirleme –vazonun kulbunda temsil edilen– ihtimalini incelediği makalesi *Der Henkel*,¹³³ mimari estetik üzerinde hayli etki sahibi olacaktır, aynı şekilde *Brücke und Tür*¹³⁴ isimli makale de. “Şeylerin Formu haline” gelen, “bağlantı istencidir”. Simmel şöyle yazar: “Köprü, teklerin birliğini gerçekleştirdiğinde, yalnızca etkililiğiyle ya da pratik amaçları gerçekleştirmesiyle değil, etkililiği görünür kılmasıyla da estetik bir değer haline gelir.” Köprü, “tıpkı bir sanat eserinin kendi nesnesiyle yaptığı gibi, pratik amacını göstererek ve bu amacı görünür bir forma sokarak” niyeti görünür kılar. “Köprünün sanat eserinden farkı şu önermede görünür hale gelir: köprü, doğadan bu derece üstün sentezinin tüm o gücüne rağmen, doğanın imgesine uyum sağlar.”¹³⁵

Mimarlık, Simmel'de, yazarın kapının işlevini gösterme ihtiyacı duyduğu zaman dışında görünmez; içerisinde insanla doğa (yani iç ve dış) arasındaki zorunlu ayrımın ve birliğin gerçekleştiği bu işlev, Romanesk ve Gotik katedrallerde, içeri girme hareketini anlatan pahlı yüzeyler tarafından vurgulanır. Eğer bu yorum Hegel'in estetik derslerini hissettiriyorsa, Simmel'in psikolojist estetikten çıkarsanan öğelerden –bu öğeler kozmik bir sembolizmle yüklü olduğu müddetçe– yararlandığı açıktır.

Einführung'un yeniden ele alınması ve psikolojizmin reddi sonucu yirminci yüzyılın felsefi kültürünü büyük ölçüde karakterize etmiş olan Fenomenoloji doğar. Fenomenoloji, şeylerin kendisine, yani kendi içlerinde hipotetik şeylerin karşısına konumlandırılmış görünümüler olarak değil de, gerçekliğin ilk olarak bilinçte gösterilmesi olarak anlaşılan fenomenlere dönülmesi yoluyla tanımlanır. Fenomenolojinin sorunu, fenomeni, saf biçimi veya özü ya da ideayı yakalayacak biçimde tanımlamak olacaktır. Dolayısıyla,

133) G. Simmel, *L'ansa del vaso, Arte e civiltà* içinde, Milano, 1976.

134) 1909 Eylül'ünde “Der Tag” içinde yayımlandı.

135) A.g.e.

fenomenolojik bir estetik, ancak her türden düşüncenin merkezine bireysel bilincin ampirik verilerini koyan, gerçeğin bilgisini psişik mekanizmaların bilgisine indirgeyen psikolojizmlerden kopmak yoluyla düşünülebilir. Estetik nesne, kendi içkin yapısı içinde, doğal bir şeye indirgenemezliğinde, sanatçının ve kullanıcının psikolojik tepkilerinden bağımsızlığında yaşanmalıdır. Estetik nesne, aynı zamanda, bilincin temel karakteristiği olarak varsayılmış olan kasıtlılığın nesnesidir. Kasıtlı sanatsal nesne arasında, özgün kipiyle estetik algı bulunur. Nitekim, Fenomenoloji yakasından estetiğe ilk yaklaşımlar, yüzlerini sanat eserlerinin kurulum biçimlerinden ziyade bu kipin araştırılmasına çevirmişlerdir. Idealizmin sistematik ufkunu reddeden Fenomenoloji, varoluşun sezgisi temelinde bir bilim olmaya özlem duyar. Bu gnoseolojik bağlamda sanat, bizler yalnızca ses, renk, dokunsal bir veri gibi duyusal nitelikleri değil, aynı zamanda saf anlamları, mantıksal özleri sezme kapasitesinde olduğumuzdan, yeniden en yüksek seviyeye çıkar.

Fenomenoloji ve fenomenolojik estetik yirminci yüzyıl için temel önemde bir kavram önermiştir: *Lebensraum*, yaşamsal mekân, yani bir olayı mümkün kılan şartların biraradalığı veya bir enstrümanın geçerliliğinin ya da uygulanabilirliğinin limitleri ya da bir organizmanın davranışının türeyeceği olası olayların bütünlüğü.

Yaşamsal mekân pek çok disiplinde, özellikle de antropolojide kullanılmış, yirminci yüzyılın ilk yarısının totaliter ideolojilerini ve siyasetlerini meşrulaştırmak için ondan yararlanılmıştır.

Tarihselcilikten ve de yaşamsal mekân düşüncesinin içinden, büyük eseri *Batı'nın Düşüşü*'nde¹³⁶ (1918 ile 1922 arasında yazılmıştır) tarihsel bir teşhis deneyen ve estetik olduğu kadar politik etkileri de olan ve mimarlık üzerine düşünceler üreten Oswald Spengler figürü belirir. Spengler, bu eserinde, bir uygarlığın, “tam olarak, gelecek aşamalarıyla bugün gezegenimizde gerçekleşen bir uygarlığın, yani Batı Avrupa ve Amerika uygarlığının”¹³⁷ kaderine dair kehanetlerde bulunmayı önermiştir. Bu proje, doğa

136) O. Spengler, *Il tramonto dell'occidente*, Milano, 1957.

137) A.g.e., s. 35.

bilimlerinin yöntemine ve insanî dünyanın tüm tezahürlerinin tarihsel karakterinin kabulüne indirgenemeyecek bir tarihe ulaşma yolunun talep edilmesi sayesinde mümkündür: doğa ile tarih arasındaki bu ayrım Dilthey'den alınmıştır. Spengler'in iki kültürel referansı daha vardır: bir tarafta, temelinde tarihin organik bir süreç olarak yorumlandığı biyolojik bir perspektifin türetildiği Goethe, diğer tarafta, döngüsel tarih yorumuyla Nietzsche. Spengler için ebedî dönüş, tarihin temel organizmalarının, yani kültürlerin biyolojik döngüsünün kimliğini temsil eder: nitekim, onun bakış açısına göre, “sanatlar yaşayan birliklerdir ve yaşayan bir şey parçalanmaya bırakılamaz.”¹³⁸ Sanatlar, sistemler değil, organizmalardır: sanat eseri çağın organik bir parçasıdır ve her çağ kendi özgül formlarına sahiptir. Çağlar arasındaki değişiklik, yalnızca temsil biçimlerinin değişikliği değil, aynı zamanda ve her şeyden önce *Weltanschauungen*'in ve duyuşsal algının değişikliğidir.

Spengler için “her kadim mimarlık dışarıdan başlar, her Batılı mimarlık ise içeriden,”¹³⁹ yani kadim ruh sonlu olanı tanımlamak için içerisi dışarıyı ayırımı yaparken, “Faustçu ruh duvarları aşır sınırsız mekâna ulaşacak, yapının içini ve dışını yegâne dünya hissini iki imgesi haline getirecek bir tarza ihtiyaç duyar.”¹⁴⁰ Faustçu ruh, yani Batı ruhu, sonsuzluğun formu içinde düşünür. Bu iki kavram, çağın varoluş koşulunu ve anlamlı bir gövdeye, bir temsile değil, ama bir enformasyon sistemini yöneten unsura dönüşen tarzın kipini tanımlar: “Tarz, Darwin ve materyalizmin çağdaşı Sempet türünden yüzeysel bir ruhun düşündüğü gibi, maddenin, tekniğin ve amacın sonucu değildir. Aksine, estetik entelektüalizm için ulaşılmaz olandır, metafizik bir şeylerin açığa çıkarılmasıdır, gizemli bir zorunluluktur, kaderdir. Tarzın tekil sanatların maddî sınırlarıyla hiçbir ortak yanı yoktur.”

Mimaride hayli özgün bir şeyler vardır: “İlk büyük mimarlık, ardından gelen tüm sanatların anasıdır. Onların nesnesini ve ruhunu sabitler. O nedenle, kadim plastik sanatların tarihi, benzersiz bir idealin sekteye uğra-

138) A.g.e., s. 367.

139) A.g.e., s. 359.

140) A.g.e., s. 359.

miş gerçekleşmesi olmuştur: saf maddesel mevcudiyetin mükemmel örneği olarak anlaşılan özgür insanî gövdenin fethi.”¹⁴¹

O halde, öncelik ve özgünlük, mimari sanatın iki özelliğidir: “tüm sanatlar arasında bir tek mimarlık, yabancı olan ve endişe uyandıran şeyi, en acil genişlemeyi, taşı kullanır.”¹⁴² Fakat tam da basitçe dışta olandan doğduğu için, mimarlık aynı zamanda tüm sanatların en matematiksel olanıdır. Taşın apaçıklığı, herhangi bir düzenlemeye uygun oluşu, biçimsel olarak değişken ve karmaşık bir ürünün ögesi oluşu, mimariyle aynı doğadanmış gibi görülen matematikle bir analogi kurmaya izin verir. Bunun anlamı, mimaride hiçbir şeyin şansa bırakılamayacağı, mimarinin katı ve doğrulanabilir yasaları olduğu ve mimarinin tözünün madde sayesinde saf soyutlama olduğudur.

Bu özgünlük, başka formları ve tarzları özgün bir kimlik yaratmak için yardıma çağıran çağların konuşlandırılmasının karşısına konumlandırılır. Mimarlık, “heykel, resim, müzikal kompozisyon gibi şehirli sanatlar ve onların çok daha sıradan ifade araçları karşısında yavaş yavaş gerilere düşecektir.”¹⁴³ Mimarlık, Rokoko müziğin yüzeyselliği içinde kaybolmuş olan özgün bir kozmik endişeye bağlıdır:

Sonuç olarak, onsekizinci yüzyılla birlikte mimari de ölür [...] Bu manastırlar, şatolar, eğik hatlı cepheleriyle, taçkapıları ve taraktonozlu avlularıyla, devasa çıkışlarıyla, tribünleriyle, salonlarıyla, her türden çalışma odalarıyla kiliseler, tüm bunlar, artık mimari gövdelerin dünyası değil, taş dönmüş soneler, minüetler, madrigaller ve prelüdlere; sıvalı, fildişi rengi mermerden ve değerli ağaçlardan odaların müziğidir; başlık kıvrımlarının ve kornetlerin şarkısıdır, bacaların tonlamasıdır.¹⁴⁴

Ölen mimarlıktır, ama yerleşim ve onun en basit yapılanişı ölmez: “Yerleşim amaçlı kullanılan bir evin strüktürünü mimarlığın parçası olarak değer-

141) A.g.e., s. 360.

142) A.g.e., s. 223. Malzemenin, kati biçimde düşüncenin karşısına konumlandırılmış ve istenç tarafından baskılanan bu karşılaşma anında ifade edilebilen bir şey olarak hissedilmesindeki Schopenhauer etkisi açıktır. Ayrıca, Riegl'in Kunstwollen kavramıyla da benzerliği barizdir.

143) A.g.e.

144) A.g.e., s. 449.

lendirmek hatadır. Bu strüktür varoluşun karanlık alışkanlıklarından doğmuştur, aydınlıkta formları arayan göze hitap etmez; bir çiftçi evinin mekânlarını bir katedralle aynı biçimde ayırmayı düşünmüş bir mimar yoktur [...]. Ev, var olan ırkın en saf dışavurumudur.”¹⁴⁵

Yirminci yüzyılın ilk yarısının hayli önemli, fakat pek tanınmayan bir diğer figürü, mimar ve estetolog Herman Sörgel'dir. Sörgel, her şeyden çok, Atlantropa adını verdiği, Cebelitarık Boğazı'nın ve Süveyş Kanalı'nın barajlarla kapatılıp Akdeniz'in büyük bir göle çevrilmesini içeren sıradışı projesiyle ünlenmiştir. Buharlaştırma sayesinde su seviyesinin aşağıya çekildiği Akdeniz'de, Avrupa ve Kuzey Afrika için yeterli elektrik enerjisini üretebilmek adına barajlardan faydalanılacaktı. Bu noktada tüm sahil şehirlerini ve onlarla beraber bütün bir toprak düzenini yeniden tasarlamak zorunlu hale geliyordu. Proje temelinde farklı ülkeler arasında imza edilen gerçek protokollere kadar varılmıştır: atom enerjisinin seçilmesiyle her şey son buldu.

Sörgel, dairesel bir şemaya göre örgütlenmiş bir mimarlık estetiği¹⁴⁶ yazar: bir nesne ve metafiziksel olarak yönlendirilmiş bir özne temelinde algısal ampirik veriden yola çıkar; dolayısıyla, ampirik veriye yeniden dönmek için özün tanınması temelinde metafizik bir değerlendirmeye doğru, algısal içeriğin görüngüsel analizini ve normatif ilkelerin bir sözcelemesini izler. Bu şemayı biraz kriptik biçimde şöyle tercüme edebiliriz: veri, fenomen, ilke, veriyi belirleyen değer. O nedenle, mimari estetik, mevcut algıdan yola çıkarak ve nesne ile olan ilişkinin insan üzerinde ürettiği etkiyi gözlemleyerek incelenir: gözlemlerin sonucundan estetik normlar elde edilir ve sözcelenir.

Sörgel'e göre algının üç yolu vardır: psişik, rasyonel ve optik yol. Mimarlığın özü ancak bu üç yolun analiz edilmesiyle yakalanabilir ve her çağ ve tarz için doğru olan bir şeyler içermek zorundadır.

Mimarinin tanımına ulaşmak için, Sörgel, tam olarak mimari olanı diğer sanatlardan, özellikle heykelden ve resimden ayırarak, mimarlığın “prototip” boyutunun kapalı bir mekân, taban, tavan ve duvar şeklindeki temel

145) A.g.e., s. 842.

146) H. Sörgel, *Architektur-Aesthetik*, Münih, 1921.

bileşenlerden müteşekkil bir hücre olduğu sonucuna vararak ilerler. Bu öğeler, işlevsel ihtiyaçların veya tarzların değişimiyle de kalırlar: o halde, mimarlık, üç boyutu içinde düşünülen mekânın sanatıdır.

Mimarlığın özü, psişik, rasyonel ve optiğin, her zaman ve her yerde, bir kasıt ya da şekillendirici bir fikir tarafından yönlendirilmiş olduğu gerçeği tarafından da belirlenmiştir: “stilistik giysi”, psişik-rasyonel ilişkiyi “görünür kılmak için durmaksızın değişen şeydir”.

Sörgel, mimarlığın “ne bir kütle sanatı, yani heykel, ne de ışık ve renk sanatı, yani resim olduğunu üç boyutluluğun sanatı olduğunu” öne sürmek için Schmarsow’un (mimarlık mekânın konumlandırılışıdır) ve Wölfflin’in (mimarlık vücut kütlelerinin sanatıdır) tanımlarına karşı çıkar. Mimarlık, ancak resim ve plastikten feragat edilmesiyle kendisi olacaktır. Mimarlık, ayrıca her şeyi bir arada tutan, yani “orkestral” sanattır.

Yirminci yüzyılın ilk yıllarında, Benedetto Croce’nin eseriyle birlikte, sanat, diğer herhangi bir insanî faaliyetin karşısında kendi özerkliğini pekiştirir. Sanat imgedir, duygusal karakterli bir içerikle sezgisel karakterli bir form arasındaki *a priori* sentezdir; yani mutlak biçimde kayıtsız ve kendi kendine yeterli, dolayısıyla evrensellik özelliklerinin karşısına konumlandırılmış “ lirik sezgi”dir. Sanatsal sezgi, her birini kendi “dışavurumu”yla yapar: böylece estetiğin, Croce’nin “genel dilbilgisi” dediği estetikle özdeşleşmesi meydana gelir.

Croce için estetik edim “formdur, formdan başka bir şey değildir”. Gene de, “içerik lüzumsuz bir şeydir” sonucuna varmamak gerekir; fakat şu sonuca varılabilir: “İçeriğin niteliğinden formun niteliğine geçiş yoktur.”

Croce, Lessing’in sanatın sınırları kuramını reddeder: her sanatın, o yıllarda söylendiği gibi, müzik olduğu hipotezini, ancak her sanatın eşzamanlı olarak resim, şiir, heykel ve mimarlık olduğu kabul edilirse, kabul eder. Özgür ve özgür olmayan sanatlar ayrımını reddeder: “Temelde sanatlar arasındaki ayrım hayalidir; birinde olan, benzer şekilde diğerinde de olur; biri için kullanılan sözcükler, diğerlerinin özelliklerini anlatmak için kullanılan metaforlardır.”¹

Croce'ye göre, mimarlık tarihçilerinin “mimari bir eseri, bir şiir ya da senfoni ile aynı biçimde” incelemek yerine, mimari fenomenleri sanki ekonomik ihtiyaçlar mimarlığı yönlendiriyor ve baskı altında tutuyormuş gibi, tekniklere ve maddî koşullara özen göstererek, bütünüyle işlevselci bir bakış açısıyla yorumlamalarına izin veren, bu bölümlemedir. Ekonomi tüm sanatlarda mevcuttur: “Hepsi özgürdür veya hepsi eşit derecede özgür değildir.” Şöyle devam eder Croce:

[...] Sanatçının kendi eserini boşluk içinde değil de, her zaman bir düzlem içinde, yani aralarında kendisinin ve eser verdiği toplumun ekonomik ihtiyaçlarının da bulunduğu [...] belirli koşullar ve varsayımlarla kavraması önemlidir. Sanatçının çalışması bu varsayımlar tarafından engellenmemiştir, engellenemez de, çünkü madde ile form arasında bir çelişki yoktur. Karşıt fikir her zaman hedonist ve soyut bir sanat kavrayışının tahakkümü altında doğar: Fayda ile Güzel arasındaki hayalî mücadelenin olduğu yerden.

Bu genel ilkelerden sanatsal mimarlık tarihi için çıkarılabilecek sonuçlar şunlardır:

1. Sanatçının ruhunda etkin olan pratik güdülerini çalışmak şarttır; böylece, sanatçının ve zamanın fikirleri, gelenekler, ekol alışkanlıkları, yabancı etkiler, şu ya da bu mimari ve dekoratif formların duyuşsal etkisi de çalışılmış olur.
2. Burada durmamak, sanatsal sentezi, yani sanatçının pratik çalışmayı sanat çalışmasına dönüştüren özgün vizyonu veya imgeyi başardığı temel ve baskın anı araştırmak gerekir.

Sanat ve onunla birlikte mimarlık, özne ve nesnenin, madde ve formun, toplum ve bireyin sentezidir; vizyon ve gerçekleşme, form ve içerik sanatçıda eşzamanlı doğarlar. Böylece, mimarlıkla dekorasyonu bile birbirinden ayırmak mümkün olmaz: “Gerçek, mimarlıkla dekorasyon arasındaki ayrımın gelişigüzel olduğudur, eserin sanatçının fantezisindeki tek bir modelden doğduğudur, bu mimarlık, bu dekorasyondur: yani dekorasyon denilen şey de içkin biçimde mimarlıktır, mimarlık olmak zorundadır.”

Croce, birazdan sözünü edeceğimiz Salvatore Vitale'yi "içsel dünyanın ve dış dünyanın sanatları, taklitçi sanatlar, yapıcı sanatlar, anlam sanatları, zaman ve uzam sanatları gibi saf inançlar" üzerine temellendirilmiş bir estetik kuramına geri döndüğü için azarlar ve, diğer taraftan, "çareyi mimarlık kültüründe aramak gibi başka bir saflığa düşülmediğini" duyurur. "Mimarlığın kendisi değil de, onun simgesi olduğu şey şifa olabilir; bu simgenin altında hayli büyük bir şey, toplumsal yaşamın etik anlamda –mevcut tarihsel güçlerin rekabetiyle elde edilemeyecek olan–güçlendirilmesi ideali vardır."¹⁴⁷

Salvatore Vitale, 1928 yılında *Inşâî Ruhun Gelişimi Üzerine Makale* altbaşlığını taşıyan *Mimarlık Estetiği* adlı çalışmasına imza attı. Vitale, çalışmasının başlangıcından itibaren, modernitede iki estetik çizginin nasıl geliştirildiğini inceliyordu: bir tanesi, sanatın kaçınılmaz biçimde mistizme kayan, fantezinin veya akıldışının alanında yer alan saf sezgi olduğunu iddia ediyordu; diğeri ise, estetiği özünde akılcı ve biçimci bir mantıksal form olarak görüyordu. Sezgi-dışavurum olarak sanat formülü vasıtasıyla bu iki eğilim arasında bir sentez yaratma istencini gösteren Croce olur. Gene de, temel bir hata vardır: duyuşsal verinin mevcudiyetinin yadsınması; böylece, zihinsel boyut, eserleringerek eleştirisinde gerek üretiminde ayrıcalıklı hale gelir. Bu ayrıcalık modern yaşam istencinde veya idealinde de doğrulanır: "Mekânı ve zamanı hiçleştirmek; varoluşun temellerini içsel yaşamın bilinçdışı derinliklerinde bulmak; mutlak olana zamanın ve ardışıklığın kendi varoluşundaki anlık ve geri dönüşsüz bir sezgi yoluyla ulaşmak." Bu ideale, müziğin, yani bireysel ruhun özünde olduğu gibi, zamansal akışın içinde yaşayan sanatın önceliğinde ulaşılabilir. Gene de, müzik, zamansallığın sanatı olduğundan, Vitale için mimarinin antitezidir: eğer Modernite varoluşu zamansallıkta yakalamaya çalışmışsa, mimarinin "edimsel olmayan sanat" olacağı açıktır:

[...] Mimarının amacı uzamda inşa faaliyetinde bulunmaktır; fakat uzam anti-Ruh, saf genişleme, mutlak ve bütüncül gerçekleşmeyken, Ruh saf ve sürekli gerilimdir, ezeli oluşturmaktır. O halde, mimari, modern düşünceye, maddeye sıkı sıkıya bağlı, dolayısıyla Ruh'a dışsal ve düşman bir şey olarak görülür. Düşük seviyeli bir sanat eseri saygınlığını ancak zamanın akışı içinde doğrulanarak manevileşmekle edinebilirken, [...]

147) B. Croce, *La critica e la storia delle arti figurative*, Bari, 1946, s. 221.

sanat eseri tarihin akışı içine dahil edilmiş insan yaşamının belgesi haline gelir. Fakat gerçeklik, sadece Ruh tarafından değil, aynı zamanda madde tarafından inşa edilir; yalnızca ardışıklığın zamansal ilişkilerini değil, genişlemenin uzamsal ilişkilerini de içerir; modern sanatın yaratma ve tatmin etme konusundaki kapasitesizliğin özgün nedeni, tam da gerçekliğin bu şekilde parçalanmasıdır.¹⁴⁸

Vitale romantik zihniyet ve duyarlılığa karşı çıkar. Mimarlık, “en klasik, bütünlüklü, organik, somut ve gerçekleşmiş sanat formudur; içerisinde, Ruh, en yüksek, ebedi ve değişmez formu –armoni ve çizgilerin üstün yasalarının formudur bu– içinde, en katı ve dirençli halindeki maddeyle, taş ve mermerle ayrılmamasına birleşir”¹⁴⁹ diye yazar. Bu statik, gerçek ve somut karakteri nedeniyle, mimarlık, modern zihniyetten mutlak biçimde ayrık ve mesafeli durur.¹⁵⁰

Mimarlığın edimsel olmayışı, politik anlamda, onun “gücü” haline gelebilir. Bu durum, Croce’nin kendi estetik anlayışı içinde mantıksal değerle estetik değeri tekrar bir araya getirdiğini teslim eden, fakat bu yeniden bir araya gelmeyi gücün, yani politikanın işareti olarak almak isteyen Bontempelli tarafından da algılanmıştır. Bontempelli, *Dört Başlangıç*’ta, “yirminci yüzyılın en acil ve değerli görevinin, uzamı ve zamanı yeniden inşa etmek olacağını” söyler. Bu noktaya kadar güç istenci baskılanmıştır: “Bunları, ebedilikleri, hareketsizlikleri ve soğuklukları içinde yeniden inşa ettikten sonra, kaybettikleri yere, sonsuz üç boyutun içine, insanın dışına yeniden yerleştirmeye bakacağız.”

“Insandan sonsuzluğa doğru uzaklaşan nesnel ve mutlağı Zaman ve Uzam içinde” yeniden düşünebildiğimizde, “maddeyi ruhtan tekrar ayırmak, onların armonilerinin sayısız varyasyonunu bileştirmek kolay olacak. Bu noktada, rahatlıkla ikinci görevimize yönelebiliriz: bireyin yeniden bulunması.”

Bu görev sanata bırakılacak ve bu işin temel araçlarından biri imgelem olacaktır. Bu noktada, mimarlık devreye sokulur: “nefes almak için ihtiyaç

148) S. Vitale, *L'estetica dell'architettura*, Roma, 1928, s. 12.

149) A.g.e., s. 14.

150) A.g.e., s. 15.

duyduğumuz yeni atmosferi yaratmak adına taze mitler icat etmek için inşa sanatını yeniden öğrenmek gerekir”; “taş bloklar kesmek, onları üst üste koymak ve bir kez daha fethedilen toprağın kabuğunu durmaksızın değiştirmek” gerekir. “Müziğe duyulan kadınsı özlem, yerini mimarlığın erkeksi yasalarına bırakacaktır.”¹⁵¹ Sanat eserinin özerkliği, ancak siyasallaştırılabiliyorsa vardır: veri, hem avangard hem totalitarizmler tarafından temel kabul edilir: “Her eser, bölüm ve sayfa, bundan böyle başka hiçbir şeye hizmet etmek zorunda olmayan, kendi demir yasasını dikte edecektir.”¹⁵²

Bontempelli şunları ekler: “Bundan böyle derileri titretmek, kasları oynatmak ya da ruhu patlatmak söz konusu değildir. Önemli olan, bizim dışımıza yerleştirilmiş, bizden koparılmış nesneleri yaratmak, bu nesnelerle birlikte dünyayı değiştirmektir.”¹⁵³ Mimarlığın ruhu budur işte.

Yirminci yüzyılın tüm bir ilk yarısı, akılla duygu, bilimle sanat arasında yaşanmışlık içinde bir birliğe varmayı amaçlayan umutsuz bir çaba taşır. Modernite dünyaya bu bakışı yöneltmiştir, Çağdaşlık ise, güç istencini kullanarak, insan/doğa ilişkisini yeniden kurarak, şeylerin kendisine dönerek bu birliği nihayete erdirmeyi önüne koyar. Her ne kadar taklit edilemez olsalar da (doğanın da gelenek gibi aşılmasına kapı aralayan değerlendirmeye), yegâne olası şeyin kadimleri taklit etmek olduğunu paradoksal biçimde savunan yeni Klasik kültür tarafından onsekizinci yüzyıl sonunda ortaya atılan dünyayı yeniden kurma zorunluluğu, avangardın yarattığı anarşide veya totalitarizmlerin etik durumunda araştırılır. Bu iki durumda, özne ve –bundan böyle ruh şeklinde değil de, yaşam, enerji, güç ve politika şeklinde isimlendirilen– bütünlük iç içe geçer. Bütünlük içerisinde form ve içerik, varlık ve hakikat ayrımı anlaşılmazdır. Bütünlük, kaçınılmaz olarak, her şeyi ister. Modernite ayrımın ve varlık-hakikat, form ve içerik diyalektiğinin mekânıyken, aşılınan şey modernitenin kendisi, onun metafiziği ve tarihidir.

Focillon, formların başkalaşımı ve hareketi olan yaşam içinde, sanatçı kadar maddeyi de ilgilendiren biçimsel bir yatkınlığın manevî ilkesini keşfeder. Focillon, malzemeyi değiştirici insanî operasyon olan, farklı

151) M. Bontempelli, *Quattro preamboli*, Roma, 1938, s. 18.

152) A.g.e., s. 19. 1

153) A.g.e.

biçimlendirici teknikler karşısında aktif olan bu teknik kavramı sanatın malzemesi fikrine bağlar.

Focillon için teknik, formların gerçekliğini ruhanileştirmiş olan sanatın kendisidir: bu noktada, ruhun teknik aracılığıyla gerçekleşmesi, tekniğin eleştirilmesinin anlamını içerir.

Mimarlık, “içinde hareket ettiğimiz, vücudumuzun faaliyeti tarafından işgal edilmiş olan mekânda”¹⁵⁴ icra edilir. Mimarlığın uzamı, “madde, ağırlık ve denge” biçimindeki üç boyut tarafından tarif edilmiştir.

Focillon orantılar mistiğini reddeder: orantıların, hakikat üretebildikleri, “formu özgünlüğüyle” donatabildikleri ve “kütlelerin her şeyden önce orantılar tarafından tanımlandığı” gerçektir. Fakat orantılar, “kütlenin tanımlanması için zorunlu olsalar da, yeterli değildirler”.

Kütle içinde mimarlığı diğer sanatlar karşısında karakterize eden, dış kütle ile “ters mekân türünden”¹⁵⁵ iç kütle arasındaki ilişkiyi belirleyen bir veçhe vardır: “Tüm sanatlar arasında yegâne ayrıcalığı, kapalı veya iç yerleşimler yaratmak olan mimarlığın bu üstünlüğü rahat bir oyuk yaratıp onu bir barınak hale getirmesinden değil, –zorunlu olarak doğal düzene içkin olan, ama doğanın yararlanmadığı– geometrinin, mekaniğin ve optiğin yasaları uyarınca mekân ve ışıkla boy ölçüşen bir iç dünya inşa etmesinden gelir.”¹⁵⁶ Focillon, böylece, şu sonuca varabilir: “Mimar planı tasarladığında geometrici; strüktürü oluşturduğunda mekanik; etkileri dağıttığında ressam; kütleleri işlediğinde heykeltıraştır.”

Yirminci yüzyılın ilk yarısı, avangardın ve totalitarizm politikalarının çağıdır. Avangard ve totalitarizm, kendi aralarında mücadele içindedir; birinciler uygarlıktan (Zivilisation), yani tüm sınırları aşan evrensellikten, ikincilerse kültürden (Kultur), yani halkları, etnileri, kökenleri karakterize eden ve birbirinden ayıran bağlardan yanayken başka türlü de olamazdı.¹⁵⁷ Fakat

154) H. Focillon, *Vita delle forme*, Floransa, 1945, s. 90.

155) A.g.e., s. 95.

156) A.g.e.

157) A.g.e.

avangard ve totalitarizm tek bir büyük sorundan, teknikten doğarlar. Hem mimarlık hem estetik, kendi rolünü veya potansiyellerini anlamak için tekniği gözetmek zorundadır.

Eyfel Kulesi'yle birlikte, teknik, bundan böyle —şu zamana kadar olduğu gibi— yalnızca fayda adına gerçekleştirilmeyebileceğini, meşru biçimde faydasız da olabileceğini göstermiştir. Teknik, burada, ontolojik alanını genişleterek bir varoluş mekânı işgal eder: gereksizliğinin açıklandığı yerde bir şeyler yüceltilir ve teknik totem (ritüel ve kutsallık) haline, bütüncül özerkliği ve gücün gösterisi haline getirilir.

Teknik budalılığı yirminci yüzyılın ilk yarısının mimari ve estetiğinde silinmez bir iz bırakır. Gropius, Bauhaus programında, sanatçı-mimara yalnızca endüstriyel dünyanın yeni strüktürlerinden faydalanmayı değil, aynı zamanda onlara aktif biçimde katılmayı önerir. Entelektüel, sanatçı veya mimar, kitleleri ve üretim sisteminin kendisini eleştirme ve yönlendirme vazifesini üstlenir: o, doğası gereği bireyci olan zanaatçı fazdan emek ve grup araştırmaları üzerine kurulmuş kolektif endüstriyel faza geçişi yönlendirebilir ve yönlendirmelidir de. Onun bakışı, sanayi toplumunun getirdiği tüm sorunlara rasyonel çözümler bulmaya çalışan ütopyacı reformistin bakışıdır. Bu rasyonellik, demokrasi sözcüğüyle eşanlamlı değerlendirilmiştir ve yaşamın tüm edimlerini içermelidir: içinde yaşanan şehir, ikamet edilen ev, kullanılan araç veya alet edevatlar, giyilen kıyafetler rasyonel olmak zorundadır. Sanat, bundan böyle dünyayı düşünmez, onu üretir.

Gropius ve Bauhaus estetiğinde malzemenin doğa karşısında önceliği vardır: bundan böyle doğanın formları yeniden üretilmeye çalışılmayacak, bunun yerine, malzeme çoklu manipölasyonlara tabi kılınarak —yapay gözükmesi için doğal boyutunu kaybedene dek— üretim ve kullanım biçimine denk düşen bir forma sokulmaya çalışılacaktır. Manipölasyon içerisinde, her türden mimetik boyutunu kaybetmiş olan malzeme, soyutlama yoluyla biçim alır: Bauhaus'un katılımcıları arasında Kandinsky ve Klee gibi modern soyut resmin kurucularını bulmamız tesadüf değildir.

Tekniğe güvenmek, yeni malzemeleri, çimento donatısını, çeliği, saydamlığı

nedeniyle demokrasinin metaforu olarak kullanılan camı ayrıcalıklı hale getirmek anlamına da gelir. Bu yeni malzemeler endüstrinin ürünüdürler, özgül yerlere ait değildirler (bir Alman ya da İtalyan çimentosu söz konusu değildir), evrensel, her yer için eşit derecede önemlidirler. Bu şekilde kavranmış mimarlık, özgünlüğe, ulusal geleneklere inanmaz; evrensel modeller önerir; üretim pratiği, kendiliğindenlik, deha adına ilham mitlerini yadsır; ve bunlar içinde toplumsal mistifikasyon enstrümanlarını tanımlar. Bu evrensel modeller ideolojik kökenlerini sol politikalarda, meşruiyetini Fransız Devrimi'nin İnsan Hakları Beyanname'si'nden alan uygarlığın, meşruiyetini toprakla, etnisiteyle, dille, yerel geleneklerle olan bağlardan alan kültür karşısındaki önceliğinde bulurlar.

Teknik etiği ve estetiği konusunda en radikal konum, tekniği, oradan inşaî bir sistem çıkaracak biçimde en yalın haline getiren Mies van Der Rohe tarafından alınır. Önemli olan, ne parça ne de bütündür, "biçim"dir. Her tür tarzdan, süslemeden, form istencinden vazgeçiş söz konusudur: her şey nesnelleştirilir, temele, "en çoğun az içinde olduğu" yere taşınır. Mies'in radikalliği, azın, basitçe ve sorunlu biçimde, kullanılmış az miktarda malzeme, düşük maliyet, az emek, az yorgunluk, dolayısıyla daha çok insanlık anlamına geldiği bir etik anlayışına ulaşmak için, her türden güç istencinin, üstinsancılığın (superomismo), estetizmin içini boşaltma eğilimindedir.

Le Corbusier de makine imgesi aracılığıyla düşünülmüş tekniğe kendini emanet eder: mimarlık düzenleyici geometrik çalışmaların kontrolüne, bir evin tıpkı bir makine gibi seri halde inşa edilebildiği biçimde endüstriyel üretime tabi olmalıdır. Le Corbusier'ye göre, iktisadî ve teknik değişiklikler, endüstri toplumunda yaşayan insanların hizmetinde olabilmek için bu toplumunun iktisadî ve sosyolojik çevresine dahil edilmiş olan mimarlıkta bir devrim yaratamazlar. Mimarlık her tür estetizm ve akademizmden koparılmış, mimarlığın işlevsel doğası yeniden tesis edilmiştir: bu doğa, modern üretici güçlerle ve endüstriyel mantıkla uyum içinde bir doğadır.

Mimarlık, plan ve sosyo-ekonomik projeyken, aynı zamanda üretim sisteminin ve onun getirdiği toplumsal eşitliksizliklerin eleştirisine dönüşür: mimarlık, metropollerin pozitifliği adına, varsayımlarının henüz gerçekleş-

memiş olması adına, metropollere yöneltilmiş bir eleştiridir. Le Corbusier, mimarlığı bir ideolojiye, yani insanın ve dünyanın küresel kavranışına dönüştürmüş, bu ideolojiyi ete kemiğe büründürmüştür. Avangardın tipik bir prosedürü uyarınca kendi mimari anlayışının kuramsal ilkelerini açık programlara ve tanıdık sloganlara (*machine à habiter, modulator, unité d'habitation* vs.) tercüme etmiştir.

Aynı zamanda, Klasik ve Rönesans mimar figürünü tekil, öncü ve “sanatçı” kişilik olarak yeniden tesis eder. Karşımızda, vurguyu yerleşim sorunu üzerine yapan, insan ölçeğinde ikametleri içinde yaşayanların toplumsal bir kimlik anı olarak hissedebildikleri evlerle kentsel bir mamulü prototipleştiren, ‘*privacy*’nin cesur bir savunusunu yapan teknokratik bir yeni Hümanizm vardır.

Le Corbusier, iki dünya savaşı arasında, mimarlığın, her biri teknik-ekonomik nedenlerle güdülenmiş beş noktası aracılığıyla, kendi mimari ve estetik programını tanımlar. *Pilotis*’ler, –yirminci yüzyıl ilk yarısı Avrupa kültürünün bu tipik terimi, arketipik değerleri anlayan kazık işlerini anımsatır– evleri toprak seviyesinin üzerine çıkarmaya, evleri daha hijyenik kılmaya imkân tanır; *Pilotis*’lerin estetik değeri, azami sonuç için asgari çaba kuralını izleyerek yüke göre asgari kesite sahip olmaları tarafından belirlenmiştir. Bahçeli çatılar, kar örtüsünü kaldırmak için kuzey yönünde aşağı doğru sarkan, yağmur sularını toplamak için de güney yönünde düzleşen çatılar sorununu çözebilen bir teknik sayesinde, evin üzerinde yapaylaştırılmış bir doğa yaratır: böylece, her durumda düz çatılar yapılabilir. Le Corbusier şöyle devam eder: teknik, ekonomik, işlevsel ve duygusal nedenler, bizi çatı-teras kullanmaya iter. Serbest düzen bir hacimler ekonomisine, her bir santimetrenin sıkı sıkıya kullanımına ve de sınırları olmayan bir mekân fikrine olanak tanır. Bant pencereler, geleneksel pencerelerin aksine, tüm sıradışı yerleşimlerimiz, villalarımız, işçi evlerimiz, kiralık yapılarımız için “temel mekanik-tip” haline gelir. Bant pencerelerle birlikte, ışık, serbest düzenin mekânı üzerinde oyunlar oynayabilir. Yalnızca “ince zarlardan, yalıtıcı duvarlardan veya pencerelerden” inşa edilmiş olan cephe de serbest olmalıdır.

Tekniğe değin benzer bir coşku, farklı bir biçimde de olsa, yirminci yüzyıl

mimarlığının bir diğ er temel figürü F. L. Wright'ta da mevcuttur. Wright, endüstri adına zanaatk rlığı aşmaya çalışır, toplumsal ilerlemeyi sürdürme görevini tekniğe bırakır; gene de, teknik, kendi özgürlüğünü ifade eden insan  istenç tarafından yönlendirilmelidir. Teknik artık her tür yöntemi ve modeli reddeden, standartlaşma veya prefabrikleşme mantığı tarafından idare edilmeyen bir  zg r icat anına dönüşmüştür. O halde, teknik, içerisinde her  zg r bireyin kendi kişiliğini ifade edebildiği bir dünyayı gerçekleştirmenin aracı olur. Bu  zg rl k, ve yalnızca bu özgürlük, demokrasi sözcüğünü anlamlı kılar: Özgürlüğün kendisi, insanları, sınır ruhu içinde, hep yeni topraklar, ufuklar aramaya iter.

F. L. Wright'ın estetik ve etiği, onu mimarlığı ve insan tarafından yaşayan varlıklarla benzerlik içinde inşa edilmiş, dolayısıyla yapay olan, yani insanların özgüllüğü ve bireyselliği tarafından, parçalarla bütün arasındaki bir ilişki tarafından, bir gelişme veya her şeye –malzemelere, konstrüktif tekniklere, işlevlere, dekorasyonlara, mekânlara ve işığa– bir varoluş nedeni veren büyüme tarafından karakterize edilmiş olan tüm ürünleri değerlendirmeye iter. Yani organiklik mimar tarafından içsel doğayla ve kendi genel yasalarıyla benzer biçimde yaratılmalıdır.

Bu mimarlar kendi özgünlüklerini tekniğin evriminde ararlar ve yeni formların teknikten doğabileceğini d ş n rl r; zamanlarının tarzını yeni tekniğin yeni formlarında ararlar. Eğer tarzı bir tür bezeme olarak düşünürsek, zamanımızın büyüklüğünün hiçbir tarz yaratmamış olması olduğunu düşünen Adolf Loos için durum böyle değildir. Biçimleri değil, kendi sürekliliği ve hakikati içindeki yaşamı aramak mecburidir: biçimler halihazırda vardır, yenilerini icat etmek gerekmez; biçimlerin peşinden koşan, özgün değildir.  sluplardan uzaklaşmak, gustoya yaslanmamak, zaman içinde direnen eserler için bir yaratımsızlık ve özellik estetiği araştırarak özgünlük kültünü reddetmek gerekir: ebedilikle boy  l ş mek gerekir. Güzellik yalnızca biçimsel ve konstrüktif hakikat içinde yatar: malzemeler işe koşulur ve bunlardan özgül nitelikleri nedeniyle “istifade edilir”.

şüphesiz, Loos, modernitenin kendisinin zayıflattığı şey –gelenek– adına Modernite'yi eleştiren bir “dinozor”dur; iyi çömlekçinin nasıl manipüle

edileceğini bilmek için malzemeyi araştırarak doğaya göre iş görmek zorunda olduğunu savunan, bir tür Aristotelesçi etiğe dönüş var gibidir.

Yirminci yüzyılın ilk yarısının gerçek ve özgün bir mimarlık estetiği geliştirmemiş olan mimarları, eserlerini sürekli olarak estetik yönüyle gerekçelendirirler. Eserlerinin saf estetik yorumları olarak düşünceleri ayrı bir araştırmayı hak eder.

Gene de, bu noktada, esas eğilimleri tespit etmek mümkündür:

- İçerisinde mimarın çelişkileri kayıt altına alan ve kendi kişiliği sayesinde onlara biçim veren bir özne olarak konduğu bir dışavurum estetiği.
- Eserin üretim yasalarına bağımlı olduğu bir nesnellik estetiği.
- Her şeyin mekanizmalar üreten bir mekanizma biçimindeki üretime götürüldüğü bir makine estetiği.
- Mimarlığın, mücadele ve özgürleşmenin aracı olduğu bir siyaset estetiği.
- Mimarlığın, doğa ve kültüre benzeyen doğa olduğu bir organik estetik.
- Mimarlığın, geleceğin fethi için temel araç olduğu bir “plan” estetiği.
- Her tür metaforun veya edebî mimarlık yorumunun reddi olarak bir özsellik estetiği.

Estetikle mimarlık arasındaki tüm bu konular, modernitede her daim mevcut bir sorunun içinde yer alır: akıl ve duyguyu, bilim ve sanatı, toplum ve bireyi bir araya getirmek mümkün müdür?

X.

Avangard Sonrası, Demokrasi Dönemi: Tüketim Estetikleri

Yirminci yüzyılın ikinci yarısı sibernetiğin yayılmasına tanık olmuştur: ilk yarı temelde makinelerin ve organizmaların işlevselleşmesiyle, bu ikinci yarıda vurgu iletişim üzerine yapılır. Doğanın yapaylaştırılmasından benliğin, benin, öznenliğin yapaylaştırılmasına geçilir: robotik, biyo-mühendislik, yapay zeka, medyalar gibi temalar kullanılır olur.

Seçkin avangardlar poplaşır: *Internationale Situationiste* veya *Bauhaus Imaginiste* gibi hareketlerde imtiyazlı bir deneyimin veya eklenmiş değerlerin alanı olarak sanat reddedilir. Değerlerin “en büyüğü” toplumsal ve politik olandır; estetik yaygın hale gelir.

Kentsel mekânın ve mimarlığın özgür, kolektif, mobil ve yaratıcı kullanımı önerilir, aynı zamanda hoşnutluk veya yönlendirilmiş tüketimlerin kültürel bahanesi olarak tasarım reddedilir; eğer avangard, sanat ve hayatı birleştirmişse, şimdi de hayatın kendisi toplumsal eleştiriye dönüşür. 1956’da “özgür sanatçılar”, Guy Debord’la birlikte, birleşik bir şehircilik, davranışsal deneyimlerle dinamik ilişki içinde bulunan bir çevrenin entegre inşası için bölgenin, mimarlığın ve tekniğin küresel kullanımı önerisinde bulunurlar. Enformel olanın poetikalarını mimarlığa uygulamanın yollarını ararlar. Organik-inorganik ayrımı bundan böyle bir anlam ifade etmez.

Sanat tüm hisleri içirme kapasitesinde enerjik bir tepki olmaya çalışır. Mimari duygusallık biçiminde deneyimlenir; bir iletişim-enformasyon biçimi olduğundan poli-estetik, kinetik, sibernetik haline gelir.

İngiltere'deki *Independent Group*, yetmişli yıllarda, teknolojik estetiği en uç sonuçlarına götürmek ister: *Parallel of life and art* ve de *This is Tomorrow*'u gerçekleştiren grup, sinema, reklam, bilimkurgu, popüler müzik, mimarlık ve şehirciliği melezlemek ister.

Sanat ya fetişi manipüle eder ve kendini fetiş olarak düşünür ya da boğucu olacak kadar hiçlikle ilgilenmeye devam ederek bir kendini hiçleştirme sürecini, kendi tükenişinin veya iktidarsızlığının tanıklığını kabul eder.

Her tür gerçekçiliğe meydan okunur. Sanat ve de düşünce, bundan böyle gerçekliğin temsili sorunuyla değil, yalnızca kendisinin temsili sorunuyla ilgilenecektir. Hayli yaygın olan Sosyalist Gerçekçilik de, yanlış anlaşıl-maya imkân vermeyecek biçimde Çağdaşlığın yeni politik öznesini –kitleyi– ikna etmeye yönelik ideolojik bir araç olduğundan, ilericilik adına reddedilecektir.

Kitle, basitçe öznelerin toplamından ibaret değildir. Yirminci yüzyılın ilk yarısının totalitarizmler tarafından özerk bir özne olarak (toplam olarak değil) “şekillendirilmesinin” ardından, kitle, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde her tür yönlendirmeden kurtulmak ve tümüyle kendi potansiyeli içinde ifade edilmek ister.

Çevre önemli bir konudur. Kitle, totalitarizmlerden kurtulduğunda da yaşam alanlarına ihtiyaç duyar. Çevreyi teknoloji öncesi ve romantik bir duyarlılığın yeniden yakalanması biçiminde fakir sanatta; mantıksal, epistemolojik, biçimsel ve teknik bir soyutlama olarak minimal ve kavramsal sanatta; Duchampçı, müze sonrası ve çevresel bir poetika olarak da Land Art'ta yeniden buluruz. Her zaman ve her durumda, sanat nesnesi (veya sanatsal olay) içsel olanı dönüştürerek onunla diyaloga girer: gerek fizikî gerek psişik veya toplumsal iç. Bu arada, özellikle mimaride teknoloji ve onun ütopyası anıt haline gelir.

Estetik, sanat gibi, yaşanmışlığı kaybetmeme eğilimindedir: estetiğin kuramsallaştırmaları ve/veya sistematikleştirmeleri, kaçınılmaz biçimde, estetiğin yaygınlaşmasından ziyade entelektüel katılımlarıyla eşleşir. Lukács'ın 1956'da yayımlanan *Estetik*'i için de durum budur.

Lukács'ın estetik pozisyonunun anlaşılmasında geniş anlamda bir bilinç kuramı olarak değerlendirilen yansıma kuramı temel önemdedir. Lukács için, Marx ve Engels için olduğu gibi, sanat, bizim gerçekliğe dair bilincimizin artırılmasıdır. Her şeyden önce insanî gerçekliğin –çalışarak kendisini yaratan ve nesnel çevreleyenleri dönüştüren insanın gerçekliği– bilincidir. Sanat, gerçekliğin ayırdına varılması anlamına geldiğinden, nesnel diyalektik sürecin “yansımasıdır”. Sanat eseri bir dizi “soyutlama”dan ve sürekli bir evrim içinde bulunan doğanın ahlâkî düzenini kabaca içeren “yasa ve kavramlar”ın formüle edilmesinden doğar; bu soyutlama ve yasaların kendiliğinden bir etkileşim süreci aracılığıyla sezgisel olarak temsil edilmesi temel önemdedir. Lukács için sanat, tekillik, tikellik, evrensellik kategorileri içinde gelişerek mükemmel biçimde geliştirilmiş tikelliğe (sanat eserine) belirgin bir geçerlilik atfeden bir bilinç formudur.

Yansıma doktrini, akıllara Fransız Klasisizmi'nin (Diderot, Batteux, Laugier) konularını getiren hayli önemli bir soruyu ortaya atar: mimarlığın yansıması nasıl gerçekleştirilir ve bu yansıma biçimsel olarak nasıl tezahür eder?

“Mimarlık, müziğin ötesinde, mimetik uygulamanın vasıtasının gerçek nesnelliğinin içindeki nesnel gerçeklik tarafından oluşturulmadığı bir dünyanın yaratıcısı olan biricik sanattır.”¹⁵⁸ Mimarlığa içkin olan faydalı-faydasız çelişkisinden kaynaklanan, Kant'ın estetiğinde de gayet net biçimde bulunan ve Hegel'in de altını çizdiği bu temel soruya yanıt vermek için Lukács şunları söyler: “Bu çelişkiselliğin –genel soyut anlamında alınmış– öğelerinin mimarideki merkezî bir sorunu yakaladıkları açıktır. Çelişki ve ‘dışsal’, ekstra sanatsal işlevsellikle safî sanatsallık arasındaki çelişkilerin diyalektik içindeki birliği, mimarlık için gerçekten merkezî bir sorun teşkil ederler.”¹⁵⁹

Mimarlık, bundan böyle, toplumsal bir göreve somut cevap biçiminde, çelişkinin uçlarını yeniden bir araya getirir. Mimarlığın kurduğu mekân, insanın merkezî estetik unsurudur, nesnel form içinde gerçekleştiği ve anlaşıldığında belirgin olarak insan biçimleştiren (antropomorfizzante) bir

158) G. Lukács, *Estetica*, Torino, 1970, s. 1179.

159) A.g.e., s. 1183.

mekândır. O yüzden, sanatsal yansıma doktrininin temel anı olan mimesis, açık biçimde yapı formları içinde ifşa edildiğinde bile, “tekil doğal nesnelere ve onların ilişkilerine, insanların kolektif eylemleri için temellük edilmiş mekân olarak görünen biraradalıklarına olduğu kadar çok yönelmez.”¹⁶⁰ Hâlâ psikolojik bir gönderme olsa da, bu, gene de mimari mimesin özgün boyutu değildir: oysa, mimari mimesis daha özgül bir forma sahip olmalıdır. Lukács, şaşılacak biçimde, onu Schopenhauer’in sözlerinde bulur. Ağırlıkla katılık arasındaki mücadelenin Schopenhauerci imgesinde, Lukács, sorunun kesişim noktasını görür: ilk aşamada “çok daha yüceltilmiş türden bir mimesise gönderme yaptığı” için; ikinci aşamada bir “sistem” ve gerçek bir “bütünlük” oluşturduğu için. “Nitekim, ancak bu güçlerin değişik biçimde eklemlenmesinden, dönüşmesinden ve yoğunlaşmasından kendi içinde gerçek anlamda bütünlüklü ve bu şekilde işleyen özerk bir “dünya”, özgün bir sanat eseri doğabilir.”¹⁶¹

Schopenhauer’e ve onun mimarlığı görme biçimine içkin olan bütünlüğe attığımız şey, Lukács’ı estetik yansıma doktrini uyarınca mimarlığın “temel ilkesi”ni sözcelemeye iter: “Doğal güçlerin çelişkisi insanlar tarafından bilindiği, bu bilinç vasıtasıyla insanlar amaçlarına tabi kılındıkları ve dünyayla insan arasında bu şekilde biçimlendirilen ilişki görünürlük biçiminde şekillendirilmiş bir mekân formu altında yeniden tesis edilmiş olduğu için, [temel ilke], bu çelişkinin görsel yeniden üretimidir.”¹⁶²

Lukács, yirminci yüzyıl sanatının Batı metafiziği ve ontolojisinin krizinin temel anı olduğunu fark etmemiş, hatta bunu yok saymış gibidir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası Batı kültürünün yeni senaryosu karşısında benzer bir kapasitesizliği, yirmili yılların en önemli isimlerinden birinde, bir mimarda, 1962 yılında bir mimarlık incelemesi yazan, –tekniği yaratıcılıkla, şeylerin içeriğiyle, onların geometrik gerçekliğiyle ve onların görünümlerini kışkırtan nedenlerle, yani bilimle meşgul olan şeyi bunların görünümleriyle meşgul olan şeyle yeniden bir araya getirme fikrini ortaya attığı–

160) A.g.e., s. 1193.

161) A.g.e., s. 1195.

162) A.g.e.

bir mimari estetik önererek kimi konferanslara katılan André Lurçat'da görürüz. Lurçat, özellikleri örtük biçimde konstrüktif ve ideolojik bir program tarafından belirlenmiş bir amaca kesin biçimde tekabül eden izlenimleri ele geçirme kapasitesindeki bir estetik biliminin peşindedir. Bu ancak sanatçı sanat ve bilimi sentezleyerek gözlemcinin –gerek nesnel gerek öznel veçheleriyle, gerek malzeme gerek psiko-fizyolojik veçheler üzerine– tepkilerini kontrol etme ve belirleme kapasitesini gösterebilirse mümkün olur.

Form ve içeriğin veçhelerini kontrol etme kapasitesinde bir estetikten pozitif biçimde faydalanmaya dönük bu istenç, sonraki yılların sanat ve estetik düşünceleri tarafından tamamıyla terk edilecektir.

Fenomenoloji'nin gerçekçi bir yorumuna yönelmiş olan, Husserl'in öğrencisi Ingarden, yaratıcının nesneye anlamlar atfetme ve de izleyicinin bu anlamları deşifre etme niyetinin ürünü olarak görülen sanat eseriyle ilgilenir.

Ingarden'e göre, bir yapının sanatsallığı üzerine düşündüğümüzde, bu yapıyı gerçek bir nesne olarak değil, onun gerçekliğini aşan bir şey olarak değerlendiririz: anlamları üreten bilinçtir. O halde, bir mimari eserin sanatsal yönlerini yakalamak için, pratik düzeyde aktif insanınkinden hayli farklı özel bir tutum içine girmeli ve pratik eylemi bir biçimde askıya almalıyız. Bu kastî karşıtlık, bizlerin mimarlığa bir resme bakarmış gibi bakmamamızı sağlar.

O halde, onu projelendiren veya üreten kişinin sanatsal amaçlarına uyarlanması gereken bir gerçek nesne vardır: “Eğer gerçek bir nesnenin strüktürü, proje örneğin, sanatsal meziyetlerine rağmen teknik koşulları yerine getiremediği veya işleri uygulayan kişi mimarın niyetlerini yanlış anladığı için yıkılırsa, [...] o zaman ortaya düşük, –bir sanat eseri olabileceksen, yapı yalnızca kendi amaçlarını yerine getirdiği müddetçe bir yapı olarak kalacağı için– sanatsal anlamda sonuçsuz bir şey çıkar.”¹⁶³ Sanat eseri,

163) R.W. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der kunst*, Tübingen, 1962; İtalyanca çevirisi, R. Masiero, G. Pigafetta, *L'arte senza muse*, Milano, 1988, s. 285-302 içinde.

yalnızca gerçek nesne sayesinde somutlaştırılsa bile, yapıyla özdeşleştirilebilir değildir.

Ingarden mimari eserdeki iki ana dikkat çeker: içinde mimari eserin mekânsal formunun görüldüğü görsel imgelerin anı; ve bu eserin üç boyutlu strüktürünün imgeler içinde tezahür eden anı.

Örneğin, resimle aradaki fark, mimaride özgün biçimde algılanmış ve resimde olduğu gibi yeniden inşa edilmemiş imgelerin sonsuz bir çeşitliliğinin olmasından kaynaklanır; dahası, bu imgeler, yalnızca eser tarafından değil, aynı zamanda tekil gözlemci tarafından da belirlendiğinden ve yalnızca dışsal değil, aynı zamanda içsel de olduğundan, her zaman değişiktir. Mimari bir eseri sanat yapan faktör, “strüktürel kütlenin gösterilmesidir”.

Öyleyse, mimari sanat eseri, kütlelere dair mantıksal bir sorunun cevabıdır: bu cevap nedensel olamaz; niteliksel bir iç birliğe ve sonlandırılan eserden çıkarsanan biçimsel bir kural olan ilkeye sahip olmalıdır; veyahut “sonlandırılmış eserin anları arasında mevcut somut bir kurallılık tasarlayabilir”. Bu kesin bir organiklik varsayar: bunun için, Ingarden, mimarlığın önemli farklılıklar temelinde kurulduğu sonucuna varmak adına, organikçi bir analogi, yani mimarlıkla yaşayan varlık arasında bir analogi üzerine düşünür. Organizma, içerdği tüm farklı yaşamsal işlevleri hesaba katmadan bütünüyle anlaşılamaz, böyle bir şey mimarlık için doğru değildir; her organizmanın kendi hiyerarşisi, bir nihaî düzenleyici faktörü vardır ve bu mimarlıkta zorunlu olarak olmaz; organizmada, mimarlıkta olabileceği gibi, tümünden ayrı parçalar var olmaz.

O halde, mimarlığı tümüyle tanımlanabilir bir sanat eserine döndüren mantık nasıl tezahür eder? Kimi özellikler, parçaların biraradalığı içinde temel önemdedirler: “Armoni, denge veya uyumsuzluk, dengesizlik, düzensizlik, tüm bir yapının hafifliği veya ağırlık, tüm bir strüktürün saydamlığı, içine girilemezlik, basitlik veya kafa karışıklığı, soylu saflık ya da karmaşıklık ya da bayağı hoşluk. Mimari eserin belirlenimleri biçiminde gözlemciye empoze edilen tüm bu özellikler, ‘pozitivizm’ bunları ne kadar ‘özneler’ biçiminde açıklamak istemiş olsa da, gerçekte kütlelerin ve formların karakteristik özellikleridir.”

Ingarden şöyle devam eder:

Mimarlık, mutlak biçimde saf müzikle beraber, yeniden yapılanma faktörünün önemli bir rol oynadığı edebiyat, resim ve heykelin aksine, yaratıcılık anlamında en yapıcı insan sanatıdır. Mimarlık gene de yaratıcıdır, çünkü yeni –kadim zamanların mimari eserlerinin hali hazırda düşünülmüş formlarıyla ilişkide olduğu kadar, bizi çevreleyen doğada mevcut katı yapıların mekânsal formlarıyla da ilişkide olduğu müddetçe yeni– “Formlar”ın, yani yeni figürlerin ve niteliksel ahengin keşfi ve gerçekleşmesi ya da cisimleşmesi üzerine kuruludur. Katı ve ağır kütlelerin yasaları tarafından sınırlandırılmış ve zorlanmış olan mimarlık, çağdaş anlamda, insanın dünyayla beraber yaşamasının dışavurumu ve sonucu, insanın hayata uyum sağlama biçimi, insanın malzeme karşısındaki zaferinin, doğa üstündeki tahakkümünün ve pratik gerekliliklere boyun eğişinin işaretidir. İnsanın ölü malzemeye –insanın güzellik ve estetik cazibeye duyduğu nostaljiyi tatmin ederken, onun manevî yaşamına ve duygusal gereklerine en üst düzeyde tekabül eden– formlar empoze edecek seviyede olduğu gerçeğinin ifadesidir.¹⁶⁴

Fenomenolojik pozisyonda, ellili yıllarda bir estetik ve mimarlık düşüncesi geliştiren bir diğer araştırmacı, Nicola von Hartmann’ı buluruz. Hartmann mimarlığın iki “etki”sini öne çıkarır: birincisi, müzikte olan şeye benzer şekilde, “doğrudan görünebilir olan şeyin ötesinde, yalnızca daha yüksek bir bütüncül vizyon vasıtasıyla yakalanabilen bir bütünlüğün belirlediği” gerçeğinden kaynaklanır. Bu bütüncül vizyon sanatsal bir değerdir. İkinci “etki”, mimarlığın “ethos”a biçim verme kapasitesiyle ilintilidir: “Nasıl kıyafetler kişiye dair bir şeyler söylerse, ev de insanın ailevî, kişisel ve ekonomik yaşamına dair bir şeyler söyler. Kıyafetler sayesinde insanın sahip olduğu insan imgesini, yani bilinçli bir imgeyi tercüme eden imgeyi ifade edebiliriz. Kıyafet, gözükmek isteyen şeyin, yani insanın benlik kavrayışının ifadesini kurar [...] Ev ise, belli bir ölçüde kolektif yaşamın (aile, cet, ekonomi) kıyafetidir, dolayısıyla, insanın benlik kavrayışının veya öz bilincinin en geniş yaşamsal boyutu içindeki ifadesidir.”¹⁶⁵

164) A.g.e.

165) A.g.e.

Her ne kadar “felsefe”leri hâlâ üretim biçimi veya endüstriyel üretim biçimi metafiziği eleştirisi tarafından belirlenen kategoriler içinde yer alsa da, Heidegger, Gadamer ve Adorno’nun pozisyonu farklıdır.

Heidegger’in eserinin son yılların uluslararası mimarlık tartışmalarında son derece önemli bir etki yaratmış olduğuna şüphe yoktur. Sanat eseri, – ona göre– esas olarak, şeylerin dünyasında ortaya çıkan “yenilik”tir: kendi kendisinin kuralıdır, yaratıcı süreci yıpratın ve belirleyen kavramsal normlara tercüme edilemez. Her şeyden önce “‘kayıtsızlık’ın düşünsel varsayımları arasındaki çelişkili ilişkidir, Heidegger’in yeniden ele aldığı araçsallığın ve faydalılığın alanıdır.”¹⁶⁶ Sanat tartışmasının temel yönleri olarak mimarlık temalarının sunumu, bu ilişkinin terimleri içinde yakalanamaz.

Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*’te araçsallık temasının kesinleştirilmesini önerirken, *Sein und Zeit*’ta “faydalanılabilirlik varlığın ontolojik kategoride belirlenimidir”¹⁶⁷ demişti. Fenomenolojik bilinçte, kullanılrlık, aracın, varoluşun kendi yapısına gönderimidir ve varlığın varoluşunun özgün keşfinin aracı haline gelir. Ne temaşa diye bir şey ne de günlük bakım içinde araca gösterilen “özen” vardır: “bir çekiç ne kadar temaşanın nesnesiyse ve ne kadar uygun biçimde kullanılırsa, onunla kurulan ilişki kadar orijinal olur ve bir araç olarak çekiçle karşılaştığımızda yaşadığımız keşif o kadar büyük olur.”¹⁶⁸

Mimarlık, *Sein und Zeit*’ın sayfalarında bu faydalanılabilirlik paradigmasına ve de insana, “mimarlıkla uğraşan ve onu kullanan kişiye”¹⁶⁹ yapılan “esas” göndermenin ayrıcalıklı vesilesine dönüşebilir; dahası, İdealist ve Romantik düşüncede, sanat deneyiminin biricik yorumcusu, estetiğin normatif öznesi biçiminde bir “bütün insan”, “angaje olmuş özne” figürünün kökeni olan kuramsal varsayımların bir yeniden gözden geçirimi, kendine temel bulabilir. Gene de, Heidegger bu adımı tamamlamaz: eğer eser “faydalanılabilirliğin gövdesinin ölçüsü üzerinde” yükseltilmişse, bu gövde “eserin imal edilışinde de mevcut kılınmıştır”, eser sanatın saygınlığına ulaşamaz.

166) G. Pigafetta, *Le verità di Dedalo. Saggio nell’architettura in Lukács e Heidegger*, Floransa, 1986, s. 79.

167) A.g.e., s. 98.

168) A.g.e., s. 96. ■

169) A.g.e., s. 97.

“Yollarda, caddelerde, köprülerde, yapılarda bakım yapmak, tikel doğrultular uyarınca doğayı ortaya çıkarır.”¹⁷⁰ Fakat Heideggerci düşüncede yalnızca içinde güvende hissettiğimiz gündeliklik, ötesinde sanat dünyasının kapılarının açıldığı sınırların ardında yer alan bu yapıları kaplar.

Oysa, “sanat eseri” olarak eser, her durumda araçsallığın sınırlarının ötesine geçer; bir dünyaya “ait değildir”, dünyayı kendi içinde “kurar” ve onu “sergiler”. İnsan değil, “düşünür” ona yaklaşabilir: “[Sanat] eserinin yakınlarındayken, kendimizi bir anda ortaklaşa içinde bulduğumuzdan farklı bir boyutun içinde bulduk.”¹⁷¹ Van Gogh’un birbirine yakın renk pıhtılarıyla boyadığı bir çift nala gönderme yapan Heidegger böyle yapar. Bu pıhtılarda “hakikatin eserindeki kütle” vardır: “Van Gogh’un resmi, aracın, bir çift ayakkabının hakikatte olduğu şeyin ‘açılımı’dır. Bu varlık, kendi hatasından saklanamamasında sunulur.”¹⁷² Heidegger’in ruhunda Schelling Husserl’e karşı!

Aynı şey mimari için de geçerlidir: “Tapınağın mevcudiyeti içinde hakikat tarihselleştirilir,” diye yazar *Der Ursprung des Kuntswerkes*’te. Fakat Heidegger burada artık *Sein und Zeit*’ın “yapılar”ını, “köprüler”ini, “yollar”ını değil, kendisinin de belirttiği gibi “büyük sanat”ı düşünür.¹⁷³

Yapı, kaya temelinin üzerine oturur. Eserin bu hareketi, kayadan, desteğinin güçlü ve inşa edilmemiş karanlığını ortaya çıkartır. Eser, onun şiddetini açığa çıkararak, üstüne gelen fırtınaya kafa tutar. Taşın, güneşin hediye siymiş gibi duran parlaklığı ve ışıltısı, günışığım, göğün sınırsızlığını, gecenin karanlığını ortaya çıkarır. Onun güven içinde duruşu, havanın görünmez bölgelerini görünür kılar. Eserin katılığı, değişmez sakinliğiyle dalgaların gücünü açığa çıkararak onun hareketine tezat oluşturur. Ağaç ve çimler, kartal ve boğa, yılan ve cırcırböceği böylece şekillerine kavuşurlar ve oldukları gibi ortaya çıkarlar. Bu dışarı çıkış, bu fişkirış, Yunanlıların *physis* dedikleri şeydir. O, insanın içinde ve üstünde kendi yerleşimini kurduğu şeyi aydınlatır.¹⁷⁴

170) A.g.e.

171) M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte, Sentieri interrotti*, Floransa, 1968, s. 8 içinde.

172) A.g.e., s. 21.

173) A.g.e., s. 25.

174) A.g.e., s. 27-28.

Böylece, alışıldık şema tekrar eder: sanat eseri faydalanılabilirliği aşar ve mimarlık ancak bu buyurgan norma itaat ettiğinde “sanat” haline gelir. Heidegger’in –varoluşla ve varlıkla *in toto* örtüşen– yerleşmek üzerine yazdıkları bu zorunluluğu aşar gibi görünürler, çünkü yalnızca “görünürler”: Heidegger, yüzünü sanata –“büyük sanata”– çevirmesiyle mimarlık aleyhine kadim çatışmayı yeniden devreye sokar. Diğer taraftan, Heidegger için, hem sanat/mimarlık ilişkisi konusu hem de yerleşim/mimarlık ilişkisi konusu, kapalı bir ontolojik sorunun alanına girer. O halde, Heidegger’in mimarlığı “sanat” olarak görüşü, sanat eserinin somutluğunda tezahür etmiş varoluş düşüncesini yakından yönlendirmek isteyen olası örneklemelerden biridir. Oysa, mimari yerleşimin görüngüsel mekânı olduğunda, varoluşla yerleşim arasındaki, her şeyden önce bir ontoloji konusu olan –en azından *Sein und Zeit*’ın zamanında kabul edilen, *Über den Humanismus*’ta da zorla yeniden ele alınan– özdeşliğin konuğuna dönüşür.

Mimarlık içinde “estetik farklılaşma”yı krize sokan sanatı işaret ederek, Heidegger’in karşılaştığı, fakat çözmediği düğümü, “estetik” alanı içinde biçimsel ve açık olarak çözmek Gadamer’e kalacaktır.

Klasik estetik formülasyonunu –Baumgarten ve Kant’ın formülasyonu– baş aşağı etmeye dönük en parlak çabalardan biri, mimarlık yorumu açısından göz ardı edilemez sonuçlarıyla birlikte –her ne kadar bu yorum 1960 tarihli *Warheit und Methode*’da güçlkle yer bulmuş olsa da– Gadamer’de bulunabilir. Gadamer, bu metinde, sanat eserinin, onu bir görev olmaya zorlayan şeyin, bağlamın izlerini içerisinde taşıdığı ölçüde sanat eseri olduğunu söyler: sanat eserinin belirlenimi varoluşuna bağlıdır, çünkü bu varoluş sanat eseri tarafından ifade edilen izlerin tümüyle anlaşılmasının normlarını gösteren herhangi bir kurucu edime ihtiyaç duymayan temsildir. Ne simgesel ne de saf imgeleme bağlı olan bu temsil formları sanat eserini oluştururlar: “Eğer bu tikel formların anlamı üzerine düşünülürse, *Erlebnis* sanatının bakış açısıyla çevresel durumları temsil eden bu sanatsal formların merkezde toplandığı görülür: bunlar, içerikleri onların ötesinde, onlar tarafından ve onlar için belirlenmiş bir bağlamın bütünlüğünde kalan sanat formlarıdır. Bu formların en soylusu ve ihtişamlısı *mimarlıktır*.”¹⁷⁵

■

175) H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, Milano, 1972, s. 97.

Ancak estetiği Erlebnis'in bakış açısıyla değil de, eylem bakış açısıyla değerlendiresek, Klasik Alman İdealizmi'nde olduğu gibi, sanat eseri etik yönü içinde görünecek ve sanat eseri kendi içinde saf soyutlama olarak belirecektir. Kendi içinde sanat eserinin estetiğinde mimarlık sanat olmama eğiliminde olacaktır; sanat eserini bir eylemin ürünü olarak kabul eden estetikte ise mimarlık tüm sanatların anası olacaktır, çünkü mimarlık hem bağlam içinde hareket eder hem de çevre tarafından belirlenir. Gadamer'e göre, sanat eseri varoluşun bir temsili olamaz. Mimari eser, kimi işlevler üstlendiğinden, kentsel ve kırsal peyzaja yeni bir şeyler getirdiğinden, varoluşta gerçek bir yükselişe neden olur: dolayısıyla, mimarlık, sanat eselerinin en soylusudur.

Yapı, "özgün istikamet uzak ve yabancı bir hal aldığı dahi var olmaya devam eden, kendi amaç ve bağlamına"¹⁷⁶ sahiptir.

Gadamerci hermenötikte merkezî sorun, bezemeyi bir fazla, aşırılık ve de varsayılmış bir özsellik adına bir bozulma olarak değerlendirmenin imkân-sızlığıdır: hermenötik, varoluş ve görünüşü sabit biçimde çemberin içine koyamaz. Bu, *Mimari ve Güzel*¹⁷⁷ üzerine makalesinde Pöggeler için de böyledir; güzel mimari sorunu ancak iyi olmakta, yani pre-formel, pre-normatif, pre-ontolojik bir boyutta, pre- veya post-metafizik bir Mutçulukta (Eudemonimo) çözülür.

Adorno'nun pozisyonu farklıdır. Bu kadar sınırlı bir yere sahipken Adorno'nun düşüncesinin karmaşıklığını ve eklemliliğini, hele ki yazıları yoğun bilgelik içerirken ve ilgi alanları sosyolojiden edebiyat eleştirisine, müzikten gnoseolojiye, felsefeden estetiğe uzanırken, hayli zordur. Ancak onun kıvılcımlar saçan, sistemsiz düşüncesinin merkezini ayırıştırabiliriz: yabancılaşmanın tahakkümünden arınmış olma durumu olarak anlaşılan özgünlük mitinin eleştirisi. Bu temayı modern yabancılaşmanın kurulum yerinin ayırıştırıldığı *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde¹⁷⁸ bulabiliriz.

176) A.g.e., s. 193.

177) O. Pöggeler, *Die Frage nach Kunst*, Freiburg-Münih, 1984; İtalyancası R. Masiero, G. Pigafetta, *L'arte senza muse* içinde.

178) M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektica dell'Illuminismo*, Torino, 1970.

Adorno'nun sorusu şudur: Baskılayan şeyden kurtulmak mümkün müdür? Yabancılaşmayı aşmak mümkün müdür? Büyük Marksist rüyayı gerçekleştirmek mümkün müdür? Bir taraftan, akılcılaştırmanın ve ütopyanın araçlarıyla bunun imkânsız olduğunu iddia eder; diğer taraftan, umuda kapı aralar: dehşetin yarattığı sessizliğin karşısında bu dehşeti söyleyen özerk bir ses vardır. Bu ses sanat eseridir.

Adorno için eserin herhangi bir olumluluğu düşünülemezdi. Ona göre, modern sanat, insanın bir özyönetim durumundan bir heteroyönetime geçtiği anda doğar; tarihsel-sosyolojik terimlerle bunun anlamı kırsal-patriyarkal örgütlenmeden endüstriyel-yönetimsel örgütlenmeye geçiştir. Tüm bunların karşısında, Aydınlanma ile birlikte yabancılaşmanın toplumsal yapıya dönüştüğü yerde, modern sanat hayır demek için doğar. Özyönetim toplumunda sanat eseri değil, zanaatçı *opus* vardı; bu kesinlikle öznenin tanınabildiği, özgürleşebildiği, kendini kurduğu bir sahicilik mekânı değildir; öznenin tanınması ve özgürleşmesinin aracı söz konusu değildir. Sanat angaje edilemez ya da, daha iyi bir ifadeyle, ne kadar angaje edilirse o kadar az angaje olur. Sanat, kendi malzemeleri içinde kendi özerkliğini keşfedecek seviyede olmalıdır.

Adolf Loos ve mimarlık üzerine 1966'da yayımlanmış, *Bugün İşlevselcilik*¹⁷⁹ başlığını taşıyan makalede, Adorno, mimarları estetik düşüncelere değer vermeye ve onları beslemeye davet eder, çünkü bir amaca hizmet eden her tür sanatın (negatif de olsa) diyalektiğinin öğeleri mimarlık içinde bulunabilir. Adorno bir amaca bağlı olan şeyle amaçlardan kurtulmuş olan şey arasındaki karşıtlığın aşılmasına işaret eder: aşma çabası, “estetik düşünce, sanatı düşünürken sanatın ötesine gitmeye mecburdur”¹⁸⁰ ifadesiyle tamamlanır. Bu ötede, mimar, kendini ilk çizgide, var olanın merkezinde, var olanın projeye dönüştüğü noktada bulur. Sanat eserinde zorunlu olanın araştırılması ve gereksiz olana dönüş, zorunlu olanla gereksiz olan arasındaki fark her sanat eserine içkin olduğundan, kurucu öğelerdir: bu değerlendirme temelinde bezeme kavramının eleştirel biçimde gözden geçirilmesi zorunlu kılınır; bu gözden geçirme her türden sanat kuramı ve felsefenin

179) T.W. Adorno, *Paşa Aesthetica*, Milano, 1979.

180) T.W. Adorno, *Teoria estetica*, Torino, 1970, s. 253.

çözülmesiyle sonuçlanır. Loos'u yeniden ele alan Adorno, "bezeme karışındaki nefret sonuç vermiş olsaydı, bütünlüğü içindeki sanata doğru genişlemek zorunda kalınmış olacağını"¹⁸¹ ortaya çıkarıyordu. Nitekim, eğer sanat lüzumsuz bir şeyse, o halde, her sanat nesnesi lüzumsuzdur, yani süstür: işlevde amaca uygun çözümler önemli olduğundan, bezeme işlevsel olmaya-bilir. Diğer taraftan, Kant'tan sonra sanat kendi özerkliğine kavuşmuştur; bu da (sanatın ontolojik statüsü gibi) lüzumsuzluğu sayesinde. Pratik dünya, belli amaçlara belli yanıtlar isteyen dünya, bezemeler olmaksızın yaşamayı kabul etmez. Ne arzu ve zorunluluk arasındaki yeraltı diyalektiğini kesmek, ne de kabiliyetin kesin nedenlerini ayrıştırmak mümkündür.

Bezeme ve işlev, ayrılmaz biçimde iç içe geçmeye kaderlidirler; her zaman naif bir duyarlılığa dönüşme veya öz bilincin boşluğunda kaybolma noktasındadırlar. Her ikisi de pratikle hesap yaparlar: bezeme gerçek ve özgün bir ontoloji icat etmek zorundadır ve işlev umutsuzca metafizik bir özerkliğe sahip olmanın yollarını arar. Fakat olan şey canavarcadır: "Sanırım, çok az kişi, pratikte olanlar kadar acımasız deneyimleri kendi vücudunda yaşamıştır."¹⁸² İşlev ve pratiklik ilkesinin her birinin kendi sınırına ulaştığı yerde vücut ve deneyim içindeki olumsuzlama ortaya çıkar, beklenmedik simgesel bir veçhenin ortaya çıkması gibi. Aydınlanmanın ardından, nihayet, akıl adına ortadan kaldırılmış gibi görünen sembol ve mit, tam da akıl belirgin biçimde sona erdirilmiş gibi görünürken, intikamcı canavarlar gibi geri dönerler; çünkü "işlevsel formlar onların işlevlerinin dilidir. Mimetik itki sayesinde, sanatçılar taklitle üretmeye başlamadan hayli önce yaşamakta olan, onu çevreleyen şeye benzer kılınır; sembolü, yani bezemeyi, nihayet lüzumsuz aksesuarı ortaya çıkaran şey, köklerini, inanların ürünleriyle adapte oldukları doğanın formlarından alır."¹⁸³

Adorno, Gadamer'den farklı olarak, pozitif bir bezeme ontolojisi değil, negatif bir bezeme antropolojisi geliştirir. Adorno'da diyalektik mantıkla değil de, antropolojiyle iç içe olan kendi ikiliğini keşfettiği anda negatif hale gelir: ihlal edilen, insandır, onun düşüncesi değil. Adorno'ya göre, bu ikilik, tam da mimarlıkta açıktır: "Dünyanın ruhunun sanatın formunu

181) T.W. Adorno, *Parva Aesthetica*, Milano, 1979, s. 107.

182) A.g.e., s. 110.

183) A.g.e., s. 111.

aşmış olduğunu iddia eden Hegelci doktrinin karşısında, sanatı, her türden doğrulayıcı felsefede mevcut olan çelişkili varoluşla birleştiren bir diğer Hegelci doktrin ortaya atılır. Mimarlıkta buna uyan bir şey yoktur: eğer mimarlık, işlevsel formları ve onların gerçekliğe tümüyle uyumlu olşunu tatmin ederse, kendisini kontrolsüz fantezinin kollarına bırakmak ister, cafcafla sonlanır.”¹⁸⁴

Adorno, estetik teori içinde hep bir şeylere işaret eder: “Bugün işlevselcilik (prototipi mimarlıkta ortaya çıkmıştır), konstrüksiyonu, ifade değerini geleneksel ve yarı geleneksel formlar yoluyla kazandığı bir yere iter. Büyük mimarlık, amaçları içerisinde, yani amaçlarını kendi özgül içeriği olarak ortaya çıkardığı yerde üst-işlevsel dilini edinir.”¹⁸⁵

Heidegger, Gadamer ve Adorno, estetikle mimarlık arasındaki, Eduard von Hartmann’ın ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkardığı ve de pek çok yönüyle radikalleştirilen tutarsızlığı çözmezler. Benzer bir pozisyonu, diğer İtalyan estetik araştırmacıları (Banfi’den ziyade Paci) gibi mimariyle ilgilenen Ugo Spirito’da buluruz. Spirito, mimarinin görün-güsel gerçekliğini kendisine göre sanatların temel ilkeleri olan ilkelerle kıyasladıktan sonra işi “ya mimari sanatlar arasından dışlanacak ya da estetiği yorumlama paradigmaları değişecek” demeye kadar vardırır.

Birinci ilke, mimesis ilkesidir: Spirito, kadimleri ve sanatların özgün ka-rakterinin taklit içinde ayrıştırılmasını yeniden ele alır, fakat mimarinin mimetik bir sanat olmadığı yargısını tekrarlar. Mimari pratikte yaratıcı değil, inşaî bir boyut söz konusudur: dahası, mimarlık, resimde olduğu gibi örneğin, şeylerin imgelerini değil, gerçek şeyleri üretir.

İkinci ilke, form ve içeriğin özdeşliğidir: sanat eseri, “[eserin] formu içe-rikten ayrıştırılmadığında ve sanatçı belirli bir içeriği somut bir form olarak yaşatmayı bildiğinde”¹⁸⁶ sanat eseridir. Mimaride iki form ve iki içerik –iç ve dış form ve içerikler– yaşadığından bu imkânsızdır. Dahası, pratik amaç değişebilir veya ortadan kalkabilir, sanatsal form iki olay dizisi arasında

184) T.W. Adorno, *Teoria estetica*, Torino, 1970, s. 48.

185) A.g.e., s. 65.

186) U. Spirito, *Nuovo umanesimo*, Roma, 1964.

istikrarlı bir anlam kurulmaksızın dönüşebilir. Spirito, böylece, her tür Akılcılığın ve İşlevselciliğin krizine işaret eder.

Üçüncü ilke, sanatın, yani bilinç kipi biçiminde anlaşılan sanatın kuramsal karakteridir: bu ilke, açıktır ki, mimarlığa uygulanamaz. Mimarlıkta kuramsal anı pratik andan, bilmeyi yapmaktan ayırmanın olanağı yoktur. Mimarlık yalnızca kuramsal öğeye indirgenemez.

Dördüncü ilke, sanatın özerkliği, yani amaçlarından serbest olma ilkesidir: oysa, açıktır ki, mimarlık güçlü bir heteronom bileşene sahiptir.

Beşinci ilke, kişilikle sanat arasındaki bağla ilgilidir; bu bağ, ben metafiziğinden doğar ve sanatın özgürlüğün, fantezinin ve yaratıcı faaliyetin mekânı olmasını ister. Mimarlık, fantezinin ve yaratıcı özgürlüğün mekânı olmak için çok fazla yükümlülüğe sahiptir.

Spirito, tüm bunlardan, mimarlığın “sanat dünyasının kavrayışlarına ve geleneksel tanımlamalarına uzanan her türden varoluş olasılığından kaçtığı” sonucuna varır. “Mimarlara yönelik söylemle birlikte, filozof, şu zamana kadar sabitlenmek zorunda olunan amaca ulaşmak için nispeten daha açık bir yol bulabilir. Filozof, şu zamana kadar alınan yolun muğlaklığını mimarlara daha kolaylıkla gösterebilir, onları tutarsız dogmalardan kurtulmaya ve kendi güçlerine –gerek kuramsal gerek keşfi ve inşaî düzlemlerde– güvenmeye davet edebilir”.

Doğru ya da yanlış kabul edilen yapı yapma biçimlerinin tanımlanabilmesi için estetik kriterlerin araştırılmasına yönelen, arkasında taşıdığı güçlü faydacı gelenekle, Anglosakson estetik araştırmacısı Scruton da, mimarlığın, tüm dekoratif sanatlar gibi, bir temsil istenci ya da dramatik bir jestten değil, sorunları çözmeye yönelik günlük bir meşguliyetten, Romantik kuramın sanatsal niyetleriyle pek de ortaklığı olmayan bir meşguliyetten doğduğunu söyler.

Scruton’a¹⁸⁷ göre, mimarlıkta işlevsel olanla güzel olan arasındaki ayrışma,

187) R. Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, Princeton–Londra, 1979.

kendi içinde estetik deneyimi dışlamayan pratik aklın doğası üzerine bir kafa karışıklığından doğar: tuhaf biçimde, aynı sorun, başka bir dilde de olsa, Gadamer tarafından da dile getirilir.

Scruton için hem projecinin hem kullanıcının mimari deneyiminde yalnızca algısal veri değil, bununla aynı yaratıcı boyutta olup bundan çok daha önemli olan yaratıcı veri de yer alır. Nitekim, estetik deneyim, yalnızca algının değil, aynı zamanda hem benliği hem de onu çevreleyen dünyayı öğrenmenin temel bir anıdır; dolayısıyla, yaratıcı kapasite olarak estetik boyutun var olanın eleştirisiyle sonuçlanması ve nesne içinde aynı zamanda ve her şeyden önce bir ahlâkî düzen değeri bulmanın yollarının aranması kaçınılmazdır.

Scruton, her şeyi insan eylemine ve eylem içinde analitik anla sentetik an, güzellikle fayda, teori ile pratik arasında bir ayrım yapılamayacağı olgusuna bağlar.

Bir başka yönde, form üzerine yapılmış psikolojik çalışmalar geleneğinin mirasçısı olan Arnheim, 1977’de yayımlanmış olan *Mimari Formun Dinamîği* isimli kitabıyla şu sorulara cevap arar: “Yapı, onu insan gözü için kavranabilir kılan bir görsel birlik ortaya koyar mı? Yapının görünüş biçimi, onu projelendirenler için farklı fiziksel ya da psişik işlevler ortaya koyar mı? Onu canlandıran ruhtan bir şeyler tezahür eder mi ya da topluluğu canlandırmak gerekir mi?”¹⁸⁸ Bu sorular, Arnheim’ı, psikolojik etkiler üzerinde etki eden görsel koşulları araştırmaya iter; Arnheim’in öncülü şudur: “tüm insanî gereklilikler varlıkla ilgilidir” ve varlıkla vücut arasında ayrım yapmanın çok anlamı yoktur.¹⁸⁹

Arnheim, 1954 tarihli önemli çalışması *Sanat ve Algı* temelinde öncelikle mekânsal unsurların dinamiklerini (yataylık ve dikeylik, ağırlığa ve yükseklığe bağlı duyumlar arasındaki ilişkiler) analiz eder ve anlam katan şeyin varlık olduğu sonucuna varır: aynı şekilde, düzlemlerle boşluklar, yolla figür, içle dış, konkavla konveks arasında da ilişki mevcuttur. Ardından, “nasıl

188) R. Arnheim, *La dinamica della forma architettonica*, Milano, 1991, s. 9.

189) A.g.e., s. 11.

gözüktüğü” ve “nasıl olduğu”nun analizi gelir, katı cisimleri algılama biçimleri, perspektif deformasyonları, parça ve bütün arasındaki, görünenle görünmeyen arasındaki, dolaylı olanla derin olan arasındaki ilişkiler araştırılır. Merkezî tema, düzen ve düzensizlik, denge ve dengesizlik ve sentaks temalarıdır. Mimarlığın görsel algısının dinamikleri bir kez analiz edilip anlaşıldığında, Arnheim’ın araştırması anlamların biçimlenmesine, yani simgesel formların dinamiğine varmaz; simgesel, her türden dinsel, metafizik ve aşkın değerini kaybetmiştir: ifade ile algı biçimleri arasındaki ilişkinin biçimi halini alır. Sanatsal değerler gibi toplumsal değerler de psikoloji içinde, varsayılmış bir bilimsellik içinde çözülür. Bu, temelde, sanatın en özgül yanının dünyaya tekabül etmesinde değil de, onu hep krize sokmasında yattığını hesaba katmaksızın sanatın gizemini ele geçirmeye çalışan psikolojik estetik anlayışları tarafından ondokuzuncu yüzyılın ortalarından beri geliştirilen analizlerin büyük rüyasını oluşturuyordu. Sanat dünyayla oyun oynar hep, satrançta atın yaptığı gibi rakibini “oyun dışı bırakır”; bugün formlar psikolojisiyle mimarlığı ele geçirmiş olduklarını düşünenlere mimarlık her yere yayılarak, izlerini kaybettirerek, bu yokluğu her zaman var kılarak yanıt verir. Hegel’in dile getirdiği sanatın ölümü, onun bütüncülleşmesinden başka bir şey değildir.

XI.

Atopya ve Nooteknik: Lüzumsuzluk Estetikleri, Postmodernden Bu Yana...

Heidegger, Gadamer ve Adorno, kitle toplumu ve onun idollerini araştırarak, bunu yaparken de Kant ve Hegel'in babası oldukları çağdaş düşüncenin tüm koordinat ve paradigmalarından yararlanarak Modernite'nin çıkmazlarını ortaya koyarlar; düşüncelerini metafiziğin eleştirisine yöneltirler; fakat yirminci yüzyılın ikinci yarısında üretim biçimlerinde ve dünya görüşlerinde çagsal bir değişimin harekete geçtiğini fark etmezler. Başka bir deyişle, sibernetik ve tekno-bilime dair bir eleştiri geliştirmeyi başaramazlar. Bu eleştiri post-yapısalcı düşünce, özellikle de postmodern terimini ünlü edecek olan Lyotard tarafından tamamlanır; terim, bir mimarlık estetiğinin tanımlanmasından çok, mimarlığın, içerisinde modernitenin buyruklarından ve çıkmazlarından sıyrılmaya çalıştığı bir alanın tanımlanmasında merkezî bir yer tutar.

Tekniğin maddeselden gayrı maddesele, yerelden yayılmışa, insan biçimliden yabancıya, görünürden görünmeze, çizgiselden nöronlara, adanmıştan evrensele, sertten yumuşağa, mineral ve mekanikten biyolojik ve biyoteknik olana dönüşümü temel önemdedir. Teknik, yaşayana saldırmış ve onun mülkiyetini üstüne almıştır.

Mimarlık, sinyallerin, mesajların, metaforların, yapayın üretimi halini almıştır: bundan böyle yalnızca form veya yapı değil, aynı zamanda biçimlenimler (configurazioni) üretir. Bu durumu tanımlamak güçtür; kimileri post-endüstriyel, kimileri de postmodern terimini kullanır: biz Nooteknik (nootecnica) terimini tercih ediyoruz, çünkü teknik, her şeyden önce, nöron biçimlilik, düşünce halini almıştır.

Zamanımız, emeğin giderek daha da robotlaşmasıyla, maden kökenli ilk malzemelerden ilerici biçimde özgürleşmesiyle, “gusto”nun önceden belirlenmesiyle birlikte ürünlerin kitleselleşmesiyle, piyasaların ve üretim/yeniden üretim teknolojilerinin küreselleşmesiyle karakterize olmuştur. Tüm üretim, bölüşüm, değişim, tüketim döngüsü daha da entegre olmuş ve sibernetik biçimde yönlendirilmiştir.

Geçerli olan eğilim, el emeğinin sonucunun niceliğini ve sosyo-politik önemini asgariye indirirken, pek çok biçimiyle entelektüelemeği önemleştirir. Bu noktada, basitçe, “ağır” mekanik teknolojilerden “hafif” sanal teknolojilere doğru bir gelişim olduğu sonucuna varılabilir.

“Adanmamış” “araçsallığın” yeni boyutu, yani kendi başına amaç (yani Kantçı estetik nesne), sanatsal ve mimari eserlerin karmaşık üretimlerindeki amaç ve araçlar arasındaki ilişkiyi radikal biçimde değiştirir; teori ve pratik, araç ve amaç, soyut ve somut, form ve içerik arasındaki geleneksel ayrımları, kısacası, Batı metafiziğinin tipik çiftlerini anlamsız gösterme eğilimindedir. Bu duruma örnek olarak antik dünyada eserin üretiminde teknik verinin temel önemde olması ve üreticinin her şeyden önce bu konudaki yeteneği nedeniyle takdir edilmesi gösterilebilir; teknik hiçleştirilmeye çalışılsa da ya da eserin içeriğinde mimetikleştirilse de, modern dünyada da durum böyledir. Oysa, zamanımızda, sanatçı, teknik kabiliyeti nedeniyle değil, tekniği kavramsallaştırma ve tahakküm altına alma kapasitesiyle sanatçıdır.

Tüm bunların sanat eserini ve mimarlığı düşünme ve üretme biçiminde bir kötüleşmeye neden olmaması mümkün değildir; her şeyi sanat eserine, yani kavramsallığın öznesine ve nesnesine dönüştüren ve aynı zamanda kavramsallaştırmayı açık, ilişkisel, topolojik anlamda belirsiz kılan, tam da bu durumdur.

Tüketim de önemli dönüşümler geçirmiştir: en azından gelişmiş ülkelerde, tüketim, değişim değeri mantığı tarafından, yani piyasaların büyümesi ve gizemi tarafından sürdürülmüştür.¹⁹⁰ Bunlarsa, sanallaşma karşısında “ikincil”leşme eğiliminde olan “maddesellik”lerini kaybetmektedirler; her du-

190) Bkz. C. Debord, *Commentario alla società dello spettacolo e La società dello spettacolo*, Milano, 1990.

rumda daha çok enformasyon satılır ve şeyler oranlardan, iletişim formları ve biçimlerinden giderek daha çok değer alırlar. Değerler, her durumda, şansa bağlı hale gelir, gereksizleştirilir ve estetikleştirilir. Ancak gayri maddiliğin alanında malzeme düşmez veya çökmez, aksine, egoist, narsistik öztemsil nesnesine, teşhir malzemesine dönüşür.

Nooteknik tarafından oyuna dahil edilen şey, artık doğal olanla yapay olan, organikle inorganik –bunlar antikite için sorunsaltemalardır ve çağdaşıklıkta yapayın bütüncülleşmesiyle ya da tekniğin (mekanik gibi) sonlandırılmasıyla sonuçlanırlar– arasındaki ilişki değil, maddî olanla gayri maddî olan ya da vücutla ruh arasındaki çok daha radikal ilişkidir. Yaşayan kavramı en açık sınırları göstermez: biyoteknolojiler vücut içinde tekniğin en yabancı boyutunu sergilerler, bilimin kendisi organikle inorganik arasındaki sınırları tanımlamada güçlükler yaşar. Tartışılan, yaşayan kavramının kendisidir. Organik artık yeniden yaratılan şey değil, mekanik ya da enformatik yeniden üretilen bir sistemdir. Organik, hayvan ve bitkinin ötesine geçer. Yeniden üretilen şeyle kıyaslandığında değişim görüngüleri, başkalaşım, melezleşmeler, kirlenmeler önemli hale gelir.

Vücut bundan böyle “ölçü” olamaz, çünkü o protezdir, armoninin öznesi ya da nesnesi olmayan metamorfik nesnedir. Dünyanın modellenmesi, insan biçimlilik boyutundan kurtarılmış olan teknik, “yabancı” biçimleri içinde meydana gelir. Başka bir şeye uyum sağlamak için kendi kurallarına sahip olan işlevselci ve akılcı fikir, “başka” kuralları şekillendirme, “yabancı” ihtimaliyle karşılaşır.

Sonraki kirlenmeler ve her türden kimliğin başkalık olarak gösterilmesi (teşhir edilmesi) için ve viral biçimsellikle ilerleyen estetik, bugün, mimarlık olarak bütüncülleştirici lüzumsuzluğun, tesadüfiliğin, kavramsallığın formlarında sunulur.

Sanat bir “sensör” olarak, aynı zamanda, şeylerin bu durumunun ya da, kimilerinin söyleyeceği gibi, bu “sanat durumu”nun yadsınması olarak bu durum üzerine araştırma yapar.

Bu değişiklikleri kayıt altına almanın birinci biçimi, sanatı, Croceci bir

bakışla, yalnızca dilbilimsel bir sistem olarak değil, yapay dillerin üretim anı olarak görmek olmuştur.

Altmışlı yıllardan itibaren, Fransa’da, antitarihselci, antihümanist ve anti-varoluşçu bir hareket gelişti; Saussure’ün dilbilimi üzerine çalışmalarını ve form psikolojisi araştırmalarını yeniden ele alan ve bunları antropolojiye, edebiyat eleştirisine, Marksizme, epistemolojiye, psikanalize ve estetiğe uyarlayan bu hareket, tüm toplumsal ve kültürel görüngülerin incelenen görüngülerde mevcut olan sabit ve sistematik ilişkilerin ayrıştırılması yoluyla analiz edilmesini öneriyordu. Sanat da kültürel bir ürün ve göstergeler (imgelerin, jestlerin, seslerin ve sinyallerin çizgisel bileşenleri) toplamı olduğundan, yapısalcılık, herhangi bir diğer insan ürünüyle eşit düzeyde değerlendirilmiş olan sanat eserlerinin gösteren ve gösterilenlerinin tanımlanması için semiyolojiden faydalanabiliyordu.

İtalya’da yapısalcılığın mimarlık yorumuna uygulanması hayli önemli bir etki yaratmıştı. Umberto Eco, Cesare Brandi, Klaus Koenig ve Renato De Fusco’nun çalışmaları özellikle önemlidir, yurtdışında da estetik görüngüler üzerine bu anlamda araştırmalar yapan Max Bense olmuştur.

Eğer kültür, diye yazar Eco, bir göstergeler sistemi, yani esas olarak iletişim ise, semiyotik yoluyla analiz edilebilir. Her ne kadar “iletişim”den çok işlev ön plana çıkar gibi görünse de, Eco, gerçekte, “mimarlıktan (esas olarak) iletişim olgusu olarak yararlandığımız” gözleminde bulunur. O halde, mimarlık bir göstergeler toplamıyla ya da, daha iyi bir ifadeyle, “davranışları ilerleten göstergesel araçlar” toplamıyla aynı standartlarda analiz edilebilir.

Eco’nun semiyolojisi, “mimari göstergede gösterileni onu mümkün kılan işlev olan bir gösterenin varlığını” tanıma eğilimindedir. Gösterenler, tarif edilebilir ve kataloglaştırılabilirler: kesin işlevleri gösterebilirler, çünkü Eco’nun aşağıdaki şemada önerdiği belirlenmiş kodların ışığında yorumlanırlar:

1. Sentaktik kodlar: yapıbiliminin eklemlenmesine bağlanırlar; mimari form, girişler, çatı araları, tonozlar, çıkma destekleri, pilastrlar, çimento kafesleri vs. diye ayrılır. Tek bir strüktürel mantık vardır.

2. Semantik kodlar:

a) Mimari unsurların dile getirilmesi

1. Birincil işlevler düzenlamı veren unsurlar: çatı, teras, çatı penceresi, kubbe, merdiven, pencere...
2. İkincil “sembolik” işlevler yananlamı veren unsurlar: metop, alınlık, sütun, alınlık tablası.
3. “Bölüşümsel özellikler” düzenlamı veren ve “yerleşim ideolojileri” yananlamı veren unsurlar: ortak hol, gündüz ve gece alanları, oturma odası, yemek salonu...

b) Genel tipolojideki ifadeler

1. Sosyal tipler: hastane, villa, okul, şato...
2. Mekânsal tipler: dairesel planlı tapınak, Yunan haçı planlı tapınak, “açık” planlı, labirent...

Bu kodlar, kesin biçimde “ikonolojik, stilistik veya retorik tipte sözcükler” değildirler, ama “mimarlığın kendisi bir retorik olarak biçimlenebilir”.

Mimarlık nasıl ikna edebilir? Mimarlık, esas olarak, kimi özelliklere sahip bir kitle iletişim formudur:

- Mimari söylem ikna edicidir: edinilmiş öncüllerden hareket eder, bunları bilinen ve kabul edilmiş argümanlar içinde bir araya getirir ve belli bir uzlaşıya varır.
- Mimari söylem psikolojiktir ve kullanıcı mimarın öğretilerini izlemeye çağrılır.
- Mimari söylem çok da dikkat edilmeksizin tüketilir (filmlerin, televizyonların, çizgi romanların, polisiye kitapları gibi).

- Mimari mesaj, kullanıcı kişi (örneğin, Venedik'teki Dükalık Sarayı'nı yağmurdan korunmak için kullanan kişi) bir ihanet içinde yer aldığına farkında olmaksızın sapkın anlamlarla dolabilir.
- Bu anlamda, mimari mesaj, azami zorlamayla (böyle oturmak zorundasın) azami sorumsuzluk (bu formu istediğin gibi kullanabilirsin) arasında hareket eder.
- Mimarlık, resim ve şiirde olandan farklı, şarkılar ve giysi modası için olanla benzer biçimde anlamların hızlı bir şekilde yitmeleriyle maluldür.
- Mimarlık bir piyasa toplumunda hareket eder ve diğer sanatlarda olmayan teknolojik ve ekonomik bir devre içinde yer almak zorundadır.

Mimarlık burada belirtilen kodlar içinde açığa vurur. İçinde yaşadığı ve –yalnızca iyi bir yaşam makinesi olması anlamında değil, yalnızca varlığıyla bile onu önceleyen şeye bir eleştiri olabilmesiyle de– eleştirdiği toplumdan bahseder: “Mimarlıkta uyarılar aynı zamanda ideolojilerdir.”

Mimarlık, böylece, kendini kodlara sahip bulur, fakat ikna edici olabilmek için bu kodları kontrol edebilmelidir ya da, başka bir ifadeyle, kendi ikna edici ve bilgilendirici olma istenci karşısında bu kodları oyuna sokabilmelidir. Yani kodları olumsuzlamadan “beklenen retorik ve ideolojik sistemlerin altüst edilmesine” meyilli olmalıdır. Bu şekilde, mimarlık, “iletişim gibi bir pratiğin ana eksenlerinden biri (en önemlisi değil) olarak” sunulur.

Bireyin yalnızca onu belirleyen yapıların nedensel bir kesişim noktası olduğu, öznesiz bir tür felsefe olan yapısalcılık, çok sayıda modernite eleştirisine ve ileride postmodern diye anılacak olan harekete kapı aralamıştır. Yapısalcılık, ayrıcalıklı düşünce nesnesini mimaride bulur; bunun nedeni, büyük ihtimalle, mimarının Batı metafiziğinin en önemli ikiliklerini içinde barındırıyor olmasıdır: doğal-yapay, doğa-tarih, form-içerik. Moderniteden çıkmaya yönelik her çabanın aynı zamanda Batı eleştirisi olamayacağı ortaya konur. Postmodernizmle mimarlık arasındaki ilişki üzerine hayli önemli estetik-felsefi-sosyolojik bir çalışma vardır; Janks veya Harvey bu kampta görülebilir.

Frederic Jameson, altmışlı yıllardan sonra kültürün evrimini kavramaya çalışırken, 1984 tarihli *Postmodern ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* adlı çalışmasında, “mimarlıkta estetik üretimdeki değişikliklerin çok daha görünür hale geldiğini ve mimarlığın ortaya çıkardığı kuramsal sorunların diğer alanlara göre daha fazla bir merkezîyet ve eklemlenme edindiğini” itiraf eder. Postmodern konumlar şu şekilde tanımlanır:

[...] Modern gelişmenin ve International Style (Le Corbusier, Mies) denen mimari akımın amansız eleştirisi, biçimsel eleştiri ve analiz [...] kentsel yaşam ve estetik kurum düzeyinin yeniden değerlendirilmesiyle kol kola gider. Geleneksel kentsel yapının ve çevre bölgelerin kültürünün yok oluşu (bu, ütöpik kentin yeni modern-gelişmiş yapılarının bağlarından radikal biçimde koparılması vasıtasıyla gerçekleşmiştir) modern gelişmeye atfedilir; eşzamanlı olarak modern hareketin seçkinciliği ve otoriterliği, acımasızca, karizmatik Maestro’nun buyur-gan jestlerinde ortaya konur.

Bu seçkincilik karşısında, aşağıda anlatılanlarla birlikte, bir tür “estetik popülizm” ortaya çıkar:

[...] Yüksek kültürle kitle kültürü ya da ticarî kültür arasındaki (esasen modern-gelişmiş) sınırın kalkması; Leavis ve Amerikan New Criticism’inden Adorno ve Frankfurt Okulu’na tüm modern ideologların büyük bir tutkuyla duyurdukları Kültür Endüstrisi’nin formları, kategorileri ve içerikleriyle sarmalanmış yeni tip “metinler”in ortaya çıkışı. Nitekim, postmodern, Kitsch’in, televizyon dizilerinin ve *Reader’s Digest* kültürünün, reklamların ve motellerin, televizyon şovlarının ve B tipi Hollywood filmlerinin, *ucuz baskılarıyla* havaalanlarında dağıtılan, Gotik, romans, biyografik roman, polisiye, bilimkurgu ve *fantezi* kategorilerine ayrılmış sokak-yayıncılığının “aşağılayıcı” manzarasının tümüyle etkisindedir: postmodern ürünlerdeki malzemeler, Joyce veya Mahler’de olduğu gibi basitçe “alıntılanmazlar”, tözleriyle her şeyi nüfuz ederler.¹⁹¹

Jameson’a göre, postmodernle birlikte, kendimizi, “yapı mekânının değişimi”, “hâlâ yeterli algısal kapasiteler geliştirmedikimiz” ve bizden “yeni organlar” geliştirmemizi, “alıcılarımızı veya vücutlarımızı şu ana kadar hayal edilmemiş, belki de nihaî analizde imkânsız yeni boyutlara genişletmemizi” isteyen bir “hipermekânın” karşısında buluruz.

Mekân başka anlamlar üstlenir, var olanın ölçüsü olma kapasitesini yitirir, yani atopik hale gelir. Perspektif, Barokta olduğu gibi “genişlediği” için değil, ama önemsizleştiği için düzene sahip olmaz. Jameson şunları yazar:

[...] bu mekânın hacimden veya hacimlerden, başka terimlerde de olsa, konuşmayı imkânsız kıldığını söylemeye çalışmışlardır. Bu mekânı işgal eden asılı kurdeleler, aklı, sistematik biçimde ve teamülen, herhangi bir form hipotezinden uzaklaştırır. Gözlere kadar ve tüm vücutla bu hipermekânın içindeyizdir.¹⁹²

Atopya, bizi Darwinci anlamda yeni alıcılara sahip olmaya, özdeşleşmek ve özdeşleştirmek için farklı prosedürlere, yeni zihinsel haritaların inşasına zorlar.

Bu noktada, Bürger’in postmodern tezinden bahsedilebilir:

[...] Postmodern düşüncede merkezî yer tutan bir teze göre, toplumumuzda artık göstergeler bir gösterilene değil, diğer göstergelere gönderme yaparlar; bizler artık söylemlerimizle bir şeyin bir gösterilen olarak yakalayamayız, sadece sonsuz bir gösterilenler zinciri üzerinde hareket ederiz. Bu teze göre, Saussure’ün gösterilen ve gösterenin birliği olarak tanımladığı gösterge parçalanır. Eğer ellili ve altmışlı yılların enformel sanatıyla kıyaslanırsa, resimde yetmişli yılların sonlarından itibaren bir gösterilen öneren göstergelerin geri dönüşü gözlemlenebilir. İtalyan gençlerin ve hatta Alman *Yeni Yabanullar*’ın pek çok resminde şu zamana kadar özerk olan gösteren, yalnızca ressamın gözlemci için hazırladığı bir tuzaktır; böylece, olası simgesel yorumların girdabında kaybolunur.¹⁹³

192) A.g.e., s.80.

193) P. Bürger, *Teorie dell’avanguardia*, Torino, 1990, s. 123.

Gerçekte, postmodern maskelenmiş bir antimodernizmdir veya, daha iyisi, Modernite tarafından başlatılan korkunç oyundan çıkma çabasıdır: negatifi sürekli olarak anılması, her durumda, çelişkiyi ve bu karşıtlıkların beslenmesinden türeyen sıradışı gücü hazmetme ve onlardan faydalanma kapasitesi.

Eğer Modernin ifadesi tarihsel avangardlarsa, postmodernin avangardların antitezinde ortaya çıktığı açıktır; tarihsel avangardlar sanatı yaşama getirme niyetindeyken, postmodernizm hayatı sanat olarak kullanır. Şüphesiz, bu anlamda dönüm noktası tarihsel avangardları karakterize etmiş olan malzemelerin karışıklığı ilkesini gündelik kullanım ürünlerine kadar genişletme kapasitesindeki Pop Art olmuştur.

Bu anlamda, postmodernist tavır, avangardın ilerici temizliğinin, iktidarsızlığının sonucunun, empatik bir sanat eseri kavramını son noktaya taşıyarak ve sanatsal üretimi gündeliklikten ayırarak yalnızca araçların saflığının gözetilmesinin –bu durum, ellili yıllarda ve altmışlı yılların başında mimarlıktaki işlevselci formların, resimdeki enformel ve minimal formların, edebiyatta ise Yeni Roman’ın sonucudur– reddinden doğar. Bu saflık, tarihsel avangardların projesinin gerçekleştirilemez olduğunun gösterilmesinin ardından malzemelerin *de facto* geri gelişinden başka bir şey değildir.

Bu çalışmanın başından itibaren Batı kültüründeki güzel fikriyle metafizik arasındaki bağa işaret edildi; bunun dışında metafizik, kimlik, Batı ‘lógos’unun ayrıştırılması ve bir amacın, *telos*’un “inşa”sı ve dışavurumu olduğundan mimarlık arasındaki ilişki gösterildi. Yirminci yüzyıl felsefesindeki hedeflerden biri tam da metafiziktir: saldırı, çoğunlukla İkinci Dünya Savaşı ardından pek çok farklı cepheden ve biçimde gelir ve yapısöküme şekil veren Derrida’nın¹⁹⁴ çalışmaları radikalleştirilir.

Derrida’nın niyeti, bir farklılaştırma prosedürü vasıtasıyla, iyi/kötü, doğa/ruh, vücut/ruh, özne/nesne, zaman/uzam, madde/form, güzel/çirkin gibi

194) Bkz. J. Derrida, *52 Aphorismes pour avant-propos, Mesure pour mesure et Philosophie*, Paris, 1987 içinde; *Point de folie – Maintenant l’architecture, Psyché*, Paris, 1987 içinde. Bunlar dışında bakınız: A. Van Sevenant, *La decostruzione e Derrida*, Palermo, 1992.

metafizik geleneğin karşıtlıklarına hapsolmemiş bir düşünce ortaya koymaktır.

Felsefi yolculuğu süresince –post-felsefi demek daha doğru olabilir–, Derrida, metafizik son kalesi dediği mimarlıkla karşı karşıya gelir: bu özgün karşılaşma dahilinde, Derrida, Paris Şalesi projeleri için, mimarlığa hiçbir biçimde felsefi kavramları uygulamadan Tschumi ile çalışmıştır. Onun için önemli olan şey, yapışökümün, mimari gibi, “esere yönelik bir düşünce” olmasıdır. 52 *aphorismes pour un avant-propos*’dan birinde şöyle yazar: “*Contrairement à l'apparence, 'déconstruction' n'est pas une métaphore architecturale. Le mot devrait, il devra nommer une pensée de l'architecture, une pensée à l'œuvre.*”

Derrida, *Point de Folie*’de, mimarlık kavramının sabitlerini var kılan şeyi işaret eder: *oikos*, yani *oikonomia*’nın türediği ev. Burada hane yasaları, yani her biri bir merkeze bağlı olmakla karakterize edilmiş olan doğum ve ölüm yerleri, okul, yol, agora, meydan ve mezar ifade edilir. Bu merkez, *arché*’dir ve dolayısıyla temeldir.

Mimarlık her zaman bir “hizmetinde olma” anlamı taşımıştır, yani bir amaç taşımıştır. Mimarlığın inşa ediliyor oluşu, mimarlığın ahşap ve taşta olduğu ve Derrida’yı destekleyen hiyerarşileri de belirler. *Arché*, temel, *télos*, hiyerarşilerin ayrıştırılması olarak inşa fikri, metafizik özüdür, yani mimarlık ve metafizik iç içe geçer.

Bir mimarlık mimarisi yanında bir felsefe mimarisi de vardır: mimarlığın özgül inşasının yanı sıra düşünce de inşa edilir. Düşünceyi yapışöküme uğratmak, beraberinde, düşüncenin içinde olduğu mekânın da, yani mimarlığın da yapışökümünü getirir; düşünce ile pratik, inşa eden düşünceyle inşa edilen eser arasındaki ikiliği aşmak anlamına gelir. Dolayısıyla, felsefi biçimlerin veya beylik lafların mimarlığa uygulanması söz konusu değildir. Eğer yapışöküm metafizik düğümlerinden kurtulmaksa, o halde, aynı “hareketle” mimarlığı yapışöküme maruz bırakmak en doğru (olasıdan ziyade) şeydir: metafizik sembolü olarak mimarlık de-sembolize edilir; yapışöküm, bir program, metot veya teknik olamayacaktır, ama tüm o kendiliğinden karakteriyle bir olay olabilir. Mimari, inşaî, yabancılaştırılmaz ilkesini kay-

bedemez ve kaybetmemek zorundadır da, ama empoze edici karakterinden vazgeçmesi gerekir. Yapısöküm, Derrida'nın 50. aforizmada yazdığı gibi, bir yıkım değildir: “l’engagement, la gageure: tenir compte de cette nécessité architecturale ou anarchitecturale sans détruire, sans en tirer des conséquences seulement négatives. Le sans-fond d’une architecture ‘déconstructrice’ et affirmative peut donner le vertige, mais ce n’est pas le vide, ce n’est pas le reste béant et chaotique, le hiatus de la deconstruction.”

Dolayısıyla, yapısöküm, düzen ve düzensizlik, ağırlık ve hafiflik, istikrar ve istikrarsızlık, mahremiyet ve düşmanlık, şeffaflık ve ışık geçirmezlik, simetri ve simetrisizlik, uyum ve uyumsuzluk, oranlılık ve oransızlık, gereksizlik ve amaç, dekorasyon ve strüktür arasındaki yarıklara yerleşerek olaya hazırlanmak zorundadır.

Metafizikten başka bir şeyin peşinden koşan Derrida, her durumda, kökenlere geri dönmeye, *archê*, temel ve *têlos* arasındaki düşünceye yönelmeye zorlanır. Derrida'nın mimarinin kökenlerine getirdiği tanımlamanın Alberti'nin tanımlamasına benzer oluşu tesadüf değildir.

Bu inşa eden düşüncede ve düşünen inşada, olayın nedenselliğine duyulan güvende kadim ‘*kairós*’a, tercih edilir olay figürüne dönüş var gibidir: olası olanı yakalamayı istemeden de ona karşı hazırlıklı olunabilir. Bu, çağdaş sanatın en radikal formlarından alınıp kutsallığa yerleştirilebilecek figürdür. Derrida’da olası olan, –Heidegger’dekine benzer biçimde: “yalnızca bir tanrı bizi kurtarabilecek”– oluşu içinde serbest bırakılamaz, fakat mimarlığın bir hizmet oluşu yapısöküme tabi tutularak ve askıya alınarak olası olanın mekânı bir biçimde serbest bırakılır. Heidegger de bu duruma onay vermiştir. Böylece, mimarlık, hiçbir şeyin hareketsiz olmadığı mekânlardan müteşekkil, yalnızca olayları olası kılmak için var olan bir olaya dönüşür.

Batı kültürüne ve mimarlığına yaptığımız bu yolculuğun sonunda estetikle mimarlık arasındaki ilişkinin karakteristik veya temel anlarının bir sentezini oluşturmaya çalışabiliriz.

Antik kültürde mimarlık, esas olarak, hizmet gören veya mekanik bir sanat

olarak değerlendiriliyordu, kozmosun düzgüsellığıyle özdeşleştirilmeye çalışılıyordu; güzel, nesnel bir form içinde, yani fenomenlerin tekilliğinin ötesinde düşünüldüğü ve yaşandığı için mimarlık güzeli çözemiyordu. *Kósmos*'un tamamlanmışlığına benzer biçimde “tamamlanmış” bir şey kabul edilen mimarlık, akılcılık ve düzenle özdeşleştiriliyordu.

Helenistik ve Roma kültürüyle beraber “irrasyonel”le baş döndürücü bir karşılaşma meydana gelir; bu karşılaşma, şeylerin düzeninin ötesinde, kendine ait bir dile sahip olma kapasitesinde özerk bir özelliğin var olabileceği fikrini doğuracaktır.

Emperyal bir dile dönüşen ve artık ‘*polis*’le, sınırlı sivil toplulukla bir özdeşleşme anı olmayan mimarlık, çok sayıda dille ve farklılıkla onları entegre ederek boy ölçüşmeye çalışır.

Mimari yapış ediminde her zaman mevcut olan ve belki de ilk kez özerk bir anlam kazanan tekniğin ruhu, sanki tekniğin bir amaç için araç olması başlı başına bir amaç olmuş gibi ortaya çıkar. Bu ancak Gotik mimariden Hümanist mimariye geçilen modern çağda açıklığa kavuşacaktır. Bundan böyle, büyük klasikçi ideoloji kendisine model olarak Yunan ve Roma mimarisini alacaktır.

Bizans dünyasında kozmogoni mimari içinde simgeselleşecektir ve Aya-sofya, Ghyka’nın yazdığı gibi, “kesin mantığı [...] Ptolemaiosçu kozmografinin kristal küreleri üzerinde tasarlanmış Iskender geometri teoremini”¹⁹⁵ açığa çıkaracaktır.

Ortaçağ kültüründe mimarlık hizmet gören veya mekanik sanat olmaya devam edecektir, ama artık güçleri ve bu güçlerin beraberinde getirdikleri bağımlılığı değil, parçaların bütüne ve bütünün parçalara aidiyetini işaret etmek için yükseltilecektir. Mimarlık artık burç, kale, ev, saray, kilisedir.

Modern, sanatların soylulaştırılmasıyla, resim, heykel ve mimarinin mekanik sanatlardan liberal sanatlara dönüştürülmesiyle açılır.

195) Bkz. M. Ghyka, *L’Esthetique des proportions dans la nature et dans les arts*, Paris, 1927.

Hümanizmle beraber tarihin yeniden-başlatılması ve keşfi gibi “dramatik” bir deneyim yaşarız.

Sanatın bilim ve teknikten farklı bir şey olduğu keşfedilir, özerkleşmesi gündeme gelir; bu, her zaman ve her durumda bilim ve teknikle boy ölçüşmek zorunda kalacak olsa da, mimarlık için de böyledir. Mimarlığın güzelliği, öznelleştirme ve görelileştirme potansiyelini keşfedecektir. Böylece, liberal sanatlardan güzel sanatlara geçilecektir; sanatların bir ürün oldukları ölçüde etkin oldukları bir sistemden sanatların katma bir değer oldukları için etkin oldukları bir sisteme geçilecektir. Akıl, kendi “kat”ları, sınırları üzerine düşünecek ve duyguyla boy ölçüşecektir. Buna da Barok denecektir.

Çağdaş zamanlarla birlikte, makine çağında, mimarlık bir sistem, diğer sanatlar arasında bir sanat haline gelir; tekniğin gücüyle birlikte kendi yapaylığının gücünü keşfeder, göstergeleri tümüyle temellük ederek tüm tarzları kullanır: imgelerin, olasılıkların, figürlerin, tarihlerin devasa bir deposu olarak geçmiş. Zamana kendi aklını, prototip bir akli empoze ederek kendi zamanı için projeler üretir. Avangardların arındırıcı barbarlıklarının, geçmiş bir ‘*tabula rasa*’ya çevirmelerinin ardından dünya yeniden inşa edilmek istenir. Mimarlık, akıl ve duyguyu, bilim ve sanatı nihayet uzlaşmış bir insanlıkta uzlaştırmanın aracı olarak düşünülür.

Bu uzlaşma henüz gerçekleşmemiştir. Zamanımızda kimileri bu uzlaşma noksanlığını, akıl ve proje arasında olası bir çözümün araştırılmaya devam edilmesi gereği olarak yorumlarlar. Modernite projesi, henüz gerçekleştirilmemiş olsa da, tüm tarihsel ve etik nedenlerini muhafaza eder.

Başkaları, bir yol, bir gelecek önermeksizin, yargıda bulunmaksızın bugünü, epifaniyi biçimleriyle, sonuçlarıyla, hatta çelişkileriyle birlikte yorumlarlar. Böylece, çoğu zaman ironiyle, groteskle, gereksizlikle veya temelsiz bir derinlikle oynayan, fantazmagorik, estetize edici, popüler bir “gerçekçilik” ortalığı kaplar. Başkaları, tekniğin taşkınlığını, “kaslarını”, gücünü, post-insanî üstünlüğünü göstererek kendilerini tekniğe emanet ederler. Bunların dışında birleriyse, inşa ve edebiyatı, mimarlığın, tıpkı bir ‘*soap opera*’daki gibi, ima eden, içeren, patetik, anlatısal, nostalgik,

ikna eden ve rahatlatan bir şey haline geldiği bir metafor estetiğinde birleştirebilirler.

Kitsch içerisinde mekân nostaljileri, *arché*'ye, kökene veya köken adına hatırlanan bir geçmişe ait olup otantik biçimde yeniden üretilen –bu arada giderek sahiciliğini kaybeden– şeye duyulan nostaljiler belirir. Geleneği taklit etmek, trajikle grotesk arasında rahatsız edici bir melezlenme üretir.

Cyborg tinselliğinde, Atopya'da, Nooteknik'te trans-mimariye, yani tekniğin ötesinde bedensiz bir yapaylığa varılır; burada veya bu zamanda mimarlık artık ev, saray, kilise, fabrika değil, kitle medyası ve evrensel piyasanın değersizliği tarafından üretilmiş duygusal bir kimliğin araştırılmasındaki pozisyon-suzlukların, yok-mekânların zor bela görünen pıhtısıdır.

Kimi durumlarda, uç olan, her durumda “mevcut” olan şeylerin karmaşıklık içindeki zorlu basitliği denenir.

İçinde yaşadığımız estetik bütünlük zamanında, mimarlık, sanatlarla melezlenir, çünkü sanatlar tüm dünya halini almışlardır, çünkü “yapı yapma” sorunu hiçbir zaman yüreklendirici “yerleşim”le sonlanmaz; mimarlık, yapay olanın sorumluluğunda, her şeyden önce düşünce, dil oluşunda, gayrı-zaruriliğinde her daim açık kalır.

Kaynakça

Metinler parantez içlerinde –bilinen ya da tahmin edilen– ilk basım tarihleri verilerek kronolojik sırada aktarılmıştır. Kadim ve modern metinlerde referans verilen çağdaş baskıların tarihleri gösterilmemiştir.

1. Sistematiik estetiklerde mimarlık

- M. Bense, *Aesthetica*, Baden-Baden, 1965; İtalyanca'da *Estetica*, Milano, 1974.
- M. Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kuntswissenschaft*, Stuttgart, 1923; İtalyanca'da *Estetica e scienza dell'arte*, Milano, 1986.
- M. Deutinger, *Das Gebiet der Kunst im Allgemeinen*, Regensburg, 1845; İtalyanca'da *Estetica*, Floransa, 1975.
- J. Dewey, *The Philosophy of Art*, New York, 1929.
- Th. Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, Leipzig, 1876.
- G. Hegel, *Aesthetik*, Berlin, 1836-38; İtalyanca'da *Estetica*, Torino, 1963.
- R. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk, Bild, Architektur, Film*, Tübingen, 1962.
- I. Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, Riga, 1790; İtalyanca'da *Critica del giudizio*, Bari, 1970.
- G. Lukács, *Aesthetik Die Eingenart des Aesthetischen*, Berlin-Spandau, 1963; İtalyanca'da *Estetica*, Torino, 1970.
- Alain, di E.-A. Chartier olarak da bilinir, *Systeme des Beaux-Arts*, Paris, 1926; İtalyanca'da *Il sistema delle arti*, Milano, 1947.
- G. Santayana, *The Sense of Beauty*, New York, 1896.

- F. Schelling, *Philosophie der Kunst* (1802-1804), Stuttgart, 1856-61.
 A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, 1818;
 İtalyanca'da *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bari, 1928-30.
 F. Schleiermacher, *Aesthetik* (1819), Berlin-Leipzig, 1931; İtalyanca'da
Estetica, Palermo, 1988.
 E. Souriau, *Le correspondance des arts*, Paris, 1947.
 H. Spencer, *A System of Synthetic Philosophy*, 10 cilt, Londra, 1862-1892.
 E. Utitz, *Aesthetik*, Berlin, 1923.
 T. Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Leipzig-Stuttgart,
 1846-57.
 E. von Hartmann, *Aesthetik. Die Deutsche Aesthetik seit Kant*, Leipzig, 1886.
 N. von Hartmann, *Aesthetik*, Berlin, 1953.

2. Psikolojik estetikler ve orantı tartışması

- R. Adamy, *Architectur als Kunst*, Hannover, 1881.
 R. Arnheim, *Toward a Psychology of Art*, Los Angeles, 1969; İtalyanca'da
Verso una psicologia dell'arte, Torino, 1969.
 M. Borissavliévitch, *Le nombre d'or et l'esthétique scientifique de
 l'architecture*, Paris, 1952.
 G. Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, Leipzig, 1876.
 T. Fischer, *Vorträge über Proportionen*, Münih-Berlin, 1934.
 M. Ghyka, *L'Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*,
 Paris, 1927.
 – *Le nombre d'or*, Paris, 1931.
 A. Göller, *Aesthetik der Architektur*, Stuttgart, 1887.
 Th. Lipps, *Aesthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Berlin, 1903.
 P. H. Scholfield, *The Theory of Proportion in Architecture*, Cambridge,
 Mass, 1956.
 A. Thiersch, *Handbuch der Architektur: Die Proportionen in der Architektur*,
 Stuttgart, 1899.
 F. Th. Vischer, *Kritische Gänge*, Stuttgart, 1866.
 J. Volkelt, *System der Aesthetik*, Berlin, 1905.
 H. Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Münih,
 1886; İtalyanca'da *Psicologia dell'architettura*, Venedik, 1985.
 A. Zeising, *Neue Lehre von den Proportionen*, Leipzig, 1854.

3. Mimarlık estetikleri

Projecilerin poetikalarında kaçınılmaz olarak mevcut bulunan estetik ufuk, her tür sanat ve mimari kuramı, eleştirisi ve tarihinin temelinde yer alan estetik motivasyonlar ve mimarlık üzerine estetolojik bir organizasyon arayışındaki çalışmalar arasında bir ayırım yapmak şarttır. Bu yolu izlemiş az sayıda yazar vardır.

- L. Adler, *Wom Wesen der Baukunst*, Berlin, 1926.
- R. Arnheim, *The Dynamics of Architectural Form*, Berkeley-Los Angeles-Londra, 1977; Italyanca'da *La dinamica della forma architettonica*, Milano, 1981.
- M. Borissavliévitch, *Les théories de l'architecture: essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture*, Paris, 1926.
- *Le nombre d'or et l'esthétique scientifique de l'architecture*, Paris, 1952.
- C. Brandi, *Arcadio o della Scultura, Eliante o dell'architettura*, Torino, 1956.
- U. Eco, *Proposte per una semiologia dell'architettura*, Milano, 1965.
- J. M. Fitch, *Architecture and the Esthetics of Plenty*, New York-Londra, 1961.
- K. Gilber, *Aesthetic Studies, Architecture and Poetry*, Londra, 1952.
- A. Lurçat, *Formes, composition et lois d'harmonie*, Paris, 1957.
- P. A. Michelis, *L'Esthetique de l'architecture*, Paris, 1974.
- M. Ragon, *Esthétique de l'architecture contemporaine*, Tournai, 1968.
- A. Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Leipzig, 1894.
- R. Scrouton, *The Aesthetics of Architecture*, Princeton-Londra, 1979.
- H. Sörgel, *Architektur-Aesthetik*, Münih, 1921.

4. Estetik tarihi ve repertuarı

- R. Assunto, *La critica d'arte nel medioevale*, Milano, 1961.
- E. de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, Bruges, 1946.
- E. Franzini, M. Mazzacut-Mis, *Estetica*, Milano, 1996.
- K. E. Gilbert, H. Kuhn, *A History of Aesthetics*, Londra, 1954.
- S. Givone, *Storia dell'estetica*, Roma-Bari, 1990.

- A. Grabar, *Les origines de l'esthétique médiévale*, Paris, 1992.
- W. Perpeet, *Antike Aesthetik*, Freiburg-Münih, 1961.
- Götz Pochat, *Geschichte der Asthetik und Kunsttheorie*, Köln, 1986.
- W. Tatarkiewics, *History of Aesthetics*, Varşova, 1970; Italyanca'da *Storia dell'estetica*, Torino, 1979.
- AA.VV., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, 1959-61.

5. Felsefe, etik, epistemoloji, semiyoloji ve mimarlık

- Th. W. Adorno, *Parva aesthetica*, Frankfurt A.M., 1967; Italyanca'da *Parva Aesthetica*, Milano, 1979.
- G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, 1957; Italyanca'da *La poetica dello spazio*, Bari, 1975.
- H. Bahr, *Expressionismus*, Münih, 1916; Italyanca'da *L'Espressionismo*, Milano, 1945.
- J. Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, 1968; Italyanca'da *Il sistema degli oggetti*, Milano, 1970.
- *Pour une critique del l'économie politique du signe*, Paris, 1972; Italyanca'da *Per una critica dell'economia politica del segno*, Milano, 1974.
- W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1931), Frankfurt A.M. 1983; Italyanca'da *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, 1966.
- E. Bloch, *Geist der Utopie*, Berlin, 1918; Italyanca'da *Lo spirito dell'utopia*, Floransa, 1980.
- H. Broch, *Erkennen und handeln*, Zürich, 1955; Italyanca'da *Azione e conoscenza*, Milano, 1966.
- F. R. Chateaubriand, *Le génie du Christianisme*, 1802; Italyanca'da *Genio del cristianesimo*, Torino, 1971.
- V. Cousin, *Du Vrai, du Beau et du Bien*, Paris, 1853.
- W. Morris, *News from Nowhere: or an Epoch of Rest*, Londra, 1891; Italyanca'da *Notizie da nessun luogo*, Milano, 1984.
- J. Derrida, *Psyché*, Paris, 1987.
- J. Dewey, *Art as experience*, New York, 1934; Italyanca'da *L'arte come esperienza*, Floransa, 1951.
- D. Formaggio, *Separatezza e dominio*, Milano, 1993.

- M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, 1966; İtalyanca'da *Le parole e le cose*, Milano, 1967.
- H. G. Gadamer, *Warheit und Methode*, Tübingen, 1965; İtalyanca'da *Verità e metodo*. Milano, 1972.
- E. Gilson, *Matières et formes*, Paris, 1964.
- J. W. Goethe, *Von deutscher Baukunst*, Leipzig, 1823.
- M. Heidegger, *Bauen Wohnen Denken*, Darmstadt, 1952; İtalyanca'da *Costruire, abitare, pensare*, Milano, 1976.
- J. G. Herder, *Von Deutscher Art und Kunst*, Berlin, 1773.
- V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, 1831; İtalyanca'da *Notre Dame de Paris*, Torino, 1972.
- J. K. Huysmans, *La Cathédrale*, Paris, 1908.
- F. Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, "New Left Review" içinde, 1984; İtalyanca'da *Il Postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, 1989.
- W. Kandinsky, *Ueber das Geistige in der Kunst*, Münih, 1911; İtalyanca'da *Lo spirituale nell'arte*, Milano, 1995.
- J. F. Lyotard, *La Condition Postmoderne*, Paris, 1979; İtalyanca'da *La condizione postmoderna*, Milano, 1981.
- L. Moholy-Nagy, *The New Vision*, New York, 1928.
- P. Mondrian, *Plastic art and pure plastica art* (1937), Londra-New York, 1947; İtalyanca'da *Arte plastica e arte plastica pura*, in *Tutti gli scritti* içinde, Milano, 1975.
- D. Payot, *Le Philosophe et l'architecte*, Paris, 1982.
- O. Pöggeler, *Die Architektur und das Schöne, Die Frage nach der Kunst* içinde, Freiburg-Münih, 1984.
- A. Ch. de Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et le moyens de l'art*, Paris, 1853.
- G. Santayana, *Critical Writings* (1930?), Cambridge, 1968.
- F. Schlegel, *Grunzüge der götischen Baukunst*, 1804-1805.
- G. Simmel, *Philosophische Kultur*, Leipzig, 1911.
- O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, Münih, 1923; İtalyanca'da *Il tramonto dell'occidente*, Milano, 1978.
- H. Taine, *La Philosophie de l'art*, Paris, 1837-1841.
- P. Valéry, *Eupalinos*, Paris, 1924, İtalyanca'da *Eupalino*, Lanciano, 1932.
- G. Vattimo, *Myth and the Fate of Secularisation*, Londra, 1994.

6. Sanat kuramı, tarihi ve eleştirisi

- R. Arnheim, *Art and Visual Perception, a Psychology of the Creative Eye*, Berkeley-Los Angeles, 1954; İtalyanca'da *Arte e percezione visiva*, Milano, 1962.
- H. Focillon, *Vie des formes*, Paris, 1933; İtalyanca'da *Vita delle forme*, Floransa, 1945.
- *L'art d'Occident*, Paris, 1938; İtalyanca'da *L'arte dell'Occidente*, Torino, 1965.
- P. Francastel, *Art et Technique aux XIX^e et XX^e siècle*, Paris, 1956; İtalyanca'da *L'arte e la civiltà moderna*, Milano, 1958.
- S. Giedion, *The eternal present: a contribution on constancy and change*, New York, 1962-64; İtalyanca'da *L'eterno presente: uno studio sulla costanza e sul mutamento*, Milano, 1965.
- E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, New York, 1959; İtalyanca'da *Arte e illusione*, Torino, 1965.
- A. Hauser, *The Social History of Art*, Londra, 1951; İtalyanca'da *Storia sociale dell'arte*, Torino, 1956.
- G. Kubler, *The Shape of Time*, New Haven, Conn., 1962; İtalyanca'da *La forma del tempo*, Torino, 1976.
- L. Mumford, *The Story of Utopia*, New York, 1922; İtalyanca'da *Storia dell'utopia*, Bologna, 1969.
- *Art and Technics*, New York-Londra, 1952; İtalyanca'da *Arte e tecnica*, Milano, 1961.
- E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der altern Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin, 1924; İtalyanca'da *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Floransa, 1952.
- *Die Perspektive als symbolische Form*. Leipzig-Berlin, 1927; İtalyanca'da *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, 1961.
- *Meaning in the Visual Arts*, Londra, 1955; İtalyanca'da *Il significato nelle arti visive*, Torino, 1962.
- H. Read, *Art and Industry*, Londra, 1934; İtalyanca'da *Arte e industria*, Milano, 1961.
- A. Riegl, *Stilfragen*, Berlin, 1983; İtalyanca'da *Problemi di stile*, Milano, 1963.
- H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Salzburg, 1948; İtalyanca'da *Perdita del centro*, Torino, 1967.

- W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, Münih, 1908; İtalyanca'da *Astrazione e Empatia*, Torino, 1975.
- H. Wölfflin, *Die klassische Kunst*, Münih, 1899; İtalyanca'da *L'arte classica*, Floransa, 1941.

7. Antik ve modern mimarlık kuramı, tarihi ve eleştirisi çalışmaları

- L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, Floransa, 1485.
- C. Alexander, *Notes on the Synthesis of Form*, Cambridge, Mass., 1964; İtalyanca'da *Note sulla sintesi della forma*, Milano, 1967.
- F. Algarotti, *Lettere sopra l'architettura* (1742-63), *Opere* içinde, cilt VI, Livorno, 1765.
- F. Algarotti, *Saggio sopra l'architettura* (1753), Pisa, ve *Opere* içinde, cilt II, Livorno, 1764.
- E. Allsopp, *A Modern Theory of Architecture*, Londra-Henley-Boston, 1977.
- F. Amendolagine ve M. Cacciari, Oikos. *Da Loos a Wittgenstein*, Roma, 1975.
- C. G. Argan, *Walter Gropius e il Bauhaus*, Milano, 1951.
- H. Baker, *Architecture and Personalities*, Londra, 1944.
- R. Banham, *Theory and Design in the Machine Age*, Londra, 1960; İtalyanca'da *Architettura della prima età della macchina*, Bologna, 1970.
- *The New Brutalism*, Londra, 1966.
- D. Barbaro, *I dieci libri dell'architettura*, Venedik, 1567.
- W. C. Behrendt, *Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur*, Stuttgart, 1920.
- L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, 2 cilt, Bari, 1960.
- L. H. Berndt, A. Lorenzer ve K. Horn, *Architektur als Ideologie*, Frankfurt A.M., 1968; İtalyanca'da *Ideologia dell'architettura*, Bari, 1969.
- S. Bettini, *L'architettura di San Marco*, Padova, 1946.
- G. de Boffrand, *Livre d'architecture*, Paris, 1745.
- Ph. Boudon, *Sur l'espace architectural*, Paris, 1971.
- R. Blomfield, *Modernismus*, Londra, 1934.
- F. Blondel, *Cours d'architecture* (1675-83), Paris, 1698.
- *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture*, Paris, 1754.
- C. Boethicher, *Die Tektonik der Hellen*, 2 cilt, Potsdam, 1844-1852.

- C. Boito, *Questioni pratiche di Belle Arti*, Milano, 1893.
- M. Botero ve G. Pigafetta, *L'arte nell'architettura*, Floransa, 1995.
- E. L. Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, Manosc. Bibl. Nat. (1799?), Paris, 1968; Italyanca'da *L'architettura. Saggio sull'arte*, Padova, 1967.
- M. Cacciari, *Metropolis, saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel*, Roma, 1973.
- *Architecture and Nihilism. On the Philosophy of Modern Architecture*, New Haven, Conn., 1993.
- C. Campbell, *Vitavius Britannicus*, Londra, 3 cilt, 1715-25.
- W. Chambers, *Treatise of Civil Architecture*, Londra, 1759.
- F. Choay, *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, 1980.
- F. A. Choisy, *Historie de l'architecture*, 2 cilt, Paris, 1899.
- O. Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture (1750-1950)*, Londra, 1965; Italyanca'da *I mutevoli ideali dell'architettura moderna*, Milano, 1965.
- F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venedik, 1499.
- U. Conrads, *Programme and Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt A.M.-Berlin. 1964; Italyanca'da *Manifesti e programmi dell'architettura del XX secolo*, Floransa, 1970.
- Le Corbusier (Jeanneret, Ch. E.), *Vers une architecture*, “L'Esprit Nouveau” içinde, Paris, 1923; Italyanca'da *Verso un'architettura*, Milano, 1973.
- *Maniere de penser l'Urbanisme*, Paris, 1946; Italyanca'da *Maniera di pensare l'urbanistica*, Bari, 1965.
- L. G. de Cordemov. *Nouveau traité de toute l'architecture*, Paris, 1706.
- Seroux D'Agincourt, *Histoire dell'Art par le monuments*, Paris, 1811-23.
- F. Dal Co, *Teorie del moderno*, Bari, 1982.
- *Abitare nel moderno*, Bari, 1985.
- F. De Faveri, *Sublimità e bellezza*, Milano, 1992.
- Ph. Delorme, *Premier Tome de l'Architecture*, Paris, 1567-68.
- Th. van Doesburg, *Classique-Baroque-Moderne*, Paris, 1921.
- *Die neue Architektur und ihre Folgen*, Berlin, 1925.
- Th. L. Donaldson. *Preliminary Discourse on Architecture*, Londra, 1842.
- J. N. L. Durand, *Recueil et parallèle des édifices en tout genre*, Paris, 1800; Italyanca'da *Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche*, Venedik, 1857.

- J. Fergusson, *An Historical Enquiry in the True Principles on Beauty, Art more especially with reference to Architecture* içinde, Londra, 1849.
- Filarete, *Trattato di architettura* (elyazması), Milano, 1454-64.
- J. B. Fischer von Erlach, *Entwurf einer Historischen Architektur*, Viyana-Münih-Leipzig, 1725.
- B. Fletcher, *A History of Architecture on the Comparative Method*, Londra, 1896; Italyanca'da *Storia dell'architettura secondo il metodo comparativo*, Milano, 1967.
- K. Frampton, *Studies in Tectonic Culture*, Cambridge, Mass.-Londra, 1996.
- R. B. Fuller, *No More Secondhand God and Other Writings*, Carbondale, 1963.
- R. De Fusco, *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Milano, 1964.
- *Storia e struttura. Teoria della storiografia architettonica*, Napoli, 1970.
- C. Lenza. *Le nuove idee di architettura*, Milano, 1991.
- T. Furttenbach, *Architectura universalis*, 1635.
- E. Garbet, *Rudimentary Treatise on the Principles of Design in Architecture as deducible from Nature and Exemplified in the Works of the Greek and Gothic Architects*, Londra, 1850.
- T. Garnier, *Une cité industrielle. Etudes pour la construction des villes*, Paris, 1917.
- G. Germann, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt, 1980.
- S. Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of New Tradition*, Cambridge, Mass., 1941.
- *Mechanization takes Command. A Contribution to Anonymous History*, Oxford, 1948; Italyanca'da *L'era della meccanizzazione?*, Milano, 1967.
- *The eternal present: a contribution on constancy and change. The Beginnings of Architecture*, 2 cilt, New York, 1962-64; Italyanca'da *L'eterno presente: uno studio sulla costanza e il mutamento. Le origini dell'arte*, Milano, 1965.
- V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Milano, 1966.
- W. Gropius, *Baukunst im freien Volkstaat, Deutscher Revolutionsalmanach für das Jahr 1919* içinde, Hamburg-Berlin, 1919.
- *Idee and Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar*, Weimar-Münih, 1923.

- G. Guarini, *Architettura civile*, Torino, 1737.
- D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Londra. 1990; Italyanca'da *La crisi della modernità*, Milano. 1993.
- H. Hemmer-Schenk (yönetiminde), *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Architektur*, Stuttgart, 1985.
- H. Hübsch, *In welchem Stil sollen wir bauen*, Karlsruhe, 1828.
- L. Hilberseimer, *Grosstadtarchitektur*, Stuttgart, 1927.
- A. Hirt, *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, Berlin, 1809.
- H. R. Hitchcok, *Modern Architecture. Romanticism and reinterpretation*, New York, 1929.
- *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries, Pelican History of Art* içinde, Harmondsworth, 1958; Italyanca'da *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento*, Torino, 1971.
- H. R. Hitchcok ve Ph. Johnson, *The International Style, Architecture since 1922*, New York, 1932.
- J. I. Hittorf, *Restitution du Temple d'Empedocle à Selinonte ou L'Architecture Polychrome chez le Grecs* (1830), Paris, 1851.
- S. Holl, *Interwining*, New York, 1996.
- Th. Hope, *An Historical Essay on Architecture*, 2 cilt, Londra, 1835.
- Ch. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Londra, 1977.
- E. Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, Viyana-Leipzig, 1933; Italyanca'da *Da Ledoux a Le Corbusier. Origine e sviluppo dell'architettura autonoma*, Milano, 1973.
- R. Krier, *On Architecture*, Londra-New York, 1982.
- H. W. Kruit, *Geschichte der Architekturtheorie*, Münih, 1985; Italyanca'da *Storia delle teorie architettoniche*, Roma-Bari, 1987.
- M. A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1753-55; Italyanca'da *Saggio sull'architettura*, Palermo, 1987.
- J. L. M. Lauweriks, *Einen Beitrag an Entworfen auf systematischer Grundlage in der Architektur*, "Ring" içinde, 1909.
- C. Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, Paris, 1804.
- W. R. Lethaby, *Architecture, Mysticism and Myth*, Londra, 1892.
- A. Loos, *Ins Leere gesprochen. Aufsätze in Wiener Zeitung und Zeitschriften aus den Jaher 1897-1900*, Paris-Berlin, 1925; Italyanca'da *Parole nel vuoto*, Milano, 1972.

- A. Lurçat, *L'architecture*, Paris, 1928.
- R. Masiero ve G. Pigafetta, *L'arte senza muse*, Milano, 1988.
- A. Memmo, *Elementi d'architettura lodoviana* (1786), 2 cilt, Zara, 1834.
- F. Milizia, *Opere complete*, 2 cilt, Bologna, 1826-27.
- L. Moholy-Nagy, *The New Vision*, New York, 1928.
- *Von material zu Architektur*, “Bauhausbacher” içinde, sayı 14, Münih, 1929.
- Ch. Moore ve K. C. Bloomer, *Body, Memory, and Architecture*, Londra, 1977; İtalyanca'da *Corpo, memoria e architettura*, Floransa, 1977.
- W. Morris, *Gothic Architecture*, Londra, 1892.
- L. Mumford, *The Story of Utopia*, New York. 1922; İtalyanca'da *Storia dell'utopia*, Bologna, 1969.
- *The Culture of Cities* (1938), New York-Londra, 1944; İtalyanca'da *La cultura delle città*, Milano, 1953.
- *Art and Technics*, New York-Londra, 1952; İtalyanca'da *Arte e tecnica*, Milano, 1961.
- H. Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst*, Mullheim (Ruhr), 1902.
- *Die Einheit der Architektur. Betrachtungen über Baukunst, Ingenieurbau und Kunstgewerbe*, Berlin, 1908.
- P. L. Nervi, *Aesthetics and Technology in Building*, Cambridge, Mass., 1965.
- Ch. Norberg-Schulz, *Existenz, Space and Architecture*, Londra, 1971; İtalyanca'da *Esistenza, spazio e architettura*, Roma, 1975.
- *Significato dell'architettura occidentale*, Milano, 1974.
- *Architettura: presenza, linguaggio e luogo*, Milano, 1996.
- *Genius Loci, paesaggio ambiente architettura*, Milano, 1979.
- A. Palladio, *Quattro libri dell'architettura*, Venedik, 1570.
- E. Panofsky, *Abbot Suger*, Princeton, 1946; İtalyanca'da *L'abate Suger*, Palermo, 1992.
- *Architecture and Scholasticism*, Latrobe, 1951; İtalyanca'da *Architettura gotica e filosofia scolastica*, Napoli, 1986.
- P. Panza (yönetiminde), *Estetica dell'architettura*, Milano, 1996.
- Cl. Perrault, *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve*, Paris, 1672.
- A. Perret, *Contribution à une théorie de l'architecture*, Paris, 1952.
- E. Persico, *Tutte le opere* (1923-35), Milano, 1964.
- N. Pevsner, *Pioneers of Modern Movement*, Londra, 1936; İtalyanca'da *I pionieri dell'architettura moderna*, Bologna, 1960.

- *The Sources of Modern Architecture and Design*, Londra, 1968;
Italianca'da *L'architettura moderna e il design*, Torino, 1969.
- M. Piacentini, *Architettura d'oggi*, Roma, 1930.
- G. Pigafetta, *Architettura ed estetica*, Floransa, 1984.
- Pigafetta, *La verità di Dedalo*, Floransa, 1986.
- G. B. Piranesi, *Parere sull'architettura*, Roma, 1765.
- P. Portoghesi, *Le inibizioni dell'architettura moderna*, Bari, 1974.
- *Dopo l'architettura moderna*, Roma-Bari, 1980.
- N. L. Prak, *The language of architecture. A contribution to architectural theory*, Paris, 1968.
- A. Prampolini, *L'architecture futuriste*, Paris, 1926.
- A. Prandi, *Storia delle teorie architettoniche*, Roma, 1952.
- A. Ch. Pugin, *Specimens of Gothic Architecture*, Londra, 1821-23.
- A. W. Pugin, *Contrast, or a Parallel between the Noble Edifices of the Middle Ages, and corresponding Buildings of the Present Day*, Londra, 1836.
- A. Ch. de Quatremère de Quincy, *Dictionnaire d'architecture* (1788), 3 cilt, Paris, 1832.
- E. N. Rogers, *Editoriali di architettura*, Torino, 1968.
- A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova, 1966.
- J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* (1848), Londra, 1907;
Italianca'da *Le sette lampade dell'architettura*, Milano, 1997.
- A. Sant'Elia, *L'Architettura Futurista. Manifesto*, Milano, 1914.
- A. Sartoris, *Gli Elementi dell'Architettura Razionale*, Milano, 1932.
- V. Scamozzi, *Discorsi sopra le antichità di Roma*, Venedik, 1582.
- *Dell'idea dell'architettura universale*, Venedik, 1615.
- P. H. Scholfield, *The theory of proportion in architecture*, Cambridge, Mass., 1959.
- F. Schumacher, *Der geist der Baukunst*, Stuttgart, 1938.
- P. Scheerbart, *Glass Architektur*, Berlin, 1914.
- J. Schultze-Naumburg, *Kulturarbeiten*, 9 cilt, Münih, 1901-1917.
- G. Scott, *The Architecture of Humanism. A Study in the History of Taste*, Londra, 1914; Italianca'da *L'architettura dell'umanesimo*, Bari, 1939.
- Y. Scully, *Moderne Architecture*, New York, 1961; Italianca'da *Architettura moderna*, Milano, 1963.
- H. Sedlmayr, *Architektur als abbildende Kunst*, Viyana, 1940.

- *Zum Wesen des Architektonischen*, Viyana, 1960.
- G. Semper, *Architecture and Civilisation*, Londra, 1853.
- *Der Stil in den technishen und tektonischen Künste*, 2 cilt, Münih, 1861-63; Italyanca'da *Lo Stile*, Bari, 1992.
- S. Serlio, *Regole generali di architettura*, Venedik, 1537.
- Ch.A. Sfaellos, *Le functionalisme dans l'architecture contemporaine*, Paris, 1952.
- O. Simson, *The Gothic Cathedral*, New York, 1962; Italyanca'da *La cattedrale gotica*, Bologna, 1988.
- A. ve P. Smithson, *Without Rhetoric: An Architectural Aesthetic*, 1955-1972, Londra, 1973.
- J. Soane, *Designs in Architecture* (1778), Londra, 1790.
- P. Soleri, *Archaeology: The City in The Image of Man*, Cambridge, Mass., 1969.
- L. H. Sullivan, *The Autobiography of an Idea* (1924), Washington-New York, 1934; Italyanca'da *Autobiografia di una idea*, Roma, 1970.
- M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Bari, 1968.
- *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Bari, 1973.
- *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranese agli anni '70*, Torino, 1980.
- M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, Milano, 1976.
- B. Taut, *Die Stadtkrone*, Düsseldorf-Köln, 1919; Italyanca'da *La corona della città*, Milano, 1973.
- *Alpine Architektur*, Hagen, 1920.
- V. Ugo, *Kriteria, critica del discorso architettonico*, Milano, 1994.
- *Architettura ad vocem*, Milano, 1996.
- V. Ugo e R. Masiero, *La questione architettura*, Venedik, 1990.
- G. Uniack, *De Vitruve à Le Corbusier, textes d'architectes*, Paris, 1968.
- H. van de Valde, *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, Berlin, 1901.
- *Formules d'une esthétique moderne*, Paris, 1914.
- G. Vasari, *Le vite*, Floransa, 1550.
- R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, 1966; Italyanca'da *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Bari, 1980.
- R. Venturi, D. Scott ve S. Brown, S. Izenour, *Learning From Las Vegas*, Cambridge, Mass.-Londra, 1972.
- J. B. Vignola, *Regola degli cinque ordini d'architettura* (1562).

- E. E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, 10 cilt, Paris, 1854-68.
- *Entretiens sur l'architecture*, 2 cilt, Paris, 1863-72.
- Ch. F.A. Voysey, *Reason as a basis of art*, Londra, 1906.
- V. Vitruvio (Vitruvius-Marcus-Pollio), *De architectura libri decem* (yaklaşık İÖ 46-30).
- O. Wagner, *Moderne Architektur*, Viyana, 1895; İtalyanca'da *Architettura moderna*, Torino, 1976.
- D. Watkin, *Morality and Architecture*, Oxford, 1977; İtalyanca'da *Architettura e moralità*, Milano, 1989.
- M. Whiffen, *The History, Theory and Criticism of Architecture*, Cambridge, Mass., 1965.
- *The History, Theory and Criticism of Architecture*, Mass., 1965.
- F.Ll. Wright, *An Autobiography*, (1932), New York, 1946; *Io e l'architettura*, Milano, 1955.
- *A Testament*, New York, 1957; İtalyanca'da *Testamento*, Torino, 1963.
- B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Torino, 1948.
- *Storia dell'architettura moderna*, Torino, 1950.

İsim Dizini

- Adamy, R., 150.
 Addison, J., 104.
 Adorno Th.W., 147, 191, 194-197, 201, 207.
 Albani, A., 117.
 Alberti, L.B., 78, 81, 83-86, 88, 94, 213.
 Alembert, J.-B. Le Rond d', 113.
 Algarotti, F., 115-116.
 Anaksagoras, 30.
 Angilberto di Saint-Riquier, 69.
 Aristoteles, 30, 37, 38, 43, 62, 68, 81, 98-99, 106, 190.
 Arnheim, R., 199-200.
 Athanasius, 64.
 Auerbach, E., 46.
 Baader, F.X.B. von, 134, 136.
 Bacon, F., 79, 113.
 Banfi, A., 197.
 Barbaro, D., 91.
 Barozzi, J., 90.
 Basileios, Aziz, 64.
 Batteux, Ch., 110-111, 118, 186.
 Bauer, B., 138.
 Baumgarten, A.G., 11, 104, 117, 119, 193.
 Bellori, G.P., 98.
 Bense, M., 204.
 Berlage, H.P., 162.
 Bernini, G.L., 86, 96.
 Beyer, H.W., 34.
 Bloch, E., 147.
 Blondel, F., 100, 101.
 Blondel, J.-F., 112.
 Boetius 67-68.
 Boffrand, G.-G. de, 111-112.
 Bontempelli, M., 176-177, 179-180.
 Borrisavlievitch M., 166-167.
 Borromeo, C., 97.
 Borromini (Francesco Castelli), 99.
 Boullée E.L., 121.
 Boyer, C.B., 41, 44.
 Brandi, C., 204.
 Brinkmann, R., 155.
 Brunelleschi, F., 78, 81.
 Burke, E., 104-106, 109.
 Burkert, W., 26.
 Buti, G., 20.
 Bürger 208.
 Caldura, R., 32, 127.
 Campbell, C., 107.
 Cassiodorus, 68.
 Cassirer, E., 57.
 Chambers, W., 107.
 Charlemagne 71.
 Chateaubriand, F.-R. de, 144-146.
 Chevalier, J., 58.
 Cicero 30, 53-55.
 Cohen, H., 155.
 Colbert, J.-B., 100.
 Colonna, F., 86.
 Cordemoy, J.L. de, 111.
 Cornaro, A., 91.
 Croce, B., 173-176, 203.

- Curtius, E.R., 25.
- Darwin, Ch., 143-144, 146, 170, 208.
- De Fusco, R., 204.
- Debord, G., 184, 202.
- Delorme, Ph., 92-93.
- Demokritos 30-31.
- Derrida, J., 209-211.
- Desargues, G., 96.
- Descartes, R., 95.
- Dessoir, M., 155.
- Deutinger, M., 134-137.
- Diderot, D., 113-114, 186.
- Diels, H., 31, 45.
- Dilthey, W., 170.
- Eco, U., 74, 204.
- Eliade, M., 23-24.
- Engels, F., 138, 186.
- Erasmus 78.
- Euler, 114.
- Evdokimov 65.
- Evdokimov, P., 74
- Fechner, G.Th., 149-151.
- Ferri, S., 30.
- Feuerbach, L., 138.
- Fichte, J.G., 128.
- Fiedler, K., 157.
- Filarete, 84, 86.
- Fischer von Erlach, J.B., 86.
- Focillon, H., 177-178.
- Freart de Chambray, R., 98.
- Gadamer, H.G., 129, 191, 193-194, 196-197, 199, 201.
- Galileo, G. 79, 95.
- Gauguin, P., 149.
- Gheerbrant, A., 58.
- Ghyka, M., 165, 212.
- Goethe, J.W., 114, 117, 119-121, 132, 170.
- Göller, A., 151.
- Gropius, W., 164, 179.
- Grossatesta, R., 79.
- Guarini, G., 99.
- Halgpenny, W., 107.
- Hartmann, E. von, 197.
- Hartmann, N. von, 190.
- Harvey, D., 206.
- Hauser, A., 146.
- Hegel, G.W.F., 132-138, 147-148, 152-153, 168, 186, 197, 200-201.
- Heidegger, M., 46, 191-193, 197, 201, 211.
- Herbart, J.F., 148.
- Herder, J.G. von, 117, 119, 132, 147, 153.
- Hilderbrand, A. von, 157.
- Hogarth, W., 107.
- Homerios 27.
- Hope, T., 141.
- Horkheimer, M., 194.
- Husserl, E., 155, 188, 192.
- Ingarden, R.W., 188-190.
- Isidoros, Sevillalı 64, 69.
- Jameson, F., 207-208.
- Jean Paul (J.P.F. Richter), 127.
- Jonas, H., 121.
- Joyce, J., 207.
- Kandinsky, V.V., 179.
- Kant, I., 11, 13, 111, 125-129, 131-133, 157, 186, 193, 196, 201-202.
- Kierkegaard, S., 134.
- Klee, P., 179.
- Kranz, W., 31, 45.
- Krier, R., 86.
- Kristeller, P.O., 101.
- Kruft, H.-W., 84, 98, 108, 142.
- Ksenophon, 41.
- Kuhn, H., 136.
- La Hire, Ph. de, 114.
- Laugier, M. A., 114-116, 186.
- Le Clerc, S., 111.
- Le Corbusier (Ch.t. Jeanneret), 149, 164-166, 180-181, 207.
- Leavis, F.R., 207.
- Lenz, D., 149.

- Leonardo da Vinci 84.
 Leopardi, G., 45.
 Leroi-Gourhan, A., 27.
 Lessing, G.E., 117, 119, 173.
 Lipps, Th., 148, 153, 155.
 Lodoli, Carlo, 115-116.
 Longinus 51.
 Loos, A., 182, 195-196.
 Louis XIV., Fransa kralı, 111.
 Lucretius 30.
 Lukács, G., 185-187.
 Lyotard, J.-F., 201.

 Mahler, G., 207.
 Mantegna, A., 78.
 Marinetti, F.T., 162-163.
 Martini, F. di Giorgio, 84.
 Marx, K., 138, 186.
 Meinong, A. von, 155.
 Melandri, E., 44.
 Memmo, A., 115-116.
 Mendelssohn, M., 117-118.
 Merimee, P., 144.
 Michelangelo, Buonarroti, 87-90, 114.
 Michelet, J., 145.
 Mies van der Rohe
 Mies van der Rohe, L., 164.
 Mittner, L., 119.
 More, T., 85.
 Morris, W., 142-143.

 Newton, L., 79, 121.
 Nietzsche, F., 24, 158-160, 170.
 Novalis (F.L. von Hardenberg), 127, 136,
 147, 153.

 Paci, E., 197.
 Pacioli, L., 84, 148.
 Palladio, A. (A. di Pietro della Gondola),
 91, 120.
 Panofsky, E., 74, 79.
 Paolo Diacono, 69.
 Pecham (Peckham), John, 79.
 Perikles, 41.
 Perrault, Ch.† 102.

 Perrault, Cl., 102-103.
 Pico della Mirandola, G., 78.
 Pigafetta, G., 15, 110, 130, 188, 191, 194.
 Piranesi, G.B., 116-117.
 Platon 30, 35-37, 42, 44, 48, 50, 52, 54-
 56, 60, 84, 98-99, 137, 139, 149.
 Plotinos 43, 55-56, 70-71.
 Plutarkhos 54.
 Poliziano, A., 82.
 Pope, A., 108.
 Poussin, N., 98.
 Prampolini, E., 163.
 Protagoras 35.
 Pugin, A.Ch., 141-142.
 Pythagoras 30, 39- 41, 43-45, 68-69, 81.

 Quatremere de Quincy, A.Ch. de, 144.
 Quintilianus 54.

 Rabanus 69.
 Raffaello Sanzio, 87-89.
 Ramsey, A., 116.
 Riegl, A., 147, 156-158, 171.
 Rosenkranz, J.K.F., 137.
 Ruge, A., 138.
 Ruskin, J., 141, 142, 143, 145.

 Sant'Elia, A., 162-163.
 Saussure, F. de, 204, 208.
 Scamozzi, V., 97-98.
 Schelling, F.W.J. von, 118, 128-129, 131-
 132, 134-135, 192.
 Schlegel, F. e J.A., 127.
 Schleiermacher, F.D., 129-131.
 Schmarsow, A., 15, 155-156, 173.
 Schopenhauer, A., 130-132, 134, 171, 187.
 Scolari, M., 86.
 Scotus 69, 70.
 Scruton, R., 198-199.
 Semper, G., 141, 145-147, 170.
 Seneca 54.
 Serlio, S., 90.
 Serusier, P., 149.
 Seurat, G.-P., 149.
 Shaftesbury, A.A. Cooper, 108.

- Shelley, M., 109.
 Simmel, G., 147, 168.
 Sokrates 41, 42, 165-166.
 Solger, K.W.F., 127.
 Sophokles 32.
 Spengler, O., 169-170.
 Spirito, U., 197-198.
 Stirner, M., 138.
 Suger de Saint-Denis, 72.
 Sulzer, J.G., 117, 119.

 Tatarkiewicz, W., 34, 52-53, 65, 67, 72.
 Theodorich, I. 67-68.
 Thiersch, A., 151, 166.
 Tommaso, Aquinolu 64, 73-74.
 Trissino, G., 91.

 Ugo, V., 79, 197.
 Ungers, O.M., 149.

 Valery, P., 165-166.
 Valla, L., 78.
 Van den Laan, H., 149.
 Van Gogh, V., 192.
 Van Sevenant, A., 209.
 Varchi, B., 88, 90.

 Varro 25, 30, 54.
 Vasari, G., 92, 107.
 Verkade, J., 149.
 Viollet-le-Duc, E.E., 141, 143-144, 146.
 Vischer, F.Th., 152-154.
 Vischer, R., 153.
 Vitale, Salvatore, 175, 176.
 Vitruvius 30-31, 39, 51-53, 55, 68, 70, 75,
 82-84, 86, 91, 95, 102-103, 107, 111,
 113-114, 123, 146.

 Wackenroder, W.H., 127.
 Wagner, R.W., 160.
 Walpole, H., 109.
 Walpole, R., 109.
 Weisse, C.H., 138-140.
 Winckelmann, J.J., 116-118, 120, 128.
 Witasek 155.
 Witelo (Erazm Ciolek), 79.
 Worringer, W., 155-156.
 Wolfflin, H., 154-156, 158, 173.
 Wright, F.L., 182.

 Zeising, A., 148-149, 151, 165.
 Zuccari, F., 97.
 Zumthor, P., 62, 79-80.

Roberto Masiero **MİMARİDE ESTETİK**

Türkçesi: Fırat Genç

Vitruvius'un öncüsü olduğu kuramsal mimarlık yazıları bin yedi yüzlerde mimarlık estetiği diye tanımlanagelen özerk disipline dönüştü. İnsanlığın uygarlık tarihinden ayrı tutulamayacak inşa etme, yapı kurma edimini bu kavrayış çerçevesinde ele alıyor tanınmış mimarlık tarihçisi Masiero. Teknik aklın komut estetiği olarak tanımladığı mimarlık kavramını işlevsellik temelindeki bir yaşamsal ihtiyaç olmaktan "arkitektonik" yararlılık ve güzellik nesnesi olmaya uzanan bir yelpazede inceliklerle çözümlüyor. Sembolik bir gönderge evrenini, yapıların temel öğelerini dönüştüren bir okuma pratiği içinde, Batı'nın kanonik mimari anlayışlarından çağdaş yapıların öncü ve cürekâr karakterine bağlayan bir estetik tarihi.



seral Estetik

ISBN 978-605-4211-11-4



9 789786 05421114