

## KIRILAN TEMSİLİYET: LIBESKIND'DE BELLEK, TARİH VE MİMARLIK

Feray MADEN ve Deniz ŞENGEL

**Alındı:** 04.03.2008; **Son Metin:** 29.04.2009

**Anahtar Sözcükler:** Daniel Libeskind; Berlin Yahudi Müzesi; mimari çizim; bellek ve tarih; modern ve postmodern mimarlık.

1. Bu makale, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsüne 2008 yılında sunulan "Between Deconstructivist Architecture and Hyper-Historicism: Daniel Libeskind and Turkish Architects (Dekonstrüktivist Mimarlık ve Hiper-Tarihselcilik Arasında Daniel Libeskind ve Türk Mimarlar)" başlıklı yüksek lisans tezine dayanmaktadır. Tezin ve makalenin yazılmasına olanak sağlayan araştırma, Enstitünün 2007 BAP 20 kodlu, "Bellek, Sergileme ve Temsiliyet: Mimari Tarih Yazımına Yeni Açılımlar" adlı projeye tanıdığı Bilimsel Araştırma Fonu katkısıyla mümkün kılınmıştır. Şu an aramızda olmayan ancak varlığını her zaman yanımda hissedeceğim saygıdeğer hocam Doç. Dr. Deniz Şengel'e gerek yüksek lisans tezim, gerekse okumakta olduğunuz makale olmak üzere tüm akademik çalışmalarım boyunca vermiş olduğu değerli bilgi ve yardımları için sonsuz teşekkürlerimi sunmak ve onu bir kez daha saygıyla anmak isterim.

Mimarisini 'yokluk,' 'yitirilmişlik' ve 'bellek' kavramları üzerinden çizgiler, çarpıtılmış açılar, kesişen geometriler ve boşluklar etrafında kurgulayan Daniel Libeskind, çok disiplinli mimarisi ve radikal yaklaşımları ile kuşkusuz mimarlık kuram ve pratiğini etkileyen ustaların başında gelmektedir (1). Bellek ve tarihin 'izleri' üzerinde şekillenen projeleri ve çoğunlukla da müze yapıları ile karşımıza çıkan Libeskind, Rönesanstan bu yana süregelen mimarlıkta temsiliyet sorunsalı, mimarî temsil ve temsilin mimarlığı gibi tartışmalara, sergilediği aykırı mimari ile yeni bir yön kazandırmaktadır. Makalenin hedefi, Libeskind'in proje ve çizimleri üzerinden, mimarın tarihi yorumlaması çerçevesinde temsiliyet sorununu irdelemektir. Bu irdeleme, mimarlık ile tarih arasında kurulan ilişki bakımından birbirinden farklılaşan modern ve postmodern dönemler arasında kendisine yeni bir konum bulan Libeskind'in tarih anlayışını bir kez daha gözden geçirerek yorumlamayı amaçlamaktadır. Yazı ayrıca Libeskind mimarisinin, mimarlığın geleneksel temsillerinden farklılaşarak disiplinler arası bir yaklaşımla diğer alanlarla kurduğu ilişkiyi sorgulamayı da hedeflemektedir.

### GİRİŞ

Sigfried Giedion'un ilk basımı 1941'de gerçekleşen *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*'u birkaç kuşak için modernî tanımlayan kaynağı oluşturacaktı. Mekânsal ve toplumsal hiyerarşinin zayıflayarak yerini salt işleve bıraktığı; yapı ya da mühendisliğin öne çıktığı; 'konstrüksiyon'un tasarımıyla bir tutulduğu; kullanım değeri ile estetiğin eşleştiği bir 'modern mimarlık' anlayışı Giedion'un daha 1941'den önce yazdığı kitaplarda da vardı (Heynen, 1999, 29-38; Giedion, 1928; 1929). Başta demir olmak üzere Sanayi Devriminin öne çıkardığı yeni malzemeler, heterojen mekân hacim ve konstrüksiyonlarının ilişkilendirilmesine, birbirine geçmesine olanak sağlıyor; Giedion modernî bu olanakta konumlanıyordu (Heynen, 1999, 33). Giedion'un *Space, Time and Architecture*

2. “[. . .] animi mentisque forme et rationi similis esse [. . .] edificium architecti. Principio architectus edificii rationem et quasi ideam animo concipit. Deinde qualem excogitavit domum, talem pro viribus fabricat”: ‘mimarın binası, meleksi akıl ve ruhun biçim ve yöntemine benzer. Mimar önce binasını aklında, yöntem ve düşünce olarak oluşturur. Ardından, binayı nasıl düşünmüşse, o şekilde insanlar için yapar.’ *Commentarium* V.50r.

için düşündüğü orijinal başlık, yazarın yaklaşımını ‘slogan’laştırdığı gibi (Heynen, 1999, 34), baskın modern kavramını da özetliyordu: ‘Yapı, tasarımdır’ (“*Konstruktion wird Gestaltung*”) (Georgiadis, 1989, 57). Mimarlık artık ‘temsili cephele ve anıtsal hacimlerle değil, yapısal bir mantıkta temellenen yeni ilişkiler kurmasıyla’ tanımlanan bir şeydi (Heynen, 1999, 34). Giedion aynı gelişmeyi Kübizmden başlayarak modern resimde de buluyordu (1941, 494, vd.). Fakat mimarî çizimi, Alberti’den o yana yakın ilişki içerisinde bulunduğu resimden koparıyor, ‘yapı, tasarımdır’ sloganının bir çırpıda ifade ettiği gibi, mühendisliğin teknik çizimine yaklaşıyordu. Mimarî çizim, ‘mühendisin geliştirdiği iskeleti arkitektonik ifadeye dönüştürmek’ten ibaretti (Giedion, 1941, 523). Bunun sonucunda mimarî çizim, yapıyı inşa etmek için kullanılan işlevsel, bire bir temsilî bir araca dönüşüyordu.

Modernizmin kendini 1960’lı yıllardan başlayarak içinde bulduğu bu durumu Libeskind 1977’de şöyle betimliyordu: ‘birçok konuda yüzeysel görüş edinmek uğruna kutsal *episteme*’ye duyulan aşktan vazgeçen mimar bir görüş tellalına dönüşmüş; Alberti’nin meleklerle özgü olarak adlandırdığı, mimarlığın o harikulade boyutu *Sophia*’ya aidiyetini yitirmiştir’ (155). Giedion’un 1941’de ‘gizli bir sentez,’ insanı ‘bütünleştiren bir duygu’ bulduğu ve inşaat ile sanatın aynılığını algıladığı modern mimarının dünyasında (vi, 13-4) Libeskind 1977’de, uzlaşmaz Platonist ikilemler algıliyordu. *Phaedrus*’da Atina’nın mevcut eğitim düzeninin eleştirisini gerçekleştiren Platon, ‘yüzeysel görüş’ (*doxa: opinio*) ile ‘gerçek bilgi’ (*episteme*) arasındaki farkı betimlemiş; bilgiye duyulan merakı aşk ile, yüzeysel görüş alışverişini aşk’ın düşkün hali olarak betimlediği ‘muhabbet tellallığı’ ile özdeşleştirmişti. Libeskind’in modern eleştirisi kuşkusuz, *Phaedrus*’un tamamını kapsayan bu tez ile, Erken Rönesansda, Platon’a yaslanarak yeni mimariyi anlamlandırma yoluna giden Leon Battista Alberti, Marsilio Ficino gibi kuramcılara gönderme içermekteydi. Neoplatonist Alberti, Libeskind’de de gördüğümüz ikilemlerden yola çıkarak Platonist hiyerarşide mimarı meleklerin yanında konumlıyor, mimarın *episteme*’sini *sophia* (bilgelik) mertebesine çıkartıyordu (Alberti, 1988, 96, 220–21; Platon, *Phaedrus*; *Res publica*, 5.437a, 9.592a-b). Platon külliyatı tefsirinde ise Ficino, Antik filozofa atfen, mimarın, projesini önce aklında yarattığını, ardından ‘insanlar için yaptığını’ ve bu ‘ideal’ yaratı nedeniyle ‘meleksi’ olduğunu söylüyordu (2004, 188) (2). Platon’da ise *sophia*, filozofa özgü bir konumdu; mimarın epistemesini *sophia* ile özdeşleştiren Alberti, mimarı filozofun yanına yerleştiriyordu. Libeskind’in 1977’de modern beş yüzyıl öncesinin Ficino ve Alberti’sine, giderek iki bin küsur yıl öncesinin filozofuna dönerek eleştirilmesi yakın gelecekte mimarının ne tür bir kopuşla modernden uzaklaşacağıının ve mimarın felsefeye bir kez daha yaklaşacağıının ipuçlarını veriyordu.

Libeskind’in işaret ettiği tür modern eleştirinin nasıl bir mimarî dile dönüştüğünü ve mimarın tarih anlayışının bu dili nasıl biçimlendirdiğini doğru olarak irdeleyebilmek için modern ve postmodern dönemlerdeki tarih anlayışına kısaca değinmek yerinde olacaktır. Eleştirilenlere göre modern; öncü, hayatı ve tarihi dönüştüren özelliğini yitirmiş, küresel sermayenin hizmetine girerek vasatın ve aynılığın pragmatik yaygınlığını besler olmuş; mimarı yaratıcılıktan ve düşünmeden uzaklaştırmış, otomatik üreten teknik uzmana dönüştürmüştü. Ficino’nun Tanrının yanında konumladığı düşünsel etkinlikten, Alberti’nin bu düşüncenin ifadesi olarak ve zanaattan sanata ilerleyen bir yolda kurduğu çizim düzeninden mimarı soyutlamıştı. Mimarî projenin sanatsal, tarihsel, insanî, ortamsal tikelliğini ortadan kaldırmıştı. Bu eleştiri ortamının içerisinde ortaya

3. Postmodern yaklaşımın, insanın Rönesans'tan beri yer aldığı merkezî konumdan çıkarıldığı yorumu pek çok yerde ele alınmıştır. Ancak, felsefi olarak, Hegel ve Mallarmé'den Lacan'a, *cogito*'nun felsefede yer aldığı merkezî konumdan çıkarılması üzerine bkz., *Wlad Godzich'in Önsözü*, De Man, 1986, vi.

çıkan ve modernist yaklaşıma, onun kural ve sınırlarına şiddetle karşı koyan, modern mimarlığın soyut dilini eleştiren postmodern yaklaşımda ise mimarî eser radikal bir tekilliğe -ân'ın tekilliğine-bürünüyordu (Akay, 1991). Ancak, postmodern tekillik, eskinin 'özgünlük' değeri yerine özgünlüğü darmadağın eden, tarihe uzanırken tarihi parçalayıp kimliksizleştiren, kendi zamansallığının huzursuzluğunu işaret eden bir eklektikliğe dönüşüyordu.

Jencks'in, Robert Venturi'nin 1966 yılında yayımladığı *Complexity and Contradiction in Architecture* (Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki) adlı kitabından alıntılacağı gibi postmodern mimarlık, modern mimarlığın yalınlığına karşı 'karmaşa ve çelişkiyi; açıklığa karşı belirsizlik ve gerilimi; ya bu ya bu'ya karşı hem bu hem bu'yu; tek işlevli öğelere karşı çift işlevli öğeleri; saf biçimlere karşı karmaşık öğeleri; belirgin birliğe karşı derbeder bir canlılığı (ya da "güçlükler arz eden bir bütünü") öneriyordu' (1978, 87). Geçmişin ürettiği biçimler arasındaki "çelişki" ve "gerilim"i vurgulayan; ardışık bir zaman kavramının yerinde bir eşzamanlı tüketilebilir biçimler bagajı ikame eden postmodern mimari, tarihi çelişen, birbiriyle gergin bir var olma mücadelesine giren biçimler haznesi olarak görüyordu. Libeskind'in, postmodern ile arasındaki başlıca ampirik farkı belki de burada konumlayabiliriz: Postmodernde okuduğumuz gönderme parçacıkları, mimarlık tarihinin parçalarıdır. Libeskind'de ise, o proje mekânında -izleri silinmiş ya da mevcut-müzikten matematik ve katliama, insanın yaratıp ürettiği her şey bu tarihe dahildir. Postmodern mimari, tarihi kullanır ve bu, insansız bir tarihtir (3). Burada ise tarih, insanı anlamaya çalışan, onun tarihini yitirmemeyi hedefleyen bir mimari oluşturur.

### TARİH, BELLEK VE MİMARLIK

Libeskind, 1989 yılında kazandığı ve resmî adı *Erweiterung des Berlin Museums mit Abteilung Jüdisches Museum* olan Berlin Yahudi Müzesi yarışmasıyla mimarlık pratiğinde de aktif olarak yer almaya başlıyordu (Resim 1). İlk mimarî projesi 1987 yılında kazanmış olduğu Berlin Kent



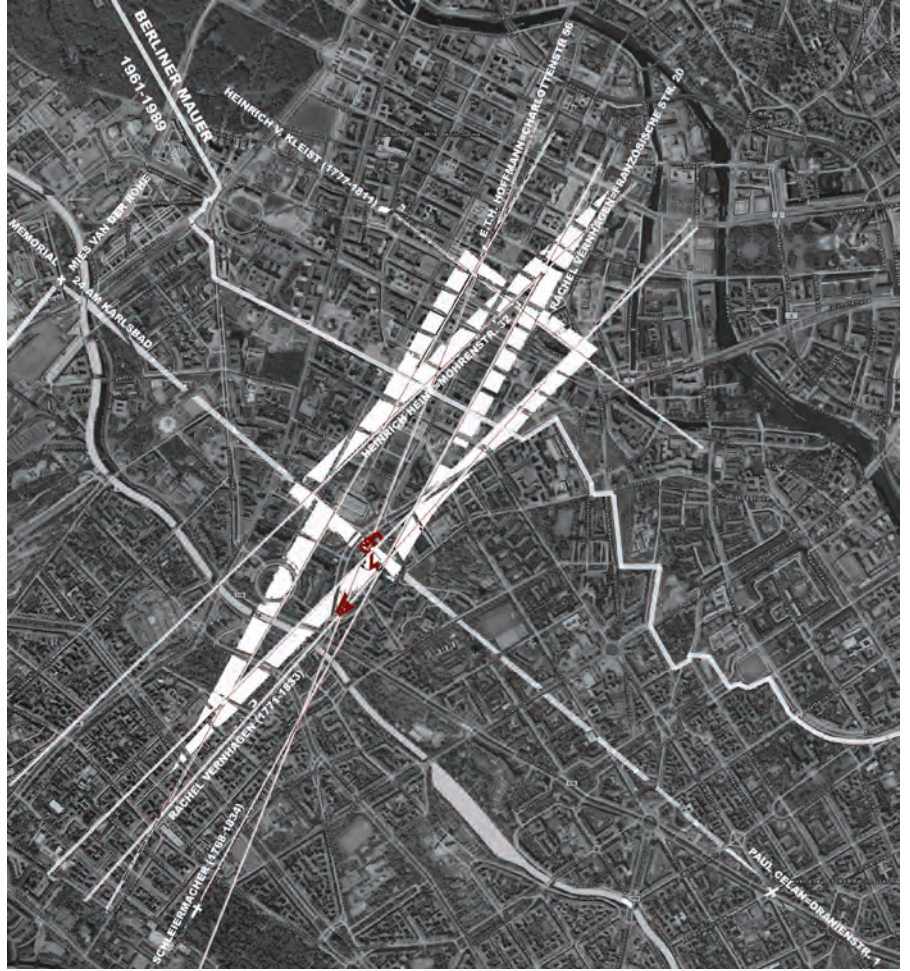
Resim 1. Berlin Yahudi Müzesi proje maketi (Maden, 2007).

Kıyısı yarışmasıydı; ancak, bu yapı inşa edilmeyecekti. Yahudi Müzesi, Libeskind'in meslekî yaşamında bir dönüm noktası oluşturacak, 1980'li yılların sonu ile 1990'lı yılların başının en tartışılan binası haline gelecekti. Tartışmaların kuşkusuz en büyük nedeni Berlin Müzesine ek olarak yapılan ve simgesel göndermeler üzerine kurulu olduğu iddia edilen Yahudi Müzesinin temsilî bir yapı olup olmadığı sorunuuydu. Bu soruna ek olarak Yahudi tarihinin Alman tarihinden ayrılıp ayrılamayacağı da aynı anda tartışılıyordu. 'Berlin Aspen Enstitüsünde gerçekleştirilen bir konferansta tarihçiler ile politikacılar, Alman tarihinin Almanyadaki Yahudilerin tarihi dikkate alınmadan kavranılamayacağına hemfikirlerdi' (Libeskind, 1992, 11). Benzer biçimde Libeskind de, Berlinli Yahudilerin tarihinin, Yahudi olmayan Berlinlilerin tarihinden ayırmanın mümkün olmadığını, çünkü tarihin o kentte yaşamış olanlar ve yaşamaya devam eden insanlar tarafından şekillendiğini savunuyordu (1999, 15). Bu nedenle 'bu müze, geleceği temsil etmeli[ydi], sadece geçmişi değil; başlangıcı, sadece sonu değil' (Libeskind, 2000, 25).

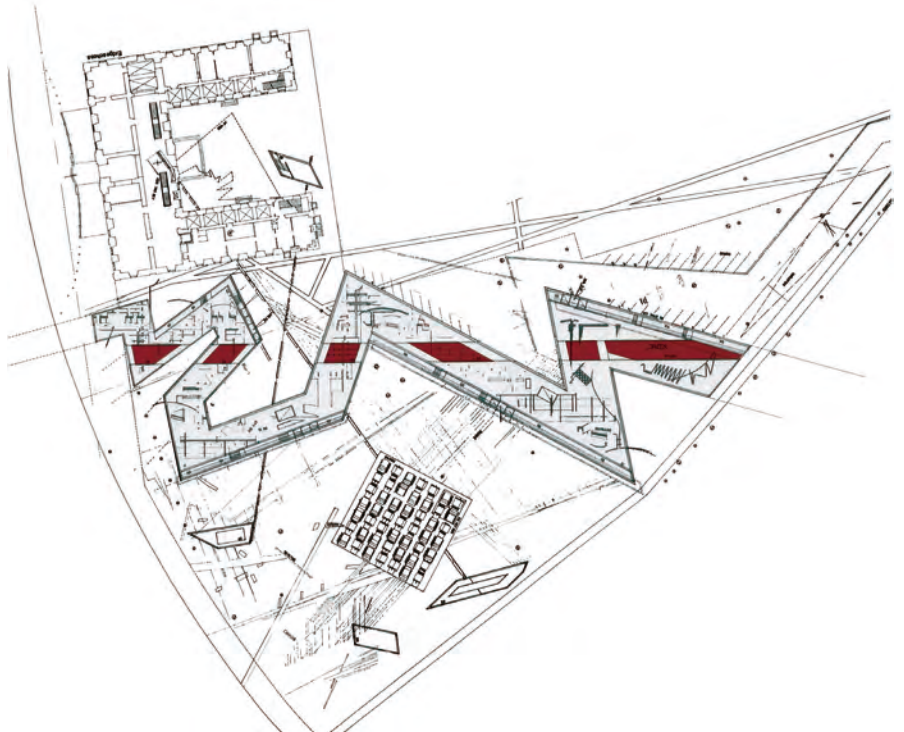
'Yokluk' ve 'yitirilmişlik' üzerinde kurgulanmış olan Yahudi Müzesi, tarihin izlerini Berlin'in kendi belleğiyle birleştirmektedir. Doris Erbacher ve Peter Paul Kubitz ile gerçekleştirdiği söyleşide Libeskind, Berlin kenti ile ilgili şunları söylemektedir: "Ben bir kentin karmaşıklığını unuttuymekle ilgilenmiyorum ve ona sanki tabula rasa imiş gibi davranmıyorum. [ . . . ] Berlin, kesinlikle tabula rasa değildir, fakat önemli farklılıkları vardır (Libeskind, 1999, 15). Çünkü;

"[...] kesinlikle doğru olan şu ki Berlin'in yıkımı, kentin tarihindeki en büyük olaydı: Tam anlamıyla Berlin'in çehresini ve [bu kentin] ne olduğunu değiştirdi. Sonuç olarak, Berlin'de çalışan herkes kaçınılmaz bir şekilde, böylesine inanılmaz bir tahripten sonra ne yapacağıyla uğraşmanın yanı sıra bu tarihin gelecek için ne anlama geldiğini de saptamak zorundadır" (Libeskind, 1999, 15).

'Tarih' ve 'bellek' kavramları üzerinde yoğunlaşan Libeskind, projesini çevreden aldığı birtakım izler, göstergeler, göndermeler ve simgeler üzerine kurgulayarak yapıyı kent ve kentin tarihiyle bütünleştirmektedir. Libeskind'in kendi ifadesiyle: "proje, tarihin izlerini Berlin'le, Berlin'i ise silinmiş olmasına rağmen gizlenmemesi, inkâr edilmemesi ve unutulmaması gereken tarihi ile, birleştirme çabasıdır" (1992, 66). Bu nedenle yapıyı bulunduğu çevreden bağımsız düşünmek mümkün değildir. Ancak, bu izler ve göndermeler yapıya simgesel anlamlar yüklemekte ve bu nedenle de yapının temsilî bir yapı olarak nitelendirilmesine neden olmaktadır. Çünkü Libeskind, projenin kavramsal şemasını, savaş öncesi Berlin haritası üzerinde önemli tarihsel olayların gerçekleştiği yerler ile önemli Yahudi kişilerin yaşadığı yerleri birleştirerek oluşturmuştur (**Resim 2**). Libeskind'in birleştirdiği bu referans noktaları çarpıtılmış bir Davud yıldızını göstermekte ve bu da bize Andreas Papadakis'in eleştirisinin bir bakıma haklı olduğunu kanıtlamaktadır. Bu eleştiri doğrultusunda, Berlin kentinde yok olan tarihsel bilinci yeniden ortaya çıkarmayı amaçlayan ve bu nedenle temsilî isimler ve yerler kullanan Libeskind'in yapısının kavramsal olarak temsilî bir yapı olduğunu, ancak biçimsel olarak temsilî olup olmadığının ise tartışılması gerektiğini söyleyebiliriz. Libeskind, yapısının plan şemasını 'çizgi'ler üzerine kurgulamış ve projeyi "Between the Lines" (Çizgiler Arası/Satır Arası) olarak adlandırmıştır. Libeskind, isimlendirmenin nedenini ise şöyle anlatmaktadır:



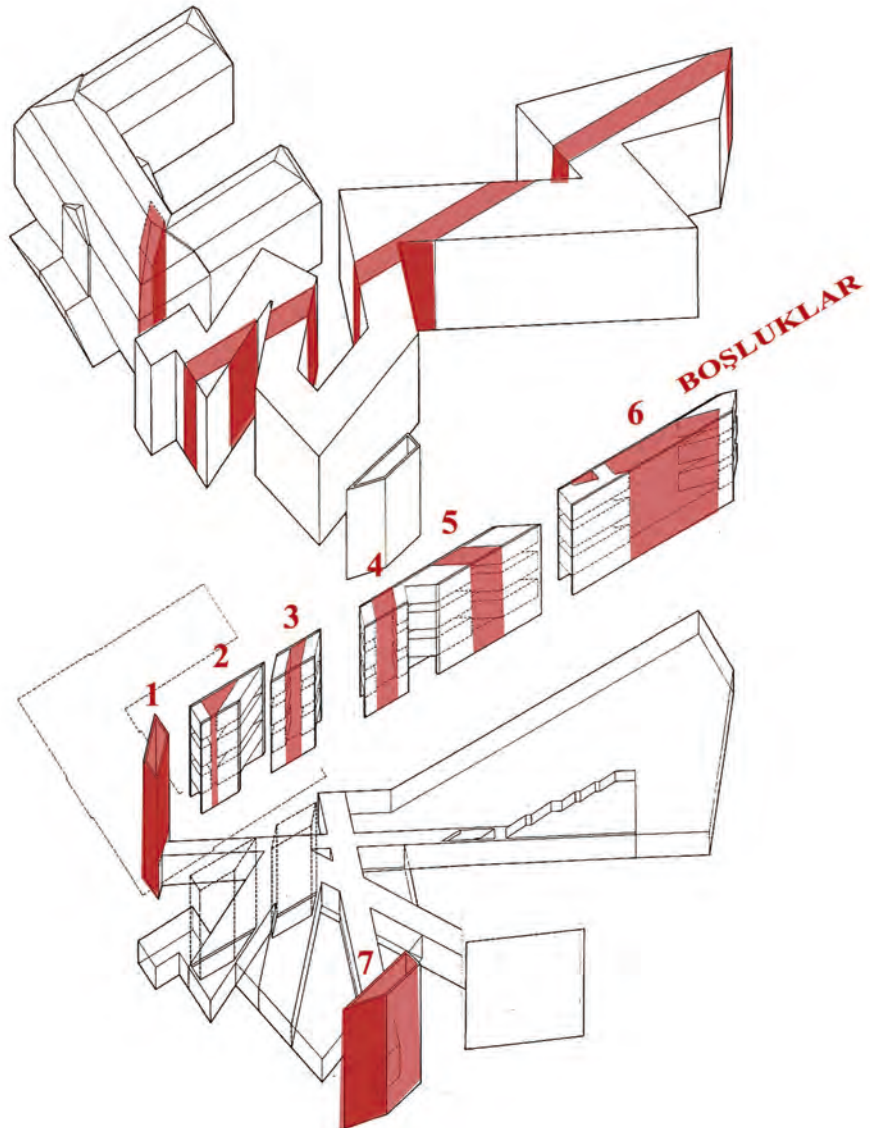
**Resim 2.** Çarpıtılmış Davud yıldızının Berlin hava fotoğrafı üzerine kavramsal çizimi (Libeskind'in çizimi yazar tarafından Berlin kent haritası üzerine çakıştırılmıştır).



**Resim 3.** Yahudi Müzesi kat planı (Libeskind, 1997, 38).

“Çünkü bu, iki ayrı düşünme, örgütlenme ve ilişki çizgisi etrafına kurulan bir projedir. Biri düz ama pek çok parçaya ayrılmış bir çizgi, diğeri eğri ama belirsiz devam eden bir çizgi. Bu iki çizgi, sınırlı fakat belli bir diyalog üzerinden mimari ve programlı olarak gelişir. Dolayısıyla aynı zamanda dağılırlar, birbirinden koparlar ve ayrılmış görünürler. Bu sayede, bu müzenin ve mimarının içersinden geçen bir boşluğu, süreksiz bir boşluğu açığa çıkarırlar (1997, 34) (Resim 3).

Bu kırık çizgi Berlin’in kırılan tarihini göstermektedir. Bu noktada Naomi Stead’in eleştirisini anımsamak yerinde olacaktır: ‘kesişen bu iki “çizgi” planda, Alman tarihini tam anlamıyla şiddetle bölünmüş, fakat yine de süreğen olarak; ve Yahudi tarihini onun içerisine gömülmüş, dosdoğru ilerlerken felâketle kesintiye uğramış olarak temsil etmektedir’ (2000, 3). Boşluklar ise belleğin izlerini taşımaktadır, çünkü kurgulanan boşluklar birtakım isimlere, tarihlere veya yerlere işaret etmektedir. Bu noktada Stead’in eleştirisi Heynen’in eleştirisi ile benzerlik göstermektedir (Heynen, 1999, 200). Ancak bu eleştiriler bizi çizili halde temsili olarak nitelendirilen bu yapının inşa edildikten sonra da temsili olup olmadığı sorusuna yanıt



**Resim 4.** Yahudi Müzesi, zikzakı kesen boşluklar (Libeskind'in çizimi yazar tarafından tekrar işlenmiştir).



**Resim 5.** Yahudi Müzesi, Lindenstrasse'den görünüm (Solda müze girişi, *Kollegienhaus*) (Maden, 2007).

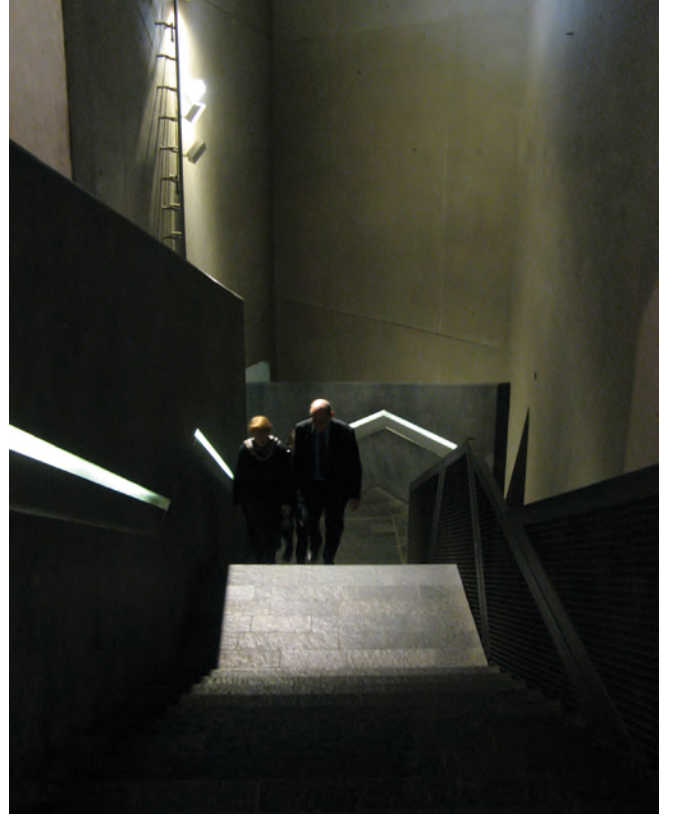
aramaya götürmektedir. Libeskind, plan şemasında yer alan çizgi ve boşluklarla ilgili olarak Donald L. Bates ile gerçekleştirdiği söyleşisinde şunları ifade etmiştir:

“Berlin Müzesi içersindeki Yahudi Müzesinin zikzakları gerçekte ziyaretçiler tarafından asla görülemeyecektir; ancak belki uçak pilotları, ya da melekler tarafından gözükülecektir, fakat müzeye gelen ziyaretçi, o boşluğun dosdoğru ilerleyen düz çizgisini deneyimleyecek, boşluğu boşluk köprüleri üzerinden deneyimleyecek, ama asla bütünüyle zikzakın kendisini değil” (1996, 11).

Libeskind'in bu ifadesi, zikzak bir plan şeması ve bu zikzakı kesen boşluklardan oluşan Yahudi Müzesinin ancak deneyimlenerek algılanacak bir yapı olduğunu ve ancak o zaman yapının kendi ifadesini bulduğunu göstermektedir (**Resim 4**). Buna bir kanıt olarak da, 1999 yılında sergisiz olarak ziyaretçilere açılan ve kendisi bir sergi haline dönüşen boş müzenin ayda 10,000'e yakın ziyaretçiye ev sahipliği yapması gösterilebilir (Stead, 2000,3). Dışa kapalı olarak inşa edilen, ancak beklenmedik noktalarda yer alan iç dinamikleriyle insanda şaşkınlık uyandıran bu yapı, başlangıçtan sona kadar âdeta bir yitişin öyküsünü anlatmaktadır. Bu öykü, Libeskind'in kuşkusuz en radikal yaklaşımlarından biri olan müze girişi ile başlamaktadır, çünkü müzenin giriş kapısı yoktur. Müzeye ancak Barok üslûbunda inşa edilmiş eski mahkeme yapısı, şimdiki Berlin Müzesiolan *Kollegienhaus*'a (4) girdikten sonra ulaşılabilmektedir (**Resim 5**). Libeskind'in de hedeflediği gibi, bu giriş tarihe bir giriştir ve bu sayede, ziyaretçiler yalnızca Berlinli Yahudilerin tarihini değil kentin tarihini de deneyimleyebileceklerdir:

“[Ç]ünkü, Yahudi tarihine ve Berlin tarihine geleneksel bir kapı ile girebilmek mümkün değildir. Berlin'deki Yahudi tarihini ve Berlin'in geleceğini anlayabilmek için fazlasıyla karmaşık bir rota izlemek zorundasınız. Berlin tarihinin derinliklerine, onun Barok dönemine gitmek ve bu nedenle, öncelikle Barok binaya girmek zorundasınız” (Libeskind, 2004, 98).

4. 1735 yılında Barok üslûpta inşa edilen *Kollegienhaus*, Prusya Mahkeme Binası, İkinci Dünya Savaşı sırasında ciddi şekilde hasar görmüş, 1963 yılında restore edilmiş ve Berlin Müzesi'ne bağışlanmıştır.



**Resim 6.** Berlin Müzesi'nden Yahudi Müzesi'ne giriş (Maden, 2007.)

**Resim 7.** Yahudi Müzesi'ne geçiş (Maden, 2007).

**Resim 8.** Yeraltı Pasajları (E. T. A. Hoffmann Bahçesi aksı ile Soykırım Kulesi aksının keşişimi) (Maden, 2007).

**Resim 9.** Yeraltı Pasajları (Sonsuzluk Merdiveni aksı ile Soykırım Kulesi aksının keşişimi) (Maden, 2007).

Barok yapıya giriş kadar, Barok yapı içerisinde müzeye geçiş de oldukça ilginçtir. Kollegienhaus içerisinde küçük bir boşlukla yeraltına (**Resim 6, 7**), Libeskind'in deyimleriyle 'tarhin derinliklerine' inilmekte ve **Resim 8** ile **9**'da görüleceği gibi bir anda yeraltında birbiriyle kesişen pasajlar arasında kaybolunmaktadır. Pasajın sonunda neyin beklediğini bilmeden, çarpıtılmış beyaz duvarlar ve tamamıyla siyah olan eğik zemin ve tavan döşemesi arasında siyah ve beyazın kontrastında yönüzlük duygusuna kapılmakta; bu geçişin şaşkınlığını atamadan her pasaj sonunda yeni bir





**Resim 10.** *Sonsuzluk Merdiveni* (Maden, 2007).

**Resim 11.** *E. T. A. Hoffmann Bahçesi* (Sürgün ve Göç Bahçesi) (Maden, 2007).



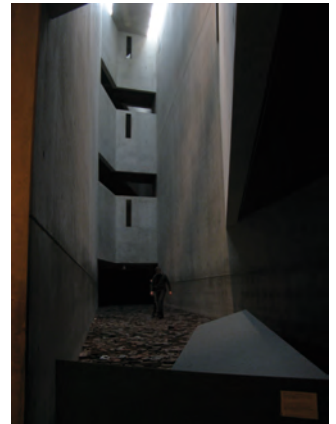
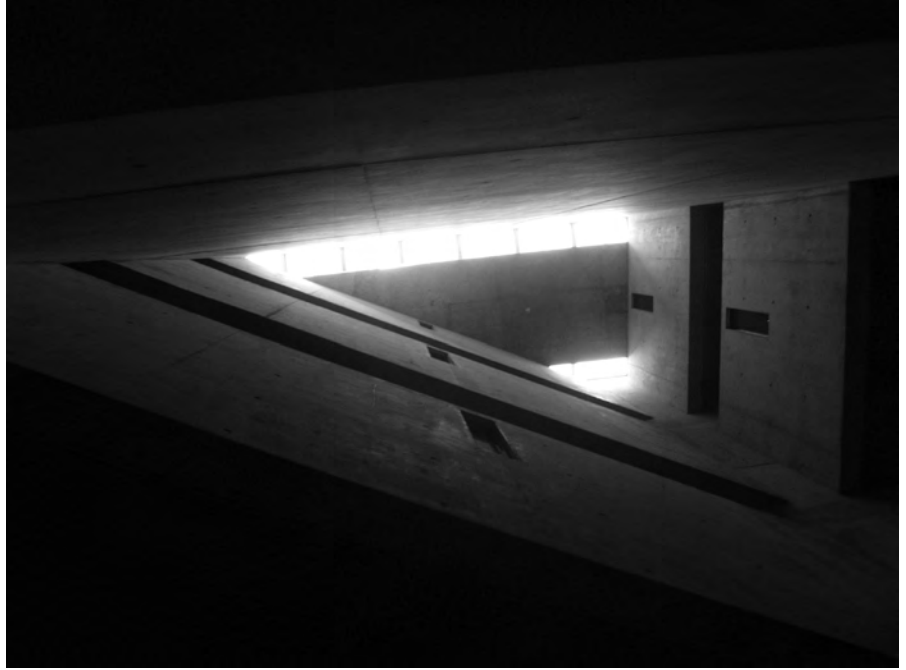
yönsüzlük ve tereddüt yaşanmaktadır. Bu pasajların sonunda Libeskind'in adlandırdığı gibi, *Stair of Continuity* (Sonsuzluk Merdiveni) (**Resim 10**), *E. T. A. Hoffmann Garden* (E. T. A. Hoffmann Bahçesi, ya da diğer ismiyle *Garden of Exile and Emigration* (Sürgün ve Göç Bahçesi) (**Resim 11**) ve *Holocaust Tower*'a (Soykırım Kulesi) (**Resim 12, 13**) ulaşılmaktadır. Pasajlar arasında ilerlerken Libeskind'in plan şemasını oluşturan ve zikzakı kesen boşluklardan bazılarını deneyimleyebilme olanağı da bulunmaktadır (**Resim 14, 15, 16**).

'Merdiven' ile her biri birbirinden farklı olan yapının asıl sergi mekânlarına geçilmektedir. Farklı açılarda kesişen ve her birinde farklı açıklıkların bulunduğu bu sergi mekânlarında ilerlerken, yine plan kurgusunu oluşturan boşluklara rastlanmaktadır. Ancak, buradaki boşluklar diğerlerinden farklıdır; yalnızca boşluk köprülerinden geçişte yer alan

**Resim 12.** *Boşaltılmış Boşluk, Soykırım Kulesi* dış görünüm (Maden, 2007).

**Resim 13.** *Boşaltılmış Boşluk, Soykırım Kulesi* iç görünüm (Maden, 2007).





Resim 14. Boşluk 2, (Maden, 2007).

Resim 15. Boşluk 3, (Maden, 2007).

Resim 16. Boşluk 6: Bellek Boşluğu (Maden, 2007).

küçük pencerelerle görülebilmekte ama ulaşılammaktadır (Resim 17). Libeskind'in plan kurgusunu oluşturan bu boşluklar kadar bir diğer önemli öge de cephe kurgusunu oluşturan ve hemen her biri farklı boyut ve şekillerde tasarlanmış olan pencerelerdir ('boşluk' demek daha yerinde olacaktır). Bu pencereler, geleneksel tanımlamalarını reddederek farklı bir kimliğe bürünmüşlerdir (Resim 18). Libeskind, yine Bates ile gerçekleştirdiği söyleşide şunları ifade etmiştir:

"Berlin Müzesinin pencerelerini ilk olarak tasarladığım zaman [. . .] eğer uygulama için geleneksel yolu takip etseydim, sadece 5 tanesi aynı ve birkaç tanesi ortogonal olan 1005 tane pencereyi yapmaya asla teşebbüs etmezdim. [. . .] Şimdi, bu pencerelerin müzenin en önemli mimarî elemanlarından biri olduğunu düşünüyorum" (1996, 23).

Görüldüğü gibi, Barok yapının içinden girişi, yeraltı pasajları, iç boşluklar ve cephe boşlukları, kesişen yüzeyleri, çarpıtılmış duvarları, mekân geçişleri ile sürgün ve soykırım temalarının işlendiği Yahudi Müzesi, yüklediği anlamlar nedeniyle temsilî bir yapı olarak karşımıza çıkmakta, ancak diğer taraftan da modern mimarinin yalnızca işlevsel



**Resim 17.** Boşluk Köprüsü (sağ duvarda boşluğa bakan pencere yer almaktadır) (Maden, 2007).

**Resim 18.** Yahudi Müzesi, Pencere boşlukları (Maden, 2007).

bir araca indirgediği çizili mimarinin eleştirisi olarak da temsili bir yapı oluşturmanın epey uzağında yer almaktadır.

Berlin Yahudi Müzesi'nin (1989) ardından Victoria ve Albert Müzesi Eki (1996), Manchester Savaş Müzesi (1997), Denver Sanat Müzesi Eki (2000), San Francisco Çağdaş Yahudi Müzesi (2005), Toronto Kraliyet Müzesi Eki (2007) gibi müze yapılarıyla karşımıza çıkan Libeskind'in neden çoğunlukla müze yapıları üzerinde durduğunu ve bu yapıların da temsili olup olmadığını tartışabilmemiz için Libeskind'in tarih anlayışını irdelememiz gerekmekte (5). Libeskind'in 29 Kasım 2005 tarihinde İstanbul-Harbiye Askerî Müzesinde vermiş olduğu ARKIMEET Konferansında da ifade ettiği gibi, 'mimarlık bir iletişim sanatıdır' ve her yapı 'geçmişin izlerini taşımanın yanı sıra geleceğe ait referanslar vermekle' yükümlüdür. Bu nedenle Libeskind, 'tarih' ve 'bellek' konuları üzerinde durulması gerektiğini ve müzelerin sadece sanatsal ya da diğer nadir objelerin sergilendiği birer 'kutu' (box) olarak algılanmaması gerektiğini düşünmektedir (ARKIMEET, 2005). Oya Atalay-Frank'ın da "Bağlantılı Eylemler Olarak Araştırma ve Tasarım" adlı yazısında Libeskind'den alıntıladığı gibi,

"... açık bir toplumda çalışan bir mimar, kent içinde ifadesini bulan tarihin çatışan yorumlarıyla baş etme sorumluluğunu taşır. Anlamli mimarlık üretmek tarihi alaya almak değil, onu anlamaya çalışmaktır; onu silmek değil, onunla uğraşmaktır (Ekincioğlu, 2001 içinde, Atalay-Frank, 42).

Bu noktada Libeskind'in söz ettiği tarih anlayışına açıklık getirmek gerekmektedir. Çünkü Libeskind burada ne modernler gibi tarihi bir kenara bırakmayı (Güzer, 1996), ne de postmodernler gibi seçmeciliğe

5. Libeskind'in diğer müze yapılarında olduğu gibi, yıkılan Dünya Ticaret Merkezi'nin yerine önerdiği projesinde de mimarın 'tarih' ve 'bellek' kavramı üzerine sorgulamalarına rastlanmakta ve bu sorgulamalar çerçevesinde projenin şekillendiği görülmektedir.



Resim 19. Daniel Libeskind, *Oda İşleri* (Chamberworks), 1983 (Libeskind, 1991, 127).

dayanan eklektik bir tarih kullanımını kastetmektedir (Güzer, 1996). Libeskind, klasikleşmiş geleneksel mimariyi koruma peşinde değil; aksine, mimarlık tarihini ve en önemlisi, tarihsel belleği muhafaza etme peşindedir. Bu nedenle Libeskind'in binalarında geleneksel biçimlere rastlamayız. Libeskind'in ifadesiyle;

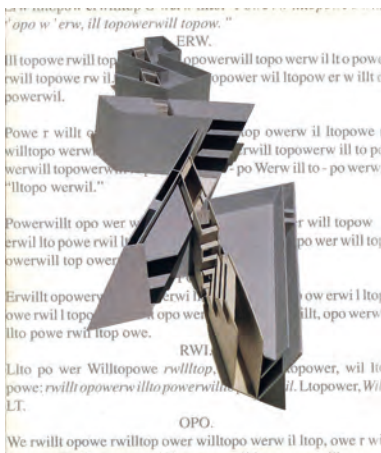
“Tarihsel bir zemin üzerinde durulduğunda, insan zamanın istikrarsızlığını ve baş döndürücülüğünü kolaylıkla hissedebilir, çünkü deneyimlenmiş şeyler örtülemez. [...] Mimarlık ister kurmaca olarak tanımlansın ister anlatı veya gerçeğin öykülenmesi, edebiyat gibi o tarihi bir kalıba döker veya ona şeklini verir. Bu nedenle bir yapının şekli nötr bir biçim değildir; tarihe bir hediye ya da bir iade etmedir. Tarihten almak yeterli değildir, çünkü eğer tarihten sürekli olarak alırsanız tarih sahnesini gerçektede boşaltabilirsiniz. Kıyamet süresinde ifade edildiği gibi eğer bunu yapmaya devam ederseniz, eğer tarihi boşaltırsanız, sonunda kalan tek şey, son perde olarak gökyüzünü yere indirmek ve gösteriyi sonlandırmaktır. Dante’ye göre herkes layık olduğu tarihi bulur” (1996, 21).

Erbacher ve Kubitz ile gerçekleştirdiği söyleşide ise Libeskind, kendisine sorulan ‘[m]üzeleri seküler kiliseler veya dindar olmayan bir toplum için yapılmış tapınaklar olarak görüyor musunuz?’ sorusuna şu şekilde yanıt vermiştir:

“Müzeler sadece belli koleksiyonlara ve belli programlara ev sahipliği yapmak için değil aynı zamanda kentleri yeniden canlandırmak amacıyla inşa edilirler. [...] [Ç]ünkü müzeler bugün kamusal bir söylev, kamusal bir aktivite ve kamusal bir çekimdir. Bu nedenle, bugün müzeler yurttaşların arzularını, duygularını ve vizyonunu bir araya getiren önemli bir işlev görmektedirler” (Libeskind, 1999, 16).

“Tarih, yaşayan bir deneyimdir. [...] Bir yerin tarihinden daha ilginç ne olabilir ki!” diyen Libeskind’i (1996, 20) diğer mimarlardan ayıran en önemli özellik kuşkusuz mimarlık tarihinin yanı sıra insanlık tarihini de sorgulaması olarak görülebilir. Libeskind’in tarihsel belleği korumak adına gerçekleştirdiği yaklaşımla postmodernlerin sergilediği yaklaşım birbirinden bütünüyle farklıdır, çünkü Libeskind mimarlığının ‘bir sürekliliği vardır. Bu mimarlık ekonomik pazara ya da güncel biçimlemeye bağlı değildir. Tersine, köklerini derin bir alana dağıtır’ (Libeskind, 2001, 79). Libeskind’in biçimselliğe indirgenmiş tarih anlayışını reddetmesine karşı postmodernler, modern mimarlığın sınırlarından kurtulmak adına “ ‘her şey olur sloganı’ ile tam bir serbestliğe ve eklektisizme varan bir mimarî tarz sergilemiş”lerdir (Tunataş, 1996 içinde, Kubat, 124). Bu noktada, Libeskind’in konu ile ilgili şu sözlerini hatırlamak yerinde olacaktır:

“Modernler’ artık (bu bağlamda, daha çok Avrupalı mimarlar) şimdi geleneğin bir tercih sorunu olmadığına ve asla dışarıdan dayatılan bir ‘modernlik’ olamayacağına inanıyorlar. Diğer tarafta ‘Eskiler’ (ironik bir biçimde daha çok Amerikalılar tarafından temsil edildi) bilinçli olarak



Resim 20. Daniel Libeskind, Yahudi Müzesi projesinden bir kolaj örneği (Libeskind, 1991, 90).

tarihin yeniden canlandırılmasına inanıyor ve modern mimarlığı 'ulusal' kimlikten yoksun, önemsiz bir üslûp olarak kabul ediyorlar. Her iki kampta kanımca gerçekte olup bitenleri yalnızca kısmî olarak ve naifçe basite indirgemektedir" (1997, 151).

Gerek 'Rasyonalizm' ve 'Pürizmi' beraberinde getiren modernizm, gerekse 'Eklektisizm' ve 'Klasisizmi' beraberinde getiren postmodernizm tartışmaları bize tarih anlayışının ve beraberinde getirdiği temsiliyet sorunsalının nasıl yorumlandığını ve bu konuda nasıl çözümler üretildiğini göstermektedir. Bu noktadan hareketle Libeskind mimarisinin temsili olup olmadığı sorununa geri dönersek, şu değerlendirmeyi yapabiliriz: Libeskind, tarihsel belleği korumak adına, yapılarını çevresinden aldığı birtakım tarihsel referanslarla ve kendine özgü biçimlerle şekillendirirken bazı simgesel öğeleri kullanmaktadır ki, bu da o yapıya temsili bir anlam yüklemektedir. Ancak, bir sonraki bölümde inceleyeceğimiz gibi kullandığı çizim ve kolaj teknikleri açısından Libeskind'in çizimlerinin temsili bir mimari olarak nitelendirilemeyeceği görülecektir.

### 'ÇOK DİSİPLİNLİ' BİR MİMARİ

Matematik, müzik, edebiyat, felsefe gibi disiplinler Libeskind mimarisinin ayrılmaz parçasıdır. Libeskind bunu açıkça ifade de etmektedir: "mimarlık edebiyatsız, dilsiz, müziksiz var olamaz" (2001, 79). Tabii, bu noktada sorulması gereken sorular şunlardır: hangi edebiyat? hangi dil? hangi müzik? ve hangi matematik? Soruyu salt biçimsel çerçevede, görsel olarak hemen fark edilecek koşutluklar temelinde yanıtlamak mümkündür: Matematik biliminin fraktal geometrisini (Resim 19), resim sanatındaki kolajı (Resim 20), Dadacı (Resim 21, 22) ve Gerçeküstücü şiiri (Resim 23, 24) ve müziğin atonal tarzını (Resim 19) Libeskind'in çalışmalarında algılamak mümkündür.

Libeskind'de, Birinci Dünya Savaşı yıllarında görsel ve yazınsal sanatlarda ortaya çıkan, Erken Rönesans'ta Petrarca'dan bu yana şiirde tesis edilmiş olan düzen (Spiller, 1992, 1) ve anlam kavramlarına karşı çıkararak dil ve

**Resim 21.** Francis Picabia, *Dame!* (*DadaPhone* 7 [Mart 1920], kapak sayfası).

**Resim 22.** Daniel Libeskind, *Micromegas* (*Küçükbüyükler*) kapak sayfası (Libeskind, 1991, 32).

**Resim 23.** Guillaume Apollinaire, *Il Pleut* (*Yağmur Yağıyor*), 1918 (Apollinaire, 1965, 114-15).



B. E. I. N.		BEINGBE, BEI NG, BE							
BEI	NGb	Ein	Gbeing	BEIN	GBe	INg	BEI-		
GB	Ei	NgbeIn		GB	EIn	GBe			
INg	BEI	NgbeIn	NG	BEI	EIn	NG	BEI+		
GBe	INg	Beingb	EI	NGb	EIn	Ng	GBe+		
Ng	Be	IngbeI	NG	BEI	Ng	BEI	Be-		
NGb	Ei	NgbeIn	GBEI	NGb	EIn	Ng	GBe+		
NGb	Ei	NgbeIn	GB	EIn	GBe		INg		
BEI	1	NgbeIn	g	BEI	N	Gb	E		
INg	BE	IngbeIn	GB	EIn	GBe	INg	+		
EIn	GBe	IngbeI	NG	BEI	NGb	EIn			
GBe	IN	GbeIn	B	EIn	GB	EIn			
GBe	IN	GbeIn	BEI	NG	BEI	NGb			
EI	NGb	Eingb	EIN	GBe	INg	BEI+			
Gb	Ei	NgbeIn	GBe	In	Gb	Ei-			
GB	EIn	Gbeing	BEI	NG	BEI	NG+			
Ei	Ng	Beingb	EI	N	Gb	E+			
NGb	EIn	GbeIn	EI	NG	BEI	NG+			
EIn	GBe	IngbeI	NG	BEI	NGb	EI+			
Gb	Ei	NgbeIn	GB	Ei	Ng	Be			

Resim 24. Libeskind'in 1985 Venedik Bienali için 'Machine' (Makine) ile mimarlık arasındaki ilişkiyi göstermek amaçlı hazırladığı enstalasyonda yer alan tipografik metin örneği (Libeskind, 1991, 49).

biçimde yeni arayışlara yönelen Dadacıların, ardından Gerçeküstücülerin dil ve şiirine açık göndermelere rastlamak mümkündür. Francis Picabia'nın *Dame!* (Bayan!) şiirinde görüldüğü gibi (Resim 21) Dadacı şiir; kitap, gazete, dergi gibi farklı kaynaklardan kesilerek rasgele bir araya getirilen sözcükler ve bunlara rasgele yazılan eklerle oluşturuluyordu. Guillaume Apollinaire gibi Gerçeküstücülerin şiirleri ise bu denli rastlantısal olmasa da tipografi teknikleri ile oynanarak oluşturuluyordu. Tipografik oyunun içerikle bir ilişkisi oluyor; içerik ise günlük hayatın kanıksanmış yönlerine yabancılaştırarak okuru şaşkınlıkla hedefi güdüyordu. Apollinaire'in *Il pleut* (Yağmur Yağıyor) adlı şiiri (Resim 23), yağmur temasını işlerken, tipografik olarak yağmuru temsil etmekte, şiir geleneği açısından bir karşı tavır sergilerken, şiir ile çizim ve resmi birbirine çok yaklaştırmaktadır. Daha sonraları Amerikan İmgeci Şiirinin de yapacağı gibi, şiirin tipografisi ile içeriğini özdeş kılmaktadır. Picabia'nın *Dame!*'ı ve *Il pleut* ile Libeskind'in 1985 Venedik Bienali için hazırladığı *Mimarlıkta Üç Ders: Makineler* adlı enstalasyonda kullanılmak üzere mimarın kendisi tarafından yazılan ve üzerinde tipografik oyunların yer aldığı metinler açık benzerlik göstermektedir (Resim 24). Aynı şekilde, fraktal geometrinin grafik ürünüyle Libeskind'in *Chamber Works* (Oda İşleri) ve birçok diğer mimarî çizimi kavramsal ve görsel koşutluk sergilemekte; mimarın proje çizim ve maketleri Braque ve Picasso gibi kolaj ustalarının eserleriyle yan yana ele alınabilmektedir (Toktay, 2002, 71). Nitekim bu koşutluklar dizisi birçok eleştirmen ve tarihçi tarafından gözlemlenmiştir.

Meslekî eğitimine müzikle başlayan ve virtüözlüğe ulaşan Libeskind, çok genç yaşta keşfettiği mimarlık tutkusu nedeniyle müzik kariyerini yarıda bırakarak Cooper Union'da mimarlık eğitimine devam etmiştir (Libeskind, 1999, 118; 1994, 15; 2000, 51). Ancak, buna dayanarak Libeskind'in proje ve çizimlerinin müzikten tamamiyle koptuğunu söylemek de yanlış bir sav olacaktır. Çünkü projelerinde mimarlık ve müzik sanatı yakın etkileşim içerisindedir. Libeskind'in proje ve çizimleri Arnold Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935), Eric Satie (1866-1925) ve Paul Hindemith (1895-1963) gibi bestecilerin atonal çalışmalarının mimarî karşılıkları olarak değerlendirilebilir.

Atonal ya da 'On İki Nota Müziği,' modern sonrası mimarının, modernin işlevselliğini kırmasında görüldüğü gibi, ana yapısal öge olarak işlevsel armoninin bulunmadığı müziktir. Geleneksel müziğin melodik gerilimlerinin lineer şekilde kurulmasına hizmet eden akorların oluşumuna temel sunan yedi notalı diatonik sistemin yerini on iki eşit yarım sesin oluşturduğu kromatik diziyeye bırakmasıdır. Atonal müzik, her ne kadar yirminci yüzyılın başında, on dokuzuncu yüzyılın Romantik müziğine tepki olarak ortaya çıkmışsa da (Morgan, 1991; Bailey, 1991; Ali, 1987), Romantik müziğin kendisi, on beşinci yüzyılda İtalya'da gelişip yerleşen bir kodifikasyon modelinin tarihte son noktasını oluşturuyordu (Minor ve Mitchell, 1968, 47-48). Rönesansla birlikte oluşan tonal sistemin bizi Libeskind bağlamında yakından ilgilendiren özelliği, bu müziğin, son derece kurallı (uyaklı, vezinli, tek tematik odaklı) ve Erken Rönesans İtalya'sında doğmuş olan bir şiir dilinin armonik melodiye aktarılmasını içerdiğidir (Spiller, 1992, 1-27; Arnold, 1978, 7, 19 ve devamı). Kısacası tonal müzik, bestelenen tarz şiire tabidir. Atonal müzik, Romantiklerle doruğuna ulaşan bu tarzın, tabii olduğu dil anlayışıyla birlikte ses düzeninin de değiştiği bir tarzdır.

Atonal müzikle ilişkiyi Libeskind'in Berlin Yahudi Müzesi'nde görebilmek mümkündür. Schönberg'in yalnızca iki perdesini tamamladığı üç perdelik

6. Schönberg, 1926'da taslağını oluşturduğu ve 1927'de son uyarlamalarını yaptığı *Musa ve Harun* adlı operasını, oratoryo olarak 1928'de, opera olarak 1930 ve 1932 yıllarında bestelemiştir.

7. Jencks, Libeskind'i, 'tıpkı, hayal ettiğini inşa etmeyerek çok büyük bir etki yaratan Léon Krier gibi, [ . . . ] gerçekleştirilmekle kirlenmeyen, saf projeler aracılığı ile derin etki yaratmıştır' sözleriyle betimlemektedir (Jencks, 1990, 29).

*Musa ve Harun (Moses and Aaron)* adlı operası, mimarın açıkça belirttiği gibi, Libeskind'in müze projesindeki temalarından biridir (Libeskind, 2000, 26) (6). Libeskind ayrıca bu birlikteliği, proje ile *Musa ve Harun* arasındaki ilişki üzerine 5 Aralık 1989'da Hannover Üniversitesinde bir konuşma yapacak kadar önemsemiştir (1992, 62-6). Opera, Musa'nın, "oh word, thou word, that I lack!" ifadesiyle son bulur, daha doğrusu yarım kalır: 'ey sözcük, sen, bende olmayan sözcük!' Müzikal olarak tamamlanamayan *Musa ve Harun* operası Libeskind'in binasında "Voided Void" (Boşaltılmış Boşluk) olarak mimarî karşılığını bulmaktadır (Libeskind, 1992, 62) (Resim 12, 13). 'Yahudi Müzesindeki "Voided Void", şimdiki ismiyle Soykırım Kulesi, Berlin'in eski tarihini bir şekilde sonlandıran mekândır' (Libeskind, 1999, 30).

27 metrelik kulesiyle çıplak betondan inşa edilmiş bu mekân, ne yazın ne de kışın ısıtılıp soğutulmaktadır. Sadece çatıdaki ince bir yırtıktan süzerek ışık alan bu karanlık ve soğuk mekânda (Resim 13) duyulan yalnızca kendi ayak sesiniz ve çevrenizdekilerin yankılanan ayak ses ve fısıltıdır. Ancak, bu sesler de tıpkı Schönberg'in operasının ses yitimi ifadesiyle âniden kesildiği gibi, müze görevlisinin büyük bir gürültüyle yankılanan, demir kapıyı üzerinize kapatmasıyla son bulmakta ve yerini derin, ürpertici bir sessizliğe bırakmaktadır. Libeskind'in bu mekânda yaratmak istediği kuşkusuz tarihin bir yansıması olarak toplama kamplarını anımsatmaktadır.

Mimarlık ve müzik sanatı arasındaki yakın etkileşim, Libeskind'in projelerinin yanı sıra çizimlerinde de açıkça görülmektedir. W. Kurt Forster bu ilişkiyi Libeskind'in, hem 'oda işleri' hem 'oda müziği' olarak çevirebileceğimiz *Chamber Works* adlı çizim serisi için, 'Chamber Works from the Work Chamber of Daniel Libeskind' (*Daniel Libeskind'in Odasından Oda Eserleri*) adlı yazısında, şöyle özetlemektedir: "Libeskind'in çizimlerini doğrudan müzikal kompozisyonlarla ilişkilendiren şey onların aksiyal yapısıdır: çift dayanak noktası yatayları ve düşeyleri bağlar, her öge melodi ve/ya da akor olarak varlığını bulur" (Libeskind, 1991, 121) (Resim 19).

Fakat müziğe bu yakınlık, çizimleri mimarlık alanının dışında konumlamaz; yatay ve düşey, mimarının de çerçevesini oluşturur ve ilişkileri aynı sağlamlıkta 'kompozisyona' tabidir. Ancak bu koşutluklar, yirminci yüzyıl akımlarının şiir, müzik, resim vb. yapıtlarıyla Libeskind'in çizim, proje ve giderek binalarının görüntülerini yan yana koyarak elde edilecek karşılaştırmalar, Libeskind'in ilk bakışta rahatlatıcı aşınâlık gösteren özelliğinden öteye gitmeyecektir. Bu noktada duran karşılaştırmalar, tipografi ya da kompozisyona dayanan teknik mukayeseler Libeskind'i anlamada yetersiz kalacaktır. Dada'nın aksine, örneğin, Libeskind'in maket kolajında kullandığı sözcükler rastlantısal değildir. Gerçeküstücü şiirin aksine, tipografik oyun temsili ya da imgeci değildir. Fraktal geometriyle ilişkisi ürünün görsel yanıyla sınırlı değildir. Libeskind eleştirirlerinin görsel karşılaştırma noktasında durarak vardıkları sonuçlar tartışmalıdır. Kaynaklarını, Libeskind'in projelerinin henüz uygulanmadığı, mimarın Léon Krier'nin yanına yerleştirildiği dönemden almaktadırlar (7). Daha çözümleyici bir bakış, Libeskind'deki çok disiplinliliğin, mimarın tarihi mimariye devşirmesinde başlıca yöntem oluşturduğunu gösterecektir. En başta, bunun bir proje anlatım yöntemi oluşturduğunu gösterecektir.

## ÇİZİM

Libeskind, mimarisini “hem geometrik öge hem de bir metafor olarak” ‘çizgi’lerle ifade etmektedir (Atalay-Frank, Ekincioğlu, 2001 içinde, 40-1). 1979’da ürettiği *Micromegas* (Küçükbüyükler) çizim serisi bu ifadenin en yetkin örnekleri arasında yer almaktadır. Söz konusu çizimler üzerine Libeskind düşüncelerini, “[b]u çizimler, bilincin daha derin bir katmanında, çekirdeğinde istençli ile istençsiz arasındaki çatışmayı barındıran geometrik düzenin kendi iç dünyasını yansıtmaya arayışındadır” sözleriyle ifade etmekte (1991, 15); Libeskind çiziminin somut geometrik boyuttan öte mecazî boyut taşıdığı yorumunu böylece haklı çıkarmaktadır. Eisenman, “*Representation to the Limit: Writing a ‘Not-Architecture’*” adlı yazısında, Libeskind’in *Micromegas*’taki çizimlerini, okur tarafından okunması gereken birer metin olarak tanımlamış ve tam da bu nedenle çizimlerini *not-architecture* (mimarî olmayan) olarak nitelendirmiştir (Libeskind, 1991, 120). Libeskind çizimini ‘mimarî olmayan’ olarak betimleyen Eisenman bir bakıma haklıdır: Çizginin ürettiği geometrik düzen, Libeskind’in belirttiği gibi, ‘bilincin daha derin bir katmanında, çekirdeğinde istençli ile istençsiz arasındaki çatışmayı’ barındırıyorsa, çizgilerin işaret ettiği şey mimarî bir şey değildir. Bu durumda, Atalay-Frank’ın “metafor” betimlemesinden de öte, çizim alegorik bir söylemdir. Metaforun işaret ettiği somut bir nesne vardır. Alegorinin metafordan bir farkı ise, alegorinin işaret değil, *ima* etmesidir; çünkü alegori, nesnelleşmeyen, hattâ dile dökülemeyen bir durumun anlatımıdır. O şey doğrudan ifade edilmediği için, başka bir şey anlatılır. Bu anlatım alegoridir (8). Ancak bir başka bakıma, Eisenman’ın ‘mimarî olmayan’ betimi hatalıdır, çünkü Libeskind’e göre bu alegorik çizim, mimarinin ta kendisidir.

*Micromegas: The Architecture of End Space* (Küçükbüyükler: Mekân Sonunun Mimarisini) adlı seri, on çizimden oluşmaktadır (9). Sırasıyla *Maldoror’s Equation* (Maldoror Denklemi) ile *Arctic Flowers*’ı (Kutup Çiçekleri) gösteren **Resim 25** ve **26**’da örneklendiği gibi bu on çizim birbirine çok benzemektedir; ayırt edilmeleri neredeyse imkânsızdır; aslında birbirlerinde ikame edebilirler. Nitekim aralarındaki farkı Libeskind, Jacques Derrida’nın *différance* kavramıyla ifade etmektedir (Libeskind, 1991, 38) (10). *Micromegas*’ın on çiziminin hem farklı hem aynı olmasını Libeskind şöyle açıklamaktadır:

“Eğer denge ulaşılabilir olsaydı, çok zaman önce ulaşılabirdi. Dengeye ancak iki durumda ulaşılabilirdi. Biri, gerçek belirsiz ya da anlaşılacak olduğunda; ki bu, dengenin belirsizlik bağlamında ulaşılabilir olduğunu savunan bir tür Heisenberg/Mondrian varsayımdır. Bu, gerçekleşmedi. Öbür yanda dengeye, dünyanın küresel bir anlamı olduğu varsayılarak ulaşılabilirdi; sınırsız fakat sonlu bir anlam, bir başka deyişle Einstein’ın anlamı, mitolojinin anlamı varsayılarak ulaşılabilirdi. Fakat belirtmeye gerek bile yok, bu gerçekliklerin ikisi de deneyimlenmedi ve deneyimlenmeyecek. Sonuçta elimizde olan, süregelen bir temelde değişen ve ebedî bir eksiklik ve farklılık üreten dünya mekânının şekli. Benim üzerinde konuşmayı ve araştırmayı denemek istediğim işte mekânın bu şekli, ‘denemek’ istediğim, çünkü bu konuşma için bugün henüz bir dile sahip değiliz (1991, 38).

*Micromegas* çizimleri adları üzerinden bize araştırma yolları açmaktadır. Örneğin ‘Maldoror Denklemi’ni araştırmaya başlarken, gerek Libeskind’in Heisenberg’den Einstein’a uzanan referanslarını gerek ‘denklem’ sözcüğünün çağrıştırdığı yolu izleyip, öncelikle matematik ve fizik alanlarını araştırdığımızda bir paradoksla karşılaşırız: Matematikte de fizikte de ‘Maldoror Denklemi’ adlı bir denklem ya da problem yer almamaktadır. Fakat *Maldoror* sözcüğüyle edebiyat tarihinde

8. Alegorinin asal işleyiş yönteminin ima olduğu ve bu yönde, metaphor dahil tüm diğer mecazların dışında yer aldığı ve temsiliyeti kırdığı görüşü için bkz. Benjamin, 1977, 251; 1983, II: 587; 1990, 119-37, 154-60.

9. *Micromegas*’da yer alan on çizimin adları sırasıyla şöyledir: *The Garden* (Bahçe), *The Sections* (Zaman Bölümleri), *Leakage* (Sızıntı), *Little Universe* (Küçük Evren), *Arctic Flowers* (Kutup Çiçekleri), *The Burrow Laws* (Sığınak Kanunları), *Dance Sounds* (Dans Sesleri), *Maldoror’s Equation* (Maldoror Denklemi), *Vertical Horizon* (Dikey Ufuk), *Dream Calculus* (Rüya Kalkülüsü).

10. Derrida’nın *différance* kavramı ile Libeskind mimarisinin ayrıntılı açıklaması için bkz. Maden, 2008b, 59-81, 136-79.

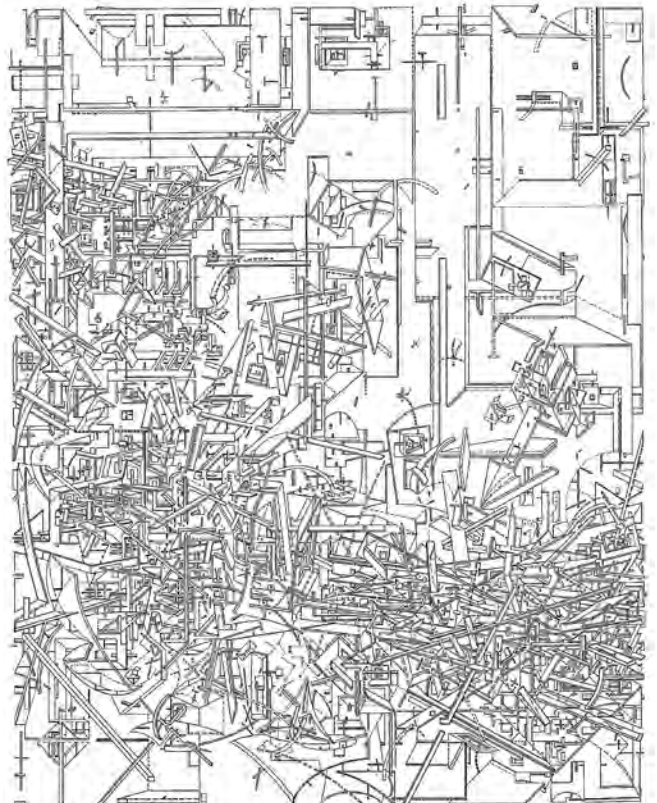
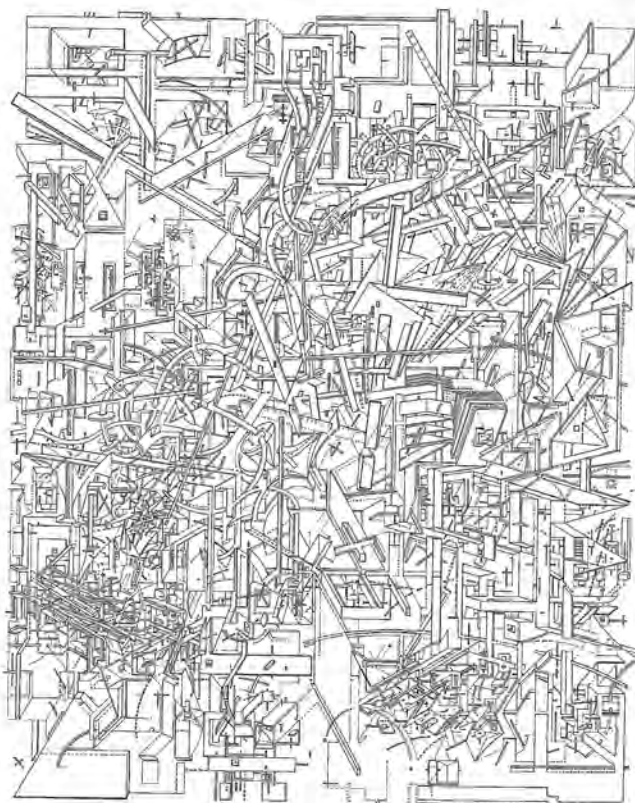


karşılaşmaktayız. 1846'da Uruguay'da doğup 1870'te Paris'te ölen Comte de Lautréamont'un (asıl adı Isidore Lucien Ducasse), *Les chants de Maldoror* (*Maldoror Şarkıları*) adlı 'şiir' kitabı ilk olarak 1868'de yayımlanmıştı. İçerdiği şiddet, tutku, küfür ve de ortografik/tipografik geleneğe karşı çıkışlardan olsa gerek, Lautréamont 1868'de kitabı anonim olarak yayımlamış; 1869'daki ikinci basımını gerçekleştiren Belçikalı yayıncı aynı nedenden 1874'e kadar kitabın dağıtımını ve satışını engellemiş; eserin 1890 Fransız basımı ise, ölümünden yarım yüzyıl sonra André Breton ve Gerçeküstücüler tarafından baş tacı edilinceye kadar tükenmemiş; Lautréamont adının 'Gerçeküstücülüğün Babası' olarak betimlenmesini getirmişti. Erken Gerçeküstücü resim, Lautréamont'un 'şarkılar'da betimlediği imgelerin tuvale aktarılmasıyla oluşmuştur. 'Lautréamont' adını ise Ducasse, Eugène Sue'nün aynı isimli 1873 romanının zamanı için cüretkâr kahramanından almıştır (Avni, 1984).

Lautréamont'un 'şarkılar'ının kapsamlı çalışması bu makalenin temel hedefi değildir, ancak 'Maldoror Denklemi' Libeskind'in mimarî çizimlerinin Sürrealizmdeki köklerine işaret etmektedir. Lautréamont'un 'şarkılar'ı kesinlikle geleneksel anlamda 'şarkılar' değildir. Bunlar ilk bakışta kaotik bir dünyaya hareket eden dramatik düzyazı-şiirlerin aksine, sonunda somutlaşan ve tanımlanabilen bir duruma işaret etmektedir. Libeskind'in çizimlerini bu şarkılarla birlikte ayrıntısıyla okumanın verimli sonuçlar üreteceği açıktır. Ancak, bu noktada Maldoror şarkılarının Petrarca şarkı geleneğiyle olan ilişkisinin, Libeskind çizimlerinin Alberti çizim geleneğiyle olan ilişkisine koşut olduğunu belirtmekle yetinmeliyiz. Vurgulanması gereken, Libeskind'in Gerçeküstücülüğe olan borcunu, mimarlık tarihçilerinin genellikle incelediği düzeyde, yalnız üslûpsal, Emre Arolat'ın deyişiyle "görüntüsel" odaklı, terimlerle ya da

**Resim 25.** Daniel Libeskind, *Küçükbüyükler: Maldoror Denklemi*, 1979 (Libeskind, 1991, 29).

**Resim 26.** Daniel Libeskind, *Küçükbüyükler: Kutup Çiçekleri*, 1979 (Libeskind, 1991, 21).



11. 19 Eylül 2007 tarihinde Emre Arolat'la dekonstrüktif mimarlık üzerine gerçekleştirdiğimiz söyleşide, mimar şöyle diyordu: "[...] yapının bitmiş halinin nasıl gözükmeye başladığına, onun arkasındaki idealle, iddiayla, çabayla veya onun duruşundaki muhalefete uğraşmayan, sadece bir yapıya bakıp o yapının görünüşüne göre karar veren bir kategorizasyonu doğru bulmuyorum. [...] Dünyada mimarlık işiyle uğraşan insanların da, çok önemli bir bölümü mimarlığı görüntüsel bir şey olarak kavıyor, öyle açıklamlandırıyor ve öyle tarif ediyor." (Arolat, 2007).

biçimci eşleştirmelerle değil (11); Gerçeküstücülerin bizzat beslendikleri köklerin ta kendisine giderek ifade etmiştir. Bu kök, unutulmuş olan Lautréamont'dur. Belleğin mimarisi, unutulmuş olan bu kökü hatırlamıştır. Ancak bu noktaya ulaşmak için geçmemiz gereken güzergâh, Libeskind'in gerçekleştirilmiş mimarî projesini anlamak için geçmemiz gereken yollar kadar dolambaçlıdır.

Çizimler bize radikal çıkışlarıyla bilinen Libeskind'in temsiliyet sorununa nasıl yaklaştığını da göstermektedir. Yine Eisenman'ın ifadesiyle:

"Libeskind'in çizimleri bu mimarî çizim geleneğinin bir eleştirisidir. Geleneksel mimarî çizim dünyası içerisinde belki de yalnızca Aldo Rossi bugün mimarlıkta böyle bir çizim kritiğini başarabilmiştir, gerçekleştirilmiş bir yapının bir çizimin temsili haline geldiği yerdeki temsiliyet biçiminin bir tersyüz veya altüst edilmesi [*inversion*]. Libeskind ise, böyle bir tersyüz veya altüst etmeyle de temsiliyetle de ilgilenmez. Onun ilgilendiği şey, parçaları ayrıştırmaktır [*de-assembly*]. Yazılı metin için dekonstrüksiyon ne ise çizim için dekonstrüksiyon-toparlama [*deconstruction-assembly*] odur" (Libeskind, 1991, 120).

Libeskind'e göre mimarî çizim işlevsel temsiliyetinin dışında başka bir anlamı daha ifade eder ki, "ne gerçekleşecek, ne gerçekleşmesi öngörülmüş, ne düşlenen, ne ütöpik, ne de fantastik olmayan, başka bir deyişle, kendi dışındaki hiçbir mimarî gerçekliğe referans vermeyen bir çizimi bu sayede icat edecektir" (Tanyeli, Ekincioglu 2001 içinde,12). 1970'li yıllarda gerçekleştirmiş olduğu çizimleri temsili bir mimarlığın göstergesi olarak nitelendirilmezken, yapıları inşa edilmeye başladığında Libeskind'in mimarisi simgesel ve temsili olmakla eleştirilmeye başlanmıştır (Heynen, 1999, 200; Papadakis, 1993, 9, 11; Tanyeli, Ekincioglu 2001 içinde, 11-3). Papadakis, Berlin Yahudi Müzesi planının parçalanmış da olsa Davud'un yıldızının temsilenin oluştuğunu ve merkezde yer alan boşluğu örnek göstererek yapının tamamıyla simgesel göndermeler üzerine kurulu olduğunu belirtmiştir (1993, 9) (**Resim 3**). Yirminci yüzyıl mimarlığında mimesis eleştirisi üzerine belki de en kapsamlı kitabı yazmış olan Heynen ise, projenin mimetik olduğunu, Alman ve Yahudi kültürü arasındaki kopan bağları birleştirmeyi amaçladığını öne sürmüştür (1999, 200). Benzer şekilde Uğur Tanyeli de "Mimarısiz Temsiliyetten Temsiliyetin Mimarisine" adlı yazısında, Libeskind'in çizimleriyle "mimarî temsiliyetin sınırlarını sorgula[dığını]," ancak daha sonra "güvenli sulara geri dön[düğünü]" vurgulamıştır (Ekincioglu, 2001, 16).

## SONUÇ

Libeskind gerek 1970'li yıllarda geleneksel mimarî çizimin sorgulamalarına dayanan çizim serileri ile, gerekse 1980'li yıllardan başlayarak bellek ve tarih kavramları üzerinden sorgulamalara dayanan mimarî projeleri ile mimarlıkta nerede durduğunu ve tavrını açıkça belli etmiştir. Bu yalnızca mimarî eserlerinde değil, bu konuda yazmış olduğu metinlerde de apaçık okunabilmektedir. Çizimleri temsiliyetin ötesinde bambaşka bir yönü işaret etmektedir ki, binayı uygulamak için kullanılan ve parasal bir değeri ifade eden bir araç olmanın ötesine geçmeyi başarabilmiştir. Pek çok eleştirmen, izleyici ve diğerleri tarafından anlamlandırılmayan çizim ve kolajları aslında mimarî çizimin basite indirgenemeyecek kadar değerli olduğunun birer kanıtıdır belki de. İşte bu nedenle, herkes tarafından kolaylıkla algılanabilen temsili birer araç oluşturmaları bilinçli bir şekilde engellenmiştir. Benzer şekilde mimarî projeleri de klasikleşmiş geleneksel mimariye karşı çıkan sorgulamalara dayanmaktadır. Bu sorgulama hem

modern ve postmodern tartışmaların neden olduğu biçimsel ve üslûpsal kaygıların ötesine geçerek alışageldiğimiz mimarî kalıpları kırmakta hem de indirgemeci tarih anlayışına karşı çıkararak tarihsel belleği muhafaza etme arayışı içerisinde mimarının kural ve sınırlarını yeniden tartışmaktadır.

#### KAYNAKLAR

- AKAY, A. (1991) *Tekil Düşünce (Modern Fransız Toplum Bilim Düşüncesi)*, AFA Yayıncılık, İstanbul.
- ALBERTI, L. B. (1486) *De re aedificatoria, On the Art of Building in Ten Books*, tr. by J. Rykwert et al. (1988) MIT Press, Cambridge, Mass. and London.
- ALİ, F. (1987) *Müzik ve Müziğin Sorunları*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- APOLLINAIRE, G. (1918) *Selected Poems*, tr. by O. Bernard (1965) Anvil Press, London.
- APOLLINAIRE, G. (1986) *Yağmur Yağıyor, Dünya Güllü*, çev. G. Durusoy ve Ahmet Necdet, Adam, İstanbul.
- ARNOLD, D. (1978) *Monteverdi Madrigals*, British Broadcasting Corporation, London.
- AROLAT, E. (2007) *Yayımlanmamış kişisel röportaj*, İstanbul, 19 Eylül 2007.
- AVNI, O. (1984) *Ties, ties et ties: Figures, syllogismes, récit dans "Les chants de Maldoror"*, French Forum, Lexington.
- BAILEY, K. (1991) *The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BENJAMIN, W. (1977) *Über den Begriff der Geschichte, Illuminationen*, Suhrkamp, Frankfurt.
- BENJAMIN, W. (1983) *Das Passagen-Werk*, ed. Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt.
- BENJAMIN, W. (1990) *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, ed. Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt.
- BRIGGS, J. (1992) *Fractals: The Patterns of Chaos*, Thames and Hudson, London.
- DE MAN, P. (1986) *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- DUCASSE, I. (1978) *Poésies and Complete Miscellanea by Isidore Ducasse also Known as Lautréamont*, çev. A. Lykiard, Allison and Bushy, London.
- EKİNCİOĞLU, M., der. (2001) *Daniel Libeskind*, Boyut Yayıncılık, İstanbul.
- FICINO, M. (1578) *Commentarium Marsili Ficini florentini in "Convivium" Platonis, de amore. Le commentaire de Marsille Ficin sur "Le Banquet" d'amour de Platon*, ed. by S. Murphy, tr. by S. Silvius (2004) H. Champion, Paris.
- GEORGIADIS, S. (1989) *Sigfried Giedion: eine intellektuelle Biographie*, Amman, Zürich.
- GIEDION, S. (1928) *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Klinkhardt und Biermann, Leipzig.

- GIEDION, S. (1929) *Befreites Wohnen*, Orell Fussli, Zürich.
- GIEDION, S. (1941) *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- GÜZER, C.A., ed (1996) *70 Sonrası Mimarlık Tartışmalar*, Mimarlar Derneği 1927 Yayını Ankara.
- HAMILTON, E., HUNTINGTON, C. (1961) *Plato: The Collected Dialogues*, Princeton University Press, Princeton.
- HENDERSON, L. D. (1983) *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, New Jersey, Princeton.
- HEYDEN, H. (1999a) *Architecture and Modernity: A Critique*, MIT Press, London.
- JENCKS, C. (1978) *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, London.
- JENCKS, C. (1990) *The New Moderns: From Late to Neo-Modernism*, Academy Editions, London.
- LIBESKIND, D. (1991) *Countersign*, Academy Editions, London.
- LIBESKIND, D. (1992) *Erweiterung des Berlin Museums mit der Abteilung Jüdisches Museum, Extension to the Berlin Museum with Jewish Museum Department*, ed. K. Feireiss, Ernst and Sohn, Berlin.
- LIBESKIND, D. (1994) *An Architectural Design Interview, Deconstruction III*, Academy Group, London; 15-8.
- LIBESKIND, D. (1996) *A Conversation Between the Lines with Daniel Libeskind, El Croquis* (80) 6-29.
- LIBESKIND, D. (1997) *Radix-Matrix: Architecture and Writings*, Prestel-Verlag, München and New York.
- LIBESKIND, D. (1999) *Jewish Museum Berlin*, G+B Arts International, Berlin.
- LIBESKIND, D. (2000) *The Space of Encounter*, Universe Publishing, New York.
- LIBESKIND, D. (2001) *Mimarlık ve Anı*, çev. B. Çimen, *Yapı*, (2002), (252/11) 78-80.
- LIBESKIND, D. (2004) *Breaking Ground: Adventures Life and Architecture*, Riverhead Books, New York.
- LIBESKIND, D. (2005) *Konferans Notları*, Arkitera Mimarlık Merkezi, *ARKIMEET: Daniel Libeskind Mimarlık Konferansı*, İstanbul: Harbiye Askeri Müze Kültür Sitesi Konferans Salonu, 29 Kasım 2005.
- LYOTARD, J. F. (1984) *Postmodern Durum: Postmodernizm (The Postmodern Condition: A Report on Knowledge)*, çev. A. Çiğdem (1990), Ara Yayıncılık, İstanbul.
- MADEN, F. (2008a) *Dinamizm, De-Konstrüktivizm ve Aykırı Mimarlık: Coop Himmelb(l)au, Arredamento Mimarlık* (2) 35-39.
- MADEN, F. (2008b) *Between Deconstructivist Architecture and Hyper-Historicism: Daniel Libeskind and Turkish Architects*, yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, İzmir.

- MINOR A.C., MITCHELL, B. (1968) *A Renaissance Entertainment*, University of Missouri Press, Columbia.
- MORGAN, R. P. (1991) *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*, W. W. Norton and Company, New York.
- OECHSLIN, W. (1981) Von Piranesi zu Libeskind: Erklären mit Zeichnung=From Piranesi to Libeskind: Explaining by Drawing, *Daidalos* (1: 9) 15–35.
- PAPADAKIS, A. (1993) *Theory and Experimentation: An Intellectual Extravaganza*, Academy Editions, London.
- PICABIA F. (1920) Dame!, *DadaPhone* 7 [Mart 1920]
- PLATON (1961) Phaedrus ve Res publica, *Plato: The Collected Dialogues*, tr. by R. Hackforth and P. Shorey, eds. E. Hamilton, C. Huntington, Princeton University Press, Princeton, NJ.
- SPILLER, M.R.G. (1992) *The Development of the Sonet*, Routledge, London, New York.
- STEAD, N. (2000) The Ruins of History: Allegories of Destruction in Daniel Libeskind's Jewish Museum, *Open Museum Journal* (2: 8) 1-17.
- TOKYAY, V. (2002) Yahudi Müzesi Üzerine, *Yapı* (252: 11) 68-77.
- TUNATAŞ, O., der. (1996) *Mimari Akımlar I ve II*, Yem Yayın, İstanbul.
- TÜMER, G. (2004) *Ve Mimarlık*, Literatür Yayıncılık, İstanbul.
- VENTURI, R.(1990) *Complexity and Contradiction in Architecture*, Butterworth Architecture, London.

Received: 04.03.2008; Final Text: 29.04.2009

**Keywords:** Daniel Libeskind; Berlin Jewish Museum; architectural drawing; memory and history; modern and postmodern architecture.

#### **BROKEN REPRESENTATION: MEMORY, HISTORY AND ARCHITECTURE IN LIBESKIND**

Attributing primary importance to “memory” and “history,” Libeskind’s architecture is often generated along lines, voids, intersecting geometries and skewed angles to express the feelings of loss, absence, and memory and is described as the reinterpretation of *human history*, rather than exclusively of *architectural history*. Libeskind establishes his projects on certain traces, signs, references and symbols he gathers from the environment and integrates the building in the city itself and in the history of the city. In this respect, it is not possible to consider the building independently of its environment. However, these traces and references endow the building with symbolic meanings and therefore compel most commentators to regard the building as representational architecture. While his drawings during the 1970s were not considered as signs of a representational architecture, after his buildings started to be constructed, Libeskind’s architecture started to be criticized as being symbolic and representational. In order to determine whether or not Libeskind’s drawings and buildings are representational, the article focuses on explicating firstly his understanding of history, as he explicitly neither leaves history aside like the moderns nor undertakes the eclectic use of

history as is the case in the postmoderns. This demonstration equally requires a discussion of modern and postmodern architectures in order to establish Libeskind's critique of the two. Similarly, the paper demonstrates the function of the architect's unconventional mode of architectural drawing and the uses he makes of other disciplines ranging from music to mathematics and poetry, in order to embed this demonstration in Libeskind's critique of the tradition of representational architectural drawing. Libeskind is not after protecting traditional architecture; on the contrary, he is after preserving the history of architecture and most importantly, the historical memory. His approach in order to preserve historical memory is not subject to the forces of either the economic market or the daily formations.