

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**SİNE-DRAM VE ARKİ-DRAMIN ELEŞTİRİSİ:
DZİGA VERTOV VE REM KOOLHAAS**



DOKTORA TEZİ

Mustafa Batu KEPEKCİOĞLU

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

EYLÜL 2018

**SİNE-DRAM VE ARKİ-DRAMIN ELEŞTİRİSİ:
DZİGA VERTOV VE REM KOOLHAAS**

DOKTORA TEZİ

**Mustafa Batu KEPEKÇİOĞLU
(502072005)**

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Funda UZ

EYLÜL 2018

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502072005 numaralı Doktora Öğrencisi Mustafa Batu KEPEKÇİOĞLU, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “SİNE-DRAM VE ARKİ-DRAMIN ELEŞTİRİSİ: DZİGA VERTOV VE REM KOOLHAAS” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Doç. Dr. Funda UZ**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Arzu ERDEM**
Kadir Has Üniversitesi

Prof. Dr. Semra AYDINLI
Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi

Prof. Dr. Uğur TANYELİ
İstanbul Şehir Üniversitesi

Doç. Dr. Hüseyin KAHVECİOĞLU
İstanbul Teknik Üniversitesi

Teslim Tarihi : **20 Temmuz 2018**
Savunma Tarihi : **17 Eylül 2018**





Sevdiklerime ve Atilla Yücel'in anısına,



ÖNSÖZ

Öğrencilik yıllarımda “S, M, L, XL” ile karşılaşmamdan itibaren Rem Koolhaas’ın arkitektonik sapkınlığına yönelik ilgimin sebeplerini akademik bir araştırma ile kavrama isteğimin, Koolhaas’ı da aşarak Aristoteles’e kadar uzanan bir okumaya dönüşebileceğini hiç tahmin etmediğimi söyleyerek başlamalıyım. Koolhaas ile başlayan serüvenim, ilk olarak montaj düşüncesine, montaj düşüncesinden Sovyet Montaj Sineması ve Dziga Vertov’a, Vertov’dan ise ‘dram-karşıtı’ sanata ve drama, Aristoteles’in “Poetika” isimli yazınına kadar uzandı. Daha önceleri modern mimarlığın özellikle modern edebiyat ile kıyaslandığında, “avangart” olmak bir kenara, estetik değerleriyle antik kanonlara angaje olduğunu Prof. Dr. Bülent Tanju’nun Yıldız Teknik Üniversitesi’nde verdiği lisansüstü derslerinde fark etme fırsatım olmuştu. Bu doktora çalışması ise mimarlığın Antikite ile kurduğu ilişkinin estetik boyutu dışında mantıksal boyutu da olduğunu ve beraber işlediklerini gösterdi. Rönesans’tan beri ödünç alınan bu estetik ve mantıksal ilkelerin birlikteliği ise Aristoteles’in “Poetika”sında açıkça ‘dram sanatı’na işaret ediyor. Bu yüzden kanımca Aristoteles’in dramatik ifade rejimi üzerinden mimarlığa tekrar bakmak, antik dünyadan beslenen kültürel coğrafyalarda Leone Battista Alberti’den (1404-1472) Zaha Hadid’e (1950-2016) kadar çok farklı stillere sahip mimarların tavırlarında tekrar eden hâkim örüntüyü görme fırsatı sunuyor. Bu açıdan tez çalışmam, mimarlıkta hâkim ‘dramatik anlatı rejimi’ni görünür kılarak konvansiyonel mimarlığın, yani ‘arki-dram’ın, estetik ve mantıksal teorisini kurma ve tartışma çabası olarak değerlendirilebilir. Çalışmanın sonuç bölümü ise Dziga Vertov ve Rem Koolhaas gibi sinema ve mimarlık alanında marjinal görüşleri olan kişilerin eleştirel söylemlerinden faydalanarak dramatik olmayan bir mimarlığın kuramsallaştırılması için “polemikçi” bir giriş niteliği taşıyor: ‘Arki-dramatik’ olmayan bir mimarlığa doğru.

Çalışma boyunca sabrı, desteği, güveni ve açık görüşüyle emekli olana kadar konu hakkında araştırmalarıma rehberlik eden Prof. Dr. Semra Aydın’ı ya, danışmanlık görevini devraldıktan sonra akademik yetkinliğiyle kısa süre içinde artiküle olmamış düşüncelerimin akademik anlatı formunda kristalize olmasını sağlayan Doç. Dr. Funda Uz’a ve en çok zorlandığım anlarda bile yanımda olan annem Hülya Kepekcioglu, babam Tefvik Kepekcioglu, kardeşim Mehmet Salur Kepekcioglu ile sevdiklerime şükran borçluyum. Ayrıca izleme komitesinde bulunmayı kabul ederek engin birikimlerini ve görüş ufuklarını benimle paylaşan Prof. Dr. Arzu Erdem ve Prof. Dr. A. Uğur Tanyeli’ne, aşına olmadığım bir alan olan dramatik tiyatro ile sinemayı okuma bilen herhangi birinin nüfuz edebileceği kolaylıkta basitleştirerek anlatan “Dram Sanatı ve Sinema: Anlatım Olanakları ve Sınırlılıklar” adlı müthiş yüksek lisans tez çalışmasıyla Yörükhan Ünal’a ve vakit ayırıp bir yönetmen gözüyle sinema kuramına dair bakışını benimle paylaşan Hüseyin Karabey’e de teşekkürü borç bilirim. Son olarak ‘arki-dram’ terimini geliştirirken, “sine-dram” terimi ile bana ilham veren Vertov’u ve Vertov üzerine anadilimde kafa yormuş nadir insanlardan biri olan Ulus Baker’i en içten sevgi ve saygılarımla anmak istiyorum.

Temmuz 2018

Mustafa Batu Kepekcioglu
(Y. Mimar)



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xi
ÇİZELGELER	xi
ÖZET	xv
SUMMARY	xix
1. GİRİŞ	1
1.1 Tezin Amacı, Yöntemi ve Kapsamı	1
1.2 Kavramsal Çerçeve	5
2. YİRMİNCİ YÜZYILIN İLK ÇEYREĞİNDE METROPOLÜN ESTETİĞİ VE ESTETİZASYONU	27
2.1 Metropolün Estetik Kuramı Olarak Gündelik Hayat Deneyimi.....	28
2.2 Metropolün Estetizasyon Biçimi Olarak Montaj	40
3. VERTOV’UN SİNE-DRAMİ ELEŞTİRİSİ İLE KOOLHAAS’IN ARKİ- DRAMİ ELEŞTİRİSİNİN KARŞILAŞTIRILMASI	49
3.1 Dramatik Anlatı Yapısı ve İlkeleri	51
3.1.1 Zaman -mekân-eylemde kompozisyonel birlik ve bütünlük ilkesi.....	56
3.1.2 Olay-dizisinde makul olasılık ve determinist nedensellik ilkesi.....	57
3.2 Dramatik Anlatı Yapısı ve İlkelerinin Eleştirisi.....	59
3.2.1 Kompozisyonel birlik ve bütünlük yerine fragmanter montaj	59
3.2.1.1 Vertov’un sinematografik söyleminde montaj	60
3.2.1.2 Koolhaas’ın arkitektonik söyleminde montaj	65
3.2.2 Makul olasılık ve determinist nedensellik yerine kaotik gündelik hayat..	68
3.2.2.1 Vertov’un sinematografik söyleminde gündelik hayat	69
3.2.2.2 Koolhaas’ın arkitektonik söyleminde gündelik hayat.....	73
3.3 Değerlendirmeler.....	82
4. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	85
KAYNAKLAR	93
EKLER	103
ÖZGEÇMİŞ.....	119



KISALTMALAR

AA	: Architectural Association
ETH	: Eidgenössische Technische Hochschule Zürich
LEF	: Left Front of the Arts
MOMA	: Museum of Modern Art
OMA	: Office for Metropolitan Architecture
VGIK	: The Gerasimov Institute of Cinematography





ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 3.1 : Dramatik ilkeler ve o ilkelere yönelik eleştiriler.....	50
Çizelge 4.1 : Sine-dramatik öğelerin arki-dramatik karşılıkları.....	88





SİNE-DRAM VE ARKİ-DRAMIN ELEŞTİRİSİ: DZİGA VERTOV VE REM KOOLHAAS

ÖZET

Bu çalışma, 20. yüzyıl başında Dziga Vertov'un antik bir anlatı biçimi olan dram tarafından disipline edilen sinema sanatına, “sine-dram”a, yönelik eleştirileri ile Vertov’dan yarım asır sonra Rem Koolhaas’ın gündeme getirmeye başladığı konvansiyonel mimarlığa yönelik eleştirilerinin kesişiminde, dramatik sinema ve mimarlığın yapısal, estetik ve mantıksal açıdan karşılaştırıldığı kavramsal bir okumasıdır.

Mimarlık, aynı zamanda retorik bir performanstır. Dram sanatı ile mimarlığın benzerliği de tam bu noktada başlar; her ikisi de hedef kitlesine önerdiği gerçekliğin temsili olmadığına ikna ederek benimsetmeyi amaçlar. Bu yüzden Rönesans’tan beri mimarlık praksislerinin Aristotelesçi dramatik ilkelere ve öğelere uygun estetik ve mantık rejimlerini benimsemesi de rastlantı değildir. Vertov ve Koolhaas ise Aristotelesçi dramatik anlatı geleneğini sorgular ve onun estetik ilkesini (kompozisyonel birlik), fragmanter montaj ile mantıksal ilkesini (makul nedensellik) ise kaotik gündelik hayat ile yerinden etmeyi önerir.

Anlatı kurma edimi insanoğlunun sosyalleşme yöntemlerinin başında gelse de her anlatı dramatik olarak kategorize edilemez. İki bin beş yüz yıllık antik bir anlatı geleneği olarak dram, gerçekçi bir gündelik hayat yanılsaması ile insanoğlunun duygudaşlığını beslemektedir. İronik şekilde gerçekçilik gerçek üzerine değil, dramın basitleştirici, birleştirici, açık seçik, nedensel, ikna edici gerçekliği üzerine kurulur. Bu tür bir gerçekçiliği sağlayabilmek için ise estetik ve mantıksal ilkelere başvurulur. Dramın, estetik ilkesi “kompozisyonel mükemmellik için birlik ve bütünlük”, mantıksal ilkesi ise “ikna edicilik için makul olasılık ve zorunluluk”, ereği ise “naif bir eğlenceliğin ötesinde, duygu ve yaşantı birliği/özdeşleşme/empati/einfühlung ile ulaşılan ‘katharsis’ ” tir.

Dram, Hans-Georg Gadamer’e göre Rönesans’tan beri yüzünü Antikite’ye çeviren Avrupa merkezli hümanist sanatsal ifade geleneğini kökten etkileyen bir anlatı sistemidir ve ne sinema ne de mimarlık istisnadır. İstisnai olan, Aristoteles’in dramatik estetiği ve mantığının dışına çıkan başta senaryo olmak üzere dramdaki yapısal öğelerin geçersizliğini vurgulayan yaklaşımlardır. Vertov ise dramatik sinema karşıtı yaklaşımları en ısrarlı şekilde dile getiren isimlerin başında gelir. Mimarlıkta ise, Vertov’un ‘sinema’ karşıtı söylemine en çok yaklaşan isim ‘mimarlık’ karşıtı söylemi ile Koolhaas’dır. Bunun sebebi ise ikisinin de montaj tekniğine ve belirsizliğe yaptıkları vurgu olarak değerlendirilebilir.

Bu bağlamda araştırma boyunca Vertov’un sinema üzerine söyledikleri ile filmleri ya da Koolhaas’ın mimarlık üzerine söyledikleri ile binaları arasındaki tutarlılığın sorgulanması konu dışı bırakılmıştır. Araştırmada, karşılaştırmalar yoluyla ortak noktaları kendi mecralarında dramatik anlatı kanonlarına yönelttikleri eleştiriler olan bu iki figürün söylemlerinde kesişen temaların, metotların, motivasyonların

saptanması hedeflenmiştir: Her iki figürde de mantıksal belirleyiciliği kuran dramatik senaryo yerine kaotik gündelik hayat vurgusu ve estetik birlik ilkesine dayanan kompozisyon yerine fragmanter ‘montaj’ın öne çıktığı görülmüştür. Sonuçta Vertov’un düşünceleri ile benzeşen Koolhaas’ın eleştirel bakışına ait ortak noktaların kristalize edilebileceği ve üzerinden tartışılabileceği yeni bir kavramsal altlık oluşturulurken kesişim noktalarından dramatik olmayan bir perspektif çizilmeye çalışılmıştır. Bu süreçte mimarlıkta dramatik konvansiyonlarla üretimi tanımlayabilmek için yeni bir terime ihtiyaç duyulmuş, Vertov’un dramatik sinemayı eleştirmek için kullandığı, ‘sinema’ ve ‘dram’ kelimelerinin bir araya getirilmesi ile türettiği bileşik kelime, “sine-dram”dan alınan ilhamla ‘mimarlık’ ve ‘dram’ kelimeleri bir araya getirilerek ‘arki-dram’ terimi türetilmiştir.

Giriş bölümünde, öncelikle mimarlığın dramatik anlatı kuran kültürel bir disiplin olarak sınıflandırılmasına olanak veren yapısalcı paradigmanın kavram setlerine değinilir. Sonrasında, anlatı olarak mimarlığı dramatik kılan ilke ve öğelerin anlaşılabilmesi için dramatik kanonların hâkim olduğu tanınmış bir mecra olan sinemaya başvurulur. Dramatik bir film ile konvansiyonel bir bina tasarımı arasında birçok benzerlik vardır. Bunların başında ilk göze çarpan ‘senaryo’ dur. İkinci olarak ‘tema’dan bahsetmek mümkündür. Sonuncusu ise en az fark edilebilecek olan karakter ve tip gibi dramatik kişileştirmeler ile kullanıcı arasındaki benzerliklerde görülebilir. Yapısal öğeler dışında ilkelerde de bu benzerlikler görülür. Her ikisinde de hâkim estetik ilke birlik ve bütünlük iken, mantıksal ilke de olasılık ve zorunluluktur. Aslında klasik drama şekil veren Aristotelesçi estetik ve mantığın ikna edici olmaya yönelik iş birliği mimarlıkta da olduğu gibi benimsenmiştir. Ama dram o kadar şeffaf bir yapı haline gelmiştir ki, bu ilke ve öğelerin neredeyse her türlü anlatıya içkinleşerek doğallaştığı söylenebilir. O yüzden dramı eleştiren söylemlerinden önce, dramatik olmayan bir ifadenin hayal edilebilmesi için Vertov’un “sine-göz” ve Koolhaas’ın “sıfır mimarlık” ifadelerine kısaca değinilmiştir.

Girişi takip eden ikinci bölümde, Vertov ve Koolhaas’ın referans verdiği metropol yaşamı ve montaj tekniği incelenmiştir. Böylece her ikisinin de dramatik anlatı geleneğini eleştirirken beslendiği düşünsel arka plan görünür kılınmaya çalışılmıştır. Özellikle 20. yüzyılın başındaki modernleşme ile insanlık tarihine damgasını vuran metropolün kaçınılmaz etkileri sonucu ortaya çıkan, merkezinde gündelik hayatın estetik deneyimi ve montaj tekniğiyle estetizasyonunu barındıran, klasik dramatik anlatı formunun ve hermeneutik anlamın eleştirisi olarak da okunabilecek avangart söylemler ele alınmıştır. Bölüm metropoliten gündelik hayatın ‘estetliği’ ve ‘estetizasyonu’ olarak iki alt başlığa ayrılmıştır. Metropoliten gündelik hayatı ve onun deneyimini estetik açıdan ele alan öncü teorilerin birbirleri ile ilişkileri içinde incelendiği ilk alt başlıkta, on dokuzuncu yüzyıl sonunda gündeme gelen yeni disiplinler, kavramlar, teknolojilerin beraberinde toplumsal ve bireysel açıdan gündelik hayat kavrayışlarından bahsedilmiştir. İkinci alt başlıkta ise, kavramsal repertuarında metropol, gündelik hayat, bilinç dışı, şok, “flâneur” gibi motifleri benimseyerek “dramatik”, “figüratif”, “temsili” ifadeleri reddeden “avangart sanat”ın montaj yolu ile gündelik hayatı estetize etme biçimleri ve kullandığı yöntemlere değinilmiştir. Her iki alt başlıkta ele alınan kişi, söylem ya da olguların karşılıklı olarak birbirlerini etkiledikleri ve dönüştürdükleri, tek taraflı determinist bir ilişki içinde anlaşılacakları düşünülmektedir.

Üçüncü bölümde, öncelikle dramatik anlatının iki temel yapısal ilkesi açılarak Vertov ve Koolhaas'ın söylemlerinde gündelik hayat ve montaj mefhumları üzerinden bu ilkelere yönelik geliştirdikleri eleştiri güzergahları ele alınmış ve karşılaştırılmıştır. 'Montaj' ile dramatik kompozisyonu oluşturan parçalar arası ilişkilere sirayet eden mimetik birlik ilkesi yerinden edilirken; gündelik hayat ve ona atfedilen belirsizlik ile dramatik olay-örgüsündeki determinist nedensellik ilkesi yerinden edilir. Montaj, her şeyi hiyerarşik bir düzen içinde uyumlu bir bütünmüş gibi algılamaya ve algılatmaya zorlayan estetik kalıpları yıkarken, gündelik hayat ise geleceğin neden-sonuç ilişkisi içinde kurulan düz mantıkla belirlenemeyecek kadar karmaşık olduğunu hatırlatır.

Son olarak dördüncü bölümde ise, 'değerlendirmeler ve öneriler' başlığı altında öncelikle "sine-dram" ile 'arki-dram' arasındaki temel benzerliklere ve farklılıklara değinildikten sonra, 'arki-dramatik' olmayan bir mimarlık için tasfiye edilmesi gereken dramatik öğelere işaret edilir. Bunlardan ilki ana tema, yaklaşım, konu, işlev, tipoloji, tasarım problemi, metafor gibi bakışı daraltarak odaklayan ve basitleştirerek benimsenmesini kolaylaştıran indirgeyici çerçevedir. İkincisi bu çerçeve içinde alınan tasarım kararlarının neden-sonuç ilişkisi içinde örüldüğü ikna edici gerekçeler zinciridir. Üçüncüsü ise hem gerekçeler zincirini inşa ederken bir başlangıç noktası oluşturan hem de kullanılacak binayı gelecek zaman kipinde kullanacak olan insanlar daha kullanmadan özdeşleşerek eylemlerinin geniş zamana sabitlenmesi sağlayan 'kullanıcı' adı altındaki hayali kişileştirmelerdir. Sonuncusu ise bir öge değil ama bütün bunların sonucunda ulaşılması beklenen "kathartik" finaldir.

Anahtar Kelimeler: Dramatik anlatı, mimari anlatı, sine-dram, arki-dram, gündelik hayat, montaj, Klasik Hollywood sineması, Sovyet montaj sineması, Dziga Vertov, Rem Koolhaas, Georg Simmel, Walter Benjamin, Hans-Georg Gadamer, Peter Bürger, Fütürizm



CRITICISM OF CINE-DRAMA AND ARCHI-DRAMA: DZIGA VERTOV AND REM KOOLHAAS

SUMMARY

Aim of this dissertation is to bring into view the traces of dramatic canons, of which have their origins in Antiquity, on logical, aesthetical and epistemological rhetoric of architectural discourse by looking through Dziga Vertov's critiques of dramatic form in early cinema and Rem Koolhaas's critiques of conventional architecture in western culture.

Drama is just not a mere fun oriented production of contemporary culture industry. Instead, it has deep-seated roots in human history for two and a half thousand years as an ancient narrative tradition and still plays an important role in articulating things today. Even now drama is the foremost employed narrational typology as an underlying structure not only by the film makers but also by the most of art and design-oriented professions for its aesthetical and logical rules crafted elaborately to eliminate any weakness in rhetorical power to persuade its audience. For the famous Ancient Greek philosopher Aristotle, dramatic narrative in logical means must be possible according to necessity for being cognitively correct and credible in parallel with the aesthetic rule emphasizes harmony, rhythm and unity for being emotionally correct to keep the audiences focused lest losing their attention. At the end, all these obligations are to shape the influence and effects of drama on cognition and emotion of the audiences for the sake of experiencing "catharsis" which is a kind of relief that can be obtained through the hermeneutic practice of empathy.

According to Hans-Georg Gadamer, Ancient drama or as he called, "play", is the very origin of the work of art without any exception, including architecture despite the statistical differences among the architects. But it doesn't mean that there are no exceptions to that which can be best viewed in the case of Dziga Vertov and Rem Koolhaas who can be count amongst those exceptional figures.

A systematic literature review was conducted of studies that belongs especially to Vertov and Koolhaas in the field of discourse and text. However, no intention given, or attention paid to show relevance of practice to theory of Vertov or Koolhaas throughout the research. So, excluding their body of works except theoretical ones, just their discourses have been compared. At this point, it has been recognized that there are two intersections that acts as vanishing points of a non-dramatic perspective. First one is the displacement of the emphasize on the dramatic 'plot' which constitutes the credibility of the narrative by determinist reasoning with the emphasize on the indeterminist faculties attributed to the notion of daily life. Second one is displacement of the emphasizes on the unity of perfect composition with the emphasizes on the fragmentary work of montage.

During the comparison mentioned above, it has been realized that there was a need to clarify dramatic architecture in a new term, like Vertov's term describing dramatic cinema as "cine-drama", so that term 'archi-drama' was created by combining 'architecture' and 'drama'.

Introduction part of the dissertation is mostly dedicated to show the possibility of architecture as a narrational system abling to compare the critiques on 'cine-drama' with 'archi-drama' thanks to structuralist paradigm. Additionally, borrowed from dramatic arts such as theater and cinema the principles, notions and elements that enable architecture to be considered as dramatic also have been mentioned in introduction.

Among these similarities of the elements, the most remarkable one that can be recognized easily between the notion of 'plot' or generally known as dramatic 'scenario' and architectural scenario. Second one, less remarkable but not least is between the notion of dramatic 'theme' and 'theme' of design. And thirdly, the least recognizable one is the similarity between the notion of dramatic persona and the notion of user of architectural design. Furthermore, the similarities between elements of cine-drama and archi-drama mentioned above, there are also similarities between aesthetical, logical and epistemological principles must be considered in the light of not only Aristotelian aesthetic sensibilities such as the mythic search of absolute perfection, unity and harmony in composition, but also Aristotelian logic of reasoning and empirical credibility articulated in terms of probability and necessity. And lastly, it can be asserted that the way a dramatic play or film and dramatic architecture supposed to be experienced and understood through hermeneutic practice of empathy are similar in the epistemological sense as they both prefer to configure a perspective and a persona to be placed within. Despite all these similarities mentioned above, it is still too hard to recognize dramatic narrative system that has a big influence on design process for it has been mainstream for a long time enough to being supposed as the natural way of constructing any kind of expression whether concrete or abstract. Given that" it has been seen useful to remind Vertov's "cine-eye" and Koolhaas's "zero-degree architecture" for clarifying alternative ways of dramatical thinking.

"Cine-eye" is a term which is used by Vertov for his critical cinematographic approach. Most dominant features of "cine-eye" are lack of dramatic plot or scenario and personae. With introducing "cine-eye" Vertov explicitly targets "cine-drama". With the lack of plot, which is the sequences of actions with understandable reasons that establishes cognitive logic of the narrative, and personae, subject of those actions, "cine-eye" restricts audiences from fulfilling emphatic experience and its terminus "catharsis". Whereas "cine-eye" was established a decade ago, it is still among the most radical and effective criticisms.

Following Vertov's critical manifesto, "cine-eye", another key term to remember is "zero-degree architecture" which is used by Koolhaas for criticizing dramatic conventions in architecture such as "plot" and determinist reasoning. With "zero-degree architecture", Koolhaas points out the importance of nullifying the peremptory side of architecture written with capital letter A. In contrast to architecture with capital letter A, "zero-degree architecture" is both "typical" and "generic" offering "nothing" so that everything out of it can be gotten. In fact, according to Koolhaas, it is not even architecture, but, termed "post-architecture".

The first chapter is a closer look at the historical backgrounds of dramatic and non-dramatic arts. It seems crucial to provide a review of both the link between Antiquity and dramatic art as well as the link between emergence of metropolis and non-dramatic avant-garde art at the beginning of the twentieth century for going deeper into the subject. It then goes on to the aesthetical, epistemological and ontological conflict between classical art and “avant-garde” art. Whereas Antique drama cannot be understood without the notions of hermeneutic practice of empathy and meaning or classic unity and perfect harmony of composition, the metropolitan non-dramatic avant-garde art is intentionally autistic, meaningless and fragmentary.

The roots of conflict between dramatic and non-dramatic art or in other words classical and avant-garde art, can be clarified by looking into a time period that covers the first quarter of the twentieth century after the influence of industrialization on western capital cities being transformed into a new form of inhabited place called ‘metropolis’, emergence of which as a cultural phenomenon naturally attracted attention of many researchers from various disciplines and avant-garde artists. This leads to the appearance of two discursive patterns which are fragmentary work of montage and chaotic daily life in the field of aesthetic and aestheticization. Given that this chapter is divided into two sub-chapters: ‘Aesthetic of the Metropolis’ and ‘Aestheticization of Metropolis’. In the first sub-chapter, titled as ‘the aesthetic theories of metropolis’ is examined through associating theories from sociology, psychology, literature and philosophy studying on the experience of modern daily life in metropolis by Walter Benjamin, Henri Bergson, Sigmund Freud, Georg Simmel with the concepts employed such as “sub-conscious”, “flâneur”, “blasé”, “shock”. The second sub-chapter, titled as ‘the aestheticization of metropolis’ is examined through the theory of avant-garde movements in art that employed concepts such as montage, daily life, subconscious and so forth to produce art categorized as non-dramatic, non-figurative, non-representational and such by the theories of Bürger, Adorno, Gadamer.

Classic dramatic art which was adopted in Renaissance through Europe and had flourished during the Victorian Era. But just as at the beginning of the 20th century, illusionist mimetic representations of dramatic art started to be denied by avant-garde artists. Moreover, Avant-garde artist such as cubists, Dadaists, futurists and surrealists not only rejected the supposed purpose of classical art as an accurate imitation of world, but also meaning and “catharsis” with dismantling the naturalist perspective through which audiences supposed to be seeing the world is established by artist. At this point, it must be pointed out that by rejecting the notion of meaning and employing montage technique, avant-garde art not only objects to the Aristotelian aesthetical and logical canons but also objects epistemological and ontological propositions of hermeneutic, too. This can be illustrated briefly by a closer look at Gadamer’s analogy of dramatic ‘play’ as origin of the art work or art historian Peter Bürger’s theory of ‘avant-garde’ and ‘montage’ in which Bürger explains the process of understanding of the meaning of the classical art work according to the proposition called hermeneutical circle which states that the whole of the composition is understood from its parts and their parts from the whole in perfect unity.

In the third chapter, Vertov's and Koolhaas's criticism and displacement of two principles of dramatic structures in cinematographic and architectonic discourses analyzed comparatively regarding the promotion of montage and daily life. The first principle that replaced with montage is the aesthetical principle of unity while the second one that is replaced with indeterminism attributed to the daily life is the logical principle of probable necessity. Instead of probable necessity of 'plot', which is based on Aristotle's logic and its modern interpretation, employed as a determinant of life presented in dramatic projection., Vertov and Koolhaas suggest surrendering to the indeterminant and chaotically creative nature of the daily life. Likewise, instead of unity and harmony between parts and whole of a composition, such as classical unity in drama as known unity of action, unity of place, and unity of time, Vertov and Koolhaas offer montage as an emancipatory method to be able to articulate without following the syntactical and semantical principals of Aristotle's aesthetic and its modern interpretation.

In the final chapter of this dissertation, after listing similarities and differences between "cine-drama" and 'archi-drama' the main findings of comparison and the principal issues and suggestions which have arisen in analyzing the critiques on drama of these two sensational figures from different fields comparatively are provided as a conclusion.

Keywords: Dramatic narrative, architectural narrative, cine-drama, archi-drama, daily life, montage, Classical Hollywood Cinema, Soviet montage cinema, Dziga Vertov, Rem Koolhaas, Georg Simmel, Walter Benjamin, Hans-Georg Gadamer, Peter Bürger, Futurism

1. GİRİŞ

1.1 Tezin Amacı, Kapsamı ve Yöntemi

Tez çalışmasının amacı, Hans-Georg Gadamer'e göre, Rönesans'tan beri yüzünü Antikite'ye çeviren Avrupa merkezli sanatsal ifade geleneğini kökten etkileyen bir anlatı sistemi olarak klasik dramatik anlatının mimarlık kültürü ve üretimi üzerinde etkin olan yapısını, estetik ve mantıksal kanonlarını, Dziga Vertov'un¹ 20. yüzyıl başında dramatik sinemaya yönelttiği eleştiriler ile ondan yarım asır sonra Rem Koolhaas'ın² konvansiyonel mimarlığa yönelttiği eleştirilerin kesişim noktalarını kavramsallaştırarak görünür kılmak ve dramatik olmayan bir mimarlığın koşullarını kuramsal açıdan tartışmaya açmaktır.

Mimarlık, aynı zamanda retorik bir performanstır. Dram sanatı ile mimarlığın benzerliği de tam burada başlar; her ikisi de önerdiği gerçekliğin temsili olmadığına hedef kitlesini ikna etmeye çalışır. Güzellik, basitlik, işlevsellik gibi yüceltilen mimari duyarlılıklar nihai amaçlardan çok mimarlığın temsili varlığını empoze ederek yapının inşa edilebilmesi için devreye giren retorik araçlardır. Bu yüzden, Aristotelesçi dramın, ikna edici olması için yapılandırılmış estetik ve mantıksal ilkeleri, yüzyıllardır mimarlıkta kullanılagelmıştır.

¹ Asıl adı Denis Arkadievich Kaufman olan Dziga Vertov (1896-1954), iki dünya savaşı arasında Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nde aktif olan, içlerinde "Film Kameralı Adam"ın da bulunduğu birçok avangart filmin yönetmeni ve "sine-göz" akımının kuramcısı olan konstrüktivist bir sanatçıdır (EK A). 20. yüzyılın ilk yarısında, Avrupa coğrafyasında eşzamanlı olarak ortaya çıkan montaj tekniği ile modern gündelik hayat deneyiminin kesişiminde gelişen avangart güzergâhın izinde, "sinematografik bir teknik olarak montaj"ı ilk kez uygulamış ve "sine-dram"a alternatif dramatik olmayan anlatı türlerini kavramsallaştırarak okunaklı kılmıştır.

² Tam adı Remment Lucas Koolhaas olan, Rem Koolhaas (d. 1944) ise, '68 Hareketi sırasında öğrenci olan, Pritzker Mimarlık Ödülü'nün de içinde olduğu birçok ödüle layık görülen, küresel ölçekte projeler üreten Office for Metropolitan Architecture'un kurucusu, Hollandalı –senarist ve gazeteci- bir mimardır (Ek B). 90'ların ortasında montaj kavramını mimarlığın gündemine taşımış ve konvansiyonel mimarlıkta sınırlayıcı bulduğu programatik kurguyu kitapları ve makaleleri ile tartışmaya açarak sorunsallaştırmıştır (Koolhaas, 1995a, ss. 499-500). "Typical Plan" (Tipik Plan) adlı denemesi ve Berlin'in birleşmesini tartışırken "mimarlık-sonrası" terimini kullanarak 'arki-dram'a alternatif arktektoniklere işaret etmiştir (1995d, ss. 335-336, 344; 1999).

Bu çalışma başlangıçta Koolhaas ve kurucu ortağı olduğu mimarlık ofisi OMA'nın, tasarım kültürüne ilham veren görsel mantığını teorize etme çabasıyla başlamıştır. Mimarlık alanındaki incelemeler derinleştikçe Koolhaas'ın önemini vurguladığı montaj mefhumu öne çıkmıştır. Koolhaas ise montajı sinemadan aldığını dile getirmiştir (2014). Sinema özelinde montajın izleri, sinema tarihçisi David Bordwell'in (d. 1947) dönemselleştirmesiyle "1920'lerin Sovyet Montaj Sineması" ve Sovyet yönetmen Vertov'a kadar daraltılmıştır (1984, s. 5).

Bu noktada hem Vertov'un hem Koolhaas'ın özellikle söylemlerine odaklanılmıştır. Fakat ne Vertov'un sinema üzerine söyledikleri ile filmleri ne de Koolhaas'ın mimarlık üzerine söyledikleri ile binaları arasındaki tutarlılığın sorgulaması hedeflenmemiştir. Yalnızca karşılaştırmalı olarak bu iki aktörün söylemleri incelenerek kesişen temalar, metotlar, motivasyonlar eleştiriler saptanmıştır. Özellikle her ikisinde de mantıksal belirleyiciliği kuran dramatik senaryo yerine belirsiz gündelik hayat vurgusu ve estetik birlik ilkesine dayanan kompozisyon yerine fragmanter 'montaj' vurgusunun öne çıktığı görülmüştür. Sonuca doğru giderken Vertov'un düşünceleri ile benzeşen Koolhaas'ın eleştirel bakışına ait ortak noktaların kristalize edilebileceği ve üzerinden yeni tartışmaların yürütülebileceği bir kavramsal altlık arayışına yönelerek kesişim noktalarından dramatik olmayan bir perspektif çizilmeye çalışılmıştır.

Tez çalışmasının yazımında, alıntılar bloklar halinde, özellikle söylendikleri gibi tez çalışmasına dâhil edilmişlerdir. Bu noktada söylemleri incelenen kişilerin söylem bütünlüğünün okunabilir olması tercih edilmiş, yorumlarla alıntıların karışmamasına özen gösterilmiştir.

Çalışma kapsamında incelenecek dokümanlar, sinema ve mimarlık gibi farklı ama yakın estetik deneyimler sunan mecralarda üretken iki başat figürün, kendi alanlarına dair yazılı veya sözlü ifadeleri, anıları, günlükleri ve biyografileridir. Bu bağlamda Vertov'un yapım sürecine dâhil olduğu filmler ile Koolhaas'ın tasarım sürecine dâhil olduğu binalar araştırma kapsamında değerlendirmeye alınmamıştır. Çünkü farklı mecralardaki bu iki ürünün kategorik olarak karşılaştırılmayacağı düşünülmüştür.

Karşılaştırılan kişilerden daha güncel olan Koolhaas'ın "Delirious New York" (Çılgın New York) (1978), "S, M, L, XL" (1995), "Content" (İçerik) (2004) gibi başlıca yayınları dışında Tomas Koolhaas (d. 1980), Hans-Ulrich Obrist (d. 1968), Peter Eisenman (d. 1932) ile yaptığı röportajların yanı sıra Eisenman'ın aktardığı anıları önemli kaynak oluşturur. Karşılaştırılan diğer kişi olan Vertov'un yazını, kısa ve vurucu olacak şekilde hazırlanmış manifestolar, yönergeler ile günlükler ve seminerlerden oluşur. Ama kendi söylemleri Rusça dışında sadece tek bir kitap ile sınırlıdır. Ve ilk kez Sovyet belgesel film tarihçisi Sergei Drobashenko tarafından 1960 yılında derlenmiş, 1984 yılında bir önsöz eklenerek Annette Michelson (d. 1922) tarafından İngilizce olarak yayınlanmıştır Çalışmanın başlangıç motifi olan montaj üzerine kaynaklar ise çok daha geniştir: Sanat tarihçisi Peter Bürger'in (1936-2017), avangart eğilimleri montaj üzerinden okuduğu "Theorie der Avantgarde" (Avangart Kuramı) (1974) en temel kaynaklardan biri olarak kullanılmıştır. Buna ek olarak Theodor Adorno (1903-1969), Hal Foster (d. 1955), Gregory Ulmer (d. 1944) ve Anthony Vidler'in (d. 1941) montaj estetiği üzerine hem ilksel hem de güncel söylemlerle ilişkiler kuran denemeleri ve makaleleri, erken avangart ve '68 Hareketi sonrasındaki süreçte düşün dünyasındaki yankılarını anlamak bağlamında farklı boyutlarıyla tezahürlerini görmek açısından çok önemlidir. Bunun yanında Jonathan Hill'in (d. 1960) şok sonrası montajın mimari tezahürlerine dair güncel açılımlarına yer verdiği "Actions of Architecture: Architects and Creative Users" (Mimarlığın Aksiyonları: Mimarlar ve Yaratıcı Kullanıcılar) (2003) adlı kitabından yararlanılmıştır. Gündelik hayat üzerine okumalar anakronizme fırsat vermemek için daha çok 20. yüzyıl başı ve öncesindeki kavramsallaştırmaları hedef almış, Henri Bergson'un "Essai sur les Données Immédiates de la Conscience" (Zaman ve Özgür İrade) (1888), Sigmund Freud'un (1856-1939) "Zur Psychopathologie des Alltagslebens" (Gündelik Hayatın Psikopatolojisi) (1901), Georg Simmel'in (1858-1918) "Die Großstädte und das Geistesleben" (Metropol ve Tinsel Hayat) (1903) ve Walter Benjamin'in (1892-1940) "Das Passagen-Werk" (Pasajlar) (1940) adlı metinleri üzerinden genel bir çerçeve çizilmeye çalışılmıştır.

Dram ve dramatik anlatının tarihi hem tiyatro hem sinema kuramı içinden farklı kaynaklar üzerinden incelenmiştir: Özdemir Nutku'nun (d. 1931) "Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş" adlı kitabı tiyatro disiplini içinden dramatik terimleri tanıtarak, Semir Aslanyürek'in (d. 1956) "Senaryo Kuramı" adlı kitabı ise dramın sinemadaki

tezahür etme biçimi üzerine kanon geliştirerek bir giriş niteliği taşımaktadır; Yörükhan Ünal'ın (d. 1975) “Dram Sanatı ve Sinema: Anlatım Olanakları ve Sınırlılıklar” adlı yüksek lisans tezi ve bunu genişleterek yayınlanan “Dram Sanatı ve Sinema: Klasik Anlatı Yapısının Kökenleri” adlı kitabı yapısal anlamda antik tiyatro ile modern sinemayı birbirine bağlayarak dramatik anlatıyı kapsamlı biçimde ele alışıyla yol gösterici olmuştur; Mutlu Parkan'ın (d. 1948) “Brecht Estetiği ve Sinema” adlı çalışması “mimesis” dışında “katharsis” mefhumuna karşı geliştirdiği eleştirel bakış ile Ünal'ın dramatik anlatıyı sadece yapısal bağlamda inceleyen okumasını ereksel boyutta da genişletmiştir.

Ayrıca dramı bir alt tür olarak ele alıp köklerini, mimetik/ klasik sanat ya da Bürger ve Adorno'nun tabiriyle “organik sanat”ta aramaktansa, sanatın köklerini dramda bulan ve aslında gerçek sanatı, ‘dramatik’ olarak adlandıran Hans-Georg Gadamer'in (1900-2002) “Wahrheit und Methode” (Hakikat ve Yöntem) (1960) adlı çalışması ufuk açıcı olmuştur. Sadece sanatsal açıdan değil epistemolojik ve ontolojik açıdan da drama dair temel kaynaklardan birine dönüşmüştür. Bu bağlamda Gadamer'in hermeneutik yöntem üzerinden kurduğu dramatik sanat ile Bürger'in montaj yoluyla eleştirdiği “organik sanat”, “hermeneutik döngü”, “mimetik kompozisyonun parça-bütün diyalektiği” gibi kavramsallaştırmalara bakıldığında söylemsel olarak birbirini tamamladığı görülmüştür. Gene Eisenman'ın 20. yüzyıl başında Avrupa ve Anglosakson dünyasındaki sanatsal çalışmalarda gözlemlenen temsil krizine değindiği “Post-Functionalism” (İşlevselcilik Sonrası) (1976) adlı makalesi ise Gadamer'in tanımladığı “modern sanat”taki kırılmanın, hümanist paradigma ile yol ayrımına denk geldiğini hatırlatarak Gadamer ile örtüşür. Daha da önemlisi Eisenman, “modern” ve “klasik” sanat arasındaki çatışmayı kavramak için okuyucuların dikkatini anahtar bir kavrama çeker: Anlam. ‘Anlam’ın “modern sanat”ta tasfiyesi, hümanizmin terkedilmesi demektir. Çünkü Gadamer'in hümanist bir bilim olarak hermeneutik (yorum/anlam bilgisi) empati yöntemiyle ulaştığı yorum bilgisi, aslında basitçe bir insanın başka bir insanın edimlerini anlama sürecidir. Aynı anlama süreci ise, mimetik/klasik/organik/dramatik sanatın vaat ettiği estetik ve bilişsel süreç olan duygudaşlığı aktarmanın yegâne yoludur. O yüzden bu tür bir sanat tam anlamıyla insan merkezli, hümanisttir.

İlginç şekilde mimarlık tarihinde Rönesans'tan günümüze kadar uzanan süre içinde Aristotelesçi değerlerin estetik boyutuna yönelik eleştiriler ile karşılaşmak mümkün olsa da bu eleştirilerde Aristotelesçi estetik ilkelerin makul nedensellik içindeki Aristotelesçi mantık ile bağı çoğu zaman es geçilmiştir. Oysa Aristotelesçi paradigma bir bütündür ve Rönesans'ın şafağındaki Battista Alberti'den (1404-1472), 20. Yüzyıl başındaki Bauhaus'a, hatta günümüzde Zaha Hadid'e (1950-2016) kadar birçok etkin mimarlık söyleminde karşımıza çıkar (Hadid, 2006, ss. 14-15). Güncelliğini koruyan harmoni, birlik, güzellik, hiyerarşi, kompozisyon, parça-bütün gibi Aristotelesçi estetik nosyon ve duyarlılıkların, ikna edicilik adına sahiplenilen indirgemeci naif nedensellik ile bir arada var olması rastlantı değildir. Mimarlıkta etkin olan bu antik estetik ve mantıksal değerlerin kaynağına gidildiğinde ise antik dram ve dramatik düşünce biçimi ve retorisi ile karşılaşmak kaçınılmazdır.

Bu tez çalışması ise, mimarlık eleştirisi ve kuramı alanında konvansiyonel mimarlığın, Antikite ile estetik bağları yanında mantıksal bağlarını hatırlatması ve retorik ereğine ulaşmak için eş zamanlı olarak araçsallaştırdığı Aristotelesçi mantıksal ve estetik ilkelerin antik dramınkilerle birebir örtüştüğünü yeni bir terminoloji ile göstermesi açısından önemlidir. Bu açıdan tez kapsamında türetilen 'arki-dram' mefhumu, Antik Yunan'dan beslenen kültürel coğrafyalardaki genel geçer mimari doğruların dramatik anlatı geleneğine uygun şekilde eklemlendiğinin farkında olarak üretim yapma ve o üretimleri sorgulama olanağı sunar.

1.2 Kavramsal Çerçeve

Bu tez çalışması, kültürel bir ifade biçimi ve dolayısıyla bir anlatı olarak mimarlık nesnesinin dramatik olduğu iddiasını barındırır. Fakat mimarlık çoğu zaman bir anlatı olarak düşünülmediği için mimari nesnenin dramatik olduğu iddiası pek kolayca anlaşılamayacaktır. Çünkü gündelik kavrayışta 'hikâye anlatmak' ile sınırlı kalan anlatı mefhumu ile mimarlık pek örtüştürülememektedir. O yüzden önce mimarlığın bir anlatı olarak kategorize edilebilmesine olanak veren naratolojik (anlatı bilimi) perspektifi tanıtmak gerekmektedir.

Anlatı kurma edimi, binlerce yıldır insanoğlunun sosyalleşme yöntemlerinin başında gelse de her anlatı dramatik olarak kategorize edilemez. İki bin beş yüz yıllık antik bir anlatı geleneği olarak dramatik anlatı gerçeği değil gerçekçiliği hedefler. Dramatik anlatının ereği, insanoğlunun duygudaşlığını bir gerçeklik yanılsaması ile

beslemektir. Gerçekçilik ise dramın basitleştirici, birleştirici, net, nedensel, ikna edici gerçekliği üzerine kurulur. Bu bağlamda da birtakım estetik ve mantıksal ilkelere bağlıdır: Estetik ilkesi “mimetik mükemmellik için birlik ve bütünlük”, mantıksal ilkesi ise “ikna edicilik için olasılık ve zorunluluk” olan dramın ereği ise “naif bir eğlenceliğin ötesinde, duygu ve yaşantı birliği/özdeşleşme/empati/einführung ile ulaşılan ‘katharsis’” tir (Ünal, 2001, s.1; Tunalı, 1962/2008, ss. 115-116; Parkan, 1983, s. 46). Otör “konuşanın kendisi olmadığı yanlısamasını verir” (Sözen, 2008, s. 144).” Ama bu illüzyon (yanılsama), arz ve talep ilişkisi içinde karşılıklı kurulur. Temsilin yanılsatıcı mekanizması, gerçeğin mimetik ilkelere göre, şimdiki zaman ve gözün uzamında mantıkla açıklanabilir ve duygudaşlıkla anamlanabilir ikna edici bir ‘olay’³ silsilesi ile yeniden kurulmasından geçer. Başka bir deyişle birlik ve bütünlük içinde kolayca içine girilebilecek, ikna edici bir neden-sonuç ilişkisi ile örülerek kolayca katılıma açık kılınmış bir senaryo kapsamında yapay bir duygulanım üretmek için hazırlanmış bir anlatı türüdür. Hatta Gadamer’in (1960/2004) tabiriyle dram, klasik sanat eserinin temel formülüdür (s. 115). Bu formüle göre konvansiyonel mimari tasarım da bir istisna değildir ve dramatiktir. Fakat bu yönüyle mimarlık tiyatro, sinema, edebiyat, fotoğraf, müzik, dans veya plastik sanatlarla kıyasla neredeyse hiç gözden geçirilmemiştir. Ama dramatik bir anlatı olarak mimarlığı eleştirebilmek için her şeyden önce bir anlatı olarak mimarlığa bakabilmek gerekir.

Seymour Chatman (1928-2015), genelde Fransız yapısalcılara, özelde ise Claude Bremond’a (d. 1929) atıfta bulunarak, 1964 yılında yayınlanan Bremond’un “Le Message Narratif” (Anlatının Mesajı) adlı eserinden yaptığı alıntıda öykü ile öykünün öğeleri ve ilkelerinin sadece bir mecra sığınağı olmadığına altını çizmiştir. Mimetik birlik/bütünlük içindeki bir tema, öykünün tutarlı kişileştirmeleri ile neden-sonuç ilişkisi içindeki ardışık olaylarla kurulmuş bir olay-dizisi gibi iç içe geçmiş öğeler ve ilkelerin, bir “anlam katmanı” olarak mecradan bağımsız şekilde tezahür edebileceğini savunmuştur:

³ Ünal, “olay”ı, “belirli bir süreci kapsayan, bu süreç içinde yapılmamış bir ‘değişimi’ içeren, epistemolojik bütünsellik” olarak tanımlar (2001, s. 12). Nutku ise, “dramatik olay”ı, “dramatik bir durum yaratan olay; her şeyden önce insanla ilgili olan ve insan üzerinde bizi düşünmeye yönelten olay, insanların kendilerine, birbirlerine ya da bir duruma karşı olan tutumlarına değişiklik getiren ya da bu değişikliklere karşı çıkan bir eylemin başlangıcı” olarak tanımlar (1983/2001, s.241)

Böylece her çeşit anlatı mesajı (sadece halk masalları değil) kullandığı ifade sürecinden bağımsız olarak aynı düzeyi aynı biçimde ortaya koyar. Dayandığı tekniklerden bağımsızdır. Gerekli özelliklerini yitirmeden bir medyumdan diğerine uyarlanabilir: bir öykünün konusu balede anlatılabilir, bir roman perdeye ya da sahneye uyarlanabilir, bir film onu hiç izlememiş birine sözlere dökülerek anlatılabilir. Bunlar okuduğumuz sözcükler, gördüğümüz görüntüler, deşifre ettiğimiz hareketlerdir ancak bunların aracılığıyla izlediğimiz bir öyküdür ve bu pekâlâ aynı öykü olabilir. Anlatılanın (raconte) kendine has önemli öğeleri vardır. Ancak öykü öğeleri (racontants) ne sözcüklerdir ne görüntüler ne de hareketler. Öykü öğeleri, sözcüklerle, görüntülerle ya da hareketlerle gösterilen olaylar, durumlar ve davranışlardır. (Chatman, 1978/2008, s. 18)

Burada öncelikle anlatı⁴ (narrative) mefhumuna dair bir parantez açmak doğru olacaktır. Yaygın olarak anlatı, sanatsal formlarla özdeşleştirilir. Ama anlatı mefhumu, Roland Barthes'ın (1915-1980) 1966 yılında yayınladığı sansasyonel metni "Introduction à l'analyse structurale des récits" (Anlatı Strüktürünün Analizine Giriş) adlı kitabında, dilbilimsel bir perspektif ile yapısalcı kuram içinde sadece öykülemeye dair bir sanatsal ifade biçimi olarak kavranmaz. Anlatı mefhumu aslında her kültürel – ya da Saussurecü bakış açısıyla dilsel- ifadede kaçınılmaz olarak kurulur ve bir anlatı olarak tezahür eder (Barthes, 1966/1975, s. 237).

H. Porter Abbott (d. 1940) ise, anlatının insan hayatının her yerinde olduğunu söyler ve sanatsal olsun veya olmasın, "kelimeleri bir araya getirdiğimiz her an" anlatı kurduğumuzu hatırlatır: "Fredric Jameson (d. 1934), 'anlatının bütün malumat sağlayan (informative) süreçlerini' 'insan aklının veya anlığının merkezi işlevi' olarak değerlendirir. Jean-Francois Lyotard (1924-1998) ise, anlatımı 'kişisel bilginin en temel formu' olarak adlandırır. (Jameson ve Lyotard'dan aktaran Abbott, 2002/2008, s. 1)"

Barthes'ın bu dilbilimsel perspektifini mimarlığa taşıyan isimlerin en tanınmışlarından biri de Bernard Tschumi'dir (d. 1944). Tschumi, mimarı tasarımın nasıl bir anlatı kurma eylemi olarak değerlendirilebileceğini çok basit bir kelime oyunu ile ortaya koyar; Louis Henry Sullivan'ın (1856-1924) (1896, s. 408) "form follows function" (biçim işlevi izler) ifadesini "form follows fiction" (biçim

⁴ "Anlatım, gerçekten olmuş ya da düşsel bir olayın iletişim eylemi içinde 'aktarılması' sürecidir. Anlatmak eylemini dile getiren 'narration' kavramı, 'anlatmak, demek, söylemek, nakletmek' anlamlarını taşıyan Latince 'narratum' geçişli fiilinden türetilmiştir. İngilizce ve Fransızca'da aynı şekilde 'narration' terimiyle karşılanır. ... Anlatı; hem anlatım 'etkinliğini' adlandırıyor (narration), hem de bu etkinliğin sonucunda ortaya çıkan 'ürünü' dile getiriyor. (Ünal, 2001, s. 1)"

kurmacayı izler) önermesine çevirir: “‘Biçim işlevi izler’ (form follows function) mottosu yerine, biçim kurmacayı izler (form follows fiction), dediğimde fonksiyonun ötesine bakmamız gerektiğini söyledim. İşlevden (function) önce hikâyeler, kültür ve kurmaca (fiction) vardır. (Tschumi, 2004)”

Tschumi’nin İngilizcede yapmış olduğu bu basit kelime oyunu, modern mimarlığın determinist⁵ (belirlenimci) bir mantıkla kurulduğu sürece hangi biçim dili ya da stil içinde kurulursa kurulsun aslında dramatik olacağına dair en açık ifadelerden biridir. Çünkü Tschumi, yukarıdaki kelime oyunu ile sadece biçimin, kurmaca tarafından şekillendirildiğini ve mimari tasarımın da kurmaca bir senaryo üzerine kurulu olduğunu hatırlatmaz. Ama aynı zamanda işlevin de bir anlatı ve yaşam senaryosu olduğunu, bu yüzden işlev üzerinden kurulan formel anlatıların da kurgu olduğunu hatırlatır. Bu durum Tschumi’ye ait teorik bir saptama olmanın ötesinde mimarların söylemlerinde de açıkça kendisini gösterir.

Bunun başlıca sebeplerinden biri mimarlara, mesleki formasyonlarının başından itibaren, neden-sonuç ilişkisine dayalı mekânsal anlatılar kurarak tasarım yapmalarının tavsiye edilmesiyle doğal bir üretim biçimi gibi kabul görmesidir. Dikkatli bakıldığında OMA gibi küresel bir ofisin eski ortaklarından olan Ole Schreen’den (d. 1971), aynı anda iki projeyi bile tasarlamayı reddeden ‘keşiş’ mimar Peter Zumthor’a (d. 1943) ya da sıradan bir Amerikalı blogger olan mimar Borson’a uzanan praksislerde bile dramatik bir hikâye üretilmekte ya da üretmenin önemi vurgulanmaktadır. Bunun modern mimarlıktaki erken dönem tezahürleri ise Grete Schütte-Lihotzky’nin (1897-2000) 1926 yılında “Yeni Frankfurt” için Ernst May (1886-1970) tarafından yürütülen Frankfurt’taki sosyal konutlara tasarladığı mutfak prototiplerinde görülebilir. ‘Kullanıcı’ tıpkı dramatik bir anlatı kişileştirmesi olan ‘tipleme’ gibi tek boyutlu olarak ele alınır ve salt eyleme indirgenir. Schütte-Lihotzky, çalışmaları sırasında, her üniteye geçirilen süreyi tutmuş ve gözlemlerine dayanarak üniteler arasındaki hareket örüntülerini çıkartarak zaman-hareket

⁵ Temel ilkesi nedensellik olan determinist düşünce sistematığına dair ön kabulleri ve motivasyonları kavrayabilmek için başvurulabilecek en yetkin ifadelerden biri matematikçi Pierre-Simon Laplace’ın (1749-1827) 1812 tarihli “Theorie analytique des probabilités” (Olasılığın Analitik Teorisi) makalesinde karşımıza çıkar: “Evrenin şu anki durumunu geçmişinin sonucu ve geleceğinin sebebi olarak görebiliriz. Belirli bir anda doğayı hareket ettiren tüm kuvvetlerin ve onu oluşturan tüm nesnelerin konumlarını bilecek bir zihin olsa ve bu zihnin bütün verileri analiz edebilecek kadar da gelişmiş olsa evrendeki en büyük cisimlerin ya da en küçük atomun hareketini tek bir formülde kapsayabilirdi. Böyle bir zihin için hiçbir belirsizlik söz konusu olmazdı. Gelecek de tıpkı geçmiş gibi onun gözlerinin önünde dururdu. (Laplace, 1812/1902, s. 4)”

diyagramları kullanmış ve tasarladığı mutfağı anlatmak için de ergonomik koreografiler üretmiştir (Blau, 1999, ss. 198-199).

Konuya daha güncel bir örnekle devam edilecek olursa, OMA'nın eski ortaklarından biri olan Scheeren, kurucusu olduğu ofisin resmî sitesinde “konum ve niyetler” başlığı altında, mimarlığı “kavramsal, uzamsal ve deneyimsel gelecek gerçeklikleri inşa edebilecek, melez bir anlatılar matrisi olarak” hayal ettiğini, “şehirlerin ve insanların yaşamlarının ikame ettiği özgül, beklenmeyen çözümlere ulaştıracak yeni potansiyeller için titiz bir arayış” gibi gördüğünü ifade eder. “Profil” başlığında ise mimari tasarımı bir anlam arayışı edimi ile özdeşleştirir ve ‘hikâye’ mefhumuna vurgu yapar: “Anlam arayışıdayız. Mimarlığı, bir ikamet yeri, bir sosyal inşa, insan yaşamı için bir uzam olarak düşünüyoruz. ... Mimarlığın nasıl anılar ve hikâyeler (stories) yaratacağı ile ilgileniyoruz. Tasarladığımız uzamlarda hayal edilen ve açılan anlatılarla (narratives), hikâyelerle ilgileniyoruz. (Url-1)” Benzer şekilde Zumthor ise, 2011’de ziyaret açılan Serpentine Galerî Pavyonu için hazırladığı mimari tasarımı tanımlarken kullanılan referanslara bakıldığında “çiçekler ve ışık” gibi öğeler ile oluşturulan mizansen içinde yapının tiyatro sahnesiyle özdeşleştirildiği görülebilir: “Konsept, hortus cocnlusus (korunaklı bahçe) bahçe içinde bahçe, meditasyon (contemplation) odasıdır. Bina içindeki ışık ve çiçek bahçesi için bir sahne (stage), sahne arkası perde (backdrop) rolü üstlenir. (Zumthor’dan aktaran Glancey, 2011)” Zumthor’un dramatik anlatısı sadece bu teatral referanslarla da sınırlı değildir. Zumthor, binaya yaklaşırken oluşan ilk izlenimden, uzaklaşırken ziyaretçide bırakacağı son izlenime kadar estetik deneyimi bir senaryo yazarmış gibi tanımlar:

Çimler boyunca ilerleyip karanlık ve gölgelerden biri içeri girer ve merkezi bahçenin içine geçiş (transition) başlar. Burası dünyanın gürültüsünden ve trafikten ve Londra’nın kokusundan soyutlanmış bir yerdir –oturmak, yürümek, çiçekleri gözlemlemek için içe dönük bir mekândır. Bu deneyim yoğun ve hatırlanmaya değer olacaktır; tıpkı malzemelerin hafıza ve zamanı ihtiva etmesi gibi. (Zumthor’dan aktaran Glancey, 2011)

Zumthor, Serpentine Galerî Pavyonu’nu tasarlarken bir Londralı ile empati kurarak çevresel sorunlardan arındırmayı amaçladığı metropoliten bireye sunduğu mekânın rahatlatıcı deneyimini, o deneyim yaşanmadan çok önce senaryolaştırmış ve kendi kafasında yaşamıştır. Pavyon için yapılan tasarımın ereği ise – sonraki bölümlerde daha detaylı değinilen- Aristoteles’in bir dram türü olan tragedya için “Poetika” adlı

kitabında öngördüğü, dramın izleyicileri üzerinde yaratacağı estetik amacı olan “katharsis” (arınma) etkisi ile birebir örtüşür.

Dramatik ilkeler ile senaryolaştırılarak arkaik bir teatral sahneye dönüşen mimarlık nesnesi, sadece seçkin bir tasarımcı zümreye özgü değildir. Dramatik unsurların varlığı sadece, konvansiyonel olmayan işler üreten OMA’nın eski ortağı Schereen’in ya da ontik ve tektonik duyarlılıklarını hem kalemle hem taşla hem ahşapla otantik şekilde ifade edebilen zanaatkâr mimar Zumthor’un praksisi ile sınırlı değildir. Yukarıdaki isimlerin de dâhil olduğu seçkin tasarımcı zümrenin dışında mimarlıkta dramatik yaklaşım ile tasarlamak o kadar yaygındır ki tanınmamış ve sıradan Amerikalı bir mimar olan Bob Borson’ın “Life of an Architect” (Bir Mimarın Hayatı) adlı kişisel ağ güncesindeki (blog) ifadelerinde bile bu yaklaşımın izleri açıkça okunabilir. Borson, mimarlık üzerine tuttuğu kişisel ağ güncesinde, bir mekânı tasarlarken tanıdığı bir müşteri ya da hiç tanışmadığı ama kendi deneyimlerine dayanarak çizdiği kurmaca kullanıcı ile empati kurarak mekânsal düzenlemeleri nedenselleştirmeyi önerir:

En basit tavrıyla, anlatı basitçe tasarımcıyı ‘bir rol-oynama oyunu’ (role-playing game) gibi son kullanıcının yerine koymayı gerektirir. Bugün göstereceğim örnekte olduğu gibi, bu bir konuttaki duş armatürünün ve su giderinin konumlanması ile ilgili bir düzenlemenin müşteriye anlaşılır şekilde aktarılması ile ilgili. Birine çözüme dair bir eskiz çizip vermektense hikâyeleştirdim. Hikâyenin içinde ilerlemeye başladığımızda neden bu düzenlemenin daha iyi çalışacağına dair gerekçeler de şekillendirilebiliyor. (Borson, 2013)

Borson da aslında Zumthor gibi, tasarlamaya ‘kullanıcı’ adını verdiği hayali bir kişileştirme inşa ederek başlar ve sonra o ‘kullanıcı’ ile empati kurarak neden-sonuç ilişkisi içinde bir yaşam senaryosu oluşturur. Mimarların benimsediği bu anlatıcı/yazar kipi, Ünal’ın tanımladığı, Antik Yunan’da ritüel şeklinde başlayan teatral bir etkinlik olarak olgunlaşan ve modernleşme ile beraber yaygınlaşan gündelik hayattaki bireyin, neden-sonuç ilişkisi içinde ‘eylem - zaman – mekân’ birlikteliği gözetilerek kurulmuş seküler öyküleme kipine çok benzer (Ünal, 2001, s. 1). Burada tarif edilen öyküleme kipi günlük hayatımızın birçok yerinde karşılaştığımız ve kanıksadığımız dramatik anlatıya tekabül eder.

Determinist olan bu hâkim kültürel ifade rejimi dramatik, figüratif, armonik ve mimetik anlatılar üreterek sanat ve tasarımın her alanında kurumsallaşır. Bu bağlamda ne mimarlık formasyonu ne de mimari ifade ve anlatılar istisna teşkil eder.

Ama modernite kurumsallaşmayı teşvik ederken, Karl Marx'ın (1818-1883) deyimiyle “katı olan her şeyin eriyip havaya karıştığı” bir yıkım rejimini de içinde barındırır (Marx'tan aktaran Berman, 1982/1994, s. 199). Kurumsallaşan hâkim anlatı rejimini yıkmaya çalışan ya da dışında kalanlar ise kaçınılmaz olarak marjinalleşir. Bu güzergâhları avangart olarak da adlandırmak mümkündür. Eisenman, 20. yüzyılda farklı sanat alanlarında yaşanan bu sapmayı “Post-functionanism” adlı metninde “farklılaşan modernist duyarlılıklar” olarak nitelendirir:

... modernist duyarlılıklar fiziksel dünyanın artifaktlarına karşı değişen düşünsel davranış kalıplarıyla ilgilidir. Bu değişim sadece estetik olarak kendini ortaya koymaz, fakat felsefi ve teknolojik olarak da meydana çıkar. Aslında topyekûn yeni bir kültürel tavır olarak bildirilir. Baskın hümanist tavırdan uzaklaşma 19. yüzyıl içindeki çeşitli zamanlarda matematik, müzik, resim, edebiyat, film ve fotoğraf gibi ayrı disiplinlerde kendine yer buldu; Malevich ve Mondrian'ın nesnel olmayan soyut resminde, Apollinaire ve Joyce'un anlatı kurmayan yazımı ile Richter ve Eggeling'in filmlerinde, Schönberg ve Vebern'in armonik olmayan müziğinde kendini gösterdi. (Eisenman, 1976/1998, s. 238)

Eisenman'ın çizdiği bu tablo, kendisine yakın olan otonom bir formalizmi daha çok yansıtır. Bu noktada tabloyu daha kapsayıcı kılabilmek için listede bulunan Guillaume Apollinaire (1880-1919) ve James Joyce'un (1882-1941) da dâhil edileceği ikinci bir kanaldan bahsetmek gerekir.

Joyce'un başat bir kişi sayılabileceği ikinci avangart kanal, soyut formalizmin tersine dramın akla yatkın gerçekliğinin ötesinde hiper-gerçekçi ve formsuzdur; Joyce, Virginia Woolf (1882-1941), William Faulkner (1897-1962) gibi yazarlar - psikolog William James'in (1842-1910) ilk “The Principles of Psychology” (Psikolojinin İlkeleri) (1890) adlı kitabında dile getirdiği - “bilinç akışı” tekniği ile kentteki gündelik hayatın bilinç dışı sinematografik algısından ilham alarak nesrin dramatik olay-dizisini askıya alır ve sıradan olanı sıra dışı hale getirerek yabancılaştırır (Nalbantian, 2003, s. 77; Mullin, 2016). Avangart sanatçılar; Bergson, Simmel, Freud, Benjamin vd. tarafından 20. yüzyıl ilk yarısında teorize edilen modern gündelik hayatın şimdilik kipindeki “kronotop”u (Ek C) ile psikolojik açıdan baş etmek için soyutlamadan ya da mimetik betimlemeden uzaklaşarak fragmanter bir algıya ve kurguya yönelir (Feigin, 2011, ss. 167-170; Highmore, 2002, ss. 30-33-35).

Eş zamanlı olarak ortaya çıkan avangart bir teknik olarak montajda da formalizmin tersine, kompozisyonel teklik yerine fragmanter bir “çokluk (multitude)” kurulur; semantik olarak tekil bir anlam arayışına saplanmadan, anlamsızlığa kadar uzanan bir

yelpazede anlam çoğaltılır; sentaktik açıdan artikülasyonu zarifleştiren gramer kuralları reddedilerek öğeler incelikten yoksun bir şekilde yan yana getirmekle yetinilir – Marinetti’nin fütürist manifestosu büyük oranda imladan, gramerden, vezinden azade şiire adanmıştır. Bu bağlamda Arnold Schönberg (1874-1951), hâlâ notaları kullanarak klasik müziğe alternatif atonal müziği üretirken, diğer tarafta notaların bile olmadığı ses kayıtlarından oluşan Rus fütüristlerin şehir senfonileri vardır; Hans Richter (1888-1976) ve Viking Eggeling (1880-1925) soyut geometrileri anime ederek deneysel filmler çekerken diğer tarafta Vertov bir şehrin bir gününü aktör, mizansen, dekor, dramatik senaryo olmadan hikâyeye anlatmaksızın kaydedebileceğini iddia eder; Mondrian veya Malevich soyut geometrilerle aşkın duyumsamaları tetikleyecek kompozisyona yatırım yaparken, Braque ve Picasso gazete ve duvar kâğıdı ile veya Kurt Schwitters (1887-1948) de hurda montajları ile görsellik ve dokunsallığın ara kesitinde dolaşır. Buradaki yapıt, “otonom formalizm”de olduğu gibi izleyiciyi yoğunlaştırarak odaklamak ve sadece kendine referans vermek yerine, kendini de barındıracak şekilde her şeye referans vererek çözülür ve açılır.

Bu doğrultuda Antikite’den başlayıp, hümanist Rönesans’tan beri kurumsallaşarak modernize olan bu kadim dramatik anlatı türünün, edebiyat başta olmak üzere, sinema, resim, heykel, müzik ve dans gibi sanatlardaki tezahürlerine, avangart sanatçılar tarafından deyim yerindeyse savaş açılmıştır. Burada şaşırtıcı olan ise mimarlık formasyonunun bu yapısal deformasyon süreçlerinden neredeyse hiç nemalanmaması ve diğer kültürel ifade biçimleri ile karşılaştırıldığında söyleminde dramatik anlatı geleneği ile çok güçlü şekilde kurulmuş bağlarının dile getirilmemesine rağmen hiç zayıflamadan sürmesidir. Bu gözle bakıldığında aslında Batı mimarlığı tarihindeki en radikal vizyonlar bile örneğin Archigram’ın mimarlığı yeryüzünden koparmayı önererek mobilize etme ve gayrimenkulden menkul bir emtiaya dönüştürme çabası ya da erken modernistlerin ampirik yöntemleri ödünç alarak mühendis gibi problem tanımlamayla tasarım sürecinde mimari nesneyi üç boyutlu bir algoritmaya indirgemesi bile mimarlık alanında modern sanat eserinin dramatik kodları kırdığı kadar mimari konvansiyonları kıramaz. Çünkü bu bağlar, öncelikle tekniğin değil estetiğin ve mantığın alanında kurulur; nesneden çok tasarlayan özneye yerleşir ve öznenin estetizasyon mantığına hâkim olur. Böylece mimarlık yaparken de tasarımın tıpkı dramatik bir senaryo yazar gibi, neden-sonuç

ilişkinine dayalı, birlik ve bütünlük içinde tutarlı bir akıl yürütme ile belirsizliğe hiç yer bırakmadan kristalize edilerek anlaşılır kılınması tavsiye edilir. Çünkü mimar müşterisini ikna etmek zorundadır ve hangi ulvi değerlere referans verirse versin aslında her şeyden önce tasarım süreci retorik performansı yüksek bir ürün üretme güdüsüyle yönlendirilir. Bu yönden bakınca Aristotelesçi estetiğin mükemmellik arayışı ya da Aristotelesçi mantığın meşrulaştırıcı ‘varoluş sebebi’ (reason d’etre) tasarım için teorik bir amaç değil retorik bir araçtır.

Bu tavrın mimarideki en açık örneklerden biri modernizmin beşiği sayılabilecek ekollerden en ünlüsü olan Bauhaus’dur. Bauhaus, Bülent Tanju’nun (d. 1964) tanımlamasıyla “farklı disiplinlerin uyumlu ve tutarlı bir bütünsellikle bir araya geldiği Wagneryen Gesamtkunstwerk” (bütünlüklü sanat eseri) politikasını sürdürür gelir (2017). Gesamtkunstwerk, modernite ile dağılan her şeyi, Alan Colquhoun’un (1921-2012) tabiriyle kırılmış Humpty Dumpty’i (1978), birleştirme ve bütünleştirme eğilimindedir. Modernizmin tutarlı ve basit mimarlığı Koolhaas tarafından “ya o ya bu” biçimindeki dilsel ifade kalıbında formüle edilir: “Mimarlık, mimarların geleceği öngördüğü ve çoğu zaman mimarlar için bile klostrofobik olan ‘ya o ya bu’ kalıbına saplanmış, her seçimin olasılıkları indirgediği, canavarca bir şeydir. (Koolhaas, 1995d, s.344)”

Koolhaas’ın işaret ettiği mimaride programatik kurgu ya da görsel mantıkta tutarlılık ve birlik arayışına karşı eleştiriler 1960’larının ortasında yayınlanan “Complexity and Contradiction in Architecture”de (Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki) ya da 1980’lere retrospektif bir bakış sonucu tematize edilen 1988 tarihli “Deconstructivist Architecture” (Dekonstrüktivist Mimarlık) sergisinde kendini gösterir. Robert Venturi (1925-2018), bu semptomu MOMA’daki sergiden çeyrek asır önce “hem o... hem bu olgusu” üzerinden tarif etmiş ve sorunsallaştırmıştır:

Cleanth Brooks, ... ‘ya biri ya öteki’ (either/or) geleneğine göre eğitildik ve ‘hem o... hem bu...’ geleneğinin izin vereceği, daha ince ayırım ve düşüncelere olanak sağlayan anlayış olgunluğundan yoksunuz, der. ‘Ya biri ya öteki’ geleneği, tutucu Modern mimarlığın özelliği olmuştur: güneşlik yalnızca gündeşten korunmaya yarar; taşıyıcı bir öge ender olarak aynı zamanda bir bölme ögesidir; duvar pencerelerle delinmez fakat tümüyle camla geçilir; programda yer alan her işlev, abartılmış bir biçimde ayrı bir oylum ve hatta yapıdan ayrı bölümlerle anlatılır. ‘Akan mekân’ bile dışarıda bir iç mekânı veya içeride bir dış mekânı anımsatır ama bu mekân, aynı anda hem iç hem dış mekân olamaz. (Venturi, 1966/1996, s.28)

Mimarlık söyleminden sansasyonel eleştiriler bile mimari dramdaki senaryonun içeriğini tartışmaya açarken, yapısal varoluş gerekçesini çok nadir sorgulamıştır. Bu noktada Koolhaas ile beraber mimarlık alanında senaryoyu devre dışı bırakarak konvansiyonlara karşı durmaya çalışan iki isimden bahsetmek gerekir. Bu isimler Mies van der Rohe ve Peter Eisenman'dır. Her ikisi de Koolhaas gibi mimari anlamı yaşam senaryolarına endekslememeyi önerir. Bu bağlamda Mies van der Rohe (1886-1969) rasyonalist estetik ile disipline ettiği tektonik duyarlılığı endüstriyel üretime entegre ederek tasarımın meşruiyet zeminini tekniğin alanına çeker ki bu da hâlâ bir sebep-sonuç ilişkisi barındırdığını gösterir; Eisenman ise, apolitize ettiği modernist biçim dili grameriyle mimarlığı kavramsal bir dil oyununa dönüştürerek anlam boyutundan kurtarmayı dener. Fakat her ikisini de Koolhaas'dan ayıran ve Koolhaas'ı Vertov'a yakınlaştıran çok önemli bir fark vardır. O da Koolhaas'ın dile getirdiği 'montaj' tekniğidir. O yüzden Mies ve Eisenman ile Koolhaas'ı söylemlerinde yaşam senaryosunu tasarımın merkezinden çıkartmayı önermelerine rağmen ayrı kamplarda konumlandırmak yanlış olmaz. Vertov ve Koolhaas farklı dönemlerde yaşayan insanlar olsa da yolları, erken avangart sanatın montaj estetiğinin tekrar gündem geldiği ve gündelik hayat ile buluştuğu '68 Hareketi sayesinde kesişir (Artun, 2009, s. 32).

Vertov'u sinema tarihinin en özgün figürlerinden biri haline getiren, montaj teorisi kadar, klasik film anlatısının üzerine inşa edildiği dramatik senaryo ile onun iskeletini oluşturan neden-sonuç ilişkisine dayalı olay-örgüsünü reddederek hikâyesi olmayan tematik film formunu kristalize etme çabasıdır. Bu yolda bir yönetmen olarak dramatik ne kadar öge varsa sinematografiden ayıklamaya adanmıştır. Ama sinematografi Vertov'a göre en başından ölü doğmuş bir çocuktur. Çünkü dram ile sinematografi özdeşleşecek kadar çok, klasik tiyatro ve romandan beslenmiştir. Bu bağlamda çoğu avangart sinemacıdan farklı olarak Vertov biçimleri, türleri tartışmaz. Öncelikle sinematografiyi ve dramın sinematografideki izdüşümü olan "sine-dram"ı tedavülden kaldırmayı amaçlar. Çünkü Vertov'a (1924/2007g) göre "dram sineması sınırları gıdıklar; ... sine-dram, gözü ve beyni tatlı bir sisle kaplar" (s.56). 1926 yılında kardeşi ve karısıyla beraber hazırladığı Kino-glaz Eğitim Programı'nda dram ile girdiği bu topyekûn mücadeleyi sloganlaştırır:

Çok Basit Sloganlar:

1- Dram halkın afyonudur.

2- Kahrolsun beyaz perdenin ölümsüz kralları ve kraliçeleri! Yaşasın sıradan günlük işlerin başında kaydedilmiş ölümlü insanlar

3- Kahrolsun burjuva senaryoları!

4- Dram kapitalistlerin elinde ölümcül bir silahtır. Biz bu silahla devrimci günlük yaşamımızı sergileyerek bu silahı düşmanımızın elinden alacağız.

5- Modern dram da eski dünyanın bir artığı, devrimci gerçeğimizi gerici şekillere sokma çabasıdır.

6- Kahrolsun günlük yaşamımızın tiyatrodaki sahnelenmesi. Bizi olduğumuz yerde yakalayıp çekin!

7- Senaryo üzerinde uydurulmuş bir masaldır. Biz kendi yaşamımızı yaşarken üzerimize biçilen görüntülere boyun eğmeyeceğiz!

8- Herkes kendi işini yapsın, başkasının işini engellemesin! Sinemacının işi bizi, engellemeyecek bir şekilde çekmektir.

9- Yaşasın proletaryanın devrimci Sine-Gözü! (Vertov, 1926/2007h, s.85)

Sloganlardan da anlaşılabilirliği gibi Vertov, militanca bir tavırla burjuvanın dünya görüşünü benimsetme aracı olarak gördüğü dramatik anlatı biçimini hem arz edenleri hem de talep edenleri uyarır; tiyatro ve edebiyattan etkilendiği düşündüğü klasik filmin üretiminde kullanılan emeğin örgütlenme biçimine, araçlarına, süreçlerine, aktörlerine ve anlatının dramatik yapısına karşıdır. Vertov'un söylemindeki bu çatışma, yer yer kapitalizm ile komünizm arasındaki mücadeleye de tekabül eder. Ama çalışma kapsamında bu polemik psikolojik, ekonomik ve politik boyutları öncelik taşımadığı için sadece onlara değinmekle yetinilmiştir: “Kino-pravda⁶ proletaryayı sanatsal dram sinemasının yozlaştırıcı etkisinden korumak için kahramanca girişimlerde bulundu. Tiyatro ve roman burjuva kültürünü üreten mecralardır ve emekçilere hitap edecek yeni sinemanın da eski mecraların her türlü kalıntısından kurtulması gerekmektedir. (Vertov, 1924/2007e, s.51)” Bu noktada,

⁶ “Kino-pravda” (news-reel, sinema-gerçek): “Lenin’in kurduğu gazetenin adını taşıyan, Vertov yönetimindeki sinema gazetesi ya da gazete-filmdir. 1922’de yayına başlayan sinema gazetesinin 1925’te kapanmasına kadar düzensizce yayınlanan 23 sayısı çıkarılmıştır. (Vertov, 2007, s.9)” Vertov, çoğunlukla pazar alanları, barlar ve okulları ziyaret ederek, gündelik hayat deneyimine odaklanır, gerçeğin peşine düşer ve hatta bazı çekimlerin daha dolaysız olması için gizli yapar (Leyda, 1960, s. 178).

Vertov'un dram ile olan husumetini daha çok detaylandırmadan önce, "sine-dram" ile ilgili bazı tanımları yapmakta fayda vardır.

"Sine-dram", Vertov'un tarafından 'dram' teriminden türetilmiştir. Vertov'un kullanım biçimiyle, teatral bir anlatı formu olan dramın, sinema mecrasına uyarlanmış hali olarak tanımlanabilir. O yüzden Vertov, drama karşı açtığı savaşta oyuncular, dekor ve kostüm gibi teatral öğeler ile beraber senaryoya da karşı çıkarak dramatik anlatı formunun neden-sonuç ilişkisine dayalı olay-örgüsünü, dramatik anlatının üçlü birliğini ve olayların gelişmesini sağlayan antagonist-protagonist (kahraman – rakip) diyalektiğini yerinden etmeyi öngören yeni bir vizyon ortaya koymuştur. Bu bağlamda, ilerdeki bölümde değinildiği gibi Koolhaas'ın da neden-sonuç ilişkisiyle şekillenen 'olay-örgüsü' (plot) kavramını dillendirerek sorunsallaştırması çok benzer bir duyarlılığa işaret eder.

Sinematografik eylem adı üstünde hareketin film üzerine yazıldığı imgesel bir kayıt işlemidir. Bu yüzden teorik olarak film, imgelerin anlatı birimleri olarak işlevsel ve temsili yüklerinden arındığı bir ifade biçimine indirgenebilir; bir hikâye anlatmadan sadece hareketli imgelerin olduğu bir film olabilir. Böyle bir olanağı fark eden Vertov, sinemayı, her türlü edebi ve teatral formun uzantısı olarak gördüğü – dramatik senaryodan ve nedensel olay-örgüsünden (plot)- arındırmak gerektiğini savunmuştur:

Bütün tiyatro oyunları, bütün filmler tam olarak aynı şekilde inşa ediliyor: bir oyun yazarı ya da senarist, sonra bir rejisör ya da film yönetmeni, sonra oyuncular, provalar, dekorlar ve halka sunum. Tiyatroda asıl olan oyunculuktur ve bu yüzden bütün filmler bir senaryo üzerine inşa edilmiştir ve oyunculuk teatral bir sunumdur ve farklı mizaçlardaki yönetmenlerin yapımları arasında hiçbir fark olmamasının sebebi de budur.

Bütün bunlar hem bir bütün olarak hem de kısmen, eğitimleri ve istikametleri her ne olursa olsun, tiyatroyla ilişkileri her ne olursa olsun tiyatro açısından da geçerlidir. Bütün bunlar kameranın gerçek amacının dışında yatmaktadır – hayat fenomeninin incelenmesi. (Koolhaas 1926/2007h, ss. 82-83)

Sinematografi ile girilen bu mücadele, Sovyet sinemasında aktif bir figür olarak rol almaya başladığı zamana kadar geçen 30 senelik sinema tarihi içinde geliştirilen kavramları yeni bir jargon önererek tasfiye etmeye kadar giden kapsamlı bir reddediştir. Vertov, sinematografi yerine "sine-yazma", sinema yerine "sine-göz" ve film yerine de "film-nesne" kavramlarını ortaya atar:

Sinematografi, bir kavram olarak görece uzun bir süredir var olmasına, gösterime sokulan çok sayıdaki psikolojik sözde-gerçekçi, sözde-tarihsel ve polisiye drama rağmen... Açılan sonsuz sayıdaki sinema salonuna rağmen, biz şimdiki haliyle sinemanın var olmadığını ve temel hedeflerinin gerçekleştirilmemiş olduğunu kanaatindeyiz.

... Her film, üzerine film-derisi geçirilmiş bir edebi iskeletten ibarettir. En iyi ihtimalle bu derinin altında bazen film-yağı ve film-eti oluşuyor. Fakat film-iskeletiyle hiç karşılaşmıyoruz. Bizim filmlerimiz, kavak ağacından yapılma kazığa, bir yazarın kaz tüyü kalemine geçirilen o ünlü 'kemiksiz kısım'dır sadece.

Söylediklerimi özetleyeyim: Bizim hiç film-nesnemiz yok. Film illüstrasyonlarının tiyatro, edebiyat ve müzikle, ne pahasına olursa olsun herkesle, her yerde, her an beraber yaşayışını görüyoruz.

...Dehşet verici olan telafi edilemez hata şu: Siz halen birilerinin edebi ayakkabılarını sinema cilasıyla parlatmayı kendi amacınız olarak görüyorsunuz. (Vertov, 1923/2007f, ss. 40-41)

Burada film yerine kullandığı "film-nesne", realist roman ya da tiyatrodaki olduğu gibi temsili bir ifade rejiminin dışına çıkacak şekilde yeniden formüle edilir: "Film-nesneyi şu kelimelerle tanımlıyoruz: Montaj 'görüyorum'. Film-nesne tamamlanmış bir mutlak görüntü etüdüdür, mevcut bütün optik araçlar, esasen uzam ve zamanda deneyler yapan kamerayla kesinleştirilmiş ve derinleştirilmiştir; Görünün alanı hayattır; montajda kullanılacak malzeme, hayattır; dekor, hayattır; oyuncular, hayattır. (Vertov, 1923/2007f, s. 42)" Bu noktada İç Savaş sırasında kardeşi ile 'haber filmleri' de hazırlayan Vertov, belgesel film formatının sunduğu alternatif kurgunun olanaklarından haberdar olarak dramatik filmlere alternatif, mimetik olmayan belgesel filmlere referans verir ve bu mecraayı devrim sonrası Sovyetler Birliği'ndeki gündelik hayatı konu alan yeni bir formata dönüştürmeye başlar. Kendi ifadesiyle bu hareketin amacı hayatı farklı bir göz (kamera) ile görüp farklı şekilde montaj yoluyla kurgulayarak sunabilmektir:

Şu anda sanatsal sinema ve kinoklar ayrı ayrı nasıl bir yol izliyor? Kinoklar yapılan bir incelemeden toplanan gerçek bir film verileri temelinde bir film-nesne düzenliyor.

Film yönetmenleri ise senaryoyu cilalayıp parlattıktan sonra senaryoya uygun eğlenceli film görüntüleri çekeceklerdir: Birkaç öpücük, biraz gözyaşı, bir cinayet, gökyüzünde dolunay ışığı altında hızla hareket bulutlar ve bir güvercin. Sonunda da 'Yaşasın!' yazarlar ve her şey 'Enternasyonal!' ile sona erer. (Vertov, 1926/2007h, s. 87)

Vertov'un film-nesnelerinde, klasik sinemada sıklıkla karşılaşılabileceğimiz giriş gelişme ve serimden oluşan dramatik bir hikâye yapısı ve bu yapının izleyici tarafından takip edilebilmesini kolaylaştıran kurgusal bir dil kullanılmaz; olay-dizisi

içinde merak, korku, heyecan uyandıracak sinematografik tekniklere başvurulmaz; izleyicinin empati kurabileceği, hikâyeyi sürükleyen sabit karakterler (antagonist ve protagonist gibi) ve onları canlandıran aktörler yoktur, hikâyenin geçtiği yer ve o yere dair betimlemelerle belirlenmiş mizansenler yoktur. Vertov, hikâye ve dramatik senaryo ile beraber bütün bunları dışarıda bırakmayı önerir ve bir hikâyenin güdümünde şekillendirilmemiş, temsili olmayan bir ifadenin olanaklarını araştırır:

Sine-göz belirlenmiş bir ‘tema’ın cevabını hayatın kendisinde bulmak için hayatın görünen kaosu dalar. Belirlenen tema ile alakalı milyonlarca olgu arasında sonuçta ortaya çıkan gücü bulmak için. Hayatın en ‘tipik’, en yararlı olan ne varsa kamera aracılığıyla kurgulamak, ele geçirmek için; ele geçirilen film parçalarını anlamlı, ritmik görsel bir düzen, ‘görüyorum’un özü olan anlamlı, ritmik görsel bir tümce oluşturacak şekilde düzenlemek için. (Vertov, 1929/2007i, ss. 104-105)

Vertov yeni sinema tahayyülünü oluştururken, ifade dilinin yapı taşı sözcükler yerine imgelerin olduğu, dramatik senaryo güdümünde klasik bir anlatı kurmak yerine, belgesel formuna yakın duran “sine-dram” a alternatif bir sinema öngörüsü çerçevesinde şekillendirir. Ve bu bağlamda sinemaya dair unsurları da gündelik hayattaki karşılıkları ile ikame eder. Dekorun, oyuncuların, mimiklerin, makyajın, izleyiciye aksettirilen duyguların ve olayların bir yazar tarafından belirlenmiş tasvirlerine endeksli olduğu “sine-dram” ın gündelik hayat simülasyonu yerine, gündelik hayatın çıplak gerçekliğindeki kaosu incelemeyi ve izleyicilere sunmayı görev edinir: “Temel ve esas mesele şudur: Dünyanın sinema aracılığıyla duyumsal olarak araştırılması. Dolayısıyla, insan gözünden daha kusursuz olan “sine-göz”ü, uzamı dolduran görsel olgu kaosunun araştırılması için kullanmayı çıkış noktası olarak alıyoruz. (Vertov, 1923/2007c, s. 15)” Görüleceği gibi Vertov, kamera ve montajın olanaklarıyla hayatı olduğu gibi göstermenin peşindedir; gerçeği taklit eden dramatik anlatı geleneğinden farklı olarak gerçekçiliğin değil gerçeğin peşindedir.

Bütün bu unsurların ikamesi ve gündelik hayata yapılan vurgu, dramatik senaryo yoluyla önceden belirlenmişliğin yarattığı tasvirin yanlışlığını hedef alır. Bu yolda Vertov’un öncelikli hamlesi dramatik senaryodan kurtulmaktır. Bu bağlamda belgesel formatındaki film tasavvurunun kurucu ögesi ise dramatik senaryo ve dramatik kişilikler (personalar) yerine gündelik hayattan aldığı anlar ve insanlar olacaktır. İkinci hamlesi ise kurgu için kullanılan montaj tekniği ile ‘zaman-mekân-

eylem birliđi⁷ ve süreklilik gibi dramatik kurallarla şekillenmiş konvansiyonel birleştirme (editing) tekniğini devre dışı bırakan montaja angaje olmasıdır.

Koolhaas, “What Ever Happend to Urbanism?” (Kentleşmenin başına ne geldi?) adlı makalesinde 20. yüzyılda gündelik hayatın mimari talepleri ile arz edilen arkitektonik üretim arasında büyük bir uçurum oluştuğunu dile getirir. Bu iki olgu arasındaki uyumsuzluğun ana sebeplerinden biri ise mimarlık disiplininin mimari senaryolarla kullanıcının bağımsızlığını elinden alma çabasıdır:

Kent üzerine eylemde bulunan ya da onu yaratıcı, lojistik, politik olarak etkilemeye çalışan bütün acentelerin müşterek başarısızlığına rağmen planlamanın bu başarısızlığının deneyimini rahatsız edici ve mimarlar için küçük düşürücü kılan, kentin meydan okuyan ısrarlı ve apaçık zindeliğidir. Kentin profesyonelleri, bilgisayara kaybeden satranç oyuncularına benzer. Sanki sapık bir otomatik pilot, sıklıkla kenti zapt etme çabasını bertaraf eder; tanımlarına dair bütün hevesleri tüketir, güncel hatalarının ve gelecek imkânsızlıklarının en tutkulu savlarıyla dalga geçer, uçuşu amansızca kendi istikametinde yönlendirir. Bütün felaket kehanetleri, kentin sonsuz battaniyesinin altında örtbas edilerek emilir. Şehirciliğin yüceltilmesi kabak gibi görünür ve matematiksel olarak da kaçınılmaz olsa Artçı, hayalperest edim ve konumlar zinciri sadece daha önce kentlerin üretilmesine en çok müdahil olan iki meslek olan mimarlık ve şehircilik için hesaplaşmanın final anını erteler. (Koolhaas, 1995e, s. 963)

20. yüzyıl kültürü /gündelik hayatı Koolhaas’a göre tasarımcı öznenin/otörün mutlak iktidarında yönlendirilebilir olmaktan çıkmış ve birçok aktörün belirlediği kaotik, çok katmanlı, karmaşık ve öngörülemez bir hal almıştır. Fakat Koolhaas'a (1995d) göre mimarlık disiplini, gündelik hayattaki bu değişimlere karşı doğru tepkileri verememiştir (s. 344). Koolhaas'ın 20. yüzyıl gündelik hayatında geçerliliğini kaybettiğini ilan ettiği bu senaryo tabanlı mimarlık, çalışma kapsamında ‘arki-dram’ olarak kavramsallaştırılmaktadır. ‘Arki-dram’, basitçe bir mimari senaryoya dayalı programatik ve estetik öngörülerini olan arkitektonik üretimdir.

Koolhaas, mimarlığı tanımlarken, bu tip bir yönelimi olumsuzlar. Koolhaas’a (1995d) göre “mimarlık, mimarların geleceği öngördüğü ve çoğu zaman mimarlar için bile klostrofobik olan ‘ya o ya bu’ karar rejimlerine varan, her seçimin olasılıkları indirgediği, canavarca bir şeydir” (s. 344).

⁷ ‘Zaman-mekân-eylem birliği’ ilkesi, sahnede canlandırılan olayların, gündelik hayatın beş duyu ile ampirik algısına benzer şekilde, zaman-mekân gibi ontik kategoriler ayrışmadan kurulmasını sağlamak içindir.

Koolhaas'ın söyleminde 'mimarlık', özellikle Obrist'e verdiği röportajda olumsuz anlamlar barındıran nosyonlar olarak Berlin'in değişim süreci hakkındaki düşüncelerinden bahsederken açıkça karşımıza çıkar. Koolhaas bu çağda, bir mimarın ya da tasarımcının mimari senaryosunu barındıran arkitektonik üretimin operatif olamayacağını düşünmektedir. Buna alternatif olarak belirsizliği ve her anlamda esnekliği barındıran dramatik olmayan bir mimarlığa işaret eder. En iyi örneklerden biri Koolhaas için Manhattan'dan da önce metropoliten bir mimarlık için ilk ilham kaynağı olarak gördüğü Berlin'dir. Koolhaas, Berlin'in 90'ların başında Sovyetler Birliği'nin yıkılmasıyla birleşen iki Almanya'nın başkenti olarak yeniden iskânı tartışılırken, bir metropol olarak Berlin'i biricik kılan "mimarlık sonrası" kimliğini kaybetmesinden duyduğu ümitsizliği dile getirir ve konunun Liebeskind'in yaptığı gibi stilistik bir eksene çekilmemesi gerektiğinin altını çizerek. Çünkü dönüşüm kentin mimari görüntüsünün ötesinde yaşantıyı kısıtlayan büyük harflerle mimarlığın gittikçe artarak kentin sahip olduğu "mimarlık sonrası" karakterini kaybetmesiyle ilgilidir:

Berlin, bütün boşluklarıyla yaşanabilecek ve Avrupa'nın ilk sistematik şekilde boşluk eken şehri. Oysa Liebeskind için boşluk doldurulması ya da mimarlıkla ikame edilmesi gereken bir imkân. Fakat benim için önemli olan şey ise boşluğu ikame etmek değil fakat onu işlemek. Böyle bir şehir, mimari-sonrası (post-architectural) bir şehir. Ne yazık ki, mimari bir şehre dönüşüyor. Ve benim için bu bir dram, stilistik bir hata değil. (Koolhaas, 1999)

Daniel Liebeskind (d. 1946), Berlin'in sürekli kendisini güncelleyen avangart bir kent olduğunu, ama birleşme ile beraber mimari açıdan muhafazakârlaşarak avangart kimliğini kaybettiğini düşünür. Oysa Koolhaas için Berlin'e kimliğini veren mimari değil mimari dışında kalan öğeler, Berlin'in boşluklarıdır. Ve bu kentsel boşluklar, Berlin'i, Koolhaas'ın deyişiyle "mimarlık-sonrası" bir kent haline getirir. Çünkü Koolhaas'a göre Berlin, dokusunda doğaçlama etkinliklere imkân veren yaşamsal boşlukları ile senaryosuz bir kenttir. Tam da bu yönüyle dramatik olmayan bir karaktere sahip olduğu söylenebilir. Ama Berlin, yeni Almanya'nın başkenti olarak imar edilirken, kentsel boşlukların her ne stilde olursa olsun mimarlıkla doldurulması, Berlin'i mimarlık sonrası bir şehirden, her şeyin belirlendiği, sürprizleri olmayan dramatik bir mimarlık kentine dönüşmesine ve karakterini de kaybetmesine sebep olmaktadır.

O yüzden Liebeskind'in avangart mimari stili ile Berlin'in merkezindeki Alexander Platz'in master planını yapmaya hak kazanan Hilmer ve Sattler Mimarlık'ın konservatif mimari stili arasında, dramatik olmaları üzerinden bakıldığında, kategorik bir fark yoktur. Koolhaas'ın bakış açısından fark ancak, kentin ve mimarlığın programatik açıdan önceden belirlenmiş bir yaşam senaryosu dikte edip etmediği, diğer bir deyişle dramatik olup olmadığı üzerinden üretilebilir.

Yukarıda karşılaşılan “mimarlık-sonrası” terimi, rastlantısal ve istisnai bir durumu nitelemez; tersine tekrar eden bir motif olarak Koolhaas'ın arki-dramatik mimarlık pratiklerine alternatif oluşturduğunu düşündüğü, "Imagining Nothingness" (Hiçliği Tahayyül Etmek) adlı makalesinde ya da “Tipik Plan”da arki-dramatik mimarlık pratiklerine alternatif olarak önerdiği mimari durumları nitelemek için kullandığı bir isim tamlamasıdır. Koolhaas söylemlerinde, Berlin Duvarı'ndan Down Town Athletic Club'a uzanan geniş bir yelpaze içinde farklı arkitektonik tipolojilere referanslar vererek post-dramatik mimarlığın nasıl mümkün olabileceğini örnekler:

Tipik Plan, bir Amerikan icadıdır. Tikelliğin ve adanmışlığın bütün izlerinden sıyrılmış sıfır derece (zero-degree) mimarlıktır (s. 335). Tipik Plan, mimarlık-sonrası bir geleceğin fark edilmemiş bir ütopyanın segmentidir (s. 336.) ...Tipik plan, olabileceği kadar boştur; katlar, çekirdek, kabuk ve minimum kolonlar. Diğer bütün mimarlık kapsamak (inclusion) ve mesken tutmak (accomodation) ile hadise (incident) ve etkinlik (event) ile ilgilidir; Tipik Plan ise dışlama, tahliye etme ve atalet (non-event) ile ilgilidir (s. 344).

Pompei, maksimum miktarda duvar ve çatı ile inşa edildi; Manhattan ızgarası, oradan bir yüzyıl önce orada bir orası vardı; Central Park, daha çevresinde binalar yokken onu tanımlayan çevresindeki binaları çağırdı; Broadacre Şehri, Guggenheim, engin sıfır mimarlık düzlemleri ile Hilberseimer'in "Orta Batı"sı; Berlin Duvarı... Hiçliği hayal etmektir. Bütün bunlar boşluğun, metropolün boşluğunun, boş olmadığını açığa çıkarır. Öyle ki, kente terk edilmiş boşluğa zerk edilen programlar var olan dokuyu ve aktiviteleri sakatlayan Prokrustesvari bir çabaya dönüşür. Amsterdam için projeler, La Villette ve Evrensel Fuar, bütün bunlar metropolün göbeğinde, hiçliğin niteliğini hayal etmek için teşebbüslerdi. (s. 201) (Koolhaas, 1995d)

Koolhaas, mimarlığı tekrar işler kılmak için basit bir çözüm önerir: Eğer mimarlığın sorunu, bu kadar belirsiz ve kendiliğinden ilerleyen bir iletişim sürecinde başkalarına söz bırakmayacak şekilde konuşmaksa, hiçbir şey söylemeyen/dikte etmeyen bir mimarlık da her şeyin dile gelebileceği bir yaşam alanına imkân verebilir. Böyle bir mimarlık da –konvansiyonel- mimarlığı sıfırlayarak, başka bir deyişle “sıfır derece mimarlık” yaparak mümkün olacaktır.

Nasıl Michel Foucault'ya (1926-1984) (1970/2016) göre bu çağ “bir gün Deleuzecü bir çağ olarak adlandırılabilir” ise (s. 885). Eisenman'a göre de 1968'den beri mimarlıktaki son 50 yıllık dönem Koolhaas'ın dönemidir. Eisenman ve Jeffry Kipnis (d. 1951), için Koolhaas, Le Corbusier'nin (1887-1964) 20. yüzyılın ilk yarısındaki etkisine sahip “totemik bir figürdür”. ‘68 Hareketi ile başlayan dönemin üretimlerinden biri olan star mimarlık müessesesinin de ilk üyesi ve belki de bitmesiyle sonuncusu olacaktır (Kipnis, 1996, s. 26; Eisenman, 2014). İsviçre'deki ETH Zurich'in dekanı Philip Ursprung (d. 1963), GTA (Mimarlık Teorisi ve Tarihi Enstitüsü) tarihine paralel olarak 1968'den itibaren mimarlığın içinde bulunduğu durumu etkileyici şekilde tarihselleştirir:

Bugünkü mimarlık teoriden azade, a-teorik bir fazda. Artık mimarlıkta teorik bir çerçeve kurulmuyor, büyük anlatılar yok, mimarların oryantasyonu öneren normlaştırıcı değerler sistemi yok. ... 1960'larda ve 1970'lerde, mimarlık teorisi mimarlığın geleceğiydi. ...Teorik dinamikler ve öğrenci hareketleri ile canlandırılan yeni nesil mimarlıklar teori âlemini 20. yüzyıl mimarlık söyleminin modernizmden kalan engelleri ötesine geçmek için bir açıklık olarak görüyorlardı. Mimari teorinin refah içindeki bu fazı 1990'larda ortadan kayboldu. Ajan provokatör olarak kritik yüzünü ve özerkliğini, edimselliğini kaybetti. Son iki on yılda sadece norm, malzeme ve teknik sorumluluklarımızı uzmanlara, sanayiye, idarecilere devretmedik. Fakat mimari teoriyi de sosyolog ve felsefecilere terk ettik. Hâlâ 70'lerde öne çıkan yazarlardan alıntı yapıyoruz, sanki zaman durmuş gibi. (Ursprung, 2017)

Mimarlıkta eleştirel söylemin giderek kaybolduğu bu dönemde Koolhaas, avangarttan beslenen '68 Kuşağı'nın yegâne temsilcilerinden biri olarak söylem üretimine devam etmiştir. Burada hem Eisenman'ın hem Ursprung'un '68 Hareketi'ne bir dönemin başlangıcı olarak referans vermesi rastlantı değildir. Ali Artun'a (2003) göre “Fransa'da 1968'de alevlenen isyanlar, avangardın kutsandığı coşkunun da zirvesi sayılır. 1970'lerde Londra, Paris, Berlin, Chicago ve New York'ta devasa avangart sergileri açılır” (ss. 9-32). Avangarda karşı beslenen bu sempatik ilginin altında ise Dadaist, sürrealist ve Rus fütüristlerin, diğer bir deyişle erken avangardın, gündelik hayatı keşfetmeye ve yüceltmeye yönelik duyarlılıkları yatmaktadır (ss. 9-32). Aynı zamanda gündelik hayat ile beraber montaj tekniği de bu iklimin alâmetifarikalarından biridir. Kübistlerin, Dadaistlerin, Rus fütüristlerin, sürrealistlerin ve konstrüktivistlerin diğer bir ortak noktası da montaj tekniğidir (Bürger, 1974/1984, ss. 78-79). Bu açıdan Koolhaas'ın, mimarlık ve sinema üzerine kendisine sorulan bir soruyu cevaplarken onu en çok etkileyen tekniklerden biri olarak montajı dile getirmesi ya da “Bigness” adlı makalesinde “değeri fark

edilmemiş avangart bir icat olarak” 20. yüzyıl başındaki avangarda tarihlemesi rastlantı değildir.

Montaj her ne kadar güncelliğini yitirmiş 100 yıllık bir mefhum gibi görünse de 2500 senelik kadim bir anlatı türü olan dram ile karşılaştırıldığında estetik anlamda güncel bir alternatif olarak görülebilir. Montaj terimi, Sovyet Sineması’nda, “kurgu” terimi yerine kullanılan farklı bir ekleme tekniğini vurgulamak için seçilmiştir. Harun Farocki (1944-2014), bu çerçevede, montaj ve kurgu terimleri arasında şiirsel bir ayrım yapar: “Montaj fark edilir, kurgu ise fark edilmez. (Knepperger, 2004, s. 77)” Bürger ise, modern sanatta montaj düşüncesinin izlerini sürerken Pablo Picasso (1881-1973) ve Georges Braque (1882-1963) gibi sanatçıların kübist resimleriyle anlatısını şekillendirmeye başlamıştır:

Bir avangart kuramı, ilk kübist kolajlarda işaret edilen ‘montaj’ kavramından yola çıkmalıdır. Bu kolajları, Rönesans’tan beri geliştirilen kompozisyon tekniklerinden ayıran nokta, gerçeklik fragmanlarının –yani sanatçı tarafından işlenmemiş malzemelerin resme dâhil edilmesidir. Ama bu, bir bütün olarak resmin, parçaları yaratıcısının özneliğiyle biçimlendirilmiş resmin birliğinin ortadan kaldırılması demektir. Picasso’nun tuvalin üzerine yapıştırdığı bir sepet parçası, pekâlâ bir kompozisyon amacına hizmet edebilir. Ama bir sepet olarak içeriği değiştirilmeksizin resme eklenen bir gerçeklik fragmanıdır. (Bürger, 1974/2003, ss. 146-47)

Montaj, sadece sinemada değil 20. yüzyıl sanatının birçok dalında kendini gösterir. Bordwell’e göre de montaj düşüncesi ilk olarak, Ekim Devrimi öncesi 1910 yılında, Rus fütüristlerin edebiyat, tiyatro, fotoğraf gibi sanat dallarındaki işlerinde dile getirilmeye başlamıştır: “Rus fütüristler konvansiyonel sanatın yok edilmesi ve makine çağına ait yeni bir sanatın mutlaka yaratılması gerektiğini öne sürmüşlerdir. Bunun sonucu olarak konularını modern hayattan seçmişler ve şok eden bir araya getirme tekniklerini istismar etmişlerdir. (Bordvwell, 1972, s. 11)” Bu değerleri öne süren Rus fütürist hareketinin ömrü devrim ile sona erse de kendinden sonra gelen konstrüktivistleri etkilemiştir. Konstrüktivistler ya da Vladimir Mayakovski’nin (1893-1930) adlandırılmasıyla LEF⁸, fütürist değerlere sosyal temaları da dâhil ederek sanatı yeniden ele almayı amaçlar (Bordvwell, 1972, ss. 9-17).

⁸ LEF Genel olarak konstrüktivizm ya da LEF ve onun etkisindeki “Sovyet montaj sineması”, mimarlık ve sanat tarihi yazımında Lenin’in önyak olduğu Sovyet Propaganda Makinesi’nin bir uzantısı olarak işlevlendirilir. Lenin’in, etkileri kitlesel bir sanat dalı olarak sinemanın tamamen fethedilmesi gereken bir mecra olduğuna dair beyanına rağmen konstrüktivist sinema sadece

Bordwell gibi Koolhaas da “Bigness” (irilik) adlı denemesinde montaj düşüncesini erken avangarda tarihler. Koolhaas’ın, devrim sonrası yeşeren montaj düşüncesinin önemli bir yere sahip olduğu Sovyetler Birliği’ndeki avangart kültüre yabancı olmaması ve başta İvan Leonidov (1902-1959) olmak üzere konstrüktivist mimarlar üzerine akademik olarak nitelendirilebilecek önemli araştırmaları ve yayınları bulunması, Koolhaas’ın Vertov’dan haberi olduğu düşüncesini güçlendiren sebepler arasındadır (EK D). Ama bu çalışmada konstrüktivist mimarlık ile kurulan ilişkinin ötesinde, konstrüktivist sinemaya odaklanılmıştır.

Sinemanın erken dönemlerinde ‘montaj’ düşüncesinin savunucuları “Sovyet montaj sineması”nın önde gelen yönetmenleri Lev Kuleshov (1899-1970) ve Vsevolod Pudovkin (1893-1953) ile beraber Sergei Eisenstein (1898-1948) ve Vertov’dur. Eisenstein ve Vertov, aynı zamanda Mayakovski tarafından kurulan LEF (Left Front of the Arts, Sanatın Sol Cephesi) grubunda da öne çıkan Kazimir Severinovich Malevich (1878-1935), Aleksander Mikhailovich Rodchenko (1891-1956), Boris Leonidovich Pasternak (1890-1960) gibi sanatçılar arasındadır.

İlginçtir ki aynı zamanda Vertov, Koolhaas’ın kendisini de dâhil ettiği bir kuşak mimarı radikal şekilde dönüştüren, ’68 Hareketi’nin önde gelen isimlerinden biri olan Fransız yönetmen Jean-Luc Godard’ın⁹ o dönemde meslektaşlarıyla kurduğu eleştirel sinema grubuna isim verirken seçtiği yönetmendir. Bu da Koolhaas’ın, ’68 Hareketi sırasında sinema ile de ilgilenmiş bir öğrenci olarak Godard üzerinden Vertov’un söylemleri ve sinematografisi ile karşılaşma ihtimalini yükseltir. Bu bağlamda Godard’ın kurduğu “Groupe Dziga Vertov”un (Dziga Vertov Grubu)

1917’deki Ekim Devrimi sonrası siyasi iktidara angaje, politik bir propaganda aygıtı olarak ele alınamamalıdır. Çünkü konstrüktivizm, merkezinde montajın olduğu, sinema tarihi açısından tikel bir estetik ekolü de bünyesinde barındırmaktadır. Ve bu estetik ekol illa bir politik referans gerektiriyorsa kökleri komünizm kadar fütürizmde de bulunmaktadır.

⁹ Baker’e göre Godard; montaj, kadraj, eylem, kurgusal karakterler gibi sinematografik anlatıyı oluşturan öğelerin konvansiyonel şekilde birleştirilmesiyle elde edilen “doğru imaj” arayışı yerine hayatın içindeki “her hangi bir imajın” nasıl konvansiyonel olmayan şekilde birleştirilebileceğine dair arayışlarıyla ilham verir: “Sinema, kendi tarihi ve evrimi içinde ‘doğru’ imajların nasıl yapılacağını oldukça erken bir dönemde keşfetmişti zaten --Porter ve Griffith, sonra Kuleshov ve Eisenstein, sonuça ‘tüm zamanlar’ için geçerli olduğu varsayılan bütün sinematografik biçimleri (montaj, kadraj, eylem, filmik kahraman vesaire vesaire) keşfetmiştiler... Oysa Godard ile birlikte, sürekli ağır bombardımanı altında olduğumuz bu ‘doğru imajlar’ın ötesinde, ‘her hangi bir imajı’ nasıl güçlendireceğimizi, konvansiyonlarından ve klişe-yapılarından nasıl söküp alabileceğimizi sormak zorundayız... (Baker, 2011b, ss. 72-73)”

mimarlık alanına sirayet ettiğine dair en bilinen örneklerden biri olan Koolhaas'ın çağdaşı Tschumi¹⁰'ye kısaca değinmek aydınlatıcı olacaktır.

Tschumi de Koolhaas gibi, '68 Hareketi'nden etkilenmiş bir öğrenci olarak 1970'lerin başında Londra'daki Architectural Association'da ve 1970'lerin sonunda ise New York'taki Institute for Architecture and Urban Studies'de (Mimarlık ve Kent Çalışmaları Enstitüsü) bulunmuştur (Tschumi, 2004). Tschumi'yi bu kadar önemli kılan, Koolhaas gibi Sovyet konstrüktivist mimarlardan etkilenmesi kadar konstrüktivist sinemacılar Eisenstein ve Vertov ile kendi çağdaşı Godard'tan ilham aldığını açıkça ifade etmesidir. Tschumi'nin (2004), Vladimir Belogolovsky'e verdiği bir röportajda, Koolhaas'ın da dâhil olduğu 'dekonstrüktivist mimarlar' grubunda, birbirlerinin düşün dünyalarından fazlasıyla haberdar olduklarını söylediği hatırlanırsa, hem Godard'ın kurucu üyesi olduğu "Groupe Dziga Vertov", hem de Tschumi dolayısıyla Koolhaas'ın Sovyet sineması ve Vertov ile tanıştığını söylemek mümkün görünmektedir.

Birbirinin çağdaşı olmayan, Eisenstein ile Tschumi'yi yakınlaştıran '68 Hareketi, aslında Avrupa'da kırk sene önce faşizm ile dindirilen ve İkinci Dünya Savaşı ile de tamamen kesilen avangart rüzgârların tekrar estiği düşünsel bir tufan hatta kalıcı bir iklim değişikliği gibi görülmelidir. Bu öyle bir iklim değişikliğidir ki, aynı dönemde yaşamamış olsa da Vertov ile Koolhaas'ın beslendiği avangart ufuk onların çağdaşmış gibi aynı düzlemde okunmasına fırsat verir. Çünkü Artun (2003) '68 Hareketi'nin referanslarını erken avangart hareketlerden aldığını düşünür (ss. 9-32).

Bu bağlamda Koolhaas'ın hem "Bigness" (İrilik) adlı makalesinde hem de kendisini konu alan film ile ilgili "Kickstarter" adlı internet sitesi için yayınlanan oğlu ile yaptığı mülakatta vurguladığı gibi kendisi için mimarlığa bakışını değiştiren çok önemli bir erken dönem avangart icat olarak 'montaj' nosyonu ile "Sovyet montaj sineması" üzerinden Vertov'a temas etmesi çok olasıdır. Bu noktada Vertov ve

¹⁰ Tschumi, Eisenstein'ın sinematografik montaj tekniği ile analogiler kurarak estetik stratejisi olan şoku benimser ve Eisenstein'ın sinematografik notasyonlarını arkitektonik notasyonlara çevirerek ifade metotlarını da ödünç aldığını açıkça ifade eder. "The Manhattan Transcripts" (1981) veya "The Screenplays" (1977) gibi teorik metinlerinin başlıklarında bile sinematografik referansları okunan, senaryo mefhumundan türetilmiş içerikleri olduğunu ilk bakışta hissettirir: "Bu benim, The Manhattan Transcripts (1981) veya The Screenplays (1977) gibi işlerimde görülebilir. O işlerin ilk bölümlerinde kullanılan araçlar, yeni roman ve film teorisinden alınmıştır. (Tschumi, 1991/1996, s. 252)". "Mimarlık ilişkileri hiçbir zaman biçimsel mantık gibi semantik, sentaktik ya da biçimsel olmaz. Onun yerine Eisenstein ve Vertov'un sinemadaki işlerinde kullandıkları montaj teknikleri daha iyi bir analogi olur. (Tschumi, 1984/1996, s. 185)"

Koolhaas'ın seçilmesinde etkili olan ilk mefhum öncelikle montaj metodunu gündeme getirmeleri olarak öne çıkar. Ama bu tek başına yeterli değildir. Çünkü tarihsel açıdan ne Vertov montajı gündeme getiren tek yönetmendir, ne de Koolhaas tek mimardır. Burada ikinci bir ortak destinasyonun varlığı seçimin belirginleşmesinde etkin rol oynamıştır. O da gündelik hayatı, bütün belirsizliğini yok sayan dramatik bir yapıya -senaryo ve onun belirlenmiş kurgusuna- maruz bırakmadan, işlerine dâhil etme arzusudur. Her ikisi de gündelik hayat ve montaj vurgusu ile kendi mecralarının izin verdiği ölçüde içeriği önceden belirlenmemiş bir ürün fikrinin peşinden gider ve bunu dramatik olmayan bir anlatı kurma amacıyla yapar. Montaj tekniğini tercih etmeleri kadar dramatik senaryoya ve kurguya karşı takındıkları tavrın da çok benzer olması rastlantı değildir. Bu ikinci nokta, Vertov'un, montaj tekniğini savunan diğer Sovyet yönetmenler arasından seçilerek Koolhaas ile karşılaştırılmasının da yegâne sebebidir.

2. YİRMİNCİ YÜZYILIN İLK ÇEYREĞİNDE METROPOLİTEN ESTETİK VE ESTETİZASYON

20. yüzyıl başında radikal şekilde dönüşen, bütünlüğünü kaybetmiş kent ile beraber sanattaki hâkim dramatik kanonlara karşı avangart montaj tekniğinin ve fragmanter gündelik hayat deneyiminin, çağdaşı estetik teori ve estetizasyon biçimlerinde tekrar eden motifler haline gelmesi rastlantı değildir. Diğer bir deyişle Humpty Dumpty'nin kabuğu kırıldığında epistemolojik, ontolojik, lengüistik ve estetik açıdan dağınık, belirsiz, kaypak, tedirgin edici bir gerçeklik rejiminin göz ardı edilemez açığa çıkışı başlar (Foster, 2013, ss. 14-15). Artık dramatik, figüratif, mimetik ya da armonik olmayan alternatif kültürel ifade biçimleri kategorik olarak avangart çatısı altında kendini tanımlar.

Gündelik hayat, 19. yüzyıldaki modernleşme ile beraber kent yaşamının radikal dönüşümü sonrasında ortaya çıkan metropoliten bir durum, sosyal bir fenomen olarak alışılmadık deneyimler sunar. Ve bu alışılmadık deneyimler Freud, Simmel, Bergson ve Benjamin gibi düşünürlerin gündeminde gündelik hayat nosyonu kapsamında dile getirilir. Özellikle Benjamin'in merkeze aldığı "flâneur", modernite ile özdeşleştirilen metropolü, Simmel'in metropoliten bireyinin ruh sağlığını korumak için geliştirdiği bıkkınlıktan sıyrılarak bütün tikelliğiyle metropolde avare gezinmeyi yaratıcı bir eyleme dönüştürerek algılayan yegâne kentli tipidir.

"Flâneur" olarak adlandırılan bu kentli tipi ve onun estetik kipi hem sanatçı hem izleyici için metropolü deneyimleme sürecinde ideal bir rol modele dönüşür. Bütün tikellikleriyle özümseven metropol, aydınlatıcı bir fenomen olarak kutsanır. Hem Vertov hem de Koolhaas söylemlerinde -sürrealist, fütürist, Dadaist avangardın kutsadığı- hikmet-i farikası rastlantısallığı ve beklenmezliğinde gizli bu dünyevi cennete ve aynı zamanda cehenneme- kurucu bir öge olarak dramatik senaryo yerine gündelik hayata yatırım yapar. Montaj bu noktada devreye girer. Çünkü "flâneur"ün estetiği başlı başına deneyimlerinin sinematografik bir montajıdır.

Montaj; gramersiz bir dil, bir metot ve bir araç olarak erken 20. yüzyıl estetiği ve estetizasyonunda “flâneur” ile beraber, sinematografik bir mantıktan öteye geçer; metropoliten gündelik hayatın mekaniğine dönüşür. Ve gündelik hayatı bütün dinamizmiyle içeri sokmak için yegâne araç olur. Bu aynı zamanda neden-sonuç ilişkisi üzerine kurulan dramatik anlatının da alternatifi olması demektir. Çünkü “flâneur”ün dolaşırken bir amacı yoktur. Hafızasını, deneyimlerini neden-sonuç ilişkisi içinde ilişkilendirerek inşa etmez, onun yerine montajı kullanır. Böylece dramatik anlatı biçimindeki nedenselliği devre dışı bırakırken, aynı zamanda montaj yoluyla da dramatik anlatıdaki temel unsurlardan bir diğeri olan “mekân-zaman-eylem birliği”ni bozar.

Koolhaas ile başlayan bu araştırmanın, sinema ile ilişkilendirilmesi büyük oranda Koolhaas’ın mesleki geçmişi ve referanslarıyla ilişkilidir. Ama sinemayı önemli kılan diğeri bir unsur ise 19. yüzyıl sonundan itibaren modernist yaşamda bireyin dünyayı algılayışında artan dönüştürücü etkisidir.

Yukarıdaki kavramların ele alındığı aşağıdaki bölüm, Vertov ve Koolhaas’ın da dâhil edilebileceği, merkezinde gündelik hayatın estetik deneyimi ve montaj tekniğiyle estetizasyonunu barındıran, klasik dramatik anlatı formunun ve hermeneutik anlamın eleştirisi olarak da okunabilecek bu avangart iklimi ve onun kültürel peyzaj içindeki koordinatlarını tespit etmek için bir çeşit kartografik çaba olarak değerlendirilebilir. Ve çalışma kapsamında hem bir kavramsal çerçeve çizmek hem de tarihsel bir arka plan oluşturmak için kurgulanmıştır.

2.1 Metropolün Estetik Kuramı Olarak Gündelik Hayat Deneyimi

On dokuzuncu yüzyıl sonu ile yirminci yüzyıl başında modernist sanatçıların anlam dünyasını, iş bölümünden sinemaya kadar her türlü metropoliten teknolojik gelişme ile bilinç ve bilinç dışı, zaman ve mekân gibi kategorilere dair yeni teoriler meşgul eder. Bu yüzden metropoliten gündelik hayatın modernist estetizasyonunu anlamak için modernist estetik teorilere değinmekte fayda görülmüştür.

‘Metropolün estetik teorisi’ başlığı altında, modern gündelik hayat deneyiminin içselleştirilme süreçlerine dair Bergson, Simmel, Freud ve Benjamin gibi entelektüellerin teorileri ele alınacaktır: Freud, 1901 yılında “Gündelik Hayatın Psikopatolojisi” adlı çalışması ile gündelik hayatın bilinç dışındaki estetik etkilerine

değinererek onu incelemiştir; Bergson, 1888 yılında yayınladığı doktora çalışmasından derlenmiş “Zaman ve Özgür İrade” adlı makalesi ile sinematografik ve fotografik tekniklerden ilham alarak gündelik hayatın bilinçteki estetik etkilerine değinmiştir; Simmel ise 1903 yılında sunduğu “Metropol ve Tinsel Hayat” adlı bildirisinde, sanayileşen coğrafyalarda metropoliten gündelik hayatın estetik deneyimi sonucu, öznellik ve nesnellik ile bireysellik ve toplumsallığın yeniden inşasını, dönüşen kent yaşamı üzerinden kentli bilinci ve bilinç dışını, disiplinler arası bir pozisyondan tarihselleştirmeyi denemiştir. Benjamin ise, “Pasajlar” başta olmak üzere, Paris üzerinde bir çeşit ‘modernite ansiklopedisi’ hazırlamaya başlamıştır. Bu teorik metinler, estetik deneyime dair malumat vermenin ötesinde, onun estetize edilmesine yönelik motivasyonların ve referansların daha iyi anlaşılmasına da olanak verebilir.

Avrupa’da, kabaca bir hesapla yirminci yüzyıl başından ilk çeyreğinin sonunda totaliter rejimlerin iktidarı ele geçirmesine kadar geçen süre boyunca fütürist, Dadaist, sürrealist akımların dâhil olduğu avangart güzergâh için estetik deneyimin “kronotop”u metropoliten gündelik hayattır; bu bağlamda modernist estetizasyonun yöntemi ise montajdır. Jürgen Habermas’ın 1980 yılındaki “Modernlik: Bitmemiş Bir Proje” adlı konuşmasında, miladı Rönesans’a uzanan ‘modernite’ okuması bu anlamda zihinsel peyzajı kısa ama yetkin biçimde tanımlamak için iyi bir giriş niteliği taşır:

Estetik modernitenin disiplini ve ruhu, Baudelaire’in işlerinde keskin konturlar olduğunu varsayar. Modernite, kendisini birçok avangart hareket içinde açılar ve doruk noktasına Dadaist ve sürrealistlerin Kafe Voltaire’inde ulaşır. Estetik modernite değişen zaman bilincine yönelmiş müşterek odakta kendini bulan tavırla karakterize edilir. Bu zaman bilinci kendini öncü ve kâşif metaforlar içinden ifade eder. Avangart kendini meçhul toprakları işgal ederken, ani tehlikelere ifşa ederken, şok edici karşılaşmalara, ele geçirilmemiş bir geleceği fethederken anlar. Avangart hiç kimsenin gitmeye teşebbüs etmediği peyzajlar içinde mutlaka bir yön bulmalıdır.

Fakat ileriye dönük yoklamalar, tanımlanmamış geleceğin beklentisi ve yeni anlam kültü aslında şimdinin coşkusudur. Bergson’un yazınındaki bu yeni zaman bilinci, toplumdaki devingenliğin deneyimini, tarihin ivmelenmesini, gündelik hayattaki kesintiyi ifade etmekten fazlasını yapar. Geçişken, kavranması zor ve fani dinamizmin kutsanması üzerine yerleşen yeni değer; lekelenmemiş, hatasız ve kararlı şimdiye olan özlemi açığa vurur. (Habermas, 1981/1983, s. 5)

Kaçış noktalarını- Vertov ve Koolhaas'ın söylemlerinde de kesişen- montaj ve gündelik hayat mefhumlarının oluşturduğu bu avangart perspektif, Koolhaas'ın “Delirious New York”ta ‘modernite’ ile özdeşleştirdiği ‘metropol’e değinmeden çizilemez; Berlin, Londra, Paris, New York, Viyana gibi metropoller, on dokuzuncu yüzyıl sonunda sadece sanatçılar ve tasarımcılar için değil, filozoflar, sosyologlar, psikanalistler, ekonomistler ve diğerleri için de ilgi çekici bir olgu haline dönüşür:

Büyük Avrupa şehirlerinin 19. yüzyıl sonu büyümesi, geleneksel şehrin die Grossstadt veya metropolis olarak bilinen, sadece hayat dolu bir modernizm kültürü ve avangart deneyinin dışında yeni kentsel fenomenlerin ve onların sosyal etkilerinin etüt ve izahına adanmış, yeni yeni su yüzüne çıkan sosyoloji, psikoloji, politik coğrafya ve psikanaliz disiplinlerinin desteğiyle yorumlama kültürünü de doğurur. (Vidler, 2000a, s.25)

Mimarlık tarihçisi Vidler'in yukarıda kabaca 19. yüzyılın sonuna tarihlediği bir olgu olarak ‘metropol’ her kategoride ve ölçekte, dönüşüm ve farklılaşmanın tetiklendiği, temposu çok yüksek, kültürel –hatta birçok etkisiyle doğal- bir eko-sistem olarak kavranabilir: “İnsanın sınırları, bedeninin ya da dolaysız biçimde etkinlikte bulunduğu alanın sınırlarından ibaret değildir. İnsanın erimi, zaman ve mekân içinde yol açtığı etkilerin toplamından oluşur. Kent için de aynı şey söz konusudur: Kent, dolaysız sınırlarını aşan etkilerinin toplamından oluşur. (Simmel, 1903/2003, ss. 97-98)” Metropol hem birçok modern olgunun yeşerdiği hem de o olguların yeşerttiği, bir deney ve deneyim zeminidir. Sosyoloji ve psikolojinin modern bir disiplin olarak doğuşu ile eşzamanlı olarak toplumun ve bireyin inşası ile felsefenin sinematografik ve fotografik algı üzerinden metropoliten “kronotop”a odaklanarak gündelik hayat mefhumunu gündeme getirmesi rastlantı değildir:

Belli bir sınır aşıldığında, yurttaşlar arasındaki iktisadi, kişisel, zihinsel ilişkiler çoğalır... Her dinamik genişleme kendisine eşit bir genişlemenin değil, kendisinden daha büyük bir genişlemenin basamağı olur. Kentin örgüsünün dışına sarkmış her iplikten, sanki kendi kendine, yeni ilmekler türer... Bu noktada hayatın nicel yönü, doğrudan doğruya nitel özelliklerine dönüşür. (Simmel, 1903/ 2003, s. 97)

Buhar gücünün kullanılabilir hale gelmesiyle yaygınlaşan sanayileşme, kırsal alandan kente kitlesel göçü tetiklemiş ve nüfus yoğunlaşmıştır. Buharlı ve elektrikli taşıtların ulaşımında sunduğu presizyonlu taşıma hizmeti, programlanabilen bir zaman-mekân rejimini güçlendirirken, kitlesel olarak hem insanların hem ham maddenin hem de malların mobilitesini arttırmıştır; telgraf ve telefonun icadıyla iletişim, görsel kayıt teknolojilerinin icadı sonucu fotografik ve sinematografik anlatılar ile görsel

algı yeni bir boyut kazanmıştır. Ampulün icadı ile gece gündüz gibi yaşanırken asansör ile daha yüksekte ikamet edebilmek konforlu hale gelmiştir. Komünist ve anarşist manifestolar ile evrim teorisinin ortaya atılması sınıfsal yapılardaki hegemonik mekanizmaların devrimsel praksislerle sıkça sorgulanır hale gelmesine sebep olmuştur. Ama metropol, -Marx'ın terimiyle- sadece “ekonomi-politik” çıkar çatışmalarının yaşandığı, -Simmel'in terimiyle- “sosyo-teknoloji” harikası, kozmopolit bir fuar alanı, cazip bir eğlence parkı ya da verimli bir fabrika değildir.

Metropolün – Guy Debord'un (1931-1994) terimiyle- “psiko-coğrafyası” aynı zamanda her mimiğin bilinç dışı bir semptoma endekslenebildiği, her türlü fantezinin hayata geçirildiği, bireysel özgürlüğün sınırlarının zorlandığı hem baştan çıkartan hem de tedirgin eden bir suç ve günah yuvası olarak da tenkit edilir. Sanat tarihi yazımında “ilk modernist” olarak anılan Baudelaire için ise bu durum bireyin hem coşku hem de korku veren manik-depresif salınımlarını kaçınılmaz kılar; Simmel ise 1903 yılına tarihlenen “Metropol ve Tinsel Hayat” başlıklı makalesinde bu salınımları “metropoliten bireyselliğin psikolojik” temellerini oluşturan yegâne koşullar olarak tanımlama eğilimindedir:

Metropol tipi kişiliğin psikolojik temelini, sınırlar üzerindeki uyarıcıların yoğunluğu oluşturur. Bu iç ve dış uyarıcılardaki hızlı, kesintisiz değişimden kaynaklanır. İnsan farklılıkları kaydeden bir varlıktır. Zihni, birbiri ardınca gelen anlık izlenimler arasındaki farkla uyarılır. Kalıcı izlenimler, çok küçük farklılıklar taşıyan izlenimler, alışıldık bir düzen içinde seyreden, kanıksanmış ve düzenli karşıtlıklar sergileyen izlenimler, bilincin uyanıklığına çok daha az ihtiyaç duyar –özellikle, değişen imgelerin yoğunluğuyla, tek bir bakışta görülenin süresizliğiyle, birbiri ardınca akın eden izlenimlerin şaşırtıcılığıyla karşılaştırıldığında. Bunlar metropolün yarattığı önkoşullardır. Kent; sokaktan her geçişte, iktisadi, mesleki, toplumsal hayatın hızında ve çeşitliliğinde –ruhsal hayatın duyuşsal temelleri bakımından – kasaba ve taşra hayatıyla derin bir karşıtlık oluşturur. (Simmel, 1903/2003, s. 86)

“Blasé” (bıkkın), bu noktada metropol sakinlerinin adapte olma biçimidir. Simmel'e göre, gündelik hayat içinde uyarıcıların farklılığı ve yoğunluğu ile metropoliten zaman-mekândaki sık ve ani değişim rejiminden kaynaklanan dengesizliğe karşı psikolojisini korumak isteyen kentli, önlem olarak umursamaz bir tavır geliştirir. Simmel için “bıkkınlığın yegâne beşiği olan metropolde” hayatı idame ettirmenin en temel şartlarından biridir:

Bıkkınlık tutumu kadar belki de başka hiçbir ruhsal fenomen, metropolle böylesine koşulsuz bir bağ taşımaz. Bıkkınlığın birincil nedeni, sınırları uyarıcı birbirine zıt unsurların hızla değişmesi, son derece yoğun ve sıkıştırılmış olmasıdır. ...Bıkkınlıkta, insanların ve şeylerin yoğun bir aradalığı karşısında bireyin sınırları yüksek düzeyde uyarılarak doruk noktasına ulaşmıştır.

...Bıkkınlığın özü, farklılıklar karşısında kayıtsızlaşmadır. Bu demek değildir ki insan –yarım akıllılarda olduğu gibi- nesneleri algılayamaz; bıkkınlıkta söz konusu olan, şeylerin taşıdığı farklı anlamların ve değerlerin, dolayısıyla şeylerin kendilerinin önemini yitirmesidir. Bıkkın kimsenin gözünde her şey aynı donuklukta, aynı griliktedir; hiçbir nesne diğerinden daha tercih edilir değildir.

Bu fenomende, sınırlar, çevrelerindeki uyarılara tepki vermeyi reddeder: Metropol hayatının formlarına ve içeriklerine uyum sağlama yolundaki son çaredir bu onlar için. Bazı kişilikler, ancak tüm nesnel dünyayı değersizleştirmek pahasına kendilerini koruyabilirler – sonunda bireyin kendi kişiliğinin de aynı değersizlik duygusu içinde yitmesi kaçınılmazdır. (Simmel, 1903/2003, ss. 90-91)

Simmel'in yukarıda dile getirdiği, hayatta kalmak için gerekli olan bu bıkkınlık hali, onu hayatta tutarken diğer insanlardan uzaklaştırarak, yalnızlaştırır. Tipik kentli, akıl sağlığını korumak adına kalabalıkların içinde yalnızlığa razı olur. Çünkü bu bıkkınlık, ilgi kaybı ile beraberinde mesafelenmeyi getirir:

...büyük kent karşısında kendini koruması için, kişinin toplumsal bakımdan aynı ölçüde olumsuz bir davranış sergilemesi gerekir. Büyük kent sakinlerinin birbirilerine yönelik bu ruhsal tavrını, biçimsel bir bakış açısından, “mesafelilik” şeklinde adlandırabiliriz. Kasaba sakini, karşılaştığı insanların hemen hepsini tanır ve herkesle olumlu bir ilişki içerisinde; ama böylesi bir durum büyük kentte gerçekleşecek olsa, yani kişi sayısız insanla sürekli kurduğu dışsal temaslara içsel olarak yanıt verecek olsa, içsel bakımdan paramparça olur, tasavvur bile edilemeyecek bir ruhsal duruma düşerdi. Kısmen bu ruhsal olgu, kısmen de metropol hayatının üstünkörü temaslara gelip geçen unsurları karşısında insanların haklı kapıldıkları güvensizlik, bizi mesafeliliğe zorlar. (Simmel, 1903/2003, ss. 92-93)

Kentlinin geliştirdiği bıkkınlık ve mesafelenme, sadece diğer insanlara yöneltilen bir tavır alma refleksi ile sınırlı kalmaz; aynı zamanda varlık alanında karşılaştığı bütün olgular için geçerlidir. O yüzden bu mesafelenme metropoliten özneyi, neredeyse her anında, tikellikleri barındıran gündelik hayatın kıvrımlarına kapılıp keşfetmesinden

de alıkoyar. Fakat bu davranış kalıbı, on dokuzuncu yüzyılda tasvir edilen modern kişilik tiplerinden biri için geçerli değildir: “Flâneur¹¹”.

Edgar Allan Poe (1809-1849), Charles Baudelaire (1821-1867) ve Benjamin tarafından küçük farklarla benzer şekilde kavramsallaştırılan –dandy, snob, bohème ya da vagabond gibi- metropoliten kişilik tiplerinden biri olan, Poe’nun deyiimiyle “kalabalıkların insanı” “flâneur” de, tıpkı Simmel’in stereotipik metropol sakinine benzer şekilde kalabalıkların içinde yalnızdır (Benjamin, 1969/1983, s. 48). Ama Simmel’in metropoliten stereotipi için bu yalnızlık çoğu zaman – “flâneur”den farklı şekilde- huzursuzluğu da beraberinde getirir:

Metropol kalabalığı ile kıyaslandığı zaman, insanın kendini böylesine yalnız böylesine kaybolmuş hissettiği başka bir yer yoktur – bu, açıkça, sözünü ettiğimiz özgürlüğün diğer yüzüdür. Başka durumlarda olduğu gibi burada da insanın özgürlüğünün, duygusal hayatına huzur şeklinde yansması hiç de şart değildir. (Simmel, 1903/2003, ss. 96)

“Flâneur” için ise durum aynı değildir. Baudelaire, 1863 yılında Figaro gazetesinde yayınlanan yazısında “modern hayatın ressamı” olarak adlandırdığı Constantin Guys’ın (1802-1892) “kalabalık içinde sıkılabilen insanların, aşağılık ve mankafa” bulunduğu dikkat çeker (Benjamin, 1969/1983, s. 37). Baudelaire’e göre “flâneur”; kaybolmaktan, kalabalıkta yalnız kalmaktan rahatsız olmaz; aksine inzivaya çekilmiş bir keşiş gibi huzur bile bulabilir:

Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda var olur. Aşk, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz flâneur için, tutkulu gözlemci için, ahalinin tam orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek ama dünyadan saklı kalmak... Evrensel hayatın aşığı sanki engin elektrik enerjisi rezerviymiş gibi kalabalığa duhul eder. Onu kalabalık kadar geniş bir aynaya ya da her bir parçasının hareketinde hayatın çoğulluğunu ve titreşen öğelerinin zarafetini gözler önüne seren bilinç bahşedilmiş bir kaleydoskopa benzetebiliriz. (Baudelaire’den aktaran Artun, 2003/2004, s. 33)

¹¹ Işıklar, flâneur’ü şu şekilde tanımlar (2016, s. 432): “Benjamin, Pasajlar’ın XIX. Yüzyıl’ın Başkenti Paris bölümünde özellikle ‘flâneur’ kavramı üzerinde durmaktadır. Pasajlar çevirisinde Ahmet Cemal; “flâneur” sözcüğünün Fransızcada “avare-gezgin” anlamına geldiğini yazmakta ve ‘avare dolaşırken aynı zamanda çevrenin izlenimleriyle düşünce üreten kişi’ olduğunu eklemektedir. Ünsal Oskay ise ‘Walter Benjamin Üzerine’ adlı metinde sözcüğü ‘düşünür-gezer’olarak çevirir.”

“Flâneur” de, bıkkınlıktan nasibini alan kentliler gibi kalabalıkların içinde yalnız kalır; ama onlardan farklı olarak – sürekli farklılık üreten bir yer olan- metropole yönelik ilgisini kaybetmez. “Flâneur”, Simmel’in de vurguladığı gibi kentli tipine benzer davranış örüntüleri sergiler; diğerleri gibi çevresine bir filtre ile bakmaz ve çocukça bir ilgi ile incelemekten de geri durmaz.

Simmel’in söylemindeki kentlinin, bıkkınlıkla ilgisini esirgemek için yassılttığı her an, “flâneur”de tam tersine ilgi ile karşılanır; “flâneur”ün ilgisinin nesnesi metropolde karşısına çıkan her şeydir; çünkü kent, “flâneur”ün önünde her zerresi katıksız hayat ile inşa edilmiş bir peyzaj” olarak açılmaktadır (Benjamin, 1982/1999, s. 417). Fakat söz konusu peyzaj, on dokuzuncu yüzyılda romantiklerin tek başlarına gezintiye çıktığı, doğanın eşsiz yüceliğinde tanrıyı buldukları manzaralar gibi değildir; daha çok insanların inşa ettiği, kalabalık, kakafonik, yer yer kirli bir hayatla dolu fani kent peyzajlarıdır. Simmel’in öğrencilerinden biri olan Siegfried Kraucer (1888–1966); “flâneur”ün gözünden metropoliten gündelik hayat deneyimini şu şekilde betimler:

Sokak sadece genişletilmiş anlamda uçuşan izlenimlerin ve karşılaşma şanslarının arenası değildir. Fakat aynı zamanda hayat akışının kendini ileri sürmek için can attığı yerdir. Ayrıca kent sokağı düşünülürken sürekli hareket eden anonim kalabalıkları akla getirmek gerekir. Kaleydoskop manzarası tanımlanamayan şekiller ve fragmanter görsel bileşiklerle karışır ve birbirini dengeler. Böylece izleyicinin, ona sunulan sayısız önerileri takip etmesini engeller. Ona görünen angaje olmuş çok keskin konturları olan bireyler ya da tamamen belirlenimsiz, eskiz vari figürlerin çözümlü kalabalıkları değildir. Hepsinin belli olmasa da bir hikâyesi vardır. Onun yerine olanakların aralıksız akışı ve neredeyse dokunulabilir anlamlar ortaya çıkar. Bu akış sihrini flâneur üzerine yapar ya da bizzat onu yaratır. Flâneur, kendisini oluşturan örüntüleri ebediyen çözen sokaktaki yaşam ile kendinden geçer. (Kraucer’dan aktaran Vidler, 2000c, s. 111)

“Flâneur”ün kendini kaptırdığı bu ‘sihirli akış’ı mümkün kılan -Simmel’in (1903/2003, ss. 100-101) ifadesiyle- “kişisel olan her şeyi yutarak büyüyen bu kültürün ... binalarda, eğitim kurumlarında, tüm mekânlara hâkim olan teknolojinin yarattığı harikalarda, sunduğu nimetlerde, topluluk hayatı oluşumlarında, devlet kuramlarında, dayanılmaz ölçüde billurlaşmış ve gayri şahsileşmiş ruhuna” hiç müdahil olmamaktır (Benjamin, 1982/ 1999, s. 894). Çünkü “flâneur”, pozitivist zaman-mekân rejimine angaje olan bir memur, işçi, hizmetçi ya da patron değildir; o işsiz güçsüz bir avaredir:

Flâneur'ün dünyası, ömrünü ilerleme fikrine ve maddî hesaplara feda eden burjuvanın yergisi gibidir. Burjuva, başını alamadığı mesaisinden zar zor kendine serbest bir zaman yaratır; oysa flâneur'ün bütün zamanı serbesttir. Flâneur'ün avare gezintisi, zamanın uzmanlaşma yoluyla rasyonelleştirildiği modern iş bölümüne karşı bir gösteri yürüyüşüdür sanki. (Benjamin'den aktaran Artun, 2003/2004, ss. 35)

Bu aylaklık, bir tür iş yavaşlatma ya da kaytarma gibi pasif bir direniş olarak anlaşılmamalıdır. Aslında “flâneur”, eleştirel bakışa sahip aktif bir kentli tipidir. Çünkü “flâneur”ün elde ettiği ayrıcalık dinlenmek için kullanılan bir kaçamaktan çok amaçsızlığı içinde bilinçli olarak toplumun konvansiyonel askıya aldığı ve Kartezyen zaman-mekân rejimi dışına çıkarak bütün “psiko-coğrafi” alışkanlıklarını değiştirdiği eleştirel bir hali mümkün kılar; kenti arşınlarken ve anları toplayan bir eskici (colporter¹²) ve sinematografçı (hareket yazan).

“Flâneur”, istese de duramayacak, yürümeye devam edecek, ‘noktabulizm’ (uyur gezerlik) mağduru bir tiptir (Benjamin, 1982/1999, s. 429). Ama bu onun aktif bir gözlemci olmasına engel değildir. Sürekli açık kalan kamerasıyla anları bir eskici gibi toplar (Benjamin, 1972/2006, s. x). Kullandığı kamera hem bilinç hem bilinç dışını kapsayan eleştirel bir perspektiften hayatı kavram şansı verir (Vidler, 2000c s. 114). Vidler (2000c), daha da ileri giderek, Benjamin’in filme bakışını Freud’un “Gündelik Hayatın Psikopatolojisi” kadar pekin bir psikanalitik keşif olarak değerlendirir (s. 114). Vidler’e göre Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” (Seri Üretim Çağında Sanat Eseri) adlı metni ile filmi algı özgürlüğüyle özdeşleştirir; bu metin aynı zamanda filmin eleştirel bir mecra olarak ilk kez kurumsallaştırılma denemesidir:

Film, hem çevredeki şeylerin yakın çekimleri ile tanıdık nesnelerin detaylarına odaklanarak hem kameranın hünerli rehberliğinde ortak muhiti keşfederek, bir tarafta hayatımızı yön veren gereklilikleri kavrayışımızı genişletir; diğer tarafta, bize engin ve beklenmedik aksiyon alanını garanti etmeyi başarır. Meyhanelerimiz ve metropoliten sokaklarımız, ofislerimiz ve

¹² Eiland için “eskicilik (colportage); Onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıllarda, Fransa’daki eskiciler tarafından bir kitap dağıtım sisteminin adıdır. Boyunlarına astıkları çantalarla dolaştıkları için Col, “boyun” ve porter, “taşımak” sözcüklerinin birleşiminden oluşuyordu. Eskiciler, ucuz formatta dini ve ibadete özgü kitap, kullanım kılavuzları, yıllıklar, folklorik ve popüler hikâye derlemeler, şövalye serüvenleri, aşk romanları, politik ve filozofik çalışmalar ile 1840 yılından sonra roman dizilerini dağıtırlar. Ondokuzuncu yüzyılın ortalarında yayın evleriyle rekabet yüzünden kaybolmaya yüz tutar. (Aktaran Benjamin, 1982/1999, s. 1024)”

dayalı döşeli odalarımız, demiryolları istasyonlarımız ve fabrikalarımız bizi ümitsizce kilitledi. Ama sonra film geldi ve dünyevi hapsi saniyenin onda birinde dinamitle parça parça etti. Böylece şimdi, bu üçra köşedeki harabe ve enkazın ortasında, sakince ve cesurca yolculuğa çıktık... Yakın çekim ile mekân genleşir; ağır çekim ile hareket sündürülür... Bilinçsizce duhul edilen mekân, bilinçli keşif ile ikame edilir. Psikanalizin bizi bilinçsiz dürtülerden haberdar ettiği gibi kamera da bizi bilinçsiz görülerden haberdar eder. (Vidler, 2000c, s. 114)

Bununla beraber Benjamin'in sinema ile ilişkisi sadece sinematografik aygıtların sağlayacağı imkânları vurgulamanın onları araçsallaştırmanın ötesine geçer. Benjamin için, "flâneur"ün deneyimi, imgeleminde bir filminden farksızdır; A'dan Z'ye büyük harflerle katalogladığı, ansiklopedik formattaki bitmemiş Pasajlar Projesi'nde, retorik bir soru ile "flâneur"ün sinematografik algısına işaret eder:

Paris haritasından; zamansal ardışıklık içinde türlü durumların göz önüne serilmesinden; sokakların, bulvarların, pasajların ve meydanların yüzyıllar boyunca süren yürüyüşünü yarım saatlik bir mekâna sıkıştırılmaktan heyecan verici bir film yapılamaz mı? Peki ya flâneur, bundan farklı bir şey mi yapıyor? (Benjamin, 1982/ 1999, s. 83)

Bu noktada sinematografik anlatıyı kesip tekrar Benjamin için "flâneur" deneyimini en esaslı şekilde tanımlayan eskici figürüne ve topladığı anlar ile neler yaptığına geçebiliriz:

"Odanın eskicilik olgusu" (colportage phenomenon of space¹³ / Kolportagephänomen des Raumes), flâneur deneyiminin temelidir. Bu olgu –başka bir açıdan- bir o kadar da kendisini on dokuzuncu yüzyıl iç mekânında gösterir; bu noktada 'avarelik' (flanerie) olgusunun da zirveye çıktığı döneme denk geldiğini farz etmek hata olmaz. Bu olgu sayesinde, her şey potansiyel olarak tek bir odada eş anlı olarak algılanabilir. Mekân, flâneur'e göz kırpar. Tabii bu olgunun nasıl eskicilik ile ilintilendirilebileceğini daha kapsamlı olarak açıklamak gerekiyor. (Benjamin, 1982 /1999, ss. 418-419)

Benjamin'in bahsettiği 'göz kırpan antropomorfik oda', şayet bir halüsinasyon değilse, "flâneur"ün zihnine, hafızasına dair mekânsal bir metafor olarak okunabilir: Bu oda metaforu ile "flâneur" tipi üzerinden çizilen -kurucu olmayan- gözlemci öznenin farklı kategorilerdeki nesnelere nasıl eş mesafede kendini konumlandığı daha kolay anlaşılır hale gelir. İkinci bir konu da odadaki gözlemci-öznenin, farklı zamanlara ait olsalar da nesnelerin tarihsellikleri içinde eş anlı bir görüşü olduğunun

¹³ Benjamin'in "Colportage phenomenon of space" ifadesine dair daha detaylı bir okuma için bkz. Doherty, B. (2006). The Colporatage Phenomenon of Space and the Place of Montage in The Arcades Project. B. Hansen (Ed.), *Walter Benjamin and The Arcades Project* (ss. 157-183). London, & New York: Continuum.

belirtilmesidir. Benjamin'in, uyuşturucu etkisi altında hazırladığı 1928 tarihli haşhaş deneyi raporunda eskicilik mefhumu üzerine betimlemelerine devam eder:

Odanın eskicilik olgusuna tekrar dönecek olursak, eş anlı olarak orada gerçekleşen bütün olayları algılarız. Oda bize göz kırpar: Burada ne olduğunu düşünürüz? Bu fenomen ile eskicilik arasında. Eskicilik ve alt yazılar arasında. İzleyen cümledekiler gibi anlaşılabilir: Duvarda kitsch bir taş baskı tablo, resim çerçevesinin altından koparılmış sarkan bir şeritle. Ahşap boyunca sarılmış bir bant ve bantın üzerinde alt yazılar akmaya başlar: Egmont'un Cinayet, Charlemagne'in Taç Töreni ve pek yakında. (Benjamin, 1972/2006, s. 28)

“Flâneur” bir eskici ya da sinematografçı gibi toplayıp biriktirdiği anları bu odaya getirdikten sonra bir kurgucu gibi onları serbestçe birbiriyle eşleştirir. Bu oda geçmişe dair anların şimdiye dair anların ve belki de geleceğe dair beklentilerin aynı mekânda tekrar tekrar inşa edildiği, sinematografik deyimle bir montaj odasıdır. Buraya kadar olan, Benjamin'in işaret ettiği sinematografik deneyimler ve hafıza metaforları göz önüne alındığında, bunların Bergsonvari eş anlı kavrayış ve sinematografik estetik ile yakınsadığını söylemek yanlış bir saptama olmayacaktır (Vidler, 2000c, s. 117).

Bergson, “Madde ve Bellek” adlı kitabında tecrübe için “biriktirilmiş, çoğu kez bilincine varılmamış, ancak birlikte birbiriyle kaynaşmış verilerden oluşur” der (Bergson'dan aktaran Özbek, 2000, s. 114). Saate ihtiyacı olmayan “flâneur”ün, - daha önce de bahsedildiği gibi- zaman ve mekânın Kartezyen kavrayışını benimsemediğini öngörmek mümkündür:

Akrep ve yelkovanın hareketlerini gözlerimle takip ettiğimde, düşünüldüğü gibi ‘süre’yi ölçmüyorum... Benim dışımda, mekânda, saatin akrep ve yelkovanının tek bir konumundan daha başka bir konum mevcut değildir; geçmiş konumlar hakkında geride hiçbir şey kalmaz. Benim içimde düzenin bir süreci ya da bilinç durumlarının birbirinin içine geçmişliğinde hakiki süreyi tesis eden bir akış bulunur. (Bergson, 1888/2001, s. 107-108)

19. yüzyıl sonunda, Bergson (1896/2002, s. 259), “mutlak olarak tanımlanmış hatlarıyla maddenin bağımsız parçalara ayrılması soyut bir bölme” olduğunu iddia ederek Kartezyen zaman-mekân kavrayışına karşı, varlık alanının sürekli değiştiği kabulü ile -sinematografik unsurlar taşıyan- yeni bir şimdilik ontolojisi ve epistemolojisi önerir:

Sinematografin düzeneği bu olduğu gibi, bizim bilgi dağarcığımız da böyledir. Oluşu yapay olarak yeniden düzenlemek üzere maddi dünyaya aktarmaktır. Şeylerin iç oluşuna bağlanmak yerine, onların oluşunu yapay olarak bir araya getirebilmek için kendimizi onların dışında konumlandırıyoruz. Oluşun kendisinde karakteristik olan ne var ise onu taklit etmek için sanki gerçekliğin karakteristiğiymişçesine akıp giden gerçeklikten şipşak fotoğraflar çekiyoruz ve yapmamız gereken de sadece, bilgi aygıtının bir köşesine yerleşmiş soyut, tekdüze ve görünmez oluştaya yaymak. Algılama, idrak, dil genel olarak böyle işlerler. Oluşu düşündüğümüzde, dışa vurduğunuzda hatta kavradığımızda bile içimizde bir çeşit sinematografi harekete geçirmekten farklı bir şey yapmış olmayız. Bu vesile ile sonuçta ne söylediğimizi özetlersek sıradan malumatımız da bir yönüyle sinematografiktir. (Bergson, 1907/1998, s.306)

Bu kavrayış Simmel'in metropolü ya da Benjamin'in "eskici odası"ndaki gibi sürekli bir oluş halinde olan modern peyzajları deneyimlemek için de biçilmiş kaftandır; o yüzden Joyce, Proust, Woolf, Eliot, Faulkner, Tanpınar gibi edebiyatçılar tarafından ilham veren bir şimdilik anlatısına dönüştürülmesi de çok uzun zaman sürmemiştir.

'Metropolün Estetik Teorisi' adlı bu alt bölümü sonlandırırken, metropoliten estetiğe dair modern anlatılarda öne çıkan nosyonları hatırlatmak amacıyla sıralamak faydalı olabilir; burada en çok göze çarpanlar değişim, etkileşim, şimdilik, fragmanter, bilinç dışı, montaj ve- metropoliten bir persona olan- "flâneur"dür. Ayrıca "flâneur", diğer unsurları da bünyesinde toplayan, Baudelaire'den ödünç alarak söylenecek olursa, "modern hayatın kahramanı"dır. Fakat klasik bir protagonist gibi de davranmaz; eylemsel motivasyonları sebep-sonuç ilişkisi içinde okunabilen dramatik kişileştirmelerin aksine, amaçsız ve anlamsız gezintisiyle aslında çok önceden avangart sanata ilham vermeye başlamıştır bile.

"Flâneur"ün dramatik hikâyesi olmayan bu estetik deneyimi, arkasına metropolü alarak meşruiyetini daha on dokuzuncu yüzyılda kazanmış gibi görünmektedir. Büyük Larousse Ansiklopedisi 1872'de basılan versiyonunda, "flâneur"ü, faydalı kentsel tiplerden biri olarak bütün meziyetleri ile tanımlar:

Gözleri fal taşı gibi açık, kulağı kırıktır. Kalabalıkları sürükleyen şeylerle ilgilenmez; derdi bambaşkadır. Rastgele işittiği bir laf sayesinde akla hayale gelmeyecek bir kişiliği hayat onun önüne seriverir. Tıpkı, karşılaştığı safiyane bir bakışın, ressamı nicedir düşlediği bir ifadeye uyandırması veya herkese sıradan gelen bir sesin müzisyene ne zamandır aramakta olduğu armoniyi buldurması gibi. En derin düşüncelere dalmış bir filozof için bile dışardan bir tahrik yararlı olur; fırtınanın denizi dalgalandırması gibi, düşünceleri de salınır durur... Zaten birçok dahi de hakiki birer flâneur'dür; elbette, çalışan, üretken birer flâneur... Bir ressamın ya da

sanatçının, işiyle en ilgisiz görüldüğü zaman, çoğunlukla aslında işine en fazla daldığı zamandır. (Benjamin'den aktaran Artun, 2003, s. 34)

Popüler kültürde sempatik ve evcil bir tiplene haline gelen “flâneur”, on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde, sanatçı olma hali ile de özdeşleştirilmeye başlamıştır. Ama her şeyden önce deha mitinin “flâneur” üzerinden yürütülmesi mümkün olmayacaktır. Esther Leslie (d. 1964), “kalabalıkların insanı” olarak tanımlanan “flâneur”ün, kalabalıklarda kaybolan bir figür olarak anonimleşme eğilimine de işaret eder (2002, s. 66). Bu aslında spekülasyon olarak modern sanatçılar için bir rol model teşkil ettiği düşünülen “flâneur”ün, ilerleyen bölümlerde dolaylı da olsa deha kültürünün altını oymayı amaçlayan modernist tavırlarla ilişkilendirilebileceğini de düşündürür. Ama en önemlisi metropol ve “flâneur”ün metropol üzerinden yaşantıladığı estetik deneyiminin klasik ve modern sanatsal estetikasyon biçimlerinde montaj yoluyla yarattığı kırılmadır. Stan Allen (d. 1956) aşağıdaki alıntıda, kamplar arasındaki bu farklılığa işaret eder:

Montaj, soyut resmin tersine, arkasını dünyaya dönmez. Fakat onun yerine kendini modernitenin deneyimleri ve ürünleri içine gömer; kitlesel medya imgeleri, kentin bölücü deneyimi, kalabalığın anonimliği, makinenin kişisel olmayan ürünleri. Erken modern metropol yeni bir özne üretmiştir: Modern kenti karakterize eden fragmanter, çelişkili ve işe yaramaz malumatın yayılım ateşi altında yeni bir gerçeklik inşa edebilme kabiliyeti olan montaj görüşü. (Allen, 2000, s. 27)

Burada, Allen’a çok önemli bir ekleme yapmak gerekir. Montajı farklı kılan sadece metropoliten özneyi ve deneyimi konu almış olması değildir, ama onu ele alma biçimidir de. Örneğin Dadaist, fütürist veya sürrealistler montaj yoluyla gerçeğin dramatik temsillerini reddedebildiklerini keşfetmiştir. Çünkü montaj, “gerçeği yeniden üretmez fakat dünyaya müdahale edebilmek için bir nesne inşa eder ya da bir süreç kurgular” (Ulmer, 1983/1987, s. 86). Bu yönüyle montaj, hem dramatik sanatın mimesis ve katharsis gibi motiflerini, hem de- dramatik sanattaki gerçeklik illüzyonundan vazgeçmesine rağmen kathartik motifleri devralan modern sanattaki soyutlamacı güzergâhlardan farklı olarak “flâneur”ün metropol deneyimini sanata aktarabilir (Wolfram, 1975, ss. 17-18.): “Bu somut ve illüzyonist-olmayan nesneler sanatsal ifadeler ve gündelik hayatın deneyimi arasında yeni ve orijinal bir etkileşim kaynağı ibraz eder. Eş zamanlı bir deneyim için hayat ve sanatı yaklaştırmak adına beklenmeyen ve önemli bir adım atıldı.” Bu anlamda montaj metropoliten estetiğin yegâne estetikasyon aracı olarak tezahür ederken, dramatik olmayan bir

estetizasyonu da tarif eder. O yüzden bu çalışmada Vertov ve Koolhaas üzerinden yapılan karşılaştırmaların çerçevesini oluşturan metropoliten gündelik hayatın estetiği, öznesi olarak “flâneur”ü işaret ederken, bu estetik deneyimin estetizasyonu ise dramatik olmayan bir anlatı biçimine olanak veren montaj düşüncesinde hayat bulmuştur.

2.2 Metropolün Estetizasyon Biçimi Olarak Montaj

19. yüzyıl ile başlayan metropoliten oluşum, sanat alanında da radikal bir dönüşümü tetikleyerek 20. yüzyılın ilk çeyreğinde alışılmadık ve şok edici ifade biçimlerine tanıklık etmiştir. Avrupa coğrafyasında montaj ve soyutlama yöntemiyle açığa çıkan modern sanat güzergâhları, dönemselleştirici bir anlatı ile Rönesans’tan itibaren benimsenerek Viktoryen dönem boyunca ısrar edilen, birbiriyle uyumlu parçaların bütünlük sağlayan armonisi ile Aristotelesçi estetiğin gerçeklik illüzyonu ve onun uzantısı olan mimetik sanattaki hümanist değerleri yerle bir etmiştir (Tytell, 1981, ss. 3-17). Temsili-olmayan sanat, ya montajın sağladığı hiper gerçeklik ile dramatik gerçeklik yanılsamasının kurulduğu tekil perspektifi çoğaltarak ya da o tekil perspektife özdeşlikle konumlanan izleyicinin oryantasyonuna imkân verecek referansları soyutlama ile ortadan kaldırarak engel olmayı amaçlamıştır.

Bu bağlamda temsili-olmayan tavırlar kabaca iki kampa ayrılabilir. Birincisi, ideal biçimlerin, zaman ve mekânda soyutlanmış düzleminde kurgulanarak konvansiyonel gerçekliği aşar ve platonik bilince hitap ederek kültürel/tarihsel olandan kopar; otonom referans sistemi ile sentaktik disiplini yüksek bir dili araçsallaştırır; semantik boyutu işlevsiz kılan mekanizma kültürel referanslara dayanan anlamlandırma sürecini soyutlanmış formun estetik deneyimi ile ikame eder. İkincisi, ise her türlü biçimsel dilin reddi ile konvansiyonel mantığı aşar ve bilinç dışına hitap ederek kültürel / tarihsel olandan kopar; referans sistemini gündelik hayatın tümüne yayarak somut ve asentaktik bir dili araçsallaştırır; eserin semantik boyutunu işlevsiz kılan mekanizma gündelik hayatın içinden rastlantısal denebilecek seçimlerle alınan tanıdık öğelerin alışılmadık şekilde montaj yoluyla dolaysız bir araya getirilmesidir.

Bu noktada, modern sanata geçmeden önce ‘mimetik temsil’in sıradan bir sunum olmadığını vurgulayarak açmak gerekir. Ünal’ın deyimiyle temsil, sıradan bir sunumdan fazlasıdır; ampirik şekilde deneyimlenen gerçekliğin, yapay bir birlik ve bütünlük içinde, doğalmış yanılsaması yaratarak izleyeni performanstan

yabancılaştırmayacak ve içine alacak şekilde mimetik kanonlar doğrultusunda yeniden üretilmesidir:

Olayların ‘kesintisiz’ ve ‘kendiliğinden’ (yani düpedüz ‘seyircinin karşısında’) geliştiği yanılsaması, ancak bunların dış dünyadaki gerçek olaylara benzemesi’ ile mümkündür. Bu benzerlik ise, doğrudan doğruya ‘temsil’ (representation) kavramına ulaştırır. Temsil herhangi bir olayın ‘sunumu’ (aktarımı) değil, onun mimetik bir tarz içinde bütünüyle yeniden inşa edilmesidir. Yeniden inşa ise, daha önce söylendiği gibi seyircinin olaylara karşılaşma biçiminin gerçek bir ‘gözlemcininki’ ile özdeşlik göstermesi demektir. Bu da ancak olayların ‘dışsal’ görünümünün ve ‘ampirik’ gerçekliğinin taklit edilmesi (mimesis) ve yeniden üretilmesiyle mümkün olur. (Ünal, 2001, ss. 179-186-187)

Bu durumda Aristoteles’in (M. Ö. 384- M.Ö. 322) ortaya attığı “mimesis” kavramına bakmak gerekir; “mimesis”in estetik kanonları ve etkileri Rönesans’tan beri kurumsallaşan bu gerçeklik temsili niteliksel tarifi kompozisyonel bütünlük şartına bağlanırken, etkisi de “katharsis”e yöneliktir. İsmail Tunalı (d. 1922), Aristoteles üzerinden, mimetik temsili kompozisyonel yapısını şu şekilde tarif eder:

...yetkin bir kompositum’da ise form-madde bir uygunluk içinde bulunur. Böyle bir obje, böyle bir bireşim, ‘sınırlıdır’, böyle bir kompositum’un bir ‘düzen’i vardır; bu düzen bütünü meydana getirmesinden doğar. Ve bu bütün, parçalardan ‘birinin yerinin değiştirilmesi veya çıkarılması halinde, bütün’ün ortadan kalkacağı, parçalanacağı bir birlik içine konmalıdır’. (Tunalı, 1962/2008, s. 113)

Aslında Tunalı’nın Aristoteles üzerinden tarifini verdiği ilke; birlik, bütünlük, armoni ve mükemmelliğin tanımıdır; ikinci şart ise “katharsis”tir; Mimetik sanat eseri, temsili olmasının dışında “kathartık”tır. Tunalı “katharsis”i “mimesis”in ayrılmaz bir parçası olarak görür. Tunalı’ya (1962/2008) göre “katharsis”, Aristoteles’in “Poetika” adlı yazınında sadece bir dram türü olan tragedya ve müzik için bir erek olarak önerilmiştir (ss. 115-116). Ama Tunalı bu gerçekliğe şahitlik etme deneyimi yaşatmak için temsil performansının yanıltıcılığı ile empoze edilen duygulanımın katharsis şeklinde lirik şiir, resim gibi başka sanatsal mecralarda da tezahür edebileceğini savunur: “Katharsis, mimesis’ten ayrılamaz; onla birlikte ve bir bağlılık içinde sanat olayının birliğini, bütünlüğünü meydana getirirler. Öyle ki onların bu bağlılığını bir kausal (nedensellik) bağlılık olarak da düşünebiliriz; bu nedensellik bağı içinde, mimesis neden katharsis de etki olarak düşünülebilir.

(Tunalı, 1962/2008, ss. 115-116)” Bu temsil¹⁴ yanılsaması ile mimetik ve kathartik sanatın özünde ise,” Hakikat ve Yöntem” adlı çalışmasında Gadamer’e göre, dram yatar. Dramın deneyiminde ise “katharsis” hedeflenir. “Katharsis”, mimetik temsil ile tetiklenmiş duygulanımdır. Bu bağlamda Gadamer, sanat ontolojisini ve gerçekliğin temsilini dramatik tiyatro oyunu ile analogi kurarak tanımlar: “Şunu mutlaka hatırlamalıyız ki ‘temsil’ sanat çalışmasının varlığının kipidir. ... bu temsil kavramı oyun (Almancada ‘spiel’ aynı zamanda dramatik tiyatro oyunu demektir) kavramından türetilir ki kendi-temsili / şimdileştirmesi, oyunun ve sanat çalışmasının da hakiki tabiatıdır. (Gadamer, 1960/2004, s. 115)”

Gadamer’in dram ile özdeşleştirdiği klasik sanat başka bir deyişle estetik kanonları Antikite’ye uzanan mimetik ve kathartik sanat üretimi, geçen yüzyıl başında “modern sanat”ta farklı açılımları olan bir temsil krizi ile karşı karşıya kalmıştır. Bu kriz ile beraber Avrupa coğrafyasının farklı yerlerinde gerçeklik illüzyonu üretmeyen alternatif tavırlar eş zamanlı olarak tezahür etmeye başlamıştır. Anakronik (kronolojik açıdan uyumsuz olan) bir ifade ile “modern sanat” yapıtı geçen yüzyılın başında ‘kullanıcı dostu’ bir ürün olmaktan çıkmıştır:

Birinci Dünya Savaşı’ndan hemen önce modern sanatta gerçekleşen özgün bir devrimle yüz yüze geldik. Soyut resim kadar çelişkili bir ifade olan sözde –atonal- müziğin eş anlı çıkışını gördük. Aynı zamanda, en gizli olayları bile görüp onları epik bir dille ifade eden naif anlatıcının -Proust ve Joyce örneğinde- yok oluşuna şahit olduk. Lirik şiirde melodik dilin tanıdık akışına ket vurarak müdahale eden yeni sesler işitiyoruz ve neredeyse epey yeni sayılabilecek biçimsel ilkelerle deneye döndürüldü. Nihayet, çok benzer bir şey azımsanmayacak şekilde kendini dramda hissettirdi. Gerçekçi sahnelemenin ve onun natüralist psikolojisinin yadsınması ile Brecht’in yeni epik tiyatrosunda teatral illüzyonun kasti inkârı göz ardı edilemeyecek şekilde aynı. (Gadamer, 1967/1987, ss. 92-93)

Gadamer yukarıda ‘dramatik sanat’ı överken, “modern sanat”ı da yermiştir; ama bu “modern sanat”ın işleyişine dair de çok yetkin bir tanım ortaya koyduğu gerçeğini değiştirmez: Gadamer’in tanımladığı “modern sanat”; kendiliğinden, tanıdık, doğal ve insani olma çabasından vazgeçerek yeni ufuklara yelken açmıştır. Fakat bu tercih değişikliği sadece yöntem olarak gerçeklik taklidinden vazgeçilmesi ile sınırlı değildir. Onunla beraber içeriğe dair daha kökten bir dönüşüm de öngörülmüştür.

¹⁴ “Temsil (representation): Belirli bir olayın ‘anlatma’ yoluyla değil, ‘gösterme’ yoluyla ve şimdiki zaman yanılsaması içinde yeniden üretilmesidir. Kavram, İngilizce ve Fransızcadaki re: yeniden, present: sunmak, hazır bulundurmak, var etmek öğelerinden oluşmaktadır. (Parla’dan aktaran Ünal, 2001, s. 14)”

Gadamer'in tenkit ettiği "modern sanat"ın izlettiği, seslendirdiği, görselleştirdiği, canlandırdığı anlamlı bir hikâyesi ya da ana düşüncesi, biricik mesajı yoktur. Burada içeriğe dair derin dönüşüm, hümanist geleneğin pek bilinmeyen bir bileşeni olan hermeneutik anlamın tasfiyesinde aranmalıdır. Bu bağlamda, "modern sanat"ın en sert eleştirilerinden birinin hermeneutik gelenekten gelen Gadamer tarafından yapılması ise rastlantı değildir; ağırlıklı olarak Alman düşüncesinde yerleşip olgunlaşan hermeneutik¹⁵ geleneğin temelinde empati ve empati ile kavranan insani olanı anlama jesti yatar. Bu yönüyle tam olarak hümanisttir ve insanın insani olanı bilmesinin tek epistemolojik yöntemi olarak görülür. Çünkü Doğan Özlem'e (d. 1944) (1993/2010) göre "insan aslında evreni değil, bizzat kendi olanaklarını ve ürünlerini yorumlamakta ve anlamaktadır; yani anlama, insanın düşünsel bir yetisi değil, insan varoluşunun temel hareketidir (ss. 258- 259).

Bunun yolu ise empatiden yani "kendi düşüncesi ve hayal gücünde kurarak" başkasının yaşadığını düşündüğü şeyleri kendi başından geçmiş gibi tepki göstererek hissetme yoluyla anlama çabasından geçer (Özlem, 1993/2010, s.83). O yüzden empati tasfiye edildiği anda, dramatik/mimetik sanat ile bütün bir hermeneutik epistemoloji ve ontoloji geleneği de tasfiye edilmiş olacaktır. Bir nevi anlam, sanatın gündeminden çıkartılmıştır. Eisenman, "Post-functionanism" adlı metninde, Gadamer ile aynı döneme tarihlediği bu krizi sanat ile sınırlı görmemiştir; hümanist değerlerden kopan "modernist duyarlılıklar" olarak coşku içinde nitelendirdiği bu kriz, antik düşüncenin terk edildiğinin de göstergesidir:

... modernist duyarlılıklar fiziksel dünyanın artifaktlarına karşı değişen düşünsel davranış kalıplarıyla ilgilidir. Bu değişim sadece estetik olarak kendini ortaya koymaz, fakat felsefi ve teknolojik olarak da meydana çıkar. Aslında belirlemesine dair topyekûn yeni bir kültürel tavır olarak bildirilir. Baskın hümanist tavidan uzaklaşma 19. yüzyıl içindeki çeşitli zamanlarda matematik, müzik, resim, edebiyat, film ve fotoğraf gibi ayrı disiplinlerde kendine yer buldu; Malevich ve Mondrian'ın nesnel olmayan soyut resminde, Apollinaire ve Joyce'un anlatı kurmayan yazımı ile Richter ve Eggeling'in filmlerinde, Schönberg ve Vebern'in armonik olmayan müziğinde kendini gösterdi. (Eisenman, 1976/1998, s. 238)

¹⁵ Hümanist bir epistemoloji ve ontoloji olarak hermeneutik (yorumbilgisi), Gadamer'in "anlamın anlamı üzerine bir felsefi refleksiyon" olarak tanımladığı ve takipçisi olduğu bir düşünce geleneğidir; pozitivizmle doruğuna ulaşmış, açıklayıcı doğa bilimsel epistemoloji karşısında empati ve anlama mefhumları üzerinden yöntemi kurulmuştur. Başlangıçta Giambattista Vico (1668-1744), Johann Gottfried Herder (1744-1803), Friedrich Schleiermacher (1768-1834), Leopold von Ranke (1795-1886), Wilhelm Dilthey (1883-1911) gibi düşünürlerin tarihsel varlık alanını (kültürel) bilmek adına geliştirdikleri epistemolojik bu yöntem, Martin Heidegger (1889-1976) ve Hans-Georg Gadamer (1900-2202) ile ontolojik bir boyut da kazanmıştır. (Özlem, 1993/2010, ss. 83, 258-259, 322)"

Hem Gadamer hem Eisenman tarafından öne çıkartılan, ortak noktası mimetik temsilin reddi, hümanizmden uzaklaşma çabası, sadece Antik Yunan üzerine kurulan Rönesans'ın estetik değer sisteminden vazgeçmek demek değildir. Aynı zamanda, Gadamer'in "anlamın anlamı üzerine bir felsefi refleksiyon" olarak tanımladığı ve en önemli temsilcilerinden biri olduğu hermeneutiğin, empatik anlamaya dayanan hümanist epistemoloji ve ontolojisinden vazgeçmek demektir. Bu bağlamda, hermeneutik gelenekten gelen Gadamer'in hermeneutik felsefe geleneğinin özdeşlik mekanizması üzerinden kuramsallaştırdığı 'klasik sanat' ya da 'dramatik sanat', hermeneutik geleneğin içinden okunabilir. Bu 'klasik/dramatik sanat' ile hermeneutik gelenek arasındaki bağlantıyı apaçık görünür kılan ironik şekilde montaj düşüncesinin merkeze alındığı "avangart sanat kuramı"nı yazan sanat tarihçisi Bürger'dir.

Bürger, "avangart sanat kuramı"nda "organik sanat" olarak tanımladığı klasik/dramatik sanatın deneyimini ve anlamlandırılmasını "hermeneutik döngü" içinde açıklayarak eleştirir. Empati kurmak ve yorumlamak kompozisyonel bütünlüğe sahip "organik sanat" eserinin deneyimlenmesinde temel jestlerdir; bu yüzden 'klasik/dramatik sanat' mefhumu ile birebir örtüşür. Bu önermeyi doğrulayan en açık ifadelerden biri Bürger'in "organik sanat" tanımında kendini gösterir:

Organik sanat eseri söz dizimsel yapı örüntüsüne göre inşa edilmiştir; tekil parçalar ile bütün, diyalektik bir birlik oluşturur. Organik esere ilişkin doğru bir okuma, hermeneutik döngüyle tarif edilir. Parçalar ancak eserin bütününden, bütün de ancak parçalardan yola çıkılarak anlaşılır. Yani, bütünün önceden kavranması, parçaların kavranmasına hem rehberlik eder hem de o kavrayışla düzeltilir. Bu alımlama tipinin tek tek parçaların anlamı ile bütünün anlamı arasında zorunlu bir uyum olduğunun varsayılmasıdır. Organik olmayan eser bu ön koşulu geçersiz kılar – organik eserle arasındaki belirleyici fark da budur. Parçalar, kendisine tabi oldukları bütünden 'bağımsızlaşırlar'; artık o bütünün zorunlu unsurları değildirler. Bu parçaların artık zorunluluktan yoksun olduğu anlamına gelir. (Bürger, 1974/2009, s. 151)

Bürger'e (1974/2009) göre "organik sanat" eserinde anlam, parçadan bütüne bütünden parçaya gidilerek okunur; çünkü parçalar ile bütün arasında "diyalektik birlik" öngörülmektedir; "diyalektik birlik" ise "tek tek parçaların anlamı ile bütünün anlamı arasında zorunlu bir uyum (armoni) olduğunun varsayılmasıdır" (s. 151). Bu varsayım, sanat yapıtının üretim aşamasını da etkiler. Hatta 20. yüzyıl başında sanatta 'gerçeklik-temsili' reddedilse de sanat yapıtını "diyalektik birlik" içinde inşa

etme eğilimi devam eder. Temsile karşı olmak “mimesis”in estetik kanonlarından ve “katharsis” etkisinden uzaklaşmak anlamına gelmez; “mimesis”in birlik ve bütünlük temelli estetiği ile onun estetik ereği olan “katharsis” tasarlanmış bir duygulanım olarak düşünüldüğünde, aslında ‘gerçeklik illüzyonu’ üreten temsil dışında hâlâ dramatik öğeleri barındıran sanatsal tavırlar avangart olarak anılan çokluğun içinde bulunmaktadır. Hal Foster (d. 1955), bu durumu MOMA’da 2013 yılında düzenlenmiş soyut sanat üzerine retrospektif bir sergiyle ilgili değerlendirmesinde şu şekilde ifade eder:

Dolayısıyla, Kandinsky, Malevich ve Mondrian gibi kimi soyutçular gerçekliğe herhangi bir benzerliği yok ederken bile gerçeğin bir ontolojisini olumladılar; epifenomenal dünyanın bir betimi olarak resmi reddederken bile resmin akıl yoluyla kavranabilen dünyanın bir benzeşeni olduğu konusunda ısrar ettiler. Görüntü aşkınlık sunağında kurban edildi. Öte yandan, bu ressamlar temsili resimden koparken bile bunu öyle yaptılar ki, tablo geleneğini sürdürdüler; bu geleneğin sanat eseri için kompozisyon bütünlüğü, sanat izleyicisi için ise bir kavrayış deneyimi olma ölçütlerini onayladılar. (Foster, 2013, ss. 14-15)

Bu açıdan bakıldığında soyut sanat olarak kategorize edilen işler, gerçeği temsil etme misyonunu üstlenmemesinin dışında hâlâ aslında mimetik sanata benzer sayılabilir. Çünkü bünyesinde hem bütünsel kompozisyonu hem de kathartik ereği ihtiva eder. Bu bağlamda mimetik dolayısıyla kathartik ve dramatik olmayan üzerinden tanımlanacak bir avangart, geçen yüzyıl başındaki temsil krizinden doğan modern sanatın içinde ayrı bir fraksiyondur. Diğer bir deyişle 20. yüzyıl başındaki tüm sanatsal sapmaların bazı güzergâhları hâlâ kathartik ve dolayısıyla dramatik izler taşımaktadır.

20. yüzyıl başındaki temsil krizi sonucunda ortaya çıkan ‘dramatik-olmayan’ sanatsal ifadeler ise, sanat tarihçisi Bürger’in bakış açısına göre tezahürlerini ‘montaj’ olarak adlandırılan, öncü sanatın vazgeçilmez bir bileşeni olarak telaffuz ettiği düşünce ve üretim sistemiyle bulabilir. Çünkü montajla eklemlenmiş fragmanların her biri tekil merkezler haline geldiği için montaj ilkesi birliği/tekliği reddeden çok-merkezli bir yapılanmaya ve anlam üretimine olanak tanıyacaktır:

Sanat eserine gerçeklik fragmanlarının eklemlenmesi o eseri derin bir biçimde değiştirir. Sanatçı yalnızca bir “bütün” şekillendirmeyi reddetmekle kalmaz, resme başka bir statü verir; çünkü resmin parçaları ile gerçeklik arasında, organik sanat eserinde söz konusu olan bir ilişki yoktur: Artık bu parçalar gerçekliğe işaret eden birer gösterge değil, gerçekliğin kendisidir. (Bürger, 1974/2009, s. 148)

Montajın bağlamlarından sökülmüş öğeleri eklemleendiğinde ahenkli bir parça-bütün ilişkisi barındırmayan fragmanter bir yapı oluşur (Bürger, 1974/2009, ss. 140-41). Parçalar birbirlerinden bağımsızlaşırken, aynı zamanda bir araya gelmek için bir sentaksa ihtiyaç duymazlar. Aslında montaj, kurucu özneyi sentaktik – ve tercihen semantik- yüklerden kurtarır; ‘Montaj’ bir anlamda ‘sentakssızlık’tır. Bu bağlamda Marinetti’ye değinmekte fayda vardır (Ek F).

Bürger, bu tür bir bütünlük yoksunluğunun konvansiyonları uzun süre önce şekillenmiş “mimesis”e dayalı sanat eserinin estetik deneyiminden radikal şekilde farklılaşacağını iddia eder. Bürger’e göre fragmanter yapının en önemli farkı gerçekçi temsil sisteminin öngördüğü estetik illüzyonu tetiklememesidir. Bu, montaj paradigmasında altı çizilmesi gereken ikinci temel özelliktir. Burada sanatçının motivasyonlarının çok etkisi vardır. Çünkü organik eserin sanatta doğal veya kültürel gerçekliğe öykünmekten başka bir yol görmeyen mimetik (klasik/organik) sanatçının öykündüğü şeyle temsili arasındaki mesafeyi ortadan kaldırdığı izlenimi yaratması amaçlanır: “İnsan eliyle yapılan ve doğal gibi görünmeye çalışan organik sanat eseri, insan ile doğanın uzlaşmasına işaret eden bir görüntü yansıtır. Adorno’ya göre montaj ilkesine dayalı organik olmayan eserin belirleyici özelliği, uzlaşma görüntüsü yaratmıyor olmasıdır. (Bürger, 1974/2009, s. 148)” Adorno ise, fragmanların montajıyla oluşan fragmanter yapının illüzyona dayalı estetik deneyimi neden tetiklemediğini şu şekilde açıklar: “Eser ampirik gerçekliğin fragmanlarını içine alıp kopuşu kabullendiğinde, bu kopuşu estetik etkiye dönüştürdüğünde, türdeş olmayan bir gerçekliği resmettiği için onunla uzlaştırılan sanatın benzerlik/yanılsaması parçalanacaktır. (Adorno, 1970/1999, s. 232)”

Bu bağlamda ilk realist roman sayılan “Madam Bovary”nin yazarı Gustav Flaubert (1821-1880), mimetik (klasik/organik) sanatçının, öykündüğü şeyle temsili arasındaki mesafeyi ortadan kaldırdığı izleniminin nasıl yaratılacağını “ikinci doğa” başlığıyla Louise Colet’e 1952 yılında yolladığı mektupta çok basit bir dille tarif eder: “Bir yazar, kitabında, okuyucu için her yerde mevcut fakat hiçbir yerde göremediği bir tanrı gibi olmalıdır. (Flaubert’den aktaran Bush, 1997, s. 56)”

‘Görünmez otör’ ya da anlatıcının anlatısını inandırıcı kılabilmek için kendini gizlemesi, Bürger’in “Avangart Kuramı”nda avangart eserin ve avangart sanatçının tavrının ayrıştırıcı unsuru haline getirilecektir. Benzer şekilde sonraki bölümlerde görüleceği gibi Bordwell’in 1917 ile 1960 arası filmleri inceleyerek yaptığı bir

dönemselleştirme olan “Klasik Hollywood Sineması”nın temel biçimsel kaygısı, filmin anlaşılabilir hiçbir nokta bırakmadan gerçekliği sorgulanmayacak açık ve net bir hikâye anlatmasıdır (Bordwell ve diğerleri, 1985, s. 2).

Ayrıca “Klasik Hollywood Sineması”nın, kurgulama teknikleri de sinematografik temsilin gerçekçiliğini arttırmak için şekillendirilmiş, ayrı ayrı çekilen sahnelerin birleştirilmesinde “süreklilik” ilkesine dayalı “invisible cut” (görünmez kesim) ismiyle anılan bir kurgu tekniği hâkim olmuştur (Bordwell ve diğerleri, 1985, s. 2). Bordwell’in bahsettiği “görünmez kesim” tekniğinin, Bürger’in “organik sanat eseri” tarifinde hedeflenen koşulları üretmeye yatkınlığı, “Klasik Hollywood Sineması” ile avangart “Sovyet montaj sineması” arasındaki çatışmayı daha da anlaşılır kılar: “Organik sanat eseri, yapılmış bir şey olduğu gerçeğini fark edilemez hale getirmeye çalışır. Avangardist eser içinse tam tersi söz konusudur: Kendini yapay bir inşa, bir yapıt olarak gösterir. Bu bakımdan montaj avangardist sanatın temel prensibi sayılabilir (Bürger, 1974/2009, ss. 39-40).” Öyleyse parça ile bütün arasındaki mimetik uyum, temsilin bir kurgu olduğu gerçeği görünmez hale getirmeyi amaçlarken izleyicinin -eleştirel- mesafesini kaybederek eserin gerçekliğine dâhil olmasını sağlar. “Avangardist eser”de ise, kendiliğinden ortaya çıkmış gibi sunulan ahenk, monte edilen fragmanları tek bir bütünmüş gibi eklemlenmemesiyle bozulur. Böylece eserin biri tarafından montajlandığı dolayısıyla kurgusallığı gizlenemez. Çünkü kurgusallığı gizleyen temel nosyon uyumdur. Fakat illüzyonist temsil terk edilip bütünlük görüntüsü bozulduğunda şok efektinin tetikleneceği yeni bir estetik deneyim öngörülür: “Avangardist eser, anlamının yorumlanmasına izin verecek bütünsel bir izlenim bırakmaz; yaratıldığı kadarıyla izlenimse, tek tek parçalara başvurularak açıklanamaz, çünkü artık o parçalar bir amaca tabi değildir. Alımlayıcı, anlam verme noktasındaki bu reddi, şok şeklinde tecrübe eder. (Bürger, 1974/2009, s. 152)” İzleyicinin eserde birlik/teklik yerine çoklukla karşılaşması ve anlam verememesi şok olarak nitelenebilir. Bu bağlamda Bürger, çokluk üreten bir etki olarak şoka yapılan yatırımla eleştirel bir farkındalığın üretilebileceği düşünmektedir:

Avangardist sanatçının amacı da budur –anlamın bu şekilde reddedilmesiyle eseri okuyanın dikkatini, yaşama tarzının sorgulanabilir olduğuna ve onun değiştirme gereğine çekmek ister. Şokun, yaşama tarzının değiştirilmesi yönünde bir uyarıcı olması amaçlanır; estetik içkinliği kırmak alımlayıcının hayat pratiğinde bir değişim başlatmanın aracıdır. (Bürger, 1974/2009, s. 152)

Böylece yaşatılan şok ile tüm kültürün ve kültürel pratiklerin doğal olmadığı hatırlanacak; tarihin teolojik kurgusunda bireylere biçilen kaderci rol görünür kılınacak; zorunluluk kipiyle dillendirilen bütün söylemlerin nesnel veya gerçekçi perspektifleri sorgulanacaktır. Bu noktada “Sovyet Montaj Sineması”nın önde gelen isimlerinden Vertov’un, birkaç paragraf önce gündeme getirilen “drama halkların afyonudur” suçlaması bu kuramsal çerçeveye daha anlamlı hale gelir.

Öte yandan Hill'e (2003) göre ise şok üstüne kurgulanmış bir montajın alışkanlıklara karşı direnci çok düşüktür (ss. 107-113). O yüzden montaj üstünden kurulacak bir mekânsal söylemin mimarlığa uygulanabilir bir strateji olarak yatırım yapılması verimsiz sonuçlar doğuracaktır. Çünkü bir bina ilk görüşte şok edici olabilse de birden fazla kez ziyaret edilebileceği ve seneler boyunca inşa edildiği yerde kalacağı için şok edici olma misyonunu kısa zamanda kaybedecektir. Bu durumda Hill, şoktan bağımsız bir montaj teorisi geliştirmek için yer mefhumunu da devreye sokarak yeni bir yapı kurar. Sonuç olarak üç öge saptanmış olur: 'Fragmanlar', 'aralık' ve 'yer'. Bu üç öge arasından öne çıkardığı ise 'aralık'tır: “Aralıklar Montajı”nın teorisinin amacı dikkat çekmeye odaklanmadan, alışkanlıklara ve mimari deneyime uygun fakat daha uzun vadeli etkileri olan ve her kullanıcı tarafından yeniden okunmaya açık bir mimarlığı üretebilmektir. (Hill, 2003, ss. 107-113)”

20. yüzyılın başında modernleşme ile insanlık tarihine damgasını vuran metropolün estetik teorisi ve estetizasyon biçimlerinde montaj ve gündelik hayat mefhumlarının, dramatik/mimetik/klasik sanata karşı tekrar eden söylemsel bir örüntü oluşturması dikkat çekicidir; antik dram ve hümanist hermeneutik düşünce geleneğine karşı fragmanter metropole öykünen montaj temelli avangart estetizasyon teknikleri, on dokuzuncu yüzyıl sonunda gündeme gelen yeni disiplinler, kavramlar, teknolojilerle beraber toplumsal ve bireysel açıdan gündelik hayat kavrayışlarından ilham alır ve aynı zamanda onlara ilham verir. Bu bölüm boyunca da repertuarında metropol, gündelik hayat, bilinç dışı, şok, “flâneur” gibi motifleri benimseyerek “dramatik”, “figüratif”, “temsili” ifadeleri reddeden “avangart sanat”ın montaj yolu ile gündelik hayatı estetize etme biçimleri ve kullandığı yöntemlere değinilmiştir. Böylece Vertov ve Koolhaas’ın dramatik anlatı geleneğini eleştirirken beslendiği düşünsel arka plan da görünür kılınmaya çalışılmıştır. İzleyen bölümde ise, Vertov ve Koolhaas’ın drama yönelik eleştirileri kapsamlı şekilde incelenerek karşılaştırılacaktır.

3. VERTOV'UN SİNE-DRAM ELEŞTİRİSİ İLE KOOLHAAS'IN ARKİ- DRAM ELEŞTİRİSİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

Bu bölümde dramatik anlatının iki temel yapısal ilkesini, Vertov ve Koolhaas'ın söylemlerinde montaj ve gündelik hayat nosyonları ile yerinden etmesi ele alınmıştır. Bu nosyonlardan ilki olan montaj ile hem 'zaman-mekân-eylem birliği' ilkesi hem de dramatik öğelere ve öğeler arası ilişkilere sirayet eden mimetik birlik ve bütünlük ilkesinin hedef alındığı düşünülürken; ikinci nosyon olan gündelik hayatın belirsizliği ile dramatik olay-örgüsündeki determinist nedensellik ilkesinin yerinden edildiği düşünülmektedir. Montaj, her şeyi hiyerarşik bir düzen içinde uyumlu bir bütünlük gibi algılamaya ve algılatmaya zorlayan estetik kalıpları yıkarken, gündelik hayat ise geleceğin neden-sonuç ilişkisi içinde kurulan düz mantıkla belirlenemeyecek kadar karmaşık olduğunu hatırlatır (Çizelge 3.1).

Burada farklı iki mecrada üretim yapan kişinin söylemlerinde, dramın ilkelerinin nasıl yerinden edildiği karşılaştırılarak tartışılmadan önce bu farklı mecralardaki izdüşümlerin aynı olmayacağını hatırlatmak gerekir. O yüzden dram, Vertov ve Koolhaas'ın üretim alanlarındaki izdüşümlerine denk gelecek sinematografik ve arkitektonik kavramlarla açılmıştır: Vertov'un, sinematografik üretime dair eleştirisi ele alınırken, dramın sinemadaki izdüşümü olan "sine-dram"; Koolhaas'ın, arkitektonik üretime dair eleştirisi ele alınırken de dramın mimarlık (architecture) alanındaki izdüşümü olan 'arki-dram'¹⁶ terimleri tercih edilmiştir.

"Sine-dram", Vertov'un konvansiyonel sinematografiyi eleştirmek için türettiği bir kavramken, Koolhaas'ın söyleminde konvansiyonel arkitektonik üretimi eleştirdiği 'arki-dram' olarak adlandırılan bir kavram yoktur. Ama onun yerine mimarlığa

¹⁶ Mimari bir senaryoya dayalı programatik, estetik, performatik öngörülerini olan arkitektonik üretimleri kapsayan bir kavram olarak 'arki-dram', Koolhaas'ın "Delirious New York" tan itibaren eleştire geldiği determinist mimarlık anlayışını tanımlamak için Vertov'un "sine-dram" kavramına öykünerek bu tez kapsamında türetilmiş bir kavramdır. Hatırlanacağı gibi "sine-dram", dramatik bir senaryoya sahip her sinematografik üretime Vertov'un verdiği eleştirel bir kategorinin adıdır. Temelde dramatik bir film senaryosu, bir olay yaşanıyor mu izlenimi uyandırmak için, mimari bir senaryo ise, sinemadankinden farklı olarak yaşanacakmış izlenimi uyandırmak için şekillendirilir. Bu bağlamda mimarların önerilerine dair meşruiyet zemini geleceğe yönelik en gerçekçi senaryoları yazma iddiası üzerinden kurulur. Bu bağlamda mimar da dram yazar bir senariste dönüşmektedir.

alternatif olarak gördüğü ve “mimarlık-sonrası¹⁷” olarak tanımladığı bir durum vardır. Bu tez çalışmasında türetilen ‘arki-dram’ da Koolhaas’ın “mimarlık-sonrası” (post-architecture) terimi ile eleştirdiği dramatik “mimarlık” ile çakışır. Başka bir deyişle, tez çalışmasında, Koolhaas’ın “mimarlık” nosyonu ‘arki-dram’ nosyonuna, “mimarlık-sonrası” nosyonu ise ‘post-dramatik’ nosyonuna denk geldiği düşünülmektedir.

Çizelge 3.1: Dramatik ilkeler ve o ilkelere yönelik eleştiriler.

DRAMATİK İLKELER ve ELEŞTİRİLER	
a. Estetik İlkeler: <i>Mükemmel Birlik ve Bütünlük</i> Birlik ve bütünlük ilkesi, “mimesis”in mükemmel bitmişliği içinde, izleyicinin kafasını karıştırmayan, ilgisini ve dikkatini dağıtmayacak şekilde odaklayan, kolayca kavranabilir ve takip edilebilir, böylece kolay içine girilebilir kurmaca bir gerçeklik – taklidi/illüzyonu yaratmak içindir (Ünal, 2001, s. I). “Bütün, parçalardan ‘birinin yerinin değiştirilmesi veya çıkarılması halinde, bütün’ün ortadan kalkacağı, parçalanacağı bir birlik içine konmalıdır’. (Tunalı, 1962/2008, s. 113)”	b. Mantıksal İlkeler: <i>Makul Olasılık ve Zorunluluk</i> “Olasılık ve zorunluluk, olabilecek bir olayı bir zorunluluk içinde göstermek demektir. Olabilecek olayın, oyun içinde mantıklı, duygu ve aklımıza uygun gelecek biçimde gelişmesi gerekir. Olasılık, yaşamda olmasa bile bir tragedyada akla ve duyguya uygun düşen ölçüdür. Zorunluluk ise, birbirini izleyen olayların belli bir gelişim zinciri ile kurulu olmasıdır. Her şeyden önce bunlar iç ölçülerdir; bir oyunun iç akışını sağlarlar. Bu ölçüler, yanı sıra, inandırıcılık oyunun içeriksel bütünlüğü açısından önemlidir, çünkü Aksiyon Birliğini sağlar. (Nutku, 1983/2001, s. 41)”
a'. Estetik İlkelerin Eleştirisi: <i>Fragmanter Montaj</i> Montajda, kompozisyonel teklik yerine fragmanter bir “çokluk (multitude)” kurulur; semantik olarak tekil bir anlam arayışına saplanmadan, anlamsızlığa kadar uzanan bir yelpazede anlam çoğaltılır; sentaktik açıdan artikülasyonu zarıflaştıran gramer kuralları reddedilir; “zaman-mekân-eylem birliği”nden ‘tema’ya kadar, anlatının semantik ve sentaktik katmanları boyunca birlik ve bütünlük içindeki kompozisyonu terk etme olanağı tanınır.	b'. Mantıksal İlkelerin Eleştirisi: <i>Kaotik Gündelik Hayat</i> Gündelik hayat ise kaotik yapısıyla, olasılık ve zorunluluk içinde kurulan dramatik senaryoya karşı belirlenimsizliği gündeme getirme olanağı tanır; yaşamın gerçekliğini ikame eden dramın gerçekliğinde her şeyin öngörülebilir makul bir sebebi olmalıdır ama gündelik hayatta tahmin edilemez absürt olaylar da gerçekleşir. Çünkü dram gerçeğin değil gerçekçiliğin peşindedir.

¹⁷ Koolhaas, “SMLXL” adlı kitabı içindeki “Tipik Plan” metninde, başlıkla aynı ismi taşıyan kavramı açarken aslında “mimarlık-sonrası” kavramını da tanımlar.

Dram ve dramatik anlatı kanonları hayatımıza düşündüğümüzden daha fazla girmiş olan, estetik deneyimi naif bir eğlenceliğin ötesinde, duygu ve yaşantı birliği özdeşleşme / empati / einfühlung ile arz ve talep edilen, ereği “katharsis” olan bir gerçeklik yanılsamasıdır (Parkan, 1983, s.46). Ama bu gerçeklik-yanılsaması sadece tiyatro, resim, müzik, heykel, fotoğraf, dans gibi sanatsal üretimlerle sınırlı kalmaz. Hem filmler hem de mimarlık üretimi bu durumda istisna değildir. Öyleyse Gadamer nasıl klasik sanatın dramatik kökenlerini anlamak için antik drama bakıyorsa, klasik sinema ve mimarlıktaki tezahürleri olan “sine-dram” ve ‘arki-dram’ı anlamak için de tekrar dram ve dramatik anlatının hermeneutiğe dayanan epistemik ve ontik temelleri ile estetik ve semantik mantığını yapısal ve ereksel açıdan incelemek gerekmektedir.

3.1 Dramatik Anlatı Yapısı ve İlkeleri

Dramatik anlatıyı masaya yatırmadan önce, dramatik anlatı biçimine dair referans alınan kavramlar, öğeler ve ilkelerin Aristoteles’in “Poetika” adlı eserinde dile getirildiğini ve onun estetik paradigması içinde yetişen Antik Yunan tiyatrosunda şekillendiği unutmamalıdır (Ünal, 2001, s. 26). Çünkü dram, her ne kadar Gadamer’e (1960/2004) göre bütün sanatların temeli olarak görülse de öncelikle teatral bir temsil biçimidir (ss. 115-116). Bu yüzden teatral dram üzerinden bir giriş yaparak ilerlemek diğer sanatlardaki tezahürlerini çok daha kolay şekilde okunaklı hale getirebilir:

Dram, iki bin beş yüz yıl önce Antik Yunan’da ortaya çıkmış ve günümüze dek varlığını sürdürmüş güçlü bir anlatı geleneğidir. Temel özelliği, öyküsünü herhangi bir anlatıcının dolayımına başvurmaksızın ‘göstermek (canlandırmak)’ yoluyla anlatmasıdır. (Ünal, 2001, s. 1) ... Bir aksiyonu¹⁸ herhangi bir ‘anlatıcının’ müdahalesine başvurmaksızın göstermek yoluyla ve ‘kendiliğinden’ olup bitiyormuşçasına düzenlemek onu doğrudan doğruya ‘şimdiki zaman’ kipi içine yerleştirir. Yani olaylar hemen karşımızda ve bizim ‘şimdiki zamanımızda’ cereyan ediyormuş gibi görünür. (Ünal, 2001, s. 178)

Dramatik bir oyunun, tiyatro bilimci Nutku’ya göre üç temel biçimsel ögesi vardır: Bunlardan ilki, temadır; ikincisi, olay-dizisidir; üçüncüsü, anlatı kişileridir. Bernard Grebanier’nin (1903-1977), “Oyun Yazarlığı” adlı kitabından referans veren Nutku (1983/2001), bu üç ögeyi “işlenecek olan tema, geliştirilecek olan durum (dramatik

¹⁸ Nutku’ya (1983/2001) göre “bir hareketin aksiyon olabilmesi için itici bir nedenden çıkması gerekir; bu da insana ilişkin bir şey olmak zorundadır” (s. 243).

olay ve olay-dizisi) ve çeşitli dramatik ilişkileri içerecek olan oyun kişileridir” şeklinde yorumlamıştır (s. 166).

Bu temel öğeler ile kurulan dramatik bir tiyatro oyunu düşünüldüğünde, izleyici ile aktörler bizzat aynı mekân ve zamanı paylaşır. Sahnedeki oyun aksiyona dayandığı için, izleyicinin antik bir amfide veya modern bir salonda oturması, oyun tarafından kurulan seyir perspektifinin iletişim yöntemini değiştirmez. Oyun, o an yaşanıyor gibi sunulur ve izleyici bu ana şahit olur. Böylece şimdiliğin “kronotop”unda (zaman-mekân) sahnelenen kurmaca bir olay – dramatik olay¹⁹- izleyici ile oyuncular arasındaki mesafeyi ve sınırı kaldırır. Sahnenin önünde oturan izleyicilerin, kendiliğinden geliyor gibi görünen olayların içine girmesi ve akışına kapılması amaçlanır. O yüzden dramda izleyici, asla dışarıdan değil ama anlatı “kronotop”unun içinde, ona müdahil olarak konumlanır. Diğer bir deyişle, dramatik temsil, her şeyden önce izleyicisini sahnedeki olayı sadece tarafsız bir gözle izlemesi değil duygusal olarak müdahil olması demektir:

Bu süreç aynı zamanda dramın ‘temsili’ (representative) niteliğiyle de ilgilidir. Temsil, herhangi bir olayın perde üzerindeki ‘sunumu’ değil, doğrudan doğruya onun yeniden kuruluşu (representation) olduğu için, düzenlenişi, ritmi, temposu ve atmosferi ile dış dünyanın ‘gerçekliğini’ mimetik bir tarz içinde yeniden üretir ve seyirci kendisini bu ‘temsilden’ ayırt edemez. Zaten temsil ‘dışarıdan’ değil, ‘içeriden’ takip edilebilecek bir kompozisyonudur ve ‘şimdideşlik’ yanılsamasına dayandığı için daha kuruluş aşamasında seyircinin ‘müdahil’ konumunu (seyir perspektifini) kendi yapısına içselleştirir. Dramın ‘temsili’, özü itibarıyla seyirciyi kendi anlatsal ‘evrenine’ dâhil eder. (Ünal, 2001, ss. 186-187)

İllüzyonist temsile, duygusal olarak dışarıdan değil içeriden müdahil olma biçimi ise, sahnede gerçekleşen dramatik olayın illüzyon olduğunu bilinçli olarak unutmak ve gerçekmiş gibi sahnedeki olayı hem şahit olarak seyretmekten hem de karakterlerden biri gibi tepki vermekten geçer. Gadamer, sahne ile izleyici arasındaki bu mesafenin nasıl kaldırıldığını ise şiirsel bir dille ifade eder: “Oyun, izleyicinin ağzından kendi temsili/şimdileştirmesi ile konuşarak izleyiciyi kendine tabi kılar. (Gadamer, 1960/2004, s. 115)”

¹⁹ Ünal, “olay”ı, “belirli bir süreci kapsayan, bu süreç içinde yapılmamış bir ‘değişimi’ içeren, epistemolojik bütünsellik” olarak tanımlar (2001: 12). Nutku ise, “dramatik olay”ı, “dramatik bir durum yaratan olay; her şeyden önce insanla ilgili olan ve insan üzerinde bizi düşünmeye yönelten olay, insanların kendilerine, birbirlerine ya da bir duruma karşı olan tutumlarına değişiklik getiren ya da bu değişikliklere karşı çıkan bir eylemin başlangıcı” olarak tanımlar (1983/2001, s. 241).

İzleyici anlatının evrenine dâhil olurken, kurulmuş olan seyir perspektifinin dışında değil içinde konumlandırılır. Bu estetik süreç -hermeneutğin de yöntemi olan- özdeşleşme ile gerçekleştirilir. Aslanyürek, özdeşleşmeyi, izleyicinin kendisine ait olmayan bir yaşam kurgusu içinde kendisi yaşıyormuş gibi hissetmeye çalışarak yeniden ürettiği bir estetik deneyim ve duygulanım süreci olarak tanımlar.

İzleyicinin bunu gerçekleştirme yolu dramatik anlatıdaki kişiliklerin başına gelen olayları kendi başına geliyormuş gibi kabul ederek onlara neler hissettireceğini yorumlaması ve o duyguları kendisinde yeniden üretmesinden geçer (Aslanyürek, 1998/2004, s. 39). O yüzden de sanıldığıının aksine izleyici dramatik anlatıyı oluşturan olay-dizisini izleyebileceği seyir perspektifinin dışında değil aslında merkezindedir: “Dram ... bir seyir perspektifinin anlatısal kuruluşunu öngörür; bu öngörölmüş perspektife yerleşen seyirci ise seyir faaliyetini buradan kurar. Bu durum, alımlayıcının anlatı karakterlerinden biriymişçesine dramatik eserin bünyesine dâhil olmasını sağlar. (Ünal, 2001, ss. 186-187)” İzleyici de dramatik yapıtın sahnesindeki olay-dizisine davet edilmeyi bekler. Ama dramın sunduğu estetik deneyim sadece mimetik bir gerçeklik illüzyonu ve bu illüzyonun kurulduğu seyir perspektifi içindeki karakterlerle özdeşleşmek ile sınırlı değildir. Burada özdeşleşme manipüle edilir ve manipölasyonu kavramak için de “katharsis” nosyonuna dönmemiz yerinde olur.

Tunalı’ya (1962/2008) göre “mimesis” araçtır ve asıl amaç “katharsis”tir (ss. 115-116). Parkan da “mimesis”ten çok “katharsis”e dikkat çeker. Parkan’a göre illüzyonist temsil, mimetik olmasının yanı sıra aynı zamanda kathartiktir de. O yüzden sanat alanında sorunsallaştırılması gereken şey sadece mimetik gerçeklik illüzyonu değil, sanat yapıtının hermeneutik bir duygu-yaşantı birliği (einühlung, empati) ve özdeşleşme üzerinden deneyimlenmesidir. Bu açıdan “katharsis” ise anlama ile ortaya çıkan estetik deneyimin ereğidir:

Gerçeğin izlenimi, seyirciye yaşamın bir ‘tıpkı sureti’ni sunarak kolay bir duygu-yaşantı birliği olanağı tanır. Bu nedenle, çağdaş kuramcılar kolay kolay gözle görülür olmayan ‘katharsis’ olgusunu atlayarak, gerçeğin izlenimi olgusunu bütün çatışmaların kaynağı haline getirmişlerdir. Oysa bu noktada tartışılması gereken gerçeklik izlenimi değil, gerçeğin kendisidir. (Parkan, 1983, s. 19)

“Katharsis”ten vazgeçilememesinin çok temel bir sebebi vardır; çünkü “katharsis” ile oluşturulan dramatik gerilim bir noktada gevşetilerek izleyicinin rahatlayıp hayatına kaldığı yerden devam etmesi sağlanır (Parkan, 1983, s.35). Ama bu noktada, canlandırılan anlatı, anlamlandırılmak için arz edilirken izleyici de anlamlandırmayı ve o anlamlandırma sonunda kathartik duygulanım ile hazzı bilinçli şekilde talep eder. Başka bir deyişle izleyici içene girdiği durumdan habersiz değildir; dramatik bir tiyatro oyununda, nasıl izleyici hemen önündeki olayları şimdiki zamanda izliyor ve şahitlik ediyorsa, bu süreçlerin diğer mimetik ve kathartik sanatlarda da çok benzer şekilde geliştiği söylenebilir. O yüzden melodik müzik, pastoral bir yağlı boya tablo ya da figüratif heykelde dramatik unsurların tezahür etme biçimi farklı değildir. Hatta mimetik olmayan ama kathartik haz sunan soyut sanat bile bu şekilde kategorize edilebilir (Foster, 2013, ss. 14-15). Bu tür sanat yapıtlarının kurduğu atmosfer izleyiciyi içine çekerek mimetik birlik-bütünlük içindeki mükemmeliyetçi kompozisyonlarının sahnesi ile kathartik bir duygu durumuna sokmayı amaçlar.

Tunalı’nın dediği gibi dramın ereği “katharsis” ise dramatik anlatının yapısını oluşturan estetik ve mantıksal ilkeler aslında “katharsis”e ulaştırmak için şekillendirilmiştir. O yüzden bu ilkeleri açmak aynı zamanda “sine-dram” ve ‘arki-dram’ın yapısını kuran temel ilkeleri açmak demektir. Ontolojik ve epistemolojik açıdan temelleri hermeneutiğe kadar uzanan dramın, estetik ilkesi mimetik birlik ve bütünlük; mantıksal ilkesi ise olasılık ve zorunluluktur (determinism). Bu ilkeler yukarıda daha önce de kısaca değinildiği gibi dramı var eden üç temel yapısal öğenin (tema, dramatik kişileştirmeler ve olay-dizisi) niteliklerine direkt etki eder.

Bu öğelerden ilki olan tema, bir konunun birlik ve bütünlük içinde işlenerek sağaltılmış bir mesaj haline getirilmesi, başka bir deyişle, barındıracağı biricik anlamı şeklinde tanımlanabilir (Nutku, 1983/2001, s. 166). Anlatı kişileri (personaları) ise, dramatik anlatının aktarılması için anlatılan olayı oluşturan “olay-dizisi” akışındaki eylemleri gerçekleştiren ve aktörler tarafından canlandırılan kişileştirmelerdir; bu kişileştirmelerden ilki, hiçbir şekilde değişmeyen, yüzeysel ve eylemin kendisine indirgenen “tip” ile ikincisi olan, başına gelen olaylar verdiği bilinçli tepkiler ile şekillenen eylemleri sonucunda değişim geçirecek derinliğe sahip, davranışlarında tutarlı ve bütünlük oluşturan, net bir profile sahip “karakter” üzerinden iki kategoriye ayrılarak işlenir (Nutku, 1983/2001, ss. 181-183). Olay-dizisi/örgüsü ise, tema dâhilindeki ana düşünceyi, aktörler tarafından canlandırılan

karakterlerin, neden-sonuç ilişkisi içinde seçtikleri eylemlerden (aksiyon) oluşan, mimetik temsilin mantıksal bir çerçeve dâhilinde takip edilebilir hale getirilebilmesi için, başı ve sonu belli bir bütünlük içinde şekillendirilen “dramatik olaylar” zinciridir (Nutku, 1983/2001, ss. 169-170). Ünal’a (2001) göre ise anlatıda “bilişsel semantiği” kuran yegâne katmandır (s. 19).

Fark edilebileceği gibi temadan anlatı kişilerine, anlatı kişilerinden ‘olay-dizi’sine kadar bütün bu yapısal öğelerin kuruluşunda, gerçeklik yalınlaştırılmış ve basitleştirilmiş, makul bir indirgeme işlemine tabi tutulmuştur. Çünkü “dramın gerçeği yaşamın gerçeği değildir” (Nutku, 1983/2001, s. 181). O yüzden de gerçekçilik dramın kendi nedensellik üzerine kurulu, basitleştirici, birleştirici, net gerçekliği üzerine kurulur.

Birleştirme, yalınlaştırma ve basitleştirmenin altında ise, anlatının ön koşulu olarak anlatı öğeleri ile onlar arasındaki ilişkileri de kolayca tanınabilir ve takip edilebilir kılmak yatar; dramatik anlatıyı da bir öyküleyici anlatıdan ayıran temel özellik budur (Ünal, 2001, ss. 10, 17). Böylece izleyici karakterler ile kolayca bağ kurabilecek ve aksiyonu takip ederken kurulan bağı koruyarak yaratılan dramatik atmosferden çıkmadan “katharsis”e ulaşacaktır: “‘Katharsis’in temel koşulu seyircinin filmdeki olaylar ve kahramanlarla yaşantı ve duygu birliğine girerek özdeşleşmesidir. Gerçeğin izlenimi, seyirciye yaşamın bir ‘tıpkı sureti’ni sunarak kolay bir duygu-yaşantı birliği olanağı tanır. (Parkan, 1983, ss. 20-21)” Bu noktada “katharsis”e götüren süreç sadece duygusal değil bilişsel bir boyuta da sahiptir. İzleyici, karakterlerin olay-dizisi içinde vermesi gereken makul tepkileri içinde olay-dizisini anlamlandırır. O yüzden izleyicinin anlayamayacağı düşünülen bir tepkiye bile yer verilmemesi tavsiye edilir. Çünkü dramatik anlam sadece duygusal ve duygusal olarak değil mantıksal olarak inşa edilir. Olay-dizisi içindeki bir aksama ya da absürtlük (saçmalık), mantıksal bağı kopararak ‘anlatı perspektifi’nin²⁰ kırılğan gerçeklik illüzyonunu bozabilir. Ve bunun sonucunda izleyicinin özdeşlikten çıkarak yaşantı ve duygu birliği ile “katharsis”e ulaşması engellenir:

Yani istemin karakterin koşullarıyla ve edimin, karakterin ‘istemiyle’ bağlantısı, en ufak bir kuşkuyla yer vermeyecek denli açık ve mantıklı olmalıdır. Eğer böyle olursa, karakter ile edimi ve bu edimin yaratacağı sonuçlar arasındaki bağlantı bir ‘bütünlük’ olarak kurulamaz ve dramatik olma niteliğini yitirir. (Ünal, 2001, s. 77)

²⁰ En basit biçimde “gözün uzamına geçmek” olarak tarif edilebilir (EK E).

Bu bağlamda tekrar hatırlanacak olursa, estetik bir deneyim olarak “katharsis”e götüren dramatik anlatının estetik ilkesi bütünlük ve birlik ise mantıksal ilkesi olası zorunluluk ile kendiliğindenlik izlenimi yaratmaktadır.

3.1.1 Zaman -mekân-eylemde kompozisyonel birlik ve bütünlük ilkesi

İlk olarak ele alınacak ilke, dramatik anlatı yapısının her kategorisi için geçerli olan ‘birlik ve bütünlük’ ilkesidir. Birlik ilkesi öncelikle “üç birlik kuralı” olarak da bilinen “zaman-mekân-eylem birliği” kaygısında karşımıza çıkar; Aristoteles’in, Poetika’sında “güneşin doğuşu ile batışı arasında geçen zaman içinde” trajik öykünün anlatılmasına dair kullanılan kanon, 17. yüzyıl Fransa’sındaki klasikçi yazarlar tarafından bütün dramatik türler için genel bir formüle dönüşür (Aristoteles’ten aktaran Ünal, 2001, s. 28). Nutku (1983/2001) ise “zaman-mekân-eylem birliği”ni, “bir oyun betiğinde olayın geçtiği yer, olayın süresi ve bu olayı ileri götüren aksiyonun birbirini tamamlar bir bütünlük içinde olması gerektiğini gösteren bir kural” olarak tanımlar (s. 265). Parkan’a (1983) göre ise, “zaman-mekân-eylem birliği”, “katharsis”i elde edebilmenin en temel ilkesidir (s. 20); çünkü “katharsis”e ulaşmanın yolu özdeşlemeden geçer. Özdeşleşebilmenin ve duygu-yaşantı birliğine ulaşmanın yolu ise gerçeklik yanılsaması yaratacak temsilin “gözün uzamı”ndaki ampirik gündelik hayat deneyimine aykırı olmamasıdır. Ünal, bu işlevi şöyle açıklar: “Zaman, mekân ve eylemde birlik, doğrudan doğruya dramın ‘perspektife’ dayalı anlatısını kurar ve seyirciyi, o anda, orada olduğuna dair gerçeklik yanılsamasına sürükler. Her şey önünde olup bitmektedir ve bu da ‘inandırıcılığı’ ve ‘dramatik gerilimi’ meydana getirir. (Ünal, 2001, s. 28)” Diğer bir deyişle ‘zaman-mekân’da sıçramaların ya da kopmaların olmadığı, anakronik (Chatman, 1978/2008, s. 58) değil kronolojik ilerleyen aksiyonun (olay-dizisi), ‘zaman ve mekân’ ekseninde kurulmuş düzleminde referans oluşturacak koordinatlara sahip olması ve nitekim sürecin kolay haritalandırılması anlamına gelir. Bu sebeple klasik dramatik anlatıda, kategoriler birbirinden bağımsız ve çoğul olamaz; tek bir olay, tek bir mekânda ve tek bir zamansal birimde bütünleşir ve seyirci ona odaklanır. Ama ‘birlik ilkesi’, sadece “zaman-mekân-eylem birliği” ile de sınırlı değildir. Ayrıca dramın yapısal olarak kuruluşuna da işlemiştir.

Bu bağlamda, dramatik anlatının öğeleri de aynı ilkeye göre şekillendirilmiştir: ‘Tema’, hiyerarşi kuran indirgeyici bir bakış ile ortaya çıkar; kişileştirmeler ise tutarlı ve net çizilmelidir; olay-dizisi ise tek bir güzergâh üzerindeki olay zincirini anlatmalıdır. Birlik ve bütünlük ilkesi üzerine kurulmuş bu temel öğeler ile kurulan dramatik bir tiyatro oyunu düşünüldüğünde, izleyiciler ile aktörler bizzat aynı mekân ve zamanı paylaşıyor; izleyicilerin oyunun içine girebileceği ve kendisini akışına kaptırabileceği olay-dizisi üzerinden şimdinin “kronotop”unda (zaman-mekân) seyirlik bir anlatı perspektifi çizilir. O yüzden izleyicinin antik bir amfide veya modern bir salonda oturması temelde aynı şeydir.

3.1.2 Olay-dizisindeki makul olasılık ve determinist nedensellik ilkesi

Birlik ve bütünlük ilkesi, “mimesis”in mükemmel bitmişliği içinde, izleyicinin kafasını karıştırmayan, ilgisini ve dikkatini dağıtmayacak şekilde odaklayan, kolayca kavranabilir ve takip edilebilir, böylece kolay içine girilebilir kurmaca bir gerçeklik – taklidi/illüzyonu yaratmak içindir (Ünal, 2001, s. 1). Ama ‘zaman-mekân-eylem birliği’ ile temsilde gerçekliğin ampirik deneyimi taklit edilse de bu ilke bir ön koşul olmasına rağmen dramatik anlatının ikna edici ve akıcı yapısını kurmak için tek başına yeterli değildir. Başarılı bir temsil yanılması için, şimdiki zaman kipinde ve gözün uzamında kurulan dramın retorik gerçekliğinin kafa karıştırmaması gereklidir. Ayrıca bu gerçeklik hem mantıkla açıklanabilir hem de duygudaşlıkla anlamlandırılabilir bir olay silsilesi ile gerçek hayatta olağanlığına ikna edebilmelidir.

Bu noktada - tema, zaman-mekân, aksiyon ve karakterler gibi – dramatik öğeleri mükemmel kompozisyon bütünlüğünü bozmayacak makul şekilde birbirine bağlayacak mantıksal bir ilke devreye sokulur. Bu mantıksal ilke, izleyicinin özdeşlikle kurduğu duygusal bağı koparmadan bilişsel olarak pekiştirmesini ve ona empoze edilen anlamı kesintiye uğratacak bir sorgulamaya girişmeden kendi içinde inşa etmeye devam etmesini amaçlar ki dramatik olay akışının sorgulanmaması da Aristoteles’in “olasılık ve zorunluluk” ya da Ünal’ın “nedensellik” olarak tanımladığı inandırıcı niteliklerin dâhil edilmesiyle sağlanır: “Öykünün örülmesinde olduğu gibi karakterlerin betimlenmesinde de belirli özellikteki karakterlerden belli konuşmalar ve eylemler zorunlulukla ya da olasılıkla doğmalıdır. Tıpkı bir olayın bir başka olayı zorunlu olarak izlemesi gibi. (Aristoteles’ten aktaran Ünal, 2001, s. 77)” Bu noktada

“olasılık ve zorunluluk” dramatik olay-dizisi içindeki olayların ölçüleri olarak görülebilir. Olasılık, imkânsız bile olsa ihtimali mümkün durumlar demektir; yani yaşanmış ama absürt bir olay dramın evreninde hiç gerçekleşmemiş ama anlamlı bir olasılığa yeğ değildir. Zorunluluk ise, olası olayların birbirleri arasında determinist bağlar ile bağlanması gerekliliğidir; birbirini takip eden olayların hiçbirisi birbirinden bağımsız ve ilişkisiz olamaz; bu gerçek hayatta olsa bile dramda mümkün değildir. Nutku, retorik sorusunu takiben olasılık ve zorunluluk ölçütünü şu şekilde tanımlar:

Olasılık ve zorunluluk nedir? Olabilecek bir olayı bir zorunluluk içinde göstermek demektir. Olabilecek olayın, oyun içinde mantıklı, duygu ve aklımıza uygun gelecek biçimde gelişmesi gerekir. Olasılık, yaşamda olmasa bile bir tragedyada akla ve duyguya uygun düşen ölçüdür. Zorunluluk ise, birbirini izleyen olayların belli bir gelişim zinciri ile kurulu olmasıdır. Her şeyden önce bunlar iç ölçülerdir; bir oyunun iç akışını sağlarlar. Bu ölçüler iki durumda kullanılırlar: Oyundaki olaylara ilişkin olarak, bir de oyun kişinin söylediği sözler ve yaptığı hareketlere bağlı olarak. Bu ölçüler, o kişinin karakterinin olasılığı ve zorunluluğu olmalıdır. Bu ölçüler, yanı sıra, inandırıcılık oyunun içeriksel bütünlüğü açısından önemlidir, çünkü Aksiyon Birliğini sağlar. (Nutku, 1983/2001, s. 41)

Diğer bir deyişle, olasılık ve zorunluluk ölçüleri ile dramatik anlatıda ‘olay-dizisi’ni oluşturan olayların, hayatın doğal akışında kendiliğinden gelişen olağan olaylar gibi hissettirmesi ve böylece inandırıcılığını güçlendirmesi hedeflenerek bir açıklama silsilesi tesis edilir. Neden-sonuç ilişkisine de bu yüzden başvurulur. Ama ironik bir şekilde kendiliğinden görünmesi istenen akışın içinde kendiliğindenliğe ve rastlantıya yer bırakılmak istenmez. Bu ilke bir niyet olarak düşünülmelidir; çünkü estetik tercihlerin tamamıyla rasyonel gerekçelere dayandırılması hiçbir mecrada mümkün değildir. O yüzden dramatik gerçeklik hem kolayca takip edilebilir hem de anlaşılabilir olması adına rasyonelleştirilmiştir; absürdü ve keyfiyi barındırmayan, nedenselliğe indirgenmiş tek boyutlu, yapay bir gerçekliktir.

Neden – sonuç ilişkisinin, ikinci bir işlevi ise mimetik parça-bütün diyalektiğini tesis etmesidir. Bu ilke ile dramatik öğeler ve olayların yerleri değiştirilemeyecek, yenileri eklenemeyecek ya da bir tanesi bile çıkartılamayacak şekilde sabitlenerek mükemmel birlik ve bütünlüğü güvence altına alınır:

Fakat eğer bu hikâye, öyküleyici anlatının tarzı içinde değil de ‘olay örgüsü’ olarak kurulsaydı, işler değişirdi. Çünkü o zaman edimler, organik bir zaman-mekân ilişkisi içinde, farklı edimlerle ilişkisellikleri (nedensellikleri) içinde tanımlamak zorunda kalırdı. O zaman da kolaylıkla ‘yer değiştirebilir’ öğeler olmaktan çıkarlardı. (Ünal, 2001, s. 17)

Her ögenin sabit bir yeri olması demek, bütünü oluşturan her parçanın bir anlamı, sebebi, işlevi olması demektir. Diğer bir deyişle anlamı, işlevi olmayan hiçbir olayın, olay-dizisi içinde yeri olamaz. Ünal’a göre nedensellik; bu yönüyle de öykü ile dramı ayıran ve dramı aslında dram yapan yegâne ilkelerden biridir.

3.2 Dramatik Anlatı Yapısı ve İlkelerinin Eleştirisi

Buraya kadar dramatik anlatıyı kurduğu düşünülen ve dramı herhangi bir kültürel ifadeden farklılaştırdığı halde neredeyse görünmez hale gelen iki temel ilke, birlik ile nedensellik ilkeleri, vurgulanarak açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın bu noktasından sonra bu iki ilkenin, Vertov ve Koolhaas’ın söylemlerinde nasıl yerinden edilmeye çalışıldığına değinilmiş ve dramatik anlatının da bu yolla eleştirilme biçimlerine değinilmiştir. Vertov ve Koolhaas’ın söylemleri karşılaştırıldığında dramatik olmayan iki ortak mefhumun kesiştiği görülebilir: Montaj ve gündelik hayat.

Montaj, fragmanter yapısıyla, neden-sonuç ilişkisi içinde gelişen olayların dramatik “zaman-mekân-eylem” birliği içinde kurulmasından anlam birliğine kadar, anlatının semantik ve sentaktik katmanları boyunca izi sürülebilecek birlik ve bütünlük içinde bitmiş mükemmel bir kompozisyon arayışını terk etme olanağı tanır.

Gündelik hayat ise kaotik yapısıyla, olasılık ve zorunluluk içinde kurulan dramatik senaryoya karşı belirlenimsizliği gündeme getirme olanağı tanır; yaşamın gerçekliğini ikame eden dramın gerçekliğinde her şeyin öngörülebilir makul bir sebebi olmalıdır ama gündelik hayatta tahmin edilemez absürt olaylar da gerçekleşir. Bu bağlamda, Vertov -sinematografik bir üretim olarak dramatik filmi – yani “sine-dram”ı, Koolhaas ise -arkitektonik bir üretim olarak dramatik mimariyi- yani ‘arki-dram’ı eleştirir; diğer bir deyişle her ikisinde de dramın eleştirildiği post-dramatik (dram-sonrası) bir vizyondan bahsetmek mümkündür.

3.2.1 Kompozisyonel birlik ve bütünlük yerine fragmanter montaj

Vertov ve Koolhaas, gerçekçi temsile dayalı dramatik anlatı geleneğini aşmak için radikal bir öneride bulunurlar. Bu öneriyi kavramak için önceki bölümde de bahsedilen Benjamin’in “flâneur” tiplmesi anahtar görevi görebilir. Çünkü Benjamin’in “Pasajlar”ı, Vertov’un “Film Kameralı Adam”ı ve Koolhaas’ın

“Delirious New York”u hem içerik hem biçim yönünden birbirine çok yakındır; her üçü de gündelik hayata dair fenomenlerin fragmanlar halinde tasnif edilerek montajlandığı, hiyerarşik olmayan, eş anlı bir estetik kipin hâkim olduğu modern kent anlatıları olarak yorumlanabilir. Bu estetik kip, Pasajlar’da Benjamin tarafından teorize edilen “flâneur”ün montaj estetiğiyle deneyimlediği gündelik hayat tasavvuru ile örtüşür. Ama montaj, daha önce de bahsedildiği gibi sadece gündelik hayatın estetik kipi değildir, aynı zamanda belirsizliğin kurulmasına olanak veren mantıksal sistemdir. Bu noktada mimetik birlik ya da dramatik “zaman-mekân-birliği”nin montaj yoluyla çoğaltılarak deforme edilmesinden bahsetmek doğru olacaktır. Klasik “zaman-mekân-eylem birliği” dramının kurulması ve izleyicinin olayları bir bütünlük içinde okumasını sağlayan, dramatik anlatı kurmanın diğer koşuludur. Antagonist ile protagonist diyalektiğinde, neden-sonuç ilişkisi içinde gelişen olaylar, zaman-mekân-eylem birlikteliğinde pekiştirilerek sunulur.

3.2.1.1 Vertov’un sinematografik söyleminde montaj

Bu bölümde, Vertov’un post-dramatik filmografisine ilham veren özgürleştirici bir mefhum olarak montajın “sine-dram” eleştirisinde üstlendiği role değinilmiştir.

Montajın sağladığı özgürleşme dramdaki, ‘zaman-mekân-eylem birliği’ni çoğaltan, birbirine bağlı üç kademeli bir süreci tetikler: Birincisi süreklilik ilkesi temelinde kurulan sine-dramatik anlatının tektonik ve estetik sınırlarını aşmasını sağlamasıdır; ikincisi, dramatik öğeleri birbirine neden-sonuç ilişkisi içinde bağlamadan bir araya getirmesidir; üçüncüsü ise, klasik sanat eserlerinin hiyerarşik yapısı olan parça-bütün diyalektiğine bağlı kompozisyon ve en önemlisi anlam birliğinden kurtarmasıdır.

Vertov için montaj gramerden, anlamdan, önemden, hikâyeden, neden-sonuç ilişkisinden, her şeyi birbirine bağlama zahmetinden özgürleşmek; kenti kendi algıladığı haliyle algılatmak ve alışıldık olanı alışılmadık biçimde sunmak için hayat boyunca vazgeçemediği bir özgürleştirici rol üstlenir: “Zaman ve uzamın sınırlarından bağımsız olarak, nerede kaydettiğim fark etmeden evrendeki her noktayı bir araya getirebilirim. Benim izlediğim dünyanın taze algılarının yaratılmasına yol açar. Dünyayı sizin bilmediğiniz yeni bir şekilde deşifre ederim. (Vertov, 1923/2007c, s. 18)” Bu ifadelerde bile Vertov’un erken dönemlerinden itibaren montaj düşüncesinin etkileri kolaylıkla gözlemlenebilir. Ama Vertov’un montaj düşüncesiyle kendini ilk ifade ettiği mecra sinema değildir. Vertov, montaj

düşüncesini hayata geçirmek için uygun bir mecra arayışının sonunda sinemaya ulaşmıştır. Sinemadan önce müzik- ya da başka bir deyişle sinematografiden önce fonografi – ilk uğraşıdır. “Sine-gözün Doğuşu” adlı metninde görüntülerden önce sesler yoluyla hayatı nasıl fragmanlar halinde algıladığını görebiliriz:

Sine-göze hayatımın erken bir aşamasında başladım. Fantastik romanlar yazarak. Kısa makaleler yazarak. Uzun şiirler yazarak. Epigramlar ve nazımlar yazarak. Daha sonra steno kayıtlarını, gramofon kayıtlarını kurgulama heyecanına dönüştü. Kayıtlarla, kelime ve harflerle, bir şelalenin sesiyle, bir kereste atölyesinin gürültüsüyle vs. yapılan deneylere dönüştü. Ve 1918 baharında bir gün... Bir tren istasyonundan dönerken kalkan trenden yükselen ses ve gürültüler kulağımda kaldı... Küfür eden biri... Bir öpücük... Birinin haykırışı... Kahkaha, bir ıslık, sesler, istasyon çanının çalışması, lokomotifin çıkardığı çuf-çuf sesi... Fısıltılar, ağlaşmalar, vedalaşmalar... (Vertov, 1924/2007e, s. 46)

Kentin farklı zaman ve mekânlarında kaydettiği seslerden oluşan bu kayıtlar montaj yoluyla birleştirildiğinde klasik forma sahip sonatlar (söylenen değil çalınan müzikal parça) ya da müzikal enstrümanların notalara uygun çıkardığı armonik seslere dayanmayan atonal müzikten bile marjinaldir. Vertov için her türlü müziğin alternatifi olan bu kayıtlar Vertov’un montaj üzerinden sinema ile ilgili geliştirdiği vizyonun marjinalliğini de gösterir. Öyle ki Kuleshov, Pudovkin, Eisenstein gibi montaj tekniğine birbirlerinden farklı misyonlar yükleyen (Joyce, 1996/2003, ss. 397-398) çağdaşı Sovyet yönetmenler arasında bile Vertov daha marjinal bir sinematografiye sahiptir; çünkü hangi biçim ve içerikte olursa olsun neden-sonuç ilişkisiyle işleyen bir olay-dizisi ve onun ana hatlarını oluşturan dramatik senaryoya göre canlandırılan gündelik hayat dramlarına karşıdır. Onun yerine senaryosu olmayan ve gündelik hayatı olduğu gibi aktaran filmlerin gerekliliğini savunur.

Vertov’un da parçası olduğu bu “Sovyet montaj sineması”nın temelleri, Kızıl Devrim sonrası, Lenin’in “sanatlar arasında en önemlisi” olarak gördüğü sinemayı icra edecek misyonerleri yetiştirmek için ‘Yeni İnsanların Eğitimi Komserlik’ine bağlı Sinema Komitesi tarafından 1919’da yeni başkentte bir film okulu açılması kararıyla atılmıştır (Joyce, 1996/2003, ss. 393; Rollberg, 2016, s. 456): ‘VGİK’ ya da ‘Moskova Film Okulu’. Bu karardaki başat etken şüphesiz ülkedeki sinemacıların çok büyük bölümünün Ekim Devrimi ile beraber ülkeyi terk etmiş olmasıdır. Bu noktada Komünist Parti’nin beklentisi, gidenlerin yerine yeni bir nesil ikame etmek ve hem ucuz hem de çok etkili olabilecek bu ideolojik propaganda aygıtını kısa süre içinde aktive etmektir.

Ekim Devrimi'nden sonra, 1919 yılında kurulan Vladimir Gardin'in yönettiği 'Sovyetler Birliği Devlet Sinematografi Enstitüsü' ya da diğer adıyla 'Moskova Film Enstitüsü'ne öğretim görevlisi olarak davet edilen Kuleshov öğrencilere, o dönem ham film bulamadıkları için ambargo yüzünden 1924'e kadar Griffith'in "Intolerance" (Tahammülsüzlük) adlı filmi dâhil olmak üzere Bolşevikler tarafından el koyulmuş özel stüdyoların arşivlerindeki hem yerli hem yabancı birçok filmi parçalatıp²¹ deneysel şekilde yeniden birleştirmiştir (Joyce, 1996/2003, s. 394-398).

Kuleshov'un adını sinema tarihine geçiren "Kuleshov Efekt"i de 1917-18 yıllarında bu tür filmlerle yaptığı deneylerle kristalize olmuştur (Kepley, 1991/2005, s. 51). Kuleshov, montaj yoluyla sadece sinematografinin olanakları içinde mümkün olan dramatik bir anlatım tekniğini çok erken yıllarda keşfetmiştir; sabit kamerayla çekilmiş bir tas çorbanın imgesini izleyen ifadesiz bir erkek yüzünün yakın çekimi ile dramatik tiyatrunun vazgeçilmez öğesi olan mimik ve jestlere ihtiyaç duymadan izleyicide açlık duygusunu yaratabileceğini fark etmiştir. Öğrencisi ve yakın arkadaşı olan Pudovkin, 1929 yılında Londra Film Topluluğu'nda verdiği bir derste Kuleshov ile yaptığı deneyi şu şekilde dile getirmiştir:

Kuleshov ve ben ilginç bir deney yaptık. İyi bilinen bir Rus aktör olan Mosjukhin'in birkaç filminden yakın çekimlerin aldık. Olabildiği kadar mimik ve jest barındırmayan donuk ifadeli yakın çekimleri seçtik. Bu yakın çekimleri, üç farklı kombinasyon oluşturacak şekilde sıraladık. İlk kombinasyonda Mosjukhin'in ifadesiz yakın çekimi, masanın üstünde duran çorba dolu bir tabağın yakın çekimi takip ediyordu. Açıkça ve kesinlikle Mosjukhin tabaktaki çorbaya bakıyordu. İkinci kombinasyonda Mosjukhin'in yüzünü takip eden içinde tabut yatan ölü bir kadın bedeni imgesiydi. Üçüncü kombinasyonda Mosjukhin'i takiben oyuncak ayı ile oynayan küçük bir kız görülüyordu. Bu üç kombinasyonu seyircilere izlettiğimizde sonuç ürkütücüydü (terrific). Seyirciler aktörün oyunculuğunu göklere çıkartmışlardı. Tabaktaki çorbaya bakarken ruhundaki derin yoksunluk, tabuttaki mevtaya bakarken hüznü gözleri ve küçük kıza bakarken ki sevecen gülüşü... Fakat biz biliyorduk ki hepsi aynı çekimdi ve yüzünde değişen hiçbir şey yoktu. (Joyce, 1996/2003, ss. 394)

²¹ İç savaş sırasında eski rejim yanlısı olan sinemacılar iltica ederken beraberlerinde film ve sinematografileri de götürdükleri için Ekim Devrimi sonrası 1919'a kadar yeni film çekilememiştir (Joyce, 1996/2003, ss. 391-392). Fakat bu yoksunluk film üretilmesini engelleyemeyecektir. Bu kriz anında üretilen dâhiyane çözüm ise tam anlamıyla sinemaya içkindir: Arşivdeki Anglosakson melodramlar ve Rus haber filmleri montaj masasına yatırıldıktan sonra komünist değerlere uygun şekilde kesilip birleştirilerek yeni filmler asamble edilir (Joyce, 1996//2003, ss. 394-398). Bu bir çeşit ters mühendislik işlemi gibidir. Bir açıdan bakıldığında adı konulmasa da hiç film çekmeden, sadece var olan parçaları farklı şekillerde birleştirerek kelimenin tam anlamıyla bir 'montaj sineması', devrim sonrasında kendini ismen olmasa bile fiilen var etmeye başlamıştır. En çok etkilenilen ve sökülüp takılan film de "Hollywood'un dahi çocuğu Griffith'in en önemli eseri sayılan "Intolerance"dır.

Kuleshov ve Pudovkin'in sadece sinemaya içkin dramatik anlatı yöntemlerini keşfi ne kadar kıymetli olursa olsun Vertov'un montaj anlayışıyla hiçbir yakınlık göstermez. Sinema tarihçisi Bordwell, 1972'de yayınlanan "Sovyetler'de Montaj Fikri" adlı makalesinde, montaj fikrinin sinemadaki öncü teorisyenleri arasında sayılan Kuleshov, Pudovkin, Eisenstein ve Vertov gibi Sovyet yönetmenleri ele alırken montaja dair tasavvurlarının tek bir ekole indirgenemeyeceğinin altını çizer. Öyle ki Sovyetler'deki sinematografik montaj söylemleri arasında hemfikir olunan tek nokta, Meyer Hold'un (1874-1940) basitçe tanımladığı, birbirine montajlanan iki farklı anın hafızada üst üste bindirilmesi ile tetiklenen estetik etkinin olanaklarıdır (Bordwell, 1972, s. 10). Örneğin Kuleshov ve Pudovkin montaj yoluyla baştan sona birbirine eklenerek yığılan lineer bir anlatı kurarken, Eisenstein ise izleyici tarafından birbiriyle ilişkilendirilip çatıştırılmasını beklediği iki ayrı olay örgüsünü eş anlı anlatabileceği paralel bir kurgulama için montajı tercih eder – "Potemkin Zırhlısı" (1925) adlı filmdeki ünlü merdiven sahnesi akla getirilebilir.

Oysa Vertov, üçüncü bir yoldan gider. Hatta biçimsel olarak en yakında konumlandırılabilmesi Eisenstein'a bile oldukça uzaktır. Çünkü Kuleshov, Pudovkin ve Eisenstein'ın arasında biçimsel olarak her ne kadar fark olsa da sonuçta bir olay örgüsü ile örülmüş dramatik senaryosu olan filmler çekerler ve hikâyeler anlatırlar; dramatik anlatıdaki motifleri ve çatışmaları okunur kılacak ve güçlendirecek bir imkân olarak montajı kullanırlar. Vertov ise, senaryosu olan dramatik bir anlatı kurmaya karşıdır, bir hikâye anlatmaz gerçekliğin bizzat kendisini farklı şekilde sunduğunu iddia eder. Hatta "Klasik Hollywood Sineması"na alternatif bir sinemanın yeşermesine sebep olduğu söylenebilir (Joyce, 1996/2003, s. 394-398).

Robert Ray (1985) "Klasik Hollywood sineması"nın 19. yüzyılda baskın olan realist roman ve tiyatrunun taktik ve amaçlarını adapte ederek doğduğunu öne sürer (s. 34). Ray, Hollywood'un kullandığı "görünmez/şeffaf kurgu" teknikliğiyle bağımsız çekilen sahneler arasındaki geçişlerin fark edilmez kılınarak otörün gizlendiğini ve filmin daha akıcı hale getirildiğini söyler. Böylece izleyiciye, kendisini hikâyenin gerçekliğine kaptırabileceği kolay ve eğlendirici bir seyir deneyimi sunulması hedeflenir. Fakat "Klasik Hollywood" filmleri sadece kurgu aşamasında değil başından sonuna kadar gerçekçi temsil sistemine uyumlu şekilde yapılandırılır: Tüm çekim açıları ve teknikleri, izleyiciye anlatıcının "her şeyi gören" gözünden ya da kişileştirmelerin gözünden görme olanağı verecek şekilde seçilirken, sinematografik

imgelerin kurgulanmasında -dramatik önemi olan sahneler dışında- birbirinden bağımsız çekimlerle elde edilen sahneler arasındaki zamansal ve mekânsal kesintilerin, okunaksız olması hedeflenir (Ünal, 2015, ss. 111-112-132- 156-158). Vertov için montaj burada devreye girer; çünkü montaj ona bütün sinematografik ve dramatik konvansiyonları kırma olanağı olarak görünür:

Sine-göz uzamın fethedilmesi, dünyanın dört bir yanındaki insanların sinemasal ya da teatral sunumların aksine sürekli görsel gerçeklerin, film-belgelerin değiş tokuşu aracılığıyla görsel olarak birbirine bağlanması demektir.

Sine-göz zamanın fethi demektir (zamansal olarak birbirinden ayrı olguların görsel olarak birbirine bağlanması). Sine-göz hayat süreçlerini insan gözünün göremeyeceği bir zamansal sıra ya da herhangi bir hızda görme ihtimalidir.

Sine-göz montajda mümkün olan bütün imkânları kullanır, evrendeki bütün noktaların bir zamansal sıkıştırılması ve birbirine bağlanması, gerektiğinde bütün film yapım yasaları ve adetlerin ihlal edilmesini öngörür. (Vertov, 1929/2007i, s. 106)

Burada “sine-göz”, “sine-dram”’a eleştirel bir alternatif olarak Vertov’un önerdiği kendi sinematografisidir. “Sine-göz, montajdır”; Vertov, çoğu zaman “sine-göz” ile montajı totolojik ifadeler doğuracak kadar sık ve yakın anlamlarda kullanır:

Sine-göz şudur: Montaj bir tema seçerken (binlerce tema arasından birini seçerken); montaj, bir tema için gözlemler yaparken (temaya ilişkin binlerce muhtemel çekim yaparken, temaya ilişkin binlerce muhtemel gözlemden hangilerinin uygun olduğunu seçerken); montaj, temaya ilişkin kayıtların izlenme sıralarken (seçilen konunun gerektirdiklerinin yanı sıra film kaydının kalitesine de bakarak binlerce muhtemel çekim grubu arasından en uygun olanları seçerken). (Vertov, 1929/2007i, s. 106)

Anlaşılabacağı üzere Vertov montajı sadece yeni bir sinema dili geliştirmenin aracı veya bir kurgu tekniği ötesinde, bir düşünce biçimine, yaşamsal bir pratik haline dönüştürmüştür. O yüzden algıdan başlayarak kurgunun ve son ürünün üretimine kadar sinematografisine hâkim kılmıştır. Örneğin Sovyetler Birliği için kurguladığı kolektif sinema üretim şebekesini bile benzer şekilde örgütler. Vertov’a (1929/2007i) göre “film konunun seçildiği andan filmin tamamlanmış haliyle yayınlanmasına kadar montaja tabidir” (s. 105). Vertov için montaj, bir kurgu aracı olmaktan çıkıp algının mantığına dönüşmüştür; konvansiyonlara karşı bir özgürleşme aracı haline gelmiştir; sıradan olanın “sine-dramatik” anlatı kodlarına sıkışmadan bütün çokluğuyla sıra dışı bir şekilde gösterebilmenin yegâne aracına dönüşmüştür.

3.2.1.2 Koolhaas'ın arkitektonik söyleminde montaj

“Flâneur’ün toplumsal esasında gazetecilik (journalism) yatar.”

W. Benjamin – Pasajlar – [M16,4]

Modern sanatın aksine modern mimarlıkta istisnalar dışında mimarlar estetik angajmanlarına sadık kalarak estetik değerleri sarsmayı denememişlerdir. Bu bağlamda, ne Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), ne Le Corbusier (1887-1965), ne Walter Gropius (1883-1969) gibi avangartlar ne de Hadid gibi yeni milenyumun yıldızları çok farklı stillere sahip olsalar da uyum ve güzelliği ön plana çıkaran klasik estetik değerlerden vazgeçmiştir. Hollandalı mimar Koolhaas ise modern mimarlık tarihi içindeki istisnalardan biri olarak öne çıkar.

Koolhaas, kariyerinin erken dönemlerinden itibaren her fırsatta güncel teori ve pratiğin âtıl yanlarını hatırlatırken konvansiyonel mimarlığı da sorgular; hayatın dinamiklerine yanıt verme konusundaki yetersizliğinin altını çizerek (Foster, 2002/2004, s. 84). Bu saptamayı Koolhaas'ın kendi beyanlarında da açıkça görmek mümkündür. Koolhaas (1991/1996, s. 20; 2006), tasarım pratiğinde armoniye dayalı bir güzelliği önlemediği ve ofis ortamında da “estetik”, “güzellik” gibi kavramları dışladığını dile getirmiştir.

OMA'nın, konvansiyonları aşan arkitektonik repertuarı estetik açıdan değerlendirilirken mimarların pek de tercih etmediği ya da aşına olmadığı ‘montaj’ gibi mimarlık dışı kavramlara başvurmayı gerektirir. Koolhaas'ın, mimarlar arasında çok da popüler olmayan bu kavramlara aşına olması ise tesadüfî değildir. Bunun altında gazetecilik ve senaryo yazarlığı gibi mimarlık dışı mesleki geçmişinin rolü büyüktür. Yönetmen Tomas Koolhaas'a 2014 yılında verdiği bir röportajda, mimarlığa dair görüşlerini en çok değiştiren şeyler arasında sinemadan ödünç aldığı montaj mefhumunu vurgulaması önemli bir göstergedir:

Belki de filminden öğrendiğim en önemli strateji montaj idi. Çünkü montaj birbirinden çok farklı iki tipteki an veya görsel entiteyi ayırarak bir arada çalışabilecek hale getirmeyi içerir. Fikrimce mimarlığı farklı şekilde okumama olanak veren ilke budur. (Koolhaas 2014)

Bu noktada benzerlikleri hatırlamak için sinema tarihine göz atmak faydalı olacaktır. Koolhaas'dan bir asır önce “Film Kameralı Adam”ın Sovyet yönetmeni Vertov da montaj tekniğinde benzer olanakları görmüş ve öne çıkartmıştır: “...montaj, evrendeki bütün noktaların herhangi bir zamansal sıra içerisinde karşılaştırılması ve

birbirine bağlanması gerektiğinde bütün film yapım yasaları ve adetlerinin ihlal edilmesini öngörür. (Vertov, 1929/2007i, s. 104)” Benzer şekilde Koolhaas da (1995a) “S, M, L, XL” kapsamında yayınladığı “Bigness” (irilik) makalesinde değeri fark edilmemiş avangart bir icat olarak montajı över ve güncel durum için hâlâ geçerli olduğunun altını çizer (ss. 499-500). Kitabın yayınlandığı dönemde montaj, “bağlamı siktir et (fuck context)” önermesinin bir parçası olan “irilik” mefhumunun gölgesinde kalsa da aslında ona olanak tanıyan yegâne tasarım aracı olarak öne çıkarılır:

İrilik ile ya da daha doğrusu yüzyıl başında bağımsız parçalar arasında icat edilen montaj aygıtı ile mümkün hale gelen programatik melezleşme /yakınsama / sürtüşme / örtüşme / çakışma, güncel avangardın bir kesiminde hayatın vahşiliğine rağmen hâlâ mevcut olan gülünç derecedeki ukala ve katı kompozisyonla tersine çevriliyor. (Koolhaas, 1995a, ss. 499-500)

Koolhaas’a göre montaj, metropoliten gerçekliğin dinamik sorunsallarına hem estetik hem programatik bir çözüm sunan “kıymeti bilinmemiş bir icattır”. Bu yolla programatik açıdan farklı olayları bir araya getirirken yapı elemanlarının arkitektonik ilişkilerini ve biçim dilini tamamen değiştirme olanağı da yaratır. Bu anlamda montaj estetiğinin yapı ölçeğinde nasıl tezahür edebileceğine dair verilen en açıklayıcı örneklerden biri asansördür. Koolhaas için asansör gibi çok sıradan görülebilecek bir teknoloji bile alternatifsiz gibi görünen arkitektonik ilkeleri bir anda saf dışı bırakabilecek fırsatlar sunar. Koolhaas, kariyerinin başında “Delirious New York” adlı ilk kitabında asansörün önemini şu şekilde vurgular:

Asansör kerameti kendinden menkul yegâne kehanettir. Ne kadar yukarı çıkılırsa geride bıraktığı durum da cazibesini bir o kadar yitirir.

...Aynı zamanda yineleme ve mimari nitelik arasında direkt bir ilişki kurar: ortak bir şafta sahip üst üste gelen katların sayıları ne kadar fazla ise bir o kadar çok kendiliğinden katlaşılarak tekil bir form alırlar. Asansör, artikülasyon eksikliğine dayalı ilk estetiği yaratır. (Koolhaas, 1978/1994b, s. 82)

Koolhaas'ın birçok binasını incelerken yapısal öğelerin birleşimlerindeki geçişlere bakmak, artikülasyon konusundaki bilinçli özensizliğin ya da başka bir tabirle gramersiz bir tasarım dili arayışının daha iyi anlaşılmasına imkân tanır; 1994 yılında tasarlanan Maison à Bordeaux'daki hidrolik platform, 1999 yılında tasarlanan Seattle Kütüphanesi'nin yürüyen merdivenleri, Elisha Graves Otis'in 1852 yılında icat ettiği

asansörün sağladığı alternatif artikülasyonun en kaba tabirle arkitektonik estetizasyonlarından bazılarıdır.

Koolhaas'ın “artikülasyon (eklemlleme, temiz ifade) eksikliğine dayalı estetik” vurgusunu ya da grameri olmayan tasarım dili arayışını en açık şekilde ifade eden kişi ise, arkadaşı ve eski hamisi Eisenman'dır. Eisenman, Koolhaas'ın 2014 yılında “Fundamentals” (Esaslar) teması ile küratörlüğünü üstlendiği Venedik Bienali tarafından organize edilen ‘14. Uluslararası Mimarlık Sergisi’ için samimi bir ifade ile “Vokabüler tamam peki gramer ne olacak?” şeklindeki eleştirel sorusuyla Koolhaas'ın montaj estetiğini ve tektoniğini de deşifre eder; çok basitçe montaj, aslında gramerin devre dışı bırakılmasıdır:

Öncelikle, her dil gramerdir. İtalyancadan İngilizceye değişen şey kelimeler arasındaki fark değil gramerdir. Öyleyse mimarlık bir dil olarak ele alınırsa, ‘elementler’ mühim değildir. Yani, kelimeler ne olursa olsun aynıdır. Öyleyse benim için bu bienalde eksik olan, özellikle de eksik bırakılmış unsur gramerdir. Çünkü Koolhaas, gramere inanmaz. (Eisenman, 2014)

Gramerden arınmış bir ifade arayışı sadece modern çağın vahşi hayatına dair estetik bir çözüm ya da metodik bir tercih olmanın ötesinde ontolojik ve epistemolojik düzlemde bir ‘paradigma kayması’na tekabül eder. Çünkü montaj, aynı zamanda anlamlı bir cümle kurma zorunluluğundan kurtulmak, hermeneutik bağlamda ‘anlam’ mefhumunda kurtulmak demektir. Bu açıdan montaj hem semantik hem sentaktik bir devrimdir. Bu noktada "Montaj bir teknikten öte sinemanın felsefesi, düşüncesidir." diyen Deleuze'ün (1983/1986) saptamasını ödünç alarak Koolhaas'ın praksisinde montajın rolüne dair benzer bir değerlendirme yapılabilir (s. 55). Ya da daha ileri giderek Koolhaas'ın da Jean Luc Godard'ın işaret ettiği gibi montajı modernitenin organize olma biçimi olarak gördüğü düşünülebilir (Baker, 2011'a, s. 46).

90'ların başında Vidler, benzer bir okumayı 1992 tarihli “The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely” (Mimari Tekinsiz: Evcil Olmayan Modern içinde Makaleler) adlı kitabında kapsamlı bir şekilde yapmıştır. Vidler, “Psychometropolis” adlı makalesinde Koolhaas'ın yazınıni sosyoloji, psikoloji ve edebiyatın öncü isimleri ile karşılaştırarak, Benjamin'in “Pasajlar”ını Paris'in sinematografik bir anlatısı gibi okurken, bu anlatı da kullanılan kentsel imgelerin sinematografik montajıyla metropolün fragmanter yapısı arasında bir özdeşlik kurar. Aynı şekilde “Delirious New York”u da biçim ve içerik yönünden bu edebi geleneğin uzantısında konumlandırır:

“Delirious New York”, konu seçimi ve formel stratejileriyle modernist geleneğin metropol üstüne çalışmalarını miras alır: Simmel, Freud ve Durkheim tarafından geliştirilen metropolün sosyoloji ve psikopatolojisini; Wagner'den Corbusier'ye metropolün teknik ideolojisini, Baudelaire tarafından gündeme getirilen ve Benjamin tarafından montajlanmış sinematografik metinlerle su yüzüne çıkarılan metropolün mitik strüktürünü bünyesinde teşhir eder. (Vidler, 1992, ss. 192-93)

Benzer şekilde “Delirious New York”tan sonra kaleme aldığı “S, M, L, XL”, “Content” gibi kitapları da bu kanal içinde değerlendirebiliriz. Bu anlamda aslında yeni milenyumun başında, Wired Dergisi için 2003 Temmuz ayında, editörlüğü üstlendiği “Ultimate Atlas for the 21st Century” (21. Yüzyıl için Nihai Atlas) adlı sayıda mekân nosyonunun yeni mecralardaki tezahürlerini incelemek için kullandığı kurgu ya da 2104 yılında “Fundamentals” teması ile küratörlüğünü üstlendiği, Venedik Bienali tarafından organize edilen ‘14. Uluslararası Mimarlık Sergisi’, Benjaminvari bir kataloglamadan çok da farklı değildir. Ama Vidler'in açtığı edebi inceleme Koolhaas'ın üretimlerinde montajın sadece mimari ile sınırlı kalmadığını göstermesi açısından önemli olduğu kadar şeylerin örgütlenmesini sağlayan bir sistem olarak okuduğunun da göstergesidir:

Mimarların çabalarına rağmen çoğunlukla şeyler birleşme yolu bulur. Bütün o rampalar, kavşaklar, yaya geçitleri vs. ile bu yüzyıla has inanılmaz bir bağlantı altyapısı veya mimarlığından söz edebiliriz ve benim içgüdüsel inancım bu aygıtların kesinlikle destek olacakları yerde köstek oldukları yönünde. (Obrist, 2006, s. 70)

Koolhaas için mimarlar döşemeleri, çatıları, duvarları, merdivenleri, odaları armonik şekilde birleştirmekle yetinmez kente de el atarlar ama şeyler mimarlara rağmen bir şekilde birleşir ve kentte bunun istisnası değildir. Kent ve gündelik hayat, klasik mimarlık formasyonunda edinilen Aristotelesçi değerlere uygun olarak yapılandırılmak için çok karmaşıktır. Tam bu noktada, Vertov ile Koolhaas'ın montajla beraber başvurduğu ikinci mefhum olan gündelik hayata değinmek yerinde olacaktır.

3.2.2 Makul olasılık ve determinist nedensellik yerine kaotik gündelik hayat

Vertov ve Koolhaas'ın dram eleştirisinde yerinden edilen ikinci koşul, dramatik anlatıyı hikâye gibi diğer anlatı formlarından farklı kılan dramatik senaryodaki olay-dizisi ile dramatik anlatının makul bir neden-sonuç ilişkisi içinde kurulmuş, her şeyin anlaşılır makul bir sebebinin olduğu bilişsel mantığıdır. İronik şekilde gerçekçi olması için keyfi ve absürt olanı barındırmayan senaryo bu yönüyle gündelik hayata

hiç uygun değildir. Oysa hem Vertov hem Koolhaas, gerçekçilik yerine gerçek ile ilgilenirler ve kendi alanlarındaki üretimlerde gündelik hayatın ele avuca gelmez, tahmin edilemez yönlerini de kabul ederek dramatik bir senaryoya dayanmayan üretimler yapmayı önerirler.

3.2.2.1 Vertov'un sinematografik söyleminde gündelik hayat

Vertov'un "sine-dram" ile girdiği mücadele içinde hayattan yana aldığı avangart tavır çok nettir. Vertov avangart bir sanatçı refleksiyle yoldaşlarına retorik olarak hayatı mı yoksa dramı mı seçtiklerini sorarak onları tenkit eder: "Ya Petrushka²² ya da hayat! (Vertov, 1926/2007h, s.76)"

Bu yüzden filmlerinde dramatik senaryo tarafından belirlenmiş tek bir hikâye anlatılmaz. Bu yönüyle de ilk zamanlarında bile hem Hollywood hem Sovyetler'deki çağdaşlarından ayrılır. Alternatif olarak öngördüğü belgesel film ile setler, oyuncular, kostümler, senaristler olmadan klasik filmin bütün dramatik unsurlarını yıkmayı amaçlayarak gündelik hayatı bütün çıplaklığıyla gözlemlemeyi dener. Vertov'un gündelik hayat üzerine yaptığı vurgular ve "sine-dram" ile arasına koymaya çalıştığı mesafe erken dönem metinlerinde kendini göstermeye başlar:

Biz doğrudan doğruya, etrafımızı saran hayatın gerçeğiyle ilgileniyoruz. Biz insanların tiyatro, sinema vs. dediği oyalayıcı çocuk oyunlarından çok daha yüce olan hayatı, olduğu gibi gösterme ve açıklama yetisini elimizde tutuyoruz.

Günümüzdeki mevcut tartışma konusu olan 'Sanat ve Gündelik Hayat', bizi örneğin 'Gündelik Hayat ve Gündelik Hayatın Düzenlenişi' konusundan daha az ilgilendiriyor, zira tekrar ediyorum, biz tam da bu ikinci alanda çalışıyor ve yapılması gerekenin bu olduğunu düşünüyoruz. (Vertov, 1924/2007g, s. 55)

Vertov için gündelik hayat her an her şeyin olabileceği ve deşifre edilmeyi bekleyen kaotik bir olaylar peyzajıdır; kameranın gözünden çekilen film de tıpkı bir mikroskop veya teleskop gibi hayata temas etmenin, onu farklı biçimde görebilmenin, montaj aracılığıyla da gösterebilmenin yegâne yoludur:

²² "Petrushka", müziklerini Strawensky'nin bestelediği, müzikli bir teatral dramdır. Bu ifadede Vertov izleyicilerden, kendi sinemasıyla özdeşleştirdiği gündelik hayat ile hayatın yerine geçtiğini düşündüğü "sine-dram" arasında bir seçim yapmalarını ister (Vertov, 2007, s.76).

Atölyeyi terk ettik- hayata, gözle görülen her şeyin itişip kakıştığı bir girdabın içine dalmak için. Orada güncel olan her şey bir arada -karşılaşıp ayrılan insanlar, tramvaylar, motosikletler ve trenler, kendi hatlarında dolaşıp duran otobüsler, her biri kendi uğraşının peşine düşmüş arabalar- ve gülümsemeler ve gözyaşları ve ölüm ve görevler... Hiçbiri bir rejisörün megafonundan çıkacak talimata boyun eğmez.

Kameranızla yaşamın içine dalıyorsunuz ve hayat alıp başını gidiyor. Akışı durmuyor hiç. (Vertov, 1927/2007b, ss. 193-194)

Vertov'un ampirist retoriğine rağmen filmleri Baudelaire, Benjamin veya çok sonra Koolhaas'ın yazımında göreceğimiz bir coşkuyla hazırlanmış gündelik hayat ve devrim güzellemedir. Sovyetler'deki çoğu çağdaşı gibi komünizme ve konstrüktivizme angaje olan Vertov için devrimle yeniden kurulacak ülkenin inşa sürecini yoldaşlarıyla paylaşmak hayati bir önem taşısa da o günlerde yaygın olan "sine-dram" ile bunun mümkün olmayacağını düşünür. Çünkü Vertov için "sine-dram", gündelik hayatın yetersiz bir reproduksiyonundan öteye geçemez; dramatik film yoluyla gündelik hayata dair fikir edinmek mümkün değildir: "Şimdiye dek kamerayı ihlal ettik ve onu gözün, işleyişini kopya etmeye zorladık. Tabii kopya ne kadar iyi olursa, çekimin de o kadar iyi olduğu düşünüldü. Bugünden itibaren kamerayı özgürleştireceğiz ve aksi yönde, kopyalamaktan gitgide uzaklaşarak çalışmasını sağlayacağız. (Vertov, 1923/2007c, s. 16)" Dramatik film ile ancak o filmdeki dekora, kostüme, oyunculara ve dramatik senaryonun gerçekliğine bakılabilir, gündelik hayata bakmanın yolu ise Vertov için ilk olarak bu dramatik unsurlardan kurtulmak ile mümkün olur.

O yüzden Vertov konvansiyonel sinemanın dışına çıkarak gündelik hayatın fragmanter yapısına sirayet edebilecek, şok edici, yeni bir algı ve kurgu biçiminin arayışına başlar: "Benim yolum dünyaya dair yepyeni bir algılayış yaratmaya uzanıyor. Sizin bilmediğiniz bir dünyayı yeni bir şekilde deşifre ediyorum. (Vertov, 1923/2007c, s. 18)" Bu yolda setlerden çıkıp yollara düşmek, kameranın objektifini eylemleri dramatik senaryolara tabi olan oyuncular yerine halka çevirmek, yani gündelik hayatı yeniden canlandırmaya çalışmak yerine dışarıda ne olup bittiğine odaklanmak şarttır. Vertov, tiyatrodan kalan dekor, oyuncular ve makyaj gibi ilk anda akla gelebilecek öğelerinin dışında temel savaşını realist romanın betimleyici ve belirleyici dramatik senaryosu ile verir. Çünkü Vertov'a göre senaryo dramı kuran temel edebi araçtır:

Psikolojik, polisiye film, hiciv ya da yol filmi – ne tür olduğunun önemi yok- eğer bütün temaları çıkarıp, sadece başlıkları bırakırsak, filmin edebi iskeletine ulaşırız. Bu edebi iskelete eşlik edecek başka temalar da çekebiliriz – gerçekçi, simgeci, dışavurumcu, vesaire. Durum değişmeyecektir. Formül aynıdır: Edebi bir iskelet artı film-illüstrasyonları – neredeyse istisnasız bütün filmler böyledir. (Vertov, 1923/2007c, s. 12)

Bu edebi iskelet ise, tasvir ve tahkiye barındıran, oyuncuların eylemlerini belirleyen dramatik senaryodur. Dramatik senaryo ise neden-sonuç ilişkisine dayalı olay örgüsü (plot) ile ilerler. Vertov filmlerinde ardışık sahnelerin neden-sonuç ilişkisi içinde anlamlandırıldığı bir sinematografik anlatıya karşıdır ve bu ısrarı da anlayamamaktan şikâyetçidir:

On dördüncü Kino-pravda o zamanki çoğu haber filminden önemli ölçüde farklı olmakla kalmayıp, daha önceki Kino-pravda sayılarına hiç mi hiç benzemiyordu. On dördüncü sayının yayınlanmasından sonraki teşhis – ‘delilik’- beni tamamen afallattı... Bence filmin yapısı basit ve açıktı. Edebiyatla, alışkanlıkların baskısı altında büyümüş eleştirmenlerimin farklı öğeler arasında illa da edebi bağlantı görmek istediklerini öğrenmem biraz vakit aldı. (Vertov, 1924/2007e, s. 51)

Yukarıda Vertov’un sitem ettiği “farklı öğeler arasında eleştirmenlerin zorunluluk olarak görmek istedikleri ilişki” ifadesi ile aslında mikro ve makro anlatı birimlerinin eklemlenerek ardışıklıkları içinde üst bir anlatı kurma zorunluluğudur. Sine-dramatik senaryonun, öyküleyici bir filmin çekimlerine kılavuzluk edebilmesi için metin, hiyerarşik bir bölümlendirmeye uygun olarak kodlanır: En küçük anlatı birimi çekimlerdir; çekimler sahneleri, sahneler sekansları, sekanslar bölümleri, bölümler ise en büyük birim olan anlatıyı oluşturur. Vertov ise anlaşılabilirliği gibi ardışıklığa yüklenmiş her türlü anlamı anlamsız bulur ve tasfiye eder; çekimlerin sahnelere, sahnelerin bölümlere, bölümlerin de yekpare bir anlatıya dönüşmesine gerek yoktur.

Vertov’un, yeni sinema kurulurken eylem planındaki öncelikli hamlesi ise teatral temsil ile yolları ayırmak ve hayatın kaosunu keşfetmektir. Vertov, “sine-dram”ın inandırıcı bir mimetik canlandırma için gündelik hayattan ödünç aldığı dekor, oyuncular, kostümler vs. gibi bütün öğelerden sinematografiyi arındırmayı hedefler. Ama sadece bu öğelerden arınması da yeterli değildir. Çünkü gündelik hayatın mimetik anlatısında, önemli bir öğe daha vardır. O da dramatik anlatıyı hikâyeden ayıran senaryodur. Daha önce de belirtildiği gibi dramatik senaryoda gündelik akışı anlaşılır şekilde yeniden üretebilmek için neden-sonuç ilişkisiyle kurulmuş bir olay örgüsü gereklidir. Ama dramatik senaryo, yazarların hayallerini izleyiciye empoze

eden, gündelik hayatın gerçeklerinden izleyiciyi uzaklaştıran ve bu yolla hakikatle bağlarını kopartarak uyuşturan gerçekçi fantezilerden farksızdır.

Vertov “Çok Basit Sloganlar”ın yedinci maddesinde bunu çok etkili bir şekilde özetler: “Senaryo senaristin bizim adımıza icat ettiği bir peri masalıdır. Biz kendi hayatlarımızı yaşıyoruz ve hiç kimsenin kurgusuna boyun eğmiyoruz. (Vertov, 1926/2007h, s.83)” Görüleceği üzere Vertov’un yoldaşlarının birkaç kişinin hayal gücüne tabi kılınarak gündelik hayatın hakikatiyle yüzleşmelerinin ertelenmesine tahammülü yoktur: “Senaryo bir bireyin ya da bir grup insanın icadıdır; bu insanların perdeye aktarmayı arzuladıkları bireysel bir hikâyedir... Bizim nesnelerimiz yazarın kalemile inşa edilen sanatsal dramların aksine kurgu aracılığıyla, gündelik hayat kayıtlarının düzenlenişi aracılığıyla inşa edilir. (Vertov, 1926/2007h, ss. 86-87)” O yüzden Vertov’un bakış açısından gündelik hayata dair kurmaca olmayan gerçekçi bir kesit sunabilmek için film setleriyle sokakları yeniden inşa etmek, o sokakları figüranlar ile doldurmak bile dramatik senaryoyu ikna edici bir gündelik hayat temsili haline getirmez; yapılacak şey kamerayı alıp gündelik hayata çevirmek ve onu filme çekmektir. Burada Vertov (1923/2007d), “dünyanın aktör, aktris ve yönetmenlerin katılımı olmaksızın, stüdyo, dekor ve kostümler kullanmaksızın bir film-nesne yaratma yönündeki ilk girişimi”, olarak gördüğü “sine-göz” ile- post-yapısalcı paradigmlar bağlamında mümkün olmasa da- gerçekçilik yerine gerçeği vaat eder (s. 38).

Sonuçta gündelik hayatın etkileşim içindeki kolektif olaylar peyzajı, sinematografinin nesnesi olmak için önceliklidir. Gündelik hayat kaosu ötesine geçilerek deşifre edilmeyi bekler. Bu noktada Vertov’un “kurgular ve olgular (fictions and facts)” olarak yaptığı kategorik ayrım ile ilgili bir parantez açmak faydalı olacaktır. Çünkü post-yapısalcı paradigmda her temsil/kültürel ifade kurmacadır. Ve Vertov’un filmlerindeki sahneler gündelik hayata dair çekimler olsa bile Vertov’un kadraja neyi alıp neyi almayacağını seçtiği andan itibaren üretimi kurmacanın alanına girer. O yüzden Vertov’un dramatik senaryo üzerine eleştirilerini kurmaca ile olgu ikiliği yerine, belirlenmişlik ve belirlenmemişlik ikiliği üzerine kaydırmak, dramatik krizi anlamamıza olanak verecektir. Çünkü Vertov’un dramatik senaryosu olmayan bir film düşüncesi üzerine ısrar etmesi, dramatik senaryo tarafından belirlenmiş bir eylem ile kendiliğinden gelişen bir olayı filme alma arasındaki ayrım üzerinden değerlendirildiğinde yepyeni bir boyut açar. Bu açılım

yaşanmamış bir geleceğe dair kişisel öngörülerini yaşanacakmış gibi sunmaktan vazgeçme çağrısıdır:

Belgesel bir senaryoda önceden ‘İvanov yüzerken boğuldu’ yazamazsınız. Boğulup boğulmayacağını, ya da hatta yüzüp yüzmeyeceğini kim bilir?

Senaryoda ‘yüzmeye gitti ve boğuldu denmesine karşın İvanov yaşayacak ve gülümseyecek ve satranç oynayacak.

Eylem gerçekleşmeden yanan bir evi tasvir edemezsiniz, evi senaryoya uygun olarak yakamazsınız da. Belki de yangın falan çıkmayacak.

Ya tasviri bir kurgu olarak reddedeceksiniz, ya da evi senaryoya uygun yakacaksınız (Vertov, 1938/2007a, s. 24)

Yukarıdaki alıntı Vertov’un eleştirisini kavramak için başvurulabilecek en sarıh ifadelerden birini barındırır. Vertov burada, gerçekçi bir öngörü ile gerçeğin ikame edilmesini eleştirir ve aslında sinema sanatını da aşan bir eleştiri ortaya koyar. Diğer bir deyişle yazarı/otörü, gündelik hayatın belirsizliğiyle yüzleşerek onun getirdiği olanaklara kendisini kapatmadan ya da bir şeyleri başkalarının yerine belirlemeden üretim yapma yollarını aramaya çağırır.

Bu bağlamda Vertov’un “sine-dram” yerine ikame etmeye çalıştığı gündelik hayat nosyonu da bu gözle okunmalıdır. Vertov’un bakış açısında “sine-dram”, seçilen bir dramatik senaryo ile belirlenmiş bütüncül bir anlatı kompozisyonu içinde devrim, aşk gibi çeşitli temalara uygun kişileştirmelerle özdeşleşen izleyicilerin hislerini manipüle eder; izleyicilerin film boyunca yaşayacağı duygusal gelgitleri dikte eder; hangi sahnede heyecanlanacağına, hangi sahnede korkacağına, hangi sahnede ümitsizliğe kapılıp, hangi sahnede cesaretini yeniden toplayacağına ve sonunda Vertov’un (1926/2007h) tabiriyle “Yaşasın Enternasyonal!” diyerek hangi sahnede coşkunlanacağına karar verir (s. 87).

3.2.2.2 Koolhaas’ın arkitektonik söyleminde gündelik hayat

Koolhaas’ın, “metropolitan durum”, “metropolitan belirlenemezlik” ve “izdiham kültürü” gibi saptamalarına konu olan gündelik hayat, ‘montaj’ ile beraber mimarlık eğitiminin başından itibaren mimari ve kentsel söylemini marjinalleştiren en önemli referans noktalarından birini teşkil eder. Lisans eğitimini tamamladığı 70’lerde, Lyotard ve Habermas gibi düşünürler tarafından sonraki seneler “post-modern” olarak kavramsallaştırılan duyarlılıklar hayatın her alanında etkin olmaya başlamıştır.

'68 Devrimi ile mimarlar, daha öncekilerden farklı olarak ütopyalar üzerinden kentsel yaşamın nasıl olması gerektiği üzerine söz üretmek yerine, var olan kentler üzerinden analogik çıkarımlar yapmayı tercih ederler (Koolhaas, 1995e, ss. 959-71). Bu tür tipolojik ve morfolojik araştırmaların odağında, "Las Vegas'tan Öğrenmek" gibi istisnalar dışında, hümanist veya geleneksel değerlerin öne çıkarıldığı, kentsel yapı stoğu yüzyıllar öncesine dayanan kentler konumlandırılır.

Koolhaas ise, yaygınlaşan bu nostaljiyi modern kentlere yönlendirerek kent okumalarında çağdaşları gibi fiziksel çevreye dair tipolojik ve morfolojik ilgilerle beraber, fiziksel çevreyle yeşeren kültüre ve özellikle gündelik hayata odaklanır. Öncü birçok sosyal bilimci tarafından modernite ile özdeşleştirilen Berlin, Londra gibi kozmopolit başkentler ve özellikle Le Corbusier'nin "katastrof" olarak adlandırdığı New York gibi metropollerde hayatın yeni dinamiklere sahip olduğunu vurgular. Çünkü New York, Koolhaas için Avrupalı tasarımcıların iki dünya savaşı arasında standartlaştırmaya çalıştığı modern kent fikrinin ete kemiğe bürünmüş halidir. Koolhaas'ın New York'a bu payeyi biçmesinin sebeplerinden biri de Avrupalı meslektaşlarının yüzleştiği kentleşme krizini, modernist ütopyaların totaliter vizyonu ile aşmaya çalışmak yerine kentsel gerçekliğin çoğulluğunu ve kaotik yapısını göz ardı etmeyen mimar ve şehir plancılarıdır.

Koolhaas'ın ilk kapsamlı mimari yayını olan "Delirious New York" gözden geçirildiğinde, Koolhaas'ın arkitektelik modeller üretmenin dışında hem mimarlık disiplininin epistemik krizine hem de mimar öznenin otorite krizine işaret ettiği görülebilir. Koolhaas, Avrupalı mimarların, gelecek hakkında tanrısal bir hikmeti ve onu istediği gibi şekillendirebilecek tanrısal bir iradesi varmışçasına eğitilmesini ve tasarım yapmasını anlamsız bulur. Bu yüzden, Eisenman'ın da panelist olduğu bir panelde, gazetecilikten ödünç aldığı bir tanıma referans vererek "disiplini olmayan bir uzmanlık" olarak mimarlığı yeniden tanımlaya çalışacaktır (Koolhaas, 2006/2010, s. 11). Söylemindeki gündelik hayat vurgusu ile son kullanma tarihi geçmiş bir mimarlık disiplini ve 'arki-dramatik' üretimin terk edilme çağrısı da bu noktada kesişmektedir. Koolhaas, bu vurguyla kendinden önceki modernist kültürden farklı olarak çağdaş olmaktan çok gündelik ve spontane değişimlere açık, bağlayıcı senaryoları devre dışı bırakan dramatik olmayan bir mimarlığın da çerçevesini çizer.

“Delirious New York” adlı kitabında, form ile fonksiyon arasında kurulan determinist anlatının geçersizliğini gökdelen tipolojilerinin zaman içinde değişen kullanımlarını hatırlatarak görünür kılmaya çalışırken “Field Trip” (Arsa Gezisi) adlı metninde, Berlin Duvarı’nın sürekli değişen anlam setlerine işaret ederek mimarlığın sembolik işlevini yitirdiğini duyurur. Koolhaas’ın eleştirel olarak geldiği noktada artık bir binanın kültürel değerleri temsil eden bir sembol mü yoksa işlevini yerine getiren bir makine mi olduğu gibi tartışmaların ötesinde, Vertov gibi, formu özerkleştirme çabası görülür. Ama bu özerkleştirme çabası Eisenman’daki gibi lengüistik bir misyona dönüşmez. Çünkü Koolhaas Eisenman’dan farklı olarak formel bir arayışın peşinden gitmez. Hatta Eisenman’ın tersine bu çaba mimaride semantik ve sentaktik endişeleri askıya almak ve mimarlığın hayata adapte olabilecek şekilde performansını arttırmak adınadır. Bu noktada ‘gündelik hayat’ teması, tıpkı Vertov’da olduğu gibi, Koolhaas’ın paradigmasında da çok önemli bir motif olarak karşımıza çıkacaktır ve ’68 Hareketi bu anlamda çok önemli bir rol üstlenir.

Koolhaas’a (1995e) göre ‘68 Hareketi mimarlık ve şehircilik alanında iki farklı duyarlılığı açığa çıkarır (s. 966): Bunlardan ilki ‘tabula rasa’ yerine var olan kentin dinamiklerini anlamaya yönelmek, ikincisi ise modernizmden kalan disiplinler, teknokratik iktidarı ve epistemolojiyi terk etmektir. Yani bu, mimarlık ve şehircilik disiplinlerinin geliştirdiği refleksler yerine hayatın seçilmesi ve uzmanlığın bilgi birikiminin âtıl görülmesi demektir. Bu noktada Koolhaas, doğruları dikte eden didaktik/teknokratik/otoriter bir tavır yerine, uzlaşma süreci ile değişimin öngörülemezliğini kabullenmeyi salık verir. İşaret ettiği yeni rejimde stabil değil dinamik pozisyonlar alabilen, manevra kabiliyeti yüksek tasarımların tek başarılı çıkış yolu olduğunu düşünür. Ve hayatın mimar veya şehircilerin yaptığı senaryolara sıkıştırılmayacağını söyler. Çünkü artık Koolhaas için ‘belirsizlik’ ve ‘kaos’un hâkim olduğu bu çağda senaryo üretmek neredeyse imkânsızdır.

Koolhaas'a göre, 20. yüzyıl kent kültürü ve gündelik hayatı, tasarımcı öznenin/otörün mutlak iktidarında şekillendirilebilir bir varlık alanı olmaktan çıkmış ve birçok aktörün müdahil olduğu, çok katmanlı, kaotik ve öngörülemez bir uzlaşma zeminine dönüşmüştür. Koolhaas’a göre gündelik hayattaki bu niteliksel dönüşümün kendini öncelikle gösterdiği yer ise metropoldür:

19. yüzyılın bir döneminde, dünya yüzeyinin ihmal edilebilir bölümünü kaplayan bir yerde eşi benzeri görülmemiş bir durum kendini gösterdi. Modern teknoloji ve insan nüfusunun kısıtlı bir alan içindeki eş zamanlı patlamasında her ikisi de kendisini “metropol” olarak bilinen sosyal varoluşun mutant bir formunu desteklerken buldular. (Koolhaas, 1977/1998, s. 322)

Koolhaas’ın tanımında, metropolü istisnai kılan başat parametre ise izdihamdır. Ama izdiham, sadece demografik bir parametre olarak ele alınmaz; izdiham, metrekafe başına düşen insan sayısındaki artış kadar modernitenin gündelik hayata nüfuz etme miktarı ile de ilişkilendirilir. Bu yeni durum ise Koolhaas tarafından “metropoliten durum” olarak adlandırılır ve Manhattan ile özdeşleştirilir: “Manhattan’ın, “metropoliten durum”un arketipi olduğu üzerine dile getirilmeyen bir mutabakat vardır: Manhattan ve metropol sözcükleri özdeşleşmiştir. Manhattan’ın gösterişli büyümesi, metropol konseptinin tanımının kendisidir. (Koolhaas, 1977/1998, s. 322)” Burada Le Corbusier’nin 1935’te ziyaret edip hayal kırıklığına uğradığı Manhattan, Koolhaas’ın ideal kentidir (Koolhaas, 1977/1998, s. 267); hiper-modernliği hem arz hem de talep eden kalabalıkların, şeyleri aşırılık içinde biriktirme ve tüketme rejimidir. Metropoliten kalabalığın bu aşırılık hali, Koolhaas’a göre Manhattan’a özgü bir “izdiham kültürü” (culture of congestion) yaratır ki Manhattan özgürlüğünü de aslında bu “izdiham kültürü”ne borçludur. Çünkü ‘izdiham’ belirlenemezliği bir doğurur.

Modernist paradigmadaki bütün olumsuz çağrışımlarına rağmen Koolhaas için belirlenemezlik özgürlük demektir. Koolhaas, Manhattan ile beraber modernistlerin dışarıda bıraktığı değerleri tekrar merkeze alır, Manhattan’daki izdihamın önemli bir potansiyeli olduğunu savunur, gündelik hayatı istisnai hale getiren en temel unsurlardan biri olarak onu yüceltir ve araçsallaştırmayı önerir:

Manhattan hem nüfusun hem de kentsel donatının ideal yoğunluğunu kendiliğinden temsil eder. Manhattan’ın mimarlığı her seviyede bir izdiham halini ön plana çıkararak eşsiz bir ‘izdiham kültürü’ne yol açan istisnai sosyalleşme biçimlerine ilham ve destek vermesi için ondan faydalanır. (Koolhaas, 1977/1998, s. 322)

Koolhaas, izdiham mefhumunun paradigmatic bir kırılmayı tetikleme gücünü, dolaylı olarak gelecek hakkında tahmin yürütmeyi, mimari senaryolar ile kültür mühendisliği yapmayı imkânsız hale getirmesinde bulur. Çünkü izdiham, birbirine temas etme ihtimali düşük kentsel unsurlar arasında kurulacak ilişkilerin karşılaşma katsayısını arttırdığından niceliksel olanın niteliksel değişimler yaratmaya başladığı

kritik eşiği geçerek kontrol edilebilir olmaktan çıkmasına sebep olur. Diğer bir deyişle Koolhaas'ın (2001a, ss. 15-16; 2001b, s. 108) dile getirdiği gibi “bir kelebeğin kanat çırpması ile binlerce mil uzakta fırtınalar kopabilir” ise, sıradan temaslar bile gündelik hayatta fark yaratarak sıra dışı, beklenmedik durumlara yol açacaktır. Koolhaas bu paradigmatik kırılmayı “metropolitan belirlenemezlik” olarak gökdelen üzerinden okur ve örnekler. “Metropolitan belirlenemezlik”, mimarlık ve şehircilik gibi kentin geleceğine biçim vermeyi hedefleyen disiplinlerin tasarım rejimlerini de âtil kılacak anahtar kavram olarak sunulur:

Şehircilik disiplini açısından, bu belirlenemezlik (indeterminacy), tekil bir alanın önceden atanmış tek bir amaçla eşleştirilemeyeceği anlamına gelir. Artık her metropolitan kat –en azından teoride- öngörülemez ve sabit olmayan bir eşzamanlı etkinlikler kombinasyonu barındırır. Ve bu mimarlığı daha az bir öngörü, planlamayı da sınırlı bir tahmin eylemine dönüştürmüştür. Artık kültürü kurgulamak (plot²³) imkânsız hale getirmiştir. (1978/1994b, s. 85)

Koolhaas, metropolitan belirlenimsizliği “Globe Tower” (Globe Kulesi) gibi kâğıt üzerinde kalan ya da “Athletic Club” gibi hayata geçmiş gökdelen projeleri üzerinden okur. Örneğin “Delirious New York” adlı kitabında, müstakil konutların üst üste yerleştirilmesini sağlayan ve dikey bir parselasyon aygıtı olarak lanse edilen “Globe Kulesi” üç boyutlu mülkiyet rejiminin, yerden kurtuluşuna işaret eder. Gökdelende, üst üste bindirilen her kat ve o katları barındıran gökdelenlerden oluşan bir metropol olasılıkların daha da katlanarak artması demektir. Fakat Koolhaas’a göre mimarlık ve şehircilik formasyonları düşeyde katlanarak artan olasılıkları yatay da genişletiren metropolitan zemini görmezden gelerek hala öngörülebilir bir

²³ Koolhaas'ın vurguladığı (İngilizce orijinal metindeki haliyle) “plot” (senaryo, olay-dizisi) sözcüğü, İngilizce edebiyat ve sinema literatüründe, hikâyenin neden-sonuç ilişkisi içinde ilerlemesini sağlayan olay-dizisini ifade etmek için de kullanılan bir terimdir. Koolhaas'ın sinemadan ödünç aldığı bu terimi kullanması rastlantı değildir. Aslında ilginç olan Koolhaas tarafından seçilen bu terimin, sinemadan mimarlığa taşındığında yadırgatıcı olmamasıdır ve böyle bir yakınlık sadece Koolhaas'ın senarist geçmişi ile açıklanamaz; ama daha çok mimarlık ve sinemanın beslendiği dramatik geleneğin göstergesi olarak açığa çıkar. Bu açıdan bakıldığında yaşam senaryosu kurgulayan bir praksis olarak mimarlık da aslında dramatik yapısıyla sinema ve tiyatroya sanıldığından çok daha yakındır. Dolayısıyla Koolhaas'ın gözünde mimarlığın senaryosu olan bir drama, 'arki-dram'a dönüştüğünü söylemek de teorik olarak mümkün görünmektedir.

kentsel gerçeklik içindeymiş gibi tasarım yapmaya devam eder. Oysa Koolhaas, determinist paradigma içinde kalındıkça bu tavırlarıyla mimar ve şehircilerin metropolde çözüm değil sorun ürettiğini ileri sürer: Mimarlar, bu kadar hızlı değişen bir dünyada, değişmesi kaçınılmaz olmasına rağmen hiç değişmeyecekmiş gibi kullanıcılarına yaşam senaryoları kurgularken; şehirciler ise, ‘istatistik’ ve ‘olasılık’ gibi bilimlerden kenti ve geleceği kontrol altına almaya çalışarak buna vesile olurlar. Örneğin “S, M, L, XL”deki “Imagining Nothingness” başlıklı denemesinde, sarkastik bir özetle mimarın trajikomik sonuna ağıt yakarken, aynı zamanda mimarın spekülasyonlu gelecek projeksiyonlarını kaçınılmaz bir kadermiş gibi sunarak nasıl bir senariste dönüştüğünü de gösterir:

Kim, pervasızca çekilen bir kırmızı çizgi ile varsayıma dayanan kentsel umutsuzluğun bütün alanlarını, kör talihini değiştirebilen; gelecekleri hakkında, savunulacak hiçbir tarafı olmayan saçmalıkta diyagramlar yoluyla ciddi spekülasyonlar üretebilen; izleyicileri karatahta üzerindeki karalamalarıyla hayattan bezdiren bu karakterler için akut bir nostalji hissetmez ki... (Koolhaas, 1995c, s. 201)

Koolhaas'ın gözünde, avangart mimarlar tarafından kurtarıcı bir eylem olarak kutsanan mimarlığı ve bir figür olarak (senarist) mimarı bu kadar antipatik hale getiren ise, her ikisinin de yaşama dair yeni olanaklarla hayatı zenginleştirmekten çok, ona ket vuran bir engelle dönüşmüş olmasıdır. Çünkü mimarlık ne kadar daha çok kurgulanır /tasarlanırsa, başkasına da o kadar az değişiklik yapma şansı verir; diğer bir deyişle mimari kurgunun varlığı kendisinin dışında yaşama şans vermez. Koolhaas (1995c), gözlemlediği bu durumu, “mimarlığın olduğu yerde, hiçbir şey mümkün değildir; hiçbir şeyin olduğu yerde ise her şey mümkündür” cümlesiyle formüle eder (s. 201).

Burada yerilen “mimarlık” sabit bir yaşam senaryosunu arz eder; tasarımcı tarafından belirlenen tekil bir anlam, deneyim veya kullanım senaryosuna adanır. Mimarlığın hayatı engelleyen nitelikleri ise Koolhaas'ın (1995d) “Tipik Plan” adlı makalesinde, “bütün tikellik ve adanmışlık (specificity) kalıntılarından (traces) arınmış, mimarlık-sonrası geleceğin (post-architectural future) vaadi, sıfır derecedeki mimarlık” biçiminde özetlenir (ss. 335-336). Görüleceği üzere Koolhaas'ın söyleminde mimari adanmışlık ve tikellik metropoliten gerçeklikte geçerliliğini yitiren arketektik niteliklerdir; metropol, konvansiyonel mimarlığın geçersizliğinin ete kemiğe bürünmüş kanıtıdır ve “tipik plan” metropoliten örneklerden sadece biridir.

Koolhaas’a ilham veren örneklerden bir diğeri ise, 1993 Kasım ayında, Toronto Mimarlık Fakültesi’ndeki bir konuşmasından alıntılanarak oluşturduğu “Beyond Delirious” (Çılgınlığın Ötesinde) adlı makalesinde bahsettiği Kowloon Duvar Şehri’dir ve modern mimarlık mitinde form ile işlev arasındaki tekabülîyet ilkesinin çiğnendiği bir yerleşke olarak betimlenir:

Doğrusunu söylemek gerekirse bina tipleri ile denemeler yaparken, geçen yıl yıkılan, tamı tamına sadece 180 metreye 120 metre boyutlarında bazen sadece hava şaftları ile birbirinden ayrılan bina kitlesi neredeyse tek bir binaya dönüşen, Hong Kong’daki yasak şehirden ilham aldık. Binaların zemin izlerinin toplamı 300.000 metrekare idi ve bu yasadışı oluşumda programatik bir istikrar yoktu. Zaman içinde buradaki her türlü program, aralıksız devam eden modifikasyon silsilesine maruz kaldı; önce bir ev olarak başladı, sonra bir geneleve dönüştü, sonra bir fabrikaya, sonra bir uyuşturucu imalathanesine sonra bir hastaneye. Böyle bir bina yığınının özgürleştirici formülü olsa olsa artık binaları belirli programlara özgü yapma yükünden kurtarmasıdır.

Eğer bina yığınlarını öngörölmüş aktiviteler için kalıcı ikametler olarak değerlendirirsek, mimarlık mesleği için potansiyel bir rahatlama alanı vardır. Artık form ile program arasında katı tesadüflerin peşinde koşmamıza gerek kalmayacaktır. Ve basitçe kültürlerin yaratacağı her ne olursa olsun onları soğurabilecek yeni kitleler planlayabiliriz. (Koolhaas, 1994a, ss. 28-30)

Nasıl bir binanın tikel bir işleve göre şekillendirildiği Koolhaas için bir modern mimarlık miti ise, benzer şekilde sembolik bir işlev yükleyerek anıtsallaştırma çabası da başka bir mittir; bazı durumlarda her ne kadar tersi için çabalansa da gündelik hayat bir binanın istenen an / anlam / anlatı da sabitlenmesine olanak vermez. Diğer bir deyişle bir bina, belli bir forma sahip olduğu için belli bir anlama veya duyguya karşılık gelmez. Koolhaas (1999), “mimari açıdan Berlin Duvarı, bana ilk kez mimarlığın yokluğunda, varlığından nasıl daha güçlü olabileceğini muazzam bir şekilde gösterdi” der. Koolhaas’ın Berlin Duvarı ile karşılaşması, daha sonraki sayfalarda detaylı olarak incelenecek olan “hiçliğin” bir değer olarak arkitektonik söylemine dahil olmasına da vesile olur.

Koolhaas’ın Berlin Duvarı’na olan ilgisi ise, Architectural Association’daki lisans eğitimi sırasında Berlin’e düzenlenen bir proje gezisi ile başlar. İlerleyen yıllarda, bitirme projesi de dâhil olmak üzere birçok projesini etkileyen Berlin Duvar’ını onun için bu kadar aydınlatıcı kılan, Duvar ile kurulabilen birçok farklı ilişki biçimine rastlamış olmasıdır. “S, M, L, XL”deki “Field Trip” adlı makalesinde, duvarın birçok farklı bölümünden fotoğraflar çeker; bu fotoğrafların bir bölümünde askerler, bir

bölümünde siviller kadrja girer; Duvar bazen küresel bir siyasi ayrışmanın ete kemiğe bürünmüş hali olarak tezahür ederken, bazen de çocukların üzerine resim çizdiği evcil bir öğeye dönüşür. Koolhaas, Duvar'ın tektonik özelliklerinden, malzemesinden, renginden, yüksekliğinden bağımsız olarak, en temelde dikey bir mimari öge gibi kullanıldığını dile getirir. İlk bakışta indirgeyici bir değerlendirme gibi görünse de Koolhaas'ın bakış açısıyla duvar bütün anlamsal yüklerinden kurtularak özgürleşir, her anlamın yüklenebileceği açık bir gösterene dönüşür: Vertov nasıl film formunun, bir edebi anlatının görselleştirilmesine indirgenemeyeceğini savunuyorsa Koolhaas da mimari forma anlam veya işlev yükleyen yaklaşımların kurduğu temsil mekanizmasını geçersiz olduğunu duyurur:

...benim gözümde duvar, aynı zamanda, anlamı, formun ayağına kısıtlayıcı bir pranga gibi bağlayan girişimleri de toptan alay konusu haline getirir.

Bu açıkça iletişim ile ilgili, belki semantik; fakat anlamı gün aşırı değişiyor, hatta bazen saat aşırı. Duvarın anlamı, fiziksel tezahüründen önce, binlerce mil ötedeki olaylar ve düşüncelerden daha çok etkilenir. Bir nesne olarak duvarın önemi marjinaldir; açıkça duvarın etkisi görünüşünden bağımsızdır. Açıkça, en hafif nesneler bile en ağır anlamlarla tesadüfî şekilde iradenin kaba kuvveti ile eşleştiriliyor.

Bu yeni tip grameri inşa etmenin hiçbir anlamı yoktur. Evet, tanımlayıcı duvarın ilk kesitleri, okunabilir..., modernizm ile bağlanabilir, sıkıcı olarak da ilan edilebilir, ... Ama post-modernizmin şafağında, 'az çoktur" doktrininin son değil unutulmaz bir kanıtıdır...

Bir daha asla formun anlamı taşıyan temel gövde olduğuna inanmam mümkün değil. (Koolhaas, 1995b, ss. 224- 226)

Bu noktada Koolhaas hem anlamın formu belirlediği sembolik anlatıları hem de ihtiyaçların formu belirlediği determinist anlatıları hedef alır. Koolhaas'a göre arkitektonik ürün ne sabit bir an ne sabit bir anlam ne de sabit bir anlatı ile özdeşleştirilemez; mimarlık, bir hikâye anlatması için biçimlendirilmiş olsa bile sadece o hikâyeyi anlatmaz. Koolhaas, Duvar'ın bir mimari öge olarak tek bir anlamı olmadığını fark etmiştir. Berlin Duvar'ı Koolhaas'ın gözünde bu olgunun açığa çıktığı ilk metropoliten fenomendir.

Benzer şekilde Koolhaas'ın yeni kentleşme biçimleri üzerine 1995'te yayınladığı spekülâtif öngöründe, Vertov'da olduğu gibi, gündelik hayatın yaşamı ikame edecek bir senaryoya hapsedilememesi gerektiği ve 'arki-dram'ın "metropoliten belirlenemezlik" içindeki 20. yüzyılda sahnelenmesinin mümkün olmadığı gerçeği vurgulanır:

Eğer ‘yeni bir kentleşme’ gündeme getirilecekse, bu düzen kurucu mutlak iktidar fantezisi üzerine temellendirilmeyecektir; belirsizliğin sahnelenmesiyle ilgili olacaktır. ‘Yeni kentleşme’ artık az veya çok kalıcı nesnelerin düzenlenmesiyle ilgili olmayacak; fakat potansiyeli olan tarlaların sulanmasıyla ilgili olacaktır. (1995e, ss. 959-71)

Koolhaas burada aynı zamanda açık bir otorite krizine de işaret etmektedir. Çünkü yeni bir kentleşme rejiminde, konvansiyonel şehircilik disiplininde istenmeyen bir olgu olmasına rağmen, belirsizlik kaçınılmaz bir tasarım girdisi olarak kendini dikte edecektir. Koolhaas bu duruma sebep olan belirsizlik ve kaosu şu şekilde tanımlar:

Dünyanın herhangi bir yerinde meydana gelen bir olayın, örneğin hava koşullarındaki bir değişikliğin, başka bir yerde yapabileceği etkilerin önceden kestirilip kestirilemeyeceği meselesi... Kaos teorisinin bir yönüne “kelebek etkisi” adı verilir (EK G). Örneğin, Çin’de kanat çırpın bir kelebeğin Küba’da bir kasırgaya yol açması gibi, New Jersey’deki bir büroda çalışmasıyla, diyelim Japonya’da bir kasırga yaratması bu anlamda kaotiktir. Bu anlamda kaos, örneğin niceliğin önceden kestirilemez ya da denetlenemez bir şekilde genişleyip yayılmasıdır. Dolayısıyla, anlamın da öncede kestirilemez biçimde yayılması söz konusudur. (Koolhaas, 2001a, ss. 15-16)

Böyle bir durumda senaristin /otörün, “izdiham” karşısında otoritesini kaybettiğini kabul etmesi gerekir. Koolhaas artık mimarların, hayatın kaotik belirsizliğine direnmemelerini tavsiye eder. Çünkü kaosa ya da belirlenemezliğe karşı verilen savaşı kazanmak mümkün değildir. Dahası kaosu disipline etmeye, düzenlemeye çalışmak da başarısızlığa mahkûm olmak demektir. Diğer taraftan kaosun reproduksiyonu da mümkün olmadığı için mimetik bir tavrın da başarı şansı yoktur. “What Ever Happend to Urbanism” (Şehirciliğe ne oldu?) başlıklı yazısında belirttiği gibi geriye yapılabilecek tek şey kalır: Kaosa yer açmak, tasarımın dinamik bir unsuru olarak onu kabul etmek ve her şeyin kontrol edilemeyeceğini ve aslında edilmek zorunda da olmadığını kabullenmek, kısacası kurucu özne tasavvurundan vazgeçmek:

Şehirciliğin ölümü- bizim mimarlığın parazitik güvenliğinde sığınağımız- içkin bir felaket yaratır. Gittikçe asıl mesele yoksunluk çeken köklerine aşılır. Daha müsamahalı anlarımızda, kaosun estetiğine teslim olmuşuzdur. ‘Bizim’ kaosumuz. Fakat daha teknik anlamda kaos, sanıldığının aksine istihkâm edilebilecek ya kucaklanacak bir şey değildir; kaos, nüfuz eden bir şeydir; hiçbir şey olmadığına olan şeydir. Bu yüzden mimarların kaos konu olduğunda onunla kurulabilecekleri makul bir tek ilişki kurma biçimi, ona direnmeye adanan orduda yerlerini almak ve mağlup olmaktır. (Koolhaas, 1995e, ss. 959-971)

Aslında “şehirciliğin ölümü”, ağıtlar yakılacak bir son değil kutlanacak bir başlangıç ve çağrıdır. Koolhaas’ın müjdelediği ölüm ilanında gösterinin yıldızı, mimar olmaktan çıkmış, kaostan, metropolün, diğer bir deyişle gündelik hayatın kendisi olmuştur. Ayrıca "şehirciliğin ölümü" geleceğin kentleşmesine dair spekülatif bir projeksiyon olmanın dışında Koolhaas’ın mimarlık kariyerinin başından beri inşa ede geldiği, belirsizliği ve esnekliği barındıran “sıfır derece mimarlık” ya da “mimarlık-sonrası” dediği dramatik olmayan bir mimarlığa işaret eder.

3.3 Değerlendirmeler

Dikkatli bakıldığında yukarıda bahsi geçen Aristotelesçi estetiğin ve mantığın benimsendiği dramatik kanonların etkisi hem güncel sinema hem de mimarlığın üzerinde görülebilir. Ne kadar farklı stiller, türler, temalar altında tezahür etse de kültürel üretimler dramın mimetik gerçeklik zemininde üretilir ve tüketilir. Vertov ve Koolhaas, bu durumu farklı zamanlarda görüp düşünce biçimine hâkim olan dramatik zemini ve kanonları eleştiren nadir kişiler olarak karşımıza çıkar.

Vertov, bir sanat olarak sinema yeni yeni kabul edilerek olgunlaşırken, dramın o günlerden itibaren bu yeni sanatsal mecra üzerinde bugün bile süre gelen hâkimiyetini sanki görmüş gibi bütün savaşı bu cephe üzerinden açmıştır. Gerçekliğin peşinden giderken, “olduğu gibi” onu göstermeye çalışır ama bu mimetik sanatta olduğu gibi “katharsis” ile sonuçlanan, yalınlaştırılmış ve indirgenmiş dramatik bir gerçeklik değildir. Vertov, “İvanov boğuldu” gibi peşin hüküm verip olmamış bir şeye dair olmuş gibi bir anlatım kurmaktansa, suya atlamasını beklemeyi ve görmeyi tercih eder.

Diğer taraftan Koolhaas için ise mimarlığın kendisi sorun çözen bir mecra olmaktan çıkıp sorunun kendisi haline dönüşmüştür. Konvansiyonel mimarlıklar, o kadar baskın ve belirleyici bir dramatik yaşam senaryosu kurmak üzerine temellenir ki böyle bir senaryoda öngörülen dışında farklı bir yaşamın vuku bulması ya da değişime maruz kalması literatürde başarısız bir tasarım sürecine tekabül eder. Ama Koolhaas (1978/1994b, s. 85; 1995c, s. 201) için, mesnetsiz bir özgüvenle belirsizliğe meydan okuyarak, geleceğe dair yaşam senaryoları yazmak ve gündelik hayatı kurgulamak 20. yüzyıl kültüründe, imkânsızdır. Konvansiyonel mimarlık pratiği ise inatla ‘arki-dramatik’ tasarımları piyasaya arz eder.

Her ikisi de aslında yukarıda bahsi geçen ilkeleri reddeder ve otörün elinden çıkan dramatik gerçekliğe kaos karşısında şans tanımaz; dramın yalınlaştırılmış, indirgenmiş, ardışıklığa mantıksal bir nedensellik işlevi yükleyen makuliyet arayışı sonucu evcilleştirilmiş gerçekliğini yetersiz ve kısıtlayıcı bulur. Yetersizdir; çünkü bu kadar fazla parametreye bağlı, kaotik olan gündelik hayatın akışına dair tahmin yürütmek ve geleceği bilmek imkânsızdır. Kısıtlayıcıdır; çünkü neredeyse baştan olasılıkları reddetmek, değişimden, tahmin edilemez yeni olanaklardan yazarın kısıtlı hayal gücü uğruna vazgeçmek demektir.

Bu yüzden senaryo ile gündelik hayatı karşılaştırdıklarında, gündelik hayatın kaotik peyzajında en sıradan şeylerin bile sıra dışı olduğuna inanırlar ve bu inanç doğrultusunda arkitektonik ürüne dair akışı belirleyen senaryo yerine gündelik hayatın belirsizliğine yatırım yaptıkları söylenebilir. Çünkü mimarın ‘dramatik senaryo’su, gündelik hayatın tikelliklerinde açığa çıkan olaylar peyzajının zenginliği ve absürtlüğü ile boy ölçüşemez. Bu yüzden de hiçbir kurgu hayattan daha ilginç olamaz. Fakat kolektif olarak inşa edilen gündelik hayatın anonim belirsizliğini, müellifi belli olan bir kültürel üretime içkin kılmanın yolu dramdaki gibi rasyonel bir olay-örgüsü ile taklit/temsil etmekten geçmez. İşte bu yüzden gündelik hayat ve montaj mefhumlarının Vertov ve Koolhaas’ın söylemlerinde beraber okunabilir olması rastlantı değildir. Çünkü montaj ve gündelik hayat, dramın temelindeki iki koşulu yerinden eden eleştirel bir perspektifin kaçış noktalarıdır ve birbirlerini tamamlarlar.

Bunun sebeplerinden biri neden-sonuç ilişkisi içinde birbirine bağlanan bir olay-dizisi ile kurulan senaryonun, gündelik hayatın belirsizliği ile ikame edilmesi ve montajın bu belirsizliği düzenleyen ideal araç olarak konumlandırılmasıdır. Hem Vertov’un hem Koolhaas’ın montajı gündeme getirme biçimi ‘zaman-mekân-eylem birliği’ yerine çokluğu öne çıkartır. Montaj, dolaysız şekilde bütün öğelerin hiyerarşik bir birliğe tabi kılınmadan eklemlenmesine olanak verir.

Vertov’a göre sinematografik montaj sayesinde, zaman ve mekân sürekliliğinin konvansiyonel olarak kurulma zorunluluğu yoktur; o yüzden montaj ile dünyadaki her an, mekân, olay ya da kişiye dair çekilmiş film birbirini takip edebilir. Çünkü Vertov birbirini takip eden sinematografik öğeler arasında neden-sonuç ilişkisi olmadan da eklemlenebileceğini düşünür; her an beklenmeyene gebe kentte kamera ancak tek bir şeye odaklanmadan kaos ile baş edebilir.

Koolhaas ise, Berlin Duvarı'na dair notlarında neden-sonuç ilişkisi içinde hem biçimi hem içeriği kurgulayan tasarım yaklaşımlarının anlamsızlığını dile getirir; “Bigness” adlı makalesinde metropoliten kaos içinde mimari tasarımı kompozisyonel bir bütünlüğe sığdırma kanonunun yetersiz olduğunu, “Delirious New York”ta metropolün hâlihazırda montaj yoluyla beklenmeyene, öngörülmeyene olanak veren gökdelen tipolojisini Athletic Club’ın kesiti üzerinden örnekler - La Villette için hazırladığı yarışma projesinde ise bu kesiti plan düzlemine taşıyarak patentli bir mimari strateji olarak “Content” adlı kitabında görselleştirilmiştir.

Her ikisi de artık tek bir mekân, zaman ya da olaydan ve burada bulunacak öznenen bahsetmek yerine bütün tekillikleri çoğaltmayı önerir: Vertov sinematografik üretimde birbiriyle alakası olmayan zamanlarda ve mekânlardaki farklı kişilere dair çekimleri tek bir filmde toplama olanağına işaret ederken; Koolhaas ise gökdelen tipolojisi ile gün içindeki farklı zamanlarda, farklı kullanıcıların kullanımları için tikelleştirilen katları ile tek parsel için tek bir amacın ve hayatın öngörülmediği çok katmanlı bir yapının olanağına işaret eder- ki Vertov da Koolhaas da tasvir edilen olanak aslında kentsel var oluşa tekabül etmektedir. Bu çokluk rejiminde öğeleri bir arada tutmanın yolu ise montaj tekniğinden geçer.

Vertov, sinematografik, Koolhaas ise arkitektonik öğeleri montaj yoluyla konvansiyonel olmayan şekilde eklemlemeyi önererek dilin, gramerin, dolayısıyla konvansiyonel mantığın ve akıl yürütmenin, dışına çıkmayı hedefler. Diğer bir deyişle ‘montaj’dan beklenen, öznel ve nesnel ile zaman ve uzam kiplerini hiyerarşik düzen içinde birbirlerine tabi kılan ‘zaman-mekân-eylem birliği’nin mimetik birleşme rejiminin aksine, hermeneutik bir anlam ve anlaşılabilirlik kaygısı gütmenden otonomik bir çoğulluk içinde eklemleyebilmesidir. Sonuç olarak öğeleri bir araya getiren dizgenin sentaktik kurallarından vazgeçildiğinde, bilişsel ve duygusal anlamlandırma eylemi de tekillleştirme rejiminden kurtulur. İşte bu noktada gündelik hayata atfedilen tahmin edilemezlik melekesi montajda yeniden üretilir. Artık anlam kuran hiyerarşik bir yapıya, estetik ya da performatif deneyimin tarif edildiği projeksiyonlara gerek kalmayacaktır. Tıpkı hayatın akışında olduğu gibi öznel, kendi kurallarına göre nesnedeki çokluklar arasında ilişkileri tanımlayarak anlamı kendiliğinden üretebileceklerdir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER: ARKİ-DRAMATİK OLMAYAN BİR MİMARLIĞA DOĞRU

Arki-dram, mimari tasarımın Aristotelesçi bir mantık ve estetik ilkelerle hazırlanmış retoriğidir: Tasarım kararlarını meşru kılan yazılı ve sözlü açıklamalar, sonuna kadar savunulan gerekçeler, vaat edilen yaşam senaryoları, diagramlar, açıları itinayla seçilmiş renderlar, animasyonlar, basitleştirilmiş plan ve kesit şemaları, temalar ve dikkatlice çizilmiş kullanıcı profillerinden oluşan mimari tasarıma dair dramatik bir anlatı bütünüdür. Amacı ise sunduğu gerçekliğin temsili olmadığına alıcısını ikna etmek ve kendi dramatik gerçekliğiyle yaşamı ikame etmektir. Ama “sine-dram”, yaşamdan kesitlerle kendi gerçekliğini izleyicinin şimdisiyle ikame ederken, ‘arki-dram’ yakın gelecekteki ideal bir şimdiki zamanla yaşamı tahakkümü altına almayı amaçlar.

Bu bağlamda ‘arki-dramatik proje’, mimari temsil araçları ile toplumsal bir uzlaşma süreci sonunda mimarlar tarafından kullanıcı olarak genelleştirilmiş kişileştirmeler için üretilen, estetik ya da performatif ereği neden-sonuç ilişkisi ile gerekçelendirilerek belirlenmiş ve kafa karıştıracak hiçbir açık ya da belirsiz nokta bırakılmayan bütünlük içinde kurulmuş, yakın geleceğe dair ikna edici bir ideal şimdiki zaman vizyonu, dondurulmuş bir an ya da durumdur. Bu durum aslında bir film sekansını, sahnelerin sıralamasını değiştirmeden her gün tekrar tekrar izlemek gibidir. Dondurulmuş bu arki-dramatik an, diğer dram türlerinde olduğu gibi herhangi anlardan kendini ayırıştırarak öne çıkıp sonsuza kadar tekrarlanır olmayı hak etmek için ‘kullanıcı’ya cazip kılınmak zorundadır. Ve böylece hedef kitlesine cazip geldiği sürece de sunduğu sahne içine girme arzusu yaratarak vaat ettiği kullanıcı rolüyle özdeşleşmeleri güvence altına aldığı kabul edilir. Ama ‘kullanıcı’ terimi de sınırları muğlak olan operasyonel bir genellemeye işaret eder. Oysa mimar, ‘arki-dram’ı kurarken ya da sunarken gerçek bir kullanıcı ile çoğu zaman yüz yüze gelmemiştir. Her şeyden önce mimarın, binayı kullanacak kişilerin hepsi ile karşılaşması veya onları tanıyarak empati kurması çoğu zaman teorik olarak bile mümkün değildir. Bu noktada tasarımcı özne bir kestirme yol bularak, hedef kitleye

dair genellemeler üzerinden inşa ettiği ortalama bir kişilik ile empati kurarak tasarım yapmaya başlar; onun ihtiyaçlarını tanımlar, onunla hayali bir diyaloga girer ve tasarım sürecini başlatır. Ama tasarımcı öznenin yükümlülükleri bununla da sınırlı kalmaz; tasarımcı özne sadece o cazip anı ya da durumu kurmak ile yükümlü değildir; aynı zamanda o durumu sonsuza kadar sürdürebilecekmiş gibi mantıksal ilişkiler ağı içinde örmek ya da örülebileceği izlenimini vermekle yükümlüdür. Görülebileceği gibi aslında arki-dramatik anlatı perspektifi ‘dönüşmeden, bozulmadan, istikrarlı şekilde tekrar tekrar ereğine ulaşabilecekmiş iddiası ve inancına yapılan yatırım ile çok kırılğan bir kabul üzerine inşa edilir. Bu noktada belirtmek gerekir ki arki-dramatik temsil, binanın inşası öncesi ve inşası sonrasına dair izleyici açısından iki farklı özdeşleşme ortaya çıkartır. İnşa edilmesi istenen bir proje için hazırlanmış ikna edici bir sunuş bu temsilin ilk hali olarak düşünülebilir. Bu fazda mimari temsil araçlarıyla üretilen ve sunulan iki ya da üç boyutlu grafiklerin, yapısal, mantıksal ve estetik açıdan diğer dramatik mecralarda olduğu gibi teması, kişileştirmeleri ya da olay-dizisi olan bir tiyatro gösterisinden çok da farkı yoktur. Çünkü ‘arki-dram’, yaşamın akışındaki anlık bir kesit ile ikame ettiği gözün uzamı ve şimdiki zaman kipinde kurulan dramatik anlatı perspektifi ile gerçeklik yanılsaması yaratır. Bu yönüyle diğer mecralardaki dramatik anlatıların sunduğu estetik deneyime ve izleyicinin özdeşleşme biçimleri çok benzerdir: Tasarım bir gelecek zamanı temsil ederken izleyici de gelecek zamandaki kullanıcı ile özdeşleşir. Bu aslında dramdaki özdeşliği de aşan insanları kullanıcı rolü canlandıracak oyunculara dönüştüren bir süreçtir. ‘Arki-dram’da fark, temsilin kendisi bir yaşam senaryosu ve sahne olarak ete kemiğe büründürüldüğünde başlar. Bina inşa edildiğinde mimar izleyicinin aynı zamanda oyuncu olmasını ve arki-dramı gerçek zamanlı olarak canlandırmasını bekler. Artık burada izleyici mimarın dondurduğu süre boyunca o mimari senaryoya tabi olmalıdır.

‘Arki-dram’da diğer mecralardaki dramatik tezahürlerden farklı olarak sadece gerçekliğin anlık bir kesitine talip olunmaz. Yani yaşamdaki anlara ait bir gerçeklik kesiti, dramatik gerçeklik ile ikame edilse de ‘arki-dram’da bir temsil süresince gerçekmiş gibi sunulmakla yetinilmez; kesitlerden oluşan sekansın tamamına yani bütün yaşam akışına talip olunur ve yaşam dram için bir ilham kaynağı olmanın ötesinde dram yaşamı belirlemeye başlar. Bu noktada bir tiyatro oyununu ya da bir tabloyu izlerken geçirilmesi beklenen ortalama süre ile bir binada tasvir edilen

kurmaca yaşama tabi olunması beklenen ortalama sürelerle bakmak bile farkı anlamak için yeterli olacaktır. Bir konut, ofis ya da alış-veriş merkezi, kendi yaşam senaryosu ile gündelik hayat alışkanlıklarımıza talip olarak onları ikame eder.

Bunu gerçekleştirmenin metodu ise yaşanmamış yakın bir geleceğe dair belirsizliği yok sayarak hiçbir şey değişmeyecekmiş gibi kabul etmek ya da o izlenimi vermektir. Bu kurulan durum, aslında zamanın akışını sonlandıran bir döngüdür. Böylece dramatik mimarlık akışın kendisine dönüşerek artık bir döngünün temsili olur; rutin şekilde döngüsel olarak şimdiki zaman kesitini işgal eder; ısrarla geleceğe ait belirsizliği evcilleştirmeye ve hatta mümkünse arındırmaya çabalar; kısaca yaşanmamış olan ile dramatik bir yaşam senaryosunu ikame eder.

‘Arki-dram’ı diğer mecralardaki dramatik anlatıların hepsinden farklı kılan en ilginç yönü ise inşa edildiğinde ‘kullanıcı’yı hem izleyiciyi hem oyuncu olarak konumlandıran mekanizmasıdır. ‘Arki-dram’ inşa edildiğinde sahne, senaryo, tema gibi unsurların hepsi bulunur ama oyuncusu yoktur. Kullanıcının kipi hem izleyici hem oyuncunun kipidir. Çünkü dramatik mimarlık inşa edildiğinde, oyuncusu olmayan cansız bir sahneden fazlası değildir ve gelenler ‘kullanıcı’ adı altında, "yazarın kendi ağzından konuştuğunu gizlediği" kişileştirmeler olarak sahneye çıkmak zorunda bırakılırlar. Bu noktadan sonra dramatik mimarlığın sahnesine adım atan ‘kullanıcılar’ın deneyimi, dramatik bir tiyatro oyununda oyuncunun canlandırdığı kişileştirmelerin yerine kendisini koyan izleyicinin kurduğu empatik deneyimin çok ötesine geçer. Burada binaya gelenlerden, sahnedeki oyuncunun canlandırdığı kişileştirmelerin hissettiği gibi hissetmeye çalışması beklenmez; bunun ötesinde mimar tarafından öngörüldüğü gibi yaşaması, hareket etmesi, durması, yemek yemesi, uyuması, çalışması, izlemesi vb. daha doğrusu mimarın çizdiği bir kişileştirme olması beklenir. İnşa edilmeden önce dramatik kişileştirmelerle başkasıymış gibi davranarak özdeşleşirken inşa edildikten sonra başkasının öngördüğü gibi yaşaması, hissetmesi, hareket etmesi beklenir; artık kullanıcının kipi hem izleyici hem oyuncu olmaktır. Değerlendirmeyi Koolhaas’ın aşağıdaki tespiti ile bitirmek durumun ironik yönünü ve arkitektonik üretimin mimarlar tarafından görmezden gelinen bütün çıkmazlarını da açıkça gözler önüne serer. Koolhaas 2012 yılındaki bir röportajda “bir bina en az iki hayat yaşar, biri tasarımcısı tarafından ona atfedilen, bir diğeri ise inşa edildikten sonra yaşanan ve bu ikisi hiçbir zaman aynı değildir” der (ss. 113-120).

Çizelge 4.1: Sine-dramatik öğelerin arki-dramatik karşılıkları.

SİNE-DRAMATİK ÖĞELER	ARKİ-DRAMATİK ÖĞELER
a. Tema Bir konunun birlik ve bütünlük içinde işlenerek sağaltılmış bir mesaj haline getirilmesi, başka bir deyişle, barındıracağı biricik anlamı şeklinde tanımlanabilir (Nutku, 1983/2001, s. 166).	a'. Yaklaşım / İşlev / Tipoloji Arki-dramatik anlatı ya da mimari senaryoyu kurmadan önce ona rehberlik edecek bir çerçeve; ana yaklaşım, anahtar bir kelime, baskın bir işlev, tipolojik ya da morfolojik bir angajman, zarif bir formel jest, net bir problem tanımı, yerin ontik anlamı, farkındalık yaratan bir mekânsal deneyim, hatırlatılması gereken bir an gibi farklı kategorilerdeki olgulardan birini seçerek en fazla birkaç cümle ile ifade edilebilecek kadar basitleştirip naif bir çıkış noktası halinde formülleştirme, sınırlandırma zorunluluğudur.
b. Olay-dizisi (örgüsü) Olay-dizisi/örgüsü ise, tema dâhilindeki ana düşüncüyü, aktörler tarafından canlandırılan karakterlerin, neden-sonuç ilişkisi içinde seçtikleri eylemlerden (aksiyon) oluşan, “mimetik” temsilin mantıksal bir çerçeve dâhilinde takip edilebilir hale getirilebilmesi için, başı ve sonu belli bir bütünlük içinde şekillendirilen “dramatik olaylar” zinciridir (Nutku, 1983/2001, ss. 169-170).	b'. Mimari Senaryo ‘Makul gerekçeler dizisi’ olarak da adlandırılabilir. ‘Kullanıcı’ olarak tanımlanan kurmaca kişileştirmelerin bina ile karşılaştıkları zaman başlarına gelecek olaylar-dizisi ve bu olayların geçtiği mekânların estetik, ontik, sembolik, ergonomik, ekonomik ya da politik boyuttaki performanslarını etki-tepki ilişkisiyle öngören bir mantık zinciridir. Bu mantık zinciri ile tasarım sürecinin ilk aşamasında belirlenen tematik amaca hizmet etmesi için her türlü tasarım öğesi de parça-bütün diyalektiğinde kompoze edilerek işlevsellik kazanır.
c. Anlatı Kişileri (Personaları) Dramatik anlatının aktarılması için anlatılan olayı oluşturan “olay-dizisi” akışındaki eylemleri gerçekleştiren ve aktörler tarafından canlandırılan kişileştirmelerdir; bu kişileştirmelerden ilki, hiçbir şekilde değişmeyen, yüzeysel ve eylemin kendisine indirgenen “tip” ile ikincisi olan, başına gelen olaylar verdiği bilinçli tepkiler ile şekillenen eylemleri sonucunda değişim geçirecek derinliğe sahip, davranışlarında tutarlı ve bütünlük oluşturan, net bir profile sahip “karakter” üzerinden iki kategoriye ayrılarak işlenir (Nutku, 1983/2001, ss. 181-183).	c'. Kullanıcı Mimari senaryonun, mimar ya da işveren yazarı tarafından konuşturulan kişileştirmesidir. ‘arki-dram’da insanlar; ‘kullanıcı’ adı altında, tutarlı, açık ve net hatlara sahip dramatik karakter ve tipler gibi özdeşleşmesi beklenen dramatik kişileştirmelerin muadili arki-dramatik kişileştirmeler ile temsil edilir. Ama tasarımcı ya da yatırımcı; insanları ‘kullanıcı’ adı altında yeniden inşa ederken ‘arki-dramın’ öznesi olarak mimari yaşam senaryosuna dâhil edilebilir kılmakla yetinmez; aynı zamanda ‘kullanıcı’ adını verdiği bu hayali kişiliklerle empati kurarak bir pseudo-dialog (sözde karşılıklı konuşma) içinde yaşam senaryosunu geliştirdiğini iddia eder.

Buraya kadar ‘arki-dram’ tanımlanmaya çalışılmıştır. Bundan sonraki kısımda ‘arki-dramatik olmayan’ bir mimarlık için tasfiye edilmesi gereken dramatik öğelere işaret edilmiştir.

Böyle bir sorgulamaya başlarken kullanışlı olabileceği düşünülen stratejilerden biri de tema, dramatik kişileştirmeler (karakter ile tipler) ve ‘olay-dizisi’ gibi biçimsel öğeleri olan; birlik ve bütünlük gibi estetik ilkeleri, olasılık ve zorunluluk gibi mantıksal ilkeleri bulunan; ereğinde ise "katharsis"’in konumlandırıldığı Aristotelesçi dram ile analogik bir ilişki içinde kavramsallaştırılan 'arki-dram'ın temel öğelerini, ilkelerini ve ereğini birer birer veya tümünden devre dışı bırakmak olabilir. Bunlardan ilki ana tema, yaklaşım, konu, işlev, tipoloji, tasarım problemi, metafor gibi bakışı daraltarak odaklayan ve basitleştirerek benimsenmesini kolaylaştıran indirgeyici çerçevedir. İkincisi, bu çerçeve içinde alınan tasarım kararlarının neden-sonuç ilişkisi içinde örülmesiyle oluşturulan ikna edici gerekçeler zinciridir. Üçüncüsü ise hem gerekçeler zincirinde bir başlangıç noktası oluşturan hem de insanların özdeşleşerek eylemlerini sabitleyen ‘kullanıcı’ adı altındaki hayali kişileştirmelerdir. Sonuncusu ise, bir öğe olmaktan çok bütün bunların sonucunda ulaşılması beklenen “kathartik” finaldir. Bu öğelerin arki-dramatik anlatının kurulumunda üstlendikleri rolleri daha iyi anlamak için sinematografik karşılıklarına bakılabilir (Çizelge 4.1).

Bu öğelerden ilki, ‘tema’ın karşılığı olan mimari anlatı öğelerinden vazgeçmektir. Çünkü tema, bakış açısını daraltarak tercihleri hiyerarşik bir önem sırası içinde değerlendirip içlerinden birini öne çıkarmayı zorunlu kılar. Tema ve tematize etme zorunluluğu, arki-dramatik anlatı ya da mimari senaryo kurmadan önce ona rehberlik edecek ana yaklaşım, anahtar bir kelime, baskın bir işlev, tipolojik ya da morfolojik bir angajman, zarif bir formel jest, net bir problem tanımı, yerin ontik anlamı, farkındalık yaratan bir mekânsal deneyim, hatırlatılması gereken bir an gibi farklı kategorilerdeki olgulardan birini seçerek en fazla birkaç cümle ile ifade edilebilecek kadar basitleştirip naif bir çıkış noktası halinde formülleştirme zorunluluğudur. Tematizasyon, hayatın karmaşıklığı ve çoklu yapısı içinde fazlaca indirgemeci ve tekil bir boyuttan hayata bakarak onu görmeye başlamayı ve ortaya koyulan yaklaşımlar arasında seçim yaparak birini öne çıkarmayı zorunlu kılar.

İkincisi, ‘kullanıcı’ dan vazgeçmektir. Kullanıcı, yakın bir geleceğe dair olası arki-dramatik yaşam senaryosu ve o yaşam senaryosunun “kronotop” u olan bina ile yolları kesişecek insanların, ‘arki-dramatik’ senaryonun öznesi haline getirilmesi için, tasarımcı ya da yatırımcı tarafından, ortalama davranış kalıpları gözetilerek çizilen hayali kişileştirmeler aracılığı ile temsil edilebilir kılan kavramsal anlatı ögesi ya da aracıdır. Diğer bir deyiş ile ‘arki-dram’ da insanlar; ‘kullanıcı’ adı altında, tutarlı, açık ve net hatlara sahip dramatik karakter ve tipler gibi özdeşleşmesi beklenen dramatik kişileştirmelerin muadili arki-dramatik kişileştirmeler ile temsil edilir. Ama tasarımcı ya da yatırımcı; insanları ‘kullanıcı’ adı altında yeniden inşa ederken ‘arki-dramın’ öznesi olarak mimari yaşam senaryosuna dâhil edilebilir kılmakla yetinmez; aynı zamanda kullanıcı adını verdiği bu hayali kişiliklerle empati kurarak bir pseudo-dialog (sözde karşılıklı konuşma) içinde yaşam senaryosunu geliştirdiğini iddia eder.

‘Kullanıcı’, ‘arki-dramatik’ mimari yaşam senaryosunun aktif öznesi gibi görünse de aslında tasarımcının ona biçtiği senaryodaki rolleri gerçekleştirecek gizli nesnesidir ama ironik şekilde ‘kullanıcı’ motifi dile getirildiği zaman duyarlı ve kapsayıcı yaklaşımların bir göstergesi olarak mimarlık söyleminde kendine kolayca yer bulur. Bu noktada fark edilmesi gereken ‘kullanıcı’ rolü biçilen insanların, birlik ve bütünlük içindeki homojen bir kitle değil de heterojen bir çokluk olduğu ve ne kadar iyi niyetli olursa olsun, ‘kullanıcı’ olarak temsil edildiklerinde aslında susturulduklarıdır. O anda konuşan ise ‘arki-dram’ ın otörüdür.

Üçüncüsü, ‘neden-sonuç’ ilişkisi içinde ‘olasılık ve zorunluluk’ ilkeleriyle kurulan “mimetik” yaşam senaryosundan ve tasarımı meşru kılmak için alınan kararları makul gerekçeler içinde eklemlene arayışından vazgeçmektir. Arki-dramatik yaşam senaryosu, yukarıda ‘kullanıcı’ olarak tanımlanan bu kurmaca kişileştirmelerin bina ile karşılaştıkları zaman başlarına gelecek olaylar-dizisi ve bu olayların geçtiği mekânların estetik, ontik, sembolik, ergonomik, ekonomik ya da politik boyuttaki performanslarını etki-tepki ilişkisiyle öngören bir mantık zinciridir. Bu mantık zinciri ile tasarım sürecinin ilk aşamasında belirlenen temaya hizmet etmesi için her türlü tasarım ögesi de parça-bütün diyalektiğinde kompoze edilerek işlevsellik kazanır. İşlevsellik ile tasarımın keyfi olmadığı, başkalarına açıklanabilir makul motiflerle şekillendiği yanılması yaratılır. Bu noktada hem olay-dizisi benzeri yaşam senaryosu ve meşrulaştırıcı açıklamaları kurmak için kullanılan determinist

mantıktan hem de henüz yaşanmadığı halde geleceğin mimar ya da yatırımcı tarafından dondurularak arki-dramın genişletilmiş şimdiki zamanına hapsedilebileceği yanılsamasını üretmekten vazgeçilmesi gerekmektedir.

Dördüncüsü, dramatik “katharsis”in arz ve talebinden kurtulmaktır. Katharsis, ‘arki-dram’ın baştan seçilmiş olan ‘tema’sı kapsamında, determinist mantık silsilesi ile ulaşılacağı düşünülen bütünsel kompozisyonunda vaat ettiği biricik ereği gibi düşünülebilir: Her devrimde zihinsel veya duygusal bir eşige taşıyan mekânsal sekansların ilham veren koreografisi, uçsuz bucaksız peyzaja açılan seyir terasında karşılaşılan doğanın kozmik yüceliğine duyulan hayranlık, duvarı yıkayan doğal ışık huzmesinin sükûnetinde açığa çıkan yaratıcının kutsal varlığı, eğlenceli bir çalışma mekânında geçen uzun mesailerin keyif dolu anları, güvenli bir sitenin sosyal alanlarında ailecek geçirilen huzur dolu bir hafta sonu, beyaz duvarlarına ne asılırsa asılsın sanat eseri statüsüne ulaşacak sergi salonlarının her galasında yaşanacak kültürel devrimin coşkusu, sosyal bir konutun ergonomik mutfağı sayesinde domestik misyonunu tamamlayabilen ev kadınının gurur dolu mimikleri ya da her arktektonik ögesinde barındırdığı tarihsel referanslar ile erozyona uğrayan kültürel kimliği güvence altına alan yapıların muhafazakâr duyarlılığı vb. ... “Katharsis”te, tıpkı mimetik bir tablonun perspektifine girildiğinde sunulan atmosferin yaşatmayı vaat ettiği hisler gibi, dramatik mimarinin – ‘arki-dram’ın- anlatı perspektifine yerleşerek orada biçilen kullanıcı rolüne bürünen insanların tekrar tekrar yaşaması, her şeyin sonunda ulaşması beklenen bir duygulanım, dikte edilen yoğun bir varoluş halidir.

Bütün bunlarla beraber ‘arki-dramatik olmayan’ bir mimarlık için, dram ve arki-dramın, temelindeki ikna etme ve ikna edici olma çabasından vazgeçilmesi gerekir. Bu herhangi bir kültürel değeri temsil etme misyonundan, bir ihtiyacı karşılama tabusundan, ilginç bedensel deneyimler üretmesi amaçlanan koreografik mekânsallaştırmalardan, diğer bütün sorunları göz ardı edecek kadar mühim bir sorun tanımlayarak onu mucizevî bir basitlikle çözme iddiasından, hiç değişmeyecek ya da değişimin öngörülebileceği mükemmel bir yaşam senaryosundan vazgeçmek demektir. Temelde tasarım kararlarını, anlaşılabilir meşru bir ortak zeminde temellendirme çabasından kurtulmak gerekir. Çünkü meteorolojik tahminlerde bile 5 gün sonrasını hesaplama işine girişmekten imtina ettiği göz önüne alındığında ‘arki-dram’ın üzerine oturtulduğu determinist makul zemin de aslında sadece mantıksal bir

illüzyondur ve gösterildiği kadar sağlam bir zorunluluk zinciri sunması mümkün değildir. Tabii ki bu ‘arki-dramatik’ öngörünün bir anlığına da olsa gerçekleşme olasılığını sıfırlamaz; geleceğin uzun vadeli hesaplamaları anlamsız kılan karmaşıklığı, öngörülerin hem kesin bir dille gerçekleşmeyeceğini hem de gerçekleşeceğini iddia etmeyi olanaksız kılar. Burada vazgeçilmesi gereken davranış kalıbı, özellikle tasarımcıların çizdiği ‘arki-dramatik’ vizyonları ikna edici bir basitliğe ulaştığında onun bir illüzyon olduğunu unutma eğilimidir. Oysa basit ve makul olması, yaşanmamış bir geleceğe dair gerçekçi bir öngörüü gerçek kılmaz. Alfred North Whitehead’in (1861-1947) dediği gibi “Bilimin amacı girift olguların en basit açıklamalarını aramaktır. Fakat araştırmamız basitlik üzerine kurulduğu için olguların da basit olduğunu düşünme yanlışına düşmeye meyilliyiz. Oysa her doğa filozofunun mottosu şu olmalı, ‘Basitliği ara ve ona güvenme.’ (Whitehead, 1920/2015, s. 104)”

KAYNAKLAR

- Abbott, H. P.** (2008). *The Cambridge introduction to narrative* (2'nci ed.). Cambridge: Cambridge University Press. (İlk baskı 2002).
- Adorno, T. W.** (1999). *Aesthetic theory* (G. Adorno, R. Tiedeman, & R. Hullot-Kentor, Editörler; R. Hullot-Kentor, Çev.). Minneapolis, MN.: University of Minnesota Press. (Orijinal eserin basım tarihi 1970).
- Akbal Süalp, Z. T.** (2004). *ZamanMekan (Kuram ve sinema)*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akbal Süalp, Z. T.** (2010). Marxizm ve Sinema: Hacimde İlmek Atmak. M. İri (Drl.), *Sinema araştırmaları- Kuramlar, kavramlar, yaklaşımlar* (ss.107-129). İstanbul: Derin Yayınları.
- Allen, S.** (2000). *Practice: architecture, technique and representation*. New York: Routledge.
- Aslanyürek, S.** (2004). *Senaryo kuramı* (Vol. 6, Gri Yayın Dizisi). İstanbul: Pan Yayıncılık. (İlk baskı 1998).
- Artun, A.** (2003). Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı [Önsöz]. P. Bürger (Yazar) & E. Özbek; Ş. Öztürk (Çev.), *Avangard kuramı/ Peter Bürger* (Vol. 3, Sanat Hayat, ss. 9-32). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A.** (2004). Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm [Önsöz]. C. Baudelaire (Yazar) & A. Berktaş (Çev.), *Modern hayatın ressamı/ Charles Baudelaire* (Vol. 1, Sanat Hayat, ss. 7-87). İstanbul: İletişim Yayınları. (İlk baskı 2003)
- Artun, A.** (2009, Bahar). Sanat ve 1968 Baharı- Bir Kronoloji. Sanat Dünyamız, 110 (Text Art (Yazı Sanat)), ss. 32-47.
- Baker, U.** (2011a). Duygular Sosyolojisi. T. Bora, & K. Ünüvar (Ed.), *Beyin Ekran* (E. Berensel, Drl., Vol. 19, Birikim Kitapları, ss. 42-47). İstanbul: Birikim Yayınları.
- Baker, U.** (2011b). Neden Godard'la Uğraşıyoruz? T. Bora, & K. Ünüvar (Ed.) içinde, *Beyin ekran* (E. Berensel, Drl., Vol. 19, Birikim Kitapları, ss. 71-79). İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bakhtin, M. M.** (2001). *Karnaval'dan romana: Edebiyat teorisinden dil felsefesine seçme yazılar* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bakhtin, M. M.** (1998), *The dialogic imagination: Four essay by Mikhail Bakhtin*. M. Holquist, Drl., C. Emerson & M. Holquist Çev. Austin: UTP. (İlk baskı 1981).
- Bal, M.** (1997). *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. Toronto: University of Toronto Press.

- Barthes, R.** (1975). An Introduction to the Structural Analysis of Narrative. *New Literary History*, 6 (2), ss. 237-272. (Makale ilk kez 1966 yılında yayınlanmıştır).
- Benjamin, W.** (1983). The Paris of the Second Empire in Baudelaire. W. Benjamin (Yazar), R. Tiedemann (Ed.), & H. Zohn (Çev.), *Charles Baudelaire: A lyric poet in the era of high capitalism / Walter Benjamin* (ss. 9-107). London: Verso. (Orijinal eserin ilk basım tarihi 1969).
- Benjamin, W.** (1999). *The arcades project* (H. Eiland & K. McLaughlin, Çev.; R. Tiedemann, Ed.). Cambridge, MA: Harvard University Press. (Orijinal eserin ilk basım tarihi 1982).
- Benjamin, W.** (2006). *On hashish* (H. Eiland, Çev.; T. Rexroth, Ed.). Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press. (Orijinal eserin ilk basım tarihi 1972).
- Bergson, H.** (1998). *Creative evolution* (A. Mtichell, Çev.). New York: Dover Publications. (Orijinal eserin ilk basım tarihi 1907).
- Bergson, H.** (2001). *Time and free will: An essay on the immediate data of consciousness* (F.L. Pogson, Çev.). London: M.A, George Allen and Unwin. (Orijinal eserin ilk basım tarihi 1888).
- Bergson, H.** (2002). *Matter and memory* (N. M. Paul & M. E. Dowson, Çev.). New York: Zone Books. (Orijinal eserin ilk basım tarihi 1896).
- Berman, M.** (1994). *Katı olan her şey buharlaşıyor: Modernite deneyimi* (Bugünün Kitapları Dizisi) (Ü. Altuğ & B. Peker, Çev.). İstanbul: İletişim. (Orijinal eserin basım tarihi 1982).
- Blau, E.** (1999). The new dwelling. *The Architecture of Red Vienna, 1919-1934* (ss. 198-199). Cambridge, MA: The MIT Press.
- Bordwell, D.** (1972). The Idea of Montage in Soviet Art and Film. *Cinema Journal*, 11(2), ss. 9-17.
- Bordwell, D.** (1984). Jump Cuts and Blind Spots. *Wide Angle*, 6(1), ss. 4-11.
- Bordwell, D.** (1985). *Narration in the fiction film*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K.** (1985). *The classical Hollywood cinema: Film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Borson, B.** (2013, Eylül 3). Narrative as Design Process [Web log post]. Mayıs 18, 2018 tarihinde, <https://www.lifeofanarchitect.com/narrative-as-design-process/> adlı web adresinden alındı.
- Borson, B.** (2013, Eylül 3). Narrative as Design Process [Web log post]. Mayıs 18, 2018 tarihinde, <https://www.lifeofanarchitect.com/narrative-as-design-process/> adlı web adresinden alındı.
- Bush, R.** (1997). James Joyce, Eleanor Marx, and the Future of Modernism. H. Witemeyer (Ed.), *The future of modernism* (ss. 49-78). Ann Arbor: The University of Michigan Press.

- Bürger, P.** (2009). *Avangard kuramı = Theorie der avantgarde* (Vol. 3, Sanat Hayat) (E. Özbek & Ş Öztürk, Çev.; A. Artun, Ed.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal eserin ilk basım tarihi 1974).
- Bürger, P.** (1984). *Theory of the avant-garde* (Vol. 4, Theory and History of Literature) (M. Shaw, Çev.; J. Schulte-Sasse, Öns.). Minneapolis: University of Minnesota Press. (Orijinal eserin ilk basım tarihi 1974)
- Chatman, S.** (2008). *Öykü ve söylem: Filmde ve kurmacada anlatı yapısı* (O. Yaren, Çev.; S. Umman, Ed.). Ankara: De Ki Basım Yayım. (Orijinal eserin ilk basım tarihi 1978).
- Chatman, S.** (1990). *Coming to terms: The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Colquhoun, A.** (1978). From Bricolage to Myth, or How to Put Humpty-Dumpty Together Again. *Oppositions*, 12 (Spring), ss. 1-18.
- Brandist, C.** (2011). *Bahtin ve çevresi: Felsefe, kültür ve politika* (C. Soydemir, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- D'Alleva, A.** (2005). *Methods & theories of art history*. London: Laurence King Ltd.
- Deleuze, G.** (1986). *Cinema 1: The movement-image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Çev.). Minneapolis: University of Minnesota. (Orijinal eserin ilk basım tarihi 1983).
- Eisenman, P.** (1998). Post-Functionalism. K. M. Hays (Ed.), *Architecture theory since 1968* (ss. 234-239). Cambridge, MA: The MIT Press. (Metnin ilk basım tarihi 1976).
- Eisenman, P.** (2014, Haziran). *Rem Koolhaas is stating "the end" of his career, says Peter Eisenman* (V. Ciuffi, Mülakatçı) [Transcript]. Nisan 24, 2018 tarihinde <https://www.dezeen.com/2014/06/09/rem-koolhaas-at-the-end-of-career-says-peter-eisenman/> adlı web adresinden alınmıştır.
- Feigin, L. A.** (2011). *The eye, the street, and the modern painter: The city from Poe to Joyce* (Doktora Tezi, The City University of New York, 2011) (ss. 167-170). New York: The City University of New York. UMI Numarası: 3440377
- Foster, H.** (2004). *Tasarım ve suç: Müze- mimarlık- tasarım* (Vol. 4, Sanat Hayat) (E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal eserin ilk basım tarihi 2002).
- Foster, H.** (2013, Şubat 7). At Moma [L. Dickerman tarafından hazırlanan *Inventing Abstraction* adlı serginin değerlendirmesi]. *London Review of Books*, 35(3), ss. 14-15.
- Gadamer, Hans-Georg** (1987). Art and Imitation. R. Bernasconi (Ed.) & N. Walker (Çev.), *The relevance of the beautiful and other essays* (ss. 92-104). Cambridge: Cambridge University Press. (Orijinal eserin ilk basım tarihi 1967).
- Gadamer, Hans-Georg** (2004). *Truth and method*. J. Weinsheimer & D. G. Mar, (Çev). London & New York: Continuum. (Orijinal eserin ilk basım tarihi 1960).

- Gargiani, R.** (2008). Chapter 1: Experiences with the Paranoid Critical Method. R. Gargiani (Yazar) & S. Piccolo (Çev.), *Rem Koolhaas-Oma: The construction of merveilles* (ss. 2-75). Lausanne: EPFL Press.
- Glancey, J.** (2011, Nisan 4). Peter Zumthor unveils secret garden for Serpentine pavilion. Nisan 24, 2018 tarihinde, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/apr/04/peter-zumthor-serpentine-gallery-pavilion> adlı web adresinden alındı.
- Gleick, J.** (1987). The Butterfly Effect. İçinde *Chaos: Making a new science* (ss. 9-32). New York: Penguin Books.
- Groat, L., & Wang, D. D.** (2002). Architectural research methods. New York, NY: John Wiley & Sons Inc. (Orijinal eserin ilk basım tarihi 2000).
- Habermas, J.** (1983). Modernity – An Incomplete Project. H. Foster (Ed.), *The anti-aesthetic: Essays on postmodern culture* (ss. 3-15). Washington: Bay Press. (Orijinal metin 1981 yılında basılmıştır).
- Hadid, Z.** (2006). Conversation with Zaha Hadid (T. Gannon, Ed.). İçinde T. Gannon (Ed.), *Zaha Hadid: BMW Central Building (Vol. 7, Source Book in Architecture, ss. 13-24)*. New York: Princeton Architectural Press.
- Highmore, B.** (2002). Simmel: Fragments of Everyday Life. *Everyday life and cultural theory: An introduction* (ss. 33-44). New York: Routledge.
- Hill, J.** (2003). Section 2: Montage after shock. *Actions of architecture: Architects and creative users* (ss. 89-179). London: Routledge.
- Işıklar, G.** (2016). Paris Pasajlarında Bir “Flaneur” Walter Benjamin Sanat Yapıtı- Aura Ve Lüks İmgesi. *Paris Pasajlarında Bir “Flaneur” Walter Benjamin Sanat Yapıtı- Aura Ve Lüks İmgesi*, 6(4), ss. 429-436. http://www.tojdac.org/tojdac/VOLUME6-ISSUE4_files/tojdac_v06i4106.pdf adlı web adresinden alınmıştır.
- Joyce, M.** (2003). The Soviet Montage Cinema of the 1920's. J. Nemes (Ed.), *An Introduction to Film Studies* (3rd ed., ss. 390-420). London: Routledge. (Orijinal eserin ilk basım tarihi 1996).
- Kepley, J. V.** (2005). Intolerance and The Soviets: A Historical Investigation. R. Taylor & I. Christie (Ed.), *Inside the film factory: New approaches to Russian and Soviet cinema* (ss. 51-59). London: Routledge. (İlk baskı 1991).
- Kipnis, J.** (1996). Recent Rem Koolhaas. *El Croquis*, 79, ss. 26-37.
- Knepperger, R.** (Ed.). (2004). The Green of the Grass: Harun Farocki in Filmkritik (R. Hillman & T. Mathieson, Çev.). T. Elsaesser (Ed.), *Harun Farocki: Working on the sight-lines* (ss. 77-82). Amsterdam: Amsterdam University Press. (Orijinal makalenin ilk yayın tarihi 1998).
- Koolhaas, R.** (1989, Winter). Toward the Contemporary City. *Design Book Review*, 17, 15-16. (İlk basım La Grande Ville [Y. Brunier & B. Fortier, Mülakatçı]. *L’architecture D’aujourd’hui*, 262, (1989), ss. 90-103)

- Koolhaas, R.** (1994a, January). Beyond Delirious. *Canadian Architect*, 39, ss. 28-30.
- Koolhaas, R.** (1994b). *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. New York: The Monicelli Press. (İlk baskı 1978).
- Koolhaas, R.** (1995a). Bigness or the Problem of Large. R. Koolhaas, B. Mau, & OMA (Yazar) & J. Sigler & H. Werlemann (Ed.), *S, M, L, XL: Office for Metropolitan Architecture Rem Koolhaas and Bruce Mau* (ss. 494-516). New York: Monacelli Press.
- Koolhaas, R.** (1995b). Field Trip, A(A) MEMOIR (First and Last...) The Berlin Wall as Architecture, 1993. R. Koolhaas, B. Mau, & OMA (Yazar) & J. Sigler & H. Werlemann (Ed.), *S, M, L, XL: Office for Metropolitan Architecture Rem Koolhaas and Bruce Mau* (ss. 215-232). New York: Monacelli Press.
- Koolhaas, R.** (1995c). Imagining Nothingness. R. Koolhaas, B. Mau, & OMA (Yazar) & J. Sigler & H. Werlemann (Ed.), *S, M, L, XL: Office for Metropolitan Architecture Rem Koolhaas and Bruce Mau* (ss. 198-203). New York: Monacelli Press.
- Koolhaas, R.** (1995d). Typical Plan. R. Koolhaas, B. Mau, & OMA (Yazar) & J. Sigler & H. Werlemann (Ed.), *S, M, L, XL: Office for Metropolitan Architecture Rem Koolhaas and Bruce Mau* (ss. 335- 348). New York: Monacelli Press.
- Koolhaas, R.** (1995e). What Ever Happened to Urbanism? R. Koolhaas, B. Mau, & OMA (Yazar) & J. Sigler & H. Werlemann (Ed.), *S, M, L, XL: Office for Metropolitan Architecture Rem Koolhaas and Bruce Mau* (ss. 959-971). New York: Monacelli Press.
- Koolhaas, R.** (1996). Lecture 1/21/1991 (S. Kwinter, Ed.). *Rem Koolhaas: Conversations with students* (ss. 11-36). Houston, TX: Rice University School of Architecture.
- Koolhaas, R.** (1998). Life in the Metropolis or The Culture of Congestion. K. M. Hays (Ed.), *Architecture Theory since 1968* (ss. 320-331). Cambridge, MA: The MIT Press. (Orijinal makale 1977 yılında basılmıştır).
- Koolhaas, R.** (1999, Şubat). REM KOOLHAAS- Cultivating urban emptiness [H. U. Obrist, Mülakatçı] [Transcript]. *Art Orbit*, (4). Mayıs 18, 2018 tarihinde, <http://artnode.se/artorbit/issue4/> adlı web adresinden alınmıştır.
- Koolhaas, R.** (2001a). Koolhaas ile Konuşma, Can Aker, Ahmet Özgüner (C. Aker & A. Özgüner, Mülakatçı) [Transcript]. M. Ekincioglu (Ed.) & Ö Madra (Çev.), *Rem Koolhaas (Vol. 13, BOYUT ÇAĞDAŞ YABANCI MİMARLAR*, ss. 7-26). İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Koolhaas, R.** (2001b). Masumiyet Çağının Sonu mu? M. Ekincioglu (Ed.) & Ö Madra (Çev.), *Rem Koolhaas (Vol. 13, BOYUT ÇAĞDAŞ YABANCI MİMARLAR*, ss. 105-112). İstanbul: Boyut Yayın Grubu. (İlk yayın tarihi 1990)
- Koolhaas, R.** (2004). Utopia Station. R. Koolhaas & B. McGetrick (Ed.), *Content-Perverted Architecture* (ss. 393-395). Köln: Taschen.

- Koolhaas, R.** (2006, Ağustos 13). “Evil Can also Be Beautiful” [M. Matussek & J. Kronsbein, Mülakatçı] [Transcript]. *SPIEGEL ONLINE*. 18, 2018 tarihinde, <http://www.spiegel.de/international/spiegel/spiegel-interview-with-dutch-architect-rem-koolhaas-evil-can-also-be-beautiful-a-408748-2.html> adlı web adresinden alınmıştır.
- Koolhaas, R., & Eisenman, P.** (2006, Ocak 30). *Supercritical: Rem Koolhaas Meets Peter Eisenman / Peter Eisenman & Rem Koolhaas, 2006 a conversation moderated by Brett Steele*. AA School of Architecture, Londra’da Peter Eisenman and Rem Koolhaas with Brett Steele-Architecture, Ideology, The City başlıklı panelden. Steele, B. (Ed.), *Supercritical: Peter Eisenman & Rem Koolhaas with Jeffrey Kipnes & Robert Somol* (Vol. 1, Architecture Words, ss. 2-38). (2010). London: AA Publications.
- Koolhaas, R., & Obrist, H. U.** (2006). Rem Koolhaas / Hans Ulrich Obrist (H. U. Obrist, Mülakatçı) [Transcript] (Vol. 4, Conversation Series). Köln: Buchhandlung Walter König.
- Koolhaas, R.** (2012). The Reinvention of the City. *Journal of International Affairs*, 65(4), Future of the cities, ss. 113-120.
- Koolhaas, R.** (2014, Ekim). Kickstarter interview oct 2014 low res [T. Koolhaas, Mülakatçı] [Transcript]. Mayıs 18, 2018 tarihinde, <http://www.archdaily.com/557970/video-rem-koolhaas-answers-questions-from-fans-as-part-of-rem-kickstarter> adlı web adresinden alınmıştır.
- Laplace, P. S.** (1902). Introducticon. İçinde F. W. Truscott & F. L. Emory (Çev.), *A philosophical essay on probabilities* (ss.1-52). New York: Dover Publications. (İlk basım tarihi 1812)
- Leslie, E.** (2002). Flâneurs in Paris and Berlin. R. Koshar (Ed.), *Histories of leisure* (ss. 61-78). Oxford: Berg.
- Leyda, J.** (1960). The Youth of an Art. *Kino: A history of the Russian and Soviet film* (ss. 170-192). London: George Allen & Unwin Ltd.
- Lorenz, E. N.** (1993). Glimpses of Chaos. İçinde *The essence of chaos* (ss. 3-24). Washington: The University of Washington Press.
- Lothe, J.** (2000). Narrative Perspective. *Narrative in fiction and film: An introduction* (ss. 38-41). Oxford: Oxford Univ. Press.
- Özbek, M.** (2000). Walter Benjamin Okumak – II. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 55(03), ss. 103-131. doi:10.1501/SBFder_0000001888
- Özlem, D.** (2010). *Tarih felsefesi*. İstanbul: Notos Kitabevi. (Orijinal eserin basım tarihi 1993).
- Marinetti, F. T.** (2009a). Destruction of Syntax—Imagination without Strings—Words in Freedom (1913). L. S. Rainey, C. Poggi, & L. Wittman (Ed.), *Futurism: An anthology* (ss. 143-152). New Haven: Yale University Press. (Orijinal eserin basım tarihi 1913).

- Marinetti, F. T.** (2009b). Technical Manifesto of Futurist Literature (1912). L. S. Rainey, C. Poggi, & L. Wittman (Ed.), *Futurism: An anthology* (ss. 119-125). New Haven: Yale University Press. (Orijinal eserin basım tarihi 1912)
- Mullin, K.** (2016, May 25). Cities in modernist literature- The British Library. Mayıs 18, 2018 tarihinde, <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/cities-in-modernist-literature> adlı web adresinden alındı.
- Nalbantian, S.** (2003). Woolf, Joyce and Faulkner: Associative Memory. *Memory in literature: From Rousseau to neuroscience* (ss. 77-99). New York: Palgrave Macmillan.
- Nutku, Ö.** (2001). *Dram sanatı: Tiyatroya giriş* (Vol. 1, Tiyatro Dizisi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (İlk baskısı 1983).
- Parkan, M.** (1983). *Brecht estetiği ve sinema*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Parla, J.** (2000). Don Kişottan bugüne roman (Vol. 5, Edebiyat Eleştirisi). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ray, R.** (1985). *A certain tendency of the Hollywood cinema 1930-1980*. Princeton: Princeton University Press.
- Rollberg, P.** (2016). LUNACHARSKII, ANATOLII VASIL'EVICH. J. Woroff (Ed.), *Historical dictionary of Russian and Soviet cinema* (2'nci ed., ss. 456-457). Lanham: Rowman & Littlefield.
- Simmel, G.** (2003). Metropol ve Tinsel Hayat. A. Artun (Drl.), & T. Bora, U. Özmakas, N. Kalaycı, & E. Gen (Çev.), *Modern kültürde çatışma* (Der Konflikt der Kultur) (Vol. 2, Sanat Hayat, ss. 85-103). İstanbul: İletişim. (Orijinal eserin yayın tarihi 1903)
- Sözen, M., Doç. Dr.** (2008). Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler. *Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi*, 4(8), ss. 123-145. Mayıs 19, 2018 tarihinde, <http://ijmeh.org/index.php/zkesbe/article/view/182/131> adlı web adresinden alındı.
- Sullivan, L. H.** (1896, March). The Tall Office Building Artistically Considered. *Lippincott's Magazine*, 339(57), ss. 403-409. Mayıs 16, 2018 tarihinde, https://ocw.mit.edu/courses/architecture/4-205-analysis-of-contemporary-architecture-fall-2009/readings/MIT4_205F09_Sullivan.pdf adlı web adresinden alındı.
- Tanju, B.** (2017, Ağustos 31). Hollanda'da Tasarım: De Stijl'i Nasıl Bilirsiniz? *Manifold*. Nisan 24, 2018 tarihinde, <http://manifold.press/de-stijl-i-nasil-bilirsiniz> adlı web sitesinden alınmıştır.
- Tschumi, B.** (1991, Şubat). *Six Concepts*. Columbia Üniversitesi'nde sunuş, New York. *Architecture and disjunction* (ss. 227-259). (1996). Cambridge, MA: The MIT Press.
- Tschumi, B.** (1996). Madness and the Combinative. *Architecture and disjunction* (ss. 173-190). Cambridge, MA: The MIT Press. (Makalenin ilk basım tarihi 1984).

- Tschumi, B.** (2004, January). Bernard Tschumi: I believe in placing architecture in the realm of ideas and invention [V. Belgolovsky, Mülakatçı]. May 18, 2016 tarihinde, <http://curatorialproject.com/interviews/bernardtschumi.html> adlı web adresinden alınmıştır.
- Tiedemanns, R.** (1999). Dialectics at a Standstill: Approaches to the Passagen-Werk. R. Tiedemanns (Ed.) & K. McLaughlin & H. Eiland (Çev.), *The Arcades Project* (pp. 926-944). Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press. (Orijinal eserin basım tarihi 1982)
- Tunalı, İ.** (2008). *Grek Estetik'i*. İstanbul: Remzi Kitabevi. (İlk basım tarihi 1962).
- Tytell, J.** (1981). Epiphany in Chaos: Fragmentation in Modernism. *New York Literary Forum*, 8-9(Fragments--Incompletion and Discontinuity), ss. 3-15.
- Ursprung, P.** (2017, Ekim 25). The End of Theory? Mayıs 18, 2018 tarihinde, <https://www.e-flux.com/architecture/history-theory/159230/the-end-of-theory/> adlı web adresinden alındı.
- Ulmer, G. L.** (1987). The Object of Post-Criticism. H. Foster (Ed.), *The Anti-aesthetic: Essays on postmodern culture* (ss. 83-100). Washington: Bay Press. (İlk basım tarihi 1983).
- Url-1** <<http://buro-os.com/profile/>>, erişim tarihi 18.04.2018.
- Ünal, Y.** (2001). *Dram Sanatı ve Sinema: Anlatım Olanakları ve Sınırlılıklar* (Yükseklisans tezi, DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, 2001). İzmir.
- Ünal, Y.** (2002). Anlatımın Yanılsamacı Niteliği ve 'High Noon' Filminin İncelenmesi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 6, ss. 28-36.
- Ünal, Y.** (2015). *Dram sanatı ve sinema: Klasik anlatı yapısının kökenleri*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Venturi, R.** (1996). Çelişkili Düzeyler: Mimarlıkta 'Hem O... Hem bu...' Olgusu", *Mimarlıkta karmaşıklık ve çelişki*. S. M. Özaloğlu, (Çev.) Ankara: Şevki Vanlı Vakfı Yayınları. (ss. 28-46).
- Vertov, D.** (2007a). Defterler, Günlükler: 7 Eylül 1938. A. Mitchelson (Ed.) & A. Ergenç (Çev.), *Sine-göz (Vol. 18, Sinema, ss. 240-241)*. İstanbul: Agora Kitaplığı. (Orijinal eser 1984 basıldı).
- Vertov, D.** (2007b). Defterler, Günlükler: 20 Mart 1927. A. Mitchelson (Ed.) & A. Ergenç (Çev.), *Sine-göz (Vol. 18, Sinema, ss. 193-194)*. İstanbul: Agora Kitaplığı. (Orijinal eser 1984 basıldı).
- Vertov, D.** (2007c). Kinoklar Bir Devrim- 1923. A. Mitchelson (Ed.) & A. Ergenç (Çev.), *Sine-göz (Vol. 18, Sinema, ss. 11-21)*. İstanbul: Agora Kitaplığı. (Orijinal eser 1984 basıldı).
- Vertov, D.** (2007d). Kino-Glaz Olarak Bilinen Film Üzerine- 1923. A. Mitchelson (Ed.) & A. Ergenç (Çev.), *Sine-göz (Vol. 18, Sinema, ss. 38-39)*. İstanbul: Agora Kitaplığı. (Orijinal eser 1984 basıldı).

- Vertov, D.** (2007e). Kino-Pravda Üzerine- 1924. A. Mitchelson (Ed.) & A. Ergenç (Çev.), *Sine-göz* (Vol. 18, Sinema, ss. 49-54). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Orijinal eser 1984 basıldı).
- Vertov, D.** (2007f). Oyuncusuz Sinemanın Önemi Üzerine- 1923. A. Mitchelson (Ed.) & A. Ergenç (Çev.), *Sine-göz* (Vol. 18, Sinema, ss. 40-43). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Orijinal eser 1984 basıldı).
- Vertov, D.** (2007g). Sanatsal Dram ve Sine-Göz- 1924. A. Mitchelson (Ed.) & A. Ergenç (Çev.), *Sine-göz* (Vol. 18, Sinema, ss. 55-57). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Orijinal eser 1984 basıldı).
- Vertov, D.** (2007h). Sine-Göz- 1926. A. Mitchelson (Ed.) & A. Ergenç (Çev.), *Sine-göz* (Vol. 18, Sinema, ss. 74-93). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Orijinal eser 1984 basıldı).
- Vertov, D.** (2007i). Sine-Göz'den Radyo Kulak'a- 1929. A. Mitchelson (Ed.) & A. Ergenç (Çev.), *Sine-göz* (Vol. 18, Sinema, ss. 101-108). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Orijinal eser 1984 basıldı).
- Vertov, D.** (2007j). Sine-gözün Doğuşu- 1924. A. Mitchelson (Ed.) & A. Ergenç (Çev.), *Sine-göz* (Vol. 18, Sinema, ss. 46-48). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Orijinal eser 1984 basıldı).
- Vidler, A.** (1992). Psychometropolis. *The architectural uncanny: Essay in the modern unhomely* (ss. 189-198). Cambridge, Mass: The MIT Press.
- Vidler, A.** (2000a). Agoraphobia: Psychopathologies of Urban Space. *Warped space* (ss. 25-50). Cambridge, MA: The MIT Press.
- Vidler, A.** (2000b). Introduction. *Warped space* (ss. 1-16). Cambridge, MA: The MIT Press.
- Vidler, A.** (2000c). Metropolitan montage. *Warped space* (ss. 111-122). Cambridge, MA: The MIT Press.
- Whitehead, A. N.** (2015). Objects. İçinde *The concept of nature / the tarner lectures delivered in trinity college november 1919* (s. 104). Cambridge: Cambridge University Press. (İlk basım tarihi 1920)
- Wolfram, E.** (1975). The Legitimate Birth of Cubist Collage: Braque, Picasso, Gris, 1907-14. *History of collage: An anthology of collage, assemblage and event structures* (ss. 15-18). New York: MacMillan Publishing Co..



EKLER

- EK A:** Dziga Vertov'ın biyografisi
- EK B:** Rem Koolhaas'ın biyografisi
- EK C:** Kronotop
- EK D:** Leonidov ve Koolhaas
- EK E:** Dramatik anlatı perspektifi
- EK F:** Marinetti ve Fütürizm
- EK G:** Kelebek etkisi



EK A

Asıl adı Denis Arkadievich Kaufman olan Dziga Vertov, sinemadan önce birden fazla disiplinle ilgilenmiş, müzik ve psikoloji öğrenimi görmüş, kısa süre de matematik ve hukuk alanlarında lisans seviyesinde ilgilenmiş çok yönlü bir sanatçıdır. 2 Ocak 1896'da Polonya'ya bağlı bulunan o dönem, Çarlık Rusya'sının sınırları içindeki, Polonya'nın Bialystok kasabasında doğmuştur. Babası bir kitap dağıtımcısıdır. Bialystok'ta liseye giderken bir süre de konservatuara devam etmiş, müzik okuluna piyano ve keman çalmaya başlamıştır. 1915'te Birinci Dünya Savaşı nedeniyle Moskova'ya göç etmek zorunda kalmıştır. 1916'da Petrograd'a (St. Petersburg) giderek Psiko-nöroloji Enstitüsü'ne dâhil olarak insan algısı üzerine çalışmıştır. 1916'da Ukrayna'daki askeri akademinin müzikal birimine çağırılmıştır. "Demir El" adlı şimdi kayıp olan bir roman yazmıştır. 1917'deki Şubat Devrimi ile Moskova'ya geri dönmüştür. Moskova Üniversitesi'nde birkaç ay boyunca hukuk üzerine çalışmış ve matematik bölümündeki derslere katılmıştır. Moskova'da konstrüktivizm kurucusu Vladimir Mayakovski'nin (1893-1930) Şairler Kahvesi'nde, kameraman Alexander Lemberg (1898-1974) ile tanışmıştır. Burada kalırken "işitme laboratuvarı" kurarak Ses kaydı denemelerini 'somut müzik' işlerine dönüştürmüştür. 1917 Ekim Devrimi sonrası yönetimin değişmesiyle, 1918 yılında okul arkadaşı Mikhail Koltsov'un (1898-1940) isteği üzerine yazar ve kurgucu olarak çalışmaya başladığı Moskova Film Komitesi'nin Belgesel Bölümü sekreterliğine getirilmiştir. Bu dönemde şiirlerinde "Dziga (topaç) Vertov (firdöndü)" mahlasını kullanmaya başlamıştır.

1918-1919 döneminde "Kino-Nedelia (Haftalık Sinema)" adlı dergi film dizisinde çalışmış; 1919'da "Kinoklar Grubu"nu kurmuştur. İlk deneyimi Moskova Film Komitesi'nin ikinci katından ağır çekimle düşüşünü fotoğraflamasıdır. Hayatının bundan sonrasındaki kısmında, senaryosuz film düşüncesini, "hayatın olduğu gibi kaydedilmesi" mottosunu ve montaj tekniğini uzun olmayan, metinlerinde sayıklarcasına savunmuş, etkin bildiriler şeklinde fikirlerini aktarmaya çalışmıştır.

1921'de devlet başkanı Vladimir Lenin'in (1870-1924) "en etkili sanat" olarak gördüğü sinema, Ekim Devrim'i sonrası Sovyetlerbirliği'nin 1922 yılına kadar sürecek olan iç savaşında etkili bir kışkırtma ve propaganda (agit-prop) aracı olarak görülmüş ve bu sebeple ulaşım araçları da "ajit-prop" makinelerine dönüştürülerek tedavüle sokulmuştur. "Ajit-tren" olarak mobilize edilen trenlerden biri olan "Ekim

Devrimi”, Vertov’un sorumluluğuna verilmiştir. Vertov, ajit-tren ile ülkeyi dolaşmış ve Kurtuluş Savaşı Tarihi’ni çekmiştir.

1922,’de Beyaz Ruslar’a karşı verilen iç savaş bitmiş ve Sovyetler Birliği ilan edilmiştir. Aynı yıl Vertov, “Sine-Gerçek’in (Kino-Pravda) ilk maddesi üzerinde çalışmaya başlamıştır; "Biz Bir Manifesto Çeşitlemesi"ni yayınlamıştır. Ardından "Sine-Göz: Altı Maddede Doğuşu" makalesinin sinopsisini hazırlamıştır.

1922 ile 1924 arasındaki manifester metinlerinin en çarpıcıları Mayakovski’nin çıkardığı LEF adlı konstrüktivist dergide yayınlanmıştır. Bu dönemde “Sine-Gerçek” adlı iki dergi film dizisinde çalışmıştır. Kamera ve sinemacının gözünü birleştiren bir yöntem olan "Sine-Göz (Kino-eye)"ü geliştirmiştir. Daha sonra "Biz: Bir Manifesto Çeşitlemesi”ne dönüşecek olan "Teatral Sinemanın Silahsızlanması Hakkında" adındaki ilk manifestosunu tanımlamıştır. Güneydoğu cephesi Devrimci Ordu Servisi Film Bölümü’nün direktörlüğüne atanmıştır. Lenin’in de katıldığı Sovyetlerin Yedinci Kongresi’nin çekimlerinde süpervizörlük yapmıştır. Ünlü film denemeleri koleksiyonu Cinematography’yi okumuştur, Platon Kerezhentsev’in "Toplumsal Çatışma ve Perde" makalelerini incelemiştir.

1924’te Lenin ölümü üzerine, kurgusunu yaptığı bir belgesel olan "Lenin’in Gömülüşü”nü hazırlamıştır. Yine aynı yıl "Sanatsal Dramatik Gösterim ve Sinema-Göz’e Odaklanmak" çalışmasını tamamlamış; "Sine-Göz-Farkında Olunmayanları Yakalayan Yaşam" gerçekleştirilmiştir. Bu sırada Lenin’in ölümü ve Josef Stalin’in (1878-1953) iktidara geçişi ile köklü bir dönüşümün de başlangıcı olacaktır.

1924’te bitirdiği “Sine-göz: Hayatın Olduğu gibi Gösterilmesi” adlı filmi, bir yıl sonra Paris’te düzenlenen Modern Dekoratif ve Endüstriyel Sanatlar Uluslararası Sergisi’ndeki (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes) Dünya Gösterimi’nde gümüş madalyaya layık görülmüştür. Sergei Eisenstein’in (1898-1948) “Grev” filmi ise altın madalya kazanmıştır. Bundan sonraki süreçte Eisenstein ile Vertov arasındaki sinematografik tartışmalar daha da alevlenmiş ve makaleler yoluyla birbirlerini eleştirmişlerdir; Eisenstein’in "Potemkin Zırhlısı"nda “Sine-Göz”ü kullandığını belirtmiştir "Gerçekler Fabrikası" makalesi ile Eisenstein’in güncel filmlerini burjuva kalıntısı olarak değerlendirdiği, Esther Shube’u da kendi filmlerini taklit etmekle tenkit ettiği taşlamalar kaleme almıştır. 1925’te Lenin’in Sinema Gerçeği’ne ek olarak, "Köylülerin Kalplerinde Lenin Yaşıyor", "Sovyetler, İleri" ve "Dünyanın Altıda Biri"ni gerçekleştirmiştir. 1925-26 yılları arasında çekimlerine başladığı Film Kameralı Adamı’n senaryosuz

çekilmesini istemeyen Sovkino Stüyo'dan 1927 yılında kovulduktan sonra bir sene işsiz kalmıştır. Ukrayna'daki VUFKU ile iki film anlaşması sonucu tekrar kariyerini etkinleştirmiş ve önce "Onbirinci Yıl"ı ardından ise "Film Kameralı Adam"ı çekmiştir.

Bu film, "On Birinci Yıl"ın çekimleri sırasında araları bozulan, çok yetkin ve yetenekli bir kameraman olan kardeşi Mikhail Kaufman (1897-1980) ile beraber çektikleri son filmi olmuştur.

8 Ocak 1928'de "Kameralı Adam " Kiev'de gösterime girmiştir. 1929 ve 1931 yıllarında Avrupa'da iki turneye çıkmıştır; Almanya, Fransa, Hollanda ve İngiltere'de filmleri gösterime girmiştir. 1931 yılında "Coşku: Donbass Senfonisi" şimdiye dek işittiğim en ilginç senfonilerden biri" diyerek öven Charles Chaplin'le tanışmıştır. 1934 yılında, Lenin'in ölümünün onuncu yıldönümünde izleyici karşısına çıkan "Lenin Üzerine Üç Türkü" adlı filmi Avrupa'da birçok ülkede ve Amerika'da başarı kazanmıştır. Bir yıl sonra bu film ile "Kızıl Yıldız Nişanı" ile onurlandırılmıştır. 1928 ile 1935 yılları arası Arjantin ve Amerika'ya, Çekya ve Slovakya'dan Japonya'ya kadar birçok farklı ülkede makaleleri yayınlanmıştır. Ama "Lenin Üzerine Üç Türkü" son büyük başarısı olarak kalmış ve kariyerindeki düşüş başlamıştır.

1936 yılında Sovyetler Birliği'ndeki siyasal iklim muhaliflere yönelik "Büyük Temizlik" ile gittikçe sertleşmiş ve her konuda daha tutucu bir tutum hâkim hale gelmiştir. 1937 yılında Ekim Devrimi'nin 20. yıl kutlamaları şerefine "Ninni" Moskova'da gösterime girmiştir. 1938'den sonra, yapımcılara önerdiği filmlerin büyük bölümü ya yayınlanmamış ya da çekilmemiştir. İkinci Dünya Savaşı sırasında, 1941 yılından itibaren Yahudi olan akrabalarının büyük bölümü Naziler tarafından katledilmiştir. "Siz, Cephedekiler" filminin çekildiği 1942 yılında, Alma Ata'da sınır krizi geçirmiştir. Bu tarihten sonra sadece Dokümanter Film Merkez Stüdyosu yapımı bir belgesel olan "Günün Haberleri" için çalışmıştır. 1954'te Moskova'da mide kanserinden dolayı yaşamını yitirmiştir.

EK B

Remment Lucas Koolhaas 1944'te Rotterdam'da doğmuştur. Çocukluğunun bir bölümünü tanınmış bir yazar, senarist ve eleştirmen olan babası Anton'un işleri dolayısıyla Jakarta ve Brezilya'da geçirmiştir. Amsterdam'a döndükten sonra 1963 yılında "De Haagse Post" için gazeteci olarak kariyerine başlamıştır. Aynı dönem içinde Rene Daalder (d. 1944), Jan Jan de Bont (1943-2006), Kees Meyering (d. 1944) ve Fans Broment (d. 1944) ile "Groep 1,2,3" adı altında film yapımcılığı, senaristlik ve oyunculuk yapmıştır. Filmografisinde "1,2,3 Rhapsodie" (1963), "Body Soul" (1967), "De blanke Slavin" (1969) bulunmaktadır. Yirmili yaşlarının ortasında, 1968 yılında Londra'daki AA School of Architecture'da mimarlık lisans eğitimine başlamıştır. 1971 yılında sinema ve mimarlık ile ilgili bir seminerde tanıştığı Gerrit Oorthuyus ile beraber Ivan Leonidov üzerine bir kitap yazmak üzere araştırmalarına başlamıştır.

1972 yılında okulu bitirip Harkness Bursu ile gittiği Amerika'da Manhattan'ı incelemeye ve Eisenman'ın yönetimindeki IAUS'de, hiçbir binası inşa edilmemişken mimarlık camiasında kendisini tanınır kılan kitabı "Delirious New York: A Retroactive Manifesto"yu yazmaya başlamıştır. Aynı zamanda New York'taki Cornell Üniversitesi'nde O. M. Ungers (1926-2007) ile çalışma fırsatı bulmuştur.

1975'te Londra'ya geri dönmüş ve ilk ismi, Robert Wiene (1873-1938) tarafından çekilen "Das Cabinet des Dr. Caligari" (1920) ve Fritz Lang (1890-1976) tarafından çekilen "Metropolis" (1926) ile Ludvig Hilberseimer'in (1885-1967) 1927 yılında yayınlanan "Grossstadtarchitektur" isimlerinden esinlenerek oluşturduğu, "Dr. Caligari's Cabinet of Metropolitan Architecture olan, Office for Metropolitan Architecture"u (OMA), grafiker eşi Madelon Vriesendorp (d. 1945) and AA'deki proje yürütücüsü Elia (d. 1937) ve onun ressam eşi Zoe Zenghelis (d. 1937) ile kurmuştur. Aynı yıl eski hocası ve ortağı olan Zenghelis ile AA'de "Diploma Unit 9" adlı dersi açmışlardır. Dersin amacı "yüksek yoğunluğun biricik kültürel olanaklarını istismar edecek yeni tip mimari senaryolar ve metropoliten hayat tarzının eleştirisi ve iyileştirilmesi ile sonuçlanacak yirminci yüzyılın final kısmına uygun bir kentleşme biçimini yeniden keşfetmek ve geliştirmek" olarak tanımladıkları 'Diploma Birim 9' dersini yürütmüşlerdir. 1978'de "izdiham kültürü üzerine bir keşif" olarak tanımladığı "Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan"

basılmıştır. 1979'da Zaha Hadid (1950-216) ile Lahey'deki parlamento binasının genişletilmesi yarışmasına girmişlerdir.

1980'de AA'deki proje yürütücülüğünü Hadid'e devretmiştir. Aynı yıl İtalyan mimar Paolo Portoghesi tarafından "Presence of the Past" başlığı altında ilk kez düzenlenen Uluslararası Venedik Mimarlık Bienali Sergisi'ne Mies'in Barcelona pavyonunun tarihselci bir parodisi ile katılmıştır. 1981-88 yılları arasında Amsterdam'daki IJ-Plein konut bölgesinde 1375 apartman, sosyal merkez ve okul projesine başlamışlardır. 1982 yılında Paris'teki hal binasının parka dönüştürülmesi için açılan "Parc de La Villette" yarışmasına girmiş ve Bernard Tschumi'nin ardından en az onun kadar radikal bir proje ile ikinci olmuştur. 1984 yılında ilk binası olan Lahey'deki Hollanda Ulusal Dans Tiyatrosu'nun tasarımına başlamış ve 1987'de inşaatı bitirilmiştir. Aynı yıl içinde Rotterdam'daki Kuntshal'ın ve Paris'teki "Villa dall'Ava"nın tasarımına başlamıştır.

1988 yılında Philip Johnson (1906-2005) ve Mark Wigley'in (d. 1956) küratörlüğünü yaptığı Moma'daki "Deconstructivist Architecture" sergisinde işleri sergilenmiştir. Aynı yıl Manş Tüneli'ni de etkinleştirecek bir ulaşım ağının merkezi olarak "Euralille" masterplanını hazırlanmaya başlamıştır. 1989 yılında Japonya, Fukoka'daki, inşaatı 1991 yılında tamamlanacak konut yerleşkesi "Nexus"un tasarımına başlamıştır. Aynı yıl "Villa dall'Ava" bitirilmiştir. 1992 Kuntshal'ın inşaatı bitirilmiştir. Bir yıl sonra, 1993'te Utrecht Üniversitesi'nde çok-amaçlı "Educatorium"u, 1994'te ise Athletic Club'un diyagramını müstakil bir konuta uyguladığı Bordeaux'daki villa projesini tasarlamaya başlamış; aynı yıl içerisinde "Euralille" projesini de tamamlamıştır. Bu yıl içinde ayrıca Bruce Mau (d. 1959) ile beraber "mimarlık hakkında bir roman" olarak tanımladığı S, M, L, XL'i (Small, Medium, Large, Extra, Large) yayınlamıştır. Ve MOMA'da, OMA'nın işleri ile ilgili "Rem Koolhaas and the place of public architecture" adlı bir sergi açılmıştır. 1995 yılında Harvard'da öğretim görevlisi olarak her dönemdeki çalışmaları ayrı bir yayına dönüştürdüğü bir araştırma stüdyosu kurmuştur. 1997'de Educatorium'u tamamlanmış; Berlin'deki Hollanda Büyükelçilik Binası'nın ve Chicago'daki ITT Kampüsü'nün tasarımına başlanmıştır. 1998'de de Bordeaux'daki villanın inşaatı tamamlanmış, aynı yıl içinde Seattle'daki Halk Kütüphanesi'nin tasarımına başlanmıştır. 1998'de AMO, OMA'nın "mimarlık âleminin ötesindeki" kurumsal yansıması olan tasarım araştırma birimini kurmuştur.

1999 yılında daha önce bir ev olarak tasarladığı şemayı davetli yarışmaya göndererek kazandıkları Porto'daki "Casa da Música" projesini tasarlamaya başlamışlardır. 2000 yılında Pritzker ödülüne layık görülmüştür.

2001'de Avrupa Birliği'nin halkla ilişkiler kampanyasında yeni vizyonlar üretmek için davet edildi ve yeni bir bayrak başta olmak üzere farklı biçimlerde kampanyaya katkıda bulunmuştur. 2003 yılında, Berlin'deki Hollanda Büyük Elçiliği ile Chicago'daki IIT projeleri ve 2004'te de Seattle Kütüphanesi inşa edilmiştir. Ve gene 2004'te "Content"i yayınlanmıştır. Ve Pekin'deki Çin Halk Cumhuriyeti Devleti'nin sahibi olduğu CCTV için açılan gökdelen projesini kazanarak tasarımına başlamıştır. 2005 yılında, Mark Wigley ve Ole Bouman (d. 1960) ile "Volume Magazine" çıkarmaya başlamışlardır. Aynı yıl içinde "Casa da Música" kullanıma açılmıştır. 2006'daki Serpentine Pavyon Galerisi'ni tasarlamak için görevlendirilmiştir. Aynı yıl Çin'deki yüksek katlı ofis binası "Shenzhen Stock Exchange" kulesinin tasarımlarına başlanmıştır. 2007 yılında Singapur'daki mega-strüktürel konut yerleşkesi "The Interlace"ın tasarımına başlanmıştır. 2008'de Pekin'deki CCTV'ye ait gökdelenin inşaatı tamamlanmıştır. Aynı yıl Time Dergisi onu dünyadaki "Dünyanın En Etkili 100 İnsanı" arasında göstermiştir. 2011'de "Hans Ulrich Orbist ile beraber metabolistler üzerine yaptıkları mülakatlardan oluşan "Project Japan: Metabolist Talks" yayınlanmıştır. 2013 yılında "The Interlace" ve "Shenzhen Stock Exchange" projeleri tamamlanmıştır. 2014'te temasını "Fundamentals" olarak belirlediği 14. Uluslararası Venedik Mimarlık Bienali Sergisi'nin küratörlüğünü üstlenmiştir (<http://oma.eu/partners/rem-koolhaas>). İnşa edilmiş güncel işleri arasında 2015 yılında bitirilmiş olan Moskova'daki Güncel Sanatlar Garaj Müzesi ve Milano'daki Prada Vakfı bulunmaktadır.

EK C

“Kronotop”, “(kronos: zaman, topos: yer) yer ve zaman birlikteliğini anlatan terim” “zaman-mekân anlamına gelmektedir (Parla’dan aktaran Ünal, 2001, s. 15). Mihail Bakhtin (1895-1975), bu terimi zamansal ve mekânsal ilişkilerin içsel olarak birbirine bağlı olduklarını ve bu ilişkinin edebiyatta sanatsal olarak ifade edildiğini anlatmak için kullandığını söyler. Zaman ve mekânın birbirinden ayrı düşünülemeyeceğini, bunu bir metafor olarak ödünç aldığını söyler (aktaran Akbal Süalp, 2004, s. 61):

Zaman hep olduğu gibi koyulaşır, hayat bulur, sanatsal olarak görünür olur; tıpkı bunun gibi, mekân yüklenir, zamanın, öykünün, tarihin hareketlerine tepki verir. Bu koordinatların kesişimi, göstergelerin ergimesi sanatsal kronotopu oluşturur. (Bakhtin, 1981/1998: 84)

Edebi bir yapıtın fiili bir gerçeklikle ilişkili sanatsal bütünlüğü, zaman-uzamıyla tanımlanır. Bu nedenle, bir yapıttaki zaman-uzam sanatsal zaman-uzamın bütününden yalnızca soyut analiz düzeyinde yalıtılabilecek bir değerlendirme boyutu içerir. Edebiyatta ve bizzat sanatta, zamansal ve uzamsal belirlenimler birbirinden ayrılmaz ve daima duyguların ve değerlerin izini taşır. Elbette, soyut düşünce, zaman ve uzamı ayrı kendilikler olarak kavrayıp onlara iliştirilen duygular ve değerlerden ayrı şeyler olarak algılayabilir. Ama (elbette düşünce içeren ama soyut düşünce içermeyen) canlı sanatsal algılama böylesi ayırmalar yapmaz ve bu tür bir parçalamaya müsamaha göstermez. Zaman-uzamı eksiksiz bütünlüğünde ve tamlığında kavrar. Sanat ve edebiyat, çeşitli derece ve kapsamlarda zaman-uzamsal değerlerle doludur. Sanatsal yapıtın her motifi, ayrı ayrı her yönü değer taşır. (Bakhtin, 2001, 296.)

Dramatik anlatı, ereği gereği ikna edici olmak zorundadır. Ve anlatıdaki öznelere eylemlerini gerçekleştirdiği olayların geçtiği zaman ve mekân kategorileri de anlatıda taklit edilen dönemsel gerçekliğe benzemek için tarihi ve coğrafi boyutlarından bağımsız olamaz. Bu yüzden, kültürün zamansallık ile kurulmuş makul zemini toplumsal kabullere uygun şekilde yeniden üreterek öznenin aksiyonlarına ev sahipliği yapacak bir "kronotop" üretilir:

Bir tarihsel poetika taslağı alt-başlığını taşıyan ilk denemede kronotop (zaman uzam) kavramı veya kültürde uzamsal-zamansal ilişkiler kavramı geliştirilir; Bahtin için bu estetik biçim ile tarih arasındaki ana bağlantıyı ifade ediyordur. Uzam ve bilgi kuramının merkezi bir temasıydı, ama Kant’a göre bu kategoriler temelde değişmiyordu, a priori aşkın biçimlerdi. Ama Bahtin için bu kategoriler nesnel geçerlilik dünyasının parçasıydılar ve bu sebeple, ancak yarı-aşkın bir doğaları olabilir. Her dönem, belli uzam ve zaman duygularıyla karakterize olur.

[...] Kronotop kavramı Bakhtin’in edebiyatın arkitektonik biçimlerinin tarihsel tipolojisinin

sunmasını mümkün kılar; özgül yapıtlar tarihsel olarak özgül belli uzam ve zaman anlamlarının ifadesidirler. (Brandist, 2011, ss. 186-87)

Akbal Süalp'e (2010) göre "Bakhtin, edebiyat yazım türlerine ve romana bakarken, bir eserin bize anlattığı hikâyede, kendi döneminin bütün farklı ilişkilerinin ve bu ilişkilerin zamanla, yani, mekânın dördüncü boyutu olan hareketle, dönüşmüş içsel ilişkilerin bir kalınlaşma, katmanlaşma, öbekleşme oluşturduğunu söyler ve buna, ete kemiğe bürüme, bir can kazanma hali olarak bakar" (s. 113).

EK D

Koolhaas, Sovyet konstrüktivist mimar Leonidov üzerine 1974 ve 1982 yıllarında metinler, sinema ve mimarlık üzerine 1966 yılında gittiği bir seminerde tanıştığı konstrüktivizm uzmanı akademisyen Gerrit Oorthuys ile yayınlamıştır (Gargiani, 2008, s. 4). "Content" adlı kitabında Sovyetler Birliği'ni de sık sık ziyaret ettiğinden bahsetmiş, Sovyet'ler Birliği'ne yaptığı gezilerden birinde, başka bir konstrüktivist mimar olan Moisei Ginzburg (1892-1946) tarafından tasarlanan ve Unité d'Habitation'a da ilham verdiği düşünülen Narkomfin binasını da ilk kez 1969 yılında gördüğünü aktarmıştır (Koolhaas, 2004, s. 393). Ayrıca "Delirious New York"un sonunda, "The Story of the Pool" başlığıyla, Sovyetler Birliği'nden kaçan konstrüktivist öğrencilerin New York'a kendi tasarladıkları bir havuz ile yolculuklarını anlattığı alegorik bir hikâye ile kendi tahayyülündeki ideal modern mimarlığın beslendiği güzergâhlara da işaret eder. Newy York'a iltica eden konstrüktivistlerin metropolle karşılaşmasında, kapitalist girişimcilik ile sosyalist sorumlulukların dengelendiği ideal modern mimarlık tezahür edecektir. "Delirious New York" için "epilogue" olarak yazılan bu alegorik hikâye aslında modern sonrası metropoliten mimarlık için yazılmış bir 'prologue' gibi de düşünülebilir. Tabii bu Koolhaas'ın sadece konstrüktivizm ile ilgilendiği anlamına gelmez. Konstrüktivizm dışında, onun tam karşısında bir önermeye sahip supermatizm ile de ilgilenmiş. Ve kurucusu olan Kazimir Malevich'in "tektonik" kavramını ödünç alarak Architectural Associaton'da proje dersi de vermiştir (Gargiani, 2008, s. 4).

EK E

Metin Sözen, ‘anlatı perspektifi’ terimini şu şekilde açar: “Öyküyü düzenlemenin ikinci yolu boyutu olan anlatı perspektifi ise, anlatıcının öyküyü sunuş tarzının niteliğidir ve bu, öyküyü yönlendiren karakterin sahip olduğu bakış açısının ‘nasıl’ ve ‘ne’ oluşuyla belirlenir (Chatman, 1990, ss. 111-112). Bordwell’e (1985, s. 7) göre perspektif terimi, anlatıda çeşitli duyarlıkların merkezi bir konum içinde yer almasına refere eden tümel bir anlamı içerir. Perspektif, pek çok açıdan mimetik anlatım geleneğinin en önemli kavramıdır, çünkü mimetik gelenekte anlatım göstermeye, alımlama da algılamaya eşittir. Jacop Lothe’ye göre (2000, s. 40) ise anlatı perspektifi anlatıcının veya karakterlerin olaylara yönelik yargı ve deneylerinin aktarılmasında kullanılan dilin uzak veya yakın oluşuna refere eden bir yapılanmadır. Mieke Bal’a (1997, s. 143) göre ise anlatı perspektifi algının fiziksel veya psikolojik kapsamını bize gösteren bir anlatı unsurudur. Görüldüğü gibi araştırmacılar farklı tanımlamalarla aynı ‘şey’i ifade etmektedirler. (Aktaran Sözen, 2008, s. 127)”

EK F

Marinetti 1912 yılı Mayıs'ında, yeni şiirin kullanım kılavuzu olarak hazırlanmış “Tecnico della letteratura futurista” (Fütürist Edebiyatın Teknik Manifestosu) adlı metinde kendine göre 'ufuk açıcı' iki düşünce sisteminden bahseder. Bunlardan ilki, "l'immaginazione senza fili" (Bağlarından kurtulmuş hayal gücü); ikincisi ise “parole in libertà” (özgür sözcükler) dir. Bu iki düşünce de temel de konvansiyonlar üzerine kurulu dilsel yapıyı devre dışı bırakarak, özgürleşmiş, dolaysız ve etkili bir iletişim için yol göstermektedir: Ödenecek bedel ise sentaks ve noktalama işaretlerinden kurtulmaktır. Bundan bir yıl sonra, 11 Mayıs 1913 yılında çıkan “Distruzione della sintassi, Immaginazione senza fili, Parole in libertà” (Sentaksın destrüksiyonu, Bağlarından kurtulmuş hayal gücü, Özgür sözcükler) adlı manifestosunda bu kavramlar ile ilgili düşüncelerini açıklar:

İplerini koparmış hayal gücü' önermesiyle kastettiğim imgelerin ya da analogilerin özgürlüğü, noktalama işaretleri ile sentaksın bağlayan ipleri olmadan, gem vurulmamış kelimelerle salt ifade edilmesidir.

'Özgür sözcükler' ile elde edeceğimiz: Yoğunlaştırılmış metaforlardır. Telegrafik imgeler. Azami sarsıntılar. Düşünce boğumları. Açık veya kapalı havalandırma fanları. Sıkıştırılmış analogiler. Renk Terazileri. Boyut, ağırlık, ölçü ve duyuların hızı.

'İplerini koparmış hayal gücü' ve 'özgür sözcükler', maddenin özünü bize geri getirecek. Açıkça birbirine uzak ve karşıtlık içindeki şeyler arasındaki yeni analogileri keşfetmeye başladıkça, onlara daha içten değerler bahşetmiş olacağız. (Marinetti, 1913/2009a, s. 143)

Marinetti 1912 tarihli “Fütürist Edebiyatın Teknik Manifestosu”nda sentaksı neden bir bağ olarak gördüğünü detaylandırır. Marinetti'nin ulaşmaya çalıştığı çağın hızına ayak uydurabilecek, dolaysız bir dildir:

Sentaks, şairlerin kitleleri evrenin renklerinde, müzikalitesinden, plastisitesinden ve mimarisinden haberdar etmek için kullandıkları soyut bir şifre gibidir. Sentaks bir mealci ya da monoton bir çevirmen gibidir. Bu aracı devreden çıkarılarak, edebiyat direk evrene nüfuz etmeli ve onla hemhâl olmalıdır. Edebiyatınız güzel olmayacak, diye tenkit ediyorlar... Biz ise her türlü çirkin sesi ve bizi saran vahşi hayatın her ifadeli çılgınlığını sonuna kadar kullanacağız. Biz cesurca edebiyatta ki 'çirkin' olanı yaratacağız...

Kişî sentaksı yok etmeli ve sözlerini çevreye yaymalıdır akışına, tıpkı doğdukları gibi...

Analoji birbirine uzak, görünüşte ayrı ve düşman şeyleri bir araya getiren derin sevgiden başka bir şey değildir. Trablusgarp Savaşı'nda, siperlerdeki diken diken süngüleri bir orkestra ile bir mitralyözü fettan bir kadın ile karşılaştırdım, içgüdüsel olarak Evren'in büyük bir

parçasını kısacık bir Afrika cephesinin bir bölümüne sığdırdım... Şiir yeni imgelerin aksatılmamış sekansları gibi olmalıdır yoksa kansızlıktan farkı yoktur. (1912/2009b, s. 124)

Marinetti, “sentaks”ın yerine “analojik” düşünceyi ikame eder; analogi sonucu oluşan isim tamlamaları, aralarında bağlayıcı olmayan, yan yana getirilmiş bir nevi montajlanmış imgelerdir. Böylece dil, asentaktik disiplinsizliğiyle birbirine sıkı sıkıya bağlanan parçalardan oluşmaz; bu çözüklük anlam bütünlüğünü de bozabilir.

Benzer şekilde, Marinetti’den bir yıl sonra 1913’de, Rus Fütüristler tarafından kaleme alınmış ve yayınlanmış ikinci manifestoda, farklı bir ifade için cümle kurarken sentaksı devre dışı bıraktıklarını bildirirler. Bu noktada ritim ve harmoni - ve dolaylı olarak güzellik de artık başat estetik değer olmaktan çıkartıldığı görülebilir- hatırlanacağı gibi Koolhaas’ın değer sisteminde de “güzellik” yoktur:

1. Biz sözcük biçimlerini ve telaffuzlarını gramer kurallarına göre ele almayı bıraktık, çünkü harflerde sadece ifade vektörleri görmeye başladık. Sentaksı gevşettik.
2. Sözcüklere, işitsel ve görsel karakterlerini dikkate alarak, içeriklerini iade etmeye başlayacağız.
3. Önekler ve soneklerin sonuna kadar kendini gerçeklemesine olanak vereceğiz.
4. Bireysel heveslerimiz için, normal imlayı reddediyoruz.
5. İsimleri sadece sıfatlarla değil, hitabetin diğer parçaları ve tekil harf ile sayıları kullanarak modifiye edeceğiz:
 - a. Çalışma düzeltmelerinin yaratıcı beklentilerin grafik inkişafının ayrılmaz bir parçasını oluşturduğunu düşünüyoruz;
 - b. Şiirsel dürtünün bir bileşeni olarak el yazısının gözden geçiriyoruz;
 - c. Ve bu nedenle, Moskova’da “el-yazısı” otobiyografik kitaplar basıldı.
6. Noktalama işaretlerini ortadan kaldırdık, ilk kez sözel kitleyi öne sürdük ve algılanabilir kıldık.
7. Sesli harfleri zaman ile mekân, ünsüz harfleri ise renk, ses ve koku olarak alıyoruz.
8. Ritimleri parçaladık. Khlebnikov, sohbet dilindeki sözcüklerin şiirsel veznine statü verdi. Ders kitaplarından vezin aramayı bıraktık. Her kımiltı şair için özgür yeni bir ritim yaratır.
9. Ön kafiye kadar son kafiye ve ters kafiye de çalışılmıştır.
10. Şairin lüğatinin zenginliği gerekçelerinde yatar.
11. Sözcüklerin mit üreticileri olduğunu düşünüyoruz; ölürken, mite can veren ve tersi.

12. Gereksizlik, anlamsızlık ve önemsizliğin gizli gücünü kutluyoruz. Bu yeni temalar bizi büyüledi.

Şöhrete tenezzül etmiyoruz; bizden önce canlı olmayan duyguları biliyoruz. Biz yeni hayatın yeni insanlarıyız. (Marinetti, 1913/2009a, s. 144)



EK G

Koolhaas'ın analojisinde başvurduğu “Kelebek etkisi” ifadesi yazar James Gleick'in (d. 1954) matematikçi ve meteorolog olan Edward Norton Lorenz (1917-2008) tarafından 1972 senesinde Washington'da yıllık düzenlenen bilimsel bir buluşmadaki “Does the flap of a butterfly's wings in Brazil set off a tornado in Texas?” adlı sunuşundan esinlenerek “Chaos: Making A New Science” (1987) adlı kitabının ilk bölümüne verdiği isimdir. Lorenz'e göre deyim yüksek ihtimalle bu kitapla beraber popüler olmuştur (1993, s. 15). Lorenz'in paradigması hesaplamalı bilimlerde ihmal edilebileceği düşünülen unsurların simülasyonlarda feci (catastrophical) sapmalara yol açtığını fark etmesiyle başlar (Lorenz'den aktaran Gleick, 1987, ss. 17-18): “Güneş tutulmasını, metcezirleri öngörebildiğimizi gören sıradan bir insan, neden aynı şeyi atmosferle ilgili olaylar için de yapamıyoruz, diye sorabilir. Fakat bazı sistemlerin karmaşık kuralları var. Öyle anlaşıyor ki döngüsel davranmayan herhangi bir fiziksel sistem öngörülemez de oluyor.” Bu paradigmaya göre indirgemeci modellerin geçerli olduğu durumlardan farklı olarak karmaşık sistemlerdeki değişimlere dair uzun vadeli öngörülerin ihmal edilebilir unsurlara ve ölçüm hatalarına toleransı sıfırdır. Herhangi bir fenomeni birebir hassaslıkta modellemenin imkansızlığı da göz önüne alındığında, karmaşık sistemler için uzun vadeli öngörüler de imkansızlaşır.



ÖZGEÇMİŞ



Ad-Soyad : Mustafa Batu Kepekcioglu
Doğum Tarihi ve Yeri : 18 Mayıs 1980 İstanbul
E-posta : batukepekcioglu@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2003, İTÜ, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü
- **Yükseklisans** : 2007, İTÜ, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Programı

MESLEKİ DENEYİM VE ÖDÜLLER:

- 2007 yılında Prof. Dr. Semra Aydın'ın danışmanlığında İTÜ Mimari Tasarım Programı kapsamında hazırladığı "Fonksiyonel Esneklik" adlı teziyle Yüksek Lisans derecesini aldı.
- 2007 yılında Nil Aynalı Eğler ile katıldığı Kent Düşleri- 1 Ulucanlar Merkez Kapalı Cezaevi Ulusal Fikir Yarışması Özel Ödülü'ne layık görüldü.
- 2008 yılında ekip Dr. Rivka Geron Schild ile katıldığı Kemeraltı Çarşısı Üst Örtü ve Kent Mobilyaları Ulusal Fikir Yarışması'nda Eşdeğer Birincilik Ödülü'ne layık görüldü.
- 2008 yılında Prof. Dr. Azime Tezer, Doç. Dr. Mete Başar Baypınar, Hakan Ozan Erzincanlı, İlke Akşehirli ve Emre Tepe ile katıldığı Urla-Çeşme-Karaburun Yarımadası Ulusal Fikir Yarışması'nda Mansiyon Ödülü'ne layık görüldü.
- 2009 yılında Dr. Rivka Geron Schild ve Dr. Bora Özkuş ile katıldığı Yaya Üst Geçitleri Fikir Projesi Yarışması'nda Topkapı Mevkii Birincilik Ödülü ve Göztepe Mevkii Mansiyon Ödülü'nü layık görüldü.
- 2012-2015 yılları arasında kurucu ortağı olduğu mimarlık firması ile özel sektöre, devlet kurumlarına ve yerel yönetimlere farklı ölçeklerde proje ve tasarım hizmeti verdi.
- 2013 yılında Volkan Taşkın, Ali Önalp, Emin Balkış ve Elvan Çalışkan ile katıldığı M. E. B. Muğla Milas Eğitim Kampüsü Proje Yarışması Mansiyon Ödülü'ne layık görüldü.

- 2015 yılında Nil Aynalı Eğler ve Volkan Taşkın ile tasarladığı ‘Tek Safı Mescid’ projesi, 2015 Mimar Turgut Cansever Ulusal Mimarlık Başarı Ödülü’ne layık görüldü.
- 2016 yılında Volkan Taşkın ile mimari projelerini hazırladığı “Tuzla Kâmil Abdüş Gölü Veçevresi Peyzaj Projesi” Ulusal Peyzaj Mimarlığı Ödülleri, Analiz ve Planlama Dalı Birincilik Ödülü’ne layık görüldü.
- 2017 yılında gene aynı proje ile Ulusal Peyzaj Mimarlığı Ödülleri Proje Dalı Mansiyon Ödülü’nü kazandı.

DOKTORA TEZİNDEN TÜRETİLEN YAYINLAR, SUNUMLAR VE PATENTLER:

- **Kepekciöğlu, M. B. & Uz, F.** (2018). “*Rem Koolhaas'ın Dramatik Anlatı Geleneğine Yönelik Eleştirileri Üzerinden Dramatik Olmayan Bir Mimarlığın Kaçış Noktalarına Bakış*”, EGEMİA, sayı: 3, İzmir

DİĞER YAYINLAR, SUNUMLAR VE PATENTLER:

- **Kepekciöğlu, B., Özkuş, B., & Paşaoğlu, A.** (2012). *Töztepe: Bir kentsel dönüşüm hikayesi = a story of urban renewal* [Çizgi roman], Birinci İstanbul Tasarım Bienali, İstanbul: İKSV. Isbn no: 978-605-125-598-9