

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**COLOMINA’NIN EKRANINA YENİDEN BAKIŞ:
ŞEHİRDEKİ SURETLER VE MASKELEİİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İlke ZEYFEOĞLU

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

HAZİRAN 2019

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**COLOMINA'NIN EKRANINA YENİDEN BAKIŞ:
ŞEHİRDEKİ SURETLER VE MASKELERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**İlke ZEYFEOĞLU
(502141076)**

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi İffet Hülya ARI

HAZİRAN 2019

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502141076 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi İlke ZEYFEOĞLU, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “COLOMINA’NIN EKSPANINA YENİDEN BAKIŞ: ŞEHİRDEKİ SURETLER VE MASKELERİ” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : ~~Dr. Öğr. Üyesi İffet Hülya ARI~~
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Şebnem TİMUR ÖĞÜT**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Nur ESİN
Okan Üniversitesi

Teslim Tarihi : 3 Mayıs 2019
Savunma Tarihi : 11 Haziran 2019





Anneme ve babama,



ÖNSÖZ

Tezi yazmaya başladığım andan beri aklımda olan bir cümle vardı: Tez kendi arayış sürecimizle veya dert ettiğimiz şeylerle ilgili olmamalı; birileri için yarar sağlamalıdır. Buna uyamadığımı belirtmek isterim. Bu tez, kendimle ilgili bir arayış, biraz da kayboluş içinde olduğum yüksek lisans eğitim sürecimin sonucunda çıkan bir tezdır. Benzer şekilde kişiselleştirdiğim önsözümü, bugüne kadar minnetimi iletemediğim insanlara, teşekkürümü ulaştırmak için bir vesile olarak görüyorum.

Bana bu süreçte özgür bir alan tanıyan ve bu alan içinde toparlanamadığım zamanlarda uyarılarıyla beni kendime getiren sevgili danışman hocam Hülya Arı'ya bana duyduğu güven dolayısıyla; toparlayıcı eleştirileri ve ileriye dönük motive edici yorumlarından dolayı değerli jüri üyelerim Nur Esin ve Şebnem Timur Ögüt'e teşekkür ederim.

Canım annem ve babam, bu tez ve her şey sizin için ve sizin sayenizde. Sevgili abim, sıkıştığım anlarda yardımına koştuğun ve ilerde de bir şekilde yanımda olacağını bildiğim için; Uras, varlığıyla bile beni mutlu etmeyi başardığın ve bir sıfatı daha bana kazandırdığın için teşekkür ederim.

Ondan ders alabilmenin gururunu her zaman taşıdığım Ferhan Yürekli'ye ve dolayısıyla Sürreal Stüdyo'ya, Ortanca'ya, benim için bir hocadan çok daha fazlası olan ve biraz da onun sayesinde bu yola girdiğim için Funda Uz'a, bana kattıkları için Ayşe Şentürer'e, Zeynep Kuban'a ve Ali Artun'a, seminer dersindeki değerli yorumları için Nizam Sönmez'e; oraya ait olmanın zorluğunu ve güzelliğini yaşamış olduğum, her yerde "o da mı bizim liseden" dedirten okulum Beşiktaş Atatürk Anadolu'ya hayatımın sonuna kadar minnet duyacağım.

Köklerinden arınmanın ne demek olduğunu öğrendiğim zamanlarda, arkadaştan çok daha fazlası olan Aybike'ye, Erenalp'e, Oğuzhan'a, Selin'e; bana her türlü teknik desteği veren ve tezimi dinlemeye her zaman hazır olduğunu bildiğim Emre'ye; canım lise arkadaşım Tuğçe'ye; post-çorap'a ve fak-diz-şit'e; akademiye tutunmaya çalıştığım son bir yılda dert ortağım olan Uğur'a; her türlü sıkıntıda onlara danışabileceğimi bildiğim için Çağdaş'a, Buse'ye, Elif'e ve Elif'e; sonsuz desteklerinden dolayı Fernaz ve Nurdan'a teşekkür ederim. Bir de kazandıklarım ve kaybettiklerime.

Haziran 2019

İlke Zeyfeoğlu
(Mimar)



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	xi
ÖZET	xiii
SUMMARY	xv
1. GİRİŞ	1
1.1 Colomina'nın Ekranı	3
1.2 Tezin Yapısı	6
2. MASKE	9
2.1 Temel Kavramlar: Yer, Anlam, Değişim, Çelişki.....	9
2.1.1 Yer ve anlam inşasında maske	9
2.1.2 Değişimin beş evresi	15
2.1.3 Maskedeki çelişki.....	23
2.2 Maskenin Modern Düşüncedeki Yeri	27
2.2.1 18. ve 19. yüzyıldaki kamusal temsiliyetler.....	34
2.2.2 Maske değişimi	37
2.2.2.1 Simülasyon.....	38
2.2.2.2 Dissimülasyon.....	45
2.2.3 Kamusalın özgürlüğü, mahremiyetin “despotluğu”	49
2.3 Maske Kullanımı: Stratejiler	51
2.3.1 Bireyin stratejisi: kaçış.....	51
2.3.2 Maskelinin stratejisi: tek taraflı bakış	56
2.3.3 İktidarın stratejisi: disiplin, güvenlik, istisna	60
3. ŞEHİRDEKİ YÜZEYLER, KARŞILAŞILAN MASKELER	67
3.1 Maskenin Şehirlerdeki Beş Hali.....	70
3.1.1 Replika: mukavvadan şehirler.....	70
3.1.2 Örtü: kılık değiştirme	73
3.1.3 Karantina: potemkin şehirler.....	75
3.1.4 Giz: şehirdeki “kurtarılmış” alanlar	82
3.1.5 Araf: yansımalar, gölgeler, ikiz.....	87
4. SONUÇ: MASKEYİ YIRTMAK / ÇIKARMAK	93
KAYNAKLAR	97
EKLER	103
ÖZGEÇMİŞ.....	107



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Tez çalışmasının 2.1 numaralı bölüm diyagramı.	10
Şekil 2.2 : Oliver Latta'nın (2018) Outgrow isimli çalışmasından üç kare.	17
Şekil 2.3 : Motohiko Odani, 2008, Malformed Noh Mask Serisi (Mınaga, 2012). ...	18
Şekil 2.5 : Figür; Göstergeler İmparatorluğu, Barthes (2016), sayfa 59.	22
Şekil 2.6 : Oliver Latta'nın (2019) Borders isimli çalışmasından üç kare.	24
Şekil 2.7 : Tez çalışmasının 2.2 numaralı bölüm diyagramı.	29
Şekil 2.8 : Tez çalışmasının 2.2 numaralı bölüm diyagramının ilk parçası.	30
Şekil 2.9 : Tez çalışmasının 2.2 numaralı bölüm diyagramının ikinci parçası.	31
Şekil 2.10 : Oskar Schlemmer'in maskesini takan kadın (Weimar, 2010).	33
Şekil 2.11 : Oliver Latta'nın (2018) Crowded isimli çalışmasından üç kare.	37
Şekil 2.12 : Kati Horna, 1957, Meksika (Art Blart, 2014).	40
Şekil 2.13 : Fabio La Fauci (2019), Is it you? serisi.	44
Şekil 2.14 : Maskenin yüz olması, Bergman (1966), Persona.	45
Şekil 2.15 : Tez çalışmasının 2.3 numaralı bölümünün diyagramı.	53
Şekil 2.16 : Oliver Latta'nın (2019) Step Into The New Matter isimli çalışması.	63
Şekil 3.1 : Tez çalışmasının 3 numaralı bölüm diyagramı.	69
Şekil 3.2 : Carson City, Sailer (2017), Potemkin Village serisi.	71
Şekil 3.3 : Carson City, Sailer (2017), Potemkin Village serisi.	72
Şekil 3.4 : Ufa, Suzda ; ilk üçü Varlamov (2015), dördüncü fotoğraf Sailer (2017).	74
Şekil 3.5 : Ankara Protokol Yolu üzerindeki evler, Mimdap (2011).	75
Şekil 3.6 : Metzel'in (Örer, 2017) Toplama Kampı isimli üretimi.	76
Şekil 3.7 : Vranovský (2017) fotoğraf çalışması.	76
Şekil 3.8 : Sirkeci'de restorasyon çalışması, 2018.	77
Şekil 3.9 : Kadıköy – Karaköy vapurundan Karaköy'e bakış, 2018.	78
Şekil 3.10 : Kadıköy – Karaköy vapurundan Haydarpaşa'ya bakış, 2019.	79
Şekil 3.11 : Minibüs caddesine araçtan bakış, 2019.	79
Şekil 3.12 : “Şehir senin, deniz senin”, Galataport, 2018.	80
Şekil 3.13 : Kurtuluş semtinde inşaat bariyerleri, 2017.	80
Şekil 3.14 : Kurtuluş semtinde inşaat bariyerleri, 2017.	81
Şekil 3.15 : Kurtuluş semtindeki inşaat bariyerlerine yürüyüş ölçeğinden bakış.	81
Şekil 3.16 : AKM cephe inşaatı (Gür, 2018).	82
Şekil 3.17 : AKM bariyer ile oluşturduğu yeni cephe, 2017.	83
Şekil 3.18 : AKM için yapılan yeni proje, Tabanlıoğlu (2017).	84
Şekil 3.18 : Paket Postanesi'nin iç yıkım sonrası cephesinin bırakılması, 2018.	85
Şekil 3.19 : AKM'nin içinden; The Beginning, Gülşin Ketenci (2013).	85
Şekil 3.20 : AKM'nin 1 Mayıs 1977'deki cephe kullanımı (2019).	86
Şekil 3.21 : AKM'nin cephesindeki Türk Bayrağı (2013).	86
Şekil 3.22 : AKM'nin cephesinde pankartlar (2017).	86
Şekil 3.23 : AKM'nin cephesinde pankart (2016).	86
Şekil 3.24 : The Mirror, Scully (2016), A chil is playing serisi.	88

Şekil 3.25 : Ground Zero, Libeskind (2003).....	89
Şekil 3.26 : New York, Benedict Spence (2018).....	90
Şekil 3.27 : Basilica Di Siponto, Tresoldi (2016).....	90
Şekil 4.1 : Noh ve Kyogen maskeleri, Linda Butler, 1989, Japonya.....	93
Şekil A.1 : Tezin Diyagramı.	105



COLOMINA’NIN EKRANINA YENİDEN BAKIŞ: ŞEHİRDEKİ SURETLER VE MASKELERİ

ÖZET

Maske, modern kavramı çerçevesinde ortaya konan tartışmaların bir uzantısı olarak mimarlık kuramına dahil olmuştur. Genelde yapıların yüzeyleri, oluşturduğu sınırlar ve bu sınırlar vasıtasıyla kurulan iç – dış ilişkisi üzerine üretimlerde kendine yer bulan nosyonun; Colomina’nın “ekran” tanımlamasıyla beraber, yüzeylerde nasıl konumlandığı, iç ve dış arasındaki ilişkide ne şekilde ve neden rol aldığı ifade edilmektedir. Bu tanımlama yapılırken, mimarlık alanında maske üzerine yapılan diğer tartışmalar dikkate alınırken; temelde, modern birey ve onun kamusal – mahrem karakteri arasında oluşan yarıklık ile yapıların içi, dışı ve aradaki yüzey arasında bir analogi söz konusudur. Tez çalışması, ekran kavramını odağına alarak, mimarlık alanında maske üzerine yeni bir açılım getirme çabasıdır.

Maske, kendi başına oldukça güçlü bir kavramdır. Yer ve anlam üretimini kendi sınır yaratımıyla sağlarken; bu sınırı, doğasındaki çelişkili halin ortaya koyduğu çatışma sayesinde inşa etmektedir. Maske, iç ve dış yaratır. İç, değişimin yaşandığı yerdir. Maske, arkasındaki değişimin mahremiyetini sağlarken; iç ve dış arasındaki ilişkiyi de kurandır. Bu görevlerin tümü, ona tanrısal bir güç vermektedir; dolayısıyla dokunulmazdır.

Maskenin yaratım süreci önemsenmesi gereken bir durumdur. Yaratım kararı biri ve bir şey tarafından verilir. Dolayısıyla bir amaç doğrultusunda ortaya çıkarılmıştır. Ancak maske, yaratımdan sonra çelişkili doğasından ve arkasında gerçekleşen değişim akışının belirsizliğinden aldığı güç ile kontrolü kendi eline geçirir. Dolayısıyla onun neden yaratıldığı önemli olsa da, yaratım amacına hizmet edip etmeyeceğine dair kesin bir kanaat geliştirmek mümkün değildir.

Tez çalışması, mimarlık alanındaki maske açılımlarında, kavramın kökenine inilmediğini düşünerek; ilişkili kavramlar üzerine eğilmiş; bu kavramların maskeyle nasıl bir ilişki kurduğunu ortaya koymaya çalışmış ve kavramın çerçevesi için bir altlık oluşturulmuştur. Bu aşamadan sonra, ekran kavramına dayanak oluşturan modern düşüncenin maskedeki yeri aranmıştır. Birey üzerine bir açılım yaratma değil; maske üzerinden bireyi anlama yoluna gidilmiştir. Bunların sonucunda ise kentteki oyuncuların, kendileri ve birbiri üzerine kurduğu stratejiler ortaya konmuş ve neden bu stratejilere ihtiyaç duyulduğunun sorgulaması yapılmıştır. Bu sorgulama tezin odağını oluşturmaktadır.

Tez çalışması, iki zaman aralığına odaklanmıştır. İlk modern düşüncenin ikinci evresi olarak kabul edilen 18. yüzyılın ikinci yarısı ve 19. yüzyıldır. Bu dönemin seçilmesinin sebebi, ekran kavramının temelini oluşturan modern birey mefhumunun şekillendiği dönemde, maskenin gündelik yaşamda nasıl bir karşılık bulduğunu okumaktır. Ekran kavramı modern bireye dayandırılrsa da günümüz için üretilen bir kavramdır. Bu nedenle ikinci zaman aralığı, modern düşüncenin üçüncü evresi olarak kabul edilen;

2. Sanayi Devrimi olarak da adlandırılan 1980'den günümüze kadar gelen evredir. Modernizmin parçalandığı iddia edilen bu dönemde, gerçeklik algısının değiştiği ve anlam bulmanın kaybolmaya dönüştüğü öne sürülebilmektedir. Dolayısıyla iki zaman aralığında sahip olunan maskeler birbirinden ayrılmaktadır. Hakikâte ulaşmak için yaratılan maskeler, bugün gerçekliğin kaybolmasıyla beraber yassılaştırılmıştır.

Maskenin, bir atmosfer / aura yaratarak yeni bir alan tanımladığını ve kendi sınır kavramını bu yolla oluşturduğunu savunan çalışma; ekran kavramındaki maskenin, hipergerçekliğin ortaya koyduğu hakikâtlere nedeniyle yassılaştırıldığını savunmaktadır. Değişimin akışını hakikât ile ilişkilendiren çalışma, hipergerçeklik çağında, bu akışın da yassılaştığı söylemektedir. Asılların ise zamandan ve bağlamdan kopuk anlara dönüştürüldüğünü ve kopyalandığını öne sürmektedir. Mekânlar arası iletişim kurmaktan çok bariyer görevi gören bu yassı maskelerin nasıl çalıştığını anlamaktan çok; neden var olduklarının tespitini yapmak çalışmanın amacı haline getirilmiştir.

Çalışma, maske yaratımının nedenselliğini tahakküm mekanizmalarıyla ilişkilendirmiş ve ekran kavramında bu yaklaşımın eksik olduğunu öne sürmüştür. Bu bir sonraki aşamaya taşınarak; tahakkümü yok saymanın, baskıcı gücü destekleyici bir tavra sahip olduğu ve iktidar modellerinin birer parçası / aracı olacağının savı ortaya atılmıştır. İktidar modellerinin açılımı ise; biyopolitikayı temel alarak disiplin, güvenlik ve istisna hali üzerinden yapılmıştır.

İkinci bölümde yer, anlam ve çelişki gibi kavramların açılımı yapılırken; değişimin beş evresi üzerinden beş maske tanımlaması (taklit, simülasyon, dissimülasyon, dönüşüm, figür) yapılmıştır. Ortaya konan beş maske, güncel örnek ve uygulamalara değinen üçüncü bölüm için de yol gösterici olmuştur. Yassılaştırma eylemi sonrasında bu maskelerin mekânsal karşılıklarında neye dönüştükleri aranmış ve bu beş tanımlamaya paralel bir sınıflandırma (replika, örtü, karantina, giz, araf) ortaya konmuştur.

Tezin sonuç bölümünde ise, maskenin, tahakküme karşı üretilen bir strateji olduğunun kabulüyle; şehirde söz sahibi olabilmenin yolunun maskeyi yırtmak veya çıkarmak olduğu öne sürülmüştür. Maskeyi yırtmak teşhir ile ilişkilendirilirken; çıkarmak stratejilerden arınmak olarak ele alınmıştır. Biri devrimsel, diğeri ise evrimsel bir tavır olarak olarak değerlendirilmiştir.

THE SCREEN OF COLOMINA REVIEWED: IMAGES IN CITIES AND THEIR MASKS

SUMMARY

Mask has been a part of architectural discourse within the context of arguments revolving around the concept “modern”. It is mostly defined –as a concept- through products that are related to the surfaces of buildings, the boundaries they create and the relationship between interior and exterior that these boundaries form.

In this study, Colomina’s definition of the “screen” has been a starting point; with this definition, it is then expressed how the mask is located over the surfaces, and what kind of a role it takes –also how- concerning the relationship between inside and outside.

Various arguments related to the mentioned concept in architectural discourse have been considered while forming this definition of mask. Also, this study essentially discusses the rift within and between the modern individual and his/her public-private character, and reads this rift as analogous to the inside, outside and the in-between surface of a building. This thesis study, focuses on the concept of “screen” and aims to expand the arguments concerning the “mask” over a different axis.

The mask, by itself, is quite a powerful concept. It helps produce place and meaning by forming a boundary, which it constructs through the conflict that its contradictory nature poses. The mask, creates inside and outside. Inside is where the change takes place. The mask is both the provider of the privacy of the change that is hidden behind and the establisher of the relationship between inside and outside. All of these tasks imbue it with a divine power, thus, it is sacrosanct.

The creation process of the mask is an issue that demands attention. The decision of creation is something that is made by someone or something; thus the mask is made by adhering to an agenda. Yet the mask, later, thanks to its contradictory nature and the power it takes from the ambiguity of the flow of change that goes behind it, takes control. From then on, it becomes the one –the thing- that is in charge. So, although it is important why it has been created, it cannot be made certain if it will serve its purpose of creation – in other words, it is hard to decide surely whether it will serve its purpose or not.

This study takes on the works in architecture that is concerned with the concept of mask, asserting that the concept itself has not been thoroughly studied. There is still a need to study the concept and track its roots and relations wherever they may lead. In pursuit of this, certain related concepts have been concerned and studied. Approaching the concept with such a broad perspective, the study aimed to put forth how these different concepts form relationships with the concept of mask. Later, in order to provide a conceptual frame, a base is finally formed.

After this step, the modern thought and its place concerning the concept of mask is concerned; because the concept of the “screen” has its foundations in the modern

thought. To expand on and to discover novel ideas over the individual was not the aim here, rather, it has been tried to understand the individual via mask. Concerning all of these, the strategies that the actors in the city, form and practice over themselves and among each other have been put forth. It is also questioned why there is such a need for the use of these strategies. This line of questioning, forms the very focus of this thesis.

The study is focused on two separate time periods. The first is the second half of the 18th century and the 19th century, which is considered as the second phase of modern thought. The reason behind this pick is to be able to make a reading on mask in everyday life in such a period that the notion of the modern individual -which provides the basis for the concept of screen- is formed.

The concept of “screen” is traced back to the modern individual, yet it is a concept that is produced for today. Thus, the second period that is picked is; 1980 onwards – which can be accepted as the third phase of the modern thought, and can be named as the 2nd Industrial Revolution. At this very age that Modernism is claimed to be fallen apart, it can be asserted that the perception of reality has changed and to search for meaning turned into getting lost. Thus, the masks that are defined by these two different periods are separated from each other. The masks that are created in order to reach for the reality, are flattened today, with the loss of the very thing they have searched for.

The study asserts that the mask creates an atmosphere – an aura- and defines a new area, thus, forms its own concept of boundary. It is also asserted that the mask that is considered along the concept of the screen, becomes flattened through the realities that hyperreality sets forth.

The study relates the flow of change with reality, and asserts that in the age of hyperreality, this flow too, has become flattened. Also, the actuals have been turned into moments that are detached from time and context, and are copied. These masks act more as barriers between spaces, than elements allowing dialogue between them; and instead of trying to understand how these flat masks work, it has become a primary concern to this study, to determine why these masks exist.

In this study, the causality of the creation of the mask is related to the mechanisms of dominance, and it is stated that the concept of “screen” lacks this approach. Also it is asserted that, ignoring dominance plays a supportive role in favor of oppressive power; thus, it becomes an element, a piece, within authority models. The authority models are explained and argued over discipline, safety, and states of exception, in this context.

In the second chapter, concepts such as place, meaning and dilemma are covered. Also, through five stages of change, five definitions of masks(imitation, simulation, dissimulation, transformation, figure) are made.

These five masks have played a guiding role for the third chapter, which takes on current cases and practices. It has been questioned and explored what these masks are left with and what they are turned into after the act of flattening, in terms of spatiality; a classification (replica, cover, quarantine, mystery, purgatory) that is parallel to these five states have been made.

In the final and concluding chapter of the thesis, the premise that the mask is a strategy that is produced against dominance, is accepted. By accepting this, it is aimed to set forth that in order to have a say in the city, one has to either tear or take off the mask. Tearing the mask is considered as equivalent to exposure, and taking it off is

considered as becoming clean of strategies. One is interpreted as a revolutionary and the other an evolutionary attitude.





1. GİRİŞ

Maske kavramı ele alınırken, ruhu olmayan herhangi bir nesneden veya bundan soyutlanmış bir nosyondan söz eder gibi yapmak imkânsızdır. Çünkü maske “iç”i koruyan ancak aynı zamanda için bir yansıması olan; cisimleşen veya cisimleşmeyen / cisimleştirilemeyen bir aurdur. Maske hükmeder, maske dönüştürür, maske gizler, maske korur, maske yalan söyler, oyun oynar, yok eder, doğurur ve yeniden doğurur. Maskenin gücü vardır ancak bu güç tamamen maskeli tarafından yönlendirilebilecek bir güç değildir. Maskenin gücü kendi yaradılışından gelir ve maskeyi ancak yine maske yönetir. Aracı olduğu durumlar da vardır elbette. Ancak maskeyi araç olarak kullananların amaçları tam anlamıyla yerine getirilmesi söz konusu değildir. Maske araç olarak kullanıldığında bile amacından az veya çok sapar ve kendi durumunu yaratır. Bu yeni var oluşlar da olabilir, yeni yıkımlar da. Bu tanımlamada dikkat edilmesi gereken nokta veya deşilmesi gereken şey maskenin yaradılışıdır. Maske biri veya bir şey tarafından yaratılır. Yaratıldıktan sonra – maskenin gücü bir noktada kendi eline geçirdiğini tekrar vurgulayarak – maskenin varoluş amacının da en az bu güç kadar önemli olduğu aşikârdır. Maskenin yaratım kararı basit bir durum değildir. Bu gücü ortaya çıkarma isteği bir başka kuvvetli isteğin varlığından ve bu varlığın yarattığı güçten beslenmektedir. Bu isteklerin ne olduğu yaratılan maskenin “tür”ünü de belirler.

Yaratımı sırasında edilgen bir hali vardır, ancak değişim sürecinde kontrolü eline alır ve etken bir rol üstlenir. Başkasına karşı konumlanan bir yaratım amacı ve süreci vardır. İki dünya arasında asılı kalmak, arafta olmak ise bu sürecin bir sonucudur adeta. Maskenin bu hali yaratanın kendini nasıl tanımladığıyla veya tanımlamak istediğiyle de alakalıdır; ya da “diğerleri”nin onu nasıl tanımladığıyla. Bu noktada sorulması gereken en temel iki soru şunlardır: Maske neden vardır? Yaratımına neden ihtiyaç duyulur? Bu soruların cevabı aslında bir önceki cümlede gizlidir: Tanımlama eyleminde.

Kendini tanımlama eylemine duyulan merak ve ihtiyacı, insan tarafından bir sorunsal olarak ortaya konan var olma halinin bir uzantısı olarak da görmek mümkündür.

Politzer’e göre (1976), öznelerin, dünyanın nasıl ortaya çıktığına, ölümden sonra ne olacağına, yeryüzünün nasıl meydana geldiğine dair soruları kendine yöneltmesi, felsefenin de temelini oluşturmuştur. Bu temel evreni açıklama üzerine kurulmuştur. Bu kurulum sırasında şeyler üzerine bir sınıflandırılmadan bahsedilir. Bahsedilen sınıflandırma madde ve ruh; varlık ile düşünce; bilinç ve beyin üzerine iki ana başlık üzerinden yapılmıştır. Sınıflandırmaya bir karşıtlığın ortaya konabilmesi adına ihtiyaç duyulmuştur ve bu karşıtlıktaki tartışma konusu hangisinin daha önemli ve öncelikli olduğudur. Bu ikilik üzerine şu örnek verilir: “Elimdeki kâğıt tabaka beyazdır. Bu kâğıt tabakanın beyaz olduğunu bilmek, bir fikirdir, ve bu fikri bana veren benim duyularımdır. Ama madde, kâğıt tabakanın kendisidir”.

İnsanın, kendi üzerinden yaratmış olduğu merak, evrenin işleyişinde kendini tam olarak nereye oturtacağını bilememesinden ve bu bilinmezlik içinde kendini bir şekilde tanımlama ihtiyacından gelmektedir. Tanımlama beraberinde sınır yaratımını getirmektedir. Sınır yaratımının en kolay yolu ise karşıtlıkların çarpıştırılmasına – ki Politzer’in sınıflandırmasının nedenselliğinde öne çıkanlar hangisinin önemli ve hangisinin öncelikli olduğudur – dayanmaktadır. Ancak verilen örnekte de görüldüğü gibi madde ve ruh arasındaki gerilime karşın, birbiri ile ayrılmaz bir ilişki içindedir de. Madde kâğıt tabakadır. Kâğıt tabakayı “kendisi” yapan ise benim fikrimdir. Çünkü karşımdaki maddeyi fikrimden ayırdığımda, bu durum onu herhangi bir kâğıt tabaka yaparken, beyaz olduğunu “bildiğim” bir kâğıt tabaka olması onu biricikliğe götüren bir basamaktır. Bu iç içe duruma rağmen duyulan tanımlama ihtiyacı ve sınır yaratım eylemi, kendini lineer hareket eden tek bir çizgide var edemeyecektir. Karşıtlıkların oluşturduğu atmosfer arasında “arada” bir atmosfere ihtiyaç duyulmaktadır. O atmosferin yaratımı, maskenin de yaratımıdır.

Bu durumda maskede “kendilik” kavramı önemli bir noktadadır. Sınır yaratımının başlangıcı olarak kendini alır. “İç”in muğlaklığı karşısında maskenin atmosferini çerçeve olarak kullanır. Maske, yer edinmek için, anlam üretmek için, değişim sürecinin mahremiyetini oluşturmak ve artan muğlaklığı kontrol altına alabilmek için ve yukarıda da bahsedilen tanımlama eylemi için ihtiyaç duyulan çelişkiye maskenin doğası vasıtasıyla ulaşabilmek için araç haline getirilmektedir. Ancak burada atlanmaması gereken şey, “kendi”ni merkeze alan bireyin bu kavramlar çerçevesinde oluşturduğu sınırların yönetimsellikten bağımsız olmadığıdır. Unutulmamalıdır ki kentteki yaşamın ve mekânların sınır yaratımı, bireyin tekil olarak kontrol edebileceği

bir durum değildir; sınırı inşa eden kendisi olsa dahi – ki her zaman için bu da doğru değildir –. Özne üzerine kurulan her tahakküm, bir sınır yaratımını beraberinde getirmektedir. “Kendi”liği merkezine almış bir özneye kurulacak tahakkümün, yine bu merkez çerçevesinde gerçekleşmesi ise kaçınılmazdır.

Maskenin mimarlık alanına dahiliyeti, bu sınır yaratımının mekândaki karşılıklarının yüzeylerde nasıl ortaya çıktığı ve nasıl çalıştığı üzerine yapılan çıkarımlar vasıtasıyla olmuştur. Le Corbusier (2007) ve Loos (2014) modernizmi temel alan yaklaşımlarına paralel olarak bezemeyi yüzeylere eklenmiş birer maske olarak değerlendirirken; Mark Wigley (1995) beyaz duvarın modernizmin tariflediği kadar masum olmadığını, modernizmin giysisi / maskesi haline gelerek fetişleştirildiğini vurgulamıştır. Colomina (2011) bu iki yaklaşımı da kavramını inşa ederken göz önüne almıştır; ancak tartışmayı beyaz duvar ve bezeme ekseninden kaydırarak, ölçeği büyütmüş ve duvarı bir sınır olarak ele almıştır. Bu sınırı ise, iç ve dış yüzeyinin çift taraflı bir ekran olarak ortaya koymuş; dış yüzeyi ise maske olarak nitelemiştir.

Yukarda belirtilen yaklaşımlar içinde, daha kapsayıcı olması; üretilen ekran kavramının ve onun uzantısı olarak maskenin nasıl çalıştığına dair bir yaklaşım geliştirilmesi dolayısıyla, mimarlık ve maske ekseninde Colomina’nın “Ekran”ı tez çalışmasında odağa konulmuştur.

1.1 Colomina’nın Ekranı

Bir nevi sınır görevi atfedilen duvarların, şehirdeki sınır kavramının yerinden edilmesiyle, iç – dış arasında konumlanan bir hudut olmaktan çıktığını ve sadece mekân tanımlaması yapan mimari elemanlar olarak işlev gördüğünü söyleyen Colomina (2011); maskeyi ise kenti tanımlayan bir nosyon olarak tanımlamıştır ve bir ekran tanımı ortaya koymuştur: “...bitişiklikler, ilintiler, vb. her şey maskeler şehrinin birleşik bir bütün olarak, pürüzsüz bir ekran olarak sunmaya katkıda bulunur. Fark tam da bu iki yüzü olan ekrandadır. “Dışarıya” bakan yüz, görünen maske, “İçeriye” bakan yüzden farklıdır”.

İç tarafın mahremiyet tarafından denetlendiğine ve / veya kontrol edildiğine, dış yüzeyin ise içi koruyan bir maske işlevi gördüğüne dair bir tarif geliştirilmiştir. Bu tarif modern birey nosyonundaki iç ve dış arasındaki yarılmayı merkezine alırken, Loos’un bu yarık üzerinden kurduğu analojinin de izinden gitmektedir. Kamusalda var

olma biçimleriyle mahrem olanın ayrımını “yarık” benzetmesiyle ele alan Loos, ev üzerinden tanımladığı içerisi ve dışarısının gerilimli ilişkisini aynı yarılma üzerinden tarif etmiştir. Bu şekilde modern birey üzerine kurulu olan maskeyi mekânda da inşa etmiştir (Colomina, 2011). Yarık benzetmesi, maskenin yarattığı auranın mekândaki karşılığını ararken önemsenmesi gereken bir ilk adımdır. Yarık lineer bir çizgi değildir. Girintileri, çıkıntıları, derinliği ve genişliği olan bir “sonuç”tur. Etkiye verilmiş bir tepkidir; krizin patlak vermesidir; bölünmenin edimsel bir karşılığıdır, karşıtlığın bir ifadesidir. Yarıktaki olmak arafta olmaktır. İki çelişkinin arasında barınmak, iki çelişki tarafından kuşatılmak, onların içinde olmak ancak bu iki çelişkinin evreninden ayrı bir evreni kendinde barındırmak demektir. Yarık hem sınır oluştururken, hem de içinde başka bir süreci yaşatmaktadır.

Colomina “ekran” tarifinde bu yarığı kullanmıştır ancak yarığın nasıl meydana geldiğinden ziyade, oluşturduğu iki yüzeyin nasıl çalıştığı üzerine gitmiştir. Tanımladığı maske kendi isimlendirmesiyle “Simmelvari” bir tavırla (Colomina, 2011) ortaya konmuştur. Bu durumda, ekran nosyonunu temel alan bir yaklaşımda, modern bireyin kamusaladaki kendi temsiliyet biçimlerini, mekâna da yansıttığına dair bir savı ortaya atmak mümkündür. Ekranı eksen alan bu savda, yüzeylere yapılan vurgu göz ardı edilmemelidir. Bu vurgu, sadece duvarın iki yüzeyinin olması üstünden açıklanacak bir olgu değildir.

İletişim ve hız çağında, görmenin iktidarının git gide baskınlaşması ve maskeleşen dış çeperin – maske olması dolayısıyla – dokunulmazlık algısı yaratmasının yüzeye olan ilgiyi artırdığının vurgusu çalışmada yapılmıştır. “Amaçlanmış derinliksizlik”in öne çıktığı günümüzde, yüzeyler üzerinden inşa edilen algı, kent yaşamını da bu yönde değiştirmektedir. Dolayısıyla maskenin oluşturduğu sınırın bir atmosfer / aura olarak tanımlanması “ekran”ın maskesinde değişmektedir. Maskenin aurası yüzeyde yassılaştırmıştır. Pallasmaa (2011), günümüzdeki mimarlığın retinal algıya yönelik bir üretim alanına dönüştüğünü ileri sürmüştür ve bedenlerin deneyiminin yaşandığı bir mimarlık yerine fotoğraf makinesinin de etkisiyle sabit görüntülerden oluşan bir mimarlıktan söz edilebileceğini söylemiştir. Görmenin bu cepheden hali için David Michael Levin’in “cepheden ontoloji” kavramı kullanılmıştır ve resme dönüşen bakışın tarifi ise “yassılaştırma” eylemi üzerinden yapılmıştır.

Colomina, ekran kavramını ortaya atarken nosyonun mimarların üretimlerinin tarafında ve karşısında gibi taraflı bir tutum sergilememektedir; daha çok bir durum

tespiti aşamasında kalmıştır. “Şehir bir yer olmaktan çıktığında ve şehri tanımlayan tüm temsil sistemleri birer maskeye dönüştüğünde mahrem olan yeni bir ilgi görür. Gerçekten de bu mekana içeriğini sağlayanın, onu mahrem kılanın maske olduğu söylenebilir. Daha doğrusu, mahrem olanı inşa edenin yüzeye gösterilen bu takıntılı ilgi olduğu söylenebilir. Mahrem olan bir mekan değil, mekanlar arasındaki bir ilişkidir” (Colomina,2011). Ekran tarifindeki maske kullanımı ve onun iki boyutlu tasviri ile yassılaştırma eylemini, cepheden ontolojiyi baştan kabul etmiştir.

Colomina’nın yaklaşımına göre “Simmelvari” maske, bireyin kontrolünde olan çift taraflı ekranların dış yüzeyidir. Bu ekranın iç yüzü, benlikle ve özel olanla iletişim kurarken; dış yüzünün bireyin özünü ve “iç”i maskelediği ileri sürülmektedir. “İç” ve “dış” temsillerinin maskenin konumlanışına göre olduğunun; mahremiyetin sınırlarının ise bu yolla ve öznenin kendi iradesiyle belirlendiğinin çıkarımı yapılabilmektedir. Ancak modern bireyin toplumsal ve özel olan arasındaki yarık üzerinden ele alınan ve bununla mimarlıktaki yüzey arasında bir analogi kurularak ortaya konan maske, modern birey mefhumunun çıkış noktasına ve dönemine göre tanımlanmış; bireyi yönetimsellikten ve birey üzerine kurulan herhangi bir tahakkümden azade olarak tasvir edilmiştir.

Ekranın Colomina’nın ortaya koyduğu şekliyle şehirdeki karşılığını anlayabilmek adına, Tanyeli’nin (2012) Sheraton Hong Kong Oteli üzerinden verdiği örneği, bu yaklaşımla tekrar ele almak açıklayıcı olacaktır. Bu otelde banyo ile oda arasında saydam bir yüzey vardır ve bu yüzeyin karşısında kent manzarasına açılan bir pencere, pencerede de kullanımı isteğe bağlı olan bir perde. Bu pencere vasıtasıyla banyodaki kişi kenti görebilmektedir; ancak kenttekilerin iç mekan için böyle bir görüş açısı yoktur. “... Özel yaşam eylemlerinin kentsel mekanın önünde yapıldığı izlenimi sadece bir yanılsamadır. Tüm apaçıklığına rağmen kimse o otel odasının içini görememektedir.”

Ekran kavramı üzerinden bir yorum geliştirilmek gerekirse; pencere iki yüzlü bir ekran olarak işlev görmektedir ve iki yüzün gösterdikleri birbirinden apayrıdır. Banyoyu kullanan birey içten saydam olan yüzey vasıtasıyla özel ile kamusal arasındaki sınırı kaldırmaktadır, mahrem varlığı vasıtasıyla kent ile ilişki kurmaktadır. Ancak dıştan opak olan yüzey kentle mahrem varlık arasındaki koruma görevine devam etmektedir. Bireyin kentle kurduğu ilişkiyi, kent ve/veya kentli bireyle kuramamaktadır. Pencerenin “dış” yüzü maskedir. Bu örneğe göre kontrol “iç”tekinin elindedir ve

kamusal alan deneyimi içindeyken, mahremiyetini bu deneyimin içinde konumlandırmaktadır. Ancak mahremiyeti “diğer”leri tarafından tüketilememektedir. Banyo yapan kişi çıplak bedeniyle kamusal alandadır. Ancak maskesi sayesinde görünmezdir de. Maskesinin arkasında kentin devinimini ve diğer öznelere görürken, kendi maskesinin arkasına gizlenmektedir.

Bu bakış açısıyla ekranın çalışma şeklinin karşılığı bulunmuş gibidir. Ancak bulunan karşılık, eksiklikler ve sorgulanması gereken durumları içinde barındırmaktadır. Mahrem karakteriyle kamusal alanda olması durumu sadece bir yanılsamadır. Görüş açısının kamusal alanı içine alıyor olması, öznenin alanla ve alandakilerle ilişki kurabildiğini göstermemektedir. Diğerleri tarafından mahrem olanın tüketilememesinin de nedeni budur. Yassılaştırılmış maskenin “iç”i korumasının bir bedeli vardır; o da bariyer haline gelmesidir. Diğer taraftan, ekrandaki maskenin nasıl çalıştığının yanında sorgulanması gereken asıl meselelerden biri, çıplak bedeniyle kamusal alanda olmak isteyen bir bireyin, maskeye ve onun simülatif gerçekliğine neden ihtiyaç duyduğudur veya neden zorunda kaldığıdır.

1.2 Tezin Yapısı

Tez çalışması, maskeye duyulan ihtiyaca dair sorgulamayı önemsemiştir. Araştırmada, Colomina’nın “Ekran”ına olan mevcut yaklaşımdan bir adım geri atılarak, bu nedenselliğin ortaya konması amaçlanmıştır. Çünkü bu nedenselliğin sorgulanmadığı durumda, ekranın ve maskesinin nasıl çalıştığına dair söylenenler kapsayıcı bir tutumdan uzak olacaktır ve olmuştur da. Dolayısıyla, ekran kavramının ilk halinde odağa alınan mahrem kavramı özel olandan kopararak maskenin ardındaki sürecin mahremiyeti olarak ele alınmış ve daha üst ölçekten bir bakış açısı geliştirilerek, kentte bariyerleşen yüzeylerin yassı maskelere nasıl dönüştüğünün peşine düşülmüştür.

Bu bölümde daha önceden bahsedildiği gibi mimarlık alanında maskeye, birbiriyle paralellik taşımakla beraber birçok farklı yaklaşım geliştirilmiştir. Colomina’nın ekran kavramının odağa alınmasının nedeni, maske kavramının diğer geliştirilen yaklaşımları kapsayıcı bir tavra sahip olması ve modern bireyin iç ve dış üzerine yaşadığı gerilim ve bunun sonucunda oluşan yarık üzerine ortaya attığı nosyonunun çalışma biçimini ortaya koymasıdır.

Tez çalışması, ekranın çalışma biçimine dair ortaya konan sistemi merkeze alarak, buna dair eleştirel bir tutumla önermesini ortaya koymaktadır. Tezin önermesi, mevcut ekran mefhumunda göz ardı edilen tahakkümün (bu tahakküm toplum, eril anlayış, egemen güç vs. eliyle yaratılmış olabilir) maske yaratımının asıl sebebi olduğudur ve bunun yok sayılmasının var olan tahakkümü daha da besleyeceği ve hatta o dönemin yönetsellik anlayışının inşa ettiği iktidar modelinin bir parçası olarak işleme potansiyeli taşıdığıdır.

Bu bağlamda oluşturulan kapsamda iki zaman aralığı belirlenmiştir. İlki, ekran mefhumunun temelini oluşturması dolayısıyla modern birey kavramının temellerinin atıldığı 18. yüzyılın ikinci yarısı ve 19. yüzyıldır. Bu zaman aralığında Colomina tarafından ortaya atılan kavrama dahil edilen maskenin altı kazanmıştır. İkincisi ise, 2. Sanayi Devrimi olarak da adlandırılan 1980’den günümüze kadar gelen zaman aralığıdır. Bu zaman aralığının belirlenmesinin nedeni, ekran kavramı temelini ilk zaman aralığından alsa da günümüz için ortaya konan bir nosyondur. Dolayısıyla güncel örnekler ve / veya güncel uygulamalar üzerinden bir yaklaşım geliştirilmiştir.

Tez dört bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm giriş bölümüdür. Bu bölümde maskeye genel bir bakış açısı geliştirilirken; maskenin temelini oluşturan dört kavram belirlenmiştir: Yer, anlam, değişim ve çelişki. Sonrasında, tezin odağını oluşturan “ekran” mefhumunun mevcut hali aktarılmış ve bunun üzerine eleştirel bir yaklaşım geliştirilerek tez çalışmasının gidişatı için bir altlık oluşturulmuştur.

İkinci bölüm maske bölümüdür. Bu bölüm, maskeye dair mevcut yaklaşımlara tezin yaklaşımını dahil ederek, son bölüm için hazırlayıcı bir görev üstlenmektedir. Kendi içinde üçe ayrılmaktadır. İlk parçasında, giriş bölümünde ortaya konan temel kavramların maske nosyonundaki karşılıkları aranmaktadır. Yer ve anlam beraber değerlendirilirken; değişim üzerine beş evreden bahsedilmiştir: taklit (imitation), simülasyon (simulation), dissimülasyon (dissimulation), dönüşüm (transformation), figür (the figure). Çelişki kavramı ise, maskenin sınır yaratımındaki rolü nedeniyle önemsenmiştir. İkinci parçada, maskenin modern kavramı içindeki yeri aranmaktadır. Bunun iki nedeni vardır. İlk neden, ekran nosyonundaki maske kavramı temelini modern birey ve onun iç ve dış arasında yaşadığı gerilimden almaktadır; dolayısıyla 18. yüzyılın ikinci yarısı ve 19. yüzyıl zaman aralığı bu bağlamda kritik bir rol üstlenmektedir. Bu yaklaşım geliştirilirken mevcut modern birey tanımlamalarından ve davranış modellerinden yararlanılmıştır. Ancak Colomina’nın aksine, birey

üzerinden bir maske açılımı geliştirilmemiş; bölümün ilk parçasındaki temel kavramlar merkeze alınarak, maske üzerinden tanımlamalar ve davranış modelleri tekrar ele alınmıştır. Dolayısıyla, sadece birey ve bireyin “kendi”si üzerine yoğunlaşılma; toplumsal davranış biçimlerine nelerin etki ettiği üzerine de bir sorgulamaya girilmiştir. Üçüncü parçada ise, maskenin kullanımı üzerine bir açılım söz konusudur ve maske kullanımının stratejik bir durum olduğu öne sürülmüştür. Maske yaratımı sırasında bireyin stratejisi kaçış olarak ele alınmıştır. Maske yaratımından sonraki aşamada maskelinin stratejisinin görme ve bakış üzerinden olduğu iddia edilmiştir ve tek taraflı bakışın bu stratejinin kaynağını oluşturduğu ortaya konmuştur. İktidarın maske ile kurduğu stratejinin ise disiplin, güvenlik ve istisna hali üzerine olduğu iddia edilmiştir ve yaşam üzerine kurulan bir kuşatma üzerinden aktarılmıştır. Ancak yine maske merkeze alınarak, konu bu çerçevede sınırlandırılmıştır.

Üçüncü bölüm, ekran tanımındaki yassılaştıran maskenin şehirdeki yüzeylerde kendine nasıl yer bulduğu hakkındadır. Disiplin, güvenlik ve istisna halinin de mekânsal karşılıklarını oluşturan bariyerleşen maskeler, değişim evrelerindeki beş maskenin yassılaştıran karşılığı niteliğinde replika, örtü, karantina, giz ve araf olarak sınıflandırılmıştır.

Sonuç bölümünde ise bireylerin, şehirdeki baskın oyuncular haline gelmeleri için maskeleri yırtmaları veya çıkarmaları gerektiği öne sürülmüştür. Maskenin manipülatif doğasının, ne olursa olsun farkındalığı engellediği ve kontrolü hiçbir zaman tam olarak maskeliye vermediğinin vurgusu tekrar yapılmıştır. Çıplaklığın, kentteki söz hakkını elde etmek için yapılacak devrimsel ve / veya evrimsel adımlar için birincil koşul olduğu iddia edilmektedir.

Maskeyi ortadan kaldırmak da iki eylemsellik içinde tanımlanmıştır: Teşhir etmek ve stratejilerden arınmak. Bunlardan ilkinin yıkıcı bir etkisi vardır ve hem bireyin kendi maskesini hem de iktidarın maskesini imha etmeye dayanır. İkincisi ise bireyin çıplaklığıyla kentte var olması ve dönüşümü mahrem veya saklanması gereken bir durum olarak görmemesi üzerine kuruludur.

2. MASKE

Bu bölümde maske kavramının çerçevesi çizilmiştir. İlişkili olduğu kavramların; mimarlık alanının maske ile ilişkisinin modern birey nosyonuyla kurulan analogi olmasını dikkate alarak, maskenin modern düşüncedeki yerinin ve kentteki üç oyuncunun (maskeyle karşılaşan, maskeli, iktidar) maskeyi kullanım şekillerinin izleği, üç parça halinde oluşturulmuştur.

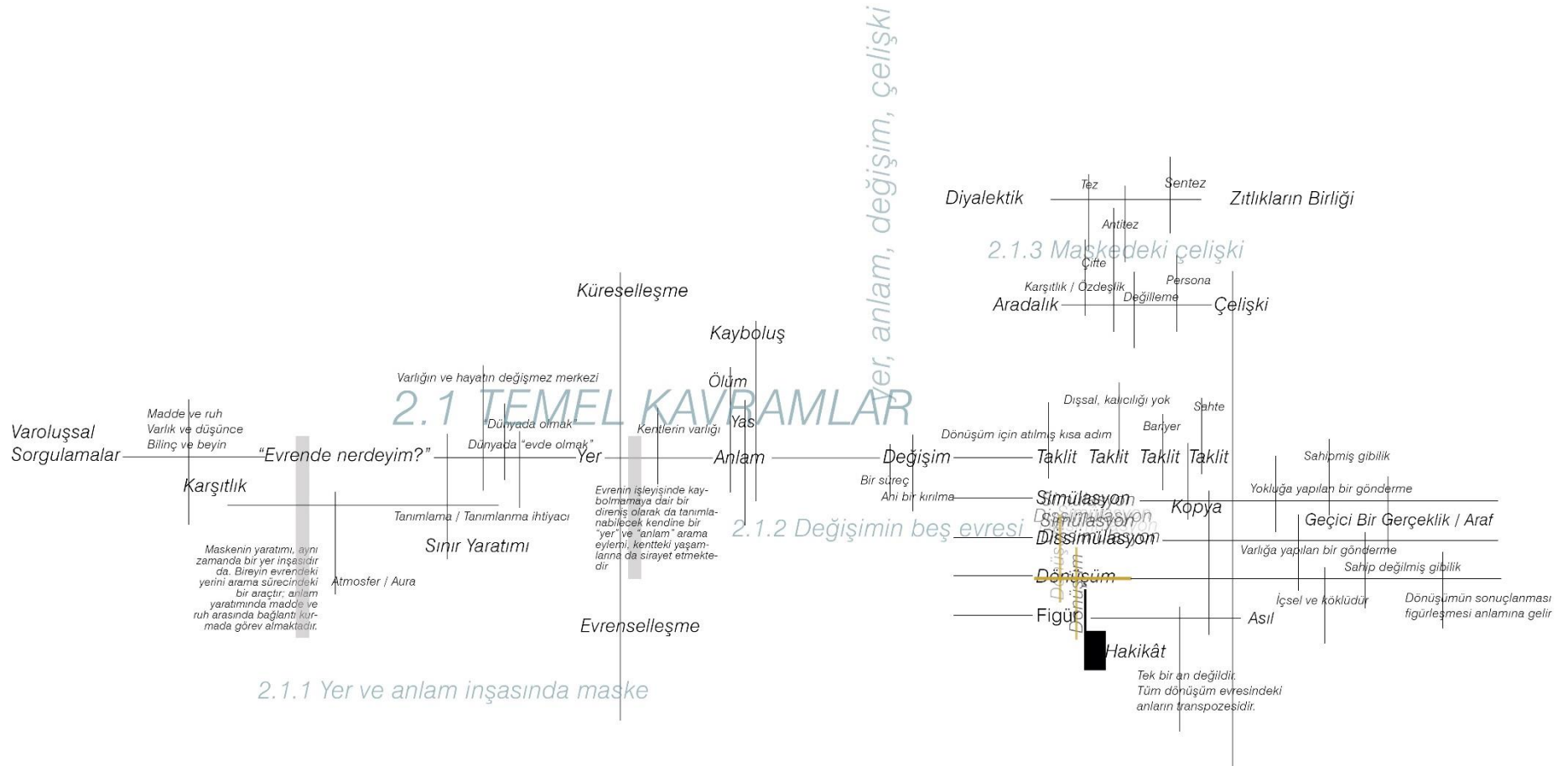
Oluşturulan izlekte, mevcut ekran kavramının ve kendine dahil ettiği maskenin temel aldığı anahtar kelimelerin altını kazıyarak, kavramı inceleyebilmek için bir yöntem geliştirme uğraşına girilmiştir. Bu nedenle bölümün ilk parçası kritik bir öneme sahiptir. Yer ve anlam inşasının değişim eylemi ile olan sıkı bağı ortaya konarken; değişimin beş evresi ise maske kavramının dayanağını oluşturan beş adım olarak ele alınmıştır ve bu beş adımın tek bir kavramda karşılık bulması maskenin çelişkili doğasına sahip olmasıyla ilişkilendirilmiştir.

Diğer iki kısımda, ilk parça temel alınarak kavram, zamansal olarak ve kullanım şekilleri üzerinden açılmıştır. İkinci kısımda, zamansal olarak sınırlar 18. yüzyılın ikinci yarısı ve 19. yüzyıl belirlenmiştir ve günümüz için geliştirilecek bakış için bir altlık oluşturmuştur. Son kısımda ise, bir öncesinde oluşturulan altlık üzerinden devam edilmiş olup, günümüze kadar gelişen maske kullanım şekilleri irdelenmiş ve birer strateji olarak değerlendirilmiştir.

2.1 Temel Kavramlar: Yer, Anlam, Değişim, Çelişki

2.1.1 Yer ve anlam inşasında maske

Maske, ruhun madde karşısındaki uçuculuğu ve savunmasızlığı için yaratılmış bir bariyerdir; aynı zamanda ruhun bir temsilidir. Ayırıcı bir görev üstlenmekle beraber, kopmayı önleyen bir ara eleman işlevini de üstlenmektedir. Maskenin yaratımı, aynı zamanda bir yer inşasıdır da. Bireyin evrendeki yerini arama sürecindeki bir araçtır; anlam yaratımında madde ve ruh arasında bağlantı kurmada görev almaktadır. Bu nedenle yer kavramını anlamla ilişkili olarak açmak önemlidir (Şekil 2.1).



Şekil 2.1 : Tez çalışmasının 2.1 numaralı bölüm diyagramı.

Özne, evren üzerine ve üzerinden sorduğu soruları ve takındığı tavrı kent için de üretmektedir. Evrenin işleyişinde kaybolmamaya dair bir direniş olarak da yorumlanabilecek kendine bir “yer” ve “anlam” arama eylemi, kentteki yaşamlarına da sirayet etmektedir. Geoff Mulgan (Ocak, 1996), insanların kendilerini anlama süreçleri esnasında vukû bulan kendi yer arayışlarını ‘anlam’ üretimi açısından önemli bulmuştur ve bu arayış ile anlamı, yaptığı kentin tanımında merkezleştiren bir tutum izlemiştir. Ocak da (1996), benzer bir yaklaşımla kentlerin varlığını, kentteki insanların ürettiği anlama ve yer bulma süreçlerine bağlamıştır. Ancak bu eylemin kolektif bir anlayışla yürütülmesi gerektiğine vurgu yapmıştır.

Şehirler dinamik bir yapıya sahiptir; dolayısıyla ortaya koydukları veya kendileri üzerinden ortaya konan anlamlar da değişkendir. Bireyin kendini dünyada konumlandığı yerin inşası eğer bu anlamda gizliyse; bu durumda tüm bu değişkenler göz önüne alınarak bir kent okumasının yapılması gerekmektedir. Her değişimde, bu değişime özgü yeni kent okuması ortaya çıkacaktır. Her yeni okuma da yeni bir anlamı var edecektir. Değişim gündelik yaşamda gerçekleşen küçük farklar olabildiği gibi, çok daha büyük ölçekte de – mesela küresel bir durumun şehir yaşamı üzerindeki etkisi – gerçekleşebilir; veya uzun yıllar süren bir değişimden bahsedilebildiği gibi ani bir kırılma da değişimin nedeni olabilmektedir. Ancak ani kırılmaların gerçekleşebilmesi yine bir sürecin nihayete ermesi, veya bu sürecin bir noktada sekteye uğramasına bağlıdır.

Kent tiplerini meydana getiren değişimleri üretim tarzıyla ilişkilendiren Laçiner (1996), her üretim tarzının kendi kentini var ettiğini söylemektedir. Üretim tarzlarındaki değişimler için iki yakın örnek olan Sanayi Devrimi’nden ve 2. Sanayi Devrimi adı altında bugün hala devam etmekte olan dönemden söz edilmektedir. Sanayi Devrimi’nin 19. yüzyılın yerleşmiş kentsel işleyişini tüm bileşenleriyle değiştirdiği vurgulanırken; yaklaşık olarak 1980’lerden itibaren söz edilen ve hala devam eden 2. Sanayi Devrimi ise Sanayi Devrimi’nin şekillendirdiği kent tipini yerinden ettiği ve yeni bir kent tipinin ortaya çıktığı savunulmuştur. Bu değişimden ise dönüşüm olarak bahsedilmiştir.

Burada kent tiplerini değiştiren iki büyük ani kırılmadan bahsedilmektedir. Bu değişimler, işleyişe hakim olan kentsel sistemin de farklılaştığını göstermektedir. Yer arayışındaki bireyin edindiği konum da – edinebildiyse – aynı şekilde başka bir

noktada kendini bulacaktır. Yer ve anlam ile kentin değişimi arasında gl bir ilişki vardır. Bu nedenle bu kavramların kendisi kadar, aralarındaki ilişkinin de ne olduğuna ve nasıl farklılaştığına dair bir bakış açısı oluşturulmalıdır.

“Yer”, Edward Relph’e göre bir lokasyonu olmamasına rağmen sonsuz mekân içerisinde ona doğru yola çıkılan ve hem varlık hem de hayat için merkez oluşturandır (Kılıkırn, 2014); Heidegger terimleriyle sabit değerlerin taşıyıcısı bir noktadır ve bu nokta, “dünyada-olma”nın, dünyada “evde olma”nın gerçekleştiği noktadır (Ojalvo,2012). Kılıkırn’a göre (2014) yer kavramı, bireylerin çeşitli sebeplerle bağlı olmak durumunda kaldığı coğrafyaya karşılık gelmektedir. Bu coğrafya içinde devam eden yaşam biçimlerinin değişime kapalı bir forma sahip olduğu söylenmiştir. Aug (1997) ise antropolojik açıdan incelediği yer kavramını aidiyet ve kimlik ile ilişkilendirmiştir. Yer’in varlığı, birey ile mekân arasındaki ilişkiye ve bu ilişki üzerinden temellendirdiği anlama bağlanmıştır (Koçyiğit, 2018).

Anlam değiştikçe kentler, kent değiştikçe ise anlam değişmektedir. Yer kavramının da her büyük kırılmada altı kazılmaktadır. Bunun nedeni ise nosyonun tanımında mevcuttur. Yer, kavram olarak “sabit” bir noktayı veya iki ucu birleşen “sabit” bir alanı işaret etmektedir. Hareketteki akış bu noktadan başlamaz; ya ona doğru bir akış mevcuttur ya da tanımlanan alan içinde sınırlı bir hareketten söz edilebilmektedir. Ya varılan bir sabittir, varıldığında ise terki kolay değildir; ya da hep oradasındır, terk aklından geçmemektedir. Bunun nedeni “yer”e yüklenen anlamda gizlidir. “Yer”e ulaşmak, anlamın bulunmasıyla veya anlamın hiç aranmamasıyla gerçekleşmektedir.

“Yer” ile ilişkili bir başka kavram ise evrenselliktir. Harvey (2008) evrenselliğin kurulumu sırasındaki tüm taleplerin ve kaygıların yerel üzerinden geliştirilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Baudrillard (1997) da bunu destekler bir yaklaşım geliştirmiş ve evreselliği değerlere, insan haklarına, özgürlüğe, kültüre, demokrasiye bağlı bir kavram olarak açıklamıştır. Ancak evrenselliğin çoğu zaman anlamdaşıymış gibi kullanılan, aslında “teknolojinin, pazarın, turizmin, iletişimin dünya çapında kılınmasıyla” gerçekleşen küreselleşme tarafından altının boşaldığını söylemiştir. Yani evrensellik “yer” ile ilişkilidir, küresellik ise “yer” kavramını yerinden eder. Küreselleşmenin etkilerini üstmodern kavramı altında değerlendiren Aug (1997) ise teknolojinin ulaşım ve iletişim üzerinde yoğunlaşmasına dikkat çekmiştir ve bireylerin zaman ve mekan üzerinde yaşadığı kırılmanın gündelik yaşam pratiklerini de değiştirdiğini vurgulamıştır.

Küreselleşme ve üstmodern kavramlarının çakıştırılmasının yapılabilmesi için modern kavramının gelişimine bakmak gereklidir. Modernliği üç evrede inceleyen Berman (2014), evrelerin sınırlarını 16. yüzyıl ile 18. yüzyılın başı arasındaki süreç, 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyıl ve son olarak 20. yüzyıldan günümüze kadar olan zaman dilimi olarak belirleyerek, tarihsel bir sıralama doğrultusunda üç parça halinde incelemiştir. İlk evre, 16. yüzyıl ve 18. yüzyılın başına uzanmaktadır. Bu evrede öznelerin modern hayat üzerine bir algı inşa etmeye başladıkları söylenmiştir ve modern kamu mefhumunun bireylerde henüz çok karşılığının olmadığı vurgusu yapılmıştır. İkinci evre, 1790 Fransız Devrimi ile başlayan ve modern kamu kavramının devrimin bir getirisi olan “anı” değişimlere örnek teşkil edecek şekilde gündelik hayata girmesiyle ele alınan bir evredir. Ancak modern kamu alanının, modern olmayı da anımsattığını vurgulayarak, ortaya çıkan ikiliğin modernleşme ve modernizm düşüncelerini meydana getiren ve temellendiren durum olarak öne sürülmüştür. Üçüncü evre ise 20. yüzyıldan günümüze kadar gelen – Artun (2016) tarafından başlangıcı 1970’ler gösterilmiştir – modernizmin parçalandığı evredir. Bu evrede modernlik düşüncesinin, “anlam verme”den uzaklaşarak, birbirinden farklılaşmış birçok parçaya ayrılmış olduğu; bunun da düşüncenin derinliğinin kaybına neden olduğu savunulmuştur. “Sonuçta gerçeklik ve hakikat kaynağını kaybediyor. Kesinliğini, doğruluğunu kaybediyor; muğlaklaşıyor ve esnekleşiyor” (Artun, 2016).

Küreselleşme ve onun getirisi olan yer değiştirme gibi süreçlerin artık gündelik yaşamın bir parçası haline gelmesiyle, geçicilik kavramı kentleri tanımlayan bir kapsayıcılığa sahip olmuş; sınırları muğlaklaştırmıştır. Bu muğlaklık, modernizmin parçalanmasının bir sonucudur. Modernliğin parçalanması onun ortaya koyduğu sabitlerin de aynı eylemsellik içine girdiğinin göstergesidir. Geleneksel yer ve kimlik kavramlarını da buna dahil etmek bu savın paralelinde bir yaklaşım olacaktır. Çünkü yerin sabitliği rijit sınırların gerekliliğine ihtiyaç duymaktadır. Sınırların manipüle edildiği bir sistemin gündelik yaşamı yönetiyor olması, yer kavramında da değişikliğe yol açmıştır. Bu noktada yok-yer, yer olmayan ve yersizleşme kavramları önem kazanmaktadır.

Modernliğin üçüncü evresinde kendine yer bulan “üstmodernlik” kavramının bir getirisi olarak Augé (1997, 2016) tarafından ortaya atılan, yok-yer veya yer-olmayanlar (non-lieu); aidiyet, kimlik gibi mefhumların kaybını yaşayan öznelerin, bu

kayıplarını, üstmodernliğin yarattığı mekânlar – otoyollar, havaalanları gibi – vasıtasıyla açıklayan nosyonlardır. İki kavram, non – lieu’nün Türkçeye farklı çevirilerinden ortaya çıkmıştır. Koçyiğit’e göre (2018), bu kavramlar ile yer arasında kurulan ilişkide karşıtlık değil bir değilleme söz konusudur: “Yer ve yerin değılleri, yer ve yer olmayanlar, yer ve yok – yerler olarak farklı şekillerde ifade edilse (çevrilse) de kavram çifti özde bir değilleme ilişkisi içinde oluşuyor”.

Yerin sabitliğı başka sabitlere ihtiyaç duymaktadır; bu sabitler aidiyet, kimlik, kültür, tarih gibi nosyonlardır. Bu nosyonlar, yere “ait olanların” anlam üretiminde başat rol oynamaktadırlar. Dolayısıyla o yer için inşa edilen gerçekler bu sabitler üzerinden var edilir. Kentlerin değışimi ile anlamın değışeceği açıktır. Ancak bu değışim sırasında var olan “yer” için başka bir yerle takas gerçekleşmektedir. Yersizleşme ise sabitlerin yıkımını gerektirir. Sabitlerin ortadan kalktığı bir durum karşısında öznel anlam arayışına yeniden girerler ancak gerçekliklerinin de ortadan kalkmış oluşu bu arayışı bir kayboluşa çevirir.

Günümüzün gerçekliğini halüsinatif bir olguya benzeten Baudrillard (2016), gerçeğin artık hipergerçeğe dönüştüğünü ve hipergerçeğin simüle edici etkisi altında “gündelik, politik, toplumsal, tarihsel, ekonomik vs.” durumların okunduğunu söylemiştir. Yaşanılan evre, sibernetik bir evre olarak isimlendirilmiş ve gerçekliğin artık bir oyundan ibaret olduğu öne sürülmüştür. Hipergerçekliğı gerçeğin yerine göstergelerin geçtiğı bir durum olarak ortaya koyan Baudrillard (2011), bu göstergeleri “bir taklit, suret ya da parodi” olarak değil, aslının yerine geçen işlemsel bir ikiz olarak isimlendirmek gerektiğini söylemiştir.

2. Sanayi Devrimi ile isimlendirilen dönemde ve küreselleşen dünyada, yerini, anlamı ve gerçekliğı kaybeden öznel, sınırların inşasını kendi ölçeğine indirmek durumundadır. Ancak bunu yapabilmesi için kendini hipergerçeklik içinde tekrar tanımlaması ve kendi “dış”ıyla nasıl bir ilişki kuracağının formülünü bulması gerekmektedir. Ancak sibernetik dünya düzeninde, anlamı bulmak için girdiğı eylemselliğı aramaktan kayboluşa çeviren bireylerin, önceden olduğu gibi sabitler üzerinden “kendi” tanımlamalarını yapamayacağı aşikârdır. Yeni tanımlama modelini, yine bu kayboluş üzerinde ortaya koymalıdır.

Butler’ın 2012 yılında yaptığı Adorno ödüllü konuşma, tam olarak bu kayboluşu hedef almıştır ve konuşmasını Adorno’nun (2012) sözüyle temellendirmiştir: “Yanlış yaşam,

doğru yaşanmaz”. Konuşmanın metninde ahlâka dair davranışların, toplumsal fenomenlerin, iktidarın ve tahakkümünün arasına sıkışmış bireyin – yaşamına nasıl devam ettiğini veya edebileceğini ortaya koymak adına – sökümü yapılmıştır. Hayatın nasıl sürdürüleceğine dair yol haritasını, sisteminin bir stratejisi haline getiren biyopolitikanın ortaya koyduğu iktidar modeliyle yapılan bir “pazarlık” olarak nitelenen konuşmada; kimin yaşamının önemli olduğuna, önemli değilse yaşanabilir olup olmadığına, yaşansa da buna hayat denilip denilemeyeceğine dair sorgulamalar vardır. Butler (2012), öznelerin bu sorgulamaları ölüm ve yas üzerinden yaptığını ve yaşamına herhangi bir değer biçilmediğini düşünenlerin kendini, yası tutulmayanlar olarak nitelediğini öne sürmektedir. Yası tutulmayanların bir araya gelerek, politik gösterilerini yaptığı zamanların ise toplumsal yasin hâkim olduğu cenazeler olduğunu iddia etmiştir.

Yaşamının değersizleştirildiğini düşünen bireyler, yaşamın bitişinin sahnelendiği cenazeleri, kendilerini ifade edecekleri kamusal gösterilere dönüştürmektedir; hayatın devam eden sürecinde yaşadıkları anlam kaybını, bir son buluşa eşlik ederek kolektif bir ruh etrafında tekrar kazanma yoluna gitmektedirler. Ancak bu kazanım, kayboluş eylemini ortadan kaldıracak bir olgu değildir; aksine kaybolmayı taçlandırarak bir bilinmezliğin başlangıcı olan ölümle beraber ortaya çıkan yasa, anlamsızlık hali pekiştirilmektedir. Birey yerin, anlamın, gerçekliğin olmadığı bir küresel sistemin içinde, tüm bunların kabulünü yaparak, kendi sınırını inşa etme ihtiyacı içindedir. Maske, insanlık var olduğundan beri vardır. Değişimin mahremiyeti maske vasıtasıyla sağlanmaktadır. Öznelerin değişimi, kentlerin değişimi bu maskelerin arkasında saklanır; bu değişimler maskeyle temsil edilir. Ancak konvasiyonel sınırların ve her türlü sabitin aşıldığı günümüzde, maskenin aurasıyla oluşmuş muğlak sınırlara hiç olmadığı kadar ihtiyaç vardır. Bu nedenle maske kavramının altını kazımak ve onun çalışma prensibini anlamak, bireyi ve kenti anlamak adına önem taşımaktadır.

2.1.2 Değişimin beş evresi

Göstergelerin, asılların yerine geçtiği, hipergerçekliğin hüküm sürdüğü günümüzde, değişimin hipergerçekliğin yaratımında önemli bir rol üstlendiğini de bu yaklaşımın ışığında savunmak gereklidir. “Değişim”i aşamalara ayırarak ele alan Canetti (1998) 5 ana değişimden bahsetmiştir: Taklit (imitation), simülasyon (simulation), dissimülasyon (dissimulation), dönüşüm (transformation) ve figür (the figure). Bu

aşamalar için bir diyagram tariflemek gerekirse, lineer bir çalışma biçiminden bahsetmek mümkündür. Örneğin, taklit “dönüşüm yönünde atılmış ilk adım, kısa kalan hareket” şeklinde tariflenmiştir. Dönüşüm bu tarife göre sanki son evreymiş gibi ortaya konmuştur. Ancak son evre figürdür ve figür tüm bu değişim evrelerinin nihayetidir de. Süreçten koparılmasının nedenini böyle açıklamak mümkündür. Figürden başka hiçbir süreçte sonuç yoktur.

Tekrar aşamaların birbirleriyle ilişkisi üzerine kurulacak diyagrama dönmek gerekirse; bu lineerliğin yanında değişimin çalışma sisteminde hem yatay hem düşey hem de dairesel bir sirkülasyon söz konusudur ve bu sirkülasyonda “sıralı” bir ilerleme yoktur. Çünkü atılan adım veya kısa kalan hareketten referansla “ulaşmak” gibi bir amaç güdüldüğüne dair bir çıkarım yapmak mümkündür. Ancak değişim içindeki şey, bu aşamaları bir bir yaşayarak nihayete ulaşmaya çalışmaz. Her aşamanın kendi içinde yaşandığı bir süreç vardır. Burada önemli olan bu sürecin sınırlarının sürekli değiştiğini ve diğer evrelerle kesişme eğiliminde olduğunu göz ardı etmemektir. Diğer yandan aşamalardaki muğlak ve geçirgen yapı, tüm aşamaların kaynaşacağı veya yekpare bir hareket içine gireceği anlamına gelmemektedir. Burada bahsedilen sınırları da evrelerin bizzat kendisinin oluşturduğu öne sürülebilir. Muğlaklık da buradan gelir. Örneğin, simülasyon ve dissimülasyon taklit ve dönüşüme göre geçici aşamalardır ve aslında iki aşama olarak bahsettiğimiz iki kavram kendi içlerinde de tam olarak ayrışamamaktadır.

Ayrıştırmaktan çok, aradaki muğlaklığı ve evreler arasındaki geçişkenliği görmek adına evrelerin sökümlünün yapılması önemlidir. Evrelerin ilki taklittir. Taklidi dönüşüm için de bir basamak olarak gören Canetti, tarifine şöyle devam etmiştir: “Taklit, dışsaldır. İnsanın gözünün önünde kopyalanacak bir şey olmalıdır... kendi içlerinde değişmezler. Kalıcılığı yoktur” (1998). Bu tanımda taklit kopyalama eylemiyle eşleştirilirken, bu eylemi tanımlayan sıfatlar dışsal ve kalıcılığı olmayan diye belirlenmiştir. İç üzerinde bir etkisi yoktur. Bu yaklaşım, akıllarda iç ve dış arasında konumlanmış bir bariyer tahayyülüne neden olmaktadır (Şekil 2.2).

Kopyalamanın ve dolayısıyla “asıl” ve “sahte” ayrımının Rönesans ile ortaya çıktığını söyleyen Baudrillard (2016), bunu “göstergeler yarışı” olarak isimlendirmiştir. Toplumun kast sisteminin katılığının bir sonucu olarak kopyaya konulan yasağın, rekabet temelli demokrasi ile birlikte ortadan kalktığı ifade edilmiştir; böylece zorunlu göstergeler dönemi bitmiş, kopyalama dönemi başlamıştır. Kopyalamanın, aslın

izdiği sınırlara sadakat ile yapıldığı söylenmiştir. Toplumsal ve mimarideki etkilerinin de vurgulandığı “tiyatro”, klasik dönem için betimleyici bir kavram olarak kullanılmıştır: “... Önü yelege benzeren giysiden yapay protez çatala, (alçı kaplama) yalancı mermer döşeli iç mekânlardan, barok tiyatral mekanizmalara kadar her yerde karşılaşılmaktadır. Zira bütün bu klasik dönem kusursuz bir tiyatro görünümü sunmaktadır.”



şekil 2.2 : Oliver Latta’nın (2018) Outgrow isimli çalışmasından üç kare.

Gerçekliği oluşturan asıllardır gibi bir sav üzerinden ilerlendiğinde, döneme hakim olan asılların, sınırlarının rijitliğiyle bir çerçeve oluşturmaları; fikirleri, yaklaşımları somutlaştırmaları bu savın destekleyici fikirlerini oluşturur. Çünkü bir toplumsal formül oluşturulmuştur ve asıllar bu formüllerin eşitliğinin karşıısında “doğru” bir cevap olarak yerleştirilir. Sahte de bu asıllara göre belirlenen ilk olgudur. Referansı aslından alır; ancak sahte o referans noktasında hiçbir zaman konumlanamayacaktır. Bu noktada Canetti’nin taklit tanımındaki dışsallık ve “i”in değişmezliğini hatırlamak gereklidir. Sahtenin, aslın yarattığı gerçekliği yerinden edememesi; yeni bir gerçeklik yaratamaması iç ile arasındaki ayrışımdır. Yüzeyde bir değişim mevcuttur. Bu değişim ise herkes tarafından okunabilmektedir. Taklidin sahteliğinin okunabilirliği, temel özelliklerinden de birini oluşturur. Bunu neredeyse cüretkâr bir tavır olarak da okumak mümkündür. Taklit sahtedir; bunu herkesin biliyor olmasından da bir rahatsızlık duymaz. Dolayısıyla, taklitte içi aramak, boşa sarfedilmiş bir gayrettir. Bir dış vardır çünkü kendisi bir alan değil, yüzey tanımlar. Bu yüzeyin dışında kalan her şey onun değilidir.

“Değili” tanımlaması taklidi anlatmak adına özellikle kullanılmıştır. Bir gerçeklik oluşturmayan taklidin tam olarak karşıtının varlığından söz etmek mümkün değildir. Asılın karşıtı sahteymiş gibi görünse de, sahte asılı referans olarak onun birer

kopyasını oluşturur veya bu iddiayla yaratılır. Amaç karşıtlıktan öte bir eşdeğerlik çıkarma üzerinedir. Ancak taklidin yüzeydeki konumu nedeniyle bu eşdeğerlik durumu da oluşmamaktadır. Bu nedenle, taklitsel bir eylem sonucu ortaya çıkan şeylerin “diğer”leriyle kurduğu ilişkiyi değilleme üzerinden değerlendirmek gerekmektedir.



Şekil 2.3 : Motohiko Odani, 2008, Malformed Noh Mask Serisi (Mınaga, 2012).

Değişim evrelerinden ikincisi simülasyon ve üçüncüsü dissimülasyondur. Bu iki evre bir arada değerlendirmelidir çünkü Canetti (1998), iki evrenin de geçici olduğunu ve çoğu zaman ikisi arasındaki ayrımın yapılamadığından bahsetmiştir (Şekil 2.3). Simüle etme sahip olmadığı bir şeye sahipmiş gibiliktir; yokluğa yapılan bir göndermedir. Dissimüle etmek (dissimuler – gizlemek) ise bir şeye sahipken sahip değilmiş gibiliktir; gönderme bu sefer varlığa yapılmaktadır (Baudrillard, 2011). Canetti ise simülasyonun veya –miş gibilğın olmadığı bir “şey” gibi görünmek için kullanıldığını; dissimülasyonun veya değilmiş gibilğın ise olduğun “şey”i saklamak için kullanıldığını söylemiştir (1998).

Değişimin iki evresi için yapılan, benzermiş gibi görülen ancak detayda önemsenmesi gereken farklılıklar taşıyan iki tanımlama aslında içinde bir evreyi daha barındırmaktadır; bu da taklittir. Simülasyon ve dissimülasyonun arasında yapılamayan ayrıma taklidi de eklemek gerekmektedir. Zaten üçü arasında keskin bir ayırmadan da bahsedilememektedir. Birbirlerinden beslendikleri açıktır. Hatta çıkış noktalarının aynı olduğunu bile söylemek mümkündür. Ancak evrenin içinde değişenin gerçeklik algısında farklılık vardır. Taklit, bir gerçeklik peşinde değildir. Temelini sahteliği ile oluşturur. Ancak simülasyon ve dissimülasyon geçici de olsa bir gerçeklik yaratır. Bunun için Baudrillard'ın simülasyon için verdiği örneği ele almak açıklayıcı olacaktır.

Simüle etmek ve –miş gibi yapmak arasındaki fark hastalık üzerinden açıklanmıştır ve yaratılan gerçeklik algısı üzerinden bir ayırım yapılma yoluna gidilmiştir. Hastaymış gibi yapan kişi, inandırmayı kendine amaç edinerek hareket eden biri olarak aktarılırken; hastalığı simüle eden kişide hastalığa ait semptomların da görüldüğü iddia edilmektedir. Semptomlar hasta olduğuna ikna edici değildir diğer yandan hasta olmadığı da söylenememektedir (Baudrillard, 2011).

Örnekte evrelerin içinde yaşanan süreci belli bir aşamada görebilmekteyiz. İki durum da üstlenilen bir rol sonucunda, sadece inandırmayı hedef almış şekilde başlamış olabilir. İki olayı birbirinden ayıran şey, süreç içinde değişimin içindeki kişinin yaptığı eyleme yüklediği anlamdır. Rolünü dışsallaştıran kişi için taklit evresinde demek temelsiz bir yaklaşım olmayacaktır. Ancak rolüne anlam üretmeye başlayan kişi, hastalığına bir gerçeklik gibi bakmaya başlayacak ve içselleştirmeye başlayacaktır. Ancak içe ne kadar nüfuz ettiği değişimin hangi aşamaya geçeceği konusunda önem taşımaktadır. Çünkü simülasyon ve dissimülasyon geçici bir evredir. Rolüne dair kontrolü tekrar ele geçirirse, bu amacına ulaşmış bir taklite dönüşebilmektedir. Rolünü tekrar dışsaltırmayı başarır, aynı zamanda iç ile temas kurulduğunda nasıl bir tepki verdiğini gördüğü için istediği inandırıcılık seviyesine rahatça erişebilir. Rolü kontrolü tamamen ele geçirirse, artık kişi dönüşüm evresindedir. Bu evreninse geri dönüşü mümkün değildir.

Dönüşüm sadece fiziksel bir değişim değildir. Köklüdür. Nüfuz ettiği sistemin – bu sistem insan bedeni, şehir veya her neyse – her bir hücresinde dönüşümün bir izine rastlamak mümkündür. Daha önce de değinildiği gibi, değişimin çatısı altında topladığı kavramların hepsinin “iç” ile bağlantısı yoktur. Çok iyi bir taklitte, sistemin

dışındakiler bunu bir dönüşüm olarak okuyabilirler ancak bu bir yanılsamadır. Yüzeyden dışarıya yansıyanlar bir illüzyonu gerçeklikmiş gibi var edebilmektedir. Burada gerçeklik olarak bahsedilen dönüşümün kendisidir; çünkü dönüşüm özün değişimini gerektirmektedir (Şekil 2.4). Bu nedenle ortaya çıkan yanılsamaya rağmen “iç”, taklit gibi yüzeyde vuku bulan eylemlerde dönüşümün gerçekleşmediğini bir şekilde açığa çıkaracaktır. “İç”in “dış”a kıyasla güçlü olduğunu söylemek her noktada doğru değildir ama daha etkilidir. Çünkü “iç” özle temas halindedir.



Şekil 2.4 : Randy Cano’nun (2017) Headmorph isimli çalışmasından üç kare.

Evrelerin sonuncusu olan figür, dönüşümün tamamlanmış ve katılaşmış bir hali olarak tanımlanır. Bu tanımlama Mısırlıların inançlarının bir parçası olan, hayvan ve insanın belirli özelliklerini taşıyan geleneksel figürleri temel almaktadır. Figür dönüşüm sürecinin bir temsili olarak ortaya konmuştur ve süreçteki akıştan seçilen bir anın bu figüre karşılık geldiği ifade edilmiştir. Seçilenin bu yolla güvence altına alındığı, özelleştirildiğini ve bir sonuç olarak nitelediği iddia edilmektedir. “İnsanın tutunduğu, defalarca gerçekleştirilen ve hayat veren gelenek haline gelen figür, hayvan türünün soyutlaması değil, kanguru ya da devekuşu değil, aynı zamanda insan olan bir kanguru ya da istediği zaman devekuşu olabilen bir insandır” (Canetti, 1998).

Figür tanımlanırken hem sürecin temsili olarak hem de bu sürecin içinden seçilen tek bir anın ifadesi olarak ortaya konmaktadır. Bu ortaya bir çelişki çıkarmaktadır. Figürün katı ve değişmez bir biçime sahip olması, ifade ettiklerine de sirayet eder mi? Tüm sürecin temsiliyeti tek bir anın ifadesiyle mümkün müdür?

Dönüşüme kendini tamamen kapamış bir evrede, bu evreye geçiş yapana kadar gerçekleşen akışın hareketinden oldukça fazla şey kaybedileceği yadsınmamalıdır. Figürün katı bir ifade biçimi vardır ancak figürü heykelden ayıran belli özellikler vardır. Bu özelliklerin en önemlisi artık katılaşabileceğinin yani bir sonucun ortaya çıkabilmesi için gerekli koşulların olduğu akışın temsiliyetini oluşturmasıdır. Ancak

tüm bu hareketin temsili tek bir anın katılaşmasıyla gerçekleşemez. Figürün ifadesi hareketteki anların bir transpozisidir. O akışta öne çıkan ve sadece öne çıkartıldığı için özelmış gibi nitelendirilen bir andan daha fazlasıdır. Özeldir çünkü tek bir anmış gibi biçim bulan figür, gerçekte bir sürü anın bir arada ortaya konmasıdır. Zaten dönüşüm gibi güçlü bir evreyi dondurabilme kudretini buradan almaktadır. Tek bir anın katılaşp vücut bulması dönüşümün değil daha çok taklidin bir ifadesi olabilir. Taklidin dışsallığı ve içle kuramadığı veya kurmayı reddettiği ilişkiyle, yahut içi görmezden gelişle, bu tanımlama biçimi benzer yüzeyselliği taşıyan bir tavidir. Taklitte bir süreçten veya akıştan zaten söz etmek mümkün değildir. Taklit bir andan ibarettir; karşısında duran ve kopyalanan, kopyalandığı anda sahteleşen bir andan. Dönüşmek istediğinin akışından bir anın yakalanması kâfidir. Ancak dönüşüm gibi içle ilişkili ve karmaşık bir hareket döngüsüne sahip bir evreyi temel alan figür için, akıştaki bir an üzerinden yapılan indirgemeci yaklaşım, kavramın anlamından çok şey götürecektir. Figürün donuk halinin bir ana karşılık gelebileceği doğrudur. Ancak bu akışta hiç var olmamış bir andır. Yeni bir andır. Tüm anların tek bir karede aynı anda temsil edilebildiği, yani yeniden üretildiği bir andır. Figür, dönüşüm sürecinin bir yeniden üretimidir. Bu yeniden üretim sonucunda ortaya çıkan yeni ürün, dönüşümün aurasını bazı noktalarda kaybeder ancak kendi aurasını yaratır. Bu yeni bir gerçekliğe de karşılık gelir. Figür, bir sabitin yaratımıdır. Gerçeklik, bu sabitlere ihtiyaç duyar. Anlam – daha önceden de bahsedildiği gibi – kurulan gerçeklikler üzerine inşa edilir (Şekil 2.5).

Figürsel bir fizyonomiye sahip maske, değişimin bir evresi olan figür ile bir tutularak açıklanmıştır. Evreleri ortaya koyan Canetti (1998), dönüşümün katılaşığı bir evre olarak tanımladığı figürün yanına maskeyi de konumlandırmıştır. Maskeye, figüre yaklaşıldığı gibi yaklaşılmıştır; hatta maske figürleştirilmiştir yani maskenin akış içindeki sabit hali, bir sonuç olarak nitelenmiştir. Maskenin katı hali, takan için bir kısıt ve engel olarak tanımlanmıştır ve takan kişiden ayrı, fiziksel bir nesne olarak görülmüştür. Maske dışsallaştırılmıştır. Maskelinin iki ayrı şeye sahip olduğu söylenmiştir: yüzündeki maskesi ve kendisi.

Bu yaklaşıma göre maske ve figür neredeyse aynı şeylerdir. Öncelikle bu ayrım üzerinde durmak gerekir. Figür ve maske katı formdadırlar. Ancak figür dönüşümün biçim bulmuş halidir; gelebileceği son evredir. Figür sonuçtur. Ancak maske bir süreci içinde barındırır ve figürle bu noktada ayrışırlar. Metamorfoz maskenin ardında

gerçekleşir. Dışarıya bununla ilgili ipucu vermemesi, metamorfozun tamamlandığını ya da gerçekleşmediğini göstermez. Yani maskeyi bir sonuç olarak ele almak, ancak maskeyi takmamış olan izleyicilerin yapabileceği bir yorumdur. Diğer yandan, maske sonuçlanmanın ve sonuçlandırmanın gücünü ve despotizmini besler nitelikte hareket eder. Gizler çünkü arkasında gerçekleşenleri. İlk dört evredeki değişimler, maskedeki sonuçlandırmaya olan meyili kendi lehlerine kullanırlar. Tutunacak sabitleri yoktur; bu nedenle maskelerini bu sabitlerin yerine geçirirler. Bu durumda, maskenin bir gerçeklik illüzyonu yaratmakta olduğunun savı ortaya atılabilmektedir.



Şekil 2.5 : Figür; Göstergeler İmparatorluğu, Barthes (2016), sayfa 59.

Yaratılan gerçeklik illüzyonunda, gerçekliğin sürece ne kadar hakim olduğunun tartışılması evrelerin sökümünde yapılmıştır. Ancak hepsini kapsayan bir durum her evrede gerçek olmayan da bulunur. Canetti (1998) bu gerçekliğin dışında kalan kısmın maske için dikkate değer bir durum olduğunu vurgulamıştır: “Maskeyi ne kadar sık takar ve onu ne kadar iyi tanır, kendisinden o kadar çok şey maskenin temsil ettiği figüre akar. Ne var ki her zaman ille de maskeden ayrı kalan bir parçası vardır: keşfedilmekten korkan kısmı, yaydığı dehşetin geçerli olmadığını bilen kısmı”. Maskelinin en büyük korkusunun, maskesinin yırtılması, kaybedilmesi, düşürülmesi ve çıkarılması olduğu söylenmiştir. Bu korkunun ortaya çıkardığı endişenin de maskeyi bir silaha çevirdiği iddia edilmektedir.

Burada maskenin temsil ettiği figür aslında maskeyle başlayan; maskenin arkasında gerçekleşen dönüşümün nihayete ermesidir; bir gerçeklik halini almasıdır. Ancak maskelide dönüşüm sonuçlanamaz; çünkü maskeyi takan kişi izleyicinin aksine dönüşümün farkındadır. Bu farkındalık “aslında” ne olduğunu unutmamasını sağlamaktadır. Maskeli kendini dönüşümün akışına tamamen bırakamaz ve her zaman yarı uyanıktır. Bu nedenle maske ile figür aynı şey değildir. Maske kendinde süreci barındırır. Bu süreç ona bir “aradalık” verir. Figür ise çelişki barındırmaz. İzleyici maskeyi bir figür olarak görebilir çünkü maskelinin çelişkisinden bihaberdir.

2.1.3 Maskedeki çelişki

Maskenin aradalık hali, dönüşüm evrelerindeki konumunda muğlak bir yerleşim yaratır. Taklit ile dönüşüm; dönüşüm ile figür arasındaki geçişlerin hepsini bünyesinde barındırabilir. Bu noktada maskenin ne için yaratıldığı ve yaratıldıktan sonra maskenin ne olmak istediği önem taşımaktadır. Yaratım sürecindeki veya sonrasındaki amaç veya istekler de kâti bir durumu meydana getirmez. Maskenin konumlandığı zemin kaygandır. Maske donuk suretiyle tezat oluşturarak ve bu tezatlıktan kuvvet bularak iktidarını kurar. Çünkü biçimsel doğasından beklenilmeyecek bir geçicilik mevcuttur benliğinde. Bu geçicilik karşısındakinde bir korku yaratır. Korkunun ortaya çıkımı, zamanın ve hareketin izlerini biçiminde donuk bir halde var eden maskeden, bir sonraki adımla ilgili herhangi bir ipucu alınamaması kaynaklıdır. Karşısında duran ne olduğunu bilemez; haberdar değildir. Hazırlıksız yakalanır. İşte bundan dolayı maske bir silahtır; elinde karşısındakini yok etme fırsatını her zaman hazırda tutar.

Maskenin latince karşılığı olan “persona” kavramı ele alınırken, personanın anlamının “çifte” olmasına vurgu yapılmıştır ve anlamında yatan ikiliğin içinde barındırdığı aradalık hali, maske / persona okunurken ön plana çıkarılmıştır (Haşlakoğlu, 2017). Arendt’e göre, Antik Yunan oyuncularının performans sırasında kullandıkları maskeyi referans alan persona kavramını (Mahrtdt, 2012) Haşlakoğlu (2017), Janus yani trajedi ve komedi maskelerinin zıtlıklarıyla kurduğu bütünlük üzerinden incelemiştir. Eski Yunan’da tiyatronun simgesi haline gelmiş bu iki maske arasındaki karşıtlığın, içinde özdeşlik de barındırdığı ortaya konmuştur. Platon’un Sokrates’in trajedi ve komedinin bir aradalığıyla ilgili savunusunun ise Shakespear ile karşıtlığının bulunduğu söylenmiştir: “Böylece, ağlama ve gülmeye sembolize edilen trajedi ve komedi, iki karşıt fizyonomik ifadede somutlaşan maskelerle tiyatronun sembolü oluşunun anlamına, Shakespear’le kavuşur”.



Şekil 2.6 : Oliver Latta’nın (2019) Borders isimli çalışmasından üç kare.

İlk bakışta gülen ve ağlayan, birbirinin zıttı iki nesne olarak nitelenebilecek komedi ve trajedi maskeleri, varlıklarını birbirlerine borçludurlar çünkü karşıtlık bir şeyin “karşısında” başka bir şeyin konumlanmasıyla ortaya çıkabilir. Bu içinde özdeşliği de barındırmaktadır (Şekil 2.6). Özdeşlik, zıt kutupların özlerinde karşıtlarından birer parça taşıdıklarını da gösterir. Trajedi ve komedi maskelerinin bir arada konumlanabilmesi ve bir sembol haline gelmesi de karşıtlığın bu uyumundan gelmektedir. Komedi maskesi trajediye, trajedi maskesi ise komediye her an dönüşebilme potansiyeline sahiptir; arkasında gerçekleşen dönüşümün yarattığı akışa uyum göstermektedir. Bu uyum kendinde barındırdığı zıtlıkların uyumu sayesinde olmaktadır. Dönüşümün evrilerek mi yoksa kırılmalarla mı olacağı kestirilemez. Maskenin ani durumlara, değişimlere, kırılmalara hazırlıklı olması, içinde hâlihazırda yaşadığı zıttından gelmektedir.

McFarlane zıtlıkların birlikteliğinden bahseder ve bu birlikteliğin çok eskiye, en az Heraclitus'a kadar dayandığını söyler (2015). Bu savını desteklemek için ayrımların ortadan kalktığı karanlık dölyatağını arayan Schelling'i; doğadaki uyumsuzlukların birlikte var ettiği büyük bir gücü, aşkınlığı savunan Goethe'yi; mutlak kavramını, zıtlıklarla beraber ayrımların da tanımladığını ortaya koyan Hegel'i hatırlatır.

Hegel ortaya tez, antitez ve sentez kavramlarını koymaktadır. Başlangıçta varlığın kendisi bulur. Varlığın (tez) kendine karşı bir durumu (antitez) kendisi karşısında konumlandırarak; bu karşıtlık arasında bir uzlaşmanın (sentez) başlamasını sağlamaktadır. Bu konumlanma ve karşı konumlanmanın (position – opposition) sentez içinde “bir” hale gelmesinden sonra ise aynı süreç ortaya çıkan şey için yeniden başlamaktadır (Bozkurt, 2012). Hegel'e göre, var olan her şey, çelişkiyle varlığını sürdürmektedir: “Hegel diyalektiğinin mantık kurgusu; “farklılık”, “karşıtlık” ve “çelişki” evrelerinden ya da Hegel'in ifadesiyle, diyalektik düşünce içinde; ‘bilincin kendi üzerine yansıtmasının belirlenimleri’nden geçerek, nihayet çelişkinin kendisinin değillenmesi yoluyla varılan, mutlak birliğe dayanır” (Haşlakoğlu, 2017).

Değişimin var oluşu, Hegelvari bir tavırla, çelişki olarak kabul edilirse; değişimin tüm alt evrelerinde çelişkinin yer edindiği durumları ortaya koymak gerekmektedir. Bu maske ve değişim arasındaki ilişkinin ortaya konulmasında katkı sağlayacaktır. Taklit, dönüşüm ve ara evreler için önceki tanımlamalar ele alınarak, “an”lar üzerinden yeni bir bakış açısı ortaya çıkarılmıştır; taklidin tek bir an; dönüşümün birden fazla anın akışı; figürün bu akış içindeki birçok anın birikerek donduğu bir sonuç evresi; ara evreler olan simülasyon ve dissimülasyonun ise halüsinatif atmosferlerinin birer istasyon olduğu ve bu istasyonlardan taklitsel veya dönüşümsel anlara geçişlerin olacağına dair bir yaklaşım geliştirildi. Maskenin tüm bu değişim evrelerindeki araçsallığı göz önüne alındığında, maskenin çelişkisinin değişim evreleriyle temellendirildiğinin savı ortaya atılabilmektedir.

Taklidin dışsallığı, içle olan kopukluğu başlı başına çelişki içeren bir durumdur. İçi yansıtmayan bir dış; dışa nüfus edemeyen bir iç. “Dış”, “iç”in bariyeri görevini üstlenmektedir. Bu bariyer böylesi çelişkili iki durumun karşılaşmasının önüne geçmektedir ve çelişkinin kendini de olumsuzlaması için ortak zeminin oluşumu engellenmektedir. Taklitteki çelişkilerin mutlak birliği, işte bu noktada sağlanamamaktadır. Taklitsel durumlarda daha önce de bahsedildiği gibi değilleme söz konusudur. Ancak taklidin çelişkisi eşdeğerlik üzerine yaptığı üretimsel süreçte,

ortaya konan ürünün, referans alınanın karşısı olarak isimlendirilmesindedir: asıl ve sahte.

Taklit evresinde, taklit edilen ile “kendi” arasındaki ayrım gözler önündedir. Olmaya çalıştığı tek “an” kendinden ayrı bir şeydir. Değişim bu an üzerinden değerlendirilir. Ancak değillemesi gereken durum kendi değil, üstüne eklemlemeye çalışan veya eklemlemeye çalışılan “an”dır. Çelişkiyi kendiyle değil o anla kurar. Çünkü daha yüzeyde ve apaçık bir farklılık ve uyumsuzluk durumu vardır ortada. Yüzeydeki farklılıktan dolayı bu evreye değişim adı verilir; durumun değişenin kendiliğiyle bir bağlantısı yoktur. Dolayısıyla zıt olanla bir birliktelik hali oluşamamaktadır. Taklitte zıt olan öze ulaşamaz. Ancak yine de bu çelişkili durumla varlığını sürdürür.

Dönüşümde, iç ve dış birbirine nüfuz eder. Dönüşenin katmanlardan oluştuğunu kabul edersek, her bir katmanın (anın) dönüşümü, alt katmanın dönüşümüyle mümkündür veya tam tersi. Ancak dönüşüm dıştan içe veya içten dışa doğru ilerleyen lineer bir harekete sahip değildir; veya sadece bundan ibaret değildir. Katmanlar birbiri içine nüfuz etmiştir. Dış ve iç vardır ancak konvansiyonel bir biçimde tanımlanabilecek zıtlıklara sahip değildirler artık. Her dış biraz iç, her iç de biraz dıştır. Birlikte hareket ederler.

Figürde bu çelişki ifadeye yansır. Çelişkinin kendi içinde barındırdığı zıtlıkların aynı anda varlığı; figürün, donuk fizyonomisinde birçok anın birlikteliğini nasıl taşıyabildiğinin açıklamasıdır. Çok güçlü bir akışın putlaşarak biçimlenmesi bile başlı başına çok büyük bir çelişkidir. Ortaya koyduğu çelişkinin içindeki zıtlıkların uçtanlığı, figürü böylesi kudretlendirir ve tanrısalılaştırır.

Figürsel bir fizyonomiye sahip maskeyi, figürden ayıran bir nokta da, bu ikilik durumunun farklı bir şekilde çalışıyor olmasıdır. Figür bir sonuçtur; yani kendinde barındırdığı zıtlıkların birleşmesi sonucu yeni bir şey ortaya çıkar. Tanımlanabilir bir hal alır. Maske ise tüm değişim evrelerinde kullanılan bir araçtır. Süreç maskenin arkasında gerçekleşir. Maskenin dönüşümle olan sıkı ilişkisi, değişimin ilk evrelerinin ihtiyaç duyduğu mahremiyetin dönüşümdeki kadar fazla olmamasıyla açıklanabilmektedir. Figür dönüşümün nihayetidir. Maske ise dönüşüm sürecini gizler. Figür ile maskenin farklılaşmasını bu noktadan da okumak önemlidir. Maskenin figür ile eş tutulması, gizlediği sürecin aynı zamanda ifşasını da yaptığı anlamını taşımaktadır. Sonucunu dönüşenin dahi bilmediği bir süreçte bunun mümkün olmadığı

açıktır. Maske dönüşümün kendisi değildir; ancak dönüşüm maskenin arkasında gerçekleşir; bu dinamik denklem nedeniyle de figürleşemez.

2.2 Maskenin Modern Düşüncedeki Yeri

Maskeyi ve çelişkisini anlamak, birey mefhumunu kavramak ile olacaktır. Birey kavramı iç ve dıştan, kendi ve kendinin değilinden, ruh ve maddeden oluşmaktadır. Maske bu karşıtlık içinde / arasında bulunmaktadır. Maskenin doğasındaki Hegelvari tavır, bireyin doğasında da vardır. Bu tavır modernist üslubun da öne çıkan özelliklerinden biridir ve birey kavramının da bu üslupla beraber ortaya çıkması bu nedenle tesadüf değildir. McFarlane (2015) zıtlıkların birlikteliğini, 19. yüzyıldaki modern kavramının oluşumu sırasında, birbirleri üstünden tartışmaya açılan mekanikçilik ve sezgiciliğin; veya olguculuğun ve müphemmin karşıt durumlarının, baştaki çatışmalı hallerinden bir birliktelik oluşturması ile temellendirmiştir:

19. yüzyıla hâkim olan toplumcu yaklaşıma göre, bilimsel çalışmalar fiziksel dünya ile sınırlandırılmıştır ve toplum bu yaklaşımla incelenmiştir. Bu sınırların dışında kalan yaklaşımlar toplumun ve onun ortaya koyduğu eylemlerin dışında kabul edilmiştir. Bireyin, toplum ve onun ortaya koyduğu eylemselliğin karşısında önemsenmediği bu toplumcu yaklaşıma ilk resmi karşı duruş 1875'te Amerikan Teosofi Cemiyeti'nin örgütlenmesi olarak gösterilmiştir ve bu örgütlenme toplumsaldan bireye kayan bir tutum olarak yorumlanmıştır. Bu cemiyet, toplumcu yaklaşımda reddedilen “metafiziksel, doğaüstü, mistik” gibi “esrarengizlikler”i birer araştırma konusu haline getirmiş; egoyu ve insan kişiliği üzerine olan dikkati kurumsallaştırmıştır (McFarlane, 2015). Ego kavramı 17. yüzyılın sonunda ortaya atılan bir nosyondur (Simmel, 2003); ancak bu örgütlenme egoyu bir araştırma alanı haline getirmiştir. Bu yaklaşımda öne çıkan durum, toplumcu yaklaşımda bahsi geçen “esrarengiz” her şey dışarda tutulurken; bu esrarengizlikleri araştıran bir cemiyetin ortaya çıkması ise bireye ve bireyselliğe olan bir vurgu olarak yorumlanmıştır. Bahsedilen kavramlar üzerine yapılan incelemelerin ön plana çıkması ile birey kavramı arasında nasıl bir ilişki vardır?

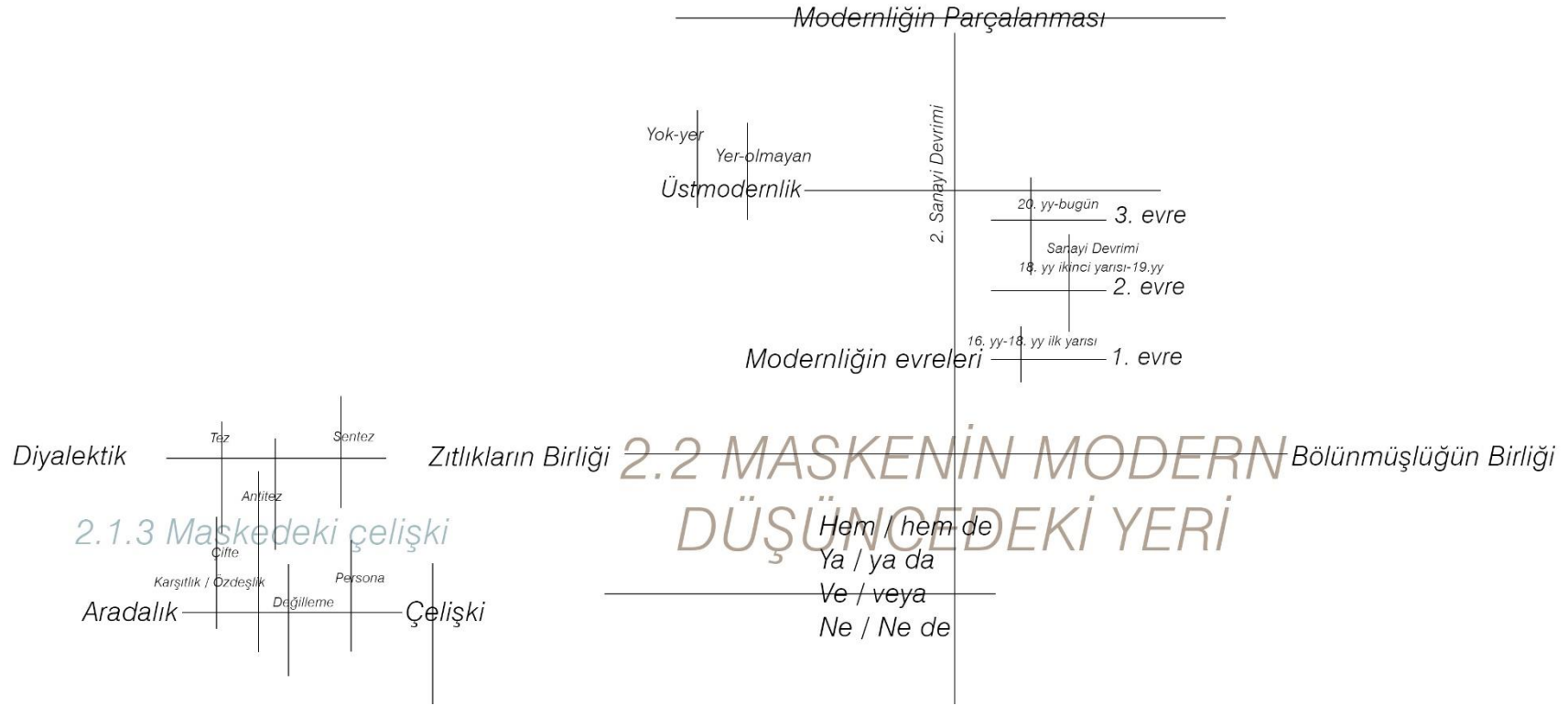
Birey kavramının metafizik, mistik, doğaüstü gibi kavramlarla anılmasının sebebi bireydeki “öz”ün yarattığı gizemdir. Toplum bireylerden oluşsa da, bütün ve bütünü oluşturan yapıtaşları birbirinden farklı anlamlara gelmektedir. Yani toplum bireylerin toplamından; birey de toplumun bir parçasından çok daha fazladır. Toplumsal bir bakış

açısıyla ele alınan özne için, bireysellikten bahsetmek daha zordur. Çünkü bir bütünü oluşturmak için gerekli olan uyum, bireysellelikle birlikte gelen karakteristik özellikleri törpülemekle veya ortadan kaldırmakla yakalanabilmektedir; en azından bireyler çoğu zaman bu ayrık özelliğini kendilerine saklamak durumunda kalabilmektedirler. Toplum içinde var olmak için bireylerin özlüklerini gözler önüne sermemeleri, ortaya bir gizem çıkarmaktadır. Bu nedenle bu “esrarengizlik”lerin araştırılması için bir ortam hazırlayan kurumun, aynı zamanda egoyu ve insan kişiliğinin de temsil ettiğini iddia edebilmektedir.

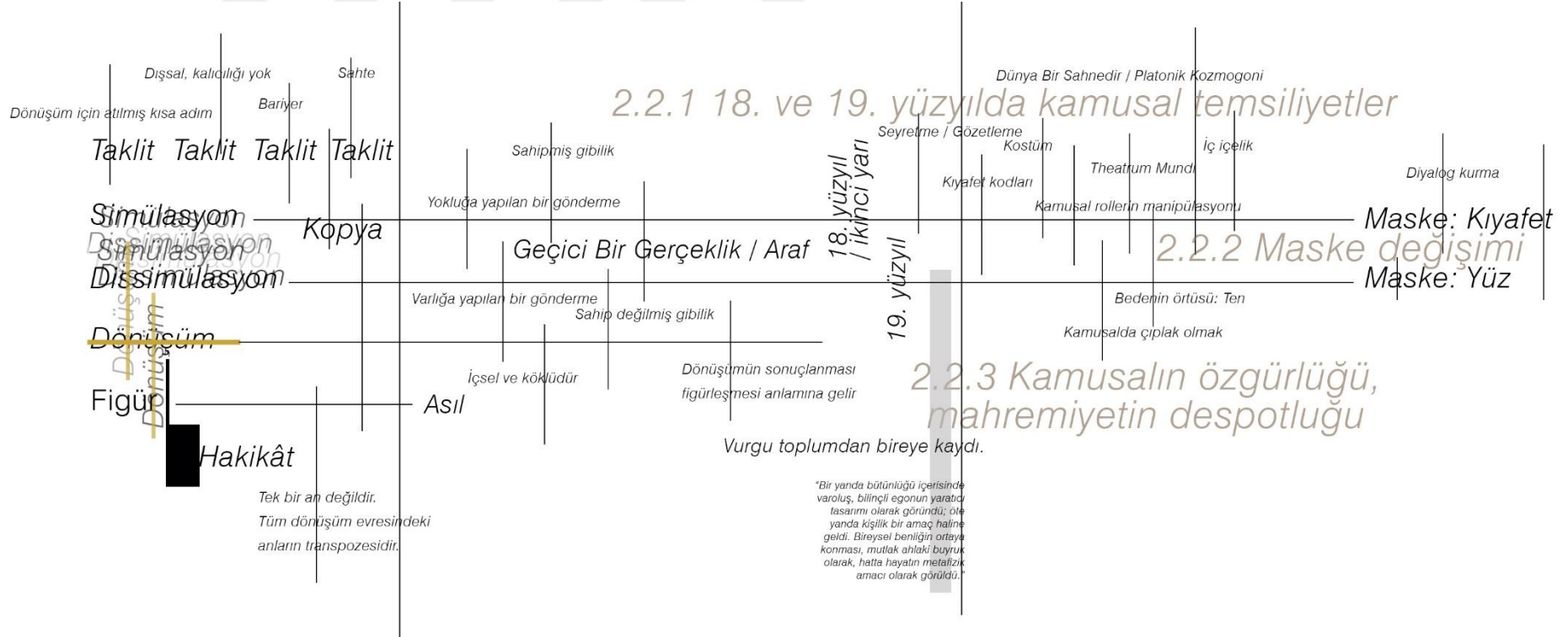
McFarlane (2015), yayınladıkları manifestolarla, duyurularla taraflarını belli eden grupların, kampların ortaya çıktığı ve “yeniden” insanın yani “değişim”in merkeze alındığı bir dönemde, olgucu ve müphem kavramlarını iki zıt değişim aracı olarak ele almıştır. Toplumsal beraberliğin öneminin vurgusuyla gelen “öteki”nin lanetlenmesinin yanında; toplumun karşısında bireyi yücelten anlayış da yükselmiştir: “Dr. Stockmann ‘Çoğunluk hiçbir zaman haklı değildir,’ diyordu heyecanla, ‘haklı olan benim, ben ve benim gibi bir – iki kişi’”. 19. yüzyıla hâkim olan bu kutuplaşma, Hegel’in “hem / hem de”si ve Kierkegaard’ın “ya / ya da”sıyla okunmuştur ve modernizm bu iki düşünceyi hem kabul etmiş, hem de reddetmiştir. Modernizmin formülü hem / hem de, ve / veya, ya / ya da olarak kurulmuştur (McFarlane, 2015).

Dönemin hâkim görüşü olan toplumcu yaklaşımın “ötekiyi lanetlemesi”ni açmak gerekirse; en temelde öteki olarak isimlendirilen kavramın, toplumu oluşturan “birey” olduğunu söylemek mümkündür. Toplumun karşısında birey vardır. İç içe olan iki kavram, aynı zamanda karşıttır da. Temelde bireye olan bu tutum nedeniyle, diğer her ötekinin kendini bu bireysellik içinde konumlandırması da anlaşılabilir. Toplumdaki “diğerleri” aslında böylesi bir dışlaştırılmaya maruz kaldığı için bir birlik halindedirler. Merkezde yeniden insanın, değişimin olduğu söylenen bu dönemde ötekinin de böylesi sivrilmesini bir tesadüf olarak nitelemek naif bir bakış açısı olacaktır. Hegelvari bir yaklaşımla daha önce tanımlanan değişim, içinde zaten çelişkiyi barındırmaktadır. Çelişkinin bir aradalığıyla değişim gerçekleşmektedir.

19. yüzyılda merkeze alınan değişim kavramının da gücünü, bu çelişkiden aldığı söylenebilir. Ötekinin “lanetlenmesi” veya reddi, ona karşı alınmış bir pozisyonudur. Dolayısıyla hâkim düşünce önceden sadece var edilirken, ötekiyle beraber bir şeye karşı var edilmek durumunda kalmaktadır. Ancak çelişkinin içinde sadece hem / hem de



Şekil 2.8 : Tez çalışmasının 2.2 numaralı bölüm diyagramının ilk parçası.



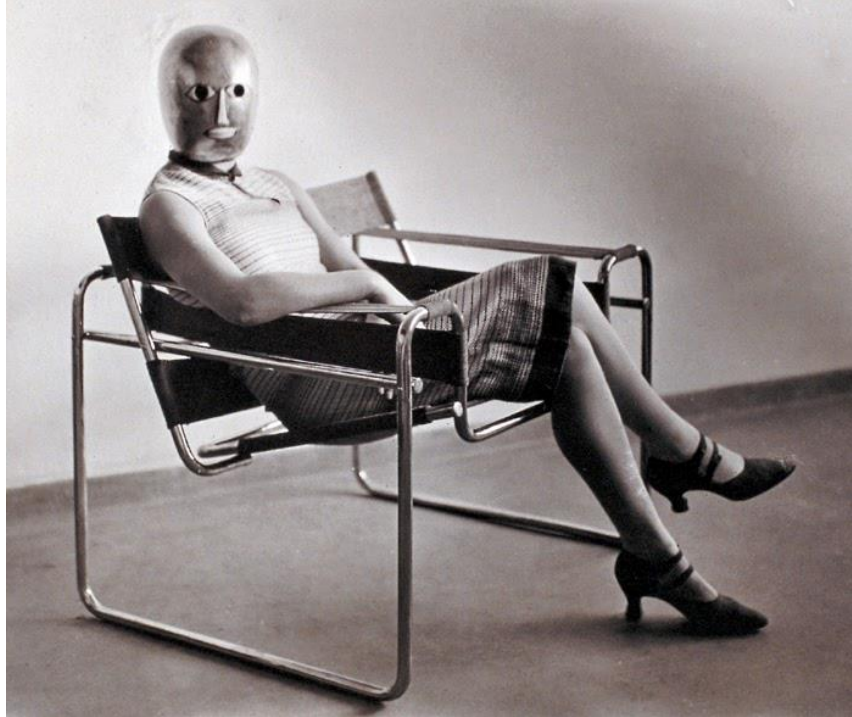
Şekil 2.9 : Tez çalışmasının 2.2 numaralı bölüm diyagramının ikinci parçası.

yoktur; ya / ya da, ve /veya da vardır. Zıtlıkların bir arada oluşu sadece her şeyin kabulüyle değil, her şeyin toptan reddedilişiyle de mümkündür.

Bireyin merkezleştiği bir toplumsal yapıda, artık bütüncül değil parçalı bir anlayışın da hüküm sürdüğünü öne sürmek mümkündür. Çalışmanın, birey ve denetim konusundaki çıkarımları göz önüne alındığında bu parçaların kendilerinin ve kurduğu iletişimlerinin yine bütüncül bir sistem tanımladığı söylenebilir. Berman (2014), “bölünmüşlüğün birliği” tanımını modern olmanın bir gerekliliği olarak dile getirmiştir. Modern olmak, paradoks ve çelişkiyle temellendirilmiştir. Modernliğin, kontrol ve imha gücüne sahip bürokratik örgütlerin tahakkümü altında yaşamayı bilirken, aynı zamanda bunun karşısında olabilme; değişim için olan mücadele devam ederken; hem devrimi hem de muhafaza etme; modern olurken de aynı zamanda antimodern olmayı başarabilme hali üzerinden çerçevesi çizilmiştir.

Modernist düşünceye dair “zıtlığın birliği” ile “bölünmüşlüğün birliği”ni beraber okumak gereklidir. Zıtlığın birliğinde ortaya konan formüle bir girdi daha eklenmelidir; o da ne / ne de çiftidir. Bu girdinin eklenmesi, hiçbir şekilde dahil olmayanın, “değillemenin” de modern nosyonunun bir parçası olduğunun savunusu üzerine gerçekleştirilmiştir. Ne / ne de çiftinin dahil edilmediği formülde, zıtlıklar ve bölünmüşlükler üzerine yapılan okumaların sonuçları paralellik taşıyabilir. İlk formül ortaya bir paradoks koymakla birlikte, bir araya geldiğinde bir bütünü temsil ettiğini söylemek mümkündür. Formülde çiftlerin herhangi bir kesişimi olmasa dahi, yan yana getirilmesiyle bir bütün tarifleyen bakış açısı ortaya konulmuştur. Aynı şekilde “bölünmüşlüğün birliği”nde, zaten bütün olarak yaratılmış bir durumun, sistemin, auranın vs. parçalanması; bu parçaların “bir şekilde” ilişkiye girerek, ilkinden farklı olsa dahi yine bir bütün oluşturduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Ancak bu çalışma, çıkan her durumu reddetmenin de bu paradoksal ilişkiye eklemelenmesi gerektiğini savunur. Bir bütün olmanın reddi, sürekli değişime iten bir süreç için katalizör görevini üstlenecektir. “Dönüşüm”ün çalışmadaki tanımı da bunu destekler nitelikte bir argüman oluşturmaktadır. Dönüşümde sonsuz bir hareket vardır. Bu akışın sağlanması ise çoğu zaman kabullenmede değildir. Akış, karşı duruşun temelini oluşturan reddedişin sürekliliğini sağlayarak, bütün içinde yarattığı kaos ile olacaktır. Zıtlıklar üzerine yapılan ontolojik açılımdaki, karşıtların kendi meşruluklarını, yine birbirlerinin varlığı ile sağladığı diyalektik yaklaşım göz ardı edilmeden; birbirleri arasındaki durmak bilmeyen itici gücün ve birbirlerini reddedişin de bu açılıma dahil

edilmesi önemlidir. Çünkü reddediş, bir yok sayma eylemi değildir. Tüm bu birlik ve bölünmüşlüğü oluşturduğu bütünsellik içindeki “modern” karakterler, dönemi anlamak adına güçlü donelerdir. Demian’daki Abraksas’ın kadını – erkeği, tanrıyı – şeytanı, tapınmayı – suçu, mutluluğu – dehşeti var etmesi; Ulysses’teki bıyıkları olan erkeksi bir kadın olarak tariflenen Bella’nın, kabarık saçlı kadınsı bir erkek olan Bello’ya dönüşmesi; The Waste Land’teki kendini kör olmasına karşın mor saatte gören “sarkık kadın göğüslü ihtiyar adam” Tiresias çelişkilerin nasıl bedenselleştiğinin tasvirini oluşturmaktadır (McFarlane, 2015). Abraksas, Bella / Bello, Tiresias tek bir bedenin içinde tüm bu zıtlıkları ve bölünmüşlükleri barındırmaktadır. Benliklerini oluşturan bu çelişkilerdir. Bedenleri içlerindeki çelişkinin, gel gitin sınırı; yüzleri maskeleri; özleri ise yüzleridir. Maske, kendi başına bir nesneyken; bir yüze takıldığında, takıldığı yüze göre yeniden ifade bulur. Maske, yüz iç içedir. Yüz de maskenin eklemesiyle dönüşür. Mehmet Ergüven (2007), “gerçek” yüzün, maskeyle kurduğu ilişkide kendini ortaya koyacağını söylemiştir ve maskenin gizlenmesi başılsa da bu ilişkinin gizlenemeyeceğini vurgulamıştır. Maskenin gizlenmesi ise yine başka bir maskeyle başarılmaktadır: “...Yüz, maskenin önkoşuludur – maskeli yüz ya da maske yüz. Ancak, her yüz bir maskeye gönderme yapar sonuçta. Bu nedenle – tıpkı maskesizlik gibi – yüzüzlük de basbayağı bir maskedir netice itibarıyla” (Şekil 2.10).



Şekil 2.10 : Oskar Schlemmer’in maskesini takan kadın (Weimar, 2010).

Maskenin kendisi kadar onun arkasındaki yüz de önem taşır. Maske bu yüzle beraber dönüşüme başlar. Arkasındaki yüz olmadan sadece bir nesnedir; ifadesini bu maskeyle bulur. Varlığını bu nedenle arkasında gizlemiş olduğu yüze borçludur ve bu yüzle alakalı gizeme. Arkasındakini saklarken, kendisinin ifşa olması gerekir. Bu ifşa olabilme hali cüretkâr bir tavidir maskenin karşısında duran için; yani seyircisine karşı. Yüz seyircileriyle bakışları ile iletişim kurar; ve maskeye bu yolla bir ifade verir. Ancak maskenin arkasına hapsolmuştur da. Yüz veya diğer adıyla oyuncu maskenin etkisi altındadır. Ancak karar veren yine de oyuncudur; eğer bunu hatırlarsa.

2.2.1 18. ve 19. yüzyıldaki kamusal temsiliyetler

Maske arkasındaki yüz ile anlam kazanan bir şeydir. Yarattığı atmosfer, arkasındaki yüzün sahip olduğu özden beslenir. Bu nedenle, her maske kişiye özeldir. Aynı maske takılsa bile, öznenin biricikliği maskenin şekillenmesini sağlar. Maske, yüz, öz bir arada hareket eder. Ancak iç içelik durumu sadece bununla sınırlı değildir. Tiyatronun dolayısıyla oyuncuların temsiliyetini oluşturan Janus maskelerini ele alan Haşlakoğlu (2017), yan yana resmedilen bu maskelerin aslında iç içe olduğunu iddia etmektedir. Kelime kökenine inildiğinde “ayırarak”, “yargıda bulunmak”, “karar vermek” anlamlarını içinde bulunduran ve Eski Yunanda oyuncuya verilen isim olan hupokritesin, Batı’da kullanılan anlamıyla “ikiyüzlü”nün iç içelik yaklaşımına paralellik taşıdığı ortaya konmaktadır: “Hupokrites oluşunda aktör, hupokrinesthai fiili itibarıyla birbirine karşıt iki halin dışında üçüncü bir şey değil, iki karşıt halin aynı anda hem ayrıldığı hem de birleştiği sınırdaki “bir’arada’lık” olarak ifadesini bulur.”

Maskenin ve yüzün iç içe olması ve bir arada yeni bir aura oluşturmaları sonucunda artık ne maske sadece bir nesnedir, ne de yüz aynı yüzdür. Maske de yüz de birbirlerini yeniden üretir ve ortaya bir bütün çıkarır. Ancak bu bütün, yekpare bir durumu temsil etmemektedir. Maske ile yüz birbirlerine nüfuz eder. Maskenin arkasındaki özne bir oyuncudur artık. Bu nedenle maskesizlik de bir maskedir. Oyuncu rolünün içindedir. Dönüşüm halindedir. Yüzü ile “kendini”ni saklamaktadır. Hypokritesin iki yüzünü bu bağlamda iki şekilde ele almak mümkündür: Biri maskenin madden bulunduğu ve yüz ile ayrışımının yapılamadığı; diğer ise yüzün kendisinin bir maskeye dönüştüğü durumlarıdır.

İlki maskenin artık yüzünün bir parçası haline gelmesidir. . “Maskenizi çıkardığınızda tuhaf bir duygu size acı verir, ... yüzümün bir kısmının maskeye yapışıp kalacağı ya

da yüzümün bir kısmının maskeye yapışıp kalacağı ya da yüzümün maskeyle birlikte çıkacağı korkusudur bu” (Rudlin, 2000). Bu korku maskeye karşı olan bir korku değildir aslında. Maske, oyuncunun rolü için bir araçtır. Ancak rolün, maskenin gücüyle tüm yönetimi kendi eline alabilmesi ihtimali vardır. Bu durumda kontrol artık oyuncunun elinde değildir. Dönüşüm maskenin kontrolüne geçer ve maskenin arkasındaki, dönüşüm içindeki akışta artık söz sahibi değildir ancak bunun farkında da değildir. Rudlin’e göre, Ortaçağ İtalya’sında maske önlem alınması gereken bir nesneydi çünkü maskeyi takan kişinin maskeyi taktıktan sonra kendinden başka birine dönüştüğü ve bu nedenle de yaptıklarından sorumlu olmayacağına inanılırdı. Bu nedenle karnaval döneminde maskeli birinin üzerinde silah taşınması yasaktı (2000).

Burada vurgunun silahta değil maskede olması dikkat çekicidir. Silah taşımak Ortaçağ İtalya’sında yasak değildir. Bu karnaval zamanına özgü bir durumdur. Maskelinin tekinsiz hali, maskeyle beraber, maskeyi takan kişinin tamamen farklı birine dönüşmesiyle ilgili değildir. Çünkü zaten maske, arkasındaki oyuncuyu tam olarak başka birine dönüştürmemiştir. Figür gibi sınırları belli değildir; dönüşümü tamamlanmamıştır. İşte bu aradalık hali maskeliye tekinsizlik halini verendir. Silahın ise ne yapabileceği ortadadır. Vereceği zarar, yaratacağı korku öngörülebilmektedir. Bu nedenle silahtansa maskeliden korkulur ve maskenin ona yaptırabileceklerinden. Yarattığı gizem, maskelinin silahıdır.

John Rudlin, kökeni karnavala dayanan Commedia dell’arté’nin en önemli bileşeni olan maskeyi oyuncuyla beraber ele almıştır. Sokağın ve tiyatronun birbirine karıştığı Commedia dell’arté’de kişilikten değil tiplerden söz edilmektedir ve maske, bir karakterin tipini meydana getiren şeydir. Kişilikten tipe geçiş, maske vasıtasıyla bireyselleşmiş geçmişten arındırılan karakterlerin ortaya çıkmasıyla sağlanmıştır ve maske sadece maske olarak var olmaktadır. Oyuncu ise, maskenin kurallarına uymak zorunda kalmaktadır (2000). Maskenin oyuncu üzerinde kurduğu tahakküm, genel geçer bir durum gibi ortaya konmuştur. Ancak bu durum, maskenin dönüşümde oynadığı roldeki hareket akışının iki taraflı olduğu yaklaşımıyla tekrar ele alındığında, bu tahakkümün tersinin de mümkün olduğu gerçeğini savunmak mümkündür. Ancak maskenin net fizyonomisi ve gizemiyle yarattığı “büyü”nün inşa ettiği istibdat karşısında, oyuncunun pes etmesi ve maskenin kurallarına boyun eğmesinin örnekleri daha fazladır. Maskenin iktidarı eskiye dayanmaktadır; ancak oyuncunun bu durumu tersine çevirme gücü vardır. Bu gücü dönüşümün çift yönlü çalışan bir mekanizmaya

sahip olmasından almaktadır ve gücünü keşfetmesi ancak dönüşümdeki akışın kendine has doğasını anlaması ve yüzündeki maskenin yaratım amacını ortaya koyması yoluyla olacaktır.

Hypokritesin iki yüzü ile ilgili ilk yaklaşım, maskeyle yüzün birbirine eklemelenmesiydi. İkinci yaklaşım ise yüzün oyuncunun maskesi haline geldiği durumdur. Maskesizlik durumunda yüz dışla birebir temas halindedir. Maskenin, kendi arkası için yarattığı gizem yoktur bu da özün teşhir edilme tehlikesini doğurmaktadır. Bu nedenle birey savunma mekanizmasını devreye sokarak yüzü, bedenle beraber bir maskeye dönüştürür. Maskeli yüzün yarattığı sınırlar, maskesiz yüze göre daha keskindir. Maskesiz yüz, yüzünü maskeye çevirmek için başka bir aracıya ihtiyaç duyar. Bu da mesafedir. Yüz, mesafe aracılığıyla aradığı gizemi yaratır. Ancak mesafenin yarattığı gizem, maskenin yarattığı gizem kadar saldırgan değildir. Maskeyi bir silaha çeviren gizem, mesafe söz konusu olduğunda bir barikat görevi üstlenir. Barikatlar oyuncuya, kamusal yaşamda daha pasif bir rol atar. Çünkü teşhir edilmek her daim büyük bir tehlikedir.

19. yüzyılda modern kavramıyla beraber ortaya konan modernizmin formülü, çalışmada tanımlanan maske ile örtüşmektedir; hatta bu denklemin gündelik yaşamda karşılığını bulması için maskeye ihtiyaç vardır. Bireyselliğin olduğu yerde bir maske yaratımı söz konusudur ve bireyler toplumdaki karşılıklarını bu maskeler vasıtasıyla bulmaktadır. Maskeler çoğunlukla toplumdaki belli arayışların sonunda var olsalar dahi, arayış halinde olmayanların da kendilerini korumak için veya kendilerini kendi istedikleri şekilde “sunmak” için maskeleri vardır. Bu bireyler kendilerine biçilen rolleri kabul etmeyen ve kendilerine yeni roller tayin edenlerdir.

McFarlane (2015) 19. yüzyıldaki toplumsal değişimi modernizm çatısı altında toplayarak, olguculuk ile müphem kavramlarının çelişkisi ve bu çelişkinin sonradan bir araya gelerek bir bütünlük sağlaması üzerinden açmışken; Berman (2014) ise bölünmüşlük üzerinden bir bütünlük sağlamıştır. Sennett (2010) 18. yüzyıldaki kamusal ve özel alan kavramlarının arasındaki dengenin, yüzyıl sonunda devrimlerin de büyük etkisiyle yerinden edildiğini söylemiştir ve seküler düzendeki bu değişikliği aşkınlık ve içkinlik kavramlarıyla ele almıştır. 18. yüzyılın seküler düzeni aşkın olarak tanımlanırken, 19. yüzyıldaki sekülerlik içkin olarak ortaya konmuştur. Bu yaklaşıma göre Batı’da, 19. yüzyıla hâkim çelişki kavramının kamusal ve özel gibi zıt iki kavram üzerinden tekrar okumak, zıtların birliği tartışmasını sürdürebilmek adına önemlidir.

Aşkın ve içkin kavramlarının seküler düzen üzerinden tartışılması, 18. yüzyıl sonunda ve 19. yüzyılda devam eden olgucu ve müphem kavramlarının çatışmalı ilişkisinin, kamusal ve özel alanı algılayış biçimine de sirayet ettiğini göstermektedir. Her zıt kavram gibi, kamusal ve özel alanın tanımlamaları birbiri üzerinden gerçekleşmektedir. Ancak burada bu tanımlar üzerine değil, sınırları ve bu sınırların ihlallerine dikkat çekilecektir. Bu ihlallerin önemsenmesi, modern kavramının yüzyıla hâkim olması ve formülündeki girdilerin beraberinde dahil olmak, vazgeçmek, ayırmak, eklemek gibi eylemleri de getirmesinden kaynaklanmaktadır. Bu eylemler sınır ihlallerini de beraberinde getirmektedir. Sınır ihlalleri dönüşümün de bir parçasıdır. Öncesi ve sonrası arasındaki süreci içine alan dönüşüm, arada konumlanarak hem öncesini hem de sonrasını kendinde barındırır ancak ikisi de değildir. Bu bile kendi başına bir sınır ihlalini tanımlamaktadır. Hem öncesidir, hem sonrası; ya öncesidir ya da sonrası; öncesi ve sonrasıdır; öncesi veya sonrasıdır; aynı zamanda ne öncesi ne de sonrasıdır. Tüm kabul edişler, reddedişler ve vazgeçişler mümkündür. Tüm sınırlar ihlal edilebilmektedir (Şekil 2.11).



Şekil 2.11 : Oliver Latta'nın (2018) Crowded isimli çalışmasından üç kare.

2.2.2 Maske değişimi

Kamusal ve özel alan arasındaki sınır ihlallerinin okunması, gündelik yaşamdaki karşılıklarının tespiti ile mümkündür. Sokaktaki işleyiş bu anlamda güçlü bir veridir. Sennett (2010) 18. yüzyıl sonundaki Paris ve Londra'daki giyim kodlarına dikkat çekmektedir ve bu kodların sokakları düzen içine sokmak için araçsallaştırdığını öne sürmektedir.

18. yüzyıl sonu için verilen örneğe göre Paris ve Londra sokaklarındaki bu giyim kodları düzenlemekten ziyade düzenin birer temsilleri olarak kamusal alanda yer bulmuştur. Düzen belirlediği sınıflara, atadığı mevkilere ve mesleklere göre topluma giyim kodları sunmuş ve bunlara uyulmasını beklemiştir. Şehrin oyuncularına belli

roller biçilmiş, bu biçilen rollere uyması istenmiş ve aksi davranışlar yasaklanmıştır. Ancak bu atanan roller, “üst”ten bireylere tanımlanan davranış modelleridir ve her bir bireyin farklı davranış biçimleri olduğu iddiasıyla ele alındığı takdirde başarısız olacağı öne sürülebilir. Sennett (2010) “rol”lerin inanç kodları çerçevesinde değerlendirildiğini ve uygun davranış modelinin ona göre belirlendiğini öne sürmüştür. Ancak hangi inanç kodunun geçmişten beri devam ettiği, hangi inanç kodunun farklılaştığı ve davranış modellerinin eskiye mi yoksa yeni göre mi değerlendirileceğinin belirsizliği, rollerin incelenmesini ve bir sisteme oturmasını engellemiştir. Rol iki şekilde tanımlanmıştır: uygun olanı yapma zorunluluğu veya uygun olmayan davranış biçimi.

Rol kavramı ele alınırken iki çelişkili durum da aynı çatı altında toplanılmıştır. Uygun olan ve uygun olmayan davranış da rol tanımının içindedir. Bu uygunluk durumu davranışın gerçekleştiği yer, zaman ve toplulukta geçerli olan inanç koduna göre belirlenmektedir. Role sahip olan birey, kendi inanç koduyla geçerli inanç kodu uyuşuyorsa bu alanda ve toplulukta, rolün “kendi”sine ait olduğu öne sürülebilir. Bu durumda bir değişim içinde değildir. Ancak bu rol ona atanmış bir rolse veya ondan beklenirse bu durumda simüle veya dissimüle davranış biçimi sergilemek durumunda kalabilmektedir. Bu değişimin evrelerinden simülasyon ve dissimülasyon kavramlarına karşılık gelen davranış modelleridir. Birey, sahip olmadığı bir inanç koduna uygun bir rolü oynamak zorundaysa değişim evrelerinden simülasyon evresinde; olduğu şeyi saklamak zorundaysa dissimülasyon evresinde ele almak gereklidir. İkisi de birey üzerinde tahakküme dayalı bir değişimin sürecini başlatır. Maruz kaldığı bu tahakküme boyun eğmek veya karşı gelmek bireyin elindedir. Tercihini karşı gelmekten yana kullanırsa, maskenin araçsallığına ihtiyaç duyacaktır.

2.2.2.1 Simülasyon

18. yüzyılda, yasayla belirlenmiş olan giyim kodlarının ihlali suç olsa da, bireyler “taklit” olarak isimlendirilen yöntem ile bu kodları esnetmenin yollarını buldu ve bu durumun bir yanılsamaya yol açtığı öne sürülmüştür. Ancak bu yanılsamada dahi “ahlak dışı bir alan olarak kamu”nun tanımlanmasını kadın ve erkek için farklı olduğu vurgulanmıştır ve inanç kodların kadınlar için daha baskıcı bir unsur olarak ortaya konduğu, erkeklerin ise bu kodların ihlalinde aynı tahakkümü üzerlerinde hissetmediği aktarılmıştır (Sennett, 2010).

Taklit olarak isimlendirilen aslında bir simülasyondur. Bireyler kendi mevkilerinin dışındakilerin kıyafetlerini giyip onların taklit etmemektedirler, o mevkiye, mesleğe aitler—miş gibi yapmışlardır. Kamusalda “diğerlerinin” kostümelerini giyerek kendilerini yeni bir sınıfa dahil etme şansı yaratırlar; yeni bir kimlik inşa ederler. Aynı zamanda bu kimliğin kendilerine ait olmadığına da farkındadırlar. Özel alanda “öz”lerine dönerler. Bir aradalık ve geçicilik hali hakimdir günlük yaşamlarına; özellikle de kamusal alanda. Ancak geçici de olsa “maske”leri aracılığıyla istedikleri rollere bürünebilmeleri, kendilerine kimlik yaratımında bir özgürlük alanı da sağlamıştır. Burada tanımlanan maske, kimlik yaratımının birincil aracı olarak tariflenmiştir. Bedenleri yüzleri haline gelmiştir; kostümleri / giysileri ise maskeleri. Kamusal ve özel alandaki sınırları belirleyen giyim kodunun manipölasyonu ile kamusalda istedikleri gibi kendilerini sunmaktadırlar. Bu manipölasyon, kamusal ve özel alanın sınırlarını muğlaklaştırdığı gibi, bireylerin toplumdaki konumlarını da bilinçli bir muğlaklığa taşımaktadır. Bu muğlaklık, maskeleri vasıtasıyla gerçekleşmiştir.

Önceden aktarılan Ortaçağ İtalya’ında karnaval döneminde maskeye yüklenen kimlik inşası üzerine olan yeti ile Paris ve Londra örneklerindeki maske kullanımı arasında bir fark vardır; o da maskelinin farkındalığıdır. Karnavaldaki maske, değişimin dönüşüm evresindedir, maskeli kendini maskenin kontrolüne bırakmıştır ve tahakküm altındadır; Paris ve Londra’daki için ise simülasyon olarak isimlendirmek, oralardaki eylemi kavrayabilmek için daha kapsayıcı olacaktır. Simülasyon kavramında farkındalık üzerine vurgu yapmak önemlidir. Taşıyıcı maske aracılığıyla bilinçli bir aradalık hali yaratır kendine. Ancak Ortaçağ’daki maske, dönüşümün nihayetine daha yakındır. Taşıyıcı kendi benliğinden sıyrılarak maskenin inşa ettiği kimliğe geçici de olsa gerçekten “bürünmektedir”; yanılsama durumu söz konusu değildir. Sürecin kontrolü artık kendinde değildir. Maskelinin silah taşımalarının yasaklanması bu savı destekler nitelikte bir olgudur. Ancak ikisinde de ortak bir nokta vardır; o da maske sadece metafor olarak orada değildir. Fiziki bir karşılığı vardır. Yüzden ayrı bir yüzey vardır ve toplumsal ilişkiler sırasında muhatap alınan bu yüzeylerdir. Temsiliyeti o oluşturur (Şekil 2.12).

Bireyin kendini toplumda bir yere konumlandırmasıyla ilgili anlatılardaki “temsiliyet” nosyonunun kullanımı, tarihsel bir nedene dayanmaktadır; aynı şekilde kıyafetlere kostüm denmesi de.



Şekil 2.12 : Kati Horna, 1957, Meksika (Art Blart, 2014).

Temsiliyet nosyonunun altlığını, toplumu ve sokağı sahneyle ilişkilendiren yaklaşım ortaya çıkarmıştır. Bu çıkarımı, Sennett’in Platonik kozmonigiye veya theatrum mundi geleneğine yaptığı atıfla desteklemek mümkündür. “Toplumla ilintili en eski Batılı düşüncelerden biri, bizatihi toplumun bir tiyatro sahnesi olarak görülmesidir. Bir theatrum mundi geleneği vardır. Platon’un yasalar adlı eserinde insan yaşamı tanrılar tarafından sahneye konan bir kukla gösterisiydi” (Sennett, 2010). Haşlakoğlu (2017) da Sennett’in dile getirdiği theatrum mundi geleneği ve Platon kozmogonisinin ilişkisiyle paralellik taşıyan bir yaklaşım ortaya koymuştur ve Shakespear’in “dünya

bir sahnedir” sözünü Platonik kozmogoni’ye dayandırmıştır ve sanatsal yaratımın bir tür evren tasarım süreci olduğunu vurgulamıştır.

Ne içinde ne dışında olma durumu maske kavramını idrak sürecinde kritik bir öneme sahiptir. Rol ile maske arasındaki güçlü bağ işte bu aradalık halinde kendine yer bulmaktadır. Yukarıda oyuncunun rolüyle ne tamamen bütünleşik, ne de bu rolden farklı biri olma halinin başka bir şekilde ifade edilmesi oyuncunun rolünü bir maske olarak kullanması ve özü ile dış dünya arasında yeni ve muğlak bir sınır inşa etmesi şeklinde olabilir. Sennett, *theatrum mundi* geleneğine; Haşlakoğlu, dünyanın sahne olduğuna dair yaklaşıma atıfta bulunarak sokak ve sahne ilişkisini Platon’un evren tasviri üzerinden ele almışlardır. Sanata dair yaratımların birer evrendoğum olduğuna dair kabulden devam edilirse ve bunun üzerine bir yorum getirilirse, oyuncu rolünü oynadığı sırasında yeni bir evrenin inşa sürecindedir. Ancak rolüyle tam anlamıyla özdeş olmama hali, yani benliğinin bir kısmı inşa ettiği evrende kendine yer bulma çabasıdayken, rolünü reddeden parçası hâlihazırda var olan gerçekliğin içinde takılıp kalması, oyuncuyu iki evren arasında tutar. Ancak tam olarak araf olarak da tariflenmesi mümkün olmayan bir durumdur bu. Çünkü hem yeni hem de eski evrendir, ancak ne yeni ne eski evrendedir. Oyuncu, iki evren arasında var olan sınırı da kendine dahil eder – bu durumda var olan sınır imha edilmiştir –, iki evrenin, sınırın ve çelişkili / çelişkideki benliğinin dahil olduğu yeni bir sınır inşa etmektedir. Yarattığı evrenlerin içinde başka bir evren yaratımından daha söz etmek gerekir bu durumda.

Haşlakoğlu (2017), tiyatroyu Janus maskelerinin temsil ettiği şekilde ele almıştır ve tiyatro sahnesindeki oyunculuğu trajedi ve komedi maskelerini de referans alarak iç içe olarak tanımlamıştır. İç içelik kavramını açıklarken oyuncu ve rolü arasındaki ilişkiye vurgu yaparak aktörün rolünün “iç”inde olsa da rolünün ‘içinde’ olmadığına dair cümlesini kurmuştur.

Buna göre, oyuncunun evrendoğumu sürecindeki farklı evrenlerin iç içe olmasını, örtülme, gizlenme, altında ve içinde kavramlarıyla da beraber düşünmek gerekmektedir. Yan yanalığın bu denklemde kendine yer bulamamasının nedeni, ortaklık üzerine tekil anlamlar üretmemesi olarak ortaya konabilir. Yan yanada olmayan “iç”, diğer kavramlarla belli noktalarda kesişmektedir. Bu noktada iç içelikle beraber gelen kavramların evren inşa sürecindeki ve oyuncu üzerindeki etkilerini sorgulamak önemsenmesi gereken bir tavidir. Örtülme kavramında var olan kapsayıcı katman neye karşılık gelmektedir? Gizlenme kavramı bir korku sonucunda mı iç

içelikte yer alır, yoksa kontrol edenin bir stratejisi olarak mı? Altında kalmak kapsayıcılıktan hangi noktalarda ayrışır veya ayrışır mı, yoksa alttaki aynı zamanda içte midir?

Bu soruların yanıtları için girilecek arayışta, theatrum mundi ve Platon kozmogonisinin bu gelenekle ilişkisini tekrar değerlendirmek gereklidir. Platon'un toplum tasvirinde yönetici bir tanrı, bu tanrının kuklaları olarak insanlar bir gösteri sahnelemektedir. Sokağın sahne olduğu bir yerde, oyuncunun yerini alan ve toplumu oluşturan bireyler için, evrendoğum sürecinin aynı şekilde yaşandığını öne sürmek mümkündür. Bu evrendoğum sürecinde oyuncunun yanında yönetmenin de nasıl yer aldığı, soruları cevaplayabilmek adına kritik bir noktadır. Oyuncu yarattığı evrenin tanrısı / yönetici olarak konumlandırılabilir. Ancak yarattığı evren, iki evren arasındaki sınırdaki zuhur eden, muğlak sınırları olan bir aurdur. Dolayısıyla diğer evrenlerin de kendi tanrıları / yöneticileri vardır. Bu noktada oyuncunun kendini ne şekilde korumaya aldığı önemlidir, yani yıktığı sınırlar yerine sınır inşasını nasıl yaptığı... Evreninin sınırlarını kendi mi oluşturuyor, yoksa diğer yöneticilerin izin verdiği ölçüde alanı mı kendi hâkimiyeti altına alıyor. Çünkü bu iki durum özerklik açısından farklılık göstermektedir. Bu da sahneleşen sokaktaki oyuncular olan bireylerin, özgürlüklerine karşılık gelen durumdur. Özgürlük tanımı, bireyin sınırlarını, topluma ve egemen güce göre nasıl şekillendirdiğiyle ilişkilidir. Arendt'in savı bu yaklaşımı destekler niteliktedir: Özgürlük ve özgür olamama durumu başkalarıyla olan ilişkimiz sırasında açığa çıkan durumlardır (Mahrtdt, 2012). Theatrum mundi geleneğinde Tanrı'nın kuklalarını / çocuklarını izlediğine inanılması, aslında dönemin egemen gücünün, birey üzerindeki tahakkümü gözetleme üzerinden kurduğu şeklinde yorumlanabilir. Bireyin gizlenerek mi, tahakkümü kabul ederek altta kalarak mı, yoksa bunu bir örtü olarak kabul etse dahi bu örtünün altında kendi özerk alanını oluşturarak mı pozisyon alacağı, takacağı maskenin ve dolayısıyla içine gireceği dönüşümün şeklini belirler. Birey dönüşüm süreci içinde maskesini değiştirebilir veya birden fazla maskeli aynı anda takabilir. Bunun kararı sadece benlik tarafından veya "iç" taraftan verilemez; maskenin dışında kalanlar, dönüşme de dönüşüme etki eden etmenlerdir. Toplumu sokaktaki sahneyle tasvir eden Sennett'e göre, theatrum mundi, gündelik yaşama "yanılsama" ve "aldanmayı" katarken, bireylerin kendi doğasını toplumun sınırlarından ayrı bir yere konumlandırıyordu. Gündelik yaşamda yapılanlar ise birer sanat icrasıydı (2010). Bu icra sırasında, bireylerin yani theatrum mundi geleneğindeki

oyuncuların, tanrıdan başka bir seyirci tahayyül ettiğini vurgulamıştır ve 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra seyircinin artık tanrı değil, bireylerin kendileri olduğunu söylemiştir.

Seyirci olma halinin tanrıdan bireylere geçmesi, gözetleme ve bu eylem üzerinden kurulan tahakkümün de yine aktarımını beraberinde getirdiğine dair bir yorum geliştirilebilir. Çünkü tanrıya atfedilmiş, yarattığı kuklaları veya diğer adıyla çocukları üzerinde kullanacağı “üst” bir yetinin, bizzat denetlenenlere geçmesi, toplumsal vurgunun bütünden parçaya doğru kaymaya başlamasının da bir göstergesi olduğu öne sürülebilir. Bu durumda, denetleme sisteminde de bir değişiklik olmuş olduğu aşikârdır. Denetleme biçimi yine seyretme / gözetleme üzerine kuruluyken, artık bütüncül bir denetleme mekanizmasından ziyade parçalı ve daha göreceli bir mekanizmaya geçiş olduğu söylenebilir. Egemen gücün – toplumun kendisi de buna dahil – toplumun bütününe uyguladığı standart yaklaşım, bireysel denetleme mekanizmasında uygulanabilecek bir yöntem değildir. Her bireyin doğasından gelen biriciklik dolayısıyla her bir parçanın denetleme kriterleri farklılık gösterecektir. Ancak bu noktada değişmeyen şey denetlenme durumudur. Denetleme yetisinin gelmesi bireyleri bu durumdan sıyrıramamaktadır, aksine artık her an denetleniyordur. Theatrum mundinin gündelik eylemlere dahil ettiği yanılısma ve aldanmayı, kendi özlerini korumak adına daha da çok yaşamlarına dahil etmiş oldukları ve toplumdaki rollerini buna göre evrimleştirmiş oyuncular haline geldikleri varsayımı yapılabilir.

Gündelik yaşam eylemlerinin birer sanat icrası olarak tasvir edilmesi, bireylerin birer oyuncu olarak ele alınması ve dolayısıyla birey davranışlarının birer “rol” haline gelmesi sonucunda Balzac, bu roller ile maske arasında bir analogi kurmuştur (Sennett, 2010). Buna göre dış görünüşler maske için bir karşılık oluşturur. Özneler anlık durumların tutsağı halindedir. Bu tutsaklık iradenin elden gitmesi anlamı taşımaktadır. Dolayısıyla değişim herkesin gözü önünde kontrolsüzce gerçekleşmektedir. Örtü yoktur, yüz maskedir.

Burada bahsedilen korku, seyirci toplumunun getirisi eylemler olan gözetlenmenin, sürekli izlenmenin yarattığı korku; yani denetim altında olma korkusu olarak okunabilir. Bu korku, karşısındakinin büründüğü rol içindeyken doğasına dair yansıtmada mı bulunduğu, yoksa başka birinin rolünü üstlenerek bir yanılısma mı yarattığını anlayamamanın getirdiği tekinsizlikle de ortaya çıkmış olabilir. Kostümler birer maskedir; ancak bu maskeler önceden de yorumlandığı gibi değişimin

simülasyon evresinde tutabilecek etkidedir. Çünkü kostüm yoluyla sokakların düzenlenmesi, toplumun genelinde uygulanan standart bir uygulamadır. Ancak vurgu bireye kaydıkça, bu simülasyonun da öneminin azaldığı savı ortaya atılabilir. Vurgu bireye kaydıkça, ikili ilişkiler de artık denetim mekanizmasının çalışacağı yerlerdir; denetleyici de bireyin karşısındaki bir diğer bireydir. Bu durumda artık birey, maskesini değiştirmek durumundadır. Maskenin yüz olmasını böyle yorumlamak mümkündür. Çünkü maskenin fiziksel olarak orada olması, bu kadar yakın temas halindeyken, onun yırtılma ihtimalini de beraberinde getirmektedir. Ancak maske ihtiyacı da bâkidir; bireyin özünü koruması için “gizlenmesi” gerekmektedir. Maske ve yüz iç içedir (Şekil 2.13).



Şekil 2.13 : Fabio La Fauci (2019), Is it you? serisi.

Toplumsal yaşamdaki rolün, toplumdaki iş bölümüyle de ilişkili olduğunu vurgulayan Ergüven, rolü, davranış biçimde veya fiziksel görüntüde tezahür eden bir maske olarak tariflemiştir (2007). Ona göre, bireyin davranışları, beklenen ile örtüştüğü an maskelerinden biri düşmektedir. Ancak bireyin sadece tek bir maskesinin olmadığını savunmuştur ve düşen maskenin arkasındaki maske, yine bir öncekinin benzeri olabilmektedir. Bu yolla, maskesine sahip çıkmaktadır. İç içe geçen maskelerin bir katmanı da yüzden oluşmaktadır. Rudlin (2000), Commedia dell’arte oyuncularıyla maske arasındaki ilişkiyi anlatırken, maske ve oyuncunun kendi karakterinin birbirine

karıştığına vurgu yapmıştır ve yüz ile maske arasındaki iletişimden bahsetmiştir: Maske çıksa dahi, yüz maskenin fiziksel halinin izini taşımaktadır.

Maskenin damgasını yüzde taşıma cümlesi, vurgunun toplumdaki bireye kaydığı dönem için tanımlayıcı bir cümle olarak tekrar ele alınabilir. Commedia dell'arte de oyun bittikten sonra maskesini çıkaran oyuncu ile, denetimle karşı karşıya kalmış ve maskesinin fiziksel olarak orada olmasının bir önemi olmadığını kavrayan bireyin maskesini çıkardıktan sonra, yüzüyle o maskeyi yaratması adeta maskenin damgasını taşıyarak yüzünde var etmesi arasında güçlü bir ilişki vardır. Maske çıksa da, arkasında bir maske daha vardır. Maskelerin dünyevi hallerinin önemini yitirmesiyle de yüzler birer maskeye dönüşmüştür (Şekil 2.14).



Şekil 2.14 : Maskenin yüz olması, Bergman (1966), Persona.

2.2.2.2 Dissimülasyon

Bireylerin 18. yüzyılın son yarısındaki toplum içindeki değişimleri üzerine yapılan çıkarımları, modern kavramı üzerinden ortaya konulan evrelere dahil ederek incelemek, maske ve modernlik ilişkisi için de bir temel oluşturacaktır. Sennett'in

tariflediği toplumsal yapı, modernliğin ikinci evresindedir. İkinci evredeki modern mefhumu ve bu mefhumun aynı zamanda modern olmayanı da içinde barındırma hususu, Sennett'in, bireylerin kendini kamusal alandaki temsilleri üzerine olan anlatısında bulmak mümkündür. Modernliğin, toplumsal merkez alan anlayıştan özneyi merkeze çekme üzerine yaşanan dönüşümle ilişkilendirilmesini referans alarak; ikinci evreden önce, bireylerin, egemen güçler tarafından belirlenmiş olan toplumsal konumlandırmalarda, öznenin sokakta bu konuma dair ifadesi olan giyinme kodlarını yerine getirmesine karşın, 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bu duruma karşı radikal bir karşı duruş sergilemese de, bir yanılsama yaratımı içinde, bu durumun manipüle edilmesi ve bu manipülasyonun onun biricikliği üzerine bir temsiliyete dönüşmesi, modern mefhumunun ikiliğine dair bir bakış açısı da ortaya koymaktadır. Bu ikilik çalışmada da birçok kere dile getirilerek, önemsenmiş bir noktadır. Sennett'in aktardığı süreçteki, toplumsal yaklaşıma karşı çıkan ve bireysel yaklaşımı ön plana alan sokaktaki tavır, toplumu oluşturan bireylerin, parça olarak bütünden ayrışma isteğini de ön plana çıkarmıştır. Buradaki ikiliğinde de, modern nosyonundan geldiğini öne sürmek mümkündür.

Toplumu, “uyurgezerlik” ile eş tuttuğu “taklit” ile tanımlayan Tarde , Sennett'in 18. yüzyılın ikinci yarısı için ortaya koyduğu insan davranışlarını taklit kavramıyla ele almıştır ve bu dönemi modern öncesi olarak tanımlamıştır (Borch, 2007). Ona göre toplumda var olan taklit etme hali modern öncesi ve sonrasında değişikliğe uğramıştır. Modern öncesi toplumlardaki taklit anlayışında, soyluluk ve üstünlüğün hâkim olduğu vurgulanmıştır. Bireyler, kendilerinden “üst” gördükleri sınıfları, mevkileri vb. taklit etmişlerdir. Ancak modernlikle birlikte bu yaklaşım farklılaşmıştır. Taklit sona ermemiştir, ancak taklidin merkezi farklı noktaya kaymıştır. Modernlikle beraber kentlere demokratik bir yaklaşım hâkim olmuştur; “üst” ve “soyluluk” kavramları yerinden edilmiştir. Modernlikle beraber “büyük” adamlardan “küçük” adamlara artan bir ilgiden söz edilmiştir. Burada vurgulanan “demokratik yaklaşım” önemlidir. Denetimin bütüncül ve standardize şeklinin parçalanarak, bireyselleştirilmesini destekler nitelikte bir vurgudur.

Taklit ve modernlik üzerine kurulan ilişki dikkat çekicidir. Yine merkezin bireysellikte olma durumu öne sürülmekle beraber, bu merkeziliğin konumundaki değişikliğin okuma biçimi, taklit olarak isimlendirilen davranış modeli üzerinden yapılmıştır. Çalışmada önceden bahsedilen modern sonrası dönemle beraber gelen yabancı

olmanın bir kimliğe tekâbül etmesini; “modern” kavramıyla beraber değiştiği söylenen ve taklit olarak isimlendirilen toplum davranışıyla tekrar ele almak, değişim evrelerindeki konumunu anlayabilmek adına önemlidir. Önceden de değinildiği gibi; modern öncesindeki davranış modelini taklit değil, simülasyon olarak isimlendirmek, modelin doğru konumlandırılması için uygun olan yaklaşımdır. Peki modern sonrasında nasıl bir değişim olmuştur? Bu davranış modelinin sona ermemesi ancak merkezinin farklı noktaya kayması sonucunda hala bu modeli simülasyon olarak adlandırabilir miyiz yoksa değişim sürecinde artık başka bir evreye mi geçiş yapmıştır? Bunu anlayabilmek için modern birey ve onun maske kullanımının altını kazımak gereklidir.

Modernite ve maske arasındaki bağın çok güçlü olduğunu öne sürmüş olan Colomina (2011), Ulrich’in şehir yaşamı içindeki bir bireyin mesleğe, coğrafyaya, cinselliğe, bilince vb. durumlara karşın ayrı karakterler taşıdığına dair savı örnek vererek, bu karakterlerin her birinin ayrı da birer maskesi olduğu ortaya koymuştur. 19. yüzyıl veya Tarde’in kullanımıyla modern sonrası dönem için Sennett de, dış görünüşlerin kişiliğin bir temsili haline gelmesinin ve yüzlerin birer maskeye dönüşmesinin, birey ve özü arasındaki mesafeyi kapattığını iddia etmiştir ve bu noktada bireyin özgürlüğü üzerine bir sorgulamaya girmiştir (2010).

Bu noktada simülasyon ve dissimülasyon evrelerini tekrar hatırlamak önemlidir. Simülasyon ve dissimülasyon evrelerini birer geçiş evresi olarak değerlendirmek gerekir. Bu da öz ile kurulan ilişkinin kuvvetine bağlı olacak şekilde değişecek durumlardır. Başarısızlık taklidi getirecekken, başarılı bir simülasyon veya dissimülasyon, dönüşüme giden süreçteki ilk basamaklar haline gelecektir. Çalışmada 18. yüzyılın ikinci yarısında ve 19. yüzyılda simülasyon ve dissimülasyon olarak ele alınan eylemler bu savı destekler örnekler olarak ele alınmıştır; 18. yüzyıldaki bireylerin, kostümleriyle farklı bir sınıfa ait olmanın yanılsamasını yaratmaları, değişimin simülasyon evresinde değerlendirilmiştir. Simülasyon, taklit ile dönüşüm evreleri arasında konumlanan, değişimin öze nüfuz etmediği ancak taklit gibi sadece yüzeyde kendine yer edinmemiş bir ara evre olarak tanımlanabilir. Dissimülasyonla ise aynı yerde konumlanırlar, ancak çoğu zaman birbirlerinden ayırt edilemese de tavır olarak farklı evrelerdir. 18. yüzyıldaki yanılsamayı taklit olarak ele alan Tarde, bu açıklamaya göre, bu dönemki değişimi bireylerin benliklerinden tamamen ayırmıştır. Birey ve benlik arasındaki ilişkiye, bu dönem özelinde tekrar bakılmalıdır.

Sokakları düzenleme aracı olarak uygulanan, üstencil bir yaklaşıma sahip, aynı zamanda da yasalarla belirlenmiş belirli kurallara karşı, toplumu oluşturan bireyler, kendilerine atanan sınıflara, mevkilere ve bunların getirisi olan rollere karşı “pasif bir direniş” içine girerek, gündelik yaşama yanılsamayı dahil ettikleri öne sürülebilir. Dış görünüşle toplumsal roller bütününe kontrol altına almak isteyen zihniyete karşı, gündelik yaşama tekinsizlik hissini katarak, sokağı katı formundan çıkarıp kaygan bir zemine dönüştürmüşlerdir. Çalışmadaki savunu, işte bu yanılsama ve tekinsizliğin getirisiyle sokağın, gerçek anlamda bir sahneye dönüştüğü şeklinde yapılmaktadır. Kentin oyuncularını, bekleneni yapan birer kukla olmaktan çıkmışlardır. Dolayısıyla taklit dediğimiz evre, bu yanılsama yaratımından önceki zaman diliminde uygulanan standardize edilmiş toplumsal kurallara uymaya çalışan bireylerin içinde olduğu evredir. Bireylerin kendilerinden ve özlerinden bağımsız şekilde ortaya konan talimatlar listesine göre hareket etmeleri sonucunda, egemen güçlerin biçimlendirdiği rol üzerinden bir taklit geliştirme zorunluluğu doğduğuna dair fikir ileri sürmek daha tutarlı bir tavidir. Yanılsamayla birlikte ortaya çıkan değişimi bu nedenle simülasyon evresinde değerlendirmek gereklidir. Bu evrenin öze direkt temas etmediği aşîkârdır. Kentli bireyler, kıyafetlerini değiştirdiklerinde, kılığına büründüklerinin benliğine sahip olmadıklarını bilmektedirler. Ancak bu yolla rollerini kontrol edebildiklerine / edebileceklerine dair inanca ve bilince ulaştıkça, sistemin vurgusunun kendi üzerlerine de alabileceklerini kendileri göstermişlerdir. Bu savın destekleyicisi modern sonrası dönemde, vurgunun toplumsaldan bireye geçmesi üzerine üretilen argümanlardır. Dolayısıyla, 18. yüzyılın özellikle ikinci yarısından itibaren simülasyon evresiyle ortaya çıkan farkındalık, özü direkt olarak dönüştürme dahi, dönüştürmenin sürecini başlatan bir kanal açmıştır ve bu kanaldaki hareketin katalizörü yine maskedir. Kostümelerini maskeleyen bireyler, maskelerinin arkasına saklanmışlardır ancak bu eylemin temelinde yatan şey korku değildir; aksine kontrolü ele almak üzerine geliştirilmiş “pasif” bir strateji olarak yorumlanabilir.

Modern sonrası dönemde ise değişimin farklı bir evreye geçtiği yorumunun yapılması kaçınılmaz bir durumdur. Bu tespiti yapmak için birey kavramı üzerine gelen vurguyu ve bireyin değişen maskelerini referans almak önemlidir. Bu vurgunun nasıl bireye kaydığı da tekrar dikkat çekilmesi gereken bir konudur; bu da çelişkinin birey kavramıyla iç içe geçmesi ve modern bireyin yapı taşını oluşturan bir kavram haline gelmesidir. Kendilerini kostümleriyle toplumun belli sınıflarına dahil etmeye çalışan

bireylerin, artık bu çabadan vazgeçerek öteki olmanın özgürleştirici halini benimsediği yorumunu geliştirmek mümkündür. Normların oluşturduğu sınırları yanılısama yoluyla manipülatif bir tavırla esnetme yoluna giderken, modern sonrası dönemde kostümleri atıp, yüzleriyle şehir yaşamında olmak isteyen bireyler, bu sınırların artık dışında kalmayı tercih haline getirdiklerine dair bakış açısı, bu çalışmada da yer alan argümanlara göre geliştirilebilir. Bu yaklaşıma göre, toplumun karşısında bireyin olması da aslında toplum mefhumunu oluşturanların inşa ettiği sınırlara karşı olmak ya da ona kayıtsız kalmak anlamına gelir. Bu karşı duruş, toplumun bireylerden meydana geliyor olmasına rağmen nasıl meydana geldiğine yapı taşlarının yani kendilerinin karar veremiyor oluşunun tetikleme söz konusudur.

18. yüzyılın ikinci yarısında ve 19. yüzyılda, birey üzerinden okunacak değişim biçimlerinde açık farklılıklar vardır. 18. yüzyıla –mış gibi davranmak hâkimdir. Ancak modern sonrası dönemde maskenin maddi halinin ortadan kaldırılmış olması yani temsiliyetin kıyafetler üzerinden sağlanmaması ve yüzlerin artık birer maskeye dönüştüğü yaklaşımı ortaya atılır. Bedenin “çıplak” olarak dış ile kurduğu temas, bireyin alışkanlıkları üzerinde bir etkiye neden olduğu açıktır. Maske bedeni örten bir yüzeyden, bedenin örtüsü olan tene geçiş yapmıştır. Bunu birden çok maskeye sahip olduğu söylenen bireyin bir maskesinin düşmesi, ve diğerinin ortaya çıkması olarak da yorumlamak mümkündür. Veya maskenin miadının dolduğunu düşünen maskelinin, maskesini yırtmasıyla eş zamanlı yeni bir maskeyi ortaya çıkardığı da ortaya atılabilir. Daha önce de bahsedilen zıtların birliği fikriyle paralellik taşıyan bu sav, yıkımı ve yapımı birbirini besleyen zıt eylemler olarak almaktadır. Yıkım, doğumun habercisi niteliğindedir.

2.2.3 Kamusalın özgürlüğü, mahremiyetin “despotluğu”

Sokaktaki temsilin beden ile sağlanıyor olmasının, saklanmanın daha zor olduğu bir günlük yaşamı beraberinde getirmiş olduğu düşünülürse, kentli bireylerin -mış gibi davranmaktan değilmiş gibi davranmaya evrilen bir eylemselliğin içine girmesinin nedenselliği buraya bağlanabilir. Çünkü bireylerin artık kendini anlatmaya ihtiyacı yoktur, dışla tüm çıplaklıklarıyla karşılaşır ve denetim önceden de bahsedildiği gibi artık kendileridir. Her an kendini denetleyen kişilerle karşılaşan şehirli, yoruma açık bir “meta” gibidir. Yorumlanır ve hakkında yargıya varılır; bu bireyin özü üzerine bir tüketim pratiğidir. Bu nedenledir ki bu yargılara karşı değilmiş gibi davranması

gerekir, doğru olsa dahi. Çünkü benliğini koruma güdüsü burada da devam eder, bireyi birey yapan özüdür ve özünün tüketilmesi ise var oluşsal durumunu tehlike altına sokar. Özünün böyle dış etkiler yoluyla tüketilmesinin önüne geçmek için bu sefer kendi kendine belli roller atamak durumunda kalmıştır. Önceden ona atanan roller özgürlüğünü kısıtlarken, şimdi özgürlüğünü elde edebilmek ve özünü koruyabilmek adına role ihtiyaç duymuştur. Bu rol inkâr üzerine kurulmuştur, “dışarı”dan okunanların reddi sayesinde birey saklanmaya devam etmiştir. Dissimülasyon inkâr üstüne kurulu bir evredir ve bu evrenin yaşanabileceği yer kamusal alandır.

“Anlamı” çoğullukta bulan Arendt, özgürlük tanımını kamusal alan ve eylemsellik üzerinden kurmuştur. Doğal alan olarak tanımlanan özel alanın, özneye, bazı sorumlulukların yüklendiğini ve özgürlüğün bu zorunlulukların dışında yapılan şeylerde olduğunu savunmuştur (Yılmaz, 2017).

Kamusal ve özel alan karşılaştırması sırasında ortaya konan özgürlük kavramı, sorumluluk adı altında yüklenen rollere dayandırılmıştır. Rollerin nasıl belirlendiğinin, insan davranışları üzerinde etkisi olduğu çıkarımı, bu yaklaşım ile desteklenmiştir. Sokağın sahne olduğuna dair yapılan metafor, rollerin kamusal alana ait birer durum olduğunu, özel alanın ise bu rollerden sıyrılarak “öz”e dönülen bir özgürlük alanı tarifine itici bir görev üstlenebilir. Ancak özel alanda da kamusal alanda da öznelere yüklenen roller vardır. Arendt’in kamusal alanı özgürlükle bağdaştırıp, özel alanın ise özgürlük nosyonuna karşıt bir yere konumlandırması yorumu bu noktadan incelenebilir. Bireyler kamusal alanda yarattıkları simülasyon ve dissimülasyon halini özel alana taşıyamazlar. “Öz”ün sergilendiği yer olarak tanımlanan özel alanda, kendine tanımlanan rollere de geri dönmek zorunda kalır. Çünkü özel alan maskenin de iç yüzüdür. Maske varlığını sürdürür dolayısıyla değişim de devam eder. Maskenin iç yüzünde konumlanan mahrem alan, değişimin tüm sürecinin de sergilendiği de bir yer olarak tarif edilebilir.

İnsanoğlundan kamusal alanda, kişiliklerine veya “persona”larına göre bir rolü oynamalarının beklendiğini söyleyen Arendt, persona’nın Antik Yunan oyuncularının performansları sırasında kullandığı maskeleri referans aldığı vurgusunu yapsa da, Jerome Kohn, ortaya konan yaklaşımın, personanın ya da maskenin kökeninden farklı bir noktada olduğunu söyler. Politik insanın bir aracı olarak tariflenen maske, dünyada sahnelenen oyunun içinde, “konuştuğu” gibi giyindiği rolünün farklılaşmasına göre değiştirilebilen, tanımlanmadan tanınabilir olmanın bir gerekliliği olarak ortaya

konmuştur. Oyuncunun maskeyi araçsallaştırdığı nokta ise, kamusal alanda var olma biçimini, içsel durumlardan ayrıştırarak, söylediği söz ve gerçekleştirdiği eylemin odaklaştırması olarak belirtilmiştir (Mahrtdt, 2012). Modernlikle beraber maskelerin özneleri temsil etme halinden çıktığını söyleyen Sennett (2010), yüzün maskeleşmesiyle artık kendiliğin yani özün temsili haline geldiğini dile getirmiştir.

Yüzün çıplaklaştığı, ancak aynı zamanda bir maskeye de dönüştüğü ve bu maskenin hem benliğin temsili hem de dışla arasındaki sınırının olduğu iç içe geçmiş durum aslında çalışmada yapılan maske tanımını karşılayacak bir muğlaklığı da beraberinde getirmiştir. Kıyafetlerin konuşmaya evrildiği, bireyler arasında kurulan ilişkinin, kamusalda var olma biçimine dönüştüğü ve kitlesel olandan ziyade, öznelere eylemselliğinin sokağa hâkim olduğuna dair anlayışın hâkimiyetinin ön plana çıktığından söz edilebilmektedir. Bu bir maske değişimidir. Değiştirilen maskeye öznelerin nasıl uyum sağladığı önemlidir. Çünkü maskenin yaratımı öz ile ilişkilidir. “Öz”ün muğlak yapısına bir sınır da getiren maske, “kendilik”in yaşadığı dönüşümün mahremiyetini de sağlayan yüzeydir. Maskenin yüz olması sonrası bu mahremiyet için başka araçlara ihtiyaç duyulması muhtemeldir. Çünkü artık temsil edilen özne değildir. Öznenin temsiliyetinde, kendiliğe dair ipuçları olsa dahi, onun üstlendiği ve ona atanan rollerin etkileri de mevcuttur. Ancak, yüz olan maskede temsiliyetin benlik üzerine kurulan inşası sonucunda, bireyin yeni kamusal stratejiler belirlemiş olması gerekmektedir. Bu ontolojik bir sorunsaldır ve “kaçış” bu sorunsala verilen bir reaksiyondur. Ancak bu sorunsal karşısında kaçmak yerine farklı stratejilerin kurulumu da söz konusudur. Bu durumda maruz kalınan tahakküm karşısında iki durum ortaya çıkacaktır: Ya kendi iktidarını inşa etmek, ya da gücün iktidarını kabul etmek. Üç durumda da ortak olansa maskenin araçsallığına duyulan ihtiyaçtır.

2.3 Maske Kullanımı: Stratejiler

2.3.1 Bireyin stratejisi: kaçış

Bireyin şu anki örneklerle kadar olan değişim süreçlerini incelediğimizde; karşı karşıya kaldığı sınırlar ve / veya kendi yarattığı sınırlar doğrultusunda veya bu sınırlara karşı bir pozisyon alarak kendini dönüştürme yoluna gitmiştir. Alt – üst ilişkisini sembolize eden sokak kostümleri sokakları denetleme aracı olarak kullanılırken, birey bu yaşağı manipüle ederek kıyafetleri maske haline getirmiş ve kamusalda istediği role bürünmenin aracı haline getirmiştir. Bu maskeler simülasyonun maskeleridir. Maske,

dönüşüm eylemiyle direkt ilişkili bir kavramdır. Simülasyon, değişimindir ancak dönüşüm sürecinin tamamını içinde barındırmaz, tamamen de dönüşümden soyutlanamaz. Bu evrede kontrol çoğunlukla bireyin elinde olsa dahi, maskenin başlattığı dönüşümün sonuçlarının nereye gideceğine dair kesin bir yargı geliştirilemez. Modernlikle beraber gelen benlik odaklı birey gelişimi, yüzleri maske yapmıştır. Çalışmada daha önce de belirtildiği gibi bu dissimülasyon evresine ait bir değişimdir. Kamusalda birey artık bedeniyle kendini ifade etmenin yollarını aramıştır. Sadece maske benliğin değil, benlik de yeni maskenin sınırlarını oluşturmaktadır. Bedenin “ifşa”sı, benliğin ifşası haline gelmiştir. Bireyin hem sınır anlayışı hem de sınırlara karşı yaptığı yeni sınır inşa ve imhası değişmektedir; birey bu yolla metamorfozunu gerçekleştirmektedir. Kaçış, ifşaya karşı verilmiş bir sınır inşasıdır; bu sınır mesafedir.

Kaçış için dönüşümü iki şekilde tanımlayan Canetti (1998), bunları iki şekilde isimlendirir: dairesel ve doğrusal. Bu dönüşüm şekillerini de av – avcı – avlanma üzerinden açıklamıştır. En çok karşılaşılan dönüşüm olarak tariflenen doğrusal dönüşümde, metamorfoz kaçış eyleminin ana unsuru olarak ele alınmıştır ve dönüşüm kaçışın kendisidir. Doğrusal dönüşümün tanımı şöyle yapılmıştır: Av sırasında, avlanacak olan, yakalanacağını anladığı an bir dönüşüm içine girer. Bu dönüşüm kendisinin giderek azaldığı, dönüştüğü “şey”in de giderek arttığı bir süreçtir. Avın bitip bitmemesi, dönüşüm sonucunda hala avcının dikkatini çekip çekememesine bağlıdır. Bu durumda avlanan kendini yeni bir dönüşüm sürecine sokar. Beklenilmeyenin yapılması, avlanma eyleminin sonu olarak ifade edilmiştir. Dairesel dönüşüm ise avın bittiği noktadan başlatılan bir metamorfoz silsilesi olarak ortaya konmuştur. Tek bir noktada gerçekleşen dönüşümde, kaçış söz konusu değildir. Avlanan kendini dönüştürse de, o tek nokta avcının kontrolü altındadır. Bu dönüşümün, avlananın kabullenilişiyiyle sonlanacağı söylenmektedir.

Kaçış ve dönüşümün beraber ele alındığı bu yaklaşımda, hem kaçışın hem de dönüşüm eylemlerinin bir tehlike anında eş zamanlı ortaya çıkarak, tek bir eyleme dönüştüğü söylenebilir. Hem doğrusal, hem de dairesel dönüşümde içgüdü devreye girmiştir. Av, sadece dönüşmesinin gerekliliğinin farkındadır ancak sonuca dair bir öngörüsü yoktur veya kontrol onun elinde değildir. Eğer elinde olsaydı veya bir öngöründe bulanabilse



Şekil 2.15 : Tez çalışmasının 2.3 numaralı bölümünün diyagramı.

doğrusalda dönüştüğü şeyin tekrar avlanması gibi bir ihtimal olmazdı; daireselde ise bitmiş bir avdan kurtuluşunun olduğuna dair inancı olmazdı. Farkındalık, karşıdakiyle kurulan iletişimle ele alınması gereken bir konudur. Eğer dönüşen avcıyı tanıyabilseydi, onun isteklerini okuyabilseydi, avlanma eyleminin daha farklı bir gidişatı olabilirdi. Ancak dönüşüm “iç” ile ilgilidir. Kaçış eylemi ile gerçekleştiğinde ise korkunun da etkisiyle daha içe dönük bir davranış şekli ortaya çıkmıştır.

Modern düşüncenin gündelik hayattaki karşılıklarının sonuçlarından biri, bireyin benliğiyle arasındaki mesafeyi azaltmış olmasıydı. Azalan mesafenin yarattığı kaygının metropol insanında belli davranış biçimlerini ortaya çıkardığı öne sürülmektedir. Bunlar mesafelilik, yabancılık ve antipati halidir (Simmel, 2003). Özü koruma kaygısının gündelik yaşamdaki baskın etkisi başta geri çekilme gibi okunsa da sadece pasif davranış modelleriymiş gibi ele alınmamalıdır. Bir maske değişimi söz konusudur. Davranış modeli de buna göre farklılaşmaktadır. Simüle eden özneler artık dissimüle etmeye başlamışlardır. Simüle etmenin kolaylığı, taklit ile olan yakınlığından gelmektedir. Gidiş yolu için rotası az veya çok bellidir. Rotasından çıktığı anda ise yardıma koşacak bir aracı vardır; maskesi dış ile arasındaki bariyerdur. Ancak dissimüle etmeye başladığında, yüzü maskeye dönüştüğünde tüm çıplaklığıyla kamusal alandadır. Simülasyon dış ile ilişki kurma üzerine bir tavırken, dissimülasyon içe dönüktür. Simülasyon diyalog kurma üzerineyken, dissimülasyon sessizliği içinde barındırır. Maske değişiminden sonra öz, bireyin en büyük derdi olmuştur. Sennett (2010), öznenin kendisi dışındaki dünyanın anlamını kaybetmesine neden olan kendilik kaygısı ve kendisiyle ilgili olmayan kamusal problemler dahi kişiselleştirme halini narsisizm ile ilişkilendirmiştir. Bu kendilik halinin yarattığı anlayışın, kendi sağlık durumunun hatta ölüm zamanının birey tarafından belirlenebileceğine dair inancı meydana getirdiği vurgulanmaktadır (Lorey, 2013). “Narkissos, susuzluğunu gidermek için pınara eğildi: Onun imgesi artık "öteki" değildi; onu soğuran, baştan çıkaran kendi yüzeyiydi; öyle ki, ötesine geçmeden ona yaklaşamıyordu, çünkü artık ne ötesi vardı ne de onunla yüzey arasında bir yansıma mesafesi. Suyun aynası, yansıtan bir yüzey değil soğuran bir yüzeydi” (Baudrillard, 2014).

Dissimülasyondaki gizleme hali, savunma isteğinin yanında sakınma durumunu da kendi içinde taşımaktadır. İfşa karşısında ortaya çıkan kendilik kaygısını, varoluş sorunsalı haline getirerek anlamı burada arama ve her problemi bu anlamla ilişkilendirme hali, öznenin bu anlamı bir baştan çıkarma olgusu haline getirdiğini

göstermektedir. Bu nedenle narsisizm ile kurulan ilişkisellik güçlü bir çerçeve oluşturmaktadır. Narkissos kendini yansıtan bir yüzeyle karşılaşmış, kendini bu yüzeyde görmüştür. Yüzeydeki imgenin oluşu yansıma değil, soğurmayla ifade edilmiştir. Çünkü baktığı şeyde bir imge değil, kendisini görmektedir. Bunu bir yansıma olarak görmediği için dışsallaştırması da mümkün değildir. Dolayısıyla mesafeden veya kendinin herhangi bir değilinden bahsetmek mümkün olmamaktadır. Bireyin kamusalda ifşasında süreç bu sırayla izlenmemektedir. Maskenin maddeselliğinin ortadan kalkması mesafeyi yok etmiş, sınırları kaldırmıştır. Özne, kamusal alanda ifşa olurken aynı zamanda kendisiyle de ilk kez burada karşılaşmaktadır. Bu nedenle kendi sınırlarını tekrar inşa edene kadar veya doğru maskeyi takana kadar, anlamı kendinde aramaya devam edecektir. Bu arayış sırasında duyduğu ihtiyaçtan ötürü geri çekilme veya kaçma kaçınılmazdır. Bu sessizliği beraberinde getirir. Ancak kaçışın içindeki sessizlik pasif bir eylem değildir. Narsistik davranışın bir dışavurumudur aynı zamanda. Diğer yandan öznenin öz ifşasından korunmak için ihtiyaç duyduğu alanın yaratımını da sağlamaktadır.

Kitle ve İktidar'da, sessizlik ve sırın sorulara karşı kullanılan bir savunma tekniği olduğu öne sürülürken sessiz kişinin yarattığı sır sayesinde kendini ele vermediği ancak sessizliği ile karşı tarafta bir merakı sebep olduğu vurgulanmaktadır. Soru sormak bir iktidar biçimi olarak tariflenir; sessizlik ise kişisel özgürlüğün sağlayıcısı; her cevap da bir boyun eğiş. Alınan her cevabın iktidarı beslediği; sorgucunun bu iktidarı yönettiği iddia edilmektedir (Canetti, 1998.) Bu ilişki biçimi bir çeşit röntgencilik olarak tanımlanmıştır (Sennett, 2010). Suskunluk artık onların birer maskesi haline gelmiştir. Çünkü benliğin sergileniyor olması, soru sorulmadan her cevabın kendiliğinden ortaya çıkması tehlikesini de kendinde taşır. Ancak suskunluk maskesi aynı zamanda kitleleri pasif hale de getirmektedir ve onları sadece gözlem yapar bir rolün içine sokar. Cevap vermek istemedikleri için soru da sormayan bu sessiz kitlelerin sükûneti, aralarından sıyrılıp soru sorabilmeye cesaret eden birileri tarafından bozulur. Kitleler üzerinde bir iktidar kurmayı başarır; ta ki biri ona da soru sormaya başlayana kadar.

Bireyin kendine kamusalda biçtiği rol tanıklık üzerine değildir. Her biri izleyicidir. Bu izleyici topluluğundan sıyrılabilenler, kalanlar üzerinde bir üstünlük kurabilme durumunu ortaya koyabilmiştir. Ancak kamusalda bu çekilişin, sadece bireyin kendilik arayışı ve şehirdeki sınırların belirsizliğinin yarattığı kaygıyla ortaya çıktığını

söylemek naif bir yaklaşım olmaktadır. Toplum ve otorite arasında kurulan ilişki, bireylerin kamusalda edindikleri rolde büyük pay sahibidir. Tahakküm de en az sınırlar kadar bireyin kamusalda ifadesini etkilemektedir ve bunun da kaygının temel kaynağından biri olduğu öne sürülebilir. Tanyeli (2013), kent yöneticilerinin, kentteki özneleri bir oyuncu olarak değil, bir sakin olarak gördüğünü söylemektedir. Öznelerin sükuneti bozmaması gereken bireyler olarak tariflendiğini vurgulanır ve onların da böyle bir talebinin olmadığı eklenir. Etkin rol otoriteye biçilirken, “sakinlerin” talep eden bir pozisyona sahip olduğu öne sürülür.

Kentin oyuncularından söz edilirken aslında ortaya konulması gereken durum oyuncuların birbirleriyle olan iletişimleri ve aralarındaki ilişki biçimidir; otorite de buna dahildir. Burada merkezi yönetimdeki oyuncular ile “sakin”ler arasındaki ilişki önemli bir role sahiptir. Oyuncular sessizdir; bu bir savunudur. Ancak başka bir bakış açısıyla yaklaşılması gerekilirse; onlara çoğu zaman sorulan bir soru da yoktur. Soru sormayı sorgulama ve fikir beyanı için alan oluşturma olarak iki farklı şekilde ele almak gerekir. Bu örnekte egemen oyuncu kentin diğer oyuncularından “sakin” kalmalarını ister; cevapları merak edilmez; çünkü fikir beyanına zemin hazırlayan her kamusal durum iktidara karşı yapılacak herhangi bir sınır ihlaline fırsat sunar. Bu durum iktidarın otoritesini sıkıntıya düşürebilir. Aynı zamanda iktidar soru sorulmasına da ılımlı yaklaşmaz. Kendini sorgulayan değil sorgulanan konumunda görmek, kurduğu tahakkümü zedeleyebilir. Kitlelerin sessizlikleri kent üzerine olan sorunsallara bir cevapları olmadığından değil; sorulara ve cevaplara olan inançları kaybetmekten veya cesaretleri olmamasından kaynaklanıyor olabilir.

Sessizlik, bir savunma eylemi olduğu kadar iktidar kurma biçimine de dönüşebilmektedir. En büyük destekçisi ise görmektir. Kentteki oyuncuların da suskunlukları yanıltıcı olabilir. Suskunluk maskesini takan sessiz kitlelerin de neyi dissimüle ettikleri. Çünkü maskenin bir iktidarı vardır; bireyin maskesiyle egemen oyuncunun maskesinin değişkenliği maskenin kurduğu iktidar biçimlerini de değiştirir.

2.3.2 Maskelinin stratejisi: tek taraflı bakış

Maskenin iktidarı, figür olan maskenin yaratılışından itibaren tanrılaştırılmış bir güce dayandırılmıştır. Maskenin insan yapımı olması bu inanışı etkilememiştir ve belki de asıl gücü bu inançtan almaktadır. Çünkü aksini bilmesine rağmen ortaya

koyduğu inanış, onu farklı herhangi bir şeye ikna edilemez hale getirir. Yani yarattığı nesnenin kendi üzerinde bir iktidar kurmasına izin verir; veya yarattığı nesneyi kullanan tarafından yönetilir hale gelebilir. Güç artık maskededir; çünkü bu gücü ona o bahşetmiştir. Maskenin yırtılmasından duyulan korku da iki taraflıdır. Maskenin gücüne inan kişi maskenin yok olmasıyla tanrısını kaybedecektir; maskeyi kullanan ise artık tanrı rolünü devam ettiremeyecektir çünkü insan olduğu ortaya çıkacaktır ve büyü bozulacaktır. Bu nedenle maskeyi kullanan iktidarını kaybetmemek için gücünü silahlaştırır. “Başlangıç için maske, özel bir zorunluluğu şart koşar: Dokunulmazlık. Maskeye dokunulmaz” (Rudlin, 2000). Dokunulmazlık maskenin hem gücünden, hem de korkusundan gelmektedir. Descartes, dokunmayı, “duyuların en evrenseli ve soylusu” olarak ele aldığı görme duyusuyla eşitlemiştir (Pallasmaa, 2011). Dokunmanın ve görmenin eşitlenmesi, maskenin işleyişini destekler bir bakış açısı sunmaktadır.

Maske yüzden ayrıldığında, figürün hakikatinden bağımsız – şekilsel olarak benzerlik oluşturacak şekilde – figürsel bir algı yaratabilir. Bu durumda değişim evrelerinden koparılmış, heykelsi bir nesneden bahsedilebilir. Maske, “ifade”sini arkasındaki yüzden almaktadır. Rudlin’e göre maskelinin yüz ifadesi bakışıdır (2000). Maskenin paradoksal doğasının görme eylemi için de devam ettiği ve yarattığı tehditin buradan geldiği vurgulanmıştır: “...Gizlediği şey (göz), açıkta bıraktığıdır; görünen görünmeyen, görünmeyen görendir – görme hakkına tek taraflı el koymanın despotizmi. Bundan ötürü maskeli insan bakmaz, dikizler. Dahası maskeyle gizlenen, gizlendiğini gösterme yoluyla amacına ulaşır” (Ergüven, 2007). Yabancılaşmanın, seyirci toplumunun da özelliklerinden biri olduğunun savı çalışmada ortaya atılmıştı. Dissimülasyonla gelen çekilme, sessizlik maskesi takan bir topluluk yaratmıştır. Ancak “sakin” olarak nitelenen öznelere suskunluğunun bir iktidar kurma stratejisi olarak da kullanılabilmektedir. İktidar kurma biçiminde, görmenin tek taraflı olmasının getirdiği baskı bu stratejiye eklenmektedir. Baudrillard, hipergerçekliğin ve simülasyonun çoğu zaman otoritenin, kendi tahakkümünü yaratmak için kullandığı bir araç olduğunu söylemektedir ve bu aracın iktidar aleyhine işleyen bir hale dönüşebileceğini öne sürmüştür (2011). Simülasyon ve dissimülasyonun birbiri arasındaki geçişkenliği dikkat edilmesi gereken bir konudur. Bir evrede gösterirken bir şeyler gizlenir; bir evrede gizlenirken bir şeyler gözler önüne serilir. Maskeli suskunluğuyla gizlenmiştir.

Dilsizliğı onun daha iyi görmesi için bir fırsat yaratmıştır. Görünmüyordur ancak eskisinden daha iyi görüyordur. Görme biçimi, maskesinin arkasında yaptığı bir röntgenciliktir. Ancak röntgenlediğı kişi dikizlendiğinin farkındadır. Maskelinin bakışları ortadadır çünkü ifadesi buradadır. Saklandığını gizlememektedir. Bu cüretin ona dokunulmazlık kazandırdığını söylemek mümkündür. Dokunmanın ve görmenin eşitliğı maskede karşılığını ulaşılmazlıkla bulmaktadır; dokundurmamakta ve görünmemekte. İkisi de maskenin gücünü besleyen duyulardır. Maskeye dokunmak yasaktır. Görmenin iktidarı maskenin iktidarını pekiştirmektedir. Dokunmanın yasak olması maskeyi bir anlamda kutsallaştırıyor demek mümkün olabilir. Ancak görme duyusuyla eşitlenmiş dokunma duyusunun eksikliğı sonucu bir yabancılaşma etkisi ortaya çıkmaktadır. Yabancılaşmanın kaynağı kendini koruma üzerine çıkan bir refleks olsa da, totaliter bir tavrın da altlığını yine bu yabancılaşmanın doldurduğunu söylemek mümkündür. Levin'e göre görmenin baskınlığı "ataerkil düzen hayaletlerini" destekler bir pozisyondadır. Görmedeki "sabitleme, şeyleştirme, totalize etme" eğiliminin, "tahakküm etmeye, emniyete almaya ve kontrol etmeye" dönüşmek için zemin hazırladığı söylenmiştir. İki tür bakıştan bahsedilmektedir: "dogmatik, tahammülsüz, katı, sabit, esnemez, dışlayıcı ve etkilenmez " olan asertorik bakış; çoklu, çoğulcu, demokratik, bağlamsal, içerdeyici, yatay ve şefkatli" olan aletheik bakış (Pallasmaa, 2011). İki bakış için ortaya konan tanımlamalar, maskenin ifadesini neden bakışların oluşturduğunu da ortaya koyar niteliktedir. Görme duyusu, kurulmak istenen ilişki biçimini de belirleme görevini üstlenmiştir. Asertorik bakış, iktidar kurma üzerinedir; aletheik bakış ise iletişim ve paylaşım.

Hipergerçekliğı yaratanlar simülasyon ve dissimülasyonsa; hipergerçekliğin yarattığı atmosferin, taklitteki sahtelik ve yüzeyselliğın gündelik yaşam pratiklerine dahil etmesi hatta bunun üzerine kuruyor olmasıdır. Pallasmaa, zaman ve mekan mefhumlarının hız nedeniyle birbirine nüfuz etmesinden ve iki boyutun artık ayırıştırılamayan birliğinden bahsetmektedir: "Zamanın mekânsallaşması ve mekânın zamansallaşması". Buna uyum sağlayabilecek duyunun ise sadece görme olacağı söylenmektedir (2011). Özneler, bir hipergerçekliğın içindeki bir halüsinasyonun içinde kaybettikleri yer algısı ve sabitler ile birlikte asıllar üzerine de kesin hüküm veremez durumda olduklarının iddiası öne sürülebilmektedir. Dolayısıyla üretimler temelini bir gerçeklikten alamamaktadırlar. Bu kopma sonucunda üretimlerde aranacak olan şey gerçeklikle kuracağı bağ veya bir asıl yaratma durumu değil, rahat

okunabilir olmasıdır. Fredric Jameson'ın nosyonu olan "amaçlanmış derinliksizlik", okunabilir olmaya olan ilgiyle ilgili savı destekler niteliktedir: "Görünürlere, yüzeylere ve zaman içinde kalıcı gücü olmayan anlık etkilere takılıp kalmışlık" (Pallasmaa, 2011). Asıl olmanın aranmadığı hipergerçeklik çağında, iç ile kurulmaya çalışılan bağ arayışının sekteye uğradığı çıkarımı yapılabilir. Üretimlerin yüzeyler üzerinden okunmasının amaç haline gelmesi, odağı "iç"ten yüzeylere ve onun yansıttığı görünürlere kaydırmıştır. Yeni gerçeklik, yansıyanlar vasıtasıyla bu yüzeylerde yaratılmaktadır. Bu yüzeyler hipergerçekliğin yarattığı maskelerdir.

İçtekiler, dışta olanları "görebilmektedir". İçteki maskeyi dönmek için değil, aldatmak için kullanmaktadır. Yüzey ise dış ile bağ kurmak için değil, set çekmek için oradadır. Yüzeylerden yansıyanlar, dıştan bakanların kendi suretleridir, ancak maske bu suretlerden bir simülakr yaratmaktadır; gözaldatım söz konusudur. Baudrillard'a göre (2011), simülakr, görünümün bir gerçeklik olarak algılanma isteğidir. Gözaldatımın, gerçekle kurulmuş iç içe ilişki ile değil; üçüncü boyut üzerine şüphe yaratılan aynı zamanda onu taklit eden simülakrlar üretmek olduğu ve gerçekliğin altının yaratılan güçlü şüpheyile boşaltıldığı söylenmiştir (Baudrillard, 2014).

Yüzeylere bakanlar kendilerini veya bulundukları "yer"i gördüklerini düşünürler, ancak maske aracılığıyla yaratılmış bir simülakr vardır ve bu simülakr ile Narkissos'un kendi görüntüsü ile kurduğu ilişkiye benzer bir ilişkiyle baştan çıkarlar. Baudrillard (2014), Narkissos'un susuzluğunu gidermek için eğildiği suyun yüzeyini yansıtan değil, soğuran olarak tariflemiştir. Kentli bireylerin, maskeleyen yüzeylerden yansıyan suretleri, aynı zamanda kamusalda takmış oldukları maskelerinin de kendi gözleriyle görülebildiği bir imge halini almaktadır. Bu kentin içindeki varlıklarının da bir ispatı niteliğindedir onlar için. Çünkü, sabitlerini kaybetmiş özneler için bu imgeler, o yüzeyin başlangıcından sonuna kadar sürecektir bir zaman aralığında orada olduklarının kanıtını sunmaktadır. Görmenin şeyleştirici etkisi kısa süreli de olsa özneye bir "yer" inşa etmektedir. Ancak bu yüzeyler hipergerçekliğin maskeleridir ve kentli bireyleri baştan çıkarmaktadır. Kendi imgeleriyle meşgul olan bireyler, o yüzeylerin arkasındakiyle ilgilenmezler. Halbuki, yüzeyler onlar için kentteki bariyerlerdir ve iç ile dış arasında rijit bir ayrımı ortaya koyar. Yüzeylerde aranan sabitler nedeniyle özneler anlamı da bu yüzeylerde üretmeye başlamışlardır. Maskenin atmosferi bir alan tanımlıyorken, artık yüzeyde kendine yer bulmaktadır. İç ve dışın ayrımı bu yüzeyler sayesinde daha da nettir. Bağlayıcılığı ön plandayken, ayırıcı özelliği baskınlaşmıştır.

Yüzeylerin arkasına olan ilgi kaybı, öznenin, yüzeyden yansıyan maskesini en sonunda görebilmiş olmasıyla ilgilidir. Bu Narkissos'un ikiz kız kardeşine duyduğu özlemle benzerlik taşımaktadır. Baudrillard'ın aktarımına göre, Narkissos, kendinin nehirden yansıyan görüntüsünü, kendine çok benzeyen ölmüş kız kardeşi sanmıştır. Sonradan o olmadığını anlasa dahi, nehirdeki bu görüntüye bakmaya devam etmiş ve böyle kendini avutmuştur (2014). Kentteki bireyler, maskeliler, yansıyanın kendi suretleri olmadığını bilmektedir. Ne yansıtan yüzey var olanı olduğu gibi yansıtıyordur, ne de gördükleri yüzleridir. Hipergerçeklik maskesinin karşısında kendi maskeleri duruyordur. Ancak Pallasmaa'ya göre gözlerin gizemi görmekte değil, aynı zamanda görünmektedir de (2011).

Maskelinin bakışlarının ifadesi olduğunu hatırlarsak, bu ifadeye anlam verebilmek için “iç” hakkında bilgi sahibi olunması gereklidir. Kamusal alanda ise birey karşındakine bunun ipucunu vermez. İşte kendinin maskeli suretini görmek bu nedenle onu rahatlatır. O anda, maskesinin ardından gelen bakışlarının ortaya koyduğu ifadeyi anlamlandıracak iki gözle karşı karşıyadır.

2.3.3 İktidarın stratejisi: disiplin, güvenlik, istisna

Maske, insan yapımı olmasına rağmen insani bir üretimden farklı yerde konumlanarak tanrısalılaştırdığı gücüyle, dokunulmazlığıyla , tek taraflı bakış ile elde ettiği üstünlüğüyle, metropol insanının başat özelliklerinden olan yabancılaştırmanın ortaya çıkmasının birinci sebebi olmasıyla, hipergerçekliğin hâkimiyetinin sürdüğü günümüzde önemli bir yerdedir. Tüm etkileri göz önüne alındığında, maskenin etki alanının ölçeğini öznenen özneye kurmak, kurduğu veya kurabileceği tahakkümün sınırlarını olması gerektiğinden dar bir çerçeveye çekecektir. İktidarların inşası güç vasıtasıyla gerçekleşmektedir ve bu süreçte maskeye ihtiyaç duymaktadır. Bu güç ise, yaşam üzerine yaratılan kuşatmayla sağlanmaktadır. Egemen iktidarın yaşam üzerine kurduğu tahakküm “patria potestas” a yani Roma’da aile reisi olan babanın çocukları ve tutsakları üzerindeki rolüne dayandığı söylenmektedir: “Baba onlara yaşamı vermişti, geri alabilir”. Bu ölüm üzerinden tanımlanan bir yaşam hakkıdır. (Foucault, 1986). Baba figürüne tanrısal bir güç verilmiştir ve ölüm emri onun elindedir. Burada figür kelimesi özellikle kullanılmıştır; değişimin figürleşmesine bir atıfta bulunmaktadır. Çünkü baba bir hakikât olarak resmedilmiştir ve bu hakikâtin çizdiği sınırlara göre yaşamak zorunludur, aksi durumun sonucu ölümdür. Aslında

çocuklarından ve tutsaklarından herhangi farklı bir özelliği bulunmayan bir bireye toplum tanrı rolü vermiştir; çünkü yaşamı kendilerine o bireyin verdiği inancıdır. Bir kişi olan baba, ilahlaştırılmış ve sabit bir forma, bir gerçekliğe sokulmuştur. İktidar ise kendine baba figürünün maskesini takmıştır; iktidarın maskesini takan baba figürü ise kutsallaştırılmıştır.

İktidar, maske ve tanrılaştırma ilişkisinden bahsederken Borges'i ve "Hâkim"ini (2010) hatırlamak gerekir. Öyküde, çölden gelen yüzü maskeyle örtülü bir adamın iki kör yoldaşla geldiği görülür ve adam iddia eder: yoldaşların kör olmasının sebebi onun yüzünü görmüş olmalarıdır. İktidarını bunun üzerine inşa eder. Kendini ölüp dirilen bir peygamber olarak tanımlar ve herkesin ona itaat etmesi sonucunda yüzünü görebileceğini söyler ve başarılı da olur. Zamanla maskesini değiştirmiştir. İlk geldiğinde boğa maskesi takarken, sonraları bunu çıkarmış ipekten bir peçeyi kullanmaya başlamıştır. Birgün ona tapanlar, peçesini çekip çıkarmış; maskenin arkasındaki yüzün kör edici bir ışığa sahip olmadığını aksine hastalıklı bir beyazlığa sahip olduğunu, hatta bunun da çirkin bir maskeye benzediğini görürler. Bu aşamadan sonra Hâkim ne derse desin iktidarını kaybetmiştir ve ölümden kaçamamıştır. Maskesiyle iktidarını yaratan Hâkim'in sonu, yine onunla olmuştur.

Çalışmada birçok kez dile getirildiği gibi maskenin kendine ait bir hükmetme gücü vardır. Dolayısıyla, iktidar kurmak isteyenlerin maskeyi kullanması beklenen bir durum olmalıdır. Yaratılan gizem, bilinmezliğin getirdiği korkuyu beraberinde getirir. Bu gizem dolu korku, ilahlaşmanın da anahtarıdır. Bu büyüyü bozacak şey ise teşhirdir. Tanrısal bir güce sahipken teşhir olan (eski) maskeli, tahayyül edilenleri yüzüyle karşılayamamanın etkisiyle, eskiden ona tapanlar tarafından gerçekte olduğundan daha değersiz bir konuma yerleştirilir. Teşhir, sadece iktidarının sonunu getirmez; aynı zamanda onu toplum veya topluluk içinden silici bir etkiye de sahiptir. Teşhir olmaktan korkan iktidar, iyi bir gözlemci olmak zorundadır. Hükmettiklerinin değişime göre o da pozisyonunu değiştirmeli, kendini değiştirmelidir. Bu nedenle yaşam üzerine bir kuşatma gerçekleştirir. Bireylerin sınırları ve bu sınır değişimi kendi konumunu da belirleyecektir. Bu nedenle "kendilik" kavramı, bu iktidar modeli için önemlidir.

"Yer"ini arayan öznenin iç ve dış arasında sınır yaratacak bir alan tanımladığı savını tekrar etmek gerekirse, burada özneler için "iç", "kendilik" üzerine kurulu bir kavramdır. Özellikle de modernliğin ve onun ortaya koyduğu moleküllerin

parçalanması, “yer” ve “anlam” gibi sabitlerin yerinden edilmesi, tüm sınırların muğlaklaşması “kendilik” arayışında bir krizi de beraberinde getirmiş; hakikâte ulaşma çabasını sekteye uğratarak, kaybolmayı normalleştirmiştir. Kendilik arayışının ise, kamusal alandaki tüm eylemleri öznenin kendi özüyle ilişkilendirmesi gibi narsisist bir durumu da ortaya çıkarmıştır. Foucault’ya göre yaşam üzerine stratejiler belirleyen iktidar, öznelerin kendilik arayışını yönetim stratejilerinin içine dahil etmiştir. Yönetimsellik terimiyle açıklanan bu yaklaşımın, ölümün araçsallaştırılması yerine yaşamın yönetimini temel aldığı öne sürülmektedir (Lorey, 2013) (Spencer, 2018). Yaşam üzerine kurulan bu tahakkümün ise 17. yüzyılda “beden terbiyesi” ile başlamış olduğu, 19. yüzyılda ise biyolojik süreçler odaklaştırarak beden ve gelişimi ile şekillenen bio – siyasetle devam ettiği ve bio – iktidarın da başlangıcını oluşturduğu öne sürülmüştür ve cinsellik toplumu mefhumu ortaya atılmıştır (Foucault, 1986).

Tarihsel gelişimine bakıldığında birey kavramının oluşum süreciyle de bir paralellik taşıdığı öne sürülebilmektedir. Çalışmada da önceden belirtildiği gibi, 17. yüzyıl ego kavramının ortaya çıktığı zaman dilimiyken, 19. yüzyıl toplumsal olandaki odağın bireyselliğe kaydığı zamandı. Otoritenin belirlediği kast sistemini simülasyonla manipüle eden kentteki öznelerin, bu maskelerini çıkarıp yüzlerini maskeleştirerek dissimüle ettikleri gündelik yaşamda, iktidarın tahakkümünden aslında sıyrılmadıklarını, bio – siyasetin gelişiminden anlamak mümkündür. İktidarın bir simülasyon yarattığı öne sürülebilmektedir. Ancak diğerlerinin aksine, maskesinin tanımladığı alanın dışında kendini konumlandırır. Maske, kendi yüzüne taktığı bir araçtan çok, yönetiminin altındakileri içine koyduğu bir balondur. Dolayısıyla iktidarın maskesi, iktidarı dönüştürmek gibi bir amaç gütmaz. İktidar değişmez; ortaya koyduğu stratejiler değişir. Maskenin arkasından bir bakışla balonun içini dikizler. Aletheik bakış gibi yataylık burada söz konusu değildir; bu bakışı asertorik bir bakıştır, üstencil ve hükmeden.

İktidar, maskesinin yarattığı atmosferin oluşturduğu balonun sınırlarını oluştururken, normallik ve özgürlük gibi kavramları da bu sınırlara dahil etmektedir (Şekil 2.16). Çünkü hakikât için nasıl öznelerin belli sabitlere ihtiyacı varsa, iktidar da aynı sabitlere ihtiyaç duyar. Bu ihtiyaç yine kendisine ait değildir; yarattığı sistemin işleyebilmesi için gereken durumlardır. Dolayısıyla, yarattığı hakikât esnek olmalıdır ve toplumun değişimlerine karşı hemen reaksiyon oluşturabilmelidir. Lorey, birey mefhumuyla beraber ortaya çıkan özyönetimin, bireyin kendi üzerinde yönetimi ve denetiminin

olmasını istediğini öne sürmektedir ve modern “özgür” öznelerin yaratımının buna dayandırıldığının vurgusu yapılmaktadır. Biyopolitikanın baskıcı bir rolle değil “özgürlük” nosyonuyla yönetme sanatını icra ettiği söylenmektedir (2013).



Şekil 2.16 : Oliver Latta’nın (2019) Step Into The New Matter isimli çalışması.

Egemen gücün balonunun içinde, öznelerin kendi balonlarının olmasının izni iktidar tarafından verilmiştir. Herkesin kendine ait maskeleri vardır, bu maskelerinin içindeki değişimlere izin verilir ve bunu bir çeşit özgürlük olarak tanımlamak mümkündür. Ancak öznelerin bu serbestliğinin sınırları, dışta sınırı oluşturan balon tarafından belirlenmektedir. Balon içindekiler sınırları kendilerinin inşa ettiklerini düşünürler, ancak bu yaklaşım iktidarın istediği bir olgudur. Normal olmanın kriterlerini ve özgürlüğün sınırlarını oluşturan iktidar, bu yolla terbiye edici bir role bürünmektedir. Normallik ve özgürlük maskesinin arkasında sınırları belirleyen, iktidarın ortaya koyduğu disiplin, güvenlik ve istisna anlayışıdır.

Modernliğin birinci ve ikinci evresinde egemen güç, maskesinin içine aldığı öznelere, atmosferi hissettirmek istememektedir. Bireyler, maskelere sahip olabilmenin ayrıcalığını, bütüncül bir ayrıcalık olarak görerek yaşamlarını kontrol edebildiklerine dair bir sanrı içindedirler. Ancak hipergerçekliğin hakim olduğu üçüncü evrede biyopolitika, neoliberalizmin etkisiyle farklı stratejiler geliştirmiştir.

Bir toplum politikası olarak öne sürülen neoliberalizmin, günlük hayat üzerinde kurduğu tahakküm sonucu bireye edilgen bir rol atadığı ve birey kavramını odaktan çekerek; iktidardan devleti alarak onun yerine oturan ve öznelerin özgürlüklerinin garantisi olarak sunulan piyasayı, merkeze aldığı aktarılmıştır. Spontane bir düzenin yaratıcısı olarak gösterilen piyasanın yarattığı çevrenin, birey tarafından anlamlandırılmayacağı kurgusunun yapıldığı iddia edilmektedir ve bireyin anlamaya değil, uyum sağlamaya yönlendirildiği söylenmektedir (Spencer, 2018).

İktidar gücün modernliğin birinci ve ikinci evresindeki birey merkezci strateji terk edilmiş, mevcut iktidar modeli değiştirilmiş, egemen gücün yarattığı balonun sınırları genişlemiş, ölçeği büyümüş ve bireyin bu balonu yani iktidarın maskesini fark etmesi sağlanmıştır. Algılayamayacağı sınırlar içinde olduğunun diktesi karşısında, hipergerçekliğin getirisi olarak sabitlerini diğer bir değişle hakikâtini kaybetmiş bireyin kayboluşu, mevcut sistemi besleyen bir hal almıştır. Anlam arama eyleminin sekteye uğramasını destekleyen bir iktidar modeli vardır. Suskunluk maskesinin nedenselliğini tekrar sorgulamak bu noktada önemlidir. Özneler kendi maskelerini, bu spontane sistemden kendilerini korumak ve kendilerine yeni sabitler oluşturmak için de kullanmaktadır. Sınırları göremeseler de, bir balonun içinde olduğunu fark etmeleri için güvenli bölgelerinde onlar da iktidarı dikizlemektedir. Yönetim modeli değişse dahi, iktidarın tahakkümünün aynı kaldığı görülmektedir. Ortaya konan yönetim modelleri, iktidarın stratejileridir. Bu stratejiler disiplin, güvenlik ve istisna hali üzerine kurulmaktadır.

Biyopolitikayı kendine merkez alan herhangi bir iktidar modelinde veya stratejisinde; iktidarın kurduğu mekanizma karşısında toplum yekpare bir sisteme dönüştürülmektedir. Bu sistem ise iktidarın kontrol mekanizması altında disipline edilmektedir (Negri & Hardt, 2003). Bu disipline etme hali, bazı tehditlerin ortaya çıkmasıyla da gerçekleşmektedir. Tehditler, kontrol mekanizmasını güçlendiren durumlardır. Şentürk'e göre (2013), biyopolitika insan bedenini bir tehdit unsuru haline getirmiştir ancak aynı zamanda yönetiminin altındaki her şeyin güvenliği birincil durum olarak ortaya konmaktadır. Bu duruma göre bir yorum geliştirilmek gerekirse; her insan sistemin güvenliğini tehlikeye atacak bir unsurdur ve aynı zamanda her insanın güvenliği bu sistem tarafından sıkı bir şekilde sağlanmaktadır. Neyin, kimin, ne zaman güvende olacağının iktidar tarafından belirlenmektedir. Bu muğlaklık, başlı başına disipline edici bir tavra sahiptir. Bu tavır, istisna halini de kendi içinde barındırmaktadır. Agamben istisna halini şöyle tanımlar: “Dışarıda olmak gene de ait olmak. İstisna halinin topolojik yapısı budur ve istisna hakkında karar veren egemen de, aslında, mantıksal olarak varlığı bu istisna tarafından belirlendiği için (sırf bu yüzden), dışarıda olma – ait olma gibi birbirine zıt gibi iki ifadeyle tanımlanabilir” (Şentürk, 2013).

Disiplin, güvenlik ve istisna hali kent yaşamına da yansımaktadır. İktidarın kontrolündeki bu kavram sınır tanımlama özellikleriyle, kendilerinin mekânsal

karşılıklarını kolaylıkla üretmektedir. Bunlar iktidarın maskesinin, şehirdeki vücut bulmuş halleridir. Bundan sonraki bölümde, ekran kavramının ekseni bu noktaya çekilerek, tahakkümün şehirdeki yüzeylerdeki karşılıklarının peşine düşülmüştür.





3. ŞEHİRDEKİ YÜZEYLER, KARŞILAŞILAN MASKELER

Çalışmada, ele alınan tarihsel süreçte bireyin varoluş sorunsalının, seküler düzenle beraber gündelik yaşam alanlarının altlığını oluşturan kamusal ve özel alan kavramları ile ilişkisi ön planda tutularak, bu toplumsal moleküllerde öznelere ifade biçimlerini ve bunların modernliğin de etkisiyle nasıl değiştiği ele alınmıştır. Bu ifade biçimlerinin ise öznelere “maske”lerinde vuku bulduğu iddiası öne sürülmektedir. Maskeler “öz”ü temel alan bir sınır inşasıdır ve birden çok maskeyi takan maskelinin, birden çok katmandan oluşan sınıra sahip olduğu öne sürülebilecekken; maske değişimini veya bir maskeyi yırtarak alttaki maskenin ortaya çıkmasını sağlayan eylemselliği bir sınır yıkımı ve yaratımı hali olarak yorumlamak mümkündür.

Kentli birey kavramını tanımlarken metropolü yine bir sahne olarak ele almış olan Simmel, bu sahneyi kişisel olanın da kaybolduğu bir yer olarak tanımlamıştır. İddiası ise, öznenin bu yok ediliş karşısında “kendi”ni koruma altına alma üzerine bir talep geliştirdiği ve bireyselliğini ön plana çıkarması üzerinedir (2003). Colomina, bu yaklaşıma paralellik taşıyan bir şehir hayatı tanımı yapmıştır ve şehir hayatındaki sınırların geçici olmasının yarattığı kaygının bir mücadeleye dönüştüğünü söylemiştir. Bu mücadelenin ise sınırın içinde tanımlanan hayat için olmadığını, sınırların kendisi için verildiğini vurgulamıştır. Küreselleşme ve yersizleşmenin kent yaşantısına ve mekânsal sınır yaklaşımına etki ettiği; iç ve dış nosyonlarının modernitenin de ana konularından olduğu vurgulanmıştır. Özel ve kamusal üzerine yapılan konvansiyonel tanımlamaların moderniteyle beraber yıkıldığı ortaya konmuş; bunun sadece bu iki kavram üzerine olmadığı, tüm karşıtlıkların aynı şekilde yerinde edildiği de öne sürülmüştür (2011). Çalışmada da modernizm üzerine geliştirilen formülün kapsadığı bir yaklaşımla, modern kavramı üzerine gidilirken karşıtlıkların bir olmasına paralellikte bir örnekleme içine girilmiştir; ancak bu birlik karşıtlıkların arasındaki sınırlar üzerinden okunarak kavramlar arasındaki muğlaklık merkeze alınmıştır. Maskenin doğasındaki çelişki halinin de bu karşıtlıkların beraberliği üzerine kurulduğu savını hatırlayarak; yersizleşmenin maskenin inşasında tetikleyici bir role sahip olduğu öne sürülebilmektedir. Karşıtlıkların kendilerini “diğeri”ne borçlu olması

aslında sınırın varlığının devamlılığıyla mümkündür. Sınırların ortadan kaybolduğu veya okunamadığı bir noktada karşıtlıkların da ortadan kalkması söz konusudur. Bu nedenledir ki, küreselleşmenin ve yersizleşmenin kent yaşamını domine ettiği bir zamanda, maske önemli bir role sahiptir.

Maske yaratımının sınır ile olan ilişkisine dair bakış açısına sahip savın devam ettirilmesi halinde, maske yaratımının ve maskeyle ilgili tüm eylemselliğin – maske değişimi, maskenin yırtılması, maskenin düşürülmesi vs. – yine bir mücadele etme hali olduğunu iddia etmek mümkündür. Çünkü bir maskenin altında başka bir maske vardır. Yıkımın yanında doğum söz konusudur. Mekânsal sınırları anlamak ve bunun üzerinden birey davranışlarını ortaya koymak, maskeyi anlamak için de önemsenmesi gereken bir yaklaşımdır.

Çalışma, Colomina'nın ekran kavramının hipergerçekliğin iki boyuta indirgeyen yaklaşımını perçinleyen bir tutuma sahip olduğu iddiasını öne sürer. Simmelvari bir tavurla ortaya konan Colomina'nın maskesinin, modern bireyin ortaya çıkmasından itibaren, öznenin mahrem alanı yani benliğiyle, bunun değil arasındaki çelişkiye dayandırıldığı ifade edilmektedir. Ancak çalışmada sökümlü yapılan birey ve maskesinin iç ve dışta oluşturduğu “evren”ler ve onların arasındaki “araf” bölgeler, Colomina'nın tarifinde yassılaştırılmıştır. Yassılaştırma eylemi, amaçlanmış derinliksizliğin birincil koşuludur. Hipergerçekliğin derinliksiz doğası, üç boyutlu her türlü durumun yassılaştırılmasını iki boyutlu hale dönüştürülmesini ister. Bu hem taklit, hem simülasyon, hem de dissimülasyon için yapılması gerektirir. Zamandan, mekândan, görsel derinlikten tamamen koparılan bir olgu değildir bu; bütün bu durumların tek bir boyutta bir araya getirilmesidir. Gerçekliğin yüzeydeki manipülasyonu, onu tek boyuta indirgemeye gerçekleşir. Tanyeli'ye göre (2013) mimarlar, yassılaştırma eylemini tarihi de aracı ederek (tarihi yassılaştırma) mimari üretimlerinin meşruiyet zeminini oluşturmaktadır. Ortaya konacak mimari üretim için mimar tarafından belirlenen parametrelerin dayanağı için geçmişin kullanıldığı öne sürülmüştür; ancak geçmişte geçerliliği olanların bugünü karşılamayacağı bu nedenle de dayanak oluşturan tarihsel olayların zaman ve mekânsal bağlamından kopararak aynı zaman ve mekânda gerçekleştiğine dair bir yönlendirmeyle yassılaştırıldığı yaklaşımı geliştirilmiştir. “Deyim yerindeyse, mimarlar, kendi bilgi alanlarının içinden bakarak, tarihin yazılmış değil, yapılmış bir şey olduğunu düşünürler” (Tanyeli, 2013). Yüzeyleşen maskeler, kentteki bariyerler haline dönüşmektedir ve aslında mekânlar



Şekil 3.1 : Tez çalışmasının 3 numaralı bölüm diyagramı.

arasında ilişki kurmaktan çok ayırmaya yönelik bir doğaya sahiptir. Dokunsallığı reddeden, bakışın iletişimdeki baskın role geçmesini sağlayan, kontrolü etkileşimin yerine alan, totalize etme eğilimini güçlendiren bir altlık oluşturmaktadır.

Bu durumda ekran tanımlaması için, ekran kavramına sadece modern birey kavramının 18. ve 19. yüzyıldaki halini temel alan ve modernliğin 2. evresinin sonuna kadar gelebilecek yaklaşım yetersiz olacaktır. Aslında bu kavramın ortaya çıkışında modernliğin 3. evresi büyük rol oynamıştır. Dolayısıyla ekranın “iç”inde kalan kısmın ya da bahsedildiği şekliyle mahrem, ne olduğunun tekrar ortaya konması gerekmektedir. Mahrem olan “iç”te yaşanan süreçtir. Ancak bunu özel alanla sınırlamak, kentteki değişimi anlamak adına kısıtlı bir bakış sunmaktadır. Tez çalışması, mahrem kavramına daha üst ölçekten bir bakış açısı geliştirmiştir ve maskenin iç kısmında yaşanan süreçlerin bütünü mahremiyet tanıma dahil etmiştir.

3.1 Maskenin Şehirlerdeki Beş Hali

Tez çalışması, mevcut ekran tanımının, tahakküm mekanizmasından bağımsız tasarlandığını öne sürmektedir. Bu nedenle bu mekanizmanın ekran üzerindeki etkilerini ele almaktadır. Maskenin ve modern birey mefhumunun da esas kavramlarından biri olan kendiliği merkezine oturtan biyopolitik iktidar anlayışının, geliştirdiği stratejilerin odağındaki disiplin, güvenlik ve istisna halleri, normallik ve özgürlük adı altında topluma dayatılmaktadır. Bu, mekânda karşılığını yüzeylerde ve onların oluşturduğu sınırdaki bulmaktadır. Bu sınır inşası iktidarın maskesidir ve şehirde gündelik yaşamın bir parçası halinde varlığını sürdürmektedir.

Bu bölümde seçilen örnekler için değişim evreleri dikkate alınmış ve bu evrelerdeki maskelerin şehirdeki karşılıklarının neler olacağı ortaya konmuştur. Değişim evreleri taklit, simülasyon, dissimülasyon, dönüşüm ve figürdür. Bu evrelerin şehirdeki yüzeylerde oluşturdukları mekânsal sınırlamalar maskenin beş hali olarak isimlendirilmiş ve sırayla replika, örtü, karantina, giz ve araf kavramları çerçevesinde değerlendirilmiştir.

3.1.1 Replika: mukavvadan şehirler

Mukavvadan şehirler, Potemkin Köyü’nü referans alarak kullanılmıştır. Kraliçenin geçtiği bir çölde, mukavva ve çadır bezlerinin oluşturduğu yüzeylerden oluşan bir kent

görüntüsü yaratımından gelen kavramın adı, bu görüntünün yaratıcısı Prens Potemkin'den dolayı böyle anılmaktadır (Loos, 2014). Gerçekliği bugün tartışma konusu olmakla birlikte, günümüzde bu kavramla örtüşen birçok örnek vardır. 2015-2017 yılları arasında Gregor Sailer (2017) isimli fotoğrafçı da Potemkin kavramını ele alarak bir proje haline getirmiş; Çin, İsveç, Fransa, Almanya, Rusya gibi ülkelerdeki replika şehirleri belgelemiştir. Bu replika şehirler, yüzeylerin veya makyajlanan yapıların bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Yapının aslıyla herhangi bir ilişki kurmayan bu makyaj yüzeyler, eskisini “temizlemenin” ve “güzelleştirmenin” yolu olarak görülmekte ve onları tüketilecek birer meta haline dönüştürmektedir. İsveç'te, araçların güvenlik kontrollerinin gerçekleşmesi için yapılan ve sadece yüzeylerden oluşan replika şehir Carson City; Çin'de, İngiliz kasabasının karakteristik özelliğini taşıyan ve fotoğraflara fon oluşturmak dışında işlevi olmayan Thames Kasabası, Potemkin Köyü kavramının güncel karşılıkları olarak değerlendirildiğinde, taklitin anlardan oluşan bir şehir yarattığını ve bu şehrin gerçeklikten ve zamansallıktan kopuk bir alan yarattığını söylemek mümkündür.



Şekil 3.2 : Carson City, Sailer (2017), Potemkin Village serisi.

Replika şehirler, taklit ettikleri şehirlerin tek bir anına takılıp kalmış, donmuş bir zamansallığı içinde barındıran alanlardır. Alan yerine “yer”in kullanılmaması, bu şehirlerin bu nosyonun tarifine dahil edilememesinden gelmektedir. Bu şehirleri inşa edenler, bir fon yaratma amacı güder. Gidenler de bu fonun ortaya çıkardığı anın

önündeki tek bir kareye girmeyi amaçlar. Sahteliğini buraları inşa eden de, oraya giden de bilir. Bu şehirlerin simüle edici etkisi, o anların fotoğraflarına bakan diğerleri için geçerlidir. Çünkü hayatın akışında tek bir anla varlık bulan bu yüzeylerin, gerçeklik kazanabileceği tek alan, fotoğrafın donmuş zamansallığı içindeki tek andır.

Taklit evresinin bütün özelliklerini içinde barındıran replika şehirlerde, gerçeklik üzerine herhangi bir ikna etme girişimi söz konusu değildir. Bir şehir deneyimi yaşatmak gibi bir amaç ortaya atılmaz. Gidenlerin de böyle bir deneyim yaşama talepleri yoktur. Replika şehirler, yok – yerlerdir. Augé'nin non – lieu kavramının Türkçe çevirisi olarak kullanılan bu nosyon, üstmodernliğin bir getirisi olarak ulaşım ve iletişim teknolojilerinin sonucu olarak ortaya çıkan havaalanı ya da otoyolları için ortaya konulmuştur (2016). Koçyiğit (2018) tarafından “kısır, donuk ve belirsiz” olarak nitelendirilen yok – yer, öznenin ilişkisiyle tanımlanan yer kavramına bir karşıtlık oluştururken, özneyi denklemden çıkararak nesneye vurgu yapıldığı ve deneyimin diskalifiye edildiği öne sürülmektedir.



Şekil 3.3 : Carson City, Sailer (2017), Potemkin Village serisi.

Bahsedilen kısır, donuk ve belirsiz; öznenin ve deneyimden azade kavram, replika şehirler için kapsayıcıdır. Taklit, sahteliğiyle gösterisini sunmaktadır. Bu anlık

fragmanlardan oluşan gösteride, bir deneyimden çok, donuk ana eklenen bir pozun transpozisini görmek mümkündür.

3.1.2 Örtü: kılık değiştirme

Hipergerçekliğin en büyük destekçisi “güzellik”, “düşsel” gibi kavramlardır. Yassılaştıran gerçekliğin yüzeydeki temsiliyeti için makyaj başvurulmuş bir yöntemdir. Bu yöntem replika şehirlerde olduğu gibi taklitsel bir yaklaşımla uygulanabilir. Gerçeklikle arasına koyduğu mesafe dolayısıyla ikna etme gibi bir amaç gütmeyiz. Ancak bu yöntem simüle edici bir tavır içinde de sergilebilir. Baudrillard (2011) simülakrların yarattığı düşsel hipergerçeklik için Disneyland’i örnek göstermiştir. Uzam ve boyuttan yoksun Disneyland’teki düşselliğin gerçek veya sahte olarak nitelenemeyeceği öne sürülürken, çocuksu görünümün arkasında “tasarlanmış bir caydırma / ikna makinesi”nin yattığı öne sürülmüştür. Disneyland, sahte yüzeylerin arkasında bir sistem kurgulamıştır. Düşselliği içinde barındıran bu sistem, gerçek olduğuna dair ikna edici gücünü de buradan almaktadır. Yassılaştıran maskede bu sefer güzelliğin büyüleyiciliği araçsallaştırılmaktadır. Maskenin arkasında olanların, “diğer”leri tarafından okunamaması bu yolla bir sorun olmaktan çıkarılmıştır. Süreçlerin gizliliği, düşsellik ve güzelliğin arkasında yer bulmuştur. Bu yaklaşıma başka “makyaj yüzeyler”i de eklemek mümkündür.

Makyaj yüzeyler, binalara bir örtü, bir kıyafet gibi geçirilmektedir. Tüm dünyada olduğu gibi, Rusya’da yenilenen binalarının dışlarının, yenilenme süresi boyunca posterlerle kaplanması yaygın bir uygulamadır. Bu posterler yenilenmenin sonucunda yapının nasıl sonuçlanacağını resmeder. Ancak resmi yetkililer bu uygulamayı önceki kullanımından ayrı bir yere taşır. Posterleri, makyajlamak istedikleri yapıların üzerine bir elbise gibi geçirirler. 2013’te BBC’nin yapmış olduğu habere göre Putin’in Ufa şehrinde ziyaret edeceği eski bir köydeki tüm geleneksel ahşap evlerin cephesi, eskisine referans vermeyen, daha “güzel” evlerin resimlerinin basılı olduğu posterlerle kaplanmıştır. 2015’te yine Ufa’da, Rusya’nın ev sahipliği yapacağı uluslararası bir organizasyon olan BRICS için, tüm şehir posterlerle kaplanmıştır.

Başka bir makyaj yüzey tipine Ankara’da rastlamak mümkündür. 12 Eylül’de Protokol Yolu olarak da anılan Esenboğa Havalimanı yolu üzerindeki gecekondu, Kenan Evren’in talimatı üzerine beyaza boyanmıştır (Tiryaki, 2008). Sonrasında Kuzey Ankara Girişi Kentsel Dönüşüm Projesi’yle yıkılan gecekonduların yerine yapılan



Şekil 3.4 : Ufa, Suzda ; ilk üçü Varlamov (2015), dördüncü fotoğraf Sailer (2017).

yapılar, gecekondu'lara yapılan tektipleştirme'nin bir örneğini tekrar uygulamaya koymuştur (Mimdap, 2011). Tüm yapıların sadece yola bakan ön cephelerini kırmızı tuğlayla kaplamış, bunu da “yabancı'lara” karşı yapılmış bir imaj çalışması olarak sunmuşlardır.



Şekil 3.5 : Ankara Protokol Yolu üzerindeki evler, Mimdap (2011).

3.1.3 Karantina: potemkin şehirler

Potemkin Köyü kavramına özellikle şantiye alanlarının yüzeyleri haline gelmiş, güvenlik doğrultusunda kullanıldığı söylenen, çevirdiği bölgeyi kentten ayıran “galvanize oluklu demirleri” de eklemlemek mümkündür. Geçici olarak tanımlanan, ancak inşa etme süreçlerinin uzunluğu göz önüne alınırsa kentin dinamiğine “durağanlık” ile dahil olan, kendisinin dahil olmasıyla çevrildiği bölgeyi kent belleğinden koparan, kent sürekliliğini sekteye uğratan bu yüzeyler, Örer’e göre “güvenliğin yanlış bir şekilde dışlama ile eşitlendiği bir çağ” da (2017) bir inşaat malzemesinden çok daha fazla şeyi temsil etmektedir.

15. İstanbul Bienali’nde Klara Lidén görüşü geçici olarak engelleyen inşaat bariyerlerini, imtiyaz ve güç sahibi olanların içerme ve sınırlama hakkına sahip olmasına atıfta bulunarak konu etmiştir. Yine 15. İstanbul Bienali’nde Olaf Metzel, galvanize oluklu demirden Toplama Merkezi isimli yer yer tahribata uğramış bir oda inşa ederek, toplumsal ve politik yer değiştirmelere, göç hareketlerine ve insanların kapatılmasına atıfta bulunmaktadır (Örer, 2017). Jan Vranovský isimli fotoğrafçı fotoğraflarına bu konuyu dahil eder.



Şekil 3.6 : Metzel'in (Örer, 2017) Toplama Kampı isimli üretimi.



Şekil 3.7 : Vranovský (2017) fotoğraf çalışması



Şekil 3.8 : Sirkeci’de restorasyon çalışması, 2018.

Göçün, yer değiştirmenin sembolü haline gelmiş bariyerler; şehirlerin durmadan değişim halinde olmasını kent yaşamından koparmak, sürecin okunmasının engellenmesi için kullanılan bir araç haline getirilmektedir. Kentsel dönüşüm içinde olan İstanbul için inşaat sektörü önemli bir yer tutar. Metropolün getirisi olan geçicilik kavramı, İstanbul’daki yıkım ve yapım süreçlerinin eklenmesiyle şehrin en öne çıkan

karakteristik özelliği haline gelmiştir. Balaban (2016), inşaat sektörünü Türkiye ekonomisinde önemli bir yere oturtmuştur ve yirmi sektör içinde başı çeken dört sektörden biri olduğunu söylemiştir. 24 Ocak Kararları ile başlayan neoliberal dönüşümde (Özbay,Terzioğlu&Yasin,2011) inşaat sektörü iki büyüme dönemi geçirildiği öne sürülmektedir: Biri neoliberal sürecin başlangıcı olan 1980’ler, diğeri de 2001 krizi sonrasında yaşanan süreç (Balaban, 2016).



Şekil 3.9 : Kadıköy – Karaköy vapurundan Karaköy’e bakış, 2018.

İnşaatın fetişleştirildiğini öne süren Çavuşoğlu (2016) özellikle 2000’ler döneminde yürütülen mekânsal politikasını “metalaşmamış mekân” kavramıyla açıklar. Bu kavram dört bölümden oluşur. İlki doğal varlıkların sermayeleşmesi, ikincisi özelleştirmeler, üçüncüsü yapılan yasal düzenlemelerle mülkiyetlere el koyma ve yeniden üreterek dolaşıma sokma, sonuncusu ise çeşitli finansman modelleri ile bir kentsel arsanın rantsal bedelini artırmadır.

Türkiye’nin geçirdiği bu neoliberal süreç ve inşaatın fetişleştirilmesi kentleri bir şantiye alanına çevirmiştir. İnşaat bariyerlerinin çevrelediği bölgeyi veya yapıyı bir anlamda karantinaya alarak kentten koparmasının yanı sıra, bu yolla kent belliğinde yaratılan boşluk, şehirdeki bazı yıkımların meşru kılınmasının zeminini oluşturmak için bir araç haline getirilmektedir. Kentsel referans noktalarının şehre olan aidiyetlerinin, güvenlik adı altında yapılan bu kapatmalarla birlikte yok edilmesi bir strateji haline gelmiştir. AKM, Yolcu Salonu, Paket Postanesi gibi güncel örnekler ele alındığında, bu stratejinin sistematik olarak uygulandığını görülebilmektedir.



Şekil 3.10 : Kadıköy – Karaköy vapurundan Haydarpaşa’ya bakış, 2019.



Şekil 3.11 : Minibüs caddesine araçtan bakış, 2019.



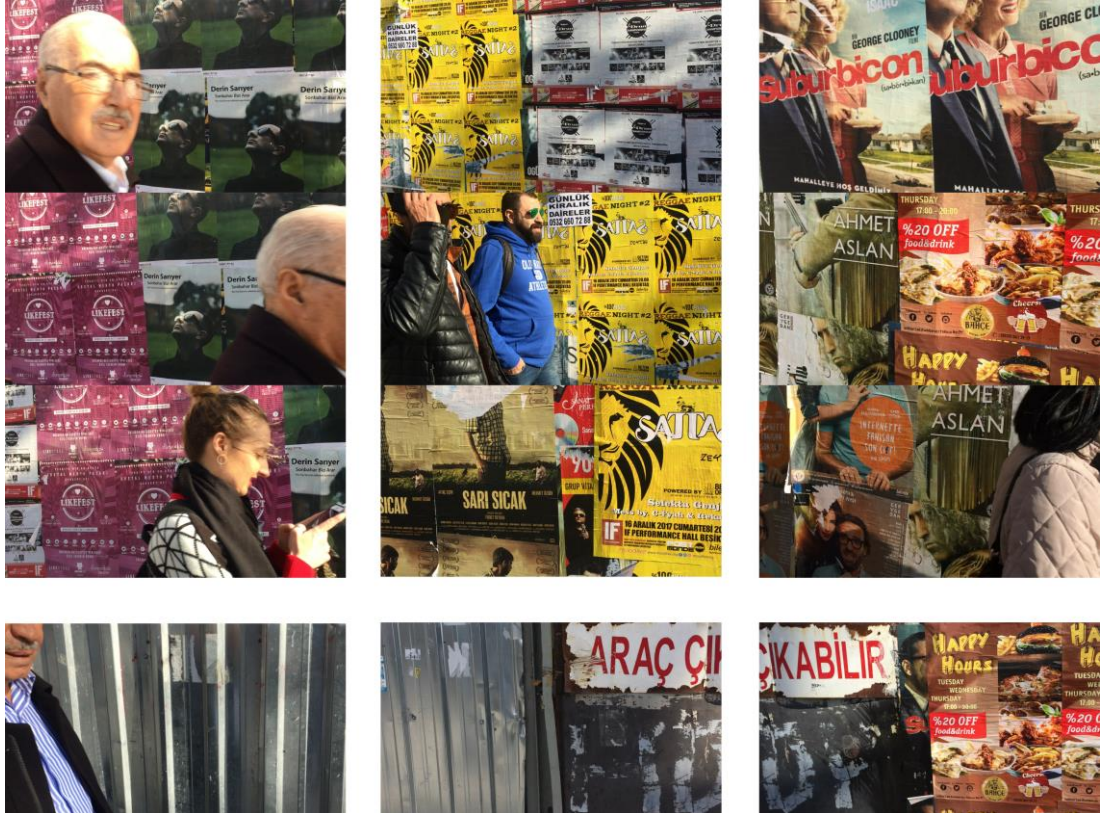
Şekil 3.12 : “Şehir senin, deniz senin”, Galataport, 2018.



Şekil 3.13 : Kurtuluş semtinde inşaat bariyerleri, 2017.



Şekil 3.14 : Kurtuluş semtinde inşaat bariyerleri, 2017.



Şekil 3.15 : Kurtuluş semtindeki inşaat bariyerlerine yürüyüş ölçeğinden bakış.

3.1.4 Giz: şehirdeki “kurtarılmış” alanlar

AKM, Galataport gibi büyük projeler “karantina”ya alınarak, kentten süreçten koparılmakta ve bu yapılırken kullanılan bariyerlerin yüzeyleri, projenin “iyi”liği üzerine bir propaganda aracına dönüşmektedir. AKM gibi cephesiyle ikonlaşmış bir yapının yıkımının meşruluğu, yeni projede o cephenin bir “yeniden üretimi”yle sağlanma gayreti okunmaktadır. Bu okumanın yapılması için AKM’nin ve Galataport kapsamındaki Karaköy’deki Yolcu Salonu ve Paket Postanesi’nin yapımından yıkımına ve yeniden yapım sürecine dair bir izlek oluşturmak önemlidir.

AKM’nin yapımına, 1946 yılında İstanbul Belediyesi’nin girişimiyle Rükneddin Güney ve Feridun Kip’in hazırladığı ortak projeyle, opera binası olarak başlanmıştır; Hayati Tabanlıoğlu tarafından tamamlanmış ve 1969 yılında “Kültür Sarayı” olarak açılmıştır. 1970 yılında geçirdiği bir yangın sonucunda tekrar inşa edilen yapı, 1978 yılında Atatürk Kültür Merkezi olarak yeniden kullanıma sunulmuştur (Hasol, 2017) (Şekil 3.16).



Şekil 3.16 : AKM cephe inşaatı (Gür, 2018).

2003 yılında dönemin Kültür ve Turizm Bakanı tarafından AKM’nin yıkılması için girişimler başlamış, 2008 yılında ise yapı etkinliklere kapatılmıştır (Muhcu, 2010). Kasım 2017’de Cumhuriyet dönemine ait bir simge yapı olması dolayısıyla İstanbul 2 Numaralı Koruma Kurulu tarafından 1. Grup kültür varlığı olarak tescil edilmesi (Tabanlıoğlu, 2010), AKM’nin yıkımına engel olmuştur. Bunun üzerine İstanbul 2010

Avrupa Başkenti Yasası aracılığıyla yıkımı tekrar öne sürülmüş ve Sakarya Üniversitesi'nden yıkım kararı için rapor istenmiştir; ancak buradan da bu yönde karar çıkmamıştır. Bu şartlar altında yıkılamayacağı anlaşıncı, AKM için bir yenileme projesi hazırlanmış ve kuruldan geçirilmiştir; ancak yine projenin iptaliyle sonuçlanan bir süreç yaşanmıştır. Tüm bunlardan sonra 20 Aralık 2009 tarihinde Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Mimarlar Odası ve proje müellifi Murat Tabanlıoğlu bir toplantı yapmış ve restorasyonun nasıl olması gerektiğine dair çeşitli ilkeler belirlenmiştir (Muhcu, 2010). Her zaman gündemde olmasına karşın, karantinaya alınan AKM'nin, kent ve kentliyle olan ilişkisi kesilmiştir (Şekil 3.17). Hiçbir bakım görmeyen ve bu sebeple ortaya çıkan tahripler sonucu dış etmenlere maruz kalan yapı, çürümeye bırakılmıştır. Nitekim 24 Nisan 2016'da AKM'nin ihalesini alan inşaat firması binanın çürük olduğuna dair açıklamada bulunmuştur. 6 Kasım 2017 tarihinde ise Tabanlıoğlu tarafından AKM'nin yıkılarak, yerine yapılacak olan yeni projenin tanıtımı yapılmıştır. Tanıtılan projede yeni AKM'nin cephesinin, eskisiyle aynı olması dikkat çekmiştir (Şekil 3.18).



Şekil 3.17 : AKM bariyer ile oluşturduğu yeni cephe, 2017.



Şekil 3.18 : AKM için yapılan yeni proje, Tabanlıoğlu (2017).

Yıkımıyla gündemde olan diğer yapılar, Karaköy'deki Yolcu Salonu ve Paket Postanesi'dir. Yolcu Salonu, 1935'te açılan bir yarışmaya, başvuran 8 projenin birleştirilmesiyle oluşturulan bir yapıdır. Modernist anlayışta inşa edilen Yolcu Salonu, Yeni Türkiye'nin ulaştırmadaki gelişimini temsil etmektedir. Yapı 1999 depremi sırasında gördüğü hasar öne sürülerek kullanımdan çıkarılmıştır (Hasol, 2017). 02.10.2002 tarihinde de korunması gereken kültür varlığı olarak tescil edilmiştir (Mimarlar Odası Basın Açıklaması, 28 Haziran 2017). Paket Postanesi ise 1907-1911 yılları arasında inşa edilmiş; önce gümrük binası olarak, sonra da günümüz kargo şirketlerine benzer bir işlev üstlenmiştir. 10.01.2001 günü korunması gerekli kültür varlığı olarak tescil edilmiştir (Mimarlar Odası Basın Açıklaması, 7 Kasım 2017). Galataport projesi kapsamında korunması kararı alınan bu tescilli yapılar, uzun süre boyunca inşaat bariyerleriyle kapatılmış; ardından, ilk olarak Yolcu Salonu, sonrasında ise sadece 3 cephesini bırakarak Paket Postanesi yıkılmıştır.

Konu edilen üç yapının yıkımları “ansızın” gerçekleşen durumlar değildir. Kapatma/karantinaya alma ve bunun getirisi olarak toplum belleğinde yaratılan boşluk, yıkım sürecinin bir parçasıdır. Geçici olarak konumlandırılan, ancak kalıcılığı o kadar da kısa olmayan bu yüzeyler maskeleymektedir ve Colomina'nın (2011) maskenin “sakladığı şeyi yeniden üretir” yaklaşımı bu bariyerlerin arkasında gerçekleşir.



Şekil 3.18 : Paket Postanesi’nin iç yıkım sonrası cephesinin bırakılması, 2018.

Kent kimliğinde referans noktaları olan bu yapılara, kendilerine referans vermeyen yeni maskeler eklenerek, yeni bir kimlik inşasının süreci başlatılır. Bariyerler, cephelere eklenerek onlarla iç içe geçerler veya tüm yüzeyi kaplayarak eskisi arkalarında gizler. Bu geçici maskeler kaldırıldığında, inşa edilen yeni yapıların meşruluğunu, AKM ve Paket Postanesi’nde olduğu gibi önceki yapıların yüzeyleriyle sağlama gayreti okunmaktadır. Tarihin yassılaştırılması, eskinin suretinin yeniye nakliyle gerçekleştirilmiştir. Özellikle Yolcu Salonu ve AKM dönemlerinin simge yapıları olmasının yanında, AKM’nin Türkiye hafızasıyla doğrudan ilişkisi vardır.



Şekil 3.19 : AKM’nin içinden; The Beginning, Gülşin Ketenci (2013).



Şekil 3.20 : AKM'nin 1 Mayıs 1977'deki cephe kullanımı (2019).



Şekil 3.21 : AKM'nin cephesindeki Türk Bayrağı (2013).



Şekil 3.22 : AKM'nin cephesinde pankart (2017).



Şekil 3.23 : AKM'nin cephesinde pankart (2016).

Bu yapıların varlıkları gibi, yıkımları da tarihsel bir temele dayanmaktadır. Dolayısıyla sadece AKM'nin yıkımına ve yeniden yapımında, yazılan tarihten çok, yapılan tarihten söz etmek mümkündür. Görmenin ve dolayısıyla imgenin hakim olduğu bir dönemde, yassılaştan tarihin maskedeki tezahürü, tarih “yapımında” mimarın aracı haline gelmiştir.

3.1.5 Araf: yansımalar, gölgeler, ikiz

Hipergerçeklik içinde varlığın maddesel durumu gerçekliği üzerinde önemli ölçüde bir etkide bulunmamaktadır. Gerçekliğin temsiliyetinin bir imge haline getirilebiliyor olması veya bu temsiliyetin bir şekilde tezahürünü oluşturuyor olması varlığı için yeterli bir girdidir. Dolayısıyla ölüm hipergerçeklik için bitişi sembolize edebilecek bir olgu değildir. Dönüşüm içindeki ölüm içinde de benzer bir yaklaşım geliştirilebilir. Ölüm, doğum için bir başlangıç noktası olabilmektedir.

Hipergerçeklikte ölümün temsiliyeti, onun ikizinin yaratımı sayesinde olur. Yassılaştan gerçekliğin iki boyutlu halinde, ölenin suretinin kopyasının orada olması bir çeşit doğuş eylemidir. “Narkissos’un kız kardeşi vardır ve ona tıpatıp benziyordu. Her iki genç de çok güzeldiler. Genç kız öldü. Onu çok seven Narkissos, kardeşinin ölümüne çok üzüldü ve bir gün kendi görüntüsünü pınarda gördü; önce kız kardeşini gördüğünü sandı ve teselli buldu. Daha sonraları bu görüntünün kız kardeşi olmadığını bile bile, kendini avutmak için pınarlara gidip kendine bakar oldu” (Baudrillard, 2014). Narkissos ölen ikizini, kendi suretinin yansımasında tekrar yaşama döndürmüştür. İkizinin suretinin karşısında olması, onu görebiliyor olması Narkissos için bir gerçeklik oluşturmuştur (Şekil 3.24). Ölümün yıkıcı etkisini, yansımanın yaratmış olduğu sanallığın etkisiyle ortadan kaldırmıştır. Bu noktada Butler’ın cenazelerin politik gösterilere zemin hazırlayan, bir son buluşta kaybolanlar olarak bir araya gelen ve kolektif ruh içinde buluşan kitleleri hatırlamak gerekmektedir. Kaybolan anlam, ölüm olgusu içinde aranmaktadır. Artun (2015), kırılan putların efsaneleşmesi örneğini öne sürerek yıkılanların birer ikona, birer anıta dönüştüğünü ve mesela İkiz Kuleler’in anıtsallığının bu yolla kazanıldığını söylemiştir. “Gerçek gerçeklik şiddet doluydu,



Şekil 3.24 The Mirror, Scully (2016), A chil is playing serisi

korkunçtu, ölümcüldü, lanetliydi ve o nedenle biz onu sanallaştırıyorduk” (Artun, 2015).

Yokluk üzerinden anıtsallaştırma bağlamında Libeskind’in Ground Zero’sunu (2012) hatırlamak gerekir (Şekil 3.25). İkiz Kuleler’in anıtsallaştırıldığı Ground Zero’da, kulelerin yerinin boş bırakılması ve yokluğun temsiliyetini merkeze alınması, ölümün anıtsallaştırma etkisini destekleyecek bir örnektir. Akıllarda İkiz Kule’nin yıkımının imgesi çoktan yer etmiştir. Bunu karşılayacak bir imgenin maddeselleşmesinin zorluğu karşısında, sanallığın soyutluğu yokluğa dahil edilmiş, bu yolla bir gerçeklik ortaya konmuştur. İkiz Kuleler’in “ikiz” olması da, çalışmada ölümün yansıma ile kurulan ilişkisindeki ikize yapılan vurgu açısından dikkat çekicidir. İkizlerin birbiri üzerinden var olmaları sonrası, yokluklarının yarattığı travma, cephelerindeki

yansımalarla diğer yapıların imgelerinin yeniden üretiminin de sona ermiş olmasıyla ilgilidir.



Şekil 3.25 : Ground Zero, Libeskind (2003).

Baudrillard (2016), gökdelenlerin cephesindeki bu yansılardan dolayı, dış yüzeylerini yitirdiklerini söylemektedir. Gökdelenler, kendi dış yüzeylerini yitirdikleri gibi, bu yüzeyler üzerinden kentin suretini de yeniden üretmektedir. Yeniden üretilen suretler, gökdelenlerin cephesinde sanallaşan bir imgeye dönüşmektedir (Şekil 3.26).

Anıtsallaştırılan yapılar, eğer güncel durumda varlığını koruyorsa, bu durumda o yapı özelinde “iç”in değersizleştiğini öne sürmek mümkündür. Anıtsallaştırılmak istenen olguların içten koparılmış maskeleri, onların hayaleti veya gölgesine dönüşebilmektedir. Sanatçı Eduardo Tresoldi Siponto’da bir bazilikanın kalıntıları üzerine, yapının önceki planına ve formuna bağlı kalarak tellerle yeniden inşa etmiştir (Felice,2016) (Şekil 3.27). Sanatçı, yeniden yapım tekniği açısından farklı bir bakış



Şekil 3.26 : New York, Benedict Spence (2018)



Şekil 3.27 : Basilica Di Siponto, Tresoldi (2016).

açısı sunmaktadır ve malzeme kullanımı açısından da yenilikçi bir yaklaşıma sahiptir. Bu “inşa ettiği” enstalasyon ile, yıkılan yapının yerinde, o mekânın deneyimi üzerinden yeni bir deneyimin de inşası söz konusudur.

Tüm bu avangart yaklaşımların yanında; sanatçının yine bir ikiz yarattığını, bu yaratımı eskinin suretinin maskeleşmesi sonucu yaptığını ve bu maske vasıtasıyla yapının bir teşhir ürününe dönüştüğünü öne sürmek mümkündür ve tüketilmeye açıktır.

Ölümün simgeleştirme özelliğine rağmen, ölüm sürecinin gizlenmesine dair meyil dikkat çekicidir. Örneğin inşa sürecinden koparmak, yaşlanma sürecinin gizlenmesinin bir başka çeşididir. Hatta ölüm korkusunun tam olarak karşılığını burada bulmak mümkündür. Ortada bir ölüm vardır. Bu büyük bir korkuyla gizlenmektedir gözlerden. Gizlenen ölüm üzerine gitmek gerekir o zaman. Bu “doğal” süreç neden gizlenir?

Ölüm bir sürecin nihayetidir. Aslında her nihayetin yeni bir doğuş için oluşturduğu imkanlar silsilesinden, ölümden sonrası için de bahsetmek mümkündür; bahsedilmelidir hatta. Peki bu durumda neden ölümden bu denli korkulur? Korku, ölümün her türlü için geçerlidir ve iki taraflıdır aslında; hem ölen, hem de öldüren için. Çünkü her ölüm ve / veya yok oluş doğal yollarla olmaz. Peki öldürmek, yok etmek bunca korkuya rağmen neden aynı zamanda bir haz eylemidir? Çünkü aslında öldürmenin gücü yoluyla hükmetmek, en eski yöntemlerden biridir.



4. SONUÇ: MASKEYİ YIRTMAK / ÇIKARMAK



Şekil 4.1 : Noh ve Kyogen maskeleri, Linda Butler, 1989, Japonya

Özneler, kendileri başroldeyken veya figüran rolüne atanmışken halüsinatif bir gerçekliğin parçası olmaktadır. Çünkü değişim içindedirler ancak taklit, simülasyon veya dissimülasyon evresini atlatamazlar çoğu zaman. Dönüşüm ise bir gerçeklik

yaratma eğilimindedir. Sonuçlandığı an figürsel bir hal olarak katılaşır. Bu durumda, dönüşüm, bu katılığa karşı olarak yeniden başlar. İşte maske bunun aracısı olduğunda devrimsel bir sürecin parçası haline gelir. Ancak bugüne kadar otorite sahipleri, maskenin manipülatif hallerini çoğunlukla kendi lehlerine kullanmıştır. İktidar, maskeyi, belirlediği stratejilerin birer aracı olarak kullanmaktadır. Çünkü maskenin yaratımını tetikleyen durumları yaratan, yine kendidir. Disiplin, güvenlik, istisna halinin yarattığı rijit ve baskıcı sınırlar karşısında, geri çekilme refleksi baş göstermektedir; kendine ait sınırların oluşturulması için ise maske inşası gerçekleşir. Bu geri çekilmeyi de, tahakküm altındakinin ortaya koyduğu bir strateji olarak okumak mümkündür.

Bu stratejileri değişim evreleri üzerinden ele alan çalışma (taklit, simülasyon, dissimülasyon, dönüşüm ve figür); bunlara paralel bir gerçeklik, asıl ve kopya tanımı geliştirme çabasıdır. Gerçekliği bir akış olarak kabul eden çalışma; asıl için bu akış içinden alınan bir kesit; kopya içinse, bu kesitin oluşturduğu “an”ın – tek taraflı bakışta görünen suretinin – iki boyutlu ikizinin yaratımı olarak tanımlanmıştır. Şehirlerdeki yüzeylere bu bakış açısıyla yaklaşmış; bariyerleşmiş ve yassılaştırmış ekranlar üzerinden kentlere yeniden bakmış; mahremiyeti de, bu yassılaştırmış ekranların arkasında “saklanan” sürecin mahremiyeti olarak ele almıştır. Bunun üzerine değişim evrelerine karşılık oluşturacak şekilde maskenin beş hali ortaya konmuştur: Replika, örtü, karantina, giz, araf. Karşılık oluşturduğu bağlam ise hipergerçeklik içinde oluşan bağlamdır ve bu hallerin maskeleri yassılaştıran maskelerdir.

Beş hali ele alırken, gerçeklik yerine neyin konulduğunu açmak gerekir. Figür, değişim sürecinin nihayeti ve dolayısıyla gerçekliğe karşılık gelmekteydi. Figürün, dönüşümün içindeki tüm anların katı hale geçerek transpoze halde bir arada bulunması göz önüne alındığında sorulması gereken soru: Hipergerçeklikte, muğlaklaşan sınırlar karşısında var oluşsal eylemselliğin arayıştan kayboluşa geçmesi sonucu bu katı hal nasıl etkilenmiştir? Çalışma figürü varlıklarıyla eşleştirmiştir. Şehirdeki karşılığını yukarıda bahsedilen bağlamda ararken, nihayeti yoklukta bulmuştur ve günümüz için ürettiği beş hali bu çerçevede incelemiştir.

Replika; “temizleme” ve “güzelleştirme” kavramlarının yassılaştırma etkileri içinde barındırır. Bu nedenle “iç”i boş yok-yer’lerin, yüzeyler üzerine gerçeklik akışından alınan anların kopyalarının yapılandırılmasıyla “yer”e çevirme üzerine yapılan inşaya karşılık gelmektedir. İkincisi, örtüdür. Replika evresindeki anların, şehirde saklanması

gerekenlerin üzerine bir kıyafet gibi geçirilmesidir. Burada otoritenin güzellik kriterleri önemli bir noktadadır. Bu kriterlere uymayanların hepsi “ teki”dir. Karantina; dissim lasyona karşılık gelir. Ancak karantinaya alınan şehire ait herhangi bir durum veya şey, kullanıcılar tarafından karantinaya alınmaz; iktidarın kararına göre göre ortaya çıkar. “Kendini, kendinden koruma” gibi bir yaklaşım geliştirilir. Yüzeylerin arkasında bir süreç yaşanır ama bu tamamen kendi içine kapatılır. şehirdekiler ise “bariyer”lerin dışında, bu sürecin ve egemen gücün donuk temsiliyle her gün karşılaşır. Bu bariyerler arttıkça, artık şehirdekiler dışında da değildir. Bariyerler, küçük ölçekte saklaması gerekeni karantinaya alırken, tüm bariyerlerin bir araya gelmesiyle tüm şehir i iyle – dışıyla karantina altındadır. “Giz”de ise karantina altındakinin dönüşümü başlatılmıştır. Kendi kendine başlayan bir süreç değildir. Bu dönüşüm, maskeler üzerine inşa edilen tarihin de “yapılmasına” denk gelecek kadar etkili bir haldir ve egemen gücün en büyük stratejilerindendir. Araf ise, bu haller sonucunda varılabilecek son noktadır. Gerçekliğin varlıktaki konumunu kaybetmesiyle, yerini yoklukta / ölümde aramasıdır. Bu aşamalarda yıkmak, yapmaktan bir adım  ndedir. Peki şehirdekiler kendilerini kentte nasıl konumlandırmalıdır?

şehirdeki söz hakkını geri isteyen bireyler, değişim süreçlerinin yaratımında iktidarın veya aracı olarak yarattıkları maskenin akışına kendilerini tamamen bırakmadan yer almaları gerekir. Ancak maskenin olduğu yerde kontrolün bir süre sonra ona geçeceğinin vurgusu, çalışmada uzunca süre işlenmiştir. Bu durumda maskenin ortadan kaldırılması (yırılması veya çıkarılması); kentteki söz hakkını geri alabilmek ve ama lanana ulaşmak için, dönüşümün gizlenerek değil, gözler önünde yaşanması anlamına gelir.

Ortadan kaldırma eylemi iki şekilde değerlendirilebilir: İlki teşhir; ikincisi ise stratejilerden arınmadır. Teşhir, karşısındakinin maskesini imha amaçlı bir eylemselliği içinde barındırır. Ancak bunun için, önce kendi maskesini ortadan kaldırmalıdır. Çünkü teşhir için farkında olmak gerekir. Karnaval döneminde maskelinin silah taşması neden yasaksa, benzer sebeplerle, teşhir için iki taraflı bir imha şarttır. Devrimsel bir niteliği vardır, yıkıcıdır; her yıkım gibi de doğuma gebedir. Teşhir, maskenin yırtılmasıdır.

Stratejilerden arınma ise geçiş evrelerinde gerçekleştirilebilecek bir eylemdir. Maske değişimi sırasında, önceki maskeyi çıkarmayı ancak yenisini takmamayı gerektirir.

Karşısındaki pozisyonunu okuyup, ona göre konum almak yerine; kendi yerini “çıplaklığıyla” inşa etmeyi ve bunun sonucunda karşılaşılabileceği durumlar için aynı tavrı korumayı içinde barındırmaktadır. Evrimsel bir niteliği vardır. Ölçeğinin teşhire göre daha küçük olması dolayısıyla da, kent yaşamındaki karşılığını daha uzun zaman sonra bulması muhtemeldir.



KAYNAKLAR

- Adorno, T. W.** (2012). *Minima Moralia*. İstanbul: Metis.
- Art Blart.** (2014). *Exhibition: 'Kati Horna' at jeu de paume, Paris*. Temmuz 7, 2019 tarihinde Art Blart: <https://artblart.com/tag/woman-with-mask/> adresinden alındı
- Artun, A.** (2015). 9/11: Yıkıntı Estetiği. A. Artun içinde, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A.** (2016). Modernliğin Parçalanması ve Çağdaş Sanat. *Sanat Yazıları*(35).
- Augé, M.** (1997). *Yer-olmayanlar Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş*. İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Augé, M.** (2016). *Yok-yerler Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş*. İstanbul: Daimon.
- Balaban, O.** (2017). İnşaat Sektörü Neyin Lokomotif. T. Bora içinde, *İnşaat Ya Resulullah* (s. 17-32). İstanbul: Birikim Kitapları.
- Barthes, R.** (2016). *Göstergeler İmparatorluğu*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Baudrillard, J.** (1997). *Tam Ekran*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J.** (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J.** (2014). *Baştan Çıkarma Üzerine*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J.** (2016). *Simgelesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bergman, I. (Yöneten).** (1966). *Persona* [Sinema Filmi].
- Berman, M.** (2014). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Borch, C.** (2007). Kentsel Taklitler: Tarde'ın Sosyolojisine Yeniden Bakış . *tesmeralsekdiz*, 114-133.
- Borges, J. L.** (2010). *Alçaklığın Evrensel Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bozkurt, N.** (2012). Hegel Estetik'ine Genel Bir Bakış. *Felsefe Arkivi*, 289-299.
- Butler, J.** (2012). *Can One Lead a Good Life in a Bad Life? Adorno Prize Lecture*. Radical Philosophy: <https://www.radicalphilosophy.com/article/can-one-lead-a-good-life-in-a-bad-life> adresinden alındı
- Butler, L.** (tarih yok). *Noh and Kyogen Masks, Yamagata-Ken, Japan, 1988-1989*. Temmuz 1, 2019 tarihinde Paddle8: <https://paddle8.com/work/linda-butler/92643-noh-and-kyogen-masks-yamagata-ken-japan/> adresinden alındı
- Canetti, E.** (1998). *Kitle ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Cano, R.** (2017). Head Morph. *Video dosyası*. Temmuz 2, 2019 tarihinde <http://www.randycano.com/work/> adresinden alındı
- Colomina, B.** (2011). *Mahremiyet ve Kamusalılık*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Corbusier, L.** (2007). *Toward an Architecture*. Los Angeles, Calif.: Getty Research Institute.
- Çavuşoğlu, E.** (2017). İslamcı Neo-Liberalizmde İnşaat Fetişi ve Mülkiyet Üzerindeki Simgesel Hale. T. Bora içinde, *İnşaat Ya Resulullah* (s. 131-152). İstanbul: Birikim Kitapları.
- Ergüven, M.** (2007). *Görmece*. İstanbul: Metis.
- Fauci, F. L.** (2019). *Is it you?* Temmuz 1, 2019 tarihinde Fabio La Fauci: <https://www.fabiola fauci.com/is-it-you> adresinden alındı
- Felice, G. D.** (2016). Cathedrals in the Desert: A Review of Edoardo Tresoldi's Installation at Siponto, Italy. *Public Archaeology*, 59-61.
- Foucault, M.** (1986). *Cinselliğin Tarihi* (Cilt I). İstanbul: Afa Yayınları.
- Gür, B.** (2018). Bekleme Odası: Çin Seramiği, Paris Apartmanı, Bir Cephe. Temmuz 7, 2019 tarihinde <https://xxi.com.tr/i/bekleme-odasi-cin-seramigi-paris-apartmani-bir-cephe> adresinden alındı
- Harvey, D.** (2008). *Umut Mekanları*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Hasol, D.** (2017). *20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı*. İstanbul: YEM Yayın.
- Haşlakoğlu, O.** (2017). Araf'ta Barınan: "Özdeşlik" ve "Değil Özdeşlik" arasında Sanatçının Hupokrites olarak Portresi. *İzmir Felsefe Günleri 2012-2016 Bildiri Kitabı* (s. 157-171). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Ketenci, G.** (2013). *The Beginning*. Temmuz 7, 2019 tarihinde Nar Photos: <http://www.narphotos.net/Store/BuyThis/the-beginning/10/> adresinden alındı
- Kılıçkiran, D.** (2014). Kimlik ve Yer / Anahtar ve Kilit. *dosya33*, 1-7.
- Koçyiğit, R. G.** (2018). Mark Augé'de Yok-Yer (Non-Lieu) Kavramı Üzerine Bir Epistemik Çözümleme. *Megaron*, 536-544.
- Koolhaas, R.** (2014). Elements of Architecture. 14. *Venedik Bienali Kataloğu*.
- Laçiner, Ö.** (1996). Kentlerin Dönüşümü. *Birikim Dergisi*, 86-87.
- Latta, O.** (2018). Outgrow. *Video dosyası*. Temmuz 2, 2019 tarihinde <https://www.extraweg.com/outgrow> adresinden alındı
- Latta, O.** (2018). Step Into The New Matter. *Video dosyası*. Temmuz 2, 2019 tarihinde <https://www.extraweg.com/step-into-the-new-matter> adresinden alındı
- Latta, O.** (2019). Borders. *Video dosyası*. Temmuz 2, 2019 tarihinde <https://www.extraweg.com/borders> adresinden alındı
- Latta, O.** (2019). Crowded. *Video dosyası*. Temmuz 2, 2019 tarihinde <https://www.extraweg.com/copy-of-1-workout> adresinden alındı
- Libeskind, D.** (2003). *WORLD TRADE CENTER MASTER PLAN*. Temmuz 1, 2019 tarihinde Studio Libeskind: <https://libeskind.com/work/ground-zero-master-plan/> adresinden alındı

- Loos, A.** (2014). *Mimarlık Üzerine*. İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Lorey, I.** (2013). Yönetimsellik ve Kendini Güvencesizleştirme: Kültür Üreticilerinin Normalleştirilmesi Üzerine. İstanbul: e-skop.
- Mahrtdt, H.** (2012). Hannah Arendt: Self-Disclosure, Worldliness and Plurality. *Journal of the British Society for Phenomenology*, 250-263.
- McFarlane, J.** (2015). Modernizm ve Zihin. E. Batur içinde, *Modernizmin Serüveni* (s. 267-280). İstanbul: Sel Yayıncılık .
- Mimdap.** (2011). *Tekrar hatırlayalım, unutmayalım: Protokol yolu estetiği nasıl birşeydir?* Mayıs 3, 2017 tarihinde Mimdaporg: <http://www.mimdap.org/?p=72543> adresinden alındı
- Mınaga, A.** (2012). 'Phantoms' takes a modern look at ancient Asian cultural beliefs. Temmuz 1, 2019 tarihinde Nichi Bei: <https://www.nichibei.org/2012/05/phantoms-takes-a-modern-look-at-ancient-asian-cultural-beliefs/> adresinden alındı
- Muhcu, E.** (2010). İstanbul AKM ve Yaşanan Süreç Üzerine. *Mimarlık*(352).
- Negri, A., & Hardt, M.** (2003). *İmparatorluk*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ocak, E.** (1996). Kentin Değişen Anlamı. *Birikim Dergisi*(86-87).
- Ojalvo, R.** (2012). Modernitenin İyi Yüzü Arasında Mimarlık: "Mesken Tutmak"tan Göçebeliğe. N. A. Artun, & R. Ojalvo içinde, *Arzu Mimarlığı* (s. 169-207). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Örer, B.** (2017). İyi Bir Komşu. 15. *İstanbul Bienali Kataloğu*.
- Özbay, C., Terzioğlu, A., & Yasin, Y.** (2011). Türkiye'de Neoliberalleşme ve Mahremiyetin Dönüşümü. C. Özbay, A. Terzioğlu, & Y. Yasin içinde, *Neoliberalizm ve Mahremiyet Türkiye'de Beden Sağlık ve Cinsellik* (s. 9-31). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Pallasmaa, J.** (2011). *Tenin Gözleri*. İstanbul: YEM Yayın.
- Politzer, G.** (1976). *Felsefenin Başlangıç İlkeleri*. Ankara: Sol Yayınları.
- Rudlin, J.** (2000). *Commedia dell'Arte*. İstanbul: MitosBOYUT Yayınları.
- Sailer, G.** (2017). *The Potemkin Village*. Heidelberg: Kehrler Verlag.
- Scully, D.** (2019). *A Child Is Playing*. Temmuz 7, 2019 tarihinde Cargo Collective: <https://cargocollective.com/darascully/a-child-is-playing> adresinden alındı
- Sennett, R.** (2010). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Simmel, G.** (2003). *Modern Kültürde Çatışma*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Spence, B.** (2018). *New York*. Temmuz 1, 2019 tarihinde Benedict Spence: <http://www.benedictspence.com/> adresinden alındı
- Spencer, D.** (2018). *Neoliberalizmin Mimarlığı Çağdaş Mimarlığın Denetim ve İtaat Aracına Dönüşme Süreci*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şentürk, L.** (2013). *Mimarlığın Biyo-Politika Sözlüğü*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.

- Tabanlıoğlu Architects.** (2017). *NEW ATATÜRK CULTURAL CENTER*. İstanbul. Temmuz 2, 2019 tarihinde <http://www.tabanlıoglu.com/project/new-ataturk-cultural-center/> adresinden alındı
- Tabanlıoğlu, M.** (2010). İstanbul AKM Yenilenirken. *Mimarlık*(352).
- Tanyeli, U.** (2012). İstanbul'da Konut Mekanında Mahremiyetin İhlali ve Teşhiri: Gerilimli Bir Tarihçe 16.-21. Yüzyıl. E. Gerçek, & U. Tanyeli içinde, *İstanbul'da Mekan Mahremiyetinin İhlali ve Teşhiri: Gerilimli Bir Tarihçe ve 41 Fotoğraf* (s. 6-75). İstanbul: Akın Nalça Kitapları.
- Tanyeli, U.** (2013). *Rüya, İnşa, İtiraz*. İstanbul: Boyut.
- Tiryaki, A.** (2008). *12 Eylül beyaza boyamıştı, şimdi kahverengi: Esenboğa yolundaki evlerin rengi*. Milliyet Blog: <http://blog.milliyet.com.tr/12-eylul-beyaza-boyatmisti--simdi-kahverengi--esenboga-yolundaki-evlerin-rengi/Blog/?BlogNo=136193> adresinden alındı
- Tresoldi, E.** (2016). *BASILICA DI SIPONTO*. Temmuz 1, 2019 tarihinde Eduardo Tresoldi: <https://www.edoardotresoldi.com/works/basilica-di-siponto/> adresinden alındı
- Vranovský, J.** (2017). *Parallel World*. Temmuz 1, 2019 tarihinde Jan Vranovský: <https://janvranovsky.tumblr.com/> adresinden alındı
- Weimar.** (2010). *Oskar Schlemmer - The Higger State of Marionettes*. Temmuz 7, 2019 tarihinde Weimart: <http://weimarart.blogspot.com/2010/08/oskar-schlemmer.html> adresinden alındı
- Wigley, M.** (1995). *White Walls, Designer Dresses : The Fashioning of Modern Architecture*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Yılmaz, S.** (2017). Kaybolan Anlamı Ararken: Arendt'in Düşüncesinde Öznellik. *Mülkiye Dergisi*, 41(4).
- Url-1**<<https://www.extraweg.com/outgrow>>, erişim tarihi 02.07.2019.
- Url-2**<<https://www.nichibei.org/2012/05/phantoms-takes-a-modern-look-at-ancient-asian-cultural-beliefs/>>, erişim tarihi 01.07.2019.
- Url-3**<<http://www.randycano.com/work/>>, erişim tarihi 02.07.2019.
- Url-4**<<https://www.extraweg.com/borders>>, erişim tarihi 02.07.2019.
- Url-5**<<http://weimarart.blogspot.com/2010/08/oskar-schlemmer.html>>, erişim tarihi "07.07.2019.
- Url-6**<<https://www.extraweg.com/copy-of-1-workout>>, erişim tarihi 02.07.2019.
- Url-7**<<https://artblart.com/tag/woman-with-mask/>>, erişim tarihi 07.07.2019.
- Url-8**<<https://www.fabiola fauci.com/is-it-you>>, erişim tarihi 01.07.2019.
- Url-9**<<https://www.extraweg.com/step-into-the-new-matter>>, erişim tarihi 02.07.2019.
- Url-10**<<https://varlamov.ru/>>, erişim tarihi 03.05.2017.
- Url-11**<<http://www.mimdap.org/?p=72543>>, erişim tarihi 03.05.2017.
- Url-12**<<https://janvranovsky.tumblr.com/>>, erişim tarihi 01.07.2019.

- Url-13**<<https://xxi.com.tr/i/bekleme-odasi-cin-seramigi-paris-apartmani-bir-cephe>>, erişim tarihi 07.07.2019.
- Url-14**<<http://www.tabanlioglu.com/project/new-ataturk-cultural-center/>>, erişim tarihi 02.07.2019.
- Url-15**<<http://www.narphotos.net/Store/BuyThis/the-beginning/10/>>, erişim tarihi 07.07.2019.
- Url-16**<<https://tele1.com.tr/1-mayis-taksimde-mi-olacak-39358/>>, erişim tarihi 07.07.2019
- Url-17**<<http://www.diken.com.tr/akmnin-onarim-ihalesini-alan-firmanin-sahibi-10-15-milyon-lira-harcadik-bekliyoruz/>> erişim tarihi 01.07.2019.
- Url-18**<<http://www.diken.com.tr/akpli-sentopa-gore-idam-15-temmuz-icin-mumkun-degil-ikincisi-olursa-uygulanir/>>, erişim tarihi 07.07.2019.
- Url-19**<https://cargocollective.com/darascully/a-child-is-playing>>, erişim tarihi 07.07.2019.
- Url-20**<<https://libeskind.com/work/ground-zero-master-plan/>>, erişim tarihi 01.07.2019.
- Url-21**<<http://www.benedictspence.com/>>, erişim tarihi 01.07.2019.
- Url-22**<<https://www.edoardotresoldi.com/works/basilica-di-siponto/>>, erişim tarihi 01.07.2019.
- Url-23**<<https://paddle8.com/work/linda-butler/92643-noh-and-kyogen-masks-yamagata-ken-japan/>>, erişim tarihi 01.07.2019.

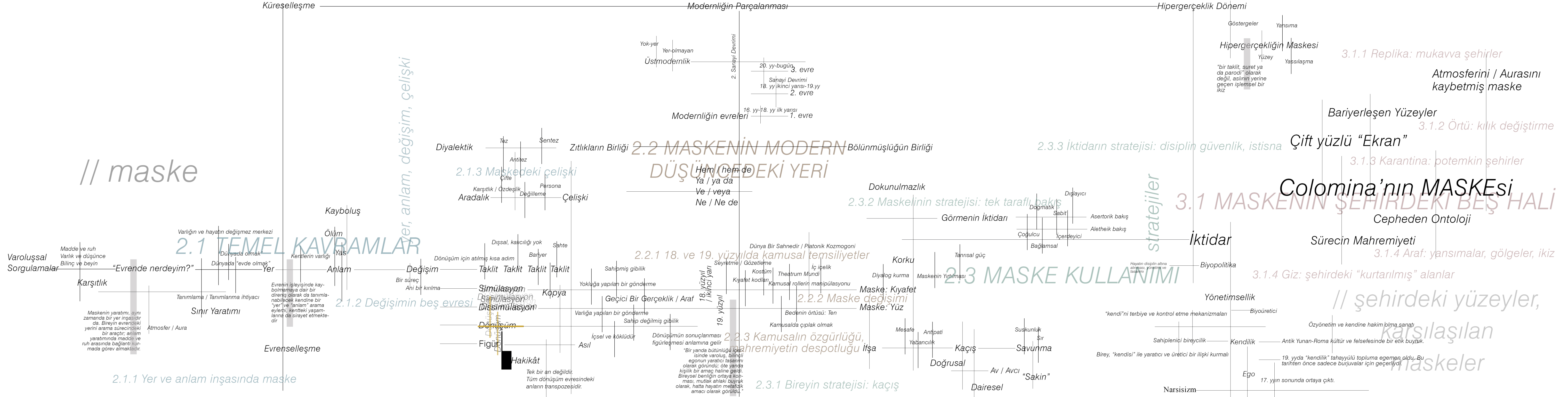


EKLER

EK A: Tezin diyagramı.







Şekil A.1 : Tezin Diyagramı



ÖZGEÇMİŞ



Ad-Soyad : İlke Zeyfeoglu
Doğum Tarihi ve Yeri : 04.01.1990 Üsküdar
E-posta : ilkezeyfeoglu@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2015, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü
- **Yüksek Lisans** : 2019, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Programı

MESLEKİ DENEYİM VE ÖDÜLLER:

- 2018 yılından beri İstanbul Ticaret Üniversitesi'nde Öğretim Görevlisi olarak görev yapmaktadır.