

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>

EDİTÖRLER

Zeynep Çelik, Diane Favro

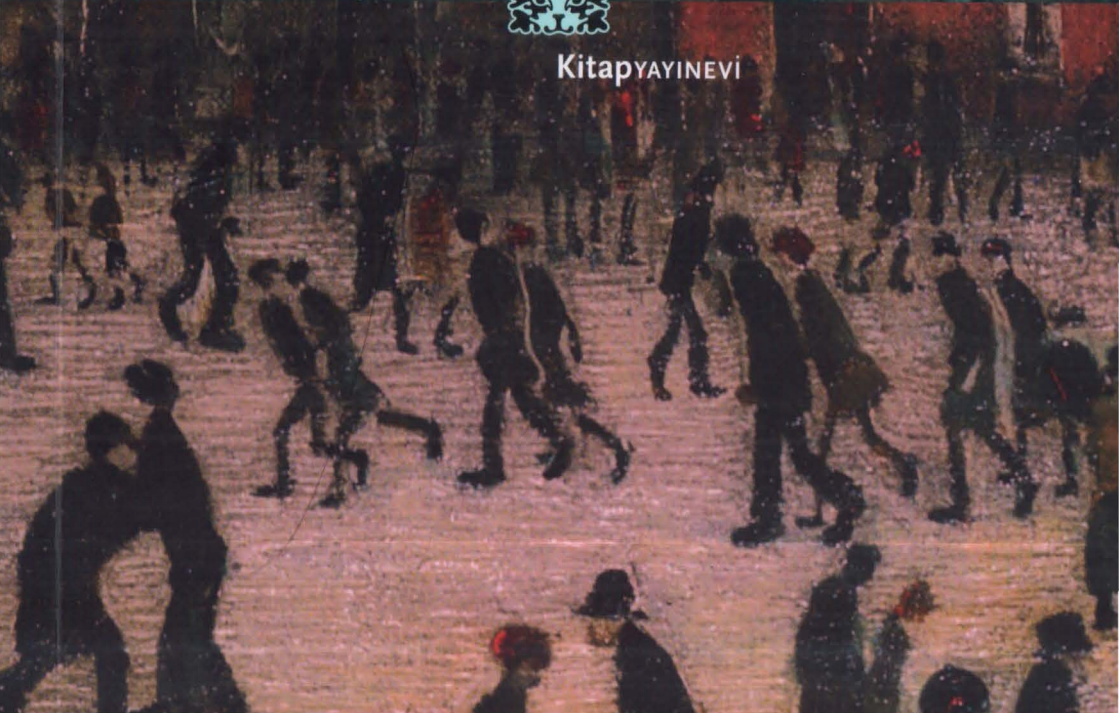
Richard Ingersoll

ŞEHİRLER ve SOKAKLAR

4. BASKI



KitapYAYINEVİ



ŞEHİRLER VE SOKAKLAR

KİTAP YAYINEVİ – 138
İNSAN VE TOPLUM DİZİSİ – 30

ŞEHİRLER VE SOKAKLAR/ZEYNEP ÇELİK, DIANE FAVRO, RICHARD INGERSOLL (EDİTÖRLER)

ÖZGÜN ADI
STREETS: CRITICAL PERSPECTIVES ON PUBLIC SPACE

© 2017, KİTAP YAYINEVİ LTD.
TANITIM İÇİN YAPILACAK KISA ALINTILAR DIŞINDA HİÇBİR YÖNTEMLE ÇOĞALTILAMAZ.
BU KİTABI PDF VEYA BAŞKA BİR FORMATTA İNTERNETTE KAMUYA AÇMAK SUÇTUR.
EMEÇE SAYGI, KORSANA HAYIR!

ÇEVİRİ
BİLGİ ALTINOK

YAYINA HAZIRLAYAN
AYŞEN ANADOL

KİTAP TASARIMI
YETKİN BAŞARIR, BEK

TASARIM DANIŞMANLIĞI
BEK

KAPAK RESMİ
L.S. LOWNY, ŞEHİRİMİZ, 1941
ROCHDALE ART GALLERY

GRAFİK UYGULAMA VE BASKI
MAS MATBAACILIK SAN. VE TİC. A.Ş.
KÂÇITHANE BİNASI
HAMİDİYE MAHALLESİ, SOĞUKSU CADDESİ NO. 3
34408 KÂÇITHANE-İSTANBUL
SERTİFİKA NO: 12055
T: (0212) 294 10 00 F: (0212) 294 90 80
E: INFO@MASMAT.COM.TR

1. BASIM
ŞUBAT 2007, İSTANBUL
4. BASIM
NİSAN 2017, İSTANBUL

ISBN 978-975 6051-50-4

YAYIN YÖNETMENİ
ÇAĞATAY ANADOL

KİTAP YAYINEVİ LTD.
KÂÇIT HANE BİNASI
HAMİDİYE MAHALLESİ, SOĞUKSU CADDESİ NO. 3/1-A
34408 KÂÇITHANE-İSTANBUL
SERTİFİKA NO: 12348
T: (0212) 294 65 55 F: (0212) 294 65 56
E: kitap@kitapyayinevi.com
W: www.kitapyayinevi.com

Şehirler ve Sokaklar

EDİTÖRLER

ZEYNEP ÇELİK, DIANE FAVRO, RICHARD INGERSOLL

ÇEVİRİ

BİLGİ ALTINOK



Kitapyayinevi

İÇİNDEKİLER

ZEYNEP ÇELİK, DIANE FAVRO, RICHARD INGERSOLL /
Giriş - SOKAKLAR VE KENTLEŞME SÜRECİ: SİRO KOSTOF'A ARMAĞAN 7

SİRO KOSTOF / MAJESTELERİ KAZMA, YIKIMIN ESTETİĞİ 15

ELENİ BASTÉA / ATİNA, SOKAÇA İMGELER OYMAK
PLANLAMA VE ULUSAL İMGELER 35

JEAN-PIERRE PROTZEN VE JOHN HOWLAND ROWE /
CUZCO-HAWKAYPATA, ŞENLİK TERASI 55

FİKRET YEGÜL / EFES, ANTİKÇAĞDA EFES SOKAKLARINDA YÜRÜMEK 73

ZEYNEP ÇELİK / İSTANBUL, BİR TEMPA PARKI OLARAK
KENTSEL KORUMA - SOÇUKÇEŞME SOKAĞI 97

GREG CASTILLO / MOSKOVA, GORKİ SOKAĞI VE STALİN DÖNEMİNDE TASARIM 113

DELL UPTON / NEW ORLEANS, DÜNYANIN EN ÖNEMLİ SOKAĞI 135

DIANE FAVRO / ROMA, ZAFER YOLU - ZAFER ALAYLARININ KENTE ETKİSİ 153

RICHARD INGERSOLL / ROMA, PIAZZA DI PONTE VE PANOPTİSİZMİN ASKERİ KÖKENLERİ 173

KRISTYNA VON HENNEBERG / TRABLUSGARP, KALE MEYDANI VE
FAŞİST SÖMÜRGE BAŞKENTİNİN OLUŞUMU 191

SOKAKLAR VE KENTLEŞME SÜRECİ

SPIRO KOSTOF'A ARMAĞAN

Sokaklar kentsel varoluşun belli başlı öğeleridir. Mimari doku ile insanın örgütlü varlığı, sokakların sağladığı yapı üzerinde karmaşık bir etkileşime geçer. Hem bir tasarımın ürünü, hem de toplumsal yaşamın mekânı olan sokaklar, tarihçileri zengin içerikli sorulara yöneltilir. Sokak kavramı, yapıların arasında kalan boş yerler gibi en önemsiz ve anlık müdahalelerden, gelişmiş mühendislik ve peyzaj mimarlığı gerektiren, ayrıntılı plan ve kesitleri içeren inceden inceye düşünülmüş bayındırlık işlerine kadar uzanır. Herhangi bir sokağın kendine özgü nitelikleri, bir kentin biçimini oluşturan toplumsal, siyasal, teknik ve sanatsal güçlerin karmaşık bir bileşimi olarak ortaya çıkar; Spiro Kostof bunu “kent süreci” diye tanımlamıştır. Kent süreci hem geleceğe yöneliktir, hem geriye dönüktür; bazen kolektif buyruğun sonucu olarak ortaya çıkar, bazen özel bir ayrıcalıktır; bazen eşgüdümlü tek bir kampanyadan doğar, bazen parça parça oluşur; bazen yasa yetkisine sahiptir, bazen de onay bile alınmadan yaratılır. Ama bir şey kesindir: Bir kentin yaşamındaki tarihsel anlar yalıtılabilir de, kent süreci hiçbir zaman kesintiye uğramaz. Sokaklar sanat yapıtlarından, hatta bazı mimari yapılardan farklı olarak yaşam kadar değişkendir ve tasarım ya da kullanım yoluyla sürekli değişim geçirirler; bu da, tarihçilerin sokakları kategorilere ayırma isteklerine ket vurur.

Streets: Critical Perspectives on Public Space (Sokaklar: Kamu Mekânına Eleştirel Bakışlar) ilk olarak 1994 yılında University of California Press tarafından yayınlandı. Şimdiki baskısı, özgün yirmi iki makaleden Türkiye’deki okurların özel ilgisini uyandıracaklarını umduğumuz onunu kapsıyor. Bu makaleler Kitap Yayınevi editörlerinin yardımıyla seçildi. Sokaklar gücünü Spiro Kostof’un çalışmalarından alır ve onun anısına ithaf edilmiştir. Kuşağının en önemli mimarlık tarihçilerinden biri olan Kostof 1936’da İstanbul’da doğdu, 1991’de, California Üniversitesi’nde profesörken Berkeley’de öldü. Robert Lisesi’nde ve Robert Koleji’de öğre-

nim görmüştü. Bu yıllarda edebiyat ve tiyatro derslerine yoğunlaşmış, sınıf arkadaşı ve yakın dostu Genco Erkal'la pek çok tiyatro faaliyetine katılmıştı. 1957'de Robert Kolej'i bitirdiğinde tiyatro eğitimi için Yale Üniversitesi'nden burs kazandıysa da kısa zamanda ilgisi mimarlık tarihine kaydı. Ravenna'daki Bizans Ortodoks Vaftizhanesi üzerine yaptığı doktora tezi, doğduğu kentin kültürünün birçok mekânı nasıl etkilediğini ortaya koyuyordu. Kostof'un üretken meslek hayatı bu etkiyi hep yansıttı. Ölümünden birkaç ay önce New York kentinde verdiği bir konferansın kendi özgeçmişine ilişkin girişinde şöyle demişti: "Ben bir Rum ailenin çocuğuyum. Doğduğum kent Constantinus'un, İustinianus'un, Fatih'in, Süleyman'ın ve Atatürk'ün büyük kenti İstanbul. Her şeyden önce bu kent, tarihsel sürekliliklerin gücünü, kentsel dokuların, bir geleneğin kendine özgü öğelerini aşp başka bir geleneği barındırmak üzere yaşamına devam ederek, zaman içinde kendi kendini değiştirebilme yeteneğini beynime kazıyan kenttir."²

Kostof'un ilk kariyeri edebiyattı. Hatırı sayılır sayıda şiiri ve kısa öyküsü 1950'lerde *Türk Dili, Türk Sanatı, Demokrat Ülkü, Varlık, İstanbul, Yeni Aydın* gibi dergilerde ve Robert Kolej'in çıkardığı *İzlerimiz, Campus* ve *Spectrum*'da yayınlandı. Ayrıca, Fazıl Hüsni Dağlarca, Oktay Akbal ve Sait Faik gibi yazarlardan bir dizi şiir ve kısa öyküyü İngilizceye çevirdi. Kostof'un tiyatro ve edebiyat birikimi, kitap ve makaleleri kadar hocalığını da biçimlendirmiştir. Birçok dili şiirsellik derecesinde iyi bilirdi; derslerine her zaman biraz dram katardı.

Önce geleneksel sanat tarihi yöntemleriyle eğitim görerek uzmanlaşan Kostof, 1960'lardaki toplumsal hareketlerin etkisiyle entelektüel bir değişimden geçti ve çalışmalarını neredeyse tümüyle yeniden odaklayarak mimarlığa kentsel bir fenomen olarak bakmaya başladı. 1967'de, henüz bağlamlılık (*contextualism*) mimarlık kuramına girmemişken, tarihçilerin yapıları "toplum bağlamlarında"³ incelemelerini önerdi. Araştırma konusunu mimarlık ya da yapıdan kent dokusuna kaydırarak yerleşik, güvenli bir alanı karışık bir hale getirdi: Artık ayrıcalıklı önderler, sabit zaman dizini, yerleşik teknolojiler ve sabit yapılarla sınırlanmayan mimarlık disiplininin, sayısız kullanıcıyı, kültürü ve kent olgusunda çatışan çıkarları kavramaya zorladı.

Kostof'a göre fiziksel biçim yalnızca süreç aracılığıyla incelenebilir. Kent kısmen tasarlanabilirse de, genellikle kentin dokusu karmaşık bir dizi koşul aracılığıyla gelişir. Mimarlığın kent tarihinin önemli bir parçası olarak incelenmesi önerisi, iki yeni düşüncenin (en azından mimarlık tarihinin dar alanı içinde) ortaya çıkmasına neden oldu: Birincisi, bütün yapılar, bütün insanlar gibi ilgiye değerlidir ve tarihsel olarak ele alınmalıdır; ikincisi, bütün kültürler muteberdir ve kentsel gelişmeleri aracılığıyla anlamlı bir biçimde karşılaştırılabilirler. Kostof'un en kalıcı başarısı kuşkusuz hem yerel manzaraya, hem de çok kültürlülüğe yöneliştir. Kostof mimarlık tarihini Lynn Hunt'ın "düzensiz açıklama yasalarından çıkarılan anlam" yerine "anlamı deşifre etmek"⁴ diye tanımladığı "yeni kültürel tarih" alanına hazırlıyordu. Kendisinin de belirttiği gibi, "her yapı belirli bir güdünün, enerjinin ve adanmışlığın toplumsal nesnesini temsil eder. Bu onun anlamıdır ve bu anlam onun fiziksel biçimindedir." Pozitivist tarih kavramları hakkındaki kuşkularını daha 1967'de ifade etmişti: "Mimarlık, yaygın *Zeitgeist*'ı (zamanın ruhunu) yansıtmaz; sadece onu tanımlayan ve bilgilendiren unsurlardan biridir."⁵

Kent süreci araştırmalarına birkaç örnek veren bu kitabı açmak için seçtiğimiz "Majesteleri Kazma" başlıklı makalesinde, Kostof insanın serüvenini bütün erimleriyle bir oturuşta anlatmak üzere neredeyse panoramik bir tarih anlayışı öne sürüyor. Çok değerli bir çalışma olan 1985 tarihli kitabı *A History of Architecture: Settings and Rituals* (Bir Mimarlık Tarihi: Mekânlar ve Ritüeller) ise bisikletlerin konduğu barakayı katedralin yanına yerleştirmiş, 13. yüzyıl Kahiresi ile Floransası arasındaki kültürel eşitliği göz önüne sermişti. *The City Shaped* (Biçim Verilmiş Kent; 1991) ve *The City Assembled* (Bir Araya Getirilmiş Kent; 1992, Greg Castillo'nun işbirliğiyle) başlıklı son çalışmalarında, geleneksel kronolojik yöntemi reddederek ızgara planlar, organik örüntüler ve büyük şemalar gibi formel niteliklere dayanan kategorik bir organizasyon etrafında, kent biçiminin büyük temalarını araştırdı. Bunlar, tarihsel çözümleme kadar tasarım kuramını da teşvik etme amacını taşıyan açık çalışmalardır ve görkemli bulvarlardan alçak gönüllü arka geçitlere kadar bütün formları kapsayıcı bir konu ve örnek repertuarı sunarlar.

Kostof, çok sayıda merkeze bakarak ve Batı ürünü olmayan “egzotik” yapıların gizemini ortadan kaldırarak mimarlık disiplininin kültürel ve coğrafi sınırlarını genişletti. Mimarlık tarihinin sabitleşmiş anıtlara (*canons*) dayanan önyargılarını hükümsüz kılmaya çalışırken, sezgileriyle çok kültürlülüğü aradı; Michael Geyer bu tutumun ana hatlarını “kültürel ifadenin çeşitliliği ve farklılığını, bu farklı ifadelerin gergin ve kavgacı ilişkisini araştıran bir düşünce ve kavram dizesi”⁶ olarak özetlemiştir. Kostof mimarlık tarihi söylemini karşılaştırma ve tanımlamalarla sınırlandırmak yerine, mimarlık mesleğini, yapıların hamilerini ve genel üretim eğilimlerini kültürler aracılığıyla araştırarak, yapı kültürlerinin öznelliklerini göstermişti. Ender siyasi yazılarından birinde, Amerikan mimarlık eğitimi değerlendirirken etnisiteye odaklanan modellerin gözden geçirilmesini savundu. Kostof’a göre, Amerikalı öğrenciler “Batı geleneklerinin doğruluğu kanıtlanmış yoklamasına, görünüşteki determinizmine karşı çıkan bir düşünme süreci içine girmişlerdi; böylece, gizli bilgilerin, emperyalist güdünün ... rejimlerin işleyiş biçimlerinde ve kötü eğitilmiş kafaların karanlık köşelerinde olduğu kadar, çizim masalarında da ortaya çıktığını anlamaktaydılar.” Bu önemli bir dönüşümdü, çünkü Kostof’un dediği gibi, “Sonuçta, ne biliyorsak oyuuz.”

Kostof’un farklılıkların esinlediği bir mimarlık tarihi için belirlediği gündem, bu kitapta yer alan ve tümü öğrencileri ve meslektaşlarıncı yazılmış makalelerde yansıyor. Her makale, kendine özgü tarihsel koşulları olan belirli bir kentin tek bir sokağının ayrıntılı araştırmasıdır; her biri, Kostof’un geniş tarihsel bakışını desteklemek ve her kentin zaman ve mekândaki ayrıcalıklı konumu dolayısıyla oluşturduğu morfolojik özellikleri açıklamaya yardımcı olmak üzere, belirli bir odağa yoğunlaşarak kent sürecini keşfe çıkmaktadır.

Özgün İngilizce metinde bilginin hiyerarşik yapısına meydan okuyan bir düzenleme benimsemiş, temalara göre keyfi bir sıralama oluşturmak, kronolojik ya da tipolojik kategorilere başvurmak yerine, tarafsız bir coğrafi güzergâh izlemiştik. Böylece, Kostof’un yirmi yılı aşkın bir süre yaşadığı San Fransisco Körfezi’nden başlayarak, batıya doğru ilerleyen bir sıralama yapmıştık. Enlemlere dayanan bu stratejiyi seçerken, kronolojik

dizilerle ima edilen ve sabit merkezlerle, yeğlenen dönemler ve kültürel ön yargılarla şartlanmış evrimsel ilerleme anlayışı üzerine kurulu yerleşik bir mimarlık tarihi düzenini ortadan kaldırmayı amaçlamıştık. Daha kısa olan Türkçe çevirisinde, kentleri alfabetik sırada sunmaya karar verdik ve böylece Atina ile Cuzco'nun, Moskova ile New Orleans'ın alışılmadık yakınlıklarını koruyarak, geniş ve karmaşık bir dünya vizyonu iletmek istedik.

Makalelerde birkaç önemli tema ortaya çıkmakta ve iç içe geçmektedir. Yazıların hepsi sokakların antropolojik, siyasal ve teknik yönlerini kapsar ve hepsi sokak söylemi diyebileceğimiz kavramda bir araya gelir. Ritüel, ideoloji ve müzakere konuları özellikle belirgindir.

Eski Roma'nın zafer alayları ile İnkaların Cuzco'da toplu içki içme törenlerinden papalık Roması köprülerindeki idamlara kadar, ritüellerin mekânı olarak sokaklar, antropolog Clifford Geertz'in öne sürdüğü gibi, her toplumun kendine ilişkin bir öykü anlatma gereksinmesini karşılayan kültürel sürece önemli bir temel sağlar.⁸ Ritüeller önce var olan mekânlara kendilerine özgü bir uyum sağlar ve sonuçta giderek o mekânların niteliklerini yeniden belirler. Zafer takları bütün Roma'yı dolaşan zafer alaylarının geleneksel yolunu işaretlemek için dikilmişti. Aynı biçimde, Cuzco'nun zaten varolan Hawkaypata meydanı, ritüel nesneleri barındırmak amacıyla bir tabaka kumla anlam değiştirdi. Rönesans Roma'sında Piazza di Ponte'deki üç çatallı sokaklar askeri nedenlerle tasarlanmıştı; oysa kısa bir süre sonra avantajlı görüş hatları dolayısıyla halka açık büyük cezalandırma gösterilerine sahne oldular. Bir kentin ritüel kullanımı belleklerden çabuk silinir, ama sokaklarının kolektif belleğine takılıp kalır.

Eğer ritüel, bir cemaatin mitolojik varlık nedenlerini simgelemeye yardımcı oluyorsa, ideoloji, tersine, iktidarın kentte ilan ettiği düzen mitosuna neden yaratır. Sokakların isimlendirilmesi, konumlandırılması ve biçimi, yapıların ikonografisi ile bu ikonografinin biçimlendirilmesine yardımcı olan sokak mobilyası, ideolojik iletilerin kamu alanına iletilme yollarıdır. Sokak oluşturmak çoğu zaman düzeni sözcük anlamında belirtme girişimidir. Örneğin, Stalin'in yeni sosyalist refah hayali Gorki Sokağı'nın tasarımında şaşaalı ama yüzeysel bir ambalajla ifade edilmiştir. İtalyanların Trablusgarp'ta sömürgecinin başkentini yeniden yapılandırma-

ları, kentin egemenliğin bir ifadesi olarak kullanılmasının örneğidir. Bu sokakların ideolojik iletileri biçimlerine işlenmiş ve mimari ayrıntılarının alt-metinlerinde vurgulanmıştır. Ancak, politik gücün mekân üzerinde varsayılan semiyolojik denetimi en uyumlu durumda bile geçicidir. Otorite iletileri, birbirini izleyen rejimlerde ve uygulamalarda ironik tarzda okunabilir ya da saptırılabilir: örneğin otomobil, büyük bulvarın kimliğini gaspetmiştir; bağımsızlıktan sonra Trablusgarp'taki sömürge devri sokaklarının isimleri değiştirilmiş, yeni bir sembolizm kazandırılmıştır. Otorite iletileri taşıdığı düşünülen herhangi bir sokak, Roland Barthes'in dediği gibi çabucak "boş imlenen"e dönüşebilir; yani biçiminin anlamı, kesin tarihsel amaçlarına rağmen keyfi hale gelebilir.⁹ Ondokuzuncu yüzyıl Atinası'nın yeni bulvarları ideolojik amaçlar için benzer simge ve anlam karşıtlıklarına maruz kalmıştır. Kent dokusuna, ulusal bir kimlik duygusu oluşturmak üzere, neoklasik anıtlar yerleştirilmiştir, ama sonuç olarak bunlar Avrupa kıyısındaki bu kentin çağdaş yaşamının iniş çıkışlarına tekabül etmemiştir.

İdeoloji sokak planlarında her zaman vardır, ama otorite, kent sürecindeki aktör sayısının çok olması dolayısıyla ödün vermeye zorlanır ve amaçlanan ideolojik program kolaylıkla hasıraltı edilebilir. Çoğu sokağın tasarımı hamilerin, teknik uzmanların ve hükümet görevlilerinin müzakereleriyle şekillenir; 19. yüzyıl New Orleans'ında, kentin geleneksel dinlenme yeri olması gereken suyla çevrili mekâna yapılan set buna örnektir. Toprak set boyunca uzanan yapılara ilişkin yasal çekişmeler, statü konusundaki rakip fikirlerin yarışmasını, kamusal alan yorumlarının çatışmasını ve ticari çıkarlara karşı kamu yararı tartışmasını aydınlatır. Mal en önemli değiş tokuş maddelerinden biri olduğundan, ticari çıkarlar neredeyse her kentin üretimini etkiler ve pazarlık, emlakçilerden yöneticilere, kamu hakları savunucularına kadar birçok düzeyde cereyan eder; bütün bunlar 2005 Eylülünde Louisiana'yı etkileyen kasırgalar sonrasında acil konular olarak öne çıkmıştır.

Çoğu kentin belli başlı tasarım dönemlerinden daha eskiye giden bir tarihi vardır, yani yeniden tasarlanmaya tâbidirler. Zaman zaman bir sokağın tasarımı başlangıçtaki formülasyonundan gerçekleştirilmesine kadar izlenebilir; önceden hazırlanan model mevcut kent kültürünün çoğ-

rafi ve toplumsal çelişkileriyle bağdaşmak zorunda kalır. Örneğin, Yunan-Roma kent gelenekleri, anlaşılır bir emperyal ortam yaratabilmek için MÖ 2. yüzyıl Efesi'nin benzersiz topografyasına ve canlı ticaret yaşamına oturtulmuştur.

Dünyanın bazı yerlerinde sokaklar artık yaşanabilir toplumsal ve kültürel mekânlar olmaktan çıkmışa benzemektedir. Birçok kentin, turistlerin beklentilerine yanıt vermek üzere seçilen tarihsel bir estetiğe göre sokağın geleneksel biçimini korumayı ya da ona bir gizem atfetmeyi tercih edişi, ticaret ve gösteri dahil günlük yaşamın mekânı olarak sokağın, saf ticari gösteri amacıyla sınıflandırılabilceğinin diğer bir belirtisidir. İstanbul'un Soğukçeşme Sokağı'nın yeniden canlandırılmasında görüldüğü gibi, günlük yaşam bu gibi koşullarda kendisinin bir kopyası olmaktadır.

Sokağın ölmemesi için mücadele ne kadar önemli görünse de, tarihçi ne geleceği değiştirebilir, ne de çöküşü öngörebilir; en iyi olasılıkla şimdinin geçmişi düşünme biçimini değiştirebilir. Kostof'un bu makalelerde değişik biçimlerde görülen çalışmasının değeri sokağa yeni bir söylem sağlamasıydı; bu söylem çeşitliliği biyolojik bir gereksinme, "öteki olma"yı da kent sürecinin benzersiz bir durumu olarak algılar. Eğer kent tartışmaları etnik merkezilikten arındırılabilirse ve estetik kaygıların ötesine geçebilirse, o zaman sokak korkusunun ve yüzeysel bir kurgusal geçmiş inşa etme isteğinin, kamu mekânlarının üretilmesi ve kullanımı üzerindeki etkisi zayıflayabilir.

Bu kitabı kent sürecine duydukları ortak ilgi ile Spiro Kostof'a sevgi ve saygılarının bir araya getirdiği meslektaşlara borçluyuz. Kostof'u yeniden Türkçeye kazandırmaktan özellikle mutluluk duyuyoruz ve bu projeyi üstlenen Kitap Yayınevi'nden Ayşen ve Çağatay Anadol'a müteşekkirimiz. *Sokaklar: Kamu Mekânına Eleştirel Bakışlar* örnek bir öğretmene, düşünürre, kent tarihçisine ve sevgili dosta olan ortak borcumuzun mütevazı bir ifadesidir.

ZEYNEP ÇELİK
DIANE FAVRO
RICHARD INGERSOLL

NOTLAR

- 1 Spiro Kostof, *The City Assembled* (Boston, 1992), 280.
- 2 Spiro Kostof, "Architectural History and the Student Architect: A Symposium," *Journal of the Architectural Historians* 26, no. 3 (Ekim 1967): 189-191. Kostof toplu bağlama yaklaşmak için dört yöntem önerir: mimarlığın "tekliği" dolayısıyla her yapıyı kendi bütünlüğü içinde incelemek; yapıya geniş bir fiziksel bağlam içinde bakmak ki daha sonra buna "ortam" denmiştir; geçmişin bütün yapılarının, bir topluluk oluşturdıkları için incelenmeye değer olduğunu anlamak; fiziksel olmayan öğeleri fark etmek ki bu da bir yapının anlaşılmasında vazgeçilmez unsurdur.
- 3 Lynn Hunt, "Introduction: History, Culture and Text," *The New Cultural History*, ed. Lynn Hunt (Berkeley, 1989), 123.
- 4 S. Kostof, *A History of Architecture: Settings and Rituals* (New York, 1985), 7; Kostof, "Architectural History and the Student Architect," 190.
- 5 Michael Geyer, "Multiculturalism and the Politics of General Education," *Critical Inquiry* 19 (İlk-bahar 1993): 501.
- 6 Spiro Kostof, "The Education of a Muslim Architect," Ağa Han Mimarlık Ödülü, İspanya Granada'da yapılan seminerin bildirileri, Nisan 21-25 (Singapur, 1986), 2.
- 7 Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays* (New York, 1973), 448.
- 8 Roland Barthes, "Semiology and Urbanism," 1967, çev. R. Poward, *The Semiotic Challenge* içinde (New York, 1988), 191-201.

MAJESTELERİ KAZMA

YIKIMIN ESTETİĞİ

Benito Mussolini kendine çeşitli roller biçmişti. Bazen Palazzo Venezia'nın balkonundaki ateşli konuşmacı, bazen atının üstünde alayları denetleyen ya da askerlerinin başında geçit törenine katılan general, tahıl savaşını kazanmış çiftçi, bazen de çevresine eşi ve çocuklarını toplamış aile reisi olurdu; ama en karakteristik imgelerinden biri, istimalak edilecek bir mahallede bir yapının çatısına kazmasını şiddetle indiren yıkımcı Duçe'dir. Attığı nutuklar ve genel Faşist literatür *il piccone risanatore* (sağaltan kazma) göndermeleriyle doludur; 18 Mart 1932'de yaptığı bir konuşmada "majesteleri kazma"dan söz eder. Radyolar ve haber filmleri, 1922-1942 arasında yirmi yıl boyunca bu alçakgönüllü aletin İtalya'nın tarihi kentlerindeki etkinliklerini yayınlamış, onu bir yıldız yapmışlardı. Bugün bu hummalı çalışmanın kanıtları Cenova'dan Palermo'ya kadar büyük küçük birçok kentte mevcuttur.

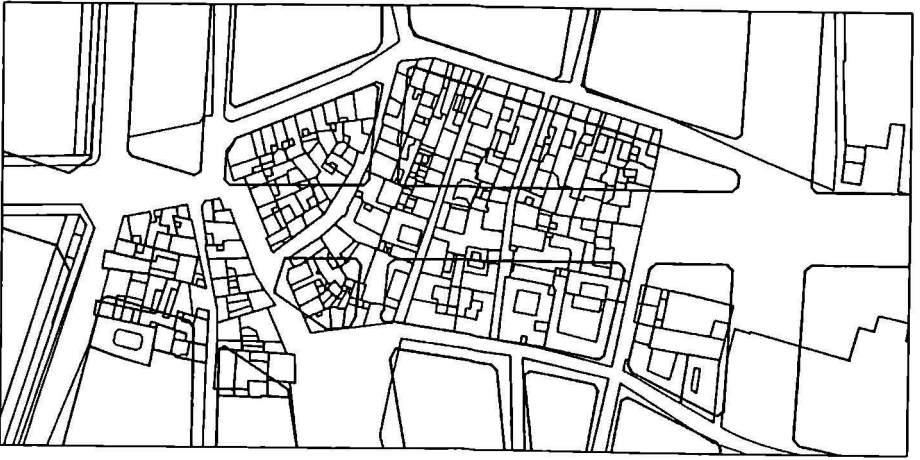
Bu temizleme projelerine *sventramenti*, yani kelime anlamıyla bağırsaklarını çıkarmak, içini boşaltmak deniyordu. Bu sözcük en azından Haussmann'ın *éventrement* sözcüğü kadar eskidir ve 19. yüzyılın başında yöneticiler ve planlayıcılar arasında da yaygınlaşan tıp terminolojisinden alınmadır. Fena halde hastalanmış kent organizmasının kurtarılması için gerekli büyük ameliyatı ifade eder. Kent dokusuyla hiç bağdaşmayan ölçek dışı Faşist yollar, tarihsel bir anıtın çevresindeki geniş mi geniş, anlamsız meydanlar hâlâ gözümüzün önündedir. Bir de bugüne kalan binlerce fotoğraf vardır; babalarından kalan mirasın yok olmasından yakının birkaç kişiye Duçe'nin verdiği tek tavizdir onlar. Fotoğraflar yıkılanın alenacele tutulmuş yarı resmi kayıtlarıdır; çoğunlukla yapıların içleri boşaltıldıktan sonra çekilmişlerdir. Yapıların iskeletleri hortlak gibi, yaşamdan yoksundur, boş pencereler oyulmuş göz delikleri gibi, canından ve belleğinden arındırılmış bir ceset gibi durur. Zaman zaman, orada yaşayanlar kendilerini barındıran ve büyüten, içinde oynadıkları, kavga ettikleri ve evlen-



Resim 1. 1924 ile 1932 arasında Roma'da Via dell'Impero'yu (bugünkü Via dei Fori Imperiali) yaratmak için çoğunluğu düşük gelirliilere ait 5.500 konut yıkıldı.

dikleri o yerin, o yapı iskeletinin önünde son bir grup fotoğrafı çektiirmek üzere dizilirler (Res. 1); yabancı, boş, belleksiz yeni bir ortama taşınmanın eşiğinde, dokunaklı birer portredir bunlar.

İstimplakin gurur verici öyküsü, sonsuza dek yok olan sokak ve meydanların listeleri, yıkılan barınakların istatistikleri halinde yıllık raporlara girerdi: 1927-1931 arasında yalnızca Floransa'da yirmi bin, Cenova'da altmış bin, Milano'da yüz on bin ... böylece sonsuza dek sürüp giderdi. O zaman yıkmak modaydı. Duçe yalnız değildi. Eski kentlere sorgusuz sualsiz nefret



Resim 2. Baron Haussmann'ın St.Michel Bulvarı'ndaki istismaklerini gösteren bir Paris planının ayrıntısı. Bibliothèque Historique de la Ville de Paris'teki 1855 tarihli haritadan.

duyan, erken Faşizmin manevi babaları Fütüristlerce, Birinci Dünya Savaşı'nın tavrında dövülmüştü bu retorik. Marinetti, "Kazmalarınızı, baltalarınızı, çekiçlerinizi elinize alın ve o saygın kentleri yıkın, acımadan yıkın," diye kışkırtıyordu halkı. Sant'Elia aynı fikirdeydi. "Biz artık katedrallerin değil ... muazzam caddelerin ... sağlıklı *sventramenti*'nin halkıyız."

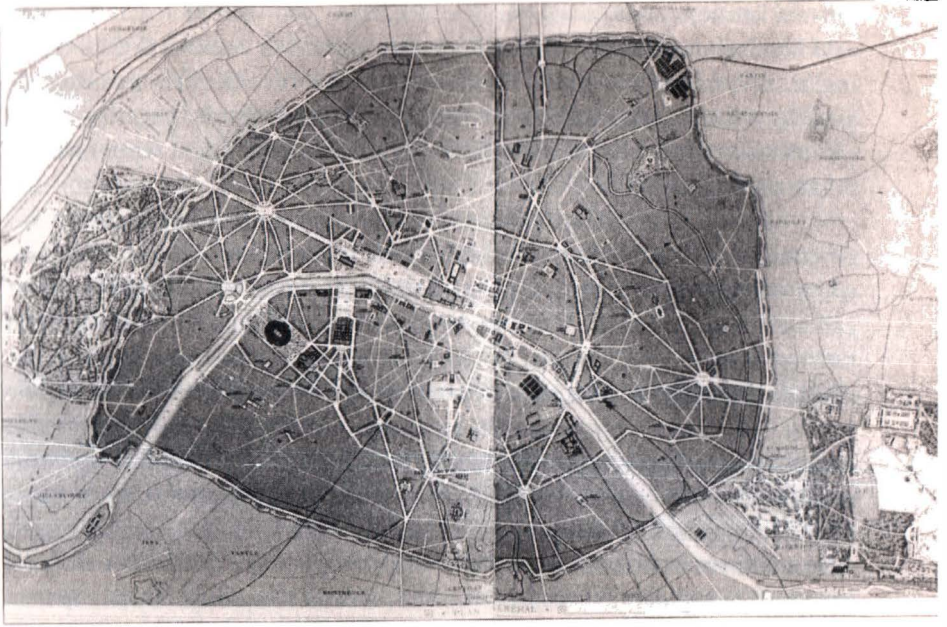
Avrupa kültürünün biçimlendiği yüzyıllarda herkesin bir arada, burun buruna yaşadığı karmakarışık kent mekânları, modern hareketin doğuşuyla artık bilimsel işlevselcilik adına alaya alınıp yıkıma mahkûm ediliyordu. Le Corbusier'nin *Plan Voisin*'i tarihsel Paris'in büyük bir bölümünü yok etmeyi öngörmüştü. Ah, elbette bunun dışında kalacak olanlar vardı. "Girişimin eksenini iyi seçilmişti," diye yazmıştı. "Bakın, Tour Saint-Jacques'ı yıkmadık." Bu fanatizmin içinde polemik vardı biraz, ama şaka değildi. Baron Georges Haussmann'ın 19. yüzyıl ortasındaki Paris hayalleri Corbusier'ninkiyle karşılaştırıldığında hiç de cesur sayılmazdı.

Karşıtlarının "yıkım sanatçısı" dedikleri Haussmann tabii ki bu tür acımasız, ağır kent ameliyatlarının büyük öncüsüydü (Res. 2). Gösterişli,

tıkır tıkır işleyen bir makine olarak kent, düşündüğü bu olmasa da, onun modern harekete bıraktığı mirastı. Daha sonraki Faşist müdahalelerin boyutlarında, düz çizgiye tapınmalarında, mekân denizleri içinde yüzmeye çabalayan anıtlarında, hepsinde, Haussmann'ın gerçekleştirilmiş modeli vardı. Haussmann'ın Paris'i ele alışı gerçekte bizim "modern kent"ten anladığımızın topluca ilk kavramsallaştırılmasıydı. Kent planlamasına teknokrat kafasıyla kapsamlı bir yaklaşımı müjdeliyordu; bu yaklaşım sayesinde akılcı, dolaşımsal bir işleyiş, toplumun zaman içindeki rasgele yaşamının süprüntülerini bir hamlede süpürüp temizleyecekti. Her şeye kadir bu kent mantığı devrimciydi. Yeni endüstriyel-kapitalist bakış açısının çocuğuydu; yol göstericisi, eskimiş karşısındaki ilerleme kavramı da öyleydi, gitgide hastalıklı olmaya başlayan mekanik kent analojisinde "kent planı" adı verilen ve bu planı oluşturan parçalara uygulanıyordu.

Ama Haussmann'ın *grand travaux*'larının ifade araçları aslında tutucuydu. Geniş ve dümdüz, iki yanına ağaçlar dizili caddeler, anıtsal görünüm, birbirinin aynı cepheler ve mekânı savurganca kullanan meydanlar Napoleon Bonaparte zamanında da vardı (Res. 3, 4). Napoleon'un arkasında ise, aşırı devinimi, halkın seyretmesi için ince ince hesaplanmış perspektifleri ve özellikle geometri kullanımıyla iki yüz yıllık Barok deneyim vardı. Ne var ki Napoleon'un planlamacıları kente yapılan bu toplam müdahaleye, yıllar sonra Haussmann'ın imza attığı öyküyü özellikle ilgilendirecek özel bir şey de katmışlardı. Bu "bir şey" iki başlık altında toplanır: Birincisi, planlamanın toplum yaşamının akılcı yoldan ıslahı olduğuna dair henüz cenin halindeki düşüncedir; buna göre görsel olarak kente egemen olacak yollar ve meydanlar, eşgüdümlü çalışan hizmetler sisteminin (dolaşım, su şebekesi, kanalizasyon, kamu düzeni, iş, eğlence, mezarlıklar) çerçevesini oluşturur. Bu, Napoleon dönemindeki yeni uygulamanın bir yüzüdür. Diğeri, Avrupa'daki birçok eski kent çekirdeğinin tümüyle yıkılmasına hazır olunmasıdır; nitekim Brüksel ve Madrid'den Milano, Roma ve Kahire'ye kadar imparatorluğun kilit durakları için hazırlanan Napoleon dönemi projelerinde bu durum gözlenebilir.

Napoleon döneminde, henüz gelişmemiş planlama düşüncesi ile tarihi kentlerin merkezlerini yıkma hevesi aynı yöndeki etkinlikler olarak



Resim 3. Haussmann'ın müdahalelerinden sonra Adolphe Alphand'ın Paris planı.
Le Promenades de Paris, 1867-73.

görülmüyordu. Bir yanda, sistematik biçimde, hatta bugün bizim bölgesel planlama diyebileceğimiz bir planlamaya kalkışan inşaat mühendisleri ve yöneticiler vardı. Amaçları sağlık ve trafik sorunlarına çare bulmak, fiziksel tasarım aracılığıyla yönetimin, ekonominin ve toplumun hastalıklarını ya da baskılarını ortadan kaldırmaktı. Tarihsel süreklilikleri korumak, yapısal miras, görünüm ve anıların değerlendirilmesi onların derdi değildi. Diğer yanda ise, tarihsel merkezlerin ortasına büyük forumlar, bulvarlar ve dönel kavşaklar önerenler, kent tasarımı sanatı, formel örgütlenme ve simgelerle ilgilenenler, yani mimarlar vardı.

Napoleon iktidarında önemli kamusal etkinlikler için bir kentin birçok mahallesinin tümüyle yıkılmasına göz yumulmuştu. Bu etkinlik-

ler eski kentlere zorla kabul ettiriliyordu; amaç geçmişin anıtsal başarısını eski kentlerin yeni sahibi, bizzat Napoleon açısından yeniden değerlendirmekti. Eski başarıların tarihsel çağrışımları olan bir etkinlikte sunulması, şimdiki rejimin geçmiştekine benzer –ya da daha ziyade, geçmişe rakip çıkabilecek– görkemini ortaya çıkarır. Bir yüzyıl sonra, Faşist rejim de aynı düşünceyi taşıyacaktı.

Boyut, mutlakıyetçi kafalara hiç kuşkusuz her zaman hitap etmiştir, ama Barok dönemin başlarında krallar görkemli dekorlarını özellikle iskân edilmemiş ya da az gelişmiş alanlarda kurmuşlardı. Versailles Paris pahasına inşa edilmedi. V. Sixtus'un nefes kesen Roma caddeleri kentin tarihsel çerçevesinin kenarlarındaki bağların ve tarlaların arasından geçirilmişti, ama yine de kent surları içindeydi. 17., 18. ya da 19. yüzyılın hiçbir papası San Pietro'nun önündeki spinanın yıkılmasına rıza göstermedi. Faşist döneme kadar yapılmadı bu. İş, binaların olduğu bölgelere gelince, mutlakıyet rejimi adımlarını ihtiyatla atıyordu. Tek tek anıtlar, evet. Yeni cepheler, kartuşlar, propagandacı sanat evet, ama içini boşaltmalar, *sventramenti*, hayır. Napoleon'un adamları korkusuzdu. Eğer önerdikleri devasa meydanlar ve görkemli bulvarlar yapılmış olsaydı, küçük ile büyük yapılar, anıtsal kesişme noktaları ile bu anıtlara statülerini ve etkileyiciliklerini veren standart doku arasındaki ince mekânsal oyun bozulmuş olacaktı.

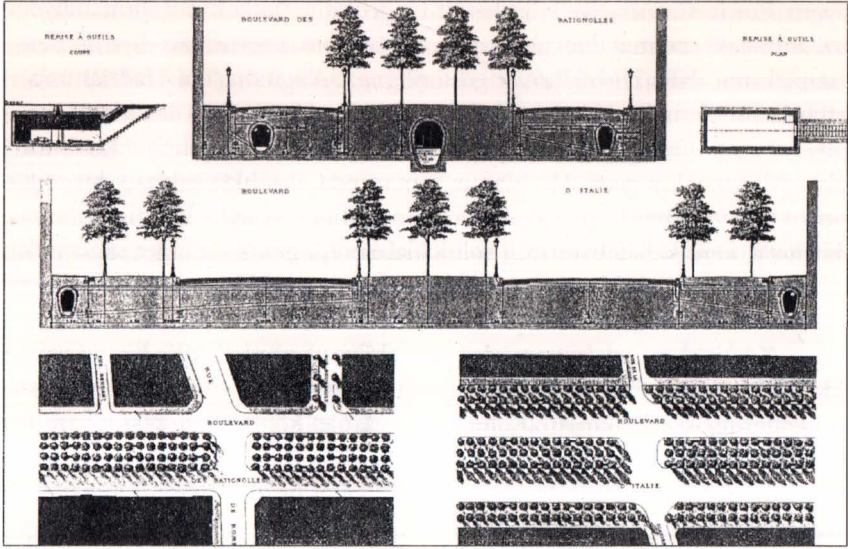
Napoleon dönemi ile daha sonra Haussmann ya da Mussolini'nin yaptıkları arasındaki tek fark, onların trafik ile görkemi birbirine yakın amaçlar olarak görmeleridir. Tarihsel anıtlara teatral biçimde odaklanan bulvarlar hızlı trafiğin bir zamanlar tıkalı, neredeyse geçilmez olan sokaklardan akmasını amaçlıyordu (Res. 5). Mussolini'nin sözleriyle “gerekli yalnızlıkları” içinde anıtların yer aldığı meydanların artık ikinci bir işlevi vardı: Yoğun trafiğin kesişme noktası olmak.

Napoleon'dan ve Barok dönemden de eskiye bakıldığında, yaşlı kentlerin hay huyunda böyle alçakça devasa delikler delmenin çok daha eski bir örneği akla gelir: imparatorluk dönemi Roması. Bu elbette Napoleon'un da aklına gelecekti. Hepimiz, Augustus'la başlayarak imparatorların Doğu krallıkları modeline dayanan merkezi bir hükümet uğruna Roma'nın kendi kendini yönetme geleneğini bir kenara bıraktıklarında,

saygın Roma Cumhuriyeti başkentinin geçirdiği büyük değişimi biliyoruz. Buradaki savımız doğrultusunda, imparatorluk forumları diye bilinen kompleksten daha iyi bir örnek gösterilemez. Augustus'tan Hadrianus'a, art arda birçok imparatorun eklediği yapılarla ortaya çıkan bu kompleks, eğlence semti Campus Martius'la birleşebilmek için cumhuriyet kentinin eski surlarını yıkıp geçti. Hadrianus zamanında olasılıkla yaklaşık bir milyon kişinin yaşadığı Roma, eski dünyanın bildiği en büyük kentti. Campus Martius'a, kent kalabalıklarının soluk alabileceği geniş bir ciğer sağlamak üzere, antikçağın en büyük yapıtlarından biri inşa edildi; ama bu, mevcut konut ya da ticaret yerlerinin pahasına başarılmıştı.

Kentin bir sanat yapıtı, denetlenebilir ve yönetilebilir bir tasarım olduğu düşüncesi, imparatorluk dönemi Roması'ndan çok önce, Helenistik kentlerde ortaya çıkmıştı. Kolonilere aşıl原因 kentlerden, askeri kamlardan ya da emirle oluşturulan, zorla iskân edilen kraliyet başkentleri gibi yapay türedi kentlerden söz etmiyorum. Elbette bunların tümü düzenliydi, genellikle soyut ve yinelenen bir tür ızgara planları vardı. Ben daha tesadüfi yükselmiş, daha organik büyümüş ve Helenistik dönemde artık karmakarışık dokularında odak noktası olabilecek yalnızca bir iki anıt yer alan düzensiz ve kalabalık kentlerden söz ediyorum. Helenistik plancılar, bu eski Yunan kentlerine birkaç ilginç odak noktası yerleştirmek, içlerinden törenlerin yapılacağı eksenler geçirmek, yolları anıtsallaştırmak ve kentin biçimine görkemli bir düzen getirip büyük toplumsal olayların cereyan edeceği alanlar koymak istediler. Bu kentleri görkeme kavuşturunurken, mevcut binalardan bazılarını yıkmak, orada oturanları yerlerinden etmek ve eski alışkanlıkları bozmak zorundaydılar. Bu süreç bazen yalnızca bir yüz germe ameliyatı niteliğindeydi. Revaklı taş yollar yaparak birbirine benzer cepheler yaratmak bir çözümdü. Bunlar Vigevano ile Barok Torino'nun atalarıydı. Ama Helenistik ve Roma dönemi müdahaleleri bazen çok daha acımasız oluyordu. MÖ 2. yüzyılda Atina agorasının değişimi buna bir örnektir.

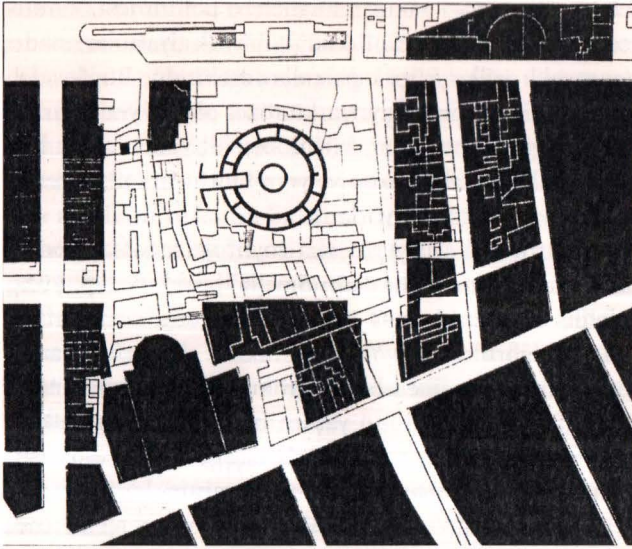
Burada önemli olan yalnızca estetik değişiklik değildir. Kent planlaması asla politik ya da toplumsal amaçlardan yalıtılmış değildir. Eski kentler kendi kendini yönetirdi. Kuramsal olarak herkes eşitti; kamusal



Resim 4. Alphand'ın *Les Promenades de Paris*'inden Boulevard des Batignolles ve Boulevard d'Italie'yi plan ve kesit olarak gösteren tablo. Haussmann'ın sokaklarında ağaçlandırma, gazla aydınlatma, suyuolları, drenaj ve kanalizasyon vardı.

yaşam kişisel zenginlikten daha önemliydi. Dolayısıyla, süslü evlerle beze-
li caddeler ve lüksün sergilenmesi söz konusu değildi; güzellik ile ahlaki
eşdeğer gören bir kültürde bunlar zevksizlik örneği sayılırdı. Kamu yapı-
ları toplumun simgeleri idi; ödemeleri kamu fonlarından yapılıyor ve yüce
işlevlere, din, eğitim gibi kendi kendini yöneten bir kentin kurumsal kalıp-
larına hizmet ediyorlardı.

Helenistik dönemde kentin kendini yönetmesi gerçekliğin ta ken-
disi değil, biçimsel bir durumdur. Zenginler gösterişli bir biçimde yaşar ve
kendi isimlerini taşıyan kamu binaları yaptırır. Kral gibi kent üstü güçler
kent dokusuna müdahale eder. Artık onları yaptıranların isimlerini taşı-
yan yapılar vardır ve bu koşullarda fakirler ile oturdukları binalar gözden
çıkarılabilir. Onlar güçlü velinimetlerin bahşettiği görkemde başlarını dik
tutmaya zorlanırlar.



Resim 5.
Roma'da
Piazzale Augusto
Imperatore'yi
yaratmak için
Mussolini'nin bir
Roma mahallesinin
dokusuna
müdahalesini
gösteren plan,
1934-40.

Peki, Yunan ya da Roma dünyasının çöküşü ile Barok'un başlangıcı arasındaki uzun dönemde ne oldu? Ortaçağ ve Rönesans'ta durum neydi?

Roma İmparatorluğu'nun çöküşünden sonra klasik kentler kesinlikle küçüldü. Süregelen kentler, gururlu Helenistik ve Roma dönemi biçimlerini çok daha yoksul koşullarda yaşayan yeni ve minimal nüfuslu Hristiyan toplumunun gereksinmelerine uyarladı. Doğu'da da benzer olaylar yer aldı. İslam orduları Yunan-Roma dünyasının artık harabeye dönmüş kentlerini ele geçirdiğinde, onları yavaşça ve çok da incesine bakmadan kendi yaşam biçimine uyduruyorlardı. Helenistik dünyada ve Roma dünyasında hayran olduğumuz revaklı caddeler, sonraki dönemin çarşıları oldu. Tek tek çıkmalar örtülüp dükkân yapıldı; bütün hat daha çarpık çurpuk, ama günlük yaşam bağlamında daha insancıl hale geldi. Helenistik dünyanın ve Roma dünyasının düzenli kentlerinin büyük ızgara planları dar aralıklara, çıkmaz sokaklardan oluşan büyük mahallelere dönüştü; kabileler ve etnik gruplar burada kendi içlerine dönebilecek ve geometrik ızgaranın soyut biçimselliğini göz ardı edebileceklerdi. Hristiyan Batı'da

da kent biçiminin feodal savunmacı rakip mahallelere bölünmesi, kamu yollarının formel geometrisini alt üst etti. Roma'da büyük tiyatrolar, stad-yumlar, hamamlar ve revaklı yollar küçük parçalara bölündü. Bu devasa yapılar korunamayacak kadar pahalıydı, ayrıca kültürel olarak yeni Hıristiyan diniyle de uyumlu değildi. Azar azar, küçük ölçekli yönetilebilir bir doku halini aldılar; artık ayakta kalabilmenin ve yeni kültürün onları yeniden değerlendirmesinin öyküsünü anlatıyorlardı.

Civitas yani yurttaş meclisi anlayışı, daha soyut ve sanatsal Roma kenti (*urbs*) kavramının yerini almaya başladı. Sevilla'lı İsidorus, 7. yüzyılda "artık taşların değil, insanların daha önemli olduğunu" yazıyordu. Bu, daha önce bir kez daha görülmüştü: Yaklaşık MÖ 6. ve 5. yüzyılların Atinası, toplumun mekândan daha önemli olduğu küçük, törel bir kentti. Helenistik dönemde, kentçiliğin, kamunun yaşam inancı değil de halkın yaşamasının sanatı olduğu anlayışı ortaya çıktı. Ortaçağın başlarında ise artık Helenistik çağın ve Roma İmparatorluğu döneminin kentlerindeki debdebeli törenlerden çok uzağız; yine, günlük yaşamın gerçeklerine uygun temel gruplaşmalara ve kalabalıklara dönüyoruz.

Atina modelindeki klasik *polis* ile ortaçağ kenti arasındaki fark, tabii ki kendi kendini yönetmekti. Klasik Yunan kenti kendini yönetiyordu, ya da yönettiğini sanıyordu. Ortaçağ kenti bir lordun, bir piskoposun, büyük bir manastırdaki başrahibin ya da başka bir feodal otoritenin yaratığıydı. Kendini yönetme mücadelesi, öykünün oldukça geç bir döneminde, ancak 12. yüzyılda yeniden ve kararlılıkla başladı. Ama başladığında, komünler feodal efendilere başkaldırıp kendilerini yönetmek için ayrıcalık talep ettiklerinde, yıkım bu kez halkın aracı olarak geri geldi. Bunun klasik örneği geç ortaçağ Floransası'dır.

Floransa bir zamanlar ızgara planıyla kusursuz bir Roma kentiydi. Ama anlattığımız biçimde kemirilmişti. Yollar, çoğu kez de semtlerin tamamı, lordlarca kapatıldı, diğer kesimlerle ilişkisi kesildi; kentin silüetinde bu lordların kuleleri yükseldi. Kentin biçimi ufak çapta da olsa her köşede ihlal edilmişti; böylece 12. yüzyılda başlayan genç cumhuriyet, önünde iki görev olduğunu gördü: Birincisi kent yollarını açmak, bütün mahalleleri birbirine bağlamak ve böylece yetkesine karşı çıkabilecek direnç ceplerinin

kökünü kurutmak; ikincisi ise, kentin biçimini, komünün, halkın ve onların kurumlarının üstünlüğünü onaylayan bilinçli bir tasarım olarak bir kez daha algılamak. Doğal olarak bu amaçlardan ilki yasal sınırlamalar, mali anlaşmalar ve güç kullanımıyla gerçekleştiriliyordu. Yönetim bir inşaat kodu benimsemişti; balkonlardan, revaklı yollardan ve dış merdivenlerden sokak trafiğine ve kaldırımlara kadar her şeyin bir düzene kavuşması için, açık alanların ve kamu binalarının görünüm ve bakımını öngören kurallar getirildi. Nedeni yalnızca estetik bir vicdan azabı değildi. Feodal kuleler gibi standart dokuda aşırı bir vurgulama oluşturacak ezici ayrıcalıklara izin verilmemesi için tasarlanmıştı. Feodal kulelerin yükseklikleri sistemli bir biçimde azaltıldı. Azaltmayan soyluların kuleleri yıkılıp yerle bir edildi. Yeni kamu yapıları yerel yönetimin itibarını kendine ve dış dünyaya açıkça göstermek üzere yapıldı.

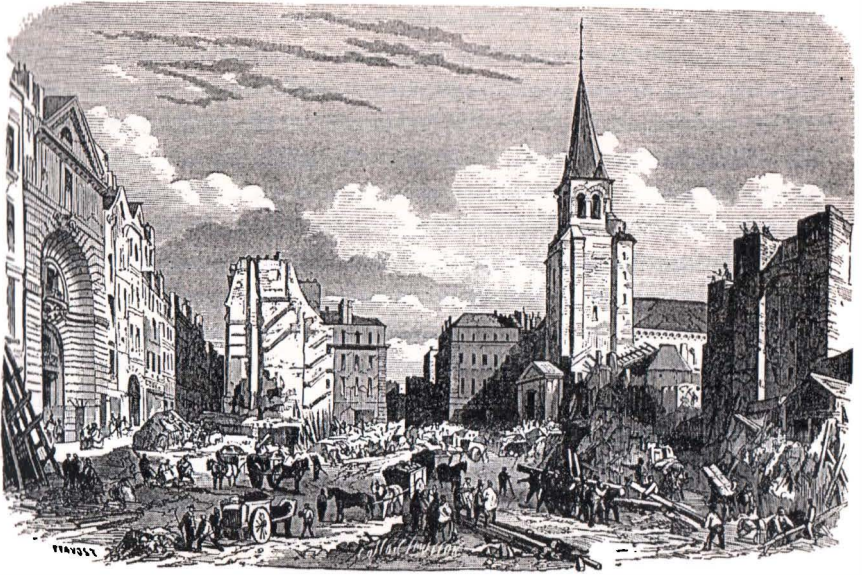
Bir sanat yapıtı olarak kent salt pratik iyileştirme, siyasal denetim ve anıtsallık varsayımının ötesindedir. Algılanabilir bir düzeni amaçlar; ama bu da kenti törensel bir simge olarak görmeye dayanır. Bu eğilimin 13. yüzyılda Toskana'da mevcut olduğuna ilişkin iki doğrudan göstergemiz var. Birincisi, kenti bütünlüğü içinde algılama yolu olarak kent planlarının çizildiğini, ikincisi, kent mimarlarının atandığını biliyoruz. 13. ve 14. yüzyıl Floransa'sında Yunan-Roma dünyasının iki büyük idealini, kendi kendini yönetim ve planlı Helenistik kentin soylu biçimciliğini birleştirmek üzere çaba sarfedilmişti. Böylece hedef, yeniden geniş, düz sokaklar oldu. Düzen olmayan öğelerin düzeltilmesi sağlık, kolaylık ve güzellik sağlayacaktı; daha sonraki yüzyıllarda her tür yıkımcıdan tekrar tekrar duyacağımız sözlerdi bunlar. Arnolfo di Cambio'nun Floransa için yaptığı ana planın ayrıntıları arasında Piazza della Signoria'da yapılacak yeni katedral ve belediye sarayı vardır. Bu ikisi, geniş bir caddeyle yani şimdiki Via Calzaioli ile loncalarca dikilmiş bir anıt ve kentin tahıl ambarı olan Or San Michele'ye bağlanmıştı. Belki de en önemli nokta bütün bunların katılımcı bir atmosferde yapılmış olmasıydı. Çoğunlukla hem halk, hem de sanatçılar çalışıyordu. Yeni surlar halkın emeği ve vergileriyle yapılmıştı. Halk heyetleri sokakların açılması ve kent yenileme projelerini yönetiyordu. Loncalar kamu binalarının inşaatını denetliyordu. Yarışmalar ve jüriler vardı; hatta

yurttaşlar projeleri onaylamaya davet ediliyordu. Dolayısıyla kent, şurada biraz genişletme, orada biraz düzeltmeyle tatlılıkla biçimlendiriliyordu.

Bu yöntem Rönesans'ta da sürdü. Kusursuz kenti biçimlendirecek ideal planlar kitaplarda kaldı. Hizmet verdikleri ve ayakta tutulabildikleri sürece inşa edilmiş şeylere saygı duyuluyordu artık. Kent binaları rasgele gözden çıkarılamazdı. Dolayısıyla yeni biçem, amacını ifade edebilmek için bazı önemli vurgulara başvurmak zorundaydı. Göze çarpan noktalara inşa edilen Rönesans kiliseleri ve sarayları eski kentlere soyluluk kazandırabilirdi. Pienza, Mantua ve Urbino'nun öyküsü işte budur.

Ama bazı önemli tavır değişiklikleri görülüyordu. Temizlik ve güzel görünüm adına bitişik binaların ve geçici eklentilerin yıkımı Rönesans öncesinin Floransa'sında başladı ve yaygın bir çözüm oldu. Bu ise, ortaçağın büyük kamu yapılarına mütevazı ekler yapılabilmesi, kullanımın mimari formların saflığından daha önemli görülmesi düşüncesine aykırı düşüyordu. Derken, Roma'daki Via Giulia'yla, binalarla dolu bir alana iradi bir müdahaleyle karşılaşıyoruz: Varolan sokak ağının tersine uzanan dümdüz bir sokaktır bu ve çok erken bir örnektir.

Yine de böyle sokaklar istisnaydı. Rönesans'ta kentler bir yanda mülk sahipleri ve inşaatçılar, diğer yanda sokaklardan sorumlu kent halkı heyetleri arasındaki müzakerelerle değişiyordu. Yasa yeni tarzda büyük görkemli yapılardan yana olmaya başladı, artık yapılarını onarıp büyütmek ya da bir arsaya yenisini inşa etmek isteyenlere komşuları bitişik mülkü satmak zorundaydı. Bir mülk sahibi bir blokun biçimini düzeltmek, komşu bina cephelerinin dizilişini değiştirmek, hatta sokağın genişliğini ve yönünü değiştirmek istiyorsa, kamuya ait arsayla takas yapabiliirdi. Önündeki meydana Palazzo Farnese'nin büyük dikdörtgen kütlesi işte böyle oluştu; büyük bir Rönesans ana planı yapılmış ve bina ona göre inşa edilmiş değildi. İki-üç katlı, tek ailelik konutlardan oluşan ortaçağ Roma kenti dokusu, üç yüzyıl kadar bir sürede işte bu yolla katı bir biçim almaya, pekişmeye, yavaş yavaş büyüyüp apartman bloklarına dönüşmeye başladı. Aslında, Rönesansı ve Barok dönemi belirleyen bizim söz etmekten hoşlandığımız görkemli eylemler değil, kent dokusunun böyle şurada bir parça, burada bir parça değiştirilmesiydi.



Resim 6. Baron Haussmann'ın yenileştirme planlarına göre Rue de Rennes'deki istimlakler.

Barok dönemde, elbette Michelangelo'yla başlayarak, bizim Barok'la ilişkilendirdiğimiz öğeler ortaya çıkar: dinamizm, hızlı erişim, mekânın duyulara hitap edişi ve yepyeni bir kavram, görkemli manzara. Rönesans sokakları Via Guilia gibi dümdüz olduklarında bile esas olarak ulaşım hatlarını birbirine bağlar. Trafiği kolaylaştırır, insanı semti gezmeyi teşvik eder. Ama bir uçtan diğer uca görebileceğiniz, önemli bir anıtlarla son bulan görkemli caddeler olarak tasarlanmamışlardır. Sixtus'un ünlü Roma planında, böyle caddeler her yöne uzanmaktadır. Bu dümdüz yolları farklı açılardan görebilirsiniz. Uzakta kayda değer bir şey vardır: bir dikilitaş, bir kemer ya da herhangi bir anıt. Tabii ki bu düşünce, Napoleon'un, Haussmann'ın ve Mussolini'nin daha sonraki planlarının temelinin oluşturur.

Bu anlayış, ilkesiz birinin elinde eski kent dokuları için felaket anlamına gelebilirdi. Gelmedi. Genel uygulama daha yumuşaktı, doğru-

dan tahripten çok gerçekmiş izlenimi veren efektler kullanılıyordu. Barok Roma bu konuda harika bir örnektir. Santa Maria della Pace'nin önünde bir boşluk yaratmak için bütün bir alanı yıkmazsınız. Küçük bir *piazza* açarsınız, ama devasa görünür, çünkü sizi oraya ulaştıracak geçit daracıktır; bir de arkasındaki düzensizlikleri gözden saklayacak bir perde asarsınız. Roma, açık mekânlarda olağanüstüdür: karmakarışık, düzensiz alanları alır, bir çeşme, bir dikilitaşla, çepere hiçbir şey yapmadan canlandırır, toparlar. Dev boyutlarıyla Triton Çeşmesi'nin Piazza Barberini'ye etkisini görebilirsiniz. Meydanın çevresine dokunulmamıştır; çeşme ve fiskeysi meydanı toparlamaya yetmiştir. Aslında bu, çevresinde fazla yeni yapı olmayan, yeni bir meydandır. Daha ünlü bir örnek Piazza del Popolo'dur. Orada, meydanın kente açılan ucuna Hristiyan inancının zafer takı gibi birbirinin aynı iki küçük kilise oturtulması, eski bir Roma kapısı, bir dikilitaş ve çevresindeki çeşitli yapılardan oluşan kargaşayı dönüştürmeye yeter. Birbirinin aynı cepheleriyle çelenk biçimli Fransız kraliyet meydanı (*place*), hatta Londra'nın mahalle meydanları, kent çeperinde görece zararsız bir görünüm oluşturur; dolayısıyla burada onlarla fazla ilgilenmeyeceğiz.

1750'ye gelindiğinde, Avrupa kentlerinin yapısını etkileyen önemli bazı değişiklikler görüyoruz. Bunlardan birincisi kültür devrimidir ve erken Rönesans'tan beri Avrupa'ya egemen olan klasik dilin üstünlüğüne meydan okumuştur. Eskinin yeniden canlandırılması, geçmişe ve onun çeşitli tezahürlerine duyulan ilgiyle başlar; bu ilgi kentle ilgili konulara bir nebze duygusallık da katar. Ağır ağır, barındırdığı bütün üsluplarla birlikte bir kentin dokusunun insanın sürekliliğini belgelediği, dolayısıyla yalnızca sağlık, rahatlık ve güzellik dürtüleriyle planlama yapılamayacağı anlayışı yerleşir. İşin içine, planlamanın yol gösterici ilkesi olarak bellek girer.

İkincisi, yeniden canlandırmayla da ilintili olan pitoresklik kavramıdır; burada çeşitli şeyler bir arada durur, böylece klasizmin tasarım birliği gibi dayanakları bir kenara bırakılabilir. Örneklerinden biri, Londra'da Nash'in tasarladığı Regent Sokağı ile Regents Park kompleksidir; burada çeşitli birimler bir aradadır. Tesadüfler tasarıma yedirilmiştir. Bu pitoresk tasarım Karl Friedrich Schinkel'in bir tekniğini kullanır; Schinkel tek tek binaları dikkatle konumlandırırken komşu yapıları parodiye kaçmadan

anımsatır. Böylece çevrenin görünüm açısından birliğini sağlamanın yolunu arar. Hem Nashi çeşitlemelerinin pitoresk estetiği, hem de Schinkelvari çevreselcilik varolanı kabul edilebilir kılar ve böylece modern kusursuzluk uğruna eskinin yıkılması dürtüsünü azaltır.

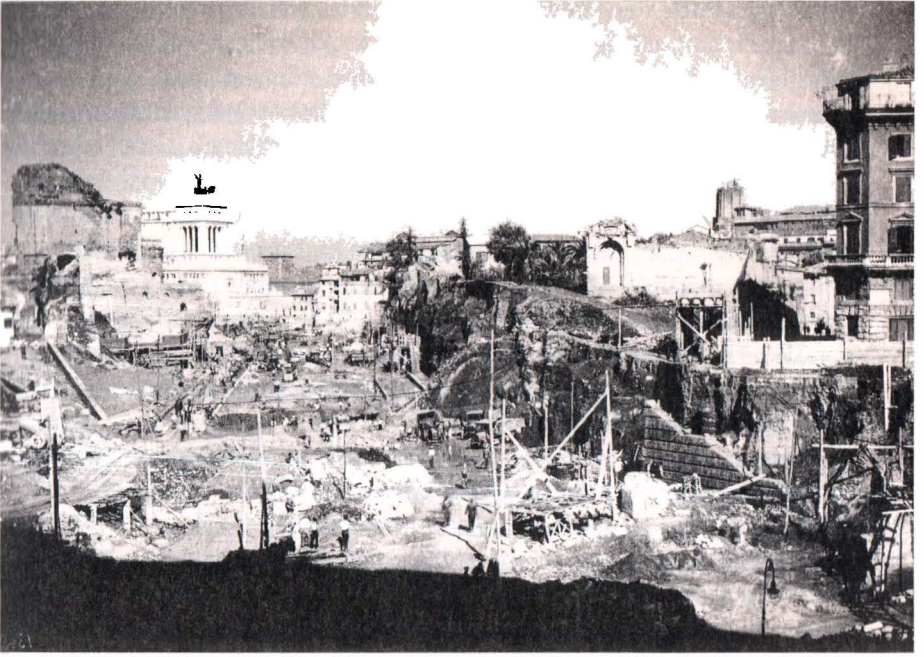
Üçüncü olarak, klasik tasarımın ideal anlayışıyla böylece uzlaşmak, otokrat yönetimin çöküşünü temsil eder. Görkem çağı bitmiştir. 18. yüzyılın sonundaki siyasal ve askeri devrimler sonucunda, kapitalizm ve burjuvazinin zaferiyle karşı karşıya gelmeye başlarız. Bu, toplumsal düzendeki değişikliğin bir yönüdür ve 19. yüzyıl boyunca bizi meşgul edecektir. Diğer yönü, elbette sanayileşme ile sonuçlarıdır: Kent nüfusunun artışı, ulaşımındaki büyük değişiklikler ve yeni bir profesyonel yöneticiler sınıfının yükselişi, ki bu yöneticiler kâbusa dönüşen halk sağlığı ve genel refah gibi sorunlarla uğraşmak zorunda kalacaklardır. Her iki yön de eski kent merkezlerini radikal biçimde etkiler. Burjuvazi artık kendi imgesinde yeniden biçimlendirdiği işleri, konutları ve eğlence yerlerini kentin anıtsal merkezine, Barok dönemin soylu sarayları ve kiliselerinin yerine kurmak ister.

Bu, Haussmann'ın zaferidir; hiç kuşkusuz imparator için çalışmaktır Haussmann, ama burjuva bir imparator ve onu tahta çıkaran paralı sınıf için. İş yaparken liberal ama siyasal olarak sağ kanattan olan üst orta sınıf tüccarlar, bankacılar ve sanayiciler hem yasa ve düzen, hem de işlerini yönetebilmek için elverişli koşullar, yaşamak için güzel yerler ve boş zamanları için kültür ve eğlence merkezleri talep ederler. Borulardan su akmasını, kanalizasyonun çalışmasını isterler; Haussmann'ın *grand travaux*'su bu gereksinimleri çok güzel karşılar. Kronik sorun noktaları olan eski semtleri yıkarak kent gerilimini ve tedirginliği azaltır Haussmann (Res. 6). Hızlı ulaşım için sokak şebekesini akılcılaştırıp düzgün hale getirir, bu şebekeye uygun iş yapıları yerleştirir. Büyük bulvarlarında sıralanan dik (mansard) çatılı çok katlı apartmanlar, artık kentin eski bölgelerinin yan sokaklarında daire sahibi olmakla yetinmeyen, ama müstakil ev alacak kadar zengin olmayanlar için rahat yaşama mekânları oluşturmaktadır. Bu olağanüstü işin gerçekleştirilmesi sırasında, Haussmann yeni kuşak profesyonel planlayıcılar arasında en yetkini olduğunu da kanıtlar. Bu grubun geç ortaçağ Floransa'sının tasarımcılarından tümüyle değişik bir işlevi vardır; Hauss-

mann'ın da bunu duyumsadığını düşünüyorum. Anılarının bir yerinde bir komün ve bir prefektür arasındaki farkı uzunca anlatır: "Komün neredeyse aile kadar eskidir; yalnızca bölgesel bir bölümlenme değil, maddi ve manevi olarak da birbirine bağlı bir insan topluluğudur. Bizimle, devletin bir alt parçası haline gelmiştir ... Tersine, prefektür ... her şeyden önce idari bir bölümdür." Tam da böyledir. Bir kenti fabrika olarak, kâğıt üzerinde gerektiğinde güncelleştirip modernize edebileceğiniz bir tasarım olarak görmek çok daha kolaydır; böylece maddi ve manevi olarak uygun bir mekân sağlamak zorunda olduğunuz bir insanlar topluluğu için endişelenmezsiniz.

Aslında bugün de aynı tartışmayı sürdürmüyor muyuz? Temsili hükümet ve belediye bürokratları ile mahalleler arasında aynı mücadele yok mu? Yıkımın estetiği, çok daha temel bir şeyin kibar mazereti değil mi? Kent bağlamında, biz neye benzediğimiz isek, bizim neye benzeyeceğimize karar veren de, bizim şimdi ne olduğumuza, geçmişte ne olduğumuza ve gelecekte ne olacağımıza karar veren değil midir? Bunu kim yapacaktır? Hükümet mi? Halk mı? Kent yönetimi mi? Tartışmanın bir yanı, merkezi otoritenin mutlak gücü ve girişi (III. Napoleon'un yardımıyla Haussmann) ile temsili hükümetin parça parça, uzlaşmacı kentçiliği arasında bir seçim yapmaktır. Ama bu tartışmanın başka bir yönü daha vardır. Bir kenti, bir yere inançla yerleşmiş, geçmişinden gurur duyan, geleneklerinin bilincinde, geleceği için endişeli bir insanlar, bir kuşaklar topluluğu olarak; ya da insanların kendilerine uygun geldiği biçimde yaşayıp çalıştığı ve bağlılıklarının koşullu ve kısa vadeli olduğu bir hizmetler bütünü olarak görebilirsiniz. Oysa her iki bağlamda da yıkım basit bir sağlık, ekonomi, trafik ve güzellik sorunu değildir; bir toplumun kendisi ve gelecekte onu inceleyecek olanlar için güttüğü amacın ifadesidir.

Bu konuda 19. yüzyılın kafası oldukça karıştı. Kentler hızla, tehlike çanları çaldıracak kadar hızla değişiyordu. Periferinin gelişmesi kentin geleneksel gücünü yok etti, kimliğini muğlaklaştırdı. Barok kent kendi içinde ne kadar patlamaya hazır olsa da, kapalı bir kentti. Yeni Viyana, yeni Paris öyle değildi. Geçmişte kent orada yaşayanlar için varoluşun temeliydi. Tanıdık, ağır ağır değişen kuşakların mekânı, anlaşılabilir ilişkilerin maddi akdiydi. Orada kalmak üzere doğardınız; orayı iyi tanırdınız; elle tutulur



Resim 7. Roma'da Via dell'Impero'yu yaratmak için Mussolini'nin yaptığı istimlakler.

gözle görülür biçimi vardı ve kendisine derinden bağlı olmanızı isterdi. Oysa artık kent kararsızdı. Ortak iradenin ötesinde, dönecek bir sabırsızlık içindeydi. Göçmen dalgaları onu kabaca itip kaktılar; karmakarışık, biçimsizce genişledi; kâğıt üstünde görünüşü dışında kavranamayacak kadar büyüktü. Haussmann'ın Paris'te yaptığı değişikliklere ilişkin en iyi, en basit sözleri söyleyen Charles Baudelaire'di. "Eski Paris," diyordu, "artık yok. Heyhat, kentin biçimi insan yüreğinden daha hızlı değişiyor."

Buna gösterilen tepkilerden biri varolana sık sık sarılmaktı, yani kent korumacılığı. Azınlığın görüşüydü bu, olgunlaşması uzun sürmüştü, ancak yüzyılın sonuna doğru gerçekten güçlenmişti. O zaman bile ilk mücadele anıtlar, sanatsal ya da tarihsel açıdan ilginç yapılar için verildi. Hauss-

mann anılarında aleyhindekilere meydan okur, yönetiminin yıktığı “ilgiye layık tek bir anıt, sanatsal açıdan değerli, anıları dolayısıyla ilginç olan tek bir yapı” bile olmadığını söyler. Kendi sözlerindeki ironiyi görmez, çünkü kendine özgü bir “değerli” tanımı vardır. Paris büyük kentinde yıktırdığı 19.722 evlik listenin ironisini görmez; üstelik bu evlerin yaklaşık 4.300’ü kentin eski çekirdeğindedir. Bu evler ortadan kaldırılabilir, çünkü hepsi değersiz, sağlıksızdır. Kırk üç bin yeni ev yaptırmış ya da eskileri restore ettirmiştir; öyleyse nedendir bu yaygara? İnsanlar taşınıp başka yerde yaşayabilirler.

Acı duyarak, ağır ağır, bağlamın farkına varılır; özellikle Almanya’da *Stadtbild* ya da bir yerin anıt olarak genel fizyonomisi kavramı dile getirilir. Yine Almanya’da, 1870’teki savaştan sonra kent ve görünümü, kimliği ve karakteri ilgi konusu olur. *Heimatschutz* denen yurtsever hareket, korumacılığı milliyetçilikle eşit tutmaya başlar. 1900 civarında Bavyera ve Hesse yasalarında ve Hildersheim gibi kentlerin yerel inşaat tüzüklerinde gerçekten dikkate değer bazı reçeteler ortaya çıkar.

Sokaklarda ve açık mekânlarda ... herhangi bir sokaktan ya da kamusal alandan görülebilen bir binanın herhangi bir bölümü, 17. yüzyıl ortalarına kadar Almanya’da kullanılanla mimari formla uyumlu yapılmalıdır. Bunun yanı sıra, yeni bina olanaklar elverdiğince en yakın çevreleri ve özellikle bütün semte kişilik kazandıran dikkat çekici yapılarla uyumlu olmalıdır. Kural olarak, yeni yapılar semtin genel görünümünü bozmayacak biçimde yapılmalıdır. Bu, özellikle çatıda ve bezemede kullanılan malzemeler ve renk için geçerlidir.

Milliyetçi yaklaşım, Sitte, Stübben, Brinckmann ve başkalarının ikna edici biçimde ileri sürdüğü estetik kuramları destekliyordu: Düz geniş caddeler sıkıcı ve anlamsız olabilirdi; küçük örnekler, bükümlü sokaklar, yuvarlatılmış köşeler, beklenmedik anda karşılaşılan küçük yeşil bir vaha, dik çatılı apartmanların dizildiği bulvarlara, çevrel kavşaklara ve etkileyici meydanlara üstündü. Bu bir süre Avrupa kentlerinin Haussmann tarzı biçimlenmesini önledi. Eski kentlerin kargaşasını hoş görmek, onları nazıkçe, sevecenlikle değiştirmek estetik bir şıklık haline geldi. Böylece

Roma'da, önemli yapılar arasından kendine dikkatle yol açan Corso Vittorio Emanuele ortaya çıkabildi.

Oysa *Heimatschutz* taraftarları salt biçim kuramının, anıtların seçmeci belleğinin ötesinde bir şey amaçlıyordu. Hildesheim belediye başkanı, 1902'de Düsseldorf'ta anıtların bakımı üzerine düzenlenen bir konferanstaki konuşmasında, bu bakış açısının klasik savunmasını yapmıştı:

Bir kent yönetiminin varoluş nedeni yalnızca insanların bütün günlük gereksinmelerini olanaklar elverdiğince ucuza karşılamalarını sağlamak mıdır?... Refah yalnızca bedensel şeylerden mi oluşur, çok daha yüksek, manevi refah diye bir şey yok mudur ve bu refah, insanların geçmişle sıkı bağlantıları olduğunu hissetmelerine, kentin nasıl yavaşça kendini oluşturduğunu ve nasıl yalnızca sokakların değil, her bir kamu binasının, ayrı ayrı her evin, hatta her bezemenin, zaman içinde şu anda neyseler o hale dönüştüklerini fark etmekten zevk almalarına katkıda bulunmaz mı? Bu duyguyu gerçek kılmak kent yetkililerinin işidir.

Bu işi başarmak için belediye yetkilileri önce kâr makinesini, yeni, her şeyi tüketen spekülâtif açgözlülüğü dizginlemelidir. Kentlerin çoğu bunu yapamaz ya da yapmaz. Bir zamanlar kentte yurttaş girişimciliğinin modeli olan Floransa, spekülasyon yüzünden tarihsel kent merkezini yitirdi. Merkez bölgesine Roma döneminin ızgara planı uygulanmak istendi, ama sonuç isteneni getirmedi. Böylece Floransa, sahici görünümlü bir Rönesans kent merkezi edindi; hemen hemen her şey hiçbir özgünlüğü olmayan, yapay 1880'ler yapıymıydı, 26 eski sokağı, 20 meydanı, 341 evi ve 451 dükkânı yok ederek kazanılmış yetmiş bin metre karelik bir alan üzerinde kurulmuştu.

İkinci olarak, eski kent yöneticilerinin işini başarmak için, atanmış ve nihai olarak devlete karşı sorumlu değil de, seçilmiş ve halka hesap veren sivil yetkililer gereklidir. Haussmann'ın kurtulmaktan memnun olduğu komün gereklidir; Mussolini ile arketipi Augustus'un mümkün olduğunda hemen lağvettikleri temsili sivil yönetim aygıtı da öyle. Bu seçilmiş grup ayakaltından çekilirse, sahne, rejimin kendi amaçlarını yücelt-

mek üzere seçtiği büyük görevleri anımsaması için hazırdır. Daha sonra, anıtların, sağlığın, *grandezza*'nın kurtarılması adına, rejim kentin en savunmasız, karşı koymayan bölgesine, tarih katmanlarının değişmeyen belli başlı noktalarının çevresindeki canlı dokuya saldıracaktır. Bu doku hiç yanılgsız, çalışan sınıftan ailelerin, kentli yoksulların, küçük esnafın ya da *artigiani*'nin (Res. 7) en yoğun olduğu, en huzursuz mahallelerdir. Bu süreçte rejim, kentin kalbinden yönetime en çok muhalefet edebilecek ya da yönetimden en çok hayal kırıklığına uğramış, istenmeyen, dönek bir toplumsal öğeyi sökup atmaya becerir.

Totaliter yönetimin küçük, önemsiz biçimlere nefreti anlaşılabilir. Faşistlerin küçümseyerek yerel renk dedikleri kent kargaşası, küçük tuhaf-lıkların, binlerce yarı bilinçli kenti sahiplenme hareketinin toplamıdır. Rejimler yıkılsa da ayakta kalan, abartılı zafer ve yenilgileri hazmeden ve kişisel bir keyif, acı ve namus desenini örmeyi sürdüren ortak insanlığın hiç aksamayan ritmini anlatır. Bu, tepede Duçe'de yer aldığı bir otorite zincirindeki işlevine göre toplumda her insana tahsis edilen yerin dışın-da bireyselliğin olmadığı, faşistlerin *gerarchia* dediğiyle bağdaşmaz. Faşist *sventramenti* rahatsız edicidir, çünkü bize bir halkın uzun süre ne kadar uysal davrandığını anımsatır. Benzer totaliter planlar, kimin düşüncesi olurlarsa olsun, bugün de bizi tedirgin etmelidir; ister diktatörlerin kafa-sından, ister özel çıkarlara karşı duramayan omurgasız kent meclislerinin, hatta isterse Le Corbusier gibi kente biçim vermeye çalışanların...

Kent bağlamını korumak henüz kazanılmamış bir savaştır. Hiç-bir zaman nihai olarak kazanılmamıştır. Kentin biçimi her zaman tetikte olmayı gerektirir. Geçmişin büyük ya da küçük yapılarının kaybına aldır-mamak, anlık ihtiyaçlarımızı ve zevklerimizi aşan bir toplum bilincine sahip olmamak demektir. Bu kaybı hissetmek, kaybetmeye direnmek, hepimizin kaderimizi yüksek tasarımların eline kendi irademiz yokmuşça-sına bıraktığımız zamanları anımsamak ve aynı şeyin bir kez daha olma-sına izin vermeyi reddetmek demektir. Öldürmek iyileştirmek değildir. Yıkamak, sevgiyi beslemenin asla akıllıca bir yolu değildir.

Not: Bu makale ilk olarak 1976 sonbaharında Cornell Üniversitesi'nde konferans olarak sunuldu. İlk olarak biraz değişik bir biçimiyle *Design Quarterly*'de (1982) basıldı.

ELENİ BASTÉA

ATİNA

SOKAĞA İMGELER OYMAK

PLANLAMA VE ULUSAL EMELLER

Aidiyet bir ayrıcalıktır ve bir bedeli vardır. Bu tümüyle keyfi bir çizgiyle saptanır. Bu çizginin niteliği nedir?

SPİRO KOSTOF, *The City Assembled*

Keyfi ve o kadar da keyfi olmayan çizgiler yalnızca kentin çevresine değil, içine de çekilir. Yerleri değişen çizgiler, kentteki siyasal, kültürel ve popüler nüfuz bölgeleri oluşturur. Modern Yunanistan gerçek ve hayali çizgiler aracılığıyla Perikles ve Büyük İskender'den Napoleon ve Lord Byron'a kadar uzanan tarihsel bir aidiyet ağı oluşturup kendisine siyasal bir niş yaratmıştır. 19. yüzyılda, o zamanın hükümeti ile aydın seçkinlerinin önderliğinde, ülkenin kültürel ve entelektüel yönelimini tanımlayan başlıca üç konu saptayabiliriz: uygar, modern Avrupa ülkeleri ailesine kabul edilme özlemi; iç siyasal ve kültürel birlik ve ulusal bir tanıma duyulan özlem; klasik geçmişle özdeşleşmeye değilse bile, sıkı bir bağlantıya özlem. Atina'daki, Panepistimiou (Üniversite), Mitropoleos (Katedral) ve Athinas (Atena) sokakları olmak üzere üç sokağın çözümlenmesi, modern Atina'daki planlama ve kentsel mimarının, görünüşte birbiriyle uyumsuz bu ulusal özlemleri ele alış biçimini ve halkın bu çabalara gösterdiği tepkiyi ortaya koyar (Res. 1).

Atina, bağımsız Yunan devletinin kuruluş tarihi olan 1833'ten başlayarak sürekli yapım halindeydi.¹ 20. yüzyılın başında, dört bin nüfuslu bölgesel bir Osmanlı köyünden, 128 bin nüfuslu hareketli bir başkente dönüştürülmüştü.² 1866'da bayındırlık işleriyle görevli general Emmanuel Manitaki, ülkenin yeniden inşasını gururla kaydetmişti: "Yunanistan", diye yazıyordu, "Bağımsızlık Savaşı'ndan çıktığında kelimenin tam anlamıyla bir enkaz yığınıydı. Bağımsızlıktan sonra ve ilk otuz yıl içinde 23 eski kent yeniden inşa edildi ve 10 yeni kent kuruldu." General, Chateaubriand'ın

1800'deki Osmanlı Atinası'nın tanımlamasını okuyanlara şunu anımsatmıştı: "Dönemeçli dar sokaklarla, bir kent iskeleti," Bunu, diye devam ediyordu, "en eskisi ancak 1834'e tarihlenen ve aralarında sayısız kamu binasının görüldüğü, İtalyan beğenisine göre yapılmış güzel evleriyle, geniş ve iyi hizalanmış sokakları olan," modern Atina'yla karşılaştırm. Tek yapılması gereken, "önceki kentin durgun ve umutsuz nüfusuyla, sonrakinin giyimi, yaşamı ve düşüncesiyle Avrupa'nın büyük uygar uluslar ailesiyle özdeşleşmiş on kat fazla nüfusunu karşılaştırmaktır."³ Ülkenin ilerlemesini destekleyen öğeler, yeni yapılar, iyi hizalanmış sokaklar ve "giyim, yaşam ve düşünce biçimi" idi. Gerçekten de, sokaklar kent kültürünün yalnızca mekânı değil, aynı zamanda deneme alanı oldu. İç birlik ve ulusal kimliğin yaratılması, yeni devletin kültürel ve toplumsal üretimine dayanıyordu.

Oldukça kısa bir sürede ortaya çıkan dramatik boyutlardaki bu fiziki değişimi, devrim öncesi Atinası'nın harita ve imgeleri ile 19. yüzyıl sonundakileri karşılaştırarak açıkça görebiliriz. Almanya'da eğitilmiş mimarlardan Stamatis Kleanthes ve Eduard Schaubert'in 1833 tarihli tasarımına dayanan, sonradan Leo von Klenze ile ardından gelen planlama kurullarının değiştirdiği yeni kent planı, yeni devletin ruhunu değilse de imgesini ete kemiğe büründürmüştü (Res. 2, 3). 1834 ile yüzyılın başı arasındaki süre içinde, saray, üniversite, katedral, Sanat ve Bilimler Akademisi, arkeoloji müzesi, politeknik okulu ve ulusal kitaplığın yanı sıra yeni gelen zenginlerin özel konutlarının inşasında da, yeni resmi kent mimarlığı aynı işlevi gördü. Atina'nın planlanması, en başından beri küçük bir devletin sınırlarının ve gereksinmelerinin çok ötesine, Avrupa'daki, Rusya'daki ve Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ileri gelen Yunan yurttaşları gibi geniş bir kitleye odaklanmıştı. 1861'de yazılan bir rapor, "Yunanistan'ın başkenti Atina'nın, özgür Yunan ulusu ile Helenizmin hâlâ yabancı egemenliği altında olan daha kalabalık ulusu olmak üzere iç içe iki ulusun ... odak noktası, aydınlanma ve kültür merkezi olduğunu" ilan ediyordu.⁴ Birincisinin sınırları halen çizilmişken, ikincisinin sınırları neredeyse sonsuzdu.

Yeni başkentin yeniden inşasının ana hatları 1836'da, bir kraliyet kararnamesiyle saptandı. Bir yıl sonra, ikinci bir kararname inşaat yöntemleri ve tazminat gibi kritik konuları daha ayrıntılı tanımladı ve genişletti.⁵



Resim 1. Atina planı, 1877, ayrıntı. Akropol'ün kuzey tarafındaki eski kent, eski düzensiz sokak örüntüsünü korudu. 19. yüzyıl planları birçok sokağa ilk geometrik düzeni getirdi. Bu tartışmanın odak noktası olan üç sokaktan Mitropoleos nitelik olarak eski Atina sokaklarına daha çok benzer, Athinas ve Panepistimiou ise geniştir ve düzdür.

Atina'nın planlanmasına ilişkin her iki kararname de ayrıntılıydı ve sıkı kurallar getiriyordu. Bütün yeni yapılar sokakla hizada ve saptanan inşaat yüksekliğine uygun olacaktı. Eski kentten geçen üç önemli sokak, Ermou, Athinas ve Elou sokakları ve kentin yeni kuzey uzantısının bütün sokakları üzerindeki binalar, sokakla dik açı oluşturmalıydı. Dolayısıyla, mülk sahipleri arsalarının sınırlarını, işbirliği yaparak değiştirmekle yükümlüydüler; böylece boyutuyla orantılı olarak her yapının sokağa bakan bir cephesi olacaktı. Yeni hizalamadan sonra mülkü zarar gören mülk sahibine komşuların tazminat ödemesi de gerekiyordu. Anlaşmazlık durumunda, son söz kent mimarınınındı. Yönetmeliğe aykırı olarak dikilen yapılar, sahibinin hesabına yıkılacaktı.

Böylece, yeni sokakların açılmasından etkilenenlere tazminat ödeme yükü, kazanımlarının oranına göre çevredeki arsa sahiplerine bindirilmişti. Kent, oldukça geniş olan Athinas Sokağı'nın ve kamu meydanlarının açılışının bedelinin bir bölümünü ödemeyi üstlendi. Söz konusu arsaların değeri, biri arsa sahibini diğeri kent kurulunu temsil eden iki uzman tarafından saptanıyordu; anlaşmazlık sürdüğünde değeri mahkeme biçiyordu.⁶ Planlama yasasının yeni yapılara odaklandığını belirtmek gerekiyor. Yasa, planlara uymayan yeni yapı sahipleri ve mimarlara yaptırım uygulanacağını açıkça belirtirken, çoğu kararname mevcut yapıların değiştirilmesini talep etmiyordu. Eski yapılar onarılamayacak duruma geldiğinde, yerlerine sokak hizalamasına uyan yeni yapılar yapılacaktı.

1836'da yürürlüğe giren kararla kent dokusunda yapılan önemli bir değişiklik, inşaat yapılacak arsalarla asgari bir boyut getirilmesiydi. Eski kentin önemli üç sokağı ve yeni kentin bütün sokakları boyunca üzerine inşaat yapılacak arsalar en az iki yüz *pique* kare ya da seksen metre kare olmalıydı. Aynı zamanda, en az sekiz *pique* (beş metre) cephe uzunlukları ve en az on *pique* (altı metre) derinlikleri olması gerekiyordu. Eski kentteki arsaların geri kalanı en az yüz *pique* kare (kırk metre kare) olmalıydı. Daha küçük arsa sahipleri ya bitişikteki araziye alacak ya da kendilerininkini komşu toprak sahiplerine satacaktı.⁷ Böylece, ana caddelerde toplumsal ve ekonomik açıdan yalnızca zenginler oturabilecekti. Bitişikteki araziye alacak olanakları olmayan küçük arsaların sahipleri yerlerinden ediliyordu.



Resim 2. Stamatios Kleanthes ve Eduard Schaubert'in yeni Atina planları, 1833. Plan Yunan hükümetince onaylandı, ama uygulaması sırasında önemli ölçüde değiştirildi (bkz. Res. 1).

Yüzyılın sonunda Atina, bazılarını kaldırım boyunca ağaçlar dikilmiş, gece aydınlatılan, hatta yazın çok sıcak günlerde sulanan, asfaltlanmış, düz ve geniş sokaklara sahip olmakla övünüyordu. Eski kentte açılan yeni sokaklar sarayda (Ermou Sokağı) ve Akropol'de (Athinass Sokağı) son buluyor, eski ve yeni nirengi noktalarını, saray ile katedrali birbirine bağlıyor (Mitropoleos Sokağı) ya da Atinalıların pazarları günü birlik gittikleri mesirelere yöneliyordu.⁸ Ulusun, Avrupa'nın bir parçası olmak, kültürel birlik ve ulusal tanım kazanmak ve modern Yunanistan'ı klasik antikçağla bağlamak gibi siyasal ve kültürel amaçları, üç önemli ana caddede somutlaşmıştı: Panepistimiou, Mitropoleos ve Athinass sokakları.

Panepistimiou Sokağı'ndaki Atina Üçlüsü denen binalar, yani üniversite, akademi ve ulusal kitaplık, hem tasarımları hem de simgesel düzenleri aracılığıyla birinci ulusal amaca hizmet etti: Yunanistan'ın modern Avrupa'yla siyasal bütünleşmesini çabuklaştırmayı amaçlayan, Atina'nın Avrupa biçeminde bir başkente mimari dönüşümü... Gerçekte Avrupa'nın bir parçası olmak, siyasal olduğu kadar kültürel bir başarıydı. Bu kurumlar ülkenin o sıradaki pratik gereksinmelerini çözümleme amacını taşımaktan çok, Yunanistan'ı Balkanların ve Ortadoğu'nun kültür merkezi olma emelini gösteriyordu.

Üniversite, yeni devletin kuruluşundan dört yıl sonra, 1837'de kurulmuştu. İncelikli ve ölçülü neoklasik binası, 1864'te bitirildi. Akropol'deki Nike Tapınağı'nın restorasyonunda da çalışmış olan Danimarkalı mimar Christian Hansen'in tasarladığı yapı, eski Yunan mimarlığına duyulan hayranlığı ve bu mimarlığa ne kadar aşına olduğunu açığa vurur (Res. 4). Tasarım aynı zamanda kuzey Avrupa'daki, Kopenhag, Berlin ve Münih'teki gibi neoklasik mimarlık örneklerinin bilindiğini de gösterir. Üniversitenin yapılması, ilkökul eksikliği gibi o zamanın en acil eğitim sorunlarına bir çözüm olmadıysa da, Atina'nın Balkanlar'daki statüsünü yükselterek, Yunanistan'ın bir kültür odağı olmasına yardım etti. Yüzyılın sonunda, bir Yunan tarihçi "Üniversitenin kuruluşu modern Atina'nın tarihindeki en önemli olaylardan biridir," diye yazıyordu.⁹ Böylece, "yüksek öğrenim görmek isteyenlerin ülkenin her yerinden Platon ... ve Aristoteles'in ülkesine geldikleri eski zamanlar" canlandırılmıştı, "... Sırlar, Bulgarlar, Romenler Atina'ya gelmeye ve Atina'nın edebiyatını, bilimini ve kültürünü kendi ülkelerine taşımaya başladılar." Modern tarihçi C.Th. Dimaras'a göre, 19. yüzyılda gerçekten de özelde üniversitenin, genelde de Yunanistan'ın göreydi bu. Gerçi siyasiydi, ama yüce bir misyondur: Batı uygarlığının ışığını alıp Doğu'ya aktarmak.¹⁰ Hansen'in tasarımı bütün bu idealleri somutlaştırarak, üniversitenin siyasal görevine en uygun kılıfı sağladı.

Hansen'in kardeşi Theophil'in tasarladığı akademi ve ulusal kitaplık binalarının sırasıyla 1859 ve 1887'de başlayan inşaatı, Panepistimiou Sokağı'nı yeni başkentin resmi kültür eksenine haline getirdi." Böyle pahalı yapıların ve kurumların gereksinme olup olmadığına ilişkin sorular bir



Resim 3. Ortada sağda krallık sarayı ve önünde Syntagma Meydanı'yla kentin genel görünümü. Lycabettos Tepesi soldadır.

kenara bırakılırsa, kent üzerindeki etkileri kuşku götürmezdi. Örneğin, kent kurulunda yeni akademi binasının uygun olup olmadığı tartışmasında şu sözler sarfedilmişti: “Üniversite Meydanı’nda yapılacak olan akademinin, belediye ve ulusa büyük etik ve maddi yararı olacağı gibi, kentin güzelleşmesine de katkısı olacaktır. Ulusun etik ve somut gelişmesine katkıda bulunan herhangi bir çalışmayı desteklemenin belediyenin yararına olduğu inancıyla, [kent kurulu] bu arsayı bağışlamaya oybirliğiyle karar vermiştir.”¹² (Res. 5) Benzer savlar, Atina Üçlüsü’nü bütünleyen ulusal kitaplığın yapılmasını da destekliyordu. Sarayın önündeki zarif, ağaçlıklı Syntagma (Anayasa) Meydanı’nda biten Panepistimiou Sokağı, hem simgesel olarak, hem de kelime anlamıyla, resmi kültürel üretimi kralın ika-metgâhına bağlayan hattı çizmişti (Res. 6).”

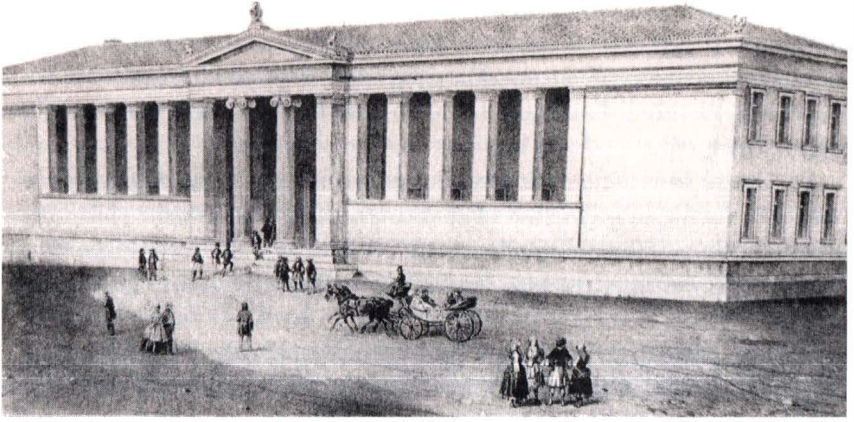
Yunan devletinin ikinci siyasal amacı –siyasal ve kültürel bir ulus yaratılması– ifadesini Mitropoles Sokağı’nda, Osmanlı egemenliği sırasında Atinalılara hizmet eden 12. yüzyıldan kalma alçakgönüllü Panagia Gorgo-epekoos kilisesinin yanına dikilen yeni katedralde buldu. 1836’da Friedrich von Gaertner’in tasarladığı kraliyet sarayı Yunanistan’ın yeni edinilen siyasal bağımsızlığını simgelerken, Atina’da katedral yapılması, (klasik antikçağla olamasa da) eski Yunanlılarla kültürel ve dinsel bir sürekliliği simgeliyordu; nüfusun çoğunluğu için gerekliydi bu. Liberal *Athena* gazetesi 1840’ta, “Atina kentinin tiyatroları, sarayları, vb olmasına karşın, kutlamalara uygun tek bir kilisesi yoktur,” diye yazmıştı.¹⁴ Yeni katedralin inşasını herkesin istemesinin tarihi ve siyasi nedenleri vardı. Osmanlı egemenliği altında geçen uzun yıllar boyunca halkı bir arada tutan tek gelenek Ortodoks diniydi; katedral de Yunanların bu en açık ve sürekli kültürel miraslarına bağlılığını yansıtıyordu. Bazıları kilisenin tutucu, taşralı görüşleriyle aynı düşüncede olmasa da, Yunan halkının çoğunluğu tepeden inme Bavyeralı krala karşı kavgasında, kiliselerini bütün kalpleriyle destekledi. Sonunda, laik devlet kurulmasını isteyen küçük bir grup Batılılaşmış Yunan için katedralin yapımı, üniversitenin yapımı gibi, bir zamanlar Konstantinopolis’in sahip olduğu konumu yavaş yavaş ele geçiren Atina’nın, Yunanca konuşan dünyadaki kültürel bağımsızlığını simgelemeye başladı.

Aslında katedralin planını çizme görevi Theophil Hansen’e verilmişti, ama onun önerdiği büyük bir kubbenin egemenliği altındaki Bizans ve Gotik karışımı plan uygulanmadı. Hansen 1846’da Atina’yı terk ettikten sonra, tasarımının “Yunan-Bizans” düzeni kullanılarak değiştirilmesi için bir mimarlık yarışması yapıldı. Bu, Yunanistan’da yapılan ilk açık mimarlık yarışmasıydı. “Yunan-Bizans” düzeninin mimari tanımı açık değildi; asıl niyet, klasik Yunan mimarisinden değil Bizans’tan esinlenmekti. Yunan-Bizans biçiminin benimsenmesi, Yunan ulusunun antikçağdan başlayıp Bizans ve Osmanlı dönemine, ardından da bağımsızlık yıllarına kadar kesintisiz sürekliliğini akillara yerleştirme isteğine işaret etmekteydi. Böylece, katedralin son tasarımındaki mimari çoğulculuk, sarayın ve üniversitenin formel uyumuna meydan okuyor, ama sonuçta ortaya çıkan kent imgesi, o sırada Yunan toplumunu heyecanlandıran birbirine zıt güçleri,

yani antikçağdaki Atina ile Bizans'ı daha doğru yansıtıyordu (bkz. Res. 6)¹⁵ Sarayı yeni katedrale bağlayan kısa Mitropoleos Sokağı, 19. yüzyılda çok önemli bir yol haline geldi. Kral ve maiyeti, yalnızca geleneksel olarak özel bir ayınle başlayan dini bayramlarda değil, bütün ulusal bayramlarda katedrale ulaşmak için törenle bu sokaktan geçecekti. Böylece Mitropoleos Sokağı, Atina'nın kültürel haritasına kilise ile devleti sıkıca bağlayan bir diğer çizgiyi çekmiş oldu.

Ulusal amaçlardan sonuncusu ve belki de en önemlisi modern Yunanistan'ın klasik geçmişine sahip çıkmasıydı; bu istek sayısız yolla ortaya kondu. Akropol restorasyondan geçti, bütün Roma sonrası yapılar ortadan kaldırıldı; halen sürmekte olan iddialı kazılar planlandı; çoğu kent ve hükümet yapıları neoklasik biçimde tasarlandı; hatta antikçağ klasiklerini öne çıkaran Alman eğitim modeli benimsendi. Antikçağa bu aşikâr yönelme yalnızca mimarlıkta değil, modern kentin tasarlanmasında da açıkça görülüyordu. Geçici Yunan hükümeti Kleanthes ve Schaubert'i başkenti planlamakla görevlendirdiğinde, *"kentin eski ün ve görkemine eşit ve içinde yaşadığımız yüzyıla layık"* (özgün metinde vurgulanmıştır) yeni bir plan istedi.¹⁶ İkilinin Yeni Atina için 1833'te yaptıkları tasarımlarda, eski kentin dokusunu kesen Athinas sokağı, kraliyet sarayı ile Akropol tepesinin etekleri arasında uzanarak, kentte bir kuzey-güney eksenini oluşturuyordu (bkz. Res. 2).

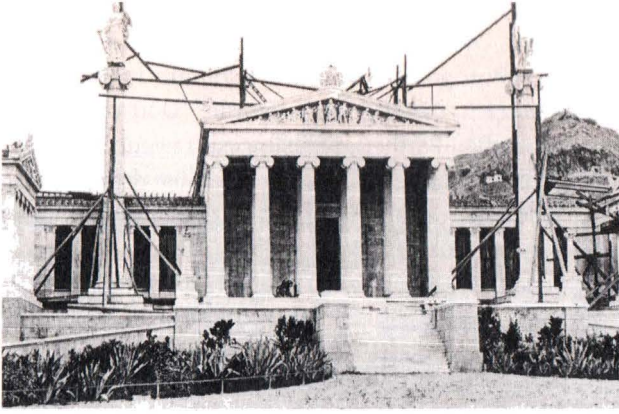
Sonunda saray, düzenlenen üçgenin doğu ucunda yapıldı, ama kuzey uçtaki Omonia Meydanı'nda biten Athinas Sokağı yoğun trafiği olan gözde bir yol olmayı sürdürdü. Yüzyılın sonunda, akılcıca düzenlenmiş ve zarif otellerle çevrelenmiş Omonia Meydanı, yeni tren istasyonunun da yakınında yer aldığından, Atina'ya gelenlerin birçoğu için ilk durak yeri oldu. Omonia Meydanı'ndan bakıldığında, iki yanında yüksek binaları, zengin dükkânları ve işyerleriyle geniş Athinas Sokağı'nın gerçekten oldukça modern ve Avrupalı bir görünümü vardı (Res. 7). Ancak Akropol'e doğru, bağımsızlık öncesinden kalma dar sokakların ağında birden kayboluyordu. Özgün plan Akropol alanında geniş bir bölgenin gelecekteki arkeolojik kazılar için ayrılmasını öngördüğünden, yeni sokaklar açılmadığı gibi, yeni yapılar için de izin verilmiyordu. Bunun sonucunda, Akropol çevresindeki Plaka semti, 19. yüzyıl başlarındaki niteliklerini büyük ölçüde korudu. Atina'ya çalışmaya



Resim 4. Panepistimion Sokağı'na bakan üniversite binasını Christian Hansen tasarlamıştı.

gelen adalılar, eski tepenin çevresinde kendileri ve ailelerine küçük konutlar yapmışlardı. Aslında yasadışı olmasına rağmen varlıklarını korumalarına izin verildi; ancak, Ege'nin değişik yöresel mimarileriyle bu evler, 19. yüzyılın düzenli neoklasik başkenti vizyonuna bugün de olduğu gibi meydan okuyordu. Demek ki, Akropol'ün gölgesindeki modern bir ana cadde olan Athinas Sokağı, bir bütün olarak ele alındığında, klasik kent ile modern kent arasındaki mesafeyi çizmiş, derecelendirmişti.

Belli başlı düzenli ve geniş caddeler gibi, yeni kent ve hükümet yapılarının mimarisi de çağdaş ulusal amaçları yansıtıyordu. Çoğunlukla neoklasik prototiplere bağlı kalan bu yapılar, yalnızca yeni kurulmuş siyasal ve kültürel kurumlara değil, kentin kendisine de bir kalıcılık damgası vurdu. Ana caddeler üzerindeki yeni yapılar, yeni açılan bulvarları tanımlayan uzun simetrik cepheleri ve kurallara uygun planlarıyla düzenli ve etkiyleyicidiler. İlk olarak Bavyalıların kente tanıştırdığı neoklasik mimarlık, yeniden inşa döneminde kendine verimli bir zemin buldu. Avrupa kültürü, kendisinin eski Yunan mirasına dayandığını düşündüğünden ve modern



Resim 5.
Üniversitenin
yanındaki akademi
binası 1880 civarında
yapım sırasında.
Binayı Teophil
Hansen tasarlamış,
Sina ailesi finanse
etmişti.

Yunanistan, Osmanlı mirasını unutma hevesiyle politikasını Avrupa'ya yönlendirdiğinden, neoklasik biçimin benimsenmesi iki kat meşruiyet kazanmıştı: Hem klasik gelenekle bağları güçlendirmekte, hem de ülkenin Batıya yöneldiğini göstermekteydi. Bağımsızlık sonrasının önemli yapılarından birçoğu –tümünü temsil edebilecek birkaçı burada tartışılmıştır– Atina'nın hem ekonomik hem de siyasi nedenlerle yerleştirmeye çalıştığı kültürel imgenin ifadesidir. Belli başlı yapılardan çoğunun parasını özel bağışçılar sağlıyordu; bu yüzden kültürel kurumlar, tartışılır ama, hapishaneler, çarşılar ya da ilkokullardan çok daha göz alıcı birer bağış olarak görülmüyordu. Ayrıca, modern Atina'nın kültürel başarılarının öne çıkarılması kentin eski Atina'yla bağlarını güçlendirmiş, başka bir biçimde de bugünü geçmişle bağlamıştı.

Neoklasizmin anahatları olduğu gibi kabul edilse de, yorumundaki ayrıntılar çoğu zaman mimarlar arasında tartışılıyordu. Buna bir örnek, Panepistimiou Sokağı'nda ulusal kütüphanin karşısındaki Arsakeion Kız Okulu'ydu. Aslında okulu tasarlamak için önce Kleanthes'i görevlendiren Eğitim Cemiyeti, daha sonra başka bir öneride bulunması için İtalya'da eğitim görmüş bir mimar olan Lysandros Kaftanzoglou'nu davet etti. En sonunda seçilen Kaftanzoglou'nun tasarımı, Kleanthes'in sert hücumlarına maruz kaldı. Her iki

öneride klasik biçim tercih edilmiş, Panepistimiou Sokağı'na bakan simetrik ve anıtsal cepheler tasarlanmıştı. Oysa Berlin Bauakademie'de Karl Friedrich Schinkel'in denetimi altında eğitim gören Kleanthes, rakibinin İtalyan bağlantılarına saldırmaya karar vererek, dağıttığı bir broşürde, "Dört cepheden hiçbiri [Kaftanzoglou'nun tasarladığı] Parthenon düşüncesini uygun biçimde karakterize etmiyor; eğer bu ulusal Parthenon, Yunan biçimine daha uygun yapılsa çok daha çekici olacaktır, çünkü Avrupa'daki diğer bütün ülkeler, bütün yapılarında Yunan mimarlığına öykünürken, Atina'da Toskana mimarisine öykünen Parthenonlar yapmak biz Yunanlıları onurlandırmaz," diye yazmıştı.¹⁷ Bu ateşli düello, açıkça görülen mesleki rekabetin ötesinde, istikrarsız hükümetiyle genç bir devlet olan Yunanistan'ın kendini siyasal bir varlık olarak tanımlamaya çalıştığı bir zamanda, uygun bir Yunan mimarlığı tanımının önemini gösteriyor. 20. yüzyılın başında, yeni başkentten mimarisi ve kent tasarımı, gerçekten de bir yandan ülkenin Batı yönelimine uygun modern bir plan aracılığıyla bugüne ait olmaya duyulan ulusal özlemi, diğer yandan kültürel kurumlara odaklanarak ve neoklasizme bağlı kalarak klasik geçmişle bağ kurmaya duyulan özlemi, ayrıca modern bir Yunan ulusu imgesi inşa ederek kendi kendine bağlı olma özlemini hedefliyordu.

Atina'nın 20. yüzyıl başındaki resimlerine bakıldığında, yapıların sokaklardan çok daha kolaylıkla dize getirilebileceği açıktır. Özellikle Panipistimiou ve Athinas sokakları gibi belli başlı yollar, gerçekten de amaçlanan Avrupai görünümü edinmişti, ama arka sokaklar, hatta önemli yapıların arkaları kesinlikle görkemden uzaktı. Sarayın, Atina Üçlüsü'nün ve Arsakeion Okulu gibi önemli kamu yapılarının neoklasizm yaklaşımı bile farklıydı. Özellikle merkezden uzak özel konutlar oldukça eklektik bir biçim karışımı sergiliyordu. Atina'nın planlaması, yeni açılan sokaklar tek tek ele alınıp parça parça yapıldığından ve genel bir düzenleme programından yoksun olduğundan, düz olmayan sokaklar her zaman sorun oluşturmuyordu. Yeni yapılan binalarda, ön tarafta sokakla doksan derecelik bir açı yapmaya çalışılırken, arka taraflar çoğunlukla eski Bizans ve Osmanlı Atinası'nın sokak örüntülerini ve mülk hatlarını anımsatıyordu (Res. 8).¹⁸

19. yüzyıl Atinası'ndaki kentsel ve sosyal değişimi daha iyi anlamak için, devlet onaylı, enternasyonalist ve ince zevk ürünü kent mimarlığıyla,



Resim 6. Syntagma Meydanı'nın güneybatı köşesi, 1865. Mitropoleos Sokağı'ndaki yeni evlerle yan yana olan yeni katedral arka planda görülüyor.

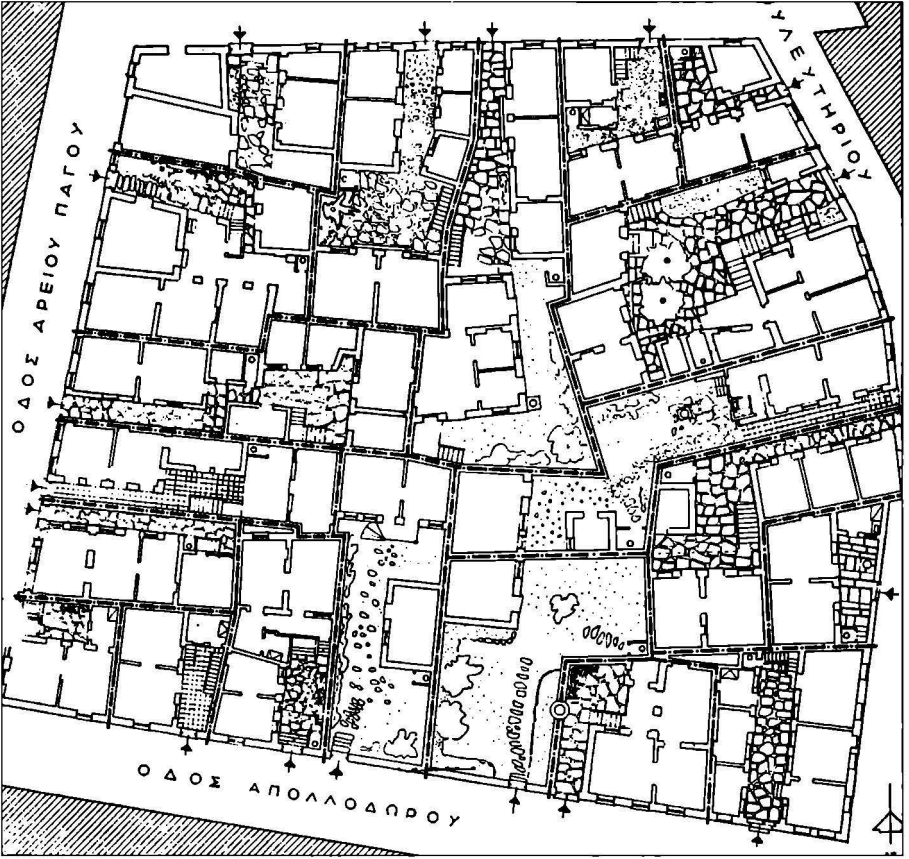
ısrarcı, evcilleştirilmemiş, kaba ve popüler taşra kültürü arasındaki bağlantıyı açıkça görmek gerekir. Değişime gösterilen muhalefet özellikle ilginçtir; bu muhalefet fiziksel olarak kentin dokusunda ve sözel olarak dönemin basınında ifade ediliyordu. Bir düzeyde, kararsız kent toplumu Atina'daki dönüşümü destekleyip yeni yapıların güzelliğine aşık olurken, başka bir düzeyde bu dönüşümden nefret edip direnmişti ve hâlâ da direniyor.

Cepheleri yüzeysel de olsa Avrupai, arka cepheleri ise yerli olan Atina sokakları gibi, Yunan toplumu da eski yaşam biçimlerini bırakmadan modernliği kucaklayan, iki yönlü bir tutum içindeydi. Avrupa'nın bir

Resim 7.
Kentin
modernleş-
tirilmesinin
örneği Athinas
Sokağı'nın 1900
civarındaki
görünümü.



parçası olmak, Yunan yeniden inşa programının açık amacıydı. Başka bir seçenek yoktu. Ulusal bilincin hâlâ Türk karşıtı olmakla eş anlamlı sayıldığı bir zamanda, Osmanlı'dan somut olarak ayrılmaya işaret eden yeni yapılar ile yolların, fiilen ulusal Yunan kimliğini de biçimlendirdiği kabul ediliyordu.¹⁹ Kent sakinleri, birbiri ardından yükselen etkileyici yeni yapılarla, antikçağ yapıtlarının restorasyonu ve klasik mimarlığın doğduğu ülkeye geri dönmesiyle nasıl gururlandıklarını tekrar tekrar ifade ediyorlardı. 1853'te bir dergide yayınlanan makale, Atina mimarlığının kısa bir süre sonra topluca Türkiye'nin ve İon Adalarının mimarlığını geçeceğini ileri sürerken, "[çünkü] bizim yapılarımız, hiçbir hiza ya da simetri kavramı olmayan alaylı inşaatçılarca değil, Avrupalılar ya da Avrupa'da eğitim görmüş Yunan mimarlarca tasarlandı"²⁰ diyordu. 19. yüzyılın son otuz yılına kadar ülkede iyi bir mimarlık okulu olmadığından, o zamana kadar bütün önemli yapılar yabancı ülkelerde eğitilmiş mimarlarca tasarlanmış, Bavyeralı müteahhitler ile inşaat ustalarının yönetimi altında yapılmıştı. Çoğu zaman yabancılara çıraklık eden yerel inşaatçılar, zamanla neoklasizmin Atina'da gelişen özel türünü taklit edip önemsiz konutların ihtiyaçlarına da uyarladılar.²¹



Resim 8. Areios Pagos'un kuzeyinde yer alan ve Roma Forumu kazıları sırasında yıkılan bütün bir blok-taki evlerin planı. Cepelerde sokakla görece düzgün bir hizalama yapıldıysa da, blokun içi Osmanlı yıllarının karmaşık mülkiyet örüntüsünü korumuştur.

Yurttaşlar yapılanlarla gurur duyuyorlardı, ama yeni hükümete, politikalarına, inşa programlarına yöneltilen eleştiriler de eksik olmuyor, hatta keskin bir muhalefete de dönüşebiliyordu. Bu kısmen eleştirilenlerin hangi safta olduğuyla ilgiliydi. Son yüzyılda Atina'da satılan birçok gazetenin

başmakalelerini ve yazılarını renklendiren kesin politik bir gündemi vardı. Ancak yalnızca bu, genç devletin kültürel iddialarına bu kadar güçlü bir muhalefetin oluşunu açıklamaz. Yunanlar ortaya atılan yeni fikirlerle direnmiyorlardı; ateşli başmakaleleri kıskırtan, bu fikirlerin uygulanma biçimiydi.

Ortodoks dininin dışında hiçbir şeyi kutsal görmeyen ortalama Yunanistan yurttaşı için, Avrupalı ziyaretçilerin o kadar değer verdiği tiyatro ve tapınaklar hiç kutsal değildi. *Athena* gazetesinin 1833 tarihli bir sayısında küçük bir kasabanın sakini, “Aralarında bir yabancı gibi yaşadığım ölümsüz antikçağın görkemli yıkıntılarının bana ne yararı var?” diye yakınıyordu. “Dünyada neler olup bittiğinden hiç haberim yokken, Agamemnon’un komşusu olmamın ... köyümün başkentten bir saat uzaklıkta olmasının bana ne yararı var? O gezginlerin sık sık benim köyümden geçtikleri doğru... ama, siz insanlara ilişkin soru sorduğunuzda, size taş yığınlarına ilişkin sorular soran ve siz onlarla yaşama ilişkin konuşurken, ölümlere ilişkin bilgi isteyen bu yabancı beylerden ben ne öğrenebilirim?” Gazetenin 1834 tarihli bir sayısında şunları okuyoruz: “Yoksulluğundan dolayı Yunanistan’ın bir yüzyıl üstlenemeyeceği gelecekteki kazılar için [yapılan planlar], çoğu insanın kalıntıları üzerine inşaat yapmalarını engelliyor; buralarda taş var ama yoksul insanların onları başka yere taşıma olanağı yok; genel kaniya göre, hükümet en az yirmi yıl boyunca kazı hattı içine belirli bir anlaşma çerçevesinde inşaat yapılmasına izin vermelidir. Eğer bu süre sonunda hükümet kazı yapmaya niyetlenirse, ev sahibi evini kendi hesabına yıkacaktır.”²² Tabii ki böyle öneriler hükümetçe onaylanamazdı.

Önceleri modern Avrupalı niteliği dolayısıyla övülen kent planı kısa bir süre sonra basın tarafından alaya alındı. Basın mimarlara saldırırken dolaylı olarak hükümete de saldırıyordu: “Kleanthes ve Schaubert beyle-re, bir kentten çok bir bahçeye benzeyen bir plan yapma emri verilmiş ... Sokakları tasarlarken, hiçbir geometrik biçimi göz ardı etmediler... üçgenler, kareler, altıgenler, çokgenler, ikiz kenar yamuklar, dik açısız paralel kenarlar, vb çizdiler. Böylece, matematik profesörü Bay Negres geometri öğretirken biçim çizmeye ihtiyacı olmayacak, çünkü elinde kentimizin planı var.” Akademi binasının debdebesi de basının sıkça hedefi oluyordu. Binanın yapımı sürerken 1858 tarihli bir gazetede şunları okuyoruz:

“Gemilerimiz, ordumuz, yollarımız yok, ama kısa bir süre sonra bir Akademi olacak. Türkiye, ayağını denk al!”²¹

Atina halkı çoğu zaman hükümetin resmi Avrupa yanlısı tutumuna, yalnızca sözlerle değil, eylemlerle de meydan okuyup direniyordu. 19. yüzyılın ortasına ve sonlarına ilişkin aile fotoğraflarında, çoğu zaman aile bireylerinden bazıları geleneksel süslü yöresel giysilerini gururla giyerken, bazıları ise Avrupalı giysiler içindedir. Eski alışkanlıklar zor ölür. Diğer Avrupa devletlerinden akın akın gelen Yunanların ekonomide ve siyasette öne çıkmalarına karşın, yerel nüfus büyük çapta yöresel, bağımsızlık öncesi yaşam tarzlarına bağlı kaldı. Aynı dönemde yaşamış bir gözlemci, 1875’te Yunanistan’ın artık Yunanistan olmadığını, ama halen Avrupa da olmadığını söylüyordu.²⁴

Yeni bulvarların, özellikle Panepistimiou ve Athinas sokaklarının açılması; Mitropoleos Sokağı gibi eskilerin genişletilmesi; Atina Üçlüsü ve katedral gibi önemli yeni yapıların tasarımı, ulusun amaçlarını –modernite, kültürel birlik ve antikçağla bağlantı– yansıtan bir Atina imgesi yaratmıştı. Fakat bu imge kökleri Bizans’a ve Osmanlı’ya uzanan eski kent imgesinin yerini almadı, onunla birlikte var oldu. 19. yüzyıl edebiyatı, Yeni Atina’nın ölçülünün yerini almasının an meselesi olduğunu ima etse de, eski kentin mirasının, kültürünün, yaşam biçiminin, mekânsal taleplerinin ve mimari düzeninin sürüp gittiği hâlâ açıktır. Hem Doğu’ya, hem de Batı’ya aidiyetin çizgileri, getirdiği ayrıcalıklar ve bedelle, Atina’nın yapısına ve sokaklarına kazınmıştır.

NOTLAR

American Council of Learned Societies kurumunun bu makalenin dayandığı araştırmayı yürütebilmemi sağlayan cömert desteğine teşekkür ederim. Özellikle Selanik Aristoteles Üniversitesi’nden Vilma Hastaoglu-Martinidis ve Atina Ulusal Teknik Üniversitesi’nden Dimitri Filipides’e önerileri, eleştirileri, verdikleri esin ve hem teknik hem de diğer konulardaki sonsuz destekleri için kendimi borçlu hissediyorum.

Metindeki sokak isimleri bugün birçok haritacının benimsediği fonetik transkripsiyonu izler. 19. yüzyılda Yunanların kullandığı Jülyen takvimiyle, Batı Avrupa’da kullanılan Gregoryen takvim arasında 12 günlük bir fark vardır. Ben, başka türlü olduğu belirtilmedikçe, özgün kaynakların

Jülyen takvimine göre belirttikleri tarihleri kullandım. Devlet yayınları çoğunlukla aşağıdaki gibi bir bölü işaretleriyle her ikisini de içerir. FEK diye kısaltılmış olan yasalar, *Ephemeris tes kyvernemos*'ta (Resmî Gazete) yayınlanmıştır.

- 1 Konstantinopolis'in 1453'te Osmanlılarca fethi, Bizans İmparatorluğu'nun çöküşünü getirdi. 15. yüzyılın sonunda, Yunanca konuşulan bölgelerin çoğu Osmanlı yönetimine girmişti. Yunan Bağımsızlık Savaşı'ndan (1821-1827) sonra, başta Fransa, İngiltere ve Rusya olmak üzere Avrupa'nın önde gelen güçleri arasındaki görüşmeler sonunda on yedi yaşındaki Bavyera Prensi Otto'nun yönetimi altında bağımsız bir Yunan devleti 1833'te kuruldu. Otto Yunanistan'a kendi maiyetini ve üç bin beş yüz Bavyera askerinden oluşan ordusunu getirdi. Ancak iç istikrarsızlık, Otto'nun otokratik yönetim biçimi ve yerel dinsel gelenekleri çoğunlukla önemsememesiyle birleşince, 1862'de tahttan feragat etmek zorunda kaldı. Danimarka doğumlu Kral I. George 1863'te tahta çıkarak, ülkeyi 20. yüzyıla taşıyan gerçek bir anayasal hükümet dönemini başlattı.
- 2 Nüfus rakamları yaklaşıktır. Osmanlı Atinası konusunda bkz. D. Karydis, "Poleodomika ton Athenon tes Tourkokratias," doktora tezi, Ulusal Teknik Üniversite, Atina 1981. Kent hakkında kapsamlı bir araştırma için, bkz. J. Travlos, *Poleodomike exelisis ton Athenon* (Atina, 1960), 4 bin sayılı s. 235'tedir. 20. yüzyıl kenti konusundaki yapıtlardan ikisi: G. Burgel, *Croissance urbaine et développement capitaliste, le "miracle athénien"* (Paris, 1981), ve L. Leontidou, *Poleis tes siopes* (Atina, 1989), 128 bin rakamı s. 304'tedir.
- 3 E. Manitaky, *Aperçu sur les progrès matériels de la Grèce*, 2. b. (Atina, 1869), 15-17.
- 4 *Athina*, 11 Kasım 1861. E. Skopetea, *To "prototypos vaseleio" kai he Megale Idea* (Atina, 1988), s. 291'de zikredilmiştir.
- 5 Bkz. "Atina planı kararnamesine ek hakkında" 12/24 Kasım 1836, FEK, no. 91, 1836. 9/21 Nisan 1836 Kararnamesi, "Atina planının uygulanması hakkında" FEK, no. 20, 1836, aynı zamanda 27 Mayıs 1836'da *Athina* gazetesinde de çıkmıştı.
- 6 Tazminatla ilgili maddeler 12/24 Kasım 1836 kararnamesinde bulunabilir. Ayrıca bkz. "12/24 Kasım 1836 tarihli Atina kentinin arsalarına ilişkin kraliyet kararında 12/24 Kasım 1836'da yapılan değişiklik hakkında" 28 Eylül/10 Kasım 1837 tarihli kararname, FEK, no.35, 1837: "12 (24) Kasım 1836 tarihli kararımızın 25. maddesi, Atina'nın belediye yetkilisine yanlış anlaşıldığından, yanlış uygulanmıştır ... Aynı kararın 13. maddesine göre, hemen ve Atina kentinin müdahalesi olmadan bitişikteki arazi sahiplerinin sahipliğine aktarılan arsaların her iki tarafca atanan iki hakem tarafından değerlendirilmesine karar verdik."
- 7 Bkz. 12/24 Kasım 1836 tarihli kararname, FEK, no. 91, 1836. *Pique*, ya da *peche*, kol uzunluğu, yani yaklaşık 63,5 cm'dir.
- 8 Bkz. sokakların kullanımının ayrıntılı bir tartışması için, M. Skaltsa, *Koinonike zoe kai demosioi choroi koinonikon synathroiseon sten Athina tou 19ou aiona* (Selanik, 1983).
- 9 A. Argyros, *Historia ton Athenon* (Atina, 1896?), 193. Atina'daki birinci ilkokulun köşe taşı, 1836'da kentin en eski mahallesi olan Plaka'ya konmuştu.
- 10 C. Th. Dimaras, *Hellenikos romantismos* (Atina, 1982), 349-50.
- 11 Teophil Hansen'in en tanınmış tasarımı Viyana'daki Avusturya parlamento binasıdır (1874-83), bu yapı Hansen'in Atina'daki daha eski tarihli akademi binasına çok benzer. Parlamentonun ve

- Viyana'da Ringstrasse'de yapılmış diğer kent binalarının mimari ve siyasi çözümlemesi için bkz. C.E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture* (New York, 1979).
- 12 Atina Kent Arşivi, Temmuz 1859 tarihli 67/29 no.lu Kent Kurulu tutanağı, zikreden: G. Laios, *Simos Sinas*, (Atina, 1972) 143-144.
- 13 Kraliyet sarayında şimdi Yunan parlamentosu çalışmaktadır. Resmi kültür ve kraliyet arasındaki özgün çizgisel bağlantı böylece, hâlâ siyaset ve kültürü birbirine bağlayan, daha geniş tabanlı ve çok partili bir ağa kaymıştır.
- 14 *Athena*, 6 Nisan 1840.
- 15 Katedralin son tasarımının mimarları Dimitri Zazos, F. -L.-F. Boulanger ve Panagiotis Kalkos'tu.
- 16 Genel Devlet Arşivleri, İçişleri Bakanlığı, Otto'nun Arşivi, dosya 220, 10 Temmuz 1836 tarihli "S. Kleanthes" imzalı belge.
- 17 S. Kleanthes, *Ekthesis...* (Atina, 1845), 16.
- 18 Benzer değişimler geçiren 19. yüzyıl kentlerinin çoğunda bu olağandır. Örneğin, Londra'daki teras evlerde buna "Kraliçe Anne cephe, Mary Ann arka" deniyordu; belki burada "Perikles cephe, Karagöz arka" denmelidir.
- 19 Bkz. V. Kremmydas, *Historia tes hellenikes koinonias (17009-1821)* (Atina, 1976), 205.
- 20 *Pandora* 3, no. 67 (1 Ocak 1853).
- 21 Bağımsızlıktan önce bütün inşaatları yerel Yunanların yürüttüğü varsayılmamalıdır. Zengin kişiler malikânelerini yaptırmak için, gezgin inşaatçıları, hatta Avrupa'da eğitim görmüş mimarları ve müteahhitleri tutuyorlardı. 1830 öncesi "geleneksel" Yunan mimarlığı üzerine bir tartışma ve günümüz literatürünün bir incelemesi için, bkz. E. Bastéa, "The Sweet Deceit of Tradition: National Ideology and Greek Architecture," *Twentieth-Century Art and Culture* 1, no. 2 (İlkbahar 1990).
- 22 "Dalamanara'nın İhtiyarı" imzalı mektup, *Athena*, 13 Mayıs 1833; *Athena*, 21 Kasım 1834.
- 23 *Age*, 11 Mart 1839; Skopetea, *To "protypo vasileio"*, 76'da zikredilen *Aion*, 27 Mart 1858.
- 24 Skopetea, *To "protypo vasileio"*, 162'de zikredilen *Asmodaios*, 26 Ocak 1875. Avrupa yanlılığı hakkında bkz. Skopetea, 45, 55. Modern Yunanistan'daki Batılılaşma hareketinin bana göre en iyi çözümlemesi C. Th. Dimaras yapmıştır. Bkz. örneğin, *Hellenikos romantismos*, çeşitli yerler.

CUZCO

HAWKAYPATA / ŞENLİK TERASI

Inkalar imparatorluklarına Tawantinsuyu, yani “Dört Mahalle” derlerdi. Cuzco’dan başlayan dört anayol, Chinchaysuyu, Antisuyu, Qollasuyu ve Kuntisuyu adlı dört mahalleye uzanır, kentin hem pratikte, hem de simgesel olarak imparatorluğun merkezi olduğunu gösterirdi (Res. 1). Francisco Pizarro’nun özel kâtibi Pedro Sancho de la Hoz’un gözünde, Cuzco “o kadar büyük ve güzeldi ki, İspanya’da bile görülmeye değer”di.’

Sancho’nun 1535’te gördüğü Cuzco, Peru’daki Güney And Dağları’nda (Res. 2) deniz düzeyinden 3.300 metre kadar yüksekte bulunan Huatanay Vadisi’nin başında, Huatanay ve Tullumayo ırmaklarının arasındaki alçak yamaçtaydı. Kuzeyde, kentin tepesindeki bir yamaçta, kente egemen bir konumda heybetli Saqsawaman kalesi yer alıyordu (Res. 3). Kentin öteki yanlarında belirgin konut alanları vardı. Cuzco kenti olasılıkla kırk bin ya da daha fazla nüfusa sahipti, vadinin nüfusu ise olasılıkla çeyrek milyona ulaşmıştı.²

İspanyolların gördüğü Cuzco’yu, 1438 civarında tahta çıkan Pachakuti ‘İnka Yupanki’nin planladığı söylenir. Kentin planı puma biçimindeydi; Saqsawaman başı, Hawkaypata karnı ve iki ırmağın birbirine karıştığı yer de kuyruğuydu (Res. 3).³ Kentin sokakları düzdü, birbirini dik açıyla kesiyordu. Yine de puma biçimini verme ve topografyaya uyma zorunluluğu, sokakların tam anlamıyla düzgün olmasını engellemişti. Sonuç olarak sokaklar arasındaki yapı bloklarının boyutları birbirinden farklıydı, hiçbiri tam dörtgen değildi. Bloklarda *kancha* denilen duvarla çevrili konutlar ya da dini binalar yer alırdı. Sancho kentin, “beylerin saraylarıyla dolu olduğunu çünkü kentte hiç yoksul olmadığını,” yazıyordu.⁴ Bazı dini komplekslerin yanı sıra saraylar ve sahipleri kesinlikle saptanabilmiştir.

Sokaklar yassı taşlarla döşeliydi, ortalarından yine taş döşeli su kanalları geçiyordu. Sancho’nun gözünde sokaklar çok düzgündü, ama önemli bir kusurları vardı: o kadar dardılar ki, su kanalının her iki yanın-

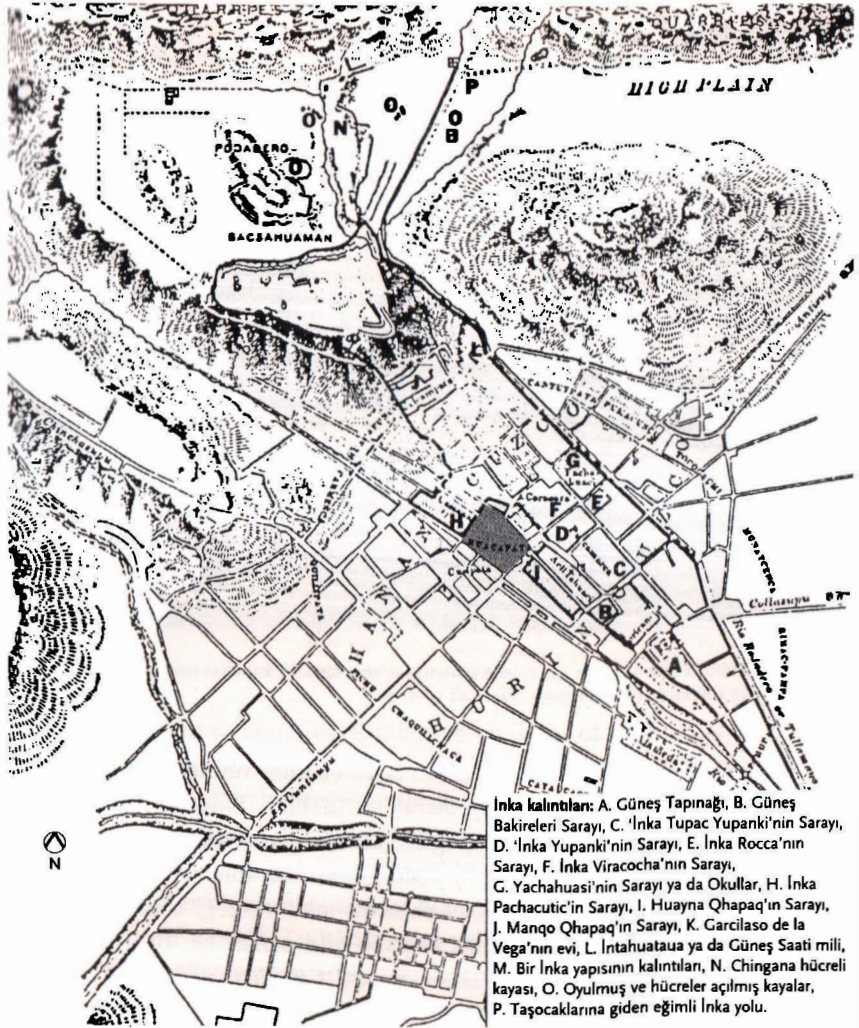
dan karşılıklı ancak iki atlı geçebiliyordu (Res. 4). Cuzco'daki İnka duvarlarında atlıların mahmuzlarının bıraktığı sıyrık izlerinden anlaşıldığına göre, bu bile güç olmalıydı.

Sokak yaşamı olasılıkla bir yerden diğerine gitmekten, biraz dedikodu yapmak ya da kanallardan su almak için arada duraklamaktan ibaretti. Sokaklarda ticaret yapılmıyordu, dükkân cepheleri yoktu. Konut toplulukları ve dini yapıların çoğu, sokağa tek kapıyla açılan duvarlarla çevrelenmişti. Günlük yaşamın sürdürülmesi için gerekenler, devlet depolarından doğrudan bu toplu binalara teslim ediliyordu. Dokuma, ağaç ve maden işleme, çömlekçilik, biracılık, fırıncılık gibi tüm üretim bu komplekslerin içinde yürütülürdü. Ulusal ya da dinsel resmi olaylarda, sokaklar törenler ve alaylarla canlanıyor olabilirdi: İnka'nın soylular ve korumalarının eşliğinde tahtirevanla kentte dolaştırılması; eyaletlerdeki ileri gelenlerden birinin çeşit çeşit armağanlarla yüklü lama kervanları eşliğinde gelişi; muzaffer bir savaş birliğinin ganimetleri ve tutsakları sergileyerek dönüşü; ya da putlar ve diğer simgeler taşıyan rengârenk giysili rahipleriyle ağırbaşlı dinsel bir alay.

İmparatorlukta en kutsal yerler, İnka resmi devlet dininin en önemli törensel merkezi olarak Cuzco'daydı. Kentin güneydoğu bölümünde, Hautanay Irmağı'na bakan bir sette, krallığın "en zengin ve görkemli tapınağı Quorikancha" yer alıyordu (Res. 5).⁵

Quorikancha'nın yanı sıra, *wak'a* diye bilinen birçok kutsal mekân kente ve yakın çevresine dağılmıştı. Bu *wak'alar*, *zeq'e* denilen ve Quorikancha'dan dört mahalleye ve dört ana yöne uzanan düşsel çizgiler üzerindeydi. Üç *zeq'e*, biri kral ailesinden olan diğeri olmayan iki ailenin ya da *ayllu*'nun sorumluluğundaydı; *zeq'e* sayesinde, tapınakların bakımı sağlanıyor, ayinlere gidiş belirli bir düzen içinde yapılabilirdi.⁶ Aileler yükümlülükleri altındaki kutsal yerlerde ayinleri yönetir, belirli günlerde uygun kurbanları temin ederdi.

Ze q'e olasılıkla *khipu* hesabına göre düzenlenmişti. Düğümlü sicimlerden oluşan ve *khipu* denen püskül, dâhice bir hesap aletiydi. Sicimler ve düğümler ondalık sisteme göre hesaplanmış nesne ve miktarları temsil ediyordu. *Khipu* aynı zamanda takvim olaylarını izlemek için kulla-



Resim 1. Cuzco haritası (Squier'den). Pumanın dış çizgileri eklenmiştir. Siyah çizgiler eski Inka surlarını belirtir; Hawkaypata Meydanı griyle gösterilmiştir. Squier'in Inka yapıları işaretleri güvenilir değildir.



Resim 2. Chinchero'ya giden yoldan Cuzco'nun görünümü. Hawkaypata, katedral (solda) ve La Compañía Jesuit kilisesiyle çerçelenmiş olarak alt soldadır.

nılırdı. *Zeq'e* sistemi de, sicimleri temsil eden çizgiler ve düğümleri temsil eden *wak'a*'larla *khipu*'ya bir analogi olarak görülebilir. *Khipu*'nun sicimleri esnek olduğundan, *zeq'e*'nin düz çizgiler olduğu varsayımında bulunulamaz.⁷ Ayrıca, *zeq'e*'nin yelpaze gibi açıldığından da kuşku yoktur. *Zeq'e* sisteminin Cuzco'nun genel fiziksel yapısını etkilemediği açıktır; kentin planındaki hiçbir şey insanı kentte yelpaze gibi açılan bir örüntü olduğu kuşkusuna düşüremez. Ama *zeq'e* sistemi Cuzco sakinlerinin kentin mekânsal düzenini algılayıp anlamalarında önemli bir rol oynamış, içinde yön bulma biçimlerini etkilemiştir.

Kevin Lynch, kentlerin mekânsal biçimlerine bir dizi performans ölçütü yaratmaya çalışırken başlıca beş boyut tanımlamıştı: canlılık, anlam-



Resim 3. Saqsawaman kalesinin yıkıntıları. Arka planda Cuzco.

landırma, erişim ve denetim. Bunlardan en ilginç olanı anlamlandırmadır. Anlamlandırma, “bir yerleşimin, oraya yerleşenlerce zaman ve mekânda ne kadar açık algılanabileceğini, zihinlerde ayırt edilebileceğini ve yapılandırılabilceğini ölçer.” Ayrıca anlamlandırmanın da birkaç boyutu vardır, bu boyutların bileşenleri ise “tutarlılık, saydamlık ve okunabilirliktir ... bunlar yerleşim biçiminin mekân dışı kavramlar ve değerlerle açık bağlantılarını tarif eder.”⁸ *Zeğ'e*'nin ideal yelpaze biçimli örüntüsünün, insanın kentteki belirli yerleri anımsamak için kullanacağı nirengi noktalarını sağladığı ileri sürülebilir. Sokakların somut dik açılı örüntüleri, bu nirengi noktalarına ulaşma yollarını sağlar. Bu ikisi, birlikte, dinsel kavram ve değerler, toplumsal örgütlenme ile kentin fiziki biçimi ve çevresindeki görünüm arasındaki bağlantıyı oluşturur.

Hawkaypata Meydanı, çömelmiş puma figürünün karnıydı. Meydan, kuzeybatı, kuzeydoğu ve güneydoğu olmak üzere üç yönden kentle çevrilmişti. Meydan güneybatıya doğru, Huatanay Irmağı'nın düzeltilmiş ve yönlendirilmiş yatağının kanadını oluştururdu; olasılıkla karşı kıyıdaki "talihli teras" denen başka bir meydana, Kusipata'ya, iki köprüyle bağlanıyordu. İki meydanın işlevleri farklıydı. Kusipata'nın, askeri teftişlerin ve talimlerin yapıldığı bir tür Campus Martius olduğu anlaşıyor; Hawkaypata ise "şenliklerin, eğlence ve içki âlemleri"nin mekânıydı.⁹ 15 Kasım 1533 tarihinde Francisco Pizarro ile birlikte Cuzco'ya giren bir görgü tanığı kentin birkaç hafta sonraki görünümünü anlatır. Tanığın sarhoş eğlencesi diye algıladığı, büyük olasılıkla Qhapac Raymi şenliğinin, yani genç İnka soylularının erkeklığe geçiş töreninin bir parçası olan içki içme ritüeliydi.

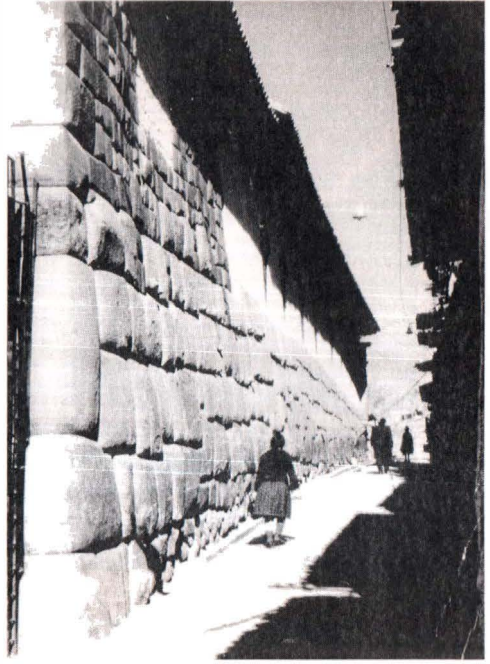
Öyle kalabalıktı ki, hem kadınlar hem erkekler o kadar iyi ve o kadar çok içki içiyorlardı ki –yemiyor, yalnızca içiyorlardı– hiç kuşkusuz yarım *vara*'dan daha geniş olan iki geniş taş kanal ... bütün gün işeyenlerin sidikleriyle dolup taşmıştı, sanki herkes birer çeşmeydi. İçenlerin sayısı ve içtikleri miktar göz önüne alınırsa şaşılacak bir şey değil bu, yine de şaşırtıcı, hiç görülmedik bir durum.¹⁰

Adı bilinmeyen bu yazar, "kent meydanının ne büyük ne de küçük, neredeyse kare" olduğunu belirtir; çağdaşı Sancho da "Meydan kare biçimindedir ve büyük bir bölümü düzdür", diye yazar.¹¹ Hawkaypata, 190'a 210 metre boyutlarıyla büyüktü; olasılıkla İspanyolların 16. yüzyılın hemen başlarında kendi kentlerinde gördükleri herhangi bir meydandan daha büyüktü. Bugünkü Cuzco'daki Plaza de Armas'a bakıldığında (fetihten sonra topografyasının radikal olarak değiştirildiğini düşünmek için hiçbir neden yoktur), İnka meydanı düz de değildi (Res. 6). Her iki ana ekseninde eğimliydi, en yüksek kuzey köşesinden en alçak güney köşesine kadar çaprazında 8 metre kadar yükselti farkı vardı.

Manqo 'İnka 1536'da İspanyollara karşı ayaklanıp Cuzco'yu kuşatmış ve birlikleri kenti yakıp yıkmıştı; bu yüzden Hawkaypata Meydanı'nın İnka-ların zamanında neye benzediğini saptayamıyoruz. İspanyolların Cuzco'yu

bir Hristiyan kentine dönüştürme kararıyla da meydan iyice değişmişti. Pagan tapınakları yıkıldı ya da kullanılamaz hale getirildi. Dolayısıyla arkeolojik belgelerin birçoğu ya yok oldu ya da artık İspanyol yapılarının altında gömülü. Meydandan kente giden dört ya da altı sokak olmalıydı. Bunlardan yalnızca ikisi özgün yönlerine ilişkin hiçbir kuşku bırakmayacak biçimde ayırt edilebilir: Callejón de Loreto (Res. 7), Calle Triunfo ve uzantısı, aynı zamanda 'Antisuyu'ya giden yol olan Hatunrumiyoc. Callejón de Loreto ve devamı olan Pampa del Castillo, Hawkaypata'yı Quorikancha'ya ve onun önündeki küçük meydana bağlıyordu.¹²

Bütün meydan yaklaşık yarım metre kalınlığında bir kum tabakasıyla örtülüydü. Kum buraya, Yaratan'a saygı olarak, yaklaşık 90 fersah (450 kilometre kadar) uzaklıktaki Pasifik Okyanusu kıyısından getirilmişti. Kuma dağınık olarak gömülü altın ve gümüş adak kapları, hayvan ve insan heykelcikleri vardı. Bu kum tabakasının 1558'in Aralık ayı ile 1560'ın Aralık ayı arasında Cuzco'nun Corregidor'u olan Juan Polo de Ondegardo tarafından katedralin inşaatı için harç yapmak üzere kaldırılması, İnkalarda büyük üzüntü yaratmıştı. Meydan bütün imparatorlukta büyük saygı gören bir yer olduğundan, Yerliler bu davranış dolayısıyla o kadar üzülmüşlerdi ki, meydanı olduğu gibi bırakmaları için İspanyollara iyi bir para ödeyebilirlerdi.¹³ Meydanda 'usnu diye bilinen bir tören objesi vardı. Bu objeyi Pedro Pizarro şöyle betimler (ismini belirtmez):



Resim 4. Eski Hatunrumiyoc Sokağı. Solda İnka duvarları.

Meydanın ortasına yerleştirilmiş, idol kabul edilen yuvarlak bir taş; çevresinde küçük bir havuz vardı... Taş tamamen altınla kaplanmıştı, geceleri üzerine dokunmuş hasırdan bir tür küçük yuvarlak kulübe örtüyorlardı.¹⁴

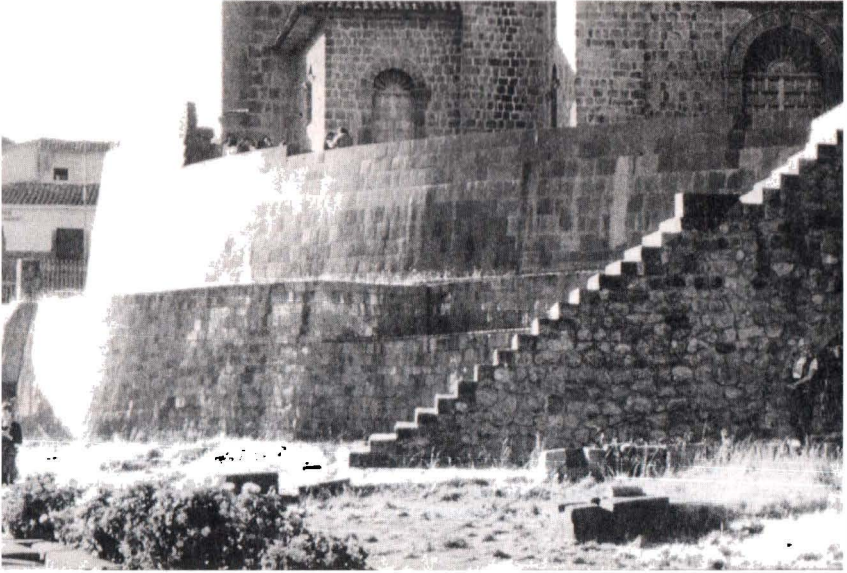
'Usnu İnka kentlerinin tekrar tekrar ortaya çıkan bir ögesidir. Diğer 16. yüzyıl yazarlarına göre, 'usnu basamaklı bir platformun üzerine konan koni biçimli bir taştı. Zaman içinde bu deyim yalnızca üzerindeki taş değil, bütün yapıyı tanımlamaya başladı. Bu platformların törensel olduğu kadar yönetsel bir işlevi de vardı; İnka beyleri bu yüksek platformdan halka hitap eder, kutlamalara başkanlık eder, orduları denetler ya da tanrılara kurban sunarlardı. Guaman Poma de Ayala, Manqo 'İnka'yı Cuzco'daki 'usnu'nun üzerinde otururken betimlemiştir (Res. 8).¹⁵

Meydan ve çevresindeki diğer anıtlar şunlardı: içinde Gök Gürültüsü'nün yıkandığı söylenen çeşme, Wayna Qhapaq'ın Q'asana denen sarayı, Q'asana'nın girişinde Rüzgâr'a adanmış tapınak ve önündeki iki yuvarlak yapı. Pizarro bunları şöyle tanımlar:

... Biri [kapının] bir yanında, diğeri diğer yanında; bu blokun hemen hemen köşelerinde olduklarını söylemek istiyorum. Bu kuleler çok iyi işlenmiş taştan yapılmıştı, çok sağlamdı; biçimleri yuvarlak ve sazdan çok garip çatıları vardı; saçakları duvardan bir fersah taşıyor, böylece yağmur yağdığında bu saçakların altına sığınan atlıları koruyordu.¹⁶

Son olarak da, sokak anlamına gelen Ñan denen bir *wak'a* vardı; burada bütün yolcular için kurban kesilirdi.

Meydanın kuzeybatı ve güneydoğu kenarlarında saraylar yer alıyordu. Kuzeybatı kenarında, Huatanay Irmağı'na en yakın olanı Q'asana'ydı, onun doğusunda olasılıkla Qoraqora adı verilmiş bir kompleks vardı, burası belki de Thupa 'İnka'ya aitti. Karşılarında, güneydoğuda, Waskhar'ın sarayı 'Amarukancha ve Seçilmiş Kadınlar'ın ikametgâhı Hatunkancha bulunuyordu.



Resim 5. İspanyolların Santo Domingo kilisesi, İnka tapınaklarının en kutsalı olan Qorikancha'nın kalıntıları üzerine yapılmıştır.

Bu saraylar tek tek yapılar değil, birer *kancha*, yani her biri bütün bir kent blokunu kaplayan, yaklaşık dört metre yüksekliğinde, iyi işlenmiş taştan bir duvarla çevrelenmiş ve içinde başka birçok yapıyı da barındıran birer kompleksti. Biz bu komplekslerin meydana bakan cephelerine ilişkin olarak, yalnızca Q'asana'nın "gümüş ve diğer güzel madenlerle kaplı" bir girişi olduğunu biliyoruz.¹⁷ Birinin dışında meydana bakan diğer birim ve yapıların görünümüne ilişkin hiçbir şey bilinmiyor. Pedro Pizarro, Francisco Pizarro'nun adamlarını meydanın çevresindeki mekânlara nasıl bölüştürdüğünü anlatırken, "çoğunun meydana bitişik büyük bir *galpón*'a yerleştiğini" yazar. Daha sonra *galpón*'un ne olduğunu açıklar:

Galpón, girişi kısa kenarda olan, çok uzun bir oda demektir, insan içerdeki her şeyi görebilir, çünkü girişi çok büyüktür ... bir duvar-

dan diğerine ve tavana kadar tümüyle açıktır. Kısa kenarları kapalı olan ve orta bölümlerinde, tümü de aynı yanda olmak üzere birçok kapısı bulunan başkaları [*galpónes*] da vardı. *Galpón*’lar içerde görü-
şü engelleyen hiçbir şey olmayan büyük ve açık mekânlardı.¹⁸

Pizarro açıkça iki tür *galpón* saptamaktadır. Kısa duvarlarından birin-
de geniş bir açıklık olan birincisi, “Cuyus Mango” denen ve Guaman Poma
de Ayala’nın betimlediği bir yapı türüyle şaşılacak derecede benzer.¹⁹ Uzun
kenarlarından birinde birçok kapısı olan ikinci türe, günümüz İnka mimarlı-
ğı literatüründe genellikle *kallanka* adı verilir. Pizarro *galpón*’ların çok büyük
yapılar olduklarını söylerken, gerçekten de öyle demek istiyordu. İkinci tür
büyük salonları betimleyen Barnabe Cobo, bize bazı ölçüler verir:

Yüzden üçyüz ayağa kadar uzunlukta ve en az otuz ve en çok elli
ayak genişliğinde, tümüyle açık, odalara ya da dairelere bölünme-
miş ve tümü de aynı duvarda eşit aralıklı iki ya da üç kapısı olan
büyük evler ya da *galpón*’lardı.²⁰

Pizzaro’dan, en az bir *galpón*’un Hawkaypata’ya bitişik olduğunu
öğreniyoruz, ancak nerede ve hangi türden olduğunu yazmıyor. Bir Cuyus
Mango’nun Q’asana kompleksinin bir parçası olduğundan da söz eder;
Garcilaso de la Vega ise, ‘Amarukancha’nın yapıları arasında bir *galpón*
olduğunu yazar. Büyük salonların daha çok kamusal işlevi olduğunu biliyo-
ruz. Garcilaso, Cuzco’da yağmurlu günlerde şenliklere ve içki törenlerine
devam etmek üzere bu yapılara sığındıklarını anlatır.²¹

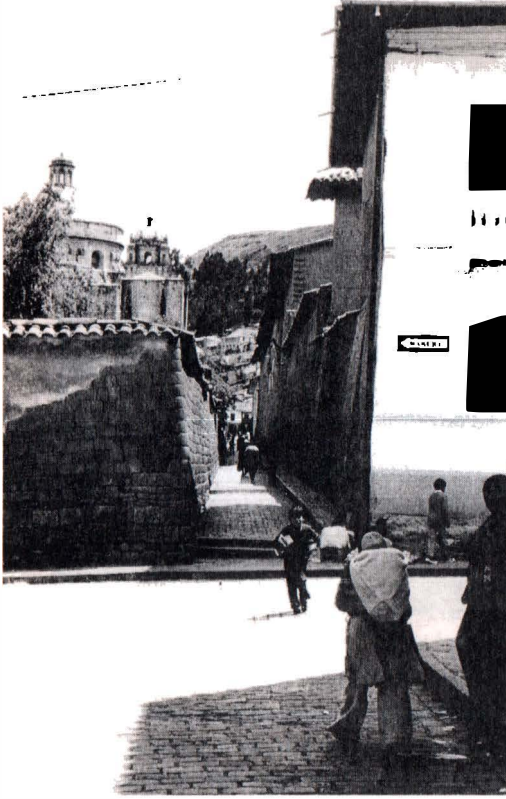
İnka meydanının kuzeydoğu kenarından fazla bir şey kalmamıştır.
Kalıntılar çoğunlukla katedralin ve bitişişindeki şapellerin yapıyla yok
olmuştur. Meydanın bu kenarında ilk zamanlarda üzerinde diğer anıtsal
yapılar bulunan büyük bir teras vardı. Bu yapılardan ikisinin, yani iki *gal-
pón*’un, varlığı saptanmıştır. Biri, bugünkü Calle Triunfo’nun kenarında,
meydanın doğu köşesine yakındı. Bugün bu *galpón*’un temelleri üzerinde,
büyük bir olasılıkla özgün yapıyla aynı yöne bakan, yani uzun eksen mey-
dana yönelip büyük girişle dik açı yapan El Triunfo kilisesi yükselir. Diğ-



Resim 6. Bugünkü Plaza de Armas, Inkaların Hawkaypata'sıydı. Çok güzel bir kolonyal barok örneği olan Cizvit kilisesi, Inka saraylarından biri olan 'Amarukancha'nın yerindedir.

riyse terasın kuzeybatı ucuna doğru bir yerdeydi (güneybatı bölümünden bir sokakla ayrılmıştı). Bu yapı dökümhaneydi ve kısa bir süre Cuzco kent meclisinin toplanma yeri oldu.²² Bu *galpón*'un ne türü, ne de hangi yöne baktığı bilinir.

Anlatılanlardan ve arkeolojik verilerden, Hawkaypata'yı çevreleyen yapının oldukça tekdüze bir görünümü olduğu ortaya çıkar: Kesintisiz bir duvardır bu; dört beş metre kadar yüksekliktedir, mükemmel bir taş işçiliğiyle yapılmıştır, kuzeybatı ve güneydoğu kenarları boyunca dümdüz devam eder, olasılıkla kuzeydoğu kenarında teras duvarına çokgen bir yapıyla bağlanmıştır. Bu kesintisiz duvar yalnızca kapılarla ve meydana çıkan dar geçitlerin ağızlarıyla delinirdi.



Resim 7. Bugün Callejón de Loreto ismi verilmiş olan eski Güneş Sokağı, Hawkaypata'yı Quorikancha tapınağına bağlıyordu. Bu görünüm, Hawkaypata sokağın en ucunda olmak üzere güneydoğudandır.

Meydana bakan yapıların cephe duvarları devasa saz damlarla kaplıydı, hatta *galpón*ların çatısı duvarın belki de beş katı yüksekliğindeydi.²³ Diğer bir deyişle, bu çatılar yerden yirmi dört metre kadar, yani sekiz katlı bir yapıya eşit bir yüksekliğe ulaşabiliyordu. Bu devasa çatıların saçakları, belki iki metre kadar, yani hatırı sayılır bir çıkıntı oluştururdu. Bu saçakların cephelelere vuran gölgesi, bir derinlik duygusu veriyor olmalıydı.

Q'asana'nın önündeki "kuleler" Hawkaypata'nın duvarla çevrili kuzeybatı bölümüne daha da derinlik katıyordu. Kulelerin meydana dikey vurgu katıp katmadıklarını söylemek güçtür. Duvarları, önünde durdukları kompleksin duvarlarından, çatıları da diğer çatılardan daha yüksek olmayabilir.²⁴

Huatanay'ın sağ kıyısında, Hawkaypata'nın karşısındaki yamaç teraslanmıştı. Yamaca İspanyollar *los andenes* (teraslar), İnkalar Kusipata diyordu. Kesin boyutları bilinmemektedir; ancak Gasparini ve Margolies güneybatı kenarının bugünkü Recocijo ve Heladeros sokakları

boyunca yüksek bir terasla kapatılmış olduğunu ileri sürer.²⁵ Olasılıkla bu iki meydan, görsel açıdan ayrı birimler olarak değil, tek bir kent mekânı olarak algılanıyordu. İki meydanın ırmağa doğru eğimi dolayısıyla olasılikle

mekân bir amfiteyatroya benziyordu. Kenarlarda duranlar, meydanın ırmağın yanındakiler, olasılıkla 'usnu'nun durduğu optik merkezine bakarlardı.

Tarihsel anlatılara göre değerlendirildiğinde, Hawkaypata'nın imparatorluğun ve halkının yaşamındaki neredeyse her önemli olayın merkezi olduğu anlaşılır. Kesin bir tanımla, meydan kutsal yerlerin en kutsalı değildi, ama basit halk için öyleydi. "Tapınaklar yalnızca rahiplerin ve çok önemli kimselerin girebildiği kutsal yerlerdi, bu yüzden halkın da katıldığı törenler kapının dışında, tercihen meydanda, kutsal kum tabakasının üzerinde ve 'usnu'nun çevresinde yapılır, geçici dini nesneler sabit idollerin yerine kullanılırdı."²⁶ Yani, halkın sevincini göstermek, yas tutmak, kurban kesip dua etmek, yalvarmak ve tapmak, ödüllendirmek ya da cezalandırmak, savaşa hazırlanmak, zaferde şenlik yapmak, alaylarla yürümek ve dansetmek, yiyip içmek için toplandığı yer Hawkaypata'ydı.

İnkaların olağan ve olağanüstü olmak üzere iki tür bayramı ve dinsel töreni vardı:

Birinciler yılın belirli zamanlarında, kendilerine ayrılmış ayda, kendi sıralarıyla, değişik amaçlar için, özel dinsel tören ve kurbanlarla yapılırdı; ikincilerin saptanmış bir zamanları yoktu, çünkü yalnızca rastlantısal nedenlerle yapılırdı: örneğin, yağmur yağmadığında, önemli bir savaş başlamak üzereyken, kralın taç giyişinde ve başka benzer olaylarda...²⁷

Beyaz bir lamanın güneş doğarken, öğlen ve güneş batarken Güneş'e kurban edilmesi, ataların mumyalarına ayinle tapınma gibi günlük ritüeller Hawkaypata'da yer alan düzenli törenler arasındaydı.²⁸ Diğerleri belirli bir takvime göre her ay yerine getirilirdi. Her şenliğin kendi amacı ve ritüelleri vardı, süreleri de diğerlerinden farklıydı, yine de bazı ortak öğeler görülüyordu. Her şenlikte kurban kesilir, ama kurbanın cinsi ve sayısı değişirdi. Birçoğunda belirli bir dönem oruç tutulur, katılanlar yiyeceklerine tuz ve *aji* (*capsicum* biberi) koymaz, *chicha* içmez ve cinsel ilişkiden kaçınırlardı. Bazı şenlikler, tören süresince yabancıların, hatta hayvanların kent sınırları dışına çıkarılmasını gerektirirdi. Ataların mumyaları, şenliklerin hepsin-



Resim 8. Manço 'İnka Cuzco'da, 'usnu'da otururken. Guaman Poma de Ayala, *El primer nueva corónica*, 1615.

de değilse de, birçoğunda meydana getirilirdi. En önemli şenlikler, bütün halkın çağrıldığı bir şölenle biter, yabancılar da yeniden kente girebilirdi. Hepsi çoğunlukla birkaç gün ve gece sürerdi.

İnkaların olağanüstü yöneticiler olduğu iyi bilinir. Büyük bir işgücünü harekete geçiren, ekilebilir tarlaları dağıtan, ekonomiyi yöneten, toplumsal düzeni sağlayan, adalet dağıtan ve yendikleri halklar arasında kendi dillerini, kültürlerini ve dinsel değerlerini yayan devlet görevlilerinden oluşan etkin bir hiyerarşik örgütleri vardı. Kronikler bu devlet işlevlerinin her bir İnka kentinde nerede yerine getirildiğine ilişkin çok az bilgi verir; dağıtmak bazı ipuçları bunlardan bazılarının ana meydanda yürütüldüğünü ima eder. Hawkaypata'nın devlet yönetimindeki rolü bilinmiyor, ama bazı durumlarda İnka meydanda halkla birlikte yemek yiyor, tebaasının top-

lu evlenme törenlerini yönetiyor ve adalet dağıtıyordu.

Cieza de León, İnka'nın, aralarından komutanları ve liderleri seçip atamak üzere eyaletlerdeki ileri gelen şefleri ve beyleri çağırdığı savaş konseyini 'usnu'da (ya da onun deyişiyle *pedra de guerra*'da) topladığını tekrar tekrar yazar.²⁹

Kroniklerde belirtildiği gibi, İnka tarihine göre, Cuzco kuzeybatı komşuları Chanca'larca tehdit ediliyordu. Wiraqocha'nın yönetimindeki İnkalar, onun oğullarından biri olan 'İnka Yupanki halkı toplayıp Chanca-

ları korkunç bir yenilgiye uğrattığında, neredeyse teslim olmak üzereydiler. Halkın kahraman gözüyle baktığı 'İnka Yupanki, tacı babasından zorla alıp tahta çıkararak Pachakuti ya da "tufan" ismini aldı.

Bundan hemen sonra Pachakuti, Cuzco ve çevresini yeniden planlayıp inşa etmeye ve Yeni Dünya'nın en büyük imparatorluğunun temellerini atmaya başladı. Eski ve alçakgönüllü Güneş tapınağının yerine, bugün hâlâ kalıntılarına hayranlık duyulan, görkemli Quorikancha'yı yapmakla işe başladığı söylenir. Aynı zamanda ırmakların yataklarını düzelitti, kenti planladı, çevrede silolar inşa etti ve tarıma elverişli daha çok toprak elde etmek için kentin geniş çevresini terasladı.

Pachakuti'nin getirdiği yenilikler fiziki planlamanın çok ötesine geçerek toplum mühendisliğine ulaşmıştı. İnka takvimini elden geçirdi, tanrılar hiyerarşisini yeniden düzenledi, ritüelleri ve kurbanlarıyla şenlikleri tasarladı. Yeni yasalar getirdi, ünlü yönetsel yapının büyük bir bölümünü yarattı. Kısacası, Pachakuti İnka toplumunun fiziksel, toplumsal ve dinsel düzenini bütünselliğe kavuşturmak için büyük bir çaba harcadı.

Spiro Kostof, Yunanların Pers istilasının açısını çekip düşmanlarını püskürttükten sonra, "tarihlerindeki herhangi bir zamandakinden daha farkında ve kendine güvenli" olduklarını yazar.

İstila kendilerini pek beğenen Yunanların aklını başına getirdi. Onlara birlik olmanın yararlarını öğretti, gelecekteki Yunan kuşaklarının ayakta kalmasını sağlayacak insanüstü cesaret destanları yarattı. Artık belli başlı kentlerin ortaya çıkardığı her şeyde, sanatta, mimarlıkta, tiyatro ve şiirde, açıkça hem heyecan, hem de insani çerçevenin bilinci görülüyordu.⁹⁰

Kronikçilerin yazdığı İnka tarihi, soylular, ileri gelenler ve İnka devletin hizmetinde olanların naklettiği resmi tarihti. Bu tarih büyük bir olasılıkla İnka İmparatorluğu'nu kuranların amaç ve emellerine uysun diye değiştirilmiş bir tarihti. Neyin gerçek, neyin efsane olduğu tartışmaya açıktır, Pachakuti'nin ona atfedilen bütün başarıları gerçekleştirip gerçekleştirmediği düşünülebilir. Her ne olursa olsun, İnkalar onun döne-

minde Yunanların bilinçlenmesine benzer bir deneyim yaşadılar. Haw-kaypata'nın, onu çevreleyen yapıların ve meydandaki etkinliklerin burada sunulan manzarası, bu yok olmaya mahkûm bilinçlenmenin tezahürlerine açılan küçük, ama önemli bir penceredir.

NOTLAR

- 1 P. Sancho de la Hoz, "Relación para S. M. de lo sucedido en la conquista y pacificación de estas provincias de la nueva Castilla y de la calidad de la tierra, despues que el capitàn Hernando Pizarro se partió y llevó a su Magestad la relación de la victoria de Caxamalca y de la prision del cacique Atabalipa," 1535. *Biblioteca de cultura peruana*, 1. serí, no. 2, *Los Cronistas de la conquista*, 117-85 (Paris, 1938), 176.
- 2 J. H. Rowe, "What Kind of a Settlement was Inca Cuzco?" *Ñawpa pacha* 5 (1967), 59-76.
- 3 *Age.*, 60.
- 4 Sancho, "Relación," 176.
- 5 B. Cobo, *Historia del nuevo mundo*, 1653, ed. P. F. Mateos, *Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, c. 91, 92, *Obras del P. Bernabé Cobo* (Madrid, 1964), c. 2, 168.
- 6 *Age.*, c. 2, 169.
- 7 Belirli bir *zeq'e* boyunca yer alan tapınakların konumlarının yüzeysel bir çözümlemesi bile, düz bir hatta inşa edilmediklerini gösterir. Bkz. B. Bauer, "Ritual Pathways of the Inca: An Analysis of the Collasuyu Ceques in Cuzco," *Latin American Antiquity* 3, no.3 (1992), 183-205.
- 8 K. Lynch, *A Theory of Good City Form* (Cambridge, Mass., 1981), 118, 141.
- 9 J.H. Rowe, "The Lost Monuments of the Great Square of Inca Cuzco", yayınlanmamış metin. Garcilaso de la Vega'nın iki meydan arasında ırmağın tümüyle taşlarla kaplı olması iddiası çok kuşkuludur.
- 10 Anonim, "Noticia del Perú", "El Descubrimiento y la conquista del Perú; Relación inédita de Miguel de Estete," ed. C. M. Larrea, *Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos* I, no. 3 (Ekim-Kasım 1918), 300-350.
- 11 Anonim, "Noticia," 31; Sancho, "Relación," 177.
- 12 İnka Meydanı'ndaki bazı anıtlar kesinlikle saptanmıştır: "[bütün meydanı kaplayan] bir tabaka kum, Güneş'e kurban sunulan ve başka işlevlere de hizmet eden bir 'usnu, Gök Gürültüsü'nün yıkandığı varsayılan bir çeşme, Rüzgâr tapınağı, iki bağımsız yuvarlak yapı," Rowe, "Lost Monuments," 10.
- 13 Rowe, "Los Monumentos perdidos de la plaza mayor del Cuzco incaico," *Revista del museo e Instituto de Arqueología* (Cuzco), no. 24 (1991), 83-100.
- 14 P. Pizarro, *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú*, 1571, ed. G.L. Villena (Lima, 1986), 90. Pizarro, uzaktan akrabası olan Francisco Pizarro'nun komutasındaki İspanyol keşif alayında bir askerdir.

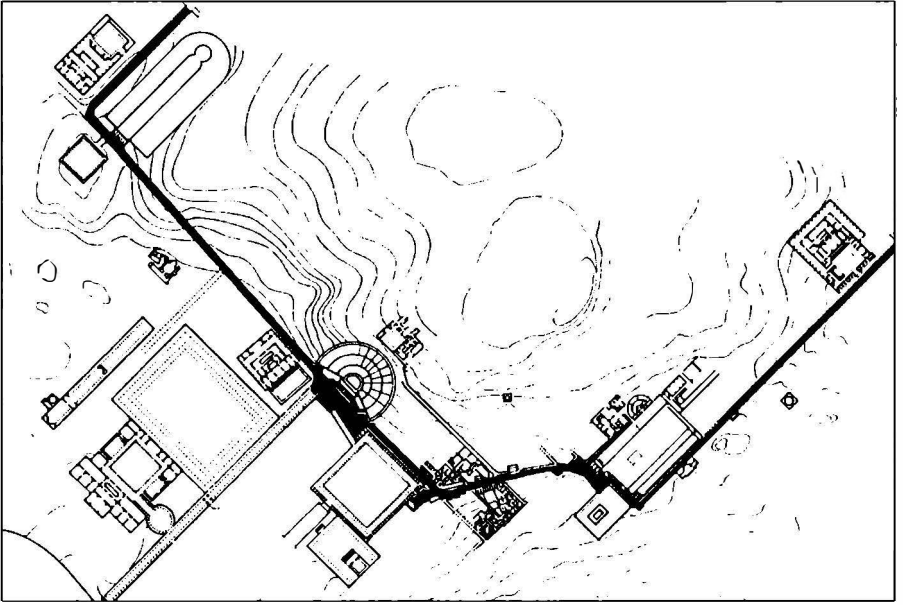
- 15 F. Guaman Poma de Ayala, *El primer nueva coronica y buen gobierno*, 1615, ed. J. V. Murra ve R. Adorno (Mexico, 1980), 370.
- 16 Pizarro, *Relación*, 161.
- 17 "Noticia," 31.
- 18 *Age*., 88, 160.
- 19 Poma de Ayala, *Primer nueva coronica*, 321 [331]. Büyük bir olasılıkla "Cuyus Mango" Hawkaypata'da belirli bir yapının ismi değil, bir yapı tipinin ismiydi.
- 20 Cobo, *Historia*, c. 2, 130.
- 21 Garcilaso de la Vega (El Inca), *Comentarios reales de los Incas* (Caracas, 1976), c. 2, 108.
- 22 Rowe, "Monumentos perdidos," 95, 96. Kiliseye dönüştürülen büyük salonun kuzeybatısındaki terasta başka yapıların varlığı da doğrulandı. Büyük salonun ve bu yapıların bulunduğu bloka Uchullo deniyordu. Wayna Qhapaq'ın Q'asana'yı yaptırmadan önce Uchullo'da yaşadığı söylenir, *age*., 84-87.
- 23 J.P. Protzen, *Inca Architecture and Construction at Ollantaytambo* (New York, 1993), 228-33. Teras duvarları bir kural olarak düzgün yontulmuş taşlardan yapılmıyordu. Fakat Qorikancha'nın teras duvarları gibi, önemli bazı istisnalar vardır.
- 24 Eğer kulenin duvarları çevre duvarlarıyla aynı yükseklikte, yani dört metre kadar olsaydı, saçakların altında Pizarro'nun sözünü ettiği atlıların geçebileceği yeterince yer olurdu.
- 25 G. Gasparini ve L. Margolies, *Inca Architecture* (Bloomington, 1980), 54, şek. 43, ve 55, şek. 44.
- 26 Rowe, "Monumentos perdidos," 93.
- 27 Cobo, *Historia*, c. 2, 207.
- 28 Rowe, "Lost Monuments," 63; Pizarro, *Relación*, 89, 90.
- 29 P. Cieza de León, *El señorio de los incas (Segunda parte de la crónica del Perú)*, 1553, ed. C. Aranibar (Lima, 1967), 80, 156. Belki nesnenin gerçek ismi söylenmediğinden Cieza, *pedra de guerra* ifadesini kullanıyor, fakat taşı betimlemesinden 'usnu'dan söz ettiği anlaşılıyor.
- 30 S. Kostof, *A History of Architecture: Settings and Rituals* (New York, 1985), 137.

ANTİKÇAĞDA EFES SOKAKLARINDA YÜRÜMEK

Klasik kentin kurumları olan tapınaklar, stoalar, bazilikalar, gymnasium'lar, hamamlar ve tiyatrolar antikçağ kentine kültürel ve entelektüel bir nitelik verirken, sokaklar sisteme canlılık katıp bu kurumların görülebilmesini sağladı. Sütunlu yollar, kemerler ve kapılarla ifade bulan, kıvrımlar, dönemeçler ve geçitlerle tanımlanan, çarşılar ve meydanlarla genişleyen, çeşmeler ve anıtlarla ün kazanan sokaklar, birbirine sıkı sıkıya bağlı bu kent dokusuna canlılık ve anlam katardı. Roma mimarlığının önde gelen araştırmacılarından William L. MacDonald'ın dediği gibi, "kentteki iş yaşamının büyük bölümünü biçimlendiren ve rahatlatan" bir "donanım"dı bu.¹

MacDonald'ın gözlemlediği gibi, eğer "bu tür donanımlar dünyanın her yanındaki kentlerin bağlantı ve geçit mimarisi gereksinmesine verilen gelişmiş birer yanıt ise", klasik antikçağda pek az kent, Roma İmparatorluğu dönemindeki Efes kadar zengin ve uygun bir donanım sunardı.² Eski Efes'in kent planlaması kuramsal olarak başka bir yerde incelenebilir; burada, Efes'in belli başlı sokaklarındaki yaşam deneyimini yeniden yaratmak ve kentin tek tek öğelerini biçimlendiren kendine özgü tarihi koşullardan çok, donanımının yarattığı mimari bütüne bakmaya çalışmak uygun düşecektir. Kapılar, surlar, suyuolları, kenti bir baştan öteki başa kesen geniş caddeler, çarşıların yer aldığı sokaklar gibi birçok kentin bazı ortak öğelerinden söz edilebilirse de, bir kent donanımının gelişimi kuramsal değil, pratik bir konudur. Donanımlar her kente özgü planlama eylemlerinin toplam sonucuydu. İncelenmeleri, antikçağdaki sokak deneyimini yeniden yaratmakta çok önemlidir.³

Efes, kamusal ve özel dokusunu, kurulduğu yerin kendine özgü doğal nitelikleriyle birleştirmişti (Res. 1).⁴ Kent içindeki belki de en önemli bağlayıcı öge, kuzeydoğudaki Coressus Kapısı ile güneydoğudaki Magnesia Kapısı arasında uzanan yoldu (Res. 2, 1, 48). Yeni kenti kuzeydeki eski



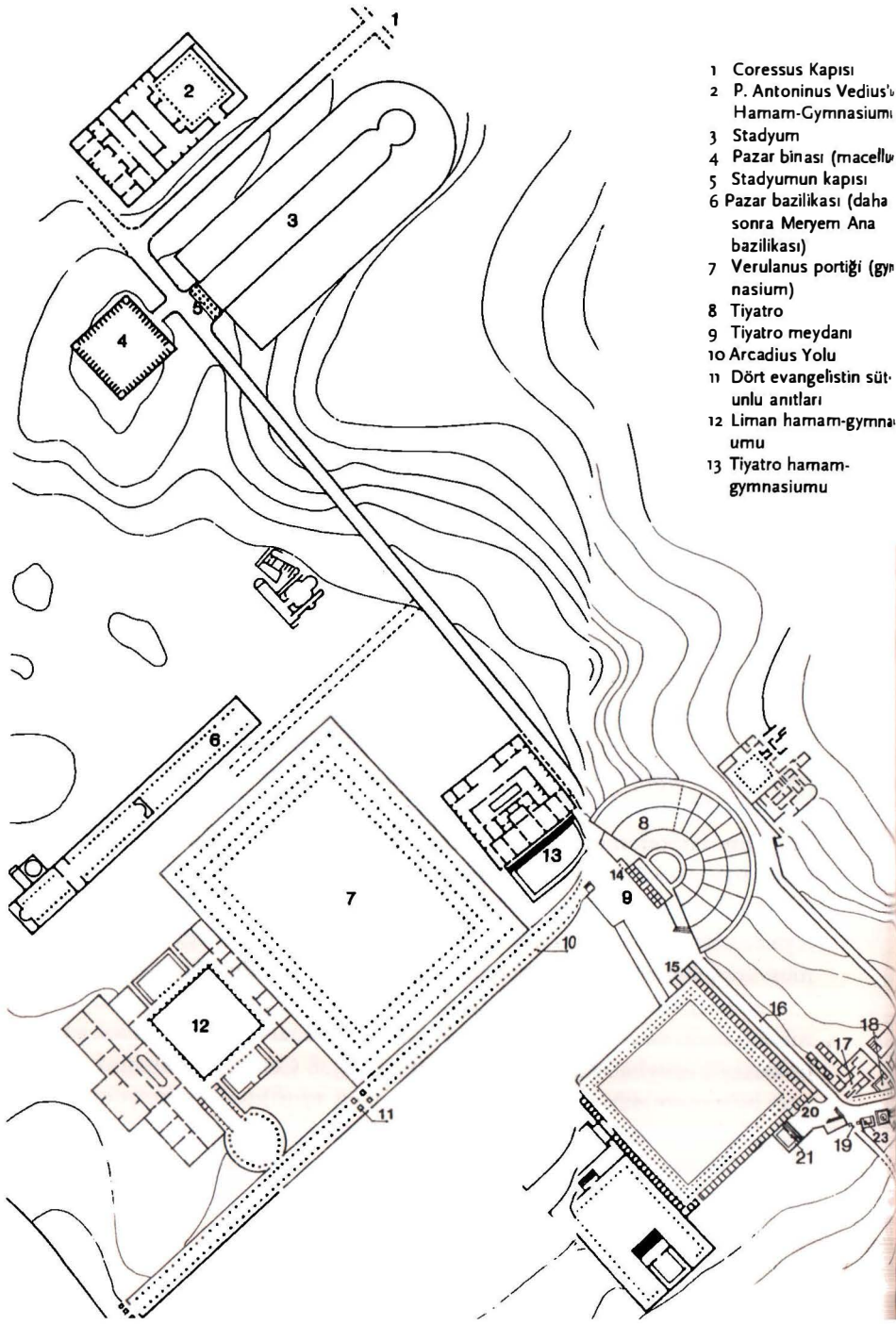
Resim 1. Efes'in planı. Ana cadde griyle belirtilmiştir.

Artemis kutsal alanına bağlayan ana caddenin bir parçası olan bir buçuk mil uzunluğundaki bu yolun yönü, Helenistik dönemde belirlenmişti bile. Bu yol üç doruklu büyük bir tepenin (eski Pion, bugünkü Panayırdağı) çevresinde bir halka oluşturuyordu; ismi ve niteliği birkaç kez değişmişti. Bu olağanüstü sokağa ne eskiden, ne de bugün bir isim verilebildi. Panayırdağı ile güneydoğudaki daha yüksek bugünkü Bülbüldağı (Lepre Akte Dağı) arasındaki dar vadinin dibi boyunca uzanan sütunlu yol, eski bir tören yolunu izliyor, geç antikçağda Embolos' diye biliniyordu. Geniş ve sütunlu bir cadde olan Arcadius Yolu (10), ortada yolla birleşerek liman ile kenti bağlıyordu. Denize doğru inen dağ yamacına kurulmuş görkemli tiyatronun kıvrık kolları (8) bu yolu vurgulardı (Res. 3). Mimari anıtlar, üç kenarı revaklı formel avlular, kesişen ikincil yollar ve meydanlar bu ana caddeyi tanımlıyor, süslüyor, yola canlılık kazandırıyordu. Bu ana cadde ve

kollarıyla oluşturulan ağ, tek bir planlama girişiminin sonucu değil, Roma dönemi öncesindeki sit alanının kendine özgü kentsel tarihi ile coğrafyasının biçimlendirdiği bir örüntü boyunca kendiliğinden, ama kontrollü bir gelişmenin sonucuuydu. Buna karşılık yol da Roma kentinin kişiliğini ve kaderini biçimlendirip denetliyordu.

Bazı Roma kentlerinden farklı olarak, Efes'te hiçbir zaman iki geniş sokağın kesiştiği geleneksel ızgara plan gelişmedi. Ancak Efes'te Embolos en azından dik yamaçlı tepelerin her iki yanındaki yerleşim alanları için üstünkörü düzenlenmiş bir ızgara planı oluşturan daha önemsiz birkaç sokağı verevine kesmekteydi.⁶ Yine de her blokta, manzarayı görebilmesi ve esintiyi alabilmesi için birbirinin üstüne binen teraslara yapılmış tek tek evlerin farklı yönleri, ızgaranın bireyselleştirilmiş bir yorumunu temsil eder (22).⁷ Efes'in planında, önemli bütün yapıların hizalanmasındaki şaşırtıcı tekdüzelik belirli bir düzen sağlar, ama nedeni sokaklara katı bir ağ biçimi getirme isteği değildir. Bu hizalama (gerçek kuzeyin 13.78 derece doğusu) tam olarak, kentin yaklaşık iki kilometre kuzeydoğusunda yer alan eski Artemis Tapınağı'nın yönünü hedef almıştı.⁸ Farklı boyutları, biçimleri ve iç planları olan bloklara giydirilen sınıksız bir sokaklar ve revaklı yollar ağı, kente fiziki biçimini vermişti. ızgara planını serbestçe yorumlamış olan Efes, Roma egemenliği altındaki iç kentlerin olduğu kadar, birçok kıyı kentinin de tipik örneğidir; bu kentlerde, Anadolu'nun organik doğaçlama tercihleri Yunan kent planlaması kuramlarıyla buluşmuştur.⁹ Burada, İonia'nın Hipodemos, yani ızgara planı geleneğini yansıtan, çokgen planlamanın öğeleri birbirine bağlayıcı düzeninin var olduğu ileri sürülmüştür, ama bu daha çok İmparatorluk yönetimi altındaki Anadolu'da gerçek temeli ya da anlamı olmayan, fazla kuramsal bir kavramdır. Doğrusu, "Hipodemosvari geleneğin" gerçekten bir gelenek olup olmadığı da kuşkuludur.

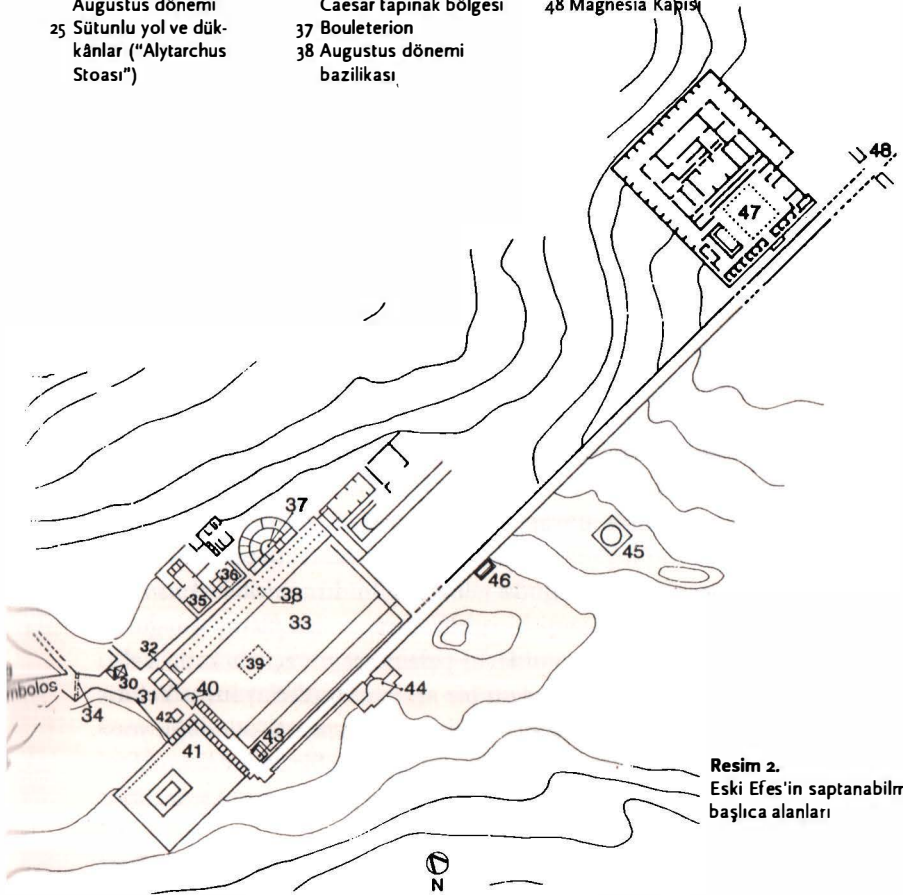
Smyrna isimli eski Yunan yerleşmesinin yakınındaki ünlü Artemis tapınağı yönünden Efes'e yaklaşan bir yolcu, Coressos Kapısı yoluyla kuzey-kuzeybatıdan kente girebilirdi (1).¹⁰ Coressos Kapısı'nın tam yeri bilinmemekle birlikte, stadyumun (3) tam kuzeyinde, yolun başlangıcıyla hizalanmış olarak (kolaylık olsun diye Coressos Sokağı denebilir), Vedius hamam-gymnasium kompleksinin arasında (2) olduğu



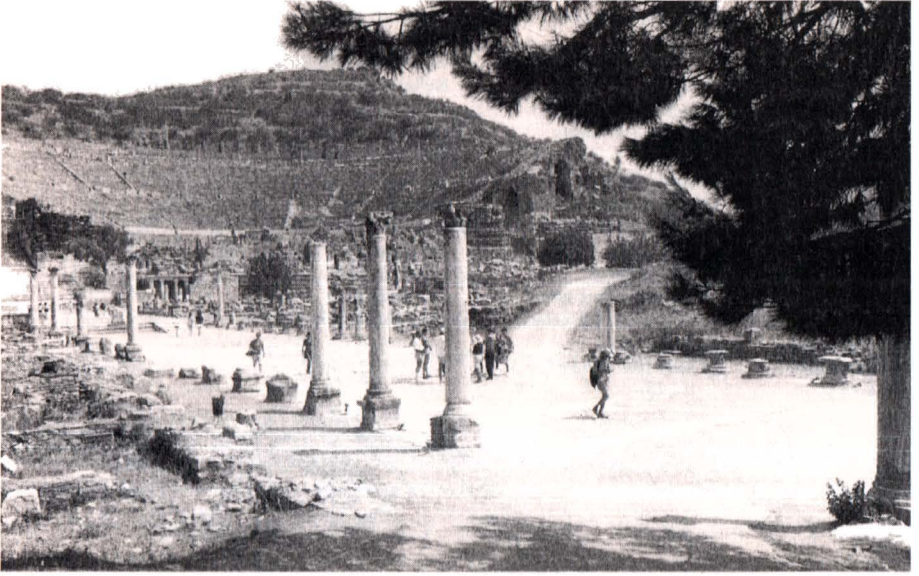
- 14 Helenistik çeşme
- 15 Ticari agoranın kuzey girişi
- 16 Mermer Cadde
- 17 Genelev (daha önce, peristilli ev)
- 18 Umumi tuvaletler
- 19 Hadrianus Kapısı
- 20 Ticari agoranın güney girişi (Mazeus ve Mithridates Kapısı)
- 21 Celsus Kitaplığı
- 22 Yamaç evleri
- 23 Eski imparator mezarı (daha sonra çeşme)
- 24 Sekizgen mezar, Augustus dönemi
- 25 Sütunlu yol ve dükkanlar ("Alytarchus Stoası")

- 26 Hadrianus Tapınağı
- 27 Scholastikia Hamamları
- 28 Traianus Çeşmesi
- 29 Anıt-mezar, Cumhuriyet Dönemi
- 30 C. Memmius Anıtı
- 31 Domitianus Meydanı
- 32 Kutsal Yol (Clivus Sacer)
- 33 Devlet Agorası
- 34 Hercules Kapısı, Erken Bizans Dönemi
- 35 Prytaneum
- 36 Dea Roma ve tanrılaştırılmış Julius Caesar tapınak bölgesi
- 37 Bouleterion
- 38 Augustus dönemi bazilikası

- 39 İsis Tapınağı
- 40 Domitianus Çeşmesi
- 41 Domitianus Tapınağı'nın alanı
- 42 Nişli anıt
- 43 Caius Laecanius Basus Nymphaeum'u
- 44 Pollio su kemerinin rezervuar çeşmesi
- 45 Roma mezarı (daha sonra "Aziz Luka'nın Mezarı" dendi)
- 46 Magnesia Sokağı'ndaki nymphaeum
- 47 Doğu Hamam-Gymnasium'u
- 48 Magnesia Kapısı



Resim 2.
Eski Efes'in saptanabilmiş başlıca alanları



Resim 3. Tiyatro, tiyatro meydanı ve Arcadius Yolu'nun doğuya bakan ucu.

açıktır. Formel girişten geçen ziyaretçi, Roma'nın Asya'daki metropolüne yaraşan anıtsal kent klasizminin işaret ve simgeleriyle yaratılmış bir dünyaya dalıverirdi.”

Kitlesel iki yapının yüksek duvarları arasındaki sokak, bir yanında kemerlerin ve gömme stadyum sütunlarının düzenli ritmi, diğer yanında hamamların büyük daha sade duvar yüzeyleri, yüksek tonozları ve geniş tepelikleriyle, yapay derin bir vadi boyunca uzanıyordu. Görüş kontrollü ve sınırlıydı. Düz sokağın her iki yanında nöbetçi gibi duran kitlesel mimari varlıkların ritmi, somut ve resmi bir giriş, varış ve karşılaşma duygusu yaratıyordu. Yalnızca sağdaki hamamların palastrasına açılan kapı, belli belirsiz bir görsel odak sunarak hareketi bir an için durduruyordu. Yolun bu başlangıç uzantısında, güneye doğru keskin bir dik açıyla döndüğü yerde, daha güçlü görsel bir bitim vardıysa bile, bugün hiçbir izi kalmamıştır. Ancak stadyum girişinin karşısındaki küçük ama göze çarpan tepecğin



Resim 4. Mermer Cadde, güneye doğru.

üstündeki portikli kare yapı, bakışı yakalayıp batıya yönelen hareketi durdurmaya yaramış olmalıdır (4). Eğer bu yapı düşünüldüğü gibi bir *macellum*, yani et ve yiyecek satılan bina idiye, o zaman ziyaretçiyi herhangi bir pazar kentine özgü telaş, gürültü ve kokudan oluşan belirgin bir kokteyle karşılıyor olmalıydı.

Macellum'un karşısında, stadyumun batı girişi kapısı Efes'in en görkemli nirengi noktalarından biriydi (5). İki yanında oturma yerlerini destekleyen *vomitaria* tonozlarının bittiğine işaret eden dev kemerli girişler olan bu etkileyici, ama hafif kapı yapısı sokak boyunca uzanıyor ve at nalı biçimindeki yarış yolunun açık ucunu perdeliyordu; uç payandalarının arasında, yükseltilmiş kaideler üzerine dikilmiş yedi çift yüksek sütun zarif kemerlerle bağlanmıştı.¹² Stadyumun kütsel yapısı ve tonozlu uçları ile hafif, zarif ve neredeyse saydam sütunlu ve kemerli kapı arasındaki görsel zıtlık, unutulmaz bir ilk izlenim yaratıyor olmalıydı. Kapının karışık kla-

sizim anlayışı, kentin eski Helenistik mimari mirası ile Roma dönemini birleştirme yolunu aramaktaydı.

Yol stadyum ile tiyatronun önündeki meydan arasında altı-yedi yüz metre kadar uzanıyordu. İki yapı arasındaki hizalama farkını kapatabilmek için, bu doğrultuda bir noktada otuz metre kadar batıya doğru kıvrılmalı ya da bir girinti yapmalıydı. Bazıları yukarı Panayırdağı'na (olasılıkla konut alanlarına doğru), bazıları da vadinin düz tabanına doğru uzanan birçok daha küçük sokakla kesiliyordu muhtemelen. Uzun pazar bazilikası (6; bugün Meryem Ana Bazilikası ya da Efes Katedrali diye isimlendiriliyor) ile Porticus Verulanus (7) diye bilinen büyük *gymnasium* kompleksinin arasından liman bölgesine uzanan en az bir ana cadde kesiyordu yolu. Kentin bu bölümü ve sokak henüz fazla araştırılmamıştır.¹³

Tiyatronun önündeki meydan da araştırılmamıştır. Burası, gümüşçü Demetrius'un, Artemis imgelerine tapınılmasına karşı çıkan Aziz Pavlos'u protestoya yurttaşları kışkırttığı yerdir (Acts 19). Batıdan tiyatronun masif sahne duvarıyla sınırlanmış, Embolos vadisinin güneydoğuya doğru kestiği tepelik araziye düzensiz bir biçimde kaplayan kamusal, ticari ve özel kurumlar ile kentin düz kuzey bölgesini işgal eden büyük kamu yapılarını ve limanı birbirine bağlayan bu açık alan (9; bkz. Res. 3) Efes'in en önemli merkezlerinden biriydi.¹⁴

Yarım kilometre uzunluğundaki düz, geniş, sütunlu Arcadius Yolu, tiyatro meydanını limana bağlıyordu (10). Belki MÖ 1. yüzyılın son on yılında yapılmış olan Arcadius Yolu, ismini bu caddeyi çift portiko ve bir dizi dükkânla onarıp genişleten İmparator Arcadius'tan alıyordu (395-408). 6. yüzyılda mermer kaplı Arcadius Yolu'nun (11) ortasına, sokağın amansız resmîyetine ve tekdüzeliğine etkili bir görsel rahatlama sağlayan, dört İncil yazarının heykellerini taşıyan dört yüksek sütunlu bir anıt dikildi.¹⁵ Her iki uçta zengin ayrıntılarla bezenmiş kapılarla son bulan Arcadius Yolu, hem kalabalık liman ile kentin kalbi arasında törensel bir yol, hem de tiyatronun gergin bir yay gibi kıvrılan mimarisinden Ege ufkunun parıltıyan sonsuzluğuna fırlatılmış bir oka benzeyen görkemli bir görsel taşıyıcıydı. Aynı zamanda, Efes'in en büyük, en tanınmış eğitim ve eğlence kurumlarından üçüne, Liman Hamam-Gymnasium'una (12), Verulanus Portiğine

(7) ve Tiyatro Hamam-Gymnasium'una (13) giden en kullanışlı yoldu.¹⁶ Sonuncusunun palaestrası tiyatro meydanına açılıyordu ve resmi olmayan gösteriler ile spor olayları için yaygın kullanılan bir köşeydi.

Tiyatro meydanında yürüyen bir ziyaretçi, tiyatro sahnesinin teras duvarına bitişik sütunlu küçük Helenistik çeşmeden su içip serinleyebilirdi (14). Daha sonra, hafif yokuş sokağı çıkıp, sağdaki ticari agoranın (15) klasik biçimde yapılmış kuzey kapısından ve diğer bir sütunlu sokağa açılan darboğazdan geçerek güneye doğru yoluna devam edebilirdi. Mermer Caddesi ismi verilen mermer kaplı bu geniş sokak (16) ticari agoranın doğu çevresini izler ve tiyatro meydanını Embolos'un batı ucuna bağlardı (Res. 4).¹⁷

Mermer Caddesi'nin bir geçiş yolu olarak karakteri –hareketi, katı kurallarla inşa edilmiş büyük kamu binalarının yer aldığı düz bölgeden, dar bir vadinin dibi ve yamaçları boyunca organik olarak birbirine bağlı küçük yapıların daha az resmi düzenlemesine götürmesi– portiklerinin belirgin tasarımına da yansımıştır. Batı portiği, kısmen agoranın doğu kanadının üzerine, 1,7 metre yükseklikteki, birbirine tam oturan dışbükey profilli mermer bloklardan oluşmuş bir platforma yapılmıştır. Yalın Dor biçimindeki, sağlam ve yivsiz sütun dizisi Neron dönemine tarihlenir. Tam karşısındaki sütunlu geçit sokak düzeyindeydi ve bir sıra dükkân ile iş yerini gözlerden gizliyordu. Ana caddeyi tanımlayan iki sütunlu geçidin eşit olmayan yükseklikleri ve batıdaki biçimlendirilmiş kesme taştan yapılmış duvarın oluşturduğu güçlü engel, bu yola bugün bile bir kapalılık, ciddi bir görkemlilik havası verir.

Mermer Caddesi'nin yalın ritmik yapıları, sokağın genişlediği, kıvrılıp Embolos'la birleştiği kavşakta toplanmış zengin mimari öge karışımıyla karışıklık oluşturur. Bu hareketli kavşakta yer alan ünlü bir genelev (17, aslında peristilli büyük bir villa) ve umumi tuvalet (18), uzun bir sokaktaki kent yaşamının kapsam ve çeşitliliğini gözler önüne serer.¹⁸ Ziyaretçi caddede güneye doğru yürüdüğünde dikkati, Mermer Caddesiyle Embolos'un kesişme noktasında bulunan ve ikisini birbirine bağlayıp güneye, yokuş yukarı konut alanlarına giden bir sokağın sonunu işaret eden yüksek ve bezemeli bir kapıya takılır (19, Res. 5).¹⁹ Günümüze kadar kalan temelleri ve bazı mimari parçalarına dayanılarak, bu yapının kâğıt üzerinde rekonstrüksiyon-

Resim 5. Batıya bakarken, Mermer Cadde ile Embolos'un birleştiği nokta, rekonstrüksiyon.
Soldan sağa: Hadrianus Kapısı, Celsus Kitaplığı, ticari agoranın güney kapısı ve Mermer
Cadde'nin batı portifiğinin güney ucu.



nu yapılabilir: Yan yana dört gömme çift sütun bir attıkayı (arşitravla saçak silmesi arasında kalan kabartmalarla bezeli yüzey) ve üzerinde bir kemerin kestiği merkezi alınlık olan (Suriye alınlığı denir) ikinci bir katı taşır; birinci katın daha geniş olan merkezi açıklığı bir kemerle bağlanmıştır. Uzun, ince ve hafif genel plan, Atina'daki Hadrianus Kapısı'nı anımsatır ve aynı döneme tarihlenebilir. Atina'daki ünlü kapı gibi, bu da kentin bir bölümünü diğeriyle ilişkilendiriyordu.²⁰ Kapı, görsel bir referans noktası olmasının yanı sıra, gözü ve aklı, bildik öğelerle çerçevelenmiş, durmadan değişen kent görünümünün üzerinde durmaya, değerlendirmeye çağırıyordu. Aynı zamanda, yayanın bakışını hafifçe yükselen Embolos'tan güneye yöneltip, sonra da geriye kavşağa egemen olan zengin mimari cepheler topluluğuna çevirip yeniden yönlendirerek, etkili bir görsel yansıtıcı işlevini görüyordu.

Kavşağın batısında, sokaktan daha alçak bir düzeyde ama ona bir rampa ve merdivenlerle bağlanmış dikdörtgen bir meydan, Efes'teki en etkileyici cephelerden ikisine görsel bir ön sahne oluşturmuştu. Sağda, ticari agoranın üç kemerli, yüksek attikalı güney kapısı vardı (20). Belirgin zafer takı motifli geç Helenistik ve erken Augustus dönemlerinin güçlü ama sakin klasizminin görkemli örneklerinden biri olan bu kapı, Doğu'da değil de İtalya'da olsa belki kendini daha çok evinde hissedecekti. Attika'daki yazılar, kapının Augustus'un azat ettiği kölelerden Mazaeus ve Mithridates'in kente armağanı olduğunu belirtir.²¹ Kapının yanında ve ona dik açı yapan sağlam, geniş basamakların tepesinde, Celsus Kitaplığı'nın iki katlı ve çok sütunlu zengin cephesi yer alır (21). Bir kitaplığa uygun bilgelik, erdem, mantık ve bilgiyi temsil eden alegorik kadın heykelleri, kabaca "Roma baroğu" diye söz edilen, aynı kentte ve aynı sokaktaki *nymphaeum* (çeşme) cephelerinin biçimindeki hareketli sütunlu kompozisyonu süslüyordu.²² Biri ticari, diğeri kültürel birbirine bitişik bu iki anıt, aynı mekânı ve aynı seyirci kitlesini paylaşırdı. Biri vakur ve sakin, diğeri dinamik ve uçucu olan cepheleri zamanlarının uygun ifadeleriydi. Dor düzenindeki portik, kent villası, umumi tuvalet ve genelev gibi onlar da zaman içinde biriken zengin kent deneyiminin tanığıdılar.

Çarşı meydanından doğuya bakıldığında, Embolos'un bir ucundan diğer ucuna kadar görünüm anımsanmaya değer olmalıydı; herkesin bil-

diği bir mimari anıtın klasik vurgularıya zaman zaman hizaya girmeye çağrılan, renkli ve karmakarışık bir mozaikti bu (Res. 6). Sokağın her iki yanındaki yamaçlarda, çoğunlukla avlulu evler teraslar üzerinde yükselir, sıkışık pitoresk kümeler halinde birbirinin üzerine binerdi; uzun merdivenlere dönüştürülmüş sokaklar mermer kaplı Embolos'u çaprazlamasına keserdi (22). Embolos'un yalnızca çok hafif bir dönemeci vardır, ama bu bile yola, tek tek yapı cephelerinin yönündeki hafif farklılıklar ve sapmalarla vurgulanan gergin bir enerji vermesine yeterliydi. Sokağın her iki yanında, tam hizada değil de, hafifçe dalgalı gibi olan sütunlu geçitler bir bütünlük ve süreklilik duygusu veriyor olmalıydı; bir tapınak cephesi, bir mezar, bir çeşme grubu gibi tek tek bazı öğeler ise bir an için de olsa kendilerine görsel ayrıcalık tanıyarak sahnenin bütününe vurgulamaktaydı.

Yukarda sözü edilen Hadrianus dönemi kemeri ve onun hemen ilerisindeki iki mezar tam böyle bir diziyi oluşturur. MS 1. yüzyılın sonuna tarihlenen birinci mezarın planı kabaca at nalı biçimindedir (23); bu mezar Bizans döneminde, sokağa taşan yalağıyla bir çeşme deposuna dönüştürülmüştü. İkincisi ise Augustus dönemine ait yüksek, sekizgen bir anıt mezardır (24). Piramit biçimindeki yüksek bir çatıyı taşıyan Korint sütunlarından oluşan peristil, üç metre yüksekliğindeki mermer platformun üzerine inşa edilmişti. Tabanına kazılı 4. yüzyılın sonlarına tarihlenen iki yazıt, kısa bir süre önce deprem felaketine uğramış olan kenti sıkıntıdan kurtarıp restore etmek için alınan mali önlemlerden söz eder.²³ Dükkân ve lokanta sıralarını maskeleyen (bir kent görevlisinin 5. yüzyılda yeniden yaptırdığı) bir sütunlu geçit bu grubu birbirine sıkıca bağlar (25).

Biraz yukarda ve sokağın karşısında Hadrianus'a atfedilen tapınağın gözcü cephesi ve portığı yer alır (26, bkz. Res. 6). Olasılıkla imparator kültüne ait küçük bir tapınak olan bu incelikli yapı, olağanüstü süslü bir Suriye alınlığını taşıyan, kaideler üzerinde yükseltilmiş Korint düzeninde dört sütundan oluşur. Geç antik dönemde değiştirilen friz, Efes'in kuruluş söylencesini betimler; alınlık kemerinin kilit taşında, kentin tanrıçası Tykhe'nin ustalıkla yapılmış başı yer alır.²⁴ Hadrianus Tapınağı kesinlikle bir cephe mimarlığıdır; küçük *cella*, Scholastica Hamamlarının bütün bir bloku kaplayan mekânından sanki oyularak çıkarılmıştır (27). İnsan

onun mücevher gibi zarafetinin, hamamın büyük, dümdüz duvarlarının, kemerli pencerelerinin ve dışarı taşan geniş apsisinin önüne nasıl etkileyici bir biçimde konumlandırıldığını hayal edebiliyor. Yan yana bulunan bu kurumların sunduğu görsel zıtlık, yapıların işlevlerinde zaten varolan kavramsal zıtlıkla daha da artıyordu: Bir tapınak ve bir hamam, Roma sokağının bütünleyici yaşamı içinde, maddi ve manevinin birbirinin anlamını güçlendiren komşuluğu...

Hadrianus Tapınağı'nı geçtikten sonra, barok görkemin bir sonraki sütunlu örneği, Traianus Nyphaeum'u idi (28). Anadolu mermer cephe mimarisinin güzel bir örneği olan U-biçimli, iki katlı yapı, zengin bezemeyi, heykelleri ve suyun oyununu birleştirmişti.²⁵ Orta bölümü Traianus'un dev heykeli kaplıyordu. Heykel, zengin mimari öğelerden oluşan fon ve çağlaya çağlaya dökülen suların aksi, büyük havuzda ve önündeki küçük yalakta yansır. Anıtın uzanan açık kolları sokağı kucaklıyor, mimarisinin almaşık, uyumlu ritimleri ise sokağın devinimini yansıtıyordu. Traianus Nymphaeum'unun üstünden Panayırdağı'nun üst yamaçlarına bakan ziyaretçi, olasılıkla Roma'nın cumhuriyet döneminde ait bir mezar ya da *heroon* olan, kare taş taban üzerindeki iki katlı sütun sırasından oluşan güzel yuvarlak bir yapı görebilirdi (29).²⁶ Dağ başının görkemli yalnızlığı içindeki böyle bir anıt, kentin kahramanca geçmişini anımsatıyor ve onu aşağıdaki zengin bugüne bağlıyordu.

Embolos boyunca dümdüz baktığınızda, kentin Cumhuriyetçi tarihiyle ilgili bir başka mezar anıtına odaklanırsınız (30). Diktatör Sulla'nın torunu Caius Memmius'un Augustus döneminde yaptırdığı bu anıt, Embolos'un çatallandığı noktada, son derece dikkat çekici bir yerdedi: sağ kol güneye kıvrılıp Domitianus Meydanı'na açılıyordu (31); Kutsal Yol (Clivus Sacer, 32) diye de bilinen sol kol ise, Devlet Agorası'nın geniş düzlüğüne bağlanmak üzere yokuş yukarı çıkardı (33). Şimdi kısmen restore edilmiş olan anıt, basamaklı bir taban üzerinde kare biçimli yüksek bir kuleydi (Res. 7). Köşelerdeki pilastrlarla ayrılmış dört yönlü kemerler, Memmius ailesinin ciddiyetle ayakta duran togalı üyelerinin rölyefleriyle bezeli yüksek bir attika taşıyordu.²⁷ Kemerler sokağa bakan derin dikdörtgen nişleri çerçeveliyordu. Daha geç bir tarihte, Embolos'a bakan Memmius anıtını-

Resim 6.
Embolos,
doğuya
bakarken.
Hadrianus
Tapınağı ismi
verilen yapının
cephesi sol
ortada; Traianus
Nymphaeum'u
onun sağında
uzaktadır.



nın bitişiğine Hydreion ismi verilen bir halk çeşmesi yapıldı. Çeşmenin dört sütununun önüne konulan Tetrark heykelleri, böylece yüzyıllar sonra Memmiusların üstteki atalarına katılmıştı.²⁸ Kentin tarihini kat kat sergileyen bu görsel topluluk, 5. yüzyılda Embolos'un yukarısına yapılan anıtsal bir kemerden seyredilebiliyordu. Girişin iki yanında, Hercules imgeleri yontulmuş bir çift sütun (herme) vardı; bu sütunlar daha eski bir yapıdan alınıp burada yeniden kullanılmıştı (34, Res. 8).²⁹

Memmius anıtının arkasından yokuş yukarı doğruya doğru gider-
seniz, sağdaki bazilikanın (yukardaki Devlet Agorası'na açılan) muazzam
temelleri boyunca yürür, Hermes' imgesiyle bezenmiş küçük bir kapıdan
geçer, kentin en önemli dinsel ve kentsel kurumlarının çoğuna kolayca
doğrudan ulaşmayı sağlayan Kutsal Yol adlı dar sokağa girerdiniz (32).³⁰
Yokuş yukarı giderken solda yönetici kurulun toplantı yeri ve resmi konu-
kevi olan Prytaneum (35) bulunuyordu; bu yapının etkileyici alınlıklı cep-
hesini, *antae* arasındaki altı yekpare Dor sütunu taşıyordu. Peristilli avlu-
dan ulaşılan içerdeki odalardan birinde, Hestia Boulaea'nın kutsal ateşi



Resim 7. Embolos'un doğu ucu ve Domitianus Meydanı. Ortada C. Memmius Anıtı ve Hydreion; Augustus dönemi bazilikasının ve Domitianus dönemine ait çeşmenin alt yapıları (yeniden yapılmış bir kemerle) sağdadır.

sürekli canlı tutulurdu. Bundan sonra, Dea Roma ve tanrılığa yükseltilmiş Julius Caesar tapınaklarının bulunduğu bölge geliyordu (36); burası, imparatorun ve kültünün resmen kabul edildiğini göstermekteydi. Clivus Sacer, kent kurulunun toplandığı Bouleterion'da (geleneksel odeion gibi yapılmış ve daha önce öyle tanımlanmış) son buluyordu (37). Bu yapıların karşısında, aslında Augustus ve Livia'ya adanmış üç sıralı uzun bir stoa ya da daha ziyade bir bazilika, Devlet Agorası'nın tüm kuzey kenarı boyunca uzanır (38). Devlet Agorası'nın geniş düzlüğü, kent yönetimi merkezinin büyük ön avlusu gibiydi. Bu agora, çevresindeki mermer banklar, resmi anıtlar ve ortasındaki küçük İsis Tapınağı'yla (39) Efes'in başlıca siyasi toplantı yeri idi."

Embolos'un doğu ucundaki Domitianus Meydanı denen boş alan, yukarıdaki Devlet Agorası'nın açık mekânından farklıdır ve çok değişik bir deneyimi temsil eder (31, Res. 7, 9). Bu alan görece alçaktır. Antikçağda, güneyden ve batıdan Domitianus Tapınağı'nın (41, bkz. Res. 9) yüksek

Resim 8.
Embolos'un
doğu ucu,
Hercules
imgeli Bizans
kapısı, doğuya
bakarken.
Memmius Anıtı
Hercules'lerin
arasından
uzakta görül-
ebilir.



terasıyla ve doğuda da agora terasının yüksek setiyle çevrelenmişti. Meydana doğru ilerlediğinizde, gözünüz Memmius anıtının güney kanadını ve Hydreion'u tarayıp geçtikten sonra, bazilikanın batı ucunu destekleyen kaba taş temel çıkıntılarına takılır. Onun yakınındaki, Domitianus dönemine tarihlenen ve agora terasının kütesine oyulmuş bir anıt çeşmenin derin, mağaramsı ağzı çok daha çarpıcıdır (40, bkz. Res. 7).³² Bir kemer ve uzun gömme pilastırların çerçevelediği büyük yarım kubbeli apside, yarım daire biçiminde bir havuz vardı. Odysseus ve arkadaşlarının Kiklopları kör edişini betimleyen beyaz mermer heykel grubu, havuzun çevresinde, yarı karanlıkta toplu halde duruyordu. Akan suyun yapay mağaranın gölgeli derinliklerinde yankılanan sesi, havayı dolduran serin su serpintisi ve heykellerin suyun yüzeyindeki titrek yansımaları, sıcak bir yaz gününde her yurttaş sokağın anımsanmaya değer bu manzarasına davet etmiş olmalıdır.

Meydanın Devlet Agorası'nın karşısındaki güney ucuna Domitianus Tapınağı'nın terası egemendi. Bu terasın yaklaşık on metre yüksek-

liğindeki kuzeydoğu ucu iki katlı bir cephe olarak tasarlanmıştı; gömme Dor sütunlarından oluşan alt katı, Doğulu giysileriyle tutsak erkek ve kadın figürleri yontulmuş payandalar üzerinde yükseliyordu. Bu bezemeli cephe, terasın tonozlu altyapısının içine inşa edilmiş etkileyici bir sıra dükkân ve depolama birimini gizliyordu.³³

Meydanın çevresinde düzensiz ama zengin mimari öğeler vardı. Mekânın kabaca geometrik merkezinde, tapınak platformuna yönelen geniş merdivenlerin kemerli girişinin karşısında, dört yönlü nişli bir anıt, daha doğrusu tapınak benzeri yuvarlak açık bir yapıyı destekleyen dört sırt sırta içbükey duvar yer alıyordu (42). Bu nişli anıtın geniş kavisleri açık mekâna görsel bir vurgu sağlardı; böylece anıtın çevresinde oluşan devinim güneye yönlendiriliyordu.³⁴ Karşılıklı iki yapay terasın göзалıcı ve azametli kütleleri arasında sıkışan Embolos'un güneye uzantısı, kent içinde oluşan derin bir vadi hissi veriyor olmalıydı. İnsan yukarı baktığında, bir anda, arkadaki dağın ve göğün önünde beliren Flavius Tapınağı'nın büyük alınlığını görürdü. Burası yüksekliklerin egemen olduğu bir mekândı. Sokak Devlet Agorası'nın güneydoğu köşesinde keskin bir sol dönüş yaparak aniden açık, düz bir alana varıyordu.³⁵ Sonra bir süre Agora'nın güney kenarı boyunca düz sütunlu bir yol olarak devam edip sonunda Magnesia Kapısı'na yönelirdi.

Bu dramatik geçişi belirten köşe zengin bezemeli bir nymphaeum'la vurgulanmıştı; çeşmenin iki katlı ediküllü cephesi, 2. yüzyılın başlarından sonra Anadolu'da yaygınlaşan "barok" mimarlığın tipik ama erken bir örneğiydi (43). Yanıbaşında bulunan bir yazıt, bu debdebeli su anıtının, 1. yüzyıl sonundaki kent yöneticilerinden olan C. Laecanius Bassus'un bir armağanı olduğunu yazar.³⁶ Dikdörtgen bir havuz, Traianus Nyphaeum'u ile karşılaştırılabilecek bu U-biçimli nyphaeumun uzanmış kolları arasındaki alanı dolduruyordu. Önde, sokaktan kolaylıkla ulaşılabilen benzer alçak küçük bir havuz daha vardı. Yurttaşlar kullanışlılığı keyifle birleştiren bu çeşmeden su içer ya da kovalarla eve taşırdı. Ediküllerin altında, nişlerdeki sütunların arasında deniz temalarını betimleyen mermer heykeller, Efeslilere başka bir kent tiyatrosu sunuyordu.

Bu uzun düz sokağın Magnesia Kapısı'na (48) yönelen yaklaşık altı yüz metresi pek az araştırıldı.³⁷ Yolun güney tarafında göze çarpan, MS



Resim 9. Domitianus Meydanı ve Domitianus Tapınağı'nın alt yapıları, güneye bakarken. Augustus dönemi bazilikasının batı ucundaki taş alt yapıları ön plandadır.

1. yüzyıldan kalma yuvarlak mezar anıtı (45), kentin doğu kapısına yakın olan bu alanı Roma'daki antik Via Appia'yla karşılaştırılabilecek bir konuma getirebilecek başka birçok mezarın ve mezar anıtının varolabileceğini gösterir. Sokağın aynı yanında, son bir görsel görkem olarak, Traianus dönemine ait, debdebeli pediküllerle bezenmiş bir nymphaeum daha vardı (46). Kapıya yakın bu güzel çeşme hiç kuşkusuz kente doğudan giren ya da kentten çıkan susamış yolculara da hizmet ediyordu.³⁸

Efes'e kuzeydoğudaki Coressus Kapısı'ndan giren bir ziyaretçinin karşılaştığı ilk yapının Vedius Antoninus'un hamam-gymnasium kompleksi olması gibi, Magnesia Kapısı'ndan kenti terk edenlerin de son gördüğü doğu hamam-gymnasiumu'yu (47).³⁹ Yolun iki ucunu bir çift kitap desteği gibi kucaklayan bu iki anıtsal durak yeri, yolcuya kent bölgesine girerken

ya da burayı terk ederken yıkanıp canlanma olanağı sunardı. Her ikisinde de spor ve kültür olanakları vardı. Engebeli, zor kırsal alanın kenarlarında, birbirlerine 2,41 kilometre uzunluğunda bir kent yoluyla bağlı olan bu çeşmeler, bir kentin ne olduğu ve neyi temsil ettiğini anımsatıyorlardı.

Kentin bu uzun ana caddesi ve uzantılarından oluşan karmaşık ağı boyunca sunulan çeşit çeşit görsel, fiziksel ve simgesel hizmetler gezenlere keyif verirdi. Bir Efesli, Tiyatro Meydanı'na açılan basit Helenistik çeşmeden Magnesia Kapısı'na kadar, hiçbir zaman tümüyle suya uzak değildi. Suyla ilgili bir anıtın görüntüsü ve sesi kaybolurken, aynı yol üzerinde aynı derecede tantanalı, aynı derecede serinletici başka biri neredeyse mucize gibi ortaya çıkar ve yayanın gözünü kamaştırıp gereksinmelerini giderirdi. Suyun uygarlaştıran varlığı, bu yol üzerindeki tüm diğer kurumları birbirine bağlayan birçok ana temadan yalnızca biriydi. Meydanlar ve avlular büyük siyasal ve toplumsal toplantıları esinliyordu. Yol boyunca dizilen portikler, yağmur ya da güneşten korunmayı sağlıyor, daha küçük grupların ticaret yapmasına yarıyordu. Önemli yapıların sundurmaları, eksedralar ve mermer banklar insanı sakın bir sohbete davet ederdi. Kemerler ve kapılar geçitleri vurgularken, sundukları ve ifade sağladıkları kent öğelerine mekân duygusu verirdi. Anıtlar, anıt-mezarlar, heykeller, yazıtlar ve mermere yontulmuş kamu ilanlarının tümü, kentin önemli geçmişini başarılı geleceğine bağlıyordu. Yol boyunca dizili, değişik dönemlere ait kat kat, birbirine bağlı anıtlar, bütün bireylerin içinde, herkesin paylaşabileceği kolektif bilinç, gurur ve tarihsel bir bakış açısı yaratılmasına yardımcı olurdu. Önlerinden geçildikçe anıtlar ve bireyler ilişki kuruyor, böylece önemleri artıyordu.

Jean-Paul Sartre varoluşçu davranış felsefesini tasarlarırken, uzun ve açıkça anlaşılmayan, tekdüze yaşamın arada bir “kusursuz anlar”a dönüşürülebilecek “ayrıcalıklı durumlar” sunduğunu söylemişti. Bunların bilincine varmak yetenek ve duyarlılık gerektirirdi; bir kez bilincine varıldıktan sonra, onları güçlü birer olasılığa dönüştürmek, yalnızca bir seçim değil, aynı zamanda ahlaki bir zorunluluktur.⁴⁰

Kentler, insanlar gibi organik yaratılardır. Bir kentin fiziksel ortamı ve kendine özgü tarihi bir araya gelince, “kusursuz bir kent biçimi ânı”na dönüşmesi mümkün bir durum yaratır. Olasılıkla Efes'in kent ağının,

özellikle de onun belkemiğini oluşturan uzun sokağın, en önemli ve en kendine özgü yönü, bu mekânın tarihsel ve doğal gizilgücünün fark edilme ve kullanılmasındaki beceri ve duyarlılığın derecesiydi. Yalnızca ona özgü özellikleri, kültürel ve dinsel gelenekleri, ekonomik ve coğrafi gerçekleri, konumunun doğal özellikleri –tepeler, vadiler, limanlar ve suyolları– onun fiziksel biçimini esinleyen “durum”du. Roma döneminin Efesi, bu ayrıcalıklı durumunu hem uygar hem keyif verici kent varlığının kusursuz ânına dönüştürmeyi başarmıştı.

NOTLAR

- 1 W. L. MacDonald, *The Architecture of the Roman Empire: An Urban Appraisal*, c. 2 (New Haven, 1986), 29.
- 2 *Age*, 30.
- 3 Donanımların kuramsal olmayan doğası üzerine düşünceler konusunda bkz. MacDonald, *Architecture of the Roman Empire*, c. 2, 17-31, özellikle 17-18.
- 4 Roma dönemi Efesi'nin planlama ve mimarisi üzerine genel bir araştırma için, bkz. W. Alzinger, “Ephesos”, *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, ed. G. Wissowa, E. Kroll, ve diğ., ek. 12 (1970), 1588-1704; agy., *Ephesos: Ein Rundgang durch die Ruinen* (Viyana, 1972); J. Keil, *Führer durch Ephesos* (Viyana, 1955); F. Miltner, *Ephesos: Stadt der Artemis und des Johannes* (Viyana, 1958); A. Bammer, *Ephesos: Stadt an Fluss und Meer* (Graz, 1989); E. Lessing ve W. Oberleitner, *Ephesos: Weltstadt der Antike* (Viyana, 1978). Geç antikçağ ve Bizans kentinin ana caddeleri boyunca bulunan mimari kalıntıların kusursuz bir tanımı, C. Foss'un, *Ephesus after Antiquity: A Late Antique, Byzantine, and Turkish City* adlı kitabında vardır (Cambridge, Mass., 1979) 46-49.
- 5 Uzun kesintisiz ana caddede ismi antikçağ kaynaklarına dayanan tek bölüm budur. Daha eski ve popüler yayınlardan bazılarında, burayı kazanlar bu caddeye *Kuretenstrasse* diyorlardı; daha yeni, daha bilimsel çalışmalarda “Embolos” daha yaygın olarak kullanılıyor. *Embolos* geç antikçağda sütunlu caddeleri tanımlamakta kullanılmış; Efes Embolos'u, en eskisi Domitianus dönemine ilişkin olmak üzere üç yazıtta geçer. Terim ve Efes'e uygulanmasının bir tartışması için, bkz. Foss, *Ephesus*, 65-66, n. 39 ve agy., *Byzantine and Turkish Sardis* (Cambridge, Mass., 1976), 44 vd., 115.
- 6 A. Bammer, “Zur Topographie und städtebaulichen Entwicklung von Ephesos,” *Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes in Wien* 46, 1961-63, 136-57, özellikle 143-149; Alzinger, “Ephesos,” 1595 vd.; F. Brein, “Zur ephesischen Topographie,” *Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes in Wien, Beiblatt* 51 (1976-77), 64-75.
- 7 H. Vetters, “Die Hanghäuser an der Kuretenstrasse,” *Jahreshefte des archäologischen Institutes, Beiblatt* 50 (1972-75, 331-79). Ayrıca bkz. V. M. Strocka, “Die Wandmalereien der Hanghäuser,” *Forschungen in Ephesos* 8, no. 1 (Viyana, 1977).
- 8 Bammer, “Topographie,” 145-146.

- 9 F. K. Yegül, "Roman Architecture at Sardis," *Sardis: Twenty-seven Years of Discovery*, ed. E. Guralnick (Chicago, 1987), 46-61, özellikle 48.
- 10 Grek kentinin Artemis Tapınağı'nın yakınında kurulduğuna inanılır. İ.Ö. 3. yüzyılda, yerleşme güneye Panayırdaki ile Bülbüldaki arasındaki vadiye taşındı. Helenistik kentin ana caddesi, vadinin dibinde olan eski tören yolunun güzergâhını izliyordu (Embolos). Bu ana caddenin alt ucu, limana hizmet eden bir pazaryeri ve ticari bir meydanla son buluyordu. Arcadius Yolu ismi verilen Liman Caddesi, bu erken dönemde denize uzanan bir iskele olarak varlığını sürdürmüş olabilir. Bkz. Bammer, "Topografie," 156-157; Keil, *Führer*, 17-21. Roma döneminde liman bölgesi konusunda bkz. W. Wilberg, "Die Agora," *Forschungen in Ephesos* 3 (Vienna, 1923). Coressus Kapısı için bkz. Alzinger, *Ephesos: Ein Rundgang*, 48; Keil, *Führer*, 50.
- 11 Vedius'un hamam-gymnasium kompleksi hakkında bkz. Keil, *Führer*, 46-50; Miltner, *Ephesos*, 58-69; F.K. Yegül, *Baths and Bathing in Classical Antiquity* (New York, 1992), 282-284. Stadium hakkında bkz., Keil, *Führer*, 50-52; ay., *Jahreshefte des Archäologischen Institutes*, Beiblatt 15 (1913), 181; Miltner, *Ephesos*, 32-34. Kente gelenlerin 2. yüzyıl boyunca Coressus Kapısı'ndan Magnesia Kapısı'na giden yolu izlediği varsayılır. Ancak, erken Bizans dönemi kent özellikleri hakkındaki bilgiler de (yaklaşık 4. yüzyıldan 6. yüzyıla kadar) yeri geldiğinde ve sokağın gelişmesini açıkladıkları ve sokak deneyimi duygusunu güçlendirdikleri takdirde verilmiştir.
- 12 Alzinger, *Ephesos: Ein Rundgang*, 46; Keil, *Führer*, 51.
- 13 Bazilika için bkz. Alzinger, *Ephesos: Ein Rundgang*, 44; ay., "Ephesos," 1636 vd., 1678 vd.; Keil, *Führer*, 54-57; Miltner, *Ephesos*, 91-95; Foss, *Ephesus*, 51-53; E. Reisch ve diğ., "Die Marienkirche," *Forschungen in Ephesos* 4, no. 1 (Vienna, 1932).
- 14 Keil, *Führer*, 72-75; Miltner, *Ephesos*, 30-32; Alzinger, *Ephesos: Ein Rundgang*, 35-36; R. Heberdey ve diğ., "Das Theater," *Forschungen in Ephesos* 2 (Vienna, 1912).
- 15 Keil, *Führer*, 57-61; Alzinger, *Ephesos: Ein Rundgang*, 43-44; Foss, *Ephesus*, 56-60; W. Wilberg ve R. Heberdey, "Die Viersäulenbau auf dem Arcadianestrassen," *Forschungen in Ephesos* I (Vienna, 1906) 55 vd., 133-142.
- 16 Liman Hamam-Gymnasium'u konusunda bkz. Keil, *Führer*, 61-65; Miltner, *Ephesos*, 43-50; Yegül, *Baths and Bathing*, 272-273. Verulanus Portik'i için bkz. Keil, *Führer*, 66-68; Alzinger, *Ephesos: Ein Rundgang*, 44. Tiyatro Hamam-Gymnasiumu için bkz. Keil, *Führer*, 69-70; Miltner, *Ephesos*, 70; Yegül, *Baths and Bathing*, 279-282, 307.
- 17 Keil, *Führer*, 79-80; Miltner, *Ephesos*, 34-37; Alzinger, *Ephesos: Ein Rundgang*, 32. Mermer Yol (dahası eski yayınlarda "Dor Biçiminde Portik" diye de söz edile) Efes'in 5. yüzyıl prokonsüllerinden biri olan Eutropius tarafından yeniden yapılmıştı. Foss, *Ephesus*, 61-62; *Jahreshefte des archäologischen Institutes*, Beiblatt 10 (1907) 71-73.
- 18 W. Jobst, "Das öffentliche Freudenhaus" in Ephesos," *Jahreshefte des archäologischen Institutes*, Beiblatt 51 (1976-77) 64-75.
- 19 Keil, *Führer*, 91-92; Miltner, *Ephesos*, 53-54; Alzinger, *Ephesos: Ein Rundgang*, 29. H. Thür, "Das Hadrianstor in Ephesos," *Forschungen in Ephesos* II, no. 1 (Vienna, 1989).
- 20 J. Travlos, *Pictorial Dictionary of Ancient Athens* (Londra, 1971), 253-257. Djemila'da (Cuicul, Ceza-yir) kıvrımlı bir yolun kamu alanını bağladığı Severus Meydanı'nın batı ucundaki Caracalla kemeri, kent merkezi ve dağlık kent çevresi arasındaki diğer bir nirengi noktasıdır.

- 21 W. Alzinger, *Augusteische Architektur in Ephesus*, 2 cilt. Österreichischen Archäologischen Instituten in Wien, *Sonderschriften* 16 (Viyana, 1974), 9-16; ay., *Ephesos: Ein Rundgang*, 33-34. Miltner, *Ephesos*, 23-24.
22. Alzinger, "Ephesos," 1630-1633; Keil, *Führer*, 87-90; Miltner, *Ephesos*, 55-58; F. Eichler, "Die bibliothek," *Forschungen in Ephesos* 5, no. I (Viyana, 1944).
- 23 İlk mezar için bkz. Keil, *Führer*, 92; Miltner, *Ephesos*, 29-30; Alzinger, *Ephesos: Ein Rundgang*, 28-29. İkinci mezar için bkz. Keil, *Führer*, 92-94; Alzinger, *Augusteische Architektur in Ephesus*, 40-43; H. Thür, "Arsione IV, Grabinhaberin des Oktogons von Ephesos?" *Jahreshefte des archäologischen Instituts*, 60 (1990) 43-56.
- 24 Miltner, *Ephesos*, 52-54; Alzinger, "Ephesos," 1650-52; ay., *Jahreshefte des archäologischen Instituts*, Beiblatt 44 (1959) 267-273; B. Brenk, "Die Datierung der Relief am Hadrianstempel in Ephesos und das Problem der tetrarchischen Skulptur des Ostens," *Istanbuler Mitteilungen* 18 (1968): 238-258; R. Fleischer, "Der Fries des Hadrianstempels in Ephesos," *Festschrift Eichler* (Viyana, 1967), 23-71.
- 25 Miltner, *Ephesos*, 50-52; Alzinger, *Ephesos: Ein Rundgang*, 25; *Jahreshefte des archäologischen Instituts*, Beiblatt 44 (1959) 339 vd.; Asya biçimi cephele hakkında bkz. G. M. A. Hanfmann, *From Croesus to Constantine* (Ann Arbor, 1975), 52-53.
- 26 Keil, *Führer*, 94-97; Miltner, *Ephesos*, 15-17; Alzinger, *Augusteische Architektur*, 37-40; G. Nieman ve R. Heberdey, "Der Rundbau auf dem Panajirdagh," *Forschungen in Ephesos* c. I, no. I (Viyana, 1909).
- 27 Alzinger, *Augusteische Architektur*, 16-20; Miltner, *Jahreshefte des archäologischen Instituts*, 44 (1959), 355 vd.; A. Bammer, "Ein Rundfries mit Bulkränen und Girlanden," *Jahreshefte des archäologischen Instituts*, 49 (1968-71), 23-40, özellikle 33-36; W. Alzinger ve A. Bammer, "Das Monument des C. Memmius," *Forschungen in Ephesos* (Viyana, 1970); U. Outschar "Zum Monument des C. Memmius," *Jahreshefte des archäologischen Instituts*, 60 (1990), 57-85.
- 28 Foss, *Ephesus*, 78; *Jahreshefte des archäologischen Instituts*, Beiblatt, 45 (1960), 25 vd.
- 29 Merdivenlerin yapılmasıyla yolun daralması, Embolos'un geç antikçağda araç trafiğine kapalı olduğunu gösterir. A. Bammer, "Römische und byzantinische Architektur," *Jahreshefte des archäologischen Instituts*, Beiblatt 50 (1972-75), 383-384; ay., "Ein spätantiker Torbau aus Ephesos," *Jahreshefte des archäologischen Instituts*, Beiblatt 51 (1976-77), 92-126.
- 30 Alzinger, *Augusteische Architektur*, 51-55; ay., "Grabungen in Ephesos von 1960-1970: Das Regierungsviertel," *Jahreshefte des archäologischen Instituts*, Beiblatt, 50 (1972-75), 230-258; Foss, *Ephesus*, 80-81; E. Fossel, "Zum sogenannten Odeion in Ephesos," *Festschrift Eichler* (Viyana, 1967), 72-81.
- 31 Yapının içindeki Augustus ve Livia'nın heykelleri olasılıkla doğu ucta yer alıyordu. Alzinger, *Augusteische Architektur*, 26-37; ay., "Das Regierungsviertel," 258-294; E.A. Fossel, *Das Basilika am Staatsmarkt in Ephesos* (Graz, 1982). Devlet agorası hakkında bkz. Foss, *Ephesus*, 82; Alzinger, *Augusteische Architektur*, 49-51; ay., "Das Regierungsviertel," 295-99; E.A. Fossel, "Zum Tempel auf dem Staatsmarkt in Ephesos," *Jahreshefte des archäologischen Instituts* 50 (1972-75), 212-219.
- 32 Alzinger, *Ephesos: Ein Rundgang*, 17; Lessing ve Oberleitner, *Ephesos*, 145, 210; Bammer, "Römische Architektur," 386; ay., "Das Denkmal des C. Sextilus Pollio in Ephesos," *Jahreshefte des archäologischen Instituts*, 51 (1976-77), 76-91; B. Andreae, "Rekonstruktionsvorschlag für die

- Polyphemgruppe aus dem Pollio-Nymphaeum in Ephesos," *Festschrift für F. Brommer*, ed. U. Hockmann ve A. Krug (Mainz, 1977), I-II; R. Fleischer, "Späthellenistische Gruppe vom Polli-nymphaeum in Ephesos mit dem Polyphemabenteuer des Odysseus," *Jahreshefte des archäologischen Institutes, Beiblatt*, 49 (1971), 137-164.
- 33 Miltner, *Ephesos*, 38-40; Bammer, "Römische Architektur," 383-387; ay., "Elemente flavisch-trajanischer Architekturfassaden aus Ephesos," *Jahreshefte des archäologischen Institutes*, 52 (1978-80), 67-90; H. Vettters, "Domitianterasse und Domitiangasse," *Jahreshefte des archäologischen Institutes, Beiblatt*, 50 (1972-75), 311-330.
- 34 Alzinger, *Augusteische Architektur*, 44-45; Bammer "Rundfries", 36-40, özellikle 39 vd.
- 35 Dor biçiminde sütunlarla bezeli geniş bir kapı bu köşede bir referans noktası oluşturmuş gibidir. A. Bammer burada bir kavşak noktası olduğunu, sokakların Embolos'un güneye ve batıya uzantıları olduğunu savlamıştır. Bammer'e göre, kuzey-güney yönündeki ana yol, yani Ephesos'un *cardo*'su, Domitianus tapınağının eski teras duvarı çizgisini izler, doğu-batı yönünde uzanan sokak, yani *decumanus* ise dümdüz Magnesia Kapısı'na gider. Oysa bu kuramı destekleyecek çok az somut veri vardır. Her iki yönde yükselen yamaçlar geniş sokakları olanaksız kılmış olmalıydı; ikincil yolların ya da "merdivenler" in varlığı daha gerçekçidir. Bammer, "Topographie," 149-150, Res. 98.
- 36 Alzinger, *Ephesos: Ein Rundgang*, 15-16; E. Fossel ve G. Langmann, "Nymphaeum des C. Laekanius Bassus," *Jahreshefte des archäologischen Institutes, Beiblatt*, 50 (1972-75), 300-310.
- 37 "Magnesia Sokağı"nın doğudaki sütunlu geçidi boyunca bundan sonraki önemli görsel durak noktası, agoradan yaklaşık yüz metre uzaklıkta, sağdaki (güney) başka bir halk çeşmesi idi. Bu, 2. yüzyılda kanatlar eklenmiş büyük, apsisi bir yapıydı (44). Augustus dönemine tarihlenen, kismen Caius Sextius Pollio'nun yaptırdığı su kemerinin sonu olan, büyük bir kent sarnıcını süslü bir nympheum'a bağlıyordu. Keil, *Führer*, 102-4; W. Wilberg, "Die Agora," *Forschungen in Ephesos* 3 (Viyana, 1923), 256.
- 38 Hristiyanlık döneminde yuvarlak pagan mezarı bir kiliseye dönüştürüldü ve Aziz Luka'nın Mezarı olarak anımsandı. Bkz. Keil, *Führer*, 105-6; ay., *Jahreshefte des archäologischen Institutes, Beiblatt*, 23 (1926), 278 vd; Foss, *Ephesos*, 83. Nymphaeum için, bkz. Keil, *Führer*, 106-7; ay., *Jahreshefte des archäologischen Institutes, Beiblatt* 23 (1926), 271-274 ve 28 (1933), 12 vd, Bammer, "Architekturfassaden," 86-90.
- 39 Keil, *Führer*, 108-10; ay., *Jahreshefte des archäologischen Institutes, Beiblatt*, 27 (1931), 25-51, ve 28 (1933), 5-12; Miltner, *Ephesos*, 74-78; Yegül, *Baths and Bathing*, 279-282.
- 40 J. P. Sartre, *Nausea*, çev. L. Alexander (New York, 1964), 195-199.

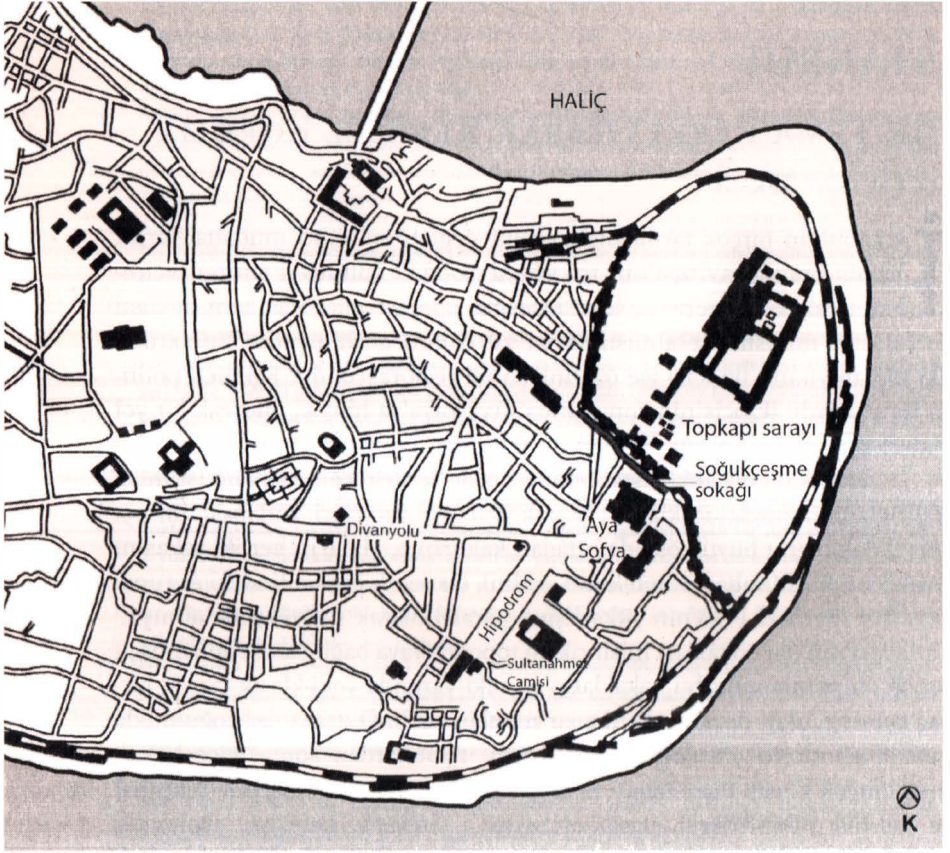
İSTANBUL

BİR TEMA PARKI OLARAK KENTSEL KORUMA

SOĞUKÇEŞME SOKAĞI

İstanbul'un birçok tarihi mahallesini değiştiren 1980 müdahalelerini büyük oranda Avrupa'nın 19. yüzyıl "Doğu" kültürleri tanımı biçimlendirmişti. Bu pervasız kent tasarımı operasyonlarında kent dokusu ile mimari mirasın ele alınışında iki zıt eğilim görülüyordu: Bunlardan ilki toptan yıkım, ikincisi ise özgünleştirici restorasyondur. Egemen politika birincisiydi; ikincisinin sonucunda, Ayasofya'ya bitişik, pitoresk bir yol olan Soğukçeşme Sokağı yeniden yapıldı (Res. 1).

Büyük bir olasılıkla İstanbullular 1980'lerdeki kentlerini bir istimlak alanı olarak anımsayacaklardır; büyük belediye projeleri Tarlabası'nın 19. yüzyıl dokusunu büyük ölçüde ortadan kaldırmış, Haliç'in her iki yakasını temizlemişti. Tarlabası semti kesin şeklini, Osmanlı başkentindeki Avrupalı yaşamın merkezi Pera'nın yükselişine paralel olarak 19. yüzyılda almıştı. Tarlabası'nın dar sokakları inişli çıkışlı topografyaya bağlı olarak dolambaçlı bir ağ oluşturuyordu; bu sokakların her iki yanında yeni-klasik tarzda birkaç ayrıntısı olan dört-beş katlı apartmanlar vardı. O zamanlar çoğunlukla gayrimüslimlerin oturduğu bir semtken, 1960'lardan sonra iyice bozulmuş, birçok küçük ticarethane ve atölye buraya taşınmış, mahalle marjinal ve yasadışı etkinliklerin yatağı olmuştu. 1980'lerde belediye, anakentin kuzeyinden tarihi yarımada motorlu araç akışındaki sıkışıklığı gidermek üzere geniş ana caddeler açmak istedi; bu gereksinim çevreyi "temizleme" isteğiyle birleşince sonuç gelişigüzel yıkımlar oldu. Kent dokusunu korumayı öne çıkaran karşı önerileri yönetim reddetti; belediye, İstanbul'daki 19. yüzyıl dokusunun tarihsel açıdan önemli olmadığı, mütevazı semtlerin (özellikle de tarihsel olarak gayrimüslimlerin yaşadığı mahallelerin) mimari olarak uğraşmaya değmeyeceği kanısındaydı. Bu yaklaşımın özünde Napoleon dönemindeki kent reformu anlayışı vardı: *nettoyer par le vide* (boşluk



Resim 1. İstanbul'un tarihi yarımadası kısmı planı, 1900'ler. Soğukçeşme Sokağı griyle belirtilmiştir. Kuzeyinde Topkapı Sarayı ve güneyinde Ayasofya yer alır.

yaratarak temizle). III. Napoleon'un ve Baron Haussmann'ın Parisi'nde anıtsal ölçekte uygulanan bu kavramın, İstanbul için de nihai çözüm olduğu 1860'lardan beri düşünülmekteydi.²

Kent yönetimi, Bizans döneminden beri Haliç'in kıyı şeridinde toplanmış olan atölye ve depoları ortadan kaldırarak yerlerine parklar yapar-

ken, benzer bir mantığı izlemiş, gerçekleşmemiş bir 19. yüzyıl projesini diriltmişti (Res. 2). Yetersiz koşulların yol açtığı işlevsel ve estetik sorunlar ile sağlık sorunları aslında iki yüz yıldır akılcı bir müdahaleyi gerektiriyordu; ama Haliç'in iki yakasındaki birbirinin benzeri şeritleri ortadan kaldıran son ani darbe, kent yapısının bütünselliğini bozdu. Baştan aşağı çim ekili yeni parkların genişliği ve çıplaklığı, arkadaki yapıların yoğunluğuna ters düşüyor. Sonuç olarak, kent kıyıda üstünlüğünü kaybetmişe benziyor; artık Haliç'e cephesi yok.

Belediye, izlediği politikalarla tarih kümelerini İstanbul'un kent dokusundan söküp atarken, karşıt bir eğilim belirdi: Bütün bir sokak ya da mahalle restore edilebilir, böylece nostaljik bir özgünlük havası yaratılabilirdi. Bu eğilimin ilk örneğini yarı özel bir girişim gerçekleştirdi. Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu (TTOK), yöneticisi Çelik Gülersoy'un enerjik liderliği altında, birçok tarihi kent "parçası"nı satın alıp restore etti. Soğukçeşme Sokağı, çarpıcı konumu ve kökten dönüştürülmesiyle, TTOK'un en gözle görülür başarısıydı.³ Yeni Soğukçeşme Sokağı, "tipik" bir İstanbul dokusu yaratmayı amaçlayan özellikle seçilmiş mimarisine bakıldığında, hem mimari sembolizm, bilgi ve tarihi kavrama biçimiyle ilgili, hem de yüklenen kültürel tanımlamaların kalıcılığıyla ilgili ikilemleri yansıtır.

TTOK projesinde sergilenen restorasyon felsefesinin ardındaki anlamları ve geçmişle kopukluğunu anlayabilmek için, uygulamayı tarihsel bağlamına oturtmak gerekiyor. Osmanlı sisteminde koruma ve restorasyon görevi vakıflar ile Hassa Mimarları Teşkilatı'nındı. Vakıf, bir kişinin sınırlayıcı bir senetle güvenceye alınan bir arazi ya da mülkü kalıcı olarak bağışlamasıdır.⁴ Mal sahibi bu senetle mülkün iyi amaçlar uğruna kullanılmasını şart koşardı. İzlenecek ilkeler ayrıntılı olarak düzenlenirdi: Bağış İslamiyete uygun ve Allah'ı hoşnut edecek bir nedenle yapılmalıydı; vakfedilen mülk kalıcı nitelikte, bağış sonsuza kadar yapılmış olmalıydı.⁵ Dinsel ve eğitimle ilgili yapılardan yollar, su kemerleri, köprüler, hayır kurumlarına (hastaneler, bakım evleri, çamaşırhaneler, mutfaklar) kadar her tür yapı vakıf olabilirdi. Her vakfın çoğunlukla kurucusunun atadığı yöneticisinin yanı sıra, onarım ve restorasyonunu yapabilecek aylıklı çalışanları olurdu. Bunlardan bazıları mimar, tesisatçı, hademe, çatı ustası, bekçi, bahçıvan ve muhasebe-



Resim 2. Haliç kıyıları, 1990.

ciydi. Vakfın büyüklüğüne, işlev ve önemine göre, kadronun boyutu değişiyordu. Vakfın işleyişini yerel kadı denetlerdi.⁶ Bu sistem yalnızca önemli mimari anıtlara değil, aynı zamanda ve daha da önemlisi, büyüklüğüne ve mimari iddiasına bakılmadan, her dinsel ve kamusal yapıya uygulanırdı.

Hassa Mimarları Teşkilatı saray yapılarının sürekli bakımından ve önemli bütün vakıfların kurulmasından ile denetlenmesinden sorumluydu. Bu teşkilatın mimarları hem kent politikalarını belirler, hem de yangınların önlenmesi ve sokaklarda, anıtların çevresinde ve içinde inşaatın sınırlandırılması gibi nizamnameleri de hazırlardı. Kent surlarının iç ve dış cephelerinin üç buçuk metre yakınına inşaat yapılmasına izin verilmiyordu. Bunun gibi, Ayasofya'nın ana cepheleri boyunca yirmialtı metrelik ve medrese cephesi boyunca iki metrelik boş bir şerit korunacaktı.⁷

Kabataslak bir araştırma bile, klasik dönemde Osmanlı başkentinde vakıf sisteminin ve Hassa Mimarları Teşkilatı'nın denetimi altındaki

koruma ve restorasyon kapsamının etkileyici boyutlarda olduğunu ortaya koyar.⁸ Üstelik restorasyonlar bütün kentte oldukça eşit dağılırdı; oysa 19. ve 20. yüzyılda bu olgu tersine döndürülmüş, önemli anıtlara kesin öncelik verilmişti. Osmanlı yönetiminin daha önce merkezi olmayan yapısı vakıf sisteminin iyi çalışmasını sağlıyordu; ancak 19. yüzyılda bir dizi radikal reformla idari yapı merkezileştirildi. 1840'ta Tanzimat programının bir parçası olarak Evkaf Nezareti kuruldu; böylece çeşitli semtlere dağılmış vakıflar tek merkezden yönetilecekti.⁹

Tanzimat sonrası dönemde de kent korumacılığı ilkeleri korundu. Kent dokusu 1860'larda belirli bir düzene sokulmaya çalışılıyordu. Yoğun yerleşimli semtlerde uzun ve birbirini dik kesen sokakların açılması, kaçınılmaz olarak tarihsel mirasın göz önüne alınmasını gerektirdi. Divanyolu'nun, yani Bizans'ın *messe*'sinin ya da "orta yol"unun genişletilmesi de bunu gösterir, çünkü bu yol boyunca kent tarihinin bütün dönemlerinden kalma önemli anıtlar sıralanmıştır (Res. 3). O sırada, Constantinus Sütunu'nun çevresindeki, daha önce evlerle dolu olan alanın açılması kararı alındı. Buraya küçük üçgen bir meydan açıldı. Aynı dönemde, yine bir meydan açmak için Ayasofya'ya bitişik mahalle yıkıldı, Hipodrom ile Beyazıt Meydanı (eski Forum Tauri) girişleri temizlendi. Genişletilen cadde artık bu odak noktalarını birbirine bağlıyor, kentin Bizans mirası öne çıkarılıyordu.

Ne var ki, önemli anıtların çevresinde boşluk yaratıp birbirleriyle bağlantılarını güçlendiren zihniyet, ikincil sayılan mimariyi göz ardı etmişti. Fazla itibar edilmeyen bu yapılar ya yıkıldı ya da kesilip biçildi. Bunun bir örneği, cami, tekke, imaret ve medreseden oluşan Atik Ali Paşa Külliyesi'dir (1496). Caddenin dümdüz devam etmesini engelleyen imaret ve tekke tümüyle yıkılmış, medresenin ise yalnızca yarısı yıkılıp yapıdan geriye kalan kısım camiden yolla ayrılmıştı. Yakındaki Çemberlitaş Hamamı da Divanyolu'nun genişletilmesi için budandı.¹⁰

Bağlamı olmayan nesneler olarak belli başlı anıtlara Haussmann'vari bir odaklanma, 1970'lere kadar İstanbul kent planlarına egemen oldu. Mahalleler ve semt camileri, mescitler, tekkeler, hamamlar gibi daha küçük kamusal yapılar korunmaya değer görülmeyip yeni yollar açmak üzere gelişigüzel yıkıldı; bu uygulama 1950'lerde kentin "yeniden inşası"



Resim 3.
Divanyolu, 1900'ler.
Sağda caddenin
genişletilmesi sırasında
kesilmiş olan Çemberlitaş
Hamamı; Constantinus
Sütunu ve Atik Ali Paşa
Camisi.

sırasında doruğa ulaşmıştı. Bu anlayış belediye yönetiminin teknokrat kadrolarının dışında da yaygındı. Sedad Hakkı Eldem gibi tarih bilinci olan bir mimar bile, yapıların bağlamına önem vermiyordu; tarihsel yapılar hakkındaki çalışması, onların çevreleriyle ilişkilerinden çok, “tipler”i üzerineydi.” 1970’lerde ise, Batı’nın yerli mimariyi yeniden keşfi Türkiye’de de yankı buldu ve mimarlık tarihçileri kent dokularını, yerel yapıları incelemeye başladılar, tarih ve tarihin belgelenmesinin değeri üzerine uzun tartışmalara girdiler. Artık daha alçakgönüllü yapıları ve ortamları da göz önüne alan koruma ve restorasyon yasaları, Yüksek Anıtlar Kurulu’nun denetimi altında yenilendi.¹²

Kurul, konutları tarihi değerlerine göre sınıflandırdı. I. Derece, dışları kadar içleri de tarihsel anlam taşıyanları kapsıyordu: Bunlar hem içerden, hem dışardan özgün durumlarına döndürülerek restore edilecekti. II.



Resim 4. Soğukçeşme Sokağı, 1900'ler. Solda Ayasofya'nın kuzeydoğu kapısı.

Derece olarak sınıflandırılan bir konutun içi çok önemli değildi, ama dışı dolayısıyla kent dokusunun bütününe katkıda bulunuyordu: İçi tümüyle yeniden düzenlenerek, çağdaş malzemeyle (betonarme karkas, tuğla dolgu) yeniden yapılabilirdi. Bu gibi konutların cepheleri ahşap kaplı ve boyalı olacaktı, ne var ki ölçeklerinde ve dış görünümlerinde bile değişiklik yapılmasına izin veriliyordu.¹³ Artık yerli mimari coşkuyla kabul görüyor, bu mimarinin bağlamına oturtularak anlaşılması isteniyordu. Soğukçeşme Sokağı'nın yeniden inşası, işte bu yeni anlayışın yönetmeliklerce de desteklenen sonucudur.

Soğukçeşme Sokağı, İstanbul'un anıtsal merkezinin kalbinde, Ayasofya'nın kuzey cephesiyle Topkapı Sarayı'nın dış duvarları arasında yer alır; kentin birinci tepesini –aynı zamanda en önemli turizm merkezini– Eminönü'ne, tarihi ticaret bölgesine bağlar (Res. 4). Gravürlerde ve eski



fotoğraflarda belgelendiği gibi, burası en azından 19. yüzyılda tipik olmayan bir sokak örüntüsü sergiliyordu: Yalnızca bir yanına evler sıralanmıştı, diğer yanı ise Ayasofya'nın bahçe duvarıydı.¹⁴ Sarayın yüksek duvarlarına yapışık yapılmış evlerin sokağa bakan cepheleri uzun, derinlikleri görece azdı. Doğrudan Ayasofya'ya bakıyorlardı. Bugün de sokak, doğu ucundaki Ayasofya'nın rokoko üslubundaki kuzeydoğu kapısı ve biraz daha ötedeki Bâb-ı Hümayun'la vurgulanır. Bâb-ı Hümayun'un batısında, sarayın önündeki büyük açık alanda yer alan 18. yüzyıl barok III. Ahmed Çeşmesi, Soğukçeşme Sokağı'nın başını daha da iyi tanımlar. Sokağın batı ucunu, padişahların geçit törenlerini denetlediği, Osmanlı baroğu üslubundaki küçük, çokgen bir pavyon olan Alay Köşkü tanımlar (Res. 5).¹⁵ Sokağa ismini, hemen oradaki, 1800'e tarihlenen Soğuk Çeşme verir. Son kazılar, sokağın güney ucunun yakınında, olasılıkla Ayasofya'nın kendisi kadar eski bir Bizans sarnıcını ortaya çıkarmıştır.¹⁶ Ayasofya'nın kuzeydoğu kapısına bakan yapının içindeki Naziki Tekkesi, Soğukçeşme Sokağı'nın sosyokültürel önemine katkıda bulunmuştu.

Soğukçeşme Sokağı'nın tarihsel değeri, TTOK restorasyonu ile ilgilendiğini belirtmeden önce bile Anıtlar Yüksek Kurulu'nca kabul edilmişti. Kurul 1975'teki bir kararla, bu sokaktaki evlerin yıkılıp özgün hallerine uygun olarak yeniden yapılmasını ve turistik kullanıma uyarlanmasını ilke olarak kabul etmişti. Bakanlar Kurulu 1982'de Soğukçeşme Sokağı'nı turist merkezi ilan etti ve bir yıl sonra da Naziki Tekkesi'nin yeniden yapılması için üçüncü bir karar yayınladı.¹⁷ Kültür Bakanlığı, 1977'de İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Mimarlık Fakültesi'ni bu alanı incelemek ve Soğukçeşme Sokağı'ndaki evleri turistlere hizmet verecek biçimde dönüştürecek bir restorasyon önerisi hazırlamakla görevlendirdi. TTOK'un restorasyonu bu çalışmaya dayanır.¹⁸

Soğukçeşme Sokağı'nın turistik gizilgücü fark edildiği sırada sokakta sıra sıra ha yıkıldı ha yıkılacak alçakgönüllü evler vardı. Bu evlerden onu

Resim 5. Soğukçeşme Sokağı, 1970'ler. Sokaktaki evlerin arka cepheleri, Topkapı Sarayı'nın dış duvarlarına bakıyor. Solda Ayasofya'nın bahçesi. Sokağın sonundaki çok köşeli yapı Alay Köşkü'dür. Arkada Haliç görülüyor.

aşşapken, altısı modern beton ve tuğla yapıydı. Birçoğu atölye olarak kullanılıyor, burada yoksul insanlar üst üste yaşıyordu.



Resim 6.
Film seti olarak
kullanılan
Soğukçeşme
Sokağı, 1960'lar.

Yine de bu kısa sokağın, tarihi filmlerin en gözde film seti olmasına yol açan eski, romantik bir tadı vardı (Res. 6).

1980'lerin ortalarına gelindiğinde, TTOK İstanbul'da restorasyon ve korumacılığı savunan bir kurum olarak ün kazanmıştı. Sultanahmet Camisi'nin yakınında, metruk bir konakken restore edilip otele dönüştürülen Yeşil Ev'in açılışı, kurumu İstanbul'un mimari mirasının tek koruyucusu konumuna getirdi ve Çelik Gülersoy'un belediyeyle Soğukçeşme Sokağı üzerine pazarlıklarını kolaylaştırdı. TTOK iki yıl süren pazarlık sonucu bu sokaktaki binaları satın aldı. Gülersoy'a göre bütün binaları alıp sokağın "gelecekte sokağın turistik gizilgücünü zedeleyecek şekilde kullanımını önlemek" gerekiyordu.¹⁹

Sonra, 1985-1986 arasında, "eski bir tuval üzerine tek bir fırça darbesiyle ... eski sevimli bir resim" yaratıldı.²⁰ Ayasofya ile Topkapı Sarayı'nın duvarları arasındaki bütün binalar yıkıldı ve yeni tasarımlara göre, göz tırmalayan çağdaş öğeler "düzeltilerek" ve evler arasındaki boşluklar aynı görünümlü yapılarla doldurularak yeniden yapıldı (Res. 7).²¹ Yeni yapılar, yasaya uygun tuğla dolgulu betonarme karkastır ve ahşap giydirilmiş, 19.



Resim 7. Soğukçeşme Sokakı, 1990.

yüzyıl gezginlerinin anlattıklarından esinlenilerek pastel renklere boyanmıştır. Şimdi restoranları, kafeleri ve gece klüpleri olan bir otelin konuk evleridir. En büyükleri olan Nazikî Tekkesi on odalıdır; diğer sekizinin toplam 120 odası vardır. Her eve bir çiçeğin ismi verilmiştir: Yasemin Evi; Hanımeli Evi; Akşamsefası Evi, Leylak Evi, Morsalkım Evi, vb. İç dekorasyonları ve mobilyalar, Osmanlı üst sınıflarının 20. yüzyıl başı beğenilerine uygundur. Çelik Gülersoy yaratılan etkiyi şöyle anlatılıyor:

Konuk, kapıyı açtığı anda 19. yüzyıl Osmanlı biçeminde ipek ve kadifelerle döşenmiş sıcak bir atmosfere girecek. Her oda özel bir renkle tanımlanıyor: sarı oda, pembe oda, vb.²²

Bizans sarnıcı bir “Roma tavernası”na dönüştürülmüş, ortaçağ biçeminde “büyük masif ahşap masalar, dövme demir şamdanlar, kocaman mumlar ve şarap fiçileri”yla donatılmıştır. Burası “Roma ve Osmanlı’nın modern turizme uyarlanmış bir sentezi” olarak görülüyor. Bitişindeki “eski bir Anadolu evinin çekici görünümündeki” yapı, İstanbul üzerine Batılı yayınlarda uzmanlaşmış bir kitaplığı barındırıyor.²³ Turistik repertuar yakındaki Soğukkuyu Medresesi’nin tümüyle bir el sanatları merkezine dönüştürülmesiyle tamamlanmıştır; bu yapı ticari işlevinin yanı sıra, turistlerin “geleneksel” el işlerini üreten zanaatkarları seyredileceği bir sahne oluşturuyor.

Bu önemli müdahalenin sonucu, İstanbul kent dokusunda bir tiyatro dekorunun belirmesi oldu. Soğukçeşme Sokağı, kentin geri kalanından belirgin farklılığıyla bir tuhaflik olarak göze batar. Belki bu biçimsel ve görsel farklılığından daha da önemli olan, eski sakinlerinin başka mahallelere taşınması ve bu alanın tamamen turistlerin kullanımına ayrılmasının neden olduğu toplumsal etkidir. Yeni Soğukçeşme Sokağı, bugün İstanbul’da yaşayanlara kurgusal bir özgünlük sunan, turistik bir nesnedir.

Kültürleri ve toplumları temsil etmek üzere kent ölçeğinde soyut sokaklar, 19. yüzyılın, bugünün tema parklarının atası olan evrensel sergilerde de inşa ediliyordu. Avrupa ve Amerika’nın sergi alanlarında geçici olarak inşa edilen Kahire, İstanbul ve Cezayir sokaklarının, yeni Soğukçeşme Sokağı’yla gerçekten de çarpıcı benzerlikleri vardır (Res. 8). İleri teknoloji ve sanatların sergilendiği alanların çevresine kurulduğunda, bu sokaklar fuar ziyaretçileri için birer eğlence mekânı sağlıyordu.²⁴ Aynı zamanda, prefabrike ve idealize turizmi, *yerinde* turizmi yaratmışlardı. Dünya fuarlarında, çoğunlukla yan yana inşa edilmiş bu Müslüman mahallelerinde yürümek, minyatür bir dünya turu atmak gibiydi. Fransız yazar Hippolyte Gautier’nin 1867’de belirttiği gibi, artık Doğu’ya gitmek için Marsilya’dan kalkan gemiye binmek gerekmiyordu: Doğu Paris’e gelmişti.²⁵

Sergilerin sokakları özgünlük önemsenerek tasarlanırdı, çoğu kez ünlü anıtlar titizlikle taklit ediliyordu. Örneğin, 1867 Paris sergisindeki “Osmanlı mahallesi”, Bursa’daki Yeşil Cami’nin replikası, Topkapı Sarayı’nın bahçesindeki Çinili Köşk model alınarak yapılmış Bosfor Pavyonu



Resim 8. Kahire Sokağı, Evrensel Sergi, Paris, 1889.

diye isimlendirilen bir konut ve İstanbul'da Sinan'ın inşa ettiği Hürrem Sultan Hamamı'nın küçük ölçekli bir kopyasından oluşuyordu. 1889 Paris sergisindeki Kahire Sokağı, kısa bir süre önce Kahire'de yıkılan yapılardan çıkan mimari parçaların da kullanıldığı yirmi beş konuttan oluşmuştu. Sokağın finansörü ve düzenleyicisi olan Delort de Gleon'a göre bu sokak, Kahire'deki konut mimarisinin değişik dönem ve biçimlerini temsil etmekteydi. Kayıtbay Külliyesi'nin küçültülmüş bir kopyası, perspektifin pitoreskliğini artırmıştı. De Gleon, Champs de Mars'daki Kahire Sokağı'nın, 19. yüzyılın sonunda Kahire'deki herhangi bir sokaktan daha özgün olduğunu ileri sürüyordu, çünkü Kahire'de artık el değmemiş bir sokak bulmak olanaksızdı; artık güzel müşrâbiyeli, yani ahşap kafes pencereci yan yana eski evler yoktu, çünkü "heyhat, berbat zevklerin ürünü çağdaş evler onları birbirinden ayırmıştı."²⁶

Sergi çerçevesinde, özgünlük endişesi mimari imgeselliğin çok ötesindeydi. Farklı kültürlerin rengârenk giysiler içinde "geleneksel" etkinlikleri (el sanatları vb) ve gösterileri (ünlü göbek dansı dahil) yerine getiren temsilcileri, atmosferi zenginleştiriliyordu. Soğukçeşme Sokağı'ndaki turistler için yapılan gösterilerin bunların paraleli olduğu besbellidir. El sanatları merkezinde ve gece kulüplerinde, 19. yüzyılda Batılı seyirciler için "Oryantal kültürü" temsil eden aynı örüntüler yeniden bir araya getirilmiştir.

Demek ki, çağdaş İstanbul'da kentsel koruma girişimlerini 19. yüzyıldan kalma kavramlar belirliyor. Edward Said'in öne sürdüğü gibi, kültürler kolayca okunan işaretlere indirgendiğinde, yalnızca dayanıklı klişeler yaratılmakla kalmaz, daha da önemlisi, kültürler de "inşa edilir." Aydınlanma sonrası Avrupa bir "Şark" üretip sosyal ve kültürel niteliklerini tanımlamıştır.²⁷ Ancak, bu hegemonik olgu, "Şarklıların" kendi katkılarından da yararlanmıştı; Batı Oryantalizmini eleştirenler çoğunlukla bu gelişmeyi göz ardı eder. Sosyal ve kültürel işaretler saptandıktan ve simgeler "özgünlük" yetkesi kazandıktan sonra, "içerdekiler" tarafından da benimsenip yaygınlaştırılmıştır. Soğukçeşme Sokağı'na yapılan müdahale bu sürecin başlıca örneklerinden biridir.

Avrupa'nın Doğu'yu inşası ikili karşıtlığa dayanır. Önemli bir sorun tarih kavramıdır. Dünya iki tür topluma ayrılmıştır: tarihi olanlar ve olma-

yanlar. İkinciler, zaman boyunca sabit kalan “gelenekleriyle” tanımlanır. Değişemeyeceği, dinamizmi olmadığı varsayılan Batı dışındaki bu toplumlar böylece tarihe “sabitlenmişlerdir”. Mimari imgelerde de bu, tarihsel olarak belirsiz, ama “geleneksel” biçimlerin, kültürleri ve toplumları temsil edecek özetler olarak yeniden kullanılmasına dönüşmüştür. Dolayısıyla temel sorun, bir kültürün tarihle kurduğu karmaşık bağlantıdır. Soğukçeşme Sokağı ortadan kalkmış tarihsel biçimleri kullanmayı öngören bir anlayışla yeniden inşa edilmiştir. Bu anlayış, taban tabana zıddı gibi görünen tarihsel dokunun adeta mahalle mahalle yok edilmesi bağlamında çözümlendiğinde, İstanbul’un Oryantalist zihniyetlere nice gömülü olduğunu gösterir.

NOTLAR

- 1 Z. Çelik, 19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti, *Değişen İstanbul*, (İstanbul, 1996), böl. 6.
- 2 Paris modelinin 19. yüzyıl İstanbul’una etkisi hakkında, bkz. Z. Çelik, *Değişen İstanbul*, özellikle böl. 4 ve 5.
- 3 Diğer önemli örnek Hora Kilisesi (Kariye Camisi) çevresindeki mahalledir.
- 4 H.A.R. Gibb ve H. Bowen, *Islamic Society and the West*, c. I (New York, 1957), 2, 164.
- 5 *Encyclopedia of Islam* (Leiden, 1960), 1096-97.
- 6 H. B. Kunter, “Türk Vakıfları ve Vakfiyeleri,” *Vakıflar Dergisi*, c. I, 115-16.
- 7 Ş. Turan “Osmanlı Teşkilatında Hassa Mimarları,” *Ankara Üniversitesi Tarih Araştırmaları Dergisi* I (1964): 169-71.
- 8 Osmanlı İmparatorluğu’nun klasik dönemi olarak 15. ve 16. yüzyıl kabul edilir. Her iki sistemin de işlemesi doğal olarak imparatorluğun ekonomik refahına bağlıydı.
- 9 *Encyclopedia of Islam*, 1101. 1839 Tanzimat Fermanıyla Avrupa modellerine göre reformlar yapılmıştı. Tanzimat reformları üzerine geniş bir literatür vardır. Örneğin bkz. N. Berkes, *The Development of Secularism in Turkey* (Montreal, 1964); B. Lewis, *The Emergence of Modern Turkey* (London, 1961); W. Polk ve R. Chambers, *Beginnings of Modernization in the Middle East - The Nineteenth Century* (Chicago, 1968), 32-33’te S. Shaw, “Some Aspects of the Aims and Achievements of the Nineteenth-Century Ottoman Reformers.”
- 10 Çelik, *Değişen İstanbul*.
- 11 Sedat Hakkı Eldem, 1930-1980 arasında çalışmış, mimarlık üzerine ders verip yazmış ve araştırmalar yönetmiş önemli bir Türk mimarıdır. Eldem’in ev tipleri için bkz. S.H. Eldem, *Türk Evi Plan Tipleri* (İstanbul, 1954) ve S. Bozdoğan, S. Özkan ve E. Yenal, *Sedad Eldem* (Singapur, 1987), 45.
- 12 Kurul 1951’de faaliyete geçmişti, ama 1973’teki “tarihi eserler” yasasıyla yetkileri arttı. Bu yasa, korumacılıkta bir eşitti; “tarihi” eser tanımını yalnızca tek tek yapıları değil belirli tarihsel çevre-

leri de kapsayacak biçimde genişletti. Kurulun sorumlulukları tarihi yapıların ve yerlerin korunması, bakımı ve restorasyonu için ilkeler oluşturmayı içerir. Üyelerinin önemli bir bölümü, arkeolojide, tarihte, sanat tarihinde, mimarlık tarihinde, kent araştırmalarında ya da restorasyonda uzmanlaşmış üniversite profesörleri arasından seçilir. Bkz. T. Gök, *Kent Planlama ile İlgili Yasal Kurallardan Seçmeler* (Ankara, 1980), 75-76. 1970 ve 1980'lerde, mimar Sedad Eldem'in yanı sıra Doğan Kuban ve Abdullah Kuran gibi önde gelen Türk mimarlığı tarihçileri bu kurulda hizmet etmişti. O zamana kadar Eldem, tarihi bir çevre olan Zeyrek'teki Sosyal Sigortalar Kurumu kompleksinde görüldüğü gibi, toplumsal bağlam hakkındaki görüşlerini değiştirmişti. Bu bina kompleksi, bağlamı boğmayan farklı hacimler aracılığıyla arkasındaki dokuyla bağlantı kurar.

- 13 I. Derece evler "anıt eser" diye tanımlanırken, II. Derecedekiler "sivil mimarlığın örneği olarak korunması gereken eski eser" diye tanımlanır. Bkz. E. Apter, "İstanbul ve Tarihi Çekirdiği," *Bildiriler*, İslam Kentlerinin Mimari Miraslarının Korunması Üzerine Konferans (İstanbul, 1987), 196. Büyük çaplı bir koruma sağlamak için 30 Mart 1979'da, "tarihi" olarak sınıflandırılan yapıların sahiplerine mali ve teknik yardım sağlayan bir yasa geçirildi. Bkz. Gök, *Kent Planlama*, 286.
- 14 Evler sürekli yıkılıp yeniden yapılsa da, Gülersoy tapular, gravürler ve Soğuk Çeşme'nin tarihi üzerine yaptığı araştırmalara dayanarak, en az 250 yıldır bu sokakta evlerin sıralandığını belirtir. Bkz. Ç. Gülersoy, *Soğukçeşme Street* (İstanbul, 1989), 9.
- 15 Şimdiki yapı 1819'a tarihlenir, ancak burada çok daha eski tarihlerden beri bir Alay Köşkü vardı.
- 16 Gülersoy, *Soğukçeşme Street*, 18.
- 17 Age., 13. İlk karar 2 Ağustos 1975, ikincisi 9 Haziran 1982, üçüncüsü 10 Ekim 1983 tarihli.
- 18 N. Eldem, M. Kamil, ve A. Yücel, "A Plan for Istanbul's Sultanahmet-Ayasofya Area," *Conservation as Cultural Survival*, ed. Renata Holod, The Aga Khan Awards in Architecture, Seminar Bildirileri 2 (1980), 53-56.
- 19 Gülersoy, *Soğukçeşme Street*, 10.
- 20 Age., 15.
- 21 Kurum, turistik şeridi Alay Köşkü'ne kadar uzatabilmek için sokağın alt kısmını da satın almak üzere görüşmeleri yürütmektedir.
- 22 Gülersoy, *Soğukçeşme Street*, 17. Morsalkımlı Ev ismi, bu evin Türk romancısı Halide Edip Adıvar'ın çocukluğunun geçtiği ve anılarında anlattığı (başka bir mahalledeki) eve benzemesinden kaynaklanır (*Mor Salkımlı Ev*, İstanbul, 1963).
- 23 Gülersoy, *Soğukçeşme Street*, 18-19.
- 24 Evrensel sergilerdeki İslam köyleri üzerine daha fazla tartışma için bkz. Z. Çelik, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth Century World's Fairs* (Berkeley, 1992), böl. 2.
- 25 H. Gautier, *Les Curiosités de l'exposition Universelle de 1867*, 2 cilt (Paris, 1867), 2: 85-86.
- 26 D. de Gelon, *La Rue Caire à l'exposition Universelle de 1889* (Paris, 1889), 10.
- 27 E. Said, *Orientalism* (New York, 1979).

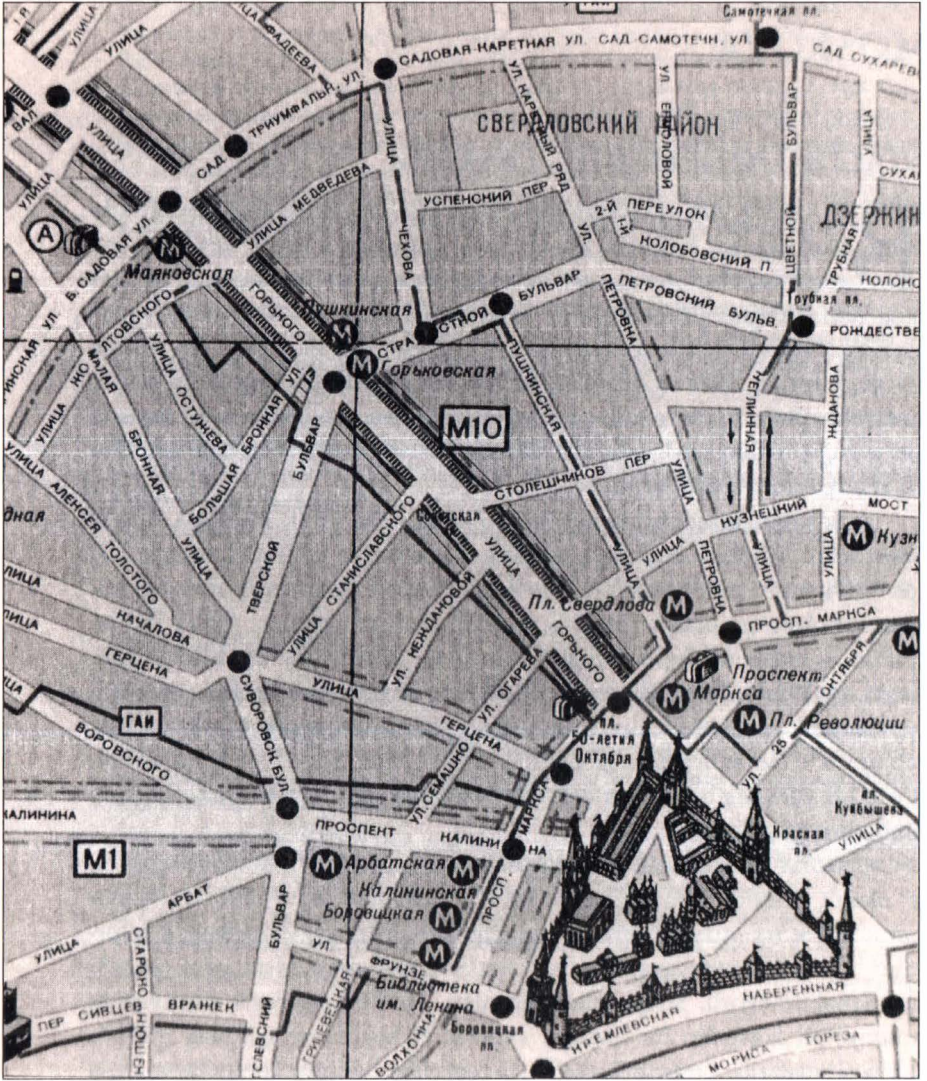
MOSKOVA

GORKİ SOKAĞI VE STALİN DÖNEMİNDE TASARIM

Bin dokuz yüz otuzların sonundaki Büyük Temizliğin doruğunda koskoca bir Bolşevik kuşağı gece tutuklamalarında sessizce yok olurken, Moskova'nın günlük gazeteleri sosyalist inşada bir Rönesans başlatıldığını müjdeliyordu. Kuzeyden başlayarak Kremlin'e kadar uzanan Tverskaya Sokağı, yeniden biçimlendirilerek geniş bir bulvar olacak, bundan böyle önde gelen Sovyet yazarı Maksim Gorki'nin adıyla anılacaktı (Res. 1). Aynı adlı proje, geliştirilmesine Gorki'nin de katkıda bulunduğu devlet onaylı Sosyalist Gerçekçi estetiğin kent tasarımı sanatına ilk kez ve tam uygulanışıydı.

Sokağın yeniden inşası, Stalin dönemi On Yıllık Moskova Büyük Bayındırlık Planı'nın başlangıç aşaması olarak kabul ediliyordu. Böyle birçok "görkemli uzunluktaki" bulvar kısa sürede başkenti baştan aşağı kat edecekti; prototip olarak Gorki Sokağı'nın başarısı hemen gözler önüne serildi. Sokağın sorumlu mimarı Arkadi G. Mordvinov da ödüllendirilmişti. 1938'deki Parti Kongresi'nde V. M. Molotov tarafından ağırlandı ve Mimarlık Akademisi'nin başkanlığına getirilmenin yanı sıra kendisine Mossovet'te (Moskova Kent Konseyi) kürsü ve Yüce Sovyet'te mevki verildi. Böyle bir yükseliş o zamana dek hiç görülmemişti; Sovyet mimarlık tarihinde örneği pek azdı.

Gorki Sokağı yeni tür bulvarların örneği, bir "sosyalist *magestrale*" olarak tanıtıldı. Aslında, geniş kaldırımları, zarif lambaları ve uyumlu mimarisiyle 19. yüzyıl geleneklerini izliyordu (Res. 2).¹ Ama estetik reformun bu sosyalist versiyonunu daha öncekilerden ayırt eden, uzun vadede uygulanabilmesiydi. Sovyet planlamacıları, 1918'de kentlerde özel toprak mülkiyetini lağveden bir kararla, sınırsız el koyma ve istimlak gücüne sahip olmuşlardı. Böylece Sosyalist Gerçekçilik, uyumlu kent vizyonlarına ilıştırılan faturayla eninde sonunda kesintiye uğrayan kent reformu dene-



Resim 1. Moskova'nın merkezi planı. Gorki Sokağı çizgili kalın bordürlerle işaretlenmiştir.

yimlerinin, örneğin Amerikan Güzel Kent akımı ve Haussmann Parisi'nin kaderini paylaşmadı. Aksine, SSCB kentlerinin merkezinde, bir anda, neredeyse yarım kilometre boyunca uzanan altı-sekiz katlık yeni sokak cepheleri yaratılabiliyordu. Böyle süper blokların birbirine benzer kompozisyonları, “herkesin gözünde bütünsel bir kent imgesi yaratarak” yepyeni bir Moskova'yı tanımlayacaktı.²

Gorki Sokağı'nın oluşturduğu paradigma Sovyet Bloku'ndaki yönetim merkezlerine ve yeni sanayi kentlerine ulaştı; Mordvinov burada da rol oynuyordu. Öncülü Moskova'ya kesin kes uyan Bulgaristan'ın başkenti Sofya'nın yeniden inşa edilmesini öğütledi. Romen mimarlar doyurucu bir tasarım ortaya çıkaramayıp inceleme-öğrenme gezisi yapmak üzere Moskova'ya gönderildiklerinde, tur rehberi rolünü oynayarak, Bükreş'in sosyalist inşaat programına da rehberlik etti.³

Mordvinov'un mesleki başarıları yalnızca bu imparatorluğun sınırları dahilinde kabul görüyordu. Sovyet kentçiliğinin inşa edilmiş sosyalizmin meşru ifadesi olduğu iddiasına, Batı'da iki cepheden birden meydan okunmuştu. Bir yanda, sürgünden yazan Lev Troçki, Stalinci gelenekçiliği küçük burjuva ölçütlerine ve değerlerine dönüş olarak kınıyordu. *İhanete Uğrayan Devrim*'de, “Her rejimin yapılarda ve mimaride anıtsal bir yansıması vardır,” diye yazmıştı; “Bugünkü Sovyet çağını, bürokrasinin hakiki tapınakları olan sayısız Sovyet sarayı ve konutları niteler.”⁴ Diğer yanda, o sırada yeni-klasikçiler yüzünden devlet himayesindeki konumlarından alaşağı edilmiş olan Sovyet avangard mimarlığı ve kentçiliği savunucuları, Stalinci kültürü daha çok estetik nedenlerle kınıyorlardı.

Son elli yıldır, biri ideolojik diğeri estetik bu iki eleştiri birbirine karıştı, katı, tek bir hükme dönüştü. Batı'daki ilk Stalinci mimarlık tarihçilerinden biri olan Anatole Kopp, Sosyalist Gerçekçiliği, üzerinde düşünmeye bile değmeyecek kadar itici bir sapma sayar. Solcu mimarlık tarihçileri Manfredo Tafuri ve Francesco Dal Co, Sosyalist Gerçekçiliği “utanmazcasına *kitsch* bir eklektisizm” diye bir kenara atarlar. Postmodern yeni-klasikçiliği savunan Charles Jencks bile, bu akımın ürünlerini, “çar döneminin zorbalık biçimleri ... ile burjuva iktidarının göstergelerini” iç içe sokan “zorlayıcı ve sıkıcı simgecilikleri” yüzünden hor görür.⁵ Araştırmalar aç-



Resim 2. A ve B blokları (1937-38), Mordvinov'un Gorki Sokağı'nı yeniden inşasında bitirilen ilk binalardı. B blokunun en solda görünen görkemli kemerli girişi, bölge süper bloklar halinde yeniden biçimlendirilirken sokaktan tecrit edilen eski yapılara gider. Burada güneye bakmaktayız; sağda Kremlin'in köşesindeki Tophane ve sivri Nikolskaya kuleleri seçiliyor.

sından bütün bunların sonucu bellidir: Stalinci mimarlık hor görülmeyle bile değmiyorsa, ciddi araştırma sınırlarının kesinlikle dışındadır.

Bu estetik ve ideolojik önyargının bedeli çok yüksektir. Sosyalist Gerçekçiliğin ve onu temsil eden kentsel çevrenin araştırmalardan dışlanması, yalnızca Stalinci aşamanın değil, bütün Sovyet kültürel tarihinin doğru dürüst anlaşılabilmesi demektir. Gelenekçiler, Sovyet Modernizmi'nin toplumsal ve teknolojik reform vaadinin mutlak reddi olarak kabul ettikleri Sosyalist Gerçekçiliğin bir karikatürüne razı olurken, Kruşçev döneminin siyasal amaçlara çok uygun düşen revizyonizmini ve bu revizyonizmin Stalinci kültürün bütün yönlerini kesin tarihsel dönemlerin sınırları içine sokup karantinaya alışı, temcit pilavı gibi

yeniden ve yeniden ortaya sürerler. Mimarlık tarihçileri de bu tarihyazımı geleneğini pek nadir sorgular. Ama Gorki Sokağı'nın yeniden inşası sırasında Modernizm ile Sosyalist Gerçekçilik arasında, kesintilerin yanı sıra süreklilikler de ortaya çıkar; bu sokak, kent inşasına terörün egemen oluşuyla aynı zamana denk düşen, kendine kent Rönesansı diyen akımın kalıntısıdır.

"Bütün ülkelerin işçileri ve emekçilerinin uluslararası başkenti" Moskova için 1935 Stalin Planı'nın bir başlangıç noktası olarak Tverskaya Sokağı'nın seçilişini açıklamak gerekir. İlk Sovyet kentsel yenileme projeleri, uzun süre alt yapı yatırımlarından yoksun bırakılmış olan işçi mahallelerine odaklanmıştı; Tverskaya Sokağı ise yalnızca çar dönemini ve ticareti çağrıştırıyordu. Eski kent surlarından Kremlin'e doğru yokuş aşağı uzanan bu sokak, Moskova'yı St. Petersburg'daki otokrasinin kalbine bağlayan yolun son aşamasıydı.

Törenselleşmeye rağmen, 17. yüzyılın sonlarında herkesin sürekli sokaktan çalarak bina inşa etmesiyle bu sokakta bir teklifsizlik hüküm sürüyordu. 19. yüzyılın edebiyat eleştirmeni V.G. Belinski, bu sokağı, bir ev "neler olup bittiğine bakmak için sokağa birkaç adım atmışken, başka bir evin, sanki kibir ya da tevazuyla birkaç adım geri çekildiği" çirkin bir yığılma olarak tanımlar.⁶ Kremlin'in yanındaki eski bir ticaret merkezi olan Kitaygorod'da birçok banka ve kurum binasının yapılmasıyla, buradaki dükkânlar 1860'lardan başlayarak Tverskaya'ya kaçmıştı. Yüzyılın sonuna gelindiğinde, Tverskaya Sokağı'nda muazzam ticaret binalarının cepheleri ve yüksek sosyetenin onurlandırdığı zarif meyhaneler sıralanıyordu.

1917 devrimiyle sokağın kaderi değişti. Moskova Emekçi Halk Temsilcileri Sovyeti, ya da Mossovet, Matvey Kazakov Genel Vali Rezidansı'nı (1782) karargâh olarak seçti. Yeni-klasik biçimdeki bu saray, 1918'de Sovetskaya diye yeniden isimlendirilen Skobelev Meydanı'na bakıyordu. Tverskaya Sokağı'nın kestiği meydan, kitlesel Bir Mayıs ve Ekim Devrimi kutlamalarına sahne olurdu. Bu kutlamalarda, bayraklar ve geçici duvar resimleri Kızıl Meydan'a doğru inen Tverskaya yokuşunu bezerken, Mossovet çelenkler, ajitasyon ve propaganda pankartlarıyla süslenirdi (Res. 3). Sokağın bu bölümünün ikonografik önemi, Mossovet'in tam karşısına

Sergey Çerneyşev'in Marksizm-Leninizm Enstitüsü'nün yapılmasıyla arttı. Bina 1927'de, devrimin onuncu yıldönümüne yetiştirilmişti.

Moskova'nın yeniden inşa planını uygulama görevi, 1932'de Mossovet'e bağlı Mimarlık ve Planlama Dairesi'ne verildi. Parti Merkez Komitesi'nin bir önceki yıl aldığı karara göre, Moskova'nın "sosyalist yeniden inşası" mevcut kent örüntüsünü temel alacaktı; böylece, kenti önce yerle bir edip sonra yoktan var etmeyi hedefleyen çeşitli avangard öneriler toptan reddediliyordu.⁷ 1935 Temmuzunda yeni plan son biçimiyle onaylandı.

Tüm Sovyetler Birliği Mimarlık Akademisi'nin saflarından bir araya getirilen yirmi üç tasarım tugayı, belirlenmiş projeler üzerinde çalışmak üzere, ayrı ayrı mimarların rehberliği altına verildi. Tverskaya'nın yeniden tasarımı Mordvinov'un başkanlığındaki gruba düşmüştü. Mesleğine bir modernist olarak başlamış olan Mordvinov, kısa bir süre sonra, o dönemin tipik davranışına uygun olarak, Sosyalist Gerçekçiliğin uygun gördüğü klasikçi biçimlere sarılmıştı.

Parti Merkez Komitesi kentin radyal sokak yerleşiminin korunmasını istiyordu; oysa 1935 planı, kenti uyumlu bir bütün olarak yeniden yaratma yolu olarak istimlaki yeğlemesiyle, avangardın izlerini taşımaktaydı. Planın ekindeki hava perspektifleri, Kremlin duvarlarının dışında kalan hemen her yapının istimlak edileceğini gösterir (Res. 4). Kenti doğalcı bir manzaraya yerleştirilmiş kuleler olarak hayal eden modernist görüşün aksine, Sosyalist Gerçekçi görüşe göre, yeni başkentin portresi kesin çerçeveler çekilmiş sokaklardan oluşan koridorlar ve devasa açık avlulu bloklar halinde biçimlenmiş simetrik yapı topluluklarından oluşacaktı. Zarif apartman cephelerinin arkasına ise yemyeşil parklar gizlenecekti. Plandaki sözlere inanılacak olursa, bu kozmopolit cennet 1946'da tamamlanmış olacaktı.

Mordvinov'un toplum basamaklarında baş döndürücü bir hızla yükselişi, görevine ne kadar coşkuyla sarıldığıнын göstergesi olarak kabul edilebilir; nitekim akıllara durgunluk veren bir hızla çalışmış, Stalin dönemi inşaat sanayiinin labirentinde ustaca ilerlemeyi becermişti. Asıl dehası, hem teknolojik, hem de estetik olarak parlak bir doğaçlamalar dizisi aracılığıyla, plan hedeflerinin epeyce yakınına, üstelik çabucak varabilmesiydi.

Gorki Sokağı'ndaki çalışmalar 1937'de başladı. Bu sokak kentin ana atardamarlarından biri olarak öyle önemliydi ki, eski Tverskaya Sokağı'nın genişliğinin üç katına çıkarılmasını gerektiriyordu. Daha önce 15-18 metre genişliğindeyken 48-60 metreye genişleyen yeni bulvar, "gelişmiş kapitalist kentlerdeki" caddelere bile benzeyebilirdi.⁸ Ama sokağın genişletilme planı, rotasından dolayı karmaşıklaşıyordu. Bu rota, aralarında İvan Rerberg'in 1927'de yaptığı Merkez Telgraf binası ve Mossovet'in de bulunduğu, korumaya alınmış, hâlâ hizmet verebilecek yapıların dağıldığı bir bölgeden geçiyordu. Bu ikileme bulunan çözüm, bir yüzyıl önce Haussmann'ın daha çekimser selevi olan Claude Berthelot de Rambuteau'nun Paris'te geliştirdiği sokak genişletme tekniğiydi. Mordvinov yalnızca yolun kuzey yarısı boyunca doğuya bakan cepheleri ve sokağın Kremlin'e yakın bölümündeki son blokların batıya bakan cephelerini yıktı (Res. 5). Bu işlem aynı zamanda sokağın yumuşak kıvrımını da ortadan kaldırdı; böylece, Kremlin duvarındaki kulelerin uzaktan görünümünü *magestrale*'ye gereken aksiyal vurguyu sağladı.

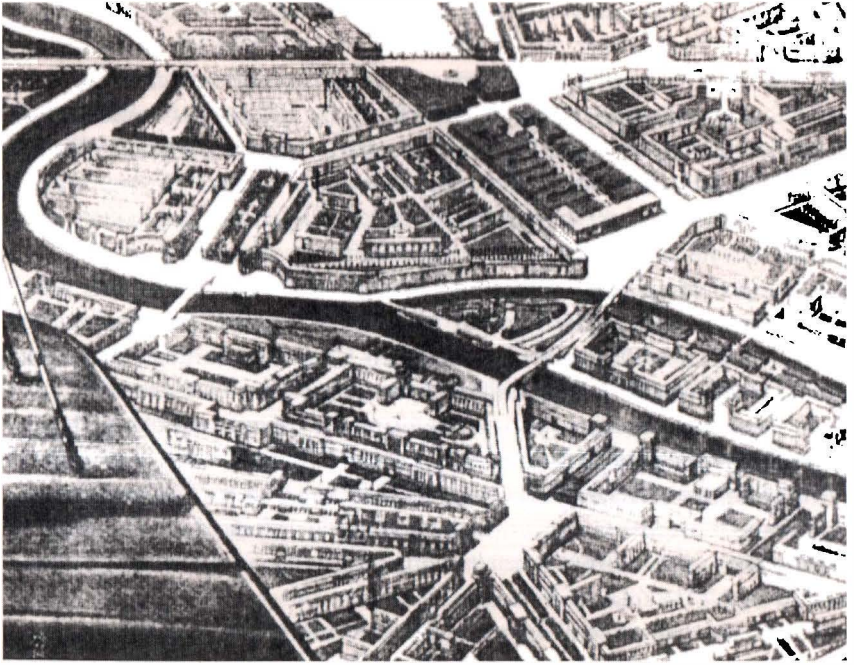
Sokağın korunan ama hızda olmayan kenarı boyunca yıkılmayacak olan yapılar, dümdüz bir sokak hattı elde etmek için temellerinden sökülerek kaldırılıp kirişlere yerleştirildi ve bir dizi çelik silindir üzerinde taşındı. Bu taşıma sırasında, esnek bağlantılar aracılığıyla sokak şebekesine bağlı olan su, kanalizasyon hatları, elektrik ve telefon kablolarının tümü sürekli kullanımdaydı. Gorki Sokağı'nın yapımı sırasında elliden fazla yapı yeni yerlerine taşındı. Taşıma işlemleri çoğunlukla önemli bayram günlerinde tamamlanmak üzere programlanıyor, bu başarılar sosyalizmin zaferleri olarak ilan ediliyordu. Gazeteciler, 1941'deki Bir Mayıs kutlamalarında, işçilerin Gorki Sokağı boyunca düzenleri hiç bozulmadan Kızıl Meydan'a kadar gidebilmeleri için öne çıkık bir yapının bir gecede geri çekildiğini öğrendiklerinde duydukları sevinci anlatır.⁹ Gazetelerdeki makaleler, apartmanlardan hastanelerin ameliyat birimlerine kadar bütün yapıların taşıma sırasında kullanıldığını belirtir. Yine gazetelerde çıkan Gorki Sokağı şantiye resimleri, teknolojiye ustalaşma sayesinde devletin insan üstü başarılarını alkışlar; bu mucizeler, yeni yeni ortaya çıkmaya başlayan ve emek kahramanlığına önem veren Stehanov hareketinin reklam gereksinmesi için biçilmiş kaftandı (Res. 6).



Resim 3.

Ekim 1918'de, Devrimin birinci yıldönümünün akşamında Tverskaya Sokağı. Kuzeyden baktığımızda, Moskova Kent Sovyeti (Mossovet) soldadır. Sokağa asılmış bayrakta, görünümün sağında olan meydanın yeni ismi olan Sovetskaya Ploschad (Sovyet Meydanı) yazıyor.

Kremlin'e doğru son 450 metre için tasarlanan iki uzun blok apartman, Mordvinov'un Sovyet mimarları arasındaki konumunu perçinledi. Yalnızca A ve B diye bilinen bu bloklar, Sosyalist Gerçekçiliğin şiarı olan güncel teknoloji ile ebedi kültürün sentezini gösterir (bkz. Res. 1 ve 2). Klasik biçimden, değişmeyen bir pencere dağılımı örüntüsü, Pompei zarafetinde alçak kabartma heykelsi panolar ve taş cepheli iki taban kat alınmıştır. Kemerli taçkapılar, ikincil sokakların kavşağında her iki bloku da deler; bu öge Carlo Rossi'nin St. Petersburg'da 1819-29'da yaptığı Ana Personel Binası'ndan ödünç alınmıştır. A blokunun fabrika üretimi bezeyici panolardan oluşan korniş bandı, Yeni-Rönesans tarzı bir şahniş halinde B blokunda devam eder; 1930 sonları Moskova mimarlarının gözde motifle-



Resim 4. 1935 Stalin Planı'nda Moskova'nın güneybatıya doğru havadan görünümünden bir ayrıntı. Bolşoy Krasnoholmski Köprüsü ve Moskova Nehri'ni görüyoruz. Yeniden biçimlendirilmiş Tagaskaya Meydanı –planın büyük bir bölümü gibi, bu da uygulanmamıştı– alt soldaki uçak kanadının hemen sağında görülüyor. Alanı tanıyanlar Assompsiyon Kilisesi'ni, Novospasski Manastırı'nı ya da yön tayin edeceğimiz başka bir binayı boşuna arayacaktır. Resim, sil baştan yaratılmış bir kente aittir.

rinden biridir bu.¹⁰ Ancak, planda anıtsallık kaybolmaktadır. Gözün gördüğü kesme taş dağının yalnızca iki oda derinliğinde sekiz katlı bir paravana olduğu anlaşılır. Burada en yakın analogi, 19. yüzyılın herhangi bir unsuru değil, Weimar Cumhuriyeti'nin Neue Frankfurt'u için Ernst May'in tasarladığı sosyal konut formatı olan ince apartman bloku olabilir.

Mordvinov'un bezemeli levhaları, "üretim bandı" ya da "montaj zinciri" denen deneysel bir yapı yönteminin ilk ürünleriydi; bu inşaat terimleri ilk beş yıllık plan döneminde Amerika'dan ithal edilen iş hızlan-

dırma tekniklerinin Stalin döneminde nasıl fetiş haline geldiğini gösterir.¹¹ Bu teknikler, kenti sonsuz bir şantiyeye çevirme gibi kötü bir ün kazanmış olan sektörün, inşaatları kısa zamanda tamamlayabilmesini sağlamıştı. Gorki Sokağı'nın yalnızca bir kenarının geriye çekilerek genişletilmesi kararı sayesinde, yeni sokak hizası eski cephelerin gerisinde kalıyor, bu da eski avlularda yeni binaların inşasını mümkün kılıyordu. Böylece yıkım ve yapım, aşamalı değil de eşzamanlı ilerledi. İnşaat ekipleri şantiye alanındaki bir ya da birkaç noktadan işe başlıyor, boylamasına ilerliyorlardı. Kuramsal olarak, bir uçtaki binaların içi bitirilirken, diğer uçtakilerin henüz bodrum kat çıkılmış olacaktı. Mordvinov böylece geleneksel inşaat yöntemlerinin yarattığı birbiri ardına gelen talep dalgalarından kurtulup, kendisine tahsis edilen değerli ağır araçları daha verimli kullanma olanağı buldu. Önceden dökülmüş tavanlar, iç duvarlar, bezeyici panolar ve fabrikada yüklenen tuğlayla dolu konteynerler vinçlerle gereken yere götürülüyor, böylece genelde şantiyede malzemeyi taşıyıp boşaltan işçilere lüzum kalmıyordu.¹² Mordvinov, mevsime bağlı iniş çıkışları en aza indirmek için de çaba harcamıştı; acımasız kışlar yüzünden şantiyelerin kapatıldığı Moskova'da bu hiç de kolay iş değildi.

Bir Sosyalist Gerçekçi mimarın sorumlulukları, ne kadar parlak olursa olsun, teknik başarılarla bitmiyordu. Parti kararları onu, "imgelerde kitlelerin kolayca anlayabileceği ve ulaşabileceği, açık ve kesin gerçekçi ölçütlere ulaşmaya" çağırıyordu.¹³ Gorki Sokağı'ndaki inşaatçılar için bu sözlerin hayati önemi vardı. Onların görevi, "başkentte kutlamalar için kullanılacak yolu" inşa etmekte; yani bu yol, bambaşka bir görünüme bürünen Kızıl Meydan'a giden yeni hac güzergâhı olacaktı. 1930'un Ekim ayında bitirilen kalıcı Lenin Mozolesi'nin iki yanına on bin devlet ileri geleninin geçit törenini izleyebileceği tribünler yapılmıştı. Kitlesel geçit törenine katılanlar, son noktada, Lenin'in mezarının üstündeki tribünde duran Stalin'i bir an için görebiliyordu; Devrim'in geçmiş ve geleceğini hemen yitip gidecek bir tabloya sıkıştıran bir andı bu. Stehanov'un işçi-kahramanları, Stalin'i nasıl gördüklerini gazetelerdeki makale ve röportajlarda adeta dinsel bir coşkuyla anlatıyorlardı. Geçen on yıl süresince "Asya'ya özgü kargaşa, disiplinden yoksunluk ve bulaşıcı düzensizlik" içinde gerçekleştirilen,

devrimci coşkuyla dolu karnavalları, bu yeni kutsanmış alanda düşünmek bile mümkün değildi.¹⁴

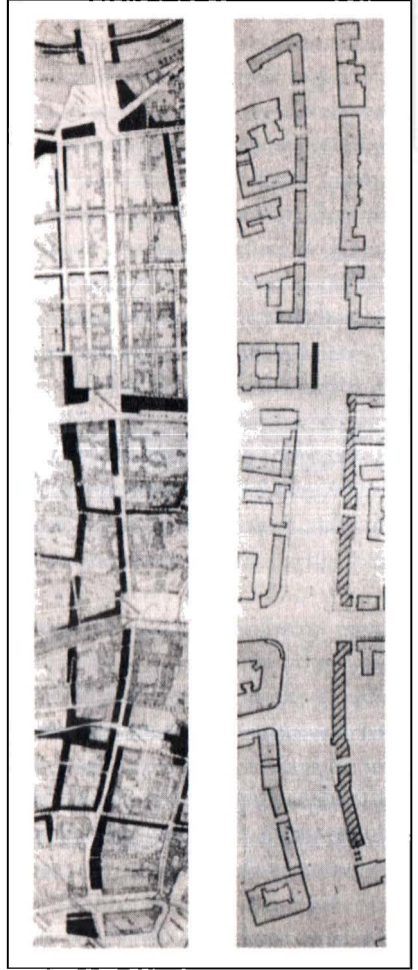
1930'ların ortalarında sosyalist törenler dramatik bir dönüşle ağır başlı, tekdüze bir hal almıştı. Gorki Sokağı'ndaki mimari bezeme de bu değişikliği yansıtıyordu. Mordvinov'un A ve B blokları, tanımda kolektivizasyonun sözde başarısına vakur bir şükran şarkısı olarak, tahıl demetleri, üzüm salkımları, kütür kütür sebzelele kaplı alçak kabartma panolarla süslendi. 1940'ların başında Dimitri Çeçulin'in tanınmayacak kadar değiştirdiği Mossovet merkez binası için de gerçekten gösterişli bir heykel teması seçilmişti (Res. 7). Kazakov'un sarayının kanatları ve verandası kırılmış, on dört metre geriye, yeni sokakla aynı hizaya çekilmişti. Binaya ayrıca iki kat ve gömme sütunlarla bezenmiş etkileyici bir cephe eklendi. Yeni yüksek kemerli giriş kapısının çerçevesini, defne ve meşe yapraklarının çevrelediği Sovyet bayrağı demetleriyle bezenmiş bir alçak kabartma oluştuyordu.¹⁵

Gorki Sokağı'ndaki cephelerin soylu klasik biçemi, yüzeysel olmaktan uzaktı. A ve B blokları, buradaki apartmanların örüntüsünü saptamış oldular; yapılan diğer blokların zemin katlarının tümü zengin restoranlar, kafeler ve dükkânlara ayrıldı ve sokak, bir gezinti mekânı haline geldi. Üst katların tavanları yeni-klasik tarzda alçı bezemelerle kaplanmıştı. Ortalama daire, bir oturma, bir yemek ve bir yatak odası olmak üzere yalnızca üç odadan ve küçük bir mutfak, bir banyo ve bir girişten oluşuyordu. Bunların boyut açısından (en azından Batı standartlarına göre) alçakgönüllü olduklarını söylemek durumu hafifsemek olur: Ernst May'in on yıl önce Frankfurt'ta inşa ettiği sosyal konut birimlerinin çoğu daha büyüktü.¹⁶ Ama, toplu konut konusunda "her aileye bir oda" formülüne bağlı olan çağdaş Sovyet standartlarına göre, bu daireler birer konfor timsaliydi.

Bu lüks, Mordvinov'un yeniden inşa çabalarının bilinçli bir öğesiydi, ama özgün değildi. Gorki Sokağı'nın yıldızlanması daha birinci beş yıllık planın sonunda başlamıştı. Stalin 1931'de ücret farklılıklarını açıkça destekleyince, yeni zengin bir seçkinler tabakası ortaya çıkmıştı. 1935'te "yaşam daha iyi, daha keyifli oldu" deyince, bu seçkin tabaka varlığını açığa vurmakta beis görmedi. Bolşevikçe az harcama standardının yıkılışı, Gorki Sokağı'nın yeniden yapımında kendini göstermişti. 1933'te Narkomlesp-

Resim 5.

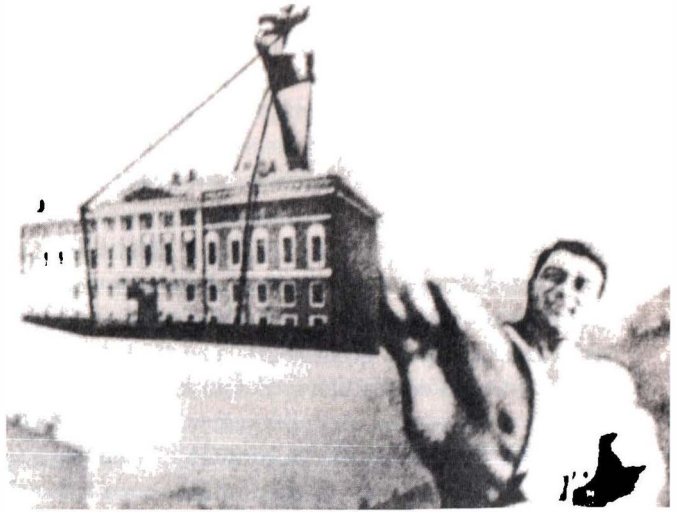
Gorki Sokağı. Yıkılacak binaların planı solda (siyah), yeni yapılacaklarınkı sağdadır. Gorki'nin Kremlin'in ayağındaki Manejnaya Meydanı'na güney girişi her iki planın da alt kısmındadır. Yıkım planında, Gorki Sokağı sağdadır; batıda ona koşut planlanan yol yapılmamıştır. Yeni yapılacak binalar planında sokağın en güney bölümünün yakınplanı görülmektedir. Mordvinov'un A ve B blokları daha koyu gösterilmiştir; kuzeyde sokağa taşan çizgi Mossovet'in özgün hizasını gösterir.



rom (Kereste Sanayi Halk Komiserliği) için Andrey Burov'un Rönesans üslubundaki sekiz katlı apartmanı yapılmaya başlandı. Devrimden önce zenginlere hizmet veren Yeliseyev'in Yeri, bir yıl sonra Gastronom No.1 olarak hemen sokağın sonunda yeniden açıldı. Başka hiçbir yerde bulun-

Resim 6.

Moskova'nın yapıların yerini değiştirme programı 1930'larda basın ve kamuoyunun dikkatini çekmişti. Olanaksız görünen teknik başarılar, Stalin'in "Bolşeviklerin fethedemeyeceği kale yoktur" düştünün gerçeğe dönüşmesi olarak gösterilişti. Bu Sovyet karikatürünün alt yazısı şöyledir: "Halterci Ambarzumyan hizmetlerini Mossovet'e sunar."



mayan özel sosis ve peynirler, canlı sazan dolu cam tanklar, raflardaki bin iki yüz çeşit ürününden birkaçıydı. Kilosu 100 rubleye sera çileği de vardı; sıradan bir işçinin bir ya da iki haftalık ücretiydi bu.¹⁷

Gorki Sokağı'nın müreffeh sosyalist ortamı, genellikle yabancılara bir proleter ortamı gibi sunuluyordu, ama bu iddiaya inanan pek yoktu. Aslında açıkça yeni zengin komünistler için tasarlanmış bir ortamdı. Bu yeni beyaz yakalı yöneticiler sınıfına *vidvijentsi*, ya da "yükselenler" deniyordu; Stalin'in sözcükleriyle onlar "entelijansıyanın hatlarını kökten değiştirmiş, kendi imgelerine göre yeniden yaratmışlardı."¹⁸ Bu ayrıcalıklı yeni kadronun başında işçi sınıfından gelen gençler vardı. Çoğu, teknik okulda öğrenim görmesi sayesinde, fabrikadan ya da askerlikten bu konuma yükselemişti. Stalin'in teknik gereksinmelerde yabancılara bel bağlamaya son verebilmek için yeni entelijansıyayı doktrinle değil de yönetim becerileriyle donatma kararına borçluydular mesleklerini. Gorki Sokağı bu (Milovan Djilas'ın deyimiyle) "Yeni Sınıf"ın üyeleri için yaratılmakla kalmıyordu; büyük oranda, onların yarattığı bir sokaktı.¹⁹ Kızıl Ordu saflarından doğruca VkhUTEMAS tasarım okuluna giren mimar Çeçulin de onlardan biriydi;

bir diğeri ise Gorki Sokağı'nın altından geçen yeni metro hattının inşaatını yöneten, Moskova Ağır Sanayi Akademisi mezunu Nikita Kruşçev'di.

Bu Yeni İnsan'ın iş ahlakının köşe taşları çok çalışmak, başarı kazanmaktı; herkesin emeli terbiyeli ve ince beğeni sahibi olmaktı. Artık toplumsal statünün işareti Leninist ideolojiyi iyi bilmek değil, teknik bilgi ve kültürün özümsemesiydi. *Vidvijentsi*'ye göre, mühendislik jimnastiği ile klasikçi disiplin karışımı olan Gorki Sokağı, bu sayede *kulturnost*'un kusursuz bir tezahürüydü; bu çevrilmesi zor terim, "eğitilmiş" ve "kültürlü" kavramlarını birleştirir. *Kulturnost*, bu sokaktaki dairelerin rahatlığında, butiklerinde sergilenen ince beğeni ürünü mallarda, alışverişe çıkanların perma yaptırılmış saçları ve Çin ipeği giysilerinde somutlaşıyordu. Tayın karnelerinden ve kalabalık toplu konutlardan uzak bir dünya olan bu yeni kent ortamı, Homo Sovieticus'un yeni bir zenginlik çağına girdiğini gösteriyordu.

Bir önceki kuşaktan komünistler bu sonradan görmelerin sınıf kökenlerine ihanet ettiğini düşündüler; oysa "yükselenler" yalnızca sınıflarını aştıklarını söylüyorlardı. Her ne olursa olsun, eski komünistlerin sitemleri Yeni Sınıf için spekülasyondan başka bir şey değildi. 1930'ların sonlarına doğru Bolşevizm ideali, ideologları gibi, yok olmaktaydı. Yeni kızıl uzmanlar grubu sahneye çıkarken, 1936-1938'deki Büyük Temizlik de devletin daha önceki elit tabakasının büyük bölümünü tırpanladı. Stalin'in sanayide gelişim kampanyasının baş döndürücü üretim programları, yönetim düzeyinde önemli açıkların oluşmasına yol açtı. Toplumsal merdivenlerden baş aşağı düşenlerin bol olduğu bir sırada, Gorki Sokağı'ndaki butikleri ve kafeleri dolduracak nakit zenginleri eksik değildi. Büyük Temizlik sayesinde yükselenleri şımartmak için yaratılan bir sokaktı bu.

Kendi iddiasıyla bir işçi devleti, Gorki Sokağı'nın ayrıcalıklı manzarasına neden hoşgörü göstermekle kalmayıp bağrına basar? Bir açıklama 1920'lerin sonlarındaki Sovyet akıl sağlığı hareketinin yazdıklarında bulunabilir. Psikiyatri araştırmaları, savaş, açlık, yoksulluk ve ayaklanma yıllarının partinin faal üyelerini tükettiğini gösteriyordu. Nevroz, sinir krizi, yüksek tansiyon ve başka kalp-damar hastalıkları çekenlerin sayısının yüksek olduğu ortaya çıkmıştı; psikiyatrlar bütün bu belirtilere "Sovyet yorgunluğu" diyorlardı. Akıl sağlığı için en ciddi tehdidin aşırı kalabalık konutlar

olduğu söylenmişti. Toplu yaşam düzeni parti üyelerini çalışacakları, araştırma yapacakları, rahatlayacakları ya da normal bir cinsel yaşam süreçleri mekânlardan yoksun bırakmıştı.²⁰ Önleyici akıl sağlığı hareketi, beş yıllık planın devrimci çalışma temposuna karşı gerici bir tepki olduğu gerekçesiyle 1931’de resmen bastırıldı. Ancak, merkezin verdiği buyruklarla yönetilen ekonomiyi senkronize etmesi beklenen üst tabakaya da gerekli ilgi gösterilmeliydi artık; dolayısıyla devlet, konut politikasını buna göre ayarladı.

Gorki Sokağı’nın yenilendiği zamana gelindiğinde, bu hak sahibi seçkinler tabakasına artık yalnızca yöneticiler değil, devletin başka ileri gelen memurları da dahil olmuştu. Sokağın devlet yapımı dairelerinde kimin oturacağını Mossovet belirliyordu. Sanayi bakanlıkları ya da uzman sendikalarının çevresinde örgütlenmiş inşaat kooperatifleri de apartman inşa etmekteydi: bir örneği Burov’un 1933’te inşa ettiği Narkomlesprom blokuydu. Buna karşılık konut kooperatiflerinin dairelerin yüzde onunu Mossovet’e devretmeleri gerekiyordu. Bekleme listesinin başına geçebilenler arasında, subaylar, iyi eğitilmiş teknik uzmanlar, ileri gelen sanatçılar ve yazarlar, (işçi sınıfının temsilcileri olarak da) Stehanov’un ünlü işçi kahramanları vardı.²¹ Demek ki Mossovet’in Gorki Sokağı’nın tasarımındaki sorumluluğu mimari olduğu kadar demografikti de; bitmiş ürün, Sosyalist Gerçekçi kahraman heykellerindeki ideal insan tipleri dağırını yansıtmaktaydı.²²

Seçkinlere ayrılmış bu bölgeler, kendini işçi ve köylü devleti ilan etmiş bir devlet için sıkıntı yaratacak kadar çelişki doluydu. Mordvinov’un güzelleştirdiği bölgelerin ötesinde, Gorki Sokağı’nın ışıltısıyla tümüyle gelişen bir kent vardı. Sosyalist Gerçekçilik doktrini, ayrıcalıklar ile yoksulluğun bu yan yana varlığını uzlaştırmak istedi. Dünyayı, Sheila Fitzpatrick’in, “daha iyi bir ‘yakın geleceğin’, kusurlu bir ‘şimdi’ üzerine yerleştirilmesi” dediği bir tarzda görme yolunu önerdi.²³ Gorki Sokağı bu kavramı temsil eden bir Moskova sokağı olarak sergileniyordu. Partinin ideologu Georgiy Malenkov “tipik” olanı “en sık rastlanan değil, belirli bir toplumsal gücün özünü en inandırıcı biçimde ifade eden”²⁴ diye tanımlamıştı; dolayısıyla bu konforlu daireler, mal dolu dükkânlar ve burada yaşayan bol paralıların tümü Sovyet yaşamını simgeliyordu. Burada yaşayanlar özel konumlarını nasıl açıklayacaklarını biliyorlardı artık: Sosyalizmin en ateşli

kurucuları olarak yakında herkesin yaşayacağı biçimde yaşama ayrıcalığını kazanmışlardı onlar.

Sosyalist Gerçekçiliğin temeli olan bu ideolojik mecaz, mekânsal olarak Mordvinov'un kent tasarımı da açıkça görülür. 1935 planında öngörülen yıkım ve yeniden yapımın yalnızca çok küçük bir bölümünün uygulanmış olmasına karşın, Gorki Sokağı'nda bir gezinti, planlananın titizlikle yerine getirildiği izlenimini uyandırıyor. Burada, sokağı tanımlayan heybetli binaların oluşturduğu ince paravan, planın gerektirdiği yeşil vahaları değil, devrim öncesinde "büyük köy" olarak tanınan Moskova'nın tutarsız kalıntılarını örter (Res. 8). El çabukluğuyla, başkenti "gelecekte olacağı gibi" betimleyen sokak görünümüleri yaratılmıştır. Bu, aynı zamanda, 1939'a gelene kadar kentte inşa halinde olan apartmanların yarısından çoğunun neden kentin ana caddelerinde sıralandığını da açıklar.²⁵

Maddi açıdan ayrıcalıklı bir azınlığın gereksinimlerini karşılamak, Stalin Devrimi'nin icadıydı, ama Sosyalist Gerçekçi kisveyle sınırlı değildi. Sosyalist Gerçekçiliğin özgün yanı, bu yaşam tarzının kentin bir sokağı boyunca özür dilenmeden sergilenmesiydi. Sosyalist orta sınıf için yaratılan modernist çevreler, ilk olarak 1920'lerin sonlarında ortaya çıkmıştı. Stalin yönetiminin bu aşamasında, mimarlık dahil her disiplinde avangard hevesler görülüyordu.²⁶ Seçkinler için ilk konut kompleksleri içe dönüktü; içerdeki ayrıcalıklı görünümü tasarımı gizliyorlardı: Boris Yofan'ın 1928-1931 arasında yaptığı Hükümet Binası ve Moisey Ginzburg ile İgnati Milinis'in 1928-1930 arasında Narkomfin (Maliye Halk Komiserliği) için yaptığı konstrüktivist apartmanlar bunlardan bazılarıdır.²⁷ Sosyalist Gerçekçi sokaklar ise seçkinlerin yaşamını dışarıdakilere gösteriyordu; kaldırım boyunca sıralanmış geniş camlı pencereler konforun ve tüketim kalıplarının adeta reklamını yapmaktaydı. Ama artık bu apartmanlara ancak fahiş bir bedel ödeyebilenler, nakit para sahipleri, yani küçük bir azınlık ulaşabiliyordu. Rejimin sınıfsal tutarsızlıkları ilk kez açığa çıkıyor, (inandırıcı olmasa da) bireysel performans ve devlete yararlılıkla orantılı bir ödül sistemini destekleyen bir doktrinle meşru kınılıyordu.

Lenin, bir zamanlar kendini pek alçakgönüllü hissettiği bir anda, gücü sokakta yerde bulduğunu, yalnızca onu yerden kaldırdığını iddia



Resim 7. Çeçulin'in yeni bir çehre kazandırdığı Mossovet'in korniş hattı her iki yanındaki apartmanlarıinkiyle tam uyum içindedir. Solda, A. Zhukov'un 1948-50'de inşa ettiği apartmanın alt katındaki koyu granit kaplama, söylentiye göre aslında bir Nazi zafer anıtı için kullanılacaktı. Kuzeye doğru, sokağın Mossovet'in sağındaki bölümü Mordvinov'un 1940'ta inşa ettiği iki yeni-klasik blokla son bulur.

etmişti. Stalin o gücü mirasıymış gibi ele geçirdi, yabancı etkilerin ve yerel kuşkuların kirinden arındırdı, bilinçli bir mimarlık ve toplumsal tasarım programı aracılığıyla sokağa geri yansıttı.

Sürgündeki Troçki, yurttaşlık haklarından yoksun bırakılmış diğer radikaller gibi, Stalin'in kast yaratma projesinin anavatanda kapitalist suç işleme eğiliminin yeni bir tezahürü olarak algılandığını sanıyordu: “‘Parti üyeleri’ için limuzinler, ‘kadınlarımız’ için güzel parfümler, işçiler için margarin, orta sınıf için ‘de luxe’ mağazalar... pleblerse ancak mağaza vitrinlerine bakabiliyor; böyle bir sosyalizm kitleler için kapitalizmin yeni çehresinden başka bir şey değildir, çok da yanıltmış olmayacaklardır.”²⁸

Burjuva yaşamına koşulsuz geri dönüş anlayışı, yalnızca Troçki taraftarlarını değil, hayal kırıklığına uğrayan başka bir gerçek inançlı gru-



Resim 8. Gorki Sokağı'na bakan anıtsal cepheler, 19. yüzyılın alçakgönüllü yapılarından oluşan başka bir kenti gizler. Stalin öncesi Moskova'da alçak sıra evler, müstakil ahşap evler ve soğan kubbeli kiliseler görülürdü. Bu kent görünümü 1935 planı uyarınca yok edilecekti, ama iş öyle muazzam ölçekteydi ki devletin kaynakları yetmedi. Şimdi iki ayrı zaman, kentin *magestrales*'ine açılan anıtsal bir dizi kapıyla birbirine bağlanmış olarak varlığını sürdürüyor.

bunu da baştan çıkarmıştı: Sosyalizm ile inşa edilmiş modernist çevrenin eşanlamlı olduğunu düşünenlerdi bunlar. Batı mimarlığının öncüleri Sovyet deneyimine büyük umut bağlamışlardı. Oysa onların bakış açısından, Sosyalist Gerçekçilik 20. yüzyıl *Zeitgeist*'inin sapkınca ihlaliydi. Kabul görmüş mimarlık tarihleri, Sovyet kültüründeki gelişimin bu postmodern aşamasına Batı'nın tepkisini kaydeder; 1930'larda geleceğin birdenbire başka bir yere taşındığı anlatılır bize.

Oysa genel anlamda Sosyalist Gerçekçi sokak ve özel anlamda Gorki Sokağı, bu eleştirinin ima ettiğinden çok daha zengin anlamlarla yüklüdür. Stalinizmin dorukta olduğu dönemin bir yapıtı olarak Gorki Sokağı'nı çeşitli yönlerden okuyabilmek, sokağın özgün bağlamını iyice

sindirmiş bir bakış açısı gerektirir. Dış etkilere sınırsız kapalı bir kültürü anlatan bu yorumların, beklendiği gibi, Batı'da oluşturulanlarla pek az ortak yönü vardır.

Açıklayabilmek için, Stalin'in Moskova'nın yeniden inşası planının başlatılmasından on beş yıl sonraya, 1950'ye sıçrayalım. Başkentin mitoslar yaratma programı olgunlaşmıştır. Savaşta ki yiğitliği nedeniyle Moskova resmen İkinci Dünya Savaşı'nın "kahraman kenti" seçilmiştir. Savaştan sonra "kozmpolitliğe" karşı yürütülen kampanya, Rus kültürünün, açık konuşmak gerekirse, Batı'ninkinden daha ileri olduğu "gerçeğini" vurgulamaktadır. Bütün bir yarıkürenin savaş sonrasında yeniden inşasına, başkentin sokakları ve meydanları damgasını vurmuştur. Moskova artık yalnızca Sovyetler Birliği'nin değil, aynı zamanda dünyanın en büyük imparatorluğunun da kültür ocağıdır.

Bu dönemde Mordvinov'un Gorki Sokağı için öngördüğü program tamamlanmıştı; vurulan son fırça darbeleri de savaş sonrasında coşkusu- nu yansıtır. B blokunun karşısındaki yeni apartman blokları sokağın genel etkisini muzaffer bir görkemle tamamlar. Alt katların kaba taştan cephele- rinin, aslında düşmanın bir Nazi zafer anıtı yapmak amacıyla Moskova'ya taşıdığı taşlar olduğu söylentisi döneme çok uygun düşmektedir (bkz. Res. 27). Moskova kentinin imzası şimdi gökdelenlerle bezeli bir ufuk çizgisi- dir ve Gorki Sokağı'nı kendi minyatür versiyonu süslemektedir: Çeçulin'in yaptığı Pekin Otel'i'nin süslü yeni kulesi.

Gorki Sokağı, komünizmin simgesel kalbine giden bir koridor ola- rak, itibarının doruğundadır. Önemli siyasal bayramlarda bu yolda yürüyen kitleler için o vaat edilmiş toprak, Stalin döneminde kadeh tokuşturulur- ken söylendiği gibi, "bize böyle mutlu bir yaşam verenlere" ait erişileme- yen bir bölgedir. Aynı zamanda da bir övünç kaynağıdır. 1935 planının doruğudur; o plan ki, "Sosyalist toplumun büyük mimarı Stalin'in usta liderliği altında, Sovyetler ülkesinin başkenti Moskova, hizmetleri, kültürü ve görünüşüyle dünyadaki en iyi kent olacaktır," yeminini etmekteydi.²⁹ Gorki Sokağı bu vaadin yerine getirilmesinin ölçütüdür; buradan yola çıkarsak daha da büyük bir vaattir. Konut standartları otuz yıldır serbest düşüşte olan bir kentteki bu zor kazanılmış ütopya parçası, Bolşeviklerin

geri kalmış bir ülkeyi dıştaki yörüngesinden çıkartıp tarihin yerçekimsel çekirdeğine yerleştirme andını anmaktadır.

Gorki Sokağı'nın bu yorumuyla iç içe geçmiş iki çelişen ileti vardır: biri yerine getirilmiş vaatler, diğeri vazgeçilmiş vaatler. Bu çifte sarmal, savaş sonrasında Stalinci kentçilik çiçek açarken Berlin'den Beijing'e kadar kopyaları inşa edilen sosyalist *magestrale*'lerin tipik özelliğini oluşturur. Gorki Sokağı'nın imparatorluğun periferisinde yapılan kopyaları, hiç kuşkusuz Moskova'nın sosyalist kültürün ocağı oluşu iddiasına gönderme yapmaktadır. Stalinci kent biçiminin tümüyle anlaşılması ve bu yeni sömürgeci bağlamlarda kabul edilişi, Sosyalist Gerçekçi sokağın daha tam bir tarihinin yazılmasını gerektiriyor.

NOTLAR

- 1 Daniel Burnham'ın Chicago ve Washington, D.C. planları, Doğu Avrupa'daki Sosyalist Gerçekçi tasarımcıların daha sonraki bir kuşağınca geçerli tasarım prototipleri olarak incelenmişti. Bkz. W. Lenikowski, "Learning From Classicism: An Investigation of the Grand Urbanism Practiced by Haussmann, Burnham and the Soviet Government," *Inland Architect* 6 (1987): 43.
- 2 A. Ikonnikov, *Russian Architecture of the Soviet Period* (Moskova, 1988), 182.
- 3 Bkz. G. Castillo, "Cities of the Stalinist Empire," *Forms of Dominance: On the Architecture and Urbanism of the Colonial Enterprise* içinde, ed. Nezar Al Sayyad (Aldershot, 1992), 261-88.
- 4 L. Trotsky, *The Revolution Betrayed* (New York, 1937), 117-18.
- 5 Kopp, meslek yaşamını Sovyet mimarlığının "gerçek" geleneği olarak Rus Modernizmi'nin yeni-den canlandırılmasına adadı. *L'Architecture de la période stalinienne*'de (Grenoble, 1978) Sosyalist Gerçekçiliğe mimarlığın Judas Iscariotes'i [ihanet eden havari] rolünü veriyor, Konstruktivist kurtarıcıya karşı oynatıyordu. M. Tafuri ve F. Dal Co, *Modern Architecture*, 2 cilt (New York, 1986) c. 1, 188. C. Jenks, *The Language of Post-Modern Architecture* (New York, 1977), 91.
- 6 *Blue Guide to Moscow and Leningrad* (Londra, 1991), 155'ten alıntıdır.
- 7 Bu önerilerden en iyi bilineni Le Corbusier'ninkidir. "Bir Asya köyünün köhne iskeleti"nin yerine, planı daha sonra Villa Radiuse [radyal kent] diye bilinen, "büyük modern bir kent" koymayı önermişti. Bkz. J.L. Cohen, *Le Corbusier and the Mystique of the U.S.S.R.: Theories and Projects for Moscow 1928-1936* (Princeton, 1992).
- 8 L. Perchik, *The Reconstruction of Moscow* (Moskova, 1936), 67.
- 9 A. Ling, "Moving buildings in the U.S.S.R.," *Architects' Journal* 2 (1944): 155.
- 10 Bkz. S. Boldirev ve P. Goldenberg, "Ulitsa Gorkogo V Proshlom I Nastoyashchym," *Arkhitektura SSSR* 4 (1938): 14-24.

- 11 Stalinci sanayileşmeyle bağlantılı teknoloji kültürü, "üretim bandı" (konveyör) terimini moda haline getirmişti. Sosyalist Gerçekçi *magestrale*'nin yerinden ettiği Sovyet tarzı işlevsel sokak prototipine böyle denirdi. Sovyet toplumunu çok iyi örgütlenmiş bir fabrikayla karşılaştıran İlin'in *Bol'shoi konveier* (1934) romanının ve NKVD'nin itiraf elde etmek için kullandığı yirmi dört saatlik sorgulama tekniğinin adı da buydu.
- 12 Bkz. A. Koslovski, "Organizatsiya Stroitel'nykh Rabot Po Ul. Gorkogo," *Arkitektura SSSR* 4 (1938): 26-30. Mordvinov daha sonra, bu dönemin Sovyet iş politikasındaki genel eğilimlere ters düşen bir iddia olarak, şantiyede parça başı ücreti kaldırdığını belirtmişti. Bkz. "Soviet City Planning," *Landscape* 1 (1953): 20.
- 13 *Arkitektura SSSR* 1 (1933): A. Tarkhanov ve S. Kavtaradze, *Stalinist Architecture* (Londra, 1992), 49'dan alıntılanmıştır.
- 14 *Pravda* 253 (9 Kasım 1922): V. Tolstoy, I. Bibikova ve C. Cooke, *Street Art of the Revolution* (Londra, 1990), 143'ten alıntdır.
- 15 Daha sonra eleştirmenler Çeçulin'i cepheyi yeniden biçimlendirme yerine bozmakla suçlamıştı. Oysa Stalinci kentleşme bağlamında bu mimari eskalasyon bütüncü planlamanın gereği idi. Eğer değiştirilmeden bırakılsaydı, Kazakov'un binası Gorki Sokağı'nın görkemli cepheleri arasında kaybolurdu. Mossovet, yükselmesi ve teatral cephesi sayesinde, sokağın hiyerarşi skalasında eski yerine kavuştu.
- 16 Mordvinov'un A blokunda bir katın planı, beş odalı dairelerin 104 metrekare alanlı, dört odalı dairelerin 85 metrekare alanlı, üç odalı dairelerin 57 metrekare alanlı ve iki odalı daireler için de biri 57 metrekare alanlı, diğeri 35 metrekare alanlı iki tasarım olduğunu gösterir. Bu kat alanlarını, May'in 1926-27'de Frankfurt kenti için yapılmış projesinde, Niederrad'daki dairelerle karşılaştırın: dört odalı daireler 105-15 metrekare, üç odalı 65 metrekare, iki odalı daireler 56 metrekaredir. May'in dairelerinin işlevsel olarak da daha geniş olduklarına dikkat edilmelidir; zira Mordvinov'un dairelerindeki dörtten sekiz metreye kadar bir alanı işgal eden biçimsel giriş mekânı ortadan kaldırılmıştır.
- 17 *Vecherniaia Moskva* (4 Ekim 1934): S. Fitzpatrick, *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia* (Ithaca, 1992), 224'ten alıntı yapılmıştır.
- 18 Fitzpatrick, *Cultural Front*, 177.
- 19 M. Dijlas, *The New Class: An Analysis of the Communist System* (New York, 1957).
- 20 D. Joravsky, "The Construction of the Stalinist Psyche," *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931* (Bloomington, 1978) içinde, ed. S. Fitzpatrick, 113.
- 21 Isaak Y. Aigel'le 29 Temmuz 1993'te yapılan görüşme. Aigel, Sovyetler Sarayı projesinde Boris Yofan'ın kişisel yardımcısıydı ve uzmanları yerleştirmekle görevliydi.
- 22 Gorki Sokağı'nda özellikle entelektüellerin yaratıcı kesimi iyi temsil ediliyordu. Sokak sakinlerinden biri, Lenin'in portrecisi ressam Pyotr Vasilyev'di. *Çeliğe Su Verildi* isimli romanı Sosyalist Gerçekçi kurgunun tanımlanmasına yardımcı olan Nikolay Ostrovski 14 numarada oturuyordu; Sovyetler Birliği Yazarlar Birliği'nin uzun süre başkanı olan A.A. Fadeyev, yaşamının son yıllarını 27 numarada geçirmişti. Le Corbusier'nin Çentrosoyuz Binası'nın inşaatında denetçi olan N.D. Kolli de, Gorki Sokağı'nda antika dolu bir apartmanda yaşamıştı.
- 23 Fitzpatrick, *Cultural Front*, 217.

- 24 B. Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond* (Princeton, 1992) içinde, 50.
- 25 P. Hall, *Cities of Tomorrow* (Cambridge, Mass., 1988), 202. Artık doğru ideolojik algılama biçimlerinden vazgeçilebileceğinden, yayalar için sokağın en büyük zevklerinden biri, *magestrale*'nin çok katlı zafer taklarnın arkasındaki, alçakgönüllü dönemlere ait bu sokak ve binaların keşfidir.
- 26 Dönem üzerine klasik çalışma, S. Fitzpatrick, ed., *Cultural Revolution in Russia*'dır (Bloomington, 1978).
- 27 Maliye Halk Komiserliği için yapılmış olan konstruktivist Narkomfin Bloku, elli kadar çalışan ile ailelerine yalnızca özel daireler değil, bir anaokulu, hazır yemek tesisi, jimnastikhane, kitaplık ve çatıda bir bahçe de sağlamak üzere tasarlanmıştı. Burov'un Yeni Rönesans tarzı Narkomlesprom blokunda olduğu gibi, bu israf, sonunda bütün yurttaşlara sağlanacak olan yeni bir yaşam biçiminin ön sergilemesi olarak açıklanıyordu. İkinci yapı yoz bir seçkincilik örneği olarak kınamalara yol açarken, birinci yapının sürekli Sovyet sosyal konutunun başlıca örneği olarak sunulması, üslupçu partizan mimarlık tarihi yazımının açık çarpıtmalarından biridir.
- 28 Trotsky, *Revolution Betrayed*, 120.
- 29 Perchik, *Reconstruction of Moscow*, 72.

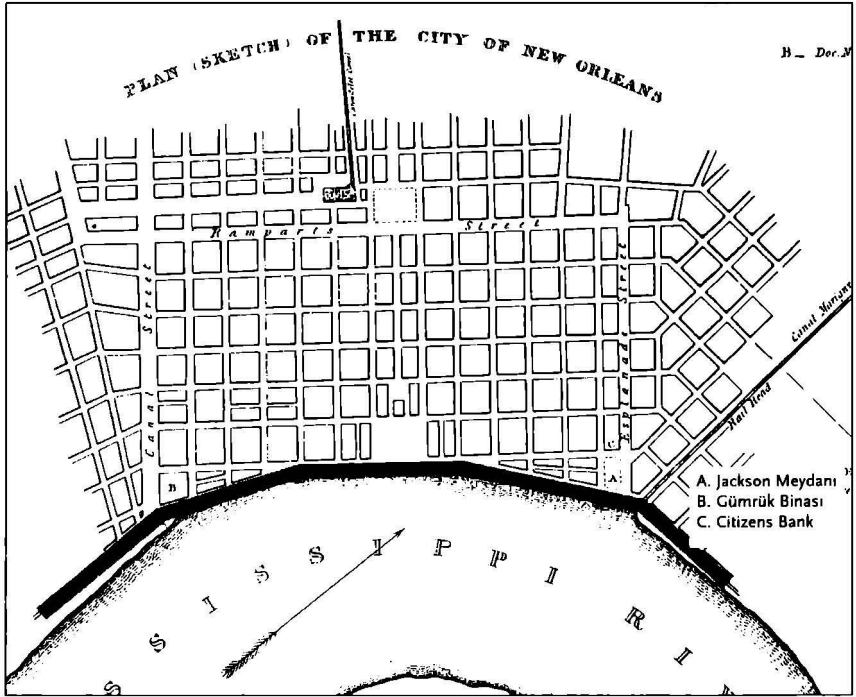
NEW ORLEANS

DÜNYANIN EN ÖNEMLİ SOKAĞI

TAŞKIN SETİ

Amerikan iç savaşından önce, yolcular New Orleans'e Mississippi Irmağı yoluyla gelirdi; karadan yol yoktu. Kente yaklaşan yolcular ilkin toprak taşkın setini (*levee*) görüyor, çok şaşırıyorlardı (Res. 1). Burada buharlı gemiler, ırmağın yukarisından gelen düz karinalı gemiler, okyanusa açılan gemiler, kıyı boyunca dörtlü beşli sıralar halinde rıhtıma bağlanmıştı. Yolcular, bunca geminin arkasında taşkın setine dağ gibi yığılı pamuk balyalarını, keresteyi, büyük şeker ve tütün fiçilerini, pirinç ve mısır çuvallarını, domuz eti varillerini, melas fiçilerini, çiftlik makinelerini çevreleyen kalabalığı görürdü (Res. 2). Seyyar satıcılar taşkın seti boyunca ve bitişik meydana kurulmuş tezgâhlar ile kulübelerde istiridye, puro, meyve, ucuz giysiler, velhasıl ellerine geçen her şeyi satarlardı; kentin ana meydanı olan Place d'armes yakınında ise asıl satış yerleri vardı. İnsanı en çok şaşırtan da, burada çoğu limanın vazgeçilmez öğesi olan yoğun iskele ve depoların görülmeysi idi; geniş taşkın seti neredeyse çıplaktı.

Bazı ziyaretçiler, bunu sıradan bir rıhtım, "alçakgönüllü bir ticari düzlük" manzarası olarak kabullenmişti; arkasındaki kentte yapılacak gelişigüzel bir gezinti bu izlenimi güçlendiriyordu. İlk bakışta New Orleans'in son derece geleneksel bir planı vardı: ızgara planlı ticari bir kent, iki yanında 1788'den sonra dönem dönem kâr sağlama amacıyla inşa edilmiş ızgara planlı banliyöler. Asıl kent, yani Vieux Carré'yi mühendis Pierre LeBlond de la Tour planlamış, yardımcısı Adrien de Pauger planı 1721'de uygulamıştı. On kare biçimli blok uzunluğunda, altı blok derinliğindeki düzenli ızgara, ırmak boyunca uzanıyordu. Ortadaki Place d'armes (şimdiki Jackson Meydanı) Amsterdam gibi ticari limanları hatırlatıyor, Florida'daki İspanyol St. Augustine ve Alabama'daki Fransız Mobile gibi ticaret merkezlerinin planlarındaki meydanlara benziyordu. Kent ızgarasının çevresinde de taşkın



Resim 1. 1835'lerde New Orleans kentinin planı (taslak). Vieux Carré ortadadır. Taşkın seti koyu renkle belirtilmiştir.

hendekleri ve toprak setler vardı, ama bunlar onarılmadığından, 19. yüzyıl başlarında yıkıldı.'

New Orleans görünüşte geleneksel olmasına karşın, görüldüğü gibi değildi. Kentin garip topografyası, ırmak kıyısına ticari bir liman için bile aşırı denebilecek bir önem kazandırmıştı. İç savaş öncesinde kentte son derece önemli bir rol oynayan ziyaretçiler ve gezici tüccarlar, geleneksel ticari liman beklentilerine Crescent City (Hilal Biçimli Kent) de denen New Orleans'de yanıt bulamıyorlardı. Limanın görünümü ve işlevi 1803'ten sonraki yarım yüzyıl içinde, diğer Amerikan liman kentleri gibi dikkati çekecek kadar değiştiyse de, yerlilerin ve yabancıların görüşlerinin

kesişmesi, taşkın setinin gelişmesine belirgin yörüngesini kazandırdı. New Orleans'in iç savaş öncesi kimliği taşkın setinden oluşturuldu.

Orleanslilerin Mississippi'ye besledikleri duygular son derece karışıktır. Kent ırmak kıyısı ile çeyrek mil uzaklıktaki bataklık arasındaki küçük kuru bir araziye, alçak, doğal bir toprak setinin üzerine kurulmuştu. Irmağın yıllık taşkınlarıyla oluşan doğal toprak set ırmaktan geriye doğru eğimliydi (Res. 3, 4). Kent ırmağın en yüksek noktasından daha alçaktaydı; kentleşmiş alanı yaşanabilir kılmak için sete sürekli toprak eklemek gerekiyordu. Demek ki set daha en baştan Mississippi'nin yaklaşmasını önleyerek kentin varolmasını sağlamıştı. Doğal toprak set, ırmağın üzerinden aşmasını ya da bazı zamanlar olduğu gibi yıkmasını engellemek için yapay bir taşkın setiyle sürekli güçlendiriliyordu; kazıkların arasına toprak doldurularak oluşturulan bu yapay set durmadan genişlemekteydi.²

Irmağın seti günbegün aşındırması, arada bir ortaya çıkan afetlerden daha da korkutucuydu. İç savaştan önceki New Orleans'de bir suçluluk mitolojisi gelişmişti, çünkü halk arasında dolaşan inanışlara göre, salgın hastalıkların nedeni miyazma, yani nemli topraktan yayılan zehirli havaydı. Orada yaşayanlara göre Crescent City insanların yerleşimine hiç uygun değildi; çünkü nemli düzlükte, ırmak kıyısının, bataklıkların ve kentin altında, dünyanın ilk devirlerinden kalma ormanların çürüyen kalıntıları vardı. Hekimler ve halk, toprak her altüst edildiğinde açağa çıkan çürümüş organik maddenin, kavurucu iklimde insanların beden atıklarıyla birleşip ölüm oranının yükselmesine neden olduğuna inanıyorlardı. 19. yüzyıl ortalarında New Orleans'deki ilk salgın hastalıklar uzmanı Edward H. Barton, kırk yılın sağduyusunu bir sağlık haritasının üzerine aktardı; böylece, sarıhummanın çıktığı yerlerin drenaj ve seyrüsefer kanalları için yapılan kazılarla ilişkisi saptandı: İnsanlar ne kadar sık kazarlarsa, o kadar sık hastalanıyorlardı (Res. 5). Kente çeki düzen vermek için ne kadar çabalanırsa, kent sakinleri bir o kadar tehlikeye giriyordu.³

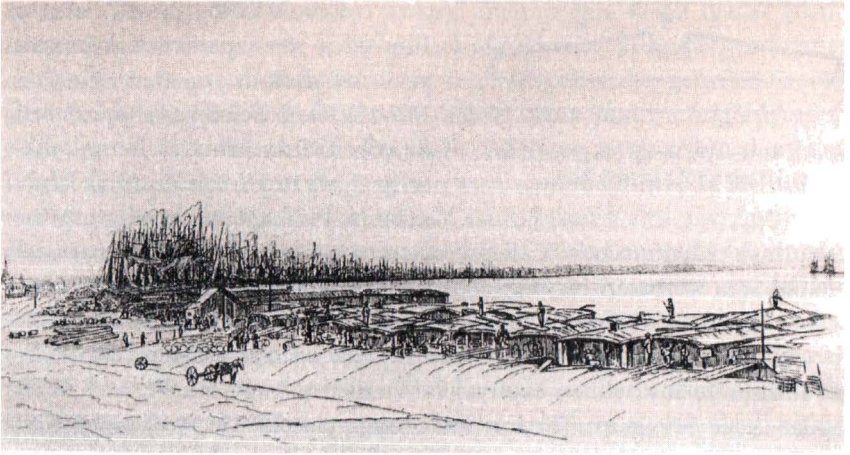
İrmak, dikkatsizleri hem sel ve hastalıkla, hem de kazayla alıyordu. Caroline Hale, Massachusetts'te oturan kız kardeşine taşkın seti hakkında şunları yazmıştı: "Eğer biri setten düşerse hiç kuşkusuz kaybolur; alt akıntı o kadar güçlüdür. Bizim Stevadoor düştüğünde, onu kurtarmak için kimse



Resim 2. 1860'ta taşkın seti. Soldaki St. Louis Katedrali'nin kulesi ve orta üstte taşkın setindeki et (Fransız) pazarı, Jackson Meydanı'nın yerini belirler.

kılımı kıpırdatmadı; o da su yüzüne çıkamadı." Suyun getirdiği ölüm kentin üzerine öyle bir çökmüştü ki, New Orleans bir "Islak Mezar"dı. Gerçekten de, kentin en yoksul ölüleri arkadaki bataklığın kenarındaki mezarlıklarda, su dolu çukurlara gömülüyordu; "hasta bir yabancıyı karabasanlara boğan" bir sondu bu.⁴

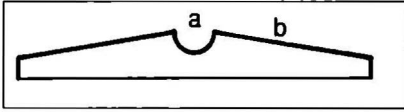
O dönemde, suyun geleneksel olarak vahşi doğaya atfedilen bazı nitelikleri vardı. İşte bu her yerde olan, uğursuz, ne yapacağı bilinmeyen sudan, bir ülke kazanılmalıydı: taşkın seti, Mississippi'nin "taşkınlarından kara toprağı çekip çıkardı." Vahşi doğaydı bu toprak, dolayısıyla çoraktı, gelişmemiş ortak alan olarak herhangi bir amaç için kullanılabilirdi. Benjamin Henry Latrobe, kentin ilk su şebekesinin su girişi borusunu, "her



Resim 3. Basil Hall, *New Orleans'de Mississippi*, 1828, gravür. Hall bu manzara resmini yaptığında, ırmağın kentten yaklaşık iki metre ya da biraz daha yüksek olduğunu belirtmişti.

türlü iğrenç pisliğin her saat biriktiği kıyıya yakın geniş kirli alanlardan kaçınmak üzere", ırmak yatağının en uzak köşesine uzatmıştı; şebekenin döşenmesi 1820'de bitti. Bu pisliğin içinde, kentin sağlığını tehlikeye atan "hayvan ölüleri ve başka pis maddeler", özellikle de lazımlıklardan ve helalardan boşaltılanlar vardı. Başka limanlarda da su şebekesi kirliydi, suyla bu kadar iç içe olmayan kentlerdeki işlenmemiş topraklarda da aynı sorun yaşıyordu. İç Savaş öncesi dönemin New Orleans'inde bu alışkanlıktan vazgeçilemiyordu. Güneyli General Benjamin Butler ve eşi 1862'de Carondelet Kanalı boyunca arabayla gezintiye çıktıklarında, "olabilecek en muzır ve neredeyse nefes almayı olanaksız kılacak kadar iğrenç kokuların" hücumuna uğramışlardı. "Kanalın bütün yüzeyini ve göleti kedi ve köpek leşleriyle, kıyıdaki ölü katırların kalıntılarıyla dolu kalın, yeşil, kirli bir tabaka örtmüştü." Bayındırlık işleri müdürü ise kokunun "her zamankinden daha fazla olmadığını" söylüyordu.⁵

Su, aynı zamanda New Orleans'in yaşamıydı. Taşkın seti Mississippi Irmağı'nın geniş ortalama ile Karayipler çanağının temas noktasıydı. Setin ekonomik işlevleri, koruyucu işlevleri kadar önemliydi.



Resim 4. Mississippi Irmağı yatağının (a) ve doğal taşkın setinin (b) şematik kesiti.

Creole'lerin, yani kentin Fransızca ve İspanyolca konuşan yerli ahalisinin egemenliğindeki New Orleans belediyesi, taşkın seti ile çökeltisinin (ırmağın her yıl yükselip alçalırken liman ve ırmak kıyısı arasına bıraktığı alüvyonlu tabaka)

kamu malı olduğunu büyük bir gayretle savunuyordu; bu düzlüklerde özel amaçlar için herhangi bir değişiklik yapılmasına izin verilmemişti (bkz. Res. 6). Set ve çökeltinin “genelde kamuya hizmet etmesi gerektiği ve hiçbir şekilde özel kişilerin bu alanlardan kâr elde edemeyeceği” gerekçesiyle, her ikisine de inşa edilen özel yapılar hemen yıkılıyordu. İlk özel mülk yapılar Levee Sokağı'nın (Taşkın Seti Sokağı; şimdiki Decatur) diğer yanına, liman bölgesinden oldukça geriye yapılmıştı. Ancak İç Savaş'tan sonra demiryolunun gelişiyile New Orleans'in ekonomisinde ırmağın egemenliği sona erdi ve özel girişimler rıhtımı ele geçirdi. Oysa savaştan önceki dönem boyunca, taşkın seti kimsenin el süremediği kamu alanıydı.⁶

1790'dan sonra kente akın eden “Amerikalıların”, yani kuzeyden ve güneyden göç eden İngilizce konuşanların rıhtım kavramı farklıydı. Kuzeydeki limanlarda, kentin kurulmasından kısa bir süre sonra rıhtımın özel mülk sahipleri tarafından işgal edilmesine alışılmıştı. Örneğin, New York kenti sömürge dönemi ve ilk ulusal dönem boyunca, zaman zaman kıyıdaki mülklerini satmış, bir süre sonra da kıyıdaki toprakların nasıl kullanılacağını denetlemekten vazgeçmişti; bu topraklar halkın yararına yöneltilecek bir kamu kaynağı olarak değil de, belediye gelirlerinin kaynağı olarak görülüyordu.⁷

Amerikalıların ve Creole'lerin rıhtımdaki kamu çıkarı ve kamu alanı tanımlarındaki zıtlık, eski New York valisince Louisiana'nın satın alınışından hemen sonra ortaya çıkan bir hukuk savaşıyla öne çıktı. Edward Livingston'un işleri kötü gitmişti, o da New Orleans'e taşındı, ırmağın yukarısındaki Faubourg Saint-Marie'deki çökeltinin mülkiyetini, kentin Creole sakinlerinden Bertrand Gravier'nin mirasçılarından satın aldı; ancak mülkiyet hakkına sahip olduğunu mahkemenin onaylaması gere-

kiyordu (Res. 6). Mahkemedeki hukuki manevralara koşut olarak çıkan hararetili tartişmalar Creole ve Amerikan görüşlerinin ardındaki varsayımları gözler önüne serdi. Kent kurulu ve temsilcilerince dile getirilen Creole görüşü, herhangi bir özel yararın ötesindeki kamu yararını öngörüyordu. Kamu yararı New Orleans'ın güvenliği, sağlığı ve ticari refahı demekti. İskele, iş ve eğlence alanı olan, kentin arsalarını doldurmakta kullanılan toprağı sağlayan ortak arazi, yani çökelti alanı, kamuya aitti. Livingston'un çökelti alanı üzerindeki denetim hakkı, bütün bu kullanımları tehdit ediyordu. Niyeti, taşkın setini çökelti alanının ötesine taşımak ve akaşlanmış toprağa kanallar açarak bir tür özel liman inşa etmekte. Kurula göre, bu girişimler kentin sağlığını tehlikeye atacaktı, çünkü toprak yerinden oynatılacak, hava akımı engellenecekti. Düz karinalı gemilerin alışılmış iskelesini kaldırarak ve olasılıkla, ırmağın akıntısını doğal yatağının dışına çıkartıp limanı mahvederek, New Orleans'ın ticaretini de daha beter tehlikeye sokacaktı. Ayrıca, Livingston'un girişimleri tek tek New Orleanslıleri da geleneksel haklarından yoksun bırakacaktı; örneğin "bu sıcak memleket-te çok gerekli olan akşam yürüyüşlerini" yapacakları bir alan olmayacaktı artık, hatta "taze ırmak havası alma, güzel manzaranın ve karşı kıydaki kırların zevkini çıkarma" hakları da olmayacaktı. Livingston'un girişimi kent imgesine büyük zarar verecek gibi görünüyordu: " nde zarif evleriyle ırmak boyunca düzgün yarım daire biçiminde uzanan limanın ve kentin güzellikleri mahvolacaktı. Düzensiz ve pis depoların iğrenç görünüşleri ve kokan kanallar manzarayı ölümün ve kimsesizliğin kasvetli mekânına benzetirken, kentin şimdi keyifle seyrettiği ırmağı ve karşısındaki kırları, ırmaktan ve kırdan da kentin ve limanın görünümlerini kesecekti; üstelik bu, çok kısa bir sürede gerçekleşecekti." Gerçekten de, Livingston'un "gayri tabii gizli planları, kentte yaşayanların ruhlarını neşelendiren, duygularını tatmin eden her nesneden bir şeyler alıp götürecekti."⁸

Kentin temsilcileri Livingston'un yaptıklarını, kaybı ekonomik bakımdan ölümcül olacak, "bu bölgede yaşayan herkes için çok yararlı, vazgeçilemeyecek kadar gerekli," bir kamu malına, "hileyle" el koymayı amaçlayan "yasa dışı yatırımlar" olarak damgaladılar. Öte yandan Amerikalılar ortak hak ya da yarar diye bir şey tanıımıyorlardı. Bütün

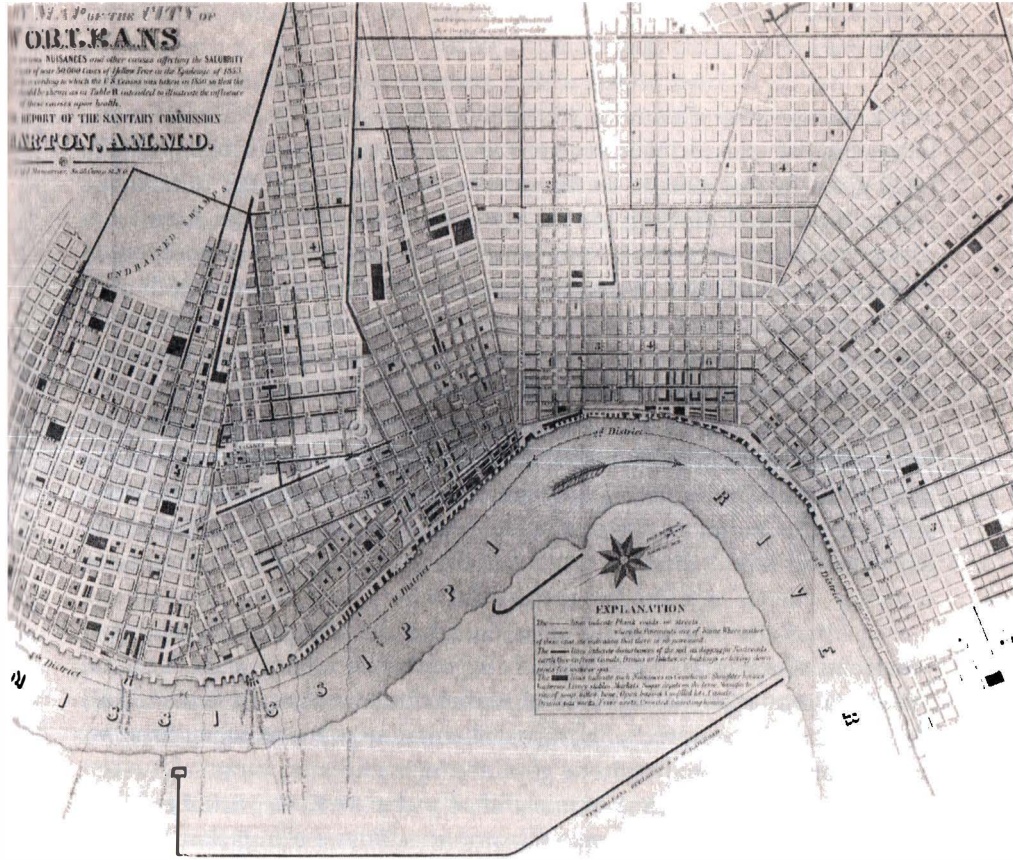
arazi özel mülkiyete açıktı ve kent yönetiminin işlevi, kamu haklarından çok bireysel mülkü korumaktı. Eğer insanlar arazi alma ya da rıhtımda gezinme ayrıcalığından keyif alıyorlarsa, nedeni o sırada bu yerlerin gerçek sahiplerinin halkı dışlamak istememesiydi. Ancak, artık yurttaşlar o araziye ihtiyaç duyuyorlarsa, o zaman satın almalarına izin verilmeliydi. Creole'ler davayı kamusal yarara karşı özel mülk sahiplerinin açgözlülüğü olarak algılıyor, Livingston ise durumu "kişisel özgürlüğün mahvı" olarak değerlendiriyordu.⁹

Çökelti alanı davası, Creole'ler ile Amerikalıların kamu alanına ilişkin görüşleri arasındaki en dramatik anlaşmazlıktı, ama sonuçta taşkın setini biçimlendiren de bu anlaşmazlık oldu. Endüstri öncesi liman kentlerinin çoğu gibi, New Orleans liman bölgesi aslında ticari bölge olmanın yanı sıra, önemli kurumların ve elit konutlarının bulunduğu yerdi. De la Tour kenti planlarken, Katolik Kilisesi, karakol, hapisane, kışla, antrepolar ve yüksek rütbeli memurların konutları gibi başlıca siyasal ve dinsel yapıları, Place d'armes'ın çevresine ve Levee Sokağı'na yerleştirmişti (Res. 7). Bu yapılar bir çekim merkezi oluşturdu, zengin tüccarlar yavaş yavaş rıhtımdaki hükümet görevlilerine katıldı.¹⁰

19. yüzyıl başlarında Amerika'nın birçok deniz kıyısı limanında ticari etkinlikler rıhtımda yoğunlaşmış, buna rıhtımların salgın hastalık yuvası olduğu kuşkusu eklenince, zenginler limandaki konutlarından kaçmıştı. 1830'da artık zenginler liman bölgesinde oturmuyordu; rıhtımlar gemilere, antrepolara, meyhanelere, pansiyonlara ve birkaç fakire kalmıştı.¹¹

New Orleans'de de liman bölgesi hemen hemen terk edilmişti. 19. yüzyıl başlarından sonra Levee Sokağı boyunca gerçekten büyük hiçbir konut yapılmadı; bütün rıhtımlarda olduğu gibi, yan sokaklar genelev ve meyhanelerle dolarken, büyük konutlardan bazıları ya çürümeye terk edildi ya da otele çevrildi. Levee Sokağı'nın büyük bir bölümüne dükkân ve depolar inşa edildi, ırmağın yukarısındaki Yeni Levee Sokağı'nı ise benzer yapıların yanı sıra pamuk presleri ve başka endüstriyel yapılar kapladı.¹²

Yine de, savaş öncesinin New Orleans'inde rıhtım diğer limanlardaki gibi tümüyle ticarete terk edilmedi. Katolik kilisesi özgün yerini ve kentin kalabalık Katolik nüfusunun törensel merkezi olarak önemini koru-



Resim 5. Edward H. Barton, New Orleans Kenti'nin Sağlık Haritası, 1854. Çizgi koyuluğunun artması, hastalık tehlikesinin arttığını gösterir. Suyollarının çoğu ve taşkın seti siyahtır.

du. Levee Sokağı boyunca, elit sınıfa ait olmasa da, üst sınıfa ait yeni evlerin yapımı sürdü. Mimar Gurlie ve Guillot, Ursuline rahibeleri için Levee Sokağı'na bakan, alt katlarda dükkânların yer aldığı bir sıra üç katlı ve balkonlu ev yaptılar. (Eski) Jackson Meydanı'nın çevresinde kaliteli konutlar inşa edildi; Vieux Carré'nin ırmağın aşağısına denk gelen ucunda, eski St.

Charles Kalesi'nin yerindeki bu konut alanı kısa ömürlü oldu, 1830'ların ortalarında yerine ABD Darphanesi yapıldı.¹³

1851'de Jackson Meydanı diye yeniden isimlendirilen Place d'armes'a, yavaş yavaş elit sınıfın yerleşmesi çok şaşırtıcıydı. Aslında liman bölgesinin bir parçası olan bu meydan idam cezalarının infaz edildiği, toplu gösterilerin yapıldığı, bir tür gayri resmi pazaryeri olarak kullanılan, kabaca biçimlendirilmiş bir gösteri alanıydı. 1819-20'de alanın düzenlenmesine girildiğinde, demir ve taş bir çit yapıldı, kentin mühendisi Joseph Pilié peyzajı tasarladı ve Benjamin Henry Latrobe bir çeşme inşa etti. Ne var ki, meydan çeyrek yüzyıl sonra taşkın setinin sefahat ortamına geri dönmüştü. 1846'da New York'lu Abraham Oakey Hall, Latrobe-Pilié güzelleştirme çalışmalarından geriye kalanı şöyle anlatıyordu: "Çok düzgün bir çit, bir ya da iki saygın yaşlı ağaç, yüz ya da iki yüz yaprak çimen, bakımsız bir çeşme ve çırılçıplak bir bayrak direği. ... Irmak manzarası var ve akılcıca harcanacak birkaç bin dolarla davetkâr bir gezinti yerine dönüşebilir; şimdiyse göçmenler, sarhoş denizciler ve tembel hamalların kaldığı ucuz pansiyonlarla dolu." Kısacası, diye düşünüyordu Hall, "Place d'armes ismi serbestçe 'dilenci sığınağı' diye çevrilebilir."¹⁴

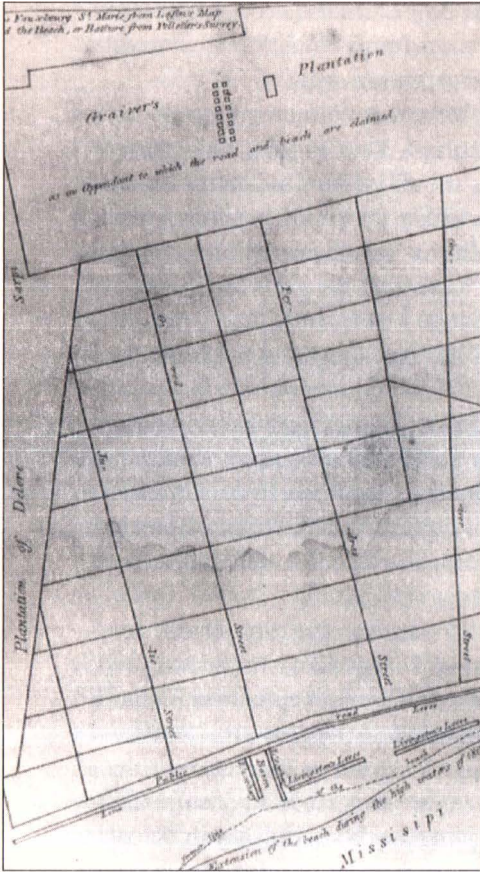
Ancak, meydan dört yıl sonra yeniden bakımdan geçirildi. İspanyol yönetiminin sonlarında New Orleans'e egemen olan aileden gelen Barones Micaela Almonester de Pontalba, meydanın her iki yanına, alt katları dükân olan iki sıra ev yaptırdı. Belediye de hemen meydanı yeniden düzenledi, yeni bir çit yaptı ve bugün de gördüğümüz zarif parkı yarattı. Ama bu yenileme çalışmaları taşkın setinin birkaç metre ötesinde yürütülmüştü; başka bir deyişle, Place d'armes işçi sınıfının dünyası olan taşkın setinin bir parçası, taşkın seti de soyluların dünyasının bir parçasıydı. Liman bölgesinin ikili dünyası kolayca bir araya gelmedi ve taşkın setinde ticari yapılar arttıkça, çatışmalar da arttı.¹⁵

Taşkın setinin bazı bölümleri soyluların dünyasına dahil oldukça, diğer bölümleri ticaret dünyasının eline geçiyordu. New Orleans'in özgün ızgara planı, ırmağın geniş dönemecine teğet yapılmıştı; ırmak kenarı her iki uçta Levee Sokağı'ndan uzaklaşıyor, ortaya büyük üçgen rıhtım alanları çıkıyordu (bkz. Res. 7). Belediye asıl taşkın setinde yapılaşmaya izin ver-

mezken, 1823'te ırmağın aşağı yönündeki üçgen rıhtımda yer alan et (şimdiki Fransız) pazarının yanına bir sebze pazarı inşa etmiş, bir yıl sonra da ırmağın yukarısındaki üçgen rıhtımı peyderpey satmıştı.

Belediyenin bu girişimleri hem federal hükümetin hem de bitişikteki mülk sahiplerinin direnişiyle karşılaştı. Kent kurulu, Livingston'u engellemek için planlanmış bir taktikle, ırmak kıyısını federal mülk ilan etti; ama şimdi de federal hükümet, özellikle gümrük binasının bulunduğu rıhtımı, ayrıca taşkın seti ile çökeltinin gemi onarım atölyelerinin bulunduğu orta bölümündeki arsaları istiyordu. Belediye, açtığı davayı 1836'da Yüksek Mahkeme'de kazandı; federal hükümet de üçgen rıhtımları belediyeye bırakarak gemi atölyelerini ırmağın aşağısına taşıdı. Federal hükümete karşı çıkarken belediyenin iki farklı (ve epeyce zıt) savı vardı: Birincisinde, gemi atölyelerine karşı çıkarken Livingston'a karşı kullandığı nedenleri ileri sürmüştü: Bu atölyeler halkı ırmağa ulaşma hakkından yoksun bırakıyordu. İkinci sav ise, rıhtım arazisinin belediyeye ait olması gerektiği idi, çünkü rıhtım gelirleri New Orleans sokaklarının döşenebilmesi ve başka çalışmalar için gerekliydi. Böylece belediye, gelir elde etmek için rıhtımını satan New York'u taklit etmiş oluyordu.¹⁶

Ancak, belediye rıhtım arazilerini satınca, özel mülkiyeti savunanların da muhalefet hakkı doğdu. Levee Sokağı'ndaki mülk sahipleri, bitişiklerindeki arsalarla hem belediyenin sebze pazarı yapmasına, hem de müteahhitlerin Blue Stores denen dükkân blokunu inşa etmesine mülkiyet hakkı ihlali gerekçesiyle karşı çıkıyorlardı; Livingston ve yandaşları da aynı savı ileri sürmüştü. Bu arada, çökelti alanının satışına karşı çıkan belediyenin sıraladığı dezavantajları da tekrarlamaktaydılar. Dul Bayan Carrick sebze pazarının evi ile ırmak arasında, "uzun süredir *kutsal ve dokunulmaz* olarak görülen noktada" bulunduğunu ileri sürdü. Pazar inşaatı "ırmağı serbestçe, doğrudan ve kesintisiz *görmesine*" engel olacağı gibi, "ırmakla ticari ve ... diğer bütün iş ya da zevk amaçlı ilişkilerini" de ihlal edecekti." Bunun, "eski kent sınırları dahilindeki kıyıların hiçbir bölümünde örneği görülmedik biçimde, kamunun özel hakka saldırısı" olduğunu söylüyordu. Levee Sokağı'nın üst tarafında mülkü olup da Blue Stores'un yapımına karşı çıkanlar gibi, Carrick de savaşı kaybetti.¹⁷



Resim 6. Faubourg Sainte-Marie haritası. Tartışmalı çöktelti alanı ile Edward Livingstone'un sonuçsuz kalan geliştirme planı görülüyor.

Kent halkı, yasalar ve devlet çalışanları giderek artan Amerikan etkisini sindirdikçe, taşkın setinin gelişimi de etkilendi. Belediye rıhtım üzerinde temelde herkesin hakkı olduğu inancını sürdürmekteydi, ama bu resmi konumda Amerikalıların yeni kent politikası kavramlarının etkisi de görülüyor değildi; Amerikalılara göre hükümet bu oyunda bir aktör değil, özel etkinlikleri kolaylaştıran bir aracıydı.¹⁸ Bu değişken koşullarda, taşkın setinde yapılacak belirli değişiklikler tartışılıyordu. Yeni inşaatlara çoğu zaman şu yeni özel mülkiyet hakkı terimleriyle karşı çıkılsa da, muhalefet taşkın setinin ihlal edilemezliği inancına da dayandırılıyordu. Üstelik ticari gelişme üzerine bu tartışmaların olması bile, başka Amerikan liman kentlerinin aksine, New Orleans'de rıhtımın günlük yaşamda hâlâ önemini sürdürdüğünün işaretiydi. Rıhtım tamamen denizcilere ve liman işçilerine terk edilmiş değildi.

Gerçekten de, taşkın seti New Orleans'in başlıca sosyal mekânlarından biriydi. Avrupa'da kentlinin açık havada dolaşma alışkanlığı, 17. yüzyılın sonlarında ve 18. yüzyılda gitgide yürüyerek

dolaşmaya dönüşüp kent toplumunun birçok kesiminde yayılırken, New Orleans yürümek için bahçeleri, meydanları, bulvarları ya da bu gibi alışlagelmiş mekânları olmadığını gördü. Place d'armes uygun değildi, kentin çevresini topraktan duvarlar, bataklıklar ve tarlalar sarmıştı; resmiyet dışı sosyalleşmeye fırsat tanıyacak bir yer kalmamıştı. Kısa bir süre için, ırmağın yukarısındaki kale duvarlarının arkasına "halkın yürüyüş yapabileceği ağaçlı yollar" yapıldı, ama bu arazi 1797'de inşaatçılara verilip halkın kullanabileceği bir mekân olmaktan çıktı. Böylece, taşkın seti yürüyüş alanı oldu, Vieux Carré'nin ırmağın aşağısındaki bölümüne portakal ağaçları (daha sonra, tespih ağaçları) dikildi. Kale duvarlarının yıkılmasından sonra Canal, Rampart ve Esplanada sokakları, iki yanı ağaçlı *Promenade Publique* olarak düzenlendi, ama taşkın seti en rağbet gören akşam gezintisi mekânı olmayı sürdürdü.¹⁹

İç savaş öncesinde rıhtım giderek ticarileştiyse de, üst sınıf konutları Levee Sokağı'nda kaldı ve taşkın setinde sosyalleşme sürdü. Arada bir gerilim çıksa da, New Orleanslilere doğal göründü bu, çünkü o neredeyse kutsal taşkın seti, New Orleans'e özgü nitelikleri bir araya getiriyordu: etnik çeşitlilik, sefahate düşkünlük, Karayip ve Mississippi çanaklarının kesişme noktasında olması dolayısıyla çılgınca yürütülen bir ticaret, ırmakla zorunlu ve tehlikeli bir ilişki.

Yabancılar, taşkın setinin bu niteliklerini, kuzey ve Avrupa kentlerindeki ticari ve toplumsal yaşamın ayrı olmasına alışmış gözlerle görüyorlardı. Başlangıçta, taşkın seti ile pazarlardan gelip geçen malların çeşitliliği ve bolluğu karşısında etkileniyorlardı; bu mallar yalnızca ırmağın yukarısından değil, Karayipler'den de geliyor, böylece taşkın seti "dünyanın en önemli sokağı" oluyordu. Kent sakinleri, tüccarların çeşitliliği karşısında da aynı derecede büyüleniyorlardı. Kuzeyli James Edwards şunları yazmıştı: "Taşkın seti sokağına girdiğinizde, her renkten ve iklimden insanlar görürsünüz, Bombay ve Habeşistan'dan gelen siyahları, İtalya'nın ve karanlık İspanya'nın güneşten yanmış çocuklarını, yiğit Fransa'nın esmerlerini, Çin ve Japonya'dan balar renklilerini; aynı zamanda Meksika ve Güney Amerika'dan gelenleri, İrlanda'nın kızıl saçlılarını, dürüst İskoçları ve gururlu İngilizleri ve Yankee Ülkesi'nden gelen bizim sarışın yatırımcıları..."²⁰

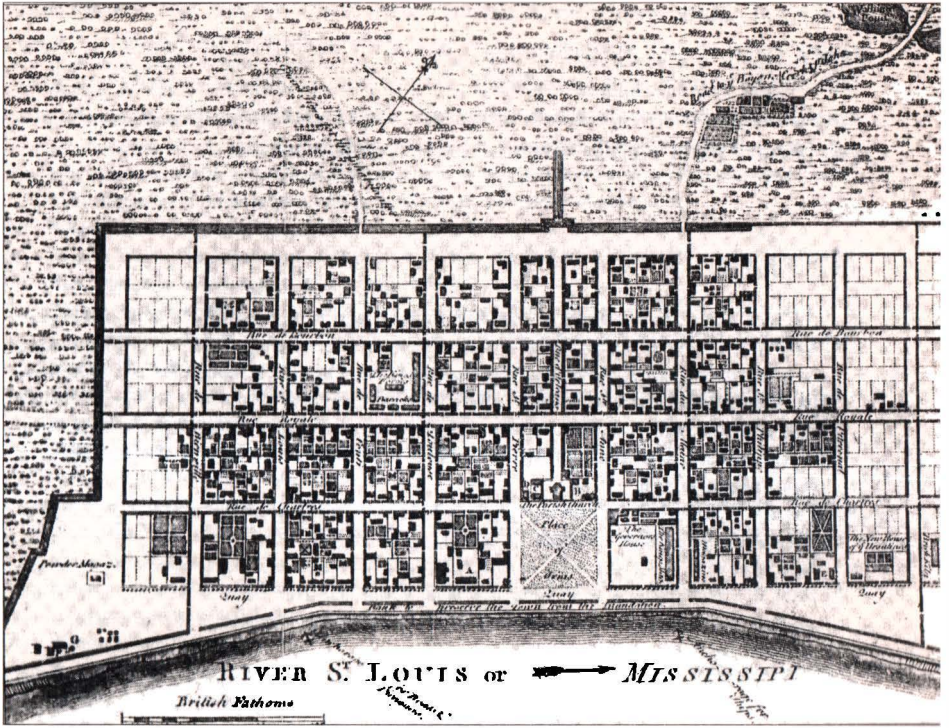
Ama sonunda geri püskürtülmüşlerdi. Soyluların yeni standartları ve toplumsal düzenleri böyle bir karışımından kuşku duyuyordu. Saygın kişiler kendilerini yalnızca toplumsal olarak değil, fiziksel olarak da yozlaşandan, aşağıdan ve sıradandan uzak tutuyorlardı. Taşkın setinde üçünden de yeterince vardı. Düz karinalı gemiler çoğunlukla “barlara, kumarhanelere ve kötü yerlere dönüştürülmüştü.” İnsan sık sık, “arabacılar ve gemilerden yük indirenler ya da yükleyenlerin küfürleri ve kabalıklarıyla” karşılaşılıyordu. Anlaşılan dil kakofoni ve kaba saba konuşmalar pazar yerinde insanı serseme çevirmekteydi.²¹

Ziyaretçiler, kuzey rıhtımının kötü ününü hemen duyardı. Saygın kişiler bu gibi yerlerden uzak durduklarına göre, orada saygın kimseler yoktu herhalde. Ziyaretçiler, gezinti yapanların kuşkulu kişiler olduğunu söylemeye başladılar; onlara göre kalabalık tümüyle erkeklerden oluşuyordu ve hepsi de saldırgandı. “Her bey ya da neredeyse bütün beyler alenen bir kılıç baston taşırdı, kaşlarını çatıp kuşkuyla ve hızla yanımızdan geçerken, zaman zaman açık göğüslerinde bir İspanyol bıçağının ya da kamanın kabzası bir an için ay ışığında parıldardı... Taşkın seti boyunca gezinti yapan, banklarda tembelce yatan ve uyuyan bu Orleansli ayakta kiminin yüzlercesinin arasından gruplar halinde geçtik.”²²

Yabancılar en çok taşkın setinin bir cinsel ticaret yeri olarak kullanılmasından, Thomas Ashe’in dediği gibi gizlenmeyen bir “*traffic de coeur*” olmasından rahatsızdı; burada her şey pazar yerindeki gibi açıktan açığa yürütülüyordu ve aynı etnik çeşitliliğe sahipti. Ashe’in belirttiği gibi melez kadınlar ile anneleri her akşam toplanıp gelip geçen erkeklerle rahatça sohbet ediyorlardı. Birçok gezgin gibi Ashe de masum görünse bile bu konuşmaların cinsel ilişki pazarlığı olduğuna inanıyordu.

Her zaman anneler şartları belirler, pazarlık eder. Şartlara göre ayda ebeveynlere verilecek elli dolarla âşık eve istediği gibi girip çıkabilir, her canı çektiğinde meyve, kahve ve içecek bulabilir, güven içinde, sakın sakın yaşardı.²³

Bütün gezginler kabullenmese de, bu öykü İngilizce konuşan Amerikalıların ve Creole’lerin New Orleans’e bakışları arasındaki kritik



Resim 7. 18. yüzyıl ortalarında New Orleans'ın planı. Hem Place d'armes, hem de taşkın setinin çevresine yığılmış yönetim binaları, taşkın setinin her iki ucundaki üçgen rıhtımlar gibi açıkça görülüyor.

farkı gösteriyor, her ikisi için de taşkın setinin merkeziliğini vurguluyordu. Amerikalılara (ve çağdaşları İngilizlere) göre, taşkın setinin görünüşteki ortak serbest ve rahat alanı yüzünden, New Orleans'de bir 19. yüzyıl kentinde önem verilen titiz mekânsal sınıf ve işlev ayırımı yoktu. Taşkın seti, kesin bir sınır duygusu olmadığından, değerleri ve toplumu kısa ömürlü olan bu kentte, ticari ve cinsel amaçlı bir yer olarak yorumlanıyordu.

Oysa Orleansliler (ve birkaç dikkatli ziyaretçi) toplumsal ve etnik bağların kentlerinde katı bir biçimde korunduğunu biliyorlardı; ayrımları

mekânsal olarak göstermenin gereği yoktu. Sonuç olarak, taşkın setindeki çılgın insan ve mal kargaşasını çok başka bir bağlamda görüyorlardı: New Orleans'ın kendisi kısa ömürlüydü. Irmak kentin iktisadi ve fiziki varlığını sürekli alıp götürmekle tehdit ediyordu. Taşkın setinde toplanmak, kentin yok olmaya karşı topluca direnme becerisini kutlamaktı.

NOTLAR

- 1 A. Oakley Hall, *The Manhattin in New Orleans; or Phases of "Crescent City" Life* (1851) ed. H.A. Kamen (Baton Rouge, 1976), 5. New Orleans'in eski kent planının gelişmesinin bugüne kadarki en iyi tasvirini için bkz. S. Wilson, Jr., *The Vieux Carré, New Orleans: Its Plan, Its Growth, Its Architecture* (New Orleans, 1968), ayrıca bkz. Cabildo Dostları'nın 7 ciltlik *New Orleans Architecture* başlıklı araştırmasının ilgili ek ciltleri. Özgün New Orleans kentine 19. yüzyılda bazen Vieux Carré dense de, çoğunlukla, çevre mahallelerinden ayrıt edilmesi için yalnızca *le carré de la ville*, yani kent meydanı, diye söz edilirdi.
- 2 Peirce F. Lewis'in New Orleans'ın topografyası ve kent morfolojisi anlatımı için bkz. *New Orleans: The Making of an Urban Landscape* (Cambridge, Mass., 1976).
- 3 A. A. Grosve N. -V. -A. Gerardin, *Rapport fait à la Société Médicale sur la fièvre jaune* (New Orleans 1818), 6-7; P. -F. Thomas, *Essai sur la fièvre jaune d'Amérique* (New Orleans ve Paris, 1823), 62-65, 72. Barton'un haritası ve raporu için bkz. *Report of the Sanitary Commission of New Orleans on the Epidemic Yellow Fever of 1853* (New Orleans, 1854).
- 4 C. Hale'dan M. Hale ve A. L. March'a, 14 Mart 1844, Tulane University Library (TUL); C. J. Latrobe, *The Rambler in North America, MDCCCXXXII-MDCCCXXXIII* (New York, 1835), c. 2, 238; T. Flint, *Recollections of the Last Ten Years, Passed in Occasional Residences and Journeys in the Valley of the Mississippi* (Boston, 1826), 312.
- 5 E. Livingston, *Address to the People of the United States, on the Measures Pursued by the Executive with Respect to the Batture at New-Orleans* (New Orleans, 1808), i; M.E. Latrobe, "Memoir of Mary Elizabeth Latrobe," *The Correspondence and Miscellaneous Papers of Benjamin Henry Latrobe*, c. 3, 1811-1820, ed. J. C. Van Horne (New Haven, 1988), 1065; New Orleans Municipal Papers [NOMP], TUL, kutu 3, dosya 15 (6 Haziran 1819); B. Butler, *Autobiography and Personal Reminiscences of Major-General Benjamin F. Butler: Butler's Book* (Boston, 1892), 397-98. Birçok Orleanslı pisliliği neredeyse yararlı görürdü. Butler'a göre, asiler işgalci ordu yok olsun diye salgın hastalık çıkmasını umut ediyorlardı.
- 6 *Pièces probantes à l'appui des droits des habitants de la cité d'Orléans et de ses faubourgs, sur la batture en face du faubourg Sainte-Marie* (New Orleans, 1807) 4, 6; New Orleans, Conseil de Ville, Resolutions and ordinances of the Conseil de Ville, c. I, 1805-15, New Orleans Public Library, 22 Haziran, 13 Temmuz 1805 emirleri; P. -A. -C. -B. Derbigny, *Mémoire à consulter sur la réclamation de la batture, située en face du Faubourg Sainte-Marie à la Nouvelle-Orléans* (New Orleans, 1807), 3-4.

- 7 H. Hartog, *Public Property and Private Power: The Corporation of the City of New York in American Law, 1730-1870* (Chapel Hill, 1983), 104-10.
- 8 J. Poydras, *Speech of Julien Poydras, Esq., The Delegate from the Territory of Orleans, in Support of the Right of the Public to the Batture in Front of the Suburb St. Mary* (Washington, 1810), 20-24.
- 9 J. Poydras, *Further Observations in Support of the Right of the Public to the Batture of New Orleans* (Washington, 1809), 12; J. B. S. Thierry, *Reply to Mr. Duponceau* ([New Orleans], 1809) 47; P. S. Duponceau, *A Review of the Cause of the New Orleans Batture and of the Discussions that Have Taken Place Respecting It* (Philadelphia, 1809), 32-33, 39-41; Livingston, *Address*, iii-iv.
- 10 Wilson, *Vieux Carré*, 89.
- 11 D. diZ. Wall, "The Separation of Home and Workplace in Early Nineteenth-century New York City," *American Archaeology* 5, no. 3 (1985), 186-87.
- 12 Wilson, *Vieux Carré*, 89-90; W. Brand, valiye mektup, 25 Kasım 1820, NOMP, kutu 7, dosya 5.
- 13 J. Boze'dan H. de Ste.-Gême'e, 21, 22 Temmuz 1830, Ste.-Gême belgeleri [SGP], Historic New Orleans Collection.
- 14 NOMP, kutu 2, dosya 7 (9 Mayıs 1812); kutu 2, dosya 8 (23 Mayıs, 18 Temmuz 1812); kutu 3, dosya 12 (13, 20 Şubat 1819); dosya 13 (13, 20 Mart 1819); kutu 8, dosya 8 (11 Ağustos 1820); Latrobe, *Correspondence*, c. 3, 1028, 1029n-30n; L. V. Huber, *Jackson Square through the Years* (New Orleans, 1982), 36-39; Hall, *Manhatter*, 89-90.
- 15 L. V. Huber ve S. Wilson, Jr., *Baroness Pontalba's Buildings: Their Site and the Remarkable Woman Who Built Them*, 2. bs. (New Orleans, 1966), 36-47; Wilson, *Vieux Carré*, 88-89; Huber, *Jackson Square*, 63-68.
- 16 Wilson, *Vieux Carré*, 90; Boze, "Suite au bulletin," 28 Mart 1836, SGP, dosya 248; NOMP, kutu 1, dosya 3 (14 Mart 1808); kutu 2, dosya 5 (16 Şubat 1811).
- 17 Wilson, *Vieux Carré*, 90-91.
- 18 Bu dönüşümü anlamamı sağlayan, New York City'deki sürecin geniş bir çözümlemesini yapan Hartog, *Public Property*'dir.
- 19 Wilson, *Vieux Carré*, 90, 59; Latrobe, *Correspondence*, c. 3, 1061.
- 20 A. J. Pickett, *Eight Days in New-Orleans in February, 1847* (Montgomery, Ala., 1847), 19; New Orleans'deki James Edwards'dan, Cincinnati'deki Eliza Edwards'a, 8 Ocak 1842, James Edwards'ın mektupları 1841-42, TUL.
- 21 R. L. Bushman, *The Refinement of America: Persons, Houses, Cities* (New York, 1992), özellikle 354-70; NOMP, kutu 2, dosya 7 (12 May 1812); J. Stuart *Three Years in North America*, gözden geçirilmiş. 3. bs., (Edinburgh, 1833), c. 2, 205.
- 22 J. H. Ingraham, *The South-West: By a Yankee* (New York, 1835), c. I, 90.
- 23 T. Ashe, *Travels in America, Performed in the Year 1806* (Londra, 1809), 315.

ROMA

ZAFER YOLU

ZAFER ALAYLARININ KENTE ETKİSİ

"[Roma] halkı tiyatrolara ... ve forumun çevresine iskeleler kurup tribün yaptı, alayların görülebileceği başka bölgeleri de işgal etti ve ak giysilere bürünüp gösteriyi seyretti. Bütün tapınaklar açıldı, çelenkler ve tütüsüyle doluydu. Sayısız asker ve lictor toplaşan ve kaçışan kalabalıkları dizginleyip sokakları açık tuttu. Zafer alayı üç gün sürecekti..."

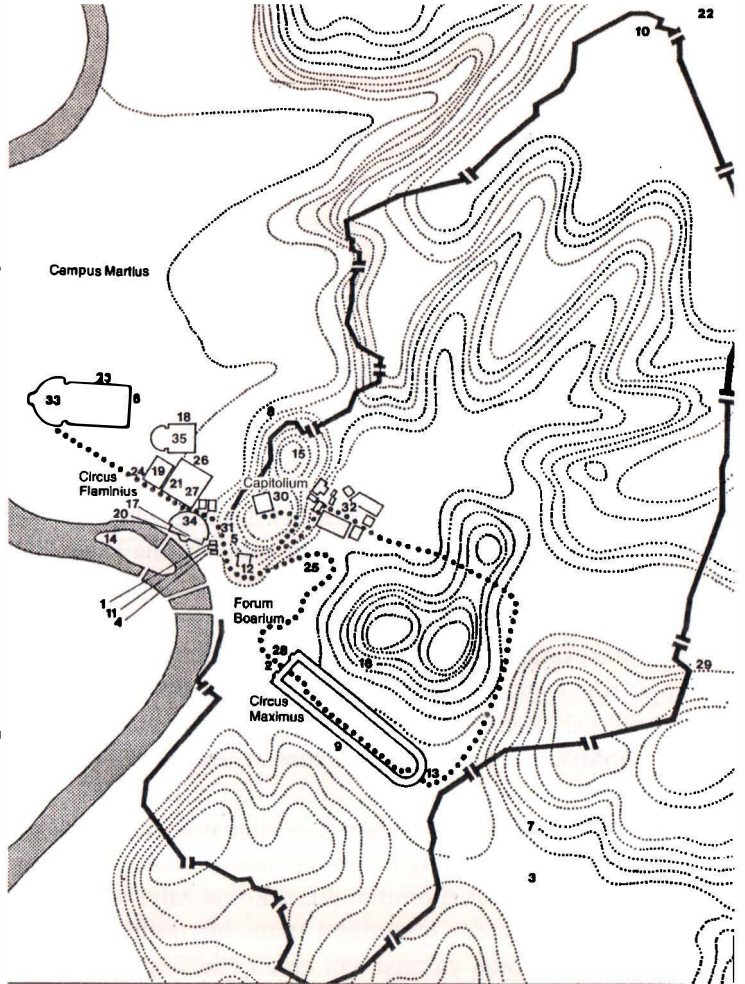
Aemilius Paullus'un Zafer Alayı, MÖ 167

PLUTARKHOS, *Aemilius* 32

Bir alayın kentten geçmesi için belirli bir güzergâh gereklidir. Eski Roma'da askeri zafer alaylarının kent planına kalıcı etkisi olurdu. İki yandaki binalar, yürümeyi kolaylaştıran yol döşemesi, ya da sınır işaretleriyle değil de insanların akışıyla belirlenen tören güzergâhı, belirgin bir kent rotası yaratır. Kalabalık, ucu bucağı belirsiz bir alay, baskın kimliğiyle, birbirine bağlı bir yollar ağını yeni ve bağımsız bir alay güzergâhına dönüştürür. Eski Roma'nın içinden geçen zafer yolu bunun başlıca örneğidir (Res. 1). MÖ 508'den 44'e kadar süren Cumhuriyet Dönemi'nde zafer alayları kente defalarca canlılık kazandırmıştı. Birkaç gün süren her alay, geçici oturma yerleri, itişip kakışan kalabalıklar ve uçuşan süslerle tanımlanmış güçlü bir zafer güzergâhı ortaya çıkarıyordu.

Başarılı generalleri onurlandıran Roma zafer alaylarının, Plutarkhos'un Romulus'a kadar götürdüğü uzun bir tarihi vardır.¹ Zafer alayı hakkı, her erkek Roma yurttaşı için elde edilebilecek en büyük onurdu. Senato zafer alayı hakkını karmaşık ölçütlere göre verirdi. Muzaffer komutan, bir *imperium*'u [belirli bir bölgenin mutlak yöneticisi] olan bir magistratus olmalı, savaş alanında kendi birliklerince "muzaffer" ilan edilmeliydi. Zafer, en az beş bin düşmanın öldürüldüğü adil ve bitmiş bir

1. Janus Tapınağı
2. Duilius Sütunu
3. Tempestates Tapınağı
4. Spes Tapınağı
5. Fides Tapınağı
6. Juturna Tapınağı
7. Honos ve Virtus Tapınağı
8. Fons Tapınağı
9. Juventas Tapınağı
10. Fortuna Primigenia Tapınağı
11. Juno Sospita Tapınağı
12. Stertinius Fornix'leri
13. Stertinius Fornix'i
14. Vediovis Tapınağı (adada)
15. Vediovis Tapınağı (Capitolium'da)
16. Victoria Virgo Tapınağı
17. Pietas Tapınağı
18. Lares Permarini Tapınağı
19. Hercules Musarum Tapınağı
20. Diana Tapınağı
21. Juno Regina Tapınağı
22. Venus Erycina Tapınağı
23. Fortuna Equestris Tapınağı
24. Octavius Portiği
25. Felicitas Tapınağı
26. Metellus Portiği
27. Jupiter Stator Tapınağı
28. Herakles Tapınağı
29. Herakles Victor Tapınağı
30. Jupiter Optimus Maximus Tapınağı
31. Forum Holitorium
32. Forum Romanum
33. Pompeius Tiyatrosu
34. Marcellus Tiyatrosu
35. Balbus Tiyatrosu



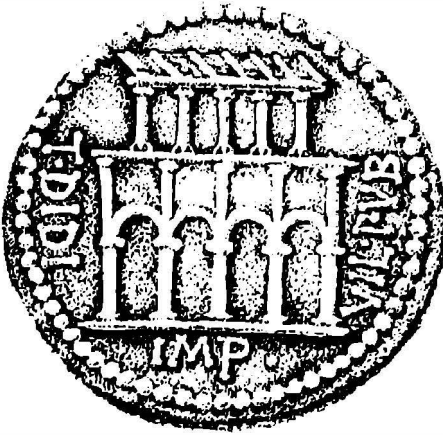
Resim 1. Zafer anıtlarıyla Roma'nın MÖ 1. yüzyıldaki planı. Zafer alayı güzergâhı koyu noktali çizgidir.

karşılaşmada elde edilmiş olmalıydı.² Kent içinde savaşla ilgili konuların tartışılması geleneklerce yasaklandığından, senatörler zafer alayı hakkı için başvuruları *pomerium*'un, ya da kutsal kent sınırlarının dışında tartışıyorlardı. Eğer bütün koşullar yerine gelmişse, senato generali “muzaffer” ilan edip birliklerini kutlar, resmen bayram ilan eder ve zafer alayı ile diğer eğlenceleri karşılamak için kamu kaynaklarından bağış yapardı. Başlangıçta alaylar basitti, sık sık düzenlenmezdi. Hem abartılı Helenistik şenliklerin etkisi, hem de imparatorluğun genişlemesiyle Roma’da sayısız etkileyici zafer alayı düzenlenir oldu. MÖ 220-70 arasında her bir buçuk yılda bir tören yapılırdı.³

Zafer alayı kozmolojik ve siyasal gereklilik olarak kentin ayrılmaz bir parçasıydı. Roma’nın yetkesi ne kadar uzağa uzanırsa uzansın, Tiber üzerindeki kent, iktidarın merkeziydi. Roma, *romanitas*’ın [Romalılık] kaynağı, bütün zaferlerin adandığı Jupiter Optimus Maximus’un eviydi.⁴ Dolayısıyla toplumsal törenler yedi tepenin ortasında yapılmalıydı. Marcus Antonius bir zaferi İskenderiye’de kutladığında, Romalılar bu hareketi tanrılara, kente ve halka karşı küfür sayıp şiddetle tepki göstermişlerdi.⁵

Antikçağ edebiyatında zafer alayı betimlemelerine sık sık rastlanır, antikçağ sanatında da görsel betimlemeler yer alır. Ancak hepsinde öne çıkan alaya katılanlar ve sergilenenlerdir. Roma’nın zafer alayları üzerine bilimsel araştırmalar da geçit ritüeline odaklanır. Alayın kentin fiziki biçimi üzerindeki etkisi bugüne kadar tam anlamıyla ele alınmamıştır.⁶ Zafer alayı ile kentin biçimi arasındaki ilişkinin karşılıklı olduğu açıktır. Zafer alayının geçici güzergâhı gücünü mekânın gücünden, yani kentte geçtiği yerlerden ve içinde varolduğu tarihsel andan alıyordu. Alayların düzenlenmesi binaların tipolojisini, kimler tarafından yaptırılacaklarını ve konumlarını da etkiliyordu.

Roma zafer alayı, her biri seçkin bir etkinlik ve kentin seçkin bir bölgesiyle ilgili başlıca üç amaca hizmet ediyordu.⁷ Birincisi ve belki de en eskisi, başarılı bir askeri seferin sona erişinin törenle kutlanmasıydı, böylece savaşla kirlenen askerlerin ve yurttaşların arındırılmasına hizmet ederdi. Kutlama hazırlıkları kent merkezinin kuzeybatısındaki Campus Martius’ta başlardı. Savaş tanrısı Mars’ın adını taşıyan ve sık sık



Resim 2. Bir denarius (MÖ 61) üzerindeki portikli Villa Publica.

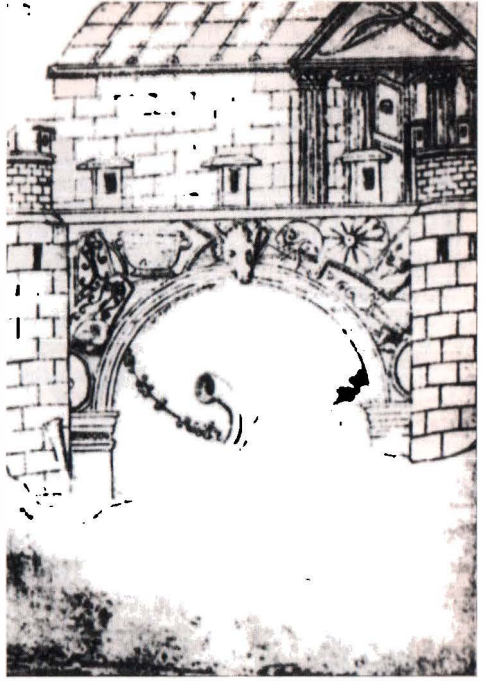
su basan bu düzlük kutsal alanın dışında kalıyordu ve askeri tarihi çok eskilere dayanırdı. Düzenli bir ordunun kurulmasından yıllar önce, Romalılar burada askeri manevralar yapar, savaş tanrıları Bellona ile Mars'a tapınırlardı. Kente girmek için izin bekleyen yabancı elçiler de Campus'taki Villa Publica'da kalırdı (Res. 2).⁸ Zafer alayı hakkı isteyen bir general, bu düzlükte birlikleri için uygun bir yer ve portikli kamu villasında da uygun bir barınak bulur, Bellona tapınağında toplanan Senato'nun kararını heyecanla beklerdi. Toplantıdan olumlu karara çıkarsa, askerler çılgınca kutlamalara başlar, ardından resmi arındırma

ritüelleri, ödül törenleri yapılır, yeni "muzaffer" general nutuklar atardı.⁹ Zafer alayı hazırlıkları da derhal başlardı.

Cumhuriyet Dönemi'nde, zafer alayının tam başlangıç noktası çok değişti. Campus Martius'un güneydoğusunda ilk gösteriler başlandı. Özellikle, Circus Flaminius diye bilinen düz alan, söylevler, ele geçirilen malların sergilenmesi ve zafer alayının düzenlenmesine uygun ve yeterince büyüktü.¹⁰ Alay Campus Martius'tan çıktıktan ve Porta Triumphalis'ten geçtikten sonra biçimlenirdi. Yıllardır yapılan araştırmalardan sonra bile, tam tarihi, biçimi ve konumu çok tartışmalı bir yapı olan Porta Triumphalis, esrarını hâlâ korumaktadır. Bu konudaki en eski edebi kaynaklar Geç Cumhuriyet Dönemi'ne aittir. *Porta* terimi bir kapıya ya da geçit gibi bir şeye işaret eder. Forum Holitorium bölgesinde yer alan Porta Triumphalis'in, ya Cumhuriyet dönemi surlarındaki bir geçit ya da bağımsız bir yapı olduğu ileri sürülür. Çoğu gün kapalı olan *Porta*, özellikle zafer alayları için açılıyordu. *Porta Triumphalis*'ten geçiş arınmayla simgeliyor, bir tür kente giriş kutlaması sayılıyordu (Res. 3)."

Kavramsal olarak bu koreografi Roma'nın topografyasına ve işlevsel gerçeklerine uydurulmuştu. Büyük ve düz Campus Martius'un güney ucu kentin tepelerine ve vadilerine açılıyordu; buna koşut olarak, düzlükte serbestçe hareket edebilen kitleler, kentin kutsal ve resmi sınırları içinde kısıtlı hareket olanağına sahipti. Campus'taki karmakarışık asker, tutsak, sergi ve araba kalabalığı da kentin içinde dizginleniyor, o biçimsiz kalabalık gözle görülen ve denetlenebilen bir kent hattına, zafer alayının sokağına dönüşüyordu.

Zafer alayının ikinci amacı, Senato'ya ve Roma'da kalan halka savaşın haklılığını göstermekti. Yoğun kent merkezinde ilerleyen alayın büyük bir seyirci kitlesi vardı. Devlet onayının görülür bir ifadesi olarak Roma *magistratus*'ları ve senatörleri alayın başında yürürdü. Onları, savaşa ödenen bedelin haklılığını topluca gösteren ağzına kadar ganimetler, kurban edilecek hayvanlar ve tutsaklarla dolu arabalar izlerdi. Ardından bütün görkemiyle "muzaffer" komutan gelirdi. Zengin işlemeli mor bir togaya bürünmüş halde, dört beyaz atın çektiği pırl pırl bir arabada ayakta dururdu. Bir köle, generalin başının üstünde zafer tacını tutar, bir yandan da, "Arkana bak [yani, geleceğe] ve bir insan olduğunu anımsa," diye fısıldardı (Res. 4); zaferi Roma adına kazandığını unutmaması için generale bir uyarıydı bu. Muzaffer komutandan sonra subayları, kölelikten kurtarılmış Roma yurttaşları ve tezahürat yapan (ve alaylı laflar atan) askerler gelirdi.¹²



Resim 3. Olasılıkla Porta Triumphalis'i temsil eden kaybolmuş bir kabartmanın çizimi, 1500-1554.



Resim 4. Muzaffer komutan zafer alayında. Küçük kil kabartma.

Geçit, zafer törenlerinin temelini oluştururdu. Seyirciler günler boyu akıp geçen alayı izlerdi. Zafer alayındaki tuhaf ve bitip tükenmek bilmeyen gösteriler hem Roma'dan hem de İtalya'nın diğer bölgelerinden büyük kalabalıkları kendine çekti.¹³ Zafer alayı hem bir kutlamaydı, hem de öğretici bir seyirlik. Roma yurttaşları ganimetin sergilenmesiyle, yalnızca ordularının ve generallerinin yığıtıklarını öğrenmekle kalmaz, aynı zamanda yenilgiye uğrayan düşmanlarının halka, sanatı, mimarisi ve hayvanlarına ilişkin bilgi de edinirlerdi. General ve gürültücü askerlerinin yanı sıra görkemli sergiler de olurdu. Örneğin, Lucius Scipio'nun MÖ 189'daki zafer alayında, düşmandan ele geçirilen 224 sancak,

134 *simulacra*, 231 fil dişi, 234 altın taç, 137.420 libre gümüş ve bir bu kadar etkileyici miktarda altın ve madeni vazo, sikkeler ve tutsaklar vardı. Ele geçirilen yapıların, kentlerin ya da bölgelerin modelleri olduğuna inanılan *simulacra* özellikle ilginçti (Res. 5). Ayrıca, savaşları ve ilgili olayları betimleyen birkaç katlı bina yüksekliğindeki kocaman resimli ya da dokuma panolar seyircilerin önünden salınarak geçirdi; bunlar, seyircilere düşsel de olsa savaş alanı deneyimini yaşattı. Bu panolar daha sonra Roma'da herkesin görebileceği sabit bir yerde sergilenirdi. Mücevher kıymetli eşyalardan fillere ya da diğer yabani hayvanlara kadar ele geçirilmiş bilinmedik nesneler seyircilere yabancı ülkelerdeki yaşamı ve sanatı öğretirdi.¹⁴

Ağır ağır ilerleyen alay Forum Holitorium, Velabrum ve Forum Boarium'dan geçer, Palatium Tepesi'nin eteğinden dolanır ve vadiden geçerek Circus Maximus ve Forum Romanum'a ulaşırdı. Önceleri seyirciler çayırılık yamaçlarda iyi seyirlik noktaları seçerlerdi. Daha sonraları yamaçlara yoğun inşaat yapıldığında, alayları portiklerden, balkonlardan, çatılardan ve pencerelerden seyrettiler. Ozan Propertius, âşığının



Resim 5. Andrea Mantegna'dan Andrea Andreani, *Sezar'ın Zaferleri, Sancak Taşıyanlar, ağaçoyma*, 1599.

kollarında yataarken üst kat penceresinden zafer alayının sancaklarına baktığını anlatır.¹⁵ Zafer alayı Capitolium Tepesi'nin eteğinde durur ve önemli esirler seçilip öldürülürken, muzaffer komutan tepedeki tapınağa çıkmaya hazırlanırdı.

Zafer alayının güzergâhı, birbirine bağlı vadiler boyunca Roma'nın en eski yollarını izliyordu. Gerçekten de, atılan her adım kentin topografik tarihini

çiziyordu. Örneğin, Velabrum'da kıvrılarak ilerleyen alay, bir zamanlar Forum Boarium'un kuzeydoğusundaki alanı kaplayan bataklığı akla getirirdi (bkz. Res. 1). Palatium'un çevresinde dolanılması, Romulus dönemindeki ilk Roma'nın sınırlarını anımsatırdı.¹⁶ Alayın izlediği yol, aynı zamanda bütün seyircileri "arkaya", geleceğe bakmaları için uyarıyordu. Her alay kent sürekliliğinin bir parçası, Roma devletinin, zafer ritüelinin ve Roma topografyasının zamanda olduğu kadar mekânda da geçmişine ve geleceğine bağlanan bir sokaktı.

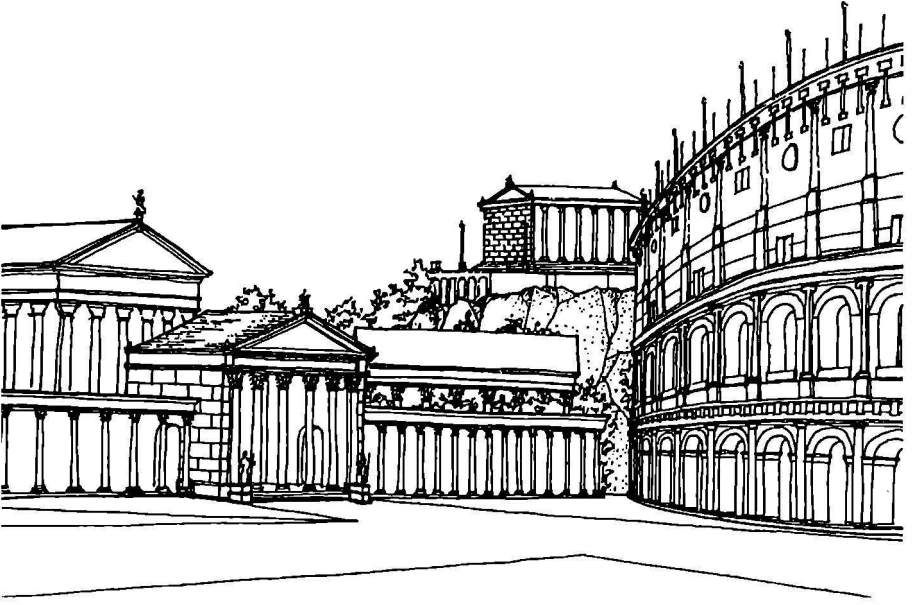
Zafer töreninin üçüncü amacı, tanrıları, özellikle Roma devletini koruyan Jüpiter'i tatmin etmek ve onurlandırmaktı. Olayın kefarete niteliği her aşamada açıkça görülmüyordu. Kurban törenleri askerlerin Campus Martius'taki adaklarıyla başladı. Zafer alayı kent içinde düzensiz bir çember çiziyordu; saat yönünün tersini izleyen güzergâh, başka ritüellerin koreografisine öykünüyor, belki kötülükten de korunmayı amaçlıyordu. Zafer alayının Forum Romanum'daki Sacra Via, yani kutsal yoldan geçmesi de benzer bir korunma amacı gütmüş olabilir. Capitolum Tepesi'ndeki etkinlikler zafer alayının dinsel amacına işaret ederdi. Muzaffer komutan, sarp Clivus Capitolinus'taki Jüpiter Optimus Maximus tapınağına yürüyerek çıkardı.¹⁷ Büyük tapınağa ulaştığında, büyük bir ağırbaşlılıkla beyaz bir boğa kurban eder, Jüpiter heykelinin kucığına bir defne dalı ve çelenkler bırakırdı; yakındaki daha küçük Jüpiter Feretrius tapınağına da seçkin savaş ganimetlerini sunardı. Törenler muzaffer komutanın ve Senato'nun Jüpiter'in büyük tapınağında verdiği şölenle biterdi.¹⁸

Capitolium'daki tören hem bu kendiliğinden oluşuveren sokağın, hem de çetin askeri yolculuğun bittiğine işaret ediyordu. General sefere çıkmak üzere Roma'yı terk etmeden önce Jüpiter'e aynı yerde kurban kesmişti; zafer kazanıp dönerek daireyi tamamlamış olurdu. Alay, muzaffer komutanın yolculuğunu anımsamak ve onu bu etkileyici sona hazırlamak üzere kentin topografyasını kulhlanmaktaydı. Gerçek ve mecazi anlamda, alay Mars düzlüğünü terk ediyor, uygarlaştıran kent alanına giriyordu. Kentin dünyevi âleminin üzerinde yükselen Jüpiter Optimus Maximus tapınağı, yol boyunca alaya katılanların gözüne ilişirdi (Res. 6). Muzaffer komutanın ardından yalnızca birkaç kişinin Capitolum'a çıkıp tanrıyla yüzyüze gelmesine izin verilirdi.

Bir sokak olarak zafer alayı kudretli ve kalıcıydı, ama sabit bir güzergâhı yoktu. Geniş anlamda üç topografik öge bütün alaylarda sabit kaldı: Campus Martius'ta herkesin ve her şeyin belirli bir yere yerleşmesi, Palatium'un çevresinde çizilen çember ve Capitolium'daki son. Ancak, bu alanlar içinde güzergâh değişebilirdi. Zafer alayı düzenleme hakkını elde eden, alayını kendi kişisel propagandası için en büyük yararı sağlamak üzere tasarlıyordu. Örneğin, alayı ailesinin ya da kendisinin diktiği bir anıtın yanından geçirebilirdi. Bu değişkenlik dolayısıyla, zafer alayınca anında oluşturulan sokak, her törensel olayla her dönemde yeniden biçimlenerek her zaman yeni ve canlı kalırdı.

Bir zafer alayı Roma kentinin gerçeklerini değiştirdi. Birkaç saat ya da gün için, alayın güzergâhı kentin en önemli yolu olurdu, oysa bu yola kentliler giremezdi. *Lictor*'lar ve diğer resmi görevliler halkın alaya katılmasına izin vermezdi.¹⁹ Birbirine bağlı yollardan oluşan zafer alayı sokağı, kenarlarını ve boyunu belirlemek üzere eklenen geçici yapılar aracılığıyla kavramsal bir bütün olarak algılanabilirdi. Geçici seyir tribünleri ve seyircilerden oluşan somut bir duvar, sokağın zemin düzeyindeki sınır çizgisini oluştururdu. Seyircilerin pırıl pırıl beyaz giysileri alaydakilerin rengârenk giysileriyle büyük bir zıtlık oluşturur, iki grubu görsel olarak birbirinden ayırırdı.²⁰ Yol boyunca binalara geçici süsler yerleştiriliyor, bu da onları Roma'daki diğer yapılardan ayırıyordu. Bayramlarda önemli yapılara takılan alışılagelmiş çiçek çelenklerinin yanı sıra, binalar *spolia* denen, savaşların anısını yaşatan askeri süslerle de bezeniyordu (bkz. Res. 3). Örneğin, MÖ 308'de zafer alayına hak kazanan komutan Papirius Cursor, Forum Romanum'daki demirci dükkânlarına gururla altın kaplı kalkanlar astırmıştı.²¹ Bu gibi bezemeler, askeri zaferle ilişkilendirilen kent yapılarını görsel olarak ve izlenim açısından birbirine bağlıyordu.

Zafer alayı ritüelleri Roma'daki en önemli yapıların kullanımlarını yeniden tanımlıyordu. Porta Triumphalis yılın büyük bölümünde geçişlere kapalı olarak suskun bir reklam panosu gibi dururdu; zafer alayı günlerinde, geçit açılır, alay içinden akıp geçirdi. Böylece, törenin birkaç saati boyunca, anıt gerçek bir kent kapısı işlevi görürdü. Kutlama aynı zamanda Roma'nın eğlence yapılarını da değiştiriyordu. Töreni düzenleyenler, günler, saatler



Resim 6. Campus Martius'un güneyindeki Porticus Octaviae ve Marcellus Tiyatrosu alanından, Jupiter Optimus Maximus Tapınağı'nın (üstte ortada) görünümü, rekonstrüksiyon.

süren bu olay sırasında seyircileri rahat ettirmek için alayları doğrudan tiyatro ve *circus* gibi seyirlik olaylara ayrılmış yapıların içinden geçirirlerdi.²² Böylece halk bir süre için de olsa, yapının ortasındaki bir gösteriyi değil, bir hat halinde önünden geçen alayı seyrediyor, başka bir deyişle, yapıyı farklı algılıyordu. Tiyatrolarda sahne önleri ve *circus*'larda yarış alanları alay sokağının bir parçası oluyor, kentin diğer bölgelerinde alayın güzergâhını tanımlayan geçici tribünlerin kalıcı versiyonlarını oluşturuyorlardı.

Roma'da büyük sabit tiyatroların ilk kez zaferler alaylarının şaşırtıcı hızda arttığı MÖ 1. yüzyılda yapılmış olması anlamlıdır. Campus Martius'taki üç tiyatronun hepsi de zaferlerin ardından inşa edilmişti.²³ Hatta, bunlardan biri olan Marcellus Tiyatrosu'nun yönü, doğrudan zafer alayı-

nın doğrultusuna göre saptanmış olabilir. Julius Caesar, MÖ 44'te bir taş tiyatro için Circus Flaminius yakınında yer açarken, daha önceki muzaffer komutanların inşa ettiği tapınakları kahramanca yıktırmıştı. Ardılının Marcellus Tiyatrosu adını verdiği bu yapı, Cumhuriyet Dönemi kentindeki diğer sabit tiyatrolar gibi doğu-batı ekseninde inşa edilmemişti. Yapının çarpık güneybatı-kuzeydoğu eksen, zafer alaylarının Circus Flaminius'tan tiyatroya, oradan da Forum Holitorium'a doğru hareketini kolaylaştırmak üzere seçilmiş olabilir (Res. 7).²⁴

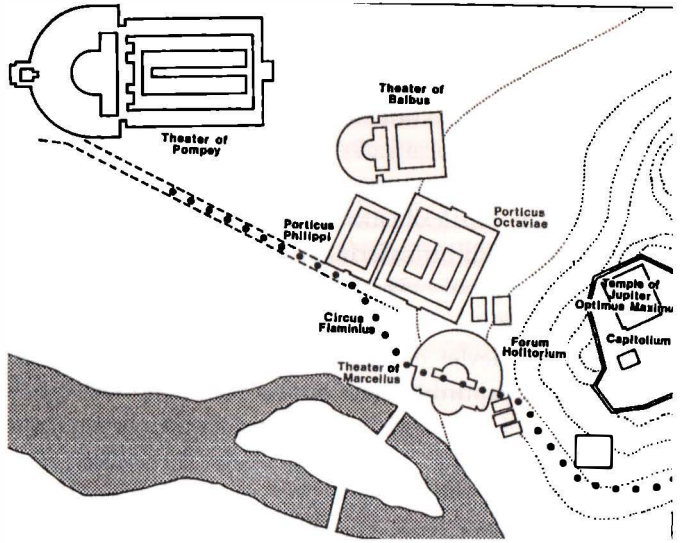
Seyirlik olaylar Roma yaşamının ayrılmaz bir parçasıydı. Dolayısıyla, yapı tasarımı üzerinde önemli etkileri olması şaşırtıcı değildir. Vitruvius, MÖ 1. yüzyılın sonlarında Roma forumlarının üstte seyirciler için balkonları olan geniş kemerli yollarıyla, gladyatör karşılaşmalarının gereksinmelerine yanıt verdiğini anlatır.²⁵ Roma'daki bütün alay güzergâhları boyunca yer alan yapılara seyirciler yerleşirdi. Tiyatroların ve *circus*'ların açık dış arkatları hem iç galerilere ışık girmesini sağlıyor, hem de alttaki sokaklardan geçen alayların seyredilebileceği birer platform işlevi görüyordu. Gölge portikler, yüksek tapınak kaideleri, balkonlar ve üst katlardaki büyük pencereler de yine alayları seyredenlere hizmet ediyordu. Önemli Roma yapılarının platformlar üzerinde yükseltilmesi, kısmen, ayakta duran kalabalıkların arkasında kalan cepheleeri görünür kılmaya girişimi olabilir.

Zafer töreni belirli yapı tiplerine verilen değeri de arttırmıştı. Törenle doğrudan bağlantılı biçim, kişileri ya da olayları anmak için dikilen taklardır. Cumhuriyet Dönemi'nde yapıların yanı sıra anıtlar da değişik biçimler almıştı: bezemeli tek sütunlar, kemerler üzerinde ya da tek başına ayakta duran heykeller ve *formix*'ler. Heykeli destekleyen kemerli bir lentoyla birbirine bağlanmış serbest duran payandalardan oluşan *formix*'ler, alay düzenleyenlere çok çekici gelirdi (bkz. Res. 3).²⁶ Kentlerin girişleri ya da kapıları gibi *formix*'ler de, insanı *içinden geçmeye* teşvik ederdi ki bu da arınmayla ilişkilendirilen bir hareketti. Muzaffer generaller taklarını öyle dikkatle seçilmiş noktalara yaptırırlardı ki, daha sonraki zafer alayları takın içinden, dolayısıyla heykellerinin altından geçmeye mecbur kalsınlar... Böylece daha sonra alay düzenleyenlere, üstünlüklerini olmasa da, aralarında bir bağ olduğunu gösterebilirlerdi. MÖ 2. yüzyılın başında L. Stertinius'a resmen zafer alayı

hakkı verilmemişti; ama o, kurnazca, İspanya zaferlerinin anısına Circus Maximus'un doğu girişi olarak bir *formix* yaptırdı.²⁷ Bundan sonraki bütün zafer alayları Circus'tan çıkarken Formix Stertini'i'nin altından geçmek zorunda kaldı. Anıt kemerler kent tasarımının değerli bileşenleridir. Bir alanı diğerinden ayırır, görünümleri çerçeveler, sokak yönünün değiştiğini gösterirler.²⁸ Ama, zafer alayları olmasaydı, Roma'da bu mimari biçimin sayısı artmayabilirdi.

Alayların gereksinimleri, halkın kent içindeki açık alanları koruma kararlılığını da güçlendirmiş olabilir. Orduların Campus Martius'ta manevra yapmayı bırakmalarından çok sonra bile, tutsaklar, hayvanlar ve arabalarla birlikte zafer alayları orada toplandı. Bu önemli etkinlik için büyük bir açık mekân gerekiyordu, bu yüzden Mars düzlüğünde inşaat yapılmadı. Zafer alayının güzergâhı üzerindeki başka yerlerde de açık kent arazisi, hem alay sonrası gösterilerin mekânı olarak, hem de geçici tribünler kurmak için sürekli korundu. Olanaklar elverdiğinde, güzergâh üzerinde anma oyunları ve büyük şöenler düzenleniyordu. Caesar, MÖ 47'deki zaferlerinden sonra, yirmi bin *clinium* [yemek yerken uzanılan divan] üzerinde şöen verdi. Bu *clinia*, Campus Martius, Forum Romanum, Circus Maximus ve Capitolium'daki her boş alanı doldurmuş olmalıydı; bazıları da belki Julius'un, o sırada zafer alayı güzergâhının yanı başında inşa edilmekte olan yeni forumuna yerleştirilmişti.²⁹ Zafer törenlerinin gereksinimleri Roma'nın amansız yoğunlaşmasını tabii ki önlemedi, yine de bir planlama önceliği olarak açık kent arazilerinin korunmasına yardımcı olmuştur.

Kentteki yapılar zafer alaylarından farklı biçimlerde etkileniyordu. Cumhuriyet Dönemi'nde Romalılar kendilerini, mimarlık ve kent görünümü dahil bütün kültürel konularda Helenistik dünyaya göre daha aşağı görüyorlardı. MÖ 1. ve 2. yüzyıllarda, muzaffer komutanlar Doğu'daki zaferlerinin ganimetlerini sergiledikçe, bu duygu daha da yoğunlaştı. Birkaç kez, muzaffer komutanlar Yunan yapılarının parçalarını yeniden kullanılmak üzere Roma'ya getirdiler.³⁰ Zafer alaylarında sergilenen *simulacra* Helenistik mimarinin ve kent tasarımının daha da kıskırtıcı örneklerini oluşturdu. Julius Caesar, MÖ 47'deki zafer alayında eski dünyanın yedi



Resim 7.
Pompeus, Balbus ve
Marcellus tiyatrolarıyla
güney Campus Martius
planı. Alay güzergâhı koyu
noktalı çizgidir.

harikası olan İskenderiye Feneri'ni tam betimleyen bir modeli de alayına katmıştı, fenerin ateşi bile alev alev yanıyordu. Bu model, yalnızca mimarları esinlemekle kalmadı, aynı zamanda Caesar'ın Roma'da çok para harcarıp benzer yapılar dikmeyi göze almasına da yardımcı oldu.³¹

Zafer alayına hak kazanan herkesin ganimetin bir bölümünü Roma'da bir kamu binası inşaatına harcaması beklenirdi. Başka bir deyişle, kentin birçok görkemli yapısı, özellikle de tapınaklar, zafer törenlerinin armağanıydı. Ayrıca, alay hakkı olmayan, ama iddialı kişiler de başarılarını gözler önüne sermek amacıyla kamu binaları dikme izni istiyorlardı. Her durumda, iyice göze batsın, yaptıran da anımsansın diye, yapılar olanaklar elverdiğince zafer alayının güzergâhına yakın bir yere yerleştirilirdi (bkz. Res. 1). Alayın güzergâhı değişken olduğundan, bu gibi anıtlar, kentin belirli bir hattı boyunca değil, güzergâhın düğüm noktalarında yoğunlaşıyordu. Cumhuriyet Dönemi'nde, güneybatıdaki Campus Martius'ta ve Circus Maximus'un çevresinde çok sayıda zafer anıtı ortaya çıktı.³² Örneğin, Forum Holitorium'da birçok heykel, Stertinius'un *formix*'i, Janus, Juno

Sospita ve Spes tapınakları bulunuyordu; Circus Maximus'un yakınına ise Dilius sütunu dikildi, Juventas ve Herakles tapınakları yapıldı.

Bu tür anıtları yalnızca bireyler yaptırmıyordu. Senato ve Roma halkının da zafer anısına yapılan yüzlerce anıt için bağışta bulunması beklenirdi. Ne de olsa zaferler Roma'nın kolektif gücünü gösteriyordu. Zafer kazananların yaptırdığı anıtlar bütün Romalılara, ama özellikle alaylara katılanlar örnek oluşturmazdı. Art arda dizili anıtların önünden geçen birlikler, sürekli bir zaferin içinde yer aldıklarını anlıyorlardı. Aynı anda da, yüzlerce tutsağın kendilerini yenenlerin ezici gücünün bilincine varmaları sağlanıyor, özgür bırakılan tutsaklar bu anıyı yurtlarına taşıyorlardı.³³ Sonuçta, devlet doğal olarak tören sokağını güzelleştirmeye çalışıyordu. Devletin yaptırdığı zafer anıtlarının çoğu, halk için büyük anlam taşıyan, halkın ilgi gösterdiği, yani Forum Romanum ve Capitolium gibi en büyük seyirciyi çekecek yerlerdeydi. Devlet bu alanları sıkıca denetliyor, dönem dönem eski anıtları yenilerine yer açmak üzere kaldırıyordu.³⁴

Yoğun anıtsal yapılar giderek zafer alaylarının ve kentin koreografisini biçimlendirdi. Örneğin, muzaffer generaller Circus Flaminius'un karşısına sıra sıra tapınak yaptırarak dümdüz, etkileyici bir sokak haline getirdiler. Daha sonraki alaylarda bu tapınaklara portiklerin eklenmesi, sokağın kenarını daha da belirginleştirdi, hem sokak seviyesinde, hem de çatılarda seyircilere yer sağladı.³⁵ Böylece biçimlenen sokak güneybatıdaki Campus'u düz bir hat halinde keser. Alayın büyük bir bölümü bir süre buradan yönetilebilir ve görülebilirdi. Seyirciler, hatta muzaffer general, Pompeus Tiyatrosu'nun kuzeydeki kemerli *cavea*'sından aşağıya bakabilir, Porta Triumphalis'ten geçmeden önce, alayın farklı bölümleri arasındaki ilişkiyi değerlendirebilirdi.³⁶

Roma zafer alayları gibi geçici olayların ardında, yürüyen birliklerin, hantal hantal ilerleyen hayvanların ve muazzam kalabalığın pisliğinden çok daha fazlası kalırdı. Alay kentin hem yapısında, hem de varoluş biçiminde kalıcı bir iz bırakırdı. Son borazan da çalındıktan sonra, yurttaşlar kentin topografyasını ve tarihini daha iyi anladıklarını hissederlerdi. Güçlü ordularının kentte olduğunu biliyorlardı, yaşadıkları ülkenin gücünü de görmüşlerdi, böylece kendilerini güvende hissedip evlerine dönerlerdi.

Roma'nın belli başlı yapılarını dikecek olanağa ve statüye sahip olanlar, bu yapıların zafer alayında oynadığı görsel rolü fark etmişlerdi; hangi mekânların, hangi yapı türlerinin ve hangi *simulacra*'nın hem seyircileri, hem de alaya katılanları en fazla etkileyeceğini onlar belirlerdi. Yılın geri kalanında, Romalılar hemen her gün bu somut yapıları görür, böylece zafer alayının anısı hep canlı kalırdı. Yanyana duran görkemli yapılar, seyirlik gösteriler için yapılmış mimari formlar, askeri süsler, ayrıca törenlerin binlerce simgesel yansıması zafer alaylarının etkisini kalıcılaştırırdı. Bir bütün olarak zafer alayının getirdiği değişiklikler, Roma kentinin önceliklerini açığa kavuşturuyordu: planlama mutlakiyetçi formel düşüncelerle değil, sürekli değişen bir ritüelin getirdiği deneyimle yürütülüyordu.

NOTLAR

- 1 Plutarch, *Romulus* 16. İmparatorluk öncesinde yapılan zafer alaylarının kökeni ve tarihi üzerine derinlikli çalışmalar için bkz. L.Bonfante Warren, "Roman Triumphs and Etruscan Kings," *Journal of Roman Studies* 60 (1970), 49-66; R.Payne, *The Roman Triumph* (Londra, 1962) ve H.S. Vesnel, *Triumphus: An Inquiry into the Origin, Development, and Meaning of the Roman Triumph* (Leiden, 1970). İmparatorların zafer alayları için bkz. C. Barini, *Triumphalia: Imprese ed onori militari durante l'imperio romano* (Turin, 1952); S.G. MacCormack, *Art and Ceremony in Late Antiquity* (Berkeley, 1981); ve en yeni olarak, E. Kunzl, *Der römische Triumph: Siegesfeiern im Antiken Rom* (Münih, 1988). Roma zafer alayının en iyi kaynakları edebi yapıtlar ve filmlerdir; örneğin, L. Davis, *Silver Pigs* (New York, 1989), 200-206 [*Gümüş Domuzların Esrarı*, Kitap Yayınevi, 2004, 294-302] ve 1951 tarihli MGM filmi "Quo Vadis".
- 2 Bunlar Senato'nun silahlı birliklerin kente girmesine izin vermeden önce yerine getirilmesi gereken koşulların en önemlileridir. İstisnalar ender değildi ve zamanla ölçütler değişti. Birkaç olayda halk Senato'nun kararına karşı geldi ve alay yapma hakkını kendisi verdi. Başka seçenekler de vardı. Birkaç general, parasını ödeyip Roma'nın 21 kilometre güneydoğusundaki Monte Albano'da zafer kutlamaları yapmıştı. Bazı generallerse daha küçük bir zafer alayı demek olan *ovatio*'ya razı olmuştu. Senato'nun ödül olarak verdiği ve Roma'da düzenlenen bu tören, asıl alaylar kadar görkemli ve önemli olmuyordu; Versnel, *Triumphus*, 165-68; H.H. Scullard, *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic* (Londra, 1981), 213-18.
- 3 Cumhuriyet Dönemi zafer alayları ve ne kadar sık yapıldıkları hakkında bkz. J.S. Richardson, "The Triumph, the Praetors and the Senate in Early Second Century B.C.," *Journal of Roman Studies* 65 (1975), 50-63; L. Pietila-Castren, *Magnificentia Publica: The Victory Monuments of the Roman Generals in the Era of the Punic Wars* (Helsinki, 1987). Hiçbir alay hakkının verilmediği yıllarda bile, zafer alayları Cumhuriyet Roma'sını etkilemeyi sürdürmüştü. Alaylar zafer törenlerinin yanı sıra

birçok Roma ritüelinin de başlıca öğesiydi. Diğer *pompa* [alaylar] zafer alaylarının çoğuna yakın bir güzergâh izler ve aynı büyük kalabalıkları çekerdı: Versnel, *Triumphus*, 94-131. Önemli yurttaşların cenaze alaylarında, ölenin alay yapmış atalarını temsilen özel kıyafetlere bürünmüş yakınları olurdu; bu alaylar zafer alaylarına yakın ama tersine bir güzergâh izler, kent merkezinden Campus Martius'taki mezarlara doğru gidilirdi; Versnel, *Triumphus*, 115-29.

- 4 Muzaffer komutan ile Jupiter arasındaki karmaşık ilişki hakkında, bkz. Versnel, *Triumphus*, 66-93; Bonfante Warren, "Roman Triumphs", 55-63.
- 5 Plutarch, *Antonius* 50.2. Antakya'daki IV. Antiochus'un da aralarında bulunduğu bazı yabancı hükümdarlar zafer törenlerini bizzat düzenlemişlerdi; Polybius, *Histories* 30.25. Roma zafer törenlerinin taktikleri görkemli olsalar da asıllarından daha düşük düzeydeydi, çünkü aynı mekâna ya da kültürel tarihe sahip değillerdi.
- 6 A. Plattus, zafer alaylarının fiziksel biçiminden çok, kent imgesiyle ilişkisini ele alır: "Passage into the City: The Interceptive Function of the Roman Triumph," *Princeton Journal* 1 (1983), 93-115.
- 7 Kentin ritüeli üç biçimde kavrayış, özellikle İmparatorluk Dönemi'nde yaşamış Josephus'un yazılarında çok açıktır; Josephus, *Jewish War*, 118-62.
- 8 Güneyden Roma'ya yaklaşan ordular ve yabancı elçiler, Campus Martius'taki izin verilen bekleme yerine ulaşmak için kent *pomerium*'unun (kutsal alan) çevresinden dolaşmak zorundaydılar. Villa Publica'nın biçimi ve işlevini E. Mankin anlatır: "The Triumphal Route, with Particular Reference to the Flavian Triumph," *Journal of Roman Studies* 11 (1921), 26-30.
- 9 Annma ritüellerinden birinde 1,5 kilometre yürünüyör olabilir. İki İmparatorluk dönemi yazıtında, bir Porticus Triumph'i'nin uzunluğu verilir ve 1,5 kilometreyi tamamlamak için çevresinde kaç kez dönülmesi gerektiği belirtilir. Geç Cumhuriyet Dönemi'nde Caesar, Campus Martius'ta yeni Saepta'sına (oy verme mekânı) 1,5 kilometre uzunluğunda mermer portik yaptırmıştı; Cicero, *Ad Atticus* 4.16.14; Makin, "Triumphal Route," 28-29.
- 10 T.P. Weisman, Circus Flaminius'un sabit oturma yerleri olan inşa edilmiş bir *circus* değil, çevresine alçak duvar örülmüş açık bir alan olduğunu ileri sürer. Yıllar geçtikçe, (çoğu zafer alayı sahiplerince dikilen) yeni yapılar bu alana tecavüz etti. 1. yüzyıla gelindiğinde, muazzam genişlikteki Circus Flaminius bir meydanlığa dönüşmüştü: T.P. Wiseman, "The Circus Flaminius," *Papers of the British School at Rome* 42 (1974), 3-26; F. Coarelli, "Il Campo Marzio occidentale: Storia e topografia," *Mélanges de l'Ecole Française de Rome* 89 (1977), 807-46.
- 11 Porta Triumphalis başlangıçta belki de Roma kutsal alanının hattı üzerindeydi. Arınma ritüellerindeki rolü, kapının olasılıkla yalnızca zafer alayları için açılmasıyla güçlenir; Cicero, *In Pisonem* 23.55; Festus, *Latin Glossary, Epitome* 104L (117M); Versnel, *Triumphus*, 135, 152, 394-96. Porta Triumphalis'in her gün kullanılan bir kapı olduğu yolunda zıt bir yorum için, bkz. Richardson, Jr., *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome* (Baltimore, 1992), 301. Porta Triumphalis üzerine tartışmalar için, bkz. F. Coarelli, "La Porta Trionfale e la Via dei Trionfi," *Dialoghi di Archeologia* 2 (1968), 55-103 ve *Il Foro Boario dalle origini alla fine della repubblica* (Roma, 1988), 363-414; Versnel, *Triumphus*, 132-63 ve F.S. Kleiner'in çözümlemeli araştırması "The Study of Roman Triumphal and Honorary Arches fifty years after Kähler," *Journal of Roman Archaeology* 2 (1989), 201-4.
- 12 Zonaras, *Epitome* 7.21; krş. Tertullian, *Apologeticum* 33.4. Zamana bugünkü modern çizgisel, gelişmeci bakışın tersine olarak, bazı Romalılar geleceğin ilerde olmadığını, arkadan geldiğini

düşünürlerdi; Seneca, *Ad Licilium* 1.1-3; M.Bettini, *Kinship, Time, Images of the Soul* (Baltimore, 1991), 124-33. Döngüsel zamanı Romalıların nasıl algıladıkları hakkında, bkz. P. Holliday, "Time, History, and Ritual on the Ara Pacis Augustae," *Art Bulletin* 72 (1990), 542-57. Askerler hakaretler yağdırarak muzaffer komutana bağlılıklarını, komutanın da onlara güvendiğini gösterirlerdi; Suetonius, *Caesar* 49. Zafer alaylarındaki bileşenlerin sırası zamanla biraz değişti; burada Cumhuriyet Dönemi'nde en yaygın izlenen sıra anlatılmaktadır. Doğal olarak, izlenen sıranın doğurduğu sonuçlar önemliydi. İlk imparator Augustus, üstün konumunu belirtmek için MÖ 27'deki alayının başına *magistratus*'ların yerine kendisi geçmişti; Dio Cassius, *Roman History* 51.21.

- 13 Ceasar'ın görkemli zafer alayını ve eğlenceleri görmek için MÖ 47'de yüzlerce kişi Roma'ya geldi. Kentte yeterli kalacak yer olmadığından, ziyaretçiler sokaklara, kent dışındaki yollara ve çatılara çadır kurdular; kalabalığın sıkışmasıyla iki senatör ve başka birkaç kişi öldü; Suetonius, *Caesar* 39.
- 14 Scipio'nun alayı hakkında, bkz. Livy, *From the Founding of the City* 37.59. MÖ 61'deki zafer alayı için Pompeius o kadar çok kalıplaşmış ki, kendisine tanınan iki günde tümünü gösteremedi; daha eski bir zafer alayında arabasını fillerin çekmesini istemiş, ama hayvanlar kentin kapısından sığmamıştı; Plutarch, *Pompey* 14.45. *Simulacra*'nın kesin anlamı hâlâ tartışmalıdır; çoğunlukla üç boyutlu betimlemeler olduğu kabul edilir. Zafer alaylarındaki mimari betimlemeler için bkz. Appian, *Punic Wars* 66; Livy, *From the Founding of the City* 37.59. Zafer alaylarında kentleri ve bölgeleri simgeleyen kişi heykelleri de yer alırdı. MÖ 264'te M. Valerius Maximus Messala, Kartacalıları karşı zaferinin bir resmini Forum'daki Curia Hostilia'nın yan duvarında sergiledi; Scipio, MÖ 190'da Asya zaferinin bir resmini Capitolium'a koydu; Plinius, *Natural History* 35.22-25. Erçekten yapılmış zafer kutlamalarının resimleri MÖ 4. yy kadar eski bir tarihten beri Vertumnus ve Consus tapınaklarında görülüyordu; Festus, *Latin Glossary, Epitome* 228. Zafer alaylarında taşınan kule yüksekliğinde panoramaların en ayrıntılı tanımlamaları İmparatorluk Dönemi yazarlarına aittir; Josephus, *Jewish War* 5.123-60. Florus, MÖ 275'teki zafer alayını tanımlarken fillerin sevimli bir portresini çizer ve çeşitli halklardan tutsakları dikkatle listeler; *Vergilius orator* 1.13. İmparatorluk Dönemi'nde Domitianus'un MS 84'teki zafer alayında Almanları temsil etmek üzere sarı peruklu aktörler kiraladığı söylenir; Tacitus, *Agricola* 39; Dio Cassius, *Roman History* 67.8; Payne, *Roman Triumph*, 172.
- 15 Propertius, *Elegies* 3.4.15.18.
- 16 Palatium Tepesi'nin çevresindeki yolun Roma'nın en eski yerleşmesindeki kutsal alanın hattını izlediği varsayılır; Halicarnassus'lu Dionysus, *Roman Antiquities* 1.56. Alayın saatin ters yönündeki hareketi bir tür arınma olabilir; benzer bir koreografi başka Roma *pompa*'larında, yani alaylarında da vardı; Scullard, *Festivals and Ceremonies*, 77; Coarelli, "Porta Trionfale," 59-66; Bonfante Warren, "Roman Triumphs," 54-55.
- 17 Muzaffer komutan doğrudan Jüpiter tapınağına değil, önce Capitolium Tepesi'nin kuzeydoğusundaki Arx'a gidiyordu; Bonfante Warren, "Roman Triumphs," 55. Julius Caesar, lambalar taşıyan kırk filin eşliğinde tepeye dizleri üzerinde tırmanarak müthiş bir gösteri yapmıştı; Suetonius, *Caesar* 37. Sacra Via için, bkz. Horace, *Epodes* 7.8; Ovid, *Tristia* 3.126-27.
- 18 İki konsül dikkatleri zafer alayı sahibinden başka yere çekmemek için Capitolium tepesindeki şölene katılmamıştı.

- 19 Zafer alayının geçtiği yer teknik olarak bir sokaktı, ama alaya herkesin katılmayışı eski gözlemcilerin başka tanımlayıcı sıfatlar bulmalarına yol açtı. Örneğin Josephus, alaydan, Roma'nın içinden akan bir nehir, diye söz eder; Josephus, *Jewish War* 7.140. Alay sahiplerine yıl boyunca diğer kent sokaklarında istediklerini yapma izni verildi; Plinius, evlerinin kapılarını herkesin kullandığı sokağa, dışarı doğru açmalarına da izin verildiğini yazar; *Natural History* 36.112.
- 20 Romalılar kutlamalar ve resmi olaylar için beyazı uygun görmüşlerdi. Roma'daki her yurttış beyazlatılmış bir toga alacak durumda olmadığından, bu renk kodlamasının olasılıkla bir de sosyal çağrışımı vardı; Plutarch, *Aemilius* 32; Suetonius, *Augustus* 40; Juvenal, *Satires* 10.44-47.
- 21 Livy, *From the Founding of the City* 9.40.16. Tabernae Veteres'ten çok da uzak olmayan konuşmacı platformu daha eski tarihlerde ele geçirilen *rostra*'yla (germiaslanı) bezenirdi; dolayısıyla bu isimle tanınmaya başladı. *Rostra* aynı zamanda MÖ 260'ta Kartacalılara karşı kazanılan bir deniz zaferinin anısına yakındaki bir sütunu da süslüyordu. Pliny, *Natural History* 34.20; Livy, *From the Founding of the City* 8.14. MÖ 66'da siyasal nedenlerle alay hakkı verilmediğinde, Lucullus ele geçirdiği ganimeti Circus Flaminius'ta sergiledi; Plutarch, *Lucullus* 37.2.
- 22 Hem Circus Flaminius ve hem de muazzam Circus Maximus (150 bin kişilik) eski tarihlerde zafer ritüellerine yetiyordu; Livy, *From the Founding of the City* 39.5; Halicarnassus'lu Dionysius, *Roman Antiquities* 3.68. Sabit tiyatroların yapılmasından önce, geçici yapılar ek oturma yerleri sağlıyordu; Plutarch, *Aemilius* 32.
- 23 Pompeius MÖ 55'te ilk sabit Roma tiyatrosunu yaptırdı. O yıl alay yapmayacak olmasına karşın, büyük taş kompleksin zafer törenleriyle ilgili önemli çağrışımları vardı: Venus Victrix'e adanmış (Muzaffer Venüs) bir tapınağı, Pompeius'un boyun eğdirdiği on dört ulusu simgeleyen sütunları ve Senatounun, alay yapma hakkı vermek gibi, kentin kutsal alanının dışında kararlar almak üzere toplanabileceği bir salonu kapsıyordu. Zafer alayına hak kazanan Caesar yaklaşık MÖ 13/11'de Augustus'un adadığı Marcellus Tiyatrosu'nun temellerini attı. Yaklaşık aynı zamanda, L. Cornelius Balbus, kendi tiyatrosunu Afrika'daki zaferlerinin anısına adadı. Josephus, MÖ 70 yıllarında, bir imparatorun zafer alayının, olasılıkla yukarıda belirtilen birçok tiyatrodan geçtiğini anlatır; *Jewish War* 7.113. Bu sabit yapıların yanı sıra, Marcus Aemilius Scaurus, MÖ 58'de *aedile* iken, kısmen doğuya yaptığı seferleri anmak için geçici bir tiyatro yaptırdı; bu yapı uzun yıllar ayakta kaldı; Pliny, *Natural History* 34.36; 36.113-15.
- 24 Eğri açılı nehre karşı dramatik bir cephe sunma arzusuyla açıklanabilir. Caesar'ın tapınakları yıkması, Roma'nın dindar sakinleri arasında büyük dehşete yol açmıştı; Dio Cassius, *Roman History* 43-49.
- 25 Vitruvius forum balkonlarındaki iyi koltukların (*maeniana*) devlet geliri elde etmek için satılmış olabileceğini söyler; *On Architecture* 5.1.1-2 Roma'daki Forum Romanum'da sık sık gladyatör oyunları, zafer alaylarından sonra da diğer seyirlik oyunları sunulurdu.
- 26 Yaygın bir yanlış düşüncenin tersine, ne bütün Roma kemerleri, ne de bütün yürüyüş yolları zaferle ilgiliydi. Bu konudaki yeni literatürün hakkında bkz. Kleiner, "Roman Triumphal and Honorary Arches," 195-98. MÖ 1. yüzyılda *formix* teriminden *arcus*'a geçiş hakkında, bkz. G.A. Mansuelli, "Fornix e arcus: Note di terminologia," *Studi sull'arco onorario romano* (Roma, 1979), 15-18.
- 27 Zafer kazandığı sırada resmi bir mevkii olmadığından, Stertinius'a alay hakkı verilemezdi. Circus Maximus'taki *formix*'inin yerini daha sonra imparator Titus'un zaferlerinin anısına yapılan baş-

- ka *foenix* aldı. Stertinius Forum Boarium'da da iki *foenix* dikmişti; Livy, *From the Founding of the City* 33.27. Coarelli bunların Fortuna ve Mater Matuta tapınaklarının yakınında olduğunu saptadı; Coarelli, "La Porta Trionfale," 9; Pietila-Castren, *Magnificentia publica*, 72-74.
- 28 D. Scagliarini Corlăita, "La Situazione urbanistica degli archi onorari nella prima età imperiale," *Studi sull'arco onorario romano*, 29-72.
- 29 Forum Romanum'a bitişik Forum Iulium'un kesin hatlarla tanımlanan açık alanında zafer alayı çerçevesinde gösteriler yapılırdı. Caesar zafer kutlamalarını orada bitirdi ve sonra bütün Roma halkının eşliğinde, meşale taşıyan fillerle evine yöneldi. Dio Cassius, *Roman History* 43.22.
- 30 Quintus Fulvius Flaccus, *ensor* olarak İspanya'ya seferini kutlayabilmek için MÖ 173'te güney İtalya'da Croton'daki bir tapınağın çatısındaki mermer kiremitleri söktü; Senato tarafından şiddetle kınandı; Livy, *From the Founding of the City* 43.3. Alay hakkı alan Marcus Antonius MÖ 100'de, Ara Domitii Ahenobarbi denen zafer anıtında *spolia* kullandı; A. Kuttner, "Some New Grounds for Narrative: The 'Ara Domitii Ahenobarbi' and Other Republican Commemorative Bases", *Narrative and Event in Ancient Art*, ed. P. Holliday (New York, 1993). Benzer biçimde muzaffer Sulla, Atina Olympeion'undaki Korint sütunlarını alıp Roma'da Capitolium'daki büyük Jüpiter Optimus Maximus Tapınağı'nda kullandı; Pliny, *Natural History* 36.45.
- 31 Florus 2.13.88. MS 1. yüzyılda İmparator Claudius, İskenderiye Feneri'nin benzerini Ostia'da yaptırdı; Suetonius, *Claudius* 20.3. Zafer törenlerinde sergilenen Helenistik objeler, resim ve mobilya tasarımı dahil birçok alanda Roma estetiğini etkiledi; J.J. Pollitt, *The Art of Rome, c. 753 B.C.- 337 A.D.* (Engelwood Cliffs, 1966), 29-53. Tersine, imparatorluğun yüksek döneminde, zaferler Batı'daki kabile toplumlarına karşı kazanıldığından, törenlerde sergilenen mimari ve sanatsal imgeler çoğu zaman Romanın kültürel üstünlüğünü gösteriyordu; örneğin bkz. Traianus Sütunu'ndaki imgeler.
- 32 Zafer alayının güzergâhıyla doğrudan bağlantılı olmayan birkaç yapı kente yönelen önemli yollar boyunca Servius Surları'nın dışında inşa edilmişti; Pietila-Castren, *Magnificentia publica*, 154-58; Coarelli, "Il Campo Marzio Occidentale," 807-46.
- 33 Pompeius'un zafer alayında, aralarında krallar ve diğer kraliyet üyeleri de bulunan üç yüz kadar önemli tutsak yürümüş, çoğu daha sonra ülkelerine geri gönderilmişti; Appian, *Mithridates* 117. Erken İmparatorluk döneminde, Augustus Roma'nın zafer alayı hakkı verilenlerin listesini Forum Romanum'da sürekli sergilemeye koymuştu.
- 34 Özellikle Forum'daki Rostra ya da konuşmacı platformu, heykeller, sütunlar, silahlar ve tabii ki *rostra* gibi devletin zafer anıtlarının yerleştirildiği mekân haline gelmişti. MÖ 158'deki *ensor*'lar, Roma Halkı'nın ya da Senatosu'nun kararı olmadan konulan bütün heykelleri Forum'dan kaldırdı. Pliny, *Natural History* 34.30-31. Daha önceki bir tarihte, *ensor* Aemilius Lepidus Capitolium Tepesi'nden heykelleri kaldırdı; Livy, *From the Founding of the City* 40.51. Anlaşılan Senato Forum Romanum'daki yapılaşmayı dikkatle denetliyordu, çünkü Romalı generaller oraya "muzaffer komutan" olarak değil de, *ensor* olarak anıt dikeyorlardı; Pietila-Castren, *Magnificentia publica*, 155-56.
- 35 Uzun düz sokaklar eski Roma'da enderdi, Servius Surları'nın içinde neredeyse hiç düz sokak yoktu. Hercules Musarum (MÖ 189), Juno Regina (MÖ 187) ve Jüpiter Stator (MÖ 148) tapınakları, Circus Flaminius'un düz ve uzun kenarı gibi yapılmıştı; Pietila-Castren, *Magnificentia publica*, 154-56.

Her iki Cumhuriyet Dönemi portiği Makedonya'da kazanılan zaferlerin anısına yapılmıştı. Gnaeus Octavius'un MÖ 168'deki zaferi anısındır; Q. Caecilius Metellus'un MÖ 146'daki zaferi onurlandırır ve Juno Regina ve Jüpiter Stator tapınaklarını çevreler; B. Olinder, *Porticus Octavia in Circo Flaminio* (Stockholm, 1984), 83-124. Porticus Triumphi de olasılıkla bu alandaydı; Makin "Triumphal Route," 28-29. Augustus döneminde iki portik daha eklendi: Porticus Philippi ve Porticus Octaviae. Konumları dolayısıyla bu yapılar daha sonraki zafer törenlerinde kullanıldı; Josephus, *Jewish War* 7.

- 36 MÖ 13-11'de Marcellus Tiyatrosu bitirildikten sonra kuzeye doğru olasılıkla benzer bir görünüm ortaya çıkmıştı. Sonuç olarak, iki taş tiyatronun kıvrılan caveaları bu düz yolu çerçeliyordu.

ROMA

PIAZZA DI PONTE VE
PANOPTİSİZMİN ASKERİ KÖKENLERİ

Lungotevere Irmağı setlerinin 1880'lerde yapılmasıyla yok olan Piazza di Ponte, Rönesans Roması'nın kalbindeki radyal sokaklar sisteminin merkeziydi (Res. 1). Eski Castel Sant'Angelo köprüsünün eksen ve ırmak boyunca uzanan eski yol, üç yeni yolla kesişiyordu; bu yeni sokakların üzerindeki yapılar Papa III. Paulus Farnese döneminde (1534-49) tamamlanmıştı. Vatikan Borgo, yani papalık bölgesi ile abitato'nun yaşamsal ticari alanları arasında bir bağlantı noktası oluşturan köprünün, Roma törenlerinde ve mitosunda önemli bir yeri vardı. Resmi konuklar, hacılar ve papalık alayları için dünyevi bölgeden kutsal bölgeye geçişi işaret ediyordu. 16. Yüzyılda köprü başının yeniden düzenlenmesi sayesinde meydan çeşitli törenlere sahne olduysa da, esas olarak papalığın terör tiyatrosunun dekoruydu ve önünde sık sık idam cezaları uygulanırdı.

Piazza di Ponte'deki üçlü çatalın geometrik saflığı ve sonuçta ortaya çıkan yıldız biçimli örüntünün formel mimari gücü, 16. yüzyılın ilk yirmi yılında planlanıp daha sonra inşa edilen Piazza del Popolo girişindeki daha ünlü üçlü çatalın habercisidir. Bu tasarımı açıklayabilmek için genellikle Rönesans'ın simetri, eksen ve tekbiçim ilkeleri sayılıp dökülür. Sonuçta ortaya çıkan biçim hiç kuşkusuz sanattır, ancak büyük olasılıkla başlıca esin kaynağı savaş sanatıdır. Çatalın son tasarımı Roma'nın 1527-1528'de yağmalanmasından on yıl sonraya denk gelir, kent surlarından sorumlu mimar Antonio da Sangallo'nun (Genç) elinden çıkmıştır; bütün bunlar akılda tutulduğunda, biçimsel kaygıların ötesine geçen bazı düşüncelerle yola çıkıldığı varsayılabilir. Piazza di Ponte'nin yelpaze gibi açılan örüntüsü, yani radyal planı, olasılıkla Sangallo'nun savunduğu askeri kent planlamasının ilk örneğiydi. Sonraki yıllarda, idamları herkesin görebilmesi için meydanda değişiklikler yapıldı; artık o korkunç darağacı beş değişik açıdan görülebiliyordu. Böylece, kent sakinlerine adeta bir "sizi



Resim 1. Gian Battista Nolli'nin 1748 tarihli haritasından ayrıntı. Piazza di Ponte ve radyal olarak dağılan Via Paola (solda), Via de 'Banchi (ortada) ve Via di Panico (sağda) sokakları.

denetliyoruz” mesajı iletilmişti; 18. yüzyılın sonlarında Jeremy Bentham’ın icat ettiği “panoptikon”la verilmek istenene epeyce benzer bir mesajdı bu.

Panoptikon daire biçimli bir hapisane binasıydı, bütün hücreler merkezdeki yapıdan görülebiliyordu; mimarisi, merkezdeki otoriteyi

temsil eden kişinin “her şeyi gören” ya da “panoptik” olmasını sağlıyordu. Michel Foucoult, bu farklı cezalandırma teknolojisini, modern iktidar ilişkilerine benzettir. İktidar sahipleri, herkesin seyrettiği idamlar aracılığıyla bedeni doğrudan denetim altına almak yerine, mimariyi kullanarak mahkûmlar üzerinde psikolojik denetim kurabilir, böylece daha insancıl görünebilirlerdi.¹ Piazza di Ponte’nin daha sonraki kullanımı, Aydınlanma öncesi iktidarlara suçlunun bedeni üzerinde denetim sahibi olduklarını gösterme ilkesi ile panoptisizmin daha psikolojik yönlerini birleştirmişti.

Köprü ile meydan, ırmağın karşı kıyısındaki Castel Sant’Angelo’nun etkileyici kütesinin fiziksel egemenliği altındadır (Res. 2). Aslında İmparator Hadrianus için 2. yüzyılda bir tümülüs mozole olarak yapılmış olan Castel Sant’Angelo, yüzyıllar içinde ele geçirilmesi olanaksız bir kaleye dönüştürüldü. Antikçağda Pons Aelius diye bilinen köprü, mozole kompleksinin bir bölümü olarak yapılmıştı, sayısız restorasyon ve eklemelerle bugüne ulaştı. Castel Sant’Angelo, papalığın gücünü göstermesinin ve sık sık papalık ikametgâhı olarak kullanılmasının yanı sıra, Roma’nın savunmasının da kilit noktasıydı. En yüksek noktasındaki baş melek Mikail’in heykeli dolayısıyla kale klasik dönemde Kutsal Melek (Sant’Angelo) adını aldı; böylece papalar kent adına ilahi güçleri yardıma çağırabileceklerini de göstermiş oluyorlardı. Efsaneye göre, kenti kırıp geçiren bir veba salgını sona ersin diye birçok ayın düzenlemiş olan Papa Büyük Gregorius, 590’da, mozolenin çatısında baş meleği görmüştü. Melek, salgının sona erdiğine işaret etmek üzere kılıcını kınına sokmuştu.² Mikail’in heykeli, bu amaçla yapılmış olmasa da, mükemmel bir paratonerdi, birçok kez tahrip olmuş, yerine yenisi konmuştu. Piazza di Ponte bağlamında heykelin en önemli restorasyonları 1450’lerde Papa V. Nicholas’ın ve 1534’te III. Paulus’un dönemlerinde gerçekleşti.³

Köprü bölgesi, Castel Sant’Angelo’da yapılan değişikliklerle aynı zamanda yeniden tasarlandı. V. Nicholas papalığının başlarında köprüye kare kapı kuleleri ve kalenin dış surlarına üç yuvarlak burç yapılmasını emretti. Köprü 1450’de çöküp iki yüzü aşkın hacı yaşamını yitirdikten sonra, Piazza di Ponte’nin büyütülmesini planladı. Bir kefaret jesti olarak, Hartmann Schedel’in 1493 tarihli çizimindeki (Res. 3) sekizgen ikiz adak



Resim 2. Castel Sant'Angelo.

şapelinin eklenmesi için para verdi, köprüdeki derme çatma ahşap yapıların kaldırılmasını buyurdu. Bölgedeki arsa sahipleriyle birlikte, kamu-laştırılabileceği bir alan oluşturdu, daha sonra bu bölgeye kentin planlama yasalarında *gettito* dendi. Artık yapılar meydanın genişletilmesi için feda edilebilirdi; mülk sahipleri mülklerinin cephesine göre ya vergilendiriliyor ya da alacaklandırılıyordu.⁴

Köprü ve çevresindeki bundan sonraki değişikliği VI. Alexander Borgia gerçekleştirdi; Borgia 1495'te Castel Sant'Angelo'yu yeniden berkitmiş ve kare köprü kulelerinin yerine, köprünün gerisinde ve biraz da eksen dışındaki yuvarlak top kulelerini yaptırmıştı. 1500 jübilesi için açılacak olan Via Alessandrina'nın bitiş noktası olarak Borgo'ya klasik biçemden esinlenmiş yeni bir kapı inşa edildi. Diğer yeni öğeler, dış burçlara eklenen çokgen yapılar; Vatikan Sarayı ve kale arasında, Leon



Resim 3.
Hartman Schedel,
Vatikan Borgo ve Ponte
Sant'Angelo'nun görünümü,
Liber Chronicarum
[Nuremberg Chronicle]
1493.

dönemi duvarlarının üstünde uzanan kaçış yolu *passetto*'nun restorasyonu; kalenin üst kısmındaki dairelere yapılan yeni eklemeler ve bezemelerdi. Papalık törenlerini yöneten Johannes Burchardus'un güncesine göre, Piazza di Ponte'nin bir bölümü 1500 yılında genişletilmiş, ırmağın setleri onarılmıştı.⁵

1500'de VI. Alexander, antikçağ sonrasında Roma'daki ilk *sventramenti*'yi (sözcük anlamı bağırsakları boşaltma; istimlak, temizleme) başlattı; kale'nin yeni kapısından Vatikan Sarayı'nın kapısına kadar uzanan yeni ve düz Via Alessandrine (daha sonra Borgo Nuovo olarak bilinen ve 1930'ların sonunda yerine Via della Conciliazione yapılan) için bölgedeki bütün yapılar yıkıldı. İrmağın karşı kıyısında ise, politik açıdan daha hassas büyük ölçekli yıkımlar, II. Julius döneminde, 1508'de başladı; bu proje yeni düz Via Giulia'nın açılması ve köprüyle aynı eksende olan Via de'Banchi'nin genişletilmesini de kapsı-



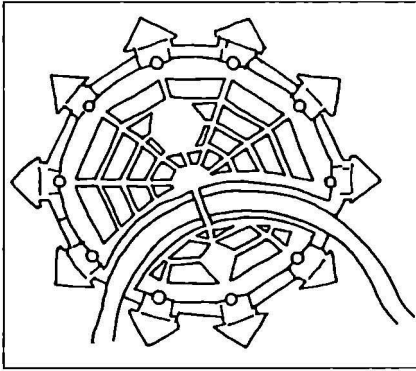
Resim 4. Via Paola'dan San Giovanni dei Fiorentini'ye bakış.

yordu. Via de'Banchi için Piazza di Ponte'ye bakan açık portıklı San Celso kilisesi yıkıldı, yeni sokağa göre hizalanacak biçimde tekrar planlandı. Bu sokağın kuzey tarafındaki diğer yapılar da yıkıldı. Papa Julius, Via de'Banchi'nin sonuna papalık darphanesini, yani Zecca'yı yaptırdı. Bütün bunlar, III. Paulus'un Piazza di Ponte'ye getirdiği değişikliklerin öncesini ve sonrasını göstermek üzere Hubertus Günther'in yaptığı haritalarda ayrıntılarıyla yer alır.⁶

Köprü'nün çevresindeki semtin gelişmesindeki önemli bir öge, bölgenin belirgin etnik bileşimiydi. 15. yüzyılın sonunda burada, Romalılarla aynı haklara sahip olmayan, oysa yabancı topluluklar arasında kentin mali ve kültürel işlerini en çok etkileyen grup olan Floransalılar yoğundu. Bölgede otuzdan çok *banchi*'nin (bankalar) varlığı dolayısıyla sokağa bu isim verildi. Via Giulia'nın yapımı sırasında, Floransalılara kendi kiliselerini yapmaları izni verilmişti, ama San Giovanni dei Fiorentini Kilisesi'nin planı ancak on yıl sonra, X. Leo Medici'nin Floransa papalığı döneminde gün yüzüne çıktı. Kilisenin yapımı yüzyılı aşkın bir süreye yayıldı, cephesi de 1734'e kadar inşa edilemedi, ama San Giovanni dei Fiorentini baştan beri Floransalıların varlığını gösterecek önemli bir amaç ve simgeydi.⁷ Kilise, Ponte çatalının üç ekseninden biri olan Via Paola'nın bitimindeki odak noktasıdır (Res. 4).

Banchi semtinin Floransalı sakinleri arasında, bu alanın tasarımında önemli bir rolü olan mimar Genç Antonio da Sangallo vardı. Kent tasarımcısı olarak mesleğine 1516'da, X. Leo'nun döneminde, Piazza del Popolo'dan uzanan üçlü çatalın eksenlerinden biri olan Via Leonina'nın planlanmasında Raphael'e yardım ederek başladı. 1520'de, San Giovanni dei Fiorentini'nin mimarı olarak Jacopo Sansovino'nun yerini aldı, daha sonra 1535-1542 arasında kilisenin yanına kendi sarayını yaptı. Sangallo bu bölgeye, bir Floransalı, bir tasarımcı ve bir mülk sahibi olarak bağlıydı.⁸

Piazza di Ponte'ye yeni sokakların eklenmesinden önce, Via Giulia'ya topu topu 2,5 metre kadar genişlikteki dar *vicoli*, yani yan yollar açılırdı. Günther'in *gettito*'nun vergi kayıtları ve Sangallo'nun Uffizi Galerisi'nde saklanan çizimleri üzerine yaptığı araştırmalara göre, 1524'te bu bölge için yapılan planlar, Sangallo'nun Zecca için tasarladığı görkemli içbükey cepheyi, Zecca'yı San Giovanni dei Fiorentini'ye bağlayan Via del Consolato'nun genişletilmesini ve köprü ile kilise arasında yeni düz yolu kapsıyordu; bu son yol daha sonra Via Paola olacaktı. Çizim Sangallo'ya ait olduğuna göre, bu üçgen sokak örüntüsü fikrinin de ona ait olduğu söylenebilir.⁹ Ancak, kentin 1527'de yağmalanmasıyla doruğa çıkan dertler yüzünden bu üçgen yapılamadı. Roma-Germen İmparatorluğu birlik-



Resim 5. Francesco de'Marchi, radyal ırmak kenti planı. 1540'larda çizilmiş, 1590'da yayınlanmış *Della architettura militare* risalesinden. Plan Antonio da Sangallo'nun Piazza di Ponte üzerindeki çalışmalarına benzer. De'Marchi, Sangallo'dan radyal planlamanın büyük uygulamacısı olarak söz eder.

lerinin neden olduğu yıkımların, ölümlerin, yoksullaşmanın, salgınların, kıtlıkların ve aşağılanmanın, kentin ahlaki ve kültürel yaşamı ile gelecekteki kentleşme süreci üzerinde derin bir etkisi olduğunu söylemeye gerek bile yoktur. Kaderi kara olan VII. Clement Medici, papalığı sırasında kentte fazla bir değişiklik yapamadı; yine de, 1534'te köprü'nün ağzındaki, yağma sırasında saldırganların sığındığı iki harap adak şapelinin yerine, Aziz Petrus ve Paulus'un heykellerini dikti. Bunların önemini biraz sonra tartışacağız.

Clement'in ardılı III. Paulus

Farnese, yağma sırasında yedi ay boyunca Castel Sant'Angelo'da Clement'le birlikte rehin kalmıştı. Papa olarak ilk girişimlerinden biri kalenin tepesine konmak üzere yeni bir melek ısmarlamak, diğeri de kentin savunması sorununu tartışmak üzere askeri uzmanlardan ve mimarlardan oluşan bir grubu toplamak oldu. Bu grup Giulio Orsini ve Sforza Pallavicino gibi generallerden, Michelangelo ve Sangallo gibi ünlü mimarlardan, Jacopo Melegghino ve Francesco Laparelli gibi daha az ünlü mimarlardan (ikisi de daha sonra Borgo surlarının bir bölümünü inşa edecekti) ve daha sonra ilk askeri mimari uzmanları olan birkaç genç mimardan oluşuyordu. Bu ikinci gruptan Galasso Algisi, Giacomo Castriotto ve Francesco de'Marchi resimli risaleler yazmışlardı. Horst de la Croix, bu Roma toplantılarının, askeri sorunları ve kentçiliği bir arada ele alan, radyal planlamadan yana yeni bir kuramın filizlendiği an olduğunu göstermiştir. 1540'larda hem Castriotto, hem de de'Marchi, öncü kuramcı olarak Sangallo'ya saygılarını sundukları (daha sonraki tarihlerde yayınlanan) risaleler yazdılar (Res. 5). De la Croix,

hiçbirinin radyal planın kendine ait olduğunu belirtmediğini, daha çok *a priori* (önsel) bir motif olarak ele aldıklarını anlatır; kavram Francesco di Giorgio'dan Baldassare Peruzzi'ye ve Sangallo'ya aktarılmış, hem Peruzzi hem de Sangallo radyal planlanmış bileşim çizimler yapmışlardı. Demek ki biz, Sangallo'nun radyal planı benimsediğini varsayabiliriz.¹⁰

1534'teki toplantılardan sonra yeni surların tasarımıyla görevlendirilen Sangallo, kentin güney kanadı için Ardeatino ve Aventino'da yapılmak üzere zamanının teknolojik yönden en gelişmiş iki burcunu inşa ettirdi. O dönemin stratejisi kent surlarının çemberini Aurelius surları çemberinin neredeyse yarısına indirmektir.¹¹ Ancak 1542'de, ilk iki burcun bedelinin, kırk dört bin duka gibi yapımı engelleyecek derecede pahalı olması nedeniyle yeni ve daha ekonomik bir planı gerektirdiğinden, eski uzmanlardan çoğu yeniden toplandı.¹² Yeni strateji, savunmayı Castel Sant'Angelo üzerinde yoğunlaştırıyordu. Borgo modern burçlarla berkitilecek, surlar eski Ripetta Limanı'nın doğusuna çekilip *abitato*'nun kuzey kanadı daraltılacak, yakındaki Augustus Mozolesi burçlu bir kaleye dönüştürülecekti. Ayrıca, Pincio Tepesi'ndeki bugünkü Villa Medici'nin yerine yeni bir kale yapılacaktı. Bu planın rekonstrüksiyonu Sangallo'nun Uffizi'deki bir çiziminden yapılabilir.¹³ Eğer bu dönemde açılan Via Paola, Via di Ponico ve Via Trinitatis (şimdi Condotti) gibi önemli yeni sokaklar bu berkitme planının üzerine yerleştirilirse, kaleden dosdoğru çatışma mevkillerine giden yollar sağlayan radyal bir düzenlemenin yapıldığı açıkça görülür (Res. 16).

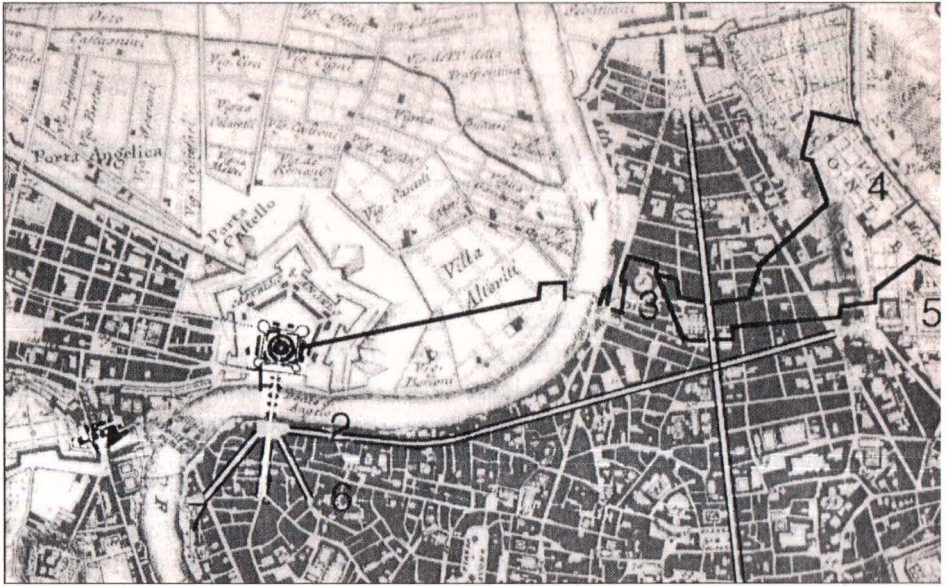
Piazza di Ponte'ye askeri amaçlarla müdahale edildiğine işaret eden başka bir nokta, projenin çok pahalıya mal oluşudur. Sangallo'nun Borgo'daki Porta Santo Spirito'ya başladığı yıl olan 1543'te bitirilen Via Paola'nın kaçta çıktığı hiçbir yerde kayıtlı değildir, ama yirmi dokuz yapının istimlakı, kardeş eksen Via di Panico'nunla karşılaştırılabilir. Via di Panico'ya 1546'da başlanmış, yapım otuz dokuz yapının istimlakini gerektirmişti; istimlaklerin bedeli *gettito* kayıtlarındaki en büyük tek kalem harcama olan 7.012 dukaydı.¹⁴ Farnese sarayına giden Via dei Baullari'nin açılmasını Farnese hanedanı istemişti, ama Via Panico için böyle zorlayıcı bir neden yoktu. Şu halde, Farnese ailesinin döneminde böyle büyük bir harcamanın kentin savunması için göze alındığını varsaymak insana çeki-

ci geliyor. Tor di Nona'daki ırmak yoluna açılan yeni üçüncü sokak olan Via Trinitatis için çalışmalar ise 1544'te başlamıştı. Bu sokağın maliyetine ilişkin herhangi bir kayıt yoktur. Düz eksen Campus Martius'un daha az gelişmiş bölgesinden Trinità de i Monti'deki Fransız manastırına doğru uzanıyor, yıldızın dördüncü çatalını oluşturuyordu.¹⁵

Bu yeni düz sokakların yalnızca askeri kaygılarla yapıldığını iddia etmek, 16. yüzyıl Roması'nda kültürel kararların birçok nedenle alındığını yadsımak olur; radyal sistemin askeri gereksinimlerle bağlantısını göz ardı etmek de aynı derecede yanlış olacaktır. Kaleye yakınlığı, kentin askeri mimarı tarafından yapılmış olması ve zamanlamasının önemli savunma projeleriyle eş zamanlı olması, bu yöndeki kanıtlardır.

Kent tasarımının öğeleri olarak bu yeni sokaklar, *ornatum*, yani kenti güzelleştirme kurallarına uyuyordu. Bitiş noktalarına inşa edilen anıtsal yapılarıyla her birinin övgü işlevi de vardı. Via Paola'nın San Giovanni dei Fiorentini Kilisesi'yle son bulması, Medici ailesinden gelen papanın Floransalıları yeğlemesine açıkça gönderme yapar. Via di Panico'nun Orsinilerin Monte Giordano yapılarıyla son bulması da Farnese ailesinin politikaları bağlamında anlamlıdır: 1542'de papalık, Orsinilerin geleneksel düşmanı olan Colonna ailesine savaş ilan etmiş, III. Paulus'un hem kızkardeşi hem de oğlu Orsini ailesinin üyeleriyle evlenmişti.¹⁶ Monte Giordano yapılarının büyük bir bölümünde, Lucrezia Borgia'nın oğlu, Fransa'nın çıkarlarına hizmet eden Ferraralı Kardinal Ippolito d'Este ikamet ediyordu (Bufalini'nin 1551 tarihli haritasında burası "PR C. Feraria" diye işaretlenmiştir). III. Paulus'un Borgia'ya borçlu oluşu (VI. Alexander onu kardinal yapmıştı) ve Fransızları İspanyollara yeğlemesi, ancak böyle gösterilebilirdi.

Bu olası simgesel anlamların ötesinde, Piazza di Ponte bir açık mekân olarak önemli kent ritüellerine sahne oldu ve böylece yeni bir anlam kazandı. Başlangıçta kentteki birkaç yasal pazaryerinden biriydi. Kutsal Roma İmparatoru 1450'de kenti ziyaret ettiğinde, köprüde kentin genç soylularına şövalyelik vermişti. 16. yüzyılın başlarında soylu konukların, kardinallerin ve yabancı elçilerin her resmi ziyaretlerinde bu meydana geçtiklerini, bu arada kaleden havai fişekler ve top atıldığını belgeler



Resim 6. Koyu çizgiler Oğul Antonio da Sangallo'nun 1542'de önerdiği surları, ince çizgiler Papa III. Paulus'un döneminde yapılan sokakları gösterir. 1. Castel Sant'Angelo, 2. Tor di Nona, 3. Augustus Mozaesi, 4. Villa Ricci (şimdi Medici), 5. Trinità de'Monti, 6. Monte Giordano, 7. San Giovanni dei Fiorentini.

bize gösteriyor. Karnaval alayları da genellikle buradan geçerdi; 1566'ya kadar altı yılda bir yapılan karnaval yarışlarında köprü, Campo de'Fiori'den Piazza S. Pietro yönünde yarı yol işareti olarak kullanıldı.

Ne var ki, 1500'lerin sonunda bu meydanın asıl özelliği, halkın gözü önünde yapılan idamlardı. Roma'da, 16. yüzyılın ilk yarısında, idamlar bir önceki yüzyılın gelenekleri izlenerek değişik yerlerde, örneğin Compidoglio'daki ve Curia Savella'daki (Farnese sarayı yakınlarında) belli başlı mahkemeler ve hapishanelerde yapılıyordu. Köprüde durduğunuzda ırmağın elli metre yukarısında olan en büyük hapishane Tor di Nona başka bir idam yeri idi, Campo di' Fiori meydanı da öyle. Floransalıların kurduğu San Giovanni Decollato kardeşlik örgütünün idam edilen bütün mahpuslar için titizlikle

tuttuğu kayıtlardan, 1499'dan sonraki idamların yeri ve sıklığı oldukça kesin belirlenebilir.¹⁷ Bu defterlerde, her yıl kaç kişinin idam edildiği, infaz yeri, her mahkûmun ismi, bazen de idam yöntemi yazılıdır. 16. yüzyılın ilk yarısında, en sık kullanılan yerler Piazza di Ponte ve Tor di Nona olsa da, toplam idamların yaklaşık yalnızca üçte biri bu iki mekânda yer almıştı. Aynı yüzyılın ikinci yarısında mahpusların yüzde 75'i ya köprüde ya da köprüünün yakınında idam edildi, Compidoglio'da ise elli yılda yalnızca dört infaz yapıldı;¹⁸ bu değişiklik, papalık yetkesinin kent kurumlarının yerini aldığını açıkça gösterir.

1534'te köprüünün başına konan iki heykelin üzerindeki yazıtlarda, idamlar sanki ilk kez resmen itiraf edilmektedir. Vatikan tarafındaki Petrus heykelinin yazıtı şöyledir: HINC HUMILIBUS VENIA (alçakgönüllüler burada affedilecektir);¹⁹ adaletin kılıcını tutan Paulus'un yazıtında ise şu satır okunur: HINC RETRIBUTIO SUPERBIA (kibirli burda cezalandırılacaktır). Paulus'un heykeli, Tor di Nona hapisanesi tarafındadır, hemen solunda, setin üstünde, *conferteria* ismi verilen duvarla çevrili küçük bir alan vardır; idamlardan bazıları kısmen perdelenmiş bu alanda yapılırdı (Res. 7). Daha korkunç suçlar doğrudan köprüde cezalandırılıyor, kesik başlar ya da darağacında sallanan cesetler günler boyu açıkta bırakılıyordu. *Conforteria* ve yanındaki küçük şapel Bufalini'nin haritasında yoktur, ama De Pérac'ın manzara resminde vardır, dolayısıyla 1551-1565 arasında yapıldığını söyleyebiliriz. Büyük olasılıkla San Giovanni Decollato örgütüne tasarlanıp finanse edilmişti, ama bu sav henüz kanıtlanamamıştır.

Bu kardeşlik örgütünün üyeleri son saatlerinde mahkûmlara eşlik eder, ruhlarını hazırlamaya yardımcı olur, törenle darağacına götürür, daha sonra da gömerlerdi. Floransa'nın en zengin bankerleri bu örgüte üyeydi; aralarından Bindo Altoviti'nin Piazza di Ponte'ye bakan sarayının köşesi Via Paola'yı açabilmek için kesilmişti. Kardeşlik örgütünde, Michelangelo gibi bazı saygın sanatçılar da vardı; ancak Michelangelo 1514'ten sonra örgütle ilişkisini kesmiş benzerdir. 1530 ve 1540'larda Antonio'nun kardeşi, sık sık da birlikte çalıştığı Bastiano da Sangallo en etkin üyeler arasındaydı.²⁰ 1540'ta Papa II. Paulus, bu kardeşlik örgütüne özel bir ayrıcalık tanıdı (yalnızca Gonfalone kardeşlik örgütü paylaşıyordu bu ayrıcalığı); her yıl yortu günlerinde, kendi seçtikleri bir mahkûmu serbest

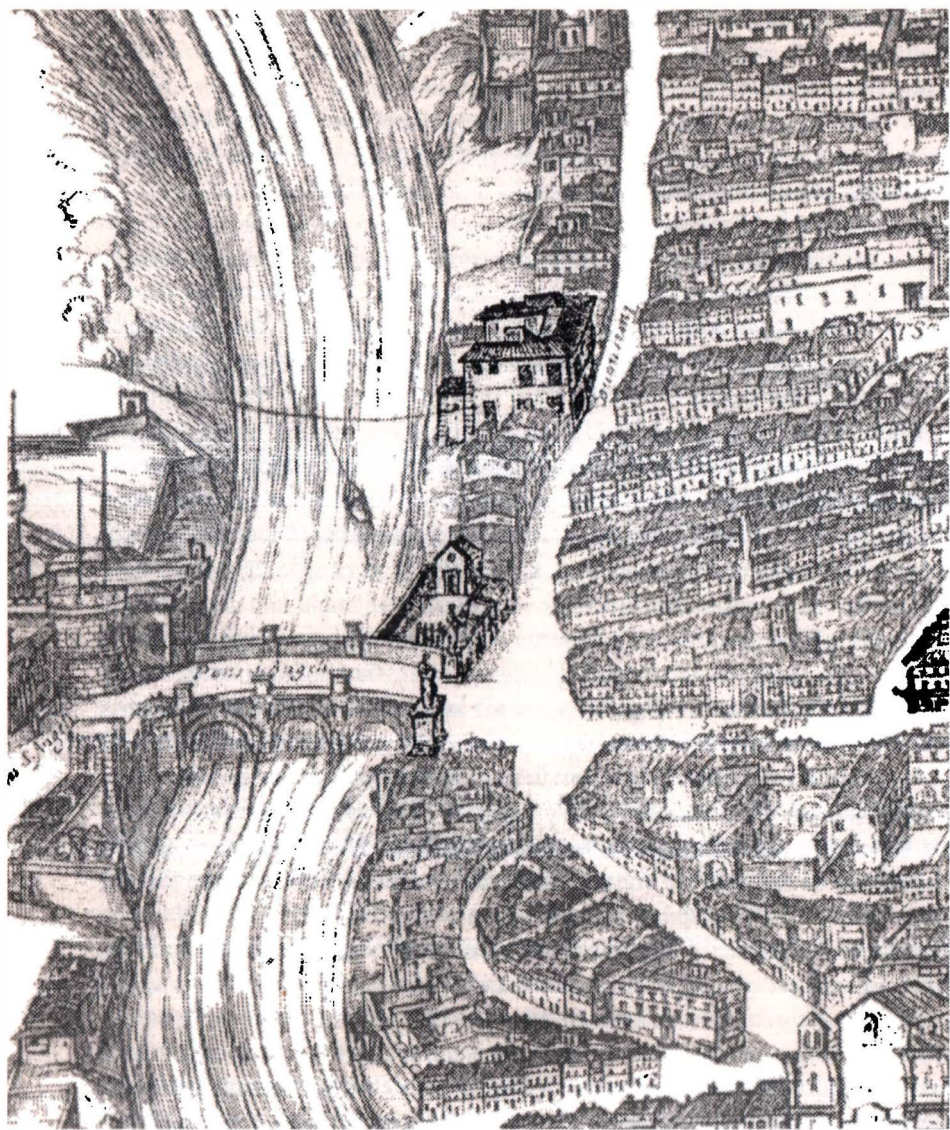
bırakabileceklerdi. İşte bu nedenlerden dolayı, kardeşlik örgütünün alanın planlanmasında parmağı olduğu düşünülebilir, çıkarsama yapıldığında da planın papalık adaletiyle bağlantısı olduğu söylenebilir.

San Giovanni Decollato örgütünün üyeleri idam ritüelinin belli başlı aktörleriydi; davranışları olaya hem ahlaki bir yön veriyor, hem de pisliği örtüyordu. Michael de Montaigne'in 1581'de belirttiği gibi:

Bu biraderlerden ya da keşişlerden aynı biçimde giyinmiş ve maske takmış ikisi suçluya arabada eşlik ederek ona vaaz veriyor; biri Yüce Efendimiz'in resmini sürekli suçlunun yüzüne tutuyor ve öptürüyor; bu da arabadan indirilene kadar suçlunun yüzünün görülmesini olanaksızlaştırıyor.²¹

Jean Weisz, kardeşlik örgütü üzerine çalışmalarında, hapisane hücrelerine törenle gitmek, mahkûmu törenle idam sehпасına götürüp sonra gömmek için bedenini almak üzere, otuz kardeşin (*trenta della sera*) hazır bulunması gerektiğini anlatır. Montaigne'in sözünü ettiği tahta levhaların her iki yüzünde İsa'nın resmi vardı; böylece suçlu kadar halka da pişmanlık mesajı iletiliyordu.²² Cesetler, adaletin yerine getirilişinin gözle görülen bir örneği olarak karanlık çökene kadar, bazen daha uzun süre açıkta bırakılırdı. Böylece papalık yönetimi imansızların bedenleri üzerindeki denetimini açıkça gösteriyordu.

Biraderler idama bir tören havası vererek deyim yerindeyse bir pisliği örtüyorlardı; yaptıkları iyilikler, gitgide daha zalim ve daha sorumsuz hale gelen bir adalet sürecini unutturuyordu. Roma'da idam edilen mahkûmların sayısı diğer önemli kentlerdekinden çok fazlaydı. 1499'dan 1549'a kadar, yılda ortalama on yedi idam cezası verilmişti. Her ikisi de daha fazla nüfusa sahip olan Floransa ve Venedik'te idamların sayısı dört ya da beşi geçmezdi.²³ 1550'den 1600'e kadar idam cezalarının sayısı aşırı denecek kadar arttı; yılda yirmiden aza düştüğü enderdi, çoğunlukla otuz beş ile elli arasındaydı. V. Sixtus'un yönetiminin ilk iki yılı, 1585'te doksan dokuz ve 1586'da seksen yedi idamla, papalık adaletini soykırımın sınırına getirdi (bunlardan yetmiş beşi birinci yılda, yetmiş üçü ikinci yılda Pia-



Resim 7. Antonio Tempesta, *Roma Manzarası* (1593), ayrıntı. Aziz Petrus ve Paulus'un Ponte Sant'Angelo'daki heykelleri, mahpusların teşhiri için kullanılan cortiletto ve Tor di Nona Hapishanesi belirlenmiştir. Castel Sant'Angelo en soldadır.

za di Ponte'de gerçekleştirildi). O zamanki kent nüfusu yüz bin kadardı, demek ki her bin kişiden biri idam sehпасına gönderiliyordu. Bu artışı, Karşı Reformasyon'un sapkınlıkla suçladıklarını idam etme-

siyle açıklayamayız, çünkü sapkınları idam etmenin geleneksel biçimi yakılarak idamdı ve yakılanların sayısında dikkate değer bir artış yoktu. Şu halde, kentin o zamanki toplumsal durumunu ele almalıyız. Roma'da, yoksulların ve serserilerin sayısı o kadar artmıştı ki artık denetlenemez haldeydi. Vincenzo Paglia'nın hapishane, düşkünler evi ve nüfus verilerinden çıkardığı tahminlere göre, kent nüfusunun en az yüzde onu sefalet içindeydi ki bu oran bugün kriz noktası diyeceğimizin çok üstündedir; dolayısıyla o dönemdeki suçların çoğu bu durumla açıklanabilir.²⁴

Roma'da 16. yüzyılda idamların sayısının gitgide artışı Piazza di Ponte'nin planlanmasında çok küçük bir rol oynamış, ama sonuçta meydanın niteliğini belirlemişti. Yeni, düz sokakların açılmasıyla meydanın her yerden görülebilmesi, o dönemin bir tanığının deyişiyle "*horrendo spettacolo*"²⁵ yani o korkunç manzaranın seyredilmesini sağlıyor, böylece papalığın baskıcı yönetimine hizmet ediyordu. Yağmadan sonra Roma'yı savunma uğruna yapılan radyal sokaklar, Alberti ve Machiavelli gibi önde gelen Rönesans aydınlarının o gün açıkça görebildiğini, bugünkü tecrübelerimizle ise olasılıkla daha da açık gördüğümüzü hatırlatıyor bize: Askeri harcamalar genellikle iki kenarı keskin kılıç gibidir; dışa karşı savunma diye sunulan, içeriye denetlemekte de kolaylıkla kullanılabilir. De' Marchi risalesinde, surların yarattığı etkinin altını çizer: "Yabani atların ağızlarındaki gem gibi... kalelerin kentlerin içine ya da özgürce yaşanan yerlere yapılması tehlikelidir."²⁶ Yelpaze gibi açılan yollar sayesinde Roma'nın gözleri Piazz di Ponte'deki idamlara yöneltilmişti, ama panoptikondaki gibi, yetkenin merkezi gözü bu sayede her yöne bakabiliyor, her yönü görebiliyordu. Böylece, askeri kuramın sunduğu biçimin kabul edilmesi, yeni bir toplumsal denetleme teknolojisi vaat eden panoptisizmin başlangıcı olarak görülebilir.

NOTLAR

- 1 M. Foucault, *Surveiller et Punir* (Paris, 1975); İngilizcede *Discipline and Punish* (New York, 1977) olarak yayımlandı. R. Evans, *The Fabrication of Virtue: English Prison Architecture, 1750-1840* (Cambridge, 1982), 195-236'da, Jeremy Bentham'ın *Panopticon*'unu (1791) açıklar.
- 2 C. d'Onofrio, *Castel Sant'Angelo e borgo, tra Roma e papato* (Roma, 1978), 148-72.
- 3 A. Ceen, "The Quartiere de' Banchi," doktora tezi, University of Pennsylvania, 1977.
- 4 C. Burroughs, "Below the Angel: An Urbanistic Project in the Rome of Nicholas V," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 45 (1982), 94-124; E. Re, "Maestri di Strada," *Archivio della Società Romana di Storia Patria* 43 (1920), 5-105, *gettito* kuralları üzerine tam ve eksiksiz kaynaktır.
- 5 D'Onofrio, *Castel Sant'Angelo*, 258-59, Borgia'nın ilavelerini *passetto*'daki 1492 tarihli yazıtlar ile kalenin üzerindeki 1495 tarihli yazıtların arasına tarihler; L. von Pastor, *The History of the Popes*, ed. ve çev. F. I. Antrobus, 5.b. (St. Louis, 1950), 168-70, kaledeki çalışmaları 1495-97'ye tarihler. J. Burchardus, *Diarium, Sive Rerum Urbanarum*, ed. L. Thuasne, c. 3 (Paris, 1985), 45. Burchardus'a göre, binalar sel dolayısıyla tahrip olduklarından yıkılmıştır.
- 6 H. Günther, "Das Trivium vor Ponte S. Angelo: Ein Beitrag zur Urbanistik der Renaissance in Rom," *Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte* 21 (1984), 209-13. Rekonstrüksiyon için bkz. B. Horrigan, "Imperial and Urban Ideology in a Renaissance Inscription," *Comitatus* 9 (1978), 73-85. San Celso projesi için, bkz. A. Bruschi, *Bramante architetto* (Bari, 1969), 981.
- 7 P. Portoghesi, *Roma nel Rinascimento*, c. 2 (Roma, 1974), 446-48. Kilise tasarımı için yarışmayı Jacopo Sansovino kazandı; temelleri Antonio da Sangallo denetledi, 1583-1602'de Giacomo della Porta nefi bitirdi; kubbeyi 1614'te Carlo Maderno, cepheyi 1734'te Alessandro Galilei yaptı.
- 8 Via Leonina için, bkz. G. Ciucci, *Piazza del Popolo* (Roma, 1974), 22; Sangallo'nun sarayı üzerine, bkz. C. L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, c. 2 (Tübingen, 1973), 315-20.
- 9 Via del Consolato'nun Aralık 1524 vergisi hakkında Günther, "Trivium," 178-86'da, *Archivio di Stato Romano*'daki (ASR) *gettito* belgelerinden söz eder, Presidenza delle Strade, Bd. 445 (*Taxae viarum*, 1514-83), fol. 81r-82r; Zecca cephesi vergisi hakkında, fol. 101r-v. Uffizi'deki Sangallo çizimi: UA 1013r.
- 10 H. de la Croix, "Military Architecture and the Radial City Plan in Sixteenth-Century Italy," *Art Bulletin* 42 (1960):263-90. La Croix radyal planlama kuramını ve yaygınlaşmasını III. Paulus'un askeri danışmanlarına kadar inandırıcı bir biçimde izlediyse de, radyal planın, yeni surların yapıyla aynı tarihte Roma'da ortaya çıktığını fark etmemiştir. Aynı şekilde, Piazza di Ponte'deki kent hareketlerini tam ve eksiksiz değerlendiren ve Sangallo'nun bu karardaki rolünü kesinleştiren Günther, Sangallo'nun kentin askeri mimarı olarak görevlendirilişini tasarımın bir unsuru olarak düşünmemiştir.
- 11 S. Pepper ve N. Adams, *Firearms and Fortifications: Military Architecture and Siege Warfare in Sixteenth-Century Siena* (Chicago, 1986), 23-26.
- 12 Pastor, *History*, c. 12, 556-58.
- 13 S. Pepper, "Planning vs. Fortification: Sangallo's Project for the Defence of Rome," *Architectural Review* (1976), 159-69.

- 14 Via Paola'daki yıkımlar için, bkz. Ceen, "Quartiere de' Banchi," 198-200; Via di Panico'dakiler için, bkz. Günther, "Trivium," 241-47, ASR transkripsiyonu, Presidenza delle Strade, Bd. 445 (*Taxe viarum*, 1514-83) fol. 206-18.
- 15 Pastor, *History*, c. 123, 567.
- 16 Pastor, *History*, c. 12, 17, 23, 224; 1534'te III. Paulus, Virgilio Orsini'yi papalık donanmasının komutanlığına da atadı.
- 17 ASR, San Giovanni Decollato, "Indice dei Libri dei Giustiziati."
- 18 1499-1590 arasındaki idamların bir tablosu için, bkz. R. Ingersoll, "The Ritual Use of Public Space in Renaissance Rome, 1450-1590," doktora tezi, University of California, Berkeley, 1985, 464.
- 19 A. Romano ve P. Proia, *Roma nel Rinascimento*, c. 3 (Roma, 1943), 26. M. Weil, *The Decoration and History of the Ponte Sant'Angelo* (University Park, 1974), 25'te yazıtlar yanlıştr.
- 20 J. Weisz, "Pittura e misericordia: The Oratory of S. Giovanni Decollato in Rome," doktora tezi, University of California, Los Angeles, 1982, 5-7.
- 21 M. de Montaigne, *Complete Works*, ed. D. Frame (Londra, 1955), 942.
- 22 Weisz, "Pittura e misericordia," 4-6; S. Edgerton, "A Little Known Purpose of Art in the Italian Renaissance," *Art History* 2 (1979), 47-48, resimli levhaları incelerken Weisz'ın araştırmasına başvurur.
- 23 G. Ruggero, *Violence in Early Renaissance Venice* (Trenton, 1980), 40-53.
- 24 V. Paglia, *La Pietà dei Carcerati: Confraternite e società nei secoli XVI-XVIII* (Roma, 1980), 46. 1591'de hastanelerde kayıtlı 3.666, hapishanelerde tahmini 6.000 (Roma hapishaneleri bir kereden en çok 350 kişiyi barındırıyordu ama hızlı bir devir vardı) ve sayılmamış yüzlerce dilenci vardı. Modern toplumların çoğunda, yoksulların sayısı yüzde 3'ü nadiren geçer.
- 25 Biblioteca Apostolica Vaticana, *Avvisi*, Urb. Lat. 1049, fol. 70: "Fu portato sopra una stora in Ponte al luoco dove si fa la giustitia con horrendo spettacolo di tutta Roma."
- 26 de'Marchi, *Della architettura militare*, c. I (Brescia, 1599), 13, fol. 3v; 18, fol. 5r-v'dan, Pepper ve Adams, *Firearms and Fortifications*, 28.

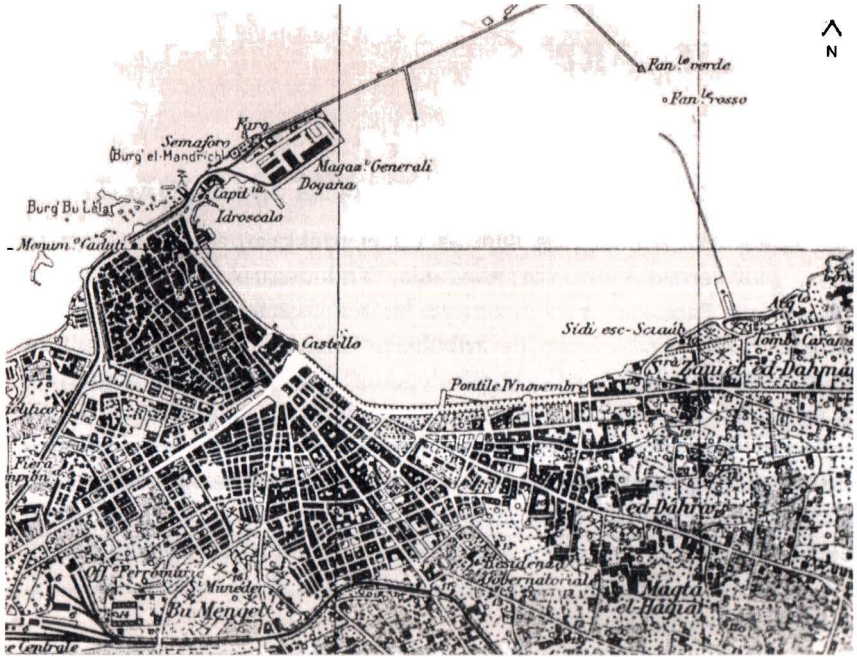
TRABLUSGARP

KALE MEYDANI VE

FAŞİST SÖMÜRGE BAŞKENTİNİN OLUŞUMU

Geleneksel iyimser üslubundan ender uzaklaşan National Geographic dergisi, Kasım 1911 sayısında, “Trablusgarp: Umut Vaat Etmeyen Topraklar” başlığı altında, bu kez kuşkucu bir makale yayınlamıştı. Yazarı, Trablusgarp ile artbölgesi “Osmanlı İmparatorluğu’nun sahipsiz bir eyaletinden başka bir yer değildir” diyordu; iklimi ve coğrafyası en yetenekli Osmanlı yöneticilerin reform çabalarını bile tüketmişti.¹ Bir zamanlar Roma İmparatorluğu’nun zengin bir kolonisi olan Trablusgarp’ın çöküşü, kent sakinlerini çifte felaketle, kıtlık ve yasa tanımayan kabilelerle tanıştırmıştı. Güneydeki Sahra’ya giden bir yolcu, “Üzerindeki yazıtta ‘Pro Afr. Ill’ (Provincia Africa Illustris; Ünlü Afrika Eyaleti) ibaresi bulunan Roma kapısının yıkıntıları altındaki aç bakışlı bağnaz kalabalığı görmek çok acıklı,” demişti.²

Yüzyıl başında yolculuk edenler sık sık böyle kasvetli öyküler anlatırdı.³ Ancak, Osmanlı İmparatorluğu’nun bu çok ihmal edilmiş eyaletinin başkenti olan Trablusgarp, kısa süre sonra çok büyük değişiklikler geçirecekti.⁴ 1911 sonbaharında başbakan Giovanni Giolitti’nin liderliğindeki liberal İtalyan hükümeti Libya’nın kıyı kentlerini işgal etmeye başladı. İtalya, I. Dünya Savaşı’yla kesintiye uğrasa da, yirmi yıl boyunca işgal harekâtını sürdürdü, ancak özellikle doğudaki Berka’da (Kyrenaika) şiddetli bir direnişle karşılaştı. 1922’de faşistlerin iktidarı ele geçirmesinin ardından direniş bastırıldı ve sömürge yirmi yıl boyunca çoğu zaman zalimce davranan bir yönetim altına girdi. 1930’dan sonra Libya, on binlerce İtalyan köylüsünün el konan topraklara yerleştirildiği, faşistlerin “demografik kolonizasyon” dediği kitlesel bir kampanyanın hedefi oldu. Vali General Italo Balbo’nun (1934-1940) yönetimi altındaki sömürge, Fransa ve Britanya imparatorluklarıyla rekabet eden faşizm için parlak bir örgütlenme mode-



Resim 1. 1930'larda Trablusgarp. Eski kent kalenin batısındadır ve yeni kentle çevrelenmiştir. Kaleden yelpaze gibi açılan sokaklara dikkat edin. Bunlardan biri Kale Meydanı'ndan deniz boyunca doğuya giden Lungomare Conte Volpi, bir diğeri de güneybatıya, yeni kente giden Corso Sicilia idi.

liydi. Trablusgarp, sömürgecinin kültür ve yönetim başkenti, faşistlerin Roma İmparatorluğu'nun dirilişi olarak gördüğü yükselişin simgesi oldu.

Faşistlerin sömürge dönemi öncesinin kentsel mekânlarını değiştirme çabaları, Libya'yı kültürel ve politik olarak kendi toprakları gibi algıladıklarını gösterir. Hem ülkedeki, hem de ülke dışındaki kuşkucu eleştirmenlerin hedefi olan faşistler, modernlikten uzak ve "düzensiz" gördükleri Trablusgarp'ın kıyısı boyunca yeni ve tümüyle İtalyan bir kent merkezi oluşturmaya giriştiler. Bu alan kuzeybatı köşesindeki tarihi kaleden dolayı (Res. 1) Piazza Castello (Kale Meydanı) diye tanınmaya başladı. İtalyan işgalinden önceki günlerde, kent surlarının hemen doğusundaki kıyı boyunu

işgal eden ve eski kentin, yani “medine”nin dışında ve doğusundaki açık pazarlara geçiş yolu oluşturan meydan, önemsiz bir bölge sayılırdı (Res. 2). Yirmi yıl içinde meydanın statüsü çarpıcı biçimde değişecekti. 1930’ların sonunda, Kale Meydanı faşist mimarının simgesi ve Duçe’nin ün ve üstünlük arayışını çok iyi niteleyen bir siyasi debdebe gösterisi alanı olacaktı.

Faşizmin estetik ve siyasi standartlarına uymak üzere tasarlanmış (İtalya’dakiler dahil) diğer kent alanları gibi, bu meydan da adım adım rejimin tarih vizyonuna ve bölgenin kaderini biçimlendirmedeki rolüne uyduruldu. Sömürgeleştirme elbette yabancı bir ülkenin fiziki ya da askeri işgaliyle bitmiyordu. Kale Meydanı gibi mekânlara, İtalyan yönetiminin hem hayırhah tavrını, hem de kaçınılmazlığını göstermek üzere tasarlanmış yeni ve kullanışlı anlamlar yüklemek de gerekliydi. Siyasi sahnede ise, Trablusgarp’ın yeni bir merkeze kavuşturulması, faşistlerin hem kent mekânının siyasi gizilgücünü, hem de mimari ile halka açık törenler arasındaki güçlü bağı kavradıklarını gösterir.

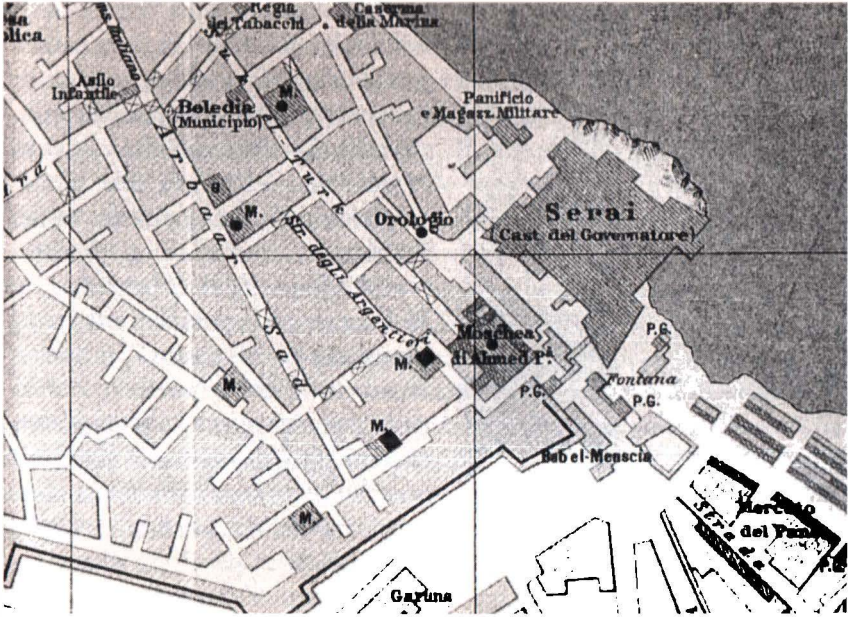
Faşistlerin Kale Meydanı’nı bir İtalyan kent merkezine dönüştürme çabaları, İtalya’nın Libya’daki politikasının birçok önemli yönünü yansıtıyordu. Bunların başta geleni, faşistlerin Libya’nın Müslüman nüfusunu kültürel olarak pasifize etmek için çoğu kez karmaşık girişimlere kalkışmasıydı; çünkü Avrupa egemenliğine karşı yerlilerin direnişinin en önemli araçlarından biri İslamiyet idi. İtalyan yetkililer, direnişi bastırabilmek için dinsel hoşgörü politikası izlediler. İslam dünyasındaki İngiliz ve Fransız üstünlüğünü zayıflatmak isteyen Mussolini, uluslararası Müslüman kamuoyuna yakınlık gösterdi. Rejim, bir cami yapımı ve yenileme programı başlattı, Katolik misyonerlerin etkinliklerini azalttı. Ancak, İtalya’nın İslamiyete hoşgörüsü büyük oranda kültürel dünyayla sınırlıydı. Bağımsız siyasi bir güç olarak İslamiyeti şiddetle bastıran faşistler ılımlı Müslümanları kendi yanlarına çekme politikasını benimsediler. Militan ya da reformist İslama karşı, sessizliği yeğleyen, pitoresk İslam destekleniyordu.

Rejim İtalyan hegemonyasını kabul ettirmek için başka stratejilere de başvurdu. Roma gibi Trablusgarp da, Roma İmparatorluğu’nun ve Hıristiyanlığın görkem öykülerini canlandırmaya uygundu. Arkeoloji faşist politikaların hizmetine verilmişti. Roma’nın sömürge yönetimi ala-

nındaki tarihsel üstünlüğünü bilimsel olarak kanıtlamak amacıyla anıtlar gün ışığına çıkarılıp müzeler kuruluyordu. Faşizmi yalnızca türedi ya da geriye bakan bir fenomen olarak algılayanları uyaralım: Trablusgarp'ın yeni yöneticileri yeniliğe de çok önem veriyordu. Bölgeye göç eden İtalyan yöneticileri, tüccarları, askerleri ve zanaatkârları iskân etmek için medinenin doğu ve güneyine yeni bir kent kuruldu. Osmanlı ve Liberal hükümet dönemlerinin düzensiz ve rastgele inşaat programlarının yerini, İtalyan Rasyonalist akımı mimarlığındaki en yeni eğilimleri yansıtan modern planlama ve tasarım projeleri aldı.

Faşizmin, bu istikrarsız gelenekler harmanını mimari açıdan kurumsallaştırma çabaları, inşaat ve koruma alanlarında çok açık sorunlar ortaya çıkardı. Kale Meydanı'nda, yeni tarihsel mitleri ya da yeni icat edilen gelenekleri yayabilmek, bazen başka, hatta çok sevilen tarihsel imlerin yıkılmasını ya da değiştirilmesini gerektiriyordu; Mussolini'nin Üçüncü Roma'sının mimarları aşınaydı bu ikileme. Bu politikalar kentin dokusunda sıradışı bir eklektizm oluşturdu: çok farklı gelenekler ve biçimler yan yana işlendi ya da diriltildi; ortaya çıkan çeşitlilik, faşist yönetim altında güya barış içinde bir arada yaşayan kültürlerin bilinçli bir mecazıydı. Trablusgarp'taki turistler, Avrupa'nın sömürgeci sergilerine giden ziyaretçiler gibi, hem modern hem eski, hem planlanmış hem organik, hem Müslüman hem Hristiyan, hem bildik hem egzotik görünümlemlerle dolu bir kent keşfettiler. Bu düzenlenmiş çeşitlilik faşizmin en kullanışlı –ve rejimi en açıklayıcı– yalanıydı. Trablusgarp'ın mimari dönüşümü, olsa olsa, rejimin İtalyan ve Libyalı uyruklarının üzerinde kurmaya çalıştığı simgesel ve siyasal üstünlüğün somut ifadesi olabilirdi.

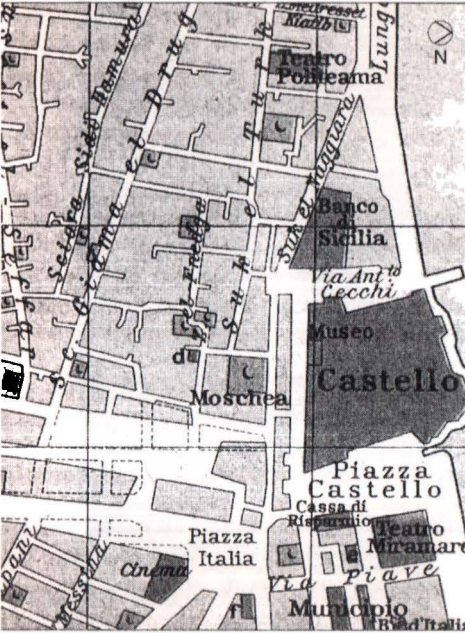
Trablusgarp'ın eski kalesinin doğu duvarının dibindeki Kale Meydanı 1920'ler ile 1930'larda batıdaki eski Arap kenti ile doğu ve güneydeki modern Trablusgarp kenti arasındaki sınırı çiziyordu (Res. 1, 3). Meydan kuzeyde limana açılırdı. Güneyde, bu uzunca meydanı merkez alarak yayılan yedi sokak rıhtım boyunca uzanıyor, yeni kentten ve kalenin güneybatı kenarından geçiyordu. Uzun ve dar bir dikdörtgen biçimindeki meydan, çaprazlama güney ucundaki, daha önce pazaryeri olan İtalya Meydanı'yla birleşirdi. Bu iki meydan başkenti en iyi tanımlayan öğeleri, yani kaleyi,



Resim 2. Osmanlı döneminde, 1910 civarında kale (Serai) ve çevresindeki alan. Kent surları hâlâ duruyor. "P.G." *posto di guardia* ya da nöbetçi karakolunu belirtir; çeşme *fontana* diye işaretlenmiştir

limanı, eski kenti, yeni kenti kucaklayarak yeni Trablusgarp'ın temsili ve idari merkezini oluşturmuştu. Sömürge valileri, özellikle Balbo, İtalyan yönetiminin başarılarını dikkatle düzenlenmiş törenlerle burada kutlamayı yeğliyordu; bu törenler ise her zaman rejimin birbirine zıt dayanak noktaları olan hoşgörü, güç, gelenek ve yeniliği yeniden ve yeniden gözler önüne sermek üzere tasarlanırdı.

Kale Meydanı'nın modern tarihi Trablusgarp'ın kendi tarihi kadar renklidir ve kısaca da olsa anlatılması gerekir. İtalyanların gelmesinden çok önce, iktidar İspanyollardan St Jean şövalyelerine, 16. yüzyılda Türklere, 18. yüzyılda kısmen yerli olan Karamanlı hanedanına ve 1835'ten 1911'e kadar yeniden Osmanlıların eline geçerken, meydan da siyasal kavgalarla geçen bu yüzyıllarda biçimlenmişti. Meydanı kendi imgeleriyle yeniden oluşturanla-



Resim 3. 1920'lerin sonunda cami (*moschea*) ve tiyatro (*teatro*) dahil kale bölgesi. Noktalı çizgiler, 1930'larda yapılacak değişiklikleri gösterir. Casa di Risparmio'nun (banka) yerini daha sonra Istituto Nazionale delle Assicurazioni (Ulusal Sigorta Kurumu) aldı.

kale, müstahkem savunma merkezi, kışla, korsan üssü, silah deposu, kral sarayı, vali karargâhı, hapishane ve işkence odası olarak hizmet etmiş, içinde sırasıyla kilise, kriptâ, cami ve darphane yer almıştı.⁶ Kalenin yanındaki alan da neredeyse aynı oranda değişime uğradı. Kale, 17. yüzyıl gibi geç bir tarihe kadar hendekle çevriliydi, bu yüzden hem medineden, hem de kenti kuşatan seyrek nüfuslu alandan ayrı duruyordu. 19. yüzyılda hendek artık doldurulmuş, yandaki berkitilmiş kent kapısıyla kalenin çıkıntı yapan güneydoğu köşesini, yani Aziz George Burcu'nu birleştiren bir duvar dikil-

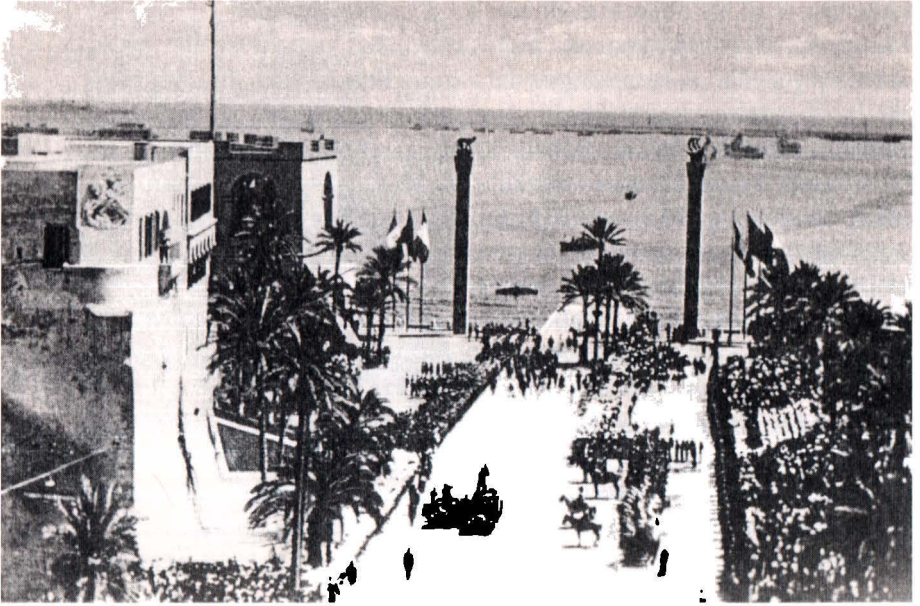
rın ilki İtalyanlar değildi. Sur içindeki eski kente (*medine*) camilere, pazar-yerine, meydan ve yollara yer açmak için önemli yıkım ve değişiklikleri ilk yapanlar da onlar değildi; bunların büyük bölümü Osmanlı döneminde gerçekleşmişti.⁵ Yapay olsa da, faşist Trablusgarp'ın mimari eklektizmi yeni bir şey değildi. Hristiyan ve Müslüman iktidar sahiplerinin dönüşümlü varlığının yanı sıra bir ticaret limanı ve korsanlık merkezi olarak tarihi, kente, her biri kendi tapınma mekânları, dükkânları, okulları ve mezarlıkları olan, birbirinden ayrı Arap, Yahudi ve Hristiyan bölgele-rinin varlığında yansıyan, dinsel ve etnik bir çeşitlilik kazandırdı.

Kale Meydanı'nın çoğunlukla yabancı olan işgalcilerin elinde uğradığı dönüşümü, meydanın süsü ve kentin en etkileyici yapısı olan kalenin tarihinde izleyebiliriz. İlk olarak, Müslüman istilası (642-43) sırasında bir Roma kalesinin yerine yapılan

mişti (bkz. Res. 2). Böylece medineye girmek için doğrudan çarşıya (Suk el-Muşir) ve 18. yüzyıl Karamanlı külliyesine giden kemerli kapıdan geçiliyordu. 19. yüzyılın sonlarına doğru, daha sonra Kale Meydanı'na dönüşecek olan bu alan yavaş yavaş doldurulup genişletildi, bir çeşme yapıldı, suyun kenarına da kıvrımlı taş korkuluk ile nöbetçi karakolları yerleştirildi.

Artık formel bir alan olan Kale Meydanı, bir yandan kentin geleneksel surlarının yavaş yavaş yıkılması, diğer yandan da modern Avrupalı kentin gelişmesi sayesinde ortaya çıkmıştı. Her iki süreç de İtalyanların gelişile son derece hızlandı. İtalya'nın Osmanlı İmparatorluğu'nu yenileşile bölgedeki asker sayısı önemli ölçüde azaldı. İtalyanlar denizden istila tehdidini ortadan kaldırınca kalenin tarihsel savunma işlevini de yok etmiş oldular; alan artık yalnızca barış zamanına özgü mimari ve arkeolojik faaliyetlere açıldı. Böylece, bir ziyaretçinin 1925'te akıllica gözlemlediği gibi, kale artık "hisar değil, yalnızca yadigârdı."⁷ Kent surları için de aynı şey söylenebilir. Sömürge yönetiminin kent planlamacıları tarafından 1912'de çizilip 1914'te değiştirilen Trablusgarp'ın ilk ana planına göre eski kent surlarının büyük bir bölümü yıkıldı (çeşme de yıkıldı), eski kent ile yeni kent arasındaki eşiği oluşturan alan Avrupalı binaların yapımına açıldı.⁸

Daha da önemlisi, İtalya'nın askeri denetimi ele geçirmesi, kent merkezinin eskiden tehlikelere açık ya da en iyi tanımıyla yalnızca bir geçit sayılan bir bölgeye kaymasını da mümkün kıldı. Medinenin dışında bir meydanın, üstelik merkezi bir meydanın ortaya çıkışı, Trablusgarp'ta giderek büyüyen İtalyan varlığının kanıtı da sayılıyordu. İtalyan işgalinden önce de medinenin doğu ve güneyine yerleşmiş Avrupalılar vardı kuşkusuz. Ancak 1911'den sonra kentteki İtalyanların sayısı büyük ölçüde arttı; bu sayıyı, topraklarından olup iş aramak için başkente yığılan Libyalıların sayısı geçiyordu. Giolitti kente girmeden önce, Trablusgarp'ta yalnızca 819'u İtalyan olan 29.869 kişi yaşıyordu. 1931'e gelindiğinde İtalyanların sayısı toplam 81.438 kişilik nüfus içinde 21.756'ya çıkmış, 1938'de de toplam 108.157 kişilik nüfus içinde 39.098'e ulaşmıştı.⁹ Gerçekte İtalyanların hepsi eski kentin dışına, tek katlı orta sınıf konutlarına, düşük kira artışı olan devlet çalışanlarının oturduğu apartmanlara ve işçi evlerine yerleşmişti. Hükümet daireleri, hizmet birimleri ve sanayi de eski kentin dışındaydı. 1930'lardaki



Resim 4. 1930'larda İtalya kralının ziyareti sırasında Kale Meydanı. Deniz kıyısındaki sütunlara ve sol üstte görülen St. Jean ile ejderha alçak kabartmasına dikkat edin.

bazı müdahaleler dışında dokunulmadan kalan eski kent, “hakiki doğu”nun simgesi ve turist Avrupalıların merakla gezdikleri bir yerdi. Eski kentin bölgenin özgün kültürünü simgeleyen bir alan olarak korunması, rejimin Libya geleneklerine hoşgörüsüyle birleşince, yeni merkezin eski kentin içine yapılması zaten olanaksız hale gelmişti. Sahipsiz bir yer olarak, surların dışındaki alan kolayca ve daha az muhalefetle kamulaştırılabilirdi.

Yeni kentin genişlemesiyle, Kale Meydanı mimari ve arkeolojik etkinliklerin odak noktası oldu; böylece kent sakinlerini kendine çekecek ve bir kent merkezi olarak statüsü artacaktı. Bu gibi değişiklikler çoğu zaman sömürgeci devletin çeşitli hedefleri birleştirme isteğini yansıtır; nitekim burada da bir yandan yerel halkın gelenekleri korunurken, diğer yandan İtalyan hegemonyasını kabul ettirme hedefi güdüliyordu. Meyda-

nın denize bakan yanı gemilerin törenle yanaştığı bir rıhtıma dönüştürüldü (aslında gemiler medinenin batısında, gümrük ve karantina bürolarının bulunduğu yerdeki iskeleye yanaşırdı). Denizden bakıldığında meydanın girişinde birinin üzerinde Roma'nın dişi kurdu, diğerinin üzerinde Trablusgarp kentini simgeleyen bir gemi heykeli bulunan iki köşeli sütun görüldü; muzaffer Roma ve Trablusgarp'ın iç içe geçmiş simgeleri idi bunlar (Res. 4). Hiçbir yerde açıkça belirtilmemiş olsa da, bu yeni görünüm Venedik'teki San Marco Meydanı'na açık bir göndermeydi; böylece Venedik tarihi, İtalya'nın Doğu'ya tarihsel üstünlüğü düşüncesini ima etmek üzere kullanılıyordu.¹⁰ Bitişikteki rıhtım alanı, 19. yüzyılda İtalya ve Fransa kıyılarındaki tatil yerlerini anımsatan palmiye ağaçlarının sıralandığı büyük bir bulvar olarak yeniden düzenlenmişti. Trablus'u 1921'den 1925'e kadar yöneten valiye atfen Lungomare Conte Volpi diye isimlendirilen ve mimar Armando Brasini'nin yönetimi altında inşa edilen geniş yol, doğuya yönelerek kaleyi yeni kentin rıhtımı boyunca yapılmış en önemli otellere, bankalara, devlet dairelerine ve parklara bağlıyordu.

Bu yapılardan Miramare Tiyatrosu kaleye en yakın olanıydı. Meydanın doğu kenarındaki yapı (Res. 5), 1928 yılında, debdebeli Mağribi biçiminde yapılmıştı; merkezi kubbesi, stuko cephesi, sivri kemerli penceleleri, kuzey yanında kapalı bir avlusu vardı. Alışılmadık bir biçim değildi bu. İtalya'daki avangard Rasyonalistlerce küçümseinen (tiyatro gerçekten de dönemin önde gelen mimarlık dergilerinde üzerinde durulmaya layık görülmemişti) modern Mağribi mimarlığı, İtalya'nın işgalci güç olarak yerli nüfusun gözündeki imgesini, çoğu zaman hayal ürünü olsa da yerel biçimsel göndermelerin yardımıyla yumuşatma isteğini yansıtıyordu. Mağribi yapıların Avrupalıların gözündeki egzotik çekiciliği de hesaba katılmıyor değildi; zira bu gibi yapılar, gerçek yaşamı tatmayı göze almayacak kadar çekingen turistler için medinedeki yaşama dair aslında steril, ama özgüne benzer bir izlenim sunuyordu.

Meydanın çevresindeki tek Mağribi yapı tiyatro değildi. Güneydoğu kenarındaki Sidi Hammuda Camisi, yerel Müslümanlar ile İtalyanların egzotizm merakına daha da büyük bir cüretle hitap ediyordu. Varolan bir caminin yerine 1926'da İtalyanların yeniden inşa ettiği yapı, 20. yüzyıl



Resim 5. Sol önde Miramare Tiyatrosu ve sigorta binasıyla Kale Meydanı'nın havadan görünüşü.

başı Mağribi pastişinin klasik örneğiydi; sömürge ürünlerinin sergilendiği fuarlarda bu tür yapılara çok sık rastlanırdı. Üç bölümlü yapının, tepesinde hilal bulunan merkezi bir kubbesi, alması koyu renk ve beyaz şeritli sivri kemerli kapıları, dekoratif sarkıt motifleri, süslü mazgalları vardı; içi, Torino'lu bir mühendislik firmasıncı İtalyanların geleneksel Müslüman biçimi olarak düşündükleri tarzda dikkatle bezenmişti. Cami yapının yalnızca orta bölümünü kaplıyordu. Yapının iki yan kanadı yalnızca dükkân ve daireleri örtüyordu; bu kanatlar merkezi kitleyi Mağribi biçiminde başka Avrupalı yapıların yer aldığı sokakla bütünleştirmek için tasarlanmıştı.

Meydanın kuzeybatı köşesinde de yine böyle sonradan icat edilmiş biçimde bir yapı vardı. 1930'ların ortalarında, medineye kemerli girişin hemen batısındaki Karamanlı Camisi'nin yanında yer alan Suk el-Muşir'i (çarşı) yeniden inşa etmek üzere bir plan çizildi (Res. 6). İnşaat faaliyetini

1935'te, yeni Trablusgarp'ın başlıca mimarlarından ve Rasyonalist öğeler ile yereli birleştiren biçimleri uygulamada büyük usta olan Florestano di Fausto yürüttü. Yeni çarşının yapımı, rejimin kentteki zanaat faaliyetlerini ve alışveriş mekânlarını "rasyonalize" etme girişiminin bir parçasıydı; bu girişim çerçevesinde bu faaliyetler çoğunlukla yeni yerlere ya da yapılara aktarılıyordu. Di Fausto, geleneksel atölye labirentinin yerine modern bir kompleks yaptı. Mağribi avlular, üstü kapalı geçitler, portikler ve "oryantal balerinlerin fantazi dansları"nı sunan bir Arap kahvesinin de yer aldığı kompleksin Trablusgarp'a turist çekeceği kesindi.¹¹ *Quartiere dell'Artigianato* ya da zanaatkârlar mahallesi denen yeni çarşıda, yerel zanaatları İtalyanların deyimiyle "yozlaşmanın kaçınılmaz belirtilerinden" İtalyan öğretmenlerin yardımıyla kurtarmak üzere açılmış, halıcılık, altın işlemeciliği ve çömlekçilik öğreten "yerel okullar" vardı. Bir rapora göre, Di Fausto böylece bir zamanların "yozlaşmış" ve onursuz çevresine "düzen, ijyen ve saygınlık" ilkelerini kazandırmıştı. Yeni çarşı, faşist devletin yerel gelenekleri himaye etme lûtfunu göstermesine övgüyüdü; İtalya'nın *opera rinnovatrice e risanatrice*'sinin bir parçası sayılıyordu. Trablusgarp'ın Avrupalılara çok yabancı gelen karakterini evcilleştirmiş, sonra da bu evcil kimliği öne çıkarmıştı.¹²

Yenileştirmenin daha da önemli hedeflerinden biri kaleydi. 1922'den itibaren Brasini'nin yönetimi altında kalede önemli değişiklikler yapıldı, Balbo'nun valiliği döneminde ise başka değişikliklere gidildi. Medineye ve Suk el-Muşir'e giden kemerli sur kapısı restore edildi, kalenin güneyindeki sokak (adı Corso Vittorio Emanuele III diye değiştirilmişti), Osmanlı döneminde kışla olarak kullanılan 19. yüzyıl yapılarından arındırıldı (Res. 7). Libya doğumlu Roma imparatoru Septimus Severus'un tunç heykeli, İtalya'nın ve Libya'nın ortak tarihinin ve Roma'nın yenilenen emperyal görevinin anısına eski kentin girişine dikildi; Aziz George ve ejderi betimleyen alçak kabartma heykele tepeden bakıyordu. Aziz George burcunun üst kenarındaki bu imge, Hristiyanlığın açıkça yüceltilemediği bir ortamda, 16. yüzyıl şövalye tarikatlarının egemen olduğu bir dönemi anımsatıyor, Hristiyanların daha önce de buraları yönettiğini bir kez daha belirtiyordu.

Kalenin yapısı da değiştirilmişti. İç, genel valinin büroları, Kraliyet Arkeoloji Müzesi, Anıtlar ve Güzel Sanatlar Hizmetleri Başkanlığı, tarih



Resim 6. Suk el-Muşir ve Karamanlı Camisi'nin eski kent girişindeki kemerden görünüşü.

arşivleri, Trablus Merkezi Meteoroloji Gözlemevi ve polis merkezi dahil bazı önemli yönetim ve kültür dairelerini barındıracak biçimde yeniden düzenlendi. Kaledeki avlular, bahçeler ve yürüyüş yolları Libya'nın Roma dönemi kazı alanlarından yeni çıkarılan bazı arkeolojik parçalarla bezendi, hem camisi hem de 16. yüzyıldan kalma Hıristiyan kriptası restore edildi.

Meydanın doğu kenarındaki yeni yapılar bu tarihsel simgeleri dengeliyordu. Kentin 1933 tarihli yeni ana planına uygun olarak yürütülen istimlaklerden sonra, 1930'ların ortalarında inşa edilmişlerdi. Bu değişiklikler sonucunda, Kale Meydanı'nın kenarı daha güneye çekilerek İtalya Meydanı'yla (doğu kenarı bir dönel kavşağa dönüştürülmüştü) birleşti ve yeni kentin ana kuzeybatı-güneydoğu arterine, yani Corso Sicilia'ya bağlandı.³ Yapıların gelince, meydanın doğusu ve güneyi Rasyonalist tarzda yeniden inşa edildi, böylece komşu Mağribi yapılarla tam bir zıtlık oluşturuldu. Bu yeni binalar, hükümetin eski mimari eklektizminden uzaktı, daha sonra İtalya'nın Habeşistan'ı işgali ve 1936'da imparatorluğu ilan etmesiyle ilişkilendirilen, daha

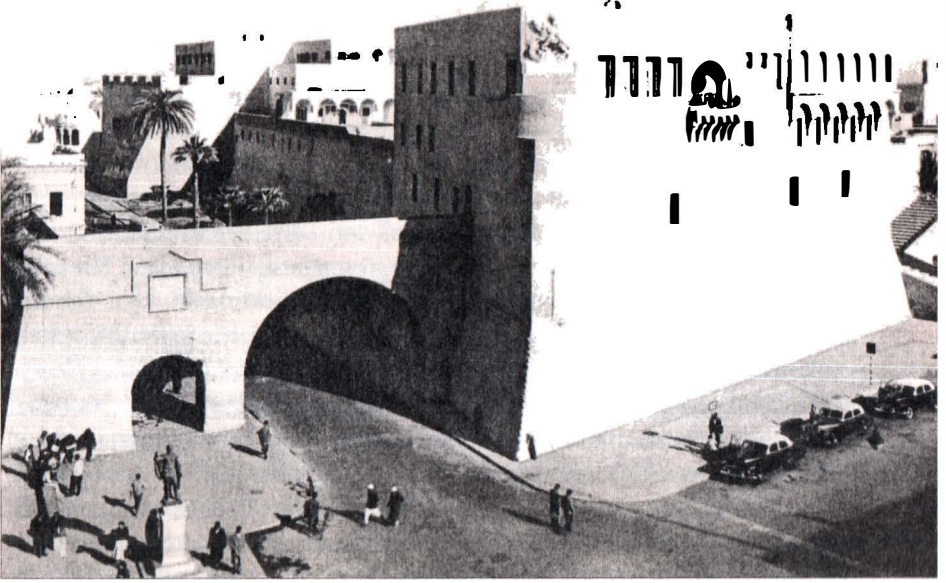
emperyal bir imgeye kaymasının işaretini veriyordu. Gerçekten de Alberto Alpago Novello, Ottavio Cabiati ve Guido Ferrazza adlı mimarların çizdiği 1933 ana planı ilk kez kentteki yeni yapılara biçimsel sınırlamalar getiriyordu; eski yapılar gibi “utanmazcasına egzotik ya da gösterişçi inşaatları önlemek, çok daha ahenkli bir modernliği ve yalınlığı teşvik etmek” üzere tasarlanmış bir plandı bu.¹⁴ Hiç kuşkusuz, biçemlerde de ayrım gözetilmişti. Meydanın kültürel ve temsili binaları (tiyatrolar, camiler, çarşılar, müzeler ve hükümet merkezi) Mağribi tarzda, daha sıradan hükümet binaları ise Rasyonalist tarzda yapılıyordu.

Bu yapıların kalenin hemen tam karşısında inşa edilen ilki, mimar Luigi Rossi'nin tasarladığı Ulusal Sigorta Kurumu'ydu (INA; bkz. Res. 5). Daha eski bir bankanın yerine inşa edilen, kuzeyde Miramare Tiyatrosu'na ve güneyde Sidi Hammuda Camisi'ne bakan bu yapı, bir blokun tamamını kaplıyordu. Bezemedeki birkaç ayrıntı mimarın dekor kaygısını ele veriyordu: Yerel müşrabiyele anımsatan kafesli bir sıra pencerede küçücük birer tekne ya da balık motifleri vardı. Bütün bu göndermelerin dışında, yapı kesinlikle Rasyonalist biçimdeydi; traverten ve stuko portiklerin üzerinde bezemesiz yatay çıkıntılar ve pencereler yer alıyordu.¹⁵ Sigorta binasının hemen güneyinde yükselen komşu bir işyeri binası da aynı tarzda yapılmıştı. Bu yapı camiye neredeyse bilerek cüceleştirmiş gibiydi, caminin kubbesinden yüksek olduğu için meydana görünmesini engelliyor, sanki daha önceki “yerli” tarz düşkünlüğünü maskeleyerek istiyordu. Meydana dahil olmasa da, oradan görünen üçüncü bir yapı benzer bir modernlik etkisi uyandırır. Corso Sicilia'nın başındaki Roma Bankası'nı öne çıkaran, Roma'nın dışı kurdunun alçak kabartmasıyla bezeli saat kulesiydi. Saat kulesinin biçimi ve biçimi o zaman birçok İtalyan kasabası ile kentine dikilen Rasyonalist *Casa del Fascio*'ları anımsatır (Res. 8).¹⁶

Aynı tür bilinçli modernleştirme, Kale Meydanı'nın çevresine çıkan sokakların gelişmesinde görülebilirdi –elbette bu arada ortaya çıkan zıtlıklarıyla. 1933 ana planının başlıca kaygısı yeni merkezi kentin güney ve doğu uzantısındaki birçok önemli noktaya (hastane, ticaret-fuar alanları, stadyum, tren istasyonu, vali konağı, vb) bağlayan bu alana kolaylıkla ulaşılmasıydı. Kale Meydanı ile bitişindeki İtalya Meydanı bir tür temsili mer-

keze dönüştürüldü; insanlar kale alanında birleşen yedi belli başlı sokak boyunca yer alan konutlara, fabrikalara ya da eğlence alanlarına bu merkezden dağılabilecekti. Zaten varolan yolları izleyen bazı sokaklar geniş, dümdüz, yanlarında ağaçların sıralandığı, döşeli, aydınlatılmış ve ikincil yollarla birbirine bağlanmış olarak tasarlanmıştı. Neredeyse hepsine İtalyan eyaletleri, kentleri, liderleri ve aydınlarının isimleri verilmişti, Corso Sicilia ve Lungomare Conte Volpi'de olduğu gibi her birinin girişini etkileyici kurumsal yapılar süslüyordu. Trablusgarp'ın sokak ağının modernleştirilmesi ve yeni yollar açılması, devletin kent dokusunda saydamlık, ulaşılabilirlik ve düzen konularında neredeyse saplantılı endişesini yansıtıyor, sömürge yönetiminin kenti Avrupa ticaretine açma isteğine işaret ediyordu. Sokakların canlılığı, ulaşım yönetim becerisinin adeta mecazı olmuştu. Görkemli görünümünün ve meydanların yaratılması da hem devletin hem de ana planın spekülasyon, rastgele inşaat ve yığılmaya karşı zaferini temsil ediyordu. Kale ve İtalya meydanlarının istimlaklerle, büyük temsili ve kurumsal binaların yapılmasıyla birleştirilmesi, bu anlamda, Liberal hükümet döneminin ana planında korunan küçük ve içten kent ölçeğinden bilerek vazgeçilmesi idi. Sonuçta ortaya çıkan bölge, halkın toplanabileceği, görebileceği ve görülebileceği bir kamusal arena kavramını ortaya atan, kentte o güne kadar varolmuş en büyük açık alanı oluşturdu.

Yalnızca kemerli bir girişle belirtilen yeni kent merkezi, komşu medinenin daha içine kapanık mekânının tam karşıtıydı. Eski kentin sokakları da çoğunlukla düzdü, ama dar ve bazen üstü kapalı olduklarından çoğu karanlıktı; medineye yabancıların da girmesini sağlamak için açıldıkları söylenemezdi, evler, dükkânlar ya da ibadet yerleri gibi kapalı mekânlar arasında birer geçit işlevi görüyorlardı. Kamusal alanlar yoktu: toplu yaşam, çarşılar (bazıları kapalı), halk hamamları, camiler, tapınaklar ve kiliselerde geçiyordu. Tiksinti ve büyülenme duyguları arasında gidip gelen İtalyanlar için medine, ulaşılamayana, gizemliyi ve eskiyi temsil ediyordu. Bir gezgin eski kentin “dar ve yılankavi” sokaklarla dolu olduğunu yazıyordu. “Hiç ışık yok, ama ... pislik çok. Sokaklarda yürümek kesintisiz bir tonozun altında yürümek gibi. Neredeyse birbirine yaslanan evler, zafer takının dışında her şeye benzeyen bir dizi kemerle birbirine bağlanmış.



Resim 7. Kalenin doğu kanadı, 1930'lar. Önde Corso Vittorio Emanuele görülüyor. III. Septimius Severus'un heykeli solda alttadır.

Bir total için koltuk değnekleri neyse, bu kemerler de [evler için] aynı.”¹⁷ Bazılarıysa eski kenti primitif denebilecek kübist oylumları, basitliği ve mahremiyet duygusu dolayısıyla övüyordu. İtalyan işgali sırasında kente yerleşen Libyalı sayısının artmasına karşın, medine sözde sonsuzluğu ve değişmezliğini çekici bulan birçok Avrupalı ziyaretçi için hâlâ romantikçe hayranlık duyulan bir nesneydi.

Balbo'nun valiliği sırasında, hem korumacı ve hem de reformist dürtülerle hareket eden kent yöneticileri, köhne ve aşırı sıkışık olduğunu düşündükleri belli alanları “yeniden kazanmaya” (*risanare*), su ve kanalizasyon tesisatı döşemeye giriştiler; burada hatırlanacak bir olay Marcus Aure-

lius döneminden kalan kemerin ortaya çıkarılmasıydı. Ancak, eski kentin büyük bir bölümü korundu; geçit vermez gibi görünen sokaklarının yeni kentin geniş ve anıtsal bulvarlarıyla oluşturduğu zıtlığı İtalyanlar öğretici buluyorlardı. İtalyan nüfusunun artışıyla, bu zıtlık daha da keskinleşti. Art arda kent planlarına bakıldığında, İtalyanların medinenin kuzey ve batısındaki rıhtım alanlarını, limana giriş-çıkış trafiği için doldurduğu, böylece eski kentin giderek geniş yollarla çevrelendiği görülür. Eski kent bir ada gibidir artık, Avrupalıların romantik hayallerinde nüfuz edilemeyen bir alandır, ama çevresi sarılmıştır. 1933'te yapılan ana planın eski kentin sokaklarını griye boyayıp basitçe "yerli halkın mahalleleri" diye nitelendirirken, yeni kentin sokaklarını geniş beyaz çizgilerle göstermesi anlamlıdır.¹⁸ Karanlık ile aydınlık, geniş ile dar, içine kapalı ve dışa açık arasındaki, kent dokusu araştırmalarından çıkartılan bu ikilik, dönemin İtalyan edebiyatında İtalyanları Libya geleneklerinden ayıran her şeyin simgesi olarak kullanılmış, ayrıca sömürgecinin kültürü ötekini geleneklerinden üstün gösterilmişti.

Kale Meydanı'nın çevresindeki bölge 1930'ların sonunda artık fiziki olarak büyük ölçüde değişmişti. Dönemin turist rehberi kitapları ve mimarlık dergileri bu yenilikleri haber verip faşist Trablusgarp'ın resmi merkezi olarak yeni kimliğini alkışladılar. Meydan eskiden kenarda kalmış bir bölgeyken, sömürge yönetimi binaları, tiyatro, cami, çarşı, sigorta ve banka binaları, işyerleriyle dolmuştu; siyasi ve ticariden tutun kültürel ve dinsele kadar kentteki belli başlı etkinliklere işaret eden dengeli bir düzenlemeydi bu. Kale Meydanı kenarda kalmış bir geçiş mekânından, Lungomare Volpi, Corso Sicilia ve Corso Vittorio Emanuele III gibi caddelere açılan bir ana varış ve ayrılış noktasına dönüşmüştü. Başlıca anıtı olan kale, askeri güç makamından çok, bir kültür ve yönetim mekânı olarak yeniden hayat buldu. Eski pazaryeri olan İtalya Meydanı da Kale Meydanı'nın uzantısı olarak bir kent mekânına dönüştürüldü. Kale Meydanı artık eski ve yeni kentin farklı dünyaları arasındaki bakımsız ayrıç değildi. Bir yandan çarşının ve caminin yenilenmesi, diğer yandan Ulusal Sigorta Kurumu'nun, bitişiğindeki işyeri ve banka binalarının inşaatı, yalnızca yan yana durmanın ötesine geçmeye çabalayan iki kültürün bir tür görsel bütünleşmesini sağladı. İkisi sanki birbirini tamamlıyordu. Bir eleştirimin belirttiği gibi,

meydanın “uyumlu” ve “sanatsal” görünüşü sayesinde, eski ile yeni arasındaki tüm sınır bozucu farklar ortadan kaldırılmıştı.¹⁹ Kale Meydanı mimari olarak bir tür dönüşüme uğramış sömürgeci panayır alanı olmuştu artık; faşizmin liberalliği ve hoşgörüsü adına Mağribiyi, İtalyanı, eskiyi, eklektiği ve modern kendinde toplamış, yeniden keşfetmişti.

Meydanın kamusal alan olarak kullanımı, yeni biçiminden daha önemliydi. Faşistlerin Kale Meydanı’nı simgesel kullanımlarında, siyasal törenler ve ritüeller hayati bir rol oynuyor, rejimin bir sömürgeci olarak kendine ne kadar güvendiğini, hem Libyalı hem de İtalyan uyruklarının önderi olduğunu gösteriyordu. Özellikle iki olay, Libya ve başkentinin, zamanın faşist propaganda terimiyle *conquista morale*’sinin doruğudur. Birincisi, 1937 Martında Mussolini’nin sömürgeyi ziyareti onuruna yapılan büyük siyasal gösteriydi. Bir yıl sonraki ikincisi, Libya’nın art bölgesine yerleştirilecek yirmi bin İtalyanın kente varışını kutlamak için düzenlenmişti. Balbo’nun düzenlediği bu iki olaya propagandanın başyapıtları denebilirdi; birincisinde lider kültü öne çıkarılırken diğer olayda kitleler popülistçe alkışlanmış, bir yandan İtalya’nın İslam dinine saygısı, öte yandan Müslümanları yönetme ve temsil etme hakkı sergilenmişti.

Her iki olayda da sahne Kale Meydanı’ydı. Zengin simgelerle dolu arka planıyla Roma’daki Piazza Venezia’ninkine benzer bir rol oynadı. İtalya’nın en büyük anıtlarıyla dolu, Colosseum’a, Forum’a, Campidoglio ve Vittoriano’ya açılan ve faşist toplantılarının odağı olan Piazza Venezia ile Kale Meydanı arasındaki analogi göz ardı edilemez. Her ikisinin de gerisinde soyluluk hissi uyandıran görkemli anıtların restorasyonu, geri kalanının yıkımı vardır. Her iki meydan da deyimden tam anlamıyla tarihsel temalı parklar olarak, rejimin ülke içindeki ve dışındaki iddialarında yaşamsal olan kitlesel siyasal gösterilere sahne olmuştur. Bu benzerlik Libya genel valisinin de dikkatinden kaçmamış olabilir. Mussolini, Roma’ya Yürüyüş’ün asıl önderlerinden biri olan Balbo’yu ünü gitgide arttığı için kıskanarak Libya’ya göndermişti. Bu görev rütbe indirimi sayılıyordu. Trablusgarp’ta geçirdiği yıllarda Balbo, fiili sürgün olarak algıladığı bu görevden yararlanmak için Libya’yı modernleştirmeye girişti; hitabet ve siyaset yeteneklerini, dünyanın dikkatini sömürgece gerçekleştirilen işlere çekmek için kullandı.

Mussolini'nin 1937'de Libya'yı ziyareti kusursuz bir gösteri fırsattı. 1926'dan beri ilk kez geliyordu sömürgeye; herkes harıl harıl hazırlanmaya başladı. Duçe'nin gelişi, hem İtalya'nın yeni kurulmuş bir imparatorluk olarak rolünü, hem de İslamiyete karşı tutumunu bütün dünyaya sergilemeliydi. Yollar yeniden döşenmiş, binalar yıkılıp yüzleri yenilenmiş ve neredeyse bir gecede süslü bahçeler oluşturulmuştu. Trablusgarp'taki Britanya konsolosu bu olayı betimleyen raporunda, Kale Meydanı'nda "106 metre yüksekliğinde çelik bir iskele ve seyirci sıraları için çelik çerçeveler" inşa edildiğini, bunun yanındaki "özel olarak dikilmiş çelik kulenin tepesine, 40-50 kilometre uzaklıktan görülebilen, çok güçlü bir hareketli projektör konduğunu" yazmıştı. Işıklandırılmış DUX harflerini taşıyan ikinci bir iskele limanın yakınında yükseliyor, "gümrük antreposunun çatısında, en az 3,5 metre yüksekliğinde harflerle yazılmış Milis sloganı '*Credere, Obbedire, Combattere*' parlıyordu." Mussolini'nin geçeceği yolların üzerindeki binaların sahiplerine binaları yeniden boyamaları talimatı verilmişti; "Trablusgarp'taki büyük küçük bütün dükkânlar yalnızca İtalyan bayrağını değil, İtalya Başbakanı'nın birkaç büyük fotoğrafını da asmıştı."²⁰ Akın akın gelenlere oteller yetmediğinden, gemiler yüzen otel olarak hizmet etmek üzere limana çekilmişti.

Mussolini kentteki ilk gecesinde Kale Meydanı'na girerken, İtalyan ve Arap süvarilerinin başını çektiği alay kendisine eşlik ediyordu. Yolu üzerinde yanan meşaleler ve tarikatlarının sancaklarını taşıyan yaklaşık on altı bin Arap tarafından karşılanmıştı; çoğu Duçe'nin gelişini kutlamak üzere komşu köylerden getirilmişti. Tribünler, ileri gelen bir Trablusgarplının yaptığı "çok kısa ve hiç duyulmayan" konuşma boyunca sessizce ayakta duran biletli izleyicilerle doluydu.²¹ Ertesi gün, resmi bir resepsiyon ve kent turundan sonra, Mussolini alayla Trablusgarp dışına götürüldü ve kendisine rejimin en renkli icatlarından biri törenle sunuldu: Bir İslam kılıcı. Floransa'da yapılan ve Mussolini'ye yerel ileri gelenlerden biri tarafından verilen bu kılıç, Mussolini'nin kendi kendisine biçtiği Müslüman dünyasının kâhyası rolüne simgesel bir övgüydü. Tanıklardan biri, beyaz ata binmiş olan "Sinyor Mussolini'nin kılıcı kınından çıkarıp başının üstünde tutarak Arapça 'Uled' diye bağırıldığını" bildiriyordu. Mussolini Kale Meydanı'na kılıcı siyah eyer örtü-



Resim 8. Kale Meydanı'nın kuzeyden görünümü; arka planda Banco di Roma. Sağda, 1937'de kenti ziyaretinin anısına dikilen, "İslam'ın Kılıcı"nı sallayan Mussolini'nin heykeli. Bu resimde, binlerce İtalyan köylüsü, Balbo'nun 1938'de düzenlediği kalabalık hoşgeldin töreni sırasında açılışı yapılan heykeli selamlıyor.

sünde asılı girerek, atını özel olarak hazırlanmış bir metre yüksekliğindeki tepeciğin üstüne sürdü ve atının üstünde silahı üç kere sallayarak, İtalya'nın Müslüman dünyasında oynadığı rolü kutlayan bir konuşma yaptı.²² Onu dinlemek üzere binlerce kişinin toplandığı meydanın ortası gösterişli bir biçimde Arap atlılara ayrılmıştı. Duçe yanında Balbo'yla kaleye girdi, sonra kalenin meydana bakan balkonuna çıkarak "muazzam kalabalığın her yanından yükselen uzun ve coşkulu tezahüratı kabul etti."²³

Britanya konsolosu, "İtalyan yetkililer Duçe'nin ziyareti dolayısıyla yapılan gösteriler konusunda genel olarak kutlanabilirler," diye alayla yazıyordu. Mussolini'nin kente girişi için yapılan sayısız prova yönetiminin yararına olmuştı. "Sinyor Mussolini geçerken Araplara 'Duçe Duçe'

diye bağırmayı, genç Lictor (Faşist gençlik örgütü) Araplarına ‘Biz Benito Mussolini’nin küçük askerleriyiz’ demeyi ve ‘Giovinezza’yı İtalyanca söylemeyi öğretmek, Mussolini’nin törenle gelişini radyodan anlatacak olan Arap beyefendiye bir metin verip olan biteni görgü tanığı olarak okumasını sağlamak gibi önemsiz konular bile ihmal edilmemişti.”²⁴ Başka gözlemciler ise törenlerin aleni ironisini kaydetmekle yetinmemişlerdi. Ortadoğu’daki Arap liderler ve sürgündeki Libya direnişçileri gösterilere öfkelenediklerini belirttiler. Irak’ta yayınlanan Duçe’ye açık mektupta, Musul müftüsü “[Mussolini’nin] Müslümanların dostluğunu kazanmak için iğrenç ve nefret uyandıran yöntemler kullandığına” işaret etti. Günün olaylarını yorumlarken, pasifize edilmiş Arapların kılıç verme törenine katılmalarını kınadı. “Armağanları” diye yazıyordu, “yalnızca onları yönetmekte kullandığınız kılıcı, size geri vermek anlamına gelir.”²⁵ Bazıları ise, Mussolini’nin Libya Müslümanlarını himayesinin, yerel direniş hareketlerinin zalimce bastırıldığı yıllardan hemen sonra başladığını anlattılar; bunun örneği, Berka’daki asi Senusilere karşı yirmi yıldır sürdürülen baskıydı.²⁶

Bir yıl sonra Balbo’nun sahneleme yetenekleri yeni bir sınavdan geçti. Libya’yı İtalya’nın “Dördüncü Kıyısı”na dönüştürmeyi vaat eden Balbo, sömürgeci artbölgesinde yeni yapılmış çiftlik evlerine yerleştirilecek yirmi bin köylüden oluşan kalabalık bir konvoyun (yüz bin olarak tasarlanan sayının ilk partisi) varışını örgütledi. Faşist yöneticilerin kendi elleriyle seçtiği köylüler, eski çağlardan beri kayıtsız ve üreticilikten uzak Libyalılara “terk edilmiş” nadastaki topraklara bereket getirmek üzere gönderilmişti; İtalyanların nasıl inatla ve ter dökerek çalıştıklarının simgesi olarak karşılanacaklardı. Rejimin “demografik kolonizasyon” kampanyasının bir parçası olarak, her köylü bütün ailesini de yanına alacak, böylece her çiftliğin dengesi ve gelecekteki gelişmesi güven altına alınacaktı. Faşist propaganda daha önce hiç bu kadar parlak bir fırsat ele geçirememişti. Köylülerin geliş binlerce makale, rapor ve fotoğrafın ortaya çıkmasına yol açtı; Balbo yönetiminin tipik popülist tutumunu gösteriyordu bu.

Trablusgarp’a ayak basan yerleşimciler, büyük bir hoşgeldin kutlamasına katılmak üzere Kale Meydanı’na götürüldü. Gazetecilerden biri,

“Töreni görmek isteyen Araplar ve Sudanlılar birbirine girdi,” diye yazıyordu. “Faşist yaşam ve faaliyetlere adanmış çeşitli faşist marşlar arasında huşu verici bir ara nağme olarak Puccini’nin güzelim Roma İlahisi büyük bando-larca çalındı.” Birçoğu daha önce evinden hiç ayrılmamış olan yerleşimciler, askerler, rahipler, parti başkanları ve faşist gençlik grupları Duçe’nin yeni yapılmış büyük portrelerinin altına toplandığı sırada, “yiyecek, sigara, sine-ma ve tiyatronun bedava olmasına” çok şaşmışlardı.²⁷ Kale Meydanı saf saf kalabalıkları ve bayraklarıyla bir kez daha kutlamaların merkezi ve köylülerin yeni dünyasına açılan simgesel bir limandı. İnsanlar kargaşaya tanık olabilmek için meydandaki binaların çatılarına sıralanmışlardı. Günün doruk noktası olarak, Mussolini’nin at üstünde İslam’ın kılıcını sallarken yapılmış heykelini açmak üzere Balbo sahnede belirdi. Bu olay için özel olarak dökülmüş heykel, kalenin doğu girişindeki büyük beyaz kaidenin üzerine yerleştirilmişti (Res. 8). Böyle bir gösterinin ortasında yerleşimcilerin tam bir şaşkınlığın ötesinde neler hissettiği ne yazık ki kaydedilmemiştir. Libyalıların sesleri de kaydedilmemiştir: Faşist dönem boyunca rejimin politikalarına yöneltilen eleştiriler öyle kolay kolay ya da tehlikesizce kaydedilemezdi. Rejimin meydana II. Dünya Savaşı’ndan önceki son katkısı olan heykel ise, mimarlık açısından, Trablusgarp’ın yeni siyasal merkezinin uzun faşistleştirilme sürecinin tamamlandığına işaret ediyordu.

Bugün tarihçiler iki savaş arasındaki döneme baktıklarında, İtalya’nın Libya’yı sömürgeleştirmesini başarısızlık olarak tanımlarlar. Devletin çığırtkanca lehinde oy toplamaya çalıştığı sömürgelere yerleşimci gönderme kampanyası, kitlesel ve özgün olmasına rağmen, ne İtalyan köylüsünün topraksızlığını giderebilirdi, ne de çölde tarım mucizeleri yaratabilirdi. Mussolini’nin abartılmış İslam dünyası liderliği iddiası ise tahmin edilebileceği gibi sonuç vermedi. II. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla da Libya deneyi sona erdi. Ancak, modern Trablusgarp’ın dokusundaki mimari ve törensel değişim, faşizmin Libya’daki pratik kazançlarından çok daha önemliydi. Bu eski Osmanlı ileri karakolu, ortak toplumsal ve mimari mühendislik çalışması sonucunda son derece farklı bir kente dönüştürüldü. Anıtları ve yapıları, rejimin yerel ve modernist gelenekleri harmanlama anlayışına uygun, seçici bir restorasyondan geçti. Kale Meyda-

nı örneğinde, Rasyonalist akımın planlama ve tasarım kavramları, Avrupa modernizminin militan tarih dışılığından uzaklaşarak, rejimin İtalya'da ve Müslüman dünyasında öne çıkma arayışını yansıtan daha yumuşak, daha kucaklayıcı bir yaklaşıma yöneldi. Geçit törenleri, kutlamalar bu simgesel savaşın temel öğeleriydi; tanımı belirsiz bir mekân, halkın resmi propagandayı kendi isteğiyle bir tiyatro gibi izleyip tüketeyeceği önemli bir sahneye dönüştürülmüştü. Kale Meydanı, kamusal bir mekânın ötesine geçip merkezi devleti temsil etti. Kent merkezi olmanın yanı sıra, kitleyi hedef alan siyaset oyunlarının sahnesiydi. Osmanlı döneminin Trablusgarpı'nda böyle törensel kutlamalar bilinmezdi; demek ki mekân, iktidar ve bu ikisi arasındaki ilişki çok farklı algılanıyordu. Geri dönüp baktığımızda, faşizmin sömürgelere belki de en kalıcı ihracatının bu olduğunu düşünebiliriz.

Libya'nın 1951'de bağımsız olmayı başarmasından sonra yine Meydanü's-Saray adı verilen Kale Meydanı ya da Piazza Castello, sonunda faşist yönetimin en göze çarpan simgelerinden temizlendi. Yine de yeni Trablusgarp'ın merkezi olarak kaldı. Bağımsız bir devletin bayrağı altında yapılan siyasal gösteriler, meydanın simgelediklerinin yeni, yerel seçkinlerce yeniden benimsendiğine işaret ediyordu. Kral İdris'in hükümdarlığı sırasında hükümetin yayınladığı resmi Libya rehberindeki fotoğrafta, resmi bir kadın örgütünün kalenin doğu girişi boyunca dizilmiş üniformalı üyeleri, ellerinde bayraklar ve hoparlörlerle, toplu halde duran devlet ileri gelenlerinin bakışları altında yürümektedir.²⁸ İçerikleri farklı olsa da, bu gibi ritüeller İtalyan yönetiminin getirdiği değişikliklerin içten içe kabul gördüğüne işaret ediyordu. Kale Meydanı yepyeni siyasal geleneklerin icat edileceği bir sahnenin arka perdesiydi yine.

NOTLAR

- 1 A. L. Vischer, "Tripoli: A Land of Little Promise," *National Geographic* 22, no. 11 (Kasım 1911), 1042.
- 2 Age., 1044.
- 3 Bkz. örneğin, C. W. Furlong, *The Gateway to the Sahara: Observations and Experiences in Tripoli* (New York, 1909); A. Ghisleri, *Tripolitania e Cirenaica dal mediterraneo al Sahara: Monografia storico-geografica* (Milano, Bergamo, 1912), 196-68; ve M. Loomis Todd, *Tripoli the Mysterious* (Boston, 1912).
- 4 Son zamanlarda yapılan araştırmalar, Trablusgarp'da modernleşmenin İtalyan döneminde başladığını ileri süren görüşleri tartışmaya açmaktadır. Bkz. Selim Deringil, "They Live in a State of Nomadism and Savagery": The Late Ottoman empire and the Post-Colonial Debate," *Comparative Studies in Society and History*, v. 45, no. 2 (Nisan 2003) ve Zeynep Çelik, *Public Space, Modernity, and Empire Building: French Maghrib, Ottoman Middle East*, Seattle ve Londra, University of Washington Press, 2007 (hazırlanıyor).
- 5 E. Rossi, *Storia di Tripoli e della Tripolitania dalla conquista araba al 1911* (Roma, 1968), 193 ve çeş. yerlerde.
- 6 Kalenin tarihi hakkında bkz. L. V. Bertarelli, *Guida d'Italia del Touring Club Italiano: Possedimenti e colonie, isole egee, Tripolitania, Cirenaica, Eritrea, Somalia* (Milano, 1929), 281-85; ve ay., *Guida D'Italia del Touring Club Italiano: Libia* (Milano, 1937), 153-57. Meydanı betimleyebilmek için özellikle bu iki rehber kitaptan geniş çapta yararlandım.
- 7 G. Casserly, "Tripolitania, Where Rome Resumes Sway," *National Geographic* 48, no. 2 (Ağustos 1925), 131. Osmanlılar yapıyı kışla olarak kullanırken, İtalyanlar askerlerini medinenin bir iki mil güneyine yerleştirebildiler. Bkz. Geographical Section of the Naval Intelligence Division, Naval Staff, Admiralty, *A Handbook of Libya* (Londra, 1916 civarı), 136.
- 8 O. Sangiovanni, "La Medina di Tripoli: Dal piano regolatore del 1912 ai lavori del 1936-1937," *Islam: Storia e civiltà* 9, no.1 (Ocak- Mart 1990), 48-58. İtalyanlar eski surları yıkıp 1912-1915'te on kilometreye yakın uzunlukta ve dört metre yükseklikte savunma duvarları inşa ettiler. *Mura nuove* diye bilinen bu duvarlar, özellikle ülkenin iç kısımlarından, olasılıkla asilerin karadan gelecek saldırılarına karşı savunma ihtiyacıyla yapılmış gibidir. 1920'lerin sonunda, bu duvar zaten işlevini yitirmişti; tarihsel ilginçlikleri dolayısıyla Bertarelli, *Guida* (1929), 294-96'te sözü geçer.
- 9 C. G. Segrè, *Fourth Shore: The Italian Colonization of Libya* (Chicago, 1974), 41; R. de Felice, *Jews in an Arab Land: Libya, 1835-1970* (Austin, 1985), 351. De Felice'de zikredilen rakamlar İtalyan Afrikası Bakanlığı'ndan alınmıştır, 1942.
- 10 Venedik'teki meydana da deniz kıyısında, üzerlerinde San Marco ve San Todaro'yu temsil eden heykeller olan iki sütun vardır. En azından İtalya'nın Akdeniz'deki topraklarında, 1930'ların İtalyan sömürge mimarlığında bu tür sütunlar yaygındı. Bingazi'nin *lungomare*'sinde de, dişi kurt ve kanatlı aslan taşıyan iki sütun dikilmişti; Rodos'taki Mandraki limanında da bir dişi ve bir erkek geyiği taşıyan sütunlar vardır.
- 11 Geleneksel olarak İtalya Meydanı'nda kurulan pazar 1930'larda kaldırılıp eski kentin güneydoğu kanadı boyundaki Via Manzoni isimli yeni ve büyük bir yapıya taşınmıştı. *Viaggio del Duce in Libia per l'inaugurazione della Litoranea, Anno XV: Cenni sull'attività municipale di Tripoli, Orientamenti*

e note ad uso dei giornalisti (1938), 6. Di Fausto'nun çalışmaları hakkında bkz. E. Bonfiglio, "A Tripoli dopo undici anni," *L'Italia d'oltremare* 2, no. 5 (5 Mart 1937), 20-21.

- 12 Spectator Libycus, *Due anni di governo del Maresciallo Balbo in Libia* (Trablusgarp, 1936), 41. "Yerli okulları" için bkz. Notiziario per radio-diffusione, "Scuole artigiane a Tripoli," Archivio Storico del Ministero dell'Africa Italiana, II: Libia. Varie (1926-43), pos. 150/35, 1926-37, fol. 157. 12 Ağustos 1936 tarihindeki yayın. Di Fausto için bkz. *Notiziario corporativo della Libia* (Eylül 1938), 47.
- 13 Ministero delle Colonie, Consiglio Superiore Coloniale (CSC), n. 158, Relazione ministeriale n. 7789 del 19 ottobre 1928, Direzione Generale Africa Settentrionale, Variante al piano regolatore di Tripoli, Archivio Storico del Ministero degli Affari Esteri, CSC, pacco 6, 1928.
- 14 M. de Rege, "Il Nuovo piano regolatore di Tripoli," *Urbanistica* 3, no. 3 (Mayıs-Haziran 1934), 128.
- 15 B. M. Apollonj, "L'Attuale momento edilizio della Libia," *Architettura italiana* 16 (1937), 806. Yapının portikli cephesi ve büyük bir orta avlunun oluşu, belki de yakındaki Karamanlı Camisi'ne gönderdir.
- 16 Bkz. D. Ghirardo, *Building New Communities: New Deal America and Fascist Italy* (Princeton, 1989), 24-109.
- 17 Ghisleri, *Tripolitania*, 196. Ghisleri burada İtalyan işgalinden önceki yıllarda Trablusgarp'a gitmiş bir ziyaretçinin söylediklerini zikreder.
- 18 De Rege, "Nuovo piano regolatore," 1933 ana planın haritası.
- 19 Bonfiglio, "A Tripoli dopo undici anni," 21.
- 20 Public Records Office (PRO), Foreign Office (FO) 371/21158/ fol. 54 (R2515), Eric Drummond'tan Anthony Eden'a, n. 296, 8 Nisan 1937: bu yazışmada Hugh McClelland'tan E. Drummond'a gönderilen yazıdan söz edilir (no. 10, 1 Nisan 1937).
- 21 *Agy.*, fol. 57.
- 22 "La Remise de l'Épée de l'Islam à Mussolini," *Eclair du Nord* (Halep), 23 Mart 1937.
- 23 PRO, Drummond'dan Eden'a, fol. 62.
- 24 *Agy.*, fol. 68A.
- 25 PRO, FO 371/2081/ fol. 231 (E2614/84/93), Clark Kerr, Bağdat'tan G. W. Rendell'a, n. 92/18/13, Musul müftüsünün Sinyor Mussolini'ye gönderdiği, Irak'ta yayınlanmış mektup, *Al Bilad*'da 19 Nisan 1937'de yayınlanan bir makalenin çevirisini de içerir.
- 26 İtalyan-Senusi savaşının parlak bir analizi E. E. Evans-Pritchard'ın klasik çalışması, *The Sanusi of Cyrenaica*'dadır (Londra, 1949).
- 27 H. Bailey, "The Colonization of Libya," *Fortnightly* 866 (Şubat 1939), 199.
- 28 Libya Bilgi ve Kültür Bakanlığı, *This is Libya* (Trablusgarp, 1969 civarı), 167.

Değerli mimarlık tarihçisi Spiro Kostof bu kitaptaki "Majesteleri Kazma" makalesinde şöyle diyor: "... Geçmişin büyük ya da küçük yapılarının kaybına aldırmamak, anlık ihtiyaçlarımızı ve zevklerimizi aşan bir toplum bilincine sahip olmamak demektir. Bu kaybı hissetmek, kaybetmeye direnmek, kaderimizi yüksek tasarımların eline kendi irademiz yokmuşçasına bıraktığımız zamanları anımsamak ve aynı şeyin bir kez daha olmasına izin vermeyi reddetmek demektir. Öldürmek iyileştirmek değildir. Yıkarak, sevgiyi beslemenin asla akıllıca bir yolu değildir." Bu düşünceyi paylaşan mimarlık tarihçileri, herhangi bir sokağın kendine özgü niteliklerinin, bir kentin biçimini oluşturan toplumsal, siyasal, teknik ve sanatsal güçlerin karmaşık bir bileşimi olduğu düşüncesinden de yola çıkarak dokuz ayrı şehrin sokaklarını inceliyor: 19. yüzyıl Atinası'nın yeni bulvarları, antikçağ Roması'nın sokaklarında dolaşan zafer alayları, Cuzco'da İnka ritüellerine sahne olan Hawkaypata meydanı; Rönesans Roma'sında askeri nedenlerle tasarlanan Piazza di Ponte'deki üç çatal oluşturan sokaklar; 19. yüzyıl New Orleansi'nde, kentin geleneksel dinlenme yeri olması gereken suyla çevrili mekâna yapılan set; İÖ 2. yüzyıl Efesi'nin benzersiz

topografyasında emperyal bir ortam yaratan ana cadde; İstanbul'da Oryantalist zihniyetle yeniden inşa edilen Soğukçeşme Sokağı; Moskova'da sosyalist gerçekçi düşünceyle yeniden düzenlenen Gorki Sokağı; Trablusgarp'ta Kale Meydanı'nı Mussolini'nin faşist propaganda amacıyla yeniden tasarlatışı... Her makale, kent sürecine ilgi duyanların zevkle okuyacakları birer serüven.

İNSAN VE TOPLUM Dizisi



KitapyAYINEVİ

ISBN 978-975-6051-50-7



9 789756 051504

