

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**BİR MİTİN İKİ UCU:
KENT VE SİNEMA**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Gamze KONCA**

Anabilim Dalı : Disiplinlerarası Kentsel Tasarım

Programı : Kentsel Tasarım

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. A. Senem DEVİREN

HAZİRAN, 2011

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**BİR MİTİN İKİ UCU:
KENT VE SİNEMA**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Gamze KONCA
519071025**

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 06 Mayıs 2010

Tezin Savunulduğu Tarih : 17 Haziran 2011

Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. A. Senem DEVİREN (İTÜ)

**Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Orhan HACIHASANOĞLU
(İTÜ)
Prof Dr. Arzu ERDEM (İTÜ)**

HAZİRAN, 2011

İkinin birliğine teşekkürler,

ÖNSÖZ

“Her zaman yaşam nehriyle birlikte git. Asla akıntıya karşı gitmeye, nehirden hızlı akmaya çalışma... Acele etmek yalnızca bir şeyleri kaçırmaya neden olur. Varoluşun acele içinde olduğunu gördün mü hiç? Mevsimler zamanında gelir, çiçekler zamanı gelince açar, ağaçlar hayat kısa diye hızla büyümek için koşuşturamazlar. Tüm varoluş yaşamın sonsuzluğunun farkında gibi görünür.”- Osho

Yüksüz bir farkındalık yaratmak gayretiyle, göremediğimi görmeyi öğrenmek, gördüklerimi göstermek için; ve görülebileceklerle bir zemin olsun diye bu sinema-kent tasarımı ikilisi ile akmak istiyorum. Ve bu akış içinde, o büyük suya ulaşana dek, sadece bir parçası olmak, bir damla veya bir köpük; bir anlık.

Bu akışta bana en büyük desteği veren aileme, bilgisini tevazu ile paylaşan Kaan Demirdöven’e, hayatımın her anında var olmuş, bir yerden kalbime dokunmuş olan herkese sessiz ve içten teşekkürler.

Samimiyeti ile bana bu çalışmamda ihtiyacım olan o sonsuz ve özgür alanı yaratan hocam Yrd. Doç. Dr. A. Senem Deviren’e açıklığı ve güveni için naif teşekkürlerimi sunarım.

Haziran 2011

Gamze KONCA

(Mimar)

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİL LİSTESİ.....	ix
ÖZET.....	xi
SUMMARY	xiii
1. GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Amacı, Kapsamı ve Yöntemi	5
2. KURAMA İLİŞKİN.....	9
2.1 Görme	11
2.2 Algı	17
2.3 Olgu	21
3. İLİŞKİYE İLİŞKİN.....	25
3.1 C. G. Jung: Arketip ve Mit	26
3.2 J. P. Sartre: Varlık.....	33
3.3 J. Habermas: İletişimsel Eylem	39
4. KENTE İLİŞKİN	45
4.1 Platon: Devlet	53
4.2 Thomas More: Ütopya	57
4.2 Le Corbusier: Makine Kent	61
5. SİNEMAYA İLİŞKİN	69
5.1 Aristoteles: Katharsis.....	75
5.2 Brecht: Epik Diyalektik	77
5.2 Deleuze: Hareket İmgesi, Zaman İmgesi.....	82
6. ÇIKARIMLAR VE SONUÇ	93
6.1 Yaklaşımlar: Kent ve Sinema	95
6.2 Yakınlaşmalar: Mit, Kent ve Sinema.....	95
6.2 Yaşayan Kent, Yaşanan Sinema	96
KAYNAKLAR	99
ÖZGEÇMİŞ.....	107

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 : Eisenstein'in diagramatik metod notları	1
Şekil 1.2 : Tschumi'nin Parque de La Villette tasarımı diagram gösterimleri	2
Şekil 1.3 : Mitin Açıklanması: spectrum-prizma.....	3
Şekil 1.4 : Felsefe düzleminde Kentten Sinemaya açılan varlık biçimleri ve Mit	5
Şekil 1.5 : Çalışmanın kapsamı ve yöntemi diagramı	6
Şekil 2.1 : Zihindeki ekrandan seyir	10
Şekil 2.2 : Görme'den Olguya düşün çemberi	11
Şekil 2.3 : Gözün kuramdaki yeri üzerine düşünceler.....	12
Şekil 2.4 : Görme'den Bilme'ye	12
Şekil 2.5 : Russell (1994) Masa Örneği ile Gerçek/Görünüş Açıklaması	14
Şekil 2.6 : Kaotik Perspektifler: görmenin değişen açıları içinde anlamlandırmalar	14
Şekil 2.7 : Göz imgesinde yaratımın kapsamı ve süreci.....	16
Şekil 2.8 : Simgeden imgeye algı olgu süreci.....	18
Şekil 2.9 : Felsefe'den Seyir'e süreç	24
Şekil 3.1 : Mitin ayak simgesi üzerinden imgelenmesi	26
Şekil 3.2 : Jung'un Arketip Katmanları	28
Şekil 3.3 : The Circle Of Power, Klara Elek, 1999	30
Şekil 3.4 : Jean-Luc Godard-Masculine Femenine filminden alıntı: "İnsanın varoluşu vicdanı ile belirlenmez, aksine tersi doğrudur".....	34
Şekil 3.5 : Tanıksız Kent: Kentin algılanmasında gözün alt edilmesi-Dekonstrüktif algı.....	37
Şekil 3.6 : Habermas'ın İletişimsel Eylem Diagramı: Kutsal eylem alanlarının imge ve pratikte birleşerek sanatı oluşturmaları	40
Şekil 4.1 : Göbeklitepe Tapınağı-Urfa.....	45
Şekil 4.2 : Stonehenge Tapınağı.....	46
Şekil 4.3 : Kentsel Etimolojiler	47
Şekil 4.4 : Mikrokozmostan Makrokozmosa: Hücre-Gökyüzü-Nebula: The Fountain, Darren Aranofsky, 2006.....	48
Şekil 4.5 : Kent Dinamikleri.....	49
Şekil 4.6 : Kent Sahneleri I: Milano-Madrid-Amsterdam	49
Şekil 4.7 : Kent Sahneleri II: Paris-Toledo-Amsterdam.....	50
Şekil 4.8 : Kent imgesinin el simgesiyle araştırılması	52
Şekil 4.9 : Athena Okulu-Raphael, 1510	53
Şekil 4.10 : Atlantis, W. Heiland, 1934.....	54
Şekil 4.11 : Atlantis Haritası, Athanasius Kircher, 1669	55
Şekil 4.12: Atlantis Perspektif	56
Şekil 4.13 : Thomas More, Ütopya Şehri	58
Şekil 4.14 : Thomas More, Ütopya Şehri-2.....	59
Şekil 4.15 : Makinalaşmak İstiyorum , Nazım Hikmet, 1923	61

Şekil 4.16 : Makine Kent-Makine Ev: Mon Oncle Filmi Jacques Tati, 1958	63
Şekil 4.17 : Makine kentin makine zamanı: Saat- Metropolis, Fritz Lang, 1927.....	63
Şekil 4.18 : Le Corbusier, Plan Voisin	64
Şekil 4.19 : Lebbeus Woods, Ütopik Tasarımlar	67
Şekil 4.20 : Archigram, Düşsel Kentler	67
Şekil 5.1 : Lascaux Mağara Resimleri	69
Şekil 5.2 : Kungagraven, İsveç: Kivik Anıtı.....	70
Şekil 5.3 : Ölüler Kitabı.....	70
Şekil 5.4 : Hitit Kabartmaları.....	71
Şekil 5.5 : Antik Yunan Vazo Resimleri	71
Şekil 5.6 : Platon'un Mağara Miti: Gerçeklik mağaranın dışındadır - Michael Ramsey, 2001	73
Şekil 5.7 : Platon ve Sinema Kuramı	74
Şekil 5.8 : Tez-Antitez-Sentez	79
Şekil 5.9 : Kuhle Wampe: Brecht'in Senaryosunu yazdığı belgesel kurgu, 1932.....	80
Şekil 5.10 : Hangman Also Die! Brecht'in senaryosunu yazdığı film, 1943 (yön:Fritz Lang).....	81
Şekil 5.11 : Hiroshima Mon Amour, Alain Resnais, 1959	87
Şekil 5.12 : Tokyo Hikayesi, Yasujiru Ozu, 1953	88
Şekil 5.13 : Last Year in Marinebad, Alain Resnais, 1961.....	89
Şekil 5.14 : Masculine Femenine, Jean-Luc Godard, 1966	89
Şekil 5.15 : Sinemanın beden-gölge-yansıma imgeleri içinde kent ile mitsel düzlemde bağlantılanması	90
Şekil 6.1 : Communication City, eBoy	94
Şekil 6.2 : Bir Mitin İki Ucu: Kent ve Sinema	97

BİR MİTİN İKİ UCU: KENT VE SİNEMA

ÖZET

Cevaplanamayan her soru bir mittir. Mitin mistik ve gizemli örtüsünü düşüren kuram ise büyüsunü kaybetmekten öte: gerçeğin; gözlerimizin önünde duran sonsuz güzelliğin büyüyle yoğurur dünyayı. Bu iki büyü arasına yerleşen kent/mimari ve sinema ise düşsel bir kavramayla savurur bilinci. İkilikler ve ilişkiler arasında kalan bilincimi izleyerek bugün vardığım nokta, bu tez, araştırmamın benim için değeri yeni sorular sorup yeni bir mit yaratma hevesinden gelmektedir.

Mit; insan tarihinden bu zamana dek anlatılan; dinsel ve mitolojik hikayeler, masallar, düşler ve öyküler içinden simgeler aracılığı ile “varoluşu” araştırır, betimler. İnsanı, bedeni, karakteri, algıları, davranış ve tutumları üzerinde yoğurarak; tanrısallaştırırken; bu abartılmış özellikleri simgesel olarak varlığı kutsar.

Arkaik toplumlarda, antikçağda ve dahası romantik dönemde dahi; kutsanan bu mit üzerinden; tanrılara sunaklar, tapınaklar, yollar; yüceliği, doğuşu, yaşamı görselleştiren tasarımlar ve planlamalar ile kentler inşa edilir. Bu kentler devinim içinde hareketsiz, zaman içinde zamansız; durağan bir varoluşu ve sonsuzluğu simgeler.

Bu simgesel dokular içindeki örtük bir düşünüşün-sanatın ürünü olan kentler tanrılarını kaybetmeye başladığında, mit içinde simgelere boğulup artık mitin ardı görünmez olduğunda; sinema vücuda gelir. Kentlerin, mimarinin içinden bir mercek bakarak; varoluşun, anlamın ve iletişimin bir mitin ardından çıkmasına yardımcı olur. Sessiz ve dilsiz kentlerin sesi ve deyişi; hareketsiz mimarinin hareketi oluverir; tanrısallık ve kutsama ilüzyonundan kurtarıp miti açılar. Varoluşun, uzak bir diyarda, belirsiz bir zamanda gerçekleşen bir ütopya bir mittin ibaret değil; “tam şu anda ve burada” bulunan ve olmakta olan şey olduğunu gösterir.

Bu anlamda kent-mimari ve sinemanın birlikteliği; gelişimlerinde yalnızca görsel, biçimsel ve teknik anlamda değil; tinsel ve anlamsal olarak da, birbirine dokunmaktan öte birbiri içine sızarak gerçekleşmeye başlar.

Bu bağlamda çalışma içinde bir mitin iki ucu olarak kent ve sinema; anlama ve bilme durumu, varoluş düzlemleri ve bu varoluşun çözümlenerek anlam bulması; mitin açılanarak iletişimsel eylemde bulunması kapsamında incelenmiştir. Bu inceleme altı bölümde şu şekilde çalışılmıştır:

Birinci bölümde Sinema ve Kent kavramlarının ilişkilendirilmesine ve çalışmanın sürecine odaklanılmıştır.

İkinci bölümde sanatın iletilebilmesinde en önemli unsur olan kuramsallığa ve farkındalığa giden yolda; görme ve bilme, algılama ve algılanan bilginin kuramlar aracılığıyla olgusal olarak anlaşılması yönünde bir araştırma yapılmış, biri örtük diğeri açık sanatlar olan kent/mimari ve sinemanın özellikle görsel bilgi kaynakları olduklarının altı çizilmek istenmiştir.

Üçüncü bölümde olgusal anlamda sanatların varlığı bilmeye eğilimi, kentin ütopyalarla ideale ulaşma araştırmaları ve sinemanın kent ve felsefe içinde anlatılan bir mit açık ucundaki duruşunun incelenmesi ardından; tüm bu mit, varlık ve anlama-iletirme durumu incelenmiştir. Bunun için ilk olarak C. G. Jung'un arketipler ve kolektif bilinçdışı kavramları ile aslında mitin artık açık edilebilir olduğunu, tüm bu mitoloji, düş ve dinsel anlatıların çözümlenerek bunlardan özgür olunabileceği konusundaki bakışı incelenmektedir. Ardından J. P. Sartre'ın varlık ve varoluş kavramları içinden kentte ve sinemada görsellenebilir olduğu anlaşılan bu kavramları ele alışı incelenmektedir. Son olarak Habermas ve iletişimsel eylem kuramı ile açık bir şekilde ele alınabilecek haldeki mitin artık gerçeğe ulaşmak için ardına geçilmesi ve mitlerden özgür olunması sonucu; anlamın ve iletişim anlam kazanmasının araştırılması incelenmektedir.

Dördüncü bölümde kent ve mimari mitolojik anlatılar gibi bir mitin, idealin oluşturulduğu tasarımsal anlatı ve ütopyalar içinden incelenerek; bu ütopyaların özellikle varlığa gelişi ve hem kent ve mimari hem de insan açısından ideal varlığa ulaşmaya yöneldiklerinin altı çizilmeye çalışılmaktadır. Bunun için ideal kent-devlet ve ideal insanı ilk kez sistemli olarak ele aldığı söylenebilecek Platon'un Devlet isimli eseri üzerinden; ideal kentin ideal insanı varlığa getirdiği fikrinden oluşturduğu mit incelenmektedir. Daha sonra ütopyalara ilk kez ismini vermiş olan Thomas More'un Ütopya isimli eseri, benzer şekilde yine bir mit ardından insan ve kentin ideal olana yaklaştırılması gözlemlenmektedir. Son olarak tekniğin gelişimini, makineleşme çağını; simgeler arasında kaybolmaya yüz tutmuş kent tasarımları ve mimarinin silkelenip kendini bu mitsel sembol ve dışavurumdan kurtarması gerektiğini vurgulayan Le Corbusier ele alınmaktadır.

Beşinci bölümde sinema; kentin kaybetmeye yüz tuttuğu anlamını görselleyen, ve sanatlar içinden yeniden doğan yapısıyla ele alınmaktadır. Bu bağlamda ilke olarak sinemanın içinden doğduğu tiyatro ve tiyatroyu geliştiren tragedya; bu sınırlı devrim, zaman ve mekan içinde miti, varoluşu ele alışı bakımından –anatomik olmaktan çok bakışı ve duruşu ile- ele alınmaktadır. Tragedya dönemine bakıldığında tıpkı ütopyayı köklendiren Platon'un Devlet'i gibi, sinemayı köklendiren Aristoteles'in Drama'sı ele alınmaktadır. Aristoteles'in Drama'sı içinde sinemaya; miti açıklamasında bir basamak olan "katharsis" kavramı incelenmektedir. Daha sonra katharsisi ters-yüz eden Brecht ve Epik Tiyatrosu ele alınarak; oluşturduğu Epik Diyalektik kapsamında yabancılaştırma kavramıyla artık sinemanın kuramsal yolunu açtığı söylenebilecek bakışı dahilinde incelenmektedir. Son olarak sinemanın felsefi açıdan oluşunu inceleyen Gilles Deleuze'un hareket imgesi ve zaman imgesi içinden; sinemanın –kent ve mimarisi aksine- devinen imgeleri ve zamanın aradan çıkarılmasını/karıştırılmasını/tersine çevrilmesini sağlayan imgeleme gücü ile varlığa gelişinde; sinema artık miti açımlayacak kabiliyette bir sanat olarak ele alınmaktadır.

Son bölümde tüm bu incelemeler kapsamında kent-mimari ve sinemanın ortak yaklaşımları, bir mit altından özgürleşerek ve mitin yokluğunda olan yakınlaşmaları incelenmiştir. Son olarak da tüm bu iletişimleri bağlamında asıl olarak tüm yaratımları ortaya koyan "insan"ın mitin ardındaki anlamı üzerine; gelişen ve değişen anlayışlar ve imkanlar dahilinde ütopyanın sınırsız yapısına kucak açan düşler üzerine sorular sormak amaçlanmıştır.

TWO EDGES OF A MYTH: CITY AND CINEMA

SUMMARY

Each question, that cannot be answered, is a myth. Theory, beyond losing the magic of the mystical and the mysterious veil of myth: kneads the world in front of our eyes, with the magic of the truth, the beauty. These two spells settled between urban/architecture and cinema, fly the mind into the grip of a fantastical consciousness. I find myself in a point, today, following the dualism and relations in between, in this thesis research: the quality of this work is the enthusiasm of asking new questions and a new myth-making project.

Myth: described from the beginning of human history; explores and describes “the existence” through the religious and mythological stories, fairy tales, stories of dreams and symbols. Myth blesses the existence symbolically, divining the man by kneading the body, character, perceptions, behaviours and attitudes by exaggerated features.

In archaic societies, antiquity, and even romantic history; through the consecrated myth, by the gods, altars, temples, roads; city plans and designs were constructed for visioning and visualising the glory, the birth and the life. These cities are “still in motion”, over time, symbolizes the timeless, static existence and eternity.

Cities as products of an implicit thinking and art in asymbolic texture, when began to lose their gods; drowned into the myth till the myth no longer exists, then the cinema happens. Then cinema, looking through a lens of architecture, can help the cities to allow the existence of meaning and communication, to be clearly seen from behind a myth. Becomes the sound of the mute cities and movement of the still architecture; opens the myth freeing from the illusion of divinity and the consecration. It shows the existence is not just a myth, a realm far from an unspecified time, a place of utopia; it is something that is happening "now and here, right now".

In this sense, the urban/architectural and cinema unity in their development starts to occur, not only visually, but the formal and technical sense; also spiritual, and semantic, beyond touching the other more penetrate into each other.

In this context, working within the two ends of a myth, the city and cinema investigated under the presence of understanding and knowing the situation, planes of existence and to find meaning in the resolution of this existence; making the myth visible and active in communicative action. This six-part examination is investigated in the following:

The first chapter is the study focused on the process of the coherence between the concepts of Cinema and the City.

The second chapter a research made in the direction through phenomenal understanding of theories; most important element to transmit the art; awareness on the way to the theorization; seeing and knowing, perceiving and perceived information: asked the city as an implicit art and to the cinema as a clear/visible art to be emphasized as the visual sources of information.

In the third chapter; after the research of the tendency of arts to know the existence, in the phenomenal sense, research of design and the philosophy of the city and the cinema in urban and utopias to reach the ideal; open end of the stance of a myth; all of this myth, existence and meaning-transmitting state is examined. To do this, first, C. G. Jung's concepts of archetypes and the collective unconscious are examined, showing the myth can be open with the fact of these concepts and the view of Jung as it is possible to be free from all this mythology, religious narratives, and dreams. Then J. P. Sartre's concepts of being and existence examined, how to handle these concepts in the city and in the cinema to make them possible to visualise. Finally, the communicative action theory of Habermas is examined to address the myth with in an open state after the transition to reach the truth, and researches of the meaning gained of communicative action as a result of freeing from myths.

The fourth chapter researches for myth through utopias and designed stories such as urban and architectural mythological narrations; emphasizing that utopia is tended to reach to the ideal city and ideal human being-conscious- in terms of presence and both urban and architecturally. For this, the work of Plato's State will be examined as an ideal city-state, that can be said for the first time considered as an ideal system for people; that brought the idea of an ideal city, the ideal human presence and created myth. Later, the name given for the first time to utopias the work of Thomas More: Utopia, again a myth is similar to Plato's, is observed, bringing closer both the city and the man to the ideal. Finally, Le Corbusier's concept/utopia emphasizing the development of the technique, the era of mechanization; that gives a way to freeing from symbolic designs, mythical symbols and manifestations, is discussed.

The fifth chapter discusses the cinema as visualizing path of the city is about to lose the meaning, and its structure reborned through arts. In this context, tragedy as the birthplace of cinema; theater and the developed theater of tragedy; the myth in this limited movement, time and space, is discussed how it handles the existence, rather than anatomical, more in terms of view and stance. Looking at the period of the State, just as Plato's utopia rooting tragedy, Aristotle's Drama rooting cinema will be discussed. In Aristotle's Drama, cinema as a step of opening the myth of "katharsis" concept is examined. Then Brecht and Epic Theatre, as the reverse-side of katharsis will be handled; within the scope of Epic Dialectic created the concept of alienation theory that can be said that path opening to the cinema idea will be observed. Finally Gilles Deleuze's philosophical point of view of cinema in movement image and the time image will be analysed as cinema that warrants to open the -contrast-movement images of the city and its architecture- and the time interval to remove/mixing/reversal of being with the power of imagination: the cinema is an art capable of myth opening as will be discussed.

For the final chapter within the scope of all these investigations around urban-architecture and cinema, common approaches in between, in the absence of myth is a myth, and convergence of city and cinema is examined. Finally, in terms of all these communications, mainly in the context of setting out all the creations of "human" on the meaning behind the myth, the changing and developing insights and unlimited possibilities within the structure of the welcoming dreams of utopia is questioned.

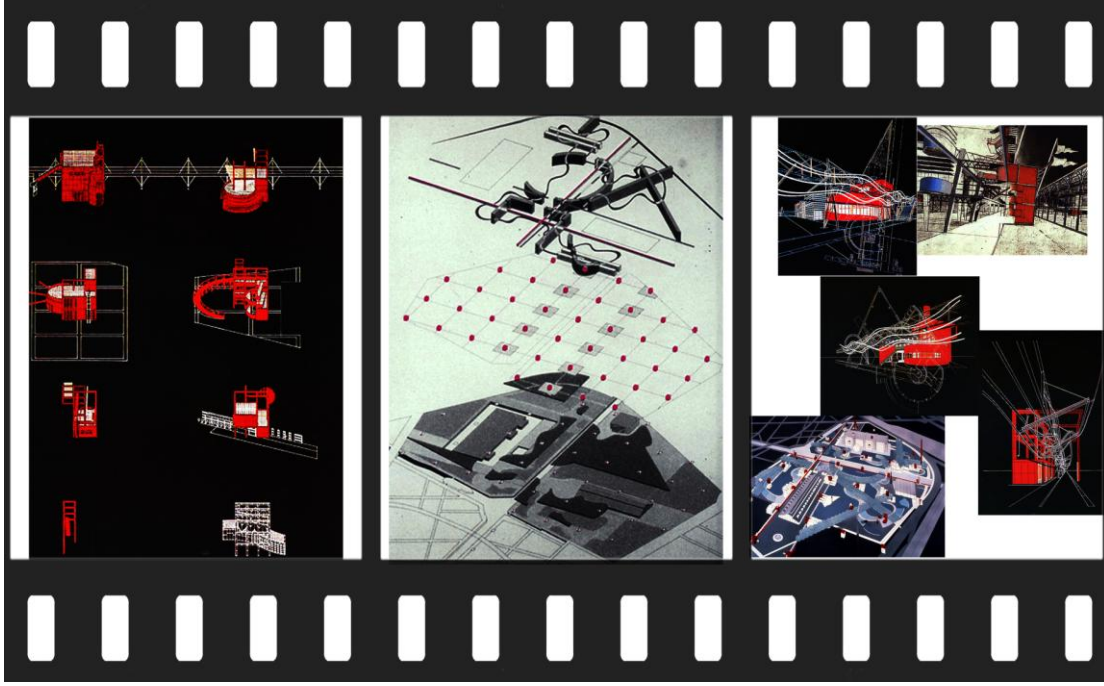
1. GİRİŞ

Ara kesitlerin ana cepheleri oluşturduğu günümüz sanat planında ve dahi bilim alanında; sinema ve kent/mimari ara kesiti de daha ön planda belirmeye başlamıştır. Bu ara kesiti araştırma çalışması kapsamında bu tezde sinema ve kent tarihi, kent ve sinema görsellik ilişkisi hakkında bilgi kütüphanesi veya bu ilişkinin kanıtlanması incelemelerine bir yoğunlaşma bulunmamaktadır. Bu tez zaten var olan bu kent ve sinema ilişkisini parçalayıp, varlık düzleminde birleştirmeyi araştırmaktadır. Bu ne demektir?

Bernard Tschumi (1994), dekonstrüktivizm akımının önde gelen mimarlarından biri olarak; Rus sinematograf/sinema kuramcısı Sergei Eisenstein'in oluşturduğu diagramatik metodunu bir kentsel montajlama şeklinde uyarlayarak ele almış; dekonstrüktivist tasarım bakışı içinde "yer, olay ve hareket" kavramları için kullanmıştır. "Olayın geçtiği yer" olarak dekonstrüktivist-Tschumian tarzı anlatmak için günümüzde de sıkça kullanılan bir tabir ile anılan Tschumi'nin yaptığı bu sinematografik – mimari kenetleme operasyonu birbirinden beslenen kentsel tasarım ve sinema tasarımının anatomik olarak benzeşikliğini ve/veya uyumunu göstermektedir.



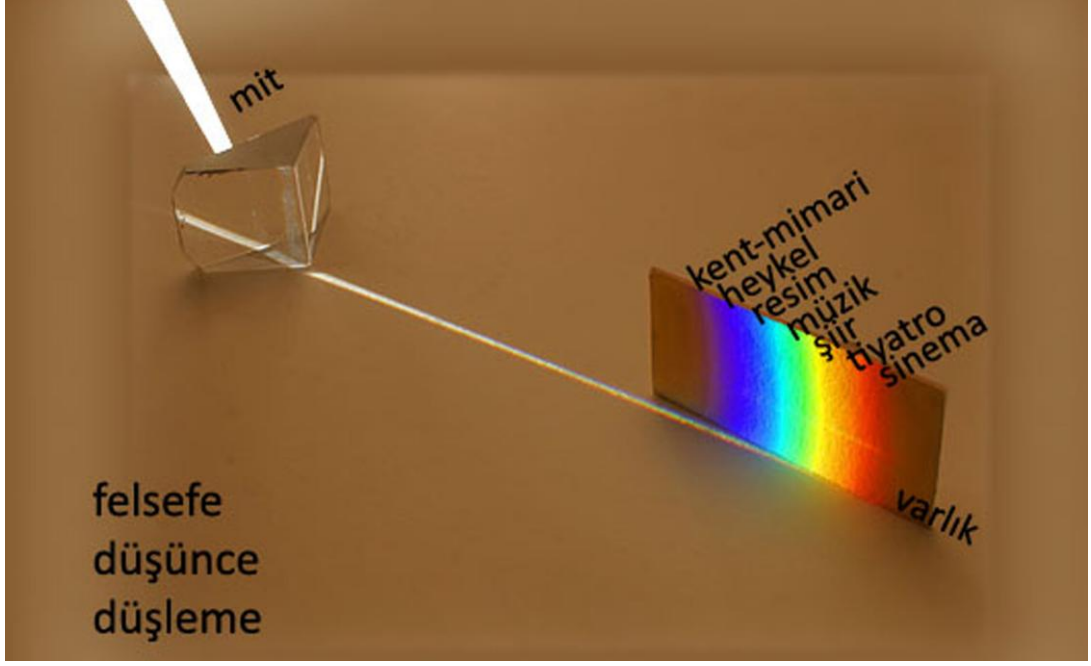
Şekil 1.1 : Eisenstein'in diagramatik metod notları (Url1, 2010).



Şekil 1.2 : Tschumi'nin Parque de La Villette tasarımı diagram gösterimleri (Url2, 2010).

Bunun ötesinde sinema ve kent, montajlanabilmelerinin ve görsel sanatlar olmalarının yanında da benzeştiği noktalar barındırmaktadır. Bu iki sanat birbirine sadece anatomik ve görsel açıdan dokunmamakta, bunun ardında “sinema ve kent/mimari”nin felsefi düzlemdeki ilişkileri aslında varoluş, varoluşun anlamı ve iletimi üzerine tarih boyunca anlatılagelmiş, düşünelgelmiş bir mitin iki ucunda ve hatta bu mitin ayrıştığı varlık düzleminde oluşan sanatların en örtük ve en açık denilebilecek iki ucunda yer almaktadırlar. Bu varoluşsal mitin peşine düşen düşsel bir zihin ile yaratımda bulunan insan, sanatın gidebeliceği uçlarda felsefeyle birleşerek kurama dönüşür. Bu mittin kurama uzanan yolda sanat (özellikle kent ve sinema) flsefeden beslenir, felsefeye yeni sorular getirir.

Bu çalışmada miti bir prizmadan geçirip, ayrıştırarak; varlık düzleminde belirginleşen bu ışınsal sanatların kendi renklerinde anlam kazanarak varoluşsal iletişime geçtiklerini ve yine bu düzlemde iki ucun birbirinden beslenerek bir sinema ve kent ikilisi sonucu anlamlı bir varoluş içinde, iletişimsel eylemde bulunabileceklerini vurgulamak amaçlanmıştır.



Şekil 1.3 : Mitin açınlanması: spectrum-prizma (Konca, 2010).

Mit kavramı ise tam olarak bu noktada devreye girmektedir. Bu iki şiirsel sanat arasındaki ilişkiyi mit kurar. “Mit”in temsil ettiği simgesellik, şiirsellik ve düşsellik; felsefe merceğinde kent ve sinemayı varlığın o ilk görünüş anına dönmeyi; hatta bu mitsel anlatılar daha ileri giderek varlığı dönüştürmeyi amaçlıyor. Fakat bu mit artık açınlanası kıvama ulaşmış, zamanını doldurmuş gibi görünmektedir.

Sanatların bu mitler içinden çıkarak artık varlığı araştırma-dönüştürme uğraşları içinde: “evrensel sanat”a yükselmesiyle, sanatla ilgili en önemli mit, sanatçı etkinliğinin mutlaklığı miti çıkar ortaya.

“Düşünceye daha az dayanan ilk çeşitlemesinde bu mit, sanatı insan bilincinin, kendini bilme peşinde koşan bilincin ifadesi olarak ele alıyordu. Sonraki mit, sanatın ifadeden ibaret olduğunu reddederek onu daha çok zihnin kendinden yabancılaşma gereksinmesine ya da yetisine bağlar. Sanat kendi başına bilinç değildir; daha çok –bilincin kendi içinden evrimleşerek gelen- panzehiridir” (Sontag, 2008).

Mitler de sanatlar ile sürekli bir evrimleşme içinde çağın tinine ayak uydurur. Her çağın kendi “tinsellik” tasarısını yeniden üretmesi gerekir. Sontag (2008) “Tinsellik”i planlar; terimler; insanlık durumunda içkin olan sancılı yapısal çelişkileri çözmeyi, insanlık bilincini bütünlemeyi, aşkıncılığı amaçlayan davranış örnekleri olarak ele alır. Bu açıklama üzerinden her çağın değişen tını içinde sanatı ve mitleri de dönüşmektedir.

Bugün artık iletişim çağı içinde, iletişimsel eylem tını üzerinden tüm sanatlar dönüşmektedir. Mustafa Kemal Atatürk'ün dediği gibi; “gün gelip de barutun, elektriğin ve kıtaların keşfinden çok, dünyanın veçhesini değiştirecek olan sinema sanatı”na (Demirdöven, 2010); bu yolculuğunda en çok mimari/kent mekansal ve felsefi açıdan eşlik etmeye elverişlidir.

Sanatlar tinsel değişimleri bağlamında biraz daha mitten soyutlanarak ayrıca kuramsallaşma eğilimleriyle kendilerini geliştirirler. Bir anlamda mitlerden özgür olan sanat bu sefer kuramların sarmaladığı bir dünyaya mı hapsolmaktadır? Ya da tam tersine kuram tinsel açıdan sanatların yeni mitlerini mi sağlamaktadır?

Kuram boyutunda sanatlar ancak sanatın felsefesinin aç verdiği ölçüde fikirselleşerek; üzerine yazıldığı sanat dalının hem temelini oluşturarak ona “yer”, hem sarıp kuşatarak ona “göğ” olmaktadır. Kurama bu denli bir bakış dahi aslında onun sanat içindeki duruş ve varoluşunun “mitsel” kimliğini kanıtlar niteliktedir. Kuramlar sanatı yönlendirir, açıklar ve o sanatın gerçeğini, apaçık gerçeği gösteren bir mercek gibi inceler, araştırır.

Deleuze' göre: Düşünce sistemi sürekli kendini yineler, yeniden doğar. Bu yineleme işlemi, çağ, yer ve dönemin tinine göre farklılık arz eder (Sütcü, 2005).

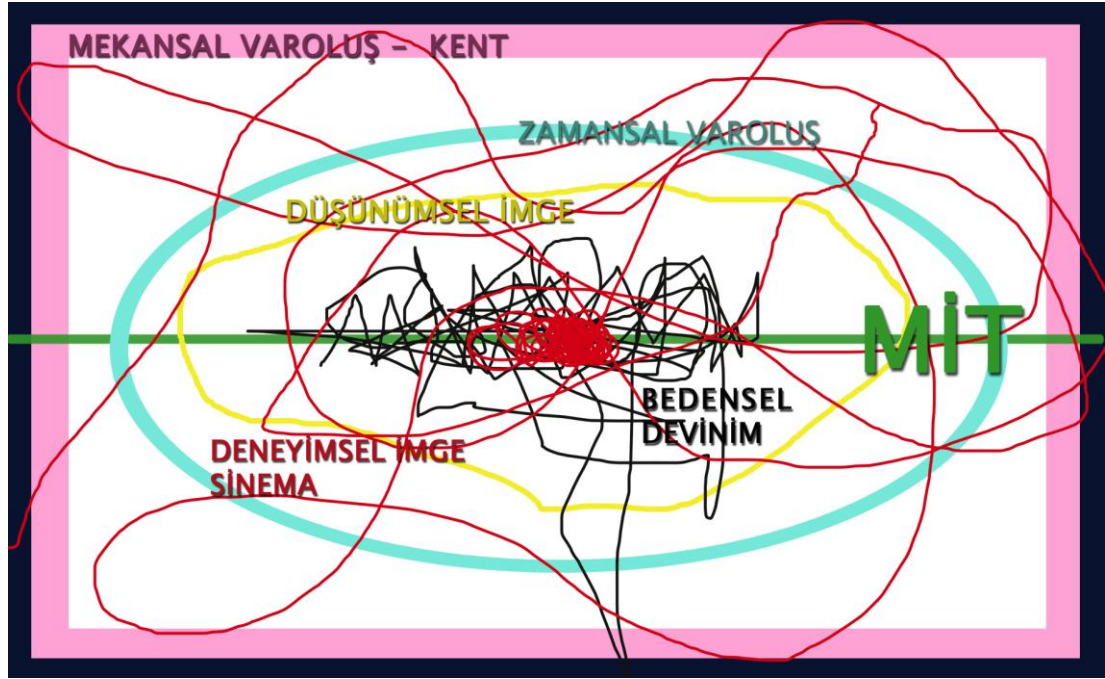
Sanat kuramlarından farklı olarak karşımıza sıkça çıkan bir kavram olan sanat akımları; çoğunlukla ancak bu asıl mitin-hikayenin/sanatın varlığının mevsim ve iklimlere göre giyinip çıkardığı, üst üste giyindiği, değiştirdiği kostümlerdir. Elbette bu akımlar çağ değişimlerini haber veren yapılarıyla kuramların oluşmasına destek vermektedirler. Fakat bu bakımdan sanat akımlarını kurama karıştırmamak gereğiyle kuramlar “formsuz/sonsuz formu” olarak ele alınacaktır.

Bir vektör olarak sinema, hem alt öğelerinden hem de üst öğelerinden biri olarak kentten etkilenir. Alt öğe olarak kent ve mimari; sinemanın üretiminde yer alan bir mekan; üst öğe olarak ise sinemanın oluşumunda yer alan amaç; hikayeye, anlatıya ve gönderiye sahip çıkan bir simge olmaktadır.

Deleuze'ün belirttiği üzere başının ve sonunun başka bir sanat dalına ait olmadığı bir eser yoktur (Sütcü, 2005). Böylece disiplinlerin hepsi, eğer ortak faaliyetler içinde birbirlerine giriyorlarsa, bu, kendi başına asla ortaya çıkmayan, ama her yaratıcı disiplinde mevcut olan, [mekan-zaman]lar yaratma düzeyinde gerçekleşir (Deleuze, 2003).

Aynı şekilde bir diagram olarak kent; hem sinemanın alt kimliği ile etkilenir hem de sinemanın üst benliği gibi davranarak ona şekil verir.

Bu bağlamda mitin kahramanları, anlatıları, gönderileri, anlatımı/mekanı; ara kesitleri ve ana cepheleri olarak sinema-kent/mimari ikilisi: Mitin özü imgesinde [sanatta-felsefede-dinde]; varlığın tekliğine dönüşmektedir. Bu ikiliğin tekliğe dönüşme sürecinde aracı olan “felsefe” ise aslında bir bağlaç değil; başlangıç ve sonun; sonun ve başlangıcın bir daire/sonsuzluk halkası oluşturduğunun farkına varmış iletişimin eylemi; “yol”un ta kendisidir.



Şekil 1.4 : Felsefe Düzleminde Kentten Sinemaya açılan varlık biçimleri ve Mit (Konca, 2011).

1.1 Çalışmanın Amacı, Kapsamı ve Yöntemi

Bu çalışmada sinema ve kent ara kesiti farkındalığı kapsamında bu iki bileşenin birlikteliği incelenecek, Mimari/Kent ve Sinema arasında bir kolektif bilinçdışının varlığı araştırılacaktır. Araştırmanın bir noktadan sondajla derinlemesine incelenmesi değil, geniş bir zeminde yayılarak bütünsellik içinde anlamlandırmaya çalışması amaçlanmaktadır.

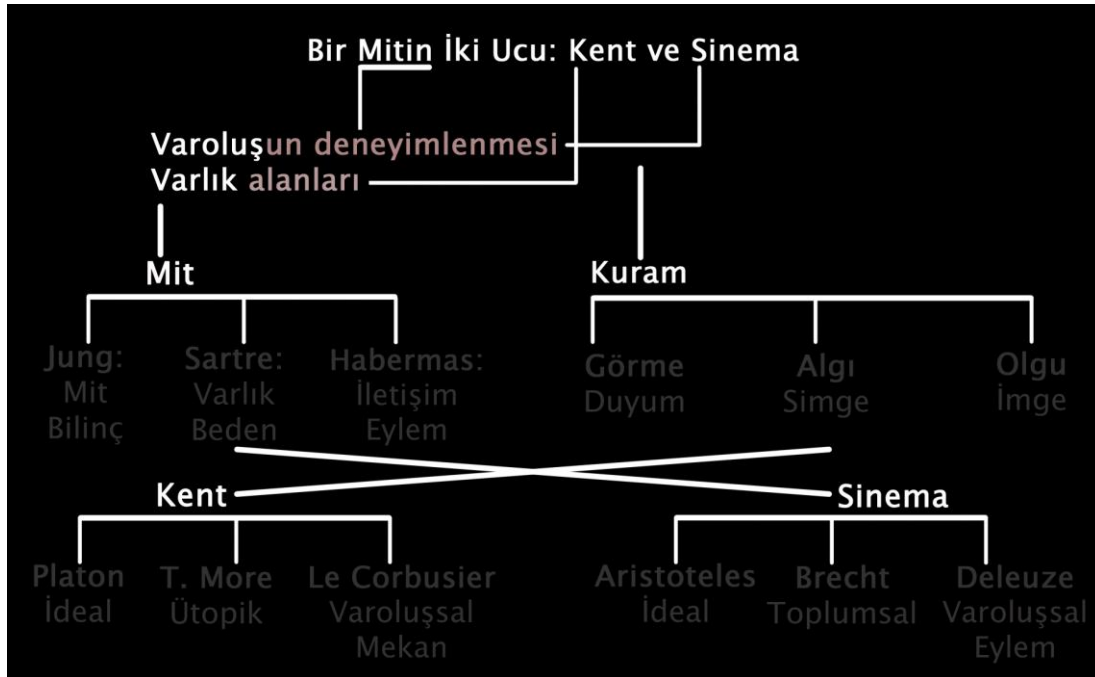
Bu araştırmanın sonucunda varılmak istenen nokta “Sinema ve Kent” disiplinlerinin anlatı ve mesajları bakımından, bilinen tarih boyunca ürün veren tüm sanat, din ve mitolojilerin arketipsel öğeler ile varlığı, varlığın anlamını ve varoluş bilgisinin “bilinmesini”; bu farkındalığı simgelerle veya açık öğelerle sunulmasını amaçladıklarını fark edilmesini sağlayacak soruları ortaya çıkarmaktır. Bunun için anlatı ve formlarda yer alan mitin açık hale getirilmesi gerekmektedir.

Nitekim; Sontag'ın (2008) da belirtmiş olduğu üzere sanatlar ilksel ve güncel mitleri içinde farklı tinsel bakışları olduklarında dahi çoğunlukla; insanın, bilincinin kendini bilme güdüsünün ifadesiyle motive olmaktadır.

Kent ve sinemayı birbirine ve diğer sanatlara bağlayan; bilmeyi, farketmeyi, varoluşu araştıran bu mitin; mümkün olduğunca yatayda ve geniş bir düzlemde yayılarak araştırılması amaçlanmaktadır.

Bu bağlamda miti, sinemayı, kenti ve bilmeyi; kendi içlerinde, kendi felsefeleri ve metabolik gelişimleri ve bu düşünceleri zirveye taşıyan düşünürlerinden örnekler ve söylemler incelenmektedir. Nitekim anlatım biçimleri ve formları farklı olsa dahi öyküler ve araştırmaları çoğunlukla felsefi düzlemde mite bağlanmaktadır.

Böyle geniş bir bakış açısı içinde, bu enginlikte kaybolmamak için genellikle dönemlerini değiştiren ve bu güne dahi etki eden kendi alan ve düşüncülerinin filozof ve araştırmacıları olarak anılabilecek örnekler ve onların felsefeleri incelenmiştir.



Şekil 1.5 : Çalışmanın kapsamı ve yöntemi diagramı (Konca, 2011).

Sonuç olarak, izlenecek yol, incelemeden daha çok bir sorgulama çalışması olarak bu çalışmanın yöntemini oluşturmaktadır. Yöntemi gereğince tez çalışması içinde varılmak istenen nokta mutlak/kesin bir yargı değil, mitin bizzat kendisi gibi, sonsuza uzanan sorular kurmaktır.

Çalışmada görülen o ki; insan bilinci sorular sormaya ve bu soruları kullanarak kendini geliştirmeye elverişli bir ortamdır. Bilincin tüm katmanları bu araştırmaya katıldığı gibi, "araştırılan"ın tüm katmanları da bilince katılır.

İnsanın mit üzerinde kurduğu, sanata, bilime, dine yansıttığı arayış ise varoluşun “(Tinin... kendinin) en saf halini biçimsiz bir biçimde deneyimlemek isteği” (Demirdöven, 2010) olduğu sorular üzerinden kendini belirginleştirmektedir.

İster arketipal ve primitif bir güdü olsun, ister modern zaman insanının mekanik ve bilimsel bir ihtiyacı olsun varoluşun sorgulanması ve varoluş üzerine sorular kurgulanması bir araştırmadan çok bir “mit”tir.

2. KURAMA İLİŞKİN

Kuram Felsefe Terimleri Sözlüğünde 3 farklı şekilde açıklanmaktadır.

Kuram: (İng.theory; esk.t.nazariye)

1-Yarar sağlamayı ya da uygulamayı amaçlamayan salt bilgi.

2- Belli gerçekleri açıklama, yorumlama ya da belirleme biçiminde ortaya çıkan; olayları denenmemiş, yalnızca düşünce ile kurulmuş temeller üzerine oturtan, ama olaylara egemen olarak yeni olguları bulma yolunu gösteren bilimsel öğreti.

3- (yeni bilim ve felsefede) Deneyle karşıtlık içinde, düşünce ile kazanılmış bilgi, belli olayların ilkelerden kalkarak bilimsel olarak açıklanması ve tek tek bilgilerin genel yasalar altında toplanması, kendilerinden her türlü yasallığın ve tek tek olayların toplanması, kendilerinden her türü yasallığın ve tek tek olayların çıkarılabileceği ilkelere göre düzenlenmesi (Akarsu, 1998).

Nermi Uygur (1996) Kuramı ve gelişimini şu şekilde açıklamaktadır:

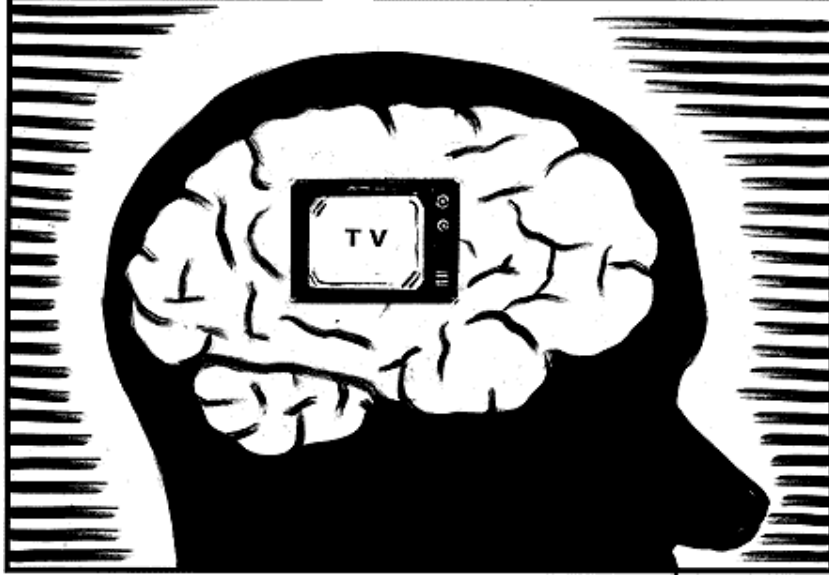
Eski Yunancada “theoros” asıl anlamıyla “seyirci” demektir. Gözlerini bir şeye çeviren, bakışlarını bir şey üzerinde toplayıp yoğunlaştırmış olan insandır. Zamanla bu sözcükten türetilen “theorein” fiili bakmak, kuramca bakmak anlamında kullanılmış; Almanca, Fransızca, İngilizce, İtalyanca gibi önemli felsefe ve kültür dillerinde “theorie”, “theoria”, “theory” çeşidinde deyimlerse işte hep Yunanca bu kaynaktan beslenmiştir.

Kuramca bakmak anlamındaki bu “theorein” fiili aslında/ardında imgelemi-olguyu farketmeye dayalı seyirden ve görsel sanatların kuram ile karşılıklı etkileşiminden yola çıkarak; “bakmaya bakmak” (bir üçüncü göz gibi) gözün kendi içine doğru bakması fikrini simgeselleştirmektedir. Sennet (1999) bu görme ve bakma eyleminin ışık ile fiziksel karşılaşmayı ve anlamayı birleştiren “aydınlanma” manasına geldiğini belirtir. Ama bu dinsel veya tamamen ışığın oluşturduğu görebilme durumu gibi ani ve birebir aydınlanma değildir. Işık kaynağını bulmak için yaşam boyu bir arayışa girmek gerekir (Sennet, 1999).

Michael Hays Tekil Mimari Nesneler kitabının önsözünde: “Kuram özerktir, değiş tokuş edilemez; ama dolaşımla beslenir... ödünç alımla, alışverişle, bilinçsiz etki ya da toptan ele geçirmeyle. Bir kuramın, söylemin kazalarıyla yerinden sökülerek

bambaşka bir kuram hizmetine koşulması, öngörülmemiş bir içerikle yeniden yüklenmesi ve beklenmedik bir gelecek için işletilmesi mümkündür” der (Baudrillard ve Nouvel, 2010). Bu bakış açısından kent/mimari ve sinema kuramlarının alışverişi ve ilişkileri olası görünmektedir.

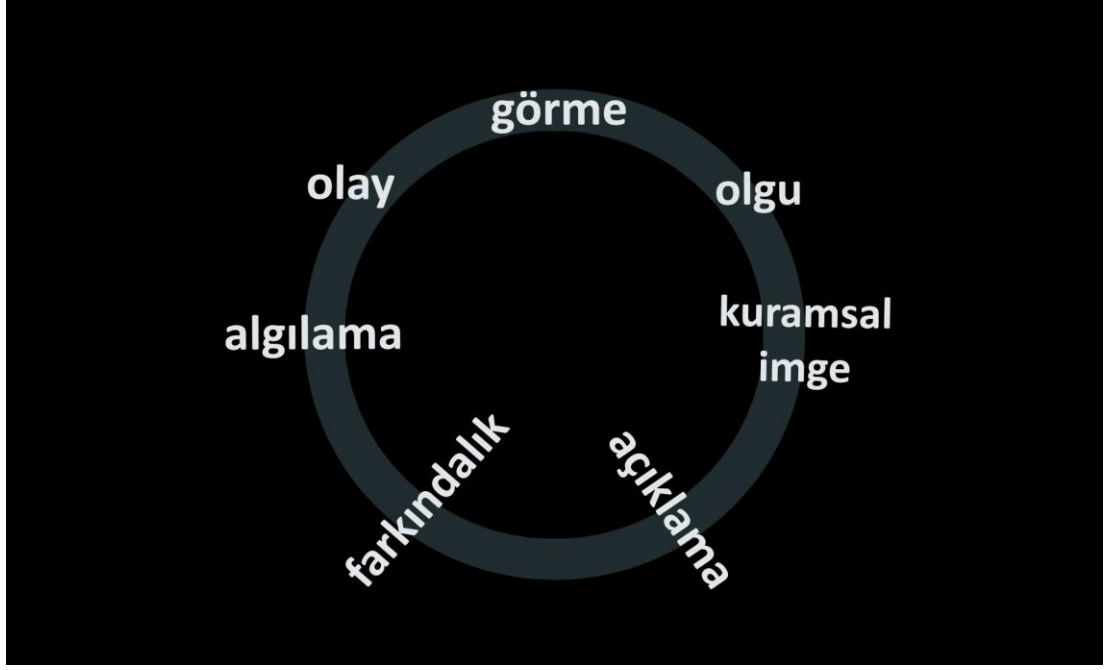
Kuramın bu bakmak-görmek-farketmek ağı, gözün nesnesi, nesnenin hareketi, hareketin doğası “görme”den duyum yolu ile olaya; algılama farkındalığı, farkındalık ve araştırma; açıklamayı, kuramlaşmış imge de olguyu oluşturduğunda artık çember tamamlanır ve artık göz başka bir “açı” ile görmeye başlar. Bu noktada artık farklı bir açıdan gören göz; bilginin kuramından sanata geri dönüş; olanı algılamaktan, algılanacak olanı yapmaya ve gözün ardındaki ekrandan yeni bir seyre dalmasını olanaklı kılar.



Şekil 2.1 : Zihindeki ekrandan seyir (Url3, 2010)

Bu seyir içinde yaratıcısının ellerinde şekillenen sanat, insan eli değmiş, yaratılmış varoluşuyla kuramın yapısında içkinleşme eğilimi göstermektedir. Eliade (2002) kuramın yaratının içinden belirişini şöyle açıklar: “Bir kuramın içsel yapısını ele veren şey onun açınısısında kullanılan örnekler değil yöntemdir; yazarının düşünsel eğilimidir”. Böylece sanatçısının, kuramcısının yaratısıyla mitleşen ürün; kendi varoluşu ile varlığının sebebi mitini de olgusallaştırır.

Kuramca bakmak sonucunda elde edilen deneyim bizzat bilginin deneyimlenmesi-bilme- edimidir. Görme süreci bilmeyi elde ederken arada algı-simge ve olgu-imge olarak bilginin olumlaması kuramın işlevini yerine getirmesidir denilebilir.



Şekil 2.2 : Görme'den Olgu'ya düşün çemberi (Konca, 2011).

2.1 Görme

Aristoteles'te "bilme"; "görme" ile başlar.

Metafizik adlı eserinde Aristoteles (2007); görme duyumunun bilgi edinme yolunda en önemli yere sahip olduğunu belirtir. Bütün duyumlar içinde bilgi kazandıran en etkili duyum görmedir. Çünkü bilgi edinme amacı olmadığı durumda dahi görme ile net bilgiler edinilir.

[görme şeyler arasındaki birçok farkı gösterir] (Aristoteles, 2007).

[Görme bilgi edinmenin ilk aracıdır.]

Görme'den Bilme'ye ilerleyen süreçte ilk basamak nesnenin duyumlanmasıdır. Görme yolu ile duyumlanan nesnenin zihinde varoluşu algılama için ilk adımdır. Varolan nesnenin, varlığının farkında olma deneyimi artık simgesel bilgiyi-algıyı oluşturur. Görme bilmeye açılan mitsel bir kapıdır.



Şekil 2.3 : Gözün kuramdaki yeri üzerine düşünceler (Konca, 2011).

İlksel bir bilgi kaynağı olarak görme: “Görme konuşmadan dahi önce gelir, çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir. Bu ilksel bilgi kaynağı kişinin çevresini tanımasını kendini bir mekanda konumlandırmasını sağlar” (Berger, 2009).



Şekil 2.4 : Görme’den Bilme’ye (Konca, 2010).

Görmenin ortaya çıkardığı özne-nesne ikiliği asıl olarak bu ikilik içindeki ilişkiyi ve algı-olgu ardında bilgi olması için sürecin iletişimsel boyuta dökülmesi gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır.

Görmenin duyumlama süreci, henüz bilginin oluşmadığı anda, hareketli kaotik ve dönüşümlü ilişkiler içindedir. Bu ilişkiler kapsamında duyum bilinçte nesneye/bilgiye dair ilk formları oluşturur. Bilen-gören kişi ile, bilinen-görülen nesnenin mekansal duruşu ve görsel iletişimi, özünde psişik-özel bir zamanda oluşur.

“Her tür biçimiyle bilgi psişik bir yaşantıdır: Bilen öznenin bilgisidir. Onun karşısında bilinen nesneler durmaktadır. Bilgi yalnız ve yalnız insanın bilgisidir. İnsan zihninin formlarına bağlıdır; şeylerin kendi doğasına, şeylerin kendisine [ise] ulaşamaz. Mekansal-zamansal gerçeklikle somut ilişkisi içinde psişik olanın bir bilimi olan günümüz psikolojisi konusunu “ego-ist.ik” olarak, yani yaşayan, idrak eden, düşünen, isteyen vb. aktüel, potansiyel ve mutlak her ne varsa onları kendi materyali olarak mülâhaza eder” (Husserl, 2006).

Görme-bilme sürecini araştıran kuramlar ve felsefe; bu süreci yaratımda kullanan sanat tüm bu araştırmanın ardında bizzat insan bilincinin kendini bilme arzusunun açıklanması peşindedir. Bu sürecin açıklanmasında Russell (1994) felsefede en çok sıkıntı doğuran ayrılmalardan biri olarak tanımladığı “görünüş” ile “gerçek” arasındaki, nesnelerin nasıl göründükleriyle ne oldukları arasındaki ayrılma olduğunu söylemektedir. Görmenin ortaya çıkardığı bu özne-nesne ikiliği aslında, bu ikilik içindeki ilişkiyi ve algı-olgu ardındaki bilgi olması için sürecin iletişimsel boyuta dökülmesi gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır.

Görme-bilme sürecini araştıran felsefe ve bu süreci yaratımda kullanan sanat tüm bu araştırmanın ardında bizzat insan bilincinin kendini bilme deneyiminin açıklanması üzerinedir. Sontag (2008), sanatların “sanat” olarak bütünleştğinde ortaya çıkardıkları ilk “mit”in sanatı insan bilincinin, kendini bilme peşinde koşan bilincin ifadesi olarak ele aldığını belirtir. Sonraki mit ise bir adım öteye geçip; sanatın ifadeden ibaret olduğunu reddederek onu daha çok zihnin kendinden yabancılaşma gereksinmesine ya da yetisine bağlar. Sanatın bu varoluş araştırmaları içindeki mitsel oluşumları felsefeyi kendine taban ve ortak olarak ele aldığını göstermektedir.

Russell görüp duyumladığımız bir masa örneği üzerinden açıklamaya girişerek “görünen ve aslolan/gerçek” arasındaki bağıntıyı anlatır. Russell’a (1994) göre felsefedeki en önemli ayrılma “görünüş” ile “gerçek” arasındaki, nesnelerin nasıl göründükleri ile ne oldukları arasındaki ayrılmadır. İşte sanat da tam bu noktada elini taşın altına sokmuş ve görülmeyeni görünür kılmak için varolmuştur.

Masa: kahverengi, dikdörtgen, dört ayaklı, pürüzsüz, tıklattığımda ahşap sesi veriyor. Olgusal olarak nasıl bir masa olduğunu biliyorum.

Fakat farklı açılardan baktığımda gördüğüm masa ile aynı değil. Bir açıdan bakıldığında sık düşen yerler farklı renkte görünüyor. Yer değiştirdikçe bakış açısı değiştiğinden bu farklı görünüm de sabit kalmıyor değişiyor. Ama belleğimde masaya dair bilgiler değişmiyor.



Bilincimdeki “masa olgusu” hep aynı kalıyor.

Masa farklı açılardan hatta farklı gözlerden farklı algılsa da hep aynı kalır. Çünkü bu değişiklik onun doğasında değil; ona gelen ışığa, konumuna, bakış açısına bağlı: dışsal etkiler.

Dolaysız olarak bilinen şeyler: duyu verileri (sense data)

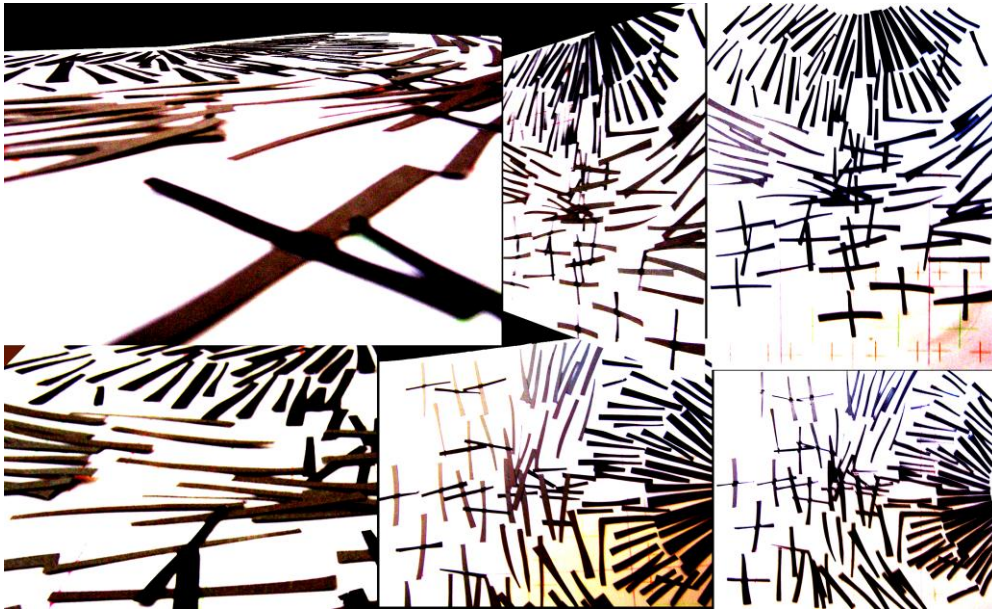
Bunların dolaysız ayırımına varma -farketme- deneyimi: duyum

Algıladığım masa, bilincimdeki masa kavramı ile birleşerek, geçirdiği tüm değişimlere rağmen belleğimde aynı masa olarak kalır. Bu gördüğüm şeyin olgusallaşmış olmasındandır.



Şekil 2.5 : Russell (1994) Masa Açıklaması Grafiği (Konca, 2011).

“Deleuze’ün belirttiği üzere felsefe aklın ilkeleri ile çalışırken, sinemanın bunu görselliğin gücüyle ele alması aralarındaki paralelliği belirgin kılmaktadır. Nitekim felsefenin problem olarak gördüğü birçok konunun aynı oranda sinemanın da konusu olması söz konusudur (Sütcü,2005).” Sanat; felsefenin ve görmenin varamadığı gerçeği kaotik formlara sokarak duyumların huzuruna sermiş aynı şekilde duyumlar üzerinde de perspektifleri karıştırıp üzerinde kaotik oyunlar oynayarak yer yer gerçeği bir de “tersinden/öte yanında/diğer tarafından/plandan/sanaldan” gösterip gerçeği duyumlanabilir-deneyimlenebilir bir nesne haline getirmiştir.



Şekil 2.6 : Kaotik persektifler: görmenin değişen açıları içinde anlamlandırmalar (Konca, 2002).

Sanat gerçeği deneyimlemenin kanalları olarak psikolojiyi, felsefeyi, teknolojiyi ve dahi bilimi seçerek, tıpkı Russell'ın (1994) masa örneğindeki gerçeklik arayışını kavratmaya çalışır. Aristoteles'in (2007) "değişmez bir değişmeler çemberi" tabiri içinde birbirinde son bulan ve birbiri ile başlayan sinema ve kent/mimari bu deneye en sanal ve en duyumlanabilir iki imge ile biraz daha gerçeklik arayışı katmaktadır. Böylece denilebilir ki görme, sanatın algılanmasına/anlamlandırılmasına giden yolda ilk adımdır; sanatın kapsamını belirtir.

Görme – duyumlama – farketme – bilebilmenin dönüşümlü-hareketli bağıntıları ve kaotik ilişkileri içinde : dünya tarihi- felsefe tarihi içinden akarak günümüze gelen kent ve mimari tasarım sanatı; öte yanda tarihi yine mimari ve kent kadar eski lakin vücut bulması teknoloji ile çağdaş olan sinema sanatı vardır. Bu iki mitsel/imgesel/şiişsel sanatın, mekanın [kent/mimari]; görüngüsü ve imgesi [sinema] arasındaki ilişkiler Russell (1994) tarafından söylenen şu sözlerle anlaşılabilir: "Bir nesneye ve kendi bedenimize bir fiziksel uzam içinde "bakmadıkça" [bu sinemasal bir bakış, seyir olabilir mi?], o nesneden türeteceğimiz türlü duyumları saptamaya başlayamayız; çünkü bizim nesneden hangi duyumları türetebileceğimizi belirleyen şey, en başta, o nesneyle bedenimizin "birbirine göre konum"larıdır [mekansal/mimari bir duruş/yerleşme olabilir mi?]."

Görmeden bilmeye ilerleyen bu süreçte olayı/nesneyi duyumlayan özne bunun ikinci adımı olarak algı sürecine yakalanır.

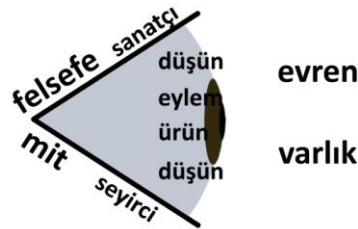
Görme eylemi, algılamaya giden yolda iki kavram ile yol alır. Görmenin oluşu halinde gerçekleşen duyum ve görmenin içinde "olay" yer alır. Duyum görme ile sağlanan izlenime verilen bir tepki, izlenimin sonucudur.

Duyum: Duyularla araçsız olarak gerçekleştirilmiş bilinç olgusu... İzlenim'le Algı arasında bulunan bir bilinç olgusudur, her ikisiyle de karıştırılmamalıdır. İzlenim duyumdan önce ve algı duyumdan sonra gerçekleşir. Ruhbilim sözlüğünde: "Duyu örgenlerimiz yoluyla beden alanı ya da dış çevreden toplanan uyarıcı" olarak tanımlanmıştır (Hançerlioğlu, 1993). Bu açıklamalar bağlamında duyumun, görme ve algı arasında bir köprü görevi gördüğü, bir bağ oluşturduğu anlaşılabilir.

Duyum yolu ile görülmüş nesneler bütünlüğü çevresel faktörlerin etkisiyle zaman zaman bozuma uğrayabilir, eksik algılanabilir. Gözün hareketiyle önümüzden akıp geçen görüntüler, bu göz hareketinin hızı ve çevreleyen diğer bütün dış etmenler dolayısıyla çoğu zaman birçok detayı fark etmekten bilinci alıkoyar. Detaya odaklandığı zaman ise artık bütün yitmiştir. Zihin dahi sürekli ve çok merkezli

zamansız bir yapıya sahip olduğundan düşünceler arası bu atlamalar da, ayrıntıları çoğu kez bilinçaltına atarak direk kullanımını ve/veya bilinçli geri çağırımını olanaksız kılar. Gözden kaçırılmış, edinilememiş bilgilerin yeniden elde edilmesini, bu detayları fark etmiş, düşünmüş sanatçının elinden çıkan eser yolu ile geri kazanmak mümkün olabilir. Bu bağlamda sanatın mitsel önemi bilinçsel ve deneyimsel bir öneme denk gelmektedir. Sanatçının yoğurarak duyuma sunduğu bilgiler, duyumun sanata olan etkisi ışığında tasarımılanır.

[Böylece denilebilir ki duyum sanatın formunu belirler.]



Şekil 2.7 : Göz imgesinde yaratımın kapsamı ve süreci (Konca, 2011).

Öte yandan Görme eyleminin duyumlar yoluyla izlediği bu hareket-zaman-mekan toplamı ise bizi “olay”a götürmektedir. Gözün aldığı, duyumladığı tüm bu “şey”ler, zihne dokunup farkındalıkla açılanana kadar henüz olay halindedir.

Hançerlioğlu’nun (1994) açıklamasıyla: Olay; duyular yoluyla algılanan bilimsel olgu... Deney ve bundan ötürü bilim konusu her nesne bir olay’dır. Nesnel evrende görülebilen, dokunulabilen, işitilebilen, tadı ve kokusu alınabilen ve bunlardan ötürü de bilince duyular yoluyla gelebilen her nesne bir olay’dır. Bu nesneler arasındaki bağıntılar da duyular yoluyla algılandığından birer olay’dır. Evren sonsuz çeşitlikteki olayların bir bütünüdür. En yalın ve düpedüz gözlemler bile bu olayların birbirlerine belli bir biçimde bağlı olduklarını gösterirler. Evrenin sürekliliğini ve düzenliliğini sağlayan da olaylar arasındaki bu bağlılıktır.

İlişki bu düzeni ve sürekliliği oluşturan ögedir. Olaylar arasındaki ilişkiyi kuran şey ise duyumsal bir mittir. Bu mit henüz algılanmamış, olgu olmamış; duyumlanmış olay, görülmüş nesne bağlamı içindeki varlık devinimi ve varlıksal zamanın ürünü.

[Duyum olayı içerir.]

Görme duyumu yoluyla nesneler arasında, nesneler ile kendi arasında ilişki kuran kişi bu “olay”ı anlamak-idrak etmek-farketmek ile sonuçlandırmak için “içsel” bir araştırmaya girişir. Kişiyi bilme durumuna getiren bu araştırmanın olagelmesidir.

Bakma eylemi içinde ve sonucunda edinilen bilgiyi gerçeği duyumlama – farketme uğraşımız dahilinde; “görmek” için sinemaya “ bakılabilir”; çünkü bu bakış, bu medya bizim gerçeğe göre konumumuzu gösteren bir mekan belirtir. Bir “kent”in sınırlarını keşfetmek, “mimari”nin özünü kavramak için kurgulanan bu seyir aslında tüm bu sanatların ötesinde asıl “bilme”ye bizi götüren bir seyir olabilir mi? Diğer taraftan kente baktığımızda deneyimlenen yaşamın içinden ve deneyimsel yaşamın içine doğru bir sinemasal göz gezdirerek-arayarak sinemanın gerçeğine ulaşılabilir mi?

Bu noktada artık birbirinin içinde eriyen sinema ve kent-kentsel mimari, öteye bir yolculukta yoldaştır. Kentte yaşamın deneyimlenmesi ve sinemada bu deneyimin seyri bu sanatlar içinden varoluşa işaret eder. Bu belgeyi edinmek noktasında; nesnenin bilgisine ulaşmak yolculuğunda bir diğer öge algı-simgenin zihinde oluşması sürecidir. Algı, duyumun-görmenin ardından zihindeki nesnenin (simge) ilk farkındalığı ve nesne bilgisinin (imge) deneyimlenmesine geçişi sağlar.

2.2 Algı

Algı Orhan Hançerlioğlu (1994) Felsefe Terimleri Sözlüğünde 3 farklı alanda incelenmiş ve açıklanmıştır.

- 1.Etimoloji: Algı terimi, dilimizde de Batı dillerinde olduğu gibi *almak* kökünden türetilmiştir. Batı dillerindeki *perception* terimi, Hint-Avrupa dil grubunun *almak* anlamındaki kap kökünden gelir, ilkin Latinceye aynı anlamda *capere* sözcüğüyle geçmiştir.
2. Psikoloji: Psikolojide bir deneğin belli bir sürede birbirinden ayırtedilebilen tepkiler gösterebildiği çevrenin tümüne algı alanı, algının parçaları arasındaki ilişkilerden oluşan yapıya algısal yapı, algılayarak öğrenmeye algısal öğrenme, belli bir örneğe uygun olarak algılama eğilimine algısal kurgu denir.
- 3.Felsefe: Algı dış dünyanın duyumlarla gelen imgesinin bilinçte gerçekleşen tasarımıdır. Nesneler duyu örgenlerini etkiler. Bu etki bilince aktarılır. Ne var ki algı, arı duyumlardan, ansal bir işlevi gerektirmesiyle ayrılır. Örneğin görme duyumuz, her iki gözümüzde ve çeşitli planlarda beliren iki ağaç imgesi getirir.

Bu iki ağaç imgesi ansal bir işlevle tekleşir. Tekleşen bu imgeye, bellekte biriken eski algılardan gerekli olanlar da çağrışım yoluyla eklendikten sonra ağaç algısı gerçekleşmiş olur. Özellikle görme, işitme ve dokunma duyuları insanın bilincine kavram ve düşünce yapımı için algısal gereçler taşırlar. Algı işlevini tarihsel süreçte duyumcular aşırı bir savla sadece duyuların, uscular da aynı aşırılıkta başka bir savla sadece usun ürünü saymışlardır. Oysa algı duyusal-ansal bir işlevdir. Alman düşünürü Leibniz'e göre de algı, bilinçdışı bir işlevdir. Algı gerçek anlamında, öznenin, kendisinin dışında olanı alması demektir. Bununla beraber ruhbilimciler ruhsal edimlerle ilgili olarak , dış algı'ya karşı bir de iç algının sözünü ederler. Kelime anlamı olarak baktığımızda ise Algı; nesnel dünyayı duyular yoluyla öznel bilince aktarmadır (Hançerlioğlu, 1994).



Şekil 2.8 : Simgeden İmgeye algı-olgu süreci (Konca, 2011).

Görme ve duyumlamanın ardından zihne düşen ve farkındalık ışığında bilmeye doğru açılan nesne-varlık bilgisi; algılama sonucunda artık bir geri dönüşüm olarak deneyime açılır. Algılamanın özneye deneyimlettiği şey olmaktır.

[Esse est percipi]

[There esse is percipi]

[Algılamak Olmaktır/Olmak algılamaktır]

Duyum ve algı arasındaki fark ince ve sağlam bir çizgiden yani “bilinç” durumundan kaynaklanır. Duyumun algı olabilmek için aslında bilince, bilincin de var olabilmek için öğrenmeye yani “kuram” a ihtiyacı vardır.

[Algı kuram ile görmek, duyumlamaktır.]

Bilinçli duyumlama sadece amaca yönelik değil, kendiliğinden varoluşun bir uzantısı olarak gelişen bir olgudur.

Algı Schopenhaur’a göre: yaşamımızı idare ettirmek için yaşamak için gerekliliktir. Hatta istemsiz bir algılama algılanan nesnenin bilinçte bütün zaman-mekan-neden ve etki ilişkilerinden sıyrılıp arınarak var olur (Janaway, 2007).

Duyum ve algı tek başına bir ilke değil, çağın tinininden, varlığın mitinden de etkilenen, bunlar ile iletişim sonucu idrake gelen araçlardır.

Algıda algılanan şey dolaysız olarak verilmiş olmalıdır. Şey, benim onu algılayan gözlerimin önünde durmaktadır; onu görüyorum ve kavıyorum. Ama algı, yalnızca benim yaşantımdır, algılayan öznenin yaşantısıdır (Husserl, 2006).

Algının varoluşa bağlı denyimlenmesi noktasında bilincin ödevi Descartes’ın sistematik yönteminde kendini gösterir.

Varoluş mitinin çözümlenmesi ve kavranması bağlamında Descartes’ın varoluşa ulaşmada bulduğu dizgesel [systematic] şüphe yöntemi ile, yola çıktığı varlık arayışında; duyularla algılanan şeylerden şüphe duyarak sonuçta kendi varlığını; idrakinin bir parçası olan şüphe duyusun farkındalığı ile kabulü vardır. Böylece öznel şeylerin kesinliğini belirterek felsefeye katkıda bulunur (Russell, 1994). Descartes’ın şüphe etme dizgesi bu sisteminin ötesinde, onu varoluşun bilincine ulaştıran asıl şey “farketme” eylemidir. Farkındalık bu arayış ve gayretin sadece bir parçası değil hem başlangıç noktası hem sonucudur.

[Öznel algılama öznel gerçekliği oluşturur.Öznel ve nesnel varoluş birlikteliği ve uyumu ise evrensel bilgiyi oluşturur.]

[Algının bu öznel halinden evrensel varoluş haline geçişi nasıl olur?]

[Algının kuram ile birleşmesi bu noktada gereklidir.]

Algı duyum-görme simgesel bilgi olarak zihinde oluştuğunda bu henüz öznel bir bilgi olarak varolur. Bu simgesel bilginin kendi-gerçekliğini tanımlaması için nesnel/evrensel olarak imgeleşmesi gerekmektedir. Bu noktada algıyı olgu olma yolunda destekleyen sistematik bilgi kuramın kendisidir. Kuram, farkındalıkla bakma

kapsamı içinde nesnenin bilgisini saklar. Kuramsız algıların ulaştığı nokta ise kuram ile açıklanmayı bekleyen “mit” düzenidir.

Kent içinde yaşarken duyumlanan verilerin algılanabilmesi için bunların anlamlı bir girdi olarak zihnimize ulaşması gerekmektedir. Fakat duyum ve algı içindeki iletişim ve ilişki farkındalığı da etki etmektedir. Duyumlanma yolu ile algılamaya sunulmuş farketme süreci içinde, duyumlama ve/veya algılama kapsamında bozulma, eksilme, değişime uğrama gibi nesnenin özünün sapmaya uğradığı durumlar olabilmektedir. Bir anlamda sanatı yaratan da bu sapmaların gücü, etkisi ve farkındalığı ile bilgiye dahil olması, deneyimlenmesidir.

Algılamanın toplam şablonu içinde net görüş de, bozulmuş görüş de; estetik açıdan önemlidir. Algılama kapasitemizdeki eşikten dolayı bir kent sahnesinin içinden geçerken, yalnızca belli sınırlı etkiler akılda tutulabilir ve yorumlanabilir (Kepes, 2009). Bu bilgiler aracılığıyla denebilir ki birçok kentsel tasarım ürünü ve/veya tasarlanmamış kentsel ürünler kullanıcılar üzerinde sadece içgüdüsel ‘hisler’ yaratmakta; ardındaki bilgi ve anlatılmak istenen ve hatta ileri götürülürse ‘gösterilmek’ istenen kavramlar algılanamamaktadır. Olay ve nesneler duyumsal safhada kalarak; algıya, kavramaya ve farkındalık boyutuna geçememektedirler. Algılamadaki içgüdüsel düzeyde kalan bu “mitsel” bilgi; ancak kuramla açıklandığında/birleştğinde-ilişkiye girdiğinde nesnel bilgiye dönüşebilmektedir.

Görsel bir sanat olan Sinema bu eksikliğin imdadına yetişmiştir. Algıdaki mitsel bilgiyi açacak kuramla yoğrulmaya açık bir sanat olarak ortaya çıkmıştır. Yedinci sanat olarak yerini aldığı yedinci algıyı da yanında getirmiştir. Görmenin, duymanın, koku almanın, tad almanın, hissetmenin ve içgüdülerin ardına ve ötesine taşarak, izlemenin/özel ve kitlesel deneyimlemenin sanatı olmuş; tüm bu duyuları algılama-algılatma işini de yüklenmiştir.

Dışarıdan bakan göz; gören göz olmuştur. Göz dışarıya değil; “dışarıdan” bakmaktadır.

Sinema ve Kent bağlamında bu duyum ve algı ilişkisi görselliğe indirgendiğinde çok açık ve net bir söylem ile kotarılabilir. Kent kullanıcısı duyumlayan yani bakan göz iken; sinema izleyicisi algılayan yani gören göz olmaya daha yakın durmaktadır. Bu imkanı sağlayan bir anlamda “mekanın uzaklaştırılıp zamanın aradan çıkarılması” [zamansız uzay / mekansız uzay] olarak varsayılabilir. Dahası bu gözün kenti görebilmesi için, mutlaka kente doğrudan bakması dahi gerekmemektedir. Algılanan imajların çeşitli dekorlarda zihinde bütünleşerek oluşturduğu nesne, bir olgu olarak

var olur. Bu olgunun söylemi kuramsız bir düzlemde mite dönüşerek varlığı-var olmayı hikayeler. Öte yandan algının sonunda ulaşılan mitsel bilginin evrensel özü, kendi çağının tini olarak tanımlanabilecek kuram-ötesi/öncesi biçimdir. Gözün kendi gözüne, öznenin kendi içine doğru bakması da aynı sonuca ulaştırır. Nitekim kent ve kullanıcı aynı mitin farklı suretleridir. Sinema ise bu noktada mitin tine teslimidir. Algı-kuram iletişiminin sağlandığı noktada ise artık öznel bilgi simgesellikten olgu bilgisi olarak imgeselliğe geçiş yapar. Olgu imgenin; kuramsal olarak algılanmış nesnel bilgisidir.

2.3 Olgu

Olgu: Gerçekleşmiş olan her şey. Olam ve Olay kavramlarından farklıdır. Her olam ve olay birer olgu'dur. Olgu bu iki yakın anlamlı deyimden daha geniş kapsamlıdır ve ikisini de içerir. Olam; zaman ve yer özellikleriyle ele alınan olgu, olay; zaman ve yer özelliklerinden sıyrılmış olgudur. Olmuş olan her şey olgudur; bundan ötürü de olgu deyimi olası, olanaklı ve düşünsel, tasarımsal deyimleriyle karşıt anlamlıdır. Çünkü bu deyimler gerçekleşmemiş olanı dile getirirler; gerçekleşmeleri muhtemeldir, mümkündür ya da gerçekleştirilmeleri düşünülmektedir, tasarımlanmaktadır ama henüz olmamışlardır ve bundan ötürü de olgu değildirler. Claude Bernard:"deneyimsel düşünceye yol gösterecek ve aynı zamanda onu denetleyecek tek gerçek olgulardır" der. Olay deneyim konusu olan olgu'dur ama onun deneyimini olgu denetler, çünkü olgu betimleyici ve somut, olay ise çözümsel ve soyuttur. Olay deney konusu, olgu ise deney sonucudur. Sinemasal terim olarak ise Fr. Action (Tr. Eylem etki) deyimi karşılığında olgu deyimi önerilmiştir. Ruhbilim terimleri sözlüğünde olgu deyimi şöyle tanımlanmaktadır: "Beden, anlık ya da toplum yönlerinden daha iyi uyum sağlamak amacıyla inceleme konusu olan kişi ya da olaylarla ilgili bilgiler" (Hançerlioğlu, 1994).

Olay algının nesnesi; olgu algının sonucudur.

[Algı kuram ile görmek ise, olgu; kuram ile bilmektir.]

Husserl (2006) olguya dair görme ve algılamayı şu şekilde açıklamaktadır: Algılamada, doğal olarak bir "şey" gözlerimizin önünde durur; o, canlı ve cansız, ruha sahip olan ve olmayan diğer şeyler arasındadır, yani –tek tek şeyler gibi kısmen

algılanan, kısmen de anımsama bağlantılarıyla verilmiş olan ve buradan çıkararak belirlenmemiş olana ve bilinmeyene kadar uzanan- bir dünyanın ortasında yer almaktadır. Bu bir olgudur.

Bilmeye dair araştırma bilinçli ve amaçlı olduğu gibi aynı zamanda bilinçaltı seviyesinde kendiliğinden de gerçekleşebilecek bir durumdur. Bu noktada ”olay”ın bir kavram olarak tek başınalığı söz konusudur. Bilginin varlığı ve bilginin farkındalığı arasında bir fark olduğu gibi olayın/nesnenin varlığı ile olay/nesne farkındalığı arasında da net bir çizgi durmaktadır. Olayı bir olguya çeviren; kuram aracılığı ile kavrama geçiş, bilgiden bilmeye/farkındalığa geçiş artık varolanı görür, varlıktan töze, varlığın özüne gitmeye yardım eder.

Terry Eagleton’ın (2004) bahsettiği üzere “Olgu bir şeyin nasıl olduğudur”. Bu oluşu algılayıp kabul etmek farkındalık çizgisinde, algının kuramla bütünleşmesi, ve oluşun ardını görebilmesini sağlar.

Görme; duyumlama; algılama ilişkileri içinde ve bu süreç boyunca bilmeye yönelik geçen sürede olgu; kendi varoluş bilgisini içinde tutan nesne ve olay bütünüdür. Öznenin onu kavramaya olan ihtiyacı varoluşsal etkileşim ve yöntemi olarak da aralarındaki duyusal bilişsel iletişim; hem nesne ve olayı hem de özne ve duyumlamayı kapsayan varlık bilincidir.

Olgunun algıya yansısı kent içinde merkezlenmiş özne üzerinde duyusal etkileşimler sonucu ortaya çıkar. Kişi içinde durduğu sahneyi algılar ve içinde bulunma haline, duruma –kendi ve çevresi için de-, zamana ve mekana anlam yükler. Bu idrak anı kentin ve kentsel mimari ve öğelerin kendi başlarına bulundukları varlık halinin bilinç ile etkileşimidir. Kentsel tasarım kuramlarında asıl olarak ele alınan idrak ve farkındalık temeli ile kentsel olguların öznelere tarafından “nasıl” algılandığı gözlemdir.

Görme-duyum-algı sonucu zihinde oluşan olgusal bilgi imge olarak öznede varlığını sürdürür. İmge olgunun [algının kuramsal bilgisi-açıklaması] tasarımsal varoluş biçimidir. Bu bağlamda imgeleşmiş olgu sanatsal yaratıya işaret etmektedir.

Deneyimlenmiş/deneyimlenebilir olguların ardında ise bir de düşünsel olgu ve imgeler bulunmaktadır ki sanatsal yaratıyı oluşturan imgelem temel olarak bu düşünsel zemini ele alır.

Lynch (2009) kentleri “duyumsal zevkler için biçimlendirme sanatı” olarak tanımlarken ele aldığı duyumsal temel, algıya düşen bu ilk adımın –duyumun-kentleri biçimlendirmeye etki edecek öneme sahip olduğunu vurgulamıştır.

Duyum sanatın olduğu gibi kentlerin de formunu belirler.

Bilinçsel bir mekan ve zamanda gerçekleşen bu imgeleme dahilindeki algılama ve görme ise yine düşünsel bir olgu oluşturur.

Sartre (2006) imgelemsel düşünceyi şöyle açıklar: dünyaya ilişkin bir düşünce oluşturuyorsam, bu düşüncenin bana gerçek psişik olgu olarak görünmesi gerekir. Burada ne her hangi bir “sanallık” ne her hangi bir “olanaklılık” vardır: bilinç, edimdir ve de bilinçte var olan her şey edimde de vardır.

[Bilinçli düş, yaratımdır.]

Duyum ve algının bir diğer ucundaki varoluş hali ise imge-imgelemedir ki Jung (2008) bilincin asıl büyüsunü oluşturan ögenin imge olduğunu söyler: “Bilinç imge kurabilir”.

İmgenin keşfi bir iç deneyimdir. İmge algılandığında mit olur (Demirdöven, 2010).

İmgenin bilinçteki varlık hali mitsel bir oluş ile tüm sanatı yaratan söylemdir. Görme, duyumlama, algılama sonucu oluşan olgu artık mitsel bir dönüşüm geçirerek imge olmuş; sanatsal yaratıya aracı ve hatta sanatsal yaratının bizzat kendisi dahi olmaya kadar evrimleşmiştir.

İmge özetle beden tarafından yalıtılmış bir şeydir, yalıtılmışlığı nedeniyle de yeni bir nitelik edinmiştir: tasarımlanmadır bu nitelik (Sartre, 2006).

İmge olarak varoluşa ilişkin hakiki bir kuram oluşturmaın tek yolu, bu konuda dönüşümlü bir deneyden kaynaklanmayan herhangi bir şey ileri sürmekten kesinlikle kaçınmaktır (Sartre, 2006). İmgesel varoluş kuramı dönüşümlü deneyden, deneyimsel oluştan ortaya çıkmaktadır.

Olgunun anlıksal dönüşümü çerçevesinde oluşan imge-leme; sanatsal yaratının merkezinde yer olmaktadır. Bu bağlamda görme-duyumlama-algılama sonucu olgu; ileriye dönük evrim sürecinde imgeye dönüşür, tasarımlanarak sanatı oluşturur; kendi içindeki dönüşümü deneyi ve deneyimlenmesi ise kurama; [tarihsel, bilimsel, bilinçsel olarak] açıklanamamış kuram ise mite dönüşür.

Sanatsal yaratının görme-algı-olgu katmanları ile biçimsel ilişkisi bir varoluş miti olarak ele alınabilir. Çoğu din-mitoloji-felsefe-sanat ve hatta bilim bu varoluş mitini kendi kuramları ile açıklama arayışı içindedir. Görme-algı-olgu arasındaki bu ilişki psikanalitik, felsefi ve iletişimsel-sosyal boyutta iletişimi görünür kılar. Bu ilişki bilgiye dönüşmüş olguların zihinde sezgisel olarak bilinmesinden; bilinçsel olarak

bilinmesine ve son olarak da pratikte deneyimlenmesine yansır. Bilinçdışındaki olgular; bilinçsel ve öznel olarak deneyimlenir, ardından bu mitsel oluşun kuramlaşmasına izin verecek şekilde iletişime yansır. Tüm bu ilişkiler içten dışa varoluşun deneyimlenmesinin safhalardır. Bu deneyim daha sonra tasarıma yansır.

Bilgi bilen ve bilinen arasındaki ilişkidir. Birinin diğerini nasıl bildiğidir. Bilgi içeriden dışarıya; duyulmama, algı ve imgelem şeklinde gelişir. Bu dışlaşmış formdaki olgu deneyimlenme düzeyinde tekrar varolur. Olgunun dışsallığı öte yandan, hala bu “iç” ile ilişkidir.



Şekil 2.9 : Felsefe’den Seyir’e süreç (Konca, 2011).

Tüm bu görme-bilme, algı-simgeler ve olgu-imge oluşumlarının yarattığı kuramsal oluşumlar temel olarak varoluşa dair tüm kuramlara bağlandıkları noktada gerçekleşirler. Bu kendini gerçekleştirme süreci ilişkiler ve bağlar sonucunda oluşur. Olgulaşmış kuramsal bilgi, ilişkiler bütününe varlığa gelir. İlişkilerin yarattığı bu bütünsel kavrama ve bilme derinliği ise aslında miti işaret etmektedir.

3. İLİŞKİYE İLİŞKİN

Öz ilişkidir (Demirdöven, 2010).

Bilgiyi getiren ilişki ilk olarak öznenin “kendi” ile kurduğu varoluşsal ilişkidir. Bu varoluş ilişkisi öncelikle bilinçte gerçekleşir. Öznenin bilinci ile kurduğu bu içsel varoluş iletişimi bir yandan aynı zamanda dışsal ve zamansal bir ilişkidir ki buradan bilince gelecek olgu-öncesi mitsel ve arketipal bir kaynağa dayanır.

“Bilgiler, birbiri arkasına sıralanma biçiminde birbirini izlemezler, birbiriyle mantıksal bağlantı içine girerler, birbirinden çıkarlar, birbiriyle uyusurlar, mantıksal güçlerini adeta artırarak, birbirlerini doğururlar” (Husserl, 2006).

Bilgi bir doğa olgusudur... psikolojik bir olgudur. Bilgi her psikolojik olgu gibi, türlerine ve bağlantı biçimlerine göre betimlenip genetik ilişkileri içinde araştırılabilir. Öte yandan bilgi doğası gereği nesnenin bilgisidir ve ona içkin, kendisi aracılığıyla nesneyle “bağlantı kurduğu” “anlam”la bilgi olur (Husserl, 2006).

Nesnelerin kendi diyalektik varoluşları içinde anlamlanması ve diğer nesne/öznel ile ilişki kurması bilgiyi doğurur. Bilgilerin bağlantılar içinde kümülatif olmanın ötesinde kolektif-bir ağ içinde- ilerlemesiyle oluşan bu sistemli bilgiler bütünü kuramı oluşturur. İlişkiler ile örülmemiş, çevresi boş ve tek başına duran tek şey bütünlüktür. Aristoteles (2007) bütünü hiç eksikliği olmayan nesne olarak tanımlar: bütün kendisi dışında bir şeyi olmayan nesnedir. Bütünlük nesneler arası ilişkiler; ilişkiler arası ilişkilerden oluşur. [Her şey ilişkidir.]

İdealizme göre dünyayı kuran olgu, ilişkidir... İnsan ve dünya görece varlıklardır ve varlıklarının ilkesi de ilişkidir (Sartre, 2009).

Claude Lévi-Strauss’un (1978) ifadesiyle: Mit bize evreni genel olarak ve hatta “bütün” olarak anlama gücünü verir. Bütün kendi içinde ilişkilerden örülüdür. Bu ilişkileri, bütün ile varoluş ile ilişkiyi anlamak için önce varoluşu, insan bilinci içinde incelemek gerekir.



Şekil 3.1 : Mitin ayak simgesi üzerinden imgelenmesi (Konca, 2011).

3.1 C. G. Jung: Arketip ve Mit

“Burası insanın ülkesi değildir, Tanrı’nın ülkesidir.”- Afrika Atasözü-Jung, 1999.

Dünyasını kişilerin gözüyle değil, bir bütünün gözüyle gören arkaik insana ait bir sözdür bu söz.

İlkel insan yoktur; ilkel gereçler vardır. Düşünce ta baştan beri aynıdır, güçlüdür (Le Corbusier, 2010).

Mit; söylence, anlatı, hikaye masal.

Mit; sinematografik bir anlatım; mekansal bir örgüdür: Kutsal bir kente işaret eder.

“Mit: Tarih öncesine dayanan öykü. Yu. Uydurulmuş söz anlamındaki mythos deyiminden türetilmiştir. Ölçülü söz anlamındaki epos ve gerçeği dile getiren söz anlamındaki logos’a karşı mit ya da mitos; olağanüstü kahramanlıkları ve doğaüstü güçleri anlatan hayal ürünü sözdür. Bilgi öncesi ve dışıdır, pratikle denetlenemez, inanç alanının kapsamı içindedir. Bilgisiz insanlığın dünyayı açıklama gereksinmesinden doğmuştur” (Hançerlioğlu, 1979).

Mitler insanın bilinçsel evrimi sırasında; dünyayı açıklama gereği ve ihtiyacından doğan ve söylence şeklinde zamana yayılan, olgu-öncesi kuramsız bilgilerdir. Söylenceler şeklinde ilerleyen mitler temelde arketipal ve kolektif bilinçdışı düzeyinde varlıklarını sürdürürler ve düşlerinde de kendilerini görsellerler.

Arketipler ve kolektif bilinçdışı neden önemlidir? Neden arketip ve mitlerden özgür olmak, mitleri çözümlemek gereklidir?

Mitler ve arketipler henüz açıklığa kavuşmamış, olgulaşmamış kuram öncesi bilgi olmaları sebebiyle mistik ve mitsel bir veri olarak bilinçte yer alırlar. Mitlerin açık ve net anlatımı, kuramla açıklanması; insan bilincini, benlik bilincini ve tüm kişilik yapısının kavranmasını sağlayabilir. Bu yapının kavranması, öznenin nesneyi nasıl algıladığına, bu olgunun oluş sürecine, bu oluşun deneyimlenmesinin ve tasarımlanmasının kuramlaşması sürecine ışık tutabilir. Bu süreçlerin anlamlandırılması ise sanata ve felsefeye varoluşu anlamada yardım edebilir.

Jung'un (2008) arketip, kolektif bilinçdışı düzlemlerinde çözümlediği mitsel düşleri anlamak için ilk önce arkaik insanı kavramak gerekir. Bunun için de oldukça açık ve anlaşılır bir tanım yeterlidir: Arkaik insan için mistik yoktur, her şey doğaldır. O dünyayı gördüğü bildiği gibi algılar (Jung, 2008). Arkaik insan için tek tek nesnel varlıklar değil, aralarındaki varoluşsal ilişkiler anlamlıdır. Jung bu bakışı, bu kavrayışı incelemeye alarak mit, arketip ve kolektif bilinçdışı kavramlarına ulaşmıştır.

Kolektif bilinçdışı kavramında, kişisellikten bir şey kaybedilmez. İçgüdüler, kişisel göstergeler içerir ve bizim kişisel özelliğimiz olarak kabul edilirler... kolektif bilinçdışı da kişisel olarak deneyimlenir (Bennet, 2006).

İnsanın bilincinin temellerinde, en görünmez yerinde saklanan bu mitsel bilgiler ve arketipler tarihsel süreçte bilince eşlik ederek modern insanı arkaik insana bağlayan bir köprü olmuştur.

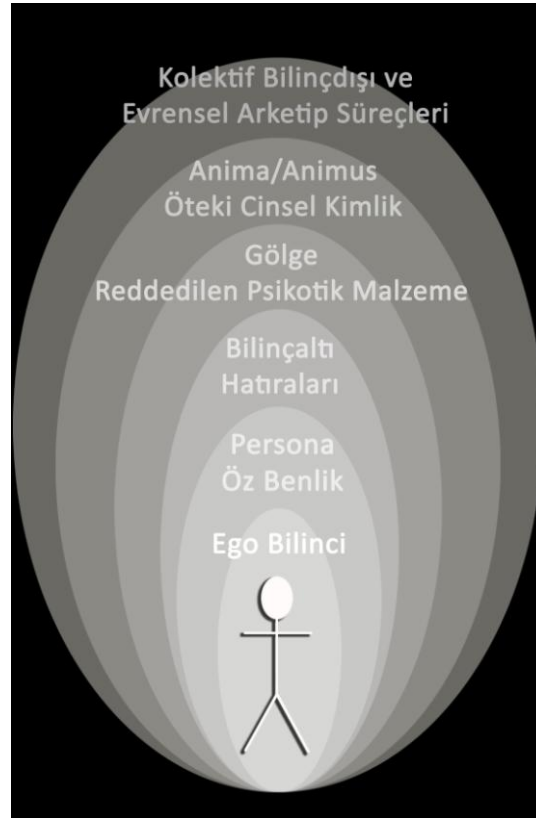
Günümüz materyalistik görüşleri arkaik düşüncede de görebileceğimiz bir eğilime sahiptirler. İkisi de bireyin sadece bir "sonuç" olduğu noktasına varırlar; birinci (arkaik) görüşe göre insan doğal nedenlerin sonucudur, ikinci (materyalistik) görüşe göre ise tesadüfi olayların (Jung, 1999). Bu fark ilişkinin önemli bir yapı taşı olduğunu gösterir. İlkinde doğal nedenler varoluşsal ilişkiler iken; ikinci görüşte tesadüfîlik bir kopukluğu ve ilişkisizliği ifade eder.

Arkaik insan ve modern insanı birleştiren, kolektif bilinçdışının elemanları arketiplerden; mitler üzerinden çözümleme yapılarak özgür olunabilir görüşündeki Jung, düşleri mitler ile açıklayarak arketipleri görünür kılar. Görünür haldeki arketipler artık bilinçdışı bir düzeyden bilinç düzeyine çıkmış ve baskılanmış zihinden özgür zihne yol açılmış olur. Bu açılma ilişkileri de göstererek varlığı varoluşsal haliyle görmeye ve algılamaya daha yakın durabilir.

Jung, ruhun bilinçdışı yapısının, önceden gelen (a priori) bir etken olduğunu şöyle savunur: Yeteneklerin ve kabiliyetlerin nesilden nesile aktarılmasını kalıtım ile açıklıyoruz... İnsan özelliklerinin kalıtsal olmadığı, yani her çocukta yeniden olduğu fikri, sabah doğan güneşin, bir önceki akşam batan güneşten farklı bir güneş olduğu ilkel inancı kadar saçma bir fikir olur (Jung, 2005). Öte yandan aktarılan özellikler kalıtsal yapıda da değildir. Jung bunu şöyle açıklamaktadır: Bu (deneyimler) bir ırksal kalıtım meselesi değildir, evrensel bir insan karakteristiği söz konusudur. Kalıtsal fikirlerin değil de; aynı veya çok benzer fikirleri üreten fonksiyonel bir mizacın varlığının sorgulanması meseledir. Bu mizaca sonradan arketip adını verdim (Bennet, 2006).

[Böylece denebilir ki; insan bilinci arketipal zemin üzerine inşa edilir.]

Jung şöyle yazar: Arketip, yerinde ve yararlıdır; çünkü bize, şimdiye kadar kolektif bilinçdışının bileşenleri sözkonusu olduğunda arkaik tipler, yani en eski zamanlardan beri varolan evrensel imajlardan söz ettiğimizi söylemektedir (Bennet, 2006). Buradan yola çıkılarak denilebilir ki arketiplerin anlattığı ve açık ettiği asıl kavram arkaik insan tipi ve bu tipin algıladığı-gördüğü dünya ve varlık bilincinin imajlarıdır. Nesneler değil ama ilişkiler kurma yetisi [miti kurmaya hazır kurgusal bilinç yapısı] insanda arketipsel bir düşünme şeklidir.



Şekil 3.2 : Jung'un Arketip Katmanları (Konca, 2011).

Kökensel bir imgeyi belirleyen ve bilinçaltında bulunan arketip terimi; kişisel bir deneyimin meyvesi değildir. Doğuştan bir komplekstir. Arketip, enerji dolu bir merkezdir (Jung, 2008). Öte yandan arketipler ve kolektif bilinçdışındaki öğelerin deneyimlenmesi elbette kişiseldir.

İlişki kurarak varlığa varoluşsal anlam yükleme şeklindeki bütünü kavrama bir potansiyel olarak bulunur. Fakat bunun açılması ve kritik edilmesi edimsel bir deneyimdir. Bir anlamda sanki bu arketip ile özdeşleşme halinden ayrılarak yabancılaşma olursa; kritik yapabilen ve farkında bir bilince; ilişki kurabilen, imgeleyebilen bir bilince ulaşılabilir.

Jung, içgüdü formunun (kalıtsal, öğrenilmemiş eğilimler), arketiplere çok yakın paralellikte olduğunu söyler ve şöyle devam eder: Aslında o kadar yakın ki, arketipler için başlı başına içgüdülerin bilinçdışı imajları olduğu söylenebilir. Diğer bir deyişle, bunlar içgüdüsel davranışın birer modelidirler (Bennet, 2006).

İçgüdü orijinal ve kalıtsal olduğu için, formu da çok eski yani, arketipseldir. Bedenin formundan bile daha yaşlı ve tutucudur (Jung, 1999).

Jung (2008), kolektif bilinçdışını örnek bir düş üzerinden şu şekilde tanımlamaktadır: yüzyıllar boyunca mitlerde somutlaşmış birbirine benzer görüntülerden oluşan psişik bir katmanla karşılaşırız. Bu bütün insanlarda ortak bir katmandır. Kolektif bilinçdışı, kişisel deneyimlerin ürünü değildir. Bizde doğuştan bulunur. Beden yapımız gibi ruhsal yapımız da, milyonlarca yıllık soygelişimsel izler taşır... beden ve sinir örgümümüzün yapısında tarihsel soy kütüğümüzle karşılaşırız. Geçmişin izlerini taşıyan ruhumuz için de bu böyledir.

Kolektif bilinçdışı kavramı, grup zihni anlamına gelen, kalabalığın bilinçdışı, kişisel bir kazanım değildir. Her zihin tek başına görünse de, onu diğer zihin yapılarından ayırt etmek olanaksızdır, çünkü tüm zihinlerin ortak bir temeli veya oluşum süreci vardır. İşte, Jung buna “kolektif bilinçdışı” adını vermiştir (Bennet, 2006).

Jung, kolektif bilinçdışının evrensel niteliğine önemli bir vurgu yapmıştır: “... bu kavram, hemen her yerde ve tüm bireylerde aynı içeriğe sahiptir. Yani, tüm insanlarda özdeştir ve bu nedenle, her birimizde varolan kişilerüstü doğaya ait ruhsal bir ortak esasa dayanır (Bennet, 2006).

Kolektif bilinçdışının izleri, arketipler; algımızı etkilemektedir. Bir kent sahnesi içinde; bir sinema filminin deneyimlenmesi sırasında gördüklerimiz-duyumladıklarımız algımızın arketip süzgecinden geçmektedir. Bu aynı zamanda

mitsel bir deneyimdir. Perdede veya bizzat o sahnenin içindeki deneyimleme sürecine mitsel algı da dahil olur.

Jung’a göre, kolektif bilinçdışıyla ilgili en ilgi çekici özelliklerden biri, düşüncelerin ve fikirlerin (asla bilinçten önce olmamak şartıyla) bu kişisel olmayan kaynaktan spontane olarak çıkmasıydı. Birçok sanatçı, filozof ve hatta bilim insanı bile, en iyi fikirlerinden bazılarını, bilinçdışında aniden oluşan ilhamlara borçludur (Bennet, 2006). Bu yüzdendir ki çoğu sanatsal yaratım bu çıkışların sonucudur. İlham olarak tabir edilen sanatsal yaratı düşünümünün zirvesi arketipsel ve kolektif bir kaynaktan sızmaktadır. Bu bağlamda düşlem bu ilkel-mitsel bilinci imgelemelerde ortaya çıkaran bir işleve sahip olabilir.

Mitsel(söylencesel) söylem olası imgeyle oynar, çünkü duyumsanabilir dünyanın kendisi de imgeye aittir. Duyumsanabilir oluş [devenir] bir imge, bir görünüştür ve mit de bu imgenin bir imgesidir (Derrida, 2008). Mitin kendisi imge olarak kendini imgede açmaktadır. Sanatsal yaratı bu çift imgesel ilişki içinden doğan olası bir gerçekliktir.

Ruhun en ilkel yapısından doğan imgeler ve eğilimler düşte ortaya çıkarlar (Jung, 2008). Buna göre arkaik insanın imgeleri, modern insan düşlerinde görünür olur.



Şekil 3.3 : The circle of power; Klara Elek, 1999.

Düş, bilinçaltı etkinliğinden kaynaklanarak orada uyuklayan içeriklerin tanıtımını gerçekleştirir. Kuşkusuz bilinçaltındaki tüm diğer içerikleri değil; yalnızca, çağrışım yoluyla harekete geçen ve bir anlık bilinç durumuyla ilinti kuran içerikleri gün

ışığına çıkarır. Bütün düşlerin bilinç verileriyle aralarında bütünleyici bir ilinti [ilişki, bağlantı] bulunur (Jung, 2008). Arketipsel bilgiler ve kolektif bilinçdışının verileri bilinç ile iletişime geçtiklerinde ortaya çıkar ki bu da ancak çağrışım ve ilham yolu ile anlık seviyede gerçekleşir.

Cabale’ın dediği gibi düş, gerçekten bir düştür; anlamını kendi içinde taşır; yalnızca neyse odur; bir görünüş değildir; bir göz aldatmacası değildir; tersine tamamlanmış yapıdır (Jung, 2008).

[Düş örtük bir mit değil, varoluş ile ilişkidir.]

Düş, ruhsal bir oluşumdur. Bilincin alışılmış verilerine ters düşer. Düşlerde beliren görünümünün ilişkisi, mantıksal düşüncenin tam tersine, son derece fantastiktir; düşün çağrışımsal gidişi, gerçeklik anlamına bütünüyle ters düşen ilişkiler ve yaklaşımlar doğurur (Jung, 2008).

Düşlerin ilginç konularının en başta gelen önemi, mitolojik konularla karşılaştırılmaya uygun düşmeleridir. Birçok mitolojik konu sık sık kişilerin düşlerinde yer alır. Düş ve mitoloji konularının arasındaki yakınlıklar, Nietzsche’nin yaptığı gibi, düş düşüncesinin, düşüncenin geçmişteki soygelişimsel [filojenetik] bir biçimi olduğunu varsaymamıza yol açıyor (Jung, 2008).

[Düş, düşüncenin ilkel halidir denilebilir.]

İnsan yaşamındaki temel değişimleri ortaya çıkarabilen önemli arketipler vardır. Bazı düşler, düşü gören kişiye değil, bir topluluğa, insanların tümüne aittir (Jung, 2008).

[Mit evrensel bir düştür.]

Mitler, bilimden çok daha önce vardı, yaşamı olduğu gibi yansıtıyorlardı ve objektif bilimsel fikirlerden daha doğru bir deneyimleme süreçleri vardı. Ne kadar önemli oldukları dünya çapında kabul görmüş bir gerçektir (Bennet, 2006).

Kolektif bilinçdışı mitolojisi son bulmuş bir olaydan yeni bir konu yaratmak özelliği taşır. Bütün güç durumlar burada çözülür ve yeni durumlar doğururlar. “İçinde tek bir nota gibi bir anlık yer aldığımız yaşam ezgisi” işte böyle sürer gider. Mitoloji dış kaynaklı deneysel bir olgu değildir. Simgesel anlamlar yüklenmeleri, bunlara gereksinim duymamızdan kaynaklanır... İlkel gizemlerin konusu, yeniden doğuş ya da yeniden dirilişle ilgili olaylardır. Bu mitlerde yer alan somutlaşmış sahneler, kuşkusuz bir dış deneyim ürünü değildir; insan ruhunun gereksinimlerine yanıt verirler (Jung, 2008).

“Yüzyıllar boyunca mitlerde somutlaşmış birbirine benzer görüntülerden oluşan psişik bir katmanla karşılaşırız. Bu bütün insanlarda ortak bir katmandır. Bu nedenle adına “kolektif bilinçdışı” dedim. Kolektif bilinçdışı, kişisel deneyimlerin ürünü değildir. Bizde doğuştan bulunur. Beden yapımız gibi ruhsal yapımız da, milyonlarca yıllık soygelişimsel izler taşır. Beden ve sinir örgümümüzün yapısında tarihsel soy kütüğümüzle karşılaşırız. Geçmişin izlerini taşıyan ruhumuz için de bu böyledir. Kuramsal olarak, ruhumuzun yapısından hareketle tüm insanlık tarihini baştan sona yeniden kurabiliriz; çünkü bir kez var olan her şey, içimizde hala varlığını sürdürüyordur. Psişik alanda kolektif bilinçdışı, varlıklarını sürdürenlerin bir araya gelmesinden oluşmuştur” (Jung, 2008).

Arketipsel düzlemler bilinç-farkındalık ötesinde, kenti, bu kolektif bilinçdışı-bilinç ile kavramamıza etki etmektedir. Bilinç katmanlarındaki bu evren içinde, kent ve mitsel anlatılar, sinemasal karakterli mekan ve olayları oluşturmaya elverişlidir. Böylece “yaratı”lar, düşlerde açığa çıkar, mitlerle çözümlenir ve tasarımla form alarak evrene yerleşir.

Bilinç katmanlarının ve imgelerin bu kartezyen düzlemdeki ilişkileri; tasarımlar-algılamalar-sezgiler-kuramlar gibi bağlamlarla diagonal/kaotik geçişler yaparak, çok zaman birbiri içine sızarak evrenimizi, deneyimlerimizi, yaratılarımızı oluşturmaktadır.

Düşler arketiplerin “mit”ler yoluyla okunmasını sağlar. Mitsel düşler; fantastik oluşumlarıyla arketiplerin gölgesinden [düşsel imge] bedenine [mit] çevirir objektifi. Kolektif bilinçdışındaki arketipsel öğelerin bilinç düzeyine açılması ve bilinç düzeyinde –belki düşler yolu ile- mitsel bir hale bürünür. Bu bağlamda bir ileri aşamada düşlerdeki bu mitlerin bilinç düzeyinde vücuda gelmesi nasıl mümkün olur? Jung (2008) bu konuyu bir soru-cevap bağlamında şu şekilde açıklamaktadır: Bilincin büyüsunü oluşturan nedir, nasıl büyü yapar bilinç? Bilinç imge kurabilir”.

“İmge şimdiki zamana ilişkin bir durumdur ve geçmişle tek ortak yanı da kaynaklandığı anı sayesinde. İmge belirli bir bilinç türüdür; bir şey değil bir edimdir: imge bir şeyin bilincidir” (Sartre, 2009).

İmge insan bedeninin bir duygulanımıdır. İmge bedensel bir şeydir, hareketler ruhta kimi duygular uyandıran göstergeler gibidir. İmge beden tarafından yalıtılmış bir şeydir. Yalıtılmışlığı nedeniyle de yeni bir nitelik edinmiştir; “tasarım lanma”dır bu nitelik (Sartre, 2009).

[İmge sanatı getirir.]

Çözümlemiş arketiplerin imgesel varoluşları sanat yaratımında “tasarımlamada” önemli bir rol oynar. Aynı şekilde bu yaratımın deneyimlenmesinde de imgeleme aktif olarak yer alır. Yani sanatın farkındalıkla, bilinçle görülmesi, algılanması ve bilgi olarak alınması imgeleme yardımı ile olur.

Sinema filmleri gözü-açık/eyes-wide-open düş gördüren mitsel anlatılardır. Bu yeni mitler sinemasal bedene oturup, kenti deneyimlememize doğru kök salarak algı kanallarımız değiştirir-geliştirir-devindirir güçtedir.

Sanatta Kutsal için kullanılan ilk ve en sadeleştirilemez metafor... primitif sanat aracılığıyla primitif dinin ifadesidir. Tarih boyunca sanatta kutsalı ifade etmek için kullanılan tekniklerin birçoğu primitif sanattan kaynaklanmıştır. Kutsal sanat sık sık primitif teknikleri tercih etmektedir: İki boyutluluk, cephesellik, soyut çizgi, arketip karakter (Schrader, 2008).

Temel olarak mitler varlık bilincini açıklayan anlatılardır. Mitlerin simgeselci yapısı varlık farkındalığını bilinçsel değil özdeşleşim yolu ile deneyimsel bir yol ile verir. Bu mitolojiyi olgusallaştırmak ise sanatın üstlendiği bir edimdir. Sanat kurguladığı imgelemsel ürünlerle varlık araştırmasını görseller. Bu bakımdan kent ve sinema bu miti açıklama sürecinin iki ucunda yer almaktadır.

Öte yanda miti imgesellikten öte bilinçsellik ile inceleyen felsefe durmaktadır. Varlık anlatısı olan mitler; varoluşçuluk felsefesi içinde açıklanmaya çalışılır. Bu açıdan Sartre’ın varlık kavramının mit olarak farklı boyutlarda incelenmesi ele alınacaktır.

Varolmak kendi varoluşunun bilincinde olmaktır (Sartre, 2009). Varoluşun katmanları içinde derinlerde bulunan arketipsel ilkel insan ve kolektif bilinçdışını tanımak da farkındalık ve kendi varoluşunun bilincinde olmaya “varolmaya” taşır.

3.2 J. P. Sartre: Varlık

Varlık, yoğun olumluluktur [plein positivité]. Dolayısıyla (varlık) başkalık nedir bilmez: kendini, bir başka varlıktan başka olarak asla ortaya koymaz; başkası ile hiçbir bağ taşıyamaz. Varlık, sınırlandırılmamış bir biçimde kendisidir ve kendisi olmakla kendini tüketir (Sartre, 2009).

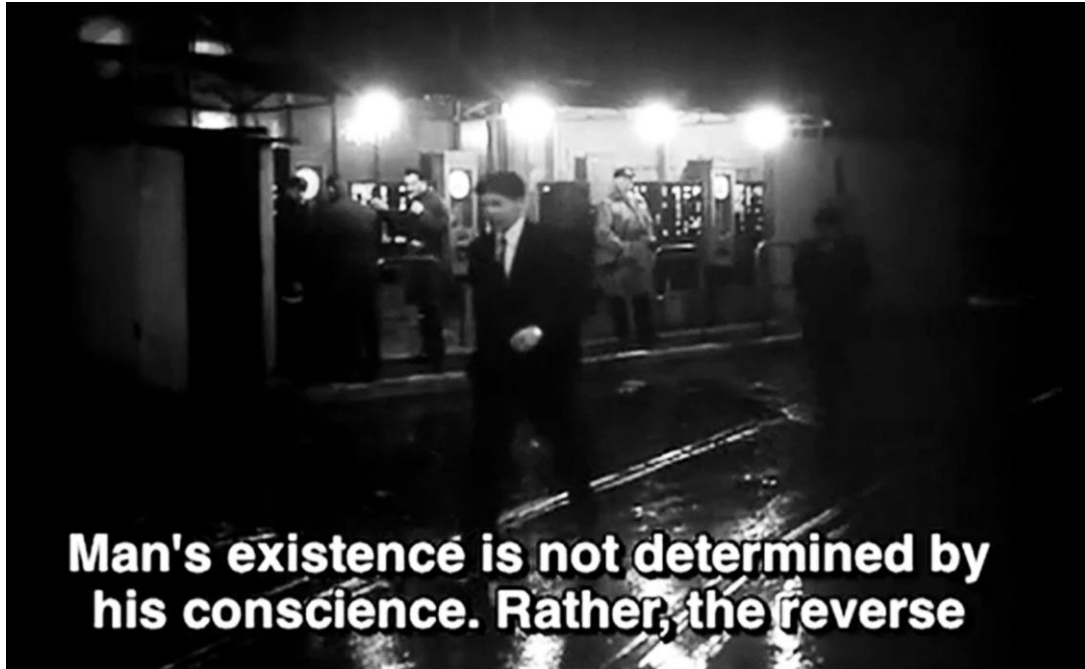
Sartre’da (2009) Varlık “kendine doğru bir ilişki değildir, o doğrudan doğruya, kendisidir. Gerçekleşemeyen bir içkin olmadır”.

Her varlık parçası varoluşun tekrarıdır-uzantıdır.

Varlık, birbiriyle çelişen iki karşıtın birbiri üzerindeki eylemlerinin sürekli evrimidir (Eisenstein, 1984). Sartre bakış açısıyla bu çelişen iki karşıt olumsuzlama ve olumsuzlama bağlamında beden yoluyla buluşan iç ve dış olgularıdır. Varoluş farkındalığı kapsamında Bazin (2007): sinemayla karşılaştırılabilecek tek çağdaş sanat mimarlıktır; çünkü bir ev ancak oturulabilecek olduğu vakit anlam taşır. Sinema da görevsel bir sanattır. Sinemanın varlığının özünden geldiğini söylemek gerektiğinin altını çizer. Nitekim sinemasal anlamda ortaya konan söylem bu iç ve dış arasındaki ilişkinin ta kendisidir. Her şey insan ile dünya arasındaki sınırda olup bitmektedir der.

Varlık tüm olumsuzlukları ve ilişkileri içinde kendisini farklı imgelerde ve yüzeylerde gösterir. Varlığın imgeleme devinimi aynı zamanda mekansallığın ve deneyimin de ifadesidir. Bir bütün olarak varlık, parçalarının içinde bütünü olumsuzlar. Mikrokozmostan Makrokozmosa tüm varoluş bütün ile ilişkidir.

Mekansallığın varlık olarak, varoluş olarak algısı zamansal bir süreçtir. Algının zamansallıkla gerçekleşmesi ve olgusalılık süreci; algının çarpıp geri döndüğü bir zemin/yüzey gibi bir düzleme doğru yaptığı yolculuk algılanan ve algılayan arasındaki konumu belirler. Bu mekansal bir ifadedir; mekansal varlık belirtir.



Şekil 3.4 : Jean Luc Godard, Masculine Femenine Filminden Alıntı:“İnsanın varoluşu vicdanı ile belirlenmez, aksine tersi doğrudur” (Godard, 1966).

Varlık bilincinin/ varlığın kavranması zamansal ve bedensel biçimde iki türlü ele alınabilir: Zamansallık ve Beden

[Zamansallık]

Zamansallık bir ardışıklık içinde varlığın algılanmasını belirtir. Aslında zaman mesafenin pratik ölçüsü olarak seçilmiş olan şeydir (Sartre, 2009).

Zamanın belirttiği bu bilinç mekanın tanımlanmasıdır.

Sartre zamanın ardışıklığını statik ve dinamik zamansallık bağlamında incelemektedir. Bu statik ve dinamik ardışıklık ve bütünlük içinde zaman geçmiş-şimdi-gelecek bütünselliği içinde zaman bilincine ve bilincin zaman bağlamında kavranmasına götürür.

Eğer zaman bir ayrılmaysa özel türde bir ayrılmadır: yeniden birleştiren bir bölünmedir (Sartre, 2009).

Sartre statik zamansallık açısından varlığı incelemeye giriştiğinde varlığın geçmişiyle ilişkisini çözümlemeye de girer:

“Kendi-içinin dünya üzerinde yükselmesi hangi biçimde olursa olsun, o, geçmişiyle arasındaki münasebetin ekstatik birliği içinde dünyaya gelir: geçmişe sahip olmaksızın geçmiş haline gelecek mutlak bir başlangıç yoktur, ama kendi-için, kendi-için olarak, kendi geçmişini daha olacak olduğundan, dünyaya bir geçmişle birlikte gelir. Cenin belleğimin olgusal sınırını temsil eder” (Sartre, 2009).

Sartre’ın bu açıklaması Jung’un arketipleri ve kolektif bilinçdışı bilgisiyle varlığın vücuda gelişine yakın duruyor görünmektedir. Nitekim Jung’un bahsettiği bu kolektif bilinçdışı bilgisi ile dünyaya mevcut olma, bir hal ve durum olarak gelecekteki varlığını kitlemektedir. Bu oluşum bilinçsel zaman sıçraması olarak tanımlanabilir. Bellek kendi varık bilincinin ötesinde tüm varoluşun bilgisini taşır.

Zamansal dinamik içinde varlığa olan şey ise hiçliğin musallat olması durumudur:

“Bilincin zamanı, kendine kıyasla kendisinin tamamlanmamışlığı olarak zamansallaşan insan-gerçekliğidir, bir bütünlüğün içine bütünlük-bozucu maya olarak sızan hiçliktir. Kendi peşinde koşan ve aynı zamanda da kendini reddeden bu bütünlük, kendi kendisinin ötesine geçilmesi ve kendine doğru kendisinin ötesine geçtiği için, ötesine geçilmesine kendi kendisinde hiçbir son bulamayacak olan bu bütünlük, hiçbir şıkta bir anın sınırları içinde varolmazdı. Kendi-içinin olduğunu olumlayabileceğimiz an asla yoktur, çünkü, kendi-için asla tam tamına

olmaz. Ve bunun tersine, zamansallık, bütünüyle anın reddi olarak zamansallaşır” (Sartre, 2009).

Öte yandan “an” yok akış vardır denilebilir. An bütünlüktür, içinden bir parça seçilemez. Öncesi sonrası anın uzantılarıdır; zaman parçaları olarak alınamaz.

Zamanın; anlar içinde akışı varlığın zamansal imgesini oluşturur. Zaman içindeki bu imgenin psişik karşılığı düşünündür.

Zamansallık, psişik süre olarak düşünümde ortaya çıkar ve psişik sürenin bütün süreçleri üzerine düşünülmüş bilince aittir. Düşünüm, bilgi olmaktan çok tanımadır (Sartre, 2009).

Zaman düşünümde varlığı kendi kendini yansıtırken varlık bilinci ve farkındalığı kendini bir diğer imge olan bedende görünür kılar. Devinim varoluşun deneyimlenmesi noktasında bedenle buluşur.

[Beden]

Varlığın bir diğer imgesi de deneyimsel farkındalıkla gerçekleşir. Tüm boyut ve sınırları içinde algının zaman ve mekan ifadesi, algı süreci imgesel ve bedensel olarak deneyimlenir. Varlık bedensel farkındalığı doğurur. Beden bu bağlamda tek bir varlık nesnesi olmaktan öte, tüm varoluş ile ilişkidir.

Varlığın bilince gelmesi, mesafenin ölçüsü olan zaman kadar, bu mesafeler dahilinde farklı konumlarda algımıza yönelen nesnelerin algılanması ile kavranır. Beden bu nesneler arasında bir nesne olarak varolur. Algılanışı ise benim-bedenim ve başkasının-bedeni arasındaki algı değişimi sürecinde varolur. Bu iki algılama bilince yansıma ve yansıtımlar ile dahil olur. Sartre’a göre (2009) beden dışsallığın sınırındadır; dış nesneler gibi bir nesnedir o da.

[bedenin-insanın-kendini kent içinde konumlandırması. Kenti görmek-duyumlamak-algılamak, varlığını hissetmek-bilmek. Bedenin nesnelere olan mesafesini farketmek. Dokunmak-dokunulmak. Beden farkındalığı-kent farkındalığı]

[Duyumlar mekan belirtir. Mekan en temeldedir. Bir nesne, bilinç bilgi vs ne belirtirse belirtsin, mekan temeldir. Nesnenin varoluşu mekana bağımlıdır.]

[kenti beden gibi algılamak mümkün mü?]

Benim-bedenim ile başkasının-bedeni arasındaki bilinç farkı mekansal nesne olarak bedenin olduğu yer ile alakalıdır. İnsan-gerçekliği için olmak, orada olmak'tır. Ontolojik bir zorunluluktur bu (Sartre, 2009).

Benim-bedenim'in algılanması ve varlığının bilinmesi bağlamında kendi-bedeni'ni, kendi-bedeni'ne bakmadan nasıl bilir insan? Dikkate alınan algısal alanın yapısı olan bu merkezi biz göremeyiz: biz o merkeziz (Sartre, 2009). Bu merkezi bilince almak ise:

“Varlığımın belirişi mesafeleri bir merkezden itibaren yayarak ve bizatihi bu yayma edimiyle bir nesneyi belirler [ilişki kurar], bu, kendini dünya aracılığıyla gösteren olarak kendi-kendisi olan bir nesnedir, ama, ben yine de nesne olarak onun görüşüne sahip olamam çünkü ben oyum, kendi kendisinin hiçliği olan varlık olarak kendi-kendisine dünyanın-ortasındaki-varlık olarak gösterir ve bu da başka türlü olamaz” (Sartre, 2009).

Bilinç doğrultusunda hareket eden beden sadece beş duyunun mekanı değil Sartre’a göre aynı zamanda eylemlerimizin amacı ve aracıdır.

Bilincin bedenle ilişkisi varoluşsal bir ilişkidir (Sartre, 2009).

[Varlığın algılarla tanımlanması beden ile olur. Beden varlığın kent alanıdır]

BLIND-GLASSES



*show me the truth,
oh my eyes...*

*we see you [My Lord]
by symbols...*



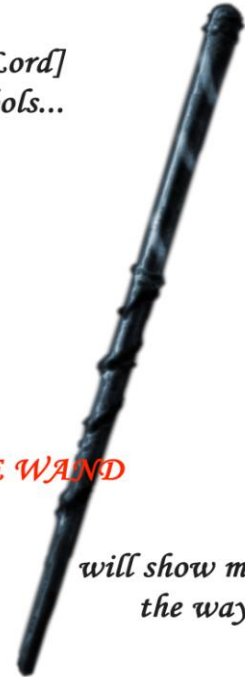
ARM-BAND

THE SANDALS



*see where my feet
step.*

THE WAND



*will show me
the way!*

Şekil 3.5 : Tanıksız Kent: Kentin algılanmasında gözün alt edilmesi- Dekonstrüktif algı (Domus Academy: Defining a Creative Hub Design Yarışması, 2011:Unwitnessed City, Konca, Demirdöven).

Beden kente, evine, kendi mekanına ve yaşadığı yerlere yayılarak varolur. Diğer bir söyleyişle beden yaşadığı mekanı kendine dahil eder. Bulunduğu ortama yayılır, dokunduğu her şey ile varoluşsal bir ilişkiye girer. Aslında, kent bedenin kendisi ile ilişkisi sonucu varolur. Bedenin kente teması “kenti” var eder, yaratır. Bedenler kentte yaşadığı-varolduğu kadar, kent de bedende varolur.

Benim için bedenimin varlık derinliği, en mahrem “içeri”min bu devamlı “dışarıda”sidir (Sartre, 2009).

Bu içeri ve dışarı arasında beden varlık bulur. Beden bu içeri ve dışarıyı ayıran bir örtü değil aksine birleştirip bütün olan geçirimli bir düzlem gibi varolur.

Beden benim olumsuzluğumu açıkça gösterir, hatta bu olumsuzluktan ibarettir... Ve Platon da bedeni ruhu birleştiren şey gibi gösterirken haksız değildi (Sartre, 2009).

Öte yandan varlık kendini bedenin bu içerisi ve dışarısı arasındaki varlığının buluşması miti-varlığın bu birleşme miti olarak; ayrımı-başkalaştırma yanılsamasını sanatın iliklerinden geçirip seyrimize sunar. Beden ve form bağlamında ayrışan bütünlüğü sanatın kollarıyla sarıp birleştirilen varlık miti, sinemada başka bir beden formunda geri döner.

Sartre’ın (2009) Auguste Comte’un formülü olarak belirttiği “göz kendi-kendini göremez” formülünden yola çıkıldığında sinema artık gören ve görülen arasındaki yeri değiştirerek çoğu zaman bu gözlerin kendisini görmesine yol verir. Bu bağlamda sinema üçüncü bir göz olarak bu iç-dış bütünlüğünün var olması mitini gerçekleştirir, görselleştirir, varsıllaştırır.

Beden-zaman ilişkisi içinde –varlığın bireysel bir serüven olduğunu savunan- Sartre’ın temasa geçmekten uzak durduğu ama farklı bir boyutta ele aldığı bir kavram harekettir.

Hareket Sartre’a göre “durum”dur. Her an içinde bulunulan durum [Asana]. Bu durumlar bedende zamanın ardışıklığı içinde varoluş, konum ve oluşlarını belirtir. Ve kendi ardışıklıkları içinde de hareket olarak [bir yanılsama olarak] belirir.

Sartre (2009) hareketi bedenın dışsallığı noktasında, imgenin bedende edindiği yer olarak ele alır.

[Hareket dışsallaşmış imgenin bedende varolmasıdır denilebilir]

Öte yandan bu varoluşun eylemselliği düşünsel ve iletişimsel anlamda da bir ilişki ortaya çıkarır. Çevresine yayılan beden kurduğu her ilişki iletişimi yaratır. Birlikte titreyerek ilişki kuran imge-varoluş-bilinç artık iletişimsel eylemde bulunmaktadır.

[Hareket düşün gerçekleşmesidir.]

Eylem imgenin hareketidir, iletişim eylemi mitin gerçekleşmesidir.

Kendi varoluş bilincini tüm varoluş ile ilişkiye sokarak bütünlemek anlamında bedenin “öteki” ile anlamlı bir ilişkisi varlık farkındalığı için bir sonraki adımdır. Zamansal varoluşta düşünömsel imge ve bedensel devinimde deneyimsel imge olarak varlığı kendi-için’in “öteki”sinde deneyimleyerek iletişimsel eylemi gerçekleştirir.

3.3 J. Habermas: İletişimsel Eylem

Habermas’a (2001) göre Mit, aklın ötekisidir.

Varoluşun “öteki”sinde deneyimlenmesi iletişim boyutunda bilinçsel bir algı değışikliğı: algıyı ötekine açmak ve algıyı ötekinde açmak şeklinde tabir edilebilecek değışimin gerçekleşmesidir.

Bilinç durumundaki değışim, birinci şahsın tecrübe ettiğı kendi hayatıyla ilgili performatif duruşta yaşanacak bir perspektif değışimidir (Habermas,2003).

Habermas’ın disiplinlerarası araştırma eğilimi, felsefenin değışiminde farklı kökenli teorik parçalar tanımlamasıyla belirginleşmektedir. Habermas’a (2001) göre Yunan metafizik geleneğinden gelen “ontoloji-varlık felsefesi” kavramı özel bir dünya bağıntısıyla, var olanlar dünyasıyla bilişsel bir bağıntıyla sınırlandırılmış olmasaydı, dünya imgelerine yerleştirilmiş “ontolojiler”den de söz edilebilirdi. Felsefe içinde bu kavrama karşılık düşen ve hem sosyal ve öznel dünyayla hem de nesnel dünyayla bağıntıyı kapsayan bir kavram kurulmamıştır. İletişimsel eylem kuramı bu eksikliği gidermelidir.

Varoluşsal bakış içindeki kendi olmaklık ve çevreyi algılamak odaklı ontolojiler öznel ve nesnel dünyayı var eder. Fakat ucu açık kalan bir diğler alan ise tüm varoluşun ilişkisindedir. Bizzat bu ilişkinin deneyimlenmesi, varlığın sosyal boyutta kavranmasını getirir. Bu farkındalık iletişimsel eylem içinde kendini gerçekleştirir. Bu iletişim ağının oluşturduğu alan ve bağ öteki olanın varlığını olumsallar. Aksi

takdirde öteki bir mit olarak varlığını imgesel bir boyutta sürdürmeye devam edecektir.

Habermas'ın (2001) iletişimsel eylem diagramına göre kutsalın iletişimsel eylem alanı yoktur. İletişimsel eylem sosyal; kutsal pratik ise öznel eylemlerdir. İletişimsel eylem dünyevi bir pratiktir; normsuz, eleştirel, kurumsal iletişimdir: dünyevi sosyal iletişim. Mitsel ve kutsal olan ise öznenin bilincindedir.

Mitsel dünya ağı, bilincinde varoluşa dair tüm kavramları barındırır. Zamansal, bedensel, bilinçsel ne kadar arketip varsa bu ağın ilişkilerindedir.

Eylem alanları Geçerlilik alanlarının farklılaşması	KUTSAL		DÜNYEVİ	
	tapını pratiği	Pratiği yöneten dünya imgeleri	İletişim	Amaçlı etkinlik
Geçerlilik ve etki bağamlarının ortak temellendirilmesi: edimsel-araçsal tutum	1. Ritüel (toplumsal) dayanışmanın kurumsallaştırılması	2. Mitos	—	—
Geçerlilik ve etki bağamlarının birbirinden farklılaşması: başarıya yönelmiş tutum versus anlaşılmaya yönelmiş tutum	5. Kutsal/Tapınma (Ruhsal Kurtuluş ve bilgi yollarının kurumsallaştırılması)	6. Dinsel ve Metafizik dünya imgeleri	3. Tikel olarak bağlanmış, tekçi geçerlilik yönelimi olan iletişimsel eylem	4. Görevlere yönelmiş rol unsuru içeren amaçlı etkinlik (teknik buluşlardan yararlanma)
Özel eylem iddialarının eylem düzleminde farklılaşması: nesneleştirici versus normlarla uyumlu versus anlatımsal tutum	9. Aurasal sanatın dalaşsal olarak somutlaştırılması (sanat zevkinin kurumsallaştırılması)	10. Dinsel inanış etiği, rasyonel doğal hukuk, yurttaş dini	7. Normlarla düzenlenmiş, doğruluk iddialarının argümantasyonlara dayalı bir biçimde ele alındığı, iletişimsel eylem	8. Meşru erk üzerinden örgütlenmiş amaçlı etkinlik (Meslek pratiğine ilişkin özelleşmiş bilginin kullanılması)
Özel geçerlilik iddialarının ve tartışım düzleminin farklılaşması: iletişimsel eylem versus tartışım	—	—	11. Normlardan muaf, eleştirinin kurumsallaştırıldığı iletişimsel eylem	12. Törel açıdan tarafsızlaştırılmış amaçlı rasyonel eylem olarak amaçlı etkinlik (bilimsel teknolojilerin ve stratejilerin kullanılması)

Şekil 3.6 : Habermas'ın İletişimsel Eylem Diagramı: Kutsal eylem alanlarının imge ve pratikte birleşerek sanatı oluşturması (Habermas, 2011).

Habermas’a (2001) göre mitsel bir dünya ağının ne denli derinine inersek, arkaik düşüncenin bütünselleştirici gücü o denli kuvvetli bir biçimde karşımıza çıkar. Mitos:

İnsanların ve dünyanın karşılıklı görüntüsünün sonsuza dek birbirini yansıttığı ve doğa ve kültür ilişkilerinin prizmasında sürekli olarak kırılıp yeniden birleştiği dev bir ayna oyunu kurar. Benzeştirme yoluyla, tüm dünya bir anlam kazanır, tüm pozitif bilgilerin tikelliklerinin tüm çeşitliliğiyle katıldığı simgesel bir düzen içinde her şey betimlenir ve betimlenebilir. Dünya görüşünün mitolojiden arındırılması aynı zamanda doğanın toplumsal özelliklerden ve toplumun doğaya ait özelliklerden arındırılması anlamına gelir (Habermas, 2001).

Habermas’ın temel olarak eleştirdiği kavramlardan biri araçsal rasyonalitedir. Moderniteyi çıkmaza sürükleyen araçsal rasyonelitenin anlam ve özgürlük yitimine sebep olduğunu belirten Habermas “modernitenin başarılarının başka bir rasyonellik boyutunda devam ettirilmesinin iletişimsel rasyonalite” olduğunu savunur. Habermas bu fikrini şöyle ifade eder: iletişimsel rasyonalite içinde bilim-ahlak-sanat’ın ussallığını barındırarak; anlam ve özgürlük yitimini giderebilir (Çaylak, 2007).

Araçsal rasyonalitenin özgürlük ve anlam yitimine sebep olması, kendi anlamını yitirmiş olmasındandır denilebilir. Aydınlanma felsefesinin bozulmuş yapısı sonucu, rasyonalitede araç amaç olmuştur, akıl gerçeğe ulaşmada araç olacakken amaç olmuştur.

Peki bu araçsal rasyonalite nasıl anlam ve özgürlük yitimine sebep olmaktadır?

Habermas’a göre baskı ve tahakkümün yeni rasyonelleşmiş biçimine yol açarak ve doğa üzerinde bir vesayet kuran “araçsal akıl”dır ve bu Aydınlanmanın karanlık yönüdür. “İletişimsel akıl” Aydınlanma ürününün başka bir akıl kategorisidir. Aydınlanma akıllı soyut, biçimsel ve genel; Modernizm akıllı ise somut, ve tözeldir. Modernitenin bu araçsal akıl kategorisi bizi sadece insanın yüzeyi ile karşı karşıya getirmekte iken; Aydınlanmanın iletişimsel akıllı artık eleştirel ve iletişimsel düzlemde insanın içsel, dışsal ve toplumsal doğasına içkindir. İçsel ilişkiler simgesel anlatımlar arasında, dışsal ilişkiler ise dünyada karşılaşılabilen kendilikler arasında gerçekleşir. Bu anlamda mantıksal neden sonuç ilişkisi içsel, fiziksel neden ve sonuç ilişkisi dışsal bir ilişkidir. Öte yandan dünya imgeleri bireylerin toplumsallaşması ve anlaşma süreçleri için kurucudur. Dünya imgeleri, bireylere temel kavramlardan ve temel kabullerden oluşan bir

çekirdek sağlayarak, kimlik oluşturan ve güvenceleyen bir işlev üstlenir. Dünya imgelerinin rasyonelliği mantıksal ve anlamsal özelliklere göre değil, dünyalarını yorumlamaları için bireylerin hizmetine sundukları temel kavramlara göre ölçülür (Habermas, 2001).

Habermas “İletişimsel Eylem Kuramı” isimli kitabında, Aydınlanma felsefesinin amacının; mit, önyargı, hurafe, yalan, gelenek vb. bunların temsil ettiği ve bunları meşrulaştıran bir güç olarak dinin varolduğu eski düzenden (ancient regime) kurtarıp; meşruluğun akıl ve onun ürünlerinden alacak aklın düzenine sokmak olduğunu belirtir (Çaylak, 2007).

Habermas’ın mitsel anlatılardan ve simgeleştirmeden özgürleştirmek istediği aklı iletişimsel rasyonalite ile ele almaktadır. Nitekim akıl araçsal akla indirgenmiş ve böylece tahrif edilmiş doğayı ve toplumu denetleyen despotik bir güce dönüştürülerek, kendisine içkin olan özgürleşime yönelme potansiyelinin önüne geçilmiştir (Çaylak, 2007). Habermas’ın bu bağlamda araştırdığı bilinç düzeyi, denetimi elinde tutan bir akıldansa, özgürleşme yolundaki bir anlayış olarak ele alınabilir.

İletişimsel Eylem Kuramı kitabında üzerinde durulan bir karşılaştırma dahilinde rasyonellik ve mitsellik(simgesellik) aslında Habermas’ın da belirttiği üzere örtük bir evrensellik iddiasını göz önüne taşımaktadır. Mitsel bağlamda arkaik toplumlara değinen Habermas Jung’un kolektif bilinçdışı kavramına bağlanabilecek bir evrenselliğe bizi yönlendirdiği kabul edilebilir.

Habermas’ın bahsettiği bu evrensellik kapsamında arkaik toplumların benzerlik ve karşıtlık kavramlarıyla oluşturdukları mantık bütünselliği doğurmaktadır. İnsan ve dünya bütünselliği, kültür ve doğa bütünselliğini oluşturmaktadır.

Habermas “primatlardan insana giden dört milyon senelik tarihi dönem hakkında son nesil içinde biriken bilgiler”in ışığında bir kolektif kimlik araştırmasına girer. Toplumsal rollerin oluşması, öncelikle, iletişim halindeki bireylerin, birbirlerinin perspektifini yakalayabilir hale gelmelerini bir önkabul sayar. Başka bir deyişle, bireyler hem kendilerini “öteki”nin yerine koyabilme hem de ikili ilişkiye dışarıdan nesnel bir gözlemci olarak bakabilme yeteneğini kazanırlar (Timur, 2008). Sinemasal bir deyişle objektiften bakmaktan ziyade, perdede seyreterek iletişimde bulunurlar.

Meyrowitz (1985), elektronik medyanın daha önceki olağan iletişim şeklinde mevcut olan zaman ve mekan öğelerini altüst ederek yepyeni bir durum yarattığını ve çağdaş toplumları, bir bakıma zaman ve mekan ölçütlerinin olmadığı avcı-toplayıcı (arkaik)

topluluklara yaklaştırdığını ileri sürmüştü. Sınır kavramının bulunmadığı avcı-toplayıcı topluluklar, bireylerin rolleri açısından da tüm toplum biçimlerinden daha eşitlikçi bir yapı içinde yaşıyorlardı (Timur, 2008). Bu yapı-bozumu ve elektronik medya üzerinden deneyimlenecek yeni bir kent mekanı –public sphere- gibi ele alınabilir. Bu haliyle kentin tasarlanması kendi içinde yine bir ütopyadır: Yeni bir iletişim alanı ve hareket mekanı olarak içinde hem kenti hem sinemayı barındırır.

Habermas’ın öngördüğü haliyle bir iletişime geçilmesi için, paradigma değişikliğine ihtiyaç vardır. Habermas’ın araştırdığı paradigma değişikliği rasyonaliteden anlama ve anlamaya yönelmiş eylemi temel alır. Habermas’ın paradigma değişikliği dediği şey: araçsal akıl ve bir amaca yönelik hareket tekelinin kırılmasıyla; toplumun ikili yapısının kapısının aralanmış olmasıdır (Timur, 2008). Toplumun ikili yapısı içinde bilinç artık “bir”leşmeye açılır.

Modernitenin başat felsefi perspektifinin öznelci bir “bilinç” felsefesinde kök saldiğını belirten Habermas, bunun karşısında öznelarası bir “iletişimsel eylem” felsefesini savunur (Çaylak, 2007). Bu iletişimsel eylem çağın iletişimsel tininde sanal kent ve medyanın yarattığı ilişki ağı örnek gösterilebilir. Dijital bir dünyada sanal bir iletişim gerçekleştirilir; bu mitsel bir eylemdir.

Habermas iletişimsel eylem kuramında özet olarak, kolektif bilinçdışının-bilincin, mitlerin ve arketiplerin belirlediği öznel bilincin; kendi varlık araştırmasında öznenin dünya ile ilişkisi ve iletişiminden bir adım öteye taşarak; öznenin dünyayı kendi gözü ile tanınmasının yetersizliği ve asıl bilginin öteki ile temasın mümkün olmasıyla elde edilebileceğini ortaya koyar. Varlık öznel kavramlar değil aksine bütünün ilişkileridir. Bu ilişki iletişimsel eylem içinde varlığın hem düşünsel-deneyimsel hem mitsel-imgesel olarak bilinmesini öngörür. İletişimsel eylem “public shpere” kamusal alan içinde, bir kent alanında oldukça, varlık bilinci ve bilgisine ulaşmak o denli mümkün olur.

Kentsel alanlar yarattıkları bu alanla (public shpere) iletişimsel eyleme izin verir. Kent ilk oluşumlarında insanın kendi çevresi-dünya ve öteki ile mitsel yoldan iletişimin üretildiği alandır. Çeşitli ritüel ve mitler (mitos) ile arkaik yapıda bir iletişim, kenti kurmuştur.

İlk kent; ilk tapınak gibi sosyal ilişkinin –iletişimsel eylemin- deneyimlendiği; bir ritüelin vizyona girdiği alanlar olması bakımından kentsel kurguya yol gösterici niteliktedir.

İlk kentlerin, kente dair düşlerin, ütopyaların-özellikle de kentin toplumsal olarak ele alındığı ütopyaların- kent kuramlarının oluşmasına katkısı önemlidir. Bu ilke ile tasarlanan kent kuramları; iletişimsel eylemin gerçekleştiği alanlar olarak, mitsel varoluşun, deneyimsel varoluşa çevrildiği alanlar olabilir.

[Kuram mitin bilinç ile iletişimidir]

[Kent ikili bilinçsel yapısıyla, varoluşsal tekleşmeye yönelen bir miti gerçekleştirir]

4. KENTE İLİŞKİN

Kent.

Toplumsal-kitlesele eylemin alanı. İletişimin alanı.

İlk toplumsal eylem; ritüel, ilk kent; tapınma alanı.

Kent toplu bir deneyimin paylaşıldığı yerdir. Varoluşa “öteki” üzerinden temas edilen yerdir.

Kent varoluş mitinin seyir alanıdır. “Yer”den “Göğ”e, mikrokozmostan makrokozmosa varlık bilincinin tamlaştığı yerdir.

Sinematografik bir algı hizasında konumlanan kent mekanı; bilincin “öteki” üzerinde ve içinde katlanarak “görme” ile “bilme”nin gerçekleştiği yerdir.

Kutsal kentler

Ütopyalar

Modern-postmodern kentler

Sinematografik-sinemasal ütopik kentler



Şekil 4.1 : Göbeklitepe Tapınağı– Urfa (AnadoluJet Magazin, Ocak 2011)



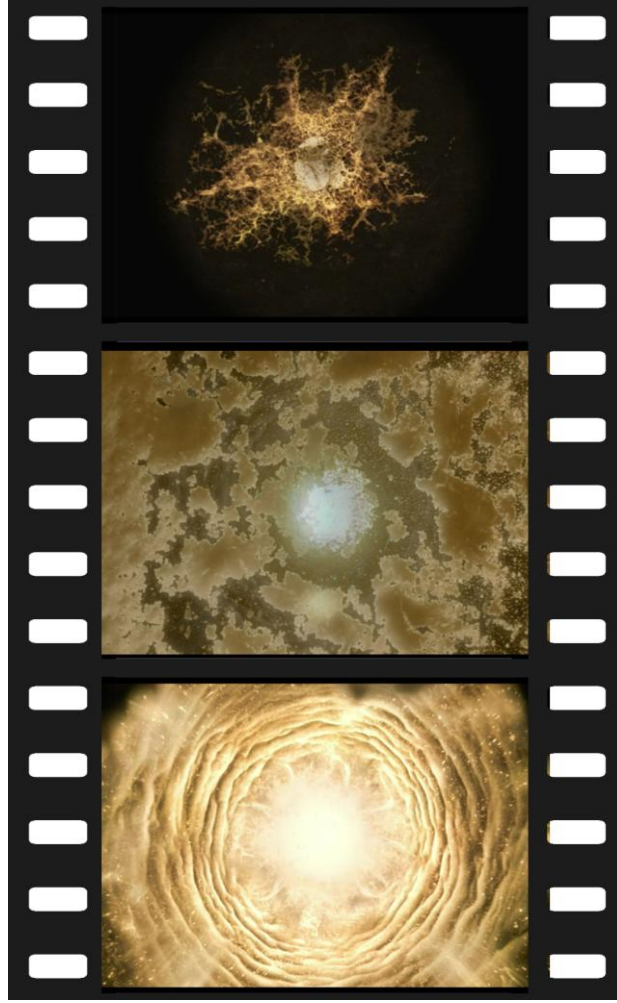
Şekil 4.2 : Stonehenge Tapınağı (Url4, 2010).

“Stonehenge... Mimarlığın başlangıcı... Elkitabı olmaksızın yapılmış bir şey... Pratik kaygılarla değil bir çeşit bu dünyanın içinde bir dünya olmalıdır duygusundan yola çıkan bir şey... Bir dünya ki insan zihnini bileyen bir yer” der Louis I. Kahn (Güvenç, 2002).

Göbeklitepe’den Stonhenge’e; Roma’dan Kudüs’e kutsal tüm kentlere “bu dünyanın içinde bir dünya olmalı” duygusunu yayan; mimarlığın başlangıcı ve sonu -özü-varoluşun merkezine doğru çekilen tinin bir yanması olarak kentsel mimari bilincin ötesine taşan duruşuyla kenti yaratır. İçinde beslediği tüm madde, eylem ve zamanlar varoluşun araştırılmasına katılır. Böyle bir mimarlıktan oluşan kent varoluşu aramaktadır. Bu arayış içinde mimari ve yapılmış elemanlar kadar insanın eylemi ve iletişimi de önem kazanmaktadır.

İnsan eylemi kentteki araştırma mekanizmasını harekete geçiren bir unsur olarak mimari maddeyi zaman ve eylemle yoğurup kenti oluşturur. Lynch’e (2009) göre: “Bir kentteki hareketli elemanlar, özellikle de insanlar ve onların faaliyetleri, sabit fiziksel bölümler kadar önemlidir. Biz bu gösterinin izleyicileri olarak kalmayız, kendimiz de onun bir parçasıyızdır, öteki katılımcılarla birlikte sahnede yer alırız”. Kentin bir parçası olarak sahnede yer alan insan mitin merkezi durumundadır.





Şekil 4.4 : Mikrokozmostan Makrokozmosa: Hücre-Gökyüzü-Nebula; The Fountain, Darren Aranofsky, 2006.

Bugün kentten insana, insandan kente akan bilgiler çerçevesinde biri ötekinden çok da farklı olmayan işleyişler varlığın mikrokozmosta da makrokozmosta da aynı veya çok benzer şekilde bedenleştiğini ima etmektedir.

İnsan ve evren arasındaki bu azami benzerlik yine eski çağlarda büyüün doğayı tamamlayıcı, dönüştürücü gücüne inanılmasıyla ifade edilmekteydi. Eliade'ye (2002) göre insanoğlu doğayı tamamlayarak, kendini tamamlamayı düşünmekteydi. İşte her tür “büyü”nün anlamı budur: Kozmosu “örnek” alıp onun “güçlerini” kullanarak mükemmelliğe ve özerkliğe ulaşmak. Zaman içinde türlü tasarı ve kuramlar içinde özellikle ütopylar ve görsel sanatlar üzerinden gözlemlenebilecek şekilde mitler ve sanatsal yaratılar da yine bu kozmosu kullanarak ideal insan-ideal kent-ideal sanat-ideal imaj gibi öğeler içinden bütünü tamamlamayı ve mükemmelleştirmeyi/idealleştirmeyi amaçlamaktadır.

Makrokozmos'tan Mikrokozmos'a: bütünleyici:
kuantum: yaşam alanları: yaşam formları: yaşam hareketleri:
[Çıplak Şehrin] time **image**: movement image: **kent**: body:
zaman: durağan: [Giyinik İnsanları] **bodies** in **urban spaces**: subliminal
artificial places: attitudes: kal-git: süre/ç: dil: [Sinema ile] **attitudes**
in urban spaces: tavır: bakış: duruş: **ses**: mimik: görünüş: hızlı:
yavaş: katı [Bedenden soyunup...] jest: **ton**: vurgu: moda: fashion:
alışkanlık: form: **ilişki**: kaçınma: yorulma: **canlanma**: [Kenti örtüyor]
hiza: ölme: **yeniden doğma**: dogma: core: **zemin : zaman**

Şekil 4.5 : Kent Dinamikleri (Konca, 2010).

Çoğu kez kenti algılamamız süreklilik göstermez; kısmi, bölük pörçük olur daha çok, dikkatimizi çeken başka şeylerle bölünür. Hemen hemen bütün duyularımız devrededir, kentin imgesi de bütün bunların bir bileşimidir (Lynch, 2009).



Şekil 4.6 : Kent Sahneleri-I: Milano-Madrid-Amsterdam (Konca, 2010).

Görsel alanda, özellikle de çevremizden algıladığımız artarda imajlarda, imajların yan yana getirilmesi, en güçlü sembolik nitelikleri ortaya çıkartır. İki alan arasındaki karakter değişikliklerini belirginleştiren keskin vurgulamalar, toplam kentsel sahnenin yapısal mantığının altını çizer ve ona okunaklılık kazandırır. Sınırlar, açılımlar ve bağlar, kentsel çevrenin muğlak sembolizminin önemli veçheleridir. Özgül karakterleri, estetik özellikleri, yaşam şablonuna referansları, bunların hepsi sembolik yapının önemli elemanlarını oluştururlar. Sınırlarla açılımlar arasındaki ilişkinin dereceleri, bunlarla ilişkili yaşamın tipi tarafından belirlenir ve grup değerlerinin ve ereklarının dışavurumlarıdır (Kepes, 2009).

Birbirine montajlanmış kentsel ve mimari elemanlar arasında vurgu miktarı ve süresi ile bir zaman basıncı kavramı yaratır. Zaman basıncı ise algılamaya etki eder. Kenti algılamadaki bu öğeler birbirine montajlanmış şekilde bir bütün ve aynı zamanda ayrı ayrı olarak da deneyimlenme adımları oluştururlar.

Bir birliğe sahip olan bir kent formu, içindeki yaşamı kolaylaştırmaktan fazlasını yapar. Bir kent çevresindeki birimlerin zenginliği, içsel mantığı ve uyumu sembolik bir işlev görür. Bu durumda biçimsel duyarlılık yeteneğini uyaran, çevreye duyarlılığı artıran ve tutumları dönüştüren sanatsal bir yaratı doğar (Kepes, 2009). Böylece kent, içinde yaşayan insanını da dönüştürür.



Şekil 4.7 : Kent Sahneleri-II: Paris-Toledo-Amsterdam (Konca, 2010).

Kenti algılamanın değeri, kentte varlığın deneyimlenmesine, bilme eylemine yönelik artış gösterir. Kenti algılamak kuramsallık bakımından görme-bilme, algı-olgu sürecinin öznel bir aşamasıdır. Olgulaşmaya yönelik bu öznel bilgi ve varlık deneyimi mitlerde, kenti algılamak, evreni algılamak ve kendini algılamak ile iç içedir.

Kenti algılamanın, evreni algılama ve bilme ile eş düştüğü zamanlardan beri “ideal bir kent” tasarlama eğilimi ütopyaları yaratmış; antikçağ düşünürlerinden, aydınlanmanın sanatçılarından, günümüz kentsel tasarım uzmanlarından filozoflara yayılan bir zemin ve zamanda çoğu düşünürün fikrinin ufuklarına uzanmıştır.

Ütopya ve mitler içinde tarif edilen tüm mekansal olay ve öğeler zamandan ayrılarak düşsel bir kent tanımlar.

Kente dair ütopya ve mitler modernizme kadar öncelikli olarak insanı, yaşamı ve bu yaşamı düzenleyen kuralları; kentin özneye bağlı deneyimsel varlık farkındalığını ele almaktadır.

Kente dair ütopyanın insan bağlamında ele alınışı Habermas’ın iletişimsel eylem kuramını destekler. Nitekim kent sadece tarihi, kimliği değil; varlık sorununun oluşturduğu kuramıdır.

[Kent kendi kuramıdır]

Kent kuramın hem yazıldığı hem okunduğu alandır. Bir kent sadece içindeki mimari ve altyapısal öğeleri değil; aslında bunlar arasındaki “ilişki”dir. İlişkiye insan da eylemleri ve yaşamı ile dahil olur. Böylece kent içindeki tüm madde/mimari ve yapısal öğeler, yaşamlar/eylemler ve zaman ile daha geniş bir ilişkidir.

Kentsel ilişkiler dahilinde bir kentin “mit”i yine kendi içindeki yaşamlarda gizlidir ve bu yaşamların birbirine değdikleri noktada, yaşamların kent ile kurdukları ilişkide görünür olur. Bu ilişkiler insanı kente dair düşleri ve ideal olanın araştırmasına itmiştir.

Ütopya ve mit düşsel tanımlamalar yoluyla ideal olanı araştırmanın yanında, aslında, varolanı da oruşturan bir yapıya sahiptir. Düşsel tanımlama insan bilinci içinde varolanın sınırlarına değerek ve taşarak bilinç içinde kendine bir mekan edinir. Varolanın düşsel uçlara yaptığı yolculuk sonucunda ortaya çıkan bilgi idealin uzantılarıdır.

Ütopya ve mit hem düşsel hem gerçektir.

Yu. Ütopya.

Yu. Mit.

Aynı kökten gelen bu iki tasarımsal anlatı aynı şekilde aynı sorunsalı ve arayışı işaret etmektedirler. İdeal olan varlık/kent/insan/sanat; düşsel olan deneyim/yaşam/farkındalık.



Şekil 4.8 : Kent imgesinin El simgesiyle araştırılması (Konca, 2010).

İdeal olanın araştırmasını yürüten insan ise bilinci ile çıktığı bu yolculuğu eylemleri ile tamamlama arayışı içindedir. Mitten ve Ütopyadan Kurama doğru bu akışta Mit ve Ütopyaların ardında sürekli bir Kuramsal araştırma ve Kuramın ardında Mitsel ve Ütopik bir tasarımlama bulunur.

Ersoy (2007) insanın planlama/kuramlaştırma ve tasarlama hevesini şu şekilde açıklamaktadır: “İnsanoğulunu diğer canlı varlıklardan ayıran temel ayrıcalığın maddi süreçlerle oluşan ve sürekli gelişen “bilinç” olduğu göz önüne alındığında, insanlar, gerek bireyler gerekse topluluk/toplum biçiminde örgütlenmiş gruplar olarak hep geleceğe yönelik tasarımlar/planlar yapmış ve bunları gerçekleştirmeye çalışmışlardır.”

Kenti tasarımılamaya temel oluşturan kuramsal yaklaşım, sorgulama ve düzenlemeler Platon’un Devlet eseri ile resmedilebilir kuram-öncesi olarak kabul edilebilir.

4.1 Platon: Devlet

Platon “Devlet” eserinde ne anlatır?

İnsanı, erdemini; bu erdemin devleti nasıl “kuracağını” bu devletin “kent”i nasıl oluşturacağını anlatır. İdeaları içten dışarı anlamayı-görünür kılmayı araştırır.



Şekil 4.9 : Athena Okulu-Raphael, 1510 (Url5, 2010).

Platon’un Devlet’inde erdemli insanlar yaşar. Bu; ideal insan ve ideal kentin ideal devletidir.

Mikrokozmostan makrokozmosa.

Ludwig Wittgenstein’in belirttiği gibi, ruhun en iyi imgesi insan bedenidir. Ne olduğumun en iyi imgesi nasıl davrandığımdır (Eagleton, 2004). Sartre’a (2009) göre ise imge, bedensel bir şeydir: dış “bedenlerin” sınırlar ve duyular aracılığıyla kendi bedenimiz üstündeki eyleminin ürünüdür. Dış nesneler gibi bir nesnedir. Dışsallığın tam sınırıdır. Beden ve çevreleyen evreni arasındaki bu imgesel tanımlamalar; bedeni bir mabed, ruhun imgesi veya nesne olarak farklı varlıksal imajlarda kabul ederek aslında sürekli beden ve evren arasında tanımlanmıştır.

Pisagor (Kingsley, 2002) Mikrokozmosun yegane hedefinin, Makrokozmos ile birleşmek olduğunu ve bunun ancak “...kişinin kendisini olgunlaştırması” ile mümkün olacağını söyler. Platon ise Devlet’te “bu” olgunlaşmış kişilerden, erdemli ve filozof kentlilerden bahseder. Bu ideal kişiler Platon’un İdeal kent-devletinin mikrokozmosunu oluşturmaktadır.

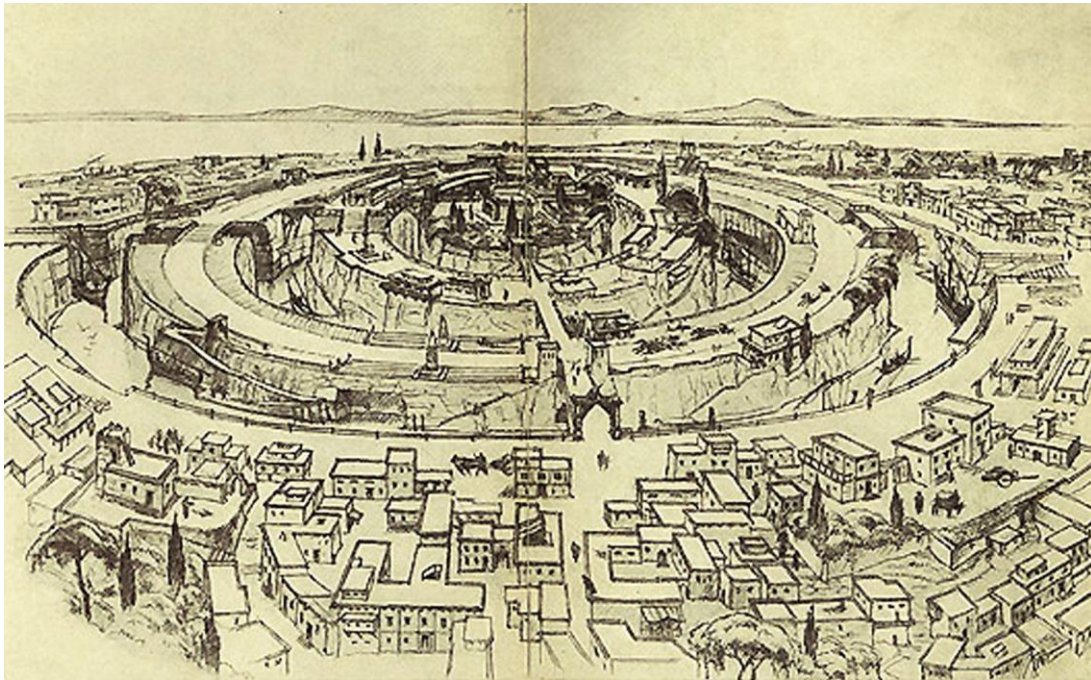
[Denilebilir ki Platon’da idea; ruh için ne ise, bir kent için de O’dur.]

Platon Devlet eserinde tanımlanan insan ve düzen üzerinden ideal olan kent-devleti anlatılır. Öte yandan Timaios eserinde bir kenti yapısal olarak da tanımlamaktadır. Timaios; kuramını Devlet eserinde yazdığı, felsefi olarak kurduğu kentten, başkaca bir kent tanımlar. Timaios eserinde ruhun ve bedenin matematiksel ve geometrik yapısının şemasını veren Platon, bu şemayı mikrokozmos olarak ele almaktadır. Platon’a göre bedenin ve ruhun yapısı evren ile bağlantılı olarak mikrokozmostan makrokozmosa akan tek bir yapı içinde çözümlenebilir. Bu çalışması doğrultusunda ruhun yapısını verdiği gibi ruhun mabedi bedeni ve bedenin evreni olan kenti de tanımlar.

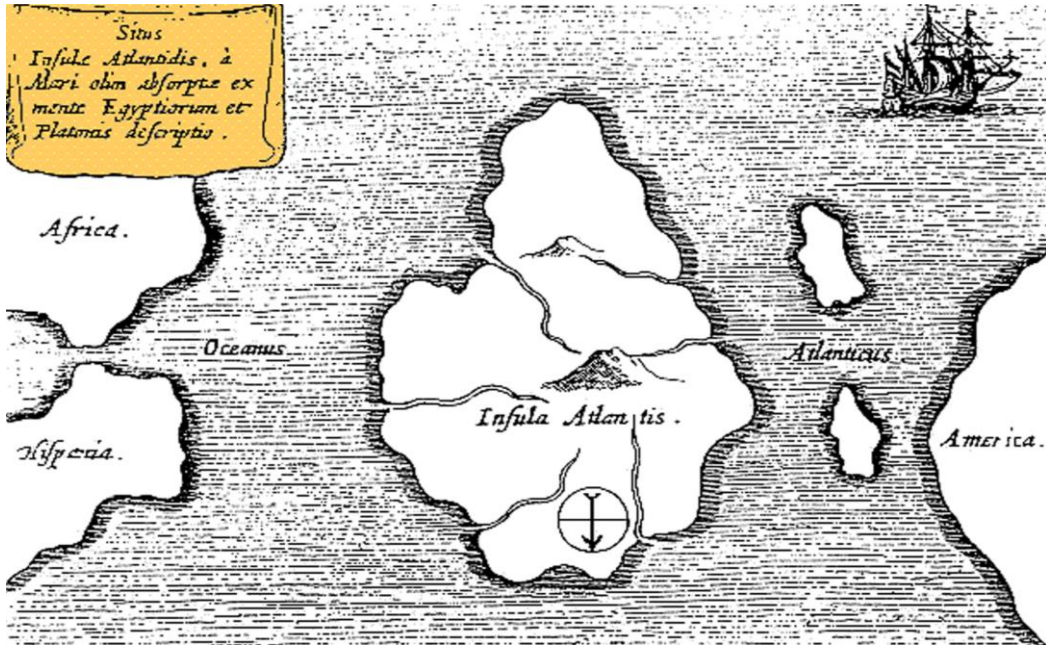
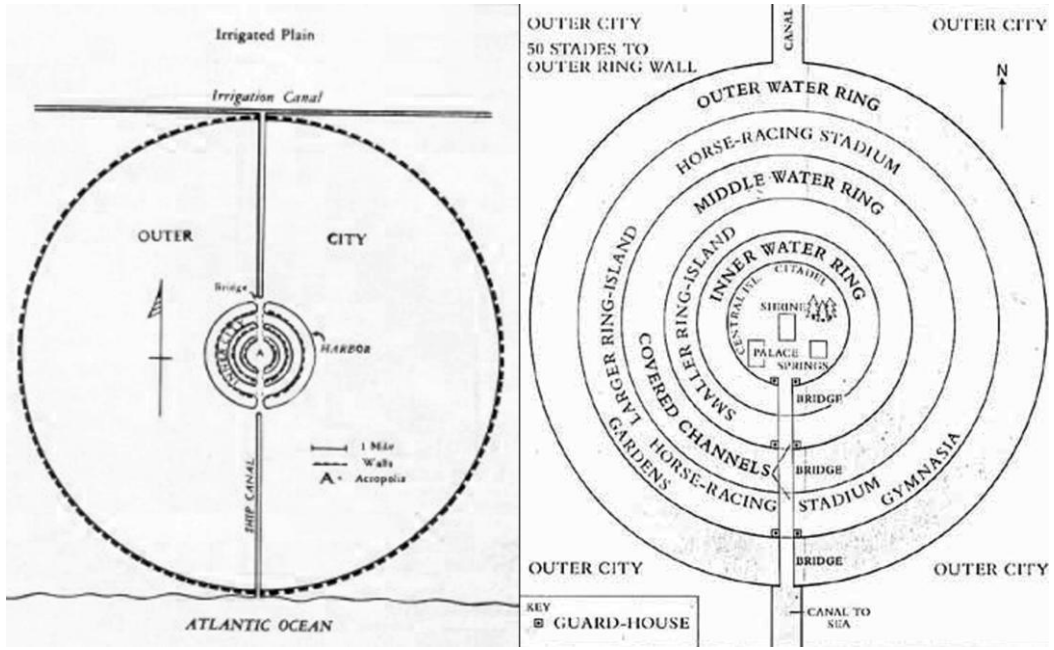
Timaios içinde yer alan bir kavram da “khora” dır. Khora Derrida’nın tartışması ile (2008) mythos ve logos arasındaki bir salınımı belirtir: bu salınım öncelikle varlık olma türlerini kapsar; duyumsanabilir/kavranabilir, görünür/görünmez, form/formsuz, ikon-öykünme/paradima.

Khora “varlık” ve “varlık olmayı” ayırır. Ayır iki yer bu kavramda birleşir.

Dünya yaşayan bir organizmadır. Platon’un Timaios eserinde yaratıcı olarak tanımladığı “demiurgos” ruha bilgelik verir ve ruhu bedene saklar. Dünyanın ruhu bilgedir. Bu bilgelik dünyanın merkezinde ve her yöne doğru dairesel olarak açılır. Bu mükemmel, kendi kendine yeten ve bilge hali ile dünya tanrıdır (Url6, 2011).



Şekil 4.10 : Atlantis, W. Heiland-1934 (Url7, 2010).



Şekil 4.11 : Atlantis, Haritası-Athanasius Kircher, 1669 (Url8, 2010).

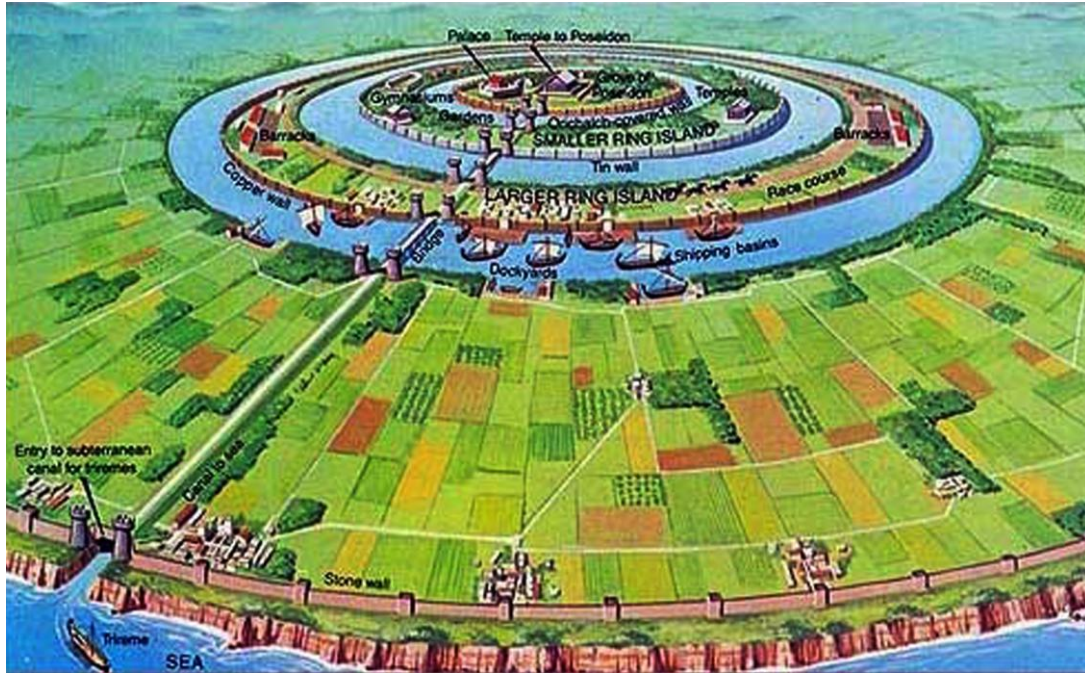
Platon'un Timaios eserinde "khóra" tanımıyla karşımıza çıkan "yere has olma, yer, mevki" kavram bir belirsizlik belirtir. Derrida'nın (2008) açıklamasıyla khóra ne "duyumsanabilir" ne de "kavranabilir" olandır "üçüncü bir türe" aittir. Bu Timaios içindeki mitsel yapıyı gösteren bir açıklamadır.

Khóra: "yer, mevki, bölge, yöre"; "anne, sütanne, toplama yeri, iz taşıyıcı"

Platon Khóra'yı Timaios'ta Jung'un kenti anne arketipi ile özdeşleştirmesi gibi; anne-sütanne ile karşılaştırır, eşleştirir.

Khora ya atfedilen bu dişil anne-sütanne karakteri sürekli bir doğuş ve yenilenmeyi kentin bilinci ve bedeninde görsellemektir.

Khóra anakroniktir, o varlıktaki anakroniktir, daha doğrusu varlığın anakronisidir. Varlığı anakronikleştirir (Derrida, 2008). Varlığın anakronik ifadesi, varlığı çağın tininin dışında zaman ötesi bir varoluş anına gönderme yapmaktadır.



Şekil 4.12 : Atlantis, perspektif (Url9, 2010).

Timaios ve de Critias eserlerinde Atlantis miti ile bir ideal kent daha tanımlanmaktadır. Bu mit ile özellikle Rönesans dönemi ütopalarına da ilham kaynağı olur. Francis Bacon'un Yeni Atlantis isimli ütopyası bunu kanıtlar niteliktedir (Url16, 2011).

Platon Devlet'te karşımıza bir kent oluşumu çıkarır, varlığı-özünü anlatarak aslında bir "kent"i vücuda getirir. Bu oluşum ile ilk kez bir kenti –"ideal" bir kenti- kuramlaştırır. Ve belki de bu ideal olanın araştırılması miti bu kuramı ütopyalastırır. Mit zaten idealin araştırılmasıdır.

Platon için bir kentin/devletin mutlu olabilmesi ancak ya filozofların kral ya da kralların filozof olmasıyla mümkündür. Filozoflar; erdemli, akıllı, gerçeği arayan-görebilen kişilerdir. Platon aslında bu ideal kişide düşünebilen "göz" ister. Farkında insan.

Platon'un kent ve insan üzerinden yaptığı ideal olan arayışı barındırdığı düşsellik ile ütopya oluşturur. Devlet'te, Timaios'ta Critias'ta anlatılan ütopyadır.

İnsanın varoluşu ile yoldaş tasarımlama eğilimi Platon'un felsefesinde ve ütopyasında görünür olmuş; henüz kuram olacak olgulara sahip olmasa da bir sisteme sahiptir. Bu sistem düşsel araştırmanın evrensel yani mitsel yanını oluşturur. Platon'da kendine ait bir düş olarak beliren bu sistem tarih içinde artık bir mit olmuştur. Bu miti takip eden her ütopya aslında kendi düşünüyü mite katar.

4.2 Thomas More: Ütopya

More ütopyayı düşülke olarak ele alır.

[U-topos; olmayan yer]

More ütopya ile kentsel bir mit ve aynı zamanda bir kuram-öncesi yaratır.

Ütopya: Düşülke deyiimiyle özleştirilmiştir. Bilimsel olmayan (Marksçılıkta). Thomas More tarafından olumsuzluk öneki u ile yer anlamına gelen Yu. Topos deyiminden yapılmıştır, sözcük anlamında evrende yeri bulunmayan demektir. More bu deyiimiyle ülküsel bir toplumu dile getirmiş, bu toplumun kurulduğunu varsaydığı var olmayan bir adayı adlandırmıştı. Deyim bu yüzden uygulanması olanaksız bulunan toplum düşlerini dile getirmek için terimleşti. Hinduizm ve Budizm'de ütopya yer" değil "aklın hali"dir (Hançerlioğlu, 1994).

Ütopya düş ve mekanın birleştirmesi ve var olmayanı oluşturma sonucunda bir mit yaratır. Aynı şekilde bu düşsel kent oluşumunun ötesinde ütopya; "aklın hali" olarak bilincin varolduğu bir düşsel mekan-zaman-durum belirtir. Öyle ki mekanel bu ütopyayı yaratan, bilincin ütöpik halidir.

[Denilebilir ki ütopyayı gerçekleştirecek olan ise; eylemin ütöpik halidir]



Şekil 4.13 : Thomas More –Ütopya Şehri (Url10, 2010).

“Ütopya adası, ortalarına düşen en geniş yerinde iki yüz mildir... Körfezin girişi tehlikelidir. Çünkü bir yanda sığ kumluklar, öbür yanda da neredeyse suyun yüzüne çıkan sarp kayalar vardır... Tam ortalarda çok uzaklardan gözüken ve gözüktüğü için de tehlikeli olmayan başka bir kayalık vardır... Kral Utopus...bu akıllı kral ele geçirdiği ülkenin kaba ve vahşi halkını uslu, uygar, kibar insanlar haline getirdi.O kadar ki Ütopyalılar bugün dünyanın en üstün ulusu oldu.”

Ütopya-Thomas More



Şekil 4.14 : Thomas More –Ütopya Şehri-2 (Url11, 2010)

Thomas More ütopyasını yazarken Platon'dan da etkilenerek ideal devlet tasarlama düşüncesi temelinden yola çıkar ve kendi ideallerini çağının hazır olduğu haliyle ele alarak, varolanı eleştirmiş; olmayan yer kavramıyla olması gerekeni göstermeyi amaçlar. Ütopya'da yalnızca ideal bir kentin nasıl olması gerektiği kentin yapısı değil doğasına kadar tasarımlanmış, tarihi de içinde yazılmıştır. İdeal olabilecek bir kente bu bakış; aslında kentin bütünlüğünü vurgulamaktadır.

Platon'un ideal olanı araştırmasının ardından Thomas More'un ütöpik olanı-var olmayanı araştırması; ideal olan ile varolmayan ülke-kent arasında, varolmayan bir mekan çizmesi ile farkı belirginleştirir.

Ütopya eserinde Thomas More, yarattığı üstün toplumu dünyanın keşfedilmemiş ama fethedilmiş bir köşesinde, bir adada, konumlandırırken; Platon'un Devlet eserine bu anlamda yaklaşır. More için uzak diyarlarda var olan o bilinmez düşülke Ütopya iken, Platon Callipolis'i ideal insanların ideal kenti ilan eder.

More'un ütopyasını Platon'un Devletinden ayıran şey Ütopya adasının fiziksel varlığının daha öncelikli olarak ele alınışudur. More adayı, kenti sınırlarıyla, detaylıca anlatır.

Thomas More'un anlatısında kullandığı ada ismi[U-Topos: olmayan yer]; kendinden önceki ve sonraki tüm bu mitsel anlatılara isim vererek, düşülkeleri tek bir mitin altında toplar.

Ütopyanın yazılmasındaki amaç, sebep ve sürece bakıldığında; eserin içinde dahi bahsedilen Platon'un Devlet eserinin açtığı yolun yönelimi ve kendi çağından farklı olan insan bilinci öne çıkmaktadır. Mina Urgan bunu "Ütopya'yı yazabilmek için, hem klasik Yunan düşüncesini, özellikle de Platon'u iyi bilmek; hem de insanın yer yüzünde geleceği konusunda ortaçağın olumsuz inançlarından arınmış olmak gerekiyordu. Ortaçağda benimsenen tutuma göre, insanlar yaradılıştan kötüydü; bu dünyada bir düzen kurup mutlu olmaları umulamazdı; günahlarının cezasını çektikten sonra, ancak öteki dünyada mutlu olabilirlerdi belki. Oysa Thomas More'a göre, insan yaradılışında hiçbir kötülük yoktu. Tam tersine Tanrı'nın yarattığı ulu bir varlıktı insan ve aklını kullanarak, karşısına dikilen engelleri aşabilir, kusursuz toplumlar kurabilirdi günün birinde" (More, 1999) şeklinde ifade etmektedir. More kendi çağının tininden olumsuzlayan mitleri içinden sıyrılarak ötesine geçebilmiş ve hatta belki yeni çağın tininin ilk ışıklarını görebilmişti.

Ütopyalara genel olarak bakıldığında karşımıza çıkan temel anlatı "insan"dır. Thomas More'un Ütopya da belirttiği dünyanın en üstün toplumu olan Ütopyalılar gibi, Ütopyalar kentten-ülkeden-devletten yola çıkarak aslında insanı tanımlar. Kısaca: Ütopya kentleri ve insanları aslında birbirinin aynıdır. Bu ideal olanı içerden ve dışarıdan tanımlamanın mitsel anlatım yoludur.

Walter Benjamin (1995) ütopya için "rüya imgesi ve kolektif olanın arzu imgesi" tanımlamasını yaparken; ütopya(ların) toplumsal bir düş, bir mit olduğunu- mitsel öğeler ilişkisine gönderme yapar.

Ütopya yaratıcısı, gelecekteki arzulanır toplumu seçtiği birkaç ilke üzerine oturtur; bu ilkeler, belli bazı toplumsal kurumlarla ya da fiziksel çevre içindeki bazı koşullarla ilgili olabilir. Aslında ütopya bundan öte bir şey de yapamaz. Bütün bir kültürü incelemek isteyen insanbilimci, o kültürün ancak belli kesimleriyle ilgili "sezgilere" ulaşır; ruhbilimci, bütün kişiliğin ancak belli yönlerini kavrar (Meyerson, 2009).

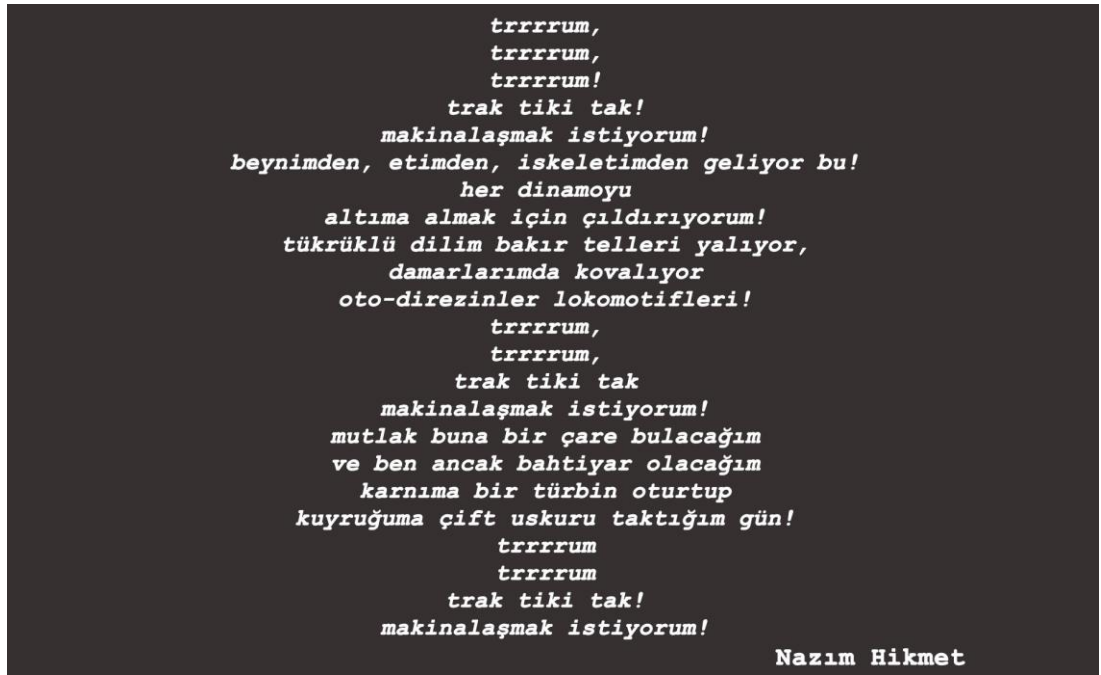
Ütopya, gelecekte arzulanır olan bir durumun özelliklerini belirler ama bu duruma ulaşmak için gerekli olan yolları ayrıntılı olarak belirlemez. Kent planlaması- kent tasarım ve kuramları, hem gerçekte arzulanır bir durumun, hem de bu duruma ulaşmak için gerekli araçların özelliklerini betimlemekle yükümlüdür (Meyerson, 2009). Ütopyayı kuramdan ayıran bu fark ütopyanın mitsellikten sıyrılıp, olgularla bir sistematik içinde düşünülmesi/tasarımını tanımlaması anlamına gelebilir.

Ütopyanın; “olmayan yer’in kuramlaşması olabilecek olan/olan yer” olması için olgulara ihtiyacı vardır. Bu olmayan yer kuram için bir “yer” gösterse dahi kuramsal bakışın; doğrulanabilirliğinden, varolanı gören bilen, varlığı gösteren bakışın inşa edilmiş halinden yoksundur.

4.3 Le Corbusier: Makine Kent

“Evlerimiz yolları, yollar da kentleri oluşturur; kent ise bir kişiliktir, ruhu olan, duyumsayan, acı çeken, hayran olan bir yerdir!” (Le Corbusier, 2009).

“Büyük bir çağ başlamakta, Yeni bir anlayış doğmakta!” (Le Corbusier, 2010).



Şekil 4.15 : Makinalaşmak İstiyorum, Nazım Hikmet, 1923 (Konca, 2011).

Le Corbusier doğmakta olan yeni çağın geleceğe esneyen halini görebilmişti. Makineleşme, teknik ve teknolojinin gelişmesiyle yüzlerce yıllık bir donanım ve sanat anlayışı; hatta sanatın tinsel biçimini değiştirmekteydi. Mitin, deneyimsel ve öyküsel yüzleri yerini bambaşka bir deneyime bırakırken Le Corbusier bunu en açık ve kesin/keskin haliyle ifade etmekteydi.

...karşı karşıya gelen güçlerin doğurduğu o keskin buluşma anı...(Le Corbusier, 2009)

Le Corbusier’e göre bu an, örtük bir çağın açılmaya yönelen değişim anıdır.

Doğanın nesneleri ve hesap üstüne kurulmuş yapıtlar açık ve kesindirler; düzenlemelerinde belirsizlik görülmez. Çünkü onları iyice görür, okuyabilir,

öğrenebilir ve uyumlarını duyumsayabiliriz. Yineliyorum: Sanat yapıtının açık ve kesin olması gerekir. (Le Corbusier, 2010). Bu açıklığı sağlayan kent yapısı ve formu ile makineye benzemektedir.

Le Corbusier'in söyleminde özellikle üzerinde durduğu iki kavram “konut ve kent” idi. Kenti toplumun konutu gibi algılamış, konutun bir uzantısı olarak ele almıştı. Le Corbusier'e (2009) göre konut kent içinde özellikli ve öncelikli bir yere sahiptir.

Platon ve More ütopyalarını insan-özne üzerinden anlatırken, Le Corbusier nesnel dünya üzerinden tarifleme yapar. Le Corbusier ütopyasını kent üzerinden kurar.

Makine Kent.

Kentsel varlığın bu endüstriyel tanımlaması sanayi ve teknoloji ile değişen çağın tininin öznenen nesneye kayışını ifade etmektedir. Varlık arayışı ve deneyimi Sartre'ın varlığı öznenen çevresine doğru yayılarak ele alışı ile benzerlik gösterir. Sartre'da varlık içeriden dışarıya, için dış olduğu sınırdaki bütünlük içindedir. Le Corbusier'de ütopyasında kurduğu varlık alanında ise “Plan içten dışa doğru gelişir” (Le Corbusier, 2010).

Makine Kent; bütünsellik ve uyum içinde var olan kentin/evrenin/makrokozmosun imgesidir. Varoluş ile ilişki kuran öznenin bilincinin temas noktası olan kutsal yerdir. Le Corbusier Makine Kent içinde yaşayan insan algısını ve formunu aynılaştırarak arkaik yapıya doğru soyutlar. Arkaik yapıdaki iletişim eylemi makineleşmiş kent içinde var olur.

Konut içinde yaşamak için bir makinedir (Le Corbusier, 2010).

Le Corbusier tüm mimari yapılara bir anlamda konut gibi bakar; her yapı bir “şey”in konuttur: Ev insan için konuttur, Hastahane hastalar ve sağlık çalışanları için konuttur, Okullar öğrenci ve eğitimciler için konuttur, Fabrika makineler, ürünler ve işçiler için konuttur...

Wogenscky (2006) Le Corbusier'in makine ev ifadesini şöyle açıklar: Le Corbusier'in evin makine olmasına dair beklentisi evin makine kadar hızlı gelişen, hizmet eden bir potansiyelde ele alınmasını vurgulamaktaydı. Araba gibi, uçak gibi sürekli gelişen performans ve artan bir fonksiyonalite.

Konut insanın birey olarak çevresi ile en yakın temasını oluşturan mekandır. Bedenin dışsal ilk kenti. Kent ise bireyden topluma artan ve iletişimin kurulduğu, bedenlerin çevreye yayıldığı ortak ve kolektif temas alanıdır.

[Kent]Şehir insan topluluklarının yaşadığı yerlerdir. İnsan için ev ne ise, toplum için şehir olur (Özdeş, 1972).

[Konut içinde yaşamak için bir makinedir... Koltuk oturmak için bir makinedir, ibrik yıkanmak için bir makinedir, vb.] (Le Corbusier, 2010).

Le Corbusier'in vurguladığı bu yeni makine ile yaratım çağı da aslında yeni bir mit ortaya koyar. Yaratılan bu makine imgesi hayatın her an ve alanına yayılmış yeni varlık olarak sanki tüm insanı ve doğayı hem yaratır hem de kendini yarattıklarının kullanımına sunar.



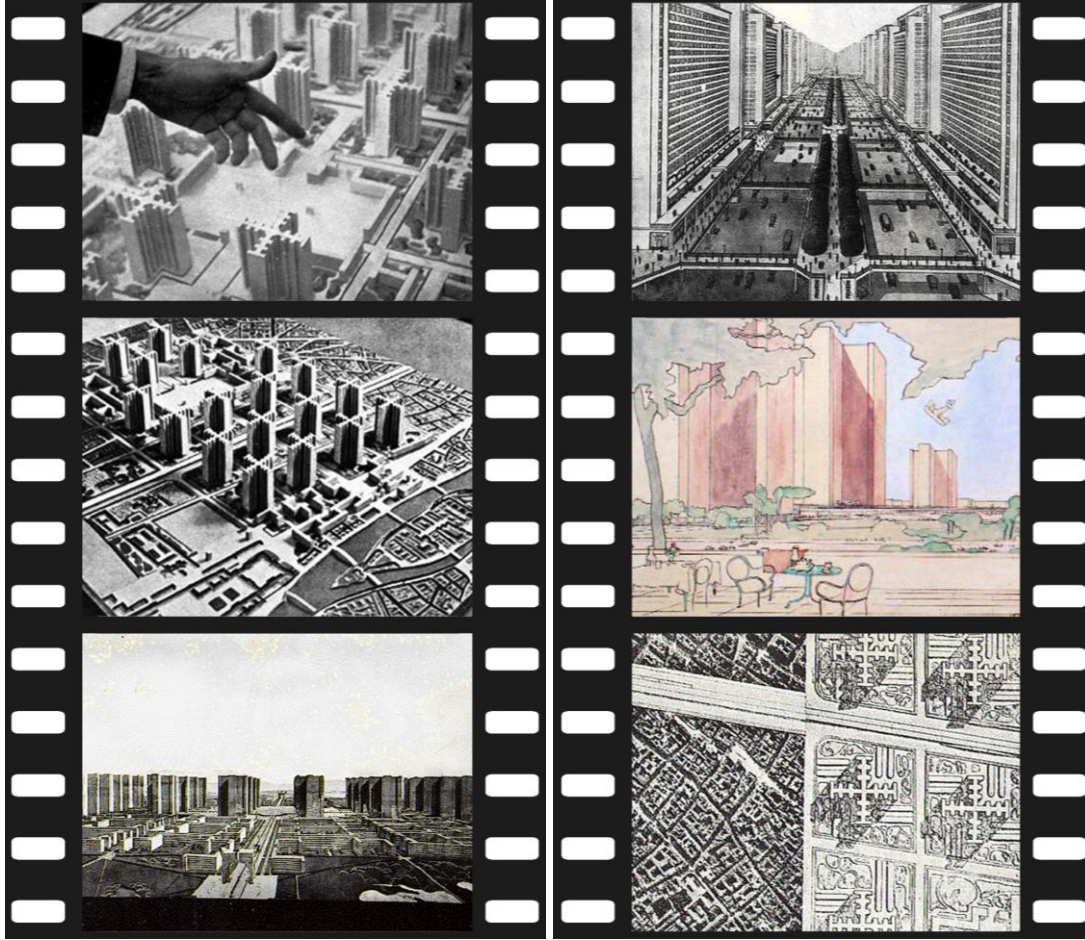
Şekil 4.16 : Makine kent, makine ev: Mon Oncle, Jacques Tati, 1958.

Makine Kent hareket imgesini oluşturur, sürekli devinim halinde; bütün ile ilişki halindeki makinedir. Makine kent içindeki zaman imgesi ise bir makine olan saattir.



Şekil 4.17 : Makine kentin makine zamanı: Saat- Metropolis, Fritz Lang, 1927

La Ville Radieuse –Radiant City için yaptığı Plan Voisin isimli ütopyik tasarımında Le Corbusier, yeni gelen çağın, makine kavramının; tasarımlanmış bir kente olan gereksinimi üzerinden –aslında günümüze pek de yabancı görünmeyen- bir kent planlamıştır. Kenti; Platon ve More’un ütopyalarındaki gibi; bu yeni çağın yeni insanına göre, onun yaşayışı ve varlığına göre uyumlandırılmış; kenti bu yeni çağın yeni insan tipini ve yaşayışını bu yeni tin içinde yoğurarak yeniden tasarlamıştır. Makine Kent; eylemsel ve iletimsel kentin mekanıdır.



Şekil 4.18 : Le Corbusier-Plan Voisin (Url12, 2010)

Makine tekniğiyle yaratılan yapıtlar, katıksızlığa doğru yönelen ve hayranlık duyduğumuz doğanın nesneleriyle aynı evrimsel kurallara tabi olan organizmalardır (Le Corbusier, 2010). Denilebilir ki makine Le Corbusier için doğanın kusursuz işleyişinin bir simgesidir. Doğa ile aynı evrimsel kurallarda; sürekli işleyen ve üreten, bu mükemmel işleyişin içinde insana hizmet eden varlık imgesidir.

Makine kentin deviniminin bir diğer önemli ögesi ise ulaşım"dır. Makine kent makinelerin insan adına hareket ettikleri alan olarak, masalsı bir devinim bir trafik

yaratır. Trafik kent içindeki bu devinimin en görünür hali, makinenin en hareketli halidir. Makine trafik devinimi ile zaman, mekan ve ses içinde insanları seyahate çıkarır. John Cage (Url13, 1991) trafiğin sesini tanımlarken; trafiğin müziğin eylemde bulunan formu olduğunu belirtir. Cage: “Zaman ve mekan arasına çok fark görmüyoruz. Birinin nerede başladığını ve diğerinin nerede bittiğini bilmiyoruz. Çoğu sanatçı zamanda düşünür, çoğu sanatçı ise mekanda” (Url13, 1991). Zaman ve mekan arasındaki bu belirsiz birleşme/ayrılma trafik içindeki müzikte devinime dönüşür. Bu makine kentin kimliğine katkıda bulunan önemli bir imgedir.

Sesin imgesi, makine kentin içindeki bir ritüel mantrası gibi varoluşsal tapınmaya (yaşamal deneyime) katkıda bulunur. Makine kentin mimarisini (tapınak) tamamlar. “Arkeoloji kitabından, kulübenin, kutağın biçimine bakınız; bu bir ev planı, bir tapınak planıdır” (Le Corbusier, 2010).

Zamanın ve formun değişmesine rağmen varoluş aynı kalmaya eğilimlidir ve kendisini insan varlığında ve düşünümünde gösterir.

İlkel insan yoktur; ilkel gereçler vardır. Düşünce ta baştan beri aynıdır, güçlüdür (Le Corbusier, 2010).

Makine Kent insan için bir yaratım alanıdır. Bunun için en ilkel yapılardan bu zamana kadar tasarıma etkisi olan geometri kent için önemli bir yere sahiptir.

Bugün mimarların çoğu, asıl mimarlığın, insanlığın tam da köklerinde var olduğunu ve insan sezgilerinin doğrudan sonucu olduğunu unutmadı mı? (Le corbusier, 2010).

Temel fizik yasaları sayıca az ve basittir. Törel yasalar da sayıca az ve basittir. (Le Corbusier, 2010). Temel yasalar ile törel olanın bu benzeşikliğinin vurgulandığı bu formülde, kuram ile mitin anatomik olarak benzeşikliği de algılanabilmektedir.

“Etkilenince ilkel bazı duyguların ötesindekini anlamaya elverişli hale geliriz; işte o zaman bilincimizi etkileyen belirli ilişkiler oluşur ve biz, insanın yeteneklerinin, anılarının, deneyimlerinin, düşünme biçiminin ve yaratısının tümüyle kullanıldığı bu ilişkilerden tat alırız. (bu, bizi yöneten, tüm eylemlerimizin bağımlı olduğu evrenin yasalarıyla hoş bir şekilde uyum içinde olma halidir” (Le Corbusier, 2010).

İnsan gözü incelemeleri sırasında sürekli devinim içerisindedir; ayrıca insanın kendisi de sürekli sağa sola döner. Kendini her şeye verir ve dikkatini tüm alanın ağırlık merkezine toplar (Le Corbusier, 2010). Sartre’da bu alanın ağırlık merkezi öznenin kendi bedenidir. Beden çevresiyle, kent ile teması sonucu varlığını kavrar. Kent bedenin uzantsıdır. Beden kente yayılır. Bu güçlü bir algı unsurudur.

İnsanın dikkati yayılır, Sartre'ın (2009) dediği gibi beden tüm çevreye yayılır.

Le Corbusier'in Makine kenti elementleri ve devinimsel varoluşu vurgulamasında beden ile düşü birleştiren yeni bir mit yaratır ve gelecek ütopyalara önemli bir besin kaynağı olur.

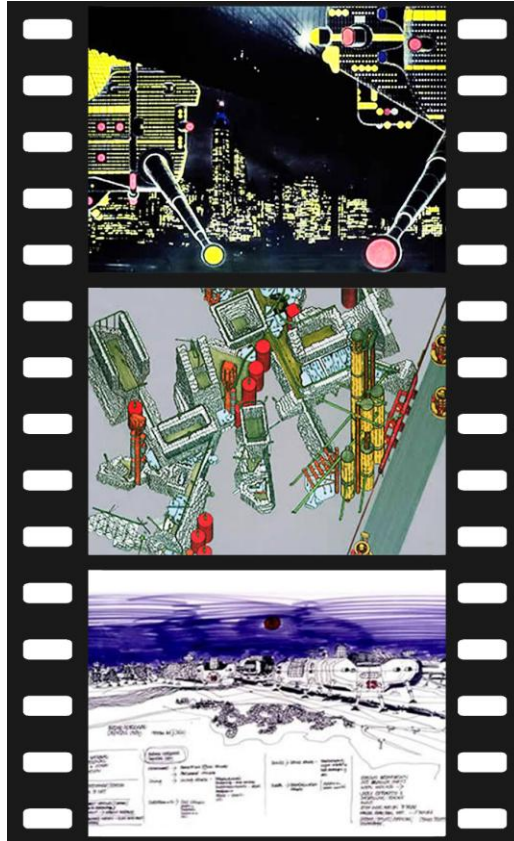
Yeni çağın takibeden ütöpik ve düşsel tasarımları içinde Archigram, Lebbeus Woods gibi tasarımcılar tarafından makine kentin çeşitli formları ve devinimleri ile ele alınır. Fakat merkezde dan bu değışim ve makine kent temeli yie Le Corbusier'nin Makine Kent ütopyasına ve makineleşme çağına dayanır.

Le Corbusier'in ardından modern ütopyaların hareketlendiğı post-modern ve fütürist yaklaşımların geliştiğı görölmektedir. Bu yeni ütopyalar artık özellikle mimari ve kent üzerinden kuramsaldan öte daha tasarımsal ütopyalar olarak nitelenebilir. Bunlar içinden Lebbeus Woods modernizmin tarihselciliğı dekarate eden yapısını geliştirerek iletişimsel bir söylemde bulunması çağın değışen tinini belirginleştirmektedir. Salman'ın (2000): "Woods'un kentleri "monoloğun" yerine, "diyalogun" yer aldığı aykırı bir düzenin, sürekli bir değışimin yaşandığı, öncesi ve sonrası belirsiz kentlerdir. Bu ütöpik tasarımlar yeni kent biçimleri ve mimarlık ile desteklenen sosyal strüktürler önermektedir" şeklindeki ifadesi, kentte iletişimsel eylemin gerçekleşmesine ve iletişimin "kişi ve öteki" ilişkisinden deneyimlenmesine vurgu yapmaktadır. Bu iletişim kentleri hiyerarşik düzenden heterarşik düzene geçmiş iletişim alanlarıdır.

Makine Kentin iletişime katkısı mekanik olmanın ötesinde devinimsel, zamansal ve mekansal olarak kendini gösterir. Makine bir form ve işleyiş olarak oluşturduğu yapıyı, ütopyalar ve düşsel tasarımlar içinden hareket imgesine, zaman imgesine ve mekan düzlemine akıtır. Woods'un ve Archigram'ın devinimsel kent düşşleri de bu makine kentin izlerine yaslanmaktadır.



Şekil 4.19 : Lebbeus Woods, Ütopik tasarımlar (Url14,2011).



Şekil 4.20 : Archigram, Düşsel Kentler (Url15,2011).

Ütopyaların Platon, More ve Le Corbusier tasarıları üzerinden işlenmesinin sonucu elde edilen kolektif veriler günümüz açısından yine önemli bir mite işaret etmektedir. Tüm bu ütopyaların temel aldığı, çağlarının tinsel farklılıkları dışındaki asıl nokta; imgeledikleri dünya olgusunun, fiziksel, fonksiyonel, şiirsel, toplumsal ve kişisel olarak işaret ettikleri bir ideal varoluş çemberidir.

Ütopya ,ideal olanı araştırır. Bu mit ve kuramı ayıran önemli bir farktır: mit ideal olanı araştırır ve anlatılırken; kuram var olanın idealleştirilmesi yolundaki süreçtir, sistemdir; var olanı inceler.

Öte yandan mit ve kuramın ilişki içinde olduğu zemin ise ideal olan/var olmayan [no-where] veya şu an-burada olan [now-here]; bu iki hal de aslında tüm varoluşun kapsadığı/kapsandığı bütünlük alanıdır. Tüm varoluş bu karşıtlıkla vardır, diyalektik içindedir; kendi gerçekliğini karşıtlıktan beslenerek yaratır. İkilik tekliği yaratır.

Her sanatın kendi tinsel değişim süreçleri sonucunda bir çember oluşturarak; ardından bu çemberlerin birbirine eklemlenmesiyle oluşan zincir, o tek sanat; mit-varoluş-farkındalık-gerçeklik kavramlarında bedenleşen evren bilincidir.

Felsefe, bilimde, dinde ve sanatta varoluşun araştırılması amacı bu farkındalığın geliştirilmesine yöneliktir. Kentte bedenin kendi farkındalığı ile varlığı deneyimlemesi; gözün sinemada “öteki”nin varlığını deneyimlemesi ile benzerdir. Bu deneyimleme, bu varlık farkındalığı, kendini ve ötekini varoluş içinde görme-deneyimleme pratiği olarak arkaik insanın ilk mitsel buluşunda-ritüellerde-görülmektedir. İlk kent olarak tapınak, ilk sinema filmi olarak ritüel; yaşama deneyimi olarak kent, varlık farkındalığı/ötekinin farkındalığı/ farkında seyir olarak sinema: Arkaik insandan Modern insana varoluş bütünlüğünde/varlık zemininde sadece form değiştirmiş ortak tine işaret eder.

Bu tin; varlık/varoluşun/makrokozmosun-mikrokozmosun/kentin farkındalığı mitlere; bu farkındalığın deneyimlenmesi ve sistemleştirilmesi ise kuramlara işaret eder.

Bu bağlamda kent bu mitin bir ucunda deneyim mekanı olarak yer alırken, sinema mitin devamında deneyimin hareketi/imgesi olarak kendini var eder.

5. SİNEMAYA İLİŞKİN

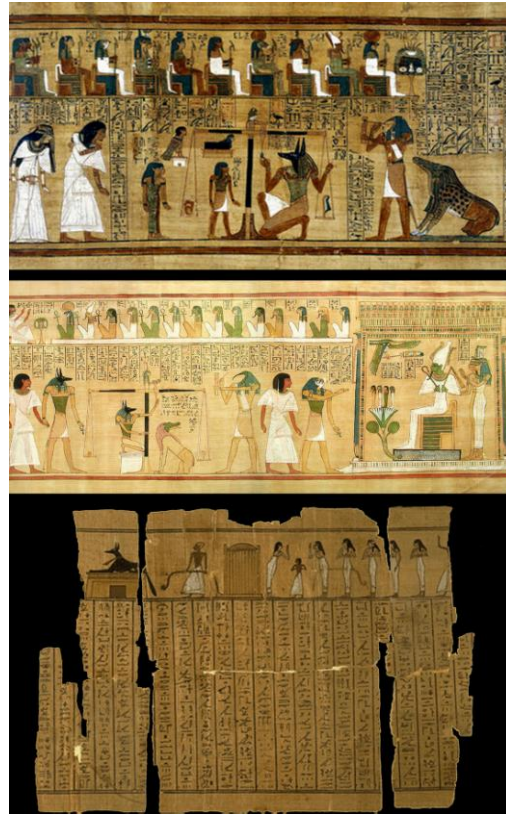
“Asırlık Bir Düş: İ.Ö 20.000 yıllarında Fransa’daki Lascaux, İspanya’daki Altamira mağaralarının duvarlarındaki resimlerden, İsveç’teki Tunç Çağı’ndan kalma Kivik anıtı üzerindeki resimlere; İ.Ö 5000 -2000 yıllarına uzanan gölge oyunlarına; 2000 yıllarında firavunlar dönemindeki Ölüler Kitabı’nda yer alan, çağdaş bir resimli romanı andıran dizi resimlerden, Hitit kabartmalarına ya da eski Yunan vazo resimlerine dek tüm çabalar... insanların yüzyıllarca süren “devinimi saptama” düşünün ardına düşüp de bir türlü gerçekleştiremediği bir özlemi dile getirmekteydi" (Özön, 2008).



Şekil 5.1 : Lascaux Mağara Resimleri (Url16, 2010)



Şekil 5.2 : Kungagraven, İsveç-Kivik Anıtı (Url17,2010).



Şekil 5.3 : Ölüler Kitabı (Url18, 2010).



Şekil 5.4 : Hitit Kabartmaları (Url19, 2010).



Şekil 5.5 : Antik Yunan Vazo Resimleri (Url20, 2010).

Sinemanın zihinlere aksedişi insanın ilk kenti “tapınak ve ritüel alanlarına” ve sonra “mağara”sının duvarlarına yansıyor; zaman içinde yolculuğuna devam ederek günümüze kadar gelmiştir. Tüm bu zamansal dizgede, devinim sürecinde vücuda gelmesi ise aslında “Ritüeller/Tiyatro/Tragedya/Drama” ile olmuş ve kuramını tiyatrodan formunu araçlarını-teknolojisini ise fotoğraf sanatından almıştır. Bu temel yapı taşları sinema kapsamında incelenebileceği haliyle, tez çalışması için sinemanın

kuramsal yapısı üzerinde durularak mitler ve kentle iletişimine değinileceğinden sinemanın kuramsal temeli tiyatro ve tragedya olarak ele alınacaktır.

Her ne kadar farklılıklar ve ayrılıklar içerse de tiyatro ve sinema; temelde gerçeği, var-olanı göstermek gayretiyle ideal formu araştırır.

Bazin (2007) filmi “filmleştirilmiş tiyatro” olarak ele alır. Sinemanın kendi yasaları ve dili olan büyük bir sanat olduğunu vurgulamışsa da bu büyük sanat aslında diğer birçok sanatın düşün ve ürününü kullanarak varlığını oluşturmaktadır. Bu bağlamda sinema bütünsel ve yığınsal bir sanat olmaktan kendisini alamamakta diğer sanatlardan etkilendiği ölçüde, bu sanatları kaçınılmaz olarak etkilemektedir.

Deleuze’e göre başının ve sonunun başka bir sanat dalına ait olmadığı bir eser yoktur (Sütcü, 2005).

Heykel, resim, fotoğraf olay, kişi ve anları; müzik, şiir, tiyatro hisleri, hikeyeleri, kişileri anlatırken kentsel mimari tüm bunların dışında kalan her şeyi anlatır. His, kişi, olay, an ve hikayeden ayrı olan her şeyi. Sinema ise tam tersi, tüm bu durum ve halleri kapsayan bütünlüğü anlatır. Varlığın içinde o anda [now-here]; özdeşleşme ve hatta yabancılaşma olmadan görülebildiği, yaşamın bizzat deneyimlendiği her şeyi tüm duyuların merkezi bilince sunar.

“Yatakları artık kesinlikle oymuş, artık kıyılarından tek bir kum tanesi bile sürükleyip götürmeksizin sularını denize ulaştıracak güçten fazlasına sahip olmayan ırmaklar gibi sinema da denge yanayına yaklaşıyor. Sinemaya kalan şey kıyılarını sulamak, aralarında çabucak boğazlar açtığı “sanatlara sızmak”; bu sanatları alttan alta kaplamak, görünmeyen galeriler açmak için toprağın altına sızmadır” (Bazin, 1966).

Sinema kendisinden önceki tüm sanatlardan beslenerek yedinci sanatı oluşturur; tüm içeriği, yaşayan bir organizma benzeri oluşumu ve duruşu ile tüm sanatların nefes aldığı “sanatların kenti” gibidir.

Sinemanın imgesel olarak değil işlevsel olarak da önemini belirtmek bu yedinci sanatın tinini görmek açısından önemlidir. Bunu vurgulayan Jean Baudrillard sinemanın işlevini şöyle ifade etmektedir: içinde bulunduğumuz bu çağ kendini yalnızca kameranin gözünden akan yansımalar aracılığıyla tanımakta, bir bakıma sinema ve televizyon çağın gerçekliğini oluşturmaktadır (Sütcü, 2005). Sinemanın çağın tinini en iyi yansıtan sanatlardan biri olmasından öte; bu tinsel döngüde geçişi sağlayan zamanın ötesine taşan yapısı, ona mitsel bir önem kazandırır.

Sanat, aslında geçiş için bir yol işlevi görmektedir. Bu, özgürlüğe doğru giden bir yoldur. Bunu yalnızca sinema gerçekleştirebilir. Onun birinci unsuru ise yaşamın kendisidir! (Mitry, 1997).

Sinema tarihinin ilk dşnrlrinden olan Pudovkin’e (1995) göre ise film:

“Her öğenin işitsel-görsel-felsefi öğelerin bir bireşimidir. Sinema dünyayı bütün çizgi ve gölgeleriyle bütün eski sanatların önüne geçen ve bunların yerini alacak olan yeni bir sanat biçimine aktarmak konusunda ele geçirdiğimiz bir fırsattır. Çünkü sinema bugünü de yarını da anlatabilmek için kullanacağımız yüce bir araçtır. Bu aracın gelişmesinde ve ortaya konmasında kullanılan bilimin yanında tragedya ve tiyatronun kuramsal geçmişi vardır.”



şekil 5.6 : Platon’un “Mağara Miti”: Gerçeklik Mağaranın dışındadır-Michael Ramsey, 2009 (Url21, 2010).

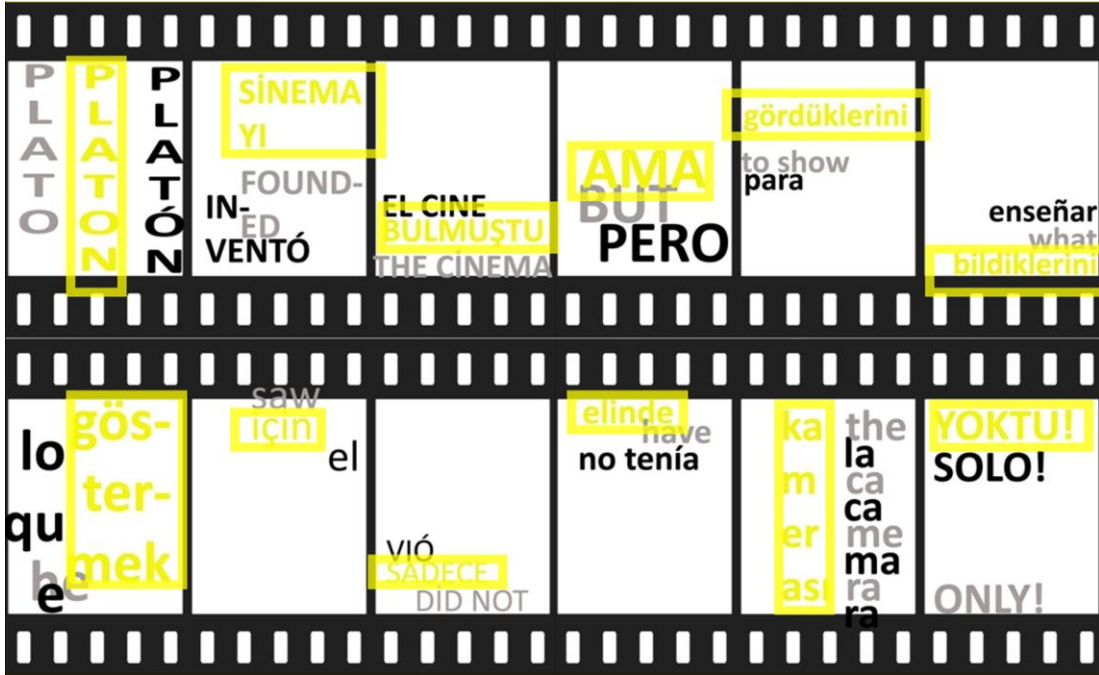
Platon bir “mekan”a oturtmuş gibi sinemayı; sinemanın “kentini” kurgular; Aristoteles ise sinemayı “kuram”laştırır. Bunun tersi olarak ise bir tarihi olan R. Paolella Platon’u “sinema kuramını ilk bulan kişi [theoretical inventor of cinema]” olarak ele alır (Tosi, 2005).

Bazin, dünyanın sinemadaki görünüm aracılığı ile doğrudan bize seslendiğini düşünmektedir (Andrew, 2000). Bu nedenledir ki sinema dünyayı tüm açıklığı ile göstermekte; devinim ve imgeler ve dahi sesler aracılığı ile tüm kaynakları kullanarak mitsel örtüklükten kuramsal açıklığa daha yakın durur. Tüm sanatsal etkinlikler gibi sinema da estetiğe ve öğrenmeye/öğretmeye olan eğiliminin ötesinde deneyimlemeye ve farketmeye yanaşır.

İlk kuramlardan ve devinimsel-zamansız bir sanata dair ilk düşlerden başlayan bu araştırma çağı sanatı olan sinemayı yaratır.

Platon “Mağara” örneğinde sinemanın imajını ve görsel yanını imgelerken; Aristoteles “Drama” ile sinemanın özüne değinir.

Platon sinemanın bu kuramsal zeminini bir görselleme, imgeleme yolu ile tasarlar; Aristoteles yapısal çözümlemesine yaklaşmış ve kuramın çatısını oluşturmuştur. Bu iki düşünürün de ortak olarak gözlemlenebilen özellikleri ise imgelemenin, anlatının önemli bir parçası ve dahası miti, varlığı, anlamı ileten önemli bir nesnesi olarak görmeleridir.



Şekil 5.7 : Platon ve Sinema Kuramı (Konca, 2011).

Sinema Bazin’in (2007) bakış açısı üzerinden temelini büyük oranda tiyatrodan bulduğu doğrultusunda incelenmektedir. Bu amaçla Aristoteles’in ve Brecht’in tiyatro kuramları üzerinden işlenerek, varlık anlayışı-miti tiyatro yolculuğu üzerinden sinemayı açıklamak amaçlanmıştır.

Aristoteles sinemaya temel olacak yapısal araştırması, tragedya adına oluşturduğu kavramsal bir yapı oluşturur. Bu yapı içinde varoluşun tanımlanması ve farkında olunması adına arınmayı gerekli kılar. Varoluşun [doğumundan beri] sanatları, bilimi ve çağları yönlendiren varlık ve varoluş farkındalığı ve deneyimlenmesi mitini katharsiste tanımlar.

5.1 Aristoteles: Katharsis

Katharsis; arınma.

Aristoteles: Drama – Tragedya

-arınma-ruhu tutkulardan arıtma-

...tragedya ciddi olan, kendi içinde bütünlük gösteren ve belli bir ölçü içine sığdırılmış belli bir yeniden yaratılmasıdır [mimesis]. ...tragedyanın ödevi uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan arıtmaktır [katharsis].

Nietzsche (2003) tragedyanın müziğin ruhundan doğuşunu ele alırken, tragedya olarak doğan mitin temelini ritüel, dans, destan ve ilahiler olduğu bilgisine taşımaktadır. Tragedyanın içinde müziğin, dansın ve sesin önemli bir rol oynaması bir anlamda tragedyanın mitsel kökenini vurgular.

Tragedya mitsel yanının ötesinde form olarak aksiyondan beslenir. Anlatı aksiyon ile görselleştirilir.

“...(tragedyanın) sanat yönünden güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için farklı araçlar kullanılır; anlatımla değil, aksiyonla gelişir.” (Poetika, VI. Bölüm)

Poetika içinde Aristoteles Dram sanatını üç birlik kuralı ile ele alır: zamanda, mekanda ve aksiyonda birlik (Esslin, 1996). Bu kural dramın akışı içinde tek mekan, zaman ve aksiyon anlatımını belirtmektedir. Sahnede anlatılan tek bir aksiyon zaman sıçramaları olmaksızın bir zaman dizisi şeklinde ve belirlenmiş bir mekanda gerçekleşmektedir. Zaman, mekan ve aksiyonun birlikteliği sahneyi ve anlatıyı yine belirlenmiş bir anlatım içinde gösterir. Kesin duvarları olan anlatı sahneyi hep aynı karede seyrettirmektedir. Dram’ın bu anlatı biçimi seyirciyi anlatının bu kübik mekanının içine alır ve eritir. Bu erime-özdeşleşme içinden çıkan duygu katharsis yaratır.

[Arınmak/ erdemli insan olmak/ olgunlaş[tır]mak/ ideal insanı bulmak/ aydınlanmak]

Aristoteles için: Platon ve Aristoteles/ öncesi ve sonrası/ ötesi; çağlar boyunca üzerine düşünülen bu “varlık-üstün varlık” sorunu, tragedyayı buna ulaşmak için bir araç kılmıştır.

Aristoteles insanı katharsis ile/sanat ile yoğurarak erdemli olana, arınmışa ulaştırmayı araştırmaktadır.

“Aristoteles’e göre Drama sanatı insanların nasıl davrandıklarını değil, nasıl davranmaları gerektiğini gösterir; çünkü sanatçı hayatı aklıyla değil, sezgisiyle yorumlar; duygulara bir düzen verir. Sanatın görevi duygunun denetsiz bir duruma getirdiği duygusal yaşantıyı değerli ve işlevsel bir aşamaya çıkarmaktır” (Nutku,1985). Bu bağlamda Aristoteles “sezgi” yolu ile duyguları denetleyip kontrol ederek “düzen”lemeyi, değerli kılmayı amaçlar. Bu da erdemli ideal insan olmanın (bir) yoludur.

Tragedya’da izleyicinin içinde bulunduğu özdeşleşme hali bir çeşit kendine yabancılaşma ve hipnoz hali arasında bulunur: Bazin’in (2007) katharsis tanımı [sanatın hisleri durulaştırmadaki etkisi] tiyatro/ tragedya sanatına psikanalitik bir bakışla yaklaşmaya da yol vermiştir. Bazin’e (2007) göre tiyatroda [algılamadaki] bulanıklık içinde oyuncu; seyircinin özdeşleşme deneyimi sonucunda kendi seyircisi durumuna geçebilir.

Aristoteles için Katharsis (aslında) sadece tragedya içinde yer almaz. Şiir ve musikide de tragedyada olduğu gibi katharsis/ arınmaya ulaşma olasıdır.

Aristoteles’e (2007) göre insanlar: ruh yönünden denetsiz ve uyumsuz olmamalıdır; tragedya yolu ile zihinsel denetime ve uyuma yönlendirilmeleri gerekir. Ancak bunun için de “trajik beğeni” yani “haz duyma” gerçekleşmelidir. Tiyatro/Tragedyada izleyici, kendini oyuncu ile özdeşleştirme yoluyla iki türlü haz duygusuna ulaşır. Tragedyada “mimesis” [temsil/yeniden yaratma] yolu ile bir hikaye [mythos] anlatılır. Mimesis sırasında salt haz duyma; izleyicinin sahnedeki eylemden hemen sonra otomatik-istemsiz-farkındalısız-bilinçsiz halde duyduğu hazdır. Öte yandan Katharsis/Özdeşleşme ile izleyici: artık farkındalıkla dōşeli bir yoldan, karşılaşılarak haz duyma edimine girer. Burada izleyicinin yaptığı bir acıdan kurtulma ya da sahne üzerinde bir yanlışın düzeltildiğini görerek duyduğu haz ile arınmasıdır.

[Tanınma (Anagrosis), bilgisizlikten bilgiye geçiştir] (Poetika, Aristoteles)

İnsanlar karakterlerine göre belirli nitelikte insanlar olurlar; eylemlerine göre ise “mutlu” ya da “tam tersi”. Demek ki (tragedyada oyuncular) karakterleri taklit etmek için eylemde bulunmazlar, tersine eylemleri aracılığıyla karakterlerini edinirler.

[Tragedya eylemin taklididir] (Poetika, Aristoteles)

[Tragedya bütün ve tamamlanmış bir eylemin taklididir] (Poetika, Aristoteles).

Sinemanın kuramsal yapısının örülmesinde ilk adım ve ilk kavramsal yaklaşım katharsis-özdeşleşme yolu ile sezgisel bilgiye ulaşma araştırmasıdır. Bu yol ile edinilen bilgi sezgisel olması itibariyle mitsel bir düzen sergiler. Fakat bu mitsel bilgi-öncesi henüz kuramlaşmamış yapısıyla varlığı anlamakta hala yetersizdir. Drama’nın yarattığı katharsis sinemasal kuramdan öncesi bir bakıma sinemasal mittir. Bu miti kırarak farkındalığı yaratacak eylem ise epik diyalektik tiyatronun yabancılaştırma ve farkındalıkla seyir vizyonu içinde çözümlenir.

5.2 Brecht: Epik Diyalektik

[Burası bir sahne, sizler de izleyicisiniz] –sahne önüne asılmış bir yazı.(Gece Çalan Trompetler, 1922).

Brecht tiyatrodaki bilinçli bir farkındalık yaratır. Brecht tiyatrosunda zihin dramadaki uyuyan halden uyanık bir hale geçer.

Brecht tiyatroyu: insanlar arasında geçip, dünden bugüne aktarılmış, ya da kafada tasarlanmış olayların canlı görüntüleriyle yansıtılması ve bunun eğlence amacına yönelik gerçekleştirilmesi olarak tanımlar (Nutku, 1985).

Denilebilir ki Brecht anlatıyı görselleme tasarımı olarak tanımlamaya yakın durmaktadır.

Eagleton’un (2004) belirttiği üzere bilgiye varmanın ancak “bilme pozisyonunda olma” ile olması durumu Aristoteles’te katharsise ulaştıran özdeşleşme ve karşılaşarak haz duyma durumunun aksidir, nitekim özdeşleşme halindeki izleyici “seyir” durumunda “görme”den uzak ve bir çeşit trans/hipnoz halinde; gerçek dünyadan kendi varlığından ve dahi anlatıdan/verilmek istenen mesajdan uzaklaşmış mitin büyüüne kapılmış durumdadır. Bu bilme pozisyonu Brecht’in farkındalıkla yabancılaşmış halde seyrine benzer görünmektedir.

Derrida'ya (2008) göre Kavram: mitsel(söylencesel) uykusundan uyandıktan sonra, felsefi mantık kendine gelir. Uyku ve uyanış: çünkü olay basitçe bir perdenin kalkmasından ibarettir: bir perdenin ardında gizil bir güç [puissance virtuelle] içinde bulunan felsefi bir ögenin sarıhleştirilmesi ve idrak dilmesi. Mitsel öge, diyalektik Aufhebung'una (kısmen muhafaza edip, yadsıyarak aşar) sunulmuş ve adanmış bir ön felsefi öge olacaktır yalnızca. Hegel'e göre ise mitin içeriği düşüncedir. Bu düşüncenin açılıp giz perdesinden kurtulması bir uyanış olabilir. Bu uyanış aklın uyanışı ve felsefenin mitin içinden çıkışıdır denilebilir. Brecht'in tiyatrosunda görülen diyalektik bu uyanışın tiyatral ve anlatsal ifadesidir.

Tiyatronun tüm katman ve elementlerinde illüzyon ve simgelerden uzak duran Brecht; oyuncular – sahne – izleyici – oyun arasında interaktif ve hareketli bir zemin yaratmaktadır. Bu zemin içinde Brecht; Klasik tiyatroda tanrısal oyuncu ve hikayelerle yaratılan mitin giz perdesini (puissance virtuelle) aralar.

Epik tiyatrodaki dekor dünyanın kendisidir; dünyayı gösterir (Nutku, 2007).

Simgelerden ve illüzyondan uzak; gerçeği olduğu gibi: sahneyi değişebilirliğin ortamı olarak alır (Nutku, 2007).

Epik tiyatro “Eleştirel, toplumcu, gerçekçi” yapısıyla Brecht tarafından kuramsallaştırılır ve uygulamalı olarak geliştirilir (Nutku, 2007).

Tragedya eylemin taklididir. Epik Diyalektik Tiyatro taklit/mimesis kavramının yerine eylem geliştirmekten çok durum sergileme tavrını getirir. Böylece seyirci anlatıya yabancılaştırıldığı gibi; oyuncu da yabancılaşmakta, rolü ile özdeşleşmemektedir.

Benjamin'e (2007) göre epik tiyatro; kendisinin tiyatro oluşunun canlı ve üretken bir bilincine sahiptir sürekli olarak. Sahip olduğu bu bilinç gerçekliğin öğelerini deney aletleriymişcesine kullanmasına olanak sağlar. “Durumlar” bu deneyin başında değil sonunda ortaya çıkarlar böylece de seyirciye yaklaştırılmış değil, uzaklaştırılmış olur. Epik tiyatro, durumları yeniden temsil etmez, ama onları açığa çıkarır.

Brecht ortaya koyduğu epik tiyatro formunda özdeşleştirme/katharsis mitini açarak seyirciyi hem de oyuncuyu yabancılaştırmaya götürür. Yabancılaştırma üzerine yeni bir form kurar. Bu formu da diyalektik içinde tekrar ele alarak Epik Diyalektik Tiyatroyu ortaya çıkarır.

Brecht Diyalektiğin Tez-Antitez-Sentez formunu alarak tiyatroya uygular. Bu özdeşleşme-yabancılaştırma-farkındalıkla seyir şeklindeki bir yapıdır. Epik Diyalektik formda hem seyirci hem oyuncu dünyayı ve varlığı simgelerden

ÖZDEŞLEŞME [KATHARSİS]
YABANCILAŞTIRMA
FARKINDALIK AÇMA
TEZ
ANTITEZ -SENTEZ
ANLAMA -ANLAMAMA- ANLAMA

Brecht'in Epik Diyalektik ile ortaya koymayı amaçladığı izleyen seyirciden “gören” seyirciye giden yoldur. Aristoteles'in özdeşleşme ve katharsis kavramlarına yabancılaşmayı tercih eden Brecht; “özdeşleşme/katharsis”in “görme”nin önüne perde çektiğini düşünerek klasik tiyatroyu kendi değişebilirliği içinde ele almıştır.

Epik tiyatronun yarattığı farkındalıkta karakterlerin değişmesi elbette vardır, ama ille de “içsel” ya da ille “bilince varana dek” gelişme olması gerekmez. Öylesi zaten gerçekliğe aykırı olurdu. Bence maddeci bir gösterim, kişilerin bilinçlerini; dramaturjiyle güdülemeye kalkmamalı, onların toplumsal oluşla belirlendiğini göstermeli (Brecht, 1994).

[Denilebilir ki var olmak zaten olması gerektiği gibi oluş halidir].

79

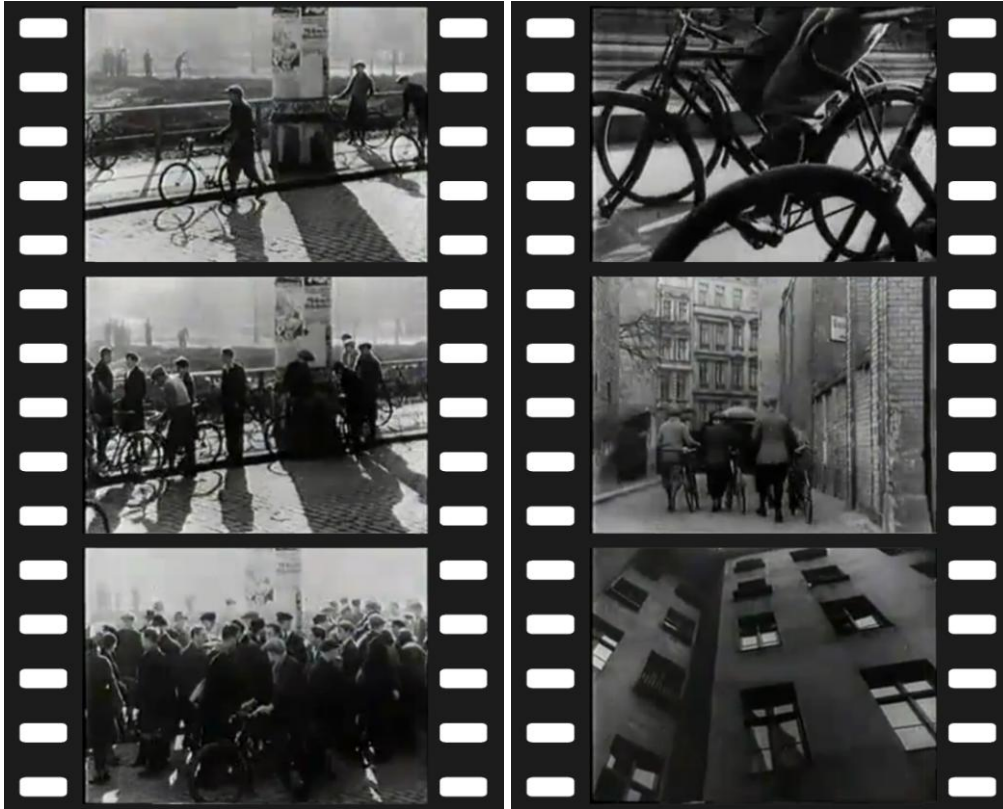
olgunlaşmayı bireysel ve sezgisel olarak ele alırken, Brecht'te bu gelişme toplumsal-eleştirel ve eylemseldir.

Aristoteles ve Brecht arasındaki bu etkileşim tıpkı Platon-Devlet ve Thomas More-Ütopya arasındaki farklılık gibi; kendinden öncekinden beslenerek, çağın tını kapsamında kolektif ve kümülatif ilerleme ile oluşan farklılıktır.

Brecht içinde bulunduğu dönemde çağın tını olan “gerçeği olduğu gibi görme” gereksinmesi üzerinden yaptığı çalışmada; tıpkı Le Corbusier'nin kentin mit ve simgelerden sıyrılıp temiz geometriler ve insan için fonksiyonel araçsal mimari-kentsel tasarımların gerekliliğini savunması gibi, artık tiyatrodan mitlerden kurtulup, dokunulmazlığı, özdeşleşmeyi ve içinde kaybolmayı bir perde gibi görmüş ve bu mitten sıyrılmak için yabancılaşmayı, durup uzaktan farkındalık ile seyretmeyi öngörmüştür. Bu farkında seyir görme ile bilmeyi birleştiren olgudur.

Görme ve bilmeyi birleştiren bir diğer sanat sinemadır.

Brecht ile çağdaş olan sinemanın ortaya çıkışı aslında çağın tinsel olarak değişimini ve getirdiği gereklilikleri kanıtlar gibidir. Brecht'in tiyatrodan yapmış olduğu bu devrim sinemanın zaten yapmakta olduğu sanatsal-görsel devrime eşlik etmiştir. Öte yandan Brecht bu değişimin farkındalığıyla sinemaya olan ilgisi sonucu çeşitli senaryolar yazarak sinemaya katılma fırsatı da bulmuştur.



Şekil 5.9 : Kuhle Wampe, Brecht'in Senaryosunu yazdığı belgesel-kurgu, 1932.



Şekil 5.10 : Hangman Also Die! Brecht'in senaryosunu yazdığı film, 1943 (Yön:Fritz Lang).

Brecht'in epik tiyatronun çağdaşı olan sinemaya yaptığı etki biçimsel ve kuramsal anlamda katkıda bulunmuş; tiyatronun, bir sahneleme ve seyir sanatının özünde yaptığı geliştirme süreci sonucundaki yabancılaştırarak farkındalığa ve anlama ulaşma kuramı, mit perdesini aralar ve varoluşu olduğu hali ile kavramaya yönlendirir.

Epik Diyalektik tiyatronun; varlığı kavrama sürecinde ortaya koyduğu form, bizzat sinemanın yarattığı etki ve yapısal duruş ile benzeşir. Sinema da kendi formunda ve imgeselliğinde yabancılaşma ile edinilmiş farkında seyir halini öngörmektedir. Sinemanın Epik Diyalektik formdan farklı olan bir yanı ise bu yabancılaşma içinde aynı zamanda katharsisi hatta özdeşleşmeyi içerebilmesidir. Tanrısallıkla oluşturulmuş oyun yapısı içinde özdeşleşerek ortaya çıkan haz ve anlama, yabancılaşma ile de farkındalığa ulaştırır. Bu benzeşiklik ve ayrım; varoluşu farklı formlar içinde irdeleyen, araştıran ve görselleştiren/duyusallaştıran bir bilinçle yüklüdür.

5.3 Deleuze: Hareket İmgesi, Zaman İmgesi

Deleuze, sinemayı “varoluş” alanlarını sergileme sanatı olarak görür (Sütcü, 2005). Sartre’da varolmak varlığının farkında olmaktır ve sinema bu farkındalığı arttırabilecek-geliştirebilecek görsel ve açık bir sanattır.

Deleuze’ e göre kavram ile duyum, varolan düşünce düzleminin değişmesi ölçüsünde kendisini açımlayan ve dolayısıyla tarihsel olarak yinelenen bütünlüklerdir. Bu yüzden Deleuze, insanın zihinsel yaratımlarının (felsefe, sanat, bilim) değişimini düşünce düzleminin değişimine bağlar (Sütcü, 2005).

... düşüncenin sanattaki duyusal görünüşü ve sanat aracılığıyla meydana çıkan duyusal bilgi, insanın özünde mevcut olan tinsellik aracılığıyla kaosu alt etme ihtiyacından başka bir şey değildir (Sütcü, 2005). Varoluşu duyusallaştıran sanat, bu duyusal bilgi ile varoluş düzeni ve farkındalığa ulaşır.

İnsan ile sanat ilişkisinde benzersiz olan şey, insan ve sanat yapıtı arasındaki büyülü ilişkinin tamamıyla tinsel olmasıdır ve bu tinsel ilişkinin kaynağını da duyum oluşturur... Sanat ortaya çıkışından beri, kaynağını tinde bulmuş ve tini, duyumlar aracılığıyla dışa vurmuştur (Sütcü, 2005). Tinsellik insanın bilincinde yer alan mikrokozmosun, makrokozmos ile ilişkisini imler. Bu imin yarattığı imge sanatı doğurur; duyuları sanat ile doyurur.

Sinematografik imge tinini harekette bulurken, mimari ve kentin tini durağanlık içinden yükselen harekettir; bu hareket ki, sinematografik göz ile bakıldığında görülebilen tinin tapınaklarını hayata katar.

[Hareket onun içinde var]

Sınırları tinsellikle belirlenen sanat ve tinselliği belirleyen felsefe arasındaki bu iletişim; görsel bir sanat olan sinemada tam bir imgesel bedene kavuşur. Görme ve algı sonucu olgulara-imgelere ulaştıran sinema sanatı, felsefeyi çağın ve bizzat kendi formunun tinselliği ile yoğurarak izleyicisini bilmeye ulaştırır.

Deleuze’ün bakış açısından felsefenin problem olarak gördüğü pek çok konunun, aynı oranda sinemanın da konusu olması ve felsefe kadar sinemanın da bunların üzerine eğilmekte olması bu iki disiplin arasındaki benzerliği alış-verişi yaratmaktadır. Aralarındaki fark ise birincinin aklın ilkeleriyle diğerinin ise “görselliğin gücü” ile çalışmasından ileri gelir (Sütcü, 2005).

Deleuze'e göre felsefe ve sinema paralel giden iki alandır, ve Deleuze tüm yaratım etkinliklerini düşünce imgesinin tarihsel dönüşümüyle bağlantılı olarak ele almaktadır (Sütcü, 2005).

Sanatı yaratan düşünce imgesinin, bilincin, kolektif bilinçdışının ve varlık alanlarının ilişkisi tüm varoluşun deneyimlenmesine olanak tanıyan bir ağ örmektedir. Bu varoluşsal ilişkiler ağı gerek kent yaşamı içinde iletişimsel eylemde bulunarak, gerekse sinemada diyalektik ilişkiler içinde deneyimlenir. Yaşamın farklı formlardaki bu deneyimselliği varlık farkındalığını getirir.

Mitry'ye (1997) göre sinemanın asıl konusu yaşamın kendisidir. Yaşamın kendisi ise insanın kendine dair-evrene dair bilgiye ulaşma arayışının devinim alanıdır.

İlk tapınma ritüellerinden sinema salonlarında paylaşılan seyirlere kadar insan; varlığı sorgulama, varoluşu araştırma yolunda devinim içindedir. Bu devinim Sartre'ın belirttiği bir zamansallık dizisi ve bedenin ilişkisi ile yer almaktadır. Zaman imgesi ve bedende iç-dış ilişkisi olan hareket imgesi kentin yaşamasını, sinemanın ise yaşanmasını sağlar.

Deleuze bu devinimsel zaman fikri içinden hareket ve zaman imgelerini vurgulayarak, sinema içinde kullanımlarına dikkat çekmiş ve hareket-zaman imgelerine ilişkin kuramsal düşüncesini ortaya koymuştur.

Felsefe de hikayeler anlatır, kavramlar anlatır hikayeleri. Sinema “hareket-süre” blokları kullanarak hikayeler anlatır (Deleuze, 2003).

Sinema yapanlar, kavramlar icat etmez; hareket/süre blokları [blocs de mouvemente/durée] yaratır (Deleuze, 2003).

Sinema biçimsel olduğu kadar felsefi zeminde de hareket ve süre sınırları ile çalışmaktadır. Deleuze'e göre tüm bu fotografik devinim ve bu devinimin süresi-süre imgesi; süreci açıklayan bir ilişki, bir mittir. Deleuze'e göre sinemada devinim ve sürenin imgesi Hareket İmgesi ve Zaman İmgesi'dir.

[Hareket İmgesi]

Eylemin şiddetlendiği yerde gerçeğe ulaşmak daha kolaydır (Wajda, 1993).

Deleuze, hareketi “sanal bir imge” olmaktan, imgeyi de “mümkün hareket” olmaktan çıkarmanın formülünü aramaktadır. Deleuze de Brecht gibi hareketin asıl varlığını sinemaya katmayı istemektedir. Bu istek felsefede de bir arayışa sebep olmuştur. Materyalizm, bilinci ve bilinç olaylarını madde ve maddi hareketlerle, İdealizm ise evreni bilinçteki imgelerle açıklar. Hem materyalizm hem idealizm için “görmek bilmek”tir. Deleuze'e göre, felsefe tarihindeki bu

sorunu yani imge ile hareketi birbirine içkin kılma görevini Husserl ve Bergson üstlenmiştir. Husserl “Her bilinç bir şeyin bilincidir” derken, Bergson “Her bilinç bir şeydir.” der (Sütcü, 2005).

Hareket ve imge arasındaki çatlağı ortadan kaldırmak... hareketi imgenin içine, imgeyi de dışsal dünyanın içine koymakla mümkün olabilirdi. Tam da bu anda, gelişmekte olan ve hareket imgesi hakkında kendi kanıtını meydana getiren sinemayı dikkate almamak mümkün müydü? (Sütcü, 2005).

Sinema, filme kaydedilmiş doğal malzemede ayrı bir zaman ve uzayda değişik görsel izlenimler ortaya koymak olacağına dayanır. Yalnızca zaman sınırlarının değil de, ayrıca bu sınırlar içindeki hareket biçiminin de doğru olarak çizilmesi gerekir. Uzay ve zaman içindeki çalışmanın şaşmazlığı film çalışmasının kaçınılmaz şartıdır. (Pudovkin, 1995).

Sinemayı diğer sanat dallarından en belirgin şekilde ayıran özelliği; neredeyse sınırsız hareket kapasitesi. Figür ve imajların mekanı kullanımı sınırsız ve sonsuzluğa açılan bir potansiyelde akarken, hareketin anlatıyı bizzat üstlenmesi sinemanın özellikle ilk dönemlerinde, sesin yokluğu içinde daha görünür bir imgeyle varolmaktaydı. Hayal gücünün sınırlarını açan genişleten ve silikleştiren bu yeni açılım, bu devingen sanat, imgeyi zihnin içinden gözlerin önüne taşımıştır.

Kent ve Mimari ise bu hareket kapasitesinin tam tersine varoluş olarak hareketsizliği önerir. Zamanı aşarak durağanlıkla varlığını sürdüren kent hareketin içinden geçtiği hali ile sinemaya yaklaşır.

[Düşten Perdeye/Ekrana]

Sinemayla birlikte, imge artık sadece hayal gücünün figüratif, soyut ve kualsız bir yaratımı olmaktan çıkmıştır (Sütcü, 2005). Çünkü gerçeğe; varlığa bir beden ile dahil olmaya daha yakındır. Sinemaya hayal gücünün imgesini kendi imkanları ile düşünümünden duysal boyuta taşır.

Deleuze’un bahsettiği “hareket imgesi”nin sinemadaki varoluş durumu: “Sinematografik imgenin kendisi hareketi yaptığı için, diğer sanatların talep etmede (ya da söylemekte) sınırlandığı şeyi yaptığı için, sinematografik imge, diğer sanatlarda özsel olan şeyi bir araya getirir; onu miras olarak alır, o sanki çeşitli imgelerin kullanımı için yönler sağlar, yalnızca imkan olan şeyi potansiyel haline dönüştürür” (Sütcü, 2005) sözleriyle özetlenebilir.

İmge diğer sanatlarda henüz düşsel bir akış içinde kesintiye uğramış bir anı gösterirken, sinema devinimler ve zamansallık ile bu imgelere hayat verir.

Deleuze bir soru ile aslında sinema içindeki hareket imgesini ve önemini net bir şekilde açıklamaktadır: Bilinçte yalnızca imgeler bulunur, bu imgeler niteliksel ve yer kaplamaz. Uzayda ise yalnızca hareketler bulunur, bunlar da niceliksel ve yer kaplar. Fakat bir düzenden bir diğerine geçmek nasıl mümkün olmaktadır? (Sütçü, 2005).

[Tersi olarak kent niceliksel/kentsel yaşam ise imgesel/niteliksel. Bu algıyı birleştirmek nasıl mümkün olabilir. Makine kentler ile mi? Kenti dekonstrüktif eylemle yeni bir bilinçle inşa ederek mi?]

Sinemada imgesel hareketin ötesinde bir diğer kavram da zaman imgesidir.

[Zaman İmgesi]

Zaman imgesine dayalı sinema, modernliğin neden olduğu “zaman”, “uzay” ve “gerçeklik” dönüşümünü dile getirmeye çalışarak farklı bir kimlik kazanır. Değişen çağın tınısı içinde, çağın içinden icat olunup vücuda gelen bu yeni sanat daha açık bir hal ile imgelerle miti görseller. Zaman ve hareket tüm varoluşları yönünden onun elinde değişir, yeniden yaratılır. Değişim gerçek “oluş”larda değil, imgelerin üst-imgeler haline gelmesinde ortaya çıkar. Üst imgeler olabilirlik ve bir “ideal” belirtir. Bu ütopya-aklın halidir.

Deleuze: sinemadaki zaman imgesinin örnekleri, felsefede yaratılan kavramlar kadar nadirdir (Sütçü, 2005) söylemi ile zaman imgesinin sinema için dahi ne kadar kavramsal ve güçlü bir olgu olduğunu belirginleştirmektedir. Hareketi imgesel olarak açıklamak ne kadar mümkün ise, zamanı bu imgede göstermek o denli güçlü bir yaratım ifadesi ve sanatsal yaratım gücü gerektirir.

Aristoteles’e (2007) göre, hareket halindeki bir nesne bir şeyden başka bir şeye doğru hareket ettiğinde bu süreç “önce-sonra” şeklindeki bir art ardallığa göre gerçekleşir.

Yeni belirlenimlerle hareket eden ve hareket halinde olan her şey zamanın içinde anlam kazanmaktadır. Buna karşılık zamanın kendisi sabit ve kalıcı bir özelliğe sahiptir; yani o değişmez, öncesiz ve sonrasızdır. Zaman bir “biçim”dir; fakat değişim ve hareket halinde olan “her şeyin biçimi”dir. O, öncesiz ve sonrasız bir biçim değil, öncesiz ve sonrasız olmayan şeyin biçimidir; değişimin değişmeyen biçimidir.

[Değişmez bir değişmeler çemberi.] (Aristoteles, 2007).

Bu durumda, nerede “önce” ve “sonra” birbirini izlemekteyse, ruhumuzda da buna yönelik bir “sıra”nın oluştuğunu söyleyebiliriz. Bu zamansal bir dizgedir. Hareketi yaratan imgeler, parçalar gibi zaman içinde birleşerek devinimi

oluşturur. Fakat, burada belirtilmesi gereken önemli bir nokta vardır: Harekette, “önce” ve “sonra” sıralamaya göre kavranmakta ve bu ikisi hareketin kendisini belirlemektedir. Aristoteles’e göre, hareketteki önce ve sonraya bağlı olarak zamanı algıladığımızda düşünmemiz gereken şey, hareketteki bu iki anlık durumun, ruhumuza da iki “an” şeklinde yansımakta olduğudur. Dolayısıyla anlık durumlara bağlı olarak bir zamandan bahsedebiliyoruz. O halde anın neye göre anlam kazanmakta olduğu hareketle bağlantılı olarak açıklanabilir. An zaman parçaları olarak ele alınamaz. An akıştır, bütündür. Fakat bu bakış açısı ile denilebilir ki an –zamanın bütünselliği ve akışında- hareketin parçasıdır; imgedir “An” hareketteki önce ve sonra ile algılanmaktadır... O halde zaman şudur: Önce ile sonraya göre devinim sayısı. Zamanı yaratan harekettir (Gündoğan, 2007).

Bergson’a göre iki tür süre vardır: içimizdeki süre, dışımızdaki süre (Gündoğan, 2007). Sartre’ın “Beden... en mahrem içerimin sürekli dışarı” tanımı benzerliği içinde süre: iç süre ve dış süre; için ve dışın sürekli bağlantısına gönderme yapılabilir. Zaman da beden algısı gibi öznel bir algıdır. Fakat sinemanın yaptığı bu öznel algıyı ele alıp dışsallaştırmak, sosyalleştirmek, iletişime geçirmek ve bu iç süre ile dış süreyi kaotik bir düzende eşitlemektir denilebilir.

Deleuze zaman imgesinin en iyi anlatıldığı, zamanın farklı potansiyellerinin ortaya konulabildiği sanat olarak sinemayı inceler.

Deleuze’e göre Resnais sinemayı gerçeği temsil etmek için bir araç olarak değil, zihnin çalışma şekline yaklaşmanın en iyi şekli olarak tasavvur eder. Deleuze buna Hiroshima Mon Amour filmini örnek verir, zamanın belirsizliği ve değişkenliği içinde anlaşılmaz bir dizge sunar, zaman kavramını aradan çıkararak imgesel bir film yapar Alain Resnais (Sütcü, 2005).

Resnais nesnenin/öznenin hareketini değil, düşünsel hareketi zamanın imgesi olarak ele alır. Bu iç sürenin imgeleşmiş dışsal halidir. Zamanda, mekanda ve fikirde görülen bu atlamalar; kaotik görülmesinin ardındabilincin kendi yapısal örgüsünü ve düşüncenin devinim sistematığını barındırır.



Şekil 5.11 : Hiroshima Mon Amour, Alain Resnais, 1959.

Zaman hareketin ölçüsüdür (Deleuze, 2003).

Zaman bu noktada eylemi ve mekanı birleştiren bir uzay oluşturur. Bilincin mekansız sonsuzluğunda atlamalar ile bölünmeye ve birleşmeye uğrayan zaman kavramı; dünya yüzeyinde mekanda bir sıralanma olarak kendisini gösterir. Fakat sinema filmi bu mekana bağımlılığı imgesel bir uzay yaratarak alt etiği için zaman artık sinemada hareket üzerinden kendi uzayını oluşturur.

Zaman imgesi Schrader'ın (2008) Ozu filmleri üzerine yaptığı çalışmada bir Zen anlayışı içinde hareket ve zamanın ele alınışına değinmektedir. Zen anlayışında zaman “sonsuzla genişlemiş bir şimdi” olarak ele alınmaktadır. Benzer şekilde Ozu’da saat iktidarsızdır; mekanik zaman sonsuz şimdide yaşayanları etkilememektedir... saatin hareketleri zamanın hareketleri değildir, düşünen zihnin görülmez hareketleridir... zaman mu’nun [mu: yokluk-boşluk/ıssız-sessiz] bir parçasıdır, hiçliktir (Schrader, 2008).



Şekil 5.12 : Tokyo Hikayesi, Yasujiro Ozu, 1953.

Ozu filmlerinde dış süre, içleşmiş dış süre; iç süreye uyumlanmıştır. İmgelerde ve devinimde iç sürenin sonsuzluğu görsellenmektedir.

Bu sonsuzluk tıpkı bir kentsel sahneniyi anlatır. Kent imgeleri, sonsuzluğun içinde durağanlığı ifade eden, devinimsiz, zamansız varlıklar gibi algılanır. Bir kent sahnesinin içinde durulduğumuz andaki zamansal algı; o “an”da, hem sadece o an hem de diğer bütün zamanlar iç içedir. Sinema gibi akan bir zaman değil; tüm zamanları kapsayan, akışın içindeki tüm anlardır. Ozu filmlerinde görülebilen Zamansal İmgenin Mu-boşluk-sessizik-sonsuzluk hali; içinde devinimin sürüp gittiği fakat bizzat kendi gövdesinde bir sonsuzluk bulunan kente bakmak, kentin durağanlığında sonsuzluğu algılamak farkındalığına benzetilebilir.



Şekil 5.13 : Last Year in Marienbad, Alain Resnais, 1961.

Zamanın algılanışı kent içinde imgesel düzeyde varlığa gelen deneyimlemeye yakın durmaktadır. Kentin algılanışı ve deneyimlenmesi hareket-zaman birlikteliği düzleminde gerçekleşmektedir.



Şekil 5.14 : Masculine Femenine, Jean-Luc Godard, 1966.

Denilebilir ki kentsel mimari deneyimi; sinemanın ulaşabileceği en uç nokta [bedensel iletişim ve temasın olduğu bir alan] ve tersi olarak da sinema kentsel deneyimin ve mimarinin açılmanabileceği kendi dışındaki her şeyi veren en uç

noktada [farklı bir açıdan seyir, kendi gözünün de dışından bakan bir göz ile algılama imkanı] bulunmaktadır. Bu tamamlayıcı diyalektikte kent ve sinema iletişimleri içinde birbirlerine doğru evrilmektedirler.

Bergson'a göre uzayda [mekan,kent] algılarız fakat zamanda düşünürüz (Gündoğan, 2007).

Kentin insan için yarattığı uzay-evren, düşüncenin deviniminin mekanıdır. Sonsuz bir zaman imgesi yaratarak hareket imgesinin olanaklı hale geldiği yerdir. Böylece bizzat sinema deneyimi kentin içinde yaşanmaktadır.



Şekil 5.15 : Sinemanın beden-gölge-yansımaları içinde kent ile mitsel düzlemde bağlantılanması (Konca, 2011).

Sinema ve kentin oluşturduğu böylesi bir birliktelik düşünsel ve imgesel düzeyde düşsel bir hal alırken, iki ayrı kutup gibi sürekli birbirlerine doğru çekilmeleri ve yaklaşmalarını anlaşılır kılmaktadır.

Mit; bizi arkaik zamanlardan modern zamanlara uzanan bir yolda, sinema ve kentin birleştiği bir düşsel noktaya götürür.

Kent [dinsel değil] varoluşsal bir tapınma, varoluşun her an yeniden yaratıldığı bir deneyim mekanıdır.

Sinema [dinsel değil] varoluşsal bir ritüel, farkındalık farkındalığının vizyon ekranıdır.

Kent içindeki sinemasal seyir ile sinema içindeki kentsel deneyimleme mitsel bağlamda birbirine karışır. Bu varoluşsal mit; felsefede varlık felsefesi ve

varoluşçuluk olarak; bilimde madde araştırması olarak; sosyolojide düzen, uyum, iletişim olarak; psikanalizde arketip, düş, bilinçdışı, benlik bilinci olarak; sanatta tasarım-düşlem-imgelem olarak; mitolojide anlatı-söylence olarak ve daha genişletilebilir şekilde farklı dallarda farklı isimler altında incelenip araştırılmaktadır. Sürekli varoluşu, varlık araştırmasını sürdürür. Varoluş bu araştırmanın süreci ve ürünüdür. Bu “mit”i oluşturur.

6. ÇIKARIMLAR VE SONUÇ

Tüm sorularım büyüyüp genişleyerek sorularımı çoğaltırken, tüm okuduklarım doğrudan veya tersine hep aynı hikayeyi anlatmakta.

Sartre'ın "Varolmak varlığının farkında olmaktır" sözü kulağımda çınlamakta.

Felsefe kendi yetersizliği ile sınanıyor ve sınırlanıyor; sanat sonsuz düşler ve mitler vaat etmekte.

Anlıyorum ki:

Olgunun bilgi olması için ilişkiye gereksinimi vardır. İlişkiyi yaratan ise mittir. Mit ise bir varlık bilinci, varoluş araştırmasıdır.

İlişkiyi kurduğumuzda geri kalan bu ilişkinin iletişim halidir. Bilginin evrensel olması için iletilmesi gerekir. Bu nasıl olur?

İletimin temas mekanı kent; yani ilk bilgi ilk tapınak ilk toplanma yeri olarak kent bilginin iletimine mekan olur. Günümüzde modern kentte hatta dijital kent tabir edilebilecek sanal/virtual ortamlarda bulduğumuz kentler bilgi kütüphaneleridir denilebilir.

İletimin medyası, aracı ve nesnesi ise sinemadır. Sinema anlatılar üzerinden bilginin görme yolu ile algılanmasını, fark edilmesini ve deneyimlenmesini sağlar.

İletilen bilgi ise mittir.

Mitin iki ucunda duran kent ve sinema ise teknolojik olanaklarla artık farklı bir düzlemde dijital kent olan sanal dünya ve TV'de birleşmeye doğru evrilmektedir.



İLETİŞİM KENTİ : SANAL KENT : SANAL
İLETİŞİM : MAKİNE KENT : DİJİTAL KENT
: DİJİTAL YAŞAM : SANAL VAROLUŞ :
SİBERKOZMOS : İNTERNET : BAĞLANTI :
AĞ : VARLIK : HİÇLİK : 1 : 0 : 0 : 1 : 1 : 0

Şekil 6.1 : Communication City, eBoy (Konca, 2011, Url22).

6.1 Yaklaşımlar

Ütopya ve mitolojiler çağın görselliği/duyumsallığı içindeki zaman ve hareket imgesinin/algılarının değişiminden bahsederken; aslında tüm bu yaklaşımlar bizi benzer bir noktaya yönlendirmektedir. Varlık anlayışının artık değişmeye başladığı; insanın tarihinden beri mitoloji, din ve mitsel sanat anlayışları ile söylenegelen varlık bilincinin, artık simgelerden arınarak tüm açıklığı içinde karşımızda durduğunu; bunu görmek için artık örtük anlatım, felsefi bakış ve sanat anlayışlarından sıyrılmanın çağını vurgulamaktaydı. Bu vurguya teknolojik olanakların gelişmesi ise büyük bir ivme ile genişlemeye yardım ediyor.

Değişim düşünce düzleminde, iç evrende başladığı için teknolojinin dışsallaşarak evreni sardığı ve buradan da mabedine geri dönme arzusuyla tekrar insan bedeni ve zihnine başka bir varoluş boyutunda sızmaya uğraştığı bilgisine ulaşabilir miyiz? Bu durumda yine bir ikilik olarak teknolojinin içselleşmesi; ardından dışsallaşma ihtiyacı içinde düş-düşünce-yaratıma dönüşmesi döngüsü ortaya çıkmakta.

Bu anlamda bu teklifsiz dünya, bu televizyon ekranları, bilgisayar ekranları, karmaşık fonksiyonlu cihazlar evreni saran türlü boyutlardaki bu dijital makinelerin bizi içine alması; aslında yüzyıllardır içimizden gün ışığına çıkmayı bekleyen bu dijital varoluş biçimlerinin teknoloji gelişimiyle dışımıza çıkması sonucu olmasından kaynaklanıyor olabilir mi? Bu noktada artık “iç dış oluyor, dış iç oluyor” hissiyatı ile; uzak bir evrende olagelen mitolojik anlatıları, bu evrenleri bizzat içimize yerleştirerek yaşıyor olabilir miyiz? Ortak düşler görüyor olabilir miyiz? Tek bir kentte yaşıyor olabilir miyiz?

6.2 Yakınlaşmalar

Varlık sinemada nasıl algılanmaktadır?

Sinemada algılanan varlık-imgeleri, bilinçte nerede durmaktadır?

Bilinçte yer edinen bu sinemasal-varlık-imgeleri, yaşama/deneyime nasıl katılmaktadır?

Deneyime katılan bu sinemasal-varlık-imgesi-bilinci kent yaşamını nasıl etkilemektedir?

Tersten gidilirse...

Varlık kentte nasıl algılanmaktadır? Kentte algılanan varlık-imgeleri, bilinçte nerede durmaktadır?

Bilinçte yer edinen bu sinemasal-varlık-imgeleri sanata/tasarıma/sinemaya ne katmaktadır?

Deneyimlenmiş bu imgeler, deneyimlenmemiş olarak [gibi-imgenin ikinci katmanı] sinemaya nasıl aktarılır?

6.3 Yaşayan Kent, Yaşanan Sinema

Mit, Sinema ve Kentin bedensel bütünlüğe ulaştığı bir yer olabilir mi?

Bu soru beni sanal dünya ütopyalarına ve TV ekranına yaklaştırıyor.

TV ve sanal ağların birleştiği bir iletişim alanı olarak internet; gözlerin önünde tüm varoluşun kurgusunu yapıyor: beden bir “olmayan yer”de yaratılıyor, öteki ile iletişimde yaşamı deneyimliyor.

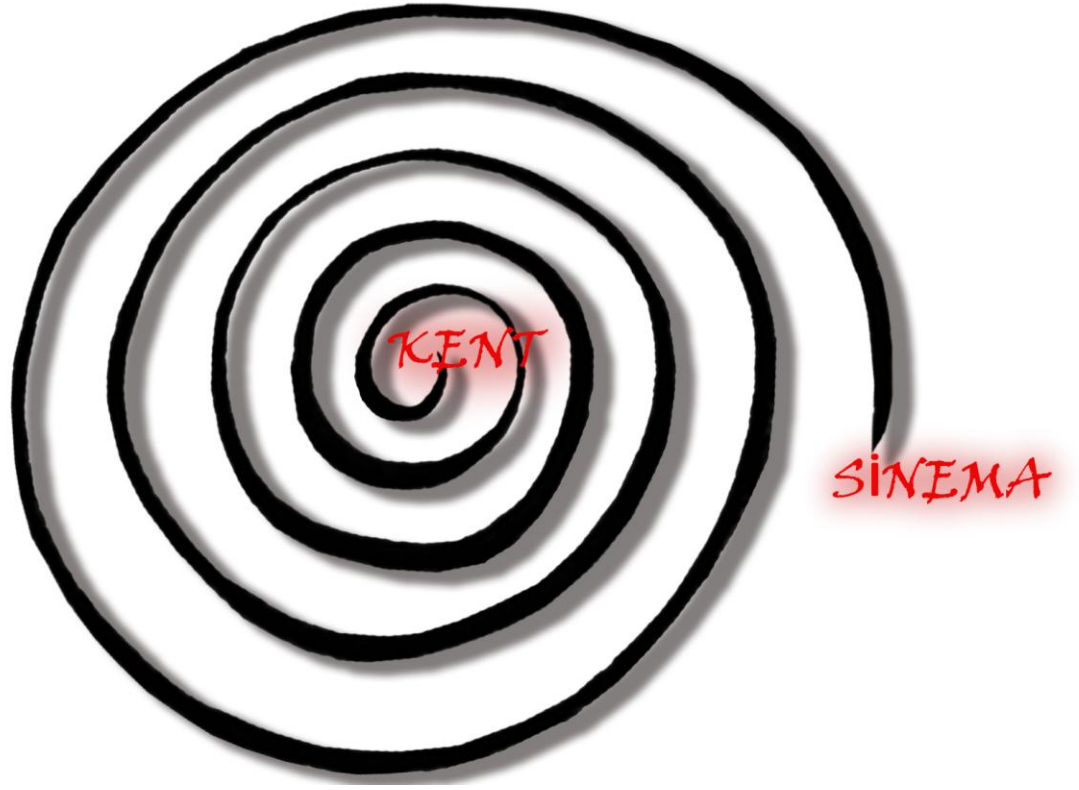
Bu noktada ya tüm kavramlar mitleşiyor, ya tüm düşler olgusallaşıyor.

no-where : olmayan yer

now-here : şimdi-burada

khóra

bizi nereye götürüyor?



Şekil 6.2 : Bir mitin iki ucu: Kent ve Sinema (Konca, 2011).

KAYNAKLAR

- Abensour, M.**, 2009: Ütopya-Thomas More'dan Walter Benjamin'e, çev: Aziz Ufuk Kılıç, Versus, İstanbul.
- Akarsu, B.**, 1998: Felsefe Terimleri Sözlüğü, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Alexander, C.**, 1977: A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction, Oxford University Press, New York.
- Andrew, J. D.**, 2000: Sinema Kuramları, çev: İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul.
- Aristoteles**, 1987: Poetika, çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Aristoteles**, 2002: Kategoriler, çev: Saffet Babür, İmge Kitabevi, İstanbul.
- Aristoteles**, 2007: Fizik, Metafizik, Nikomakhos'a Etik, Politika, Poietika, derleyen: Kaan H. Öktem, Say Yayınları, İstanbul.
- Arredamento Mimarlık, Modern Mimarlığın Öncüleri Dizisi-4**, 2002: K. Güvenç, A. Gülgönen, G. Aslanoğlu Evyapan, L.I Kahn, Boyut Yayınları, İstanbul.
- Bakır, B.**, 2008: Sinema ve Psikanaliz, Hayalet Kitap, Mecidiyeköy, İstanbul.
- Barthes, R.**, 1972: Mythologies, translated by Annette Lavers, Jonathan Cape, London, England.
- Barthes, R.**, 1993: Göstergebilimsel Serüven, çev: Mehmet Rıfat-Sema Rıfat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J.**, 2008a: Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm, çev: Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Etiler, İstanbul.
- Baudrillard, J.**, 2008b: Simülakrlar ve Simülasyon, çev: Oğuz Adanır, Dou Batı Yayınları, Ankara.
- Baudrillard, J.; Nouvel, J.**, 2010: Tekil Mimari Nesneler, Mimarlık ve Felsefe, çev.: Aziz Ufuk Kılıç, Yem Yayın, Kağıthane, İstanbul.
- Bazin, A.**, 1966: Çağdaş Sinemanın Sorunları, çev: Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, İstanbul.
- Bazin, A.**, 2007: Sinema Nedir?, çev: Nijat Özön, İzdüşüm Yayınları, İstanbul.
- Berger, J.**, 2009: Görme Biçimleri (John Berger ile yapılan BBC televizyon dizisinden), çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, W.**, 1995: Pasajlar, çev: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, W.**, 2007: Brecht'i Anlamak, çev: Haluk Barışcan, Gülen Işısağ, Metis Yayınları, İstanbul.

- Bennet, E. A.,** 2006: Jung Aslında Ne Dedi?, çev: Işıl Çobalı, Say Yayınları, İstanbul.
- Bozkurt, N.,** 2009: Hegel, Fikir Mimarları Dizisi-I, Say Yayınları, İstanbul.
- Buck-Morss, S.,** 2010: Görmenin Diyalektiği: Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi, çev: Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul.
- Brecht, B.,** 1993: Tiyatro İçin Küçük Organon, çev.: Ahmet Cemal, MitosBoyut Yayınları, Gümüşsuyu, İstanbul.
- Brecht, B., Berliner Ensemble,** 1994: Tiyatro Çalışması, çev.: Yılmaz Onay, MitosBoyut Yayınları, Gümüşsuyu, İstanbul.
- Bumin, T.,** 1993: Hegel'i Okumak, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Burnett, R.,** 2007: İmgeler Nasıl Düşünür?, çev.: Güçsal Pular, Metis Yayınları, İstanbul
- Büker, S.,** 2010: Sinemada Anlam Yaratma, Hayalbaz Kitap, İstanbul.
- Calvino, I.,** 2002: Görünmez Kentler, çev: Işıl saatçioğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Campbell, J.; Moyers, B.,** 2007: Mitolojinin Gücü: Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikayeler, çev: Zeynep Yaman, MediaCat Kitapları, Etiler, İstanbul.
- Campbell, J.,** 2010: Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, çev: Sabri Gürses, Kabalcı Yayınevi, Cağaloğlu, İstanbul.
- Can, H.,** 2006. Aristoteles'te Katharsis Kavramı, <http://www.flsfdergisi.com/sayi2/63-70.pdf>.
- Cansever, T.,** 1997: İslam'da Şehir ve Mimari, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Cansever, T.,** 2009: Şehir, Yapı Kredi Yayınları, Cogito Dergisi-8 Yaz'96, İstanbul.
- Coleman, N.,** 2005: Utopias and Architecture, Routledge, New York.
- Çaylak, A.,** 2007: Özgürlüğe giden yolda bir donum noktası: Jürgen Habermas, Civil Academy Journal of Social Sciences.
- Deleuze, G.,** 1986: Cinema-I, translated by Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam, University of Minnesota, Minneapolis.
- Deleuze, G.,** 1989: Cinema-II, translated by Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam, University of Minnesota, Minneapolis.
- Deleuze, G.,** 2003: İki Konferans: Yaratma Eylemi Nedir? – Müzikal Zaman, çev: Ulus Baker, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- Demirdöven, K.,** 2010: Sinemanın Simyası Senaristin Yolu Aforizmalar 1-232: İmgeden Simgeye Simgeden Gösterime Epistemolojik-Ontolojik Bir Kavram Arayışı, Es Yayınları, Kadıköy, İstanbul.
- Deren, M., Hamid, A.,** 1943: Meshes Of The Afternoon, Mystic Fire Video.
- Derrida, J., Eisenmann, P.,** 1997: Chora L Works, Monacelli Presss, New York.
- Derrida, J.** 2008: Khôra, çev.: Didem Eryar, Kabalcı Yayınevi, Cağaloğlu, İstanbul.

- Eagleton, T.**, 2004: Kuramdan Sonra, çev: Uygur Abacı, Literatür Yayınları, İstanbul.
- Eisenstein, S.**, 1984: Film Duyumu, çev: Nijat Özön, Payel Yayınları, İstanbul.
- Eisenstein, S.**, 1985: Film Biçimi, çev: Nijat Özön, Panel Yayınevi, İstanbul.
- Eliade, M.**, 1991: Images and Symbols: studies in religious symbolism, trans: Philip Mairet, Princeton University Press.
- Eliade, M.**, 2002: Babil Simyası ve Kozmolojisi, çev: Mehmet Emin Özcan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Erdoğan, Ş.**, 2005: Simyanın Sinemacısı- Jim Morrison: HWY ve Sinematografik Vizyon Notları Üzerine, Altıkkırkbeş Yayın, Kadıköy, İstanbul.
- Erdoğan, Ş.**, 2006: Mimar Wittgenstein, Altıkkırkbeş Yayın, Kadıköy, İstanbul.
- Ersoy, M.**, 2007: Kentsel Planlama Kuramları, İmge Kitabevi, İstanbul.
- Esslin, M.**, 1996: Dram Sanatının Alanı: Dram sanatının Göstergeleri Sahne, Perde ve Ekrandaki Anlamları Nasıl Yaratır, çev: Özdemir Nutku, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ferraris, M.**, 2008: İmgelem, çev: Fırat Genç, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Freud, S.**, 1994: Sanat ve Sanatçılar Üzerine, çev: Kamuran Şipal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Goodchild, P.**, 1996: Deleuze and Guattari: An Introduction to the Politics of Desire, Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi.
- Grimal, P.**, 2005: Yunan Mitolojisi, çev: Nihan Özyıldırım, Dost Kitabevi Yayınları, Kızılay, Ankara.
- Gündoğan, A. O.**, 2007: Bergson, Say Yayınları, İstanbul.
- Habermas, J.**, 2001: İletişimsel Eylem Kuramı, çev: Mustafa Tüzel, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Habermas, J.**, 2003: İnsan Doğasının Geleceği, çev: Kaan H. Öktem, Everest Yayınları, Cağaloğlu, İstanbul.
- Hançerlioğlu, O.**, 1993: Ruhbilim Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Hançerlioğlu, O.**, 1994: Felsefe Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Harvey, D.**, 2008: Umut Mekanları, çev: Zeynep Gambetti, Metis Yayınları, İstanbul.
- Heathcote, E.**, 2007: Financial Times- Kenti Düzenleyenler, çev: Melis Göker,
- Janaway, C.**, 2007: Düşüncenin Ustaları Schopenhauer, çev: R. Çağrı Ataman, Altın Kitaplar, İstanbul.
- Jung, C. G.**, 1999, Keşfedilmemiş Benlik, çev: Barış İlhan, Canan Ener Sılay, İlhan Yayınevi, İstanbul.
- Jung, C. G.**, 2005, Dört Arketip, çev: Zehra Akarsu Yılmaz, Metis Yayınları, Beyoğlu, İstanbul.
- Jung, C. G.**, 2008: İnsan Ruhuna Yöneliş Bilinçaltı ve İşlevsel Yapısı, çev: Engin Büyükin, Say Yayınları, İstanbul.

- Jung, C. G.,** 2009: Anılar, Düşler, Düşünceler, çev.: İris Kantemir, Can Yayınları, Galatasaray, İstanbul.
- Kakıncı, T.,** 1968: Marx Kimdir, Marksizm Nedir, çev: Engin Büyükinal, Kitapçılık Ticaret Limited Şirketi Yayınları, İstanbul.
- Kant, I.,** 1998: Arı Usun Eleştirisi, çev: Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul.
- Karatani, K.,** 2010: Metafor Olarak Mimari: Dil, Sayı, Para, çev: Barış Yıldırım, Metis Yayınları, İstanbul.
- Kepes, G.,** 2009: Kent Ölçeğinde Dışavurum ve İletişim Üzerine, çev: Bahar Öcal Düzgören, Yapı Kredi Yayınları Cogito Dergisi-8 Yaz'96.
- Kılıç, L.,** 2003: Görüntü Estetiği, İnkılap Kitabevi, İstanbul
- Kılıç, L.,** 2008: Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Kingsley, P.,** 2002: Antik Felsefe Gizem ve Büyü: Empedokles ve Pythagorascı Gelenek, çev.:Kenan Kalyon, Kabalcı Yayınevi, Cağaloğlu, İstanbul.
- Küçükalp, K.,** 2006: Husserl: Fenomenoloji Üzerine Beş Ders, Say Yayınları, İstanbul.
- Lang, J.,** 2005: Urban Design: a typology of procedures and products, Elsevier/Architectural Press, Oxford.
- Le Corbusier,** 2009: Mimarlık Öğrencileriyle Söyleşi, çev: Samih Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Le Corbusier,** 2010: Bir Mimarlığa Doğru, çev: Serpil Merzi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Lévi-Strauss, C.,** 1978: Myth and Meaning, Routledge, New York.
- Lynch, K.,** 2009: Çevrenin İmgesi, çev: İlknur Özdemir, Yapı Kredi Yayınları Cogito Dergisi-8 Yaz'96.
- Lynch, K.,** 2009: Metropol Modelleri, çev: Emre Azizdereli, Yapı Kredi Yayınları Cogito Dergisi-8 Yaz'96.
- Marcus, A., Neumann, D.,** 2007: Visualizing The City, Routledge, London, New York.
- Marleau-Ponty, M.,** 2006: Algının Önceliği, çev: Yusuf Yıldırım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Meyerson, M.,** 2009: Ütopya Gelenekleri ve Kentlerin Planlaması, çev: Yurdanur Salman, Yapı Kredi Yayınları Cogito Dergisi-8 Yaz'96.
- Meyrowitz, J.,** 1985: No Sense of Place: the impact of electronic media on social behaviour, Oxford University Press, New York.
- Mitry, J.,** 1997: The Aesthetics and Psychology of the Cinema, translated by Sergio Angelini, British Universities Film and Video Council, London.
- Montaner, J, M.,** 2010: Arquitectura y Crítica, GG Basicos, Barcelona, España.
- More, T.,** 1999: Utopia: Mina Urgan'ın İncelemesiyle, çev: Vedat Günyol, Sabahattin Eyüboğlu, Mina Urgan, TİŞ, Ankara.

- Nietzsche, F.W.**, 2003: Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu, çev: İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yayınları, İstanbul.
- Nutku, Ö.**, 1985: Dünya Tiyatrosu Tarihi: başlangıcından- 19. Yüzyıla kadar, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Nutku, Ö.**, 2007: Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro, Özgür Yayıncılık, İstanbul
- Özdeş, G.**, 1972: Şehirciliğe Giriş ve Toplum Ölçeği, İTÜ, İstanbul.
- Özön, N.**, 2008: Sinema Sanatına Giriş, Agora Kitaplığı, Taksim, İstanbul.
- Platon**, 2007: Devlet, çev: Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cımcöz, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Pudovkin, V. I.**, 1995: Sinemanın Temel İlkeleri, çev: Nijat Özön, Bilgi Yayınları, İstanbul.
- Rossi, A.**, 2006: Şehrin Mimarisi, çev: Nurdan Gürbilek, Kanat Kitap, İstanbul.
- Russell, B.**, 1994: Felsefe Sorunları, çev: Vehbi Hacıkadıroğlu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Salman, Y.**, 2000: İki Anarşist: Woods, Le Guin, Boyut Yayınları, İstanbul.
- Santayana, G.**, 1955: The Sense of Beauty, Being the Outlines of Aesthetic Theory (with a foreword by Philip Blair Rice), Modern Library, New York.
- Sartre, J. P.**, 2000: Modern Times: selected non-fiction, translated by Robin Buss, Penguin Books, London; Penguin Putnam, New York.
- Sartre, J. P.**, 2006: İmgelem/L'imagination, çev: Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, Topkapı, İstanbul.
- Sartre, J. P.**, 2009: Varlık ve Hiçlik – Fenomenolojik Ontoloji Denemesi, çev: Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Esen, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Schopenhauer, A.**, 2005: İsteme ve Tasarım Olarak Dünya, çev: Levent Özşar, Biblos Yayınları, İstanbul.
- Schopenhauer, A.**, 2011: Yaşam Bilgeliği Üzerine Aforizmalar, çev: Levent Özşar, Biblos Yayınları, İstanbul.
- Schrader, P.**, 2008: Kutsalın Görüntüsü: Ozu, Bresson ve Dreyer Sinemasına Bir Bakış, çev: Zeliha Hepkon, Oya Şakı Aydın, Es Yayınları, Kadıköy, İstanbul.
- Sennet, R.**, 1992: Gözün Vicdanı: Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam, çev: Süha Sertabiboğlu, Can Kurultay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sorlin, P.**, 2003: Düş Söylemleri, çev: Süha Sertabiboğlu, Ayrıntı Yayınları, Çemberlitaş, İstanbul.
- Sütcü, Ö. Y.**, 2005: Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi, Es Yayınları, İstanbul.
- Tecimer, Ö.**, 2005: Sinema Modern Mitoloji, Plan B, İstanbul.
- Timur, T.**, 2008: Habermas'ı Okumak, Yordam Kitap, İstanbul.
- Tosi, V.**, 2005: Cinema Before Cinema: the origins of scientific cinematography, translated by Sergio Angelini, British Universities Film and Video Council, London, England.

- Tschumi, B.**, 1994,1: Architecture and Disjunction, MIT Press, Cambridge.
- Tschumi, B.**, 1994,2: Event-Cities-praxis, MIT Press, Cambridge.
- Tschumi, B.**, 1994,3: The Manhattan Transcripts, Academy Editions, London.
- Tschumi, B., Berman, M.**, 2003: Index Architecture: a Columbia Book of Architecture, MIT Press, Cambridge, Mass.
- Türkoğlu N., Öztürk M., Aymaz G.**, 2004: Kentte Sinema Sinemada Kent, Yenihayat Kütüphanesi, Beyoğlu, İstanbul.
- Url1**<<http://www.rasa.net/images/writings/alchemical%20frames/eisensteinchart.jpg>>, alındığı tarih 02.05.2010.
- Url2** < <http://www.tschumi.com/projects/3/>> alındığı tarih, 17.03.2010
- Url3** < <http://www.nd.edu/~ehalton/Someimages.html>> alındığı tarih, 02.10.2010.
- Url4** < <http://en.wikipedia.org/wiki/Stonehenge> > alındığı tarih, 12.09.2010.
- Url5**<<http://www.alexandria-academy.org/html/arts.html>> alındığı tarih, 10.09.2010.
- Url6**<[http://en.wikipedia.org/wiki/Timaeus_\(dialogue\)#Nature_of_the_Physical_World](http://en.wikipedia.org/wiki/Timaeus_(dialogue)#Nature_of_the_Physical_World)>, alındığı tarih, 09.09.2010.
- Url7**<<http://utopianist.com/wp-content/uploads/2011/03/plato-atlantis-drawing.jpg>> alındığı tarih, 10.09.2010.
- Url8**< <http://www.greatdreams.com/bermuda.htm>> alındığı tarih, 10.09.2010.
- Url9**< <http://watch.pair.com/atlantis-rings.jpg>> alındığı tarih, 10.09.2010.
- Url10**<<http://identidadandaluza.files.wordpress.com/2009/07/la-isla-utopia.jpg>> alındığı tarih, 11.09.2010.
- Url11**< <http://ebooks.adelaide.edu.au/themes/topian.html>> alındığı tarih, 11.09.2010.
- Url12**<<http://www.fondationlecorbusier.fr>> alındığı tarih, 14.09.2010.
- Url13**<<http://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>>, 1991: alındığı tarih, 17.02.2011
- Url14**<http://www.archidose.org/Blog/Old/woods1_370.jpg> alındığı tarih, 23.01.2011.
- Url15**<http://www.archigram.net/projects_pages/walking_city.html> alındığı tarih, 12.04.2011
- Url16**<<http://photography.nationalgeographic.com/photography/enlarge/lascaux-cave-walls-photography.html>> alındığı tarih, 12.10.2010.
- Url17**<<http://members.virtualltourist.com/m/9112a/2e4fe/>>, alındığı tarih, 12.10.2010.
- Url18**< <http://www.egyptsbookofthedeath.com/cont.php>> alındığı tarih, 12.10.2010.
- Url19**< <http://www.fotopedia.com>> alındığı tarih, 12.10.2010.
- Url20**<<http://members.virtualltourist.com/m/9112a/2e4fe/>> alındığı tarih, 12.10.2010.
- Url21**<<http://indieflix.com/film/the-cave-an-adaptation-of-platos-allegory-30000/#general-tab>> alındığı tarih, 15.10.2010.
- Url22**< <http://hello.eboy.com/eboy/>> alındığı tarih, 10.02.2011.

- Url22**<http://findarticles.com/p/articles/mi_7071/is_2_5/ai_n31636785/?tag=content;col1> alındığı tarih, 09.11.2010.
- Url23**< http://www.archigram.net/projects_pages/sprayplastichouse.html> alındığı tarih, 12.04.2011.
- Uygur, N.**, 1996: Kuram-Eylem Bağlamı Çözümleyici Bir Felsefe Denemesi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Uygur, N.**, 2009: Kentler, Köyler, Yapı Kredi Yayınları Cogito Dergisi-8 Yaz'96.
- Yardımcı, M. C.**, 1998: Sanal Mimarlığın Gerçeği, İstanbul Teknik Üniversitesi Yüksek Lisans tezi.
- Yardımcı, M. C.**, 2008: Beden, Mekan ve Mimari Refleks, İstanbul Teknik Üniversitesi, Doktora Tezi.
- Yeres, A.**, 2006: Bir Michalengelo Antonioni Kitabı, Es Yayınları, Kadıköy, İstanbul.
- Wajda, A.**, 1993: Sinema ve Ben, çev: Füsün Ant, Afa, İstanbul.
- Wogenscky, A.**, 2006: LeCorbusier's Hands, trans: Martina Milla Bernad, MIT Press, Cambridge, Massachussets.
- Zizek, S.**, 2009a: Hitchcock ya da Bir Film Yeniden Çekmenin Özel Bir Yolu Var mı?, çev: Sabri Gürses, Encore, İstanbul.
- Zizek, S.**, 2009b: Matrix ya da sapkınlığın iki yüzü, çev: Bahadır Turan, Encore, İstanbul.
- Zizek, S.**, 2010: Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş, çev.: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, Beyoğlu, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ



Ad Soyad: Gamze Konca

Doğum Yeri ve Tarihi: 26.03.1981, Erzurum

Adres: Yeni adresim ütöpiktir, sanaldır: [gamze.konca@gmail.com]

<http://hoyuelo-g.blogspot.com/>

Lisans Üniversite: Yeditepe Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, 2006.

“Ey gönül; kalp deniz, dil kıyıdır, denizde ne varsa kıyıya o vurur” – Rumi.

