İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

‘İNSAN’ VE ‘VARLIK’ ARADALIĞINDA MİMARİ BİR YOLCULUK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mustafa MORTAŞ

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

OCAK 2012

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

‘İNSAN’ VE ‘VARLIK’ ARADALIĞINDA MİMARİ BİR YOLCULUK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mustafa MORTAŞ

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Semra AYDINLI

OCAK 2012

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502071058 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi **Mustafa MORTAŞ**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı **" 'İNSAN' VE 'VARLIK' ARADALIĞINDA MİMARİ BİR YOLCULUK "** başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı :	**Prof. Dr. Semra AYDINLI** İstanbul Teknik Üniversitesi	.....
Jüri Üyeleri :	**Prof. Dr. Uğur TANYELİ** Mardin Artuklu Üniversitesi	.....
	Doç. Dr. Nurbin P. KAHVECİOĞLU İstanbul Teknik Üniversitesi	.....

Teslim Tarihi : **19 Aralık 2011**
Savunma Tarihi : **24 Ocak 2012**

Anneme ve değerli hocam Semra Aydınlı'ya,

ÖNSÖZ

Bu, farklı makalelerin birbirleriyle iletişim halinde bulundukları, çoğu kez birbirlerine referans oldukları bir tür 'toplu bakış çalışması'dır.

"'İnsan' ve 'Varlık' Aradalığında[1] Mimari Bir Yolculuk" adında toplanan bahse konu çalışmalar, insanın ne olduğu, neyi, nasıl anlamlandırarak mimarlık yaratımı işine başladığının gözlemlendiği; kısacası 'bir-mimarlık-olması-gerekliliği'nin nedenselliğinin tartışıldığı bir ortamda hayat bulur. Bu ortam çalışmayı şüphesiz Varlık kavramının zorlu kapılarına sürüklemektedir. Zira günümüzün felsefesi, artık temel sorunsalını insan olarak göstermemesi gerektiğini çoktan fark etmiştir. Ne var ki inşa edilegelen egemen Mimarlık, sanki bu Varlık felsefesi bilgisinden bihabermiş gibi günümüzde dahi İnsan-için'ci eğitim ve uygulama metodolojisini savunur.

Belki de büyük M harfiyle yazılan Mimarlık, bahse konu Varlık felsefesinden gerçekten bihaberdir. Ya da çoğu yaygın mimar anlayışının, felsefeye karşı olan düşmanca ve cahilce "felsefe mimarlığı yutar" tutumu, mimarlığın çelik zırhlı ve şimdilerde güvenlik görevlili kapılarını, Varlık felsefesinin mekânsallık arayışlarına karşı 'sıkı sıkıya kapatmıştır'. Şüphesiz felsefenin mimarlığı yutmayacağı gibi, Mimarlık'ın kendisini yutulmaktan korktuğu bir çeşit "protein ve zenginlik" deposu algısında değerlendirmesinden süratle kurtulmasına da kesin bir ihtiyaç vardır.

İşte tam da bu sebeple, incelemekte olduğunuz çalışma, insanı gerçekten anlamak ve anlamlandırmak isteyen bir felsefenin mimarlık düşünmeye başlamak istemesi adına bir araya gelmektedir. Bu vesileyle Mimarlıkta Paradigmalar dersi ile hayatıma radikal anlamda yön veren değerli hocam Semra Aydınlı'ya; bakış açısıyla, tüm dünya görüşlerimi umarsız bir mutluluk ile açıklığa salmama neden olan filozof Martin Heidegger'e, teşekkürlerimi, yüksek sevgi ve saygılarımı sunarım.

Aralık 2011

Mustafa Mortaş
(Mimar)

[1] Aradalık | *İng. (in-between)* : Daha çok Deleuze ve Foucault terminolojisinde karşılaştığımız aradalık pozisyonu, kavramların ne içinde ne dışında durmaya, hem içinde hem dışında durmaya, kavramlar arası gidip gelmelerden doğacak potansiyel organikliğe ve dinamikliğe atıfta bulunur. In-between bir konum statik değildir ve her zaman yer değiştirmeye ve dönüşüme yönelik yoldadır; pozisyonsuzluktadır.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ ..... **vii**
İÇİNDEKİLER ..... **ix**
RESİMLER ..... **xi**
ŞEKİLLER ..... **xiii**
ÖZET ..... **xv**
SUMMARY ..... **xvii**
1. GİRİŞ **1**
1.1 Tezin Amacı 1
1.2 Tez Kurgusu 2
2. BİLGİ, DÜŞÜNCE VE MİMARİ BİÇİM **3**
2.1 İnsanı Biçimlendirmeye Yönelten Ontolojik Fazlalık 3
2.2 Bilgi ve Düşüncenin Biçimi Değiştirmesi 6
2.3 Biçimciliğin Bilgi ve Düşünce Yapısı 10
2.4 Çıkarımlar 12
3. KENDİ KENDİNE MODERNİZM **15**
3.1 Modern, Modernite, Modernizasyon, Modernizm 15
3.2 Aydınlanma Çağının Zaman ve Mekan Kavramlarına Etkisi 18
3.3 Modernizmin Eleştirisi 21
3.4 Çıkarımlar 23
4. KAMUSAL MEKANIN ÜMİTSİZLİĞİ **25**
4.1 Çağımızın Kentsel Mekan Algısı 25
4.2 Kentin Toplumsal Parçalanmışlığının Kamusal Mekana Etkisi 27
4.3 Banliyöler ve İletişim-Ulaşım Çağının Kamusal Mekana Etkisi 31
4.4 Çıkarımlar 33
5. İKİ FİLM BİRDEN : YAPILAŞMA VE 'MODERN'İN GÖRÜNTÜSÜ **37**
5.1 Bağımsız Sinema'da Yapılaşma ve 'Modern'in Ayak İzleri 37
5.2 Tony Takitani : Modernizm Öldürür Ya Da "Are You Alone?" 38
5.3 Durgun Yaşam : Geçmişte Kalan Kente, Geçmişten Gelen Öyküler 43
5.4 Çıkarımlar 47
6. 'VARLIK'I İDRAK ETMEK VE 'VARLIK MİMARLIĞI'NI DÜŞÜNMEK **49**
6.1 Varlık ve Varlığın Özü 49
6.2 'Varlık Mimarlığı' Deyişinin Nedenselliği 56
6.3 'Varlık Mimarlığı' Deyişinin Mekânsallığı 59
6.4 Çıkarımlar 65
7. DEĞERLENDİRME **67**
7.1 'İnsan'dan 'Varlık'a, Modernizm'den Replika'ya 67
7.2 Dasein Mekânsallığı'na Dair Ufukta Belirenler 72
KAYNAKLAR VE NOTLAR **73**

EKLER **81**
EK A1: Su ve Mekânsal: Düşünce ve Tin 83
EK A2: Aradalık Anlatısının Şiirdeki Görüntüsü: ‘Tamam, Kitabı Fotoğraf Sandım’ 89
ÖZGEÇMİŞ **91**

RESİMLER

Sayfa

Resim 3.1 : M. C. Escher'in 'Relativity' adlı eseri 15
Resim 3.2 : 'Modern Art' isimli sanatsal bir iş. 17
Resim 3.3 : Le Corbusier'nin 'La Ville Radieuse' (The Radiant City) tasarımı..... 19
Resim 4.1 : Taksim Gezi Parkı'ndan bir görünüm..... 28
Resim 4.2 : İstinye Park Alışveriş Merkezi'nde Kamusal bir Meydan Tasarımı 30
Resim 5.1 : Tony Takitani Film Analizi Künyesi 38
Resim 5.2 : Tony Takitani Filmi Fransa Afiş Sunumu 38
Resim 5.3 : Tony Takitani Filmi Cinémasie Dvd Kapağı..... 42
Resim 5.4 : Durgun Yaşam Film Analizi Künyesi..... 43
Resim 5.5 : Durgun Yaşam Filmi Japonya Afiş Sunumu 43
Resim 5.6 : Durgun Yaşam Filminden 'Tanrıların Suskunluğu' karesi..... 47
Resim 6.1 : Yüzen Budist Tapınağı Mekânsalı..... 60
Resim 6.2 : Varlığın Zatenliği, Zatenliğin Mekânsallığı..... 61
Resim 6.3 : Kendinde'nin geçiciliğindeki molası 62
Resim 6.4 : Dasein Mekânsallığının Öğeleri..... 64
Resim 7.1 : Şangay'da Meilan Gölü (İsveç Mälaren Gölü'nün Replikaı) 68
Resim 7.2 : Şangay Luodian Kenti (İsveç Sigtuna kenti replikası)..... 68
Resim 7.3 : Şangay Luodian Kent Meydanı..... 69
Resim 7.4 : Hallstatt Köyü, Avusturya..... 69
Resim 7.5 : Hallstatt Replikası İnşaatı, Huizhou, Guangdong, Çin 70
Resim 7.6 : Hallstatt Replikası ve Kopya Kilise 70
Resim 7.7 : Hallstatt Replikası, Şantiyeden Görünüm..... 71

ŞEKİLLER

Sayfa

Şekil 2.1 : Mayan Positional Number System 9
Şekil 6.1 : Çağdaş Felsefe ile Geleneksel Felsefe'nin 'Sorgulama'daki Yöntemsel Yaklaşımları 55
Şekil 6.2 : Heidegger'in Mekân, Alan ve Mekânsal Algısı 59

‘İNSAN’ VE ‘VARLIK’ ARADALIĞINDA MİMARİ BİR YOLCULUK

ÖZET

Tez çalışmasını oluşturan her bölüm, Mimari Tasarım, İnsan ve Varlık konuları etrafında belirli bir tasarım farkındalığı uyandırma endişesindedirler. Bölümler kendi içlerinde kuramsal bir altyapıda bağlıdırlar ve kendi bağlamlarında iç içedirler. Ne var ki bu tez çalışması, kendi başına kaldığında da tezin özsel içeriğini temsil edebilecek bölümlerin biraraya gelmesinden oluşan mimari bir düşün yolculuğudur.

Bilgi, Düşünce ve Mimari Biçim adlı bölümde; insanın doğa içinde doğa-dışı kalmışlığı, onun varlıksal bir eksikliği, insanın düşünmesi, onun varlıksal bir fazlalığıdır. Ona dair elde edilen bir bilginin geçerliliği, onun işine yaradığı ve ona hizmet getirdiği sürece anlam kazanır ve kullanılabilir mantıklı bilgi dizinleri oluşurlar. Oluşan bilgi türleri mimarlığın biçimine matematiğin temel formları ile hâkim olur, bu bugün de böyledir. Gelgelelim insanoğlu, elde ettiği bilgi türünün biçimi değiştirip durmuş olması pratiğinden yola çıkarak, mimarlığın hakiki formlarının ve belki de formculuğunun bugünkü algılanışı ve geçerliliği üzerine yeniden düşünmesi gerekir. Hayatı boyunca değişip durmuş olan insanın, değişmeyen statik mimarlık anıtlarına yuva, barınak, ev demiş olması, tartışılması ve açıklığa kavuşturulması gereken temel mesele olarak algılanmıştır.

Kendi Kendine Modernizm adlı bölüme göre; insanlık tarihi geçirdiği dönemler ve özellikleri sonucunda modernizm akımı ve onun yarattığı dönemi evrenselci bir dilde yaşamaya başlar. Modernizmin varolma biçimi, kılık değiştirerek ya da yeniden dirilerek kendi kendisini var etmek şeklinde olduğu için, bugün bazı kuramcılar yaşadığımız dönemin hala modernizm olduğuna dikkat çekerler. Modernizm öyle bir kısır döngü tanımlamıştır ki, adeta Escher’in merdivenleri gibi dönüp dolaşılan yer hep aynı zaman ve mekânda gibidir. Bilimin insan yaşamına getirdiği *ratio(oran)* kavramı veya seri üretim döneminin insanın barınağı olan evini de seri olarak üretmiş olması ile bu üretim biçiminin evrenselci bir tekdüzelikte mimarlık sektörüne fonksiyonel altlık oluşturagelmiş olması, kuşkusuz çoğu araştırmacıyı, modernizm, onun kökü, değişik biçim ve kullanışları ile döneminin baskın sonuçlarını yeniden gözden geçirmeye yönlendiriyor.

Kamusal Mekânın Ümitsizliği çalışmasında; günümüzde kamusal mekânlar, farklı toplulukların bir araya gelerek birbirlerinin çeşitliliğinden beslendikleri alanlar, değişik ekonomik ve kültürel oluşumlara ait kişilerin karşılaşmalarından doğacak deneyimlere ev sahipliği yapan yerler olma özelliklerini kaybetmeye başlamışlardır. Bu inceleme, kentsel kamu mekânlarının çağımızda terk edilmiş, işlevini yitirmiş boş alanlar gibi anlaşılmalarına etken olan konular ile güncel kent kültürü sonucunda oluşan ‘ayrışmış toplumların kapalı kamusal mekânları’ algısını anlama ve açıklama çabasındadır.

İki Film Birden: Yapılaşma ve 'Modern'in Görüntüsü incelemesi; sinematografik düzlemde eleştirel-sanatsal bir kurgu ve atmosfere sahip Tony Takitani ve Durgun Yaşam filmleri aracılığı ile, Modern ve Yapılaşma kavramlarını gözlemeye ve analiz etmeye yöneliktir. Bireyin modern mekândaki yalnızsallığı ya da modernizm manifestosunun insan olma durumuna ve onun mekânsal anlayışına biçtiği kader, Tony Takitani analizinde 'modern'in birebir görüntülerinin yorumlandığı kareler sergilenerek tartışılmaktadır. Durgun yaşamda ise 'güncel olmayan', geçmişlerini arayan karakterler ile artık geçmişte kalacak bir memleket birleşimi algılanırlar. Filmde iki nostaljik öykü, 'geçmiş bir kent'in şimdiki zamanını, güncellenmeyen bölgenin geçmişte kalmış kent yaşamında gözler önüne sererler.

'Varlık'ı İdrak Etmek ve 'Varlık Mimarlığı'nı Düşünmek analizi; 'Varlık' denen o şeyi, özellikleri ile kendi başına, değişik başlıklar altında, başka söyleyiş-adlandırma biçimleriyle günümüz felsefesinde açığa çıkarmayı hedefleyen bu inceleme, hedefe yaklaştığında mimarlığa dair belki de ilk defa dile getirilen bir kavramın olabilirliğini sorgulamaya ve anlamlandırmaya başlar: "Varlık Mimarlığı" dediği, kaynağını 'özgür olmaya mahkum' bir hümanizmada (insancılık) tasarlayan, bu dünyada etkin ve aktif olan, hareket eden, değişimi, dönüşümü; antagonist inşaatların organik artikülasyonlarını yaşayan bir organizmaymışçasına kendi yaşantısı içinde var ettiği, doğurduğu, gerektirdiği 'canlı' yaşama organlarını ve sistemlerini..

AN ARCHITECTURAL JOURNEY IN-BETWEEN 'HUMAN' AND 'BEING'

SUMMARY

Each part that constitutes the thesis work is into a worry of awakening some design awareness around the subjects of Architectural Design, Human and Being. These parts are connected among themselves through a theoretical substructure and are one within the other into their contexts. However, this thesis work is a journey of architectural thought constituted by the togetherness of these parts that can represent the thesis's essential context even they remain by themselves.

This thesis work called *An Architectural Journey In-between 'Human' And 'Being',* huts the critical thought networks that is develeoped against architecture's 'architecture-for-human' design understanding. With its simplest expression, the whole of works and searches started to be written for the reason that how the reality of, 'human has developed and thought the architectural design only for-himself', still can continue into our ages, could not be perceived. The insensitiveness to this subject brings some sort of positionings to mind felt into architectural designs:

It can be thought as what thesis wants to declare as statement of architectural awareness is the meaning and context traffic among the 'user' that is interpreted as the target mass into produced architectural designs, 'used' as the place that is enabling target's extent and 'designer' who is indicating the target by identifying networks or distances between the user and the used. The hope of this work is being able to expose a vision where has been perceived and affirmed 'sharer' or 'shared' design world instead of 'user' or 'used' into reader's mind about positionings at the end of thesis.

The indication types of interpretations and analyses built in researches also needs to be perceived as an awareness process on that the emerging periods of architectural products we design is not being developed and so built by human's existential being and paradoxes; but by his determined identities, gifted egos and systematized individualisms.

It can be said this thesis work emerged for opening discussions about the egocentric center of static and monumental architectural understanding that has only been produced by the reference of human, and for discussing design frames towards the Being in the name of new spatial perceptions and interpretations that includes the human to be able to transpose the essence of architecture into perceived world.

Into the first part called *Knowledge, Thought and Architectural Form,* human's outsideness-of-nature into the nature is his onthological deficiency, human's think is his onthological redundancy. Validity of knowledge obtained as to him gains meaning as long as it serves and is useful; and logical usable knowledge folders

occur. Occurred knowledge types dominate the form of architecture with the basic forms of mathemathics, which still is today. However, man needs to rethink on today's perception and validity of architecture's real forms and maybe of its formalism, by departing from the practice that the knowledge type man obtain has all been into a position of changing the form. What perceived, as the basic issue needs to be discussed and be exposed is that the human who has been transforming ever after, has said shelter, house to unchanging static architectural monuments.

As for the part called *Modernism By Itself*, history of humanity starts to live modernism movement and the age it created, into a universalist langue as the result of periods and their properties it had passed. Today some theorists point out that our lived age is still modernism for the reason that modernism's existent formation is formed by disguising or re-awakening to exist itself. Modernism identifies such a vicious cycle that as if the space being turned around is all into same time and space like Escher's stairs. Ratio concept that the science brought to human life or the fact that production age also mass-produced human's house that is dwelling and that this production type has been constituting functional base to architecture sector into a universalist uniformity, direct many researchers revise modernism, its root, its different forms, usages and dominant results of its age.

Into the research called *Despair Of Public Space*; nowadays, the public spaces has started to lose their properties such as being the spaces of different communities feed each other by coming together and the spaces where host the experiences which will be created by the encounters of people who belong to different economic and cultural formations. This research aims firstly to understand and express the topics that are the factors of urban public spaces' understanding as if they are abandoned, empty places that lost their functions.

Two Films Together: The Images of Building and Modern investigation is to watch and analyse the concepts of building and modern through the films Tony Takitani and Still Life that have critical-artistic fictions and atmospheres in cinematographic plane. Individual's solitariness into modern space or the destiny that modernism manifest chose for the attitude of being of human and his spatial understanding, is discussed into Tony Takitani analyse by being presented the frames that has been commented on the exact images of 'modern'. In Still Life, 'uncurrent' characters that are looking for their pasts and a land that will remain in the past synthesis is perceived. Into film, two nostalgic story set out the present time of 'one past city' in region's not being updated city life that has remained in the past.

When we come to *Perceiving The 'Being' And Thinking The 'Architecture Of Being'*, which intends to expose that 'Being' thing into today's philosophy with its own characteristics itself, with other sayings-classifications, and into different headlines, starts to question and explain the probability of one concept that might be very newly expressed relating to architecture, when the research approaches to the intension: A concept that this investigation says it "Architecture of Being", which imagines its source into a humanism 'condemned to be free', a source which is active, is moving, which are 'live' Living Organs and Formations that have been existing, rebirthing and necessitating the organic articulations of antagonistic structures as if they are living organisms into its whole.

How kind of spatial response are the one-sided, rational and definitely being-for-human manifests, which are into a definite non-philosophical view and which can't have the space's essential quality feel, of today's architecture works we get in touch

with, able to generate, basically our main issue is this. If necessary to speak more open: Where does that 'supreme establishment' which we call it Architecture learn creating and creating the memorial boxes from, which are for the egocentric individuals of the system who will dwell, work, will feed and grow their identities? On the other hand, how kind of a true design do the architects be into a realization by thinking their criterias into this system and by feeding from this system when they design? Briefly what and why for design, why are we designing?

If the answer is: - For human, then there seems a serious requirement to remember what we design and for, to focus on if today's meaning is at human or at the Being including the human; or to focus on the idea of where the meaning is if it exists. Because "one mentality departing from the subject still won't be able to get rid of mistakes as long as life turns into appearance. The individualistic experience has to be referenced to old subject at the moment, for the reason that the irresistible objectivity, which the historical mobility wins into current phase, only caused the solution of the subject for now and that no new one took the place of it. This old subject is historically finished, sentenced: It is still a being for-itself, but is no more in-itself.

Wondering does the condition, that architectural products designed for-itself will not be able to get rid of mistakes, indicates to necessitate this design thought to be designed for in-itself? Maybe that design space where architect needs to concentrate on is at somewhere between 'in-itself' and 'for-itself'; consistently in motion from duality's one edge to another, somewhere is in-between of 'unterwegs'…

We live into an atmosphere where architecture's liberal face has transformed into the bosses' million euros. Besides, my thoughts to be said for the such dominant and totally anti-humanist but capitalist atmosphere of 'ego architecture which seems as if the memorial boxes of liberal systems', is a case which removes and postpones my work positions into widespread architecture.

Every day that goes by, my passionate curiosity for the matter of Being, my concern about what It indicates and what It will be able to tell us people, all explain to me as if, it is completely needed to forget the design criterias of this widespread architecture that has been being practiced, and it will be more auspicious on behalf of humanity to give up from them swiftly.

Because of this, it is more useful to found the frame of this design place which I will name as Architecture of Being, to found my opinions about its politics and that it is 'more humanistic' than today's architecture, with the idea that we will already be able to comprehend the frame of human being and its real spatial happiness when we perceive the matter of Being.

If you pay attention we are not naming our suggestion as *Existential Architecture*; the point that is wished the imply and attention to be denoted is mostly on a mimesis called *Architecture of Being* which is unassuming, undisciplined and appearing in-itself. However, "there are many things which we designate as 'being' ["seiend"], and we do so in various senses. Everything we talk about, everything we have in view, everything towards which we comport ourselves in any way, is being; what we are is being, and so is how we are. Being lies in the fact that something is, and in its Being as it is; in Reality; in presence-at-hand; in subsistence; in validity; in Dasein; in the 'there is'."…

1. GİRİŞ

'İnsan' Ve 'Varlık' Aradalığında Mimari Bir Yolculuk adlı bu tez çalışması, mimarlığın 'insan-için-mimarlık' tasarım anlayışına karşı geliştirilen eleştirel düşün ağlarını barındırır. Birbirlerinden farklı gibi algılanan disiplinler üzerinden, onların olanakları doğrultusunda, birbirleri aralarındaki aradalık potansiyellerini açığa çıkarmayı hedefleyen çalışma, çağımızda algılanan ve birçok düşünceyi köklü bir şekilde değiştirip dönüştüren Varlık felsefesi algısını ve böylelikle insan olma durumunu mimarlık dünyasında yeniden düşünmeyi ve gözden geçirmeyi amaçlıyor. Bu amaç dâhilinde çalışmada felsefe, sinema, resim, mimarlık, matematik, sosyoloji, coğrafya ve edebiyat gibi alanların, zaman, mekân, tasarım ve onun kuramı gibi konularda bilgi ve düşüncelerini sundukları, kimi zaman birbirlerinden yeni bakış açıları türettikleri 'düşünsel bir aradalık tasarımı' tasavvur edilmiştir.

1.1 Tezin Amacı

Çalışmalar ve araştırmalar bütünü, en basit açıklamasıyla, insanın 'yalnız kendisi-için mimari tasarım geliştirmiş ve düşünmüş olması' gerçeğinin, çağımızda hala nasıl devam edebiliyor olduğunun algılanamaması üzerine yazılmaya başlamıştır. Bahse konu algısızlık mimari tasarımlarda hissedilen bir çeşit pozisyonel konumlanmaları akla getirmektedir:

Üretilen mimari tasarımlarda hedef kitlesi olarak ele alınan 'kullanıcı', hedefin uzamına olanak tanıyan yer olarak 'kullanılan' ve kullanıcı ile kullanılan arasındaki bağları ya da mesafeleri tanımlayarak hedefi gösteren 'tasarımcı' arasındaki içerik ve anlam trafiği, tezin değinmek istediği mimari farkındalık söylemi olarak düşünülebilir. Çalışmanın umudu ise, pozisyonel konumlanmalara yönelik tez sonunda okuyucu da kullanıcı yerine 'paylaşımcı' ya da kullanılan yerine 'paylaşılan' bir tasarım dünyasının algılandığı ve olumlandığı bir vizyonu açığa çıkarabilmektir.

Araştırmalarda kurgulanan yorum ve analizlerdeki gösteriş biçimleri, tasarlıyor olduğumuz mimarlık ürünlerinin ortaya çıkış süreçlerinin, insanın varoluşsal varlığı

ve paradoksları üzerinden değil; onun sabitleştirilmiş kimlikleri, armağan edilmiş egoları ve sistematikleştirilmiş bireyselcilikleri üzerinden geliştirilerek kurgulandığı üzerine yoğunlaşan bir fark edinim süreci olarak da algılanmalıdır.

Denilebilir ki bu tez çalışması, sadece insanı ele alarak üretilen durağan ve anıtsal mimarlık anlayışının egosantrik merkezini tartışmaya açmak, böylelikle insanı içine alan varlığa dair yeni mekânsal algıların ve anlamlandırmaların, algılanan dünyadaki mimarlığın özünü aktarabilmesi ve temsil edebilmesi adına Varlık'a yönelik tasarım biçimlerini tartışmak için ele alınmaktadır.

1.2 Tez Kurgusu

Tez çalışması kurgusunda tercih edilen en belirgin strüktürel yapı, makalelerin başka bir ortamda da tezin düşünsel özünü kendi başlarına temsil edebiliyor olmalarıdır. Makaleler bütünsel bir tez okumasında "İnsan ve Varlık konularını disiplinlerarası bir boyutta mimari tasarım ile mimarlık algısı içerisinde anlama ve açıklama çabası"ndadırlar. Bu çaba, tezin düşünsel özüdür. Ve tezde her makale tezin düşünsel özüne eşit mesafededir. Bu anlamda makalelerin taşıdıkları numaralar bir ima ya da öncelik sırası belirtmemektedirler.

Tasarımın nasıl bir hizmet ve üretim algısı içerisinde olduğu, insanoğlunun içinde yaşadığı ve bulunduğu "mimari fenomenler dünyası"nda ne hissetmesi gerektiği, felsefenin diğer birçok çalışma alanıyla olduğu gibi mimarlıkla da ilişkisinin hissedilir bir sıklıkta olmaması sonucunda, "çağdaş felsefenin geldiği düşünsel perspektifi mimarlığa taşıtamıyor olması" sorunsalı gibi başlıklar tezin birçok bölümünde hissedilebilir.

İnsanın ve Varlık meselesinin mimari tasarım dünyasına söyleyebileceklerinin ışığında ve Mimarlık dünyası yaratımı ile eleştirisi yorumlamasında, bu tez çalışmasının makaleleri, nerede inerseniz inin düşünsel öze eşit mesafede olacağınız 'bir sonraki durak algısında yorumlanmamış' duraklar gibi algılanmalıdırlar.

2. BİLGİ, DÜŞÜNCE VE MİMARİ BİÇİM

2.1 İnsanı Biçimlendirmeye Yönelten Ontolojik Fazlalık

İnsanın doğa içinde doğa-dışı kalmışlığı, onun varlıksal bir eksikliği, insanın düşünmesi, onun varlıksal bir fazlalığıdır. Ona dair elde edilen bir bilginin geçerliliği, onun işine yaradığı ve ona hizmet getirdiği sürece anlam kazanır ve kullanılabilir mantıklı bilgi dizinleri oluşurlar. Oluşan bilgi türleri mimarlığın biçimine matematiğin temel formları ile hâkim olur, bu bugün de böyledir. Gelgelelim insanoğlu, elde ettiği bilgi türünün biçimi değiştirip durmuş olması pratiğinden yola çıkarak, mimarlığın hakiki formlarının ve belki de formculuğunun bugünkü algılanışı ve geçerliliği üzerine yeniden düşünmesi gerekir. Hayatı boyunca değişip durmuş olan insanın, değişmeyen statik mimarlık anıtlarına yuva, barınak, ev demiş olması, tartışılması ve açıklığa kavuşturulması gereken temel mesele olarak algılanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *antagonizm, disharmoni, sıfır, paradigma, paradoks.*

İçerisinde var olduğu toplumun şekillendirdiği, belirlediği ve özgürlüğünü denetlediği bir canlı biçimi olarak insan, tarihi boyunca yaşantısını devam ettirebilmek ve soyunun devamlılığını sağlayabilmek adına doğal olana karşı hep belirli bir mücadele göstermek zorunda bırakılmıştır. Ondan doğanın çetin iklimsel şartlarına karşı çözümler üretmesi istenmiş, ateş, tekerlek ve avlanma aletleri gibi nesnel olguları keşfetmesi beklenmiş; başka bir deyişle temel ihtiyaç ve gereksinimlerini bulması, anlaması ve uygulanışını gerçekleştirmesi, insanın başarması ve geçirmesi gereken zaruri aşamaları olarak karşısına çıkmış ve bütün bunlarla yüzleştirilerek üstesinden gelmesi beklenmiştir. İlk insana ve onun başarması zorunlu kılınan eylemlerine yönelik doğa, insanoğlunun yaşamda kalmasına dair insan dışı olan tüm nesneleri ve bu nesnelerle ilintili olguları, kimi zaman açık bir alana bırakmış, kimi zaman üstünü örtmüştür. Başka bir zaman da

insanın düşünmesi aracılığıyla doğacak yeni yaratımlarla yaşantısını var etmesi konusunda onu ve aklını kendi kaderine terk etmiştir.

İnsanın doğa içindeki tek başınalığı, onun doğaya doğal olmayan yollarla katılmaya çalışması aracılığı ile temsil bulur. Kendisi dışındaki yaşayan tüm canlılar doğayla büyük bir uyum içerisinde, ona kendi yaşantılarını sürdürmek için yeni yapı biçimleri tasarlamak zorunda kalmaksızın eşlik ederler. Bu anlamda insanın dışında kalan hayvanlar âlemi ve bitkiler, insan gibi doğaya ayak uydurmaya çalışmazlar. Çünkü zaten onun bir parçası olarak var edilen insan dışı canlılar, onlar için tasarlanmış ve adeta onlara hediye edilmiş ortamlarında yaşamsal faaliyetlerini gidererek harmonik bir düzene eşlik ederler.

Çalışmaları insanın varlık yapısı ve niteliklerini ele alan ontolojik bir felsefe olarak nitelendirildiği Takiyettin Mengüşoğlu, "İnsan Felsefesi" adlı kitabında onun varlıksal ve bütünlüğü ile ortaya çıktığını düşündüğü on yedi fenomenal niteliğine değinir. Söz konusu fenomenler sırasıyla, yapıp eden bir varlık olarak insan, değerleri duyan bir varlık olarak insan, tavır takınan, önceden gören, belirleyen, isteyen, özgür olan, tarihsel olan, ideleştiren, kendisini bir şeye veren, çalışan, eğiten-eğitilen bir varlık olarak insan, devlet kuran, inanan, sanatın yaratıcısı olan, konuşan ve son olarak da bio-psişik bir varlık olarak insan betimlemeleriyle aktarılırlar. Felsefeciye göre insanın var olduğu andan itibaren ortaya çıkan ve ona eşlik etmeye başlayan bu fenomenler, tanıdığımız insanın tanıdığımız doğada hayatını sürdürebilmesi için gerekli varlık koşullarıdır ve aynı zamanda onun kendi başarılarını oluştururlar.

Mengüşoğlu insan felsefesinde yukarıda yer verilen ve daha da çoğaltılabilecek fenomenler arasında, insanın disharmonik bir varlık olmasını ayrı bir bölüm halinde ele alarak açıklama yoluna gider. Çünkü felsefeci, insanın disharmonik, uyumsuz bir varlık olmasını onun bütün başarılarını temellendiren kökeni olarak bizzat fenomenlerin betimlemeleri ve çözümlemelerinin ana kaynağı olarak saptar.

Disharmoni, antagonizm [1], uyumsuzluk, insanın özsel niteliklerinin kendisini oluşturup geliştirmesi sonucunda ortaya çıkardığı bir başarısı değil, onun dili, konuşma yeteneği gibi insanla birlikte ortaya çıkan ve onun varlık yapısının bir niteliğidir.

Disharmoni ve harmoni problemi, Mengüşoğlu'nun ele aldığı insan felsefesinin ikinci cildi olan "İnsan ve Hayvan, Dünya ve Çevre" adlı kitabında insanin ve hayvanın varlık yapısında ortaya çıkan karşıt fenomenlerin incelendiği yazısında ele alınır. İnsanla hayvan arasındaki apayrılık, temelini hayvanın harmonik, insanin disharmonik bir varlık olmasında bulur. İnsandaki disharmoninin temeli onun varlık yapısında yer alıyorsa, hayvanın harmonik bir varlık olması da onun yapısal bir özelliğidir.

"Yüzyılımızda, hayvanlar hakkındaki klasikleşmiş görüşleri kökünden değiştiren, bütünlükçü hayvan araştırmalarına göre (Mengüşoğlu'nu çok etkileyen Uexkull ve Konrad Lorenz'in adlarını özellikle vurgulamalıyız), hayvanin algı dünyası ile etki dünyası, tam uyumlu bir bütünlük gösterirler. Bunun sonucu olarak hayvan dünyada değil, kendi çevresi içinde yaşar. Birbirini tam karşılayan algı ve etki çemberi içinde, yaşaması için gerekli olan şeylerin, besini, düşmanı ve çoğalması dışındaki hiçbir şeyi fark etmeden harmonik bir hayat sürer. Doğanın kendisine verdiği, önceden belirlediği çevre içinde yaşar, kendi türünün bir geçit noktası olarak beslenir, çoğalır ve ölür.

Mengüşoğlu'nun kendi ontolojik temelli insan felsefesinin başlangıçlarını gördüğü Kant'a göre de, doğa hayvana hayatını kolayca sürdürmesi için çok cömert davranmış, insana ise üvey evlat gözüyle bakmıştır. Onu çıplak, korumasız olarak dünyaya salıvermiş, ondan sanki yaşaması için gerekli olan her şeyi kendisinin yapmasını istemiştir. Bu bakımdan insan, bir yandan yoksunluklar, öte yandan olanak olarak bir fazlalıklar varlığıdır" [2].

Doğanın kendisine bir üvey evlat gözüyle bakmasından doğan yoksunlukları ve kendi kaderine terk edilmişliğiyle insan, başının çaresine bakmak zorunda kalması gereğiyle olanaklarının zorunlu fazlalığını idrak etme yolunu seçer. Doğanın onu yoksun bırakması, kendisinin olanaklarını değerlendirme gereğini doğurarak insanı fazlalıklar varlığı haline getirir. Fazlalıklarını değerlendirerek yola koyulan insan, yaşamını devam ettirme ve anlamlandırma yoluna girer ve varoluşsal başarılarını gerçekleştirmeye başlar. Bu başarılarının özsel nitelikleri insanın yaşama koşulu olmaları, tarihsel olmaları yani oluşup gelişmeleri ile artı bir anlam olarak doğal varlık sürecine katılmaları fakat doğadışı olmalarıdır.

Bu sebepledir ki, yeryüzünün herhangi bir yerinde rastladığımız yontularak şekil verilmiş bir taş, üst üste dizilerek örülmüş bir yığma duvar kalıntısı, karşımıza çıkan bir sütun örneği, yakılmış bir ocağın külleri, bizi insanın tarihi boyunca yapıp ettiği fazlalıklar eylemlerinin ayak izlerine doğru bir yolculuğa çıkarırlar. İnsana dair rastlanılan izler doğanın içinde karşımıza çıkarlar, fakat bu izler doğal olmayan insan varlığının izleridirler. İnsandan başka hiçbir canlı türü, kendi yaşama biçimlerinin kütlesel, anıtsal ve inorganik kalabalığını yeryüzü yaşantısı üzerinde sanki ona ait değilmişçesine kurgulayıp yükseltmemişlerdir. Ama olması gereken de budur, çünkü insan elde ettiği bilgi ve düşünce pratikleriyle kendi kültürünü ve varoluşsal niteliklerinin gelişimini görmek, yaşatmak ister.

2.2 Bilgi ve Düşüncenin Biçimi Değiştirmesi

İnsanın varoluşsal nitelik fenomenlerinden doğan aktiviteleri, böylelikle onun belki de en temel gereksinmelerinden birisi olan barınma ihtiyacını kendi başına yaratması ve tasarlamasına sürükler. Olanakları dâhilinde insan, doğa tarafından kendi çekirdek ailesinin hayatını sürdürebileceği bir barınak biçimi oluşturmaya itilir. Denilebilir ki insan, varlıksal yalnızlığı ve doğa dışında bırakılmış doğallığı ile kendi biçimsel kurgusunu düşünmek zorunda bırakılır ve böylelikle ilk yerleşim biçimleri birbirlerine referans vererek oluşurlar.

“İnsanoğlunun doğal form ve strüktürleri gözlemlemesi ve öğrenmeye çalışması, barınma gereksinimini hissetmesi ile eş zamanlı olsa gerektir. ‘Vitruvius, mimarlığın keşfinin, ateşin ve konuşma dilinin bulunması kadar temel olduğunu söylemektedir; ona göre ateşin bulunması insanların sosyal bir topluluk olarak yaşamaya başlamalarının ilk göstergesidir’ [3]. Topluluklar halinde de yaşamayı öğrenen insanoğlu, barınma gereksinimi ile birlikte doğadaki oluşumları gözlemlemiş, salt doğadan elde ettiği malzemeleri kullanmamış aynı zamanda bilinçli ya da bilinçsiz doğadaki yapılaşmaları gözlemleyerek ya da taklit ederek ilk bina yapma tekniklerini geliştirmeye başlamıştır” [4].

Yan yana biçimlenen barınaklar insanlardan oluşan toplulukların oluşmasına neden olarak, toplu yaşantıya geçen insan bilincinde toplu yaşamanın gerektireceği sınırlandırıcı ve yönetici ilkeleri keşfetme güdüsü hareketlenir ve insanın temel özgürlüğünün çerçevesi çizilmeye başlanır. Bir yandan insan, aklının ona getireceği olanaklarını araştırarak kendi fazlalıklarının niteliksel faydacılığı ve başarmacılığını

geliştirir, diğer yandan da 'yeni' olarak keşfettiği biraradalık potansiyellerini yaşamaya başlar. Bir araya gelen insanlar bu yeni birleşik yaşantı biçimlerinde hayatlarının daha da kolaylaştığını ve gerçekleştirmek istedikleri olanaklarını topluluksal bir sınırlandırmada verimli bir biçime ve fonksiyona dönüştürdükleri inancında olmaya başlarlar. Kimi doğadan gördüğü biçimleri ölçer, kimi dikiş dikmeye başlar, bir diğeri de bulduğu elemanları, elemanların kompozisyonları ve bu kompozisyonlarla yaratılacak ortak bir dil yakalama ve bunları kullanma işine soyunur. Ortak bir yaşantıda gelişen, dil ile paylaşılan ve özgürlüklerin uzlaşması yoluyla kabul edilen topluluk tasarımı, iş bölümü, işlerin niteliksel hiyerarşisi ve sonunda da bütün bunların karar verilip yürütüleceği bir denetleme mekanizmasına, iktidar merkezini tasarlamaya doğru kendi organizasyonunu biçimlendirmeye başlar. Artık iktidarını belirleyen ve onun denetlemeciliğini gerçekleştireceği mekânsal hiyerarşik biçimini ona atfeden topluluk, kendisine toplum demeye başlar ve toplumuna hizmet getirecek diğer mekânların biçimsel öncelikleri, toplanan insanların değişen düşünceleri kontrolünde yeniden ele alınarak keşfedilmiş faydacı bilgiler ışığında kurgulanırlar. Böylelikle değişip dönüşen her bilgi ve düşünce türü, toplumun yaşama biçimlerini de değiştirip dönüştürmeye başlamış olur.

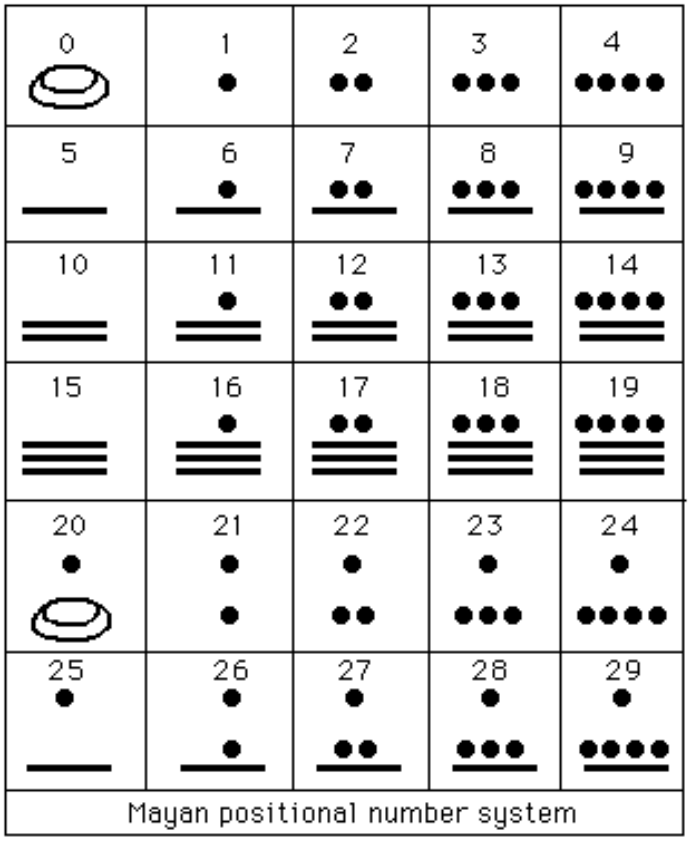
Elemanların kompozisyonları, bu kompozisyonlarla yaratılacak ortak bir dil yakalama ve bunları kullanma işine soyunan kişiler her kim iseler, bu kimseler yaşamı ve yaşantıları biçimlendirecek, onlara dönemlerindeki faaliyet ve anlam alanlarını atfedecek mekânların tasarımcıları olacak ve kendilerine 'mimar' denilecek kişilerdir. Belirli bir çatkıyı düşey taşıyıcı elemanlara taşıtan ve oluşturulan boşluğu tanımlamak için etrafını belirli elemanlarla örten mekân tasarımcıları olarak mimarlar, ortaya konan mekân belirleme işi ölçmekten çıkıp fonksiyon alma haline gelince toplumsal ilişkileri, çağın mekânsal biçim ve fonksiyonlarını, toplumsal mekânların biçimsel sınıflandırılmasını da tanımlamış olurlar. Böylelikle toplumu denetleyen iktidarın mimari alanından, denetlenen çekirdek ailenin mimari alanına kadar, biçimsel geometriler ve gerektirdiği fonksiyonel içerikler tasarlanırlar.

Birincil geometrik elemanların ve bütünü oluşturan güçlerin keşfini tanımlayan toplumsal düzen, keşfettiği ve tanımladığı yeni bilgi türlerini, toplumunu geliştirmek ve çağının bilinç düzeyini aydınlatmak üzere, gelişmeci ve ilerlemeci bir politikada kullanmaya başlar. Sayı, dil, buluş, inanç, görüş, algı, üretim-tüketim, yaratma gibi bilgi sınıflandırmaları ortaya çıkar ve oluşan her bilgi disiplini geliştirilerek

matematik, edebiyat, bilim, din, siyaset, felsefe, ekonomi, sanat gibi üst başlıklarla tanımlanmaya başlar. Çeşitlenerek kendi biçimsel organizasyonlarını inşa eden bilgi türleri, kendi varlıksal fenomenlerini birey-toplum ikiliğinde inşa eden insanoğlunun, mimari mekânlarının da biçimsel organizasyonlarını inşa etmeye başlamış olurlar.

Gerçekten de keşfedilen her yeni bilgi ve düşünce biçimi, kimi zaman eklemlenip çoğalarak, kimi zaman kendisinden önce egemen olan bilgi türünü ortadan kaldırıp yerine geçerek, insanın ve yaşam alanlarının biçimsel ve fonksiyonel niteliklerini etkiler, onları değiştirip, dönüştürür. "Biçim ve dönüşümü ayrılmaz birer ikili olarak gören Ungers, dönüşümü sadece var olanın sürdürülmesi ve değişimi olarak değil, bir mimari biçimin ortaya çıkması olarak da ifade eder. Biçimler ve düşünceler hiç bir zaman sınırlı değil, değişkendirler ve ancak entelektüel bir kavram değişime müsaittir. Bu kavram zaman ve yerin değişik koşullarına göre kendisini adapte ederek değişebilir" [5].

Söz gelimi "sıfır, Hindistan'da icat edilmişti ve köken olarak, abaküs üzerindeki bir boncuğu hareket ettirmemenin adıydı. Eğer sıfır olmasaydı, 205 ile 25 sayıları birbirinden ayırt edilemezdi. Bir başka deyişle, sıfır 'her tür sayının yokluğunun karşısındadır.' Böylece sıfırın devreye girmesiyle yer-değeri sistemi kurulmuş oldu. Sanskritçede sıfır sözcüğüyle Budizm'de 'boşluk' kavramı için kullanılan sözcük aynı olsa da, 'sıfır' ile bu metafizik kavram birbirlerinden ayırt edilmelidir; çünkü sıfır, pratik ve teknik amaçlar için devreye sokulmuştur. Her halükarda sıfır, teknik olarak devreye sokulduktan sonra, kaçınılmaz olarak başka düşünceleri tetikler. Gilles Deleuze, 'yapısalcılığın, yerlerin o yerleri işgal eden şeyleri geride bıraktığı yeni bir tür aşkın felsefeden ayrılamayacağını' gözlemlemişti. Aslında böyle bir felsefenin yer-değeri sistemiyle birlikte çoktan doğmuş olması mümkündür; bu durumda yapısalcılık tam olarak sıfır göstergesinin devreye girmesiyle ortaya çıkmıştır" [6]. Matematikte sıfır sayısının keşfi, temelde büyük yapılar, sistemler ve oluşumlarla ilgilenilmesine neden olmuştur ve yapısalcı hareket çerçevesinde insan davranışları, olgular bu büyük sistem ve yapılar aracılığıyla incelenmeye, açıklanmaya çalışılmıştır.



Şekil 2.1: Mayan Positional Number System [7].

Mayaların sayı sistemleri 20 lik düzen üzerineydi ama burada asıl ilginç olan şey sistemdeki 0 sayısının varlığıdır. Sıfırın imaj olarak içi boş oyuk bir mekânı andırması, objelerin konulan alandan teker teker alındıkları vakit geriye kalan boş hacim görüntüsünün buna benzemesiyle alakalıdır. Öyleyse bir anlamda 0, mekânın da temsilcisidir.

Öyleyse denilebilir ki; yaşanılan çağ, toplum tarafından benimsenen düşünce ve bilgi yapısı her ne olursa olsun, disharmonik insan varlığının değişip dönüşen ve yeni olarak sunulan açılımcı bilgi türleri, düşünce yapıları, mimari yaşam biçimlerini de etkileyerek bu biçimlerin çağın gereklerini yerlerine getirmelerine neden olurlar.

2.3 Biçimciliğin Bilgi ve Düşünce Yapısı

Bir bilginin veya düşünce yapısının değişip dönüşmesi ile var olan bilgi türünün öncekini ortadan kaldırarak yerine yerleşmesi arasında önemli bir fark bulunur. İlkinde, bilgi-düşüncenin dönüşme eylemini gerçekleştirebilmesi için kendisinden önceki bilgiye eklemlenmesine ve bu bilgi türünü yorumlayarak algılanan yenidünyada tekrar değerlendirmesine ihtiyaç vardır. Başka bir deyişle, çağının gerektireceği koşullarda bilginin sentezlenerek yeni olanaklara imkân tanımasını sağlayabilmek, onun ait olduğu geçmiş bilgi pratiklerinin gözden geçirip değerlendirilmesini beraberinde getirir.

Mimari biçimciliğin en nihayetinde ve özünde sık sık tekrarlamak zorunda kaldığı en büyük formu kuşkusuz dikdörtgen prizma geometrisi olmuştur. Marc-Antonine Laugier özellikle bilimselciliğin ve geometrik formculuğun neredeyse her çağın mimari formlarına belirli bir altlık oluşturmuş olduğunu, insanın ilk olarak ormanda yaptığı küçük ve rustik bir kulübe örneğine bakarak anlar. Özünde söz konusu kulübe, geometrik ifade ediliş biçimiyle bir dikdörtgen prizma ile onun üstünde çatı görevini üstlenen bir üçgen prizmadan oluşmaktadır. "Bu küçük kulübe, yaratılmış olan bütün mimari harikalara bir model oluşturmuştur. Bu ilk modelin yalınlığı sayesinde önemli hatalar yok edilmiş ve gerçek mükemmellik elde edilmiştir. Düşey yükselen ağaçlar bize kolon, onları çevreleyen yatay elemanlar ise bize kiriş ve nihayet çatıyı oluşturan meyilli parçalar da bize üçgen alın kavramını verirler" [8]. Evrensel boyutta tüm çağlarda kabul görmüş birincil geometrik formlar, bilim merkezli güven ve dayanak teşkil eden matematik ile geometrinin büyük başarıları olarak, "mimari biçimciliğin saygın kök formları" başlığında değer ve saygı görmüşlerdir. Rasyonel mimari biçimciliğin en güçlü kalelerinden sayılan "Le Corbusier, insan aklının bir ürünü olan matematiğe, geometriye büyük bir tutkuyla bağlanmış ve içinde sübjektif değerler bulunmayan bu objektif geometrik biçimlerle yapılan mimariyi 'pek soylu biçimlerin tatlı melodisi' şeklinde değerlendirmiştir" [9]. Mimarın temel geometrik biçimlerin yalın üslubuna karşı geliştirdiği bir manifestosu da, genel rasyonel mimarlık anlayışının düşünce yapısını özetler konumda şu şekilde ifade edilmiştir: "Bir sanat eseri, rastlantısal, seri dışı, izlenimci, inorganik, tepkici ve pitoresk olmamalı, fakat bunlara karşıt olarak genelleşmiş, statik ve değişmezciliğin bir ifadesi olmalıdır" [10].

Ne var ki insan aklı bilimin felsefesi yapılmaya başlandığı vakit, bilimselciliğin sanıldığı kadar evrensel doğruları ve mutlak gerçekliği temsil etmediği görüşünü, fark edilen yeni bir açılım olarak yaşama biçimlerine dâhil etmekte gecikmez. Kendisini ve biçimci özcülüğünü geometrik birincil formların akılcı mutlak egemenliğine teslim eden ve böylelikle formal geçerliliğini bilimin ışığıyla her çağda garanti ve güvence altına almayı amaçlayan rasyonel mimarlık, bilimin tek doğruculuğunun ve paradoks, çelişki gibi kavramları yok saymasının yadsınmaya başlamasıyla, her daim başvurulan kök form referansçılığını kaybetmeye başlar.

Bilimin ve niteliksel yapısı ile üretiliş biçiminin bilim felsefesi çalışmalarında ele alınmasıyla geometrik mimari biçimciliğin kaleleri de sarsılmış olur ve insanın varlıksal özüne dair sorunsallar tekrar gündeme gelir. Thomas Kuhn'un bilimsel devrimlerin yapısını gözler önüne serdiği çalışmasında "bilim süreklilik göstermez ve istikrar arz etmez, bilimsel süreç zaman zaman gerçekleşen devrimlerle kesintiye uğrar. Bu devrimleri bilim, temel kabullere ters düştüğü için, başlangıçta kabul etmek istemez ve bastırmaya çalışır. Ancak devrimler öyle bir hal alır ki bilim bu devrimleri ve radikal değişimleri kabul etmek zorunda kalır. Daha önce radikal sayılan devrimler normal bilim haline gelir ve bilim adamları tarafından ortaklaşa kabul gören bir olgu olur" [11]. Bilimin, temel kabullere ters düştüğü gerekçesiyle kendi kurduğu mantıksal ve birbirini tamamlar konumdaki dünyayı açıklama sistematiğini her daim korumaya çalışması, onun güvence altına almak istediği temel dogmatik tavrını gözler önüne serer. Ele aldığı bilim felsefesi çalışmalarında "Kuhn, bilim adamlarının objektif ve bağımsız olarak düşünemeyeceklerini, hatta onların bir paradigmaya sahip muhafazakârlar olduğunu, paylaştıkları paradigmanın geçerliliğini doğrulamak için sahip oldukları kendi bilgilerini problemin çözümüne uyguladıklarını iddia eder. Bilim adamlarının gerçeklerin peşinde olmadıklarını, sahip oldukları dünya görüşü (*paradigma*) çerçevesinde, bulmaca çözmeye çalışan insanlar olduğunu söyler" [12].

İnsanın, belirli bir siyaset, ekonomik ilişkiler ve toplumuyla kendisi arasında geliştirdiği karşılıklı faydacılık prensiplerine göre, yöneten ve yönetilen arasında imzalanan düzenlilik ve uyumluluk sözleşmesinin, toplumun refahı ve mutluluğu açısından ilelebet muhafaza edilmesine bir ihtiyaç, bir gereklilik vardır. Bu ilişkinin daimi dogmatizmi bilinçli yollarla ve statikleştirilmiş kurumlar aracılığıyla mimari biçimlere de taşıtılmış, mimarlık aracılığıyla hâkim bir düzenin biçimi çağlar

boyunca kentsel alanlarda sergilene gelmiştir. Toplumun statikleştirilmiş kurumları olarak "bilimle din arasındaki ortak yanılgı, dünyanın ve insanın varlık yapısına ait olan karşıtlık, çelişki ve paradoksun yok edilebileceği sanısıdır. Din bunu günah kavramı ile karşılayarak, tanrıya inanma ve boyun eğme ile ortadan kaldırmaya çalışır. Bilim, karşıtlık, çelişki ve paradoksu yanılma, hata olarak görür; insan aklının kullanılmasının ilerlemesi ile ortadan kalkacağına inanır. Bunun bir sonucu olarak, bilim en yüksek ilkesinde, insanın dünyadaki çeşitliliği bir ve en yüksek bir ilke ile açıklama gereksinmesine yanıt verecek olan ilkeler peşine koşar; çokluğu, karşıtlığı, çelişki ve paradoksu bilginin sınırları dışına atmaya çalışır" [13].

Egemen olduğu zamanı içerisinde görüşlerin, bilgi ve düşünce sistemlerinin toplumu, dolayısıyla da toplumun yaşama alanlarının biçimlerini belirleyerek sabitlemiş olması durumu, insanın varoluşsal ilerleme evrelerini ve yaşadığı mimari biçimlerine olan fenomenal yansımalarını da gözler önüne sererek, bir anlamda insan düşüncelerini ve biçimlerini belgelemiş olur. Mimari formların idelerle paralel bir şekilde yol kat etmesi, insanın dönemsel algılama biçimini yaşama biçimlerinde de hissetmesi ihtiyacıyla vuku bulur.

2.4 Çıkarımlar

İnsana ve içinde yaşadığı topluma ait düşünce ve bilgi yapısı ile onun ontolojik varlığı ve toplumunun benimsediği siyaseti her ne ise, bütün bunlar kendisinin ve toplumunun öngördüğü mimari biçimciliğine de yansıyarak, yaşama alanlarının biçimsel olabilirliklerini belirlerler. İnsanın özünde taşıdığı ve her dönem kendisine eşlik ettiği paradoksal yapısı, antagonizmi, dönemleri içinde tasarlanarak anıtsal kütleler haline getirilmiş mimari biçimler içerisinde, birbirleri arasındaki üslupsal farklılıkları dolayısıyla algılanırlar. İnsanın kendi paradokslarının efendisi olması ve onun sürekli değişip dönüşen haletiruhiyesi, tasarlanarak bulunduğu alana sabitlenmiş ve statik kılınarak dönemin bilgisini temsil eden prototip bir mimari kütleye bakarak değil, dönemler arası değişmiş mimari formların yan yana durdukları anlarda tespit edilirler. Belirlenmiş ideal bir bakış açısının mimari statikliği ne mimari biçim değişikliğini, ne de insanın dinamik yapısının varoluşsal niteliğini aktarmaya yeter.

İdeolojilerin hâkim kılınmaya çalışılan statik manifestoları, dönemleri içerisinde mimari biçimleri de kendi amaçları ve faydacılıkları yüzünden statikleştirmiş, onları

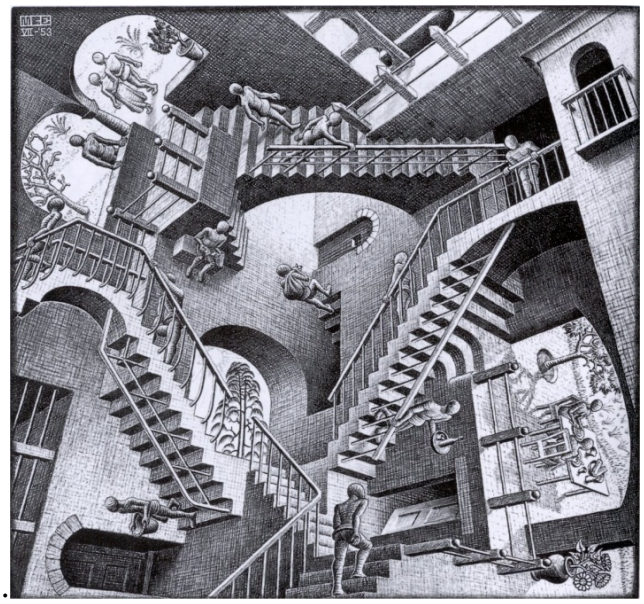
anıtsal birer kütle haline getirmişlerdir. Bu anlamda belki de yüzyılımızda anlaşılması gereken, her varlık ve düşünce biçimine yan yana durma ve bir arada var olabilme olanağı tanıyan karşıtlıkçılığın, taşıdığı dinamik ve dönüşümcü felsefesini mimari biçimlerimizi de taşıyabilmek gayesi olabilir. Böylelikle içerdiği statik ve donuk görüntüleriyle "her zaman orada, o biçimi ve o fonksiyonuyla dura gelen" mimari düzenlerin, harmonikleştirilmeye çalışılan disharmonik insan ontolojisini temsil etmeye layık olmayan fenomenler oldukları algılanabilecek, değişip dönüşen mimari kurguların birer anıt olmaktan çıkıp, zamansal anı olmaya başladıkları, biçimsel dinamik anlamlandırmalara büründükleri, insan gibi her zaman değiştikleri ve değiştirilebildikleri organizmalar olarak yaşayabilecekleri, yaşayan insan tarafından fark edilebilecektir.

3. KENDİ KENDİNE MODERNİZM

3.1 Modern, Modernite, Modernizasyon, Modernizm

İnsanlık tarihi geçirdiği dönemler ve özellikleri sonucunda modernizm akımı ve onun yarattığı dönemi evrenselci bir dilde yaşamaya başlar. Modernizmin varolma biçimi, kılık değiştirerek ya da yeniden dirilerek kendi kendisini var etmek şeklinde olduğu için, bugün bazı kuramcılar yaşadığımız dönemin hala modernizm olduğuna dikkat çekerler. Modernizm öyle bir kısır döngü tanımlamıştır ki, adeta Escher'in merdivenleri gibi dönüp dolaşılan yer hep aynı zaman ve mekânda gibidir. Bilimin insan yaşamına getirdiği *ratio(oran)* kavramı veya seri üretim döneminin insanın barınağı olan evini de seri olarak üretmiş olması ile bu üretim biçiminin evrenselci bir tekdüzelikte mimarlık sektörüne fonksiyonel altlık oluşturagelmiş olması, kuşkusuz çoğu araştırmacıyı, modernizm, onun kökü, değişik biçim ve kullanışları ile döneminin baskın sonuçlarını yeniden gözden geçirmeye yönlendiriyor.

Anahtar Kelimeler: *modern, modernizm, postmodernizm, kültür endüstrisi.*



Resim 3.1: M. C. Escher'in normal yer çekimi kanunlarına uymayan 'Relativity' adlı eseri [14].

Modern sözcüğü, kendisinden türetilerek yeni anlamlara bürünen bir takım sözcüklerle karıştırılıp onların yerlerine kullanılarak çoğu kez uygun olmayan anlatım biçimlerinin ortaya çıkmasına neden olur. Birçok yazar ve araştırmacının modernite ile modernizm kelimelerini rahatlıkla birbirlerine karıştırmış olduklarını gözlemleriz. Bu anlamda çalışmaya başlamadan önce, modern kelimesi ve ondan türeyen diğer sözcüklerin bizlere ne demek istiyor olduklarına dair bir anlamsal içerik incelemesi yapmakta fayda var.

Modern, sözlükte yer aldığı anlamına göre 'çağa uygun, çağcıl, asri, çağdaş' olarak tanımlanır. Latincede 'modo' kökünden türeyen sözcük, kökeninde şu anda, şimdiki zamanda anlamına gelir. Günümüzdeki şekline yakın olarak "modern kelimesi Latince 'modernus' biçimiyle ilk defa 5. Yüzyılda, Hıristiyan olan o dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanılmıştır" [15].

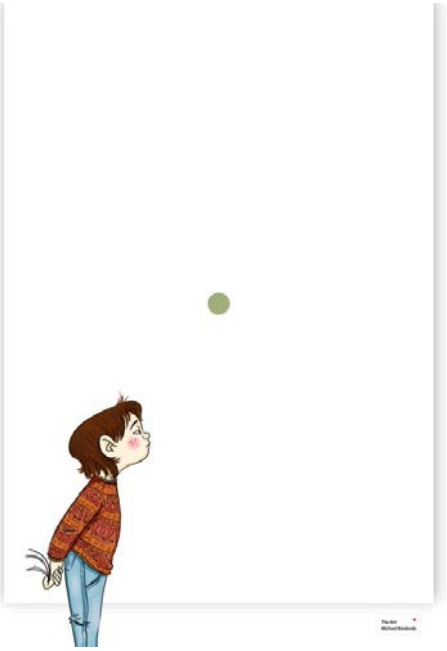
Modernite kelimesi ise modern olma durumu, modernlik hali olarak değerlendirilebilir. "Modernlik, 17. Yüzyılda Avrupa'da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder" [16]. Öznenin kurduğu ilişkiler ile zaman-mekân kavramı bağlamında ele alınacak olursa, "modernite belli bir zaman-mekân deneyimini, 'ben' ve 'öteki'ne ilişkin algılayışları, 'yeni' ile ilgili bir ruh halini, bir sürekli değişim duygusunu ifade etmek için kullanılır" [17]. Aynı bağlamda 'katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği' bir dönem olarak algılanan modernlik halinde, "bugün dünyanın her köşesindeki insanlarca paylaşılan hayati bir deneyim tarzı; başka bir deyişle mekân ve zamana, ben ve ötekilere, yaşamın imkânları ve zorluklarına ilişkin bir deneyim tarzı vardır. Modern olma durumu, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi" [18].

Modernizasyon dendiği zaman ise, bir süreç olarak modernleşme akla gelir. "Modernizasyon olgusu, kapitalin oluşturulması, kaynakların seferber edilmesi, politik gücün merkezileştirilmesi gibi bir seri sürece denk düşmektedir" [19]. Modernleşmenin genel çerçevesiyle hissedildiği üç temel evre sanayileşme, laikleşme ve rasyonelleşme olarak tanımlanır.

Modernizm, modernizasyonun işlediği sürece, sanayileşmenin bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştürmesine ve ortaya çıkardığı rasyonalizmi ile ekonomik piyasa

ilişkilerinin yarattığı yeni tekelci iktidar ve toplumsal sınıf çatışmalarına karşı bir tepki olarak gelişen kültür-sanat akımıdır. Döneminin tarihsel aralığı belirtilmesi gerektiğinde de "genellikle 19. Yüzyılın son çeyreği ile başlayan ve 2. Dünya Savaşı ile tamamlanan bir zaman dilimi içine yerleştirilir" [20]. Denilebilir ki modernizm, genel anlamda modern olanın bir özeleştirisidir ve modernizasyona (modernleşme) karşı oluşan iradi bir tepki olarak bünyesinde modernleşmenin eleştirisini barındırmaktadır. "Sonuçta, modernizmin modernleşmenin bir özeleştirisi olduğunu anladığımız zaman modernleşmenin de kendi içinde yekpare, bütünsel ve her zaman aynı anlama gelen bir süreç olmadığını görebiliriz" [21].

Yukarıda ele alınan bu dört sözcüğe dair anlamsal içerikleri toparlayacak olursak: Moderni, çağdaş olduğunu belirtmek için 'yeni' olanın kendisini 'eski'sinden ayırmak için kullandığı bir sözcük olarak düşünebiliriz. Modernite ise insanın akla, ilerlemeye olan inancını gösteren ve dayandığı temelleri, yeni dünyaya karşı biçimlenişi olarak Rönesans başlangıcında görebileceğimiz bir haletiruhiyeye işaret eder. Modernizasyon ya da modernleşme, modernite fikrinin Sanayi Devrimiyle birlikte olgusallaşarak makineleşmesi, teknolojiyi doğurması ve kendi siyasi kurum ve kuruluşlarını oluşturarak toplum yapısını şekillendirmesi sürecidir. Modernizm ise modernizasyon da oluşturulan mekanik ve üretimci zihin yapısının, eleştirel aklın yerine yerleştirilmesine karşı bir tepki olarak ortaya çıkan, modernitenin kritiğini ele alan ve bir kültür-sanat akımı olarak doğan ideolojik bir reaksiyondur.



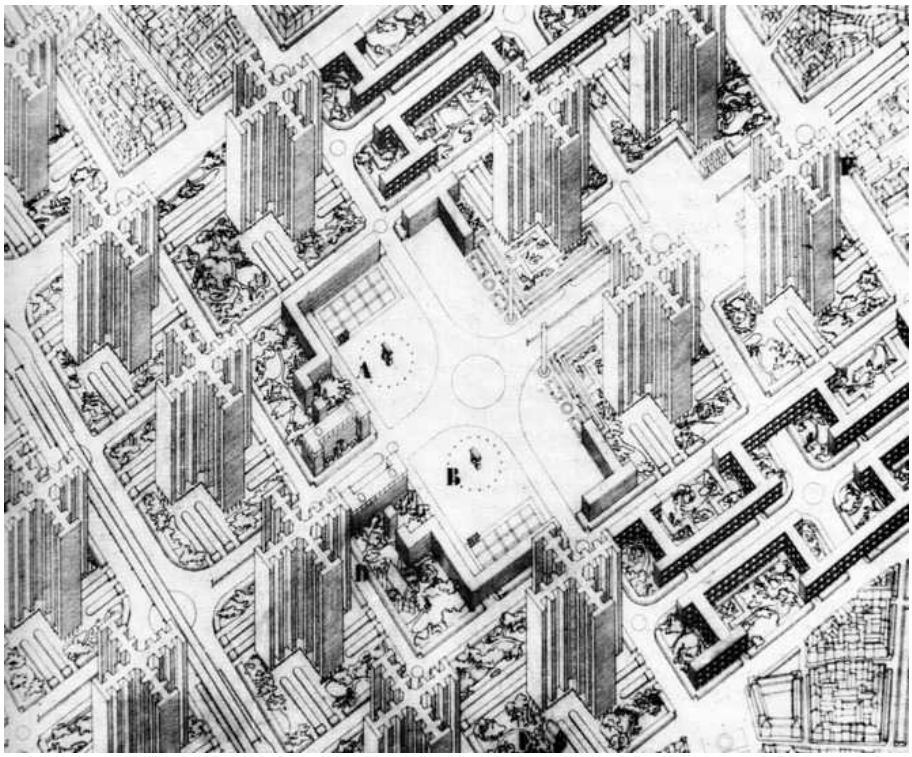
Resim 3.2 : Modern Art adlı sanatsal bir iş [22].

‘Modern Art’ ismini verdiği çalışmasında sanatçı, sitede açıklama olarak “bazen modern sanatı anlamıyorum” şeklinde bir yorum yapmış.

3.2 Aydınlanma Çağının Zaman ve Mekân Kavramlarına Etkisi

Giriş bölümünde belirtilen modern ve ondan türeyen sözcükler, anlamsal içeriklerinin temellerini, “18. Yüzyılda İngiliz Devrimi ile başlayıp Fransız Devrimi ile bitirilen bir harekete ve sonuçları ile belirginlik kazanan toplumsal ve siyasi bir sürece verilen isim”de [23]; Aydınlanma Çağı’nda bulurlar. Rasyonalite ve hümanizma olarak iki ana temel prensip üzerinde yükselen Aydınlanma, ‘eleştirel akıl’ ile ‘araçsal akıl’ı birbirinden ayrılamaz ve birbirini beslemek zorunda olan iki ussal biçim olarak değerlendirir. Bu anlamda akla dayalı ilerlemelerin, devrimlerin zeminini ve bunun sonucunda gelişen ekonomik, sosyolojik ilişkileri temellendirmesi gerekçeleriyle Aydınlanma modern toplumun da temel yapısal içeriğini oluşturmuştur. Böylelikle çağ, “kendisini doğadan, ‘öteki’lerden ve esasen kendi akıl dışılığından ayırarak tanımlayan, modernitenin otonom öznesi olan insan tipini yaratır” [24].

Bununla birlikte kavramların kendilerine değil, terslerinde yer alan durumlara delalet olduğu yönünde bir negatif diyalektik geliştiren Adorno ve Horkheimer, çağın getirdiklerini inandırıcı bulmamaktadırlar. Ele aldıkları ‘Aydınlanmanın Diyalektiği’ adlı eserlerinde, Aydınlanma Çağı’nın ulaşmaya çalıştığı amacının tam tersi yönünde bir duruma sebebiyet verdiğini; insanoğlunun özgürlüğe kavuşturulmasını, onun kurtarılması adına evrensel bir denetim ve baskı sistemine dönüştürmüş olduğunu vurgularlar. “Aydınlaşma düşünürleri bilimsel tahmin, toplumsal mühendislik, rasyonel planlama, rasyonel toplumsal düzenleme ve kontrol sistemlerinin kurumsallaşması aracılığıyla gelecek üzerinde bir denetim kurmayı hedeflerler” [25]. Bu hedefi hayata geçirmek için ise zamanı ve mekânı rasyonelleştirmek gerekmektedir.



Resim 3.3: Modernizmin mimarı Le Corbusier'nin Paris kenti için önerdiği ünlü La Ville Radieuse (The Radiant City) tasarımı [26].

"Kent, Aydınlanma rüyasının ve modernite projesinin temel nesnesidir. Bu yüzden modernistlerin kente bakışları hep işlevsel olmuştur. Modernist reformcular her zaman kenti, kendi idealleri doğrultusunda, ihtiyaçlarına göre biçimlendirecekleri bir mekân olarak görmüşlerdir" [27]. Üretim, alım-satım ve ekonomik faydacılığın temel fonksiyonlarını inşa eden "Aydınlanma, mimarlık alanında İşlevselcilik ile tam karşılığını bulmuştur" [28].

Aydınlanma çağının hümanizması, onun araçsal akıl yanında eleştirel akla verdiği önemde belirir ve bu durum Sosyal bilimlerin bilimsel ve düşünsel ortamda ürünler çıkarmasını sağlar. Ancak başlarda sosyal bilimler, ortak bir paydada, 'modernitenin amaçladığı toplumsal homojenleşmenin mekânlarında geçerli olan toplum yasaları' üzerine düşünerek belirli bir tekdüzeleştirme, farklılıkların göz ardı edilmesi ve sonuçta da insanı kimlik problemiyle karşı karşıya bırakması sorunlarından bağımsız durmamışlardır. Ancak Sosyal bilimlerin modernite savunuculuğu, sınırları içinde değerlendirilen coğrafya biliminde tarihten bu yana sekteye uğramıştır. Çünkü belirli mekânların özgül niteliklerini kendine araştırma nesnesi olarak tanımlayan coğrafyanın varlık nedeni farklılıktır. "Bir kültüre mensup insanların inançlarının bir başka kültürde yetişmiş insanlarınkinden farklı olmalarının nedeni sadece farklı

bilişsel süreçlere sahip olmalarında değil, dünyanın farklı yanlarına maruz kalmaları ve farklı şeyler öğrenmelerinde aranmalıdır" [29]. Aynılaştırma yerine farklılığın bilimi olan coğrafya, bu özelliğiyle modernitenin ötekisi konumuna düşer ve mekân ikincil konuma indirgenir. Harvey bu durumu 'mekânın zaman tarafından yok edilmesi' (annihilation of space by time) sonucunu oluşturduğunu belirtmektedir.

Modernitenin var olan mekânı içinde bulunduğu zamanından soyutlayarak, mekânı evrensel nitelikte zamanlar arası bir kabul edilebilirliğe yerleştirmeye çalışması, zamanın mekânı ele geçirmeye çalışması fikri ile açıklanabilir. Ancak burada zaman ve mekân kavramlarına dair anlaşılması gereken şey, birinin diğerine öncül ya da ardıl olmaması, birinin diğerinden türemeye çalışmaması gerektiğidir. Çünkü yaşadığımız çağ "ardışıklık değil, eşzamanlılık ve yanyanalık çağıdır" [30].

"Giddens ve Harvey modernitenin zaman ve mekân kavrayışlarına etkisini 3 başlık altında toplarlar:

- Zaman ve mekân yerel bağlamlarından koparılmış ve homojenleştirilmiştir.
- Hem zamanın hem de mekânın içi boşaltılmıştır. (Bu zamanın bölümlenebilmesine, mekânın da üzerinde nesnelerin istenildiği şekilde yerleştirilebileceği pasif bir yüzey olarak görülmesine olanak tanıyan bir zaman-mekân kavrayışını yol açar.)
- Zaman ve mekân birbirinden koparılmıştır" [31].

Modernitenin mekâna getirdiği açılım, zamana getirilen bir kapanım olarak zamanın süreksizleştirilmesinde, onun evrensel bir dondurulmuşluğu hissiyatında hayat bulmaktadır.

Mekâna dair geçmişten günümüze aktarılan bir diğer dikkat çekici kavram ise, genel olarak bir yerin kendine özgü atmosferi veya "yerin ruhu" anlamında kullanılan 'genius loci' ifadesidir. Harvey, Norberg-Schulz'un 'genius loci' kavramını kitabının 'Mekân, Zaman ve Yer' adlı bölümünde şu şekilde değerlendirmektedir: " Genius loci bir Roma kavramıdır. Eski Roma inanışına göre, her bağımsız varlık kendi genius'una, koruyucu ruhuna sahiptir. Bu ruh insanlara ve yerlere hayat verir, onlara doğumlarından ölümlerine dek eşlik eder, onların karakterlerini ve özlerini belirler. Böylece genius, bir şeyin ne olduğunu veya ne olmak istediğini gösterir" [32]. Harvey'nin göstermeye çalıştığı şey, mekânın yakın çevresiyle ve ait olduğu coğrafya ile belirli bir fark, kültürel bir kimlik, yöresel bir çeşitliliğin temsili

olduklarıdır. Başka bir deyişle "Mekân, içinde yaşayanlar tarafından algılanan ve değerlendirilen düzlemdir, ufuktur ve hayatın gelişmesinde zaman kadar vazgeçilmezdir. Coğrafya için insanın mekânda nasıl dağıldığını ve insanlarla mekânların karşılıklı etkileşimini incelemek önemlidir" [33].

3.3 Modernizmin Eleştirisi

Modernin moderniteye, modernitenin modernizasyona, modernizasyon süreci olarak modernleşmenin de karşı çıkışlar, yok saymalar ve reddedişler üzerinden ilerleyen bir kültür-sanat akımı olarak modernizme dönüşmesi, yaşayan varlık olarak insanın ve onun eleştirel felsefesinin etraflıca analizinden kurtulamamıştır. Almanya'da 1923 yılında kurulan ve genel çerçevesi bir dogma haline getirilmiş Marksizm'i yeniden ele alarak canlandırmak ile modernizmin tek boyutlu, indirgemeci evrensel hiyerarşisinden kaynaklanan kapitalist 'kültür endüstrisi' bağlamını ortaya koymak olan Frankfurt Okulu, tıkanmış olan teorik alanı aşarak yeni bir eleştirel toplum teorisi ortaya koymaya yönelmiştir. "Frankfurt Okulu ve diğer bir adlandırmayla Eleştirel Teori, temel olarak doğaya üstünlük atfeden, insanları efsane ve mitlerden kurtaran ve neticede bireyi, insani olmayan belirlenmiş ilişkiler yasasına mahkûm eden Aydınlanma geleneğine yönelttikleri totaliterlik iddiaları ile düşünce dünyasında yerlerini almışlardır. Onlara göre dünyanın büyüsünün bozulması ve efsanelerden kurtarılmasının bedeli, yeni efsanelerin yaratılması ve insani olmayan güçlere yeni bir tür teslimiyetle ödenmiştir. Araçsal akıl aracılığıyla devreye sokulan bu yeni yabancılaşma, bilim alanına da sirayet ederek her şeyi teknik yararlılık ve kişisel çıkara indirgemiştir" [34].

"Eleştirel teorisyenler geniş bir toplumsal fenomenler silsilesini analiz etmek ve çağdaş kapitalizmin totalleştirici eğilimlerini ve yeni tahakküm biçimlerini betimlemek için metalaşma, mübadele, şeyleşme ve fetişleşme gibi Marksçı kategorileri kullanmışlardır. Eleştirel teorisyenlere göre, kapitalist modernlik bireyin sonunu hazırlama tehdidini içeriyordu ve yeni bir tahakküm biçimi olarak kültür endüstrisi tek boyutlu bir toplum yaratıyordu. Bu toplum modeli, Foucault'un çözümlemesini yaptığı modernlik pratikleriyle paralellik arz etmektedir. Foucault post-hümanist bir çerçevede, modern dönemde bireyin ölümü metaforuyla, bireyin modern teknolojiler tarafından üretilen bir nesne durumuna indirgendiğini vurgulamaktaydı. Aynı şekilde eleştirel teoriye göre de, bireyin sönükleşmesi,

nesneleşmesi; kapitalist sistemin kültür endüstrilerinin, bürokrasilerinin ve toplumsal denetim tarzlarının bir ürünüdür" [35].

Belki de modernizmin eleştirisi en açık bir biçimde 'kültür endüstrisi' kavramıyla açığa çıkarılmıştır. Adorno ve Horkheimer, çalışmalarının başında bu kavramı 'kitle kültürü' olarak ele alırlar. Ancak sonralarda bu kullanış biçiminin, modernizm savunucularının modernist teorilerine hizmet edeceğini fark ederek onun yerine 'kültür endüstrisi' terimini kullanmayı uygun ve etkili bulurlar. Kitle kültürü deyiminden vazgeçmelerinin sebebi, modernizmin kitleler tarafından kendi kendine geliştirildiği doğal ve zorunlu bir süreç olarak ortaya çıkmış ve toplumsal sanatın doğal bir ürünü olduğu değerlendirmelerinin önüne geçmeye çalışmalarıdır. "Kitle kültürü ve kültür endüstrisi eleştirisi, modernliğin kurmuş olduğu denetim ağının ve çelik kafesin toplumun manipüle edilmesinde ne derece etkin bir işlev gördüğünü göstermek için son derece elverişli bir görev ifa etmektedir. Kültür endüstrisi görünüşte toplumsal anlamda eşitlikçi bir yapı oluşturuyor gibi görünse ve bireyselleşmeye destek veriyor iddiası taşısa da esasta bunun tam da karşıtı bir konumda bulunmakta, bireyi şeyleştirerek/nesneleştirerek makinenin bir dişlisi mesabesine indirgemektedir. Modernliğin bünyesinde var olan bu çelik kafes, bireyi, kültür endüstrisi aracılığıyla denetim altına almaktadır. Özellikle teknolojik alanda yaşanan gelişmeler bu denetim ve tahakküm süreçlerine daha da hız katmaktadır. Teknolojinin hayatın her alanında yaygınlaşıp gelişmesi Avrupa'da otoriteryen rejimlerin denetimlerini artırmalarına hizmet ederken, Amerika'da da kültür endüstrisinin hegemonyasına güç katmaktadır" [36].

Eskiyi reddederek yeniyi öneren modernizm, bir anlamda Jencks'in bakışında küllerinden dirilen mitolojik anka kuşunun var oluşsal niteliğine benzetilir. Küllerinden dirilerek tekrar doğan, böylelikle sonsuz bir var olma özelliğine sahip anka, niteliksel yapısı ile zamana meydan okumaktadır ve zamanlar arasında biçimsel yapısı ile bir önceki oluşunun kalıntıları üzerine temellenmektedir. Tıpkı modernizm gibi hayat bulabilmek için kendi varlığını sonlandırır, yıkıntılarından tekrar vücut bulur. "Modernizmi canlandırabilmek için onu öldürmekten daha etkili bir yol yoktur. İştahlı anka kuşu gibi kendi külünden canlanarak ayağa kalktığı gibi onunla beslenir. Modernizm anka kuşu gibi karşı çıkışlar ve reddedişler ile ilerler. Modernizmin yalnızca yerine geçtiğinin cesedi ile beslenmesi ve tabula rasa'ya dayanması yetmez, aynı zamanda egemen kültüre gerçek ya da düşsel olsun karşı

çıkması gerekir. Yeni olabilmek için ve avant-garde olarak puan toplayabilmek için modernizmin her türlü muhalefeti karamsar, nostaljik ve yaratıcılıktan yoksun olarak tanımlaması gerekir" [37].

3.4 Çıkarımlar

Modernizm, ele aldığı evrenselcilik yapısıyla başlarda bütün insanlığa eşit ve aynı tarzda adil bir dünya biçimi vaat ederek toplumsal yapıların ve eşitlikçi teorisyenlerin olumlamasını kazanmıştır. Tarihin bin bir türlü süsleme ve aristokratik detaylarında sıkışıp kalmış halk zümresinin özgürlükleri ve kurtuluşu olarak gösterilen bu saf biçimcilik ve felsefe, araçsal ve eleştirel aklın, dinsel ve feodal aklın yerine geçip insan varlığının aydınlanma yönünde ilerlemesi olarak bir zafer ve umut döneminin başlangıcı düşüncesinde hayat bulmuştur. Makinelerin dişlileri köle gibi çalışan işçi sınıfının yükünü azaltmıştır, sanatsal aktivite süslemenin zanaatsal yükünden kurtarılmıştır. Modernizm ile gelen bu naif hafifleme, tüm insanlığın aynı şartlarda ve biçimsel fonksiyonlarda bir hayat deneyimlemesi hedeflemesi ile tarihselciliğin tozlu ödevlerinin, gelenekselciliğin saygın uygulamalarının temizlenmesi hareketiyle gerçekleştirilmiştir.

Ancak öngörülemeyen şey, rasyonalizm ve bilimsel akla dayalı işlevselciliğe sırtını dayayan modernizmin, ilerleyen zamanı sanki ilerlemiyormuşçasına ele alması ile mekânı bağlamından, yakın çevresinden koparak her mekâna aynı rasyonel çözümün uygulanabileceği fikirlerinin, evrensel bir tekliğe, homojen bir aynılığa dönüşüp insana dair aidiyet ve kimlik problemlerinin ortaya çıkmasına sebebiyet verecek olmasıdır.

Özellikle yeni ve daha kullanışlı, işlevsel olan nesneyi ve onun yeni kullanım alanını pazarlamak için eskiyi önemsizleştirme, daha az pratik kılma metoduna yönelen modernizm, bugün de kültürel çeşitliliği ve coğrafi farklılıkların yaşama alanlarını kendi evrenselci ideolojisinde eriterek yok etmeye devam etmektedir. Bir anlamda modernist düşünce, düşünüp uygulayabilmesi için insana dair olan farklılık, karşıtlık, çok seslilik ve dillilik, heterojen varlıksal dağılımlar, yaşayan farklı kültürlerin özsel nitelikleri gibi kavramları yerlerinde öldürmüş, yerlerine kendi evrenselci tek düzeliğini ve homojen aynılığını inşa ederek küresel aynılaşma ve sonucunda da mekânsızlaşma kavramlarını yaratmıştır. Vaat edildiği üzere modernizm, bireye ve içinde bulunduğu topluma gerçek özgürlüğünü getirmemiş, aksine evrensel bir eşitlik

önerisiyle tek bir biçimsel yapı içerisine konumlandırılan toplumları, bu evrenselcilik mantığıyla kontrol ve yönetimi altına almıştır.

Aynılaştırılmış bir siyasi kontrol mekanizması olarak modernizm, çağımızın bilişim ve çokluklar uzamına karşılık gelen bir farklılıklar uzamına taşınmasına belirli bir temel yapı yaratmış gibi gözüküyor olsa da, modernizmin sırf kendi idealliğinin ve uygunluğunun el değiştirmemesi adına kendi muhalefetlerini tasarlıyor olduğu gerçeği de göz ardı edilmemelidir. Habermas'ın deyimiyle tamamlanmamış bir proje olarak modernite, çağımızdaki varlıksal etkinliklerine devam etmektedir. Kendisini sonlandıracağı yer, kendisinden vazgeçerek yeni bir kendilik yarattığı, o aynı zamanın hükümranlığının sürdürüldüğü yerdir. Belli bir yerden sonra kendisine yabancılaşan modernizm, bir zamanlar önermiş olduğunu, şimdiki zamanda olanaksızlık olarak tanıtır. Çünkü modernlik var olabilmesi için bir şeye yok olması, o şeyden vazgeçilmesi gerektiğini söylemek zorundadır. Burada asıl olan, geleneksel, tarihsel, modern, postmodern olsun, her varlıksal biçimlenmenin kendi farklılıklarını diğerine egemen kılıyormuş ya da biri diğerinin öncülüğünde türüyormuş gibi bir algılanım sürecine düşülmemesi gereğidir. Ben ve öteki, beyaz ve siyah, kadın ve erkek, modernizmin ön gördüğü üzere birbirlerine egemen kılınmamalı, biri diğerine indirgenmemeli, aksine eşzamanlılık da yerin onlara ilham verdiği coğrafi aura'sıyla karşılıklı birbirlerini var etmelidirler.

İnsanı anlayan tutum, kavramların ve tarihten bu yana var olmuş akımların, düşünce sistemlerinin, geçmişini silip şimdiki zamanına egemen olarak, geleceği kendi çıkarcılığında denetimi altına almak değildir. Yeniyi, kullanışlıyı ve kısa zamanda daha çok nesne üretimini sağlayan aynılaştırılmış bir bakış, sürekli köklerine referans vererek ve kendisini oluşturan kültürün özüne dönemsel dönüşler sergileyerek ilerlemeye meyilli insan yapısını değerlendirmekten uzak kalır. Modernizm, insana özgürlük vaat ederken, insanın özgürlüğünün, onun dışındaki varlıksal çokluk, kültürel çeşitlilik tarafından sağlandığı gerçeğini anlamak istememiştir. Çünkü modernizm, gerçekte toplumlararası bir denetim mekanizmacılığını hedefleyen Batı düşüncesinin post-kolonyalist emellerine hizmet etme merkezli geliştirilir.

Öyleyse denilebilir ki, geçmiş, şimdi ve geleceğin bir arada ve özgürce birbirlerine dolanabildikleri, hiyerarşik olmayan bir insanlık atmosferi, birbirlerinin varlık haklarına had ve saygı besleyen düşünce yapıları desteklendikçe insanın özgürlüğüne ve aidiyetliğine kavuşturulmasına yaklaşılabilecektir.

4. KAMUSAL MEKÂNIN ÜMİTSİZLİĞİ

4.1 Çağımızın Kentsel Mekân Algısı

Günümüzde kamusal mekânlar, farklı toplulukların bir araya gelerek birbirlerinin çeşitliliğinden beslendikleri alanlar, değişik ekonomik ve kültürel oluşumlara ait kişilerin karşılaşmalarından doğacak deneyimlere ev sahipliği yapan yerler olma özelliklerini kaybetmeye başlamışlardır. Bu inceleme, kentsel kamu mekânlarının çağımızda terk edilmiş, işlevini yitirmiş boş alanlar gibi anlaşılmalarına etken olan konular ile güncel kent kültürü sonucunda oluşan 'ayrışmış toplumların kapalı kamusal mekânları' algısını anlama ve açıklama çabasındadır.

Anahtar Kelimeler: *kamu, değişim, güven, iletişim, çokseslilik, parçalanmışlık.*

Çağımızda algılanan ve yaşanan kentsel mekânı, salt modernist bir tasarımın ürünü, ya da tek başına postmodern bir kentsel tasarım anlayışının sonucu olarak ele almak uygun bir yaklaşım olmaz. 20. Yüzyıl da toplumsal ve ekonomik ilişkileri denetimi altına alarak kentlerdeki sosyo-ekonomik sınıfların doğmasına sebep olan modernleşme hareketi kendi rasyonel kentleşme ağ yapısını oluştururken, ardından gelen postmodern planlama anlayışı ile iletişim ve ulaşım alanında gerçekleştirilen teknolojik devrimler kente biçimsel içerik eklemeye, kentin rasyonalitesine eklemlenmeye başlarlar. "Modernitenin ve kapitalizmin insan yaşamında yarattığı temel dönüşümler; kırsal ilişkilere ve toprağa bağlı bir yaşam tarzına son vermesi, yaşamın kentlerde yoğunlaşması, kent ile kır arasındaki ilişkinin ters yüz edilmesi ve kentin toplumsal yaşamda merkez konuma gelmesi şeklindedir. Kapitalizm, üretimin kırsal bölgelerden koparak kentlerde yoğunlaşmasını kolaylaştıran bir ortamın oluşmasını sağlamıştır. Böylece kent, daha önceki yüzyıllardan farklı bir yapılanma içinde öne çıkmış ve insan yaşamlarının mekânsal olarak ana eksenini oluşturmaya başlamıştır" [38]. Modernizmin uygulandığı kentsel tasarımlar, belirli bir toplumsal adaleti ve düzeni sağlamak adına biçimsel anlayışlarını düşünsel ve sanatsal çeşitliliklerden uzak tutarlar. Bunun yerine modernist kentler, çoğunlukla işlevsel

olmaya ve toplumsal bütünlüğü bu işlevselcilikte düzenleyerek yeniden kurgulamaya yöneliklerdir. Kentsel mekânların bu düzencilik ve iktidarcı rasyonalizasyon mantığı ile tek düzeleştirilmesine karşı çıkarak varlığını ilan eden postmodern kentsel anlayış ise, toplumsal niteliğin özünü yaratan ve onu var eden çoğulluk ile bu çoğul oluşumdan kaynaklanan parçalılık görüşlerini savunur. Tasarlama temelinde parçalılık ilkesinin yattığı ve kendisini bütüne uyum sağlamak zorunda hissetmeyen postmodern planlama anlayışı, "kentsel süreci 'anarşik' ve 'değişim'in bütünüyle 'açık' durumlarda 'oyun' oynadığı denetlenemez ve 'kaotik' bir şey olarak görme eğilimindedir" [39].

Modern ile postmodern kentsel planlama anlayışlarının aralarındaki en temel fark, ilkinin kenti evrenselci ve düzleştiren tek bir yapısal strüktür olarak ele alması, ikincisinin ise değişik sosyal tabakaların var ettiği farklılıklar bileşeni olarak kenti parçaları bağlamında değerlendirmesi şeklinde ele alınabilir. "Postmodernizm, kenti bir bütün olarak görmemizi sağlayan mantıksal temelleri ortadan kaldırmıştır. Modernizmin kenti, uçaktan görmesine karşılık postmodernizm kenti bir anlamda sokakta yürüyen kentli insanların gözleriyle görmemizi sağlamıştır. Bu kent, her türlü bütünlüğünden koparılmış, parça parça olmuş algılanan bir kenttir. Bu bakış içinde kent, sokakta yürüyen insan gözüyle algılanan parçaların özgüllüğü içinde görülür. Üstelik bu parçalar, bir bütünün parçaları değil, kendi başlarına anlamı olan birimlerdir; dolayısıyla da postmodernizm kente bakışında, kent parçalarını birbirine bağlayıcı bir mantık da aramaz" [40].

Böylelikle yeniçağda kent, modern, postmodern kentsel tasarım anlayışlarının, iletişim ve ulaşım devrimlerinin kentsel alana getirdiği açılımlar ile karşılıklı etkileştikleri, birbirlerini dönüştürdükleri; farklılıkların oluşturduğu ve kaosun hissedildiği bir çokseslilik projesi halini almaya doğru evrilir. Kentteki kaotik çeşitliliği oluşturan toplumların kamusal alan tasarımlarında buluşturularak, sahip oldukları kültürel farklılıkları ve sosyal gelirlerine göre sınıflandırılmış yapıları doğrultusunda bir arada tasarlayacakları faaliyetlerini ve etkinliklerini gerçekleştirmeleri hedeflenir. Çünkü "gerçekte kentsel mekânlar, kentlilerin karşılaşmaları ve bu karşılaşmalardan 'birlikte üretimler' oluşturdukları, kentin ortak kamusal benliğinin inşa olduğu yerlerdir. Kent dokusu içerisinde sadece bir şekil/dekor değil, aynı zamanda yaşayan bir organizmadırlar ve özellikle de, sosyal iletişim ve özgürlük duygusunu teşvik ettikleri gibi, sosyal etkinlik/katılma

olanaklarının sürekliliğini de sağlarlar. Mekânı paylaşanların alışkanlıkları, kültürel özellikleri, profilleri vs. büsbütün, mekânın yeniden inşasında belirleyici rol oynar" [41].

4.2 Kentin Toplumsal Parçalanmışlığının Kamusal Mekâna Etkisi

Günümüz kentinin kamusal mekân tasarımlarına baktığımızda, kapitalizmin getirileri olarak gelir seviyelerine göre dağılmış çeşitli toplumsal sınıflandırmaların kendi kamusal mekânlarına göre bölümlendirilmiş ve ayrıştırılmış olduğunu fark ederiz. Modernist planlama anlayışının, sermayenin ve parasal dolaşımın en yoğun olduğu birincil kent merkezlerini makro ölçek bağlamında ele alarak, şehrin kalbini temsil eden bu bölgelere, 'stratejik gelişim planı' projeleriyle kentsel planlama öngörüleri tasarladığını görürüz. Bunun yanında kentin merkezi alanlarına göre ulusal ve uluslar arası parasal dolaşımın çok daha zayıf gerçekleştiği kentin kıyı çevresine, mikro ölçek bağlamında, bölgenin kentsel alan gereksinimini gidermesine yönelik geliştirilen kamusal mekân tasarımlarının faaliyete sokulduğunu fark ederiz. Sahip oldukları kapital oranlarına, başka bir deyişle zenginlik-fakirliklerine göre kentin merkezinde ya da kentin banliyölerinde yaşayan farklı toplumsal yapılara, kendi kapitalist seviyeleriyle gelişen kimliksel sınıflandırılmaları doğrultusunda birbirlerinden kopuk kamusal mekân tasarımları önerilmiş olur. 'Her kamuya kendi kamusal mekânı' öngörülerek, değişik toplumsal yapıların kamusal mekânlar aracılığıyla karşılaşmalarının, farklılıkları üzerinden deneyimleyecekleri sosyolojik alışverişlerinin ve onlara getirecekleri toplumsal algı zenginliğinin önüne geçilmiş olur. Farklı tabakalar, birbirlerinden koparılmış ve farklı mekânsal niteliklere büründürülmüş kamusal alanlarda toplandırılırlar. "Yaşam bölgelerinde belirgin olarak ortaya çıkan farklı mekânsal düzenlemeler ve mimari tasarımlar, mekânda parçalanma yanında kentsel yaşamda da bir parçalanmanın hem nedeni hem de sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Tikel isteklerin yarattığı baskıyla kentsel mekân yeniden şekillenirken diğer yandan kent parçalanmaktadır; mekânın parçalanması ve birbirlerinden ayrılmalarıyla aynı kent içinde yaşayan kişiler birbirlerinden uzaklaşmaktadırlar. Kişilerin yaşam mekânlarının ayrılması, toplumsal gruplar arasındaki uçurumun açılması ve farklı toplumsal grupların birbirleri ile olan iletişimlerinin azalmasına neden olabilmektedir" [42].



Resim 4.1: Taksim Gezi Parkı'ndan bir görünüm [43].

Taksim Gezi Parkı, gün içinde İstanbul'un en fazla insan trafiğini ağırlayan Taksim Meydanı'nın yanı başında yer almasına rağmen, ismine atfen gezilmeyen, boşaltılmış bir kamusal alan görünümündedir.

Kent içinde var olan ve gelir seviyelerine göre dağılarak kendi alt toplumsal tanımlarını yapan farklı sosyal tabakalar, kendilerini ait hissettikleri ve kimliklerinin maddeye dayalı tanımlanmışlıklarını, bu öngörülen ve bağımsızlaştırılarak ayrıştırılmış bölgesel kamu mekânlarında bulurlar. Söz konusu parçalanmışlık hissi kentsel bütünlüğe bakıldığında en çok olarak, kendisini 'sıradan vatandaş'tan ayırmak ve güvenliği ile kimliksel saygınlığını kontrolü altına almak isteyen üst gelir grubuna mensup bölgelerin kamusal mekânlarında gözlemlenmektedir. "Şehirlerde her zaman işlevsel, kültürel ve konumsal bölünmeler görülür, fakat günümüzde bölgeler arasında farklılıklar büyümekte, bölgeler arasında hatlar -duvarlar- sertleşmektedir. Duvarlar, (gerçek veya sembolik olarak) insanı herhangi bir diğerinin duyması, tanışması ve görmesinden korur; onları diğerlerinden tecrit eder ve diğerlerini dışarıda bırakır" [44]. Şehirlere dair sosyal bölünmeler farklı çağlar içerisinde de kendilerini hissettirmişlerdir. Söz gelimi Rönesans kentlerinde sınıf farklarına göre değişik toplumsal yaşama örgütlenmeleri tespit edilirler. Ancak burada sınıfları oluşturan niteliksel özellikler, çağımızda yaşandığı gibi toplumların

gelir seviyeleri değil, onların din, ırk ve dil gibi kültürel olgularından kaynaklanan farklılıklarıdır.

Çağımızın toplumsal örgütlenme anlayışında sermayenin kırsal alandan kentsel alana olan göçü, her şey gibi tarımsal faaliyetlerin de endüstrileşmiş olmasından ötürü tarımla uğraşarak geçimini sağlayamayan kırsal insanların kentsel alana göçmeleriyle ifade bulur. "1950'de nüfusu bir milyonun üzerinde olan kent sayısı 78 iken, 1985'e gelindiğinde bu sayı 258'e çıkmıştır. Birleşmiş Milletlerin tahminine göre 2010 yılında bir milyondan fazla insan barındıran kentlerin sayısı 500'den 2025'te ise 640'dan fazla olacaktır" [45]. Kentin giderek artan nüfusuyla kente dair oluşan yabancılar sayısı da artmakta, kente eklenen yeni yabancılar oluşturdukları kıyı alanlarda kendi toplumsallıklarını tanımlayarak bütünsel kent algısındaki kendi parçalarını ilan etmektedirler. Ana sermayeden kendilerini de bir pay düşebilmesi umuduyla kente eklemlenmeye çalışan yabancı topluluklar, işlerine ulaşmak için makro ölçekte tasarlanmış geniş çevre yollarını kullanılırlar. İş çıkışlarında kentin kıyısında yer alan toplumsal yapılarına yine bu geniş ulaşımsal ağ aracılığıyla ulaşmaktadırlar. Bir yandan da göç eden nüfusun kent içi fenomenal yabancılıkları, kentte hissedilen toplumsal tanıdıklığı, kentlinin kendini güvende hissetmesini ortadan kaldırmaya başlar. "Yeni kent, merkezini yitirmiş, geniş çevre yollarıyla bölgeler arası hareketliliğin mekânı olmuştur. Fakat bu hareketliliğe rağmen, kentte birbirinden kopuk, birbirine yabancı alanlar artmaktadır. Bu yabancılaşma sonucunda insanlar kendi içlerine kapalı yeni cemaat türleri oluşturmuşlardır. Yaşanan toplumsal parçalanma, kentte güven ve emniyeti yok etmektedir. Kentin sokaklarında, metrolarında her an, her şeyle karşılaşabilirsiniz. Sokaklar artık garantisiz, sosyal güvenceden yoksun insanların mekânıdırlar" [46].

Oluşan toplumsal parçalanma, ürettiği bu tekinsiz atmosferden kendisini soyutlayarak, kendisine benzeyen diğer insanların oluşturduğu homojenize bir toplum ve onun güvenli kamusal alanına gereksinim duyan sosyolojik ayrışmayı yaratır. Bütün kamuya hitap etmeyen ve ait olmayan 'özerk kamusal alanlar' yaratılırlar. Hemşeriliğin samimi yapısı yerini, hemşeriliğin parçalanmışlığından kaynaklanan bir tür korku yapısına bırakır.



Resim 4.2: İstinye Park Alışveriş Merkezi'nde Kamusal Bir Meydan Tasarımı [47].

İstinye Park Alışveriş Merkezinde bulunan ve kitlesini ağırlayan kamusal meydan tasarımı, farklı insanların birbirleriyle buluştukları, çarpıştıkları bir alan değil, çoğunlukla belirli bir sektörün firmasını kar ve tüketim amaçlı hedef kitlesi ile buluşturduğu bir boşluktur.

"Bu tür korku bir bütün olarak, kolektif mülkiyet ve bireysel güvenliğin kolektif teminatı olarak kentin bütünlüğü ve güvenliğinden çok, kentin içinde kişinin kendi yuvasının yalıtılmışlığı ve güvenliğiyle ilgilenir. Bir zamanlar kentin etrafını saran duvarlar çok farklı yönlerde kenti boydan boya içeriden bölmektedir. Kontrol altındaki bölgeler, belli kişilerin girişine izin verilen sıkı koruma altında kamusal mekânlar, kapılarda baştan aşağıya silahlı bekçiler ve elektronik olarak işleyen kapılar, bütün bunlar kentin kapılarının altında pusuya yatmış yabancı ordular ya da yol çeteleri, çapulcular ve büyük oranda bilinmeyen ötekilerden çok istenmeyen hemşeriye karşı alınmış önlemlerdir" [48].

Böylelikle denilebilir ki, denetim altında belirli kişilerin girmesine izin verilen zümreci kamusal mekânların oluşmasıyla, farklı sosyal tabakaların karşılıklı

etkileşim alanı oluşturarak birbirlerini besledikleri ve iletişime geçtikleri gerçek kamusal mekânların varlıksal nitelikleri çöküntüye uğramış olurlar.

4.3 Banliyöler ve İletişim-Ulaşım Çağının Kamusal Mekâna Etkisi

Yaşadığımız çağın kentlerinde toplumsal farklılıkların buluşarak karşılıklı etkileşim ve diyalog alanlarını oluşturmaları beklenen, ancak çağın getirdikleriyle hızla anlamını yitirdiği kamusal alanlardan tüm kentliye açık kategorisinde yer alanları ise, bugün ruhsuzlaşan, akşamları evsizlerin kendilerine ev olarak seçtikleri, terk edilmiş ve dolayısıyla da anlamsal içeriklerini kaybetmiş boş mekânlar olarak dikkat çekerler. Toplumsal parçalanmanın öngördüğü 'her kamunun yakınında kendi kimliksel nitelikleriyle bütünleşme gösterdiği bir kamusal mekân' anlayışının ürünü olarak kentsel ölçekteki kamusal mekânların var oluş gerekçeleri yozlaşırken, kent dışında tasarlanan güvenli ve emniyetli banliyöler ile iletişim-ulaşım alanında yaşanan devrimsel açılımlar, bu yozlaşmanın en büyük destekçileri nezdinde oldukça dikkat çekmektedirler.

Bugün çeşitli iletişim araçları vasıtasıyla, kentin dışında projelendirilmiş envai çeşit kentsel planlama projelerine, yeni yaşam alanlarına ait reklamları; bu yaşama alanlarından mesken satın almaya yönelik özendirici tanıtım reklamlarını izleriz. Kentin banliyölerinde yeni kentsel adacıklar olarak yeşeren bu 'güvenli, kentin keşmekeşinden uzak, ferah, gelir seviyeleri birbirlerine yakın alıcılara seslenen ve kendi kamusal alanlarını içlerinde barındıran' yaşam alanları, kentin güvensizliği ve denetlenemezliği içerisinde sıkışmış kişilere karşı kışkırtıcı ve oldukça hesaplı yaşamsal teklifler vaat ederler. "Görüntüler piyasasında üretilen 'idealinizdeki ev' mitolojisinin İstanbul'un apartman yaşamına alışkın üst ve orta sınıfları için en kışkırtıcı yönü, kentin dağınıklığından, kalabalıklığından, pislikten, trafikten uzak, steril sosyal mekanlarda, homojen bir yaşama biçimi olur. İdealinizdeki ev görüntüleri, kentin içinde apartman yaşamının ne denli sağlıksız olduğunu ortaya koyar, yepyeni bir dizi özlem oluşturur" [49]. Kendi ideal toplumsal yapı ve onun güven verici kamusal mekânlarını yaşamaya kışkırtılmış kent içi sakinler, kentin merkezinden kentin periferisine doğru bir çeşit 'kent içi göç' başlatmış olurlar. Kentin yakın kıyılarında yeşeren "metropoliten alanların banliyö bölgeleri şehirlerin merkezinden daha hızlı bir şekilde büyümektedir. Gerçekte, bir banliyö nüfus büyümesinin önemli bir bölümü şehir merkezinden direkt olarak temin edilmektedir"

[50]. Bunun sonucunda da kentin içinde var olan makro ölçekli kamusal mekânların ziyaretçi profilinde içeriksel bir insan fakirliği gözlemlenmeye başlar. Herkese açık kentsel alanlar, herkesin gelmeyi tercih ettiği kamusal mekânlar olmaktan çıkarlar.

Kentin yakın kıyılarına yerleştirilen ve kendi bağlamlarında homojenize edilerek modernist ve 'ideal' kılınmış bu kentçikler, küreselleşen çağın ulaşım ağı vasıtasıyla büyük çabalar sarf etmeden kent merkezine bağlanabilmektedirler. Şehirlerarası otoban yollarının ölçeğinde tasarlanan kent-banliyö arası araç trafiği yolları sayesinde kent merkezi gün içinde insanlarıyla dolar, gün sonunda insanları tarafından terk edilir. Hafta sonları ise banliyö sakinlerince kent merkezindeki kamusal alanlara inmeye yönelik belirli bir gereksinim dahi çoğu kez oluşmaz. Hem kendilerinin aidiyet duygularına göre tasarlanan özerk kamusal alanları onlara yetmektedir, hem de iletişim çağının olanakları çoğu kez insanı dışarıya çıkmaktan alıkoyabilmektedir.

İletişimin sunduğu teknolojik olanakların da insanların kentin kamusal alanlarına gelmelerini önleyici etkileri büyüktür. Evin güvenli ortamında yaratılan sanal kamusallıklar, gerçek kamusal alanların yerlerini alırlar. Kentin denetimsiz açık alanlarında 'insanın başına ne geleceği belli değil'dir artık. Zaten işlevciliğini ve kendisinin konforsal güvenliğini sağlamayı amaçlayan yeni kentliye göre market bir telefonla kapıya gelebilmekte, arzu edilen yemek seçenekleri internet aracılığıyla sipariş edilebilmekte, kamusal sohbetlerin içeriksel özetleri televizyondan izlenebilmektedir. Yeni kentliye göre zaten alışveriş kültürünü yaşamak için dışarıya çıkılacaksa da bu mekânlar, belirli bir denetlemecilik ve insan ayrımcılığında kitlesini kabul eden ve bir çeşit 'dışarıdaki içerilik' olarak algılanan çağımızın kapalı alışveriş merkezleri olarak tercih edilirler. Buraları, kapısında silahlı güvenlik görevlilerin uygun gördükleri kişileri, üstlerini aradıktan sonra içeriye kabul ettikleri denetimli ve güven teşkil eden 'kamusal tüketim merkezleri' olarak algılanırlar. Bu merkezlerde var olan kamusal kullanıma yönelik mobilyalar neredeyse yok denecek kadar azdır. İnsanların bir banka oturarak boş boş etraflarına bakmalarına olanak tanınmayacak şekilde merkez içinde kamusal oturma birimlerine yer verilmez. Onun yerine insanlar, alışveriş merkezi içerisinde konumlandırılmış restoranlardan, fast-food merkezlerinden yemek yemelerine ön ayak olunacak bir tüketimci siyaset mantığıyla bu mekânların masalarında oturmaları doğrultusunda teşvik edilirler. Ayrıca bu tarz kamusal tüketim merkezleri ağırladığı ideal kamunun sunulan

ürünlere baktırılmasını sağlayacak uzun koridorlara sahiptirler. Zaten ortada farklılığı oluşturan bir insan çeşitliliği yer almadığından, değişik insanların iletişim merkezli çarpışmaları söz konusu tüketim alanlarında hiçbir zaman gerçekleşmezler.

"Günümüzde bireyler zamanının büyük kısmını, evinde, iş yerinde ve bu tüketim mekânlarında geçirmektedirler. Böylece diğer kentsel kamusal alanlar renksizleşmeye ve terk edilmeye başlamaktadır. Farklı yerleşim alanlarından gelen insanların, özel sorunlarını kamusal düzleme taşıyarak ve kamusal meseleleri de özel kaygıları haline getirerek, yüz yüze görüşebildiği, tesadüfen karşılaşılabildiği, konuşup tartıştığı ya da görüş birliğine vardığı kentsel mekânlar sayı ve hacim olarak hızla küçülmektedir" [51].

4.4 Çıkarımlar

Çağımızın kent yapısında kentliye dair belirli bir kimlik belirlemek oldukça güçleşmiş, neredeyse imkânsız bir hale gelmiştir. Kapitalizmin insan ilişkilerine egemen olmasıyla biçimsel ve kimliksel yapıları hızlı bir dönüşüme uğramış olan günümüz kentleri, yeni çok kimlikli yapılarıyla gelir seviyesi birbirinden farklı, yaşama standartları olarak aralarında büyük uçurumların olduğu toplulukları yan yana getirmişlerdir. Bunun sonucunda kentin bütününde birbirleri ile sosyal, kültürel ya da insani düşünce yapılarını paylaşamayan, kendi kimliksel niteliklerinden doğacak karşılıklı kamusal etkileşim alanını oluşturmayan parçalanmış alt topluluklar, kendi zümreciliklerini tanımlamaya başlarlar. Aynı kenti paylaşan ve birbirlerinin hemşerileri konumunda olan insanlar birbirlerine yabancılaşırlar ve kent atmosferinde toplumsal parçalanmanın getirdiği sosyo-kültürel yabancılaşmalar, güvensizlik ortamları ve savunma mekanizmaları ortaya çıkarlar. Çağın en büyük iletişim olanaklarının sunulduğu kentlerde, sermayenin sınıflandırması merkezli gelişerek birbirinden koparılan insan tabakalarının iletişime geçmeleri olanaksız bir hal alır. Topluluklar iletişim çağında iletişimi gerçekleştiremez bir yapıya bürünürler. Gelir seviyesi yüksek olan sosyal tabaka var olan sınıfsal parçalanmaların ve kimliksel bilmeceye dönüşmüş güvensiz ortamların varlığından tedirgin olarak kendi denetimli kamusal mekânlarını oluşturmaya başlarlar. Böylelikle herkesin girmesine müsaade edilen kentsel kamu mekânları, herkesin girmesine olanak tanınan nitelikleriyle, özellikle üst gelir grubundaki güvensizliği tetiklerler, kamusal mekânlar farklı insan kimliklerinin karşılaşma alanları olmaktan uzaklaşmaya

başlarlar. Böylelikle makro ölçekli kentsel mekânlar belirli bir tanınmışlık ve alışkanlık alanları özelliklerini kaybederek uğrak yeri, karşılaşma alanları olma özelliklerinden uzaklaşmaya başlarlar. Sonuçta da bu alanlar kentin ötekileri olarak evsizlerin, kent gezginlerinin, sokak çocuklarının ve diğer marjinal kitlenin zaman geçirdikleri; toplumsal çokluğun bir aradalığını kutladığı çoğulcu mekanlar olmaktan çıkarak ruhsuz, boşaltılmış ve aidiyet duygusu uyandırmayan alanlara dönüşürler.

Küreselleşen kentlerdeki toplumsal yapının parçalanmışlığı, belirli bir gelir seviyesine sahip ve kent merkezinde yaşamlarını sürdüren toplulukların, kentin ortaya çıkmış bu yeni kaotik, denetlenemeyen, yabancılaşan insan çeşitliliğine karşı mesafe almalarını, bu kaotik atmosferin dışında kalmalarını gündeme getirir. Alım-satım ve sermaye odaklı kapitalizmin oluşturduğu yeni toplumsal parçalanmışlıktan doğan güvensizliğin panzehirleri, yine kapitalist sektör tarafından, banliyölerde yeşeren denetimli, konforlu ve güven veren kentsel yaşama alanları olarak kent piyasasına sunulurlar. Homojen bir rasyonalitede kendi kamusal alanlarına sahip ve hedeflenmiş zümresini kendi kimliksel nitelikleriyle kışkırtan yeni kentsel alanlar, hedef kitlesini kentin merkezinden koparark, kendi alanlarına doğru göç etmelerini sağlarlar. Ne de olsa kent merkezine gelinmesi gerektiği vakit ulaşımda yeterli olanakları sunan geniş çevre yolları mevcuttur. Güvensiz kentin içinden, güvenli kent kıyıları olarak banliyölere taşınan kentli, kendilerine benzeyenlerin içeriye buyur edildiği kapalı kamusal mekânlarda vakit geçirmeyi tercih ederler, böylelikle kentsel kamu mekânlarının varlıksal niteliklerini zayıflatarak onları çökertirler. Kendi kapalı kamusal alanlarının tasarlandığı banliyö yaşamları, kent içi denetimsiz kamusal alanların tanımsız boşluklar haline bürünmelerini sağlarlar.

Güncel kentin kamusal alanlarında hissedilen boşaltılmışlık duygusuna dair önemli bir etken de, özel mekânlarda var olan iletişim araçlarının kişiye sunduğu kamusal aktivitelerini gerçekleştirme olanakları olarak belirir. Gereksinimler internetten sipariş edilebilir ya da bir telefonla eve getirtilebilir konumdayken kişi gündelik karşılaşmalarının gerçekleşeceği kamusal aktivitelere ihtiyaç duymaz hale gelebilir.

Öte yandan kentler var oldukları her dönemde farklı sosyal, kültürel, ekonomik ya da etnik sınıfların bir araya gelerek kentsel kimliği oluşturdukları büyük ölçekli yaşama alanları olmuşlardır. Ancak gelinen noktada küreselleşmenin ve onun yöneticisi olan kapitalizmin sınıfları sadece ellerindeki kapitale göre bölümlendirmiş oldukları gerçeği göz ardı edilmemelidir. Burada anlaşılması gereken, kenti yöneten ve kentsel

mekânların oluşumunda rolleri olan kişilerin, toplumsal yabancılaşmadan doğan güvensizlik ortamını en aza indirgeyecek inandırıcı kentsel tasarımları gerçekleştirmesi ve kentin heterojen kültürünü, farklılıklarını, çağın getirdikleriyle birlikte yeniden ele alarak tasarlaması gerektiğidir. Gerçekten de günümüzdeki hemşeri yabancılaşmasını minimum seviyeye indirecek akıllı ve çok yönlü kamusal alan tasarımlarını gerçekleştirmeye ihtiyaç vardır.

5. İKİ FİLM BİRDEN: YAPILAŞMA VE 'MODERN'İN GÖRÜNTÜSÜ

5.1 Bağımsız Sinema'da Yapılaşma ve 'Modern'in Ayak İzleri

İki Film Birden projesi, sinematografik düzlemde eleştirel-sanatsal bir kurgu ve atmosfere sahip Tony Takitani ve Durgun Yaşam filmleri aracılığı ile, Modern ve Yapılaşma kavramlarını gözlemeye ve analiz etmeye yöneliktir. Bireyin modern mekândaki yalnızsallığı [52] ya da modernizm manifestosunun insan olma durumuna ve onun mekânsal anlayışına biçtiği kader, Tony Takitani analizinde 'modern'in birebir görüntülerinin yorumlandığı kareler sergilenerek tartışılmaktadır. Durgun yaşamda ise 'güncel olmayan', geçmişlerini arayan karakterler ile artık geçmişte kalacak bir memleket birleşiminde algılanırlar. Filmde iki nostaljik öykü, 'geçmiş bir kent'in şimdiki zamanını, güncellenmeyen bölgenin geçmişte kalmış kent yaşamında gözler önüne serilirler.

Anahtar Kelimeler: *eski, yeni, modern, yapılaşma, görüntü.*

Sektör anlayışında çekilmeyen çoğu film Bağımsız Sinema'nın sınırları içerisindedir. Sinemanın olanakları ile insan olma durumuna söyleyecek sözü, gösterecek görüntüsü olan sinema emekçileri, bazen "bu-dünya-içerisinde-olmak"lığa [53] dair can alıcı atmosferler ortaya çıkarırlar. Varlığını bilmiyormuş gibi yapıp duran *Modern*, tüm çıplaklığıyla bir filmde manifesto haline dönüşebilir ve modernin pür görüntülenmişliği işte gözler önündedir. Başka bir filmse size adeta dondurulmuş bir kentin geçmişle hesabını izletebilmektedir. Gelecek gösterilmez, geleceğin tehdidi yine modernleşmeyi gerektirir. Ne var ki yeni yapılaşma (modernleşme) bir şeyi kabul ederken diğerini reddetmek zorundadır.. Tony Takitani ve Durgun Yaşam Filmleri ile eski ile yeninin yer değiştirmek zorunda bırakılmışlığı üzerinden modern ve yapılaşmanın birbirlerini var eden ve de birbirlerini gerektiren iki ana konu olduklarını, İki Film Birden Projesi'ne geçmeden eklemekte fayda var.

5.2 Tony Takitani - Modernizm Öldürür Ya Da “Are You Alone?”





Resim 5.1: Tony Takitani filminin Altyazı Sinema Dergisi’nde yayınlanan film analizi künyesi [54].

Resim 5.2: Tony Takitani filmi için Fransızca modern çizgiler barındıran bir afiş tasarımı [55].

Yalnız olma durumu… Belki de ‘Aşk’dan sonra üzerine en fazla şiir yazılan, beste üretilen; Birçok sanat kolunda sıkça gönderme yapılan ve tasvir edilen o ‘illet’ şey. Birisi size gelip çat diye ‘Sen yalnızsın’ dese tepkiniz hiç hoş olmaz, itiraf edin. İnsanoğlu’nun Ölüm, Yaşlanma gibi çok korktuğu hissiyatlarından en güçlüsü olan Yalnızlık, bazen dilimizde bir itiraftır, bazen de inkâr edilen bir gerçek. Tamam: Bazen gerçekten de tek başına değilizdir; ‘İnsan’ diye tanıdığımız bireylerle hoşça vakit geçirdiğimizi ya da âşık olduğumuz kişiyle bir ömür boyu ‘beraber’ yaşayabileceğimizi söyler dururuz hep. Çünkü bunu söyleme ihtiyacımız vardır bir başkasına. Ya da ‘Hayat bir paylaşımdır’ klişesine sırt dayayan milyonlar gibi; esasında sadece kendisinin varlığından emin olabilecek kadar septik bir ‘oluşum’a sahip olan birey, güvenebileceği birisini bulur bulmaz yalnızlığını terk eder.

Sinema dünyasında bazı filmler vardır ki; gişelerde hasılat rekorları kırmaları 'başrol oyuncularının kahraman olarak tasarlanmaları ve sunulmaları' fikriyle doğrudan orantılıdır. Kahramanlar yalnızdır kuşkusuz. Kişi de empati kurarak kahramanını kucaklar tüm benliğiyle, ve artık yalnız değildir işte. Peki, sinemada ilahlaştırılan bu tarz pop fenomenler, nereye kadar bireylerin medet umdukları 'modern tekke'ler olacaktır? Semavi dinlere göre yalnızlık Tanrı'ya mahsustur ama mesela; Aleksander Sokurov sinemasının en güçlü örneklerinden Ana ve Oğul (*Mother And Son, 1997*) filmi olaya hiç de sanıldığı gibi bakmaz… Hayatının büyük kısmını, ölümcül bir hastalığa sahip yatalak annesiyle geçiren oğul, hava alması için annesini kapının önüne çıkarmıştır ve konuşurlar:

- Senin adına üzülüyorum, bu beni ağlatmaya yeterli... Fakat ne kadar ufak tefeksin. Canım benim… Senin adına son derece üzgün hissediyorum… Ne derece olduğunu hayal bile edemezsin… Kalbim burkuluyor gözyaşlarına. Ağlamak istiyorum.
- Neden benim için üzüldüğünü biliyorum. Geride yalnız kalacağımdan korkuyorsun. Ama endişelenme, bu saçmalıktan ibaret. Ölmeyeceksin. Ben yanındayım. Beraberiz. Ölmeyeceksin.
- Mesele o değil, insan yalnız yaşayabilir. Buna talihsizlik veya felaket denemez…

Tony Takitani'nin olmazsa olmazı gibi gözüken 'yalnızlık sorunsalı', film için medyada çıkan 'Bir yalnızlık ve melankoli şaheseri' türündeki yorumların aksine, filmi salt bir yalnızlık filmi yapamayacak kadar zengin. (Şu da su götürmez bir gerçek ki; Bu tarz 'bir filmi "Electrfying!...", "One Of The Best Films Of The Year" gibi içi boş iki üç kelimeyle özetleyen film yorumculuğu', Türkiye'deki çağdaş yerini çoktan almıştır.) Öyle ki film bir 'modernizm manifestosu'. İçinde bulunduğumuz ve hiçbir yere kaçamayacağımız tarihsel dönemi işleten söz konusu 'sistem', sürekli olarak 'eskiyi reddedip yeniyi önerme' eğiliminde olduğu için, 'artık toplu konutların stüdyo daireleri revaçta.' Bir Japon evladı olduğu halde isminin neden Tony olması gerektiğini karakterin babası Shozabura Takitani'den dinlerken babanın tercihlerinde toplumsal değil, 'bireysel ahlak' (modern olan ahlak) ını önemsediğini fark ederiz. Oysaki çocuk Tony için ergenlik dönemi boyunca karşılaşacağı tuhaf tepkiler babasının 'düşünce sistemi' dışındadır ve Tony'nin

babasına karşı ‘Neden adımı bir Amerikan ismi koydun ki!’ diyebilecek bir samimiyeti olmamıştır. Babası hep bir yerlere gitmiş ve cazla uğraşmıştır. Yapılacak bir şey olmadığından hem babasının özgür hayatı, hem de toplum baskısı Tony’yi yalnızlığa doğru sürükler tabii. Olgun çağlarındaysa artık Tony işini iyi yapan ve illüstrasyonu güçlü bir ‘tasarımcı’ olduğundan hangi dönemde yaşıyor olduğunun farkındalığıyla, evini ‘minimalist’ ve ‘modernist’ iç mimari anlayışıyla tanımlar. Revaçta olan yalın sofalar, düşük kotlu detaysız ahşap masa, ışıklandırma, duvarlar; mekânın düşey ve yatay bölücülerinin tek renk olması ya da mekânda görülen her şeyin bir işlevinin olması gibi moda olan tasarım ilkeleri Tony’nin evinde mevcuttur artık. Bir gün ofisine çağırdığı Eiko isimli, kendisinden on beş yaş küçük olan bayana evlenme teklifi eden karakterimiz, Eiko ile tanışmadan önce ‘meğer yalnızlığın ne demek olduğunu bilmediğini’ söyler. Bu bilgiyi, yemek masasında yemek yerken senaryodaki dış sesin sözünü tamamlayan küçük Tony’den de anlarız:

- *Hayatımda hiç özellikle yalnız olduğumu düşünmedim.*

(Ve ardından ilk defa, filmin açılış başlığı perdede belirmektedir...)

Tony şimdi evlenmiş ve çoğul bir aidiyet hissine kapılmış birisi olarak evinde mutlu ve huzurlu. Fakat böylesi tasarım kalitesi yüksek bir mekâna bırakılmış Eiko gibi orta-sınıf standartlarında yaşamış birini, herhalde hep çağdaş ve bakımlı olma gereğiyle öğretildiği için ‘aşırı modern hastalığına yakalanmış’ bulmamız kaçınılmaz bir son. Günümüzde objecilik, koleksiyonculuk, toplamacılık ya da belirli bir ‘şey’in fetişizmi gibi bireysel iddiacılıkların sonu bazen hüsranla bitebilir ‘ne yazık ki’. Koleksiyoner öldüğü vakit ‘şanslıysa’ koleksiyonunu bir dahaki döneme aktarabilir. Genelde biriktirenlerin oluşturduğu paha biçilmez olarak gösterilen parçalar ‘yeni dönemde artık gündemi belirlememektedir’ ve bu yüzden genelde koleksiyonlar atılır, yakılır ya da sahaflara gülünç fiyatlarla verilir. Çünkü biriktirilen obje her ne ise artık onun alıcısı var olmayabilir. Bu, moda değildir artık. Kuşkusuz toplamacılık gibi dönemimizde aşırı modernmiş gibi gözüken eylem pek akıl kârı değilmiş gibi öğretilir. Döneminin aydını olan Oscar Wilde, “Aşırı modern olmaktan daha tehlikeli hiçbir şey olamaz, çünkü birdenbire eski moda olabiliyorsunuz.” sözüyle aslında Eiko’nun içinde bulunduğu giysi fetişizmine karşı mantıklı bir cevap oluşturmuş, sayılabilir. Eiko, eşinin ‘gerçekten de bu kadar giysiye ihtiyacın var mı?’ şeklindeki ‘işlevselci’ eleştirisiyle neye uğradığını şaşırarak giysileri iade etmeye başlar ama fetişizmiyle başa çıkamaz. Aşırı modern tehlikesi, O’nun sonunu hazırlar. Gerideyse

tuhaf bir yazgıyla kaderi babasına benzeyen Tony ve bir oda dolusu giysi koleksiyonu kalır. Tony artık yalnızlığın ne kadar kötü bir şey olduğunu 'biliyor'dur ve hemen bir gazeteye ilan verir. Karısının tüm fizik ölçülerine birebir sahip olan bir bayanla çalışmak istediğini söylerken karakter, bunun tuhaf bir istek olduğunun farkındadır ama yine de başvuran kişiye bunun için üsteler. O'na göre bunca şey en azından bir işe yaramalıdır. Ne var ki aynı titizliği babasının caz plakları koleksiyonu için göstermeyen Takitani eski parçaları büyük bir ateşte yakarken ekler: "Bunlar tozlu ve rutubet kokuyor." Yani bunlar 'eski'; yeni ve değerli hiç değiller. Böylelikle Takitani bir anlamda sistemin şu sıralar 'trendy' olarak gördüğü stüdyo tipi bireysel yaşam biçemine tekrar mahkûm bırakılmış olur. Bu, 'hem tercihi, hem zorunluluğudur.' Artık Tony Takitani için, Eski'yi reddedip Yeni'yi kabul etmek zorunda hisseden bir 'çağdaş' tasarımcı olarak; "Modernizmi canlandırabilmek için onu öldürmekten daha etkili bir yol yoktur" [56] düşüncesine göre bir yaşam kurguladığını iddia edersek yanlış olmaz.

Jun Ichikawa bir Yasujiro Ozu hayranı. *Tokyo Kyodai (1995)* adlı filmiyle de 90'larda ustaya bir çeşit saygı duruşunda bulunan yönetmen, Ozu sadeliğini ve filmin artistik sekans-kesit tekniğini ustaca harmanlayabilmiş gözüküyor. Duvar kesitlerinden adeta akarak ilerleyen hareketli kamera sekansları Çinli Tian Zhuangzhuang'ın Küçük Bir Kasabada Bahar *(Xiao Cheng Zhi Chun, 2002)* adlı filminde de neredeyse bütün sekanslara hâkimdi ve bu sarsıcı görsel tekniğin Uzakdoğu'daki estetik türevlerinin varlığını; Hollywood'un epik ve destansı janrlarını Japonya'ya taşımış Akira Kurosawa'nın üslup ve siyasi görüş olarak tam karşısında duran usta Ozu'ya ve O'nun planlarına borçluyuz.

Öte yandan filmin iki başrol oyuncusunun iki ayrı karaktere hayat veriyor olması, kanımca dönem problematikleri arasında yer alan 'sadeliğin aynılığı' konusuna önemli bir gönderme yapıyor. Bilgi'nin ve datanın aşkın değil ulaşılabilir, taşınabilir ve genelde 'taklit edilebilir' konumda olmasından dolayı artık 'özgün' kelimesini kullanamaz duruma gelen İnsan, etrafının eklektik çeşitliliğiyle övüne dursun; aynılaşan bireyler ve maddeler bugün için Kant ve Rousseau'nun 'saygıdeğer ve biricik bireyler toplumu' için hizmet eden bireycilik fikrini çoktan yerle bir etmiş durumda.



Resim 5.3: Tony Takitani Filmi Cinémasie Dvd Kapağı [57].

Cinémasie Dvd kapağı olarak düşünülen Tony Takitani sunumlarında, filmin en gözde mekânı olan boş ve modern gardrop odası ile mekânda yer alan erkek ve kadın ana karakterlerin haletiruhiyeleri kullanılmış. Bu mekân, filmin moderne olan bakışını da temsil edebilen ve sıkça kullanılan bir 'tema-mekân' konumunda.

Tony Takitani, sırf dönemi içerisinde yaşanan yalnızlık ve özgecilik durumlarını büyük bir gerçekçilik ve 'kayıtsız şartsız oluyor olan' ile gösteren cüretkâr sahneleriyle, Ichikawa'nın minimalist başyapıtı olarak önünde saygıyla eğilebileceğim erdemli bir film. Yönetmenin, Tony Takitani karakterine en ufak bir faydacı ya da öznel bir misyon yüklememiş olması; gerçekleri fark edebiliyor olan septik beyinlerin dünyadaki sonsuz varlığını ve şükürler olsun; samimiyetini doğrulamakta. En azından şöyle düşünelim: Genel geçer yalnızlık sancılarının beraberinde getirdiği üzgünlük, depresyon, fenalık ya da abartılmış haliyle 'hastalık' gibi olumsuz sıfatlarından yalıtılmış; birey olanın merhamet ve empati ricasından bağımsız bir tek başınalık gözlemlemek için bile bu film son derece güçlü. Shozaburo Takitani'nin savaş sonrası düştüğü tek hücrede belirttiği 'Yaşam ile ölüm arasındaki o ince çizgi, bir saç telinden daha ince değil mi?' gibi neyi anlattığının farkında olan bilinçli bir sinema Ichikawa'nınki.

Şu soruyu da siz okurlara sormadan geçmek istemem: Tony Takitani'yi gerçekten yalnız mı buldunuz?

5.3 Durgun Yaşam: Geçmişte Kalan Kente, Geçmişten Gelen Öyküler



Durgun Yaşam

Orijinal Adı: *Sanxia Haoren*
Yönetmen: Jia Zhang-ke
Senaryo: Jia Zhang-ke
Oyuncular: Tao Zhao (*Shen Hong*), Sanming Han (*Han Sanming*)
Görüntü Yönetmeni: Nelson Yu Lik-wai
Kurgu: Jing Lei Kong
Müzik: Giong Lim
Yapımcılar: Bo Dan, Jia Zhang-ke, Chow Keung, Zhong-lun Ren
Çin/2006/Mandarin/109 dk.

GEÇMİŞTE KALAN KENTE, GEÇMİŞTEN GELEN ÖYKÜLER

賈樟柯 監督作品
長江哀歌
ちょうこう エレジー

Resim 5.4: Durgun Yaşam filminin Altyazı Sinema Dergisi'nde yayınlanan film analizi künyesi [58].

Resim 5.5: Durgun Yaşam filmi için Japonya gösterimi sırasında sinemalarda kullanılan afiş tasarımı, yolda olan vapur ile karakterlerin yolculuğunu ve kentin kritik topoğrafyasının çaresiz bekleyişini ustaca simgeliyor [59].

'Çin'in çalışan insanları'nın nabzını tutmaya kararlı gözüken Jia Zhang-ke'nin yeni filmi Durgun Yaşam (*Sanxia Haoren,* 2006) bu sene festival seyircisiyle de buluştu. Filmlerindeki karakterlerini ve atmosfer kurgusunu genelde ülkenin sıradan insanlarının hikâyeleri üzerinden 'bu insanların yeni Çin ile ne yapmaları gerektiği' başlığında toplayan Zhang-ke, bir önceki filmi Yalan Dünya'da (*Shijie*, 2004) karakterlerini gösteri yıldızı ve güvenlik görevlisi; atmosferiniyse küreselleşen ülke yönetimine taşlama olarak 'dünyaca ünlü mimari yapıların minyatürlerinin sergilendiği bir park' olarak seçmişti. Bağımsız yönetmen bu sefer sistemin 'prestij kutuları' olarak algıladığı yapı sektörünün modellerini bir kenara bırakıp, Fengjie'de bir milyon üç yüz binden fazla insanın evlerinin 'Three Gorges Dam' adı verilen baraj projesinin yükselen suları altında kalacak olması 'kader'ini, filminin de gerçek dünyası olarak belirlemiş.

Fengjie şehrinin Sichuan bölgesinde yaşamanın anlamı oldukça farklıdır. 2008 sonlarına doğru inşası tamamlanınca dünyanın en büyük hidro-elektrik santrali olacak söz konusu proje, Yangtze ırmağının suları altında tarihe karışacak Sichuanlı yaşamların düşündürücü sonunu hazırlar. Kentte yıkım kararı kesinleşen yapılar hızla moloz yığınlarına dönüştürülmektedir. Her yerden yükselen balyoz sesleri arasında birer birer göç etmek zorunda bırakılan yerli halkın belirsiz gelecekleri bir yana, güncel yaşamlarının değişken ve hareket eden belirsizliği yöreye kentsel bir bunalım getirmiştir. Yıkım işlemlerinde çalışmak için gelmiş yabancı işçiler, çöp ve karton toplayan yerli halk ile fahişelik yaparak karnını doyuran kadınlar, her hangi bir yıkıntının ara katından karşımıza çıkabilir. Bölgedeki şantiyelerde manzaralar, paralarını alamayan işçilerin işverenle yaptıkları koridor kavgalarıyla dolup taşar. Kentin tüm yerlisi, yakın zamanda ülkenin hangi tarafına yerleşeceğini ve ne gibi bir işte çalışacağını düşünmektedir.

Böylesi hayalet ve depresif bir moloz kentin kıyısına az sonra iki benzer hikâye yanaşır. Birbirinden ayrı ve uzun sekanslarla aktarılan hikâyelerin ortak yönleri, iki karakterin de bölgeye Shanxi'den -yönetmenin doğduğu yerdir- gelmesi ve eşlerini arıyor olmasıdır. Birinci öykü, geldiği yerde kömür madeni işçisi olan orta yaşlı Han Sanming'in, on altı yıldır ayrı kaldığı eşi Missy ve kızını bulmaya çalışmasını anlatır. Zhang-ke'nin gösterdiği taşra devlet bürosundaki memurun, elindeki eski kâğıt parçasıyla eşini arayan karaktere verdiği yanıt, Sichuan'ın kasabasında günlük işlerin takibini özetler: "Şu an bilgisayarım çöktü, yardımcı olamıyorum, yarın gel". Para kazanmak için inşaat yıkım işlerinde çalışmaya başlayan madenci, işçiliğinin formunu değiştirerek amacı doğrultusunda kendine geçici bir düzen kurar. Han, Shanxi aksanıyla konuşurken buranın yerlisi onu anlamakta güçlük çeker. Yöresel aksanlar, endüstrileşen ülkede talep edilen iş gücüne göre bir yöreden diğer yöreye göç etmektedirler.

Durgun Yaşam'da, Çin'in altıncı kuşak sinemacılarında gördüğümüz ulusal kültürün aktarımında kullanılan etnik-otantik veya stilize kompozisyonlar oluşturulmaya çalışılmaz. Çünkü filmin algısına göre 'ülkenin kırsal kalabalığı'nın hayatta kalmak için uydukları çalışma koşulları ve ülkedeki masif ölçekli değişimlerin bu insanların lokal yaşamlarına etkileri, zaten güncel kültürün ta kendisidir. Yönetmenin filolojik ve kültürel hassasiyeti, doğal film platosu olarak bölgenin gerçek kaderinde aktarılırken, bilinçli bir tercihle 'ulusal sinemaların çakışması' yaşatılır: Han'ın

hikayesinde izlediğimiz yan karakterlerden birinin odasında bulunan televizyonda, Hong-Kong aksiyon yıldızı Chow Yun-Fat'in 'nostaljik' aksiyon sahnesi olarak hızlı bir dövüş hareketi sonrasında sigarasını banknot ile yakışı sahnesi gösterilir. Akabinde yan karakter fenomenal bir tekrarlama refleksiyle sigarasını tutuşturduğu gazete kâğıdı ile yakmayı deneyecek, bununla kendini iyi hissedecektir. Böylelikle Zhang-ke'nin sineması bir yandan da dünyanın en kalabalık ülkesinin 'kalabalık'ta kalan kısmına 'sinema' algısı olarak hangi film sektörünün hizmet verdiğinin de yanıtını vermiş olur. Sanki halka yaşatılan bu durgun yaşamın 'panzehir'i olarak 'özür' niteliğinde sunulan aksiyon ve popüler eğlenceler söz konusudur.

İkinci hikâye, iki yıl önce evden ayrılmış kocası Guo Bin'in izini takip eden hemşire Shen Hong'a odaklanır. Karakterin elinde taşıdığı pet şişe su, filmin kararlı planlarında küçük yudumlarla tüketilen ya da bitince yakındaki bir damacanadan doldurulan 'yaşama devam etme objesi'dir. Shen nehir kıyısında kocasını ararken, on altı yaşındaki bölgeden bir kız ile karşılaşır. Dışarıda iş arayan genç kız, karaktere buradan ayrılırken kendisinin de onunla gelip gelemeyeceğini ümitsizce sorar. Ne var ki Shen'e göre kız oldukça ufaktır ve bu teklifi kabul edemez. Tıpkı kocasını bulduğunda ondan gelen birleşme teklifini de aniden kabul edememesi gibi, karakterin yolculuğu 'aslında kendisiyle ilgili'dir. Bu yüzden Shen'in yolculuğu geldiği gibi ayrılmasıyla sonlanır.

Geçmişlerini arayan karakterler ile artık geçmişte kalacak bir memleket birleşimi, günümüzde 'güncel olmayan'ı başarı ile aktarır. Bölgenin güncellenmeyen, bu yüzden geçmişte kalmış kent yaşamı, iki nostaljik öykü yardımıyla 'geçmiş bir kent'in şimdiki zamanını gözler önüne serer. Yine anlatılan iki öykü ve kent için; aile yıkıntısı temelli gelişen iki kurgunun kent yıkıntısı kurgusuna yerleştirildiği söylenebilir. Ayrıca filmin sinematografik görüntüsü, 'baraj projesinin sekteye uğrattığı depresif moloz bir kent'i izlediği için, geçmişte dondurulmuş bir taşrayı ortadan kalkmasına az bir zaman kalmışken günümüzde belgelemiş olur. Belgesel sinema anlayışının örneği olan yüksek çözünürlüklü panaromik kamera hareketleri, Yangtze ırmağının topografik konumunu ve kenti nasıl bir yükseklik seviyesinde tehdit ettiğini gösterir. Bir yandan hikâyeler aktarılmakta, bir yandan kent gezdirilmektedir. Yıkılan sorunlu bölge ile yapılaşan yeni bölge bu sansürsüz kent turunda seyirciye daha çok filmin kararlı peyzaj planlarında anlatılır.

Filmin bütünü, ülkenin kırsal kesimlerinde mutlu ve sakin bir yaşam sürmek için tüketilen 'yaşama devam etme objeleri' olarak 'Çay', 'Sigara', 'Likör' ve 'Şekerleme' başlıklı sekanslarda aktarılır. Sichuan'ın şimdiki zamanının işçi ve çalışan sınıfı, badanası dökülmüş duvarların arka plan olarak alındığı yakın çekim sahnelerde, birbirlerine ikram ettikleri sigaralarını yakıp arkalarına yaslanır. Sigaranın dumanı, çatlamış duvar sıvası ile aynı karede gösterilir. Tüketim objelerinin yer aldığı sahnelerle Zhang-ke, ülkenin kırsal kesimlerindeki makul yaşamlarda tüketiliyor olagelen yaygın ihtiyaçları bu estetik dört sekansıyla aktarır. Yönetmen konu ile ilgili şunları söylemektedir: "Mutlu bir yaşam sürdürebilmek için gerekli ihtiyaçlar çok basit: çay, sigara, likör ve şekerleme. Küçük köylerde yaşayan çiftçiler ve işçiler bu maddelerle yıllar boyu yaşayabilirler. Bunlarla mutluluk duygusu hissederler."

Filme dair aklımda yer eden bir diğer önemli sahne, devlet memurunun elindeki kırmızı boyalı fırça ile yıkım kararı kesinleşen binalardan birisini tüm sakinliğiyle işaretlemesi. Binanın sahibi bu yapılanın saygısızlık olduğunu, eskiden işaretlemeden önce haber verildiğini kendi kendine söylenmektedir. İlk başta önemsizmiş gibi gözüken bu sahne, aslında yönetmenin filmi gerçekleştirmek için bölgede ne kadar uzun vakit geçirdiğinin ve gözlem yaptığının göstergesidir.

Zhang-ke'nin kâğıt oyunu oynayan işçilerinin bir anda antik Çin tanrılarına dönüşmeleri, tanrıların bile kayıtsız kaldıkları bölgenin kaderine yakılan kültürcü bir ağıt gibidir. Çin'in gerçekçi kırsal insanlarının habitatı, globalizasyon sürecinde yine 'kırsal işçiler'in emeğiyle yok edilirken tanrılar suskundur. Yönetmenin çeşitli anlamlandırmalara açık bir diğer metaforik sahnesi, sanki kentin havalanarak uçup gitmesini imleyen; farklı büyüklüklerde üst üste konmuş dörtgenlerden oluşan düşey, anıtsal bir kütlenin, uzay roketi gibi gökyüzüne uçurulduğu sahnedir. Kuşkusuz her iki gerçeküstü sahne, gösterilenlerin ne kadar gerçek olduğunu özetleyen bir hayal dünyasından beslenir. Ve bu fantastik sahneler, filmin ana temasını barındıran görüntüler olarak algılanırlar.



Resim 5.6: Durgun Yaşam filminden Tanrıların Suskunluğu karesi [60].

Çin'in gerçekçi kırsal insanlarının habitatı, globalizasyon sürecinde yine 'kırsal işçiler'in emeğiyle yok edilirken tanrılar suskundur.

Durgun Yaşam, her iki karakterin nostaljik psikolojilerini, kentin 'artık nostalji olacak' atmosferinde sunması ile, ülkede gerçekten neler olup bittiğini göstermeye çalışan bir film olmanın ötesine geçmiş olur. Nostaljik psikoloji, kentin güncel yok oluş sürecinde ve kurgulanan iki hikâye içinde bir arada sorgulanır. Karakterlerin eşlerini arama süreçlerinde yıkılacak bir kente yaptıkları mecburi adaptasyon, kendi hikâyeleri ve kentin hikâyesinin iç içe geçmesini sağlar. Fengjie'nin yeni baraj köprüsü ışıklandırıldığında tüm Sichuan karanlıkta kalıverir ya da bölgenin lokal ışıklandırmalı 'karaoke geceleri'nde işçiler günün yorgunluğunu atarlar. Karaoke şarkılarına hükümetin hoparlörden yaptığı uyarı anonsları karışırken, etraf sakinleri şekerleme atıştırır; yüksek tepelerde yeni kent inşaatlarının şantiyeleri yükselir.

5.4 Çıkarımlar

Bir çeşit olması-gereklilik gibi sahiplenerek benimsediğimiz modern olma durumu, hipnotize olmuş modern bir dünyada şüphesiz iyi anlamlara tekabül etmektedir. Modern bir konut, egemen toplum yapısında çoğu kez arzu edilendir. Yaşadığımız çağda modern tasarımlar revaçtadır. Kentte, sanki nereye kondurulursa kondurulsun, yakın çevresi umrunda olmayacakmış gibi gözüken mimari yapısıyla, Modern Sanat Müzesi varlıkları mimari tasarım dünyasından, kentin uluslar arası kimliğine, ulusun

uluslar arası'na ulusal kimlik gösterisi (ırkın ırk egosu) kaynağı olmasından, modern bir toplum olmuşluk fenomenine kadar, son tahlilde prestij yapılarıdırlar. Ne var ki İki Film Birden projesi, varlığı, reddettiği sürece mümkün kılınan (gerçekleşebilen) bir sistemin; "modernizmin, sürekli eskiyi reddederken yerine yenisini önerdiği bir sistem olarak, bazen insanın kendi öz reddine, bazen belirli bir kentin yok sayılmasına yol açabildiğinin endişesi"ni göstermeyi amaçlıyor.

6. ‘VARLIK’I İDRAK ETMEK VE ‘VARLIK MİMARLIĞI’NI DÜŞÜNMEK

6.1 Varlık ve Varlığın Özü

‘Varlık’ denen o şeyi, özellikleri ile kendi başına, değişik başlıklar altında, başka söyleyiş-adlandırma biçimleriyle günümüz felsefesinde açığa çıkarmayı hedefleyen bu inceleme, hedefe yaklaştığında mimarlığa dair belki de ilk defa dile getirilen bir kavramın olabilirliğini sorgulamaya ve anlamlandırmaya başlar: “Varlık Mimarlığı” dediği, kaynağını ‘özgür olmaya mahkum’ bir hümanizmada (insancılık) tasarlayan, bu dünyada etkin ve aktif olan, hareket eden, değişimi, dönüşümü; antagonist inşaatların organik artikülasyonlarını yaşayan bir organizmaymışçasına kendi yaşantısı içinde var ettiği, doğurduğu, gerektirdiği ‘canlı’ yaşama organlarını ve sistemlerini…

Anahtar Kelimeler: *Varlık, Dasein, kendisi-için, kendinde, existentiell-ontik, existential-ontolojik.*

Mimarlığın liberal yüzünün, patronların milyon avrolarına dönüştüğü bir ortamda, tasarlamak istemediğim bir egoist mimarlığa [61] yıllarımı vermezdim. Üstelik temelinde ‘liberal sistemlerin anıtsal kutuları gibi gözüken yaygın ego mimarlığı’nın bu denli baskın ve tamamen anti-hümanist ama kapitalist havasına söyleyecek düşüncelerim, yaygın mimarlıkta çalışacak olmamı öteleyen, erteleyen bir husus. Varlık meselesine olan tutkulu merakım, O’nun neye delalet olduğuna ve biz insanlara neler söyleyebileceğine olan ilgim, her geçen gün pratiği yapıla gelen bu yaygın mimarlığın kullandığı tasarım kriterleri ve ilkelerinin tamamen unutulması gerektiğini ve onlardan süratle vazgeçilmesinin insanlık adına daha faydalı olacağını söylüyor gibi bana. Bu yüzden önermemde Varlık Mimarlığı [62] olarak adlandıracağım tasarım dünyasının yapısını, onun politikası hakkındaki ve onun günümüz mimarlığından ‘daha insancıl’ olduğu yönündeki görüşlerimi, *varlık meselesini* idrak ettiğimizde zaten insanın yapısını ve onun hakiki mekânsal mutluluğunu kavrayabilecek olmamız ile temellendirmekte fayda var.

Tabii, düşünceler hemen asırlara meydan okuyan o büyük soruya kilitleniveriyor: Varlık nedir?.. Ne kadar ürkütücü, bunalımlı, zor, gizemli, özgür, düşünsel, akıldışı ve saçma sapan bir sorudur böyle.. Söz konusu soru üzerinden, 'bu nedir?' sorusuna karşılık gelecek bir 'bu, budur' tanımını en azından Varlık kavramına yönelik kolaylıkla getiremiyor olduğumuzdan, belki söze, 'varlık' ve 'var olma' arasındaki temel ayırımı diller arası inceleyerek başlayabiliriz. "'Varlık' terimi Türkçe de dâhil olmak üzere birçok dilde birden çok anlamda kullanılır. Örneğin "insan düşünen bir varlıktır" tümcesindeki kullanımı ile "düşünen insanlar vardır" tümcesindeki kullanımında "varlık" aynı anlamda olamaz. İlkinde "varlık" şey, ya da nesne anlamında kullanılırken, ikincisinde "varlık", en azından görünüşte bir şeye nitelik atfeden bir yüklem olarak yer alır. Bu iki anlamı Türkçede "varlık" ile "var olma" şeklinde ayırabiliriz. Benzer şekilde İngilizcede "being" ve "existence" ayrımı, Almancada da "sein" ile "dasein" ayrımları bulunur. Ancak bazı filozoflar "varlık" (ya da İngilizcede "being", ya da Almancada "sein") terimini var olma anlamında, hatta bazen de (ki burada özellikle Heidegger ve Meinong'u anabiliriz) üçüncü bir anlamda kullanırlar" [63]. Aslında bu temel ayırım varlık meselesine dair idrak edilen bilginin temel zeminini de oluşturur. Burada kısaca filologlar şey'leştirdiğimiz 'varlık' ile bizim görüntülerimizin fiili temsili olarak 'var olma'yı (ya da varoluşu) ayırt ediyorlar. Dikkat ederseniz önermemize Varoluş Mimarlığı demiyoruz; ima ve dikkatin çekilmek istendiği nokta daha çok Varlık Mimarlığı adındaki iddiasız, disiplinsiz ve kendinde beliriveren bir benzetmeyedir. Gelgelelim "bizler pek çok şeyi 'varolan' olarak ifade ediyor ve bunu çeşitli anlamları yansıtacak şekilde yapıyoruz. Nitekim hakkında konuştuğumuz, bir kanaat beslediğimiz, şu veya bu şekilde ilişki kurduğumuz her şey bir varolandır. Ayrıca neliğimiz ve nasıllığımız ile bizler de birer varolanız. Varlık ise öylelik ve neden-nasıllıkta, gerçeklikte, mevcut-oluşta, kalıcılıkta, geçerlilikte, Dasein'da [64], "vardır"da yatmaktadır" [65].

Heidegger ve Varlık konusunu ilerde daha açık ifadelerle ve kendi terminolojisiyle bahsetmek üzere şimdilik yarıda bırakalım ve diğer ana konumuzla ilintili sorular sormaya başlayalım. Günümüzdeki *mimarlığın varlığına,* mimarın çoğu kez varolana tasarlıyor olduğu 'benlik tasarımları'na [66] yönelerek, özünde bir dualite (iki yönlülük ya da ikililik) ile anlamlandırılmaya çalışıla gelmiş Varlık meselesinde *varlığın mimarlığı* diye bir şeyden bahsetmeye başladığımızda nerelere gelebiliyor olduğumuza bir göz atalım [67]. Günümüzde temas edilen mimarlık işlerinin belirli

bir felsefi kuramsızlıkta, tek yönlü, rasyonel, mekânın 'öz'sel niteliğini hissettiremeyen ve sonuna kadar 'insan-için'ci manifestoları, gerçekten insanın varlık problemine ne kadar mekânsal bir cevap oluşturabiliyor, işte temel meselemiz bu aslında. Daha açık konuşalım: Mimarlık dediğimiz o 'yüce kurum', sistemin egosantrik bireylerine barınacakları, çalışacakları; kimliklerini besleyerek büyütebilecekleri o anıtsal kutucukları tasarlayıp durmayı nereden öğreniyor ya da mimarlar tasarım yaparken kriterlerini bu sistemin içinde düşünerek ve bu sistemden beslenerek ne kadar hakiki bir tasarım gerçekleştirmiş oluyorlar? Kısacası kime ya da neye, niçin tasarım yapıyoruz?.. Eğer cevap: - İnsana ise, en azından günümüzde aslında neyi, kimlere tasarlıyor olduğumuzu hatırlamaya, günümüzdeki anlamın salt insanda mı, insanı da içine alan Varlık anlayışında mı olduğuna; ya da varsa anlamın nerede olduğu düşüncesine yoğunlaşmaya ciddi bir gereksinim var gibi gözüküyor. Çünkü "Yine de, yaşam görünüşe dönüştüğü ölçüde, özneden yola çıkan bir düşünüş de yanlışlardan kurtulamayacaktır. Tarihsel devinimin bugünkü evresinde kazandığı karşı konulmaz nesnellik şimdilik sadece öznenin çözülmesine yol açtığı ve onun yerini de henüz bir yenisi almadığı için, bireysel deneyim şu anda eski özneye dayanmak zorunda kalmaktadır. Tarihsel olarak bitmiş, mahkûm olmuştur bu eski özne: Hala kendi-içindir [68], ama artık kendinde değildir" [69]. Kendi-için tasarlanıyor olan mimarlık ürünlerinin yanlışlardan kurtulamayacak olması, acaba bu tasarım düşüncesinin kendinde tasarlanması gerektiğine mi delalet ediyor? Belki de mimarın yoğunlaşması gerektiği o tasarım alanı 'kendinde' ile 'kendi-için' arasında bir yerde, dualitenin bir ucundan diğer ucuna sürekli hareket halinde, 'unterwegs'in [70] aradalığında (in-between) bir yerlerdedir…

Bir diğer varoluşçu düşünür Nietzsche'ye göre de "daha çok, esas fikir süren bir iş olarak kişinin yaşamının asla tamamlanmayacağıdır. Kişi her zaman unterwegs'tir, yoldadır, ve vurgu her zaman ulaşılan hedeften çok gitmeyedir" [71]. Öyle gözüküyor ki 21. yy felsefesinde kişiyi anlamanın yolunun, varlığı anlamaktan geçtiğini idrak edenler için, bu 'kendinde', 'kendi-için' söylemlerinde daha anlaşılır olabilmek adına, kavramı bir kademe daha açarak ilerlemek gerekiyor.

'Kendinde varlık' ve 'kendisi için varlık' deyişleri, Adorno'da andığımız 'kendinde' ve 'kendi-için' terimlerinin Sartre felsefesindeki karşılıklarıdırlar. Sartre'a göre bilinç entansiyonel (amaçlı) faaliyetten başka "hiçbir şey" değildir. O bir nesnenin kendisi ya da kendisi için bir nesne değildir. Bu düşünce Sartre'ı iki ayrı türden

varlık arasında bir ayırım yapmaya götürmüştür. Kendinde Varlık (etre en-soi) ile Kendisi İçin Varlık (etre pour-soi). "Sartre'a göre, 'kendinde varlık' sadece vardır. Gramatikal anlamda 'Kendinde varlık' vardır diyebiliriz ama, varoluyor diyemeyiz, çünkü sadece olduğu şeydir, oluşa tabi değildir. Mutlak bir doluluk, kapalılık, içkinliktir. Ne aktiflik, ne de pasifliktir. 'Kendinde varlık' ne olanaklı olandan türetilebilir, ne de zorunlu olana indirgenebilir. Bu anlamda salt olumsallıktır (contingence). *Yani, var olması da olmaması da eş ölçüde olasıdır.* Sartre, bundan, 'kendinde varlık'ın kendi kendini yaratmış olduğu sonucunu da çıkarmamamız gerektiğini söyler, çünkü böyle bir belirleme onun kendine öncel olduğu varsayımını da birlikte getirir ki bu olanaksızdır. Bu perspektiften bakıldığında Sartre'a göre 'yaratılışçılık' kuramı, Almanların 'Selbständigkeit' (yani, kendine yeterlik) dedikleri şeyi varlıktan çekip alarak onu tanrısal bir öznellik içinde yok etmektedir. Sözün kısası, 'kendinde varlık' yaratılmış olsa dahi, yaratılış açısından açıklanmaz olurdu, çünkü o varlığını yaratılış ötesinde varsaymaktadır. 'Kendinde varlık(etre en-soi)', ayrıca bilinç-olmayan'dır. 'Kendinde varlık' bilincin, yani 'kendisi için varlık'ın ekstasis'lerinden biri olan zamansallığa sahip değildir. Ve 'kendinde varlık', fazladandır" [72]. Şunu da belirtmek gerekir ki Kendinde varlık "0 varlık ne ise odur" [73].

Sartre, 'Kendisi için varlık (etre pour-soi)'ın özelliklerini ise eksik, akıcı, belirsiz olarak ifade eder. Kendisi için varlık, bilinç sahibi bir varlık olarak insanın varoluşuna denktir (Heidegger'in temel anlamıyla kullandığı Dasein gibi). Sartre, "Varlık" sözcüğünü iki ayrı (dünya, bilinç) ancak birbirlerinden ayrılamaz gerçeklikleri göstermek için kullanmasına rağmen, sözcüğün en güçlü anlamı içinde, varlığın Kendisinde'nin tarafında bulunduğu açıktır. Çünkü Sartre'a göre, bilincin varlığı hiçliğin varlığıdır. "Bilinç her ne ise o değildir; her ne değilse odur" [74]. Sartre'a göre hiçlik dünyaya insanla girmiştir. "'Kendisi için varlık', 'kendinde varlık'ın hiçlenmesidir (néantisation) ve kendisi aynı zamanda bu *hiçlik'*tir" [75]. Bu yaklaşım hiçliğin dünyaya insan bilinciyle girdiğini söylemekle aynı şeydir. "İnsan gerçekliğinin varlığı, Sartre'da varlık bilimsel bir fazlalık olarak değil, bir varlık eksikliği, varlığın tamlığındaki bir çatlak" [76] olarak belirdiğinden dolayı insan gerçekliği ile birlikte dünyaya eksiklik de gelir. Denilebilir ki, insan varlığı hiçliğin varlığını, kendi varoluşuyla bu dünyaya getirir.

Şu aşamada, biricik benlik tasarımlarımızın göründükleri, sınıflandırıldıkları, dolaştıkları mekânlara birer 'hiçlik tasarımları' dememeye kendimi ikna etmeye çok çalıştım, ama olmadı. İfade kulaklara ilk başta tuhaf ve zorlama gelse de, aslında benzetme kendi terminolojisi içerisinde doğrudur. Bu yaklaşımda benlik tasarımlarına hiçlik tasarımları diyebiliriz, çünkü "Sartre'a göre; eylemlerin, duyguların, düşüncelerin kaynağı olan bir iç ben ya da 'ego' yoktur. Sözgelimi, bir kitabı okurken ya da araba kullanırken bir ben bilincine sahip değilimdir. Ben ancak refleksif bir düşünüm edimiyle ortaya çıkar. Ego ancak, geçmişteki psişik etkinlikleri üzerine düşünen bilinç tarafından oluşturulur" [77]. Mimarın tasarım işini yaparken, hangi 'var olmayan' egoların(ın) yönetimi ve gerçekleştirmeciliği etkisinde kaldığına ilerleyen kısımlarda değinmeden olmayacak gibi gözüküyor. Ama önce Varlık kavramının idrak edilmesinin daha çok hakkını verebilmeye çalışmak adına, meselenin 'asırlardır uyuklayan felsefeyi uyandırmış' filozof Immanuel Kant'ta, geçmişte kısaca nasıl yorumlanmış olduğuna da değinmekte fayda var. Buna, sıkıcı ve kuramsal olma iddiasında olduğumuz için değil, aynı zamanda Giriş bölümünün en son kısmı olarak değineceğimiz Heidegger'in Varlık felsefesini de daha net anlayabilmemiz için yer vermemiz gereği icap ediyor.

Kant'ta da Varlık anlayışı dual bir yapıdadır, varlık dünyasını iki alana ayırır: "1 - görünüş alanı; 2 - görünüş dünyasının temeli olan, 'kendi başına varolan' alan. Görünüş dünyası zaman ve mekâna dayanan bir varlığa sahiptir; böyle bir varlığın bilgisi ancak 'idrak' sayesinde mümkündür; fakat bu bilginin tam bir bilgi olabilmesi için, idrak ile kavramların birbirine uygun gelmesi şarttır; böyle bir uygunluğun dışında, hiç olmazsa, teorik bir bilgi yoktur" [78]. "Fakat bütün varlık dünyası yalnız görünüşten ibaret değildir; bu görünüşün temelinde bulunan bir alan daha vardır" [79]. "Bu, aklın inceleyeceği alandır. Bu alanda acaba hiçbir bilgi yok mudur, yoksa eksik olan sadece teorik bir bilgi midir? Kant bu soruya müspet bir cevap verir ve eksik olan yalnız teorik bilgidir, der; çünkü bu alan pratik bir bilginin obiekti (nesnesi) olabilir. İşte bu nokta, Kant'ın insanı da görünüş alanı, tabii varlık ve akıl varlığı, 'kendi başına varlık' diye ikiye bölmesine sebep oluyor. Hatta diyebiliriz ki, insan problemlerinin incelenmesi için, onun bu şekilde bölünmesi gerektiğini önceden göz önünde bulunduran Kant, bütün varlığı iki alana bölmek zorunda kalıyor" [80].

Böylelikle Kant, Sartre'ın 'kendisi-için varlık' terimine 'görünüş alanı', 'kendinde varlık' terimine de 'kendi başına varolan alan' demiştir, diyebiliriz. Kant'ın 'görünüş'ün temelinde bulunan alan olarak 'kendi başına varolan' bir alan belirlemesi, daha çok insanı ve onun görünüş dünyasını araştırmaya yöneliktir, bu alan kendi muğlâklığı içerisine hapsedilir. *Varlığı bilinen bu kendi-başınalık kutbu, görünüş alanı kutbu ile biraradalık oluşturarak bu sentezde varlığı anlamlandırabilecekleri yerde, kendi görünüşlerine âşık olan insan egoizmi, kendisini anlamlandırmayı kendi kendisine ön-koşullandırır.* Ne var ki Kant, Varlık durumunu çağının düşünce yapısından çok öte bir biçimde izah etmiş, bilinen ilk filozoftur. Ve birçok felsefe okulunun günümüzde de Kant'ı, çağdaş felsefenin merkez figürü olarak görmesinin sebebi, belki bu olabilir.

Fakat mevzu Heidegger'e ve onun Varlık terim(ler)ine gelince durum alaşağı edilir; "Heidegger'in temel amacı Batı düşüncesinin 'varlık tarihi' açısından izlediği yolu yeniden kurmak ve merkezinde 'varlığı unutuş' un yer aldığı bu düşüncenin süje merkezli karakteristiğini açığa çıkarmaktır. Heidegger'e göre söz konusu "varlığı unutuş" "aşılma" sı gerekendir" [81]. Nihayet varlık algısının süje merkezli kök felsefesi birisi tarafından radikal bir biçimde sarsılır; 'Varlık', insan, doğa ve objelerden ayıklanarak kendi başına masaya yatırılır. Nitekim O'na göre "felsefenin amacı, Varlığın gerçekten ne olduğunu kavramaktır" [82]. Heidegger, Varlık felsefesinin önemini çağımıza gösterdiği yapıtı *Varlık ve Zaman*'da, şimdiye kadar 'Varlığın nasıl bir şey olduğu' ile ilgilenilmiş olduğundan, 'Varlık'ın anlamı nedir?' sorusunun cevapsız bırakıldığından dem vurur, 'Varlığın anlamı' sorusunun felsefe tarihinde ilk defa, bu kitapta cevap buluyor olduğunu söyler. "*Varlık ve Zaman*'ın birinci bölümünün amacı, *Dasein*'ın (insan varlığının) günlük yaşamındaki varlık yapısını ortaya koymaktır. İkinci bölümü ise, *Dasein*'ın varlığını Zaman fenomeni ile temellendirmek suretiyle sonuçta 'Varlığın Anlamı Nedir?' sorusuna cevap için bir yol hazırlamaktır… *Dasein*, basit anlamda 'insan varlığıdır' demek, onun cins, tür ve ayrımla tanımlanan gerçek ve somut bir varlık olduğu anlamına gelir. Bu anlamıyla yapılan *Dasein* sorgulaması ontik sorgulamadır. Her ne kadar *Dasein*'ın ontikliği onun önselliği ve kendine yakın tarafı olsa da, amaç *Dasein*'ın varolmasındaki ontolojik yapının açığa çıkarılmasıdır. Çünkü varlığın anlamı soruşturması, ancak *Dasein*'ın ontiko-ontolojik varolma yapısında açığa çıkar. Bu nedenle *Dasein*'ı insan varlığı olarak tanımlamak, Heidegger'in amacı olmadığı gibi, böyle bir sorgulamayı

da temel ontolojisinin konusu yapmaz. Heidegger'e göre, *Dasein*, kendi ontikliğinde ontolojik varolmayı açabilen ve varolmanın anlamını olanaklı yapan varlıktır. Bu anlamıyla *Dasein*, insan varlığı değil, 'insan olma olanağı'dır" [83].

	Çağdaş Felsefe	**Geleneksel Felsefe**
Sorgulanan nesne	Varlık *(Sein, Being)*	varlık *(Das Seiende, beings)*
Sorgulanan soru	Varlığın anlamı nedir?	varlık nedir?
Sorgulama türü	ontolojik	ontik
Sorgulama terimleri	varoluşlar	kategoriler
Sorgulamada oluşan durumlar	anlama /olgusal	betimleme / nesnel
Sorgulamadaki farkındalık türü	Varoluşsal *(existential)*	Nesnesel *(existentiell)*

Şekil 6.1: Heidegger felsefesinde "Dasein, öncelikle, bilgi nesnesi değil, kendinde varolmanın tarzlarını veren Varlıktır. Dasein'ın varlığını ancak kendi varoluşu verebilir. Bu ise ancak iki yolla olabilir: Öncelikle Dasein, kendi existentiell-ontik [84] yapısını kavrar ve ikinci olarak kendi existential-ontolojik yapısını kavrar. Fakat amaç, ontolojik yapısını anlayan Dasein'ın bunu kendi ontik yapısı üzerine kurmasıdır" [85].

Heidegger bizlere şunu söylemek istiyor olabilir: İnsanoğlunun, Varlık meselesinin özünü, geleneksel felsefenin araçlarıyla açığa çıkartamayışının temelinde, Varlığın anlamı yerine, neliği (ne olduğunun betimlenmesi) sorusunun cevaplanma güdüsü yatar. Yani insan, kendi varoluşu ve bu varoluşunun olanaklarına, statik ve donmuş tanımlamalar getirerek Varlık teriminin derinliğinden kurtulmamış, kavramı daha da derinleştirmiştir. Heidegger'de idrak edilmesi gereken can alıcı nokta, "ontolojik yapısını anlayan *Dasein*'ın bunu kendi ontik yapısı üzerine kurması" amacıdır. Sartre'ın terimleriyle dillendirecek olursak, 'Kendisi İçin Varlık' hiçliğinin (le néant) anlamını salt kendi varoluşunda değil, 'Kendinde Varlık' ile oluşturacağı 'düşünsel anlamlandırma aradalığı'nda aramalıdır. Gelgelelim insan, düşüncelerinde, tasarımlarında ve diğer eylemlerinde, bu aradalığın heterojen potansiyelini idrak edebilecek bir çokseslilik ve çok-kimliklilik ortamını yaratabilmiş midir? Sanırım

şimdi, Varlık denen o gizem yüklü kapıyı bir nebze olsun aralayabildik ve kapının ardındakileri Mimari Tasarım konusunda etraflıca değerlendirmeye, yorumlamaya biraz daha elverişli bir konumdayız.

6.2 'Varlık Mimarlığı' Deyişinin Nedenselliği

Mimarlığı, onun tasarlayış biçimleri ile düşünlerini idrak etme meselemizi 'güncel mimari tasarım kuramları' üzerinde yoğunlaştırabilir, bu kuramların temelleri için pekâlâ 'benlik tasarımları' gibi çalışmayan tasarım yolları da inşa edebilirdik. Ne var ki 'bu'nu yapmayı tercih etmeyişimizin nedenselliği, 'bu'nun ve 'bunların' kuramsallıklarındaki ontik tek yönlülüğünde sorgulanmalıdır. Kuramın daha başta tasarım işini yönlendirirken insan aklına sunduğu pragmatist (faydacı) - hedonist (zevkçi) sübjektivizmi, insan hiçbir zaman aynı karakteristik öznelliğini sergileyemiyor olduğu halde, öznelerin tanımlanmış dünyalarına 'kriteri getirilmiş' tasarımlar inşa etmektedir. Özne, içinde bulunduğu zamanının mekânsal önermelerinde varolurken, "öncelikle ya da daima kendisiyle özdeş değildir. Kendinizi bir toplantıya katılan, orada oy kullanan ya da konuşma yapan siyasi bir özne olarak oluşturduğunuz zaman ve bir cinsel ilişkide arzularınızı doyurmaya çalıştığınız zaman sizin kendinizle ilişkiniz aynı değildir. Bu farklı tür özneler arasında birtakım ilişkiler ve birbirine müdahaleler olduğu kuşkusuzdur, ama karşımızdaki özne aynı tür özne değildir. Her örnekte kendimizle farklı bir ilişki biçimi kurar, her örnekte farklı bir biçim sergileriz" [86].

Her zaman aynı öznel strüktürün huzurunda olmamamıza rağmen, toplumun insana biçtiği 'sabit kimlik hapishanesi'ne, kimliğine yönelik tasarım heykelleri, tasarlanmış mekânsal putlar önerip dura gelmiş olması, pek tabi ki bütün meselelerin kaynağına dönmemiz, mimari tasarımın 'kimliğe ve onun egosantrik mutluluğuna dair mekânsal tasarım üretimi' ontikliğini masaya yatırmamız gereksinimini beraberinde getiriyor. Daha geniş bir ifadeyle dillendirecek olursak; Varlık kavramını 'kendisi-için' analiz etmiş ve tanım getirerek Varlık 'problem'ini çözeceğini, bundan kurtulacağını zannetmiş teorik insana, *Dasein*'ın ola gelen ve süre giden muğlâklığında teorik ve kriterci atmosferlerin onun varoluşunu anlamlandırmaktan uzak olduğu sezgisiyle düşünsel bir yolculuk yaparak, 'tasarım'ı salt tasarlayanın 'kendisi-için'liğinden çekip, 'tasarım'ı söz konusu 'aradalık' mekânında 'tanımlamamaya çalışıyoruz'. İnsan olma olanağını anlamlandıran, hakiki özünü her daim, değişime, dönüşüme,

olanaklara açık tutmuş bir esnek yapılılıkta, görüş aidiyetliğinden bağımsız, kavramların ne içinde, ne dışında, ne de iç-dış sınırında ikamet eden düşünlerin tasarımlarını, 'sabit kimlik hapishanesi'nin kriterci gözaltındalığında değil, Varlık'ın tamamlanmamışlığında yeniden düşünmek niyetindeyiz.

Ne var ki tam da bu noktada, araştırmanın ana başlığında ve giriş bölümünde bahsettiğimiz 'ego mimarlığı' ve 'varlık mimarlığı' deyişlerine birer tanım getiriyor olmak iddiasıyla yargılanabiliriz. Şunu açıkça belirtmek gerekir ki, bu deyişler "araştırmacının Felsefe ve Mimarlık dünyalarına yeni, dominant kavramlar yerleştirmeye çalışması" ile değil, "algılanan, sezilen ve görülen numen [87] - fenomen ortamının bilinçte uyandırdığı 'ironik bahsediş'ler olmaları ile alakalıdır." Bu anlamda bir şeylere tanım getirmek, onu döneminde ve kendi zamansallığında dondurarak 'düşün heykelleri' yapmaya çalışmak, Varlık'ın anlamı ile değil, neliği ile ilgileniyor olduğumuza delalet eder, amaçlanmamızın varlık hakkını tehdit ederdi. Sübjektifliğin felsefesindeki 'asfalt otoban yollar'da ilerleyerek, yolumuzun üstündeki mimarlıklarda konaklarken onlara yeni yeni adlar takmıyoruz; ama Varlık felsefesindeki 'düşün tasarımlarının patikaları'nda "yolda olmanın mimarlığı"nı Varlık'ın açıklığında "ne kendimiz için, ne de kendinde" anlamlandırıyoruz.

Şüphesiz ki bu anlamlandırmayı, Varlık deneyimine ve onun anlamsal içeriğine karşı beslediğimiz bir tür modern 'heves'e sahip olduğumuz için, ya da Varlık'ı bilincin nesnel algısında değerlendiren bir tür 'arzunun nesnesi' konumuna indirgediğimizden dolayı tercih etmiş de değiliz. Merkezinde sübjektivizmin yer aldığı ve bahse konu sübjektifliğin Varlık algısını kendi öznel denetimi altına sokmayı amaçladığı bu tarz bir özneler-iktidarında Dasein'ın varoluşunu anlamlı kılması imkânsız olduğu içindir ki; "sübjektifliğin felsefesi yerine Heidegger varlığın felsefesini; diğer bir deyişle, varlığa ilişkin düşünüşü getirmek ister. Bu düşünüşte - varlık deneyimine ilişkin somut varoluşsal yapıların açığa çıkarılması olarak- sübjektifliğin tasviri yalnızca yöntem açısından önem taşır. Fenomenolojik yöntemin arka planını ontolojik hareket noktası oluşturur: "Mahiyetin görünüşe çıkarılması olarak fenomenoloji felsefeyi belirtiyorsa ve felsefenin yön verici sorusu öteden beri değişik şekillerde de olsa 'var olan'ın varlığı sorusu olarak yürürlükte kalmışsa, o zaman varlık, düşünmenin ilk ve son konusu olarak kalmalıdır" [88].

Mimarlık tasarımı dediğimiz düşünsel pratiğin neden Varlık'a yönelik tasarım pratikleri geliştirmesi yönündeki anlamsal içeriği, sanırım bu noktada bir nebze

anlatabildik. Varlık idrakının bir mimarlık pratiği için ne tür bir anlamsal önemlilikte olması gereğini açıklamaya ve anlamaya çalıştık. Öte yandan şekil 1'de yer alan Çağdaş felsefe ile Geleneksel felsefenin ana meseleye yaklaşma biçimleri arasındaki radikal üslup farklılığı, aslında bizim de temel meselemizin düşünsel grafiğini temsil ediyor.

Varlığın anlamını açıklığa kavuşturmayı hedefleyen tasarım organizmaları düşünmeye başlamak, varlığın ne olduğunu kendi ontikliğinde dondurmuş ve kendisinden koparmış 'ontik-existentiell insan mimarlığı'nda kolaylıkla yeşeremiyor. Kanıtladığı sürece belirlemiş, belirlediği sürece de bir tür 'alt ediş' (bilimin zaferi) ile yoluna devam etmiş ontik ben, bir mimari cephede açıklık oranı olarak A, 2A, A oranını bahse konu cephe üzerinde adeta kanıtlar… "'Felsefenin skandalı' bahse konu kanıtın hâlihazırda verilmemiş olması değil, *durmadan bu tip kanıtların beklenmesi ve denenmesidir aslında.* Böylesi beklenti, maksat ve talepler ontolojik olarak yeterli olmayan bir yaklaşımdan kaynaklanmaktadır. Bu yetersiz yaklaşıma göre "dünya" ondan bağımsız ve "dışta" bir mevcut olana *göre* kanıtlanmalıdır. Oysa burada yetersiz olan kanıtlar değil, kanıtlayan ve kanıt arayan varolanın varlık minvalinin [89] *gereği gibi belirlenmiş olmamasıdır.* Bu sebepledir ki, iki varolanın zorunlu birarada mevcut oluşunu kanıtlayarak dünya-içinde-varolan olan Dasein hakkında bir şeyler kanıtlandığı ya da kanıtlanabilir olduğu zannı ortaya çıkmaktadır. Doğru olarak anlaşılmış bir Dasein, bu tür kanıtlara direnir, çünkü ardı sıra gelen kanıtların yapay olarak tanıtlamayı zorunlu gördüğü şeyler onun varlığında zaten hep vardır" [90].

Açıkçası Heidegger'in felsefesine dair dikkat ettiğimiz önemli bir kavrama (şayet kavram olacaksa) da biz dikkat çekmek niyetindeyiz. Onun Varlık'a yönelik düşüncelerinde bu "zaten-hep-vardır"lık sık sık karşımıza çıkan, Varlık'ın anlamsal içeriğine giden önemli bir damar kavram niteliği taşıyor. Zaten-hep-vardır, Heidegger'in Dasein'ın El-altındalığı kavramıyla da birebir örtüşen bir deyiş. Bu kondisyona "varlığın zatenliği" de denilebilir, II. Bölümde zatenliğin mekânsallığına değineceğiz.

Denilebilir ki bu çalışma, insana dair sorunun, insana dair olmadığının, kişi felsefesinin aslında varlık felsefesi demek olduğunun, insanın kendisini, kendisi dışındaki herşey ile birlikte kurgulayarak var etmesi gereğinin anlaşıldığını varsayarak, Heidegger'le gelinen Varlık idrakı anlayışında, Varlık felsefesinin

ontolojik mekânsallığını anlamak ve araştırmak üzere yola çıkmaktadır. Nitekim "Varlığın anlamına ilişkin *soru* sorulmadıkça ve açığa kavuşturulmadıkça herhangi bir cevabı *aramak* mümkün olabilecek midir?" [91].

6.3 'Varlık Mimarlığı' Deyişinin Mekânsallığı

"'İnsan ve Mekân', *Mensch und Raum* adlı konferansta mimarlara yaptığı "İnşa Etmek "Yer"leşmek Düşünmek", *Bauen Wohnen Denken* [92] başlıklı konuşmasında Heidegger, "insan ve mekân" ilişkisi denildiği zaman, insan ve mekânın birbirinden ayrı şeyler olarak anlaşılmaması gerektiğinden söz etmiştir. Heidegger'e göre "ne insan dünyanın bir işlevi, ne de dünya insanın bir işlevidir" [93]. Fenomenoloji, insan ve dünyayı birbirlerinden ayrı düşünmez, insan ve dünya bir bütündür. Bu bütüncül bakış açısı insan-dünya birlikteliğini Kartezyen düşüncenin özne-nesne ayrımından kaçarak tarif etmektedir. Bunun da yolu fenomenolojinin yaklaşımı olan "yönelmişlik"tir [94]. Anı dinleme ile yönelme, bir dünya-içinde-olmaya, bütüne katılmaya olanak verir" [95].

Ne insanın dünyanın bir işlevi, ne de dünyanın, insanın bir işlevi olduğu, 'doğal bir organizmatik gelip geçerlilik', varoluş tasarımlarının yeşerebilecekleri mekânsal bağlamı fısıldamaya yetkin olabilecektir. İddiasız, disiplinsiz ama kendinde beliriveren ve belirli bir canlılık taşıyan tasarım ağları, bizimle birlikte yaşayan Dasein mekânsalını; bizim mekânın içinde var olmadığımız ama mekânsalın bizimle birlikte var olduğu mimari tasarımları çağırmaktadır. Denilmek isteniyor ki: *Mekânımız zaten vardı, biz buna eklemlenmeliydik, bunun üzerine değil..*

Dünya-mekanı	⇒	Önümüzde-hazır-varlık *das Vorhandene*
Alan	⇒	Elaltında-kullanıma-hazır-varlık *das Zuhandene*
Dasein'ın Mekansallığı	⇒	Varoluşsal Mekan

Şekil 6.2: Heidegger'in Mekân, Alan ve Mekânsal Algısı [96].

Heidegger'in Dünya-mekânı, Alan ve Dasein'ın Mekânsallığı kavramlarından anladıklarını simgeleyen bir şekil anlatım.

Gelinen bu noktada Dasein mekânsalını oluşturmak için tasarımcılara ontik tasarım kriterleri önermemizin ya da ona mekânsalın tasarım yollarını tembihlememizin ne denli mantık dışı ve delice bir tutum olacağını artık hepimiz anladık. Ne var ki Dasein'ın mekânsalını kendi mistisizminde öylece bırakıvermeye de hiç niyetli değiliz. En azından çalışma, Dasein mekânsalına dair somut bir değerlendirme, bir çeşit mekânsal analiz, ya da hiç olmazsa fenomenal bir algı bekliyor.

Bu mekânsal analiz için birlikte düşüneceğimiz disiplin alanı, sıklıkla başvurduğumuz bağımsız sinema olacak. Güney Kore'li yönetmenin filmi *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış… ve İlkbahar*, varoluşsal mekânsallığı ontik-ontolojik yönde anlamlandırabilen bir mekânsalı gözler önüne sererken, mekânın özgürleşerek Dasein'ın mekânsallığına nasıl dönüştüğünü bu dört mevsimde gözler önüne serecek.

Filmde, Önümüzde-hazır-varlık (das Vorhandene) değerlendirmesinde Dünya-mekânı olarak 'dört tarafı ormanlık bir yükselti ile çevrili bir göl'ün üzerinde, yüzen bir platformda yer alan geleneksel (kökçü) bir tapınak yapısı gözlemleniyor. Bu tapınak hareket ediyor olduğu için, su, rüzgâr gibi *Vorhandene* olan varlık yapıları tasarımın tasarlanmamışlığını ve bitmemişliğini her daim destekliyorlar. Yani kendisi-için ile kendinde, bu mekânın mekânsala dönüşmesini aradalıklarında mümkün kılıyorlar, diyebiliriz.



Resim 6.1: Yüzen Budist Tapınağı Mekânsalı [97].

Yüzen budist tapınağı platformunun kendinde ile kurduğu aradalık bağı, *mekânsalın tasarlanıvermesi* ni doğuruyor.

Kim Ki Duk'un filmindeki yüzen platformda yer alan tapınak, varoluşsal tasarım anlayışının aslında bugün keşfedilmesini beklediğimiz bir yenilik çeşidi olmadığına değinmek için de yerinde bir mekânsal örneğiymiş gibi gözüküyor. Bir manastır olduğu içindir ki Dasein, kendi ontikliğini manastıra adıyor; ne var ki manastır, ontolojik mekânsal kurgusu ile "ontik-ontolojik bir tasarlanmamışlığın açıklığa bırakılıvermesi"ne olanak tanıyan bir çeşit 'yanar-dönerlik'e sahip.

"Gerçekte, varlığı, algılanmış başka olanların değişmezliğini kuracak üstün bir olan olarak düşünmekten çok, saydamlığının arasında tekil değişimlerin oynaştığı bir Boşluk ya da bir Olmayan, 'düşün(ül)en yanardöner zihinsel kaleydoskop' olarak düşünmeliyiz" [98]. Filmde Dasein'ın mekânsallığı, 'insanın yanardöner disharmonik yapısı' ile 'mekânsalın kendinde-organizmatikliği'nin [99] diyaloğa geçmesi vesilesiyle sürekli kendini yeni bir olanakta kurgulayan bir tasarım bileşkesi gibi algılanıyor.



Resim 6.2: Varlığın Zatenliği, Zatenliğin Mekânsallığı [100].

Heidegger'in Elaltında-kullanıma-hazır-varlık (das Zuhandene) olarak yorumladığı 'Alan' bu manastırda yer almıyor; zira bu manastır elaltında kullanıma hazır bir

varlık değil, canının istediğini yapıyor gibi gözüküyor. Sanki Şekil 6.2'deki 'su içerisinde çürüme yolculuğuna devam eden ağaç', Bölüm I sonuna doğru Heidegger felsefesinde sezinlediğimiz Zaten-hep-vardırlık kavramına dair bir çeşit El-altındalık göstergesidir. Ne var ki dikkatli bakıldığında Zaten-hep-vardırlık burada başka bir Dasein'a mekânsal oluvermektedir: Ağaç Kovuğu hala içinden suların taşındığı bir Alan (das Zuhandene) ise, üzerinde hayata adım atmış yeşil dal filizleri, bahse konu *das Zuhandene*'i mekânsala dönüştüren Dasein'dırlar. Buradaki filiz Dasein'ı, *Varlığın Zatenliği'ni, Zatenliğin Mekânsallığına dönüştürmektedir.*

Esasında filmde gözlemlediğimiz konum değiştiren manastır, gölün ortasında süzülen mekânsal deneyimini, kış aylarında doğa gereği terkediyor. Terketmek zorunda, çünkü Kendinde-varlık kendisi gibi bu sefer onu da dondurdu. Böylelikle manastır, kendisi-için belirlenilmiş bir statikliği, Dasein'in ontikliğinin kararı sonucunda değil, Kendinde-varlık'ın onunla kendi şartları doğrultusunda diyaloğa geçmesi aracılığı ile deneyimler. Lafın kısası buradaki statiklik, Kendinde'nin geçiciliğindeki bir molasıdır ve Dasein'ın ontik statikliği mantığının tam karşısındadır.



Resim 6.3: Kendinde'nin geçiciliğindeki molası [101].

Kışın manastır gölün ortasında donuyor, dolayısıyla geleneksel ontik bir biçimde deneyimleye geldiğimiz ‘bir yere ait yapı’ deneyimini de gerçekleştirmiş oluyor, ama sonsuza kadar değil.

Şekil 6-3’te suyun içerisinde donmuş olarak gördüğümüz kapı, betimlemeye çalıştığımız mekânsalın kapısını temsil etmektedir. Bu kapı su hareketli iken insanları kayıklarla karşılar, buz tuttuğunda yürünerek geçilen bir eşiktir. Her iki tahlilde de bildiğimiz kapıya hiç benzemez, çünkü istenirse yanından da geçilebilir. Ne var ki burada kapı, ontik mekânın giriş işlevi değil, ontiko-ontolojik manastır mekânsalının nereden algılanmaya başladığını gösteren bir çeşit habercisi gibidir.



Resim 6.4: Dasein'ın Mekânsallığının Öğeleri [102].

Filmin kendi ülkesi olan Güney Kore'deki gösterim afişi, sunduğu Dasein mekânsallığını mekânsala büründüren her öğeyi büyük bir ustalık ve farkındalıkla sergiliyor: Yüzen manastır, platform, su, ağaç, sis, kapı, kayık ve Dasein.

6.4 Çıkarımlar

Geleneksel felsefenin süje merkezli karakteristiği yaşama alanlarımızı belirlediği sürece, ontik sorgulamayla idrak edilen her Dasein kendine yakın tarafı ve kendine önselliğine yaklaşacak, varoluşunun anlamından uzaklaşacaktır. Dasein'ın varoluşunun anlamı, varolmasındaki ontolojik yapının Dasein için taşıyacağı önemde, değerde yatmaktadır.

Başkaca bir değerlendirme üzerinden yeniden dile getirecek olursak, insan varlığı ile birlikte dünyaya eksiklik de geliyor ise, denilebilir ki; 'Kendinde-varlık'ın hiçlenmesi (néantisation) ve kendisi aynı zamanda bu 'hiçlik' olan 'Kendisi-için-Varlık' (İnsan varlığı), eksikliğini Kendinde'nin içinde, Kendisi-için tanımlamıştır. İnsan hiçliğinin tamamlanmışlığını Kendisi-için değil, Kendinde ile sürekli yeniden kuracağı gündelikliliği ve gelip geçerliliği için tasarlamalıdır.

Kendi ontikliğinde ontolojik varolmayı açabilen ve varolmanın anlamını olanaklı yapan varlık olarak Dasein, tasarımlarında 'insan varlığı'nı değil, 'insan olma olanağı'nı temel meselesi olarak anlama ve anlamlandırmayı, en azından çağının Dasein'larının 'gelip geçerlilik'teki mekânsal deneyimlerine ve bırakılmışlıklarına kavuşabilmeleri adına, yeniden gözden geçirebilir.

Heidegger, şimdiye kadar 'varlığın nasıl bir şey olduğu' (varlığın neliği) ile ilgilenilmiş olduğundan dert yakınıyor, "Varlık'ın anlamı nedir" sorusuna cevap verme gereksiniminin yokluğuna dikkat çekiyordu. Gerçekten de günümüzde bu kalıp, Mimari Tasarım başlığıyla yer değiştirse de cümlede anlamsal içerik bozulmayacakmış gibi duruyor: İnsan şimdiye kadar 'mimari tasarımın nasıl bir şey olduğu' (mimari tasarımın kriterci neliği) ile ilgilenmiş, "Mimari Tasarım'ın anlamı nedir" sorusuna cevap verme gereksinimi duymadığı bir dünyada yaşamıştır, ya da yaşaması gereği yine kendisi tarafından, kendisi-için buyurulmuştur. Buyuran egoların yönetimci hâkimiyetinin, mekânsalın varoluşunu bahse konu ontiklikte hissedebilmeleri ne mümkün ne de anlamlı olabiliyor. "Azgın ego'lara özgü erk istençlerinin modern yaşamın birçok alanında olduğu gibi mimarlık ve öteki sanat

alanlarında da at koşturduğu günümüzde, mekân oluşturmanın ve mekânları yaşamanın ‘doğru ölçü’sü artık belki de Gadamer’in ifadesiyle “yaşamın işlenmemiş düzyazısı”nın [*die rauhe Prosa des Lebens*] ne fazla yakınında durulduğunda ne de epey uzağına düşüldüğünde tutturulabiliyor. Her uğraşta olduğu gibi mimarlıkta da güçlükle ve ancak ‘ince iş’le yakalanabilen o ‘doğru ölçü’ mimar *Dasein*’ı vesilesiyle oluşan açık ve temizalanda, kayranda [*Die Lichtung*] “İşte bu!” diye hissedildiğinde ve ancak o zaman, ‘şey’lerde uyuklayan yalın ezgiyi uzun kış uykusundan kaldıran duyarlı olduğu denli sağlam bir mimarlığın özgün şiirinden söz etmeye başlayabiliriz” [103].

7. DEĞERLENDİRME

7.1 'İnsan'dan 'Varlık'a, Modernizm'den Replika'ya

İnsanın doğa içinde doğa dışı bırakılmış tek başınalığı, onu zaruri bir sosyal yaşam varlığı haline getiriyor. Herşeyi kendisinin bulması, keşfetmesi beklenen insana doğa üvey evlat gözüyle bakıyor. Gelgelelim yapıp etmeleri ile varlıksal yeteneklerini gerçekleştiren insanın bütün bu özelliklerinin temelinde onun disharmonik (antagonist) bir varlık yapısına sahip olmasının yattığı düşünülüyor. Bu uyumsuz, yanardöner haletiruhiyemize İnsan değil, *insan olma olanağı*, *Dasein* deniliyor.

Hiçbir zaman aynı öznenin huzurunda değiliz. Her zaman başka rollerde ve/veya hiç dışgözlemini yapamadığımız varlık minvallerinde bulabiliriz kendimizi. İnsan o kadar paradoksal bir yapıdadır ki, özgürlüğü, onun en büyük mahkûmiyetidir.

Günümüzdeki *zihinsel kaleydeskop*-lar, insanın disharmonik, değişen, dönüşen yapısını çok iyi bir biçimde analiz etmişe benzeyen Modernizm akımını, sürekli eskiyi reddedip yeniyi önererek bir çeşit değişim rüzgârı görüntüsü adı altında, heryeri evrensel bir tekdüzeleştirmecilik uygulamasıyla "o aynı yer"e indirger bir fonksiyonalizmde saptamaktadır.

Coğrafyaların kendine özgü yerellikleri ile kültürel nelikleri modernizasyon döverbiçeriyle biçilmekte, yeni *space* lere daha önceden tahmin bile edemeyeceğimiz formlarda ve gözalıcılıkta olan heykelsi mimarlık eserleri yerleştirilmektedir. Dahası bu heykeller o kadar çok beğenilir ve yeni-kimliklerin görmek için can attığı fenomenler haline gelirler ki, Tokyo'da Eiffel Kulesi'nin aynısını görmek mümkündür.

Çin'de ise arzu edilen bir dünya parçası anında birebir kopya edilerek replika kent mantığında inşa edilirler. Şangay'da Luodian adında bir İsveç kasabası, İsveç'in Sigtuna kenti, yanındaki Mälaren gölü (İsveç'in üçüncü büyük gölü) ile birlikte birebir örnek alınarak inşa edilmiştir.



Resim 7.1: Şangay'da Meilan Gölü (İsveç Mälaren Gölü'nün Replikası) [104].



Resim 7.2: Şangay, Luodian kenti (İsveç Sigtuna kenti replikası) [105].



Resim 7.3: Şangay, Luodian Kent Meydanı [106].

Günümüzün aidiyet, kimlik, sahip olma ve deneyimleme arzuları o kadar büyük bir kopyalama etkinliği içerisine düşmüştür ki, Avusturya'nın Alplerdeki ünlü turistik köyü Hallstatt, yatırımcı bir inşaat firması tarafından yıllar içinde ölçüp biçilmiş, fotoğraflarla belgelenerek Çin'in Guangdong eyaletinde birebir kopyalanmıştır. Artık Çin'de Avusturya'nın en pastoral köyüne gitmek mümkün hale getirilmektedir.



Resim 7.4: Hallstatt Köyü, Avusturya [107].



Resim 7.5: Hallstatt Replikası İnşaatı, Huizhou, Guangdong, Çin [108].

Çin, sanayi kenti Huizhou'nun tam ortasına Alpler'i getiriyor. Hong Kong'un sınır kentinde, Avusturya Alpleri'ndeki Hallstatt köyünü inşa etmeye başlayan Çinli yetkililer, bunun için yaklaşık 15 milyar lira harcadılar.



Resim 7.6: Hallstatt Replikası ve Kopya Kilise. Huizhou, Guangdong, Çin [109].



Resim 7.7: Hallstatt Replikası, Şantiyeden Görünüm. Huizhou, Guangdong, Çin [110].

Modernizm her radikal ve muhalif söylemin karşısında olmasıyla, yerine yeni bir görüş geçemeyecek şekilde yapılanmaktadır. Kentler ya baraj suları altında kendi kaderlerinde boğulmaktadır, ya da tarihsel Avrupa esintisi hissettiren klonlanmış yeni kentçikler inşa edilerek kentler arzunun nesnesi konumuna indirgenmektedirler.

Her iki Avrupa kökçülüğünde inşa edilen iki Çin kenti de, modernizmin yerel organizmatiklik ve yerelliğin hergünkü mekânsallığını ortadan kaldırarak, sırf *Kendisi-için* sağır, kör ve hissetmeyen klonlar var edilmeye çalışılmış gibi algılanırlar.

Arzu edilen kent görüntüsü sipariş verilerek birebir benzer bulunan bir topografyaya resmen nakledilmiştir. Bunun olabilirliği ise herşeyin üstündedir ve bu kentle ne yapmamız gerektiği sorulduğunda ise muhafazakâr bir tutum sergilemekle suçlanabilirsiniz. Yerelliğin kültürel çeşitliliğinin savunuculuğunu yapmak coğrafi bir muhafazakârlık gibi algılanabilir ilk etapta; ne var ki bu sıkıntı, ele geçirilen insan kimliklerinin tasarlanarak mimari kutularına gönderilmeleri ve bir kent oluşması sanrısının yarattığı sıkıntıdır. Tam da özgür olmaya mahkûm olmuş insanın sıkıntısıdır bu; değişimden rahatsız olan tedbirkar bir homurdanma hiç değildir.

7.2 Dasein Mekânsallığı'na Dair Ufukta Belirenler

Kendisi-için ve Kendinde'nin birarada kurguladığı, kullanıcı ya da kullanılanın değil, paylaşımcı ya da paylaşılanın hissedildiği mimari organizasyonlar, Dasein mekânsallığını; bu-dünyada-olmaklığın hergünkü aktif mekânsallığını, hergünkü çeşitliliğinde öyleleştirmelidirler. Kütle mimarlığı, mekânsalın şeffaflığı ile, yoldalığı ile, dönüşen organiklik ile yer değiştirdiğinde insanın mekâna dair mahcubiyeti, mekânsala dair şeffaflığa doğru (geri) dönüşebilecektir.

"Mekânın varlığının yorumuna dair günümüzde bile halen devam eden mahcubiyet, mekânın konusal içeriğini yeterince bilmiyor olmamızdan kaynaklanıyor değildir. Söz konusu mahcubiyetin nedeni, esas itibariyle varlığın imkânlarının neler olduğu ve onun ontolojik ve kavramsal yorumu konusunda yeterince *şeffaflık* sağlayamamış olmamızdır. Ontolojik mekân meselesini anlayabilmemiz bakımından kritik olan şey, mekânın varlığına ilişkin soruyu, tesadüfen hazır bulduğumuz ve üstelik pek de ham olan varlık kavramlarından kurtarabilme ve mekânın varlığı meselesini bizatihi fenomenin kendisi bakımından ve çeşitli fenomenal mekânsallıklar itibariyle varlığın imkânlarını açıklığa kavuşturabilme istikametine taşıyabilmektir.

Dünya-içindeki varolanların varlığına ilişkin yegâne ontolojik belirlenimi (hatta birincil ontolojik belirlenimi) mekân fenomeninde bulabilmemiz mümkün değildir. Keza mekân, dünya fenomenini tesis ediyor bile değildir. Çünkü mekân, ancak dünyaya rücu ederek (geri dönerek) kavranabilecek bir şeydir. Mekânı erişimimize açmak, çevreleyen-dünyayı dünyasızlaştırmakla da olmaz. Çünkü mekânsallığı ancak dünya zemini üzerinden keşfetmemiz mümkün olabilmektedir. Öyle ki, Dasein'ın temel konstitüsyonu dünya-içinde-varolmak olduğu için onun özünde mekânsallık vardır. Bu nedenle de mekân dünyayı onunla *birlikte* tesis etmektedir" [111].

KAYNAKLAR VE NOTLAR

[1] **Antagonizm (Karşıtlıkçılık):** Karşıtlıkların, bir arada, belirli ya da belirsiz bir uyum/uyumsuzluk içerisinde, birbirlerinin varlıklarını tehdit etmeden aynı ortamda yan yana var olabildikleri, ilişkilendirilerek üst üste çakıştırılabildiği belirlenmemiş bir "çokluklar uzamı" görüşüdür.

[2] **Mengüşoğlu, T.** (1996). "Disharmonik Bir Varlık Olarak İnsan"; Felsefe Tartışmaları 19. Kitap, Vehbi Hacıkadiroğlu (ed.), Nisan Sayısı, İstanbul, s. 68.

[3] **Vitruvius P.** (1934). De Architectura On Architecture. Books VI-X, Çeviren: Frank Granger, Harvard University Press, Cambridge.

[4] **Selçuk, S. ve Sorguç, A.** (2007). "Mimarlık Tasarımı Paradigmasında Biomimesis'in Etkisi", Gazi Ünv. Müh. Mim. Fak. Der., cilt 22, no 2, Ankara, s. 452.

[5] **Başkaya, A.** (2002). "Oswald Mathias Ungers, İşlev ve Morfoloji Birlikteliğinde bir Mimarlık Sanatı", Gazi Ünv. Müh. Mim. Fak. Der., cilt 17, no 3, Ankara, s. 93.

[6] **Karatani, K.** (2006). Metafor Olarak Mimari; Dil, Sayı, Para, Metis Yayınları, İstanbul, s. 82-83.

[7] **Şekil 2.1:** Mayan Positional Number System. Alındığı tarih: 12.09.2011, adres: http://educ.ubc.ca/courses/etec540/July03/izumim/commentary1/Maya_num.gif

[8] **Laugier, A. 1755. and Vidler, A.** (1978). The Third Typology, Rational Architecture, AAM Editions, Bruxelles, s. 29.

[9] **Kortan, E.** (1996). "Mimarlıkta Rasyonalizm"; Mimari Akımlar I, YEM Yayın, İstanbul, s. 57.

[10] **Banham, R.** (1960). Theory and Design in the First Machine Age, The Architectural Press, London, s. 207.

[11] **Kuhn, T.** (2006). Bilimsel Devrimlerin Yapısı, Kırmızı Yayınları, İstanbul, s. 81-93.

[12] **Güneş, B.** (2003). "Paradigma Kavramı Işığında Bilimsel Devrimlerin Yapısı ve Bilim Savaşları: Cephelerdeki Fizikçilerden Thomas S. Kuhn ve Alan D. Sokal.", Türk Eğitim Bilimleri Dergisi, cilt 1, sayı 1, s. 27.

[13] **Mengüşoğlu, T.** (1996). "Disharmonik Bir Varlık Olarak İnsan"; Felsefe Tartışmaları 19. Kitap, Vehbi Hacıkadiroğlu (ed.), Nisan Sayısı, İstanbul, s. 72.

[14] **Resim 3.1:** Escher, 'Relativity'. Alındığı tarih: 16.08.2011, adres: http://blog.art21.org/wp-content/uploads/2010/07/Relativity-escher.jpg

[15] **Habermas, J.** (1994). "Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje", Postmodernizm, Necmi Zeka (ed.), Kıyı Yayınları, İstanbul, s. 31.

[16] **Giddens, A.** (1998). Modernliğin Sonuçları, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s. 11.

[17] **Savran, G.** (1999). "Postmodernizm: Yepyeni Bir Evre mi, Bir Eğilimin Mutlaklaştırılması mı?", Defter, Sayı 38, s. 169.

[18] **Berman, M.** (1999). Katı Olan Herşey Buharlaşıyor, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 27.

[19] **Habermas, J.** (1987). The Philosophical Discourse of Modernity, Polity Press, Cambridge, s. 1.

[20] **Harvey, D.** (1999). Postmodernliğin Durumu, Metis Yayınları, İstanbul, s. 10.

[21] **Koçak, O.** (1992). "Çelişki ve Fark: Modernizm ve Postmodernizm Üzerine Söyleşi", Defter, Sayı 18, s. 83.

[22] **Resim 3.2:** Modern Art adlı sanatsal bir iş. Alındığı tarih: 09.09.2011, adres: http://lelpel.deviantart.com/art/Modern-art-206732505

[23] **Çiğdem, A.** (1999). Aydınlanma Düşüncesi, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 13.

[24] **King, R.** (1996). Emancipating Space: Geography, Architecture and Urban Design, The Guilford Press, New York, s. 13.

[25] **Harvey, D.** (1999). Postmodernliğin Durumu, Metis Yayınları, İstanbul, s. 290.

[26] **Resim 3.3:** Le Corbusier, La Ville Radieuse. Alındığı tarih: 21.03.2011, adres: http://thecarandtheelephant.com/chapters/context/figs/Fig12.jpg

[27] **Işık, O.** (1993). "Modernizmin kenti/postmodernizmin kenti", Birikim, Sayı 53, s. 41.

[28] **Norberg-Schulz, C.** (1993). "Postmodernizm'in İki Yüzü", Kuram, Sayı 1, s. 15.

[29] **Nisbett, R.** (2005). Düşüncenin Coğrafyası, Varlık Yayınları, İstanbul, s. 12.

[30] **Foucault, M.** (1986). "Of Other Spaces", Diacritics, Vol. 16, s. 22.

[31] **Işık, O.** (1994). "Değişen toplum mekân kavrayışları: Mekânın politikleşmesi, politikanın mekânsallaşması", Toplum ve Bilim, Sayı:64-65, s. 15.

[32] **Harvey, D.** (1999). Justice, Nature and Geography of Difference, Blackwell Publishers, Massachusetts, s. 306.

[33] **Kefeli, E.** (2009). "A Geographic Approach To The Text", International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Vol. 4/1I, s. 428.

[34] **Larrain, J.** (1995). İdeoloji ve Kültürel Kimlik, Sarmal Yayıncılık, İstanbul, s. 80.

[35] **Best, S. ve Kellner, D.** (1998). Postmodern Teori-Eleştirel Soruşturmalar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s. 263-64.

[36] **Jay, M.** (1989). Diyalektik İmgelem, Ara Yayınları, İstanbul, s. 312.

[37] **Jencks, C.** (1996). "Yeni Modernler", Mimari Akımlar II, YEM Yayın, İstanbul, s. 68.

[38] **Yırtıcı, H.** (2005). Çağdaş Kapitalizmin Mekânsal Örgütlenmesi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul, s. 83.

[39] **Harvey, D.** (1999). Postmodernliğin Durumu, Metis Yayınları, İstanbul, s. 58.

[40] **Işık, O.** (1993). "Modernizm Kenti / Postmodernizm Kenti", Birikim Dergisi, Sayı 53, s. 42.

[41] **Ergin, N.** (2001). "Ortak Yaşam Alanı Olarak Heykel", 21.Yüzyıl Karşısında Kent ve İnsan, Bağlam Yayınları, İstanbul, s. 233-34.

[42] **Karakurt, E.** (2002). "Küreselleşme ve Küresel Yerel Süreçlerde Üst Gelir Grubu Konutu Örneği: Bursa - Bademli", Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Y. Lisans Tezi, s. 18.

[43] **Resim 4.1:** Taksim Gezi Parkı'ndan bir görünüm. Alındığı tarih: 18.05.2010, adres: http://photogen.deviantart.com/art/sessizlik-53218523

[44] **Marcuse, R. ve Kempen, P.** (2000). Global Cities, Blackwell Publishers, Massachusetts, s. 250.

[45] **Davey, P.** (2001). "Postmodern Kent", Mimarist Dergisi, Sayı 3, s. 53.

[46] **Su, S.** (1995). "Postmodern Dönem Semptomları", Birikim Dergisi, Sayı 74, s. 22.

[47] **Resim 4.2:** İstinye Alışveriş Merkezi'nde Kamusal Bir Meydan Tasarımı. Alındığı tarih: 12.01.2010, adres: http://www.ingbank.com.tr/ingbank-basinbultenleri_01_06_2009.asp

[48] **Sennett, R.** (1996). Kamusal İnsanın Çöküşü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s. 176.

[49] **Öncü, A.** (1999). " 'İdeal Ev' Mitolojisi Sınırları Aşarak İstanbul'a Ulaştı", Birikim Dergisi, İstanbul, Sayı 123, s. 26.

[50] **Hawley, A.** (1971). Urban Society An Ecological Approach, The Ronal Press Company, NewYork, s. 178.

[51] **Baumann, Z.** (1999). Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s. 29.

[52] **Yalnızsallık**; yalnız olmaya yatkın olunmuşluk ve 'özellikle (bilinçli ve tercihli bir biçimde) yalnız olduğunu düşünmeyen yalnız bireyin konumu', anlamında kullanmıştır.

[53] Heidegger'in *In-der-Welt-Sein* (Bu Dünya İçerisinde Olmak) kavramına gönderme yapılarak, kimi sinemaların Varlığa yönelik varoluşsal betimlemeleri başarıyla sergileyebildikleri ima ediliyor.

[54] **Mortaş, M.** (2005). "Tony Takitani: Modernizm Öldürür Ya Da 'Are You Alone?'", Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Yayınları, İstanbul, Sayı 43, s. 88-89.

[55] **Resim 5.2:** Tony Takitani filmi, Fransa gösterimi afişi. Alındığı tarih: 01.10.2011, adres: http://www.listal.com/viewimage/1235869

[56] **Jencks, C.** (1996). a.g.e., s. 68.

[57] **Resim 5.3:** Tony Takitani Cinémasie Dvd Kapağı. Alındığı tarih: 29.09.2011, adres: http://www.cinemasie.com/en/fiche/video/9176/jaqHR.jpeg

[58] **Mortaş, M.** (2007). "Durgun Yaşam: Geçmişte Kalan Kente, Geçmişten Gelen Öyküler", Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Yayınları, İstanbul, Sayı 62, s. 88-89.

[59] **Resim 5.5:** Durgun Yaşam filmi, Japonya gösterimi afişi. Alındığı tarih: 02.10.2011, adres: http://www.movieposterdb.com/poster/13204192

[60] **Resim 5.6:** Tanrıların Suskunluğu sahnesi. Alındığı tarih: 10.06.2011, adres: http://www.elseptimoarte.net/imagenes/peliculas/1630.jpg

[61] **Ego Mimarlığı:** Toplumdaki bireylere atfedilen ve/veya armağan edilen fonksiyonel kimliklerin mimarlıklarına araştırmacı Ego Mimarlığı adını vermektedir. Memurlar için ofis yapıları, turistler için oteller, patronlar için ultra lüks tasarlanmış kitsch klasik villalar, öğretmenler ve öğrenciler için okullar, bireyi egosantrik tapınak haline getiren bir anıtmezar; bütün bunlar Ego Mimarlığının örnekleridirler. Ancak günümüzde her yapının egoist bir mimarlığa dâhil olduğunu öne sürmek doğru değildir.

[62] **Varlık Mimarlığı:** Bireyin disharmonik, değişen, dönüşen yapısı ile bu dünyada etkin (actif) olarak bulunuş olarak Varlık ve varoluş meselesinin biraradalığından ve/veya in-between konumlarından doğan, mekânsal anıt olmaktan çok, doğal organizmatik bir gelip geçerlikte anı olan tasarım aktivitelerini, araştırmacı varlıksal, varlığa yönelik tasarımlar olarak yorumlamaktadır.

[63] **İnan, İ.** (2005). "Kant'ın Varlık Kavramı Üzerine", Cogito, Sayı: 41-42 Sonsuzluğun Sınırında: Immanuel Kant Özel Sayı.

[64] Bu henüz bildik olan Dasein [İnsanın varoluşu] kavramıdır, başka değil. [Heidegger, Varlık ve Zaman - dipnot a, s. 6.]

[65] **Heidegger, M.** (2008). Varlık ve Zaman, Agora Kitaplığı, İstanbul, s. 6.

[66] Kısaca belirtmek gerekirse "Benlik tasarımı kavramı, bireyin ne olduğu ve çevresince nasıl tanındığı hakkında bilinçliliğidir." [Enç, M., (1974) Ruhbilim Terimleri Sözlüğü, TDK Yayınları, Ankara, s. 31.]

[67] Bu cümlede araştırmacının varlığın ikili yapısına atfen retorik bir benzetmesi dil yoluyla kurgulanmıştır. Şüphesiz *mimarlığın varlığı* dendiğinde günümüzde yaygın olan mimarlığa, benliklere ve egolara sipariş edilen/verilen 'ego mimarlığı'na gönderme yapılmaktadır. *Varlığın Mimarlığı* deyimi ise varlık madalyonunun diğer yüzünü temsil eden bir çeşit belirlenimsizlikte, aidiyetsizlikte, öylelikte ola gelen ve süre giden bir mevcut-oluş tasarımının izlerini sürmektedir. (Arş. Notu)

[68] "Kendinde" (veya "kendinde-olmak") ve "kendi-için" (veya "kendi için olmak"). Hegel bu terimleri çoğu zaman bir karşıtlık ilkesi içinde kullanmıştır. Bir şey, başka şeylerle veya kendisiyle ilişkilerinden bağımsız olarak alındığında "kendinde-şey"dir. Bu durumda, belirlenmiş bir niteliği de yoktur; en fazla, henüz ilişkiler içinde gerçekleşmemiş olan gizil bir niteliği veya nitelikleri olabilir. "Kendi-için-olmak", fiilen veya zihinsel olarak bir ilişkiler içinde

gerçekleşmemiş olan gizil bir niteliği veya nitelikleri olabilir. "Kendi-için-olmak", fiilen veya zihinsel olarak bir ilişkiler dünyasına adım atmakla gerçekleşir. Bu ilişkiler bir sınırlanma veya belirlenme de getirir. Örneğin bir insanın manav olması, manav olmayan başkalarının bulunmasına bağlıdır; herkes manav olsaydı hiç kimse manav olarak belirlenmiş olmazdı. Bu, manavlığın bir meslek olarak başkaları tarafından tanınması demektir. Ama daha önemlisi, kişinin kendini (başkalarına oranla) manav olarak tanıması, kendi-için de manav olması, manavlık gizil gücünü gerçekleştirmesi demektir. "Kendinde" ve "kendi-için" karşıtlığı böylece "gizil-gerçekleşmiş", "örtük-belirtik" ve "bilinçsiz-bilinçli" gibi karşıtlıklarla da örtüşür. Hegel de "kendinde-şey" mantıksal ve kronolojik açıdan temeldir ve "kendi-için-şey" den önce gelir. Oysa burada Adorno bir tersyüz olma durumuna işaret etmektedir: Özne (ve içerdiği özgürlük deneyimi) hala kendi-içindir, kendini bir özne saymaktadır (sanmaktadır), ama bu özneliğin gerçekleşmesini sağlayan temeli (nitelikleri) çoktan yitirmiştir. [Adorno, Minima Moralia - Notlar:1, s. 261.]

[69] **Adorno, T.** (2005). Minima Moralia, Metis Yayınları, İstanbul, s. 16.

[70] *Alm.* yolda.

[71] **Shrift, A.** (2004). "Nietzsche, Deleuze, Foucault ve Radikal Demokrasinin Öznesi", Siyahî Dergisi, İstanbul, sayı 1, s. 106.

[72] **Kirkoğlu, S.** (2003). "Bir Düşüncenin Güzergâhı"; Ego'nun Aşkınlığı - Fenomenolojik Bir Betimlemenin Taslağı, Jean Paul Sartre, Alkım Yayınevi, İstanbul, s. 17-18.

[73] **Sartre, J. P.** (2009). Varlık ve Hiçlik, İthaki Yayınları, İstanbul, s. 90.

[74] **Sartre, J. P.** (2009). a.g.e., s. 1 xxviii.

[75] **Sartre, J. P.** (2003). Ego'nun Aşkınlığı - Fenomenolojik Bir Betimlemenin Taslağı, Alkım Yayınevi, İstanbul, s. 19.

[76] **Mounier, E.** (1986). Varoluş Felsefelerine Giriş, Alan Yayınevi, İstanbul, s. 97.

[77] **Sartre, J. P.** (2003). a.g.e., s. 13.

[78] **Kant, I. und Erdmann, B.** (1919). Kants Kritik der reinen Vernunft, Vereinigung Wissenschaftlicher Verleger, Berlin, s. 27, 28.

[79] **Kant, I. und Erdmann, B.** (1919). a.g.e., s. 266 ve Önsöz.

[80] **Mengüşoğlu, T.** (1969). Kant ve Scheler'de İnsan Problemi - Felsefî Antropologi İçin Kritik Bir Hazırlık, İstanbul Matbaası, s. 17.

[81] **Köchler, H.** (1999). "Heidegger'in Ontolojisinde Süje Kavramı", Felsefe Dünyası, Ankara, vol. 29, no. 1, s. 5.

[82] **Heidegger, M**. (1992). Parmenides, Indiana University Press, Bloomington, s. 7.

[83] **Çüçen, K.** (2006). "Heidegger ve Felsefe", FLSF Dergisi, SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü Yayını, Isparta, sayı 1, s. 13-14.

[84] Heidegger terminolojisinde karşımıza çıkan existentiell ve ontik, nesnelere, şeylere veya varlıklara ait bir özellik olup varoluşsal ve ontolojik bir

yapı yerine, tekil bir yapı özelliği gösterir. Bir şeyin kendini ontik ve existentiell yapıda kavraması onun temel varoluşsal yapısını otantik değil de, sadece nesne olarak kendini kavradığını gösterir. Ontik ve existentiell yapıdaki varlıklar veya şeyler Dünya-içinde-Varlık olamazlar, yani varoluşları yoktur. Existential-ontolojik yapı Varlığın varoluşsal yapısını veren ve onu Dünya-içinde-Varlık yapan özelliğidir. [Çüçen, K. (2006). a.g.e., s. 12, dipnot 10-11.]

[85] **Çüçen, K.** (2006). a.g.e, s. 12.

[86] **Foucault, M.** (2005). Özne ve İktidar - Seçme Yazılar 2, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s. 246.

[87] NUMEN i. [Fr. Noumène] Fels. Nesnenin kendisi, fenomen karşıtı.

[88] **Köchler, H.** (1999). a.g.e., s. 5.

[89] MİNVAL i. (minva:li) esk. Biçim, yol, tarz.

[90] **Heidegger, M.** (2008). a.g.e., s. 217.

[91] **Heidegger, M.** (2008). a.g.e., s. 462.

[92] **Heidegger, M.** (1971). Building Dwelling Thinking, Harper & Row, New York, s. 145-161.

[93] Heidegger, "Varlık ve Zaman"da geleneksel felsefenin insanın dünya ile olan ilişkisini realist ve idealist bakış açılarına indirgemesini eleştirir. Bu iki farklı bakış açısının Dasein'in varolma durumu ile ilişkisi olmadığını düşünür. Bu iki yaklaşım insan ve dünyanın birbirlerinden ayrı olduğunu varsaymaktadır. Oysa Heidegger, insanın dünyanın içinde olduğunu, onda derinleştiğini düşünerek, bu durumu "Dünya-İçinde-Olmak" (In-Der-Welt-Sein) olarak anlatmaktadır. Heidegger, Martin, "Being And Time", Çev. Joan Stambaugh, Suny Press, Albany, (1927) 1996, s. 49. [Bolatlıgil, B. (2008). "Martin Heidegger'de 'Mekân' Düşüncesi: Hermeneutik-Fenomenolojik Bir Yaklaşım", Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri, sayı: 25, s. 27. - dipnot 17.]

[94] Brentano'nun skolastik felsefeden aldığı ve sonra Husserl'in geliştirdiği "yönelmişlik" (intentionality) kavramı, insan yaşantısının ve bilincinin bir konuya yönelişini, bir şeyle ilişki kurmasını anlatır. Pollio (1997) bu kavramı, insan yaşantısının sürekli olarak kendi bütünlüğü içinde sahip olunamayacak ancak daima yönelinen bir dünyaya yönelinmesi olduğunun altını çizmek olarak açıklamaktadır. Seamon, David. "Fenomenoloji, Yer, Çevre ve Mimarlık: Literatür'ün Değerlendirilmesi", Çev. S. Serim, TOL Mimarlık Kültürü Dergisi, sayı 3, 2003, s. 39. [Bolatlıgil, B. (2008). a.g.e., s. 27 - dipnot 18]

[95] **Bolatlıgil, B.** (2008). a.g.e., s. 27.

[96] **Bolatlıgil, B.** (2008). a.g.e., s. 29.

[97] **Resim 6.1:** Yüzen Budist Tapınağı Mekânsâlı. Alındığı Tarihi: 30.10.2011, adres: http://www.finecut.co.kr/filmreviewimg/Fall_birdeyeview.jpg

[98] **Deleuze, G.** (2007). Kritik ve Klinik, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, s. 117.

[99] Kendinde-organizmatiklik deyişiyle, tasarımın kendi yolculuğunu bir yandan kendi kendine, bir yandan doğaya aitmişçesine kurgulayabiliyor olması fenomeninden bahsedilmektedir.

[100] **Resim 6.2:** Varlığın Zatenliği, Zatenliğin Mekânsalı. Alındığı tarih: 14.07.2011, adres: http://www.finecut.co.kr/filmreviewimg/Fall_birdeyeview.jpg

[101] **Resim 6.3:** Kendinde'nin geçiciliğindeki molası. Alındığı tarih: 14.07.2011, adres: http://3aymun.files.wordpress.com/2008/12/spring-summer-fall-winter-and-spring_30.jpg

[102] **Resim 6.4:** Dasein Mekânsallığının Öğeleri. Alındığı Tarih: 30.06.2011, adres: http://img141.imageshack.us/img141/1100/s00kl4.jpg

[103] **Nalbantoğlu, H.** (2005). "Nedir Mekân Dedikleri?", III. Disiplinlerarası Mimarlık-Felsefe Toplantısı: Zaman ve Mekân, İstanbul, s. 19.

[104] **Resim 7.1:** Şangay'da Meilan Gölü. Alındığı Tarih: 17.12.2011, adres: http://chinamarket.blogg.se/images/2007/bildbank_luodian4_1171150039_14526000.jpg

[105] **Resim 7.2:** Şangay Luodian kenti. Alındığı tarih: 14.12.2011, adres: http://chinamarket.blogg.se/images/2007/2005_kina_4_1171150065_14526001.jpg

[106] **Resim 7.3:** Şangay, Luodian Kent Meydanı. Alındığı tarih: 18.12.2011, adres: http://chinamarket.blogg.se/images/2007/luodian_square_1171149996_14525999.jpg

[107] **Resim 7.4:** Hallstatt Köyü, Avusturya. Alındığı tarih: 10.12.2011, adres: http://thecityfix.com/files/2011/06/Hallstatt-Austria-the-original.jpg

[108] **Resim 7.5:** Hallstatt Replikası İnşaatı. Alındığı tarih: 13.12.2011, adres: http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2012/01/29/article-2093067-117FE56E000005DC-432_634x429.jpg

[109] **Resim 7.6:** Hallstatt Replikası ve Kopya Kilise. Alındığı tarih: 14.12.2011, adres: http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2012/01/29/article-2093067-117FEC45000005DC-631_634x450.jpg

[110] **Resim 7.7:** Hallstatt Replikası, Şantiye. Alındığı tarih: 14.12.2011, adres: http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2012/01/28/article-2093067-117FECF9000005DC-924_634x438.jpg

[111] **Heidegger, M.** (2008). a.g.e., s. 118-119.

[112] **Hegel, G. W.** (2009). "Felsefe Tarihi Üstüne Dersler", Tinin Fenomenolojisi, Say Yayınları, İstanbul.

[113] Immanuel Kant.

[114] FENOMEN i. [yun. phainomena, görünen, beliren şey'den, fr. phénomène] Fels. Geniş anlamıyla bilince görünen, yansıyan şey‖ Kant'ın felsefesinde numen'e veya kendinde varlığa karşıt olan: Fenomen, nesnel bir gerçeğe tekabül etmekle birlikte öznel bir tasavvurdur. (Biz ancak fenomenleri bilebiliriz; deneyin konusu haline gelmesi için numenlerin fenomenler halinde belirmesi gereklidir; demek ki

numenler hiçbir zaman bilinemez. Kant'ın bilinemezciliği ve fenomenizmi diye adlandırılan görüş budur.)

[115] Platon, 'Şölen'.

[116] *fels.* Ruh.

[117] EGO i. ('ben' anlamına gelen.) Sartre'a göre Ego denilen bir iç ben, bir öznel yaratı yoktur. Ego, beynin refleksif düşünümleri sonucu ortaya çıkar, bireyin geçmiş düşünce ve birikim kırıntılarından inşa edilir; ve bu dünyaya ait bir nesnedir. Ego kavramı filozofa göre içkin değil, aşkındır ve bilincin dışında yer alır. (Jean Paul Sartre, Ego'nun Aşkınlığı, Alkım Yayınları, İstanbul.)

[118] **Resim A.1:** Fedakar Kız (Samaria) film afişi. Alındığı tarih: 25.09.2011, adres: http://filmjournal.net/mjocallaghan/files/2009/05/samaria.jpg

EKLER

EK A1: ‘Su ve Mekânsal: Düşünce ve Tin’ Analizi

EK A2: Aradalık Anlatısının Şiirdeki Görüntüsü: ‘Tamam, Kitabı Fotoğraf Sandım’

EK A1

‘Su ve Mekânsal: Düşünce ve Tin’ Analizi

“Felsefe tarihi, düşünce ancak, kendini dalmış bulunduğu Doğa’dan kurtarıp özgürleştiği anda başlar” [112]. Ve ‘düşünce’, insanoğlunun yeryüzünde tasarladığı ve tasarlayacak olduğu tüm maddelerde (madde olmayanlarda) yer alır. Hiç kuşkusuz ki “Düşünce bütün tasarımlarımıza eşlik edebilmelidir” [113]. Güney Kore’nin dünyaca tanınmış stilize yönetmeni Kim-ki Duk son filmi Fedakâr Kız ile açıkçası, yeryüzünde düşünen ve hisseden en iyi sinemalardan birisinin kendisininki olduğunu bir kez daha ispatlıyor.

Fedakâr Kız yönetmeni tarafından özellikle üç bölüme ayrılmış bir film. İlk bölümü ‘Vasumitra’ da hemen filmin sadece garip bir öykü anlatan, sıradan bir Uzakdoğu filmi olamayacağını hissettiriyor yönetmen: Vasumitra, beraber olduğu erkekleri inançlı Budistlere çeviren ve Hinduizm öncesinde de var olmuş aşkın Tanrıça. Ve ne kadar tuhaf bir atmosferdir ki; Kim-ki Duk günümüz modern Güney-Koresi’nde yeşeren erginleşme (özgürleşme) hikâyelerinde popüler ergen gencin fenomenini [114] Vasumitra olarak belirliyor. Jae-yeong (Min-jeong Seo), yönetmenin karelerinde Vasumitra görüntüsünü kendisinde hissederken, Japonya meydanlarındaki punk gençleri gibi yalnız ve depresif de değil. O, camdan atlarken bile gülmeyi deneyen, en iyi kız arkadaşını kırdığı zaman özür dileyip hemen sarılan; bunları yaparken fahişelikten hoşlandığını dile getiren bir birey. Ama tabii günümüzde bir yerlere oturtulamayan; tanımı, dönemimizde ancak varoluşçu ve determinist bakış açılarıyla dile getirilebilen ebedi bir kavram var: Aşk. Jae-yeong müzisyen olan müşterisine âşık oluyor ama aşkın Hint tanrıçası Vasumitra “aşk nedir, hiç bilmedi.” Yönetmen Kim-ki Duk bunun gayet farkında olacak ki karakterinin eril aşkı ile karşılaşmasına müsaade etmiyor. Filme göre aşk, ‘eril ve dişi olanın birbiri arasında gerçekleşen bedenî veya ruhî güçlü duygu’ olarak tanımlanmıyor. Bunun yerine, sanki Fedakâr Kız’a göre “Aşk, güzelliğin doğurduğu bir çekiciliktir, gerçek güzellik ise ‘düşünce’ ile kavranan güzelliktir” [115]. Bunun içindir ki Jae-yeong’un hem arkadaşı hem de kız arkadaşı olan Yeo-jin ‘Vasumitrası’nı sık sık uyarmakta: “Sana yattığın kişilerin mesleklerini sorma, onları tanıma demiştim!” Çünkü tanışıklık ‘düşünce’yi beraberinde getirir. Tanışırken, ‘düşünmek, düşündürtmek zorunda olabilirsin.’

Gelelim filme ismini veren asıl kızımız Yeo-jin'e. Kim-ki Duk filmin ikinci bölümünün ismini 'Samarya' olarak belirlerken Yeo-jin'i 'varlığının farkında olmayan Samaryalı Kız' olarak düşünmüş. Bu saptama; karakterin, filmin hiçbir bölümünde 'kendisini Samaryalı Kız fenomeninde gördüğünü belirtmiyor oluşu'yla temellendirilebilir. Samarya (Samiriye), İsa'nın doğduğu köy olan Celile'nin kuzeyindeki dağlık bir bölgeye verilen ad. Filmin isim referanslığını - filmin orijinal ismi 'Samaritan Girl' (Samaryalı Kız) - İncil'in Yuhanna başlığında yer alan 4. Bölüm üstlenmekte:

İsa ile Samiriyeli kadın

4 İsa giderken Samiriye'den geçmesi gerekti. 6 Yakup'un kuyusu da oradaydı. İsa, yolculuktan yorulmuş olduğu için kuyunun yanına oturmuştu. Saat on iki sularıydı. 7 Samiriyeli bir kadın su çekmeye geldi. 8 İsa'nın öğrencileri yiyecek satın almak için kente gitmişlerdi. 9 Samiriyeli kadın, "Sen Yahudisin, bense Samiriyeli bir kadınım" dedi, "nasıl olur da benden su istersin?" Çünkü Yahudilerin Samiriyelilerle ilişkileri yoktur.

Bundan sonra İsa kadına "Sen benim kim olduğumu bilseydin; sen, benden 'yaşam suyu' dilerdin." der ve İsa'nın inanca çağıran konuşması Samiriyeli kadın üstünde olumlu bir etki bırakır.

15 Kadın, "Efendim" dedi, "bu suyu bana ver. Böylece ne susayayım, ne de su çekmek için buraya kadar geleyim." 16 İsa, "Git, kocanı çağır ve buraya gel" dedi. 17 Kadın, "Kocam yok" cevabını verdi.

İsa, "Kocam yok demekle doğruyu söyledin" dedi. 18 "Beş kocaya vardın. Şimdi birlikte yaşadığın adamsa kocan değildir. Doğruyu söyledin."

4. Bölüm'ün 18. Ayetine dikkat. Samiriyeli Kadın esasında yaşadığı döneme ters düşen bir ahlak anlayışı ve yaşama biçiminde. Söz konusu kadının Barnabas İncili'ne göre bir fahişe olduğu da iddia edilmekte. Vasumitra'nın da aydınlanmış fahişe olduğunu biliyorsak; Kim-ki Duk sinemasında sıklıkla karşımıza çıkan tin [116] kavramına hiç bakmadığı kadar geniş çerçevelerden bakabildiğini ispatlamakta.

Tinsel fenomenlerin günümüzde tinsel düşünmeye ve yaşamaya çalışmasını, yönetmen söz konusu ilahi dönemlerin materyalleri üzerinden yorumsuz aktarıyor. Açıkçası, filmin sonundaki Yeo-jin'in arabayla çamura saplanması görseli, toprağın 'su' öğesiyle 'çamur' haline getirilmesini anlatıyor, ve bu madde Samaryalı Kadın'ın

su ile olan alakasıyla ilişkilendiriliyor olabilir. Hatırlarsanız İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış ve İlkbahar filminde yönetmen Budist tapınağını 'su' öğesinden bağımsız düşünememişti. Yine Kim-ki Duk'un bizzat kendisinin rol aldığı yetişkin çocuk karakter ilk cinsel (düşünsel) deneyimini coşkun bir şelalenin altında gerçekleştirmişti. Ayrıca yönetmenin bir diğer olağanüstü filmi Boş Ev'de de, Budizm'in Zen öğretisine göre tasarlanan mistik bahçede, karı-kocanın bitki yapraklarını suyla temizlemesi sahnesini anmadan geçmeyelim. Filmden devam edersek karşımıza iki genç kızın gezdikleri yerlerde de su öğesinin eksik olmadığını fark ederiz: Karakterlerin nilüferli havuza düşen estetik yansımaları… Kim-ki duk tüm bu tinsel evrenler arasında günümüzün gerçekçi ve sert görsellerini de içinde barındıran fantazmagorik sinemasıyla, yüreklere su serpiyor. Yönetmen sinemasıyla düşünürken, izleyiciye de atmosferiyle 'dokunabiliyor'.

Filmin son bölümünün ismi 'Sonata'. Bu bölümün başkahramanı olan Yeo-jin'in babası otellere fuhuş baskını yapan bir polis; Katolik ve dul bir adam. Baskınlardan bir tanesinde kızını da aynı iş için karşı otelde soyunuk olarak fark eden baba, beyninden vurulur. Ama, kendisinin yöntemi farklı: Kızıyla yatan tüm adamları takip ederek evire çevire dövmek ya da ahlak dersi vermek. Belki de baba bu faşist tutumuyla kızına karşı duyduğu tuhaf hissiyatlarının önüne geçmek; hissiyatlarını dizginlemek istiyor. 'His denen şeyin önüne geçebilmek zor.' denmiş bir kere. Baba kızına dinî Hıristiyan hikayeleri anlatıyor ama, kızına Cd çalar'dan müzik dinletirken hiç de sıradan bir babaya benzemiyor.

Fedakâr Kız'ın başından sonuna kadar kesiksiz izleyebildiğimiz tek karakteri olan Yeo-jin, kız arkadaşı için bekâretini müzisyenin tekine vermek zorunda kalan, yine arkadaşının ruhunun rahat etmesini istediğinden dolayı her müşteriye parasını geri vermek için çırpınan; bunların yanında da babasıyla temposuz bir hayat yaşamakla yükümlü olan 'fedakâr kız'ı oynuyor gibi gözükebilir. Ne var ki karakterin fedakârlıkları kendi Ben'ini önemsizleştiriyor gibi gözüktüğünden Yeo-jin'in dünyadaki duruşu Ego [117] kavramından hayli uzak. Yeo-jin fedakârlık yaparak özgürleşme yoluna soyunan, ama tutkularından da vazgeçmeye niyetli olmayan bir ergen. Sartre'a göre tutkular da özgürlüğü etkileyemez, çünkü tıpkı Ego gibi tutkular da bilincin dışında kalırlar ve bir çeşit 'kendinde varlık' kipi oluştururlar. Kendi için varolmayan, ama kendinde var olan bir karakter Samaryalı kız. Annesinin mezarlığını ziyaret ettikten sonra babasıyla araba kullanırken ilk başlarda başarılı.



Resim A.1: Filmin afişinde genç kız, filmde hiç gözükmediği 'Samaryalı kız fenomeni'nde. Afişte ıslaklık lekelerinin çiçeklenme izleri olarak 'Su' ya rastlamak mümkün. Su öğesi Ki Duk sinemasının en önemli mekânsal öğelerinin başında geliyor [118].

Fakat varlığının farkında olmayan Samaryalı kız, en acı gerçeği yine babasından öğreniyor: Hayatta yalnızsın.

Samaryalı Kız, ‘Su maddesinin toprağı ‘çamur’ haline getirdiği kendi dünyasında, susuz kalmışlığıyla baş başa.’

EK A2

Tamam, kitabı fotoğraf sandım

El-fatihamın ummalarına,
orada değillermiş gibi umdular ya,
kitabı okuyormuş gibi yaptım,
fotoğraf çekiyormuş gibi,
kablolardaki düşün interneti,
sen de benim gibi,
Orada yoktun,
sen de gitmemi bekler gibi,
nazar boncuğumun selmalığına,
soluklarına at koşturdular ya, …
kitaba bakıp hitaba taktım,
sessizlik gülüyormuş gibi,
tamam hepsini ben yaptım,
ama bil ki ben menzil çinisine taptım,
senin muammaların ave mariaydı,
benim ummalarım…
a,
Nötr bir el-fatiha,
ne ekersen onu biçmezdin,
her gecenin bir sabahı yoktu,
dedim ya bir nevi,
aradalık tasarımıydı,
biraradalık sanrısıymış gibi,
ne içindeydim ne dışında,
hem içinde, hem dışındaydım.
bir çeşit duraktı,
Aslındaydım, esasında,
soluklanmamı koşturdun ya …
evet sitemkar değilim sana dünya,
tamam hepsini ben yaptım,
kitabı okuyormuş gibi yaptım,
fotoğraf çekiyormuş gibi,
neyse vallahi ne dedimse tamamdı,
tamamlanmamalıydı,
tamam, o tamammış,
tamam da,
tamamlanmamışlığımda,
Tamammışlaştırılmıştım,
bil ki sen beni koca bir tamammışım,
ben hiç yanına gelmemişim,
gidiyorum dediğimdeki,
hiç gelmediğimin yolculuğu,

mustafa mortaş,

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Mustafa Mortaş

Doğum Yeri ve Tarihi: Ankara, 04.08.1983

Adres: Evliya Çelebi Mah. Kıblelizade Sok. No:14/2 Şişhane Beyoğlu, İstanbul.

E-Posta: mustafamortas@hotmail.com

Lisans: YTÜ Mimarlık

Yazarın Yayın Listesi:

(2012) *"Anka Kuşu"*, Hurdasanat Elektirinkli Dergi, www.hurdasanat.com, Sayı 5, s. 50.

(2012) *"beşkerebir"*, Hurdasanat Elektirinkli Dergi, www.hurdasanat.com, Sayı 5, s. 49,

(2012) *"Tamam, kitabı fotoğraf sandım"*, Hurdasanat Elektirinkli Dergi, www.hurdasanat.com, Sayı 5, s. 48,

(2011) *"Kamusal Mekânın Ümitsizliği"*, TOL Mimarlık Kültürü Dergisi, TMMOB Mimarlar Odası Kayseri Şubesi Yayınları, Kayseri, Sayı 9-10, s. 56-62.

(2007) *"Durgun Yaşam: Geçmişte Kalan Kente, Geçmişten Gelen Öyküler"*, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Yayınları, İstanbul, Sayı 62, s. 88-89.

(2006) *"Cennette Savaş vs. Kan: Meksika'nın Ölüm Oyunları Ya Da Alt Kültürün Cinsel Organları"*, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Yayınları, İstanbul, Sayı 52, s. 98-99.

(2005) *"Yay: Ok, 'Yay'dan Çıktı.."*, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Yayınları, İstanbul, Sayı 46, s. 52-53.

(2005) *"Gilles'in Karısı: Aksiyon-Reaksiyon"*, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Yayınları, İstanbul, Sayı 46, s. 88-89.

(2005) *"Hotel Rwanda: Ayrılırken Ağlar, Otobüsteyken İzler: Avrupa"*, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Yayınları, İstanbul, Sayı 44, s. 82-83.

(2005) *"Tony Takitani: 'Modernizm Öldürür' Ya Da Are You Alone?"*, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Yayınları, İstanbul, Sayı 43, s. 88-89.

(2005) *"Fedakar Kız: Düşünce ve Tin"*, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Yayınları, İstanbul, Sayı 42, s. 90-91.

(2005) *"Üç Sıradışı: Gökten 'Boğazınızda Kalacak' Üç Elma Düştü!"*, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Yayınları, İstanbul, Sayı 41, s. 54-57.

(2004) *"Motosiklet Günlüğü: Rusya'nın 'Che' Jetonları"*, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Yayınları, İstanbul, Sayı 34, s. 34-37.

(2004) *"Zatôichi: Eski Japonya'yı 'Yeni'de Yorumlamak"*, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Yayınları, İstanbul, Sayı 33, s. 46-48.

(2004) *"Terminal: Politika"*, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Yayınları, İstanbul, Sayı 33, s. 88-89.

(2004) *"İbrahim Bey ve Kuran'ın Çiçekleri: Bir 'Mistik Reklam' Filmi"*, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Yayınları, İstanbul, Sayı 33, s. 93.

(2004) *"Ölüm Provası: Kusmuk Yedirten Merhamet"*, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Yayınları, İstanbul, Sayı 32, s. 84-85.

(2004) *"Lost In Translation vs. Last Life In The Universe: Chill-out Estetiğinin Farklı Kültür Yorumları"*, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Yayınları, İstanbul, Sayı 31, s. 92-93.

(2004) *"Van Helsing: Efektlerim!... Beni Sizler Yarattınız!"*, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Yayınları, İstanbul, Sayı 30, s. 89.

(2004) *"Takvim Kızları: Good Bye Great Britain... Hi! 'Great' Hollywood"*, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Yayınları, İstanbul, Sayı 30, s. 94.

(2004) *"Dünyanın En Hüzünlü Müziği: Biraz Şov ve Abartının Hüzne Ne Zararı Olabilir Ki?"*, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Yayınları, İstanbul, Sayı 29, s. 92.

(2004) *"Bin Ay: Gördüm, İşte Orada!"*, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Yayınları, İstanbul, Sayı 29, s. 94.