Wittgenstein ve Mimarlık

Düşünmek Tasarlamak İnşa Etmek

Editör:
Céline Poisson



ARKETON

Wittgenstein ve Mimarlık

Wittgenstein ve Mimarlık
Düşünmek, Tasarlamak, İnşa Etmek

Editör: **Céline Poisson**

Özgün adı: **Penser, dessiner, construire: Wittgenstein et l'architecture**

Genel yayın yönetmeni: **Aykut Köksal**
Yayın koordinatörü: **Pınar Gökbayrak**

Çeviri: **Burcu Bilgiç**
Yayına hazırlayan: **Aykut Köksal**
Son okuma: **Berin Barut**
Tasarım danışmanı: **Haluk Tuncay**
Basım öncesi hazırlık: **Mehmet Ali Çelik**

Kapak: Wittgenstein Evi

© Éditions de l'éclat, 2007
© Arketon, 2021

Tüm hakları saklıdır.

1. Basım, İstanbul, Aralık 2024
ISBN: 978-625-94431-5-7

Arketon Yayınları
Akkavak Sok. 16/2 Teşvikiye Şişli İstanbul
Tel: +90 212 225 93 33
E-posta: info@arketon.com.tr
Sertifika No: 49696

Basım ve cilt: A4 Ofset Matbaacılık San. ve Tic. A.Ş.
Otosanayi Sitesi Yeşilce Mah. Donanma Sok. 16
Seyrantepe Kağıthane İstanbul
Tel : +90 212 281 64 48
Fax: +90 212 269 53 27
Sertifika No: 44739

Wittgenstein ve Mimarlık

Düşünmek
Tasarlamak
İnşa Etmek

Editör:
Céline Poisson

ARKETON

İçindekiler

7 *Aykut Köksal*: Sunuş

9 *Céline Poisson*: Giriş

21 *Ursula Prokop*: Wittgenstein'larda Sanat ve Estetik

29 *Allan Janik*: Wittgenstein'a Göre Sanat, Yapma Bilgisi ve Felsefi Yöntem

43 *Joseph Masheck*: Biçim(cilik), İşlev(selcilik) ve Sanat Tarihinde Wittgenstein'ın Evi

59 *Garry Hagberg*: Düşünce, Tasarım. "Kendi Üzerinde Çalışmak" Olarak Felsefe ve Mimarlık

71 *François Latraverse*: Mimarlık ve Dil: Wittgensteincı Bir Not

83 *Maurice Lagueux*: "Wittgenstein Evi"nin Müellifi Kim?

99 *Mathieu Marion*: Metafizik, Üslup ve İfade: Wittgenstein'ın Mimarlığı

121 *Nana Last*: Kurallar ve Sınırlar: Wittgenstein'ın Mimarlık ve Felsefe Arasındaki Mekânsal Pratikleri

135 *Paul Wijdeveld*: Wittgenstein: Sezgi ve Yaratım

147 *Jean-Pierre Cometti*: Wittgenstein, Sanat, Mimarlık ve Peyzaj

159 *Suzanne Leblanc*: Sanata Göre Felsefe: Wittgensteincı Plastik

169 *Élisabeth Rigal*: Wittgenstein'ın Evi ve Bernhard'ın Konisi

191 *Bernhard Leitner*: Wittgenstein'ın Evi Üzerine Notlar

Sunuş

Kitap ve Çeviri Üzerine

Ludwig Wittgenstein, 1926'dan 1928'e kadar, Viyana'da, kız kardeşi Margaret için o günden bugüne "Wittgenstein Evi" olarak anılan bir ev tasarlar ve inşa eder. Bu projenin ardından, 1929'da Cambridge'e, birkaç yıl nadasa bıraktığı öteki "şantiye"sine döner ve "Wittgenstein Düşüncesi"nin inşasını sürdürür. Peki, Kundmanngasse yapısı, 20. yüzyılın en etkileyici felsefi düşüncelerinden birinin inşasıyla ne ölçüde ilişkilendirilebilir? Wittgenstein muamması, en ince ayrıntısına kadar düşünülmüş, kimi kez temel konfor kurallarının ihmali pahasına tasarlanmış, inşa edilmiş bu konut sayesinde açıklığa kavuşuyor mu? İşte, Montréal'deki Québec Üniversitesi Tasarım Okulu'nda, Céline Poisson'un bir araya getirdiği filozoflar, tarihçiler, mimarlar ve görsel sanatçılar bu sorulara yanıt arıyorlar.

2005 yılında gerçekleşmiş bu kolokyumda, 13 katılımcı, Wittgenstein-mimarlık ilişkisini farklı yönleriyle ele alan metinlerini sunmuş. Toplantıyı örgütleyen Céline Poisson, editörlüğünü de yüklenerek bu metinlerin kitaplaşmasını sağlamış. Poisson, kitaba yazdığı giriş yazısında toplamda yer alan metinleri ayrı ayrı değerlendiriyor. Katılımcılar kolokyuma metinlerini kendi dillerinde (Almanca, İngilizce ve Fransızca) sunmuşlar. Doğal olarak tüm metinlerde, Wittgenstein'ın kitaplarından çok sayıda alıntı var. Kitap tek dilde, Fransızca yayımlandığı için, Almanca ve İngilizce metinler Fransızcaya çevrilirken, bu alıntılar da Wittgenstein'ın Fransızcaya çevrilmiş yapıtlarından taşınmış, dipnot ve kaynakçalarda da Fransızca basımlar zikredilmiş. Wittgenstein'ın üretiminin önemli bir bölümünün Türkçeye çevrilmiş olması, bu toplamın dilimize aktarılmasında son derece yardımcı oldu. Alıntılardan, Türkçeye aktarılmış kitaplarda yer alanlar bu çevirilerden taşındı, yazarların dipnot ve kaynakçalarında da, Wittgenstein'ın Fransızca basımları değil Türkçe yayımlanmış kitaplar zikredildi. Elimizde bu Türkçe literatür olmasaydı tüm alıntıları kaynaklarına giderek Almancadan çevirmek gerekecekti. Böylece temel felsefe metinlerinin Türkçeye aktarılmasının önemi de bir kez daha ortaya çıktı.

Céline Poisson, bu derlemenin editörlüğünü yaparken, dipnot ve bibliyografya yazımında bir bütünlük oluşturmak yerine her

yazarın kendi yazım sistemini korumuş. Biz de bu ilkeye uyduk, yazarların kendi yazım düzenlerine sadık kaldık. Türkiye'de uygulanmaya çalışılan tek düzenli akademik "disiplin"e alışmış olanlar bunu yadırgayacaktır, ancak bu vesileyle, dipnot gösterim düzeninin yazarın anlatımının bir parçası olduğu anımsanmalı.

Wittgenstein ve Mimarlık başlıklı bu toplamla birlikte Arketon'un mimarlık-felsefe ilişkisini ele alan yayınlarına bir yenisi eklenmiş oluyor. Bu yayınların, Türkiye'deki mimarlık-felsefe ilişkisi tartışmalarına katkı sağlayacağına inanıyorum.

Aykut Köksal

Céline Poisson

Giriş

Düşünen biri rahatsız edilebilir. Ya niyet eden biri? -Plan yaparken biri elbette rahatsız edilebilir. Bir niyeti yerine getirmekte olan biri de yani düşünürken ya da eylemde bulunurken.[1]

Architecture Theory since 1968 isimli kitabının giriş kısmında Michael Hays[2] 1960'lı yıllarda mimarlığın, ileride bir "arabulma pratiği" de diyeceğimiz çağdaş bir kuramının ortaya çıktığını tespit eder. Joan Ockman,[3] mimarlıkta kuramsal söylemlerin belli bir olgunluğa eriştiği, kuramsal söylemlerde uzmanlaşılan ve pratikten uzaklaşılan, temeli 1960'lı yıllara dayanan bir fikir ayrılığından söz eder; bu fikir ayrılığı Peirce, James ve Dewey'lerden miras kalan pragmatist tutumun yeni çözümler ve bakış açıları önereceği problematik bir durumdur. Massimo Scolari[4] de o döneme dair yeni avangard mimarlığın –entelektüel araştırma, profesyonel pratiğin karşısında tutularak böyle adlandırılıyordu– "gerçekle yüzleşme" konusundaki yetersizliğini, hatta acizliğini fark eder. Söylem ve pratik iki farklı yön seçer; Scolari bu probleme çözüm olarak Valéry'nin *Eupalinos ou l'architecte*[5] isimli yapıtında yer alan pragmatik bir alternatifi belirtir: "Ama düşündüğüm yapılabilir olandır ve yaptığım anlaşılır olanla ilişkilidir".

O zamandan beri, bu mimari kuram veya arabulucu pratik – spekülatif, izah eden, ideolojik veya eleştirel– farklılıklara sahip söylemler üretmeyi başarmış, bu söylemler yöntem ve proje bakımından ve sosyal ve politik uygunlukları bağlamında ya da daha geniş bir ölçekte mimari kültüre karşı sorgulama biçimini almıştır. Kuramlar ve pratikler arasındaki kopuş, tasarım ve mimarlık disiplinini ve öğretisini tedirgin etmeye devam eder ve düşünce ile pratik arasında yapmak zorunda olduğumuza inandığımız ayrıma tanıklık eder: kuramın, pratiği meşru kılmaya veya eleştirmeye ya-

1 Ludwig Wittgenstein, *Zettel*, çev. Doğan Şahiner, Fol Kitap, İstanbul 2019, §50.

2 *Architecture Theory since 1968*, ed. Michael Hays, MIT Press, Cambridge-Londra 2000 (1. basım. 1998).

3 Joan Ockman, "Pragmatism/Architecture: The Idea of the Workshop Project", *The Pragmatist Imagination, Thinking about 'Things in the Making'*, ed. Joan Ockman, Princeton Architectural Press, New York 2000, s.16-23.

4 Francesco Moschini, "Avant-garde et nouvelle architecture", *Massimo Scolari. L'architecture de l'incertitude*, L'Équerre, Paris 1981.

5 Paul Valéry, *Eupalinos ve Öteki Söyleşimler* [*Eupalinos ou l'architecte*], çev. Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yayınları, İstansul 1992.

rıyor olması ile pratiğin de kuramları "resmetmeye" yarıyor olması arasındaki ayrım. Metinlerde, özellikle de projenin meşruiyetine hizmet ettiğini ileri süren felsefi metinlerde, başka türlü ele alınmış fikirlerin ifadesini mimari cisimlerde bulmaya sıkça yatkın oluruz.

Kuramlar ve pratikler arasında gerekli olduğuna inandığımız ayrım hâlâ varlığını koruyor ve sıklıkla entelektüellerle profesyoneller arasında, düşünceyle işin pratiği arasında büyümeye devam eden bir gerginlik biçimini alıyor; bu gerginlik daha dinamik ve yapıcı bir biçimde ele alınsaydı bize şunu hatırlatırdı: Hays'in bize önerdiği gibi kuram bir pratik değildir ama düşünce bir aktivitedir ve bir pratiği gösterir ve mimarlık, en azından yaratıcı özgürlük ve onun getirdiği sorumlulukları üstlenen, düşünceyle ilintili bir pratiktir.

Bu kolektif yapıtın alt başlığı *–Düşünmek, tasarlamak, inşa etmek–* çoğunlukla yaratıcılara ve özellikle de mimarlara ve tasarımcılara atfedilen çalışmalar arasındaki devamlılıkları ortaya koymaya çalışıyor: bir niyeti olmak, düşünmek, tasarlamak, çizmek veya bir fikri, bir kavramı tanıtmak, bu kavramı bir teste tabi tutmak, başka bir deyişle bağlam ve beklentiler açısından uygunluğunu değerlendirmek. Çünkü mimarlık yaratıcı bir iştir ve doğası gereği inşa ettiğinin öznesi olan kişilere ve topluluklara hizmet etmek ister. Düşünmek, tasarlamak ve inşa etmenin, farklı türde göstergelerle yapıldığını ama meydana getirdikleri çalışmanın aynı olduğunu göz önünde bulundurmak ve böylece söylem ve biçim oyunları arasındaki işe yaramaz ayrımın tuzağından kaçınmak bizim için önemlidir.

Mimarlık ve tasarım birleştirme, ayırt etme, türetme, denemeler ve karşılaştırmalar yapma yollarıdır. Filozof Ludwig Wittgenstein mimarlık işine zaman ayırarak, bu yöntemin, takip eden satırlarda okuyacağınız ve bu kitabın da temelini oluşturan betimlemesini yapar. Onunla birlikte hayal edelim:

"Karşılaştırmayı, denemeyi, seçmeyi içeren bir iş yapan birini hayal edelim. Diyelim ki bu adam, belli bir dizi aletle çeşitli malzeme parçalarından bir araç yapıyor. Bazen 'Bu parçayı kullanmam gerekli mi?' sorunu ortaya çıkıyor. Parçayı reddediyor, bir başkasını deniyor. Parçaları geçici olarak birleştiriyor, sonra söküyor; uygun bir parça arıyor vb. Şimdi bütün bu prosedürün filme alındığını hayal ediyorum. Adam belki 'Hmm', 'Ha!' gibi sesler de çıkarıyor. Sanki tereddüt, aniden bulma, karar verme, tatmin olma, tatmin olmama sesleri.

Ama tek bir sözcük söylemiyor. Bu sesler de filme dahil edilebilir. Film bana gösteriliyor ve ben adam için bir konuşma metni hazırlıyorum; onun çalışma tarzına, ritmine, ifadesindeki değişimlere, jestlerine ve kendiliğinden çıkardığı seslere uyan, bütün bunlara karşılık gelen sözler. Böylece adama bazen: '- Hayır, bu parça çok uzun, belki bir başkası daha iyi uyar' dedirtiyorum. Ya da: '- Şimdi ne yapacağım? - Oldu!' Ya da: '- Bu fena olmadı' vb. Bu adam konuşabiliyorsa olup biteni tam olarak betimleyecek ve örneğin -bu sözcükleri çalışması sırasında ne söylemiş, ne de hayalinden geçirmiş olsa da-, 'O zaman - Hayır, bu işe yaramayacak, başka bir şey denemeliyim, diye düşündüm' diyecek olsaydı, bu fiilen olup bitenin bir yanlışlanması mı olurdu? Şunu söylemek istiyorum: Dile getirmediği düşüncelerini daha sonra sözcüklere dökemez mi? O şekilde ki, onu çalışırken görebilen bizler, bu anlatımı kabul edebilelim? - Ve dahası, onu bir kez değil de sık sık çalışırken seyretmişsek?"[6]

"Elbette adamın 'düşünme'sini etkinliğinden ayıramayız. Zira düşünme çalışmaya eşlik etmez, tıpkı düşünerek konuşmanın da eşlik etmediği gibi."[7]

"[...] 'Mekanik' bir şekilde iş görmeyi, hatta karmaşık işler görmeyi öğrenebilen yaratıklar ile çalışırken deneme ve karşılaştırma yapanlar arasında önemli bir ayrım yapıyor olacağız. - Ama 'deneme' ve 'karşılaştırma' denecek şeyler de ancak örnek verilerek açıklanabilir, bu örneklerse hayatımızdan ya da bizimkine benzeyen bir hayattan alınacaktır."[8]

•

İdealim belli bir dinginlik. Tutkularla karışmadan onlara ortam sağlayan bir tapınak.[9]

Viyanalı filozof Ludwig Wittgenstein, mimarlık tarihinde benzersiz bir yere sahiptir. 1926 ile 1928 yılları arasında iki yılını özel bir girişime adamıştır: Kız kardeşi Margaret için bir ev inşa etmek. Artık

6 *Zettel*, §100.
7 *Zettel*, §101.
8 *Zettel*, §103.
9 Ludwig Wittgenstein, *Kültür ve Değer* [*Vermischte Bemerkungen/Culture and Value*], çev. Doğan Şahiner, Metis Yayınları, İstanbul 2020, s. 121.

es geçemeyeceğimiz, felsefi çalışmaları gibi sıradışı bir mimari çalışma.[10] Wittgenstein yaptıklarından oldukça gurur duyuyordu ve bu uygulamalı deneyiminden çıkardığı dersleri incelemek öğretici olacaktır. Bir şey yapıldığında da bir şeye çözüm bulunduğunda da felsefesinin iş adabına sahip olmasını istiyordu. Mimari çalışmasında da aynısını talep ettiğini düşünebiliriz. Kız kardeşi Margaret için tahsis edilen evi düşündü, tasarladı ve inşa etti: Bu girişim, bizim yararlanabileceğimiz bir örneğin, sonuçları burada yayımlanan düşüncenin başlangıç noktası oldu.

Wittgenstein diğer filozofların yapmış olabileceği gibi yalnızca mimarlıkla ilgilenmedi, sadece doğrulukları veya özgünlükleri için dikkat çekme potansiyeli olan değerlendirmeler sağlamadı; âdetlerimizi ve dilimizi arıtmak için özenli bir araştırmaya girişerek bize 19. yüzyıldan bu yana sanat, mimarlık ve sanat estetiği kuramlarını besleyen kalıpların ve varsayımların çoğunu yeniden gözden geçirme imkânı verdi. Yaptığı çalışmanın temelinde, onun ismiyle ilişkilendirilebilecek bir estetiğin kaynağı olacak bir doktrinden çok, söylem ve pratikler arasındaki ilişki sorununa yeni bir gözle yaklaşmayı sağlayan kavramların geliştirilmesi yatmaktadır. Amacımız, mimarlık ve tasarım tartışmalarını yeniden canlandırmak ve Wittgenstein düşüncesinin bugün bize sağladığı yolları alışkanlıklarımızın yenilenmesi bakımından ve tarih boyunca bize örnekler sunmuş mimarlık pratikleri açısından keşfe çıkmaktır.

Wittgenstein'ın imgeler icat etmek, amacına ulaşmak için örnekler ve metaforlar kullanmadaki özel yeteneğini takdir etmek gerekir –belki de bu kullanımlar sözlerini bu kadar etkileyici kılıyordu; bunu genellikle merak uyandıran ve büyüleyici imgelere bağlanmanın tehlikesine dikkat çekerek yapar. Cezbetmek yapabildiği bir şeydi ve o bunun farkındaydı (bu özelliği onun canını sıksa da). Wittgenstein'ı çevreleyen gizem, hiç şüphesiz hem kişiliğiyle hem de felsefesinin geleneksel olmayan pratiği ile bağlantılıdır:

10 Okuyucunun görsel belgeler ve bilgi, analiz ve yorumlama unsurları açısından zengin iki yapıta başvurması tavsiye edilir: Bernhard Leitner, *The Wittgenstein House*, Princeton Architectural Press, New York 2000 ve Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, Thames & Hudson, Londra 1994. Ayrıca bkz. Jean-Pierre Cometti, *La maison de Wittgenstein ou les voies de l'ordinaire*, P.U.F., Paris 1998 ve Jacques Bouveresse, "Wittgenstein et l'architecture", *Essais I, Wittgenstein, la modernité, le progrès et le déclin*, Agone, Comeau et Nadeau, Marsilya-Montréal 2000, s.125-137.

Neredeyse hiç konferans vermemiş,[11] Cambridge dışında ders vermemiş, felsefi konularla ilgili özel yazışmalar sürdürmemiş, metinlerinin, hatta dersleri sırasında alınan notların dolaşımını desteklememiştir.[12] Rudolf Carnap, Wittgenstein'ın insanlara ve sorunlara, özellikle de kuramsal sorunlara yönelik bakış açısının ve tutumunun, bir bilim insanından çok, yaratıcı bir sanatçınınkine daha yakın olduğunu kabul eder.[13] Jacques Bouveresse de "felsefi yaklaşımını karakterize eden amansız titizliğine rağmen Wittgenstein'ın nihayetinde kesinlikle bilimsel filozoflardan çok, sanatçı filozoflar kategorisine ait olduğunu" gözlemler.[14]

Wittgenstein estetik problemlere hem bir eleştirmenin hem de bir uygulayıcının perspektifinden yaklaşır ve bu onun işini kolaylaştırmaz. Şantiyede geçirdikleri iki yılın sonunda arkadaşı Maurice Drury'ye içini açar ve şöyle der: "Pencerelerin doğru oranlı olmasının yatak odasının görünüşünde ne kadar fark yarattığına bakın. Felsefenin zor olduğunu düşünüyorsunuz ama iyi bir mimar olmanın zorluğuyla karşılaştırıldığında bunun hiçbir şey olmadığını söyleyebilirim. Viyana'da kız kardeşim için ev inşa ederken günün sonunda o kadar bitkin düşüyordum ki yapabildiğim tek şey her gece bir 'polisiye' film izlemeye gitmekti."[15] Bağlamcı ve pragmatist bir bakış açısını benimseyen Wittgenstein'a, mimari üretim deneyimi, kullanıma yönelik kavramının yerindeliğini görme fırsatı verdi –ki mimari üretim sanatı, nesnesinin hedeflediği kullanımdan bağımsız düşünülemez. Wittgenstein, şantiyede estetik kompozisyon alıştırması, hacimlerin, mekânların niteliklerinin, bunların izin verdiği hareketlerin ve geçişlerin doğru biçimde eşleştirilmesi alıştırmasını yaptı. Düşüncesi orada başka ifade araçları buldu: çizim, model, malzeme, alan. Felsefe ve mimarlık aslında doktrin değildir, faaliyettir, "daha çok kendi

---

11 Wittgenstein'ın bilinen tek konferansı 17 Kasım 1929'da Cambridge'deki Heretic Society önünde filozoflardan oluşmayan bir dinleyici kitlesine verdiği "Etik Üzerine Konferans"tır. Bkz. *Philosophica III. Conférence sur l'éthique, Remarques sur le Rameau d'or de Frazer et Cours sur la liberté de la volonté*, T.E.R., Mauvezin 2001. [Ayrıca bkz. *Lecture on Ethics*, edit. Edoardo Zamuner, Ermelinda Valentina Di Lascio ve D. K. Levy, Wiley Blackwell, Batı Sussex 2014.]

12 Gilbert Ryle, *Ludwig Wittgenstein: the Man and His Philosophy*, ed. K.T. Fann, Dell, New York 1967, s.115.

13 Rudolf Carnap, *Ludwig Wittgenstein: the Man and His Philosophy*, ed. K. T. Fann, s.34.

14 Jacques Bouveresse, *Wittgenstein: la rime et la raison. Science, éthique et esthétique*, Éditions de Minuit, Paris 1973, s.12.

15 Maurice Drury, *Conversations avec Ludwig Wittgenstein*, P.U.F., Paris 2002, s.94.

üstünde bir çalışmadır. Kendi kavrayışın üstünde. (Ve onlardan ne beklediğin üstünde.)"[16]

Burada toplanan metinler, filozof tarafından inşa edilen evin hem mimarlık tarihi hem de felsefe tarihi için nasıl örnek bir vaka olarak görülebileceğini gösteriyor. Aynı bireyin yapıtı içinde, düşünce işi ile mimarlık işi arasındaki bağlantıları değerlendirmenin mümkün olduğu durumlar nadirdir. Mimarlık Wittgenstein için neyi temsil ediyordu, bu tip bir iş faaliyeti hakkında ne düşünmüştü, yazılarıyla bize aktarılan düşünceleri nelerdi? Mimarlık modeli bizi, dil felsefesinin temel fikirlerinin anlamı ve kapsamı, filozofun sanat, mühendislik, zanaatkârlık pratiklerine olan yakınlığı, zamanının kültürüne direnişi ve onu yorumlaması, sınır ve tanımlama problemlerini ele alış biçimi konularında aydınlatır.

Wittgenstein, 1928 yılında kendini yaratmaya yeniden muktedir hissettiğinde felsefeye geri döndüğünü söyler; başında durduğu şantiyenin bununla bir ilgisi var mıdır? Bu geçiş dönemi, Wittgenstein araştırmaları için, birinci ve ikinci Wittgenstein olarak ayrımı yapılanın arasında bir kopuş ya da bir tür süreklilik bağı kurmaya elverecek bir fırsat sunar. Hem bütününde hem de en küçük ayrıntılarında ustalaştığı mimari şantiye, onu artık sürekli meşgul edecek bir sorunun ortaya çıkışını tespit etmesine sebep olur: Bu soru, estetik ya da kavramsal bir sorunla karşı karşıya kalındığında, dışlayıcı olmaktan ziyade kapsayıcı bir kavrayışı destekleyen tam bir sentetik temsile izin veren tüm kullanımların göz önünde bulundurulduğu bir sinoptik vizyona ulaşma ihtiyacıdır.

Nana Last, felsefi ve mimari tartışmaların birbirlerine karşıt olmalarından kaçınmaya çalışır ve bizi iki pratik türünün buluşabileceği bir alana götürür ve bu ilişkinin "mekânsal ve görsel düşüncenin Wittgenstein felsefesindeki asli rolünü ortaya çıkardığını" kabul eder. Last'a göre mimarlık, ayrı bir parantez değil, felsefedeki çalışmalarının temel bir bileşeni olarak görülmelidir; bu deneyim onun "içeriden" gelen bir bakış açısından (*Tractatus*'taki[17] felsefesinin bakış açısı) "dışarıdan" gelen (*Felsefi Soruşturmalar*'da[18]

16 Mimarlık ve felsefe arasında bir bağlantı kurmak söz konusu olduğunda sıklıkla atıfta bulunulan bir açıklama. Ludwig Wittgenstein, *Kültür ve Değer*, s.142.

17 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, çev. Oruç Aruoba, Metis Yayınları, İstanbul 1985.

18 Ludwig Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar* [*Philosophische Untersuchungen*], çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul 2023.

açığa çıkan) bir bakış açısına geçmesini sağlamıştır. Mekânsal ve görsel metaforların bolca kullanılması, filozofun çekinmeden kullandığı kendine has duyarlılığının göstergesidir. Garry L. Hagberg de görsel metafora ve hem düşünüre hem de tasarlayana özgü olan sadeleştirme çalışmasına vurgu yapar. Ona göre ilişkiler bütününü, nesneleri, bağlamları ve kullanımları net bir biçimde görme meselesi olduğu sürece, sadeleştirme hem düşünüre hem de tasarlayana ait bir husustur. Hagberg bize iyi bir tasarımcının, bir tasarım işinin farklı yönleri arasındaki ilişkileri netleştirebileceğini söyler. Dolayısıyla bu çabada, mimari modernizmin motivasyonlarından birini görebiliriz; kavramın süslemeyle bozulmaması.

Allan Janik, Wittgenstein'ın modern klasik kuramcı veya postmodern anti-kuramcıdan ziyade bir zanaatkârınkiyle karşılaştırılan felsefe ve mimarlığa yönelik özel tavrının altını çizer: "Zanaatkârın tavrı, sanatçınınkine karşıt olarak, Wittgenstein'ın felsefe anlayışının belki de en temel yönünü oluşturur [...] bu hem Wittgenstein'ın felsefe anlayışını hem de [...] onun mimarlık pratiğini anlamak için kesin bir öneme sahiptir: Bu 'deflasyonist' ve geleneklere aykırı felsefe anlayışı nereden geliyor? Netlik kavramını nasıl tanımlar? Felsefe anlayışının sanatla ilişkisi nasıl koşullanıyor?" Janik, Wittgenstein'ın Heinrich Hertz'e olan felsefi borcunu ve kavramsal kafa karışıklıklarını fiziksel olarak ortadan kaldırma yöntemini şöyle hatırlatır: "Fiziksele ait dilin gelişiminde kavramsal karışıklıklar ortaya çıkarsa, onları bu dile serpiştirerek yok etmeliyiz, onunla alakalı bir kurama göre değil." Paul Wijdeveld ise kendi tarafında, nörobilim merceğinden, bilincin ve yaratma etkinliğine özgü bilinç ve sezginin yeri üzerine birkaç gözlemde bulunur. Stonborough Sarayı, karmaşık problemlerin çözümünde sezginin esaslı rolünün en iyi örneği olacaktır.

François Latraverse, *sanat dili* veya *mimarlık dili* ifadesini nasıl kullandığımızı sorgular ve bunu yaparken neyi başarmak istediğimizi belirlemeye çalışır. Wittgenstein'la birlikte bu arayışın ne kadar boş ya da nafile olduğunu gösterir ve dilin var olmasının anlamın var olmasına dayanmadığını ve mimarlığı bir ifade aracı olarak görmenin daha doğru olacağını savunur ve göstergeler aracılığıyla yorum yapmaktan veya göstergelerin bir hareket biçimi olarak kullanılmasından söz eder. İfade biçimlerinden ayrı düşünülemeyecek fikirlerin huzurundayız. Yazar, şöyle belirtir: "Onları söylemek için sahip olduğumuz araçlara tabi olmayan veya onlarla

koşullandırılmamış, *içimizde* bu biçimde *doğmamış olan* hiçbir şey yok." Planların, eskizlerin, maketlerin yapı fikrini ne ölçüde *ifade ettiklerini* ve *oluşturdukları* yapıyı ne ölçüde ifade ettiklerini kendimize sorabiliriz: "Bir yanda ilk idrak anından önce gelen ve bir amaca ait olacak olanı ve diğer yanda üretimin [...] kendisini net olarak ayırmak kesinlikle olanaksızdır." Mimarlığın kendi dışındaki bir şeyin yerini aldığı fikrinden vazgeçmek, bizi bir konuşma biçiminden vazgeçmeye sevk eder: "Onun bir dil olduğunu ya da bir dili olduğunu söylemek, mimarlığa ya çok fazla ya da çok az imtiyaz vermek demektir."

Mathieu Marion, Wittgenstein'ın (özellikle Heidegger'e yönelik yaptığı) metafizik eleştiri ile üslup ve süsleme üzerine olan bazı görüşleri arasında bağlantılar kurar. Metafizik söylemin kökeninde *kozmik duygular* ve kişinin bunları ifade etme ihtiyacı vardır: "Wittgenstein'a göre, kozmik duygular hakkında kendimizi ifade etmeyi istemeye yönelik bu doğal eğilimden vazgeçmeliyiz" (ki bu, bu duyguları deneyimlemeyi reddetmek anlamına gelmez). Bunu yapmaya devam etmek *etik bir hata* veya *üslup hatası* olur. Wittgenstein'ın inşa ettiği ev, süsleme karşıtlığıyla, sadelik sorununu ön plana çıkarır; bu ev, modern mimarlıkta da olduğu gibi, özgünlük ve saydamlık arayışının bir örneğidir. Bu nedenle duygularımız hakkında kendimizi ifade etmeye gerek yoktur; doğru ifade arayışındaki mimari jest gibi onlar kendilerini ifade ederler. "Bu nedenle, dolaylı olarak iletilen şeyin *mistik* veya *kozmik bir duyguya* ait olmadığını kabul ederek *gösteren* [...] mimari bir *jestten* söz edebiliriz."

Joseph Masheck, tarihsel ve eleştirel analiziyle, filozof tarafından inşa edilen evi, biçimcilik ve işlevsellik arasında, döneminin mimarlık pratikleri bağlamında konumlandırarak, evin ne *gösterdiğini* görmeye çalışır. Biçim oyunu ile işlevin ifadesi arasında verimli gerilimler uyandırır. Öte yandan Ursula Prokop, Wittgenstein'ların kendi aralarındaki ilişkilerinin ve aile ortamının, özellikle babası Karl, Hermine, Ludwig ve Margaret ile aralarındaki tartışmaların ve dönemin sanatsal pratikleri açısından sahip oldukları bilgi ve adanmışlıkların bu proje için ne kadar belirleyici olduğunu belirtir ve bilhassa Wittgenstein'ın Loos ile olan ilişkisinin belirsizliğinin, arkadaşı Loos'un öğrencisi Paul Engelmann'ın hizmetlerinden yararlanma önerisini nasıl etkilemiş olabileceğini ve bunun nasıl, tesadüfen o zamanlar işsiz olan Wittgenstein'ın,

projenin nihai sonucundan sorumlu kişi olan mimar görevini üstlenmesine yol açtığını gösterir.

Maurice Lagueux, müellif, imza ve yapıt kavramlarının uygunluğunu daha geniş bir biçimde sorgulamamız için bizi ilgilendiren projeyi örnek olarak sunar. Foucault ve Barthes'ın notlarını ödünç alarak, ilk önce tanrılaştıracağımız *müellifin ölümünün* doğasını ve efsanesini araştırır; müellifin yapıtından evvel var olma, üretimden önce bir fikre, bir niyete sahip olma zorunluluğunu sorgular. Bu nedenle edebiyat yazarından farklı olarak, binasının planlarını önceden hazırlamak zorunda olan mimarın durumu, çeşitli ifade biçimlerinin kullanımı çoğu zaman işbirlikleri için gerekli olduğundan dikkate değerdir. Lagueux, müellifin, "belirli bir bağlamda sorumlu müdahalesiyle bir yapıtı meydana getiren, genellikle kendi kişiliğinin bazı yönlerini yansıtan ve böylece alıcısına sunulan deneyim olanaklarını genişletme etkisine sahip olan kişi (bireysel veya kolektif)" olduğunu öne sürer.

Élisabeth Rigal, Wittgenstein ve Thomas Bernhard'ın zihinlerinin aynı istikamete yönelmesinin altını çizer; yazar, filozofta "baştan sona şiirsel bir zekâ (beyin)" olduğunu ve dolayısıyla Wittgenstein'ın bir "filozof" değil, "felsefi bir beyin" olduğunu söyler. Rigal'in denemesinin dayanak noktası *Düzelti* [*Korrektur*] romanıdır ve Wittgenstein'ın mimari çalışmasının tezahürü, romanın ana karakteri Roitamer'da beden bulur. Rigal, romanında hem başarıyı hem de yok oluşu içeren bir mimarlık projesini konu edinen Bernhard için "inşa etme sanatının aşırı derecede felsefi bir sanat" olduğu tespitinde bulunur. Aşırılıkları ve saplantıları ile Roitamer'ın mimari önerisi –Konut Konisi–, Wittgenstein'ın evinin yaptığı gibi ve ona benzer bir biçimde, mimari sağduyuya gerçek bir meydan okuma teşkil eder. *Düzelti,* basit bir kurmaca yapıttan daha fazlası olarak, "inşa sanatının gerektirdiği farklı becerileri ve [...] insanı zorlayan talepleri" sorgulayan bir diyaloğa olanak tanır; titizlik, azim, biçimlere ve fikirlere duyarlılık, doğru ifade arayışı ve uygulamanın değerinin tanınması; tüm bunlar herhangi bir kuramdan daha asildir.

Suzanne Leblanc, özellikle mimarlıkla ilgili olan kavramsal sanat üzerine görüşlere farklı bakış açılarından bakar. Kavramsal sanatın temel hareketinin "sanatın alıcı bir boyuttan üretken bir boyuta tercümesi" olmasını göz önünde tutarak felsefe yapma yollarımız ile sanat yapma yollarımız arasındaki olası ortak yönelimleri

inceler. Leblanc, Danto'nun 1960'larda sonlandırdığı, sanat sonrası sanattan, felsefi olmuş sanattan söz eder. Sanat ve felsefenin aynı yönelimlere sahip olmasını zorunlu kılan bu faaliyetin ayrıcalıklı alanı "insan etkinlikleri ve bunlarla ilişkili yapıtlar, bunların olağanlıkları, eşsizlikleri ve çokluklarıdır"; yansıtıcı düşünmenin alanında yer alır ve daha önce yansıtıcı pratik ile anladığımız şeyin eşanlamlısı olmaktan başka bir şey olmaz. Wittgenstein'ın *Kesinlik Üstüne*[19] yapıtındaki pragmatizmini hatırlatır ve "manipülasyon, dolaşım, Wittgenstein'da sıkça tartışılan, birçok insani hareketin içine dahil olan hareketler" olarak anlayacağımız bir *plastik* fikrini ortaya atar.

Aynı yönde, Jean-Pierre Cometti, bizi Wittgenstein, Goodman, Dewey ile birlikte, estetik deneyimi bir dil oyunu olarak gören ve buna göre bir sanat yapıtının bir nesne olmadığını, "daha çok onun işleyişine giren unsurlardan oluştuğunu ve sanat yapıtını ilişkilerin ya da süreçlerin etken birer rol oynayarak var ettiğini" kabul eden bir anlayışa davet eder. Bu sebeple "*eylem*, *işleyiş*, *pragmatik* koşullar ve *süreç* açısından akıl yürütmeyi" tercih ederiz. Bu nedenle, mimarlıktaki durum, birçok bakış açısı içererek bir dil oyunu fikrinin ne önerdiğine dair oldukça da iyi bir örnek sunar; mimari nesnelerin kuşatılmış oldukları *faaliyetlerden* ve *neticelerden* ayrılabilir olması zordur.

Bu çalışma, Bernhard Leitner'ın inanılmaz derecede net, bazen de radikal olan betimlemeler, olumlamalar ve aforizmalarından oluşan altmış iki adet notuyla son buluyor; bu not serisi modern mimarlık üzerine (Mies van der Rohe'yu çağrıştıran) çok yararlı ve Wittgenstein Evi üzerine de ilham verici odaklanmalar sağlıyor: "Göz, belirli bir biçim arzusunun, özel bir biçimleri keşfetme sürecinin ve oldukça kendine has bir düşünme biçiminin [...], zar zor erişilir bir *tevazunun* [...] sonucu olarak kendine dayanarak duran bir yapıda huzur bulamaz [...]. Kendimizi temel bir mimari yapıt görmüş zannederiz; oysaki onun aşırı yapaylığının da farkındayızdır."

Bu kolektif çalışmaya fotoğrafların olduğu bir bölüm eklenmiştir. Bu bölümde evin Bernhard Leitner tarafından çekilen, mekânın niteliklerini vurgulayan bazı ayrıntıların ve perspektiflerin bulunduğu fotoğraflar var.[20] İlk defa burada yayımlanan başka fotoğraf-

19 Ludwig Wittgenstein, *Kesinlik Üstüne* [*Über Gewissheit*] + *Kültür ve Değer*, çev. Doğan Şahiner, Metis Yayınları, İstanbul 2020.

20 Fotoğraflar müellifin izniyle yayımlanıyor, işbirliği için kendisine teşekkür ederiz.

lar da gösterilmektedir; Stonborough ailesinden ödünç alınan arşiv belgeleri, "Wittgenstein Evi"ni, uğruna tasarlandığı kişi ve kişilerin onu nasıl kullandığını görüp beğenmemizi sağlıyor.

•

Modern mimarlık, bir gereksinim eksikliğinin haklı kabulünden doğmuş bir fazlalıktır.[21]

Wittgenstein, onu *Wiener Werkbundsiedlung*'da[22] Margaret ve bir arkadaşıyla gezinirken gösteren bir fotoğrafa eşlik eden bir notta "berbat, lanet modern evler" demiştir; onun mimarlıkla ve daha geniş anlamda zamanının düşüncesiyle muğlak bir ilişkisi olduğunu biliyoruz. "Kendilerini modernist olarak adlandıranlar, kendilerini illüzyona en çok kaptırmış olanlardır. Size modernizmin ne olduğunu anlatacağım: *Karamazov Kardeşler*'de yaşlı baba, komşu manastırdaki keşişlerin, şeytanların insanları cehenneme çekmek için kancaları olduğuna inandıklarını söyler. Modernistlerin sembolizmin doğası konusunda kendilerini yanılttıklarında yaptıkları hata tam da budur."[23] Burada kendimize verdiğimiz görevlerden biri de bu yanılsamaları, bu küçümsemeleri gün ışığına çıkarmak ve hakkında yanıldığımız bu sembolizmin doğasını daha iyi idrak etmemize yardımcı olmaktır.

Ayrıca, Wittgenstein'ın yapıtının, yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına izin veren son derece zengin bir kültürel evrende doğduğunu unutmamalıyız. Birçok ismin arasında resimde Klimt ve Kokoschka'yı; edebiyatta Kraus ve Musil'i; müzikte Schönberg, Berg, Webern'i; mimarlıkta ve uygulamalı sanatlarda Riegl, Wagner, Loos'u; psikolojide Adler, Breuer, Freud'u veya felsefede Schlick ve Boltzmann'ı sayabiliriz. Sanat, tasarım ve mimarlık tarihindeki güncel araştırmalar, konu şu veya bu nesnenin üretimini anlamaya geldiğinde disiplinler arasındaki sınırların silindiğini tespit eder; sadece estetik pratikler ile düşünce pratikleri arasındaki yakınlıkların

21 Karl Kraus, *Pro domo et mundo*, Éditions Gérard Lebovici, Paris 1985.

22 Viyana'nın batısında, 1930'ların başında Josef Frank, Jacques Groag, Josef Hoffmann, Richard Neutra, Adolf Loos ve Gerrit Rietveld gibi mimarlar tarafından bireysel evlerin inşa edildiği parseller bütünü.

23 Maurice Drury, *Conversations avec Ludwig Wittgenstein.*

dikkate alınması, *zamanın ruhunu* kavramayı mümkün kılar; bu, bir kültürün ifadesi olarak kabul edilen olguların incelenmesi için gerekli bir kavrayıştır. Wittgenstein'a göre filozof, aynı bir mimar ya da sanatçı gibi, kafa karışıklığına olan eğilimiyle savaşmalı, kendi zamanına, kültürüne özgü kafa karışıklığından kaçmalı, hiçbir şeyi ihmal etmemeye çalışmalı ama en azıyla da yetinmeyi bilmelidir.

20. yüzyılın başında, Viyana'daki bu kültürel bağlamın, bizim zamanımıza özgü olan zenginliğe ve kaosa dair bizi haberdar ettiğini ve Wittgenstein'ın bizim için ne kadar çağdaş olduğunu fark ettik. Sürekli artan karmaşıklığın yarattığı huzursuzluk, kafa karışıklığı, söylemlerin ve her türden yanılsamaların hızlı artışı, Wittgenstein ve diğerlerinin –Musil, Loos, Kraus– beraber yapabileceği genel gözlem pekâlâ günümüze uygulanabilir; tanıdık bir imge örneği verelim, örneğin vazo ile oturağı karıştırmaya hâlâ meylimiz var. Musil haklı olarak, "Uygarlık, sabunla, telsiz dalgalarıyla, matematik ve kimya formüllerinin iddialı göstergeler diliyle, ulusal ekonomiyle, deneysel araştırmalarla ve insanlar arasında yüksek düzeyde, ama yalın bir birliktelik sağlamaya ilişkin yeteneksizlikle dolu, engelleyici bir konumdur." der.[24]

Herhangi bir tartışmayı sona erdirmeye pek de uzak olmayan şu tümceyi sık sık alıntılarız: "Sanatta şunun kadar iyi bir şey söylemek güç: hiçbir şey söylememek."[25] *Tractatus*'u sonlandıran sessizlik, –söylenecek bir şey olduğunda– bunu açıkça söylemekten ya da susmaktan ibarettir.

Bu da anlaşmanın içermediği -müellife göre tam da en önemlikısmın ucunu tamamen açık bırakır. Eğer bu bir sessizlik meselesiyse, Kraus'unkiyle aynıdır; kendi tersinin aşırılıklarını gösteren ve bugün hâlâ bizim gerçekliğimizin taraflarından biri olan sessizlik: "Değerlendirme verilerini besleyen eylemlerin ve eylemleri harekete geçiren değerlendirme verilerinin korkunç senfonisiyle yankılanan gürültülü bir çağ. Böyle zamanlarda, Kraus bize der ki, benden sessizliğimin yanlış yorumlanmasını önleyecek olanın dışında herhangi bir kişisel açıklama beklemeyin. [...] Şu anda söyleyecek bir şeyi olmayanlar -çünkü eylem zaten sözünü söyler- konuşmaya devam ediyor. Söyleyecek sözü olan ortaya çıksın ve sussun."[26]

---

24 Robert Musil, *Niteliksiz Adam I*, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2023, s.203-204.

25 Ludwig Wittgenstein, *Kültür ve Değer*, s.146,

26 Karl Klaus, *Cette grande époque*, Rivages, Paris 2000, s.21-22.

Ursula Prokop

Wittgenstein'larda Sanat ve Estetik

Söz konusu "Wittgenstein Evi"ni ele alırken onu ayrı bir olgu olarak değil, daha ziyade, evden yıllar önce 19. yüzyıl sonu Viyana kültürüne önemli katkılarıyla tanınmış, sanatla ve sanatın himayesiyle ilgilenmiş bir ailenin, uzun bir aile geleneğinin parçası olarak görmeye dikkat etmeliyiz. Paul Wijdeveld, evin inşası bağlamında aile çevresinin önemine ilk dikkat çeken kişilerdendir.[1]

Almanya'dan gelen Wittgenstein ailesi Yahudi kökenliydi. Ancak, 19. yüzyılın ortalarında Avusturya'ya yerleştiklerinde, Wittgenstein'lar tamamen asimile olmuşlardı. Hem bilim hem de iş dünyasında tanınmış ailelerle evlilik yoluyla nasıl ittifak kuracaklarını bilerek, hızla Viyana üst burjuvazisinin en önemli aileleri arasına yükseldiler ve Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun sanayileşmesinde belirleyici bir rol üstlendiler. Ludwig'in babası Karl Wittgenstein, klanın baskın figürüdür. Sekiz çocuklu bir ailenin –Ludwig ailenin en küçüğüdür– otoriter reisi [*pater familias*] olan Karl, başarılı bir girişimci, endüstri dünyasında olduğu gibi kültür dünyasında da bir akıl hocasıdır. Bu sıfatla, 19. yüzyılın en parlak ama aynı zamanda en tartışmalı şahsiyetlerinden biridir. Spekülatif borsa manipülasyonları basının dikkatini onun üzerine çektiğinde, kendisini sanata olan tutkusuna adamak için vaktinden önce iş hayatından elini ayağını çeker. Karl, Wittgenstein'ların vazgeçemedikleri müziğe ek olarak zamanını ve parasını güzel sanatlara adar ve zamanının en önemli hamilerinden ve koleksiyoncularından biri olur.

Başlangıçta tercihleri, "Makart tarzında"[2] dekore edilmiş ve döşenmiş olan Viyana'daki konutundan da anlaşılacağı gibi, hâlâ o dönemin âdetlerine tabiydi. Tabloları da o zamanlar moda olan "salon resmi"ne bağlı tablolardı. Bununla birlikte, belki de resim eğitimi almış en büyük kızı Hermine'nin etkisiyle, Karl Wittgen-

1 Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, The MIT Press/Thames & Hudson, Cambridge Mass./Londra 1994.

2 Hans Makart (1840-1884), gösterişli tarihi resimleriyle dönemin zevki üzerinde muazzam bir etkiye sahip olan Avusturyalı ressam.

stein, *Secession* ve *Wiener Werkstätte* sanatçı kolektifleri etrafında biçimlenen bir hareket olan Viyana Modernleri'nin, Gustav Klimt ve Joseph Hoffmann gibi sanatçıların en önemli destekçilerinden biri olur. 1900 yılında Josef Olbrich tarafından inşa edilen ve özgün mimarlığıyla polemik konusu olan *Secession* binasını finanse etmesi önemlidir. Karl Wittgenstein, kardeşleri ve akrabaları sahip oldukları çok sayıda daire ve kır evini döşemek ve süslemek için Viyana Atölyeleri'ne [*Wiener Werkstätte*] başvururlar. *Secession* sanatçılarının yapıtlarını satın alırlar. Aslında bu yeni biçimsel dili, yeni sosyal statülerini sahnelemek ve oturtmak için kullanırlar. O dönemin sanatsal ve estetik tartışmalarına bu kadar karışmış bir çevrede büyümek, çok küçük yaşta aktif olarak bu dünyanın içinde yer almak, hatta amatör sanatçılar olarak denemeler yapmak Karl'ın çocuklarında hiç şüphesiz iz bırakmıştır.

1905'te, Karl'ın en küçük kızı Margaret'in[3] Amerikalı bir işadamının oğlu olan Jerome Stonborough ile evliliği, Wittgenstein'ların Viyana Modernleri ile yoğun işbirliklerinin en önemli anlarından biri olur: Karl, Gustav Klimt'e kızlarının en güzeli Margaret'in tam boy bir portresini sipariş etmekle kalmaz, aynı zamanda akrabalar tarafından öngörülmüş düğün hediyeleri tüm *Wiener Werkstätte*'yi aylarca seferber etmeye yeter. Buna ek olarak, Josef Hoffmann ve meslektaşları genç çiftin Berlin'deki dairesini döşemekle görevlendirilmişlerdir. Bugün bile, Berlin'deki bu dairenin dünyanın dört bir yanına dağılmış olan mobilyaları, gümüş eşyaları ve nesneleri, sanat piyasasında olduğu kadar sergilerde sergilenmek için de çokça aranır. Linz Teknik Lisesi'nde öğrenciyken Ludwig, Berlin'deki kız kardeşini ilk ziyaret edenlerdendi. Apartman dairesinin, estetik ve dekorasyonla ilgili soruların, iki kardeşin sohbetlerinde yer almadığına inanmak güç.

Ancak, takip eden yıllarda yolları ayrılır. Ludwig, okulu bitirdikten sonra, makine yapımı okumak için Berlin ve Manchester'a gider, Margaret ise ailevi koşullar sebebiyle göçebe bir yaşam sürer. 1913 yılında babalarının ölümü çocukların hayatında bir dönüm noktası olur. Onun kişiliğinin ağırlığından kurtulan genç nesil, babalarının tercihlerini sistematik olarak reddederek özgürleşecek ve hüküm sa-

3 Karl Wittgenstein'ın beşi erkek üçü kız olmak üzere sekiz çocuğu vardı. 1882'de doğan Margaret, altıncı çocuk ve son kızdı. Geleceğin piyanisti Paul (1887) ve Ludwig (1889) ondan sonra doğmuşlardı.

hibi olacaklardır. Artık Alleegasse aile sarayından ve Neuwaldegg yazlık konutundan sorumlu olan ailenin en büyük kızı Hermine, Birinci Dünya Savaşı sırasında yapıların tadilatına başlar. Ludwig'e yazdığı gibi[4], mekânları "bu korkunç ve gösterişli ıvır zıvırlar"dan temizlemek ister. Üzerindeki etkisi giderek artan Ludwig'in tavsiyesi üzerine, işi, Ludwig'in Moravya Eyaleti'nin Olmütz şehrinde görev yaparken topçu subayı eğitiminde tanıştığı, Adolf Loos'un öğrencilerinden olan, mimar Paul Engelmann'a emanet eder.

Loos ve Engelmann'ın –*Wiener Werkstätte* estetizmine doğrudan karşıt olarak– herhangi bir süslemeyi prensip olarak reddedişi tıpkı kız kardeşleri gibi, Ludwig'in de uzun zamandır ilgisini çekiyordu. Loos'un yazıları, *Die Fackel* dergisinde onu hararetle destekleyen Karl Kraus'un yazıları gibi, aile içinde okunur ve tartışılırdı. Ludwig, Loos'tan o kadar etkilenir ki, babasının mirasına sahip olunca, diğer birçok sanatçıya yaptığı gibi ona da cömert bir bağış gönderir. İkisi tanışırlar ama bağ kurmazlar. Ancak yıllar sonra Wittgenstein, Loos'u üzerinde büyük etkisi olan kişiliklerden biri olarak anar. Loos'un yazılarına ve kuramlarına kapsamlı bir biçimde atıfta bulunan, 1930'larda Cambridge'de verdiği estetik dersleri söylediği sözü doğrular niteliktedir.[5]

Ludwig'in Hermine'ye, Loos'un kendisinden ziyade öğrencisi Paul Engelmann'ı tavsiye etmeyi tercih etmesi, Loos ile olan ilişkisinin belirsizliğini de açıklar. Böyle olması, ebeveyn villasının tadilatının Loos'un bakış açısı doğrultusunda yapılmasını sağlarken karamsar Loos'la şahsen uğraşmak zorunda kalınmamasına olanak tanır. Babasının ölümünden sonra bir aile kabristanı inşa etmek gerektiğinde de Ludwig, Loos'u değil, dönemin en ilerici Viyanalı mimarlarından Robert Oerley'yi[6] çağırır. Bununla birlikte, Margaret Stonborough'nun günlüğüne yazdığı gibi, yapının tasarımı Wittgenstein'a çok şey borçludur ve aslında Oerley fikirlerin uygulamasını yapmakla yetinmek zorunda kalmıştır.[7] Bu bölüm önemlidir; Ludwig Wittgenstein'ın Kundmanngasse Evi söz konu-

4 Hermine Wittgenstein'dan Ludwig Wittgenstein'a mektup, Avusturya Milli Kütüphanesi, ÖNB1275/33-16.

5 Bkz. Ludwig Wittgenstein, *Estetik, Ruhbilim, Dinsel İnanç Üzerine Dersler ve Söyleşiler* [*Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*], derl. Cyril Barrett, çev. Muhsin Yılmaz, Sentez Yayıncılık, İstanbul 2015.

6 Robert Oerley (1876-1954), Avusturyalı mimar.

7 Margaret Stonborough Günlüğü, 15.12.1917/Pierre Stonborough.

su olmadan çok önce mimarlıkla ilgilendiğini ve kendini sınadığını gösterir. Viyana'nın merkez mezarlığında bugün hâlâ görebileceğimiz kabristan, ailede bir anlaşmazlığa sebep olur: Hatların kanaatkârlığı, en ufak bir süslemenin olmaması, dönemin zevkiyle açıkça çelişir. Mimarlığa ve estetiğe tutkun olan Margaret buna öfkelenir; onu karakterize eden mizacıyla, mezarı bir umumi tuvalet barakasına benzetecek kadar ileri gider. Ağabeyinin aksine Margaret o zamanlar, Loos ve kuramlarından yana değildi.

Babasının ölümü onun için de bir dönüm noktasıdır. Mirastan kendisine düşen payla, Yukarı Avusturya'da bulunan Gmunden'de Habsburg'lara ait bir mülkü kendisi için satın alır. Eski Villa Toskana'nın yenilenmesi söz konusu olunca, Margaret kendisine yeni bir yol seçer. Loos'un pürizmi, gördüğümüz üzere, ona göre değildir. Onun istediği, evi kendi zevkine göre yeniden biçimlendirilmiş bir prestij nesnesi haline getirmektir. Bunu yapması, aklına gelen çok net fikirleri uygulamaya koyması için ünlü mimar Otto Wagner'in öğrencisi, genç mimar Rudolf Perco'yu işe alır. Birinci Dünya Savaşı sırasında kesintiye uğrayan tadilat, ancak yirmili yılların başında tamamlanır. Margaret'in özgün çözümlere olan düşkünlüğü burada dikkat çeker: örneğin radyatörlerin antik pilon sütunu biçimindeki çizimi.[8] Yıllar sonra benzer fikirler "Wittgenstein Evi"nde uygulanır ve evin Margaret Stonborough'nun vizyonuna ne denli borçlu olduğunu gösterir.

1917'de Amerika Birleşik Devletleri savaşa girdiğinde, Margaret, eşi Amerikalı olduğu için düşman konumunda olduğundan ailesiyle birlikte Avusturya'yı terk etmek zorunda kalır. Önce İsviçre, sonra Amerika'da geçici bir süre kalır. Avusturya'ya ancak yirmili yılların başında döner, Viyana'nın merkezinde Schönborn Sarayı'nda bir daire kiralar. 1925'in başlarında, Alman savaş yetimi iki genci, Von Zastrow kardeşleri evlat edinir; iki oğlunun yanına bu kardeşler de eklenir. Kasvetli barok saray, hayat dolu gençler için ideal bir ortam değildir ve Margaret kısa bir süre sonra modern bir konut inşa etmeyi planlar. Kız kardeşi Hermine'ye yazdığı bir mektupta görüldüğü gibi, bu projesini 1925 yazında hayata geçirmeye başlar.[9]

Aynı dönemde, Ludwig'in öğretmenlik kariyeri zaten kötüye gitmeye başlamıştır. Sık sık hastalandığı için nekahet süreçlerini

8 Bkz. Ursula Prokop, *Rudolf Perco*, Böhlau, Viyana 2001, s.90 ve devamı.

9 Margaret Stonborough'dan Hermine Wittgenstein'a mektup, 17.7.1925/Pierre Stonborough.

seve seve kız kardeşinde geçirir, bu da şüphesiz onun projeden başından beri haberdar olmasını sağlar. Görünüşe göre Ludwig'in etkisi altında, Margaret –Hermine'nin yıllar önce yaptığı gibi– Loos'un öğrencisi Paul Engelmann'ı arar ve ilk eskizleri yapması için onu görevlendirir. Bir parkla çevrilmiş, kentsel bir villa ister, ancak onun zihnindeki, Alleegasse'deki aile sarayını model alan, 19. yüzyılda inşa edilenlere gönderme yapan ve çağdaş mimarlığın kriterlerini tam anlamıyla görmezden gelen bir tasarıdır. Duruma şüpheyle yaklaşmasına rağmen Engelmann, Margaret'in yoğun katılımıyla birkaç ayını bir dizi eskiz çizerek geçirir.[10] 1925 sonbaharında ve kışında yapılan bu ilk çizimler, arazi sorununun çözülmediği bir zamanda gerçekleşmesiyle de çok sıradışıdır. Aslen Margaret, Alleegasse'deki aile konutunun yakınında bir arazi satın almak istemiş, ancak İmparator Franz Joseph'in baldızı olan mülk sahibi Arşidüşes Marie-Thérèse ile yapılan müzakere hem uzun sürmüş hem de başarısızlıkla sonuçlanmıştır.

1926 yazının başında, öğretmenlik kariyeri bir skandalla sona erdiğinde Ludwig, kız kardeşinin evinde çalışma ve yarı resmi olarak "mimar" rolünü üstlenme olanağı ortaya çıktığında bunu hevesle karşılar. Bu, Margaret'i çok mutlu eder ve oğluna bu haberi bir mektup yazarak iletir.[11] Ludwig kardeşi olduğu için, Margaret'in fikirlerini yorumlamada Engelmann'dan çok daha yetkindir. Ayrıca, işsiz ve babasından kalan mirastaki payından vazgeçmiş olduğu için, finansal kaynaklardan yoksundur. Kısacası, başarısızlığı onu ciddi bir moral krize sokar. Bu yeni görev ve temsil ettiği entelektüel meydan okuma, ona bir yandan geçimini sağlama, diğer yandan da moral düşkünlükten kurtulma fırsatı verir. Aynı mektupta, Margaret'in o sırada Loos'un fikirlerine yakınlık duymaya başladığı ortaya çıkar. Kısa bir zaman sonra onları kendi fikirleri gibi görecektir. Ayrıca Ludwig'le matematik ve mimarlığa duyduğu sevgiyi paylaşabiliyordur. Gerçekten de çocukluğundan beri geliştirdiği kendine has eğilimlerle kendi kuşağından ve çevresindeki kadınların çoğundan farklıdır. Zürih'te ve ardından Paris'te matematik ve hatta fizik eğitimi almaya başlamış birisidir.[12]

---

10 Bkz. Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect.*

11 Margaret Stonborough'dan oğlu Thomas'a mektup, 8.6.1926/Pierre Stonborough.

12 Bkz. Ursula Prokop, *Margaret Stonborough-Wittgenstein*, Böhlau, Viyana 2003.

Ludwig böylece Engelmann'ın eskizlerini elden geçirir ve yoğun bir çaba göstererek farklı görüşleri uzlaştırmayı ve onları mükemmel uyumlu oranlara çevirmeyi başarır. 1926 sonbaharında, arşidüşes ile müzakereler durma noktasına gelir ve Margaret, Kundmanngasse'de var olan ağaçların cazibesine kapılarak bir arazi satın alır. Wittgenstein bu seçime dahil olmuş olabilir: Oradaki öğretmen okuluna gittiği için yeri önceden tanımaktadır. Arazinin satın alınması, mümkün olan en kısa sürede çalışmalara başlama arzusu, yetkililerin taleplerine uygun planlar üretebilecek bir profesyonelin, bir teknisyenin işe alınmasını gerekli kılar.

Muhtemelen Engelmann'ın tavsiyesi üzerine genç inşaat mühendisi Jacques Groag, hem hesaplar için, hem de inşaatla ilgili tüm konularda görevlendirilir. Uzaktan akraba olduğu çocukluk arkadaşı Engelmann gibi Jacques Groag da Wittgenstein'ın Birinci Dünya Savaşı sırasında temas halinde olduğu Olmütz'deki Almanca konuşan Yahudi aydınlar çevresine dahildir. Loos'un öğrencisi olmasının yanı sıra, projeye dahil olmaya karar vermesinin sebebi şüphesiz budur. Bugün büyük ölçüde unutulmuş olan Jacques Groag, daha kariyerinin başında olmasına karşın, dikkate değer bir mimardan eksiği yoktu. 1926 yılında, Loos'un çizdiği Villa Moller'in şantiyesinde çalışmaktaydı. Fransa'da kalan Loos, evin planlarını adamlarına zamanında göndermeyi unutunca, inşaatı yönetmeye başlamış ve eksik planları tamamlamıştı. Öte yandan, ilk bağımsız projesi olan Olmütz'deki Villa Groag'ı da bitirme aşamasındaydı. Bu nedenle, üç yapı da farklı derecelerde hem Loos hem de Groag'ın izini taşır. Üç farklı şantiyedeki paralel çalışmalar, genç mimarın sinirlerini zorluyordu; sonunda, çalışma yöntemleri olağandışı olan ve hiçbir zaman masraf kısmını dikkate almayan bir Wittgenstein ile bazen şiddetli geçen tartışmalara girmesi nadir olmayan bir duruma dönüştü. Doğal olarak projenin sahibesi için bunun ciddi mali sonuçları olmuştu. Daha sonra, Groag, hem Viyana'da hem de Moravya'da çok sayıda dikkate değer projeye imza atmış, 1938'de Nazilerin iktidarı ele geçirmesinden sonra, Yahudi olduğu için Avusturya'yı terk etmek zorunda kalmış, hayatının sonuna kadar yaşayacağı Londra'ya taşınmış ve orada hayatına mobilya tasarımcısı olarak devam etmiştir.

Sayısız zorluğa rağmen, 1928'in sonunda, "Wittgenstein Evi" tamamlanmaya o kadar yakındır ki Margaret taşınmaya ve bir açılış partisi vermeye karar verir. Partiye, Ludwig'in arkadaşlarını,

zanaatkârları ve işçileri davet eder. İşin tamamen bitmesi, kapı görevlisi kulübesi ve garaj gibi küçük ek yapıların tamamlanması bir yıl daha sürer. Wittgenstein 1929'un başlarında tekrar Cambridge'e döndüğü için bu işlerle Jacques Groag ilgilenir. Margaret, yeni evini onu nitelendiren üslupların karışımıyla düzenler, yıllardır tutkuyla topladığı sanat yapıtlarıyla dekore eder. Wittgenstein'ın mobilyaların bir kısmını tasarlaması da öngörülür ve hatta Margaret, Wittgenstein tarafından tasarlanan bir sandalyenin prototipini yaptırır. Tam da bunlar olurken 1929'un Kasım ayında Büyük Ekonomik Buhran olur, servetinin çoğu erir ve onu yeni yatırımlar yapmaktan vazgeçmeye mecbur kılar. Evin bakımı masraflı olduğu için Margaret evi satmayı bile düşünür. İlk şok geçtikten sonra, elinde artık eski olanakları olmasa bile yine de yaşam tarzını sürdürmeye devam eder. Misafirperver ve cömert biri olarak evine birçok kişiyi kabul eder ve oturma odasını dünyanın en farklı fikir ve vizyonlarına açar. Evinde, hem aristokratları, hem de sosyal demokrat siyasileri, sanatçıları, bilim insanlarını, entelektüelleri ağırlar. Neredeyse on yıl boyunca onun evi, Viyana entelektüel yaşamının en gözde mekânlarından biri olur. Bu dönem, 1938'de Nazilerin iktidara gelmesiyle aniden sona erer. Amerikan pasaportuna sahip olan Margaret tekrar yurdunu terk etmek zorunda kalır. Savaş dönemini New York'ta geçirir.

1940'ların sonunda Avusturya'ya geri döndüğünde artık yaşını almış ve mali kaynakları ciddi biçimde sınırlı bir kadındır. Sosyal hayatı artık savaş öncesi görkemin soluk bir yansımasından başka bir şey değildir. Naziler tarafından el konulan, Rus işgalciler tarafından her türlü amaç için kullanılan Kundmanngasse Evi çok yıpranmıştır. Bu sevgili yuvayı restore etmek gücünün ötesinde olacaktır. Ancak son yıllarını orada geçirir. [Ölümünden bir süre önce e.n.] Viyana'ya gelen Ludwig, hem ailesini, hem de tasarımı onu derin bir krizden çıkaran ve hayatına yeni bir yön veren bu evi ziyaret eder.

Allan Janik

Wittgenstein'a Göre Sanat, Yapma Bilgisi ve Felsefi Yöntem

> [Wittgenstein için felsefe] bir meslek, bir disiplindir [...] ve sadece iyi yapıldığında değerlidir. Bu nedenle, iyi felsefe yapmak yeterlidir, onu övmeden, [...] onun değerini söylemek değil, göstermek gerekir. Her meslekte olduğu gibi, pratiğin en üst seviyesi güzellik yaratır, ancak güzelliği yalnızca entelektüel bir çaba karşılığında algılarız [...].
>
> Brian McGuinness[13]

Wittgenstein'ın Yapıtlarında Üslup ve Fikirler

Aforizmalar, zihinsel deneyimler, cevapsız bırakılmış sorular ve benzerleri uğruna geleneksel savlardan vazgeçen Wittgenstein'ınki gibi bir felsefi üslup, kendine özgü güzelliği ile felsefede genel olarak yaygın değildir ve analitik felsefede ise tamamen benzersizdir. Üstelik bu üslup, felsefede peşinden gittiği hedefle, yani geleneksel metafiziğin ve epistemolojinin yaptığı gibi anlamın, niyetin, bilginin vb doğası hakkında soru sorma eğilimimizi ortadan kaldırmakla yakından bağlantılıdır. Ayrıca, bu tür sorular sorma ihtiyacımızın bir an önce ortadan kalkmasını talep etmek, onun felsefedeki üslubunun biricikliğini sağlamak için tek başına yeterlidir.

Bununla birlikte, bu biriciklik rahatsız edicidir, hatta o kadar rahatsız edicidir ki yirminci yüzyılın ikinci yarısında Wittgenstein, birçok analitik filozofun gözünde, saf ve katı mantıksal pozitivizmin kusursuz bir örneği konumundan, yıkıcı ve postmodern bir sözde-filozof statüsüne geçmiştir. Bunlar, Richard Rorty[14] gibi filozoflar sayesinde, örneğin, Heidegger ile Wittgenstein arasındaki benzerliklerin, uzun zamandır bilinmesine rağmen aslında tesadüfi olmadığını; Wittgenstein'ın hiçbir zaman analitik felsefe hareketinin gerçekten parçası olmadığının bir göstergesi olduğunu fark ettiler.

---

13 Brian McGuinness, *Wittgenstein, 1. Les années de jeunesse*, çev. Yvonne Tannenbaum, Seuil, Paris 1991, s.107 (*Wittgenstein: A Life: Young Ludwig, 1889-1921*, University of California Press, Oakland, 1988).

14 Richard Rorty, *Conséquences du pragmatisme*, çev. Jean-Pierre Cometti, Seuil, Paris 1993 (*Consequences of Pragmatism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1982).

Aynı zamanda, Wittgenstein'ın, ablası için inşa ettiği etkileyici evin yanı sıra estetik konulara olan yoğun ilgisi, etik ve estetiğin bir ve aynı şey olduğu fikrine sahip olması, bunların hepsinin ona özgü üsluba eklenmesi, bütün bunların Wittgenstein'ın en derin entelektüel adanmışlıklarının felsefenin dışında bulunduğuna, geleneksel felsefenin yerine geçmesine gereksinim duyulan neredeyse dinsel bir sanat anlayışında olduğunu gösterdiği kabul edilmiştir. Bu bakış açısında büyük bir gerçeklik payı olsa da gerçeğin tamamı bu değildir.

Brian McGuinness bize bunun nedenini gösterir: Wittgenstein felsefeye ne modern bir klasik kuramcı ne de postmodern ve sanatsal-ironik bir anti-kuramcı olarak girdi; felsefeye daha ziyade bir zanaatkâr olarak girdi. Burada ayrıntılandırmak istediğim fikir, sanatçınınkinin aksine zanaatkârın tavrının, onun felsefe anlayışının belki de en temel yönünü oluşturduğu ve bunun Wittgenstein'ın hem felsefe anlayışı hem de kendi mimarlık pratiği dahil olmak üzere sanat hakkındaki fikrini anlamada kritik öneme sahip olduğudur. Dikkatimi vereceğim sorular şunlardır: Bu "deflasyonist" ve geleneklere aykırı felsefe anlayışı nereden geliyor? Bu anlayış netlik kavramını nasıl tanımlar? Bu anlayış sanatla ilişkisini nasıl koşullandırır? Wittgenstein'da sanat ve felsefe arasındaki ilişkiler nelerdir? Bütün bunların Wittgenstein'ın Heinrich Hertz'e olan felsefi borcuyla çok ilgisi var. Heinrich Hertz, Wittgenstein'ın felsefe anlayışı, felsefi üslubu ve sanatla ilişkisi hakkında ona özgü olanı anlamanın anahtarını oluşturur.[15]

---

15 Parantez içinde Wittgenstein'ın yapıtlarına yapılan atıflar şu biçimdedir:
FS, takiben paragraf numarası: *Felsefi Soruşturmalar* [*Philosophische Untersuchungen*], çev. Haluk Barışçan, Metis Yayınları, İstanbul 2023).
KD, takiben sayfa numarası: *Kültür ve Değer* [*Vermischte Bemerkungen/Culture and Value*], çev. Doğan Şahiner, Metis Yayınları, İstanbul 2020.
F, takiben mektup numarası: "Briefe an Ludwig von Ficker", ed. G. H. von Wright, *Brenner Studien*, 1. cilt, Otto Müller, Salzburg 1969.
Fr, takiben mektup numarası: "Gottlob Frege: Briefe an Ludwig Wittgenstein", ed. Allan Janik ve C.-P. Berger, *Grazer Philosophische Schriften*, 33/34, 1989, s.3-33.
D, takiben tarih: *Defterler 1914-1916* [*Tagebücher 1914-1916*], çev. Ali Utku, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2017).
TLP, takiben önerme numarası: *Tractatus Logico-Philosophicus*, çev. Oruç Aruoba, Bilim Felsefe Sanat Yayınları, İstanbul 1985).
Heinrich Hertz'e yapılan, parantez içinde *PM* olarak gösterilen ve takiben sayfa numarası verilen referanslar Heinrich Hertz, *Die Prinzipien der Mechanik in neuem Zusammenhange dargestellt*, J. A. Barth, Leipzig 1894 kitabına atıfta bulunur.

Heinrich Hertz: Net Zıtlıklardan Başlayarak "Göstermenin" Bir Yolu Olarak Felsefe

Wittgenstein'ı çevreleyen birçok rahatsız edici unsurdan biri, kendi özgünlüğünü inkâr etmesidir. Olgunluk çağında yazdığı yazılarında geleneksel felsefe yapma biçimine nispeten aldığı mesafe gibi bir mesafenin çok özgün olamayacağını düşünmek saçma görünür. Oysaki Wittgenstein, sık sık kendisinin özgün bir düşünür olmadığını ileri sürmüştür. Ancak yakın zamanlarda, Heinrich Hertz'in bilim felsefesini yeniden değerlendirerek, Wittgenstein'ın kendisi hakkındaki yargısının anlamını kavrayabilecek duruma geldik.[16]

Ernst Mach'tan ve şimdiye kadar yanlış bir biçimde o zamanın titiz bilimsel görüşlerinin tek yuvası olarak görülen Viyana Çevresi'nden farklı olarak Heinrich Hertz, fizikteki kavramsal karışıklıkları ortadan kaldırmak için onlarınkiyle karşılaştırılabilecek benzer bir yöntem geliştirir. Viyana Çevresi, Newton fiziğindeki "mutlak zaman, mekân ve hareket" ya da "kuvvet" gibi boş soyutlamalar sorununu bir dilsel arıtma, dilin radikal bir biçimde saflaştırılmasıyla çözmeyi teklif ederken Hertz, çok daha incelikli bir şeyi bir kuramsal fizik sunumunun gerçekte ne içerdiğine dair daha karmaşık bir temele dayandırarak ileri sürer. Mach ve beraberindekiler kuram sunumlarını ampirik uygunlukları, mantıksal tutarlılıkları ve basitlikleri temelinde değerlendirmekle yetinirken, Hertz soruyu "Kimin için basit?" diye sorarak zorlaştırır. Böylece, olgusal yeterliliğe ve yapısal zarafete yapılan vurguya ek olarak Hertz, retorik bir bakış açısının uygunluğunun da bütün kuramsal temsillerin felsefi olarak önem arz eden bir yönü olduğunu savunur. Bu fark, Ludwig Boltzmann[17] gibi dikkatli bir yorumcunun gözünden kaçacak kadar ince olsa da William James'in deyimiyle, fark yaratan bir farktır. Wittgenstein'ın felsefe anlayışı Hertz'den o kadar derinden etkilenmişti ki, o zamanlar Wittgenstein'ın felsefenin doğası hakkında Hertz'e atıfta bulunmadığı neredeyse hiçbir tartışma yoktu. Hertzçi felsefe anlayışı, kuramsal fiziğin gelişiminin, bilim filozoflarının ihmal etmekle yanılgıya düştükleri teleolojik ve estetik bir an içerdiğini ima ediyordu. Bu, Wittgenstein'ın *Felsefi Soruşturmalar*'da (§89-§133) konu üzerine geliştirdiği düşüncelerinin temelini oluşturacaktır.

16 Allan Janik, "Saying and Showing: Wittgenstein and Hertz", *Wittgenstein's Vienna Revisited*, Transaction Publishers, 2001, s.147-170.

17 Ludwig Boltzmann, *Populäre Schriften*, Johann Ambrosius Barth, Leipzig 1905, s.58.

Mach ve arkadaşları için, aynı kuramın farklı sunumları arasındaki ayrım ilginç bir konu değildir; Hertz ise bunu iyi anlamanın kesinlikle gerekli olduğunu savunur. Fikrin çıkış noktası, bilimde o temsille kime hitap ettiğimize bağlı olarak aynı verilerin farklı temsillerini oluşturmanın gerekli olduğudur. Dilbilgisindeki sunumlarla bir analoji yapar: Anadillerinde ustalaşmayı öğrenen öğrencilerine gereken dilbilgisi kurallarının sunumu bir filoloğa gerekenden tamamen farklıdır. Bu analojiyi ne kadar çok düşünürsek (Hertz'in kendisi bile açık bir biçimde düşünmemiştir) o kadar karmaşık hale gelir, çünkü anadillerinde ustalaşmayı öğrenen öğrencilerin aynı dille mücadele eden yabancılardan çok farklı bir dilbilgisine ihtiyaç duyacakları çabucak anlaşılır, oysaki muhtelif yabancı gruplar, kendi dillerinin karakteristik ifade biçimlerine vb bağlı olarak farklı dilbilgisi sunumlarını daha az veya daha çok yararlı bulacaktır. Bu muhtelif amaçlara bağlı olarak, farklı "imgelere" veya dilbilgisi kuralları modellerine ihtiyacımız vardır. Aynı şey fizikte de geçerlidir: Kuramcılara uyan bir temsil, bırakın yeni başlayan öğrencileri, aynı konu üzerinde çalışan mühendisler veya kimyagerler için bile pek uygun değildir. Böylece Hertz, normal bilimsel gelişmenin çok sayıda temsil *gerektirdiğinde* ısrar ederek daha en başından Mach'tan ayrılır. Klasik fizikte ortaya çıkan felsefi sorunlara ışık tutmak için yedek temsil kavramını kullanır.

Onun akıl yürütmesinin arzuladığı şey, klasik fiziği sarsan kavramsal problemler, Newton'un bağlı olduğu klasik fizik yasalarının formülasyonu içinde ortaya çıkarsa, bu yasaları başka türlü sunma suretiyle bu tuzaklardan kaçınmaktı. Soru şöyle bir Wittgensteincı ifadeye dönüşebilir: Fizik dilinin gelişmesinde kavramsal karışıklıklar ortaya çıkarsa bu, dilin içinde çözülmelidir, onunla ilgili bir kurama göre değil. Bu ilke zaten, Wilhelm Ostwald ve "enerjetikçiler" olarak adlandırılanlar tarafından, klasik fizikte kuvvet kavramının sunduğu sorunlardan kaçınmak için, gözlemlenebilir tüm değişikliklerin enerjinin dönüşümleri olarak ele alınmasıyla takip edilmişti. Bu, mekaniği matematiksel nicelikler olarak mekân ve zaman kavramlarına ve fiziksel nicelikler olarak kütle ve enerji kavramlarına dayandırdığımızı varsayar. "Enerjetizm" için, kuvvetin özellikleri temel yasa ve tanımlardan türetilir, bunlar notasyonu kolaylaştırır, böylece kuramın uygunluğuna bağlı oldukları açık hale gelir. Enerjetizmde dokunulamaz varlıklar yoktur, "keyfi ve etkisiz" varsayımlar yoktur (*PM,* 22). Bununla birlikte, karmaşık bir temel ilke fikri, ilke-

nin basitliği gerekliliğine –Newton'un "kuvvet" durumunda olduğu gibi, yani ontolojik olmaktan ziyade epistemolojik olarak– aykırıdır.

Hertz bize, Helmholtz'un "kütleler ve gizli hareketler" olarak adlandırdığı terimlerle bu iki problemi ele aldığını iddia eden bir aksiyomatik sistem biçiminde üçüncü bir olasılık sunar (*PM,* 31). Mekaniğin ilkelerinin bu üçüncü sunumunda, açıklamada yer alan kütleler ve hareketler bizim için her zaman algılanabilir olmasa bile, tüm mekanik olaylar kütleler ve hareketler açısından açıklanır. Yine de algıladığımız kütleler ve hareketlerle ilke olarak özdeştirler ve hiçbir biçimde "gizli" nitelikler değildirler. Kısacası Hertz, deneyimden çıkmadan, olası deneyimlerin modellerini matematiksel olarak oluşturarak mevcut deneyimimizin ötesine geçmenin bir yolunu sağlar. Böylece, Kant gibi konuşmak gerekirse, tüm mekanikler ampirik olanın limitleri (*Grenzen*) içinde temsil edilir, ampirik verili olanın sınırları (*Schranken*) içinde değil.[18] Bununla birlikte, burada dikkatimizi çekmesi gereken, Hertz'in klasik mekaniği aksiyomlaştırmada başarılı olup olmadığı sorusu değildir, çünkü Wittgenstein için önemli olan, bir bilim filozofu olarak onun *stratejisidir.*

Mekaniğin böyle aksiyomlaşması nihai bir hedef değildir (bu, özellikle Carnap'ın elinde mantıksal pozitivizm için nihai bir hedef olma eğiliminde olacaktır); daha ziyade anlamı, bu aksiyomatik sistemin geleneksel Newtoncu sunumdan ve enerjetizmde geliştirilen diğer sunumdan *ayrıştığı* diğer çeşitli biçimlerde yatan, kuramsal fiziğin kavramsal temellerini ifade etmeyi amaçlayan bir programın parçasıdır. *Die Prinzipien*'in felsefi "Giriş" kısmının amacı, mevcut iki mekanik sistemi kendi sistemine bir giriş olarak sunmaktır; bu da radikal bir dil reformuna başvurmadan fiziğin kavramsal temellerini aydınlatmanın bir yoludur. Bunlar, aslında Hertz'in kuramsal fiziğin temsilleri hakkında söylediklerini genel olarak dile kadar genişleten, Wittgenstein'ın felsefesinin tümünün uzun prologlarıdır.

Hertz'in gerçekleştirdiklerinin felsefe üzerindeki etkilerini özetlersek, şaşırtıcı bir biçimde Wittgenstein'ınkine benzeyen bir felsefe anlayışıyla karşılaşırız: Felsefe bir kuram değil, bir faaliyettir. Felsefi problemler bir çözüm bulmaz, aksine çözülmeye tabidir-

18 Emmanuel Kant, *Prolégomènes à toute métaphysique future* [*Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*], Vrin, Paris 1967 (Türkçesi: *Gelecekte Bilim Olarak Ortaya Çıkabilecek Her Metafiziğe Prolegomena,* çev. Yusuf Örnek, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, Ankara 2011).

ler ve bu da sorunun başka bir temsiline göredir. Felsefe, dilin nasıl kullanılması gerektiğini şart koşmaz, fakat bize, net zıtlıklardan yola çıkarak, kavramsal kafa karışıklıklarımızın, şeyleri temsil etme şeklimizin tuhaflığından kaynaklandığını gösterir. Bu kafa karışıklıkları, fiziksel gerçekliği temsil ederken izlediğimiz farklı retorik amaçlarla ilgilidir. Felsefe, bizi şimdiye kadar kafa karışıklığı içinde tutan konuları yeni yollarla temsil etmeyi icat etmekten ibarettir. Bu nedenle beceri ve hayal gücü onun için kesinlikle gereklidir.

Wittgenstein'ın *Tractatus Logico-Philosophicus*'u

Tractatus'u Hertz'in bilim felsefesi açısından ele alalım. Wittgenstein'ın *Die Abhandlung* [inceleme] olarak adlandırdığı yapıtına giren düşüncelerden bize ulaşan en eski düşünce, *Defterler*'in en başında (22 Ağustos 1914) söylediği gibi, mantığın kendisiyle meşgul olması gerektiğini savunan Hertzçi fikirdir. Mantık, herhangi bir temel kuramın yardımı olmadan çalışmalıdır. Bir kuram üretmeden bunun nasıl mümkün olduğunu göstermenin bir yolunun yayımlanmış *Tractatus* olduğu fikri üzerine söylenecek çok şey var (elbette bu, burada yapabileceğimden çok daha derin bir çalışma gerektirse de).

Tam olarak neyin Wittgenstein'a özgü olduğunu ayırt etmeye çalışarak *Tractatus*'u oluşturan yedi önermeyi (numaralandırma sisteminin önem göstergesine göre (*F*, 26, 5 Aralık 1919)[19] inceleyelim. Yalnızca son iki önermenin gerçekten Wittgenstein'a özgü olduğunu görürüz.

1. Dünya, olduğu gibi olan her şeydir.
   Die Welt ist alles, was der Fall ist.

2. Olduğu gibi olan, olgu, olgu bağlamlarının öyle var olmasıdır.
   Was der Fall ist, die Tatsache, ist das Bestehen von Sachverhalten.

3. Olguların mantıksal tasarımı, düşüncedir.
   Das logische Bild der Tatsachen ist der Gedanke.

---

19 Wittgenstein numaralandırma sistemini şöyle açıklar: "Farklı önermelerin numaraları olan kesirli sayılar, bu önermelerin mantıksal ağırlığını, bunlara benim ortaya koyuşumda verilen vurguyu gösteriyor. n.1, n.2, n.3 vb önermeler, n No.'lu önermeler üzerine; n.m1, n.m2 vb önermeler, n.m No.'lu önermeler üzerine değinilerdir ve bunun gibi." (*TLP* ilk önermeye not).

4. Düşünce anlamlı tümcedir.
Der Gedanke ist der sinnvolle Satz.

5. Tümce, temel tümcelerin doğruluk işlevidir.
(Temel tümce kendi kendisinin doğruluk işlevidir.)
Der Satz ist eine Wahrheitsfunktion der Elementarsätze.
(*Der Elementarsatz ist eine Wahrheitsfunktion seiner selbst.*)

6. Doğruluk işlevinin genel biçimi şudur: [*p, x, N(x)*].
Bu, tümcenin genel biçimidir.
Die allgemeine Form der Wahrheitsfunktion ist [*p, x, N(x)*].
Dies ist die allgemeine Form des Satzes.

7. Üzerinde konuşulamayan konusunda susmalı.
Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.

İlk dört önerme, bir dizi ifadenin birbirini nasıl tanımladığını şart koşan özdeşlik ifadeleridir. Aristoteles'ten beri mantıkla ilgilenen hemen hemen her filozofa atfedilebilirler. Beşinci önerme, Frege'nin karmaşık önermelere ilişkin devrimci anlayışını, karmaşık önermeleri bileşenlerinin doğruluk değerlerinin işlevleri olarak formüle eder, tıpkı Leibniz'in karmaşıkların olduğu yerde basit olanların olması gerektiği fikrinde olduğu gibi. Bu fikirler analitik felsefe programına dahil edilmiştir. 1'den 5'e kadar olan önermeler hiçbir biçimde Wittgenstein'a özgü değildir. Yalnızca, *Tractatus* okuyucuları tarafından hemen hemen hiç fark edilmeyen 6. ve 7. önermeler ona özgüdür. Bu önermeler aslında bize, tüm mantık önermelerinin Sheffer'ın çubuğundan türetilebileceğini, yani aynı anda *p* ve *q* olamayacağını söyler ve bunu anladığımızda, önermenin doğasına ilişkin bir *kuram* geliştirmeye gerek olmadığını anlarız. Bu tamamen Hertzçidir: Aslında doğruluk tablolarının icadıyla, bir dizi aksiyomun veya mantık kuramının yanılmaz bir *teknik* ile açıklığa kavuşturmayı başardığı şeyi temsil etmenin başka bir yolunu bulduk. Zanaatkâr ve makine mühendisi Wittgenstein, Hertz'in programını mantıkta uygulamak için ustaca bir yol icat etmiştir.

Altıncı önerme, önermeler arasındaki herhangi bir ikili ilişkiyi temsil edebilecek doğruluk tablosuna uyan bir bağlaç olduğunu ileri sürer. Filozof ve zanaatkâr Wittgenstein, totolojiler, çelişkiler veya

ampirik ifadeler olmalarına bağlı olarak önermelerin mantıksal durumunu "göstermek", ispat etmek için tamamen mekanik bir teknik olan doğruluk tablosunu icat etti. Önermelerin nasıl temsil edileceğini ve olayların durumlarını temsil etmek için nasıl uygulanacağını bilmek yeterlidir. Doğruluk tabloları, belirli bir önermenin doğasını belirlemek için Sheffer çubuğunun uygulanmasına yönelik bir tekniktir. Böylece bir önermenin doğası hakkında göstergenin söylemediğini bu uygulama söyler (*TLP,* 3.262). Böylece, mantık felsefesi fikrinin tümü Wittgenstein'ın gözünde gereksizleşmiştir. Bunun hakkında konuşmaya gerek yoktur ve onu göstermenin tamamen mekanik, saydam ve güvenli bir yoluna sahip olduğumuza göre, özel önermelerin statüsünü tartışmanın kesinlikle bir anlamı yoktur.

Netliğin ne olduğuna dair bu Hertzçi fikir, aynı zamanda *Tractatus*'un, Frege ve Russell'ın mantık felsefesinden talep ettiği tümdengelimli forma sahip olamayacağı anlamına gelir. Hertzçi anlayışın ürünü "göstermenin gerçeği", doğruluk tablosunda yansıtıldığı haliyle, kendi kendini ortaya koyabilmelidir. Bu, *Tractatus*'a, Frege'nin "sanatsal" biçim (*Fr.* 19) diye adlandırdığı şeyi dayattı; bu, Frege için kabul edilemezdi; tıpkı numaralandırma sisteminin Ficker için kabul edilemez oluşu gibi (*F,* 26). Kısacası, *Tractatus*'un felsefi olarak Hertz'den ilham alan teknik icraları, belirli bir estetik biçime sahip olması gerektiği etkisine sahipti. Beceri, teknik ve estetik arasındaki bu ilişki, yaşamı boyunca Wittgenstein'ın sanatla olan ilişkisiyle ilintili her şeyi belirlemiştir.

Stonborough Sarayı: Wittgenstein'da Sanat ve Yapma Bilgisi Arasındaki İlişkinin Bir Örneği

Paul Wijdeveld'in, Wittgenstein'ın kız kardeşi için inşa ettiği eve ilişkin keskin analizi, Wittgenstein'ın "estetik" görüşlerinin nasıl zanaatkârın kaygıları tarafından tayin edildiğinin belki de en açık örneğidir.[20] Öykü neredeyse her açıdan tuhaftır. İlk çizimleri yapan Paul Engelmann, Wittgenstein'ın küçük kız kardeşi Margaret Stonborough için sözcüğün tam anlamıyla bir mimardan çok çizimciydi.

20 Bkz. Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect.* The MIT Press/Thames & Hudson, Cambridge Mass./Londra 1994 ve "Engelmann and Wittgenstein: The Relevance of the Palais Stonborough for Contemporary Architectural Discussion", *Architecture Language Critique: Around Paul Engelmann,* ed. J. Bakacsy, A. V. Munch ve A. L. Sommer, ("Studien zur Österreichischen Philosophie", XXXI. cilt), Rodopi, Amsterdam-Atlanta 2000, s.105-113.

Bayan Stonborough, evinin Loos'un işlevselci ilkeleri (*Raumplanung* diye adlandırılırdı) üzerine inşa edilmesini reddederek, Loos'un öğrencisi Engelmann'ı sistematik olarak hayal kırıklığına uğrattı. Aksine, geleneksel yarı aristokrat bir konut istiyordu. Ludwig, 1926 yazının sonlarında projeye katıldığında, onun geleneksel tarzda modern bir ev arzusunu gerçekleştirecek durumdaydı. Sadece süslemeden yoksun pürüzsüz cephe moderndir. Pencerelerin klasik bir biçimde dizilişi, mimarın gelenekçiliğine ihanet eder. İç mekâna gelince, Wijdeveld buranın klasik anıtsal mimarlığın özünü arındırma, netleştirme çabası olduğunu düşünüyor. Wittgenstein, barok çağdan beri kiliselerin ve sarayların olağan malzemesi olan *stucco lustro*'yu böyle kullanır. Zeminlerin taş döşemeleri, süslenmemiş sütunlar, çıplak ampuller ve çift kanatlı kapıların tümü, Hertz'in tarzında, önce mühendis ve sonra zanaatkâr tarafından yeniden ele alınan ve geleneksel şehir evinin yerini alan bir tasarımı yansıtıyor. "Dış ve iç mekânda süsleme yoksunluğu ve sadeliği, 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarındaki teknik ilerlemeleri temel alarak mimarlıkta yeni bir estetik biçim yaratma arzusuna cevap vermez, fakat büyük hayranlık duyduğu Johann Bernhard Fischer von Erlach'ın yapıtlarıyla temsil edilen geleneksel anıtsal mimarlığın köklerini daha açık hale getirme arzusundan gelir."[21] Wittgenstein'ın yapma bilgisine verdiği önem özellikle makine mühendisinin becerisini yansıtan metal kapı ve kulplarda belirgindir. Kısacası, Wittgenstein'ın mimarlığında algıladığımız "güzellik", Élisabeth Veit'in belirttiği gibi, Shaker ustalarının güzelliğiyle karşılaştırılmayı hak eden kusursuz bir yapma bilgisinin sonucudur.[22] Brian McGuinness'in dediği gibi bu, entelektüel çaba olmadan kavranamayacak bir güzellik. Wittgenstein sonuna kadar Loos'un mimarlığın bir sanat olmadığı fikrini paylaştı. Yaptırdığı ev, Loos tarzı dışında taşıdığı her şeye rağmen bunu doğrulamaktadır.

İkinci Wittgenstein'ın Felsefe Anlayışı

Şimdi, uyguladığı Hertzçi strateji ile son dönem felsefesinin taktiksel teknikleri arasındaki ilişkiyi bir kez daha kurmak için, *Felsefi Soruşturmalar*'ın ilk bölümünün 89. ila 133. paragrafları arasında bulunan geç felsefe anlayışına bakalım.

---

21 Paul Wijdeveld, "Engelmann and Wittgenstein", s.112.

22 Élisabeth Veit, "La maison de Wittgenstein", yayımlanmamış tez, *Unité Pédagogique d'Architecture* N° 6, Paris 1984, s.335-340.

Hertz'in *PM*'inin giriş bölümünden Wittgenstein'ın metnine geçtiğimizde, hem felsefi stratejide hem de ifade tarzında bir dizi benzerlikle karşılaşırız.

Tıpkı "mekanikte olağan olan ama şüphesiz net düşünmeye zarar veren ifade tarzlarıyla iyi örtüşen temel yasalara ilişkin görüşlere kolayca bağlanılmasına" (*PM*, 6) hayret eden Hertz gibi, Wittgenstein da Newton'la benzer biçimde, alışılmış konuşma biçimlerimizin gerçeği ortaya çıkardığı kadar gizlemesinden endişe duyuyordu; tıpkı okumamızı sağlayan ama kendi "görünmeyen" gözlükler gibi (*FS*, I, §103). Belirli bir anlamda olduğu kadar genel anlamda da bir görüntü (*FS*, I, §115) tarafından tutsak tutuluruz.

Filozoflar genellikle, yalnızca dünyayı temsil etmeye hizmet eden bir dil imgesine sahiptir; bu, onları önce, temsilin mantıksal temelinin ideal bir dil oluşturduğunu düşünmeye yöneltir, sonra da sistematik olarak en bariz olguyu, yani hem temsili olmayan hem de birbirinden çok farklı bir dizi söz ediminin var olduğunu görmelerini engeller. Böylece Wittgenstein, felsefe yaparken kendimizi ideal bir dile nasıl sabitlediğimizi hesaba katarak felsefenin doğasını tartışmaya başlar.

Dahası, hepimiz, filozoflar gibi, şeyleri görmek için belirli ve çoktan yön verilmiş tutumlara bağlıyız ve sözcükleri genellikle olduğundan şaşırtıcı derecede farklı bir biçimde anlamanın haklı olarak mümkün olduğunu unuturuz. Bu nedenle, "küp" sözcüğünü bir küp çizimiyle ilişkilendiriyoruz, ancak sözcüğün aynı zamanda üçgen prizmayı da tanımlayabileceği gerçek bir anlamı var (*FS*, I, §139). İkincisi her zaman mevcut olmasına rağmen, bazen kendimize hatırlatmamız gerekir.

Hertz için olduğu gibi, fizikte düşünce geleneğinden sapan bir başka görme yolu bu geleneğin ne kadar yanıldığını bize gösterir; *Kral Lear*'daki[23] Kent'in sözcükleriyle ifade edecek olursak Wittgenstein "bize farklılıkları öğretmek" ister ve bu, *Felsefi Soruşturmalar*'da en başa koymayı düşündüğü sloganlardan birini oluşturur. Aynı biçimde, bizi kendi kurallarımızın esiri olarak tanımlayan mecaz da Hertz'i düşündürür. Ayrıca Wittgenstein, filozofların yaşadığı kafa karışıklığını, mekanikte deneyimi olmayan ve hareketsiz haldeki bir makine ile çalışan bir makineyi birbirine karıştıran insanlarınkiyle karşılaştırır (*FS*, I, §132). Hertz ise fizikteki "kuv-

23 William Shakespeare, *Kral Lear*, I. Perde, 4. Sahne.

vetlerin" rolünü, makinenin işleyişiyle hiçbir ilgisi olmayan "beklemede olan yan tekerlekler" olarak tanımlar (*PM*, 14). Bu yüzden Wittgenstein'a göre, geleneksel filozofun mantıklı görünen ama cevaplanamayan sorularla (*FS*, I, §133) kınanmasının (*gepeitscht*) nedeni budur, çünkü bunlar hiçbir biçimde soru değildir; Hertz de buna benzer biçimde, Wittgenstein'ın *Felsefi Soruşturmalar*'a epigraf olarak dahil etmeyi düşündüğü bir pasajda, fizikçinin zihninin kuvvet veya elektrik gibi kavramların doğasında bulunan çelişkiler tarafından artık "azap" (*gequält*) çekmeyi bıraktığını söyler (*PM*, 9). Filozofun bu boş soruları yatıştırmak için keşfetmesi gereken şey, burnunun üzerindeki gözlüktür.

Bu gibi durumlarda ihtiyacımız olan şey, bize başka olasılıkların da olduğunu gösteren bir "sinoptik temsil"dir (*eine übersichtliche Darstellung*) (*FS*, I, §122). Dikkatimizi yüzeysel dilbilgisinin cazibesinden uzaklaştıran ve bizi "dilbilgisi yanılsamalarından" (*FS*, I, §110) özgürleştirecek bir "derin dilbilgisine" ya da mantıksal bir dilbilgisine (*FS*, I, §664) ihtiyacımız var, böylece dikkatimizi basit ve bilinen gerçeklere –ki bu gerçeklerin aşikârlığı onları kavramamızı engelliyor– odaklayabiliriz. Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar*'ın önsözünde de işini, tamamen görünür olan ancak bir kerede kavranamayan bir şeye genel bir bakış sağlamak için farklı bakış açılarından verilen bir manzara ressamının işiyle (kullandığı *Zeichner* sözcüğü, çizimin sanatsal niteliklerinden çok, teknik yönlerini vurguluyor gibi görünmektedir) karşılaştırmıştı. Wittgenstein tam da bu "sinoptik temsil"e ulaşmak için, filozofun buna bir son vermesine yardımcı olmak için ara durumları (yani dil oyunlarını) keşfetme veya icat etme ihtiyacının altını çizer: filozofun istisnai durumlardan doğan kafa karışıklıklarına son vermesi ve kuralla yeniden bağlantı kurması için, bir başka deyişle düşüncenin ve gerçekliğin doğası hakkında spekülasyon yapma eğiliminden vazgeçmesi ve gerçekte sözcüklerle yaptığımız şeye geri dönmesi için.

Böylece, Wittgenstein "Bilmek nedir?" gibi sorulara ışık tutacak teknikler geliştirmeye çalıştı: Bu sorular, insanın, yani konuşan hayvanın doğal tarihini öğrendikçe ilgimizi çekmez olur. Bununla birlikte, *Tractatus*'ta olanların aksine, tek bir tekniğin bize dilin nasıl çalıştığını asla gösteremeyeceği, çünkü dilin insan organizmasının kendisi kadar karmaşık olduğu giderek daha net hale gelir. Aksine, bize insan bilgisinin ve eyleminin karmaşıklıklarını ve in-

celiklerini hatırlatmak ve böylelikle bizi basite indirgeyen sorular sormaktan, yanıltıcı örnekler kullanmaktan ve dilin mantığını yeterince anlayamadığımız için aceleci hükümler vermekten alıkoymak için binlerce yol öne sürer.

Burada Freudyen bir etkiden söz edilebilir; felsefe, bir terapiden çok, tedavi edici bir sanattır (*FS,* I, §133) ve filozofu dil ve dünya ilişkisini sadece temsil açısından ele alma saplantısından kurtaran bir dizi teknik geliştirmeyi amaçlar.[24] "'Bu fenomeni farklı bir şeyle karşılaştırmanın tam sırası' – denebilir. – Örneğin akıl hastalıklarını düşünüyorum" (*KD,* 188). *Felsefi Soruşturmalar*'ın yayımlanmamış bir taslağında, birinci kısmının 106. paragrafında Wittgenstein şöyle yazıyor: "En önemli görevlerimizden biri, herhangi bir yanlış düşünce sürecini, diğerinin şöyle diyebileceği şekilde ifade etmektir: Evet, tam olarak böyle anlamıştım."[25] Öteki, o zaman, güçlüklerinin sona erdiği ve sonunda iç huzuruna kavuştuğu bir durumda bulur kendini. Wittgenstein'ın Hertzçi felsefi görevi, bu sonuca ulaşmaya yol açan manevi teknikler geliştirmekti. Onun manevi becerisi, "sanat"tan ziyade derinden edebidir. O halde Wittgenstein'da sanatın felsefeyle ilişkisi nedir?

Wittgenstein'ın Düşüncesinde Felsefe ve Sanat

Wittgenstein, felsefe yapma biçiminin sanatla güçlü bir bağlantısı olduğunu, ancak yine de sanattan ayırt edilmesi gerektiğini düşünüyordu. 1930'da bir zamanlar Schopenhauer'i takip eden Wittgenstein şunları yazmıştı:

> Ama şimdi bana da, sanatçının yapıtının yanı sıra, dünyanın *sub specie æterni* [ebediyete bağlı olarak] yakalanabileceği bir başka şey var gibi görünüyor. İnanıyorum ki bu, sanki dünyanın üstünde uçan ve onu nasılsa öyle bırakan, uçuşu sırasında dünyayı yukarıdan düşünen düşünce tarzı (*KD,* 124).

---

24 Wittgenstein'ın Freud'la ilişkisi hakkında, Brian McGuinness'in "Freud and Wittgenstein" adlı mükemmel makalesine bakınız, ed. B. F. McGuinness, *Wittgenstein and His Times*, Chicago Üniversitesi Yayınları, Chicago 1982, s.27-43; Janik Allan, "Wittgenstein on Madness, Mistakes, Methaphysics, and Method", *Wittgenstein's Vienna revisited*, s.213-224. Ayrıca bkz. Jacques Bouveresse, *Philosophie, mythologie et pseudo-science. Wittgenstein lecteur de Freud*, Éditions de l'éclat, Combas 1991.

25 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen: Frühversion 1937-1938*, ed. G. H. von Wright ve H. Nyman, özel basım, Helsinki 1979, I, §106.

İkisi arasındaki fark, felsefenin "şiire kayıtsız" olmasıdır. Felsefe dine daha yakındır, çünkü belirli bir tutkuyla ve bir şaşkınlık yetisi ile şeyleri olduğu gibi ifşa eder (bu sebeple, dindar bir adam olduğunu inkâr ederken, olaylara bakış tarzının dindar olduğunu söyleyebiliyordu). Wittgenstein, şeylerin bu net Hertzçi kavranışını sunmak için, basitliği ve aşinalığı bizden gizli kalan tüm bu inanılmaz derecede önemli şeyleri bize hatırlatmak için, bir dizi manevi teknik geliştirmek için bir zanaatkâr gibi çaba sarf etti. Bu teknikler, dilin yüzeysel dilbilgisinin, örneğin, "düşünmek" olarak adlandırdığımızın türlü kipe karşılık gelen çok sayıda etkinliği göz ardı etmemize neden olan çarpıcı gerçekleri hatırlatma umuduyla, kurgu yazmanın değişik bir yoluna dönüşür. Bu sebeple Wittgenstein felsefenin, yaygın olarak analitik felsefe olarak adlandırılan şeye zorunlu olarak ait olmaksızın analitik olması gerektiğini söylemekte ısrar etmiştir. Bu da onun için, ancak büyük bir entelektüel çaba pahasına kavranabilecek, gerçekten büyük güzellikte nesneler üreten bir yapma bilgisi meselesiydi.

Joseph Masheck

Biçim(cilik), İşlev(selcilik) ve Sanat Tarihinde Wittgenstein'ın Evi

Ludwig Wittgenstein'ın ilk başlarda mantıksal biçime yönelik felsefi bir merak içinde olduğu görülür, daha sonra bu merak dilbilimsel işleve yönelir ve 1926 ile 1928 yılları arasında Viyana'da kız kardeşi Margaret için inşa ettiği ev bir tür pivot ya da dönüm noktası ya da iki proje arasında bir geçiş görevi görür. Bu nedenle, 1929'da Cambridge'e dönüşünde, Wittgenstein'ın sağduyulu önerme biçimleri için mantıksal ve yoğun bir zihin meşguliyetinden, anlatımda kullanımın bir işlevi olarak anlamla uğraşan bir dilbilimsel felsefeye geçtiğini görürüz. Erken modernizmin büyük mimarı Adolf Loos'un en favori öğrencisi evin tasarımını devralmıştı. Loos'un süse yer vermeyen çalışmalarının işlevsel radikalizme ait olduğunu veya Adorno'nun varsaydığı gibi işlevselciliği başlatmış olabileceğini varsayan yaygın eleştirel hatanın aksine, bu makale Loos üzerine yapılmış daha büyük çaplı bir araştırmadan alınmıştır; buna göre Loos güzelliği garanti etsin veya etmesin, salt materyalist işlevsellik, körü körüne etkin olma çabası gibi fikirleri hiçbir biçimde öne sürmez, bu da Wittgenstein'ın mantıksal pozitivizm hakkındaki kültürel meseleleri genellemelerden kurtarmasını anımsatır.

Wittgenstein'ın yalnızca *gösterilebilecek* olanın *söylenebilecek* olanın ötesine geçtiği fikri *Tractatus Logico-Philosophicus*'ta zaten geçerli olduğundan, inşa ettiği eve bu metni açığa vurması bağlamında yaklaşma eğilimindeyiz. Bazı sanat yapıtları mantıkla analiz edilmeyi aşarlarmış gibi görünebilir, ancak bu yapıt için durumun böyle olduğuna inanmıyorum. 1920'lerin ikinci yarısının modernist bir yapısı olan Wittgenstein Evi, işlevsel olarak "gösterdiğinden" daha fazlasını işlevsel olarak neredeyse hiç "söylemez"; ama Loos'taki sözde proto-işlevselci biçimcilikle ilgilendiğim için, Wittgenstein işi devralıp tamamlamadan önce, Loos'un önemli bir öğrencisinin belirleyici rol oynadığı bu evi son derece ilginç buluyorum.

Genel olarak işlev kavramı, bir bağımlı değişkenin diğerine sabitlenmiş değeri ile ilgilidir. İşlevsel bir biçim, biçimsel özellikleri için üretilmekten ziyade işleve, amaca veya faydaya hizmet eden bir biçimdir. Bununla birlikte, sanki Vasari'nin Giotto'nun resimlerindeki karakterlerin sanatsal gerekliliğe uymaları anlamında "yapmaları gerekeni yaptıklarını" (*obbedivano a quel che elle avevano a fare*) belirtirken kabul ettiği gibi, bir sanat yapıtının içinde sanatsal amaçlara hizmet eden biçimsel bir işlev gibi bir şey olabilir.[1] Mimari biçimi ve işlevi aksiyolojik anlamda kutupsal olarak ele alırsak, bir şeyi –bir yapıyı olduğu kadar bir kuramı da–, düzeni etkilenmiş, "imal edilmiş" biçimsel bir etki yaratmaya zorlandığını düşündüğümüzde biçimci olmakla suçlayabiliriz. Newton'un matematiksel fiziği bile biçimci olarak adlandırılabilir; 1913'te Lou Andreas-Salomé, Max Scheler'i alkışlar çünkü Scheler, Kant'ın "doğa tarafından verilene duyulan güven eksikliğinden kaynak[lanan]" bir biçimciliğe tabi olduğunu gösterir.[2]

Tractatus'ta Wittgenstein, "biçim" sözcüğünü on birden fazla farklı olarak kullanırken "işlev"in basit bir kullanımı vardır.[3] Evi, Wittgentein'ın Cambridge, Trinity College'daki birinci ve ikinci kalışı arasında gerçekleşen başlıca bir müellif yapıtı olarak düşünürsek, Wittgenstein'ın 1912 ve 1913 yıllarında öğrenci olduğu beş sömestr boyunca Cambridge'in yeni bir biçimci estetiğe ev sahipliği yaptığını belirtmekte fayda var. İşlevselci tarafta, G. E. Moore'un neogotik tipi "Whewell Avlusu"nun eski odalarındaki yaşamı, dikkatini filozof-mühendis William Whewell'e yöneltmiş olabilir. Gençken Wittgenstein, Heinrich Hertz'in (*Die Prinzipien der Mechanik*[4] kitabında yer alan), Newton'un kuvvet yasasıyla ilgili eleştirisinden etkilenmişti; ancak çok daha önce, Whewell'in *History of the Inductive Sciences* (1837) adlı yapıtına göre, Roma mimarlığı ve mühendisliğinde kuvvet kavramının kaybı, basit bir biçimcilikle sonuçlanmıştı: Böylece, "mekanik hakikatten yoksun"

1 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori* (1550; 2. basım, 1568), ed. Gaetano Milanese, 9 cilt, Sansoni, Floransa 1878-1885, 2. cilt, s.102.

2 Lou Andreas-Salomé, *The Freud Journal*, çev. Stanley A. Leavy, Quartet Books, Londra 1987, s.177, "On the appearance of Scheler's *Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*" (1913 ve sonraki satırlar).

3 Max Black, *A Companion to Wittgenstein's 'Tractatus'*, Cornell University Press, Ithaca, N. Y. 1964, s.62-63.

4 Heinrich Hertz, *Die Prinzipien der Mechanik in neuem Zusammenhange dargestellt*, Johann Ambrosius Barth, Leipzig 1894.

mimarlığa, sadece basit bir "... biçim fikri"[5] kaldı. Tek başına bu bile Wittgenstein'ı Cambridge'in modernliği bağlamında biçim ve işlev hakkında düşünmeye sevk etmek için yeterli olmalıydı.

Cambridge'deki ilk günlerinde Wittgenstein, seçildiği ancak geri çekildiği bir grup olan proto-Bloomsbury "havarilerinin" tuhaf estetiği karşısında şaşırmıştı. İsim babası olarak G. E. Moore ile bu kişiler, *Principia Ethica*'da (1903) geliştirilen analiz edilemez değer kavramına dayanan net ve erken bir biçimciliğin başlıca temsilcileriydi. 1912'de Wittgenstein'ın Cambridge'deki finansörü Bertrand Russell ile ciddi bir ilişkiye başlayan Lady Ottoline Morell'in önderliğinde, geçici "havari" Roger Fry tarafından 1910'da düzenlenen radikal revizyonist resim sergisi "Manet ve Post-İzlenimciler"den Wittgenstein şüphesiz haberdardı. Fry'ın biçimci kampanyası kaçınılmazdı: "İkinci Post-İzlenimciler Sergisi" 1912'de Wittgenstein oradayken yapıldı. Başka bir "havari" olan Clive Bell, Wittgenstein'ın Norveç'e ve ardından savaşa gitmesinin hemen sonrasında, bazı bölümleri zaten dolaşıma girmiş olan, "anlamlı biçim"in ultra-işlevselci doktrininin ilan edildiği *Art* (1914) adlı kitabı (1914) yazdı. Kendimize *sinnvollen Gebrauch* (3.326) deyimlerinin, *Tractatus*'taki 4. önermenin can alıcı *sinnvolle Satz*'ının bile, sırasıyla "anlamlı kullanım" ve "anlamlı tümce" olarak çevrilen ifadelerinin Bell'in iyi bilinen "anlamlı biçim" kavramından etkilenip etkilenmediğini sorabiliriz. Wittgenstein hiç kuşkusuz estetizmi takdir etmedi, ancak *Tractatus*'ta "nesnelerin ve olgu bağlamlarının biçimsel nitelikleri [...] biçimsel bağlantıları ve yapıların bağlantıları [...]" (4.122) üzerine kendi söyledikleri Fry ve Bell'in düşüncelerine uyum sağlar.[6] Öte yandan, Wittgenstein'ı büyük mantıkçı Frege ve dolayısıyla felsefe ile tanışmaya ilk teşvik edenlerden Manchesterlı filozof Samuel Alexander, görünüşe göre Bell'in anlamlı biçim kuramına ilgi gösteriyordu.

---

5 William Whewell, *History of the Inductive Sciences from the Earliest to the Present Time*, 3. basım, 2 cilt, Appleton, New York 1837, 1. cilt, s.191, 247.

6 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, çev. Oruç Aruoba, Bilim Felsefe Sanat Yayınları, İstanbul 1985, s.61. Erken modern İngiliz estetiği hakkında ayrıca bkz. Vernon Lee (Violet Paget'ın takma adı), "Recent Aesthetics", *The Quarterly Review* 199 (1904), s.420-443. Vernon Lee bu incelemesinde, Wittgenstein'ın "dilin tatilde olması" fikrinin habercisi olarak, faydacı olmayan sanatların "hayatta bir tür tatil oluşturduğunu" (s.423) belirtir ve dekorasyonu "işin üzerinde parazit etkisine sahip bir oyun" olarak değerlendirip neredeyse Looscu bir görüntü sunar (s.425-426).

Birbirimizle aynı fikirde olmayıp aynı frekansta olabilir miyiz? Bell'in durumunda, temsili olmayan büyük bir sanat olarak mimarlık, geniş anlamıyla modernist hareketin ilk günlerinden itibaren önemliydi. Bell, mimarları mühendislere özenmeye, rasyonalist işlevselciliği tatmin etmeye ama aynı zamanda akılcılığa feda edilmeyen bir biçim güzelliğini hedeflemeye zorlar. Adolf Loos, daha 1898'de "ulus olarak İngilizler" ve "meslek olarak mühendisler [...], bizim Yunanlarımızdır" diye yazmıştı. "Kültürümüz bize onlardan gelir [...]"[7] – Le Corbusier'nin dergisi *L'Esprit nouveau*'da ele alınan ve işlevselliğin kutsal kitabı *Vers une architecture*'ün (1923) içine serpiştirilen bir fikir. Bununla birlikte, *Art*'ta Bell, herhangi bir Viyanalı'ya Loos'u hatırlatacak bir süs karşıtlığı da geliştirdi: "Sadece ekonominin mimarı engellediği yerde duvarcılığın değeri olduğunu görebiliriz. Çözmeleri gereken en azından bir tane bilimsel sorunu olan mühendisler, fabrikalarımızda ve demiryolu köprülerimizde en şerefli anıtlarımızı yaratırlar. En azından onlar yapılarından utanmıyorlar ya da onlara yapılarını ayak başına otuz şilinlik güzellik altında boğmalarına izni verilmiyor."[8]

Bell'in, "inşaatı çıplak bırakma yönündeki yeni arzu eğer izleyicinin planı kavrayışına yardımcı oluyorsa" demesiyle mimari düşünce, resim sanatındaki eleştirel söyleme kadar sıçrar.[9]

1930 yazında Cambridge'de ve Viyana Çevresi'nin bir toplantısında Wittgenstein matematiksel biçimciliğin kısmen doğru veya kısmen yanlış olma problemini ele aldı ve bir sözdiziminin veya oyunun içindeki göstergelerin genişletilmiş işlevinin altını çizerek onu bir tür işlevselciliğe dahil etti.[10] Evi bitirdikten ve Trinity'deki dairesine döndükten sonra, mimarlığın biçimsel yönünün son derece farkındaydı. Maurice Drury, 1930'da Whewell Avlusu'nda Wittgenstein'a yaptığı bir ziyaretten şunları aktarır: "Pencerelerin oranını siyah kâğıt şeritler kullanarak değiştirdiğini fark ettim." Bu yoruma Wittgenstein açıkça şu yanıtı verir: "Pencereler doğru oranlı olduğunda odanın görünümünde ne kadar fark yarattığını görün. Felsefenin yeterince zor olduğunu düşünüyorsunuz ama iyi bir mimar olmanın zorluğuyla karşılaştırıldığında bunun hiçbir şey

7 Adolf Loos, "Verre et Chine", *Ornement et crime*, çev. Sabine Cornille ve Philippe Ivernel, Rivages-Payot, Paris 2003.

8 Clive Bell, *Art*, Capricorn, New York 1958, s.148.

9 *Art*, s.157.

10 *Wittgenstein et le Cercle de Vienne*, ed. Friedrich Waismann, T.E.R., Mauvezin 1991, s.76-78.

olmadığını söyleyebilirim."[11] Bu, genellikle mimarlığın pratik uygulaması hakkında hissedilen bir yorum olarak anlaşılır; ama bunun aynı zamanda biçimsel değer sezgisi üzerine estetik bir yorum olduğu kanısındayım.

Üslubun değişen pragmatiğinin genel olarak nasıl fark edilir olduğunu göstermek için mimarlık konusu, 1938 yazında verdiği estetik derslerinde yer alır. Sonraki sonbaharda *New Statesman*'da, Bell'in, yakın zamanda açılmış bir mimari işlevselcilik sergisiyle ilgili incelemesi yayımlanır. Bu yazı Wittgenstein'a kız kardeşinin evi için kendi yaptığı çalışmayı hatırlatır. Bell orada sanatın yeni işlevselci yapıların "döşenmesi ve doldurulması"ndaki –çünkü dekorasyon diyemez– rolünü dikkate alır, ardından şüpheli bir "bilinçli erdem izi"ni destekleyen işlevselciliğin popülerleşmesine bağlı etik-ve-estetik bir eleştiri yapar.[12] O dönemde Wittgenstein, *Slade Lectures* yapıtını (*Last Lectures* başlığıyla 1939'da yayımlandı) 1933-34'te Cambridge'e teslim etmiş olan Fry'in ilan ettiği modern biçimci görüşün de farkında olabilirdi. 1937 ve 1944 yılları arasında, matematiğin temelleri üzerine çalıştığı dönemde, temsil ve simgeleştirmeyi tartışırken, Wittgenstein gerçekten de şu düşünceyi not alır: "Bir tabloda karakterlerin kavga edip etmemelerine veya birbirlerini sevip sevmemelerine vs bakmaksızın karakterlerin –örneğin genel estetik sebeplere bağlı olarak– düzenlenmesi kuramı."[13] Üstelik, Loosçular, orada nasıl bir biçimcilik gördüğünü ya da "Hesapları süs olarak görmek" iyi türden bir biçimciliktir ile ne demek istediğini özellikle bilmek isterler.[14]

Wittgenstein Evi'nin biçimci arka planını incelemeye yöneldim ve bir yandan, Paul Engelmann'ın tasarımının başlangıcı, II. aşama için genel bir düzenleme, karşılıklı ilişki içinde bir hacim hissi sunması (W88, sağ üstte)[15] ile Hollandalı soyut ressam Theo van Doesburg tarafından birkaç yıl öncesinde yayımlanan *Élements de base de l'architecture* (1922) isimli kuramsal diyagram –ki asimetrik dengedeki hacimlerin etkileşimi, amaç veya işlev-

11 *Recollections of Wittgenstein*, ed. Rush Rhees, Oxford University Press, Oxford 1984, s.206.
12 Clive Bell, "Cubism and Functionalism", *The New Statesman and Nation*, 12 Kasım 1938, s.767-768.
13 Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur les fondements des mathématiques*, çev. M.-A. Lescourret, Gallimard, Paris 1983, s.246.
14 Wittgenstein, *Zettel*, çev. Doğan Şahiner, Fol Kitap, İstanbul 2019, §709.
15 Metinde kısaltma: W = Wijdeveld, Paul, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, 2. basım, Pepin, Amsterdam 2000.

den önce, esasen biçimsel olarak mimaridir– arasındaki kompozisyon benzerliğini fark ettim.[16] Engelmann'ın kompozisyonu ile Van Doesburg'unki kıyaslanamaz denilebilir, ancak onu benzer bir biçimsel yapı olarak görmemek mümkün değildir. Bununla birlikte, daha önce söylediğim gibi, Adolf Loos'un çalışmasında hafife alınmış biçimsel değerleri savunmakla da ilgileniyorum, hatta biçimsel kompozisyon, genel olarak sanatta açıkça materyalist, ancak çoğu zaman diyalektik olmayan bir konstrüktivizmin savunucuları tarafından umutsuzca idealist-biçimci olmakla suçlanıp saldırıya uğradığında da aynısını yaptım.

Wittgenstein'ın modern mimarlık üzerine daha sonra yaptığı iki yorumdan en bilineni, 1930 tarihinde, Moskova'da açılan Aleksey Şusev'in yapıtı Lenin'in anıt mezarına olan hayranlığıyla ilgilidir: Drury'ye, "Modern mimarlığı çok beğenmediğimi biliyorsunuz" dedi, "ama Kremlin'deki bu mezar iyi tasarlanmış."[17] Çok uzaklaşmadan ve Viyana Çevresi'nin mantıksal pozitivizmine paralel aşırı materyalist bir konstrüktivizmin Wittgenstein'a ve "saf" soyutlamaya karşı çıkacağını ileri sürerek Şusev'in devasa anıt mezarının Loosçu olarak tanımlanabileceğini söyleyebiliriz; sadece 1910 tarihli "Architecture" isimli denemede mimarlığın özü olarak tanımlanan mezar ve anıtın edebi figür olarak tasvir edilmesinden dolayı değil, ayrıca Loos'un 1921'de sanat tarihçisi Max Dvořák için tasarladığı bodur küçük mezarı andırdığı için de öyle söyleyebiliriz.

Wittgenstein'ın diğer yorumu, biçimci bir bakış açısından bakıldığında daha direkttir: "Kötü bir dönemde yaşayan büyük bir mimarın (Van der Nüll) görevi iyi bir dönemde yaşayan büyük bir mimarınkinden çok farklıdır. Burada da genel kavrama aldanmamak gerek."[18] Wittgenstein, estetik üzerine verdiği konferanslarda, mühendis August Sicard von Sicardsburg ile birlikte 1861-1868 yılları arasında Opernring Sokağı'nda bulunan Devlet Opera Yapısı'nı tasarlayan mimar Eduard Van der Nüll'e atıfta bulunurdu. Her ikisi de Viyana modernizminin atası Loos'un çok saygı duyduğu Otto Wagner'e ders verdi. Aslında, Opera'nın dikey orta kanadının ve

16 Evert van Straaten, *Theo van Doesburg*, SDU Publishers, Lahey 1988, şek. 95, s.103, çizim sıklıkla kopyalanır.

17 *Recollections of Wittgenstein*, ed. R. Rhees, s.126.

18 L. Wittgenstein, *Kültür ve Değer* [*Vermischte Bemerkungen/Culture and Value*], çev. Doğan Şahiner, Metis Yayınları, İstanbul 2020, s.213.

alçak yan kanadının, yükseltilmiş ve geriye çekilmiş tavan arasında birbirini izleyen payandalardaki kıvrımın, Wittgenstein Evi'nin sol tarafındaki çatı planlarına muadil bir diziye açıkça nasıl benzediğini gözlemlemek ilginçtir. Bu, Wittgenstein'ın seçimini doğrulama eğilimindedir, ancak son aşamadaki çizimiyle çatı katı (W89, sol üstte) göz ardı edilirse Van der Nüll tarzı bir çatı değişikliği olanağını ortaya koymuş gibi görünen Engelmann olmasaydı bu daha az olası olurdu.

Loosçu kuramdan çıkan mezarları çağrıştırmasının yanı sıra, Şusev hakkındaki yorum, Çek ya da başka bir işlevselci pratiğin daha hantal biçimlerinin kutu simetrisine yönelik gizli-klasik bir yöneliminin sorunlu karmaşıklığını ortaya koyar. Böyle bir pratik, yapının düzenini belirlemede biçime yönelik sanatsal kaygının tam tersi olmayı amaçlar: mimarlık ya da daha doğrusu (basit) "inşaat", biçime karşı –hatta kısaca sanata karşı– faydaya teslim olur. Mimari bir "düzyazının poetikası"nın diyalektik-materyalist arayışında, Loos'u tanıyan Le Corbusier, "Bauhaus" adı altında kurulan işlevselci tarzdan daha lirik bir biçimde katı olan, neredeyse etik bir amaç için işlevselci bir hakikat kültü kurdu. En uç konstrüktivist/materyalist noktasında bile Loosçu temelini asla kaybetmeyen Çek işlevselciliğine dönülerek konuya daha fazla ışık tutulabilir. Meşhur "Architecture" denemesinde, çok Wittgensteincı ve çoğu zaman görmezden gelinen bir şey yapar: Sanatın metafizik yönünü *söylemekten çok gösterir;* mezarlar ve anıtlar *ruhani açıdan gereksiz olması mümkün olmayan* son derece ciddi vakalardır.

Bir bakıma, Wittgenstein Evi'nin ana cephesine karşıdan bakıldığında, ana cephe boşlukta kaybolmuş, tek çıkıntısı düzgünce bir köşeye sıkıştırılmış olduğundan biçimsel kompozisyon sorunu tartışılabilir görünür. Gerçekten de yaratıcısının muğlaklığıyla neredeyse umutsuz bir biçimde iç içe girmiş gibi görünen evin daha genel kritik sorunu, pek başarılı olmamış bir biçimciliğe sahip olması ve dolayısıyla bunun işlev karşıtı biçimcilik olarak kabul edilebilmesidir. Utangaç giriş kapısı ile kayıtsız cephe, iç mekânın kullanımındaki pratik ayrımlara herhangi bir yanıt için yer bırakmaz: Silik giriş, tamamen simetrik bir merkezi salona ortalanmış geniş bir zemin kat hakkında elbette hiçbir şey "söylemez". Buna karşılık, üçe üç pencere düzeniyle cephe, Çek milliyetçi kübizminin Çek işlevselciliğine doğru gelişmesinde yeri olan Josef Chochol'un

1914'te yaptığı dörde dört cephe çalışmasıyla karşılaştırılabilir.[19] Biraz zoraki olan tasarımı, tek bir pencereden bariz aralıklarla, ikiye iki, üçe üç, üçe bir eklemlenerek birbirlerine yansıyan katmanlar toplaşması önerir, böylece kompozisyonel dizimini belirginleştirerek biçimciliği azaltır. Basit alıştırmalar, biçimciliği tekniğin hizmetine sunabilir, ancak işlevselcilik bu nedenle, simetrinin ve temelsiz sıralı düzenin içi boş biçimciliğine düşebilir.

Çek işlevselciliğinin daha derin bir kökü, Loos'tan bir yıl sonra, 1871'de, yine Brno'da doğan, Otto Wagner'ın Çek öğrencisi Jan Kotěra'nın işlerine kadar uzanır. Kotěra, 1920 ve 1930'ların önde gelen Çek işlevselcilerinin çoğuna, biçimin nasıl "en iyi ihtimalle" "mekân ve inşanın" bir "ifadesi" olduğunu öğretmiş olarak 1923'te genç yaşta öldü ("On New Art", 1900).[20] İronik olarak Loos, Wittgenstein gibi, bir Alman mühendislik okuluna gitti, ancak o, mimari niş içinde yer edinirken Kotěra, Çek topraklarına geri döndüğünde "anti-sanat" işlevselci geleneğini kurmak için Wagner'den eğitim almak üzere Viyana'ya gitti. 1898 yılında bile Loos, o zamanlar öğrenci olan Kotěra'nın gösterdiği bir yarışma çizimi hakkında, şimdi tanınmış biri olan yarışmanın kazananı Jože Plečnik'in çiziminden daha iyi olduğunu yazdı: "Görkemli, basit, klasik bir jest [ile] Kotěra" diye yazdı Loos, "tüm sert jestlerin müellifi bütün bir süslemeci ordusunu (*heftig gestikulirenden ornamentisten*) [...] susturdu."[21] Kotěra'nın 1907-1909 yılları arasında Prag'da kendisi için inşa ettiği villa, ince uzun merdiven kulesi ve tamamen bordürlü fakat çıplak duvar işçiliğiyle,[22] Brüksel'deki ünlü Stocklet Sarayı'nı (1910) abartılı bir mücevher kutusu gibi gösterir; bu durum Loos'un Viyanalı tasarımcı (Josef Hoffmann) hakkında hep düşündüğü şeyle –düzeltilemez biçimde dekoratif biri– örtüşür. Kotěra Kulesi daha gösterişli olmasına rağmen, Engelmann, Wittgenstein'ın evi için birçok revizyonun ardından, bir kuleyi andıran üçer açıklıklı merkezi blok fikrini korur.

---

19 Peter Krajci ve Rostislav Svácha, "The Architectural Avant-Garde in Prague", *Shaping the Great City: Modern Architecture in Central Europe 1890-1937*, ed. Eve Blau ve Monika Platzer, Prestel, Münih 1999, s.117-124. s.119'da yer alan resim.

20 Karel Teige, *Modern Architecture in Czechoslovakia* (1930)'dan aktarılmıştır, *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings*, çev. Irena Zantovská Murray ve David Britt, Texts & Documents, Getty Araştırma Enstitüsü, Los Angeles 2000, s.97.

21 A. Loos, "From Otto Wagner's Class", *On Architecture*, ed. Adolf ve Daniel Opel, çev. Michael Mitchell, Ariadne, Riverside, Calif. 2002, s.22.

22 Teige, *Modern Architecture*, s.101'de üstte yer alan resim.

Daha da uygun olanı, Kotěra'nın 1913-1916 yılları arasında Viyana'da bir bahçe içinde inşa ettiği büyük bir modernist kent villası: Sir Ernst Gombrich'in çocukken yaşadığı Lemberger Evi (veya Lemberger-Gombrich).[23] O da bir bahçenin kenarında ama geleneksel eksenel bir ana avlunun yanında yer alır. Süslemesizliği göz önüne alındığında, Wittgenstein Evi'ni daha da radikal bir biçimde modern olarak görmek fikri cazip gelse de Lemberger Evi içini dış cephede ortaya koyarak, hem tamamlanmış biçimciliğin karakteristik bir özelliğini, hem de -bu açıdan bakıldığında- Wittgenstein Evi'nin işlevsel bir yapı olmadığını gösterir. Kotěra'nın büyük bloğunun avlu tarafında, solda, aynı seviyeye yerleştirilmiş fakat sağa doğru kısalan farklı boyutlardaki üç pencere, modernistlerin dediği gibi, arkaya yerleştirilmiş bir merdivenin yükselişini "ifade eder." Bu, bitişik duvarda, yine aynı seviyede olan, ancak içeride inen bir merdiveni takip ederek daha da aşağı doğru uzanan üç pencere ile tamamlanır. Wittgenstein Evi, süslemeden yoksun olsa da açık çatıdaki ikili çift pencereye ek olarak, ikili ve üçlü ritmik pencere oyunları ve eşzamanlı olarak Wittgenstein Evi'nin çalışmalarına da katılan bir başka Loos öğrencisinin yaptığı cepheyle karşılaştırıldığında baskılanmış görünür: 1927-1928 yılları arasında yapılan Viyana'daki Moller Evi'nin bahçe tarafı, o zamandan beri Jacques Groag'a atfedilmiştir.

Şimdi, Çek işlevselciliği tarafında, 1926'da Prag'da, kendisi de Kotěra'nın öğrencisi olan Jaromír Krejcar tarafından inşa edilen çok başarılı, daha küçük, orta sınıf bir eve dikkatimizi yöneltelim[24]. Sadeliğine rağmen, Krejcar Evi, Wittgenstein Evi'nin, kimin yüzünden bilinmez, net bir biçimde başaramadığı bir şeyi başarır: Köşeyi ustaca döner, yan tarafta Engelmann-Wittgenstein tarzı büyük bir pencere, öndeki çift pencere tarafından tamamlanan bir üçlüyü başlatır, öndeki çift pencere diğer küçük pencere çiftleriyle birleşir. Opera Binası'nı anımsatan Sicardian çatı düzenine rağmen, sol tarafta, Wittgenstein Evi'nin, sol yan duvarları birbirinden o kadar bağımsız tasarlanmış gibi görünür ki, desenli bir kumaştan dikilip sonradan düzeltilmiş bir giysi gibidirler; oysaki Krejcar'ın çalışması, ne kadar mütevazı olursa olsun, soğuk bir bi-

23 Iain Boyd Whyte, "Vienna Between Memory and Modernity", *Shaping the Great City*, ed. Blau ve Platzer, s.133'te ortada yer alan resim.

24 Teige, *Modern Architecture*, s.170'de yer alan resim.

çimde "endüstriyel" olarak kabul edilebilecek unsurları güzel bir estetik etkiyle bir araya getirir.

Loos, özel mülkün bir mimarlık konusu olarak bile düşünülmemesi gerektiğini dile getiren ünlü (ve retorik açıdan sorunlu) görüşünü savunurken, Viyana'da Wittgenstein Evi'nin benzeyebileceği kendisininki dışında neredeyse hiçbir yeni modern ev mimarlığı yoktu. Kotěra'nın Lemberger Evi zamanında, cepheleri daha görünür biçimde soyulmuş olan Steiner, Stoessel, Horner ve Scheu Evleri zaten inşa edilmişti. Loos dışında biri tarafından Döbling'de Cobenzlgasse 71 adresinde gerçekleştirilmiş (1910-1912) muhtemelen en münasip dış cephe, Loos'tan daha genç ama Engelmann ve Wittgenstein'dan daha yaşlı üç mimar tarafından yapılmıştır: Oskar Strnad, Oskar Wlach ve Josef Frank. Ev, üçgen çatılı olmasına rağmen, sokağa iki katlı, iki bölmeli bir cephe sunar; çerçevesiz pencereleri Wittgenstein Evi'nin üç katlı, üç bölmeli cephesiyle ters çevirerek karşılaştırılabilir.[25] 1915 ve 1918 arasında Loos, evlerdeki revizyonlarla ilgilendi; ancak 1922'den itibaren, Rufer Evi'yle birlikte klasisizme bulanmış tuhaf modernliği ile tekrardan göze batar oldu.

Eski ordu arkadaşı Wittgenstein'ın kız kardeşinin Viyana'daki evini inşa etmesi için yardım etmeyi kabul eden, kendisi gibi Moravyalı olan, Loos'un öğrencisi Paul Engelmann neler yapıyordu? Ludwig von Ficker, 1914'te Wittgenstein'ı ünlü mimarla tanıştırmıştı. Loos, kendisinden daha genç olan filozofun fikirlerine yakınlık duymuş ve ona "Siz bensiniz!" diye şaka yapmıştı. Loos, 1916'da Wittgenstein ve Engelmann arasında başlayan ordu yoldaşlığının önemli bir parçasıydı. Wittgenstein, Engelmann ile felsefesini ve elbette Loos'un çalışmalarını tartıştı. Savaştan sonra, 1919'da Engelmann, Loos için onunla aynı şehirde, önemli ama gerçekleştirilmemiş, klasik tarzdan esinlenmiş bir proje olan Villa Konstandt üzerinde çalışır. Öte yandan, 1926-1929 yılları arası Viyana'daki Wittgenstein Evi'ne paralel olarak, Vladimir Müller için Olomouc'ta mütevazı bir ev inşa eder; bu evin iki özelliği Viyana'daki projeyi hatırlatır: Wittgenstein Evi'ndekiler gibi bir tür büyük çerçevesiz "Fransız" penceresi evin Engelmanncı yönünü gösterir. Profesör Wijdeveld'in çalışmasında bu evin önden ve ar-

25 August Sarnitz, *Architecture in Vienna*, çev. Ramesh Kumar Biswas vd., Springer, Viyana 1998, s.298'de yer alan resim.

kadan görünümlerinin kopyası vardır (W55, 56). Bununla birlikte, ev köşeye yerleştirilmiştir; Vladimír Šlapeta, bitişik yan cepheyi resmederek, bunun "Viyana'daki Wittgenstein Evi'nin kompozisyonunu (*kompozice*) etkilediği varsayılabilir" iddiasını destekler.[26]

Wijdeveld'in çalışması sayesinde, Wittgenstein Evi'nin en son halinde ortadan kaybolan, Olomouc'taki Müller Evi'nin bir iç özelliğini de saptayabilirim; bu sadece Engelmann'a değil, Loos'a da özgü bir özellik: Engelmann'ın Viyana projesinin IV. aşamasının (W82) zemin kat planında görüldüğü gibi, bir sahanlıkta veya dik açılı iki boşluk arasında belirgin bir 45 derecelik açıyla sonuçlanan karakteristik bir köşe kesimi. Bu tertibatın öncülü, Engelmann'ın yaptığı Vladimir Müller Evi'nin zemin katında dik açılı iki boşluk arasında benzer bir "pah"ta vardır, ama aynı zamanda Loos'un çalışmalarında da özellikle 1921'de Viyana'da sosyal konut olma amacıyla tasarlanmış sıra evlerde de görülür. Elbette, Engelmann'ın "içinde" bir Loos olabilir (tıpkı Kotěra'nın da "orada olabileceği" gibi), böylece Wittgenstein Evi ile ilgili Loosçu soru, yalın olan her şeyin "minimalist" olduğunu varsayanların inandığı kadar basit değildir; ne de hayatının çoğunu bu binaya adadıktan sonra Bernhard Leitner'ın gayet anlaşılır bir biçimde varsaydığı gibi kategorik olarak ilgisiz değildir. Aşırı nominalist bakış açısı, mimarlığı sanat olarak Loos'un hiç yapmadığı kadar kategorik bir biçimde reddeder, çünkü hiçbir sanat yapıtı *sui generis* [kendine özgü] olamaz – Wittgensten'ın deyişine göre bir "özel dil" olamayacağı gibi.

Modern bir mantıkçının kız kardeşinin evinin inşasını üstlenmesi, Loosçu bir planı değiştirmesi ve işi kendisinin tamamlaması kararına uyum sağlayarak, Loos'un bir diğer öğrencisi olan Jacques Groag, hiç kuskusuz tamamen teknik bir yardım sunar ve özellikle Wittgenstein'ı anti-estetikçiliğiyle bağlantılı biçimcilikle ilgili endişeleri bir kenara bırakmaya teşvik eder ve mümkün bir işlevsellik önerir. Oysaki, inşaatın bütünlüğünden böylesine kaygısızca taviz vermiş olmalarını bir kenara koyarsak, çeşitli biçimlerde aynı sütunları tespit edilmesi zor farklı usullerde dikerek evi –ya da daha doğrusu ana katı çünkü üst kısım tadil edilmiş olsa da olmasa da vasattır– bazı açılardan işlevsiz kılmışlardır. Ana kat aslında üç

26 Vladimír Šlapeta'nın *Adolf Loos a česká architektura* sergi kataloğundaki denemesi (Galerie Benedikta Rejta, Louny 1984 [1985]), sayfalar numarasız, resimli. Yayını paylaştığı için Dr. Alica Stefanikova'ya teşekkürlerimi sunuyorum.

oturma odasından (bazen kütüphane olarak anılmış oda da dahil olmak üzere), mutfaksız bir yemek odasından, vestiyerin arkasındaki küçük bir tuvalet odasından ve yatak odasına bitişik özel bir banyodan oluşur; Gretl'in arzusu üzerine içinde hastane yatağı olan yatak odası, *içinden* geçilen gömme bir dolap ile banyoya bağlanır.

Bana göre daha da sorunlu olan, evin arka tarafına yapılan bu büyük eklemedir, çünkü bu sayede bildiğinden şaşmayan Margaret'in tüm dairesi alt katta, ana katta tamamlanır. Wittgenstein, Engelmann'ın sol taraftaki çatı hatlarını ayarlamasıyla biçimsel yönünü en iyi biçimde vurgulamış olsa da arka duvar, belli bir Çek işlevselliği[27] havasına sahip olan arka cephenin dış pencereleri hariç yapının en sıkışık kısmıdır (Belki Groag'un eli değmiştir?). Hermine Wittgenstein bir keresinde Ludwig'in, piyangoyu kazanırsa rötuşlayacağı tek küçük kusurun arkadaki bir pencere olduğunu söylediğini anlatmış. Tek bir pencere mi? Arkadaki merdiven boşluğunun tamamı eğretidir; güneşin sıcağı, kışın soğuğu, yağmurun gürültüsü ve iç mekânın yetersiz yüksekliği düşünüldüğünde, iç mekân bitkilerine bir köşe olması daha makul olacak olan, alçak cam tavanlı, aksesuar gibi duran, abes "dikiş odası"nı hesaba katmıyorum bile.

Daha da ciddisi, Loosçu anlamda pragmatik bir çalışma geleneği olarak, yaygın bir yerel geleneği yok sayarak, merdivenlerin köşelerinde yer alan çapraz basamaklar üzerinde uzlaşılmış olması ve merdivenin köşesini sahanlıkla geçmek yerine basamak koyulması ciddi biçimde budalacadır. Loos, marangozlara özgü abartılı köşegenlerden sessizce kaçınmanın üstesinden ancak çok bilmiş genç bir şehirlinin gelebileceğini söylemiş olabilirdi; köşegeni mükemmeliyetçimizin yaptığından daha tam olarak köşeye hizalamak mümkün olsa da bu basamak muhtemelen yandakilere kıyasla çok geniş görünecekti.[28] Yirminci yüzyılın başlarından mükemmel bir örneği belgeleyen yakın tarihli bir çalışma bu açıdan çok aydınlatıcıdır: Belçika'da yaşayan ve mimarlık çalışmalarında tam da bu tür günlük mimari biçimcilikle ilgilenen Amerikalı kavramsal sanatçı Peter Downsbrough'un bir fotoğrafı.

---

27 Prag'daki Krejcar Evi'nin pencereleri hâlâ aklımda (1926).

28 Engelmann, Olomouc'taki Müller Evi'nin merdiven dönüşlerinin köşelerine doğru çapraz basamaklar planlamıştı, ancak bu basamaklar sınırlı bir alanda ve köşelerde çıkıntı yapan payandalar olmadan uygulanmıştı.

Wijdeveld biraz fazla hevesli bir biçimde "her köşe karesindeki beş basamağın iç sütuna yelpaze biçiminde simetrik olarak açıldığını"[29] öne sürerek, merkezi köşegenlerin sadece beceriksizce uzun olmakla kalmayıp köşelerde düzensiz bir biçimde buluştuklarını da göz ardı eder. Ek olarak, kavisli merdiven tavanı ve köşeli duvar düzlemleri, garip bir mekânsal bükülme yaratır ve merdiven korkuluğu da görsel olarak titreşir. Leitner, korkuluğun Viyana'ya özgü tipikliğini ve Wittgenstein'ın bu korkuluğun sıradanlığını tutkulu biçimde mükemmel bir versiyona nasıl dönüştürdüğünü vurgularken aynı zamanda çok memnundur: "Ahşap korkuluğun kavis çizgisi, duvarın üst kavis çizgisine ve üstündeki beton alt yüzeye paraleldir" demek, sözcüğün tam anlamıyla yanlış değildir. Aynı zamanda, *terrazzo* süpürgeliğin kavis çizgisine de paraleldir,[30] ancak bu titiz açıklama, kritik noktayı gözden kaçırır; kavisli ve düz düzlemler arasındaki dengesiz bağlantılardan dolayı bu tür "çizgiler" olağanüstü mekânda belirsiz bir biçimde dalgalanıyormuş gibi görünebilir.

Öte yandan, zemin kattaki herkese açık mekân, biçimsel bir düzeyde, salonun (Alberti'nin klasik dekoratif sözdizimindeki "aynalık bloklarını" çok olumsuz olmayan bir biçimde anımsatan) büyüleyici "negatif sermayesine" ek olarak, son derece sade lambalar, bazıları metal jaluzili kapılar ve kulplar da dahil olmak üzere belirleyici donanım özelliklerine sahiptir; Wittgenstein'ın bir yıl boyunca radyatörler hakkında endişelenen ve sayısız varyasyonu reddeden artık sıradanlaşmış öyküsünü burada bir kez olsun görmezden geliyoruz; bu anekdotun gazetecilik açısından çekiciliği Kant'ın salt mükemmeliyetçilik hakkındaki sözlerinin albenisinde hızla bertaraf edilmiştir.[31] Birincisi: Koni biçimli ipekten abajurları denedikten sonra Wittgenstein, ana kattaki tavanların ortasına çıp-

29 Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, s.126.

30 Bernhard Leitner, *The Wittgenstein House*, Princeton Architectural Press, New York 2000, s.165, s.163-167'de korkuluk ve ayrıntılarının resmi.

31 Öncelikle "bir tür ince duygu sergileyen ama daha ziyade yüceliğin zıddına yol açan bu önemsiz şeyleri seven ruh" üzerine "ön eleştiri" tadında bir yorum, bu "faydası olmasa da aşırı derecede özel ve düzenli olan her şeye karşı olan zevki" kapsar, "– örneğin bir kütüphanede uzun sıralar halinde özenle düzenlenmiş kitaplara veya gözlükçülerdeki gibi kusursuz ve tertemiz parçalara hayran hayran bakıp onlardan da misafir sevmeyen asık suratlı dükkân sahibinden de zevk alan boş bir kafa", Emmanuel Kant, *Observation sur le sentiment du beau et du sublime*, 1764. Ayrıca bkz. *Critique de la faculté de juger* (1790, 1793) 15. bölüm, "Beğeni yargısı mükemmellik kavramından tamamen bağımsızdır."

lak "totolojik" elektrikli ampuller astı. Tavanın ortasına herhangi bir lambanın yerleştirilmesinin burjuva avizesinden kalma olduğu gerçeği bir yana, tüm Viyana bir nesil önceden (1904-1906) Banque Postale des Dépôts'nun büyük salonundaki sıradan Wagner prizlerindeki çıplak ampullere aşinaydı ve on beş yıl öncesinde, Loos, 1912-1913'te Scheu Evi için bir Bizans *polycandelon*'unun bir tür elektrikli versiyonu olan ve bir çemberden sarkan tellerinin ucunda ampullerin asılı olduğu bir tavan lambası üretmişti. Çıplak ampuller ve onların sert ışıkları, mazoşist bir büyülenme yaratan buz gibi bir sertlik katar; akşam olduğunda zemin katın kapılarını kapatan düz çelik kepenkler terastaki en camlı duvara konulmadıklarından varlıklarının sebebi güvenlik önlemi diyemeyiz. Buna, geceleri sessizce indirilmek ve zemin kattaki giriş kapılarını kapatmak için tasarlanmış, aslında tutukevi tarzı olmalarına rağmen çok yumuşak çelik jaluziler de dahildir; teras boyunca yer alan camlı duvarın büyük bir bölümünde bulunmamaları nedeniyle güvenlik açısından çok az "işlevsel" olan bu jaluziler, salt mahremiyet sebebiyle abartılmıştır. Öte yandan, hol ve oturma odasını ayıran kendinden kapanan kanatlı kapılar, felsefî açıdan şimdiye kadar şüphelenilenden muhtemelen daha önemlidir: Bunların opaklık, yarı saydamlık ve tam saydamlık çeşitlemeleri, ışığı ve görünürlüğü "tümü", "birazı" ve "hiçbiri" olarak ayıran belirgin biçimde modern önermesel nicelik anlayışının güzel bir örneğidir.

Büyük kapılar ve demir çerçeveli cam kapılarla ilgili olarak, herkes her iki durumda da büyük bir tasarım sorunu olduğunu, kapıların dengeli olmalarını ümit ederek öngörebilirdi.

Yedi tane firma imalattan vazgeçmiş ve sekizincisinin mühendisi gözyaşlarına boğulduktan sonra, mümkün olan en iyi ustaları çağırarak bunu başarmıştı –bu, Loos'un kesin ilgisini çekerdi–; yıllarca mühendislik eğitimi almış birinin, çalışmayı "reddeden" bir şeyi zorlamak konusundaki kaba ısrarında işlevselcilik mümkün olamaz. Büyük ve ağır, ancak itinayla dengelenmiş, yumuşak ve hassas ayarlamalara sahip bu kapılarda teknik açıdan etkileyici olan şey, kasıtlı olarak huzursuz edici bir etkinin yüceliğinden bağımsız değildir ki bu hiç şüphesiz ne Loos'un ne de Engelmann'ın zevkine uygundur. Robert Musil'in 1920'li yıllarda, bir kapının geleneksel anlamıyla alay eden, Loosçu ve hicivli bir tona sahip, "Kapılar Üzerine" makalesini yazmadan önce Wittgenstein'ın kapı-

larını görmediğini merak ederiz; eski gömlek manşetlerini andırır; çıkarılabilir ama takılması zorunludur, eskiden fırfırlı ve dantelken şimdiyse sade ve yenin içine saklıdır: Musil, sanki aklında soğuk ve klinik bir işlevselcilik varmış gibi şöyle yazar: "Ahşap kapıların kolalı gömlek kolluklarından başka bir şey olmadığına ilişkin bu buluşu, insanoğlunun, klinikte doğması ve hastanede ölmesi nedeniyle, yaşadığı mekânları da sterilize edilmiş bir ciddiyetle doldurması gerektiği düşüncesini ortaya atan ünlü mimara ithaf ediyorum."[32]

İşlevselcilik ve biçimcilik arasındaki fark sorusu, Wijdeveld'in kitabının kapağında demonte olarak görünen zarif kapı kollarından birini hakiki bir işlevselci olan Bauhaus'un yöneticisinin 1922'de muhtemelen Hannes Meyer'in işbirliğiyle tasarladığı sözde "Gropius kolu" ile karşılaştırarak açıklığa kavuşturulabilir.[33] Her ikisi de kilit dili mekanizmasını döndürmek için anahtar görevi gören kare kesitli bir çubuk kullanır. Ancak her ikisi de kendilerini kavrayan ele rahat, yuvarlak bir kulp sunarken Gropius'un kulpu, kavrama ve döndürme olmak üzere iki işlev arasında net bir ayrım yaparken Wittgenstein'ın kulpu, ince ve ağır kapıların aşırı sofistike mekaniğinin güç gösterisine benzer biçimde, el çabukluğu numarası gibi mekanik işlevini kapının içinde gizler.

Kapının her iki yanındaki tamamlayıcı kavislerin işleyişinin takdimi, ne kadar incelikli olursa olsun, aslında iki kulp arasında gizlenen kısım *gizlice* kare olmasaydı Wittgenstein kulpunun çalışmayacağı gerçeğini maskeler. Bu, kayda değerdir, çünkü onun zarafeti totolojik bir mükemmellikten ziyade, işlevselci değil, basit bir biçimsel üslup meselesi olabilir.

İronik bir biçimde, Wittgenstein, kız kardeşinin evinin mimarı olarak Jacques Groag'dan Engelmann'ın yerine geçmesini isteyerek kendisini, son evlerinin inşası için mühendis Karel Lhota'ya başvuran Loos'la ve hatta mühendis Dankmar'ı görevlendiren Louis H. Sullivan'la bir tutar. Wittgenstein Evi projesi başlamadan hemen önce Sullivan (bir süre sonra tanınmadan vefat eder), mantığa karşı sanattan yana tavır alan kitabı *The Autobiography of an Idea*'yı yayımlar: "Benliğinin derinliklerinde hiçbir şeyin *kanıtlanabilece-*

32 Robert Musil, "Kapılar Üzerine", *Yaşarken Açılan Miras*, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2022, s.56.

33 Anne-Marie Jaeggi'nin hazırladığı sergi kataloğunda, *Adolf Meyer: Der zweite Mann; Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius*, Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, Berlin 1994, 175 no'lu nesne, s.415'te orta üst sağda yer alan resim.

ğine inanmıyordu ama pek çok şeyin *gösterilebileceğine* de güçlü bir biçimde inanıyordu."[34] Wittgenstein, *Tractatus*'ta göstermenin bir biçimde söylemeyi dışladığı iddiasından (4.1212 "Gösterilebilir olan söylenemez"), "üzerinde konuşulamayan konusunda susmalı" biçimindeki tekil önermeye geçmişti.[35] Wittgenstein, talepkâr mimari projesine başlamadan kısa bir süre önce –geç, daha "işlevsel" dil felsefesi bu projenin ardından gelir– Sullivan'ın yeni mimarlığın hakikatinin biçimsel bir hoşa gitmeden ziyade, belirli ihtiyaçların otomatik (veya totolojik) bir tatmini olmadığını ama öte yandan mimarlık için mimari bir takdim ortaya koyduğunu ileri sürmeyi başarmasını takdir edebilirdi.

34 Louis H. Sullivan, *The Autobiography of an Idea*, Dover, New York 1956, s.224.
35 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, s.61, s.165.

Garry Hagberg

Düşünce, Tasarım. "Kendi Üzerinde Çalışmak" Olarak Felsefe ve Mimarlık

1931'de *Kültür ve Değer* [*Vermischte Bemerkungen/Culture and Value*] başlığı altında toplanan notlarda Wittgenstein şöyle yazar: "Düşünür, teknik ressama çok benzer. Bütün bağlantıları vermek ister."[1]

Filozofun emeli ile teknik ressamın emeli arasında böyle bir karşılaştırma, doğrudan ve güçlü bir biçimde şeyler arasındaki ilişkilerin –bu kümeler veya ilişkiler ağının– kavranmasının, görsel olarak konuşursak, doğru bir *görme* biçimine dayalı bir vurgulamada bulunduğunu gösterir.

Bunun şaşırtıcı bir yanı yok. Wittgenstein'ın yazılarında, ilk yazılarından son yazılarına kadar, görmenin önemi bir ana motiftir ve onun için felsefede ilerlemenin bir yolunun, –felsefi problemler çözüldükten sonra– kendini, kendi özel uygulanabilirlik bağlamlarının ötesinde genelleme eğiliminde olan basit "imgeler"in veya kavramsal şemaların etkisinden kurtarmak olduğunu biliyoruz. Böylece, 1931'de, felsefenin genel olarak ilerlemeye yabancılaştığını düşünenlere yanıt olarak –çünkü onların gözünde felsefe Yunanlardan miras kalan sorunları işe dahil etmekten başka bir şey yapmaz– der ki, eğer bundan yakınıyorlarsa bunun sebebi neden "böyle olması gerektiğini" anlamamalarıdır. "Çünkü dilimiz birebir aynı kalmış ve bizi hep aynı sorulara yöneltmiştir." Eğer dil bizi "yoldan çıkarıyorsa", bu, dilimizin dilbilgisinin bizim için kurduğu tuzaklardan kaynaklanmaktadır: "Yemek" ve "içmek" fiilleri gibi işleyen bir "olmak" fiili var olduğu sürece; "özdeş", "doğru", "yanlış", "mümkün" gibi *sıfatlar* olduğu sürece; "zamanın akışından", "uzayın genişlemesinden" vb bahsettiğimiz sürece; insanlar hep aynı esrarengiz zorluklarla karşılaşacak ve hiçbir açıklamanın üstesinden gelemeyeceği şeylere sabit bir bakışla bakacaklar."[2] Bu

1 Ludwig Wittgenstein, *Kültür ve Değer* [*Vermischte Bemerkungen/Culture and Value*], çev. Doğan Şahiner, Metis Yayınları, İstanbul 2020, s.131.

2 *Kültür ve Değer*, s.141.

yüzden, işimizin düştüğü özel şeylere Platoncu veya türsel özellikler atfediyormuş gibi konuşuyoruz, doğa hakkında metafizik sorular soruyoruz; bu özel şeylere, oldukları şeye dair değil örnekledikleri veya dahil oldukları Platonik nitelikler hakkında sorular soruyoruz.

Kavramsal netliğe ulaşmak, Wittgenstein'ın araştırmalarıyla defalarca örneklediği türden bir felsefi terapinin sonucudur. Böyle bir açıklık, Wittgenstein tarafından çok sık olarak sinoptik temsil (*übersicht*) dilinden tanımlanır. Böyle bir açıklama olmadan, "insanlar her zaman aynı esrarengiz zorluklarla tekrar karşılaşacaklardır."

Burada, Wittgenstein için düşünürün ve tasarımcının çalışmalarını yaklaştırmanın neleri kapsadığına dair bir bakış buluruz. Ancak, daha ileri gitmeliyiz. Düşünür, ilişkilerin açıklığını amaçladığı için, "özdeş", "doğru", "yanlış", "mümkün" gibi bazı terimlerin ve "kasıtlı", "amaçlanan", "sebep olmuş" ve ele alacağımız "hatırlandı", "anımsandı", "düşünülmüş" gibi felsefi olarak cazip birçok "başka" terimin ortaya çıkışına dayanan durumları birbirine bağlamaya çalışır ve bilfiil nasıl çalıştıklarına dikkat eder. Belirli bağlamlarda incelenen bu tür kullanımlar iki şeyi ortaya koymaktadır: Bu kullanımlar felsefi ya da metafizik kullanımdan çok uzak bir bağlama aittir; örneğin Platoncu bir esinle, genel olarak şeylerin doğası sorusunu sormaktan ibaret olan kullanım (ve o zaman metafizik kullanımlarında söz konusu terim veya terimlerin gerçek anlamının anlaşılıp anlaşılmadığını merak ederiz) ya da çok sayıda ara vakanın, ilgili kavramları anlaşılır kılan bir kullanım ölçütünün bulunduğu sorunlu olmayan vakalara bağlanabildiği esrarengiz vakalarla karşılaşırız. Bu tür bir "ilişkisel analiz", Wittgenstein'ın düşünürün yapıtı ile tasarımcının yapıtı arasındaki karşılaştırmasında belirttiği gibi, "şeylerin birbirleriyle olan ilişkilerini" gün ışığına çıkarır.

İyi bir tasarımcı, parçalar arasındaki tüm ilişkileri netleştiren kişidir; bu da zaten, tasarımın süslemeyi ortadan kaldırdığı ve böylece yapının sinoptik bir temsilini sunduğu modernist mimarlığın felsefi boyutlarından biridir. Ancak hem Wittgenstein hem de tasarımcı için görsel olan her şey bu erdeme sahip olmak zorunda değildir ve ister felsefi ister mimari bir bakış açısından olsun böyle bir temsile yol açmayabilir. Yüzeysel dilbilgisinden çıkarımla sözcüklerin yalnızca "yüzünün" dikkate alınması ciddi hatalara yol açabilir. Wittgenstein'ın anladığı anlamda metafizik imgelerin beslendiği deyimbilimin –aynı nehirde iki kez yıkanamayacağımız tümcesinde olduğu gibi– kendi-

si de bir imge olarak aklımızı çeler. Görsel olan, görme biçimimizi ilgilendiren her şey, kesinlikle açıklığa kavuşturulabilir, ancak kafa karışıklığı her zaman mümkündür. İyi bir düşünür, "şeylerin birbirleriyle olan tüm ilişkilerini" açıkça ifade edebilen kişidir ve başkasının onları belirsizleştireceği yerde iyi bir tasarımcının yaptığı da budur. Örneğin M. C. Escher gibi ne yaptığının farkında olmadan olanaksız veya özünde çelişkili durumları çizen biri sınırda bir vakadır (Escher'in çizimlerine dayanarak çalışacak olan bir inşaat şirketi hayal edin).[3] Tasarımcının sinoptik olarak sunabileceği karşılıklı ilişkiler arasında, tasarımın doğasında bulunan biçimsel unsurlar (örneğin bir cephenin unsurları) vardır. Dikey bir çizginin gücü ve anlamı, kısmen kompozisyondaki diğer dikeylerle etkileşimi, yataylara göre rolü, görüntünün hayali olarak üç boyutlu mekânda nasıl konumlandığı vb ile belirlenir. Aynı şey, içinde belirli sözel hamlelerin başkalarıyla –daha önce söylenmiş olanlarla, söylenmemiş olanlarla veya oraya dahil olanlarla vb– ilişkiye girdiği bir tür konuşma mikro evreni olan dil oyunu için de geçerlidir. Burada derin bir analojiyle uğraşıyoruz ve Wittgenstein'ın *Felsefi Soruşturmalar*'da dil oyunları üzerine tartışmayı inşaatçılar örneği ile sunması muhtemelen tesadüf değil. Bu konu hakkında ne söylediğini hatırlayalım: "[...] sözcüklerin karşılığı şeklindeki genel kavramın, dilin işleyişini, açık görüşü olanaksız kılan bir sisle ne ölçüde örttüğünü görebiliriz belki. -Dil görüngülerinin, sözcüklerin amaç ve işleyişlerinin bir bakışta açıkça görülebildiği ilkel kullanılış türlerinde incelenmesi bu sisi dağıtır."[4]

Sadelik (mimarlıkta süslemenin tasfiyesi gibi) burada öğelerin önemlerini borçlu oldukları koşulun ta kendisidir – bu önemi, dilde olduğu gibi, "önerme" bağlamlarından alırlar. Bağlam, çizginin, düşeyliği içindeki kirişin, yataylığı içindeki "yer döşemesi"nin daha geniş bağlamı, şu ya da bu unsurun algısına eklenen bir şey değildir; daha ziyade ele alınan unsurun algılanması için vazgeçilmez bir koşuldur. Mimari unsurun veya jestin anlamını veya önemini kazandığı bağlam –diğer unsurlarla ilişkiye girdiği yer– sözcüğün,

3 *Felsefi Soruşturmalar*'daki "inşaatçılar"ın dil oyunu örneğini ele alalım. Bkz. Rush Rhees, "Wittgenstein's Builders", *Discussion of Wittgenstein*, Routledge, Londra ve Kegan Paul, 1970, s.71-84; Warren Goldfarb, "I want you to bring me a slab. Remarks on the opening sections of the *Philosophical Investigations*", *Syntheses* 56, 1983, s.256-282 ve Norman Malcom, "Language Game (2)", *Wittgensteinian Themes: Essays 1978-1989*, Cornell University Press, Ithaca 1955, s.172-181.

4 *Felsefi Soruşturmalar* [*Philosophische Untersuchungen*], çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul 2023, I §5, s.24-25.

tümcenin, ifadenin önemini borçlu oldukları dil oyunuyla karşılaştırılabilir çünkü bunlar, aralarındaki bağlantıları gösterir.

Dil kullanımlarını netleştirmeye ve kafa karışıklıklarını gidermeye kendini veren düşünür ile çizimin netliğini ve aralarındaki ilişkiler ağını hedefleyen çizimci ya da mimarın işi arasındaki bu ilişki, Wittgenstein'ın yazılarında sürekli tezahür eder. Bunun bir örneğini, *Vermischte Bemerkungen*'in 1930 tarihli önsöz taslağında buluruz; burada onun dil felsefesi için ne denediğini okuyabiliriz: "Bir bina dikmekle ilgilenmiyorum, mümkün binaların temellerinin saydam bir şekilde önümde olmasıyla ilgileniyorum."[5]

Otuzlu yılların başlarında ise şöyle yazar: "İyi mimarinin verdiği izlenimi, onun bir düşünce ifade ettiğini unutma. İnsan ona da bir jestle karşılık vermek isteyebilir."[6]

Modernist mimarlığın zorunlulukları: Burada, yapının amaçlarını ve işlevini ortaya çıkarmak için süslemelerin ortadan kaldırılması mercek altına alınır. Genova şöyle yazıyor: "Açıklığın temel erdemi, şeylerin birbirleriyle olan ilişkilerini ortaya çıkarması ve böylece bütünün vizyonunu sağlamasıdır" (s.28). Burada, ikinci Wittgenstein'a özgü sinoptik tablo kavramı ile *Tractatus*'un felsefesi arasında (Genova tarafından çok yerinde vurgulanan) bir bağlantının ortaya çıktığını görüyoruz. §6.45'te Wittgenstein şunları yazar: "Dünyanın *sub specie aeterni* görünümü, onun -sınırlanmış- bütün olarak görünümüdür. Dünyanın sınırlanmış bütün olarak duyulması, gizemli [mistik] duygudur."[7] Modernist bakış bu terimlerle de tanımlanabilir. Şeylerin birbirleriyle olan ilişkilerini sinoptik bir biçimde görmek, mimari mikro evreni sınırlı bir bütün olarak görmekten ibarettir. Wittgenstein *Felsefi Soruşturmalar*'da şöyle yazar: "Daha açık görmek için, benzer sayısız durumda olduğu gibi burada da süreçlerin ayrıntılarını göz önüne almalı, olup biteni yakından izlemeliyiz." (§51). Bu pasaj Genova tarafından yorumlanmıştır (s.41). Biri ayrıntıdan sinoptik vizyona, diğeri ise aynı zamanda sinoptikten en küçük ayrıntıya giden iki bakış açısının nasıl birleştirilmesi

5 *Kültür ve Değer*, s.127.

6 *Kültür ve Değer*, s.145. Judith Genova, *Wittgenstein, A Way of Seeing* (Routledge, Londra 1995) kitabında, "sinoptik temsil" ifadesinin kapsadığı şeye önemli bir ışık tutmaktadır. Kitabın "Commanding a Clear View" isimli ilk bölümünde, s.27-54, *Felsefi Soruşturmalar*'ın 5. maddesini yorumlar.

7 *Tractatus Logico-Philosophicus*, çev. Oruç Aruoba, Bilim Felsefe Sanat Yayınları, İstanbul 1985, s.161.

gerektiğini gösterir. Wittgenstein'ın 1938'de not defterlerinden birine şunları kaydettiğini hatırlarız: "*Longfellow:* Sanatın eski günlerinde / İşlerdi yapıcılar en büyük özenle / Her küçük görünmez parçayı / Çünkü tanrılar her yerde"[8]

Ve 1942'de, anlamın gerektiği bir bağlamda insan jesti ile mimarlıktaki bir hareket veya bir jest arasındaki analojiyi daha da güçlendirerek şunları kaydeder: "Mimari bir jesttir. İnsan bedeninin her amaçlı hareketi jest değildir. Nasıl her işlevsel bina mimari değilse."[9]

Bir filozof için dilin tuzağına düşmek, sözcükleri (aslında onları kötüye kullanarak) anlaşılırlıklarını garanti eden ve onlara önemlerini veren özel bağlamdan yoksun bırakacak biçimde kullanmaktır. Bunun gerçekleştiği koşul, bu bağlamsal bağımlılıkta yatar. Güzelliğin kendi içindeki doğasını hem soyut hem de maddi olarak, sorduğu soruya hiçbir özel durum karşılık gelmeyecek biçimde sorgulayan estetik filozofu, böylece kullandığı sözcüğün kullanımını herhangi bir uygulama kriterinden mahrum eder. Bu kavramsal *vertigo* koşullarında hiçbir yanıt tatmin edici olamaz. Sorun cevapta değil soruda saklıdır. Dil, mimarlık gibi belli bir disiplini dayatır: İfade edilebilen her şey dil değildir; her çizim mutlaka mimarlık değildir. 1931'de yazılmış bir notta şunu okuruz: "Filozoflar çoğu zaman, bir kağıda gelişigüzel çizgiler karalayıp sonra da yetişkine 'bu ne?' diye soran küçük çocuklara benzer. - Şöyle olur: Yetişkin birçok kez bir şey çizip çocuğa 'bu bir adam', 'bu bir ev' vb demiştir. Şimdi de çocuk bir şey karalayıp sorar: 'pekiyi bu ne?'"[10]

Burada "şimdi" özellikle ilginçtir: Çocuğun varsaydığı şey, anlaşılır bir çizimin ardından gelen her şeyin bir çizim olduğudur. Tıpkı ardışık sözcüklerin herhangi bir kombinasyonunun tekrar tutarlı bir ifade oluşturması için dört veya beş ifadeli bir dizinin yeterli olduğuna inanabilmemiz gibi. Doğal olarak, dil oyunlarının doğasında bulunan disiplin, dilbilimsel veya üslupsal[11] olarak çok daha fazlasını talep eder. Düşünür veya tasarımcının açıklığa kavuşturmaya çalıştığı "şeylerin birbirleriyle ilişkileri" ön planda ya da arka planda mevcut olmalıdır. Eğer ön plandalarsa, cephe

8 *Kültür ve Değer*, s.161.

9 *Kültür ve Değer*, s.172.

10 *Kültür ve Değer*, s.143.

11 Bu soruyu şurada inceliyorum: *Meaning and Interpretation: Wittgenstein, Henry James and Literary Knowledge*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1994. Bkz. Bölüm 1: "Languages Games and Artistic Styles".

tasarısında yatay ve düşey çizgiler arasında biçimsel olarak belirgin ilişkiler olarak kendilerini sunmalıdırlar ve eğer bu gelişen bir konuşmaysa, tematik güç çizgilerini benimsemeleri gerekir. Ama arka plandalarsa daha ilginç bir anlama dönüşürler.

Anlatılamaz olan, Wittgenstein'ın erken dönem felsefesinde önemli bir rol oynadı. 1931'de, bu fikre olan ilgisinin hâlâ canlı olmasına rağmen, *Kültür ve Değer*'de yayımlanan bir notun gösterdiği gibi, onu başka bir biçimde ele alır: "İfade edilemeyecek olan (bana gizemli gelen ve ifade edemediğim şey), ifade edebildiğim her neyse onun anlam kazandığı zemini sağlıyor belki de."[12]

Artık bir önermenin ifade edemediği belirli bir içerik türüne değil, ifade edilenin –dilbilimsel veya sanatsal biçimde– belirlendiği bir arka plana işimiz düşer. Burada "gizemli" kelimesinin kullanılmasıyla altının çizilmesini hak eder; dilden çıkarılmış bu arka planın varlığını, orada bulduğumuz desteği –ifade, jest, sanat veya mimarlığa ilişkin bağlamı– çağrıştırır ve bu bağlama, büyük ölçüde ifadenin anlamını oluşturan bu bağlama ait olan herhangi bir şeyi yaklaşık olarak bile kavramanın son derece güç olduğunu hatırlatır. Böylece "gizemli" olan, bu bakımdan, ifade edilen şeyin sahip olduğu anlamı taşımadığı takdirde, sağır bir mevcudiyet olarak görünür. Sanki düşünür ve tasarımcı, bu arka planın bir kısmını akla getirme kapasitesine sahipmiş gibi, rezonansları belki de ifadenin kaynaklarıyla birleşen karmaşık ve karışık bir kumaşın bazı liflerini belirgin hale getirirler. Dante'nin Vergilius olmadan, Vergilius'un da Homeros olmadan neden düşünülemez olduğunu gösterebiliriz. Mimarlıkta, Le Corbusier villasının Palladio olmadan düşünülemez olduğunu da gösterebiliriz. Tıpkı Mozart'ın Haydn'a adadığı altı dörtlüsünün, kendisi onları önceden tahmin edemese de Haydn'sız olmayacağı gibi, ilk analitik kübizm de Cézanne olmadan olmazdı.

Ancak bu örneklerin her biri, söz konusu olanı gerçekten anlamak ve sorunun tam olarak *ne olduğunu* anlamak için hâlâ yetersizdir. Dante, Le Corbusier, Mozart veya Braque ve Picasso'nun başardıklarının tüm önemini gerçekten kavramak için daha ileri gitmeliyiz. Bu geniş bağlamda açıklığa kavuşturulması gereken veya gerekmeyen hiçbir şey bağlamdan bağımsız değildir. Bir araştırma hattı, liflerden birini öne çıkaracaktır; bir başkası, herhangi bir noktada herhangi bir tamlık sağlanmadan bir başkasının ortaya

12 *Kültür ve Değer*, s.142.

çıkmasına neden olacaktır; tıpkı hiçbir sanat yapıtının herhangi bir biçimde tükenebilir olmadığı gibi. Geçmişin mevcudiyeti, bugünün yapıtlarında kendini böyle gösterir ve Wittgenstein'ın 1930'daki şu notunda "ruh" olarak adlandırdığı şeyin anlamı da budur: "Eski kültür bir moloz yığını haline gelecek, sonunda da bir kül yığınına dönüşecek; ama bu küllerin üstünde ruhlar dolaşacak."[13]

Sürekli bir şimdide bize yıkıntılar ve küller gibi görünen şeyleri borçlu olduğumuz bu çevresel ilişkiler kümesine verilmesi gereken *anlam* budur. Wittgenstein'ın 1930'daki bir başka notu, sanat ya da mimarlık yapıtlarının gerçekten de böyle bir ilişkiler ağı içinde algılandığını öne sürer. Wittgenstein bize, her türlü sanatsal bağlamda, yedekte tutulanın, gerçekleşmemiş olanın ve onun hakkında sahip olduğumuz farkındalığın önemini hatırlatır. "Bugün," diye yazar, "iyi bir mimar ile kötü bir mimar arasındaki fark, kötü mimarın her ayartmaya kapılması, iyi mimarınsa bunlara direnmesidir."[14]

Bir dil oyunu, ister dil ister üslup söz konusu olsun, birçok gelişim yolu açar ve birçok olasılığa açılır. Bunu anlamak, büyük ölçüde, sanatçının kendisini bu geniş açık ağın içine dahil ederek bu olasılıkları ele geçirmesinden ibarettir; kendini yapmadığı ve söylemediği şeylerden oluşan bir ağın merkezine yerleştirir. Burada hiçbir şey tek tip değildir. Bazı durumlarda, dışladığı olasılıkları ele alırız (örneğin, çizime getirilen karşılıklı ilişkilerin açıklığa kavuşturulmasının en önemli şey olduğu bir bağlamda süslemeye boyun eğmemek için sanatçının kendine koyduğu yasak); diğerlerinde, daha eleştirel olarak, sanatçının kendisine teklif edilmesine rağmen yararlanamadığı ve estetik bilincinin hiç olmamasına üzüleceğimiz bir olasılık görürüz: kendisinin görmesinin gerektiği veya bir başkasının daha geniş bir bakışa sahip olduğu için gördüğü şey. Tıpkı bir konuşmacıyı, söylenmesi gerekeni söylemediği için eleştirmemiz gibi. Bu, Wittgenstein'ın, kız kardeşi için inşa ettiği evle bağlantılı olarak, söz ettiğim üsluba özgü türdeki karşılıklı ilişkiler ve olasılıklar konusunda mükemmel bir farkındalıkla çalıştığından gözlemlediği ve kendisine yönelttiği eleştiridir; daha romantik bir boyutun yoksunluğundan pişmanlık duyar: "Gretl için yaptığım ev kesinlikle duyarlı bir kulağın, *iyi* terbiyenin ürünü, büyük bir *anlayışın* (bir kültürü anlamanın vb) ifadesidir. Ama *ilkel* yaşam,

13 *Kültür ve Değer*, s.122.
14 *Kültür ve Değer*, s.122.

açığa fırlamak için çabalayan *vahşi* yaşam - işte bu yok. Öyleyse, denebilir ki, *sağlık* yok (Kierkegaard)."[15]

Ve eğer daha ilkel bir gücün mimari ifadesinin bu modernist soğukluk tapınağındaki yerini nasıl alabileceğini hayal etmekte biraz zorluk çekiyorsak, yine de üslupsal bir dil oyununda olasılıkların nasıl sınırlı ama yine de açık kaldığını anlamamız gerekir.

Her halükârda, Wittgenstein'ın bu ifadeye verdiği anlamda, felsefe ve mimarlık arasındaki ilişki hakkında şu ana kadar gözlemleyebileceğimi düşündüğüm şey, bana burada çok önemli görünen şeyin arka planını oluşturur. 1931'de şöyle yazar: "Felsefe üstünde çalışmak -birçok bakımdan mimarlık çalışması gibi- daha çok kendi üstünde çalışmaktır."[16]

Onun yaptığı gibi, "kendi üstünde çalışma"dan bahsetmek, onun felsefeyi kavrama biçiminde bir değişikliği gösterir. Böyle bir "çalışma" bir tür kendi kendini araştırma –terimin geniş anlamıyla– olarak, yalnızca ne yaptığımızı ve neden yaptığımızı değil, aynı zamanda sahip olduğumuz vizyona nasıl ulaştığımızı, düşüncelerimize ne gibi baskılar uygulandığını, bunların inançlarımızda ve eylemlerimizde nasıl tezahür ettiğini kavramak için daha yüksek bir kapasiteye yönelik bir çaba olarak görülebilir; söylediklerimizin daha önce söylemiş olabileceğimiz şeyler aracılığıyla nasıl bir olasılık olarak açık kaldığı, projelerimizin hayatımız boyunca izlediği yollar hakkında ne kadar anlayışa sahip olduğumuz vb. Tabii ki, bu tür sorular daha açık bir biçimde felsefi bir yön alabilir; yani içebakış eyleminin ve dilde anlamın nasıl temsil edileceği (hatta, ötesine geçip sanattaki anlamın temsili) veya bir insanın nasıl tasavvur edileceği gibi.

Bununla birlikte, daha kesin olarak, çoğu zaman olduğu gibi, en azından arka planı oluşturan şeyle ilgiliyse, tıpkı filozofun ve tasarımcının işinde olduğu gibi, kendi üzerine çalışma projesi "varlıklar arasındaki tüm karşılıklı ilişkilerin temsili" biçimini alabilir. Bu ilişkilerden bazıları, en azından Wittgenstein'ın "mistik" öğesi gibi bir kişinin arka planının dokusunda olanlar, benliğin belirli herhangi bir oluşumunun ötesine uzanır. Orada, hayata özgü çeşitli unsurlar, geçmişe ait çeşitli deneyim koleksiyonları, anlamı kısmen bu yankılanmalar tarafından oluşturulan yakın tarihli veya şimdi-

15 *Kültür ve Değer*, s.165.
16 *Kültür ve Değer*, s.142.

ki bir olayla yeniden canlandırılabilecek biçimde bir özyorumlama oyununa gireceklerdir.

Aynı biçimde, tıpkı sabırla kavramsal netliğe ulaşmayı engelleyerek düşüncemizi yöneten basitleştirici "imgeler"den özgürleşmemiz gibi, bir hayatın ya da hayatın bir kesitinin basit ya da kesik anlatımları da bağlamsal olarak özgül özellikleri –ki bunlar deneyime eklenmekle kalmayıp deneyime olduğu halini verir– bizden gizler. Tasarımcı, karmaşık ara bağlantıları netleştirir. Birinin geçmişini şu andaki öneminin ışığında, bizim için sahip olduğu anlayışta görmek, mimarlık veya heykel için olduğu gibi, sanatı üç boyutlu bir görünümde deneyimlemeye çok benzer; çünkü hareket halindeyken bakış açımızı sürekli olarak değiştiririz, böylece bakış yönünü neyin oluşturduğunun yanı sıra ön plana veya arka plana gelenleri de değiştiririz. Felsefeyle ilgili olarak Wittgenstein 1937'de şöyle yazar: "Felsefe yaparken konumumu sürekli değiştirmem, tek ayak üstünde uzun süre dikelmemem, kaslarımın tutulmaması için önemli."[17]

Aynı doğrultuda, Wittgenstein felsefede ihtiyacımız olan şeyin sinoptik bir vizyon olduğunu öne sürdüğünde –ki bu hiçbir biçimde genel bir kavram anlamına gelmez ve hiçbir özel durumla ilgili değildir–, onun amaçladığı *in situ* hareket ettikleri düşünülen durumlardan sabırla elde edilen bir vizyonla ilgilidir. Kendi cesaretimizi veya korkaklığımızı, haysiyetimizi veya değersizliğimizi tam olarak anlayacaksak, kendi dilimiz ve davranışlarımız hakkında bu anlamda bir vizyon kazanmamız gerekir. O zaman kendi geçmişimizin, entelektüel soyağacımızın bir tür birleşik analizine işimiz düşer.

Bir kişinin yaptığı eylemleri ve söz konusu kendimizi tanımaksa kendi eylemlerimizi yüzeysel olarak değerlendirmek bizi yanıltabilir. Wittgenstein'ın dilin yüzeyini neyin oluşturduğuna dair gösterdiği şey budur. Düşünür ve tasarımcı bu karışıklıkları giderir; bir *Bildungsroman* [oluşum romanı] yazarı, çizgiyi, yapıyı, bir yaşamın inşasını ve düşünceyi ve bu yapının altında yatan düşüncenin baskılarını incelerken bu iki rolü de üstlenir. Aralarındaki ilişkileri netleştirir. Escher'in çizimleri gibi, bir yaşamın tarihinin, amaçlarının, gidişatının belirli geçmişe dönük yapılanmaları, ilk başta makul görünseler de sonuçta ya gerçekten tutarlı bir bütüne

17 *Kültür ve Değer*, s.152.

dahil olan şeyi düzgün bir biçimde yakalamakta başarısız olurlar ya da eninde sonunda olanaksız olurlar – çizim yüzeyde ne kadar iyi görünürse görünsün. Bununla birlikte, tatmin edici oldukları kanıtlanırsa, deneyime ait olan ile düşey ve yatayların birleşimi, bir dizi kaçan düzlem vb arasındaki mevcut ilişkileri, bunun felsefi terapiyle olduğu kadar kendi üzerinde çalışmakla da ilgili olduğunu saptayıp, bir "kendi üzerinde çalışma" olarak göstereceklerdir. Böylece ne yaptığımızı ve ne yapmadığımızı, neyi görüp neyi görmememizin mümkün olduğunu anlamamızı sağlayarak, kendimizi anlamanın yolu haline gelirler. Sadece mimarlığa özgü bir anlamda, bir kişiye özgü olası yer değiştirmeler dizisini şaşırtıcı bir biçimde dile, dil oyunlarına paralel olarak kavramamızı sağlayan benliğin dil oyunlarına işimiz düşer.

Ayrıca, daha geniş bir bağlamı, bir kişinin deneyimini neyin oluşturduğuna ilişkin uygun arka planı bu biçimde yakalamak, söz konusu eylemlerin anlaşılmasına *katkıda* bulunmaz, çünkü eylemi olduğu şey yapan karşılıklı bağlantılar bu ilişkisel matris içinde görünür hale gelir. Kendimizi veya bir başkasını neyin farklı kılmış olabileceğine dair spekülasyon yaptığımızda, kişiliğimizin temeli olarak kabul ettiğimiz şeylere tesadüfi olarak aşılanan bir dizi deneyim veya ara bağlantı hayal ederiz. Burada, Wittgenstein kendinde aslında bir yapı inşa etmekle ilgilenmediğini, olası her binanın temellerine ilişkin sinoptik bir görüşe varmakla ilgilendiğini gözlemlediğinde, kendi felsefi çalışmasıyla ilgili notunda tesadüfi bir hatırlatmadan çok daha fazlasını görebiliriz. Bir çocuğun karalamalarının bir yetişkinin çizimleriyle karşılaştırılması gibi, her sözcük dizisinin bir anlamı yoktur ve her yapı mimarlık değildir. Çok derin bir biçimde paralel nedenlerden dolayı, bir kişinin yorumlanması veya refleks olarak kişinin kendisini disiplinsizce yorumlaması, mutlaka gerçek bir içgörü sunmaz. Radikal biçimde göreceli disiplinsiz spekülasyonlar, "herhangi bir açıklama, diğer herhangi bir açıklama kadar iyidir" biçimindeki aşırı postmodernist slogan gibi, aslında çocukların karalamalarına benzer.

Kendimizi tanımlama veya anlama bağlamında dilimizin büyük bir bölümü doğası gereği görseldir ve bu farklı biçimlerde, farklı bağlamlarda kavramsal olarak özgürleştirici veya zorlayıcı olabilen bir şeydir. Ama Wittgenstein'a göre jestlerimizin –sözel ya da sanatsal– bir anlam kazandığı bu "gizemli" arka plandan söz

etmenin bir yolunu bulmak, her şey için faydalıdır. Deneyimimize karakterini, yankılarını ve hatta kimliğini veren bu geniş ve sınırsız ilişkiler ağıdır. Yine de tüm bunlar, herhangi bir zamanda ve herhangi bir bağlamda tamamen söylenebilecek olanın erişiminin ötesindedir. Şeylere ilişkin vizyonumuz, kendimizi ve başkalarını yorumlamamız, bu ilişkisel dokümanın dikkatimizi odakladığımız kısımlarına, açıklığa kavuşturmayı (düşünür veya tasarımcı gibi) veya sinoptik görmeyi başardığımız kısımlara bağlı olarak değişebilir. Wittgenstein'ın önerisine dönecek olursak, başkalarından ve kendimizden ne beklediğimiz bu tür araştırmalara bağlıdır. Bu arka planın sınırsız doğasının farkında olan şüpheciler, genelleştirilmiş bir şüpheyi başkaları gibi kendini bilme olasılığına kadar genişletmek için bundan yararlanabilirler. Ancak bu arka planın içeriğini tam ve kesin olarak ifade edebilmek, mümkün olanın sınırları içine giremiyorsa, herhangi bir şüpheciliği benimsemek için hiçbir sebebimiz yoktur. Felsefedeki çalışmanın mimarlıktaki çalışma ile birleşimi sayesinde, en azından kendini tanıma projesi ile –nihai bir nokta ile sınırlandırılamasalar da– başkalarını tanıma projesinin ve insani kavrayışın dil oyunları çerçevesinde mümkün olduğunu sezebiliriz. Sanat yapıtları gibi –ve benzer nedenlerle– projenin kendisi tükenmek bilmez olabilir (ki bu kendi içinde harika kabul edilebilir). Ancak Wittgenstein'ın 1938'de yazdığı gibi: "Felsefe yarışını en yavaş koşabilen kazanır. Ya da: menzile en son ulaşan."[18]

Wittgenstein'ın kız kardeşi için yaptığı mimarlık çalışması hiç kuşkusuz bir filozofun işi olduğu kadar bir mimarın da işiydi, her ne kadar bunu bir anlamda izah etmeye yeni başlamış olsak da. Ve bu iki şeyin birleştiği yerde, düşünürün emeğiyle çizimcinin emeğinin el ele gittiği yerde, istisnai bir kendi üzerinde çalışma biçimiyle de karşı karşıyayız.

---

18 *Kültür ve Değer*, s.161.

François Latraverse

Mimarlık ve Dil: Wittgensteincı Bir Not

Bu birkaç sayfada "sanat dili" ifadesini ve onunla ilişkili diğer ifadeleri anlamaya çalışacağım. Alışkanlıklarımıza ve kurumlarımıza derinlemesine işlemiş bu ifadeler bu nedenle tamamen gayrimeşru olamaz ve bu yüzden onları ciddiye almalıyız. Bununla birlikte, tamamen saçma olmayarak, bu ifadelerin tanımlanamayan bir "nesne"yi ifade ettiğine ve bunların birçok kişiyi cezbeden ama nihayetinde yanıltıcı olan bir sentezde çeşitli türlerden polimorfik ve belirsiz olguları bir araya getirmeyi amaçlayan bir kısa yol oluşturduğuna inanıyorum. Bilinen bir fikrin –ya da ifadenin– bu belirsizliği bir istisna değildir: İnsanların birbirleriyle iletişim kurmak için kullandığı ve büyük ölçüde tutarlı bir biçimde yorumladığı şeyin dile ait olduğuna ve herkesin "dil" dediği şeye ait olduğuna şüphe yoktur, ama bu sözcüğün net kullanım şartları olduğunu kabul etmek ve neden yapıldığını tespit etmek kolay değildir. Wittgenstein'ın göstermekten hiç vazgeçmediği gibi, insan dili en basit işleyişinde[1] bile standartlaştırılmış unsurların ve pratik becerilerin iç içe geçtiği her türden bilgiyi –bazen ifade biçimleriyle karakterize edilebilen alışkanlıkları– ve aynı zamanda az ya da çok sabit gerçekler, inançlar, gelenekler ve diğer pek çok şeyi de sorgulatır. Dili, merkezi, ana arterleri, kenar mahalleleri, dar sokakları olan bir şehre benzetmesi, genellemeye ve "tek taraflı beslenme"[2] dediği şeye güvensizliği, bütüne veya ayrıntıya çeşitliliklere ve farklılıklara sürekli dikkat etmesi, Wittgenstein'ın iddiasına göre kendisini her türlü tezahür ettiren ve kendiliğinden gelişen şeylere erkenden sınırlar koymamaktan oluşan sabit bir tutumun nedenleridir.

Bu nedenle, kendi hesabına, bu verilerin ve bunların etkileşime girmelerinin çoklu yollarının eksiksiz listelerini oluşturmanın olanaksız olduğunu gözlemledi ve daha ziyade, kendisine göre fel-

1 Wittgenstein'ın *Mavi Kitap, Kahverengi Kitap* [*Das Blaue Buch. Eine Philosophische Betrachtung* (*Das Braune Buch*)] ve *Felsefi Soruşturmalar*'ın başında tanımladığı "ilkel" dil oyunları gibi.

2 Bkz. *Felsefi Soruşturmalar* [*Philosophische Untersuchungen*], çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul 2023, I §593, s.173: "Felsefi hastalıkların ana nedeni - tek yanlı beslenme: Düşünmenin yalnızca bir türden örneklerle beslenmesi."

sefenin meşru olarak arzulayabileceği muamele türünü belirtmek için bazı belirleyici vakaları karakterize etmeyi seçti. Dil oyunu kavramının Wittgenstein'ın üçüncü felsefesinin[3] tamamında oynadığı merkezi role rağmen, sözü edilen tüm dil oyunlarının hiçbiri ayrıntılı olarak betimlenmemiştir ve Wittgenstein *yönteminin* bakış açısından, bu pozisyonun *Kültür ve Değer*'de ifade edilen bir örneğinin olduğunu düşünebiliriz; bu da onun şöyle demesine neden olur: "(...) binaların temellerinin saydam bir şekilde önümde olması"[4], yani henüz olmayanlar da dahil olmak üzere yapılarımızın temel biçimlerini hiçbir perde olmadan görmek. Tüm yapıtlarında karşımıza çıkan sinoptiklik (*Übersichtlichkeit*) gereksinimini karşılayan bu tür bir genel vizyondur.[5]

"Sanat dili" ifadesi ancak şu anlama gelebilir: Sanatın "konuştuğu" dil, sanatın oluşturduğu dilin biçimi ve ayrıca günümüzde, sanatın kendisinin aktarmaktan aciz kaldığı şeyleri söylemekten sorumlu sanat üzerine olan tüm söylemleri de eklemek muhtemelen uygun olacaktır. İfadeyi okuyarak veya duyarak kişinin ona bağlı kalacağı ve kişinin çok akıcı bir biçimde takip edeceği konuşmaları –ve konuşma durumlarını– hayal etmenin kolay olduğu belirtilmelidir: "Sanatın dili, evrensel olduğu için benzersizdir" veya: "Falanca, kendini gündelik dilde ifade etmek yerine, resmin sunduğu muazzam olanaklara başvurmuştur" vb. Tekrar ediyorum: Bu tip şeyleri her gün duyar ve okuruz, bunlar kesinlikle bir

3 Bir yanda *Tractatus*, diğer yanda daha sonraki tüm metinler bir bütün olarak karşı karşıya konulamaz, çünkü *Philosophische Grammatik, Philosophische Bemerkungen* ya da *Wittgenstein und der Wiener Kreis* başlıkları altında yayımlanan metinler, *Felsefi Soruşturmalar*'dan olduğu kadar ilk yapıtta benimsenenlerden de farklı konumları ifade ederler ve Wittgenstein'ın gerçek "ikinci" felsefesini oluştururlar. (Bu metinlerden yapılmış bir çeviri seçkisini şu kitapta bulabilirsiniz: Ömer Naci Soykan, *Wittgenstein Yaşamı, Felsefesi, Yapıtları*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul 2016.)

4 *Kültür ve Değer* [*Vermischte Bemerkungen/Culture and Value*], çev. Doğan Şahiner, Metis Yayınları, İstanbul 2020, s.127.

5 *Felsefi Soruşturmalar*'da öne çıktığını bildiğimiz bu fikir (örneğin §122'de: "Anlayamayışımızın ana kaynaklarından biri, sözcüklerimizin kullanımını *bir bakışta görmüyor* oluşumuzdur. - Dilbilgimiz bir bakışta görülebilirlikten yoksundur. - Bir bakışta görülür kılan bir temsilin kazandırdığı anlayış 'bağlantıları görmek'ten oluşan bir anlayıştır." *Tractatus*'tan önce bile mevcuttur. Wittgenstein 1914'ün Eylül ayı boyunca sürekli olarak bu fikre geri dönmüştür, örneğin: "Hâlâ net göremiyorum ve genel bir vizyonum yok. Öğeleri, [...] bütüne nasıl uyduklarını bilmeden görüyorum. [...] Her yeni sorun benim için bir yük. [...] Net bir genel vizyon, her sorunun ana sorun olduğunu göstermeli ve ana sorunun (?) vizyonu bir cesaret kırıcı değil, teşvik kaynağıdır. Bu akşamki çalışmam başarılı sayılır. Ha gayret!" (29 Eylül tarihli *Carnets secrets 1914-1916* girdisi, çev. Jean-Pierre Cometti, Farrago, Tours 2001).

anlam ifade eden ya da en azından etmek isteyen yerleşik söyleme biçimleridir ve onları uygulayanların, bir tür körlüğün veya sahtekârlığın kurbanları olduğunu söyleyebiliriz sadece. Bununla birlikte, bu kullanımların emanet olarak bıraktıklarını saygıyla kabul etmeden önce, bizi daha yakından incelemeye teşvik eden iki unsurdan bahsetmeliyim.

Birincisi, bu konuda tüm sanatların ortak bir yanının olduğu kesin değildir, çünkü mimarlığı düşünürsek –ki hâlâ zaman zaman bir sanattır– söyleyeceklerini (müzik, edebiyat, dans ya da sadece konuşmak yerine) söylemek için binalar yapmayı seçen bir mimarın durumunun özellikle ilginç bir soruna yol açacağı açıktır; çünkü tüm bu yollarla ifade edilebilir olan "şey" sadece o, mimar olan kişinin kendisi olur, yani bir şey olmayan, daha ziyade, herkes gibi, içinden yayılan ne varsa bir âna hapsolması gerektiğini düşündüğümüz tükenmez bir hazne olma tehlikesini göze alır. Bu, gerçek erişimimizin olmadığı çok genel bir düzeydedir çünkü hiçbir zaman sadece tekil vakalarla işimiz olmaz; bütün sanatları belirsiz bırakılmış aynı ifade işlevi altında bir araya getirmeyiz. İkincisi, ne kadar genel olursa olsun, bu ifade işlevi bir kez kabul edildiğinde, neyin ifade edildiği sorusu hâlâ ortadadır. Burada yine, bu soru belirli durumlarda –özellikle türlere göre ve bunların içlerinde belirli yapıtlara göre– düşünülmelidir, aksi takdirde, ne anlama geldikleri konusunda önemli olabilecek ancak yapmayı başardıkları şey anlamında hiçbir biçimde öğretici olmayan tümcelerle karşı karşıya kalırız, örneğin: "Sanat, yaratıcısının niyetlerini, onun dünya görüşünü ifade eder" ve Wittgenstein tarafından sıklıkla kınanan, kamusal göstergelerin müphem içsel mekanizmaların ürünü olduğu, buna rağmen onları harekete geçiren ve onlara anlam vermeye muktedir oldukları fikrinin etrafında dolanan diğer feci boş savlar.

Bununla birlikte, sorunun sorulması gerekir: Mimar neden kendini ifade etmek durumundadır, yani neden bir fikri, bir *ethos*'u, oluşunun izini belli bir içsellik içinde sürmenin veya onu meydana getiren kişiden ayrı olarak düşüncesinin izini sürmenin önemli olacağı bir projeyi tezahür ettirir? Bir bireyin tercihleri, hatta değerleri gibi şeylerin yaptığı (ya da inşa etmeyi düşündüğü, istediği, projelendirdiği) binalarda kendini gösterdiği gibi basit ve zararsız bir fikre karşı çıkma peşinde değilim, çünkü bundan şüphe etmek, onların kim olduklarını düşünmemiz bakımından bir sonuca varmak

için hiç zorlanmadan insanların kıyafetlerini, saç stillerini veya yemek tercihlerini nasıl ele aldığımızı anlamamızı engelleyecektir. "Üslup" dediğimiz şeyin çoğu bu yetenek etrafında düzenlenir. Tüm bu olguların bir anlamı olabilir, çünkü bunlar, davranışlarımızı gerçekten yönlendiren çıkarımlar yaptığımız göstergelerdir, ancak bu kavramın kendisini önemsiz kılmayı baştan seçersek, ancak bu nedenle dillerin unsurları olduklarını söyleyebiliriz. Söz konusu olanın, araştırmanın bu seviyesinde pek ayırt edici olmayan bir biçim olduğunu, Charles Peirce'a göre "yorum" olarak adlandırılması gereken şey olduğunu düşünmenin tercih edileceğine inanıyorum; yani herhangi bir unsurun –örneğin bir yapının–, bireyin bağlı olduğu, kendisinin de bir parçası olduğu ve sorumlu olduğu ölçüde aklı başında eylemlerde bulunduğu bir anlamlandırma ağına kaydedilmesi. Yorumun, dile uygunsuz bir biçimde emanet edilen işi nasıl yürüttüğünü görmeden önce, mimarlık açısından dil kavramını netleştirmeye çalışmak muhtemelen faydalı olacaktır. Bana bu, iki düzlemde yapılabilir gibi geliyor.

Bunlardan ilki tasarım ve yapım aşamasıdır. Önce binanın tasarımının ayrıntılandırıldığı araçları, yani fikrin geliştiği ve belirlendiği ardışık ifadeleri hesaba katmalıyız: krokiler, eskizler, planlar, maketler vb. Ancak, kendimize bu belgelerin ne ölçüde inşaat fikrini *ifade ettiğini* ve onu nasıl *oluşturduklarını* sorma hakkına sahibiz. Eğer mesele bir sınır çizgisi çizmek, sadece prensibini çağrıştırmak değil de onu gerçekten çizmek ise bu sorunun tam olarak uygulanamaz olduğu açıktır, çünkü varsaydığı ayrım o kadar belirsizdir ki neredeyse hayali bir hal alır. Bir mimarın çok katlı bir konut inşa etmeye giriştiğini varsayalım. Kendisine ihtiyaçlar ve kısıtlamalar, bütçe vb hakkında bilgi veririz ve işe koyulur. Bu çalışmanın "nesnesi", sonunda çok katlı konutun kendisidir, ancak oraya varmadan önce, çok katlı konutun fikridir, mimarla onunla ilgili konuşur konuşmaz oluşan çok katlı konutun fikridir ve bu, çok katlı konutu, genel olarak inşaatı, insan yaşam alanlarını etkileyen sayısız fikrin içinden, çizimlerde, tashihlerde, işverenle ve müteahhitle yapılan görüşmelerde ve düzinelerce başka paralel veya birbirini takip eden operasyonda belirlenen bir fikrin arka planda yer almasıyla olur. Tasarımdan önce gelen, niyet niteliği taşıyan şeyle çok katlı konutun kendisinin inşasını açık bir biçimde ayırmak kesinlikle olanaksızdır.

Wittgenstein bu bağlamda, bir tiyatro dekorunu temsil eden ve sadece dekorasyonu değil, ressamın dekor hakkındaki fikrini de ifade ettiği söylenebilecek bir resmi örnek verir.[6] Yanılma burada barizdir, çünkü fikir hakkında tamamen saf bir anlayışa sahip olmadıkça –Wittgenstein'ın sarsılmaz bir kararlılıkla mücadele ettiği anlayış türü– fikir, temsilinden, ifadesinden ayrı düşünülemez; öyle ki bu araçları mimarlığın –ya da mimarın– dili olarak ele almak istiyorsak, bu durumda dilin, kendi dışında kalan bir şeyin yerini aldığı fikrinden vazgeçmeliyiz. Wittgenstein'ın dil ve gerçeklik arasındaki ilişkide içsel olan üzerinde çokça ısrar ettiği doğrudur; dil bizim önce tanımladığımız *ve sonra* dünyada uyguladığımız bir şey değildir, ancak şunu da eklemek gerekir ki kavramsal ve ampirik soruların nasıl iç içe geçtiğini göstermeye bu kadar özen göstermesi, bu dilin ayrı bir gerçeklikle ilişkili olduğunu inkâr etmek değil, konuştuğumuz dünya ile içinde yaşadığımız dili ayıran sınırın hareketliliğini vurgulamak içindir. Bizi ilgilendiren özel durumda, çizilen yapı, binanın fikri*dir* ve onu tasvir etmez.

Binayı kabul etme cephesinde de işler daha iyi görünmüyor. Bina inşa edildi ve tek yapmanız gereken onu "okumak". Bir dilin yorumlanabilir olmasını bekliyorsak, mimarlığın dili belirli bir türün "tümcelerinden" oluşur ve sanatın dilinden veya herhangi bir sanatsal türün dil vaatlerinden söz edildiğinde, genellikle şu izlenime kapılınır: Bu tekil çalışmanın, arka planda bulunan bir sistemin etkinleştirilmesiyle üretilen bir ifadenin eşdeğeri olarak görülmesi gerekir. Başka bir deyişle yapıt, yerinde gözlemlenebilir bir üretim ve bir dilbilimsel ifade gibi bir bağlama yerleştirilmiş, bir bütünün parçası bir birim olarak, en azından kısmen belirlenebilen bir bütün olan dil ile karşılaştırılabilir olacak. Böylece müzikal, resimsel, mimari, heykelsi ifadelere sahip oluruz ve eğer bu kadar doğru bir yolda ilerlemeyi durdurmak istemezsek aşçılık veya spor ifadelerine sahip oluruz. "İfade" teriminin bu biçimde kullanılmasının tamamen mecazi olmaması için en az iki koşulun karşılanması gerekir.

---

6 *Felsefi Soruşturmalar*, §280: "Biri, diyelim ki bir tiyatro oyunundan bir sahneyi zihninde nasıl canlandırdığını göstermek üzere bir resim yapıyor. Şimdi diyorum ki: 'Bu resmin çifte işlevi var; başkalarına bir şey iletiyor; resimler ya da sözcükler nasıl iletiyorsa öyle - ama iletide bulunan kişi için bu aynı zamanda başka tür bir temsildir de (ya da ileti mi?): Bu onun için, başkası için olamayacağı şekilde, kendi imgesinin resmidir. Resmin kişiye özel izlenimi, neyi imgelemiş olduğunu söyler ona; başkalarına söyleyemeyeceği bir anlamda.'– Peki bu ikinci durumda ne hakla temsil ya da iletiden bahsediyorum – eğer bu sözcükler *ilk* durumda doğru olarak kullanıldıysa?"

Her şeyden önce, ifadenin neyin ürünü olduğunun, ait olduğu alanın adını tekrarlamaktan başka bir biçimde belirlenebilmesi, "bu dil mimarlığın, bu dil müziğin dilidir, vb"den fazlasını söyleyebilmemiz gerekir, onun düzenlemesini uygulamayla değil dil açısından kurabilmeliyiz. Çünkü anlamlı uygulamalar bütününün bir dil oluşturmadığı gibi ona dayanmadığı da aşikârdır. Sonra da çıkış noktası olduğunu varsaydığımız sistemin kurucu kurallarına göre, ifadeye bir anlam verebilmeli veya anlamı tanıyabilmeliyiz. Yorumlanabilirlik çok esnek bir kavramdır ve bu sebepten bulanıktır. Aslında ait olduğu sistemi oluşturan kurallara uyan ve uygun bir bağlama yerleşmiş bir ifadenin yorumlanabileceğini söylüyoruz ama herhangi bir durumun herhangi bir anlam yükleyebileceği herhangi bir birim için de yorumlanabilir diyoruz. Anlamın bu açıklığı, bana, sanat yapıtına bir ifade niteliği atfetmemize neden olan iki nedenden biri gibi görünür; diğeri ise sanat yapıtının kendi eşsizliğinde tamamen hazırlıksız olmadığımız, alışık olduğumuz bir dizi uygulamanın parçası olmasıdır. Unutmayalım ki, "çağrıştırıcı" bir manzara ya da "karakteristik" bir koku karşısında tamamen kendi başımıza bırakılmadık; insan yaşamı tamamen bağlantılardan ve aktarmalardan oluşur, aksi takdirde ilerleme kaydetmeden sonsuz sayıda suskun tekilliğin üzerinde tepinmeye mahkûm olurduk. Yapıta yüklediğimiz anlam çok biçimlidir ve kesin konuşmak gerekirse esasen ifade edilemez; yani yapıt hakkında yorum yapabiliriz, onun üzerimizdeki etkisini söylemeye çalışabiliriz, bu tür şeyler olabilir, ama onu tercüme edemeyiz, yani kendisinin söyleyeceğini başka yollarla ifade edemeyiz.

Dil "kavramının", ondan yapmak istediğimiz kullanımlar için çok muğlak olduğuna karar verirsek (ama bu bir yargı, dolayısıyla karar sorunudur), onu saptamamız gerekir, çünkü kendi başına düşünüldüğünde (ancak bu düzeyde yalnızca bir sözcüğe sıkışma riskini göze alıyoruz), maksimum uzantıya ve sıfır içleme sahiptir. Bence burada yine iki olasılık arasında seçim şansımız var. Birincisi, o kavramı model olarak hizmet edecek belirli bir dil temelinde belirlemektir. Çok uzak olmayan bir zamanda, dilsel olmayan nesneleri tanımlamak için çok çeşitli dilsel terminoloji ve alışılan anlamda dil kuramlarının parçaları kullanılarak böyle yapıldı. İlk başta birimlerden oluşan bir dil, örneğin müzikte morfemler veya

resimde "renk birimleri" keşfettik (varsaydık veya icat ettik). Bu birleştirmeler eğer hayali değilse, esasen analogdur.[7] Yapılar düzeyinde işler anında kolaylaşır, çünkü ayrı birimlerden (notalar, izler, hacimler, vb) oluşan bir biçime sahip olan her şey, dizimsel olarak tanımlanabilir, bir türün varyasyonları olarak ortaya çıkan her şey, bir yapıya uygun olabilir, basit bir dönüşümsel dilbilgisine uyabilir ve biçimsiz olmayan herhangi bir şey bile şu veya bu yapısal şemaya uyum sağlayabilir. İşleri bu yollarla yapmak, biçimin yalnızca bir tür tanımını önermeye geri döner ve söz konusu özgül dilin anlaşılması açısından etkisizdirler: Beethoven'ın sonatlarını üretici dilbilgisinden esinlenen araçlarla ele almak, belki bize bu müzikal biçim hakkında bir şeyler öğretir, ancak yapıtların herhangi bir yorumunda (performans anlamında değil, yapıta tepkimiz anlamında) hiçbir faydası olmaz.

Dil kavramını gerçekleştirmek için ikinci olasılık, sezginin ve uygulamanın sözcükle ilişkilendirdiği herhangi bir niteliğe sahip olan her şeyi bir tür bütün olarak ortaya koymak olacaktır. Bu yöntem, Wittgenstein'ın aile benzerlikleri ile ilgili bölümde yazdıklarını andırır ve aynı sorunla karşı karşıya kalır. Wittgenstein şöyle der: Tüm olguların paylaşacağı kaçınılmaz herhangi bir özellik teşhis edemeyiz, sadece bazen bütünün bazen de ayrıntıların benzerliklerini tespit edebiliriz ve tüm bunların, kendisi tek bir ölçüte tabi olmayan tek bir büyük birliğin çeşitlendirilmiş örnekleri olarak ele alınmasına yol açan şey, bunların iç içe geçmesidir. Bu birimin en azından çeşitli örneklerin kendine ait olmasına izin veren bir kimliğe sahip olması gerektiğini söyleyerek itiraz edebiliriz. Arıların dili, müziğin, çiçeklerin, mimarlığın dili, beden dili, ortak olarak kullandıkları isimden başka bir birlik sunuyorlar mı? Şunu söylemeye meyilliyiz: Elbette evet ve bu yüzden tüm bu durumlara "dil" diyoruz. Bu akıl yürütme daireseldir, ancak sağduyudan muaf değildir: Ne kadar kırılgan olursa olsun, tüm bu olguları aynı isim altında toplamamıza sebep olan bir neden olmalı, çünkü hiçbir şey olmasaydı, gerçekten bir şey görmeseydik böyle yapmazdık. Bunu açıklığa kavuşturmaya çalıştığımızda, gerçek zorluklar başlar ve bu

7 1960'ların sonundaki yapısalcı coşku ile 1980'lerde dil felsefesinin sanat alanlarına yoğunlukla girmesine kadar geçen uzun dönemi yaşamış olan herkes, yalnızca her şeyin dil olduğunu göstermek için değil, aynı zamanda nasıl olduğunu açıklamak için de –genellikle son derece ciddiyetle– başvurulan ve genel olarak göstergebilim davasına pek yardımcı olmayan sayısız kavramsal bükülmeye tanıklık etmiştir.

nedenle Wittgenstein, onlar için ortak ve temel olan bir özelliği ortadan kaldırmaya çalışmak yerine kullanımlara ve işlevlere dikkat etmeyi tavsiye eder.

Alışılagelmiş anlamda dile atfettiğimiz özellikleri sanata genişleterek ve bu genişletmenin sanatı zenginleştirmesini bekleyerek bunu hedefleriz; böylece sanat olağan anlamda biçimsel kısıtlamalarla donatılmış bir iletişim aracı haline gelecek ve bu kısıtlamalara sadece farklı bir biçimde uygunluk sağlayacaktır. Ama bunları belirleme zamanı geldiğinde, ne dilbilgisini (Wittgensteincı anlamda bile), ne çeviri ölçütlerini (bir dile çevrilebilmesini ve bu çevirinin uygunluğunu doğrulamanın mümkün olmasını talep edebiliriz), ne gerçeğin koşullarını (yanlış olanı söylemeyi, hatta yalan söylemeyi mümkün kılan "dildir" denebilir) ne de kavramların ya da göndermelerin temsilini, kısacası, dilin ne olduğuna dair alışılagelmiş düşünceyi oluşturan bir şey bulabiliriz. Bu olumsuz sonuçlarla karşı karşıya kaldığımızda, bu gereksinimlerin çok ağır olduğunu ve bunları hafifleterek sanatın dilsel niteliğini kurtarabileceğimizi düşünebiliriz, ancak böyle bir düzenleme, dili çözülme noktasına kadar sulandırmak ve başta bize ilham veren durumları bile tehlikeye atmak anlamına gelir.

Bununla birlikte, herhangi bir öğenin bir anlamı olabileceğine, başka bir deyişle bizde bir şey uyandırabileceğine, bizi düşündüreceğine, duygulandıracağına vb ve bu kapasitesini o kadar da bağlı olduğu dilin varlığına borçlu olmadan ortaya koyduğuna kanaat getirebiliriz; aksi takdirde, kurallarını şart koşamayacağımız her türden dilin kuramsal olarak rahatsız edici bir artışıyla karşı karşıya kalırdık. Beni sözcüğün tam anlamıyla Brezilya'ya götüren bu misket limonu tadı, beni gerçekten delip geçen bu parfüm, Vinteuil'ün bu küçük sonatı, bu Mirabeau Köprüsü, bu minnacık yara, bunların hepsinin anlamı var ve özel bir dile, hiçbir anlaşmalar bütününe bağlı değil, ancak bu anlam yalnızca karşılaştırılabilir nitelikteki ve onu deneyimleyen biri için sıkıca dokunmuş bir kumaşı oluşturan diğer unsurlarla ilişkili olarak akla gelebilir. Tüm bunlar, yaşamlarımızda kendimizi yönlendirmemize ve onları yaratmamıza izin veren çoğu şeyde olduğu gibi, yapma ve iletişim kurma niyeti olmadan anlam taşır.

Bu göstergelerden bazıları açıkça diğerlerinden daha fazla vurgu ve zenginliğe sahiptir, bazıları genel alışkanlıklara ve takriben

belirgin bir öğrenme sürecine cevap niteliğindedir. Bir katedral veya bir konser salonu, bir otobüs durağına göre daha önemlidir ve hatırı sayılır bir sembolik güce sahiptir. Tekrar ediyorum, bunlar göstergelerdir ve kendileri de çok sayıda göstergeden oluşurlar, ancak tüm bu göstergelerin ne anlama geldiğini söylemek zorunda olsak, sahip oldukları anlamı gösterge yorumlayıcılarını, onlarla ilişkili her türden[8] yorumlayıcıyı geliştirerek *üretirdik*. Bunlar arasında, bir anlaşmalar bütünü veya sağlam ve ortak bir alışkanlık tarafından desteklenen bazıları vardır (bir kütüphane ile bir itfaiye istasyonu aynı biçimde algılanmaz ve atları barındırsa da Kundmanngasse'deki ev bir ahır değildir). Diğer yorumlayıcılar bir niyete göre anlaşılabilir – sanat söz konusu olduğunda, yapıtın başarılı olması için ifade etmeye çalıştığı şeyin *aşikâr* olmaması tercih edilir. Bazıları bir topluluğa açıkça dayatılır (bazen topluluk karakterini bu açıklıkta ölçebilir), diğerleri bireysel ancak mantıksal olarak özel olmayan bir örneğin yetkisindedir. Bu yorumlayıcıların toplamı, göstergelerin anlamını oluşturur, dil için gerekli olan bir tür anlamsal normatiflik tarafından –bu, anarşik bir biçimde özgür olduğu anlamına da gelmez– yönetildiğini düşünürsek bir şey kazanıp kazanmadığımız net değildir.

Bence mimarlığın bir dili olduğunu ya da onun bir dil olduğunu söylemek mimarlığa hem fazla hem de çok az ayrıcalık tanımak olur. Fazla, çünkü bu ona kendisine ait olmayan araçlar bahşetmek ve yerine getiremeyeceği bir işlev atamak anlamına gelir. Çok az, çünkü mimarlığın onu oluşturan hareketlerle –doktrinlerin aksine–[9] yaptığı şey, herhangi bir dilin kısıtlamalarının ötesine yerleşir. Başarılı olduğunda, ifade ettiği şeyin *tam* ifadesini beraberinde getirir ve kendi dışında araç olacağı bir şeyin var olduğunu varsaymak

8 Yorumlayıcı kavramını ve buna bağlı olarak yorumlama işlemini felsefeye kazandıran Peirce, üç tür yorumlayıcı (anlık ya da duygusal, dinamik ya da enerjik, nihai ya da mantıksal) ayırt eder; bunlar, ilgili belirli göstergelere, bunların ortaya çıktığı bağlamlara, gereken yan bilgiye ve her bir etkenin özelliklerine bağlı olarak, göstergelerin gerçek anlamda etkin olmasını sağlar. Burada meraklı okuyucuyu Peirceçi göstergebilimin sayısız sunumuna yönlendirmekten ya da ona Peirce'ın kendisini okumasını tavsiye etmekten başka seçeneğim yok.

9 Wittgenstein'ın mimarlıkta gördüğü jesti hem *Tractatus*'un 4.112. paragrafı açısından ("Felsefe bir öğreti değil, bir etkinliktir"), hem de, yaratıcı bir yön üzerinde ısrar ederek değil, belirli bir bilgi türüne karşıtlığı içinde anlarsak kazançlı çıkarız diye düşünüyorum. Ancak Wittgenstein'ın *Kültür ve Değer*'de (s.172) kullandığı sözcük, *Tractatus*'ta kullanmış olduğu daha basit ve yaygın olan *Tätigkeit* değil, edebi ve vurgulu olan *Jest*'tir.

hem yanıltıcı hem de gereksiz olur. Wittgenstein'ın ünlü "Resmin bana söylediği şey kendisidir"[10] tümcesinde özetlediği bu özelliktir.

Cambridge ve Skjolden Defterleri'nden bir notta, altında göründüğü biçimin içeriğin göründüğü biçim tarafından nasıl belirlendiğini çok açık bir biçimde formüle eder.

"Çoğu zaman –ve ben de *sıklıkla* bu hatayı yaparım– düşündüğümüz her şeyi yazıya dökmenin mümkün olduğuna inanırız. Gerçekte, biz yazıya dökerken –yani aptalca veya uygunsuz bir davranış olarak yazmak– sadece *içimizde* yazılı olarak *doğan şeyi* yazıya dökebiliriz. Diğer her şey tabiri caizse komik ve yani çöptür. Başka bir deyişle silinmesi gereken bir şeydir."[11]

Sıkça kendi kendini teşhis etme aracı olmasına ek olarak günlük, *aynı zamanda* Wittgenstein'ın külliyatının bir parçası olan bir yazı biçimidir; bu paragraf herhangi bir niyetin belirli bir ifade biçimiyle iletilmesine yönelik kesin bir muhakeme içerir: Anlamını söylemek isteyebileceğimiz ve onu söylemek için kullandığımız araçlara tabi olmayan ve koşullanmamış, *içimizde* bu biçimde *doğmamış* hiçbir şey yoktur; öyle ki, önünde görüleni ve işitileni sadece *bir araç* (bir tür *tali* araç) olarak gören bir şey olduğunu düşünmek, "gülünç" ya da "uygunsuz" mertebesindendir, bir başka deyişle, bu sorular hakkında Wittgenstein'ın ve bazı çağdaşlarının duruşlarına mümkün olduğunca yakın kalmak istiyorsak, bir etik hata düzenine ilişkindir.[12]

Mimari yapıt başarılı olmadığında ya da sıradan olduğunda, yani aslında olmadığında, bu başarısızlığı, bize görmemiz veya

---

10 *Felsefi Soruşturmalar*, §523. Paragrafın tam metni şöyledir: "'Resmin bana kendini anlatır' demek istiyorum. Yani bana bir şey anlatıyor olması kendi yapısından, *kendi* biçim ve renklerinden oluşur. ('bu müzik teması bana kendini anlatıyor' ne demek olurdu?)" Müzik konusunda Wittgenstein burada çekingen görünse de başka bir yerde sorusunu daha olumlu yanıtlar: "Bazen müziğin bize aktardığı şeyin sevinç, melankoli, zafer vb duygular olduğu söylenir ve bu açıklamada bize itici gelen şey, müziğin bizde bir dizi duyguyu üretmeyi amaçlayan bir araç olduğunu söylüyor gibi görünmesidir. Ve bundan da müzik yerine bu tür duyguları üretecek başka herhangi bir aracın işimizi göreceği sonucuna varabiliriz. –Böyle bir açıklamaya karşı, şöyle cevap vermek isteriz: 'Müzik bize kendisini aktarır!'" (*Mavi Kitap, Kahverengi Kitap* [*Das Blaue Buch. Eine Philosophische Betrachtung (Das Braune Buch)*], çev. Doğan Şahiner, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2007 s.199.)

11 *Carnets de Cambridge et de Skjolden*, çev. Jean-Pierre Cometti, P.U.F, Paris, s.38, 1930-1932 yıllarının notu.

12 Belki de diğer alanlar dışında Karl Kraus ile olan ilişkisinin en açık olduğu yer burasıdır; her ifade eylemini, kendini süslemeye çalıştığı süslere göre değil, gerçek kaynağına göre ele alma ortak arzusudur.

içinde oturmamız için sunulanın arkasında bulunabilecek bir ifade mekanizması sürçmesine ya da teklemesine benzetmenin hiçbir anlamı yoktur. Wittgenstein, *Kültür ve Değer*'de "Mimari," diye yazar, "bir şeyi ölümsüzleştirir ve yüceltir. Öyleyse, (ölümsüzleştirilecek ve) yüceltilecek bir şeyin olmadığı yerde mimari olamaz."[13] Abartılı görünebilecek ancak zevklerin ve değerlerin gerçek tarihine bir duyarlılık açısından anlaşılması gereken bu radikal konum, radikalliği içinde belirleyici bir nokta içerir: Doğrusunu söylemek gerekirse, sanatın temsil edebileceği sanatın dışında hiçbir şey yoktur,[14] çünkü yüceltilecek her şey "yüceltmeyi" hayal ederek görülür ve başka türlü de söylenemez. Kanımca bu, ilk olarak *Tractatus*'ta söylemek ve göstermek arasında yapılan, Wittgenstein'ın daha sonra ifadenin sınırları teması etrafında çeşitli biçimlerde geliştirdiği temel ayrımın yönlerinden biridir: "Dilin sınırı, bir önermeye karşılık gelen (bir önermenin tercümesi olan) olguyu o önermeyi basitçe tekrar etmeden betimlemenin mümkün olmamasında kendini gösterir."[15] Bir süreliğine dönüştüğü mimar, benzersizliği dolayısıyla daha da yoğun bir yatırıma evrilirken ne iyi zevkini ne de adap dediği şeyi ifade etmeye ne de bir şeyler söylemeye çalıştı; o sadece, tabiri caizse, düşündü, düzeltti, tutarlı ve anlamlı bir ev inşa etti.

---

13 *Kültür ve Değer*, s.201.

14 Bunun, dünyadaki nesneleri ve olayları "yeniden üreten" figüratif sanat, özellikle de resim ve heykel için (teknik nedenlerden dolayı farklı olan fotoğraf ve sinema örneklerini bir kenara bırakıyorum) doğru olamayacağını iddia edebiliriz. Bu görüşün varsayımsal savunucusuna basitçe soralım: Yapıtın niteliğini "dışsal" referansa sadakat temelinde mi değerlendiriyoruz? Eğer gerçek hiçbir şeyi temsil etmezse, yapıtta ne eksik olur?

15 *Kültür ve Değer*, s.130. *Philosophische Grammatik*'te [*Felsefi Dilbilgisi*] buna benzer bir dizi ifade bulunabilir: "Anlamın (*die Meinung*) dile dışsal bir şey olduğu söylenebilir; çünkü bir önerme ne anlama geliyorsa, onu söyleyen yine bir önermedir" (*Philosophische Grammatik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1969, I-§3).

Maurice Lagueux

"Wittgenstein Evi"nin Müellifi Kim?[1]

Her ikisi de Adolf Loos'un öğrencisi olan iki mimar Jacques Groag ve Paul Engelmann'ın, Ludwig Wittgenstein'ın kız kardeşi Margaret Stonborough için inşa ettiği evin gerçekleşmesine katkıda bulunduklarını biliyoruz. Burada her birinin bu işteki payını belirlemek söz konusu olmayacaktır. Dikkate değer çalışmalar (Wijdeveld, 1994 ve Leitner, 2000; ayrıca bkz. Leitner, 1973), gerekli tüm ayrıntıları sağlayarak bu evin gerçekleşmesine katkıda bulunan üç çok farklı kişiliğin ilgili rollerini açıkça vurgulamıştır. Bu noktada çok kısa bir hatırlatma ile yetinelim: Groag binanın iyi inşa edilmesini sağladı ve Engelmann, Margaret ile sürekli diyalog halinde, iç mekân planlarının genel düzenini tasarladı, ama Wittgenstein, Engelmann'ın planlarını önemli ölçüde değiştirdi; öne giriş kapısını ve arkaya uzantıyı ekledi, terasları dönüştürdü, her odanın oranlarını sistematik olarak değiştirdi, kapı ve pencerelerin konumunu seçti ve iç ve dış mekânlar arasındaki ilişkinin ortaya çıkardığı, katlar arası iletişim, ısıtma, kapı çerçevesi vb sorunlara özgün çözümler geliştirdi. Kuşkusuz, her birinin mutlak katkıları konusunda hâlâ bazı belirsizlikler var, ancak bu makale o belirsizlikleri azaltmaya yardımcı olacağını iddia etmiyor.

Bir Binanın Müellifi Hakkında Konuşabilir miyiz?

Yine de "Wittgenstein Evi"nin müellifinin kim olduğunu sormak meşruysa, bunun nedeni, saygın büyüklükteki tüm binaların en az bir *mimarı* olsa bile, bu mimar gerekli yetkinliği mesleki eğitim yoluyla veya şantiyedeki uygulamalarla edindiği meziyetler sayesinde kazanmış olsa da tüm bu yapıların mutlaka bir müellifi yoktur. Şehirlerimizi kaplayan yapıların büyük çoğunluğu, mutlaka adı unutulmuş bir mimarın müdahalesinin sonucudur, fakat her bir yapıya bir yaratıcı atfetmek de oldukça iddialı olur. Bir müellif, tanımı gere-

1 Yazar, Éric Chaput, Jérôme Havenel, David Lachance, François Latraverse, Jean-Michel Leclercq, Gino Lutfy, Céline Poisson ve David Vanderburgh'un yanı sıra "Wittgenstein, l'art, l'architecture" konferansındaki katılımcılara dokümantasyon konusundaki yardımları veya çok faydalı gözlemleri için teşekkür ediyor. Ayrıca SSHRC'ye (Ottawa) finansal desteği için teşekkür ediyor.

ği bir *yapıtın müellifidir;* her yapıyı bir mimari yapıt olarak görmek, tüm düşünce biçimlerimizle çelişir. Aynı şey, müellif [*auteur*][2] kavramının geldiği edebiyat için de geçerlidir, *çünkü edebi yapıt müellifi için mimari yapıt müellifi ne ise, yazar için de mimar odur;* her ikisi de sadece belirli durumlarda sanatsal olarak nitelendirilecek ve bu isme layık yapıtlar üretmesi muhtemel olan pratiklerin uzmanlarıdır. Ancak, Michel Foucault'nun bize hatırlattığı gibi, tüm yazıların bir müellifi olmadığı oldukça açıktır (Foucault, 1969, s.83). Foucault, "özel bir mektubun", "bir sözleşmenin", "sokakta bir duvarda okuduğumuz anonim metnin" müellifinin olmadığını göstererek bunu açıkça belirtmektedir. Hatta bu yazıların genellikle *yapıtların imzalandığı gibi* imzalı olmadığını da ekleyebiliriz: İlk durumda, imza, çoğu zaman, yazının yazıldığı kişiye içeriğiyle ilgili olarak belirli bir başlığa sahip olduğu konusunda güvence vermek yerine, yazının kaynağını belirtmek için oradadır; ikinci durumda, başka bir taraftça dayatılan hükümlere saygı gösterme taahhüdü olarak vardır ve üçüncü durumda, varsayımsal olarak mevcut değildir.

Ancak, burada Foucault'nun fikirlerini anımsatmak, müellif kavramının kendisinin oldukça sorgulanabilir olduğunu bize hatırlatmalıdır. Aslında, "Yazar Nedir?" (1969) başlıklı ünlü konferansında, Foucault bu kavramın anlamını önemli ölçüde göreceleştirir ve ondan kısa bir süre önce Roland Barthes, kısa bir yazıyla "Yazarın Ölümü"nü (1968) bile ilan etmiştir. "Binayı kimin tasarladığı önemli değil; kimin inşa ettiği de..." diyebiliriz, sözlerine postyapısalcı bir *leitmotiv* haline gelecek olan Beckett'tan alıntı yaparak başlayan ve bitiren Foucault'yu yorumlayarak: "Kimin konuştuğu önemli değil..." (Foucault, 1969, s.73, 77, 95). Bu tür bir yorum, edebiyattan ziyade mimarlıkta daha yerinde görünmektedir; bir edebi yapıtla gerçekten ilgilenen herkes kendiliğinden müellifin [yazarın] kim olduğunu sorar, buna karşılık belli bir binaya ilgi gösteren pek çok kişi binanın mimarının kim olduğunu umursamaz. Kısacası, binalarla ilgili olarak kullanılan müellif kavramı, en az üç nedenden ötürü ister edebi ister felsefi olsun yazılı metinlerle ilgili olarak kullanıldığında olduğundan daha sorunlu olabilir:

(I) Bir edebi yapıt asla bağlamından bağımsız değildir; toplumsal ve kuramsal bir evrenin ve tarihsel bir geleneğin parçasıdır, öyle ki

2 *Auteur* sözcüğü Fransızcada hem yazar hem de müellif anlamına gelir. – t.ç.n.

sıklıkla ondan türediği söylenir. "Yazar," der Barthes, "ancak daima önceden var olmuş, asla özgün olmayan bir jesti taklit edebilir; tek gücü yazıları karıştırmaktır [...]" (Barthes, 1968). Ancak bu olgu, mimarlıkta edebiyattan daha güçlü bir biçimde kendini dayatır gibi görünür çünkü mimar bu bağlamda daha az özgürlüğe sahiptir ve algıları geçmişin mimari yapıtları ve çevrelerinde hâkim olan fikirler tarafından biçimlendirilen işverenlerin ihtiyaçlarını karşılamak zorundadır. Bu sebeple Margaret Stonborough, bir sarayın ne olduğuna dair kesin görüşlere sahipti ve bunları mimarlarına dayatmayı biliyordu.

(II) Bir yapıt, kolayca kimliği saptanabilir tek bir müellifin müdahalesinden ortaya çıkma olmayabilir. Oysa bir kitabın el yazması yine de çoğu zaman bir kişi tarafından yazılır; bir mimari proje genellikle birden fazla kişinin müdahil olmasıyla olur. Ortaçağ kadar geriye gitmeden, klasik dönemde mimarların genellikle kendi akıllarından geçen unsurları dahil etmeyi bilip işlerini tamamlayan çeşitli yardımcıları olduğunu ve çağdaş mimarlıkta çoğu zaman bir yapıtın üretiminden sorumlu olanın bir mimarlık firması olduğunu biliyoruz; ancak bir mimarlık firmasında müdahil olan kişilere hangi rollerin verildiği her zaman net değildir, çoğu durumda birbirinden çeşitli katkıların projeden sorumlu firmanın yöneticileri tarafından onaylanması gerekir.

(III) Foucault'nun (1969, s.83-84) bize hatırlattığı gibi, edebiyatta müellifin niteliği, yapıtın (fikri) sahibi ile yakından ilişkiliyse, mimarlıkta işler karmaşıktır çünkü yapıtın mülkiyeti işverene aittir, bu yapıtı istediği gibi değiştirme hakkına sahiptir ve bu durum onun çıkarınadır. Mimarın fikri mülkiyeti yalnızca kendi yarattığı kavramla ilgilidir ve bu anlamda oldukça kuramsal kalır. Böylece yapıt mimarın kontrolünden çıkıp ondan bağımsız hale gelmekle kalmaz –ki bu edebiyatta olduğu gibi mimarlıkta da geçerlidir–, her yapıt alıcıları için birden fazla anlam kazanabilir ve buna ilaveten fiziksel olarak dönüştürülebilir, hatta bu, başlangıçta var olanla çok az bağlantısı kalacak bir noktaya varabilir. Kundmanngasse'nin içi de yeni sahiplerinin ihtiyaçlarını karşılayan çeşitli değişikliklere maruz kaldı ve teraslarının önemini meşrulaştıran bahçeler yıkıldı ve bunların yerini hiç de ilham vermeyen binalar aldı.

Müellifin [Yazarın] Ölümü Efsanesi

Öyleyse, bir binanın ve dolayısıyla Stonborough Sarayı'nın müellifinin kim olduğu sorusunun bir geleceği olmadığını ve mimarlarının kim olduklarını belirlemekle yetinmenin daha iyi olacağını düşünebiliriz. Müellif mefhumuyla ilgili önyargımız, her şeyden önce, bu mefhumun edebiyat ve felsefe kuramındaki kötü ününden kaynaklanmaktadır. Ayrıca, bu "yazarın ölümü" fikrinin, onu oluşturanların müritleri tarafından neredeyse bilinçli olarak sürdürülen bir efsane olduğu ortaya çıkmıştır; mimarlıkta müellif kavramının ortaya çıkardığı sorunları meşru bir biçimde inceleyebilir ve Kundmanngasse gibi binaların müelliflerinin kim olduğunu yeniden sorabiliriz.

Müellif kavramı etrafındaki tartışmaların tüm ayrıntılarını analiz etmenin yeri burası değil, ancak birkaç değerlendirme, müellif kavramının unutulmaya yüz tutması gerektiğini söyleyen postyapısalcı fikirle bağlantılı olan mitten gerçekten nasıl söz edebileceğimizi anlamamıza izin verir. İlk olarak, yazarı "öldürmeyi" başarmak için, kendisine yöneltilebilecek iddiaların darbesi altında hızla yok olması muhtemel bir yazarı sıfırdan inşa ederek işimizi kolaylaştırmanın gerekli olduğu açıkça hissedilir. Barthes'ın ölümünü ilan ettiği "Yazar" (her zaman büyük Y ile anılır), sözcüğün tam olarak teolojik anlamında bir yaratıcı olarak, yapıtını *ex nihilo* tasarlayan bir varlıktır ve yapıtı üzerinde bir tür sınırsız kontrol uygulamaya devam edecektir. Ama bu, Barthes'ın alaya aldığı bir yazar anlayışıdır: "Bir metin, bir biçimde teolojik (ki bu Yazar-Tanrı'nın mesajı olurdu) tek bir anlam yayan, bir dizi sözcükten oluşmaz" (Barthes, 1968, s.65). Kısacası, ampirik varlığını belli bir sebepten inkâr edebildiğimiz müellif, ilk önce sıfırdan yaratılmış bir yapıtın kaderi üzerinde mutlak güç atfedilen bir Tanrı özelliğinde teolojik olarak tasvir edilmiş bir müelliftir (ayrıca bkz. Foucault, 1969, s.80). Bu, Sean Burke'ün (1992) *The Death & Return of the Author* adlı kitabında "Yazar'ın ölümü"nün tamamen "Tanrı'nın ölümü"ne öykünme olduğunu hatırlatarak ikna edici bir biçimde analiz ettiği bir noktadır ve bir yazarın veya sanatçının müellif sayılabilmesi için neden bu tür teolojik niteliklere sahip olması gerektiğini ısrarla sormuştur (özellikle bkz. s.22-27). Gerçekten de bir müellifin "yaratıcı" olarak nitelendirilmesinin tamamen mecazi olduğunu neden kabul etmeyelim, çünkü herhangi bir yapıt ister istemez bir gelenekten ve sosyal çevreden alınan unsurlardan oluşur

ve bu unsurlar olmadan bu yapıt anlaşılamaz ve en basit ifadeyle görmezden gelinir. Aslında müellif, gerçeği söylemek gerekirse bir şey yaratmaz, ancak yine de onu sık sık yaratıcı diye niteliyorsak, bunun nedeni, ait olduğu entelektüel dünyada müdahalesinin yeni ve belirleyici bir etki yaratmasındandır. Bir şeyleri özgün bir biçimde sunması, yapıtının alıcılarına onsuz bilemeyecekleri olağandışı bir deneyim sunar. En yenilikçi binalar karşısında bazı mimarlık kuramcıları binayı tasarlamanın nispeten yeni bir yolunun biçimlendiğini belirtmek için *statement*'tan bahsederler, ancak yine de mimarlık tarihindeki özgünlüğüyle kendisini kabul ettiren bu yapıtın "türediği" kaynakları çeşitli öncüllerde belirlemeye çalışırlar.

Barthes, "modern yazıcı [*scripteur*] metniyle aynı anda doğar" (s.64) diye ilan ederek ve bu nedenle yazarın hiçbir biçimde yazısından önce gelmediğini ortaya atarak yazarın rolünü azaltmak istiyorsa da herkesin kabul ettiği bir durumu, yani bir yapıtın yazarının ancak onu üreterek onun yazarı haline geldiğini gereksiz yere indirgemeci terimlerle ifade eder. Müellif, yapıtın kâğıt üzerinde veya bir binada gerçekleştirilmesinden önce nasıl olacağı konusunda tam olarak *net* bir fikre sahip olamaz. Kız kardeşinin evi hakkındaki fikrini sürekli revize eden, üç santimetre yükseltmek için "tamamlanmış" olduğuna inanılan bir tavanı yeniden yapma noktasına gelen Wittgenstein, buna açıkça tanıklık edebilirdi (bkz. Leitner, 1973, s.21 ve 30 ve Leitner, 2000, s.84). Ama neden bir yazar veya sanatçı, yapıtının müellifi olarak kabul edilebilmesi için, yapıtının ne olacağının önsezisi gibi bir ilahi niteliğe sahip olmalıdır? Her ne olursa olsun, böyle bir önseziden yararlanmamanın müellif statüsünü olumsuz etkilediği kabul edilse bile, mimar, varsayılan bu eksiklikten yazara göre daha az zarar görür çünkü mimar, çoğu durumda, inşa ettiği yapıtın pek çok açıdan planladığından farklı olduğunu kabul ederken, en azından binasının planlarını çizebildiğini ve dolayısıyla binayı yapmadan önce oldukça net bir biçimde tasarladığını söyleyerek böbürlenebilir.

Bir müellifin hiçbir durumda bir tanrısallığın vücut bulmuş hali olmadığını kabul etmeye istekliysek, bu isme layık bir yapıtın genellikle onu mümkün kılan çeşitli müdahillerin mutlu bir işbirliğinin meyvesi olduğunu kabul etmekte hiçbir zorluk çekmeyiz. Bununla birlikte, üretimine katkıda bulunan herkesin ortak müellif olarak görülemeyeceğini de kabul etmeliyiz: Bir edebi yapıtın yazı-

cıları, arşivcileri, gözden geçirenleri ve editörleri, katkıları söz konusu yapıtın üretimi için elzem olsa bile ortak yazar değildir. Benzer biçimde, mimarlıkta, Frank Gehry veya Tadao Ando gibi mimarlar, pek çok işbirlikçinin önemli katkılarına rağmen, tartışmasız biçimde kendi izlerini bırakmayı başardıkları yapıtların müellifleridirler. Döneme, ele alınan alanlara ve diğer çeşitli koşullara bağlı olarak müellife atfedilen rolün tek bir kişi veya bir grup işbirlikçi tarafından yerine getirilmiş olabileceği doğrudur. Foucault, yazara tanınan yerin zaman içinde değiştiğini açıkça gösterir (Foucault, 1969, s.84-85), ancak bunu yaparken bir yapıt ile müellifi (bireysel veya kolektif) arasında ayrıcalıklı bir ilişki olduğu gerçeğini hiçbir biçimde inkâr etmez (Foucault, 1969, s.84-85). Dahası, konferansının sonunda kendisine yöneltilen bir soruda, insanların kendisinin yazarın var olmadığını savunduğunu düşünmüş olmalarına, hatta onun, insanı ya da özneyi basit bir işleve indirgediğine inanmalarına şaşırır (Foucault, 1969, s.100 ve 102).

Aslında Foucault, yazarın varlığını inkâr etmek şöyle dursun, yazarın önemini ve müdahalesinin kapsamını önemli ölçüde –ve bence gereksiz yere– genişletir. Yazar kavramının anlamını, bir geleneğin yazarı ve bir bilimsel disiplinin yazarından söz edecek kadar genişletmekten çekinmez. Freud ve Marx onun gözünde yalnızca yazılarının müellifleri değil, başlattıkları söylemselliğin de müellifleridir (s.89-91). Bu bakış açısı, tıpkı yazara teolojik nitelikler atfeden görüş gibi, müellif kavramını dağıtır; müellif (başka işbirlikçiler olsa bile), ancak doğrudan ürettiği yapıtla olan ilişkisiyle somut bir anlam kazanır, yapıtın teşvik ettiği veya mümkün kıldığı çalışmalarla sürdürebileceği ilişkiyle değil.

Nihayetinde, eğer müellif kavramı, Foucault'nun gösterdiği gibi (s.83-84), belirli bir mülkiyet biçimiyle ilişkilendirilirse bu, yalnızca bir fikri mülkiyet ve bir tür ahlaki sorumluluk sorunu olabilir. Müellif, yapıtının temelinde yer alan fikir üzerinde hak iddia edebilecek ve gerektiğinde bu fikre atfedilen kötülüklerden sorumlu tutulabilecek kişidir. *Kısacası müellif, belirli bir bağlamda sorumlu müdahalesi genellikle kişiliğinin belirli yönlerini yansıtırken alıcılarına sunduğu deneyim olanaklarını genişletme etkisine de sahip bir yapıta sebep olan (bireysel veya kolektif) kişidir; söz konusu yapıt mimari bir yapıt olabileceği gibi edebiyatla, resimle, heykelle veya başka bir dalla ilgili bir yapıt da olabilir.*

Mimarlıkta İmza ve Telif Hakkı

Mimarlar bunu uzun zamandan beri anlamış ve filanca bir yapının müellifi olma iddialarını edebiyatçılar kadar savunmuşlardır. Hatta bu binalardan bazıları, tıpkı yazarların kendilerini imzaladıkları yapıtların müellifi olarak görmeleri gibi, haklı veya haksız, kendilerini müellif sayan mimarlarının imzalarını harfiyen teşhir eder.[3] Ancak mimarlıkta bu durum, yirminci yüzyılın başlarına özgü ve özellikle Paris, Nancy veya Brüksel'deki Art Nouveau[4] meraklıları tarafından beğenilen basit bir moda olduğu izlenimi uyandıracak kadar istisnai bir durumdur. Ancak bu olgunun daha yakın tarihli örneklerini aktarabiliriz;[5] hiç şüphesiz o imzayı hak eden bazı binalarına *Modulor* ile ilişkili sembolleri kazıyan Le Corbusier'den bahsetmiyoruz bile. Hatta çeşitli zamanlarda birçok mimarın –yalnızca üsluplarının benzersizliğiyle ya da kendine has cüretleriyle– kendilerini yapıtlarının tartışılmaz müellifleri olarak saydıkları gerçeğinden de söz edilebiliriz. Aslında, Giulio Romano'nun tavizsiz tavrının izlerini cüretkâr bir biçimde kaydettiği Mantua'daki Palazzo Te'nin müellifi unvanına ya da harika olduğu kadar kendine has kişiliğinin izlerini de katbekat yansıttığı San Carlo alle Quattro Fontane Kilisesi'ni daracık ve uygun olmayan bir alana yerleştirmeyi gururla başaran müellif Borromini'nin unvanına karşı çıkmayı hayal etmek zordur.

---

3 Mimari yapıtların imzası sorunu, görünüşe göre hak ettiği ilgiyi görmemiştir. Yine de mimarlık tarihçisi Hélène Lipstadt tarafından 1990'ların başında Montréal Üniversitesi'nde sunulan bir konferansta (herhangi bir yazılı metin bırakmamış gibi görünüyor) ele alınmıştır.

4 Örneklersek, mimar Henri Tassu'nün 1887'de imzasını attığı Paris'te 6. bölgede, Le Verrier Sokağı 6 numaradaki evden ve mimar Jules Lavirotte'un 1901'de Paris'te Rapp Caddesi 29 numarada gururla inşa ettiği coşkulu apartmandan söz edebiliriz. Yine Paris'te, Saint-Jacques Bulvarı 52 numarada bulunan, mimar A. Sibien'in imzasını gördüğümüz 1903 tarihli yapıdan mimar Émile André ve Paul Charbonnier'nin 1910 yılında girişin yanına imzalarını attıkları Nancy'deki eski Renauld Bankası'ndan, Hector Guimard'ın imzasının bulunduğu Lille'deki Coilliot ev-atölyesinden (1900) biliriz. Brüksel'de, Ixelles semtinde Vilain Sokağı'nda 1902'de mimar Ernest Blérot tarafından inşa edilen ve imzalanan konut, mimar F. Smet-Verhas tarafından 1900 yılında Antwerp'te inşa edilen ve mimarın imzasının bir gemi omurgasının yanında yer aldığı görkemli ev ve Viyana'da Lerchenfelder Sokağı'nda bir sinemaya ev sahipliği yapan, mimar Hans Prutscher'in adını ve 1913 tarihini kazıdığı ilginç apartman bloğu da bu örneklerdendir.

5 Örneğin, Paris'in 16. bölgesindeki Docteur Blanche Sokağı'nda bulunan ve mimar M. Savignac'ın 1924 yılında imzasını attığı oldukça sade yapı; Helsinki'de 1970 yılında tamamlanan ve mimarı Aarne Ervi'nin imzasını taşıyan Töölö Ek Kütüphanesi ve son olarak Paris'in 13. bölgesindeki Tage Sokağı'nda bulunan, duvarlarında mimar Vittorio Mazzucconi'nin imzası okunabilen 1984 tarihli yapı.

Bir mimari yapıtın müellif statüsünün tanınması, birçok örneğini zikretmenin kolay olduğu meşhur tartışmalara yol açmıştır. Sadece, Champs-Élysées Tiyatrosu konusunda Henry Van de Velde, Auguste Perret ve diğer birkaç şahsiyete karşı çıkanı hatırlayalım (bu konuda bkz. Abram, 2004). Her bir kişinin katkısının oldukça net bilindiği, ancak intihal suçlamalarının da kulağa geldiği bu anlaşmazlıkta tartışılan soru, kimin yapıtın müellifi olarak addedileceği ya da daha doğrusu kimin, inşası 20. yüzyıl mimarlık tarihinin en önemli anlarından biri kabul edilen bu tiyatronun gerçekten yenilikçi unsurlarının müellifi olduğuydu.

Ama Margaret Stonborough Sarayı'na geri dönelim. Sarayın inşası her ikisi de Adolf Loos'un öğrencisi olan iki mimarın ve kısmen mühendis olarak aldığı eğitim sayesinde kendini mimar olarak sunabilen bir filozofun müdahaleleri sayesinde mümkün oldu. O zaman şöyle bir soru ortaya çıkıyor: "Bu mimari yapıtın müellifi kim?" Katkısının belirleyici önemine rağmen, Jacques Groag'ı hemen bir kenara bırakalım, çünkü Théâtre des Champs-Élysées'nin inşasını yapmak için Van de Velde'nin planlarını önemli ölçüde değiştirmekten çekinmeyen Auguste Perret'nin aksine, görünüşe göre Groag, iki ortak çalışanı tarafından tasarlanan Stonborough Sarayı'nın dört katını sağlam bir biçimde bir arada tutmak için nispeten iyi bilinen tekniklere –doğrusu memnuniyetsizliğini de sık sık dile getirerek, bkz. Wijdeveld, 1994, s.39– başvurmakla yetindi. Engelmann, yapıtın sahipliğini iddia etme konusunda Van de Velde ve Perret'den çok daha az eğilimli olduğunu göstermeseydi (bkz. Engelmann, F. A. Hayek'e mektup, 16 Şubat 1953, Leitner tarafından alıntılanmıştır, 2000, s.23), binanın planlarını birlikte imzalayan Engelmann ve Wittgenstein'ın unvanları arasında seçim yapmak daha zor olurdu. Elbette Engelmann, Margaret'in gereksinimlerini karşılamak için sık sık değiştirilen eskizlerinin, çoğunlukla bina planlarını oluşturacak olanlarla sonuçlandığını hatırlatmayı önemser ve hatta bu planların daha sonra kesinlikle değiştirilemeyeceğini ekler (Engelmann'dan Thomas Stonborough'a mektup, tarihsiz, Wijdeveld, 1994, s.73). Bununla birlikte, şüphesiz binanın genel konfigürasyonunu düşünüyordu, çünkü mimarlar arasında oldukça nadir görülen bir alçakgönüllülük göstererek, zaten kişisel olmaktan çok Loosçu olan kendi projesinden vazgeçer ve bu genel çerçeve içinde ve Wittgenstein'ın kendi teşebbüsünün tüm

yönlerini muhtelif bakımlardan yeniden elden geçirip son derece kişisel bir proje gerçekleştirmesine izin verir ve sonucu kendisinin ulaşmaya çalıştığının çok ötesine geçtiğini kabul ederek takdirle karşılar (bkz. Engelmann'ın filozof-mimar Wittgenstein'ın diğer kız kardeşi Hermine Wittgenstein'a yazdığı mektup, 1932, Wijdeveld tarafından alıntılanmıştır, 1994, s.98-99). İki adam arasındaki ilişkinin bu özel karakteri, bir mektupta Hermine'nin temin eden ifadesiyle teyit olur: "Engelmann, bu çok daha güçlü kişilik karşısında silikleşmek zorunda kaldı ve ev, Ludwig'in kontrolünde ve ona ait planların değiştirilmiş versiyonuna göre, en küçük ayrıntısına kadar bu biçimde inşa edildi."[6]

Ludwig Wittgenstein ve "Gretl İçin Yaptığı" Ev

Bu bağlamda, "Garnier Operası"ndan konuşurken yaptığımız gibi, genellikle "Wittgenstein Evi" olarak andığımız evin müellifi unvanını "mimar" Wittgenstein'a atfetmek gerekip gerekmediğini görmeden önce, kendimize filozof Wittgenstein'ın bu soru hakkında ne düşündüğünü sorabiliriz. Bu duruma karşı tutumunun belirtilerini esasen mektuplarında ve *Kültür ve Değer*'de bulabiliriz ve bunlar en azından ilk bakışta biraz belirsiz görünürler. Bir yanda yapımının her aşamasına getirdiği, çoğu zaman "çılgın" olarak nitelendirilen dikkat ve doğru oranın[7] ne olduğuna dair iç sesine dayanarak her bir oranı belirlemek için gösterdiği özen, bu yapıtın onun kişiliği aracılığıyla ifade edildiğini, bu yapıtın onun için kişiliğinden ayrılamaz olduğu gerçeğini gösterir. Weber firmasına bu tip bir binanın gerektirdiği titizlik ve düzeltme gerekleri için yaptıkları mükemmel çalışmaları ve kendilerini müsait kılarak ona "kendi" binasını[8] gerçekleştirme olanağı sağladıkları için teşekkür mektubu yazmayı kendine görev edindiğinde bu sorumlu bir

6 Bkz. Leitner, 1973, s.20 ve 29; Cometti tarafından alıntılanan metin, 1998, s.17; burada, *R. Rhees, Recollections of Wittgenstein, Oxford, Oxford University Press, 1981*'e atıfta bulunan ve dahası, gerçeklerin bu versiyonunun Gunther Gebauer tarafından doğrulandığını garanti eden Cometti'nin Fransızca çevirisini kullanıyorum.

7 *Dersler ve Söyleşiler*'de kaydedilen düşüncelerinde Wittgenstein, oranların yetersizliğinden kaynaklanan bir tür içgüdüsel hoşnutsuzluk adına "daha yüksek" veya "daha alçak" olması gerektiğini söylediğimiz kapı veya pencere örneğini kullanarak gerçek bir oran duygusunu neyin karakterize ettiğini analiz eder (bkz. Wittgenstein, 2015, I, §23 ve II, §7, §9, §10, §11, §13, §14, §15 ve §40).

8 Weber firmasına 1928 tarihli mektup, Leitner, 1973, s.122, 128; ayrıca Wijdeveld tarafından alıntılanmıştır, 1994, s.45.

müellifin tavrıdır. Ayrıca, "Gretl için yaptığı" evden söz ederken önemli bir yapıta imza atan müellifin haklı gururuyla karşı karşıya olduğumuzu görürüz. Aynı biçimde, arkadaşı John Maynard Keynes'e erkenden evin fotoğraflarını gönderip onun evin "sadeliğinden hoşnutsuz olmamasını" umduğunda bu gurur mimari yapıtın müellifinin endişeli gururudur (Keynes'e mektup, 1928 tarihli, Wijdeveld tarafından alıntılanmıştır, 1994, s.45). Açıkça, orada bir onay bulmayı umuyordu, tıpkı cüretkâr metinlerin pek çok yazarının, taslaklarını tamamlar tamamlanmaz bir arkadaşının eleştirel yargısına sunma eğiliminde olması ve beklenen tasvipten gelecek avunmayı sessizce ummaması gibi.

Öte yandan, "Gretl için yaptığı" evi inşa etmedeki rolünü tartışırken, ev, kültür meselelerinde incelik, görgü ve anlayışla ilişkilendirdiği niteliklerin ürünüyse de evin "büyük sanat"ın alametifarikası olan, başlangıçtan gelen ve vahşi olan yaşam ve sağlıktan yoksun olduğunun altını çizmeyi önemli bulur (Wittgenstein, 2020, s.165). Hatta girişiminin gerçekten özgün olup olmadığı konusunda oldukça şüpheci görünür. 1947'de, kendine şunu sorar: Belki sadece zevkli biridir, özgünlükten yoksundur; oysaki derin samimiyetinde onu özgünlüğe giden yola koyan bir şey görmüş gibidir (Wittgenstein, 2020, s.194). Hatta, mimari katkısını basit bir "yeniden üretim" olarak sunacak kadar ileri gider, çünkü bu katkı eski bir üslubun yeni bir dile ya da daha iyisi, yeni bir *tempoya* tercümesine indirgenebilir, dönemin zevkine ait olmadan dönemine uygun düşmesi en temel meziyetidir. Ancak 1931'de bile felsefede de "yalnızca yeniden-üretici" biri olduğunu düşünür; o, başkalarının düşüncelerini ele almış ve onları izah etmekle yetinmiştir (Wittgenstein, 2020, s.134). Bununla birlikte, bu son düşünce, Yahudi dünyası hakkındaki düşünceler çerçevesinde yer alıp Wittgenstein'ın biraz tuhaf kaçan bir ifadeyi desteklemesine yol açar; "En büyük Yahudi düşünür bile yetenekli olmanın ötesine geçmez. (Örneğin kendim.)" (Wittgenstein, 2020, s.134). Burada, aşırı ve beklenmedik bir tür kendini kırbaçlama halini oluşturan bu ifadelerin bağlamını yorumlamaya çalışmayacağım. Bununla birlikte, insanlığın en büyük dehalarının çoğunun Yahudi olduğunu gözlemlediğimizde ve *Tractatus*'un daha yazılırken dünyanın en ünlü düşünürlerinin bazılarında uyandırdığı coşkulu tepkileri hatırladığımızda, Wittgenstein'ı, dehasını inkâr etmeye çalıştığı "büyük" düşünürler arasına

katan benzersiz bir alçakgönüllük taşıyan bu özeleştirinin kapsamını en aza indirgemekten kendimizi alamayız.

Bu beklenmedik özeleştiriye atfedilmesi gereken kapsamı veya özeleştirinin manasını daha iyi anlamak için, Wittgenstein'ın özgünlüğünü, tohumun kendisinden çok tohumun filizlenmesini sağlayan toprağın verimliliğiyle karşılaştırdığı 1939-40 tarihli başka bir notu ele almak uygun görünür (Wittgenstein, 2020, s.164). Tezini güçlendirmek için, kendi özgünlüğünü, Breuer tarafından ekilen bir tohumu mutlu bir biçimde filizlendirmek gibi temel bir meziyete sahip olan Freud'unkiyle karşılaştırır. Tarımdan ilham alan bu karşılaştırması ışığında, Wittgenstein'ın, Barthes'ın geçerliliğine itiraz etmeden önce bu kavram üzerinde fikir birliğine varılmasını uygun gördüğü, herhangi bir gelenekten bağımsız bir özne olarak algılanan efsanevi yaratıcı anlamında Stonborough Sarayı'nın "Müellifi" olarak görülmeyi kabul etmeyeceği oldukça barizdir. Kendini Stonborough Sarayı'nın yaratıcı öznesi olarak nasıl sunabilirdi ki? O, dünyada etken olan bir özneyi[9] "gözümüzde canlandıramayacağımızı" addetmiş ve dünyanın yaratılışını açıklamak için bir yaratıcıya başvurma olgusunun "bir anlamda" "hiçbir şeyi açıklamadığını" iddia etmişti (bkz. Soulez, 1997, s.39). Bununla birlikte, yukarıda önerdiğim, bana daha makul gelen anlamda, Engelmann'ın kendisinin de Adolf Loos'tan alıp çekinerek bıraktığı tohumu müdahaleleriyle filizlendirip son derece özgün bir biçimde dönüştürebildiği ölçüde Wittgenstein'ın kendini "Gretl için yaptığı" evin müellifi olarak kabul edeceğine hiç kuşku yoktur.

Bu bağlamda, bu çalışmaya adını veren sorunun cevabı artık nettir. Bu yapının gerçekleşmesinde üç mimarın katkısı vardır, aralarından sadece Wittgenstein'ın bu yapının müellifi olduğu söylenebilir. Bu evi, klasik bir tasarımı kesinlikle modern bir işçilikle birleştiren ve kullanıcılarına ve hatta ziyaretçilerine 20. yüzyılda özgün bir konağın veya tercih meselesi olarak Viyana usulü özgün bir sarayın ne olabileceğine dair yepyeni bir deneyim sunan eşi benzeri olmayan bir bina haline dönüştüren onun katkısıdır. Ama tam da Wittgenstein, "Wittgenstein Evi"nin müellifi olduğu için, bu çalışmanın hem kusurları hem de nitelikleri açısından tek başına "sorumlu" tutulması gereken kişi de kendisidir; soğuk atmosferi ve aşırı sadeliği sebebiyle yuva sıcaklığı konusunda tamamen farklı

9 Bkz. *Tractatus* 5.5421, 5.631, 5.632, 5.633; ancak bu noktadaki düşüncesini açıklığa kavuşturmak için 5.641'e de bakınız.

bir anlayışa sahip olan ve ziyaretçileri rahatsız edebilecek bu binanın sebep olduğu sitemler ve eleştiriler de direkt ona yöneltilir.[10] Olumsuz eleştirilere maruz kalan pek çok önemli yapıt örneğinde olduğu gibi, Wittgenstein'ın evi de eleştirilerden muaf değildir ancak bunlar onu daha az *mimari bir yapıt* yapmaz. Müellif olmak, aynı zamanda, hatırlattığımız gibi, kavramın ve yapıtı oluşturan ayrıntıların –tanımı gereği ayrıntılar olmadan müellif de olmaz– tüm sorumluluğunu üstlenmektir.

Ünlü Filozoflar Arasında Başka Mimarlar Var mı?

Yazıyı bitirirken, önemli bir filozof tarafından yapılan bu belirleyici mimari müdahalenin felsefe tarihinde ne kadar istisnai olarak kabul edilebileceğini sormak ilginç olabilir. Önemli bir mimari yapıtın müellifi olduğu söylenebilecek büyük bir üne sahip tek filozof Wittgenstein mı? Elbette burada ele alınamayacak kadar ilkel bir "mimarlık" ile yetinen Diyojen'i, yalınlığı Le Corbusier dahil ünlü mimarlara ilham vermiş olsa da,[11] Le Corbusier onun efsanevi fıçısında "evin en ilkel hücresi"ni görmüş olsa da es geçebiliriz (Le Corbusier, 1925, s.72). Öte yandan, en az iki kez (bkz., örneğin, FVPH 1984, s.38 ve VCL 1999, s.34),[12] Ferney Şatosu'nun mimarı olmakla övünen Voltaire'i ve Pensilvanya'da satın alıp hayatının son dönemini geçirdiği ve ismini Arisbe koyduğu eve çeşitli vesilelerle hatırı sayılır boyutlarda eklemeler yapan Charles Sanders Peirce'ı düşünebiliriz.

Voltaire'in mimari müdahalesine ilişkin belgeler, ne yazık ki Wittgenstein'ın girişimine ilişkin belgelerden çok daha sınırlı ve muğlaktır.[13] Mevcutta olan yetersiz bilgi, Sage de Ferney'nin katkısının tam olarak ne olduğu hakkında kesin bir fikir edinmemizi engeller.

---

10 Wittgenstein'ın evini eleştirenler, evin soğukluğunu ve aşırı sadeliğini vurgulamışlardır; bu görüşlerini desteklemek için de Hermine Wittgenstein'ın *Familienerinnerungen*'da [*Aile Hatıraları*] yer alan ve "tanrılar için yapılmış" bu eve duyduğu hayranlığa rağmen içinde yaşamayı ne isteyeceğini ne de yaşayabileceğini, çünkü bu "eve dönüşmüş mantığın" kendisine saldırıyormuş gibi hissettiğini söylediği pasajı sık sık hatırlatmışlardır (pasajın özgünü için bkz. Leitner, 1973, s.23 ve 32). Bu ev ile Adolf Loos'un aynı dönemde Prag'da inşa etmekte olduğu Villa Müller arasında öğretici bir karşılaştırma yapan Bruno Queysanne, *Familienerinnerungen*'daki bu bölüme atıfta bulunarak (Queysanne, 1997, s.190), Wittgenstein'ın evine yöneltilebilecek çeşitli eleştirileri gösterir.

11 Bu konuda bkz. Wigley, 1995, s.18, 21 ve özellikle s.115.

12 Burada adı geçen iki yapıtın yazarları belirtilmediği için, yazar adlarını FVPH ve VCL başlıklarından alınan kısaltmalarla değiştirmeyi tercih ettim.

13 FVPH 1984 ve VCL 1999 tek yararlı monografiler gibi görünmektedir ve Voltaire'in işinin mimari yönüne yalnızca birkaç sayfa ayırmışlardır.

İnşaat sırasında Voltaire, bir mimara ödeme yapmaya devam edecek kaynaklar kesildiğinde, iç tasarımın bir kısmını devralır (FVPH 1984, s.38), ancak sekreteri Wagnière'in ifadesi, planların, kimliği üzerine varsayımların sürdüğü Cenevreli bir mimar tarafından hazırlandığını gösterir (bkz. FVPH 1984, s.37 ve VCL 1999, s.27-28). Voltaire, en azından Ferney'nin yöneticisi olduğu için, şatosunun inşasında, Margaret'in Stonborough Sarayı'nda oynadığı, kesinlikle göz ardı edilemez rolle karşılaştırılabilir bir rol oynamış gibi görünür. Aynı zamanda bazı iç mekân planları da çizdiğine şüphe yoktur, üstelik bu planlar zamanın bazı metinlerinde "bir şairde mazur görülebilecek bir dikkat dağınıklığına" atfedilerek vurgulanan talihsiz bir hataya yol açmıştır (FVPH 1984, s.38). Kısacası, bu şatonun tanzim edilmesine bakarak, ona Wittgenstein'da kabul ettiğimizle karşılaştırılabilir bir rol atfedilebileceği şüpheli görünür. Ne olursa olsun, muazzam tarihsel önemine rağmen, yapım planları "o dönem Cenevre bölgesinde inşa edilen bir grup başka konutun" planlarına benzeyen Ferney Şatosu'na (FVPH 1984), mimarlık tarihinde Kundmanngasse'deki eve atfedilenle karşılaştırılabilir bir yer kazandıracak önem ve özgünlüğe sahip bir mimari katkı sunmaz.

Peirce'a gelince, Pensilvanya'da satın aldığı devasa arazideki mütevazı evi önemli ölçüde genişletmeyi ve tamamen yenilemeyi kendine görev edindi. Burada yine bu filozofun mimari katkısını değerlendirmek için çok az belgemiz var.[14] Boyutlarını etkileyici bir biçimde yükseltmek üzere eve kademeli olarak kattığı tüm bu eklemelerin planlarını kendisinin tasarladığına şüphe yok. Bu sırada bunlar, dönemin Amerikan evlerinin karakteristik tarzını yenilemeyi pek amaçlamayan ve daha ziyade, ilk evin karşılayamadığı –bir felsefi çalışmalar merkezine ev sahipliği yapmak gibi gerçekleştirilmemiş projeler de dahil olmak üzere– ihtiyaçları karşılayan genişletmeler ve iyileştirmelerdi. Wittgenstein'ın kız kardeşiyle beraber inşa ettiği evde olduğu gibi, deneyimin kendisi için gerçekleştirilmiş bir mimari deney olarak sıfırdan bir bina inşa etme meselesi

14 Peirce'ın girişiminden söz ettiği iddia edilen mektuplar neredeyse erişilemez olduğu için, sadece, projeyi anlatan Brent'in (1993) 189-192. sayfalarını –projenin mimari yönüne çok az odaklanmıştır– ve *Writings of Charles S. Peirce*'ın altıncı cildinin XLVI ve XLVII. sayfalarında yer alan birkaç pasajı (evin gelecekteki dönüşümünden ziyade satın alınmasıyla ilgili) referans alabiliriz. Bu son kitapta sırasıyla 1888, 1892, 1909 ve 1914 yıllarına karşılık gelen ve bu dönüşümlerin önemini takdir etmemizi sağlayan yapının dört farklı yükseltme öyküsünü buluruz. Bu referansları bana gösteren David Lachance'a teşekkür ederim.

olmadığı açıktı. Peirce'ın mimari çalışmalarını çok ciddiye aldığı, evini genişlettiği sırada, çeşitli bilimlerin felsefeye katkılarına ilişkin görüşlerini açıkladığı özellikle önemli bir makalesinde bir dizi mimari metafordan bolca ve ustaca faydalandığı doğrudur (Peirce, 1891). Bununla birlikte, bu biraz anekdot niteliğindeki ayrıntı, bu deneyimin Peirce'ın tüm entelektüel yaklaşımını açıkça etkilemiş göründüğü gerçeğine kanıt niteliğindeyse de tabii ki bu filozofun mimarlık çalışmalarının bir biçimde gerçekten özgün bir mimari fikri somutlaştırdığı sonucuna varmamıza sebep olmaz.[15]

Tanınmış seleflerinin bu alandaki deneyimlerinin önemini küçümsemek istemeden, Wittgenstein'ın girişiminin tamamen istisnai karakterinin altını çizmek meşru görünür; bildiğimiz hatırı sayılır etkiyi yapacak olan felsefi yapıt onda filizlenirken bile, mimarlık mesleğini, herhangi bir muğlaklığa yer bırakmadan *müellif* olarak adlandırabilecek kadar sahiplendi; mimari yapıtı takdir edilse de edilmese de mimarlık tarihinde gelenek ve yeniliğin bu yapıtta uzlaştırılması hali bir *statement* olarak kabul edilir.[16]

Bu yapıtın 20. yüzyılın[17] mimari manzarasını biçimlendiren mimari eğilimler üzerinde çok az etkisi olduğu doğrudur, ancak ortaya attığı sorular ve sağladığı özgün yanıtlar aracılığıyla hem mimarların hem de filozofların düşüncelerini beslemeye devam edecektir.

---

15 Evin pek çok fotoğrafı internette bulunabilir, ancak bunlara eşlik eden yorumlar genellikle evin Peirce'ın kendisi tarafından genişletildiği gerçeğinden bahsetmekle yetinir ve bunun yerine Peirce'ın hayatını, felsefi fikirlerini ve göstergebilimini sunmaya veya tartışmaya öncelik verir.

16 Bu bağlamda, Viyana şehrinin (mimarlıkta uzmanlaşmış) en önemli rehberlerinin, Wittgenstein'ın evine, tarihsel öneminden ziyade kendine özgü mimari özellikleri üzerinde ısrar ederek gururla yer verdiklerini gözlemlemek ilginç olabilir, bkz. A. Sarnitz ve R. Hanisch, *Architecture in Vienna*, Springer-Verlag, Viyana 1998, s.151; *Architecture in Vienna, 350 key buildings*, ed. Johann Georg Gsteu vd., Georg Prachner verlag, Viyana 1988, s.159; ayrıca Léon de Coster ve François Nizet, *16 Promenades dans Vienne*, Casterman, Paris 1992, s.309.

17 Wittgenstein'ın aksine, çok mütevazı bir yapıya ve çok sınırlı bir bütçeye bağlı kalmak zorunda olmasına rağmen, Gerrit Rietveld 1924'te Utrecht'te Schröder Evi'ni inşa ederken alışılmadık bir teknik ve estetik yaratıcılık sergilemiştir. Benzer biçimde, Pierre Chareau, 1931'de Paris'te inşa ettiği Doktor Dalsace'ın "cam evi" için en ustaca teknik çözümlere başvurmuş ve cam bloğa estetik bir saygınlık kazandırmayı başarmıştır. Bu açıdan bakıldığında, Wittgenstein'ın mimarlık deneyimini, aynı zamanda benimsedikleri tekniklerin ustalığı ve estetik çözümlerin özgünlüğüyle dikkat çeken bir ev inşa ederek mimarlık tarihinde bir yer edinen, ancak yeniliklerini benimseyip sürdürecek yeni bir mimari hareket doğurmayan, kendi kendini yetiştirmiş bu iki mimarınkiyle karşılaştırmak ilginç olacaktır.

Kaynakça:

Abram, 2004 — Joseph Abram, *Auguste et Gustave Perret, Le Théâtre des Champs- Elysées: La magie du béton armé*, Jean-Michel Place, Paris.

Barthes, 1968 — Roland Barthes, "La mort de l'auteur", *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue,* Seuil, Paris 1984, s.61-67.

Brent, 1993 — Joseph Brent, *Charles Sanders Peirce: A Life*, Indiana University Press, Bloomington.

Burke, 1992 — Sean Burke, "The Death & Return of the Author", *Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Cometti, 1998 — Jean-Pierre Cometti, *La maison de Wittgenstein*, P.U.F., Paris.

Foucault, 1969 — Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?", 22 Şubat 1969 Cumartesi seansı, *La Société française de philosophie* 63. yıl bülteni, n° 3.

FVPH, 1984 — Cercle d'études ferneysiennes, Académie Candide, *Ferney-Voltaire, pages d'histoire,* Gardet Imprimeur-Éditeur, Annecy.

Le Corbusier, 1925 — Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, yeniden basım, Vincent, Fréal & Cie, Paris 1959.

Leitner, 1973 — Bernhard Leitner, *The Architecture of Ludwig Wittgenstein: A Documentation, with Excerpts from the Family Recollections by Hermine Wittgenstein,* Dennis Young tarafından düzenlenen İngilizce baskı, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax.

Leitner, 2000 — Bernhard Leitner, *The Wittgenstein House*, Princeton Architectural Press, New York.

Peirce, 1891 — Charles Sanders Peirce, "The Architecture of Theories", *The Monist*, 1. cilt, 2. sayı, s.161-176.

Peirce, 2000 — Charles Sanders Peirce, *Writings of Charles Sanders Peirce*, 6. cilt, 1886-1890, Indiana University Press, Bloomington ve Indianapolis.

Queysanne, 1997 — Bruno Queysanne, "Wittgenstein versus Loos",

s.177-194, *L'architecture au corps,* ed. Chris Younès, Philippe Nys ve Michel Mangematin, Ousia, Brüksel.

Soulez, 1997 — Antonia Soulez, *Dictées de Wittgenstein à Waismann et pour Schlick. 1. Textes inédits (années 1930),* P.U.F., Paris.

VCL, 1999 — *Voltaire chez lui: Ferney 1758-1778,* Éditions Cabédita, Yens sur Morges.

Wigley, 1995 — Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses, The Fashioning of Modern Architecture,* MIT Press, Cambridge Mass. 2001.

Wijdeveld, 1994 — Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect,* MIT Press/Thames & Hudson, Cambridge Mass./London.

Wittgenstein, 1985 — Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus,* çev. Oruç Aruoba, Bilim Felsefe Sanat Yayınları, İstanbul 1985.

Wittgenstein, 2015 — *Estetik, Ruhbilim, Dinsel İnanç Üzerine Dersler ve Söyleşiler* [*Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*], derl. Cyril Barrett, çev. Muhsin Yılmaz, Sentez Yayıncılık, İstanbul 2015.

Wittgenstein, 2020 — Ludwig Wittgenstein, *Kültür ve Değer* [*Vermischte Bemerkungen/Culture and Value*], çev. Doğan Şahiner, Metis Yayınları, İstanbul 2020,

Mathieu Marion

Metafizik, Üslup ve İfade: Wittgenstein'ın Mimarlığı

Bir kapı tasarlıyorsunuz ve ona bakarak "daha yüksek, daha yüksek, daha yüksek... oh, nihayet" diyorsunuz (Jest) Bu nedir? Bir memnuniyet ifadesi mi?
Ludwig Wittgenstein

Sanatsal etkinlik "hazır bir dil" "kullanmaz", onu ilerlerken "yaratır".
Robin George Collingwood

Wittgenstein, Heidegger hakkında iki vesilede çok kısa birer yorum yapar: 1929'un Aralık ayında Viyana'da Schlick ve Waismann ile yaptığı bir görüşme sırasında [*WCV*, 38-39] ve Waismann için yazılan bir dikte sırasında, muhtemelen Aralık 1932'de [*D*, 35-39]. Her iki durumda da Wittgenstein kaynaklarını belirtmez, ancak görünen odur ki referans olarak sadece Heidegger'in metnini, 1929'da yayımlanan "Metafizik Nedir?" başlıklı konferans metnini kullanır [Heidegger, 2022]. Wittgenstein'ın Heidegger'in diğer metinlerini okuduğuna dair hiçbir ipucu yoktur ve bu nedenle de felsefesi hakkında sınırlı bilgiye sahiptir. Bununla birlikte, tespitleri tek başına kendi düşüncesinin anlaşılması için bile, çok öğretici bir metafizik eleştirisi içerir; bu eleştiriyi başlangıç noktası olarak kullanacağım; Heidegger için gerçekten geçerli olup olmadığını kendime sormayacağım çünkü bu, eleştirinin en ilginç olmayan tarafı. Bunu sunduktan ve *Tractatus Logico-Philosophicus*'unda savunulan konumlarla nasıl bağlantılı olduğunu çabucak gösterdikten sonra, ilk bölümde Wittgenstein'ın diktesinde, "Wittgenstein Evi"nin[1] en göze çarpan yönlerinden biri olan süslemelerin tamamen yokluğunu açıklayan, eleştiri ile üslup üzerine düşünceler arasında bir bağlantı kurduğunu göstereceğim. İkinci bölümde, Wittgenstein'ın biraz gösterişli bir biçimde mimari "jest" dediği şey aracılığıyla ifade sorusuna ve evinin oranlarına odaklanarak bu yaklaşımın biricikliğini

1 Burada Wittgenstein'ın kız kardeşi Margaret Stonborough için mimar Paul Engelmann ve Jacques Groag ile birlikte planlarını tasarladığı Viyana'daki Kundmanngasse'deki evi kastediyorum, 1926-1928 yılları arasında "Stonborough Sarayı" olarak da bilinen bir ev. Mimarlığının ve felsefi anlamının analizleri için bkz. Bouveresse, 2000, s.125-137; Cometti, 1998; Gebauer, 1982a; Leitner, 2000, 2004; Wijdeveld, 1993.

aydınlatmaya çalışacağım. Bazı tuzaklardan kaçınarak Wittgenstein'a göre sanat yapıtı ile duyguların ifadesi arasındaki ilişkiyi daha iyi anlamanın yolunu göstermeye çalışacağım.

1. Üslupta Bir Kusur Olarak Metafizik İfade: Heidegger ve Süsleme

> Bunun kötü olduğunu düşünüyordum. Bunun üzerine sanatçılar dediler ki: Bakın, bu kişi sanat düşmanıdır. Ama bunun kötü olduğunu düşünmemin sebebi sanat düşmanı olmam değil, aksine sanatı onu baskılayanlara karşı korumak istediğim içindi.
>
> Adolf Loos

30 Aralık 1929'da Schlick, Waismann ve Wittgenstein arasındaki görüşme, Wittgenstein'ın Heidegger hakkındaki şu tespitiyle başlar:

> Heidegger'in "varlık" ve "kaygı" ile ne demek istediğini kolayca hayal edebiliyorum. İnsanlar dilin sınırlarına gelip çarpma eğilimindeler. Örneğin bir şeyin var olması karşısında hissettiğimiz şaşkınlığı düşünün. Soru biçiminde ifade edilemeyen ve cevap da içermeyen şaşkınlık. Burada söylemek istediğimiz şeyler yalnızca *a priori* anlamsızlık olabilir. Yine de kendimizi dilin sınırlarına atmak için acele ederiz [*WCV*, 38].

Bunu söylerken Wittgenstein kesinlikle Heidegger'e belirli bir saygı duruşunda bulunur, ancak aynı zamanda varlık (*Sein*) ve kaygı (*Angst*) üzerine görüşlerini *Tractatus Logico-Philosophicus*'un son sayfalarında ve bir ay önce katıldığı Cambridge'deki "Etik Üzerine Konferans"ta metafizik eleştirisinin kapsamına giren şeyler olarak tanımlar. Wittgenstein'ın eleştirisinin anlamını tam olarak kavramak için, Henry Sidgwick'in bir ifadesini kullanarak, "kozmik duygular" (*cosmic emotions*), [Clifford 1886, 394] olarak adlandırılabilecek şeyin yani bir bütün olarak algılanan gerçeklik karşısında bireyin kendi konumunu değerlendirdiğinde uyanan duyguların üzerinde biraz durmalıyız.

Wittgenstein, "Etik Üzerine Konferans"ında [*PIII*, 17] bu tür duygular hissettiğini itiraf eder ve bunlardan, insan zihninin "derinden saygı duyduğu" ve "ne pahasına olursa olsun alay etmeyeceği" bir eğilimi olarak söz eder [*PIII*, 19]. Wittgenstein'ın bu tür

duyguları hissetmiş olabileceğine şüphe yok; sadece savaş sırasında[2] ölüm karşısında duyduğu endişeyi düşünmek ya da bunun gibi müzikle ilgili bazı sözlerini tekrar okumak yeterlidir:

> Beethoven kesinlikle gerçekçidir; bununla, müziğinin *tamamen gerçek* olduğunu kastediyorum, yani hayatı *tamamen* olduğu gibi görür ve sonra onu yüceltir. Bu, baştan sona dindir ve hiçbir şekilde dini yazı değildir. Bu nedenle, diğerleri boyun eğerken o gerçek endişeyi teselli etme gücüne sahiptir ve bunu onlarla birlikte yaptığını da söylemeliyiz: Hayır, aslında öyle değil. Güzel bir rüyaya daldırmaz, dünyayı olduğu gibi, kahramanca bir gün ışığında görerek teslim eder [Wittgenstein 1999, 59].

Aksine, Wittgenstein, zihinleri bu tür duygular hissetme kapasitesine sahip olmayanları hor görme eğilimindeydi. Örneğin, aralarında derin kuramsal anlaşmazlıklar olan Frank Ramsey, ona göre "kötü bir zihne" sahipti, ancak "ruhu kötü değildi", çünkü Wittgenstein'a göre müziği takdir etmesi bu tür duygulardan biriydi [Wittgenstein 1999, 30].

"Etik Üzerine Konferans"ında[3] Wittgenstein kozmik duygulardan iki örnekle söz eder: "Dünyanın varlığı beni şaşırtıyor" ve "Güvendeyim, ne olursa olsun hiçbir şey beni etkileyemez" [*PIII,* 15]; ona göre aynı duygular dinsel bir dilde de ifade edilebilir: "Dünyayı Tanrı yarattı" ve "Tanrı'nın ellerinde kendimi güvende hissediyorum" [*PIII,* 16-17]. Bu "dünyanın varlığına duyulan şaşkınlık" tam da "neden hiçlik değil de varlık var?" sorusuyla ifade edilen şeydir ve bunun "Metafizik Nedir?" dersinin [Heidegger 2022, 45] en sonunda karşımıza çıktığını not edelim. Bu şaşkınlık, Wittgenstein'ın *Tractatus*'un 6.45 numaralı önermesinde "mistik" dediği duyguya, yani "dünyanın sınırlı bir bütün olarak algılanmasına" eşdeğerdir.

"Metafiziğin" kökeninde bu duygular ve bunları ifade etme ihtiyacı vardır. Aslında metafizikçi, bu kozmik duyguları, yeter neden ilkesine göre temelleri sağlaması gereken rasyonel bir söylemle bütünleştirmeye çalışır. Wittgenstein'ın açıkça referans ola-

2 Bkz. *Carnet Secrets*'deki anlatım [Wittgenstein 2001].

3 Bu konferansın Türkçe çevirisi için bkz. "Ahlâk Üstüne Bir Konuşma": Ömer Naci Soykan, *Wittgenstein Yaşamı, Felsefesi, Yapıtları,* Bilge Kültür Sanat, İstanbul 2016 içinde, s.367-378. -t.ç.n.

rak gösterdiği Heidegger'in kaygı üzerine tespitlerinin bulunduğu "Metafizik Nedir?" tam olarak bu yöndedir:

> Havf [kaygı] içinde duyulan hiçliğin berrak gecesinde, var olan köklü bir surette ve ilk defa olarak ortaya şu şekilde çıkıyor: Varlık olarak ve hiçlik olmayarak [Heidegger 2022, 47].

Heidegger'de, kaygının bir parçası olduğu *Grundstimmungen* figürü kozmik duyguları da içerir, can sıkıntısı vb de buna dahildir.[4] Ona göre bu hisler, Wittgenstein'ın "sınırlandırılmış dünya" dediği şey karşısındaki durumumuz hakkında bize bir şeyler gösterme gücüne sahiptir. Bu tespitin anlamı açıktır: Kaygı bir şeyi, yani yokluğun değil, varlığın var olduğunu ortaya çıkarır. Daha doğrusu, Heidegger'e göre kaygının, hiçliğin genel olarak varlığın tezahürünü mümkün kılan önkoşul olduğunu açığa çıkarması beklenir. Yine muğlak başka bir deyişle, o varlık ortaya çıkarken hiçlik arka plandadır. 1932'de Waismann'a yazdığı diktede Wittgenstein, "her tarafı sonsuz hiçlik deniziyle çevrili bir varlık adasından" söz ederek bu fikrini resmeder [*D*, 36].

Wittgenstein'ın kozmik duygulara karşı tutumunu metafizik eleştirisinden ayırmalıyız. Ona göre metafizik söylem bu duyguları bozar. 30 Aralık 1929 tarihli toplantıda "gevezelikten" (*Geschwätz*) de söz eder ve Aziz Augustine'den alıntı yaparak tüm bunların "saçmalık" olduğunu ima eder [*WCV*, 39]. Kozmik duygulara yönelik bu saygı ve metafiziği reddetme tutumu esasen, *Tractatus*'unda yakından takip ettiği hocası Russell'ın tavrıdır.[5] Russell için bu duygular "insanın içindeki en iyiye" ilham olur. Russell'a göre, mistiğin dünyaya karşı tutumu övgüye değerdir, ancak metafizikçinin sözde bir tasvir olan "inancı" reddedilmelidir [Russell 1972, 20]. Wittgenstein, eleştirisini Russell'ın eleştirisinden çok daha ileri bir seviyeye taşır ve kitabında "metafizik" ifadelerinin "saçma" olduğu manasına dair bir açıklama geliştirir [*TLP*, 6.54]. 5 Ocak 1930'da Schlick ve Waismann ile yaptığı "Etik Üzerine Konferans" hakkında konuştuğunda, bunu açıkça söyler:

> Dünyanın gerçeği karşısında şaşkınlık. Bunu ifade etmeye yönelik herhangi bir girişim "saçmalığa" yol açar [*WCV*, 65].

4 Bu konu hakkında bkz. [Bollnow 1995].
5 Bu konu hakkında bkz. [McGuiness 1966].

Tractatus'un öğretilerine göre, "tamamen sınırlandırılmış dünya" hakkında bir şey ifade etmek istemek, kişinin olanaksız bir biçimde kendini *sub specie æternitatis*, yani dünyanın dışına, dolayısıyla 5.6 numaralı önermeye göre dilin dışına yerleştirmeyi istemesidir. 30 Aralık 1929 toplantısından alıntılanan pasajda ve aynı zamanda "Etik Üzerine Konferans"ında [*PIII,* 19] "dilin sınırlarına çarpmaktan" söz ederek ifade ettiğidir. Ona göre bu şaşkınlık, "dünyanın var olmadığını hayal edemiyorum" [*PIII,* 15] gibi basit bir nedenden ötürü, dilde –üretilen şey anlamsız olur– ifade edilemez. Gerçekten de *Tractatus*'un dilbilimsel anlamlandırma tezlerine göre, eğer bir önermenin hangi durumda yanlış olduğunu kavrayamazsam, o zaman bu önerme *temel* özelliğini, ya doğru ya da yanlış olabilme özelliğini kaybeder. O zaman telaffuz edilen "önermeler" ya mantık ve matematik önermeleri gibi "anlamsızdır" (*Sinnlos*) ya da saçmadır (*unsinnig*), çünkü mantıksal sözdizimi kurallarını çiğnerler [*TLP,* 3.325, 5.4733 ve 6.54]. Wittgenstein'ın "yaşam sorunları" dediği şeye yanıt bulma girişimleri ve dünyanın varlığı karşısında şaşkın olmak gibi kozmik duygulara dayalı her türlü "metafizik" söylem girişimi bu son kategoriye aittir.

Wittgenstein, akıl yürütmesine şöyle devam eder: "Neden hiçlik değil de varlık var?" gibi bir soruyu veya "muamma"yı anlamlı bir önermeyle yanıtlayamıyorsak, o zaman sorunun kendisi de formüle edilemez [*TLP,* 6.5 ve 6.521]. Kitabın sonundaki sessizlik emri buradan kaynaklanır: Bu sorular karşısında sessiz kalmalı ve bunu başarmak için bunların *kötü sorulmuş sorular* olduğunun farkına varmalıyız. Wittgenstein'ın gözünde bu durum soruları *iptal etme* etkisine sahiptir. Bu nedenle Heidegger, Wittgenstein'a, bu emri çiğneyen ve *ipso facto* saçmalık üreten bir metafizikçi emsali olarak görünür, daha sonra bunu "anlaşılmaz sesler" olarak tanımlayacaktır [*D,* 38]. Dolayısıyla ona göre kozmik duygular hakkında kendimizi ifade etmeyi istemeye yönelik bu doğal eğilimden vazgeçmeliyiz. McTaggart için, bazen vazgeçmenin "kahramanca bir cesaret" gerektirdiğini söyler [Rhees 1984, 82]. Aynı şey, onun zihninde "iyi bir şey" söylemeninin "hiçbir şey söylememek" kadar zor olduğu sanat için de geçerlidir [*KD,* 146].

Bununla birlikte, 30 Aralık 1929'daki toplantının önemi Heidegger metafiziğinin eleştirisinde yatmıyor; bu eleştiri, geçerliliği için Wittgenstein'ın daha sonra bizzat reddettiği *Tractatus* aracını varsa-

yar. Wittgenstein'ın mimarlıkla ilişkisini görmek için, Heidegger ile ilgili ikinci metni, "Endişenin karakteri" başlıklı dikteyi ele almalıyız, çünkü Loos'tan ilham alan üslup üzerine düşüncelerle çok ilginç bir bağlantı kurar. Uzunluğu nedeniyle bu metnin tamamı alıntılanamamaktadır. Wittgenstein'ın yöntemini psikanalizle karşılaştırdığı ilk pasaj –ki ona göre Heidegger gibi bir metafizikçinin tedaviye ihtiyacı olduğunu ima eder– Aralık 1929'daki tartışmasıyla bağlantı kurar:

> Varlık ile hiçlik arasındaki karşıtlıktan ya da (hiçliğe ilişkin olarak) olumsuzlamaya karşı birincil bir şeyden bahseden kişi, inanıyorum ki, her yanı sonsuz bir hiçlik deniziyle çevrili olan bir varlık adasına benzer bir şey düşünür. Bu denize attığımız her şey onun sularında çözülecek, yok olacak. O mevcut, var ve "yok olur" demek bize cazip gelir. Bu anlamda dinlenme de aynı zamanda bir etkinlik olarak tayin edilir. Birine bu karşılaştırmanın doğru olduğunu nasıl gösterirsiniz? Gösteremezsiniz. Ama sapma halinden kurtulursa onun için yapmak istediğimizi yapmış olacağız [*D*, 36].

Akıl yürütme hemen hemen aynıdır: Karşılaştırmanın doğru olup olmadığını göstermek mümkün değilse, o zaman bunun saçma olduğunu göstermek yeterlidir.

Bu tema üzerinden devam eden Wittgenstein, "deyim yerindeyse önemsiz araçların bizi derin felsefi kaygılardan kurtarmasının" tuhaf görünebileceğini belirtir [*D*, 36]. Ona göre bunlar, filozofun yatıştırmaya çalıştığı bir "rahatsızlık duygusu" ile bağlantılıdır. Filozofun iki seçeneği vardır: Ya "kendini dilin sınırlarına atmak" ve anlamsız bir cevap uydurmak ya da bu rahatsızlığın kaynağının dilimizde olduğunu anlamak ve böylece soruyu reddetmek: Buna cevap veremiyoruz, çünkü soru kötü bir biçimde sorulmuş. Sorun çözülür ve bununla birlikte endişe hafifler. Metafizikçi, -bu durumda Heidegger- alternatiflerden ilkini seçer, bunun hakkında Wittgenstein da şöyle bir yorum yapar:

> Bu bakış açısının anlamını açıklığa kavuşturmak için aşağıdaki karşılaştırmayı kullanmak istiyorum: Bağırsak rahatsızlıkları arasında, bir ziyafetin gerektirdiğinden az yemeye alışkın olanın en iyi bildiği şey, tam olarak açlıkla alakalıdır. Bu bağırsak

> rahatsızlıklarından birini yaşarsa ilk tepkisi yemek yemeyi istemek olacaktır, çok yemek yediği için bu rahatsızlığı çekiyor olsa bile. Bu biçimde, belirli ifadeleri daha temel ifadelere indirgeyerek zihnin endişelerini susturmaya alışkınız. Eğer kaygımız, verili bir dil alanındaki dilbilgisi ilişkilerini çevreleyen belirsizlikten kaynaklanıyorsa, o zaman [...] yerleşik bir alışkanlıktan dolayı, daha temel ifadelere indirgemenin etkisiz çözüm yoluna başvurmak zorunda kalırız [...]. Felsefeye, bir evin tabanında bir tuğla yığını anlamında sadece bir "temel" olmakla sınırlı kalmadan, tüm bilimlerin, sonrasında gelenlerin temeli olacak bir şeyle başlamak istiyoruz. Burada bazen alttaki tuğla tabakasını, bazen bir yapının sağlamlığını evin temeli olarak nitelendirmemizden ortaya çıkan kafa karışıklığına benzer bir kafa karışıklığı yaşıyoruz. Ve bu ikilemden, felsefeyi anlaşılmaz bir sesle başlatma ihtiyacı doğar. "Hiçlik hiçleşir" tümcesi, bir anlamda, böylesi anlaşılmaz bir sesin yerine geçer. "Bildiklerimden bir şey bildiğimin bilincindeyim" tümcesi de bu tip anlaşılmaz seslerden biridir [*D*, 38] (Değiştirilmiş çeviri).[6]

Bu diktenin öneminin sebebi, Wittgenstein'ın burada üslup üzerine düşüncelerini sıralaması ve böylece bizim, metafizikçinin ona göre bir *üslup hatası* yaptığı sonucuna varmamızdır. Wittgenstein'ın içinde olduğu Viyana Çevresi'ni bildiğinizde, üsluptaki bu kusurun aynı zamanda Karl Kraus'un anladığı anlamda[7] *etik bir kusur* olduğunu fark edersiniz. Gunter Gebauer bu nedenle Wittgenstein'ın evi ile kitabı arasındaki bu ortak noktada ısrar etmekte haklıydı: "dilin ahlaki ve estetik yozlaşmadan arındırılması" [Gebauer 1982b, 229].

---

6 Wittgenstein, 1931 tarihli *Philosophische Bemerkungen*'de bu son örneğin bir varyantını ele aldığı bir pasajda felsefeye başlamak için kullanılan bu "anlaşılmaz sese" de atıfta bulunacaktır: "Bilgimin bir kısmını bildiğim için, bir şeyin bilincine sahibim" [Wittgenstein 1975]. Bu pasaj ilk kez MS106'nın [Elyazması 106] sonunda [Wittgenstein 1994a, 191] yer alır; taslağı 1929'un son aylarında, dolayısıyla Cambridge'deki "Etik Üzerine Konferans" ve Viyana'daki Heidegger üzerine tartışmalar sırasında yazılmıştır. Bunun bir tesadüf olduğuna inanmak için hiçbir sebep yok.

7 Bkz. [Janik ve Toulmin 1978, 3. bölüm]. Wittgenstein'daki bu etik gereklilik hakkında Maurice O'Connor Drury'nin yorumlarına bakınız [Rhees 1984, 82]. Süslemeyi bir suç ve bu nedenle ahlaki olarak kınanması gereken bir şey olarak gören Loos'a göre, bunun en mükemmel örneği dövmedir: "Kendisine dövme yaptıran modern insan ya bir suçludur ya da yozlaşmıştır. [...] Hapishanede olmayan dövmeliler gizli suçlular veya yozlaşmış aristokratlardır. Dövmeli bir kişinin özgürce ölmesinin nedeni, bir suç işlemeden önce ölmüş olmasıdır" [Loos 1979, 198]. Ayrıca bkz. [Loos 1979, 219-220].

Wittgenstein dolayısıyla metafizik önerme ile süsleme arasında bir paralellik kurar:

> Tespitlerimize bu tür önermeler veya sloganlarla giriş yapma ihtiyacı, kısmen bir üslup ihtiyacıdır. Tarihin belirli dönemlerinde evlerin ve dolapların üzerine bir korniş yerleştirerek sınırı (*Abschluss*) vurgulama isteği vardı. Mecbur olmasak bile köşe uçlara başlık ekliyoruz. Köşe uçların öylesine durmaması lazım. Diğer durumlarda, sınırı vurgulama değil, onu ustaca maskeleme ihtiyacı vuku bulur. Nesne, bağlamının içinde kaybolmalıdır. Bu sebepten, bir masa örtüsünün kenarına, aslında özünde kumaştan yapılan basit kesikler olan dantel şeritler koyduk çünkü net bitişler hoşumuza gitmedi. Ancak başka bir dönemde, kenarlara onu vurgulayan bir renk verildi. Bu muhakemede de durum tamamen aynı. Örneğin, dünyanın yaratılışını bir yaratıcıya mal etmek isteriz ama bu bir anlamda hiçbir şeyi açıklamaz ve yalnızca başlangıcı vurgulamanın bir çeşit yolu olur. (Bu son tespit, mimar Loos'un yapacağı türdendir ve kesinlikle ondan etkilenmiştir.)[8] [*D*, 38-39] (Değiştirilmiş çeviri).

Wittgenstein, süsleme için geçerli olanın metafizik için de geçerli olduğunu söyler. İkisi arasındaki bağlantı, mimarlıktaki kenar (sınır) ile felsefedeki başlangıç arasındaki benzetmeyle ilgilidir: Üslup, birinin maskelediği veya süslemeyle vurguladığı sınıra yönelik bir tutumun ifadesidir; metafizik de bir başlangıç ya da "temel" işlevi gören o "anlaşılmaz ses"i arayarak yatıştırılan bazı kaygılara yönelik bir tutumun sonucudur. Bu benzetme ve sonuçları, yapmak üzere olduğumdan daha derin bir incelenmeyi hak ediyor; kendimi kısıtlıyorum çünkü bunun Wittgenstein'ın düşüncesi hakkında bize öğrettiklerinin ne kadar tutarlı olduğundan emin değilim.

Wittgenstein'ın mimarlıkta ve felsefede "kendi üzerinde çalışmak" derken ne demek istediğini bu benzetme sayesinde anlayabiliriz:

> Felsefe üstünde çalışmak -birçok bakımdan mimarlık çalışması gibi- daha çok kendi üstünde çalışmaktır. Kendi kavrayışın

8 Wittgenstein, kendisini etkileyenler arasına Loos'u da dahil etti [*KD*, 74], ancak Loos'un bu sözünün kaynağı varsa bile ben bilmiyorum.

üstünde. Şeyleri nasıl gördüğün üstünde. (Ve onlardan ne beklediğin üstünde.) [*KD,* 142].

"Kendi üzerinde çalışma", özellikle herhangi bir kolaylıktan kaçınmaktan ibarettir:

> Bugün iyi bir mimar ile kötü bir mimar arasındaki fark, özgün mimar onlara direnirken, ikincisinin tüm ayartıcı öğelere boyun eğmesidir [*KD,* 122].

Wittgenstein'a göre dolayısıyla düzgün biri olmak (*anständig*) iş için gerekli bir koşuldur.[9] Bununla, kişinin kendine karşı düzgün davranmasını, yalan söylememesini, yani gerçekte ne hissettiğini ifade edebilmesini kasteder [*KD,* 166-167]. Wittgenstein'a göre, kişi düzgün biri olmazsa bunun üslup için sonuçları olacaktır:

> Kendiniz hakkında kendinize yalan söylemek, kendi kirlenmişliğiniz hakkında yalan söylemek, üslup üzerinde sağlıksız bir etkiye sahip olmalıdır, çünkü sonuç olarak, üslupta hakiki olanı yanlış olandan ayıramayız. Bu, Mahler'in üslubunun neden özgün olmadığını açıklayabilir ve ben de aynı tehlikeye maruzum. (Rhees 1984, 174'ten alıntılanan 1938 tarihli el yazısı not.)

Wittgenstein'a göre felsefi kaygıları susturmayı *Geschwätz* [gevezelik] ile değil, dili iyi anlayarak başarmak gereklidir; mimari bir soruna kolaylıktan kaçınarak ya da Jacques Bouveresse'in deyişiyle "süsleme retoriği"nden kaçınarak çözüm bulunur [Bouveresse 2000, 125].[10] Çıplak cephesi Loos'u neredeyse bir süslemeci gibi gösteren Kundmanngasse Evi'nin kanıtladığı gibi, kolaylıklar karşısında Wittgenstein gerçekten de taviz vermiyordu. Bu evin, bu değerlendirmelerle ilgili oldukları için vurgulanmaya değer yönleri arasında, birçok mimari probleme çözüm getirmiş giriş holünün kolonları bulunur; bunların kirişlerle bağlantılarında sütun başlıklarının geriye yerleştirilmesi, aralarından ikisinin içeri ile dışarı arasında geçiş sağlaması önemlidir. Bernhard Leitner onlar hakkında bir "eklem-

9 Wittgenstein ve *Anständigkeit* üzerine bkz. [Engelmann 1967, 11] ve [Rhees 1984, 192-193].

10 Wittgenstein'daki bu tutumu, müzikte, bestenin kendisi tarafından dayatılmayan bir etki arayışını reddetmesine kadar genişletebiliriz. Bu konuda bkz. [Alber 2000, 179].

leme estetiği"nden söz eder [Leitner 2004, 209]. Çözüm, süslemeden muaf olmakta aranmış ve buna karşı süslemenin yokluğu da saydamlık ve okunabilirlik sağlamıştır.[11] Tek örnek bu değildir; demirden perdelerin dâhiyane ve benzersiz mekanizmasını ve bunların yerini alması gereken direkleri ve perdeleri düşünmemiz yeterlidir. Aslında Wittgenstein, kız kardeşinin perde ya da halı kullanmasını yasaklamıştı: Bunu yapmak, süslemeyi yeniden dahil etmenin gizli bir yolu olurdu. *Tractatus*'u kaleme alırken onu yöneten aynı düzgünlük gerekliliğiyle karşı karşıya kaldığı mimari sorunlara çözüm ararken –süslemenin reddi *Tractatus*'un yönlerinden sadece biridir– Wittgenstein bu sorunların biçimsel çözümüne odaklanabildi ve bence *Geschwätz*'dan ve etki arayışından kaçınarak alanı gerçek ifadeye açtı.

"İfade" hakkında konuşmak bugünlerde pek hoş karşılanmıyor. Ancak, bu konularda kesinlikle biçimci olmayan[12] ve bu terimi "dışavurumculuk" eleştirileri için rahatsız edici bir tutarlılıkta kullanan Wittgenstein örneğinde bunu yapmanın uygunsuz olduğunu düşünmüyorum; aşağıdaki birbirleriyle yarışan alıntıların bunu göstereceğine inanıyorum. Bir sonraki bölümde, Wittgenstein'ın "ifade"den bahsettiğinde ne demek istediğini ciddiye alan bir metnin temelini atmak istiyorum.

2. Jest ve İfade

> Binalarımız [...] bir bakıma şiir olmalıydı.
> Étienne-Louis Boullée

Georg-Henrik von Wright, 1958'de Wittgenstein Evi'nin sert ve yalın üslubunu *Tractatus*'un [von Wright 1989, 11] önermeleriyle karşılaştırdığından beri, bu iki yapıt arasında paralellikler kurmaya çalıştık. Lothar Rentschler, ev ve kitap arasında yapısal analo-

11 Burada bu "saydamlık" duygusunun evin yapısının kamufle edilmediği fikriyle karıştırılmamasına dikkat edilmelidir, çünkü Wijdeveld'in de belirttiği gibi, Wittgenstein ile Wittgenstein Evi üzerinde çalışan üçüncü mimar Jacques Groag arasındaki tartışmanın nedeni muhtemelen buydu [Wijdeveld 1993, 37 ve 150]. Bu anlamda, Wittgenstein'ın mimarlığı Goodman'ın anladığı anlamda doğrudan bir "örnek teşkil etmez" [Goodman ve Elgin 1994, II. bölüm].

12 Bunun farkına varmanın bir yolu, yukarıda alıntılanan Beethoven pasajını [Wittgenstein 1999, 59], Peter Kivy'nin bir bestenin "derin" olabileceği fikri üzerine tartışmasıyla karşılaştırmaktır [Kivy 1990].

jilere yol açan "göstergebilimsel" bir yaklaşımla bu paralellikleri aradı [Rentschler 1982, 151 ve izleyen sayfalar]; Paul Wijdeveld daha mütevazı bir tavırla Wittgenstein Evi'nin mimarlığında *Tractatus*'un kelamını bulmayı önerdi, *Simplex sigillum veri* [Yalınlık hakikatin mührüdür] [*TLP,* 5.4541] [Wijdeveld 1993, 166]. Ancak, mimari analizlerin zenginliğine rağmen, tüm bunlar sadece oldukça yüzeysel paralelliklere yol açmaktadır. Gunter Gebauer ise Wittgenstein'ın *Tractatus*'un 7. önermesindeki "sessizliği ifade etme" özelliğine sahip sembolik bir sistem bulacağı tezini savunarak daha derin bağlantılar kurmaya çalıştı [Gebauer 1982b, 220]. Jacques Bouveresse, "Wittgenstein et l'architecture" adlı makalesinde bu tür bir yaklaşımın sınırlarını çok açık bir biçimde göstermiştir; çünkü "söylemek" ve "göstermek" arasındaki ayrım aslında mimari dile tam olarak aktarılamaz ve çünkü dilin ifade edemediği ama bizim sanat diliyle ifade edebileceğimiz tözsel bir "ifade edilemez" yoktur. [Bouveresse 2000, 126 ve 133-134]. Bouveresse'in eleştirisini burada yeniden ele alan Jean-Pierre Cometti'ye göre,

> Wittgenstein'ın evi bize, kolaylıkla dili tamamlama olanağı sunmaz; sanatın, varsayılan sınırlarını kayıtsız ve şartsız bir biçimde hükümsüz kılmak için araçlar sunmaması gibi. Bu tür fikirlere katılarak, yalnızca Wittgenstein'ın bir ev inşa ederken aklından geçenlerin doğasını yanlış anlamakla kalmaz, aynı zamanda bir mimari yapıtın ne anlama gelebileceğinin doğasını da kesinlikle yanlış anlarız [Cometti 1998, 25-26].

Kurduğum paralellik, özellikle Wittgenstein'ın Heidegger eleştirisinde bizzat kendisi tarafından kurulan metafizik önerme ile süsleme arasındaki bir paralelliğin yalnızca bir uzantısı olma artısına sahip olduğu için, bu eleştirinin kapsamına girmez; paralelliğin iki yapıtın içeriğinden çok Wittgenstein'ın yaklaşımı ve gereksinimleriyle ilgili olduğunu göstermek istedim. Bununla birlikte, aşırıya kaçmak istemem ve bundan sonra, Wittgenstein'ın evinin analizine yolumu biraz değiştirerek, yani *Tractatus* ile muhtemelen hiç olmadığı yerde esaslı paralellikler aramayarak ama Wittgenstein'ın yaklaşımı üzerine estetik kuram düzeyinde kendimi sorgulayarak ve sadece ifade sorununa odaklanarak devam etmek istiyorum; bunu da Wittgenstein Evi'ni sadece bir yö-

nüyle ele alarak yapmak istiyorum: Bernhard Leitner'a göre, "bu yapıya mimari niteliğini veren en esrarengiz unsurlar" olan oranlar ile [Leitner 2004, 215].

Kız kardeşi Hermine'nin milimetresine kadar hesaplanan radyatör ve kilit oranları hakkında anlattığı anekdotlar veya Wittgenstein'ın, çalışma neredeyse tamamlanır tamamlanmaz odalardan birinin tavanının üç santimetre yükseltilmesini talep ettiği iyi bilinir [Rhees 1984, 6-9]; bunlar, onun sezgisel oran arayışlarını gösterir. Leitner'ın gösterdiği gibi, Wittgenstein, oturma odasının uzunluğu ve metal kapıların yüksekliği gibi noktalarda 3:1 oranında klasik oranlara saygı gösterirken, terasa açılan veranda kapıları salonun genişliğine 2:3 oranındadır [Leitner 2004, 215]. Ancak bütünde oranlar hiçbir kurama cevap vermiyor gibi görünür [Leitner 2000, 183; Wijdeveld 1993, 143-147]. Leitner 1971'de, 1928'den beri Wittgenstein Evi'nin bulunduğu yerde yaşayan hizmetli Heinrich Postl ile tanışır ve Postl, Wittgenstein'ın "iş üzerindeyken" nasıl olduğuna dair bildiğimiz tek tasviri sunar. Postl, pencereleri süsleyen iki yatay çubuk arasındaki yükseklik ve aralıktan söz eder:

> Wittgenstein iki işçiden onları uzun süre pencerenin önünde tutmalarını ve bahçede, ayakta, doğru ölçüyü bulana kadar birçok kez hareket ettirmelerini istemişti: gözüyle bulduğu bir ölçü [Leitner 2004, 215; Leitner 2000, 183].

Herhangi bir kuralın uygulamasına tekabül etmeyen yatay çubuklar arasındaki yüksekliği ve mesafeyi bu biçimde belirleme yöntemi, bilhassa ifade açısından bakıldığında özellikle büyüleyicidir. Ne yazık ki, Wittgenstein'ın bu konudaki görüşleri parça parçadır ve bu yüzden düşüncesinin yeniden inşası çok daha meşakkatlidir. Bu nedenle, başlangıçta, yanlış yola sapmaktan kaçınmak için kendimizi bazı tespitlerle sınırlamak daha doğrudur.

Wittgenstein'ın hoşunuza gitse de gitmese de "ifade"den gerçekten bahsettiğini baştan kabul etmek ve bunu örtbas etmemek önemlidir. Ona göre mimarlık belirli türden bir "jest"tir:

> Mimari bir *jesttir*. İnsan bedeninin her amaçlı hareketi jest değildir. Nasıl her işlevsel bina mimari değilse. [*KD,* 172].

Mimarlıkta "jest"i diğerlerinden ayıran şey, bir ifade biçimi olmasıdır:

> İyi mimarinin verdiği izlenimi, onun bir düşünce ifade ettiğini unutma. İnsan ona da bir jestle karşılık vermek isteyebilir [*KD,* 145].

> Bir ifadeyi tanımak. Mimarlık: -bir kapı çizmek- "Biraz fazla geniş." Diyebilirsiniz ki, "Ölçüler için mükemmel bir göze sahip." Hayır -o doğru ifadeye sahip olmadığını görüyor - çizim göstermesi gereken hareketi göstermiyor [*DS,* IV, §5].

Hatta evi hakkında şunları söyler:

> Gretl için yaptığım ev kesinlikle [...] büyük bir anlayışın (bir kültürü vb anlamanın) ifadesi [*KD,* 165].

Wittgenstein'da "ifade"den söz etmekte tereddüt etmenin birçok nedeni vardır. Aslında, *Tractatus*'u okumak, Wittgenstein için dilin dışında ifade edecek hiçbir şeyin olmayacağını, dolayısıyla "ifade"den söz etmeye gerek olmadığını düşündürebilir. Elbette, Wittgenstein için iki tür saçmalık yoktur: "Sokrates aynıdır"da olduğu gibi saf sözdizimsel saçmalık ve dilde ifade edilemez ama ıslık çalarak veya bir ev inşa ederek ifade etmeyi başarabileceğimiz bir tür saçmalık. Ancak bu, "ifade edilemez" diye bir şey olmadığı anlamına gelmez: Bu çıkarım bir *non sequitur*'dur [biçimsel yanlışlık] ve dahası Wittgenstein 6.522'de –ironisiz– "ifade edilemez" gibi bir şeyin "kesinlikle" olduğunu belirtir:

> Dilegetirilemeyen [*Unausprechliches*] vardır yine de. Bu kendisini gösterir, gizemli [mistik] olandır o [*TLP,* 6.522].

Bu "ifade edilemez" elbette herhangi bir biçimde *söyleyebileceğimiz* bir şey değildir, çünkü o zaman onu ifade edebiliriz, ama o gerçekten vardır; örneğin, varlığını kesinlikle inkâr edemeyeceğimiz dünyanın varlığına duyulan şaşkınlığın doğası böyledir – kendimiz bunu hissedecek durumda değilsek en azından başkaları hisseder. Aslında, bir şeyi göstermek bu kozmik duyguların karakteristiğidir ve önceki bölümde gösterdiğim gibi, Wittgenstein, bu şeyi ifade etmeye yöne-

lik herhangi bir girişimin yalnızca "anlaşılmaz sesler" üreteceğine inanıyordu ve bu, o duyguların var olmadığı anlamına gelmez.

Kierkegaard'ın "dolaylı iletişim" fikrini alan Wittgenstein, yine de "ifade edilemez" olanın ifade edilen şeyde dolaylı olarak iletilebileceğine inanıyordu. Wittgenstein, mimar Paul Engelmann'a yazdığı bir mektupta, Uhland'ın bir şiiri hakkında şunları söyler:

> Eğer kişi ifade edilemez olanı ifade etmeye çalışmazsa, *hiçbir şey* kaybolmaz. Aksine, ifade edilemez –ifade edilemez bir biçimde– ifade edilenin içinde tutulur [Wittgenstein 1986, 209].

Süslemeden kaçınılmasını gerektiren etik gereklilik, şu sorularla bağlantılıdır: Felsefede dolaylı ifade yoluyla bir şeyi ima edebilmek için sessiz kalmayı öğrenmek gerekirken –sonuçta *Tractatus*'un etik amacı buydu– mimarlıkta süsleme söyleminden kaçınmak ve bir şeyi "jestlerle" ifade etmek gerekir ki bunlar da "dolaylı iletişim" biçimleridir. Bu nedenle, dolaylı olarak iletilen şeyin "mistik" veya "kozmik bir duygu" düzeninde olmadığını kabul ederken, bir mimari "jest"in bunu çok belli bir anlamda "gösterdiğini" söyleyebiliriz. Wittgenstein, zaten daha önce alıntıladığımız bir paragrafta, evinden "iyi bir terbiyenin" ya da "büyük bir anlayışın" ifadesi olarak söz eder [*KD*, 165]. Daha da ileri gidip Wittgenstein'ın mimarlığı için, Nelson Goodman'ın bu terime verdiği tam anlamıyla "ifade eder", başka bir deyişle dolaylı olarak bir şeyi "örneklendirir" diyebiliriz [Goodman ve Elgin 1994, II. bölüm]; eğer bu "bir şey" ile Wittgenstein'a göre, *Unanständigkeit* ve beraberindeki *Geschwätz*'a düşme riskine girmeden, kişinin tam olarak doğrudan iletemeyeceği duygu düzenine ait bir şeyi kastediyorsak.

Ayrıca bugünlerde sanatta ifadeden söz etmekten çekiniyoruz çünkü çoğu zaman bunu duygular veya hisler açısından düşünüyoruz: Sanatın "duyguların ifadesi" ile özdeşleştirilmesi, Platon ve Aristoteles'ten Croce ve Bergson'a kadar kesinlikle uzun bir soyağacına sahip bir tezdir ancak bu bugün kullanılmayan, hükmü kalmamış bir fikir olarak kabul ediliyor; *a fortiori* kimse onu Wittgenstein'a atfetmek istemez.[13] Bu özdeşleşmeyi savunanların yapacağı temel hata, sanatçının zihninde hazır bir duygu gibi bir şeyin –dolayısıyla "özel" bir nesnenin– olduğuna, bunu ya kendine saklamakla ya da sanat yapıtı olan yapıtı yaratarak iletmekle ye-

13 Wittgenstein'ın kendi düşüncesini bu kuramdan ayıran bir yorumu için bkz. [Hanfling 1991].

tineceğine inanmak olur; izleyicisi de yapıtı "çözerek" duygusunu yakalayabilmeye yetkin olacaktır. Bu, Locke'un klasik versiyonunu verdiği, ancak geçen yüzyılda diğerlerinin yanı sıra Wittgenstein tarafından *Felsefi Soruşturmalar*'da çürütülecek olan "ideacı" dil kuramının bir versiyonuna çok benzer. Bu kurama göre, konuşmacı daha sonra onları dışsallaştırmak için bir anlamı sözcüklerle zihinsel olarak ilişkilendirir ve dinleyici, kendi anlamlarını onunla ilişkilendirerek anlamı anlar.

Hem zaten Wittgenstein, Tolstoy için, sanatı "duyguların ifadesi" ile özdeşleştirmenin ünlü bir savunucusu demiyor mu?

> Tolstoy'un sanat yapıtının "bir duygu" aktardığı yolundaki yanlış teorileştirmesinden öğrenilebilecek çok şey vardır. - Ve aslında buna, bir duygunun ifadesi değilse de, bir duygu ifadesi ya da hissedilen bir ifade diyebilirsiniz. İfadeyi anlayan insanların onunla bu ölçüde "rezonansa" girdiğini, ona karşılık verdiğini de söyleyebilirsiniz. Şöyle diyebilirsiniz: Sanat yapıtı *başka bir şeyi* değil, yalnızca kendini aktarmaya çalışır. Birini ziyaret ettiğimde o kişide sadece şöyle şöyle duygular uyandırmak istememem, her şeyden önce onu ziyaret etmek ve doğal olarak aynı zamanda iyi karşılanmak istemem gibi.
>
> Ve sanatçının yazarken hissettiklerini diğerinin okurken hissetmesini istediği söylenirse, bu artık gerçekten saçma olmaya başlar. Herhalde (örneğin) bir şiiri anladığımı, onu yazarının istemiş olacağı gibi anladığımı düşünebilirim, -ama onun yazarken ne hissetmiş olabileceği beni *hiç* ilgilendirmez [*KD*, 193].

Bu paragrafta amaçlananın tam olarak sanatın duyguların ifadesiyle özdeşleştirilmesi olmadığına dikkat edelim: Wittgenstein'ın eleştirdiği şey daha çok bir manzaranın önünde onu fotoğrafladığım anda hissedebildiğim ve fotoğrafın dışında kalan duygunun ona içkin bir değer kazandırabileceği fikridir; ki bu aynı şey değildir. Ama önemli değil, çünkü Wittgenstein'ın sanatta ifade düzenine dair bir şey olduğunu düşündüğü fikrinin bu paragrafa dayalı olarak kolayca çürütülebilir olmasında zaten bir sorun var. Bu sorun, Wittgenstein'ın kendini neredeyse her zaman, özellikle müzikten söz ederken, duygu veya his (*Gefühl*) açısından ifade etmesi gerçeğiyle ilgilidir. İşte bazı örnekler:

...benim için bir duygunun ifadesi, örneğin müzikte bir jesttir. [*DS*, 62]

Duygularla dolu bir müzikal ifade [*seelenvolle Ausdruck*] – bu, elbette, kurallara dayalı değildir [Wittgenstein 1994b, §695].

Müzikte yapı ve duygu: Duygular, bir müzik parçasını kavrayışımıza, yaşamımızdaki olaylara eşlik ettiği gibi eşlik eder [*KD*, 138].[14]

Öte yandan, Wittgenstein kendini sıklıkla, "cesur bir melodi"den bahsederken olduğu gibi, pek çok durumda, örneğin müzik ve duygular arasında yakın bir bağlantı olduğunu düşündüren terimlerle ifade eder [*KD,* 161 ve 166].[15] Dahası, bazı müzik bestelerinin onda uyandırdığı duygular, onları tarif ettiği nadir sözlere bakılırsa hem yoğun ve hem de çok karmaşıktır; söz konusu olan neşe, acı veya korku gibi temel duygu biçimleri değildir. Birinci bölümde alıntılanan Beethoven ile ilgili paragraf çarpıcı bir örnektir [Wittgenstein 1999, 59]. İşte yine Beethoven'da ironinin ifadesi üzerine bir diğeri:

İroni ifadesi denebilecek şey ilk kez Beethoven'in müziğinde ortaya çıkar. Örneğin Dokuzuncu Senfoni'nin ilk bölümünde. Dahası, Beethoven'de bu dehşetli bir ironidir, sanki kaderin ironisidir. - Wagner'de ironi tekrar ortaya çıkar, ama burjuva bir şeye dönüşmüştür.

Wagner ve Brahms'ın, her biri kendi tarzında, Beethoven'i taklit ettiği söylenebilir kuşkusuz; ama Beethoven'de kozmik olan onlarda dünyevidir [*KD*, 223].

Bu yorumun ve bu türden diğer pek çok yorumun içeriği, duygunun ya da hissin sanat yapıtının kendisinden ayrı düşünülemeyeceğini ve sanatçının hissini ifade etmeyi başardığı sürecin sanat yapıtını gerçekleştirme süreci olduğunu anladığımız anda Tolstoy'un eleştirisiyle mükemmel bir biçimde bağdaştırılabilir: Sanatçının hissi ken-

14 Bu açıklama kafa karışıklığına yol açabilir: Wittgenstein için duyguların bir müzik parçasına "eşlik etmesi", bunların onunla dışsal olarak bağlantılı olduğu ve nedensel bir statüye sahip olacağı anlamına gelmez.

15 Wittgenstein bu tür ifadelerin anlamını *Felsefi Soruşturmalar*'ın ikinci bölümünün §XI'inde tartışır; seçilen ifade "üzüntülü" melodidir [*FS*, II, §XI, 229]. Kendisinin bu tür bir ifade kullanması, Kivy'nin bu ifadeler için rasyonel bir gerekçe bulmayı başaramadığı sonucuna varması gibi, Wittgenstein'ın bunların nasıl kusurlu olduğunu gösterme niyetinde olmadığını açıkça göstermektedir [Kivy 1990].

dinden önce var olmaz. Tolstoy'la ilgili pasajı doğru okumaya özen gösterirsek, Wittgenstein'ın sanat yapıtından "hissedilen bir ifade" (*gefühlten Ausdruck*) olarak bahsettiğinde, onu anlayanların "uyum içinde titreştiğini" (*gleichermassen zu ihm schwingen*) ya da sanat yapıtının kendisinden başka bir şey iletmediğini söylediğinde –Hanslick'i anımsatan bir ifade– bu "bir şey"in kesinlikle tamamen biçimsel ve duygudan yoksun olmadığını fark ederiz. (Bu paragrafı değerli kılan tam da bu ayrımın sorgulanmasıdır.) Geleneksel kurama olan eleştiri, duyguların ifadesinden bahsetmesi değil, duyguları ifadesinden ayırması ve ondan bağımsız bir şey yapmasıdır; o zaman, Hanslick'ten beri, en çeşitli duyguların ilişkilendirildiği beste örneklerini parmakla göstermek kolaydır [Hanslick, 1986, II. bölüm]. Bununla birlikte, burada bir *non sequitur*'dan kaçınmalıyız: Bunu kabul etmek, sanatta duygunun olmadığı anlamına gelmez. Bu sonuç gerçeklerle açıkça çelişir; Wittgenstein için belirli kozmik duyguların deneyimi zaten sanatı anlamak için gerekli bir koşuldur, sayısız tespitiyle bunu kanıtlamıştır (Beethoven üzerine olanlar gibi [Wittgenstein 1999, 59] ve [*KD*, 223]); dolayısıyla Wittgenstein'ın görüşlerini "duyguların ifadesi" olan geleneksel sanat kuramından ayırmaya çalışırken önemli olanı yitirerek duygu kavramını göz ardı etmemek gerekir.

Wittgenstein, tam da duygu ve ifade arasındaki bu ayrılığı önlemek için Spengler'dan "fizyonomi" kavramını ödünç alır. Bu fikir, *Felsefi Soruşturmalar*'dan alınan bunun gibi birçok paragrafta bulunur:

> "Bu yüzde korkaklığı okuyorum" denebilir ama ne olursa olsun, korkaklık bu yüzle hiç de salt bağdaştırılmış, dışsal olarak bağlanmış gibi görünmez; aksine, korku yüz çizgilerinde yaşar. Çizgiler biraz değiştiğinde, korkuda da buna denk düşen değişikliklerden bahsedebiliriz [*FS*, §537].

Bu üstelik Wittgenstein'ın *Felsefi Soruşturmalar*'ın ikinci bölümünde, şiir ve müziği anlamak için gerekli olduğuna inandığı görünüş vizyonu ve bir sözcüğün anlamının yaşanmış deneyimi üzerine yaptığı tespitlerle de bağlantılıdır [*FS*, II, §XI, 234].[16] Wittgenstein paralelliği kendisi kurar; bu da bu tespitlerin incelenmesinin, onun

16 Diğer şeylerin yanı sıra, §XI boyunca, konuyu açıklığa kavuşturmak için müzikal kavramaya yapılan birçok referansa dikkat edilmelidir, örneğin: "Yön körlüğü, 'müzik kulağı'ndan yoksunlukla akraba"dır [*FS*, II, §XI, 234]. Elbette Wittgenstein bu bölümde başka amaçlar peşinde koşuyor, benim görüşlerim teğet geçiyor.

müzik ve genel olarak sanat üzerine görüşlerinin daha iyi anlaşılmasının yolunu açtığı fikrini tamamen meşrulaştırır.

> "Müziğin amacı: duygu iletmek." Bu şununla bağlantılı: Haklı olarak "yüzü şimdi de öncekiyle aynı" diyebiliriz - ölçümler iki durumda farklı sonuçlar verse de [*KD*, 165].[17]

Böyle bir çalışma elbette bu metin bağlamında yapılamaz. Wittgenstein'ın *Felsefi Soruşturmalar*'ın ikinci bölümünün XI. kısmında geliştirdiği "anlamak" sözcüğünün iki anlamı arasındaki ayrım üzerine birkaç söz söylemekle yetineceğim. Aslında, bir sözcüğün "birincil" ve "ikincil" anlamı arasında bir ayrım yapar (örneğin, "salı yağsız" ve "çarşamba yağlıdır"* dendiğinde); ikincisi ona göre metafor değildir [*FS*, II, §XI, 236]. Bir tümceyi anlamak ile bir melodiyi "anlamak" arasındaki benzetmede ısrar ettiğinde, "anlamak" sözcüğünün bu yeni kullanımı "ikincil"dir [Hanfling 1991, 132]:

> Bir tümceyi anlamaktan bahsederiz, bu tümcenin aynı şeyi söyleyen bir başkasıyla değiştirilebilecek olması anlamında; ama başka hiçbir tümceyle değiştirilemeyecek olması anlamında da. (Bir müzik temasının bir başkası ile değiştirilemeyecek olması gibi.) [*FS*, §531].

Bu "ikincil" anlam edebiyat için de geçerlidir; Wittgenstein, bir şiiri ya da masalı "duygulu" bir biçimde okumayı tartışır ve şöyle der:

> Bu sözcük, ifadeyle okurken söylediğimde karşılığıyla tamamen doludur. - "Eğer karşılık sözcüğün kullanımıysa, nasıl olabilir böyle bir şey?" [*FS*, II, §XI, 234].

Dolayısıyla, bir sözcüğün anlamına ilişkin yaşanmış bir deneyim [*FS*, II, §XI, 234] vardır, bu "ikincil" anlama tekabül eder ve Wittgenstein'ın XI. kısımda görünüş vizyonu tartışmasının ve aynı zamanda, belirttiğim gibi, şiir ve müzikteki anlayışa yaklaşımının altında yatan da tam

17 Wittgenstein, duyguların dışsal olarak müzikle ilişkilendirilebilmesi ve daha sonra iletilebilmesi gerçeğini eleştirmeye çalıştığı için, bu sözün ifadesi kafa karıştırıcı olabilir.

* *Mardi Gras:* Paskalya'dan önceki Büyük Perhiz'in arifesinde Hıristiyanların son kez bol bol yiyip eğlendiği kutlama. Oruç çarşamba günü başladığı için ondan önceki gün *Mardi Gras* [Yağlı Salı] olarak adlandırılır – t.ç.n.

olarak budur. Wittgenstein'a göre bakış açısının vizyonu, onu dinleyen kişide bir müzik bestesini yorumlamanın veya bir şiir okumanın yeni bir yolunu ortaya çıkarmak için esastır. Bu yaşanmış deneyimin Wittgenstein ve müzik söz konusu olduğunda tamamen ilk bölümde söz ettiğim kozmik duygularla ilgili olduğunu belirtelim ve bu, diğer şeylerin yanı sıra, Beethoven hakkında daha önce alıntılanan sözlerin içeriğini de açıklar [Wittgenstein 1999, 59] ve [*KD,* 223].

Wittgenstein, *Tractatus* döneminde bu kozmik duygular hakkında, nihai olarak yetersiz bir anlam açıklamasına dayanarak, herhangi bir şey söylemeyi reddetti. Daha sonra, "ikincil" anlam, "bir sözcüğün anlamının yaşanmış deneyimi" ve "görünüş vizyonu" kavramları aracılığıyla, bu sorulara yine *Geschwätz* olmaksızın yaklaşmanın yeni bir yolunu aradığını görmek biraz ironiktir. O'C. Drury'ye, müziğin hayatında ne anlama geldiğine dair tek bir sözcük bile söyleyemediği için anlaşılma umudunun olmadığından yakındığında [Rhees 1984, 79] ona biraz içerlemişlikle, kendinden başka suçlayacak kimsenin olmadığını söylerdik. Ne olursa olsun, bu kavramların, yukarıda alıntılanan paragraflarda da "ifade" olarak mimari "jest" için geçerli olduğuna inanıyorum. Burada, Wittgenstein'ın sanatla ilgili çeşitli görüşlerinin yanı sıra, kız kardeşinin evini inşa ederken muğlak bile olsa mimari "jest"ten ne anladığını anlamaya başlayabileceğimiz doğru bakış açısına ulaştığımıza inanıyorum.

Wittgenstein Evi hakkında kısa bir açıklama yaparak bitirmek istiyorum. Ne yazık ki günümüzde pek okunmayan Oxfordlu Robin Collingwood, Wittgenstein hayattayken sanat felsefesi üreten ender İngilizlerden biriydi; ikisinin yolları yalnızca Wittgenstein'ın Cambridge'deki Moore Kürsüsü için yaptığı mülakat sırasında kesişti (Collingwood işe alım komitesindeydi). Sanatın toplumsal rolünün, sanatçı ile seyircisi arasındaki duygu paylaşımıyla bağlantılı olduğunu düşünen Collingwood, "sanat" ve "zanaat" arasında çok ilginç ve hiç de "özcü" olmayan bir ayrım geliştirmişti [Collingwood 1938, 15 ve izleyen sayfalar]. Ne yazık ki, bugün bu kavramlarla ilgili pek çok tartışma, Collingwood'un tezlerinin kaçınmayı amaçladığı kafa karışıklığını ortadan kaldırmıyor. Bu ayrımın özelliklerinden biri, zanaatkârın önceden belirlenmiş bir amaç için, belirli bir türde bir duyguyu kışkırtmak için bir formül kullanması gerçeğiyle ilgilidir (korku filminde korku uyandırmak, ibadethanede saygı uyandırmak için, vb); sanatçı ise her şeyden önce kendisi için bir şeyi açıklığa kavuşturmak

isteyen biridir; sanat yapıtını yaratma süreci, kişinin kendi duygularını aydınlatması ve hatta "keşfetme" sürecinden başka bir şey değildir [Collingwood 1938, 109 -111]. Dolayısıyla Wittgenstein, iki işçinin yardımıyla bahçede ayakta pencerelerin yatay parmaklıklarının aralığını belirlediğinde, nihayet doğru aralığı bulmadan önce, bulanık bir izlenim olduğunu bildiğimiz bir şeyi ifade etmeye çalışıyordu. Bu anlamda, onun jesti bir sanatçının jestiydi ve evi bir sanat yapıtıydı.[18]

Kısaltmalar

D *Dictées de Wittgenstein à Waismann et pour Schlick. I. Textes inédits (années 1930)*, Presses Universitaires de France, Paris 1997.

DS *Estetik, Ruhbilim, Dinsel İnanç Üzerine Dersler ve Söyleşiler* [*Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*], derl. Cyril Barrett, çev. Muhsin Yılmaz, Sentez Yayıncılık, İstanbul 2015.

FS *Felsefi Soruşturmalar* [*Philosophische Untersuchungen*], çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul 2023.

KD *Kültür ve Değer* [*Vermischte Bemerkungen/Culture and Value*], çev. Doğan Şahiner, Metis Yayınları, İstanbul 2020.

PIII *Philosophica III*, T.E.R., Mauvezin 2001.

TLP *Tractatus Logico-Philosophicus*, çev. Oruç Aruoba, Bilim Felsefe Sanat Yayınları, İstanbul 1985.

WCV *Wittgenstein et le Cercle de Vienne* [*Wittgenstein und der Wiener Kreis*], T.E.R., Mauvezin 1991.

Kaynakça

Alber, 2000 — M. Alber., *Wittgenstein und die Musik*, Haymon, Innsbruck.

Bollnow, 1995 — O. F. Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, Vittorio Klostermann, Frankfurt.

Bouveresse, 2000 — J. Bouveresse, *Essais I: Wittgenstein, la modernité, le progrès et le déclin*, Agone, Marsilya.

18 Jean-Pierre Cometti, Peter Heron, Chinatsu Kobayashi, Céline Poisson, Roger Pouivet ve Monique Régimbald-Zeiber'e tartışmaları ve yorumları için teşekkür ederim.

Clifford, 1886	W. K. Clifford, *Lectures and Essays*, MacMillan, Londra.
Collingwood, 1938	R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, Clarendon Press, Oxford.
Cometti, 1998	J. P. Cometti, *La maison de Wittgenstein*, Presses Universitaires de France, Paris.
Engelmann, 1967	P. Engelmann, *Letters from Ludwig Wittgenstein with a Memoir*, Horizon Press, New York.
Gebauer, 1982a	G. Gebauer, *Wien. Kundmanngasse 19. Bauplanerische, morphologische und philosophische Aspekte des Wittgenstein-Hauses*, Wilhelm Fink, Münih.
Gebauer, 1982b	"Die Syntax des Schweigens", *Gebauer 1982a*, s.218-238.
Goodman & Elgin, 1994	N. Goodman & C. Z. Elgin, *Reconceptions en philosophie dans d'autres arts et d'autres sciences*, Presses Universitaires de France, Paris.
Hanfling, 1991	O. Hanfling, "I heard a plaintive melody", *Philosophical Investigations* s.209, Philipps Griffiths, *Wittgenstein. Centenary Essays*, Cambridge University Press, Cambridge, s.117-133.
Hanslick, 1986	H. Hanslick, *Du beau dans la musique*, Christian Bourgois, Paris.
Heidegger, 2022	M. Heidegger, *Metafizik Nedir?*, çev. Mazhar Şevket İpşiroğlu-Suut Kemal Yetkin, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
Janik & Toulmin, 1978	A. Janik & S. Toulmin, *Wittgenstein, Vienne et la modernité*, Presses Universitaires de France, Paris 1978.
Kivy, 1990	P. Kivy, "The Profundity of Music", *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y., s.245-255.
Leitner, 2000	B. Leitner, *The Wittgenstein House*, Princeton Architectural Press, New York.

Leitner, 2004	B. Leitner, "Penser et construire: Réflexions sur l'architecture de Wittgenstein", *Europe*, n° 906, s.203-217.
Loos, 1979	A. Loos, *Paroles dans le vide (1897-1900) & Malgré tout (1900-1930)*, Éditions Champ Libre, Paris.
McGuinness, 1966	B. McGuinness, "The Mysticism of the *Tractatus*", *Philosophical Review*, 75. cilt, s.305-328.
Rentschler, 1982	L. Rentschler, "Das Haus Wittgenstein: ein morphologische Interpretation", *Gebauer 1982*, s.77-163.
Rhees, 1984	R. Rhees, *Recollections of Wittgenstein*, Oxford University Press, Oxford.
Russell, 1972	B. Russell, *Mistisizm ve Mantık*, çev. Ayseli Usluata, Varlık Yayınları, İstanbul.
Wijdeveld, 1993	P. Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein: Architect*, Pepin Press, Amsterdam.
Wittgenstein, 1975	L. Wittgenstein, *Remarques philosophiques* [*Philosophische Bemerkungen*], Gallimard, Paris.
Wittgenstein, 1986	L. Wittgenstein, "Lettres à Paul Engel-mann Ludwig von Ficker, Bertrand Russell", *Sud*, özel sayı, s.199-232.
Wittgenstein, 1994a	L. Wittgenstein, *Wiener Ausgabe Band 1. Philosophische Bemerkungen*, Springer Verlag, Viyana.
Wittgenstein, 1994b	L. Wittgenstein, *Remarques sur la philosophie de la psychologie II* [*Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie II*], T.E.R., Mauvezin.
Wittgenstein, 1999	L. Wittgenstein, *Carnets de Cambridge et de Skjolden*, Presses Universitaires de France, Paris.
Wittgenstein, 2001	L. Wittgenstein, *Carnets Secrets 1914-1916* [*Geheime Tagebücher 1914-1916*], Farrago, Tours.
Von Wright, 1989	G. H. von Wright, "A Biographical Sketch", *Ludwig Wittgenstein. A Memoir*, N. Malcolm, Oxford University Press, Oxford, s.3-20.

Nana Last

Kurallar ve Sınırlar: Wittgenstein'ın Mimarlık ve Felsefe Arasındaki Mekânsal Pratikleri

> [...] Dil denen mekânsal ve zamansal görüngüden bahsediyoruz; mekân ve zaman dışı bir zırvadan değil [...]
>
> Wittgenstein[1]

Bu makale, Avusturyalı filozof Ludwig Wittgenstein'ın dil felsefesi ile mimarlık pratiğinin altında yatan mekânsal ve felsefi kavramların birbirinden ayrılmazlığını inceliyor. Mimarlık ve felsefe arasındaki ilişkiye dikkat etmek, temel çalışma ilkelerinin sorgulandığı bir alana dalmak anlamına gelir. Dilbilimsel ve mekânsal pratikler arasındaki ilişkiler doğası gereği gizli olasılıklarla dolup taşarken, bu alandaki araştırmalar sıklıkla dilbilim ile mekânsalın, dil ve dünyanın arasında bir hendek olduğu yolundaki fazlasıyla yerleşik varsayıma saplanır. Peki ya ortada hendek yoksa? Ya mimarlığın ve felsefenin faaliyet gösterdiği alan dilsel ve mekânsal pratikleri içeriyorsa? Böyle bir yaklaşımın potansiyelini incelemek, dil ile dil-dışı arasındaki ilişkilerin, ortak bir anlamlandırma pratikleri bölgesinin özelliklerini oluşturduğunu ve onun da temsil ettiği dünyaya karşı akışkan bir pratikler bölgesi içinde işlediğini söylememize izin verir; bu, Wittgenstein'ın düşüncesinin önemli bir bileşenine ışık tutabilecek bir bölgedir.

Bu öncül ile başlayan ve Wittgenstein'ın mimarlık pratiğinin onun felsefi düşüncesine merkezi ve aktif bir bileşen sağladığı sonucuna varan bu makale, mimarlık pratiğinin, Wittgenstein'ın dil felsefesinin erken evrelerinden geç evrelerine kadar gelişiminde temel bir bileşeni temsil ettiğini savunuyor. 1926 ve 1928 yılları arasında Viyana'da kız kardeşi için Stonborough-Wittgenstein Evi'nin tasarlanması, Wittgenstein'ın mimarlık pratiğinin bir parçasıydı. Ünlü bir filozof tarafından, felsefedeki çalışmasının iki farklı ve karşıt evresini birbirinden ayıran çok önemli bir anda tasarlanan

1 *Felsefi Soruşturmalar* [*Philosophische Untersuchungen*], çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul 2023, §108.

evin üretim öyküsü, izleyici için bir meydan okumayı, evin duvarları içinde Wittgenstein'ın mimarlığı ile felsefesi arasındaki olası bir yakınlığı deşifre etmeyi temsil eder. Bu duruma yanıt olarak, evle ilgili çoğu tartışma böyle bir bağlantıyı tanımlamaya çalışır. Bununla birlikte, bağlantı çoğunlukla zorlamadır ve birbirinden çok farklı iki yaklaşıma dayanır: bir yanda mimarlıkta olan tartışma, diğer yanda felsefede olan tartışma. Disiplinlerarasılık çağrısı gibi görünen şey, bir tür iki disiplinliliğin güçlenmesine yol açar.

Wittgenstein'ın çalışmasındaki felsefe-mimarlık ilişkisini araştırmak, felsefenin mimarlık tarafından okunabilir kılınma yollarının ötesine bakmayı gerektirir. Bu, metnin sayfalarını "kucaklamak" için evin duvarlarının içinden geçen karşıt bir mekânsal manevra gerektirir. Bu geçiş iki şeyi başarır: Wittgenstein'ın felsefesinde mekânsal ve görsel düşüncenin merkezi rolünü ortaya çıkarır ve mimarlık pratiğinin, felsefi gelişiminde izole bir sapma değil, temel bir bileşen olarak görülmesine izin verir. Başka bir deyişle Wittgenstein'ın mimarlık pratiği, Wittgenstein'ın birinci felsefesi ile ikincisi arasında yalnızca tarihsel bir konum değil, aynı zamanda kavramsal bir konum da işgal eder.

Mimarlık-felsefe ilişkisine yaklaşmak için iki ana strateji vardır. İlki, felsefeye çok sayıdaki düşünce ve mekânsal yapılar açısından yaklaşmaktan ibarettir. Bu yaklaşım, mekânsal yapıların, Wittgenstein'ın felsefesinin kalbinde yer alan çeşitli kavramların ayrılmaz bileşenleri olarak nasıl işlev gördüğünü, dilin sınırları ve gösterme ile söyleme arasındaki sınırla ilgili kaygıları da dahil olmak üzere ortaya koymaktadır. Bu yapıların gelişim sürecini takip etmek, dilin (sözcüğü sözcüğüne) algılanma biçiminde meydana gelen değişimi ortaya koyar: Bu, birinci Wittgenstein döneminde dile dışsal olan olanaksız konumdan, –mimarlıktaki deneyiminden yola çıkarak– geç felsefesinde dile içsel bakış açısına dönüştür. Mimarlık-felsefe ilişkisine yaklaşmanın ikinci yolu, Stonborough-Wittgenstein Evi'nin kendisinde bunun göstergelerini aramaktır. Wittgenstein için mimarlık pratiğinin yeri olarak ev, mimarlık-felsefe ilişkisinin anahtar bir işlevsel bileşenini temsil eder; çünkü ev, dilin işleyişi, kesin ayrımlara duyulan ihtiyaç (sınırlarla ilgili pek çok tartışmada olduğu gibi) ve bir kuralı takip etmek gibi felsefi soruları çalıştığı ve yeniden çalıştığı mekânsal ve kavramsal çatışmaları ortaya koyar.

Wittgenstein'ın iki ana metni, 1922'de yayımlanan *Tractatus Logico-Philosophicus*[2] ve 1953'te, ölümünden iki yıl sonra, mimarlık alanındaki çalışmalarını takiben yayımlanan *Felsefi Soruşturmalar,* birbirlerinden çok farklı felsefe-mimarlık ilişkileri önerir. Her iki metinde de Wittgenstein dilin genişliği ve sınırları konusunda endişeliydi, ancak iletişim kurma kabiliyeti hakkındaki görüşleri birinciden ikinciye önemli ölçüde değişti. Aslında *Tractatus*'un düşüncesi, geleneksel felsefe bölgesini yeniden bölerek estetik ve etiği "gösterme" ve uygulama alanına geri döndürür. *Tractatus*'ta mantık, eğreti de olsa, söylemek ve göstermek arasındaki bağlantının ayrıcalıklı konumunu işgal eder ve böylece dilin dünyayı temsil etmesine izin verir. *Felsefi Soruşturmalar,* dil, dünyayı mantık kurallarına uyarak temsil eder biçimindeki *Tractatus*'a özgü bakış açısını reddederek, *Tractatus*'un dil ve felsefeye koyduğu sınırları ortadan kaldırır ve bunun yerine felsefenin asli görevinin, dilin felsefi incelemesini günlük pratikle yeniden ilişkilendirmek olduğunu savunur. *Tractatus,* "düşünülemez olanı düşünülebilir olanla" (4.114) sınırlamaya çalışırken, *Felsefi Soruşturmalar,* dil ve felsefeye dayatılan bu sınırları ortadan kaldırmaya çalışır, *Tractatus*'un bakış açısını, dilin, dünyayı mantık yasaları aracılığıyla temsil etmesini reddeder. *Felsefi Soruşturmalar* hem dili hem de felsefeyi yeni bir mekânsal yapı etrafında yeniden kavramsallaştırdı, bu da *Tractatus*'un konumunun idealize edilmiş ve sorunlu olduğunu gösterir.

Wittgenstein, *Tractatus*'u felsefeyle geçen yedi yılın sonunda 1918'de tamamladı. Böylece tüm felsefi sorunların çözüldüğünü ve felsefeye olan taahhüdünün bittiğini düşünüyordu.[3] Daha sonra felsefeden kopuşunun, ardından ev üzerine çalışmasının ve ardından felsefeye dönüşünün öyküsü iyi bilinir. Felsefeyi bırakmasının ardından Wittgenstein, Avusturya'da bir köy ilkokulunda dilbilgisi öğretmeni olarak "iddiasız bir meslek" diye tanımladığı işe başlar. Ekim 1926'da kız kardeşinin önerisi üzerine mimar Paul Engelmann ile işbirliği yapar ve kısa süre sonra da kız kardeşi-

2 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, çev. Oruç Aruoba, Bilim Felsefe Sanat Yayınları, İstanbul 1985. *Tractatus Logico-Philosophicus*, analitik felsefenin ilk akımı olan mantıksal atomculuğun doruk noktasını temsil eder. Genel olarak analitik felsefe, dilin, gerçekliğin kesin ve doğru bir tanımını sunduğu varsayımını yeniden gözden geçirmeye yönelik sistematik bir girişim oluşturuyordu.

3 Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesinden sonra, Wittgenstein gönüllü olarak askere gitmek için Avusturya'ya döner. Daha sonra cepheye gitmek için ısrar eder, yakalanır ve İtalya'da savaş esiri olarak on ay geçirir.

nin evinin tasarımının sorumluluğunu üzerine alır. Ocak 1929'da evin tamamlanmasından hemen sonra, Cambridge'e ve felsefeye geri döner.

Wittgenstein'ın felsefeden vazgeçmesi ve tüm felsefi sorunların çözüldüğüne dair beyanı ışığında; bu iddianın nihai ve geri dönülmez karakterine neyin saldırdığı, dilin ve felsefenin açılmasını yeniden incelemeye zorlayan şeyin ne olduğu merak edilebilir. Wittgenstein'ın kendisi de bu sorunun yanıtı için ipuçları bırakarak, mimarlık pratiğinin kilit bir faktör olduğunu gösterir. Viyana Çevresi filozofu Moritz Schlick'e yazdığı bir mektupta, "birkaç dönem Cambridge'de kalma ve görsel mekân (*Gesichtsraum*) ve diğer şeyler üzerinde çalışma"[4] arzusunu dile getirir. Açıkça bu kavramlarla sınırlı olmamakla birlikte, Wittgenstein'ın geç felsefesi bu keşfi, ayrı bir ilgi odağı olarak değil, dili ve felsefeyi yeniden incelemesinin içkin bir parçası olarak ele alır.

Wittgenstein'ın *Felsefi Soruşturmalar*'daki geç dönem felsefesi, mimarlık pratiğiyle felsefesinin bağdaştığını gösteren mekânsal ve görsel metaforlarla doludur. Bu nedenle, Wittgenstein'ın çalışmasında mimarlık ve felsefe arasındaki işlemleri tanımlamak için, Wittgenstein'ın görme ve mekân sorunlarıyla uğraşmasının, onun dille ilgili araştırmasından ayrılamaz olduğunu anlamak çok önemlidir. Wittgenstein'ın dikkatini üzerinde yoğunlaştırdığı felsefi problemler zaten mekânsal problemlerdi ve örneğin, öznenin içselliği ile dilin kamusal karakteri arasındaki arabuluculuğu ya da dilin kendisinin amaç ve sınırlarına ilişkin yeni kavrayışlara duyduğu endişeyi içeriyordu. Bir başka deyişle, Wittgenstein'ın çalışması için temel olan sınır, hudut, ihlal vb kavramlar, belirli mekân kavramları dikkate alınmadan anlaşılamaz. Bu haliyle, *Tractatus*'un kendisi, düşünülebilir olanın sınırlarını tanımlama girişimine rağmen, "yukarıdan" bir görünüm olarak nitelendirdiğim son derece sınırlı mekân kavramının dışında düşünülemez. Mimarlık pratiği, sabit bakış açısını ortadan kaldırarak ve Wittgenstein'ı tek bir vizyona veya temsile indirgenemeyen bir dizi karmaşık mekânsal kurguyla yüzleşmeye zorlayarak bu mekân anlayışını test etti. Bu biçimde yeniden kavramsallaştırılan mekân, yeni bir felsefe ve dil anlayışının geliştirilmesini gerektirdi.

---

4 Michael Nedo, "Introduction", *Ludwig Wittgenstein - Wiener Ausgabe*, Springer-Verlag, Viyana ve New York 1993.

İlk bakışta, Wittgenstein'ın mimarlık pratiği, felsefi çalışmasından ayrı gibi görünür; kasvetinin içinde, evin dışından fark edilen iş bilirlik ve yineleme hali, mimarlık ve felsefe arasında bir ilişki olduğunu düşündüren pek de ipucu sunmaz. Ancak bu nüfuz edilemez niteliği, evin "anlamı" hakkındaki spekülasyonları besleyip durmuştur. Cephesinin aşikâr boşluğu, *Tractatus* ile aynı sessiz, "gizemli" düzyazıyı tanıtıyormuşçasına, sıklıkla Viyana mimari modernizmi[5] ile derin bir bağlantıyı düşündürmüştür. Oysaki Stonborough-Wittgenstein Evi boş değildir. Wittgenstein'ın mimarlık pratiğine sahne olan ev, geç dönem felsefesinin görsel ve mekânsal düşünce örneklerinde kendini gösteren türlü türlü mekânsal çatışma ve sorgulamanın izlerini taşır.

Felsefi düşüncesine nüfuz ederek, Wittgenstein'ın mimarlık pratiğinin kendisini iki ana biçimde ortaya koyduğunu görebiliriz. Birincisi, dile bakıldığı bakış açısı temelinde birinci ve ikinci felsefe arasındaki ayrımla ilgilidir. Ben bu değişikliği, *Tractatus*'un felsefesini ortaya çıkaran dile *dışsal* bakış açısından, *Felsefi Soruşturmalar*'ın geç felsefesinde meydana çıkan *içsel* bakış açısına geçiş olarak görüyorum. Böylece mimarlık pratiği, dille ilgili konumumuzu yeniden biçimlendirmek için felsefeye dahil olur. Bu pratik, Wittgenstein'ın mekânsal bileşenli felsefi problemlere önceden gösterdiği ilgiyi harekete geçirir. Mimarlık ve felsefe arasındaki birlikteliği gözden geçirmenin ikinci yoluna göre, Wittgenstein'ın mimarlık pratiği, onun geç dönem felsefesine dilin gözden geçirildiği bir mercek olarak girer. Buradaki vurgu, bir pratik olarak mimarlık üzerinedir. Böylece mimarlık, mantıksal bir temelden günlük pratiklere demir atmaya doğru hareket ederek dilin nasıl çalıştığına dair belirgin anlayışı dönüştüren bir görüş sunan, "kendini gösteren" bir felsefe haline gelir. Mimarlıkta çalışma yoluyla, mimari sürecin doğasında var olan açıklama, tezahür ve maddeleştirme yoluyla hem mekânsallık hem dil somutlaşır ve ikinci felsefede yeniden dönüşmüş olarak ortaya çıkar. Wittgenstein, mimarlık yoluyla, *Tractatus*'un idealize edilmiş solipsizminin üstesinden gelmenin bir yolunu bulur ve bu, onun felsefenin hem konusunu hem de pratiğini dil ve geniş anlamda kültür içine yeniden yerleştirmesini sağlar.

---

5 Örneğin bkz. Bernhard Leitner, *The Architecture of Ludwig Wittgenstein: A Documentation*, Academy Editions, Londra 1995 ve Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein: Architect*, MIT Press/Thames & Hudson, Cambridge Mass./Londra 1994.

Tractatus'taki dil ve felsefe anlayışı (kitabın böyle bir konuma karşı çıkmasına rağmen) izleyicinin dilin üstünde ve dışında konumlandırılmasına, böylece dil, mantık ve felsefe arasındaki özel ilişkiyi açıkça ayırt etmek için oradan aşağı bakmasına bağlıydı. Bu açıdan bakıldığında, üçü bir dizi uygun sınırı paylaşıyor gibi görünür. *Tractatus* bunları bir dizi mekânsal sınır olarak tanımlamıştır: "Dilimin sınırları dünyamın sınırlarıdır" (5.6) ve "Mantık dünyayı doldurur; dünyanın sınırları onun da sınırlarıdır" (5.61). Özne (prensipte) bu sınırları paylaşıyor olsa da *Tractatus*'un felsefesi özneye yer bırakmaz, bunun yerine "özne dünyada değildir, dünyanın sınırlarından biridir" (5.632) önermesini ileri sürer.

Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar*'da *Tractatus*'un ürettiği ya da kurduğu kısıtlı görüşü, kendi dil anlayışıyla açıkça ilişkilendirir. Tümcenin biçiminin, "Bu, böyle böyledir" olduğuna dair *Tractatus* inancına atıfta bulunarak şöyle yazar: "[...] Bu, insanın kendi kendine sayısız kez tekrar ettiği türden bir tümcedir. İnsan tekrar tekrar doğanın izinden gittiğini sanır ve kendisi aracılığıyla doğayı izlediğimiz biçim boyunca ilerler sadece." (§114). *Tractatus*'un ayrıcalıklı dış bakış açısının aksine, *Felsefi Soruşturmalar* içerinin diline ilişkin bir kavrayış inşa eder. Bu bakış açısı, özneyi dil ve dil incelemesi ile olan ilişkiye yerleştirmesi bakımından dış bakış açısından kökten farklıdır. Daha da önemlisi, içeriden bakış, görünüşe göre her şeyin görülmeye erişilebilir olduğu bir öte dünya netliğini sağlamaktan acizdir. Bu değişiklik, görmenin rolünü tamamen değiştirir. Sonuç olarak, görme artık ayrıcalıklı değil, dünya ile etkileşim kurmanın olası yollarından biri haline gelir. Bu ayrımı anlamanın bir başka yolu, *Tractatus*'un "havadan" perspektifinin, daha sonra Lefebvre ve Certeau'nunki olacak olan bir sokak manzarasıyla yer değiştirdiğini görmektir.

Bu mekanizmanın ortaya çıktığı ana yerlerden biri de Wittgenstein'ın evin tasarımında kullandığı kurallardır. Bu kurallar, mekânsal bir görsel pratikten –bir kavram ile mekânsal uygulaması arasında arabuluculuk yapan veya onları ilişkilendirmeye olanak veren bir pratikten– ilerler. Bu nedenle kurallar, yeniden konumlanma eylemi yoluyla tezahür etme kapasitelerine bağlı olarak görülürler. Başka bir deyişle, kuralların geliştirilmesi ve uygulanması –pratik için, tasarım için, evde okunur bir biçimde– *Tractatus*'un kısıtlı vizyonunun, Stonborough-Wittgenstein

Evi'nin tasarımı aracılığıyla mekânsal ilişkilerin karmaşıklığı ile yüzleştiği bağlamlardır.

Bu nedenle ev, sözcüğün tam anlamıyla Wittgenstein'ın mimarlık pratiğinin alanını oluşturur, Wittgenstein'ın birinci ve ikinci dil anlayışı arasındaki mücadelenin izlerini taşıyan bir yer olarak görülebilir; bir dizi kuralı uygulayarak ve yeniden biçimlendirerek oluşturulmuş bir yerdir. Bu duygu, evin merkezi salonuna girildiğinde zaten ortaya çıkar; burada ziyaretçi, *Tractatus*'un hayalini kurduğu –bir dizi sabit kuralla elde edilen– ideal resimsel bakış açısının mimarlığın uygulamalarını hem çoğaltan hem de karıştıran mekânsal pratiklerle tam anlamıyla karşılandığı sessiz bir çatışma sahnesine maruz kalır. Kural, kuralın anlaşılması ve memnuniyetin ölçütü sorusu arasındaki bu ileri geri oyun, geç felsefenin sayfalarında hızla ortaya çıkar.

Altı farklı yüzeyde, sağlam duvarlara veya cama monte edilmiş sekiz çift cam ve çelik kapı serisi ile sınırlanmış olan evin merkezi salonu aydınlıktır ve ana girişten eve, güneybatı tarafındaki terasa, yemek odasına, kahvaltı odasına, kütüphane ve üst katlara çıkan merdivenlere açılır. Her biri diğerini yansıtan ve yineleyen aynı tasarımlı cam ve çelik çift kapılı lobide ilerlerken hareket, görüş ile mekânın tam ortasında konumlanan olarak tanımlanır. Bu görüntünün tekrarı hem içeride hem de farklı bir biçimde dışarıda evin düğümünü oluşturur. Burada iş başında olan tek etkinlik tekrar değildir: Yani pencerelerin görüntüsü basitçe tekrarlanmaz, her yansıtıldığında dönüştüğü görülür.

Merkez salonun kapıları, tanımladıkları mekânlar arasında karmaşık sınırlar oluşturarak çok ayrıntılı bir yapı oluşturur. Kapılar uzun ve dardır, ince metal çerçevelerle çevrilidir, her cam panelde düşey bölme vardır ve herhangi bir yatay bölme yoktur. Bunun tek istisnası, camın bölünmediği hol ile antreyi birbirine bağlayan ve girişin daha uzaktan görülmesini sağlayan bir çift kapıdır. Bu kapıları dengeleyecek biçimde, yine iki panelden yapılmış, ancak cam değil metalden yapılmış ve bizi oturma odasına götüren kapıları görürüz. Girişte ve salonda Wittgenstein ince ama önemli bir şey başarır: ikili dış pencerenin kullanımını evin iç kısmına kadar genişletir. Kahvaltı salonu kapıları ile antre ve holü birbirine bağlayanlar hariç tüm cam kapılar bağladıkları odalara her iki yönde açılabilmeleri için ikiye katlanmıştır. Dışarıda, bu kapıların bulun-

duğu yerde, her iki taraf da aynı saydam camdan yapılmıştır, ancak içeride, mekânsal ilişkilerin karmaşıklığı herhangi bir yaklaşım birliğini engellemektedir. Salon ve salonu birbirine bağlayan kapılar, her iki taraftaki camın dışında bulunanların bir tekrarı iken, bir tarafta yemek odası ile merkez salonu ayıranlar ile diğer tarafta merdiven ile hol arasındaki kapıların yüzleri farklıdır; bu ikili kapıların her birinin bir yüzünde saydam cam, diğer yüzünde ise buzlu cam bulunur. Bu, hangi panellerin açık hangilerinin kapalı olduğuna bağlı olarak ayrılık ve mahremiyet düzeyinin çeşitlenmesine ve görüş alanının sınırlandırılmasına veya genişletilmesine izin verse de Wittgenstein'ın mekânda hudut ve sınırları tanımlamanın karmaşıklığıyla yüzleştiğini gösterir.

İki farklı malzemenin, iki tonda saydamlığın yan yana getirildiği holdeki iki örneği ele alalım. Genel olarak, en az saydam olan malzeme daha özel olan tarafın kapılarına, saydam olan ise kamusal tarafın kapılarına yerleştirilir. İlk bakışta bunun oldukça basit bir yaklaşımı hatta bir kuralı gösterdiği görülür. Ancak basit bir bildirme unsuru gibi görünen şey, uygulamada çağrışımların tersine dönmelerine yol açabilecek karmaşık bir ilişkiler dizisiyle karşı karşıya kalır. Bu, örneğin yemek odası ve oturma odasında kendini gösterir: yemek odasında, salona açılan kapılar, güneybatı terasında doğrudan dışarıya açılan üç benzer cam ve metal kapı setinin bulunduğu bir duvara yerleştirilir. Bu, dört benzer çiftten oluşan bir dizi oluşturur ve bu, ikilem yaratan bir durumdur: Yemek odası kapıları, zaten boyut ve görünüm olarak denk oldukları aynı duvardaki diğer üç çiftle birebir mi olmalı, yoksa onlar da diğer tarafta ne olduğunu belli mi etmeli? Bu kapılar hangi odaya ve duvara aitler? Hangi sınırları tanımlarlar? Bu sorular, dilin sınırlarına ve anlam ile anlamsızlık arasındaki sınırlara dikkati çeken, onu gösteren ve söyleyen *Tractus*'un kaygılarının çoğunu yineler. Bununla birlikte, *Felsefi Soruşturmalar*'a özgü bazı sınır sorularını da sorarlar.

Wittgenstein'ın yemek odası tarafına buzlu cam ve lobi tarafına saydam cam yerleştirme tercihi, iki mekânı birbirine bağlarken bile birbirinden ayırır. Bu karar, sınırın maddeselliğini ve mekândaki konumunu vurgulayarak sınırın karmaşık doğasına dikkat çeker ve kapının hangi tarafa yaklaştığınıza bağlı olarak farklı yüzler sunmasına izin verir. Bu son açı *Felsefi Soruşturmalar*'da

yer alan, dili ele aldığımız bakış açısına bağlı olarak farklı görüntüler sunmayı kapsayan dilin temel anlayışını oluşturmaktadır. Wittgenstein'ın *Felsefi Soruşturmalar*'da yazdığı gibi, "Dil, yollardan oluşan bir labirenttir. *Bir* yönden geldiğinde yolunu bilmektesindir; aynı yere başka bir yönden geldiğindeyse yolunu kaybetmişsindir artık" (§203).

Benzer bir durum, oturma odasından Margaret'in özel yatak odasına [*boudoir*] açılan çift kapılar için de geçerlidir. Buradaki sorun, salona açılan tüm iç kapıların masif metal olmasıdır, bu nedenle bu kapılar saydam / yarı saydam bir çift yerine saydam / opak bir kombinasyona sahiptir. Dahası, evin tasarımında Wittgenstein'ın sınırlara dair ne tür bir çatışmayla yüzleşmek zorunda kaldığını da gösterirler. Yemek odası / hol kapılarında olduğu gibi, söz konusu kapılar terasa açılan bir dizi dış kapıyı da içeren bir yüzey boyunca uzanmaktadır. Bu terasa açılan çift kapı takımları saydam camdan yapılmışken, holü oturma odasına ve oturma odasını kütüphaneye bağlayan iç kapılar metaldir. Ek olarak, dış cam kapılar hem içe hem de dışa açılmak üzere ikiye katlanmışken salon ile hol arasındaki metal kapılar sadedir, sadece oturma odasından dışarı açılır.

Oturma odası ve özel oturma odası arasındaki bağlantı bu nedenle üç farklı ve çelişkili kurala uymak zorundaydı: Cam kapıların dış duvar boyunca sürekliliği, özel tarafta daha opak bir malzeme kullanma tercihi ve sadece oturma odası kapılarının tamamen metal olması. Bu kuralların tümü yerine getirilemedi. Neticede, Wittgenstein oturma odası tarafında metali, özel yatak odası tarafında ise saydam camı seçti. Bu, metal kapıların sadece oturma odası ile ilişkilendirilmesine izin verir, aynı zamanda tek bir duvar boyunca yer alan cam kapı serisini bozarken, saydam malzeme ile kapatılacak özel bir alan bırakır.

Kurallar ve sınır koşulları serisi ve bunlara eşlik eden istisnalar listesi etrafındaki bu tartışmanın amacı, tek tip ve tekrarlayan bir imge olarak başlayan şeyin, mekânın somut koşullarından, kullanımından ve sınırlar etrafında kurulan mekânsal ilişkilerin karmaşıklığından kaynaklanan çok sayıda olasılığın ortaya çıkmasına neden olduğunu vurgulamaktır. Kapıların sürekli farklılaşması ve ayırt edici özelliklerinin yanı sıra kesin konumları, ilk bakışta, mekân ve sınırla ilgili zorlu ve belirlenmiş koşulları

ayrıntılandırma girişimini önerir – bu, (gösterge olarak) kapı ile arkasındaki mekân arasında doğrudan bir bağlantı oluşturma girişimidir ve *Tractatus*'ta ayrıntılandırıldığı biçimiyle gösteren [*signifiant*] dilin işleyiş kavramını hatırlatır. Ancak mutlak netlik ve farklılaşma projesi olarak başlayan şey sonunda yerini, belirsizlikleri, bu sınırların doğasının tanımına ve arzuladığımız netliğe katılan bir dizi karmaşık duruma bırakır.

Kuralların birbirine karışması ve mekânsal karmaşıklık, *Felsefi Soruşturmalar*'da sınırlar, sınırların oluşumu, işlevleri ve amaçları hakkında yeni bir anlayış oluşturur.

> 71. "Oyun" kavramının kenarları bulanık bir kavram olduğu söylenebilir. –"Ama bulanık bir kavram aslında bir *kavram* mıdır ki?"– Netliği bozuk bir fotoğraf insan resmi midir ki? Net olmayan bir fotoğrafın yerine net olanı koymak her zaman daha mı iyidir? Net olmayan çoğu kez aslında tam da ihtiyaç duyduğumuz şey değil midir?
> Frege, kavramı bölgeyle karşılaştırır ve sınırları belirsiz bir bölgeye kesinlikle bölge denemeyeceğini söyler. Bu, herhalde bununla herhangi bir işe kalkışamayacağımız demek olsa gerek. –Ama "Yaklaşık şurada bir yerde dur!" demek anlamsız mıdır? Tut ki şehir meydanında biriyle birlikteyim ve ona bunu söyledim. Bu sırada herhangi bir sınır çizmeye kalkışmam bile; elimle şöyle bir gösterme hareketi yaparım– sanki belirli bir *noktayı* gösteriyormuşum gibi. Ve birine diyelim ki oyunun ne olduğunu da işte böyle açıklarız [...].

Kuralların yeniden düşünülmesine burada mekânsal sınırın gözden geçirilmesi eşlik eder ve ikisi arasındaki ilişkiyi aktif mekânsal yapılar olarak güçlendirir. Kurallarla ilgili endişeler ve bir kurala uyma konusu *Felsefi Soruşturmalar*'da önemli bir rol oynar. Bu son soru üzerine tartışmaların, tekrar tekrar görsel olana dair sorular ve mekânsallık soruları etrafında ayrıntılandırıldığını belirtmek önemlidir. Bu tartışmalar, bir kuralın ne olduğu ve bir kurala uymanın ne anlama geldiği soruları da dahil olmak üzere, evin ortaya çıkardığı benzer birçok endişeyle bağlantılı olan geç dönem Wittgenstein felsefesine özgü endişeyi açıkça ortaya koymaktadır. Bu sorunun Wittgenstein'ın geç dönem çalışmalarında anlatılma

şekli, ev üzerinde çalışırken karar verme sürecinin karmaşıklığının iyi bir hatırlatıcısıdır. İlk olarak, üç boyuta yayılan, tamamen mekânsal hale gelen vizyon açısından bir kuralı takip etme sorununu tartışır. Ancak o zaman Wittgenstein, bir kuralı takip etmenin bu nihai olasılığını reddeder ve onun yerine bunun oldukça kör bir pratik olduğu fikrini koyar – bu, kendi mimarlık pratiğinde deneyimlediği mekânsal pratiklerle çelişen bir fikirdir. Birlikte ele alındığında, bu farklı görüşler, Wittgenstein'ın evin zemin katı aracılığıyla kendini yeniden konumlandırmak ve kuralı yeniden gözden geçirmek zorunda kalmadan önce bir kural koymaya çalışırken karşılaştığı çelişkili gerilimleri gösterir. Bir kurala uyma gerçeğiyle mekânsal yüzleşme, *Felsefi Soruşturmalar*'dan alınan şu pasajlarda belirginleşir:

> 218. Dizinin başlangıcının, görünmez olarak sonsuza uzanan rayların görünen bir parçası olduğu fikri nereden gelir? Şimdi, kafamızda kural yerine raylar canlandırabiliriz. Ve kuralın sınırlanmamış uygulamalarına da sonsuz uzunlukta raylar denk düşer.
>
> 219. "Aslında geçişlerin hepsi şimdiden yapılmıştır" demek artık hiçbir seçeneğim yok demektir. Kural, bir kez belirli karşılığıyla damgalandığında, kendisine uyulurken izlenecek çizgileri bütün uzam boyunca çekmiş olur. – Ama durum gerçekten buna benzer bir şeyse, bana ne yardımı dokunur bunun?
> Hayır, betimim, ancak simgesel olarak anlaşılması durumunda bir anlam taşıyordu. – *Bana öyle geliyor*, demeliydim.
> Kurala uyduğumda, seçim yapmam.
> Kurallara *körlemesine* uyarım.

Evin zemin katındaki kapıların analizi, *Tractatus*'un kısıtlayıcı çerçevesinin dışında düşünüldüğünde, merkez salonun kendisine atfedilen tıkanıklığı yinelemediğine de dikkat çeker. Aksine, salonun karmaşıklığı, etkileri ve durumları çoğaltır ve bunu yaparken hudut, bağlantı, sınır gibi, felsefi alan içinde çoğu zaman mekânsal önermeler olarak yeterince tanınmayan, mekânsal ve görsel kavramlarla bağlantılı felsefi soruları tanımlar ve detaylandırır. Holde çoğaldıkça, netlikleri ve "saydamlıkları" sözcüğün tam anlamıyla

ve mecazi olarak yok olur. Opak ve yarı saydam camla ilgili incelememiz, *Tractatus*'un dil felsefesinin temel kaygıları olan saydamlık ve bağlantı tartışmasını desteklemeyi amaçlar.

Stonborough-Wittgenstein Evi'nin –hem mekânı hem de felsefi kavramları bölüştüren– merkezi salonu, Wittgenstein'ın bir dizi ara bağlantı ve daha sonra *Felsefi Soruşturmalar*'da felsefenin net bir vizyona ulaşması için gerekli faaliyet olarak tanımlanan durumlar yaratmasını sağlar. Bununla birlikte, netlik artık *Tractatus*'un her şeyi kapsayan dış bakış açısı değildir; toparlayan bir vizyona değil, zaman ve mekânda sürekli ve ilerleyici görüş ve hareket süreçlerine dayanan yeni bir netlik biçimidir. Wittgenstein'ın daha sonra dil hakkında yazdığı gibi: "[...] Dil denen mekânsal ve zamansal görüngüden bahsediyoruz; mekân ve zaman dışı bir zırvadan değil [...]" (§108).

Bu, merkezi salonun tasarımının önemli bir etkisidir; Wittgenstein, *Tractatus*'ta dil ve mantığın üst üste bindirilmesinden kaynaklanan sabitliğin aksine, *Felsefi Soruşturmalar*'da mekândaki hareketi ve gündelik dili açıkça ilişkilendirir.

Bu kavram, *Felsefi Soruşturmalar*'da, buzun mükemmel pürüzsüz yüzeyinden kaynaklanan hareketsizlik ile sürtünme gerektiren yürüme arzusu arasındaki karşıtlıkla çok kısa ve öz bir biçimde ortaya konur:

> 107. Gerçek dili ne denli dikkatli incelersek, talebimizle arasındaki çatışma da o denli şiddetli olacaktır. (Mantığın kristal saflığı tabii ki *ortaya çıkmış* bir şey değil, bir talepti.) Çatışma katlanılamaz bir hal alacaktır; talep şimdi boş bir şey haline gelme tehlikesiyle karşı karşıyadır. – Sürtünmenin olmadığı kaygan bir buz yüzeyine vardık; yani şartlar belli anlamda ideal ama tam da bu yüzden yürüyemiyoruz işte. Yürümek istiyoruz; o halde *sürtünmeye* ihtiyacımız var. Geriye, pürüzlü yüzeye!

Stonborough-Wittgenstein Evi aracılığıyla mekânla ilgili benzer sorular ortaya çıkar; bunlar zemin bağlantılarının hizalanmasında, pencerelerin ve kapıların konumu ve açılma yönlerinde, genel olarak asimetrik bir düzlemde lokalize simetri problemlerinde ve aynı zamanda oran, aydınlatma, malzeme, çeşitli mekanik sistemler vb konularda gördüğümüz sorulardır. Yalnız, hizalama, sınır, oran, mal-

zeme vb kavramlar sadece derin veya alışılmadık faaliyetler veya problemler değildir; bunlar, mimari tasarım sürecinin tipik özellikleridir. Wittgenstein'ın mimarlık pratiğinde defalarca karşılaştığı, tasarım planlarından inşaat detaylarına kadar çeşitli derecelerde ortaya çıkan ve tekrar eden bu sorunlar kümesi, onun kural, sınır, ilişki, pratik ve uygunluk anlayışını mekânsallaştırır, sözcüğün tam anlamıyla Wittgenstein'a dilin ve felsefenin sınırlarını ve işleyişini yeniden gözden geçirebileceği bir yer tanımlar. Bu yerde Wittgenstein, dilin ve felsefenin sınırlarını ve işleyişini yeniden gözden geçirebildi, sonunda mekânsal kavramlar göz ardı edildiğinde felsefi sorunların bozulmadan kalamayacağının altını çizdi.

Felsefi Soruşturmalar'da dilin nasıl işlediğine dair örnekler sunarken, mekânla ilgili soru ve sorunların, bir sözcüğün tüm anlamlarının ya da bir uygulamanın tüm örneklerinin mekânsal bir sözcük, kavram ya da yapıyı anlamamıza katkıda bulunması gibi, dilin kendisinin temel bir parçası olarak sunulduğunu belirtmek önemlidir. Wittgenstein, dilin işleyişini kavrama yollarından biri olarak mekânsal örnekler sunarken yalnızca kendi bildiklerini değil, aynı zamanda mimarlık pratiği aracılığıyla bir dizi kavramı nasıl anlamaya başladığının yollarını da ortaya koyar.

Birçok yönden, Wittgenstein'ın ilk dönem çalışmalarında eksik olan şey tam olarak mimarlıktır. İlk bakışta *Tractatus*, titizlikle düzenlenmiş ve yapılandırılmış bölümleriyle daha mimari görünmektedir. Ancak görsel düzeni tamamen iki boyutludur ve dil, anlam ve mekân arasında bire bir korelasyona dayanır. Ancak mimarlık pratiği bu katı ilişkileri teste tabi tutmuştur. Yeni bir mekânsallık ve pratik fikrinin ortaya atılması, *Tractatus*'un bütüncül vizyonunu yok etmiş ve bunun yerine okuyucu, anlam ve mekân arasındaki mutlak korelasyonun önceden verilmiş bir gerçeklik değil, izleyiciye bağlı olan belirli bir görme biçimi olduğunun farkına varmak zorunda kalmıştır. Mutlak tekabüliyet fikri daha sonra Wittgenstein'ın geç dönem felsefesinde daha da parçalara ayrılmış, *Tractatus*'un katı bir biçimde yapılandırılmış sıralamasının yerini, felsefi üretim için bir kural olmasa da yeni bir model oluşturan, başkaca farklılaşmamış ve açık bir dizisellik almıştır.

Paul Wijdeveld

Wittgenstein: Sezgi ve Yaratım

Wittgenstein'ın düşüncesi ve ona tanıklık eden her şey (Stonborough Sarayı'nın bu tanıklıklardan biri olduğunu düşünüyorum) çoğunlukla sistematik felsefe, dil felsefesi ve düşünceler tarihi bağlamında ve bazen de dilbilim ve psikoloji bağlamında tartışılır. Yeni görüntüleme tekniklerinin ortaya çıkması sayesinde yaklaşık yirmi yıl önce nörobilimde meydana gelen devrimden bu yana, düşünce ile onun biyolojik kaynağı olan insan beyni arasındaki ilişki hakkında farklı biçimde konuşmamızı sağlayan yeni bir bağlam ortaya çıktı. Wittgenstein'ın düşüncesinin özgünlüğünün, ortaya çıkan bu perspektiften ele alınmaya değer ilginç bir vaka olabileceğini düşündüm.

Burada sunduğum, geliştirilmekte olan bir fikrin ilk versiyonudur ve kesin bir sonuca ulaşmayı amaçlayan çok ikna edici bir argüman değildir. Bu araştırma, her şeyden önce, yaratıcı düşünce ve problem çözmede bilincin rolünü anlama arzumdan kaynaklanmıştır.

Stonborough Sarayı: Wittgenstein'ın Yaratıcı Eylemi

Filozof Ludwig Wittgenstein'ın yüksek Viyana sosyetesinin hanımefendisi ve birçok sanatçının hamisi olan kız kardeşi Margaret Stonborough için tasarladığı geniş bir ev olan Stonborough Sarayı'nın mimarlığının otantikliği ve özgünlüğü hakkında çok şey söylendi ve yazıldı. Bu eve yer verdiğim kendi çalışmamda,[1] Wittgenstein'ın geleneksel Viyana aristokrat konutunu (kız kardeşinin yaşamak istediği tarzda), *villa suburbana*'nın [kır evi] modern bir varyantını gerçekleştirmek amacıyla yeniden yorumlamasında benzersiz olanın ne olduğu konusunda ısrar ettim; yani Wittgenstein'ın nefret ettiği çağdaş mimarlıktaki Yeni Nesnelliğin modernliğine karşı yöneltilmiş bir jest olarak "modern". Bunun sonucu, geleneksel Viyana baroğunun mimari gramerinin açıklığa kavuşturulması, "arındırılması", yani mimarlığın küplerin, çizgilerin, biçimlerin, seviyelerin ve oranların saflığına tam olarak indirgen-

1 Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*. MIT Press, Cambridge 1994.

mesi arayışı olmuştu. Wittgenstein bunu yapmayı, tüm süsleme ve dekorasyonu kaldırarak, hafif bir renk paleti (kirli beyaz, kremsi beyaz, grimsi yeşil, açık yeşil, siyah) kullanarak ve yarı parlaktan neredeyse tam mat skalada dokular seçerek başarır; bu, gündüzleri gün ışığının ve geceleri ise özel olarak tasarlanmış elektrikli aydınlatmaların var olan devasa sertliği arttırmalarına yol açar.

Wittgenstein ayrıca içeriye kübik simetrik hacimler ekler, ancak hareket etme ve istirahat fikirleri arasında görsel olarak büyüleyici bir gerilim yaratmak için bu hacimleri asimetrik olarak yerleştirir. Onlara gerçek bir mimari ağırlık kazandırmak için kapı ve pencere çerçevelerini, kilitleri, asansör yapımı ve işleyişi gibi elektrik ve mekanik öğeleri, lambaların ve elektrik düğmelerinin seçimini ve yerlerini gözden geçirir. Uzun lafın kısası, mimarlık eğitimi almamış ancak çocukluğundan itibaren mimarlığa büyük ilgi göstermiş bir makine mühendisi olarak, hem Batı mimarlık geleneğine sıkı sıkıya bağlı kalan hem de karşılaştığı sorunlara yeni ve derinden özgün çözümler içeren bir mimari beyanatta bulunmayı başardı. Bunu nasıl başarabildi?

Kitabımda, Wittgenstein'ın mimari başarısının, bu sorunların nihai çözümlerindeki seçiminde sezgiye verdiği önemi hesaba katmadan açıklanamayacağını savunuyorum. Bunu ele veren pek çok anekdottan en meşhuruna göre Wittgenstein, ev tamamlandıktan sonra büyük kabul salonunun oranlarından memnun kalmamıştır. Tavanın yıkılması ve birkaç santimetre daha yükseğe yeniden yapılması gerekir. Ablası günlüğünde konuyla ilgili şöyle bir yorum yazar: "İzlenimi kesinlikle doğruydu ve onun peşinden gitmemiz gerekiyordu." Arkadaşı Marguerite Respinger başka bir anekdot anlatır. Pencere tutma çubuklarının tam konumunu belirlemeye gelince, bir işçi, Wittgenstein'ın talimatlarına göre onları farklı yüksekliklerde tutmak zorunda kalır, Wittgenstein bahçede durarak sonuçlara değer biçer ve sonunda doğru yüksekliğe karar vermesi sezgisi sayesinde olur. *Dersler ve Söyleşiler*'de yer alan ilginç bir bölümde Wittgenstein, –bu sefer bir kapı için– doğru yüksekliği belirleme işlemini ele alırken olası bir çözümde var olan sezgisel yönü analiz etmeye çalışır gibi görünür.[2]

2 Ludwig Wittgenstein, *Estetik, Ruhbilim, Dinsel İnanç Üzerine Dersler ve Söyleşiler* [*Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*], derl. Cyril Barrett, çev. Muhsin Yılmaz, Sentez Yayıncılık, İstanbul 2015.

Stonborough Sarayı'nın tasarımından başta yükümlü olan arkadaşı mimar Paul Engelmann'ın[3] tanıklığı sayesinde, Wittgenstein'ın felsefi problemlerin çözümünde olduğu kadar okuduğu alan olan mühendislikteki problemler için de mutlak bir sezgiye sahip olduğunu biliyoruz. Engelmann, Wittgenstein'ın sezgi anlayışını "bir içgörü parıltısı" olarak tanımlar: "Wittgenstein için, içgörünün parıltısı her şeydi... Sanırım onun doğruyu yanlıştan ayırmasını sağlayan kriterdi: Bir şey ona içgörü parıltısı olarak belirir miydi veya belirmez miydi, kriter buydu. İçgörü parıltısı, tabiri caizse, *a priori*'dir."

Sezgi ve Yaratıcılık: Problemlerin Çözülmesi

Hangi türden olursa olsun karmaşık problemlerin ve özellikle düşüncenin (içsel muhakeme) çözümü bağlamında "sezgi" ile ne kastedildiğini açıklığa kavuşturalım. Karmaşık problemlerle uğraşırken, çoğu kez, hiçbiri tamamen tatminkâr olmayan, çeşitli olası çözümler art arda bilincimize gelir: onları "hissetmeyiz". Kendimize nedenini sormaya devam edebiliriz, ancak her cevaba bir doğruluk izlenimi eşlik eder (veya etmez): "Bu hâlâ çok yüksek" + bir doğruluk hissi; "Muhtemelen bu", sonra çay içmeye gideriz, geri döneriz, bir daha bakarız, sonra "bu doğru değil" hissi gelir + "Hayır, bu değil" vb. Bu, doğruluk izlenimi tamamlanana ve tatminkâr bir çözüme ulaşıldığından emin olana kadar devam eder. Aslında, "tatminkâr çözüm" ifadesi, tam olarak yargının bu sezgisel yönünü ifade eder. Bu izlenimin elde edilmesinden sonra, artık cevabı bulunmamış bir soru tarafından sekteye uğramayacak olan genel eylem planına geri döneriz.

Problem çözmeye alışmış bir kişi, tatmin edici bir çözüm bulamadan odaklanmak için çok zaman harcamışsa, rahatlamasının ve dikkatini başka bir şeye vermesinin veya gidip uyumasının daha yerinde bir hareket olduğunu bilir. Sıklıkla, belirli bir vakit ya da derin bir uykudan sonra, kişinin daha çok "sezdiği" bir çözüm, hatta iyi olan çözüm, ansızın dolaysız bir biçimde, nereden geldiği bilinmez gibi görünen bir "içgörü parıltısı" ile karşısına çıkar; sanki problem bilinçte yer almadığında, problem çözme süreci başka bir

3 Margaret Stonborough'nun 13 Temmuz 1926'da oğullarından birine hitaben yazdığı ve Ursula Prokop tarafından *Margaret Stonborough-Wittgenstein* (II. basım, Böhlau, Viyana 2005) kitabında yayımlanan bir mektup sayesinde, Wittgenstein'ın Haziran 1926'da mimar olarak işe alındığından eminiz. Hemen işin yönetimini devralır.

yerde devam etmiştir. Büyük zihinler tarafından uygulanan birçok problem çözme betimlemesi biliriz. Örneğin Henri Poincaré, Fuchs fonksiyonları düşüncesinin aklına nasıl geldiğini şöyle anlatır: "Başarısızlığımdan bıkarak deniz kenarında birkaç gün geçirmeye gittim ve başka bir şey düşündüm. Bir sabah, bir kayalığın kenarında yürürken aklıma fikir aynı kısalık, aynı anilik ve aynı apansız kesinlik ile geldi."[4] Albert Einstein da şöyle anlatır: "Bern'deki Patent Ofisi'nde bir sandalyede oturuyordum ki birden aklıma bir düşünce geldi: 'Serbest düşüşte olan biri kendi ağırlığını hissetmez'. Tutulup kaldım. Bu basit fikir beni derinden etkiledi. Ve beni yerçekimi kuramına doğru itti."[5] O zaman sormamız gereken soru şu: Bu çözümler mekanik olarak bilinçli bir muhakemeden gelmiyorsa, nereden geliyorlar? Bilincin ötesinde ne var?

Sezgi ve Rasyonalite

Biraz daha ileri gidelim. Akıl yürüttüğümüzde, yani mantıksal veya sadece olası bir sonuca götüren bir dizi önermelerle bir argüman geliştirdiğimizde, aynı soru ortaya çıkar: Bu biricik muhakeme etapları bilinçte nasıl ortaya çıkar ya da bu önermeleri *nasıl* düşünürüm? Geleneksel rasyonalite anlayışı, bu önermelerin muğlak olmayan mantık kuralları silsilesine göre bir dizi dönüşümden geçmesidir. Bu işlemin, dahili saatinin her titreşimiyle bir dizi sıfır ve birleri, sonuca ulaşıncaya kadar, başka bir sıfırlar ve birler dizisine dönüştüren bir bilgisayarın izlediği süreçle aynı olduğu kabul edilir; bilişim uygulaması etkinleştiğinde, işlem, önceden belirlenmiş modeller ile sınırlandırılmış ve tüm süreçte sabit kalacak biçimde ayarlanmıştır. Bununla birlikte, bilinçli düşüncemde, önermelerin birbiri ardına, memnuniyet, memnuniyetsizlik veya yarı-tatmin izlenimi ile ortaya çıktığı hiçbir titreşim veya önceden belirlenmiş herhangi bir kısıtlama modeli yoktur. Aynı biçimde, başkalarından gelen ve bilincime sunulan önermeler, memnuniyet, memnuniyetsizlik veya tereddüt izlenimlerini, yani katılma, ret veya tereddüt duygularını uyandırabilir.

İster olgular ister değerler hakkında olsun, bilinçli düşüncemizin tamamı, her birine neredeyse eşzamanlı olarak yargılayıcı bir izlenimin veya kararın ertelenmesi gerektiği bir izlenimin eş-

4 Daniel Wegner, *The Illusion of Conscious Will*, MIT Press, Cambridge 2002, s.82.
5 Daniel Wegner, *The Illusion of Conscious Will*, s.83.

lik ettiği bir dizi önerme etrafında döner. Benim "sezgi" diye tabir ettiğim şey, *a priori* gizlenmiş olan bir kaynaktan sürekli olarak düşünceler ve yargılı izlenimler çıkarma olgusudur. Bu anlamda bilinci üç boyutlu bir filmle karşılaştırabiliriz; üç boyutlu bir ekrandan akan öyküyü "sezgileyen" projektör makinesi bizden sonsuza dek gizlenmiştir.

Sezgi, Açıklama ve Ampirik Bilim

Wittgenstein'ın felsefesi de dahil olmak üzere 1600'den beri süregelen Batı felsefesinin büyük bölümünün bu olguyu anlama mücadelesi olarak anlaşılmayı hak ettiğine inanıyorum. Bununla birlikte, zihnin veya düşüncenin (yalnızca sözlü düşünce değil, aynı zamanda algısal imgeler, yani genel olarak "fikirler") bilinç ile aynı kapsamda var olduğu konusunda yanılarak, sezgiyi anlamaktan –daha yeni yeni görmeye başlıyoruz ki– kendimizi alıkoyduk. Wittgenstein'ın dil için gösterdiği çaba, kavramsal yansıtmanın tüm sınırlarını, kesin olarak içeriden göstermekten ibaretti. Bunu da "ilk" felsefesinde mutlak sınırın izini sürerek (yani tüm olası yansıtmaları göstererek) ve sonra onun "ikinci" felsefesinde herhangi bir mutlak sınır koyulamayacağını, yalnızca çeşitli sınırların olduğunu ve bunların sürekli değiştiğini gösterebileceğini savunarak yaptı.

Sezginin rolü, Wittgenstein'ın "göstermek"ten ne anladığıyla ilgilidir. Wittgenstein'ın "ilk" düşünme biçiminde, sezgi mutlak veya aşkındır: Olgularla ilgili olan ve dil aracılığıyla ifade edilen mantıksal yargı durumunda, "doğru" veya "yanlış", ampirik deneylerle doğrulama eylemiyle veya bunun bir totoloji veya çelişki olduğunu belirleyerek meydana çıkar; *a priori* dil aracılığıyla ifade edilemeyen değer sorunlarıyla ilgili etik-estetik yargılarda, "doğru" veya "yanlış" doğrudan eylemin kendisinde meydana çıkar.

"İkinci" düşünme biçiminde ise herhangi bir önermenin anlamı ile ilgili sezgi, önermenin bir parçası olduğu dil oyunuyla ilintilidir, bu dil oyunu da "sezgisel" olan ve asla mutlak olmayan, yani her zaman ve her yerde aynı, ancak az veya çok dönüşüm içinde olan örtük kurallar tarafından belirlenir. Ayrıca ona göre filozofun görevi, dil oyunlarını örnekler vererek betimlemek ve açıklamak, ilgili dil oyunlarıyla bağlantılar kurarak bazı durumlarda dilin gerçek işleyişinin yanlış anlaşılmasından kaynaklanan sorunları ortadan kaldırmaktır. Bu perspektiften bakıldığında, düşünce ve bilincin al-

tında yatan biyofiziksel süreçler hakkında ampirik olarak temellendirilmiş bilgi, ne kadar ilginç olursa olsun, yerinde değildir.

Bununla birlikte, Wittgenstein'ın gözlem yeteneği ile aydınlatıcı benzetmeler ve metaforlar sunma konusundaki güveninin, bu ampirik bulgular hakkındaki anlayışımızı geliştireceğine ve bu buluşları haber vermeye ve çoğaltmaya hizmet eden örnekleri, metaforları ve benzetmeleri oluşturma yeteneğimizi harekete geçirebileceğine inanıyorum. Bu nedenle, psikoloji ve nörobilimdeki mevcut araştırmalara dayanan, ancak uzman olmayanlara erişilebilir olmaları için basitleştirilmiş, bilinç ve sezgiyi karmaşık problemlerin çözülmesiyle birleştiren bir zihin anlayışı sunmak istiyorum.

Sezgi ve Problem Çözmenin Nöropsikolojik Bir Tanımı

Psikolojide onlarca yıllık deneysel ve nörobilişsel araştırmanın sonuçları, bilincin beyin süreçleri aşamasında özel bir rol oynadığını açıkça göstermektedir. Yüzeysel bir gözlemci, bilincin yalnızca rüyasız uyku sırasında veya kişi komadayken dinlendiğini düşünebilir, ancak beynin ve vücudun dünyada meydana gelen çoğu şeyi işlediğinin ve bedenlerimizin, bilinçdışında veya bilincin sınırında otomatik tepki vererek "olağan" bir deneyim yaşadığının farkındayız. Bu bilinçaltı bilgi işleme ve davranışlar için gerekli olan otomatik algısal ve motor rutinler, bireyin "genetik yükü"nün sınırları dahilinde, çevre ile etkileşim içinde, gelişiminin ve öğrenmesinin bir sonucudur. Bu bilinçaltı rutinleri[6] geneldir (tıpkı sistematik felsefenin "fikirleri" veya "zihinsel kategorileri" gibi) ve uzun süreli bellekte tutulur. Aktif olduklarında, belirli sınırlar içinde ve çevre ile anında etkileşim yoluyla, bilincin az bir müdahalesi ile veya hiç müdahalesi olmadan yeni taleplere uyum sağlayabilirler. Böylece, öğrenmenin büyük bir bölümü bilinçaltında gerçekleşir. Uyanık durumda, duyusal algının sürekli tazelenmesi sonucu genel bir algısal farkındalık her zaman vardır. İşlevi, bilinçaltında ele alınamayacak kadar karmaşık olan ani "olağandışı" olayları tanımlamaya ve bunlara tepki vermeye bedeni hazır tutmaktır. Bu pasif bir hal değildir, çünkü bilinç, odaklanmak için "olağandışı" bir şey bulana kadar sürekli olarak algısal bilgiyi işler. Bilincin bu aktif biçimde

6 Psikolojide, bu bilinçaltı rutinleri çeşitli terimlerle belirlenir: "algı" (algısal düzeyde), "kavram", "temsil", "imge", "şema" (1932'de F. C. Bartlett'ın avangard çalışması *Remembering*'de ortaya atılan ve muhtemelen Kant'tan ödünç alınan terim).

yönelmiş tarafı dikkattir; bizde belli bir dereceye kadar genel bir şaşkınlık veya memnuniyetsizlik (kızgınlık) izlenimi yaratan nesnelere, olaylara ve durumlara zihnimizi uygulayabilme yeteneğidir. Dikkati yöneltmek, şaşkınlık ya da memnuniyetsizliğin kaynağına odaklanmak, önce bir deneme, sonra da kesin bir çözüm bulmak, karmaşık problemlerin çözümünde yer alan bir faaliyet türüdür.

Karmaşık problemleri çözmede aktif olan beyin süreçleri, bilinçaltı rutinlerinde yer alanlarla aynı niteliktedir; onlar da aynı bilinçaltıdırlar ama çok daha çeşitlidirler, yani uzun süreli bellekten ve mevcut algısal verilerden büyük miktarda bilgiyi kullanabilirler. Olası bir çözüme yönelik ara aşamalar –sezgisel olarak– yenilenen bir şaşkınlık ve/veya memnuniyetsizlik izlenimi ile birlikte bilinçte ortaya çıkar, bu daha sonra azalabilir veya tersine artabilir. Eğer bu izlenim kaybolursa ve yerini bir rahatlama hissine bırakırsa sorun çözülmüştür. Bu ara aşamalar, şaşkınlık ve/veya memnuniyetsizlik hissinin değişip değişmediğini görmek için bir eylemi ve bu eylemin sonuçlarının algısal deneyimini içerebilir. O halde bilinç, bir bakıma, onsuz karmaşık bilinçaltı değerlendirme süreçlerinin gerçekleşemeyeceği bir sahne olarak işlev gören üç boyutlu bir projeksiyon ekranıdır.[7]

"Düzenek tanıma" terimi, bu işlemlerde aktif olan tüm beyin süreçlerini ifade eder. Beyindeki nöral ağları, genel özelliklerine dayalı olarak algılanan nesnelerin, olayların ve durumların temsillerini veya "görüntülerini" oluşturabilir. CT tarayıcılardan alınan görüntüler sayesinde, aktif ve birbirleriyle etkileşim halinde olan bu temsilleri, sinir ağlarında, yani nöronlarda ve sinapslarında elektrokimyasal örüntülerin sürekli bir dağılımı ve yeniden dağılımı olarak görebiliriz. Bu makalenin amacı, nöral ağların kesin işleyişini açıklamak değildir, ancak basitleştirerek söyleyebiliriz ki, örüntü tanıma, şaşkınlık ve/veya memnuniyetsizlik izlenimine neden olan problemli hususun ortaya çıktığı durumun genel özellikleri tarafından etkinleşen mevcut temsillerin yeniden düzenlenmesiyle yeni temsillerin üretilmesini içerir.

Önceden var olan unsurlardan yeni bağlantılar yaratma olgusu Gestalt psikolojisinde iyi bilinir ve beynin ana görevi gibi gö-

7 Sezginin ve problem çözmenin bu psikolojik tanımı, P. Wijdeveld, H. Jaanus ve W. van Hoorn, *Cognitieve psychologie*, Swets & Zeitlinger, Amsterdam-Lisse 1990 kitabında sunulan modele dayanmaktadır. Algı ve bilişi anlamak için nöral ağların bilgisayarla çalışılmasına en çok katkıda bulunan çalışma: D. E. Rumelhart, J. L. McClelland ve PDP Araştırma Grubu, *Parallel Distributed Processing*, MIT Press, Cambridge 1986.

rünmektedir, çünkü yeni bağlantılar, bir tanıma sürecinde başarıyla kullanıldıkları için belleğe entegre edildikten sonra, başka bir tanıma görevinde, daha karmaşık bağlantılar oluşturmak için yeni öğeler olarak kullanılabilirler.

Bu yeniden düzenleme süreci, muazzam karmaşıklıkta olabilen geribildirim döngüleri tarafından yönlendirilir. Bir çözüm denemesi bir eylem içerdiğinde ilk olarak çevreden bir geribildirim gelir; ek olarak, çevre ile geribildirimin bazı nitelikleri, uzun süreli bellekte yer alan problem çözme rutinlerini yeni kombinasyonlar için yeni olanaklar sunarak harekete geçirebileceğinden sanal bir geribildirim de olabilir. Beynin nöral ağ olarak muazzam kapasitesi (kuramsal olarak kırk katrilyon farklı kombinasyonu, yani evrende var olduğunu düşündüğümüz yıldız sayısından daha fazlasını gerçekleştirebilen yüz milyar nöron),[8] son derece karmaşık geribildirim döngülerini mümkün kılar ve bunlar beynin bir homeostatik sistem ("homeodinamik" terimi daha uygun olur)[9] olarak çalışmasını sağlar. Yeni bir algısal olayın tanınmayan yönleri, beyin ağının elektrokimyasal aktivitesini istikrarsızlaştırır, sonrasında uzun süreli bellekte nispeten istikrarlı (ancak prensipte değiştirilebilir) temsillerin varlığı ve algısal olayın tanınan ve dolayısıyla istikrarlı yönleri sayesinde kendini yeniden dengelemeye çalışır. Bu zorluklar karmaşık bir geribildirim sistemi gibi davranır.

Elektrokimyasal beyin ağlarının etkinliği açısından, "karmaşık problem çözme" dediğimiz şey, nispeten istikrarlı bir dengeye, yani memnuniyete ulaşılana kadar, karmaşık geribildirim döngüleri tarafından yönlendirilen bir dizi istikrarsızlaştırıcı-yeniden dengeleyici durumdan geçiyor. Beynin işleyişi bu bakımdan ekosistemlerin veya meteorolojik sistemlerin işleyişine çok benzer, çünkü deterministik değil, temelde stokastiktir: Bir dizi istikrarsızlaştırmanın ve yeniden dengelenmenin alacağı yönü (hatta uzun vadede bile) kesin olarak tahmin edemeyiz, çünkü bu süreçler sürekli ve sıklıkla rastgele değişen girdilerle beslenir. Bu, bilincin, son derece karmaşık stokastik ve homeostatik hesaplama faaliyetinin *içkin* bir sonucu olduğu anlamına gelir.

---

8 Bu sayı, John J. Ratey, *A User's Guide to the Brain* kitabından alınmıştır, Pantheon, New York 2001.

9 Bkz. Steven Peter Russell Rose, *Lifelines: Biology beyond Determinism*, Oxford University Press, New York 1998.

Bitirirken Birkaç Not

Bilincin kökenine ilişkin bu kavrayışı destekleyen kanıtlar artarsa bu durum, felsefede düşünce ve rasyonalitenin geleneksel olarak anlaşılma biçiminde köklü bir değişikliğe neden olacaktır, çünkü "özgür irade", "yaratıcılık" ve "ben" gibi şeylerin çok farklı anlaşılması gerekecektir. Örneğin, bu bakış açısına göre, özgür seçim veya özgür irade duygumuz, düşüncelerimizin ve eylemlerimizin ayrıntılarının temel öngörülemezliğinden başka bir şey değildir; teleonomi veya kasıtlılık duygumuz, düşüncelerimiz ve eylemlerimiz temelde öngörülemez olmalarına rağmen, yine de kısıtlamalar tarafından belirli bir ilgili çözüm yönünde yönlendirildiklerinde oluşan farkındalıktan başka bir şey değildir.

İlk sonuç, yaratıcılığın özerk bir süreç olduğudur: Bilinç, ara deneme aşamalarının ("eleştirel düşünme" olarak da adlandırılabilir) değerlendirilmesinde yer alsa da aşamaların kendileri ve tatmin edici olup olmadıklarına dair yargılar bilincin ötesinde gerçekleşir. Wegner'den[10] alıntı yaparsak, "Düşüncede bir ön inceleme yapmadığımızda, yaratıcı hamle, bilinçli olarak istediğimiz bir şeyden çok bir hediye gibidir." Bireyde gerçekleşir ve bu nedenle "Bunu başaran *sendin*" demek doğru olur, ancak kişinin iyi çözümün bulunmasına bilinçli olarak katkıda bulunup bulunmadığını öğrenmek gerektiğinde, kişinin kendini bir aktörünkinden çok bir seyircinin rolünde bulduğu açıktır. Bunu, *onun* bedeninde bulunan, *onun* beyni yaptı, ama *nasıl* olduğunu bilmiyoruz. Kendini eleştirel düşünmeye ve problem çözme pratiğine adamış kişilerin, kasıtlı veya kasıtsız olarak, yaratıcı içgörü parıltısını uyarmak için belli prosedürleri uygulamaya koyup koymadıkları kesinlikle araştırmaya değerdir; örneğin "yönlendirilmiş düşünce" seanslarını kesintiye uğratarak, eğer bilinçte ortaya çıkan aşamalar çok "yapay" izlenimi veriyorsa veya kendilerine rahatlayacak kadar çok güveniyorlarsa ve konuyla ilgisiz faaliyetlerde bulunuyorlarsa ve daha iyi bir çözümün "sezgisel" olarak gelmesini bekliyorlarsa. Ludwig Wittgenstein'ın hayatı, felsefedeki çalışma şekli ve aynı zamanda mimarlık ve ilgi gösterdiği diğer alanlarda (makine mühendisliği, müzik, heykel, dikiş) bildiklerimize ve ulaştığı neticelere göre, beyninin gücünü kullanma sanatında usta olduğunu düşünüyorum.

---

10 Daniel Wegner, *The Illusion of Conscious Will*, s.83.

İkinci sonuç, belirli bir yaratıcı eylemin izlediği yönün ve yol açacağı belirli sonuçların açık uçlu olduğu ve kısıtlı memnuniyet algoritmaları olarak tanımlanabilecek süreçlerin açık doğası nedeniyle temelde öngörülemez olduğu, yani deterministik değil temelde stokastik süreçler olduğudur. Bu, yaratıcılığı ve sanatı bilimsel olarak açıklamanın, geçerli bir yaratıcı çalışmanın üretim aşamasının gerektirdiği açık ve samimi tavır için bir tehdit oluşturduğundan korkanları rahatlatmak için yeterli olmalıdır.

Üçüncü sonuç, yaratıcılığın sadece insana ait bir olgu olmadığı, doğanın temel bir özelliği olduğudur; tam da bu yüzden "Yaratılış" olarak adlandırılır. Ancak bu, insan zekâsının insan deneyimini örnek alıp dindarca modellenen "akıllı bir Yaratıcı"nın ürünü olarak değil; sürekli, özerk ve stokastik bir süreç olarak yorumlanmalıdır. Beynin evrimsel gelişiminde doğa, doğal seçilimin evrimsel biyofiziksel süreçlerinden bağımsız, "yüksek düzeyde" yaratıcılığa sahip bir organ yarattı. Son yıllarda etoloji alanında yapılan çok sayıda araştırma, neokorteks ile donatılmış diğer hayvanlarda, özellikle de bize benzeyen primatların, şempanzenin, bonobonun ve gorilin davranışlarında yaratıcı bir davranış olduğunu göstermektedir.[11] Bununla birlikte, insanın yaratıcı davranışı, neokorteksimizin ve özellikle prefrontal korteksimizin boyutu sayesinde ve başkalarına *ve* kendimize (içsöylem yoluyla) keyfi seslerle en somut ve en soyut kavramları iletebilen son derece etkili ve esnek bir iletişim aracı olan dilin gelişimi sayesinde kapsamından ayırt edilir.[12]

Bizi Wittgenstein'a geri götüren bir fikirle bitireceğim. Wittgenstein, Stonborough Sarayı üzerine sık sık alıntılanan *Kültür ve Değer*'deki (eve atıfta bulunan) notlarının birinde mimarlığın da dahil olduğu diğer alanlardaki yaratıcılığın aksine, "yüksek sanat"taki yaratıcılığı açıklamaya çalışıyor gibi görünür:

> Her büyük sanatta VAHŞİ bir hayvan vardır; ehlileştirilmiş bir vahşi hayvan. Örneğin Mendelssohn'da bu yok. Her büyük sanatta, sürekli bas partisi olarak, insanın ilkel dürtüleri bulunur.

11 Problemleri çözmeye yarayan bir organ olarak beyin üzerine yapılmış bir çalışmayı şu kitapta bulabiliriz: *Tree of Origin. What Primate Behavior Can Tell Us about Human Social Evolution*, ed. Frans de Waal, Harvard University Press, Cambridge 2001.

12 Dilin dilsel temeller üzerindeki evriminin büyüleyici bir anlatımını Guy Deutscher, *The Unfolding of Language*, Heinemann, Londra 2005'te bulabiliriz.

Bunlar melodi değildir (belki Wagner'de olduğu gibi), melodiye *derinlik* ve güç veren şeydir. Mendelssohn'a bu anlamda "yeniden üretici" bir sanatçı denebilir.-

Aynı anlamda: Gretl için yaptığım ev kesinlikle duyarlı bir kulağın, *iyi* terbiyenin ürünü, büyük bir *anlayışın* (bir kültürü vb anlamanın) ifadesi. Ama *ilkel* yaşam, açığa fırlamak için çabalayan vahşi yaşam - işte bu yok. Öyleyse, denebilir ki, *sağlık* yok (Kierkegaard). (Sera bitkisi.)[13]

Burada, kültürlü insan organizması içindeki evcilleştirilmiş vahşi hayvanın romantik fikri ile insan beyninin evrimini yansıtan gerçek yapı arasında ilginç bir paralellik kurabiliriz. Beynin tabanında bulunan (yani omurilik soğanı ve beyincik, hipokampus, limbik sistem, talamus ve hipotalamus) davranıştan sorumlu ağlar, bu yapıları bizimle paylaşan çoğu "vahşi" hayvanda (memeliler, kuşlar ve sürüngenler) bulunur, ancak onların neokorteks ve prefrontal korteksleri başka türlü gelişmiş, ya daha az, belki de çok az gelişmiştir. Evrimsel bir bakış açısından "ezeli" olan bu yapılar, aslında dört temel duygudan sorumludurlar: zevk, korku, öfke ve üzüntünün yanı sıra uyarılma, tehdidin veya yiyeceğin tanımlanması ya da tehlike karşısında kaçmak veya yüzleşmek gibi birincil tepkiler. Ampirik araştırma aynı zamanda bize, neokorteks ve prefrontal korteksin işleyişini; nöronal düzeyde belirli kombinasyonların bilinçaltına *itilerek,* bilinçaltına itilmeyenlerle yeni kombinasyonların oluşturulduğu temel süreçlerin modülasyonu (eklemlenmesi veya iyileştirilmesi) olarak tanımlayabileceğimizi de öğretir. Bunun her daim vuku bulduğunu *hissediyoruz* (bu, düşüncenin sürekli dalgalanan "duygusal yüküdür"), bu nedenle Wittgenstein'ın metaforu tamamen uygun düşer; bilincimizin merkezi olan neokorteks ve prefrontal korteks, duygularımızı ve "ilkel" tepkilerimizi "evcilleştirerek" çalışır.

Bilinçaltına atma yoluyla gelen bu eklemlenme, Wittgenstein'ın kendi yaratımı olarak adlandırdığı Stonborough Sarayı gibi, üretken olanlar da dahil olmak üzere tüm yaratıcı eylemler için geçerlidir. İlkel (özgün?) yaratıcılığı, örneğin kültürlü ve iyi eğitimli

13 Ludwig Wittgenstein, *Kültür ve Değer* [*Vermischte Bemerkungen/Culture and Value*], çev. Doğan Şahiner, Metis Yayınları, İstanbul 2020, s.165.

tasarımcının "dâhi" ve "üretken yaratıcılığından"[14] ayırmak yerine, ikisini de aynı sürekli düzleme yerleştirmek faydalı olacaktır: ikisi de belirli sorunlara az çok ustaca çözümler sunar. Dahası, mimarlık sıklıkla müzikle karşılaştırılsa ve hatta müzik ilkelerinden etkilenmiş olsa bile –Pisagor armonik sisteminin *bel-étage* planına ilham verdiğine inanmak için iyi nedenler var– somut amaçlar ve dolayısıyla 19. yüzyılın klasik müzik gereklilikleri ile 20. yüzyılın başındaki konut mimarlığı gereklilikleri çok farklıdır. Wittgenstein'ın muhakemesinden onun yalnızca, bu terimin 19. yüzyıldaki anlamıyla "büyük bir sanatçı" olmayı isteyebileceğini, ancak öyle olmadığını da bildiğini anlıyoruz. Onun gücü başka yerlerde yatıyordu ve ondan da faydalanmayı başardı.

Yaratıcılık ve sanat eylemlerini birbirine bağlayan şey, insanın odaklanma ve özgün sonuçlar üretme konusundaki olağanüstü yeteneğine tanıklıklarıdır. Dünyamızda insanların bu biçimde inşa edebildikleri hemen hemen her şey; bir köprü veya dâhiyane bir bina, elektronik bir cihaz veya sadece bir fikir, mutfak eşyaları, giysiler, mobilyalar, sergi salonları, büyüleyici bir tiyatro oyunu, bir kitap, bir müzik parçası, bir resim, bir yerleştirme, bir film veya bir fotoğraf hayranlık uyandırıcıdır. Sonuç olarak bu, insan beyinlerinin birbirlerini ve "zevk merkezlerini" uyarma yollarından biridir ve ne daha fazlası ne de daha azıdır, çünkü pratik bir bakış açısıyla deneyimlemeye değerdir.

14 Bu sözünde, kısmen Yahudi kökenli olan Wittgenstein, Otto Weininger'ın *Geschlecht und Charakter* (1903) adlı kitabında ortaya koyduğu Yahudi zihni anlayışını takiben kendisini "tekrar eden" bir düşünür olarak tanımlamaktadır. Ancak bu şüpheli bağlantının benim niyetimle bir alakası yok.

Jean-Pierre Cometti

Wittgenstein, Sanat, Mimarlık ve Peyzaj

Wittgenstein'ın yazıları, bazen çok açık, bazen daha az bir açıklık ve netlikle bir grup sanatçının ilgisini çekmiş, kendisi de sanatla, özellikle müzik ve mimarlıkla ilgilenmiştir.[1] Bununla birlikte, düşüncelerine gösterilen ilgi, bu çeşitli konulardaki inançlarının ve alıntılamaya alıştığımız metinleri hakkındaki birebir yorumların ileri sürdüklerinin çok ötesine geçer.[2]

Genel olarak, Wittgenstein'ın sanat ya da estetik hakkında bize ne söyleyecek olduğuyla ilgilendiğimizde, *Tractatus*'un önermelerine, yazılarındaki müzikle ilgili açıklamalara ya da *Dersler ve Söyleşiler* kitabına başvururuz.[3] Orada, müzikle ilgili dağınık metinlerin aksine, Wittgenstein bilhassa şiir ve de resimle ilgilenir, aynı zamanda, romantik bir sanat ve dil vizyonuna bağlı bir ilham çizgisinde, kendisini sessizliğe hapseden ilk kitabının önermelerinden ayırır.[4] Özellikle doğrudan sanatı ilgilendiren düşüncelerini sorgulamadan, mevcut notlarımda yönümü Wittgenstein düşüncesinin bu ucuna çevireceğim.

Estetik Deneyim ve Dil Oyunları

Bir dil oyununda sözcüklerin ve ifadelerin anlamının bağlı olduğu koşulların doğası, estetik deneyimi karakterize eden koşulların doğasından farklı değildir. Bir *dil* oyununda, bir tümce, *biçimi* sebe-

1 Wittgenstein'a ilgi gösteren sanatçılar arasında Jasper Johns, Robert Morris, Robert Smithson, John Cage ve önemli sayıda şair vardır. Bu açıdan bkz. Marjorie Perloff, *Wittgenstein's Ladder*, Chicago University Press, Chicago ve Londra 1996.

2 Bu arada Wittgenstein'ın zevklerinin felsefesinden çok daha muhafazakâr olduğunu düşünüyorum.

3 *Tractatus Logico-Philosophicus* ilk olarak 1923'te yayımlandı. *Dersler ve Söyleşiler* 1930'lu yıllara tarihlenir. Dilbilgisel bakış açısına, ardından dil oyunu fikrine yol açan bir evrimin parçasıdırlar.

4 Ana öncül, söylenenlerin ve söylenemeyenlerin katı bir biçimde ayrılmasıdır. Anlambilimin etkisizliği, ortak dilin, ortak dilden uzaklaşarak yalnızca şiirin yaklaştığı daha temel veya daha özgün bir dil adına kınanması olan tipik romantik önyargının bir varyantını oluşturur. Wittgenstein, von Ficker'a *Tractatus*'un "edebi" karakteri ve içinde söylenmeyen, ancak yine de esas alınması gereken şey konusunda ısrar ettiğinde, bu önyargıyı tamamen savunur. Bkz. "Ludwig Wittgenstein", *SUD* özel sayı, Marsilya 1986.

biyle anlam sahibi değildir, bir değiş tokuş ve etkileşim bağlamıyla ilişkili olduğu için ve bu bağlamın bazı ön öğrenim ve alışkanlıklarını varsayarak *anlayış* olasılıkları belirlemesi dolayısıyla bir anlama sahiptir. Daha sonra tekrar geri döneceğim bir terimi Nelson Goodman'dan ödünç alacak olursak, kullanılan sembolleri *etkinleştirme* koşullarının onlara atfedilen ya da atfedilebilecek anlamın ayrılmaz bir parçası olduğunu söyleyebiliriz.[5] Bu durumun (altta yatan) nedeni, anlam için ve anlamın anlaşılması için *kullanımın* kurucu rolüdür. Kurallar açısından, dilde uygulama kapsamını tam ve *önceden* belirleyen hiçbir kural yoktur. Brandom'ın deyişiyle, kuralın ilkel statüsü *örtük* bir doğaya sahiptir: Sanatta muadiliyle karşılaşacağımız özel bir yanılsamanın tersine, yalnızca *açık* bir statü atfedebileceğimiz hiçbir kural yoktur.[6]

Dilin işleyişine içkin olan kurallar (ve normatiflik) açısından, dil oyunları felsefesinin bu iki ana yönü olarak kabul edilebilir. Bununla birlikte, aynı sorulara başka bir açıdan da yaklaşılmasını talep eden ve bu kez ifadelerimizin *morfolojisini* içeren başka bir açı daha var. Oyunlarımızın anlamını (ve işleyişini) anlamanın koşullarından birinin, bu kez ifadelerimizle daha doğrudan bağlantılı özelliklere tabi olan ve onlara has nitelikler atfetmeye yol açan bir *tanıma* olasılığı olduğu gözlemlenecektir.

Bu nedenle, *Felsefi Soruşturmalar*'ın başlangıcında Wittgenstein, doğrudan pratik (sözleri doğrudan gerçekleştirdikleri eylemlerle ilgilidir) bir amaç için iletişim kuran duvar ustalarını değerlendirir. Doğruyu söylemek gerekirse, değiş tokuş ettikleri sözcüklerin anlamını kendilerine tanıdık gelen tonlamalara göre anlarlar. Bu özellik, Wittgenstein'ın büyük önem atfettiği ve sözcüklerin "yüz"ü[7] vardır denilen dilin başka bir yönünü daha kesin olarak vurgulamayı mümkün kılar. Bu, sözcüklerin kendi başlarına bir anlama sahipmiş gibi görünmesini sağlayan şeydir ve aynı zamanda sanatın da yabancısı olmadığı karakteristik bir yanılsamayı

5 Bkz. Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, çev. M.D. Popelard, J. Chambon, Nîmes 1992 ve *L'art en théorie et en action*, çev. J.-P. Cometti ve R. Pouivet, L'Éclat, Combas 1992. Her ne kadar iki şey birbiriyle yakından bağlantılı olsa da dilin veya yapıtların varsayılan muğlaklığından ziyade, tanımı gereği çoğul yorumların olasılığını anlamamıza olanak tanıyan, yapıtların etkinleştirilme koşullarının rolüdür.

6 Robert Brandom, *Making it Explicit*, Harvard University Press, Cambridge 1994.

7 *Felsefi Soruşturmalar* [*Philosophische Untersuchungen*], çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul 2023, 1, 2.XII. Burada, Wittgenstein'ın James'ten ödünç aldığı bir ifade olan "anlam deneyimi" en önemli olguyu oluşturur.

besleyen şeydir.[8] Ancak, estetik deneyime dönmeden ve bu hızlı değerlendirmelerden çıkarılabilecek faydayı görmeden önce, bu nokta üzerinde bir süre duralım.

Daha önce vurgulanan üç koşul türü, dili iki açıdan ilgilendirmektedir ve bunlar yakından ilişkili olmak üzere ona iki işlev sağlar: Biri *iletişim* işlevidir ve diğeri ise *ifade* işlevidir. Bu ikili işlev, duvar ustaları örneğinin gösterdiği gibi, birlikte var olur: Her biri diğerinin koşuludur ve yalnızca bu şey tutarlı bir kullanım felsefesini (yani katı içkinlik ilkesine göre kuralın uygulanmasından başka hiçbir koşul koymayan bir felsefe) anlamamıza izin verir. Ama biri, kuralın normatif gücüyle doğrudan ilişkilidir; diğeri ise kaçınılmaz olarak belirsiz olana bağlıdır ve bu anlamda yalnızca bağlamsal olarak çözülebilen ve öngörülemezliğe açılan bir belirsizliği barındırır.[9]

Bu son nokta önemlidir, çünkü dilin kullanımıyla, hatta anlamıyla ve daha genel olarak simgesel oyunlarımızda temel olarak kabul edilen bir bileşenle kolayca ilişkilendirdiğimiz içsellik boyutuyla doğrudan bağlantılıdır.

Peki ya şimdiki estetik deneyim ya da en azından bu kategoriye girmesi muhtemel olan nedir? Dil kullanımlarımızın bu halleriyle estetik tipte bir deneyime elverişli oldukları açıktır. İfadenin bir işlevi olarak tanımladığım şey açıkça onun bir parçasıdır ve dilbilimci Jakobson'u "dilin şiirsel işlevinden" bahsetmeye sevk eden görüşleri gibi düşüncelerle kendimizi buna kolayca ikna edilebiliriz. Bununla birlikte, estetik deneyimi açıkça *sanatsal* alanla, yani oldukça basit bir biçimde, devreye giren simgelerin *sanatsal* olarak damgalandığı durumlarla sınırlandırmayı teklif edersek (elbette bu tanımanın hangi koşullar altında gerçekleştiğini bir kenara bırakacağım) işler nasıl sunulur? Aşağıdaki açıklamayla başlayacağım bir hipotezi benimseyeceğim:

> Sanat yapıtlarının estetik deneyimi (bu deneyimin sanat yapıtı türündeki *nesneler* ile varsaydığı *ilişki* türü), dil oyunları gibi, ister istemez çift yön içerir: (1) bir kamusal *anlayış* ve *takdir*

8 Hemen şunu söyleyelim ki yanılsama, anlamı, özellikle ifade durumunda, kaynağını oluşturacak öznel bir zihinsel içerikle ilişkilendirmekten ibarettir ve böylece tanınabilir olan tüm kriterlerin ortadan kalkmasına neden olur.

9 Bir kural felsefesinin karşılığı olması bakımından hiçbir biçimde kusur olarak addedilmeyen öngörülemezlik, onun olumsuzlamasını ancak dilin veya zihnin nedensel bir yorumuyla karşılayabilir (ve kuralın görüş alanı olmaktan çıkabilir).

bağlamına kaydedilir ve bunda normatif boyutunu belirleyen kurallara da bağımlıdır; (2) duygusal, niteliksel ve bir dereceye kadar öngörülemez karakterini ilişkilendirmenin muhtemelen uygun olduğu bir dizi ifade yönünü üstlenir.

Birinci nokta (1) özellikle Wittgensteincı *özel dil* argümanının (kuralın bir sorunsalında) dil için olduğu kadar sanat ve estetik deneyim için de geçerli olduğunu ve bunun aşağı yukarı aynı nedenlerden dolayı olduğunu belirtir, sanata öznel ve "içsel" (*kasıtlı*) bir temel atfedenleri birinci sıraya koymamız gereken her türlü anlayışı dışlar. İkinci nokta (2), daha özel olarak sanat yapıtları ve bunların yol açtıkları deneyimin türü ile daha özgül olarak ilişkili görünen özellikleri vurgular. Bununla birlikte, bu özelliklerin *sanatsal* bir doğadan çok *estetik* bir doğaya sahip oldukları ve bu nedenle, kendilerine safi bir sanatsal karakterin ne ölçüde bağlanabileceğini bilme sorusunu olduğu gibi bıraktıklarını gözlemleriz.

Bu iki düzlemde, birbiriyle rekabet eden birkaç kuram devreye girer. Açıkladığım pozisyonun –ki bu bana Wittgenstein'ın fikrinden doğuyor gibi görünüyor– daha çok deflasyonist bir eğilim olduğunu görebiliriz. Bu pozisyon, sanat ve estetik deneyimi (sanatın –tarihsel olarak– özerk statüsünden gelen çoğu estetiğe karşı) kendi *özünden* yoksun bırakma eğilimindedir ve böylece aynı zamanda söz konusu deneyimi olası bir sanat tanımını belirsiz bırakarak estetik (basit dil anlayışıyla ve hatta diğer gösterge kategorileriyle paylaşılan) bir boyuta indirgeme eğilimindedir ve bu, Goodman'ın şüpheciliği ile bağdaşır.

Bununla birlikte, bu bulgular bize herhangi bir "estetiğe veda" ya da (bizim için) sanata ait olan ile olmayan arasında saf ve basit bir ayırt edilemezliği düşündürmemelidir. İki tür sınır ve hudut vardır: türlerin bir çeşit doğallığının hatlarını takip edenler ile herhangi bir özü belirlemeyen, ontolojik bir tarafsızlığın parçası olan, daha çok farklı uygulama ve kullanımların arka planında biçimlenen diğerleri. Dilde olduğu gibi burada da böyledir. Öz konusunda karşılaştığımız sorunların bir kısmı, bize aşina gelen kullanımlarda çözülmektedir. Başka bir deyişle, deneyimlerimizde ve kullanımlarımızda diğer nesneler ve faaliyetlerden ayırdığımız bir nesneler ve faaliyetler alanı oluşturmak "sanat" sözcüğüne ilişkin dilbilgimize aittir. Ama dilbilgimiz ve onun bağlı olduğu koşullar, bizi hiçbir şe-

kilde "Sanat" diye adlandırılan ve kamusal bağlamda bu tanınmayı yöneten koşullardan *bağımsız* olarak tanınmayı talep eden bir şeyin gerçekten var olduğunu düşünmeye zorlamaz.

(1) ve (2) numaralı noktalara bağlı kalırsak, bu görüşe itibar etmemize izin veren açılar nelerdir? İlk olarak, kuralların normatif boyutu ve uygulama alanı sorunu vardır. Daha sonra onunla ilişkilendirilen *niteliksel* ve *öznel* (olduğu düşünülen) boyut vardır.

İlk noktada, sanat ve estetik deneyimin iki düzlemde işleyen normatif bir boyutu kapsadığı açık olmalıdır: yapıtların *meydana gelişi* (ve estetik deneyim tarafından kabul edilmesi) ve *takdir edilmesi* (kesinlikle en bariz olanı). Genellikle, en azından sıklıkla, bu boyut takdir için ayrılmıştır ve bunun kendisi öznelliğe atfedilir. Buna bağlı olan kanaatler, kökü kurala ilişkin "kuralcı" [*régulis-te*] bir anlayışa, yani kurala (başlangıçta) *açık* bir statü atfeden bir anlayışa dayanan çifte bir yanlış anlamadan kaynaklanmaktadır. Bir kuralı gözümüzde, uygulamalarını önceden düzenleyen açık bir düstur (bir emir) olarak canlandırdığımız için, sanatı ("nesnel" oluşumunda) kuraldan çıkarırız veya Kant gibi, kurala bilinçsiz bir köken atfederiz. Modernizm ve onun yenilik ideolojisi, hatta ihlal ile yakından ilişkili olan bu bakış açısı, hem yapıtların üretiminin ve meydana gelişinin hem de bunların tanınmasının nesnel koşullarını görmezden gelir. Kendince, özel dil argümanına tabi olur ve sanatsal faaliyetlerin herhangi bir faaliyet gibi, doğası gereği nasıl içsel olarak normatif olduğunu anlamayı mümkün kılan şeyin, kuralların örtük statüsü olduğu basit gerçeğine sağır kalır; bu, bu düzeyde, bir kamusal bağlamda (ve tarihte) eşit derecede diğer bir dizi normatif faaliyetle iletişim kurduklarını ima eder (bir kuralı tek başımıza takip etmeyiz, yani tek yargıç biz değilizdir).

Dolayısıyla, meydana geleni takdir etmeyi ayrıştırmaktan ve takdiri tek bir öznelliğe indirgemekten ibaret olan bu diğer kanaatin suç ortağı olur.[10] Elbette –bu onun basit bir uzantısıdır– ikinci bölümü oluşturan niteliksel boyut, sanatın içten bir deneyim temelinde içsellikle iletişim kurduğu "doğal" boyut gibi, bir öznellik arka planında kendini daha fazla gösterir.

Bu farklı yönler üzerinde (hak etseler de) çok fazla durmayacağım. Şimdi, benimsediğim vizyonun, hiçbir biçimde sanat yapıt-

10 Gérard Genette'in *L'oeuvre de l'art* kitabında gözlemlediğimiz budur, 2. cilt, *La relation esthétique*, Le Seuil, Paris 1997.

larının dikkatimizi çeken özellikleri ya da özellikle bunlarla ilgili olan deneyimi (başka bir deyişle, sanat ve sanat olmayan arasında tasavvur etmeye alıştığımız sınırların "kullanışlı" uygunluğunu) hükümsüz kılmadığını göstermeyi isterim.

Sanat ve Duyarlılık: İç ve Dış

Önce, kural olarak hareket etmekten vazgeçmeden, yani, normatif gücünü kullanmaktan vazgeçmeden muğlak bir uygulama alanı belirleyen kural anlayışının hem kamusal hem de ister istemez tanınabilir tüm kullanımlardaki işleviyle, özellikle sanata ait gibi görünen öngörülemezlik boyutuyla da olduğu gibi uyuştuğunu göz önünde bulunduralım. Önceden ve fiilen tanımlanmış amaçlara yönelik iletişim veya etkileşim ve işbirliği bağlamlarında, öngörülemezlik kısmı, ilgili bağlamda ikincil olarak kabul edilen birçok yönü etkiler. *A priori* olarak bu tür bir dikkat ya da beklenti gerektirmeyen durumlarda (örneğin bir pazarda dolaşırken) bir ses dikkatimi çekebilir, hatta beni duygulandırabilir. Ama pırasa demetimi bir süreliğine unutmama neden olan olası büyülenme halimin, baştaki endişelerimle kesinlikle hiçbir ilgisi yoktur. Diğer bağlamlarda, örneğin belirli nesne kategorilerine verdiğimiz özel dikkatin yol açtığı bağlamlarda –dikkat bir koşuldur– öngörülemezlik, ilgili deneyim türünü tetikleyen dikkat ve beklentiler içinde kuşatılmıştır. Bu, hiçbir biçimde hiçbir kuralın söz konusu olmadığı anlamına gelmez (aksi takdirde hiçbir anlayış veya beklenti olmazdı), ancak burada kural, farklı (*ikincil*) kullanımlara açılır ve müzik veya şiir örneğinin gösterdiği gibi, ifadenin bir parçası olan kısmı (yukarıda görebilirsiniz), o zaman başka bir oyun türüne ait beklentileri farklı biçimde beslemeye başlar.

Başka bir deyişle, dilin kutuplarından birinin veya diğerinin vurgulandığı görülen kullanımların değişkenlikleri (dilin işlevlerine ilişkin Jakobsoncu modelde mesajı veya bağlamı vurgulamamızla aynı biçimde) esasen ilgili "oyunların" doğasına veya bu kullanımların tezahür ettiği koşullara bağlıdır. Bu nedenle, sanat yapıtları deneyiminin hitap ettiği "duyarlılık", kesinlikle (yol açtığı özel yanılsamaya rağmen) *nesnelerin içkin* özellikleriyle ("sözcüklerin deneyiminin" veya "anlamın", ifadelerimizin içkin özellikleriyle –anlamsal veya biçimsel– ilişkili olmaması gerektiği gibi) ilişkilendirilmemelidir. Öyle olunca, bu tespit iki sonuca yol açar: doğru bir sonuç ve bir soru.

Sanat yapıtı deneyimimizin niteliklerini (nesnel ve içkin) özelliklerle ilişkilendirmeye gerek yoksa, bunun nedeni, bu niteliklerin bu deneyimi oluşturan ilişkinin (ve koşullarının) bir işlevi olmasıdır. Bu ilişki, Dewey'nin haklı olarak altını çizdiği gibi, etkileşimlerden oluşur; *nesnenin* doğasına ait olan bir şey tarafından bütünüyle belirlenmemiştir. Daha da iyisi, başından beri geliştirilen notlarda zaten örtük olan bir şeyi, yani sanat yapıtlarının nesne olarak özümsenmesinin, esasen dilbilgimizden kaynaklanan bir yanlış anlamanın sonucu olduğunu ortaya çıkarmaya katkıda bulunur. (Estetik deneyimde bunun bir önemi yoktur, ancak bu terimlerle felsefi açıdan mantık yürüttüğümüzde kafa karışıklığı başlar. O zaman "bizi yolumuzdan saptıran bir görüntünün" kurbanları oluruz.)

Nesnenin prizmasından, yapıtların simgesel işleyişi ve estetik deneyimin kendisi, bizi nesnenin –eğer nesne varsa– yalnızca diğer öğelerle etkileşime giren bir öğe olduğu ve güncellenen bir eylem ve etkileşim mekanizması şemasına göre, bu tür *işleyiş* biçimlerini değiştirmeye yönlendirir. Bu bağlamda, Nelson Goodman'ın yapıtların estetik işleyişinde ana koşul olarak devreye soktuğu *etkinleştirme* koşullarını düşünebiliriz. Bu anlayışa göre bir yapıt bir nesne değildir; daha ziyade, işleyişine giren unsurlardan ve dolayısıyla onun parçası olan ilişki veya süreçten oluşur.

En az iki Wittgensteincı varsayımla (biri anlam koşullarıyla ilgili olan, diğeri estetik yargının koşullarını değiştiren) uyumlu bir anlayış, hiç şüphesiz bir dizi sağlam köklenmiş inanca ve bir dereceye kadar da bu inançların uzun bir geçmiş boyunca yerleşmiş olmalarına toslar. Bu anlayış ayrıca dikkatimi yöneltmeye mecbur kaldığım iki (utanç verici) soruyu da sorar.

Birincisi, eğer sanat yapıtları belirli özelliklerle ayırt edilmiyorsa, nasıl oluyor da bizim gözümüzde bu kadar özel bir anlam kazanıyor, bu kadar özel deneyimlerin kaynağı oluyor?

Öte yandan, başka hiçbir nesnenin başarmaya bile yaklaşamadığı bir biçimde, kendi varlıklarından besleniyor gibi görünen duyguları çağrıştırmaları veya hisleri doğurabilmeleri nasıl açıklanır?

Bu iki soru aynı noktada birleşir: yapıtlarla ilişkilendirdiğimiz *dışavurumcu* nitelikler. Çünkü, her halükârda bağlantılı oldukları diğer niteliklerden daha çok, çoğu zaman (haklı olarak) bize, sanata özgü görünen bu niteliklerdir. Ben şahsen burada bir yanlış anlama olmasa bile bir paradoks olduğunu düşünmeye meyilliyim, çünkü

bu nitelikler –bu "erdemler" de denilebilir– özellikle sanatsal değildir ve çoğu durumda, daha bariz bir biçimde sanatsal vasıflar, tam tersine onları dışlıyor gibi görünür. Ancak bu tartışmaya da girmek istemediğim için, bu noktada, her halükârda, en önemli şeyin, yapıtların dışavurumculuğunun ve deneyimin bağdaştırıldığı öngörülemezliğin birbirlerine bağlı olmasında bulunduğunu gözlemlemekle yetineceğim.

Dışavurumculuk, öngörülemezliğini açıklayan koşullarla bağlantılıdır (bu niteliklerin hiçbiri -bir kez daha tekrar edelim- özellikle sanatsal olmasa da); öte yandan öngörülemezlik, bizi bu dışavurumculuğu *içsel* bir kaynak olarak yorumlamaya ve sonuç olarak yapıtların öznel doğasının ya da en azından anlamlarını oluşturan şeyin tercümesini onda görmeye iten şeyin bir koşuludur. Ama bu bakış açısıyla, bir yüzün ya da bir bakışın ifadesi ile bir sanat yapıtının ifadesi arasında hiçbir fark (koşul) yoktur. Her iki durumda da ifade, bunun tersi olarak içsel bir deneyime sahip görünür, ancak içten bir deneyimin imgesi aslında öngörülemeyenin basit karşılığıdır.[11]

Eklenmesi gereken –ve bunun yol açtığı nesnel atıfları açıklayan şey–, dışavurumculuğun sadece bir yansıtmanın yol açtığı bir etki olmadığıdır. Wittgenstein'ın gösterdiği gibi, "ağlamaklı bir melodi" dinlerken "yakınma"[12] duymam. Bu nasıl açıklanır, Wittgenstein'ın sık sık ısrar ettiği gibi, duygusal (dışavurumcu) anlamın sembolde içkin olduğu ve ondan ayrılamayacağı nasıl açıklanır? Nasıl olur da geçişsiz görünür?

Bunun nedenleri kısmen kuralların doğası ve onları basit nedenlerden ayıran şeylerle ilgilidir, ancak Goodman'ın bu konuda örneklemeden başlayarak vurgulamaya çalıştığı şey de düşünülebilir. Örnekleme kavramı Wittgenstein'a ait değildir, ancak ifade hakkında söyledikleri buna çok yakındır. Bu durumda önemli olan, ilgili özelliklere (nesnelere atfedilen diğer özelliklerin aksine) göstergenin *sahip olmasıdır.* Ancak "sahip olunması", onların özünde nesnelere veya sembollere ait oldukları anlamına gelmez; "sahip olunması", yalnızca onların diğer özelliklerini tanımlayan tüm yüklemler gibi onlara yerleştirilmiş oldukları anlamına gelir. Nesneleri sınıflandırmamıza ve birbirinden ayırmamıza izin veren bu yüklemlerdir, an-

11 Bkz. *Felsefi Soruşturmalar* ve J.-P. Cometti, *Wittgenstein et la philosophie de la psychologie*, IV. bölüm, "Le visible et l'imprévisible", P.U.F., Paris 2004.

12 *Felsefi Soruşturmalar*, 2.XI.

cak anlamları bu sınıflandırma olasılıklarında tükenir. Bu özellikler, Goodman'ın "dünyanın versiyonları" dediği şeye girerler.[13]

Mimarlık, Peyzaj

Buraya kadar, Wittgenstein'ın yazılarının, bizi estetikte sormaya alışık olduğumuz sorularla ilgili olarak, Dewey'nin kendi tarzında gözlemlediği gibi,[14] *nesneler* üzerinden akıl yürütmenin bizi yanıltığı bir konumu benimsemeye ve tıpkı dil oyunlarında olduğu gibi *eylem*, *işleyiş*, *pragmatik* koşullar ve *süreç* açısından ve her dil oyununun dil oyunlarımızın bütünü ile iletişim kurduğunu göz ardı etmeden akıl yürütmeyi tercih etmeye davet ettiğini göstermeye çalıştım.[15] Bu bağlamda, daha ileri gitmeyeceğim, ama sonunda, bunun özellikle mimarlığa, hatta peyzaja dair bir görüşün önerebileceği şeyle ne kadar uyuştuğunu hızlıca göstermeye çalışacağım.

İlk yaklaşım olarak, mimarlık –heykel gibi– resimden farklı olarak, çok sayıda bakış açısını –Baudelaire bunu bir aşağılık belirtisi olarak görür– harekete geçirir.[16] Ancak bana göre Baudelaire hiyerarşisi en az iki nedenden dolayı altüst edilmelidir. Birincisi, (yanlış bir biçimde) resim sanatımızın –ve bir dönemin resim sanatının– özelliklerinden birini *temel* bir özellik haline getirir; bunu, tek bir resim tarihi meşrulaştırmaz. İkinci olarak, 20. yüzyıl sanatının daha fazla vurgulamaktan asla vazgeçmediği şeyi tamamen ıskalar; sanat yapıtlarının, kendi *harekete geçme* bağlamlarına dahil olan parametrelerden ayrılabilir olmayan koşullar temelinde harekete geçmesini kastediyorum. Öyle olunca, bu bakış açısıyla mimarlık, biraz dikkati hak eden bir paradigmanın önemini üstlenir.

Örneğin bir resimden farklı olarak, bir mimari yapıtın, (doğası gereği zaten çeşitli olan) ilişkilere ve onunla ilişkimizi belirleyen eylemlere bağlı olan çeşitli bakış açılarına açık olduğu son derece ortadadır. Bir mimari yapıtın elverdiği faaliyetler (yaşamak, dua etmek, ne bileyim?) kendini *in situ* tanımlanmak için, hareketin, yer değiştirmelerin de büyük bir boyut oluşturduğu bir anlam ve beğenme koşulları kümesini tanımlar.

---

13 Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*.

14 John Dewey, *L'art comme expérience*, çev. J.-P. Cometti, Farrago/PUP, Tours/Pau 2005.

15 Ludwig Wittgenstein, *Estetik, Ruhbilim, Dinsel İnanç Üzerine Dersler ve Söyleşiler* [*Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*], derl. Cyril Barrett, çev. Muhsin Yılmaz, Sentez Yayıncılık, İstanbul 2015, I, §26.

16 Charles Baudelaire, "Pourquoi la sculpture est ennuyeuse", *Le Salon de 1846*.

Bir yapıyı her zaman bir *nesne* olarak düşünebiliriz; yine de girdiği etkileşimler onu estetik olarak niteleyen şeylerdir. Başka bir deyişle, mimari "nesne", bu yönüyle diğer "nesnelerden", onun kurucu boyutlarından biri olan bir dış/iç karşılıklı ilişki alanına girerek resmin hatta heykelin daha elverişli olduğu bir tür metalaştırmadan (ve belki de fetişizmden) sıyrılmasıyla ayrılır. Bir kez daha başka bir deyişle, mimarlık olgusu, benim tanıttığım gibi, bir dil oyunu fikrinin ne önerdiğine dair oldukça iyi bir örnek ortaya koyar: Faaliyetlerimizin ilişkili olduğu "nesneler", bu *faaliyetlerden* ve bu faaliyetlerin *neticelerinden* ayrı tutulamaz.

Wittgenstein'ın bazı notlarda mimarlığı sanatın yegâne dünyasından çok daha geniş bir bağlama konumlandırdığını vurgulamasının nedeni kısmen budur.[17] Bu, aynı zamanda, iç/dış ilişkisini kendi yapısında bütünleştiren belirli mimari uygulamalarda kendini gösteren şeydir. Fakat mimarlığın dışında, örneğin görsel veya plastik sanatlarda işler çok farklı mıdır? Başından beri geliştirilen açıklamalar doğrultusunda 20. yüzyıl sanatının bu alanlarda etkileşim koşullarına ve süreçlerine veya Duchampcı yer değiştirmeler gibi, nesnelerin özelliklerini gerektiren kriterleri alakasız kılan işlemlere önemli ölçüde başvurduğu gözlemlenir.[18] Şunu da eklemek isterim ki, en elverişsiz yönleriyle bile bu tür bir aydınlatmaya yerleştirilemeyecek bir resim yoktur. Özellikle manzara resmini düşünüyorum. Constable ya da Friedrich Church'ün bir tablosu, bizi, sanki temsil, onun aşılmaz ufkunu oluşturuyormuş gibi, Baudelaire'in ima ettiğim metinde çok takdir ettiği koşulları destekleme eğiliminde olan önemli bir yüz yüze ilişkiye yerleştirir. Resmin –mecrası sebebiyle– soyut özne/nesne ilişkisinden ve dolayısıyla temsil ve tefekkür düzeninden geriye kalan bir şey olmaktan kaçma konusunda yetersiz göründüğü kesinlikle doğrudur. Ama sorun aslında çok daha karmaşıktır.

Müzikle ilgili olmasına rağmen, Wittgenstein estetik deneyimde ifadenin önemini haklı olarak vurguladı. Ne düşünürsek düşünelim, hiçbir resim temsili bir işleve indirgenemez. Manzara resmi, romantizmden ve belki de daha öncesinden bu yana, özellikle bu-

17 Bkz. *Kültür ve Değer* [*Vermischte Bemerkungen/Culture and Value*], çev. Doğan Şahiner, Metis Yayınları, İstanbul 2020, s.161 ve 165.

18 Örneğin "Fontaine"i estetik nitelikleri açısından ele alıp takdir etmediğiniz sürece. Duchamp, her halükârda, bu fikri açıkça reddetmiştir.

nun kanıtıdır. Romantik dışavurumculuk ve dışavurumculuk, dil oyunlarının bizi çözmeye davet ettiği düalizmleri kendi tarzında doğrulayan bir içsellik duygusunu destekleme eğiliminde olan yorumlar aldı. Ancak bu, yalnızca bu yapıtların bizim için taşıdığı anlamı anlamamıza izin veren ortak bir dünyayla ilişkileri içinde düşünüldüğünde gerçekten anlam kazanır. Church'ten biraz önce bahsettim. Hudson Vadisi'nin ressamları, benim önerdiğim şeye ışık tuttular; manzarayı (sanatta) dünyayla ve doğayla öz temsil için gerekli olan bir ilişkinin ifadesi yaptılar. Onlara göre manzara, hayali bir coğrafyadan kaynaklandığı için, kişinin kendisiyle ve başkalarıyla olan ilişkisinin koşulu olarak ortaya çıkan ve temel bir karşılıklı ilişkiyi gösteren dışsallığın aldığı biçimdir.[19] Wittgenstein bakışıyla ifade etmek gerekirse, manzara, içsellik ve dışsallık ayrımını onaylamaktan uzaktır; onun dayanışmasını ve ayrılmazlığını gösterir. Bununla, Hudson Vadisi ressamları arasına, Whitman veya Thoreau gibi yazarların, Thoreau'nun *Walden* veya *Walking* isimli kitaplarında sezinlenen şeylere katılır. Böylece, Amerikan mimarlığının ilhamlarından biriyle (örneğin Wright'ınki) ve *Land Art* ile uzaktan iletişim kuran bir geleneğin parçasıdırlar. Kuşkusuz, Robert Smithson ya da Robert Morris gibi başka bir düşünce düzenindeki sanatçıların yapıtları, nesne paradigmasının terk edilmesi kadar, iç ve dış arasındaki bu ayrılmazlığın kesinlikle daha dolaysız temsilcisidir. *Land Art* sanatçılarının ilhamlarının bir kısmını Hudson Vadisi ressamlarından ve manzara resminin Amerika bağlamındaki öneminden almış olmaları önemlidir.

Sonuç

Dil oyunlarından burada açılan bakış açılarına kadar daha gidilecek çok yol olduğu düşünülecek ve belki de bu açıklamalar zorlama olarak görülecektir. Dil oyunlarından burada açılan bakış açılarına gitmek için uzun bir yol var diyebilir ve bu açıklamaları zorlama olarak görebiliriz. Ancak bu kadar ileri giderek göstermeye çalıştığım şey, Wittgenstein'ın düşüncesinin temel özgünlüklerinden birinin anlamını ve kapsamını daha spesifik olarak estetik bir düzeyde analiz etmeye çalıştığımızda, sanatı tarihsel olarak bir nesne ontolojisinin yanında duran ve modern ve çağdaş sanatın sürekli

19 Kendi kısa çalışmama atıfta bulunuyorum: "L'imaginaire géographique des peintres de l'Hudson River School", *Il Particolare*, 11, Marsilya 2004.

koptuğu şemalardan ve ikiliklerden uzaklaştırmasıdır. Bu anlamda, Wittgenstein'ın yazılarının sanatın ve sanatsal pratiklerin daha iyi anlaşılmasına önemli bir katkı sağladığını düşünüyorum: Kafamızı karıştıran imgeleri bir kenara bırakan John Dewey ve Nelson Goodman gibi filozofların farklı terimlerle de olsa aynı anlamda gösterdikleriyle faydalı bir biçimde birleştiren bir anlayış.

Suzanne Leblanc

Sanata Göre Felsefe: Wittgensteincı Plastik

Arthur Danto, 1986 yılında yayımlanan "Sanat, Evrim ve Tarih Bilinci" başlıklı makalesinin en sonunda şöyle yazar: "Birisi bana hangi sanatçıları doğurabileceğimizi sorarsa, cevabım şudur: Günümüz sanat dünyasında hayatta kalmanın gerektirdiği keskin oyun anlayışına sahip olanları. Ancak daha önemli soru şudur: Hangi filozofları doğurmalıyız? Cevabım şu: Sanatın bizi hazırlamış olduğu felsefeyi bize verebilecek olanları."[1] Danto'nun bu açıklamaları, özellikle 1960'lı yıllarda üzerinde uzlaşılan ve yazara göre sanatın sonunu getiren sanat ve felsefe arasındaki tarihsel ilişkilere ilişkin bütün bir kuramsal gelişmeyi sonlandırır. Burada mesele şu andan itibaren herhangi bir sanatsal çabayı sürdürmenin önemsizliği değil, bir paradigmanın sona ermesi meselesidir: Bu, Rönesans'ta plastik sanatların (resim, heykel ve mimarlık), liberal sanatların (*trivium* ve *quadrivium*[2]) entelektüel statüsüne erişimiyle başlayan ve sanat için sanatın saf ve sert modernliği içinde bir biçimde on dokuzuncu yüzyılın sonundan yirminci yüzyılın ortasına hızlanan bir paradigmadır. Danto burada, felsefenin ruhun tarihsel olarak gerçekleşmesinde sanatın yerini alması gerektiğini ileri süren Hegelci tezi açıkça benimser. Bu nedenle, hangi filozofları doğurmamız "gerektiği" sorusu, "doğurabileceğimiz" sanatçılardan "daha önemlidir".

Sanat tarihi, şüphesiz Danto'ya onu olanı güncellemeye motive edecek belirli yazışmalar sunmadıysa, bu düşüncelerin tamamen spekülatif bir entelektüel tarih felsefesine atfedilmesi gerekecekti. Bu yazışmalardan biri, 1969'da sanatçı Joseph Kosuth tarafından yayımlanan ve "Felsefeye Göre Sanat" başlıklı manifesto tadında bir makalede daha önce bilinenlerden farklı ve radikal bir biçimde

1 Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986, s.210.

2 Eğitimsel olarak *trivium* ve *quadrivium* öğrenciye klasik antikçağın yedi özgür sanatını aktarırdı. *Trivium* eğitimi (dilbilgisi, mantık ve retorik), *quadrivium* eğitimi (aritmetik, geometri, müzik ve astronomi) için gerekli hazırlığı içeriyordu. Ortaçağ öğrencisi için *trivium*, yedi liberal sanatın kazanılmasının temel lisans eğitimiydi. Bkz. John Ayto, *Dictionary of Word Origins*, University of Texas Press, Teksas 1990, s. 542. – t.ç.n.

ilan edildiği gibi, 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında gelişen kavramsal sanattır. Paradoksal bir biçimde, Kosuth'un kavramsal sanatı, Hegel tarafından ilan edilen ve daha sonra kendisi tarafından tespit edilen bu sanatın sonu tezini temsil ederken, bunu sadece açık ve iki kat anti-Hegelci bir hareketle "felsefenin sonu ve sanatın başlangıcı" olarak değil, aynı zamanda ardından herhangi bir "mekanik anlam"ın olmayacağını da ilan ederek yapar.[3] Bununla birlikte, amaçlarımız açısından dikkat çekici olan, Kosuth'un kavramsal sanat yapıtlarını karakterize ederken, aynı zamanda "dilbilimsel" olarak nitelendirdiği başka bir felsefeye ve özellikle Wittgenstein'ın *Tractatus*'una açıkça atıfta bulunmasıdır. Yapıtların, özellikle sanatın tanımına ayrılmış analitik önermeler statüsüne sahip olduğunu iddia eder. Kosuth'a göre Danto'da olduğu gibi, mesele felsefenin kendisinin sonunu belirlemek değil, Hegel tarafından belirtilmiş bir felsefi paradigma ve tarihin anlamı meselesidir. Bununla birlikte, Danto'da oyuna adanan sanata paralel kalan felsefe, kendi dilsel işlevselliğinin içine çekilmiştir, dolayısıyla artık daha önemli soruyu oluşturan şey üretilecek sanattır.

Sanat ve felsefe arasındaki ilişki ve bizim filozoflar ve sanatçılar olarak düşünmemiz gereken "daha önemli" yola ilişkin bu görünüşte çelişkili iki görüş, sanat yapmanın da bir yolu olabilecek felsefe yapma biçiminde birleşebilir mi? Burada Wittgenstein'ın Margaret'in evinin inşasından önceki felsefesinden sonrasına uzanan yolculuğunun bu soruyu anlamak için gerçek bir çerçeve oluşturduğunu öne sürüyorum. Belirli bir sanat (felsefeye dayalı, Kosuth'unki) ile (Danto'ya göre sanata dayanması gereken) belirli bir felsefe arasındaki ilişki, daha önce bir sahada ve Wittgensteinci ifadelerle oynandı; Kosuth tarafından örnek niteliğinin tanınması ve bunun bir tür kendinden kehanet yoluyla olması, bu konudaki yetkinliğini ortaya çıkardı.

Felsefeye Göre Sanat

"*Tractatus*'u anlayan herhangi biri, bir daha asla ne bilim gibi ampirik ne de matematik gibi totolojik olan felsefeyle ilgilenme arzusuna yenik düşmeyecektir; 1918'de Wittgenstein'ın yaptığı gibi, o

3 Joseph Kosuth, "Art After Philosophy", *Art After Philosophy and After – Collected Writings, 1966-1990*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1991, s.15.

arzudan vazgeçecektir..."[4] Kosuth, makalesinin ön safına yerleştirdiği, J. O. Urmson'dan yaptığı bu alıntıyla, önermesinin ilk bölümünde ifade ettiği tespiti destekler; felsefe sona erdiğinde, onun yerini sanat almalıdır. Kosuth daha sonra felsefenin yerini alması gereken ve "kavramsal" olarak adlandırdığı bu sanatın karakterizasyonu için çok önemli olduğu ortaya çıkan, yani "sanat ve estetik arasında kavramsal bir bağlantı" olmadığını ve bu nedenle onları ayırmanın gerekli olduğunu söyleyen ikinci bir önerme geliştirmeye girişir.[5] Kavramsal sanat, ancak o zamana kadar uygulanan, estetize edici olan ve bununla "genel olarak dünyanın algılanması üzerine görüşler" ile ilgili olduğunu kastettiğimiz sanattan koparsa felsefenin yerini alabilir.[6] Bu, sanatın morfolojik boyutunun kavramsal boyutuna baskınlığında kendini gösterdi. Dolayısıyla, kendisine bir yansıtıcı görevi vermiş olduğunda bile, sanatın estetize edilmesinde sorgulanan şey, sanatın kendi tanımından ziyade, mecrasının doğasıdır. Ama ikisi arasında, bir ifadenin dilsel özgüllüğü ile önermesel içeriği arasında olduğu kadar fark vardır. Bununla birlikte, sanatçının "şeylerin fiziksel özellikleri"[7] ile veya genel olarak dünyanın olgusal karakteri ile ilgilenmesi gerekmez. "Sanat yapıtları," diye devam eder Kosuth, "analitik önermelerdir [...]. Bir sanat yapıtı [...], sanatçının niyetinin sunumundan oluşur: Sanatçı bu özel yapıtın sanat olduğunu söyler, yani bu yapıtın sanatın *tanımı* olduğunu. Başka bir deyişle, minimalist heykeltıraş Donald Judd tarzında söylersek: 'Birisi bunu sanat olarak adlandırıyorsa, o zaman sanattır.'"[8]

Felsefenin sonu ve estetiğin reddi böylece bağlantılıdır. Estetik disiplininin felsefi kökeni ve motivasyonu ve onun düşünce sistemleriyle (özellikle Kant ve Hegel'inkiler) bütünleşmesi göz önüne alındığında, bu şaşırtıcı değildir. Felsefe artık köhne kaldığına göre, estetik sınırının da artık olmasına gerek yoktur. Çünkü Kosuth, estetiğin "dikkate aldıklarının gerçekten de *her zaman* bir nesnenin işlevine veya onun 'varoluş nedenine' yabancı olduğunu" yazıp, onu rasyonellik yelpazesinin dekoratif ucuna yerleştirir. "Tabii nesnenin

4 Kosuth, "Art After Philosophy", s.13.
5 Kosuth, "Art After Philosophy", s.16.
6 Kosuth, "Art After Philosophy", s.16.
7 Kosuth, "Art After Philosophy", s.16.
8 Kosuth, "Art After Philosophy", s.16.

'varoluş nedeni' tamamen estetik olmasına bağlı değilse"[9] – bu durum, örneğin dekoratif bir nesne için geçerlidir. Burada önemli olan, felsefi rasyonalitenin ve onunla birlikte estetiğin dahil olduğu dünyayla olan bu ilişkinin merkezinde, Kosuth'un eleştirisinin tam da hedefini oluşturan algısal ve yargılayıcı bir tavır bulunmasıdır.

Kavramsal sanatın temel hareketi aslında sanatın alıcı bir boyuttan üretici bir boyuta transferi olarak görülebilir. Dünyayla ilişki, bilim tarafında (felsefe söz konusu olduğunda), yaşam ve işlevleri tarafında (estetik söz konusu olduğunda) vuku bulur. Yansıtıcı, spekülatif düşüncenin kaydında yalnızca sanat kalır, ancak düşünceler temelde değişikliğe uğramış olur. Onun alanı artık insan yetileri ve zihni ve bunların zorunlu ve evrensel yasaları dahil olmak üzere doğal dünyanın alanı değildir. Onun yerini insanın faaliyetleri ve bunlarla ilişkili yapıtları, onların olabilirlikleri, biricik olma halleri ve çoğullukları alır. Judd'un şakasının anlamı buydu. Sanat, Judd'un (algıya bağlı olan) dekorasyonu (beyandan kaynaklanan) tanımla değiştirdiği bir faaliyetler evreninde, manevra alanıyla ilgilidir. Bununla birlikte, Kosuth'un kavramsal sanatını, estetik sanatın durduğu kıyılardan bile daha uzak uçlara itmediği kesin değildir; eğer tanımlanacak olan şey nihayetinde tam da bu tanımlama eylemiyse. Sanat, felsefeye yönelttiği eleştirilerin içine düşmeden, yani yapması gereken her şeyi iyi ve yapması gereken zamanda yapan bir dünyaya kıyasla sürekli tehir halinde ve nihayetinde köhne kalmadan, sonunu ilan ettiği felsefenin spekülatif halefi olabilir mi?

Wittgensteincı Plastik

"Nedenler sunmanın [...], apaçık olanı gerekçelendirmenin bir sınırı vardır; – ama bu sınır, belirli önermelerin bize hemen doğru gibi gelmesinden ibaret değildir, bir başka deyişle bizim açımızdan bir tür *öngörü* meselesi değildir; dil oyununun temelinde yatan daha ziyade bizim *eylemimizdir*." Wittgenstein'ın *Kesinlik Üstüne*'de[10] yayımlanan bu sözünü, Kosuth'un kavramsal sanatının, alıcı (reseptif) mantık olarak adlandıracağım şeyden üretim mantığına doğru gerçekleştirdiği yer değiştirme hareketinin oranı olarak değerlendirmeyi öneriyorum. Öngörü, elbette, bizim ele

9 Kosuth, "Art After Philosophy", s.17.

10 Ludwig Wittgenstein, *Kesinlik Üstüne* [*Über Gewissheit*] + *Kültür ve Değer*, çev. Doğan Şahiner, Metis Yayınları, İstanbul 2020, §204.

aldığımız ilişkide, alıcıdır. Dünyayla kendi yapısının süzgecinden geçerek olduğu gibi ilişki kurar; bu yapı dünyayla bütünleşmesine de hizmet eder. Aynı ilişki içinde eylem üretkendir: Nesnelerden kurumlara, davranışlara ve yaşam tarzlarına kadar uzanan kendi yapıtlarının oluşturduğu sürekli dönüşen bu evrenin bir parçasıdır. Wittgenstein'ın "insanın doğal tarihi" dediği şey, dil oyunlarının çok farklı biçimlerde ve dil terimiyle kastedilenin çok farklı anlamlarında dili içeren etkinlikler olarak ortaya çıktığı bu geniş yaşam biçimleri toplamıdır.

Eğer bu yer değiştirme hareketinde yer alan üretim mantığının bir temeli varsa, o da insan doğal tarihinin bu biçimde karakterize edilmesinde bulunabilir. Bir kolajın ya da bir derlemenin mantığı gibi, bu mantık da kendisine uygulandığı için kaçınılmaz olur: bununla, diğer mantıklar arasında var olan bir mantık olduğunu kabul etmesinin tamamen tutarlı olduğunu kastediyoruz ki böylece de teyit edilmiş olur. Bu, onu ne önemsiz ne de çelişkili kılar. Tam tersine, onun özcü terimlerle kavranmayan bir tasvirini yapmak çok özenli olmayı gerektirir – çünkü aksi durumda bir çelişkiler ağı oluşturacaktır. Wittgenstein'ın 1930'lardan itibaren yaptığı çalışmalar bu tür sabırlı, titiz ve hatta saplantılı betimlemelerin parlak bir örneğidir. Bildiğimiz gibi, önemsizlik ve çelişki üreten şey özcülüktür ve bunlara karşı korunmak için (biçimselleştirilmiş mantıklar gibi) araçlar geliştirmelidir.

Gerçekte üretim mantığı en iyi dilsel bir biçimde değil, biraz önce kolaj ve derleme ile söz ettiğim gibi, plastik bir biçimde kavranabilir. Ve burada "plastik"ten, görüşün değil, eylemin ne olduğunu anlamalıyız: manipülasyon, dolaşım, Wittgenstein'da sıkça bahsedilen bu jestlerin aralarında bulunduğu çok sayıda insan hareketi. Görüş ise tam tersine bütünleştiricidir (dolayısıyla özcüdür) – ve solipsisttir [tekbencidir]. *Tractatus*'un 5.6. numaralı paragraf dizisini ve özellikle göz ve görme alanı arasındaki ilişkinin belirtildiği 5.633 ve 5.6331 numaralı paragraflarını ve aşağıdaki 5.64 numaralı paragrafı yeniden okumak gerekir:[11] "Burada görülüyor ki, tekbencilik tam olarak sonuna dek götürüldüğünde, saf gerçekçilik ile çakışır. Tekbencilikteki Ben, uzanımsız bir nokta [görsel alanın sınırındaki gözün göremediği nokta] olarak büzülür, karşısında da,

11 L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, çev. Oruç Aruoba, Bilim Felsefe Sanat Yayınları, İstanbul 1985.

onunla eşleşmiş gerçeklik geriye kalır." Alıcı olmaktan üretime geçiş, görüşten eyleme geçmektir; aynı zamanda ve daha felsefi olarak, özcü bir mantıktan (sonunda solipsizmle sonuçlanır) "çoğulcu" diyeceğim bir mantığa geçmektir.

Elbette burada ortaya çıkan şey, Wittgenstein'ın *Tractatus*'u yazmasından, 1929'da Cambridge'e döndüğünde, kız kardeşi Margaret'in evinin inşaatı bağlamında kaleme aldığı açıklamalara kadar, kendi deneyimi, deyiş yerindeyse kendi aktarımıdır. Eğer, kısaca *Tractatus*'un yazılmasının solipsist bir girişim olduğunu söyleyebiliyorsak, Margaret'in evinin inşasının hangi anlamda çoğulcu bir girişim olduğunu kendimize sormalıyız. Bu sorunun cevabı, mimarlık işinde plastisitenin çalışıyor olmasında yatmaktadır. Sadece evin inşası ve farklı meslek gruplarıyla ve onlar arasında geçen tüm sözlü uzlaşmalar hakkında konuşmak istemiyorum. *Felsefi Soruşturmalar*'ın[12] 2, 8, 15 ve 41. paragraflarında açıklanan ilkel dil oyunları bunların izini taşır ve nereden geldiklerini oldukça açık hale getirir. Ben de özellikle, bu yapının sonucuna içkin olan plastiği, yani evin yapısı ve tüm "mekaniğinde"[13] yer alan manipülasyonlar, hareketler ve jestler tarafından mümkün kılınan dolaşımı ortaya çıkarmak istiyorum.

Bir yandan ve bir bakıma içsel olarak, çoğulculuk, Margaret'in ailesi tarafından evde sürdürülen ve çeşitli sıfatlarla ve çeşitli görevlere sahip olarak eve girip çıkan, evin ve birçok bölümünün karmaşık kullanım örgüsünde ve hatta bilgi ve görgü donanımında birleşen kişileri de içeren bu yarı-aristokratik varoluş ölçeğinde kendini gösterdi. Bu nedenle ev, Stonborough-Wittgenstein ailesinin bu yerde yaşadığı istisnai yaşam biçiminin önemli bir artefaktı ve hatta tertibatı olarak görülebilir. Wittgenstein'ın 1940'ta yazdığı notta kuşkusuz kastettiği buydu: "[...] Gretl için yaptığım ev kesinlikle duyarlı bir kulağın, *iyi* terbiyenin ürünü, büyük bir *anlayışın* (bir kültürü vb anlamanın) ifadesi."[14]

---

12 *Felsefi Soruşturmalar* [*Philosophische Untersuchungen*], çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul 2023.

13 Evi ziyaret etmediğim için burada Bernhard Leitner (*The Architecture of Ludwig Wittgenstein: A Documentation,* Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1973; *The Wittgenstein House,* Princeton Architectural Press, New York 2000) ve Paul Wijdeveld'in (*Ludwig Wittgenstein, Architect,* The MIT Press, Cambridge Mass. 1994.) evi belgeleyen ve kuramsallaştıran çalışmalarına dayanıyorum.

14 L. Wittgenstein, *Kültür ve Değer* [*Vermischte Bemerkungen/Culture and Value*], çev. Doğan Şahiner, Metis Yayınları, İstanbul 2020, s.165.

Öte yandan ve daha büyük ölçekte çoğulculuk, bu mimari yapının kentsel bir sürekliliğin parçası olduğu gerçeğinde kendini gösterir. Margaret'in evinin ötesinde, Wittgenstein tarafından *Felsefî Soruşturmalar*'ın 18. paragrafında hiç şüphesiz tarif ettiği dilin tamamlanmamışlığını resmetmesi bakımından mahallelerin aşamalı olarak bir araya getirildiği Viyana şehri vardır. Ancak burada, her halükârda öngörülebilir olan bir dil kümesinin yalnızca tamamlanmamış karakteri söz konusu değildir. Burada daha ziyade, mimari ya da kentsel bir yapıdaki hiçbir dolaşım noktasının, *in vivo,* hareket halinde, bu yapının sinoptik bir görünümünü asla sağlayamayacağı, giderek dilin kullanımlarını sistematik hale getirmenin (ve hatta içinden çıkmanın) olanaksızlığı söz konusudur. Dolayısıyla, bireysel bir deverandan farklı büyüklükteki zamansal bir ölçekte, belirli bir zaman diliminde tamamlanmış bir mimari veya kentsel yapının, bir tür zamansal sinopsis yoluyla, gelişiminin tümünü saptaması aynı derecede olanaksızdır. Sinoptik bir deneyimin bu olanaksızlığı, çoğulcu mantığın ve onun plastiğinin nihai gücünü oluşturur; solipsizmin içselleştirilmiş konumunun aksine, esasen kapsayıcıdır.

Sanata Göre Felsefe

Margaret'in evinin inşasının tamamlanmasından kısa bir süre sonra, Wittgenstein Cambridge'e döner ve burada adım adım "ikinci tarzı" olarak andığımız felsefi çalışmasına başlar. Ve gerçekten de evden sonra ürettiği notların derlemesinin karakteristik yazımı, *Tractatus*'unkinden kökten farklıdır. Wittgenstein'ın kendisi bu farkı, ilk yolu kuramla (çizgiyi, görme yetisine kadar çekiyorum; imgeye hatta mantığa dair bütün soruları düşünelim), ikincisini ise betimlemeyle (burada çizgiyi eyleme kadar çekiyorum; kendimizi uçuş halindeki düşüncede konumlandıralım) ilişkilendirerek belirtmiştir.

Kosuth, bildiğimiz gibi, Wittgenstein'ın felsefesini üstlenir. Buna rağmen felsefenin sonunu ve sanatın başlangıcını ilan edebildiyse, bunun nedeni Wittgenstein'ın felsefi çalışmasının ikinci döneminin, ona ne bu sonlanmakta olan felsefeye ne de elbette söz konusu felsefenin bir sebep olarak hizmet ettiği estetize edici sanata ait görünmesiydi – her ikisi de kuram paradigması içinde yer alır. Aksine Kosuth, 1965'ten 1973'e kadar, sırasıyla *First Investigation, Second Investigation* vb adlarını verdiği bir dizi yapıt

üretti.[15] Bu, Kosuth'un Wittgenstein'ın felsefesini aslında kavramsal sanat olarak gördüğünü söylemek için elbette yeterli değildir. Ancak bu isimlendirmeler, hiç şüphesiz, Kosuth'un kendi yapıtını Wittgenstein'ınkiyle ilişkilendirdiği bir jest oluşturmaktadır. Buradan ve dolayısıyla "dışarıdan" görülen bu bağlantı, ne tam olarak felsefedir (çünkü Kosuth'un çalışması felsefe değildir) ne de tam olarak sanattır (çünkü Wittgenstein'ın çalışması sanat değildir); ama Danto'nun önerisini ele alırsak, bir oyundur ve hatta Wittgenstein'ın tarzıyla söylersek, Kosuth'un jesti bir eylem tarafından başlatılan bir dil oyunudur.

Danto da benzer bir biçimde, altmışlı yılların ortalarından itibaren sanatta yaşanan içsel değişimleri "sanatsal ifadenin merkezi bir biçimi olarak resmin, anlaşılmaları için resimsel estetiğin pek işe yaramadığı oldukça yeni üretim biçimleri [lehine] terk edilmesine" bağlamıştır.[16] Bu üretim biçimleri eylem ve hareketle karakterize ediliyordu: Danto bunları tek tek sayar; "*happening*ler, performanslar, yerleştirmeler, Fluxus adıyla tanınan topluluğun bir dizi gayriresmi avangard jesti vardı, video sanatı vardı ve iç içe geçen multimedya çalışmaları vardı."[17] "Sanat," diye devam eder, "yaygın, çok biçimli, akışkan, sürekli değişen çabaların iç içe geçmiş bir bütünü [olarak görülüyordu]: Sanat, sanatçıların kendilerinin ve nihayetinde sanat dünyasının tüm altyapısının da içinde olduğu [...] ve kaçınılmaz olarak yeniden tanımlanacakları bir süreçtir."[18]

Kosuth'un kavramsal sanatı, estetik fikrini reddetmiyor gibi görünen böyle bir sıralama dışında tanımlanır. Bununla birlikte, her ikisinin de ortak noktası, tamamen çoğul ve kapsayıcı bir eylem alanı diyebileceğimiz şeye yer açmak için görmenin estetiğini dışlamalarıdır. Bu eylem alanını, pratikte herhangi bir kısıtlama olmaksızın ya da en azından ne ifade ne de kavramlar açısından öngörülebilir herhangi bir kısıtlama olmaksızın gelişen çok sayı-

15 Bu çalışmanın dokümantasyonu beş cilt halinde sırasıyla *Protoinvestigations and the first investigations* (1965, 1966-1968); *Second Investigation* (1968); *Third, fourth, fifth, sixth and seventh investigations* (1968-1971); *Eighth and ninth investigations* (1971, 1972-1973) ve *Biographie, Bibliography and Photographs* isimleriyle yayımlanmıştır, Kunstmuseum, Luzern 1973.

16 "Hegel, Biedermeier, and the Intractably Avant-Garde", *Art on the Edge and Over — Searching for Art's meaning in Contemporary Society, 1970-1990s,* ed. Linda Weintraub, Art Insights, Litchfield, CT 1996, s.15.

17 "Hegel, Biedermeier, and ...", s.15.

18 "Hegel, Biedermeier, and ...", s.15.

da manevra alanı olarak tanımlamaktan başka bir biçimde tarif etmek çok zordur. Günümüz sanatı böyle tasarlanır. İşte bu yüzden Danto, yetiştirebileceğimiz sanatçılar sorusunu yönelttiğinde, "mevcut sanat dünyasında hayatta kalmanın gerektirdiği keskin oyun duygusuna sahip olanlar" diye yanıtlar. Danto'nun sanat yapıtını tanımlamak için oyun fikrini kullanması ilginçtir, çünkü bu tam da Wittgenstein'ın *Felsefi Soruşturmalar*'ın 66. paragrafında "dil oyunu" ile ne kastettiğine dair örnek bir vaka sunmak için kullandığı örnektir. Dolayısıyla, biri felsefi, diğeri sanatsal olmak üzere birbiriyle sıkıca ilişkili iki çoğulcu mantık iş başındadır. Birincisini ikincisinin anlaşılabilirlik ilkesi olarak görmek cazip gelebilir. Ancak bu, felsefi-estetik geleneğe, ikisinin felsefe ve sanat arasındaki ilişki sorununa hem tarz hem de koşul olarak kazandırdıkları olağanüstü ivmeye karşı çıkmaları anlamında izin vermek olurdu.

Geriye, Danto'ya göre yetiştirmemiz gereken filozofların üreteceği bu "sanatın bizi hazırladığı felsefenin" ne olacağını belirlemek kalıyor. Yanıtın ölçeği elbette bu makalenin kapsamının çok ötesinde. Ama bu yanıtın Danto'nun sanatçılara dair verdiği yanıta yaklaşımında oldukça Wittgensteincı olabileceğini ileri sürmeden edemeyeceğim. Ve eğer ikisi eninde sonunda birleşecek olursa, bu ne tam olarak bir felsefe ne de tam olarak bir sanat olan, Wittgenstein tarafından başlatılan bir plastisitenin sürekliliğinde olacaktır.

Élisabeth Rigal

Wittgenstein'ın Evi ve Bernhard'ın Konisi

Mimari bir *jesttir*. İnsan bedeninin her amaçlı (*zweckmässige*) hareketi jest değildir. Nasıl her işlevsel bina mimari değilse.

Wittgenstein[1]

Thomas Bernhard'ın edebi yapıtının genel olarak felsefeye ve özel olarak belirli filozofların, örneğin Schopenhauer'ın ve Pascal'ın düşüncesine ve yaşamına ne kadar çok şey borçlu olduğunu biliyoruz. Üstelik Bernhard, 1981'de *Monologue auf Mallorca*'da yirmi yıl önce "yazmaya koyularak" başlattığının "komik-felsefi bir program" olduğunu iddia etmekte tereddüt etmez, ancak bu programın "ciddiyetle" pekiştirildiğini ve "kupkuru ve sadece ciddi olan felsefenin" yavanlığına karşı olduğunu söyler.[2] Ayrıca kitaplarının temelini oluşturan unsurların bir kısmını borçlu olduğu filozoflar arasında Wittgenstein'ın özel ve oldukça ayrıcalıklı bir yere sahip olduğunu da biliyoruz. Aslında Hilde Spiel'e 1971'de yazdığı mektupta, Wittgenstein için "Stifter'deki saflığın ve Kant'taki berraklığın bir kişide birleştiğini ve Stifter'den bu yana (ve onunla birlikte) en büyüğünü" gördüğünü itiraf eder. Ve ekler: "Novalis'ten, o Alman'dan edinemediğimiz şeyi şimdi Wittgenstein'da buluyoruz."[3]

Söz konusu mektupta Bernhard, Spiel'e *Ver Sacrum* için ona söz verdiği Wittgenstein hakkındaki metni yazmaktan vazgeçtiğini, Wittgenstein'ın "baştan sona şiirsel bir zekâ (beyin)" ve dolayısıyla "bir filozof" değil "felsefi bir beyin" olduğu için onun hakkında yazmanın son derece zor olduğunu söyler. "Bu, kendim hakkında bir şeyler yazmak zorunda olmak gibi" diye vurgular ve "bu olanaksız bir şey" der. Ancak, Bernhard'ın Wittgenstein ile karşılaşması çok uzun sürmez. Bernhard çok geçmeden Wittgenste-

1 Ludwig Wittgenstein, *Kültür ve Değer* [*Vermischte Bemerkungen/Culture and Value*], çev. Doğan Şahiner, Metis Yayınları, İstanbul 2020, s.172.

2 Bernhard Thomas, "Monologues de Majorque", *Événements*, ed. Claude Porcell ve Erika Tunner, Fr. çev. Dominique Petit, L'Arche, Paris 1988, s.65-86.

3 Hilde Spiel'e mektup, 2 Mart 1971, Bernhard Thomas, *L'envers du miroir / cahier n°1*, Saint-Nazaire, Arcane 17, 1987, s.95-96.

in ile yüzleşir. 1975 yılında *Düzelti*'yi [*Korrektur*] yayımlar.[4] Bunu 1982'de *Wittgenstein'ın Yeğeni* [*Wittgensteins Neffe*][5] ve 1984'te *Ritter, Dene, Voss*[6] adlı oyunu izler. Bunlara kısa, özellikle iğneleyici ve mizahi bir metin olan *Goethe Öleyazıyor* [*Goethe schtirbt*][7] de eklenmelidir.

Bu metin Bernhard'ın Wittgenstein ile diyaloğunun tonunu belirler. Bu, ilişkinin, onun bilinemezin uçurumuna hızla dalan tipik Cermen düşünme biçimini kategorik olarak reddetmesi etrafında biçimlendiğini gösterir. Metinde, güçten düşmüş bir halde olan Goethe'nin, kendisininkinden tamamen farklı bir nesil icat ettiğini görürüz – Kraüter'dan Wittgenstein'ı İngiltere'de bulmasını ve Weimar'a geri getirmesini, Eckermann'dan "Wittgenstein yüzünden" ayrılmasını ister ve Wittgenstein'ın düşüncesinde kendi düşüncesinden deyim yerindeyse "devralınan" ve onu "boğacak" kadar ona "hükmeden" bir düşünceyi fark ettikten sonra son nefesini öğrencilerinin iddia ettiği gibi *"mehr Licht"* değil, *"mehr nicht"*[8] diyerek verir.

Ancak Bernhard, Wittgenstein'ı konu alan bu ilk kitabında, onun yaşamına ve çalışmalarına mimarlık alanındaki çalışmaları açısından yaklaşır. *Düzelti*'de Roithamer, *namıdiğer* Wittgenstein, Cambridge'de doğa bilimleri profesörü olan bir bilim insanıdır ve çılgınca bir fikrin peşinde ara ara memleketi Avusturya'ya gider gelir: Bu fikir, sevgili kız kardeşi için Kobernauss ormanında "konut amaçlı yapılan ilk koniyi" inşa etmektir. Böyle bir yapının inşasının mümkün olduğunu kendisine kanıtlamak için, doğabilimci bir zanaatkâr olan arkadaşı Höller'ın inşa ettiği evin çatı katına on dört gün boyunca düzenli olarak kapanır ve orada Richter statiği, malzemenin direnci kuramı ve "kendi başına yapı" üzerine derinlemesine araştırmalar yapar. Altı yıllık bir çalışmanın ardından (üç yıl tasarım, üç yıl da inşaat sürer) "ideal" koniyi tamamlar. Ancak ortaya çıkan (kendi deyişiyle) "sanat yapıtı" ölümcüldür. Erkek kardeş, koniyi kız kardeşinin mutluluğu için inşa eder, ancak koniyi teslim aldığında kız kardeşi aniden hasta-

4 Bernhard Thomas, *Düzelti* [*Korrektur*], çev. Sezer Duru, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011.)

5 Bkz. *Wittgenstein'ın Yeğeni* [*Wittgensteins Neffe*], çev. Fatih Özgüven, Metis Yayınları, İstanbul 2022.

6 Bkz. *Ritter, Dene, Voss*, çev. Ahmet Sarı-Fatma Ö. Dağabakan, De Ki Yayınları, Ankara 2007.

7 Bkz. *Goethe Öleyazıyor* [*Goethe schtirbt*], çev. Fatih Özgüven, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2023.

8 Başka bir deyişle: "daha fazla ışık" değil, "böyle iyi".

lanarak ölür ve kardeşini kaybettikten sonra Roithamer en iyi arkadaşına (romanın anlatıcısına) koninin inşasına ilişkin araştırmalarını ve inşa sanatına dair düşüncelerini kaydettiği kâğıtları bırakarak kendini asar. Aslında, mimarlık çalışmasını meşrulaştırmaya teşebbüs ettiği sekiz yüz sayfalık metni durmadan düzelterek ilerler ve sonunda azalta azalta bu metni kısaltır ve daha sonra ilk yazılarının tam tersi yönünde yeni bir el yazması metin ortaya koyar.

Bernhard için değerli olan hemen hemen tüm temaları işleyen ve karanlık ama herhangi bir morbiditesi olmayan, yok oluşun gerçekleştirmeyle bitişik olduğu ve tüm trajik acıların dışlandığı bir evren ören romanın dramaturjisinde çok fazla durmadan, *Düzelti*'nin ele aldığı biçimde, inşa sanatı meselesine odaklanmak istiyorum.

•

İlk bakışta, Roithamer'ın konisinin, Ludwig Wittgenstein'ın planlarını tamamen yeniden ayrıntılandırdığı teknik ve işlevsel yönlerini ustaca tasarladığı ve gerçekleşmesini en küçük ayrıntısına kadar yönettiği Margaret Stonborough-Wittgenstein'ın evi ile pek ilgisi yok gibi görünür. Açıkçası, iki yapının ortak hiçbir yanı yoktur: Biri şehirde, Kundmanngasse'den dışarı taşan bir arazide, diğeri ise doğanın içinde Kobernauss Ormanı'nın ortasında inşa edilmiştir. Wittgenstein, geometrik bloklardan yapılmış, neredeyse düz çatılı, geniş açıklıklar ve içeriye açılan çift pencerelerle delinmiş asimetrik, temel öğeleri dikdörtgen olan ve açıkça merkezi zemin kat olan bir yapı gerçekleştirirken, Roithamer merkezi ikinci kat olan ve "meditasyon alanı" olarak kullanılan, tüm kapıları içeriye açılan ve "dışarıya bakışı" pencereler aracılığıyla olmayan –bize pencerelerin ne içeri ne dışarı açıldığını bizzat söyler– bir koni inşa eder. Margaret'in evindeki yirmi yedi odanın her birinin belirli bir işlevi vardır (hatta biri kahvaltı odası olarak ayrılmıştır), oysaki konideki on yedi alanın hiçbirinin "meditasyon alanı" istisnası dışında bir adı veya tanımlanmış bir işlevi yoktur. Ayrıca koni, Margaret'in evindeki inceliklerin hiçbirine sahip değildir; duvarları içeride ve dışarıda badanalıdır; evin holünü çevreleyen odaların duvar ve tavanları için renkli *stucco lustro*[9] kullanılmıştır.

9 Bu konuda bkz. Bernhard Leitner, "Penser et construire", *Europe* dergisi "Wittgenstein" sayısı (n° 906), ed. Christine Lecerf, Paris 2004, s.213. Leitner, *stucco lustro* ile geniş ıslak yüzeyler yaratmanın "gerçek bir zorluk" olduğunu söyler.

Ancak gerçek şu ki, Bernhard 362 sayfalık romanının hiçbir noktasında yapının kesin bir tarifini yapmaz; *Düzelti* okuyucuları için yapı, maddesel olmayan bir anlam kazanır.[10] Bu konuda söyledikleri, Roithamer'ın mimari sağduyuya meydan okuduğunu gösterir. Gerçekten de onun girişimiyle ilgili her şey abartılıdır; hiç kimsenin, hatta kız kardeşinin bile mümkün olduğuna inanmadığı ve sadece hatırı sayılır servetinin mümkün kıldığı bir şeydir. Merkezine giden yolu inşa etmek için ormanı temizleme ve düzenleme çalışmaları muazzam boyutlardadır ve yapının kendisi de devasa büyüklüktedir. Meditasyon alanının tek başına yarıçapı on dört metre yani yaklaşık 615 metrekaredir! Temelleri "şimdiye kadar kazılmış" en derin temellerdir. Görünüşe göre Roithamer'ın amacı depremlere dayanabilecek bir *monumentum aere perenius* inşa etmekti, çünkü kendisini özellikle deprem çalışmalarına adayan Richter'ın statiği üzerinde çalışıyordu.

Aslında, *Düzelti*'nin devasa olanı kullanması mizahtan yoksun değildir, çünkü koni bir minyatür sanatçısı için tasarlanmıştır. Bu, Bernhard'ın çalışmalarında tekrarladığı ve neredeyse onda saplantı haline gelen bir kapatılma analizini vurgular; bu analiz kamusal alanları ("mezbaha biliminin" öğretildiği sınıflar, sanatoryumlar, akıl hastaneleri vb) "insanlık dışı bir insan toplumu"nun bizi ev hapsine aldığı zindanlar olarak, özel alanları ise (Konrad'ın sakat karısıyla birlikte barikat kurup sığındığı kullanılmayan alçı fabrikası gibi) bireylerin hızla yönlerini ve gerçeklik duygusunu kaybettikleri, düşüncelerinin kontrolden çıkarak onları deliliğe ya da intihara sürüklediği inziva mekânları olarak sunar.

Höller'ın evine girmeden önce "konut hakkında kesinlikle gerekli olandan fazlasını konuşmayan" Roithamer'ın kendisi de çocukluğu boyunca ailesinin onu "neredeyse kesintisiz karanlıkta" tuttuğu Altensam Malikânesi'nin (Kobernauss Ormanı yakınında) "bireysel hücresinden" kurtulmak için mimar olur. Ancak "üstün odaklanmaya" ulaşma ve "sonuna kadar gitme" kararlılığı, onu başka bir "zindana", kendi yeteneğinin zindanına kapatır. Büyüklüğü, konumu ve çevresi bakımından "insanlık dışı" olan koni açıkça yaşanmaz bir yerdir. İkinci katın tamamını kaplayan ve ortasında kırmızı bir nokta bulunan "meditasyon alanı", nesnelerden ve ışıktan yoksun bir odadır. Orada sadece bir kaynak suyu musluğu vardır, ancak kız kardeşinin meditasyon yapmak için kendini bir-

10 Koninin kendisi hakkında romanın 147-153 arasındaki sayfalarına bakınız.

kaç günlüğüne oraya kapatması gerekmektedir. "Koni'nin ucunun altındaki alan", sadece ve sadece Kobernauss Ormanı'nı ve nereye bakarsanız bakın "derinliklerini" her zaman aynı biçimde görmeye yönelik olarak tasarlanmıştır. Zemin ve birinci katları işgal eden "ön mekânlar" ve "oyalanma mekânları"na gelince, Roithamer bunlara bir isim vermeyi kesinlikle reddeder ve kız kardeşinden, ne zaman bunu yapmaya niyetlense, bunu yasaklayan kuralı telaffuz etmesini talep eder. "Farklı mekânların isimden muaf olduğu bir yapıda yaşamak mümkün olmalı" diye açıklar, ancak "meditasyon alanı olarak inşa edilen alanın meditasyon alanı olarak adlandırılması doğaldır."

Nitekim, Wittgenstein'ın biyografisindeki bir dizi unsurdan yararlanarak, İngiltere'de doğa bilimleri araştırmaları yapan ve onu Avusturya'ya geri dönüp kendini bir çatı katına kapanmaya ve Montaigne, Pascal ve Novalis'i okuyarak, kendisini kız kardeşine "yüce mutluluk" getirecek tüm evlerin evini inşa etmeye götüreceğini umduğu daha fazla araştırmanın peşine düşmeye iten "korkunç" bir fikrin peşini bırakmadığı çılgın bir bilim insanı karakteri yaratmış gibi görünebilir; Bernhard, mimar Wittgenstein'ın bir parodisini sunar. Ve bu düşüncenin, bir kez mükemmellik ve mutlaklık arayışına girdikten sonra tehlikeli bir ütopya haline geldiğini göstermek için, *Düzelti*'nin burlesk etkileri çoğalttığı bir gerçektir. Örneğin, Cambridge'deyken Roithamer'ın bilimsel araştırmalarından kafasını kaldırmadığını, "yeni bir pantolon satın almak gibi kesinlikle zaruri olan alışverişleri" yapmayı bile kabullenmediğini öğreniriz. Aniden Marks & Spencer'dan bir kazak almaya giderse, bunun nedeni "bütün yıl giydiği" kazağın "çok yıpranmış" olduğunu fark etmiş olmasıdır!

Ancak Bernhard'da işler hiçbir zaman basit değildir, her zaman sınırları zorlar ve stratejisi çoğu zaman çizgiyi aşmak olan "dolaylı bir üsluba"[11] başvurur. Kant ve Stifter'ın[12] aksine, onun iğnelemelerinin her zaman dışında kalan ve biyografisini kendi bi-

11 Bernhard, *Auslöschung* [*Yok Etme*] isimli romanında anlatıcısına kendi üslubunu açıkça karakterize eden şu sözleri ödünç verir: "Dolaylı yolla anlatım işime geliyor, bu kadar basit." Wittgenstein'ın *Felsefi Soruşturmalar*'da Bernhard'ınki gibi monolojik olmayan, ancak çeşitli seslerdeki diyalog parçalarından yararlanan dolaylı bir üslup kullandığı da söylenmelidir.

12 Thomas Bernhard, 1978'de Kant'ı hicveden bir oyun yayımlar (*Immanuel Kant*). Bernhard, bir zamanlar kendine referans aldığı yazarlardan Stifter'ı da 1985'te başka bir yapıtında hicveder (*Alte Meister-Komödie* [*Eski Ustalar-Komedi*]).

yografisiyle kesiştirmekten çekinmediği Wittgenstein söz konusu olduğunda durum daha da farklıdır.[13] Ve *Düzelti*'nin romana özgü bir çerçeve altında, dikkatli bir okuması, Roithamer'ın başka bir yüzünü hafifçe hissedilir bir biçimde açığa çıkarmayı mümkün kılar; bu yüz konformizmden Bernhard'ın karakteri kadar nefret eden ve Bernhard'ın kendisi gibi çağdaşlarına karşı son derece sert olabilen gerçek Wittgenstein'ınkinden farklı değildir. Kravat takmayı reddettiği için Trinity College'daki masada öğle yemeği yemezdi ve yaşını almış Russell'ın *loss of problems*[14] olarak adlandırdığı radikal bir hastalıktan mustarip olduğunu iddia etmekten çekinmezdi.

Aslında iki bina birbirine hiç benzemese de Roithamer'ın mimarlığı ile Wittgenstein'ın mimarlığı arasında gerek yapım teknikleri gerekse mimari düşünce ve estetik anlayış açısından "ailevi bir benzerlik" olduğuna dair çok sayıda ipucu vardır.

Her ikisi de binaların yapımında ahşap yerine geç kullanılmaya başlanan ve işlenmediğinde –burada olduğu gibi– sadeleştirilmiş bir mimari üslup ortaya çıkaran demiri[15] kullanmaktadır. Geçmişte olduğu gibi tahminlerle inşa etmezler, modern tekniklerin sunduğu kaynaklardan faydalanarak malzemelerin ağırlığını ve gücünü vb hesaplarlar. Roithamer, bir koni inşa etmenin içerdiği son derece karmaşık stabilite sorunlarını çözmek ve bir gövdeye etki ederek onun eğilmesine neden olan ya da tam tersine, kısmen ona karşı hareket eden çeşitli kuvvetlerin uygulama noktalarını belirlemek için inşaat tekniklerini ampirik karakterlerinden arındıran grafik statiğine açıkça başvurur. Wittgenstein bir mimar olarak yaptığı çalışmalarda, özellikle zemin katta bulunan çok incelikli bir açılır kapanır pencere kanadı sisteminin tasarımında, mekanik yasaları hakkındaki bilgisini tam olarak kullanır.[16]

---

13 Bu konuda Albert Kohn'un analizi için bkz. "*Corrections*, les cinq livres autobiographiques", *L'envers du miroir* no.1, s.118.

14 Bkz. Ludwig Wittgenstein, *Zettel*, çev. Doğan Şahiner, Fol Kitap, İstanbul 2019, §456: "Bazı filozoflar (ya da onlara her ne demek istiyorsanız) 'sorunların yitirilmesi' denebilecek bir şeyden mustariptir. Bu durumda her şey onlara çok basit görünür, artık derinliği olan hiçbir sorun yok gibidir, dünya geniş ve yassı bir yer haline gelip bütün derinliğini yitirir, yazdıkları da ölçüsüz derecede sığ ve önemsiz hale gelir. Russell ve H.G. Wells bundan mustariptir."

15 Roithamer yapı malzemesi olarak "taş, tuğla, cam, demir" dışında malzeme kullanmaz. Bkz. *Düzelti*, s.151.

16 Bu pencere kanatları hakkında, bunların bu kadar kolay kaldırılabilmesini sağlayan çoklu makara sisteminin yaratıcılığını vurgulayan Bernhard Leitner'a bakınız. "Penser et construire", s.212-213.

Dahası, Wittgenstein ve Roithamer'ın ikisi de mantıksal-matematiksel titizlik konusunda takıntılıdır. Wittgenstein şantiyenin müteahhidiyle yaptığı –büyük ihtimalle hararetli– bir görüşmeden sonra, Engelmann'ın kendisine "Bu adamla mantık konuşamazsın!" diye itiraz ettiğini ve kendisinin de "Ona mantık öğreteceğim"[17] diye cevap verdiğini aktarır. Ayrıca, estetik araştırma ile matematiksel araştırma arasında, besbelli temel olarak gördüğü bir analojinin varlığını da kabul eder:

> Bir felsefe araştırması (belki özellikle matematikte) ile estetik bir araştırma arasındaki tuhaf benzerlik. (Örneğin, bu giyside kötü olan ne, nasıl olmalıydı, vb.)[18]

Roithamer'a gelince, koniyi tüm araştırmalarının "mantıksal sonucu" olarak sunar. Ve onu geometrik bir mekân tarzında inşa etmeyi amaçlar. "Etkin merkezlerinin", "hesaplanmış merkezlere" karşılık gelmesini sağlamak için hatırı sayılır bir enerji harcar. Yapının geometrik merkezini (aynı zamanda meditasyon alanının da merkezi olması gereken yer) kırmızı bir noktayla göstermek ve koniyi ormanın "tam geometrik merkezine" dikmek için "uzmanların yapılmasının olanaksız olduğunu düşündüğü" bazı ustalıklı hesaplamalar yapar "ve bu hesaplamaları ispat eder". Ve ona giden yolun ancak ona ulaşıldığında görülebilmesini sağlamak için, aylarca süren "bir gece çalışmasıyla" açısını hesaplar. İkisi de klasik mimarların çoğunun yaptığı gibi özerk, hiyerarşik öğeleri birbirine ekleyerek inşa etmemiş, mimari mekânı, birbirlerine titizlikle eklemlenmiş ve varlık nedenlerini genel yapıdan alan öğeler etrafında örgütlemişlerdir.

Her ikisi de ayrıntı sorununun bir ayrıntı sorunu olmadığına ikna olmuş, incelikli mimarlardır. Roithamer, "(bir bütün olarak) fikir" ile "fikrin en küçük bileşeninin" "eşit değerde" olduğunu ve Wittgenstein da planlarını hazırlayıp milimetresine kadar uygulattığını açıklar. (Kız kardeşlerinden) Hermine, Wittgenstein'ın "zaman ve para dışında her şeyi önemli" addettiği için "en son ayrıntıya" da "temel kısımlara uyguladığı aynı takıntı" ile yaklaştığının altını çizer. Ve titizliği ve uzlaşmazlığı hakkında çok şey söyleyen bu bölümü aktarır:

---

17 Bkz. *Carnets de Cambridge et de Skjolden*, Fr. çev. Jean-Pierre Cometti, Paris 1999, s.60.
18 *Kültür ve Değer*, s.149.

> Çilingirin ona anahtar deliği hakkında sorduğu soru hâlâ kulaklarımda: "Söyleyin bana Mühendis Bey, bir milimetre eksik ya da fazla sizin için gerçekten bu kadar önemli mi?" Daha çilingir sözünü bitirmeden Ludwig ona o kadar yüksek ve ikna edici bir "Evet!" dedi ki çilingir ürktü ve irkildi.[19]

Bununla birlikte, Margaret'in evinin mimarını harekete geçiren kesinlik kaygısı, basit bir bireysel takıntıya atfedilemez. Wittgenstein'ın felsefe ve mimarlık alanındaki çalışmaları için "bir slogan görevi görebileceğini" belirttiği *Longfellow*'dan alıntıladığı aşağıdaki kesitin de gösterdiği gibi, derinlere kök salmış motivasyonları vardır:

> Sanatın eski günlerinde
> İşlerdi yapıcılar en büyük özenle
> Her küçük, görünmez parçayı
> Çünkü tanrılar her yerde[20]

Dahası, Wittgenstein boyutlandırmanın bir "sırrı" olduğuna, orandaki bir değişikliğin, ne kadar ufak olursa olsun, "nesnenin kavranışını" tamamen değiştirebileceğine ikna olmuştur:

> Bir koltuğun ya da bir evin boyutunun sırrı, nesnenin kavranışını değiştirmesidir. Kısaltın, bu parçanın bir uzantısı olarak görünür; uzatın, tamamen bağımsız bir parça olarak görünür. Birini güçlendirdiğinizde diğeri onun tarafından destekleniyor gibi görünür; onu zayıflattığınızda ise diğerine asılmış gibi görünür.[21]

Ona göre, biçimler ve bunların eklemlenmesi üzerinde çalışmak, doğru vurgu arayışına eşlik eder.

Son olarak, *last but not least,* Roithamer'ın mimarlığının, Wittgenstein'ınki gibi, "gösterişsiz ve süssüz bir sanat" olmasıdır.[22] Her ikisi de hem yoğun bezemeyi hem aşırılıkları yasaklar ve bu nedenle

---

19 Hermine Wittgenstein, "My brother Ludwig", *Recollections of Wittgenstein,* ed. Rhees Rush, Oxford University Press, Oxford 1994, s.6-7.

20 *Kültür ve Değer*, s.161.

21 Bkz. *Carnets de Cambridge et de Skjolden,* s.75.

22 Bkz. *Düzelti*, s.58. Aslında, anlatıcı bu "gösterişsiz ve süssüz" sanatı Roithamer'ın "düzyazı sanatı" olarak tanımlar. Bize bu düzyazının onu hayatı boyunca meşgul eden bir egzersiz olduğunu ve amacının sürekli olarak doğanın içinde ve dışında düşünmek olduğunu söyler. Ancak bağlam, bu nitelemeleri Roithamer'ın mimarlığına da uygulamamıza olanak tanır.

Loos'un süslemeyi suç olarak gören ünlü *motto*'suna itibar ederler. Ancak, kararlı bir biçimde modern olsalar da modernist değillerdir. Aksine, Loos tarafından başlatılan 20. yüzyıl mimarlık devriminin temel taşlarından sayılan biçim sorununun işlev sorunuyla özdeşleştirilmesini reddederler. Bernhard Leitner'ın açıkça gösterdiği gibi, Wittgenstein'ın, (Loos'un öğrencisi olan) Engelmann'ın planları üzerinde yeniden çalışması, iç mekânları işlevsel olmayan bir anlamda tamamen yeniden düşündüğünü ve ilk projede (özellikle giriş holünün tasarımında) Loos ve ekolünün[23] yarattığı konutların burjuva samimiyetine meyleden her şeyin üstünü çizdiğini göstermektedir. Bernhard, koninin "ön mekânlarını" ve "oyalanma mekânlarını" anonim olarak bırakması ve teknik-işlevsel yönleri hakkında (havalandırmanın doğal olması ve ısıtmanın güneş enerjisiyle sağlanması dışında) hiçbir şey söylememesiyle koninin aslında bir anıt mezar olduğunu öne sürmekle kalmaz, aynı zamanda mimari düşüncenin işlevsel kullanımın gerekliliklerivle meşru olarak sınırlandırılamayacağını da gösterir.

Hiç şüphesiz, koni, aynı ev gibi hem çizgilerin saflığının hem de malzemelerin kanaatkârlığının söz konusu olduğu bir biçim çalışmasına dayanan mimari bir araştırmanın ürünüdür. Başka bir deyişle, *Düzelti* kapanmayı, hapsedilmeyi analiz etmeyi bir bahane olarak kullanan basit bir kurgusal çalışma değil, Bernhard'ın Wittgenstein ile diyaloğa girmesine olanak tanıyan, yapı sanatının gerektirdiği farklı becerileri ve karşılamak için çaba gösterilmesi gereken talepleri sorgulayan, Kundmanngasse'deki evin özgür bir varyasyonudur.

Daha yakından incelendiğinde, Wittgenstein'ın projesinde de abartılı bir şeyler olduğu görülür. Kız kardeşi Hermine, Wittgenstein'ın salondaki alışılmadık derecede yüksek cam kapıları yaptırmak için sekiz firmayla boşuna temasa geçtikten sonra sonunda modeller hazırlamayı kabul eden bir uzmanın çalıştığı bir yer bulduğunu aktarır. Ayrıca, kendi tasarladığı köşe radyatörlerinin temel parçalarının dökümünü Avusturya'da yaptıramamış ve bunu yapabilecek bir firmayı yurtdışında aramak zorunda kalmıştır.[24]

Bernhard, kız kardeşinin koninin mekânlarını isimlendirmesini yasaklayan bir Roithamer sunarken, Wittgenstein'ın evin pencere boşluklarına ve camlarının önüne tül ve karartma perde takmayı Margaret'e yasaklamasını düşünüyor olabilir. Wittgenstein'ın

23 Bkz. Bernhard Leitner, "Penser et construire", s.207-211.
24 Bkz. Hermine Wittgenstein, "My Brother Ludwig", s.7-8.

1940'ta bir mimar olarak kendi yapıtı hakkındaki nispeten sert yargısını hatırlarsak – "*iyi* terbiyenin ürünü, büyük bir *anlayışın* (bir kültürü vb anlamanın) ifadesi" olan bu çalışmayı, ezeli yaşamdan, kendi coşkunluğunu akıtmaya çalışan "vahşi yaşam"dan[25] yoksun bir yapıt olarak tanımlar –, Bernhard'ın koniyi doğanın ortasına yerleştirerek Wittgenstein tarafından inşa edilen eve, mimarının eksikliğinden üzüntü duyduğu vahşi yaşamı vermek istediğini de varsayabiliriz.

Belki de Bernhard, *Düzelti*'de koni ve Höller'ın inşa ettiği ev – sadeliği ve mütevazılığına rağmen Roithamer'ın çılgın fikrinin kaynağı olan ev– arasında kurduğu karmaşık etkileşim aracılığıyla bize şunu hatırlatıyor: Wittgenstein kız kardeşinin evinin tasarımını ve inşasını üstlenmeden önce 1910'larda Norveç'te kendisine iki katlı, küçük bir ev inşa eder, zaman zaman tatil dönemlerinde burada kalır ve araştırmalarının sonuçlarını bir araya getirip biçimlendirmek amacıyla yaklaşık bir yıl (1936-1937) burada inzivaya çekilir. Ahşap duvarlara, yerel taştan tabana sahip ve en aza indirgenmiş bir kullanışlılık sağlayan bu konutun yapımı mimarını, Skjolden köyü yakınlarında, bir fiyort kenarında, çok dik bir yamaca inşa edildiği için, Roithamer'ın kafasını kurcalayanlardan daha az karmaşık olsa da aynı türden statik sorunlarla karşı karşıya bıraktı.

•

Peki Bernhard'ın mimar Wittgenstein'a doğrulttuğu keskin bakış tam olarak neyi göstermek istiyor? Ve inşa sanatı üzerine kendi adına geliştirdiği düşünceler –ki göreceğimiz gibi bunlar Wittgenstein'ınkilerle pek çok açıdan örtüşmektedir– bize mimari jest hakkında ne öğretmeye çalışıyor?

Bu soruları yanıtlamaya çalışırken, Roithamer ve Wittgenstein'ın amatör olmadıklarını (inatla ve çok çalışırlar), ancak profesyonel mimarlardan hiçbir şey öğrenmemiş düzensiz çalışan mimarlar oldukları gerçeğini gözden kaçırmamalıyız. Roithamer, başvurduğu uzman kişilerin hiçbirisi kendisine bir şey öğretmediği için, Höller'ın tavan arasında istiflediği statik, inşaat teknikleri, malzemenin direnci ve minerallerin tarihi üzerine kitaplarla ve belgelerle yalnız çalışmak zorunda kaldığını anlatır. Ludwig'in

25 *Kültür ve Değer*, s.165.

1916'da Olmütz'de kaldığı dönemden beri arkadaş olduğu ve Margaret'in evinin inşasını emanet ettiği Paul Engelmann, 1932'de Hermine'ye yazdığı bir mektupta, onu dinlemek ve liderliğini takip etmek bir yana, Ludwig'in projenin dizginlerini eline aldığını açıkça ifade eder:

> Başka bir şey istedim, benden bir şey. Artık kardeşinizin yapıtı son haliyle görünür olduğu için, benim yaklaşımımın, onun çok daha üstün ve o zamanlar anlamakta zorluk çektiğim yaklaşımından ne kadar aşağıda olduğu iyice görülüyor.[26]

Her ikisi de geçmişe yönelik herhangi bir nostalji göstermeksizin, kendi zamanlarının mimarlığına ilişkin olumsuz bir algıya sahiptir. Roithamer, zanaatkârlar hariç tüm "inşaat profesyonellerini" horgörür. "Düşünen bir varlığın kendine kullanmaya izin veremeyeceği" "sözel deformasyonlar" olarak gördüğü "mimar" ve "mimarlık" terimlerini sözlüğünden çıkarmıştır; mühendisleri "teknik ayaktakımı" ve tasarımcıları "entelektüel şarlatanlar" olarak adlandırır; bunlar kendilerini cesur yaratıcılar olarak görürler, ancak gerçekte hiçbir konuda yetkinlikleri yoktur; çünkü Bernhard'ın Schopenhauer'dan aklında tuttuğu büyük dersi, yani gerçek yetkinliğin kazanılmasının "esnek olmayan bir irade" gerektirdiğini anlamamışlardır. *Düzelti*'de "inşanın bayağılığına" karşı yapılan sert yergilerden yalnızca Mies van der Rohe hariç tutulur.[27]

Wittgenstein ise hiçbir zaman Bernhard'ın yaptığı gibi bir savaş çağrısında bulunmaz. Ama yine de 1930'da "bugün kendini mimarlık diye sunan şeyin" gerçekten mimarlık olup olmadığına dair şüphelerini dile getirir.[28] Daha sonra, Canada House'un inşaatı tamamlanmak üzereyken Trafalgar Meydanı'nda yaptıkları bir konuşmada Rush Rhees'e şüpheciliğinin nedenlerini açıklar.

Sohbetin konusu müziktir ve Wittgenstein, Rhees'e Myra Hess'in Brahms'ı Brahms'ın zamanında nasıl çalınıyorsa öyle çal-

---

26 Bu mektup, Bernhard Leitner tarafından "Penser et construire"de aktarılır, s.206.

27 Bernhard'ın çağdaş mimarlığa yönelttiği savaş çığlıkları hakkında *Düzelti*'nin özellikle 15, 89, 143, 144, 148 ve 240. sayfalarına bakınız. Bernhard'ın, kendilerini "yeryüzünü yenileyenler" olarak gören inşaatçıları, "yeryüzünün biçimini bozmak ve yok etmekle" eleştirdiğini belirtmek gerekir. (Belki de ekolojiye göz kırpıyordur.)

28 Bkz. *Kültür ve Değer*, s.126. Bu yorumda Wittgenstein'ın "sanatların yok olmasını" da çağın bir özelliği olarak sunduğunu belirtmek gerekir. Benzer bir biçimini Bernhard da *Alte Meister*'de şöyle der: "Geleceğin ustaları yoktur ve geçmiş ustaların hepsi ölmüştür."

dığını, duygusallığa vurgu yaptığını, bunun da dönemin insanlarının duygusal tepkilerine mükemmel bir biçimde uyduğunu ve bunu ona anlatmasının sebebi böyle bir yorumun bugün artık hiçbir anlam ifade etmediğini göstermektir; çünkü bu yorum artık Brahms'ı değil, sadece retoriğini ifade eder. Ve bu konuda son sözü söylemek istercesine, Canada House'u göstererek ekler:

> Bu mimarlık, bazı biçimleri benimseyerek bir geleneği takip etmiştir, ancak onlar hakkında hiçbir şey söylemez. Büyük bir kültüre uygun olması gereken şeyin ölçeği genişletilmiştir. Ama bu, bir belagattir, Hitler'in ve Mussolini'nin belagatidir.[29]

Canada House ve Myra Hess'in Brahms yorumu hakkındaki yargısı dikkatimizi çekmeye değer çünkü bu örnekler Wittgenstein'ın 1930'daki bir başka yorumunda "Bugün iyi bir mimarla kötü bir mimar arasındaki fark, kötü mimarın her ayartmaya kapılması, iyi mimarınsa bunlara direnmesidir"[30] derken ne demek istediğini anlamamıza yardımcı olurlar ve ayrıca, 1948 tarihli bir başka gözlemine de ışık tutarlar; bu gözlem bizi, bugünün yapıtlarının "karşılaştırılabilirliğini" "verili" kabul etmek yerine, geçmiştekilerle "karşılaştırılamazlığını" kabul etmeye davet eder.[31] Müzik ve mimarlık üzerine bu düşünceler, Wittgenstein'ın sanatta herhangi bir gösteriş biçimini –hem retorik belagati hem de "üslubun"[32] karşısına koyduğu "maniyerizmi"– reddettiğine, sanatsal ifade biçimlerinin temel tarihselliğine gerçekten ikna olduğuna ve onu yorumlayanların her zaman takdir edemediği sağlam bir tarih duygusuna sahip olduğuna dair hiçbir şüphe bırakmaz.

Bu sorulara Bernhard'ın bakış açısı Wittgenstein'ınkinden çok da farklı görünmez. Onun "eski ustalar" hakkındaki gizemi ortadan kaldırması, kültürlü insanların seçkinciliğine ve eklektizmine sövüp saydırmaları aslında iyi bilinir.[33] *Düzelti*'de de Altensam Ma-

---

29 *Recollections of Wittgenstein*'dan bir dipnot, s.204.

30 Bkz. *Kültür ve Değer*, s.122.

31 Bkz. *Kültür ve Değer*, s.204.

32 *Kültür ve Değer*, s.164, (değiştirilmiş çeviri).

33 Bunları, Wittgenstein'ın "sınırlara tabi" ve "tek bir şeye odaklanan" ve dolayısıyla "derinleşebilen" bakışı ile "hali vakti yerinde, iyi okullarda okumuş" ve "seyahat etmeye gücü yeten" insanların "ferah" ama ne "geniş" ne de "derin" bakışını birbirinden ayırdığı "Estetik Üzerine Dersler"deki pasajla karşılaştırabiliriz. Bkz. *Estetik, Ruhbilim, Dinsel İnanç Üzerine Dersler ve Söyleşiler* [*Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*], derl. Cyril Barrett, çev. Muhsin Yılmaz, Sentez Yayıncılık, İstanbul 2015, I, §30.

likânesi'ni geride kalmış bir geçmişin modası geçmiş yasalarının hüküm sürdüğü bir yer olarak sunar.

Her ikisi için de eski bir üslubu taklit ederek bir ifade tarzını sürdürmeye çalışmanın bir anlamı yoktur. Ancak geçmişten tamamen kopmaya çırpınmanın ve "avangard" olmaya çalışmanın da anlamı yoktur. *Alte Meister* [*Eski Ustalar*], geçmişin büyüklerini kutsallıktan arındırarak ve aynı zamanda modernleri ve bazı ressamların "kitsch"-liklerini çok sert bir biçimde eleştirerek, sanatların iflasını ilan eder. Bu "komedide" Bernhard, "korkunç Otto-Wagnerci bir koltuk" ile Loos'un "dayanılmaz *pathos*'una" borçlu olduğumuz "rahatsız olduğu kadar korkunç" bir tabureyi bir tutar. Wittgenstein külliyatına serpiştirilmiş birtakım notlar ya da dolaylı tanıklıklar, Wittgenstein'da belli bir "klasikçiliğe" ve zamanının (hiç ilgi duymadığı) sanatsal üretimlerine ilişkin çekinceleri gösterir. Tam da bu noktada, Wittgenstein ve Bernhard (Loos'a sövmesine rağmen) Loos'un en önemli öğretilerinden biri olan üslubun karşısına modayı koymasını yineleyerek, "biçimsel değişikliklerin yenilik ihtiyacından kaynaklanmaması gerektiğini" vurgularlar.[34] Dolayısıyla onlara göre iyi mimarlık, moda eğilimlerle arasına mesafe koyabilen ve akademizmin ve onun sabit kanonlarının boyunduruğundan kurtulabilen mimarlıktır.

Ama dahası var. Her ikisi de böyle bir kabiliyete sahip olmak için mimarın bir filozof olmasa bile en azından "felsefi bir beyne" sahip olması gerektiğine inanmaktadır. Bernhard, "yapı sanatının son derece yüksek felsefi bir sanat olduğunu"[35] ileri sürer. Wittgenstein, ünlü bir tespitinde mimarın işi ile filozofun işi arasında bir aynılık olduğunu kabul eder:

> Felsefe üstünde çalışmak -birçok bakımdan mimarlık çalışması gibidaha çok kendi üstünde çalışmaktır. Kendi kavrayışın üstünde. Şeyleri nasıl gördüğün üstünde. (Ve onlardan ne beklediğin üstünde.)[36]

Elbette, Wittgenstein mimarın kendi üstündeki çalışmasını filozofunkinden daha fazla düşünümsel bir içebakış olarak görmez ve bunun gerekliliğini vurgulamasının sebebi, bu içselciliğin herhangi bir biçimine itibar kazandırmak için değildir; onun dil

34 Adolf Loos, *Paroles dans le vide*, Fr. çev. Cornélius Heim, Champ libre, Paris 1979, s.118.
35 *Düzelti*, s.147.
36 *Kültür ve Değer*, s.142.

oyunları felsefesi, dil ve onun kamusal kuralları içinde kendimize doğduğumuzu, öğrendiğimiz ortak pratikler ve aldığımız eğitimin bize telkin ettiği "dünya imgesi" içinde de insanlığa doğduğumuzu ortaya koyar. Mimarlıkta çalışma ile felsefede çalışmayı karşılaştırarak göstermek istediği şey, mimarın rutin ve tahmine dayalı olarak inşa etmesine izin verilmediği, mimarın yaptıklarını açıklığa kavuşturmak için kendine, yaptıklarına dair açıklama yapması gerekliliği[37] ve son metinlerde "bir şeye bakış" olarak adlandırılan şeyi elde etmenin kendiliğinden olmadığını, ancak "uzun bir deneyim" gerektirdiğini de açıklamasına dahil etmesidir.[38] Ona göre, mimarın inşa sanatının gerektirdiği kuramsal becerilere sahip olması ve tekniğe mükemmel bir biçimde hâkim olması yeterli değildir; mimarın aynı zamanda "estetik araştırma" yapmayı taahhüt etmesi gerekir.

Ancak Wittgenstein, estetiği (tıpkı insanların sahip olduğu bilgi gibi) "katiyet"in hiçbir zaman "ölçülemediği"[39] bir alan olarak görür ve dolayısıyla estetik alanındaki araştırmalar "doğru ifade"nin keşfine yöneliktir; mimarlık söz konusu olduğunda buna doğru vurgulamanın keşfi de diyebiliriz. "Yüzdeki 'duygulu ifade'yi" "mekânsal ölçüler" açısından, "müzikteki duygulu ifade'yi" de "kuvvet ya da *tempodaki* derecelendirmeler[40]" açısından tanımlamanın hiçbir anlamı olmayacağını, çünkü bu tür ifadeleri ya da "davranışın ince nüanslarını" değerlendirecek nesnel ölçekler bulunmadığını belirtir. Dolayısıyla estetik bir sorunun kodlanabilir bir çözümü yoktur. Bunu çözmek için, belirli özellikleri ortaya çıkaracak[41] biçimde "şeyleri yan yana dizmek" gerekir ve ancak bu özellikler fizyonomi[42]

37 Ve tam da bu açıdan mimar bir filozoftur, çünkü Wittgenstein'a göre felsefe, *Felsefi Soruşturmalar*'ta ileri sürdüğü gibi, amacı "tam bir açıklık" olan bir açıklığa kavuşturma girişimidir. Bernhard da açıklığa kavuşturma ihtiyacını vurgular. *Düzelti*'nin anlatıcısı, Roithamer'ın "felsefi bir konuyu ya da hem doğa bilimlerine hem de felsefeye değinen bir konuyu" ele alırken, "bu konudan geriye açıklığa kavuşturulmamış ya da en azından mümkün olan en iyi seviyede açıklığa kavuşturulmamış hiçbir şey kalmaması gerektiğine" inandığını açıklar. Bkz. s.46.

38 *Last Writings on the Philosophy of Psychology 1*, Oxford 1982, §936-938.

39 *Last Writings*, §918-927.

40 *Last Writings*, §954.

41 Bkz. *Les cours de Cambridge, 1932-1935*, Fr. çev. É. Rigal, T.E.R., Mauvezin 1992 s.56: "Estetik betimleyicidir. Yaptığı şey, *birinin dikkatini* belirli özelliklere çekmek, belirli özellikleri ortaya çıkarmak için şeyleri yan yana yerleştirmektir."

42 Wittgenstein için sadece yüzler değil, biçimlerin ve sözcüklerin kendileri de bir fizyonomiye sahiptir.

olarak adlandırılabilecek şeyi ortaya çıkardığı ölçüde sorun çözülür. Ve çözüm katiyetin gücüyle kendini dayatır.

Başka bir deyişle, Wittgenstein titizlik ve kesinliği, onsuz gerçek bir mimarlığın olamayacağı temel gereklilikler olarak görürken, mimarın işini standartlaştırılmış unsurların eklemlenmesinden genel bir bütünlük üretmeyi amaçlayan biçimsel bir oyun olarak (örneğin Le Corbusier'nin yaptığı gibi) değil, mimarın işini oran, simetri ve asimetri, süreklilik ve süreksizlik gibi çeşitli ifade olanaklarının yanı sıra mekânsal boyutlandırma, yapı sanatında kullanılabilecek çeşitli malzemeler ve bunların izin verdiği saydamlık, parlaklık vb üzerindeki oyunların keşfedilmesinin gerektiği karmaşık bir ifade oyunu olarak görür. Ona göre iyi mimarlık bu nedenle iki tuzaktan kaçınmayı başaran mimarlıktır: Biçim üzerine tamamen biçimci bir çalışma anlayışının benimsendiği mimarlıkların karakteristik ifadesizliği ve kendilerini herhangi bir ideolojinin (ya da aşkınlığın) hizmetine sunan ve büyütme ile yüceltmeyi birbirine karıştıran mimarlıkların şatafatını gösteren ifade taşkınlığı.

Wittgenstein'ın altını çizmemiz gereken temel kanılarından biri, yapma bilgisinden işe girişmeye (tasarım ve uygulamaya) kadar, mimarın hiçbir şeyi şansa veya müteahhidin takdirine bırakmamasını gerektiren uzun bir yolu kat etmesidir. Mimar, inşa etmeyi planladığı binanın ancak genel bir vizyonuna sahip olduğunda onun fizyonomik özellikleri üzerinde çalışabilir ve ancak bir oda (veya bir model) üzerinde "boyutlandırmanın sırrını" ortaya çıkarabilir; örneğin bir kapının çok yüksek veya bir tavanın çok alçak olduğunu fark edebilir. Fiili olarak, Margaret'in evinin mimarı, ev bittikten sonra oturma odasının tavanını tamamen yeniden yaptırır ve sadece üç santimetre yükseltir!

Leonardo gibi, Wittgenstein da "icra etmenin kuramdan daha asil olduğunu" düşünür.[43] Ve ona göre, başarılı sonucun getirdiği mutluluk bir ilhama veya doğuştan gelen bir yeteneğe atfedilemez. Bir insan gerçekten de "nadir ve çok yönlü yeteneklere" sahip olabilir (ki Mahler'in durumu budur)[44] ve yine de kötü müzik ya da kötü

43 Bkz. André Chastel'in *Traité de la peinture*, Calmann-Lévy, Paris 2003'te yazdığı girişte Leonardo da Vinci'den (kaynak göstermeden) yaptığı alıntı: "Resim bilimi, onu tasarlayanın zihninde bulunur; daha sonra icra, bahsi geçen bilim kuramından çok daha soylu bir biçimde doğar."

44 Bkz. *Kültür ve Değer*, s.204. Bernhard'ın, *Alte Meister*'de "Avusturya müziğinin en değersizi" olarak tanımladığı Mahler'in müziği konusunda Wittgenstein kadar sert olduğunu belirtmek gerekir.

mimarlık yapabilir. Bu nedenle iyi olanın gereksinimini duyduğu şey yetenek değil, "yeteneğindeki cesarettir",[45] bir başka deyişle sıkı çalışma ve azimdir. Bu sebepten, *Felsefi Soruşturmalar*'daki bir pasaj Schubert'in hayatının sonunda bile kontrpuan dersleri almak istediğinin altını çizer, bunun sebebi elbette Schubert'in kontrpuan hakkında daha fazla şey öğrenmek istemesi değil; kontrpuanla "ilişkili olarak nerede durduğunu belirlemekti."[46]

Ve Roithamer'ın kendisi de gerçek Wittgenstein gibi, "düşünmeden hareket etmeyi" reddeden ve düşüncesini "tam bir bağımsızlık içinde" geliştiren, "bağımsız olarak hisseden ve düşünen bir varlık"tır. Dahası, düşüncelerinin bozguna uğrayacağı korkusuyla kendisini "kesintisizce kontrol ettiği bir duruma" sokar. Çocukluğundan beri kız kardeşini "dikkatle incelemekten" vazgeçmez ve Höller'ın evine her geri gidişinde, her şeyi "bilimsel olarak kontrol etmek" için onu uzun uzun gözlemler. Ayrıca, Wittgenstein'ın felsefi inançlarını paylaşıyor gibidir, çünkü Altensam'dan tamamen kopamadığı için pişmanlık duyarken, "ev kavramı *her koşulda* bir yanılgıdır"[47] der ve *privacy*'nin [mahremiyet] bir efsaneden ibaret olduğunu öne sürer. Ve dahası, *Felsefi Soruşturmalar*'daki "içsel süreçlerin dışsal ölçütlere ihtiyaç duyduğu"[48] dersini kabullenmeye çalışıyor gibidir, çünkü "koninin içi ve dışı birbirlerinden, tıpkı kız kardeşimin içinin ve dışının ayrılamayacağı gibi ayrılamaz" olduğu üzerine derin düşüncelere dalar.[49] Bilgi ve eylem arasındaki ilişkiyi belirleme biçimi de Wittgenstein'dan esinlenmiştir. Sadece çizdiği planlara "ve ölü bir geometriye göre davranma"[50] yetkisine sahip olmadığını, İnşa edeceği ve gerçekleştireceği "koni hakkında artık her şeyi [...] yüzde yüz ya da hiç değilse yüzde yüze yakın" bildiğini açıklar[51] ve onu inşa etmek için harcadığı tüm zaman ve enerjiyi, "her şeyi daha belirgin [görmek], hiçbir şeyi daha az bir kesinlikle görmemek" için kendini "okula" verme zorunluluğuyla gerekçelendirir ve bu ihtiyacın onu yapıyı önce "zihninde" var etmeye, sonra da onu "geometrik noktaya yerleştir-

45 Bkz. *Kültür ve Değer*, s.166.
46 Bkz. *Kültür ve Değer*, s.169.
47 *Düzelti*, s.198.
48 Ludwig Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar* [*Philosophische Untersuchungen*], çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul 2023, §580.
49 *Düzelti*, s.147.
50 *Düzelti*, s.225.
51 *Düzelti*, s.195.

mek" için zihninden çıkarmaya mecbur kıldığını belirtir. Ve buna çok anlamlı bir biçimde ekler:

> Hepsi okul ve ben bu okulda hem öğretmen hem öğrenciyim ve bu ikisi arasındaki yoğunlukta tutarlılık söz konusu, koni söz konusu.[52]

Kendi kendini yetiştirmesi ona mimari jestin *hem* "tüm kurallara sadık" *hem de* "hedefiyle mükemmel bir uyum içinde" olması gerektiğini gösterir; Roithamer bunun "bir yapı için en yüksek ayrıcalık"[53] olduğunu belirtir. Böyle bir jestin zorluğu açıkça "her ikisinde" yatmaktadır. Ancak buna gelmeden önce, kurallara sadakat ve hedef hakkında birkaç şey söylememiz yerinde olur.

Sadık olmak körü körüne uymak, itaat etmek değildir. Keşfi Roithamer'ın mimar olmasına yol açan Aurach Vadisi'ndeki Höller Evi, aslında Aurach Nehri taşkınlarına kapılmayan tek evdir ve bu anlamda kurallara sadıktır. Yine de inatçı bir adam tarafından[54] "akıl kurallarına ve inşa etme sanatına karşı duran", Aurach Nehri'nin gürültüsünden kendinizi ancak bağırarak duyabildiğiniz olağandışı bir yerde inşa edilmiştir. Aynı şey, konumu da bir o kadar tuhaf olan, içinde ve dışında "her şeyin biricik" olduğu "sıradışı yapı" koni için de geçerlidir. Bu, Höller ve Roithamer'ın, yapı sanatını yöneten farklı kural kategorilerini alışılmadık bir biçimde uyguladıkları ve böylece, Wittgenstein'ın *Dersler ve Söyleşiler* kitabında bahsettiği ve öğrenme sürecinde ortaya çıktığını açıkladığı "kurallara ilişkin hissi" (*feeling for the rules*) geliştirdikleri anlamına gelir; bu his uygulama yoluyla aşamalı olarak rafine hale gelir ve kuralların belirli bir duruma uygulanmasının doğruluğu konusunda estetik bir yargıya varmamızı ve böylece bunları akademik olmayan bir biçimde kendimizin de uygulamasını sağlar.[55]

Ve *Düzelti*'ye göre, ancak kendinize bir karşılaştırma nesnesi verirseniz, kuralları alışılmadık bir biçimde uygulayabilirsiniz. (Burada Wittgensteincı bir temanın serbest bir varyasyonunu fark etmek yerinde olur, çünkü *Felsefi Soruşturmalar*'da filozofun dilimizin mantığını aydınlatmak için kurguladığı dil oyunlarını "kar-

52 *Düzelti*, s.225.
53 *Düzelti*, s.45.
54 *Düzelti*, s.10.
55 "Estetik Üzerine Dersler", *Dersler ve Söyleşiler* içinde, I, §15.

şılaştırma nesneleri" olarak sunar.)[56] "[..] karşılaştırma olanağımız olmadan düşünemeyiz, davranamayız, hiçbir şey yoktur"[57] diye açıklar Roithamer; koni ve Höller Evi söz konusu olduğunda "olayın tabiatının" aynı olduğunu, çünkü her iki binanın da aşırı koşullar altında inşa edildiğinin altını çizer. Ancak "Roithamer'in konisi Höller'in evinin dikkat çeken özelliklerine sahip"[58] olsa da aksine ona hiç benzemez. Bu nedenle, devasa bir koni inşa etmek için, basit ve mütevazı bir eve sahip Höller'dan çok daha karmaşık sorunlarla karşı karşıya kalan Roithamer'ın jestinde hiçbir taklit yoktur. Bu iki adam doğabilimcidir ve çocukluklarından beri birbirlerine aşinadır, yine de iki farklı insan söz konusudur. Biri kendi evini tasarlayıp inşa ederek "kendini güçlendiren" bir zanaatkâr, diğeri ise kendisini ölümcül bir sürece sokan mimari bir fikrin peşinden ruhu ıstırap çeken bir araştırmacıdır.

Bernhard, karşılaştırma nesnesi olmaksızın hiçbir mimari jestin mümkün olamayacağını bu biçimde vurgulayarak sanatsal üretimin, sanatçının taklit etmediği, özümsediği bir geleneğin fiilen parçası olduğunu üstü kapalı olarak kabul eder. Ve Wittgenstein gibi, şuna ikna olmuş görünür:

> Gelenek, herkesin öğrenebileceği bir şey değildir, kişinin canı istediğinde kullanabileceği bir düşünce tarzı değildir; tıpkı kendi atalarını seçemeyeceği gibi.[59]

Öte yandan hedef, ne işlevsel kullanım (daha önce gördüğümüz gibi), ne de binanın kamusal ya da özel statüsü tarafından belirlenir. Loos'un kamusal bir binanın statüsünü özel bir konutunkinden ayırmak için öne sürdüğü ünlü vazo ve oturak ayrımı bu nedenle konu dışıdır:

> Hangisi olursa olsun, yapılar, ev yapıları ve ev yapıları olmayanlar, onları inşa edenler, en az biçimde bile olsa bu yapıları uğruna inşa ettikleri kişilerle ilgilenselerdi başka türlü olurlardı.[60]

---

56 *Felsefi Soruşturmalar*, §130.
57 *Düzelti*, s.140.
58 *Düzelti*, s.84.
59 *Kültür ve Değer*, s.215.
60 *Düzelti*, s.148.

Bernhard'a göre, hedefi tanımlayan şey alıcının kendisidir ve kişi ancak diğerine aşina olduğu ölçüde onun için gerçekten endişelenebilir Kız kardeşiyle arasında gerçek bir bağ, hatta bir ikizlik olmasaydı, Roithamer asla bir mimarın işini yapamazdı. Ancak bu aşinalık, Roithamer ve Höller'ınkiyle aynı düzlemde değildir. Kardeşler, aslında en farklı nesnelere dair ortak bir vizyona sahiptir; kız kardeşi Roithamer'ın "entelektüel çalışmalarına" Roithamer da kız kardeşinin sanatsal icatlarına "en içten" katılır.[61] Başka bir deyişle, tek ve aynı yaşam biçimini paylaşırlar.

Ve alıcı için gerçekten endişelenmek, onun *duygusal* uyarımlar tarafından değil, *entelektüel* uyarımlar tarafından belirlenen özsel doğası ile sahiden meşgul olmak anlamına gelir. Bernhard'ın alıcıların özsel varlık bilgisini ontolojik bir sorun olarak nitelendirdiğini unutmayalım.[62] Bu niteleyiciyi heterodoks bir biçimde kullanarak (ki muhtemelen bunda bir iş vardır), kesinlikle ontolojiyi antropomorfize etmeye veya insan ölçekli bir mimarlığı teşvik etmeye çalışmaz, çünkü insani olanın (alışkanlıkların gücü, sosyal kolaylıklar, vb) her zaman fazla insani olduğunu, ilerlememizi engellediğini ve bizi yaşayan bir ölü hayatı sürmeye zorladığını gösterir.[63] "Antropoloji"den bahsedilmesi beklenen yerde "ontoloji"den söz ediyorsa, bunun oldukça farklı nedenleri vardır, yani "biz dünyanın taslağını ararız", oysa "bu taslak bizizdir" ve kişisel tarihimiz ve "dünyanın ve doğanın tüm tarihi", her bireyin "doğal" fizyonomisinin üzerine; insanın doğal tarihinin esnekliğine tanıklık eden ve bireyleşme biçimlerinin birbiriyle ilişkili farklı yasalar tarafından yönetildiğini ortaya koyan başka bir fizyonomiyi[64] yerleştirir.

Bu nedenle Roithamer'ın İngiltere'deki araştırmalarının "kalıtsal mutasyonlar" üzerine odaklandığını öğrenmek şaşırtıcı olmamalıdır. Gerçekten de Bernhard'ın düşündüğü haliyle (bazı yazılarında bunu ortak bir konu haline getirir) *Naturförschung*'un, Goetheci *Naturförschung*'un başlattığı evrenin kökeni ve gizemleri sorusuna bir son vermeyi ve bireyleşme sorununun gizemini ta-

61 *Düzelti*, s.210.

62 *Düzelti*, s.147.

63 Bkz. "Rencontre avec Thomas Bernhard", *L'envers du miroir* n°1, s.22: "Çoğu on yedi ya da on sekiz yaşında ölüme sürüklenir. Bugünün gençleri kendilerini ölümün kollarına atıyor; on iki ya da on dört yaşında çoktan ölmüş oluyorlar. Bir de yalnız savaşanlar var..."

64 Bernhard'ın *Die Billigesser*'in başına koyduğu Novalis alıntısı.

mamen ortadan kaldırmayı amaçladığı doğruysa, bu araştırmalar zaten başka ne hakkında olabilirdi ki?

Olgunluk çağındaki Wittgenstein kendi felsefi araştırmasını "doğa tarihi üzerine açıklamalar" olarak nitelendirir ve amacının fark etmekte zorlandığımız doğal gerçekleri (hem fiziksel hem de psikolojik)[65] diriltmek olduğunu açıklar. Bernhard'ın aksine, bireyleşme sorununu temalaştırmasa da yine de onu kendi başına felsefi bir soru olarak görür. Şunun üzerinde durur:

> Eğer *ifadeler* oyunu [karmaşık olarak] gelişirse, şüphesiz bir ruhun, bir *içselliğin* geliştiğini söyleyebilirim. Ama içsel olan artık ifadenin nedeni olmaz // [varyant] içsel artık burada ifadenin *primum movens*'i olarak görünmez //.[66]

Ancak mimar, yalnızca alıcıların duygusal değil entelektüel varlığıyla ilgilendiği ölçüde gerçekten yaşanabilir bir dünya üretebiliyorsa, irdelemelerinin Roithamer'ı "kız kardeşinin isteklerine rağmen" koniyi inşa etmeye mecbur ettiği bu "ikinci en yüksek" doğasını yalnızca akıl yoluyla kavrayamaz. Aslında "anlayışının" ve "duygusal bilincinin" birleşimi sayesinde bunu özümseyebilmiştir. Wittgenstein için olduğu gibi onun için de "Tolstoy'un sanat yapıtının 'bir duygu' aktardığı yolundaki yanlış teorileştirmesinden öğrenilebilecek çok şey vardır", çünkü sanat duyguların ifadesi olmasa da (mimarlık söz konusu olduğunda) *ortak* bir yaşam biçimini büyüten "hissedilen bir ifade"[67] olarak yine de "duygu düzenindedir".

Kısacası, *Düzelti*'nin sunduğu şekliyle mimari jest, üç yönlü bir aşinalığı önceden varsayar: alıcıyla, karşılaştırma nesnesiyle (ve yaratıcısıyla)[68] ve fikrin kendisi ile. Ancak roman aynı zamanda, bu jestin *hem* kurallara sadık *hem de* amacına uygun olması için –ki bu başarısının değilse de en azından doğruluğunun koşuludur– (görünürdeki) iki karşıtlığı aynı anda düşünmek ve her birinin içinde harekete geçmek gerektiğini gösterir.

Önce doğa tarihi, sonra statik, ya da önce statik, sonra doğa tarihi,

---

65 Bkz. *Felsefi Soruşturmalar*, §415, ve II, xii.

66 *Last Writings on the Philosophy of Psychology*, §947.

67 *Kültür ve Değer*, s.193.

68 *Düzelti*, s.193: "Höller'lerin evini tetkik ederek birdenbire Höller'i görebildim, ve tersi de doğruydu, Höller'i tetkik ederken Höller'lerin evini görebildim."

> doğa tarihi olarak statik, vb [...] Doğa – İnsan – Statik. [...] Statikle uğraşan kişi doğayı giderek daha fazla anlar. [...] Koniyi bir doğa bilimci olarak inşa ediyorum.[69]

Roithamer'ı "aşırı sinirsel bir gerilim" içinde yaşamaya zorlayan, onu Aurach Vadisi'ndeki çatı katını bir "koni inşaat ofisi"ne ve "düşünme odası"na (kısa süre sonra "tashih hücresi" haline gelir) dönüştürmeye sevk eden, aynı zamanda koninin tasarımı ve inşası ile Cambridge'deki doğa bilimleri araştırmasını bir arada yürüterek bir işin diğerini daha da "yoğunlaştırmasına" neden olan zorluktur; inşa sanatının "yüce zorluğu"nun arkasında yatan budur. Böylece her düşüncenin gelişebilmesi için "karşı-düşüncelere" ihtiyaç duyduğunu ve yalnızca düşünmeden hareket etmeyi reddeden kişinin hem "doğada" hem de "doğa olarak kabul edilen okumada" var olabileceğini ileri sürer. Bu ifade belki de Wittgenstein'ın Schiller'in bir mektubunda bahsettiği "şiir haletiruhiyesi"ne atıfta bulunduğu, kendisinin de bunu deneyimlediğini ve bunun "insanın doğaya duyarlı olduğu, düşüncelerinin doğanın kendisi kadar canlı göründüğü ruh durumu"[70] olarak nitelendirilmesi gerektiğinin altını çizdiği pasajla ilişkilendirilebilir.

Her halükârda, *Düzelti*'nin Wittgenstein'ın mimar ve filozof olarak fizyonomik bir portresini sunmaya çalıştığına şüphe yoktur.

Bernhard, 1986 yılında Werner Wögerbauer ile yaptığı bir söyleşide şu itirafta bulunur: "Ben her zaman basit olanın ötesine geçmeye çalışırım."[71] Roithamer'ın karakterini yönlendiren, mimarlığı muazzam bir şey olarak kavramasını haklı çıkaran ve koninin inşasına anlam kazandıran da hiç kuşkusuz bu çabadır. Wittgenstein'ın felsefe ve mimarlık alanındaki çalışmalarının arkasındaki itici güç de basit olanın ötesine geçme ve ilerlemeye devam etme arzusudur. Kız kardeşi Hermine, Margaret'in evinin tamamlandığı ilan edildikten sonra, mimar Wittgenstein'ın merdiven boşluğundaki bir pencereden memnun olmadığını ve bir piyango bileti almaya gittiğini ve kendi kendine, ödülü kazanırsa parayı orayı yeniden

69 *Düzelti*, s.227.
70 *Kültür ve Değer*, s.202.
71 Bkz. "Rencontre avec Thomas Bernhard", *L'envers du miroir* n°1, s.23.

inşa ettirmek için kullanabileceğini düşündüğünü aktarır.[72] Felsefeci Wittgenstein'ın 1929'dan sonra yazdığı her şeyi düzeltmekten, yeniden düzenlemekten ve yeniden yapılandırmaktan vazgeçmediği ve 1944-1945 yıllarında, 1934-1935'ten beri üzerinde çalıştığı metnin son versiyonunu yayımlamayı düşünmesine rağmen buna karar verememesi ve sonuçta ikinci dönemindeki tüm yazıların ölümünden sonra yayımlandığı iyi bilinmektedir.

Öyleyse, "Düzeltinin düzeltisinin düzeltisinin düzeltisi."[73] Bunun anlamı, açıkça söylemek gerekirse, tamamlanma diye bir şey yoktur ve mimarlık alanındaki çalışmalar, tıpkı gerçekten sorgulayan düşünce gibi, bu işe girişenleri disiplinler arasındaki duvarları yıkmaya, ilk bakışta çelişkili görünen gereksinimlere yanıt vermeye, yaşam bilimleri ve doğa bilimlerinin temelini oluşturan sorular arasındaki karşılıklı ilişkileri vurgulayarak *ethos* üzerine düşünmeye ve kendine ait bir estetik anlayış geliştirmek için titizlik, hassasiyet ve sabırla çalışmaya zorlayan bir *work in progress*'tir.

72 "My Brother Ludwig", *Recollections of Wittgenstein*, s.8. (Tüm servetini bağışladığı için, Wittgenstein'ın o dönemde kendisine ait parasının olmadığı unutulmamalıdır.)
73 *Düzelti*, s.246..

Bernhard Leitner

Wittgenstein'ın Evi Üzerine Notlar[1]

1. Mimarlık uygulamalı bir felsefe olamaz. Yalnızca yıpranmış bir klişe, çok katmanlı bu karmaşık sanatı "mantığın eve tercüme edilmesi" (Hermine Wittgenstein) olarak tanımlar. Wittgenstein'ın mimarlığı, yalnızca mimarlığın dilinde ele geçirilmek ve anlaşılmak ister ve aslında bu ancak böyle olabilir. Bir yapıya çevrilmiş bir felsefe ya da uygulamalı bir düşünce olarak ele alınmamalıdır.

2. İnşa süreci ve mimarlığa olan derin ilgisi sayesinde, Wittgenstein kendisi hakkında bir şeyler öğrendi, sanatsal bir aydınlanma yaşadı. Bu onu felsefedeki çalışmalarını etkileyen sorulara yöneltti.

3. Ludwig Wittgenstein mimarlığını asla açıklamadı. Yalnızca soruları ve açıklamaları, onun gözünde geçerliliği olan ve başka hiçbir şeyle değiştirilemeyecek gerçekten özel bir biçimi nasıl inşa ettiğini ve keşfettiğini gösterir.

4. Wittgenstein'ın 1938 yazında verdiği estetik derslerinden çeşitli alıntılar yaptığı 1973 tarihli bir mektupta Cyrill Barrett şunları ekler:

> Bu alıntılar, Wittgenstein'ın bu evi tasarlamak ve inşa etmek için harcadığı emek hakkında bir fikir verirler ve doğrudan onu hatırlatmadıkları için daha da güçlüdürler.

5. Ev olmasaydı, Ludwig Wittgenstein imzalı bir mimari yapıt hayal etmek zor olurdu. Düşeylik onun yazılarında yer almaz. Onun dil oyunları, resimsel biçimlerle hiçbir ilgisi olmayan düşünce biçimleridir.

---

1 Berhnard Leitner'ın 2000 yılında Princeton Architectural Press tarafından New York'ta yayımlanan *The Wittgenstein House* kitabının önsözünü izleyen notları, Markus Hartmann'ın (Princeton Architectural Press) ve Nicolas Bednarek'in (Hatje Cantz, yapıtın Almanca yayımcısı) izniyle yeniden yayımlıyoruz.

6. Wittgenstein'ın estetiğinin çeşitli kökleri vardır: netlik, basitlik ve kesinlik arzusu, aynı zamanda tutarlı ve milimetrik olarak kesin oranlara dair keskin duygusu, mekanik ve yasalarına dair oldukça kendine özgü anlayışı. Wittgenstein'ın mimarlığı 1920'lerin sanatında (Léger, Eisenstein, Chareau) sıklıkla olduğu gibi, mekaniğin tasviri değildir.

7. Wittgenstein'ın estetiği, çok büyük ölçüde mekanik yasalarına dayanır.

8. Hareket halindeki ev, kullanım halindeki evi ifade eder. Kullanım, işlevsellik (lavabo ile ocak arasındaki mesafe) değil, eylemdir; örneğin bir kapıyı açmak, cam kapıları oynatmak, metal perdeleri kaldırmak. Ludwig Wittgenstein, biçimlere mekanik yasaları temelinde hareket verir. Ona göre 1920'lerdeki makinelerin estetiğinden farklı olarak hareket mekaniktir: kaldıraç, ağırlık, destek, enerji, sürtünme.

9. Wittgenstein estetiğinin, doğrudan Newton yasalarından gelen ve klasik modernizmin (makine estetiği) "sözde teknolojik" söz dağarcığıyla tezat oluşturan teknik, bilimsel bir yönü vardır.

10. Wittgenstein'ın mimarlık alanındaki çalışmalarının en ilgi çekici yönlerinden biri, yerçekimsiz estetiğidir. İncelik ve katiyet elde etmek için malzeme olarak metali seçer. Ancak mekanik, enerji yasaları, kuvvet ve sürtünme iletimi konusundaki kesin bilgisinden yararlanarak metalin ağırlığını ortadan kaldırmayı başarır. Ağır kapıların ve metal perdelerin hiç ağırlıksız hareketi tarif edilemezdir. Sadece kullanımda ve kapılar ile perdeler hareket halindeyken görünür hale gelir.

11. Mies van der Rohe büyük cam yüzeyleri (bkz. Tugendhat Evi) düğmeler ve elektrik motorları aracılığıyla indirirken (ki bu hareketi tetiklemenin soyut, duyusal olmayan bir yoludur), Wittgenstein metal perdelerin hareketinde, yerçekimi ve yerçekiminin yokluğu arasındaki güç oyununu duyusal bir deneyime ait bir jeste dönüştürür.

12. Ludwig Wittgenstein'ın mimarlığında mekanik, endüstriyel üretimin bir göstergesi veya endüstriyel olarak üretilmiş yeni bir ürünün metaforu olarak anlaşılmamalıdır. Büyük metal kapılarını güzelliği ince ayarlarında, parlak maddesizleştirilmiş yüzeylerinde ve özellikle hareket ve jestlerinde, ağırlığı hareket ettirmek için gereken az fiziksel çabada yatar.

13. Wittgenstein tasarıma ekonomik bir bakış açısıyla yaklaşmaz. (Onun bakış açısı, ekonomiyi tasarım için önemli bir parametre olarak gören modern mimarlığın bakış açısına ters düşer.) Wittgenstein'ın evinde her şeyin belirli bir tasarımı vardır. Metal, yeni inşaat teknolojisini ifade etmez ve ilerlemeyi simgelemez (Le Corbusier). Metal (ve onun doğal özellikleri) ve mekanik, Wittgenstein'ın düşüncesinin ilham kaynağıdır ve onu yeni fikirlere yönlendirmiştir. Mies van der Rohe, değerli ve pahalı malzemelerle (örneğin oniksle) çalıştığı için büyük masraflarla inşa etmiştir. Wittgenstein mimari fikirlerini maddi biçimlere dönüştürürken üretim maliyetlerini hesaba katmaz.

14. Wittgenstein'ın mimarlığında sadelik, işlevsellik ve nesnellik anlamına gelmez. Düz ve süssüz olmak bir alçakgönüllülük ifadesi değildir. İndirgeme minimal ve çok katmanlı bir biçimdir.

15. Bunun Mies van der Rohe'nun sadeliği ve indirgemeciliğiyle hiçbir ilgisi yoktur. Mies van der Rohe'nun Tugendhat Evi'nin tasarımında merkezi bir öğe olarak kullanılan oniks bloğun biçimsel özerkliği, içkin güzelliği ve doğal tarihi, yalnızca "yapay" veya "doğal olmayan" malzemeleri kullanan Wittgenstein için "idrak edilemez"dir. Mimarlığının kavramsal çerçevesi, tüm unsurlar ve bunların aralarındaki ilişkileri üzerinde tam bir kontroldür. Bu, mermer veya egzotik ahşap kullanımını dışlar. Tümüyle yapay malzeme dağarcığına rağmen, Wittgenstein mimarlığına yüksek derecede duyusallık ve sıcaklık kazandırmayı başarır.

16. Wittgenstein'ın sinir sistemi, yapısının "doğal" bir unsurudur. – Onun için gerekli olan sapmalar; örneğin, geometrik ızgara katılığı yerine, serbest bir ızgara ağı: suni yer döşeme taşlarının derz düzlemi.

17. Evin içinde akıl, mantık ya da mekanik yoluyla çözülemeyen Wittgenstein'a özgü bir güzellik vardır. Göz, kendine dayanarak duran bir yapıda huzur bulamaz.

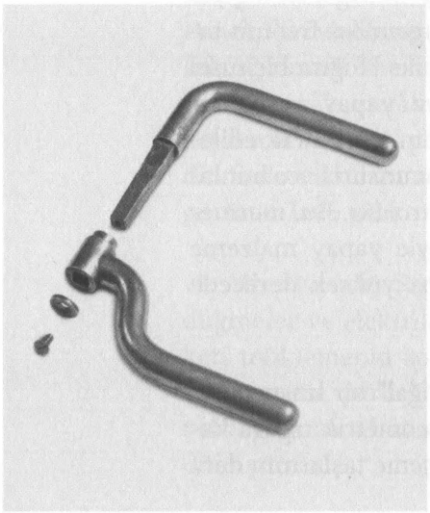
18. Wittgenstein'ın mimarlığında kendi kendine yeterli, hermetik veya sade görünen şey, gözle veya elle dokunulduğunda açılır.

19. Kapı konumları, perspektifler, görünmez ayrıntılar; göz, şaşırtıcı derecede tutarlı olan şeyleri keşfetmeye devam eder. İndirgemeci dağarcık, sanattaki son gelişmelerle (özellikle soyutlama ve minimal sanat ile) ilişkilendirirseniz daha kolay okunur.

20. Geçişler sadece bir müzik yapıtının *Gestalt*'ı için önemli değildir. Bunlar aynı zamanda hareketin metaforlarıdır. Tamamen metal kapılar = kapalı yüzeyler. Yarı saydam cam kapılar = mekânsal derinlik imaları. Saydam cam kapılar = odanın iç görünümü.

21. Wittgenstein, benzersiz sorgulama yöntemiyle, mimarlık alanındaki çalışmalarıyla, 20. yüzyıl mimarlığında emsali bulunmayan kökten yeni çözümler keşfetti.

22. Wittgenstein için, hiçbir biçim üslupsal olarak bir diğerinden kaynaklanmaz. Biçim açısından bakıldığında, kapı kolunun sütun başlığıyla hiçbir ortak yanı yoktur. Diğer her şey gibi, her ikisi de belirli bir biçim arzusunun, belirli bir biçim keşfetme sürecinin ve tamamen biricik bir düşünme biçiminin sonucudur. Böyle bir tutum, tüm parçaları ve tüm biçimleri birbirine bağlar. Wittgenstein'ın durumunda biçimsel bir repertuvardan söz etmek mümkün değildir. Farklı bir salonda, sütun başlığını ve kirişi çift gömme oluşturacak biçimde tasarlamamış olabilir.



23. Wittgenstein'ın gözünde ek çalışma, fikrini gerçekleştirmesi ve en aza indirgenmiş ve en anlamlı biçimi keşfetmesini sağladığı sürece tamamen doğrudur.

24. Wittgenstein'ın mimarlığı yazılarından anlaşılamaz. Onun niyeti kendini yapıda gösterir. Sanata giden süreç geri döndürülemezdir.

25. Wittgenstein'ın yazılarında eve dair hiçbir yorum bulamayız. Yorum arayacağımız yer burası değildir.

26. Wittgenstein, herhangi bir akademik fikrin veya tek bir biçimin çıkarımını yapamadığımız, kendi kendine yeten bir mimarlık yarattı. Sözde Wittgenstein tokmağının ticarileştirilmesi, Wittgensteincı biçimleri keşif sürecinin saptırılmasıdır.

27. Wittgenstein'ın inşa ettiği şey, Loos'un ve onun mimarlığa dair fikrinin ötesine geçmiştir.

28. Wittgenstein'ın uyumlu ve statik mekânlar ve ayrıntılar yaratmış olması, bunları bir dizi ayrı *constructibilia* [inşa edilebilirlik] gibi bir araya getirmemiş olması, yapının niteliğinin bir göstergesidir. Buradaki düzen mekanik ve modüler değildir; her bir öğe diğerleriyle geometrik ve kavramsal olarak ilişkilidir.

29. Modern mimarlık, devrimci toplumsal inancını ifade etmek ister; insanın özgürlüğü ve açık plan birbirinden ayrılamaz. Wittgenstein'ı modern mimarlığa bağlayan sadece birkaç şey vardır: Cam, saydamlık, metal. Metalin dönüşümünü, inşaatta milimetrik bir hassasiyeti talep ediyordu ve bunu o zamanın şartlarıyla başarmak neredeyse imkânsızdı. L. Rentschler onu bu noktada eleştirdi: "Herhangi bir ampirik desteği olmayan *a priori* kavram, yapısal bir *analogon* olarak herhangi bir zanaat geleneğine yabancı bir kesinlik gereksinimine sahiptir."[2] Böyle bir eleştiri, sanatın yanlış anlaşılmasına dayanır: Wittgenstein için ölçüm, biçimlendirme iradesidir. Malzemeyi kavramsal yapısına girmeye zorlar. Ancak o zaman gerçekten olağanüstü bir şey ortaya çıkabilir.

30. Mies van der Rohe, insan ve doğanın daha yüksek, kozmik bir varlıkta birleştiği yeni bir mekânın tamamlanmış sanatsal güzelliğini tasarlar. Bu mekânı yaratmak için ilk eskizlerinden itibaren

2 Bkz. Gebauer vd., *Wien, Kundmanngasse 19,* Wilhelm Fink, Münih 1982.

söz konusu mekâna özel tasarlanan mobilyaların konumunu göz önünde bulundurur. Wittgenstein ise tersine zamanın ruhundan bağımsız, kendine referans veren bir mimarlık yaratır: İster modern ister eski olsun, herhangi bir mobilya parçası bu mimarlık üzerinde etkisini gösterecek ve –estetik bir niteliğe sahipse– onu desteklemeyi başaracaktır. Bu da Wittgenstein'ın mimarlığını zamanının avangardından ayırır.

31. Wittgenstein bir hareketi analiz eder ve ona bir biçim verir.

32. Wittgenstein perde veya halı kullanımına izin vermez. Bunların yapıtı ikinci bir deri gibi kaplamalarını istemez. Bunların doğasında var olan kesinsizlik, mekânsal sınırların ve geçişlerin kesinliğiyle çelişir.

33. Wittgenstein'ı amatör olarak nitelendirmek, diğer pek çok yanlış anlama gibi, istediğini veya görebileceğini gören ve kendisine Wittgenstein'ın inşa etme sanatıyla tanışma izni vermeyen bir seyirci önyargısına dayanır. Hatanın olmadığı yerde hata bulur. Anlamadığı bir çözümle karşılaştığında tasarımcının yetersizliğinden söz eder; oysa Wittgenstein kasıtlı olarak olağan çözümden sapmıştır. O kişi, disiplinin kendisinde kavramsal hatalar olduğunu kanıtlamaya çalışırken, Wittgenstein farklı bir yöntem önermektedir ki bu da bir profesyonelin yöntemidir.

34. Yapıyı kesin olmayan veya uygun olmayan ölçüm aletleri ile ölçemezsiniz.

35. Orandaki şaşırtıcı değişiklikler, bilgi birikiminden yoksun bir mimar tarafından yapılmış tasarım hataları olmayabilir.

36. Wittgenstein uyumu, zamansızlığı ve dinginliği arzulamıştır. En küçük ayrıntısına kadar sürekli biçim ve simetri arayışındadır. Ve bu arayış karmaşık, asimetrik bir yapı içinde gerçekleşir. Onun mimarlığında ne modernizmin dinamik mekân fikrini ne de biçimci klasisizmin tek tip planlarını ve hizalanmış eksenlerini buluruz. Wittgenstein, taban tabana zıt kutuplara dayalı, zorlayan bir yöntem uygular: kapalı *versus* açık, statik *versus* asimetrik odalar, eklem türleri gibi değişen mekânsal yapılar.

37. Wittgenstein'ın inşa etmek için kullanabileceği en az bir aracı vardı: mekanik ve yasaları hakkındaki bilgisi, metalle çalışmadaki ustalığı. Yine de mimarlığının hiçbir unsuru, bir makine mühendisliğinde tasarım yapan birinin teknik ve doğrulanabilir sonucu gibi görünmüyor. (Berlin-Charlottenburg Teknik Üniversitesi'nde birkaç dönem okudu.) Onun için kesinliğin önkoşulları kâğıt üzerindeki çizimler değil, düşünceler ve izlenimlerdir. Öte yandan Wittgenstein'ın, yaptığı tek heykel olan bir kadın başından da anlaşılacağı üzere, konu heykele geldiğinde elinde hiçbir sanatsal araç yoktu. Bu heykel ne bir şeyi açıklığa kavuşturur ne de türetir.

38. Ludwig Wittgenstein derin bir müzik anlayışına sahipti, ancak zamanının müziğini dinlemedi. Belli ki buna ihtiyacı yoktu, ilgilenmiyordu ve modern mimarlığa karşı da gerçek bir ilgi geliştirememişti.

39. Eski yöntemlerle yeni bir şey söylemek. (Bu, müzikte kendini nasıl gösterir?) Wittgenstein, mimarlığında bunu yapmayı başarır; gelenekselin sözcük dağarcığını kullanarak kökten yeni bir şeyi ifade eder.

40. Wittgenstein'ın mimarlığı, duyguların titiz mantığına götürür.

41. Camlı kapılar açıklık ve saydamlık yaratır. Düşeyde dikmelerin eklenmesi (teknik olarak gerekli olmamasına rağmen) kapıların saydamlığını azaltır. Yüksekliğinden dolayı dar kapıların imalatı zordur. Kapı ve pencere kanatlarının düşey alt bölümleri, Wittgenstein'ın estetiğinde baskın bir biçimde karşımıza çıkar. Düşeylik ve titizlik duygusunu vurgular.

42. Yapıyla ilgili en önemli şey, mimari niteliğin kesinlikle en gizemli belirleyicisi olan oranlarıdır. Bütün ve parçalar oransal olarak birbirini tamamlar. Oranlar ve boyutlar, *ratio* nedeniyle karşılıklı bir ilişki içindedir, öyle olmasalar da. Oranları belirleyen sezgidir.

43. Wittgenstein, bir müzikal fikrin (Bach'tan Bruckner'a) yorumlanmasındaki ince ayrıntılara kıymet verirdi. Ancak ve ancak bu

biçimde bir şey söylenebilir... Ama yeni müzikal kavramlar bulmaya hiç ilgisi yoktu.

44. Wittgenstein'ın inşa etmek için kullandığı bir dil ya da sözcük dağarcığı yoktur. Mekân, malzeme, renk ve detaylara ilişkin tasarım dili, çalışma yoluyla icat edilmek ve keşfedilmek zorundaydı. Böyle bir araştırma ve icat süreci tüm sanatların bir parçasıdır.

45. Bir kişi ve imzası. Bundan bir tutum, bir düşünme, değerlendirme, sorgulama, karar verme biçimi çıkarımı yapabiliriz. Tutum ve düşünme biçimi estetik sonucun bir parçasıdır, ancak onun şifresini çözmez.

46. Bakmak, okumak veya düşünmekten farklı olarak, her şeyi kapsayan fiziksel bir süreçtir. Yüksekliği (beden ölçüsü) ve mesafeyi (adım/hareket) incelemek, yürümek ve görmek, hareket etmek ve ölçmek anlamına gelir. Bedenle okumak – mimarlıkta, bir görüntünün önünde, sesin içinde olmak.

47. Görüş alanı. Wittgenstein "görmek" ile ilgili sorular sormaktan asla vazgeçmedi. Ne görüyorum? Nasıl görüyorum? Biçimin kesinliğinin aksine görmenin kesin olmayışı. Aydınlık bir yüzeyi nasıl görürüm? Bir rengi diğerinin yanında nasıl görürüm? Belirli bir malzemeyi, çeşitli malzemeleri nasıl hissederim? Bir yapının geometrisi içinde nasıl hareket ederim? Wittgenstein görmenin ve renklerin sınırları üzerine düşünür.

48. Ludwig Wittgenstein yazılarında bir dizi fikri iki ya da üç biçimde not eder. Belirli bir sözcük biçimini tercih etmek istemez; başka bir deyişle, bir kavramın, bir fikrin farklı yönlere gitmesine izin vermek ister. Çoklu ifade biçimleri daha belirsizdir ve bu nedenle de daha kesindir. İnşa sanatında mekân *bir* karardır, *bir* olasılıktır.

49. Mimarlıkta kesinlik nedir? Modüler bir sistemin tanımı mı? Yoksa duyularımıza tutarlı görünen şey mi?

50. Wittgenstein'ın yapısı, katiyet, titizlik ve netlik izlenimi veriyor, en büyük kesinliği yansıtıyor gibi *görünür*. Wittgenstein tüm

bunların altını simetriye başvurarak ve ondan sık sık saparak çizer. Şunu not eder: "kayda değer düzensizlik."

51. Sayılar/semboller. Wittgenstein'ın sayı sekansları ve sayı dizileriyle meşguliyeti. "Fiziksel sayılar" ile "görsel sayılar" arasında yaptığı ayrım. Ana kattaki "tek" açıklığa (sadece düşey bölmelere sahip cam kapılar) 1 sayısı ile atıfta bulunursak, çeşitli sayısal kalıplar ortaya çıkar:

1 + 1 + 1 + 1	Yemek odasının içi (bütün kapı kanatları kapalı)
1 + 1 + 1 + (1)	Yemek odasının içi (hole açılan kapı)
1 + 1 + 1	Yemek odası (güneybatı terasından görünüm)
(1) + 1 + 1	Salon duvarı (metal kapı kanatları açık)
1+1 ve 1+1	Kuzeybatı terası (salon ve küçük salon/odanın görünümü).

52. Paul Engelmann özel bir aracı rolü oynar. Bir şair, filozof ve mimar olarak Viyana modernizminin farklı entelektüel akımları arasında bir bağlantı kurar. O, bu bağlantıların farkına varmamızı sağlayan ve onları yaşayan nadir sanatçılardan biridir. Farklı sanatsal alanlar ve farklı insanlar arasında bir arabulucuydu.

53. Şiddetsiz güç. Aksine: *stucco lustro*, sarı yansımaları olan bir yüzey, arzu edilen sıkı bir ten gibi.

54. Katiyetin ne kadar ikircikli olabileceğini görmek garip. Malzemenin maddesizleştirilmesi, renkli yüzeylerin cilalanması veya parlatılması ile elde edilir.

55. Wittgenstein en büyük sadeliği gösterir, bir alçakgönüllülük izlenimi verir; bu "alçakgönüllülüğe" yanaşmak güçtür.

56. Park ve yapı. Tuhaf bir duyusallık. Wittgenstein bahçede çiçeklere değil, sadece yeşilliğe, yeşilin çeşitlerine "izin verirdi".

57. Wittgenstein kendi düşüncesine atıfta bulunarak şunları söyler:

> Sanırım tek satır olsun düşünce *bulmadım*, onu bana her zaman bir başkası sağladı, bense o düşünceyi kendi açıklığa kavuşturma işimde kullanmak üzere tutkuyla ele almaktan fazla bir şey yapmadım. Boltzmann, Hertz, Schopenhauer, Frege, Russell, Kraus, Loos, Weininger, Spengler, Sraffa beni bu yoldan etkiledi.[3]

58. Wittgenstein'ın mimarlığı, onun felsefi düşüncesinin doğrudan bir tasviri olamaz. İnşa ettiği yapıyı, insan Wittgenstein'dan yola çıkarak deşifre edebiliriz. Burada mimari sorunları çözmeye çalışan da aynı düşünürdür. Evi, hem olağanüstü duyusal-sanatsal yeteneğinin hem de bir fikri biçime dönüştürme becerisinin ifadesidir. Kanıtı da evin kendisidir.

59. Esaslı bir mimarlık görüyoruz izlenimi uyandırır; ancak aşırı yapaylığının da farkındayız.

60. Wittgenstein'ın *keskin* bir oran duygusu vardır. Mimari düşüncesi, biçimleri keşfetme sürecinde ve tasarımda (malzeme ve biçim kavrayışında) alışılmadık bir özgüven ortaya koyar. Ev ancak bu biçimde duyusal-entelektüel bir olgu haline gelir.

61. Eksenlerin simetrisine, katı geometriye ve sayı oyunlarına rağmen (4:2, 4:1, 3:1, 2:1), yapıyı öne çıkaran, malzemeye ek olarak oranlarıdır. Belki de mimari niteliğin en iyi göstergesi bunlardır.

62. Wittgenstein'ın mimarlığının yarattığı izlenim, kapıları ve cam kapıları tek bir öğeye –dört dar düşey yüzeyden oluşan bir cam kapıya ya da çift kanatlı bir kapıya– indirgemesiyle önemli ölçüde belirlenir. Tüm kapılar belirli bir tasarıma sahiptir, tek tek yapılırlar ve cam yüzeylerin genişliği ya da cam ile iki kanat arasındaki mesafe bakımından birbirlerinden yalnızca birkaç santimetre farklıdırlar. Yine de tek bir öğe gibi görünerek mimarlığı daha da vurgulu hale getirirler. Ne kapı ve oda ne de duvar ve pencere konvansiyonları bulunur burada. Bir öğenin tekrarı bilinçsiz bir he-

---

3 *Kültür ve Değer* [*Vermischte Bemerkungen/Culture and Value*], çev. Doğan Şahiner, Metis Yayınları, İstanbul 2020, s.134.

saplamaya yol açar – bir öğenin eklenmesi ve o öğenin hem biçim hem de içeriğe dönüşmesi sebebiyle empatik doğaya sahip biraz litanik bir yapıdan söz ederiz. Öğelerin tekrarına rağmen, evin kendisi benzersiz bir görsel jesttir (bkz. Brâncuşi'nin Târgu Jiu'daki *Endless Column* heykeli).



1. Thomas Stonborough'nun bir arkadaşı, Ludwig Wittgenstein ve inşaat şefi Friedl, Kundmangasse terasında (Fotoğraf: Moritz Nähr, Françoise ve Pierre Stonborough arşivi).



2. Margaret Stonborough özel salondaki şöminenin önünde, 1954 civarı (Françoise ve Pierre Stonborough arşivi).

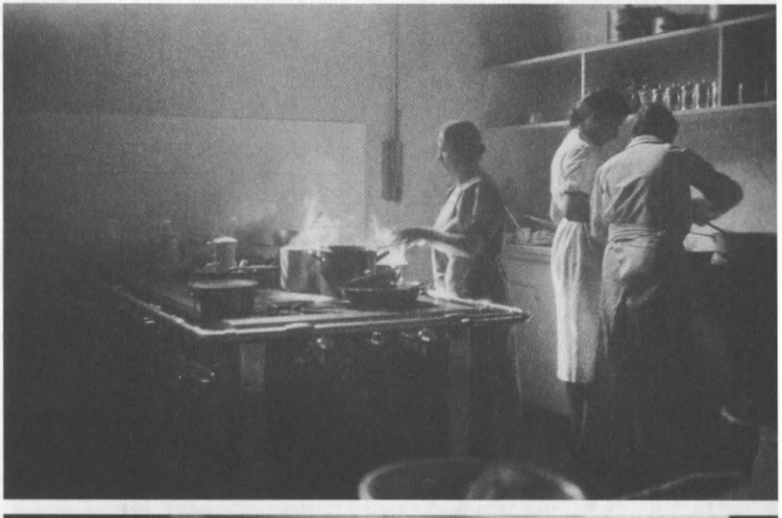




3. 1951'de Jochen von Zastrow'un düğünü vesilesiyle yemek odasında verilen bir yemek. Soldan sağa: Georg Schönborn-Buchheim, Marianne von Zedwitz, Jochen von Zastrow, Bayan von Zedwitz, Marielies Ludwig, Rahip Aigner, Margaret, Bay von Zedwitz ve Elisabeth Schönborn-Buchheim (Françoise ve Pierre Stonborough arşivi).

4. Margaret Stonborough'nun özel salonu, 1931. Soldan sağa: yatakta oturan Marguerite Respinger (Ludwig'in "nişanlısı") ve Margaret Stonborough, Başrahip Foltanek, Talla Sjögren (ayakta), Ludwig Wittgenstein (masanın arkasındaki koltukta uyuyor gibi görünüyor), Kont Shönborn-Buchheim ve Arvid Sjögren (Fotoğraf: Moritz Nähr, Françoise ve Pierre Stonborough arşivi).







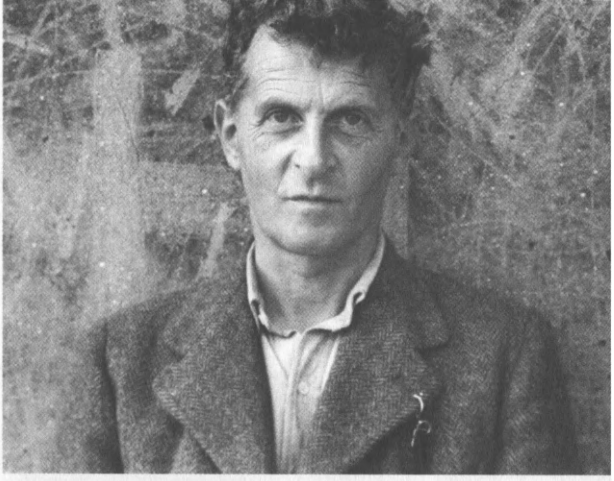
5, 6 ve 7. Bodrum katındaki mutfak. Arka planda, zemin kattaki yemek odasının metal panjurları (karşı ağırlık sistemiyle duvardan inen panjurlar) (Françoise ve Pierre Stonborough arşivi).

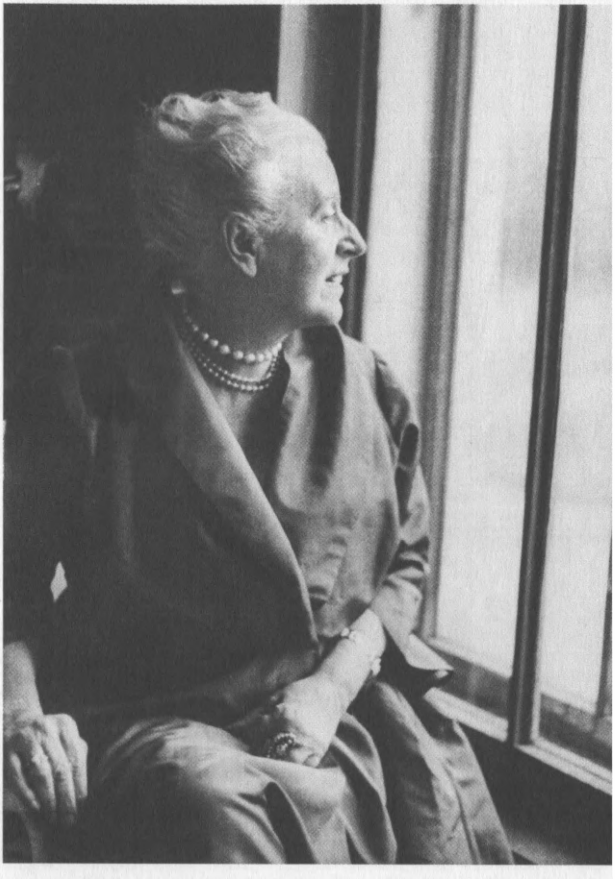




8. Muhtemelen üst kattaki bir odada (Françoise ve Pierre Stonborough arşivi).

9. Margaret Stonborough salondaki Noel ağacının önünde, 1950'ler (Françoise ve Pierre Stonborough arşivi).





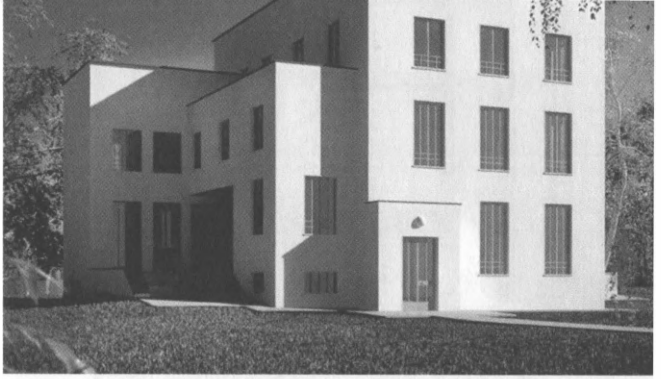
10. 1940'larda Ludwig Wittgenstein (Françoise ve Pierre Stonborough arşivi).

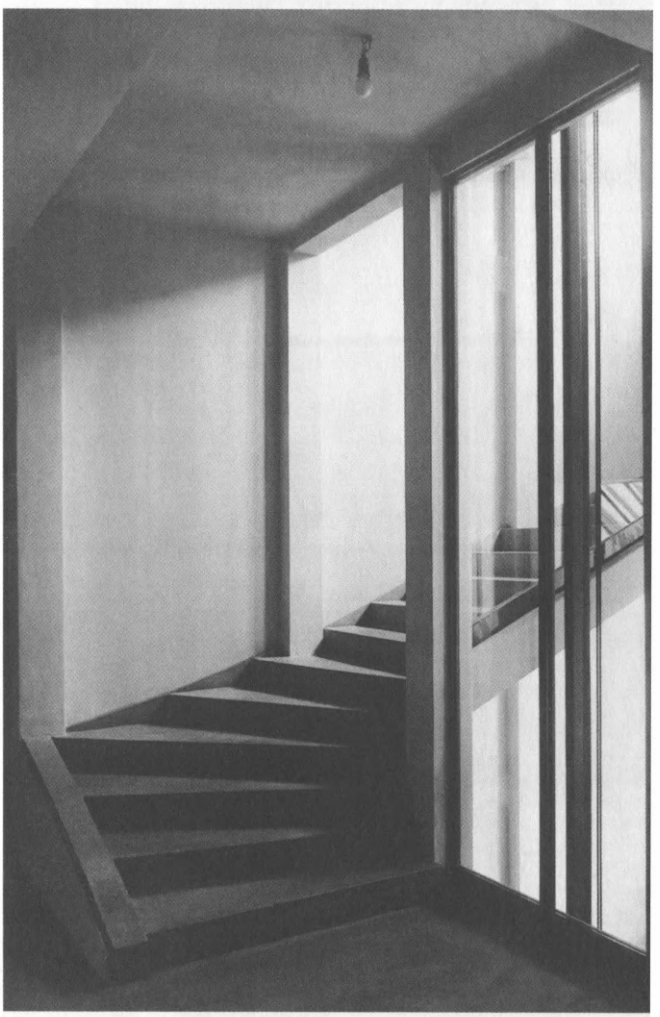
11. Margaret Stonborough (Françoise ve Pierre Stonborough arşivi).



12. Bahçenin görünümü (Bahçe 1976 yılında yıkılmış ve arsa, üzerine bir kule inşa edilmek üzere satılmıştır. Evin nasıl kurtarıldığının öyküsü için bkz. Bernhard Leitner, The Wittgenstein House, *Princeton Architectural Press, New York 2000, s.39 ila 46 ve 59) (Françoise ve Pierre Stonborough arşivi).*

13. Kundmangasse'nin bahçeden görünümü, Nisan 1967 (© W. F. Hermans, Paris).

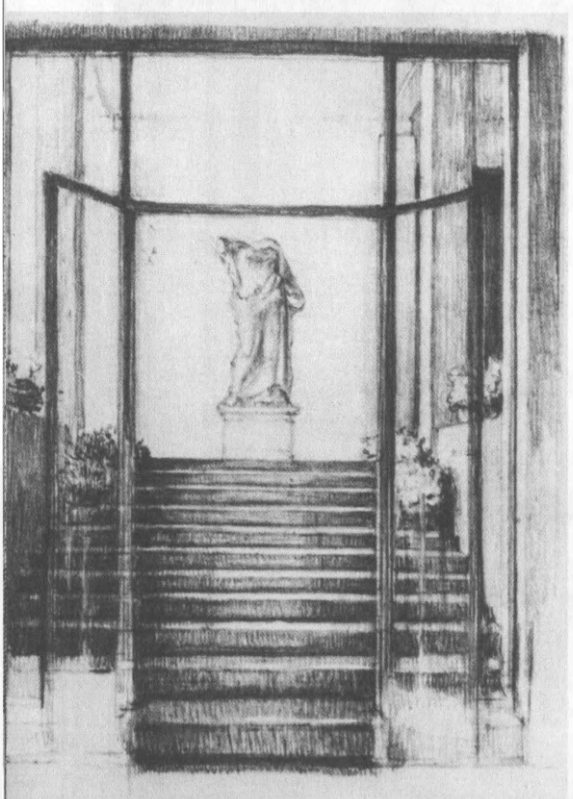




14. Evin güneybatı cephesi.

15. Merdivenden görünüm.

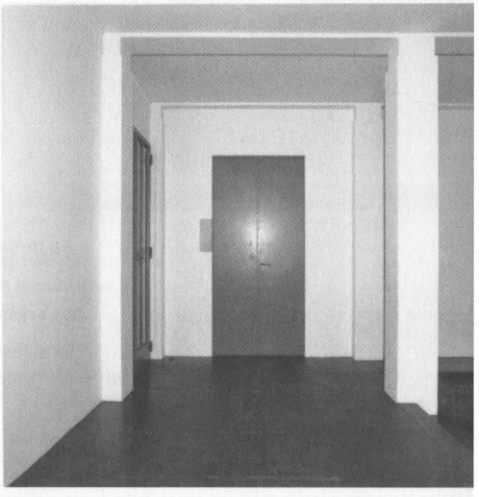




16. Salonun girişinden görünüm (Fotoğraf: Bernhard Leitner).

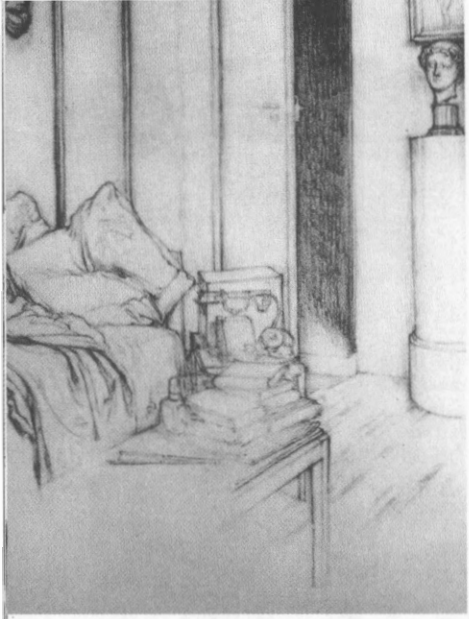
17. Salona çıkan giriş merdivenleri. Hermine Wittgenstein'ın karakalem çizimi (Françoise ve Pierre Stonborough arşivi).







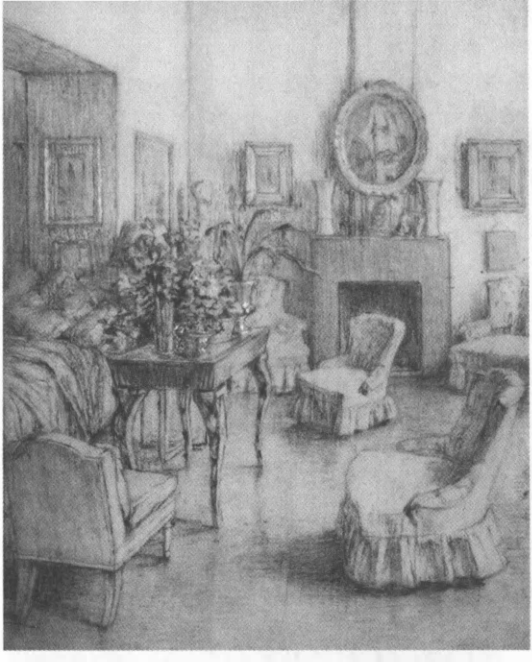
18, 19 ve 20. Holden salon kapısına, salona ve terasa bakış (Fotoğraflar: Bernhard Leitner).

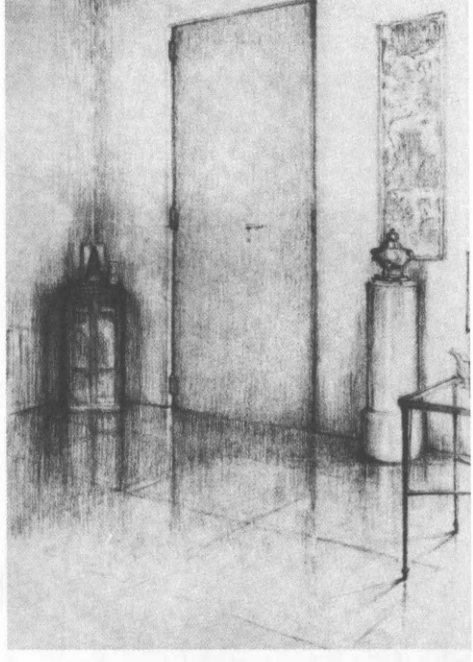




21. Birinci kattaki yatak odasının doğu köşesi. Hermine Wittgenstein'ın karakalem çizimi (Françoise ve Pierre Stonborough arşivi).

22. Çocuk odası. Hermine Wittgenstein'ın karakalem çizimi (Françoise ve Pierre Stonborough arşivi).





23. Margaret Stonborough'nun özel salonu, savaş öncesi. Soldaki yataklı kanepe salonu yatak odasına bağlıyor. Hermine Wittgenstein'ın karakalem çizimi (Françoise ve Pierre Stonborough arşivi).

24. Salon. Hermine Wittgenstein'ın karakalem çizimi, 1929. Salon ile küçük özel salon/yatak odası arasındaki çift kapıya doğru bakış (Françoise ve Pierre Stonborough arşivi).



25. Yemek odasının salona kapalı kapısı (solda), güneybatı terasa bakan kapalı Fransız kapılar (Fotoğraf: Bernhard Leitner).



26. Yemek odasının salona açılan kapısı ve güneybatı terasa açılan Fransız kapılar (Fotoğraf: Bernhard Leitner).

Ludwig Wittgenstein, 1926'dan 1928'e kadar, Viyana'da, kız kardeşi Margaret için o günden bugüne 'Wittgenstein Evi' olarak anılan bir ev tasarlar ve inşa eder. Bu projenin ardından, 1929'da Cambridge'e, birkaç yıl nadasa bıraktığı öteki 'şantiye'sine döner ve 'Wittgenstein Düşüncesi'nin inşasını sürdürür. Peki, Kundmanngasse yapısı, 20. yüzyılın en etkileyici felsefi düşüncelerinden birinin inşasıyla ne ölçüde ilişkilendirilebilir? Wittgenstein muamması, en ince ayrıntısına kadar düşünülmüş, kimi kez temel konfor kurallarının ihmali pahasına tasarlanmış, inşa edilmiş bu konut sayesinde açıklığa kavuşuyor mu? İşte, Montréal'deki Québec Üniversitesi Tasarım Okulu'nda, Céline Poisson'un bir araya getirdiği filozoflar, tarihçiler, mimarlar ve görsel sanatçılar bu sorulara yanıt arıyorlar.

2005 yılında gerçekleşmiş bu kolokyumun programında, 13 katılımcının, Wittgenstein-mimarlık ilişkisini farklı yönleriyle ele alan metinleri yer alıyor. Katılımcılar, sundukları çalışmalarda, Wittgenstein'ın tüm kitaplarını ele alıyorlar, ünlü felsefecinin mimarlık üzerine yazdıklarını derliyorlar ve değerlendiriyorlar. Toplantıyı örgütleyen Céline Poisson, editörlüğünü de yüklenerek bu metinlerin kitaplaşmasını sağlamış. Poisson, kitaba yazdığı giriş yazısında toplamda yer alan metinleri ayrı ayrı değerlendiriyor.

Wittgenstein ve Mimarlık başlıklı bu toplamla birlikte Arketon'un mimarlık-felsefe ilişkisini ele alan yayınlarına bir yenisi eklenmiş oluyor.

ISBN 978-625-94431-5-7