

KAPALI YAPILARI İMDAT ÇIKIŞLARIYLA BULUŞTURMAK: DAEDALOS'UN LABİRENTİNDEN VİTRUVİUS'UN YAPITINA UZANAN ONTOLOJİK İLİŞKİLER

Barişcan DEMİR*

Alındı: 29.11.2020; **Son Metin:** 11.11.2021

Anahtar Sözcükler: Daedalos; Vitruvius; labirent; kapalı yapılar; imdat çıkışları.

1. Eski Yunancada *aporia*, çıkmaz, güçlük ve çıkış yolu olmayan gibi anlamlara gelmektedir (Liddell ve Scott, 1996, 215).
2. Eski Yunancada *euporia*, güçlüğün ortadan kalkışı, çıkış ve refah gibi anlamlara gelmektedir (Liddell ve Scott, 1996, 727).
3. Eski Yunancada *khaos*, uçurum, sonsuz karanlık ve kaos gibi anlamlara gelmektedir (Liddell ve Scott, 1996, 1976).
4. Eski Yunancada *kosmos*, düzen, evren ve ahenkli bir muntazamlık gibi anlamlara gelmektedir (Liddell ve Scott, 1996, 985).

GİRİŞ

Yola bir soruyla koyulalım: Düşüncenin mimarisini, diğer bir deyişle düşüncenin çoklu kuruluş modellerini, mimarının düşüncesiyle birlikte ele alabilir miyiz? Mimarlıkla felsefeyi buluşturmayı arzulayan böylesi bir birliktelik biçimini düşleyebilmek için, belki de mimarlığı yeniden düşünürken, düşüncenin de yeni bir mimarisinden bahsetmemiz gerekir. İki alanda da yeni olanı dile getirebilmek için, sırf düşüncenin onun mimarisine değil, aynı zamanda mimarlığı da onun düşüncesine doğru kıvrırmayı; hatta bu kıvrımın kendisini de, söz konusu iki alanı buluşturacak olan o yeni biçim olarak belirlemeyi denemeliyiz. Deleuze'ün (1988), labirentin aynı zamanda sonu gelmez bir kıvrımlar çokluğu olduğuna da işaret ettiğini hatırlayıp, yapıtı "canlı bir labirent" olarak gören Borges'in düşlerini de sahiplenerek, yeni olanı ortaya koyma iddiasıyla dile gelen her düşüncenin, bir yönüyle de bir labirent inşa etmekte olduğunu söyleyebiliriz (Boges ve Burgin, 1994, 36). Eski yapıda barınan *aporia*'ları *euporia*'ya ulaştırma amacı taşıyan böylesi bir düşünce mimarlığı, bir yandan geçmişin yolundan yeni adımlarla ilerleyerek eski problemleri çözmeli, bir yandan da henüz orada olmayana doğru ilerleyebileceği yeni patikalar açmalıdır (1)(2). Açılmış olan her yeni patika da, geleceğe el verircesine, düşüncüyü yine ve yeni *aporia*'larla buluşturacaktır. Bu durum, Ergül'ün (2010, 118) "gönüllüce içine girilen bir döngü" olarak ifade etmiş olduğu, felsefenin sonu gelmez gibi görünen döngüsel seyrine, art arda yıkılıp kurulan labirentlerin ilişkilerine işaret etmektedir. Hesiodos (2006, T, 116-136), düşüncüyü *khaos*'la, yani mutlak yutuluşa işaret eden bir uçurumla başlatmış; ardından da bu zeminsiz uçurumun yuttuğu doğa unsurlarını karanlıktan kurtarmak adına, onları sırayla açıklayarak, düşüncüyü *kosmos*'a ulaştıracağını umduğu bir anlatıyı inşa etmiştir (3)(4). Bu şekilde Hesiodos, hem bir düzenleme denemesi olarak geliştirilen ilk labirentin mimarı hem de ürettiği yeni *aporia*'larla birlikte, gelecekte el alırcasına, düşüncenin mimarlığının sonu gelmez gibi görünen döngüsünün ateşleyicisi olarak belirmektedir. Hesiodos'un

* Department of Philosophy, Faculty of Letters, Hacettepe University, Ankara, TURKEY

*khaos'*u *kosmos'a* ulaştırmak amacıyla inşa ettiği mitolojik labirentin ardından, sözü, geçmişin *aporia*'larına işaret eden felsefe devralmış ve düşüncenin mimarisini yine ve yeni bir *kosmos*'la buluşturmak amacıyla yeni labirentler ve yeni *aporia*'lar bina ederek günümüze dek ilerlemiştir.

Günümüzde düşüncenin mimarisinin içine sürüklendiği temel *aporia*, felsefenin, sonu daima nihilizme varan iki uçlu ilerleyişinden doğmaktadır. Bir yanda Hegel'le doruk noktasına varmış olan kapatan-oluş sistemleriyle birlikte düşünceyi mutlak *kosmos'a* ulaştırmayı deneyen hat; diğer yandaysa Derrida'yla birlikte yükselişe geçen ve katı olan her şeyi buharlaştırmak amacıyla tüm sabit anlamları sökerek düşünceyi mutlak *khaos'a* ulaştırmayı deneyen hat söz konusudur. Düşüncenin mimarisinde açığa çıkan bu iki eğilimin bir benzeri, mimarinin düşüncesinde de gözlemlenmektedir. Modern mimarinin öncüleri Le Corbusier ve Mies van der Rohe'nin üretim ve mekânda standardizasyonu hedefleyerek geliştirdikleri kesinlik kategorileriyle mimarinin düşüncesini mutlak *kosmos'a*; bunun karşısında Venturi'nin ateşlediği tutarsızlık ve daimi karmaşıklık ilkelerine sırtını yaslayan postmodern mimarlık teorileri ise, düşünceyi mutlak *khaos'a* doğru çekmeye çalışmaktadır. Farklı patikalardan ilerliyor gibi görünen bu dört hat, son kertede aynı *aporia*'yı üreten bir mimari etkinliği gerçekleştirilmekte, çünkü tüm bu yolların sonu, asli anlamda yeni olanın hayata geçmesinin olanaksızlığına çıkmaktadır. Farklı ellerle açılan aynı nihilizmin uçurumu, bu şekilde yeninin olanağını yutmaktadır. Böylesi bir olanak, ne mutlak *khaos'*un yarattığı zeminsizliğin üzerinde ayakta durabilir ne de mutlak *kosmos'*un geride bıraktığı hatıralar mezarlığında düşlenebilir. Asli anlamda yeni olana dair böylesi bir düş, düşünceyi *khaos* ve *kosmos* uçlarına doğru sürüklemeyi deneyen bu bipolar eğilimlerde değil, onların simbiyotik ilişkisinde, deyim yerindeyse bir tür *khaosmos'*ta düşlenebilir. İlk Joyce'un (2012, 118) *Finnegans Wake*'te "herkes, her yer ve her şeyin birbirine her şekilde bağlı olduğu Alle'nin *khaosmos*"u sözleriyle andığı; ardından Deleuze'ün (2004, 48), Joyce'a da atıf yaparak "iki dizinin görelilik olarak yer değiştirmesini ve fazlaşmasını sağlayan paradoksal bir unsur" olarak kavramsallaştırdığı *khaosmos'* tur burada söz konusu olan. İkili dizilerin fazlaşmasının ve görelilik olarak yer değiştirmesinin sebebi olan bu rastlantısal *khaosmos*, artık ne Tanrı'ya ne de mutlak yutuluşa, diğer bir deyişle ne sabit bir *kosmos'a* ne de sonsuz bir *khaos'a* indirgenebilir. Deleuze'ün sözleriyle ifade edecek olursam, ne *aion*'dan doğan amansız düz çizgiye ne de *khronos*'tan doğan tek merkezli ya da çembersel dönüşe indirgenemeyen *khaosmos'*un hareketi, Borges'in labirentlerin en korkuncu olarak andığı ebedi dönüşe benzer bir harekettir (Deleuze, 2004, 201) (5). Böylesi bir labirentte, hem *khaos* hem de *kosmos* kendi mutlaklık iddiasını daha en baştan kaybetmekte, tıpkı *uroboros'*un hareketindeki gibi birbirine geçmekte, deyim yerindeyse ortaklaşmaktadır (6).

Eski Yunan ontolojisiyle ilişkisinde Daedalus ve Vitruvius'un yeniden değerlendirileceği bu yazıda da, hem yeni olanı dile getirmek hem de günümüz mimarisini ve mimarinin düşüncesini kuşatmış olan *aporia* ablukasına sıkışmamak adına bina edilecek olan labirent, Borges'in korkulu rüyası olan *khaosmos'*un ikili hareketiyle oluşturulacaktır. Deleuze'ün öğrencisi olan Cache onunla yapılan söyleşilerden birinde, klasik mimari metinlerine dair sabit ve hatalı hatıralar oluşturulduğunu, entelektüelin görevininse bu hatıraları bozmak, sanat tarihinin tutucu yayılımıyla savaşmak olduğunu ifade etmiştir (Cache ve Girard, 2013, 99). Cache (Cache ve Girard, 2013, 98), her ne kadar felsefedeki bu tavrı yaratanın Deleuze olduğunu düşünse de, aslında Heidegger'in destrüksiyon etkinliğinin mirası olan bu kavrayış, daha sonra Deleuze'ün (2009a,

5. Metnin devamından da anlaşılacağı gibi, Deleuze'ün *khaosmos* kavramını, filozofun henüz Guattari'yle birlikte yazmaya başlayarak yapısalcılıktan görece uzaklaşmamış olduğu *Anlamın Mantığı* isimli kitabını da kapsayan düşünce döneminin temel olarak kullanıyorum. Guattari (1995, 78-81), *khaosmos*'i, kendinde hiçbir meta ya da hiçbir genellik barındırmayan bir karmaşıklığın ontolojik örüntüsü olarak gördüğü *khaos*'la besleyerek, onu bir tür silah olarak yapısalci psikanalizin karşısına çıkarmayı denemiştir. Deleuze ise, *Anti-Oidipus* öncesinde geliştirdiği düşüncelerinde, yüzeyi derinlik ve yükseklikle birlikte yakalamayı deneyen, ancak bu şekilde ortadan başlanabileceğine işaret eden, diğer bir deyişle *khaos'a* olduğu kadar *kosmos'a* da sırtını yaslamaktan asla geri durmayan bir topoloji geliştirmiştir. Bu topoloji, Deleuze'ün "Yapısalcılığı Nasıl Ayırt Ederiz?" isimli harikulade metnin de gösterdiği gibi, yapısalcılığı karşısına almak şöyle dursun, tam da ondan beslenerek doğan bir düşünce olarak belirlemektedir.

6. Eski Yunancada *uroboros*, kuyruğunu yiyen yılan anlamına gelmektedir (Liddell ve Scott, 1996, 1274).

7. Heidegger'in destruksiyon etkinliğini Derridacı mutlak yıkım etkinliği olan dekonstrüksiyondan ayıran temel unsur, Heidegger'in (2003, 71-3) sırf geçmişin *aporia*'larını bularak onu soyutlamamın, diğer bir deyişle felsefe tarihini yok etmenin değil; geçmişin işaret ettiği ufka sahip çıkarak, geleneğin oluşturduğu bütünü sökerek yeniden dizmenin peşinde olmasıdır. Inwood (1999, 183) tam da bu nedenle, düşünce tarihi ile kurduğu ilişkiyi destruksiyon olarak adlandırmış olan Heidegger'in, Almancada yıkım anlamına gelen *Zerstörung* yerine Latince "inşa edilmiş olanın yeniden düzenlenmesi" anlamına gelen *De-struktion* ifadesini seçmiş olduğunu belirtmiştir. Deleuze (2009a, 23) "İssiz Adalar" isimli yazısında, ne yazık ki Heidegger'in adını anmadan, fakat onun destruksiyon etkinliğinde açığa çıkan yeniden-düzenleme kavrayışına sırtını yaslayarak, "ıssız adadan hareketle oluşan şeyin, yaratma değil yeniden-yaratma, başlangıç değil yeniden-başlangıç olduğu"nu ifade etmiştir.

23) mutlak kökeni sembolize eden "başlangıç"la "yeniden-başlangıç" arasında yapacağı kurucu ayrıma işaret etmektedir (7). Nuh mitosunu anan ve yeniden-başlangıç temasının çoğunlukla kendisini mitolojide gösterdiğini ifade etmiş olan Deleuze'un (2009a, 24) yolundan giderek, son kertede Vitruvius'a dair oluşturulmuş olan hatalı hatıraları bozup yeniden kurmayı amaçladığım bu çalışmaya, öncelikle mimarlık alanında böylesi bir *khaosmos* hareketinin yolunu açacak olan bir mitosunu yeniden değerlendirerek başlayacağım.

Mimarlık ve mimar kavramlarının kendileri, yalnızca iştihim imgeleri belli bir durağanlığa sahip olup anlamları düşünce tarihi boyunca dönüşerek ilerlemiş olan unsurlardır ve elbette sanat tarihi geleneği de bu dönüşümlerin farkındadır. Örneğin Tanyeli (2004, 13, 15), Ficher von Erlach'ın farklı yer ve zamanlara ait mimarlık nesnelere aynı kitapta buluşturulmasıyla birlikte, bir tür yerötesi ve zamanötesi mimarlık kavramının doğduğunu ve mimarlığı bir kez yerötesi kıldıktan sonra onu sabitlemenin hiçbir yolunun olmadığını ifade etmiştir. Bu nedenle mimarlık kavramı daima dönüşüm içerisinde olan, hatta kısa süre önce mimarlık olmadığı söylenenlerin bugün mimarlığa dâhil bile edilebildiği bir unsur olarak belirlemektedir (Tanyeli, 2014, 19). Tıpkı mimarlık gibi mimar kavramı da yalnızca fonetik bir durağanlığa sahip olup anlamı durmaksızın dönüşen bir diğer unsurdur. Örneğin Romalı mimarlardan, inşaatta, mühendislikte, arazi ölçümünde ve planlamada da uzman olmaları beklenirken, Ortaçağ'da mimar yalnızca bir taş ustası olarak değerlendirilmektedir (Kostof, 1986, 28, 97). Rönesans'la birlikteyse, artık mimarın etkinliğiyle zanaatkârın etkinliği arasında hiçbir ortak yan kalmamış (Kostof, 1986, 125-126), on altıncı yüzyıla gelindiğindeyse nihayet mimarlık ayrı bir meslek olarak şekillenmeye başlamıştır (Ackerman, 1954, 3). Rönesans'ta mimar, artık tasarladığı anıtları önceden tamamlanmış bir planın sabitleyici fikrine değil, sürekli bir değişime açık ve esnek izlenimlere dayandıran bir meslek erbabı olarak açığa çıkmıştır (Ackerman, 1954, 9). Bu örneklerin gösterdiği gibi, sanat tarihçileri elbette mimar ve mimarlık kavramlarının daima dönüşmekte olduğunu farkındadır. Tam da bu nedenle, Cache'nin vurgusunu sahiplenerek sanat tarihçilerinin oluşturduğunu söyleyeceğim hatalı hatıralar, mimar ve mimarlık kavramlarının kendileriyle ilgili değil, mimarlığın başlangıcı olarak nitelendirilebilecek olan iki figürle; biri ilk mitolojik mimarlardan biri, diğeri ise ilk mimarlık kuramcılarında olan Vitruvius'la ilgili olacaktır. Mimar ve mimarlık kavramlarının dönüşmekte olduğunu açıkça ifade etmiş olan sanat tarihçileri, bu iki arkaik karakteri mutlak düzenin peşindeki figürler olarak değerlendirerek, tüm mimarlık tarihine bir hayalet gibi musallat olan hatıralar yaratmış, mimarlık kuramını bu hatıraların sabitliğine hapsedmiştir. Eğer bu iki figürün yalnızca *kosmos*'un değil, *khaosmos*'un diliyle konuştuğu gösterilebilirse, söz konusu hatıraları neden hatalı olarak andığımı da açığa çıkarmış olacaktır.

Artık tüketildiği, belli bir sabitliğe yerleştirildiği için ondan uzak durulduğu ya da ötesine geçmenin kaçınılmaz olduğu varsayılan arkaik figürleri bu sabitlik varsayımlarını bozacak şekilde yeniden değerlendirmek, hem düşüncenin mimarisi hem de mimarinin düşüncesi için yeni bir başlangıca işaret etmek anlamına gelmektedir. Bunun için ilkin, klasik mimari metinleriyle günümüz düşüncesi arasında aşılmaz bir uçurum olduğunu ve bu nedenle de onları yeniden yorumlamak yerine tümüyle yeni tohumlar atmamız gerektiğini öne süren savların (Leatherbarrow, 2001, 92-93) yarattığı hatalı hatıraların üstesinden gelmek gerekir. Böylesi bir üstesinden gelme etkinliğini hayata geçirebilmek içinse,

üstte de belirtmiş olduğum gibi, Deleuze'ün adımlarını takip etmeyi ve bahsi geçen yeniden-başlangıcı, sanat tarihinin tükettiğini varsaydığı mitolojik mimarlardan birini yeniden yorumlayarak temellendirmeyi uygun buluyorum. Söz konusu mimarı, Herodotos'un bahsettiği suyollarını açan Eupalinos'un ya da ilk mimar olarak andığı Rhoikos'un (Herodotos, 1962, III, 60) veya Vitruvius'un mimarlığın ilkelerinin ilk kez onunla belirginlik kazanmış olduğunu söylediği Hermogenes'in çok öncesinde, Daedalos mitinde bulacağız. Daedalos'a yönelik genel kanı, onu mimarlığın en eski düzen paradigmasının kurucusu olarak değerlendirme eğilimindedir (Vitruvius, 1989, 82-84; Pérez-Gómez, 1985, 51; Hendrix, 2003, 43-44). Bir yönüyle elbette doğru bir noktaya işaret eden bu değerlendirmenin, yalnızca bir yönüyle doğru olduğunu; Daedalos'un sırf düzenin değil, kapalı yapılara eklenen imdat çıkışlarının da mucidi olduğunu göstererek, Eskiçağ'ın mimari anlayışını mutlak *kosmos* arayışıyla eşleştirmekte olan geleneğin karşısında, *khaosmos* için bir zemin oluşturmayı deneyeceğim. Daedalos'un labirentinden hareketle böylesi bir yeniden-başlangıç zeminini kurduktan sonra, düşüncenin mimarisinin yardımıyla, mimarlığın düşüncesinde Vitruvius'a dair oluşturulmuş olan hatalı hatıraları aşındıracak bir *khaosmos* labirentini bina etmeye girişeceğim. Böylesi bir yapıyı oluşturmak için ilkin, Vitruvius'un dizgesinin bir yönüyle neden mutlak *kosmos*'a ulaşma amacı taşıyor gibi görüldüğünü açıklayacağım. Ardından, Vitruvius'un yapınının da tıpkı Daedalos'un labirenti gibi canlılık taşıyan bir yapı olarak değerlendirilebileceğini gösterebilmek adına, *Mimarlık Üzerine*'nin kapalılığını, onda barınan ve yine ondan düşüncenin mimarisine salınan imdat çıkışlarıyla birlikte değerlendireceğim. Son olarak, Daedalos'un labirentiyle Vitruvius'un yapınının *kosmos* ve *khaos*'un birbiriyle buluşturulduğu birer yapı olarak değerlendirilişinden nasıl ontolojik ilişkiler doğabileceğini ve bu ilişkilerin de, yeni olanı ortaya koymak isteyen bir düşüncüyü nasıl etkileyebileceğini tartışacağım.

8. Eski Yunancada *topos*, yer, alan, bölge, konum ve çevre gibi anlamlara gelmektedir (Liddell ve Scott, 1996, 1806).

9. Eski Yunancada *tekhne*, zanaat, el becerisi, metal işçiliği, düzenbazlık ve belli bir sanat gibi anlamlara gelmektedir (Liddell ve Scott, 1996, 1785).

10. Deleuze'e (2009, 269) göre yapısalcılığın büyük keşfi, düşünceyi gerçek ve imgesel ikiliğinden kopartan bir Üçüncü olarak sembolik olanı belirlemiş olmasında yatmaktadır. Gerçekdışı olmasına rağmen imgesi kurulamayan, yani ne gerçek ne de olanaklı olan topolojik ya da virtüel öge olarak sembolik olan, gerçek ve imgesel dizilerin kuruluşunun bir ilkesi, onlar arasındaki dolaşımı sağlayan olanak koşulu olarak belirlemektedir (Deleuze, 2009b, 271, 280). Yapının farklı dizilerini harekete geçirip bu dizilerin öğelerinin yer düzenini belirleyen, diğer bir deyişle onların birbirine eklenmesini ve buna rağmen dizilerdeki farklı kavramların birbiriyle özdeşleşmesini sağlayan sembolik öge ise, Deleuze'e (2009b, 290, 297) göre her yapıda kaçınılmaz olarak bulunması gereken nesne=x'tir. "Arandığı yerde olmamak, ama aynı zamanda olmadığı yerde bulunmak özelliğine sahip" olan nesne=x'in paradoksal bir unsur oluşunun nedeni, onun kurucu ve harekete geçirici olmasına rağmen, kendi "yerinde eksik olmasında" yatmaktadır (Lacan'dan aktaran Deleuze, 2009b, 292).

DAEDALOS: DUVARLARLA KANATLARIN ORTAKLAŞTIĞI BİR LABİRENTİN MİMARİ

Homeros, Daedalos adının ondan geldiği *daidala* kavramını, hem yapmak, üretmek ve oluşturmak gibi anlamlarda hem de yapılan, üretilen ve oluşturulan objeler anlamında kullanmıştır (Pérez-Gómez, 1985, 50). Yapmanın ve yapılanın onda ortaklaştığı *daidala*, daha en baştan ürünün ve üretimin durmaksızın birbirine bağlandığı, üretilende üretimin devam ettiği tuhaf bir *topos*'a işaret etmektedir (8). Hera'nın Aphrodite'den Zeus'un aklını çelmek için ödünç aldığı kuşaktaki gibi, belli objelerin baştan çıkarma gibi mistik özellikler taşıdığını ifade etmiş olan Homeros, normal şartlarda kendi başlarına etkisiz, deyim yerindeyse ölü ve sabit olması gereken objelerin bu gizemli canlılığını, yalnızca *daidala*'nın aralayabildiği bu *topos*'a yerleştirebilmiştir (Homer, XIV, 195-220). Bu *topos*'un, *daidala*'yı *tekhne*'den ve genel olarak mimarlığı diğer sanatlardan ayıran alanı imlemekte olduğunu söyleyebiliriz (9). *Tekhne*'nin üretimi canlılığın yalnızca cansız bir temsiline sunabilirken, Eski Yunan'ın *daidala*'ya yüklediği önem, onun cansız maddeyi büyümlü bir şekilde canlandırması, "yaşamı temsil etmekten ziyade onu üretmesinde" yatmaktadır (Pérez-Gómez, 1985, 50). *Daidala*'yla birlikte açığa çıkan bu *topos*'a işaret etmekteki amacım, elbette mistisizme göz kırpmak değil, Deleuze'ün yapının kurucu ve paradoksal boş hanesi olarak ele aldığı nesne=x'e benzer bir unsuru mimarlığın düşüncesi için de belirleyebilmektir (10). Tıpkı "yerinde eksik oluşu" ile yapının gerçek ve imgesel dizilerini harekete geçiren nesne=x

gibi *daidala* da, ne gerçekliğin donukluğunda ne de imgelemin uçucu üretimlerinde tam olarak yakalanabilmekte, aksine mimarlık için bu iki diziye birbirine eklemleyerek harekete geçirmektedir (Deleuze, 2009b, 292).

Ne katı gerçekliklerinde ne de hareket eden imgelerinde bütün olarak yakalanabilecek olan Daedalos'un canlı heykelleri (Plato, 1973a, 97d-e), *daidala*'nın tetiklediği bu ikili harekete verilebilecek en açık örnektir. Gerçeğin katılığının mutlak *kosmos*'a, imgeselin uçuculuğunun ise sonsuz *khaos*'a gönderme yaptığını düşünürsek, *daidala*'dan doğan *khaosmos* hareketinin yalnızca Daedalos'un heykellerinde değil, onun üretimi olan labirent gibi birçok unsurda da kendini gösterdiğini yakalayabiliriz. Daedalos'un adı, Homeros bize onu Ariadne için dans pisti yapmış olan biri olarak tanıttığından beri, *daidala*'nın açtığı bu *topos*'a gönderme yaparak anılmıştır (Homer, 1985, XVIII, 590-595). Dans pisti örneğinde Daedalos bir zeminin mimarı olarak belirmektedir. Ontolojik açıdan zemin arayışı, düşünceyi *khaos*'un karanlığına düşmekten alıkoyacak bir düzlemin inşasını imlemekte, dolayısıyla da *khaos*'un karşısında geliştirilen bir *kosmos* denemesi olarak belirmektedir. Eğer Homeros'un metni bizi yalnızca bu noktada durduruyor olsaydı, o zaman bu örnek üzerinden, Daedalos'un mutlak bir düzenin, nefes alınamaz bir *kosmos*'un peşinde olduğu yorumunu yapabiliriz. Öte yandan metin, Daedalos'un ürettiği bu *topos*'ta kız ve erkek çocukların oyunlar oynadığı, birbirinin koluna girip dans ettiği ve coşkuyla koşuşturduğu bir anlatıyla, sembolik bir fokurdamaya atıf yaparak devam ettirilmiştir (Homer, 1985, XVIII, 593-605). Dolayısıyla da, Daedalos'un yarattığı bu zeminde bile, hareketin ona mihlanarak son bulduğu bir *kosmos*'a değil, tıpkı canlanan heykellerde olduğu gibi, *daidala*'nın ikili hareketiyle oluşturulmuş olan paradoksal bir *khaosmos*'a gönderme yapıldığının ipuçlarını bulabiliriz.

Labirent örneğinde ise, söz konusu *daidala*'dan doğan *khaosmos*'un ikili hareketi daha iyi gizlenmiş, sanki mutlak bir *kosmos* imgesiyle üzeri örtülmüş gibidir. Apollodoros (1921, III, XV, 8) Daedalos'un inşa ettiği labirenti "içine girenin çıkış yolu bulamayacağı, birçok dolambaçlı dönüşün dışı açılan gizli çıkışı kapattığı bir yapı" olarak betimlemiştir. Daedalos'un Crete'nin zalimliğiyle bilinen kralı Minos'un emriyle bir zindan olarak tasarladığı labirent (Plutarch, 1959, Theseus, XVI-XVIII), Ovidius'un (1971, VIII, 150-160) "ailenin yüzkarası" olarak andığı yarı boğa-yarı insan Minotauros oradan asla çıkamasın diye inşa edilmiştir. Labirent olgusundaki bu kapalılık ve çıkışsızlık vurgusu, onun merkezine hapsedilen yaratığın ucubeliği ve istenmeyişiyle eşleştiğinde, labirentin neden mimarlığın ilk düzen paradigması olarak anlaşılakta olduğu açığa çıkmaktadır. Minotauros'un hapsedilişi, ondaki ucubelik vurgusu üzerinden *khaos*'un hapsedilişine işaret etmektedir. Bu şekilde labirent, tüm dolambaçları ve sürprizleriyle birlikte, merkezinde barındırdığı belirsiz ve kaotik varlık için belirli patikalar açan, ama son kertede onu çıkışsız duvarlarıyla sararak, düşünceyi ondan doğabilecek olası bir yutuluştan koruyan bir unsur olarak belirmektedir. Bu bağlamda Pérez-Gómez'in (1985, 51), labirent fikriyle birlikte düzensizliğin düzen halinde açığa çıktığını ifade eden sözlerinde bir yönüyle haklı olduğu elbette söylenebilir.

Öte yandan, Borges'in (1995, 84) "Önemli olan hem inin hem de inde yaşayan canavarın korkunç olmaları. Minotauros labirente yakışır, onu haklı kılar." sözlerini hatırlayarak diyebiliriz ki, mutlak *khaos*'a işaret eden bir ucubelik kendi başına ne kadar korkutucuysa, rastlantısal olanı ve yalnızca onun aracılığıyla doğabilecek yeniyi tümüyle kapatan bir mutlak *kosmos*'u simgeleyen labirent de, bir o kadar korkutucudur. Mutlak

düzensizliği mutlak düzenle ya da ikincisini ilkiyle tedavi etmek isteyen bipolar eğilimler daima birbirini çağırıp birbirini haklı kılmaktadır. Kendileriyle birlikte yeniyi olanaksız hale getiren bu eğilimlerin karşısında *khaosmos*'un ikili hareketiyle oluşturulacak bir yeniden-başlangıca şans verebilmek için, Daedalos ve labirent mitosuna daha yakından bakmamız gerekir. Daima mucit lakabının yakıştırıldığı, hatta Apollodoros'un "görüntülerin mucidi" olarak andığı Daedalos, kendi varlığını bu lakabıyla birlikte devam ettirebilmek adına, yerleştirilmiş diziler arasında yeni görüntüler için yer açmalı ya da bu boş yerlerin olanağını daha en baştan icatlarının içine yerleştirmelidir (Apollodoros, 1921, III, XV, 8). Bu, geliştirilen bir *kosmos*'un içine *khaos*'u da katmak, kapalı yapıları imdat çıkışlarıyla buluşturmak ve Ergül'den alıntılarla söyleyecek olursam düşüncede "bağlayan ve ayıran bir bu(a)rada" için yer açmak anlamına gelir (Ergül ve Çalıcı, 2020, 70).

Minotauros için bütünüyle çıkışsız olan labirent, asli özgünlüğü henüz orada olmayanın görüntülerini yaratmakta, bize inşa etmeyi isteyeceğimiz yeni şeyler göstermekte bulan mimar için aynı ölçüde çıkışsız olan bir unsur olarak beliremez (Leatherbarrow, 2001, 89). Bu nedenle Ovidius (1971, VIII, 165-168), Daedalos'un kendi yaptığı labirentin girişini tekrar bulmakta oldukça zorlandığını, ama yine de bulduğunu ifade etmiştir. Ovidius'un bu belirlemesi, labirentten çıkmanın ilk yoluna, labirenti mutlak bir *kosmos* imgesi olmaktan çıkarmayan bir kaçış noktasına işaret etmektedir. Bu kaçış noktası, bir çıkış olmaktan ziyade, yalnızca girişe geri dönüşü imleyen, dolayısıyla da yine labirentin doğum (giriş) ve ölüm (merkez) uçlarıyla sınırlı olan düzen imgesine boyun eğen uysal bir kaçış olarak belirmektedir (Pérez-Gómez, 1985, 51). Bu uysallıkta hayal gücünün yaratıcı hareketine, diğer bir deyişle mimarlığın düşüncesi için söz konusu olacak bir yeniden başlangıca yer yoktur; çünkü başlangıca dönüş, yeniden başlangıcı ateşlemek şöyle dursun, onu yok edecek olan sabit kökene sarılmaktan başka bir anlama gelmemektedir (Deleuze, 2009a, 23). Bu nedenle Minotauros'u öldüren Theseus da, Daedalos gibi bir mucit olarak anılmamasına rağmen, mimarın ona verdiği kaçış tüyosundan yararlanarak, beline bağladığı ipi takip edip labirentin girişinden gerisin geri çıkmayı başarabilmiştir (Apollodoros, 1921, III, X, 7-9). Theseus'un bu numarası, kurduğu labirentin içine çeşitli kesişimler ve sapmalar yerleştirebilen bir mimarın yaratma etkinliği ile açığa çıkan gerçek bir kaçışı değil, verili düzenin köken olarak kabul ettiği başlangıca geri dönüşü imlemektedir. Yeniden-başlangıcı gerçekleştirecek olan şeyse, tıpkı kıtadan kopan bir ada gibi başlangıca mesafe almalı, kısacası Deleuze'ün ünlü deyişimiyle kendi ilişkilerini yaratan bir rizom gibi "ortadan başlamalı"dır (Deleuze, 2009a, 18, 23; Deleuze ve Guattari, 2005, 25)

Daedalos'la birlikte açığa çıkacak olan yeni-başlangıç, Theseus ve aşığı Ariadne Crete'den kaçtıktan hemen sonra, Minos'un aşıklara kaçış tüyosunu veren Daedalos ve oğlu Ikaros'u labirente hapsetmesinin ardından kendini gösterecektir (Apollodoros, 1921, III, X, 12). Labirentin sözde çıkışı olan girişini tutmakta olan Minos, mutlak *kosmos* olarak beliren bir yapının, yeniyi talep edenin karşısında doğurduğu şiddetin korkunçluğunu açığa çıkarmaktadır. İktidar, tek bir çıkış olduğunu ve onu da kendinin işgal ettiğini gösterdiğinde, hayal gücünün bu boğulmadan kurtulmak adına yapabileceği tek şey *daidala*'nın ikili hareketine geri dönerek labirenti bir imdat çıkışıyla buluşturmak olacaktır. Daedalos'un normalde ölü ve sabit bir unsur olarak kalması gereken labirentte bulunduğu imdat çıkışı, kendini gökyüzünde gösterecektir. Hem *kosmos*'u simgeleyen karayı hem de *khaos*'u simgeleyen denizi yasaklamış olan

Minos'un karşısında Daedalos, çıkışı Minos'un düzenine tâbi olmayan gökyüzünde bulmuş ve yaptığı kanatlar dolayısıyla bu ablukadan kurtulmuştur (Ovidius, 1971, VIII, 185-195). Burada işaret edilen, Daedalos'un kanatlarının imgesel ya da gerçek karşılıkları değil, kapalı bir yapıyı imdat çıkışıyla buluşturan sembolik unsur olarak *daidala*'nın yarattığı ikili harekettir. Düşünce, Daedalos'un labirentini incelerken, duvarlara ve onlar arasındaki çıkışsız patikalara o kadar odaklanmıştır ki, baştan beri labirentin tasarımına dâhil olan çatı eksikliğinin yarattığı devasa çıkışı gözden kaçırmış ve labirenti tümüyle çıkışsız olan bir *kosmos*'la eşleştirmiştir; oysa Daedalos'un labirentini Herodotos'un (1962, II, 148) bahsettiği Mısır'ın üstü örtülü yeraltı labirentlerinden ayıran temel unsur, söz konusu çatı eksikliğidir. Daedalos'un labirenti, baştan beri çatsız olarak tasarlanmış oluşuyla birlikte, *kosmos*'la *khaos*'un bu(a) radalığına, diğer bir deyişle *khaosmos*'un ikili hareketine işaret etmektedir. *Daidala*'nın açtığı *topos* bu şekilde labirentte de kendisini göstermekte, ilkin kapalı ve ölü bir unsur olarak görünen labirent, baştan beri sahip olduğu devasa ve deyim yerindeyse görünmez çıkışının hatırlatılışıyla birlikte, üretilendeki bir üretimi devam ettirmektedir. Daedalos'un kanatlarıyla yeniden görünür olan bu üretim, labirentin kökensel girişinden farklı olan başka bir başlangıcı ne *khaos* ne de *kosmos*'un mutlaklığında yakalanabilen, yalnızca *khaosmos*'un ikili doğasıyla hareket kazanabilecek olan düşünce mimarisinin bir yeniden-başlangıcını imlemektedir. Bu şekilde Daedalos, yalnızca düzenin değil, kapalı yapılara eklenen imdat çıkışlarının da mucidi olarak belirlemekte ve *daidala* da, daima yerinde eksik oluşuyla, mimarlığın düşüncesi için söz konusu olabilecek bir yeniden-başlangıç zeminini yaratan sembolik öge olarak açığa çıkmaktadır.

VITRUVIUS'UN İNŞA ETTİĞİ LABİRENTİN KOSMOS GÖRÜNÜMÜ

Daedalos ve Vitruvius arasındaki paralelliklere işaret etmek, *daidala* ile açığa çıkan *topos*'ta iş gören tek mimarın Daedalos olmadığını, Vitruvius'un da kendi labirentini *khaosmos*'un ikili hareketiyle oluşturduğunun belli başlı ipuçlarını verecektir. Peki, böylesi paralellikleri belirlemeye nereden başlayabiliriz? Daedalos bahsini onun canlı heykellerinden açmıştık. Vitruvius'un da, mimari elemanları, biçim ve oran bakımından insan bedeni ile paralel unsurlar olarak ele almaya çalıştığını biliyoruz. Bu nedenle, ilk bakışta Vitruvius ile Daedalos arasındaki paralellikler bahsini, ikili arasındaki bu benzerlikten yola çıkarak başlatmak oldukça uygunmuş gibi görünebilir. Öte yandan, aslında bahsi geçen bu benzerlik, Vitruvius'tan çok onun Rönesans'taki takipçilerine, örneğin mimarın sütun tasvirlerini insan bedeni olarak resmeden Francesco di Giorgia'ya uymakta gibidir (Hersey, 1988, 86, 88) (11). Vitruvius'ta değil de ondan etkilenen isimlerde yakalanabilecek olan böylesi paralelliklerin ötesine adım atabilmek için, doğrudan Daedalos ve Vitruvius metinlerinde açığa çıkan biçimsel benzerlik dizilerini kaydedip bu diziler üzerinde ilerleyen bir yapısal analizi gerçekleştireceğim.

Bahsi geçen benzerlik dizilerini takip edebileceğimiz unsurlardan ilki, kendisini bir tür savaş motifinde göstermektedir. İki mimarın da, sınırları açıkça çizilmemiş olan bir düşmana karşı savaş veren savaşçılar olarak belirlediği rahatlıkla söylenebilir. Örneğin *Mimarlık Üzerine*'nin başında Vitruvius (1970a, 3, 5), "askeri önder" anlamına gelen *Imperator*'u (Dürüşken, 2017, 13) "cesaretiyle tüm düşmanları ezip geçen" bir figür olarak selamlamış olmasına rağmen, bu kumandanın kendi başına alt edemeyeceği bir düşmanı öngörmüş olacak ki, Caesar'ın şanı yaptıracağı

11. Bu özgün yoruma rağmen Giorgio'nun tıpkı Daedalos gibi cansızlıkla canlılığı birleştirdiğini, diğer bir deyişle cansız olan taşlarla canlılığı sembolize eden insanı yeterince ortaklaştırdığını iddia etmek oldukça güçtür, çünkü onun Vitruvius'un sütunlarının arkasına yerleştirdiği insan çizimleri de neredeyse sütunlar kadar taşlaşmış ve devinimsizdir. Eğer hareketli heykeller temasında kalacaksak, Rönesans'ta söz almış olan Vitruvius takipçileri arasında yalnızca Michelangelo'nun Daedalos'la eşleştirdiğini söyleyebiliriz, çünkü onun taşa sıkışmış mahpus heykelleri, bedeninin taşa ve taşın da bedene geçmekte olduğu bir sürekliliğe işaret ederek, devinim-devinimsizlik ikiliğini ortada buluşturmaya denemekte gibidir (Hersey, 1988, 90, 96).

12. Eski Yunancada *logos*, oran, akıl, ifade, söz ve ölçü gibi anlamlara gelmektedir (Liddell ve Scott, 1996, 1964).

13. Homeros (1978, III, 200; IV, 300; 1985, I, 65; III, 120) hemen hemen her fırsatta diğer komutanlardan Odysseus'u ayıran şeyin akıl ve kurnazlık olduğunu ifade etmiştir. Odysseus'u ayrıcalıklı kılan bu kurnazca çalışan aklın neyi simgelediğini gösteren en güzel örneklerden biri, *İlyada*'da Diomedes ve Odysseus'un ajanlık yaptığı bölümde yer almaktadır. Troyalılar ve Akhalar arasında gerçekleşen savaşa bir süre ara verildiği bir gecede, Dolon Akhaların çadırına, Diomedes ve Odysseus ise Troyalıların çadırına gidecek ajanlar olarak görevlendirilmiştir. Diomedes, ajanlık için yanında birinin daha gelmesini istediğinde, birçok gönüllünün arasından Odysseus'u seçmesinin nedeninin, onun her şeyi kavrayan bilgeliği olduğunu belirtmiştir (Homer, 1978, X, 245). Hem Dolon hem de Diomedes ve Odysseus düşmandan bilgi avlayacak bir avcı ve düşmanın onlardan bilgi avlamak istediği bir av konumundadır. Diğer bir deyişle Homeros'un bu bölüme yerleştiği üç figür de hem av hem de avcıdır. Odysseus'un bahsi geçen ayrık kurnazlığının kendisini nasıl gösterdiği ise, bu iki grup karşılaştığında belirginlik kazanmıştır. Dolon ve Diomedes bu av ve avcı olan ikili kimliklerini korurken, Odysseus onlardan bilgi avlamaya gelen Dolon'u yakalayışıyla birlikte, avcısını avlayan bir av olan bir avcı şeklinde kavramlaştırabileceğimiz tuhaf bir Üçüncü türü, av ve avcıyı bu(a)rada ortaklaştıran bir ara-formu hayata geçirmiştir (Homer, 1978, X, 340-400). Odysseus'la birlikte açığa çıkan *logos*'un savaşı, kendisini tam da bur(a)da gösterişiyle, diğer komutanların kılıçla giriştiği savaşıktan ayırmaktadır.

binalarla geleceğe de taşınabilsin diye, onun adına mimarlığı bütünlüklü bir dizge olarak geliştirmeye giriştiğini ifade etmiştir. Ne denli yıkıcı bir gücü olursa olsun *Imperator* Caesar'ın kendi başına asla kazanamayacağı bu teori ve pratiği birleştiren savaşın savaşı, aslı uzmanlık alanının savaş makinelerinin yapımı ve onarımı olduğunu ifade etmiş olan Vitruvius'tan (1970a, 5) başkası değildir. Bu şekilde değerlendirildiğinde, Vitruvius'un kitabının da bir savaş makinesi; Vitruvius'un kendisinin ise, bu savaş makinesini kullanan farklı türden bir savaşçı olarak belirdiği söylenebilir. Burada işaret edilen savaşı, elbette Homeros'un (1978, V, 855-860) savaşın kendisini simgeleyen Ares'i bile yaraladığını söylediği Diomedes'inki gibi kılıç ve kas dizileri üzerinden açığa çıkan bir savaşı değil, Diomedes'in bile kendi eksikliğini açık edersine yanında istediği Odysseus'un gibi, kendini *logos* dizilerindeki kurnazlık öbekleşmelerinde gösteren bir savaşı imlemektedir (12)(13). Hem Daedalos hem de Vitruvius örneklerinde görülebileceği gibi, böylesi bir savaşçı, *logos*'un kılıç haline geldiği bir düzlemde, *logos*'u *khaos*'un uçurumuna itmeye çalışan bir düşmanın karşısında savaş vermektedir.

Platon'un (1973b, 488, 494) *Devlet*'te filozofu felsefe gemisinin kaptanına, sofistleri ise bu kaptanın yokluğunda gemiyi *khaos*'a sürükleyen sarhoşlara benzetmiş olduğunu hatırlayarak söyleyebiliriz ki, Daedalos ve Vitruvius'un verdiği savaş da mimarlığın düşüncesini sonsuz yutuluşun uçurumuna sürüklemeye çalışan sözde mimarlar karşısındadır. Agamedes ve Trophonios isimli mimarlara dair mit, Daedalos'un mimarlık alanında nasıl bir düşmanla yüzleşmiş olduğunu özetlemektedir. Bu iki mimar, Hyria kralı Hyrieus'un hazinesini korumak için onlara yaptırdığı özel odanın dış duvarına hareket ettirilebilen bir taş blok yerleştirmiş ve kralın gündüzleri odaya yerleştirdiği hazineleri geceleri taş bloğu hareket ettirerek parça parça yürütmüştür (Grimal, 1990, 25). İlk bu mimarların ediminde de ortaya ikili bir hareketin çıktığı, sanki kapalı bir yapının onda açılan bir delikle özgürleştiği düşünülebilir. Öte yandan, buradaki hareket aslında *khaosmos*'un yeniyi doğuran ikili hareketi değil, *khaosmos*'tan rol çalmasına rağmen düşüncüyü gerisin geri mevcut düzenin içine döndürerek böylesi bir yeniyi baştan olanaksız hale getiren, yeninin ve radikalizmin kopyalarını üreten bir harekettir. Bu nedenle kral Hyrieus, radikalizmi taklit ederken aslında eski düzenin yeniden üretilişini sembolize eden Agamedes ve Trophonios'u iş üstünde yakalaması için Daedalos'u görevlendirmiş ve Daedalos da onları tuzağa düşürmeyi başarabilmiştir (Grimal, 1990, 25). Daedalos *khaosmos*'un ikili hareketiyle iş gördüğü için, yalnızca kendi çıkarları adına mimari bir edimi gerçekleştiren Agamedes ve Trophonios'u değil, onların simgelediği *kosmos*'un yeniden üretilişini de tuzağa düşürmeyi başarabilmiş bir savaşçı-mimar olarak belirlemektedir. Vitruvius'un (1970b, 7) "iyi bir şöhretle edinilmiş küçük bir serveti, utancın eşlik ettiği büyük bir servetin peşinden koşmaya yeğlerim" sözü, tıpkı Daedalos gibi, Vitruvius'un da karşısında savaş verdiği düşmanın bu sözde mimarlar olduğuna işaret etmektedir. Bu paralellik, düşüncüyü bir *euporia*'ya -ve elbette ondan doğacak yeni çıkmazlara- ulaştırmayı amaçlayan Vitruvius'un geçmişte baktığında gördüğü ilk *aporia*'yı gözler önüne sermektedir: Sözde mimarlar, kendi çıkarları adına kendilerini bir tür yeniyi oluşturan kimseler gibi göstererek, mevcut *kosmos*'u tekrar üretmekte, mimarının düşüncesini sarhoşça ilerletmektedir.

Kendinden önce mimarlık üzerine yapılmış olan değerlendirmeleri "düzenden yoksun kırıntılar" olarak adlandıran Vitruvius (1989, 101; 1970a, 201), büyük mimarlık sanatının kusursuz bir şekilde düzenlenmiş bir bütünde sunulması gerektiğini de ifade ederek, geçmişte gördüğü bir

diğer *aporia*'yı ve bunu nasıl bir *euporia*'ya ulaştırmayı tasarladığını da ortaya koymuş olur. Vitruvius'a göre, mimarlığı çıkışsızlığa sürükleyen şey yalnızca pratikte kendi çıkarları için iş gören sözde mimarlar değil, bir yandan da mimarlığa dair geliştirilmiş anlatıların düzenden yoksun bir şekilde uçuşuyor olmasında yatmaktadır. Geçmişin ustalarına karşı eleştirel yaklaşmak, Vitruvius'un ayırt edici bir özelliği olmasının yanında (Acar, 2015, 71), bu durum aynı zamanda Daedalos ile Vitruvius arasındaki bir diğer yapısal paralelliği de ortaya koymaktadır. Tıpkı *khaos*'u simgeleyen Minotavros'u hapsedecek olan labirenti inşa ederek *khaos*'u *kosmos*'la kuşatmayı denemiş olan Daedalos gibi, Vitruvius da bir yönüyle mimarlığa dair kaotik belirlemelere düzen getirecek bir labirenti inşa etmek istemiştir. Vitruvius'un bu *aporia*'ları *euporia*'ya ulaştırmak için seçtiği yol, mimarlık için ilkeler belirlemek olmuştur. Mimarlığın onlardan oluştuğunu söylediği ve *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* ve *distributio* olarak adlandırdığı altı ilke (Vitruvius, 1970a, 24) ile her türden mimari etkinliğin ufkunu oluşturduğunu söyleyip *firmitas*, *utilitas* ve *venustas* olarak adlandırdığı üç ilkeyi (Vitruvius, 1970a, 34), Vitruvius'un inşa ettiği labirentin duvarları, koridorları ve görünmez imdat çıkışları olarak değerlendirebiliriz.

McEwen'ın (2002, 61, 73, 138) da belirtmiş olduğu gibi, insan bedeni ve onun majör temsili olan evrenin düzeniyle mimarlık arasındaki ahengi göstermeye kararlı olan Vitruvius, evren, beden ve mimari tasarım arasındaki bağlantının, yalnızca belirlediği bu dokuz ilkeyle sağlanabileceğine inanmaktadır. Burada sayılıp dökülenler bir arada ele alındığında, Vitruvius'un bina ettiği labirentin neden genel olarak mutlak *kosmos*'u hedefleyen bir dizge olarak değerlendirildiği (Dürüşken, 2017, 13; Hendrix, 2003, 115); hatta onun mimarının ufku olarak belirlediği ilkelerin, neden yalnızca mimarının düşüncesinin değil de bir bütün olarak modernitenin rastlantısal olan karşısında geliştirmeyi denediği bir düzen talebi olarak anlaşıldığı belirginlik kazanmaktadır (Kousoulas, 2017, 66). Öte yandan, bu çalışmanın giriş kısmında da belirtmiş olduğum gibi, tarihte yeni olanı ortaya koyma iddiasıyla yola çıkmış olan hemen hemen her düşünce, belli *aporia*'ları *euporia*'ya ulaştırmayı amaçlayarak *khaos*'tan *kosmos*'a doğru ilerlemiş ve yeni *aporia*'ları doğurarak da felsefenin kaçınılmaz döngüsünü devam ettirmiştir. Dolayısıyla da Vitruvius'un inşa ettiği labirentin bir yönüyle kendisini *kosmos* olarak gösteriyor olması, düşünce tarihine yabancı olmayan bir göz için tuhaf ya da beklenmedik bir unsur değildir. Bunun günümüz için bir *aporia* olarak görünmesinin asli koşulu ise, Vitruvius'un geliştirdiği dizgede beliren *kosmos* görünümünün mutlak sıfatına sahip olup olmadığıdır. Düşünceyi uçurumdan kurtarmak isteyen her düşünür gibi Vitruvius da elbette bir yönüyle *kosmos* olarak görünen bir labirent inşa etmiştir, fakat tıpkı Daedalos örneğinde olduğu gibi, onun inşa ettiği labirenti de sırf bu görünüme indirgeyerek okumak, hatalı hatıralar yaratmanın en açık örneği olarak belirmektedir. Vitruvius'un dizgesini mutlak anlamda kapalı bir yapı olarak değil, *khaosmos*'un ikili hareketiyle şekillenen, diğer bir deyişle kapalı bir yapıyı imdat çıkışlarıyla buluşturan bir labirent olarak değerlendirebilmek için, söz konusu dizgeyi daha yakından incelemek, deyim yerindeyse labirentin içine girmek gerekmektedir.

14. Eski Yunancada *taksis*, düzen, düzenleme ve savaş düzeni gibi anlamlara gelmektedir (Liddell ve Scott, 1996, 1756).

VITRUVIUS'UN KAPALI YAPILARI İMDAT ÇIKIŞLARIYLA BULUŞTURAN YAPITI

Vitruvius'un labirentinde ilerlemeye başladığımızda, bize bu inşayı çıkışsız bir yapıymış gibi gösteren ilk unsur *ordinatio* ilkesidir. Mimarın ilkeler sıralamasında, hem kronolojik hem de ontolojik açıdan diğer ilkelere göre birincil olan *ordinatio* (Lefas, 2000, 194), Vitruvius'un (1970a, 25; 1989, 13) böylesi bir vurgusu olmamasına rağmen, İngilizceye ilk harfi büyük olan *Order* şeklinde aktarılmıştır. Bu büyük düzen vurgusunu, Vitruvius'un (1970a, 25) *ordinatio*'yla Yunanadaki *taksis* kavramını karşıladığını belirtişyle bir arada değerlendiren sanat tarihi geleneği, Vitruvius'u da Platon'un (1973c, 30) *Timaios*'taki düzensizliği (*ataksia*) düzene (*taksis*) dönüştüren tanrısı gibi değerlendirmeye yönelik bir eğilim göstermiştir (Acar, 2015, 74-75) (14). Platon için bile böylesi sabit bir belirlemede bulunmak oldukça güçken (Ergül ve Çalıcı, 2020, 73), Vitruvius için durum hiç de görüldüğü gibi değildir. *Ordinatio*'nun, farklı elemanlar olarak tekil detayları, simetrik (*symmetria*) bir tasarım (*dispositio*) oluşturacak şekilde karşılaştırarak ayarlamak anlamına geldiğini belirtmiş olan Vitruvius'un (1970a, 25), *taksis*'i Platon'daki gibi sabit bir düzen anlamında değil, düzenleme anlamında kullanmakta olduğunu söyleyebiliriz. Lefas (2000, 183) tam da bu nedenle, Vitruvius'un *ordinatio*'nun tanımına yerleştirmiş olduğu *comparatio* (karşılaştırma) ifadesini hazırlama, bir araya getirme ve ayarlama gibi birçok farklı anlama temas edecek şekilde kullandığını belirtmiştir. Tüm bu anlamlara dokunan *taksis*'in, *Timaios*'taki gibi sabit bir düzenden ziyade, Aristoteles'in (1998, 1330b32, 1331a37) *Politika*'da surların gerekliliğinden bahsettikten hemen sonra, bir tür yer düzenlemesi olarak kullandığı *taksis*'le eşleşmekte olduğunu söylemek çok daha yerinde olacaktır. Topolojik bir düzenleme olarak *ordinatio*, elbette düzenden (*kosmos*) tümüyle ayrılmamakta, fakat mutlak düzenden de farklı bir unsur olarak belirlemektedir.

Vitruvius'un açıkça işaret etmemiş olduğu bu düzen ile düzenleme arasındaki farkın izlerini, ancak yapıtın belli koridorlarındaki yoğunlaşmalarda yakalayabiliriz. Söz konusu yoğunlaşma noktaları, çoğunlukla mimarın kullandığı ortaklaştırma temalarında açığa çıkan sembolik bir Üçüncü'de kendini göstermektedir. Tıpkı kendi kuyruğunu ısırarak *uroboros*'un hareketinde olduğu gibi, Vitruvius da ilkin uzlaşmazmış gibi görünen uçların mimarının düşüncesinin hareketiyle birbirine düğümlenebileceğini göstererek, düşüncenin mimarlığını Daedalos'un açtığı o ikili hareketin *topos*'una tekrar yerleştirmeyi amaçladığına işaret etmektedir. Mimarlıkta ortaklaşan ilk iki unsur teori ve pratik olmuştur. Elbette Vitruvius'un Rönesans'taki büyük hayranlarından olan Raphael'in Castiglione'ye yazdığı mektupta geçen şu gibi ifadeler, üstatların bile Vitruvius'un kuramının pratiğe dökülüşü konusunda büyük şüpheler taşıdığını göstermektedir: "Antik yapıların güzel biçimlerini iyileştirmek isterdim, fakat bunun bir İkaros uçuşu olup olmayacağını bilemiyorum. Vitruvius'un sunduğu açıklamalar müthiş, ama yeterli değil." (Raphael'den aktaran Hersey, 1988, 111). Bu nedenle şimdiden söylemeliyim ki, burada üzerinde duracağım unsur Vitruvius'un kuramının hayata geçirilişiyle değil, mimarın mimarlığın düşüncesini teori ve pratiği birleştiren bir unsur olarak ortaya koyan arzusuyla ilgilidir. Vitruvius (1989, 5), pratiği "tasarıma uygun olan materyalden, el becerisinin de eşliğiyle devamlı ve düzenli bir ürün meydana getirme deneyimi", teoriyi ise "meydana getirilen ürünün orantının ilkelerine dayanarak gösterilip açıklanması yeteneği" olarak tanımlamıştır. Bu tanımların da gösterdiği gibi, Vitruvius'a (1989, 5) göre mimarın bilgisi ne yalnızca teoriyle ne de

yalnızca pratikle şekillenir, çünkü “mimarlık ilmini öğrenmeden sırf el becerisine yönelmiş olanlar asla sağlam bir ölçüye sahip olamazken, sırf teoriye bel bağlayanlar da gerçekliği değil yalnızca gölgeleri avlayabilir”. Mimarın bilgisinin ise “teori ve pratiğin çocuğu olan bir bilgi” olduğunu ifade etmiş olan Vitruvius (1989, 5), bu çocuk bahsiyle birlikte, mimarlığın teori ve pratiği ortaklaştıran bir Üçüncü olarak doğduğuna işaret etmiştir. Mutlak teorinin saçıldığı gölgelerin *khaos*'u, mutlak pratiğin kendini içinde bulduğu ölçüsüz katılığınsa *kosmos*'u imlediğini düşünürsek, Vitruvius'un da mimarının düşüncesini tıpkı Daedalos gibi bu iki uçtan birinden değil, fakat onların ortaklığından başlattığını fark ederiz. Mimarlık, mutlak *khaos*'un uçurumuna düşmemek için *kosmos*'a, mutlak katılığın içinde devinimini kaybetmemek için de *khaos*'a ihtiyaç duyduğundan, Vitruvius'un *ordinatio*'su katıksız bir düzeni değil, gölgelerin belli bir orantıya göre yeniden düzenlenişini imlemektedir.

“Simetrinin orantıdan doğduğunu” söyleyen ve orantıyı da “yapının tüm parçalarıyla bütünü arasında, sabitlenmiş bir ölçüye göre söz konusu olan birbirine uygunluk” olarak tanımlamış olan Vitruvius (1970a, 159), orantının baştan her şey için belirlenmiş sabit bir unsuru değil, farklı yapıların kendi iç uyumuna göre şekillenen bir unsuru imlediğini ortaya koymuştur. Leonardo da Vinci'nin çizimiyle Vitruvius Adamı olarak anılmaya başlayan sembolik oran (McEwen, 2002, 156), mimarın *ordinatio* ile şekillendireceği yapıların parçaları ile bütünü arasında nasıl bir bağlantı sağlamayı arzuladığına dair verdiği en belirgin örneklerden biridir. Vitruvius'un (1970a, 161) söz konusu Adam tasviri, elleri ve ayaklarını iki yana açarak sırt üstü uzanmış bir insana işaret etmektedir. Bu pozisyonda uzanan bir insanın göbek deliği merkez olarak belirlenerek bir daire çizildiğinde, insan figürü dairenin tam çeperinde kalarak taşmayacak ve bir kare çizildiğinde ise, el ve ayakları karenin tam köşelerine denk gelecektir (Vitruvius, 1970a, 161). Figürü kuşatan karenin, tıpkı bir satranç tahtası gibi eşit büyüklükte karelere bölündüğü düşünülürse, ortada yer alan insanın, merkezinden dışa doğru açılan orantılı bir simetriye sahip olduğu fark edilir. Vitruvius (1970a, 161), tam da bu insan figüründe söz konusu olduğu gibi, *ordinatio* ile şekillenecek her yapının da parçaları ve bütünü arasında belli bir orantının yakalanması gerektiğini ifade etmiştir. Burada dikkat edilmesi gereken husus, her yapı için merkezin de yeniden belirleneceği ve bu nedenle de, yapının önceden belirlenmiş bir orana göre değil, oranın yapıya göre açığa çıkacak olmasıdır. İşte düzen ile düzenleme arasındaki fark kendisini tam da bu noktadaki yoğunlaşmada göstermektedir. Düzen, baştan verili bir orantıyı varsayarak şeyleri mutlak *kosmos*'a hapsedmeyi denerken; Vitruvius'un düzenlemesi ise, yapıların değişkenliğini gözetererek bir eliyle *khaos*'a dokunmakta, fakat her yapıya özgü yeni bir orantının belirlenebileceğine işaret ederek de *khaos*'u yeni bir *kosmos*'la buluşturmaktadır. Böylece Vitruvius'un *ordinatio*'su, bir tür *kosmos*'a gönderme yapıyor olsa da bir yandan da topolojik olarak verili olanın sabitliğini dağıtmayı, bu verili sabitliği rastlantısal olana doğru açabilecek olan yörüngeler yaratmayı (Ergül ve Çalıcı, 2020, 75), kısacası düşüncüyü yeniden-başlangıca ulaştıracak bir kuruluşu da imlemektedir. Tam da bu(a)rada, düzenle düzenlemeyi birbirinden ayıran bu kurucu farkta, Vitruvius'un Daedalos'tan miras aldığı *daidalas*'ı ve onunla birlikte açığa çıkan *khaosmos*'un ikili hareketini yakalarız. Düzenleme, *kosmos*'tan tümüyle kopmadan, fakat mutlak *kosmos*'un mutlaklığını ona *khaos*'u da katarak bozan, deyim yerindeyse bu ikisini birbirinden ayıran ve birbirine bağlayan bir sur gibi belirlemektedir.

Düzen ve düzenleme arasındaki bu kurucu farka değindikten sonra üstteki *taksis* bahsine geri dönecek olursak, Vitruvius için yalnızca Aristoteles'in *Politika*'nın ilgili bölümünde *taksis*'i kullanmış olması değil, sur bahsini açtıktan sonra bu kavramı işe koşmuş olmasının da önemli olduğu düşünülebilir. Bir yapı olarak sur, hem içeri ve dışarıyı birbirinden ayıran hem de bir şekilde bu ikisini birleştiren bir sınır, dolayısıyla da farklı türden bir yer belirleyici olarak belirlemektedir. *Fizik* isimli kitabında "... bölünemez olan, sınırlı olan değil, sınırdır." (Aristotele, 1966b, 185b 19) diyerek, sınırın bölen bir unsur olmasına rağmen kendisinin bölünemeyen varlık karakterine işaret etmiş olan Aristoteles, *Ruh Üzerine*'de onu, hem tarafları ayırt eden hem de ayırt ettiği tarafların ikisine de temas eden tuhaf ve arada bir varolan olarak değerlendirmiştir (Aristotle, 1995, 427a 14). Böylece topolojik açıdan sınır, hem ayırdığı şeyleri farklı yerlere dağıtan hem de bu(a)rada oluşuyla bir yönüyle taraflardan ikisi de olabilen bir *topos*, deyim yerindeyse yerleştiren bir yer olarak belirlemektedir. Vitruvius'un tam da bu *topos*'ta durduğunu, daha doğrusu mimarının düşüncesini, böylesi bir yer belirleyen yere yerleştirdiğini söyleyebiliriz. Bu *topos*, geleneğin Vitruvius'a dair oluşturduğu bir diğer hatalı hatırayı, onun yeni bir mimari anlayışı geliştirmediğini, felsefesinin yalnızca bilinen modellerin bulanık bir eklektizmi olduğunu öne süren savların (Clarke, 1963, 18; Dripps, 1987, 19) *aporia*'sını da açığa çıkarmaktadır. Vitruvius (1970a, 17-19), mimarın her bilim dalında uzmanlaşmama da, bunlara dair bir miktar bilgisi olması gerektiğini, çünkü onun işinin tüm bilim dallarındaki ortak ilişkiyi görmek olduğunu ifade ederek, mimarı yerleştirme düzenindeki sınırları, yani ara duvarlar olarak şeyler arasındaki bağlantıları belirleyen figür olarak ele aldığına işaret etmiştir. Bu şekilde Vitruvius'un *ordinatio* ile söz konusu ettiği yer düzenlemesi, yalnızca eski anlatılardaki dağınıklığı toparlamaya dair bir amacı değil; mimarlığın, kendisini bir sınır olarak da açığa çıkarabilecek yeni bir türüne ulaşmayı da imlemektedir. Örneğin, nabız atışının ölçülü ve ritmik hareketinin hem doktorları hem de müzisyenleri ilgilendirdiğini, bu iki alanın ritim ve ölçü konusunda ortak duvarlara sahip olduğunu görmenin mimarın asli işi olduğunu ifade etmiş olan Vitruvius (1989, 10, 12), düşünceyi, kendini çoğunlukla bir sınır olarak gösteren bu yeni alanda tutmaya çalışmıştır. Öyle ki Vitruvius (1970a, 253-255), yalnızca kent yapılarını değil, kendi yapıtını oluşturan bölümleri sıralayışını bile, yine bu ortak sınırları belirleyen yer düzenlemesi ile hayata geçirdiğini ifade etmiştir.

Ordinatio ilkesine sırtını yaslayan mimar, mutlak *kosmos*'un parçalarını ilkin yerinden ederek ona *khaos*'u dâhil etmiş, ardından da bu *khaos*'u yeniden dizerek onu *kosmos*'a ulaştırmış, fakat düşünceyi gelecekte doğabilecek olası bir yeniden dizmeye de kapatmamış olur. *Khaosmos*'un ikili hareketiyle iş gören mimar, tam da bu(r)adaki sınırda durmaktadır. Tıpkı kıtadan kopan bir ada gibi, mutlak *kosmos*'un mutlaklığını kopartan *ordinatio* da, artık üzerine yeni ilkelere sahip bir modelin inşa edilebileceği bir ada yaratır. Deleuze'ün (2009a, 24) sözleriyle ifade edecek olursam "Bu ada, ikinci bir köken oluşturduğu ölçüde, tanrılara değil, insanlara teslim edilmiştir". Vitruvius'un diğer ilkeleri, *ordinatio* ile kitasından kopartılmış olan bu adanın üzerine, adanın deniz ya da mutlak *khaos* tarafından yutulmaması amacıyla, kökensel olmayan yeni bir düzeni inşa etmek için yerleştirilmiş gibidir. Örneğin *dispositio*, *ordinatio* ile bütünden kopartılmış olan parçaların imgelemdeki bir yeniden dizilişiyle ulaşılacak olan bir tasarım olarak tanımlanmakta (Vitruvius, 1970a, 25) ve tanımda geçen yeniden diziliş vurgusuyla da, *ordinatio* ile *dispositio* arasındaki simbiyotik ilişki vurgulanmaktadır (Acar, 2015, 75). *Eurythmia*'yı söz

konusu tasarımın uyumlu biçimi; *symmetria*'yı ise, tasarımın uyumlu olmasını sağlayacak olan matematiksel orantıyı belirlemeye yarayan bir ilke olarak ele alan Vitruvius (1970a, 27 ve 159), ilkeler arasında *ordinatio* ile *dispositio*'nunkinden farklı bir ilişkinin de düşünülebileceğine işaret etmiş olur. Aslında *symmetria* ilkesiyle birlikte yalnızca yeni bir ilişki türünün değil, iki farklı jestin açığa çıktığına dikkat çekmek gerekir. Bu jestlerden ilki, Vitruvius'un yalnızca *symmetria*'nın soyutluğunda yakalanabilecek olan uyum fikriyle yetinmeyip *eurythmia* dolayısıyla, bu uyumun "yalnızca var olmasının yetmeyeceğini, onun görünür de olması gerektiğini" ikinci bir ilke olarak belirlemeye ihtiyaç duymuş olmasıdır (McEwen, 2002, 66). Bu şekilde Vitruvius, yine bir Üçüncü'ye işaret ederek, mimarlığın düşüncesinin soyut ve somut olanı birbirine bağladığı bir noktada yol aldığını göstermiş olur. İkinci jestse *symmetria*'nın matematiksellikleriyle ilgilidir. Vitruvius'un *symmetria*'nın matematiksel oranı ile sağlama almak istediği bütün fikri üzerinden, mimarın yine Platoncu bir matematiksel kesinlik ideasına, dolayısıyla da bu kesinlikte açığa çıkacak olan bir tür mutlak *kosmos*'a yaklaşmak istediğini iddia etmek elbette hatalı olmayacaktır, fakat unutulmamalıdır ki, *ordinatio symmetria*'ya değil, *symmetria ordinatio*'ya tâbidir (Lefas, 2000, 188). Diğer bir deyişle, matematiksel kesinlikle sağlama alınmış olan yeni bir model, ondan sonra gelecek olan yeni bir *ordinatio* ile yine parçalanıp yeniden dizilebilir. *Daidala* ile açılan *topos*'ta söz konusu olan *khaosmos*'un hareketinin ikili olduğu, yani mutlak *kosmos*'a sırt çevirdiği kadar mutlak *khaos*'u da alt etmek istediği, deyim yerindeyse kendisini bu ikili arasındaki bir sınır olarak gösterdiği unutulmamalıdır. Mutlak *kosmos*'u parçalarken, mutlak *khaos*'un uçurumuna düşmemek adına, *khaos* yeni bir tür *kosmos*'la buluşturulmalı, Vitruvius'un (1970a, 181) da işaret etmiş olduğu gibi, eğer zemin bataklıkta, temelleri atmadan önce ilkin bu bataklık olabildiğince kurutulmalıdır.

Distributio, yapının inşa edileceği alandaki kaynakların verimli kullanılmasına işaret eden ekonomik ilke; *decor* ise, yapının doğaya uygunluğunu şart koşan pratik ilke olarak belirlemektedir (Vitruvius, 1970a, 27-31; Lefas, 2000, 194-195). Böylece Vitruvius, hem bir yandan *decor* ilkesindeki "uygunluk" bahsiyle birlikte *eurythmia* ve *symmetria*'nın *dispositio* için sağlayacağı uygunluğu bir koşul olarak belirleyerek *decor*'u mimari değerlendirmenin merkezi kriteri kılmış hem de bu uygunluğun "yapının doğaya uygunluğu" olduğunu vurgulayarak, yine mimarlıkla birlikte açığa çıkacak olan bir Üçüncü'ye işaret etmiş olur (Patterson, 1997, 357, 362). Burada bahsi geçen doğa, sabit bir kökeni imleyen mutlak bir doğaya değil, tıpkı ada örneğinde olduğu gibi, kıtadan koparak oluşmuş bir yeniden-başlangıca, yani bir tür ortadan başlamaya gönderme yapmaktadır. Vitruvius'un (1970a, 29) doğaya uygunluk ile alışkanlığa uygunluğun birbirine denk olduğunu ifade eden sözleri, bahsi geçen doğanın yeni bir model olduğunu açığa çıkarmaktadır. Kültürün ya da en basit haliyle alışkanlığın ürettiği bir model, Vitruvius'un onu doğa olarak ele alışıyla birlikte, kökensel olmayan, ama tıpkı Deleuze'ün üstte geçen vurgusundaki gibi ortadan başlayan bir unsur olarak beliren, yeniden dizilebilir veya değiştirilebilir bir ilk örnek, dolayısıyla da birleştiren ve ayıran bir Üçüncü olarak açığa çıkmaktadır. Uygunluğun kökende değil, yalnızca ortadan başlayan bir modelde bulunabileceğine işaret eden bu unsur, bir yandan da onun söz konusu altı ilkesini, *firmitas*, *utilitas* ve *venustas*'a düğümleyen ilmek olarak da belirlemektedir. Bu ilmekle birlikte Vitruvius, hem bir yönüyle antik üçleme geleneğini devam ettirmenin hem de bir yönüyle düşüncüyü üçlemelerle sıkıştıran bu tavrın ötesine

geçmenin, daha doğrusu üçlemenin arasına sızarak ilkeleri çoğaltmanın bir yolunu bulmuş olur. Söz konusuilmek bir düğüme dönüştüğünde, artık Vitruvius'la birlikte yalnızca üçlü bir mutlaklıktan değil, mimarlığa dair diğer altı kavramın bu üçlüyü yeniden düzenleyerek yerinden edişinden de bahsedebiliyor oluruz.

Vitruvius, *kosmos*'la *khaos* arasındaki sembolik bir sınıra işaret eden bu zeminde yakalanacak olan uygunluğun ölçütünü, uç noktadaki maddeselliğin katılığıyla (*firmitas*) diğer ucu oluşturan güzelliğin maddesiz uçuculuğu (*venustas*) arasında köprü işlevi gören işlevsellik (*utilitas*) ilkesi olarak belirlemiştir (Kousoulas, 2017, 67). *Utilitas*, ilkin *ordinatio*'da izlerini bulduğumuz, ardından da *decor* ilkesinde tekrarlandığını fark ettiğimiz, Vitruvius'un *khaos* ve *kosmos*'u birbirine bağlayan ve ayıran bir Üçüncü olarak yoğunlaştırdığı son imdat çıkışlarından biri olarak belirlemektedir. *Firmitas*'ın, "yapının sağlam bir zemine oturtulması ve kaynakların doğru kullanılması ile elde edilecek bir uygunluğa" işaret ettiğini ifade etmiş olan Vitruvius (1970a, 35), *venustas*'ın uygunluğunun "yalnızca *symmetria* ile ulaşılabilir matematiksel bir oranda yakalanabileceğini" de belirterek, ilkin niceliksel olan ile niteliksel olan arasına kapanmaz bir uçurum yerleştirmiş gibi görünür. Öte yandan, *utilitas* ilkesini, *firmitas* ile *venustas* arasındaki bir anahtar, dizginsiz maddesellik ile güzelliğin maddesizliği arasındaki uçurumu birbirine bağlayan bir Üçüncü olarak devreye sokmuş olan Vitruvius (Kousoulas, 2017, 67), *khaos* ile *kosmos*'un kesiştiği sınırda duran mimarın yaratıcılığının sırtını yaslayacağı işlevsellik ilkesini ortaya koymuş olur. Hem *firmitas* hem de *venustas*'ta farklı şekillerde açığa çıkan bir uygunluktan, yani *eurythmia*'dan bahsedildiğini ve üstte de belirtmiş olduğum gibi, *eurythmia*'nın her durumda tasarımın, yani *dispositio*'nun uygunluğunu imlediğini hatırlamak gerekir. Vitruvius'un (1989, 174) işlevsellik ilkesi, yapının kullanılabilirliğini ön plana çıkarışıyla, mimarın ne yalnızca *venustas*'a ne de yalnızca *firmitas*'a göre hareket etmesini, fakat bu ikisinin bir ortasını bularak tasarımı bunlara yönelik belirli azaltmalar ve eklemelerle *symmetria*'ya uygun hale getirmesini sağlayan ilke olarak belirlemektedir. Bu ilke dolayısıyla mimar, kıtadan kopardığı ve yeniden düzenlediği adasının üzerinde, *khaosmos*'un ikili hareketiyle iş gören bir labirent yapıcısı olarak belirir.

Aristoteles'ten beri olanaklı olanın çoğunlukla gerçekliğin nihai kesinliğine göre belirleniyor oluşu, bu şekilde Vitruvius'un işlevsellik ilkesiyle birlikte hem tekrarlanmış hem de aşılmış olur (15). Bu ilkenin ardından, bir yönüyle tıpkı Aristoteles'teki gibi gerçeklik yine olanağı sınırlar, fakat bir başka yönden de mimarın tasarım halindeki *dispositio*'suyla birlikte düşünceyi henüz gerçekleşmemiş olan bir geleceğe çekişiyle, gerçekliğin kıtasını parçalayan bir olanağa işaret edilmiş olur. Bu nedenle Vitruvius (1970b, 59), mimarın tasarımı ile geleceğe bir kapı aralayışını, henüz gerçekleşmemiş, bir yapı olarak hayata geçmemiş olsa da bu tasarımın gelecekteki uygunluğunu şimdinin gerçekliğine sığdırışını, mimarı diğerlerinden ayıran temel unsurlardan biri olarak belirleyebilmiştir. Bu unsur, Aristotelesçi yaklaşımın tersyüz edilmişinin, mutlak *kosmos*'u sembolize eden gerçekliğin, mimarın tasarımında yakaladığı olanağa göre yeniden-belirlenişinin en açık örneğidir. Öte yandan, ele aldığımız bağlamda Vitruvius'un *khaosmos*'un ikili hareketiyle iş gördüğünü, onun labirentindeki koridorların, yalnızca olanağın gerçekliği belirlediği uçuculuklara açılmayacağı, mimarın işlevsellik ve uygunluk ilkeleri üzerinden, bir yönüyle de gerçekliğin olanağı belirlediği üzerinde durduğunu da unutmamak gerekir. Bu durumun en açık örneklerinden biri, dünyanın hâkimi olarak anılan Aleksandros'un karşısına son derece

15. Aristoteles'e (1966a, 1049b 4-1050b 26) göre gerçeklik, hem *logos* hem *ousia* hem de zaman bakımında olanaktan önce gelmekte ve onun açtığı gelecek ihtimallerini kendi şimdisinin sabitliğinde eritmektedir.

yaratıcı fikirleriyle çıkmış olan Mimar Dinokrates'in tasarımlarının Vitruvius (1970a, 73-75) tarafından gerçekleştirilemeyecek olanaklar olarak belirlenmesinde açığa çıkmaktadır. Aleksandros'un karşısına çıkan Dinokrates, Athos Dağı'nı, sol eliyle şehrin surlarını, sağ eliyleyse dağın tüm nehirlerini akıtıyor gibi görünecek olan devasa bir testiye tutacak bir erkek heykeli şeklinde yontmayı tasarlamış olan bir mimardır (Vitruvius, 1970a, 73). Aleksandros ise, her ne kadar Dinokrates'in tasarımından etkilenmiş olsa da, doğrudan onun büyüleyiciliğine kapılmayıp, o bölgenin şehirleşmeye uygun olup olmadığını araştırmış ve sonunda da Dinokrates'e, söz konusu tasarımı gerçekleştirmenin şehrin gelişimine ket vuracağını ifade etmiştir (Vitruvius, 1970a, 75). Vitruvius'un övgüyle andığı Aleksandros'un bu yaklaşımı, Dinokrates özelinde mimarın salt tasarlayarak açığa çıkardığı *firmitas* ve *venustas* olanağının, *utilitas*'ın işaret ettiği gerçeklik tarafından bastırılışının en açık örneklerinden biri olarak belirmektedir. Yalnızca olanakların gerçeklik tarafından değil, gerçekliğin de tasarımda açığa çıkan olanaklar tarafından belirleniyor olduğuna işaret etmiş olan Vitruvius'un da tıpkı Daedalos'un inşa ettiği labirentte söz konusu olduğu gibi, üretilendeki bir üretimi arzuladığı, diğer bir deyişle *daidala* ile açılan *topos*'ta hareket ettiği ya da kapalı yapıları imdat çıkışlarıyla buluşturan bir labirent yarattığı söylenebilir.

SONUÇ

Vitruvius'u Daedalos'un labirenti üzerinden yeniden yorumlayarak, ona dair oluşturulmuş hatalı hatıraları bozmayı ve bu sayede düşüncenin mimarisi için olduğu kadar mimarinin düşüncesi için de bir tür yeniden-başlangıca işaret etmeyi amaçladığım bu çalışmada, günümüz düşüncesini kuşatmış olan *aporia*'ları tekrar üretmeyecek bir labirent inşa etmeyi denedim. Düşünceyi mutlak *khaos*'un uçurumuna itme ya da mutlak *kosmos*'un hatıralar mezarlığına gömme eğiliminde olan bipolar yaklaşımların farklı ellerle ördüğü aynı nihilizm duvarını yıkabilmek adına hem arkaik anlamda mimarlık için hem de günümüzde mimarlıkla birlikte söz konusu olacak bu yeniden-başlangıç labirentinin, *khaosmos*'un ikili hareketiyle oluşturulması gerekiyordu. Bu nedenle ilkin, yeniden-başlangıcın kendisini çoğunlukla mitolojide gösterdiğini ifade etmiş olan Deleuze'ün adımlarını takip ederek, en eski mimar mitoslarından biri olan Daedalos'u ve onun inşa ettiği labirenti yeniden yorumlayarak yola koyuldum. *Khaos*'u sembolize eden Minotaurus'u hapsedmek için inşa ettiği çıkışsız labirent dolayısıyla geleneğin mutlak *kosmos* paradigmasının kurucusu olarak değerlendirdiği Daedalos, labirentin tasarımına daha en baştan eklemiş olduğu çatı eksikliğinin bu çalışmadaki belirginleştirilişiyle birlikte, yalnızca kapalı yapıların değil, bu yapılara eklenen görünmez imdat çıkışlarının da mucidi olarak değerlendirilmeyi hak eden bir figür olarak belirebilmiştir. Minotaurus için çıkışsız olmasıyla bir yönüyle *kosmos*'u, mimarın yeni bir olanak olarak yarattığı kanatlar içinse *kosmos*'un katılığında açılmış *khaos* gediklerini imleyen bu labirenti, *daidala*'nın *topos*'una inşa edilmiş olarak bulduğum için, onu *khaosmos*'un ikili görünümüne sahip olan bir yapı olarak belirleyebildim. Böylece üretilendeki üretimi devam ettiren *daidala*'yı da, *kosmos* ve *khaos*'u bu(a)rada birleştiren, yerinde eksik oluşuyla gerçek ve imgesel dizileri hayata geçiren, bağlayan ve ayıran bir sembolik öge, genel anlamda düşüncenin mimarisi için bir yeniden-başlangıç zemini olarak ortaya koyabildim.

Daedalos'un *daidala*'sında beliren bu yeniden-başlangıç zemininde, yalnızca Daedalos'un labirentinin değil, Vitruvius'un düşünce labirenti

olan yapının da dikilmekte olduğunu gösterebilmek adına, öncelikle ikili arasındaki yapısal paralelliklere işaret edecek, onların ortak duvarlara sahip olduğunu gösterecek bir analizi gerçekleştirdim. İlk Daedalus ve Vitruvius'un, *logos'*u *khaos'*un uçurumuna sürüklemeye ya da radikalizmi taklit ederek verili düzeni tekrar üretmeye çalışan bir düşman olarak sözde mimarlar karşısında bir savaş vermekte olduğunu; ardından da ikisinin de geçmişin düşünceye kattığı dağınıklığı gidermek için bir tür labirent yaratmaya giriştiğini ve bu nedenle *Mimarlık Üzerine'*de ortaya konan labirentin, neden kendisini bir yönüyle *khaos'*un karşısında geliştirilen bir *kosmos* denemesi olarak gösterdiğini açığa çıkarmayı denedim. Başlangıcından beri *aporia'*ları *euporia'*ya ulaştırmak için savaş vermiş olan felsefe, asli anlamda yeni olana her ulaştığında bir tür barışı yakalamış, fakat bu barıştan doğan yeni *aporia'*lar tomurcuk vermeye başladığı her anda da, yeni bir savaşı düşünceye çağırıştır. Roma'lı mimar da felsefenin bu çatallar yaratıp yeniden keşişen döngüsel seyrinden azade değildir. *Mimarlık Üzerine'*nin son paragrafında Vitruvius (1970b, 369), bu kitapta savaş ve barış zamanlarında kullanıma elverişli olacak makinaların donanımına dair ilkeleri açık bir şekilde ortaya koyduğunu ifade etmiştir. Mimarın burada kastettiği, yalnızca onuncu kitapta geçen savaş makinaları olsa da, bir an için ifadedeki savaş ve barış kavramlarını düşünce tarihinin döngüsel seyrinin iki temel hareket ettiricisi olarak düşünürsek, ifadeyi bir miktar bükerek, *Mimarlık Üzerine'*nin tümünün, düşünce için yaratılmış bir savaş makinası olarak değerlendirilebileceğini fark ederiz. Hem savaş hem de barış zamanı için oluşturulmuş bir savaş makinasının, kendisini yalnızca barıştan doğan sözde dinginliğin mutlak *kosmos'*u olarak değil, dinginlik ve devinim arasında durmaksızın geçiş yapabilecek bir *khaosmos* olarak göstermesi gerektiğini söyleyebiliriz. Vitruvius'un labirentinin *khaosmos* görünümü, kendini ilkin mutlak *kosmos'*la arasına kurucu bir fark koyan *ordinatio* ilkesinde, topolojik olarak verili olanın sabitliğini dağıtan, onu rastlantısal yörüngeler oluşturacak şekilde yeniden düzen bir düzenleme yönteminde göstermiştir. Henüz orada olmayanın bir tasarımını imleyen *dispositio* ilkesiyleyse, gerçekliğin mimarın tasarımında açığa çıkan bir olanakla kırılıyor oluşu; ardından da *decor* ilkesinin imlediği uygunluk ve *utilitas* ilkesiyle aranan işlevsellik dolayısıyla da bu olanağın tekrar gerçeklikle kısıtlanıyor oluşu, Vitruvius'un söz konusu ettiği düzenlemenin, *kosmos* ile *khaos'*u birleştiren bir sınır olarak belirlediğinin bir diğer örneğini vermiştir.

Eğer asli anlamda yeni olanı düşlemek isteyen bir düşünce mimarisinden bahsedeceksek, böylesi bir olanağı düşlemek ne sonsuz *khaos'*tan doğan zeminsizlikte ne de mutlak *kosmos'*un yarattığı hatıralar mezarlığında mümkün olabileceğinden dolayı, tıpkı Daedalus gibi *daidala* ile yeni bir *topos* açmalı ve bu düzleme Vitruvius'un ki gibi düzenleyen bir savaş makinasını yerleştirmeliyiz. Belki bu sayede, gerçekliğin olanağı sınırlandırdığı kadar, olanağın da gerçekliği belirlediği, *khaosmos'*un ikili hareketiyle oluşturulacak olan ontolojik keşişimler yaratabiliriz. Geçmişin *aporia'*larını oluşturan sütunları Nietzsche gibi parçalayacak olsak da çekicinin yalnızca yıkmak için değil kurmak için de kullanıldığını hatırlayarak, düşünceyi *euporia'*ya ulaştıracak olan yeni bir labirenti, Daedalus ve Vitruvius gibi düzenlemeli, kapalı yapıları imdat çıkışlarıyla buluşturmalıyız.

TEŞEKKÜR

Yazıyı gözden geçirip yorumlarıyla onu zenginleştiren Savaş Ergül, Selcan Çalıcı, Murat Özbek ve Ayşe Arslan'a teşekkür ederim.

KAYNAKÇA

- ACAR, A. (2015) *A Genuine Origin and Language for the Universal Principles of Architecture*, yayımlanmamış Doktora Tezi, Çankaya Üniversitesi, Ankara.
- ACKERMAN, J. S., (1954) Architectural Practice in the Italian Renaissance, *Journal of the Society of Architectural Historians* 13(3) 3-11.
- APOLLODORUS (MS 1. YY) Βιβλιοθήκη *The Library II*, çev. J. G. Frazer (1921), Harvard University Press, Cambridge
- ARISTOTLE (MÖ 4. YY) μετὰ τὰ φυσικὰ, *The Works of Aristotle - Volume VIII*, çev. W. D. Ross (1966a), Oxford University Press, London.
- ARISTOTLE (MÖ 4. YY) Φυσική, çev. R. P. Hardie ve R. K. Gaye (1966b), *The Works of Aristotle - Volume II*, der. W. D. Ross, Oxford University Press, London.
- ARISTOTLE (MÖ 4. YY) Περί Ψυχῆς, On The Soul, çev. J. A. Smith (1995), *The Complete Works of Aristotle - Volume I*, der. J. Barnes, Princeton University Press, New Jersey; 641-92.
- ARISTOTLE. (MÖ 4. YY) Πολιτικά, *Politics*, çev. C. D. C. Reeve (1998), Hackett Publishing, Cambridge.
- BORGES, J. L., BURGİN, R. (1994) *Borges ile Söyleşi*, çev. A. Sabanoğlu, Mitos Yayınları, İstanbul.
- BORGES, J. L. (1941) El jardín de senderos que se bifurcan, Labirentinde Ölen Kral, *Yolları Çatallanan Bahçe*, çev. F. Özgüven (1995), İletişim Yayınları, İstanbul; 76-86.
- CACHE, B., GIRARD, C. (2013) Objectile: The Pursuit of Philosophy by Other Means?, *Deleuze and Architecture*, der. H. Frichot, S. Loo, Edinburgh University Press, Edinburgh; 96-110.
- CLARKE, M. L. (1963) The Architects of Greece and Rome, *Architectural History* 6(1) 9-22.
- DELEUZE, G. (1988) *Le pli – Leibniz et le baroque*, *The Fold - Leibniz and the Baroque*, çev. T. Conley (1993), The Athlone Press, London.
- DELEUZE, G. (1969) *Logique du sens*, *The Logic of Sense*, çev. M. Lester ve C. Stivale, Continuum, London.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (1980) *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*, *A Thousand Plateaus - Capitalism and Schizophrenia*, çev. B. Massumi (2005), University of Minnesota Press, London.
- DELEUZE, G. (2002) *L'île déserte et autres textes*, Issız Adalar, çev. F. Taylan ve H. Yücefer (2009a), *Issız Ada ve Diğer Metinler – Metinler ve Söyleşiler 1953-1974*, der. D. Lapoujade, Bağlam Yayınları, İstanbul; 17-24.
- DELEUZE, G. (2002) *L'île déserte et autres textes*, Yapısalcılığı Nasıl Ayırt Ederiz?, çev. F. Taylan (2009b), *Issız Ada ve Diğer Metinler – Metinler ve Söyleşiler 1953-1974*, der. D. Lapoujade, Bağlam Yayınları, İstanbul; 267-302.
- DRIPPS, R. D. (1987) Rethinking Vitruvius, *Journal of Architectural Education* (1984-) 40(2) 19-20.

- DÜRÜŞKEN, Ç. (2017) Sunuş, *De architectura* (MÖ 1. YY), *Mimarlık Üzerine*, çev. Ç. Dürüşken (2017), Alfa Yayınları: İstanbul; 11-8.
- ERGÜL, S. (2010) Suçlu Bir Kuramsal Girişim ve Althusser'in Yalnızlığı, *Felsefelogos* 39(1) 113-29.
- ERGÜL, S., ÇALCI, S. (2020) Diyalog: Jacques Rancière'in Tiyatrosunda Kartlar Yeniden Dağıtılırken, *Kampfplatz* 14(1) 67-88.
- GRIMAL, P. (1951) *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, *The Concise Dictionary of Classical Mythology*, çev. A. R (1990). Maxwell-Hyslop, Blackwell Publishing: Oxford; 25.
- GUATTARI, F. (1992) *Chaosmose, Chaosis - An Ethico-Aesthetic Paradigm*, çev. P. Bains ve J. Pefanis (1995), Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis.
- HEIDEGGER, M. (1955) *Was ist das - die Philosophie, What is Philosophy?*, çev. J. T. Wilde ve W. Klubak (2003), Rowman & Littlefield Publishing, New York; 71-3.
- HENDRIX, J. (2003) *Architectural Forms and Philosophical Structures*, Peter Lang Publishing, New York.
- HERODOTOS (1962) *The Histories of Herodotus of Halicarnasus*, çev. H. Carter, Oxford University Press, London.
- HERSEY, G. (1988) *The Lost Meaning of Classical Architecture - Speculations on Ornament from Vitruvius to Venturi*, The MIT Press, Massachusetts.
- HESIODOS (2006) *Theogony, Works and Days, Testimonia*, çev. G. W. Most, Harvard University Press, Cambridge; 116-36.
- HOMER (1978) *The Illiad I*, çev. A. T. Murray, Harvard University Press, Cambridge.
- HOMER (1985) *The Illiad II*, çev. A. T. Murray, Harvard University Press, Cambridge.
- INWOOD, M. (1999) *A Heidegger Dictionary*, Blackwell Publishing, Oxford; 183.
- JOYCE, J. (2012) *Finnegans Wake*, Oxford University Press, Oxford; 118.
- KOSTOF, S. (1986) *The Architect - Chapters of the History of the Profession*, Oxford University Press, Oxford.
- KOUSOULAS, S. (2017) Urban Correlationism: A Matter of Access, *Critical and Clinical Cartographies - Architecture, Robotics, Medicine, Philosophy*, der. A. Radman, H. Sohn, Edinburgh University Press, Edinburgh; 61-79.
- LEATHERBARROW, D. (2001) Architecture is its Own Discipline, *The Discipline of Architecture*, der. A. Piotrowski, J. W. Robinson, University of Minesota Press, Minneapolis; 83-102.
- LEFAS, P. (2000) On The Fundamental Terms of Vitruvius's Architectural Theory, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 44(1) 179-197.
- LIDDELL, H. G., SCOTT, R. (1996) *A Greek-English Lexicon*, Oxford University Press, Oxford; 215, 727, 985, 1785, 1806, 1976.
- McEwen, I. K. (2002) *Vitruvius: Writing the Body of Architecture*, The MIT Press, Massachusetts.

- OVIDIUS (1971) *Metamorphoses - Books I-VIII*, çev. F. J. Miller, Harvard University Press, Cambridge; VIII, 185-195
- PATTERSON, R. (1997) What Vitruvius Said, *The Journal of Architecture* 2(1) 355-73.
- PÉREZ-GÓMEZ, A. (1985) The Myth of Daedalus, *AA Files* 10(1) 49-52.
- PLATO (1973a) Meno, çev. W. K. C. Guthrie, *The Collected Dialogues of Plato Including the Letters*, der. E. Hamilton, H. Cairns, Princeton University Press, New Jersey; 353-84.
- PLATO (1973b) Republic, çev. P. Shorey, *The Collected Dialogues of Plato Including the Letters*, der. E. Hamilton, H. Cairns, Princeton University Press, New Jersey; 575-844.
- PLATO (1973c) Timaeus, çev. B. Jowett, *The Collected Dialogues of Plato Including the Letters*, der. E. Hamilton, H. Cairns, Princeton University Press, New Jersey; 1151-211.
- PLUTARCH (MS 2. YY) Βίοι Παράλληλοι, *Lives - Volume I*, çev. B. Perrin (1959), Harvard University Press, Cambridge.
- TANYELİ, U. (2014) Yerötesilik Pratikleri ve Mimarlığın İcadı, *Dosya* 33(1) 8-20.
- VITRUVIUS (1970a) *On Architecture I*, çev. F. Granger, Harvard University Press, Cambridge; 3-5.
- VITRUVIUS (1970b) *On Architecture II*, çev. F. Granger, Harvard University Press, Cambridge; 7.
- VITRUVIUS (1989) *The Ten Books on Architecture*, çev. M. H. Morgan, Dover Publications, New York.

Received: 29.11.2020; Final Text: 11.11.2021

Keywords: Daedalus; Vitruvius; labyrinth; closed structures; escape hatches.

CONNECTING CLOSED STRUCTURES WITH ESCAPE HATCHES: ONTOLOGICAL RELATIONS EXTENDING DAEDALUS' LABYRINTH TO VITRUVIUS' WORK

A labyrinth appears as a topological model signifying the togetherness of architecture and philosophy. Every thought that believes that it has produced solutions to the difficulties of the past travels through a labyrinth and builds a new labyrinth. The main difficulty that blocks today's thinking arises from bipolar tendencies that try to incarcerate it to the land of absolute *chaos* (disorder) or absolute *cosmos* (order). Thought loses its potential to imagine the new at both extremes, for such a dream cannot be imagined neither in the abyss of absolute *chaos* or immobile graveyard of absolute *cosmos*. In order for the thought to express the new and not to get caught up in this difficulty, the labyrinth to be built must touch the chaos and the cosmos at the same time, or shortly, it must be organized by the dual movement of chaosmos. In this text, I will first try to lay the groundwork for the dual movement of *chaosmos*, with reference to labyrinth of Daedalus, which I will show that he is the inventor of not only closed structures but also escape hatches. On this re-beginning ground that I will establish, I will constitute a narrative in which I will reinterpret Vitruvius through the labyrinth of Daedalus. By pointing to the escape hatches in

Vitruvius' system and the closed structures that can only be created due to them, I will show that his *On Architecture* can also be considered as a labyrinth created by the dual movement of *chaosmos*. Finally, I will discuss how *chaosmos*, revealed with Daedalus and Vitruvius, creates ontological relations for a dream that wants to express the new.

KAPALI YAPILARI İMDAT ÇIKIŞLARIYLA BULUŞTURMAK: DAEDALOS'UN LABİRENTİNDEN VİTRUVİUS'UN YAPITINA UZANAN ONTOLOJİK İLİŞKİLER

Labirent, mimarlık ve felsefenin ortaklığına işaret eden topolojik bir model olarak belirmektedir. Geçmişin çıkmazları karşısında çözümler ürettiğine inanan her düşünce, hem bir labirentte yol almakta hem de yeni bir labirenti inşa etmektedir. Günümüz düşüncesini tıkayan temel çıkmaz, onu mutlak *khaos* (düzensizlik) ya da mutlak *kosmos*'un (düzen) alanına kapatmayı deneyen bipolar eğilimlerden kaynaklanmaktadır. Bu durumda düşünce, iki uçta da yeni olanı düşleme olanağını kaybetmektedir, çünkü böylesi bir düş, ne mutlak *khaos*'un uçurumunda ne de mutlak *kosmos*'un devinimsiz mezarlığında düşlenebilir. Düşüncenin hem yeni olanı dile getirip hem de söz konusu çıkmaza takılmaması için, inşa edilecek olan labirentin aynı anda *khaos* ve *kosmos*'a temas etmesi, kısacası *khaosmos*'un ikili hareketiyle düzenlenmesi gerekmektedir. Bu yazıda ilkin, yalnızca kapalı yapıların değil, imdat çıkışlarının da mucidi olduğunu göstereceğim Daedalos'un labirentinden hareketle, *khaosmos*'un ikili hareketi için bir zemin oluşturmayı deneyeceğim. Belirleyeceğim bu yeniden-başlangıç zemininin üzerineyse, Vitruvius'u Daedalos'un labirenti üzerinden yeniden yorumlayacağım bir anlatıyı bina edeceğim. Vitruvius'un dizgesindeki imdat çıkışlarına ve ancak onlar sayesinde oluşturulabilen kapalı yapılara işaret ederek, Vitruvius'un *Mimarlık Üzerine*'sinin de *khaosmos*'un ikili hareketiyle oluşturulmuş bir labirent olarak değerlendirilebileceğini göstereceğim. Son olarak da, Daedalos ve Vitruvius'ta kendini gösteren *khaosmos*'un, yeni olanı ortaya koymak isteyen bir düş için nasıl ontolojik ilişkiler yarattığını tartışacağım.

BARIŞCAN DEMİR; B.Sc, M.Phil

Received his bachelor's degree from Hacettepe University, Faculty of Sport Science in 2014. Earned his M.Phil degree in philosophy from Hacettepe University Institute of Social Sciences. Currently working for his Phd degree in philosophy at Hacettepe University. Major research interests include ontology, structuralism, architectural theories, history of science and myths. bariscandemir01@gmail.com