

İhyanın Alegorisi:

Politik Söylemler Uğruna Araçsallaştırılan

Rekonstrüksiyonların Eleştirisi İçin Beş Kavram Önerisi

Erdem Ceylan

“*Mi'mârî çihil merhâleden gönderiür Hudâ
Bir hânenün murâd olunursa imâreti*”¹

Nâbî

Geçen yüzyılın başlarında tarihi anıtların bakımı ve korunması disiplini içindeki özellikle Almanca konuşan çevrelerde tarafların koruma ve restorasyon cephelerine ayrılmasına yol açan yoğun tartışmalar yaşanmıştı. Disiplini bir önceki yüzyılın tarihselci paradigmalarının çerçevesinde biçimlendiren konvansiyonel yaklaşımların altını oyacak modern koruma düşüncesinin temellerini atanların başını her ikisi de sanat tarihçisi olan Georg Dehio ve Alois Riegl çekiyordu.² Tartışmayı kuramsal bir yöne çeviren bu isimlerin mimarlık, kent, kolektif hafıza, anıt, koruma ve restorasyon gibi alanlara “sanat tarihi” disiplini içinden bakmaları, sorunun çözümünün salt bir onarım ve/ya yeniden inşa pratiğine indirgenmesine karşı bir eleştiriydi de aynı zamanda. Heidelberg Şatosu’nda yapılması planlanan restorasyon ve rekonstrüksiyon uygulamalarına geçmişin izlerinin görünürlüğünü ortadan kaldıracak müdahaleler olacak olmaları nedeniyle karşı çıkan Dehio’nun “koruyun, restore etmeyin”³ sözü koruma kuramının en ikonik özdeyişine dönüşürken, modern insanın tarihi eserlerle ilişkisini “*Der moderne Denkmalkultus*” (1903) başlıklı çalışmasında çözümlemeye girişen Riegl -önceki yüzyıla egemen olan tarihi değer sonunda kendini doğal yollarla eskimenin deneyimlenmesinde bütünüyle feshedeceği kabulü üzerinde temellendirdiği- “eskilik değeri” kavramının 20. yüzyılın koruma yaklaşımını belirleyeceğini ilan ediyordu.⁴ Dehio ve Riegl’in konuyla ilgili temel metinlerini postmodernizm deneyiminin içinden okuyan Georg Mörsch’ün yerinde tespitine göre, her iki sanat tarihçisi de tarihi mirasın yok olmasından bazı değerli nesnelerin kaybı nedeniyle rahatsız değildi. Temel sorun bu yok oluşun insanın kendi geçmişiyle ilişki kurma olanaklarını kaybetmesi, hafıza düşüncesinden ve anımsamadan sapması anlamına gelecek olmasıydı (Mörsch, 1988:120). Dolayısıyla koruma, restorasyon ve

rekonstrüksiyon uygulamaları aslında her şeyden önce toplumların tarihi ve tarihi eserleri nasıl algıladıkları ve kavradıkları, geçmişi nasıl anımsadıkları ve onu geleceğe hangi değerleriyle iletmeyi arzuladıkları hakkındaydı. Temel sorun, güncellikten uzaklaşmadan tarihsel mirasın nasıl korunacağı ve geleceğe aktarılacağıydı.

Ne var ki Dehio’nun özdeyişi Hamburg’da ki Sankt Michael kilisesinin, Venedik’teki San Marco bazilikasının çan kulesinin, özellikle İkinci Dünya Savaşı’nda meydana gelen yıkımların ardından -başta Varşova olmak üzere- Avrupa’daki birçok tarihi kent merkezinin ve Mostar köprüsünün rekonstrüksiyonları tarafından sınanacaktı. Öte yandan, ülkemizde ve özellikle İstanbul’un tarihi yarımadasında deneyimlemekte olduğumuz ve mevcut muhafazakâr iktidarın tarih politikasının önemli bir dayanağı ve vitrini haline gelen rekonstrüksiyon patlaması, bu mimari uygulamaların güncel politik söylemler uğruna araçsallaştırıldıklarını düşünmek için meşru bir zemin de inşa ediyor. Nitekim bu uygulamalar için gündelik dilde Arapçadan Türkçeye geçmiş bir kavram olan “ihya”ya başvuruluyor olmasının altında da etkinliğe dinsel bir aura katarak onu adeta bir ibadet seviyesine yükseltme amacı yatıyor. Bu noktada, muhafazakâr zihniyetin söz konusu uygulamalarda “ihya” edilen eserleri -adeta Nâbî’nin beytinden haberdarmışçasına- “imâreti murâd olunan hâneler”, restoratörlerini de “Hudâ’nın çihil merhâleden gönderdiği mimarlar” olarak gördüğünü, dolayısıyla ihya uygulamalarına kutsal bir misyon atfettiğini ileri sürmek de olanaklı görünüyor. Dolayısıyla ülkemizdeki güncel ihya uygulamaları politik-ideolojik motivasyonları bağlamında, İkinci Dünya Savaşı sonrasında insanlığın ortak kültür mirasına ait olma iddiasından yola çıkılarak hayata geçirilen öncüllerinden ayrılıyorlar. Özellikle politik ve ekonomik dürtü ve çıkarlar doğrultusunda hayata geçirilen ihya uygulamalarının eleştirisinde hafıza, tarih, yer, psikanaliz ve şiir başlıkları altında başvurulabilecek beş yeni kavram önermeye çalışan bu metin, salt güncel politik söylemlere ve ideolo-

jik temelli bir hesaplaşma atmosferine hizmet için araçsallaştırılırken dinsel aura kazandırılan bu rekonstrüksiyonların söz konusu kavramlar aracılığıyla profan bir alegorinin üretilmesinin olanağını da tartışmaya açmayı hedefliyor.

Yakın zamanda yabancı mimarlık portallarına düşen bir haber oldukça şaşırtıcıydı. Metabolist hareketin önde gelenlerinden Kisho Kurokawa'nın 1972 yılında Tokyo'da 30 günde inşa edilmiş ikonik Nakagin Kapsül Kulesi -kapsülleri müzelere bağışlanmak veya kiralanmak üzere- sökülecekti (Block, 2021). Demek ki -deneysel mimarlığa açık olduğu kadar- geleneklerine de bağlı olarak bilinen Japon toplumu savaş sonrası avangart mimarlığın uygulanabilmiş birkaç ütöpik tasarımından biri olan bir binayı bile koruma gereksinimi duymuyordu, neoliberal kapitalizm çağında.⁵ Daha şaşırtıcı olan, Japonya'nın yarım yüzyıl öncesine tarihlenen bir modern mimarlık ürününü bile koru(-ya)madığı bir dönemde, İstanbul'un tarihi yarımadasının "tarihi" olduğunu daha kuvvetli vurgulamak amacıyla fiziksel varlıkları çeşitli nedenlerle uzun zaman önce ortadan kalkmış, kentin canlı hafızasında bile yaşamayan binaların yeniden canlandırılmasının bir furyaya dönüşmüş olmasıydı. Öyleyse ya Japonya tarihinin kapsüllerin "imâretinin murâd olunması"na geçecek şanı yoktu ya da tarihimiz "çihil merhaleden gönderilecek mimarlar"ı hak edecek kadar şerefliydi. Ne var ki mesele bu yalınkat çıkarsamaları boşa çıkaracak kadar karmaşık.

Acbü'z-zeneb

*"Cevher-i zâti gerek eşyâda, pür-jeng olsa da,
Tiğ-i cevherdâra rûşenger yine cevher verir"*⁶

Beliğ (Yenişehirli Mehmed Emin)

Arapçadaki "hy" kökünden türeyen ve "hayat" kelimesi ile de akraba olan "ihya" kelimesi "can verme" anlamına gelmektedir. Bu bağlamda Latince, "nefes alıp vermek" anlamındaki "ane-" kökünden türeyen "animus" ve "anima" kelimeleriyle anlamsal açıdan benzerdir.⁷ Ayrıca burada, "hakkında ölüm geçerli olmayan varlık" anlamındaki "Hay" (Topaloğlu, 1997:549-550) kelimesinin Allah'ın isimlerinden (esmâ-i hüsnâ) biri olduğunu da hatırlamak gerekmektedir. Dolayısıyla, rekonstrüktif mimari etkinlikler için gündelik dilde "ihya" kelimesine başvurulmasının, kelimenin tüm bu geniş kavram repertuarından çağrışım yapma potansiyelini hayata geçirme açısından dini ve ideolojik bir

boyutu ve güncel politik konjonktür içinde pragmatik bir yanı vardır.⁸

Tüm bu bilgiler ışığında, ihya uygulamaları aracılığıyla bir "(ölüyü) diriltme, yeniden canlandırma" operasyonunun hayata geçirildiği ileri sürülebilir.⁹ Hatta kendisine yeniden hayat bahşedilen binaya dair kalıntı, iz, anı ve bilgi ne kadar az ise, kentsel ve mimari ölçekte gerçekleşen bu dirilişin muhafazakâr kitle tarafından bir "mucize" olarak yorumlanması o kadar olanaklıdır. Çünkü, bu durumda herhangi bir nedenle tarihin bir anında yok olmuş bir bina adeta yoktan var edilmektedir. Bu noktada gerek rekonstrüksiyonun ideolojik meşruiyetini ve ekonomik altyapısını inşa eden iktidar, gerekse rekonstrüksiyonu yapılan nesnenin arkitektonik varlığını yeniden canlandıran mimar/restoratör adeta tanrısal bir kimliğe kavuşmaktadır. Ne var ki, bir mevkide rekonstrüksiyon yapılması, orada daha önce bir konstrüksiyonun var olduğunun, ancak onun tarihin bir anında öldüğünün *a priori* kabulüdür de kaçınılmaz biçimde. Bu nedenle aslında bir -Gürbilek'in ifadesiyle- "ikinci hayat" olan bir ihya uygulaması, içinde daima bir ölü barındırır. Bu ölü yalnızca birinci/önceki konstrüksiyon değildir, aynı zamanda söz konusu birinci/önceki konstrüksiyonun canlı olduğu zamandan başka bir zamanda canlandırılmasıyla ortaya çıkan, ne var ki gerçek yaşam enerjisinden mahrum olmaya mahkûm olan ("ölü doğum") içi boş kabuğun ta kendisidir. Bu nedenle tüm ihya uygulamaları aslında -yine Gürbilek'in ifadesiyle- "ölü hayat"tır (Gürbilek, 2020:124-126).

Ne var ki geçmişin kesintisizce sürmekte olduğu yanılsamasını inşa etme arzusu ihyanın ölüm ile olan bu birlikteliğinin farkına varılmasını engellemektedir. İhyalar referans aldıkları binaların hangi nedenlerle olursa olsun ölmüş oldukları gerçeğiyle yüzleşme olanağımızı elimizden alırlar. Dahası, referans alınan binanın -olabildiğince- bire bir kopyasını üretmek söz konusu binanın hiç ölmediği, başka deyişle şehrin o noktasında tarihin hiç kesintiye uğramadığı yanılsamasını inşa etmektir, ki bu tarihsel gerçekliği hiçe saymaktır. Burada aynı zamanda doğanın yıpratıcı, eskitici güçlerinin işlerliği, hatta düpedüz ölümün gerçekliği ile karşılaşmaktan bir kaçış söz konusudur. Oysa gerek muhafazakârlıkla yakın temastaki inancın gerekse muhafazakârlığın üzerinde temellendiği tarih düşüncesinin esas dayanağı ölüm ve ötesinin ilk çağlardan itibaren sorunsallaştırılabilmiş olmasıdır.¹⁰ Paradoksal olan ihyanın var olması için

(binanın) ölümün(ün) gerçekleşmiş olmasının gerekliliğine karşılık, ihyanın söz konusu ölümün gerçekleşmemiş olduğunu kanıtlamaya yönelik gayretidir. Burada, ihyanın, hafızanın geçmişin kalıntılarıyla nesnel bir ilişkiye giremeyen, buna karşılık “ölüleri hayaletleştirerek” şimdiki zamana çağırabilen dinamiğini araçsallaştırması söz konusudur. Öte yandan ihya aynı zamanda ölüme neden olan yıkım ve/ya ihmallerden ders çıkarılmasına da olanak tanımaz. Bu bağlamda, özellikle modernliği ithal etmek zorunda kalmış ülkelerin toplumlarında modern anlamda koruma kültürünün gelişmesini de engeller. Korumasak da önemli değildir, nasıl olsa gerektiğinde veya istediğimizde aynısını inşa edebiliyoruzdur. Oysaki inşa edilen hiçbir zaman “aynısı” değildir, olsa olsa replikasıdır ve yenidir. Dolayısıyla, muhafazakârlık -Arapçada “korumak, saklamak, bellekte tutmak” anlamındaki “hıfz” kökünden türeyen ve “hafıza” kelimesiyle de akraba olan “muhafaza” kelimesinin anlamının aksine- korumaz, çünkü koruma bilinci ancak bir eserin yok olabileceğini idrak etmekle inşa olur. Ama muhafazakârlık, toplumdaki hedef kitleye tarihin kesintisiz aktığı serabını sunma stratejisini benimsediğinde ve -paradoksal olsa da- modern temsil/çoğaltma teknik ve yöntemlerine sırtını dayayarak -Potemkin köyüne¹¹ benzemekten öteye geçemeyecek- kopyalar ürettiğinde referans aldığı binaların aslında ortadan kalkmış olduğu gerçeğini kavrama fırsatını da elinden geçirir. Bu durumda gerçekten değerli olanın kendisi korunmamış, ancak -en iyi ihtimalle- yenisi “eskisiymiş gibi” inşa edilmiş olur.

Öte yandan muhafazakârlık, varoluşunu, tarihin akışındaki sürekliliklere yapılan müdahalelerin yol açtığı yıkım, kesinti ve krizlerin travmatik etkilerine karşı, hayatını sürdürmesi değerli bulunan ve bu nedenle kutsanan bir geçmişe ait şeylerin korunmasının gerekliliği ve olanaklılığına borçludur. Dolayısıyla öncelikle doğası gereği, moderndir. Ayrıca geçmişin değerlerini yeninin inşasında başvurulabilecek bir kavramlar, düzenler, üsluplar, pratikler manzumesi olarak ele alır.¹² Artun, muhafazakârlığın geçmiş ile kurduğu pragmatik ilişkiyi şöyle açıklar:

“Muhafazakârlık bağlamında ise gelecek, sürdürülmeye değer bir geçmişe aidiyet üzerinden kurulur. ... Aslolan, geçmişin mirasının korunması, toplumsal hafızanın diri tutulmasıdır. Burada vurgulanan kavram sürekliliktir. Kökler, kökenler, atalar, örf ve âdetler, gelenek-

ler, inançlar, anılar ve anıtlar, yüceltilen bir geçmiş ifade eder. Muhafazakârlık, geçmişe ait değerlerin kaybolması tehdidi karşısında duyulan tepkiye dayanır. Muhafazakârlık, eskiyi kolaylayıp gözetirken, onu olduğu gibi bırakmak yerine, eskinin cevherinden yararlanarak yeniyi inşa eder. Bu durumda, kutsanan yakın geçmişe ait kalıntıların, kendi varlıklarından türetilen yeni değerlere anlam katacak güç ve öneme, kalıcı niteliklere sahip olmaları beklenir.” (Artun, 2019:86)

Burada üzerinde önemle durulması gereken nokta, muhafazakârlığın -kendisinden ilk elde beklenenin aksine- eskiyi korumak yerine, onu malzeme devşirilecek bir depo olarak görmesidir. İnsanlığın modernleşme tarihinde mimari üretim de dahil olmak üzere dolaylısızca deneyimlenen her şeyin tarihsel sürekliliğinde derin kesintiler meydana gelmiş, bu yarılma alanlarına temsiller yerleşmiş, tektonik gelenek sahnedeki çekilmiş, modern tasarım ve üretim koşulları gündelik hayata egemen olmuş, bu süreçte bazı binalar çeşitli nedenlerle ortadan kalkmış, anıtlar kendilerini saran kentsel dokudan bağımsızlaşarak şehirleşme sürecinin kaotik girdabında yüzen tekil arkitonik nesnelere dönüşmüş, iletişim çağı ile birlikte görsel kültürün egemenliğine hizmet eden devasa boyutlarda bir gösteri birikimi oluşmuştur. Buna karşılık elbette, modernliğin kendisi üzerine düşünen ve yıkıcı taraflarını eleştiren aklı da tarihsel mirasın tamamen yok olmaması için bir koruma etiği, kuramı ve pratiği inşa etmiştir. Bu koşulların bilgisi ışığında, korumacılığın performansını yetersiz bulanlarca pompalanan ihyaların toplumun muhafazakâr kesimlerine tüm bu yarımaların hiç gerçekleşmediğine veya gerçekleşmiş olsalar da tamir edilebileceğine dair bir mesaj verme motivasyonu ile hayata geçirildikleri iddia edilebilir. Kısaca, ihyalar -dünün kaçınılmazlığını¹³ görünmez kılmaya yönelik- yanılsama inşalarıdır.

Osmanlı İmparatorluğu’nun yarım bin yılı yakın süreyle başkenti olmuş İstanbul’da, özellikle de tarihi yarımada rekonstrüksiyonların sayısındaki dramatik yükseliş, ihyası arzulananın aslında yıkılmış bir bina veya eksilmiş bir kentsel dokudan çok, belli ideolojik ilkeler doğrultusunda idealleştirilmiş tarihten alınan bazı kesitler¹⁴ olduğunun göstergesi sayılmalıdır. Muhafazakâr iktidar söz konusu kesitlere ait olup ortadan kalkmış arkitonik nesneleri yeniden canlandırarak bir “altın çağ” görünümünü yaygınlaştırma arzusundadır. Artun, tarihten belli

kesitler seçen muhafazakârlığın o kesitlere ait kalıntıları araçsallaştırdığını belirtmektedir:

“Muhafazakârlık, kendisinden önceki geçmişin göstergelerini yeniden işlevselleştirirken seçici davranır. Türkiye’de muhafazakârlığın Osmanlı İmparatorluğu’nun ihtişamlı dönemlerini, özellikle fethi yüceltmesi gibi. Geçmişten kalıp da, hayatta ya da hafızada varlığını sürdüren izler arasında eski şehirler, tam da muhafazakârlığın korumayı öngördüğü sürekliliği görünür kılan, etkileyici imgeleri barındırırlar. Tarihi âbideler ve binalar, kaybolup giden geçmişin mutlak, kalıcı ve değişmez kalıntıları olarak algılanır. Siyaset nezdinde onlar yalnızca kalıntı olmakla da kalmaz, bir toprağa sahip olmanın kanıtı, meşruiyetin dayanağı olurlar. Ancak geçmişten miras kalan binaları yücelik halesiyle donatan, asıl şimdiki zamanın nazarıdır.” (Artun, 2019:86-87)

Öte yandan şehrin şimdiki görünümüne rekonstrüktif “ölü hayat”ların entegre edilmesine yönelik gayretin, “logos”un temsil ettiklerinin kaydına dönüşmüş modern tarihyazımına “mitos”un enjekte edilmesine yönelik gayretin arka yüzü olduğu da düşünülebilir.¹⁵ Ne var ki neredeyse tüm tasarım ve uygulama alanları modernleşmiş mimarlık üretimine, ve bünyesinde tarihi eserler barındırsa da kaçınılmaz biçimde şimdiki zamanın ihtiyaçlarına göre de biçimlenmekte olan bir şehre rekonstrüksiyonlar eklemek, tarihyazımına mit karıştırmaktan çok daha zordur. Bu zorluğun nedenlerinden biri, rekonstrüksiyonların inşa edilmeleri için gerekli meşruiyet zeminini kuracak somut belgelere ihtiyaç duyulmasıdır. Fiziksel varlığının yanı sıra kent hafızasındaki canlılığını da çoktan kaybetmiş binalara ait proje, rölöve, harita, fotoğraf, vb. belgeler ihya uygulamalarının dayanağı olmaktadır. Ancak tüm bu belgelerin üretilmesinde başvuru teknik ve yöntemlerin modern icatlar olması ve görece yakın çağlara tarihlenmesi muhafazakâr görüşün ihya etmeyi arzuladığı “altın çağ”ın kaçınılmaz biçimde Osmanlı İmparatorluğu’nun -yine aynı görüş tarafından pek muteber bulunmayan- batılılaşma dönemiyle örtüşmesine neden olmakta, bu da mecburen amaçlanan hedeften sapma anlamına gelmektedir.

İslam inanisinde insanın ilk yaratılış anında oluşan ve ölümden sonraki dirilişinde öz veya çekirdek olarak kullanılacak esas maddesine “acbü’z-zeneb”¹⁶ adı verilmiştir. İnanişâ göre, insanın bedeni tamamen çürüyüp yok olur, ancak ölümden sonra toprak tarafından çürütü-

lemeyen acbü’z-zenebden tekrar yaratılır. Acbü’z-zeneb maddesel bir öz olarak yorumlanabildiği gibi, aynı zamanda insanın -yeniden canlandırılma sırasında gerek duyulacak- tüm fizyolojik özelliklerini (genetik materyal) taşıyan, ancak duyularla algılanamayacak kadar küçük bir veri deposu olarak da açıklanabilmektedir. Bu noktada, insanın ölümden sonra dirilişi ile tarih sahnesinden, kent dokusundan ve kolektif hafızadan silinmiş bir binanın ihyası arasında bir analogi kurmak olanaklıdır. Doğal olarak ihya uygulamasının da acbü’z-zenebe ihtiyacı vardır. Bu kimi zaman yok olmuş bina- dan geriye kalan bir arkitonik fragmandır, kimi zaman ise söz konusu binaya ait mimari ve tarihi bilgileri içeren çeşitli yazılı, çizili, görsel ve/ya sözel belgedir. Söz konusu tüm bulgu ve belgeleri kapsayabilecek acbü’z-zeneb kavramının ihyanın meşruiyet zeminini olduğu kadar dayanacağı epistemi de temsil edebileceğinden hareketle sorulması gereken soru, neden bazı acbü’z-zenebler yeniden canlandırılırken bazı acbü’z-zeneblerin diriltile hakının olmadığıdır. Oysa Belig’in veciz biçimde ifade ettiği üzere, eski olana gösterilecek özen, bakım ve koruma onun hayatını -öldükten sonra ihya edilmesini gerektirmeyecek biçimde- sürdürmesini sağlayacak, mimarın da tanrıyı oynamasını engelleyecektir.

Lapsus Historiae

“Sebeb-i rıf’at olur, gam yeme üftâde isen,
Bir binâ tâ ki harâb olmaya ma’mûr
olmaz”¹⁷

Hoca Süleyman Fehîm

Hoca Süleyman Fehîm’in beytini ironi çerçevesinden yorumladığımızda, mademki bir bina ancak harabeye dönüştüğünde bayındır olmaya değer bulunuyor, o halde bir binanın değerinin ortaya çıkması için ortadan kalkması ve ardından rekonstrüksiyonunun inşa edilmesi gerekiyor diye düşünebiliriz.¹⁸ Öyle ya, bir şeylerin değerinin farkına varılması için onları yok etmeliyiz demek ki. Oysaki koruma etiği bir binanın harap olmadan mamur kılınmasını, tüm değerleriyle geleceğe sağlıklı bir biçimde taşınmasını gerektirir. Bu bağlamda ihya uygulamaları, hayattayken kıymeti bilin(e)memiş birisinin ölümünden sonra yapılmış balmumu¹⁹ heykelini yeniden canlandırma girişimiyle özdeşleştirilebilecek kadar saçmalar. Dahası, paradoksal varlıklarıyla tarihte bir kaymaya yol açıyorlar. Başka

deyişle, kendilerini deneyimleyenleri bir “lapsus historiae”²⁰ veya “sürç-i tarih” ile karşı karşıya bırakıyorlar.

Tarih hem geçmişte cereyan etmiş olayları (*res gestae*), hem de geçmişe nesnel bir mesafeden bakmaya çalışan bilimin yazdıklarını (*historia rerum gestarum*) ifade eder. Tam da deneyim ile anlatı arasındaki yarık tarihsel olan ile -ihya uygulamaları da dahil olmak üzere- işlem yapabilmemizi sağlar. Ancak ihya aynı anda hem yaşanmışlık hem de yaşanmamışlık (en azından temsilsel olarak) olma arzusundan hareketle söz konusu yarığın var olmadığı yanılsamasını yaratır, deneyim ile anlatıyı, bir zamanlar var olmuş bina ile o bina hakkındaki bilgi ve anıları (ve onlardan yararlanılarak inşa edilmiş replikasını) özdeşleştirir, bir tarih sürçmesine neden olurken kendisini deneyimleyeni de muallakta bırakır.

Bu durum, ihya vakalarını psikanalitik tarihe yaklaştırır, rekonstrüksiyon ile bilinçaltının su yüzüne çıkışı, bastırılmış olanın yeniden belirlenmesi, çocukluk travmasının yetişkinin gündelik hayatını etkilemesi arasında analoji kurmayı meşrulaştırır. Yalnızca toplumu değil, zamanı (tarihi) ve yeri de psikanalizin inceleme nesnesi kılar.²¹ Freud, bireyin geriye ittiklerinin gündelik akışkanlığın içine engelsiz süzülebilme için kamuflaj giysisine bürünmeleri gerektiğini ileri sürmüştü. İşte gevelemeler, mırıldanmalar, dil sürçmeleri, anlamsız ses öbekleri, hatta suskunluklar böylesi kamuflaj giysileridir. Benzer biçimde, birer “lapsus historiae” olarak ihyalar da muhafazakâr psikede bastırılanın yüzeye çıkmasıdır aslında. Aynı zamanda, ihyalar zamanın kronolojik işleyişi içinde birbiri ardı sıra biriken şeylerin (nesne, bilgi, anı, vd.) bu silsilesini kesintiye uğrattıkları, onları tarihselliklerinden arındırarak gözlemleyiciyi yanıltan bir eşzamanlılığa teslim ederler. Tam burada Freud’un zamansal katmanlar arasındaki geçişliliği eski ile yeniyi eksiksizce bir araya getiren kent metaforuyla açıklamasını hatırlamak anlamlı olacaktır:

“Hiçbir şey kaybolmaz, unutulmaz. Geçmiş, günümüzde yeniden canlanmak için sıkı sıkıya korunmuştur. İki katlı bir zaman, üstte insan sözlerinin, eylemlerinin aceleci figürleri ardı ardına gelir, alta doyumsuzun gelgitleri ve kendini bulması fark edilir. Freud bu yoğun ve zereinden akıp gidilen zamandan çok büyük bir imgeyle anlattığı yapıyı ortaya çıkarmıştır. Bu onun Sonsuz Kent düşüncesi idi: “Bu kentin insanlar tarafından ikamet edilen bir yer değil, çok zengin, çok uzakta, gerilerde, geçmişte bir

kez oluşan hiçbir şeyin kaybolmadığı, gelişimdeki yeni evrelerin de eski evreler yanında kaldığı yeni psişik bir varlık olduğunu varsayalım. ...” Yıkılmayarak biriken bu yığılmanın görsel olarak sunulması imkânsızdır. Birbiri üstüne olan şeyleri yan yana yerleştirmek tahlilde güçlük yaratır.” (Besançon, 2013a:99)²²

Bu bağlamda, ihya, tarihte kaçınılmaz biçimde birbiri üstüne (artzamanlı) gelen şeyleri aynı yerde ve aynı biçimde buluşturarak yan yana (eşzamanlı) yerleştirmekten farksızdır. İhyanın bu anakronizm operasyonunu hayata geçirebilmesi için tarihsel akışı, başka deyişle zamanı yok sayması gerekmiştir. Bu, tarihte yaptığı seçmenin içerdiği şeylerin değişmezliğini, hatta yok olmuşlarsa bile yeniden canlandırılacaklarını iddia eden muhafazakârlığın da işine gelecektir elbette. Alain Besançon’un bu konu hakkındaki açıklaması, ihyaların hedef kitle tarafından neden -olağan arkitektonik nesneler olarak değil, ama- simgeler olarak algılandıkları sorusunu da yanıtlamaktadır:

“Tarihçiler zamandizimi konusunda çok hassastırlar. Farklı çağlardaki varlıkları bir araya getirmekten nefret ederler. Zamanaşımıcılık (anachronisme) ölümcül günah sayılır. Psikanalitik tarih için yapacakları en büyük eleştiri de onun zamanı küstahça alt üst etmesi yüzünden olacaktır. Psikanalitik tarih, özelliği zamanı yok saymak olan bilinçaltı sistemini getirmiştir. Tarihsel zaman, eskimezlik/zamansızlık kuşanıp sırtını eskimezliğe/zamansızlığa dayamıştır. Bilinçaltının ifade araçları olan simgeler sanki hiç değişmemiştir.” (Besançon, 2013b:138)

Öyleyse tüm ihya uygulamaları mekânsal anakronizmlerdir, tarih(yazımı) biliminin verilerinden yararlansalar da doğaları gereği tarih(-yazımı) bilimine karşıdırlar. Bu durum ihyayı hem oksimoronik bir ucubeye dönüştürür hem de etik sorularla karşı karşıya getirir: Bir üretim alanı varoluşunu borçlu olduğu bilime “karşı” bir üretim yapabilir mi? Ortadan kalkmış bir bina yeniden canlandırılabilirse, bu operasyon teknik olarak olanaklı ve meşruysa, başka deyişle tarih tekrarlardan²³ oluşuyorsa, geleceği, ilerleme/gelişme düşüncesinin belirsizliğine mi, yoksa geçmişin “ihtişam”ının güvenli sularına mı salmalı?

İlk soruya “evet”, ikincisine “ikincisi” yanıtlarını veren modernizm karşıtı muhafazakârlık “lapsus historiae”yi ihyalar aracılığıyla kentsel mekâna taşıyarak, -kendisi de bir muhafazakâr olan ve modern sanatta, modern dünyanın reddinin yeni bir barbarlığa neden olmayacağı

düşüncesi üzerinde temellenen gerici/tarihselci eğilimlere de izin verildiğini vurgulayan- sanat tarihçisi Hans Sedlmayr'ın *Verlust der Mitte: Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit* (1948) kitabının başlığını ("Merkezin/Ortanın Kaybı") tersine çevirme projesini hayata geçirmektedir adeta: Merkezi/Ortayı Yeniden Kazanma (Girişimi). Sedlmayr 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren modern, özerk insanın tanrıyla ilişkisinin bozulduğunu, sanattan artık hizmet alamadığını, ait olduğu toplumla ilişkisinin güvensizlik, endişe ve çelişki üzerinde temellendiğini, sanatta diğer görünür nesnelerinkilerle aynı seviyeye düştüğünü, kendisini yaradılışın en üst basamağı olarak doğanın üzerine yerleştirmekten vazgeçtiğini belirtmişti. İnsanlık tarihindeki en önemli kaymalardan biriydi bu. İşte ihyalar "lapsus historiae"ler olarak esas bu radikal kaymanın gerçekleşmediği yanılmasını yaratırlar.

Retrotopya/Anatopya

"Dehr içinde bir yıkık divâr görsen, öyle bil,
Bir Süleyman mülküdür kim çerh virân
eylemiş"²⁴

Fuzûlî (Mehmed)

Fâniliğin sırrının ancak yıkık duvarda okunabileceğinin altını çizen Fuzûlî'nin (Mehmed) beytini duymazdan gelir ihya uygulamaları. Yalnızca ölmüş olanın yeniden canlandırılabilceğini iddia etmezler, aynı zamanda -yarattıkları mekânsal/görsel süreklilik üzerinden- varlığın hiç ölmeyebileceğini de öne sürerler. Varlıkla-nyla yalnızca tarihte/zamanda değil, mekânda/yerde de kaymaya neden olurlar. Aslında mimari etkinliklerden yalnızca biri olan rekonstrüksiyonların politik söylemler uğruna araçsallaştırılmasına zemin hazırlayan temel saik, neoliberal kapitalizmin, modern insanın geleceğe umutla bakmasını sağlayan ilerleme inancının altını oyan politikasının inşa ettiği güncel bağlamdır. Bu bağlamın görüntüsünü netleştirebilmek için "tarihin meleği"nin rotasından "kayma"sına, başka deyişle modern insanın geçmiş ve gelecek ile ilgili tasavvurunu inşa eden tarih düşüncesindeki paradigma dönüşümüne odaklanmak gerekir.

Hatırlanacağı üzere Walter Benjamin, tarih felsefesi üzerine düşüncelerini belirttiği *Über den Begriff der Geschichte* (1940) başlıklı çalışmasında, Paul Klee'nin *Angelus Novus* (1920) resmindeki meleği *Engel der Geschichte* (Tarihin

Meleği) olarak adlandırmış ve tarih ile ilerleme arasındaki gerilimli ilişkiyi betimlemişti:

"Klee'nin Angelus Novus adlı bir resmi vardır. Bir melek betimlenmiştir bu resimde; meleğin görünüşü, sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağzı ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür ki, melek artık kanatlarını kapayamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır." (Benjamin, 1992:37) Modernleşme felaketinden geriye kalan fragmanları birleştirmek -"yeniden canlandırmak" olarak da okunabilir- arzusuyla yanıp tutuşan tarihin meleğinin yüzü geçmişe döndüktür. Ne var ki ilerleme fırtınasının kendisini hızla geleceğe doğru sürüklemesine isteksizce teslim olmaktan başka yapabileceği bir şey de yoktur.

Ancak, Benjamin'in betimlediği sahnenin üstünden yarım yüzyıl geçmeden büyük anlatıların çöküşünün ve ütopyanın -eleştirisi ile reddini takiben- ölümünün ardından, 20. yüzyılın sonuna doğru, -insanlık artık sahip olduğundan daha iyi bir dünyayı ve çağı hayal edemediği için- yeniden dirilişlere özlemin meşruiyet zemini inşa edilecektir. Çünkü Linda Hutcheon'un ifadesiyle, "şayet şimdiki zaman umutsuzca çaresiz olarak nitelendiriliyorsa ya geriye ya da ileri bakarsınız. Nostaljik ve ütopyacı dürtüler, 'şu anda ve burada'yı reddedişlerinde ortak bir paydayı paylaşırlar." (Hutcheon, 2008:223) Bu sırada fırtınanın da yönü değişecek, geçmişe doğru esmeye başlayacaktır. Elbette, zamanla yüzünü geleceğe çevirmeyi başarmış tarihin "talihsiz" meleği bu kez geçmişe doğru sürüklenmekten kurtulamayacaktır. İşte ülkemizdeki ihya patlamasının üzerinde durduğu "kaygan" zemin, tam da bu keskin U dönüşünün inşa ettiği bağlam içinde anlaşılabilir. Başka deyişle, ihyalar ütopyanın "ol(a)mayacak yeri"nin yerine -olmayacak şey ama(!)- "olmuşun yeri"ni geçirmeye çalışan, gelecekte geçmiş inşa etmeyi arzulayan, "geriye dönük ütopyalar"a, -Zygmunt Bauman'ın adlandırmasıyla-

“retrotopyalar” a hizmet ederler. Bauman, tarihin meleşinin deneyimlediği yeni durumu şöyle açıklar:

“Benjamin’in resme dair akıl almaz derinlikteki ve gerçekten emsalsiz kavrayışını kayda geçirişinden neredeyse bir yüzyıl sonra, Klee’nin çizimine yakından bakan birisi, Tarih Meleş’ni yine uçuş halindeyken yakalayacaktır. Fakat bakanın dikkatini, belki de en fazla, meleşin yön değiştirirken, tam da bir U dönüşünün ortasında resmedilmiş olması çekecektir: Yüzü geçmişten geleceğe dönmekte, kanatları bu sefer muhayyel, öngörülen ve peşinen korkulan geleceğin cehenneminden -muhtemelen yıkıntıların arasına düşüp kaybedildikten sonra geriye dönük olarak tahayyül edildiği kadarıyla- geçmişin cennetine doğru esen fırtına tarafından geriye doğru itilmektedir; yine de kanatları, tıpkı daha önce olduğu gibi, o kadar güçlü bir fırtınayla baskılanmaktadır ‘ki melek artık kanatlarını kapatamamaktadır.’ Buradan resimde geçmiş ve geleceğin -Benjamin’in ifade ettiği gibi- Klee tarafından 100 yıl önce listelenmiş kendilerine has meziyet ve kusurlarını değiş tokuş etme sürecinde yakalandığı sonucu çıkarılabilir. Artık borçlu tarafındaki şey gelecektir, güvenilmezliği ve yönetilemezliği nedeniyle ilkin kınandıktan sonra boyunduruk altına alınma zamanı gelmiş gibi görünmektedir. Ve alacaklı tarafına yazılma sırası artık geçmiştir - (gerçekten ya da varsayımsal olarak) hâlâ özgür bir seçim alanı olma hasebiyle ve hâlâ itibarını yitirmemiş umuda yapılan yatırımla hak edilmiş bir alacak.” (Bauman, 2018:9-10)

İşte neoliberal kapitalizm de alacağının büyük bir kısmını, geleceğin belirsizliğine doğru sürüklenmekten çekinen modern sonrası insanın “kaybolmuş/çalınmış/terk edilmiş fakat tamamen ölmemiş geçmişte kâin vizyonlar” a (Bauman, 2018:12) hizmet eden rekonstrüktif mimarlık üretiminden tahsil etmektedir. Çağdaş toplumsal yapılarda -bir zamanlar katı bir modernliğe ait olan- çoğu kurum ve örgütlenmenin bir yandan ağ örgüsü benzeri sistemler içinde akışkanlaştığını, ama öte yandan küresel ölçekli ve profesyonelleşmiş bir iktidar elde ettiğini belirten Bauman, ütöpik düşüncenin retrotopyaya demir atmasının nedenini, örgütlenme disiplininin toplumsal kuramlardan yararlanarak yeni düşüncelerin peşine düşmek yerine, geriye bakmasında, hatta esin kaynağını aslında gerçek anlamda var bile olmamış bir geçmişte aramasında görür (Kociatkiewicz ve Kostera, 2018:336). Modernliğin “katı” modelinin artık

işlemediği, toplumsal kurumların erozyona uğramasına neden olan akışkanlaşmanın sorunlarına yeni çözümlerin de bulunamadığı noktada bakış geriye dönmüştür. Bu kolaycı, pragmatik ve etik dışı çözüm, hedef kitlelerini bir yandan neoliberal yönetim operasyonlarıyla yönetmeyi, öte yandan “altın çağ” sembolizmiyle büyülemeyi, retrotopya hayaliyle uyuşturmayı amaçlayan, günceldeki kararsız durumdan rahatsızlık duyanları sahte ve gerçek dışı olsa da bir denge durumuna davet eden -neoliberal kapitalizmle daima iş birliği içindeki- muhafazakâr iktidarlar için idealdir. Aynı zamanda bu çözüm hem meselenin sistemden kaynaklı sorunlarını görmezden gelir, hem de yeni yapısal düzeneklerin icat edilmesinin önünü tıkar. İhyalar, işte bu aslında -zamanın geri alınması olanaksız olduğundan- “stratejik açıdan işlemesi olanaksız” (Kociatkiewicz ve Kostera, 2018:337) projenin mimarlık alanına hizmet ederler. Antonio Gramsci, eski ölürken yenin doğamaması durumunda, tam da bu belirsizliklerle dolu fetret devri, kriz anı veya alacakaranlık kuşağında çok çeşitli marazi belirtilerin (“canavarların”) ortaya çıktığını belirtmişti. Bu bağlamda, ihya uygulamalarını söz konusu krizi hakıyla deneyimlememizi engelleyen, hatta böyle bir krizin var olmadığını vazederek, eskiden daha da eski olanın yeniden doğmasını temsil eden “mimari canavarlar” olarak yorumlamak yanlış olmayacaktır.

İhyalar anakronik nesnelerdir, içinde bulundukları dönemden (şimdiki zaman) başka bir döneme (geçmiş zaman) aittirler, “anakronizm” kelimesinin etimolojik kökenini haklı çıkarırcasına “zamanı geriye sararlar, tekrar ederler.” Buradan hareketle, benzer biçimde (üstünde bulundukları) yeri de yineledikleri, orayı güncel durumundan önceki bir döneme ait başka bir duruma taşıdıkları iddia edilebilir. Bu bağlamda, “anatopik”²⁵ nesnelerdir de. Zamanı çarpıttıkları gibi, mekânı da çarpıtırlar.

Pedonalji

*“Geç geçenden, eyleme müstakbeli yâd ü hayâl
Bak neler olmuş neler, hâlâ olur âlem bu yâ”²⁶*

İstanbul Mustafa Safvet

Apaçiktır ki mimarlıkta rekonstrüksiyon “geçenden geçme ve müstakbeli hayal eylememe” olgunluğundan uzaktır, geçeni şimdide taşır, geleceği geçmiş gibi hayal eder, doğası gereği nostaljiktir. Nitekim nostalji de yetersizliğini

iddia ettiği şimdiki zamandan kaçmaya çalışırken geçmişe, geçmişte olumlanan,²⁷ idealleştirilmiş bir döneme özlem duyar. Fakat aslında geçmişten çok şimdiki zamanla ilgilidir. Sonuçta şimdiki zaman ile geçmiş zamana ait bir ânı bir araya getirir, aradaki mesafenin gerilimi de özneye ve toplumda duygusal bir etkiye neden olur. Nostalji şimdiki zaman ile kavgalıdır, geçmiş eğip bükerek şimdiki zamana taşır (ki ihyalar da böyledir), amacı, olumladığı geçmiş ile olumsuzladığı şimdiki zaman arasındaki uçurumu fark edilir, hatta deneyimlenir kılmaktır. Hutcheon bu durumu şöyle açıklar:

“...şu anda yaşanmayan ideal, geçmişe yansıtılmaktadır. Geçmiş ‘bellekte yaşatılmakta’, bellek aracılığıyla, fakat aynı zamanda unutma edimiyle ve arzusunun çarpıtmaları ve yeniden düzenlemeleriyle kıymetli anlar halinde biçimlendirilmektedir. Aynı anda hem mesafe koyan hem de yakınlaştıran nostalji, hayal edilen geçmişini yakınımıza getirirken bizleri de şimdiki zamandan sürgün eder. Sade, saf, düzenli, kolay, güzel ya da uyumlu geçmiş şimdiyle eşzamanlı olarak zihinde inşa edilir, sonra da duygusal olarak deneyimlenir: fakat bu arada şimdiki zaman zihinde karmaşık, kirli, anarşik, zor, çirkin ve çatışmalı bir hâl alır. Nostaljik mesafe, seçerken hoş olmayan detayları ayıklar, geçmişin eksiksiz, sabit, tutarlı, ‘beklenmedik ve istenmedik şeyler, kaza ya da ihanet’ karşısında emniyetli olduğu hissini verir; başka bir deyişle, onu şimdiki zamana olabildiğince benzemez bir hâle sokar.” (Hutcheon, 2008:216) Tarihe psikanaliz merceğinden bakan Besançon, eskiçağ ile ortaçağ arasında sancılı bir doğumun yarattığı bir kesintiden söz etmekte. Bu nedenle “yaşamın çocukluk dönemi” olarak tarif ettiği ortaçağın annesinden sökülerek çıkartılan bir başka varlık olduğuna işaret ediyor (Besançon, 2013b:123). Dolayısıyla, örneğin ortaçağ canlandırıcılığı veya söz konusu döneme ait herhangi bir arktektonik nesnenin rekonstrüksiyonu, aslında “her insanın hazinesi gibi olan o kayıp çocukluk” dönemine duyulan özlemin dışavurumundan başka bir şey değildir. Bu nedenle, ihya uygulamaları sadece nostaljik değil, “pedonaljik”tirler,²⁸ çocukluğa duyulan özlemi tatmin ederler.²⁹ Bu, geçmişle duygusal bir ilişkilene biçimi, kişinin kendi hayal dünyasıyla kurduğu bir sevgi ilişkisidir. Öyle ki, kavramın türetildiği dönemlerde sanatçının yaratıcılığı için ihtiyaç duyduğu ilham, hüznünlü bir nostalji atmosferinden türemiştir. Dahası, insanlığın kriz anlarında kendilik arayışı içinde çoğu

zaman “anne rahmine dönme” (Kociatkiewicz ve Kostera, 2018:345) dürtüsüyle hareket ettiği de bilinmekte. Kolektif kimlik ve kolektif hafızanın inşası için nostaljiyi araçsallaştıranların psikanalizin meşruiyetinden destek aldıkları da. Hatta mekân-zamanın kaotik parçalanmışlığıyla ilk karşılaşmanın şok dalgasının geçmişin bir bütünsellik ve süreklilik alanı olarak algılanmasına, sürekli yersiz yurtsuzlaşmaya karşı bir tür savunma mekanizmasının kurulmasına yol açması bir dereceye kadar kabul edilebilir. Öyleyse, nostaljik kişi etrafındaki parçalanmanın öncesindeki bütünlüğe gelecekte ulaşılacağına dair bir inanç inşa eder. Bu inanç kimliğin sürekliliğine dair bir yanılsamaya da neden olur. Nitekim Steven T. Ostovich’in ifadesiyle, “nostalji, geçmiş ile şimdi arasındaki mesafeye, bir şeylerin ‘parçalandığına’ ve kaybolup gitmesi tehlikesine dair farkındalıktan doğar... Geçmişin yıkıntıları arasında yaşayan nostaljik kişinin amacı bu yıkıntılardan bir dünya ve bir kimlik inşa etmektir.” (Wilson, 2005:46)³⁰ Elbette kaybedilmiş kimliğin toplumsal alanda yeniden inşası kolay değildir. Bu nedenle operasyonun odağı yapıyı çevreye, kentsel mekâna kaydırılır, kitlelerin kendilerini kolaylıkla özdeşleştirebilecekleri anıtlar yeniden canlandırılır.

Ancak, unutmayalım ki, duygusal savunma mekanizmaları kuran bu türden “insani” dürtülerin tarihsel mitleri canlandırmaya yönelik hayalleri uyardığına, “ideal ev”i yeniden inşa etme arzularını beslediğine ve totaliter rejimlerce toplumsal ölçeğe taşınıp kolaylıkla manipüle edilebildiğine de tüm 20. yüzyıl şahit. Böylesi bir pratik yalnızca bir kaçış politikasına hizmet eder: Şimdinin sorunlarının belirsizliklere yol açan azgın dalgalarıyla -eleştiri aracılığıyla- boğuşmaktan kaçarak, duygusalığa teslim olup geçmişin tanıdık biçimlerinin kıyı çizgisini çizdiği sakin gölün güvenli, konforlu sularında yüzmek. Fred Davis’in ifadesiyle, “şimdinin yasını tutmaya karşı geçmişe tapınmanın zaferi”ni (Davis, 1979:16) kutlamak. Oysa, Freud’a göre, tam da tanıdık olanın, bir zamanlar bastırılmış olanın yeniden canlanması değil miydi bizi “tekinsiz” ile karşılaştıran şey? İhya uygulamalarının bizi döndürdüğü ev, gerçekten bir zamanlar terk ettiğimiz o ev mi? Bu noktada, Svetlana Boym, “nostaljinin tehlikesinin, gerçek ev ile hayali evi birbirine karıştırma eğiliminde olmasında yattığı”nı belirtir ve bu tehlikelerin “nostaljinin ‘restoratif’ çeşitliliği”nde bulunduğu dikkatimizi çeker (Boym, 2009:xvi). Buradan hareketle, ihya uygulamalarının da “nostal-

jinin rekonstrüktif çeşitliliği”ni inşa ettikleri iddia edilebilir. Nostaljiyi “toplumsal bir hastalık” olarak gören Susan Stewart’ın tanımı ufuk açııcıdır: “bütün yinelemelerin sahici olmayışının yasını tutan yineleme.”³¹ İhya uygulamaları yineledikçe yas tutarlar, yas tuttukça yinelerler. Ne var ki hedef kitleleri bunun farkına varamazlar. Başarıları, geçmişin -asla ulaşılamayacak biçimde- geride kaldığını kamufle edebilme becerilerine bağlıdır.³²

Tarihin meleşini 20. yüzyılın ortalarında geleceğe doğru sürükleyen fırtına yüzyılın sonu yaklaşırken tam ters yöne doğru esmeye başlamıştı. Bauman’ın bir diğer tespitine göre ise, bu U dönüşü sırasında tüm modern toplumları etkileyen bir başka yön değişimi daha meydana gelmiştir: “Tarihin bayrak yarısında, ‘küresel nostalji salgını’, yavaş ama yine de durdurulamaz bir şekilde küreselleşen ‘ilerleme çılgınlığı salgını’ndan bayrağı devralmıştır.” (Bauman, 2018:11) Gerek ilerleme çılgınlığının gerekse nostalji eğiliminin “salgın” kavramı üzerinden patolojik bir durum olarak değerlendirilmesi oldukça düşündürücüdür. Üstelik Boym’a göre hastalık günümüzde çaresiz bir hâl almıştır: “21. yüzyılda, önceki yılların bu gelip geçici hastalığı, umarsız bir medeni hâle dönüştü. 20. yüzyıl bir fütüristik ütopyayla başladı, nostaljiyle bitti.” (Boym, 2009:xiv) İşte muhafazakâr iktidarların -kolektif hafızanın sürekliliğinin sağlanmasında- koruma ve restorasyonu yetersiz bulup dümeni rekonstrüksiyona kırmasının nedenlerinden biri de, aşırılaştırılmış modernist ilerlemeciliğin karşısına neoliberal kapitalizm tarafından yerleştirilen -ve kitlesel ölçekteki dini ve milliyetçi hareketlenmeleri besleyen- postmodern nostalji düşkünlüğünün taleplerini karşılama arzusudur.

İhyalar gibi nostaljik üretimler geçmişin kulanırlar, zamansal ve mekânsal gerçekleri eğip bükerek, değiştirirler. İtalyan yazar Giuseppe Tomasi di Lampedusa’nın *Il gattopardo* (Leopar, 1958) romanı, sonsuz belirsizlik ve hareketin yerleşik toplumsal katmanları altüst ettiği burjuva çağının ortasında konumunun yüzyıllar süren sabitliğini, ekonomik ve kültürel baskınlığını koruma derdindeki aristokrasinin durumunu sorunsallaştırıyordu. Romanın, çevresinde eskiden kendisine huzur vermiş her şeyin yıkılmakta olduğunu fark ettiği için statükonun sürekliliği taraftarı olan aristokrat kahramanı, bir yandan istisnasız her şeyin değiştiği bir mekân-zamanda değişmezliğinin sağlayacağı kesinlik ve güvenceden dolayı ölümü arzular, öte yandan ise her şeyin olduğu gibi kalabilmesi

için, her şeyin değişmesi gerektiğini söyler (Di Lampedusa, 1998).³³ İhyaların ise, işte bu paradoksal durumun tam merkezinde yer aldığı açıktır. Bir yandan, ihyanın bir “altın çağ”a işaret edebilmesi için o dönemin ölmesi gerekmektedir. Öte yandan, ihya hiçbir şeyin değişmediği yanılsamasını kurmak için referans aldığı binanın yok olmasını fırsat bilerek onun biçimine bürünmektedir. Aslında her şey değişmiştir.³⁴ Dahası tüm nostaljik yeniden canlandırmalarda olduğu gibi ihyanın kendisi de paradoksallaşmıştır. Nostaljinin -pedonalji de dahil olmak üzere- canlandırılırken eş zamanlı olarak altının oyulduğunu belirten Hutcheon, nostaljinin tam da o diriliş anında neyse o olarak görüldüğüne dikkat çeker: “Geçmiş hakkında olduğu kadar günümüz hakkında bir yorum.” (Hutcheon, 2008:225)

Nostaljinin nesnesinin kronikler, almanaklar, tarih kitapları, anılar veya efsanelerden devşirilmemesi gerektiğini, ancak kişisel olarak deneyimlenmiş bir geçmiş varsa nostaljinin meşru olabileceğini (ancak bu, geçmişin kişisel olarak deneyimlenmesi mutlaka nostaljiye neden olur demek değildir) belirten Davis can alıcı bir sormuştu: “Hiç deneyimlememiş olduğum bir geçmişe özlem duyabilir miyim?” (Davis, 1979:8) Bu bağlamda, ihya uygulamalarına imza atan mimarların kendilerine şu soruyu sormaları gerekmektedir: “Mademki hiç deneyimlememiş olduğum bir geçmişe özlem duyamıyorum, o geçmişe ait olup şimdi mevcut olmayan bir binayı yeniden canlandırabilir miyim?” Ve Derek Jarman’ın şu ifadesini hatırlamaları: “...filme alınan tarih her zaman bir yanlış yorumlamadır. Geçmiş geçmiştir ve bundan bir malzeme yaratmaya çalıştığınızda, yakalamaya çalıştığınız şeyler sizden daha da uzaklaşır.”³⁵ Dolayısıyla (yeniden) inşa edilen tarih de her zaman bir yanlış yorumlamadır. Başka deyişle, ihya adı verilen bu yanlış yorumlamalar -Arjun Appadurai’nin terimleriyle- “ticari nostalji” ile “koltuk nostaljisi”nin ortak ürünüdür. İlki, bize aslında hiçbir zaman yitirmedığımız şeyleri özlemeyi dayatırken; ikincisi, özlem duyacağımız geçmişte hiçbir deneyimimiz olmasa da o geçmişe “oturduğumuz yerden” özlem duyabilmemiz için gerekli konfor koşullarını sağlar.³⁶

Arûzsuzluk

“İntizâm-i âlemin kanûnudur mevt ü hayât
Mürtabıdır bestî ü nîstîye cümle kâinât”³⁷
Şairi bilinmeyen beyit

Evrenin düzeni yaşamanın ve ölmenin, varlığın ve yokluğun oluşturduğu ölçü içindedir. Ufak müdahalelerle yaşamını sürdürebilecek olanı bakımsız bırakıp yıkmak, yaşayanların hafızasındaki yerini bile kaybetmiş, ölü bir binayı kendisine tiyatro dekoru muamelesi yaparak yeniden canlandırmak bu ölçülülüğü bozmak, kurulu düzeni sarsmaktır. Gerçek bir “muhafazakâr” olan Martin Heidegger, insanın yeryüzü üstündeki ve gökyüzü altındaki kendi varoluşunu tanrısallara karşı ölçmesini mümkün kılan bir “ölçü”den söz etmişti. Bu ölçünün görevi, varlığı (ölümlü) yer (yeryüzü), zaman (gökyüzü) ve tanrısallar ile bağıntılandırmak, her bir bileşeni diğerlerine karşı sorumlu kılmaktır. Ne var ki yeri ve zamanı ele geçiren modern hayat -tanrısallarla bağıntı çok önceden koparmış olan- insanı ölümlülüğe karşı savaş açmaya kıskırtmıştır. Buradan hareketle, ihya uygulamalarının muhafazakârlığın sonsuz hayat ve diriliş arzusunun, hatta ölüm korkusunun kent ölçeğindeki yansıması olduğu ileri sürülebilir. Modern öncesi dünyada ölçü, dünyanın olduğu gibi olan şey olarak kalması için insanın yeryüzündeki etkinliklerini belli sınırlar içinde tutuyordu. Heidegger’e göre, bu ölçü şiirdi. İnsan kendisine verilmiş ölçüye başvurduğunda şiirselliğin içinde oluyordu. Bu bağlamda, ihya uygulamaları söz konusu ölçünün dışına çıkmaktır, dolayısıyla şiirsellikten uzaktır. Şiirsellikten uzaklaşmak, başka deyişle ölçüyü kaybetmek ise -Heidegger’e göre- dünyevileşmektir (muhafazakârlıktan hiç beklenmeyecek şey (!)). Düşünür *Bauen Wohnen Denken* (1951) başlıklı makalesinde, ikâmet etmek ve şiir(sellik) arasında var olduğunu belirttiği bağlantıyı inşa etmek (yer) ile düşünmeye (felsefe) doğru genişletmiş, bu iki temel etkinliğimizin de ölçüye tâbi kılınması gerektiğini vurgulamıştı. İnsan ancak bu ölçülülüğü yeniden kurabilirse asli olana geri dönebilirdi. Oysa ihya uygulamaları, asli olduğu iddia edilen şeylerin üretildiği bir döneme ait nesnelerin şimdiki zamana geri döndürülmesidir, ölçünün dışına çıkmak, yerin ve zamanın dışına taşmaktır. Antik Yunan düşünürlerinden Protagoras, bütün şeylerin, var olanların var olmalarının ve var olmayanların var olmamalarının ölçüsünün insan olduğunu belirtmişti (Arslan, 2017:28). Var olanların var olmamalarının (koru(ya)mama) ve var olmayanların var olmalarının (ihya) ölçüsünün ise insandan başka her şey (politika, ekonomi, vd.) olduğu su götürmez bir gerçek.

Uğur Tanyeli, şiir ile mimarlık arasındaki

bağlantının, şairin ve mimarın yetiştiği ortak kültürel ortamın kavranmasının önemini Osmanlı mimarlığı bağlamında şöyle dile getirmişti: “Dolayısıyla divan şiirini anlamıyorsanız, Osmanlı mimarlığını da anlamıyorsunuzdur. Divan şiirini yazanlarla ötekini yapan insanlar aynı insanlar. O mimarlığı kullanıyorlar. Müşterisi oluyorlar. Onun gerçekleşmesi için o yazışmaları yapıyorlar. İşgücünü, malzemeyi sağlıyorlar. Onun yapılması için gerekli direktifleri ve parayı veriyorlar.” (Düzenli ve Deniz, 2009:342)³⁸ Dolayısıyla Osmanlı mimarlığına ait bir binanın yeniden canlandırılması söz konusu ise, divan şiiriyle temasa geçmek gerekir. Divan şiiri ise, -bu metindeki az sayıda örneğin bile gösterdiği üzere- hayat ve ölümü olduğu gibi kabul etmeyi, yeniden canlandırmanın olanaksızlığını ve anlamsızlığını, evrenin düzenini bozmamak gerektiğini, başka deyişle -poetik olan ile ‘poiesis’i birleştirebilen tüm modern öncesi medeniyetlerin başardığı şeyi- “ölçü”lü olmayı vazeder. Bunda şaşılacak bir şey yoktur, çünkü divan şiirinin yazıldığı vezin olan “arûz” aynı zamanda “ölçü” anlamına da gelmektedir: “Arûzun pek çok lugat mânasından, ıstılah olarak taşıdığı mânalarının bağlı bulunduğu ileri sürülenlerin başlıcaları şunlardır: Yön, cihet, taraf, yan, bölge; Mekke, Medine ve etrafı; daracık dağ yolu; bulut; serkeş deve; çadırın orta direği; ortaya çıkma veya çıkarma; kendisiyle bir şey karşılaştırılan, dolayısıyla ölçü ve örnek olan şey.” (Çetin, 1991:424) Öyleyse burada, ihya uygulamalarının -referans aldığı dönem ve medeniyetin şiiri ve şiirselliğinden uzak olmak anlamında- ölçüsüz, başka deyişle “arûzsuz” olduğu ileri sürülebilir.

Friedrich Nietzsche, modern dünyada -bir zamanlar “ölçü”yü de bildirmiş olan- tüm dinsel, mistik temellerin çöktüğünü, durum böyleyken tarihin, insanın üstünde anlatı kurabileceği tek alan olarak belirlediğini dile getirmişti. Modern öncesi dünyanın anlatılarını cisimleştiren şiir, tarih ile karşılaştırıldığında hem daha felsefi hem de daha kapsamlıydı. Söz konusu dünyayı yeniden canlandırma iddiasındaki ihyaların çıkmazı tam da buradadır: İhyaların yalnızca tarihe, tarihsel belgelere başvurmaları olanaklıdır, çünkü inşa ettikleri binalara hayat veren damar (şiirsellik) bir daha ele geçirilemeyecek biçimde kopmuştur, ayrıca günümüzün hız ve tüketim kültürü binaların temsil gücüne odaklı olduğundan geçmişin şiirselliğine ait herhangi bir fragmanın su yüzeyine çıkarılması için emek ve zaman harcanmasına bile sabır gösteremeye-

cek durumdadır. Bu noktada, muhafazakârlık, modernizmin geçmişe sırtını dönerken kentin tarihsel dokusunu zedelemesini eleştiren post-modern “tarihe dönüş” eğilimine arka çıkacaktır. Tam bu noktada bir iş bölümü yapılır: Post-modernizm tarihin kurmaca üretme işlevini hayata geçirirken,³⁹ ihyalar da kurmacaya tarihsellik boyutu katma görevini üstlenirler. Hutcheon’ın bu aşamada sorduğu sorular kritik önemdedir: “Geçmişe böyle postmodern bir dönüş yapılması, idealleştirilmiş, daha basit bir ‘gerçek’ toplum değerleri dönemine muhafazakâr -ve dolayısıyla nostaljik- bir kaçışın örneği sayılabilir miydi? Yoksa, ironik mesafesi aracılığıyla, ‘modernite ve sürekli modernleşmeye duyulan sorgusuz sualsiz inanca karşı hakiki ve meşru bir hoşnutsuzluğu’ mu ifade ediyordu?” (Hutcheon, 2008:213)

...geçtik (mi?)

Olguları etik değerler ve insanlık bağlamında değil, -tam da neoliberal kapitalizmin dileğine uygun biçimde- politik, ekonomik, dinsel ve etnik değerler üzerinden ele alan güncel muhafazakâr tarih düşüncesi kitlelerin duyarlılıklarını nostalji aracılığıyla uyarırken, kentsel peyzajı da sahte tarihselliklerle çarpıtmakta. İlhan Tekeli’ye göre, geçmişe şimdiyi, şimdiye ise geçmişe karıştıran bu operasyonla yalnızca kent değil, tarih de biçimbozuma uğratılmaktadır: “Geçmişteki yapıların böyle yeniden yapılabileceği kabul edilince bu geçmişe günün koşullarına uydurmak için yapılan değişikliklerle, bu geçmiş bozulmakta, uydurulmuş ve günümüz Türkçesinde kullanılan ironik ifadesiyle çakma bir geçmiş hâline gelmektedir. Böyle eskinin yüceltilerek sahte tarihler inşasına çalışılması, toplumların oluşturmakta olduğu yeni değerlerin ortaya çıkışı karşısında bir engel hâline gelir.” (Tekeli, 2013:297)⁴⁰ Bu çarpıtma operasyonunda ise başrolü ihya uygulamaları oynamakta. Çünkü ihya, koruma ile restorasyonun ürettikleri ile karşılaştırılamayacak kadar büyük bir mesafe inşa eder geçmiş ile şimdiki zaman arasında. Bunun nedeni referans aldığı arkitektonik nesnenin şu anda mevcut olmamasıdır. Ne var ki “mucize” gerçekleşir ve söz konusu nesne diriliverir. Elbette diriliş ne kadar “yok(luk)”tan olursa, etkisi de o kadar büyük olacaktır. Tekeli, günümüzün muhafazakâr iktidarlarının geçmişe diriltme politikalarının en işlevsel aygıtlarından birine dönüşen ihyanın adını anmadan bu dönüşümün temel motivasyonunun şimdiki zamanı reddetmek ve yeni bir tarih yazmak

olduğunu belirtmektedir: “Siyasetçinin tarihten yararlanmasının bir başka biçimi siyasetçinin tarihe damgasını vurmak, günün değerlerine karşı çıkmak için tarihi kullanmasıdır. Eğer bir ülkede tarih yazımında geçmişte altın çağların bulunduğu varsayımı üzerinden kurulmuş anlatılar yaygınlık kazandıysa, geçmişte olan öykünmeye değer bir şey olarak görülecek, siyasetçi de geleceğin yaratılmasına katkıda bulunmaya uğraşmaktan çok, geçmişin güncel ortamda yeniden üretilmesini gerçekleştirmeye çalışacaktır.” (Tekeli, 2013:296)

Nietzsche, tarihe olan ilginin hayatı beslediği sürece kabul edilebilir olduğunu belirtmiş, ancak bu ilgi ve uğraşının belli bir sınırı aştıktan sonra hayatı tüketmeye başlayacağına, hayal edilenin aksine insanı soysuzlaştırıcı bir etkiye bulunacağına da dikkatimizi çekmişti (Nietzsche, 1996:58). Ülkemizde bu sınır çoktan aşılmış durumda. Tarihi yarımada’daki ihya patlaması da bunun en somut göstergesi.

Politik ve ekonomik çıkarlar uğruna araçsallaştırılan rekonstrüksiyonlar toplumun muhafazakâr bölümünün şeylerin geçiciliğinin, fâniliğinin farkına varmasını, bunların kendilerine özgü değerlerini keşfetmesini, söz konusu değerleri olabildiğince korumasını ve şimdiki zamanın sorunlarına cevap verebilecek yeni çözümler üretmesini engellemektedir. İşin ilginç yanı, “altın çağ”ların altın olmadığını en iyi bilenlerin bu dönemleri ihya etmeye çalışanlar olmasıdır. Çünkü, ihya gerekiyorsa ve inşa edilebiliyorsa “altın çağ” zaten geçmiş -ve asla geri gelmeyecek- demektir. Ve bir çağ geçmişse, altın değildir.

*“Mestâne nukûs-ı suver-i âleme baktık
Her birini bir özge temâşâ ile geçtik”⁴¹*

Nailî

Erdem Ceylan, Dr. Öğr. Üyesi, MSGSÜ Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü

Notlar

1. Eski Türkçede “çihil” “kırk”; “merhale” “konak, menzil, aşama, evre”; “Hudâ” “tanrı”; “hâne” “ev, konut”; “murâd” “erişilmek istenen, gerçekleşmesi arzu edilen şey, istek, dilek, amaç”; “imâret” “bir yeri bayındır ve mâmur etme, bayındırlık” anlamına gelir. Şair beyitte, bir evin bakımlı duruma gelmesi gerçekten amaçlanıyorsa tanrının o işi yapacak mimarın ulaşılması en zor yerlerden bile gelmesini sağlayacağını belirtmektedir (Bilkan, 1998:152).
2. Koruma kuramının 20. yüzyıldaki yönünü Dehio’nun, *Was wird aus dem Heidelberger Schloß werden?* (1901) ve *Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert* (1905), Riegl’in ise *Der moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und seine Entstehung* (1903) ve *Neue Strömungen in der Denkmalpflege* (1905) başlıklı çalışmalarının belirlediği öne sürülebilir.
3. İtalyan mimar, yazar, tarihçi ve restoratör Camillo Boito’nun, 1893 yılında yayımlanan *I restauri architettura*

(Mimarlıkta Restorasyon) başlıklı metninde yer verdiği diyalog kendisini Dehio'nun öncülü kılmakta: “- Tek kelimeyle söylemek gerekirse, siz restore etmeyi değil, korumayı istiyorsunuz. - Doğru söylediniz, restore etmek değil, korumak.” (Boito, 2018:19). Boito'nun metnini açan Çin özdeyişi tarihi eserlere yapılan müdahalelerin şimdiki zamana ve geleceğe etkileri bağlamında oldukça anlamlıdır: “- Tartışmamızın en başına Çinliler'in şu sözünü koyabiliriz: ‘İnsanın çağdaşlarını aldatması utanç verici bir şeydir, ama gelecek kuşakları aldatması daha da utanç vericidir.’” (Boito, 2018:9).

4. Dehio'nun Heidelberg Şatosu restorasyonu/rekonstrüksiyonu için eleştirisi hakkında bkz. Yarlığaş, 2017. Riegl'in anıt değerleri sınıflandırması hakkında bkz. Riegl, 2015.

5. Nakagin Kapsül Kulesi'nin, taşıdığı geçici kapsüllerden daha uzun ömürlü bir kalıcı megastrüktür olması, kapsüllerin zamanı geldiğinde sökülebilmelerine olanak tanıyan bir yapım sistemine sahip olması, “mimarlık tarihi değeri” açısından korunmamasını gerektirmemelidir diye düşünüyorum. Öte yandan, Japonların bünyesinde birçok tapınak barındıran İse yerleşkesindeki Naikū ve Gekū tapınakları ile Uji köprüsünü -doğanın ölümünden sonra yenilenmesini ve şeylerin geçiciliğini kutlayan- Şinto inancına istinaden her yirmi yılda bir sökerek yeniden inşa etmeleri de dini inanç ve mimari rekonstrüksiyon arasındaki ilişkinin karmaşıklığını, dahası rekonstrüksiyona adeta ibadet muamelesi yapılabildiğini ortaya koyuyor. Söz konusu yeniden inşanın aynı zamanda geleneksel inşa yöntem ve tekniklerinin, tektonik bilginin nesiller arası aktarımında da rol oynadığı bilinmektedir. Rekonstrüksiyona Japonya'da koruma yöntemi olarak başvurulması hakkında bkz. Koç, 2017.

6. Eski Türkçede “pür-jeng” “paslı”; “rüşenger” “cılâcı” anlamına gelir. Beytin açıklaması şöyledir: “Eşya, ne kadar paslı olursa olsun, aslında değerli olursa yine eski hâlini alabilir. Nitekim iyi çelikten ve iyi malzemeden yapılmış bir kılıç paslansa bile, cılâcı az bir emekle onu yine eski mükemmel ve kıymetli hâline getirebilir.” (Soykut, 1968:388).

7. Latince “animus”, “rasyonel ruh, zihin, hayat, zihinsel güç, bilinç, duyarlılık”; “anima” ise “yaşayan varlık, ruh, zihin, yaradılış, tin, duyumsama” anlamına gelmektedir. Bu kelimelerden türeyen “animasyon” kelimesinin canlandırma filmleri, “yeniden canlandırma” anlamına gelen “reanimasyon” kelimesinin ise herhangi bir nedenle yaşamsal sürekliliği kesintiye uğrayan kişilerin söz konusu neden ortadan kalkana dek hayatta kalmalarına yönelik tüm tıbbi destekleri ifade etmede kullanıldığı hatırlanmalıdır. Öte yandan, Arapçada “canlı, diri” anlamındaki “hayvan” kelimesinin İngilizcedeki karşılığı olan “animal” kelimesi de “anima” kökünden türemiştir.

8. Rekonstrüksiyonların politik söylem tarafından ideolojik hesaplamalar için araçsallaştırılmasının koruma biliminin önüne pek çok açmaz çıkarması hakkında bkz. Eres, 2017.

9. Boito, mimarlıkta restorasyonu sorunsallaştırdığı metninde birçok yenilikçi ressam, heykeltıraş ve mimarın birlikte kaleme aldıkları *L'avvenire dei monumenti in Venezia* (1882) başlıklı bir kitapçığa atıfta bulunur, “ölüyü diriltme” çabasının boşunalığını vurgular, meseleyi dürüstlük ile ilişkilendirir: “Bu kitapçıkta şöyle deniliyordu: ‘Hayal kurmuyoruz; [herhangi] bir mimari eseri onarmak ve eskiden olduğu gibi müthiş ve güzel hâle yeniden sokmak, ölüyü diriltmek kadar imkânsızdır... Bize şöyle itiraz edilecek: Restore etme ihtiyacı ortaya çıkabilir. Bunu kabul etmiyor değiliz. Söz edilen ihtiyaca çekinmeden bakın ve ne anlam taşıdığını iyice kavrayın. Bunun yıkmak gerektiği demek olduğunun anlayacağımız. Bunu kabul edin, binayı yıkin, etrafa saçın taşlarını, isterseniz çakıl taşı ya da kireç hâline getirin, ama bunu dürüstçe yapın, hakikatin yerine yalanı koymayın.’” (Boito, 2018:23). Bu bağlamda, 20. yüzyılın başlarında koruma kuramında paradigma değişikliğine imza atan, neredeyse restorasyona bile oldukça mesafeli duran, anıtın yalnızca bilimsel bulgu ve yöntemler ışığında -adeta tıbbi bir müdahaleyle- ömrünü uzatarak ayakta kalmasını sağlamayı yeterli ve etik bulan Boito, Dehio ve Riegl'in rekonstrüksiyona bütünüyle karşı olduklarını öne sürmek müm-

kündür: “-Anıt olduğu gibi ayakta tutamıyorsak ya öldürmek gerekir ya da hiçbir deva bulmaya çalışmadan bitip tükensin, kangren olsun ya da çürüyüp gitsin diye terk etmek gerekir. Sorun şu ki, uygar bir toplum doktorları da cerrahları da ortadan kaldırmayacağı gibi, bu gibi suçlara da asla ortak olmayacaktır. Oysa restoratörün sanatı cerrahlık sanatına benzer. Şu narin insan bedeni sondalara, bisturilere, neşterlere keşke hiç gerek duymasa, bunu kim ister ki? Ne var ki anne-babasının ya da bir dostunun ölüp gitmesinden, onu bir parmağı olmadan ya da tahta bir ayakla görmeyi kim tercih etmez ki? -Dolayısıyla sizce bütün mesele bilimin ve uygulamanın tavsiye ettiği çareler sayesinde ömrünü uzatarak anıtın ayakta kalmasını sağlamak. Halka mâl olmuş anıtlarda yapılacak başka her hareket sahtekârlık olacaktır. -Kesinlikle.” (Boito, 2018:24). Kısacası, koru(ya) mayanın yaptığı rekonstrüksiyon dört başı “mamur” bir aldatmacadan başka bir şey değildir; ve gerçekten koruya(-bile)n rekonstrüksiyon inşa etmesini gerektirecek bir durumla karşılaşmaz.

10. Ayhan Bıçak, inanç ve tarih düşüncesi arasındaki ilişkiyi şöyle tarif ediyor: “Hem bireyin hem de toplum aracılığıyla türün ölüm sonrasında varoluşlarını nasıl sürdüreceklerinin açıklanması önemsenmiştir. Bir yanılla inançla ilgili bir konu olan ölüm ve öte dünya, zamanın gelecek boyutuna karşılık gelmektedir. Ölüm gerçeğini, ruhun ölümsüzlük niteliğiyle etkisizleştirme öte dünyanın kurulmasını kaçınılmaz kılmıştır. Öte dünya fikri geleceğin tarihini yazmanın ilk örnekleri arasındadır. Ölüm anlayışının getirdiği en önemli tarihsel vurgu kökeni düşündürmesidir. Ölmek için varolmak gerekmektedir. İnsanın nasıl varolduğunun açıklanması ve ölümün nasıl ortaya çıktığı sorunu efsane temelli düşüncelerin temelinde yer almaktadır. Yine ölüm bağlamında insanın dünyada varoluş nedenini anlamak gerekliliği de köken açıklamalarına yönlendirmiştir. Ölümle ilgili açıklamalar hem geleceği hem de kökeni içerdiğinden tarih düşüncesinin bütünlüğünü tamamlamaktadır.” (Bıçak, 2013).

11. Prens Grigory Aleksandrovich Potemkin-Tavrisheski, Çarlık Rusyası'nın asker ve devlet adamlarındandır. 1774 yılında ülkenin Ukrayna ve Kırım gibi ekonomik açıdan geri kalmış güney eyaletlerine vali ve general olarak atanan Potemkin bir yandan Kazaklarla çarpışırken, diğer yandan Kherson, Nikolayev, Sivastopol ve Yekaterinoslav (günümüzde, Dnipropetrovsk) şehirlerini kurmuş, limanları yeni oluşturduğu Karadeniz filosu için üslere döndürmüştür. Aynı zamanda Çariçe II. Katerina'nın da gözdesi olan Potemkin, çariçenin 1787 yılında Kırım'ı ziyareti sırasında çariçenin gezi rotası üstünde bulunan adları geçen yoksul bölgeleri kısa zamanda geliştirdiğine yönelik bir izlenim yaratmak için, Dinyeper ırmağı boyunca yalnızca -gerçek evleri andıracak biçimde boyanan veya karton panolarla kaplanan- süslü ön cepheleer sahip portatif evlerden oluşan geçici, sahte köyler inşa ettirmişti. “Potemkin köyü,” o tarihten günümüze politika ve ekonomide bir durumu olduğundan daha olumlu göstermek için yapılan göz boyamaya yönelik inşai veya sözel etkinlikleri ifade etmede başvurulan bir terim olmuştur. Modernist mimar Adolf Loos da 1898 yılında kaleme aldığı *Die potemkinsche Stadt* (Potemkin'in Şehri) başlıklı yazısında, 19. yüzyıl sonu Viyana'sının kendisini olduğundan farklı gösterme amacıyla bir mimari sahtekârlıklar üretimine teslim olmasını eleştirirken bu “keten bezi ve mukavvadan köyler”e atıfta bulunmuştur. Bkz. Loos, 2020. Bu bağlamda, ihyâ uygulamaları da referansları olan binaların tarihin belli anlarında ortadan kalkmadıkları yanlışlamasını üretmeye yönelik (tiyatro) dekorlar(ı) olarak yorumlanabilirler.

12. Erwin Panofsky'ye göre, herhangi bir tasarım veya üretim alanında aynı doğrultuda devam etmenin olanaksız olduğu noktada veya uzun süredir yürürlükte olan başarılı çözümlerin aşırı doygunluğa neden olması durumunda ilkel veya ilksel olanlara dönüş olarak hayata geçirilen “geri tepmeler” ortaya çıkar. Bu geri tepmeler, tasarım ve üretimde yaşanan zorlukları aşmada bir sıçrama tahtası işlevi görürler (Panofsky, 2013:30). Kopyalama olmanın ötesine geçeme-

yen ihyâ uygulamalarının, bu bağlamda bir “yeni araştırma” operasyonuna hizmet etmedikleri açıktır.

13. Samuel Beckett’a göre, geçmişin yaşanmışlığının kanıtı şimdimizin üzerindeki etkisidir: “Dünden kaçış yoktur, çünkü dün bizi çarpıtmıştır. Dünden ötürü sadece daha yorgun değilizdir; başkayızdır, dünyanın felaketinden önceki hâlimizden farklıyızdır.” (Beckett, 2007:24).

14. İlhan Tekeli, insanlığın kültürel ve tarihi mirasından yapılan seçmeciliğin etik dışlığını vurgular: “Kültürel ve tarihi mirası ulus düzeyinde değerlendirmek çok sakıncalıdır. Kültürel ve tarihi miras evrenselidir. Bu nedenle tarihi ve kültürel mirasın tüm katmanlarına sahip çıkılmalıdır. Oysa ulusçuluk ideolojisinin etkisi altında olan siyasetçiler kendi ideolojik söylemlerine katkıda bulunan katmanların tarihi bilgisini ve nesnelerini korurken diğer katmanlardaki tarihi ve kültürel mirasın tahrip olmasına göz yumabilmektedirler. Tarihi ve kültürel mirasın evrenselliği kabul edildiğinde ulusalcılık ya da başka nedenlerle korumada seçmeciliğin savunulması olanaksız hâle gelir.” (Tekeli, 2013:301)

15. Peter Hechs mit ve tarih arasındaki gerilimli ilişkisi şöyle açıklıyor: “Yunanlıların zamanından bu yana ‘mitos’ (kesin, nihai ilan olarak kelime) ‘logos’ (geçerliliği ya da doğruluğu tartışılıp ortaya konulabilecek söz) ile kıyaslanmıştır... Aydınlanma sonrasındaki tarihyazımının genel eğilimi ‘gerçekten olup bitenlerin’ kaydından ‘mit’i çıkarmak olmuştur. Dolayısıyla ‘mit’ sözcüğünün tarihçiler arasındaki en yaygın kullanımı şekli şu olmuştur: Bariz bir biçimde yanlış olduğu düşünülen bir yorum.” Hechs, P. (1994) “Myth, history, and theory”, *History and Theory*, No: 33/1, s. 1-3’ten aktaran: Clifford, 2013:382.

16. Acbü’z-zeneb şöyle tarif edilmektedir: “‘Her şeyin son kısmı, kuyruk sokumu’ anlamına gelen ‘acb’ ile ‘kuyruk’ anlamına gelen, aynı zamanda ‘bir şeyin sonu ve ucu’ demek olan ‘zeneb’ kelimelerinden oluşan acbü’z-zenebin sözlük anlamı ‘kuyruk sokumu’ demektir. Öldükten sonraki dirilişin tasvir edildiği hadislerde yer alan acbü’z-zeneb, bazan sadece tekrar dirilişin esasını teşkil eden madde anlamında geçer. ‘Sonra Allah gökten bir (hayat) suyu indirir ve bu sayede ölüler, bitkinin yerden bitiş gibi (kabrilerinden) çıkarlar. İnsan cesedi bütünüyle çürüyüp yok olur, ancak acbü’z-zeneb müstesna, insanlar bundan yaratılır’ (Buhari, ‘Tefsir’, 39/ 3. 78 / I; Müslim, ‘Fiten’, 141; İbn Mace, ‘Zühed’, 32). Bazı hadislerde ise hem ilk yaratılışın, hem de ikinci yaratılışın maddi özü olduğu belirtilir: ‘Toprak insanın göğsünün acb dışındaki bütün cesedini yiyip tüketir. İnsan acbden yaratılmıştır: tekrar ondan meydana getirilecektir’ (el-Muvatta’, ‘Cena ‘iz’, 48; Müsned, II, 322, 428; Müslim, ‘Fiten’, 142; Ebü Davud, ‘Sünnet’, 24).’ (Yavuz, 1988:319).

17. Eski Türkçede “rıf’at” “yükseklik, yücelik, büyük rütbe”; “üftâde” “düşmüş, düşkün, biçare, âşık”; “ma’mûr” “bayındır” anlamına gelir. Beytin açıklaması şöyledir: “Kendini düşkün, unutulmuş ve âciz bırakılmış hissediyorsan, gam yeme, bu hâl seni mutlaka yüceltir... Bir binâyı ma’mûr bir hâle koymak için bile evvelâ sağını, solunu yıkarlar, devirirler, harâb ederler... Fakat sonunda, ortaya yepyeni ve muhteşem bir binâ, hatta bir âbide çıkar.” (Soykut, 1968:740).

18. Modernist ve muhafazakâr iktidarlar korumacılık ile ihyâcılık arasında açılan yelpazede beklenmedik sonuçlara yol açabilirler. Yıkıcılıkla yaftalanan modernistler sonuçta korumacı, “muhafaza edicilik”le övülen muhafazakârlar sonuçta tahrip edici -ve tam da tahrip ettikleri için yeniden canlandırıcı, harabeye çevirdikleri için mamur edici- çıkabilirler: “...geçmişin izlerini başka başka biçimlerde sunan gösterilerin gerisine, mirasın kendisine bakınca, iktidarların göstermek istediğinin tam tersi fark edilir. İnkılapçı modernlerin terk edip kendi hâline bıraktıkları şehirdeki Osmanlı binaları, zamanla harap da olsalar, bir bakıma olduğu gibi muhafaza edilir. Ananeci muhafazakârların sahiplenmiş görünüşü imar ettikleri şehirdeki Osmanlı binaları ve sokakları ise, göstermelik olarak onarılan büyük abidelerin dışında, muhafaza değil, tahrip edilir.” (Artun, 2019:116).

19. Deniz Mazlum, mimari rekonstrüksiyonların “ihyâ edil-

miş” olmalarına rağmen hayattan yoksunlukları ile balmumu heykellerin ruhsuzluğu arasında analogi kuranlardan. Savaş, doğal afet gibi nedenlerle ortadan kalkmış yapıların rekonstrüksiyonlarını balmumu heykel müzelerindeki başarılı ama ruhsuz taklitlere benzetiyor. Ardından bir yapıyı hayattayken korumak yerine çeşitli gerekçelerle (işlev, konfor, ekonomi, vd.) rekonstrüksiyonunu yapmak üzere yıkmanın kuramsal hiçbir meşruiyetinin olamayacağına işaret ediyor. Böylesi bir işlemin, taklidini yapmak üzere aslını öldürmek anlamına geleceğini vurguluyor. “Başarılı” rekonstrüksiyonlar hakkında da John Ruskin’in taklidin aslına benzedikçe daha kötü sayılması gerektiğine dair ironik ifadesini hatırlatıyor (Mazlum, 2014).

20. “Lapsus historiae” kavramı, Muriel Dimen’in “dil sürçmesi, dil kayması, sürç-i lisan” anlamına gelen “lapsus linguae” kavramını başlığına yerleştirdiği makalesinden esinle türetilmiştir. Psikanalizin kurucusu Sigmund Freud, dil sürçmesi, kekeleme, hareket sürçmesi, el beceriksizliği, hafıza tıkanıklığı, unutkanlık, vb. hatalı işleyişler için “parapraksis” kavramına başvurmuş, kökenlerini bilinçdışına bastırılmış arzularımızda aramıştır. Latince “lapsus”, “düşmek, tökezlemek, kaymak; yumuşakça süzülerek gitmek; gözden düşmek, değer kaybetmek; hata yapmak, yanlışya düşmek” anlamına gelir (Dimen, 2011:37-38).

21. Alain Besançon, Freud’un zaten kendiliğinden tarihselci olduğunu, bireysel psişenin nevroz tarihi olarak oluştuğunu belirtir. Zaten Michelet de daha sonra tedavide her zaman hastanın hikâyesi (anamnése) içindeki bilgilerin, geçmişteki iyileşme bilgilerinin bulunduğunu dile getirmiştir. Besançon, Freud’un toplumsal psikoloji ve tarihsel psikanaliz düşüncesini, birey ve atalarının ortak belleğindeki izlerin varlığı üzerine kurduğuna işaret eder. Freud’un, bellekteki benzer izlerin arkaik mirasımızda bulunduğunu varsayarsak birey psikolojisini toplum psikolojisinden ayıran uçurumu aşabileceğimizi, böylece toplumları da nevrotik bireylerle aynı biçimde ele alabileceğimizi ileri sürdüğünü hatırlatır (Besançon, 2013a:88, 90).

22. Ancak hatırlanması gerekir ki -Nietzsche’nin dikkat çektiği üzere- insan unuttığı için hayatı taşıyabilmektedir (Nietzsche, 1996:61-63). Benzer biçimde, bir şehir de üzerinde inşa edilmiş “tüm” binaları taşıyamaz.

23. İhyâ uygulamalarının temsil, rekonstrüksiyonların da tiyatro dekoru olarak okunması Besançon’un açıklaması dahilinde olanaklıdır: “...tarihin düzenli ilerleyen zamanı içinde psikanaliz, tarihsel oluşun iki unsurundan birine, evrim nedeniyle uzun süredir unutulmuş tekrar konusuna dikkat çekmişti. Eğer insanlar, tarihi sıkıcı çekişmelerin tekrar tekrar oynandığı bir sahne olarak görüyorlarsa tarih aynı zamanda bir tiyatro ve bir temsildir de. ... Evrim insanlara aynı şeyin tekrarı gibi görünsün, hiçbir şeyin tekrarlanmadığı yığın içinde her şey tekrarlıyormuş gibi ilerlesin diye insanlar için evrimi bir düzene yerleştirmek iç zorunluluk olmuştur.” (Besançon, 2013b:139).

24. Eski Türkç’de “dehr” “dünya, cihan, âlem”; “çerh” “çark, tekerlek, gökyüzü, kâinat, felek, talih, baht, zaman, devran” anlamına gelir. Beytin açıklaması şöyledir: “Bu dünyâda yıkık bir duvar görsen, orada Hazret-i Süleyman’ın mülklerinden, saraylarından biri varmış da, felek günün birinde onu da yıkıp bu hâle getirmiş, diye düşün ve o yıkık duvarda fâniliğin sırrını oku!” (Soykut, 1968:179).

25. Eski Yunancada “ana-” öneki “geri, geriye doğru, tekrar” anlamına gelir. Anakronizm, anagram, anamorfoz sırasıyla zamanda/tarihte, kelimedeki harflerin sıralamasında ve imgenin biçiminde tekrarlama veya geriye alma işlemleri aracılığıyla ortaya çıkan deformasyonlara işaret ederler. Bu bağlamda, ihyâ uygulamalarının yerde neden olduğu çarpıklığı ifade edecek kavram olarak “anatopya” önerilmiştir.

26. Beytin açıklaması şöyledir: “Artık geçenleri unut, geleceği de hiç düşünme! Yalnız, bundan sonra da birçok şeylerin gelip geçeceğini düşün; bu, kahpe dünyadır...” (Soykut, 1968:855).

27. Fred Davis’e göre, nostalji varoluşun güzellik, haz, neşe, tatmin, iyilik, mutluluk, aşk, vb. gibi olumlu etkilerine yöneliktir, hiçbir zaman mutsuzluk, hüsrân, ümitsizlik, nef-

ret, utanç, kötüye kullanılmışlık, vb. olumsuz etkilerine yönelik değildir (Davis, 1979:14).

28. İlk kez İsviçreli hekim Johannes Hofer'in 1688 tarihli çalışmasında, Fransa ve İtalya'da savaşan İsviçreli askerlerin yurt özlemini ifade edecek kavram olarak önerilen "nostalji" kelimesi, Yunancada "eve dönüş" anlamındaki "nostos" ve "acı, ağrı" anlamındaki "algos" kelimelerinin birleşmesiyle oluşmuştur. "Yurt, vatan, sıra özlemi; tarihin geçmiş bir dönemine duyulan aşırı sevgi, özlem" anlamına gelir. Bu metin bağlamında türetilmiş bir kavram olan "pedonalji" ise, Yunancada "çocuk" anlamındaki "pedo" ve "acı, ağrı" anlamındaki "algos" kelimelerinin birleşmesiyle oluşmuştur. "Bedensel, zihinsel ve duygusal olgunluğa sahip olması beklenen bir yetişkinin kendi çocukluğuna saplantılı özlemi"ni tarif etmede kullanılması önerilmektedir.

29. Davis, nostaljinin hayattaki herhangi bir esas dönemle beslenebildiğini, örneğin Batı toplumunda bu dönemin ergenlik olduğunu belirtir (Davis, 1979:56). Ergenlik, öznenin hayatında çocukluktan ayrılmanın ve yetişkinliğin temellerinin atılmasının çağıdır. Özne, özgür bir birey olarak kendisini ergenlikte inşa etmeye başlar. Bu bağlamda, Türkiye'nin de dahil olduğu Batı dışı toplumlarda söz konusu dönem, -hayatla diyalogun akıl, etik değerler ve toplumsal ilişkiler üzerinden değil, içgüdüler ve dürtüler aracılığıyla gerçekleştiği- çocukluktur.

30. Ostovich, S. T. (2002) "Epilogue: Dangerous Memories", in *The Work of Memory: New Directions in the Study of German Society and Culture*, ed. A. Confino and P. Fritzsche, University of Illinois Press, Urbana, s. 240'tan alıntılan: Wilson, 2005:46. (Wilson, 2005:46).

31. Stewart, S. (1984) *On Longing: Narrative of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, s. 23'ten aktaran: Hutcheon, 2008:217.

32. Hutcheon, 20. yüzyıla gelindiğinde psikiyatrinin nostaljiyle ilgilenmeye başladığını belirtir, çünkü nostalji fiziksel olmaktan çok psikolojik bir duruma dönüşmektedir. Bu nostaljinin tedavi edilebilir tıbbi bir hastalıktan tedavi edilemez bir ruhsal bozukluğa doğru dönüştüğü anlamına da gelir. Nostalji bu süreçte eve dönüş özlemi olmaktan çıkar. Bu noktada Hutcheon, Immanuel Kant'ın henüz 18. yüzyılın sonlarında eve dönebilenlerin genellikle hayal kırıklığına uğradığını, çünkü aslında bir yere değil, bir zamana, gençlik çağına dönmek istediklerini belirttiğine işaret eder. Çünkü yere geri dönülebilse bile zamana geri dönülemez, zamanı geri almak olanaksızdır. İşte nostalji, bu acı gerçeğe gösterilen duygusal tepkidir. Hutcheon'a göre, nostalji, duygusal etkisini ve cazibesini tam da geçmişin bu geri dönülemez doğasından alıyor olabilir. Nostaljinin gücünün büyük bölümü, geçmişin tam da geçmişliğinden, ulaşılmazlığından kaynaklanmaktadır (Hutcheon, 2008:215).

33. Di Lampedusa'nın romanı, toplumsal hayatta köklü aristokratik yapıların halen baskın olduğu, ancak "Risorgimento" adı verilen İtalyan Birliği'nin kurulması sürecinin beraberinde getirdiği toplumsal değişimin söz konusu yapıların ayrıcalıklı konumlarını sarmaya başladığı dönemde İtalya'nın güneyinde geçmektedir. "Risorgimento", İtalyancada "yeniden doğuş, diriliş" anlamına gelmektedir (Di Lampedusa, 1998).

34. Modern dünyada ihanetin koruma değil, bir imha biçimi olduğuna iyi bir örnek için bkz. Yalçın, 2020.

35. Jarman, D. (1991) *Queer Edward II*, British Film Institute, London, s.86'dan aktaran: Hutcheon, 2008:222.

36. Appudurai, A. (1996) *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, s. 77-78'den aktaran: Hutcheon, 2008:223.

37. Eski Türkçede "mevt" "ölüm"; "mürtabıt" "bağlı, ilgili, irtibatlı"; "hesti" "varlık, var olmak"; "nistî" "yokluk, yok olmak" anlamına gelir. Beyitin açıklaması şöyledir: "Yaşamak ve ölmek bu fânî dünyanın mânevî bir kanunudur. Bütün kâinât bir 'varlık' ve 'yokluk' nizamına bağlıdır." (Soykut, 1968:1119).

38. Nitekim Osmanlı sanatında şiir ve mimarinin ortak bir dünya görüşü, sanat anlayışı ve kâinat tasavvurunun ürünü

olduğunu belirten Mustafa Karadeniz de bu ortak idrakten doğan iki sanat arasındaki ilişkinin zannedilenden daha fazla olduğunu vurgulamaktadır (Karadeniz, 2018:423). Osmanlı kültüründe şiir ve mimarinin iç içe geçen sanatlar olduğuna dikkat çeken Karadeniz, bu iddiasını hem mimar ve eserlerinin anlatımında (tezkiireler) şiirin tercih edilmesi, hem de divan şiirinde pek çok mimari metafora yer verilmesi üzerinden kanıtlar. Ayrıca klasik Türk edebiyatında başvurulan şiir terimlerinin de mimarlıktan devşirildiğini belirtir: Şiirin nazım birimi anlamındaki "beyit", "ev"; şiirin satırı anlamındaki "mısra", "kapı kanadı"; şiirin ölçüsü anlamındaki "arûz", "çadırın orta direği"; mısra sonlarında bulunan ses tekrarı anlamındaki "kafiye" ise "kapı eşiği" anlamına gelmektedir (Karadeniz, 2018:498).

39. Tekeli, tarih yazımında postmodern eğilimlerin tarihin politik söylemler tarafından kötü amaçlar doğrultusunda araçsallaştırılmasındaki meşrulaştırıcı etkisi hakkında şöyle yazmaktadır: "Tarihin gerçekliğinin tam olarak bilinemeyeceğini savunanlar genelde olgusal gerçekliğin varlığını yadsı-mıyorlardı. Ama postmodernist gelişmeler sonrasında tarih-yazımın mutlaka gerçek bir tarihsel geçmişe gönderme yapmasının gerekliliği reddedilmeye başlandı. Bu durumda tarihi metni ve tarihsel bilgiyi oluşturan sadece tarihtir. Tarih roman gibi öznel bir anlatıya dönüşmüştür. Bu tür bir tarih görüşünün kabul edilmesi kanımca birçok sakınca taşır. Öncelikle, ... bir siyasetçinin geçmişteki olgularla hiçbir ilişki kurmadan salt siyasi propaganda için ürettiği tarihsel bir söylemle, bir gerçek tarihinin uzun çalışmalar sonunda ürettiği ciddi bir tarih çalışmasını aynı statüye getirir. Adeta tarihin siyaset tarafından kötüye kullanılmasını meşrulaştırır." (Tekeli, 2013:286).

40. Şaşırtıcı biçimde belki de "kent hakkı" ile ilgili toplumsal ölçekli ilk muhalif hareketimiz olan Gezi Parkı direnişi, kent merkezinde nasıl olduysa bugüne kadar varlığını koruyabilmiş ufak bir kamusal yeşil alanın "Topçu Kışlası postuna bürünmüş" bir alışveriş merkezi projesi tarafından yutulmasına karşı ortaya çıkmıştı. Başka deyişle, bir ihya projesi toplumun yeni ve olumlu değerler üretmesine vesile olmuştu.

41. Eski Türkçede "mestâne" "sarhoş kimseye yakışır tarzda, mest olup kendinden geçmişçesine, sarhoşçasına"; "nukûş" "nakışlar, resimler, bezekler"; "suver" "suretler, yüzler, biçimler"; "temâşâ" "hoşlanarak bakmak, seyretmek, görmek, gözlemlemek, ibretle bakmak, seyre çıkmak, gezmek" anlamına gelir. Şair beyitte, dünyanın tüm suretlerinin, görüntülerinin, manzaralarının her bir nakışına, ayrıntısına, özelliğine sarhoşçasına, kendinden geçmişçesine, hayranlıkla baktığını, her birini kendisine özgü, uygun bir seyretmeyle izlediğini, ancak kendisini bunların büyüüne de kaptırmadan geçip gittiğini belirtmektedir. Çünkü söz konusu "suretlerin nakışları", dünyevi görünümünün tüm nitelikleri geçicidir. Tüm bu dünyevi geçiciliklere takılıp kalmak müminin sonsuzluğa doğru ilerleyişini engelleyecektir.

Kaynaklar

- Ahunbay, Z. (2017) "Yeniden Yapım (Rekonstrüksiyon) İçin Koşullar", *Mimar.ist*, Sayı: 60, s.32-37.
- Alioğlu, E. F. (2015) "Rekonstrüksiyon ya da Yeniden Yapma, Hangi Yapı İçin? Taksim Topçu Kışlası İçin Bir Değerlendirme", *Megaron*, Cilt: 8, Sayı: 1, s.1-7.
- Arslan, A. (2017) İlkçağ Felsefe Tarihi: Sofistlerden Platon'a, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Artun, N. A. (2019) *Muhafaza/Mimarlık*, Der. Bilge Bal, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Z. (2018) *Retrotopya*, Çev. Ali Karatay, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Beckett, S. (2007) *Proust*, Çev. Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, W. (1992) *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Besaçon, A. (2013a) "Psikanalitik Bir Tarihe Doğru (I)", çev. Elif Ertan, *Cogito*, Sayı: 73 (Tarih yazıcılığı), s.87-115.
- Besaçon, A. (2013b) "Psikanalitik Bir Tarihe Doğru (II)", çev. Elif Ertan, *Cogito*, Sayı: 73 (Tarih yazıcılığı), s.116-144.

- Bıçak, A. (2013) "Tarih Düşüncesi", *Cogito*, Sayı: 73 (Tarih yazıcılığı), s.36-60.
- Bilgili, B. (2015) "Kaybolan Kültür Varlıkları ve Yeniden Yapımlarının Değerlendirilmesi: İstanbul Tarihi Yarımada'dan Örnekler", 5. *Tarihi Eserlerin Güçlendirilmesi ve Geleceğe Güvenle Devredilmesi Sempozyumu Bildiri Kitabı*, 1-2 Ekim 2015 Erzurum, TMMOB İnşaat Mühendisleri Odası Erzurum Şubesi-İzmir Şubesi, s.415-430.
- Bilgili, B. (2018) "İstanbul'un Yeniden Yapımlarla 'İhya(!)' Edilen Kültür Varlıkları", *Serbest Mimar*, Sayı: 29, s.20-26.
- Bilkan, A. F. (1998) *Nâbî: Hikmet, Şair, Tarih*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Block, I. (2021) "Nakagin Capsule Tower to be dismantled and turned into rental accommodation and exhibits", https://www.dezeen.com/2021/07/16/nakagin-capsule-tower-dismantled-news/?utm_medium=email&utm_campaign=Daily%20Dezeen&utm_content=Daily%20Dezeen+CID_7c3c0bda435c6d8d52a693fc48151718&utm_source=Dezeen%20Mail&utm_term=the%20disassembly%20of%20Tokyo%20Nakagin%20Capsule%20Tower (Erişim tarihi: 16.07.2021).
- Boito, C. (2018) *Korumak mı, Restore Etmek mi?*, Çev. Alp Tümerterkin, Janus Yayıncılık, İstanbul.
- Boym, S. (2009) *Nostaljinin Geleceği*, Çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul.
- Clifford, M. (2013) "Hegel ve Foucault: İnsansız Bir Tarih Doğru", Çev. Erkal Ünal, *Cogito*, Sayı: 73 (Tarih yazıcılığı), s.380-399.
- Cüce, B. (2002) *Hans Sedlmayr'ın Sanat Kuramı: Verlust der Mitte Bağlamında Moderne Yönelik Bir Değerlendirme*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Sanat Tarihi Bilim Dalı, İstanbul.
- Çetin, N. M. (1991) "Arüz", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi, İstanbul, s.424-437.
- Davis, F. (1979) *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, The Free Press, New York.
- Di Lampedusa, G. T. (1998) *Leopar*, Çev. Semir Sayit, Can Yayınları, İstanbul.
- Dimen, M. (2011) "Lapsus Linguae, or a Slip of the Tongue?: A Sexual Violation in an Analytic Treatment and Its Personal and Theoretical Aftermath", *Contemporary Psychoanalysis*, Vol. 47, No. 1, s.35-79.
- Düzenli, H. İ. ve Deniz, F. (2009) "Uğur Tanyeli ile Türkiye'de Mimarlık Tarihi Çalışmak ve Osmanlı Mimarlık Tarih yazımı Üzerine", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt: 7, Sayı: 13, s.313-346.
- Eres, Z. (2017) "Koruma Biliminin Açmazı: Politik Söylemin Aracı Olarak Rekonstrüksiyonlar", *Mimar.ist*, Sayı: 60, s.77-84.
- Freud, S. (2006) "Geçicilik Üzerine" ("Vergänglichkeit", 1915), içinde "Freud'un Ağzı", çev. Şeyda Öztürk, *Cogito*, Sayı: 49 (Freud ve Kültür), s.14-15.
- Gürbilek, N. (2020) *İkinci Hayat: Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine Denemeler*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Hutcheon, L. (2008) "İroni, Nostalji ve Postmodern", Çev. Begüm Kovulmaz, *Cogito*, Sayı: 57 (İroni), s.211-230.
- Karadeniz, M. U. (2018) "Klasik Türk Şiirinde Mimarî ve Mimarî Bir Unsur Olarak Kubbe", *TİDSAD Türk ve İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 5, Sayı: 17, s.496-511.
- Karadeniz, M. U. (2018) "Şiir, Ol Taşın Her Pâresinde: Osmanlı Mimarî Literatüründe Şiir ve Mimarî", *ESTAD Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 1, Sayı: 1 (Bir Devr-i Kadim Efendisi Prof. Dr. Tahir Üzgör'e Armağan), Aslan, Ü., Taş, H. ve Zülfe, Ö. (ed.), s.422-480.
- Kociatkiewicz, J. and Koster, M. (2018) "After Retrotopia? The Future of Organizing and the Thought of Zygmunt Bauman", *Scandinavian Journal of Management*, Volume: 34, Issue: 4, s.335-342.
- Koç, S. (2017) "Japonya'da Bir Koruma Modeli Olarak Rekonstrüksiyon", *Mimar.ist*, Sayı: 60, s.58-66.
- Loos, A. (2020) "Potemkin'in Şehri", *Süsleme ve Cürüm*, Çev. Erdem Ceylan, Arketon Yayınları, Ankara, s.180-182.
- Mazlum, D. (2014) "Koruma Kuramının Mimari Rekonstrüksiyona Bakışı", *Mimarlık*, Sayı: 380, <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=394&RecID=3525> (Erişim tarihi: 17.08.2021).
- Mörsch, G. (1988) "...und heute? Georg Dehio und Alois Riegl, 1987 gelesen", in *Georg Dehio – Alois Riegl / Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900* (mit einem Kommentar von Marion Wohlleben und einem Nachwort von Georg Mörsch), Conrads, U. und Neitzke, P. (Hrsg.), Friedr. Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft, Braunschweig, Wiesbaden, s.120-125.
- Mumford, L. (1938) "The Death of the Monument", *The Culture of Cities*, Harcourt, Brace, and Jovanovich Co., New York, s.433-440.
- Nietzsche, F. (1996) *Tarih Üzerine*, Çev. Nejat Bozkurt, Say Yayınları, İstanbul.
- Panofsky, E. (2013) *Perspektif: Simgesel Bir Biçim*, Çev. Yeşim Tükel, Metis Yayıncılık, İstanbul.
- Riegl, A. (2015) *Modern Anıt Kültü: Doğası ve Kökeni*, Çev. Erdem Ceylan, Daimon Yayınları, İstanbul.
- Soykut, İ. H. (1968) *Açıklamalarıyla XII. Asırdan XX. Asra Kadar Türk Şiirinde Tasavvuf, Hikmet ve Felsefeyle Dolu Unutulmaz Mısra'lar*, Sönmez Neşriyat A.Ş. Yayınları, İstanbul.
- Tekeli, İ. (2013) "Siyasetçilerin Tarihle İlişki Kurma Ahlakı Üzerine", *Cogito*, Sayı: 73 (Tarih yazıcılığı), s.283-304.
- Topaloğlu, B. (1997) "Hay", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi, İstanbul, s.549-550.
- Wilson, J. (2005) *Nostalgia: Sanctuary of Meaning*, Bucknell University Press, Lewisburg.
- Yalçın, Emre (2020) "İhya Adına İmha (Meydan Okumaları: Beyazıt'ın Kadim Tarihinden Taksim'in Mazisi-1)", <https://www.birartibir.org/kent-hakki/733-ihya-adina-imha> (Erişim tarihi: 12.04.2021).
- Yarlıgaş, V. (2017) "Almanya'da Mimari Rekonstrüksiyona Bakış: Üç Dönem, Üç Örnek", *Mimar.ist*, Sayı: 60, s.38-45.
- Yavuz, Y. Ş. (1988) "Acbü'z-zeneb", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi, İstanbul, s.319-320.

The Allegory of "İhya"
Proposing Five Concepts for a Criticism of Reconstructions Instrumentalised for the Sake of Political Discourses
Recently, "ihya", Arabic concept for architectural reconstructions built especially in the historical peninsula of Istanbul, is embedded into the everyday language by present conservative government. In this context, this article tries to propose five new concepts classified under the titles "memory, history, place, psychoanalysis, poetry" which may be used for a criticism of reconstructions especially actualized in accordance with political and economical drives and profits. It also tries to debate the possibility of the production of a profane allegory of these reconstructions -instrumentalised solely for serving current political discourses and ideology-based reckoning atmosphere, and crowned with a religious aura- via those new concepts. These new concepts respectively are "acbu'z-zeneb (material core used for the resurrection of human during judgement day)", "lapsus historiae (a lapse in history), "retrotopia/anatopia" (a utopia directed towards the past/reversion of a place causing a distortion), "pedonalgia" (an extreme sentimentality for childhood), and "arûzsuzluk (measurelessness in poetry)" (lack of harmony between poetics and architecture).