



Mimarlıkta Ruhsallığı Yeniden Düşünmek: Diyagramatik Bir Okuma Önerisi

Özge Öztürk Şimşek*

Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Bina Araştırma ve Planlama Doktora Programı, İstanbul, Türkiye
ozgeozturk014@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9084-2839>

Prof. Dr. Ş. Tülin Görgülü

Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye
tulingorgulu@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7690-9681>

* Bu makale, yazarın Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Bina Araştırma ve Planlama Doktora Programı'nda sürdürmekte olduğu doktora tez çalışmasının yöntem bölümünden üretilmiştir.

* Bu çalışma, TÜBİTAK Bilim İnsanı Destek Programları Başkanlığı (BİDEB) tarafından yürütülen 2211 Yurt İçi Lisansüstü Burs Programı kapsamında desteklenmiştir.

ÖZET

Bu çalışma, mimari mekân ile insan ruhsallığı arasındaki ilişkinin günümüz koşullarında nasıl yeniden düşünülebileceği sorusundan hareket eder. Çalışma kapsamında ruhsallık, tarih-dışı ve değişmez bir öz olarak değil; farklı dönemlerde insanın dünyayı anlamlandırma biçimleriyle birlikte tekrar tekrar kurulan bir deneyim alanı olarak ele alınır. Bu bağlamda çalışma, ruhsallığın mekânla kurduğu ilişkinin de tarihsel bir dönüşüm geçirdiğini savunur. Önceden tanımlanmış merkezler ya da aşkın referanslar yerine, günümüzde ruhsallığın parçalı fakat süreklilik gösteren deneyimlerde ortaya çıktığı varsayılır. Çalışma, ruhsallığı yalnızca bireysel ve içsel bir alan olarak değil; mekânsal, zamansal, bedensel-ilişkisel ve bilişsel-imgesel düzlemlerin etkileşimiyle kurulan çok katmanlı bir süreç olarak kavramsallaştırır. Bu düzlemler çoğu zaman gerilimler ve eşikler üzerinden birlikte işler. Bu nedenle mimarlık, ruhsallığın yalnızca temsil edildiği bir yapı değil; ruhsal yoğunlukların kurulduğu, askıya alındığı ve yön değiştirebildiği bir devinim ortamı olarak ele alınır. Çalışma, bu ilişkiyi izlenebilir ve karşılaştırılabilir kılmak amacıyla diyagram temelli bir okuma önerisi geliştirir. Rosalind Krauss'un ilişkisel alan yaklaşımı ile Joseph Campbell'ın mitik çevrimi birlikte ele alınarak, mekânsal anlamın ve ruhsallığın hem yapısal ilişkiler hem de döngüsel hareketler üzerinden nasıl süreklilik kazandığı tartışılır. Çalışmanın amacı mimarlık ve ruhsallık ilişkisini yeniden düşünmek için, tekil ve öznel yorumlara indirgenmeyen; adımları açık, karşılaştırmaya olanak tanıyan ve yeniden işletilebilir bir okuma önerisi sunmaktır.

Anahtar Kelimeler: mimarlıkta ruhsallık, diyagramatik yöntem, ilişkisel alan, mitik yapı, mekânsal anlam

Rethinking Spirituality in Architecture: A Diagrammatic Reading Proposal

ABSTRACT

This study investigates how the relationship between architectural space and human spirituality can be rethought under contemporary conditions. Rather than approaching spirituality as a timeless and fixed essence, the study conceptualizes it as an experiential field that is repeatedly reconfigured through changing ways of understanding the world across historical periods. From this perspective, the relationship between spirituality and space is also understood as historically transformed rather than stable or universal.

In contrast to pre-given centers or transcendent reference points, contemporary spirituality is assumed to emerge through fragmented yet continuous experiences. Accordingly, spirituality is not reduced to an inner or purely subjective domain, but is theorized as a



multi-layered process constituted through the interaction of spatial, temporal, bodily-relational, and cognitive-imaginal dimensions. These dimensions often operate together through tensions and thresholds.

Within this framework, architecture is approached not merely as a structure in which spirituality is represented, but as a dynamic milieu in which spiritual intensities are produced, suspended, and redirected. To render this relationship traceable and comparable, the study proposes a diagram-based analytical framework. By bringing together Rosalind Krauss's concept of the relational field and Joseph Campbell's model of the mythic cycle, the study examines how spatial meaning and spirituality gain continuity through both structural relations and cyclical movements.

The aim of the study is to offer a reusable and comparative mode of architectural reading that avoids reducing spirituality to singular or subjective interpretations, and instead provides an explicit, diagrammatic framework for rethinking the relationship between architecture and spirituality.

Keywords: spirituality in architecture, diagrammatic method, relational field, mythic structure, spatial meaning

GİRİŞ

"Her çağ kendi ruhsallık tasarısını kendisi için yeniden bulmalıdır."
Susan Sontag, *The Aesthetic of Silence* (1967)

Sontag (1967) bu ifadeyle ruhsallığı tarih-dışı bir öz ya da değişmez bir içerik olarak değil; her dönemin kendi koşulları içinde yeniden kurmak zorunda olduğu bir yaratım olarak tanımlar. Aynı metinde ruhsallığı; insan durumunun içkin çelişkilerini aşmaya, bilincin sınırlarını tamamlamaya ve aşkınlığa yönelmeye çalışan düşünce biçimleri, kavramsal düzenlemeler ve davranış kipleri bütünü olarak tarif eder (Sontag, 1967). Bu tanım, ruhsallığı sabit bir inanç alanı olmaktan çıkararak, tarihsel, ilişkisel ve yönelimsel bir deneyim alanı olarak düşünmeye imkân verir.

Bu bakış açısı, çağdaş dünyada ruhsallığın hallerine dair yerleşik kabulleri sorgulamayı da mümkün kılar. Günümüzde ruhsallık, önceden tanımlanmış kutsal merkezler, kozmik hiyerarşiler ya da aşkın semboller etrafında örgütlenmekten ziyade; bireysel ve gündelik deneyimler içinde, yer değiştiren ve süresiz görünen yoğunluklar hâlinde ortaya çıkar. Bu durum, ruhsallığın mekândan bütünüyle çekilmesinden çok, mekânla kurduğu ilişkinin yeni koşullar altında yeniden tanımlandığına işaret eder.

Ruhsallık ve mekan ilişkisinin bu dönüşümü, insanın dünyayı nasıl kavradığına dair tarihsel değişimlerle birlikte düşünülmelidir. Auguste Comte'un (2015) insanlık tarihine ilişkin geliştirdiği "Üç Hal Yasası", farklı dönemlerde dünyayı anlamlandırma ve açıklama biçimlerinin nasıl yer değiştirdiğini gösteren önemli bir çerçeve sunar. Teolojik dönemde olaylar aşkın nedenlerle açıklanırken, metafizik dönemde bu nedenler soyut ilkelere ve kuvvetlere taşınır; pozitif dönemde ise açıklama bilimsel nedensellik, gözlem ve deneyim temelli bir düzleme yerleşir (Comte, 2015). Bu şema çoğu zaman ilerlemeci bir akıl tarihinin özeti olarak okunur. Ancak mimarlık ve mekân bağlamında ele alındığında, pozitif dönem aynı zamanda ruhsallığın kamusal ve mekânsal düzlemde sistemli biçimde çekilerek bireysel bilinç ve zihinsel iç dünyaya hapsedildiği bir kırılmaya da işaret eder. Bu aşamayla birlikte mimari mekân, kutsalın ya da anlamın kurulduğu bir merkez olmaktan ziyade, işlevsel, ölçülebilir ve nötr bir zemin olarak tanımlanmaya başlar. Ruhsallık bu süreçte ortadan kalkmaz; ancak gündelik mekândan uzaklaşarak ya bireysel inanç alanına ya da estetik ve psikolojik etki düzeyine çekilir. Bu durum, modern ve modern sonrası dünyada sıkça dile getirilen "anlam krizi"nin yalnızca simgesel ya da kültürel değil, aynı zamanda mekânsal bir kriz de olduğunu düşündürür (Tablo 1).

Tablo 1. Dünya kavrayışlarının dönüşümü bağlamında ruhsallığın konumu ve mimari mekânın rolü (*Comte'un (2015) "Üç Hal Yasası" temel alınarak yazar tarafından üretilmiştir.*)

Dönemsel Dünya Kavrayışı	Ruhsallığın Konumu	Mimari Mekânın Rolü (Ruhsallığın Yerleştiği Yer)
Teolojik Dönem	Aşkın ve merkezli; dünyanın anlam düzenine içkin	Ruhsallığın dünyayla ayrışmadığı, anlamın mekânsal olarak kurulduğu merkezler
Metafizik Dönem	Soyutlanmış; ilke ve özlük düzeyinde	Anlamı temsil eden simgesel yapı; kamusal ve anıtsal mekân
Pozitif (Modern) Dönem	Mekândan çekilmiş; zihinsel ve öznel	İşlevsel, ölçülebilir, nötr zemin; ruhsallığın dışlandığı mimarlık anlayışı
Güncel Arayış	Yeniden ilişkilenen; deneyimsel ve süreçsel	Ruhsal yoğunlukların geçici, ilişkisel ve bağlamsal olarak kurulabildiği mekânlar

Ruhsallığın mekândan tamamen bağımsız bir alan olarak düşünülmesi tarihsel olarak geç bir kırılmaya işaret eder. Mircea Eliade'nin çalışmaları, geleneksel toplumlarda ruhsallığın ayrı bir "öte dünya"ya değil, doğrudan yaşanılan dünyaya içkin olarak kurulduğunu gösterir. Eliade'a (2023) göre mekân, nötr ve homojen bir zemin değil; yönelim, yerleşme ve anlam üretimiyle birlikte deneyimlenen dünyanın kendisidir (Eliade, 2023). Ruhsallık bu bağlamda, mekâna sonradan eklenen bir nitelik değil; dünyanın yaşanabilir, yön bulabilir ve anlamlı bir bütün olarak kurulma biçimidir. Bu yaklaşımda kutsal ve ruhsallık, dünyanın dışında konumlanan aşkın bir alanı değil; dünyada nasıl varolduğunu, nasıl yer edinildiğini ve nasıl yönlendiğini belirleyen bir düzeni ifade eder. Dolayısıyla ruhsallık, bedensel ve mekânsal deneyimden ayrışmaz; aksine, insanın dünyayla kurduğu ilişkinin somut ve yerleşik bir boyutu olarak ortaya çıkar.

Modern kavrayışla birlikte bu bütünsel dünya tasarısı çözülmüş olsa da, mekânın ruhsallıkla olan bağı bütünüyle ortadan kalkmaz. Martin Heidegger'in mekân ve varlık ilişkisine dair yaklaşımı, ruhsallığın neden mekândan tamamen koparılamayacağını ontolojik bir düzlemde düşünmeyi mümkün kılar. Heidegger'e göre insan, dünyayla ilişkisini soyut bir bilinç olarak değil, öncelikle "dünya-içinde-olma" hâli üzerinden kurar; mekân bu ilişkinin edilgen bir kabı değil, varoluşun açıldığı ve anlam kazandığı bir açıklıktır (Heidegger, 1971). Bu nedenle modern dünyada mekân, işlevsel ve ölçülebilir bir zemine çekilmiş görünse bile, insanın dünyayla kurduğu varoluşsal ilişkilerin izlerini tümüyle yitirmez.

Bu çekilme, Charles Taylor'ın *Seküler Çağ'da* tanımladığı "içkin çerçeve" (immanent frame) kavramıyla tarihsel bir koşul olarak daha açık biçimde kavranabilir. Taylor'a göre modern dünyada anlam ve ruhsallık, artık zorunlu olarak aşkın bir kozmolojiye dayanmaz; ancak bu durum, dünyanın bütünüyle anlamsız ya da "ruhsuz" bir düzleme indirgenmesi anlamına da gelmez. İçkin çerçeve, dünyanın kendi içinde tutarlı, yaşanabilir ve açıklanabilir bir bütün olarak kurulabildiği bir ufku tanımlar. Bu ufuk içinde ruhsallık, tekil ve bağlayıcı bir merkezden ziyade, farklı bağlamlarda ve geçici yoğunluklar hâlinde ortaya çıkar. Bu bağlamda Taylor'ın yaklaşımı, ruhsallığın mekândan çekilişini bir kayıp ya da yok oluş olarak değil; mekânla kurulan ilişkinin artık zorunlu ve merkezî olmayan koşullar altında işlemesi olarak düşünmeye imkân verir. Ruhsallık, "nerede" sorusuyla sabitlenen bir içerik olmaktan çıkar; hangi ilişkiler, hangi bağlamlar ve hangi mekânsal düzenekler içinde mümkün hâle geldiği üzerinden tartışılır.

Bu anlamsal yer değiştirmeler, çağımızda ruhsallığın zorunlu olarak zihinsel içsellığe kapanmak durumunda olmadığını; aşkın ve merkezî düzenlere geri dönmeden de mekânla yeni ilişkiler kurabileceğini düşündürür. Bu noktada mimarlık, yalnızca tarihsel bir arka planın yansıdığı pasif bir alan değil; ruhsallığın hangi koşullar altında, hangi yoğunluklarda ve hangi eşiklerde ortaya çıkabildiğini tartışmak için kritik bir düşünme zemini sunar. Mimari mekân, bu çerçevede ne yalnızca işlevsel bir düzenleme ne de anlamı temsil eden boş bir kabuk olarak ele alınabilir; insanın dünyayla, başkalarıyla ve kendisiyle kurduğu ilişkilerin yerleştiği, askıya alındığı ve yön değiştirebildiği bir ortam olarak düşünülmesi gerekir. Buna karşın mimarlık kuramında ruhsallık ve anlam arayışları çoğu zaman ya öznel deneyime indirgenir ya da psikanalitik, fenomenolojik ve anlambilimsel yaklaşımlar içinde



parçalı biçimde ele alınır. Bu yaklaşımlar önemli kavramsal açılımlar sunsa da, aynı mimari örneği ortak, izlenebilir ve karşılaştırılabilir bir okuma düzeni içinde birlikte işletmeyi güçleştiren yöntemsel bir boşluk üretir. Bu makale, söz konusu boşluğu kapatan yeni bir kuram önermek yerine, mevcut kuramsal araçları yeniden düzenleyerek izlenebilir bir okuma çerçevesi geliştirmeyi amaçlar.

1. KURAMSAL ÇERÇEVE

Mimarlık kuramında mekânın anlamı ile mekânın ruhsallığı çoğu zaman farklı kuramsal hatlar içinde ele alınmış olsa da, bu iki mesele tarihsel olarak büyük ölçüde paralel arayışlar etrafında şekillenmiştir. Anlam tartışmaları, mimari mekânın dünyayla kurduğu ilişkiyi temsil, düzen ve işaret sistemleri üzerinden açıklamaya yönelirken; ruhsallık, bu ilişkinin insan deneyiminde nasıl yoğunlaştığını, içselleştirildiğini ve dönüştüğünü sorgular. Modern öncesi dünyada bu ayırım belirgin değildir; çünkü mekânın anlamı, güçlü ve ortak bir düzen fikriyle temellenir ve ruhsallık çoğu zaman bu düzenin mekânsal olarak deneyimlenme biçimiyle iç içedir. Modernleşmeyle birlikte ise bu birliktelik çözülür; anlam ve ruhsallık farklı düzlemlere dağılır ve mimarlık kuramı bu ayrışmanın izlerini taşımaya başlar (Berman, 2013).

Yirminci yüzyıl mimarlık düşüncesi, mekânı büyük ölçüde işlev, rasyonalite ve temsil ekseninde ele almış; modern mimarlık söylemi içinde "anlam" çoğu zaman ya formun "doğru" diliyle ya da işlevin "doğru" düzeniyle ilişkilendirilmiştir (Corbusier, 2017). Ancak özellikle II. Dünya Savaşı sonrası toplumsal ve kültürel dönüşümler, kent deneyiminin parçalanması ve görsel-iletişim rejimlerinin güçlenmesiyle birlikte, mimarlıkta anlamın tek bir merkezden üretilebildiği fikri giderek kırılmağa başlamıştır. Modern sonrası tartışmalar bu durumu "anlamın çoğulluğu", "kodların geri dönüşü" ve "temsilin yeniden sahneye çıkışı" kavramları etrafında ele alır. Jencks, modernizmin tekil anlatısına karşı mimarlığın çoğul anlamlar üreten bir dil gibi okunabileceğini savunurken (Jencks, 1977), Venturi modern mimarlığın "sadelik ve azlık" ideolojisine karşı karmaşıklık, çelişki ve çoklu okumalar lehine bir pozisyon alır (Venturi, 1966). Venturi, Scott Brown ve Izenour ise gündelik çevrenin (reklam, tabela, popüler görsel imgeler ve alışveriş mekânları gibi) mimari anlam üretimindeki belirleyici rolünü vurgulayarak, mimarlığı yalnızca formun iç mantığıyla değil, kültürel işaret sistemleriyle birlikte düşünmeye zorlar (Venturi, Scott Brown & Izenour, 1972). Bu bağlamda ortaya çıkan "anlam krizi", yalnızca simgesel bir çözülmeye değil; mekânın insan deneyimiyle kurduğu yönlendirici bağın zayıflamasına ve mimarlığın ortak bir okuma zemini üretmekte zorlanmasına da işaret eder.

Bu kriz ortamında anlam sorununu sistematik biçimde ele alan yapısal ve göstergebilimsel yaklaşımlar gelişmiştir. Bu yaklaşımların ortak varsayımı, mekânın anlamının kendiliğinden içeride duran bir öz olmadığı; işaretler, kodlar, karşıtlıklar ve kültürel uzlaşılar üzerinden kurulan ilişkiyel bir yapı olduğudur. Barthes, gündelik nesnelere ve mekânların yalnızca işlev görmediğini, aynı zamanda "mit" üreterek kültürel anlam taşıdığını gösterir; anlamın, doğalmış gibi görünen şeylerin ardındaki kültürel kurgu olduğunu ortaya koyar (Barthes, 2016). Greimas ise anlamın tekil imgelerde değil, çoğu zaman iç/dış, kamusal/özel, saf/kirli gibi karşıtlıklar ve bu karşıtlıkların ara konumlarında örgütlendiğini tartışır (Rifat, 2013). Bu yaklaşım, mekânın anlamını çözmek için betimleyici okumaların ötesinde yapısal bir haritalama imkânı sunar. Eco'nun mimarlık bağlamındaki katkısı ise mimari öğelerin yalnızca fiziksel varlıklar değil, toplumsal olarak paylaşılan kodlar içinde işaret gibi işlediğini göstermesidir. Eco, mimari öğelerin hem kullanıma hizmet ettiğini hem de "ne olduğu" ve "neyi temsil ettiği"ne dair bir mesaj taşıdığını belirterek bunu mimarlığın "gösterge-işlev" boyutu olarak tanımlar (Eco, 2019). Bu çerçevede mimari mekân, sabit bir anlam içeriği taşıyan bir nesne olmaktan ziyade, okunabilir ve karşılaştırılabilir bir ilişkiler düzeni olarak kavranır.

Yapısal ve göstergebilimsel yaklaşımlar, mekânsal anlamın ilişkiyel doğasını güçlü biçimde açığa çıkarmakla birlikte, çoğu zaman bu ilişkileri statik şemalar içinde ele alma eğilimindedir. Bu noktada Rosalind Krauss'un (1979) "Sculpture in the Expanded Field" başlıklı metni, anlamın yalnızca çözümlenen bir yapı değil, aynı zamanda üretilebilen bir



alan olarak düşünülmesine imkân tanıyan önemli bir kuramsal eşik oluşturur. Krauss, modernist sanat nesnesini sabit bir öz üzerinden tanımlamak yerine, mimarlık ve peyzaj gibi alanlarla kurduğu karşılıklar ve bu karşılıkların olumsuzları üzerinden ilişkisel bir alan içinde konumlandırır (Krauss, 1979). Diyagram burada anlamı açıklayan kapalı bir şema olarak değil; farklı konumların, pratiklerin ve ara durumların üretilebildiği bir düşünme zemini olarak işler. Bu yönüyle Krauss'un yaklaşımı, yapısal ve göstergebilimsel okumaların sabitleyici eğilimlerinden ayrılarak, mekânsal anlamı dinamik bir ilişkiler ağı içinde ele alabilme imkânı sunar.

Krauss'un "genişletilmiş alan" diyagramı, bu nedenle yalnızca sanat kuramı içinde değil, mimarlık ve kent düşüncesinde de disiplin sınırlarını sabit tanımlar yerine ilişkiler alanı olarak haritalama fikrini güçlendirmiştir. Anthony Vidler, Krauss'un şemasını mimarlığın peyzaj, sanat/sergi pratikleri ve altyapı gibi komşu alanlarla bulanıklaşan sınırlarını tartışmak için analogik bir araç olarak kullanır (Vidler, 2004). Stan Allen, "Points + Lines" ve "field conditions" kavramı üzerinden mimarlığı tekil nesnelere yerine süreklilikler, yoğunluklar ve ilişkisel düzenler olarak ele alır; bu yaklaşım Krauss'un alan mantığıyla paralel bir düşünme rejimi önerir (Allen, 1999). James Corner ise "Mappings" içinde yer alan "The Agency of Mapping" metninde haritalamayı temsil eden bir araç olmaktan çıkararak, mekânsal ilişkilerin üretilebildiği spekülasyon ve kurucu bir pratik olarak tanımlar (Corner, 1999). Bu çalışmaların ortak yönü, diyagramı sonuçları gösteren bir şema değil, mekânsal düşünceyi açan ve çoğaltan bir araç olarak ele almalarıdır. Bu yönüyle Krauss'un diyagramı, mimarlıkta yöntemsel bir okuma zemini olarak yeniden işlerlik kazanır.

Bununla birlikte Krauss'un genişletilmiş alan diyagramı temelde eşzamanlı (senkronik) bir yapı sunar; mekânsal alanın ilişkisel düzenini açarken, bu düzen içinde neden belirli mekânsal figürlerin tarih boyunca tekrarlandığını, nasıl süreklilik kazandığını ya da neden belirli eşiklerde yoğunlaştığını tek başına açıklamaz. Bu noktada, mekânsal anlamın yalnızca yapısal karşılıklar üzerinden değil, zamansal tekrarlar ve kolektif deneyim örüntüleri aracılığıyla da kurulduğu varsayımı önem kazanır. Bu zeminde mitik düşünce, geçmişe ait anlatılar ya da sembolik kalıntılar olarak değil; mekânsal deneyimin kolektif ve tekrarlayan çekirdeklerini görünür kılan bir okuma biçimi olarak yeniden anlam kazanır. Joseph Campbell'ın "The Hero with a Thousand Faces"ta geliştirdiği mitik yolculuk modeli, yüzeyde anlatısal bir mitoloji şeması gibi görünse de, derin yapıda belirli eşiklerin, geçişlerin ve dönüş anlarının neden farklı kültürler ve dönemler boyunca benzer biçimlerde tekrarlandığını açıklayan soyut bir dönüşüm diyagramı sunar (Campbell, 2017). Mağara, eşik, merkez ve yeraltı gibi figürler Campbell'da rastlantısal motifler değil; insanın ruhsal deneyiminin belirli mekânsal yoğunluklar etrafında örgütlendiğini gösteren mitik çekirdeklerdir.

Bu yaklaşım, Carl Gustav Jung'un arketip kavramıyla doğrudan kesişir. Jung'a göre arketipler, belirli imgelerin ya da sembollerin içeriğinden çok, deneyimin tekrar eden yapısal kalıplarını ifade eder (Jung, 2015). Bu bağlamda mekânsal figürlerin kültürler üstü biçimde yeniden ortaya çıkışı, bireysel anlatıların ötesinde kolektif bilinçdışının mekânsal olarak kristalleştiği eşikler olarak okunabilir. Ernst Cassirer'in "Sembolik Formlar Felsefesi"nde geliştirdiği yaklaşım ise bu tekrarları sabit anlamlar olarak değil; insanın dünyayı kavrayışını mümkün kılan simgesel düzenekler olarak ele alır (Cassirer, 2018). Cassirer'e göre sembol, temsil ettiği bir içeriği aktarmaktan çok, deneyimin biçimlenmesini sağlayan kurucu bir işleve sahiptir.

Bu çalışmada Krauss ve Campbell, biri diğerini izleyen ya da doğrudan tamamlayan iki model olarak değil; birlikte düşünüldüklerinde mimarlık ve ruhsallık arasındaki ilişkiyi daha kapsamlı biçimde açan iki diyagramatik hat olarak ele alınır. Krauss'un diyagramı, mekânsal ruhsallığın kurulabileceği ilişkisel alanı senkronik olarak tanımlarken; Campbell'ın mitik yolculuk modeli, bu alan içinde tekrar eden eşikleri, yön değişimlerini ve dönüş anlarını diyakronik bir düzlemde görünür kılar. Bu birleşim, mimari mekânı ne yalnızca temsil edilen bir yapı ne de yalnızca öznel bir deneyim alanı olarak ele alır. Aksine, mekânsal anlam ve ruhsallık; ilişkisel bir zeminde kurulan, zamansal tekrarlar yoluyla



yoğunlaşan ve dönüşüm hâlinde işleyen süreçler olarak kavranır. Böylece diyagram, önceden verilmiş anlamları gösteren bir şema olmaktan çıkar; mekânsal düşünceyi açan, mekânda ruhsallığa dair çıkarımları karşılaştırılabilir kılan ve dönüşümsel bir okuma imkânı sunan üretken bir araştırma aracına dönüşür. Bu kuramsal çerçeve, bir sonraki bölümde geliştirilecek diyagram temelli okuma yönteminin zeminini oluşturur.

2. YÖNTEM: Diyagramatik Bir Okuma Önerisi

Bir önceki bölümde tartışılan kuramsal çerçeve, mimarlıkta ruhsallığın ne sabit ve evrensel bir öz olarak ne de yalnızca bireysel ve öznel bir deneyim alanı olarak ele alınabileceğini ortaya koymuştur. Bunun yerine ruhsallık, mekânsal ilişkiler içinde konumlanan, farklı eşiklerde yoğunlaşan ve zaman içinde dönüşen bir süreç olarak kavranmaktadır. Bu yaklaşım, ruhsallığı tek bir kuramsal model ya da açıklama düzlemi üzerinden ele almayı yetersiz kılar, farklı kuramsal hatların aynı mimari örnek üzerinde birlikte işletilebileceği çok katmanlı bir okuma düzenine duyulan ihtiyacı görünür kılar. Bu çalışmada önerilen yöntem, bu ihtiyaca yanıt olarak diyagramatik bir okuma çerçevesi geliştirmeyi amaçlar ve iki düzeyin eşzamanlı olarak işletilmesine dayanır. İlk düzey, ruhsal konumların karşıtlıklar, gerilimler ve ara bölgeler üzerinden düzenlendiği yapısal-ilişkisel alandır; bu düzey, mekânsal anlamın hangi ilişkiler içinde kurulabileceğini senkronik olarak görünür kılar. İkinci düzey ise bu ilişkisel alan içinde ruhsal deneyimi eşiklerden geçen, yönlü ve tekrarlayan bir süreç olarak ele alan mitik çevrimdir; bu düzey, mekânsal anlamın zaman içinde nasıl yoğunlaştığını ve dönüştüğünü diyakronik bir hat üzerinden izlemeyi mümkün kılar. Yalnızca yapısal alanla yetinildiğinde ruhsallık statik bir konum haritasına indirgenirken, yalnızca çevrime odaklanıldığında mekânsal ilişkiler çözümsüzleşir. Diyagramatik okuma, bu iki düzeyi birbirini tamamlayan değil, birbirini etkinleştiren hareketler olarak birlikte düşünmeyi hedefler.

Yapısal-ilişkisel alan, Rosalind Krauss'un "Sculpture in the Expanded Field" (1979) metninde geliştirdiği diyagramatik düşünceden esinlenir. Krauss'un yaklaşımı, anlamı sabit kategoriler yerine karşıtlıklar ve bu karşıtlıkların arasında açılan ilişkisel bir alan içinde konumlandırır. Bu mantık, mimari mekânı tekil bir ruhsal durumu temsil eden kapalı bir yapı olarak değil; farklı ruhsal konumların aynı düzlemde karşılaştırılabildiği bir yapısal zemin olarak düşünmeye imkân verir. Mitik çevrim ise Joseph Campbell'ın "The Hero with a Thousand Faces"ta (2017) ortaya koyduğu ayrılış-inisiyasyon(erginleme)-dönüş mantığından yararlanır. Campbell'ın modeli burada anlatı üretmek amacıyla değil; ruhsal deneyimin neden tarih boyunca belirli eşiklerde yoğunlaştığını ve bu eşiklerin neden benzer mekânsal figürlerle birlikte çalıştığını açıklayan bir süreklilik mantığı olarak kullanılır. Bu iki hattın birlikte işletilmesiyle diyagram, ne yalnızca eşzamanlı bir konumlandırma aracı ne de doğrusal bir anlatı şeması hâline gelir. Aksine, ruhsallığın mimari mekân içinde yer değiştirebildiği, askıya alınabildiği ve yeniden yoğunlaşabildiği dinamik bir okuma alanı üretir.

Diyagram, başlangıçta sezgisel eskizler biçiminde ortaya çıkmış; psikanaliz, fenomenoloji ve yapısal düşünce literatürüyle birlikte çalışıldıkça kendi iç mantığını kuran ve geriye dönük olarak araştırma sorusunu yeniden şekillendiren bir yapıya dönüşmüştür. Bu karşılıklı oluş süreci, diyagramın kapalı bir şema değil; okura açık, denetlenebilir ve yeniden uygulanabilir adımlarla aktarılmasını zorunlu kılar. Bu amaçla yöntem, birbirini izleyen dört temel aşama ve bu aşamaları özetleyen bir tablo aracılığıyla yapılandırılmıştır (Tablo 2). Her aşama, bir yandan "nasıl yapılır?" sorusuna yanıt veren bir okuma taktiğini; diğer yandan bu taktiğin ürettiği "ne oluşur?" sorusunun karşılığını tanımlar. Aşamalar, katı bir sıralama olarak değil; diyagramın kendi içinde genişleyen ve derinleşen bir okuma süreci olarak düşünülmelidir. İzleyen alt başlıklarda bu dört adım kısaca tanımlanacak; ayrıntılı yorumlar ve mimari örneklerle ilişkilendirmeler bulgular bölümüne bırakılacaktır.

Tablo 2. Yöntemin kurulma aşamaları ve dört adımlı okuma protokolü, “nasıl yapılır?” ve “ne oluşur?” (Yazar tarafından üretilmiştir.)

Aşama	Taktik “Nasıl yapılır?”	“Ne oluşur?”
1. Ruhsal düzlemlerin ve kutupların belirlenmesi	Ruhsallığa ilişkin; mekânsal (yeraltı/yeryüzü), zamansal (şimdi/geçmiş), bedensel-ilişkisel (öteki/beden) ve bilişsel-imgesel (benlik/hafıza) düzlemler tanımlanır; probleme uygun temel eylem çifti (gömülme/açığa çıkma) seçilir.	Diyagramın düzlemleri, gerilim eksenleri, kutupsal haritası belirir.
2. İlişkisel dörtgenin kurulması	Seçilen kutuplar, karşıtlık ve tamamlayıcılık ilişkilerine göre melezlenerek dörtgenin köşelerine yerleştirilir; karşılıklı ve çapraz ilişkiler üzerinden yapısal alan tanımlanır.	Genişletilmiş alanda beliren eşik figürler (anıt, mağara, mezar, harabe) işaretlenir; diyagramın ilk yapısal iskeleti kurulur.
3. Mitik çevrimin eklenmesi: I. Çevrim	Krauss’tan ilhamla oluşturulan ilişkisel dörtgen ile Campbell’ın mitik çevrimi çakıştırılır.	Mitik çevrim işletilir; “anıt-mağara-mezar-harabe” ve bu figürlerin dönüşümlerini içeren I. Çevrim okunur hale gelir.
4. Diyagramın İkilenmesi: II. Çevrim	İlk çevrim, gelecek(düşlem) ve birlik(yerküre) eksenleriyle kurulan ikinci bir çevrimle ikilenerek yeniden düşünülür.	Diyagram, düzlemsel-ilişkisel alan olmaktan çıkarak çok katmanlı bir ruhsallık alanına genişler; “ütopya-araf-çukur-bahçe” figürleri ilk çevrimle eşleşecek şekilde II. Çevrimde yeniden okunur.

2.1. Ruhsal Düzlemlerin ve Kutupların Belirlenmesi

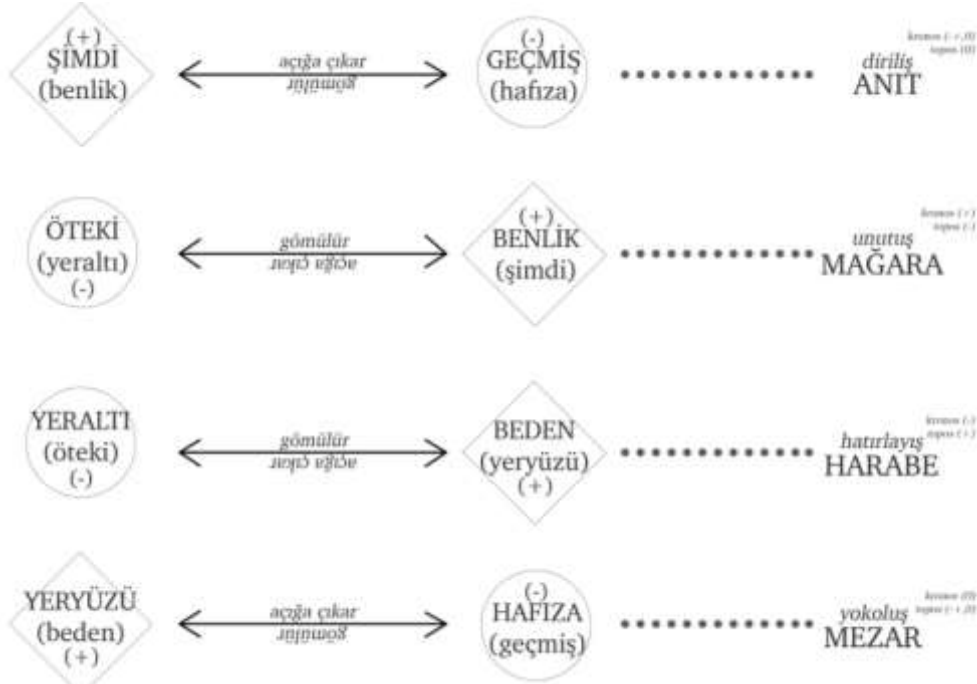
Yöntemin ilk aşaması, ruhsallığın hangi düzlemler üzerinden okunacağını, bu düzlemler üzerinde çalışacak temel kutupların nasıl belirleneceğini ve aralarındaki ilişkilerin nasıl kurulacağını tanımlamayı amaçlar. Bu çalışmada ruhsallık, tekil ve içsel bir alan olarak değil; “mekânsal, zamansal, bedensel-ilişkisel ve bilişsel-imgesel” düzlemlerin etkileşimi içinde oluşan çok katmanlı bir süreç olarak ele alınır. Bu düzlemler, birbirinden yalıtılmış ontolojik bölgeler değil; aynı ruhsal deneyimi farklı yönlerden çözümlenmeye imkân veren, birbiriyle geçişli okuma katmanları olarak ele alınmaktadır.

Her bir düzlem, belirli bir kutup çifti üzerinden tanımlanır ve izleyen diyagramatik okuma, bu kutuplar arasındaki gerilimler, geçişler ve yönelimler üzerinden yürütülür. Amaç, ruhsallığı soyut bir içerik olarak tanımlamak değil; mimari mekânla birlikte işleyen, yer değiştiren ve yoğunlaşan bir deneyim alanı olarak izlenebilir kılmaktır. Tablo 3, çalışmada kullanılan dört ruhsal düzlemi, bunlara karşılık gelen kutupları ve diyagram içindeki temel işlevlerini özetlemektedir (Tablo 3).

Tablo 3. Ruhsal Düzlemler, Kutuplar ve Diyagramdaki İşlevleri (Yazar tarafından üretilmiştir.)

Düzlem	Kutuplar / Odak Noktaları	Özellikleri	Diyagramdaki Rolü
Mekânsal düzlem	Yeraltı/ Yeryüzü	Mekânın düşey katmanlarını tanımlar: yüzeyde yaşanan gündelik dünya (yeryüzü), altında kalan gömülme ve kaybolma bölgesi (yeraltı)	Figürlerin (anıt, mağara, mezar, harabe) hangi mekânsal yoğunlukta konumlandığını gösterir; “gömülme/açığa çıkma” hareketine fiziksel bir zemin sağlar.
Zamansal düzlem	Şimdi/ Geçmiş	Deneyimin sürekliliğini ve kopuş noktalarını tanımlar; hatırlama, unutma, bekleme, askıya alma ve yeniden başlama gibi süreçleri görünür kılar.	Her bir eşik figürü zamansal olarak okumayı sağlar; hangi eşikte geçmiş, hangi eşikte gelecek yöneliminin baskın olduğunu belirginleştirir.
Bedensel-ilişkisel düzlem	Öteki/ Beden	Öznenin hem kendi bedeniyle hem de başkalarıyla; canlı/çevresel-mekansal varlıklarla kurduğu mesafeyi, yakınlığı ve gerilimi tanımlar.	İç/dış, yakın/uzak, kamusal/özel gibi beden-mekansal deneyimleri çözümler; eşik figürlerin ne tür ilişkisel yoğunluklar ürettiğini okumaya imkân verir.
Bilişsel-imgesel düzlem	Benlik/ Hafıza	İmgelem, kimlik duygusu ve hatırlama katmanlarının nasıl kesiştiğini; ve anlam kurma süreçlerini taşır.	Yapının yalnızca fiziksel değil, imgesel ve simgesel kayıtlarını da izlemeyi sağlar.

Bu dört düzlem, diyagramda iki eksen üzerinden çaprazlanarak dört temel kutup üretir. Mekânsal ve bedensel-ilişkisel düzlemler, "beden(yeryüzü)" ile "öteki(yeraltı)" kutuplarını; zamansal ve bilişsel-imgesel düzlemler ise "şimdi(benlik)" ile "geçmiş(hafıza)" kutuplarını oluşturur (Şekil 1). Diyagramda "şimdi(benlik)" ve "beden(yeryüzü)", açığa çıkma ve görünürlük yönünde konumlanan pozitif (+) kutuplar olarak; "öteki(yeraltı)" ve "geçmiş(hafıza)" ise gömülme ve geri çekilme yönünde konumlanan negatif (-) kutuplar olarak yer alır. Bu ayırım normatif bir değer yargısı değil, okuma yönünü gösteren işlemsel bir ayırmadır; bağlama göre kutuplar yer değiştirebilir ve bu değişkenlik diyagramın yorum gücünün bir parçasıdır. Şekil 1'deki parantezli kullanımlar bu baskınlık/çekiniklik değişimine işaret eder.



Şekil 1. Mimarlığın ruhsal kutuplarının ortaya çıkarılışı ve eşik figürleri. (Yazar tarafından üretilmiştir.)

Bu yöntemde ruhsallığın, söz konusu kutuplar arasında gerçekleşen geçişler boyunca biçimlendiği kabul edilir. Tüm geçişler, yöntemin temel eylem çifti olan gömülme/açığa çıkma üzerinden okunur. Gömülme, görünür düzlemde geri çekilme, askıya alma ve yoğunlaşma hareketinin ifadesiyken; açığa çıkma, gizli olanın yeniden görünür hâle gelmesinin ifadesidir. Bu çift yönlü hareket, yalnızca fiziksel bir yer değiştirmeyi değil; unutmama/hatırlama, kıvrılma/açılma ve çözülme/birleşme gibi ruhsal süreçleri de beraberinde taşır.

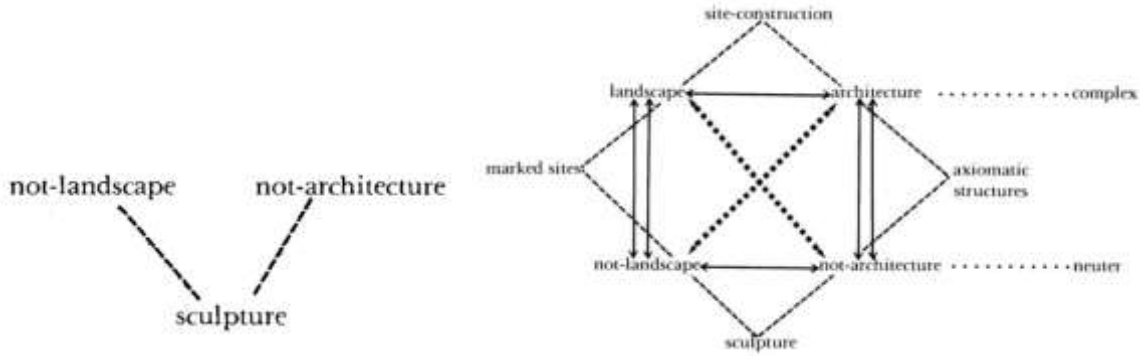
Geçmiş(hafıza)-şimdi(benlik) hattındaki açığa çıkma anıt figürünü; şimdi(benlik)-öteki(yeraltı) hattındaki gömülme mağara figürünü; beden(yeryüzü)-öteki(yeraltı) hattındaki gömülme mezar figürünü; geçmiş (hafıza)-beden(yeryüzü) hattındaki açığa çıkma ise harabe figürünü üretir. Böylece yöntemin ilk aşamasında (i) çalışılacak ruhsal düzlemler ve kutuplar, (ii) bu kutupları birbirine bağlayan temel geçiş hareketleri ve ilişkiler (iii) bu hareketlerden türeyen dört mekansal eşik figürü açık biçimde tanımlanmış olur. Bir sonraki aşamada bu ilişkiler, Rosalind Krauss'un diyagramatik yaklaşımından uyarlanan ilişkisel dörtgen içine yerleştirilerek, yöntemin yapısal alanı kurulacaktır.

2.2. İlişkisel Dörtgenin Kurulması

Yöntemin ikinci aşaması, bir önceki bölümde tanımlanan ruhsal düzlemleri, kutupları ve bu kutuplar arasındaki gömülme/açığa çıkma hareketlerini, sistematik biçimde çalıştırılabilir bir yapısal alan içinde düzenlemeyi amaçlar. Bu amaçla Rosalind Krauss'un "Sculpture in

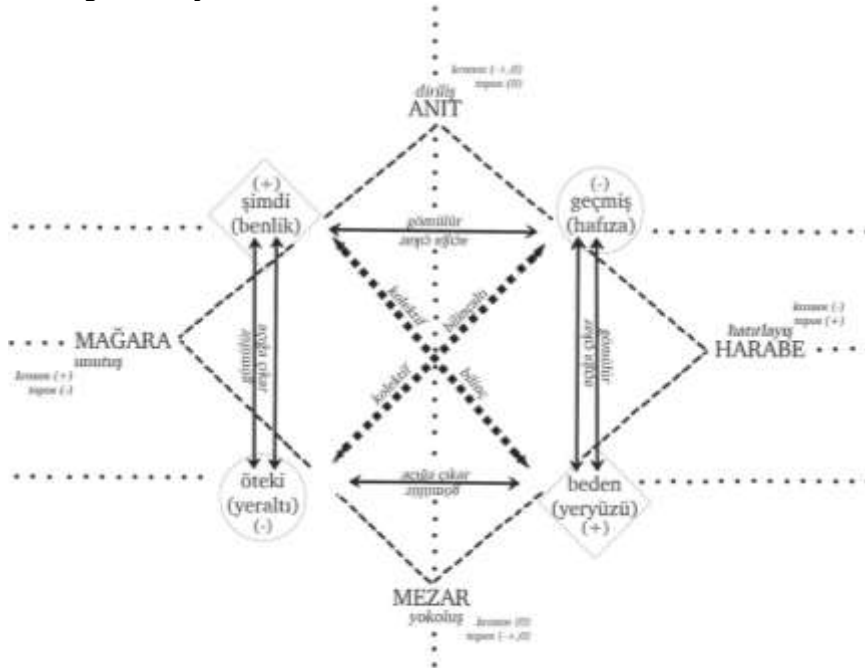
the Expanded Field” (1979) başlıklı çalışmasında geliştirdiği diyagram, bu araştırmanın problem alanına uyarlanarak yeniden yorumlanır.

Krauss, modern heykelin artık tekil bir öz, kapalı bir tür ya da sabit bir tanım üzerinden kavranamayacağını; bunun yerine mimarlık/mimarlık-dışı ve peyzaj/peyzaj-dışı karşılıkları etrafında örgütlenen ilişkisel bir alan içinde konumlandığını ortaya koyar (Krauss, 1979). Bu diyagram, anlamı nesnenin içsel özelliklerine bağlamak yerine, karşılıklar ve bu karşılıkların olumsuzları arasında açılan ara konumlarda üretir. Böylece merkezî bir tanım yerine, farklı içeriklerle doldurulabilen, üretken ve aktarılabilir bir okuma düzeni sunar.



Şekil 2. Rosalind Krauss'un *Sculpture in the Expanded Field* (1979) makalesinde geliştirdiği ilişkisel dörtgen; çalışmada kurulacak olan diyagramın kuramsal başlangıç noktası. (Krauss, 1979, pp. 37–39).

Bu çalışmada Krauss'un diyagramı, özgün bağlamındaki sanat disiplinine ait içeriklerden arındırılarak, 2.1'de tanımlanan ruhsal kutupları taşıyacak biçimde yeniden ölçeklendirilir (Şekil 3). Dörtgenin köşeleri; mekânsal (yeraltı/yeryüzü), zamansal (geçmiş/şimdi), bedensel-ilişkisel (öteki/beden) ve bilişsel-imgesel (hafıza/benlik) düzlemlerden türeyen kutuplarla doldurulur. Böylece diyagram, ruhsallığın farklı kiplerini tek bir merkez etrafında toplamayan; aksine, aynı düzlemde karşılaştırılabilir ve yer değiştirebilir hâle getiren bir yapısal bir düzeneğe dönüşür.



Şekil 3. Ruhsal kutupların ve düzlemlerin ilişkisel dörtgen üzerine yerleştirilmesi ve eşik figürler. (Yazar tarafından üretilmiştir.)

Bu yerleştirme sonrasında, kutuplar arasındaki gömülme/açığa çıkma ilişkileri, dörtgenin kenarları boyunca yönlü olarak işlenir. Her doğrultu, belirli bir zaman-mekân yoğunlaşmasını ve buna karşılık bir eşik figürü tetikler. Böylece bir önceki aşamada tanımlanan “anıt, mağara, mezar ve harabe” figürleri, tekil imgeler olarak değil; dörtgen boyunca açığa çıkan ilişkisel pozisyonlar olarak okunabilir hâle gelir. Bu noktada ilişkisel dörtgen üç temel işlev üstlenir.

İlk olarak, ruhsallığı merkezî bir özneye, sabit bir anlam çekirdeğine ya da tekil bir mekânsal tipe indirgemenen; kutuplar arasında sürekli yer değiştiren ilişkiler ağı içinde düşünmeyi mümkün kılar. İkinci olarak, eşik figürleri belirli yapısal konumlara yerleştirilerek, farklı mimari örneklerin aynı yapısal alan içinde karşılaştırılabilmesine olanak sağlar. Üçüncü olarak ise, hâlen iki boyutlu ve eşzamanlı olan bu düzenek, bir sonraki aşamada devreye girecek olan mitik çevrimin üzerinde çalışabileceği sağlam bir zemin oluşturur.

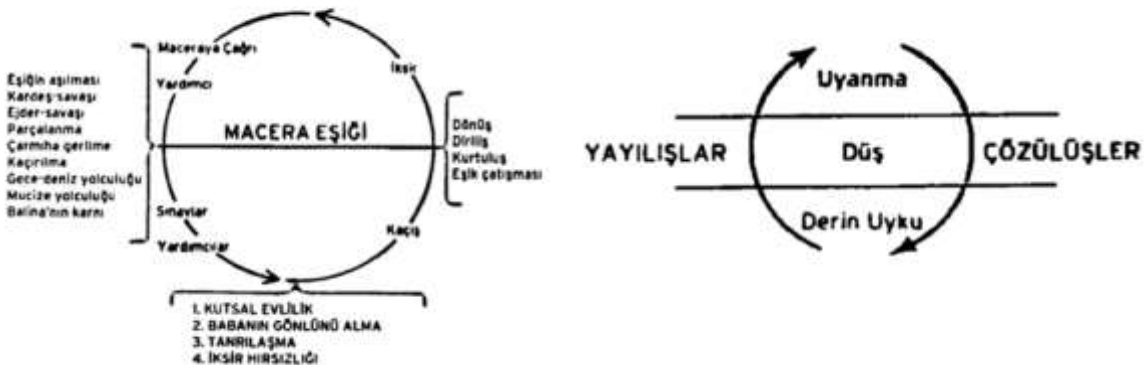
Bu nedenle ilişkisel dörtgen, bu çalışmada nihai bir şema değil; mekânsal anlamın ve ruhsallığın hareket, geçiş, ilişki ve eşiklerle birlikte okunabilmesini sağlayan yapısal bir başlangıç alanı olarak ele alınır.

2.3. Mitik Çevrimin Eklenmesi: I. Çevrim

İlk iki aşamada diyagram, ruhsal kutuplar ve bu kutuplar arasındaki gömülme/açığa çıkma ilişkileri üzerinden tanımlanan eşzamanlı bir yapısal alan olarak kurulmuştur. Bu yapı, eşik figürlerin birbirlerine göre konumlarını ve aralarındaki gerilimleri açık biçimde görünür kılar; ancak bu konumlar arasında nasıl bir dönüşüm yaşandığını henüz okumaya açmaz. Üçüncü aşamada diyagrama mitik çevrimi eklenerek, ruhsallığın dönüşümsel boyutu okuma düzenine dâhil edilir.

Bu aşamada Joseph Campbell’ın “The Hero with a Thousand Faces”ta geliştirdiği monomit modelinin temel dönüşüm mantığından yararlanır (Campbell, 2017). Campbell, farklı kültür ve dönemlere ait mitleri; ayrılış–inisiyasyon(erginleme)–dönüş evrelerinden oluşan ortak bir çevrim içinde okur. Kahraman, gündelik dünyadan ayrılarak öteki bir alana geçer; burada sınavlardan geçer, simgesel bir ölüm ve yeniden doğuş deneyimi yaşar; ardından dönüştürücü bir kazanımla başlangıç noktasına geri döner. Bu model, yüzeyde anlatısal bir yapı sunsa da, derin yapıda dönüşümün tekrar eden eşiklerini bir diyagram olarak açığa çıkarır (Şekil 4).

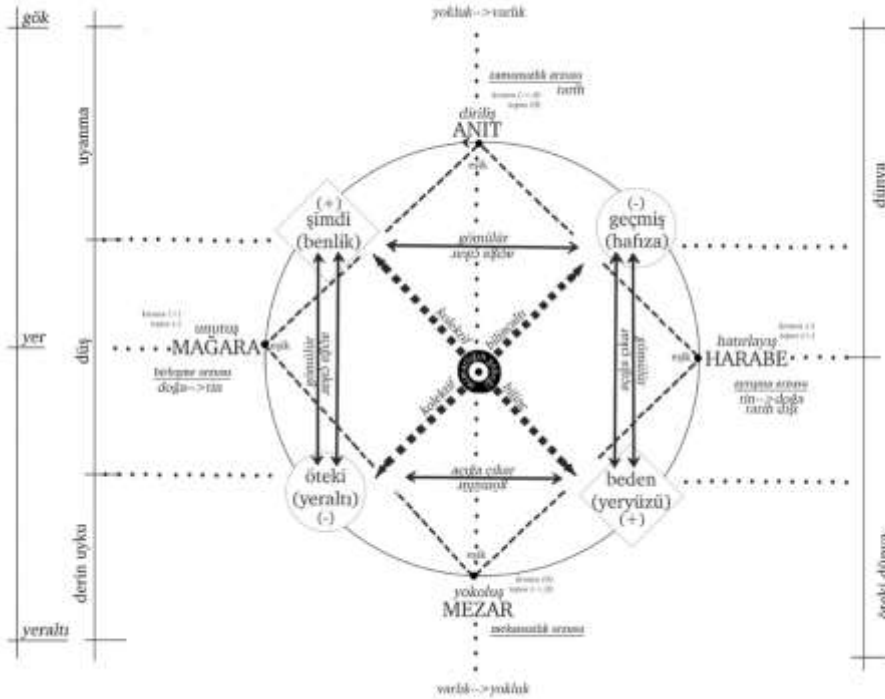
Macera aşağıdaki şekilde özetlenebilir:



Şekil 4. Campbell’ın “Kahramanın Yolculuğu” modeli ve mitik çevrim (Campbell, 2017, ss. 221, 237).

Mitik çevrim diyagrama eklendiğinde, ilişkisel dörtgen artık yalnızca karşıtlıklar arasında konumlanan bir alan olarak değil; dolaşıma açık bir okuma düzeneği olarak işlemeye başlar. Böylece anıt, mağara, mezar ve harabe figürleri, birbirinden yalıtılmış figürler olmaktan çıkar; ruhsal bir hareketin ardışık eşikleri hâline gelirler. Buradaki çevrim, doğrusal bir

zaman çizelgesi kurmak yerine, dörtgenin yapısına gömülü olan gerilimleri yönlü ve tekrarlanabilir bir düzen içinde etkinleştirir (Şekil 5).



Şekil 5. I. Çevrim: İlişkisel dörtgen ile mitik çevrimin çakıştırılması. (Yazar tarafından üretilmiştir.)

Bu ilk çevrim, mimari mekânın ruhsallığını sabit bir durum olarak değil, eşikler boyunca ilerleyen bir döngüsel bir yapı içinde okur; anıt, mağara, mezar ve harabe bu yapının eşik noktaları, yoğunlaşma alanları olarak işlev görür. Diyagramın başlangıç noktası olarak ele alındığında "anıt", şimdi(benlik) ile geçmiş(hafıza) arasındaki "açığa çıkma" hareketinin kesişiminde belirir. Burada geçmiş, yalnızca geride kalmış bir zaman kesiti değil, şimdide yeniden biçimlenen bir hatırlama alanı olarak ele alınır. Aldo Rossi'nin "Şehrin Mimarisi"nde (1966) vurguladığı gibi, anıtlar işlev değiştirse bile biçimsel-simgesel ağırlıklarını koruyarak kentsel ve kolektif belleğin taşıyıcıları hâline gelir; bu nedenle süreklilik ve direnç figürü olarak iş görürler. Jung'un arketip kuramı açısından bakıldığında da anıt, "kalıcılık", "yükseklik" ve "görünürlük" imgeleriyle bilinçdışı düzeyde merkez ve dayanıklılık çağrışımları üretir (Jung, 1959). Bu çerçevede diyagramdaki anıt, mimarlığın diriliş ve hatırlama odaklı eşiği olarak tanımlanır; geçmişin şimdide görünür kılındığı, benlik ile kolektif hafıza arasında bir eşiktir.

"Mağara", şimdi(benlik) ile öteki(yeraltı) arasındaki "gömülme" hareketiyle ilişkilidir ve benliğin gündelik yüzeyden kısmen geri çekilerek, henüz bilinçdışıyla temas hâlinde olan yarı karanlık ve yarı korunaklı bir ara mekâna yönelmesini ifade eder. Gaston Bachelard (1957), "Mekânın Poetikası"nda mağara, bodrum ve oyuk gibi figürleri içe çekilme, yuvalanma ve derin düşünme hâlleriyle ilişkilendirir; bu mekânları benliğin dünyadan geçici olarak ayrışabildiği ve düş gücünün yoğunlaştığı alanlar olarak yorumlar. Jung açısından mağara, inisiyatif anlatılarda tekrar eden bir katabasis figürüdür; bilinçdışıyla karşılaşmanın ve dönüşüm öncesi bekleme evresinin mekânsal karşılığıdır (Jung, 1959). Bu bağlamda diyagramdaki mağara, mimarlığın unutulmuş ya da içe dönüş eşiği olarak okunur; benliğin geçici askıya alınması ve dönüşüm için gerekli mekânsal yoğunluğun oluştuğu bir eşik durumunu temsil eder.

Bu aşamadan sonra beliren "mezar", öteki(yeraltı) ile beden(yeryüzü) arasındaki ikinci "gömülme" hattında ortaya çıkar ve mağaradaki ara hâlin tam gömülmeye evrildiği eşiği



temsil eder. Bu aşamada gömülme, artık geçici bir korunma değil, beden ve benliğin dünyayla ilişkisinin sonlandırıldığı mekânsal bir yoğunlaşma hâlidir. Adolf Loos'un mimarlığı gündelik yapıdan ayıran temel ölçüt olarak mezar ve anıt işaret etmesi, mezarın mimarlık açısından taşıdığı kurucu rolü açık biçimde ortaya koyar: mezar, işlevden bağımsız olarak anlamın ve kalıcılığın yoğunlaştığı kapalı bir mimari formdur (Loos, 1910/2009). Aldo Rossi açısından mezar ve anıt, bireysel ölçeğin ötesinde kolektif belleğin mekânsal çekirdekleri olarak ortaya çıkar; bu yapılarda zaman akışı durur, mekân kalıcı ve sabit bir figüre dönüşür (Rossi, 2006). Bu durma hâli, mezarı geçici bir eşik değil, anlamın askıya alındığı ve yoğunlaştığı bir sonlanma düzlemi olarak konumlandırır. Psikanalitik düzlemde ise mezar, yas sürecinin mekânsal karşılığı olarak düşünülebilir; kayıp, benliğin önceki bağlanmalarını çözerken, yeni bir anlam düzeninin henüz kurulmadığı bir durma ve nötrleşme evresi üretir (Freud, 2005). Bu bağlamda diyagramda mezar, mimarlığın yok oluşu değil; hareketin en düşük, fakat yeniden biçimlenme potansiyelinin en yüksek olduğu kapalı bir eşik olarak tanımlanır.

"Harabe", bedenin(yeryüzü) geçmişle(hafıza) yeniden temas ettiği bir "açığa çıkma" hareketinde belirir; mezardaki kapalı ve nötr boşluk, bu aşamada yeniden ışığa, zamana ve doğaya açılır. Georg Simmel'e göre harabe, insan yapımı form ile doğanın yıkıcı ve dönüştürücü güçleri arasındaki gerilimin görünür hâle geldiği özgün bir durumdur; yapının artık tamamlanmış bir nesne olmaktan çıkıp doğayla birlikte işlemeye başlaması, harabeyi hem çözülmenin hem de yeni bir bütünlüğün mekânı kılar (Simmel, 2018). Bu bağlamda harabe, ne bütünüyle insan iradesine ne de bütünüyle doğaya aittir; zamanın, malzemenin ve hatıranın birlikte çalıştığı açık bir süreç alanı olarak ortaya çıkar. Anthony Vidler ise harabeyi modern öznenin kayıp ve yabancılaşma deneyimiyle ilişkilendirerek, tanıdık olanın bozulma yoluyla tekinsizleştiği bir figür olarak okur (Vidler, 1992). Bu okumalar birlikte değerlendirildiğinde harabe, yalnızca bir yıkım kalıntısı değil; çözülme ile yeniden yazımın, doğaya geri dönüş ile belleğin dirençli sürekliliğinin aynı anda işlediği bir geçiş alanı olarak belirir. Diyagramda harabe, mimarlığın kapanmadan sonra yeniden açıldığı; anlamın doğa, zaman ve malzeme aracılığıyla yeniden üretildiği kritik bir aşamayı temsil eder.

İlk çevrimin kurduğu bütüncül okuma harabeden yeniden anıt figürüne dönüşle kapanır; ancak bu dönüş basit bir tekrar olarak anlaşılmalıdır. Hareket, diyagram üzerinde aynı koordinata geri dönüyor gibi görünse de, harabe evresinde yaşanan çözülme, doğaya açılma ve tekinsizlik süreçleri, başlangıçtaki anıt figürünün içeriğini dönüştürür. Bu nedenle çevrimin sonunda beliren anıt, artık ilk konfigürasyonu ile özdeş değildir; tarihsel kırılma ve temsil ettiği anlatının problemleri de içinde taşıyan eleştirel bir yoğunluk kazanır. Bu yorum, James E. Young'ın Almanya'daki Holokost anıtları üzerinden geliştirdiği "karşı-anıt" (counter-monument) kavramıyla kuramsal bir yakınlık kurar. Young'a göre modern karşı-anıtlar, hafızayı yekpare bir biçimde dondurmaya yerine kayıp, eksikliği ve hatırlamanın zorluğunu görünür kılar; anma pratiğini kapanmış bir ritüel değil, sürekli yeniden müzakere edilen bir süreç olarak kurar (Young, 1992; 1993). Diyagramın ilk çevrimi de benzer biçimde, anıtı yalnızca süreklilik ve yücelik figürü olarak değil, her dönüşte "fark" üreten bir eşik olarak yorumlar.

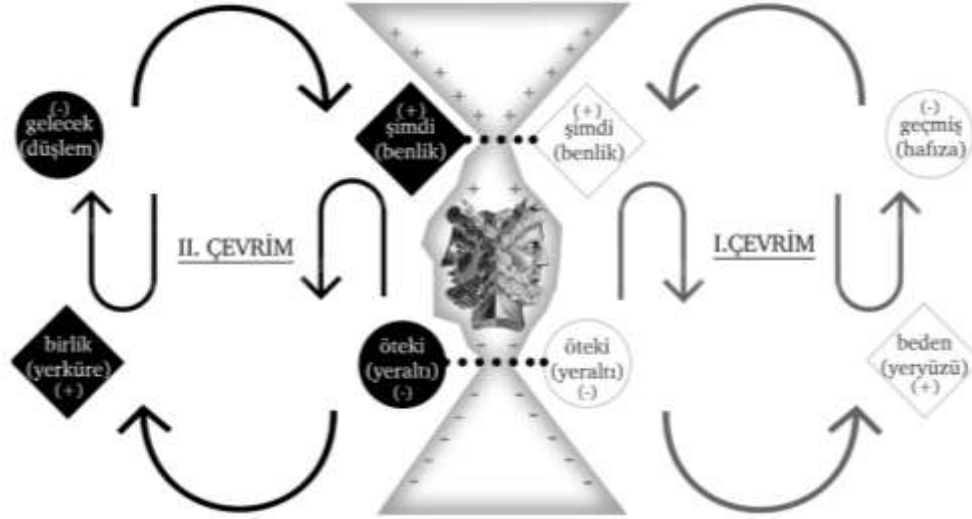
Sonuç olarak anıt-mağara-mezar-harabe çevrimi, kendine dönen fakat her dönüşte fark üreten geri beslemeli bir ruhsal eşikler dizisi kurar. I. çevrim, mimarlığın ruhsallığına ilişkin figürlerin sabit tipolojiler değil; zaman, bellek, mekân ve deneyim boyunca dönüşen eşikler olarak açığa çıktığını gösterir. Böylece diyagram, mimarlığı insanın dünyayla kurduğu ruhsal ilişkisinin dinamik ve izlenebilir bir örgüsü olarak okumaya imkân veren yöntemsel bir zemin sunar.

2.4. Diyagramın İkilenmesi: II. Çevrim

Diyagramın ilk çevrimi, mimarlığın ruhsallığını belirli eşik figürleri aracılığıyla kuran bir okuma çerçevesi sunmuş; anıt, mağara, mezar ve harabeyi bu çerçeve içinde birbirine bağlanan figürler olarak ele almıştır. İkinci çevrim ise bu okumanın tamamlandığını ya da aşıldığını varsayan bir model önermekten ziyade, aynı yapısal iskelet üzerinde ikinci bir okuma düzeyi açmayı amaçlar. Böylece dönüşüm, tek bir izlek üzerinden ilerleyen kapalı

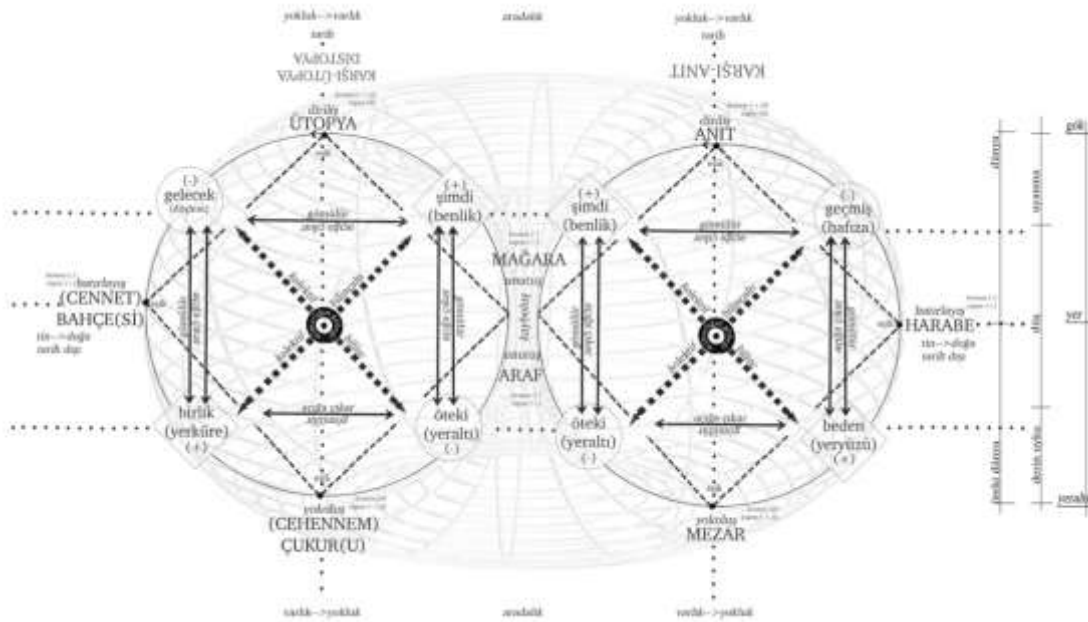
bir hat olarak değil, farklı yönelimlerin birlikte düşünülebildiği daha geniş bir ilişkiler alanı olarak ele alınır.

Bu aşamada yöntem, ilk çevrimde tanımlanan şimdi(benlik) ve öteki(yeraltı) eksenini korur. İkinci çevrim, bu eksenin temsil ettiği hareketleri tersine çevirmek ya da ona karşıt bir yön önermek için değil; aynı dönüşüm eğilimlerinin farklı bir yönelim ufkunda yeniden örgütlenmesini görünür kılmak amacıyla eklenir. Bu bağlamda diyagrama eklenen gelecek(düşlem) ve birlik(yerküre) kutupları, ilk çevrimde beden, hafıza ve yer üzerinden kurulan yönelimleri ortadan kaldırmaz; aksine, bu yönelimlerin mitik bir ufukta nasıl genişleyebildiğini ve tekrar içinde farklılaşabildiğini açığa çıkarır (Şekil 6).



Şekil 6. Diyagramın ikizi, mitik ufka doğru genişleyen ruhsallık ve II.çevrim (Yazar tarafından üretilmiştir.)

Bu ikilenmeyle birlikte diyagram, figürler arasında birebir karşılıklar kuran kapalı bir eşleme sistemi üretmez. Aksine, ilk çevrimde tanımlanan eşik figürleri, ikinci çevrimde mitik ve düşlemsel bir ufukta yeniden konumlandırılarak anlam alanları genişletilir. Bu bağlamda anıtın mitik karşılığı ütopya, mağaranın ki araf, mezarın ki (cehennem) çukur(u), harabenin ki ise (cennet) bahçe(si) olarak şekillenir (Şekil 7).



Şekil 7. İkinci çevrim: Daireyi ikilemek, ikiz diyagramlar, yeni düzlemler (Yazar tarafından üretilmiştir.)



Bu çerçevede anıtın mitik ufkunda konumlanan "ütopya", geleceğin(düşlem) şimdi (benlik)de yoğunlaştığı, tam belirlenmemiş ama yön verici bir eşik figürdür; ne bütünüyle "burada" ne de tamamen "başka bir yerde"dir. Ernst Bloch'un (2013) "henüz-olmayan" (*noch-nicht*) kavramında tarif ettiği üzere ütopya, geleceğe ait olanı bugünün düşünme ve tasarım ufku içinde etkin kılar, ancak hiçbir zaman tam anlamıyla gerçekleştirilmez (Bloch, 2013). Diyagramda ütopya, anıtın taşıdığı süreklilik ve direnç işlevini, geleceğe doğru açılan eleştirel bir imkân alanına dönüştürür; böylece kolektif hafızayla birlikte kolektif tasarımın da örgütlendiği bir eşik olarak işlev görür.

Mağaranın mitik ikizi, ikinci çevrimde araf olarak belirir. Araf, Arnold van Gennep'in geçiş ritüellerinde tanımladığı yapının eşik evresiyle doğrudan ilişkilidir; ne bütünüyle eski düzene ait ne de yeni düzene yerleşmiş bir ara düzlemi temsil eder (van Gennep, 2022). Victor Turner ise bu eşik evreyi, yerleşik yapıların askıya alındığı ve bireysel deneyimin toplumsal düzenle birlikte yeniden biçimlenmeye açık hâle geldiği, üretken bir gerilim alanı olarak tanımlar (Turner, 2018). Bu bağlamda mağara, ilk çevrimde içe dönüş ve unutulmuş bireysel düzeyde yoğunlaştığı bir eşik olarak ele alınır. Araf ise bu içe dönüşü, mitik ufukta askıda kalma ve belirsizlik koşulları altında kolektif olarak deneyimlenen bir yoğunluk alanına dönüştürür. Bu nedenle araf, diyagramda gömülmenin pasif bir durak değil, dönüşümü fiilen taşıyan üretken bir eşik olduğunu ortaya koyar.

Mezarın mitik karşılığı (cehennem) çukur(u)dur. Çukur, ilk çevrimde mezarda beliren nötr bekleme hâlini, bu kez geri dönüşsüz bir çözülme eşiğine taşır. Dante'nin "İlahi Komedi: Cehennem"de cehennemi yeryüzünün içine doğru daralan, katman katman derinleşen bir huni/çukur olarak kurgulaması, bu eşiği kozmogonik bir sınır olarak düşünmeyi mümkün kılar (Alighieri, yak. 1320/2021). Diyagramda çukur, öteki(yeraltı) ile birlik(yerküre) kutupları arasındaki gerilimi en uç noktaya taşır; maddesel çözünme, bedeninin yerküreyle bütünüyle karışması ve formun askıya alınması bu eşikte yoğunlaşır. Mezarın görece "nötrleşme" hâli, çukurda tam çözülmeyle zorlanan bir yokluk ufkuna doğru ilerler.

Harabenin mitik ufku (cennet) bahçe(si) olarak belirir. Bahçe, insanlığın derin hafızasında kaybedilmiş bir bütünlüğe yeniden temas etme arzusunun taşıyan bir eşik olarak düşünülür; doğayla uyum, süreklilik ve yeniden başlama imkânı burada hem düşlemsel hem de bedensel bir deneyim hâlinde yoğunlaşır. Bu anlamda bahçe, ütopya gibi geleceğe dönük bir ideali çağırırsa da ondan farklı olarak somut, yaşanabilir ve tekrar edilebilir bir mekânsal arzuya karşılık gelir. İlk çevrimde harabe, çözülme ve dağılma süreçleriyle hafızanın yeniden yazıldığı bir eşik olarak belirirken; bahçe bu kırılmanın ardından, insanın dünyayla yeniden bağ kurma isteğini ekolojik, döngüsel ve ortak bir atmosfer içinde yoğunlaştırır. Diyagramda bahçe, kaybın inkâr edilmediği; ancak yaşamın, sürekliliğin ve yeniden başlama ihtimalinin hâlâ mümkün olduğuna dair ısrarlı bir arzunun mekânsal karşılığı olarak belirir.

Bahçeden sonra rota yeniden ütopya düzlemine döner. Bu dönüş, ilk çevrimde anıtın kendi gerilimlerinden bir "karşı-anıt" ufku üretmesine benzer biçimde, ütopyanın da kendi iç sınırlarında bir karşı-figür olarak distopyayı düşünmeyi gerekli kılar. Ütopya, "henüz-olmayan"a (*noch-nicht*) açılan yönlendirici bir ufuk olduğu ölçüde (Bloch, 1959), aynı anda mevcut düzenin karanlık izdüşümünü de görünür kılar; her ütopya tasarımı, neye karşı kurulduğunu açığa çıkarırken, kendi iç gerilimlerinde bir "karşı-dünya" ihtimalini taşır. Bu nedenle distopya, ütopyanın dışına eklenen bir tema değil; onun eleştirel işleviyle birlikte beliren içsel bir eşikçi olarak düşünülür. Ütopya-distopya gerilimi, arzu ile imkânsızlık arasındaki yapısal salınımı ve ertelenmeyi diyagramın başlangıç noktasına geri taşır (Jameson, 2009).

Böylece ikinci çevrim, anıt-mağara-mezar-harabe dizisini ütopya-araf-(cehennem) çukur(u)-(cennet) bahçe(si) dizisiyle birlikte işletir; aynı yapısal iskelet bu kez gelecek(düşlem) ve birlik(yerküre) ufkuna doğru yeniden devreye sokulmuş olur.

3. BULGULAR

3.1. Kuramsal Bulgular

Önerilen diyagram, tek bir kuramsal çerçevenin genişletilmesiyle değil; üç farklı düşünce hattının, birbirinin açıklayamadığı sınırları aşacak biçimde birlikte işletilmesiyle ortaya çıkar. Bu hatlar, mekân ile ruhsallık arasındaki ilişkiyi farklı düzlemlerde açar ve her biri, diğerlerinin tek başına görünür kalamadığı bir boyutu etkinleştirir. İlk olarak Krauss'un yapısal alan yaklaşımı, ruhsallığın tekil bir öz ya da içerik olarak değil; karşıt kutuplar arasında kurulan ilişkiler alanı olarak düşünülmesini mümkün kılar (Krauss, 1979). Bu yaklaşım, mimari figürleri durağan tipolojiler olmaktan çıkararak, aynı anda birden fazla anlam konumunda yer alabilen ilişkisel düşümler hâline getirir. Ancak bu yapısal alan, tek başına ele alındığında, belirli eşik figürlerinin neden tarih boyunca tekrarlandığını ya da bu figürler arasında nasıl bir dönüşüm mantığı işlediğini açıklamakta yetersiz kalır. Bu noktada Campbell'ın mitik çevrimi devreye girer. Mitik çevrim, ilişkisel alan içinde tanımlanan figürleri eşikler boyunca ilerleyen yönlü bir dönüşüm hattı içinde düşünmeyi sağlar (Campbell, 2017). Ruhsallık, bu hat üzerinden sabit bir konum değil; ayrış, geçiş ve dönüş evreleriyle ilerleyen bir süreç olarak kavranır. Bununla birlikte mitik çevrim, mekânsal karşıtlıkları yapısal olarak konumlandırmak yerine, onları anlatsal bir akış içinde düzenler. Diyagramın ikilenmesi, bu iki hattın birlikte çalışmasını mümkün kılan üçüncü kuramsal bulguyu üretir. İkiz diyagram, diyagramın tek bir çevrim ya da tek bir anlam ufkuna kapanmasını engelleyerek, aynı yapısal ilişkilerin farklı yönelimler doğrultusunda yeniden işletilebildiğini ortaya koyar. Böylece diyagram, ne yalnızca tarihsel bir dizge ne de yalnızca mitik bir anlatı olarak çalışır; ruhsallığın farklı kutuplarını ve düzlemlerini eşzamanlı olarak taşıyabilen açık bir düzenek hâline gelir.

Bu üç hattın birlikte işletilmesiyle, mimarlıkta ruhsallık; öz, temsil ya da içerik üzerinden değil, ilişkisel alanlar, eşikler ve tekrar içinde farklılaşan dönüşüm rotaları üzerinden okunabilir bir yapı kazanır. Diyagram, bu anlamda, mimari mekânı insanın dünyayla kurduğu ruhsal ilişkinin dinamik, yeniden işletilebilir ve karşılaştırılabilir bir ruh-topografyası olarak ele almayı mümkün kılar.

Aşağıdaki tablo, bu üç kuramsal hattın diyagram içinde üstlendiği işlevleri özetlemektedir (Tablo 4).

Tablo 4. Diyagramın kuramsal bileşenleri ve diyagram içindeki işlevleri (*Yazar tarafından üretilmiştir.*)

Düşünce Hattı	Kuramsal Mantık	Ruhsallığı Nasıl Kavrar?	Diyagram İçindeki İşlevi
İlişkisel Dörtgen	Karşıtlıklar ve olumsuzları üzerinden kurulan yapısal alan (Krauss)	Ruhsallığı tekil bir öz ya da içerik olarak değil, kutuplar arasındaki ilişkisel konumlar olarak ele alır	I. çevrimin yapısal iskeletini kurar; kutupların ve figürlerin konumlanmasını sağlar
Mitik Çevrim	Ayrış-inisiyasyon-dönüş mantığına dayalı dönüşüm modeli (Campbell)	Ruhsallığı sabit bir durum değil, eşikler boyunca ilerleyen bir süreç olarak düşünür	Yapısal alan içinde yönlü bir dönüşüm rotası tanımlar
Diyagramatik İkiz	Tekrar içinde farklılaşmaya dayalı ikileme hareketi	Ruhsallığı tek bir rota ya da anlam ufkuna kapanmayan, çoklu yönelimlere açık bir yapı olarak kavrar	Aynı yapısal ilişkilerin farklı ufuklara doğru yeniden işletilmesini mümkün kılar.

3.2. Yöntemsel Bulgular

Diyagramın yöntemsel gücü, mimari örneği tekil bir anlam, işlev ya da sembolik çerçeveye sabitlememesinde ortaya çıkar. Yapı, "doğru bir yere yerleştirilmesi gereken" kapalı bir nesne olarak değil; belirli eşiklerde yoğunlaşan, bazı geçişleri hızlandıran ya da askıya alan ilişkisel bir süreç olarak ele alınır. Bu yaklaşım, her yapının tüm eşik figürleri dolaşmasını beklemek yerine, hangi eşiklerde yoğunluk oluştuğunu ve hangi dönüşüm hatlarının baskın ya da ertelenmiş olduğunu görünür kılar. Bu doğrultuda yöntem, mimari örnekleri tamamlanmış anlatılar olarak değil; farklı yoğunluk bölgeleri ve eşik konfigürasyonları üreten açık okuma durumları olarak değerlendirmeye imkân verir. Bazı yapılar içe çekilme



ve gömülme hareketlerinde belirginleşirken, bazıları açığa çıkma ve anıtsallaşma ekseninde yoğunlaşabilir; kimi örneklerde mitik ya da düşlemsel ufuk güçlü biçimde açılırken, kimilerinde bu ufuk sınırlı ya da dolaylı biçimde hissedilir. Diyagram, bu farklılıkları normatif bir ölçütle değil, mimari ruhsallığın farklı örgütlenme biçimleri olarak ele alır. Yöntemin temel çıktılarında biri, mimari örnekler arasında karşılaştırmalı bir okuma zemini üretmesidir. Diyagram, her yapının hangi eşiklerde yoğunlaştığını, nerelerde direnç gösterdiğini ve hangi noktalarda yön değiştirdiğini aynı yapısal çerçevede içinde izlenebilir hâle getirir. Böylece yapılar, yalnızca kendi iç tutarlılıklarıyla değil; aynı diyagramatik düzenek içinde birbirleriyle kurdukları ilişkiler üzerinden de okunabilir.

Diyagram, güçlü iç/dış eşikleri barındıran yapılarla; ritüel, yas ve hatırlama gibi süreklilik üreten programlarla; terk, bozulma ya da yeniden kullanım izleri taşıyan mekânlarla ve deneyim sırası okunabilen mekânsal anlatılarla birlikte çalıştırılabilir. Okuma, tek yapı ölçeğinden yerleşke ölçeğine; bina içi rotalardan kentsel eşiklere kadar uyarlanabilir. Ancak yöntemin amacı, çevrimlerin eksiksiz tamamlanması değil; dönüşümün nerelerde yoğunlaştığını, nerelerde askıya alındığını ve hangi eşiklerde yön değiştirdiğini ortaya koymaktır. Bu yönüyle diyagram, mimarlıkta ruhsallığı açıklayan kapalı bir model sunmak yerine; farklı örneklerin aynı düşünsel çerçevede içinde indirgenmeden ve karşılaştırılabilir biçimde okunabildiği açık bir analiz zemini üretir.

3.3. Mimarlıkta Ruhsallığı Yeniden Düşünmek

Bu bölüm, çalışmada geliştirilen iki çevrimli diyagramın ortaya koyduğu bulguları, mimarlıkta ruhsallığın nasıl kavranabileceğine ilişkin daha genel bir çerçevede değerlendirir. Kuramsal (3.1) ve yöntemsel (3.2) bulgular birlikte ele alındığında, diyagramın mimarlıkta ruhsallığı yeniden düşünmek için üç temel ilke sunduğu görülür.

(1) Ruhsallık mimarlıkta sabit bir öz değil, eşikler boyunca örgütlenen ilişkisel bir harekettir.

Diyagramın kurucu eylem çiftleri olan gömülme ve açığa çıkma, ruhsallığın içsel ya da merkezî bir nitelik olarak değil; mekânsal, zamansal, bedensel-ilişkisel, bilişsel-imgesel düzlemler boyunca izlenen çok katmanlı bir hareket olarak kavranmasını sağlar. Ruhsallık bu çerçevede geri dönecek bir merkez değil, farklı eşiklerde yeniden yoğunlaşan ve yön değiştiren bir deneyim alanıdır. Mimari okuma da yapının neyi temsil ettiğine değil, hangi ilişkiler içinde ve hangi eşiklerde çalıştığına odaklanır.

(2) Ruhsal deneyim, mimari mekânda karşıtlıkların çözülmesiyle değil, döngüsel olarak askıda tutulmasıyla üretilir.

Yeryüzü/yeraltı, beden/öteki ve şimdi/geçmiş gibi ikilikler diyagramda iptal edilmez; ilişkisel alan mantığı sayesinde aynı yapısal sistem içinde birlikte işletilir. Diyagramın döngüsel yapısı, bu karşıtlıkların tek bir sentez noktasında kapanmasını engeller; aksine, gerilimlerin belirli eşiklerde askıya alınarak tekrar tekrar kurulmasını sağlar. Böylece mimari mekân, ruhsallığın "içinde" ya da "dışında" bulunduğu bir kabuk olmaktan çıkar; ruhsal deneyimin ertelendiği, yön değiştirdiği ve yeniden örgütlendiği ilişkisel bir ara-alan hâline gelir.

(3) Mimarlıkta ruhsallık doğrusal bir ilerleme değil, tekrar içinde farklılaşan bir dönüşüm pratiğidir.

Anıt-mağara-mezar-harabe dizisi, tek yönlü bir tarihsel ilerleme üretmez; her dönüşte değişen bir süreklilik kurar. İkinci çevrimde bu yapı, mitik ve düşlemsel bir kayda taşınarak ütopya-araf-çukur-bahçe figürleri üzerinden yeniden işletilir. İki çevrimin birlikte çalışması, ruhsal deneyimin tamamlanan bir yolculuk değil; farklı eşiklerde askıya alınan, yeniden yönlenen ve her seferinde başka bir yoğunluk kazanan bir süreç olduğunu görünür kılar. Zamansallık bu bağlamda ilerleme ya da gerileme olarak değil, tekrar yoluyla fark üreten bir hareket mantığı olarak düşünülür.

Bu üç ilke birlikte değerlendirildiğinde, diyagram mimarlıkta ruhsallığı açıklayan kapalı bir ontoloji sunmaz; farklı bağlamlarda yeniden işletilebilen açık bir okuma çerçevesi önerir.



Mimarlık, bu çerçevede ruhsal deneyimin temsil edildiği bir sahne değil; ruhsal yoğunlukların kurulduğu, askıya alındığı ve yön değiştirdiği dinamik bir topografya olarak yeniden düşünülür.

4. SONUÇ YERİNE

Bu çalışma, mimarlıkta ruhsallığı açıklayan kapalı bir kuram ya da genellenebilir bir model önermekten ziyade, ruhsallığın çağdaş dünyada nasıl okunabileceğine dair izlenebilir bir okuma çerçevesi geliştirmeyi amaçlamıştır. Önerilen iki çevrimli diyagram, mimari örnekleri tekil anlamlara indirgemeden; kutuplar, eşikler ve dönüşüm hatları boyunca düşünmeye imkân veren bir düzenek sunar. Ruhsallık bu bağlamda ne teolojik bir merkeze geri dönüş ne de yalnızca bireysel bir içsellik olarak ele alınır; mekânla birlikte kurulan, yön değiştiren ve yoğunlaşan bir süreç olarak kavranır. Makale boyunca geliştirilen diyagramatik yaklaşım, farklı kuramsal hatları tek bir üst anlatı altında birleştirmeyi hedeflemez. Krauss'un ilişkisel alan mantığı, Campbell'ın mitik dönüşüm dizgesi ve diyagramın ikilenmesi, burada ruhsallığın farklı boyutlarını aynı mimari okuma içinde birlikte düşünebilmeyi sağlayan araçlar olarak kullanılmıştır. Bu yaklaşım, mimari düşünceyi açıklamaktan çok, yönlendiren ve çoğaltan bir okuma pozisyonu önerir. Diyagramın sınırları, yöntemin eksiklikleri olarak değil, bilinçli tercihleri olarak değerlendirilmelidir. Bu çalışma, ampirik veri üretmeyi ya da evrensel tipolojiler önermeyi amaçlamaz; bunun yerine mimari örneklerin hangi eşiklerde yoğunlaştığını, nerelerde yön değiştirdiğini ve hangi dönüşüm hatlarının askıya alındığını izlenebilir kılmayı hedefler. Bu nedenle diyagram, kapalı bir sistem değil; farklı bağlamlarda yeniden kurulabilen açık bir okuma önerisi olarak ele alınmalıdır. Diyagramın merkezinde yer alan mağara/araf bölgesi (grotto ve mağaramsı mekân düşüncesi) bu makalede özellikle açılmamış; iki çevrim arasında konumlanan bir ara-bölge olarak bırakılmıştır. Bu tercih, yöntemin eksikliği değil; diyagramın kendi üzerine katlanarak süreklilik kazanmasını sağlayan, ayrı bir kavramsal derinlik gerektiren bir eşik olarak düşünülmelidir.

Sonuç olarak bu çalışma, mimarlıkta ruhsallığa dair tamamlanmış bir açıklama sunmaktan çok, düşünmeye devam edilebilecek bir zemin önerir. Ruhsallık burada sabit bir anlam değil; mekânla birlikte kurulan, askıya alınan ve yeniden yönlenen bir süreçtir. Çalışmanın temel katkısı, bu sürecin mimari mekânda hangi ilişkiler içinde ve hangi eşiklerde görünür hâle geldiğini izlenebilir kılan bir diyagramatik okuma çerçevesi geliştirmesinde yatmaktadır.

REFERANSLAR

- Alighieri, D. (2021). *İlahi komedya: Cehennem* (S. E. Kara, Çev.). Alfa Yayıncılık. (Özgün eser yak. 1320).
- Allen, S. (1999). *Points + lines: Diagrams and projects for the city*. Princeton Architectural Press.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın poetikası* (A. Derman, Çev.). Kesit Yayıncılık. (Özgün eser 1957).
- Barthes, R. (2016). *Çağdaş Söylenler* (T. Yücel, Çev.). Metis Yayınları. (Özgün eser 1957).
- Berman, M. (2013). *Katı olan her şey buharlaşıyor: Modernite deneyimi* (Ü. Altuğ & B. Peker, Çev.). İletişim Yayınları. (Özgün eser 1982).
- Bloch, E. (2013). *Umut ilkesi* (T. Bora, Çev.; Cilt 1-2). İletişim Yayınları. (Özgün eser 1959).
- Campbell, J. (2017). *Kahramanın sonsuz yolculuğu* (S. Gürses, Çev.). İthaki Yayınları. (Özgün eser 1949).
- Cassirer, E. (2016). *Sembolik formlar felsefesi II: Mitik düşünme* (M. Köktürk, Çev.; 2. bs.). Hece Yayınları.
- Corbusier, L. (2017). *Bir mimarlığa doğru* (S. Tüzel, Çev.). Yapı Kredi Yayınları. (Özgün eser 1923).
- Corner, J. (1999). The agency of mapping: Speculation, critique and invention. In D. Cosgrove (Ed.), *Mappings* (ss. 213-252). Reaktion Books.



- Comte, A. (2015). *Pozitif felsefe dersleri ve pozitif anlayış üzerine konuşma* (E. Ataçay, Çev.). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Eco, U. (2019). *Mimarlık Göstergebilimi* (F. E. Akerson, Çev.). Daimon Yayınları. (Özgün eser 1968).
- Eliade, M. (2023). *Kutsal ve kutsal-dışı: Dinin doğası* (A. Berktaş, Çev.). Alfa Yayınları. (Özgün eser 1957).
- Freud, S. (2005). *Yas ve melankoli*. In *Metapsikoloji* (E. Kapkın & A. Tekşen Kapkın, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Heidegger, M. (1971). Building dwelling thinking. In A. Hofstadter (Trans.), *Poetry, language, thought* (pp. 145–161). Harper & Row. (Özgün eser 1951'de yayımlanmıştır.)
- Jameson, F. (2009). *Ütopya denen arzu* (F. Burak Aydar, Çev.). Metis Yayınları. (Özgün eser 2005'te yayımlanmıştır.)
- Jencks, C. (1977). *The language of post-modern architecture*. Academy Editions.
- Jung, C. G. (2005). *Dört arketip* (Z. A. Yılmaz, Çev.). Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (1959). *The archetypes and the collective unconscious* (Collected Works, Vol. 9, Part 1). Routledge & Kegan Paul.
- Jung, C. G. (2015). *İnsan ve sembolleri* (A. Erhat, Çev.). İstanbul: Okuyan Us Yayınları. (Orijinal eser: *Man and His Symbols*, 1964)
- Krauss, R. E. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8, 30–44.
- Loos, A. (2009). *Süsleme ve suç* (A. Artun, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal metin: *Ornament und Verbrechen*, 1910)
- Sontag, S. (1967). *The aesthetic of silence*. In *Styles of radical will* (pp. 3–34). Farrar, Straus and Giroux.
- Rifat, M. (2013). *Açıklamalı göstergebilim sözlüğü: Kavramlar, yöntemler, kuramcılar, okullar*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rossi, A. (2006). *Şehrin mimarisi* (N. Gürbilek, Çev.). Kanat Kitap. (Özgün eser 1966).
- Simmel, G. (2011). *Harabe, kapı ve köprü* (N. Ülner & A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: Janus Yayıncılık. (Orijinal makaleler: *Die Ruine* [1911]; *Brücke und Tür* [1909])
- Taylor, C. (2019). *Seküler çağ* (D. Körpe, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Turner, V. (2018). *Ritüeller: Yapı ve anti-yapı* (N. Küçük, Çev.). İthaki Yayınları. (Özgün eser 1969).
- van Gennep, A. (2022). *Geçiş ritleri* (O. Bülbül, Çev.). Nora Yayınevi. (Özgün eser 1909).
- Venturi, R. (1966). *Complexity and contradiction in architecture*. Museum of Modern Art.
- Venturi, R., Scott Brown, D., & Izenour, S. (1972). *Learning from Las Vegas: The forgotten symbolism of architectural form*. MIT Press.
- Vidler, A. (2004). Architecture's expanded field. *Artforum*, 42(8), 142–147.
- Vidler, A. (1992). *The architectural uncanny: Essays in the modern unhomey*. MIT Press.
- Young, J. E. (1992). The counter-monument: Memory against itself in Germany. *Critical Inquiry*, 18(2), 267–296.
- Young, J. E. (1993). *The texture of memory: Holocaust memorials and meaning*. Yale University Press.