

MİMARLIK YAPITI VE SANAT YAPITI

101089

101089

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mimar Rıdvan ARİFOĞLU

502970513011

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 17 Ocak 2000

Tezin Savunulduğu Tarih : 7 Şubat 2000

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Günkut Akın



Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Atilla Yücel



Doç. Dr. İhsan Bilgin



ŞUBAT 2000

ÖNSÖZ

Mimarlık yapıtının sanat yapıtı, mimarlığın da sanat olup olmadığı tartışılan bir konudur. Kimine göre sanat, kimine göre tek sanat, kimine göre ise sanat dışında bir olgu olarak değerlendirilen mimarlığın çağımızda toplum yapısıyla olan ilişkisi incelendiğinde, bir düzeneği değil, bir yaşamı kurması gerektiği üzerinde durulmuştur.

Mimarlık yapıtı, resim, müzik, sinema ya da heykelden farklı olarak (biçimsel anlamıyla) bir reproduksiyon (yeniden-üretim) nesnesinden çok bir rekonstrüksiyon (yeniden-kurma) nesnesi olma eğilimindedir. Mimarlık yapıtı yeniden-üretilep gezdirilememekte, yeniden-üretirse de üretildiği yere hemen tepki göstermektedir. Yani mimarlıkta – şimdilik – bir yer sorunu vardır. Bu açıdan mimarlık en çok şiire benzer. Şiirde, yeniden-üretimden değil, mimarlıktaki gibi bir yeniden-kurmadan söz edilebilir, çünkü şiir başka yaratıların aksine, dilden dile aktarılmadığı, kültürel anlamda bir yük taşımadığı sürece bulunduğu yerde yalnızca bir lekedir; biçimden öteye geçemez. Mimarlık yapıtı da bir başka yerde yeniden-üretileirse biçimleşmeye yönelir, çünkü doğanın tepkisi her yerde farklıdır. Şiirin orijinalinin fotokopisi bir yeniden-üretim olarak kabul edilemez. Üstelik “orijinal” derken kastettiğimiz (şairin şiirinin elyazısı mı, ilk yayınlanması mı, kitap olarak ilk kez toplum önüne çıkarılışı mı) nedir? Mimarlıkta da, şiirde olduğu gibi bir ara kurum (çeviri / aktarım kurumu) vardır. Yapıt çevrildiğinde / aktarıldığında artık aynı yapıt olarak kalmaz, ama kendi milli özgünlüğünün yayılması için çevrilmesi / aktarılması, yani kendini yadsıyarak kendi olması gerekir. Mimarlık ve şiir en milli yaratılardır. Bu yaratılarda yeniden-üretim yadsıma ile birlikte gerçekleşir.

Tezin konusu, mimarlık yapıtının, dolayısıyla şiirin bu farklı konumlarının esas alınmasıyla sanat yapıtı olmadan önceki durumu, dolayısıyla mimarlık yapıtı ve sanat yapıtının ne olduğudur. Sanat yapıtına giden yolda bir düzenek mi, bir kurgu mu, ya da başka bir şey mi yaratılması gerektiği tartışma konusu edilmiş, bunun için de bazı kavramlara başvurulmuştur.

Bunun dışında bir mimarlık ürünü ele alınarak onun oluşum süreci, belirlenen kavramlarla canlandırılmaya çalışılmıştır. Onun mutlaklık iddiasının gittikçe nasıl yıkıldığı gösterilmiştir. Kavramlar, bir halıya bakar gibi, hem ipliği görececek, hem de halıyı sezecek biçimde yapıya belli bir uzaklıktan bakmanın sürdürülebileceği bir dengede kullanılmıştır.

Tezin oluşumunda aynı dengeyi kurup beni özgür bırakan Prof. Dr. Günkut Akın’a teşekkür ederim.

Ocak 2000

Rıdvan Arifoğlu

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖZET	vi
SUMMARY	viii
1. GİRİŞ	1
2. İMGE	3
2.1 İmgenin Genel Nitelikleri	3
2.2 İmge Sınıflandırmaları	5
2.2.1 Felsefe Bağlamında İmge	5
2.2.2 Mantık Bağlamında İmge	5
2.2.3 Sanat Bağlamında İmge	6
2.2.4 Konuşma Ve Yazı Dili Bağlamında İmge	6
2.2.4.1 Konuşma Dilinde İmge	6
2.2.4.2 Yazı Dilinde İmge	7
2.2.5 İşlevsel Bağlamda İmge	7
2.2.5.1 Betimleyici İmgeler	7
2.2.5.2 Simgesel İmgeler	8
2.3 İmgelem Yetisi Ve Tasarım	9
2.4 İmgenin Çağrışım Özelliği	12
2.5 Bachelard'da Şiirsel İmge-Şair İmgesi İlişkisi	13
2.6 Spinoza'da İmge Kavramı	15
2.7 İmge Dizgesi Ve Mekan	16
3. MEKAN	18
3.1 Şeyler, Nesneler Ve İç Mekan	18
3.1.1 Şeyler-durumu, Ara-zaman Ve Mekan Yaraları	20

3.2	Diyalektik-Hodolojik Mekan	21
3.3	Mekanda Estetik Nesne	24
3.4	Kant'ta Mekan Kavramı	25
3.5	Mekanın Öznelliği Ve Dilin Aktarma Sorunu	27
3.6	Mekanda Ben'den Sonra Gelen	29
4.	SÖZ SANATLARI	31
4.1	Söz Sanatlarının Genel Nitelikleri	31
4.2	Söz Sanatlarının Kullanım Biçimleri	32
5.	SANAT YAPITININ KÖKENİ	38
5.1	Sanat, Sanatçı, Sanat Yapıtı	38
5.1.1	Şeyleşme Karakteri	38
5.1.2	Sembolik Değer	39
5.1.3	Şeylik (Thingness) Karakteri	39
5.1.4	Şeyleşme Elemanı	40
5.1.5	Seyrek Bulunan Şey	40
5.1.6	Hakikat Taşıyıcısı Olma Değeri	40
5.1.7	Yaratılmışlık Ve Koruyuculara Bağlılık	42
5.2	Alegori Ve Simge	42
5.2.1	Alegori	43
5.2.2	Simge	45
5.2.3	Alegori İle Simge Arasındaki Farklar	45
6.	SANAT YAPITI NE OLABİLİR?	47
6.1	Öykünme (Mimesis) Kavramı Üzerine	54
6.2	Sahicilik Ve Yeniden-Kurma	57
6.3	Oyun İçtepisi	59
7.	AKMERKEZ, MUTLAK VE SAHTE MUTLAK	62
7.1	Mutlak	62

7.2 Sahte Mutlak	63
7.3 Akmerkez'in İç Yapısı	64
8. SONUÇ	72
KAYNAKLAR	73
ÖZGEÇMİŞ	76



MİMARLIK YAPITI VE SANAT YAPITI

ÖZET

Mimarlık yapıtını sanat yapıtı olarak kabul edip etmeyeceğimiz, kabul ediyorsak da neyin sanat yapıtı olduğu konusundaki ikilemler bizi yeni bir kavramsal irdelemeye zorlamaktadır. Bu irdeleme, kavramlarını daha çok şiirin de sorunu olan alanlardan almaktadır. Bu alanların sınırlarının belirlenmesi, kavramların birbiriyle olan akrabalık dereceleri çok kesin hatlarla verilmemiştir. Bu akrabalıkların her sanat / mimarlık yapıtı araştırmasında değişebileceği kabulünden yola çıkılmıştır.

Sanat yapıtının çağımızdaki durumunun ne olduğu konusundaki yorumlar, özellikle Umberto Eco'nun konumlandırmaları, bizi sanat yapıtının ne olduğu konusunda kesin yargılara varmadan önce uyarır niteliktedir. Bu uyarılar, yalnızca estetiğın ve dilbilimin kavramlarıyla yola çıkılamayacağını bize duyurmaktadır. Eco bize sanat yapıtı kavramından adeta uzaklaşmamız gerektiğini, kavramları kullanmadan önce sanat yapıtı diye ortaya konan şeyin aslında bir ideal, bir oluşum olduğunu söylemektedir. Açık sanat yapıtı öyle bir oluşumdur ki , bu oluşum kavramların potansiyel birşeyin üzerinde denenmesiyle bulunmakta, bulunamasa da sezgisel bir bilgi olarak önümüze gelmektedir. Kavramlarla o şeyi deneye deneye sanat yapıtı düzeyine çıkarabiliriz ya da çıkaramayız. O şeyde bir potansiyel yoksa zaten kavramlar yorumlamada birbirinin içine geçmede isteksiz davranacak, daha çok bağımsız birer parça olarak kalacaklardır. Bu parçalar arasındaki mantık yerli yerine oturtulursa yapıt, sanat yapıtı değeriinden uzaklaşmış olacaktır.

Sanat yapıtının kökeniyle ilgili Heidegger'in araştırmaları bize yapıtın potansiyeliyle ilgili bir ipucu verecekler. Seyrek bulunan şey ile sanat yapıtı arasındaki yolda giderek yorumun bizi öznel sapmalara kaydırmaması için köken olarak yapıtın nerden gelip sanat gibi bir oluşuma kendini nasıl bıraktığıyla ilgili, özellikle alegori ve simge kavramları ele alınmıştır.

Potansiyel yapıtın imgenin hangi türünü ne oranda barındırdığı ilk başta bizi önemli bir ikileme götürebilir, çünkü yapıt, bizim algılayamayacağımız ölçüde geniş bir çağrışımla imgesini kurmuş olabilir, hatta tek bir imge olarak da ayakta durabilir. İmge bundan dolayı yapıt içindeki (söz) sanatlar(ı) ve oyunlarla bir bütün olarak, bunlarla ilişki içinde düşünölmelidir. İmgenin tek başına yapıtı boğduğu varsayılmaz, ayrıca yapıtı boğmakla da Enis Batur'un ortaya koyduğu şekilde şiire (sanat yapıtına) gidilebilir. Sorun inandırıcılıktır. Öyle bir yapıt olur ki bize boğulurken bazı sırları açıklar ve biz bunların heyecanıyla ölmüş bir yapıtı (belki de sanatın kendisi olarak) sanat yapıtına yeğleriz. Bu, bir şairin şiiri ciddiye almadığını (Can Yücel), şiiri sevmediğini (Melih Cevdet Anday), şair bile olmadığını (Ece Ayhan) söylerken ki inandırıcılığa, bize yüklediğı heyecana benzetilebilir. 20. Yüzyılın sanat ortamı böyle sözleri kolay kolay kabul edecek durumda değildir, çünkü bilinç kendini, böyle sözlerin çok sanatçı tarafından söylenmesiyle eskitmiştir. Bunları söylemek, inandırıcı olabilmek için bir "katkı"yı şart koşar. Örneğın bu üç şair bu sözleri altmışlı yaşlarında söylemişler ve inandırıcı olabilmişlerdir. Yapıt

boğulsun ya da boğulmasın, imgenin yapıtı dönüştürmedeki rolünün ne olduğu üzerinde daha fazla durulmalıdır. İmgenin yapıtın bütünü ve sanatçının tavrıyla ilişkisi daha sağlam temellerde sorgulanmalıdır.

Mimarlık yapıtında mekan oluşturmada imgenin rolü irdelenirken, şiirde çarpıcı imgelerin altına ve üstüne yazılan dizelerle şiiri “yapamayacağı”, ya da hiçbir imge patlaması yok diye yapıtı mimarlık ve sanat yapıtı olarak kabul etmemenin tehlikeli olduğu düşüncesinden yola çıkılmıştır. İmgeye , özellikle çok kullanılan bazı söz sanatları da eklenmiştir. Söz sanatları dökümü verilirken, bunların içinden gerekenler yorumda kullanılabilir, çünkü her yapıtta farklı sanatlar ortaya çıkabilir. Bunların hiçbiri kullanılmadan yapıtın yalnızca edası – varsa – üzerinde durulabilir.

Yapıtın hangi öğelerle mutlaklığı iddia ettiğı, reddettiğı, ya da gerçekten mutlak bir yapı olup sustuğu olgusu önemlidir. Susan yapıtın üzerine ne söyleyeceğiz? Mutlaklığın iddia edilebilecek bir şey olup olmadığıyla ilgili kaygan tartışma zemini bizi mimarlık yapıtını araştırmada nereye götürebileceğı, yine yapıtın potansiyeline bağlıdır. İddianın nasıl gerçekleştiğı, yapıtın yaptırımcı dilinin nasıl örtbas edildiğı, kendini nasıl yumuşattığı da ayrıca önemlidir. Mutlak’ın önünde nasıl oluyor da konuşabiliyoruz? Bu soruya verilebilecek yanıtta dilin yardımı gerekmektedir. Kapı çalındığında sesini bildiğimiz bir tanıdığın “Kim o?” diye sorduğumuzda “ben’im..” demesi gibi bir susku sınırı oluşmaktadır. Buradaki “ben” kimdir? Mimarlık yapıtını yorumlamada tek yapılan aslında bu soruyu yanıtlamaktır.



THE WORK OF ARCHITECTURE AND THE WORK OF ART

SUMMARY

The hesitation to accept the work of architecture as the work of art, and if it is, what to see as the work of art forces us to a new conceptual investigation. This investigation takes its concepts from the scopes of problems which are also problems of poetry. The frontiers of these scopes and the relationship of the concepts have not been given exactly. We have accepted that the relationship of the concepts may change in every investigation of the work of art and the work of architecture.

Before we determine what the work of art is, the interpretation about the situation of the work of art, especially the researches of Umberto Eco awaken us. These awakenings makes us to perceive that the aesthetical and linguistical concepts are not enough. Eco says us as if that we have to get away from the concepts of the work of art and it is an ideal and event which is put as the work of art. It is such an event that it can be found by testing of the concepts on a potential thing. If it is not found, this means it is a kind of knowledge of perception. The concepts test the thing to see it as a work of art or architecture or not. If there is not a potential thing in it, of course the concepts will be unwilling to get into one another, and all of them would prefer to live as pieces, apart from each other. If the logic between these pieces put its place, the work will retire to a distance from the work of art.

The investigations of Heidegger about the origin of the work of art give us an important clue about the potential of it. Between “the rear thing” and “the work of art”, the concepts allegory and symbol were taken to prevent us from deviation. There may be of course an hesitation about this; in what ratio the potential work that we are investigating or testing the concepts, keeps images? This hesitation is because of this; the work of art may be out of our perception scope, even if it may be consisting of one only image. Image has to be thought as a one thing with the art(istic word)s. We can’t always say that the image itself chokes the work. By choking, we can reach to the poem (in every meanings), as Enis Batur says. The problem of the artist is to persuade. There may be a work of art which betrays us some secrets as choking, and we may accept this dead thing as the work of art. This is just like the persuading of these three poet: Can Yücel says that he doesn’t takes or accepts poetry as a serious thing. Melih Cevdet Anday says that he doesn’t like poetry and Ece Ayhan says that he himself is not even a poet and he writes only for the children. 20. Century doesn’t accept such words easily, because many men say such things and the recognition has been worn out. To be persuading, there has to be a real work for us to interpretate. The relation of the image with the work and the manner of artist has to be investigated more seriously, because it is the main aesthetical category of the century.

While investigating the role of image as constructing the space, we can say that the verses which were written up and down of one image cannot “makes” a poem. It is dangerous not to accept the architectural work as the work of art if it doesn’t have an

image. Some artistic words have been thought in image. These artistic words may be used in interpretation. If there is not, we can interpretate only the “air” of the work.

It is important that by which way the work claims its absolutism. What can we say on the silent work? How is the claim occuring? It is also important how the work shows itself as docile, as it is a despot. How can we talk about the Absolute? We can answer this by using the language itself: As the door was knocked and there is a person whose voice is known by ourselves, as the voice of the Absolute -a voise which is in every person- if we ask “Who is it?” and there is a reply as “It’s me!”, there occurs a silent point. Who is this “me”? In the interpretation of the work of architecture, the truth of the matter is to reply this question.



1. GİRİŞ

Mimarlık yapıtının sanat yapıtı olmadan önce ne türden öğeleri barındırdığını, hangi öğeleri kendine yasaklayarak sanat yapıtına dönüştüğünü anlayabilmek için verili dili, ortalama algının nesnesini iyice sorgulamak gerekmektedir. “Şiirin eklemeye değil, çıkarma olduğunu günden güne daha iyi anladım” diyen Behçet Necatigil’e katılarak, sorgulamaya imge kavramından başlanmıştır. Özdemir İnce’nin imge sınıflandırmaları, imgenin tasarımsal varoluşu ve çağrışım özelliği ele alınmıştır. Ayrıca Bachelard ve Spinoza’nın imge kavramına getirdiği yeniliğin irdelenmesiyle mekanın nasıl bir imge dizgesinin uzantısı olabileceği üzerinde durulacaktır.

“İsimleşmemiş nesne” olarak tanımlayabileceğimiz “şey” kavramından hareketle iç mekana sokulmaya çalışılmıştır. Burada en büyük yardım Maurice Blanchot’dan gelmektedir. “Ara-zaman” kavramı da mekandaki kataliz görevi görebilecek bölgelerin daha iyi belirlenebilmesi içindir. Schiller’in “oyun içtepesi” kavramıyla da birleştirilebilecek ara-zaman kavramı, yorum bölümünde tezin içinde bir döngü ve açılım oluşturabilir düşüncesiyle özellikle ele alınmamıştır. Ara-zamanın “mekan yaraları” denilebilecek boşalmış, ya da bilerek boşaltılmış bölgelerle olan ilişkisi incelenmiştir. Ayrıca, hodolojik mekanı anlamada Turgut Uyar’ın iki şiiri ele alınmıştır. Bu sayede sanatçının bir tavır olarak yapıta etkisi gündeme gelecektir: Şiirin dışındaki şeylerin şiire, mekanın dışındaki şeylerin mekana olan etkisinin önemi üzerinde durulmuştur. Yine, mekanla ilgili, Greimas’tan yararlanarak “estetik nesne”ye, Kant’tan yararlanarak zaman-mekan ilişkisiyle süreklilik, koşulsuzluk ve algılama düzeyinin mekana etkisine bakılacaktır. Akmerkez’i yorumlarken ele alınacak olan “ben” kavramı üçüncü bölümde, mekanın içinde, “toplumsal ben” (Ben) olarak ortaya konacaktır. Bilimdeki gelişmelerin üzerimizde bıraktığı etkinin algılarımıza etkilerine değinilecektir.

Özellikle söz sanatlarındaki öğeleri kullanarak yitirilmiş olan doğallığı geri getirmeye çalışan yapıtın, bunları nasıl kullandığı üzerinde durulmalıdır. Doğallık ile düşünsellik arasındaki ilişki ya da karşıtlık hem söz sanatlarıyla ilgili bölümde, hem de mimarlık ve sanat yapıtının yeniden-kurulabilirlik ve öykünme ile olan ilişkisinin

araştırıldığı bölümde ayrıca ele alınacak, Schiller'in, oyun içtepisi kavramı dışında, doğayla kurduğu ilişki belirlenecektir. Eco'nun günümüzü Ortaçağ'a benzetmesi ve sanat yapıtı kavramının değişen niteliği de burada önemlidir.

Sanat yapıtının kökeniyle ilgili bölüm ise daha çok Heidegger'in sanat yapıtıyla ilgili düşüncelerinin ortaya konduğu bölümdür. Burada, Heidegger'in sanat, sanatçı, sanat yapıtı ilişkilerinin yanında, yapıtıdaki şeyleşme karakteri, sembolik değer, şeylik karakteri, şeyleşme elemanı, seyrek bulunan şey ve hakikat taşıyıcısı olarak sanat yapıtının oluşumu ile ilgili irdelemelerine değinilecektir. Bu bölüm, ayrıca üçüncü bölümdeki şeyler-durumu ve iç mekana geri dönüp mekanla özdeşleştirilirse hem sanat yapıtının yaratılmışlık ve koruyuculara bağlılık özelliği, hem de alegori ile simgenin yeri daha iyi anlaşılacaktır.

Yorum bölümünde ele alınmış olan Akmerkez Alışveriş Merkezi, bir sanat yapıtı ünvanı al(a)madan önce, ya da bu ünvan ona hiç verilmeden incelenmiştir.

Bu tezin yazılmasındaki en önemli zorluk, kavramlar aracılığıyla yürüyen düşüncede şiir gibi içselleşilmeye çalışılan bir şeyin, başka bilgi türlerinin düz hallerinden psikolojik bilgi haline dönüştürülmesinde, esas araç olarak kullanılmasıdır. Felsefenin araştırma kafası, Schiller'in de üzerinde durduğu gibi, hayalgücünden ardı ardınca parçalar koparmakta, bilimin sınırları genişlerken sanatın sınırlarının daraldığı yanılsamasına girilmektedir. Schiller, barbar olanın, doğayı ilkelden de fazla küçümsediğini yazarken, yazın kültürü adına sırf bunu yazdığı için bile barbarlaşmaktadır. Söz sanatlarından apofatik'te görüleceği gibi; söz, söylendiği andan itibaren atlanmış olan birincil gerçeği ortaya çıkarmaktadır. Bu, "aynı zamanda bir barbarlık belgesi niteliği taşımayan hiçbir kültür belgesi yoktur" diyen Benjamin'i doğrulamaktadır.

2. İMGE

Görüntü ya da hayal, imgenin tek anlamı değildir. “İmge sözcüğünü, şairin söylediği ve hep birlikte şiiri oluşturan bütün sözel biçimleri, ifadeleri veya ifade gruplarını anlatmak için kullanırız” (Paz, 1995, s.109).

2.1 İmgenin Genel Nitelikleri

Hafif kuş tüyü ve ağır kayalar... Bu tip indirgemeler içinde büyüdüğü için çocuk bir kilo demirin mi, bir kilo pamuğun mu daha ağır olduğu sorulduğunda “demir” der ve ikisinin ağırlıklarının eşit olduğu söylendiğinde artık “bilimin birleştirici işlemi” sayesinde pamuk ve demirin güçleri kaybolur. Sıfat, sözcüğün gücüne saldırır. Bunu önlemek için “bu şudur” demek gerekir ki imge, bu söylendiği anda ortaya çıkar; Kayalar kuş tüyüdür (Paz, 1995, s.110), ya da; “Kırmızı bir kuştur soluğum” (Süreya, 1990, s.7). Şey’ler, gerçek doğalarını yitirmeden sözcüğe dönüşürler.

“(…) Bir insanın yanlış olanı onayladığını ve ondan kuşku duymadığını söylediğim zaman (...) imgeleminin yalpalamasına yolaçmaya yetecek hiçbir neden olmadığı için yanlış olanı onayladığını söylemiş olurum” (Spinoza, 1996, s.92), çünkü imgeler görüntüye ve yaptırıma bel bağlayarak bizi bir anda “ayartırlar”. “Çünkü sözcüklerin ve imgelerin özü, yalnızca, düşünce kavramını küçük bir biçimde içermeyen bedensel devimler tarafından oluşturulur” (Spinoza, 1996, s.93). Bu nedenle imge, düşüncenin dışlanması gerektirir. Daha doğru bir deyişle, düşünceye şok etkisi yaparak dili kendi içine gömer. Bu ne demektir? Kendi içine gömmek, bir bakıma boşalmaya denk gelir. Oysa bu bir yanılsamadır. Yanılsama olduğunu kanıtlayacak olan, sözcüklerin teker teker kendileri değil, sözün, sözdizimi kurallarına uyarak kırılması, çekilmesi, genişletilip daraltılmasıdır. Örneğin bir zarf, bir fiille birleştirilerek yepyeni bir ilişki kurulabilir (parça-parça / parçalamak); parça-parçalamak dediğimizde bu, bir imgeye sokmaz bizi, ama yeni bir söyleyiş olanağıdır. İmge gereksiz ve zararlıdır denemez elbette ama imgenin kötüsü, yani bir şeye ulaşmak için kayaları da kuş tüylerini de harcayan bir imge bağlayıcıdır. Bilimle imgenin ortak yönü, bu bağlayıcılıkla birleştiriciliktir. İmge bizi götürdüğü yere

hapseder. Ordan çıkamayız. Paz'ın dediği gibi kayaları ve kuş tüylerini, oldukları şey olarak kalmaları için serbest bırakırken üçüncü şeye ulaşan önermeler en iyi imgelerdir.

Anlam'a ulaşmak için imgelerden geçmek gerekir mi? “İmgeler anlamı, sözcükler imgeyi anlatır (....) Bir tavşan izini izleyene benzer bu; tavşanı yakalayınca, izi unutulur (....) İmgeler bir anlatımdan çıkar, ama insan kendini imgelerin akınına bırakırsa, bunlar doğru imgeler olamaz. Aynı şekilde, sözcükler imgelerden doğar ama bir insan kendisini sözcüklerin akınına bırakırsa bunlar doğru sözcükler olamaz. Böylece anlam ancak imgeler unutulunca yakalanabilir, yine ancak sözcükler unutulunca imgeler yakalanabilir” (Berk, 1982, s.119). İlhan Berk'in Wang Bi'den yaptığı bu alıntıda da ortaya konduğu gibi imge, sözcüklerle anlam arasında bir geçiş olarak görülüyor. Oysa bu geçişler her zaman kesin olamayacağı için sözcükleri imge için ne tam olarak unutabilir, ne de onları teker teker düşünebiliriz. Yine de imge, amaç olmadığı için bize öncülük edebilir. Bu, daha çok zamana yayılmış, anlık etkileri değil, bir devinimi esas alan imgelerle mümkündür, çünkü anlam'a bir anda nitelik verilemez. İmgelerde eninde sonunda nesneler arasında bir benzeşme durumu söz konusu olduğu için de benzetmeden dolayı bir anlam verilmiş gibi bir yanılsamaya yöneliriz. Devingen imgelerse bize anlam için yol gösterebilir. “Dişleri papatyadan beyaz,” ya da “Bir mavi balon mudur bu yaz / İçi sevda dolu yolculuk,” devingendir. Günlük ortak sözcüklere dayanmaları bir yana, ortak bir deneyimden çıkmış, buna rağmen günlük dilin bildik söyleyiş şekillerinin dışına taşmıştır. Belki de bu imgenin sınırır. Genellikle bu ve bunun gibi dizelerin imge yarattığı kabul edilmez, ancak Orhan Veli benzetmeye ve imgeye karşı olmasına rağmen Cahit Külebi'nin bu yazdıklarını beğenir. Bu, yapıtın kendisinde yanıt bulur:

Paris deyince aklıma

Kalın sesli bir kadın gelir.

Şarkı söyler uykusuzluğa

Göğsü bir iner bir yükselir.

Paris-kalın sesli kadın eşlemesinden başka seçilen sözcükler, anlamı tam da o şekilde verir. “Yükselir” yerine günlük dilde kullanıldığı gibi “kalkar” deseydi şair, bizi o anlama ve imgeye öyle rahat ulaştırabilir miydi? (Külebi, 1994, s.127).

Bu yazılanlardan amaç, şiire ve söze dokunulmazlık getirmek değil, imgeyi kendi içinde değerlendirmeyi sağlamaktır. Onu gözümüzde büyütürsek, ya da düşünmeye kalkarsak uçar gider; anlam'a ulaşmadan bir sözcük yığınının arasında kalırız.

2.2 İmge Sınıflandırmaları

Herhalde şiiri bilmiyoruz ve onu katı aklın içinden çözmeye çalışırken çağrışımı ve imgeyi de parçalamayı sürdürüyoruz. İmgenin çağrışım özelliğini anlamak için sözlük anlamından sonra Özdemir İnce'nin ortaya koyduğu bazı sınıflandırmalara gidilecektir (İnce, 1995, s.20-22).

İmge (Osm.. Hayal, Suret, Timsal, Şebek, Sureti akliye, Sureti zihniye, Sureti mahsusa, Sureti hayaliye, Sureti ihsas, Tahayyül; Fr., İng. Image; İt. Immagine): Duyulur bir kaynaktan gelen tasarım.

2.2.1 Felsefe Bağlamında İmge

Duyular aracılığıyla bize gelen imgeler insan bilgisinin ilk aşamasıdır. İmgeler yalnızca gözle elde edilemezler. İşitme, dokunma, koklama ve tatma imgeleri de vardır. Nesnelerin bize verdiği, duyuların doğrudan doğruya bu nesnelerden etkilenecek bilinçle gerçekleştirdiği edimsel imgelerin yanında, eskiden edinilmiş imgelerin çağrışımlarıyla bilinçle gerçekleşen çağrılmış imgeler de vardır. İmge ancak bilinçle gerçekleşir. Bilinç dışında kalmış birçok duyularımız imge meydana getirmezler. İmge, duyuların bilinçteki izidir. Eytışimsel ve tarihsel maddeciliğe göre imge nesnel gerçekliğin zihinsel tasarımıdır.

2.2.2 Mantık Bağlamında İmge

Mantıkta imgeler algı imgeleri, düş imgeleri, anımsama imgeleri gibi bölümlere ayrılır. Renkler ve sesler beyinde değil, algılarımızın objeleri olarak kendilerini gördüğümüz ve işittiğimiz yerlerde oluşurlar.

İmgeler, felsefe bağlamında olsun, mantık bağlamında olsun nesnel gerçekliğin insan zihnindeki yansımalarıdır; insan bu yansıyan imgelerle bilgi edinir. Bu süreç, maddesel olanın zihinsel olana dönüşme sürecidir.

İmgeler, duysal imgeler ve ussal imgeler olmak üzere iki türdür. Duysal imgeler, duyular, algılar ve tasarımlardır; ussal imgelerse kavramlar, önermeler ve

varsayımlardır. İmgeler “nesnel dünyanın öznel yansıması” olduklarından her imge öznel ve nesnelin birliğidir.

2.2.3 Sanat Bağlamında İmge

İnsan bilincinin etkinlik ve ürünü olan sanat da nesnel gerçekliğin insan bilincinde estetiksel imgeler halinde yansıması olduğundan, felsefe ve mantık bağlamında sözü edilen imgelerle sanatsal imgeler arasında kaynak ve içerik birliği bulunmaktadır. Genel olarak insan, öznel olarak sanatçı, bilinçli bir özne olarak, imgelerini insan bilincinden bağımsız olarak dış dünyada bulunan ve bilmenin konusu olan şey’den, yani nesne’den edinir.

İmge, en azından birisinin somut olması gereken iki sözcük (terim) arasında yapılan örnekleme (analoji) yoluyla üretilir. Ya tam ve açık bir karşılaştırma, ya eğretileme ya da basit bir yanyana gelişle oluşur. İster somut-somut, ister somut-soyut nesnelerin karşılaşmasından oluşsun, bütün yaklaştırma ve çağrışımları, kabaca imge adı altında toplayabiliriz.

2.2.4 Konuşma Ve Yazı Dili Bağlamında İmge

Yukardaki sınıflandırmadan başka imgeyi sözlü ve yazılı kültür bağlamında da değerlendirebiliriz. Konuşma ve yazı dilindeki algı farkını şöyle gösterebiliriz: Matbaanın gelişiminden sonra bile işitsel algı görsel algıyı yönlendirmiştir. Zamanla matbaa bu yönlendirmeyi silmiştir. İşitsel hakimiyet matbaanın ilk kitaplarında açık bir biçimde ortadadır. Thomas Berthelet’in 1534 yılında Londra’da bastığı Sir Thomas Elyot’un “The Booke Named The Governour” adlı kitabında önemsiz sözcükler çok büyük yazılmıştır. Örneğin “THE” sözcüğü devasa boyuttadır. “Özgün ve doğal olduğunu varsaydığımız bu yaklaşım bugün niçin bize yanlış görünüyor? Çünkü bugün basılı sözcükleri görsel birimler olarak algılamaktayız” (Ong, 1995, 144-145).

2.2.4.1 Konuşma Dilinde İmge

Somut sözcükler aracılığıyla soyut düşünceler dile getirirken farkına varmadan imgelerden yararlanırız: bir umut ışığı / bir nebze merhamet / gözyaşı seli.

Aynı şekilde eylem sözcükleri de imgeselleşebilir: umut beslemek / canına okumak / güneşi balçıkla sıvamak.

Bu yöntem daha da genişleyip atasözleri ve deyimlerle buluşur: feleğin çemberinden geçmek / mumla aramak / tepesinden kaynar su dökülmek.

2.2.4.2 Yazı Dilinde İmge

Yapılış ve oluşum bakımından yazınsal imge üçe ayrılır:

a) Somut'tan somut'a: Bu tür imgeler en yaygın, en yalın imgelerdir; varlık ve nesnelerin biçim, devinim, renk ve kokularını çağıran betimleyici imgelerdir.

Sırtları bir dalga gibi pırıl pırıl (Sikelianos)

Boynu kırmızı güllerden bir kadın sonra (Eluard)

Fıskiyeleler gibi çıplak kızların kolları (Eluard)

b) Somut'tan somut'a: Soyut duygu ve düşüncelere, abartılmamaları koşuluyla somutluk kazandıran imgelerdir.

Upuzun bir suç gibi zaman (Eluard)

Yiten iğne, kırılan ayna günleri (Eluard)

c) Soyut'tan somut'a: Ender yapılan ama başarılı olunca çok etkili bir imgedir.

Bir unutuş biçimi alıyor tan,

Güzelliğin yollarında yeryüzünün bütün güneşi,

Bütün kadınlara ayrıcalıklı bir gül,

Neredesin, unutuş güneşini mi çeviriyorsun yüreğimde? (Eluard)

Anılardan yıkanmış gözlerinle (Aragon)

2.2.5 İşlevsel Bağlamda İmge

Ozan (sanatçı), heyecanı harekete geçirmek için imgeyi kullanır. İmgeler yalnızca betimleyici, simgeleyici işlevler görebildikleri gibi, bu iki işlevi aynı anda görebilirler.

2.2.5.1 Betimleyici İmgeler

Nesnel gerçeği tanımlama, anlatma ya da ima yoluyla aktarırlar. Bunun sonucu olarak yalnızca betimledikleri nesneyi algılatırlar, çağrışımsal güçleri azdır; yalnızca duyuları harekete geçirirler ve heyecan yaratmazlar. Çağrışımsal güçten yoksun

oldukları zaman, ne kadar görkemli sözcüklerle ve imge kurma yöntemleriyle yapılırsa yapılınsınlar derinliksiz, yüzeysel ve tekboyutlu kalırlar. Sözcük oyun ve cambazlıkları da bu imgelerin duyu düzeyinden heyecan ve düşünce düzeyine çıkmalarına yetmez.

2.2.5.2 Simgesel İmgeler

İmgelerin arka planlarının zengin olması ve imgelem gücünü uyarması gerekir, çünkü imge genellikle uyandırdığı duyunun gerisinde heyecanları ve düşünceleri harekete geçirmek için kullanılır. Bir imge sadece duyusal, betimsel planda kalmayıp düşünce ve heyecanları harekete geçirdiği zaman simgesel olur. İmgenin simgesel kullanımı eğretilen en yüksek noktasına ulaşır. Eğretilen duyu izlenimleri, coşkusal ve zihinsel çağrışımlara göre ikinci plandadır.

Eğretileme birbirine benzemeyen nesneleri yeni, bağımsız ve somut bir sonuç elde etmek için birleştirir. Eğretileme, zorlama olmadan insanın içinden geliyor gibi görünmelidir; insanların deneyimlerinden uzaktaysa, ona yabancıysa, yalnızca ilginç gelir; coşkusal ve zihinsel bir çağrışım yaratmaz, somutlaştırmaz, soyut bir oyun olarak kalır. Örneğin:

Uykusuz camların kırmızı boynuzlu öküzü ellerimi yaladı mı yemyeşil
kesilirim.

(O. Rifat)

lu devletinden bayan wen-ciang'ın güzel uzaklığının mercurus göğüne

(İ. Berk)

İmge ortak deneyime çok yakınsa klişe olmaktan öteye gidemez:

Buram buram mavi

Çarşılar dolusu kırmızı

Süt beyazından geceler

Sarı güneşler ortasında turuncu bir gün

Yitirilmiş saadetin bahçesinde mor çiçekler (Ü. Y. Oğuzcan)

İyi bir imgenin en belirgin özelliği somutluk ve ekonomik oluşturma. Etkili bir imge, canlı, somut bir ayrıntı halinde okurun imgelemine harekete geçiren, ama bu

ayrıntının uyandırdığı çağrışımsal düşünceleri yeniden üretmek, onu değerlendirenin imgelem gücüne bağlıdır.

Esmer ayakları çıplak bir yağmur (N. Hikmet)

İşte tam bu saatte bir yara gibidir su (C. Süreya)

Şarkılar bilirim çığ tutmuş (A. Arif)

İyi bir imge okurun zihninde çağrışım zincirini kuran imgedir. Yapılan bütün çağrışımlar birbiriyle ilişkilidir, bir coşku bütünlüğü yaratacak şekilde birbirine bağlanmıştır. Burada imge çok fazla kategorilendirilmiş, benzetme ve eğretileme gibi söz sanatları da imge kapsamına alınmıştır.

2.3 İmgelem Yetisi Ve Tasarım

İmge konusunda pekçok sanatçı pekçok şey söylemişse de bu konuda bir görüş birliğine varılamamıştır. Bu bile bize imgenin niteliği konusunda bir açıklama getirir. İmgenin kendisinde, örneğin sözsel sanatlarda sözcük malzemesinden çıkış yapıyor gibi görünse de sözcük, yapıyı oluştururken aklımıza tek tek gelmez. Biz olsa olsa yapı oluştuktan sonra kullanılan malzemeye bakabiliriz. Aslında yapı, düşünülmüş birşeydir ve imge de düşüncenin dışında bir biçim olduğundan imgenin yapısından söz etmek yanlıştır. Burada biçimden çıkış yapılması gerektiğini söylerken şunu açıklamaya çalışacağız: İmge, söz tüketimi için en güzel biçimdir ve dilin tükendiği yerde başlar.

Politik söylemlerden söz ederken Tahsin Yücel bize bunların budanmış söylemler olduğunu önceler ve imgeyi, söyleşim olanağının sıfıra indiği düzlemde görür. İmge satıcılığının, gerçek söylemin bitmesiyle (veya başlamamasıyla-R.A.) ortaya çıktığını belirtir. Burada imgenin yakın akrabası olarak gördüğü simge ve savsöze de ayrı bir parantez açan Yücel, özellikle simgenin “kör bir yineleme, alabildiğine dar ve kapalı bir anlam alanı” olduğunu söyler. Dil ise en ince ayrıntılara indiğinde bile gerisinde bir “artık bildiri” bırakabilir (T.Yücel, 1997, s.225-226).

Yücel’in imgeye verdiği olumsuz içerik, temelini Roland Barthes’ta bulur. Barthes imgelemi, bilincin bir saplanımı ve yoksullaşması olarak değerlendirir (Barthes, 1990(1957), s.178). Söylen okuru için sanki imge doğal bir biçimde kavramı getiriyormuş gibi herşeyin bir anda olup bittiğini belirten Barthes, söyleni “aşırı ölçüde doğrulanmış söz” olarak tanımlar. Roman konusundaki görüşlerini

açıklarken, Batı sanatının sürekli işleminin, imgesel olana gerçeğin biçimsel güvencesini vermek olduğuna değinir. Burada “hem gerçeğe-benzer, hem de sahte bir çifte nesnenin bulanıklığı”nın göstergede kaldığını kesinler (Barthes, 1989(1953), s.38). Bu konuya, yorum bölümünde “ayna” kavramını ele alırken yeniden değinilecektir.

Avner Ziss ise “gerçeği imgelerle yansıtmak”tan sözeder. Bilincimizin, tikelden geçerek bütünü değerlendirme yetisinin imgeyi doğurduğunu söyleyen Ziss, onu; “gerçekliğin sanatsal çağrışımı” olarak görür (Ziss, 1984, s.73). Ziss’in gerçek olarak gördüğü şeyi Barthes gerçeğin yalnızca bir biçimi (kabuğu) olarak değerlendirir. İmge (gösteren), biçimsel gerçekle (gösterilenle) birleştirilse de bu göstergede gerçeklik büyük bir yanılsama olarak kalır, çünkü imgenin coşkusu an içinde doğar ve bu an içinde kalır. T. S. Eliot’un şiir için söylediğini tüm imgesel sanatlara bir tepki olarak gösterebiliriz: “Şiir coşkunun başıboş salıverilmesi değil, coşkulardan bir kaçıştır; kişiliğin dile getirilmesi değil, kişilikten bir kaçıştır. Ama, kuşkusuz, yalnız kişiliği ve coşkuları olan kimse bunlardan kaçmak istemenin ne demek olduğunu bilir (Eliot, 1987, s.36).

Kant, apriori uzay ve zaman kavramlarının yalnızca imgelemin yaratıları olabileceğini söylerken, imgelem yetisinin ruhun kör ama vazgeçilmez bir işlevinin ürünü olduğu üzerinde durur; onun ancak seyrek olarak bilincinde olduğumuzu söylerken sanki Barthes’ı destekler. Ancak, imgelem yetisi kavramı Kant’ta olumsuz bir içerik taşımaz yine de. Bu yetiyi bilgi için şart koşar ama bu öznel bir bilgidir ve deneyimin olanağıyla nesnelerinin bilgisinin olanağına dayanak olan üç öznel bilgidir (duyu, imgelem yetisi, tamalgı) (Kant, 1993(1787), s.92). İmgelem yetisi bir çokluğun bireşiminin (apriori olduğu için) aşkınsal birliği Kant’a göre tüm olanaklı bilginin arı biçimidir ve öyleyse onun yoluyla olanaklı deneyimin tüm nesneleri apriori tasarımı oluyor olmalıdır.

Burada sorulması gereken sorular şunlardır: Biz herhangi bir sanatsal ürünü değerlendirirken, o ürünün kullandığı malzemenin bir araya gelişini zihnimizde canlandırırken, yani bir bakıma yeniden tasarlarırken, ürünün ortaya çıkışını apriori uzay ve zaman kavramlarına göre , yani imgelem gücüne göre mi değerlendireceğiz? Yoksa bu canlandırma bir yeniden tasarım, yani ikincil bir yaratım olduğu için söylemsel gücü mü gözönünde bulunduracağız? İmgeyi nasıl değerlendirsek değerlendirelim, nesnel bir yeniden tasarım için kullanılan kavramları nasıl açacağız? Biz kavramları açarken şu ortaya çıkacaktır: Sanatsal ürünü gerçekleştirmekle

değerlendirmek arasında kesin bir ayırım vardır. Bu ayırım adeta ikinci bir kişiliğe bölünmek demekse, biz kendi “ben”imize oturmuş kavramları birer satranç taşı gibi kullanıp bir tasarımı en geniş solukta nasıl bütünleyeceğiz?

İmgelem öznel bir yeti olduğuna göre tasarım sırasında bunu kullanıp somut biçimlere geçtiğimizde bu biçimler de öznel olmaktan kurtulamaz. Kant’ın açıkça ortaya koyduğu gibi “tüm sezgimiz duygusal olduğu için, imgelem yetisi, anlık kavramlarına tüm sezgimize karşılık gelen bir sezgi verebilmesini olanaklı kılan biricik öznel koşuldan ötürü, duyarlılığa aittir. Kant, imgelem yetisini “üretken” ve “yeniden-üretici” olmak üzere ikiye ayırır; üretken olan, kendiliğindenlik olması ölçüsünde değer kazanır. Yeniden-üretici olansa apriori bilginin olanağının açıklanmasına hiçbir katkıda bulunmaz (Kant, 1993(1787), s.105). Yeniden-üretici imgelem yetisi deneyim alanına yaklaşır.

Bir tasarımı, küçük birçok tasarımcının birleşmesinden oluşmuş bir düzenek olarak düşünürsek, ama bunun yanında bu tasarımlar birbirlerini yeniden üretecek olsalardı, bu bizi onların kuralsız bir yığılışına götürürdü, ve herhangi bir bilgi doğmazdı. Bir tasarım imgelemde belirli bir başka tasarımla bileşime girmeli ve bunun da bir kuralı olmalıdır. “Kurallara göre yeniden üretimin bu öznel ve görgül zemini tasarımların çağrışımı olarak adlandırılır” (Kant, 1993(1787), s.94). Görgül, kendini duyum yoluyla nesneyle ilişkilendiren sezgidir. Tasarımın ruhbilimsel bir yönü var mıdır? Bu çağrışım birliğinin ve imgelem yetisinin tüm görgül yasalarıyla birlikte, apriori kavranabilir bir “nesnel zemin” olmalıdır. Kavramlarla o zemine inilebilir.

Demek ki Barthes’ın yalnız kötü ozanların “iyi” imgeler kurduğuyula ilgili yargısını hemen kabul etmeden önce bir tasarım zeminini araştırmaya girmeliyiz. İmge, eğer buna gerek varsa, kendini ancak “deneyim” sırasında yokedebilir, ki imgelerle tasarlamayı “düşünürsek” tasarlamada özneyi doğrudan öne aldığımızdan bu bizim için bir kısırdöngüye yol açabilir. İmgeleri kullanmama konusunda da kendimizi zorlamamalıyız, çünkü bu durumda da aslında imgenin vazgeçilmezliği üzerinde durduğumuz için imge, iyi ya da kötü olsun, ister istemez apriori olarak belirir. Ancak belirli bir kavram analizinden sonra, bu kavramları günlük dilde yaptığımız gibi doğal olarak kullanmakla nesnel gerçekliği bulabiliriz. O zaman dönüp Barthes’ı okuduğumuzda onun katı gibi görünen tutumunun, bu kavramları iyice irdeleyip silmiş olmasından, yani bunları içsel yaşantısına geçirip ardından da doğrudan dilden çıkış yaparak bunları tarihsel olaylara bağlayışından doğmuş

olduğunu anlarız. O zaman imge, eğretilme v.b. kavramlar büyüleyici veya korkutucu olmaktan çıkacaktır. Nesnellik, büyüü ve korkuyu ortadan kaldırmazsak yalnızca bir kavram olarak kalır.

2.4 İmgenin Çağrışım Özelliği

İmge, sözcüğün belirtici, gösterici ve adlandırıcı niteliklerine çağrışım özelliğini de katarak yeni duyum olanakları yaratabilir. Bir bileşim olarak imge, ayrı ayrı elemanların (sözcüklerin) farklı oran ve sayılarda bir araya gelmesiyle oluşacak çağrışımlar ile karanlıkta kalan, zaten karanlık olan veya henüz oluşmakta olan anlamları yerinde kaydediyormuş gibi görünür. Özdemir İnce “doğuştan kör” deyişi yerine “bahar geliyor, ama ben göremeyeceğim” cümlesinin çağdaş bir imge olduğunu, bunun da bulaşıcı özelliğinden geldiğini, bir merhamet yerine bir heyecan yarattığı ve ikinci kişiler tarafından yeniden üretilebilir olduğu için bu bulaşıcı özelliğini kazandığını söylüyor. Bu heyecanı yaratmak elbette sözcüklerin sözlük anlamlarıyla mümkün değildir (İnce, 1995, s.18). Yine de bunun yeterli bir heyecan olup olmadığından emin değiliz. Kaldı ki sanat yapıtını değerlendirirken önceliği imge ve çağrışım verirken kültürel bir kaos oluşabilir. İmge, bu çağrışım özelliğinden dolayı bizi her kültürde farklı yerlere götürebilir. Bu, ilk bakışta kültürü anlamamız açısından yararlı görünse de bu tip bir imge zamanla eskiyebilir, çünkü toplumdaki çeşitli sınıflar arasında farklı değerlendirilir. Örneğin birçok insan bu imgeye “duygu sömürüsü” der.

Özdemir İnce, Brecht gibi ozanların, şiirlerini imgelerle kurmasalar bile şiirlerinin oluşturduğu bütünsel bir imgeyle yeni bir şey çağrıştırdığını söyler (İnce, 1995, s.19). Bizce çağrışım, bir şeyi hep başka bir yere götürüp orada görmekle ilgilidir. Oysa şiir, yaratıcı açısından sanki hep o anda var olur; başka bir şeye taşımaz, başka bir yere gitmez ve çağrışımların içiçe geçtiği bir ortam olarak da algılanamaz. Herhalde duyumlar o kadar mikroskobik bağlarla karışıp birbirlerine bağlanırlar ki bunu “çağrışım” diye çözümlemeye başladığımızda elimizde bu bağların yalnızca eleştirmenlerce görülen kaba çizgileri kalır.

Şiirin içerik ve yansıma bağlamında bir bilgi türü ve imgenin de bir bilgi taşıyıcısı olduğu kabul edilebilir. Şiir, dilin bütün anlatı boyutlarını, aynı anda oluşturduğu şey neyse onunla kapsar. O daha çok Caudwell’in dediği gibi “yüceltilmiş

dil”e yakın birşeydir ve “tek insanın değil, tüm bir ortak coşku dünyasını başkaları ile paylaşan insanın gelişme halindeki öz-bilincidir” (Caudwell, 1974, s.43).

2.5 Bachelard’da Şiirsel İmge-Şair İmgesi İlişkisi

Bachelard, şiirsel imge ile “bilinçaltının derinliklerinde uyuyan bir ilkörneğin arasındaki bağıntıya gönderme yapmamız gerektiğinde” bunun nedensel olmadığını belirtir. “İmgeler – bizim tarafımızdan algılandıktan sonra – bizi peşinde sürükler, ne var ki, bu imgeler çalışmaya, hazırlanmaya bağlı olgular değildir” (Bachelard, 1996, s.8). Bunun için Bachelard bir imge fenomenolojisini araştırır. İmgenin düşünme eyleminden önce geldiğini kanıtlamaya çalışır. Yalın bir şiirsel imge için tasarımın değil, bir ruh atılımının gerektiğini, şiirin yapılanması içinse, tinin tasarımlarla şiiri kurması gerektiğini söyler.

Gerçekten de şiirsel imge hiçbir şey tarafından hazırlanmaz. Gerisinde bir yaşam var olsa bile bu yaşam şiirsel imgeyi hazırlıyor diyemeyiz, çünkü imge, olduğu anda sınırlarını da belirler ve bu sınırlar bizim sayemizde ortaya çıkar. Bir hazırlama değil, “ifadenin varlığı yaratması”dır sözkonusu olan. Bu ifadenin yaratılmasını bir bağlama oturtmaya çalışan ruhçözümcüleri Bachelard kıyasıya eleştirir. İmgeyi yorumlarken onların, şiirsel logos’un dışına çıktıklarını ve olmayan bir dile çevirdiklerini söyler. Burada fenomenolojinin sınırlarını koyan Bachelard şiiri birçok imgenin bir araya gelmesinden oluşan bir yapı olarak tanımlıyor ve bu yapının sorun olarak fenomenolojinin dışında kaldığını belirtiyor. Oysa bir yapı bütünü de tek bir imgeden (tinsel imge) oluşabilir. “Fenomenolojik olarak ancak ayrıntı imgeler düzeyinde yankılanabiliriz” derken imgeyi bir yere oturtmadığını, dolayısıyla bütünsel yaratma gücünden yoksun olduğunu belirtir. Böylece imge yapıdan soyutlanır ve kendi içine istemese de daha çok kapanır. Doğduğunda ayrıntı olarak doğar. Biçimi değişmeyen, büzüşme ya da genişlemenin olmadığı bir buhar kazanı gibi çalışır. İçindeki buhar yoğunlaşır, dağılır ve böylece tüm gerilim içte, “kapalı kapılar ardında” yaşanır. Bu açıdan tüm bu açıklamalarda “içkin özler alanı” belirleyicidir. “Bu öz, benim bilincime (saf ben’e) verilmiştir” (Husserl, 1995, s.15).

Şiir olgusunu şair herhalde ancak şiirle gösterebilir. Tek tek imgeleri göstermeye kalkışmak saçmadır, ya da tek tek imgeler görünüyorsa o baktığımız yapının kendisi saçmadır. Bütünsel şiir imgesi bizi söz aracılığıyla şairin bütünsel persona’sına götürür. Bunun için de şiir mi, şair mi tartışması başlar, (mimarlık mı,

mimar mı). Tavır koyan şairin tavrı şiirden ayrı tutulamaz. Demek ki yaşam da bu imgenin bir parçasıdır ve olmalıdır. Örneğin Mayakovski'nin intihar etmiş “olması” da şiirinin içindedir. Bunu, ancak bu olguyu bilmemekle şair imgesinden ayırabiliriz. Cemal Süreya; “Bu şiirlerin güzel olmasının en önemli nedeni, onları Dağlarca'nın yazmış olmasıdır” der. Belki de şiir denilen şeyin imgesi en çok 20. Yüzyılda kendi dışına taşmıştır. Ahmet Haşim Yahya Kemal için; “Eskiden güzel şiir vardı şairi yoktu, şimdi şair var, ortada ne hikmetse şiir yok” demişti. Şiirsel dediğimiz imgeden bütünsel şiir imgesine daha rahat geçebiliriz bu örneklerle. Yani ayrıık imgeden bilerek uzaklaşmak belki bir yapı olarak insan imgesini karşımıza çıkaracaktır ki modern zamanlar bize bunun örneklerini vermiştir.

Bachelard ruhçözümçünün imgenin varlıksal incelemesini bırakıp bir insanın tarihine gitmekle şairin gizli acılarını görüp gösterdiğini söyler, ama bunu çiçeği gübreyle açıklamaya benzetir. Fenomenoloji, söz mutluluğunu yaşamak için kişinin, şairin yaşamış olduğu acıları yaşamasına gerek olmadığını kabul eder. Artık imgeyle gelen yücelme duygusu, mutsuz olan ruhu örter, gizler. Demek ki burada, fenomenolojik açıklamalar şiirin psikanalizden çok “mutlak yaratma”ya yakın olduğunu gösterir. Bu yüzden şair “bilici” olarak kabul edilir. Bildiği için ortaya çıkarmaz, acıyı kapatır, örter. Bilmenin içinde her bilgiyi eşit değerinde unutma olgusunun da yattığını belirten Jean Lescure bilmezden gelmeyi, “bilgiden vazgeçmeyi gerektiren zor bir edim” olarak görür. Proust da, Elstir'in yaptığı güller için; bunların “ressamın gül ailesini zenginleştiren dahi bir bahçıvan gibi yarattığı yeni bir gül türü” olduğunu söylemiştir (Bachelard, 1996, s.24). Modern imge bizi sanat eserinden uzaklaştırıp bir dahi sanatçı yaratmaya zorlar. Ancak düşünsel yönden bir içsel dönüşüm gerçekleştirilebilirse kişi yeniden sanat yapıtına döner. Bu arada genel bir “sanat imgesi”nden söz etmek mümkündür. Bugün resimde tüm eleştirmenleri kandıracak kadar “orijinal taklitler” var. Demek ki sanat ve sanatçı imgesi bile bambaşka bir boyuta geçmiştir. Bu karmaşık ilişkiler ağında özelde şiirsel imgeyi, genelde bütünsel şiir imgesini tartışmak elbette kolay bir şey değil. Fenomenolojiden öğrenebileceğimiz, bilinçli olarak, imgeyi açıklamaya çalışmaktan çok, onun dolaylarında gezinmek, onu kurcalamak olabilir. Bunun için de yine söze dönüp “imge dizgesi” kavramını inceleyeceğiz.

2.6 Spinoza’da İmge Kavramı

İmge konusunda açıklanması zorunlu bir kavram olan idea’yı gerçeklik olarak kavramak istersek zaman-mekan sınırına geldiğimizi ve bu sınırdan geçince de evren bütününe bilgisine ulaşamayacağımızı söyleyebiliriz. Spinoza idea (ya da anlağın bir kavramı) ve imgelediğimiz şey’lerin imgeleri arasında bir ayırma dikkat çeker. Bunun yanında idea’lar ile şey’leri imleyen sözcükler arasında bir ayırımı da ortaya koyar (Spinoza, 1996(1677), s.92).

Düşüncenin mekan kavramını içermediğini esas alan Spinoza, idea’nın “bir düşünce kipi (modus: ölçü, kural) olduğu için” herhangi birşeyin imgesinden ya da sözcüklerden oluşmadığını, çünkü imge ve sözcüklerin özünün bedensel hareketlerce oluşturulduğunu söyler. Bu hareketler düşünce kavramını içermezler (Spinoza, 1996(1677), s.93). Bu ise imgenin idea olmadığı anlamına gelmez. İmge bir ideadır. İmge yoluyla anlık, “bir nesneyi ‘kendisinde’ değil” ‘bulunuyor olarak’ görür.” İdea da beden hareketlerini değil, durumunu belirtir. “Bir duygu (...) bedenin durumunu belirttiği sürece bir imgedir.” Şey’i imgelemiş olsak da olmasak da imgenin doğası aynıdır (Spinoza, 1996(1677), s.159).

Anlık, Spinoza’ya göre, bir cismi şunun için imgeler: İnsan bedeninin dışsal cismin izlerince tıpkı bu bedenin belli parçalarının dışsal cismin kendisinden bir dürtü alındığında etkilenmeleri ile anlık aynı yolda etkilenir ve düzenlenir, ama bedenin düzenlenişi anlığı iki cismi aynı zamanda imgelemesine olanak verir. “İnsanın bedeni şey ve sesler tarafından sık sık etkilenir (...) Meyvayı görürken sık sık pomum (meyva) sözcüğünü işitmiş olması olgusundan başka ortak hiçbir şeyi olmayan meyvanın kendisini düşünmeye geçer; bu yolda herkes alışkanlığının bedende şeylerin imgelerini düzenleyiş yoluna göre, bir başkasına (başka birşeyden etkilenmeye-R.A.) geçer (Spinoza, 1996(1677), s.73-74). Bu düşünceler çağdaş dilbilimin de temelleri sayılabilir.

Burada yeniden idea kavramına dönecek olursak Spinoza’nın verdiği örnekle imgeyi daha da belirginleştirebiliriz: Güneşe baktığımızda, onu olduğundan çok çok yakın imgeleriz ve gerçek uzaklığı bilmediğimiz sürece bunda aldanırız. Uzaklığı (gerçek olanı) bildiğimizde yanılğı ortadan kalksa da imge, yani güneşin doğasını – ancak beden onun tarafından etkilendiği sürece – anlatan ideası ortadan kalkmaz. Bu yüzden gerçek uzaklığı bilsek de yakın olduğunu imgeleriz. Güneşi, gerçek uzaklığını bilmediğimiz için değil, anlık onun büyüklüğünü beden tarafından

etkilendiği sürece kavradığı için, bize öyle yakın olarak imgeleriz. “Yanlışlıkla bir kötülükten korktuğumuzda, gerçek durumu işitir işitmez korkunun yittiği olur; (...) ama, kesinlikle gelecek olan bir kötülükten korktuğumuzda, durumun yanlış bir açıklamasını işitir işitmez de korkunun yittiği olur; öyleyse bu imgeler gerçek olduğu sürece gerçek olanın bulunuşu ile değil, ama imgelenen şeylerin şimdiki varoluşunu dışlayan daha güçlü başka imgelerin ortaya çıkışı ile yiterler” (Spinoza, 1996(1677), s.156). Spinoza’nın imge konusunda ortaya koyduğu en önemli sorunlardan biri budur.

Spinoza’nın henüz Ethica’nın (Törebilim) birinci bölümünde vardığı sonuca bakacak olursak; insanlar doğayı açıklamak için kavramlar kullanırken o kavramların kullanma alışkanlığından gelen değişik imgelem kipleri (modusları) olduğunu, yani kendinde herhangi birşeyin doğasını değil, yalnızca imgelemenin yapısını belirttiklerini görürüz (Spinoza, 1996(1677), s.54-55).

Spinoza’ya göre madde ruhtan üstün ve ruhtan önce değildir. Biri ötekine eşittir ve herbiri cevherin kendisidir. İşte yukarıda sözü edilen bedence oluşturulan imge ve sözcüklerin kaynağı, beden ve ruhun “hareketleri” arasındaki uygunluğu açıklayan cevher kavramıdır. İdeaların düzeni eşyaların düzeniyle aynıdır. “Aynı bir cevherin hem düşüncenin öznesi, hem yerkaplamanın (yer kaplama fenomeni’nin) öznesi olabileceğini ileri sürmek, (...) ne materyalist ne idealist olmaktır; bu, aşırı teorilerin doğru olarak içerdikleri şeyi daha yüksek bir sentezde toplamaktır” (Weber, 1991(1938), s.233). Spinoza’nın imge konusunda söylediklerini anlamak için bu sentezi de daha iyi kavramamız gerekir.

2.7 İmge Dizgesi Ve Mekan

“Bizi büyüleyen, bizden ‘bir anlam verme’ gücümüzü alan şey ‘algılanabilir’ yapısını terkeder.” Mekanda da benzer bir şey söz konusudur, ancak ‘algılanabilir’ olanın dışındaki her şey büyüleyicidir denemez. Çoğunlukla algımızın dışında olan şeyler-toplamı büyük bir kaostan ibarettir. İmge, bu kaostan dışında büyülemeyle aynı anda gerçekleşen, büyüleme ortamını arayan bir keskin dokunuştur. Maurice Blanchot şöyle sorar; “Şiirde dil kendi imgesine dönüşüyorsa bu, şiirsel sözün hep ikinci, ikincil olduğu anlamına gelmez miydi? (...) Şiirsel söz, yalnızca konuşan dilin öykünmesi, yoğunluğu azalmış gölgesi, etkinlik gereklerinin gücünü yitirdiği bir mekana aktarılması değil midir böylece?” (Blanchot, 1993, s.29). Nesneden sonra

gelen imge, gerçekte her zaman ulaşamaz olmaya mahkumdur. Bu ulaşmazlık onu başka imgelerle diyalektik bir dizge içine oturtur. Bu dizge ise bir mekanın dışında yaşamını sürdüremez ve imgelerin birbirleriyle olan sonsuz sayıdaki “zoraki” ilişkisi mekanın genel imgesini oluşturur. İmgelere tek tek dokunmaya kalkarsak dizge dağılacığından mekan da boş görünür. Oysa bu görüntü yanıltıcıdır.

O halde nesneden sonra geldiğini kabul ettiğimiz imge, bütünsel, organik bir yapıda kendini görünür kılar. Söz yapıcısı olan her bir şairin “genel imge sisteminden (dizgesinden)” sözedilmesi bundandır. Kafka’yı da bir şair farzederek ele alan Blanchot; “İmgeler ve imgelerin mekanından başka hiçbir yeri ve geçimini sağlayacak hiçbir şeyi olmaksızın birdenbire kendisi düşünselliğin içine sürgün edilmiş bir adam düşünelim” der. Bu adam ölüm pahasına da olsa imgeleri dışlayan kişidir, ancak gerçekte kimin kimi dışladığı belli değildir. Kafka’nın içinde bulunduğu toplum, dizgeyi parçalayıp mekanı boş gibi gösterme eğilimindeki yüzeysel toplumdur; daha doğrusu bu bir toplum değil, topluluktur. Aslında imge dizgesi o derece varoluşsal bir sorundur ki kaybolurken mekanı da yokeder gibidir, ancak, mekan, yeni bir dizge için silik de olsa her zaman ordadır.

Mekanın algılanmasındaki farklılığa imge aracılığıyla verilebilecek örneklerden biri şu olabilir: Rus yazarlar şimdiye dek imgeyi hep yaşamla ilgili, dilin kendi görüntüsüne dönüşmesinden çok, süren bir şeyin dil aracılığıyla kendi devinimini açığa çıkarması olarak görmüşlerdir. Avrupa’lı yazarlara baktığımızdaysa imge daha çok insanın kafasında görüntü yaratmaya mahkum iki nesneyi çarpıştırma demektir. Çarpışmadan arta kalan büyüleyici görüntü, anlık, ruhsal bir felçten başka bir şey değildir. Bu felci önlemek için imge dizgesinden söz açmak ve mekanı, bu dizgeyi hem kapatan hem de dizgenin bir parçası haline getiren her türlü malzemeyi kullanabilen bir dil olarak görmek zordur.

İmge nasıl anlaşılırsa anlaşılın, silikleşmeye yüz tutmuş mekanı kurtarmak, kendisini de içine alan dizgeye müdahale etmeden ona dokunup büyülenmeyi göze almakla mümkündür. Bu da “bir anlam verme” gücümüzü terkedebilme yetimizle ilgili birşeydir. Anlamamız için anlam karışıklığı, “anlamın hep başka bir anlamın içine kaçması” gerekir. Bu uçsuz yapı anlamını bize imge olarak verir. Şair, “Benim düşüncelerim yoktur, imgelerim vardır” derken bu anlamların birbirine kaçmasından yorulmuş bir söz büyücüsünün portresini çizer.

3. MEKAN

3.1 Şeyler, Nesneler Ve İç Mekan

TİRESİAS – “Dünya, onlardan (anrılardan-R.A.) daha yaşlı. En baştan beri mekanı dolduruyor, acı duyuyor, haz alıyordu, tek tanrıydı – zaman henüz doğmamışken -. Şeylerin kendileri hükmediyordu o zamanlar. Şeyler; oluyordu! – artık tanrılar yüzünden, herşey sözcüklere, yanılsamaya, tehdide dönüştü. Tanrılar şeyleri rahatsız edebilir, yaklaştırıp uzaklaştırabilirler. Onlara dokunamaz, onları değiştiremezler. Fazlasıyla geç geldi tanrılar” (Pavese, 1996, s.27).

Zaman henüz doğmamışken, mekan henüz parçalanmamış, her yanı dolu bir şey’ler toplamı mıydı? Blanchot’nun dediği gibi bölünebilir bir mekanın gerçekleşmesi, şey’lerin nesne’lere dönüştürülmesiyle mi olur? Henüz mekana şeylerin kendileri hükmediyorken, henüz leyler, nesneler ve sözcükler olarak bizi tehdit etmeye başlamamışken, mekanın bütün bağlamı yine kendisiydi. Rilke’nin, bir şiirinde iç mekanın ‘nesneleri çevirdiğini’ söylediğine değinen Blanchot iç mekanı; “içimiz olduğu kadar nesnelerin de içi ve birbirinin ve ötekinin serbest dolaşımları, içinde sonsuzun katıksız gücünün ortaya çıktığı güçlü ve kısıtlanmaz özgürlük” olarak açıklar (Blanchot, 1993, s.126). Bizi aşan ve nesneleri çeviren mekan bir dönüştürücü, bir çevirmendir.

İç mekan elbette tam anlamıyla ortaya çıkmak için sözün olmamasını ister. Bunu bile ancak sözle belirtmek gerekir. Bu gereksinimi karşılayacak olan o söz, ister bildik ister fenomenolojik bir dizgenin parçası olsun, yine de şiir içinde edindiği bağlamla iç mekanı açığa çıkarmaya çalışır. Görünmezi görünüre dönüştürmek için susmak tek yoldur (Mutlak’ın önünde susmamız gibi), ancak şiir görünürü mümkün olduğunca zedelemeyen söze başvurmasıyla ayrıcalıklıdır. Bir iç konuşma da denebilir buna.

“Konuşmak, sözün çınlamak ve işitilmiş olmak için mekana gereksinim duyduğu ve mekanın sözün deviniminin ta kendisine dönüşerek, işitilmenin derinliği ve titreşime dönüştüğü noktaya yerleşmektir (Blanchot, 1993, s.132). Burada, bazı ozanların şiirin en az sözcükle yazılması gerektiği veya şiirin, şiire alınan sözcüklerle

değil, dışındaki sözcükleri eritip eritip onları dışarıda bırakmayla yazıldığı yönündeki söylemlerini anlamak mümkün oluyor. Ne kadar çok sözcüğü dışlayıp nesneleri şey haline dönüştürebiliyorsak, elimizde de o kadar az sözcük kalacaktır. Elde kalan sözcükleri, mekanı bölerken düzenlemek ise ozanın teknik sorunudur. İçten dışa gelişen organik mimari bile açık-mekan düşüncesiyle müdahale edilmemiş bir boşluktan değil, en yalın biçimiyle okunabilir boşluğu dışla bütünleştirmekten çıkış yapıyordu. Dış ise, ancak mimari yapının yapılışı sırasında dış'laşıyordu. Bu diyalektik dönüşümü söz aracılığıyla görmek kolaylaşacaktır. Şöyle söylemek mümkün: Her yer sözle dopdolu olduğu için sözü göremiyoruz. Mekanı da sözü farkedemediğimiz için yaşayamıyoruz. Ozan o sözlere dokuna dokuna belirli bir boşluk düzeni ortaya koyar; tıpkı mimar gibi. Yapılan şey yalnızca nesneye içten bakmaya ve doğasını anlamaya çalışmaktır. Post-modern ise, içten bakış saf halini daha da yitirerek, dışarıya çıkıp “acaba nesnede nasıl görünüyorum!” telaşıyla başladı, ama nesnenin içini de bırakmadı. Gidip-gelmelerde en çok yararlanacağı , kendini temize çıkaracak alan olarak dili gördü. Şey’i de, nesne’yi de, kendini de dilin içine oturttu. Bu dil iç mekana o kadar çok dil uzattı ki artık ister istemez mekanın içini baştan doldurdu. İç mekan yeni bir yorumla karşımıza çıktı.

Pavese, Tiresias’a; “Dünya tanrılardan daha yaşlı” dedirtirken sözün olmadığı “şeyler-mekanı”ndan bahsediyordu. Zaman, söz olmadığı için yok kabul ediliyor, hatta sözün olmayışı o kadar gerçek ki, kabul etmenin ötesinde; “Zaman henüz doğmamıştı” denebiliyor. Biz, nesneleri, birbirleriyle olan ilişkilerinde (zamanın olduğu yerde) ne kadar çok ilişkiye sokar ve birbirine göre konumlarını görebilsek mekanı bölüp düzenleme şansımız o kadar artar. “(...) sonunda zorunlu olarak hesaplama ve her şeyi hesaplara indirgeme yatkınlığına dönüşen ‘kendine hesap verme’ eğilimi – çağcıl dünyanın yazgısının ta kendisi – hüküm sürerler” (Blanchot, 1993, s.128). Nesnelerle hesaplama, mekanla hesaplama, yani insanın kendisini anlamaya dönüşür.

Blanchot, Rilke’nin 1924 tarihli bir şiirinden şu alıntıyı yapar:

Kuşların içine atıldığı mekan senin yüzünü
biraz daha yükselten iç mekan değildir...
Mekan bizi aşar ve nesneleri çevirir:
Bir ağacın varlığının senin için bir başarı olması için,

onun çevresine iç mekan at, senin içinde
ortaya çıkan mekandan. Geri kalanla onu çevrele.
O kendisini sınırlamasını bilmez. Ancak
senin yadsımanla biçim olarak gerçekten ağaç olur.

3.1.1 Şeyler-durumu, Ara-zaman Ve Mekan Yaraları

Dünya konusunda edindiğimiz bilgiler bizi bilinçli ya da bilinçsiz genel bir yoruma götürür. Bu bilgiler en azından üç etkenin işlevidir: dünyanın kendisi (mekan), onu ele alan özne (belli biri) ve ikisinin de yer aldığı zaman (belli bir an) (T.Yücel, 1995, s.17).

Burada “şeyler-durumu” kavramından yola çıkarak Deleuze / Guattari’nin “ara-zaman” kavramını irdeleyeceğiz. Şeylerin durumları sınır (gönderim) tarafından belirgin duruma getirilen koşullarda ortaya çıkar. Bu koşullar gizil bir kaosu barındırırlar. Şeylerin durumları, henüz ne biçim ne de şey’dirler. Bunlar birimler veya bütünlüklerdir, ya da ‘güncellikler’. Bu güncellikler mekan (dünyanın kendisi) tarafından ortaya çıkarılırken bir tür karışım haline gelirler. “Bu değişkenler koordinatlara girdikleri ve aralarından birinin ötekilerin büyük çoğunluğuna bağlı olduğu, ya da tersine, aralarından birçoğunun birine bağlı olduğu oranlar uyarınca, bu oranlar içinde ele alındıkları ölçüde, özellikleri belirlenir” (...) “gizil olmaktan çıkmış olan, ama hala onun başlangıç noktasını gösteren ve durum için düpedüz vazgeçilmez bağlantı görevi gören bir uzayı da kendisiyle birlikte sürükleyerek kaotik bir gizilliği güncelleştirir” (Deleuze ve Guattari, 1996, s.137). Burada atom-nükleon karşılaştırması örnek olarak verilir: Atom çekirdeğinin güncelliği içinde nükleon, kaosa daha bir yatkındır. Güncelleştirme geliştikçe elektron nükleona gizil-güç olarak etkiyen fotonla ilişkiye girer. Şeylerin durumu bu gizil-güçten (örnek: kataliz) ayrılamaz.

Dünyanın kendisi, ya da tek bir mekan parçası konusunda elde edebileceğimiz bilgiler, bir gizil-güç aracılığıyla mekan parçasının nereye açılacağını izlemekle oluşabilir. Değişkenler ve bunların yenilerinin devreye girmesiyle şeyler-durumu giderek ‘çatallanır’. “Fizik-matematik, mantık ve yaşanmışlık arasındaki farklılıklar” gibi soyut fonksiyonel dillerde güncel sistem, iki an arasındaki bir zaman, veya onlar arasındaki zamanlardır. Gizillığe doğru dönersek an’dan an’a geçerken yeni bir gerçeklik buluruz. Yer, ve ne kadar zamandan beri varolduğu artık bu gerçeklikte kaygı verici olmaktan çıkar. Esas olay’sa iki an arasındaki ara-

zaman'dadır. Ara-zaman, haline gelmeyle ilgilidir, sonsuzluk veya zamanla değil. Ara-zaman (olay), ölü-zaman'dır. Olay ordadır ama orada "hiçbir şey cereyan etmez". Ara-zamanlar, kolaj tekniğiyle yapılan resimlerdeki gibi üst-üstedir. Bileştiriciler eşzamanlı olarak olayın içindedirler. Ayırdedilmezlik/kararverilmezlik bölgeleri, onları ara-zaman yoluyla ilişkiye sokar. Mekan parçalarının bölünmeleriyle (ki algılama niteliğimizle ilgilidir) "değişimler, dalgalanmalar, intermezzi'ler" ara-zamanın içinde ortaya çıkar. Gizilliğin içinde ; "herşey ancak haline gelir, öyle ki olay, zaman geçmiş olduğundan yeniden başlama ayrıcalığına sahiptir" (Deleuze ve Guattari, 1996, s.142). Zaman, geçerken an'ı da götürür, ama olayı getiren ara-zaman her zaman ordadır.

"Benim yaram benden önce de vardı, ben onu ete kemiğe büründürmek için doğdum" (Deleuze ve Guattari, 1996, s.143) derken Joe Bosquet "olayla bütünleşmeyi, ya da kendi olaylarının çocuğu olmayı" kastediyordu. Şeylerin durumu olarak olayı bedeninden 'boşaltmasını' bildi. Burada olayı tersine-gerçekleştirirken, ya da "olaya yakışır hale" gelirken ara-zamanların mekan parçalarına zerrecikler halinde yayıldığını söyleyebiliriz. Yaranın kapanması değil, onu özneye yakışır hale getirmek, ya da onu algımızla 'çatmak' gerekir ki bu aslında bir mekan tasarısı demektir. Yarayı çatabiliyorsak, zamanın geçerken an'ı da götürmesini engelleyebiliriz. Bu da, mekana ait olduğunu düşündüğümüz tüm kavramları yok edip yaramıza doğmak, mekanın gerçekten ne olduğunu anlamak için kaosu düzene sokup boşluğu işleyebilecek yetkinliğe ulaşmak demektir.

3.2 Diyalektik-Hodolojik Mekan

Yunanca'da "yol" anlamına gelen "hodos" sözcüğünden türetilmiş hodoloji ve hodolojik mekan kavramları Le Corbusier'nin Savoye Villası'nı anlatırken "promenade architecturale" (mimari gezinti) olarak açıklamaya çalıştığı şeye denk düşer. Kurt Lewin'in kendi Alan Kuramı'na bağlı olarak "hodolojik mekan" diye tanımladığı bu mekan Mitropoulus'a göre dört öğeden oluşur (A.Yücel, 1981, s.7):

- Geçit: içinde hareketin olduğu üç boyutlu güzergah
- Sekanslar: farklı perspektiflerin olduğu birimler
- İkili karşıtlıklar: birbirini izleyen iki mekan tipinin çatışmasından doğan izlenim (örneğin bir koridorun bir salona açılması)

- Perspektif-kesit: yapıyı (veya mekansal bütünü) cepheden bağımsız ve önceki üç bileşenin ardışık toplamından oluşan bir bütün olarak tasavvur etmenin verdiği üç boyutlu imge.

Bu öğeleri, dilbilim kavramlarını kullanarak değil, doğrudan dilsel bir yapıyı örgütleyip onu çeşitlendiren şiir üzerinde göstermeye çalışabiliriz. Örnek olarak, gerçek anlamda diyalektik, konuşma dilinden çok yararlanmış olan Turgut Uyar'ın şiirini ele alalım. Onun, "Dünyanın En Güzel Arabistanı" adlı kitabındaki "Tel Cambazının Kendi Başına Söylediği Şiirdir" adlı şiiri şöyle başlar:

Beş kere yedi mi dediniz, dursun
Yıldız poyraz gündoğusu, dursun
Fasulya mı dediniz, dursun
Ben varım sen varsın o var
Dursun
Ben şimdi gelirim.

Burada şiirin bütünü bize hareketin olduğu üç boyutlu güzergah (geçit) olarak kendini sunar. Her bölümün sonunda ; "Dursun / Ben şimdi gelirim" dizeleri yinelenir. Halbuki şiirin sırf bu bölümünü ele aldığımızda bu etkiyi algılayamayız, ama yine de "dursun" deyişinin yarattığı etki veya her bir dizenin, can derdinde olan bir cambazın (şairin ya da okuyucunun kendisi de olabilir) ip üstündeyken hiçbir şeyle ilgilenemeyeceği duygusunu uyandırması, şiire boyut kazandıran sekanslardır. Bunlar, bizi içine çeken ölümün veya ölüme yakınken hissettiğimiz şeylerin derinliğine iner.

İkili karşıtlıklar ise aynı düzlemde bize iki farklı anlamı sunarlar. Farklı okumalarda farklı anlamlar değil de, bu anlamların birleşip yeni bir çatışma alanı olarak sunulmasıyla ortaya çıkarlar. "Tel Cambazının Tel üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir"ın ilk bölümü ise şöyledir:

Sizin alınız al inandım
Morunuz mor inandım
Tanrınız büyük amenna
Şiiriniz adamakıllı şiir

Dumanı da caba
Ama sizin adınız ne
Benim dengemi bozmayınız

Hodolojik mekan da son dizedeki çift anlamlılık gibi, bir düzlemdeki iki anlamın çatışmasını içerir. Biz, “Beni sınırlandırmeyiniz” anlamıyla, “Beni böyle şeylerle oyalamayın, ilgimi dağıtıp düşmeme neden olmayın” gibi bir şeyi birlikte algılayabiliriz. Belki ilk okuyuşta bunun farkına varmayız ama sonunda bu çatışmayı yakalarız ve yinelemelerle bu belirginleşir; iki anlam birleşip tek anlama dönüşür, ancak sondan bir önceki dizede şair; “Ama sizin adınız ne” diye sorarken (ya da kendi kendine konuşurken) artık bir tel cambazından çok, diğer kişiliksiz, ne yaptığını bilmez şairlere kızan gerçek şairi yansıtır. İşte bu anlamı şiirden süzüp almak Turgut Uyar’ın diğer şiirlerinden bir kesit almakla mümkün olacaktır ancak. Kağıt düzleminde ve “şiir” diye orada duran leke, bizim onu üç boyutlu algılamamızı bekler. Uyar’ın protestocu, içten içe yayılan isyancı ve tedirgin tavrı ancak kitabı boyunca yol alırken ortaya çıkacaktır. Hodolojik mekanda bütünlük nasıl bu dört ögenin birbirlerini getirmesiyle oluşuyorsa Uyar’da da bütünlük, en azından bir dönemi için, bu yolu katetmekle anlaşılacaktır. Belki bu şiir-mekanı bize belli bir eylemi gerçekleştirmek için güç verecektir. Biz, diyelim her sözcüğü farklı bir mekan olarak ele aldık (bu, dize de, dörtlük de, şiirin bütünü de olabilir); Uyar’ın kullandığı mekanların nasıl diyalektik bir sürekliliğe oturmuş olduğunu kitabı açtığımızda ve okumaya başladığımızda hemen sezeriz. Kitabın ilk şiiri olan “Geyikli Gece”nin ilk dizesi şöyledir: “Halbuki korkulacak hiçbir şey yoktu ortalıkta.” Bu şiirin içsel diyalektiği bir yana, iyi bir şiir olmasının nedenlerinden biri de “halbuki” sözcüğüyle, yani bir bağlaçla başlamasıdır. Bunun yanında şiirin kitabın ilk şiiri olması, yani yeri de önemlidir. “Şairin yaşamı şiire dahildir” evet! Şair bu dizeyi onbeş yıllık askerlik mesleğini bırakıp Ankara’ya döndüğünde kötü sistemi görüp geçirdiği sarsıntının ardından belki de bir anlık umut olarak ortaya attı. “Herşey naylondandı o kadar!” diye devam eder şiir, ve biz bu dizeleri şairin yaşamından kesitler olarak daha derin bir etki alarak okuruz. Bu da ek okumalar demektir; yani şiir dışı gibi görünenin şiire, mekan dışı gibi görünenin mekana etkisi sözkonusudur. Sorun dönüp dolaşıp bağlam sorununa dayanıyor. Burada yapmaya çalıştığımız şey, şiir diye bir aracıyla mekandaki bağlamın öneminin duygusal olarak içimize sinmesini sağlamak olabilir ancak.

Haydutlar dalavereciler yerli yerinde
Vurguncular hayınlar vurdumduymazlar öyle
İyi dedim içim rahatladı
Düzen bozulmamış dedim sevindim

“Büyük Ev Ablukada”

3.3 Mekanda Estetik Nesne

“Bay Palomar ıssız bir plaj boyunca gezinirken kuma uzanmış, ‘çıplak göğüsleriyle güneşlenen’ genç bir kadın görür. İyi bir günlük yaşam filozofu olarak, ‘kişide kadın cinsine özgü olan’ ve bu nedenle de toplumsal ahlak sorunları getiren bakılması hoş estetik nesne, aynı zamanda da çıplak göğüs görüldüğünde takınılması gereken tavır konusunda kendini sorgulamadan edemez. Bu düşünceler Palomar’ı bu garip nesneye törelere uygun bakış biçimi konusunda geliştirdiği varsayımları sınaması için, yolda birçok kez, aşağı yukarı gidip gelmek zorunda bırakır. İki kez ‘görmemeyi’ dener: Birincisinde ‘bakışının yörüngesi boşlukta asılı kalsın’ diye başını çevirir, ikincisinde ‘çevre göğsü iyice içine alsın’ diye görüş alanındaki değişik öğelere ‘eşit değer vererek, dürüstçe’ şöyle bir göz atar” (Greimas, 1995, s.37-38).

Oysa belki bir Afrika yerli kabilesi için bu estetik nesnenin ‘yenecek bir et’ten başka bir özelliği yoktur. Estetik nesnenin etkileme düzeyi genelde o toplumun, özelde de o insanın algı düzeyini oluşturan psikolojik ortama bağlıdır. Bu deneylerde amaç herhangi bir mekanın algılanmasının kişiyi etkileme sürecinin kişisel ve törel değerlerle bir bütün olarak ilişkisi olduğunu göstermektir.

Her mekan veya mekanlar bütünü, kendi içinde bazı nesneleri ister istemez estetik düzeye çıkartır ve bu, yapıyı gerek kağıt üstünde, gerek üç boyutta gerçekleştiren mimara her zaman bağlı değildir. Estetik nesne zaman içinde mimardan ve yapıdan bağımsız olarak çarpık bir şekilde ortaya çıkabilir. “Böylece estetik nesne ‘zeka ile algılanabilen’ sözdizimsel bir eyleyene dönüşüp gözlemci öznenin karşısına çıkar” (Greimas, 1995, s.42).

Yapının ve de mekanın bütününe bakmak yerine sadece (örneğin Sultanahmet Camisi’ne) bir görkemin simgesini (bakmadan) görmeyi yeğleyen kişi ince algı farklarını kendi içinde yaşasa da yapıya ‘muhteşem’, ‘şaheser’, ‘harika’ gibi sıfatlar yapıştırmayı geciktirmez. Estetik nesnelerin mekandaki baskınlık dereceleri

konusunda akıl yürütmek yerine, yapının sırf kabuğundan kendinde kalan etkiyle yetinir. Örneğin halıların parlak turuncu ya da beyaz olması zaman içinde mimarın dışında bir karar olacağına göre ‘etkileri alma yeteneğimiz’ ne sadece kabuk, ne de sadece iç-dış mekanı ağılamaya yönelik olmamalıdır. Yapı önünde-sonunda ‘öyle’ yapılmış, ve bırakılmış olabilir ama her kişi bu yapıya, bakma’larıyla tarihsel bir şekillendirmeye katkıda bulunur. Onun içindir ki birçok sanatçının yapıtları, yaratısının üzerinden uzun zaman geçtikten sonra değere biner; bu bakma’larla yapıt, belirli bir doymuşluk düzeyine erişip patlar.

Baştaki alıntıyı Italo Calvino’nun “Palomar” adlı yapıtından yapan Greimas; “Bakışın önceden hissedilen gerilimleriyle alımlama alanının ortasında oluşmuş, öznenin sözdizimsel işleviyle donatılmış estetik nesne ancak görsel mekanın sürekliliğinde süreksizliği yaratarak kesin biçimde kendini oluşturur” diye devam eder. Calvino’ya göre “süreksizlik”, dünyanın, estetik nesne dışında kalanını ayıran bir sapma olarak yorumlanır ve bu sapma sınırını aşır ona estetik nesneyi “betimleyen ve gösteren ışık”tır (guizzo). Ancak ışık’ın çıkışı gözün kamaşmasıyla değil, doğrudan estetik nesneyle ilgilidir. Palomar, ismini aldığı dünyanın en ünlü teleskobu gibi nesnelere bu ışık sayesinde farklı bir detayla bakar.

3.4 Kant’ta Mekan Kavramı

Biz evrenle ilgili, aklın zorunlu olarak yöneldiği idea’yı gerçeklik olarak kavramak istersek zaman-mekan sınırına geliriz; bu sınırı geçip zaman-mekan boyutuna girince de evren bütününe bilgisine ulaşamayacağımız ortaya çıkar.

Kant’a göre evren, zaman-mekan içinde cisimler ve onların hareketlerinden oluşan bir bütündür. “Zaman-mekan içindeki dünya, yani maddi doğa, bir mekanizmadır. Bu mekanizmadaki bütün sistemleri, maddenin kendi güçleri (itme-çekme-R.A.) ve değişmeyen kendi yasaları düzenler” (Heimsoeth, 1986, s.26). Onun neden-sonuç kategorisi, doğa bilimlerinin nedensellik ilkesinin temelidir. Mekanizma bu yasayla işler. Biz, kendisi başka bir nedenin sonucu olmayan bir etkinin varolup olmadığını bilemeyiz. Kant, nedensellik ilkesiyle determinizm’e düşmemek için araya “özgürlük” kavramını postulat (koyut) olarak koyar. Kant, olayların nedenler tarafından yönetilmesiyle, insanın kendi kararıyla davranışta bulunmasını birbirinden ayırır. Yani; “Kant dışardan değil içten yönetilmeye özgürlük der” (Heimsoeth, 1986, s.32).

Leibniz'in ortaya attığı “monad” kavramı, hem doğa ve tin (Geist), hem de madde ve ruh için ortak olan, birliğin temsilcisi olan “cevher ilkesi” anlamındadır, ki bu ilke Spinoza'nın, üzerinde en çok durduğu kavramlardan biridir. Fizik monadlarla ruh monadlar ayrıdır, ki Kant da “Fiziksel Monodoloji” kitabında yalnızca fizik monadlardan sözeder. Monadlar, “maddenin ögeleri ve bağımsız güç birlikleridirler.” Mekanda yer alan tüm cisimler monadların bir araya gelmesinden oluşmuştur. Monadlar süreklilikten yoksun, kapalı birliklerdir. Oysa geometrinin ve Newton'un doğa felsefesi ile onun uğraştığı mekan kesintisizdir. Kant bu sorunu şöyle açar: Monadlar dinamik birliklerdir ve birbirlerini etkileyip “yer kaplama fenomeni”ni, yani “süreklilik”i oluştururlar. Ancak mekan ve mekanın bağları olmasaydı monadların dışı etkileri nasıl olabilirdi? İtme-çekme kuvvetleri, sonsuz ve mutlak olan, yani bu kuvvetlerden bağımsız bir mekanın önceden kabul edilmesini gerektirir (Heimsoeth, 1986, s.31-32).

Yalnız deneye dayanan bir yargı, bilimsel bir bilgi oluşturmaz. Yargının zorunlu olması için köklerinin deneye olduğu kadar akla da dayanması gerekir; yani yargı apriori olmalıdır. Matematik, fizik ve metafizik, sentetik apriori yargılardan oluşur. Kant için bilgi, sentetik apriori bir yargıdır (Weber, 1991(1938), s.306). Burada matematik ve metafizik gibi soyut-fonksiyonel dillerin birbirleriyle olan ilişkileri bizim mutlak olan bir mekan modelini araştırmamıza yardımcı olabilir. Matematikte soyut olanı somut olarak gösterebiliriz. Mekandaki şeyler de sonsuz bölünebilir. Leibniz'in düşündüğü substans, monad adını alırken, bu kavramın gerçek bir anlam taşıyıp taşımadığı, yani somut mu, düşünülmüş mü olduğu sorulabilir. Oysa felsefenin soyut kavramları, algı alanında gösterilebilmekten uzaktır. Bunun için diğerlerinin aksine felsefe “verilmiş şeyler”den çıkış yapar.

Kant, geometriyi örnek vererek, ikizkenar üçgenin özelliklerini ortaya koyan ilk insanın kafasında bir ışık çakmış olması gerektiğini, bundan sonra da çizim yoluyla bu ışığı betimlediğini söyler, ki bu, kavramların apriori olarak düşünülüp çıkarıldığını belirtmek içindir (Kant, 1993(1787), s.82). Kant'a göre geometri, uzayın özelliklerini apriori belirleyen bir bilimdir.

Uzayda yerleşmiş olan ve uzayın bir bölümünü dolduran cisimlerin niteliği anlığımızda apriori bir bilgi olarak belirmeye başladıysa, yani geometri gibi ele alınırsa, mutlak bir varlık “tasarım”ı için de ilk adımı atmış mı oluruz? Zaman-mekanın kuvvetlerden bağımsız kabul edilmesi de özgürlük kavramı gibi bir postulat (koyut) olarak görülebilir. Bu kabulle, başta sözü edilen monadlar, mekan olduğu

anda varolacakları için hep mutlaktırlar, ancak soyut kavramlar olarak evren kavramına açılabilirler. Mekanda monadlar kapalılıklarını korumak için uğraşırken, nedensellik yasası onları sürekliliği sağlamaları için zorlar. İşte burada aklın diyalektiği ortaya çıkar. Kant “diyalektik” kavramını, “kendi içinde boşboşuna dönen bir kavram çatışması” anlamında kullanır. İnsan aklının yapısındaki yanılsama (illusion) mekan içinde kaybolmaz, çünkü “akıl, anlama yeteneğinin anlayışını aşarak koşulsuz olana ulaşmaya çabalar” (Heimsoeth, 1986, s.104).

Koşulsuz mekana ulaşmak mümkün müdür? Kant’ın kullandığı anlamıyla diyalektiğe düşmek ya da totoloji (kısırdöngü: eşsöz) tuzağına yakalanmak her zaman olasıdır.

Biz mekan kavramını somutlarken, Kant’ın yaptığı gibi düşünen öznenen mi çıkacağız, yoksa varlıktan mı? Kant’a göre mekan ve zaman, bizim dışımızda varolan şeyler değildirler; bizim algılama yeteneğimizin formlarıdır. Zaman ve mekan, bilen öznde apriori hazırdır, ancak, kendi varlığımızın “kendi başına bir varlık olarak zamana bağlı olup olmadığı” sorusunu açık bırakıyoruz (Heimsoeth, 1986, s.82-84).

3.5 Mekanın Öznelliği Ve Dilin Aktarma Sorunu

Örneğin şu hasır koltuk neye yarıyor
Bana kalırsa babamın mineli saati
Tek başına bütün bir odayı dolduruyor.

Edip Cansever, “Umutsuzlar Parkı”

Mekanda bir beklenti’nin insan üzerinde etkisi ne olur? Bir çeşme sürekli damlıyorsa bu beklenti mekanda nasıl dağılır? Musluk sıkılıyor ve damla ‘artık’ gelmiyor. Peki biz mekanı ‘artık’ nasıl algılıyoruz? Damlanın görüntüsü veya gelmiş olması mı, sesi mi mekanda baskın olan?

Mekan algılamasının öznelliği bu örnekten yola çıkılarak da gösterilebilir. Ardarda gelen damlalar, biri için yalnızca beklentinin cansıkıcılığını açığa çıkarırken, bir başkası için, onun geçmişte yaşadığı, örneğin kötü anıların çağrıştıracısı, ya da biraz zorlarsak; simgesi durumundadır. Başka bir örnek de Nazım Hikmet’le ilgilidir: Hapishanenin sarı, boş duvarlarını yeniden anımsamak istemediği için Nazım evinin

duvarlarını resimlerle doldurur. Bizim için resimlerle dolu bir oda, onun için bir unutuşun simgesidir (V.T.Hikmet, 1989).

Her mekan bu derece farklı algılanıyorsa dillerin birbirine aktarılması gibi mekanı da bir kültürden diğerine aktarmamız mı gerekiyor? Ya da bir kişiden bir diğerine?... Dilde “çeviri” denen aktarma işleminde pekçok görüş öne sürülmüştür. Eski çeviri anlayışı sözcüğü- sözcüğüne çeviriyi önerirken şimdiki anlayış bunun yetersiz olduğu görüşünde birleşiyor. Kimi yazar, örneğin türkçede “ben bunu türkçe yazsaydım nasıl yazardım?” diyerek metne yaklaşıyor. Kimisiyse, örneğin ingilizcedeki bir deyim türkçedeki en yakın bir deyimle karşılamaktan değil, doğrudan o metnin düz-anlamını türkçeye çevirmekten yanadır. “To jump out of the frying pan into the fire” deyimini türkçeye “tavadan ateşe atlamak” şeklinde çevirmek daha mı uygun? Bunun türkçede güzel bir karşılığı var: “Yağmurdan kaçarken doluya tutulmak.” Mekandaki yangından kaçıp kurtulmak ise ancak başka bir mekanı algılanabilir düzeye getirmekle mümkün belki de.

Dilin (ya da mekanın dilinin) esas işlevi nedir? C.K.Ogden ile I.A.Richards dilin beş temel işlevinden sözederler (Göktürk, 1994):

1. Belli bir anlama yapılan göndermenin simgeleştirilmesi
2. Dinleyiciyle ilgili tutumun açığa vurulması
3. Göndergeye yönelik tutumun açığa vurulması
4. Amaçlanan etkinin uyandırılması
5. Anlama yapılan göndermenin desteklenmesi

Bühler ise dilin işlevlerini; “betimleme işlevi” (Darstellungsfunktion), “anlatım işlevi” (Ausdrucksfunktion) ve “seslenme işlevi” (Appellfunktion) diye üçe ayırır. Roman Jakobson ise Bühler’in üç işlevine “ilişkisel, üst-dilsel” ve “şiirsel” işlevleri ekler ama onda da betimleyici, anlatımcı, seslenici işlevler ağır basar. “Jakobson’un katkısı her türlü iletişimi kuşatan dildışı dünyayı, kendi deyimleriyle “bağlam”ı temel etken olarak benimseyip açıklamasıdır” (Göktürk, 1994, s.24-25).

Peki mekandışı bir dünyayı algılamak olası mıdır? Mekanın bağlamı yine başka mekanlar mıdır? Herhangi bir dil, matematik gibi bir soyutlama ürünü olduğuna göre mekandaki kavram dışı gerçeklik, bu soyutlamayı kabul edemez. Dil de, matematik de bu gerçekliğe ulaşmada bir araç durumundadır. Mekanın dili,

kısaca, doğa dışında “yapılmış” herşeydir. Çevredeki tüm yapının mekana akmasıyla tarihsel bir açıklama sözkonusudur.

3.6 Mekanda Ben’den Sonra Gelen

“Yaşantı görünmez. Onun algılanmasını sağlayan “hep” var olmasıdır. Burası (bu var olunan yer-R.A.), bu yaşantının ait olduğu Ben’dir (Mengüşoğlu, 1995, s.24).

Rimbaud; “Ben bir başkasıdır” derken o yaşantının “hep” var olduğunu mu, yoksa ben’in başkaları için Ben olandan çıkıp “başkası” der demez bu Ben’in silinip gitmeye mahkum olduğunu mu göstermek istemişti? Ben’den başkasına, mekandan mekansızlığa geçerken sürekli yaralanıp kendine dönen Ben! Ben’i ben olarak bir başkası ancak “o” diye tanımlayabilir. Kesin bir bilinç düzlemine çıkıp Ben’i Husserl’in “kapalı ve mutlak” dediği şeye getirmek ve Ben’in zaman-mekana bağlı bir dışı ve zaman-mekan bağlılığı taşıyan bir içi olmasını sağlamak mı esas sorun? “Yaşantı” ve “şey”i birbirinden ayırırken (bilinç ve realite) Husserl “yaşantı” alanının özünde algılamanın immanent (içkin) olduğunu belirtiyor. “Transcendent (aşkın) olan bir şey’in algılanmasında, o şey’in görünmesi gerekir. Halbuki bir yaşantı görünmez. Görünme mekana bağlılığı gerektirir. Yaşamın kendisi ise mekansızdır. Mekana bağlı bir varlığın olmadığı yerde görünme de olanaksızdır. Bu, insanın yapısının bir özelliği değil, mekânın özü ile ilgilidir” (Husserl, 1995, s.23).

Bize, algılarımıza tümüyle el koyan bilimin burada ne kadar önemli olduğunu açıklamaya çalışalım; örneğin son yılların ve belki de yüzyılın en önemli buluşu olan hücre çoğaltımının algımızı ne kadar etkilediğini, “Ben bir başkasıdır”ı gerek siyasal gerek sosyal anlamda belirsiz hale getirdiğini görmek gerekiyor. Dolly olayının etkisiyle bulunduğumuz mekanları, kendimizi başkalarıyla iyice özdeşleştirerek mi algılamaya başladık yoksa? Böylece dünya bilgimiz için gerekli olan mekan, belli biri ve belli bir an, artık belli birinin psikolojik olarak belirsizleşmesiyle öznenin dışına çıkıyor. Biz burada ayrıca Dolly olayını Postmodernizm’in kesin sonu olarak görüyoruz.

Somut bilgilerimiz – üzerimizde büyük veya küçük bir etki yapsın ya da yapmasın – algıda önemli rol oynar. Bu bilgiler ne kadarı samimi olarak açığa çıkarılırsa o kadar geniş ve doğru bir algı sistemi kuracağımız kesindir. Bunun yöntemi mekanla ilgilidir. Ardzamanlı olarak çelişki mümkündür ama bunu an’a indirgediğimizde çelişki, çelişki olmaktan çıkar. Birbirini hiçleyen iki şey arasındaki

gidip-gelmeler de, süreç ne kadar kısa olursa olsun durumlardan oluşur. Bu durumlar da tek tek ortaya çıkarılıp mümkün olan en genel mekan düzeyinde irdelenmelidir. Mimarlık Ben'im mekanımı o'nun mekanı durumuna getiriyor mu? Mekan, "Ben" veya "o" söz konusu olamayacak kadar "real yaşam"a ait bir algıda mı kendini gösterir yoksa?



4. SÖZ SANATLARI

4.1 Söz Sanatlarının Genel Nitelikleri

Söz sanatlarının, potansiyel sanat yapıtını daha iyi okuyabilmemiz için burada ortaya konmasının iki nedeni var: Bunlardan birincisi, söz sanatlarının bir bölümünün günlük konuşma dilinde de çok fazla kullanılması, ikincisi de şiir ve sanat yapıtı ararken bu söz sanatlarının birkaçının olmazsa olmaz öğeler olarak kabul görmesinden duyulan sıkıntıdır. Bu da bizce eğitimde Divan Edebiyatı'nın hem yanlış hem de kişiyi sözsel olandan uzaklaştırıcı bir biçimde sunulmasından ileri gelmektedir. Öğrencide tek kalıcı olan, şiirin eğretilmeler, düzdeğişmeceler, benzetmeler ve birtakım oyunlardan oluştuğu izlenimdir. Türkiye'deki reklam diliyle diğer ülkelerdekiler arasında yapılacak bir karşılaştırma bu sorunu daha net ortaya koyacaktır: Divan Edebiyatı'nda okul eğitimi sırasında öğretilen söz sanatları bugün yalnızca reklam ve mimarlık dilini değil, dil diyebileceğimiz bütün herşeyi etkilemektedir. Burada, bazı az kullanılan söz sanatlarına da değinilecektir, çünkü özellikle bunlar, konuşma dilindeki değişik sözdizimlerinin, esprilerin kaynağıdır. Bunlara ayrıca türkçe kavramlar önerilmemektedir. Mümkün olduğunca iyi örneklerle, şiirin yardımıyla bu sanatların daha iyi anlaşılmasına çalışılmıştır. Genel olarak imge oluşturunca ama henüz ,mge olamamış sıfat ve ad tamlamaları da sözcük seçimleri açısından söz sanatlarının ilkel türleri olarak kabul edilebilir. Birçok yazarın imgede kullanıldığını varsaydığı bu sanatları imgenin ne olduğu konusunda anlamaya varamadıkları ve karışıklığı ortadan kaldırmak için imgeden ayrı öğeler olarak ele alıyoruz, çünkü bu sanatları bazıları zaten geleneksel kalıpların çeşitlemesidir ve yerine göre saçma olanı da içine alır. Bir bölümü hiçbir görüntüsel çağrışım uyandırmaz. Bazıları ise doğrudan doğruya bağlamı ile oluşur.

Söz sanatları gerek sözdizimi gerekse seçilen sözcükler açısından bir doğallığı barındırıyorsa onları estetik olarak en gelişmemiş birimler olarak kabul etmemiz doğrudur. Hele doğallığını yitirdikten sonra bunu fark edememiş, dolayısıyla da kabullenememiş sanatçı, yaratısı ne olursa olsun bizde kötü bir titreşim bırakır. Birçok modern sanatçı ve felsefecide de doğalcılığa karşı bir tutum

vardır. Örneğin Schiller doğayı şiirleri içinde işliyor ve bu ona doğal olandan, doğal olmak veya olmaya çalışmaktan, veya doğanın kendisinden daha yakın geliyordu. Modernlerin birçoğu bu yönde büyük atılımlar yapmışlardır, ama birçoğu da sırf doğalcılığa karşı olmakla kendilerini konumladıkları için doğal olmaya çalışanlardan da çarpık bir durumda kalmışlar, sanatlarını gericiliğe alet ettirmişlerdir. Schiller için sanat yapıtı doğal olduğu oranda düşünceden yoksundur. Biliyoruz ki bugünkü modern yapıtların tümünün düşünsel altyapıları vardır. Bu altyapılar olmasaydı zaten kısa sürede tükenirlerdi. Burada bizce, sırf Doğu'lu olmak veya kalmak adına Batı karşıtı tutumlara girmeye gerek yoktur.

4.2 Söz Sanatlarının Kullanım Biçimleri

Söz sanatlarını daha iyi anlamak için önce türkçedeki sözcük türlerini göstermek gerekir. Türkçede sekiz tür sözcük olduğu kabul edilmektedir: ad (deniz, çiçek...), sıfat (bu, şu, birkaç...), adıl (ben, sen, siz...), eylem (açmak, görmek...), belirteç (şüphesiz, mutlaka, kadar, dün...), ilgeç (gibi, kadar, ile, için, sanki, dolayı, üzere...), bağlaç (ve, ne...ne, de/da, bile, ya...ya, bile), ünlem (A!, Ay!, Hey!) (Gencan, 1981, s-81-251).

Söz sanatları şunlardır:

1) Benzetme (Teşbih): Bir nesneyi, bir kavramı imgede canlandırmak için nitelikçe daha üstününe benzetme sanatı. Bir şeyin niteliğini anlatmak için, o niteliği eksiksiz taşıyan başka bir şeyi örnek gösterme işi (TDK Sözlüğü). Örnek:

Bir ay tutulmasını andırır gülümsemen (O.Rifat)

2) Değişmece (Mecaz): Bir anlam inceliği elde etmek için sözcüğün gerçek anlamından sıyrılarak başka bir sözcük ya da kavram yerine kullanılması. Öz ve tüm anlamıyla kullanılmayıp onun bir özelliği amaçlanarak öne sürülen söz (TDK Sözlüğü). Örnek:

Nurullah Ataç türkçenin en önemli kalemlerinden biridir / Sen bir meleksin

3) Eğretilime (İstiare, Metafor): Bir şeyi anlatmak için, ona benzetilen başka bir şeyin adını eğreti olarak kullanma.

“Bu adam hayatının sonbaharında” dendiğinde sonbahar sözü yaşlılığı anlatan bir eğretileme olur (TDK Sözlüğü). Örnek:

Yazık! İnsanlar, yani şu cife kalabalık

Haz denen çingenenin kırıbacını yemekte (Baudelaire / C.Yücel)

Eğretilmeye kısaca “gibi’siz benzetme” diyen de vardır. Eğretilemenin doruk noktası, geniş boyutlu bir insanlık deneyim alanının sınırlı ama kesin ve açık bir alana aktarılmasıdır (İnce, 1995, s.23).

4) Düzdeğişmece: Herhangi bir kalıbın, tanıdık bir cümlemin içindeki sözcük veya sözcük öbeğinin çıkarılıp yerine bizim istediğimiz (genellikle tüketilmesini istediğimiz nesneye yönelik) sözcük veya sözcük öbeğinin getirilmesiyle oluşur. Bir deyim, atasözü veya günlük konuşma dilinde herhangi bir deyiş şeklini çağrıştıracaktır. Bu kalıpların hazır ve kolay ulaşılır olması, çok ilkel biçimleriyle en çok reklamlarda kullanılmasını anlaşılır kılar. Tüketim toplumunun eğretileme ile birlikte en fazla kullandığı biçimdir. Örnek:

Bir provokasyon yapınız, acılı olsun.

Tadilat nedeniyle bu kalp geçici bir süre hizmet dışıdır.

Bir düzdeğişmece bazen o kadar kalıplaşır ki onun üzerine yeni bir düzdeğişmece daha uygulanır. Örnek:

Düşünüyorum, öyleyse vurun.

Atatürk’çüyüm öyleyse vurun.

En radikal gibi görünen kesimin bile düşünceleri gerçekte tüketimi kolladığı için içerik olarak etkili olsa da biçimsel olarak karşı olduğu kesimden farkı olmadığından kalıcı değildir.

5) Hysteron proteron: Mantıken sonda gelmesi gereken sözü önce söylemek (Ong, 1995, s.167). Örnek: Öldüm bayıldım / Satıp savdım.

Hitabet sanatından sözlü kültüre bir miras olarak kalan bu söz sanatı daha çok kalıplaşmış deyiş şekillerinden oluşur. Bu, Eski Elen’de, destanlarda bulunması gereken en temel sanatlardan biri olarak kabul edilmiştir. John Milton, Paradise Lost

(Yitik Cennet) destanında önce konuyu ortaya koyup ondan sonra destana geçer. Kendi kafasında olay dizisinin aşamalarını bozar ve destana uygun, dıştan bakıldığında mantıksız, destanın bağlamına göre ise mantıklı bir seyre sokar (Ong, 1995, s.167).

6) İç-mantıksız: Hysteron proteron'dan farklı olarak olay dizisinin aşamalarında değil, içeriksel olarak her aşamada ve o aşamaların parçalarında söylenir. Örnek:

Kendine yalan söylendiğini anlayınca bir insan, kendini daha çok kedi ölüsü gibi hisseder.

Buradaki birinci gerçek, insanın kedinin yerini alamayacağı, ikincisi de kedinin veya başka bir canlının öldükten sonra artık bir şey hissedemeyeceğidir. Bu söz sanatı, günlük konuşma dilindeki esprilere farklı kullanımlarıyla yerleşmiştir. Herhangi bir dilsel çağrışımdan çok, içeriksel olarak ve başka bir kültürde de benzer karşılıklarını bulabilir.

6) Apofatik: Birşeyin söylenmeyeceğini söylemekle o şeyi açığa çıkarmak (Ong, 1995, s. 25). “Suçlarını söylemeyeceğiz” cümlesinde olduğu gibi dil kendi içine kapanmaktan çok, sırf kullanılıyor olmaktan dolayı bir işlev kazanıyor; suçları “olduğu” ortaya çıkıyor. Örnek:

Adını gizleyeceğim

Sen de bilme, Lavinia. (Ö.Asaf)

Bu sanat az kullanılmasına rağmen yetkin örneklerle karşılaşıldığında etkilidir. Tüm sanatlar bir yana, sanatçının kendi sanatı içinde bile kolayca klişeye dönüşebilir. Birincil bir olguyu, sonra gelen olguyu kullanıp açıklamakla hasara uğratmış oluruz.

8) Kenning: Özellikle eski İngiliz ve eski İskandinav şiirinde rastlanılan, kişilerle nesneleri adları ile değil, metaforlarla anlatmaya dayalı betimleme (Eco, 1993, s.30). “Savaş” yerine “kılıçlar fırtınası”, “kayık” yerine “dalgaaşan” denmesi gibi.

9) Anagram: Bir sözcüğün harfleriyle, anlamlı başka bir sözcük türetme sanatıdır (Eco, 1997, s.14). “Pot” sözcüğü tesadüfen hem ingilizcede hem türkçede “top” sözcüğünün anagramıdır. Başka bir dilde karşılanması zor bir sanattır.

10) Petitio principii: Kuşku uyandıran, yanıtı açık olmayan, tartışma konusu bir sorunun doğru olduğunu hiçbir kanıta dayanmadan iddia etme (Eco, 1996, s.35).
Örnek:

Denizde portokal olmaz (F.G.Lorca)

Çakırı tanırırsınız (F.H.Dağlarca)

Bütün neden-sonuç ilişkilerini gözardı eden bu sanat bir dogma gibi kullanıldığında (ve herhalde dogmayla dalga geçerek) etkilidir. Lorca'nın dizesi, bir şiirin ilk dizesidir. Aynı şekilde Dağlarca "Çakırın Destanı" adlı kitabına bu dizeyle başlar. Bu bir kabuldür; şair öyle demişse öyledir. Bu, şairin bütün şiiri içinde bir anlam kazanır.

11) Kapatma: Dilsel kuralları, özellikle bağlaçları dilin kendi içine döneceği biçimde kullanılmasıyla ortaya çıkar. "Hem sen hem sen", "ya yapacağız ya yapacağız", "şiir şiirdir" gibi söyleyişlerde dil kendi içine kapanmaktadır.

Bunlar dışında Divan Edebiyatı'ndan tanınan bazı söz sanatları vardır: Değirmece (kinaye), dokundurma (tariz), abartma (mübalağa), karşıtlık (tezat), bilmezlikten gelme (tecahül-i arif), güzel nedenleme (hüsn-i talil), oranlama (tenasüp), andırış (iham), artsama (tevriye), kişileştirme ve dillendirme (teşhis ve intak) (İnce, 1995, s.23).

Bu söz sanatlarının bazıları iç içe geçtikleri için onları birbirinden ayırmak güçtür. Örneğin bilmezlikten gelme, apofatik'in benzeridir. Apofatik tam söylendiği anda ortaya çıkar, bilmezlikten gelme ise daha yaygın, belirgin bir söze koşut başka sözler söylemekle, belli bir kopukluk yaratmakla ortaya çıkar. Andırış sanatı da anagram'ın ses dışı öğelerden oluşturulması olarak kabul edilebilir.

Söz sanatlarının bazıları aslında bir adın önüne sıfat getirilmesiyle oluşmaya başlar. Ad tamlamaları da eğretilmelerin ilk kaynağı sayılır. "Demir kapı" dediğimizde kapının iç niteliği de ortaya çıkar, ama "yeşil araba" dediğimizde arabanın yeşilden "oluşturğunu" söylemek istemeyiz. Yani ad tamlamasıyla eğretilme ve imgenin özelliği olan içselleşme durumuna geçeriz. "Fidan boylu sevgili" tamlamasında sevgilinin özelliği başka bir nesneye taşınarak gösterilmeye çalışılıyor. "Sevgilim selvi gibi" benzetmesi, "selvi sevgilim" eğretilmesine dönüşebilir. İmge mekanizması böyle işlemektedir (İnce, 1995, s.19).

Belirteçler, yerinde kullanıldıklarında hysteron proteron’da olduğu gibi bir titreşim yaratabilirler. Hiçbir ön bilgi yokken “Oysa...” diye başlayan cümle estetik bir duyum yaratabilir. Bu açıdan bazı söz sanatları ve sözcük türlerinin daha çok bağlamsal olduğunu kabul edebiliriz. “Teşbihte hata olmaz” sözü bize benzetmenin en bağımsız söz sanatlarından biri olduğunu gösterir. Eğretileme, değişmece ve düzdeğişmece de kendi büyüüne bizi kaptırıp bizi yapıttan koparabilir; ya da şöyle diyebiliriz: Sanatçı dünyayı ne kadar bütünsel algılayabiliyorsa bu sanatları klasik kullanımlarından o kadar rahat koparacaktır, ama bu tek başına yapıtın bütünlüğü için yeterli değildir. Sırf ani bir etkileme adına bu sanatların çok iyi örnekleriyle dolu sanat yapıtı olamayan pekçok nesne vardır. Bu sanatları oyun olarak değil, gerçekliğin bir parçası olarak gören sanatçılar ise kendi imge sistemlerini kurmaktadırlar. Bütünselle, yani gerçekten oyun olana ancak böyle ulaşmaktadırlar. “Ben güzel şiir yazmak istemiyorum” diyen Edip Cansever parçalı algılatışı gittikçe aşmıştır. Bağlamsal olana ulaşmak ise tam bir etik / estetik eğitimi gerektirir. Sanatçı yapıtıyla kendini eğitir. Bunun zor olduğunu bilen sanatçı yılmadığı sürece olgunlaşır. Bugün büyük şairlerin pekçoğu, insanın kırkıdan önce iyi şiir yazamayacağını söylemektedir. Tüm bu sözler bizim kendi sanatsal eğitimimiz için birer araçtır ve sıkıntılı bir özgürlük savaşı için bunları birer nesne, birer silah olarak görmeliyiz.

Sanat yapıtının en büyük amacı insanı tam bir özgürlüğe ulaştırmaktır. Bu özgürlük ancak değişen bir yapıda kendini hissettirebilir. Reklam dili ise temelde hiçbir zaman değişmeyen ve insanın etik sorunsalını hiçe sayan kalıp bir dildir. Bazıları reklamları yeni şiir olarak görmektedir. Oysa bu kişiler kafalarındaki durgun bölgede en baştan tanımladıkları şiiri de herşeye alet etmek isteyenlerdir. Bunlar, sanatın kendine özgü deneyimini yaşamamış, ama daha da kötüsü, bunu başkalarının yaşayabileceğine dair herhangi bir ideale sahip olmayanlardır. Reklam dilinin herhangi bir özgürlük talebi yoktur; daha doğrusu bu özgürlüğü talep etmeyen insanlara hitap eden bir dildir. Bir iç-mantıksızlık ya da apofatik’in olmayışı hem bağlamsal olmadığının, hem de zamanın iyi kullanılması gerektiğinin bir göstergesidir, çünkü tüketim toplumunun en büyük sorunu zamanmış gibi görünür. Bu yanıltıcıdır. Sorun zamanın kullanılmasındaki dengesizliktir. “Boş zaman” kavramının kapitalist toplumla ortaya çıktığı bilinmektedir. “Yoğun olarak” çalışan insan “yoğun olarak” da boş(luk)ta kalır. Reklam dili bunu körükler. Özgürleştirici olmayan herhangi bir eylemde bu dengesizlik görülür. “Çeşitlilik” ve “doğallık”

adına mimar, şair, ressam ve tüm diğer sanatçılar bu dilin kendilerini ne kadar etkilediğinin ayırında olmadan çağdaş hapishaneler üretirler. Burada “çağdaş hapishaneler” eğretilmesi metnin bağlamsallığı ve bütünlüğü içinde umarız göze çarpmaz (apofatik!).



5. SANAT YAPITININ KÖKENİ

Bu bölüm, şey-nesne ilişkisini ortaya koyan, başlarda sözü edilen kategorilendirmenin tamamlayıcısıdır. Şey ile sanat yapıtı arasına “seyrek bulunan şey”i koyan Heidegger sanat yapıtının – dilsel olandan yola çıkarak – kökenine inmede bize yardımcı olacaktır. Heidegger’in, hakikat’in yapıta konması veya yapıtta oluşturulması ile ilgili görüşleri, bize, söz sanatlarını sanat yapıtı bağlamında düşünmede bir temel kazandıracaktır.

5.1 Sanat, Sanatçı, Sanat Yapıtı

Köken (origin).Bir şeyin nasıl ve nerden öyle olduğu (ne olduğu) demektir. Bir şey nasıl ise, ne ise, biz buna o şeyin özü veya doğası deriz. Bir şeyin kökeni, o şeyin doğasının kaynağıdır.

Sanatçı yapıtın kökenidir; yapıt da sanatçının kökenidir. Yapıt ve sanatçı,üçüncü bir şeyin yardımıyla kendileri olurlar; bu da sanatçı ve sanat yapıtına ismini veren şey, yani sanattır. Sanat, sanatçıyla yapıtın kökenidir. Burada sanat (şimdilik) sözcükten başka birşey olarak kabul edilmemektedir. Bu sözcük gerçek olan hiçbir şeye benzemez veya uymaz (Heidegger, 1975, s.17).

Yapıtlar ve sanatçılar yalnızca sanat bunların kökeni olduğu için mi vardır? Sanat yapıtının kökeni sorusu, sanatın doğasıyla ilgili bir sorudur: Sanat, sanat yapıtının içinde bulunur. Sanatın doğasına üst düzey fikirlerden bir türetme ile ulaşamaz. Sanatın doğasına ancak karakteristik gerçek sanat yapıtlarının toplanmasıyla ulaşılabilir. Yapıtın içinde üstün bir konuma gelen sanatın doğasını keşfetmek için gerçek yapıtın ne ve nasıl olduğuna bakmamız gerekmektedir.

5.1.1 Şeyleşme Karakteri

Sanat yapıtı kömür ya da benzeri şeyler gibi bir yerden bir yere taşınır. Van Gogh’un bir çift köylü ayakkabısı resmi sergiden sergiye gezer. Beethoven’ın kuartetleri bir depoda patates torbaları gibi bekler. Bütün yapıtlar böyle bir şeyleşme karakterine sahiptir. Yapıtın bu konumda oldukça ham bir görünüşü vardır ve bu görünüş kabul

edilebilir bir şey değildir. “Sanat yapıtı” kavramından geriye ve ileriye doğru gittiğimizde şeyleşme karakterinin karşımıza çıkması demek, sanat yapıtının ne olduğu konusunda şüpheye düşüyoruz demek değildir, çünkü biz ilk başta sanat yapıtını kesin bir biçimde biliyoruz diyememekteyiz. Yalnızca bazı ön kabullerle, o şeyden uzaklaşıp o şeye yaklaşılmaya çalışıyoruz. Böylece sanat yapıtının çevresindeki mekanizmayı tanımış oluyoruz.

5.1.2 Sembolik Değer

Sanat yapıtının “yapılan bir şey” olduğu üzerinde ısrar etmeliyiz. Yapıt kendinden başka bir şeyi kamusal hale getirir: Başka bir şeyi belli eder (görünür kılar); ve bu bir alegori olarak ortaya çıkar. Sanat yapıtında başka bir şey var ki yapıtın yapıldığı şeyle biraraya getirilir. Biraraya getirmek Eski Elence’de “sumballein” sözcüğüyle ifade edilir. Yani yapıtın kendisi bir biraraya getirme , bir “sembol”dür. Alegori ve sembol, daha sonra yeniden ele alınacaktır.

5.1.3 Şeylik (Thingness) Karakteri

Bir şeyin karakterini ortaya çıkarmakla şey-varlığının ne olduğunu ortaya koyabiliriz. Kant’a göre tüm dünya, Tanrı’nın kendisi bile bir şey’dir. Kant kendiliğinden oluşmayan şeye “kendiliğinde-şey” demektedir.

“Şey” sözcüğü, neyse işte onun “hiçbirşey” dışında bir şey olduğunu gösterir. Sanat yapıtı hiçbirşey olmaktan başka bir şeydir. Şeyler, şeylikleri içinde kendilerini yeniden ve yeniden tanınır duruma getirirler. Varlıkların standart tipleri olarak sürekli bununla tanınmayla uğraşırlar. Bir şey, çevresinde karakteristiklerin toplandığı neyse odur. Biz, şeylerin merkezindeki (özündeki) bu bağlantılarda konuşuruz. Eski Elen’lerin “ta sumbebekota” dedikleri karakteristikler, bu verilen merkezle ve merkez boyunca oluşur (Heidegger, 1975, s.21-22).

Şey, karakteristik yeteneklerinin taşıyıcısı olarak, görüldüğü kadar doğal değildir. Bize doğal görünen, gelenekten bize gelen tanıdık birşeydir, ki bu içinden doğduğu, tanımadığımız, unutulmuş kaynaktır. Bu tanımadığımız kaynak insanı bir yabancı olarak etkiler; düşünmesine ve meraklanmasına neden olur.

Şey, kendi kendini zaptetmede serbest bırakılmalı, kendi devamlılığı (değişmezliği) içinde kabul edilmelidir. Bir şey’de devamlı olan (şey’in istikrarı) maddenin, biçimle birlikte durduğu gerçeğidir. Şey, biçimlenmiş maddedir (Heidegger, 1975, s.24-26).

5.1.4 Şeyleşme Elemanı

Şeyleşme elemanı, sanat yapıtının içerdiği maddedir. Madde, sanatçının biçimsel eyleminin alt tabakası ve gelişim alanıdır. Heidegger sorar: Neden diğer şey-düşünceleri arasında sapa yoldan gidiyoruz? Ve yanıtlar: Çünkü biz şeyin bu düşüncesine de güvenmiyoruz, çünkü şey, düşünceyi biçimlenmiş madde olarak göstermektedir.

5.1.5 Seyrek Bulunan Şey

Kendi kendini koruyan bir granit bloğu, şekillendirilmemiş biçimde, malzemedir. Biçim, burada malzeme parçalarının uzaydaki konumlarının dağılım ve düzenlenmesidir, ki bu belli bir şekilde “blok”a dönüşür. Madde ve biçim, “seyrek bulunan şey”in şeyliğinin orijinal olarak saptanması demek değildir. Kendi kendine yetme durumunda sanat yapıtı “seyrek bulunan şey”e yakındır, ki bu “seyrek bulunan şey” kendi kendine şekil almış ve kendi kendini koruyandır. Kural olarak, kullanılan nesneler en otantik ve bize en yakın olan şeylerdir. Öyleyse bir donatım parçası bir yarı-şey’dir, çünkü şeyleşme durumuyla karakterize edilir. Bu donatım parçası aynı zamanda yarı yarıya sanat yapıtıdır, ama sanat yapıtının kendini koruma yeteneğinden uzaktır. Donatımın şey ile yapıt arasında özel bir durumu vardır, çünkü hesaplanmış bir sıralama ya da düzenlemeyi barındırır.

“Seyrek bulunan şey”, yapılmışlık ve kullanışlılık karakterinden soyutlanma demektir. O, donatımsal varlığından soyulmuş olsa da, bir çeşit donatımdır (Heidegger, 1975, s.28-30).

5.1.6 Hakikat Taşıyıcısı Olma Değeri

Sanat yapıtı (Van Gogh’un resmi) ayakkabının hakikatte ne olduğunu bilmemizi sağlar. Yapıtta çalışan nedir? (What is at work in the work?). Van Gogh’un tablosu donatımın, bir çift köylü ayakkabısının, “ifşasının” hakikatte ne olduğunu gösterir. Sanat yapıtında varlığın hakikati kendini yapıta koyar. “koymak” burada “durması için desteklemek” demektir. Bazı özel varlıklar (bir çift ayakkabı) yapıtta kendi varlığının ışığında durur. Öyleyse sanatın doğası, varlıkların kendini yapıta koyan hakikatidir. Fakat sanat hakikatten çok, güzel ve güzellikle uğraşmıştır. Böyle yapıtlar ortaya koyan sanatlara “güzel sanatlar” denmiştir (endüstriyel, uygulamalı, donatım üreten sanatların tersine). Güzel sanatlarda, sanatın kendisi güzel

olmamasına rağmen güzelin üretilmesinden dolayı böyle denir. Hakikat mantığa aittir. Güzel ise hep estetik için korunandır.

Sanatın, kendini yapıta koyan hakikat olduğunu söylemek, sanatın hakikati betimleyen ve taklit eden bir şey olduğunu söyleyen görüşü de canlandırmak demektir. Ne var ise işte onun yeniden-üretimi, gerçek varlıkla anlaşmak, ona adapte olmak ister. Ortaçağ'da "ada equato", Eski Elen'de "homoiosis" denen bu anlaşma, hakikatin özü olarak görülmüştür.

Öyleyse yapıt, bir özel varlığın verilmiş bir zaman içinde duran bir yeniden-üretimi değildir. Tam tersine yapıt şey'in genel özünün yeniden-üretimidir. Hakikat yapıta konmaktadır. Hakikat ne oluyorsa yapıtta da o olmaktadır. Hakikat hem tam olarak oluşup hem de tarihsel olabilir mi? Hakikat zamansız ve zamanüstüdür.

Yapıtı, bize donatımın ne olduğu konusunda bilgi vermesi için serbest bıraktık ki gizlice yapıtta çalışan şeyin ne olduğu ortaya çıksın: Ortaya çıkan, varlık içinde özel varlığın ifşası; hakikatin oluşudur. Heidegger'e göre iki nokta açıktır:

- 1) Başlıca şey-düşünceleri, yapıtın şeyleşme görünüşünü kavramak için yetersizdir.
- 2) Yapıttaki en önemli hakikat olarak gördüğümüz yapıtın şeyleşme temeli, yapıta ait değildir.

Böyle bir şeyleşme temeli aradığımız sürece yapıtı ister istemez donatım olarak ele almış oluruz ki ona biz bir üstyapı ekleriz. Yapıt estetik değer ekleyebileceğimiz bir donatım parçası değildir. Yapıt çıplak şey'den fazla birşey değildir; bellibaşlı donatımsal karakteristiklere (kullanışlılık ve yapılmışlık) ihtiyaç duymaz.

Heidegger'e göre estetik, sanat yapıtını, varlıkların geleneksel yorumunun belirlediği sınırlarda tutar. Sanat yapıtı varlıkların Varlık'ını, o kendi yolundayken açar. "Açmak"tan kasıt, gizliliğin ortadan kaldırılmasıdır. Varlıkların hakikati yapıtta oluşur. Sanat yapıtında hakikat ne ise o kendini yapıta koyar: Sanat kendini yapıta koyan hakikattir.

Şair de tüm insanlar gibi sözcüğü kullanır ama bu, sıradan bir konuşmacı ya da yazarın kullanımı değildir. Şair sayesinde sözcük tam anlamıyla sözcük olur.

Hakikat, gerçeğin özüdür. Hakikat demek gerçeğin doğası demektir. Eski Elen'de "aletheia" olduğu sanılan doğa, varlıkların gizliliğinin sona erdirilmesi demektir. Hakikatin doğasına (gizlenmemişliğe) bir inkar tarafından hükmedilir.

Çifte gizleme biçiminde olan bu inkar, gizlenmemişlik olarak hakikatin doğasına aittir: Hakikat, doğasında hakikat-olmayandır (Heidegger, 1975, s.37-54).

5.1.7 Yaratılmışlık Ve Koruyuculara Bağlılık

Eski Elen elişçisi ve sanatçısına aynı ismin verilmesi (technites), bugünkü sanat anlayışının o zamana göre farkının ortaya konmasını sağlar: Üretimin bütün durumlarıyla çelişkili olarak yapıt bugün yaratılmış olmakla tanınır ki yaratılmışlık, yaratılmış yapıtın parçası olmuştur. Yapıtta yaratılmışlık, yaratılmış varlığın içinde yaratılır ve böylece ileri götürülmüş varlığın dışında kalır. İleri götürülmüş varlık, yaratılmışlıkla tam olarak örtülemeyen yapıta her ulaştığımızı sandığımızda bir ileride kalan varlıktır. Yapıt, bulunduğu şartlara göre yaratılmışlık değerini sürekli değiştirir. Biz bu değişimi kovaladığımız sürece yapıt gerçek yapıt olur.

Yapıt olmak ayrıca her zaman koruyuculara bağlıdır. Kendi hakikati içine girmesi için yapıt bu koruyucuları bekler. Etrafında olup bitenlerden habersiz biri bile yapıtın koruyucusu sayılabilir. Yapıtı korumak demek, yapıtta oluşan varlıkların açıklıklarının içinde durmak demektir. Yapıtı korumak, insanı özel deneyimlerine indirgemek demek değildir, onu yapıtta oluşan hakikatle birleştirmektir. Herkes bu birleşim için birbirine yardım eder. Koruma farklı bilgi seviyelerinde oluşur.

Sanat, yapıtın kökeniyse, bu demektir ki o, yapıta doğal olarak sahip olan yaratıcı ve koruyucuyu, birbirini kendi doğası içinde meydana getirmeleri için kendi haline bırakır. Heidegger bütün sanatı “şiiir” olarak tanımlar. Şiiir, neyse işte onun gizlenmemişliğini söylemektir. Sanatın doğası şiiir, şiiirin de doğası hakikatin kurulmasıdır.

Sanat, hakikatin meydana gelmesini sağlar; korumayı kurar. Yapıtın içinde bir yay gibi hakikate sıçrar. Bir sıçrayışta meydana getirmek, birşeyin varlık kazanmasını doğasının kaynağı dışında sağlamaktır; bu da “köken” sözcüğünün anlamıdır (Heidegger, 1975, s.59-78).

5.2 Alegori Ve Simge

Bu iki kavramı söz sanatı olarak değil, sanat yapıtının kökenini belirleyici öğeler olarak ele almaktayız.

5.2.1 Alegori

Alegori, değişik okumalara olanak sağlayan, bir bilgi sisteminin başka bir düzlemde temsili olarak yeniden kurulmasıdır. Sigr d Weigel buna “ teki dil” (other speech) demektedir ki bu dil, öteki’nin dili olarak değişim geçirebilir. Öteki, modernizmin alegorik anlayışında başat rol oynar. Modernizm  ncesi ise dolaylı konuşma, resimsel anlatım, kişileştirme gibi alegorik teknikler uygulanmıştır (Weigel, 1996, s.95).

Biz bu öteki ifade şekline neden gereksinim duyarız? Bizim algı sistemimizde bazı farklı katmanlar mı var ki bir olayı oğullaştırabiliyoruz? Ortalama dilde oluşan bazı kavramlar olayı anlatırken bazı klişeleri de beraberinde getirmektedir. Örneğin felaket hep bir “karabasan” gibi  ker. Yağmur “gökten boşanırcasına” yağar. Umutlar ya “s ner” ya “yeşerir”. Sanatçı bazı önemsiz gibi görünen şeyleri atlayamaz. Bunları atlarsa yapıtın hakikati taşıyamayacağını bilir. Olayla birlikte fikirleri de işin içine sokar. Tarihin kronolojik anlatımını yadsır. Bunun için olacak Marks, değme tarihçilerin bile kendisine veremeyeceği şeyleri ona Balzac’ın verdiğini söylemiştir. Olaya, başka, paralel anlatımlarla oğulluk kazandırılır. Alegorik anlatım, düz anlatım gibi yaptırımcı değildir; kişiye serbest bırakır; bir şey hep başka bir şeye dönüşmeye eğilimlidir.

Herman Melville’in “Moby Dick / Beyaz Balina” adlı romanı böyle bir alegorik anlatıma sahip olmakla modernizmle birlikte daha iyi anlaşılmıştır. Alegoride yine anlatılan bir olay vardır (bir denizcinin bir balinanın peşine düşmesi olayı). Böyle bile roman bir macera romanı olarak değerli ise de olay yalnızca bu değildir. Bu, insanın hırsının nelere mal olduğu konusunda bir yazı da değildir; çünkü bu konuda (eğer bu bir konuysa) pekçok yapıt vardır. Hatta böyle bir konudan s zetmemiz bile alegorik anlatımı anlamamız açısından sınırlayıcıdır. Demek ki yapıt ister istemez bir dokunulmazlık kazanır.

Benjamin’e göre kişileştirme, kendi görevinin, şeylerin kişileştirilmesi olmadığını gizler. Alegoride şeyler kişileştirilmekten çok, en baştan kişiler olarak ele alınır. Örneğin Steinbeck’in “Altın Kupa” adlı romanında ikiyüzlülük sanki roman kahramanlarından biridir. Burada da “sanki” demekle, “ikiyüzlülük” adını takmakla yapıtı zedelemiş olduk. Yapıt üstüne konuşmak demek, yapıtın barındırdığı hakikati zedelemeyi en başta kabul etmek demektir.

Heidegger'e göre alegori ve simge, sanat yapıtının görüntüsel kanalının içindeki düşünsel / fikrîsel çerçeveyi oluşturur. Yapıttaki bir eleman bir diğerini bellî eder (aşîkar kılar). Bu, bir başkasıyla birleşen eleman, sanat yapıtındaki şeyleşme özelliğini ortaya çıkarır: Şeylik karakterindeki eleman, otantik elemanın oluşmasında temel görevi görür. Sanatçının gerçekten elişi olarak yaptığı şey, yapıttaki bu şeylik özelliğidir (Heidegger, 1975, s.20).

Alegorinin zamanla görünür hale gelmesinin tam aksine, kendi çağında alegorik değeri taşıyan bir yapıt, bu değerini zamanla yitirip düz anlamıyla algılanıyor olabilir. Örneğin La Fontaine Masalları, belirli bir siyasal dönemi hicvetmesine rağmen bugün bu yönünü kaybetmiştir.

Fredric Jameson, Barok ve çağdaşın, özlerinde alegorik olduklarını ortaya koymaktadır. “İçine girip şeklini alacağı bir dış nesne arayan tinsel amacın kendisi zaten “avant la lettre (son, kesin durumundan önce) alegoriktir”. Benjamin’in düşüncesi de , alegorik bir düşünce olarak, en iyi “birbirine koşut ve kesik kesik düşünce düzeyleri grubu olarak kavranabilir (Jameson, 1997, s.67-68).

Benjamin’in duyarlılığı, nesnelerin gücüne teslim olan insana tepki duymaktadır. Örneğin Barok tragedyada içerik, bir biçim veya nesneler sorununa döner; bu, alegoriden sözetmektir. Alegori, şeylerin, ne şekilde olursa olsun anlamlardan, tinden, gerçek insani varoluştan büsbütün kopmuş olduğu bir dünyanın anlatım tarzıdır. Benjamin’e göre nesne alegorik hale gelir gelmez içindeki yaşam biter, geriye kalan ölü nesne ise sonsuza kadar korunmuş olarak kalır; alegoriciye teslim olmuş bir biçimde onun karşısında uzanır. Nesnenin kendisi artık bir anlam iletebilmekten yoksun olsa da alegoricinin vereceği anlamı yüklenir. Nesne, onun elinde başka birşey olmuştur ve başka birşeyden sözeder. Örneğin Barok alegori (ve modern zamanlar alegorisi-R.A.) “anma” kavramında somutlaşır: “Anma, kutsal emanetlere tapınmanın dünyevileştirilmiş versiyonudur”, geçmişlerin dökümü, yabancılaşmanın dışavurumudur. Benjamin’in yaptığı saptama şudur: Ondokuzuncu yüzyılda alegorinin dış dünyayı terketmesinin nedeni iç dünyayı sömürgeleştirmektir. Anma da yaşantı olarak bilinen geçmişin ölü olaylarından gelmektedir (Jameson, 1997, s.77-78).

5.2.2 Simge

Simge, var olan bir görüngünün betimlenmesi olmaktan çok bir değerin dile getirilmiş şeklidir. Zaman içinde lirik ve bir-anlık olan tek duraktır. Zamansal sınırlama, gerçek uzlaşmanın çağdaş dünyada daha çok tarihselliğin reddi, lirik ve rastlantısal olan bir şimdiki zaman olduğunu söyler (Jameson, 1997, s.77).

Simge, alegorik anlatımın asıl konusudur. Plehanov, insanın tikel bir hakikati aşmak için simgecilik veya gerçekçiliği her zaman kullandığını, ama simgeciliği, o tikel hakikatin anlamını kavrayamadığında ya da hakikatin gelişiminin sonucunu kabul edemediğinde kullandığını söylemektedir. Zor, bazen de çözülemez sorunlardan simgelerle kurtulunur. Sanatçının simgeciliğe rağbat etmesi demek, düşüncesinin (temsil ettiği sınıfın) gözlerinin önündeki hakikate etki edememesi demektir (Jameson, 1997, s.283). Simge, yapıttaki bir elemanın diğer bir elemanı görünür hale getirirken bir yandan da aşırı gelişmesiyle oluşur.

Lukacs'a göre simgecilik, örneğin romancı için, yenilgiyi kabullenmektir. Yazar simgelere başvurmakla, nesnel bir anlama ulaşmanın olanaksızlığına yenilir. Şeylerin sessizliğini gizlemek için yeni ve kurmaca bir anlam bulmaya çalışır. Simgecilik, tarihsel durumun sonucudur. Bütün nesneler insani bir anlam taşırlar: Nesnelerin anlamlılığı ancak insan emeği ve üretimiyle ilişkisi belirlenince ortaya çıkar, ama çağdaş sanayi uygarlığında bu ilişkiyi görmek zorlaşmıştır. Nesneler kendiliklerinden, anlamları dışında bağımsız olarak yaşamış gibi görünürler. Simgesel olan, işte bu yanılsamadan doğar. "Zola'da maden, bir karabasandaymış gibi, manzarayı doldurmuş, insan eti yiyen bir hayvan gibi hissedilir olur (....) Dickens ve Dostoyevski'nin huzursuz kentleri, Gide'in ya da D.H.Lawrence'ın ahlakça anlamlı peyzajları, sanat yapıtında, içlerine yerleştirilmiş anlamları taşıyan, kendi kendilerine yeten öğeler olarak vardır. Bir Robbe-Grillet'nin tarafsız nesneleri bile bu simgeleştirme sürecinin bir sonucudur" (Jameson, 1997, s.172-173).

5.2.3 Alegori İle Simge Arasındaki Farklar

Simge ile alegori arasındaki fark, nesne ile tin arasında tam bir uzlaşmayla, böyle bir uzlaşmaya karşı duyulan istek ve kararlılık arasındaki farktır. Simge, zamanda bir an durma, o an içinden kesit alarak şimdi'ye bir koşutluk oluşturmanın getirdiği sonuçken, alegori, zaman içinde kendi yaşadığımız şeyin aracılığının gösterilmesinin, anlamın arka arkaya gelen anların bize verdiği olanakla ortaya çıkarılmaya çalışılmasının , bu anlara bir süreklilik verme çabasının bir sonucudur. Yapısalcılık

dilinde söylersek alegori ardsüremlilik, simge de eşsüremliliği gözetir. Benjamin'e göre simge, zayıflarken kurtuluşun aydınlığı içinde Doğa'nın yüzünü gösterirken, alegori, tarihin ölüme yakın yüzü, bakanın gözleri önünde donmuş bir peyzajdır. Bireyin yaşamöyküsel tarihselliği, dünyada çektiği acının öyküsü ve tarihin toprağa bağlı sergilenmesi alegorik algının temelidir. Tarih, can çekişme ve bozulma anlarında anlam kazanır: Bu anlam, ölümün varlığı ve bozulmanın gücüne bağlıdır (Jameson, 1997, s.77).

Bloch, alegorik olanı, "başkalığa veya farklılığa bir açılış", simgesel olanıysa "her şeyin aynının bilgisi içinde geriye katlanması" olarak görür. Alegori, simgenin en son birliğini amaçlar. Bloch'a göre simge "sonun belirlenmesi gibi birşeyi yönetir". Alegori ise daha çok "bir yolun belirlenmesi"dir. Sanat, bu yolu tasvir ederken, yolu belirleyen son için simgeye ne kadar borçlu ise o kadar alegoriktir. Yine de simgenin hakikati henüz dünyanın kendisinde verili olmadığından (dünya, simgeyle belirlenen o varlık birliğine henüz uzak olduğundan) vaktinden önce oluşmuş, dünyanın hakikatine kafa tutan bir şey kalır geriye. Alegoride de bu parçalı ve yetersiz şey vardır. Bloch burada alegori ile simge arasındaki farkı sanatla din arasındaki farka benzetir: "Sanat, sunum tarzında ve kendine özgü bir içsel anlama sahip olmasına karşın, alegorik olanın dolaylı ve çokanlamlı hareketini izleyen bir çoğulculuktur (pluralism); oysa merkeziyetçi din, saydam şiirsel tarzlar kullanmasına karşın, bir tek yön tutmayı ve simgeleri birbirine yaklaştırmayı amaçlar" (Jameson, 1997, s.134). Burada kendiliğinden bir kategorilendirme ortaya çıkar: Sanat, simgesel için en hazır durumda, bir alegorik değeri olduğu sürece tam olarak sanattır. Simge, en sonunda bir idealdir ve sanatın dışına taşan tinsel bir durumun son biçimidir.

Jameson'ın Benjamin'le ilgili bir saptaması, sanatsalla dinsel, alegorikle simgesel arasındaki farkın her zaman çok da kolay kavranamayabileceğini gösterir: Benjamin'in hem Brecht'e hem de çocuk kitaplarına düşkünlüğü (onlarla "büyülenişi"), bu kitaplardaki hiyeroglif öğeler, basitleştirilmiş alegorik simgeler ve bilmeceler arasındaki gizli ilişkiyi gösterir. Demek ki sınırları belirlemek kolay değildir. "Alegorik simgeler" deyişi de bu karmaşayı bize daha iyi göstermektedir.

6. SANAT YAPITI NE OLABİLİR?

“Sanat yapıtı” derken estetiksel bir kabulü gözönünde bulundurmamız gerekmektedir, çünkü neyi sanat, neyi sanat-dışı olarak gördüğümüz, yaratının evrimi üzerinde dururken, kategorik kabuller aracılığıyla en genel estetik değerleri belirlememizle –teorik olarak- ortaya çıkar.

Estetik, güzelliği araştıran bir bilim olmaktan çok, içinde güzel’in de bulunduğu bir kategoriler bütünüdür, sanat yapıtı aracılığıyla ya da sanat yapıtını tarihselliği içine oturtabilmek için, oluşturduğu sistemdir. Burada karşımıza çıkan ilk soru, estetiğin yalnızca sanat yapıtıyla ilgili olup olmadığı sorusudur. Estetiğin, üzerinde çalıştığı bir nesnesi yoksa, bilim olarak kabul edilemeyeceği kuşkusuzdur. Estetiğin konusunun yalnızca “sanat yapıtı” olarak sınırlanması da, oluşturulan kategorilerin tüm sanat yapıtlarına uygulanabilirliği de en başta sanat türlerini gruplara ayırmakla mümkün olabilir. Genel kabulle estetik, sanatın yasalarından çok, sanat yapıtının yaşamı üzerinde kategorilendirmeye gitmelidir.

Temel estetik kategori olarak imge’yi kabul etsek de yansıma kuramı açısındanbu, gerçekliğin bir kopyasına, bir çeşit manevi klişesine benzetilebilir (Ziss, 1984, s.72). Yansıma kuramına göre bilincimiz çevresel gerçekliğin bir imgesi; nesnel dünyanın öznel bir tasarımıdır. Demek ki imge burada bu tasarımın kendisidir. Biz “gerçeklik” denilen şeyin özgül bir durumuyuz. Sanat yapıtı ise bu özgül bilincin, tasarlanmak istenen çevre, ortaya konmak istenen gerçeklik açısından bir çeşit ara kurumunu oluşturur. Yansıma kuramı dönüşümlü bir olgudur ve bu dönüşümde sanat yapıtı yaşamdan gelip bilinçten geçerek yeniden yaşama dönmek için katettiği yoldan, oluşturduğu süreçten koptuğu anda güzel, yüce, iyi, kötü gibi kategorilerin de dışına çıkacağı için her yeni sanat yapıtıyla estetik kategoriler yeniden belirlenmelidir. Ziss’e göre sanat yapıtı kendi özel sürecinden geçmeden oluşamaz, oluşuktan sonra da yaşamla geçişimli olmak zorundadır; yani mutlak bir yapıdan kopacak kadar sürdürülebilir olmalıdır, hatta geçişimli olması bir yana, ister istemez ideolojiktir. Bir sonraki bölümde “mutlak” ve Mutlak’ın ne olduğu üzerinde durulacaktır. Yapıt, gerçekliği özümlediği anda gerçeklikten uzaklaşmaya çalışır ve

uzaklaştıkça yararlandığı gerçekliğe kendini dahil etmiş olur, çünkü oluşan, yapıtın da içinde bulunduğu bir gerçekliktir. Sanatçı, gerçeklikten rahatsızlık duyduğu anda harekete geçer. Peki sanatçı için varoluşsal olan bu sorun, estetikçi için nasıl oluyor da katekorik bir soruna indirgenebiliyor?

“Özanlayışımla ben kendim, öyle bir varlığım ki, varlık denilebilecek bir tıklılıktan toksunum; akışlı bir oluşum, bir “şey” diye niteleyemeyeceğim birşey, yolumsu, yelimsi, sert ama kaçıcı, belirgin ama belirsiz, toplu ama çözölücü...” (Uygur, 1996, 304). Bir bilinç olarak benim için varoluşsal olan herhangi bir gerçekliği kurgusal olarak oluşturabilir miyim? Bu, modern zamanlar sonrasının bir sorunu olmaktan çok, imgeyi ve imgeseli artık anlık ve mutlak olarak kabul edemeyeceğimizin ilk belirtisi olmalı, çünkü artık bizim için varoluşsal olan şey, bambaşka bir bilgi türünün oluşmaya başlamasıyla yalnızca gerçekliğin yanılsamayla dağılmasına neden olmuyor, ayrıca bizi, sanat yapıtını da içine alarak mutlak bir yapıta götürüyor. Deneyimin yapay olarak yeniden üretilmesi konusundaki tartışma bunun bir sonucudur. Zaten modernizmin sanat yapıtı olarak kabul ettiği şey, daha çok bu yolla oluşturulmuştur. Örneğin Kafka, Felice ile nişanını bozmak için ona bunu önce yazılı olarak bildirir. Bunun yanında, Felice’nin çok yakın bir dostunu da getirmesini istediği bir buluşma “tasarlar”. Üçlü buluşmada Felice’nin dostu, Kafka’nın öngördüğü gibi Kafka’nın karşısına yargıç gibi dikilir. Kafka iki saat boyunca sorguya çekilir (yargılanır). Bu olaydan çok kısa süre sonra yazar, “Dava”yı tamamlar (Cemal, 1998, s.222). Modernizmin oluşturduğu bu süreci anlamadan sanat yapıtını toplumsal bir kategoriye oturtmak imkansızdır. Sanat yapıtı yine ister istemez varoluşsaldır, ancak onu oluşturan bireyin iç yapısı bozulduğu için olacak, yalnızca bir durum olarak kabul edilse bile yapıtın fizyolojisi de bir kurguyu barındırır. Bu inandırıcı gibi görünmeyen durum, bir doymuşluktan sonra gerçekliği yeni bir boyutta ve artık inandırıcı olabilecek kadar oynanmış oyuncağı barındıran bir süreçte yeniden üretir/çoğaltır/kurar. “Gerçekliği olduğu gibi yazılı metne aktarmak, bir gazetecinin, bir röportajcının işidir; aynı gerçekliği yeniden kurmak, yeniden yaratmak ise romancının öykücünün işi” (İnce, 1991, s.94).

Demek ki sanat yapıtı, kendi oluşum evresinin son aşaması olmaktan çok bir yaşantının özgül biçimidir. Yaşam, bizim için, yapıta dönüştürülmeyi bekleyen bir gereç sunmaz. Yaşam parçaları yapıta doğrudan doğruya aktarılıyor olabilir. “Kimi türler tanımları gereği belgeseldir ve bu yüzden ille de , yaşamın dolaylısomut dışa-vurumlarıyla yeniden-üretilmiş olmayı isterler” (Ziss, 1984, s.85). Bu belgesel

türler gerçeklikle ilgili bütüncü bir kavrayışa ulaşmada imgeyi kullanırlar. Yeniden-üretmiş olmaksa modernin neredeyse bir zorunluluğudur. İlk başta yeniden-üretim, yeniden-kurmadan farklı olarak mekansal bir zorunluluk içermez. Yaşamda potansiyel olarak var olan deneyim tıpkı bir fotoğraf gibi çoğaltılabilir. Önce fotoğraf çekilir, sonra da Kafka'nın gibi bir bağlam oluşturulur. Fotoğraf, bu bağlamda değer yüklenir. Buradaki fotoğraf herhangi bir sanatsal etkinlik olabilir. Bağlam sürekli değişir gerçi ama sanatçı bu bağlama müdahale ettiği sürece yapıt ilerideki yaşamı için değer depolar. Öyle ki Joyce'un, Ulysses'in hatalı basımlarını, bilerek yapılan yanlışların dizgiciler tarafından düzeltilmesini hoşnutlukla karşılamamasına rağmen ileride bunun yapıt için bir avantaj olabileceğini düşünmediğini söyleyemeyiz. Örneğin bu yapıt, son şeklini Joyce'un istediği gibi hiç almaması açısından belirli bir söylen değerine de sahiptir. Yapıtı bundan ayırmak, onun bir organizma gibi yaşamadığını iddia etmek demektir. Ayrıca yapıt organik bir süreçte yaşamaktadır. Bu, kapitalist toplumun getirdiği dayatmanın bir sonucudur.

Sanat yapıtı derken 20. Yüzyıl Batı kültürünün neyi alımladığı en iyi, sanatçıların üretim ilişkilerine yaptığı göndermelerle anlaşılabilir. Örneğin Picasso'ya, atölyesinden bazı resimlerin çalındığı söylendiğinde o, bunun pek önemli olmadığını, nasıl olsa altlarına henüz imza atmadığını söyler. Yeniden-üretim gerçekleşse ya da yapıt kopya edilse bile bu kopya "orjinal bir kopya" değildir. Benjamin, aslında sanat yapıtının her çağda yeniden-üretilebilir olduğunu, yeni olanın (19. Yüzyılın sonlarıyla birlikte) sanat yapıtının teknik olarak yeniden-üretilebilirliği olduğunu söylemektedir (Benjamin, 1995, s.46). İşte, sanat yapıtı kopyalarıyla olan ilişkisinde yorulur. Yorgunluk o derece sanat yapıtına özgü bir kavram olmuştur ki yüce, güzel v. b. estetik kategorilerden bile daha baskın bir kategori oluşturmaya başlar. Yorulan yapıt moderne ayak uydurabilmek için kendinden vazgeçer. Yine de belli estetik ihtiyaçları dönem dönem karşılar. Yapıtın kendi kendinden vazgeçmesi demek, alımlayıcının onu yok sayması demek değildir. Artık "orjinal olan" estetik kategorilere yanıt verebilmek için toplumun seçkin ve zenginlerince müzayede salonlarına taşınır. En yorgun olan, sanat yapıtı olmaya en hazır durumda olandır. Burjuva sınıfının estetiğinin güzel'i ve yüce'si, "yorgun" sıfatıyla yer değiştirir. Bu arada yorulanlar özel koleksiyonlarda yeni yerlerini alır. Henüz dinç olanlar ise yeni müzayedeler için yorulmaya devam ederler.

Bütün bunlar sanat yapıtı dediğimiz şeyin yeniden üretilebilir olmasının da artık üretim ilişkileri açısından eskiliğini göstermek için bir giriş ve bunun için daha

genel bir sanat yapıtı değer sistemi oluşturmak açısından önemlidir. Gerek resim, gerekse diğer sanat dallarında bu kavram “yeniden-kurulabilme” kavramıdır. Benjamin’e göre sanat yapıtının şimdi ve burada’lığı, bulunduğu yerde biriciklik taşıyan varlığı, yeniden-üretimin eksik tarafıdır. Öyle ki sanat yapıtının tarihselliğini yaşatan şey bu biricikliktir. Bu biriciklik hem o sanat yapıtının tarih içindeki fizik yapısının değişimi, hem de üzerindeki değişik mülkiyet ilişkilerini barındırır (Benjamin, 1995, s.48). Hakiki yapıt belki 20. Yüzyılın başında yeniden-üretim karşısında bir otorite konumundaydı, ancak bu otorite deneyimin yapay olarak yeniden üretiminin artık yapıta iyice yayılmasıyla Chaplin’in elinde gülünçleşen bir diktatör konumuna düştü. Sanat yapıtı ayağımıza gelmesiyle değil yerinde yeniden oluşturulabilirliğiyle değer sistemini oluşturmaya başladı. Buradaki “yerinde yeniden oluşturulabilirlik” yıkılan birşeyi çağrıştırmamalıdır. Bilgisayar teknolojisinin görüntüsel egemenliği, yeniden-üretilebilirlikten çok şimdi için “sanal” denilen ortamda bize gerçekte sunuluyor gibi görüneni sorgulamamıza bile imkan vermemektedir. Bunu sorgulamak demek, oluşturulmaya çalışılan ortamın dağılması demektir, ki biz eski hakiki yapıta ancak böyle döneriz. Dönüş sürecinde sanal ortam yapıtı önce parçalar, sonra da uzayda yer değiştirebilir parçacıklar olarak dünyaya dağıtır. Bizim elimizde kalan geleneksel bir yığın, anonim bir imgedir. Bu imgenin gereci artık elimizde bulunmadığından gerçeklik kırılmış olur. Bu gerçeklik, ancak biz kendimizi sanal ortamda aramaya başladığımızda birleşmeye başlar ve aslında ilk başta mutlak bir yapı olarak görünen sanal ortam, eski hakiki yapıtı her an parçalanabilir mutlak yapıya dönüştürür. Son kertede yine en yorgun değil, en dinç olanlar devrim kazanır. Son yorgun eski hakiki yapıtlar da parçalanıp dağılmasın diye müzeye kaldırılır. Böylece yeni sanal ortam bir başka boyut için kendini tüketmeye başlar. Artık, yeniden-üretim bir mekana kavuşmuştur. Yapıtın yeniden-kurulabilme değeri, bu mekana uyumuyla ölçülür. Klasik (eski modernist) anlamıyla yapıt artık orada biryerlerdedir.

“Bir nesnenin hakikiliği, maddi varlığın tarihsel tanıklığına değin, başlangıçtan bu yana o nesnede gelenekleşmiş olanların bütününden oluşur” (Benjamin, 1995, s.49). Bilgisayarın kendisi, bir nesne olarak kendi geleneğini oluşturmaya başlamıştır bile. Yapıtın özel atmosferi varlığını yeniden, ama katılaşmış biçimiyle oluşturmaktadır. Yeniden-üretilmiş olanın yerine kitlesel varlık geçmiş olabilir ilk başta, ancak bu varlığın da içi boşaltılıp kendini son kez bölebileceği bir mekana kapatır. Benjamin’e göre, bir defaya özgü olan bu yeniden-

üretmiş olanın varlığı bizi kendine çekerken bizden de kendimizi sanat yapıtı olarak duyumsamamızı ister. Sanat yapıtı gibi biyolojik bir şekilde çoğaltılırken, ilk ve hakiki olan Ben, bir başkası olmaktan da çıkar. Hücre kopyalama bunu bize çok iyi bir şekilde açıklamaktadır. Hakiki Ben, bir gelenek olarak kendi içine kapanır. Geleneği nesne olarak algılayan Ben, bir başkası değil, bir başka Ben’de oluşmaya başlamıştır.

Güzel, yüce ve diğer geleneksel kategoriler, bilimsel estetik çözümlemede bize yol gösterirler, ancak örneğin bunlar en azından modern şiiri çözümlemede yetersiz kalırlar. Modern şiirin geleneksel kategorileri lirik ve epik, ama daha çok da dramatiktir. Genel estetik kabul şiiri ister istemez sanat dışı saymalıdır: Şiiri sanat olarak görüyorsa, imge, güzel v.b. kategorilerini gözden geçirmek zorundadır, çünkü yapıt artık imgeler barındırma yeteneğiyle, hatta tek bir imgeden oluşma özelliğinden çok, sanal ortamda yeniden-kurulabilme yeteneğiyle değerlendirilecek, dramatik olan, şiirin kendisi değil, evrenin kendisi olacaktır. Burada “olacaktır” sözcüğü bilinçli bir seçimdir, çünkü 20. Yüzyılda dünya ve evren zaten dramatiktir. Sanat yapıtı dramatiği yeniden-kurulabilene dönüştürmez; tam tersine, yeniden-kurulabilir bir ortam vardır ve sanat yapıtı bu ortama “yapıt” niteliğini almazdan önce çekilir. Şiir bu açıdan tektir, çünkü o, ortamdan uzak durmasıyla varoluşunu gerçekleştirir. Toplumda yeri olsun diye katı kütleye, sanal merkeze çekildiğinde ise katılaşır. Fizik yasası olarak; merkezin en uzağında bulunduğu için merkezle aralarındaki çekim kuvveti en az olan şiirdir. Bazı dönüşüm evrelerinde bilimsel olan ve ayrı bir yanılsama evreni oluşturan şeyler, bir sarsıntıya karşı kendini korumak için bütün herşeyi toplayıp merkeze taşımaya çalışır. Şiir, görüntü ve sese indirgenmiş olarak televizyon ve radyo aracılığıyla ehlileştirilir. Yeniden-kurulabilir olan kendini kurtarır, ama şiir, en muhafazakar konumundan merkeze doğru uzaklaşmaya başladığı anda kendini kaybeder. Yeniden-kurulabilir olan sanat yapıtıdır. Şiir ise hep olduğu yerdedir.

Mimarlığın sanat olarak kabul edilip edilmeyeceği daha büyük bir sorundur. Sanatlar, tasarımsal (figüratif), tasarımsal-olmayan (non-figüratif) ve anlatımsal (expressif) olarak birbirlerinden ayrılabilirler. En genel ayırım ise üç öbeklidir: Uzaysal ya da dural (statique) sanatlar, zamansal ya da dinamik sanatlar ve uzaysal-zamansal (spatio-temporel) sanatlar (Ziss, 1984, s.164-165). Bu, sanat türleri ayırımına bir örnek olduğu için bunların içeriklerini teker teker açıklamaya gerek yoktur, ama şurası kesindir ki bu kategorilerin hiçbirine 150-200 yıl yaşadıktan sonra

yıkılan Japon tapınaklarını yerleştiremeyiz. Nesne yıkılmıştır, ya da yıkılacak olduğunun bilgisi bizde saklıdır. Estetik kategorilerin uygulanabileceği nesne ancak yeniden-kurmayla mümkün olabilmektedir. Sanat yapıtı dediğimiz şey bu tapınaklardan biriye bu yapıtın en önemli özelliği yıkılarak, Benjamin'in başka bir bağlamda sözünü ettiği, özel atmosferini oluşturmasıdır. Kült değeri olarak yapıt korunmaktadır. Ortada olmayan yapıtın bulunduğu yerdeki hacmi, yıkılmış kütle, artık çevresinde değil, kendinde bir özel atmosfer oluşturmaktadır. Bu ise Batı estetik anlayışının yalnızca teorik olarak kabul edebileceği birşeydir. Nesne yoktur ama yapıtın en azından yaşamadığını söyleyemeyiz. Yapı, sanat yapıtı olamayacak kadar bilimsel estetik öğretinin öngördüğü şeyin dışına taşmıştır. Sanki yaşamsal olan, bu tapınaklarda, ölümle kanıtlanmaktadır. Manevi birlik, fanilik bilgisiyle korunabilmektedir.

İnsanların konut ihtiyacı ve dolayısıyla mimarlık baştan beri vardı, diye çok söylenmiştir. Bu, daha çok ortada bir konut, en azından bir mağara olduğu için vurgulanmaktadır. Şiirin ise böyle bir nesnesi yoktur demek, şiir yoktur demek değildir. Estetiğin açıklayamadığı da budur. Şiir, ilk insanla birlikte doğada gezinmeye başlar. Nesnesi, Japon tapınakları gibi yıkılan birşey de olabilir. Onun konut ihtiyacından farklı bir yanı yoktur. Tek fark, insanın bu ihtiyacı sezmesine rağmen şiire gitmeyi, “sanatsal etkinlik” adına savsaklamasıdır. Ayrıca yazılı kültürün en işlenmiş şeyi olarak görülebilecek şiir, haklı yapaylığıyla “yaşama”yı da savsaklar gibi görünür. “Yaşama” denilen şey ise Avrupa merkezli bir dirim olgusudur. Batı uygarlığı, şiirinde en baştan beri var olduğunu kabul etmesine rağmen ortada bir nesne görmek istemektedir; yani yaşayanın ölmüş olmasından çok tamamlanmış olması, hiçlik’le tamamlanmış olması daha çekicidir. Bunun için Batı, Rimbaud’nun şiiri bıraktığını değil, tamamladığını kabul etme eğilimindedir. Şiir de sanat yapıtı formuna indirgenmiştir. Mimarlık ise farklı bir konumdadır. Ekonomik dayatma sözkonusu değilse bile, yapı ekonomik hale dönüştürülmüştür. Örneğin Sagrada Familia yüz yıldır bitirilememiş bir yapıt olarak ayrı bir ilgi odağıdır. Yapı ve sanat yapıtı uzmanların elindedir artık. Turistin yapacağı tek şey parasını ödeyip içeri girmek ve fotoğraf çekmektir. Artık ortada bir yapıt değil, bir söylen vardır.

Sanatsal kategorilendirmeler, yapıtın oluşum süreciyle mi, yoksa son biçimiyle mi ilgilidir? En iyi kategorilendirme, oluşum süreci, son biçim ve yapıtın tarih içine bırakıldığı andan sonraki serüvenine topluca bakan bir kategorilendirmedir. Ziss, son biçimini almış sanat yapıtları üzerine estetik görüşünü

belirtmesine ve sanatı tasarımsal, tasarımsal-olmayan ve anlatımsal diye ayırmasına rağmen yapıta ulaşana dek sanatın bu kategorilendirilmelerinin gerçek anlamdaki sanatsal biçimlerle özdeşleştirilemeyeceğini söylemektedir. Bunların, yalnızca biçimi oluşturmaya yarayan öğeler olduğunu söylemesi şaşırtıcıdır, çünkü bu kategorilendirmeler henüz biçim oluşmadan yapılırsa, sanat yapıtının yalnızca oluşum sürecini ele alıyor demektir (ki henüz oluşan biçim “sanat yapıtı” sıfatını almamıştır). Yok eğer sınıflandırma bilimsel estetik yönetime dayandırılıyorsa, biçim ortada demektir. Bu da Ziss’in kendi içinde çelişkisini gösterir. Ya son biçimini almış onca yapıttan söz etmeyecek, ya da “anlatımsal ve tasarımsal yöntemler (...) biçimi oluşturmaya yarayan öğelerdir” demeyecektir (Ziss, 1984, s.139). Belli ki Ziss bunları bazen kategorilendirme aracı, bazen de yöntem olarak kabul etmektedir.

İşte Sagrada Familia ve bunun gibi sanat yapıtı [da] olmaya hak kazandığı kuşku götürmez yapıtlar, bu kategorik / estetik yöntemlerle değil, daha çok sosyolojik ve psikolojik bir bakışla değerlendirilmelidir. Orada artık bir yapıt değil bir söylen vardır, derken, bu yapının kendi varlığı dışındaki her şeyden söz ediyorduk: Bu bir söylendi, Barthes’ın açık bir biçimde ifade ettiği şey; “aşırı ölçüde doğrulanmış söz” (Barthes, 1990, s.170). Barthes şiir dilini söylene karşı direnen bir dil olarak nitelerken şiiri “özel dizge olarak sözünü geri almak savında olan bir göstergesel dizge” olarak tanımlıyor, söyleni; “olgusal dizge olarak kendini aşma savında olan bir göstergesel dizge” olarak görüyordu (Barthes, 1990, s.173). Kendini aşma savında olan şeyin politik bir yanı yoktur. Söylen, sosyal ilişkisi sifıra indirilmiş, apolitize edilmiş söz olarak, resmi dilin eylemi yok edip adı şişirme eğiliminin bir sonucudur (Barthes, 1990, s.113). Bunun için, söylenselleşmiş ve artık sanat yapıtı demekte ikileme düştüğümüz şey, tasarımsal veya anlatımsal diye kategorilendirilemez, çünkü ortada eylem diye birşey kalmamıştır.

Buradan, yeniden-kurulabilir olanı betimlemek biraz kolaylaşır. Benjamin’in anladığı anlamda atmosfer (aura), sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitirmiştir. Oysa modern sanat, aura’yı kendi içinden çıkarmış, sanat yapıtı da iki ana ayrımla değerlendirilmiştir: Söylen değeri kazananlar ve auratik potansiyel taşıyanlar. Birinciler daha çok Avrupa ve Amerika merkezleri (gelişmiş kapitalist ülkeler) dışında kalanlardır. Merkezde pek önemsenmeyen bir yapıt da zamanla auratik değer kazanabilir. Örneğin merkezin kolay kabul etmediği Fernando Botero’nun heykelleri ana-merkeze yakın bir yerde (Milano’da) şehir merkezine konabilir. Söylen değeri taşıyanların yeniden sanat

yapıtı olarak görülebilmesi için, yani auratik değer kazanması için kendi konumuna göre çevreye çıkması şarttır. Demek ki sanat yapıtını ikiye ayırırken, aslında söylen değeri olanları çevredekilerle yeniden oluşturabilirsek teorik bir ayrıma gidebiliriz. Yoksa biçimsel olarak Sagrada Familia yine bir sanat yapıtıdır. İçeriksel olarak ona kendi atmosferini vermek -en azından en az zararlar vermek- için onu yıkmak gerekmektedir. Oysa o artık söylensel dolgunluğuna ulaşmıştır. Aura'yı tek ve bir kez olan birşey olarak görürsek, o, sanat yapıtı değerini yitirmiştir. Yıkmak, ona auratik olanı yeniden kazandırmak değil, bir kabuldür. Yeniden-yaşam sözkonusu değilse de en azından yaşamış ve içinde yaşanmış olduğu, toplumsal hafızaya kaydedilecektir. Sanki yapıt, yapay yolla aynı sahne içerisinde bir deneyimden geçip bu yapay üretimin mekanını / anısını ortadan kaldırmaktan başka bir işe yaramamaktadır. Yeniden-kurmanın geride bıraktığı ilk yapıt bir söylendir, yeniden-kurmanın kendisi, o hacime politik değerini yeniden kazandırmıştır.

Böylece anonim bir bileşime doğru gidilir. Artık bunun adı sanat yapıtı değildir. Bilinçli bir şekilde bu bize o gerçek sanat yapıtlarının en büyük kusuru olan tüketilemezliği yapay olarak ortadan kaldırmamıza yardımcı olur. Bilinçli ve yapay olan bu deneyim, belirli bir doymuşluktan sonra kendini yaşama bırakır.

6.1 Öykünme (Mimesis) Kavramı Üzerine

Aristoteles, epos, tragedya, komedy ve diğer sanatların çoğunu öykünme olarak kabul eder. Bu sanatları da, öykünmede kullanılan araç, öykünülen nesneler ve öykünme tarzı bakımından üçe ayırır. Öykünme, insanların hayvanlardan farkının başlıcasıdır. Aristoteles'e göre insanların ilk bilgisi öykünme yoluyla edinilir ve bu öykünmenin karşısında duyulan şey "hoşlanma"dır. Örneğin resmin ilgili olduğu nesne daha önce görülmemişse bu, hoşlanma duygusu oluşturmaz (Aristoteles, 1998, s.11-17). Aristoteles'in öykünmenin ne olduğu konusunda verdiği en iyi örnek, bir ozanın kendi adına konuştuğunda öykünmeden çıkacağıdır. Ozan kendini dıştan göremeyeceği için kendine öykünmesi mümkün değildir. Bunun için, kısa bir girişten sonra hemen bir figürü ortaya çıkaran Homeros'u över (Aristoteles, 1998, s.72-73). Ona göre ozan, gücünü ölçüden (vezin) daha çok öykülemekten alır: Öykünmenin konusu eylemlerdir.

Bugün kendi adına ve sanatına ilişkin en az konuşan sanatçılar marjinallerdir. "Marjinal sanatçı" deyişinin ortaya çıkması bile öykünme kavramındaki değişim

konusunda bize ipucu vermektedir. Öykünmenin yansıtmacı niteliğine modern pekçok yazar karşıdır. Aristoteles'e göre tragedyada öykünme için ilk gerekli şey dekordur. Oysa gerçekliği vermek için dekor artık ilk şart değildir. Yansıtmacı bir estetik kuramdan yana görünen Ziss bile şu örneği verir: Pogodin'in, "Kremlin'in Çanları" adlı oyunu için sahne hazırlanırken Lenin'in çalışma odası Kremlin'deki aslına göre düzenlenir. Yönetmen bütün dekorasyon öğelerini kaldırmak ister. Sahne çalışanlarına ise verdiği yanıt, kendisinin Lenin'in odasını değil, kendisini istediği yönündedir. Gerçeğe benzerlik sahteciliğe dönüşmüştür (Ziss, 1984, s.104). Demek ki gerçekliğin yansıtılması sorunu da büyük bir değişim geçirmiştir.

Lukacs, öykünmenin öneminin onaylanmasının, nesnel gerçekliğin yansıtılmasının da onaylanması anlamını taşıyabileceğinden, modern idealizmin yalın akılcı açıklamaya değil, gizemciliğe büründüğünden sözeder (Lukacs, 1985, s.179). En azından 19. Yüzyılın ortalarından sonra, örneğin resimde İzlenimcilik akımıyla, öykünme, yalnızca nesnel gerçekliği yansıtıcılık niteliğinden uzaklaşmıştır. Öykünme yalnızca yansıtıcılıkla değil, doğalcılıkla (natüralizm) da karıştırılmaktadır. Worringer doğalcılığın bir sanat türü olduğunu vurgulayarak onun şartının Einfühlung (özdeşleyim) süreci olduğunu belirtmektedir. Bu sürecin objesi organik olana yakın şeydir (Worringer, 1971, s.29). Doğalcılıkla tatmin olan insanın varlığın gerçekliğine olan inancı ne kadar güçlü ise insan aklına da o derece inanacaktır (Worringer, 1971, s.38). Doğalcılık bir sanat türü iken, öykünme, bir yeti olarak bizi organik olana götürür. Modern soyutlama da Romantizm'in o organik olana eğilimine büyük bir tepkidir. Modernizm, sanat yapıtının bir şey eklenemez-bir şey çıkartılamaz niteliğine karşı yapıtın açık uçluluğunu ortaya koymuştur. Pekçok modern yazar (James Joyce, Oğuz Atay v.d.). Çehov'un, bir öykünün başında bir tüfeğin duvarda asılı olduğunu söylüyorsak o tüfeğin öykünün sonunda mutlaka patlaması gerektiği yollu açıklamasına karşı çıkabilmektedir. Türkçe öyküde Sait Faik bu açıdan ilk modernist sayılmaktadır. Herhangi bir şey artık "öylesine" de söylenebilmektedir. 20. Yüzyılda mimarların birçoğunun "öyle olmasını istedim" ve buna benzer açıklama sayılamayacak sözleri de bu açık uçluluğun bir sonucudur. 60'lı ve 70'li yılların bazı akımları, giderek kolaycılığa kaçan bu soyutlamacı tavıra tepki olarak doğmuştur. Örneğin Türkiye'de 1953-54 yıllarında başlayan soyutlamacı bir şiire karşı, politik dönüşümlerin de etkisiyle yalınkat, slogancı bir şiir oluşmuştur. Bu oluşum bazı şairlerde bilinçlidir, ama soyuta kendini onca kaptıran pekçok şair, günah çıkarır gibi, bilinçsizce, "Şiir yazmayı bıraktım gittim çorba karıştırdım" gibi

dizeler yazmaya başlamışlardır. Bu da aslında Ziss'in Lenin'le ilgili örneğine yakın bir durumdur. Şair gerçeği yazdığını sansa da gerçekliği vermekten çok uzaktır; gördüğü şeyi henüz çizmeden soyutlamaya gidilmiştir. “Ağaçtaki meyvaya uğramadan” sonsuzluğa özenilmiştir.

Birçok açıdan, doğalcılığın kurgusal özentili yapısının, iç tutarlılığının akrabası olan öykünmeci-yansıtmacı sanat teorilerine karşı çıkmıştır (Müldür, 1998, s.220). ‘80’lerin türkçe şiirinde de bu doğalcılığa köklü bir tepki gösterilmemiştir. Hatta denilebilir ki öykünmeye karşı olunduğu sanılan yerde parçalanmışlığa ve çelişkili olmaya öykünölmüş, gerçek bir devinim oluşturulamamıştır. Öykünme (taklit) kopyaya dönüştürölmüştür. Şiiri bir eylem olarak değil, sanat dalı olarak görenlerin oluşturduğu bir ortam oluşmuştur.

Öykünme ile akraba bir başka kavram “temsil” kavramıdır. Daha en başta bu kavramın neye karşılık kullanıldığı konusunda tereddüte düşmekteyiz. Kimi zaman “representation”, kimi zaman da “analogy” karşılığı olan bu kavramın yeniden-üetime eş tutulduğu zamanlar da olmaktadır. Örneğin Bedia Akarsu temsil’e, analogy’nin türkçe karşılığı olan “benzeşim” demıştır ki burada kabul edilecek olan bu kavramdır. Dilbilimdeki karşılığı “örnekseme” olan benzeşimin öykünmeden farkı, bir simgeleştirme potansiyelini de barındırmasıdır. Bu bağlamda “representation” bile “yeniden-sunum” olarak çevrilemez, çünkü dilbilimsel anlamına da bakıldığında bu artık yansıtma anlayışına da uzak düşmektedir. Birbirine çok yakın görünen bu kavramların temel farkları şöyle gösterilebilir: Benzeşimci algılayış, sanat yapıtını kendi dışında bir gerçeklik olarak görmekte ve bir soyutlamaya gidememektedir. Benzeşimi ilk başta betimleme (tasvir) kavramıyla karşılaştırmak gerekmektedir. Betimlemenin en belirgin özelliği, nesnenin en belirgin özelliklerini, diğer tüm özelliklerini en iyi stilize edecek şekilde sıraya dizmek, yani nesneyi soyutlamaktır. Örneğin dilde bu, kullanılacak sözcüklerin en yüksek düzeyde nesneyi içten kavrayacak biçimde sözdizimindeki oynamalarla gerçekleşir.

Klasik Batı sanatına artık öykünmeci ve nesnel değil, benzeşimci ve bağlamsal olarak bakılmaktadır (Sayın, 1998, s.16). Bu, modernizmin bir getirisidir. Aristoteles’e benzer birşeyi Worringer’in “derinlik” üzerine söylemesi aslında modernlere yol göstericidir. Worringer’e göre “derinlik” boyutu asıl uzay boyutudur. Onun kavranması için “bir alışkanlığa ve obje ile bir senli-benli olmaya ihtiyaç vardır.” Bu deneyime dayanma, soyutlamayı ortadan kaldırır. Derinliğin yalnızca

perspektif ve gölgelerle oluşacağı açıktır. Oysa soyutlamaya gidilebilmesi, uzayı ortadan kaldırmaya bağlıdır. Betimleme (tasvir) uzayı ortadan kaldırır. Klasik Batı sanatı ise betimlemeden uzaktır (Worringer, 1971, s.33).

Resimde Cezanne, çizgileri, hatları, keskin yarıkları ve siyah gölgeyi ortadan kaldırarak üç boyutu yalnızca renk lekeleriyle oluşturmayı denemiş, gölge olarak düşündüğü yerlere mavi, resmi yüzeye yaklaşıtııcı kübik hatlar çekmiştir. Zaten Cezanne, izlenimcilerle kübistlerin tam arakesitinde gibidir. İzlenimcilerin, önlerindeki atmosfer tabakasını da düz bir cam olarak görmeleri, resmi kasten iki boyuta çekmeye çalışmalarının uç noktasındadır. Bizim doğada çizgi olarak gördüğümüz sınırlar, bu atmosfer tabakasıyla flulaşmakta, böylece manzara yüzeye yaklaşarak bizim onu içten kavramamızı kolaylaştırmaktadır. Manzaradan kalan izlenim, duyular aracılığıyla betimlemeye uzak olmayan bir bağlamsallıkla soyutlanmaktadır. Benzeşim ve uzay gittikçe silikleşmektedir.

Öykünme kavramının karşısına koyabileceğimiz bir başka kavram da “yapmak” fiilidir. Yapmak demek, aslında soyuta giden, betimleyici olana yaklaşan bir şeyle en azından uğraşmaya başlamaktır. Sanat sözcüğünün kökeninde de bu yatmaktadır. “Bir işi güzel bir biçimde yapmak” anlamına gelen sanat, arapça “sun” sözcüğünden gelir (ki bu, “doğal olmayan” demek olan “suni” sözcüğünün de kökenidir) (İnce, 1991, s.94-95). Grekçede “poiema” (şiiir) sözcüğünün “yapılan şey” demek olması tesadüf değildir. Daha önce sözünü ettiğimiz doğalcılık ise şiiir dediğimiz şeye neredeyse karşıt bir konumdadır. Şiiir doğal olmayandır; yapılır. Modern türkçe şiiirin öncülerinden Nazım Hikmet’in doğalcılığa sert bir biçimde karşı çıkması, ya da Edip Cansever’in, “Yapılan bir şeydir şiiir; yuvarlak, kırmızı, geniş” demesi bundandır. Yuvarlak, kırmızı, geniş olan ancak bir nesne olabilir. Soyutlamaya gidilecekse bu nesne üzerinde gidilir. Bu iki şairde de soyutlama amaç değil, araçtır. Her iki şairin tavrı da doğaya öykünmekten uzaktır.

6.2 Sahicilik Ve Yeniden-Kurma

Saussure’dan sonra dilbilim alanındaki gelişmelerle mekan, dilbilimsel kavramlarla da yorumlanmaya çalışılmıştır. Sentaks, fonem, morfem ve benzeri kavramlar, yapısalcılığın gelişmesiyle giderek mekana bire-bir uygulanabilecek kavramlar olarak görölmeye başladı: Yapıt, tek başına, kendi içinde çözülmüş bir sentaks grubu olarak, ya da tek başına bir sentaks düzeni içinde yorumlanabilseydi alımlama

estetik, hermeneutik veya “açık yapıt” fikri ortaya çıkamazdı. Yapısalcı çözümlemenin belki de en önemli eksiklerinden biri olan aşırı kategorilendirme, sonunda çağdaş akımları, örneğin Pop-Art’ı çözümlemede yetersiz kaldı. Özellikle Umberto Eco’nun, farklı alanları birbiriyle çatıştırarak sezmemizi istediği “açık yapıt”, günlük yaşamın içindeki veya çevresindeki “sanat yapıtı” ünvanını henüz almamış şeyi yalnızca (özellikle Ortaçağ merkezli) tarihselliği içinde değil, kült değeri olan eski sanat yapıtlarının günümüz sanat yapıtını belirlemede oluşturduğu bağlamı da göstermeyi amaçlıyordu. Eco’nun göstergebilimsel / dilbilimsel kavramlardan günlük hayatta kullanılan kavramlara yönelmiş olması bile gerçekte tarihselliğe geçişte bir altyapı oluşturma çabasıydı.

Eco, “Yeni Bir Ortaçağa Doğru” ve “Kutsal Şeytan Tasvirleri” adlı denemelerinde sanat yapıtını hiçbir biçimde politik ve coğrafi konumundan soyutlamaz (Eco, 1991). Aslında sanat yapıtı ona göre kategorilerin dışına taşan, her zaman peşine düşülmüş birşeydir. Denebilir ki Eco, sanat yapıtını arama yöntemiyle, şimdide Ortaçağ’ı görme girişimiyle “üniversitelerin yaşadığı genel kriz nedeniyle öğrencilerin doğal öğretmenlerini reddederek Ortaçağ gezginlerine (vagantes) dönüşmesi gibi” bir gezgine dönüşür. Özellikle üzerinde durduğu iki gerçek, sanat yapıtının bulunduğu konumun önemini gösterir: Birincisinde Eco, “...insanın Santiago de Compostella ya da Kudüs’ü (New York’u-R.A.) görme şansı, komşu şehirleri görme şansından daha yüksektir,” der. İkincisi ise, farklı görüşlerin bireysel değil, anonim buluşlar olarak sunulmasıdır. Herşeyin Ortaçağ alçakgönüllülüğü içinde ve modern, burjuva ve Rönesans ruhuna ters olarak geliştiğinin ayırındadır: Sanat bir brikolaj niteliği almıştır.

Eco’nun ele aldığı olgulardan bir tanesi sahicilik, diğeri de yeniden-kurma sorunudur. Amerika’da yaptığı müze gezilerinden birincisinde Ripley Museum’un tutumunun Ortaçağ ve Barok dönemlerinin antika koleksiyonlarıyla ortak yönünün, kategorilendirmeksizin bir araya getirmek olduğunu belirtir. Ripley Museum’un bu koleksiyonlardan farkı ise sergilenen parçaların biricik parçalar olmasına önem verilmemesi, sahiciliğin tarihsel değil, yalnızca görsel olarak ortaya konmasıdır. Ancak biz bunu yorumlamakta tarihselliği gözardı edersek sahiciliğin görsel olduğunun ayırına varamayız. Bundan dolayı Eco, sürekli Ortaçağ’a gönderme yapar: “Herşey hakiki gibi görünür öyleyse hakikidir (...), hakiki gibi görüldüğü bir hakikattir, öykünülen şey de her zaman hakiki olarak kabul edilir” (Eco, 1991, s.52).

Örneğin dünyanın dörtbir köşesinden toplanarak bir araya getirildiği belirtilen mezar taşlarının üzerindeki yazıların hepsi ingilizcedir.

Yeniden-kurma'da ise hep teatral olan öne çıkarılmıştır. Museum of Magic and Witchcraft'ta, Eco'ya göre gerçekle söylence birbirine karışır: Tarihsel bilgi, sansasyonel bir öykü gibi kullanılır. Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" tablosunun balmumundan yapılmış kopyası, yanına özgün yapıtın bir mini reproduksiyonu (yeniden-üretilmiş) konarak sergilenir. Bu reproduksiyon oldukça kötüdür ve balmumundan kopyanın üstünlüğünü vurgular gibidir. Özgün yapıt ziyaretçinin gidemeyeceği kadar uzaklardadır. Zaten müze bize özgün yapıtın çok kötü durumda olduğunu, görülmeye değecek bir durumda olmadığını baştan söylemektedir. Kopya, özgün yapıta oranla sanki daha gerçektir ve daha çok şey sunmaktadır. "Kopyayı görme isteğini uyandırmak için özgün yapıtın putlaştırılması gerekmektedir" (Eco, 1991, s.55), ama putun kendisi merak uyandırmamalıdır. Bu durumda sanat yapıtı, hala başkaları tarafından yapılan şeyler midir, yoksa bu müzeyi oluşturan parçaların bütünü müdür? Aslında Eco'nun peşine düştüğü soru bu değildir. O, bir açıdan sanatçının, üretimi sırasında içinde bulunduğu durumu açıklayarak gerçek sanat yapıtının, hangisiyse, önünü açmak ister gibidir. Bu, Avrupa merkezli bir sanat yapıtı olacaktır ve zaten amacı Sahte'yi temize çıkarmak değil, kült nesnesine dönüşmüş Hakiki Yapıt'ın esas sorumluluğunun Avrupa'ya ait olduğunu göstermektir.

6.3 Oyun İçtepisi

Oyun içtepisi, söz sanatlarıyla sırf oyun olsun diye uğraşmaktan farklı olarak, Schiller'e göre, insanın sanat yapıtında ulaşabileceği en bütünlüklü estetik duruma giden yolun son aşamasıdır. İnsanların içinde birbirine karşıt iki güç, duygunun ve aklın temelini veren iki yasa vardır. Bunlardan birincisi mutlak gerçeğe girer; mutlak biçimleri çoğaltarak çeşitli bir evren yapmak, yetilerin hepsini ortaya çıkarmak ister. İkincisi de mutlak biçimine girer; geniş evreni darlaştırarak içindekilerini birbirine uyumlamak ister; içsel olan herşeyi maddesel yapmak, maddesel olan herşeye de biçim vermek ister. Schiller, insanların içindeki bu tepici güçlere "içtepi" adını vermiştir. Ona göre kültürün görevi bu içtepleri korumaktır. Kültür her ikisine de aynı ölçüde hak vermeli ve yalnız biçim içtepisini maddesel içtepiye karşı değil,

maddesel içtepiyi de biçim içtepisine karşı koymalıdır. Bu içtepilerin bileştiği yerde insan en büyük özgürlüğü bulur.

Maddesel ve biçimsel içtepilerden birinin etkisi aynı zamanda diğerinin de etkisini yaratmakta ve sınırlandırmaktadır. Bunların birleştirilmesi, insanın ancak olgunlaştığı zaman yapabileceği ülküsel bir görevdir: insanlık düşüncesidir. İnsan, ancak bu iki içtepinin denetlenip aynı zamanda özgürlüğün bilincine de varmakla bütün olarak ortaya çıkabilir. Bu da ancak oyun içtepsi sayesinde olur. Bu içtepinin konusu güzelliştir ve Schiller'e göre güzel, "yaşayan biçim" demektir. Bundan yola çıkarak Schiller, insanın insan olduğu yerde oynadığını, ya da ancak oynadığı yerde tam insan olduğunu söyler (Schiller, 1990, s.XX11-XX111).

Schiller'e göre güzelliğin görevi her zaman için bozulan dengeyi buldurmak ve insanı aklın üstünlüğünden de kurtaran bir duruma sokmaktır. Schiller'in bu anlayışı aslında modernizmin etik yöndeki etkisinin daha çok Schiller için güzelliğin özgürleştirici etkisiyle bir olduğunu gösterir. Bugün pekçok düşünür, güzelliğin, iktidarın bir dili olduğunu söylemektedir. Demek ki Schiller'in sözünü ettiği güzellik idealdir. İnsan bu ideali oyun içtepsi ile gerçekleştirir.

Oyun içtepsi doğal olanın dışındadır. Schiller'e göre soylu sanat, soylu doğadan daha çok yaşadığı gibi bizi eğitir ve uyandırır. Soylu sanat doğanın her zaman ilerisindedir, çünkü ilkel insan gibi insanın yaptığı sanatı küçümsemez. İlkel olan, doğayı kendisinin sonsuz buyurucusu olarak görür. Soylu sanat ise doğanın çeşitliliğini incitmeden onu işler. Schiller burada ilkel barbar arasında da bir ayırım yapar: İlkel olanın duyguları, ilkelerine üstündür. İlkelerin duyguları parçaladığı zamansa barbar insan ortaya çıkar. Barbar olan doğayla alay eder; onu saymayarak ilkelden bile daha fazla küçümser. Bunun sonucu olarak da köleleşir. Eğitilmiş aydın insan ise oyun içtepsi ile doğayı kendine dost sayar, zorbalığı ortadan kaldırır ve doğaya saygıyla yaklaşır (Schiller, 1990, s.16).

19. yüzyılın ortalarından sonra bir estetik kategori olarak güzelden iyice şüphe edilmeye başlanmıştır. 1870'lerin başında Rimbaud, "Güzelliği dizlerime oturttum bir akşam, acı buldum onu, sövdüm / Silahlandım tüzeye karşı" derken henüz o günün ortamı bunu kabul edebilecek durumda değildi. 18. Yüzyılın sonunda estetik, çok tartışılan bir bilim olarak ortaya çıktı. 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılda ise güzel ve güzellik kavramlarındaki sarsılma pekçok düşünürü onu bilim olarak kabul etme konusunda tereddüte düşürdü. Schiller'i incelemek bu açıdan hem Aydınlanma dönemiyle ilgili bir kesit sunacak, hem de güzellik gibi temel kavramları 20.

Yüzyıldaki kavramlarla karşılaştırma imkanı verecektir. Bununla birlikte Schiller'in "doğal olan"a duyduğu tepki, Romantizm sonrası gelişecek izlenimcilik, simgecilik gibi anlayışların oluşması açısından ayrı bir öneme sahiptir.

Doğal olan, kendince bir edaya sahiptir. Oyun içtepsi ile biz bu edayı ülküsel amaç için kırarız, ancak bunun yerine soyutu koymalıyız, çünkü soyuta doğru giderken bizde kalan bir şey ile değişen bir şey ortaya çıkar. Soyutlama önemlidir, çünkü kalan kendi kişiliğimiz, değişense durumdur. "Kişilik olduğu gibi kaldığı halde, durum değişir. Durum değiştiği halde, kişilik olduğu gibi kalır." Bunlar sürekli değişirken ise bizden birşeyler hep öz olarak kalır (Schiller, 1990, s.49). Doğal eda, soyut edaya yönelir ama bu öz bizde bir anda açığa çıkmaz, çünkü biz kendimiz yaşadığımız mutlak bir deneyi dile getirecek ortalama bir dile kendimizi bırakıp insanlığın yaşadığı şeyi kendimizde toplamak için içine girdiğimiz çabadan çıkardığımız yeni dile ihanet edemeyiz. Soyut eda bizim bu sıkıntılarımızı da kapsar. Öznede doğal olanın insanlık için bir prototip olarak kabul edilmesi yerine biz insanlığın soyut durumunu ve bu durum içindeki kişilikleri tanımakla ortalamaya göre pek de "doğal olmayan" bir tavır geliştiririz. En özgür halimizde bu tavır en kendine özgü edamızı ortaya çıkarmak için kendini bir an akıldan duyguya kaydırır. Bunun tam tersi de sözkonusudur: Yani kendi içimizde nötr (sıfır) olan nokta çevresinde salınıyoruz. Durduğumuz her bir noktadan bizim kendi durumumuzu bilmemiz çok zordur. Özne (sanatçı) kendi durduğu noktayı, başka zamanlarda durduğu noktalar içinden bakarken, her defasında daha iyi gördüğü sürece yetkinleşir. Soylu sanatçı kendine, tam olarak olmasa da, en dıştan bakabilen sanatçıdır: Doğayı parçalamadan onu kendine en çok dost edinebilen, her nötr halinde yeni dili en iyi ortaya koyabilendir.

Schiller, insanın duygunun egemenliği altında kalıp kişiliğini yitirmesi durumu için dilde önemli bir örnek verir; "ausser sich sein" (kendinin dışında olmak), Ben'in dışarıya çıkması demektir. Bu deyim, yalnızca kişinin duyduğu sürece kullanılır ve duymaktan düşünmeye geri dönmek de "in sich gehen" (kendi içine girmek) deyimleriyle karşılanır; bu da kişinin kendi Ben'ine dönmesi, kişiliğini bulması demektir.

7. AKMERKEZ, MUTLAK VE SAHTE MUTLAK

Akmerkez'i bir mekan düzeneği olarak yorumlamak için önceki bölümlerde sözü edilen kavramlardan yararlanılacaktır. Bunun için önce Mutlak'ın ne olduğu üzerinde durulacaktır. Burada tasarımın bilinçaltı ile ilişkisi gözardı edilmemiştir. Akmerkez'e bakarak bir sanat yapıtı ararken Eco'nun Mutlak Sahte kavramı ters okunmuştur. Sahte Mutlak'ı ortaya koyarken Akmerkez'in örnek olarak seçilmiş olması hem barındırdığı malzemenin bilinçaltının etkilerini yorumlamak açısından bolluğu, hem de gözönünde bir yapı olmasıdır. Bu açıdan Akmerkez, programından çok (alışveriş merkezi olması) mimari duygunun nesnel karşılıklarını arama açısından ele alınmıştır.

7.1 Mutlak

Latince'de "absolutus" sözcüğü, "bitmiş" yerine geçer. Mutlak olan bitmiştir; ona hiçbir şey eklenemez. "Absolutus" ayrıca "bağlı olmayan" anlamındadır. Bu sözcük bağlantı yokluğunun yanında kaynak (surgere) kavramını da içermektedir. "Mutlak'ı içimize yerleştiremeyiz; kap bunun için çok küçüktür. Mutlak'a ancak kendimizi ona adayarak ulaşabiliriz." (Pierre, 1995, s.8).

Mutlak'ın mekanı yoktur: Bizi sonsuz olana, "Varlık"a götürür. Mutlak'ı düşünmek, Pierre'e göre, düşünülemeyi düşündüğünü bilmektir. Bunu düşünmemekse bize "Nefes almayı unutma!" dendiğinde yapılan gaf gibidir. "Mutlak, yapılması gereken ödevlerin yönünü değiştirmez. Aksine, daha fazla bir zorunlulukla görevleri yürüttürür." (Pierre, 1995, s.12). Günlük olaylarda Mutlak, eksik olduğu için vardır. Ancak zaman-üstünde görülebilir. Mutlak, bozulamayacak olandır. Bozulamayacak olan, bizi Sonsuzluk'a bağlar. Pierre'e göre sanat yapıtı, kendisiyle birlikte getirdiği mesajda aktarılamaz birşeyleri içermektedir. Mutlak'ın bir yankısı olarak sanat yapıtı, onun küçük ama yeri doldurulamaz bir parçasıdır (Pierre, 1995, s.37).

Bir yapının neden mutlak bir yapı olduğu konusunda getirebileceğimiz bazı yorumlarla temelde mutlaklığını elinden almış olmaktayız. Dilde bu, "Uyuyor

musun?” sorusuna verilen “Evet (Hayır)” yanıtına benzer. Mantık burada bize sonuç vermez. “Mutlak mı?” sorusuna “Evet, mutlak (Hayır, değil)” yanıtı mutlaklığıyla ilgili şüpheyi düştüğümüz yapıyı ele verir.

7.2 Sahte Mutlak

Mutlak bizi tam bilince götürür. Bilinç düzeyinde parçalanma sona ermiştir. Sahte Mutlak’ın temel niteliği, parçalanmış durumdaki bilinci kuruyormuş izlenimi vermesidir. Bunu, gerçekte yaptırımcı, hoş görünen bir dille yapar (eğretilemeler, imgeler, düzdeğişmeceler). Sahte Mutlak “bu şudur” der (“bu bir masaldır”), veya bütün olarak bildik bir sözcük öbeğinin (şehrin) içinden çekilen bir sözcüğün yerine geçen başka bir sözcük gibidir: “İstanbul’un orta yeri reklam panosu” cümlesinde Orhan Veli’nin bilinen “İstanbul’un orta yeri sinema” dizesindeki “sinema” sözcüğü yerine geçen “reklam panosu” gibi. Bu reklam panosu reklamında Orhan Veli’nin dili kullanılarak onun en fazla karşı olduğu şeylerden biri yapılmaktadır. İşte İstanbul silüeti denilen şey, düzdeğişmece ve eğretilemeleri kaldıramayacak kadar gerçek, tarihsel birşeydir. Silüeti yalnızca deniz kenarında tek boyutlu birşeymiş gibi anlarsak içte yapılan düzdeğişmeceleri atlamış oluruz. Sahte Mutlak şehirden bizi koparmadan diyetini öder gibi, daha doğrusu şehirden kopmuş olduğumuzu iyice unutturmak için kolaycı yollarla bilinci toparlıyor gibi yapar. Aslında “bu yapı doğaldır” ya da “bu mekan güvenlidir” demez, çünkü yapıyı ve mekanı da mümkün olduğunca unutturmak ister. Bunun yerine “doğallık esastır”, “güvenlik herşeydir”, “alışveriş bir avdır” gibi reklam dilinden de bildiğimiz yaptırım dilini kullanır. Gerçekliği parça parça vermiş olduğunu “çaktırmaz”.

Sahte Mutlak parçaları bütünleştirmede isteksizdir. Onları birbirinden uzaklaştırarak her birinin kendi bağımsızlığını kazanması için uğraşır. Bunun için de şiiri değil, imge parçalarını görür. Bilinci imgeyle patlatmaya çalışır. Örneğin Akmerkez’de oturma ihtiyacına cevap vermek yerine bir “oturma imgesi” yaratılır. Carousel Alış-veriş Merkezi’ndeki gibi hiç, ya da Capitol Alış-veriş Merkezi’ndeki gibi çok oturma yeri yoktur. İnsan yorulunca oturacak yer arar, çünkü henüz yorulmadan merdivenlerden çıkarken ya da inerken oturma imgesi (zemin ve birinci katta beşer kişilik toplam dört bank) bilinçaltına bir şey bırakır. Bu şey insana oturacak yer arattırır, ama o kadar az bank vardır ki hepsi doludur. Oturma imgesi

burada bilinçsiz tüketiciyi iki kat kadar dolaştırabilmektedir. Dolaştırmanın amacı bizi mağazalara sokmaktır.

7.3 Akmerkez'in İç Yapısı

Kant'ın neden-sonuç mekanizmasının Akmerkez'de görülememesi, onun şehirden tamamen ayrı bir düzenek olmasındandır. Sanat yapıtının ilk başta kurmaca ya da düzenek olup olmadığıyla ilgili bir kesinlemeden önce, araştırdığımız şeyin iç yapısını incelemeliyiz.

Akmerkez'in, çevresiyle geçişimsiz bir yapı olmasının göstergesi, bu düzeneğin ayrıklığı bir yana, insanın kendi kararlarının mümkün olduğunca yumuşatılarak birer sonuç olarak kendisine sunulmasıdır. Kant'ın sözünü ettiği dışardan değil içten yönetilmeye fırsat verilmemektedir. Temelde Akmerkez, bu içten yönetilme bilincinin insan tarafından gerçekleştirilmesine karşıdır. Nedensellik tam kurgu olmadığı gibi, özgürlük de bir iç-mekan olarak insana sunulmamaktadır.

Cemal Süreya, Fazıl Hüsni Dağlarca şiirinin formülünün ortaya çıktıktan sonra çekiciliğini yitirdiğini ortaya koymuştur. Aynı şekilde Akmerkez de, formülü ortaya çıktıktan sonra ne bir kurmaca, ne de bir doğal yapı olarak bize kendini kabul ettirememektedir. Sonsuz ve mutlak olanın, itme-çekme kuvvetlerini önceden kabul etmesi gerektiği üzerinde durulmuştu. Akmerkez'i sonsuz ve mutlak yapıda bir şey olarak kabul edemeyişimizin nedeni, bu kuvvetlerin nasıl oluşturulduğunu görüyor olmamızdandır. Merdivenlerin, dolaşımı mağazalara yaklaştıracak ve onların önünde sıkıştıracak şekilde düzenlenmesi, bağlantı boşluklarından ikisinde su imgesinin kullanılması, kuvvetleri oluşturan düzeneğin belirgin öğeleridir. Temizlik ve akışın uyarıcısı olan su hem bize bir zindelik veriyor, hem de daha büyük ve lüks mağazaların bulunduğu bağlantı boşluklarının çevresindeki katlarda ne yapmamız gerektiğini karar vermemizde bizi hızlandırıyor. "Bu mağazalardan biri sana uygun değilse suyu izleye izleye (seyrederek) koridora doğru ak (devam et)!"

Yapının iç düzeneği dışta da kendini göstermektedir. Su yine çekici bir imge olarak yoldan görünür. Çok rahat bir biçimde dıştan görülebilen dört giriş kapısı içe girildiğinde belirsizleşir; yalnızca ana giriş kapısından çıkış olduğu sanılır. Diğer üç çıkış hem dar bir koridor hem de yazı olarak, yapıya giren insanların arasına adeta saklanmıştır. Ana girişte fiskiyeli havuzun bulunması da dışarda, üçgenin yoldan en iyi görüldüğü köşesindeki küçük şelaleli havuzun bir devamı izlenimi vermektedir.

Bunlarda malzeme de aynıdır (granit). Yapıdaki sürekliliğin bu gibi imgelere bağlı olması bir yana, yapının geometrik-algılanabilir bir planı varken, iç kuvvetlerin etkisiyle bu algının bilinçli olarak kaybettirilmesi, ya da bulunamaması da yine içine kolay girilir ama dışına zor çıkılır bir yapı oluşturmak içindir. Kant, kavramların apriori olarak düşünülüp çıkarıldığı üzerinde dururken, ikizkenar üçgeni örnek vermişti, ama geometrinin önce sunulup sonra elimizden alınması, ya da hiç sunulmaması, bu apriori bilginin güvenilirliği konusunda bizi şüpheyne düşürür. Bu, tasarımcının merkezi bakışının bir göstergesidir. Geometri, uzayı apriori belirleyen bir bilim olsa da biz, bunun bilgisinin bile bir imgesiyle karşı karşıya getirilmekteyiz. İnsan geometrik bir yapının içinde olduğunu sezse de bu geometriyi kendisi çözememektedir. Akmerkez'e gelen insanların büyük bölümü planı algılayamamakta ve bağlantı boşluklarını birbirine karıştırmaktadır.

Karışıklığı yaratmak için Akmerkez tasarımcıları iç mekanda bazı hilelere başvurmaktadırlar. Bu hilelerin hemen hemen hepsi akış ve sürekliliği temel almaktadır. Bu ise şehirle bütünlüklü bir süreklilik değil, yalnızca kendi amacına hizmet eden bir sürekliliktir. Mağazaların her biri de sürekliliği bölen estetik nesnelerdir. Her mağaza (hücre olarak) bizi sürekliliğin önemli elemanına (koridora) bırakır. Üçgenin üç kolundan ikisinde birbirinin aynısı ficus denilen beşer yapay tropik ağaç bulunmaktadır. Bir koridordan diğerine geçişte “nerede” olduğumuzu karıştıırırız. Karıştırmamızın bir nedeni de boşluklardan birinde de aynı ağaçlardan iki tane bulunmasıdır. Mantık olarak Akmerkez hep ikiye-bir / bire-iki şeklinde çalışmaktadır: Üç kolun ikisi ağaçlıdır. Üç bağlantı boşluğunun ikisinde kafe vardır. Üç bağlantı boşluğunun ikisinde su akar. Geçici bazı dekorasyon hileleri de bu düzenekle şaşırtmak ister (1998'in sonunda yılbaşı için düzenlenen üç bağlantı boşluğundan ikisinde aynı yüksekliklere asılmış biri küçük diğeri büyük, birbirinin aynısı ikişer balon vardı). Yine iki bağlantı boşluğunun üstü kapalı, diğerinin açıktır. Dıştan baktığımızda üçgeni algılayamamamızın nedeni de iki bağlantı kulesinin yuvarlak, diğerinin çokgen olmasıdır. Bir başka ikilik ise yine içten üstü kapalı olan iki bağlantı boşluğunda ışıklı, dekoratif bir saydam malzemenin bulunmasıdır: İki yapay ışığa karşılık çokgen bağlantı kulesinin olduğu boşlukta bir doğal ışık vardır. Zemin ve birinci katlarda, üç koldan ikisinde oturma yeri vardır. Ayrıca üç koldan ikisinde koridorlara bakan şans kampanyası standları vardır. Yapının geneline yayılan ikiye-bir / bire-iki mantığı mağazalarda biraz farklı çalışmaktadır. Bu, bizce bilinçaltını sömürücü bir dekorasyon anlayışıdır: Belirgin bir biçimde üçe

ayırabileceğimiz dekorasyon uygulamalarının birinde metalik renkler, birinde beyaz, diğerinde de ahşap veya ahşap renkleri kullanılmıştır. Teknolojiyi çağrıştıran düzenlemelere karşı bir doğal olan vardır. Temizliği ve saflığı da çağrıştıran (gelinlik, beyazesya geleneksel aileyi hatırlatan pekçok şey) beyazın bu kadar fazla kullanılması bize renklerin kullanımı yönünde başka birşeyi düşündürür. Kahverenginin, bizi en dinç tutan renk olduğu sılmaktadır. Oysa burda bu geçerli değildir. Rengin bilinçaltı etkisi yanında geleneğe yaptığı gönderme de önem kazanır. Aynı şekilde, teknoloji çağrışımı da renk tayfinda rengin sıcak ya da soğuk olmasından çıkış yapılarak oluşturulamaz. Geleneğin, tüketim için kullanıldığı her yerde beyaz öne çıkabilir, metal ve camla da birarada kullanılabilir. Akmerkez’de koridor kaplaması beyaz seramiktir ve bu sürekliliğin ve geleneğin güvenli alanıdır. Mağazalarda çok çeşitli gibi görünen dekorasyonların da amacı sözünü ettiğimiz ikiliği oluşturmaktır.

Akmerkez’in süreklilik ve akış imgelerini, hodolojik mekandaki “yol” düşüncesi ve Le Corbusier’nin “mimari gezinti” olarak açıkladığı şeyle karıştırmamak gerekir. Hodolojik mekanın oluştuğu öğelerden birincisi olan “geçit” (içinde hareketin oluştuğu üç boyutlu güzergah), örneğin Akmerkez’deki merdiven ve bağlantı boşlukları, kendi fonksiyonlarının dışında, şaşırtmanın birer öğesidirler ve üç boyut, katlarda mümkün olduğunca silinmiştir, çünkü esas olan tek düzlemde gezinmektir. Akmerkez’de “geçit” denilebilecek bir bağlantı yoktur.

Sekanslar (farklı perspektiflerin oluştuğu birimler) ise özellikle dolaşımın en fazla olması istenen zemin ve birinci katlarda tam oluşturulacakken bağlantı boşluklarıyla bölünüp yeniden yok edilir. Akmerkez, tamamını seyredmeden her ortasına geldiğimizde başa sarılıp bize yeniden gösterilen film gibidir. Perspektif, koridorlarda merdivenlerle kırılmıştır. Üst katta ise oturma yerleri geniş bir açıklığa yayılır, ve yapının en iyi perspektifleri, doğal ışığın da yardımıyla, burda oluşur. Oturup seyredilmeye değer birşey olarak perspektif burada genişleyip rahatlar. Zemin ve birinci katlardaki dönüp-durma, burada merkezdeki yeme-içme bölümünün çemberinde bir kez dönüp yenecek şeyi seçerek biryerlere oturmakla tamamlanır gibidir.

Akmerkez’de birbirini izleyen iki mekan tipinin çatışmasından oluşan hodolojik mekanın ikili karşıtlıklar izlenimi de kırılmıştır. Koridorlar hep bir devamlılık izlenimi uyandırır. Bağlantı boşluklarıyla koridorların bütünlüğü parçalanmış perspektifle sağlanmaya çalışılmıştır. Akmerkez’de oluşturulan

karşıtlıkların, mekanı algılamada bize yardımcı olacak karşıtlıklar olmadığını söyleyebiliriz. Karşıtlıklar Akmerkez’de birer dekorasyon ögesi olarak önde çıkmıştır. Sahte Mutlak, geleneksel olanı biçimselleştirir, ya da teknolojik anlamda onun tam karşıtı olan şeyi gösterir. Sahte Mutlak’ta son model arabanın “hız” ve “öne gitme” gibi imgeleriyle Karagöz-Hacivat ve Türk Kahvesi mizansenlerinin güvenilir çağrışımı arasında bir geçiş yoktur. Burdaki karşıtlığın amacı “herhangi bir yer” imgesini oluşturmaktır. Bir sistemin karşısına (sistem dışındaki herhangi bir yere) başka bir şeyi oturttuğumuzda yalnızca o sistemi kabul etmediğimizi gösteririz. Karşıtlıklar, kendini konumlandırmayla oluşturulsaydı, büyük bir parça o sistemin karşısında olsa da bir parça da sistemi kavramak için bize yardımcı olabiliirdi; karşıtlık adına herhangi bir yere konmazdı. Oysa Akmerkez’de gelenek ile teknoloji oldukça acemi bir biçimde koparılıp kafa yormamamız için bize telkinde bulunur. Sahte Mutlak’ta karşıtlıklar sert geçişlerle sağlanır. Geçişler olumsuzlamayı ortadan kaldırdığı için yumuşakmış gibi görünür. “Geleneksel olmayan”, Akmerkez’de “teknoloji” adını alır (“doğal olmayan” da “teknoloji”dir). Sahte Mutlak karşıtlığı öyle bir kesinlikle verir ki bilinçsiz insan düşünsel olanla uğraşmanın zor olduğunu sezer ve kendini bırakır. Geçiş aramaya başlasa da Sahte Mutlak’a yenilmemek için gereken dili oluşturmak ona yorucu görünür ve bundan vazgeçer.

Şiir, bilinçaltında oluşanın izini sürmeyi kabul etmekle başlar. Akmerkez’de bu izsürme değil, bilinç parçalarının sürekli yakılması durumu vardır. Ara duyguların dışlaştırılmasıyla bildik kaba parçaların arasında ilişki kurmak yerine günlük yaşamın, yalnızca kaba hatlarıyla imge ve söz sanatlarında açığa çıkması için uğraşılmıştır. Kaba hatların fazla vurgulanması gözlerimizi kamaştırmış, ara duygulara yer kalmamıştır. Şiir yerine, belleklerden yıllarca silinmeyecek güzel dizeler yazılmıştır. Yapı, sözü edilen geçit, sekanslar ve ikili karşıtlıklar bileşeninin bir bütün olarak ortaya konduğu, cepheden (kağıt düzleminde) bağımsız üç boyutlu imgeyi verememektedir.

Demek ki Akmerkez’i kurmacadan çok, düzenek olarak tanımlamamız yerindedir; sanat yapıtının tek özelliği onun makina gibi çalışması değildir. Düzenek, makinanın kendisi veya parçalarının bir bütünüdür. Düzenek ne iş gördüğü de önemlidir. Akmerkez makina gibi çalışıyor olabilir. Onun kurmaca denilen şeyden farkı, parçalardan biri olmasa da (daha kötü de olsa) çalışıyor olmasıdır. Makina gibi çalışıyor ama makina değil. Düzenek sözcüğünün seçilmesi, düzen sözcüğündeki denge, rejim, avadanlık, hile (dolap) gibi anlamları da çağrıştırıyor olmasındandır.

Düzenegin içinde alegorik anlatımın olmayışı bizi çok boyutlu bir mekan algısından uzaklaştırmaktadır. Akmerkez’de birşey başka şeylere dönüşmez: Dikey bir okumanın yanında yatay bir okuma anlamlı olabilirdi ama burda mekan dikeye geçmeden bizi yatayda hep başka birşeye sürükler. Alegorik anlatım, şeylerin kendi içlerinde de çeşitlenip serpilmelerini (dönüşmelerini) sağlar. Akmerkez’de bir “öteki dil” (“other speech”) yoktur. Aynı dil bize hep bir öteki dil olarak sunulur; bu da daha çok söz sanatlarıyla (düzdeğişmeceler, ön hazırlığı olmayan eğretilmeler) ve imgelerle sağlanır. Mekan, dildeki sessel birimlerin arka arkaya öne çıkarılması gibi yinelemeler üzerine kuruludur. Örneğin bağlantı boşlukları ve koridorlar her ne kadar birbirlerinden farklı görünse de birbirlerinin anagramları gibi çalışırlar. Kapatma sanatı Akmerkez’de en çok kullanılan sanatlardan biri sayılabilir (hem sen hem sen, ya bu koridor ya da bu koridor). Bir şey, başka bir şeyle açıklanamayacak kadar çevreden koparılmış ve malzeme kendinden başka hiçbir şeyle açıklanamaz izlenimi vermektedir (cam camdır, ahşap ahşaptır, doğal olan doğal olandır). Bu kapatmaların verdiği rahatsızlık, onların bir eda oluşturmadan parça parça önümüze çıkarılmasındandır. Örneğin Lorca’nın “Denizde portokal olmaz” dizesi yazılıp bırakılıyor gibidir. Oysa Lorca’nın edası ve o şiirin kendi iç yapısı böyle bir kuşkuyu kaldırmaktadır.

Akmerkez, alegoriyi sırf düzdeğişmeceleri öne çıkarmak için kullanmaya çalışarak masal görüntüsü yaratmayı amaçlıyor, ama bu görüntü, imgenin sözde bağımsızlığını ve eğretilmeleri de haklı çıkarmak için belirmeden eriyip gitmektedir. Bir imgeden diğerine sürekli hapisane değiştirir gibi geçen insan, başka bir sanat dalında alegorinin heyecanını yaşamamışsa masal görüntüsünün de şehrin içinde düzdeğiştirilmiş bir öge olarak durduğunu nasıl anlayacak? Belki de çocukluğu gerçek masallar dinleyerek geçen bir insan, böyle bir yapıya masal dinlememiş insanlara oranla daha zor yenilecek.

Behçet Necatigil’e göre alegori, geri planda olup bitendir. Filigranlı kağıda benzeyen alegorinin üzerindeki şekilleri ışığa tutmadan göremeyiz (Necatigil, 1983, s. 569). Burada bile alegorik bir anlatım vardır. Alegori ayrıca “sürdürülmüş benzetme” olarak tanımlanabilir. Bir olayın başka bir düzlemde anlatılması bir benzetme ile başlatılabilir. Masalda bu sürekli benzetme durumu bazı noktalarda alegori boşlukları sayesinde çağına gönderme yapar ve bizdeki hayaller bu boşlukları doldura doldura derin bir anlatımı oluşturur. Alegori sayesinde ki sanatçının yaratı süreci de kendini çoğul okumalara fırsat verecek şekilde hissettirir.

Akmerkez, kendi masal görüntüsünü, yansıtıcı elemanlarla da sağlamaya çalışır. Bu elemanlardan en önemlisi aynadır. Merdiven altlarını ve bağlantı boşluklarının çevresindeki kolonları kaplayan aynalarla birlikte “rastlantısal ışık yayılmasını yansıtma yetisi olan her düzgün yüzeyi ayna olarak tanımlayabiliriz” (Eco, 1996, s.60).

Ayna, düşselle simgeseli birbirinden ayıran bir eşik-olgudur. Yansıtılmış “ben”in toplumsal “ben”e dönmesinin belirlendiği an “yapısal kavşak”tır. Eco’ya göre ayna, basit bir yansıma ya da sanırsal yaşantı değildir. Algıladığımız aynasal imgeyle onun “gerçeği söylediğini” kabulleniriz. Örneğin basılı fotoğraf bu gerçeği söylemez, bize gerçeğin yansımasını gösterir. Ayna ise “çevirmez”. “Ona vuran şeyi, öylece durduğu gibi kaydeder. İnsanca olmayan bir biçimde gerçeği söyler ayna...”(...) “Beyin ağ tabakasının verilerini yorumlar, ayna ise nesneleri yorumlamaz.” Eco’ya göre aynaya güvenmemizi sağlayan, onun bu tanrısal, insansal olmayan doğasıdır. Aynanın önünde insan tersine çevrilmekten değil, mutlak uygunluktan söz etmelidir. Örneğin yazılan sayfanın mürekkebi kurumadan kurutma kağıdını üzerine bastırdığımızda da böyle birşey olur: Kurutma kağıdındaki lekeyi bir ayna tutmadıkça okuyamam. Bu, bir uygunluğun uygunluğudur, banyoda karşılıklı konan yatay aynalar gibi (Eco, 1996, s. 62-64).

İşte Akmerkez’de, belki bilinçaltından, belki de bilinçli olarak aynaların bu özelliği kullanılmıştır. Bir çarpıtan ayna olarak her kolondaki silindirik ayna karşısında tutumumuz ikiyüzlüdür: “Tıpkı bir masalı kabul eder gibi” tuhaf bir biçime girmeyi kabul ederek eğleniriz. “Gerçekte kendimizi bir çeşit pragmatik tatil durumuna sokarız.” Aynaların gerçeği söylemediğini kabul ederken, bir yandan da gerçeği söyleyen düz bir ayna karşısındaymış gibi davranırız; ama olmadığımız bir şeyin gerçekdışı imgesini yansıırken görürüz. “İmgeyi olumlu alırsam, aynanın, denebilirse, yalan söylemesine yardım ederim” (Eco, 1996, s.78).

Akmerkez’de kendimizi, bağlantı boşluklarına geldiğimizde, bir başkası gibi görmeye çağırılırız. Üstelik bu, üç bağlantı boşluğunun ikisinde en az sekiz aynayla gerçekleşir. Bunlar görüntüyü çok fazla deforme eden çeşitlilikte olsalardı, buralarda oyalanma gibi bir tehlike yaratırlardı. Hem tek tip, hem de bu tipin çok sayıda oluşu şunu oluşturur: “Birincisi (bağlantı boşluğu-R.A.), ikincisinin (koridor-R.A.) eşiği olan iki evrenin geçiş noktaları yoktur; çarpıtan aynaların sınırlı durumu, yıkımın noktalarıdır, belirli bir anda insanın burada mı, orada mı olduğuna karar vermesi gerekir” (Eco, 1996, s.91). Böylece hızla karar verir, ışığın da yardımıyla homojenize

edilmiş gibi görünen mekanda ilerleriz. Koridorlara geçerken de önümüze kolon-aynaların çıkması herhalde yalnızca taşıyıcı sistemle açıklanamaz. İnsan sanki bağlantı boşluğuna gelince parçalanır, koridora çıkarken de bütünlenir gibi olmasına rağmen hemen yine merdiven boşluğu ve iki yan koridorla bölünür.

Eco'ya göre aynasal imge tipler arasında değil olaylar arasında ilişki kurar. Zaten burada tek tip oluşmuştur; birbirinin aynısı çok sayıda ayna vardır. Tek tip olmasına rağmen bu aynaların, kendi aralarında sonsuzluk dayanışması diyebileceğimiz bir olay gerçekleşir. On kolon-ayna toplam doksan tane bakışım yaratır ki böyle bir mekanı algılamak güçleşir. Aynasal imge (kendi açımızdan) tek tip olmakla, çok tip olmasından daha büyük bir kaos yaratır. Saat ve pencere bulunmayışı gibi bize zamanın geçtiğini göstermemek için yapılan daha yaygın hilelerin yanında yapının kendi içinde böyle bir sonsuzluk dayanışması kurması, “kırılıp” sahte bir zaman-ötesine-geçiş için üzerimizde daha büyük bir etki yaratır. Aynı kırılma, yapının dış kabuğunda da gerçekleştirilmiştir: üç cepheden ikisi, yoldan görünen iki cepheden biri sanki üçgeni algılayamamamız için özellikle yola doğru kırılmıştır. Aynasal imge de bu kırılmanın devamı gibidir. “Aynasal imge yorumlanabilir değildir” demekle Eco yorumunu sanki Akmerkez üzerine yapmaktadır. Akmerkez, yorumlanamaz, dokunul(a)maz yapısını oluşturmak için aynasıl imgeleri kullanmaktadır. Üstelik ayna, bir yandan da başka bir güvenlik alanıdır: “Aynasal imge yalan söylemek için kullanılmaz” (....) “aynasal imgeler aracılığıyla aynasal olmayan olgular meydana getirerek yalan söylenebilir, ama aynasal imge ile, onun aracılığıyla yalan söylenemez” (Eco, 1996, s.76).

Aynanın imgelerini kişi zamirlerine benzetebiliriz: (Benim) dile getirdiğim ben zamiri “ben”dir, bir başkası dile getirecek olursa o, “başkası”dır. Ayna adlandırıyorsa, adlandırdığı tek bir somut nesnedir. Yalnızca karşısında duran nesneyi adlandırır: Herhangi bir yansıtılmış imge, ancak imgenin göndergesi denilebilecek bir nesne sayesinde varoluşunu sürdürebilir. Bu bize basit gibi görünür. Aynasal imgeyle “ ‘ben’ ileri atılır; dilse, ona evrenselin içinde öznenin kendi işlevinin yeniden yerini almasını sağlaması gereken dildir” (Eco, 1996, s.59-70). Aynaya gözlerimizi görmek için bakarsak “ben” yiter. Gözlerimiz başkalarının gözü gibi olur. Dışarıdan bakan bu göz, aynadaki kendi gözümle karşılaşır. Bu karşılaşma “ben”i yok eder ya da “ben” bundan başka birşey değildir. “Tek sandığım “ben”, bir başkası, bir nesne olup çıkmıştır” (Anday, 1994, s.106). Eco'nun “ ‘ben’ ileri atılır” demesi, aynanın bu gücündendir.

Aynanın üzerinde bu kadar durmamız öykünmenin onun sayesinde nasıl bir kandırmacaya dönüştüğünü daha iyi anlayabilmek içindi. Akmerkez, tam da “ağaç”a benzeyen ağaçları, “çiçek”e benzeyen çiçekleri, “heykel”e benzeyen heykelleri ve “doğal taş”a benzeyen doğal taşlarıyla yalnızca doğaya değil, ayna ve diğer bütün düzeneğiyle sonsuzluğa da öykünmeye kalkmaktadır. Eğretilmelerle kendi söylemini haklı çıkarmaya çalışan bu öykünme, içten içe “çeşitlilik esastır”, “tüketmek doğaldır” v.b. kendine yontan cümleler kurmaktadır.



8. SONUÇ

Mimarlık ve sanat yapıtı düzeneğe değil, kurguya yakındır. Doğallığını yitiren mimar yapay olmaktan değil, doğallığın özlemiyle doğal olana öykünmekten, dolayısıyla yapmacık olmaktan korkmalıdır. Mutlaklık, mimarlıkta bir iddia olarak öne çıkamaz.

Sanat yapıtı, alegoriyi ve simgeseli (ya da bir simge potansiyelini) barındırır. Yapıtın sahiciliği yalnızca yeniden-üretilebilir olmasına bağlı değildir. Mimarlık yapıtı bir çeviri niteliği de taşır. Mimarlık yorumunun esas zorluğu budur. Yorumda, tasarımcının bilinçaltısı ve bilinçüstüsü tek düzlemde değerlendirilmelidir: Tasarımcı bilinçsiz olarak ortaya koyduğu şeyden bir eleştirici olarak sorumludur.

Mimarın projeyi seçip seçmemesi, mimarlık yapıtını oluşturan ilk eylemdir ve yapıta dahildir.

Mekanı algılamada öznel birtakım olgular işin içine girmektedir. Kavramsal yorum, nasıl olursa olsun, hep eksik kalmaktadır. Bazen şiir, algımızı değiştirmese de, mekanın algılanışındaki kendi deneyimimizi daha iyi ortaya koymaktadır.

Yorum, yorumlanan şey sanat yapıtı olarak kabul edilsin ya da edilmesin, her zaman bir başka tasarıma dahildir.

KAYNAKLAR

- Anday, M. C., “Sevişmenin Gdklg Ve Yceliğ”, Çağdaş, (1. Basım 1990), 1994.
- Akarsu, B., “Felsefe Terimleri Sözlüğü”, İnkılap, 1996
- Aristoteles, “Poetika” (Çev. İsmail Tunalı), Remzi, (1. Basım 1963), 1998.
- Bachelard, G., “Mekanın Poetikası”, (Çev. Aykut Derman), Kesit, 1996.
- Barthes , R.,(a) “Çağdaş Söylenler”, (Çev. Tahsin Yücel), Hürriyet Vakfı, 1990.
(b) “Yazının Sıfır Derecesi” (Çev. Tahsin Yücel), Metis, 1989.
- Benjamin, W., “Pasajlar”, (Çev. Ahmet Cemal), YKY, (1. Basım 1993), 1995.
- Berk, İ., “Galile Denizi”, Adam, 1982.
- Blanchot, M., “Yazınsal Uzam”, (Çev. Sndz . Kasar), YKY, 1993.
- Caudwell, C., “Yanılsama Ve Gerçeklik” (Çev. Mehmet H. Doğan), Payel, 1974.
- Cemal, A., “Oscar Wilde rneğ ya da Sanatçıda ‘Olması Gereken’/kitap-lık”, sayı 33-Yaz, 1998.
- Deleuze, G., “Felsefe Nedir?” (Çev. Turhan Ilgaz), YKY, (1. Basım 1993), 1996.
- Eco, U., (a) “Ortaçağ Düşlemek” (Çev. Şadan Karadeniz), Can, 1996.
(b) “Günlük Yaşamdan Snata” (Çev. Kemal Atakay), Adam, 1. Basım 1991, 1993.
(c) “Yorum Ve Aşırı Yorum” Can, (1. Basım 1992), 1997
- Eliot, T. S., “Denemeler” (Çev. Akşit Göktürk), Afa, 1987.
- Gencan, T. N., “Lise 2/Edebiyat”, Remzi, 1981.
- Göktürk, A., “Çeviri: Dillerin Dili”, YKY, (1. Basım 1994), 1994.
- Greimas, A. J., “Kusur Konusunda”, (Çev. Ayşe Kıran), YKY, 1995.
- Guattari, F., “Felsefe Nedir?” (Çev. Turhan Ilgaz), YKY, (1. Basım 1993), 1996.
- Heidegger, M., “Poetry, Language, Thought”, (Çev. Albert Hofstadter), Harper and Row, 1975.

- Heimsoeth, "Immanuel Kant'ın Felsefesi", (Çev. Takiyettin Mengüşoğlu), Remzi, 1986.
- Hikmet, V. T., "Nazım'la Söyleşi", (Çev. Ataol Behramoğlu), Cem, 1989.
- Husserl, E., "Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe", (Çev. Tomris Mengüşoğlu), YKY, 1995.
- İnce, Ö., (a) "Şiir Ve Gerçeklik", Can, (1. Basım 1986), 1995.
(b) "Söz Ve Yazı", Telos, 1991.
- Jameson, F., "Marksizm Ve Biçim", (Çev. Mehmet H. Doğan), 1997.
- Kant, I., "Arı Usun Eleştirisi", (Çev. Aziz Yardımlı), İdea, 1993(1781).
- Külebi, C., "Bütün Şiirleri", Adam, (1. Basım 1982), 1994.
- Lukacs, G., "Estetik 1", (Çev. Ahmet Cemal), Payel, (1. Basım 1978), 1985.
- Müldür, L., "Anne Ben Barbar Mıyım?", Patika Cep, 1998.
- Necatigil, B., "Düzyazılar 2", Cem, 1983.
- Ong, W. J., "Sözlü Ve Yazılı Kültür/Sözün Teknolojileşmesi", (Çev. Sema Postacıoğlu Banon), Metis, 1995.
- Pavese, C., "Leuko İle Söyleşiler", (Çev. Kemal Atakay), Can, 1996.
- Paz, O., "Şiir Nedir?/Yay Ve Lir", Çev. Ömer Saruhanlıoğlu, Era, 1995.
- Pierre, A., "Mutlak", (Çev. Mukadder Yakupoğlu), YKY, 1995.
- Sayın, Z., "Öykünme ve Temsil-İmge ve Benzeşim: Beden, Kesintisiz Metin/Defter", Sayı otuzdört-Yaz, 1998.
- Schiller, W. F., "İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup", (Çev. Melahat Özgü), MEB, 1990.
- Spinoza, B., "Törebilim", (Çev. Aziz Yardımlı), İdea 1996(1677).
- Süreya, C., "Sevda Sözleri", Can, (1. Basım 1984), 1994.
- Uyar, T., "Büyük Saat/Toplu Şiirler", Can, 1984.
- Uygur, N., "Tadı Damağımda", YKY, (1. Basım 1995), 1996.
- Weber, A., "Felsefe Tarihi", (Çev. H. Vehbi Eralp), Sosyal, (1. Basım 1938), 1991.
- Weigel, S., "Body-and image-space/Re-reading Walter Benjamin", (Çev. Georgiana Paul), Routledge, 1996.

Worringer, W., “Soyutlama ve Einfühlung”, (Çev. İsmail Tunalı), İstanbul Üni. Ed. Fak., 1971.

Yücel, A., “Mimarlıkta Biçim ve Mekanın Dilsel Yorumu Üzerine”, İTÜ Mimarlık Fakültesi, 1981.

Yücel, T., (a) “Alıntılar”, YKY, 1997.

(b) “Anlatı Yerlemleri”, (1 basım 1979), YKY, 1995.

Ziss, A., “Estetik”, (Çev. Yakup Şahan), De, 1984.



ÖZGEÇMİŞ

Rıdvan Arifoğlu, 19 Haziran 1974'te Lefkoşa'da doğdu. 1992 yılında Lefkoşa Türk Maarif Koleji'nden mezun oldu. Aynı yılda başladığı İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'ndeki eğitimini 1996 yılında tamamladı. Eylül 1997'de aynı fakültenin Mimarlık Tarihi programına başladı.

