

Bir Hafıza Mekanı Olarak Kent Meydanı ve Dönüşümü: Otto Herbert Hajek'in Ankara Hergelen Meydan Projesi Örneği

ÖZ

Belleğimiz zamansal olduğu kadar mekânsal bir içeriğe sahiptir. Geçmiş deneyimlerimize bağlı olaylar, mekanda izler bırakır ve bu izler anılarımıza, hatıralarımıza köken olur. Mekan, hafızanın yaşatılması ve korunması için önemli bir unsurdur. Mekanın hafızayla etkileşimi, deneyimi önceleyerek yaşanan zaman içinde geçmişin yeniden üretimini karşılıklı bir ilişki çerçevesinde ortaya koyar. Mekân hem deneyimlerimizin bir ürünü, hem de deneyimlerimizi oluşturan bir üretim olgusudur. Bu açıdan insan tarafından üretilen kent, fiziksel çevresiyle ve toplumsal yapısıyla hafıza diyalogu açarak, bir hafıza modeli olarak var olur. Kentin fiziksel çevresindeki değişim, aynı zamanda toplumsal değişimdir. Bu makale hafızanın mekanla kurduğu diyalogu; kent, meydan ve kamusal çevrede yer alan sanat nesnesi üzerinden açıklamaya çalışmaktadır. Makalede belirlenen amaç doğrultusunda, ilk olarak hafızanın zaman, mekân, bireysel, kolektif içerimleri araştırılmakta; daha sonra da bu anlam alanı çerçevesinde Otto Herbert Hajek'in Hergelen Meydan projesi ve dönüşümü sorgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Hafıza, mekan, sanat, hergelen meydanı, Otto Herbert Hajek.

Mustafa SEVİNÇ

Arş. Gör. Dr.,
Erciyes Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi,
Heykel Bölümü,
m.m.sevinc@windowslive.com

Akdeniz Sanat Dergisi

Cilt: 13, Sayı:24

Makale Gönderim

30.04.2019

Makale Kabul

29.06.2019

City Square as a Memory Space and Its Transformation: The Case of Otto Herbert Hajek’s Ankara Hergelen Square Project

Mustafa SEVİNÇ

Res. Assist. Dr.,

Erciyes University,

Faculty of Fine Arts,

Department of Sculpture,

m.m.sevinc@windowslive.com

Journal of Akdeniz Sanat

Vol: 13, No:24

Received

30.04.2019

Accepted

29.06.2019

ABSTRACT

Our memory has a temporal as well as spatial implication. Events based on our past experiences leave traces in the space and these traces are sources of our memories. Space is an important element for the survival and protection of memory. The interaction of space with memory reveals the reproduction of past in the present time within a mutual relationship by prioritizing the experience. Space is both a product of our experience and a production phenomenon that constitutes our experiences. In this respect, the city produced by people exists as a memory model by opening memory dialogue with its physical environment and social setting. The change in the physical environment of the city is also a social change. This article attempts to explain the dialogue of memory with space through the object of art in urban, square and public environment. The article first examines temporal, spatial, individual and collective implications of memory in line with the purpose considered and then, questions Otto Herbert Hajek’s Hergelen Square Project and its transformation within the framework drawn.

Keywords: Memory, space, art, hergelen square, otto herbert hajek.

GİRİŞ

Bedia Akarsu, belleğin anlamını; “Bellek (es.t. Hafıza) izlenimleri, algıları vb. saklama ve yeniden canlandırma yetisi. İzlenimlerin, algıların vb. saklandığı yer” (Akarsu, 1975, s. 27) olarak tanımlar. Bellek, geçmiş zamanın varlığını açığa çıkarır ve zamanın geçmiş/şimdi/gelecek kiplerini sentezleyerek, zamanın temsilinde etkin bir rol üstlenir. Belleğin zamanın temsili için üstlendiği bu aktif rol, birçok zamanı birbirini içinde var ederek zaman içinde oluşan hatıralarımızın ve anılarımızın varlığına köken olur. Henri Bergson’a göre; “Bellek bazı deneyimlerin bilincimizin bir parçası haline gelmesidir. Bu sürece daha önceden, belli bir zamana ve yere ait olan farkındalık eşlik eder” (Özaloğlu, 2017, s. 14). Bergson, belleğin deneyimle olan ilişkisini zaman ve süre kavramlarını birbirinden ayırarak ortaya koyar. “Zaman” soyut bir içeriğe sahipken, “süre” somut, deneyimlenen ve birbirini içinde uzayıp giden bölünemez bir akıştır. Deneyimin varlığını önceleyen “süre” bilincimiz ve belleğimizle ilişkilidir. Bergson, Metafizığe Giriş adlı kitabında şunları söyler: “...yaşamak, yaşlanmak demektir. Ama bu, tam da bir ipin yumağa sarılması gibi, sürekli bir dürülmedir, zira geçmişimiz bizi izler, yolu üstünden topladığı şimdiyle durmaksızın büyür; ve bilinç de hafıza anlamına gelir” (Bergson, 2011, s.46).

Belleğin deneyim ilkesiyle açıklandığı bir süreç, aynı zamanda belleğin saf bir içeriğinden öte onun beden ve mekânla kurduğu ilişkiye işaret eder. Ve belleğin anlamında soyut ve somut içeriklerin birlikteliğini ortaya koyar. Belleğimizin mekânla kurduğu ilişki sayesinde geçen zamanı deneyimleriz. Deneyimlenen bu süre zarfında mekânla dair sürekli değişen algularımızla, mekânın fiziksel kavranışını zamansal ilişkiler çerçevesinde genişletir ve mekânı zihnimizde yeniden kurarız. Bu açıdan, mekân ve zamanın birleşik bir bütünlük içinde karşılıklı olarak birbirlerini ürettiğini ve bütünlük içinde algularımızla dış dünyayı kavramamıza aracılık ettiklerini söyleyebiliriz. Gaston Bachelard; mekân ve zamanın bütüncül ilişkisini; mekânı “peteklerinin birlerce gözünde zamanı sıkıştırılmış olarak muhafaza eder” (Bachelard, 1996, s. 36) şeklinde tanımlayarak vurgular.

Mekânın, zamanla kurduğu bütünsel ilişki sayesinde, mekânı geçmiş deneyimimizi kodlandığı bir kavram olarak yeniden tanımlarız. Mekân, bellekte olan geçmiş deneyimimizin yeniden kazanımı için bir araç haline gelir (Kahvecioğlu, 2008, s. 148). Bu bağlamda insan eyleminin bir tezahürü olan şehirlerin de hem mekânsal hem de zamansal bir içeriğe sahip olduğundan bahsedebiliriz. Şehir hem fiziksel hem de sosyal çevresiyle geçmiş, şimdi ve gelecek zamanı birleştirerek bir hafıza modeli olarak var olur. Lewis Mumford’a göre, kentin asli işlevlerinden biri nesnel ve zamansal depolamadır. Kent bireysel insan belleklerinin aktarmayacağı bir hafızayı muhafaza edip saklama gücüne sahiptir (Mumford, 2013, s. 124). Mumford, kentin bu işlevini Emerson’dan bir alıntı yaparak vurgular; Emerson “kent, ...hatırlayarak yaşar.” der (Mumford, 2013, s. 124). Dolayısıyla kent, hafızayı kısırtma ve hafızayı yaşatma işlevlerini üstlenir. Bu açıdan kentin özeti veren kent meydanları da hafızanın kazanımı ve yaşatılması için önemli bir rol oynar. Hafızanın nesneyle kurduğu ilişkinin soruşturulması ise sanat nesnesini de sorgulama alanı içine dâhil eder.

Otto Herbert Hajek’in (1927-2005) eserleri, kamusal alanda sanat nesnesinin hafızayla kurduğu ilişkiyi farklı bir biçimde vurgular. Çağdaşları arasında kamusal sanat üretimi bakımından önde gelen sanatçılardan olan Hajek’in, renkli geomet-

rik biçimlerle oluşturduğu yapıtları, insan-çevre diyalogunu mimari ve heykeli bütünleştirerek tartışır. Sanatçı, kentsel simge ve sembollerıyla, kent insanının günlük hayatta sanatsal deneyime katılmasını amaçlar. 1986 yılında Ulus Tarihi Kent Merkezi yarışmasını kazanan Raci Bademli'nin projesi kapsamında, Otto Herbert Hajek, Ulus Hergelen Meydanı'nda kendisine ayrılan alan için bir proje tasarlar. 1992 yılında yapımına başladığı ve çevresinde bulunan mimari yapılarla bütünleşen eseri ile Hajek, Hergelen Meydanı ve Ulus bölgesinin tarihi kimliğini ve dönüşümünü estetik bir süreç içinde vurgular. Böylece eser, kişisel ve kolektif bellekleri kıskırtarak, Ankara'nın bilinçli bir deneyimini ortaya koyar ve şehrin anlamının sanat edimi ile birlikte yeniden yorumlanmasında kamusal bir görev üstlenir.

Bu çalışmanın devamında meydanın hafızayla kurduğu ilişki Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Aldo Rossi ve Henri Lefebvre gibi düşünürlerin perspektifi doğrultusunda sorgulanacaktır. Daha sonra göz önünde tutulan bakış açılarının ışığında, kentsel çevrede yer alan sanat eserlerinin hafızayla kurduğu diyalog, Hergelen Meydanı'nın dönüşümü ve Otto Herbert Hajek'in Hergelen Meydanı projesi ana ekseninde sorgulanacak ve açıklanmaya çalışılacaktır.

Mekân, Kent ve Meydanın Hafıza İlişkisi

Her toplumsal grup ancak mekânla birlikte hatırlayabilir.

Henri Lefebvre¹

Hafızanın, mekânla kurduğu ilişki oldukça eskiye gider. Bu ilişkiye ilk olarak Antik Yunan kâtiplerinin konuşmalarını kayıt halinde tutmak için, konuşmaya ait bilgileri belirli imgeler ve objelerle ilişkilendirerek geliştirdikleri hatırlama tekniği örnek gösterilebilir. Antik Yunan hatırlama tekniği, kurgulanan bir anlam içeriğine sahip imgelerin ve objelerin, mimari bir yapı içinde ezberde tutulacak konunun akışını gözeterek düzenlenmesine ve bu ilişkiler aracılığıyla hatırlanacak konunun geri çağırımına dayanır (Yalım, 2009, s. 159). Hafızanın sabitlenmesi ve geçmişin şimdide olduğu gibi yaşatılması için geliştirilen temsili sistem, ilk etapta hafızanın görsel duyu üzerinden yeniden kazanımını bildirirken, aynı zamanda hafızanın mimari bir kurgu tarafından nasıl düzenleneceği olgusunu da açığa çıkarır.

Modern ve sonrası dönemde deneyim olgusunun mekân kavramıyla beraber sorgulanması, hafızanın mekânla kurduğu diyalogu yaşanan zamanı ön plana taşıyarak ayrı bir tarzda gündeme getirmiştir. Modern dönemde hafızanın sorgulanması tarihle açık bir karşıtlık içindedir. Dönemin ilerleme, hızlanma anlayışları tarih ve hafıza arasında mesafelenme yaratarak, tarihi şimdide var olmayanın bilinçsel bir kazanımı, hafızayı ise yaşamsallıkla özdeşleştirerek, geçmişin şimdide değişken ilişkilerle örgütlenmesi ve yorumlanması olarak yeniden tanımlar. Modern dönem sonrasında tarihin geçmişi genelleştirici, gölgeleyici temsili sistemine karşı şüpheler ortaya çıkmıştır. Tarih ve hafızanın ayrı içeriklerde sorgulandığı modern süreç içinde, Freud, Bergson, Proust gibi düşünürler hafızayı daha çok bireysel bir bakışla ele alırken, Maurice Halbwachs hafızayı sosyal bir olgu kapsamında sorgulamıştır.

¹Özalğlu, Serpil. (2017). Hatırlamanın Yapıtışı Mekânın Bellek ile İlişkisi Üzerine, Tahire Erman, Serpil Özalğlu (Der.) Bir Varmış Bir Yokmuş Toplumsal Bellek, Mekân ve Kimlik Üzerine Araştırmalar, s. 17. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Halbwachs'ın kolektif bellek kuramı, bireysel belleğin oluşumunda sosyal koşulların rolüne işaret ederek, toplumu belleğin öznesi haline getirir (Assman, 2015, s. 44-45). Kolektif bellek, temelini bir grup insanın ortak zaman ve mekânı işaret eden birçok toplumsal çerçeveye ilişkili olduğu süreç üzerinde kuruyor olsa bile, grup üyelerinin hatıraları birbirinden farklılıklar ihtiva eder. Halbwachs, her bireysel belleğin farklı bir bakış açısına sahip olduğunu, bu bakış açısının grup içinde sahip olduğu yere göre değiştiğini ve bu yerin de başka ortamlarla kurduğu ilişkiler bağı sayesinde değiştiğini söyler (Halbwachs, 2018, s. 60). Dolayısıyla bireysel bellek sosyal çerçeveler içinde tanımlanır ve "Bu çerçevenin dışında toplumda yaşayan insanların hatıralarını sabitleştirecekleri ve yeniden bulabilecekleri bir başka bellek olmaz" (Assman, 2015, s. 44).

Hatıranın sabitlenmesi ve geri çağırılması için mekânsal çerçeveler önemlidir. Halbwachs; "Belleğin mekâna ihtiyacı vardır, mekânsallaştırma eğilimi içindedir" der (Assman, 2015, s. 47). Her topluluk hatıralarını yaşatmak için, mekânda belirli izler bırakır ve bu izler aracılığıyla hatıralarını yeniden canlandırır. Belleğin, mekânla kurduğu ilişki aracılığıyla şimdinin içinde görünür olan geçmiş, yeniden kurulan bir geçmiş olarak açığa çıkar. Bellekte geçmişin şimdide kurgulanışı, şimdi ve geleceğin nasıl organize edildiğini kapsayarak, belleğin geçmiş/gelecek ekseninde iki yönlü işlemini sağlar (Assman, 2015, s. 50). Bu bağlamda mekân geçmişin, şimdide her defasında yeniden üretilmesine, şimdi ve geleceğin organize edilmesine aracılık eder. Halbwachs, belleğin mekânla birlikteliğini şu şekilde vurgular;

Her türlü kolektif bellek, mekânsal bir çerçevede vuku bulur. Oysa mekân, süre giden bir gerçekliktir. Şayet bizi çevreleyen maddi ortam muhafaza olmasaydı, izlenimlerimiz birbirini kovalar, hiçbir şey aklımızda kalmazdı. Geçmiş hatırlayabildiğimizi anlamazdık. Herhangi bir hatıralar kategorisinin yeniden canlanması için, dikkatimizi çevirmemiz gereken şey mekândır, -içinde bulunduğumuz, sık sık geçtiğimiz, daima erişimimizin olduğu ve hayal gücümüz ya da düşüncemizin her an yeniden oluşturabildiği- bizim mekânımızdır; düşüncemiz onda sabitlenmelidir (Halbwachs, 2018, s.174).

Halbwachs'ın belleği sosyal grupların etkileşimini ve iletişimini ön plana taşıyarak sorgulaması, ulus ve toplum belleklerinin varlığını ortaya koysa da, belleğin kimlikle olan ilişkisini pek fazla açıklamaz. Jan Assman ise belleğin bu sosyal süreç içinde açığa çıktığını yitileyerek, toplumsal belleğin sadece somut mekân ve zaman üzerinden açıklanmasından öte, somut kimliğin oluşmasındaki önemini vurgular (Assman, 2015, s. 48). Assman, somut kimliğin anlamını, "toplumsal belleğin sadece gerçek ve yaşayan bir grupla ilişkilendirilebileceği" ni belirterek açıklar (Assman, 2015, s. 48). Belleğin canlı ve sürekli bir iletişim içindeki varlık yapısını vurgulayarak, iletişimin kesilmesi ve aksaması durumunda unutmanın ortaya çıkacağını söyler (Assman, 2015, s. 45). Assman'a göre, Halbwachs'ın bellek teorisi, aynı zamanda unutmanın varlığını da açıklar (Assman, 2015, s. 45, 72).

Halbwachs, "şu veya bu toplumsal sınıfın hiç iz bırakmadığı bir kentsel manzara yoktur" der (Halbwachs, 2018, s. 173). Söyleminde belirttiği iz, hatırlama sürecindeki imge üretimi ve temsili sistemi canlandırırken, aynı zamanda bunların nesnel bir çevre tarafından içerildiği vurgusunu ortaya koyar. Bu bağlamda, düşünürün antik dönemin imge üretimine ve mimari kurguya dayanan hatırlama tekniğini bir açıdan kullanmaya devam ettiğinden bahsedebiliriz. Ancak bu ilişkilerin kullanımının farklı olduğunu belirtmek gerekir. Yaşam tarafından üretilen imgeler ve mimari kurgunun, geçmişin yeniden aynı ve sabit şekilde kazanımına değil, sosyal

koşullara dayanan belleğin yaşamsallık rolü üzerinden, geçmiş ve geleceğin şimdi içindeki değişken tasarımına işaret ettiğini belirtiriz.

Toplumsal belleğin yaşamsallık üzerinden ele alınmasının sebebinin, temelde daha önce bahsettiğimiz hafıza ve tarih olgularının karşılıklarına dayandığını söyleyebiliriz. Halbwaçhs için “toplumsal belleğin söndüğü noktada tarih başlar” (Halbwaçhs, 2018, s. 97). Çünkü bir hatıra var olmayı sürdürdüğü süre zarfında, onu herhangi bir biçimde sabitlemeye gerek olmaz (Halbwaçhs, 2018, s. 97). Halbwaçhs’ın bu tespiti Pierre Nora’da başka bir açıdan gözlemleriz. Nora’nın bellek konusundaki saptaması modern dönemde hafızanın içten yaşanmamasıyla beraber hafızanın çöküşünü dile getirirken, bunun sebebi bu dönemde hafızanın, tarih olgusu tarafından ele geçirilip, yok olmasına dayandırır. Nora, hafıza ve tarih arasındaki ayrımı şöyle dile getirir;

Hafıza, tarih: Bunlar eş anlamlı değildir, hatta onları birbirleriyle zıtluşturan çok şey vardır. Hafıza her zaman yaşanan gruplar tarafından üretilen yaşamın kendisidir. Bu amaçla, hafıza anımsama ve unutma diyalektiğine açık, onların sürekli biçim değiştirmelerinden habersiz, her türlü kullanımlara ve el oyunlarına karşı çok duyarlı, uzun belirsizliklere ve ani dırılmelere elverişlidir ve devamlı bir gelişim halindedir. Tarih ise artık bulunmayan şeylerin yeniden oluşturulmasıdır, ama bu hep sorunlu ve eksiktir: Hafıza, her zaman güncel bir olay, sürekli şimdiki zamanda yaşanan bir bağdır; tarih, geçmişin bir tasavvurudur (Nora, 2006, s. 19).

Nora’ya göre modern dönem içinde geçmişin mekânla kurduğu ilişki, yaşamsallıkla kazanılan hafızayı değil, geçmişin bir tasavvuru olan tarih olgusunu öne çıkarır. Dönemin arşivci, tarihsel kayıt mekanizması etrafında biçimlenen soyut/somut mekânları “hafıza mekânları” olarak nitelendirir. Canlı bir hafızanın var olmadığı “müzeler, arşivler, mezarlıklar, koleksiyonlar, bayramlar, yıldönümleri, anlaşmalar, tutanaklar, anıtlar, kutsal yerler” hepsi birer hafıza mekânıdır (Nora, 2006, s. 23). Nora, “Hafıza mekânları, kendiliğinden hafızanın olmadığı düşüncesinden doğarlar” (Nora, 2006, s. 23) der. Nora’nın, belleğin dışlandığı bir süreci resmedip, mekânın tamamının sembolik düzeye erişerek göstergeleştirmeye işaret etmesi, modern dönemde hafıza/mekân ilişkisinin olumsuz bir yönünü vurgular.

Hafıza ve mekân diyalogunu, Aldo Rossi’nin şehrin mimarisini ön plana çıkararak tartıştığı süreçte farklı açıdan gözlemleriz: “Rossi için şehir, insani olayların sahnelendiği bir tiyatrodur. Bu tiyatro bir temsilden ibaret değildir artık; bir gerçekliktir. Olayları ve duyguları içine çeker; her yeni olay geçmişin hafızasını ve geleceğin potansiyel hafızasını içinde taşır” (Eisenman, 2002, s. 171). Rossi’nin bakışında şehir, ne sadece mekân içinde tanımlanmış bir yer, ne de sadece göstergesel bir sistem içinde açığa çıkar; şehir, olayı da içererek bütün süreçleri kendi bünyesine dâhil eder. Şehrin çoklu yapısı onun hem zaman, hem de mekân içinde gelişen varlık yapısına bağlıdır. Şehrin mimari yapısı ise, tüm bu karmaşık süreçlere tanıklık eden sabit bir sahnedir (Rossi, 2002, s. 3). Dolayısıyla, Rossi için şehrin mimarisi insanoğlunun tüm yaşam öyküsünü dile getiren, “bu yaşam öyküsünün gerçek göstergesidir” (Rossi, 2002, s. 162). “Biricik ve evrensel, tekil ve kolektif arasındaki karşıtlığın kaynağı şehirdir; şehrin inşa süreci, yani mimarisidir” (Rossi, 2002, s. 2). Kısaca şehir, şimdiyle geçmiş arasında kurulan bir köprü olarak hem nesnel, biçimsel özellikleriyle hafızanın taşıyıcı işlevini üstlenen bir yer, hem de kendi inşa sürecinde etken olan kolektif hafızanın bir ürünü olarak toplumsal bir varlıktır.

Mekânın nasıl toplumsal varlık olgusu halîne geldiği sorusu, Henri Lefebvre'nin mekânın fiziksel, zihinsel, toplumsal anlamlarını bir bütünlük içinde, bedeni ve gündelik yaşamı ön plana taşıyarak soruşturmasıyla yeniden ortaya çıkar. Mekâna ait ilişkilerin bütünlük içinde görülebileceği yer gündelik yaşamken, gündelik yaşantıda insan varoluşunu belirleyen şey ise bedendir². Lefebvre için mekânın temsili, toplumsal mekânın varlığını sorunsallaştırırken, mekânın karakteri mekâna ait fiziksel, zihinsel, toplumsal olguların diyalektik süreciyle ilgilidir. Bu diyalektik süreç içinde mekânın varlık biçimini "mekânın üretimi" olarak kavramsallaştırır. Lefebvre, "(Toplumsal) mekân (toplumsal) bir üründür. ... "Hayatı değiştirmek", "toplumu değiştirmek"; uygun bir mekân üretimi yoksa bunun hiçbir anlamı yoktur." der (Lefebvre, 2014, s. 56-87). Toplumsal mekânın üretimi, üretim-yeniden üretim ilişkisiyle tamamlanmayan bir süreçtir. Yaşamsallık kazanan bu yaratıcı süreç içinde "her toplum kendi mekânını üretirken", mekân da toplumu yeniden üretir (Lefebvre, 2014, s. 61). Lefebvre'nin mekân teorisi, sadece yaşanılan mekânı anlamlandırmaktan öte, mekânın üretimini öne çıkararak, günümüz toplumunun varoluş koşullarının anlamını, üretilen mekânla ortaya koymayı amaçlar. Aynı zamanda, mekânın üretimi düşüncüyü ve eylemi denetleyen bir tür güç aracı olarak anlam kazanarak, toplumun bellek ve kimlik oluşumlarında ideolojilerin etkin sürecini de ortaya koyar.

Tüm bu süreç içinde ortaya çıkan bakış açılarına dayanarak, mekânın nesnel ve sosyal niteliklerinin ilişki içinde olduğunu ve yine bu yolla üretilen kentsel mekânların da aynı özellikleri açığa vurduğunu söyleyebiliriz. Hafıza bağlamında ise, kişisel ve grup belleklerinin karşılaştığı yaşantının yeri olan kentler, hem kurucu hem de kurulandır. Dolayısıyla kentler, yaşamsal varlıklarıyla kişilerin ve toplumların hafızalarının zamansal yolculuğuna eşlik eder. İnsan varoluşunu kapsayan bu yolculuk içinde yaşanan olayların tortusu, kentin bilincini, tarihini ve hafızasını oluşturur. Kentin hikâyesi, kişilerin ve grupların hikâyeleriyle katman katman birleşerek, iç içe geçerek süre gider. Kentin öz hafızasının olduğu, net bir biçimde görünürlük kazandığı yer ise kent meydanlarıdır. "Turgut Cansever'e göre, toplumun ortak münasebetlerinin geliştiği yer olan meydanlar toplumlar ve şehirler kadar eskidir" (Taşçı, 2014, s. 102). Meydan nesnel çevresi, sosyal rolü ile tarihsel süreç içinde benliklerin ve kimliklerin serimlendiği bir yer olarak anlam kazanır. Dolayısıyla kent meydanları, bir kenti oluşturan fiziksel, sosyal özelliklerin toplamının hem yüzü hem de özetidir. Meydanın üretimi, Antik Yunan Agoralarının öncesinden günümüze kadar toplumsal, siyasal, ekonomik, dîni vb. konulardaki farklı anlam içerikleriyle kentin ve insanın varoluş öyküsüne tanıklık ederken, meydandaki değişim, toplumsal bir değişimle eş manzaralıdır. Benliğin, kimliğin, kişisel-kolektif hafızanın oluşmasında etken bir rol oynayan meydan, değişim süreciyle beraber neyin hatırlanacağına, geçmişin ve geleceğin nasıl düzenleneceğine mekânsal bir imkân yaratırken; aynı zamanda, kendinde oluşan kopuşlarla nelerin unutulduğuna da işaret eder. Bu anlamda meydan hatırlama ve unutmanın diyalogunu açarak hafızanın işlevini mekânsal bir ifadeyle dile getirir.

²Lefebvre toplumsal mekânı anlamak için bedene gönderme yapar. Öznenin ya da grubun mekânla ilişkisi, bedeniyle olan ilişkisini içerdiğinden mümkün olurken, toplumsal pratik bedenlen algılanan, beden temsilleri, bedenen yaşanmış olarak bir beden kullanımını gerektirir. (Lefebvre, 2014, s. 69)

Sanatın Kentsel Çevrede Hafıza Rolü: Otto Herbert Hajek'in Hergelen Meydan Projesi Örneği

Cumhuriyet çocuğu olarak yayan,
Pis pis gezdin hize (o sıralarda adı Opera Meydanı olan)
Hergele Meydanı'nda, bu sarı ve tozlu alan
İğrendirmediyse sizi,
Bir taşra çocuğu sıfatıyla özlemeyi bilmiyorsanız denizi,
Kaybettiniz (benim gibi).
Oysa,
Aynı Hergele Meydanı'nda,
Gölgede on beş, güneşte yedi buçuğa tıraş eden
Berberleri görmeden
(Oğuz Atay, 2010, s.124)

Meydan, toplumsal diyalog çerçevesinde geçmişin anlaşılması ve bu doğrultuda gelecek yaşamın kurgulanmasına aracılık ederken, meydanın bu söylemini simgeleştiren kamusal sanat nesnelere de aynı amaç için güçlü bir etkidir. Sanat nesnesinin hafızayla kurduğu diyalog, onun anıtsallık özellikleriyle ilişkilendirir. Anıt mantığı; değişmez, sabit anlam alt yapısı ve sonsuzluğu güden zamansal içeriğiyle, insan yaşantısının sınırlılığına karşı insanın ebedilik düşünü ortaya koyar. Anıt, yaşantı içindeki olayları, düşünceleri sabitleştirerek, ebedileştirerek hafıza açısından önemli bir yer kazanır. Anıtın, toplumsal hafıza olgusunda üstlendiği merkezi rol, onu hem nesnel çevrenin hem de sosyal yaşamın kurucusu kılar. Anıtın bu misyonu, insan varoluşunun ilk zamanlarına kadar uzansa da, modern süreç içinde ulus-devlet söylemiyle farklı anlam içeriğine işaret eder. Modern dönem içinde anıt mantığı ulus hafızasının korunması, yaşatılması ve aktarılmasına belirli bir anlam tabanı sağlar.

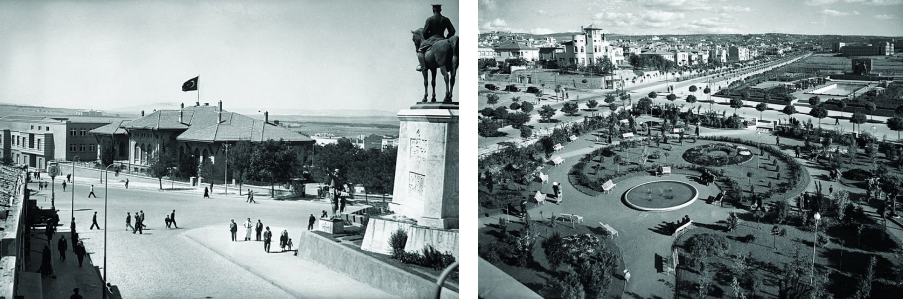
Bu süreç, bizim açımızdan Cumhuriyet dönemiyle beraber açık bir biçimde görünür hale gelir. Cumhuriyet döneminin modernleşme ilkesiyle beraber, ulus-devlet çatısı altında ortaya konan yeni Türk kimliğinin tasarlanması; sosyal, politik ve ekonomik hayatın bütününde yapılacak köklü değişimlere dayanırken, siyasal açıdan oluşturulan kimliğin toplumun bilinç düzeyine yükseltilmesi ve işlevsel kılınması ise, mekânsal pratiklerin aracılığıyla sağlanır. Dolayısıyla, Türkiye Cumhuriyeti'nin ulus-devlet projesi, mekânsal bir örgütlenmeyi de beraberinde getirir. "İlhan Tekeli'ye göre erken Cumhuriyet modernleşme projesi 'gerçekte bir kentsel gelişme projesidir'" (Korkmaz, 2017, s. 77). Bu anlamda, yeni kurulan kentler, ulus belleğinin ve Türk kimliğinin yaşatılması ve aktarılması açısından göstergesel nitelik kazanarak, anıtsal bir mertebeye erişir.

Ankara kent planı, Cumhuriyet ideolojisinin öngördüğü tüm sosyal ve toplumsal projelerin bütününe sahip olmuş olarak mekânsal bir karşılığını ortaya koyar³. Ankara'nın yeni kent modeli için seçilmesi, Türk modernliğine dayalı kamusal alanın, mekânsal bir kalıba sokulmasında sıfır noktasından itibaren ele alınacak elverişli ortam sağlamasından kaynaklanır. Dolayısıyla, köklü değişimin ilk izlenebileceği kent kurgusuna sahip Başkent Ankara, ulus-devlet ütopyasının yüzü ve kent modellerinin ilk örneğidir. Ankara'nın ulusal mimarisi, ilk olarak Cumhuriyet'in hemen sonrasında 1924 Lörcher planı ve sonrasında 1928 Jansen planı çerçevesinde oluşturulmuştur. Planlar çerçevesinde Ankara'nın mekânsal kurgusu; sağlık, eğitim vb.

³Bu bölümde yer alan konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Sargın, Güven Arif (2009). "Başkent Üzerine Mekân-Politik Tezler Ankara'nın Kamusal Yüzleri, İstanbul: İletişim Yayınları.

alanlardaki reformları, mimariyle öne çıkarmış ve bir başkent için gereken meydan ve heykellere yer verilmiştir.

Ankara'nın yeni oluşan kamusal yüzünde, Ulus ve Kızılay meydanlarının kurgulanışı önemlidir. Ulus Meydanı, Ankara'nın kentsel ve kültürel modernleşmesiyle beraber yeni oluşturulan "Ulus" anlayışının ve Ulusal mücadelenin ifadesiyken, Kızılay Meydanı da Cumhuriyet ideolojisinin kurumsallaşmasını ve devletin bağımsızlığını mekânsal bir örgütlenmeyle dile getirir (Kılınç, 2009, s. 138-139). Süreç içinde meydanların anlamsal içeriği, anıtsal uygulamalarla kuvvetlendirilmiştir. Ulus Meydanı'nda yer alan Heinrich Krippel tarafından tasarlanan "Zafer Anıtı" (1927) ve daha sonrasında Kızılay Meydanı için Anton Hanak ve Josef Thorak'ın gerçekleştirdiği "Güven Anıtı" (1935) ulusal mücadelenin, milli birliğin ve dayanışmanın temsilleridir. Anıtlar, belirli imgeler aracılığıyla temsil ettiği şeyleri nesnelleştirerek, yeni kurulan ulus devlet kimliğini toplumun bilincine taşır. Dolayısıyla, toplumsal belleğin geçmiş ve gelecek algısını yeniden yorumlayarak, toplumsal mekândaki bireylerin ulus bilincini kazanmasında önemli yer tutarlar. Erken Cumhuriyet dönemi Ankara'sının meydanları, mimari yapıları ve anıtlarıyla oluşan kentsel pratiği, ulus düşüncesine bağlı yeni Türk kimliğinin bütün yönlerini kamusal bir söylem içinde ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda Ankara, yeni ütopyanın hem fiziksel hem de düşsel boyutunun birbirini içinde görünürlüğe kavuştuğu bir sahnedir.



Şekil 1. 1930'larda Ankara Ulus Meydanı

Kaynak: <http://bit.ly/2ZJmOTR>
(Erişim Tarihi: 10.04.2019)

Şekil 2. 1940'larda Ankara Kızılay Meydanı

Kaynak: <http://bit.ly/2PAGOs9>
(Erişim Tarihi: 08.04.2019)

Ankara'nın erken Cumhuriyet döneminden günümüze kadar olan kentsel kurgusu, siyasal yaşamdaki değişimler ve hızlı kentleşmenin etkisiyle ön görülen kent planından bir kopuşu resmederken, kent planlaması modernite projelerinden uzaklaşarak spontane gelişmeler aracılığıyla sürekli olarak dönüşüme uğramıştır. Ulus, Kızılay gibi meydanların merkezi olguları zayıflamış ve toplumsal bir belleğin oluşumunda önemlerini giderek yitirmişlerdir. Meydanlardaki hızlı dönüşüm, toplumsal hayat ve toplumsal hafıza açısından anıtsal ifadelerinin de üstünü örtmüştür. Böylelikle meydanlar, hafıza olgusunun pekiştirildiği bir kamusal alanın dışına çıkmış, şehrin içindeki mekânsal ifadeleri meydandan daha ziyade kavşak olarak değişime uğramıştır.

Ankara'nın hızlı dönüşümünü, Ulus ve Kızılay meydanlarının dışında, Ankara'nın tarihi meydanlarından biri olan eski adıyla "Hergele Meydanı"nda da gözlemledik. Meydanın; Hergele, Hergelen, İtfaiye, Opera olarak adlandırılması, meydanın hem fiziksel özelliklerinin hem de sosyal yaşam içindeki rolünün zaman içindeki değişimini ifade eder. Meydan, Ankara Gazi Lisesinden, Kültür Bakanlığı'nı içine alarak Numune Hastanesi'ne kadar uzanan büyük bir düzlükte yer alır (Erdoğan, 1999, s. 73). Şeref Erdoğan, Hergele Meydanı'nın öyküsünü şöyle anlatır;

Bu düzlüğün özelliği Ata yadigarı cirit oyununun burada oynanması. Orta Asya'da bozkırlarından kopup gelen ecdadımızın yeleden kanatlanmış atlarıyla, Viyana önlerine giden akıncılarımızın at üstünde döne, döne kılıç sallayan atalarımızın yadigarı bir nevi savaş gösterisi olan cirit oyunu, davul zurnaların coşturucu havasında bu meydanda oynanırdı. Askere gidenler gene bu meydandan uğurlanırdı... ben bu meydanın adının Hergelen Meydanı olduğu yılları bilirim. O yılların Ankara'sında ahır olan kimseler inek beslerdi. Erkenden kalkıp sütü sağdı mı, inegini önüne katar ver elini bu meydan, toplanan inekleri çoban (kel Mevlut) sürüyü alır götürür boş olan Maltepe sırtlarında otlatır, akşam gene bu meydana sürüyü getirir, inek sahipleri inegini alır evine dönerdi. Anadolu'da özellikle Ankara'da at ve inek sürüsüne Hergelen denir. İşte Hergelen meydanının öyküsü. Zamanla evler, binalar yapıldı. Alan daraldı. Bir değişim yapıldı işlemedi. Bu bînhaya Ankara İtfaiyesi yerleşti adı oldu İtfaiye Meydanı, daha sonra Opera bînası yapıldı. Opera Meydanı oldu (Erdoğan, 1999, s. 73-74).

Şekil 3. 1930'larda Ankara Hergelen Meydanı

Kaynak: <http://bit.ly/2XRRBkt>
(Erişim Tarihi: 10.04.2019)



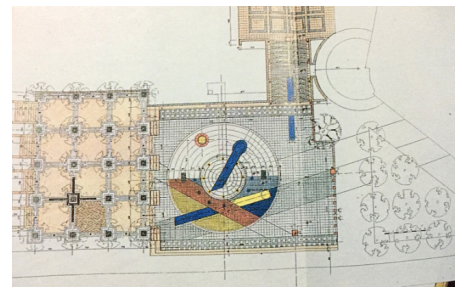
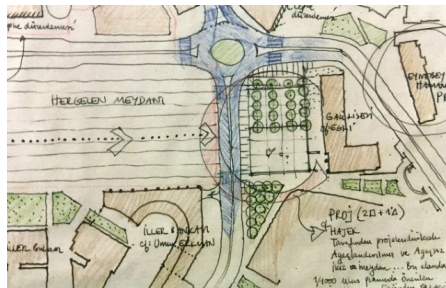
Meydanın ismindeki evrilme; ticaret, istasyon, gösteri, sanatsal gibi, işlevsel olarak kent olgusunda zaman içinde kazandığı farklı anlamlara işaret eder. Uzun süre doğal olarak varlığını sürdüren meydan, Jansen planı çerçevesinde, bu alan için düşünülen bir opera bînasıyla yeniden tasarlanmıştır (Bademli, 1993, s. 8). Opera (Hergelen) Meydanı'nın alanı Sergi Evi (Opera Bînası), Gençlik Parkı'nın doğu girişi ve Ernst Egli'nin Gazi Lisesi bînası arasında uzanan ana eksenle tanımlanmıştır (Açıkgöz, 2019, s. 66). Erken Cumhuriyet ideolojisinin ön gördüğü ulusal mimariyi yansıtan yapılarla işaretlenen meydanın tasarımı, bu kazanımların temsilini amaçlamaktadır. Sonraki süreçte ise meydan için bu temel ilke devam ettirilememiş ve meydanda birbirinden kopuk birçok yapısal değişiklikler ortaya çıkmıştır. Bu süreç meydanın anlamsal içeriğini aşındırmış ve taşıdığı hafızayı kesintiye uğratmıştır. Meydanın tasarımı, 1986 yılında "Ulus Tarihi Kent Merkezi Yarışması"nı kazanan Raci Bademli ve ekibinin üstlendiği proje çerçevesinde yeniden ele alınmıştır (Bademli, 1993, s. 7). Bu kapsamda, Ankara'nın Ulus bölgesinde koruma, sağlıklılaştırma, yenileme gibi program alanlarında, kentin tarihi kimliğinin kazanımı için bir dizi proje tasarlanmıştır. Hergelen Meydanı'nın yenileme planı; "İstasyon, Gençlik Parkı, Hergelen Meydanı, Hajek Heykeli, Egli'nin Gazi Lisesi bînası ve Ankara Kalesi aksına yayılır (Bademli, 1993, s. 11).

Şekil 4. Raci Bademli Hergelen Meydanı Projesi

Kaynak: Bademli, R. Raci. (1993).
Ankara Söyleşileri, Ankara: TMMOB
Mimarlar Odası Ankara Şubesi
Yayınları, s. 9

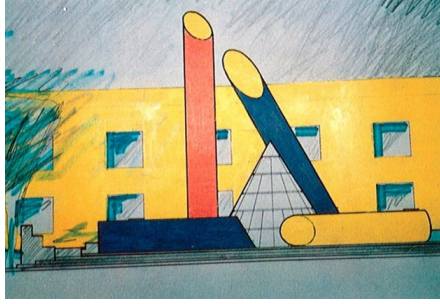
Şekil 5. Otto Herbert Hajek Hergelen Meydan Projesi

Kaynak: Bademli, R. Raci. (1993).
Ankara Söyleşileri, Ankara: TMMOB
Mimarlar Odası Ankara Şubesi
Yayınları, s. 10



Raci Bademli'nin Hergelen Meydanı'na ait tasarımı, Egli'nin Gazi Lisesi önündeki alanda iki kare ve üçgenden oluşan bir düzenlemeye yer verirken, bu kompozisyonu oluşturan bir kare, Otto Herbert Hajek'e tahsis edilmiştir (Bademli, 1993, s. 11). Diğer kare ve üçgen alanda ise peyzaj için ağaçlar yer alacaktır (Çimen, 1992, s. 13). Bademli'nin projesi kapsamında SANART ve Alman Kültür Derneği'nin destekleriyle Hajek tarafından Hergelen Meydanı'nda tasarlanan eser; çelik ve beton malzemenin kullanıldığı, geometrik, renkli yüzeylere sahip biçimlerin mekân içinde düzenlenmesinden oluşur. Bayar Çimen, Hajek'in eserini ve çevreyle kurduğu ilişkiyi şu şekilde açıklar:

Hergelen Meydanı'nda kendisine ayrılan (30x30m'lik) mekânı (Hajek Meydanı) planlarken "Hergelen Meydanı"nın arkasında kalan Gazi Lisesi'ni bir duvar gibi algılar. Gençlik Parkı'nın içinden bakıldığında uzaklardan görünen kaleyi ise kentin merkezine çekmeyi amaçlar. Buna da Gazi Lisesi'ni sarıya boyayarak ulaşmak ister. Hergelen Meydanının Gençlik Parkı'na bakan bölümü ise Gençlik Parkı'nın devamı anlamında yeşil alan olarak düzenlenecektir. Prof. Hajek sarıya boyanmış Gazi Lisesi önündeki meydana koni ve silindirin oluşturduğu kompozisyonu bir oriyantelik olarak görür. Meydandaki temel biçimler özgürlüğü ve çeşitliliği ifade ederler. Işık ve su oyunları ile meydan daha da canlanacaktır. Koni ve silindirin mavi, kırmızı ve sarı gibi canlı renkleri, aynı zamanda yansıtıcı renklerdir. Gündüz güneş; bulutlar ve günlük yaşantı, renklerde yaşayacaktır. Hergelen Meydanı'ndaki geometrik biçimler hem ölçüleriyle hem de renkleriyle arka planda kalan okulu hedef alırlar. Okul ise sarıya boyanmalıdır. Boyanacak Gazi Lisesi sarı rengiyle sevhici, canlılığı ve yaşamı vurgularken, uzaklarda kalan kale ve Ankara taşı aşağıya doğru, yeşilin içine inecektir. Sarı renk diğer temel renklerden daha dayanıklıdır ve kente kalıcı yeni bir tanım getirecektir. Meydanda ulaşılacak istenen mekân-ışık-gölge ilişkilerine Hajek, güneşi ve sarı rengi de katmak ister. Sarı renk güneşin etkisiyle bir defa daha parlayacak ve oriyantelliğin canlılığını vurgulayacaktır. Ve böylece de Ankara'nın güzelleştirilmesi için yeni bir adım daha atılmış olacaktır (Çimen, 1994, s. 65).



Şekil 6. Otto Herbert Hajek, Hajek Meydanı, 1992

Kaynak: <http://bit.ly/2XRRBkt>
(Erişim Tarihi: 10.04.2019)

Şekil 7. Hajek Meydanı Proje Eskizi

Kaynak: <http://bit.ly/2XRRBkt>
(Erişim Tarihi: 10.04.2019)

Hajek'in eserleri heykel ve mimariyi bütünselleştirerek, sanatın toplumla olan diyalogunu kentsel çevre üzerinden yorumlar. Sanatçı; "Benim atölyem ben nerede çalışıyorsam oradadır. Atölyem içinde yolculuk yerim bir sokak, meydan, mahalle olabilir. Öyle bir atölye ki, eserlerin ve etkilenmenin atölyesi" (Artun, 1994, s. 81) diyerek eserlerindeki çevresel olanın önemini dile getirir. Hajek sanatın doğasını, sanatsal ve sosyal mekânın diyalektiğini vurgulayarak "doğa-doğa", "sanat-doğa" ve "sosyal-doğa" olan üçlü bir gelişim zinciri içinde açıklar (Hajek, 1992, s. 25). Bu üçlü süreç, insanın doğa karşısında bilişsel ve yaratıcı gücüyle ikinci bir doğa olarak ortaya koyduğu sanat ediminin, toplumsal bir diyaloga varana kadar tüm birleşenlerine işaret eder. Sanatçının "Kentsel İşaretler" ve "Mekânsal Düğümler" adıyla ürettiği eserlerinin temel diyalogu; heykel nesnesi, kentsel çevre ve toplum

ilişkilerinin bütünselliği üzerine temellenir. Mekânsal, kentsel simge ve sembolleri gündelik yaşamda bireylerin estetik deneyime katılmasını sağlar (Hajek, 1992, s. 24). Gündelik yaşamın içinde ele geçen bu estetik deneyimle birey, içinde bulunduğu çevreyi düşünmeyi içeren yaratıcı bir süreçle yeniden anlamlandırır. Bu anlamda Hajek'in işaret ettiği bu yaratıcı süreç, bireyden çevreye ve çevreden bireye uzanan döngüsel bir içerime sahiptir. Mekânın bu biçimdeki bilinçli bir deneyimi onu bütünüyle sanatsal sürecin içine dâhil eder. Hajek, "Şehrin bilinçli deneyimi, estetik bir süreçtir" der (Hajek, 1992, s. 25). Dolayısıyla Hajek için bütün şehir, içinde gezebileceğimiz bir heykel; heykel de kent olur.

Kentsel çevrede sarı, mavi, kırmızı renkli geometrik biçimlerden oluşan simge ve sembolleri, var olan toplumsal gerçekliğin ne doğrudan anlatımı ne de stilizasyondur. Bunlar, daha çok içinde yaşanan çevrenin şimdide algılanmasında uyarıcı bir rol üstlenirler. Dolayısıyla, Hajek'in çevresel düzenlemeleri, geleneksel anıt mantığının belirli olayların ve tarihlerin sonsuzlaştırılarak doğrudan anlatımını güden kapalı anlamını aşarak, bireysel bilinçler tarafından tarihin, çevrenin yeniden anlaşılmasına ve anlamlandırılmasına teşvik eder. Sanatçının bu tavrının altında 20. yüzyıldan itibaren değişen sanat tarihinin mirası yatar. Modern dönemle beraber anıt mantığının sabit anlamı; yaşamın değişim, dönüşüm, ilerleme ilkeleriyle yeniden kavranması ve modern sonrası süreçte ise her türlü sabit anlamın karşısında durulmasıyla zayıflamış ve gerilemiştir. Modern süreç içinde anıtın anlam tabanındaki çelişkiyi Lewis Mumford, "Modern bir anıtın nosyonu, kesin olarak bir çelişkidir. Eğer bir anıtsa modern değil, modern ise bir anıt olamaz." (Mumford, 1971, s. 264) diyerek vurgular. Bu bağlamda, modern süreç içinde anıt mantığının tarihi genelleştirerek işaret ettiği her türlü anlama şüpheyle bakılmış ve bu söylem içinde gölgede bıraktığı geçmiş olayların anlamı önem kazanmıştır. Süreç içerisinde, anıtın yeni misyonunun ne olacağı tartışma konusu haline gelmiştir. Örneğin Josep Lluís Sert, Fernand Leger ve Sigfried Giedon'un "Yeni Anıtsallık" düşüncesi, modern dönemde anıta olan ihtiyacı, mimari ve heykeli birleştirerek karşılamaya çalışır. Yeni anıtsallık düşüncesi, modern toplumun anıtsallığa ait duygusal ihtiyaçlarına, mimariyi yeniden lirik bir tarza kavuşturarak cevap vermeyi amaçlar. (Sert, Leger, Giedion, 2015, s. 86-87). Yine Fernand Leger "Anıtsallık ve Renk Üzerine" makalesinde modern dönemde anıtsallığı renk bağlamında ele alarak, mimariyle bütünleşen renkli anıtsal mekânların insanların duygu durumlarını etkilemesine vurgu yapar (Leger, 1958, s. 40-47). Modern ve sonrası dönemde anıta olan ihtiyacın farklı veçhelerde sorgulanmasına karşın, bu süreç içinde anıtın ve sanat nesnesinin, çevre ve toplumsal hafıza açısından başkın ve kuvvetli yapısı, yerini bireysel belleklerin etkin olduğu bir sürece doğru devretmiştir. Aynı zamanda bu değişime, dönem içinde ortaya çıkan sanat olgusundaki temel rolün, sanatçıdan izleyiciye doğru kaydığı ve sanatın giderek gündelik yaşamla karıştığı bir süreci göz önüne getirerek ayrı bir açıdan işaret edebiliriz. Günümüze doğru değişen sanat anlayışında ortaya çıkan, çoğullaşan ilişkileri Nicolas Bourriaud şu şekilde dile getirir: "...her sanat yapıtı, ortak bir dünyada yer almaya yönelik bir öneri; her sanatçının işi de, dünyayla kurulan ilişkilerden bir demet olur; bu ilişkiler daha başkalarını doğurur ve bu böylece sonsuza dek devam eder" (Bourriaud, 2005, s. 34). Dolayısıyla Hajek'in Hergelen Meydan projesinin, tüm bu süreç içerisinde ortaya çıkan anıt anlam altyapısı ve sanat nesnesinin anlamlandırılmasındaki yeni ilişkiler ile belirli bağlar kurduğunu söyleyebiliriz.

Hajek'in Hergelen Meydan projesi, sanat nesnesinin varlığını kentsel çevre içinde ayrı bir biçimde anlamlandırır. Mekân içinde düzenlenmiş renkli koni, silindirik, dikdörtgen biçimler doğrudan bir gösterge işlevi görmezler. Yani, ne bir olaya ne de bir kişiye doğrudan işaret etmezler. Onlar plastik özellikleriyle, mekân içinde kontrast bir ilişki yaratarak, oradaki varlıklarını onlara bakanlar için sorunsallaştırırlar. Kuşkusuz bu süreç hafızanın doğrudan nesneye bağlı yapısının aksine, bireylerin bilinçsel etkinliğiyle, yaşamsallıkla ve deneyimle ele geçen bir hafıza modeline işaret eder. Bu anlamda Hajek'in çalışması; Halbwachs, Rossi ve Lefebvre'in mekân ve hafıza arasında kurduğu ilişkideki yaşamsallık vurgusunu sanat eseri üzerinden açığa çıkarır. Ayrıca Hajek'in çalışmasının; Nora'nın "Hafıza mekânları" söylemiyle dile getirdiği, hafızanın dışlanıp tarih olgusunun öncelenerek, mekânın tümünün sembolik bir değere eriştiği vurgusunun aksine, mekânı ve toplumsal belleği estetik bir deneyim olgusuyla yeniden kazandığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla Hajek'in çalışması, içinde yer aldığı çevrede var olan geçmişin şimdide yeniden yorumlanmasında kamusal bir görev üstlenir. Ankara'nın tarihinde yer alan Ankara Kalesi'ni, Eglî'nin Gazi Lisesi'ni, Opera Binası'nı ve Gençlik Parkı'nı içinde alan mekânı imleyerek çevresel, toplumsal dönüşümü ve bu dönüşümlerle kazandığımız kimliğimizi ve benliğimizi estetik bir deneyim içinde sürekli sorgulamamıza aracılık eder.

Hajek'in Hergelen Meydan projesi "Ulus Tarihi Kent Planı" projesinin planına aykırı uygulamalarla tam olarak tamamlanamamış, meydan özel işletmeler tarafından oluşturulan ikinci el pazarı ve otoparkla varlığını kaybetmiştir. Yine bu süreçte Hajek'in heykeli bakımsızlıktan dolayı atıl duruma gelmiştir. 2005 yılında "Ulus Tarihi Kent Planı" Ankara Büyükşehir Belediyesi tarafından iptal edilmiş ve sonraki süreçte öngörülen imar planı çerçevesinde Hergelen Meydanı'nın yeniden kazanımı için alana bir cami inşa edilmiştir. Ancak yapılan bu değişiklikler günümüzde Hergelen Meydanı'nın tarihi dokusuna zarar vermiş ve yaşattığı hafızayı gözlemlemiştir.



8



9

Şekil 8-9. 2008 Ankara Hergelen Meydanı

Kaynak: Kişisel Arşiv



10



11

Şekil 10-11. 2008 Ankara Hergelen Meydanı

Kaynak: Kişisel Arşiv

SONUÇ

Belleğimizizin zaman ve mekânla kurduğu bütünsel ilişki sayesinde geçen zamanı kavrar ve zamanın akışını deneyimleriz. Ve belleğimizle zaman/mekân içinde yer buluruz. Kendi varlığımızı anlamamızı sağlayan algılarımıza aracılık eden zaman ve mekânın birleşik ilişkileriyle, mekânı geçmiş deneyimlerimizin kodlandığı bir kavram olarak yeniden tanımlarız. Bu bağlamda insan eyleminin bir tezahürü olan kentin varlık yapısının da, hem zamansal hem de mekânsal olduğunu söyleyebiliriz. Kente kodlanan zamansal süreç onu bir hafıza modeli olarak ortaya çıkarır. Dolayısıyla kent hafızanın yaşatılması ve korunması için doğrudan bir etkidir. Kent, hem toplumsal bir üretim, hem de toplumsal varlığımızı üreten bir olgudur. Kentin hafızası, yaşamsallıkla üretilen mekân üzerinden günümüzde oluşan kimliklerin, benliklerin, toplumun anlamını kavramamıza temel teşkil eder.

Kentin hafıza rolü; onu oluşturan mimari yapılar, sanat nesnelere, açık alanlar gibi tüm fiziksel çevresi tarafından içerilenir. Bu anlamda kent meydanlarının kurgulanışı, kentin tarihini, bilincini, hafızasının bir özetini verir. Meydanlar nesnel çevresi ve sosyal rolü ile hafızanın yaşatılmasına doğrudan katkıda bulunurlar. Kişisel ve kolektif hafızaların oluşumuna katkıda bulunan meydanlar gibi, kentsel çevrede yer alan sanat nesnelere de, toplumsal hafızanın yaşatılması için belirli bir anlam alanı sağlar. Dolayısıyla kenti oluşturan tüm fiziksel çevredeki değişim aynı zamanda toplumsal bir değişime işaret eder.

Kuşkusuz bu süreç, bizim açımızdan kent ve kentli olgusunun kazanıldığı Cumhuriyet Dönemi'yle beraber net bir şekilde açıklığa kavuşur. Süreç içinde kentler, toplum için öngörülen yaşantı tarzına göre biçimlenmiş ve toplumun bu yaşantı biçimini kazanması mekânsal pratikler aracılığıyla sağlanmaya çalışılmıştır. Fakat bu amacı güden kent olgusu günümüze kadar varlığını devam ettirememiş, hızlı kentleşmenin etkisiyle kentin kurgulanışı spontane gelişmelerle dönüşüme uğramıştır. Dönüşümün en açık örneklerinden birisine Hergelen Meydanı'nda ve Hajek'in Hergelen Meydan projesinin uygulanma sürecinde tanıklık ederiz. Hajek'in Hergelen Meydan projesi, sanat nesnesinin ve anıtın hafızayla kurduğu ilişkiyi yeniden yorumlar. Ancak, Hajek'in eseri, öngörülen proje kapsamında gerekliliklerin yerine getirilmemesi ve tamamlanamamasıyla kentsel çevrede varlığını sürdürmemiş, böylece günümüze ait kent kurgusu içerisindeki anlık değişimlerle ortaya çıkan fiziksel ve sosyal çevredeki değişimin bir yüzünü sunmuştur.

Kent, varlıklarına imkân sağladığı şeyler kadar öğüttükleriyle de bir hafıza modelini ortaya koyar. Kentin fiziksel çevresini oluşturan meydanlar ve sanat nesnelere var oldukları süre zarfında hafızayla ilişkilendikleri gibi, yokluklarıyla da hafızayla belirli bağlar kurar. Hajek'in çalışması; çevrenin, insanın, kentin dönüşümüne işaret ederek, hafızada her daim yeniden kazanımına vurgu yaparken, artık orada olmaması veya var olmamasıyla da, bir anı biçimine dönüşerek kentin hafızasında yeniden yer tutar. Ve kentsel çevrede, sanat nesnesinin varlığını ve hafızayla kurduğu diyalogu bizler için farklı bir biçimde yeniden sorunsallaştırır.

KAYNAKÇA

- Açıköz, E. K., (2019). Keeping the pulse of heritage awareness in ankara: two historic sites, two interventions, *Contemporary Urban Affairs*, Volume 3 Number 2, 63-72.
- Akarsu, B., (1975). *Felsefe terimleri sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.
- Artun, A., (1994). *Çevre sanat*. Ankara: Ünal Offset.
- Assman, J., (2015). *Kültürel bellek eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik*. (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atay, O., (2010). *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bachelard, G., (1996). *Mekânın poetikası*. (A. Derman, Çev.). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bademli, R. R., (1993). *Hergelen meydanı*. Bayar Çimen (Haz.), Ankara Söyleşileri, (s. 7-11) içinde. Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Yayınları.
- Bergson, H., (2011). *Metafizığe giriş* (A. Altınörs, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Bourriaud, N., (2005). *İlişkisel estetik*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Çimen, B., (1992). *Ankara'nın yeni meydanları*, Mimarlık Dergisi, 250, 13.
- Çimen, B., (1994). Kentsel ve mimari mekânda sanat hergelen meydanı Otto Herbert Hajek, *Mimarlık Dergisi*, 256, 64-65.
- Eisenman, P., (2002). *Hafıza evleri: analogi metinleri*. Aldo Rossi (Yaz.), Şehirli Mimarisi, (s. 166-177) içinde. İstanbul: Kanat Kitap.
- Erdoğan, Ş., (1999). *Ankara'nın tarihi semt isimleri ve öyküleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Hajek, O. H., (1992). *Signs and symbols*. Zeynep Aktüre, Benoid Junod (Ed.), Identity Marjinality Space, (s. 24-29) içinde. Ankara: SANART Yayınları.
- Halbwachs, M., (2018). *Kolektif bellek* (Z. Karagöz, Çev.). İstanbul: Pınhan Yayıncılık.
- Kahvecioğlu, H., (2008). *Mekânın üreticisi veya tüketicisi olarak zaman*. Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda uz Sönmez (Haz.), Zaman-Mekân, (s. 142-149) içinde. İstanbul: Yem Yayınları.
- Kılınç, K., (2009). *Öncü halk sağlığı projelerinin kamusal mekanı olarak sıhhiye*. Güven Arif Sargın (Der.), Başkent Üzerine Mekan-Politik Tezler Ankara'nın Kamusal Yüzleri, (s. 119-156) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Korkmaz, S. A., (2017). *Değiş/mey/en "fabrikada barınma" söylemi: petkim-aliağa konut yerleşkeşi örneği*. Tahire Erman, Serpil Özaloğlu (Der.), Bir Varmış Bir Yokmuş Toplumsal Bellek, Mekân ve Kimlik Üzerine Araştırmalar, (s.77-83) içinde. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Lefebvre, H., (2014). *Mekânın üretimi*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Leger, F., (1958). *On monumentality and color*. S.Giedon(Ed.), Architecture You and

- me-The Diary of a Development, (s. 40-47) içinde. London: Harvard University Press.
- Mumford, L., (1971). *The death of the monument*. J.L.Martin, B.Nicholson, N.Gabo (Ed.), *Circle International Survey of Constructive Art*. (s. 263-270) içinde. New York: Praeger Publishers.
- Mumford, L., (2013). *Tarih boyunca kent* (G.Koca-T.Tosun, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nora, P., (2006). *Haftıza mekanları*. (M.E.Özcan, Çev.). Ankara: Doşt Kitabevi.
- Özaloğlu, S., (2017). *Hatırlamanın yapıtaşı mekânın bellek ile ilişkisi üzerine*. Tahire Erman, Serpil Özaloğlu (Der.), *Bir Varmış Bir Yokmuş Toplumsal Bellek, Mekan ve Kimlik Üzerine Araştırmalar*, (s. 13-19) içinde. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Rossi, A., (2002). *Şehrin mimarisi*. (N. Gürbilek, Çev.). İstanbul: Kanat Kitap.
- Sert, J. L., Leger, F., Giedon, S., (2015). *Anıtsallığın dokuz esası*, *Arredamento*, 296, 86-87
- Taşçı, H., (2014). *Bir hayat tarzı olarak şehir, mekân, meydan*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Yalım, İ., (2009). *Ulus devletin kamusal alanda meşruiyet aracı: toplumsal belleğin ulus meydanı üzerinden kurgulanma çabası*. Güven Arif Sargın (Der.), *Başkent Üzerine Mekan-Politik Tezler Ankara'nın Kamusal Yüzleri*, (s. 157-214) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.