

**KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

İÇ MİMARLIK ANABİLİM DALI

BİLİNÇ AKIŞI TEKNİĞİ VE MİMARLIK: BERNARD TSCHUMI ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gamze ÇAPKINOĞLU

**AĞUSTOS 2020
TRABZON**



KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

İÇ MİMARLIK ANABİLİM DALI

BİLİNÇ AKIŞI TEKNİĞİ VE MİMARLIK: BERNARD TSCHUMI ÖRNEĞİ

Gamze ÇAPKINOĞLU

ORCID : 0000 -0003 - 3834 - 694x

Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsünde
"YÜKSEK İÇ MİMAR"
Unvanı Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 23 / 07 / 2020

Tezin Savunma Tarihi : 18 / 08 / 2020

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Muteber ERBAY
ORCID : 0000 -0002 - 8649 - 4069

Trabzon 2020

ÖNSÖZ

“Bilinç Akışı Tekniği ve Mimarlık: Bernard Tschumi Örneği” adlı bu tez çalışması, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İç Mimarlık Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı’nda hazırlanmıştır.

Yıllardır zihninin bir köşesinde havalandırdığım bu çalışmayı hazırlarken en büyük motivasyonum; araştırmayı, okumayı ve üzerinde konuşmayı çok sevdiğim bir konunun yazılı bir metne dönüşmesini hayal etmek oldu. Bunu gerçeğe dönüştürme çabamda yoluma ışık olan, fikirlerimi havada uçuştururken onları sağlam bir zemine oturtmama yardımcı olarak zihnimi berraklaştıran, yolumuzun kesişmesinin bir tesadüf olmadığını düşündüğüm sevgili hocam Doç. Dr. Muteber ERBAY’a ilgisi ve sabrı için yürekten teşekkür ederim.

Tezime olan katkısıyla düşünce alanımı genişleten, ufuk açıcı sohbetlerinde her defasında yeni bir şeye tutunduğum sevgili hocam Prof. Dr. Asu BEŞGEN’e, değerli katkılarıyla yolumu açan sevgili hocam Doç. Dr. Erkan AYDINTAN’a, jüri üyesi olarak beni onurlandıran ve hayatım boyunca unutamayacağım çok güzel izler bırakan sayın Prof. Dr. Şengül Öymen Gür’e, sürece adımımı attığım ilk zamanlarda nereden başlayacağımı bilemeyerek kapısını çaldığım ve her daim hoşgörüsüyle karşılandığım saygıdeğer hocam Prof. Dr. Ömer İskender TULUK’a çok teşekkür ederim.

Tez sürecinin başından sonuna değin desteğiyle yapabileceğime dair inancı kamçılayan, sonunu getiremediğimiz telefon görüşmelerinde her defasında beni başka düşünce şekilleriyle yüzleştiren, süreci sayesinde beraber keyifli hale getirdiğimiz yol arkadaşım iç mimar Tuğçe YURTSEVEN’e varlığı ve her daim yanımda olduğu için yürekten teşekkür ederim.

Son olarak, hayatımın her döneminde sırtımı güvenle yasladığım ve uçsuz bucaksız sevgisine sığındığım canım ailem; şefkatiyle saran annem Selma ÇAPKINOĞLU’na, okumayı-araştırmayı-yazmayı sevdiiren babam Prof. Dr. Şenol ÇAPKINOĞLU’na, hayatıma dokunuşuyla beni dünyanın en şanslı kardeşi yapan, iki gözümün çiçeği ablam Sema ÇAPKINOĞLU TÜRK’e sonsuz teşekkür ederim.

Gamze ÇAPKINOĞLU
Trabzon, 2020

TEZ ETİK BEYANNAMESİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Bilinç Akışı Tekniğı ve Mimarlık: Bernard Tschumi Örneğı” başlıklı bu çalışmayı baştan sona kadar danışmanım Doç. Dr. Muteber Erbay’ın sorumluluğunda tamamladığımı, verileri/örnekleri kendim topladığımı, deneyleri/analizleri ilgili laboratuvarlarda yaptığımı/yaptırdığımı, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallara uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ederim. 18/08/2020

Gamze ÇAPKINOĞLU

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ.....	III
TEZ ETİK BEYANNAMESİ.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	V
ÖZET	VII
SUMMARY	VIII
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	IX
TABLolar DİZİNİ.....	XVI
KISALTMALAR DİZİNİ	XVII
1. GENEL BİLGİLER.....	1
1.1. Giriş.....	1
1.2. Çalışmanın Amacı ve Önemi	2
1.3. Çalışmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları	3
1.4. Çalışmanın Yöntemi ve Strüktürü.....	6
2. YAPILAN ÇALIŞMALAR- I.....	13
2.1. Literatür Taraması	13
2.1.1. Bilinç Akışı Tekniği	13
2.1.2. Felsefede “Bilinç”	17
2.1.3. Psikolojide “Bilinç Akışı”	24
2.1.4. Sanat Dallarında Bilinç Akışı ve Yaratıcı Düşünce	45
2.1.4.1. Edebiyatta “Bilinç Akışı Tekniği”	52
2.1.4.2. Müzikte Bilinç Akışı	61
2.1.4.3. Heykelde Bilinç Akışı	73
2.1.4.4. Resimde Bilinç Akışı.....	81
2.1.4.5. Mimarlıkta Bilinç Akışı.....	109
3. YAPILAN ÇALIŞMALAR- II	127
3.1. Bernard Tschumi’nin Hayatı ve Mimarlık Anlayışı.....	127
3.2. Bernard Tschumi’nin “Mimarlık ve Kopma (2018)” Kitabının İncelenmesi	133
3.3. Bernard Tschumi’nin Eserleri Üzerinden Bilinç Akışı Tekniğinin Okunması ...	143
3.3.1. Joyce’un Bahçesi (Joyce’s Garden, 1976)	146

3.3.2.	Manhattan Transkriptleri (The Manhattan Transcripts, 1976-81)	157
3.3.3.	Senaryolar (Screenplays, 1976)	163
3.3.4.	Parc de la Villette (1982-98)	166
3.3.5.	Ulusal Tiyatro ve Opera Binası (National Theatre and Opera House, 1986)	179
3.3.6.	Parc de la Villette Havai Fişek Gösterisi (Fireworks at Parc de la Villette, 1992).....	182
3.3.7.	Köprü Şehri (Bridge City, 1988).....	185
3.3.8.	Le Fresnoy Ulusal Çağdaş Sanatlar Merkezi (Le Fresnoy Art Center, 1991-97).....	188
3.3.9.	Akropolis Müzesi (Acropolis Museum, 2001-09)	189
4.	BULGULAR VE İRDELEME	196
4.1.	Felsefede Bilinç Üzerine Elde Edilen Bulgular	196
4.2.	Psikolojide Bilinç Akışı Üzerine Elde Edilen Bulgular	197
4.3.	Sanat Dallarında Bilinç Akışı Üzerine Elde Edilen Bulgular	199
4.3.1.	Edebiyatta Bilinç Akışı Tekniği Üzerine Elde Edilen Bulgular.....	201
4.3.2.	Müzikte Bilinç Akışı Üzerine Elde Edilen Bulgular.....	203
4.3.3.	Heykelde Bilinç Akışı Üzerine Elde Edilen Bulgular.....	205
4.3.4.	Resimde Bilinç Akışı Üzerine Elde Edilen Bulgular	207
4.3.5.	Mimarlıkta Bilinç Akışı Üzerine Elde Edilen Bulgular	212
4.4.	Bernard Tschumi Eserleri Üzerinden Bilinç Akışı İncelenmesiyle Elde Edilen Bulgular	214
5.	SONUÇLAR	222
6.	KAYNAKLAR	227
ÖZGEÇMİŞ		

Yüksek Lisans Tezi

ÖZET

BİLİNÇ AKIŞI TEKNİĞİ VE MİMARLIK: BERNARD TSCHUMI ÖRNEĞİ

Gamze ÇAPKINOĞLU

Karadeniz Teknik Üniversitesi
Fen Bilimleri Enstitüsü
İç Mimarlık Anabilim Dalı
Danışman: Doç. Dr. Muteber ERBAY
2020, 246 Sayfa

Modern edebiyatta bir anlatım yöntemi olan bilinç akışı tekniği, psikoloji ile ilişkisini Sigmund Freud'un "Psikanaliz Kuramı" ve "Serbest Çağrışım Metodu" ile kurmaktadır. Çalışmanın temel amacı, bilinç akışı tekniğinin mimarlıktaki varlığını ortaya koymaktır. Bu anlamda tekniğin kökenini; bireyin düşüncesinin zaman içerisinde nasıl şekillendiğini felsefe tarihinde, düşüncesiyle var olan bireyin zihinsel ve bedensel değişimini psikoloji tarihinde, sanatçının değişen psikolojisinin üretkenliğini tetiklemeyle yaratma ediminde bulunma nedenlerini sanat tarihinde olmak üzere üç ayrı alanda incelemektedir.

"Yapılan Çalışmalar-I" bölümünde, bilinç akışı tekniğinin felsefe ve psikolojideki bilinç etkinlikleri araştırılarak; edebiyat, müzik, heykel, resim ve mimarlık alanlarında incelenen örneklerle sanatta bilinç akışı tekniğinin izi sürülmüştür.

"Yapılan Çalışmalar-II" bölümünde, Bernard Tschumi'nin söylemleri ve çalışmaları ile mimarlıkta bilinç akışı tekniğinin araştırması içinde olunmuştur. Çalışmanın "Bulgular" bölümünde; felsefe, psikoloji, sanat ve Bernard Tschumi bağlamında incelenen örneklerin genel analizi ve değerlendirilmesi yapılmıştır.

Çalışmanın sonuç bölümünde ise bilinç akışının tekniğinin mimarlıkta var olduğu söylemi ortaya koyularak, tartışmaya açılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bilinç Akışı Tekniği, Düşünce Akışı, Nevroz ve Yaratıcılık, Bilinçaltı, Psikanaliz Kuramı, Serbest Çağrışım Metodu, Edebiyat, Müzik, Heykel, Resim, Bernard Tschumi

Master Thesis

SUMMARY

THE STREAM OF CONSCIOUSNESS AND ARCHITECTURE: THE CASE OF
BERNARD TSCHUMI

Gamze ÇAPKINOĞLU

Karadeniz Technical University
The Graduate School of Natural and Applied Sciences

Interior Architecture

Supervisor: Assoc. Prof. Muteber ERBAY

2020, 246 Pages

The stream of consciousness technique, which is a method of expression in modern literature, establishes its relationship with psychology with Sigmund Freud's "Theory of Psychoanalysis" and "Free Association Method". The main purpose of the study is to reveal the existence of the stream of consciousness technique in architecture. In this sense, the origin of the technique; It examines how the thought of the individual is shaped over time in the history of philosophy, the mental and physical change of the individual existing with his thought in the history of psychology, the reasons for the artist to act by triggering the productivity of the changing psychology in three different fields in the history of art.

In the "Studies Conducted-I" section, by investigating the conscious activities of the stream of consciousness technique in philosophy and psychology; with the examples examined in the fields of literature, music, sculpture, painting and architecture, the stream of consciousness technique in art has been traced.

In the "Studies Conducted-II" section, Bernard Tschumi's discourse and studies and the research of the flow of consciousness technique in architecture have been made. In the "Findings" section of the study; a general analysis and evaluation of the samples examined in the context of philosophy, psychology, art and Bernard Tschumi was made.

In the conclusion part of the study, the discourse of the technique of the stream of consciousness existing in architecture is opened for discussion.

Key Words: Stream of Consciousness Technique, Flow of Thought, Neurosis and Creativity, Subconscious, Psychoanalytic Theory, Free Association Method, Literature, Music, Sculpture, Painting, Bernard Tschumi.

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa No

Şekil 1.	Çalışmanın strüktürü.....	12
Şekil 2.	Modern Psikoloji'nin gelişim sürecindeki önemli tarihler ve yayımlanan çalışmalar.....	24
Şekil 3.	William Wundt (oturan) ilk psikoloji laboratuvarında meslektaşlarıyla; William, kardeşi Henry James ile.....	25
Şekil 4.	Derinlik Psikolojisi'nin üç büyük temsilcisi: Sigmund Freud, Alfred Adler ve Carl Gustav Jung.....	26
Şekil 5.	Pi�rre Andre Brouillet, Une e�on clinique � la Salp�tri�re, 1887	27
Şekil 6.	Sigmund Freud'un orijinal terapi koltuğu, Freud Müzesi, Londra, Fotoğraf: Robert Huffstutter	30
Şekil 7.	Freud'un Ego ve İd (1923) kitabında bahsi geçen zihn�n yapısal bileşenlerinin diyagramı	35
Şekil 8.	Freud'un buzdağı metaforu: id, ego* ve süperego (*her �c katmanda salınım halinde)	36
Şekil 9.	Edebiyatta bilinç akışının, teknik olarak uygulanışının görüldüğü önemli eserlerin yayımlanma tarihleri	53
Şekil 10.	Michael Cunningham'ın aynı adlı romanından uyarlanan The Hours (2003) filminden sahneler: Virginia Woolf kitabı yazarken, Mrs. Brown kitabı okurken, Mrs. Dalloway kitaptakileri yaşarken.....	57
Şekil 11.	Müzikte bilinç akışının örneklendirildiği eserler ve oluşturulduğu tarihler	61
Şekil 12.	Richard Wagner, Der Ring des Nibelungen/ Das Rheingold açılış prel�t� leytmotif �rneği	64
Şekil 13.	�douard Manet, L'apr�s-midi d'un faune için �izim, 1876; V. Nijinski L'Apr�s-midi d'un faune'daki kostümüyle; L�on Bakst, L'Apr�s-midi d'un faune program kapağı, 1912	66
Şekil 14.	L'Apr�s-midi d'un faune'un galasında dansçılar, 1912 ve Helen ile Menelaus antik vazo üzerinde, M�. 450-440.....	67
Şekil 15.	Georges Braque, Homage to J.S. Bach (J.S. Bach'a SayĐı), 1911-12.....	68
Şekil 16.	Wassily Kandinsky, Beethoven'ın Beşinci Senfonisi'nin notalarının noktalara �evrilmesi.....	68
Şekil 17.	Paul Klee, J.S. Bach'ın Adagio No.6 Sol Majör Sonatı'nın nota gösterimi.....	69
Şekil 18.	Bach'ın Mi Minör f�Ğ No:8, İyi Huylu Klavye I, BMW 859,52-55. Ölüler; Henrik Neugeboren, Bach fig�n�n çevrimi ve Bach anıtı tasarımı.....	70

Şekil 19.	Pablo Picasso, Parade sahne tasarımı ve gökdelen, bulvarları temsil eden kostüm tasarımları, 1917	70
Şekil 20.	Piet Mondrian, New York City I, 1942; Broadway Boogie- Woogie, 1943; Broadway Boogie- Woogie'nin notalara dökülmesi	71
Şekil 21.	Éva Polgár ve Sándor Vály, Mondrian Variations (Mondrian Varyasyonları)	72
Şekil 22.	Woolf Works gösterisinde Royal Ballet Dansçıları, 2015, Fotoğraf: Tristram Kenton.....	73
Şekil 23.	Heykelde bilinç akışının örneklendirildiği eserler ve oluşturulduğu tarihler ...	74
Şekil 24.	Myron, The Townley Discobolus (Disk Atan Adam), M.Ö 450 dolayları; Salvador Dali, Atleta Cósmico (Kozmik Atlet), 1968.....	75
Şekil 25.	Auguste Rodin, Mask of the Man with the Broken Nose (Kırık Burunlu Adam Maskesi), 1863-64 ve Pablo Picasso, Head of Picador with Broken Nose (Kırık Burunlu Picador), 1903.....	76
Şekil 26.	Auguste Rodin, She Who Was The Helmet Maker's Once-Beautiful Wife (Miğfer Yapıcının Güzel Karısı), 1887; Camille Claudel, Clotho, 1893; Gustav Klimt, Die drei Lebensalter der Frau (Kadının Üç Çağı), 1905.....	77
Şekil 27.	Camille Claudel, La Vague (Dalga), 1897-1903 ve Katsushika Hokusai, Kanagawa oki nami ura (Kanagawa'da Dalga Altında), 1830-32.....	78
Şekil 28.	Henry Moore, Recumbent Figure (Yaslanmış Figür), 1938 ve Four Reclining Figures from Homage to Picasso (Picasso'ya Saygıdan Uzanmış Figür), Dört 1973	79
Şekil 29.	Louise Bourgeois, Arc of Hysteria (Histeri yayı), 1992-93 ve histerik hastada bedenin bükülme safhası.....	80
Şekil 30.	Resimde bilinç akışının örneklendirildiği eserler ve oluşturulduğu tarihler	82
Şekil 31.	Édouard Manet, Le déjeuner sur l' herbe (Kırda Öğle Yemeği), 1863 ve Pablo Picasso, Déjeuner sur l'herbe. après Manet (Kırda Öğle yemeği. Manet'den sonra), 1961	83
Şekil 32.	Marcantonio Raimondi, Paris'in Yargısı gravürü, 1515	84
Şekil 33.	Vanessa Bell, Virginia Woolf, 1912 ve Virginia Woolf, 1934-35	85
Şekil 34.	Vanessa Bell tarafından tasarlanan kitap kapaklarından birkaçı: Mrs. Dalloway, 1925; To the Lighthouse, 1927; The Waves, 1931	86
Şekil 35.	Vincent Van Gogh, Worn Out (Bitkin),1882 ve Weeping Tree (Ağlayan Ağaç), 1889.....	87
Şekil 36.	Eugène Delacroix, Pietà, 1850 ve Vincent Van Gogh, Pietà (Delacroix sonrası), 1889.....	88
Şekil 37.	Henri Matisse, Red Room (Kırmızı Oda), 1908 ve Fikret Mualla, Sarı Elbise, 1961	89
Şekil 38.	Edvard Munch, Scream (Çılgılık), 1895; Anxiety (Anksiyete), 1896; Aften. Melankoli (Akşam. Melankoli), 1896	90

Şekil 39.	Edvard Munch, The Sick Child (Hasta Çocuk), 1885-86 ve The Sick Child, 1896	91
Şekil 40.	Paul Gauguin, D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous? (Nereden geldik? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz?), 1897-98.....	92
Şekil 41.	Pierre Puvis de Chavannes, The Sacred Wood Cherished by the Arts and the Muses, 1884-89.....	92
Şekil 42.	Paul Klee, Der Tod für die Idee (Fikir İçin Ölüm), 1915 ve Zerstörung und Hoffnung (Yıkım ve Umut), 1916	93
Şekil 43.	Umberto Boccioni, States of Mind I: Farewells (Ruhun Durumları I: Uğurlamalar), 1911; States of Mind II: Those Who Go (Ruhun Durumları II: Gidenler), 1911; States of Mind III: Those Who Stay (Ruhun Durumları III: Kalanlar), 1911	94
Şekil 44.	Sir John Everett Millais, Ophelia, 1851-52 ve Odilon Redon, Ophélie, 1900-05	95
Şekil 45.	Odilon Redon, Ophelia, 1906 ve Violetta Heymann, 1910.....	96
Şekil 46.	Piet Mondrian, The Red Tree (Kırmızı Ağaç), 1908; The Gray Tree (Gri Ağaç), 1912; The Flowering Apple Tree (Çiçeklenen Elma Ağacı), 1912; Tableau No. 2/Composition No. VII (Tablo No:2/ Kompozisyon No:6), 1913	97
Şekil 47.	Wassily Kandinsky, Improvisation. Deluge (Doğaçlama. Büyük Tufan), 1913 ve Composition VI, 1913.....	99
Şekil 48.	Marc Chagall, I and the Village (Ben ve Köy), 1911 ve Over the Town (Şehrin Üzerinde), 1918.....	100
Şekil 49.	Pablo Picasso, Les Trois Danseuses (Üç Dansçı), 1925 ve The Three Dancers balesi dansçıları, 2015, Fotoğraf: Chris Nash.....	100
Şekil 50.	Pablo Picasso, Seated Harlequin (Oturun Harlequin), 1901 ve Famille de Saltimbanques (Saltimbanques ailesi), 1905	102
Şekil 51.	André Masson, Automatic Drawing (Otomatik Çizim), 1924	104
Şekil 52.	Miró ailesinin çiftlik evi (Mas Miró) ve La Masia (Çiftlik), 1921-22.....	103
Şekil 53.	Joan Miró, Group of Personages (Kişilik Grubu), 1937 ve Portrait of Miró (Miró'nun Portresi), 1938.....	103
Şekil 54.	Salvador Dali, La persistencia de la memoria (Belleğin Azmi), 1931 ve La Desintegración de la Persistencia de la Memoria (Belleğin Azminin Parçalanışı), 1952-54	106
Şekil 55.	Salvador Dali, City of Drawers (Çekmeceler Şehri), 1936	107
Şekil 56.	Frida Kahlo, Moses (Musa), 1945	108
Şekil 57.	Jackson Pollock, Portrait and a Dream (Portre ve Bir Hayal), 1953)	109
Şekil 58.	Mimarlıkta bilinç akışının örneklendirildiği mimari eserler, mimarlıkla ilgili önemli yayınlar ve oluşturulduğu tarihler.....	110

Şekil 59.	Kazimir Malevich, Süprematist Kompozisyon: Beyaz Üzeri Beyaz, 1918 ve dikey “arkhitekton”lar, 1923.....	112
Şekil 60.	Louis I. Kahn, Architecture Comes from the Making of a Room (Mimarlık Bir Oda Yapmakla Başlar), 1971 ve Virginia Woolf, A Room of One’s Own (Kendine Ait Bir Oda), 1929	113
Şekil 61.	Brüksel Uluslararası Sergisi’nde Philips Pavyonu’nun görünümü,1958	114
Şekil 62.	Metastasis (1954)’ın Xenakis tarafından hazırlanan grafiksel kompozisyonu ve Philips Pavyonu’nun ilk modeli	114
Şekil 63.	Edgar Varèse tarafından yazılan Poème Électronique’in ve Philips Pavyonu içerisinde dolaşım yönünün tasviri ve pavyonun iç duvarlarına yerleştirilen hoparlörler.....	115
Şekil 64.	UNStudio, Möbius Evi, Fotoğraf: Christian Richters ve iç mekan görseli, Fotoğraf: Eva Bloem	115
Şekil 65.	UNStudio, Möbius evi işlev döngüsü.....	116
Şekil 66.	Möbius evi tasarımında kullanılan Paul Klee eskizi (Jormakka, 2012) ve sarmal döngü konsepti	116
Şekil 67.	Coop Himmelb(l)au/Wolf D. Prix and Partners, Open House maketi, Fotoğraf: Gerald Zugmann ve Open House projesi eskiz çalışması, Fotoğraf: Olivier Martin-Gambier	117
Şekil 68.	Wassily Kandinsky, Clear Connection, 1925 ve Zaha Hadid Vitra İtfaiye Merkezi resim çalışmaları.....	117
Şekil 69.	Stretto Evi’nin analizi ve Béla Bartók’un kompozisyonu ile Steven Holl tasarımının karşılaştırılması.....	118
Şekil 70.	Frank Gehry/Vlado Milunić, Tančičić düm (Dans Eden Ev) ve Fred Astaire ve Ginger Rogers Flow the Fleet (Filoyu Takip Edelim, 1936) filminde dans ederken	119
Şekil 71.	Jackson Pollock, New York’taki stüdyosunda Sonbahar Ritmi No:30’u resmederken, Fotoğraf: Hans Namuth, 1950 ve Frank Gehry Dancing House eskizi	121
Şekil 72.	Charles Arnaldi, Trot, 1974; Hieronymus Bosch, Christ Mocked (The Crowning with Thorns/Dikenlerle Taç Giyme), yak. 1500; Gehry Partner Design, Museum of Tolerance’in yeniden tasarlanması	122
Şekil 73.	Michelangelo, The Atlas/Slave (Köle), 1519-36; The Young Slave (Genç Köle), 1520-23; The Awakening Slave (Uyanan Köle), 1525-30	123
Şekil 74.	Daniel Libeskind, Model A ve Model B/Berlin City Edge maketleri, Fotoğraf: Olivier Martin-Gambier ve Kazimir Malevic, Süprematist Painting, 1916.....	120
Şekil 75.	Daniel Libeskind, Berlin’in psiko-sibernetik projeksiyonu, 1988, Fotoğraf: Olivier Martin-Gambier.....	124
Şekil 76.	Lucas Cranach the Elder, Adam and Eve (Adem ve Havva), 1528; Wings of Desire (Berlin Üzerindeki Gökyüzü, 1987) filminden bir sahne	124

Şekil 77.	John Hejduk, Wall House II/ Bye House cephe görünüşleri, Fotoğraf: Liao Yusheng ve Georges Braque, The Studio (III), 1949	125
Şekil 78.	Bernard babası Jean André ile birlikte, 1946, Bernard Tschumi, Fotoğraf: Andrew Boyle, 2020	129
Şekil 79.	Finnegans Wake'in ilk sayfası ve Londra yönetmelik haritası üzerinde belirtilen noktalar, 1976.....	147
Şekil 80.	Finnegans Wake'in ilk taslak versiyonları, 1963	149
Şekil 81.	Öğrenci projeleri için belirlenen siteler ve noktalı karelajın uygulanması, 1976	151
Şekil 82.	Sergei Eisenstein'in Alexander Nevsky (1939) filminden bir sekansın montaj yapısı.....	154
Şekil 83.	Eisenstein'a saygı, Joyce'un Bahçesi'nin bir bölümü, 1977	154
Şekil 84.	Manhattan Transkriptleri, "Bölüm 1: Park" görsellerinden birkaçı, 1976-77, NewYork.....	159
Şekil 85.	Guy Debord, Naked City (Çıplak Şehir), 1957 ve Nathan Altman, The Arc ofThe General Staff, 1920	160
Şekil 86.	Manhattan Transkriptleri, Bölüm 2: Sokak (Sınır Kapısı), 1980, New York	161
Şekil 87.	Manhattan Transkriptleri, Bölüm 3: Kule (Düşüş) görsellerinden birkaçı, 1979, New York.....	162
Şekil 88.	Manhattan Transkriptleri, Bölüm 4: Blok görsellerinden birkaçı, 1980-81, New York	162
Şekil 89.	Manhattan Transkriptleri, Bölüm 4: The Block görsellerinden birkaçı, 1980-81, New York	163
Şekil 90.	Screenplays (The Fight), 1976.....	164
Şekil 91.	Screenplays (Psycho Dissolve), 1979.....	165
Şekil 92.	Parc de la Villette kuşbakışı görünüm, 1995, Fotoğraf: Phillippe Guignard .	167
Şekil 93.	Georges Seurat, Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte (Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası), 1884-86.....	168
Şekil 94.	Parc de la Villette noktalı karelaj sistem planı	169
Şekil 95.	Parc de la Villette tasarımında çizgiler, noktalar ve yüzeylerin üst üste bindirilmesi, 1985, (URL-137, 2020)	166
Şekil 96.	Parc de la Villette kuş bakışı görünüm (noktalı karelaj sisteminin kesişim noktalarında yer alan folielerin ayrışma, aktarım ve tutunma noktalarının görünümü) ve Joyce'un Bahçesi (1976)'nde folie benzeri görünüm	172
Şekil 97.	Parc de la Villette açık alanı ve insan ölçeğinden büyük kurgulanan grift yapısı.....	172
Şekil 98.	Farklı işlevlerdeki folielerin park içerisindeki görünümü	174

Şekil 99.	Duvarlar ve yapı bileşenlerinin keşişme, tekrarlama, sınırlama, bozma, parçalama ilkelerine göre düzenlenmesi.....	175
Şekil 100.	(1) Hareket çizgisi, (2) Çizgilerin parçalanması ve yerinden çıkması, (3) Çizgilerin ve noktaların bir araya gelmesi, (4) Çizgiler ve noktaların sürekli dönüşüm sürecinde yerinden çıkıp dağılması.....	176
Şekil 101.	Parc de la Villette eskizinde sinematik gezinti yolunun folieler ile ilişkisi ve sinematik sekansın gösterimi	177
Şekil 102.	Lev Kuleshov, Effekt Kuleshova (1969) görüntülerinden oluşturulan kolaj	178
Şekil 103.	Ulusal Tiyatro ve Opera Binası konsept çizimi, maketi, iç ve dış perspektif çizimleri	180
Şekil 104.	Ulusal Tiyatro ve Opera Binası planı	181
Şekil 105.	Ulusal Tiyatro ve Opera Binası notasyonu.....	181
Şekil 106.	Parc de la Villette’de havai fişek gösterisi, 1992	183
Şekil 107.	Parc de la Villette havai fişek gösterisinin notasyonları (Parc de la Villette’de uygulanan nokta, çizgi ve yüzey sistemlerinin üst üste bindirilmesi ile oluşturulması)	184
Şekil 108.	Parc de la Villette’de havai fişek gösterisi, 1992 ve Joan Miró, Feux d'artifice I, Feux d'artifice II, Feux d'artifice III (Havai fişek I, II, III), 1974	184
Şekil 109.	Köprü Şehri maket görüntüleri	185
Şekil 110.	Tschumi'nin Flon Vadisi projesinin aksonometrisi ve Metropolis (1927) filminden bir sahne	186
Şekil 111.	Binanın köprüyle bağlantısı; Köprü Şehri’nin Flon demiryolu ve M2 metro istasyonu ile ilişkisi	188
Şekil 112.	Tschumi’nin çatı eklentisi eskizi ve çatı eklentisi-eski bina arasındaki ilişki	189
Şekil 113.	Harap haldeki eski binalar ve Tschumi’nin dokunuşuyla yeniden canlandırılması.....	189
Şekil 114.	Çatı eklentisi ve binanın iç kısmında görülen baskın mavilik	190
Şekil 115.	Man Ray, Hommage à Lautréamont (Lautréamont’a Saygı), 1933 ve Man Ray, L'énigme d'Isidore Ducasse (Isidore Ducasse’nin gizemi), 1920/ yeniden yapım 1971.....	191
Şekil 116.	Le Fresnoy Ulusal Çağdaş Sanatlar Merkezi sinematik gösterim, 1992	192
Şekil 117.	Akropolis Müzesi’nin Partenon’a karşı duruşu ve yan-ön cephe görünüşleri	193
Şekil 118.	Tschumi’nin konsept eskizi ve uygulanmış görseli ve Akropolis Müzesi’nin kolonlar üzerine yükselen Arkaik Galeri ve Partenon Galeri’nin tarihi Partenon ile kurduğu ilişki.....	194

Şekil 119. Akropolis Müzesi'nin Pantenon ile ilişkisini gösteren hava fotoğrafı ve müzenin üç ana bölümünü gösteren skeç: Panthenon Salonu, ana galeriler ve arkeolojik kazılar 194



TABLULAR DİZİNİ

	<u>Sayfa No</u>
Tablo 1. Modern psikolojinin gelişim sürecinde önemli kavramlar ve yöntemler	45
Tablo 2. Joyce'un Bahçesi üzerinden Tschumi'nin bilinç akışının okunması.....	156
Tablo 3. Manhattan Transkriptleri üzerinden Tschumi'nin bilinç akışının okunması....	163
Tablo 4. Senaryolar üzerinden Tschumi'nin bilinç akışının okunması	166
Tablo 5. Parc de la Villette üzerinden Tschumi'nin bilinç akışının okunması.....	179
Tablo 6. Ulusal Tiyatro ve Opera Binası üzerinden Tschumi'nin bilinç akışının okunması.....	182
Tablo 7. Parc de la Villette havai fişek gösterisi üzerinden Tschumi'nin bilinç akışının okunması	185
Tablo 8. Köprü Şehri üzerinden Tschumi'nin bilinç akışının okunması	188
Tablo 9. Le Fresnoy Ulusal Çağdaş Sanatlar Merkezi üzerinden Tschumi'nin bilinç akışının okunması.....	192
Tablo 10. Akropolis Müzesi üzerinden Tschumi'nin bilinç akışının okunması.....	195
Tablo 11. Bernard Tschumi'nin seçilen projeleri üzerinden bilinç akışının okunması	220

KISALTMALAR DİZİNİ

TDK: Türk Dil Kurumu



1. GENEL BİLGİLER

1.1. Giriş

“İnsan her zaman, kağıda dökemediğinden daha iyi bir kitap taşır kafasında.”
(Cunningham, 2009).

İnsanoğlu, arkaik insandan günümüz uygar insan figürüne evrilirken anatomisi, haliyle fizyolojisi değişkenlik göstermiştir. Her bir bireyi diğerinden özel ve anlamlı kılan görünür, tanımlanabilir fiziksel özelliklerinin yanı sıra; görünür olmayan, sezgiler aracılığıyla hissedilebilen ve duygular aracılığıyla aktarımı sağlanabilen ruh ögesine sahip olmalarıdır. Bireyin öz niteliği olan ruhsal katmanlar onun tanımlayıcısı, sınıflandırıcısı ve yönlendiricisi niteliğindedir.

Düşüncesiyle var olan ve söz sahibi olmasıyla artık fikir beyan edebilen birey, çağlar boyunca bir yer edinme çabası içerisinde olmuştur. Bireyin hayali sınırlarla çizilen kendi kişisel alanı olduğu gibi, onu doğa koşullarından ayıracak bir hacme ihtiyacı doğmaktadır. Bireyin temel ihtiyaçlarına alan açan bu hacim; düşünceden çizgiye, çizgiden plana, plandan üç boyutlu somut bir ürüne dönüşümün eseridir. Mimarlık ürünü düşünceyle ortaya koyularak, inşa süreciyle kimlik kazanmaktadır. Vitruvius (2005)'a göre mimarlık sanatı utilitas, firmitas, venüstas (kullanışlılık, sağlamlık, güzellik) kavramları üzerine kuruludur. Bu anlamda mimari ürün mutlaka kullanışlı ve sağlam olmalıdır; sanat ürünü olabilmesi için güzelliği de içine alan estetik değer taşıması gereklidir. Mimarlık sanatının bir dışa vurum olduğundan hareketle mimarın yaratıcılığını besleyen kanallar, etkilendikleri üzerinden bir değerlendirmede bulunmak ve eserlerini bu gözle incelemek gereksinimi doğmaktadır. Mimari düşüncenin oluşumundan inşa edilmesine varan süreçte; mimarın iç dinamiklerinin aynası olan psikolojik değişiminin, yaratıcılığına olan etkisi ve yaratıcılığını besleyen edebiyat, müzik, resim, heykel gibi sanat dallarıyla olan etkileşimi önem kazanmaktadır. Böylece mimarın yaratıcılığını ve bilincin içeriğini sorgulatan mimari eser kullanıcısının gözünde değerli ve anlamlı kılınmaktadır.

Zihnin işleyişiyle modern insanda ortaya çıkan bilinç akışı çevreden sürekli veri akışına maruz kalır. Kendi iç sesi haricinde dış seslere kulak vermek, sanatçının ya da mimarın yaratma edimine katkıda bulunarak sonuç üründe bilincin etkinliğini somutlaştırır. Bilinç akışı tekniğinin ne olduğunu anlayabilmek adına önce düşüncenin zihindeki oluşumunu kavramak ve düşünce yönetimindeki bilincin etkinliğini sorgulamak gereklidir.

Ancak sonrasında düşüncesini sunmasıyla kimlik kazanmış olan bireyin olağan gelişen bilinç akışının, bir teknikle tanımlanarak tartışmaya açılması söz konusu olabilecektir.

1.2. Çalışmanın Amacı ve Önemi

Çalışmanın çıkış noktası, modern edebiyatta tanımlı “Bilinç Akışı Tekniği”dir. Zihnimizdeki akışın çoğunlukla yönsüz, bilincimiz dahilinde yönünün olduğu düşüncesinden hareketle, bilincin beslendiği kanalları sorgulayarak bireyin düşüncesi, psikolojisi, üretkenliği ve yaratıcılığı üzerinden bir çalışma yürütülmüştür. Birbiri üzerine eklenerek birbirine etki eden sorular, çalışmaya yön vermektedir.

- İlkel insanın modern insana evrimiyle beraber bireyin kimlik kazanması süreci insan düşüncesini nasıl etkilemektedir?
- İnsan düşüncesinin gelişmesiyle artık söz konusu edilen bireyin psikolojisinin alt katmanları nelerdir?
- Zihnin yapısal işleyişi irdelendiğinde psikolojik bir hastalık olan nevrozun insan psikolojisi üzerindeki etkileri nelerdir?
- Psikolojik bir hastalık olmasının yanı sıra yaratıcı düşünce ve sanatsal üretkenlikle ilişkilendirilen nevrozun sanatçının eserleri üzerindeki etkileri nelerdir?

Bu sorulardan hareketle çalışmanın amacı, bilinç akışının mimarlık sanatında da var olduğu söylemini ortaya koymak ve bir teknik olarak varlığını tartışmaya açmaktır. Bu bağlamda çalışmaya yön veren yukarıdaki soruların cevaplarına ulaşıldıktan sonra, çalışmanın amacına yönelik hipotezleri şu şekildedir:

- Edebiyatta tanımlı bilinç akışı tekniğinin resim, müzik, heykel ve mimarlık sanatlarında izi sürülebilir mi?
- Bilinç akışı, mimari yapılar ve mimari söylemler üzerinden okunabilir mi?
- Bernard Tschumi'nin bilinç akışı, eserleri üzerinden okunarak bilinç akışı tekniğinin mimarlıkta var olduğu söylemi ortaya konulabilir mi?

Bireyin çocukluğundan yetişkinliğine kontrolsüz süregelen bilinç akışının, farklı düşünsel alt yapılar zemin hazırladığı ve düşüncüyü yöneten mekanizmanın dürtüsüyle sanatın farklı dallarında yansımalarının olduğu görülmektedir. Psikolojinin sunduğu verilere dayanarak yaratıcı düşünce sağlıklı bir zihinden türeyebileceği gibi görece hastalıklı bir zihinde de filizlenebilir. Bilinç akışını kontrol edemediğimiz gibi bir yön de tayin edemeyiz. Sadece olağan akışın izlerini sürebildiğimiz kıyıların sınırlarını çizebiliriz.

Bu bağlamda görece hastalıklı zihnin insan bedeninde etkilerini de gözlemleyebildiğimiz nevrozlu ve kısmen nevrotik bireyleri ele alarak, onu üretmeye sevk eden, yaratıcı düşüncesini somutlaştırmaya iten süreci araştırmak önemlidir. Nevrozun, yaratıcı düşünce ve sanatsal üretkenliğe farklı açılardan bakışını içeren tez çalışması, bilinç akışı tekniğini ilk kez mimarlık alanıyla ilişkilendirmesi adına çalışmanın özgün yönü olarak önem arz etmektedir.

1.3. Çalışmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Çalışmanın üç ana hattı olan, insan düşüncesinin temelleri üzerine eğilerek bireyin kimlik oluşumuna yön vermesiyle “felsefe”, düşüncenin insan zihninde yol alması ve şekillenmesiyle “psikoloji” ve insan psikolojisinin yaratıcı düşünce bağlamında dışa vurumuyla “sanat” birbirine eklenerek çalışmanın omurgasını oluşturmaktadır. Böylece bilinç akışı tekniğinin felsefe ve psikolojiye varan uzantısı irdelenerek, geleneksel sınıflandırma dahilinde sanat alanında varlığı sorgulanmıştır.

“Felsefede Bilinç”; siyasal, kültürel, ekonomik değişimlerden etkilenen bireyin “biz”den “ben”e evrimiyle şekillenen düşüncesinin ve Rönesans, Reform Çağı, Aydınlanma Çağı, Sanayi Devrimi, Modernizm hareketiyle radikal değişiminin bilinç düzeyine etkisini irdelemektedir. Toplumun gelişmeler sonucu yapılanmasında etkin rol oynayan bu dönemleri analiz etmek, bireyin toplum içindeki yerini anlamak ve psikolojisini kavramak adına önem arz etmektedir. Bu anlamda Rönesans’tan Modernizm’e tarihin akışında geleneksel dogmalardan sıyrılarak aklın rolüne vurgu yapan John Locke, Immanuel Kant, René Descartes, Charles Baudelaire gibi aydınların düşüncelerine yer verilmiştir.

“Psikolojide Bilinç Akışı”; 19. yy’da insan psikolojisi üzerine yapılan çalışmaların yoğunlaşmasıyla, bilincin alt katmanları olan bilinç öncesi ve bilinçdışı üzerine yapılan çalışmalar irdelenerek modern psikolojinin köklerine ve gelişimine odaklanmaktadır. Bu anlamda Deneysel Psikoloji’nin kurucusu Wilhelm Wundt’un introspeksiyon (içe bakış) yöntemi ve İşlevselci Psikoloji’nin öngörücüsü William James’in düşünce akışı tabirine değinilerek modern psikoloji ile köprü kuran görüşlere yer verilmiştir. Modern/Derinlik Psikolojisi’nin üç büyük temsilcisine değinilerek Sigmund Freud’un Psikanaliz Kuramı, Carl Gustav Jung’un Analitik Psikoloji, Alfred Adler’in Bireysel Psikoloji ekollerinin histeri ve nevroz kaynaklı psikolojik rahatsızlıkların bireyde yarattığı zihinsel ve bedensel

değişimler üzerine yapılan çalışmalara yer verilerek, bilincin etkinliğinin araştırması içinde olunmuştur. Sigmund Freud'un psikanaliz çalışmaları sonucu bunun bir kurama dönüşmesi, 19. yy sonu ve 20. yy başı zaman aralığındadır. Psikanalizle beraber ruh çözümleme teriminin ortaya çıkışı (1896) ve sonrasında savunucularından Jung ve Adler'in düşünceleri doğrultusunda kuramdan ayrılarak, kendi yollarını çizmelerine değinilmiştir. İlkel insandan modern insana evrimle söz konusu edilen psikolojik gelişmeleri anlamak bu ekolleri incelemekten geçmektedir. Bilinç akışının henüz bir tekniğe dönüşmeden, bilinç üzerine paralel ve karşıt görüşleri incelemek bilincin etkinliğini anlamak adına önemlidir.

“Sanat Dallarında Bilinç Akışı ve Yaratıcı Düşünce”; psikolojik bir rahatsızlık olan nevrozun sanatçıda yaratıcı düşünce oluşumunu ve sanat üretkenliğini tetiklemesinin bir sonucu olarak, bilinç akışı tekniğinin edebiyatta bir anlatım yöntemi şeklinde ortaya çıkışıyla gelişen süreçleri irdelemektedir. Çalışmanın kapsamını sınırlandırmak ve bilinç akışını daha iyi okunabilir kılmak adına, geleneksel sınıflandırma dahilinde “İşitsel/Fonetik Sanatlar: edebiyat ve müzik” ve “Görsel/Plastik Sanatlar: heykel, resim ve mimarlık” sanat dallarındaki örnekler analiz edilerek bilinç akışının izleri sürülmüştür. Karma Sanatlar'dan olan sinema, araştırma alanının hem görsel hem de işitsel olmasıyla başlı başına bir inceleme konusu olduğundan kapsam dışı bırakılmıştır. Varoluşçu psikolog Rollo May'in ve Otto Rank'in görüşlerine de yer verilmesiyle insan psikolojisinin sanat üzerindeki yansımaları, nevrozun sanatçıdaki yaratma edimine katkısı üzerindeki tartışmalarla nevroz ve sanat ilişkisinin sanatçı üzerindeki etkisine yer verilmiştir.

Edebiyat, müzik, heykel, resim alanında seçilen örneklerin ağırlıklı olarak Modernizm ile paralel, 19. yy-20. yy arasında üretilen sanat eserleri arasından olmasına karar verilmiştir. Sanat eseri üzerinde psikolojik değişimlerin okunabilmesi adına 21. yy'da üretilen, sergilenen sanat eserlerine de yer verilmiştir fakat bu eserler diğerlerine oranla sınırlı sayıda tutulmuştur. Mimarlık alanında bu tür sınırlamalara gidilmeden, farklı disiplinlerden etkilendiklerini dile getiren mimarların bilinç akışına göndermede bulunduğu düşünülen çalışmaları incelenmiştir. Psikoloji ve sanat alanındaki değişimleri etkileyen Sigmund Freud'un devrim niteliğindeki “Psikanaliz Kuramı”, dönemin sanatçıları sanatlarına yaklaşımları konusunda etkilemiştir. Bu bağlamda seçilen örneklerin, literatürde önemli bir yere sahip yazarlar, müzisyenler, heykeltıraşlar, ressamlar ve mimarların eserlerinden oluşmasına önem verilmiştir. Eserlerin sahibi sanatçıların seçilmesinde etken olan faktörler; Sigmund Freud'un “Psikanaliz Kuramı” ve öğrencileri Jung ve Adler'in insan psikolojisi üzerindeki çalışmalarından doğrudan ya da dolaylı

yoldan etkilenen, tanısı konulmuş psikolojik rahatsızlıkları olan ya da zihinlerinin işleyişi sıradan bir insana göre farklı seyreden, derin düş gücüne sahip, toplumun değer yargılarından uzakta sisteme karşı duran, özgürlüğün uç sınırlarında yaşayan, kısıtlı çevresine rağmen farklı bir dünya hayali ile üreten kişilik özelliklerine sahip sanatçılardan oluşmaktadır. Sanatçıların kişilik özelliklerindeki çeşitlilik bilinç akışının çok yönlü analiz edilip, kodlarının belirlenmesi açısından çalışmaya yarar sağlamaktadır.

Toplumun her bireyinde kontrol edilebilir düzeyde nevroz olduğu düşüncesinden hareketle, nevrozun kontrolünün sağlanamadığı ve bireyin günlük yaşamını tamamıyla etkisi altına aldığı durumlara sıkça rastlanmaktadır. Nevrotik birey; edebiyat, resim, heykel, müzik alanında yaratıcı ürünler ortaya koyabilir ve bunu kontrol edemediği bilinci dahilinde yapabilir. Bu bağlamda nevrozun da etkisiyle edebiyat alanında ortaya koyulan bilinç akışı tekniği haricinde, bilinçsizce akan düşüncelerimizin ürünü olan bilinç akışı ve tekniğe dönüşümü üzerine de örneklendirmeler yapılmaktadır. Mimari ürün, tasarımının ortaya çıkışı itibariyle nevrozik bir düşünce ürünü olabilir. Fakat eskiz halinden mimari plana, mimari plandan üç boyutlu bir ürüne dönüştürülmeye başlandığında ayakları yere sağlam basan bir ürün olmalıdır. Bu durumda nevrozun bir mimarda kontrol edilebilir düzeyde olması ve yaratıcılığına olumlu anlamda katkı sağlaması gerekmektedir.

Felsefe, psikoloji ve sanat alanında izi sürülen bilinç akışı tekniğinin varlığının mimarlıkta bir tartışma ortamı sunması adına çok yönlü kişiliğiyle mimar, akademisyen, yazar Bernard Tschumi, Yapılan Çalışmalar-II kapsamında incelemeye tabi tutularak çalışmanın seyri bu çerçeveden neticelendirilmiştir. Yapılan incelemelerde Bernard Tschumi'nin birçok kanaldan beslenerek bilinç akışına bu bağlamda zemin hazırladığı, eserleri ve mimari düşüncelerinde, kontrolsüz bilinç akışının yansımaları görülmüştür. Yaratıcı düşünce ve sanat üretkenliği için nevroz durumunun şart koşulmadığı, aksine zihnin sürekli kaydettiği görüntülerden, bilinçsizce akan düşüncelerden, dış etkenlerin birey üzerindeki etkilerinden, öğretilenlerden hareketle bir mimarlık düşüncesinin doğabileceği üzerinden bir yargıya varılarak Tschumi'nin eserleri bu gözle incelenmiştir. Tschumi'nin Bernard Tschumi Architects (BTA) bünyesinde ele aldığı birçok proje içerisinde bir ayrıma gidilmesi adına bilinç akışının rahatça okunabildiği projelerin seçilmesine karar verilmiştir. Bu nedenle Mimarlık ve Kopma (Architecture and Disjunction, 2018) kitabındaki 1975-1991 yılları arasında kaleme alınan denemelerde bahsi geçen projelerin yanısıra üzerinde fikir yürütmeye açık, Tschumi'nin röportajlarında da sıkça değindiği toplamda dokuz projesi ele alınarak çalışma alanı sınırlandırılmıştır.

Tschumi'nin eserlerinin yanısıra, mimari söylemleri de çalışmaya dahil edilerek bilinç akışının etkileri hem sözel hem de görsel bağlamda incelemeye tabi tutulmuştur.

1.4. Çalışmanın Yöntemi ve Strüktürü

Çalışma nitel bir araştırma olup, veriler literatür taraması kapsamında kütüphane, internet aracılığıyla ulaşılabilen yazılı ve görsel dökümanların derlenerek bilinç akışının doğrudan ya da dolaylı okunabildiği edebiyat, müzik, heykel, resim ve mimari örneklerin seçilmesiyle toplanmıştır. Toplanan verilerin analizi tümevarım yöntemi esasına dayanarak; bilinçten akışa, akıştan tekniğe doğru parçadan bütüne giden bir süreci ele almaktadır. Modern edebiyatta tanımlı bilinç akışı tekniğini modern psikolojiden bağımsız düşünemediğimiz için tekniğin uygulanışını daha iyi izah etmek adına, genel itibarıyla 19.yy ve sonrasında seçilen sanat eserleri örneklendirilmiştir. Bilinç akışı tekniğinin ne olduğunu anlamak ve konu hakkındaki görüşleri kavrayabilmek adına çalışma içerisinde önemli eserlerden pasajlara yer verilmiştir. Bu pasajlar aracılığıyla okuyucunun bilinç akışını kavrayabilmesi ve herhangi bir eserde bunun arayışı içerisine girmesi çalışmanın amacı adına önem arz etmektedir.

Çalışmanın çıkış noktası olan “bilinç akışı tekniği”nin, edebiyatta bir anlatım yöntemi olarak ortaya çıkışından hareketle, bu tekniği öğrenmek ve kilit noktalarını çözümlenmek adına yapılan literatür taramasında; akışın içerisinde akışla beraber süzülerek tıpkı bir mürekkebin kumaş yüzeyine nüfuz ederken kılcallarına ayrılması gibi bilinç akışının da benzer şekilde yollar oluşturduğu söylenebilir. Disiplinler arası geçişlere tanık olunan bu süreçte bilincin; felsefe, psikoloji ve sanata dayanan uzantılarını irdelemek ve bilinç akışı hakkında detaylı bir bilgi elde ederek, bilinç akışı tekniğinin mimari disipline uyarlanabileceği varsayımını kanıtlamak amacı güdülmüştür. Bu doğrultuda yapılan tez çalışmasında, edebiyatta tanımlı bilinç akışı tekniğinin sanat ve mimarlık alanında varlığının araştırılması için bir çalışma strüktürü kurgulanmıştır. Tez çalışması, “Yapılan Çalışmalar-I” ve “Yapılan Çalışmalar-II” olmak üzere iki ayrı bölümü kapsamaktadır.

“Yapılan Çalışmalar-I” bölümünde literatür taramasıyla düşüncenin var olmasından yaratıcı düşüncenin şekillenmesine kadar geçen aralığa göz atılarak, bilinç akışı tekniğine zemin hazırlayan felsefe, psikoloji ve sanat alanındaki bilinç etkinlikleri incelemeye tabi tutulmuştur. Nevroz durumunun yaratıcılığı tetiklemesiyle sanat üretkenliğini sağladığı durumlarda bilincin akışı ve onun bir tekniğe dönüşümü gündeme gelmektedir. Sanatsal

aktarım ile hasta/sanatçı kendini ifade ederek, hastalığın etkilerini anlamlı bir amaca yönlendirmektedir. “Sanat Dallarında Bilinç Akışı ve Yaratıcı Düşünce” başlığı altında sanatçıda tanımlı olan ya da olduğu düşünülen nevrozun, “İşitsel/Fonetik Sanatlar: edebiyat ve müzik” ve “Görsel/Plastik Sanatlar: heykel, resim ve mimarlık” sanat dalları üzerindeki etkisine yer verilerek, nevrozla ilişkilendirilen sanat üretkenliğinin disiplinler arası bağlantıları örneklendirilerek açıklanmaya çalışılmıştır. Sanat üretkenliği ve yaratıcı düşünce incelenirken varoluşçu psikoloji anlayışını savunan Rollo May’ın Yaratma Cesareti adlı kitabındaki görüşlerine ve Otto Rank’ın söylemlerine yer verilmiştir. Bilinç akışı tekniğinin modern edebiyattan mimarlığa uzanan bağlantısı kurulmaya çalışılarak, bilinç akışının mimarlıkta var olduğu söylemi ortaya koyulmak istenmiştir. “Edebiyatta Bilinç Akışı Tekniği”, “Müzikte Bilinç Akışı”, “Heykelde Bilinç Akışı” ve “Mimarlıkta Bilinç Akışı” alt başlıklarıyla bilinç akışı farklı sanat dallarında örnekler üzerinden gösterilmiştir.

“Edebiyatta Bilinç Akışı Tekniği” başlığı altında, doğrudan ya da dolaylı yoldan bilinç akışı tekniği ile ilişkili örneklere yer verilmiştir. Goethe’nin bilinçaltındaki anne figürüne, kısır bir çevrede yetişen Emily Brontë’nin derin hayal gücüne, tutkularına ve bir kadın olarak edebiyat dünyasında varolmasına, James Joyce’un zihninin girift yapısına, Virginia Woolf’un ruhsal çöküntüler içerisinde geçen entelektüel yaşantısının ve edebiyatta yeni bir soluk arayışına, Michael Cunningham’ın Woolf’un eserlerinden esinlenerek kendi yazını oluşturmasına, Marcel Proust’un sağlık problemleri nedeniyle çıkamadığı odasında belleğin sınırlarını zorlayıcı uzun metinler kaleme almasına, Walter Benjamin’in geçmişin izlerini süren yazarlığına ve Fyodor Dostoyevski’nin travmatik olaylara sahne olan yaşamını karakterleri aracılığıyla eserlerine yansıtmasına değinilmiştir. Seçilen bu yazarlar yaşadıkları dönem içerisinde kalemiyle okuyucularını derinden etkilemiş ve bu etkiyi günümüze kadar sürdürmeyi başarmışlardır. Edebiyat evreni, gerçek hayatlarından sıyrıldıkları ve hayatlarını bu şekilde daha yaşanır kıldıkları için bilinçlerindeki olağan akışa ev sahipliği yapmış ve yazarların hayatlarıyla eserleri arasında bağlantılar kurulmasına olanak tanımıştır. Seçilen örneklerde psikolojik olarak rahatsız olan yazarların üretkenlikleri ve yaratıcılıkları nevrotik halleriyle bağlantılı iken, bu yazarların etkisiyle bilinci harekete geçirip kağıda döken yazarların sağlıklı bir ruhsal yapıya sahip oldukları görülmüştür.

“Müzikte Bilinç Akışı” başlığı altında, bilinç akışının izini sürerken sanatçının hissettiklerini, gördüklerini, kokladıklarını, tattıklarını, dokunduklarını notalara dökmesi ve

ortaya çıkan melodilerin tüm sanat dallarının içerisine yedirildiği görülmektedir. Müzik evrensel bir olgudur. Melih Kibar-Çiğdem Talu, Fazıl Say, Richard Wagner, Claude Debussy, Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Erik Satie gibi bilinen önemli müzisyenlerin eserlerinde bilinç akışının izleri görülmektedir. Bilinç akışı okunabilen, farklı dönemlerde yaşamış/yaşamakta olan müzisyenler ve eserleri örneklendirilmiştir.

“Heykelde Bilinç Akışı” başlığı altında, çeşitli materyallerden heykeller yontan Auguste Rodin, Pablo Picasso, Camille Claudel, Myron, Henry Moore, Louise Bourgeois gibi sanatçılara yer verilerek bilinç akışının sözel ifadesinin üç boyutta vücut bulduğu varsayımıyla hareket edilmiştir. Benzer durum mimaride de görülmektedir, fakat mimarlık bir düşünce ürünü olmanın yanısıra teknik bir sanat olarak bir takım kurallar dahilinde inşa edilmesiyle heykel sanatından ayrılmaktadır.

“Resimde Bilinç Akışı” başlığı altında, resim sanatının çok katmanlı oluşu ve beslendiği birçok kaynağın yansımasının diğer sanatlara oranla daha net görülebilmesi sebebiyle birçok örnek verilmiştir. Farklı akımlar arasından seçilen, dönemler arası geçişlerin açıkça okunabildiği, sanatçının psikolojisinin neredeyse birebir yansıtıldığı sanat eserlerini analiz etmek çalışmanın seyri açısından önemlidir. Bu anlamda Édouard Manet, Vanessa Bell, Van Gogh, Fikret Mualla, Edvard Munch, Paul Gauguin, Paul Klee, Umberto Boccioni, Odilon Redon, Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, Marc Chagall, Pablo Picasso, André Mason, Joan Miró, Salvador Dali, Frida Kahlo, Jackson Pollock gibi sanatçılara ve eserlerine yer verilmiştir.

“Mimarlıkta Bilinç Akışı” başlığı altında, farklı mimari anlayışlara sahip Le Corbusier, Adolf Loos, Louise I. Kahn, Iannis Xenakis, UNStudio, Coop Himmelb(l)au, Zaha Hadid, Steven Holl, Frank Gehry, Daniel Libeskind, John Hejduk gibi mimar ve mimarlık firmalarının bilincin etkilendiği unsurları açıkça sunabildiği mimari örneklerine yer verilmektedir. Sanatın diğer dallarında nevrozdan bahsederken mimaride nevroz durumunun yaratıcılığı tetiklediği fakat uygulamaya engel olduğu düşünülmektedir. Bu anlamda her insanın kontrol edilebilir düzeyde nevrotik olduğu düşüncesinden hareketle, sanatta yansımalarını gözlemlediğimiz bilinç akışının mimarlıkla ilişkisi nevrozun yıkıcı etkilerinden sıyrılarak uygulama aşamasında yaratıcılıkla ve sanat dalları arasındaki etkileşimle ilişkilendirilmiştir.

“Yapılan Çalışmalar-II” bölümünde ise mimar, akademisyen ve yazar Bernard Tschumi'nin hayatı, söylemleri ve mimari çalışmaları üzerinden bilinç akışının izleri sürülerek akışın tekniğe dönüşümü tek bir mimar üzerinden analiz edilmiştir. Bir mimar

olarak Bernard Tschumi'nin bilinç akışını mimari eserleri üzerinden analiz etmenin yolu üretkenliğine zemin hazırladığı düşünülen hayatını, mimarlık eğitimini ve mimarlık anlayışını anlamaktan geçmektedir. Bu bağlamda Tschumi'nin, Mimarlık ve Kopma (Architecture and Disjunction, 2018) kitabı referans alınarak, 1975-1991 yılları arasında kaleme aldığı denemelerinden hareketle mimarlık anlayışının şekillenmesinde etkin rol oynayan disiplinler, dönemin sosyo-ekonomik düzeyi, kültürel gelişmeler gibi faktörlerin eserleri üzerindeki yansımaları üzerine yoğunlaşmıştır. Kitapta bahsi geçen Joyce'un Bahçesi (1976), Manhattan Transkriptleri, (1976-81), Senaryolar (1976), Parc de la Villette (1982-88), Parc de la Villette Havai Fişek Gösterisi (1992) projelerinin yanısıra, BTA (Bernard Tschumi Architects) bünyesindeki çalışmaları arasından bilinç akışının rahatça okunabildiği düşünülen Ulusal Tiyatro ve Opera Binası (1986), Köprü Şehri (1976), Le Fresnoy Ulusal Çağdaş Sanatlar Merkezi (1991-97) ve Akropolis Müzesi (2001-09) projelerine, röportajlarındaki söylemlerine de yer verilerek Tschumi'nin çalışmaları ele aldığı kavramlar bağlamında incelemeye tabi tutulmuştur.

Tschumi'nin mimari çalışmaları üzerinden bilinç akışının okunmasını kolaylaştırmak ve bilincin sınırsızlığına bir sınır tanımlamak adına; Mimarlık ve Kopma (2018) kitabında değinilen düzen, sınır, yapıbozum¹, notasyon, sinegram, noktalı karelaj, üst üste bindirme, ayırışma-aktarım-tutunma kavramları ele alınarak, bilinç akışının bir teknikle uygulanabilirliği sorgulanmıştır. Bu kavramların açılımı şu şekildedir:

▪ **Düzen:** Tschumi'nin düzensizlikle paralel değerlendirdiği, sürekli sorguladığı ve meydan okuduğu bir kavramdır. Bilinç akışında zihne yön verilemez, dolayısıyla düzensizlik söz konusudur. Bu bağlamda Tschumi'nin çalışmalarının alt metninde düzen kavramının varlığının araştırması içerisinde olduğu görülmüştür.

▪ **Sınır:** Tschumi'nin belirlenen kalıplardan bağımsız olarak gelenekselden kopardığı mimari yaklaşımı, Derrida'nın yapısökümcü görüşünden güç alarak felsefeyle ilişkilendirilmektedir. Mimarlığın keskin sınırlarını kaldırmak, dolayısıyla zihni sınırsızlığa davet etmek ve yeni bir bakış açısı sunmak Tschumi'nin mimarisinde oldukça rastlanılan bir durumdur.

▪ **Yapıbozum:** Günümüzün kültürel koşullarının kendi içerisindeki ayırışmaları, kopmaları, parçalanmaları, çözümleri sebebiyle katı sınıflandırmaları ve geçmişle olan bağlarını bir yana atmayı düşündüğüünü söyleyen Tschumi (2018), birçok mimarın yapı

¹ Mimarlık ve Kopma (2018) kitabında "yapısöküm" olarak geçen kavram, edebiyat ve felsefe alanında bahsi geçen yapısöküm kavramından ayrılmak istenmesi adına tez kapsamında mimarlıkta "yapıbozum" olarak kullanılmıştır.

söküm ya da diğer bir deyişle yapıbozum yorumunun yıllar geçtikçe arttığını ifade etmiştir. Yapıbozum gizlemek, parçalamak, yer değiştirmek gibi farklı şekillerde yorumlanmıştır. Bilinç akışı ile ilişkisi, mimarının kalıplaşmış düşüncelerini yıkararak farklı düşünce şekillerine yer açmasıdır.

▪ Notasyon: Mimarlığın içeriğindeki olayların notasyon kiplerini tasarlamayı gerektireceğini düşünen Tschumi, bunu mimarlığın okunması adına yapmıştır. Bedenin mekan içerisindeki hareketine odaklanarak notasyon kipleri tasarlamıştır. Kullanılan farklı notasyon tarzlarının birçok mimari kuramda dışlandığını ifade eden Tschumi mimarlığın sınırlarında dolaşarak kaçınılmaz olanı anlamaya çalışmıştır. Geleneksel bileşenlere parçalarına ayrılarak bir araya getirilmesinin sağlanması ve kural ihlaline de sebebiyet verilmesiyle eş zamanlı sınırlar, düzen ve yapıbozum da sorgulanmaktadır.

▪ Sinegram: Tschumi'nin sinematik evren ile etkileşiminden doğan kavram, sinegramların birleştirilmesi ve üst üste bindirilmesiyle bilincin sinema ve mimarlık arasındaki bağlantının kurulmasını sağlamıştır.

▪ Noktalı karelaj: Tschumi'nin projelerinde örgütleyici yapı olarak noktalı karelajın kullanımı görülmektedir. Karelajın sunduğu soyutlama, mimari bir gösteren ile programatik gösterilenin, mekan ile mekan kullanımının birbirinden kopartılacağını akla getirmiştir (Tschumi, 2018). Dolayısıyla noktalı karelajın bilinç akışı ile ilişkisi kopma üzerinden kurulmaktadır.

▪ Üst üste bindirme: Tschumi (2018)'nin projelerinde birçok imgenin örtüşmesi ile oluşturduğu projeler her şeyi çözmekte kullanılan bir sisteme dönüşmüştür. Strüktür, biçim, olay, beden, kurgu arasındaki üst üste bindirmeler, çatışmalar, çarpışmalar, parçalanmalar kullanılarak sistem bulandırılmıştır. Üst üste bindirme, bilinç akışının tekniğe dönüştürülmesinde başvurulan metod olarak ele alınmaktadır.

▪ Ayırışma, aktarım, tutunma: Psikanalizle özdeşleştirilen bu durum yapı elemanları arasındaki bağı ve birbirleri arasındaki ilişkiyi ifade etmektedir. En nihayetinde yapıbozuma da dayanan bu kavramlar mimarının psikoloji ve felsefe ile ilişkisinin sorgulatarak bilinç akışının bağlantıları üzerine düşünmeye sevk etmektedir.

Bernard Tschumi'nin mimari çalışmalarındaki bilinç akışı, söylemlerinde bahsi geçen, kendisinin sürekli araştırması içerisinde olduğu bu kavramlar ışığında okunarak, mimarlıkta bilinç akışının varlığı ve teknik olarak tanımlanabilirliğinin altı çizilmektedir. Tschumi'nin çalışma kapsamında seçilen projelerinin her biri; bilinç akışı tekniği sözcüğünün bilinç-akış-teknik şeklinde parçalarına ayrılmasıyla bilinç (etkilendikleri/

etkisini sürdürdükleri), bilinç akışı (kavramlar), bilinç akışı tekniği (uygulama metodu) başlıkları altında tablolştırılarak analiz edilmiştir.

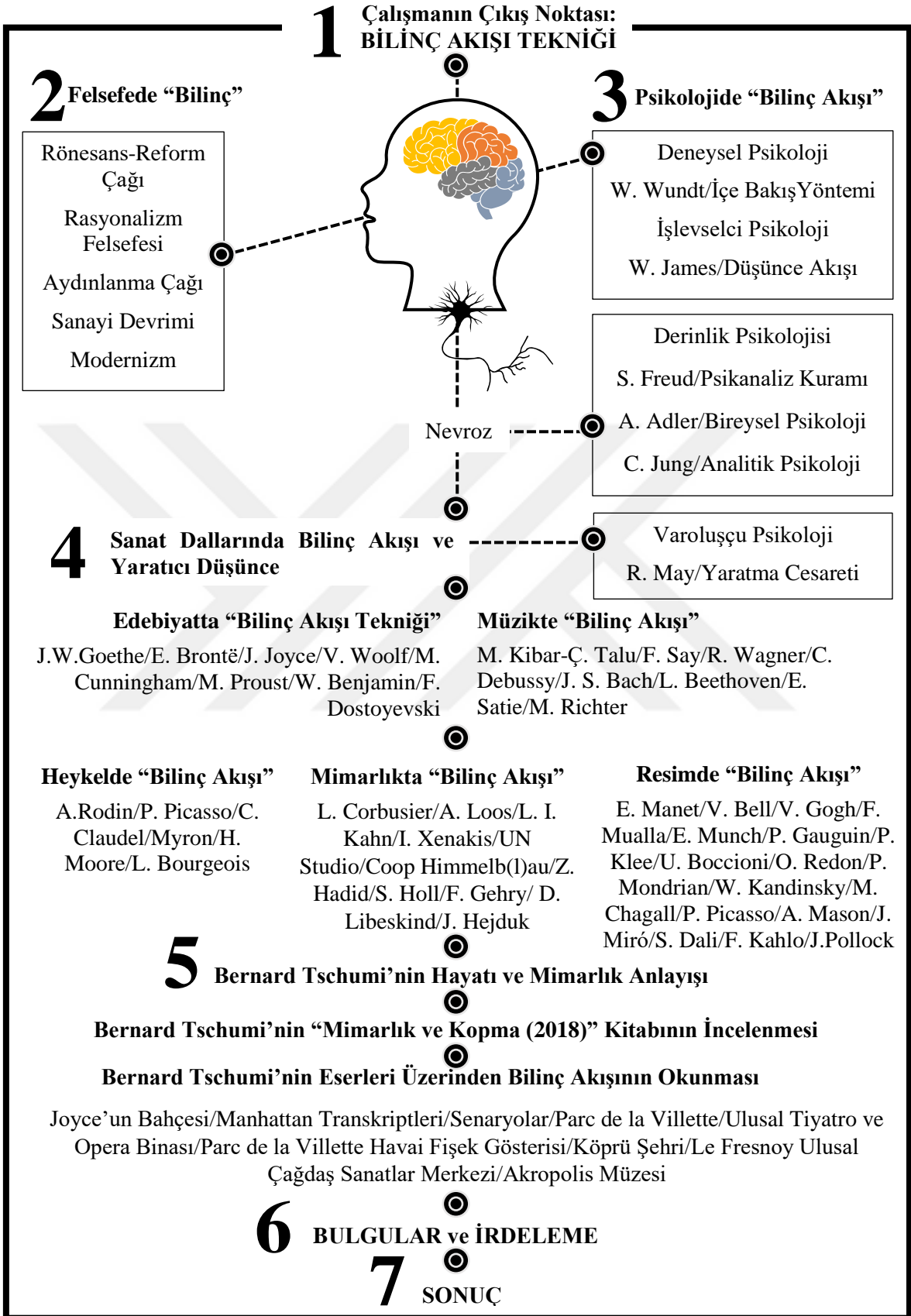
▪ “Bilinç” (etkilendikleri/etkisini sürdürdükleri); Tschumi’nin felsefe, edebiyat, sinema vb. gibi alanlar ile etkileşimde olduğu noktaları ve diğer projelerindeki mimari düşünceleri ile ne ölçüde ilişkisinin olduğunu ifadesidir. Bilincin sınırsız evreninde Tschumi’nin aklından geçenlerden öne çıkanlar ve proje bağlamında açıkça okunanlar listelenmiştir.

▪ “Bilinç Akışı” (kavramlar); bilincin akışa geçmesinde sürekli gündeme getirdiği ve araştırması içinde olduğu kavramlar listelenmiştir.

▪ “Bilinç Akışı Tekniği” (uygulama metodu); mimari düşüncelerinin bilincinin akışında uygulamaya koyan Tschumi’nin bunu hangi metodlar ile yaptığı listelenmiştir.

Bu şekilde yapılan analizle beraber mimar Bernard Tschumi üzerinden mimarlıkta bilinç akışı tekniğinin varlığı sorgulanmış ve tartışmaya açılmıştır.

Bilinç akışı tekniğinin tüm süreçleriyle ele alındığı çalışmada akışı daha iyi takip edebilmek adına Şekil 1’de çalışmanın strüktürü oluşturulmuştur.



Şekil 1. Çalışmanın strüktürü

2. YAPILAN ÇALIŞMALAR-I

2.1. Literatür Taraması

Literatür taraması kapsamında çalışmanın çıkış noktası olan bilinç akışı tekniğinin, araştırmalar sonucu ilişkili olduğunun görüldüğü ve konunun anlaşılabilirliği açısından bahsedilmesi gerektiği düşünülen felsefe, psikoloji ve sanat disiplinleriyle etkileşiminin örneklendirilmesine yer verilmiştir. Edebiyatta tanımlı “bilinç akışı tekniği”, bilinç-akış-tekniği şeklinde parçalarına ayrılarak felsefedeki “bilinç”, psikolojideki “bilinç akışı” ve sanatlardaki “bilinç akışı tekniği”nin derin araştırmaları yapılmıştır.

2.1.1. Bilinç Akışı Tekniği

Çalışmanın çıkış noktası olan “bilinç akışı tekniği”, modern edebiyatta bir anlatım yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilinç akışı tekniğinin psikoloji ile ilişkisi; Sigmund Freud’un psikanaliz kuramı ile zihnin yapısal bileşenlerine yoğunlaşmış “bilinç” katmanlarını araştırması ve kuramın uygulanmasında yardımcı öge “Serbest Çağrışım Metodu” ile “akış” içerisinde ruh çözümlemeyi sağlamasıyla kurulmaktadır. Psikolojiden modern edebiyata geçişi yazar ve şair May Sinclair’in The Little Review’da yayınlanan bir makalede Dorothy Richardson’ın Pilgrimage (Hac, 1915-67) romanının ilk ciltlerini incelerken William James’in bilinç akışı terimini kullanmasıyla olmuştur (Staley, 1985).

Bilinç akışı (Alm. innerer monolog, Fr. monologue interieur, İng. stream of consciousness, interior monologue) “roman, öykü gibi yazın türlerinde insanı; düşüleri, izlenimleri, düşünceleri, iç dünyası ve bilinçaltıyla yansıtmak için başvurulan yöntem” olarak tanımlanmaktadır. İç konuşma ve konuşmaların ön plana çıktığı methodda, roman ve öykü karakteri aynı zaman dilimi içerisinde değişik zaman dilimleri yaşar ve yazar birbiriyle bağlantısı olmayan sıçramalarla düşüncelerini aktarırken konuşma biçimini bozan kesintili cümleler kurar. “İnsan nedir?” sorusuna bağlanan bu yöntem çağdaş oyun yazarları tarafından kullanılmıştır. Bu yöntemi Türk edebiyatında kullanan Adalet Ağaoğlu ve Selim İleri ilk akla gelen isimlerdir (Göğüş, vd., 1998: 26).

Başka bir yorumla “bilinçaltı akımı” olarak ifade edilen bilinç akışı tekniği “bir karakterin zihninden geçen, gelişigüzel ve mantıkdışı izlenimlerin akışını kayda geçirmeye yarayan edebi bir teknik” olarak tanımlanmaktadır. Öncüleri Dorothy Richardson, Virginia Woolf (1882-1941) ve James Joyce (1882-1941)’tur. Bilinçaltı akımı, girift düşüncelerin birbiriyle ilişkisi olmayacak şekilde doğal akışı içerisinde yol almasını geleneksel tekniklerden, çağın baskılarından, Edward döneminin otoriter lisanından sıyrılma isteğiyle karakterin duygu ve düşüncelerine yoğunlaşan yazın dünyasında yeni bir silah olarak ifade edilmektedir. Virginia Woolf ve James Joyce’un tekniği kullanımı farklı şekillerdedir. Woolf’un üslubu rahat ve tekrara dayalı tanımlanırken, kullandığı imgelerin roman dışında bir anlam ifade etmediğini, sadece doğal akış içerisinde yaratılan modelde anlam kazandığı söylenmektedir. Joyce’un tekniği kullanımı ise, “Birbirleriyle ilgisiz çağrışımlar, onu kavrayan ve denetleyen tutkulu ama rasyonel bir zihin tarafından ön plana çıkarılır ve düzene sokulur. Bir düşünceden diğerine atlayan ani değişmelere hakimiyetiyle Joyce’un eseri, kuramın ilkelerine daha fazla yaklaşır.” şeklinde ifade edilmiştir (Boynukara, 1993: 28-29).

Bilinç akışının analiziyle zihnin içeriğini anlamaya ve tanı koymaya çalışmak psikoloji biliminin kapsamındayken, bu akışı yazarın yaratıcı düşüncesi ve tekniğiyle harmanlayıp okuyucuya sunmak edebiyatın kapsamında olmaktadır. Edebi eserde nevrozun etkilerini bilinç akışı tekniği aracılığıyla görebiliriz fakat bu demek değildir ki herhangi bir eserde bilinç akışı tekniğinin kullanımı o eserin yazarında mutlak bir nevrozun belirtisidir. Zihne ayak uydurmak ve akışa olabildiğince dahil olmak tekniğin uygulanmasını kolaylaştırdığı gibi, bu uygulamayı sağlıklı bir zihinde de muhtemel kılar. Tekniğin kullanımı, geleneksel edebiyat anlayışının kalıplaşmış kurgusundan sıyrılmayı sağlamış ve modern edebiyata yeni bir soluk getirmiştir. Modern roman okuyucusu geleneksel roman okuyucusundan bu yenilik bağlamında sıyrılır; çünkü romanın akışı alışılmışın dışında ve yoruma açıktır. Yazar tarafından düzenli bir bilgi akışına maruz bırakılmayan okuyucu, akışa ayak uydurmaya çalışır.

“Bilinç Akışı Tekniği” adından da anlaşılacağı üzere başlangıcı ve sonu olmayan bir akışı, dönemler arası geçişlerin kronolojik sıralamaya tabi tutulmadan değişken bir zaman aralığında yolculuğunu konu alan, geleneksel yazın kurallarını reddederek yazınsal alanda bir devrimi temsil etmektedir. 19 yy. romanı, “Roman bir ayna olarak gezdirildiği yol boyunu değil, merkezine yerleştirildiği toplumu ve çağını yansıtmayı üstlenir.” sözleriyle ifade edilmiştir (İşler ve Türkyılmaz, 1997: 103). Geleneksel roman anlayışında karakterler

genellikle bir aile kurgusu içerisinde, güçlü bir olay örgüsü çerçevesinde ele alınır. Karakterler arasından mutlaka biri sıvrılır ve bir başkahraman olarak etrafında gelişen olaylar dizisi başından sonuna değin düzenli bir akışla okuyucuya aktarılır. Örneğin, Charlotte Brontë'nin Jane Eyre'ı, Tolstoy'un Anna Karenina'sı, Balzac'ın Eugénie Grandet'si, Victor Hugo'dan Notre Dame'ın Kamburu. Yazar çevrilen her bir sayfayla beraber karakter çözümlerinin ışığında okuyucuyu gelişen olayların kucığına bırakır ve mutlak sona ulaştırır. Geleneksel kalıplara uyum söz konusuysen Freud'un çığır açıcı psikanaliz kuramının 20. yy'a etkisi düşünüldüğünde bireyin psikolojinin ön planda oluşu ezber bozmaktadır. Modern edebi metinler geleneksel kalıpları hiçe saymıştır. 20. yy modern romanı geleneksel roman anlayışından farklı olarak birey üzerine yoğunlaşır, onun girift yapısını çözmeye çalışır. Romanda olayların geçtiği zaman ve mekan değişkendir; belirli bir olay örgüsü yoktur haliyle anlatılmak istenen okuyucu için bulanıktır. Birinci ağızdan anlatımın olduğu modern romanda, zamanda sürekli ileri ve geri dönüşlerle bir düzen şeması olmadığı görülür ve böylece okuyucunun metne hakimiyeti güçleşir. Hikaye bir sona erdirilmez, çoğunlukla okuyucunun yorumuna bırakılır.

Bilinç akışı tekniğinin en etkili kullanıcılarından biri olan Virginia Woolf'un, tekniği nasıl kullanıldığının görülmesi adına The Mark on the Wall (Duvardaki İz, 1917) öyküsüne göz atılarak kişinin düşüncelerindeki akışın seyrine odaklanılabilir. Öyküde anlatıcı, başını kaldırdığında duvarda gördüğü nedeni belirsiz izi farketmesiyle, izin nasıl oluştuğuna dair varsayımlarını sezgisi ve ona çağrıştırdıkları üzerinden sıralamaktadır. İzin kaynağını ararken, okuyucular olarak yazarın zihninin olay örgüsü dahilinde öykünün başlangıcından sonuna değin kurduğu bağlantılara şahitlik ederiz. Böylelikle çocukluk, gençlik, doğa üzerinden kontrolsüz akışta olan Woolf'un bilincinin akış hızına yetişmeye çalışırız. Özgür çağrışımının müjdelendiği bu satırlar, Woolf'un çıkmazlarının bir ön sunumu gibidir:

Düşüncelerimiz yeni bir nesnenin üstüne nasıl da hesapsızca üşüşüyor, onu yerinden bir miktar oynatıyor, tıpkı bir saman parçasını kan ter içinde taşıdıktan sonra bırakıveren karıncalar gibi... Eğer bu iz tırnakla yapıldıysa, bir resim için yapılmış olamaz, bir minyatür için olmalı-beyaz pudralı bukleleri, pudralanmış yanakları ve kızıl kadifeye benzeyen dudakları olan bir hanımefendinin minyatürü. Bu bir dalavere elbette, çünkü bu evde bizden önce oturan insanlar resimleri bu şekilde seçmiş olabilirlerdi-eski bir odaya eski bir resim. Böyle insanlardı onlar-çok ilginç insanlardı, sık sık aklıma düşüyorlar, çok da tuhaf yerlerde, çünkü onları bir daha asla göremeyeceğiz, onlara ne olduğunu asla bilemeyeceğiz. Bu evden çıkmak istiyorlardı çünkü mobilyalarının tarzını değiştirmek istiyorlardı, o böyle söylemişti ve bunu, bizler, trenle oradan geçen biri, şehir dışındaki bir villanın arka bahçesinde kendine çay doldurmak üzere olan yaşlı bir kadından, bir tenis topuna vurmaya üzere olan genç bir adamdan ne kadar ayırıysa o kadar ayrı düşmüşken birbirimize, sanatın gerisinde belli fikirler olması gerektiğini anlatırken söylemişti (Ayman ve Arıkan, 2010: 113-114).

Virginia'nın derin düşüncelerini kovaladığımız bu satırları Virginia'nın hayatıyla bağlantı kurmayı sağlamıştır. Eşi Leonard Woolf ile Richmond'daki evlerinde kurduğu Hogarth Press (1917)'in aralarında Sigmund Freud'un psikanalizle ilgili birçok yayınının olduğu eserleri basmış olması, Virginia'nın bu eserleri okuma ihtimali, psikanaliz metodunun yazar üzerinde sağlam bir etki bırakmış olması ve ilerleyen dönemlerde kalemine bu düşüncelerin işlemesi kuvvetle muhtemeldir.

Bilinç akışı tekniği, bilinçteki dizginlenemez akışın kuralsızlık çerçevesinde yazına aktarılması ölçüsünde tanımlıdır. Edebiyatta tanımlanan bilinç akışı tekniği sanatın diğer disiplinlerinde söz konusu olabilir mi? Henüz bir teknik olarak tanımlanmadan evvel bilinç akışının öncesi ve sonrası süreçlerini ele almak gerekmektedir. Tüm bu sürecin nihai sonucunda sanatçının bilincinin etkinliğiyle sanat üretkenliğinden ve yaratıcılıktan bahsedilebilmektedir. Bu bağlamda sanatçının düşüncesinin oluşumuna zemin hazırlayan bilinci analiz etmek adına felsefeden, kişideki bilinç akışının bireyin ruhunda yarattığı çıkmazları çözümlenmeye çalışan psikolojiden ve bilinç akışının bir teknik olarak var olmasına alan açan sanatın dallarından bahsetmek gerekmektedir.

2.1.2. Felsefede “Bilinç”

Felsefi düşüncenin öznesi olan insan, kendi varlığını sorgulamakla çıktığı yolda evrenin tüm bu işleyişine kafa yorarak sürekli sorular sormuş ve cevaplarını aramaya koyulmuştur. Çalışmanın amacına uygun olarak bilincin etkinliğinin incelenmeye çalışıldığı süreçte, felsefe bilimine değinmek ve dönemler arası değişerek olgunlaşan düşünce yapılarına göz atmak, insan bilincini ve düşünce katmanlarını anlamak adına önemli bir basamaktır. Söz konusu olan dönemin yapısı içerisinde, düşüncesinin doğumundan gelişimine değin kalabalıklar arasında yerini bulmaya çalışan bireye odaklanmak gerekmektedir.

Geleneksel toplumda yaşayan bir bireyi, bugünün şartlarında değerlendirdiğimizde varoluşuyla beraber bir kimlik tanımlaması yapılmadığını görürüz. Varlığı “bir”, yegane olarak ifade edilmez; ait olduğu toplum “bir”liği kapsamında tanımlıdır. Toplum içerisinde sınırlanması ve görünür kılınması adına; süregelen zamana ayak uydurması, gereğince başkaldırması, fikirlerini öne sürmesi gereklidir. Bireyin kimlik oluşumu, “Kimliğin temel bileşenlerinden biri olan aidiyet duygusu, biz’in tanımlanmasında ortak noktaları belirlerken, diğer yandan biz’im dışımızdakileri yani ötekiler’i de belirler.(...) Bu

tanımlamayla biz ve onlar –yani ötekiler- toplumsal yaşantımızda konumlandırılmış olurlar.”şeklinde yorumlamaktadır (Karaduman, 2010: 2888) . İlk insandan modern insana kadar geçen aralıkta biz’den ben’e dönüşümün ifadesi bireyselleşme sürecini felsefe bağlamında inceleyecek olursak beş büyük dönemin birey üzerindeki etkilerine değinmemiz gerekmektedir: Rönesans ve Reform Çağı, Aydınlanma Çağı, Sanayi Devrimi ve Modernizm.

Modern Batı düşüncesinin doğuşu ve gelişimi çerçevesinde, Ortaçağ’dan kopuşa işaret eden Rönesans’ın getirdiği yeniden doğuş ile insanı bağlayıcı her türlü unsurdan, sınırlardan sıyrılmak ve otoriteyi reddetmek suretiyle kendisini arayıp bulmasıdır. Kültürel bakımdan doğu kökenli barut, matbaa ve pusulanın batıya girişinin yol açtığı değişikliklerle ilişkili olarak ilk olarak 15-16.yy İtalya’da başlayan Rönesans, sanat ve edebiyat başta olmak üzere bir dönüşü ifade eder. En önemli özelliğinin dinden bağımsız bir kültür inşa etmek olduğu, bilime ve insan aklına eğilimiyle hümanizme paralel olarak bireyciliğin ön plana çıktığının görüldüğü Rönesans, insan doğasının merkez olarak alınıp siyaset, ahlak ve dini meseleleri akıl ve akla uygunlukla değerlendirir (Küçükalp ve Cevzici, 2018). Yeniden Doğuş Çağı (Rönesans)’ndan bize, İtalya’daki düzen tanımaz mimarinin dışında, bireysel bir yapıt olan fakat taşıdığı nesnel niteliklerle belli bir insan topluluğuna hitap etmeksizin sanatçının zihninde yaşayan ve dile getirdiği oranda varlığını sürdürebilen bir resim sanatı kalmıştır. Resim sanatı aracılığıyla bu dönemin bizim için neden gerekli olduğunu ve bu dönemi neden sevdiğimizi anlayabiliriz. Yitip giden insan yığınlarının özünü, gelecek kuşaklara tıpkı bir meşale gibi aktaran söz konusu Rönesans insanları, genel gereksinmeler ışığında dünkü organizma ile yarınki organizma arasında organik bir bağ kurar. Michelangelo, Rubens, Rembrandt, Velasquez bireysel senfoniler olarak; eleştirinin hüküm sürdüğü, duyumun ve zihnin çeşitliliği yanı sıra süregelen halk senfonilerini kendilerinde toplamışlardır. Yüzüstü bırakılmış tapınağa duyulan sevgi ile sevebilir olmaktadır (Faure, 1979).

Rönesans 1453’den 1600’e kadar İnsancıl Dönem, 1600’den 1690’a kadar Doğa Bilim Dönemi olarak iki ayrı bölüme ayrılabilir. Her iki dönem de insanın özgürleşmesi üzerinedir. Rönesans içerisinde önem arz eden Reform hareketi düş kırıklığı ve karamsarlıkla geçen bir dönem olarak Aydınlanma ve sonraki dönemlere etki etmektedir (Aydın, 2002).

Tarihte ilk defa, bugün ruh hastalığı denilen olgunun doğaüstü kökenli olduğu yönündeki inanç, bir direnişle karşılaşmıştır. Rönesans bilim adamları Ludovicus Vives

(1402-1540), Johann Weyer (1515-58) ve Paracelsus (1493-1541) o dönemdeki ruh hastalığının ruha şeytanın girmesi şeklinde yorumlanmasına karşı çıkmış ve ruh hastalarına insanca davranılması yönünde birleşmişlerdir. Özellikle Weyer, kelimenin modern anlamında ilk klinik psikiyatrist sayılabilir (Zangwill, 1990).

Rönesans'ın bulanık ve sınırları oluşturulmamış bir yol haritası olduğunu söylenmesiyle, 17. yy felsefesinin sağlam bir yöntem bilgisine ve derin bir kavrayışa sahip olduğu ifade edilmiştir. Rasyonalistler, aklın duyum ve deneyimlerden daha üstün ve bağımsız olduğu düşüncesindedir. Onlara göre bilgi, deney dışı kavramlar olan Tanrı'nın insan aklına yerleştirdiği kalıplardan çıkarılabilir. Aristoteles ile başlayan Rasyonalizm (Akılcılık) 17. yy'da yeni bir yapı ve içerik kazanmıştır. Tanrı'nın, evren ile birlikte insanın özüne bir düzen getirdiği ve insan doğasında bulunan yapısal forma ancak akılla ulaşılabileceği düşüncesi, Rönesans ile gelişen doğa bilim anlayışının felsefeye yansımaları olarak yorumlanır. 17. yy düşünürleri nesne ile zihin arasındaki uygunluğa inanır ve rasyonel bir yapı olan doğa akılla kavranabilecek niteliktedir. Doğa ve insan aynı cevherden oluşturulmuştur (Aydın, 2002).

Entelektüel hareket olarak tanımlanan Aydınlanma, 1688 İngiliz Devrimi ile başlar ve 1789 Fransız Devrimi ile sonuçlanır. Kapitalizmin doğup geliştiği ilk ülke olarak İngiltere'de başlayan, esas olarak Fransa'da güç kazanan, feodal koşullar nedeniyle en geç Almanya'ya ulaşan ve son olarak 20. yy modernleşme sürecinde yer edinen bu entelektüel hareket mutlak akılcılıkla, insan davranışının yegane rehberinin gelenek ve dinden soyutlanarak kendisi dışında başka hiçbir kaynaktan yardım görmeyen akıl ile beslendiği bir inancın temsilidir (Cevizci, 2002). Rönesans'ın önünü açtığı kanaldan yürüyen Aydınlanma felsefesi toplum ayaklanmasının bir sonucudur. Dinin hurafeleri, bağınazlığı karşısında deneyimden beslenen akıl yetisi ve beraberinde gelen düşünce özgürlüğü Aydınlanma felsefesinin günümüze değin etkisini sürdüren zihniyet değişiminin kalıcı unsurlarıdır. Aydınlanma Çağı'nın önemli figürlerinden olan filozof John Locke (1632-1704), insanların varoluşlarının başında zihinlerinde yer eden doğuştan ideleri redderek, aşağıdaki pasajda da ifade edildiği gibi bireyin kendi gözlem ve deneyimleriyle doldurulabilecek zihnini düz bir beyaz kağıt "tabula rasa" olarak betimlemektedir.

Gelin zihni başlangıçta üzerine hiçbir şey yazılmamış düz beyaz bir kağıt (tabula rasa) gibi düşünelim- Bu kağıt nasıl doldurulur? İnsanın sınırsız kurgu yeteneği ile zihne aktardığı bu zenginliğin kaynağı neresidir? Tüm bu bilgi ve akıl malzemelerini zihin nereden edinmektedir? Bunlara tek bir yanıtım var: “DENEYİM”. Tüm bilgimiz eninde sonunda deneye dayanır ve deneyimden gelir. Anlama yetimizi tüm düşünme malzemeleri ile donatan dışımızdaki duyulur nesnelere ya da kendi içimizde algıladığımız ve duyduğumuz zihinsel işlemlere yönelik gözlemimizdir. Bunlar tüm idelerimizin doğduğu bilgi pınarlarıdır (Locke, 2000: 133-134).

Aydınlanmayı insanın kendi akli doğrultusunda, bir başkasının kılavuzluğuna gereksinim duymaksızın kullanma kararlılığını gösteren bir dönem olarak yorumlayan Immanuel Kant (1724-1804), “Sapere Aude! (Aklını kullanma cesareti göster!)“ sözüyle düşünce özgürlüğüne vurgu yapmıştır ve bu sözü Aydınlanma döneminin parolası olma niteliğindedir (Kant, 1984).

René Descartes’ın modern psikolojiye katkıları doğrudan olmuştur. Descartes, çağdaş düşünürlerden daha fazla efor sarf etmesinin neticesinde bilimsel sorgulamaları ve araştırmaları geleneksel dogmalardan sıyrılmayı başarmıştır. Rönesans’tan modern bilim çağına geçişin sembolü olan Descartes’ın saat benzeri makineler düşüncesini insan bedenine uyarlamasıyla modern psikolojiyi resmen başlattığı düşünülmektedir. 17. yy’ın saatleri ve mekanik figürleri, yeni psikolojinin şekillenmesi ve varlığını sürdürmesi adına dikkate değer somut öğelerdir. Toplumun her seviyesindeki insan düşüncesi üzerinde böylesi etkiye sahip olan başka bir makinenin olmadığı düşüncesi, mekanik ruh tanımının saatle özdeşleştirilmesini gerektirmiştir. Paris’te yaşadığı dönemde krala ait bahçelerde gördüğü mekanik aletlerden büyülenmiş olan Descartes, bedenin bir makine gibi işlediğine kanaat getirmiştir ve 17. yy temel düşüncesi evrenin büyük bir makine olarak tanımlandığı mekanik ruh üzerinedir. 17. yy’dan 19. yy’a fizyoloji araştırmalarının olduğu görülmektedir (Schultz ve Schultz, 2016).

Tüm bu gelişmelerin akabinde yeni insan figürünün bilgili, düşünceli ve çok yönlü olması; yetileri doğrultusunda kendini ön plana çıkardığı, önce kendini sonra doğayı tanımaya çalıştığı görülmektedir. Tanrı ve doğa birbirinden keskin bir çizgiyle ayrılmaktadır. Bu düşüncenin getirdiği sorgulama süreci, sorguların neticesinde fikir öne sürme ve bilimsel verilere dayanan fikirler neticesinde bir takım atılımlarda bulunmak gerektirmektedir.

Sanayi Devriminin yol açtığı değişimler İngiltere’de 18. yy ortalarına doğru belirmeye başlamakta ve az çok bir gecikmeyle diğer Avrupa ülkelerinde de ortaya çıkmaktadır. Bu değişimlerin toplum düzeyinde en etkilileri, nüfus ve sanayisel üretim artışı, üretim sistemlerinin makineleşmesidir. 18. yy. ortalarında İngiltere’de nüfus artışı iç

göçlerin dış göçlerden fazla olmasından kaynaklanmakta ve beslenme, kişisel bakım, kamusal yapılar, konutlardaki iyileşme, tıptaki ilerlemeler ve hastanelerin düzenli örgütlenmesi ölüm oranlarındaki düşüşün nedenleri olarak gösterilmektedir. Nüfus artışı, sanayileşme ile doğru orantılı olarak ilerlemekte ve üretimdeki artışı tetiklemektedir (Benevolo, 1981). Sanayi Devriminin getirdiği yenilikleri kucaklamak kadar, direnmek de kaçınılmazdır. Fakat görülen o ki bu yeniliklerin sanat üzerindeki etkisi kaçınılmazdır. Sanayi Devrimi'nin ulaşım, sağlık, teknoloji, felsefe ve sanat gibi birçok alanda değişim ve yenilik getirisine değinildiği ve bu yeni durumun özellikle de sanatçıların algılarına nedenli etki ettiği şu sözlerle dile getirilmektedir:

Endüstri devrimi sürecinde buharlı makineler, balon, vapur gibi yeniliklere 19. yy'da buharlı lokomotif, fotoğraf, telgraf, stetoskop, sentetik boya, buzdolabı, dinamit, telefon, elektrik ışığı, otomobil, sinema filmi, röntgen, 20. yy'ın başında radyo, uçak gibi yeni keşifler eklenmiş, gündelik yaşamı ciddi bir biçimde etkilemiştir (..) “Tanrı öldü!” diyen Friedrich Nietzsche (1844-1900) burjuva ahlakına ve toplumsal otoriteye başkaldıran yaklaşımıyla geçmişin kültürel değerlerinin yıkımını hissettiren, Sigmund Freud’un (1856-1939) bilinçaltı kuramı, insan yaşamının cinsel dürtülerden kaynaklanan bilinmez bir yönüne ışık tutarak, ruhsal yaşamın derinliklerine ilişkin bir pencere açmıştır. İnsanın kendi gerçekliğine dair algılarını dönüştüren tüm bu gelişmeler, modernliğin sahnesi olan kentlerde, tren istasyonlarındaki kalabalıkların, yeni alışveriş merkezlerinin, hazır giyim satan yeni dükkanların, resimli basımın, kafelerin, tiyatroların, kısacası yepyeni bir yaşam biçiminin yarattığı yeni sahnede yaşanmıştır. Bu yeni sahnenin yeni sanatçıları, Baudelaire’in dediği gibi birer ‘hayat arşivcisi’ olarak gözlemlerini sanata yansıtılmışlardır (Antmen, 2018: 18).

Sanayi Devrimiyle beraber bir kalıba girme ve benzer görünümlere sahip olma söz konusudur. Standartlaşmaya doğru yönelim; yaşam biçimimizi giderek standart ölçülere indirgemeye, seri üretimin bize sunduğu aynı giyim kuşama sahip olmaya, aynı evlerde oturmaya, birbirimizle ilişkilerimizin bile toplumun sosyal norm ve törelerinin etkisiyle şekillenmeye başladığı hatta etnik ve cinsel kimlikleri bile maskeleyen bir hayata zorlandığımızın göstergesidir. Rönesans’tan 19. yy sonralarına kadar süren kültür geleneklerinin yıkıntıları üzerine yükselen bir dünya anlayışı, bireysellik bilincine dayanmaktaydı. Endüstri Dünyası 20. yy’da uyanan toplum bilincine dayandırılmaktadır. “Bu devrim, Batılının kafasında altı yüzyıldan beri kök salan bireysellik bilincinin sona erdiğini mi gösteriyor? Bireysellik bilincinin taşıdığı değerler dünyası yıkıldıktan sonra birey ayakta durabilecek mi? Bireysellik bilinci, kapitalist burjuva toplumunun sadece bir kalıntısı mı?” sorularından hareketle bireysellik bilincinin yitimi düşüncesi bizi Ortaçağ’a dönüşün olabileceğini sorgulatmıştır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1978: 131). Endüstri Çağı ile üretkenliğe katkıda bulunduğu bilincinde olan, toplum içindeki yerini belirleyen ve

değer kazanmış olan birey, inanç sistemlerine bağnazca tutunmayarak yeryüzünde bir arayış içerisinde olmuştur. Modernite ile ilişkilendirilen bu arayışta, arayışın geçiciliğine değil sürekliliğine şu şekilde vurgu yapılmaktadır:

İşte gidiyor, koşuyor, arıyor. Peki ne arıyor? Benim resmettiğim şekliyle bu adamın, büyük insan çölünün ortasında durmaksızın gezen, canlı imgelem gücüne sahip bu yalnız adamın, basit bir flâneur'den daha yüksek bir amacı, rastlantıların getirdiği uçucu zevklerden daha genel bir hedefi vardır kuşkusuz. O modernite adını vereceğim şeyi aramaktadır; buna modernite diyorum, çünkü zihnimdeki düşünceyi ifade edecek daha uygun bir sözcük bilmiyorum. Bu adam, modadan, tarih içerisinde barındırabileceği her türlü şiirselliği devşirmekte, geçici olandan ebedi olanı damıtmaktadır (Baudelaire, 2017: 213-214).

Tarihin akışı içerisinde modern dönem, Batıda skolastik dönemden sonra, Rönesans ve Reform hareketlerinin yarattığı değişim ve beraberinde coğrafi keşiflerin etkisiyle gelişen siyasal, sosyal, ekonomik ve bilimsel değişimler sonucu ortaya çıkan 20. yy.'ın ikinci yarısına kadar devam eden zaman dilimini kapsamaktadır. Ortaçağ düşüncesinin getirdiği geleneksel, katı, dine aykırı olduğu gerekçesiyle düşünceyi yasakladığı tutumdan farklı olarak modern düşünce, deney ve gözleme dayalı nesnel bir bilgi arayışı olarak tanımlanır. Modern düşünce, gerçekliği düşünen öznenin karakteri sebebiyle rasyonalist ve hümanist olarak nitelendirilir (Küçükalp ve Cevizci, 2018).

Modern olmayı, Marx'ın söylemiyle “katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği” bir düzenin parçası olarak yorumlayan Berman, modernliğin, bildiğimiz ve sahip olduğumuz her şeyin yok olabileceği gerçeğiyle yüzleşmemizi istediğini diğer bir yandan da kendimizi ve dünyayı değiştirme olanağını bize sunduğunu ifade etmektedir. Modern hayatın beslendiği kaynaklar olan büyük keşifler, sınıf mücadeleleri, sanayileşme, hızlı kentleşme, kitle iletişim sistemleri, kapitalist dünya pazarı gibi arttırabileceğimiz nedenler “modernleşme” süreci olarak adlandırılır. Tüm bu tarihsel süreçler, insanların birer nesne olarak sürece dahil olmalarının yanı sıra öznesi de olmalarını, dünyayı değiştirmek için güç edinmelerini, içinde buldukları durumdan çıkıp bunu kendilerine mal ettirmelerini amaçlayan çeşitlilikteki görüşleri zenginleştirmiştir. Görüşler “modernizm” başlığı altında birleşmektedir. Üç bölüme ayrılan modernliğin, 16. yy başlarından 18. yy başlarına kadarki ilk evresinde insanların modern hayatı algılamaya çalıştığı, ikinci evre Fransız Devrimi ve onun etkileriyle kişisel, toplumsal ve siyasal patlamaları doğuran bir çağın habercisi olduğu bir yandan da 19. yy'ın modern olmayan dünyasında yaşamanın neye benzediğini hatırlatmakta olduğunu, üçüncü evrede ise 20. yy'ın modernleşme sürecinin giderek yayılması ve gelişen modernist kültürün sanatta ve düşünce alanında başarılar sağladığı

yönünde vurgular yapılmıştır. Modernlik düşüncesinin bu şekilde parçalara ayrımının derinliğinden çok şey kaybettiğinin ilave edilmesiyle, bunun sonucunda bizleri kendi modernliğimizin köklerinden kopmuş olarak modern çağın ortasında bulunduğunu ifade edilmektedir (Berman, 2004).

“Modernlik” teriminin modern dünyanın oluşum çerçevesinde değişen ve dönüşen bütün süreçlerin kapsamı şeklinde izah edilirken, “modernizm” terimi ise 19. yy sonunda batıda ortaya çıkan kültürel bir hareket olarak ele alınıp, modernizmin bir bakıma modernliğe karşı gelişen eleştirel bir tepki olduğunu öne sürülmektedir. Modo’dan (“son zamanlar”, “tam şimdi”) gelen *modernus, hodiernus* (hodie’den, “bugün”) modelinden hareketle Latince bir sözcüktür. İlk olarak İsa’dan sonra 5. yy sonunda *antiquus*’un karşıt anlamlısı olarak kullanılmış, 10. yy’dan sonra *modernitas* (modern zamanlar), *moderni* (bugünün insanları) terimleri yaygınlık kazanmıştır (Kumar, 2004: 88). James McFarlane, Hugo van Hofmannsthal’ın 1893’te “hem çözümlenmeye, ölçüp biçmeye, ayna imgelerine, hem de kaçışa, fanteziye, düş imgelerine ‘modern’ dediğini” (Batur, 2002: 211) aktarmaktadır. Neyin modern sıfatıyla nitelendirildiği ise şu sözlerle ifade edilmektedir:

Günümüzde iki şey modern hissini uyandırıyor: Hayatın çözümlenmesi ve hayattan kaçış... Kişi, ya zihninin iç yaşantısına anatomi uygular ya düş kurar. Ya ölçüp biçme ya fantezi, ya ayna imgesi ya düş imgesi. Eski mobilyalar da modern olabilir, şimdiki nevrozlar da.. Paul Bourget de moderndir, Buda da. Atomları parçalamak da kozmosla top oynamak da. Modernlik, bir ruh halini, bir iç çekişi, bir tereddüdü didiklemek ve güzelliklerin açığa vuruşuna, renklerin uyumuna, benzetmelerin çarpıcılığına, dokunduruların parlaklığına içgüdüsel olarak, uykudaymışçasına boyun eğmektir (Hofmannsthal, 1946; Aktaran Batur, 2002:211).

Tanımlı olduğu alanların çeşitliliği nedeniyle “modern” tabiri, birçok farklı disiplinde yer bulmaktadır. Modern insanla başlayan süreç, onun modern yaşantısı ve modern psikolojisi anlam kazanmaktadır.

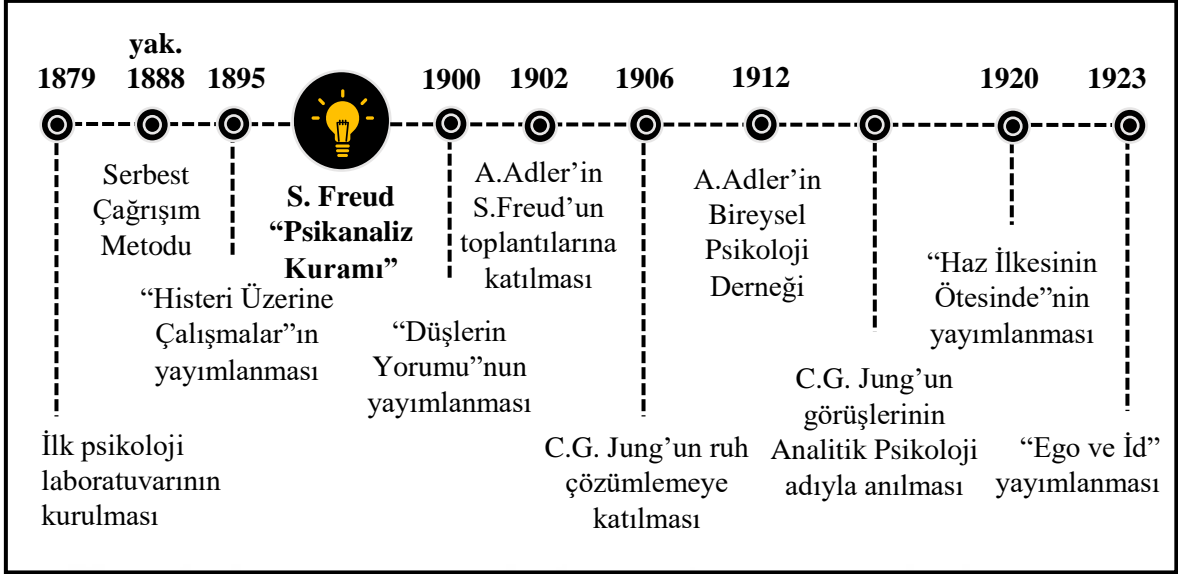
İlkel insanın doğada var olma çabasıyla giriştiği savaşın, modern insanda en son formuna ulaştığını söylenmesiyle modern yaşamın en büyük sorunlarının “ezici toplumsal güçler, tarihsel miras, dışsal kültür ve hayat tekniği karşısında bireyin varoluşunun özerkliğini ve bireyselliğini koruma talebi” nedeniyle süregeldiği ifade edilmektedir. Bunun yanısıra 18. yy’ın devlet, din, ahlak ve ekonomide tarihten gelen bağlardan kopma çağrısında bulunduğu ve 19. yy’ın bireyin özgürleşmesini, işinin uzmanlaşması gerektirdiğini belirtmiştir (Simmel, 2006: 85).

19. yy sonlarına doğru psikoloji, bağımsız bir bilim olarak modern psikoloji adıyla anılmaktadır. Modern psikolojiyi önceki çalışmalardan ayıran temel fark, insan doğasına ilişkin sorduğu sorulardan çok bu sorulara cevap ararken kullandığı metotlardadır. Eski felsefeyi modern psikolojiden ayıran ve psikolojinin ayrı bir disiplin olarak ortaya çıkışını belirleyen, kabul edilen yaklaşımlar ve kullanılan tekniklerdir. 19. yy filozofları zihnin işleyişine yönelik deneysel girişimlerin önünü açarak, bedensel mekanizmaları anlamak adına çalışmalar yapmışlardır. Psikoloji çözümleri için bilimsel metotlara başvurulması, 1879'da Wilhelm Wundt'un Almanya Leipzig'de ilk deneysel psikoloji laboratuvarını kurmasıyla beraber olmuştur. Böylece psikolojinin gelişmeye başladığı görülmekte ve bilimle ilişkilendirilen modern psikolojinin önü açılmaktadır (Schultz ve Schultz, 2016).

İnsan düşüncesinin değişmesiyle artık söz konusu edilmeye başlayan psikolojisinin, bilincinin akışı dahilinde ele alınması gerekliliği söz konusudur. Bu bağlamda felsefe ve psikoloji arasında bir bağlantı kurulmaktadır.

2.1.3. Psikolojide “Bilinç Akışı”

Felsefe alanında bilinç akışına zemin hazırlayan düşünme eylemi, dönemin değişkenlerinin etkisiyle insanla beraber dönüşüme uğramaktadır. Düşüncenin oluşumuyla bilincin nasıl akışa geçtiği ve modern insanın buna nasıl tepki verdiği üzerinde durmak gerekmektedir. Bu anlamda düşünce yapısıyla ilintili insan psikolojisi üzerinde yapılan derin araştırmalar sonucu, bilincin karanlıkta kalan alt katmanların keşfi ve bu bölümlerin aydınlığa kavuşturulmasıyla bireyin psikolojik sorunlarına çözümler bulunacağı düşünülmüştür. Freud'un devrim niteliğindeki psikanaliz kuramı ve kuramın savunucuları Carl Gustav Jung ve Alfred Adler'in de sahneye girmesiyle zihnin işleyişi ve bilinçaltı yapısı üzerine araştırmalara yoğunlaşarak, histeri ve nevroz kaynaklı hastalıkların nedenleri üzerine çalışmalar yürütülmüştür. Tüm bu çalışmalar modern psikolojinin kapsamındadır. Bilinçaltının bilinç düzeyine erişmesi ve edebiyata bilinç akışı tekniği olarak yansımaları kavrayabilmek adına, modern psikolojiye zemin hazırlayan deneysel ve işlevselci psikolojiyi anlamak ve derinlik psikolojisine yoğunlaşmak gerekmektedir. Şekil 2'deki zaman çizelgesinde modern psikolojinin gelişim sürecindeki önemli tarihlere ve yayımlanan çalışmalara yer verilerek, psikolojideki bilinç akışı bu çerçevede dahilinde ele alınmıştır.



Şekil 2. Modern Psikoloji'nin gelişim sürecindeki önemli tarihler ve yayımlanan çalışmalar

Modern psikolojiye giden süreçte 1879 yılında ilk psikoloji laboratuvarını kuran deneysel psikolojinin adımlarını atan Wilhelm Wundt (1832-1920) ve işlevselci psikolojinin (fonksiyonalizm) öngörücüsü William James (1842-1910)'in etkileri görülmektedir. Wundt, laboratuvar ortamında ağıza alınan bir yiyecek maddesinin çiğnenerek tuzlu, ekşi, acı, tatlı gibi tad bileşenlerinin 0-10 arası derecelendirilmesi ile test edilen "introspeksiyon (içe bakış) yöntemi" ile kişinin bilinçli deneyimlerinin öğelerine ayrılmasının psikolojinin amacı olduğuna vurgu yapmıştır. James ise sistemli bir düşünür olmayıp, bir kuram ortaya koymamıştır. The Principles of Psychology (Psikolojinin İlkeleri, 1890) kitabı, psikoloji ile ilgili düşüncelerini akıcı bir üslupla aktarması açısından önemlidir. James, Wundt'un bilinç anlayışına karşı çıkar ve bilincin durağan duygu ve duyumlardan oluşan bir yapısı olmadığını belirtir. James'e göre bilinç sürekli hareket eden, akış halindeki bir nehir gibidir; yeni durumlarla karşılaşır, yeni alanlara süzülür. Bilinç kendi sürekliliği içerisinde mutlaka bir işleve sahiptir ve organizmanın yaşamına bir katkısı olduğunu düşünmektedir (Bruno, 1982). Kardeşi olan yazar Henry James'in döneminde iz bırakan kaleminden etkilenmiş olabileceği düşüncesinden hareketle, William'ın düşüncenin edebiyattaki yansıması üzerine düşündüğü ve "düşünce akışı" tabirini geliştirirken bunun da belirleyici olduğu varsayımında bulunulabilir. James, düşüncede beş karakteri maddeler halinde şu şekilde sıralamıştır: "Her düşünce kişisel bir bilincin parçası olma eğilimindedir. Her kişisel bilinç içinde, düşünce daima değişir ve mantıklı bir şekilde süreklidir. Her zaman kendinden bağımsız nesnelere ilgilendirilir. Bu nesnelere bazı kısımları

başkalarının dışlanmasıyla ilgilenir ve aralarında, bir arada, memnuniyetle karşılar veya reddeder” (James, 1950: 225). James’in anlayışı, “Bilince dair önceki teorilerden farklı olarak, bilinci bu akışı kontrol eden farklı bir varlık olarak tanımlamaktansa akışın kendisi olarak kabul eder. Onun düşüncesinin getirdiği temel yenilik budur, çünkü böylelikle bilincin doğasına dair farklı bir iddia sunar.” (Acar, 2016:335) ifadesiyle yorumlanmaktadır. Şekil 3’te Wilhelm Wundt meslektaşlarıyla, William James de kardeşi yazar Henry James ile görülmektedir.



Şekil 3. William Wundt (oturan) ilk psikoloji laboratuvarında meslektaşlarıyla, (URL- 1, 2020); William, kardeşi Henry James ile (URL-2, 2020).

Viyana ekolünün baş temsilcisi Sigmund Freud’un devrim niteliğindeki psikanaliz metodunu geliştirmesi ve bu akımın yayılması sürecinde bu isimlerin etkileri görülmektedir. Zürih Psikiyatri Kliniği’nin direktörlüğünü yapan Eugen Bleuer ve Sigmund Freud, 1909 yılında “Psikanalitik ve Psikopatolojik Araştırmalar Yıllığı” adıyla çıkarmaya başladıkları derginin yazı işleri müdürlüğünü yapan Carl Gustav Jung sayesinde Viyana ve Zürih arasında işbirliği olmuştur. Wundt ekolü tarafından başvuru bu çağrışım deneyi, İsviçreli tarafından psikanalizin hizmetinde kullanılmış böylece deneysel psikoloji ile psikanaliz arasında bir köprü kurulmuştur (Freud, 2003).

19. yy sonu ile 20. yy. ilk yarısında ampirik psikoloji temellerinin sağlam bir şekilde atıldığına inanan Zangwill, çağdaş psikoloji ekolünün etkisinden çok ampirik temel üzerindeki gelişmenin psikolojinin modern çizgisini belirlediğini söyler. Bu çizgiyi Darwin’den başlatır, Pavlov’un deneysel araştırmalarıyla ilerletir ve Freud’un klinik incelemeleriyle kesin bir yön belirler (Zangwill, 1990).

Modern Psikoloji ana başlığı altında insan psikolojisini ele alırken, derinlik psikolojisinin temsilcileri başta psikanaliz ekolün kurucusu Avusturyalı nörolog Sigmund Freud (1856-1939) olmak üzere, bireysel psikolojinin kurucusu Avusturyalı psikiyatrist Alfred Adler (1870-1937) ve analitik psikolojinin kurucusu İsviçreli psikiyatrist Carl Gustav Jung (1875-1961)'a değinilmesi gerekmektedir. Psikanaliz metodu tıp ve ruh biliminde daha önce tanımlanan hiçbir yönteme benzememesi, yenilikçi ve özerk oluşuyla psikolojinin alt dallarından ayrılarak, ruhun alt katmanlarına indiği için Freud tarafından “derin psikoloji” olarak tanımlanmıştır (Zweig, 2019). Freud, psikolojide çığır açıcı bilinçaltı çalışmaları ile beraber Adler ve Jung'ın etkisi altına girmiş fakat sonrasında fikir ayrılıkları sebebiyle yolları ayrılmıştır. Şekil 4'te derinlik psikolojisinin üç büyük temsilcisi Freud, Adler ve Jung çalışmaları sırasında görülmektedir.



Şekil 4. Derinlik Psikolojisi'nin üç büyük temsilcisi: Sigmund Freud, Alfred Adler ve Carl Gustav Jung, (URL-3, 2020; URL-4, 2020; URL-5, 2020).

Avusturyalı nörolog Sigmund Freud (1856-1939), tıp öğrenimi sırasında bilime olan ilgisi üzerine Viyana Brücke Fizyoloji Enstitüsü'nde çalışırken anatomi ve fizyoloji üzerine makaleler yayınlamıştır. Mezun olduktan sonra Viyana Devlet Hastanesi'nde beyin anatomisi üzerine yoğunlaşmış pek çok yayın ortaya koymuştur. Hôpital Universitaire Pitié-Salpêtrière'de Prof. Jean Martin Charcot (1825-1893) yanında “hipnoz” ve “histeri” üzerine yapılan çalışmaları gözlemlemiş olmak Freud için dönüm noktasıdır. Şekil 5'te Pierre Andre Brouillet'in, Salpêtrière Hastanesi'nde histerik bir hastanın Prof. Charcot yürütücülüğündeki klinik bir derse gösterimini konu alan Une eçon clinique à la Salpêtrière (Salpêtrière'de klinik bir ders, 1887) eseriyle histerinin çözümlenmesine dair merak

görülmektedir. Freud, 1890'ların sonunda ilgisini giderek nörolojiden psikopatolojiye kaydırmıştır.



Şekil 5. Pi re Andre Brouillet, Une eçon clinique   la Salp tri re (Salp tri re'de klinik bir ders), 1887, (URL-6, 2019).

Histeri, Yunanca rahim (uterus) anlamına gelen hystera kelimesinden türetilmiŐtir. Eski Mısır zamanlarından 19.yy sonlarına kadar üreme organlarına bağlı bir kadın hastalığı olarak görülmüştür. Rahmin vücutta sabit olmadığı, sürekli hareket halinde olduğu düşüncesiyle; rahmin hareketi sonucu boğaza yerleŐtiėi, hastayı boėuyormuŐ gibi hissettirdiği durumlarda Hippokrates: "Eğer bir kadının histerisi varsa veya ağır iş yükü altındaysa, Şiddetli bir aksırık yararlı olur." söylemini dile getirmiştir. Bu düşünceyle rahmin doğru yerine gitmesine yardımcı olma amacı g d ld ğu aÇıktır. Freud'un histeri ile ilgili görüşleri iki Fransız doktor Prof. Charcot ve Paul Briquet ile belirlenmiştir. Briquet, histeriyi birey üzerindeki belirtilerini hayatlarındaki heyecan ve arzuların düzensiz oluşumu Şeklinde gösteren bir beyin nevrozu Şeklinde tanımlayarak hastadaki histerik semptomların Şiddetli heyecanlara kapılmaları durumunda ortaya çıktığını belirtmiştir. Prof. Charcot ve Briquet, histeri hastalarının güçlü heyecan anında nöbet geçirdiklerine inanmıŐlardır (Muckenhoupt, 2004: 31). Prof. Charcot'un histeri üzerine çalışmaları sonrası Fransa'da  ğrencisi Pierre Janet'in, Viyana'da ise  ğrencisi Sigmund Freud ile beraber Josef Breuer'in birbirinden bağımsız çalıştığı görülmektedir.

Prof. Charcot, histeri vakalarının gerçekliği üzerine, histerinin erkeklerde daha sık rastlandığı ve hipnotik telkin ile histeri fel lerine, kasılıp kalmalara yol aŐabileceğini böylelikle ortaya çıkarılan yapay histerinin travmaları doğurması ve doğal histerilere

detaylı olarak bakıldığında aynı karakter özellikleri taşıdığını kanıtlamaya çalışmıştır. Prof. Charcot nevrozların psikolojisinin derinliğine girmemesinin nedeni uzmanlık alanının anatomik patoloji olmasından kaynaklanmaktadır (Freud, 2003). Bu açıdan bakıldığında histerik rahatsızlıkların fiziksel olarak değil de psikolojik olarak değerlendirilmesinin önemine dikkat çekilmiştir. Hastayı psikolojik olarak derinden etkileyen ve bedensel semptomların açığa çıkmasını sağlayan güç nedir? Prof. Charcot'un araştırmalarına tanıklık eden Freud'un, histeri vakalarının sadece anatomik ve fizyolojik olarak değerlendirildiğini görmesi, hastalığın tedavisinde daha derinlere inip durumu analiz etmek istemesine sebep olmuştur. Bu sebeple Freud'un nevroz üzerine daha çok eğildiği görülmektedir.

Paris'te edindiği deneyimler sonrası klinik kariyerine başlamak üzere Viyana'ya dönmüş olan Freud, hastalarında elektro-terapi metodunu denemesinin olumsuz sonuçlanmasıyla 1888'de Liébeault ve Bernheim tarafından başarıyla uygulanan hipnotik telkin metodunu öğrenmek için Nancy Okulu'nu ziyaret etmiştir. Viyanalı Dr. Josef Breuer tarafından tedavi edilen histerik Anna O. vakasında farklı bir metod kullanılması üzerine Freud, Dr. Breuer tarafından bu metodu kullanmaya ikna edilmiştir. Anna O. isimli hasta yirmi bir yaşında oldukça zeki bir kadındır. Hastadaki belirtiler; el ve ayaklarda şişme, vücudun sol ve bazen sağ kısımlarında kasılmalar, kafayı dik tutmada zorluk, iştahsızlık, öksürük, yoğun susuzluğuna karşın hiçbir şey içememe ve en önemlisi gerçeklikten kopuş şeklindedir. Çok sevdiği babasının ölümcül bir hastalığa yakalanması üzerine babasının bakımını üstlendiği dönemde nevrozun etkileri başlamış ve babasıyla ilgilenmesine engel olmuştur. Dr. Breuer, hastanın gerçek hayattan kopuş anlarında iç sıkıntılarıyla ilgili olduğunu düşündüğü sözler mırıldandığını fark etmiştir. Hastaya hipnoz tekniği uygulamasıyla söylediği sözleri tekrar etmiştir ve hasta aynı sözcükleri tekrar etmesiyle beraber gördüğü kötü rüyaları anlatmaya başlamıştır. Dr. Breuer hastayı birçok defa derin bir hipnoza sokmuştur ve kendisinin bilinç bulanıklığını, ruhsal çöküntülerini ifade etmesini sağlayarak hastadaki bedensel bozuklukları gidermeye çalışmıştır. Hastalığa neden olan semptomların hasta tarafından ilk ne zaman oluştuğunun çözümlenmesi konuşma terapisi ile hastanın dışa vurması sonucu yok olmuştur. Hastanın sıvı tüketiminde yaşadığı zorluk hiç sevmediği müdürünün küçük köpeğinin bardaktan su içişini görmesiyle ortaya çıktığı fark edilmiş ve hipnoz etkisinden kurtulmasıyla su içebildiği görülmüştür. Dr. Breuer hasta üzerindeki incelemeleri sonucunda, çok sayıda ve çeşitlilik gösteren psişik travmaların kaynağının başlangıç noktalarının tespit edilmesindeki öneme vurgu

yapmıştır. Semptomların başlangıç noktalarının tespiti nedeniyle hastalık belirtilerinin giderek azaldığı görülmektedir. Breuer ve Freud'un beraber kaleme aldıkları *Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene* (Histerik Fenomenlerin Ruhsal Mekanizması Üzerine, 1893) ve *Studien über die Hysterie* (Histeri Üzerine Çalışmalar, 1895) eserleri histerinin daha önce kabul gören fizyolojik rahatsızlıklardan kaynaklanmadığı, hastada içsel çatışmalar sonucu oluşan baskıların bedensel rahatsızlıklara sebebiyet verdiği görüşü ortaya konulmuştur. Breuer, böylece hipnozun etkisiyle Aristoteles'in katarsis kavramına uygun olarak "katarsis yöntemi" geliştirmiştir. Poetika adlı eserde katarsis kavramına şu şekilde değinilmektedir: "Tragedya'nın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir" (Aristoteles, 2007: 22). Katarsisin, bir arınma ritüeli olarak ele alındığı görülmektedir. Katarsisin histerik hasta üzerindeki etkisi, "Farkındalık daha doğrusu öz farkındalık sayesinde yapay, sağlıklı ve istem dışı hareketlere ihtiyaç kalmıyor ve sadece sembolik bir anlamı olan belirtiler tamamen yok oluyor. Yani açıkça anlatmak, bir bakıma duygularını yaşayarak boşaltmayı sağlıyor ve farkındalık da özgürleşmeyi gerektiriyor." (Zweig, 2019: 65) sözleriyle ifade edilerek bireydeki hafiflemeye dikkat çekmiştir.

Katartik tedavi I. Dünya Savaşı'nın ortaya çıkardığı savaş nevrozlarının tedavisinde E. Simmel tarafından başarıyla uygulanmıştır. Dr. Breuer'in ruhsal bir olayın akışının hastalık yaratmadan normal bir sonuca ulaşmasının engelleneceği hususlar konusunda daha çok fizyolojik bir kuramı benimsemesi sonucu, olağandışı ruhsal durumlarda baş gösteren olayların normal bir akış izleme gücünden yoksun olduğu görüşüne sahip olan Freud arasında bir fikir ayrılığı oluşmuştur. Yaptığı incelemeler sonucunda nevrozlara rastgele iç tepkilerin değil, cinsel çatışmaların ya da cinsel yaşantıların etkilerinin yol açtığı görüşünü savunmuştur. Freud böylece Breuer ile yollarını ayırmış ve psikanaliz kuramı üzerine yoğunlaşmıştır (Lagache, 2005; Freud, 2003).

Katartik tedavi hipnotik telkinle yapılıyorken, psikanalitik tedavi serbest çağrışım metoduyla desteklenmektedir. Hipnoz tedavisi ile derin uykuya geçirilen hastanın sözcüklerle yönlendirilip anlatması sağlanıyordu; serbest çağrışım metoduna dayanan psikanaliz tedavisi ise Freud tarafından hipnozun etkileri sorgulanmaya başlanarak daha etkili yöntem arayışına gidilmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Serbest çağrışım metodu; hastanın bilinç düzeyinde olduğu ve bedeninin rahat ettirilerek bir koltuğa uzanmasının sağlandığı muayenehane ortamında, belli bir konu üzerine yoğunlaştırılmadan, yönlendirilmeden, amaç gözetilmeden, hastanın tam anlamıyla serbest bırakılarak aklına

gelenleri herhangi bir sıralamaya tabi tutmaması gözetilerek kendisini rahatça ifade etmesi üzerine kuruludur. Hipnoz ile serbest çağrışım metodunun uygulanışındaki temel farklılıklar, hasta ile hekim arasındaki aktarım hususunda baş gösterir. Hekim ve hasta arasındaki güven, duygusal ilişki ve doğru temas önemlidir. Hipnotik ve psikanalitik telkin arasındaki en temel fark; hipnoz etkisindeki hastanın ruhsal içeriği üzerine örtü serilip gizlenmesi durumuna rastlanırken, psikanaliz etkisindeki hastada bunları açığa çıkarmak, çözümlemek ve kurtulmak üzere bir çaba söz konusudur. Hipnoze edilecek olan hastanın bilinçsizlik durumundaki aktarımında hastaya bağımlılık söz konusudur, psikanaliz uygulamasında ise hasta gerektiği yerde yönlendirilebilir, aktarımı engelleyen hususlar üzerine uyarılabilir ve hekimin yönlendirmesi sonucu daha etkili bir sonuç alınmış olur. Bu bağlamda psikanaliz kuramı daha derin analizler sunar (Freud, 1999). Şekil 6’da serbest çağrışımın uygulandığı esnada hastanın uzandığı divan ya da başka bir deyişle terapi koltuğu ve hemen yanında psikanalistin oturduğu koltuk görülmektedir. Psikanalist ve hastanın birbirine ne kadar yakın konumlandığı dikkat çekmektedir.



Şekil 6. Sigmund Freud’un orijinal terapi koltuğu, Freud Müzesi, Londra, Fotoğraf: Robert Huffstutter, (URL-7, 2019).

Freud’dan önce psikologlar genellikle hastanın davranışını sadece tarif edip gözlemlemekle yetinmişlerdir. Freud, hastanın zihinsel derinliklerine inerek bilinçdışının karanlık yönlerini gün yüzüne çıkarmaya ve hastalığın kaynağını bulmaya çalışmıştır. Psikanaliz Kuramı adı altında yaptığı çalışmalar, “serbest çağrışım metodu” ile desteklenmiştir ve “ruh çözümlemesi” ile tüm bu süreç ifade edilmektedir (Snowden,

2013). Psikanalizin bilimsel tanımından uzaklaşan, daha yalın ve şiirsel ifadesine Stefan Zweig'in satırlarında rastlanmaktadır.

Üzerinde yaşadığımız bu çok katmanlı yer kabuğu, bazı nadir noktalarda beklenmedik anda gerçekleşen bir patlamayla değerli petrolünü akın akın yeryüzüne fişkırtır. Bazı yerlerinde ise nehrin dibindeki kumların arasında altınlar bulunurken, kimi yerlerinde kömür öylesine gün yüzüne çıkarılır. Ancak insan yaradılışı, böyle hadiselerin insafa gelip de orada burada kendiliğinden oluşmasını beklemez. İnsanoğlu işi tesadüflere bırakmaz ve o kaynakların akmasını sağlamak için yeryüzünü bizzat sondajlamaya girişir.(...) Ruh bilimi bilinçaltının en dipteki katmanına ulaşmak için hedefe yönelik sistematik bir çalışmayla, insanın en iç dünyasına yapılan bir tür yeraltı inşaat sanatı olan psikotekniği kullanılmalıdır. Bu yöntemi Freud icat etmiş ve adına psikanaliz demiştir (Zweig, 2019: 103-104).

Ruhsal çatışmalar yaşayan nevrozlu hastaların tespitinde bilinçdışına itim (refoulement) kuramının önemli olduğunu ifade eden Freud, serbest çağrışım tekniği ile duyguların serbest olarak açığa çıkmasından öte karşı koymanın ve baskılanmaların üzerindeki ağırlığı kaldırmak ve baskılanmış olanı gün yüzüne çıkarıp yargılamak istemiştir. Nevrozlu hastaların hipnotizma olmadan psikanaliz tedavisi sırasında bir karşı koyma durumu sergilemesiyle psikanaliz çalışması engellenir. Hastanın anımsamasını güçleştiren bu durum hipnotizmanın uygulanmasıyla karşı koymaya etki ederek sadece üzerinin örtülmesini sağlar. Karşı koymayı açığa çıkarabilmek adına hipnotizmanın uygulanması istenmemiştir. Psikanalitik tedavi atmosferinde olan hastanın kendini serbest bırakabilmesi güçtür, haliyle çoğunlukla karşı koyma, itiraz söz konusu olur. Kendimizden yola çıkarak durumu şu şekilde özetleyebiliriz; zihnimizde bazı ahlaki sebeplerden ötürü, kabul edemeyeceğimiz ve bilinmesini istemeyeceğimiz bir fikir, bir arzu belirebilir. Bu durumda içimizdekini açığa vurmada içsel bir çatışma, direnç oluşur. Böylece arzularımız içe itilir ve şuurlu düşüncelerimizin alanının dışına çıkarılır. Fakat bu düşünceler varlığını sürdürmeye devam eder ve karşılarında şuurlu alana girmelerini yasak eden bir baraj bulunur. Bu baraj hastanın hekime karşı gösterdiği mukavemet olarak ifade edilir. Hekim sorularıyla, sorunun kaynağına inmeye çalışır. Hekimin bu süreçte hastanın ona sunduğu materyalleri tespit etmesi ve ayrıştırarak yorum tekniği (deutungskunst) ile doğru bir şekilde analizi nevrozun oluşum nedenlerini açığa çıkarmak açısından önemlidir. Serbest çağrışım metodu, hastayı bulunduğu an ile bağını yitirmemesi açısından üstün kılmaktadır (Freud, 2003; Reuchlin, 1964).

Serbest çağrışıma bağlı olan söz konusu yorum tekniği, rüyaların anlam taşıdığına kanaat getirmiştir. Rüya görmeyi uyku sırasındaki ruhsal yaşam olarak ifade eden Freud (1999)'a göre, rüyalar uyumayla uyanıklık arasında bir ara durum olarak tanımlanır.

Freud'un *Die Traumdeutung* (Düşlerin Yorumu, 1899) kitabında "isteklerin kılık değiştirilmemiş doyurulması olan düşler" (Freud, 1996: 192) ifadesiyle rüya içeriğindeki bilinmeyeni çözmek adına öncelikle rüya içeriğini tanımlamak ve sözde sınırlarını belirlemek gereklidir. Rüyaların özenli incelemesi birincil ve ikincil düşünce süreçleri olarak ayrılması aklın bilinç ve bilinçdışı bölgeleri arasındaki olaylara dikkat çekmek adına yapılmış bir sınıflandırmadır.

Rüyalarını aktaran hastaların çağrışımlara, benzetmelere, sembollere yer vermesi sonucu aklımıza; bir rüyanın oluşmasının nedenleri, hangi şartlar altında oluştuğu ve anlam taşıyıp taşımadığı konusunda birçok soru gelmektedir. Rüyaların çoğunun unutulduğunu düşündüğümüzde, analizinin psikanalize ne ölçüde katkı sağlayacağı tartışma konusudur. Uyku halindeki zihinsel süreçlerin, uyanık haldeki zihinsel süreçlerden farklı olması bilincimiz dışında gelişen bir bilinçdışının varlığına işaret etmektedir. Bu tür bir bilinç dışı etkinliğinin üzerinde durulmasının önemine işaret edilmesi ve araştırmaya tabi tutulması hali hazırda deneysel olan psikanaliz metodunu beslemektedir.

Rüyanın tetikleyicisi iç organlardan gelen bir takım iç uyarımlar olduğu kadar, dış uyarımlar da olabilir ki bu gibi durumlar sadece rüyanın başlatıcısıdır. Asıl önemli olan tüm bu uyarımlar sonucu rüyaların özünün ne olduğu ve kişi hakkında ne anlatmak istediğinin keşfedilmesidir. Birden fazla rüya görmemiz, bazen aynı rüyayı hayatımızın farklı dönemlerinde tekrar tekrar görmemiz, gördüğümüz rüyalar arasından hangisinin analizde önemli olduğu konusunu gündeme getirir. Her insan rüya görür ve rüyalar kişisel olduğu kadar bir takım ortak öğeler de barındırmaktadır. Rüyalarda günlük yaşamın aksine çoğu zaman bir düzen söz konusu olmayıp, olayların akışı tersine doğrudur. Bu tür rüyalar yorumlanırken son öğeyi başa, ilk öğeyi sona almak ve bir düzen çerçevesinde sıralamak gerekebilir. Freud'un deyimiyle rüya çalışması, uyanık yaşamın kalıntıları olan günlük kalıntılar ve bilinçdışı dünyasından beslenir. Rüyanın çözümlenmesi, bilinçsiz olarak tabir edilen iç tepilerin günlük yaşamın bir kalıntısıyla, henüz kapanmamış bir olayla bağlantı kurması ve geriye itilmiş bir isteğin gün yüzüne çıkmak istemesi sonucu yoruma açık olmasıyla ilintilidir. Zaman öğesinin işlemediği bilinçdışı içeriklerin gizemini koruduğu görülürken onun beslendiği kaynaklar üzerine yoğunlaşmak olasıdır. Örneğin çocukluk anıları unutulmazdır; bilinçdışının bir parçası olarak saklı kalmış ve ulaşılamaz olmuşlardır. Rüyaların ilk çocukluk anılarına ait olan malzemeye ulaşma isteği arkaik özelliktir. Psikanalitik tedavinin amacı başından beri söylediğimiz gibi bilinçdışı içeriklerin bilinç düzeyine çıkarılması ile ilgilidir. Özetle hastanın serbest çağrışım metodu

aracılığıyla rüyalarını anlatmasını isteyerek hastaların anılarındaki boşlukları doldurmak ve unutkanlıklarını ortadan kaldırmaktır. Unutulduğu düşünülen aslında bilinçdışı kanallarında yer etmiştir ve histeri büyük ölçekli unutkanlıkla tanımlanmaktadır (Freud, 1999; Freud, 2003).

Bilinçdışına itilmiş, üzeri kilitlenmiş vaziyette, gördüğü en ufak boşlukta bilinç düzeyine sızmayı bekleyen isteklerimiz, arzularımız rüyalar aracılığıyla aktarılırken “ben” in sansürüyle karşılaştığında nevroz durumu baş göstermektedir. Nevroz durumunda rüyalarımızın içeriğinde günün tortuları, bir yığın arkaik özellikler ve Freud’a göre cinsel simgelerin izi sürülmektedir. Jung ve Adler cinselliğin psikanalizdeki önemini yadsıyarak Freud ile kopma noktasına gelmişlerdir. Jung, nevrozların sadece kendilerine özgü içerikleri olmadığını, normal insanlar tarafından başarıyla üstesinden gelinen durumların nevrotiklerde nevroza yol açtığını ifade etmektedir. Adler, Jung’a göre tamamen kopuş göstererek nevrozların oluşumunu bireylerdeki güçlülük içgüdüsüne ve bünyesel aşağılık duygularını giderme çabalarına bağlamış ve psikanalize tam anlamıyla sırt çevirmiştir (Freud, 2003).

Hastanın sağlığına kavuşması adına semptomlarından kurtarılmaya çalışılırken, araştırmalar sonucu tedavi süresince hastada hüküm süren şiddetli bir direncin hakim olduğu görülmüştür. Hasta rüyalarını anlatırken değiştirebilir, farklı bir kılığa büründürebilir. Bu durum tedavinin uzamasına sebebiyet verir ve çoğu zaman başarısızlık olarak nitelendirilir. Hastadaki ruhsal sürecin bilince vurması hususunda baş gösteren direnmenin ortaya koyduğu patojenik süreç ise “bastırma” olarak ifade edilir. Bilinçsiz her ruhsal sürecin bilinçli sürece dönüşmesi gerekmez çünkü bilince dönüşmesi için belli koşulların sağlanması gereklidir. Freud’un zihni odacıklarına ayıran “mekansal görüş” ifadesinde, bilinçdışı sistemini ruhsal dürtülerin ayrı bireyler gibi itişip kakıştığı büyük bir giriş koridoruyla karşılaştırarak bastırmaya yönelik eğilimi şu şekilde ifade etmiştir:

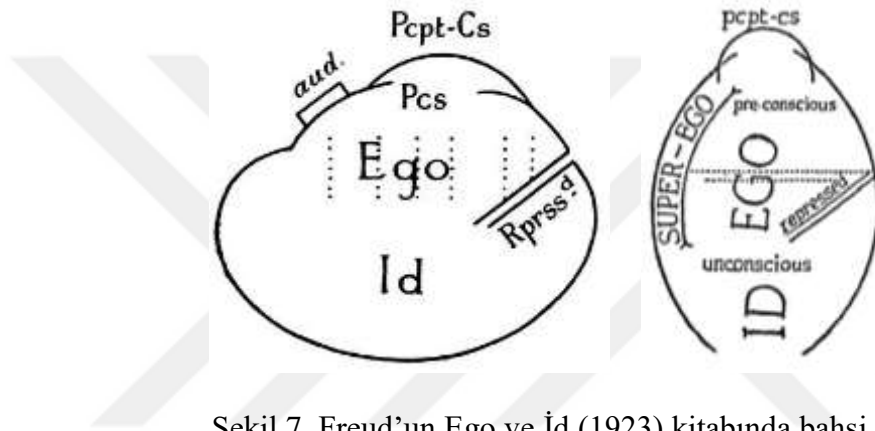
Bu koridora bitişik bir yerde bilincin de bulunduğu ikinci daha dar bir oda-bir tür konuk odası-daha vardır. Ama bu ikisi arasındaki eşikte bulunan bir bekçi üstlendiği görevi yerine getirir: farklı ruhsal dürtüleri inceler, bir sansür gibi hareket eder ve hoşuna gitmeyenlerin konuk odasına girmesine izin vermez. (...) Bilinçdışının giriş salonundaki dürtüler, diğer odada bulunan bilincin görüş açısı dışındadır; bilinçdışında kalmaları gerekir. Eğer eşikten odaya geçmişler ve bekçi tarafından odadan atılmışlarsa, bilinç tarafından kabul edilmemişlerdir demektir; bu durumda bastırılmış deriz. Ama bekçinin odaya geçmesine izin verdiği dürtüler de salt bu nedenle bilinçli olmaz; ancak bilinçle göz göze gelmeye başladıkları an bilinçli olabilirler. Dolayısıyla bu ikinci odaya önbilinç demekle haklıyız. Bu durumda bilinçli olma deyimi, salt tamamlayıcı anlamını korur. Ne var ki belli bir dürtüde bastırma, bekçinin bilinçdışı sistemden önbilinç sistemine geçişe izin vermediği anlamına gelir. Analitik tedavi

yoluyla bu bastırmayı kaldırmaya çalıştığımız zaman direnme olarak karşımıza çıkan da işte bu aynı beğçidir (Freud, 1999:331-332).

Freud, Die Traumdeutung (Düşlerin Yorumu, 1899) son bölümünde bilinçdışı ve haz ilkesi üzerine tüm görüşlerini ilk kez özetlemektedir. Nevrozun hastayı gerçeklikten kopardığını ve gerçekliğe yabancılaştırdığını gözlemledikten sonra ruh çözümlemesi sürecinde haz elde etmeye çabalayan bilinçdışı zihinsel süreçler olan birincil süreçlerden bahsetmek gereklidir. Freud, Zihinsel İşleyişin İki İlkesi Üzerine Formülasyonlar (1910) başlıklı makalesinde birincil ve ikincil zihinsel süreçlerin düzenleyici ilkeleri olarak tanımladığı haz ilkesi ve gerçeklik ilkesine vurgu yapmaktadır. Rüyalarımız ve rahatsızlık verici düşüncelerimiz karşısında kendimizi uzaklaştırma eğilimimiz bu durumun kalıntılarıdır. Birincil süreç ile kastedilen bilinçdışı içerikleridir; doyuma ulaşmaya çalışan “haz ilkesi” ile ilişkilendirilir ve haz egosu tarafından yönetilir; ikincil süreçler ile kastedilen ise gerçeklik ilkesi ile de akla uygun olan şeyin gerçek olduğu ifade edilmektedir ve haz egosu tarafından kontrol edilme söz konusudur. Haz ilkesinin yerini gerçeklik ilkesinin alması hemen gerçekleşmez (Freud, 2013). Sanatsal üretkenlik söz konusu olduğunda haz ve gerçeklik ilkesinin uzlaştığı görülmektedir.

Tüm bu araştırmalar neticesinde bilincin daha fazla bileşeni olduğuna inanan Freud; bilinç ve bilinçdışı kavramlarının karışıklığa yol açtığı düşüncesiyle, psikanalizin yapısal kuramı olan Das Ich und das Es (Ego ve İd, 1923) kitabında zihnin farklı bileşenlerinden bahsetmektedir. Bilinç öncesi sistemi, farklı düşünsel içerikler arasında iletişimi sağlayarak düzen verir, sansür uygular ve gerçeklik ilkesi onun alanındadır. Bilinçli anı, tümüyle bilinç öncesine dayalıdır. Bilinçdışı sistemi ise daha çok bastırma ile özdeşleştirilir ve bastırma ile beraber gelişen dirençten söz edilir. Bilinçdışını durgun, atıl bir mekanizma olarak adlandırmak yanlıştır. Bilinçdışı bilinç öncesini etkiler, bilinç öncesinin büyük bir kısmı bilinçdışından kaynaklanır. Bilinç öncesi ve bilinç arasında konumlanan sansürün kalkmasıyla beraber bilinçli hale gelmesi söz konusudur. Pcpt.-Cs.(Perception-Consciousness) ile ifade edilen Algı-Bilinç sistemine ulaşan uyarılmalar ve duygular bilinçli hale gelebilir. Eğer bir engel söz konusuysa o zaman bilinçdışından bahsedebiliriz. Algı-B. sisteminden yola çıkarak bilinç öncesi olarak başlayan varlığı ego ve sonrasında bilinçdışına uzanan süreçte bir diğer kısmı da id oluşturmaktadır. Repressed (bastırılmış) olanın egodan ayrıldığı görülür; fakat diğer yandan id ile birleşir. Egonun dış dünyadan aldıklarını id’e uygulamaya çalıştığı görülmektedir; id’de hüküm süren haz ilkesinin yerine gerçeklik ilkesini koymaya çabalar. Ego, id’in tersine mantığın temsilidir. Buradan egonun

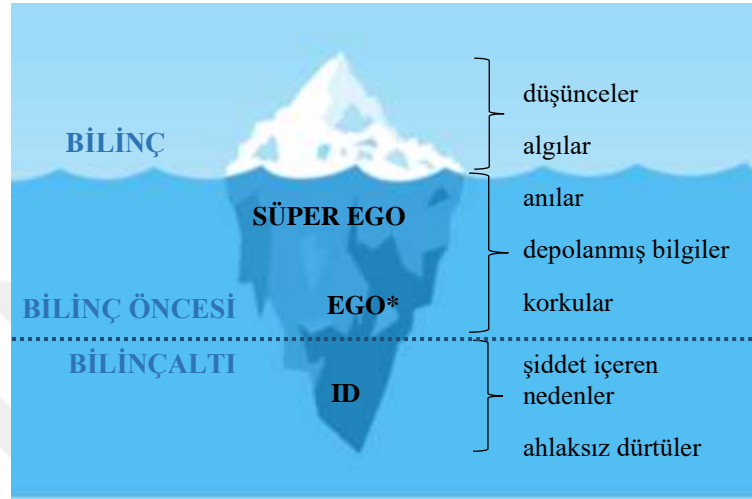
algıların etkisi altında olduğu ile id'in ise içgüdülerin etkisi altında olduğu anlaşılmaktadır (Freud, 2013). Bireyin benliğinin çocukluk yıllarında anne-baba ve toplumsal değer yargılarından özel bir yapı olarak ayrışması ile süper ego, Oidipus karmaşasının normal gelişimin sürecindeki kalıntısı olarak tanımlanmaktadır (Öztürk, 1998). Oidipus karmaşası, Freud'un sanat ve sanatçılar üzerinde yaptığı incelemelerde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Şekil 7'de Ego ve İd (1923) kitabında zihnin yapısal bileşenleri olan id, ego, süper egonun birbiriyle etkileşimi diyagram halinde sunulmaktadır, bastırılmış olan ve algı-bilinç kavramlarının işleyişe etkisi gösterilmiştir.



Şekil 7. Freud'un Ego ve İd (1923) kitabında bahsi geçen zihnin yapısal bileşenlerinin diyagramı (Freud, 1926:29; Freud, 1946:105).

Bastırma ve direnci üreten gerçeklik köprüsü ego olarak tanımlanır. Freud, bütünüyle bilinçli olamayan egoyu ikiye ayırır: duyuları kontrol eden bilinçli ego, rahatsız edici düşünceleri bastıran ve rüyaları sansürleyen bilinçdışı ego. Ben (ego) içerisindeki özel dayatmanın vicdan olduğu ve vicdanın ben'in işlevlerinden biri olduğu kabul edilir. İnsanın içindeki varlığa bir ad verilmesi isteniyorsa ben'deki dayatmaya "üst ben (süper ego)" adı verilir. Zihni bütünüyle denetleyip yargılayan süper ego, bilinçdışının enerjisini sağlayan, mantık gözetmeyen, arzu ve içgüdülerin kaynağı id, süper ego ve id arasındaki gerçekliğin yöneticisi ego olarak tanımlanır. Freud'un ifadesiyle "İd oldukça ahlakdışıdır, ego ahlaki olmaya çalışır, süper ego aşırı ahlaklı ve zalim olabilir" (Muckenhoupt, 2004: 140). İd tarafından baskı altına alınan, üst ben (süper ego) tarafından ezilen ve gerçek tarafından itilen ben, tüm bu etkenlerden ötürü uyum sağlamak için savaşıyor. Ben'in kuşatma içerisinde olduğu ve kendi gücünü sorguladığı tüm bu durumlar nevrotik kaygılardır. Psikanalizin tüm bu tedavi edici çabalarının asıl niyeti ben'i kuvvetlendirmek, onu üst ben karşısında özgürleştirmek ve id'in parçalarına uyum sağladığını görmek için

işleyişini değiştirmektir (Freud, 2002). Freud'un insan bilincinin katmanlarına vurgu yaptığı çalışmalarını görselleştirmek adına yaygın bir kullanım olan buzdağı modeli kullanılmaktadır. Şekil 8'de buzdağının görünen ve görünmeyen katmanlarına odaklanılarak neyi kapsadıkları ve ne ifade ettiği gösterilmiştir.



Şekil 8. Freud'un buzdağı metaforu: id, ego*, süperego (*her üç katmanda salınım halinde)

Avusturyalı psikiyatrist Alfred Adler (1870-1937)'in Viyana Tıp Fakültesi'ni bitirdiği 1895'ten bir yıl kadar sonra Sigmund Freud'un ruh çözümleme terimini ortaya koyduğu görülmektedir. 1902 yılında Sigmund Freud'un toplantılarına katılan ve öğrencisi olan Adler, "Bireysel Psikoloji" ekolünün kurucusu olarak ayrılışına kadar Sigmund Freud'un psikanaliz kuramının savunucusu olmuştur. Adler'in, Freud ile yollarının ayrılması Studie über Mindervertigkeit von Organen (Organ Eksikliği Üzerine İncelemeler, 1907) kitabının yayımlanışından sonraya denk gelir. Adler, söz konusu kitabının yayımlanış nedenini, Viyana Psikanalistler Derneği üyelerinden oluşan bir topluluk karşısında "Sanıyor musunuz ki, ömür boyu gölgenizde yaşayıp gitmek benim için pek büyük bir zevktir." (Freud, 2003: 289) sözleriyle dile getirmiştir.

Alfred Adler'in bireysel psikoloji ekolünden hareketle, günlük yaşama yakın olma isteğini ve bu sebeple teknik dilden uzak bir anlayış sergilediğini görüyoruz. Psikolog Heinz L. Ansbacher, Adler'in kuramının terminolojisinin anlatıldığı Psikolojik Aktivite-Üstünlük Duygusu ve Toplumsal İlgi (2002) kitabının "Adler'i Tanımak" başlıklı giriş yazısında Julian B. Rotter'in görüşüne yer vererek, Adler'in kişilik kuramının psikiyatri

uygulamasına katkılarından bahsetmiştir. Bu değişimin yapısını “davranışların açıklamasında iç güdülerin öneminin yadsınması, tüm ruh hastalıkları biliminin açıklanmasında cinsel güdülerin önceliğinin inkarı, (...), psikiyatri tekniklerinin açık seçik belirlenmiş ahlak değerlerini içermesi gereğinin anlaşılması” (Adler, 2002: 15) şeklinde özetlenmiştir.

Freud’un psikanaliz kuramını incelerken nevrozun açıklığı kavuşturulmasında karşı koyma, aktarım, cinsel içtepilerin bilinçdışına itimi, egonun sansür uygulaması, direnç ve bastırma gibi kavramların bahsi geçmektedir. Adler ise insanın oluşum sürecinden, evriminden yola çıkarak bireyin davranış ve karakteri üzerine eğilir ve bireyi tüm bu dinamizm içerisinde konumlandırarak toplumdaki yerini, aidiyetini sorgular. Adler’in bireyi tek olarak ele aldığı görülmez; topluma karşı değil, toplum içerisinde bir yerde tanımlar. Bu açıdan bakıldığında Freud’un Adler ile ayrı düşmesi kaçınılmazdır.

Adler, savunucusu olduğu psikanaliz kuramından uzaklaşarak Viyana Psikanaliz Derneği’nden ayrılmış ve Bireysel Psikoloji Derneği (1912)’ni kurmuştur. Bireysel psikoloji; içgüdülerden, dürtülerden, bilinçdışı kavramından kopan ilk psikoloji ekolüdür ve kişinin sürekli değişkenlik gösteren yaşam sorunlarıyla ilişkili olarak etkinlik alanı içerisinde yaşadığı çevre hakkında bilgi sahibi olmak ister. Bireysel psikolojinin varsayımlarını anlamak adına Adler’in üzerinde durduğu; “yaşam biçimi”, “kusursuzluk çabası”, “toplumsal ilgi”, “aşağılık ve üstünlük duygusu”, “sağduyu” kavramlarının iyi analiz edilmesi gereklidir.

Adler bireyi tanımlarken, atalarımızdan bizim yönetimimize kalan dünyanın daha olumlu yönde gelişmesini, katkılarıyla büyümesini üstlenecek bir nesilden bahseder. Bireysel psikolojide yaşamın kendi sürekliliği içerisinde bireyin sorunlarını çözmek adına başarıya ulaşma çabası olarak nitelendirilen durumun bireyin kendi özünde başarının ne olduğu sorgusuyla devam eder. İster birey ister bir grup olsun, yaşam biçimleri toplum huzuruna dönük olmalıdır. Darwin, Lamarck ve diğer bilim adamlarının katkısıyla gelişen evrim kuramına da değinenerek insan yaşamını hareketin temsilcisi olarak niteler. Hayatta kalma yönünde hareket, neslin devamlılığı söz konusu olduğunda üreme yönünde hareket, çevremizle ve dünya ile ilişkiler konusunda hareket, başarı yönünde hareket olarak örneklendirmektedir. Bu hareket daha çok ileriye dönük bir süreci ifade eder ve “Yaşamak, ilerlemek demektir.” (Adler, 2002: 48) söylemiyle sürecin devamlılığına vurgu yapılır. Bireysel psikolojide dürtülerin yerinin olmaması, dürtülerin yönünün olmamasından kaynaklıdır. Sürecin başlangıcı olan insanın doğumuyla beraber gelişen ve her bireye

atfedilen bir kusursuzluk çabasından bahsedilerek, Tanrı kavramına da gönderme yapılmaktadır. Kusursuzluk çabasının bireyin kendisine olumlu şekilde yön vermesini arzulanır. Evrime doğru bir hareket olması gerektiği savunulur ve bu yöndeki ideal kusursuzluk çabası toplumsal ilgi sayesinde anlam kazanır. Toplumsal ilgi, bütün ile var olan bir bireyi içine alır ve bir olarak hissetmektir. İnsanlığın kusursuzluğa giden yoldaki ideal toplum anlayışının ifadesidir ve evrimin ulaştığı noktadaki ideal toplum anlayışıyla örtüştürülür. Tarih boyunca insanların tek başına değil bir toplulukla beraber ilerledikleri görüşüyle kusursuzluk çabası ve ideal toplum anlayışını aynı potada eritilir. Evrim çizgisinden kayan hayatlar yön değiştirmeli ve ait olması gereken toplum yaşamına dönmesi gerektiği düşüncesinde olmuştur. Toplumsal ilgiden bahsederken duyguya da değinilerek, bir İngiliz yazarın sözlerinden hareketle “Başkasının gözleriyle görebilmek, başkasının kulaklarıyla duyabilmek, başkasının kalbiyle hissedebilmek.” (Adler, 2002: 62) sözlerinin toplumsal duygudan neyi anlamamız gerektiğini ifade edilmiştir. Özdeşleşme ve empati kavramlarıyla da bu duyguların yansımalarını paylaşır. Bireysel psikolojideki özdeşleşme, bireyin birine benzemeye özendiği zaman onu anlamakta olduğu ve kendine yararlı bir amaç bulduğu yönündedir. Freud açısından bu durum birinin yaşamdaki rolünü kapmak ve bundan bireyin yarar sağlamasıdır. Özdeşleşme yeteneği insanın toplum içerisindeki aidiyetiyle bağlantılı olarak gelişir, bir bütünün parçası olan insanlarda görülür. Empati ise tiyatrodaki seyircinin empati gösterip, katılım sağlaması ve bunun özdeşleşme olduğu yönünde örneklendirilir. Mantıkla ilişkilendirilen sağduyu ise akılla uyum sağlanması açısından tüm psikolojik hareketlerin bir toplamı olarak bireysel psikolojide sıkça bahsi geçen bir unsur olarak önemlidir.

Aşağılık ve üstünlük kompleksi, insanın toplum içerisinde yeterince uyum sağlayamadığı ya da üstesinden gelecek güç ve donanıma sahip olmadığında ortaya çıkmaktadır. Aşağılık duygusu insanın hareketinde gerilemeye sebebiyet verdiği için üstünlük duygusuyla dengelemeye çalışılmaktadır. Bu durum insanoğlu için olumsuz, yararsız bir süreçtir. İnsan her daim büyük başarıları ulaşmayı hedefler bu sebeple negatif durumu pozitif duruma çevirme yolunda üstünlük duygusu ile aşağılık duygusu bastırılmaya çalışılmıştır. En başından beri bireysel psikolojinin tanımını yaptığı evrime giden yolda yaşamın ideal olan amaca, ideal bir kişiliğe varmak için çaba harcadığı bir mecra olarak düşündüğümüzde gelecek bizim çabamız ve amacımız ile ilişkilendirilir; oysa geçmiş aşağılık ve yetersizlik duygusunun ifadesidir ve yenmeye çalışılan bir durumdur. Aşağılık duygusunun izini ilk çocukluk anılarında arayan Adler, kişinin yaşam üslubunu,

üstünlük amacını, şımartılmış ya da istismar mı edilmiş olabileceğini, toplumsal ilişkilerindeki konumunu, güçlükler karşısındaki savaşını sorgular. İlk anılar yaşanmışlıkların temsilidir ve nitekim kişinin başarısızlıkları, eksiklerini telafi etme konusunda kişiye alan açmakta ve yön göstermektedir (Adler, 2003).

Freud'un rüyaların analizinde kişideki günün tortularına ve arkaik kalıntılara önem vermesi, Jung'ın arketipler üzerinden rüya sembollerine anlamlar giydirmesi ve Adler ise ilk anılar üzerinden, hastaların anılarında yer verdiği rüyaların değerini bir kez daha ortaya koymaktadır. Dört ya da beş yaşlarında yaşam üslubunun geliştiğini söyleyen Adler, üslubun gelişmesinde etkisi olan eski ve yeni anıları keskin bir çizgi ile ayırmaz; geçmişe ilişkin unutulmuş anılarımızın hatırlanmasıyla kişinin yaşam akışı izlenir. Rüyalarımızla anılarımız arasındaki bağlantı karanlıkta kalan gizlerin dışa vurumu şeklinde ortaya çıkmaktadır. Kişinin üstünlük amacı burada açık vermektedir. Bireysel psikoloji, bilinç ve bilinçdışını bir bütün olarak görür; psikanaliz kuramı ise bilinçli ve bilinçsiz ayrımına gider. Freud rüyalara cinsel isteklerin doyuma kavuşturulması olarak bakarken bilinçdışından bilince sızarak açığa vurulan doyumdan bahseder. Adler, bireyin kendi sorunuyla bireysel amacı arasında bir bağ kurar. Rüyaların asıl görevinin yaşam üslubunu belirlemek ve buna uygun davranışlar sergilenmesi gerektiği düşüncesindedir (Adler, 2003; Adler, 2018). Freud'a göre rüyaların nedeni doyuma ulaşma isteğidir ve rüya görenin geçmişiyle ilişkilidir; Adler'e göre sorunun çözümü konusunda bir odak vardır ve rüyalar ileriye dönüktür. Psikanalize göre rüya bilinçdışına götürür. Bu durumda bilinç ile bilinçdışı ayrı düşer fakat bireysel psikoloji bu ayrıma gitmez. Bilinç ve bilinçdışı arasındaki çatışmadan nevroz doğduğunu düşünmez (Adler, 2002). Adler ile başladığımız yerden koca bir daire çizerek yine aynı yere gelmektedir. Kişinin yaşam üslubu, amacı, toplum içerisindeki rolü, topluma kattığı değer ve birliğin bütünü oluşturduğu tekrar tekrar ifade edilmektedir. Bir hiçbir şeydir; toplulukla beraber "bir" çok şey ifade etmektedir. Sağlıklı bir bireyin toplum içerisindeki konumu ile ruhsal hastalıklara sahip olan bireylerin konumu bir değildir. Haliyle bu ayrım ve nedenleri üzerine düşündüğümüzde: Adler nevrozlu hastaları nasıl tanımlamaktadır? Toplum içerisinde nerede konumlandırmaktadır?

Adler'in Freud ile ayrılığında da sebebiyet veren organ eksikliği üzerindeki incelemelerinde, organlarında eksiklik veya bozukluk bulunan çocukların hayatın akışında kendilerini yetersiz görmeleri ve diğer çocuklara kıyasla kendilerini daha eksik hissetmelerine neden olduğu öne sürülmektedir. Duyularda eksiklik, beyin yapılarında eksiklik, iç salgı bezlerinde eksiklik olan çocukların tümünü kapsayan bu süreç ekstra çaba

ile diğerleriyle aynı seviyeye gelmek isteme gibi bir durum doğuruyor. Amaç her zaman için toplum içerisinde başarı sağlamak ve var olmaktır. Kişideki nevroz etkisini incelediğinde organ eksikliği ile beraber şımartılma izi de gördüğünü de belirten Adler, toplumdan bu özellikleri sebebiyle soyutlanan ya da kendini soyutlayan insanları gördükçe yetersizliklerinin ve başarısızlıklarının sebeplerini çözümlmek adına gidiş yollarına müdahale edip doğru yola yönlendirme çabasında olur. Tüm bu güvensizlik, yetersizlik, başarısızlık hissi sorunlu çocuklar, suçlular, cinsel sapkınlar, alkolikler, intihar girişimcileri ve nevrotik bireyleri ortaya çıkarır. Altında yatan en temel sebebin toplumsal ilgi yoksunluğu olduğunu öne süren Adler, tek başına varolup toplumla işbirliği içerisinde olamayan, yer edinmeyen bireylerin bu başarısızlık sonucu doğru yolda gitmediğini söyler. Nevrotik insandaki yetersizlik duygusu, kendi sorunlarıyla yüzleşemeyecek kadar güçsüz hissetme, dünyayı değiştirme isteği haliyle onu yenme çabasına önce kendinden başlaması şeklinde bir dışa vurum söz konusudur. Nevrotiğin dünya görüşü gerçeğin etkisi ile sarsılmaktadır ve kendini sürekli tehdit ediliyor gibi hisseden birey, bunun sonucu olarak kendi hareket alanını daraltır ve karakteri oluşurken edindiği davranışlarını öne sürerek bir savunma geliştirir. Bu hareketin dönüşümü aşağılık kompleksi olarak baş gösterir. Dolayısıyla devamında üstünlük kompleksi geliştirip bir telafi yöntemine gidilir. Bireyin ileriye dönük hareket yarasında bu tür bir kişilik anlayışına yer olmadığı için bireysel psikoloji kapsamında bir tedavi tekniği uygulanır. Nevrozlu hastanın belirtilerine önem verilmesi gereklidir haliyle bunların nedenleri üzerine araştırmalar yaparken çocukluğun ilk anıları ve rüyaları, kaçınıcı çocuk ve kaç kardeş olduğu, aile bireylerinin üzerindeki etkisinin öğrenilmesiyle kişide işbirliği yeteneği geliştirilmesi üzerine vurgular yapılır. Hasta ile hekim arasındaki güven işbirliğiyle hasta soruna yaklaştırılır, kendinden uzaklaştırılır ve toplumsal amaca doğru eğitilir (Adler, 2002).

Adler'in ortaya koyduğu tüm bu kavramları irdelemek, onun bakış açısından insanın yapısını anlamak önemlidir. Sağlıklı ve görece sağlıklı bir zihnin düşünce mekanizmasını, üretkenliğini, ürettiklerinin sanattaki karşılığını yorumlamamız adına Freud ekolünden kopan ve zihnin işleyişini çok yönlü sorgulamamızı sağlayan Adler, farklı bir bakış açısı ortaya koymaktadır. Nevroz ya da bir takım ruhsal rahatsızlıklar geçiren insanlar üzerinden bir değerlendirme yapacak olursak, nasıl bir kişilik yapısıyla karşılaşırız? Toplum dahilinde bir yer edinme söz konusu mudur ve neden normal davranış gösteren insanlarla aralarında bir ayrım mevcuttur? Tüm bu soruların cevabı Adler'de gizlidir.

İsviçreli psikiyatrist Carl G. Jung (1875-1961), “Analitik Psikoloji”nin kurucusu olarak; “içe dönük kişilik (introvert)”, “dışa dönük kişilik (extrovert)”, “arketip”, “kompleks” ve “kolektif bilinçdışı” kavramlarını ilk kez kullanan kişidir. Jung, Wandlungen und Symbole der Libido (Bilinçdışının Psikolojisi, 1912) adlı yapıtında fikirlerini savunduğu ve savlarını deneysel olarak kanıtladığı Freud ile zıt düşmüştür. Jung, böylece 1913 yılı sonrası Freud’un psikanaliz kuramı ile ilişkisini sonlandırmıştır. Kendi yolunu izleyen ve bu yolda çalışmalar yapmaya eğilen Jung’un çalışmaları, günümüzde kendi deyimiyle “Analitik Psikoloji” ya da “Kompleks Psikolojisi” başlığı altında ele alınmaktadır.

Zihinsel süreçleri konu edinen psikoloji bilimi, Jung’un farklı bakış açısı ve Freud’un fikirlerine bağlılığı sonrası kendi yolunu bulma çabasıyla beraber farklı bir yöne evrilmiştir. Jung teoloji, edebiyat, felsefe gibi birçok alanda fikir sahibi olurken kuşkusuz bu alanlardan beslenmiş ve insan psikolojisini içselleştirerek değerlendirebilmiştir. Jung psikolojik tipleri incelerken iki farklı kavram kullanır: içe dönük kişilik (introvert) ve dışa dönük kişilik (extrovert); bu kavramların kendi içindeki hiyerarşisi bizi daha derin çözümlenmeye ve her bireyin özde farklı oluşuna sebep açık uçlu değerlendirmeye yol açar. Dışa dönük kişilik “Batı” ise içe dönük kişilik “Doğu” olarak örneklendirilir. Dışa dönük kişilik tüm dış etkenlere kayıtsız kalmayarak nesneyle, insanla birebir etkileşimde olan ve çevresinden kopmadan sürekli onun etki alanında var olan bir kişilik örneğidir. İçe dönük kişiliği, dışa dönük kişilikten daha detaylı olarak analiz etme gereksinimi sanatçı-üretken kişiliğini yorumlamak adına önemlidir. Zira Jung’un çalışmaları bize bu noktada farklı kapılar açmaktadır. İçe dönük kişiliğinin olası yan etkileri edebiyat, müzik, resim, sinema gibi sanatın birçok dalında yaratıcı eserler verebilmeleri ve kişisel yaşantılarında karanlık psikolojik eğilimleri sonucu hayatlarına erken son vermek istemeleridir. Freudyen davranış dışa dönük olarak tanımlanabilir. Çünkü Freud kişinin üzerinde dış etkenlerin şekillendirici olması üzerine eğilim göstermiştir. Adleryan davranış ise içe dönük olarak tanımlanır. Bireyin özüne indirgeyen bir içsellik durumu hakimdir. Jungiyen davranış da içe dönüktür ve kişinin iç dinamikleriyle ilgili bize birden fazla referans verir (Fordham, 2001; Jung, 2003). Bu durumda irdelenmesi gereken, psikolojik tiplerin bu tür bir dışavurum sergilemesinin sebeplerinin neler olduğudur.

Tüm bu psikolojik tipleri irdelerken, Jung’a göre bilinç ve bilinçdışı tanımlamalarını incelemek gereklidir. Bilinçdışı kavramı bütünleyicisi bilinç ile anlam kazanmakta ve aralarındaki bağlantının izahı şu sözlerle ifade edilebilir:

Bilinç, sürekli değildir. Bilincin sürekliliğinden söz edildiği olmuştur ama, gerçekte de süreklilik yoktur, yarattığı izlenim bir anı ürünüdür. Bilinç kesikli, kopuk kopuktur. İnsan yaşamının bilinçli evreleri bir araya toplansa, toplam sürenin ancak yarısına ya da üçte ikisine ulaşılır; gerisi bilinçaltı yaşamı oluşturur.(...) Bilinçaltına gelince, değişmez, dural bir niteliktedir, kesintisizdir. Sürekliliği durmuş olmuştur. Bilinçten apayıdır. Kimi zaman bilinç etkinliği, benzetme, sıfırın altına düşer ve bilinçaltında kaybolur. Varlığını bilinçaltı etkinliğinde sürdürür. Bilincimiz her zamanki düzeyinde bulunduğu ya da beklenmedik bir düzeye ulaştığında, bilinçaltı kendi etkinliğini sürdürmeye devam eder (Jung, 2003: 66-67).

Bilincimiz dışında bir bilinçdışının varoluşu onun ulaşılabilirliğini güç kılar. Bilincimiz dahilinde olan her şey “Ben”liğin oluşumunda önemlidir. Bilinçdışımız ya da diğer bir söylemle bilinçaltımız, bilincimiz ile gün yüzüne vurduğunda “Ben” ile ilgili mesajlar verir. Söz konusu olan bilinç ve bilinçdışı ayrımı için referans noktalar, “Ben”in analiz yöntemleri Freud, Adler ve Jung’da farklılık göstermektedir.

Freud’un bilinçaltı çalışmalarının çıkış noktası, kişinin bastırılmış duyguları, istek ve arzuları iken; Jung öne sürdüğü bilinçdışı kavramıyla sınırları belirsiz bir dünyayı tanımlar. İnsan ruhunun bilinmezliği ve sonsuzluğu tasvirinde güçlüğe sebebiyet vermektedir. Görünenin ardındaki görünmeyen gerçekliğe uzanan ve insan ruhunu bir takım tanımlarla aydınlatmaya çalışan tıbbi araştırmalar, bizi günümüzde de hala ilk kaynaklara yönlendirmektedir. Freud, bilinçaltı çalışmalarında kişinin rüyalarını yorumlamaya önem verir; Jung da bu yöntemin izinden giderek bilinçdışına, kişinin düşlerindeki sembollerle yön vermeye çalışır. Rüyalardaki semboller bilinçdışına giden yolda farklı bir takım anlamlar içermektedir ve ruh çözümlemelerinde kişiyle bağlantı kurmak açısından önemlidir. Jung’un görüşlerinin aktarıldığı satırlarda da rüyaların dikkate alınması konusundaki uyarısı bu bağlantının kurulması adına önemlidir.

Hastama, “Dikkatinizi düşlere yöneltin.” dediğimde bunun anlamı şudur: “İçinizdeki en öznele, varlığınızın ve yaşamınızın kaynağına, yaşamda yer aldığımız noktaya, bilinmeyen yanınıza, dünya tarihine dönün. Etkisizliği önceden bilinen çıkar yolları aramaya sırt çevirmeniz için önünüze dikilecek, görünüşte yıkılmaz bir set, giderilmesi olanaksız bir güç olacaktır. Düşleriniz öznel doğanızın belirtisidir; bu nedenle size, içine düştüğünüz çıkmaza neden olan davranış yanlışımları açıklayabilirler (Jung, 2003: 55).

Jung için, simge ya da sembol olarak nitelendirilen aslında tanımlayamadığımız kavramlar - örneğin dini inanç sembolü olan haç işareti, özgürlüğün sembolü güvercin- bilincimiz dahilinde ya da farkında olmayarak sürekli üretilmektedir ve rüyalar aracılığıyla bir takım çağrışımlara sebebiyet vermektedir. Düşüncelerimizi, duygularımızı sözcüklerle ifade edemediğimiz zaman nasıl ki sembollere başvuruyoruz, rüyalarımızda da bu sembollerin görünür olması tesadüf değildir (Jung, 2003). Rüyalarımızın anlamı neden bu

kadar önemlidir? Çünkü bireysel bilinçdışının dışavurumu şeklinde tanımlayabileceğimiz rüyalar bu tür sembollerle anlam kazanmaktadır ve sembollerin analizi kişinin bilinçdışı hakkında önemli bilgiler vermektedir. Bilinçdışı bilincimiz dahilinde olmadığı için bilinçdışı çözümlemesi için uzman bir görüş gerektirmektedir. Ancak derinlerdeki gün yüzüne çıkarıldığında kişi aydınlığa kavuşacaktır.

Bilincimiz dahilinde olmayan bilinçdışı söz konusuysa, onun gerçeklikle bağlantısını nasıl kurabiliriz? Rüyalar aracılığıyla bize iletilen arketipik sembollerini yorumlarken, “arketip” kavramına değinmemiz gerekmektedir.

Arketip, TDK (2019)'ya göre kökeni Fransızca olan archétype olarak belirtilmekte ve dilimizde “kök örnek” anlamına gelmektedir (URL-8, 2019). Bireyin geçmişiyle ilişkilendirebileceğimiz bu kök olma durumu olan arketip; günümüzde sanat, edebiyat, sosyoloji, psikoloji gibi bir çok alanda tanımlanmaktadır. Arketipler, imgeler ve çağrışımlar olarak bilinçdışıdır dolayısıyla varsayım olarak kabul edilebilir; varoluş öncesinin bir ifadesi niteliğindedir. Arketip, antik çağda da kullanılan ve Platon'un ideasıyla eş anlamlı olan bir kavram olarak ifade edilmektedir. Jung, bireyin davranışlarının atalarından bağımsız olamayacağı düşüncesiyle, kişinin köklerini irdelerken mitleri referans alır. Nasıl ki bir ağaç kökleri sayesinde derindeki su kaynaklarıyla buluşup gün yüzüne çıkabilecek kadar beslenebiliyorsa, toprak yüzeyinde kalan dalları da bu kök geçmişin taşıyıcısı niteliğinde olmaktadır. Mitler, geleneksel olup birçok uygarlıkta bulunmaktadır; hayal gücünün etkisiyle şekillendiği ve kolektif bilinçdışının doğrudan ifadesi niteliğinde olduğu için önemlidir. İlkel toplumlarda, inanç sistemleri ve yaratıcıyla ilişkileri bakımından arketipik öğeler daha belirgindir. Bu açıdan insanlığın kökenine inmek ve rüyalarımızda mitolojik kahramanların yansımalarını görmek tesadüf değildir. Arketip ve kolektif bilinçaltı kavramları, psikolojik tiplerin rüyalarını analiz ederken bize farklı kapılar açmaktadır. Jung'un psikolojik tip tanımları olan içe dönük kişilik ve dışa dönük kişilik örnekleri, toplumun kendisinden beklenileni yapma, baskı altına girerek kendi öz kişiliğini bastırma eğilimi sonucu bilinçdışına itilen olgulara sebebiyet verir. Bu durum karakterlerde farklı dışavurumlara sebebiyet verir. Jung, arketip başlığı altında bu durumları sınıflandırmaya gider: persona, gölge, anima, animus, hilebaz, yaşlı bilge ve büyükanne. Bu kavramlar kolektif bilinçaltının özünü oluşturmaktadır (Fordham, 2001; Jung, 2003; Jung, 2009; Storr, 2006).

Rüyaların bir kısmı kişiseldir ve anlamı kişinin söylemlerinde, hayat tarzında, yaşayışında gizlidir. Kişisel rüyalar bireysel bilinçdışından beslenir. Bazı rüyalar ise

oldukça karmaşıktır, canlıdır ve birden fazla sembol barındırmaktadır. Bu tür rüyaların rüya sahibi ile ilişkilerini yorumlamak güçtür, Jung tarafından kolektif rüyalar olarak sınıflandırılırlar. Kolektif rüyalar, kolektif bilinçdışının arketipleri niteliğindedir. Kolektif rüyalardaki sembollerin, mitolojik kahramanların anlamı evrenseldir ve bizi köklerimize, atalarımıza geri götürür. Bu nedendir ki bireyi geçmişinden koparamayız fakat sadece geçmişiyile de değerlendirmeyip günümüz koşulları içerisinde de ele almalıyız (Fordham, 2001). Jung ve Freud bu hususta ayrı düşmüşlerdir.

Kolektif bilinçdışındaki arketiplerin izini sürerken ilkel insanlardan bahsedilen satırlarda, zihinsel yapılarının günümüzdeki modern insanın zihin yapısıyla karşılaştırıldığında analizinin görece daha kolay olduğu görülmektedir. Psikolojinin köklerimizi çözümlmek adına başvurduğu birincil kaynak olan arkaik insanların yansması günümüzde de görülmektedir. Ruhsal süreçlerinin arkaik olduğu düşünülen insanlar sadece ilkel insanlar değildir. Günümüzde de bu durumun taşıyıcılığı söz konusudur ve uygar insanın derinliklerinde mutlaka arkaik bir insan formu mevcuttur (Jung, 2011b). Freud, bu durumu rüyalarla özdeşleştirerek zihnimizde yer eden ve varlığını sürdüren arkaik kalıntılar dan bahseder, Jung ise arkaik kalıntılara arketip ve öz resimler (urbild) adını verir (Jung, 2009).

Freud'un Psikanaliz Kuramı ile insan psikolojisinin bilinç katmanlarına dair araştırmaları, Jung ve Adler'in araştırmalarının önünü açarak modern psikoloji üzerine yapılan çalışmaların yoğunlaştırmasını sağlamıştır. Psikanalize giden süreçte Freud'un çalışmalarına, Jung ve Adler ile fikir ayrılıklarını gösteren önemli tarihlere göz atmak, modern psikolojinin gelişim serüvenine tanıklık edilmesini sağlamaktadır.

Freud'un "Psikanaliz Kuramı", Adler'in "Bireysel Psikoloji" ve Jung'un "Analitik Psikoloji" ekolü bireyin zihninin yapısal işleyişini farklı yönleriyle ele almıştır. Derin düşünceye mahal veren üst düzey farkındalık hali "Derinlik Psikolojisi" adı altında toplanarak; bireyin derinliklerine inmeye, onu anlamaya, birey olarak varlığını sürdürme çabasını kavramaya yönelik çalışmalar yürütmüştür. Öne sürdükleri görüşlerin yanlış veya doğru olmasından öte, gündeme getirilmiş ve tartışmaya açık olması söz konusudur. Öncelikli olarak bireyi anlamaya çalışma, geçmişiyile olan bağına anlam yükleme ve onu varoluşu ile ilişkilendirmenin önemine dikkat çeken tüm bu ekoller an'dan kopmayarak geçmişin kalıntılarıyla şekillenen bireyin günümüze taşındığı uzunca bir yolu analiz etmektedir.

Tablo 1’de modern psikolojinin köklerini oluşturan W. Wundt’un deney metodu ve W. James’in işlevselci yaklaşımına yer verilerek, modern psikolojinin öncüleri Sigmund Freud, Alfred Adler ve Carl Gustan Jung’un derinlik psikolojisi altında ruh çözümlemeyi sağlayan kavramlar ve yöntemler listelenmiştir. Bu araştırmaların neticesinde bireyin zihninin işleyişi ve bilincinin akışa geçmesinde etkili olan faktörler ele alınmıştır.

Tablo 1. Modern psikolojinin gelişim sürecinde önemli kavramlar ve yöntemler

Modern Psikolojinin Kökleri		
Wilhelm Wundt “Deneysel Psikoloji”	William James “İşlevselci Psikoloji”	
▪ içe bakış (introspeksiyon) yöntemi	▪ düşünce akışı	
Modern Psikoloji / Derinlik Psikolojisi		
Sigmund Freud “Psikanaliz Kuramı”	Alfred Adler “Bireysel Psikoloji”	Carl G. Jung “Analitik Psikoloji”
<ul style="list-style-type: none"> ▪ serbest çağrışım metodu ▪ haz ve gerçeklik ilkesi ▪ ruh çözümleme 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ yaşam biçimi ▪ kusursuzluk çabası ▪ toplumsal ilgi ▪ aşağılık kompleksi ▪ üstünlük kompleksi 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ içe dönük kişilik (introvert) ▪ dışa dönük kişilik (extrovert) ▪ kolektif bilinçdışı

Bilincin akışa geçmesiyle bireyin yaratıcı düşüncesinin istemli ya da istemsiz ortaya koyulması söz konusu olmakta ve sanatçının üretkenliği, bunu nasıl bir zihinle yapıyor olduğu sorusunu beraberinde getirmektedir. Tez çalışmasının cevap aradığı sorulardan biride budur. Sanatçının zihninin beslendiği kanalları, kurduğu ağları tanımlamak ve bu durumun psikolojik bir rahatsız olan nevrozla ilişkisini anlamak adına yaratıcı düşünceyle kamçılanan sanat üretkenliğinin nedenleri üzerinde durmak gerekmektedir.

2.1.4. Sanat Dallarında Bilinç Akışı ve Yaratıcı Düşünce

Bilinç akışı tekniğinin edebiyatta bir yöntem olarak ortaya çıkışı ve modern psikolojiyle ilişkisinin kurulması Freud’un Psikanaliz Kuramı’na dayanmaktadır. Nevrotik hastaların bilinçaltı çözümlenmeye çalışılarak ve bastırılmış duyguların gün yüzüne çıkartılmasına yönelik çalışmaların önü açılarak, yaratıcı bir sanatsal ürün ortaya koymanın nevrozdan beslendiğine dair bir yargıya varılmaktadır. Bu sebeple nevroitik eğilimler

gösteren sanatçıların bilinç akışını incelemek, sanat üretkenliklerinin ardındaki nedenleri anlamak adına önemlidir. Nevroz ile sıkça ilişkilendirilen yaratıcılık kavramı, Freud ve Jung'un sanatçılar üzerine yaptığı çalışmalarından miras kalmıştır. Sanatçıların psikolojilerini anlamaya çalışan ve onları üretmeye sevk eden nedenler üzerine çokça düşünme fırsatı bulan Freud, elimizde bu nedenler üzerinde düşünmeye sebep veriler biriktirmiştir. Nevroz halinin yokluğu durumunda sanatçı yaratıcı bir ürün ortaya koyamaz mı? Bilinç akışı tekniğinin kullanımı sadece nevrotik sanatçılarda mı görülmektedir? Bu sorudan hareketle sanatsal yaratma edimi üzerine çalışmalar yürüten uzman görüşlerin bilgisine, yürütülen çalışmaların incelenmesine ihtiyaç duyulmaktadır.

İnsanoğlunun evrimsel sürecinden günümüze ulaşan ilkel bir dürtü neticesinde hayatta kalma çabasıyla var olduğunu ve ait olduğu çevreyi buna göre şekillendirdiğini görüyoruz. Henüz iletişim aracı olan dil söz konusu değilken, duygu ve sezgilerin aktarımından bahsedilmezken ilk insan, hayatta kalmak uğruna barınmak, avlanmak ve bunu kolaylaştıracak araç gereçler üretmek zorunda kalmıştır. M.Ö. 15.000-10.000 dolaylarında Lascaux, Fransa ve Altamira, İspanya mağara duvarlarına çizilen bizon ve at resimleri, gördüğünü resmeden insanın ilk çizim öğeleridir. Evrim süreci, iklimsel dönüşümler, zamanın insan üzerindeki etkisi, artan ihtiyaçlar, değişen teknoloji ve bireyselliğin ön plana çıkışıyla artık kendini fark etme bilincinde olan insan ve onun toplumla kurduğu ilişki görünür olmuştur. İnsanoğlunun temel ihtiyaçlarının yanı sıra algısının çemberinde olan sanat, günlük objelerde kendini göstermeye başlamıştır ve böylece başlı başına bir sanat olgusundan bahsetmiş oluruz. “Sanat diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır.” (Gombrich, 2017: 39) sözüyle tapınak ve ev inşası, resim, heykel veya dokuma gibi etkinliklerin sanat olarak varsayılmasıyla dünyada sanatçının bulunmadığı tek bir topluluk olmadığı öne sürülmektedir. Sanatın ne zaman doğduğu ile alakalı tam bir aralık verilememektedir. İlk insanda bir sanat amacından bahsedilemez, temel ihtiyaçlar dahilinde istem dışı gelişen bir süreç olan sanat, etkilenilen anıları ya da tanık olunan durumları olduğu gibi kaydetme güdüsü olarak yorumlanabilir. İlk insan çağlar boyu gelişerek sanat ihtiyacını sanatın birçok dalında göstermiştir.

Sırasıyla Rönesans, Reform, Aydınlanma ve Sanayi Devrimi ile beraber ilkel insandan modern insan figürüne evrim söz konusu olmuştur ve artık onun psikolojisi üzerinden bir dünya düzenini şekillenmeye başlamıştır. İlkel babanın ölümsüz olmadığı ancak sonradan tanrılaştırıldığı, yerinin doldurulması gerektiği ve grup üyelerinden en küçük oğlunun yerine getirildiği düzenden bahseden Freud; “grup ruhunu (psikolojisini)

bireysel ruha (psikolojiye) dönüştürmek mümkün olmalı; tıpkı ihtiyaç halinde arıların başka türlü işçi arı olacak bir larvayı bir kraliçe arıya dönüştürmesinde olduğu gibi” (Freud,1997: 155) söylemiyle bu dönüşümün gerçekleşebildiği koşulların olduğuna dikkat çekmiştir. Freud’un söyleminden hareketle ilk insanın doğduğu enerji, beraberinde her yeni doğanın bu enerjinin taşıyıcısı olabileceği düşüncesi günümüz modern insanın içinde hala varlığını sürdürmekte olan bir ilk insan, başka bir söylemle arkaik insan kalıntısı olabilir. Sanat üretkenliği ve sanatın gelişimi sanatçının içinde bulunduğu psikolojik etmenlerden ne ölçüde etkilenmektedir? Bu sorunun cevabı üzerine yoğunlaşacağımız çalışmada sanatta yaratıcılık, üretkenliğin uç boyutlarını irdelemek gerekmektedir.

Bireyselleşme ve kimlik oluşumu, sanatçının sanat üretkenliği ile varoluşu adına üzerinde durulması gereken bir süreçtir. Bir sanat eserini ortaya çıkaran sanatçılar gibi, bireyler de kendi öz değerlerini işleyip parlatmaları gerekmektedir. Bireysel insan hayatı ile sanat eseri arasındaki benzer ilişki Taylor tarafından şu şekilde ifade edilmektedir:

Bilinçli bir varlık olarak insan, en yüksek amacına, tıpkı bir sanatçı ya da yazarın amacına, eserini söylemek istediklerinin tam anlamıyla uygun bir ifadesi olarak gördüğü zaman ulaşması gibi, kendi yaşantısını potansiyel olarak olduğu şeyin uygun ve doğru bir ifadesi diye gördüğü zaman ulaşır. İnsan hayatının salt kendisine özgü özneliği, ifade yoluyla ben bilincinde en yüksek noktaya erişmektir (Taylor, 1989; Aktaran West, 2008).

Sanatsal etkinlik; “bazı düşüncelerin, amaçların, duyguların, durumların ya da olayların, deneyimlerden yararlanarak, beceri ve düşünme gücü kullanılarak ifade edilmesine ya da başkalarına iletilmesine yönelik yaratıcı bir insan etkinliği” (Bozkurt, 2004:15) olarak tanımlanır. Sanat ürünlerini doğal nesnelere ayıran ve ona sanat niteliğini atfeden; belli bir nesne üretme amacıyla bir tasarım ya da kurmaca sonucu ortaya çıkarılması ve insanın yaratıcı gücüne bağlı olmasıdır. Sanat yapıtını doğal oluşumlardan ayıran özgün (originalité) ve tek, biricik (unique) olmasıdır. Bu bağlamda sanat ürünleri, seri üretimle ortaya çıkarılan zanaat (tekhne) ürünlerinden ayrılmaktadır. Sanatçının özgünlüğü ona özgü biçemidir; örneğin Rembrandt’ın ışığı tablolarında kullanım şekli, Van Gogh’un fırça darbeleri resim sanatına kazandırdıkları kendilerine özgü biçemleridir. Bu ve benzeri özgün biçemler yaratıcılık (creativité) kavramına zemin hazırlar (Bozkurt, 2004).

Sanat eserinden ne anlaşıldığını bir kenara koyarsak görevlerinden birinin ona bakan ve onu okuyanın bir imgesini oluşturmasıdır ifadesiyle Rönesans sanatına değinilerek diğer dönemlerden farklı olarak örgütlenme kurallarıyla farklılaşmış nesnelere bahsediyor olduğumuz aktarılmaktadır. Sanat eseri sadece kendi içeriğini resmetmekle kalmadığını eş

zamanlı ona bakan kişiyi de resmettiğini söylemektedir. Modernizm söz konusu edildiğinde bir kişinin dışarıya bakışını engelleyen pencere panjurunun kapatılması örnek verilerek, panjurun doğasına göre pencerelerin temel yapısına, amacına ve anlamına dair temel soruların sorulması gerekmektedir (Anay, 2012).

Nevrozun birey üzerindeki etkileyici gücü, bireyin hayatına etkisi ve kişiliğini dışavurumdaki temel sorunları ele alırken derinlik psikolojisinin Freud, Adler ve Jung'un kuramları üzerinden bir değerlendirmede bulunduğumuz bir süreci ele alındı. Birbirine paralel görüşlerin yanı sıra çoğu zaman zıt düşen görüşlerin de neticesinde, değişen dünyanın standartlarına uyum sağlamaya çalışan kuramlara eklemeler yapıldığı ve sıkça eleştirildiği de görülmektedir. Psikolojik rahatsızlıkların özellikle de nevrozun üzerine bu denli eğilmemiz, nevroz ve sanat üretkenliğinin aynı cümle içerisinde sıkça kullanılmasından ötürüdür.

Ruhsal hastalıkları klinik ortamda vaka analizleriyle irdelemeye çalışan Freud, insan yaşamı üzerinde psikanaliz kuramı sayesinde birçok yargıya varmıştır. Freud'un insan yaşamı hakkındaki düşünceleri, "yoğun bedensel duyuları ve doğası gereği sembolik ve örtük anlamlı olan figür ve fanteziden ayrı düşünülemez olan barok tasvirleri kapsadığı kadarıyla estetik" (Eagleton, 2010: 327) şeklinde ifade edilir, Freud için sanatın ayrıcalıklı bir alan olarak düşünülmemesi, günlük yaşamdaki libidinal süreçlerle süreklilik içinde olması ve sanatın bir özelliği varsa da bu günlük yaşamın son derece garip olduğundan gerçekleştiği ifade edilmektedir. Freud'u diğerlerinden ayıran, arzu kavramını derinlemesine ele alarak, dürtülerimizin çelişki içerisinde olduğu ve yetilerimizin sürekli bir cenk halinde olduğu savı ile beraber doyularımızın kusurlu ve geçici olduğunu iddia etmesidir.

20. yy'da yazarın yaşamına ve kişiliğine gösterilen ilginin Freud'un etkisiyle yeni ve daha teknik bir biçim aldığını ve psikanalize dayanan yeni bir eleştiri yöntemiyle sanat eleştirisinde büyük bir yer tuttuğunu savunan Moran, Freud'un sanatçının yaratma eylemi ve nevroz arasında bir ilişki kurduğunu söyleyerek, bilinçaltının sanat yaratmadaki rolünü belirlemeye çalışır. Freud'un sanat anlayışı insanların istek ve arzularının toplum içindeki yaşam gereksinimlerine uyum sağlama zorunluluğu duymasıyla isteklerini özgürce tatmin edemez, tam tersine bastırmaya ve üzerini örtmeye kalkar. Kişinin bu istek ve arzularından vazgeçmesi zordur; tam da bu sebeple kişi bu zevklerini hayal kurarak elde etmeye çalışır. Bu anlamda Freud'un gerçeklik ilkesinin devreye giremediği, haz ilkesi gereğince hayal dünyasında gizli istek ve arzularını tatmin ettiği görülmektedir. Hayal kurma işleminin

sınırı önemlidir, gerçeklikten keskin bir biçimde kopuş anı kişiyi ruhsal hastalıklara sürükleyebilir (Moran, 2018).

İnsanlık tarihinde çalışma ihtiyacının olması Freud'a göre çalışma zorunluluğuna dönüşerek haz ve doyum ilkelerini bastırmayı gerektirir. Haz ilkesinin gerçeklik ilkesi tarafından bastırılması sürecini her birey yaşar fakat bazıları hatta bütün toplumlar için bu baskı aşırı hale gelebilir ve bireyi hasta edebilir. Eğer baskıdan elde edilecek bir şey varsa dayanım söz konusudur aksi halde nevroz durumu hasıl olur. Bu tür bir nevrozun mutsuzluğun nedenleriyle alakalı olduğu gerçeği kadar, ırk olarak bizdeki yaratıcılıkla da ilgisi vardır. Gerçekleştiremediğimiz arzularla baş etme yollarından biri "yüceltim"dir; Freud bu kavramla söz konusu olan arzuları toplumsal olarak daha değerli amaçlara yönlendirmeyi kasteder. Köprüler ya da katedraller inşa ederek cinsel hayal kırıklıklarımıza bilinçdışı bir çıkış noktası bulacağımızı ve uygarlığın kendisinin bu tür yüceltmelerle oluştuğu düşüncesinde olup; kültür tarihinin, içgüdülerimizin yüksek amaçların hizmetinde yaratıldığını söyler (Eagleton, 2017: 179).

İnsanların psikanalitik tedavi görmelerinin nedeni onlara unutmaya özgürlüğü tanımayacak bir şekilde hatırlamalarıdır. Psikanaliz açısından baktığımızda "semptomlar birer bellek yardımcısıdır (mnemotik ya da anımsatıcıdır)" (Phillips, 1997: 49). Semptomlar görünürde iyileşebilir fakat psikanaliz açısından değerlendirildiğinde belleğin iyileşmediğini düşünülerek, "Bir gölge yazarın, bizim adımıza arzu olarak kaleme aldığı geçmiş, geleceğe sürükler bizi; aslında bu bakış açısıyla semptomlar, belleğini iyileştirmek için kişinin kendi kendine giriştiği olumsuz çabalarıdır" (Phillips, 1997: 51) şeklinde ifade edilir. Katarsis (arınma) ve sonrasında gelişen serbest çağrışım metoduyla beraber zihnin unutulmaya yüz tutmuş ve geri çağrılmış imgelerinin düşündürdüğü geçmişin unutulabilir olduğu yönündedir. Bilinçdışının dışavurumu, istek ve arzuların tahliyesi ya da istemsiz bastırılması neticesinde neyin unutulup, neyin hatırlanmak istendiğinden çok unutmaya biçimlerinden hangisini kullanma isteğinin olduğu üzerinde durulmalıdır. Unutulması gereken şeyin, artık unutulması gerekmeyen başka bir şeye dönüşümü söz konusu olabilir mi? Anılar unutmaya ilişkilendirilir; arzuların kılık değiştirmiş birer temsili olarak rüyalarla benzetilmektedir. Psikanaliz, "unutmayı mümkün kılan bir hatırlama yoluyla gerçekleşecek iyileşme" (Phillips, 1997: 52) olarak tanımlanmıştır.

Freud'un "Psikanaliz Kuramı"ndan hareketle bilinçdışının Pandora'nın kutusu gibi bireye kötülükler salabileceği, nevroza zemin hazırlayabileceği ya da tüm bu açık yaranın üzerini sararak sanatsal faaliyetleri iyileştirebileceği, bireyi bu yönde bir üretim yapmaya

itebileceği ifade edilmiştir. Amaç bu kriz anını doğru yönetebilmek ve bu uç üretkenliği tetikleyebilecek uygun ortamı sağlamaktır. Adler'in görüşlerinde de bahsettiğimiz gibi bireyin merkezden sapmasını yararlı bir alana dönüştürmek söz konusudur. Halının altına süpürülenler, kilitli odalarda tutulanlar unutulmuşken nasıl oluyor da birden hatırlanmaya değer görülebiliyor?

Erkinliğin ilkesi olan bilincin sanatın ilkesinde olmadığı görüşü, bilinçsiz karanlıkta tasarlanılan ve bilinçaltı eylemlerle dile getirilen sanatsal etkinliğin ifadesidir. Alt bilinçsel hal olarak tanımlanan ve erkinlikle ortaya çıktığı söylenen, bilincin sınırında hatta biraz altında, onun etkisinden uzak kalarak gelişen anlık etkinliktir. Alt bilinçsel düşüncenin bilinmez olarak kalmayı ve zamanı belli olmayan bir süreçte gün yüzüne çıkacağı ifade edilir. Bu durum düşünceleşme (cogitation) olguları olarak bilinçsizin sınırlarına sızmaktadır. Freud'un bilinç dışı imajlarla ilişkilendirdiği rüyalar, alt bilinçsel halden ayrılmalıdır. Rüya bir saçmalık olarak nitelendirilir ve bilinçli ya da alt bilinçsel çağrışımlardan farklı olan, tutarlılığı olmayan niteliktedir (Gourmont, 2011).

Kişi kendini bilinçdışına bıraktığında, geçici olarak unutulmanın kollarına bırakmış gibidir. Unutma denilen boşlukta oluşanlar, Freud'u analiz eden Phillips yorumuyla "rüya ürünü" bazen de "sanat ürünü" dür. Rüya da tıpkı sanat ürününün yapılışı gibi yeniden üretme süreci olarak betimlenir ve bu durum yaşanana dek kuşkusuz hatırlanmayacağı söylenir. Psikanalistin hastasına uyguladığını rüya gören kişi ya da sanatçı kendi içinden yapmaktadır: rafa kaldırıp unutarak kendi kendini dinleme. Böylece önceden kabul edilemeyen yeniden tanımlanır, yeniden betimlenir. Freud, rüya gören kişi ile herhangi bir şeyi hatırlamakta olan sanatçının içlerinde sadece dinleyen bir psikanalist olduğunu belirtir (Phillips, 1997).

Adler'in öğrencisi olan ve onunla çoğunlukla aynı görüşleri paylaşan varoluşçu psikoloji savunucusu May, nevrozun insanın ne olması gerektiği ile ilgili kuramlardan sapması olarak değil, bireyin kendi merkezini ve varoluşunu korumak adına kullandığı bir metottan başka bir şey olmadığını aktaran Alper Oysal, nevrozun bir uyum başarısızlığı değil uyum yöntemi olduğunu belirtmiştir. Nevrozlu bireyin eksikleriyle var olan dünyaya uyum sağlama sürecinde olduğu, gösterdiği semptomların da varoluşunun merkezliliğini tehditlerden korumak amacıyla dünyanın sınırlarını daraltıp kendine göre bir koruma mekanizması geliştirdiği yönündedir. Bireyin iç dünyasındaki yaratıcı gizil güçlerin psikoterapi ile açığa çıkarılması gerekliliği ve nevrozun yaratıcı bir eylem olarak tanımlanması; Adler'in bireysel psikoloji anlayışında da görüldüğü gibi eksiklikler

dünyasına uyum sağlama sürecindeki nevrozlu bireyin yaşamın olumlu tarafına kaydırılması gerektiği sonucuna vardmaktadır. Bireyin toplumda bir yer edinmesi kendi merkezinden dışarı uzanmayı gerektirebilir fakat bu durumda Freud'un nevroitik bastırma ve direnç devreye girmektedir. Psikolojik kuramların önüne geçemediği eğilimlerden biri olan sanatçıyı hasta ilan etmek Freud'un öğrencisi olan Otto Rank, normal düşkünü psikolojinin normalden sapmayı hasta görmesine karşı sanat olgusunu psikolojinin ötesi olarak kayda geçirmiştir. Rank, böylece sanatçıyı hasta kimliğinden sıyırap yaratıcı bir nitelik bahşeden görüşün temsilcisi olmaktadır. Alper Oysal, Rank'in "Normalleşmedeki her türlü başarısızlığı nevroitik olarak damgalamak yerine nevroitik tipte bir yaratıcılık eksikliği gördüm- buna Fransızlar Artiste Manqué diyorlar.. Her iki tipte de normalden sapkınlık göstererek, kendilerini normalin standartlarına uydurmakta benzer zorluklarla karşılaşılıyordu." (May, 2005: 20) söylemini aktararak May ile bir karşılaştırmaya gider. May'in nevroitik sanatçının kendini soyutlamış yaşantısının yaratıcı bir süreçle somutlaşmanın yetersizliğini duyumsaması ve onları reddetmek istemesi arasında kalmışlığına dikkat çekmesi sanatçının yapma ve yıkma durumunu halledebilmesi fakat nevroitik bireyin sadece yıkıcı bir üslup takındığı görülmektedir. Sanatçı ve nevroitik bireyde aşırı oranda bireyleşmenin sanrıları hissedilmektedir ve doğruyu aramanın acıları içine düştükleri görülmektedir.

Alman fizyolog ve fizikçi Hermann von Helmholtz tarafından ortaya atılan ve 1926 yılında Amerikalı psikolog Graham Wallas tarafından geliştirilen, sonrasında Fransız matematikçi Jacques- Salomon Hadamard' ın bu modele asal sayı teoremini sağlayarak katkı sağladığı "Dört Aşamalı Yaratıcılık Modeli"; hazırlık, kuluçka, fikrin doğuşu ve geliştirme olarak 4 sınıflandırmaya tabi tutulur. Hazırlık ve geliştirme evreleri bilinçli; kuluçka ve fikrin doğuşu evreleri ise bilinçdışı çalışmasıyla olmaktadır. Hazırlık evresi; yaratıcı süreci akışına bırakmadan, belirli bir sistematik dahilinde bilgi ve veri toplama üzerinedir. Geçmiş birikimlerimiz, deneyimlerimiz hazırlık evresini besler. Kuluçka evresi, hazırlık evresinden gelen bilgi birikimini, geçmiş deneyimlerle harmanlayarak bir nevi demlenme sürecinin ifadesidir. Tüm birikimlerin birbiriyle bağlantısı, zihnimizde yarattığı çağrışımlar bilinçli bir deneyimle değil bizim kontrolümüz dışında bilinçdışı bir düzeyde gerçekleşmektedir. Kuluçka, sürecin en yaratıcı kısmı olarak önem arz etmektedir. Fikrin doğuş evresi, bilinçdışından bilinç düzeyine ulaşan fikirler neticesinde olmaktadır. Kişilerin en rahat oldukları, konuyla ilgisiz bir şeyle uğraşırken tamamen tesadüfi bir şekilde zihinlerinde belirmeleri sıkça görülen bir durumdur. Kuluçka bir ömür sürebilirken,

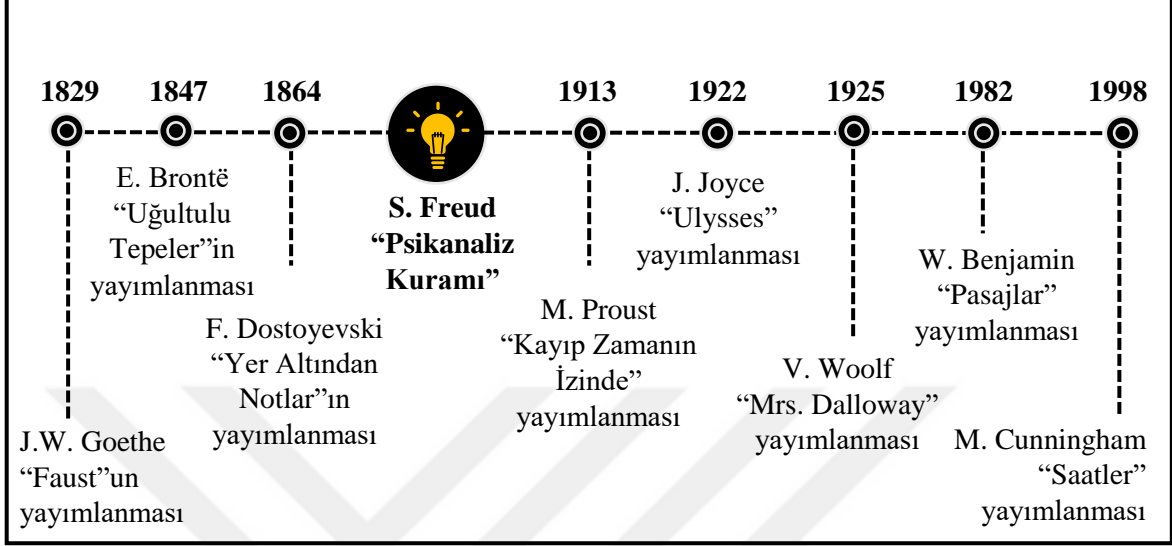
fikrin doğuşu bir dakikada gerçekleşebilmektedir. Geliştirme (uygulama/doğrulama) evresi ise, artık bilinç düzeyine ulaşan ve fikir olarak doğan sürecin uygulamaya geçirilmesi, denenmesi ve kullanıma sunulması üzerinedir. Başlangıç safhası olan bilgilerin toplanarak hazırlanması evresinden, birikimlerin demlendiği kuluçka evresine, sabır gerektiren bir süreç olan fikrin doğumuyla bilinçdışının bize sunduklarını bilinçle harmanladığımız fikri gelişmeye varan yolda tüm bu aşamaların yaratıcılığı güdülemek adına izlendiği görülmektedir. Eğer zihin akışa bırakılıyorsa doğru yolu bulması zaman alabilir (Özözer, 2004). Bahsedildiği üzere bilincin akışına kapılan ve yaratıcı bir fikir öncülüğünde yol alan sanat eserinin sanatçıdan koparak sunulmasının birçok aşaması vardır. Nevroz sanatçıyı dibe vurdurduğu kadar, eserleriyle yukarı çıkardığı bir tezatlık arasında tanımlıdır.

Çalışmanın seyrine yön veren bilinç akışı tekniğinin nevrozun da etkisiyle edebiyatta ortaya çıkışı, sanatın birçok alanında bu tekniği gözlemleyebileceğimizi düşündürmektedir. Bu düşünceden hareketle bilinç akışı tekniğinin edebiyatta uygulanışını kavramak ve diğer sanat dallarındaki varlığını araştırmak gerekmektedir.

2.1.4.1. Edebiyatta “Bilinç Akışı Tekniği”

Geleneksel sınıflandırmada İşitsel/Fonetik Sanatlar arasında sayılan edebiyatta, sanat eserleri incelemeye tabi tutulurken, yazarın köklerine inerek beslendiği kanalları bulmak adına mensubu olduğu aileden yola çıkılmıştır. Yazarın nasıl bir ailede doğduğu, yaşam standardının ne olduğu, fiziksel-psikolojik rahatsızlıklar ile maddi-manevi kayıplarının var olup olmadığı, ait olduğu toplum düzeninin sosyo-kültürel yapısının ne olduğu üzerine incelemelerde bulunularak hayatındaki dönüm noktaları üzerinde durulmuştur. Bu dönüm noktalarının sanat üretkenliğine etki ettiği düşüncesinden hareketle, edebiyatta sanatçının bir ifade biçimi olarak yazın yoluyla aktarımda bulunduğu görülmektedir. Freud'un Psikanaliz Kuramı, gelenekselden kopup modern edebiyat anlayışının benimsemesi adına önemli bir etkide bulunmuştur. Edebiyattaki bilinç akışı tekniği örneklerle analiz edilirken, döneminde iz bırakmış 19. yy ve 20. yy eserlerine değinmeye özen gösterilmiştir. Eserlerin analizi tarih sıralamasından bağımsız, birbirleri ile ilişkisi göz önüne alınarak incelenmiştir. Şekil 9'daki zaman çizelgesinde geleneksel edebiyattan modern edebiyata bilinç akışının görüldüğü ve bilinç akışının teknik olarak kullanıldığı önemli eserlere ve

yayımlanma tarihlerine yer verilerek, edebiyattaki bilinç akışı tekniği bu çerçevede dahilinde ele alınmıştır.



Şekil 9. Edebiyatta bilinç akışının, teknik olarak uygulanışının görüldüğü önemli eserler ve yayımlanma tarihleri

Edebiyat ile nevrozun ilişkisi bir teknik olarak karşımıza çıkmaktadır. Nevrotik sınırların bilincin etkinliğini zayıflattığı ölçüde bilinç akışını hızlandırdığı ve nevroitik yazarın bilincinin olağan akışı dahilinde zihnindekileri kural gözetmeden yazına aktardığı görülmektedir. Mental bir rahatsızlığın etkisinde olan hastanın serbest çağrışım tekniğiyle bilinçaltına inilmeye çalışılması, edebiyatta bilinç akışı tekniği olarak karşımıza çıkmaktadır. Denilebilir ki Freud'un "Psikanaliz Metodu", edebiyatta "Bilinç Akışı Tekniği" ile karşılık bulmuştur. Bilinç akışı tekniği sadece nevroitik yazarların eserlerinde görülmez, birçok yazar tarafından da kullanılmaktadır. Bu durumda edebi bir eserde bilinç akışı tekniği sorgulanırken; nevrozlu bir yazarın bilincini hastalığının da etkisiyle özgürce yazıya aktarması ve mental olarak sağlıklı bir yazarın bilinç akışını yazına aktarması şeklinde iki ayrı yol söz konusudur. Edebiyatta bilinç akışını örneklendirirken nevroitik yazarlardan ve mental olarak sağlıklı fakat yaşadığı çevrenin etkisinden bağımsızengin hayal gücüne sahip yazarlardan bahsedilmiştir. Nevroz teşhisiyle tedavi gören yazarların yanısıra, nevroitik olduğu düşünülen fakat bu durumla günlük hayatında baş edebildiği düşünülen hastalık teşhisi konulmamış yazarlar da vardır. Bu durumu eserlerini okurken

dikkatimizi çeken düşünce yapılarından, anlatımlarından ve hakkında rehber kitaplar hazırlanan uzman görüşlerin kaynaklarını okuyarak da görebilmekteyiz.

Psşik süreçleri ele alan psikolojinin edebiyatı aydınlatacağı bellidir, çünkü insan psişesi² “bilim ve sanatın döl yatağı”dır (Jung, 2006: 327). Psikolojik araştırmaların ışığında bir sanat yapıtının nasıl olduğu ve sanatçıyı yaratıcı yapan öğelerin ne olduğu ortaya çıkarılmaktadır. Sanat yapıtının incelenmesiyle sanatçı, sanatçının incelenmesiyle sanatı üzerine bir yargıya varmak kesin bir sonuca götürmez bu sadece bir tahmin yürütmedir. Sanatçı ve eser bağlamında durumun ele alınmasıyla, Goethe’nin Faust (1829) eserinde annesiyle olan ilişkisinin Faust dramını anlamamıza yaramadığını fakat annesiyle arasında derin bir bağ sezilebildiğini söylemektedir. Nibelung’ların erkeksi dünyası ile Wagner’in hasta kadınsı davranışları arasında bir ilişki varsa bile Der Ring des Nibelungen (Nibelung Yüzüğü) operasında Wagner’in ara sıra kadınsı giysiler giymesinin bize açıklanabileceği ya da gösterilebileceği bir durum olmadığını belirtilmektedir (Jung, 2006).

Edebiyattaki “psikolojik roman” anlayışı da psikolojinin ilgi alanına girerek romandaki karakter tahlilleri, mekanlar ve olayların yazar ile ilişkisini kurulmaktadır. Yazarın bilinç akışına konuk olmak ve akışla beraber okuyucu olarak romana dahil olmak yazarın iç dünyasına bir adım atmak gibidir.

19. yy Sanayi Devrimi’nin öncüsü İngiltere, Viktorya Çağı’nın katı kurallarında yetişen Brontë kardeşler olarak anılan Charlotte, Emily, Anne’e alan açmıştır. Sanayi Devrimi’nin bir sonucu olarak İngiliz ekonomisinin gelişmesi, köyden kente göçün yaşanması, toplumsal sınıfların keskin ayrımı, erkek egemen toplumun kadın üzerindeki baskısı, seçme seçilme hakkı verilen kadının özgürleşme ve kendi iradesiyle var olma isteği gibi etkenlere neden olmuştur. Erken ve trajik ölümlerine rağmen İngiliz edebiyatına önemli eserler kazandıran Brontë kardeşler, İngiltere’nin Yorkshire bölgesi Haworth köyünde izole ve sakin bir yaşam sürdürmüşlerdir. Şehir yaşamından habersiz olmaları, yaşantılarını dingin doğanın çeperlerini aşmadan sürdürmeleri üretkenliklerine gem vurmamış, aksine onları kamçulamıştır. Emily Brontë (1818-1848), Ellis Bell mahlasıyla Wuthering Heights (Uğultulu Tepeler, 1847) adlı ilk ve tek romanında farklı sınıflara ait Catherine Earnshaw ve Heathcliff aşkını konu almıştır. Veysel Atayman’ın “sosyal hayatını gitgide daha çok toplumsal ve geleneksel korselerin içinde sıkıştırıp duran, hayatı bir ritüeller oyununa çevirmekten rahatsız olmayan İngiliz insanına kendiliğinden doğal

² Jung, psişe (psyche) terimini üç kademedden oluştuğu söylenen zihni kastederek kullanmıştır: bilinç, kişisel bilinçaltı ve kolektif bilinçaltı (Schultz ve Schultz, 2016).

yanını hatırlatan bir aykırılıktı” (Brontë, 2005: 13) tanımına istinaden Emily Brontë’nin mevcut rejimle bastırılan bir takım duygulara ses olduğu görülmektedir. Edebiyatta bu kadar değerli olmasının sebebi ise Bataille’e (2004) göre, yazardan önce ölümlü varlıkların aşkının bu denli kuvvetli ifade edilmemiş olmasıdır.

James Joyce’un bilinç akışı tekniği ile kaleme aldığı Ulysses (1922) romanı Dublin’de geçen tek bir günü anlatmaktadır. Joyce’un sözcük oyunları romana girift bir yapı kazandırmıştır. Eserdeki bölümler Homeros’un Odysseus’daki kahramanlara göndermelerde bulunmaktadır ve kitabın bölümlerini anlaşılır kılmak adına birkaç rehber kitap yazılmıştır. Bu rehber kitaplardan birinde Joyce’un Ulysses romanını kurgularken içine bolca anlaşılması zor unsurlar yerleştirdiğini ve profesörlerin yıllarca çözüm arayışında olacaklarına dair sözü yer almaktadır (Erkmen, 2014). Jung’un, Joyce’a 27 Eylül 1932 yılında yazdığı mektup Ulysses (1922) romanının ne denli anlaşılması ve yorumlanması zor bir psikolojik bir roman olduğu hakkında bilgi vermektedir:

Ulysses adlı yapıtınız öyle tedirgin edici bir psikoloji sorunu çıkardı ki dünyanın başına, psikolojide yetkili saydıkları bana başvuranlar çok oldu. Ulysses kırılması kolay cevizlerden değilmiş meğer, beynimi patlattım anlayabilmek için (bir bilimci olarak ifade etmem gerekirse) bana oldukça pahalıya mal olan “tebdili mekan”lara neden oldu. Kitabınız ne belalar açtı başıma; bir kere, elime alıp okumaya başlamadan, üç yıl, kumrular gibi düşündüm. Ancak size de, dev yapıtınıza da çok şey borçluyum, çok şey öğretti bana doğrusu. Hoşuma gidip gitmediği konusunda birşey demeyeceğim. Kesinlikle bilmiyorum da ondan. Ancak, sınırlarımı aşındırdığı, iliğimi emdiği kesin. Ulysses üzerindeki yazımın sizce beğenilip beğenilmediğini bilmiyorum. Ancak, ne kadar sıkıldığımı, homurdanıp durduğumu, küfrettiğimi ve ne kadar hayran kaldığımı açıklamaktan kendimi alamadım (Jung, 2006: 390).

Virginia Woolf’un James Joyce’un roman türünde yapmış olduğu değişimden etkilendiği ve avangard romanın en değerli temsilcisi varsaydığı Joyce’un Ulysses eserini bir başyapıt olarak nitelendirdiği söylenmektedir. Ulysses 1914’te kaleme alındıktan bir yıl kadar sonra Virginia Woolf, ilk romanı Voyage Out (Dışa Yolculuk, 1915) ile Rachel Vinrace’in yalnız başına çıktığı deniz yolculuğunu konu almaktadır. Deniz yolculuğuyla asıl anlatılmak istenen, karakterin kendine yolculuğudur. To the Lighthouse (Deniz Feneri, 1927), The Waves (Dalgalar, 1931) romanları çocukluğundan izler taşımaktadır ve diğer eserlerinde de olduğu gibi çoğunlukla karakterler ve hayatları, kendi hayatıyla ilişkilidir. Virginia Woolf’un hayatını incelediğimizde annesini, çok sevdiği üvey ablasını, babasını, kardeşini kaybettikten sonra derin ruhsal çöküşler yaşadığını, hayali sesler duyduğunu, uzunca süre tedavi gördüğünü öğreniyoruz. Manik depresif teşhisi konulan ve şizofreniden söz edilen sağlık durumu için psikiyatri uzmanı Alix Strachey, Woolf’da düşgücü ile

deliliğin bir arada olduğunu söyleyerek, deliliğinin tedavi edilmesi durumunda belki de düş gücünü yitireceğini ifade etmiştir. Viktorya dönemi kadınlarının yerinin ev olduğu düşünüldüğünden babasının kütüphanesinde sıkça vakit geçirme fırsatı bulan ve evde öğrenim gören Woolf, mensubu olduğu Londra'nın yüksek sınıf bohemlerini kapsayan Bloomsbury grubu ile edebiyat, felsefe ve siyaset tartışmaları içerisinde olmuş ve dönemin kalıplaşmış, bastırılmış düşüncelerden sıyrılmaya çalışarak edebiyatta kendi metodunu geliştirmiştir. Sağlık problemleri sebebiyle sekteye uğrayan çalışmaları hastalığının izin verdiği ölçüde tamamlanarak yayımlanmıştır (Urgan, 1997). Virginia Woolf'un eserlerindeki bilinç akışı bastırılmış duyguların bir nevi dışa vurumudur ve nevroz kaynaklı olduğu söylenebilir.

Woolf, Mr. Bennett and Mrs. Brown (1924) makalesinde, "...December 1910 human character changed." (Woolf, 1924:4) sözleriyle tartışmalı bir iddia ortaya atarak Aralık 1910'da insan doğasının değiştiğini söylemektedir. V. George'un tahta çıkışıyla sanat ve edebiyatta yeni bir çağın başladığı söylenmek istenmiştir (Curtis, 2012).

Modern çağın öncülerinden olan Virginia Woolf'un bilinç akışı tekniğinin en önemli örneklerinden olan Mrs. Dalloway (1925) romanı, tek bir günde geçtiği için Joyce'un Ulysses romanı ile kıyaslanmıştır fakat iki roman da yazım metodu haricinde birbirinden oldukça farklıdır. Mrs. Dalloway romanında farklı zaman dilimleriyle kişiler arası bağlantılar iç içedir ve geçmiş-gelecek zamanlarının birbiri içerisine geçişinin verilebilmesi amacıyla "tunnelling process (tünel açma süreci)" dediği yöntemi keşfeden Woolf, ancak bir yıl uğraştıktan sonra bu amaca ulaşabildiğini söylemektedir (Urgan, 1997).

30 Ağustos 1923'te güncesinde, "Saatler (The Hours) ve keşiflerim hakkında çok şey söylemeliyim: karakterlerimin arkasında nasıl da güzel mağaralar kazdığım hakkında; bunun tam da benim istediğim şeyi sağladığını düşünüyorum: insan, mizah ve derinlik. Amacım mağaraların birleşmesi ve her birinin yaşanılan anda gün yüzüne çıkması" (Woolf, 1953: 60) sözleriyle karakterlerin ardındaki mağaralarına tünel kazma süreciyle zaman ve kişiler arasında bağlantılar kurduğunu ifade etmiştir. The Hours adıyla yayımlanması planlanan fakat sonrasında ismi değiştirilen Mrs. Dalloway'in, yayımlanmasından tam yirmi üç yıl sonra Virginia Woolf'tan oldukça etkilenen Michael Cunningham, The Hours (Saatler, 1998) romanını yayımlamıştır. 1923, 1951, 2001 yıllarında yaşayan üç farklı kadının birbiriyle bağlantılı hayatlarını konu alan roman, Woolf'un bilinç akışı tekniğinin Cunningham'ı etkilemesiyle, karakterlerin ardına kazdığı

tüneller ile geçmiş ve gelecek arasında bir bağ kurulmuştur. Cunningham'ın aynı adlı romanından uyarlanan *The Hours* (Saatler, 2003) filmi de edebiyat-sinema ilişkisinin kurulmasıyla yazar- yönetmen arasındaki bilinç akışının oluşumunun göstergesidir.

1923-Virginia Woolf, kitaba ilk cümlesi “Mrs. Dalloway çiçekleri kendisinin alacağını söyledi.” ile başlarken,

1951-Laura Brown, Woolf’un “Mrs. Dalloway çiçekleri kendisinin alacağını söyledi.” satırlarını okur,

2001-Clarissa Vaughan (Mrs. Dalloway olarak çağırılıyor) ise yazılanları yaşayarak “Sally sanırım çiçekleri kendim alacağım.” sözlerini söyler (Daldry, 2002). Şekil 10’da bu diyalogların yaşandığı sahnelere yer verilerek yazar-okuyucu-yaşayan üçgenindeki bilinç akışı örneklendirilmiştir:



Şekil 10. Michael Cunningham'ın aynı adlı romanından uyarlanan *The Hours* (2003) filminden sahneler: Virginia Woolf kitabı yazarken, Mrs. Brown kitabı okurken, Clarissa Vaughan (Mrs. Dalloway) kitaptakileri yaşarken, (Daldry, 2002), (URL-9, 2020).

Marcel Proust (1871-1922), yedi ciltten oluşan *À la recherche du temps perdu* (Kayıp Zamanın İzinde, 1913) romanını, sağlık problemleri sebebiyle çıkamadığı evinde yapay ışıkla aydınlatılmış perdeleri çekili odasında yazmıştır. Proust, hayatı gerçek haliyle betimlemek yerine onu yaşayan kişi üzerinden betimlemiştir. Çünkü hatırlayan yazar için önemli olanın kendi hatırasının olmadığı hafızasının dokunduğu ağ olduğunu söyler. “Hatıranın atkıya, unutuşunsa çözüye denk düştüğü kendiliğinden hatırlama” (Benjamin, 2016: 102) halini gecenin ördüğü, günün çözdüğü şeklinde dile getirir. Proust’un

romanındaki derinlik, Romalılar için metin “dokunmuş olan” ise Proust’ un metni daha sıkı dokunmuş olarak ifade edilir. Metnin bütünlüğünü veren yazar ya da öykü değil hatırlama sürecinin kendisidir.

Proust’un Kayıp Zamanın İzinde romanını Franz Hessel ile birlikte tercüme eden Walter Benjamin (1892-1940)’in intiharı düşündüğü 1932 yılından sonra kısım kısım çocukluk anılarını yazmaya başlamıştır. Yazdığı metinler Proust’un kişisel anılarıyla Benjamin’in Passagenwerk (Pasajlar) projesinde uyandırmaya çalıştığı kolektif tarih arasında bir konumdadır. “İçinde yaşadığı odaların ilk kıvılcımı verdiği Proust’un anıları kişiseldir ve burjuva iç mekanının özel dünyasına hapsolmuştur. Benjamin ise kamusal iç mekanın, Berlin şehrinin, kendi bilinçdışına nasıl girdiğiyle ve tüm korunmuş, burjuva yetiştirilme tarzına rağmen nasıl olup da kendi hayal gücü üzerinde hakimiyete sahip olduğuyla ilgileniyordu.” (Buck-Morss, 2010: 56-57) yorumuyla 19. yy Paris kapalı alışveriş pasajlarının Benjamin’in bilinçdışını nasıl etkilediği ifade edilmiştir. Pasajlar projesi “kök-tarih” olma özelliğini taşımaktadır. Pasajlar, kapalı uzun bir tünel gibidir.

Pasajların varoluşu perakende ticaretin yükselişine, özellikle lüks malların ticaretine aynı zamanda da yeni yapı teknolojilerine (demir ve cam teknolojisi) borçludur. Pasajlar, “sokakların dış dünyası ile evin iç mekanı arasında bir geçiş bölgesinin oluşması” (Heynen, 2011: 142) olarak ifade edilmektedir. Amaçsız kent gezgini flâneur açısından park harikulade bir mekan haline gelmiştir. Virginia Woolf karakterlerinin arkasına nasıl güzel mağaralar kazdığından bahsederken bu mağaraları tüneller ile birleştirir. Bilinç akışımız bağlantı kurmak eğilimindeyse Benjamin’in pasajları ile Woolf’un “tünel açma süreci” arasında bir bağlantı kurabiliriz.

Adler’in, Bireysel Psikoloji’nin evrime giden yolda bireyin ideal olan amaca, ideal kişiliğe varmak adına çaba harcaması gerektiği ve yenmeye çalışılan aşağılık-yetersizlik duygusunun geçmişte kalması gerektiğini savunduğuna vurgu yapmıştı. Bu durumda Proust’un yetersizlik duygusuyla savaştığı ve topluma yararlı olamadığını hissettiği noktada düşüncelerini karanlıkta tıpkı bir fasulye deneyi gibi filizlendirdiği görülmektedir. Freud’un yüceltme kavramıyla kast ettiği, Proust’un yetersizlik duygusuyla yüzleştiği anda ortaya çıkmaktadır. Freud’un bilinçdışı kanalları devreye girerek geçmiş kalıntıları yönlendirici olmuştur ve etkileşime geçemediği toplumda birey olarak var olma isteği onu bu duruma sürüklemiş olabilir. Bu şiddetli bir nevrozun sınırlarına tutulmadan yetilerini yaratıcılıkla harmanladığı yazın yoluyla sunduğu anlamına gelmektedir.

“Şimdiki zamanın en derinlerindeki onulmaz kusur” konusunda takıntılı olan Proust’un saatlerin su gibi akıp gittiğinden ve onu da beraberinde sürüklediğini hissettiğinden bahsederken Lehrer (2009), her şeyin akıp gittiğini düşünen Proust’un ölümsüzlüğü tatmak istediği için romancı olduğunu savunmuştur. Kendi belleğinden yararlanarak anılarıyla bütünleştirdiği dünyasında zihninden kalemine bir akıştan söz edebiliriz. Bu tür bir bilinç akışı Proust’un satırlarında da görüldüğü üzere bize başlangıcından sonucuna kadar dallanıp budaklanan sayfalarca betimlenen olaylar dizisi sunar:

Ama içinde kek kırıntıları bulunan çay damağıma değdiği anda irkilerek, içimde olup biten olağanüstü şeye dikkat kesildim. Sebebi hakkında en ufak bir fikre bile sahip olmadığım, soyutlanmış, harikulade bir haz, benliğimi sarmıştı. Bir anda, hayatın dertleri önemsiz, felaketlerini zararsız, kısalığımı boş kılmış, aşkla aynı yöntemi izleyerek, benliğimi değerli bir öze doldurmuştu; daha doğrusu, bu öz benliğimde değildi, benliğimin ta kendisiydi. (...) İkinci bir yudum alıyorum, ilk yudumdan fazlasını bulamıyorum, üçüncü yudumda, ikincide bulduğum kadarı da yok. İçmeye son vermeye gerek galiba etkisi azalıyor sanki. Aradığım gerçeğin onda değil bende olduğu belli (Proust, 1999: 50; Aktaran Lehrer, 2009: 88).

Proust’un çayı yudumlarken, hayatın damağında bıraktığı doyumluk sınırına o anda eriştiği düşünülebilir. İlk yudumla benliğinin bu his karşısındaki duruşu, ikinci ve sonraki yudumlarda etkisini yitirmektedir. Hayatını bir değişken üzerinden değerlendirmesi ve temelde değişkenin anlamını yitirmesi ile kendi öz benliğine döndüğü, olayın kaynağını fark ettiği görülmektedir. Proust kendi sorgusunu kaleminde devam ettirerek, zihinsel eforunun kaynağını edebi eser aracılığıyla aktarır. Bu durum bir heykel, bir beste, mimari bir eser ile de olabilir. Düşüncelerin hangi alanla aktarımı olacağı bilinçli bir süreç değildir. Burada akışın biçimine değil, yönüne odaklanmak gerekir.

Sanatçı, nevrozlu, ahlakçı ve suçlu olmak üzere dört ayrı cephesinin olduğu savunulan Fyodor Dostoyevski (1821-1881)’nin; romanlarında bencil, cani, zorba tiplerin varlığı sebebiyle bu özellikleri ruhunda barındırabileceği düşünülmüştür. Dostoyevski’de bir nevroz varlığından şüphelenilmesi kendisini sara hastası olarak tanıtmaya dayanır. Hastalığı neticesinde bilinç kayıpları, kasılmalar ve ruhsal çöküntüler şeklinde seyreden ağır nöbetler geçirdiği ve çocukken hafif seyreden bu sürecin babasının katledilmesinden sonra arttığı görülmektedir. Karamazov Kardeşler (1880) romanındaki baba katli ile Dostoyevski’nin babasının katledilmesi arasındaki ilişki birçok yaşam öykücünün dikkatini çekmiş ve “modern bir psikolojik ekol” den bahsedilmeye başlanmıştır. Psikanaliz-modern

psikolojik akımla anlatılmak istenen babasının katlinin Dostoyevski için güçlü bir travma ve sanatçının bu duruma tepkisini ondaki nevrozun belkemiği olduğudur (Freud, 1995).

Yer Altından Notlar (1864) romanı, “Hasta biriyim ben... Huysuz adamın tekiyim.” (Dostoyevski, 2013:11) sözleriyle başlamakta ve hayal ürünü dünyayı hayal ürünü yazarı vasıtasıyla anlatmaktadır. Yeraltı bir metafor olarak karşımıza çıkmaktadır. Zihnin beslendiği karanlık diyardan seslenen yazar, “Çok yakın bir gelecekte bir şekilde düşüncelerden doğmanın yolunu bulacağız. Ama yeter artık; ‘yeraltından’ daha fazla yazmak istemiyorum.” (Dostoyevski, 2013: 151) sözleriyle romanını sonlandırmaktadır. Hayali yazarın nevrotik hali, roman boyunca okuyucu tarafından yazarın bilinç akışına yetişmeyi güçleştirmektedir. Dostoyevski’nin bilinç akışına tanık olunan satırlarda, karakterin zihinsel eylem yoğunluğu açıkça görülmektedir:

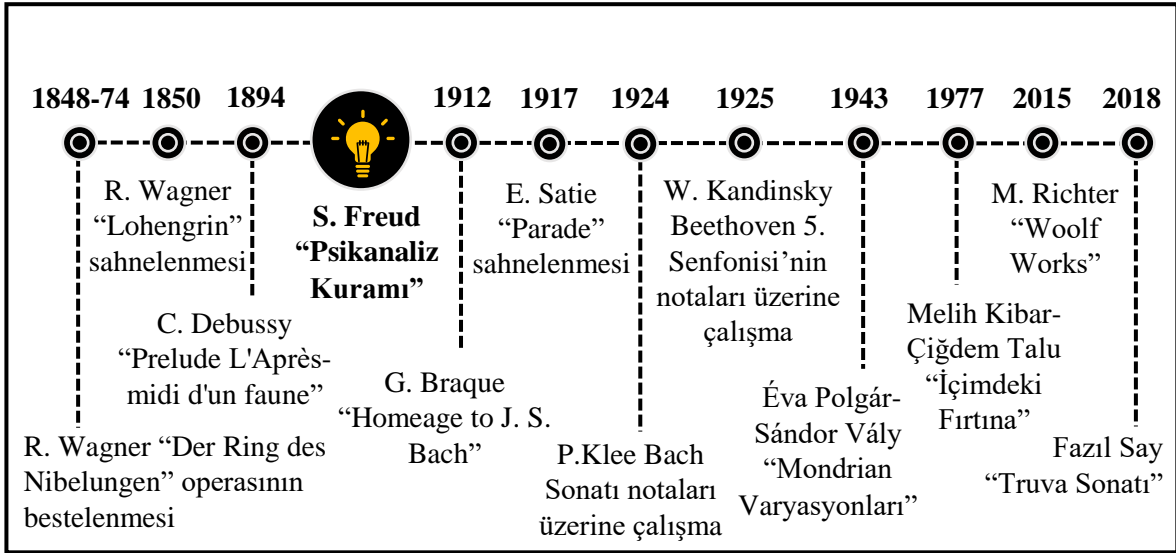
Düşünen bir varlıktır insan, amacına bilinçli olarak yönelir, yaratıcıdır; yani nereye doğru olursa olsun, kendi yolunu her zaman, sürekli olarak kendi belirler. İşte bunun içindir ki, bazen, belki de, ne kadar aptal olursa olsun, aslolanın, yolun nereye gittiği değil, yalnızca gitmesi gerektiği ve uslu çocuk olarak yaratıcılık mesleğini küçümseyerek, kendini, her türlü kötülüğün anası olduğu bilinen tembelleğe bırakmamasıdır. İnsanoğlu yaratmayı ve yol açmayı sever, kuşku edilmez bundan. Peki neden aynı zamanda yıkmayı, kargaşayı da sever? (...) Yıkmayı, kargaşayı içgüdüsel olarak sevmesinin (öyle ya, onun kimi zaman bundan pek hoşlandığı kesin bir gerçektir) nedeni sakın, amacına ermekten, yaratmakta olduğu yapıyı bitirmekten içgüdüsel olarak korkmasından olmasın? Nereden biliyorsunuz, o binayı kesinlikle yakından değil, yalnızca uzaktan seviyordur? Belki içinde yaşamayı değil, bitirdikten sonra onu animaux domestiques’lere (ev hayvanları), karıncalara, koyunlara vb. bırakmak için yapmayı seviyordur? Aslında, ev konusunda karıncaların düşünceleri farklıdır. Onların evleri... karınca yuvaları yüzyıllarca yıkılmayan olağanüstü yapılardır (Dostoyevski, 2013: 41-42).

Edebiyatta bilinç akışı tekniğinin kullanımı belli başlı eserlerde görülürken, tekniğin kullanımının açıkça görülmediği fakat yazarın monologlara sıkça yer verdiği bazı edebi eserlerin de okuyucu tarafından bilinç akışı tekniğiyle değerlendirilebileceği kanısına varılmıştır. Diğer sanat dallarında “bilinç akışı”nın bir teknik olarak tanımlanışına rastlanmamıştır. Edebiyatta görüldüğü üzere akışın içerisine dahil olan tüm zihinsel süreçler yaratıcılığı ve sanat ürününü beslerken bunun bir tekniğe dönüşümü sanatçının üzerinde çalıştığı metod ve belirlenen evrensel kurallarla mümkün olabilmektedir.

Edebiyatta bilinç akışı tekniğinin keşfi, diğer sanat dallarında da bilinç akışının araştırması içerisinde olmak gereksinimini doğurmuştur. Bu anlamda bilinç akışının en güçlü seyrettiği düşünülen sanat dalları ele alınarak, sanatçıların yaratıcı eserleri dahilinde bilinç akışının izi sürülmüştür.

2.1.4.2. Müzikte Bilinç Akışı

Geleneksel sınıflandırmada İşitsel/Fonetik Sanatlar arasında sayılan müziği, bütün duyularımıza hitap eden yegane sanat türü olarak tarifleyebiliriz. İncelenen örneklerde müziğin birçok sanat dalıyla etkileşimde olduğu görülmüştür. Müzisyeni üretmeye sevk eden, toplumdan soyutlandığını düşündüğü fiziksel ve ruhsal rahatsızlıklarının ötesinde iç sesini susturmayarak sanat aracılığıyla dışavurmasıdır. Sanatçının üretkenliğine aile yaşantısı, sosyal ilişkileri ve yaşam standardının etkisi yadsınamaz fakat edebiyatta olduğu gibi müzik eserinde bu durum çoğu zaman açık olarak okunamaz ancak yorumda bulunulabilir. Freud'un Psikanaliz Kuramı'nın müziği ne ölçüde etkilediği bilinemez. Toplum düzeninin değişmesi ve insan psikolojisinin farklılaşmasıyla müzikte de bu duyumun hissedilebileceği düşünülmektedir. Müzikte bilinç akışı örneklerle analiz edilirken, döneminde iz bırakmış eserler ve diğer sanat dallarıyla yoğunluklu ilişkilerine değinilmektedir. 19.yy-20.yy ve 21. yy müziğinin örneklendirildiği eserler, tarih sıralamasına sadık kalınarak sunulmuştur. Şekil 11'deki zaman çizelgesinde müzik alanındaki önemli eserlere ve oluşturulduğu tarihlere yer verilerek, müzikteki bilinç akışı bu çerçevede dahilinde ele alınmıştır.



Şekil 11. Müzikte bilinç akışının örneklendirildiği eserler ve oluşturulduğu tarihler.

Grek ve Roma mitolojisi, sanat (tekhne) ve bilimin (episteme) Musalar dediği dokuz perinin esinleriyle meydana geldiğini söylemektedir. Bu dokuz Musa'dan Klio tarih

biliminin, Urania astronomi biliminin, Euterpe ise müzik sanatının perisidir. Evrene ilişkin yapı içerisinde sanatın heterojen bir varlık gösterdiği görülmektedir. Sanat dallarının birbirleri ile ortak yanları olduğu gibi ayrı düştükleri noktalar da olmaktadır; söz konusu ilişkiler hep bir gerçekliğe dayanmaktadır. Görsel/ Plastik Sanatlar arasında sayılan resim, heykel, mimarlığın dayandığı varlık madde ve madde mekan kategorisi iken, müziğin dayandığı akustik fenomen ise mekanda değil, zamanda yer alan bir yapıdır. Bu açıdan, müzik ile görsel/plastik sanatlar arasında temel bir kategori farkı vardır. Bazı düşünürler (Schopenhauer bunların başında gelir) müzik sanatı maddi bir varlığa ve mekan kategorisine dayanmadığı için en üstün sanat olarak değerlendirirken, çağdaş düşünürlerden Roman Ingarden'ın da müziği salt gerçekdışı bir sanat olarak nitelendirmektedir (Tunalı, 2012).

Can Dünder'in Yüzyılın Aşkları (2012) adıyla yayımladığı kitabında yer alan Melih Kibar'ın sözleri, müziğin hissedilmesi için sözlere ihtiyacı olmadığını bir göstergesi niteliğindedir. Kibar, kimya mühendisliği master programı için gittiği İngiltere'de, daha ilk akşamında şiddetli bir fırtınaya yakalandığını anlatmaktadır. Fırtınadan duyduğu korkuyu piyanoda bir besteye dönüştürerek, bu besteyi söz yazması için Çiğdem Talu'ya ulaştırmıştır. Çiğdem Talu, nasıl ve hangi koşullarda bestelendiğini bilmediği melodinin üzerine sözleri yazmıştır. Şarkının adı, "İçimdeki Fırtına"dır ve "İşte o an bir fırtına kopar/Sanki o an yer yerinden oynar/Hoyrat bir rüzgar eserken/Sallanan gemi misali/Sallanır durur içimde dünya" diye devam eden sözleri okuduğunda Kibar şaşkınlığını gizleyememiştir. Bu olay Melih Kibar'ın fırtınayı tüm gerçekliğiyle betimlediği bestesinin Çiğdem Talu tarafından ne denli içselleştirildiği üzerine anlamlı bir anekdottur (Dünder, 2013).

Fazıl Say'ın 2018 yılında Çanakkale Büyükşehir Belediyesi'nin siparişi üzerine bestelediği Truva Sonatı, "Ozan Anlatıyor-Homeros, Ege Rüzgarları, Troya Kahramanları, Sparta, Helen-Aşk, Troya, Aşil, Savaş, Truva Atı ve Sonsöz" adlı 10 bölümden oluşmaktadır (Say, 2019). Homeros'un İlyada ve Odyssea destanlarında bahsi geçen Troya Savaşını anlatmasıyla sakin başlayan piyano sonatı dinleyiciyi Ege'ye götürür ve imbat rüzgarlarıyla karşılaştırır. Savaş sahnesine Troya savaşçılarının girmesiyle müzik hareketlenmeye başlar Savaşçı Aşil'in dahil olması ve savaşçıların hücum sesleri giderek yükselmesiyle ilerleyen sonat Say'ın sonsözünü sonlandırılır. Fazıl Say'ın Truva Sonatı'nda karakterler ve karakterlerin savaş içerisindeki konumu melodiler eşliğinde

dinleyiciye aktarılmaktadır. Fazıl Say, sözü olmayan bir müziğin insanda neler uyandırdığına dair oldukça etkileyici bir deneyim yaşatmaktadır.

L.W. Beethoven (1770-1827)'in muzdarip olduğu sağırlık, insanlardan kaçmasına sebebiyet vermiştir fakat görülen o ki dinleyici açısından sanatına hiçbir şekilde etki etmemiştir. Beethoven'ın 1806 yılında kaleme aldığı, "Sağırlığın senin için, gizlenecek bir şey olmasın! Sanatta bile" (Herriot, 2007: 235) sözlerinde sanatının önünde hastalığının bir engel oluşturmaması gerektiği ifade edilmektedir. Sağırlığının niteliğini araştıran doktor Marange, "Onu müzik üretimini etkileyen her şey demek olan dış ortamdaki uzaklaştırıyordu ama, müzikal titreşimler ve arada sırada çok yoğun olarak duyduğu uğultular yaratıp işitme merkezlerini sürekli uyarı altında tutarak yararlı oluyordu. Dış dünyadan gelen titreşimler için sağırlık, evet ama, öte yandan iç titreşimlere karşı aşırı işitme duyarlılığı" (Herriot, 2007: 236) ifadesiyle Beethoven'ın müzikal edimindeki ayrıcalığa vurgu yapmaktadır.

Müziğin ruhu özgürleştirici gücünden hareketle, iliklerine kadar hissederek müzik eserinin oluşumunun nedenleri üzerine düşünmeye eğilen, müziği soğurarak adeta filozof kimliğinin yoğunluğu ölçüsünde müzisyen olabileceğini düşünen Nietzsche, müziğin iyileştirici gücünü vurgularken yapıtlarında sıkça Wagner'e değinir. Frengiden kaynaklanan bir akıl hastalığına yakalanmasıyla beraber "Yaşadığım en büyük olay iyileşmekti. Wagner yalnızca hastalıklarımdaydı." (Nietzsche, 2002: 16) söylemiyle yayımladığı eserlerde Wagner'i göklere çıkardığı oranda yermiştir de. Nietzsche, Wagner ile ilişkisini şu sözlerle dile getirmektedir:

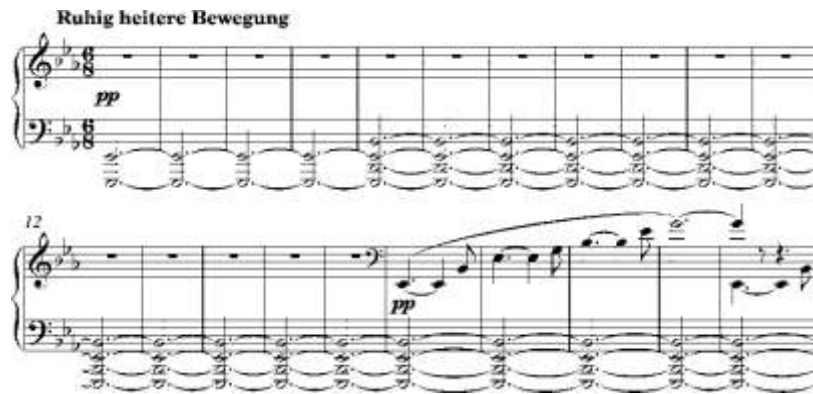
Şu görüşü vurgulamak istiyorum: Wagner'in, sanatı sağlıksız. Ortaya koyduğu sorunlar tamamen histerik insanların sorunları. Ani heyecan krampları, fazlaca uyarılmış aşırı duygusallığı, giderek daha fazla baharatlarla tatlandırılan beğenisi, ilkelerle örttüğü dengesizliği, özellikle de fizyolojik tipler olarak nitelendirilen kadın ve erkek kahramanları (-Bir hastalar- galerisi!-). Bunların tümü kuşku bırakmayan bir hastalık tablosunun ifadesi: Wagner est una névrose (Wagner, nevrozlu bir hastadır). Günümüzde belki de hiçbir şey, sanat ve sanatçı olarak kozasını ören yozlaşmışların proteus kişiliği kadar çok tanınmış ve hiçbir şey herhalde bu kadar incelenmemiştir. Wagner, hekim ve fizyologlarımız için çok ilginç bir olay, en azından çok kusursuz bir olay (Nietzsche, 2002: 25).

Kandinsky (1981)'e göre; din, ilim ve ahlaki değerler sarsılmaya başladığında insan bakışlarını dış dünyanın seyrine yöneltir ve olanları kendi üzerine çeker. Bu etkileşimin izleri ilk edebiyat, müzik ve sanatta görülmektedir. Bir şair olarak Maeterlinck'in en büyük kaynağı kelimelerdir; kelime iç sestir. Nesne olarak kelime, duyan kişinin beyininde ve kalbinde hemen titreşim yaratır. Maddi olmaksızın artık soyut olarak tanımlanır. Böylece

Kandinsky, kelimeyi o anın anlamı ve iç anlam olarak ikiye ayırır. Kelime şiir ve sanatın saf malzemesi olup, ruha hitap edebilecek tek malzeme olarak tariflenir. Bu durum Richard Wagner (1813-1883)'in müziğine, edebiyata müzik alanından geçen bir kavram olan müzik parçasının devamlı tekrarlanan nakaratı “leitmotiv” kullanımı ile örneklendirilir.

Leyt-motifi (leitmotiv), “Bir düşünceyi vurgulamak, bir duyguyu yoğunlaştırmak amacıyla bir eserde sıkça tekrarlanan motiflere verilen ad.(...) Bir bütün olan eseri çözümlenmeye kalktığımızda küçük birimlerle ve motiflerle karşılaşırız. Her motif bir görev üstlenir. Bazen kimi motifler eserde sıkça tekrarlanır. İşte bu kabil motiflere “leyt-motif” adı verilmiştir.” (Karataş, 2004: 295) şeklinde ifade etmektedir. Bilinç akışı tekniği ile kaleme alınmış Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar (1972) romanında Olric karakterinin “efendim” ifadesi de bir leytmotif örneğidir. Müzik ve edebiyat arasındaki etkileşim ortak kavramlarla da kendini göstermektedir.

Wagner'in bestelediği Der Ring des Nibelungen (Nibelung'un yüzüğü) destansı müzik dizisinin (gesamtkunstwerk kavramıyla ilişkilendirilen) bir döngüsüdür. Wagner'in 1848'den 1874'e kadar yazdığı halka döngüsü dört bölümden oluşmaktadır: Das Rheingold, Die Walküre, Siegfried, Götterdämmerung. Wagner diğer birçok çalışmasında olduğu gibi Der Ring des Nibelungen (Şekil 12) çalışmasında da leytmotiflerin kullanımı görülmektedir.



Şekil 12. Richard Wagner, Der Ring des Nibelungen/Das Rheingold açılış prelütü leytmotif örneği (URL-10, 2019).

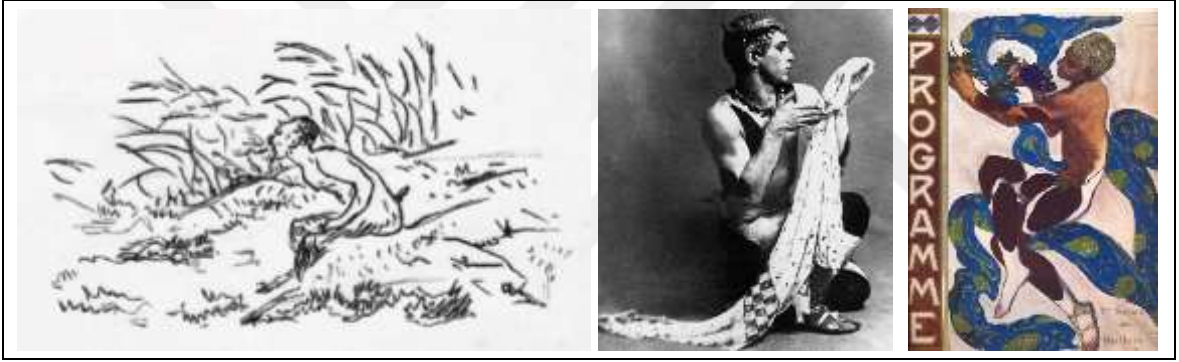
Alman besteci Richard Wagner, müzik ile sanatı birleştirmek adına gesamtkunstwerk adıyla öne sürdüğü “total sanat yapısı”; yaşamları dönüştürecek denli güce sahip, topluma katkı sağlayabilecek üstün yaratıcı varlığa ulaşmak için sanat formlarının birleştirilmesi

düşüncesini öne sürmüştür. Wagner'in Alman felsefeci Arthur Schopenhauer'un müzik teorilerine hayranlık duymasıyla oluşturduğu bir anlayıştır. Schopenhauer, tekdüzelikten kendimizi sıyrmanın tek yolunun zihinsel kaçış ve rahatlama sunan sanat dalları olduğunu söylerken, müziği ihtiyaç duyduğumuz özgürlük alanında soyut doğası dolayısıyla sanat dalları arasında farklı bir yere koymaktadır. Wagner bu fikirden hareketle sanatları iki bölüme ayırır. Sanatsal insanın çabasından doğan müzik, şiir ve dansı bir tarafa; sanatsal insanın doğanın ıvır zıvırını biçimlendirmesiyle oluşan resim, heykel ve mimariyi diğer bir tarafa koyar. Wagner'in fikri her bir sanat formunun kendi gerçek potansiyeline diğer sanat formlarıyla etkileşime girerek ulaşmasına izin verecek format tasarlamaktı. Wagner'in Lohengrin (1850) operasının açılışından kısa bir parçayı dinleyen Wassily Kandinsky; zihninde Moskova'yı, Rus sanatından beslenen bir masal şehir gibi hayal ederek gözünün önünde renkler ve çizimler belirlediğini söylemiştir (Gompertz, 2019).

Sanatçı yaşadığı süre zarfında zihnine istemli ya da istemsiz birçok bilgiyi kaydetmektedir. Bilginin birikimi, diğer disiplinlerle etkileşimi ve zihin tarafından işlenmesi sonucu sanat ürünü yolunu bulup ortaya çıkmaktadır. Bu noktada Wagner'in gesamtkunstwerk (total yapı sanatı) anlayışının işleme mekanizmasının her bir sanat formunun diğer sanat formları ile etkileşime geçmesiyle kendi potansiyelini doğurması olduğu düşünüldüğünde, ortaya çıkan sanat ürününün birçok sanat dalıyla etkileşime geçtiği ve bunu yansıttığı düşünülmektedir. Bu durum Wagner'in Lohengrin (1850) operasını dinleyen Kandinsky'nin eseri zihninde imgelerle, diğer sanat dallarıyla beraber tanımladığı şeklinde örneklendirilmiştir. Çalışmanın araştırması içerisinde olduğu bilinç akışı tekniğinde de bu tür etkileşimler görülmektedir. Zihin bir eseri gördüğünde kendiyile, geçmişiyile, an ile, farklı disiplinlerle bağlantılar kurarak onu tanımlar. Edebiyatta bilinç akışı tekniği de zihinde sürekli akışta olan düşüncelerin yakalanıp sunulması şeklinde ilerlerken, bu durum her bir sanat dalında zihnin kurduğu bağlantılarla farklı şekillerde ortaya çıkmaktadır.

Claude Debussy (1862-1918)'nin doğadan aldığı izlenimleri müzik formu içerisinde kullanımı nedeniyle empresyonist resamlara yakın görülmüştür. "Debussy, empresyonistlere olan yakınlığına rağmen, iç muhtevaya o kadar kuvvetlice dönüktür ki, eserlerinde zamanımızın kemirilen, acılı tutkuları ve sinir sıkıntılarıyla hareketlenen ruhu görülür." (Kandinsky, 1981: 12) sözlerine ek olarak Debussy'nin duyduğu notalara bağlı kalmayarak notanın ötesinde izlenimin iç değerinin kullanımını arzu ettiğine değinmektedir. Müziği 1894 yılında Debussy tarafından bestelenen, bale koreografisi

Vaslav Nijinsky tarafından hazırlanan ve 1912'de Paris Théâtre du Châtelet'de gösterime sunulan müzik ve bale gösterisi olma özelliği taşıyan L'Après-midi d'un faune (Öğleden Sonra Bir Faun) simbolist şair Stéphane Mallarmé'nin L'après-midi d'un faune (1876) şiirinden ilham alınarak ortaya çıkarılmıştır. Öğleden sonra uykusundan yeni uyanmış bir faunun şehvetli deneyimlerini anlatılmakta ve sabahları birkaç perisi ile karşılaşmalarını rüya gibi bir monologda tartışmaktadır. Sanatta modernizmin önemli bir gelişimi olan gösteride, sahne tasarımı ve kostümler ressam Léon Bakst (1866-1924) tarafından tasarlanmıştır (URL-11, 2020). Şekil 13'te Manet'nin L'Après-midi d'un faune için yaptığı çizimin sahneye birebir aktarıldığı görülürken, gösterinin program kapağında da aynı çizimin renklendirilmiş halinin kullanıldığı görülmektedir. Bu kullanımla beraber çizimden sahneye bir aktarımın söz konusu olduğu görülmektedir.



Şekil 13. Édouard Manet, L'après-midi d'un faune için çizim, 1876, (URL-12, 2019); V. Nijinski L'Après-midi d'un faune'daki kostümüyle, (URL-13, 2019); Léon Bakst, L'Après-midi d'un faune program kapağı, 1912, (URL-14, 2019)

Léon Bakst ve Vaslav Nijinsky, Louvre Müzesi ziyaretleri sırasında antik figürleri konu edinen Yunan vazolarından ilham alarak dans taslakları oluşturmuşlardır. Menelaus'un Helen'e saldırmaya niyetli olduğu fakat güzelliğinden ötürü kılıcını düşürdüğü vazoya figürlerin profil görüntüleri işlenmiştir. Yunan vazolarındaki figürlerin profil duruşları esas alınmasıyla dans koreografisi oluşturulmuş (Şekil 14), böylece klasik dans geleneği kırılmak istenmiştir (URL-15, 2019).



Şekil 14. L'Après-midi d'un faune'un galasında dansçılar, 1912, (URL-16, 2019) ve Helen ile Menelaus antik vazo üzerinde, MÖ. 450-440, (URL-17, 2019).

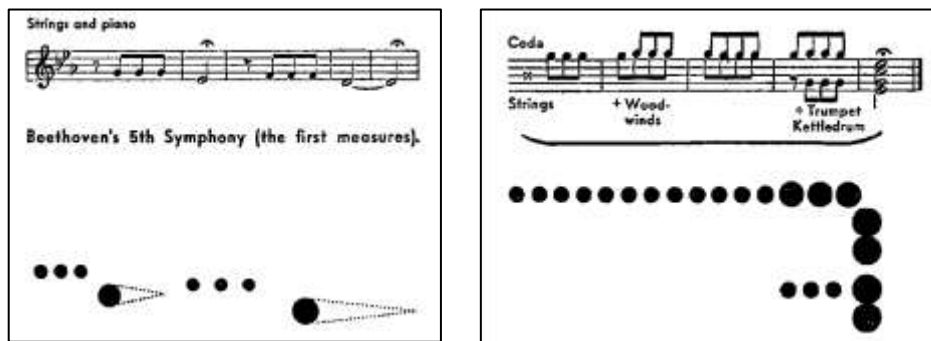
L'Après-midi d'un faune (Öğleden Sonra Bir Faun) gösterisi edebiyat ve müzik etkileşiminin, sahne ve kostüm tasarımı ile birlikte izleyiciye sunulmasıyla oluşturulmuştur. Bu örnekle bilinç Stéphane Mallarmé'nin satırları ile akışa geçerek bir gösteriye dönüşümü, bu bağlamda sanatın diğer disiplinleri ile bağ kurması söz konusudur.

Fransız ressam Georges Braque (1882-1963) etkilendiği ve en sevdiği bestecilerden olan J.S. Bach (1685-1750)'ın vurgusunu yaptığı Homage to J.S. Bach (J. S. Bach'a Saygı, 1911-12) eseri müzik öğelerini kübist teknikle sunmaktadır. Albert Einstein (1879-1955)'ın Görelilik Kuramı (1905) ile zaman, mekan ve hareketin birbirine bağlı olduğu görüşü ortaya koyulmuştur. Kuramdan haberdar olan sanatçıların bu bilimsel keşifle beraber dördüncü boyut hakkındaki uzun sohbetler, maddeyi birbirleri ile iç içe geçen bir dizi parçaya ayırma düşüncesini taşıyan kübist fikirlerin ortaya atılmasını sağlamıştır. X-ışını teknolojisiyle beraber varolduğu bilinen ancak görünemeyenin ardındaki betimlemek adına yüzeyin alt tabakasına bakılmıştır (Gompertz, 2019). X ışınlarının açığa çıkardığı alt katmanlar tıpkı bir psikanalistin hastasında açığa çıkarmaya çalıştığı bilinçaltı istekler gibidir. Braque'ın kübist resminde, anlatının katmanlar halinde sıralanması ve resmin bir derinliğinin oluşuyla da aynı şey ifade edilmeye çalışılmıştır: görünenin ardındaki gerçeklik. Bu gerçeklik ressamın da olabilir, resmi inceleyen kişinin de. Braque'ın resminde gözümüze çarpan J. S. Bach yazısıdır ve yazının arka planındaki müzik aletleriyle de orkestra kurgusu anlatılmaya çalışılmıştır (Şekil 15). Böylece resim ve müzik etkileşimi Braque'ın yorumuyla resmedilmiştir.



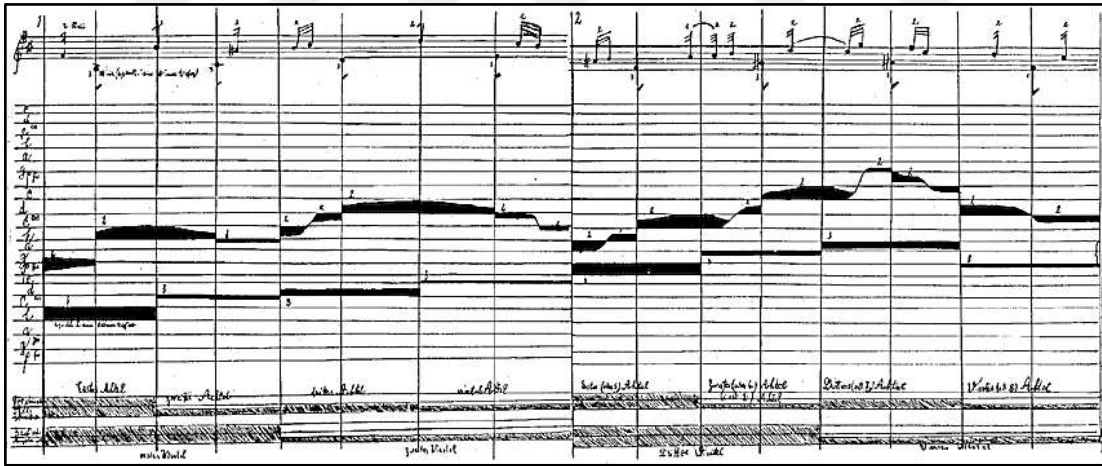
Şekil 15. Georges Braque, Homage to J.S. Bach (J.S. Bach'a Saygı), 1911-12, (URL-18, 2019).

Kandinsky'e göre resim sanatı çeşitli sanat ifadeleri arasında özel bir pozisyona sahiptir. Mimarlık tabiatı gereği fayda ile yakından ilintili iken başından sonuna değin bilimsel verileri gerektirmektedir diğer yandan müzik genel anlamda bir kullanıma hizmet etmeyerek uzun sürede gelişim gösteren ve gelişmeye devam eden bir sanat dalıdır. Almanya'nın Weimar kentinde Bauhaus'un önde gelen iki sanatçısı Wassily Kandinsky ve Paul Klee, müziği görselleştirmenin yollarını aramışlardır. 1925'te Kandinsky noktalar, düzlemler ve doğrularla ilgili kurama uygun olarak müzikte kullanılan nota sistemine bir alternatif sunmuştur ve geleneksel nota gösteriminin soldan sağa okunması gibi Kandinsky'nin gösterimi de soldan sağa okunur. Notaların inceliği ve kalınlığı portedeki konumlarına göre belirlenir ve notalar arası yatay mesafe nota uzunluğunu, noktaların boyu dinamikleri göstermektedir (Jormakka, 2012: 21-23). Şekil 16'da Kandinsky'nin Beethoven'ın senfonisi üzerine çalışması olan notaların noktalar olarak yorumlanması görülmektedir.

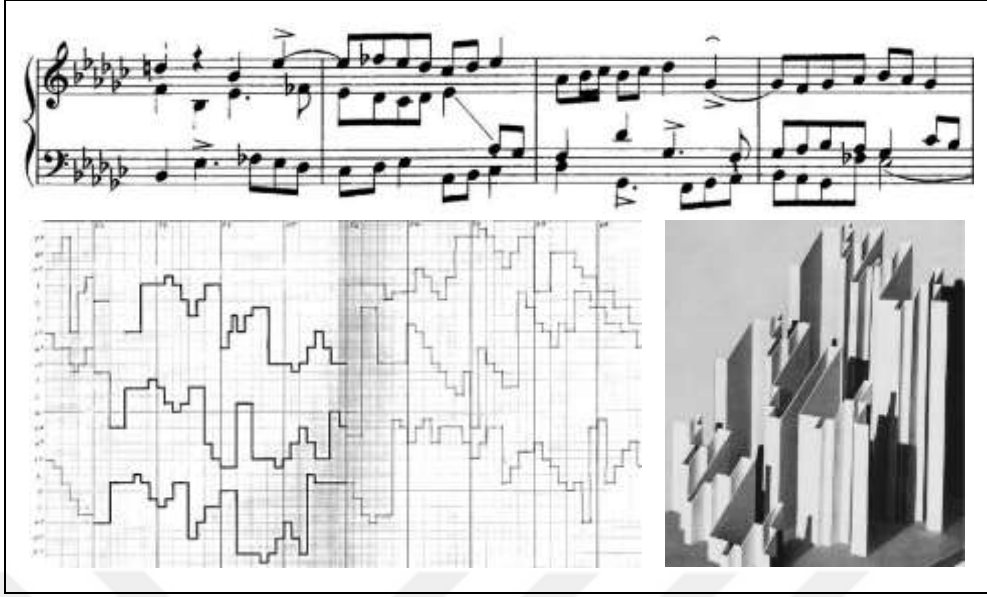


Şekil 16. Wassily Kandinsky, Beethoven'ın Beşinci Senfonisi'nin notalarının noktalara çevrilmesi (Kandinsky, 1947: 43-44).

Resim ve müzik etkileşimine verilecek örneklerden biri de Klee'nin Bach üzerindeki çalışmasıdır. Johann Sebastian Bach (1685-1750)'ın "Keman ve Klavsen için Adagio No.6 Sol Majör Sonat" adlı eseri 1924 yılında Paul Klee tarafından notaya dökülmüştür. Geleneksel porte yerine paralel yatay çizgilerden oluşan bir ızgara sistemi görülmektedir. Notanın inceliği, ızgara üzerindeki yüksekliğiyle orantılı olup süresi de çizginin kalınlığı ile alakalıdır. Henrik Neugeboren'in Bach Anıtı (1928) da Paul Klee'nin izlerini taşımaktadır. Anıtın tasarımı Bach'ın Das Wohltemperierte Kalvier (İyi Huylu Klavye) adlı eserin birinci kitabındaki Mi Bemol Minör füğün bir kısmının (52-55. ölçüler) üç boyuta aktarımıyla oluşturulmuştur. Neugeboren sisteminde x eksenini süreyi, ye eksenini notaların kalınlık ve inceliğini göstermektedir. Her bir sesi sürekli bir çizgi halinde gösteren Neugeboren, karton bir levhanın kesintisiz bir şekilde katlanmasıyla oluşturduğu sistemde x eksenine paralel olan bölümler notaları, dikey bölümler ise yapısal gerekliliktir ve müzikal değer taşımazlar. (Jormakka, 2012). Şekil 17'de Klee'nin Bach üzerine çalışması, Şekil 18'te Bach'ın Mi Minör füğünün nasıl Bach anıtına çevrildiği görülmektedir.

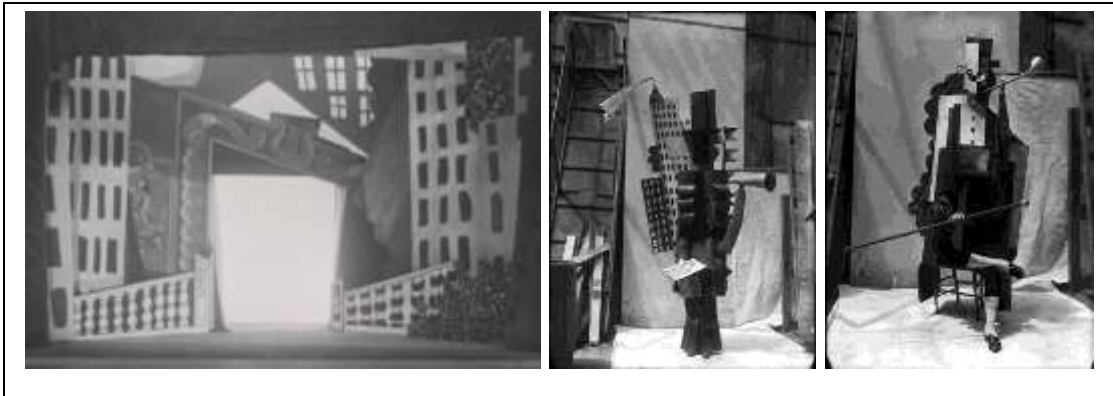


Şekil 17. Paul Klee, J.S. Bach'ın Adagio No.6 Sol Majör Sonatı'nın nota gösterimi, (Jormakka, 2012: 24).



Şekil 18. Bach'ın Mi Minör füg No:8, İyi Huylu Klavye I, BMW 859, 52-55. ölçüler, (Jormakka, 2012: 24); Henrik Neugeboren, Bach figünün çevrimi ve Bach anıtı tasarımı (Jormakka, 2012: 24-25).

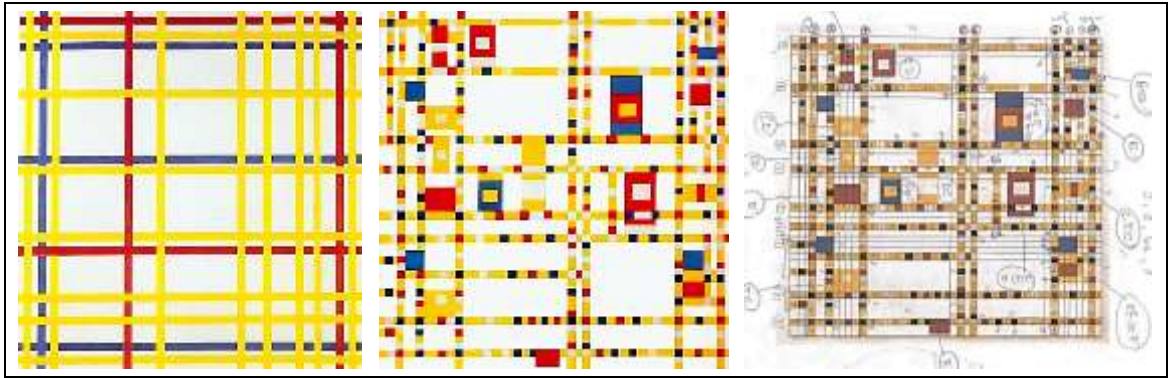
“Gerçeküstücülük” sözcüğünü 1917’de türeten Fransız şair Guillaume Apollinaire (1880-1918) bu sözcüğü ilk kez Erik Satie (1866-1925)’nin müziklerini bestelediği Parade balesinin programında kullanmıştır (Klingsöhr-Leroy, 2004). 1917 yılında Théâtre du Châtelet- Paris’te Erik Satie’nin müziği, Jean Cocteau’nun senaryosu, Léonide Massine’nin koreografisi, Pablo Picasso’nun tasarladığı kostümleri ile Sergei Diaghilev yönetimindeki Ballets Russes tarafından gösterime sunulmuştur. Şekil 19’da Picasso’nun Parade gösterisi için tasarladığı sahne ve gösteride sahne alacak oyuncuların kübist kostüm tasarımları görülmektedir.



Şekil 19. Pablo Picasso, Parade sahne tasarımı (URL-19, 2020) ve gökdelen, bulvarları temsil eden kostüm tasarımları, 1917, (URL-20, 2019; URL-21, 2019).

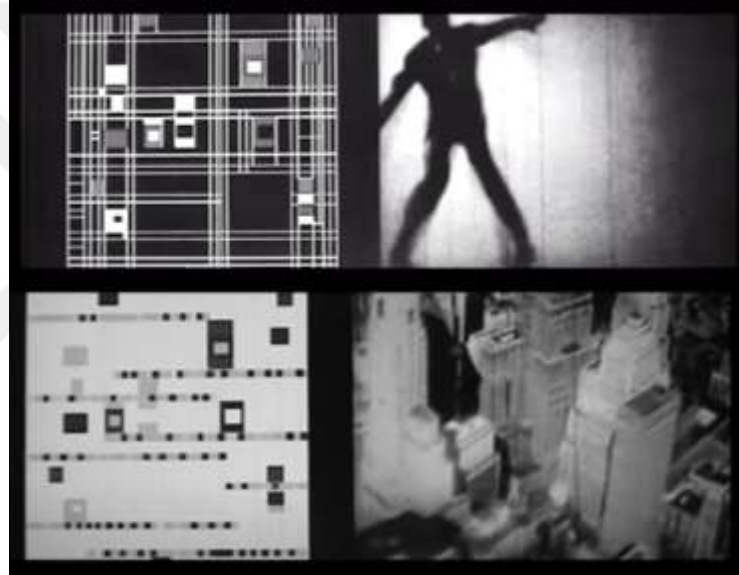
Lynton'a göre çevresine karşı her zaman ilgi duyan Piet Mondrian (1872-1944), New York sokaklarının düzeni ve müzikli canlılığından heyecan duymuştur. Evine telefon dahi sokmayan Mondrian'ın uzun süredir kullandığı bir gramafonu vardır. New York sokaklarının ritmini, canlılığını ve sirkülasyonu anlatan Broadway Boogie-Woogie (1943) resim ebatları itibariyle de ülkenin büyüklüğüne atıfta bulunuyor gibidir. Mondrian'ın üslubundaki değişimin göstergesi olan çalışma, daha az kişisel ve ruhsal açıdan insana daha uzaktır (Lynton, 2004). New York City I (1942) çalışmasından bir sene kadar sonra müzik ve dansın etkisiyle New York sokakları Boogie-Woogie (1943) çalışması ile hareketlendirilmiştir.

Mondrian Variations (Mondrain Varyasyonları, 2012), Sándor Vály'nin düzenlemesi ve Éva Polgár'ın piyanosuyla görsel ve işitsel bir sanatsal proje olarak müziğe aktarılan resimlerden oluşmaktadır. Mondrian'ın farklı dönemlerini en iyi şekilde ifade edebilen ve kronolojik sıralamaya göre seçilen eserlerle proje şekillendirilmiştir. Mondrian'ın Varyasyonları çalışmasının bir bölümü Mondrain'ın mavi, sarı, kırmızı renk kullanımının çeşitlemesi ve ritmi nedeniyle New York City I (1942), Broadway Boogie-Woogie (1943) ve Zafer Boogie Woogie (1944) eserlerinin müzik eseri olarak sunulmasıdır. Mondrian'ın çalışmalarında yer alan şeritler dikey ve yatay düzlemde numaralandırılarak notaya dökülmüştür (URL-22, 2020). Şekil 20'de Mondrain'ın New York City ve Broadway Boogie-Woogie çalışmasının üslubundaki benzerlik görülmektedir. Matematiksel bir düzenin görüldüğü resim üzerindeki çalışmalarla notalara dökülmüştür.



Şekil 20. Piet Mondrian, New York City I, 1942, (URL-23, 2020); Broadway Boogie-Woogie, 1943, (URL-24, 2020); Broadway Boogie-Woogie'nin notalara dökülmesi, (URL-25, 2020).

Şekil 21’de görüldüğü gibi Sándor Vály’nin düzenlemesini yaptığı Mondrain Variations’ın Broadway Boogie- Woogie (1943) eserinin konu edindiği video çalışmasında Mondrian’ın eseri ile NewYork şehir silüeti ve Boogie Woogie dans figürleri arasında bağlantı kurularak görselleştirilmiştir. Video ekranı ikiye bölünerek sağ tarafta bir adamın Boogie-Woogie dans figürlerini yaptığı görülürken eş zamanlı sol tarafta Mondrian’ın resminin tamamlandığı görülmektedir. Mondrian’ın resmi tamamlanmaya yakın New York şehir silüeti devreye girerek şehrin hareketi resimle özdeşleştirilmiştir. Projenin çıkış noktası resimden müziğe aktarım iken, dansın da işin içine girmesiyle resim-müzik-dans arasındaki etkileşim gözler önüne serilmiştir.



Şekil 21. Éva Polgár ve Sándor Vály, Mondrian Variations (Mondrian Varyasyonları), (Vály, 2011).

İngiliz besteci Max Richter’in, Three Works: Music From Woolf Works (2017) adını taşıyan sekizinci albümü de müzik ve dans birlikteliğini ortaya koyarak, Londra Royal Opera House’daki bale gösterisi için koreograf Wayne McGregor ile işbirliği sonucu ortaya çıkmıştır. Albümün adından da anlaşılacağı üzere bilinç akışı tekniğini etkili bir şekilde kullanan Virginia Woolf, Max Richter’in çıkış noktasıdır. Bale gösterisinde olduğu gibi albüm de üç bölümden oluşmaktadır ve Virginia Woolf’un romanlarının adlarını taşımaktadır: Mrs. Dalloway, Orlando ve The Waves. Woolf’un mektupları, denemeleri ve günlüklerinden parçaların Gillian Anderson, Sarah Sutcliffe ve Virginia’nın kendi sesi olan 1937 BBC kaydından “Craftsmanship” makalesinin de olduğu okumaları da içermektedir

Woolf Works, 2015'teki prömiyeri sonrası En İyi Klasik Koreografi için Circle Ödülü ve En İyi Yeni Dans Prodüksiyonu için Olivier Ödülü'nü kazanmıştır (URL-26, 2020). Şekil 22'de Woolf Works gösterisinden sahne kesitlerine yer verilmiştir. Soldaki görselde dansçıların bir dalga gibi vakur duruşlarıyla The Waves romanına gönderme yaptıkları ve bunun sahne fonundaki dalga görüntüsüyle desteklendiği görülmektedir. Sağdaki görselde de Orlando romanına gönderme yaptığı düşünülmektedir.



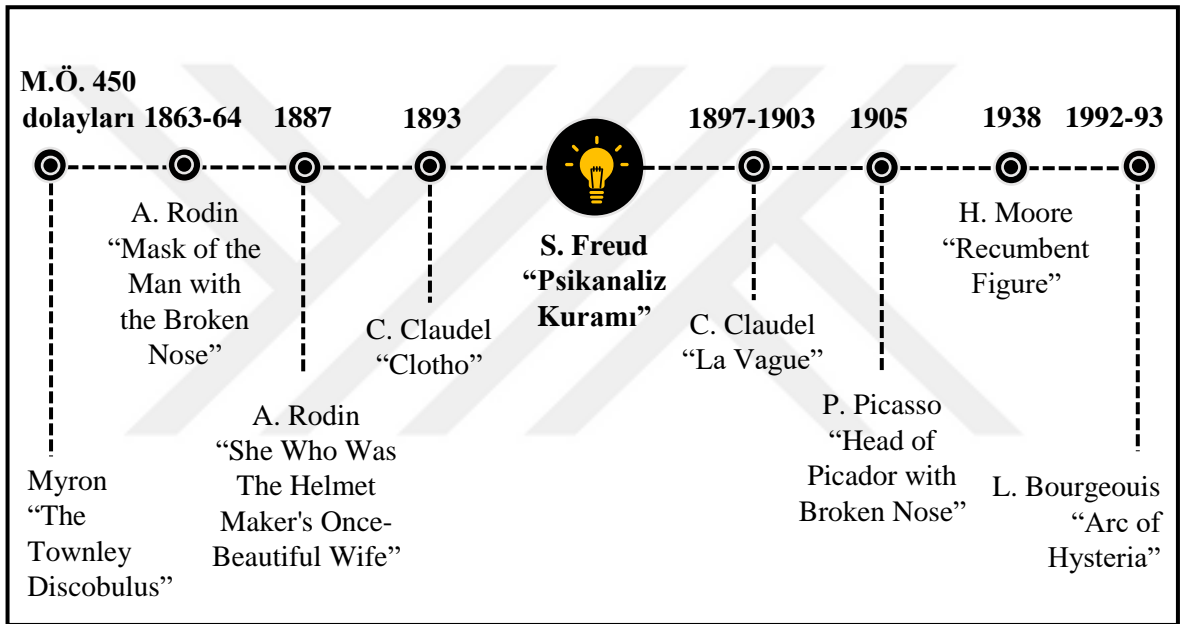
Şekil 22. Woolf Works gösterisinde Royal Ballet dansçıları, 2015, Fotoğraf: Tristram Kenton, (URL-27, 2020; URL-28, 2020).

Müzikte bilinç akışının verilen örnekler dahilinde resim, edebiyat, dans ve mimarlıkla etkileşime görülmektedir. Müzik evrensel bir değer olarak birçok sanat dalında varlığını gösterirken, kendi varlığını diğer sanatların etkisiyle kuvvetli bir şekilde vurgulamaktadır. Edebi bir eserde, resimde, heykelde, mimaride müziğin sesini duyabiliriz. Bir melodi bize bir sanat eserini çağrıştırabilir. Her sanatçının kendi müziği, diğer bir deyişle kendi iç sesi vardır. Sese kulak verildiğinde bir sanat eserine dönüşebilir; bastırıldığında nevroz baş gösterebilir. Önemli olan sesi değerli bir amaca yönlendirerek-nevrotik bir durumda olursa dahi-açığa çıkarmaktır.

2.1.4.3. Heykelde Bilinç Akışı

Geleneksel sınıflandırmada Görsel/Plastik Sanatlar arasında sayılan heykelin, sergilendiği mekan içerisindeki konumu, mekanla kurduğu ilişki, boyutu ve kullanılan materyal vb. faktörler heykelin algılanışı değiştirmektedir. Bu gibi değişkenler tüm diğer sanat dallarında etkilidir fakat heykel sanatında sanatçının malzemeye dokunuşuyla

değişen üç boyutlu bir algı söz konudur. Heykelin mekan ölçeğinde algılanır olması onu diğer sanatlardan ayırmaktadır. Heykelde bilinç akışı örneklerle analiz edilirken, döneminde iz bırakmış eserler ve diğer sanat dallarıyla ilişkilerine yer verilmiştir. Eserlerin analizinde heykel sanatına önemli katkıları olan heykeltıraşların eserlerine öncelik verilerek konunun akışını bozmamak adına genel itibarıyla tarih sıralamasına sadık kalınmıştır. Şekil 23'teki zaman çizelgesinde heykel sanatında bilinç akışının örneklendirildiği önemli eserlere ve oluşturulduğu tarihlere yer verilerek, heykeldeki bilinç akışı bu çerçevede dahilinde ele alınmıştır.



Şekil 23. Heykelde bilinç akışının örneklendirildiği eserler ve oluşturulduğu tarihler

Birçok sanatçının eserlerinde kendinden önceki dönemlere ait izler görülmektedir. Sanatçının eserindeki özgünlük geçmiş dönemi nasıl yorumladığı ve bilinç akışını ne şekilde yönlendirdiğiyle ilintilidir. Myron'un heykeli ile Dali arasında da böyle bir etkileşim söz konusudur. Yunan heykeltıraş Myron'un M.Ö 450-460 yılları arasında yaptığı disk atan atlet Discobolus heykeli, kayıp orijinal bronz parçasından referans alınarak mermerden yapılan bir kopyasıdır. Salvador Dali'nin Ulusal Beden Eğitimi ve Spor Delegasyonu adına boyadığı Atleta Cósmico (Kozmik Atlet, 1968) eseri Meksika Olimpiyat Oyunları vesilesiyle kültür olimpiyatlarında İspanyol devletini temsil etmektedir (URL-29, 2020). Dali'nin resminde Myron'a atıfta bulunan disk atıcısının, disk ile benzer forma sahip güneşi kavradığı görülmektedir. Olimpiyat meşalesinin de beslediği güneşin

işığı saçtığı çeperin etrafında insanlar görülmektedir. Disk atıcının üzerinde bulunduğu kaide mimari bir yapıdır. Sporcunun sağ ayağı bir amfityatroya basarken sol ayağı da bu yapının uzantısı olan giriş bölümüne basmaktadır ve sol ayaktan gövdeye doğru yol oluşturan kemerli holler sporcunun göğsünde sonlanmaktadır. Antik Yunan mimarisini ve olimpiyatlarını gördüğümüz resmin kompozisyonunda, mimarının sporcu ile bütünleştiği görülmektedir. Heykel ve resim etkileşiminin görüldüğü eserde (Şekil 24), Dali'nin Myron'a ve antik döneme öykündüğü açıkça görülmektedir.



Şekil 24. Myron, The Townley Discobolus (Disk Atan Adam), M.Ö 450 dolayları, (URL-30, 2020); Salvador Dali, Atleta Còsmico (Kozmik Atlet), 1968, (URL-31, 2020).

Auguste Rodin (1840-1917)'in üzerinde on yıl çalıştığı Cehennem'in Kapısı'nda, Dante'nin "Cehennem" i, Ovidius' un "Metamorfoz" u, Baudelaire' in "Kötülük Çiçekleri" nin esintileri vardır. Wagner'in büyüü altındaki Michelangelo olduğu söylenen Rodin, "Kapınız daha bitmemiş" diye serzenişte bulunanlara "Ya Fransa'nın katedralleri? Onlar bitmiş mi ki?" diye cevap vermiştir. Heykeldeki akademik eğilime, mermer ve kili kişinin ruh halini belirtecek şekilde işleyişle son vermiştir. Freud'un bastırılmış cinsellik ve bilinçaltı konuları Rodin'in heykellerinde görülebilmektedir. Kırık burnu, derin yüz çizgileriyle gerçeğe yakın oluşuyla Mask of the Man with the Broken Nose (Kırık Burunlu Adam Maskesi, 1863-64) berduş "Bibi" mükemmel kılınmamış ve akademik heykel anlayışına karşı duruşuyla Paris Salon Sergisi tarafından reddedilmiştir. Picasso Rodin'in yaratıcı dehasına Head of Picador with Broken Nose (Kırık Burunlu Picador, 1903)

eseriyle atıfta bulunmuştur (Néret, 2007: 7-8). Rodin'in Mask of the Man with the Broken Nose (Kırık Burunlu Adam Maskesi) ve bu maskeyi yıllar sonra gündeme getirmiş olan Picasso'nun yorumu görülmektedir. Heykelin yüz hatlarındaki tüm kırışıklıklar gösterilerek özellikle kusurlara vurgu yapılmıştır (Şekil 25). Bu örnekte bilinç akışı farklı dönemlere ait eserlerin birbiriyle kurduğu ilişkide ortaya çıkmaktadır. Rodin'in heykelinin dönemin kalıplaşmış fikirlerinden uzak şekilde sunulması, yıllar sonra Picasso'yu belki de bu bağlamda etkileyerek yeniden yorumlamasına sebebiyet vermiştir.



Şekil 25. Auguste Rodin, Mask of the Man with the Broken Nose (Kırık Burunlu Adam Maskesi), 1863-64, (URL-32, 2020) ve Pablo Picasso, Head of Picador with Broken Nose (Kırık Burunlu Picador), 1905, (URL-33, 2020).

Gustave Klimt (1862-1918), Die drei Lebensalter der Frau (Kadının Üç Çağı, 1905) tablosunda yaşam döngüsü içerisinde yaşlılık, gençlik ve bebeklik çağını resmetmiştir. Genç kadın ve kucağındaki bebek mavi rengin hakim olduğu semboller dizisi ile bütünleştirilmiş; yaşlı kadın ise turuncu-kırmızı renk ile vurgulanmıştır. Renklerin etkisiyle dönemler keskin bir sınırla ayrılmıştır. Yaşlı kadın figürü, Rodin'in She Who Was The Helmet Maker's Once- Beautiful Wife (Miğfer Yapıcının Güzel Karısı, 1887) heykelindeki kadındır (Néret, 2007).

Delbeé (2002), kimilerinin Clotho (1893)'nun ürkütücü görünümü karşısında dudak büküp heykeli çirkin bulduklarını ve mendillerinin burunlarına götürüp başlarını çevirdiklerini söylemektedir. Fakat bir istisna vardır ki o da Claude Debussy'dir ve heykelin başından ayrılmamıştır. Camille'in neden bu heykeli yaptığını ve adını Clotho (üç kader tanrıçasından doğuma bakanın adı) koyduğunu merak eden Debussy; Edgar Allan

Poe'nun öyküsündeki Lady Madeline'i aklına getirerek, Camille'in bu lanet şairlerin ırkından olduğunu düşündüğü aktarılmaktadır.

Rodin'in She Who Was The Helmet Maker's Once-Beautiful Wife (Miğfer Yapıcının Güzel Karısı, 1887) heykeli birkaç yıl sonra benzer bir üslupla yorumlanarak Claudel'in ellerinde Clotho (1893) olarak şekillenir. Böylece Rodin ile Claudel arasındaki sanatsal etkileşime tanıklık etmiş oluruz. Şekil 26'da her iki heykele yer verilerek, bu heykellerin Klimt'in Die drei Lebensalter der Frau (Kadının Üç Çağı, 1905) resmi ile kurduğu ilişkiye dikkat çekilmiştir.



Şekil 26. Auguste Rodin, She Who Was The Helmet Maker's Once-Beautiful Wife (Miğfer Yapıcının Güzel Karısı), 1887, (URL-34, 2020); Camille Claudel, Clotho, 1893 (URL-35, 2020); Gustav Klimt, Die drei Lebensalter der Frau (Kadının Üç Çağı), 1905, (URL-36, 2020).

Fransız heykeltıraş Camille Claudel (1864-1943)'in; Rodin'in hem arkadaşı, hem sevgilisi, hem ilham kaynağı, hem de rakibi olması nedeniyle sanat yaşamı önemli ölçüde Rodin'e bağlı yorumlanmaktadır. Rodin'in Claudel üzerindeki etkisi yadsınamaz fakat Claudel yeteneğiyle, Rodin'in gölgesinde kalacak bir sanatçı değildir. 1905 yılında akıl hastalığı sebebiyle heykellerinin çoğunu kıran Claudel, Rodin'i fikirlerini çalmakla suçlamıştır. Kardeşi Paul Claudel'in girişimiyle Neuilly-sur-Marne'daki Ville-Évrard akıl hastanesine yatırılmış ve 30 yıl süreyle kaldığı akıl hastanesinde yaşamını yitirmiştir. Claudel'in sözleri, içinde bulunduğu ruhsal devinimlerin sanatını ne denli etkilediğiyle ilgili bir fikir vermektedir:

Bir avuç toprağı yoğurmayı bile bilmeyenler. Duygusuz yavan insanlar. Bu benim ruhum en kutsal varlığım... Bunlar çalışma saatleri. Ruhumun yandığı saatler. Siz yiyip içerken, dalga geçerken, oburca tıklarken, ben heykelimle yalnızdım.. Ve yavaş yavaş akan benim hayatımdı..Bu toprağın derinliklerine kanımı akıtıyordum (URL-37, 2020).

Empresyonist resmin doğduğu yıllara rastlayan fotoğraf makinesinin gelişimiyle, sanatçıların çalışmalarını ileri bir safhaya taşıdıklarını düşünen Gombrich (2017); sanatçıların fotoğrafın keşfinden önce portresini yaptıkları insanlarla iletişimde olmak yerine fotoğrafın giremeyeceği alanları araştırmak zorunda kaldıklarını belirtmektedir. Böylece fotoğraf modern sanatı bulunduğu noktaya getirmiştir. Empresyonistler yeni arayışlar içerisindeyken Japon baskı resimleri (estamplar), Manet ve çevresindeki Fransız sanatçılar tarafından akademinin kalıplarından uzak olarak görülmüş ve bu sebeple ilgi çekmiştir Claudel'in La Vague (Dalga, 1897-1903) heykelinde açık bir şekilde Japon sanatında önemli eserler veren Katsushika Hokusai (1760-1849)'nin Fuji dağı ve onu aşan dalgaları resmettiği, Kanagawa oki nami ura (Kanagawa'da Dalga Altında, 1830-32) eserinin etkileri görülmektedir (Şekil 27). Bu tür bir bilinç akışı heykel ile resim arasındaki etkileşimi gözler önüne sermektedir.



Şekil 27. Camille Claudel, La Vague (Dalga), 1897-1903, (URL-38, 2020) ve Katsushika Hokusai, Kanagawa oki nami ura (Kanagawa'da Dalga Altında), 1830-32, (URL-39, 2020).

İngiliz heykeltıraş Henry Moore (1898-1986), soyut anıtsal heykelleriyle modernizme öncülük etmiş ve birçok meslektaşının aksine refah içerisinde yaşamış, çok sayıda eser vermiştir. Moore'un, eserleriyle hissettirmek istediği şey "insan elinin büyüğü ile yapılmış nesnenin benzersizliği"dir (Gombrich, 2017: 585). Moore'un modeline bakıp yapıtını ele almadığı, aksine taşta bakarak işe koyulduğu ifade edilmektedir. Bu bağlamda

taşın ne istediğini bulmaya çalışarak, taşın içerisinden o istediği şeyi çıkarmaya odaklandığı söylenir. Taşı oyarak birebir kadın figürü yaratmaktan öte kadını çağrıştıran bir taş yapmak istemiştir. Çocukluğundan bu yana heykeltıraş olmak isteyen Moore'un hayatını incelediğimizde, çocukken Yorkshire kiliselerinde gördüğü 11. yy oymalarından; yetişkinliğinde İspanya gezisi sırasında ziyaret ettiği Altamira ve Font-de-Gaume mağaralarındaki paleolitik mağara resimlerinden; Giotto, Blake, Turner, Picasso gibi ressamlardan etkilenmesi şüphesiz soyut heykellerinde ilkel heykellere benzer izler bırakmıştır. Moore, çizimleri ve heykelleri arasındaki farkı biri nesnel diğeri öznel olarak tanımlayarak, çizimin heykeli yapmak adına fikirlerini geliştirmesinde ön ayak olduğunu fakat heykeli yapma isteğini zayıflattığını, heykeli ölü kılmasının muhtemel olduğunu ifade etmektedir. Çizimdeki oranların oymada fark ettiğini, birbirinden oldukça farklı olduklarını fakat birbiriyle bir o kadar da benzer olduklarını söylemektedir (Sweeney, 1946). Moore, çizimleri ile üç boyutlu heykelleri arasında kurduğu bağlantıyı ifade ederken resmin heykeli zayıf kıldığı fakat üç boyutta şekillenen kıvrımların resimde gösterilemediği düşüncesi üzerine, Şekil 28'de Recumbent Figure (Yaslanmış Figür, 1938) ve Four Reclining Figures from Homage to Picasso (Picasso'ya Saygıdan Uzanmış Dört Figür, 1973) örneklerine yer verilmiştir. Heykel ve resim arasındaki ilişkinin birbiriyle paralel ilerlediği görülmektedir.



Şekil 28. Henry Moore, Recumbent Figure (Yaslanmış Figür), 1938, (URL-40, 2020) ve Four Reclining Figures from Homage to Picasso (Picasso'ya Saygıdan Uzanmış Dört Figür), 1973, (URL-41, 2020).

Fransız heykeltıraş Louise Bourgeois (1911-2010) 1932'de Sorbonne'da matematik eğitimi alırken sanat alanında kariyer yapmaya karar vermiş ve bu yönde çalışmalarını geliştirmek adına Paris'teki sanat akademilerine ve stüdyo çalışmalarına katılmıştır.

Bourgeois'ın "Matematikte kurallar sonsuzdur ve referans noktaları günden güne değişmez." (Murphy, 1994: 122) söylemi sonrası bu konudaki bilgisi oturmaya başladıkça matematiğin sabit olmadığını ve Öklid geometrisinin teorik bir alt yapı olduğunu anladığı gün hayal kırıklığı yaşadığını aktarmıştır. Kendisi için bunu bir sembolün ölümü olarak nitelendirmiş ve bu sebeple yeni bir sembol, denklem arayışına girmiştir ve yeni denklemin sanat olduğunu belirtmiştir. Sanatsal çalışmalarında büyük ölçüde kendi kişisel geçmişinden kız, kadın ve eş kimliklerinden yola çıkan Bourgeois, bu kavramlar ışığında birçok eser vermiştir.

Freud'un bilinçaltı ve rüyalar üzerine çalışmaları sanatçıların yaratıcılıklarını ortaya çıkarmak adına psikanalizin açtığı bir yoldur. Bourgeois'ya göre Freud, sanatçıların problemleri için hiç bir şey yapmamıştır ve sanatçılar sanrılar çekerken kendilerini tekrar etmek zorunda kalmıştır; sebebi ise tedaviye erişememeleridir. 1980'lerin sonunda Cells (Hücreler) başlığı altında bir dizi çalışmaya imza atan Bourgeois, canlı organizmalar olan hücreleri yalnızlığa iterek hücrelere tıkmıştır (Murphy, 1994). Bu çalışmalardan biri de Arc of Hysteria (Histeri yayı, 1992-93)'dır. Bu bir nevi Freud'a başkaldırıdır, çünkü organizma yalnızlığına terkedilmiştir. Hücre içerisindeki figür (Şekil 29), Richer'in Etudes cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie (Histeri-Epilepsi veya Majör Histeri ile İlgili Klinik Çalışmalar, 1881) kitabındaki histerik hastalar üzerinde yapılan klinik çalışmalarında gözlemlediği hastaların hallerinden izler taşımaktadır.



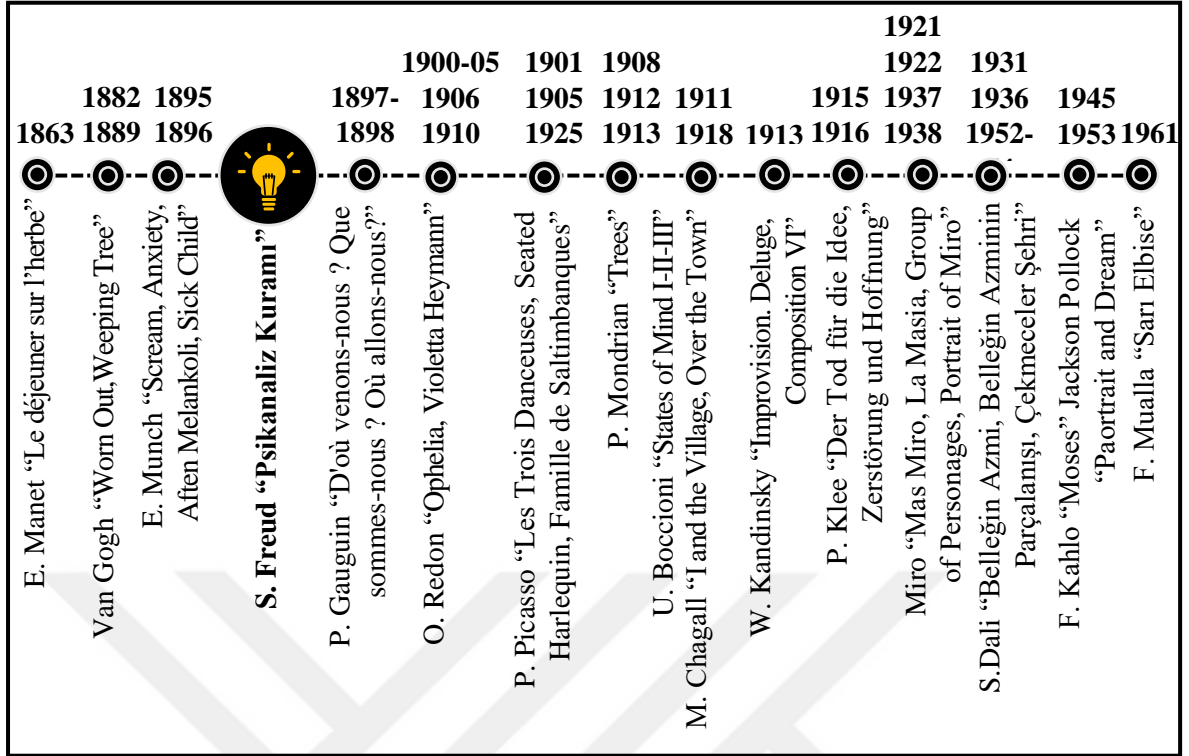
Şekil 29. Louise Bourgeois, Arc of Hysteria (Histeri yayı), 1992-93, (Murphy, 1994: 122) ve histerik hastada beden bükülme safhası (Richer, 1881: 73).

Heykelde bilinç akışının sanatçının duygu durumuyla birebir şekillendiği ve bu duygunun malzemenin izin verdiği ölçüde esere yansıdığı görülmektedir. Soğuk bir

malzeme yontularak aynı soğuk duyguyu devam ettirebildiği gibi yoğun bir sıcaklığı da aktarabilir. İncelenen örneklerde görüldüğü üzere, sanatın şekillenmesi geçmişin bir yorumu olduğu kadar sanatçının psikolojisiyle de ilintidir. Her bir heykelde sanatçının bilincinden akanları eserinde görmek ve heykele dokunuşunu hissetmek mümkündür.

2.1.4.4. Resimde Bilinç Akışı

Geleneksel sınıflandırmada Görsel/Plastik Sanatlar arasında sayılan bir diğer sanat dalı resimdir. Resim sanatı diğer sanatlara nazaran kullanılan materyaller ve uygulama yöntemleri bakımından çeşitlilik göstermektedir. Çizgi ve renkler aracılığıyla bir duygunun aktarımı söz konusu iken bu duygunun taşıyıcısı olan ressam yapılan araştırmalarda görüldüğü üzere etkilendiği, kendini yakın hissettiği bir resim akımına göre şekillenmektedir ya da benzer özellikler taşıdığı düşünülen akıma, gruba dahil edilmektedir. Ressamların duygu durumları, mental rahatsızlıkları çoğunlukla eserleri üzerinden okunabilmektedir. Bu nedenle resimdeki bilinç akışını incelemek adına farklı yaşam standartlarına sahip birçok ressam ve eserleri incelemeye tabi tutulmuştur. Freud'un Psikanaliz Kuramı ile ressamın psikolojisinin incelenmesi ve bunun resimlerine ne ölçüde yansıdığı eser üzerinden okunabilmektedir. Resimde bilinç akışının daha net okunabildiği düşüncesinden hareketle, döneminde iz bırakmış resamlara ve diğer sanat dallarıyla olan etkileşimlerine değinilmektedir. 19.yy ve 20.yy resminin örneklendirildiği eserler, tarih sıralamasına sadık kalınarak sunulmuştur. Şekil 30'daki zaman çizelgesinde resimde bilinç akışının örneklendirildiği önemli eserlere ve oluşturulduğu tarihlere yer verilerek, resimdeki bilinç akışı bu çerçevede dahilinde ele alınmıştır.



Şekil 30. Resimde bilinç akışının örneklendirildiği eserler ve oluşturulduğu tarihler

Akademik sanatçıların yanında eğitim gören fakat akademizmi şiddetle eleştirilen Gustave Courbet (1819-1877), Édouard Manet (1832-1883) ve Claude Monet (1840-1926) gibi avangard sanatçıların yapıtlarının Louvre'daki Paris Salonu tarafından reddedilmesiyle, Salon karşıtı protestolar başlamış ve III. Napolyon (1808-1873) kararıyla 1863 yılında ilk kez Salone des Refusés (Reddedilenler Salonu) altında alternatif bir sergi düzenlenmiştir. Édouard Manet'nin Le déjeuner sur l' herbe (Kırda Öğle Yemeği, 1863) eseri skandal yaratmış ve eleştirilenlerin ve halkın alay konusu olmuştur. Émile Zola, Reddedilenler Salonu'nu konu alan Başyapıt (L'Œuvre) adlı bir roman yayınlamıştır. Manet'nin resminin bu kadar eleştirilmesinin nedeni resimdeki figürlerin birer kahraman olmaması, burjuva geleneklerini hiçe sayması ve alışılmış yumuşak gölgeleme tekniği yerine güçlü, sert kontrastlar kullanmaya başlamasıdır (Antmen, 2018; Gombrich, 2017). Endüstri devrimiyle beraber hızla değişime uğrayan ve yeni dünya düzenine ayak uydurmaya çalışan sanatçılar 19 yy.'da sanatsal değişimlerin önünü açmışlardır. Endüstri devriminin yeniliklerini kucaklayan bir kesim olduğu kadar, değişime direnen ve gelenekçi anlayışı savunan bir kesim de olmuştur. Reddedilenler Salonu'nun bir başkaldırı sonucu ortaya çıkışı da ressamların belli bir kalıba girmek istememesinin bir sonucudur. Sigmund Freud psikoloji alanında yaptığı devrim niteliğindeki çalışmalarını yayımlayarak, insan

psikolojisinin bilinçaltını kurcalamaya ve bilinmez kanalları aydınlatmaya çalışmıştır. Böylece sanatçıların eserlerinde toplumsal, psikolojik değişimler ve gelişmeler görülmektedir.

Kübizm öncüsü İspanyol ressam ve heykeltıraş Pablo Picasso (1881-1973)'nin “Resimlerimin bin türlü yorumlanabileceği düşüncesine karşı çıkıyorum. Bence birden çok yorum olmamalıdır ve bu yorumun içinde, bir ölçüye kadar doğa da görülebilmelidir, çünkü benim sanatım içsel varlığımla dış dünya arasındaki çatışmadan başka bir şey değildir.” (Walther, 2005: 74) sözleriyle, anlam arayışı içerisinde resmi yorumlayanların zihnindeki çağrışımların ne kadar değişken oluşuna karşıt bir görüş sunmaktadır. Édouard Manet'nin *Le déjeuner sur l'herbe* (Kırda Öğle Yemeği, 1863) ile başkaldırısını Manet'nin üzerinden kendine has üslubuyla yorumlayan Picasso (Şekil 31), dış dünya ile iç dünya arasındaki karmaşayı resmetmiştir.



Şekil 31. Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe* (Kırda Öğle Yemeği), 1863, (URL-42, 2020) ve Pablo Picasso, *Déjeuner sur l'herbe. après Manet* (Kırda Öğle yemeği. Manet'den sonra), 1961, (URL-43, 2020).

Manet'nin resmi Picasso tarafından birçok farklı versiyonda resmedilmiştir. Literatürde geriye gidildiğinde Manet'nin *Le déjeuner sur l'herbe* (Kırda Öğle Yemeği)'de resminin merkezindeki üç kişinin olduğu kompozisyonun, Marcantonio Raimondi Paris'in Yargısı (1515) gravüründe (Şekil 32) sağ alt köşede görülen üç kişinin duruşuyla benzer şekilde resmedildiği görülmektedir. Böylesi bir bilinç akışı dönemler arası etkileşimin olduğunu göstererek, resmin kopyalandığının ve ressamın farklı bir bakış açısıyla kendi özgün yorumunu sunduğunun göstergesidir.



Şekil 32. Marcantonio Raimondi, Paris'in Yargısı gravürü, 1515, (URL-44, 2020).

Roger Fry'n 1910 yılındaki post-empresyonist sergisinde bazı Van Gogh tablolarını gören yazar Virginia Woolf'un, kardeşi ressam Vanessa Bell'in de tablolarındaki renk kullanımından hareketle renkler üzerine düşünmeye başladığını ifade etmiştir. “Renk ayrı bir estetik deneyim midir? Kelimeler nasıl duyguları ifade eder?” (Bakay, 2001: 20) sorularıyla Woolf renklerle kelimeler arasında bağ kurmuştur. Vanessa Bell'in resimleri için Woolf, “Kişi ressam olmalıymış, bir yazar olarak renklerden alınan güzelliği görüyorum; çok belirsiz, çok değişken, bir dolu şampanyanın saç tabakasının üzerinden akması gibi, kalemin ucundan akıyor.” (Bakay, 2001: 21) ifadelerini kullanmıştır. Resim ile edebiyatın birbirinden beslendiği düşüncesinden hareketle Woolf, “Bir renk bizde var olduğunu bilmediğimiz kelimeleri ortaya çıkarır.” (Bakay, 2001: 22) sözleriyle resim ve edebiyat arasında bir bağ kurmuştur. Urgan (1997)'a göre, Virginia Woolf empresyonist ressamların resimde yaptıklarını edebiyatta yapmaya çalışmış ve bu bağlamda kalemiyle izlenimler vermek istemiştir. Bell'in farklı tarihlerde resmettiği Virginia Woolf tablolarında (Şekil 33), Woolf'un yazınında görüldüğü gibi karakterlerin fiziksel detaylarına yer verilmeyerek, rengin ve kullanılan tekniğin yarattığı psikolojik etki göze çarpmaktadır.



Şekil 33. Vanessa Bell, Virginia Woolf, 1912, (URL-45, 2020) ve Virginia Woolf, 1934-35, (URL-46, 2020).

Bell'in resimleri, Woolf'un *The Mark on the Wall* (Duvardaki İz, 1917) öyküsündeki satırların resmedilmiş hali gibidir:

Pencerenin önündeki ağaç hafif hafif cama vuruyor..Sessiz, sakin, ferah bir biçimde düşünmek istiyorum, hiç bölünmeden, koltuğumdan hiç kalkmak zorunda kalmadan, herhangi bir düşmanlık ya da engel hissi olmaksızın bir şeyden diğerine süzülme. Gitgide daha derine dalmak istiyorum, sert, mesafeli gerçeklerin yüzeyinden uzağa. Kendimi yatıştırmak için aklımdan geçen ilk düşüncüyü yakalayayım... Shakespeare...Eh, en az bir başkası kadar iş görecektir (Ayman ve Arıkan, 2010: 113-114).

Hogarth Press tarafından basılan bütün Virginia Woolf romanlarının kapak tasarımları Vanessa Bell'e aittir. *Mrs. Dalloway* (1925), *To The Lighthouse* (1927) ve *The Waves* (1931) bunlardan sadece birkaçıdır (Şekil 34). Böylece iki sanatçı ve iki ayrı sanat arasında kurulan bağ, resim ve edebiyat ortaklığına alan açmıştır.



Şekil 34. Vanessa Bell tarafından tasarlanan kitap kapaklarından birkaçı: Mrs. Dalloway, 1925, (URL-47, 2020); To The Lighthouse, 1927, (URL-48, 2020); The Waves, 1931, (URL-49, 2020).

Virginia Woolf gibi mental rahatsızlıklar yaşayan sanatçılardan biri de Vincent Van Gogh (1853-1890)'tur. Hollandalı ekspresyonist ressam Van Gogh'un günlük hayatını kardeşi Theo ile 1872-1890 yılları arasında süren yazışmalarından okuyabiliyoruz. Van Gogh'un mektupları günlük rutinini, duygu durumundaki dalgalanmaları, yalnızlığını, resme olan derin tutkusunu anlatmaktadır. Theo'nun maddi ve manevi destekleriyle sanat çalışmalarını yürüten Van Gogh; yoksulluğu, sağlıksız beslenmesi, Theo'nun desteği dışında düzenli bir gelir elde edememesi sebebiyle fiziksel ve ruhsal sağlık problemleri yaşamıştır. Ruhsal bunalımları, sinir krizleri sonucu Fransa Saint-Rémy'deki Saint-Paul de Mausole akıl hastanesinde uzun süre tedavi görmüştür. Van Gogh, mektubunda Theo'ya, "İçimizden geçen düşünceler dışarıdan görünüyor mu ki? İnsanın ruhunda koca bir ateş yanıyor olabilir, ama hiçbir zaman kendi kendisini ısıtamaz onunla; gelip geçenlerse yalnızca bacadan çıkan cılız dumanı görürler ve yollarına devam ederler." (Açikkol, 2012: 44) sözlerini yazarken sanat anlayışını şekillendiren içsel durumunu özetlemiştir. Çalışmalarında sıradan insanların, el değmemiş doğanın nevroitik Van Gogh yorumu görülmektedir. Nitekim sıradan insanlar, bakir topraklar Van Gogh'un resimlerinde anlam yüklüdür (Şekil 35). Van Gogh'un hastalığıyla beraber dış dünyayı algılayışı sağlıklı bir insandan farklı seyretmektedir.



Şekil 35. Vincent Van Gogh, Worn Out (Bitkin), 1882, (URL-50, 2020) ve Weeping Tree (Ağlayan Ağaç), 1889, (URL-51, 2020).

Eylül 1889’da Saint-Rémy’den yazdığı mektubunda Theo’ya krizleri sırasında sancılı ve acıya karşı haddinden fazla korkaklaştığını ve eskiden iyileşmek adına istek duymazken şimdi iki kişinin yiyebileceğini yediğini, çok çalıştığını, iyileşmek adına diğer hastalarla ilişkilerini kısıtlı tuttuğunu söylemektedir. Güney’e gelmesinin sebebinin kendini tümüyle işine vermek ve Delacroix’nın resimlerinin yapım ve yöntemlerini anlamak adına daha parlak gökyüzü ve ışık görme isteği olduğunu ifade etmektedir. Kendindeki ruh hastalığını kabullenir ve ruhsal bunalım geçiren diğer sanatçılar gibi hiçbir şey yokmuş gibi devam ederek kendine hastalığının işine engel olmadığını yinelemektedir. Krizlerinin anlamsız bir dinsel havaya büründüğünü ve bunda Arles ve Saint-Rémy’nin manastır görünümündeki mimarisinin de etkili olduğunu söyleyen Van Gogh, böylesi bir yerde yaşamaması gerektiği fakat sokakta kalmaktan iyi olduğunu söylemektedir. Van Gogh’un “Kayıtsız değilim biliyorsun, kriz sırasında acı çekerken bile dinsel düşüncelerin bana büyük avuntu getirdiği oluyor. Bu yüzden, geçen krizim sırasında çok kötü bir şey geldi başıma-Delacroix’nın Pietà’sının bir taş baskısı vardı ya bende, o, birtakım başka baskılarla birlikte, yağın içine düşmüş ve berbat olmuş” (Açikkol, 2012: 231) sözleriyle nevroitik atakların dini inancıyla nasıl tahammül edilebilir olduğu ve sanatına nasıl yansıdığı görülmektedir. Eugène Delacroix’nun (Pietà, 1850) eseri, Van Gogh’un dini sembolleri algılayışı, yorumlayışıyla ekspresyonist bir üslupta resmedilmiştir (Şekil 36).



Şekil 36. Eugène Delacroix, Pietà, 1850, (URL-52, 2020) ve Vincent Van Gogh, Pietà (Delacroix sonrası), 1889, (URL-53, 2020).

Van Gogh onu hayata bağlayan tutkusundan Theo'ya bahsederken tüm olumsuzluklara rağmen ne kadar çok çabaladığını şu sözlerle vurgulamaktadır:

Mauve, “ben sanatçayım” dememden alınmış. Ben bu sözü geri almam, çünkü bu sözün benim için taşıdığı anlam şuydu: hiç durmadan arıyorum, mükemmele erişemiyorum. “Biliyorum, aradığımı buldum” demenin tam tersiydi söylediğim söz. Bildiğim kadarıyla sözün anlamı: “arıyorum, çabalıyorum, bütün kalbimle uğraşıyorum” (Açikkol, 2012: 66).

Van Gogh kötü yaşam şartları, sanatının değer görememesi nedeniyle kapıldığı ruhsal bunalımlarıyla nevroitik ve vasıfsız bir insan olarak görülürken; günümüzde paha biçilemez eserlerinin sahibi, değerli bir ressam konumuna yükselmiştir. Van Gogh'un nevroitik durumunun sanatına yansımaları sonucu bir asır sonra bile ismi anılmakta ve sanatından övgüyle bahsedilmektedir.

Türk resminin Van Gogh'u olarak tanımlayabileceğimiz Fikret Muallâ'nın da benzer süreçlerden geçtiği görülmektedir. Resimlerinde ekspresyonist ve fovist etkinin görülmesiyle, Henri Matisse (1869-1954)'in rengi kullanım biçiminin Fikret Mualla'yı etkilediği yorumunda bulunulabilir. Ressam Fikret Muallâ Saygı (1903-1967) kız olması beklendiği için “Muallâ” ismini almış, erkek oluşuyla Muallâ isminin yanına “Fikret” ismi eklenmiştir. Fikret Muallâ'nın travmalarını besleyen talihsiz olaylar dizisi özel yaşamını ve beraberinde sanat yaşamını olumsuz yönde etkilemiştir. Sağ ayağının kırılması sonucu futbol hayatına son vermek zorunda kalmış, okuldan kaptığı İspanyol gribini eve taşımasıyla düşkün olduğu annesini genç yaşta kaybetmesi hayatı boyunca suçluluk

duymasına neden olmuştur. Babasının annesinden sonraki evliliklerini onaylamayışıyla, bir birey olarak varlığını sürdürmek adına Türkiye’den uzaklaşma kararı almıştır (URL-54, 2020).

Fikret Mualla’nın resimlerinde görülen keskin renk geçişlerinin, çıkmazları ve değişken ruh durumunun ifadesinin olduğu yönünde bir yorumda bulunulabilir (Şekil 37). Nevrotik sanatçı kişiliği sanatını şekillendirirken kendisini hazin bir sona süreklemektedir.



Şekil 37. Henri Matisse, Red Room (Kırmızı Oda, 1908), (URL-55, 2020) ve Fikret Mualla, Sarı Elbise, 1961, (URL-56, 2020).

Albastı Defterleri (1995)’nin sunuşunda Fikret Muallâ’nın resimlerinin sanatçının ruhsal psikozunu yansıtmadığı belirtirken, ressamın saplantılarının ve karabasanlarının yansımalarını yalnızca mektuplarında ve özel karnelerinde bulacağımız söylenmektedir. Jung’un modern resmi bir şizofreni olgusu olarak değerlendirmesi ve gerçeküstücü sanat anlayışının ruh yapısındaki çözümlenmelerin belirtisi olduğunu söylenirken bu durumu Freud’un yapıttan yola çıkarak irdelenmesi yerine kuramdan yola çıkarak yapıtı kendine ait olmayan çevrede değerlendirildiğini öne sürmektedir. “Psikoz³, bir sanat yapıtında, nerede salt psikoz olarak kalır, nerede psikozu aşip (aynı zamanda onu içinde barındırarak) bir sanat yapıtına dönüştürür? (...) Ancak, bu soruyu bir psikiyatr, bir ruh hekimi kendi uğraşının sınırları içinde kalarak yanıtlayamaz.” (Edgü, 1994: 7) söylemiyle anlaşılan o ki sanat eserinin ortaya çıkışının öncesi ve sonrası kimse tarafından tam anlamıyla açıklanamaz görüşünü savunmuştur. Sanatçının kendisi bile süreci tam olarak izah edemez.

³ “Nevrozlarla psikozlar galiba içten akraba birbirine, ama yine de çok önemli bir noktada birbirlerinden ayrılıyor. Söz konusu nokta da, Ben’in böyle bir çatışmada taraf tutuşu olabilir sanıyorum. Gerek nevrozlarda, gerek psikozlarda Es, o kör amansızlık özelliğini elden bırakmamaktadır.” (Freud, 1994: 31)

Van Gogh'un da içinde bulunduğu ekspresyonistler insandaki duygu durumlarını dışa vururken çoğu zaman onları güzel resmetmekten uzak, duygunun aktarımına odaklanmışlardır. Acıyı, nefreti, huzursuzluğu, sefaleti tüm ağırlığıyla aktarırken sanattaki güzellik anlayışını sorgulatmaktadırlar. Norveçli ekspresyonist ressam Edvard Munch (1863-1944)'ın, Hayatın Frizleri serisinin parçası olan Çığlık (1895) eseri sanatçının en bilinen tablosudur. Scream (Çığlık, 1895), ses dalgalarının boşlukta yayılmasıyla bir duygunun en yalın ifade edildiği eserlerden biridir; tıpkı Anxiety (Anksiyete, 1896) ve Aften. Melankoli (Akşam. Melankoli, 1896) gibi (Şekil 38).



Şekil 38. Edvard Munch, Scream (Çığlık),1895, (URL-57, 2020); Anxiety (Anksiyete), 1896, (URL-58, 2020); Aften. Melankoli (Akşam. Melankoli), 1896, (URL-59, 2020).

Munch'ın genç yaşta annesini, kardeşini tüberkülozdan kaybetmesi ve teyzesinin gözetiminde yetişmesi resimlerine yansıyan karanlık dünyanın nedenleridir. Mühendislik öğrenimi görmesine karşın resim yapmaya yönelmiştir ve 1885-89 Paris seyahati ile modern resimden, temsil ettiği ressamlardan etkilenmiş olması sanatını şekillendirmesine sebep olmuştur. Munch ailesine olan sevgisini ve kayıplarıyla yaşadığı üzüntüyü dile getirdiği The Sick Child (Hasta Çocuk, 1885-86) resminde, başı öne eğik olan ve hasta çocuğun elinden tutan anne figürü resmedilmiştir (Anonim,1965). Bu eserin birkaç versiyonunu daha yapan Munch, bir nevi arınma ritüeli içerisinde hayatının belli dönemlerinde geçmişine atıfta bulunarak kendini hala annesinin gözetiminde hasta bir çocuk olarak görmektedir (Şekil 39).



Şekil 39. Edvard Munch, The Sick Child (Hasta Çocuk), 1885-86 (URL-60, 2020) ve The Sick Child, 1896, (URL-61, 2020).

Post- Empresyonist Fransız ressam Eugène Henri Paul Gauguin (1848-1903)'in *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* (Nereden geldik? Biz neyiz? Nereye gidiyoruz?, 1897-98) eseri evrendeki varoluşunu sorgulayan bireyin çözüm arayışının yankısıdır. Gauguin'in bu eseri Tahiti'de tanık olduğu ilkel yaşantı ve ritüellerin yansıtıldığı bir kompozisyon olma özelliği taşımaktadır ve alışık olanın aksine sağdan sola okunmaktadır. "Nereden geliyoruz?" sorusuyla anne karnından gelen bebek süreci başlatmış, yasak elmanın koparılması ve küçük kızın elmayı yemesiyle "Biz Neyiz?" sorusu yöneltmiştir. Tuvalin en solunda yaşlı bir insan figürünün oluşu da "Nereye Gidiyoruz?" sorusunun yanıtı niteliğindedir. Gauguin'in hayatının genelinde tanısı konulmuş bir zihinsel rahatsızlığı yoktur fakat söz konusu eserini incelediğimizde kontrol altına alınabilen bir nevrotik kaygı içerisinde olduğu sezilebilir. Gauguin'in toplum üzerinden kendisini sorgulayışı ve hayatın akış yönünü tayin etmesi bize benlik araştırması içerisinde olduğunun sinyallerinin verildiği *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous?* (Nereden geldik? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz?, 1897-98) eserinde (Şekil 40) adında geçen ve varoluşsal kaygının hissedildiği sorularla, bilincin ve hayatın akışına bir yön tayin edilmiştir. Çocuklar, hayvanlar ve çocuksu vahşilerin barındığını resmin bir rüya olduğunu söyleyen Gauguin, her jestin ve sembolün cinsel içerikli bir anlam taşıdığını ifade etmiştir (Bowness, 1971).



Şekil 40. Paul Gauguin, D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous? (Nereden geldik? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz?), 1897-98, (URL-62, 2020).

Gauguin'in kompozisyonunda, Şekil 41'de görülen Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898)'ın The Sacred Wood Cherished by the Arts and the Muses (1884-89) tablosundan esintiler ve kullanılan figürlerle Borobudur tapınağındaki kabartmalardan izler görülmektedir (Crepaldi, 2001).



Şekil 41. Pierre Puvis de Chavannes, The Sacred Wood Cherished by the Arts and the Muses, 1884-89, (URL-63, 2020).

İsviçreli ressam ve müzisyen Paul Klee (1879-1940), keman çalarak, kısa öykü ve şiir yazarak geçirdiği çocukluğunda resme duyduğu ilgiyle bu alanda üretmeye başlamıştır. “Her şeyi açabilen gizli anahtarın korunduğu doğanın döl yatağında, yaratılışın kaynağında” (Klee, 2011: 49) söylemiyle izlenimcilere atıfta bulunurken, bir sanat yapıtının oluşumuna zemin hazırlayan yaratıcı araçların- düş, idea, fantezi ne varsa- dikkate alınması gerektiğini söylemiştir. Klee'nin bahsettiği “uygun yaratıcı edim ile”

resim ya da başka bir ürünün ortaya çıkışına karar verilmektedir. Klee de diğer birçok sanatçı gibi duygularını serbest bırakarak çizgilerin onları izlemesini sağlamıştır.

Arkadaşları Alman Ekspresyonist Auguste Macke ve Alman matbaacı sanatçı Franz Marc'ın vefatından oldukça etkilenen Klee, bu dönemdeki birçok eserini kalem ve mürekkep litografı kullanarak yapmıştır (URL-64, 2020). Renkli eserleriyle bilinen ressam, bu dönemde duyduğu üzüntünün de etkisiyle renklerini yitirmiştir. Der Tod für die Idee (Fikir İçin Ölüm, 1915) eserinde terkedildiği öngörülen binaların önünde yere uzanmış ve üzeri çizilmiş bir figür yer almaktadır (Şekil 42). Belki de Klee, arkadaşlarının ölümüyle kendini koca şehirde terkedilmiş ve yalnız hissetmektedir. Bu eserden bir yıl sonra Zerstörung und Hoffnung (Yıkım ve Umut,1916) eserinde içindeki umudun temsili yükselmeye çalışan bir güneş göze çarpmaktadır. Böylece Klee bilincinde yer eden kederi, sanat aracılığıyla aktarmıştır.



Şekil 42. Paul Klee, Der Tod für die Idee (Fikir İçin Ölüm), 1915, (URL-65, 2020) ve Zerstörung und Hoffnung (Yıkım ve Umut),1916, (URL-66, 2020).

Fütürizm akımının temsilcilerinden İtalyan ressam, heykeltıraş ve sanat kuramcısı Umberto Boccioni (1882-1936)'nin States of Mind (Ruhun Durumları, 1911) adlı üçlü panosu, Victoria Dönemi teknolojisinin en önemli buluşlarından olan buharlı lokomotif ve tren istasyonunda vedalaşan yolcuların yolculayanlarla duygu durumlarını konu edinmektedir. States of Mind I: Farewells (Ruhun Durumları: Uğurlamalar, 1911)'de elektrik direkleri ve uzaktan buharlı lokomotifin gelişle bir tren istasyonu atmosferi

yaratılmaktadır. Kalanlar ve gidenler, hüznün havası ve mekanik enerji bir aradadır. Figürler dikkatli incelendiğinde birbirine sarılan, vedalaşan insanlar görülmektedir ve tuvalin her iki tarafındaki hareketlenme duygu durumlarının ifadesi niteliğindedir. States of Mind II: Those Who Go (Ruhun Durumları: Gidenler), kompartımandaki yolcuların gidişiyle hız ögesine odaklanırken; States of Mind III: Those Who Stay (Ruhun Durumları: Kalanlar), gidenleri uğurlayanların hüznün havası ağır basmaktadır (Lynton, 2004). Zamanın akışıyla ayrılık vaktinin gelişi, kalanların gidenleri uğurlarken düşüncelerin akışı ve eş zamanlı duyguların akışı şeklinde de yorumlayabileceğimiz bir tür bilinç akışının resimlere hakim olduğu görülmektedir (Şekil 43).



Şekil 43. Umberto Boccioni, States of Mind I: Farewells (Ruhun Durumları I: Uğurlamalar), 1911, (URL-67, 2020); States of Mind II: Those Who Go (Ruhun Durumları II: Gidenler), 1911, (URL-68, 2020); States of Mind III: Those Who Stay (Ruhun Durumları III: Kalanlar), 1911, (URL-69, 2020).

Tunalı (2012)'ya göre sanatını belli bir sınıfa ait olarak görmeyen fakat Sembolizm olarak anılan Fransız ressam Odilon Redon (1840-1916), kendisini senfonik ressam olarak nitelendirir. Redon'un *À Soi-même Journal* (1967-1915)- *Notes Sur La Vie L'art Et Les Artistes* adıyla yayınlanan günlükleri, yaşam sanatı ve sanatçılar üzerine notlarını içermektedir. Günlüğünde çizimlerinin tanımlanamadığından fakat ilham verdiğinden bahseden Redon, bizi müzik gibi belirsiz bir dünyaya yerleştirdiğini söylemektedir. (Floury, 1922).

William Shakespeare (1564-1616)'in Hamlet (1599-1601) oyunundaki Ophelia karakterinin nehirde boğulmadan evvel şarkı söylediği sahne, Millias'ın Ophelia (1851-52) tablosunda resmedilmiştir. Redon ise Ophélie (1900-05)'yi hikayeden kopmadan kendine has üslupla (Şekil 44) yeniden yorumlamıştır.



Şekil 44. Sir John Everett Millais, Ophelia, 1851-52, (URL-70, 2020) ve Odilon Redon, Ophélie, 1900-05, (URL-71, 2020).

Kraliçe Polonius'un kızı Ophelia'nın suya kapılarak ölmesini anlattığı dizeler, Millias ve Redon'un resmine aynı şiirsellikte yansımıştır:

Dere kıyısına yaslanmış bir söğüt var hani, suyun cam gibi yüzünde güneş yaprakları görülür. Çiçeklerden renk renk taçlar yapmış orada kendine.(..) İşte orada, eğilen dallara taçlarını asmak için tırmanırken, kötü ruhlu bir dal kırılıvermiş. O da, çiçekten andaçlarıyla birlikte gözyaşları içinde ağlayan dereye karışmış. Etekleri yanlara açılmış. Ve bir süre denizkızı gibi su yüzünde taşımış onu. Eski türkülerden parçalar okumuş hep; başına gelenlerden habersiz gibiymiş. (...) Suyu gittikçe ağırlaşan giysileri zavallı kızcağızı türkülerinden söküp almış ve ölümün balçığına çekmiş (Shakespeare, 1982:110).

Redon, Ophelia'nın detaylarını eksik bırakarak, etrafındaki çiçeklerle ölü olarak resmederken aynı çiçek imgesi Violetta Heymann (1910) eserinde zamanın durağanlığında havada asılı kalmış düşüncelere dönüşmektedir (Şekil 45). Resimlerinde daha çok karakterlere odaklandığı, detayları eksik bıraktığı ve iç dünyaları hakkında düşünmeye çağırdığı görülmektedir. Ressamın bilinçaltının yansımaları olan bu eserler içindeki senfoniye dışa vurduğu ve bilinç akışını resimlerine yansıttığı şeklinde yorumlanabilir.



Şekil 45. Odilon Redon, Ophelia, 1906, (URL-72, 2020) ve Violetta Heymann, 1910, (URL-73, 2020).

De Stijl akımının öncülerinden Hollandalı ressam Piet Mondrian (1872-1944), sanatı tanımlarken “Gerçek özgürlük karşılıklı eşitlik değil, karşılıklı denklidir. Sanatta, renkler ve formlar farklı boyutlara ve konumlara sahiplerdir, ancak değerleri eşittir.” (Gompertz, 2019: 168) sözleriyle sanatında denkliliği, eşitliği sağlamaya çalışmıştır. Neo-Plastisizmi eşitlikten yana tanımlayıp, farklılıklara rağmen herkesin diğerleriyle eş değere sahip olmasının mümkün olduğunu söylemiştir. Öncü modernist olarak anılmasına sebep Mondrian’ın soyut resme olan yolculuğuna tanıklık etmek adına ağaçları resmettiği çalışmalarına göz atmak yararlı olacaktır.

Mondrian’ın çalışmalarından oluşan ilk resim The Red Tree (Kırmızı Ağaç, 1908) yaşlı bir ağacın tasvir edildiği, 17. yy romantik manzara ressamlarının Mondrian üzerindeki etkisinin görüldüğü ve kullandığı renkler itibariyle Van Gogh’a öykündüğü düşünülen bir çalışmadır. İkinci resim The Gray Tree (Gri Ağaç, 1912), kübist resimle tanışmasının bir sonucudur ve renk kullanımı ile kasvetli bir hava yaratılmıştır. Üçüncü resim The Flowering Apple Tree (Çiçeklenen Elma Ağacı, 1912) de Braque’ın renk kullanımı göze çarpmaktadır ve eliptik şekiller resme iki boyut etkisi vermektedir. Dördüncü resim olan Tableau No. 2/Composition No. VII (Tablo No:2/ Kompozisyon No:6, 1913) de ağaç tasviri sürmektedir. İlk resimden dördüncü resime gelinceye değin (Şekil 46), ressamın ağacı ne denli soyutlaştırdığı ve ağacın fiziksel görünümünden uzaklaştığı görülmektedir fakat Mondrian giderek ağacın özüne inmektedir. Resimdeki sarı kullanımı, resmin genel atmosferindeki ruhsallığa bir gönderme niteliğindedir (Gompertz, 2019)



Şekil 46. Piet Mondrian, The Red Tree (Kırmızı Ağaç), 1908, (URL-74, 2020); The Gray Tree (Gri Ağaç), 1912, (URL-75, 2020); The Flowering Apple Tree (Çiçeklenen Elma Ağacı), 1912, (URL-76, 2020); Tableau No. 2/Composition No. VII (Tablo No:2/ Kompozisyon No:6), 1913, (URL-77, 2020).

Mondrian'ın sanat yaşamı süresince temel geometrik şekilleri kullanarak soyutlaştırdığı çalışmalarında nesnelerin ardındaki gerçekliğe odaklandığı ve biçimlerin özlerine inmeye çalışarak farklı anlamlar kovaladığı görülmektedir. May (2005) yaratıcı edimi ifade ederken, sanatçı ya da bilimadamının kendi evreni ile karşılaşmasını Mondrian'ın resimleri ile örneklendirmiştir. 1910'lu yıllardaki resimlerinin Cézanne gibi başlayarak gitgide daha da derinleştiği ve ağacın köklerinden göğe yükselmesine değin, özünde saklı anlamı gün yüzüne çıkarmaya çabaladığı görülmektedir. Bu hususta ağaç bir araçtır, aslolan gerçekliğin altında yatan kalıcı biçimin sorgulanmasıdır. May, Mondrian'ın sanatı hakkındaki görüşlerinde onun arayışta olduğunu ve bu arayışın sanatındaki soyutlamayla vücut bulduğunu ifade etmektedir:

Sonunda Mondrian'ın karşı konulmaz bir biçimde, saf soyut sanatın en son biçimi olan kareler ve dikdörtgenlere doğru itildiğini görürüz. Kişiliğinden koptu mu? Şüphesiz. Bireysel benlik yitmiştir. Oysa bu tam da Mondrian'ın dünyasının bir yansıması değil mi-yirmilerin, otuzların dünyası, askeri gücün, faşizmin, komünizmin, uyumculuğun yayıldığı bir dünya, bireyin, kendini yitmiş hissetmekle kalmadığı, gerçekten yitmiş, doğadan ve diğer insanlardan yabancılaşmasıyla birlikte kendinden de yabancılaştığı bir dünya? Mondrian'ın resimleri yaratıcı cesareti böylesi bir dünyanın içinde dışavuruyorlar; "yitmişlik" ine rağmen bireyi bir olumlama bu. Bu yüzden onun eseri, bu insana karşı politik gelişmelere direnebilen bireyselliğin kurulabilmesi için bir arayış (May, 2005: 73-74).

Ağaç metaforuna Paul Klee'nin söylemlerinde de rastlanmaktadır. Mondrian'dan farklı olarak Klee, ağacı sanatçı ile özdeşleştirmiştir ve dallanıp budaklanan doğasıyla kökten yüzeye aktarımın gerçekleştiği bir kanal olarak görmektedir. İnsanda bu durum Klee'nin sözlerinde de görüldüğü üzere, bilinçdışından bilinç düzeyine erişen ve karanlıkta kalan düşüncelerin aydınlığa kavuşturulması ve somut bir ürüne dönüştürülmesi şeklinde ortaya çıkmaktadır:

Bir gülücüğü, ağacın gülücüğünü kullanabilir miyim? Sanatçının bu çeşitlilik dünyasını araştırdığını ve bu dünya içerisinde göze çarpmayacak biçimde kendi yolunu bulduğunu söyleyebiliriz. Onun yön duygusu atmakta olan görüntü ve deneyim seline bir düzen getirmiştir. Doğadaki ve yaşamdaki bir yön duygusunu, bu dallanan ve yayılan düzeni ağacın köküyle karşılaştıracağım. Kökten sanatçıya özsü akar, sanatçının içinden gözlerine akar. Böylelikle sanatçı ağaç gövdesi olarak durur. Akışın gücüyle hırpalanmış ve kışkırtılmış sanatçı, görüsünü yapıtına dönüştürür. Dünyanın gözü önünde, ağaç dallarının zamanda ve mekanda açılıp yayılması gibidir sanatçının yapıtı.(..) Ama sanatının gerektirdiği doğadan kopuşları kabul edilmeyen sadece sanatçıdır. Yetersizlik ve kasıtlı çarpıtma ile bile suçlanmıştır. Kendine ayrılmış yerde durarak o, ağaç gövdesi, derinlerden kendisine geleni toplamak ve aktarmaktan başka bir şey yapmaz. Ne hizmet eder ne de yönetir, sadece geçmesine izin verir (Klee, 2011: 13).

Bir dönemin psikolojik alt yapısını anlamak adına o döneme ait sanat eserlerini incelemek önemlidir. May (2005)'in söylemlerinden hareketle sanatçıların öğretici olmaya kalkışmadan, propaganda yapmadan, bilinçaltı ile ilişkilerini zedeledikten, sanatın özünün sanatçının kendisiyle güçlü bir karşılaşması sonucu sanatsal bir ürün ortaya koyması mümkündür ve ürün bu bağlamda değer kazanmaktadır. Kandinsky, gerçek sanat eserini sanatçıdan kopan bir parça olarak şu şekilde yorumlamaktadır:

Gerçek sanat eseri-esrarlı, muammalı, mistik yaratma- "sanatçı" dan doğar. Eser sanatçıdan ayrılır; kendi başına bir hayat sürmeye başlar; gerçek bir varlığın canlı konusu olan manevi bir solukla canlandırılmış bağımsız bir konu, bir şahsiyet haline gelir. Sanat eseri, manevi dünyada gelişigüzel ortaya çıkan tesadüfi bir olay değildir. Her canlı varlık gibi, aktif (hareket eden) kuvvetlerle donanmıştır; yaratıcı gücü tükenmez. Eser yaşar, hareket eder, manevi havanın oluşmasına katkıda bulunur (Kandinsky, 1981: 91).

Soyut resimleriyle bilinen ressam ve sanat kuramcısı Wassily Kandinsky (1866-1944), babası tarafından sanat ve çizim yeteneği, annesi tarafından müzik ve resim yeteneği genlerini almıştır. Varlıklı bir ailede büyüyen ve sanatla iç içe olan Kandinsky, hukuğa ilişkin merakından ötürü hukuk eğitimi almıştır. Rückblicke (Anılar, 1913) kitabında hukuğun soyut düşüncesini geliştirmesinde katkısının olduğunu, hukuk tarihi ve kanunların bunların kardeşi olan etnografya sayesinde insan ruhunu anlayacağına dair kendine söz verdiğinden bahsetmektedir. 1896 yılında Kandinsky'nin kendini sanata

adamasını sağlayacak üç önemli olay gerçekleşmiştir: Empresyonist Sergi, Wagner'in Lohengrin (1850) dramının Bolşoy'daki temsili ve atomun parçalara ayrılması (Rapelli, 2001).

Kandinsky'nin kompozisyonlarındaki geometrik şekiller tablonun geneline yayılarak kopma, parçalanma, yayılma efektlerini vermektedir. Şekil 47'de görülen Improvision. Deluge (Doğaçlama. Büyük Tufan, 1913) tablosu selin akış diyagramını algılatırken, Composition VI (1913)'te de benzer akış resmedilmiştir. Kandinsky'nin tıpkı Wagner'in Lohengrin (1850) operasından etkilenmesi gibi, bilinç akışının izin verdiği ölçüde eserlerinde renklerle müziğin hareketli dansı gözler önüne serilmektedir.



Şekil 47. Wassily Kandinsky, Improvision. Deluge (Doğaçlama. Büyük Tufan), 1913, (URL-78, 2020) ve Composition VI, 1913, (URL-79, 2020).

Resimlerinde mutlu geçen çocukluğunu, köyünü anlatan Rus-Fransız ressam Marc Chagall (1887-1995); çocukluğuna ışık tutarken insanı geçmişine, rüya alemlere ve mutluluğa sürüklemektedir. Chagall'ın bilinç akışı görsel akışla desteklenerek (Şekil 48), uçuşan her bir öğede şiirsellik, akışkanlık, sarhoşluk ve biçimsel ahenk göze çarpmaktadır.



Şekil 48. Marc Chagall, I and the Village (Ben ve Köy), 1911, (URL-80, 2020) ve Over the Town (Şehrin Üzerinde), 1918, (URL-81, 2020).

Resim sanatının müzik, dans, mimari gibi birçok sanat dalından etkilendiğinin görülmesiyle, resim sanatının da diğer sanat dallarını etkileyebileceği düşüncesi gündeme gelmektedir. Bu etkileşime verilecek en iyi örneklerden biri de; müzikleri Elena Kats-Chernin, koreografisi Didy Veldman, set ve kostüm dizaynı Kimie Nakano, ışık tasarımı Ben Ormerod'a ait Rambert Dans Company dansçılarının, 2015'te Theatre Royal Plymouth'da prömiyeri yapılan bale gösterisi The 3 Dancers (Üç Dansçı) (Şekil 49) Picasso'nun Les Trois Danseuses (Üç Dansçı, 1925) eserinden ilhamla sahnelenmesidir (URL-81, 2020).



Şekil 49. Pablo Picasso, Les Trois Danseuses (Üç Dansçı), 1925, (URL-82, 2020) ve The Three Dancers balesi dansçıları, 2015, Fotoğraf: Chris Nash, (URL-83, 2020; URL-84, 2020).

Judith Mackrell'in The Guardian'daki "Passion, Pain and Picasso: The Ballet Bringing His Three Dancers to Life (Tutku, Acı ve Picasso: Üç Dansçısını Canlandıran Bale)" başlıklı yazısında koreograf Didy Veldman'ın Picasso'nun tablosundaki üç dansçının karanlık bir yönünün olduğu düşüncesine vurgu yaparak; "Bu resimde çok fazla gerilim, çok fazla nefret ve şiddet var. Bu üç kişiye bakarsanız, sanki bırakamıyor gibi el ele tutuşuyor gibi görünüyorlar." sözlerine yer vermiştir (Mackrell, 2015). Picasso'nun resmi adeta canlanarak sahneye taşınmıştır; kostüm ve ışık tasarımıyla beraber Picasso'nun kübist eğilimlerine atıfta bulunmaktadır.

Jung (2006), edebiyattaki kardeşinin James Joyce olduğunu düşündüğü Picasso üzerine kaleme aldığı yazısında, psişik süreçlerin resimle canlandırılmasını ele aldığı yirmi yıllık süreç neticesinde Picasso'nun resimlerine profesyonel olarak bakabileceğini söylemektedir. Picasso'nun psişik sorunlarını hastalarının sorunlarıyla birebir özdeşleştiren Jung, bunu bir kanıt dahilinde değil bir varsayımla öne sürmektedir. Picasso'nun sanatının giderek nesnelere uzaklaştığını ve iç dinamiklerden beslendiğini ifade eder. İç dinamiklerin acısını çeken hastalarına resim çizmelerini öneren Jung, bilinçdışı süreçlerin bilinçten kopmalarını önlemek amacı güttüğünü söylemektedir. Hastalıkları nevrotikler ve şizofrenler olarak ikiye ayırdığını söyleyen Jung, nevrotiklerin yaptığı resimleri sentetik, duygu yüklü bir bütün olarak tanımlar; şizofrenlerin resimlerinde ise çelişkili duygular ya da duygu yoksunluğu görülür ve duygu bütünlüğü yoktur. Jung, kırık çizgilerle tanımladığı ve jeolojik anlamda parçalanmanın hakim olduğu resimleri psişik kusurlar olarak tanımlar ve Picasso'yu bu bağlamda şizofren sınıfına koyar. Bu iki topluluktan herhangi birinde olan kimsenin illa nevroz ya da şizofren olması gerekmediğini söyler ve Picasso ile Joyce'a psikoz teşhisi koymadan onları bu sınıflandırma içerisine koymaktadır. Her iki topluluktaki ürünlerin simgesel içeriklerine dikkat çeken Jung, anlamın kapalı dile getirildiğine dikkat çeker. Nevrotikler anlam peşindeyken, şizofrenlerde böyle bir eğilim yoktur aksine anlamın kurbanı olarak görülürler.

Picasso'nun ruhsal devinimleri, sanatında dönemsel ayrımlara sebebiyet vermiştir. Üslubundaki değişimin açıkça görüldüğü bu dönemlerde sanatçıyı daha iyi anlayabilmek adına yaşamındaki iniş-çıkışların bilinmesi gerekmektedir. Picasso'nun Blue Period (Mavi Dönem, 1901-04) içerisinde kullandığı mavi ve tonları yalnızlık, yoksulluk, ölüm gibi temaları çağrıştırmaktadır ve bu dönemde Picasso'nun, arkadaşı Carlos Casagemas'ın ölümüyle girdiği depresyonun izleri görülmektedir. Rose Period (Gül Dönemi, 1904-

06)'da ise kırmızı, turuncu, pembe gibi canlı renklerin kullanılarak neşeli sirk çalışanlarını resmedilmiştir (Şekil 50).



Şekil 50. Pablo Picasso, Seated Harlequin (Oturana Harlequin), 1901, (URL-85, 2020) ve Famille de Saltimbanques (Saltimbanques ailesi), 1905, (URL-86, 2020).

Jung'a (2006) göre renklerin değişimi bizi yeraltı dünyasına çağırır ve Picasso'nun sanatında biçim değiştirerek yeraltı dünyasının trajik palyaço şeklinde ortaya çıkmaktadır. Picasso'nun birçok resminde baklava biçimindeki kıyafeti içerisinde palyaço teması görölmektedir ve palyaço bir yeraltı tanrısıdır. Picasso'nun kübizm dönemi olan parçalanma dönemi boyunca yaşanan delilik halinin aydınlık-karanlık, yukarısı-aşağısı, ak-kara, erkek-dişi gibi karşıtlıkları bir araya getirdiği imgelere dikkat çeken Jung, son tablolarında bunun açıkça göröldüğünü söylemektedir. Son dönemin keskin geçişli renkleri- renklerin duyguları ifade ettiği düşüncesinden hareketle- karşıtlıkların doğurduğu bilinçdışı çatışmaların şiddete başvurarak çözümlenmesi eğilimini gösterdiğini belirtmektedir.

Gombrich (2017), sürrealistlerin çoğunun Freud'un yazılarından oldukça etkilendiğini ifade ederken, Freud'un uyanıkken zihnimize hakim olan bilinç düzeyindeki düşüncelerin etkinliğinin zayıfladığı anda, içimizdeki çocuğun vahşi bir şekilde ön plana çıktığını belirtmektedir. Bu düşünceden hareketle Sürrealistler tamamen uyanık olan aklın hiçbir zaman sanat üretmeyeceğini öne sürmüşlerdir. Sürrealistlere göre akıl bize bilimi verir, sanat yalnızca akıl dışı olabilirdi. Coleridge ve De Quincey gibi romantik yazarların aklın etkisini azaltıp hayal gücünü açığa vurma adına uyuşturucu maddeler kullandıklarını belirten Gombrich, sürrealistlerin bilinçdışının gün yüzüne çıkarılmasını sağlayacak bir

zihinsel düzeye ulaşmanın hasretini çektiklerini söylemektedir. Bir yapıtın önceden planlanamayacağını, kendi başına büyümesine izin verilmesi gerektiğini öne sürdüklerini aktarmıştır.

20. yy'da sürrealistlerin spiritüalist ve teozofist bir yöneme dayanan “otomatik yazım” tekniğiyle teozofistler; medyumun elini ruhların yönlendirmesine teslim ettiği bir olay olarak düşünürken, sürrealistler bu yöntemi psikanalitik terimlerle tanımlanmışlardır. İlk versiyonu 1925 yılında oynanan oyun, bir kişinin kağıda bir şeyler yazdıktan sonra katlayıp yanındakine vermesi ve bu işlemin sırayla yapılması sonrasında kağıttaki rastgele yazılmış ilk cümlelerin okunmasıdır: “Le cadavre-exquis-boira-le vin-nouveau (Zarif ceset yeni şarabı içecek)”. Oyunun adı olan “zarif ceset” bu cümleden gelmektedir. Birinci nesil sürrealist ressamlar da oyunu resme uyarlamış ve aynı şekilde kağıda bir şeyler çizerek biraz ipucu bırakacak şekilde katladıkları kağıdı yanındakine, sonrasında da resmi bütünleyecek kişiye vermektedirler. Böylece son kişi resmi bütünlemeye çalışmıştır (Jormakka, 2012).

Andre Bréton (1896-1966)'ın yayınladığı Birinci Gerçeküstücülük Bildirgesi (1924)'nde tanımlanan “gerçeküstücülük”, Sigmund Freud'un çalışmalarından beslenmektedir. Freud'un araştırmaları akılcı dünya görüşünün arkasında, daha önce bahsi geçmeyen rüyalar ve hayalgücünü keşfetmek üzerinedir. Freud'un gerçeküstücülüğe katkısı, bilinçaltını insan düşüncesinde yadsınamayacak kadar etkili olduğu gerçeğini açığa çıkarmasıdır. Bréton, bu düşünceyi sanat aracılığıyla bir yöneme dönüştürerek üstbenin (süperego) sansürcü etkisi altında savaşmak isteyenleri yüreklendirmek için Freud'un önermelerini kullanmıştır. Bréton'ın Nantes'deki bir akıl hastanesindeki nöroloji servisinde yatan akıl hastalarının rüyaları ve düşünme süreçleri üzerine notlar tutmuştur ve Philippe Soupault ile özgür çağrışım tekniğini kullanarak bir dizi metin ortaya çıkarmışlardır. Les champs magnétiques (Manyetik Alanlar) adıyla yayınlanan metinler, écriture automatique (otomatik yazma) tekniğinin ilk örneği sayılmaktadır (Klingsöhr-Leroy, 2004). Otomatik yazım tekniğine kısmen benzer şekilde André Masson (1896-1997) da otomatik çizim tekniğini uygulamıştır. Automatic Drawing (1924) ile bir kompozisyon planı yapmadan, düşünmeden, sadece ruhun yönlendirmesiyle, kontrolsüzce kalemi hareket ettirerek çizdiği resimde yer yer sürekliliği olan çizgiler ve nesnelere ortaya çıkarmıştır (Şekil 51). Masson resme bilinçli bir şekilde değişiklikler ve eklemeler yapmış olsa da resmin geneline fazla müdahalesi olmamıştır (URL-87, 2020).



Şekil 51. André Masson, Automatic Drawing (Otomatik Çizim), 1924, (URL-88, 2020).

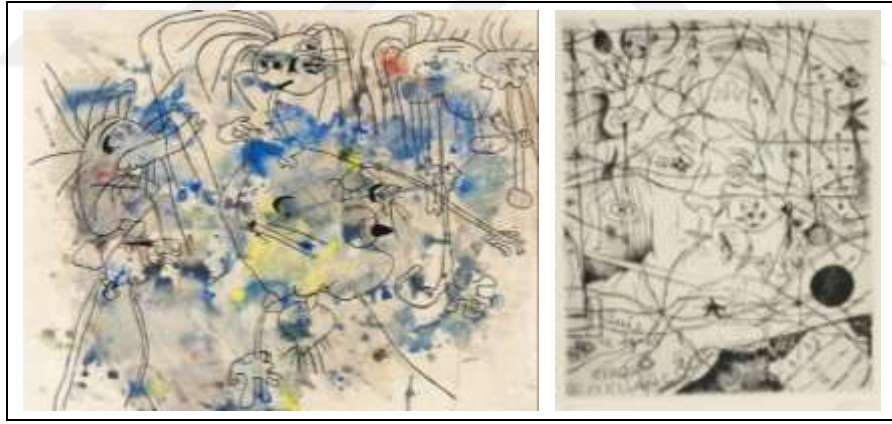
Katalan ressam ve heykeltıraş Joan Miró (1893-1983), ailesinin Barcelona yakınlarındaki Montroig'teki çiftlik evlerinde (Mas Miró) - İspanya İç Savaşı, İkinci Dünya Savaşı düzenini bozana kadar- doğduğu odada resim yapmaya devam etmiştir. Miró, sürrealizme yakınlık duymasının neticesinde 1925'te ilk sürrealist sergiye La Masia (Çiftlik- 1921-22) ile katılmıştır. Lynton (2004)'a göre, tablosundaki bina çatlakları, etrafa saçılmış araç-gereçler, evin içindeki eşyalar, bitkilerin formu Miró'nun geçmişi canlandırma tutkusunun aceleciliğiyle çizilmiştir.

Aslında olan ve resmedilen arasındaki farklılığın sebebi, Miró'nun anılarıdır. La Masia (Çiftlik) tablosunda Miró, evi zihninde ve anılarında yer eden şekliyle resmetmiştir. Tablonun ortasındaki ağaç, dallarıyla her iki yapıyı birbirine bağlayarak gökyüzüne doğru uzanmaktadır. Miró evin içinde, etrafında gezinir gibidir. Zamanın ilerleyişini binadaki çatlaklar ele verirken, resmedilene paralel olarak zamanla çiftlik alanındaki boşluk insanlar, nesnelere, bitkiler, hayvanlar tarafından dolmaktadır. Zamanın bıraktığı izler Miró'nun gözüyle resmedilmişken (Şekil 52) biz yaşanmışlığa seyirci kalan tarafta oluruz. Bir bakıma Miró bilinçaltıyken biz bilinç rolünü oynarız.



Şekil 52. Miró ailesinin çiftlik evi (Mas Miró), (URL-89, 2020) ve La Masia (Çiftlik), 1921-22, (URL-90, 2020).

Miró'nun tablolarındaki işaretler, simgeler ve lekeler Miró'nun zihnine bir yolculuk gibidir (Şekil 53). Portrait of Miró (Miró'nun Portresi, 1938), evrene bakışı ve onu algılayışı iken; Group of Personages (Kişilik Grubu, 1937) ile şahsiyetleri kendi gözünden tasvir etmektedir.

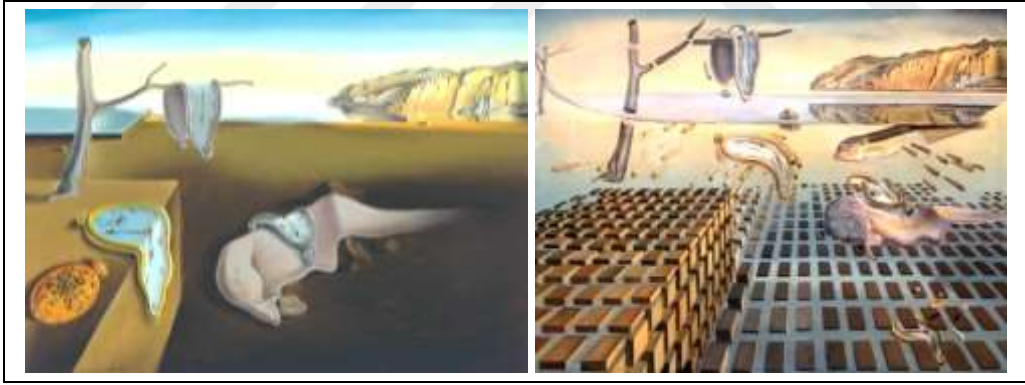


Şekil 53. Joan Miró, Group of Personages (Kişilik Grubu), 1937, (URL-91, 2020) ve Portrait of Miró (Miró'nun Portresi), 1938, (URL-92, 2020).

Miró, psikolojinin kıyılarında gezinirken, sürrealistlerde durum pek farklı değildir. Sürrealist akımın öncülerinden Katalan ressam Salvador Dali (1904-1989), ebeveynlerinin ilk çocuklarının talihsiz ölümünden sonra ikinci çocukları olarak dünyaya gelmiştir. İsmi ölen kardeşinden yadigardır. Dali, "Bütün çocukluğum ve gençliğim boyunca ölü abimin bir parçası olduğum algısıyla yaşadım. Yani bedenimde ve ruhumda bu ölü abinin bana yapılmış iskeletini taşıyordum çünkü annem ve babam sürekli diğer Salvador'dan söz

ediyorlardı.” (Haydaroglu, 2012: 16/189) ifadesiyle travmayla geçen çocukluğunu özetlemektedir. İlk çocuklarının ölümünü kabullenemeyen Dali çifti, Salvador Dali’ye sürekli ölen ağabeyinden bahsedip, düzenli bir şekilde mezarına götürmüşlerdir. Bu durumda Dali’nin kimlik karmaşası içerisinde olduğu kuvvetle muhtemeldir. Dali’nin derin katmanlı eserleri bilincinin ne denli akışta olduğunun bir göstergesidir.

İspanya’nın tepeleri ve Akdeniz’in resmedildiği *La persistencia de la memoria* (Belleğin Azmi, 1931) bir manzara resmi olmanın ötesinde, peynir gibi eriyen saatlerin varlığı ile zamanın acımasız akışını eleştirel niteliktedir. Dali, Hiroşima’ya atılan ilk atom bombasından çok etkilendiğini ve 6 Ağustos 1945 sonrası yaptığı pek çok manzara resminde patlamayı duyduğundan bu yana yaşadığı dehşeti anlattığını söylemektedir (Haydaroglu, 2012). *La persistencia de la memoria* (Belleğin Azmi, 1931)’nın farklı bir yorumu olan *La Desintegración de la Persistencia de la Memoria* (Belleğin Azminin Parçalanışı, 1952-54) eserinde atom bombasına atıfta bulunarak resmin 1931 yılındaki ilk versiyonunu parçaladığı görülmektedir (Şekil 54). Bu tür bir parçalanma ve kopma, edebiyat ve mimarideki yapıbozumu akla getirmektedir.



Şekil 54. Salvador Dali, *La persistencia de la memoria* (Belleğin Azmi), 1931, (URL-93, 2020) ve *La Desintegración de la Persistencia de la Memoria* (Belleğin Azminin Parçalanışı), 1952-54, (URL-94, 2020).

Dali’nin Freud’un psikanalitik teorilerine saygı niteliğindeki eserlerinden biri olan *City of Drawers* (1936) çalışması, insan bedeni üzerindeki çekmeceleri anlamak adına düşündürücü bir eserdir (Şekil 55). Çekmeceler neyi gizlemektedir? Ölümsüz Yunanistan ile günümüz arasındaki tek farkın, Yunanlılar zamanında tamamen neo-platonik olan insan vücudunun şimdi sadece psikanalizin açabileceği gizli çekmecelerle dolu olduğunu

keşfeden Sigmund Freud olduğunu açıklayan Dali'nin, çekmecelerin içerisine bir yığın şey gizlediği anlaşılmaktadır (Nerét, 2007).



Şekil 55. Salvador Dali, City of Drawers (Çekmeceler Şehri), 1936, (URL-95, 2020).

Frida Kahlo (1907-1954)'nun sanatı yaşadığı sağlık problemleri ve Diego'ya olan tutkusu sebebiyle travmalar içerisinde geçmiştir. 6 yaşındayken çocuk felcinden ötürü bir bacağı engelli olmuş ve “tahta bacak Frida” diye çağırılmıştır. 18 yaşındayken geçirdiği trafik kazası sonrası birçok ameliyat geçirmesi, yaşamı boyunca tedavisinin sürmesiyle de ruhunda ve bedeninde onarılmaz derin yaralar açılmıştır. Resim yapmaya hasta yatağında başlayan Kahlo'nun resmini gerçeküstücü olarak adlandıran Bréton, “bir bombaya dolanmış bir kurdela” olarak tanımlamıştır. Frida Kahlo'nun anlatımıyla, Don José Domingo Lavin bir gün Frida'dan Sigmund Freud'un Musa ve Tek Tanrıçılık (1939) kitabını okumasını ve kitapla ilgili yorumunu istediği şekilde resmetmesini rica etmiştir. Kitabı sadece bir kez okuyan ve kendinde bıraktığı ilk izlenimle resmini (Moses, 1945) yapan Kahlo, sonrasında kitabı tekrar okuduğunda Freud'un etkileyici şekilde çözümlediği şeyin yorumundan oldukça uzak bir şekilde resmettiğini farketmiştir. Resimden bir şey ekleyip çıkarmaz ve bize olan haliyle resimde gördüğümüz şeyi anlatmak istemiştir. Merkezi tema Musa ya da kahramanın doğumudur ve Frida Kahlo “Daha yoğun ve açıkça ifade etmek istediğim şey, insanların kahramanları ve tanrıları uydurması ya da hayal etmesinin nedeninin saf korku olduğuydu-yaşam korkusu ve ölüm korkusu” (Harrison ve Wood, 2011:691) söylemiyle resmiyle yansıtmaya çalıştığı şeyi ifade etmiştir. Kitabın Kahlo'da bıraktığı etkiden hareketle, Musa'nın doğumunu efsanelerde anlatılan şekliyle

resmetmiştir (Şekil 56). Musa'nın sepeti ana rahmi şeklindedir; çünkü Freud'a göre sepet açık rahimdir ve su annenin çocuğu doğururken akan suyudur. Musa'nın alnındaki üçüncü göz de başkalarından daha zeki olduğu için eklenmiştir. Musa'nın her iki yanındaki dölleniş yumurta ve hücre bölünmesi ise yaratılışına ait öğelerdir. Bütün dinlerin merkezi olarak yerleştirdiği güneşin, her iki yanına sağda Batılılar (Tanrılar) ve solda Doğulular yerleştirmiştir. Resmin alt kısmında ise Freud için de çok önemli olduğunu düşündüğü, deniz kabuğu ve yumuşakçanın birbirine dolanıp temsil ettiği iki aşktan bahsetmiştir (Harrison ve Wood, 2011).



Şekil 56. Frida Kahlo, Moses (Musa), 1945, (URL-96, 2020).

Soyut dışavurumcu Amerikalı ressam Jackson Pollock (1912-1956), action painting (aksiyon resmi) üslubunun yaratıcılarından. Bu terim sanat eleştirmeni Harold Rosenberg'in onun için icat ettiği bir özelliktir. Yere serdiği tuval üzerinde boyayı rastgele damlatarak oluşturduğu kaotik kompozisyonlarının simyacılara "massa confusa, prima materia, chaos" (Jung, 2009:263-264) tanımlarını anımsattığı söylenirken, simyacıların değişim sürecini başlattığı ve bunun bilinçdışı simgesi olarak kabul edilmesi gerektiği söylenerek Pollock'un resimleri, bilincin ve varoluşun yokolmasıyla ortaya çıkan fantastik yıkıntılar olarak tanımlanmaktadır. Pollock, Portrait and a Dream (Portre ve Bir Hayal, 1953) eseriyle portre ve portrenin bulanık zihninin resmetmiş gibidir (Şekil 57). Jung'un tanımladığı fantastik yıkıntılar yoruma açık anlamlı imgelere dönüşmüştür.



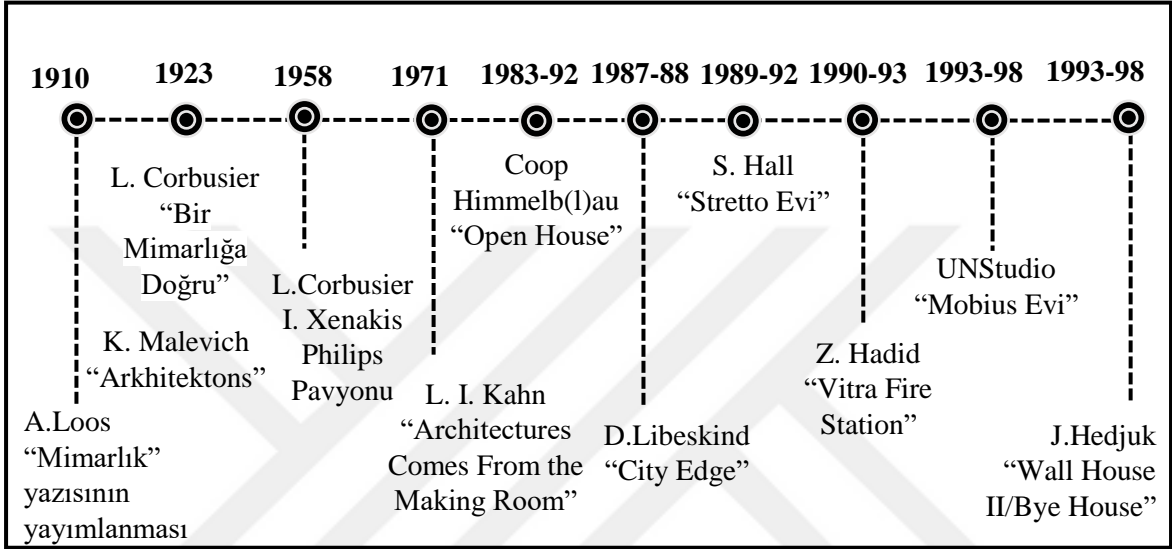
Şekil 57. Jackson Pollock, Portrait and a Dream (Portre ve Bir Hayal), 1953, (URL-97, 2020).

Resimde bilinç akışının incelendiği örneklerde, ressamın sanatıyla etkin oldukları dönem içerisinde karakterlerinin değişime ve dönüşüme uğradığı, duygusal aktarımda bulunarak birikimlerini tuvale yansıttıkları görülmektedir. Nevrotik ya da sağlıklı olmaları resimdeki renk kullanımını ve ifade şekillerini değiştirmektedir. Bu durumda bir resim incelenirken, kişinin psikolojisinin nasıl olduğu hakkında bir fikir yürütülebilir fakat bu demek değildir ki koyu renk kullanımı ve kasvetli ortam nevrotik bir bireyin ürünüdür. Edebiyattaki bilinç akışı tekniğinin kullanımı gibi sağlıklı bir birey de nevrotik bir birey gibi sanatını yoruma açık türlü imgelerle donatabilmektedir.

2.1.4.5. Mimarlıkta Bilinç Akışı

Geleneksel sınıflandırmada Görsel/Plastik Sanatlar arasında sayılan mimarlık, zihindeki düşünsel oluşumdan hareketle çizgi halinden üç boyuta yükselen mimari ürünün her bir aşamasında bilinç akışını izleyebileceğimiz ve çalışmanın amacına yönelik bilinç akışının bir teknik sunumunun gözlemleyebileceğimiz bir sanat dalıdır. Estetik ve işlevsel kaygılarıyla edebiyat, müzik, heykel, resim gibi sanat dalından ayrılan mimarlık, bütün sanat dallarından beslenerek insanlık tarihi boyunca süregelen bir sanat olmuştur. Mimarlıkta nevrotik durum tasarım aşamasında görülebilir fakat inşa edilme sürecine girdiği anda bir takım matematiksel verilere ihtiyaç duyulmaktadır. Bilinç akışının analiz edildiği örneklerin seçilmesinde en önemli kriter, bilinç akışının net okunabildiği ve birçok sanat dalından izler taşıyan eserlere yer verilmesidir. Mimarlıkla ilgili önemli tanımlamalara da yer verilmesiyle mimari ürünün sanat değerine değinilmiştir. Bu anlamda

örneklerin sağlam bir düşünsel alt yapıya sahip oldukları görülmektedir. 20.yy mimarisinin örneklendirildiği eserler, tarih sıralamasına sadık kalınarak sunulmuştur. Şekil 58'deki zaman çizelgesinde mimarlıkta bilinç akışının örneklendirildiği önemli eserlere, mimarlıkla ilgili önemli yayımlara ve oluşturulduğu tarihlere yer verilerek, mimarlıktaki bilinç akışı bu çerçevede dahilinde ele alınmıştır.



Şekil 58. Mimarlıkta bilinç akışının örneklendirildiği mimari eserler, mimarlıkla ilgili önemli yayımlar ve oluşturulduğu tarihler

Tanyeli (2011), bazen insanların rüya gördüklerinde tarif edemeyecekleri derecede kötü hissettiren ve içinden çıkılmaz bir hal alan durumla karşılaştıklarını ifade eder. Böyle anlarda bilincin devreye girerek bunun bir rüya olduğunu ve uykunun sonlandırıldığı anda biteceğini söylediğini belirtir. Bu bir düş yıkımıdır; düş yıkımı kabus ve düşlere oranla daha fazla görülür. Önemli olan düşün görülmesidir, düş yıkımı değil. Mimarlık dünyası da tıpkı düş dünyası gibidir ve aslolan düşün görülmesidir, düşün yıkımı değildir. Mimarlığın yapmak isteyip yapamadıkları, belli sınırlar çerçevesinde yapılmasına izin verilmesi gibi durumlarla tanımlı bilinçaltı bölgesi vardır ve tasarım orada yapılır. Bilinçaltında depolanmış veriler tasarım için gereklidir ve bu durumda bilinç devreye girerek uyku halini sonlandırmalıdır. Mimarlığın mümkün olabilmesi için uyku halinin gerekli olduğunu söylemektedir. Bilinçaltında bekleyen bilgiler tasarımı oluşturabilecek bağlantılar kurdururken uyanmak ve tekrar uykuya dalmak yeni tasarımlar üretmek için gereklidir.

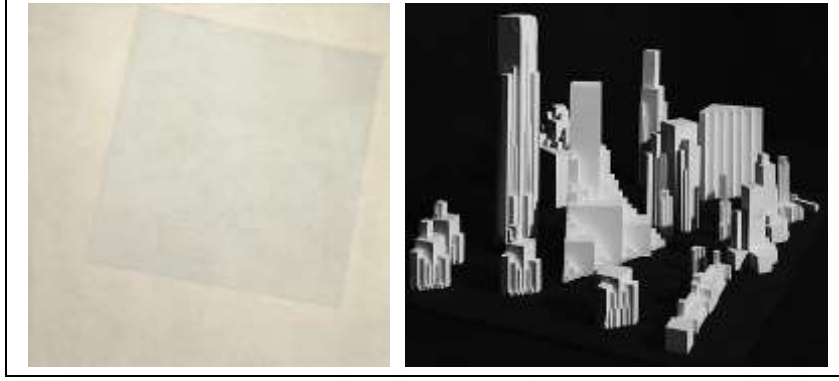
Taş, ahşap, çimento kullanarak evler, saraylar yapmanın inşa etme eyleminde bulunma ve ustalığın söz konusu olduğunu söyleyen Le Corbusier (1887-1965), yapının bir anda kendini etkilemesini, hoşuna gitmesini ve güzel olarak düşündürmesini mimarlık olarak ifade etmektedir. Sanatın işte burada olduğunu savunmaktadır. Le Corbusier sözlerinde mimarlıkla kurduğu ilişkiye ve onun için ne ifade ettiğine değinmektedir:

Oysa gökyüzüne yükselen duvarların öyle bir düzeni var ki beni heyecanlandırıyor. Eğilimlerinizi hissediyorum. Yumuşak, sert, sevimli veya soyluydunuz. Taşlarınız bana bunu söylüyor. Beni bu yere bağlıyorsunuz ve bunlara bakıyorum. Kendini yaratan düşünceleri ifade eden bir nesneye bakıyorum. Sözcükler veya seslerle değil, yalnızca prizmaların kendi aralarındaki ilişkilerle açıklanan düşünceler. Bu prizmalar ki ayrıntılarını gün ışığı yaratır. Bu ilişkilerin ille de kullanıma veya bir tanıma yönelik olması gerekmez. Onlar ruhumuzun matematiksel bir yaratısıdır, mimarlığın dilidir. Atıl malzemelerle aşağı yukarı işlevsel olan bir programı aştınız ve beni heyecanlandıran ilişkiler ortaya koydunuz. Bu mimarlıktır (Corbusier, 2010: 217).

Adolf Loos (2017), 1910'da yayımladığı *Über Architektur (Mimarlık)* başlıklı yazısında bir binanın herkesin hoşuna gitmesi gerektiği fakat bir sanat eseri söz konusu olduğunda kimsenin hoşuna gitmesinin gerekmediğini söyler. Sanat eserini kişiye özel olarak nitelendirir fakat mimarının özel bir konu olmadığını ifade eder. Sanat eserini ihtiyaç duyulmadan dünyaya gelen, devrimci, gelecekle ilgili, rahatsız edici olduğunu söylerken; mimarının de ihtiyacı karşıladığını, muhafazakar, bugünle ilgili ve rahatımız için olduğunu ifade etmiştir.

Soyut sanatın öncülerinden olan Kazimir Malevich (1879-1935)'in Süprematist Kompozisyon: Beyaz Üzeri Beyaz (1918) eseri beyaz tuval üzerine beyaz boyanmış karenin oluşturduğu süprematist bir kompozisyonudur; ve bu kompozisyondaki beyaz kare konumu itibarıyla tuvalden dışarı çıkmak istercesine hareket halindeymiş gibi algılanır ve tuvalin sınırının olmayışı onun sonsuzluğa doğru hareket ettiği algısını geliştirir. Sanatı nesnelere yükünden kurtarmış olan Malevich, bu eserle resmi son noktasına getirdiği inancındadır ve ilerleyen yıllarda 1923'den 1930'ların başına kadar "arkhitektons" adı verilen ve gökdelenlere benzeyen heykelsi soyut formların üç boyutlu modelini "planits" denilen çizimlerle alçı bloklar şeklinde üç boyuta aktarmıştır. Saf ve plastik mimari anlayışında olan Malevich'in, Le Corbusier ve Bauhaus ile ilişkilendirdiği batı mimarisi daha çok faydacı olarak yorumlanarak, saflıktan yoksun olarak değerlendirilmiştir (Franzen vd.,2003). Mimarlığın birçok sanat dalını etkilediği, eş zamanlı olarak etkilendiği görülmektedir. Malevich'in resimlerindeki geometrik formlar, sanki bir yapıya tepeden bakıyormuşuz algısını veren mimari yapı elemanlarına benzemektedir. Bu anlamda

Süprematist Kompozisyon: Beyaz Üzeri Beyaz (1918) çalışmasındaki kareyi arkhitektonlardan birinin planı gibi yorumlayabiliriz (Şekil 59).



Şekil 59. Kazimir Malevich, Süprematist Kompozisyon: Beyaz Üzeri Beyaz, 1918, (URL-98, 2020) ve dikey "arkhitekton"lar, 1923, (URL-99, 2020).

Louis I. Kahn (1901-1974) mimarlığı "thoughtful making of spaces (düşünerek yapılan mekanlar)" şeklinde tanımlayarak mekanlar arası strüktürel ilişkilerini kurmaktadır. Ana mekanlar ve tali mekanlar sınıflandırmasında en küçük birim room (oda) olmaktadır (Anonim, 2000a: 23). Kahn 1971 yılındaki "The Room, The Street and Human Agreement (Oda, Cadde ve İnsan Anlaşması)" başlıklı konuşmasında "Oda mimarının başlangıcıdır. Bu aklın yeridir. Boyutları, yapısı, ışığı, karakteri, manevi aurasına cevap vererek, insanın önerdiği ve yaptığı her şeyin bir hayat haline geldiğini fark ederek siz odadasınız." sözlerini sarfetmiştir (URL-100, 2020). Virginia Woolf'un 1928 yılında Cambridge Üniversitesi'nde kız öğrencilere yaptığı konuşmasından şekillenen Room of One's Own (Kendine Ait Bir Oda, 1929) kitabında "Sizlere ancak önemsiz sayılacak bir hususta bilgi verebilirdim-bir kadın kurmaca yazacaksa, parası ve kendine ait bir odası olmalıdır." (Woolf, 2016: 6) sözlerini dile getirmiştir. Bir mimar odayı karakteriyle işlevsel ihtiyaçları karşılayacak bir hacim olarak tanımlarken, bir yazar ise kadınlara seçme ve seçilme hakkı verilmesinden bir yıl sonra yayınladığı kitabında odayı kadınların sahip olması gereken bir özgürlük alanı olarak tanımlamaktadır. Mimarlık ve edebiyat arasındaki bağlantı, Şekil 60'da Kahn'ın Architecture Comes from the Making of a Room (Mimarlık Bir Oda Yapmakla Başlar, 1971) manifestosu ve Woolf'un A Room of One's Own (Kendine Ait Bir Oda, 1929) kitabında, "oda" kavramına farklı bakış açıları sunmasıyla

kurulmuştur. Mimarlık sanatını diğer disiplinleriyle ilişkisini ele almak adına aklın “oda”larına girmek gereklidir.



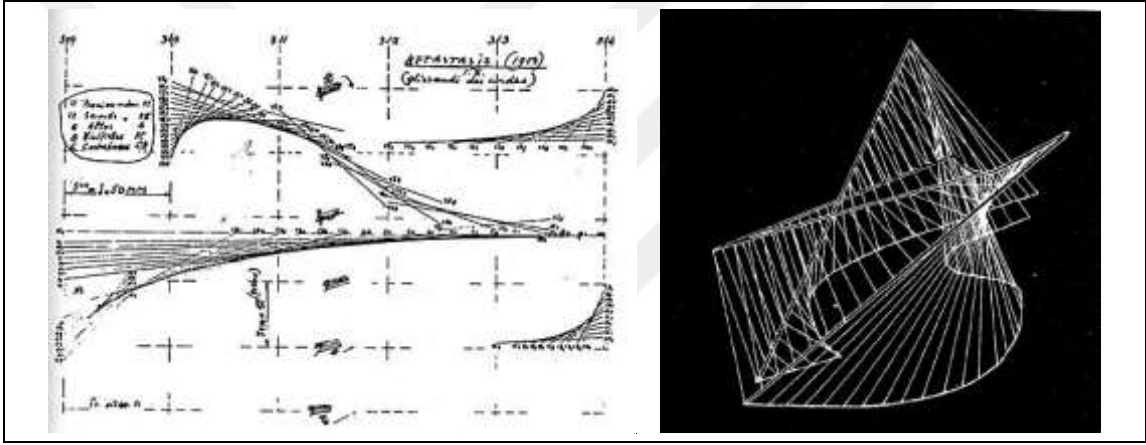
Şekil 60. Louis I. Kahn, Architecture Comes from the Making of a Room (Mimarlık Bir Oda Yapmakla Başlar), 1971, (URL-101, 2020) ve Virginia Woolf, A Room of One's Own (Kendine Ait Bir Oda), 1929, (URL-102, 2020).

Tunalı (2012), müzik ve mimarlık arasındaki yakınlığa dikkat çekerek her iki sanatın matematik ile ilişkilendirildiğini söylemektedir. Mimari yapıyı orantılar aritmetiğine dayandırarak, görsel estetik bir nesne olarak varlığını sürdürdüğünü ifade ederek, müziğin bestenin bütününde tonların oranlığı olduğunu ve işitsel bir estetik nesne olarak sadece çalındığında var olduğunu aktarmaktadır.

II. Dünya Savaşı sonrası ilk dünya fuarı olması açısından önemli olan Brüksel Uluslararası Sergisi (1958), Philips firması için tasarlanan Philips Pavyonu'na ev sahipliği yapmıştır. 1956 yılında Philips firması Le Corbusier'e pavyonu tasarlamasını istediğinde işbirlikçisi Yunan besteci ve mimar Iannis Xenakis yapının matematiksel strüktürünü oluşturarak Metastasis adlı eserini mimari forma dönüştürmüştür. Yapının konseptine karar veren Le Corbusier, Fransız kompozitör Edgar Varèse'nin gösteriye özel olarak yazdığı Poème Électronique (Elektronik Şiir) ve bu şiiri barındıracak bir taşıyıcı olacak şekilde tasarlamıştır (Şekil 61-62). Elektronik Şiir'in görsel yanını oluşturacak olan projeksiyonlar ve insanlığın gelişimini anlatan fotoğraflardan oluşan film üzerinde Le Corbusier bizzat kendisi çalışmıştır (URL-103, 2020).

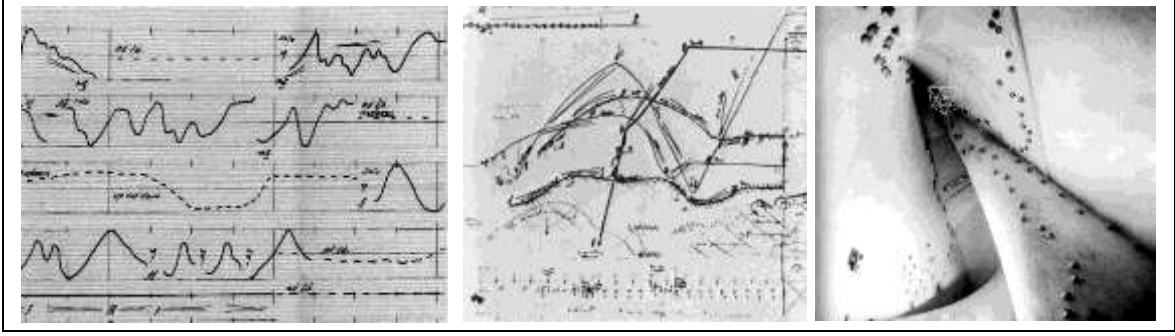


Şekil 61. Brüksel Uluslararası Sergisi'nde Philips Pavyonu'nun görünümü,1958, (URL-104, 2020; URL-105,2020).



Şekil 62. Metastasis (1954)'in Xenakis tarafından hazırlanan grafiksel kompozisyonu ve Philips Pavyonu'nun ilk modeli (Xenakis, 1992).

Xenakis, Modülör'ün üzerine şekillenmiş olduğu altın oran ve fibonacci dizisini Metastasis'in zamansal parçalanmasında kullanmıştır (Özdemir, 2009). Eseri bu açıdan ele aldığımızda müzik notalarının yükselen alçalan grafiği yapının hiperbolik-paraboloit bir form kazanacağını göstermektedir (Şekil 63). Müzik, geniş hareket alanı bulduğu iç mekanda özgürce salındığı yapının çeperlerinden yansıyor ve sonrasında bulduğu ilk açıklıktan boşluğa doğru akıyormuş hissi vermektedir. Müzik ve mimari yıllar sonra karşılaşan iki samimi dost gibi birbirini sarmalarken, yapı sanatın iki ögesine kucak açmaktadır.



Şekil 63. Edgar Varèse tarafından yazılan Poème Électronique'in ve Philips Pavyonu içerisinde dolaşım yönünün tasviri, (URL-106, 2020); (URL-107, 2020) ve pavyonun iç duvarlarına yerleştirilen hoparlörler (URL-108, 2020)

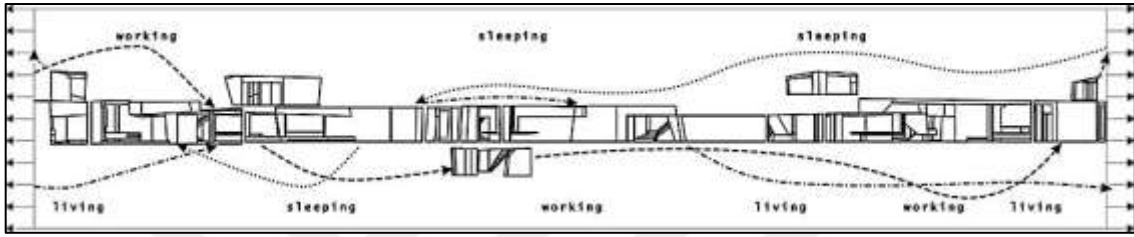
Müzik ile mimarinin buluştuğu Philips Pavyonu'ndan, işlevlerin birbirini sarmaladığı Amsterdam yakınındaki Het Gooi bölgesinde Hollandalı bir çiftin Möbius Evi'ne geçerken günlük rutinleri olan uyuma, çalışma, yemek yeme, oyun oynama gibi aktivitelerine ev sahipliği yapabilecek şekilde tasarlandığı görülmektedir. UNStudio'nun projeye yaklaşımını özgün kılan, çalışma alanlarıyla yatak odalarını karşılaştıran ve kavşaklarda kolektif alanlar oluşturan bir sarmal yörünge yaratmasıdır (URL-109, 2020; URL-110, 2020; Jormakka, 2012). Şekil 64'te görülen Möbius evinde birbirine kenetlenen iki hattan oluşan sarmal yörünge aynı zamanda binada kullanılan iki malzemenin temsilidir: beton ve cam. Beton binanın strüktürünü oluştururken aynı zamanda iç mekanda mobilyaya dönüşmektedir.



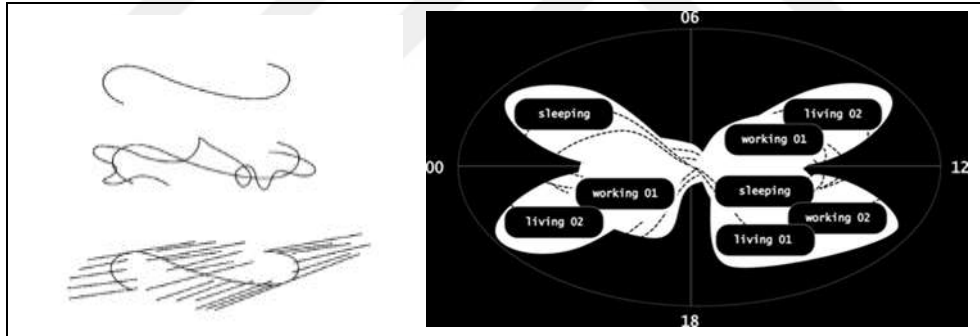
Şekil 64. UNStudio, Möbius Evi, Fotoğraf: Christian Richters, (URL-111, 2020) ve iç mekan görseli, Fotoğraf: Eva Bloem (URL-112, 2020; URL-113, 2020)

Hayatın günlük akışında kendi yolunda giden insanların, çoğu zaman aynı akışta olan insanlarla yolları kesişir. Bina sarmal yörünge diyagramında şekillenirken (Şekil 65),

ailenin yirmi dört saatlik döngüsü de bu sarmal içerisinde erimektedir. Form gereği işlev alanları birbiri içerisinde geçerken ailenin bireyleri hem bir araya gelip hem de ayrı kalabilmektedir. Bu akışı temsilen oluşturulan Möbius şeridi Paul Klee'nin eskizinden (Şekil 66) ilham alınarak tasarlanmıştır (Jormakka, 2012). Mobius Evi'ndeki işlev alanları zamanın döngüsü içerisinde yer alırken, insan tüm bu eylemlerin öznesi olmaktadır. Klee'nin bilincinde yer edenleri kağıda dökmesi, yıllar sonra bir mimarın o eskizden yola çıkarak bir yapı tasarlaması bilinç akışının ne denli uzantıları olduğunun bir göstergesidir.



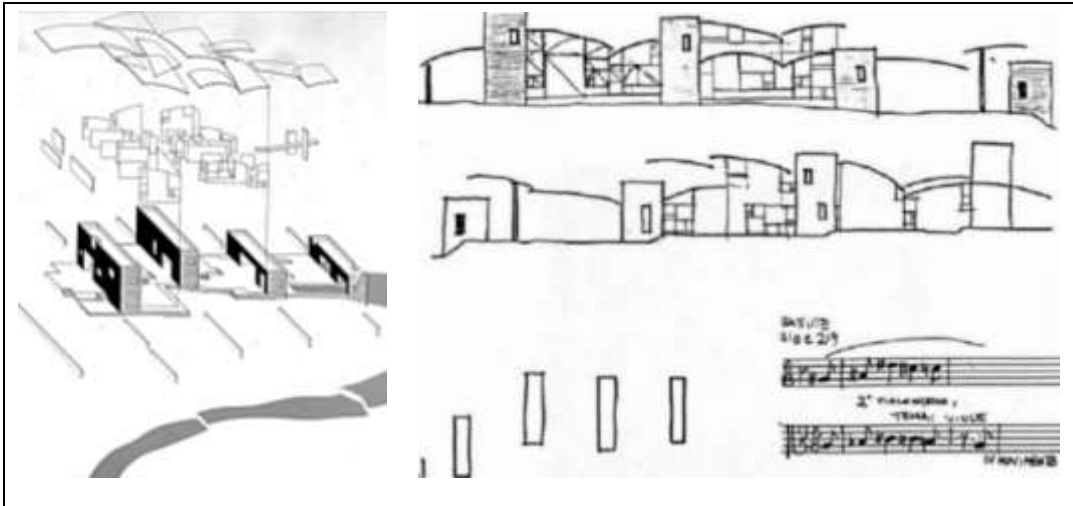
Şekil 65. UNStudio, Möbius evi işlev döngüsü, (URL-114, 2020).



Şekil 66. Möbius evi tasarımında kullanılan Paul Klee eskizi (Jormakka, 2012) ve sarmal döngü konsepti (URL-115, 2020).

Coop Himmelb(l)au mimarlarından Wolf Prix ve Helmut Swiczinsky'nin sürrealist bir teknik olan otomatik yazım tekniğini yapılarına uyarladığı Malibu, Kaliforniya'daki Open House (1983) projesi (Şekil 67), "The feeling of the inside stretches the skin of the outside (İç his, dış cildi gerer)." cümlesiyle özetlenerek projenin patlayıcı bir taslaktan oluştuğu ifade edilmiştir. Gözlerin kapatılarak yoğun bir konsantrasyon eşliğinde elin bir sismograf görevi görerek mekanın uyandıracakları duyguları kaydetmesi ile çizimdeki enerji akışı mimariye aktarılmıştır (URL-116, 2020). Bu teknik "Resimde Bilinç Akışı"

Yazın ile mimarının ilişkisini “kanıta tutulan kötü bir ayna” şeklinde nitelendiren Steven Holl, mimariyi oluşturan mekan, ışık ve maddeden oluşan alana ulaşabilmenin yolunun sözcüklerden arındırılmış bir sessizlikle mümkün olacağını söylemektedir. Mimariyi konuma bağlayan Holl, “Müzik, resim, heykel, sinema ve edebiyattan farklı olarak taşınmaz konstrüksiyon, bir yerin yaşantısıyla kaynaşıktır. Bir binanın yerleşim alanı, onun oluşumunu belirleyen herhangi bir girdi olmanın ötesinde bir şeydir. Onun fiziksel ve metafizik temelidir.” (Anonim, 2000b: 93) sözleriyle mimariyi diğer sanat dallarından ayrı bir yere koymaktadır. Bir kaynaktan beslenen üç beton bendin sınırladığı üç gölcüğün yanına konumlanan Stretto Evi (1991), arsanın karakterini mekan bentleri oluşturarak onların üzerinden uzanan metal çerçeveli akışkan mekanla yansıtmaktadır. Müzikteki sıçramalı strettoda olduğu gibi bentlerin üzerinden akan su dış mekanda manzaranın sıçramalı yansımalarını yaratmaktadır. Béla Bartók (1881-1945)’un Yaylı Çalgılar Orkestrası, Vurma Çalgılar ve Celesta için Müzik (1937) eseri Holl’un tasarımıyla paralellik oluşturmaktadır (Şekil 69). Dört muvmanda oluşturulan parça ağır (vurmaları) ve hafif (yaylılar) ayrımına yer vermektedir (Anonim, 2000b). Beton bentlerin oluşturduğu taşıyıcı strüktürün kalınlığı, Bartók’un bestesinde artan sayıdaki enstrümanların kademeli olarak girişi ile orkestranın genişlemesiyle özdeşleştirilmiştir (Capanna, 2009). Goethe’nin “petrified music (taşlaşmış, dondurulmuş müzik)” (Goethe, 1984: 246) olarak ifade ettiği mimarlık tanımı, Stretto Evi için söylenmiş gibidir.



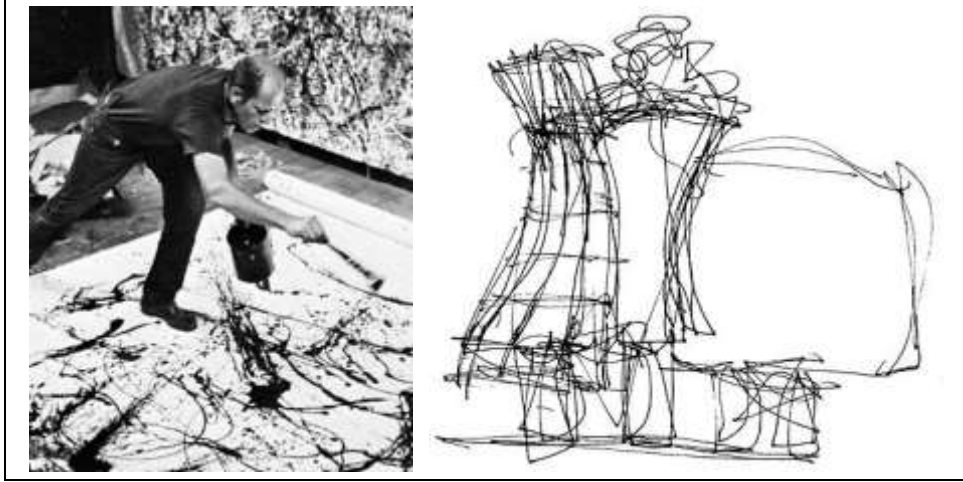
Şekil 69. Stretto Evi'nin analizi, (URL-121, 2020) ve Béla Bartók'un kompozisyonu ile Steven Holl tasarımının karşılaştırılması (Capanna, 2009).

Vlado Milunić ve Frank Gehry ortaklığıyla tasarlanan Tančící dům (Dans Eden Ev, 1994-96) Çek Cumhuriyeti, Prag'da yer almaktadır. Doğan Hasol'un 1997'de Milunić ile görüşmesi sonrası binaya dair öğrendiği bilgiler, binanın tepesinde yer alan kubbenin Palladio'nun heykel esprisinden yararlanılarak binaya eklenmiş olması, cam kubbe ile taçlandırılmış öne eğilen biçimiyle komşu yapıya ve Üçüncü Enternasyonal'in Tatlin Kulesi'ne atıfta bulunmasıdır. Hasol'un söylemiyle statik olan ile dinamik olanın çatışması ortaya çıkmaktadır. Dans eden bir çifti andıran yapı (Şekil 70) önce Fred Astaire ve partneri Ginger Rogers'dan ilhamla Fred ve Ginger olarak adlandırılmıştır. Fred masif bir yapıyken, Ginger dinamik bir cam kule olarak tasarlanmıştır. Fred ve Ginger metaforundan uzaklaşılması Ginger'ı taşıyan ayakların genel çizgilerinin değiştirilmesi ve Fred'in şapkasının yerini Milunić'in tasarladığı kubbenin almasıdır (Hasol, 1998).



Şekil 70. Frank Gehry/Vlado Milunić, Tančící dům (Dans Eden Ev), (URL-122, 2020) ve Fred Astaire ve Ginger Rogers Flow the Fleet (Filoyu Takip Edelim, 1936) filminde dans ederken, (URL-123, 2020).

Frank O. Gehry malzemeyi eğip bükmesi, esnekliğin sınırlarını zorlaması, tasarladığı yapının her bir cephesinden farklı görünüşler elde edilmesi ve tasarımda dikkat çekici unsurun birden fazla bileşen üzerine dağıldığı bir mimarlık anlayışı sergilemektedir. Dekonstrüktivist üslupla ele aldığı kaotik tasarımları, yapıya eklenen ya da çıkarılan öğelerin farkedilmemesi dolayısıyla bitmemişlik hissi vermektedir. Yapılarında Pollockvari bir rastgelelik sergilemektedir (Şekil 71).



Şekil 71. Jackson Pollock, New York'taki stüdyosunda Sonbahar Ritmi No:30'u resmederken, Fotoğraf: Hans Namuth, 1950, (URL-124, 2020) ve Frank Gehry Dancing House eskizi, (URL-125, 2020).

Gehry'nin uzun süredir arkadaşı olan sanatçı Charles Arnoldi; sanatçıların şeyleri olduğu gibi kabul etmediğini, sonsuz ihtimaller gördüğünü ve bu sebeple Gehry'nin bu minvaldeki insanlarla vakit geçirdiğini söylemektedir. Gehry, arkadaşı Arnoldi'nin Trot (1974) eseri gibi birçok sanat eserinin çalışmalarını etkilediğini söylemektedir. Gehry Londra, The National Gallery ziyaretinde gördüğü Hieronymus Bosch'un Christ Mocked (The Crowning with Thorns/Dikenlerle Taç Giyme, yak. 1500) eserini daha önce gördüğünü fakat asla sevmediğini ifade etmiştir. Bir önceki görüşünden farklı olarak o gün, ışığın galerideki etkisi ve eserin odanın doğru yerinde asılı oluşunun bu tabloyu mükemmel kıldığını söylemiştir. O sıralar Kudüs'teki Museum of Tolerance üzerinde çalışan Gehry, bu eseri gördüğünde kendisine cesaret verdiğini ifade etmektedir (Isenberg, 2009). Gehry'nin Bosch'tan Arnoldi'e uzanan bilinç akışının, Museum of Tolerance'ın yeniden tasarımına zemin hazırladığı görülmektedir (Şekil 72).



Şekil 72. Charles Arnouldi, Trot, 1974, (URL-126, 2020); Hieronymus Bosch, Christ Mocked (The Crowning with Thorns/Dikenlerle Taç Giyme), yak. 1500, (URL-127, 2020); Gehry Partner Design, Museum of Tolerance'ın yeniden tasarlanması, (URL-128, 2020).

Mimarlık okulunu bitirdiğinde, sanatçının daha fazla şey yapabileceği haliyle sanat ile mimarlık arasındaki etkileşimini mimarisine uygulayabileceğini düşünen Gehry, tarihin Bernini ve Michelangelo'yu hem sanatçı hem mimar olarak kabul ettiğini ve bir mimarın aynı zamanda bir sanatçı olabileceğinin mümkün olduğunu dile getirmiştir. “Gehry çizimleri ile nasıl fikir aradığını, Michelangelo'nun cevap aramak için nasıl taşı oyduyuyla karşılaştırır.” (Isenberg, 2009: 90) sözleri Gehry'nin mimarlığını özetler niteliktedir. Michelangelo'nun köleleri yorumladığı heykel serisinde (Şekil 73), kölelerin taşın içerisinden çıkmaya çabaladığı görülmektedir. Bu çaba olgunlaşan fikrin yolunu bulup bir şekilde bir sanat, belki bir mimari ürüne dönüşmesi gibidir.

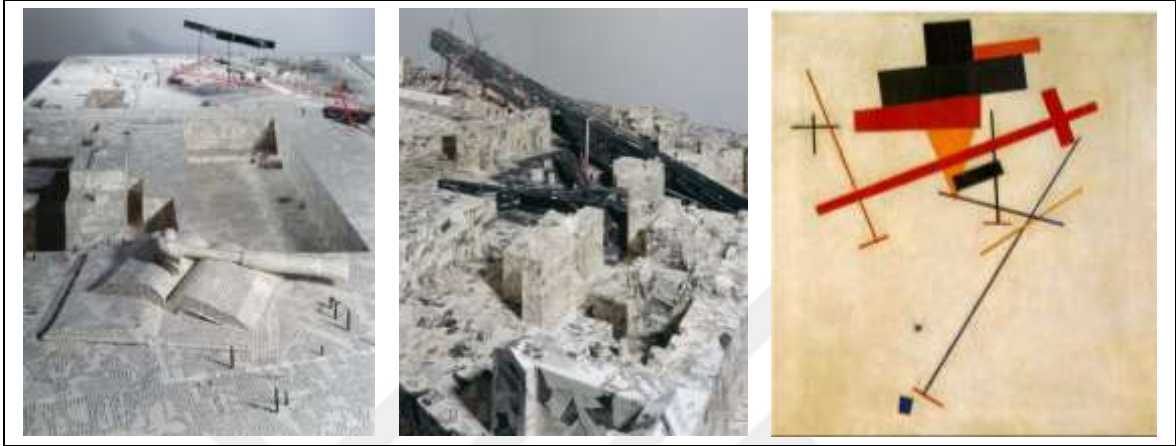


Şekil 73. Michelangelo, The Atlas/Slave (Köle), 1519-36, (URL-129, 2020); The Young Slave (Genç Köle), 1520-23, (URL-130, 2020); The Awakening Slave (Uyanan Köle), 1525-30, (URL-131, 2020).

Polonya kökenli Amerikalı mimar Daniel Libeskind, müzik öğreniminin ardından mimar olmaya karar vererek bu alanda eğitimini sürdürmüştür. New York Modern Sanatlar Müzesi'ndeki Dekonstrüktivist Mimarlık Sergisi ile kendisini mimarlık dünyasına tanıtmıştır. Libeskind'in mimarlığı, "Tıpkı Dadacılar'ın hiçbir gerçek dilde anlamlı bildirimler sayılmayan, ama yine de 'şiir' adını taşıyan ses dizeleri 'yazmaları' gibi, Libeskind de olanaklı ya da olanaksız hiçbir mimarlığa göndermede bulunmayan ama yine de mimari çizim adını taşıyan 'projeler' yapmıştır." (Tanyeli, 2001: 13) şeklinde yorumlanmıştır.

Libeskind'in Berlin Internationale BauAusstellungen (IBA) City Edge (1987) yarışmasına katılarak birincilik elde ettiği Berlin City Edge (Kent Kıyısı, 1987) projesi, Batı Berlin/Tiergarten bölgesinin yenilenmesi çerçevesinde oluşturulan proje, büro ve konut tasarımından oluşmaktadır. Berlin Duvarı'nın sembolik bir yıkımı olan ve Konstrüktivizm etkisiyle tasarlanan projeye yaklaşım, tasarlanan 450 m uzunluğundaki kirişin duvar kavramını yerinden etmek adına eski kent strüktürünü parçalayarak duvarın soyut bir ifadesini ortaya koymaktır. Model A'da yerde görülen delikler hasar görmüş bölgeleri işaret ederken, Model B ise şehrin seviyesini arttıracak eklentilerin görüldüğü maket olma özelliği taşımaktadır. Yıkım, yerinden olma, tekrar yapılanma hikayesi olan proje, Libeskind'in "psiko-sibernetik projeksiyonları" olan Berlin'in dijital görüntülerinin eklenmesiyle de, örneğin kentin bölgenin doğusundan bir tür röntgen fotoğrafında çekilen yüksekliğinin bir görünümünü sağlayarak, birbirinden ayrılarak daha sonra yeniden

yorumlanmaktadır (URL-132, 2020). Şekil 74’te, Libeskind’in Model A ve B City Edge projesi maketlerine yer verilerek Malevich ile arasındaki bağlantıya dikkat çekilmiştir. Libeskind’in bilinç akışının resim ve mimarlık ilişkisinin kurulmasına alan açtığı görülmektedir.



Şekil 74. Daniel Libeskind, Model A ve Model B/Berlin City Edge maketleri, Fotoğraf: Olivier Martin-Gambier, (URL-133, 2020; URL-134, 2020) ve Kazimir Malevich, Süprematist Painting, 1916, (URL-135, 2020).

Dr. Maltz (1960), yeni bir fikir sistemi olan psiko-sibernetik kavramını ilk kez kullanan kişidir. Yeni sibernetik bilimi bize “bilinçaltı zihin” olarak geçen kavramın zihin olmadığını, beyin ve sinirden oluşan bir mekanizma olduğunu söylemektedir. Bu bağlamda insanın zihnini ikiye ayırmadan, hedefe yönelik makineyi işleten akıl ya da bilinç olarak nitelendirilmektedir. Dr. Maltz, beynin nasıl çalıştığına dair yeni bir sistem olarak tanımladığı psiko- sibernetik kavramını şu şekilde açıklamıştır:

İnsan beynini ve sinir sistemini, sibernetik ilkelere uygun olarak çalışan bir servo mekanizma biçimi olarak düşündüğümüzde, insan davranışının neden ve nerede olduğuna dair yeni bir fikir ediniriz. Bu yeni konseptte “Psiko Sibernetik” demeyi tercih ediyorum: insan beynine uygulanan sibernetik prensipleri. Tekrar etmeliyim, psiko sibernetik insanın bir makine olduğunu söylemiyor, aksine insanın kullandığı bir makineye sahip olduğunu söylüyor (Maltz, 1960:17)

Libeskind, City Edge (1987) projesinde psiko-sibernetik projeksiyon çalışmaları olan (Şekil 75), Berlin’in dijital görünümüleri ve Lucas Cranach the Elder’ın Adam and Eve (Adem ve Havva, 1528) ve Wim Wenders’ın Wings of Desire (Berlin Üzerindeki Göküzyü, 1987) filmini hatırlatan müjde meleği kullanılarak, bilinçaltını harekete

geçirerek insanın akıl ve bilinç etkinliğini zorlayıcı bu görsellere imza atmıştır (URL-132, 2020).



Şekil 75. Daniel Libeskind, Berlin'in psiko-sibernetik projeksiyonu, 1988, Fotoğraf: Olivier Martin-Gambier, (URL-136, 2020; URL-137, 2020).



Şekil 76. Lucas Cranach the Elder, Adam and Eve (Adem ve Havva), 1528, (URL-138, 2020); Wings of Desire (Berlin Üzerindeki Gökyüzü, 1987) filminden bir sahne (URL-139, 2020).

Çek kökenli Amerikalı John Hejduk (1929-2000), sanatçı, eğitimci ve bir mimar olarak akademi ile olan bağına tasarımlarının alt metnindeki güçlü kurgularda hissettirmektedir. 2001 yılında Hollanda/Groningen'de inşa edilen Wall House II/ Bye House projesi; 1973 yılında New York/Cooper Union'daki Irwin S. Chanin Mimarlık Okulu'nda peyzaj mimarı ve öğretim üyesi Ed Bye için Connecticut Ridgefield'da inşa edilmek üzere tasarlanmıştır. Louie (2001), The NewYork Times gazetesi "A House Whose Rooms Serenely Climb The Walls (Odaları Duvarlara Huzurla Tırmanan Bir Ev)"

başlıklı yazısında John Hedjuk'un, "Hayatın duvarlarla ilgisi vardır; onlar aracılığıyla sürekli olarak içeri ve dışarı, ileri geri gidiyoruz." söylemini alıntılıyarak sınır kavramına Hedjuk'un bakışını aktarmıştır. Wall House II/Bye House projesinde de görüldüğü üzere Hays (2015), Hedjuk'un mimarlığının izleyicisiyle karşılaşma tarzını, duvarın projede bir ifade aracı olarak inşa edildiğini ve Hedjuk'un bunu bütün projelerinde temel bir unsur olarak kullandığını ifade etmektedir. Ek olarak Hedjuk'un Braque'ın bir kuşun uçarak sanki bir duvarın içinden geçiyormuş gibi görüldüğü Studio III (1949) tablosunu takıntı yaptığını belirtirken, duvarın tabloda bir nesneden öte tekil bir figür olarak varolduğunu yorumunda bulunmaktadır. Kuşun bedenindeki değişimi görerek onun bir duvardan geçtiği düşünülmekte ve böylece duvar ile kuşun birbirini var ettiği görülmektedir. Hedjuk'un Wall House (Duvar Ev) projesiyle ilişkilendirdiği bu tabloda (Şekil 77), kübizmin sanata yeni bir bakış açısı getiren ve yeni bir düzen oluşturma çabasına eşdeğer bir düzen yaratma düşüncesinde olan mimarın anlatımı olduğu ifade edilmiştir.



Şekil 77. John Hejduk, Wall House II/ Bye House cephe görünüşleri, Fotoğraf: Liao Yusheng, (URL-140, 2020; URL-141, 2020; URL-142, 2020) ve Georges Braque, The Studio (III), 1949, (URL-143, 2020).

Michael Blackwood yönetmenliğinde 1992 yılında yayımlanan John Hejduk: Builder of Worlds belgeselinde Hejduk'un, "Hiçbir ayrım yapmıyorum. Şiir bir şiir, bina

bir yapıdır, mimari mimaridir, müzik ... Yani hepsi yapıdır.” sözleriyle sanat ve mimariyi tek bir çatı altında toplamıştır (Blackwood, 1992).

Bilinç akışı, bize farklı düşünce katmanlarının olduğunu ve bu katmanları derinlemesine incelediğimizde bir ürünün ortaya konulmasında tanımlı olmasa da bir yöntem izlendiğini ortaya koymaktadır. Çoğu zaman sezgisel ilerleyen bu yöntem bazı durumlarda matematiksel kodlar içermektedir. Özellikle mimarlığın, duygularla hareket etmesinin yanısıra teknik bir takım verilerle hayata geçirildiği görülmektedir.

Yapılan Çalışmalar-I bölümünde edebiyat, müzik, resim, heykel ve mimarlıkta incelenen örneklerde sanatçının bilincinin, akış dahilinde yön tayin ederek ürün ortaya koyması adına önemli veriler barındırdığı görülmüştür. Kontrolsüz bilinç akışı psikolojik bozukluklarla tetiklenebilirken diğer yandan berrak bir zihinde de bilincin akışında bir sanat ürünü ortaya koyulabilmiştir. Bu anlamıyla mimarlığın diğer sanat dallarından, yaratma süreci bağlamında ayrıldığı görülmüştür. Yapılan Çalışmalar-II kısmında da bu ayrıma yoğunlaşarak bilinç akışının tekniğe dönüşümü sorgulanmaktadır.

3. YAPILAN ÇALIŞMALAR-II

Mimarlıkta bilinç akışının bir “teknik” olarak varolduğu söylemini ortaya koymak ve bunu tartışmaya açmak adına çok yönlü kişiliğiyle yazar, akademisyen, mimar Bernard Tschumi'nin hayatı, mimarlık anlayışı ve mimari çalışmaları üzerinden bilinç akışı okunmaya çalışılmıştır. Birçok insanın kontrol edilebilir düzeyde nevroitik olmasından hareketle, Tschumi'nin mimari çalışmalarını yaratıcılık noktasında nevroitik olarak değerlendirmek mümkündür. Bernard Tschumi'nin hayatı ve eserleri ilgili doğru bilgilerle birinci ağızdan ulaşabiliyor olmak, kaleme aldığı denemeler aracılığıyla düşünce yapısını anlayabilir olmak, yazılı ve görsel basın aracılığıyla verdiği demeçlerinde mimarlık anlayışını açıkça ortaya koyuyor olması, akademik alanda verdiği dersler ile öğrencilerinin yaratıcı edimlerine katkıda bulunurken, eş zamanlı Bernard Tschumi Architects (BTA) bünyesindeki çalışmalarıyla tasarımlarını hayata geçirebiliyor olması; felsefe ve sanatın birçok dalından etkilendiğini beyan etmesi ve eserlerinde bu izleri açıkça görebiliyor olmamız; çok katmanlı eserlerinin bilinç akışını okuyabilmemize olanak tanması ve altında yatan anlamları tıpkı Virginia Woolf'un “tunneling process (tünel açma süreci)” gibi ele alabilmemiz gibi birçok nedenden ötürü Bernard Tschumi'nin ve eserlerinin “Yapılan Çalışmalar-II” kapsamında incelemeye tabi tutulmasına karar verilmiştir.

Çalışma alanını sınırlandırmak ve sınırsız olan bilinç akışını belli bir çerçeveden ele almak adına Mimarlık ve Kopma (Architecture and Disjunction, 2018) kitabı referans alınarak, Tschumi'nin söylemleri ile örneklendirilen teorik ve uygulamalı projelerin yanısıra, bilinç akışının okunabildiği mimari projelerine de yer verilerek toplamda dokuz projesi incelemeye tabi tutulmuştur.

3.1. Bernard Tschumi'nin Hayatı ve Mimarlık Anlayışı

Bernard Tschumi, 1944 yılında Lozan, İsviçre'de doğmuştur. İsviçre-Zürih'teki Eidgenössische Technische Hochschule Zürich (Zürich Federal Teknoloji Enstitüsü-ETH)'den 1969 yılında mimar olarak mezun olmuştur. 1970-79 yılları arasında Londra'daki Architectural Association (AA)'da, 1981-83 yıllarında ABD'deki Cooper Union'da, 1976-80 yılları arasında Princeton Üniversitesi'nde ve Columbia Üniversitesi'nde mimarlık dersleri vermiştir. 1988-2003 yılları arasında dekanlık görevini

yürüttüğü Columbia Üniversitesi'nin; Mimarlık, Planlama ve Koruma Bölümü'nde profesördür. Daimi ikametgahı ABD olan Tschumi, Fransız ve İsveç vatandaşlığına sahiptir (URL-144, 2020).

Bernard Tschumi bir mimar olarak yazar, teorisyen ve akademisyen kimliği ile çalışmaya, üretmeye devam etmektedir. Mimari çalışmalarını 1983 yılında Paris'te ve 1988 yılında NewYork'ta kurduğu Bernard Tschumi Architects (BTA) bünyesinde çalışan mimarlar eşliğinde hayata geçiren Tschumi, 21. yy kültürü ve mimarisine adadığı mimarlık anlayışını bizzat kendi yönlendirmesi ve denetimiyle sunmaktadır. Bernard Tschumi Architects (BTA), kurumsal, özel ve sivil müşteriler için tasarladığı projeleri ile uluslararası mimari ve kentsel tasarım ödüllü bir mimarlık firmasıdır. Légion d'Honneur (Paris, 1986), des Arts et des Lettres (Paris, 1986) ve Royal Victoria (Londra, 1994) nişanlarına sahip olan Tschumi, İngiltere'deki Royal Institute of British Architects (2005), Fransa'daki Collège International de Philosophie (1985), Amerika'daki College of Fellows of the American Institute of Architects üyesidir. Ulusal ve uluslararası birçok ödüle sahip olan Tschumi'nin ödülllerinden bazıları: Tau Sigma Delta Altın Madalya (Miami, 2004), Mükemmellik Ulusal Akademi Ödülü (New York, 2012), Avrupa Birliği Mies van der Rohe Mimarlık Ödülü (2011), AIA New York Eyalet Tasarım Ödülü (1999/2007), AIA Ulusal Onur Ödülü (2011), Uluslararası Mimar Sinan Ödülü (2014)'dür. Tschumi'nin mimari düşünce yapısına ve anlayışına yer verdiği; The Manhattan Transcripts: Theoretical Projects (Manhattan Transkriptleri: Teorik Projeler, 1995), Architecture and Disjunction (Mimarlık ve Kopma, 1994), Bernard Tschumi: Questions of Space/Architectural Association (Bernard Tschumi: Mekan Soruları, 2004), Architecture Concepts: Red is Not a Color (Mimari Konsept: Kırmızı Bir Renk Değildir, 2012) ve Notations: Diagrams & Sequences (Notasyonlar: Diyagramlar& Sekanslar, 2014) gibi önemli kitaplarının yanı sıra birçok mimari kaynakta söylemleri ve mimari eserleriyle yer almıştır (URL-145, 2020).

İsviçreli bir mimar olan babası Jean André Tschumi (1904-1962), École Polytechnique Fédérale de Lausanne (Lozan Federal Teknoloji Enstitüsü-EPFL)'da profesörlük görevini yürüten modern hareketin üyelerinden biri olarak aktif olarak mimarlık mesleğini yürütmüştür. Bernard'ın mimar olmasındaki en büyük etkenin mimarlık mesleğinin içerisine doğmuş olması olduğu düşünülebilir. Bu düşünceden hareketle Bernard Tschumi, The Architectural Review'da yayınlanan röportajında mimarlıkla ilgisinin babasının dünyaca ünlü bir mimar olmasından mı ileri geldiği sorusuna, "Belki de ilk başta beni mimarlık ilgilendirmiyordu çünkü başlamadan önce her

şeyi bildiğimi hissettim. Bir genç olarak kesinlikle edebiyatla, filmle, felsefeyle daha fazla ilgiliydim ve on yedi yaşında Amerika’da birkaç ay geçirme fırsatım olmasaydı muhtemelen bu şekilde giderdim.” cevabını vermiştir. Küçük bir İsviçre kasabasından geldiğini ve annesi dolayısıyla Paris’i bildiğini söyleyen Tschumi, on yedi yaşında büyük bir Amerikan şehri olan Şikago’ya yaptığı seyahat ile şehrin nasıl olabileceğini keşfettiğini, dünya görüşünün değiştiğini ve mimar olmaya bu şehirde karar verdiğini ifade etmiştir. Zürih, ETH’den aldığı geleneksel mimari eğitim sonrası Paris’te mimarlık stajını yapan Tschumi, modern hareketin özgünlüğünü ve gücünü kaybettiği noktada mimarlığın ne olduğu hakkında sorular sorduğunu, buna kafa yordüğünü söylemektedir. Cedric Price’a olan ilgisi nedeniyle İngiltere’ye gidip, insanları soru sormaya teşvik eden Architectural Association (AA)’da verdiği dersler ile öğrencilerin mimari program üzerine kafa yormasını ve bir program icat etmelerini istemiştir. Bu bağlamda mimarlık dışında edebiyat ve sanata dikkat çekerek, öğrencileri farklı alanlara yönlendirmiştir. Paris ile başlayan şehir merakının onu Londra’ya oradan da sanat çevresinin yoğunlaştığı New York’a götürmesiyle çizmeye başlayan ve mimari ifade biçiminin yollarını araştıran Tschumi, uzaydaki nesne hareketi üzerine düşünerek bunu projelerinde uygulamaya başlamıştır (Finch, 2014). Şekil 78’de Bernard, mimarlık genlerini aldığı babasıyla ve günümüzde tamamlayıcısı olan ikonik kırmızı kaşkoluyla görülmektedir.



Şekil 78. Bernard, babası Jean André ile birlikte, 1946, (URL-146), Bernard Tschumi, Fotoğraf: Andrew Boyle, 2020, (URL-147, 2020).

Mekan, hareket, olay kavramları üzerine eğilen Tschumi, “Eylem olmadan mimarlık olmaz, olay olmadan mimarlık olmaz, program olmadan mimarlık olmaz. Bu sözlerin kapsamını genişletirsek, şiddet olmadan mimarlık olmaz.” (Tschumi, 2018: 161) sözleriyle geleneksel mimarlık anlayışının sınırlarını zorlamaktadır. Eserlerinde felsefe, edebiyat ve sinema gibi disiplinleri sıklıkla referans alıp, mimarlık kültürünü tartışmaya açarak temellerinin sorgulaması gerektiğini düşünmektedir. Tschumi'nin çalışmaları New York'taki Modern Sanat Müzesi, Venedik Mimarlık Bienali, Rotterdam'daki Hollanda Mimarlık Enstitüsü, Paris'teki Pompidou Merkezi ve Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa'daki diğer müzeler ve sanat galerilerinde solo şovlarda sergilenmiştir. Kuramsal projeleri ile mimarlığı sorgulayan ve farklı ifade biçimleri arayan Tschumi, uygulamalı projeleri ile bunu hayata geçirmiştir. Parc de la Villette (1982-98) projesi ile mimarlığın yönünün dekonstrüktivizm çağı olduğunu öngören Tschumi'yi yorumlamak, yapısalılık ve dekonstrüktivizmi anlamaktan geçmektedir.

Edebiyatta yapısalılık 1960'lı yıllarda Fransa'da Roland Barthes, Claude Bremond, Gérard Genette, A.J. Greimas, Tzvetan Todorov gibi eleştirmenler ve yazıbilimciler tarafından başlatılmıştır. Yapısalılık sadece bir edebiyat kuramı değil, çeşitli bilim dallarına da uygulanabilen bir yöntem olma özelliği taşır. İlk kez Fransa'da kullanılmaya başlayan bu yöntem Jacques Lacan ile psikanalize uygulanarak Freud'un kuramı yeniden yorumlanmış ve bilinçaltının yapısı ile dilin yapısının birbirine uyduğu iddia edilmiştir; Michael Foucault bilgi ve kültür sorununa bu yöntemle yaklaşmış; Jacques Derrida ise felsefe tarihini ve metinleri bu yöntemle incelemiştir. Yapısalılığın nesnenin yapısına yönelmek olduğu, “Yüzeydeki birtakım fenomenlerin altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu bir sistemi (yapıyı) aramaktır.” (Moran, 2018: 186) sözleriyle tanımlanmaktadır. Yapısalılıkta önemli olanın sistem içerisindeki öğelerin tek başına bir anlam ifade etmeyip biraraya gelerek birbiriyle ilişkileri sonucu anlam kazanması ancak o zaman sistemin birer parçası olarak ele alınabileceğidir. Yapısalılığı anlamak için Saussure'ün bir sisteme verilen ad olan dil (langue) ve dilin somut kullanımı olan söz (parole) ayrımını bilmek gerekmektedir. Somut ve bireysel olan sözün arkasında onu belirleyen soyut yapılanma olan dil vardır. Dilbilim sözü inceleyerek bu yapıyı ortaya çıkarmak amacındadır. Bir diğer ayrım ise gösteren ile gösterilendir. Sözcükler bir şeye işaret ettiklerinden birer göstergedirler. Gösterge, ses (gösteren) ve kavram (gösterilen) olarak ikiye ayrılmaktadır. Etnologların simgelerin anlam taşıdığına dikkat çekmesi üzerine Tschumi, şeylerin simgesel değerinin yarar değerinden ayrıldığı ifade etmektedir.

Mimarlık göstergelerini ele alırken biçim ve işlev arasındaki dengeye değinmek gerekmektedir (Moran, 2018). “Her biçimin, her gösterenin nesnel bir gösterileni bir işlevi vardır. Bu sentez düz anlama odaklandığı için yan anlamı ortadan kaldırdı.” (Tschumi, 2018: 281) sözleriyle Tschumi işlevselciliğin yeniden simgesel düzeni gündeme getirdiğini ve bu düzenin çarpıtılarak şiirsel bir fantazmaya çevrildiğini söylemektedir. Nesnenin işlevinden kurtarıldığını ve serbest çağrışımların yapıldığını ifade etmektedir. İşlevselciliğin değişmez, katı düz anlamları Modernizm ile hayat bulurken, Postmodernizm modern teknikler ile geleneksel yapılanmayı biraraya getirmiştir. Postmodernizmin egemen olan tarihin mimarlığa yüklediği görev olan, verilen anlama barınak yapma görevine tamamıyla uygun olduğunu ifade eden Tschumi, ilerleyen yıllarda gösteren ile gösterilen, biçim ile işlev, biçim ile anlam arasındaki kararsızlığı Lacan’ın söylemiyle örneklendirerek gösteren ile gösterilen arasında sözcük ile amaçlanan anlam arasında neden sonuç bağıntısı bulunmadığını ifade etmektedir. Psikanalizde ve yazında da olduğu gibi gösterenin gösterilenin gösterimi olmadığına vurgu yapmaktadır. Mimari yapı içerisinde belirlenen işlevlere göre sıralanan mekanlar farklı işlevlere de açık olabilmektedir. Bir yatak odası depo olarak kullanılabilir, bir dans salonu yaşam alanına dönüştürebilir ve bu örnekler çoğaltılabilir. Mekanın farklı kullanımında hem gösteren hem de gösterilenin çarpıtıldığı anlamına gelmektedir. Bu bağlamda geçmişle olan mimari bağ sorgulanarak biçim ile işlev, gösteren ile gösterilen arasında neden sonuç bağıntısı olmadığını ifade edilmiştir (Tschumi, 2018).

Dilbilim modelini edebiyata uyarlamaya çalışan yapısalcıların ortak paylaştığı ilkelerden birinin; edebiyat incelemesinde yapıtların tek tek yorumlanması değerlendirilmesi değil, edebiyat yapıtlarının tümünün uyduğu sistemin araştırılması olduğunu belirten Moran, somut ifade olan söze ulaşarak dile ulaşmaya çalıştığını ifade etmektedir. Yapısalcılık bu şekilde kalmayarak Jacques Derrida, Jacques Lacan, Michael Foucault ve Roland Barthes tarafından değişikliğe uğrayarak yapısalcılık ötesi düşünce tarzını oluşturmuşlardır. Derrida’nın yeni bir eleştiri yöntemi olan déconstruction (yapı-sökme) kavramı gündeme gelmiştir. Yapı-sökücülük dilin net bir anlam üretmeye uygun olduğu inancına şüpheyle bakmaktadır ve bu bağlamda tüm yapısalcılık-ötesi düşünce yapısının temel taşlarından birini oluşturduğu düşünülmektedir. Günlük ve bilim dili bilgi iletmek amacını taşımasıyla göndergesel iken edebiyat dili duygusaldır ve dile getirdiği duygularla okuyanda bir duygu uyandırma amacı gütmektedir. Edebiyat yazarı kullandığı simgelerle, metaforlarla anlamı örtük bir şekilde okuyucusuna sunarken felsefe, tarih,

sosyoloji, psikoloji gibi bilimsel alanlarda metin anlaşılabilir olmalıdır. Fakat Derrida yazınsal metinler ile bilimsel metinler arasındaki bu ayrımı kabul etmemektedir. Yapısökücülerin metin bütünlüğüyle ilgilenmeden metindeki çelişkilere, metnin anlam bütünlüğüne çelme takan tutarsız metin parçalarına ve ayrıntılarına dikkat çekmektedirler. Sonuç olarak edebiyatta yapısöküm, yazarın söylemek istediği ve metnin dile getirdiği anlama ışık tutmaktadır. Yapısökümcülere göre evrensel geçerliliği olan bir düşünce yapısı yoktur, anlam kaygan zemini nedeniyle metinlerde çok anlamlılığa yol açmaktadır (Moran, 2018).

Edebiyatta yapısöküm çok anlamlılığa işaret ederken mimarideki yansıması da asıl anlamı sorgulatan yan anlamlara işaret etmektedir. 1988 yılında Philip Johnson ve Mark Wigley'in New York'ta düzenledikleri sergi ile "Dekonstrüktivist Mimari" kavramı gündeme gelmiştir. Temsilcileri olan Peter Eisenman, Frank Gehry, Daniel Libeskind, Zaha Hadid, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas, Wolf D. Prix ve Helmut Swiczinsky alışıldık mimari kalıpların dışına çıkmaları yeni olmayan bu kavramın mimari çevrelere tartışılmasına sebebiyet vermiştir. Dekonstrüktivizm kavramı ilk kez New York Times'da tasarım ve mimarlık üzerine yazan Joseph Giovanni tarafından kullanılmıştır. Giovanni bu kavramı, Fransız düşünür Jacques Derrida (1930-2004)'nın edebiyat ve felsefe alanında ortaya attığı "dekonstrüksiyon" akımı ve Rus konstrüktivistlerin etkisiyle kullanmıştır. Derrida ve Paul de Man'ın edebi bir metin olarak dekonstrüksiyon fikrinde bir anlatının değişebilen anlamlar taşıdığına işaret edilerek, "Bir anlam bütünlüğüne sahip değildir. Bir yapıt da bütünlük duygusu vermeyen ve belirli çizgiye oturtulamayan ayrı ayrı anlatılardan oluşmaktadır. (...) Yalnız geleneksel düşünüş biçimini değil, o düşüncenin çözümlenmesindeki alışılmış yolları da sorgulanmaktadır." (Esin, 1996: 49) yorumunda bulunulmuştur. Dekonstrüktivizmi uygulayan mimarların yapılarında Rus konstrüktivistlerin etkileri görülmektedir. Bu sebeple dekonstrüktivizm "boşaltılmış, soyulmuş, hatta patlatılmış bir konstrüktivizm" (Esin, 1996: 49) olarak tanımlanmaktadır. Tschumi'ye göre dekonstrüksiyon "ayrışmanın stratejileri" olarak yorumlanmaktadır.

Derrida, dekonstrüksiyon kavramını kullanıma sokup, ne tür bir anlam içerdiğini analiz ederken Heidegger'e göndermede bulunmaktadır; Fransızca bir sözcük olan *déconstruction*, Heidegger'in kullandığı *destruktion* ve *abbau* sözcüklerini karşılamak amacı taşıdığını ifade etmektedir. *Destruktion* yıkma yok etme değil, yapısal katmanları sökmek anlamına gelmektedir; *abbau* da yıkma değil, bir şeyin nasıl bütünsel bir yapı oluşturduğunu anlamak adına parçalara ayrılmasını ifade etmektedir. Derrida Fransızca

déconstruction sözcüğünü Heidegger'in kullandığı olumlu anlamda değil, Nietzsche'nin düşüncesindeki gibi yıkmak, yerle bir etmek, hiçlemek anlamlarındaki gibi olumsuz değerlendirmiştir (Küçükalp, 2008).

Dekonstrüktivist mimari anlayışın, edebiyatta tanımlı bilinç akışı tekniğinin uygulanışı ile ortak yanları olduğu görülmektedir: katmanlarına ayırma, kopma, geleneksele karşıt anlam arayışı. Bilinç akışı tekniğinin önemli temsilcilerinden Virginia Woolf'un da tekniğinin kullanımı ile kaleme aldığı romanlarında olay örgüsünün kesintili akışı, geriye dönüşlerle okuyucunun karakterin zihnine ayak uydurmaya çalışması ve geleneksel romanın aksine yenilik arayışı görülmektedir. Virginia Woolf'un roman anlayışının özetlendiği satırlara göz attığımızda, dekonstrüktivizm ve bilinç akışı tekniği arasındaki bağlantıyı rahatlıkla kurabiliriz:

Kopmalar, sonu olmayan başlangıçlar, üzerine düşünüp taşınmak üzere havada bırakılan anlar (sinema filmlerinde atlamak olarak bilinir) romanlarımızın can alıcı özellikleri haline gelecekti. Virginia geliştikçe, atlamalar, sebep ve etkinin sonuca gittiği doğrusal anlatıya alternatif haline gelmiştir. Kopmaların diğer örnekleri, hareket halindeki bir trenin camından görülen başka insanların evlerindeki anlardır. Yaşam “saatte elli mil hızla giden bir metroda (halen değişik sayılabilecek bir ulaşım aracıdır) savrulmak” ya da postaneden gönderilen kahverengi kağıttan bir paket gibidir (Richmond Postanesi'nden Hogarth Yayınevi tarafından abonelere gönderilen, içinde nüshalar olan paketler). Kişi, düşüncelerini aktarmak için durana dek pasif bir objedir (Curtis, 2012: 135-136).

Tschumi'nin edebiyatla olan ilişkisinin mimarisine olan etkisi göz önüne alındığında, bilinç akışı tekniğinden dekonstrüktivizme uzanan bir yol haritası çizilebilir. Bu yol felsefe ve sinemanın da etkisiyle giderek dallanıp budaklanmaktadır. Tschumi'nin 1975-1991 yılında kaleme aldığı denemelerinde akışta olan zihnini kurcalayan kavramları yazın yoluyla tartışmaya açtığı, projelerinde bu kavramların varlığını sorguladığı görülmüştür. Mimarlık ve Kopma (Architecture and Disjunction, 2018) kitabı da bize disiplinlerarası geçişleri göstererek, Tschumi'nin zihnine davet etmektedir.

3.2. Bernard Tschumi'nin “Mimarlık ve Kopma (2018)” Kitabının İncelemesi

Bernard Tschumi, 1975 ve 1991 yılları arasında kaleme aldığı denemelerini kapsayan Mimarlık ve Kopma (Architecture and Disjunction, 2018) kitabının giriş bölümünde; “Elinizdeki metinler, bir bütün olarak bakıldığında mimarlığın asla özerk olmadığını, asla saf biçim olmadığını yineler; aynı şekilde, mimarlığın bir üslup meselesi olmayıp bir dile indirgenemeyeceğini de yineler.” (Tschumi, 2018: 11) ifadelerini kullanmıştır. Tschumi,

işlev terimini tekrar sorgulayarak; toplumsal ve siyasal olgular içerisinde eylemler, olaylar ile birlikte bedenlerin mekan içerisindeki hareketi üzerine kafa yormaktadır.

Tschumi'nin 1975-1991 yılları arasında kaleme aldığı denemeler, kitapta üç ana başlık altında toplanmaktadır:

I. Mekan/1975 ile 1976 arasında kaleme alınan denemeler

II. Program/1981 ve 1983 arasında kaleme alınmış denemeler

III. Kopma/1984 ve 1991 yılları arasında kaleme alınmış denemeler

Le Corbusier'in *Vers une Architecture* (Bir Mimarlığa Doğru, 1923) ve Robert Venturi'nin *Complexity and Contradiction in Architecture* (Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki, 1966) çalışmaları tarzında 20. yy sonundaki mimarlığın durumu hakkındaki görüşlerini içermektedir. Tschumi'nin kitabına adını veren her anlamda "kopma" üzerine yoğunlaştığı ve mimarlığın geldiği noktayı bu kavram ile ilişkilendirdiği görülmektedir.

▪ Mekan/1975 ile 1976 arasında kaleme alınan denemeler: "Mimarlığın Paradoksu, Mekana İlişkin Sorular, Mimarlık ve İhlal, Mimarlığın Verdiği Zevk" alt başlıklarına ayrılmıştır.

Mimarlığı zevk almanın ötesinde mekanla etkinliklerin şiddetle karşı karşıya gelmesi olarak tanımlarken mekanı insani duyguların yoğunluğu ile tanımlamaktadır. Mimari mekan tanımlaması yaparken ilk metinler ilk kuramları analiz eder fakat Tschumi geleneksellikten koparak, mekana ilişkin kesin bir tanım verilmesi adına karşıtlıklar ve çelişkilere yer verilmesi gerektiği söylemektedir. Karşıtlığın ortaya çıkardığı zevk nosyonuyla ilgilenen Tschumi, bu süreçte geçmişin izlerini taşıyarak fakat her daim yeniyi kucaklayan bir bakış açısıyla mimari bağlamda bilinç akışını sunmaktadır.

Tschumi, "Mimari eğilimleri ve bu eğilimlerin sanatlarla ilişkilerini gözden geçirmek niyetinde değilim. Disiplinler (sanat, mimarlık, göstergebilim, vb.) yerine mekanı genel anlamda vurgulamam akademik kategorileşmeleri yadsımak amacıyla değil. Disiplinlerin kaynaşması denen şey, teşvik edici bir güzergah sunmayacak kadar yıpranmıştır." (Tschumi, 2018:42) sözleriyle mimarlığın kendine odaklanarak düştüğü kaçınılmaz paradoks olan mekanın doğasını sorgulama olanaksızlığı ve mekânsal praksis üzerine odaklanmış ve çelişkili olmanın ötesine geçmeye çalışmıştır. Mekansal paradoksa odaklanırken mimarlığı zihinsel olarak gören kendi içerisindeki çeşitlenmeyle "piramit", duyu ve mekan deneyine dayanan "labirent" olarak ele almaktadır. Her iki kavramın birbiriyle çelişen doğasını ele alarak da paradoksu değiştiren araçlar arasındaki farkı incelemektedir.

Mekan kavramını farklı şekilde ele alan Tschumi, sözlerinde zihnin kategorileştirdiği imgelere dikkat çekmektedir:

Sözcüğün kökeni açısından baktığımızda, mekanı tanımlamak hem “mekanı açıkça ayrı kılmak” hem de “mekanın kesin doğasını bildirmek” anlamına gelir. Mekan konusunda şimdilerde yaşanan kafa karışıklığının çoğu işte bu belirsizlikle örneklendirilebilir. Sanat ve mimarlık, özünde ilk anlamı ilgilendirir; oysa felsefe, matematik ve fizik, tarihleri boyunca “bütün maddi şeylerin yer aldığı maddi bir şey” ya da “zihnin şeyleri kategorileştirmede kullandığı öznel bir şey” olarak betimlenen bir şeye ilişkin yorumlar sağlarlar (Tschumi, 2018:43).

Descartes ile zaman ve mekanı “duyusal bilginin sınıflandırılmasını sağlayan kategoriler” olarak kabul eden Aristoteles düşüncesi son bulurken, “özmeden önce gelen nesne olarak mekan, duylara ve gövdelere onları kapsayarak” egemen olmuştur. Spinoza ve Leibniz’in “Mekan varolanın bütünlüğünde var mıydı zaten?” sorusu, eski kategori nosyonunda dönen Kant’ın mekanı “ideal bir iç yapı, bir a priori, bir bilgi aracı” olarak tanımlaması ve bundan kaynaklı Euklidesçi olmayan mekanlar üzerindeki gelişmeler tartışmaları sonlandırmamıştır. Mekan genel anlamıyla cosa mentale olarak edebi mekan, ideolojik mekan, psikanalitik mekan olarak her şeyi sarmalayan bir dizi olarak kabul edilmiştir (Tschumi, 2018: 44).

Tschumi, Sigfried Giedion (1888-1968)’ın Einstein’ın Görelilik Kuramı (1905)’ni ele alarak kübist resme uygulamasını ve kübist yüzeylerin Le Corbusier’in Villa Stein (1926) ile mimarlık diline çevrilmesini örneklendirirken kuram-resim-mimari arasındaki bağıntıya dikkat çekerek disiplinler arası bağlantıya örnek vermektedir. 1960’ların sonunda Dünya Savaşı sonrası yapılan dilbilimsel çalışmaların mimarlık dilini de etkilediği ve bu bağlamda aşına olunmayan bir mekan yasası oluşturup oluşturmadığı sorgulanmıştır. İnsanların etkinliklerinin dilden önce iz bırakacağını düşünen Tschumi, “Dil ve mekan arasında bir bağlantı var mı ve mekan okunabilir mi?” (Tschumi, 2018:46) sorularına yanıt aramaktadır.

Hegel’in estetik kuramında sanatları beş dala ayırması (mimarlık, heykel, resim, müzik ve şiir) ve mimarlığı ilk sıraya koymasının nedeni tarihsel süreci değerlendirdiğinde mimarlığın bütün sanatlardan önce geldiği düşüncesidir. Hegel, “Baraka nerede biter, mimarlık nerede başlar? Mimari söylem ‘binanın’ kendisine ilişkin olmayan şeyi mi konu alıyordu?” sorusuna “Mimarlık bir binada yararlı olanı belirtmeyen ne varsa odur. Mimarlık alelade binaya eklenen bir tür ‘sanatsal ek’tir.” (Tschumi, 2018: 49) yanıtını vermiştir. Étienne-Louis Boullée’nin “Mimarlık nedir?” sorusuna Vitruvius’un bina etme

sanatı olarak tanımlamak istemediğini ve bunun bir yanlışlık içerdiğini söyleyerek sözlerine şu şekilde devam eder:

İnsanın bir şeyi imal edebilmesi için önce zihninde canlandırması gerekir. Atalarımız kulübelerini, bu kulübenin imgesini zihinlerde canlandırıdıklarında inşa ettiler. Mimarlığı işte zihnin bu üretimi, bu yaratımı oluşturur; artık bunu herhangi bir binayı yapıp mükemmelleştirme sanatı diye tanımlayabiliriz. Dolayısıyla bina sanatı, mimarlığın bilimsel yanı demenin daha uygun olacağı ikincil bir sanattır sadece (Tschumi, 2018: 51).

“Mimarın kararı sayesinde her şey mimarlıkta, insanın öteki etkinliklerinden mimarlığı ayıran nedir? İşte bu kimlik arayışı mimarın özgürlüğünün mimarlığın özgürlüğüyle mutlaka denk düşmesi gerekmediğini ortaya koydu.” (Tschumi, 2018:53) söylemiyle sorgulanan mimarlık kavramının özgürleşmesi, kendini tanımlaması ve varolması adına mimarlık ürününü mimarıyla ilişkisinin kopabileceği üzerinde durulmaktadır. “Mimarlık sanat- için- sanat konumunu benimseyip kendini kutsallaştırırsa, varolan ideolojik bölümlerden birine yerleştirilip kategorileşmekten kaçamaz.” (Tschumi, 2018:70) sözleriyle başından beri belli bir sınıfa dahil edemediği çok yönlü bir kavramı ele almaktadır. Mimarlığın toplumun istediği yönlendirmelerden bağımsız kendi tabiatı içerisinde yaşamda kalabileceği ve mimarlığa ihtiyaç duyulmasının mimarlığa ihtiyaç olmamasıyla eş değer olduğu yönünde bir fikir beyan etmektedir. Toplum mimarlığı tanımlayıcı rol üstlenmiyorsa mimarlık bunu kendi adına yapabilmelidir. Tschumi'nin mekana ilişkin sorularının birkaçından hareketle, insanın mekanı algılayışının psikanalizle bir köprü oluşturduğu görülmektedir. Nitekim bilinçdışının varlığını hissettiren söylemler bu ilişkinin kurulabileceğini göstermektedir:

- Mekan maddi bir şeyse sınırları var mıdır?
- Mekanın sınırları yoksa, şeyler sonsuzca yayılıyor mu?
- Bir mekan gösterilen bir düşüncenin yeniden sunumuysa, bir mekan da bir bağlamdaki bütün öteki mekanlarla kurduğu ilişki yoluyla mı yoksa söz konusu mekanın metaforik anlam taşımaya başladığı bütün mekanlar yoluyla mı kendi anlamını gerçekleştirir? (Tschumi, 2018: 79/86)

Mekanın sınırları ile aklın sınırları özdeşleştirilebilir. Düşüncenin sonsuzluğu durumunda yani bir sınır tanımlaması olmadığında bu özgürlüğün edebiyata yansımaları bilinç akışı tekniği ile sağlanabilmektedir. Bu durumun alt metninde bir hastalığın açığa çıkışı söz konusudur. Tschumi'nin sorularıyla geleneksel mimarlık anlayışına bir set çekildiği ve mevcut durumun sınırlarının zorlandığı görülmektedir.

Mimarlıkta ihlal ve tabu konusunun sıklıkla gündeme getirilmeyen bir konu olduğunu söyleyen Tschumi; suç, yasakların çiğnenmesi gibi uç durumlardan zevk alan toplumun yanında mimarlık kuramcıları arasında püritenlik var olduğunu söylemektedir. TDK (2020)'ya göre Fransızca kökenli olan “püriten” sözcüğü “kutsal kitapları yeniden ve değişik bir anlayışla okumaya özen gösteren” anlamına gelmektedir (URL-8, 2019). Söylenen o ki, geçmiş ve gelecek söz konusu olduğunda mimarlık farklı okumalara sebebiyet vermektedir.

Aşırı ve sınırları zorlayan eylemleri Tschumi'nin (2018) e(rot)izm (“rot”: çürüme, kokuşma) kavramıyla özdeşleştirilmesi fakat duyuların verdiği zevk anlamında kullanılmadan, duyusallıktan ayrılan erotizmin aşırılıktan zevk almayı vurguladığı görülür. Bu durum ihlal sınırları içerisine girmektedir. Freud'un haz ilkesi ile gerçeklik ilkesi arasındaki dengenin sağlanması durumunu akıllara getirmektedir. Mimarlığın erotizm ile eşdeğer olduğunu belirten Tschumi'nin söylemi ile Eagleton'ın (2007) aktardığı Freud'un arzularımızı kontrol etmenin yolunun toplumsal olarak yararlı amaçlara yönlendirip, onlarla başatmanın yolunun yüceltme olduğu söylemini karşılaştırdığımızda mimarinin bir yüceltim unsuru olup arzuların vücut bulmuş hali olduğu görülmektedir. “Mimarlık en uç erotik nesnedir, çünkü aşırılık derecesine yükseltelen bir mimari edim hem kendi dolayimsal deneysel hakikatini hem de tarihin izlerini ortaya çıkarmanın yegane yoludur.” (Tschumi, 2018:100) sözleri de bu durumu destekler niteliktedir:

Mimarlığın verdiği zevk mekana indirgenildiğinde cadde ile oturma odası arasında insanın içini rahatlatan farklar, mekandaki simetri ve asimetri, sağ ve sol, yukarı ve aşağı kavramları özetle geometrinin verdiği zevk söz konusu edilmektedir. “Mimarlık zihinsel bir şeydir, resimsel ya da deneysel bir sanattan çok, geometrik bir şeydir, dolayısıyla mimarlık sorunu da düzen sorunu halini alır” (Tschumi, 2018:114). Mimarlığın kendi doğasını koruması gerektiğini yineleyen Tschumi, mimarlığın girift yapısından bahsederken verdiği zevk üzerinde sıkça durmaktadır. Mimarlığın büründüğü durumlar, kılıktan kılığa girmesi, maskeler takınmasının nedeninin mimari bir zevkin olduğunu ve ardında karanlık, bilinçsiz akımlar yattığını söylemektedir. Mimarlığın ardındakine ulaşmak sınırları kaldırmak ve yasakları çiğnemekten özetle ihlal etmekten geçmektedir. Bu durum zevkin kamçılayıcıdır.

Zevk mimarlığı mekan kavramıyla mekan deneyinin ani denk gelişi ve mimari parçaların şiddetle çarpışması ve güzelce kaynaşması, mimarlık kültürünün mimarlık var olduğu sürece yapıbozuma uğradığı, bütün kuralların ihlal edildiği yerde yatmaktadır. Ve

Tschumi sözlerine şu şekilde devam eder: “Zevk mimarlığı tikel bir özelliğe bağımlıdır: Mimarlığı parodiye ya da vicdanlı olmaya, zaafiyete ya da çılgınca bir nevroza asla teslim olmayacak kadar belirsizlik içinde kendi kendisine saplantılı hale getirmek” (Tschumi, 2018: 125).

Tschumi (2018), kitapla mimarlık yapılamayacağını söyleyerek; sözcüklerin, çizimlerin sadece kağıt üzerinde kaldığını ve gerçek mekan üretmediğini belirtmektedir. Gerçek mekanlarla çalışmadıklarında mimarların mimarlıklarının sorgulanması durumu ortaya çıkmaktadır. Bir kitaptaki ya da dergi kapağındaki mekanın mimari mekan yerine geçmesinin neden gerektiği durumu tartışmaya açılır. Tschumi bu durumu psikanaliz ile örneklendirmektedir. Psikanalizin bilinçaltını dilin kullanımı ile açığa çıkarır fakat dil de maske gibi bir şeyleri gizler. Gizlediği kadar açığa çıkartır da. Mimarlığın üzerindeki örtünün çekip alınması da mimarlığın zevk unsurunun bir parçası olarak ifade edilmektedir.

▪ II. Program/ 1981 ile 1983 arasında kaleme alınan denemeler: “Mimarlık ve Sınırlar, Mimarlığın Şiddeti, Mekanlar ve Olaylar, Sekanslar” alt başlıklarına ayrılmıştır.

Önemli yazarların, sanatçıların, bestecilerin eserlerinde üretim süreçlerinde sanatçının etkinliğine ters düşen rahatsız edici ve uyumsuz öğeler bulduğumuzu söyleyen Tschumi (2018), bu tür eserlerin başka bir şeyi ifade etme çabası içerisinde aşırılıkları, gizli kodları barındığını söyler. İki ucun varlığı bize sanatın içinde bulunduğu durumu ve yaşadığı paradoksları, çelişkileri ifade etmektedir. Bu tür sınır ürünler mimarlık tarihinin vazgeçilmezleridir ve bunlar olmadan mimarlık olmaz. Buna örnek olarak çizim ve aynı şekilde metin de olmadan mimarlık olmayacağını söyleyerek sınır kavramının mimarlığın tanımı ile doğrudan bağlı olduğunu ifade etmektedir. Bu söylemle kastedilmek istenen mimarlığın sınırlarını bilmek, etkinlik alanını kavramak ve bu alan içerisinde tabiatını öne çıkarmaktır.

Sanat dünyasının mimari konulardan etkilenişi ile mimari heykeller vb. sergilenmesi sonrası mimarlar galerilerde eserlerini sergileyerek süregelen moda ayak uydurmuşlardır. Mimarlığın faydalı olmasını istemek ya da sanatçının özgürlüğüne özenmek eseri yanlış anlamaktır ve Tschumi, binanın faydalı olabileceğini ama mimarlığın faydalı olması gerekmediği söylemektedir. “Mimari çizimler, en iyi durumda dahi, mimarlık konusunda düşünme ve çalışma kipidir. Kendi doğaları gereği, genelde kendi dışlarındaki bir şeye göndermede bulunurlar (oysa sanat çizimleri sadece kendilerine, kendi maddiliklerine ve hünelerine göndermede bulunur)” (Tschumi, 2018:141-142).

Mimari eskizlerin bilinç akışı ürünü olduğundan hareketle, çizimlerin mimarın dış dünyayı algılayışının ve kendi anlayışıyla süzülerek bir mimari ürüne dönüşümün sonucu olarak görebiliriz. Tschumi mimarlığın değişken olduğunu belirtirken de her dönemin izleğinin, moda anlayışının farklı olduğunu ve belirleyici sınırlarının yanında “Sınırların mimarlığı diye bir şey var mı?” (Tschumi, 2018:143) sorusuyla sınırları sorgulamaya ve zorlamaya devam etmektedir. Kendi mimarlık anlayışında da sınırların zorlandığı görülmektedir.

Vitruvius (2005)’un venustas, firmitas, utilitas olarak dile getirdiği çekici görünüş, strüktürel istikrar, uygun mekânsal düzenleme yüzyıllar boyunca sadece sıralaması değişerek günümüze kadar iletilmiştir. “Bunlar mimarlığın değişmezleri olabilir mi? Mimarlığın var olmasını sağlayan, mimarlığın kendi doğasına ilişkin olmazsa olmaz sınırlar mı? Kalıcı olmaları zihnin kötü bir alışkanlığı mı?” (Tschumi, 2018:144) sorularıyla Vitruvius’un çizdiği mimarlık sınırlarını sorgular ve zihnin alıştırıldığı bu üçlemenin mimarlık anlayışımız üzerindeki etkisini tartışmaya açılmaktadır.

Vitruvius’un “uygun mekânsal düzenleme” ile kastettiğinin bedenimiz oluşu üzerinde duran Tschumi, bunu mimarlığın başlangıcı ve varış noktası olarak tanımlamaktadır. Bedenin mekana geçişi ve mekan içinde bedene geçiş ile ilgili karmaşık konuya geçişini, “Beden ve ego arasındaki, ego ve öteki arasında bir yerdeki, bilinçdışının karanlığındaki bu kayma, bu gedik.” (Tschumi, 2018:147) olarak tanımlar ve mimarlığın bir gün psikanalize, psikanalizin mimarlığa verdiği bilgiden daha çok verebileceği düşüncesindedir. Mekan-program arasındaki ilişkiyi ifade etmek ve mekanın verdiği hissi tanımlamak adına sarf edilen sözlerde tüm duyularımızla söz edilen mekanı dolaylı yoldan hissedebiliriz:

Lastik, beton ve et kokusu her tarafı kaplar; tozun tadı; bir dirsek aşındırıcı bir yüzeye sürtülür, rahatsızca; kürk kaplı duvarların verdiği zevk ve karanlıkta çarpılan bir köşenin verdiği acı; bir salondaki yankılanma: Mekan zihnimizdeki bir yeniden sunumun üç boyutlu yansıtılması değildir sadece, işitilen ve buna uygun eylenen bir şeydir. Gözümüz çerçeveler: Pencereyi, kapıyı, yok olup giden geçiş ritüelini.. Hareket mekanları, yani koridorlar, merdivenler, rampalar, geçitler, eşikler: Duyuların mekanıyla toplumun mekanı arasındaki eklemlenme, mekanın yeniden-sunumu/gösterimi ile yeniden-sunumun/gösterimin mekanını birleştiren danslar ve el-kol hareketleri işte buralarda başlar. Bedenler mekan içinde hareket etmekle kalmaz, hareketlerinde ve hareketleriyle üretilen mekanları da ortaya çıkartırlar. Hareketler (dans, spor, savaş hareketleri) olayların mimari mekana zorla girmesidir. Uç durumdaysa bu olaylar, ahlaki ya da işlevsel sonuçları olmayan, kendilerini kapsayan mekanlardan bağımsız ama ayrılmaz birer senaryo ya da program halini alır (Tschumi, 2018: 148).

Mimarinin olmazsa olmazlarından program, yapılması gerekli olan hizmetler listesi olarak tariflenir ve hizmetlerin birbiriyle ilişkisi belirtilir fakat nasıl düzenlenecekleri ve

oranlarının ne olduğu belirtilmemektedir. Program nosyonunu yönlendiren bazı olaylardan bahsetmek gerekiyorsa sanayileşme ve köyden kente göçün hızlanmasıyla bu duruma uygun programlar türemiştir. Bunlar çok katlı mağazalar, demiryolu istasyonları, revaklar vb. dir. Kesin bir biçimleri olmamakla birlikte biçim ve içerik arasında kopmaların yaşanmasına sebep olmuştur. “Mimarlık yazın, sanat ve müzik alanlarında gelişen Modernizm kuramlarında kendine yeni bir temel buldu. ‘Biçim işlevin peşinden gider’in (Sullivan, 1896: 409) yerini ‘Biçim biçimin peşinden gider’ aldı.” (Tschumi, 2018:153) ifadesiyle mimarlığın geleceğin toplumu yansıtacağı aynı zamanda da toplumu bu kalıba döküleceği, şekillendireceği belirtilmiştir. Mimarlık konstrüktivizmin akademikleşmesi, yazınsal biçimciliğin etkisi, modernist resim ve heykel ile tüm bu etmenlerin mimarlığın dilbilimsel bileşenlere indirgendiğini belirten Tschumi, mimarlığın resim ve yazıdan farklı olmasını ve program değil de bir biçimin parçası olabileceğini sorgulamıştır.

“Eylem olmadan mimarlık olmaz, olay olmadan mimarlık olmaz, program olmadan mimarlık olmaz. Bu sözlerin kapsamını genişletirsek, şiddet olmadan mimarlık olmaz.” (Tschumi, 2018:161) söylemiyle beraber bina ve kullanıcıları arasındaki her ilişkinin bir şiddet ilişkisi olduğu ifade edilmiştir. Şiddet ile kastedilen kabalık olarak değil, birey ile mekan arasındaki ilişkinin boyutu kastedilmektedir. Mekan içerisindeki beden, düzen içerisine farklı bir düzenin yerleştirilmesi demektir ve bu iki ayrı durum oluşmasını sağlamaktadır. “Bedenler akışkan ya da kestirilemeyen hareketlerle her tür yeni ve beklenmedik mekanlar oyar. Dolayısıyla mimarlık, kullanıcılarıyla kesintisiz alışveriş içerisinde bir organizmadır, kullanıcıların bedenleri düşüncenin özenle yerleştirdiği kurallara doğru atar kendilerini” (Tschumi, 2018:163) sözleriyle “mekanı taciz eden bedenler” den bahsedilirken, “Dar koridorların geniş kalabalıklara uyguladığı şiddet, binaların kullanıcılara uyguladığı simgesel ya da fiziksel şiddet.. (..) Odalar ya çok küçük ya da çok büyüktür, tavanlar ya çok alçak ya da çok yüksektir. Mekanı kullanarak ve mekan yoluyla uygulanan şiddet mekânsal işkencedir.” (Tschumi, 2018:164) sözleriyle de “bedenleri taciz eden mekan” dan bahsedilmektedir. Bu durumda sorgulanan şey mimarlığın göze hoş gelmesi kaygısı güttüğü ve şiddetten gelen zevki kabul etmediğidir.

Mekan olmadan olay, program olmadan da mimarlık olmayacağını durmadan söyleyen Tschumi, mimari söyleme ne gibi katkıda bulunmuştur? Yaptığı çalışmalarla mimarlığın olaydan kopamayacağı, program ve notasyon konuları üzerinde durduğu görülmüştür ve geçmişten günümüze mimarlık söylemlerini yorumlayan, analiz eden bir tavır sergilemiştir. 1980’lerden bahsederken mimari imgelerin dergilerde yer alması,

mekan ile eylemi karşı karşıya getirmekten öte izlenen bir nesne haline gelmesi, mimarlığı sadece sanat galerilerinde ve müzelerde sergilenebilecek dekoratif bir resim haline getirilmesinden bahsederek bu durumu 20. yy mimarisinin masumiyetini yitirmesi olarak yorumlamıştır.

Mimari programın gereken hizmetlerin birbiriyle bağlarını gösteren listesi olduğunu hatırlatan Tschumi, yazınsal anlatının binalardaki kullanım, işlevler, etkinlikler ya da programlar denilen örgütlenmeye nereye kadar ışık tutabileceğini sorarken devamında, “Söz dağarını ve dilbilgisini eğip bükebildikleri gibi öykülerin yapısıyla da oynayabilen yazarlar gibi mimarlar da aynı şeyi yapıp programı aynı şekilde nesnel, tarafsız ya da imgesel olarak düzenleyemezler mi?” (Tschumi, 2018:191) sorusunu sorarak programla bina arasındaki bağıntıyı sorgulamış ve binanın biçimi ile kullanımı arasındaki kopmayı keşif amacıyla bir dizi proje yürütmüştür. Mimarlığın okunması adına mimarlığın içeriğindeki olayların kapsamı notasyon kiplerini tasarlamayı gerektireceğini düşünen Tschumi, hareket notasyonunu insanın günlük koreografisinden icat etmiştir: tıpkı müzikal notasyon gibi, bütün notaları gösteren ve bunu mimariye uygulayan.

Program ve olayla ilişkilendiren sekans kavramı, Tschumi'nin sinema ve montaj tekniklerinden etkilenmesi ve sekansın geçmişten süregelen özgül mekan örgütlemesi anlayışını kendi mimarisine uygulamasıyla karşımıza çıkmaktadır. The Manhattan Transcripts (1976-81), Screenplays (1976), Parc de la Villette (1982-98) çalışmaları sekansın görüldüğü önemli projeleridir.

▪ III. Kopma/ 1975 ile 1976 arasında kaleme alınan denemeler: “Delilik ve Kombinatif, Soyut Dolayım ve Strateji, Kopmalar, -dışı,-mamış/-memiş, -mı/-miş, Altı Kavram” alt başlıklarına ayrılmıştır.

Literatür taraması kapsamında ele alınan psikanaliz, mimarlık ile bağını en açık bu denemeler ile kurmaktadır. Tschumi'nin bilinç akışının yansımaları ve beslendiği kaynaklar ile olgunlaşan mimarlık anlayışı ve dönemin mimarlığı hakkındaki görüşlerine “Kopma” başlığı altında yer verilmiştir.

Çağdaş mimarlığın içinde bulunduğu dağınıklık ve kişiliksizlik durumunu psikanaliz ile ilişkilendiren Tschumi, deliliği Parc de la Villette (1982-98) içerisine yedirir. Deliliğe hayran olmaktan öte deliliğin toplum yapısı içerisindeki göz ardı edilen bir şeyi bağdaştırdığı söylenmektedir: bütün toplulukların kendi olumsuzluklarını belirtmek adına delilere, sapıklara ve suçlulara gerek duyduğu gibi mimarlığın da uç ve yasaklara gerek duyması.

Mimari bağıntıları dile getiren ve bağıntıların icat edilmesi düşüncesinden hareketle geleneksel gidişatın aksine farklı analiz kategorileri (mekan, hareket, olay, teknik, simge vb.) arasında kurulabilecek kombinasyon ve permütasyon dizisine “kombinatif” denilmektedir. Bu bağlamda mimarlık bundan sonrası için kompozisyon ya da işlevin dışavurumu ile ilgilidir. Mimarlık birbirine bağlı eylem ve nesne (hareket etmek, genleşme derzi vb.) dizisinin kombinasyon ve permütasyon nesnesi sayılmaktadır. Kombinasyon tekniklerinin daha önce uygulandığı söyleyen Roland Barthes; Sade, Fourier, Loyola (1971) adlı çalışmasında analiz ettiği Sade’ın pratiği bu konuda bir örnek oluşturmaktadır (Tschumi, 2018). Marquies de Sade yazından dışlanmış bir yazar, Charles Fourier ütopyacı bir düşünür, Ignace de Loyola çizitlerin ermişi olarak tarif edilir. Bu üç kişi arasındaki benzerlik Barthes’a göre; hepsinin birer dil kurucusu olmasıdır. Birincisi cinsel hazzın, ikincisi toplumsal mutluluğun, üçüncüsü ise dinsel söylevin dilini kurarlar ve her üçü de sınıflandırma, bölme, sayma ve dizginleştirme tutkusuyla iletişim barındırmayan yapay bir dil kurarlar (Yücel, 1999:138). Tschumi, “Sade’da bütün işlevler birbirinin yerine geçebilir; bireylerin oluşturduğu grupların aksine sadece eylem sınıfları vardır.” (Tschumi, 2018: 234) yorumuyla kombinatifin Barthes’ın eserindeki oluşumuna dikkat çekmektedir. Fransız yazarlar Raymond Queneau (1903-1976) ve Georges Perec (1936-1982)’in dili kullanımlarındaki dönüşüm ve permütasyon serileri “bulaşma” diye bilinen karıştırma tekniği ile birçok biçime bürünebilmektedir. La Villette örneğinde de yaşanan dönüşümde bir formülün uygulandığı görülmektedir. Bu durumu gerçeküstücülüğün “nefis ceset” i ile ilişkilendiren Tschumi, biçimle anlam arasındaki bağlantının gösterenle gösterilen arasındaki bağıntı gibi olmadığını ifade etmektedir (Tschumi, 2018). Nefis ceset/zarif ceset kavramı “Resimde Bilinç Akışı” başlığı altında otomatik yazım tekniğinin bir sonucu olarak yer almıştır. Tschumi’nin mimari bağıntıları örneklerken Ziga Vertov ve Sergei Eisenstein’in sinemada, Queneau’nın yazın alanında, J.S. Bach’ın da fügları çerçevesinde sonsuz çeşitlemelerin olabileceğini belirtmiştir. Bu bağıntılar bize bilinç akışının kanallarını sorguladır.

Tschumi, “Kopmalar” alt başlığını yedi madde ile ele alır: “Kopma ve Kültür, Yapıyı-Bozma, Düzen, Kopma Stratejileri, Sınırlar, Notasyon, Kopma ve Avant-Garde”.

Günümüz kültürel koşullarını ele alan Tschumi, kendi içerisinde çatlama, kopma, ayrılma ve çözümler nedeniyle yerleşik anlamların ve bağlamsal geçmişin bir yana atılması gerektiğini düşündüğüünü ifade ederek, bu bağlamda post-modern mimarlık kavramını terk ederek post-hümanist mimarlığı benimsemenin yararlı olacağını

söylemektedir. Tschumi, bir mimariyi ya da mimari bir yöntemi “kopma” olarak adlandırmamız gerekirse bunun ortak noktalarını şu şekilde sıralamaktadır:

- “Sentez” kavramını reddetmek, ayrışma fikrini ve kopma analizi fikrini benimsemek;
- Kullanım ile mimari biçim arasındaki geleneksel karşıtlığı reddetmek ve tıpatıp aynı mimari analiz yöntemlerine birbirinden bağımsız olarak ve aynı biçimde tabi kılınabilecek iki terimin üst üste bindirilmesi ya da yan yana getirilmesini kabul etmek;
- Bir yandan yeni bir tanım önerirken, bir yandan da sınırlarını havaya uçurarak mimari sistemin bütününe yayılan dinamik güçleri tetikleyen ayrışma, üst üste bindirme ve kompozisyonu bir yöntem olarak vurgulamak (Tschumi, 2018: 271).

Sıralanan maddeler ışığında kopma kavramı, durağan bir mimarlık anlayışı ile bağdaşmamaktadır. Fakat bu kopma durumu bir sistem karşıtı değil de mekan ve zaman çerçevesinde sistemli ayrışmalar oluşturan, programatik ögenin bedenini hareketiyle çarpışarak işlevini yerine getirmesi olarak tanımlanmaktadır. Bu durumda ayrışma, mimarlık yapmak için kullanılan bir alet haline gelmektedir.

Tschumi (2018), kaleme aldığı tüm bu denemeler ile mimarinin evrimini, değişmez kuralların sınırlarını zorladığı, toplumu kökten değişime uğratan sosyo-kültürel gelişmeleri ve dolayısıyla kendi mimarlık anlayışının etkilendiği kaynakları aktarırken geçmişten günümüze bir analiz yapmaktadır. Bilinç akışıyla ortaya koyduğu söylemleri ve akışına dahil olduğu toplumun yargılarını kıran mimarlık anlayışıyla yol almaktadır. “Mimarlık deneyimi aşinalığı kırması gereken bir şey mi, yani bir ‘sanat’ biçimi mi? Yoksa tam tersine, rahatlatması gereken, heimlich, ev samimiyetinde, koruyucu olması gereken bir şey mi?” (Tschumi, 2018:312) sorusu ile başından beri mimarlığın inşa etmekten öte temsil ettiği çok daha derin anlamlarının olduğu ifade edilmektedir.

Mimarlık ve Kopma (2018) kitabı, Tschumi’nin mekan, program ve kopma kavramları üzerine yoğunlaştığı denemelerinin derlenmesiyle tam da Tschumi’nin Parc de la Villette (1982-98) ile yükselişe geçtiği dönemde yayımlanmıştır. Kitapta sıkça bahsi geçen kavramlardan yola çıkılarak literatür kapsamında ele alınan bilinç akışının bu kez mimarlık sanatında Bernard Tschumi üzerinden okuması yapılmıştır.

3.3. Bernard Tschumi’nin Eserleri Üzerinden Bilinç Akışının Okunması

Bernard Tschumi’nin bilinç akışına kapılmadan evvel onun bireysel kimliği üzerinden çıkarım yapılan bir süreç ele alınmıştır. 1944 yılında Bernard olarak dünyaya gelişi ve ilerleyen tarihlerde adının önüne eklenen sıfatlarla bir mimarın yükselişi

görülmektedir. Bilinç akışının mimarlıkta varolduğu söylemini ortaya koymak ve bir teknikle uygulanabilirliğini sorgulamak adına çok yönlü mimar, akademisyen, yazar Bernard Tschumi incelemeye tabi tutularak, söylemleri ve eserleri üzerinden bilinç akışı okunmuştur. Bernard Tschumi'nin seçilmesinde en önemli etken; söylemlerinden, yazılarından hareketle mimari çalışmalarının edebiyat, felsefe, sinemayla etkileşimde olduğunun görülmesi ve çalışmalarında bilinç akışının okunmasını kolaylaştıracak birçok verinin olmasıdır.

Mimarlık ve Kopma (Architecture and Disjunction, 2018) kitabında sırasıyla değinilen mekan, program ve kopma kavramları mimarlığın doğasının bir parçası olarak ele almıştır. "Mimarlık tanım gereği, doğası gereği, kopmuştu, ayrılmıştı." (Tschumi, 2018:29) sözleriyle mimarlığın geldiği noktayı kopma ile özdeşleştirmiştir. Dilbilimsel gelişmeler, film kuramları üzerindeki çalışmalar, sanatın tüm diğer alanlarındaki değişimlerle beraber siyaset, ekonomi ve kültür alanındaki düzenlemeler mimarlıktaki ayrılmaya sebebiyet vermektedir. Dolayısıyla mimarlık tüm bu etmenlerden bağımsız düşünülemez. Tschumi, bilgi dağarcığını geliştirdikçe disiplinler arası bağıntıları kurmaya ve geleneksel kalıplardan sıyrılmaya çalışmıştır. Kuramsal yazılarından tüm bu meseleler üzerine kafa yorduğu ve mimariyi geleneksel kuramlardan ayıran kopmanın nedenleri üzerine eğildiği görülmektedir:

Benim durumumda, kuramsal yazılar kaleme alma amacım mimari kavramları yaygınlaştırmakla sınırlı kalmıyordu, mimarlığın kültürel pratiği ile birbiriyle bağlantılı siyaset, yazın ya da sanat alanları arasındaki bağıntıya çözüm getirmek de istiyordum. Film motiflerini ya da yazınsal motifleri mimarlık diline çevirmek ya da mimarlığa taşımakla en ufak şekilde dahi ilgilenmiyordum. Hem de hiç ilgilenmiyordum, ama kilit öneme sahip mimari bir kanıt desteklemeleri için bu müttefiklere ihtiyacım vardı (Tschumi, 2018: 31).

Tschumi çalışmaları ışığında yeni keşiflerde bulunarak zihninde yer eden düşünceleri metine, oradan çizime çoğu zaman da fikrin olgunlaştırılmasıyla uygulanan projelere dönüştürmüştür. Manhattan Transkriptleri (The Manhattan Transcripts, 1981) kitabının giriş bölümündeki yazıyı tekrar eden Tschumi, sürekli yinelediği kavramların proje üzerindeki etkisinden bahsetmiştir:

Mimarlıkta kavramlar projelerin ya da binaların peşinden de gelebilir, projeler ya da binalardan önce de ortaya çıkabilir. Başka deyişle, kuramsal bir kavram bir projeye uygulanabileceği gibi bir projenin türevi de olabilir. Bu ayrım çoklukla bu kadar kesin biçimde yapılamaz; örneğin film kuramının belirli bir yanı bir anlığına manevi bir sezgiyi destekleyebilir, ama daha sonra, projenin katlanması zor, yorucu gelişimi nedeniyle genel anlamda mimarlık için işlevsel bir kavrama dönüştürülebilir (Tschumi, 2018: 32).

Tschumi, Mimarlık ve Kopma (2018) kitabında mimari çalışmalarının altındaki felsefeyi açıklarken ve nasıl bir teknikle uyguladığını dile getirirken sıkça kullandığı kavramlar dahilinde Tschumi'nin bilinç akışı tekniği değerlendirilmiştir. Çalışmanın çerçevesini sınırlandırarak mimari çalışmaların analizini ve bilinç akışını okumayı kolaylaştıran bu kavramlar;

- Düzen
- Sınır
- Yapıbozum
- Notasyon
- Sinegram
- Noktalı karelaj
- Üst üste bindirme
- Ayrışma, aktarım, tutunma'dır.

Tschumi, edebiyat, felsefe ve sinemayla olan etkileşimini mimarlık disiplini ile harmanlarken üzerinde durduğu bir takım kavramlarla disiplinler arasında bir bağ kurmaya çalışmıştır. Mekan, olay, hareket, program ana kavramları üzerine eğilen Tschumi; kopma, yapıbozum, düzen, sınır kavramlarını mimari projelerinde sorgulayarak alt metinde disiplinler arası etkileşimi konu alan çalışmalar yürütmüştür. Mimarlık ve Kopma (2018) kitabında bahsi geçen Joyce'un Bahçesi (1976), Manhattan Transkriptleri (1976-81), Senaryolar (1976) teorik projeleri üzerinde sorguladığı kavramlar, Parc de la Villette (1982-98) projesi ile uygulamaya dönüşerek metin üzerindeki görüşler üç boyuta aktarılmıştır. Tschumi'nin birbirini izleyen projelerinin kendi içerisinde bir bağ kuruyor olması, mimarlık anlayışını aktarması ve söylemlerini desteklemesi adına bilincinin akışını okuyabileceğimiz bağlantılar sunmaktadır. Bilinç akışını farklı bağlamlardan ele almak adına söz konusu edilen projelerin devamında Ulusal Tiyatro ve Opera Binası (1986), Parc de la Villette Havai Fişek Gösterisi (1992), Köprü Şehri (1988), Le Fresnoy Çağdaş Sanatlar Merkezi (1998), Akropolis Müzesi (2001-09) projeleriyle de beraber toplamda dokuz proje üzerinde bilinç akışı okuması yapılmıştır.

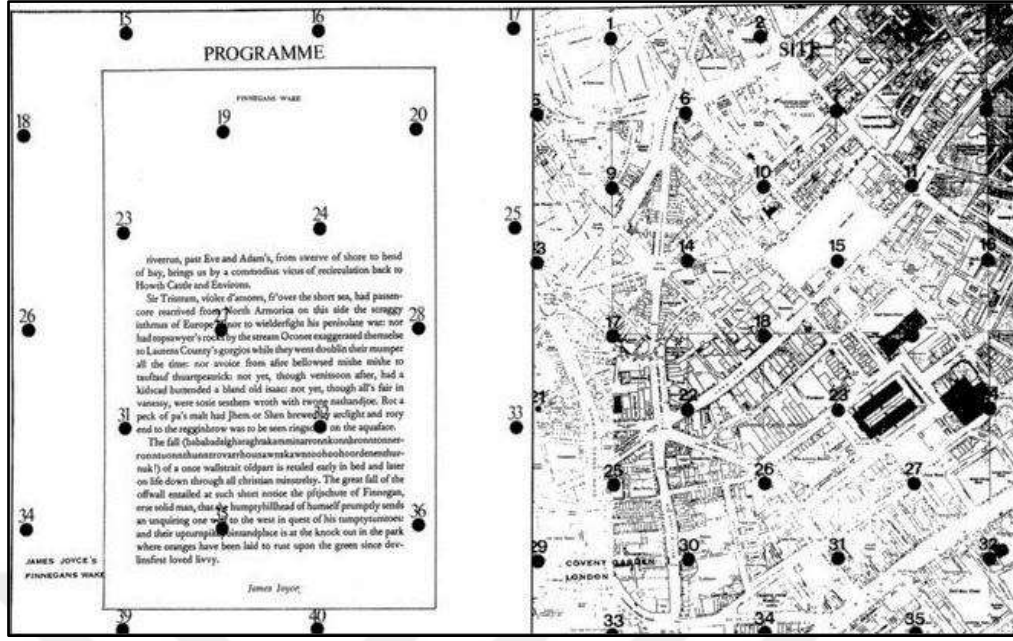
Çalışmanın Yapılan Çalışmalar-I kısmında bilinç akışı tekniğinin bilinç, akış ve teknik olarak parçalara ayrılıp ele alınmasıyla parçadan bütüne giden süreç irdelenmeye çalışılmıştır. Yapılan Çalışmalar-II kısmında da aynı yöntem Tschumi'nin mimari çalışmalarındaki bilinç akışı okunurken uygulanmıştır. Ele alınan her bir proje yapılan okumalar dahilinde, Mimarlık ve Kopma (2018) kitabında söz konusu edilen düzen, sınır,

yapıbozum, notasyon, sinegram, noktalı karelaj, üst üste bindirme, ayrışma-aktarım-tutunma gibi kavramların varlığının sorgulanmasıyla analiz edilmektedir. Tschumi'nin bilinç akışı tekniği üç parça halinde ele alınarak mimari çalışmanın analizi, "Bilinç (Etkilendikleri/ Etkisini Sürdürdükleri), Bilinç Akışı (Kavramlar), Bilinç Akışı Tekniği (Uygulama Metodu)" başlıkları halinde tablolandırılmıştır.

3.3.1. Joyce'un Bahçesi (Joyce's Garden, 1976)

Tschumi'nin edebiyata olan ilgisinin bir yansıması olan Joyce'un Bahçesi projesi, bilinç akışı tekniğinin öncülerinden yazar James Joyce'un yazınında, dili kullanma biçimi ile mimarlık arasında bir ilişkinin kurulmasıyla ortaya çıkmıştır. Tschumi'nin mimari tasarıma yaklaşımını özgün kılan, çıkış noktası itibariyle ilgi alanını tasarıma yansıttığının görülmesidir. Böylece Tschumi'nin bilinç akışı etkilendiği kanal üzerinden daha kolay analiz edilebilecektir.

ABD'deyken çıktığı seyahatlerin birinde program olarak Joyce'un Finnegans Wake (1939) edebi metninden alıntılar vermesiyle başlatılan çalışma, birçok öğrencinin katkısını içeren gerçek bir proje alanı olan Londra'nın Covent Garden destinasyonunun geliştirilebilecek bir projenin programı olarak kullanılmasıyla oluşturulmuştur (Tschumi, 2018). Şekil 79'da Finnegans Wake romanının başlangıç sayfası ve Londra yönetmelik haritası üzerinde belirtilen noktalarla projenin nasıl oluşturulduğu gösterilmiştir.



Şekil 79. Finnegans Wake'in ilk sayfası ve Londra yönetmelik haritası üzerinde belirtilen noktalar, 1976, (URL-148, 2020).

Tschumi'nin, Joyce'un Bahçesi'ndeki yaklaşımını anlamak adına Londra, Architectural Association (AA)'da verdiği dersin içeriğini analiz etmektedir.

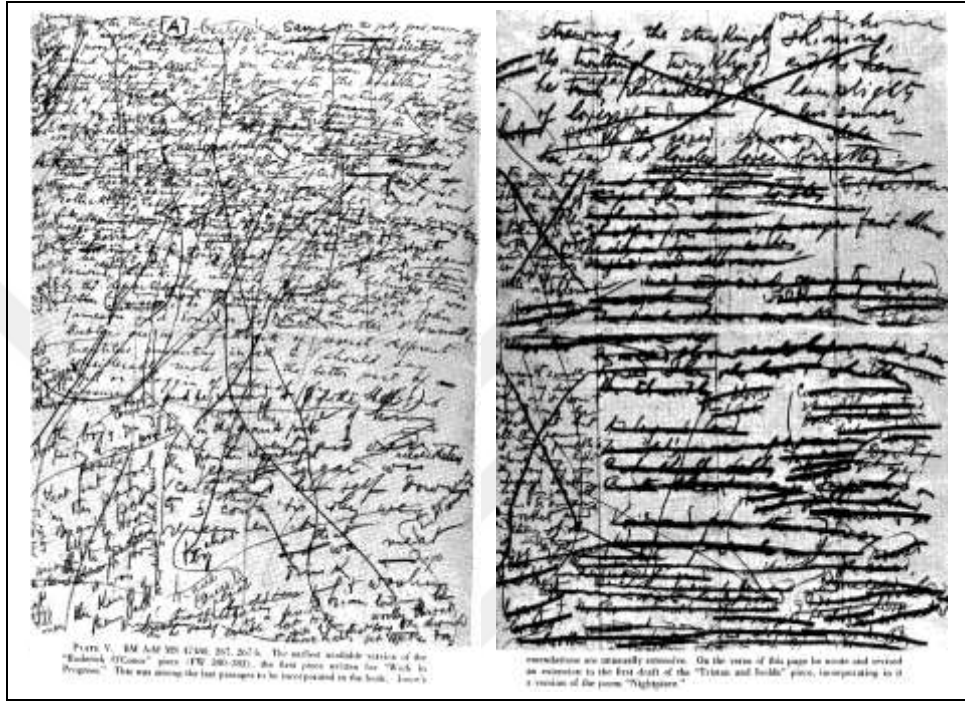
Londra'da Architectural Association (AA) bünyesinde "Theory, Language, Attitudes (Teori, Dil, Tutumlar)" başlıklı program Tschumi önderliğinde ele alınarak, kente ilişkin siyasal ve kuramsal konuları (örn. Baudrillard, Lefebvre, Adorno, Lukács ve Benjamin'in ele aldığı konular) ve fotoğraf, kavramsal sanat, performans sanatları tarafından beslenen sanatsal ilişkiler dizinini bir araya getirmiştir. Söze dayanan eleştirel söylem ile görsel söylem arasındaki karşıtlığın birbirini tamamladığı ve her ikisinin birbirini yapboz gibi tamamladığı, bunun öğrenci projeleri ile desteklendiği görülmüştür. Öğrenciler tarafından yürütülen çalışma alışıl gelen mimarlık uygulaması gibi değildir. Yıl sonu gösterilerinde yer alan metinler, ses kayıtları, filmler, manifestolar vb. her biri mimarlığın geleneksel kodlarından sıyrılarak ayrı kodlara göre düzenlenip bir mekana sıkıştırılmıştır. Yapılan çalışmalarda türlerin ve disiplinlerin bir araya getirilmesi, disiplinlerin özerk ve kendi içerisinde göndermede bulunmasını ısrarla devam ettiren akademik yerleşik düzen tarafından geniş kapsamlı saldırılara konu edilmiştir. "Fikirleri ve algıları, sözcükleri ve mekanları üst üste yerleştiren bu olaylar soyutlama ile anlatı arasındaki belirli bir tür bağıntının önemini vurgular; söz konusu bağıntı soyut kavramlarla dolaylı deneyler, çelişkiler, birbirini karşılıklı dışlayan çelişkili bitişiklikler" (Tschumi, 2018: 190)

söylemiyle, öğrencilere sunulan metinler tarafından sağlanan program ve olaylar temelinde mimari bir çalışma yapmalarını beklenmiştir. Çünkü olayların ve mekanların tamamlayıcı yanını vurguladığı için metinlerin rolünün önemli olduğu ifade edilmektedir. Bu durumu örnekleme adına metaforik betimlemeler barındıran metinlerin oldukça mimari oluşu üzerine Italo Calvino'nun *Le città invisibili* (Görünmez Kentler,1972) romanı metaforik betimlemeleriyle oldukça "mimari" oluşu, Franz Kafka *Der Bau* (1931) hikayesi mimari algıya hitap edişi ve Edgar Allan Poe'nun *Masque of the Red Death* (Kızıl Ölümün Maskesi, 1842) hikayesi Tschumi'nin Princeton Üniversitesi'nde misafir eğitmen olarak yer aldığı dönemde yapılmış olması söz konusu edildiğinde görülen o ki anlatı ve mekânsal sekanslar arasında paralellik kurulması önerilmiştir. Dil ve mimarlık ilişkisinin kurulabilmesi adına yapılan bu çalışmalarda, James Joyce'un edebiyata yeni bir soluk getiren kalemiyle bağlantı kurulması olağandır.

Architectural Association (AA)'daki derslerinde edebi bir metinden senaryoların somutlaştırılmasında hedefin ne olduğu sorulduğunda; program olarak tanımladığı banyo, mutfak, oturma odası, yemek odası gibi faaliyetleri kapsayan metrekarelerin listesi olmadan (programsız) mimari olmayacağını ifade ederken; kendine, kültür ve tarihten gelen bu metrekare isimlerinden önce gelen şeylere neden gitmeyeceğini sorduğunu belirtmiştir. Bu amaçla öğrencilere mekan yaratmak adına gerçek olmayan kısa öyküler vermeyi düşünmüştür. Jorge Luis Borges, Edgar Allan Poe veya Herman Hesse, James Joyce'un karışık metinlerini ele almıştır. Öğrencileri hikayenin yorumuna göre mimariyi tasarlamaya teşvik etmiştir. Bu süreçte öğrenciler, geleneksel plan, kesit çizimlerine değil vücutlarının uzayda hareketini belgeleyen belgeleme araçlarını kullanmaya teşvik edilmiştir. Tschumi, mimarlıkta olması gereken mekan kullanımı ve mekan deneyimleri üzerinde uğraştıklarını belirtmiştir. Her zaman savunduğu mimarlığın kavram ve deneyim oluşunu öğrencilerin kendi çalışmalarlarıyla keşfetmelerini sağladığını söylemiştir (Khan ve Hannah, 2008).

Tschumi'nin, Joyce'un *Finnegans Wake* (1939) romanından yola çıkarak projeyi şekillendirmesinin nedeni nedir? *Finnegans Wake*'in yazarı Joyce ile mimar Tschumi'nin bilinç akışı arasındaki köprüyü iyi analiz etmek gerekir. Projenin mimari yaklaşımı Tschumi'nin üzerinde durduğu mekan-olay-program ilişkisi üzerinedir. "Yazınsal anlatı, binalarda yaşanan 'kullanım', 'işlevler', 'etkinlikler' ya da 'programlar' denilen olayların örgütlenmesine nereye kadar ışık tutabilir?" (Tschumi, 2018: 191) sorusundan hareketle dili kullanma metodları ile öykülerin yapısına şekil veren yazarlar gibi mimarların da

programını kullanarak mimariye şekil vermelerinin söz konusu olabileceği sorgulanmaktadır. Joyce'un *Finnegans Wake* romanının ilk taslaklarında (Şekil 80) görüldüğü üzere zihin bulanıktır ve bilincin sürekli akışta oluşu düşünceyi şekillendirme, yapma-bozma, yeniden düzenleme adına öykü gibi mimariye de yol olmaktadır.



Şekil 80. *Finnegans Wake*'in ilk taslak versiyonları, 1963, (URL-149, 2020; URL-150, 2020).

Tschumi sınır kavramını Joyce ile örnekendirerek yazın ile yazın olmayanın kıyısında çalıştığını belirtmektedir. Mimarlıkta sınır kavramını sıklıkla sorgulayan Tschumi, “Sınırların mimarlığı diye bir şey var mı?” (Tschumi, 2018: 143) sorusuyla sınır kavramını günümüzde Jacques Derrida'nın yapı sökücü yaklaşımı ile kavramların detaylı biçimde analiz edilmesine ve geleneksel olan kavramların neleri sakladıkları açıkça sorgulanabilsin diye dışarıdan analiz edilmesine duyulan ilgi ile tanımlanmaktadır.

The Guardian gazetesinde yayınlanan “Scientists Find Evidence of Mathematical Structures in Classic Books (Bilim Adamları Klasik Kitaplarda Matematiksel Yapıların Kanıtlarını Buldu)” başlıklı haberde Polonya Nükleer Fizik Enstitüsü'ndeki araştırmacıların literatür üzerine yaptığı çalışmalarda Charles Dickens, William Shakespeare, Alexandre Dumas, Thomas Mann, Umberto Eco ve Samuel Beckett gibi yazarların klasik eserlerinin cümle uzunlukları ve yapıları incelendiğinde fraktal yapıda

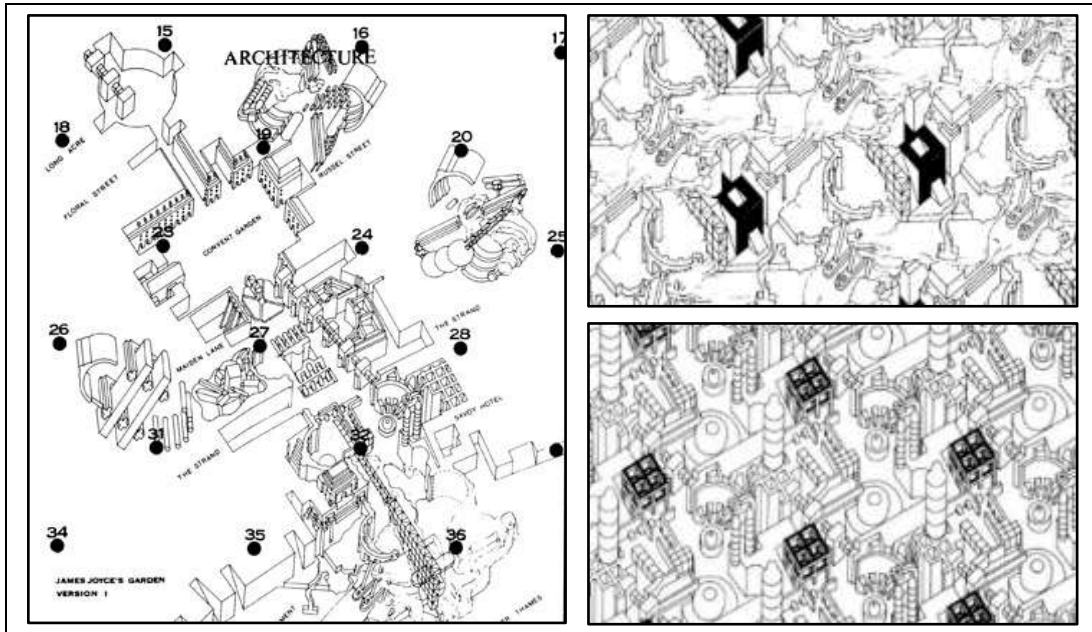
olduğu keşfedilerek her bir parçanın genleştiğinde bütüne benzeyen bir yapısı olduğuna değinilmiştir. İncelenen metinler arasından özellikle James Joyce'un *Finnegans Wake* romanında görülen karmaşık fraktal kalıplar, romanda doğanın ideal matematiği olduğunu gözler önüne sermektedir. Yazarın da kabul ettiği üzere anlaşılması ve okunması oldukça zor olan metnin, bilinç akışı tekniği ile kaleme alınması girift matematiksel yapıyı ortaya koymaktadır. Yapılan bu çalışma ile beraber edebi bir metnin fraktallığı matematikte olduğu gibi mükemmel olmamaktadır çünkü kitap mutlaka bir cümle ile sonlandırılırken matematiksel bir fraktal sonsuza kadar büyütülmektedir. Prof. Drożdż, Joyce gibi bilinç akışı tekniğini kullanan büyük sanatçıların metinlerindeki fraktallıkta doğanın nasıl çalıştığına dair sezgilerin olduğunu belirtirken, “Bilinç akışı yazımının aslında bilincimizin daha derin niteliklerini mi yoksa yazarların hayal gücünü mü ortaya koyduğu tamamen açık değil. Bir çalışmayı belirli bir türe atfetmek, ne olursa olsun, bazen öznedir.” sözleriyle çalışmanın bilinç akışı tekniğiyle ilgili sunduğu verilerin diğer bazı eserler için de söz konusu olabileceğini söylemektedir (Flood, 2016).

Joyce'un Bahçesi'nde projenin uygulama metodu olarak noktalı karelaj sistemi kullanılmıştır. Haritalama ile oluşturulan karelaj sistemindeki kesişim noktaları mimari müdahale alanları olarak belirlenmiştir. Noktalı karelaj sistemi, James Joyce'un kitabında birbirini karşılıklı dışlayan sözcük sistemi ve kitabın yazınsal programıyla mimari ürün ve metin arasında bir aracı olmuştur. Joyce'un Bahçesi bir metnin diğer metin üzerine bindirilmesiyle ortaya çıkabilecek sorunları kaldırmaya çalışmamıştır bunun yerine farklı sistemlerin çakışan, çatışan mantığını teşvik etmiştir. Karelajla beraber yapılan soyutlama, mimari gösteren ile programatik gösterilen arasındaki mekanın oluşumu ve mekanın kullanımının birbirinden kopartılabileceğini akla getirmiştir. Noktalı karelaj önceki bireysel örneklerin dışında, eser sahibinin bireysel damgasına karşı çıkan birkaç mekan örgütlenmesinden biridir: tarihte sık kullanımıyla kökeni olmayan “ilk imge” ya da başlama işareti olmayan bir imge halini almıştır. Izgara modelinin sıralı tekrarı paradigmatik bir 20. yy. biçimini almıştır. Izgara kullanımı düzenli ve belirli işaretleriyle sonsuz varyasyona yol açarak hiyerarşiye yer vermeyen, tamamlanmamış sonsuz bir yayılım ortaya koymuştur (Tschumi, 2018).

Saydamlık, mekan-zaman, eşzamanlılık, içine nüfuz etme, bindirme (süperimpozisyon), belirsizlik terimlerinin çağdaş mimarlık yazınında sıklıkla eş anlamlı olarak kullanıldığını belirten Rowe ve Slutzky (1963), Gyorgy Kepes'in *Language of Vision* (Görmenin Dili, 1944) eserindeki “Birbirinin üstüne binen iki ya da daha fazla figür

gördüğümüzde, eğer bunların her biri üst üste binen ortak kısmı kendisine istiyorsa, mekânsal boyutların karşıtlığı ile karşı karşıyayızdır. Bu karşıtlığı çözmek için yeni bir görsel niteliğin varlığını kabul etmek gerekir.” söyleminin devamında saydamlığa değinerek birbiri içine tamamen girebilen figürlerin daha geniş bir mekan oluşturduğundan bahseder. Saydam olan böylece tümüyle şeffaf olandan uzaklaşıp belirsiz olan haline gelmektedir. Biçimsel bindirmeler Moholy- Nagy’e göre, mekan ve zaman sabit unsurlarının üstesinden gelmektedir. Girift yapıları dikkat çekmeyen özelliklerle kaplarlar. Bindirmeler sonucu saydam nitelik özelliği nesnede fark edilmeyen yapısal nitelikleri ortadan çıkarmaktadır. “James Joyce’un türlü sözcük bitişimleri” şeklinde ifade ettiği Joyce’un kelimelerle oynayışı üzerine, ilişkilerin saydamlık yoluyla tam olabilmesine ilişkin yaklaşımda bulunma şeklinde ifade etmektedir (Anay, 2012).

Hays (2015)’e göre Londra, Covent Garden kamusal alanının proje alanı olarak seçilmesinin nedeni gün içerisinde rastlantısal birçok olaya ev sahipliği yapmasıdır. James Joyce’un Finnegans Wake metninde kullanılan yöntem ile örtüşen bu rastlantısallık metin ile mekan arasında bir bağlantı kurmaktadır. Noktalı karelaj sisteminin kullanımı ile örtüştürülen bu değerler kesişim noktalarında tasarlanan mimari ile üç boyuta yükseltilmektedir (Şekil 81). Bu bağlamda metin ile mimari arasında bir ilişki kurulmuş olur.



Şekil 81. Öğrenci projeleri için belirlenen siteler ve noktalı karelajın uygulanması, 1976, (URL-148, 2020).

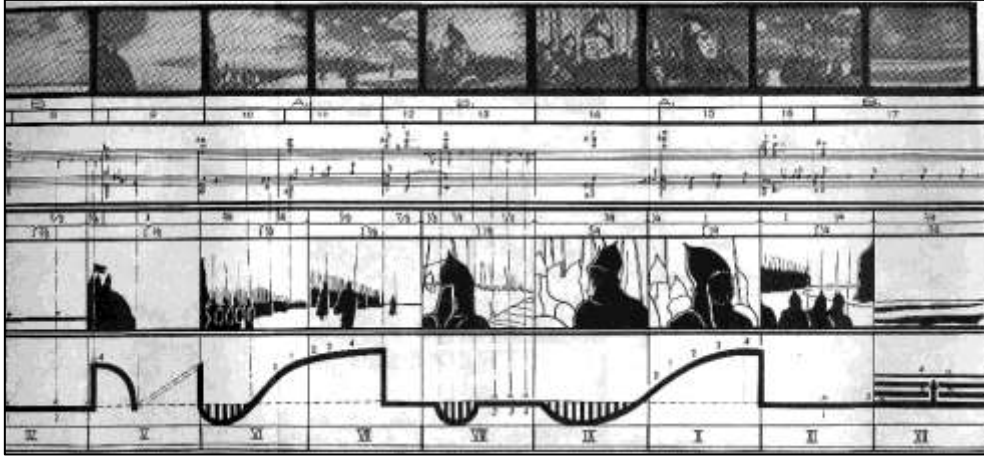
Finnegans Wake tikel ihlallerin, ister Bauhaus isterse Beaux-Arts olsun, herhangi bir kültür dönemi tarafından tanımlandıkları biçimiyle mimari dilin kurucu öğelerine (sütunlar, merdivenler, pencereler ve bunların çeşitlenmeleri) saldırabileceklerini ima etmiştir (Tschumi, 2018).

Mimarlığın okunmasını mimarlığın içinde yer alan olaylarla ilişkilendiren Tschumi; bu tür etkinliklerin notasyon kiplerini tasarlamının da gerekeceğini söylemiştir. Notasyonun mimarideki karşılığını ifade etmeden evvel olay kavramının Tschumi'deki karşılığını öğrenmek gerekmektedir. Olay ve mimarlık arasındaki ilişkiyi nasıl tanımladığı sorusuna, “Mimarlık sadece fiziksel mekan olarak değil, ancak eylem, devinim ve mekan gibi üç etmen etrafında tanımlanmıştır. Başka bir anlatımla, tarihin bu dönemi bir yapıyı yalnızca kendi biçimsel bileşenleriyle tanımlayamaz. O, kullanılışıyla ve ya da kişilerin mekan içerisindeki devinimleri aracılığıyla tanımlamak zorundadır.” (Tschumi, 2018:13) sözlerini sarfeden Tschumi devamında, erken çalışmalarında olay sözcüğünü işlev ya da eylem sözcüğüyle yer değiştirilebilir şekilde kullandığını ve bu nedenle olay ve programın aynı şey olduğunun algılandığını söylemektedir. Programı önceden ayarlanabilir, yinelenabilir olarak fakat olay kavramının programın mekânsal koşulları dahil bir çok farklı koşulla bir araya gelerek ani olarak oluştuğu özel bir an olarak tanımlamakta yani yapı ile onu sarmalayan etkinliklerin çarpışması olarak ifade etmektedir (Kolatan, 2000). Plan, kesit ve aksonometriklerin kısıtlamalarını hafifletmek için notasyon kipleri icat edilmiştir. Hareket notasyonu, bedenlerin mekandaki hareketini haritalama isteğinden gelmektedir. Sorunları gündeme getirmek adına hareket notasyonunu kullanmak, mimari çizimin kapsamının daha da genişletilerek algılanmasına ve yeni kodlar dahil etmeye yöneliktir. İmgelerin kat kat yerleştirilmesi, birbirine bitştirilmesi, üst üste bindirilmesi plan, grafik konvansiyon ve inşa edilmiş dünyadaki anlamlar arasındaki ilişkiyi bulanıklaştırmıştır. Çizimler karmaşık bir mimari gerçekliğin notasyonu iken aynı zamanda bir sanat eseri halini almıştır. Böylece mimarlık eylemlerin zemini olmaktan çıkarak eylemin ta kendisi halini almaktadır (Tschumi, 2018).

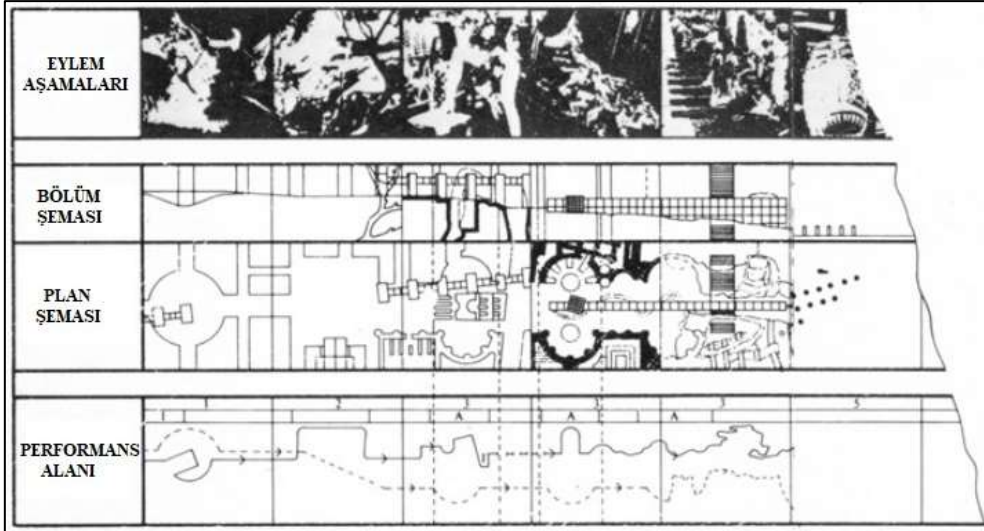
Hareket nosyonunu sekanslar ile örnekleyebiliriz. TDK (2020)'ya göre sekans, kökeni Fransızca'da kullanılan séquence kelimesinin dilimize geçişiyle “Belirli bir süre içinde arka arkaya giden şeyler, dizi” anlamında kullanılmaktadır (URL-8, 2019). Sekans sinemada “bir bütün meydana getiren planlar dizisi”, müzikte ise “bir melodi veya ritim motifinin gamın değişik derecelerinde tekrarı” olarak ifade edilmektedir. Tschumi (2018) 'ye göre, her mimari sekans minimum üç ilişki içermektedir: ilki çalışma yöntemiyle ilgili

iç ilişki, diğer ikisi ise var olan mekanların yan yana getirilmesiyle ve programla (oluş ya da olaylar) ile ilgili olan dış ilişkilerdir. Roland Barthes'e göre sekans, "Birbirine dayanışma bağıyla birleşmiş çekirdeklerden oluşan mantıksal bir dizidir: Terimlerden biri tutarlı bir öncele sahip olmadığında sekans açılır ve başka bir terimin varlığı olmadığıdaysa kapanır." (Tschumi, 2018: 201) şeklinde ifade edilmiştir. Geleneksel mimari çizim kipinin dönüşümsel bir sekans içerdiğini söyleyen Tschumi, her birinin kendi detaylarıyla birlikte şeffaf çizim kağıdının peşi sıra üst üste koyulmasıyla oluşturulur. Joyce'un Bahçesi projesinde de bu yöntemin uygulandığı görülmektedir. Her işlemle beraber örgütleyici ilkeye yönelim söz konusudur ve bu süreç önceki çalışmalardaki alışkanlıklara ve sezgiye dayanmaktadır. Mekan sekansları, configurations-en-suite, enfilades geçmişten günümüze kadar uzanan özgül mekan örgütlenmeleri olarak tanımlanır. Olay sekansları, kullanım, etkinlikler, olaylar sabit mekânsal sekanslarda üst üste bindirilmiştir. Programatik tüm bu sekanslar gizli haritalar ve olmayacak öyküler akla getirerek, bağlantısız bir dizi olayı kare kare, oda oda, bölüm bölüm olarak bir dizi mekana bağlanmanın ifadesidir.

Sergei Eisenstein yönetmenliğindeki Alexander Nevsky (1938) filminin taslaklarını (senaryo, fotoğraflar ve eskizler) keşfettiğini söyleyen Tschumi, birbiriyle bağlantılı olmayan bu farklı bilgi katmanlarını ele alarak notasyonlar aracılığıyla hareket, mekan ve olay hakkında bilgi edinmenin yanısıra duygular ve duyular hakkında da konuşulabileceğini ifade etmiştir. Günümüzde bilgisayar aracılığıyla farklı katmanlar üzerinde çalışılıp notasyonlar dizisi oluşturuluyorsa; notasyon kavramının sadece sunum olmadığını zihnin kavramsal araçlarının üzerinde olduğunu belirtmektedir. Sergei Eisenstein, Alexander Nevsky (1939) filminden bir sekansı (Şekil 82) yatayda film kareleri, müzik, görsel kompozisyon şeması, hareket şeması gibi bileşenlerine ayırarak bir montaj yapısı oluşturmuştur. Eisenstein'a öykünerek Joyce'un Bahçesi'nin notasyonunu (Şekil 83) tasarlayan Tschumi; eylem aşamaları, bölüm şeması, plan şeması ve performans alanı kavramlarını biraraya getirerek kavramların arasındaki ilişkiyi mekan, olay ve program bağlamında ele almıştır.



Şekil 82. Sergei Eisenstein'in Alexander Nevsky (1939) filminden bir sekansın montaj yapısı (Eisenstein, 1957).



Şekil 83. Eisenstein'a saygı, Joyce'un Bahçesi'nin bir bölümü, 1977, (URL-131, 2020).

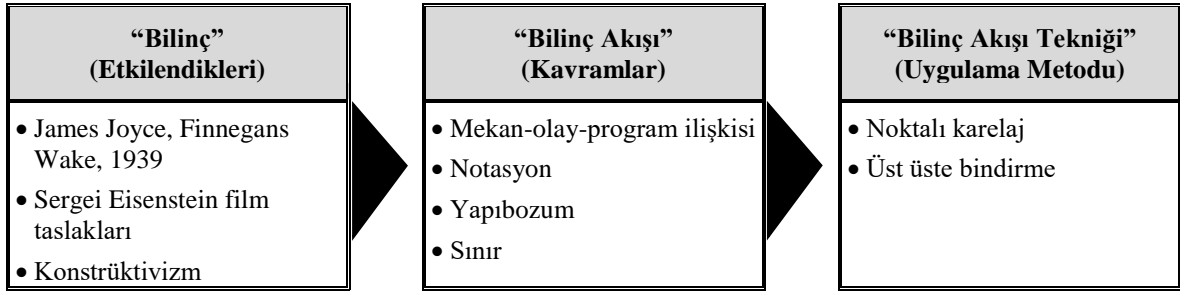
Sergei Eisenstein (1898-1948) mühendislik ve mimarlık konusunda öğrenim görmüştür fakat sinema yönetmenliği ve kuramcı oluşuyla tanınmaktadır. Eisenstein'ın şüphesiz aldığı eğitimin de etkisiyle, yeni montaj tekniklerini deneyerek filmlerini estetik unsurlarla inşa ettiği görülmektedir. Film teorileri üzerine denemelerini barındıran Film Form-Essays in Film Theory (Film Formu-Film Teorisinde Makaleler, 1957) kitabında yer alan 1939'da kaleme aldığı "Achievement" başlıklı yazısında sinema üst başlığı altında edebiyat, tiyatro, heykel, resim, müzik gibi sanat dallarının yöntemleri, insanın iç ve dış dünyasının sanat dalları ile etkileşimi ile ilgili şu ifadeler yer verilmiştir:

Lessing'in tanımladığı gibi gelişigüzel olayların yanı sıra "taklitsel sınırlamaları" reddederek ve kendimizi en önemli faktörlere dayandırarak, her bir sanatın yöntemini tanımlayabiliriz: İnsan vücudunun yapısında heykel desenli yöntem, bedenlerin pozisyonlarında resim-desen yöntemi ve doğa ile ilişkileri, gerçeklik ile insan arasındaki ilişki üzerine literatürlü yöntem, dış ve içgüdülerle hareket eden insanların davranışları ve aktiviteleri üzerine teatralize edilen yöntem, duygusal olarak yakalanan fenomenlerin iç uyumlarının yasalarına göre müzik desenli yöntem (Eisenstein, 1957: 183-184).

Sanat dalları ve yöntemler aracılığıyla insan zihnini okumaya, doğru tabirle anlamaya çalışıyoruz. Bu yöntemler aracılığıyla insanın iç-dış dünyasının yeniden üretiminin gerçekleştirilemeyeceğini söyleyen Eisenstein (1957), bu sanatların herhangi birinin kendi alanı dışına çıkması neticesinde sanatı bir arada tutan temelin kırılacağını söylemektedir. Bunu edebiyatta başarma girişiminde bulunan James Joyce'un Ulysses ve Finnegans Wake ile yaptığı belirtmektedir. Joyce'un özgünlüğü özel bir yazım tekniği (bilinç akışı tekniği) kullanarak olayların gösterimi, duyguların geçişini ve bilincin akışını eş zamanlı olarak verebilmesidir. Eisenstein'ın "ultra lirik" dediği kompozisyon yapısı iç dinamikleri yeniden yapılandırırken, Joyce'un bunu duyguların fizyolojik organizasyon ve düşünce embriyolojisi üzerinde şekillendirdiğini söylemektedir.

Yeni projelerin ısrarla program ve notasyon konuları üzerinde durduğunu söyleyen Tschumi, bu sayede geçmişin ve bugünün tartışmaya açık mimari ideolojilerini eleştiren, yorumlayan, analiz eden bir tavır takınmaktadır. Joyce'un "kaotik" Bahçesi de mekan ve program ekseninde beklenen biçim ile beklenen kullanım arasındaki kopmayla birlikte mekan ile programı karşı karşıya getirmiştir. Joyce'un Bahçesi üzerinden Tschumi'nin bilinç akışı okunmaya çalışıldığında, Tablo 2'de görüldüğü gibi Tschumi'nin Finnegans Wake'ten etkilenmesiyle başlayan sürecin nasıl uygulamaya vardığı gözlemlenmektedir. Tschumi'nin üzerinde durduğu kavramların varlığının sorgulanmasıyla, bilinç akışının izleri sürülmüştür.

Tablo 2. Joyce'un Bahçesi üzerinden Tschumi'nin bilinç akışının okuması



3.3.2. Manhattan Transkriptleri (The Manhattan Transcripts, 1976-81)

Tschumi'nin Joyce'un Bahçesi (1976)'nde edebiyatla kurduğu ilişki, Manhattan Transkriptleri (1976-81)'nde senaryonun filmleştirilmesi üzerinden kurulmuştur. Bernard Tschumi'nin sinemaya olan ilgisi, yazdığı senaryonun bir mimari çalışmaya dönüştürmesinin önünü açmıştır. Tschumi'nin mimari tasarıma yaklaşımını özgün kılan, mimari düşünceyi gerektirdiği işlevler dahilinde çizime aktaran geleneksel mimari anlayışa farklı bir soluk getirmesidir.

Manhattan Transkriptleri çoğu mimari çizimden farklı olarak gerçekliğin mimari bir yorumunu yazmayı önermektedir ve bu amaçla mimari sahneye giren insanların hareketlerinin gösterildiği işlev ya da program olarak tanımlayabileceğimiz fotoğraflar kullanılarak planlar, bölümler, diyagramlar oluşturulmuştur. Tschumi (1994), Sergei Eisenstein film senaryolarının ve László Moholy-Nagy'nin sahne yönlerinin etkisiyle geleneksel mimari temsilden ayrıştırılan uzay ve kullanımı üzerindeki nesne ve olaylar üzerindeki ilişkiyi konu almıştır. Üstü kapalı olarak transkriptlerin 21.yy şehriyle ilgisi vardır. Tschumi, sinemaya atıfta bulunarak montajın potansiyelini araştırmış ve karmaşık gösterim sistemlerini uygulamıştır. Tschumi'nin Manhattan Transkriptleri çalışması bir dedektif romanı hikayesini mimari bir projeye dönüştürmektedir (Jormakka, 2012). Manhattan Transkriptlerinde ne yapılmak ve nasıl yapılmak istendiği şu sözlerle dile getirilmektedir:

The Manhattan Transcripts'te belirttiğim gibi, mimarlığı farklı eksenler boyunca yeniden kurmak amacıyla mimari normların yapı-sökümünü yapmak istiyorum; mekan, hareket ve olayın mimarinin asgari bir tanımının kaçınılmazcasına parçası olduğunu ve kullanım, biçim ve toplumsal değerler arasında çağımızda yaşanan kopmanın nesne, hareket ve eylem arasında birbirinin yerini alabilirlik bağıntısı önerdiğini belirtmek istiyorum. Böylece program da mimarlığın tümleyici bir parçası haline alır; bu programın her ögesi de katı öğelere benzer bir permütasyon haline alır (Tschumi, 2018: 238).

Tschumi'nin, Mimarlık ve Kopma (2018) kitabında kullandığı düzen, sınır, yapıbozum, notasyon, sinegram, noktalı karelaj, üst üste bindirme, ayrışma-aktarımtutunma kavramlarıyla Manhattan Transkriptleri'ni ve diğer projeler ile ilişkisini analiz etmek Tschumi'nin sinemadan etkilenen zihnine girmek adına önemlidir.

Kuramsal Manhattan Transkriptleri (1981) projesi ve sonrasında uygulanmış Parc de La Villette (1982-98) projesinde birlik nosyonu sorgulanmıştır. Proje tasarımlarında her iki eserin ne başı ne de sonu vardır. Bu projeler yinelemeler, çarpıtmalar, üst üste bindirmeler vb. sistemlerden oluşan çalışmalardır. Her iki projedeki düzen fikri tartışmaya açıktır. Düzen ve düzensizlik arasında gidip gelen bir yaklaşımla ele alınmaktadırlar (Tschumi, 2018).

Manhattan Transkriptleri'nde hayalgücü ve gerçeklik arasında bir sınır vardır. Bir dedektif romanı hikayesi varolan mekanlarda kurgulanırken, bu kurgudan bir mimari yükselmektedir. Mekan, olay ve hareket ekseninde şekillenen hikaye, konstrüktivizm etkisiyle mimariyi oluşturmaktadır.

Mimariyi günümüz kültürel koşullar bağlamında değerlendiren Tschumi (2018), kültürün kendi içerisindeki çatlama, kopma ve ayrışmaları bağlamın geçmişinden bağımsız olarak ele almaktadır. Bu nedenle post-modernist mimari yerine post-hümanist mimarının benimsenmesinin yararlı olabileceğini savunmaktadır. Yapıbozumla ilişkilendirdiği kopma teriminin sözlük anlamından öte sınır ve kesinti kavramları üzerinde durulması gerektiğini söyleyen Tschumi (2018), Manhattan Transkriptleri (1976-81) ve Parc de la Villette (1982-98) projelerinde kopma stratejilerinin farklı öğelerini kullandığını söylemektedir. Bu strateji birçok yönelimin sinematik olarak keşfedilmesidir. Manhattan Transkriptleri'nde çerçeveler/kareler ve sekanslar olarak görülürken Parc de la Villette projesinde üst üste bindirmeler ve yinelemeler olarak görülmektedir. Bu tür araştırmaların ex nihilo (yoktan) yürütülemeyeceğini söyleyen Tschumi; yazın, felsefe ve sanat kuramı gibi başka alanların farkında olursa da bunların hep mimarlık disiplini içerisinde çalıştığını ifade etmektedir.

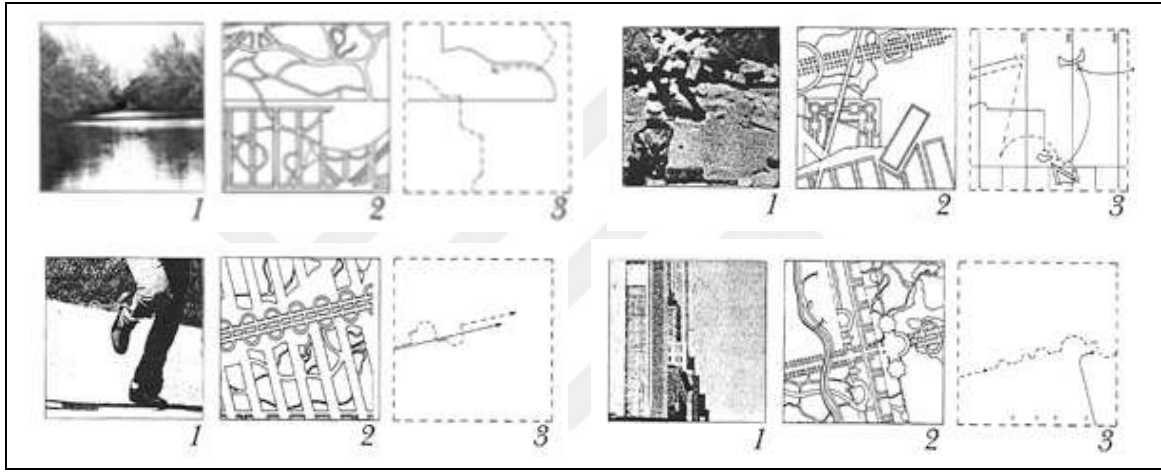
Sürekli olarak parçalarına ayrılan, yerinden oynayan parçalarda kopmalar olduğunu söyleyen ve bu kopmaların yeni kavramlar ya da yapılar ortaya çıkmasına yol açtığını söyleyen Tschumi (2018), mimarlıktaki bu tür kopmayla parçaların bütünsellik oluşturmayacağını ve her parçanın bizi bir diğer parçaya götüreceğini belirtmektedir. Bir mimariyi ya da mimari yöntemi "kopma" olarak nitelememiz gerekirse bunların ortak paydaları şunlar olmaktadır: ayrışma-kopma düşüncesini benimsemek, kullanım ile mimari biçim arasındaki geleneksel karşıtlığı reddetmek ve mimari düzenin geneline yayılan

güçleri tetikleyen ayrışma, üst üste bindirme ve kompozisyonu bir yöntem olarak vurgulamak. Tschumi'nin statik bir öge olmayan kopma kavramıyla dikkat çekmek istediği, mekan ve zaman içerisinde bir mimari bileşen, bedenlerin hareketi ile belirli bir programatik öğenin işlevini yerine getirebilir. Bu durumda kopmayı sistematik olarak kullanılan bir kavram haline gelmektedir.

Kopma kavramının filmler (saniyede yirmi dört görüntü), televizyon, bilgisayar ve mimarlar aracılığıyla yaygınlaşması parçalara ayırma, yerinden oynatma ve yapıbozum kavramlarını ortaya çıkarmıştır. Kent mimarisi ve simgelerinin gitgide yitirildiği bir düzende söz konusu edilen parselleşme, atomlaşma, patlatma, rastgele üst üste bindirme kavramları söz konusu olmaktadır (Tschumi, 2018). Mimari gitgide geleneksel kalıplardan sıyrılarak sanat ve diğer disiplinlerdeki gelişmeler ışığında farklı bir boyuta evrilmeye başlamıştır. Kopma ve beraberinde ayrışmayı getiren kavramlar sinematik öğeler ile benzeşmektedir. Montaj yöntemleri, çerçeve, sekans kavramları mimari ile sinema arasında bir bağ kurulmasını sağlamaktadır. Tschumi'nin bu bağı Einsenstein aracılığıyla kurması ve montaj tekniklerini Manhattan Transkriptleri, Senaryolar, Parc de la Villette gibi projelerinde ele aldığı görülmektedir.

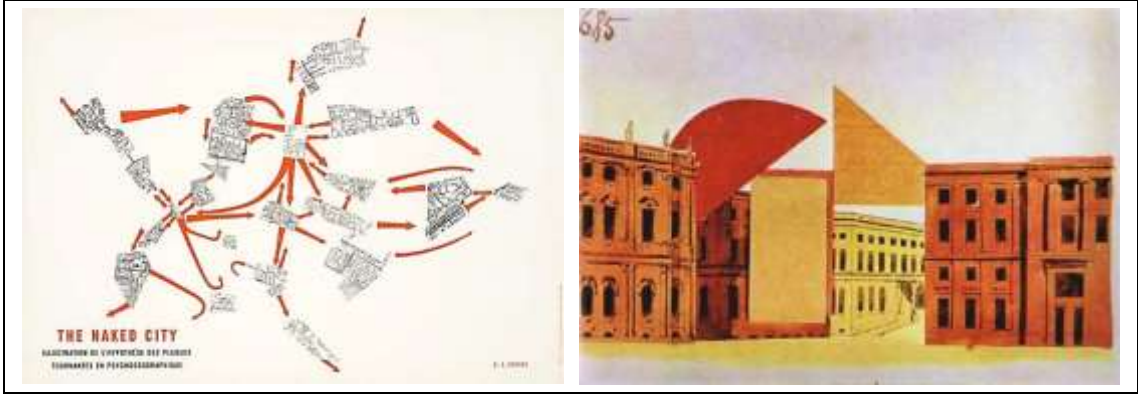
Joyce'un Bahçesi (1976), Manhattan Transkriptleri (1981), Tokyo Ulusal Tiyatro ve Opera Binası (1986) ve La Villette havai fişek gösterisi (1992) projelerinde koreografik notasyon çalışması yapılmıştır. Manhattan Transkriptleri (1981)'nde uygulanan notasyon çalışmasının ne amaçla yapıldığına Tschumi, transkriptler ile mimarlığın bileşenlerinin yapıbozumunu yapma girişimde olduğunu söylemiştir. Geleneksel bileşenler parçalarına ayrıldıktan sonra, bu bileşenleri yeniden bir araya getirmenin zaman alacağını söyleyen Tschumi, her şeyden öte klasik ve modern kuralların ihlal edilmesi söz konusu olduğundan, biçimsel deneyselciğe kaymasına izin verilmemesi gerektiğini söylemektedir. Olguların birbiriyle bağlantısının görülmediği ve ilişkilerin bütünselliğini redderek dikkatle korunduğunun görüldüğü transkriptlerde ve Parc de la Villette projesinde bu nedenle kopma stratejisi kullanılmıştır. Proje hiçbir zaman tamamlanmamıştır ve sınırlar hiçbir zaman kesinleştirilememiştir (Tschumi, 2018). "Mimari üretim ve söylem içinde notasyonun rolü nedir?" (Kolatan, 2000: 17) sorusuna mimarların planlar, kesitler, cepheler, aksonometrikler, perspektifler gibi notasyon sistemleri kullandıklarını söyleyen Tschumi, notasyonu farklı açılardan ele almaktadır. Operanın müzik partiyonları, dansçıların hareketleri, mekan ve etkinliklerin notasyonunu düşünerek Manhattan Transkriptlerini içgüdüsel olarak şekillendirmiştir.

Manhattan Transkriptleri dört farklı bölümden oluşturulmaktadır. 1. bölüm MT1 (The Park) çizilmiş ve fotoğraflanmış 24 sayfalık bir bölümdür. Cinayetin formülü; kurbanı takip eden yalnız figür, cinayet, av, ipucu arayışı, suçlunun yakalanması, tanık olduğu aşırı eylemlerle ayrılmaz bir şekilde bağlantılı bir sanat eseri ile yan yana yerleştirilmiştir (Şekil 84). Fotoğrafların (1) eylemi yönlendirdiği, planların (2) mimari tezahürleri gösterdiği, diyagramların (3) ana kahramanların hareketlerini gösterdiği üç karenin yanyana sıralandığı MT1 Park bölümünde; şüpheli ve değişken mimari olaylar arasında ölümcül saklambaç oyunu çizilmiştir (Tschumi,1994).



Şekil 84. Manhattan Transkriptleri, "Bölüm 1: Park" görsellerinden birkaçı, 1976-77, NewYork, (Tschumi, 1994).

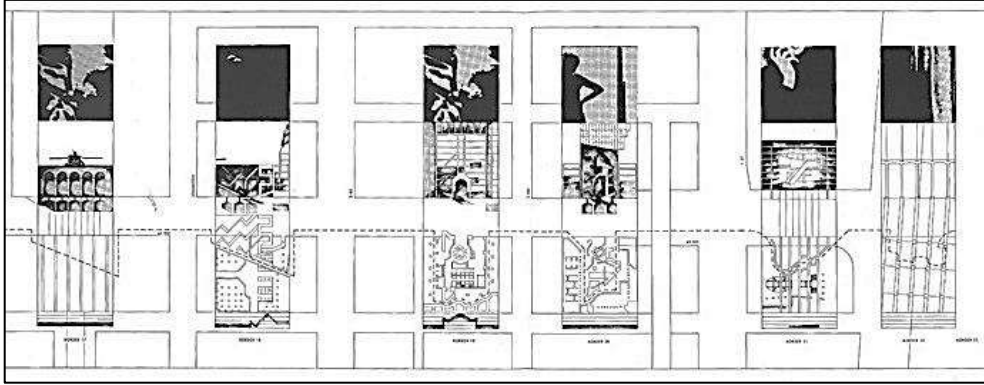
Hays'a (2015) göre Manhattan Transkriptleri'nin mimari çizimleri Yakov Çernikov ve Nathan Altman'ın kontrüktivist projelerine dolaylı göndermeler içermekle beraber, geleneksel şehirlerin ve bahçelerin çarpıtılmasından oluşmaktadır. Suçlunun kaçıışı ve hareketin akışıyla beraber çizgiler ve oklar koreografik bir notasyon oluşturmaktadır. Şekil 85'te görülen Situasyonist Enternasyonal Ayaklanması (1968)'ni etkileyen Guy Debord'un Naked City (Çıplak Şehir, 1957) haritasının mekanı zamansallaştırdığını söyleyen Hays, Manhattan'daki bir cinayeti konu alan 1948 tarihli Wegee (Arthur Fellig)'nin film noir (kara film) olan suç fotoğrafları kitabının özgülmesi olduğu söylemektedir. Tschumi'nin tüm bu referansları sistematik bir olay mekanı haritalaması içerisinde yeniden kodlayıp yazdığını belirtmektedir.



Şekil 85. Guy Debord, Naked City (Çıplak Şehir), 1957, (URL-151, 2020) ve Nathan Altman, The Arc of The General Staff, 1920, (URL-152, 2020).

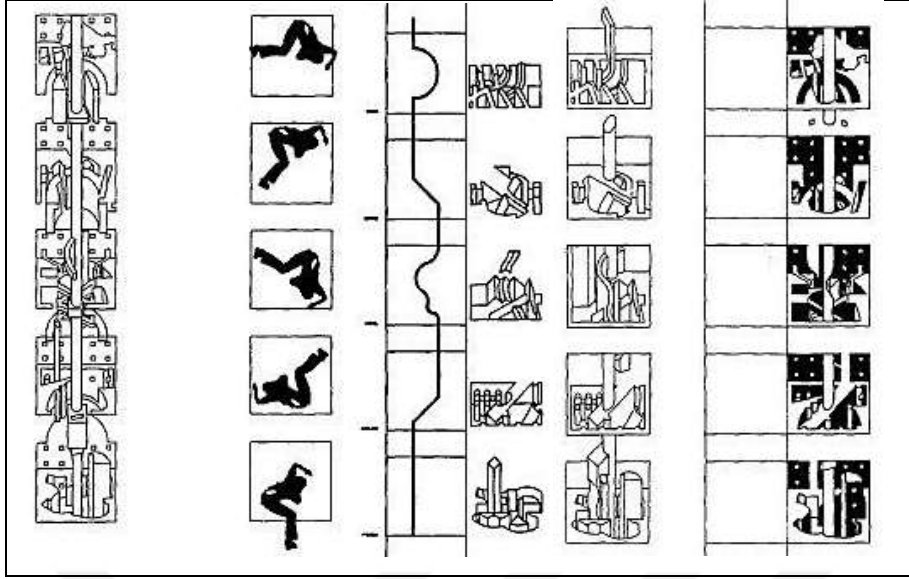
MT1 kökenini NewYork'un Central Park'ında bulurken, MT2 -"The Street (Border Crossing)" - tipik bir Sokak: 42. Sokak'a dayanmaktadır. Doğu Nehri'nden Hudson'a Chrysler Binası'ndan ucuz fahişelere; Bryant Park'tan sahipsiz iskelelere kadar farklı dünyalar vardır. Ancak, MT2 bu dünyaları değil, onları tanımlayan sınırları ortaya çıkarmaktadır. Her bir sınır, içeriğindeki olaylarla ve sınırını aşan hareketlerle bir boşluk haline gelmektedir (Tschumi,1994:8)

Tschumi, Mimarlık ve Kopma (2018) kitabında yer alan "Program/1981 ile 1983 arasında kaleme alınmış denemeler" alt başlığında "Mekan ve Sınırlar" konusuna değinerek mimarlığın sınırlarının değişkenliği üzerine görüşlerini sunmuştur. "Sınırların mimarlığı diye bir şey var mı?" (Tschumi, 2018:143) sorusundan hareketle Manhattan Transkriptleri/Bölüm 2: Sokak (Sınır Kapısı) bölümünde bu sınırların araştırması içerisinde olduğu görülmektedir (Şekil 86). İskeleleri, lüks otelleri ve gökdelenleri ile farklı dünyaların birbiri arasındaki geçişin güvenli olabileceğini düşünürken kurgusuna "... ama sonra onunla tanıştı. Ona göre, gizemli, utangaç, ahlaksız ve çocuksu biriydi. Onu gördüğü andan itibaren, bakması güzel, ama sevmesi ölümcül olan bir kadının sahip olduğu bir adamdı." (Tschumi, 2018:24) şeklinde devam etmektedir.

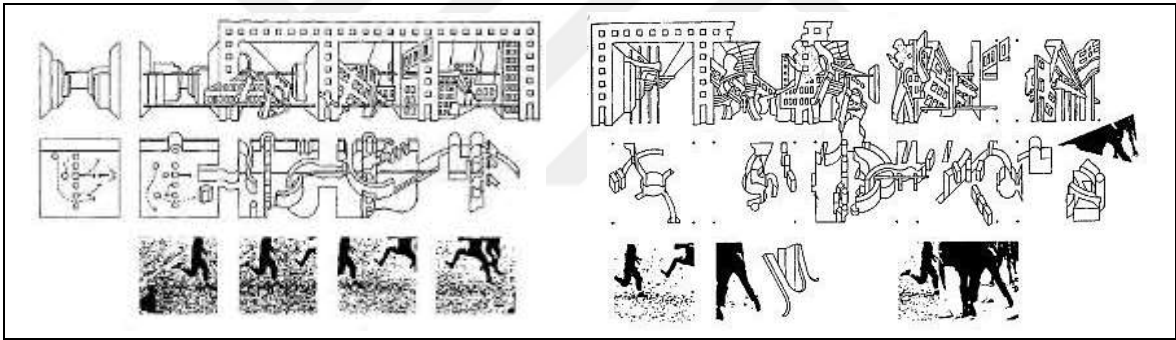


Şekil 86. Manhattan Transkriptleri, Bölüm 2: Sokak (Sınır Kapısı), 1980, New York, (URL-153, 2020).

MT3- The Tower (The Fall)- ev, ofis, hapishane, otel, iltica mahkumlarından birinin ölümcül düşmesini göstermektedir. Manhattan kule bloğu hücreleri, düşüşün neden olduğu algıların değiştirilmesi, mekânsal dönüşümleri ve tipolojik çarpıklıkları araştırmak için kullanılmaktadır. MT4 ise “The Block” basit bir şehir bloğunun beş iç avlusu çelişkili olaylara ve programlı imkansızlıklara tanıklık ederek; akrobatlar, buz patencileri, dansçılar, askerler ve futbolcular bir araya gelerek oyunlar, ünlü savaşların yeniden canlandırmasını yapmaktadır. Hareketler, programlar ve mekanlar arasındaki kopuşların her biri farklı bir mantık peşinde koşarken, çatışmalar en olası kombinasyonları üretmektedir (Tschumi, 1994). Şekil 87’de Manhattan’da bir kuleden bloğundan düşüşün adımları görülürken, Şekil 88’de şehir bloğunun ayrışması ve parçalanması görülmektedir.

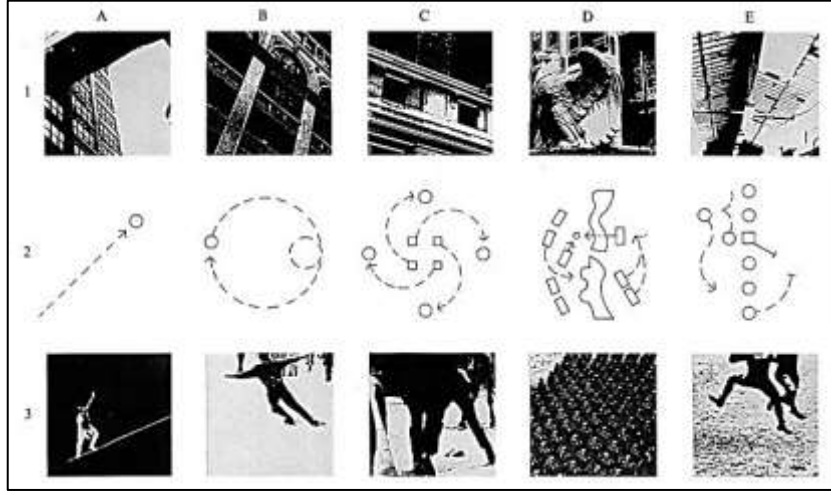


Şekil 87. Manhattan Transkriptleri, Bölüm 3: Kule (Düşüş) görsellerinden birkaçı, 1979, New York, (Tschumi, 1994).



Şekil 88. Manhattan Transkriptleri, Bölüm 4: Blok görsellerinden birkaçı, 1980-81, New York, (Tschumi, 1994).

Şekil 89'daki görselde yatay sekanslar beş çerçeveden oluşmakta olup (A, B, C, D, E), nesne ve hareket olayını ifade eden dikey sekanslar (1, 2, 3) ile kombinasyonlar oluşturmaktadır. Mimarlığın artık kompozisyon ya da işlevin dışavurumuyla ilgili olmayacağı düşüncesinden hareketle, mimarlığın uzun bir dizi değişken arasındaki permütasyon ve kombinasyon nesnesi sayılacağını söyleyen Tschumi, bu permütasyonu Manhattan Transkriptleri'nde keşfetmiştir. Bu durum "nesnelerin, insanların, olayların birbirinin yerine geçmesini savunan manifesto" (Tschumi, 2018:233) olarak tanımlanmaktadır. Post-Yapısalcı metinler kadar film montajında kullanılan değişik tekniklerin de etkileriyle Transcripts, La Villette'de uygulanması gerekenin kuramsal biçimde sunumudur (Tschumi, 2018: 233).



Şekil 89. Manhattan Transkriptleri, Bölüm 4: The Block görsellerinden birkaçı, 1980-81, New York, (URL-153, 2020).

Manhattan Transkriptleri üzerinden Tschumi'nin bilinç akışı okunmaya çalışıldığında, sinema ile olan etkileşimi göze çarpmaktadır. Tablo 3'te Tschumi'nin dedektif romanı kurgusunun metinden mimariye geçişte nasıl bir yol izlediği ve söz konusu kavramların varlığının sorgulanmasıyla projenin nasıl oluşturulduğu görülmektedir.

Tablo 3. Manhattan Transkriptleri üzerinden Tschumi'nin bilinç akışının okunması

“Bilinç” (Etkilendikleri)	“Bilinç Akışı” (Kavramlar)	“Bilinç Akışı Tekniği” (Uygulama Metodu)
<ul style="list-style-type: none"> • Sergei Eisenstein, Alexander Nevsky (1938) filmi montaj taslakları. • László Moholy-Nagy kamera açıları • Konstrüktivizm 	<ul style="list-style-type: none"> • Mekan-olay-program ilişkisi • Sınır • Düzen • Yapıbozum • Notasyon 	<ul style="list-style-type: none"> • Noktalı karelaj • Üst üste bindirme

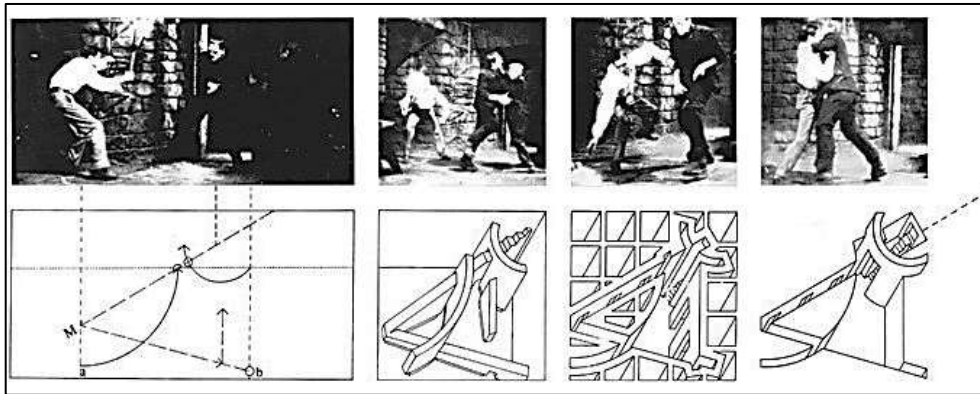
3.3.3. Senaryolar (Screenplays, 1976)

Tschumi'nin Manhattan Transkriptleri (1976-81)'nde senaryonun filme dönüştürülmesi görülürken, Senaryolar (1976)'da mevcut filmler üzerinden çalışmalar yapıldığı görülmektedir. Tschumi'nin mimari tasarıma yaklaşımını özgün kılan, kült filmlerdeki karakterlerin mekanla kurduğu ilişkinin görsel haritasının çıkarılmasıdır.

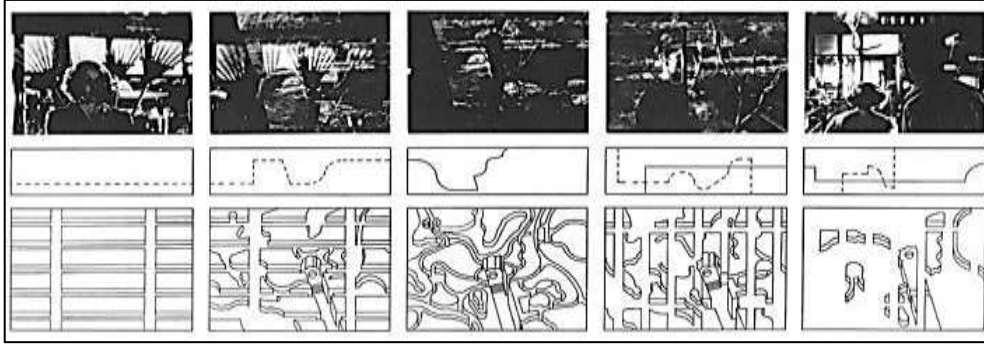
Mimarlık ve Kopma (2018) kitabında bahsi geçen yapıbozum, notasyon, üst üste bindirme kavramlarıyla sinemayı mimarlıkla ilişkilendiren Senaryolar'ı anlamak Tschumi'nin sinemadan etkilenen zihnine girmek adına önemlidir.

Sürekli dile getirilen, “Eylem olmadan mimarlık olmaz, olay olmadan mimarlık olmaz, program olmadan mimarlık olmaz.” (Tschumi, 2018: 161) söyleminin Senaryolar çalışmasının zeminini oluşturduğu görülmektedir. Sinema filmi saniyede yirmi dört karenin belirli bir senaryoya göre kurgulanıp akması ve bu sahnelerin bir mimari ürüne referans oluşturduğu görülmektedir.

Senaryolar çalışmasıyla Tschumi, mimari formu oluştururken dövüş sahnelerinden oluşan sıralı görüntüleri kullanmaktadır. Olay ve mimari mekan arasındaki ilişkiyi aktaran görüntülerde hareket “M” noktasından başlatılarak kesikli çizgilerle hareket hattı gösterilmektedir. Hareket hattının belirlenmesiyle sınırlar çizilir ve böylece iki boyutlu çizim konstrüktivizm etkisiyle üç boyuta kaldırılır. Şekil 90'da James Whale'in Frankenstein (1931) filmindeki bir dövüş sahnesinden uyarlanan Screenplays (The Fight, 1976), Şekil 91'de Alfred Hitchcock'un Psycho (Sapık, 1960) filmindeki sekansın Screenplays (Psycho Dissolve) ise mimari plana ve üç boyuta aktarımı görülmektedir.



Şekil 90. Screenplays (The Fight), 1976, (URL-154, 2020).

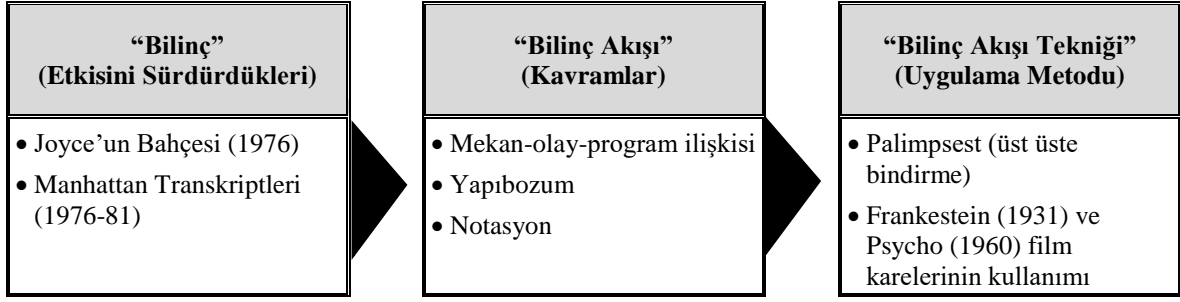


Şekil 91. Screenplays (Psycho Dissolve), 1979, (URL-154, 2020).

Tschumi (2018) nokta, çizgi ve yüzey sistemlerinin üst üste bindirilmesiyle oldukça tutarlı bir büyük yapı ortaya çıkmayacağını, bütünselliğe karşıt bir öge çıkacağını belirtmektedir. Bu görüşü 1976'dan başlayarak The Manhattan Transkriptleri (1976-81) projesine kadar incelemeye tabi tutmuştur. The Manhattan Transkriptleri, soyut ve figüratif öğelerin (proje alanından seçilerek alınmış figürler kadar soyut arkitektonik dönüşümler temelinde) üst üste bindirilmesi, program, senaryo ve sekans fikirlerinin geniş bir açıdan keşfedilmesine denk gelmiştir.

Palimpsesti Senaryolar ile 1976'da keşfettiğini söyleyen Tschumi (2018), eski mimari mitlere bağlılığını kendi projesi üzerinde uyarlamıştır. Latince *palimpsestus*, Eski Yunanca palimsēstas olarak kullanılan palimpsest, “Üstündeki yazılar silindikten sonra veya birisi tarafından silinmeye çalışıldıktan sonra üzerine yeni yazılar yazılmış parşömen” anlamına gelmektedir (URL-155, 2020). Tschumi de film kareleri üzerine hareket hattını baz alarak üst üste bindirme metoduyla çizimler yapmış ve konstrüktivizm etkisiyle mimari çizimler oluşturmuştur. Senaryolar üzerinden Tschumi'nin bilinç akışı okunmaya çalışıldığında, Tablo 4'de görüldüğü gibi Tschumi'nin Joyce'un Bahçesi (1976) ve Manhattan Transkriptleri (1976-81)'ndeki etkiyi sürdüğü gözlemlenmektedir. Fikirlerini giderek olgunlaştırdığı ve uygulamaya giden süreçte sinemanın etkisiyle yol aldığı görülmektedir.

Tablo 4. Senaryolar üzerinden Tschumi'nin bilinç akışının okunması



3.3.4. Parc de la Villette, 1982-1998

Tschumi felsefe, edebiyat ve sinema ile olan etkileşiminin sonucu ortaya çıkan fikirlerini olgunlaştırarak uygulamaya sunduğu Parc de la Villette projesi, isminin duyulması ve mimarlık camiasında önemli bir yerde konumlandırılmasına sebep olmasıyla bahsedilmesi gereken bir projedir. Parc de la Villette kendinden önceki projelerin düşünsel altyapısının geliştirilmesiyle, kendinden sonraki projelerin önünün açılmasına vesile olan Tschumi'nin kariyerinde önemli bir dönüm noktasıdır. Tschumi'nin mimari tasarıma yaklaşımını özgün kılan, geleneksel kuralları yapıbozuma uğratarak mimari kuralları yerle bir etmesidir. Mimarlık ve Kopma (2018) kitabında bahsi geçen düzen, sınır, yapıbozum, notasyon, sinegram, noktalı karelaj, üst üste bindirme, ayrışma-tutunma-aktarım gibi kavramların ve uygulama metodlarının araştırması içerisinde olduğu, Tschumi'nin mimari sınırları her anlamda zorladığı Parc de la Villette projesini anlamak bilinç akışının yönünü keşfetmek adına önemlidir.

1982 yılında Fransa'nın başkenti Paris'te terk edilmiş bir mezbaha ve et halinin bulunduğu alanı yeniden canlandırmak, güzelleştirmek adına uluslararası düzenlenen proje yarışmasında, aralarında Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Jean Nouvel gibi isimlerin de olduğu 470 katılımcı arasından Bernard Tschumi'nin Parc de la Villette projesi seçilerek birincilik ödülünü almıştır. Parc de la Villette, Frederick Law Olmstead'nin 19 yy. da savunduğu “kent içinde park” görüşüne karşı geçmişe öykünmeden, geleceğe atıfta bulunarak 21. yy kent parkı olarak tasarlanmıştır (URL-156, 2020; URL-157, 2020). Yakın dönemde felsefe, sanat ve yazın alanındaki gelişmelerle parkın güçlü bir kavramsal çerçeve önerdiği ve aynı zamanda çok sayıda kombinasyon ile bir öge başka bir ögenin yerini alabileceği (örneğin restorandan sanat atölyesine) yönünde bir strateji geliştirildiği aktarılmaktadır. (Tschumi,

2018:247). Şekil 92’de Parc de la Villette’in hakim olduğu arazi alanı ve folielerin dizilimi görülmektedir.



Şekil 92. Parc de la Villette kuşbakışı görünüm, 1995, Fotoğraf: Phillippe Guignard, (URL-158, 2020).

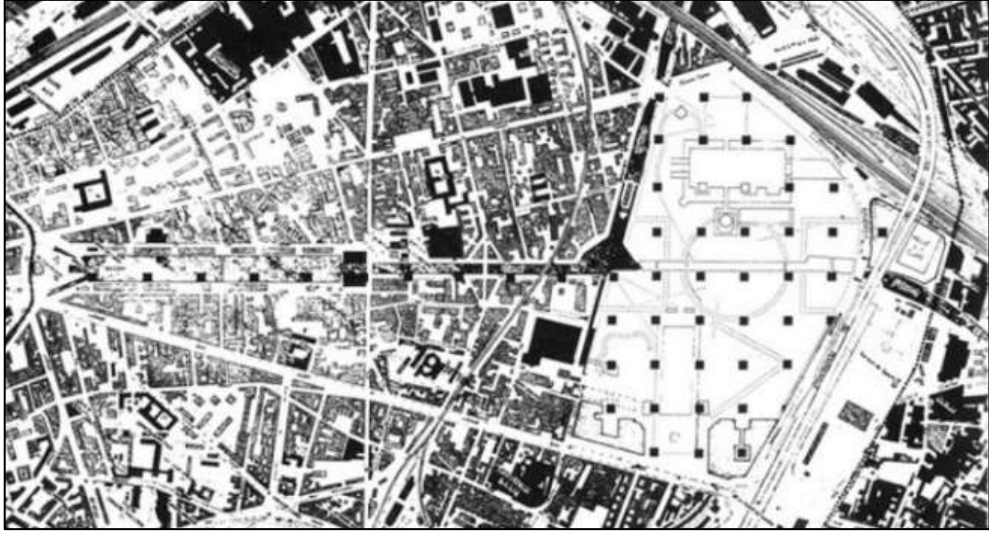
Comberg (2018), “How the Parc de la Villette Kickstarted a New Era for Urban Design (Parc de la Villette Kentsel Tasarımda Yeni Bir Dönemi Nasıl Başlattı?)” yazısında, Paris parkının neye benzediği sorusunun cevabının Georges Seurat’ın *Un dimanche après-midi à l’Île de la Grande Jatte* (Grande Jatte Adası’nda Bir Pazar Öğleden Sonrası, 1884-86) tablosunda olduğunu söylemektedir. İyi giyimli burjuvazinin sanayileşmiş şehirlerindeki yemyeşil bir vahaya bir öğleden sonrası resmedilmiştir. Comberg, 21. yy Paris parkının Tschumi’ye göre insanların folieler ile oynadığı, dolambaçlı yollarda gezindiği ve birbirleriyle etkileşime geçtikleri yer olarak tanımlamaktadır. Seurat’ın tablosundaki insanlar (Şekil 93), 19. yy’da rahatlamak adına parka gelmektedirler ve bu durum 21. yy. parkında da devam etmektedir; sadece yenilenmiş bir amaç olan sosyal etkileşim de duruma eklenmiştir.



Şekil 93. Georges Seurat, Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte (Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası), 1884-86, (URL-159, 2020).

Parc de la Villette, yarı sanayi, işçi sınıfı bölgesi sınırlarının ortasında 35 hektarı yeşil alan olmak üzere 55 hektarlık bir alana yayılmıştır. Parc de la Villette kenti merkeze yöneltme isteğiyle, aktivite ve etkinlikler için ikinci bir alan yaratmak ve Paris halkına kültür hizmeti sunmak düşüncesiyle tasarlanmıştır (URL-156, 2020). Parc de la Villette sınırları içerisinde Avrupa'nın en büyük bilim müzesi Cité des Sciences et de l'Industrie, eskiden mezbaha olup günümüzde kültür merkezi olan Grande halle de la Villette, mimar Adrien Fainsilber tarafından tasarlanan Omnimax tiyatrosuna sahip ayna kaplı jeodezik kubbe La Géode, mimar Phillippe Chaix ve Jean-Paul Morel tarafından inşa edilen çok amaçlı kapalı arena Le Zénith Paris, Paris metrosunun bir istasyonu olan Porte de la Villette, Jean Nouvel tasarımı konser salonu Philharmonie de Paris, Christian de Portzamparc tarafından yakındaki Conservatoire de Paris (CNSMDP) ile tasarlanan ve Philharmonie 2 olarak bilinen Cité de la Musique bulunmaktadır. Ayrıca Parc de la Villette alanı içerisindeki otuz beş kırmızı folie parka boyutsal bir anlam katarak parkın ziyaretçilerine bir çeşit referans noktası oluşturmaktadır (Tschumi, 2018).

Manhattan Transkriptleri (1976-81)'nde bir kurgu üzerine şekillenen teorik yapılanma, Parc de la Villette projesinde uygulamaya geçirilmiştir. Her iki projenin ortak yönü bir kamusal alanda tasarlanmasıdır. Manhattan Transkriptlerindeki olay örgüsü başı, sonu belli olmayan olaylar dizisi şeklinde ilerlerken bunun mimariye yansımaları Parc de la Villette projesinde Şekil 94'te görüldüğü gibi, yinelemeler, çarpıtmalar, üst üste bindirmeler vb. sistemler ile olmaktadır (Tschumi, 2018).



Şekil 94. Parc de la Villette noktalı karelaç sistem planı, (URL-160, 2020).

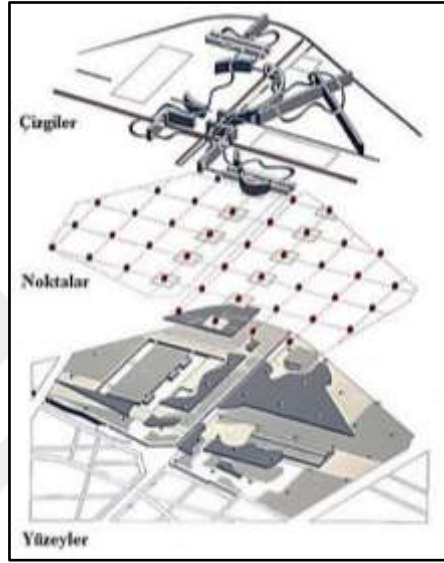
Parc de la Villette projesinde üç farklı düzenleme sistemi görölmektedir:

- 10x10x10 m'lik küpler (folies), 190x190 m'lik bir ızgara sistemi üzerine yerleştirilmiştir.
- Birbiriyle kesişen ve parkın bir ucunu diğeri ucuna bağlayan yay aksı. Bu akslardan biri kuzey-güney hattında ve Grande halle de la Villette yanından Ourcq kanalı üzerinden geçerek Cité des Sciences et de l'Industrie'ye uzanmaktadır. Diğeri aks ise doğu-batı doğrultusunda ve kanalın güney kıyısı hattını izlemektedir.
- Alçalıp yükselerek binalar arasında dolaşan uzun ve dönemeçli yaya yolları. Bu yolların her biri farklı bir sanatçı tarafından tasarlanmış küçük tematik bahçelerden geçmektedir. Iızgara sisteminin kesişim noktalarında yer alan kırmızı küplerin her biri farklı bir işlev (bar, gözlem kulesi, elektronik oyunlar evi, çocuk merkezi vb.) yüklenmiştir. İki ana aksın kesişim noktasında resepsiyon yer almaktadır. Tschumi tüm bu sistemlerle şehirde yer almayan mekanları parka getirip, insanların kendi fantezilerini kurgulamasını istemiştir (Esin, 1996: 54).

Mimarlığın sınırlarının değışkenliğı üzerinde duran Tschumi, her on yılın kendi yönelimleri ve kendine özgü modasını olduğunu belirtmektedir. Mimarlığın her döneminde tartışmaya açık olan bu konu, Parc de la Villette projesinde Frederick Law Olmstead'nin 19 yy. da savunduğı "kent içinde park" görüşüne karşıt geleceğı atıfta bulunan 21. yy kent parkı ile dışavurmuştur. "Mimarlığa özgü, değışmez ve tekrar tekrar ortaya çıkan izlekler var mıdır?" (Tschumi, 2018: 143) sorgusu devam ederken geleceğın modası, geleceğın mimari anlayışının ne olduğı bilinmeden sınırların zorlandığı, alt üst edildiğı bir mimari kurgu ortaya koyulmuştur.

Tschumi (2018)'ye göre çizgiler, noktalar ve yüzeyler sisteminin her biri farklı ve özerk bir sistem (metin) oluşturmaktadır. Bu sistemlerden birinin başka biri üzerine bindirilmesiyle herhangi bir kompozisyon olanaksız kılınmaktadır; farklar böylece korunur ve ayrıcalıklı bir sistemin, örgütleyici öğenin öne çıkması engellenir. Mimar tarafından

sistemlerin her biri özne olarak kabul edilse de bu durum sistemlerin üst üste bindirilmesiyle özne yani mimarın da silinmesine neden olur (Şekil 95). Ayrık doğaları gereği çatışan öğelerin varlığı kompozisyonun kaygan zeminine, kararlılığına ve programatik deliliğe (folios) ön ayak olmayı amaçlamaktadır. Varolan diğer yapılar (örn. Cité des Sciences et de l'Industrie, Grande halle de la Villette) bu hesaplı kesintiliğe katkıda bulunmaktadır.



Şekil 95. Parc de la Villette tasarımında çizgiler, noktalar ve yüzeylerin üst üste bindirilmesi, 1985, (URL-160, 2020).

Kentsel bir programla karşı karşıya kalan bir mimarın yapabileceği şeylerden biri, “Önceki tarihsel katmanların eleştirel analizini yaparak, hatta başka yerlerden, başka kentlerden, başka parklardan türeyen katmanlar da ekleyerek varolanın yapı-sökümünü yapmak (bir palimpsest)” (Tschumi, 2018: 245) olarak ifade edilmektedir. Tschumi kentsel programda bir diğer şeyin de ara yol- kentin ve programın ötesindeki bazı farklı kavramlar arasında bağlantı kurabilecek bir soyut sistem- bulmaya çalışmıştır. Parc de la Villette yarışmasında yöntem olarak palimpsesti ya da soyut dolayımı kullanmak fikrine kapılmıştır. Biri eski mitlere bağlı olduğu diğeri de kısıtlayıcı pragmatizmden ötürü reddedilmiştir.

“Çağdaş mimarlığın içinde olduğu durumu dağınıklık, kişiliksizlik, yoksunluk hesaba katıldığında, psikanalizle benzeşim kurulabilir, üstelik böyle bir benzeşim kurmak doğru da olur” (Tschumi, 2018: 226) sözleri bedeninin varolması, kimlik yitimi ve başka bir

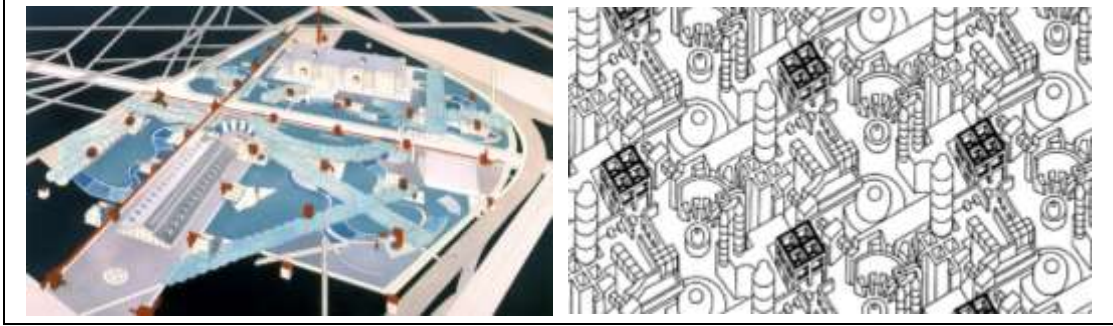
kimlikte saklanma gibi ayrıışmış temalar üzerinden şizofreni ile Parc de la Villette arasında bir özdeşleyim bağı kurmaktadır. Parc de la Villette projesinde ayrıışmanın eyleme dökülmesi söz konusu edilmektedir. Projenin ardındaki yaklaşımı, yerinden edilmiş gerçeklik parçalarının kavranabileceği toplanma ve tutunma noktaları önerisi olarak ifade edilmektedir. Parc de la Villette projesindeki folieler aktarım nesnesi olup, hem aktarım gerçekleştiği yer hem de tutunma noktasıdır. Psikanalizin hasta ile psikanalist arasında gerçekleşen aktarımı folielerdeki aktarım ile özdeşleştirilmektedir. Bilinçaltına süpürülenler, psikanalizin anlamlandırmaya ve çözmeye çalıştığı şeylerdir ve tüm bunların mimarlığın olumsuzluklarıyla ilişkilendirilmesi Tschumi'nin mimari eserlerindeki psikanalitik izleri sorgulatmaktadır. Parc de la Villette'in ardındaki kuramsal altyapı ve mimari anlayış şu sözlerle dile getirilmektedir:

La Villette'in ardındaki yaklaşım, yerinden çıkartılmış gerçeklik parçalarının kavranabileceği toplanma noktaları, tutunma noktaları önerir. Bu durumda ayrıışmanın olması için bir yeniden-toparlanma noktası olarak bir dayanağın ortaya çıkması gerekir. Folie noktası bu ayrıışmış mekanın odak noktası olur, ortak payda gibi davranır, kendisini nesnelere, olaylar ve insanlar arasındaki bir ilişkiler sistemi olarak kurar. Folielerin oluşturduğu ızgara, aktarımın gerçekleştiği yerlerin La Villette arazisinin arka planında kombinasyona girmelerini sağlar (..) Önemli olan tek şey folie'nin hem aktarımın nesnesi hem de aktarımın gerçekleştiği yer olmasıdır. Delilikteki bu parçalı aktarım, patlamış ya da ayrıışmış yapıların kısa ömürlü biçimde yeniden bir araya getirilmesinden ibarettir (Tschumi 2018: 227-228).

Sigmund Freud'un nevroitik ve histerik hastalar üzerinde çalışırken geliştirdiği Psikanaliz Kuramı psikoloji alanında büyük ses getirirken, kuramın yansımaları birçok sanat dalında görülmüştür. Tschumi de mimarinin psikanalitik yönüne Parc de La Villette (1982-1998) ile değinmiştir. Tümertekin'e göre, Fransızca'daki "folie" sözcüğü "delilik" demektir ve sık yeşillikler tarafından saklanan küçük binalara da göndermede bulunmaktadır. Dolayısıyla İngilizce'deki "folly" sözcüğünden oldukça farklıdır. Gallet'e göre; folie delilikle bağlantılıdır. Çünkü 18.yy'da akıl hastalarının kapatıldığı hastanenin adı Hopital des Petites Maisons (Küçük Evler Hastanesi) olarak geçmektedir ve bu sebeple "küçük ev" söylemi bir alay konusudur (Tschumi, 2018: 222).

Noktalı kareyaj şeklinde düzenlenen folieler düzensizliğe bir düzen getirdiği için böyle bir tasarım bir hapishanenin ya da tımarhanenin parmaklıklarını akla getirir. Bir ara mekan olan folie'ler kent parkı kapsamında ayrıışan dünyanın yeniden-yapılandırılması olanağını sunmaktadır. Özgün folie 10mx10mx10m ölçüsünde küpün bir dizi ayrı varyasyon oluşturmak üzere kare ve dikdörtgen odalar, rampalar, silindirik biçimli merdivenler ortaya çıkarak çözümlenmiştir (Tschumi, 2018). Parc de la Villette projesinde

kullanılan noktalı karelaj sistemi ve karelajın kesişim noktalarında yer alan folie görünümleri Joyce'un Bahçesi (1976) projesi ile benzer özellikler taşımaktadır (Şekil 96). Joyce'un Bahçe'sinde olgunlaşan mimari fikir Parc de la Villette'de hayat bulmuştur.



Şekil 96. Parc de la Villette kuş bakışı görünüm (noktalı karelaj sisteminin kesişim noktalarında yer alan folielerin ayrışma, aktarım ve tutunma noktalarının görünümü), (URL-160, 2020) ve Joyce'un Bahçesi (1976)'nde folie benzeri tasarımlar (URL-131, 2020)

İnsan ölçeğini dikkate almayan devasa büyüklüğüyle (Şekil 97) ve çevresine aykırı duruşuyla eleştirilen Parc de la Villette, etrafındaki yeşil alanların oluşturduğu geniş bir açıklık sayesinde çeşitli aktivitelere ev sahipliği yapacak bir şekilde kurgulanmıştır. Bunu hayata geçirmek adına ziyaretçilerin rastgele bulması düşüncesiyle on adet temalı bahçe tasarlanmıştır. Bahçelerden her biri kullanıcıların yaratıcılıklarına da alan tanıyan farklı bir evren sunmaktadır. İnsanların çimlere özgürce yayılması ve keyifli vakit geçirmesi amaçlanmıştır (URL-158, 2020).



Şekil 97. Parc de la Villette açık alanı ve insan ölçeğinden büyük kurgulanan grift yapısı, (URL-160, 2020).

Farkları temel alan bir stratejiye göre davranan Tschumi (2018), başka tasarımcıların da katkıda bulunması söz konusu olduğunda tek koşul projelerinin folielerden farklı bir

yanının olmasını ve sinematik gezinti yolundan ayrılmak zorunda kalmalarını belirtmiştir. Bu bağlamda projenin genel koşulları; “kullanımdan bağımsız var olabilecek strüktür, hiyerarşi merkezi sunmayan bir strüktür, bir programla sonuçta ortaya çıkan mimari ürün arasında nedensel bir bağıntı olduğu yolundaki basitleştirici varsayımı yadsıyan bir strüktür, örgütleyici bir strüktür bulmak” (Tschumi, 2018: 247) şeklinde izah edilmiştir.

Delilikle ilişkilendirilen folie’lerin neden kırmızı gibi vurucu bir renk olduğu sorusu akla gelmektedir. Medina, “Interview: Bernard Tschumi Paints The Town Red (Röportaj: Bernard Tschumi Şehri Kırmızıya Boyar)” başlıklı röportajında Architecture Concepts: Red is Not a Color (Mimari Konsept: Kırmızı Bir Renk Değildir, 2012) kitabının adından hareketle Tschumi’ye; “Kırmızı renk değilse, o zaman nedir?” sorusunu yöneltir ve Tschumi’nin cevabı şu şekildedir:

Parc de la Villette’i kırmızı folieler ile yaptığımda, herkes “Neden kırmızı?” diye sordu. Bu soruya hiç cevap vermedim, bunun yerine “İstedığınız her şeyi söyleyebilirsiniz.” dedim. Sonunda, “Kırmızı bir renk değil.” dedim. Bu da projeye daha fazla gizem ekledi. Yıllar boyunca çalışmalarımı geliştirdikçe, kırmızının kavramı, yani projenin baskın fikrini vurguladığı konusunda bilinçlendim. Kırmızı olması neredeyse bir diyagram gibiydi, “Bak, tüm projeyi yapılandıran şey budur.” demenin bir yolu gibi. Kırmızı rengin uygulanması konu dışıydı; sadece bu bina serilerin birbirine ait olduğu gösterilmişti. Bu bir diyagramatikti (Medina, 2012).

Parc de La Villette projesindeki stratejilerden ilki, kuramsal sorunları pratik düzeye indirgemek adına The Manhattan Transcripts’in saf matematiğinden uygulamalı matematiğe geçme isteğidir. Başlangıç noktası olarak belirli metinleri ya da mimari örnekleri (Central Park, Tivoli) alana sürerek bunları bir kitabın sinemaya uyarlanması gibi programa ve proje alanına uyarlamak amacı güdülmüştür. Bu bağlamda önceden varolan mekansal örgütlenme, James Joyce’un Homeros’un Odysseus’unu dönüştürmesi gibi dönüştürülebilecek bir model olarak sayılmayı kapsamaktadır. Park, The Manhattan Transcripts’in birinci bölümünde de kullanılmıştır. Central Park hali hazırda Transcripts’in çağdaş “hiper-metni” için “hipo-metin” ya da özgün metin işlevi görmektedir. Bir diğer strateji ise üç özerk soyut sistem olan noktalar, çizgiler ve yüzeyler sistemidir. Tschumi’ye göre her biri birbirinden bağımsız bu sistemler üst üste bindiklerinde birbirine bulaşmaya başlayacaktı; ilk strateji tasarımın dönüşümünün sonucuyken ikincisi düşünce süresiyle şekillenen mimariyi inşa sürecine götüren uzun dönüşümler serisinin başlangıç noktasıdır. Bu anlamda hem hiper-metin hem de hipo-metindir (Tschumi, 2018).

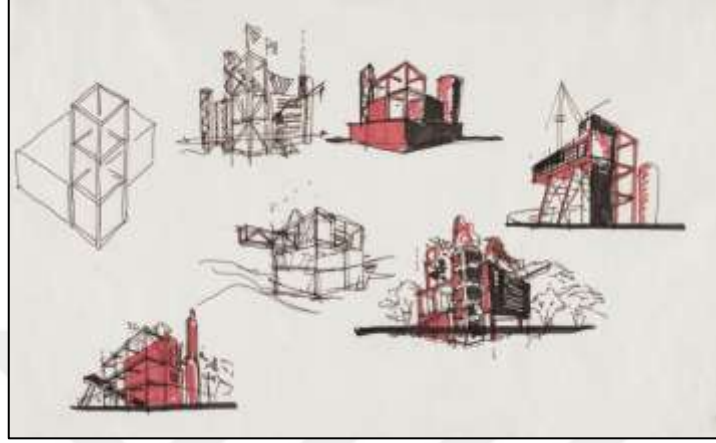
Şekil 98’de Parc de la Villette’de farklı işlevlere ev sahipliği yapan folielerden sadece altı tanesine yer verilmiştir.



Şekil 98. Farklı işlevlerdeki folielerin park içerisindeki görünümü (URL-161, 2020; URL-162, 2020; URL-163, 2020; URL-164, 2020; URL-165, 2020; URL-166, 2020).

Parc de la Villette'in özgül amacı geleneksel öğeleri (kompozisyon, hiyerarşi, düzen vb.) kullanmadan karmaşık bir mimari örgütlenmenin inşa edilebileceğini kanıtlamak istemektedir. Mimarlıkta yapıbozum yapmak hem mimarlıktan hem de sinema, yazınsal eleştiri, diğer disiplinler gibi faktörlerden çoğalan kavramları kullanarak mimarlığı parçalamak demektir. Farklı düşünce alanları arasındaki sınırların son yirmi yılda çöktüğünü söyleyen Tschumi (2018), aynı şeyin mimarlıkta da yaşandığını söylemektedir. Mimarlığı modernist otonomları çökerten bir metinlerarasılık temelinde sinema, felsefe ve psikanalizle ilişkisini sürdürdüğünü ifade ederek, yapıbozum ilkeleri mimarlık ve mimarlık kuramı arasındaki tarihsel çatlağı iyice açtığını ifade etmektedir. Tschumi, çağımızda yaşadığımız “deli” durumun parçalanması ve parçalanmayla ortaya çıkan parçaların yeniden gruplaşmasına yol açması gerektiğini düşünmüştür. Bir bütünün parçası olmayan,

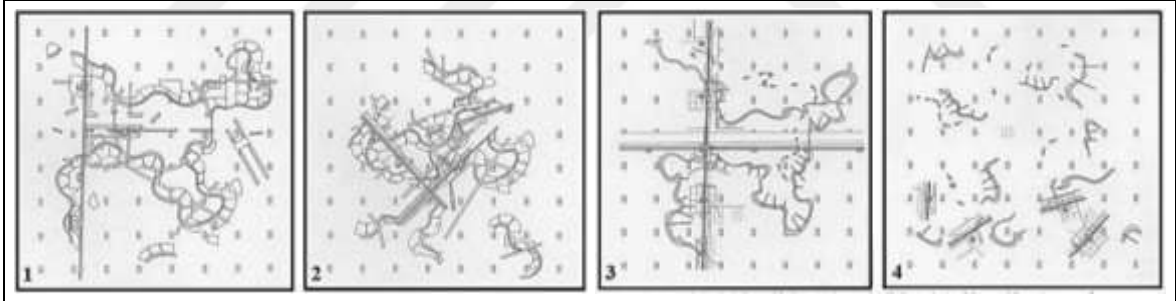
kendi geçmişinden bağımsız olan bu parçalar, Klasizmin ya da Modernizmin kurallarına aykırı kurallara sahip bir dizi permütasyon aracılığıyla yeniden birleştirilebilir ve farklı bir forma evrilebilir (Şekil 99).



Şekil 99. Duvarlar ve yapı bileşenlerinin keşişme, tekrarlama, sınırlama, bozma, parçalama ilkelerine göre düzenlenmesi (URL-167).

Tschumi'ye (2018) göre, delilik (folie) 20. yy sonunu niteleyen duruma örnek teşkil etmesi amacıyla La Villette'te bir başvuru noktası niteliğindedir. Söz konusu edilen biçim ve toplumsal değerlerin bir birinden kopup, uzaklaşmasıdır. Tschumi, La Villette'i psikanaliz gibi kuramsal bir alana çekip disiplinler arası bağlantıyı kurar. Delilik burada psikanalitik anlamda (akıl hastalığı) ele alınır, divanelikle arasındaki ilişki hassastır. Akıl hastalığını yabancılaşmış delilik olarak tanımlanıp kendisinin içinde bulunduğu psikolojide yabancılaştığını söyleyen Foucault, bu sebeple deliliği “bütünsel bir yapı, özgürleşmiş ve yabancılaşması sona ermiş, bir nevi kökenindeki dile tekrar sahip olmuş” (Foucault, 2017: 96) haliyle incelemek gerektiğini vurgulamıştır. Deliliğin mimari bir sorun gündeme getirdiği düşüncesiyle iki nokta kanıtlanmak istenmektedir: normallik olarak nitelendirdiği “iyi” mimarlık, Modern Hareketin dogmaları, Rasyonalizm, -izm'ler ve toplulukların kendi negatifliklerini suçlular, sapkınlar üzerinden anlatması gibi mimarlığın da uçlara ve yasaklara gerek duyması. Mimarlık mekan, beden, hareket, tarih bilgisiyle var olurken sadece bu etkenlere indirgenemez. Bu bağlamda The Manhattan Transcripts (1976-81) ve folies, beklenilmeyeni, tesadüfi olanı, pragmatik olanı hesaba katabilecek, mimarlık aleminden dışlanana akla uygun kılabilen uygun bir kuram geliştirmek istemiştir (Tschumi, 2018).

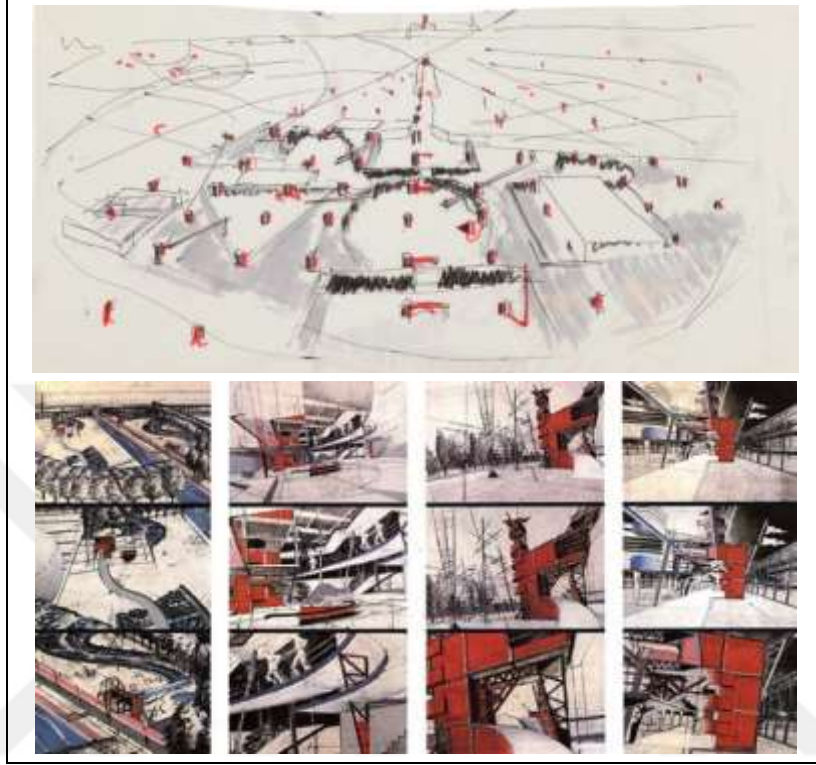
Strüktürün sorgulanmasıyla yapıbozuma yönelim başlamıştır. Derrida'nın “Nasıl olur da mimar biri yapı-sökümle ilgilenebilir? Eninde sonunda yapı-söküm biçim karşıtı demek, hiyerarşi karşıtı, yapı karşıtı demek, yani mimarlığın dayandığı her şeyin taban taban karşıtı.” sözleri alıntılanırken aslında tam da bu sebeple yapı-söküm yapıldığı söylenmektedir. Kuramsal mimarların bu bağlamda yapmak istedikleri, biçimin işlevin peşinden gittiği ya da süslemenin strüktürün emrinde olduğu görüşüne meydan okumaktır. Birçok imgenin (her ikisi de, ne/ne de) üst üste bindirilmesi durumu her şeyi çözmekte kullanılan bir olgu halini almıştır. Manhattan Transkriptleri (1981) ve Senaryolar (1977) adlı çalışmaların ilk bölümlerinde kullandığı düzeneklerin film kuramı ve Nouveau Roman (Yeni Roman)'dan aldığı belirtilerek; transkriptlerde strüktür, biçim, olay, beden ve kurgu arasındaki ayırım üst üste bindirmeler, çatışmalar, çarpıtmalar, parçalanmalar vb. kullanılarak sistemin bulandırıldığı söylenmiştir (Tschumi, 2018). Parc de la Villette projesinde de benzer yol izlenerek (Şekil 100) sinematik gezinti hattında çatışma, parçalanma ve üst üste bindirme yöntemleri ile tasarım konseptinde yapıbozum vurgulanmıştır.



Şekil 100. (1) Hareket çizgisi, (2) Çizgilerin parçalanması ve yerinden çıkması, (3) Çizgilerin ve noktaların bir araya gelmesi, (4) Çizgiler ve noktaların sürekli dönüşüm sürecinde yerinden çıkıp dağılması (Tschumi vd., 1986).

Tschumi'ye (2018) göre, kesintililiği bize ilk kez sinema dünyası sunduğu için film temelli bir benzeşimden bahsetmek gerekmektedir. Her bir parça kendi içerisinde bağımsızlığını koruduğu için çok sayıda varyasyona yer veren bölümlenmiş bir evren söz konusudur. Fotografların peşi sıra hızlı akışıyla hareketin kaydedilmesi sinegramı oluşturmaktadır. Tschumi, “Park her biri kesin bir dizi arkitektonik, mekansal ya da programatik dönüşümü temel alan bir sinegramlar dizisidir. Sinegramların bitştirilmesi ve

üst üste bindirilmesi montajın iki ayrı yönüdür” (Tschumi, 2018: 252) söylemiyle Parc de la Villette’de sinegramın varlığını ortaya koymaktadır (Şekil 101).



Şekil 101. Parc de la Villette eskizinde sinematik gezinti yolunun folieler ile ilişkisi, (URL-168, 2020) ve sinematik sekansın gösterimi (Tschumi, 1988).

Rus film yapımcısı ve teorisyeni Lev Kuleshov (1899-1970), 1900’lü yılların başında sinema tarihine Kuleshov Etkisi (Kuleshov Effect) olarak geçen bir film montaj tekniğinin yaratıcısıdır. Resim eğitimi alan fakat sonrasında Yevgeni Bauer’in film dekorlarını yapması teklifiyle sinemaya adım atan ve film endüstrisinde üretimini sürdüren Kuleshov kendi deyişiyle Rusya’da, film sanatındaki gerçekçilikten ve sinemanın dinamiğinden bahseden, “montaj” kelimesini konuşan ilk kişidir. The Project of Engineer Prite (1918) kısa filmi, belli bir yerde belirlenen bir nesnenin fotoğraflanması ve bambaşka bir yerde bu nesneye bakan insanların görüntülerinin montajlanmasından oluşmaktadır. Farklı sahneleri bir araya getiren Kuleshov, farklı montaj deneyleriyle uğraşmıştır ve bu deney tekniklerini öğrencisi Vsevolod Pudovkin (1893-1953) ile paylaşmıştır. Effekt Kuleshova (1969) kısa filminde farklı efekt ve montaj tekniklerini kullanan Kuleshov, aktör Ivan Mosjoukine’in değişmeyen yüz ifadesini farklı sahneler arasında serpiştirerek izleyicilerden aktörün yüz

ifadelerinin açıklanması istenmiştir. İzleyiciler olağan bir şekilde yüz ifadelerini bir önceki duyguyla özdeşleştirerek yorumlamışlardır. Fakat Şekil 102’de görüldüğü gibi sahneler arasına yerleştirilen aktörün yüz ifadesi, mimikleri hiçbir şekilde değişmemiştir. Bu anlatım metodunun yanısıra Sergei Eisenstein’ın “montage of attractions” tekniği de sinema tarihinde önemli bir yere sahiptir (Schnitzer ve Martin, 1973).



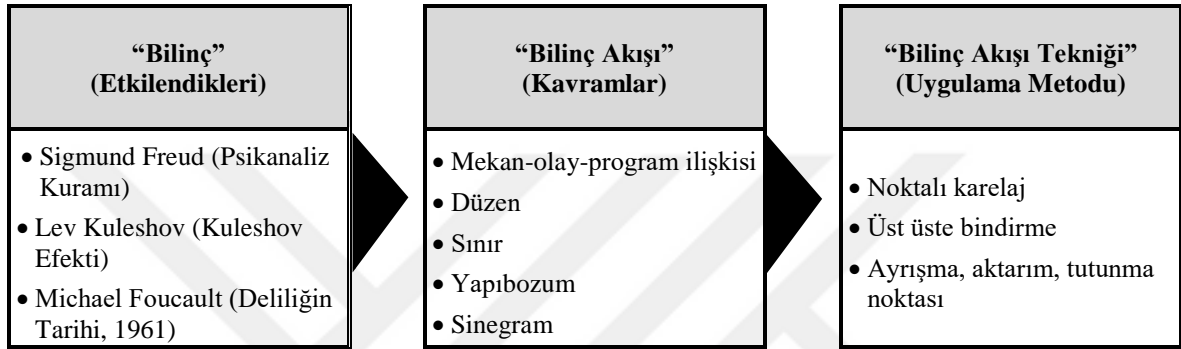
Şekil 102. Lev Kuleshov, Effekt Kuleshova (1969) görüntülerinden oluşturulan kolaj, (URL-169, 2020).

Ran (2020) “Montage Of Attractions - Interview With Architect Bernard Tschumi” başlıklı yazısında bu ilkeleri Bernard Tschumi’nin Parc de la Villette planlaması yarışmasında uyguladığını söylemiştir. Parc de la Villette’de başarılı olan sinema konseptinin çalışmalarını ne ölçüde etkilediği sorusuna Tschumi, mimarların başlangıç noktası olarak mimarlık tarihine bakması gibi film teorisini başlangıç noktası olarak almaya eğilimli olduğunu söyler. Montaj tekniklerinden oldukça etkilendiğini ve diğer insanlar sinema karelerine bir resim gibi bakarken kendisinin mimari konseptler türetmeye çalıştığını söylemiştir. Parc de la Villette’ de bu anlayışla analogilerin gücünü ve sınırlarını zorladığını ifade eden Tschumi, fikirlerini program, etkinlik ve olay kavramları etrafında genişlettiğini ifade etmiştir.

Parc de la Villette projesi kuramsal derinliğinin ötesinde bir uygulama projesi olarak, Bernard Tschumi’nin zihnini okumak ve mimariye yaklaşımını kavramak adına önemli bir projedir. Parc de la Villette projesinin alt katmanlarında derin felsefi okumalar olduğu,

yüze çıkıkça biçimsel kaygıların yapıbozuma uğradığı ve katmanlar arası bağın Bernard Tschumi'nin bilinç akışıyla mimariye aktarıldığı görülmektedir. Derrida'nın söylemleri, Foucault'un düşünceleri, sinemadaki teknik gelişmeler Tschumi'nin mimariyi yorumlamasıyla kullanıcılarına sunulmaktadır. Tablo 5'te Tschumi'nin bilinç akışına ve projenin tekniğe dönüşümüne tanıklık edilmektedir.

Tablo 5. Parc de la Villette üzerinden Tschumi'nin bilinç akışının okunması

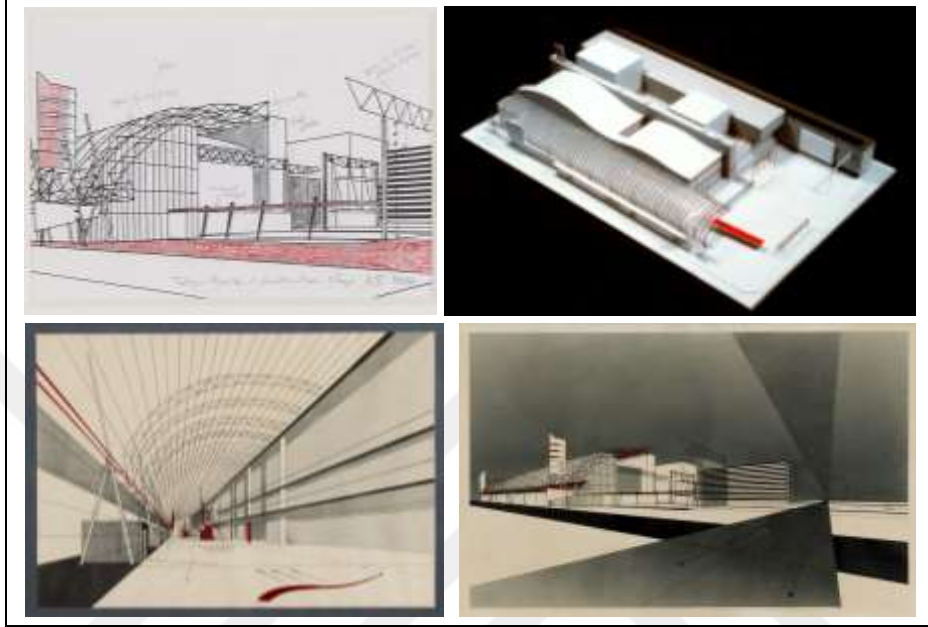


3.3.5. Ulusal Tiyatro ve Opera Binası (National Theatre and Opera House, 1986)

Parc de la Villette projesi ile yükselişe geçen Tschumi'nin projeleri teoride kalmayarak artık uygulama safhasına geçmeye başlamıştır. Ulusal Tiyatro ve Opera Binası projesini özgün kılan, yapının işlevini de baz alarak müzik ve dans notasyonu üzerine çalışmalar yapmasıdır. Tschumi'nin birçok çalışmasında olduğu gibi bu projesinde de kendinden önceki projelere yaklaşımın izlerini taşımaktadır: sağlam bir kuramsal alt yapı, dekonstrüktivist eğilimler ve mimarlığın sınırlarının zorlanması. Mimarlık ve Kopma (2018) kitabında bahsi geçen düzen, sınır, yapıbozum, notasyon, sinegram, noktalı karelaj, ayrışma-tutunma-aktarım gibi kavramların ve uygulama metodlarının araştırması içerisinde olduğu ve benzer yaklaşımı sürdürdüğü görülmektedir.

Tokyo'da yeni bir tiyatro ve opera binası tasarlanması için 1986 yılında düzenlenen yarışmaya Bernard Tschumi de dahil olmak üzere bir çok mimar katılım sağlamıştır. Parc de la Villette (1982-98) projesinden birkaç yıl sonraya denk gelen yarışma projesinde, Parc de la Villette ve öncesinde olgunlaştırdığı mimari fikirlerini dekonstrüktivist çizgilerle sunduğu görülmektedir. Tschumi'nin birçok disiplinden beslendiği ve bunu mimari projelerine yansıttığı düşünüldüğünde, tiyatro ve opera binası projesinde de bu etkileşimin

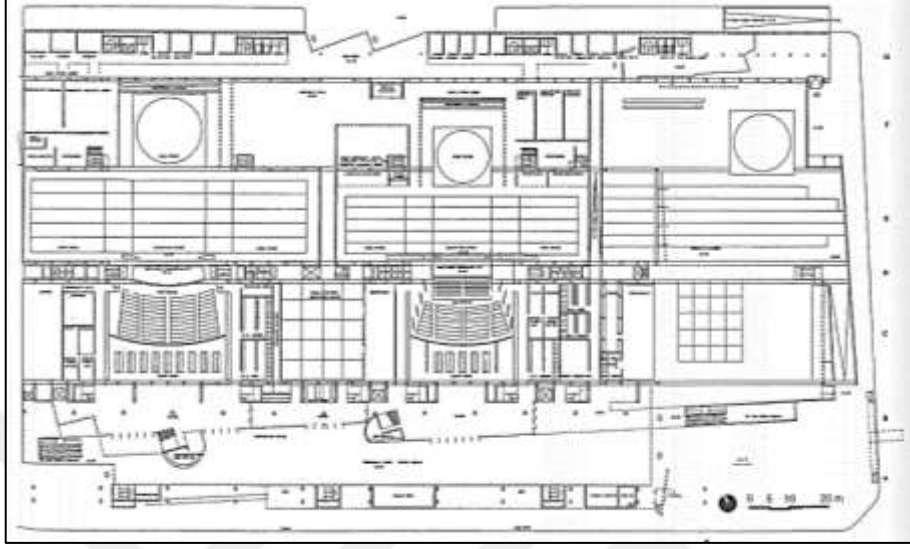
görülmesi kaçınılmazdır. Müzik ve dans notasyonunun görüldüğü çizimlerde, konsept çizimi ve perspektiflerle (Şekil 103), iç-dış arasındaki dinamik ilişki hakkındaki düşüncelerini ifade ederek yapının ne gibi aktivitelere hizmet ettiğini göstermektedir.



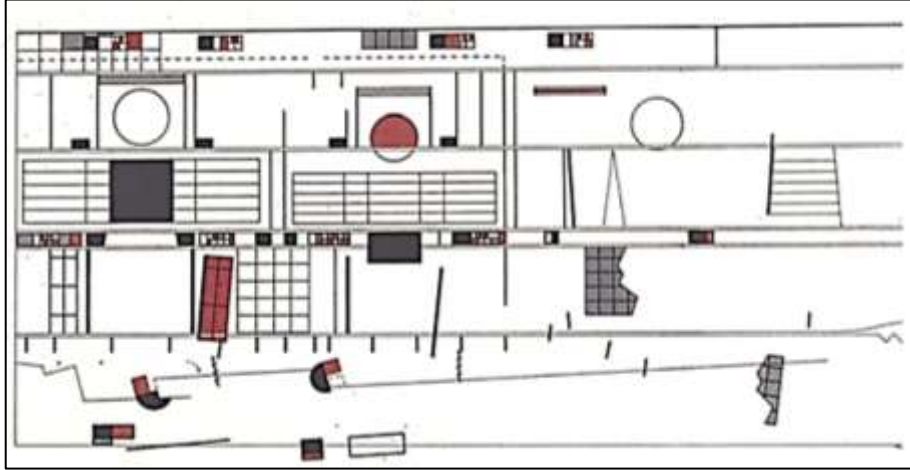
Şekil 103. Ulusal Tiyatro ve Opera Binası konsept çizimi (URL-170, 2020), maketi (URL-171, 2020), iç ve dış perspektif çizimleri, (URL-172, 2020; URL-173, 2020).

Gelenekselin aksine, tiyatro ve opera binası parçalara ayrılarak bir tasarım geliştirilmiştir. Oditoryum, sahne, fuaye veya büyük merdiven arasındaki sanatsal bağlantılar yerine, belirsiz kültürel anlamların yan yana getirilmesiyle mimari bir ahenk yakalanmaya çalışılmıştır. Mimari program dahilinde mekanların film, müzik ve dans performansları dahilinde tipik işlevlere ayrılması söz konusudur: metro otopark ve otobüslerden doğrudan erişim sağlayan cam cadde; cam cadde ve opera bahçesi arasında kalan restoran, cam caddeye bakan vestiyerler, gişeler, barlar ve asma bahçeleri kapsayan dikey fuayeler, soyunma odaları, montaj-prova alanları, sahne arkası, sanatçı ve personele ait ofis alanları vb. birimler “programlı şeritler” şeklinde nitelendirilmektedir. Tokyo Ulusal Tiyatro ve Opera Binası projesinde, geleneksel kompozisyon kuralları olan “form işlevi izliyor”, “form formu izliyor”, “form kurguyu izliyor” söylemlerinden uzaklaşarak örgütlenme biçimi değiştirilmiştir (URL-171, 2020; URL-174, 2020). Şekil 104’te projenin

planı ve Şekil 105'te plan üzerinde yapılan notasyon çalışması görülmektedir. Planın yapıbozuma uğratıldığı ve notasyon çalışmasıyla da bunun desteklendiği görülmektedir.



Şekil 104. Ulusal Tiyatro ve Opera Binası planı, (Migayrou, 2020).

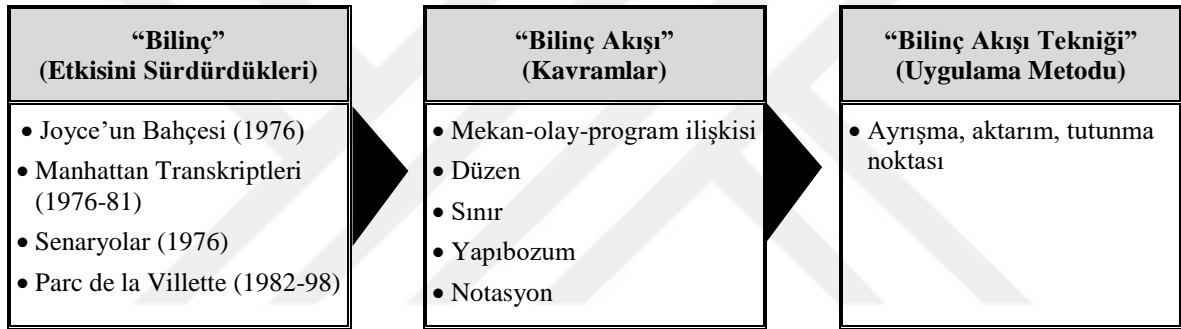


Şekil 105. Ulusal Tiyatro ve Opera Binası notasyonu, (URL-171, 2020).

Joyce'un Bahçesi (1976), Manhattan Transkriptleri (1976-81) ve Senaryolar (1976) projeleri Parc de la Villette (1982-86)'in kuramsal alt yapısına zemin hazırlayan projeler olma özelliğini taşımaktadır. Tschumi'nin ilerleyen yıllarda zihnindeki teorik projeleri geliştirerek, Parc de la Villette ve sonrasında teknikle beraber uygulamaya dönüştürdüğü göze çarpmaktadır. Parc de la Villette (1982-86) gibi bir yarışma projesi olma özelliği

taşıyan Tokyo Ulusal Tiyatro ve Opera Binası (1986)'nda parça-bütün ilişkisi üzerinde durulduğu, geleneksel bütünlüğün aksine parçalanmaya gidildiği ve bunu çizimlerinde, düşüncelerinde sıkça vurguladığı görülmektedir. Tschumi'nin sürekli sorguladığı sınır kavramı zihnin sınır algısını yok etmek ve mimari sınırları tartışmaya açmaktır. Bundan sonraki dönemde tüm bu arayışların 1988 yılında düzenlenen sergide gündeme gelen "dekonstrüktivist mimari" kavramı altında bir kalıba girdiği görülmektedir. Tschumi'nin bilinç akışının dekonstrüktivizm ile mimarisini bir tekniğe dönüştüğü görülmektedir. Tablo 6'da Tschumi'nin etkisinde olduğu projelerin geliştirilerek bilincinin akışında nasıl uygulamaya koyulduğu görülmektedir.

Tablo 6. Ulusal Tiyatro ve Opera Binası üzerinden Tschumi'nin bilinç akışının okunması



3.3.6. Parc de la Villette Havai Fişek Gösterisi (Fireworks at Parc de la Villette, 1992)

Parc de la Villette projesinin etkileri sürerken, Tschumi'nin süregelen bilinç akışı mimari bir manifesto olarak geliştirdiği Parc de la Villette'de bir havai fişek gösterisi ile devam etmektedir. Mimarlık ve Kopma (2018) kitabında bahsi geçen düzen, sınır, notasyon konuları üzerine yoğunlaşan Tschumi'nin, ağırlıklı olarak notasyon çalışmaları yaptığı görülmektedir.

Royal of Collage Art'taki, yayına da dönüştürülen A Space: A Thousand Words (Bir Mekan: Bin Kelime, 1975) sergisinde ilk manifestosu Fireworks (Havai fişekler)'ü tasarlamıştır. 20 Haziran 1992'de gerçekleştirilen ve yarım saat süren havai fişek gösterisine 100.000'den fazla kişi tanık olmuştur. Ekranaya yansıyan görüntüler Parc de la Villette'in üç boyutlu, kısa versiyonu gibidir: nokta, çizgi ve yüzeylerin üst üste bindirilmesi (Şekil 106). Bu gösterim sistemi olayı uzay ve zamanda tanımlamaktadır (URL-175, 2020).

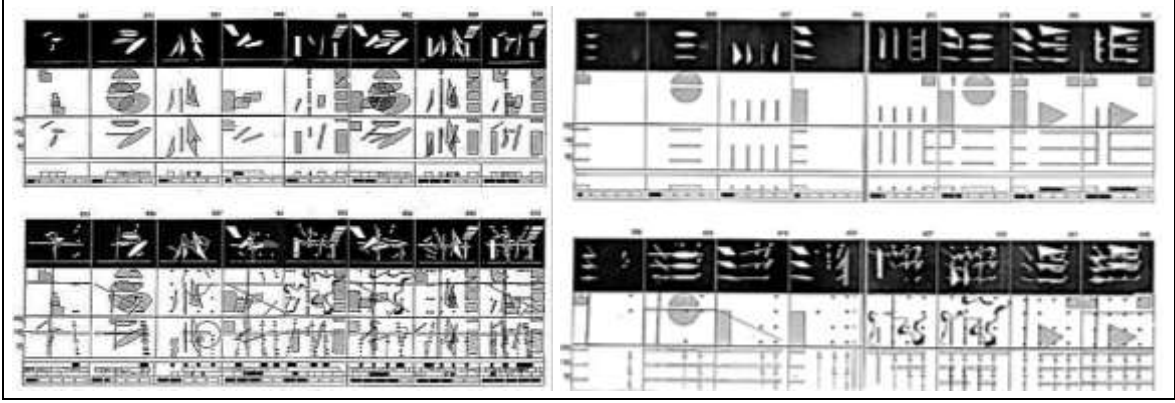


Şekil 106. Parc de la Villette’de havai fişek gösterisi, 1992, (URL-175, 2020).

Sanat-mimarlık ilişkisinde havai fişek benzetmesi kullanılabilir. Mimarlık da havai fişekler gibi görkemli bir şov malzemesi olarak bellekte iz bırakır. Fakat temelde mimari de havai fişekler gibi geçici bir sanat ögesidir. Tschumi’nin sözlerinde mimarlığın standart kalıplardan sıyrılan eğilimi ve haz unsuru oluşuyla havai fişek ile arasında kurulan benzerliğe değinildiği görülmektedir:

Mimarlık sanat-için-sanat konumunu benimseyip kendini kutsallaştırırsa, varolan ideolojik bölümlerden birine yerleştirilip kategorileşmekten de kaçamaz. Dolayısıyla mimarlık toplumun kendisinden bürünmesini istediği biçimi reddederek kendi doğasını koruyup yaşamda kalabilir. (...) Anlamı karanlıkta kalan bir sanatsal ek ya da yapılan mali manipülasyonların kültür yoluyla doğrulanması olan mimarlık havai fişeklere benzer, çünkü Adorno’nun söylediği gibi “Bu ampirik belirleşler satılamayacağı gibi satın da alnamayacak, değişim değeri olmayan ve üretim çevrimiyle tümleştirilemeyecek bir keyif üretir.” (Tschumi, 2018: 71).

“Evet hareketinizdeki bütün erotik kuvvetlerin boşu boşuna harcanması gibi mimarlık da boşu boşuna tasarlanmış, ayağa dikilmiş ve yakılmış olmalıdır. En büyük mimarlık havai fişekçinin yaptığıdır: Zevkin boşu boşuna tükenişini kusursuzca göz önüne sermektedir” (Tschumi, 2018:71) söylemiyle mimarlığın bir tüketim ve eğlence ürünü olduğuna dikkat çekilmektedir. Havai fişeklerin Parc de le Villette sahası içerisindeki hareket notasyonlarını oluşturulmasıyla (Şekil 107), park ile gösteri arasında bir ilişki kurulmaktadır. İmgelerin üst üste bindirilmesi, katlar halinde yerleştirilmesiyle oluşturulan notasyon çizimi giderek karmaşık bir hal alırken aynı zamanda bir sanat eseri olarak sunulmaktadır.



Şekil 107. Parc de la Villette havai fişek gösterisinin notasyonları (Parc de la Villette’de uygulanan nokta, çizgi ve yüzey sistemlerinin üst üste bindirilmesi ile oluşturulması), (URL-175, 2020).

Tschumi’nin havai fişek gösterisini Joan Miró’nun Feux d'artifice (1974) serisi ile karşılaştırdığımızda, Parc de la Villette’deki gösterinin gökyüzünde bıraktığı geçici izlerin sanki yıllar evvel Miró tarafından kalıcı bir sanat ürününe dönüştürüldüğü görülmektedir. Tschumi, havai fişekler ile mimarlığın tükenişini seyrederken; Miró, Parc de la Villette semalarında kaybolan izleri adeta tuvalinde yaşatmış gibidir (Şekil 108). Resim mi yoksa havai fişekçinin yaptığı mı daha mimaridir sorusunu akla gelmektedir.



Şekil 108. Parc de la Villette’de havai fişek gösterisi (URL-175, 2020), 1992 ve Joan Miró, Feux d'artifice I, Feux d'artifice II, Feux d'artifice III (Havai fişek I, II, III), 1974, (URL-176, 2020; URL-177, 2020; URL-178, 2020).

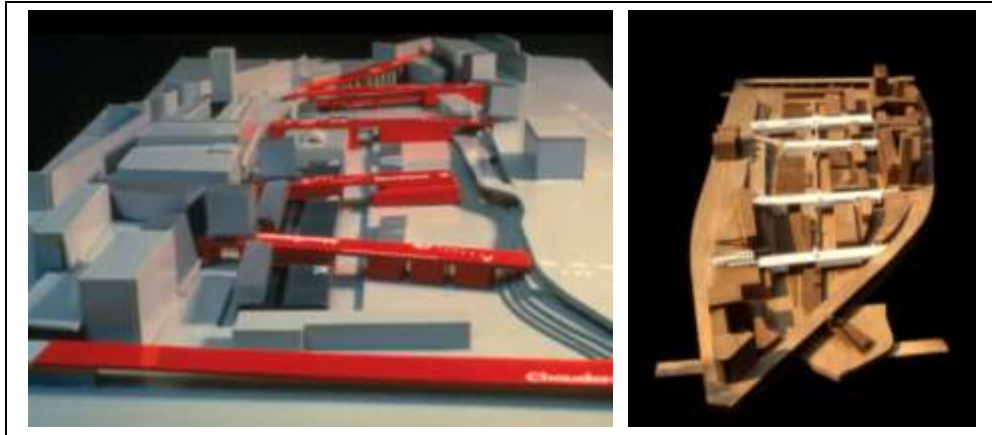
Parc de la Villette havai fişek gösterisi ile Tschumi’nin mimarlığı tükenen haz unsuru ile özdeşleştirip, bu tükenişi gözler önüne serdiği görülmektedir. Tablo 7’de kavramlar aracılığıyla bilinç akışının nasıl tekniğe dönüşüp mimarlık algısına yön verdiği görülmektedir.

Tablo 7. Parc de la Villette havai fişek gösterisi üzerinden Tschumi'nin bilinç akışının okunması

“Bilinç” (Etkisini Sürdüğüleri)	“Bilinç Akışı” (Kavramlar)	“Bilinç Akışı Tekniği” (Uygulama Metodu)
<ul style="list-style-type: none"> • Joyce'un Bahçesi (1976) • Manhattan Transkriptleri (1976-81) • Senaryolar (1976) • Parc de la Villette (1982-98) 	<ul style="list-style-type: none"> • Mekan-olay-program ilişkisi • Düzen • Sınır • Notasyon 	<ul style="list-style-type: none"> • Üst üste bindirme

3.3.7. Köprü Şehri (Bridge City, 1988)

Tschumi'nin sinemaya olan ilgisinin bir yansıması olan Köprü Şehri projesinin özgünlüğü, bilinç akışını takip eden yolların birbirine bağlanarak ya da ayrışarak, standardın aksine zeminden üstte konumlanmasıdır. Mimarlık ve Kopma (2018) kitabında bahsi geçen düzen, sınır, ayrışma-aktarım-tutunma kavramlarının sorgulandığı proje kapsamında çapraz programlama kullanılarak farklı bir bakış açısı geliştirilmiştir (Şekil 109).



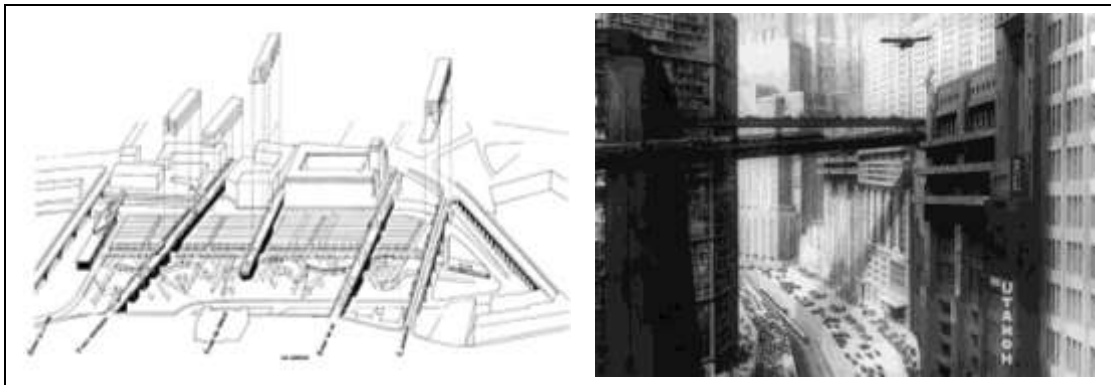
Şekil 109. Köprü Şehri maket görüntüleri, (URL-179, 2020).

Köprü Şehri (1988) projesinin hayat geçirileceği Lozan'ın doğal topografik yapısının, yolların yapılarla olan ilişkisini etkilediğini söyleyen Tschumi, kentsel mekan anlayışımızı değiştirdiğini ifade etmektedir. Kentin belirli bölgelerinde yollar havada asılı ve binalar yere gömülü şekildedir. Çatı üstleri yer düzlemi olurken, “piano nobile (asil zemin)” her düzlemde bulunabilmektedir. Tschumi, yapacağı müdahalenin temelini

program ve mekan dönüşümü olarak tanımlar. Tutucu olduğu düşünülen ve mahallenin ruhunu korumak iddiasıyla yapılan fakat gerçekte depo yapılarını koruyan vadinin alt kısımlarındaki yoğunlaşma yerine, Lozan’da var olan köprü tipolojisinden faydalanıp bunları radikal olarak proje alanına çekmişlerdir. Projenin çıkış noktasını oluşturan ve cevap bulmayı bekleyen sorular şu şekildedir:

- Kentin karakterini, hem de kentin kendini inkar ettiği noktada nasıl ortaya koymalı?
- Lozan’ın sarp ve pitoresk topografyası vadinin tabanındaki Amerikan tarzı ızgara ile nasıl uyumlu kılınabilir?
- Kentin tam da merkezindeki terk edilmiş bir endüstriyel alan nasıl yaşanan bir mahalleye dönüştürülebilir?
- Metropolis filmindeki gibi, Saint-François Meydanı’ndaki binaların girişleri altıncı katta, çıkışları ise Rue Centrale’deki zemin katta olan bir şehirdeki “bilinçaltı” modernizmi nasıl güçlendirebiliriz? (Pamir, 1998: 80)

Metropolis filminde görülen gökdelenlerin arasındaki geçişin köprülerle yapıldığı ve bu sebeple Tschumi’nin sinema ile etkileşimini projeye taşıdığı görülmektedir. Metropolis (1927) filmi, Avusturyalı-Alman yönetmen Fritz Lang’ın (1890-1976) çektiği sessiz bilimkurgu filmidir. Fütüristik bir distopya ortamında geçen film, kapitalist bir düzende işçiler ile işverenler arasında yaşanan sosyal krizi anlatmaktadır. Sürekli tekrarlanan “üreten eller ile planlayan beyin arasındaki aracı kalp olmalıdır” cümlesi Almanlara o dönemde korporatizmin ne kadar yakın görüldüğünü anlatmaktadır. Film Naziler tarafından da oldukça beğenilmiş özellikle de “arabulucu” simgesi halkın farklı kesimleri arasında dengeyi sağlayacak olan devlet ile özdeşleştirilmiştir (URL-180, 2020). Şekil 110’da Köprü Projesi’nin oluşturulduğu proje alanında çapraz programlama ile yapılan çalışmanın, Metropolis filmindeki sahne dekoruyla benzeştiği görülmektedir.



Şekil 110. Tschumi’nin Flon Vadisi projesinin aksonometrisi (URL-179, 2020) ve Metropolis (1927) filminden bir sahne, (URL-181, 2020).

Projenin esas mekânsal birimleri yaşanan köprülerdir. Şekilde de görülen yeni dört yapının eklenmesiyle var olan köprüler sistemini güçlendirir ve kullanım yoğunluğu sağlarlar. Vadinin kuzey-güney doğrultusu boyunca yaşanan köprü kentler şehrin iki parçasını bağlamak için kullanılır. Yerleştirilmiş köprülerdeki rampalar, yürüyen merdivenler, asansörler vadinin tarihsel alt kesimiyle kentin üst kesimi arasında bağlantı kurmasıyla hem düşeyde hem de yatayda birleştirici rolünü üstlenir. Her köprü iki çeşit kullanım içerir: merkezi çekirdekte kamusal ve ticari kullanımlar, üst iskele seviyesinde de yaya dolaşımı ve bununla ilgili kullanımlar. Yerleştirilen dört köprünün kendilerine özgü programları her birine özel karakter kazandırarak kentsel jeneratör (canlandırıcı) olmalarını sağlamaktadır. Kentsel jeneratör kavramı var olan kent ile yeni mekânsal bağlara imkan sağlar ve gelecekte kaçınılmaz olarak ortaya çıkacak kentsel olayları da desteklemektedir (Pamir, 1998). Özkan (2000)'a göre Tschumi yapı önerilerinde, yapı ile yaşamı bütünleştiren bir etmen olan programı irdelemektedir. Yapının işlevleriyle ilişkisini ele alarak programı yeniden düzenlemektedir. Bu düşünce yapısıyla beraber çapraz programlama (cross-programming) önerisi ile köprüler kent yapısının yeni girdileri olarak ele alınmaktadır. Şekil 111'de köprülerin bina ve metro ile ilişkisine yer verilmiştir.



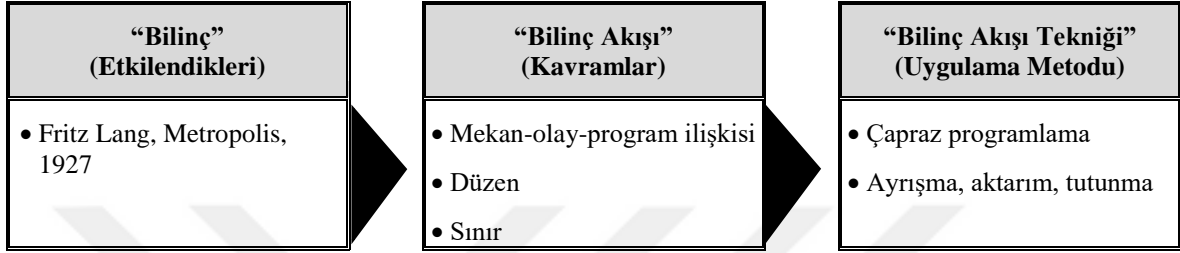
Şekil 111. Binanın köprüyle bağlantısı; Köprü Şehri'nin Flon demiryolu ve M2 metro istasyonu ile ilişkisi, (URL- 182, 2020; URL-183, 2020).

Tschumi, mimarlık ve program arasındaki ilişkiyi üç maddede ele almaktadır: çapraz programlama, geçişli programlama, programsızlaştırma. Çapraz programlamayı⁴ kendisi için düzenlenen mekansal kurgunun bir program için kullanılması şeklinde açıklayan Tschumi (2018), bu durumu kilise binasını bowling salonu olarak kullanmak şeklinde

⁴ “Tipolojik yer değiştirmeye benzer bu: Bir hapishanenin mekânsal konfigürasyonuna kent meclisi toplantı salonu koymak ya da otopark strüktürüne bir müze yerleştirmek buna örnektir. Gönderge: Cross-dressing” (Tschumi, 2018:263).

özetlemektedir. Köprü Şehri projesinde de köprüler katlar arasında bağlantıyı sağlarken farklı kullanımları içerdiği görülmektedir. Köprü Şehri ile Tschumi sinema ile etkileşimini sürdürerek Tablo 8’de kavramlar çerçevesinde bilincindekilerin tekniğe dönüştürülerek sunulduğu görülmektedir.

Tablo 8. Köprü Şehri üzerinden Tschumi’nin bilinç akışının okunması

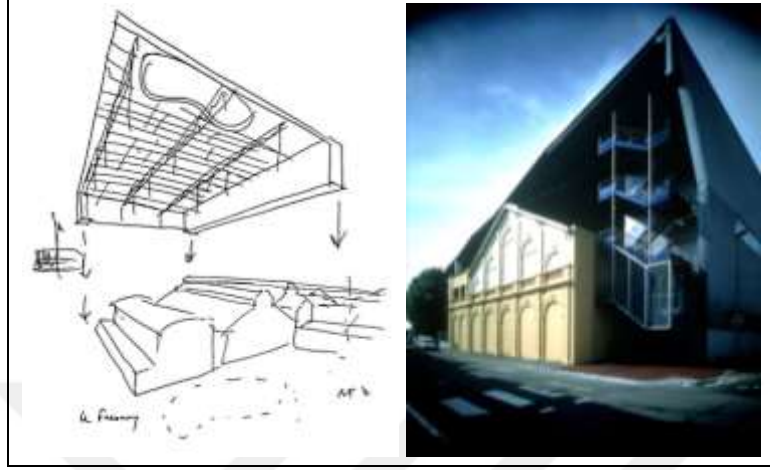


3.3.8. Le Fresnoy Ulusal Çağdaş Sanatlar Merkezi (Le Fresnoy Art Center, 1991-97)

Tschumi’nin mevcut eski bir yapıya getirdiği yenilikçi çözüm ile anlamlı kılınan ve eski-yeni ilişkisine farklı bir boyut kazandıran Le Fresnoy Ulusal Çağdaş Sanatlar Merkezi’nin özgünlüğü, atıl durumdaki yapının kurtarılma girişiminde farklı bir yol izlemesidir. Mimarlık ve Kopma (2018) kitabında bahsi geçen sınır, notasyon, sinegram kavramları irdelenerek yapıdaki birlik nosyonuna değinilmiştir.

Proje alanı kuzey Tourcoring, Fransa’da bulunan Fresnoy Lille’deki orijinal haliyle bir çeşit tatil kampı olarak inşa edilmiş, çürümeye terkedilmiş harabe halindeki binalardan oluşmaktadır. Mevcut binalar bir sanat okulunun ihtiyaçlarına karşılık verdiği ve dönüştürülmesinin çok fazla iş gerektirmeyeceği düşünülmüştür. Binaların mevcut durumu öngörülenden daha fazla tahrip halinde olması sonucu Tschumi, tatil kampı ruhunu koruma isteğini yaratıcılığıyla birleştirerek akılcı bir çözüm ortaya koymuştur. Mevcut binaların restore edilmesi ve bu binaların üzerinin büyük bir çatı ile kaplanması düşüncesiyle yola çıkmıştır. Çatı, koruyuculuğunun yanısıra tüm kampüsü bir araya getirmekte ve mevcut binaların çatıları üzerine yapılan yeni yapı, hizmete yönelik ekipmanları, klima aksamalarını, elektrik kablolarını, bakım merdivenleri, yürüyüş platformlarını yerleştirmek için alan oluşturmaktadır (Brooker ve Stone, 2012). Le Fresnoy Çağdaş Sanatlar Merkezi, çatı eklentisinin bir okul, film stüdyosu, iki sinema ve ses, görüntü, video, film için

araştırma ve üretim laboratuvarlarını kapsamasıyla uluslararası sanatlar için bir kompleks haline dönüştürülmüştür.



Şekil 112. Tschumi'nin çatı eklentisi eskizi ve çatı eklentisi-eski bina arasındaki ilişki, (URL-184, 2020).



Şekil 113. Harap haldeki eski binalar ve Tschumi'nin dokunuşuyla yeniden canlandırılması, (URL-184, 2020).

Samuel Medina “Interview: Bernard Tschumi Paints The Town Red (Röportaj: Bernard Tschumi Şehri Kırmızıya Boyar)” başlıklı röportajında Tschumi'ye- Parc de la Villette'deki kırmızı konseptini örnek göstererek- tüm diğer işlerinin de “kırmızılık” çerçevesinde kategorize edilip edilemeyeceğini konusundaki görüşünü sormuştur. Tschumi, bu duruma bir bakıma devam ettiğini fakat farklı şekillerde ortaya çıktığını söylemiştir. Le Fresnoy Ulusal Çağdaş Sanatlar Merkezi'nde projenin diyagramatik kalitesini vurgulamak adına mavi kullandığını belirtir (Şekil 114). Materyal kullanımına da değinen Tschumi; mimarlığın, kavramın gerçekleşmesi olduğunu savunduğu eski

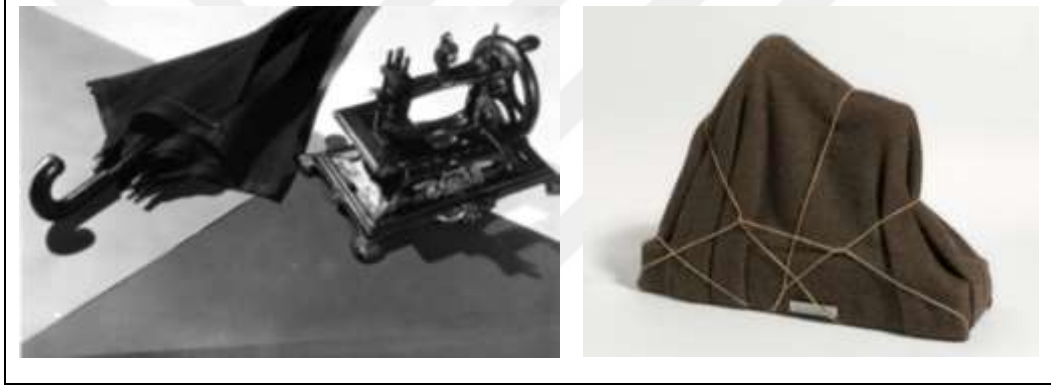
düşüncesine örnek olarak projedeki malzeme seçimi ve kullanma şeklinin projenin arkasındaki ana düşünceyi güçlendirmek adına yaptığını söylemektedir (Medina, 2012).



Şekil 114. Çatı eklentisi ve binanın iç kısmında görülen baskın mavilik (URL-184, 2020).

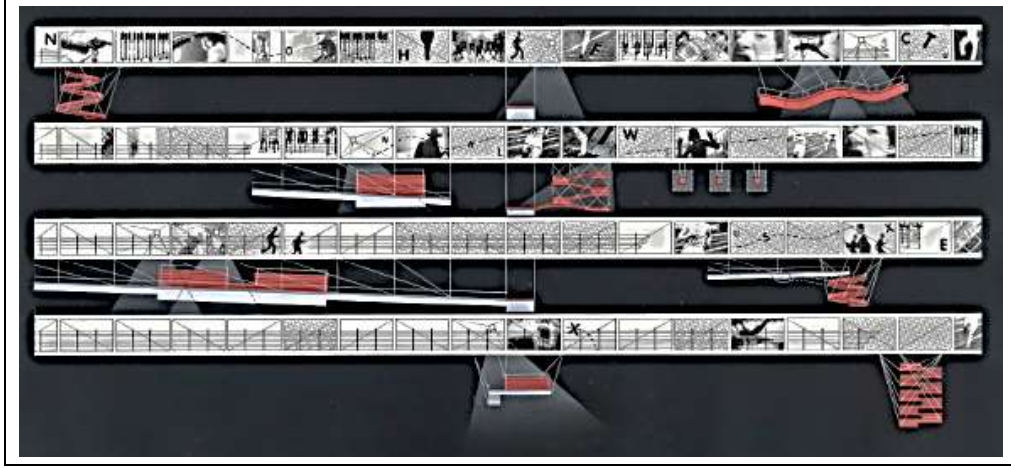
Tschumi, birbiriyle alakası olmayan harabe yapı ve yeni çatı eklentisinin birbiriyle kucaklaşmasını konu edindiği Le Fresnoy Ulusal Çağdaş Sanatlar Merkezi'nde Lautréamont'un cümlesine atıfta bulunarak ne ifade etmek istemiştir? Fransız şair Comte de Lautréamont (Isidore Lucien Ducasse) (1846-1870)'un Les Chants de Maldoror (Moldoror Şarkıları-1868) kitabında geçen “Beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie (Bir ameliyat masasının üzerinde bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin rastlantısal olarak bir araya gelmesi ne kadar güzel)” (Foucault, 2013: 8) söylemi birbiriyle iletişim kurulamayan iki ayrı nesne olarak var olan şemsiye ve dikiş makinesinin, karşılaşmasının tuhaf karşılanacağı bir ortam olan ameliyat masasında yan yana gelmesi sürreal bir birliktelik doğurduğu şeklinde yorumlanmaktadır. Bu birliktelik sürrealistler tarafından şiirsel olarak algılanmaktadır. Gerçeküstücülerin kendine kaynak olarak seçtiği şairlerden biri olan Lautréamont hakkında Antoine Artaud; “Eğer yirmi dört yaşında ölmemiş olsaydı onu da Nietzsche, Baudelaire, Edgar Poe ve sevgili Gerard de Nerval gibi tımarhaneye kapatırlardı. Isidore Ducasse'in ne deli ne de kahin olmadığını, fakat bilinçaltını karıştırdığı zaman her şeyi aydınlık gören bir deha olduğunu ısrarla hatırlatmak isterim” (Karaaliolu, 1983:451) ifadelerini kullanmıştır. Max Ernst'in; “Bir araya getirilmiş olan nesnelere ne denli keyfi ve aykırı olursa, çarpıcılık ve şiirsellik o denli artmaktadır” (Klingsöhr-Leroy, 2004:9) yorumuyla tesadüfi ya da kasıtlı oluşturulan kompozisyonların sürrealizmi ne denli beslendiğini gözler önüne sermektedir.

1920'lerin eğlence komplekslerini (sinema, balo dans, paten ve at biniciliği salonu) bir arada tutan proje alanı, binaları tek bir çatı altında toplamasıyla Tschumi bu durumu, şemsiye ve dikiş makinasının diseksiyon masası üzerindeki buluşmasının sürrealist görüntüsüne atıfta bulunan çatının, okulun çeşitli işlevleri barındıran birimlerini bir araya getiren unsur olduğundan bahsetmektedir (URL-184, 2020). Man Ray (1890-1976)'in *Hommage à Lautréamont* (Lautréamont'a Saygı) çalışması gibi bir ordu battaniyesine sarılmış dikiş makinasını iple bağlayarak oluşturduğu dadaist ürün de, Lautréamont'un dizelerinden etkilenişinin bir göstergesidir (Şekil 115). Eser fotoğraf çekiminden sonra korunmayarak 1971'de yeniden yapıp sergilenmeye başlamıştır. Man Ray battaniyenin altındaki gizemi korumakta başarılı olmuştur.



Şekil 115. Man Ray, *Hommage à Lautréamont* (Lautréamont'a Saygı), 1933, (URL-185, 2020) ve Man Ray, *L'énigme d'Isidore Ducasse* (Isidore Ducasse'nin gizemi), 1920/yeniden yapılmış 1971, (URL-186, 2020).

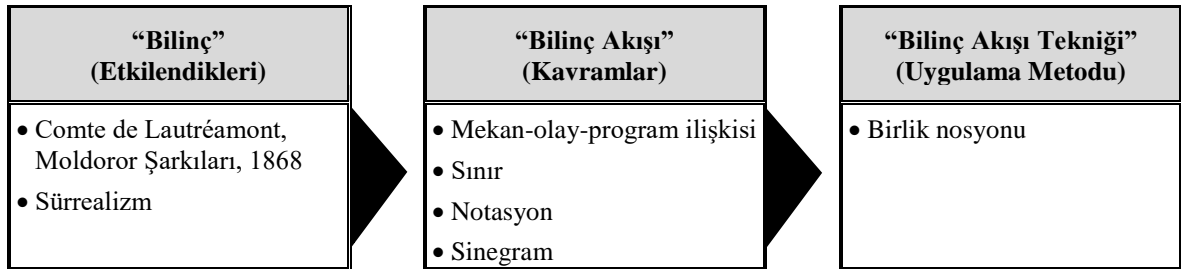
Tschumi, "Lautréamont'a göre hareket etmek bir yerden bir yere gitmek değildir asla, belirli bir figür icra etmektir, belirli bir bedensel ritmi üstlenmektir. "Kaçıyor... Kaçıyor." ya da "Dans ederek geçiyor deli kadın." (Tschumi, 2018: 210) ifadesiyle herhangi bir mimari durumun mekan, hareket ve olay öğelerine bağlı olduğunu söylemektedir. Tschumi'nin mekan ve eylem arasındaki ilişkiye odaklanıp bu ilişkiyi sinematik sekanslar olarak göstermektedir. Sinematik karelerin yanyana getirilmesiyle oluşturulan sinematik sekanslar Şekil 116'da görüldüğü üzere film şeridi gibi gösterilmekte ve mekan-olay-hareket üçgeninin montaj gösterimi yapılmaktadır.



Şekil 116. Le Fresnoy Ulusal Çağdaş Sanatlar Merkezi sinematik gösterim, 1992, (URL-187, 2020).

Le Fresnoy Çağdaş Sanatlar Merkezi, mekan-olay-program ekseninde bütün işlevleri tek bir çatı altında toplayan bir zihin oluşumudur. Bu zihinsel süreçte Tschumi'nin sürekli değiştiği notasyon çalışması bize mekandaki işlevler ve oluşumları hakkında bilgi vermektedir. Tschumi Tablo 9'da görüldüğü gibi sürreal etkenlerle belli kavramlar dahilinde bilinç akışının nasıl yol alıp bir tekniğe dönüştüğü görülmektedir.

Tablo 9. Le Fresnoy Ulusal Çağdaş Sanatlar Merkezi üzerinden Tschumi'nin bilinç akışının okunması



3.3.9. Akropolis Müzesi (Acropolis Museum, 2001-09)

Tschumi'nin Le Fresnoy Ulusal Çağdaş Sanatlar Merkezi'nde mevcut binayı yeniden düzenleyerek eski-yeni ilişkisine yeni bir üslup kattığı görülürken Akropolis Müzesi'nde de eski ile yeniyi karşı karşıya getirerek zıt iki kutup arasında korunaklı bir ilişki kurmuştur. Tschumi'nin mimari tasarıma yaklaşımını özgün kılan, tarih ile yeniyi tek bir düzlemde birbirine saygı gösteren bir şekilde konumlandırmasıdır. Mimarlık ve Kopma

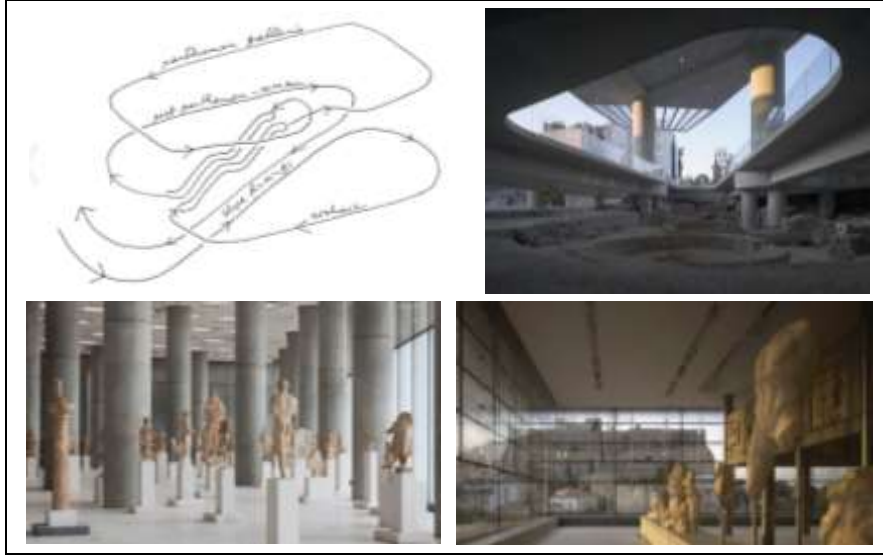
(2018) kitabında bahsi geçen sınır, yapıbozum proje bağlamında irdelenerek birlik nosyonu ve parça bütün ilişkisi sorgulanmıştır.

2011 Mies van der Rohe ödülünü kazandıran Akropolis Müzesi, arkeolojik kazılar üzerine kol kanat geren mimarisiyle geçmiş ve gelecek arasındaki geçişin yorumlanmasıdır. Müzenin akropolis ile kurduğu ilişki, Partenon'un gözetiminde yükselmiş bir mimari iznin olduğu izlenimi vermektedir. Doğal ışığı içeriye davet eden müze, cam duvarlarının olanca şeffaflığıyla Partenon'un bakışlarına teslim olmaktadır. Akropolis Müzesi'nin, Partenon ile görsel ve kavramsal ilişkisine değinilerek "Biri antik, diğeri yeni olan bu iki bina arasında nasıl bir diyalog geliştirdiniz?" sorusunun yönelttiği Tschumi'den, teknolojinin canlandırıcı bir yöntem olmasına vurgu yapmasına ek olarak "Eskiyle yeni arasında belli bir miktarda gerilim yaratarak her zaman için, bu ikisini yan yana getirebilirsiniz. Bence eski ile yeni arasında bir diyalog kurmak için onları ayırmaktansa bir araya getirmek çok daha ilginç sonuçlar doğurabilir." (Ertaş, 2009: 42) cevabını alınmıştır. Şekil 117'de Akropolis Müzesi'nin Partenon'a karşı duruşu ve mimari yapısı görülmektedir.

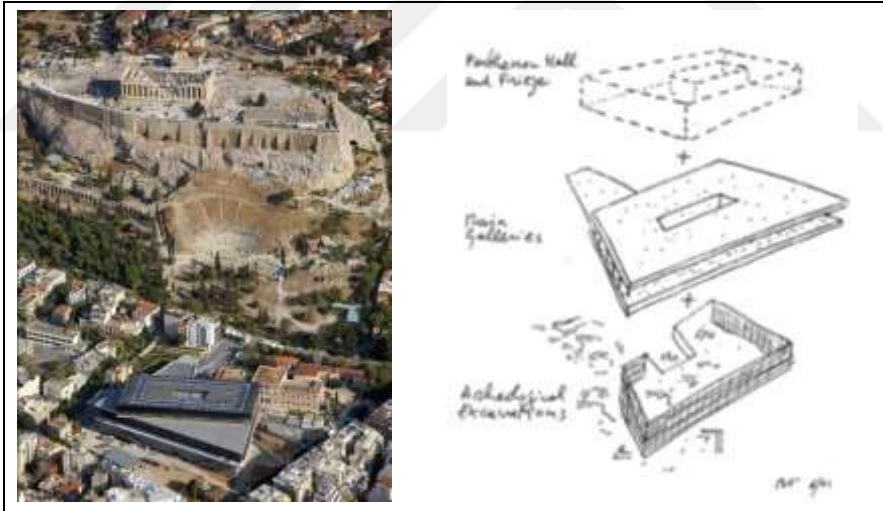


Şekil 117. Akropolis Müzesi'nin Partenon'a karşı duruşu ve yan-ön cephe görünüşleri, (URL-188, 2020; URL-189, 2020).

Müzenin zemininde yer alan üç ayrı arkeolojik katman ve bu katmanlara ek sergi salonlarının varlığı ile bina kolonlar üzerinde yükselmektedir (Şekil 118). Kronolojik sıralamaya göre dizili eserler Atina panoraması sunarken aynı zamanda akropolis ile ilişki kurmaktadır (Şekil 119). Müzede 200 kişilik oditoryum, müze mağazası, bar, restoran, multimedya alanları ve destek tesisleri bulunmaktadır.



Şekil 118. Tschumi'nin konsept eskizi ve uygulanmış görseli, (URL-190, 2020; URL-191, 2020) ve Akropolis Müzesi'nin kolonlar üzerine yükselen Arkaik Galerisi ve Partenon Galerisi'nin tarihi Partenon ile kurduğu ilişki (URL-192, 2020).



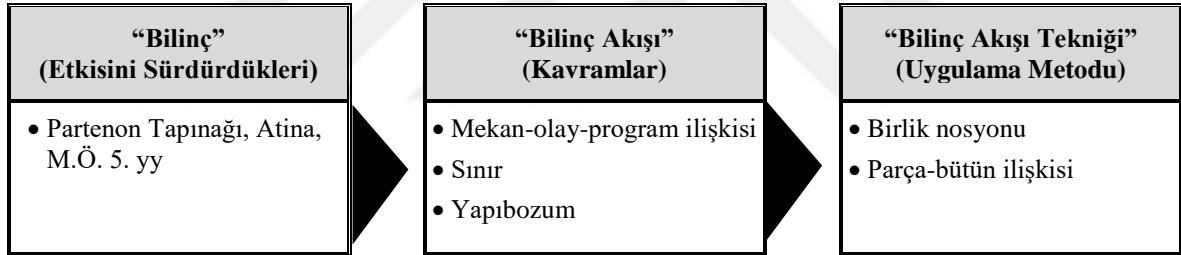
Şekil 119. Akropolis Müzesi'nin Pantenon ile ilişkisini gösteren hava fotoğrafı ve müzenin üç ana bölümünü gösteren eskiz çalışması (URL-193, 2020; URL-194, 2020).

Tschumi binayı programa ve içinde barındıracağı koleksiyona göre biçimlendiğini belirttiği Akropolis Müzesinde, en basit ve yalın ifadeyi vermek istediklerini söylemektedir. Hareket ile ilişkilendirdiği mekânsal deneyimi Akropolis Müzesi'nde nasıl gerçekleştirdiği sorusuna, "Müzenin, çeşitli müze artefaktları arasından geçen bir rotası, arkeolojik bulgulardan Partenon Mermerleri'ne ve oradan da başa doğru Roma Dönemi'ne

doğru uzanan zengin bir mekânsal deneyim sunan bir yürüyüş yolu var.” (Ertaş, 2009: 44) şeklinde cevap vermiştir. Devamında bu rotanın tarihsel olarak tüm artifaktların incelemesine alan açtığını ve bu artifaktların ziyaretçiler tarafından izlemeye açık olduğunu söylemektedir.

Tschumi (2018) mimarlığın giderek değişen seyrini duvarın katılığında ziyade cam yüzeyleri tutan hafif metal strüktürün kullanımı ile ifade ederken, insan ölçeğinin önemini yitirdiğine değinmektedir. Klasizm ve Hümanizm çağlarındaki insan orantılarının yerini modüler sistemlerin aldığı ve malzeme kullanımıyla ışığın üst üste bindirildiği ve bunun da başka bir yapıbozum biçimi olduğunu ifade etmektedir. Akropolis Müzesi bu bağlamda değerlendirildiğinde, geçmiş kalıntıları koruyarak üzerinde yükselen bir mimariye sahip olduğu ve geçmişle bağının günümüz yorumuyla sürdüğü gözlemlenmektedir. Tschumi geçmiş katmanların yapıbozumunu yaparak tamamen yeniye kucak açmıştır. Tablo 10’da Tschumi’nin tarihin etkisiyle Akropolis Müzesi’ni nasıl şekillendirdiği görülmektedir.

Tablo 10. Akropolis Müzesi üzerinden Tschumi’nin bilinç akışının okunması



4. BULGULAR VE İRDELEME

Çalışmanın bulguları; felsefe, psikoloji ve sanat alanında üç ana yolun, üç başlık altında ele alınarak bilinç-akış-teknik özelinde parçadan bütüne giderek irdelenmesinden oluşmaktadır. Çalışma kapsamında sanat üretkenliğinde bulunan insan bilincinin üç ayrı ana yol olarak tariflenen; felsefe ve psikoloji alanlarında, çalışmanın sınırlandırıldığı sanat dalları olan İşitsel/Fonetik Sanatlar (edebiyat, müzik) ve Görsel/Plastik Sanatlar (resim, heykel, mimari)'da seyir halinde olup bilinç akışı (teknigi) olarak tanımlanan ortak yolda birleştiği üzerinde durulmuştur. Mimarlık özelinde, Bernard Tschumi ve eserlerinin bilinç akışı bağlamında değerlendirilmesiyle bilinç akışı tekniğinin mimarlık alanındaki bulgular ortaya koyulmaktadır.

4.1. Felsefede Bilinç Üzerine Elde Edilen Bulgular

Felsefe alanındaki bulgular, Rönesans ve Reform Çağı, Aydınlanma Çağı, Sanayi Devrimi ve Modernizm'in bireyin bilincine olan etkisi bağlamında ele alınmıştır. Bu dönemlerin bilinç akışına olan etkisi; insan düşüncesinin köklerine inilmesiyle, insanoğlunun geçirdiği radikal değişimlere tanıklık edilerek geleneksel toplumdan modern topluma geçişin farklı düşünsel alt yapılar zemin hazırlamasıdır. Bunun araştırması içerisinde olmanın temel amacı, bireyin toplum içerisindeki konumunu belirlemesiyle gelişen aidiyet duygusunu yorumlamak ve bireyin "Ben de burdayım!" dışavurumuyla toplum içerisindeki üretkenliğini yakın takibe almaktır.

Ortaçağ karanlığından sonra Rönesans güneşi ile yeniden doğan insanoğlunun, baskıcı toplumun sınırlamalarından kendini kurtararak düşüncesini özgürce beyan etmeye başladığı görülmüştür. Rönesans'ın getirdiği yenilik, dinde Reform hareketiyle desteklenmiş fakat farklılıkların beraberinde her zaman kabul getirmediği gibi, anlaşmazlıklara da zemin hazırlanması söz konusu olmuştur. Modern hayatın getirilerine alışmaya çalışan insanoğlunun düzene alışma çabasında henüz psikolojisinin etkilenebileceği üzerinde durulmamıştır.

Rönesans ile beraber gelen değişim Aydınlanma hareketi ile desteklendiği, bireyin her anlamda aydınlanmaya başladığı ve zihninin voltajı hiç düşmeyen bir ampulle beraber yeni düşünceleri aydınlattığı görülmüştür. John Locke'ın "tabula rasa" kavramı, Immanuel Kant'ın "Sapare Aude! (Aklını kullanma cesareti göster!)" sözleri akıl etkinliğinin

önemine vurgu yapmıştır. Her iki felsefecinin de dikkatini çektiği akıl, zihnin işleyişi konusuna değinmektedir. Descartes'ın değindiği makine-beden kavramı da sonrasında modern psikolojinin önünü açmıştır. Böylece filozoflar özellikle dile getirmese de kendi psikolojilerini de sağlam tutmak adına bireyin özgürce aklını kullanmasını ve kendi deneyimiyle zihnini doldurmasını telkin etmişlerdir. Böylece akıl ve zihin üzerine düşünceler, bilinç sorgusunun ve bilinç akışının önünü açtığı şeklinde bir yorumda bulunma doğru olacaktır.

Sanayi Devrimi, birey olarak varolma çabasının yerini topluluk içinde kabul görmeye bırakmasıyla, toplumsal bilince sahip olan bireylerin hayatlarını yakaladıkları uyumla devam ettirdikleri görülmüştür. Modernleşme süreci içerisinde olan bireyin arayış halinin devam ettiği görülmüştür.

Tüm bu köklü değişimlerin, ayaklanmaların, savaşların, yeniliklerin bir sonucu olarak gelenekselden koparılan insanoğlu modern yaşama uyum sağlamaya çalışırken, kazandığı ölçüde kaybetmiştir de. Modern insanın dış görünümündeki değişim gözler önüne serilirken, iç dinamiklerinde neler olup bittiği görülmemektedir. Toplum içerisindeki birey düşünce yapısındaki değişimle yeniliği kucaklarken, mevcut psikolojisinin bu tür değişimlerden olumlu ya da olumsuz yönde sarsıldığı gözlemlenmiştir. Modern insanın artık psikolojisi konuşulmaya ve psikolojisi üzerinde derin çalışmalar yapılmaya başlanmıştır.

4.2. Psikolojide Bilinç Akışı Üzerine Elde Edilen Bulgular

Psikoloji alanındaki bulgular, Deneysel Psikoloji temsilcisi Wilhelm Wundt, İşlevselci Psikoloji temsilcisi William James ve Derinlik Psikolojisi temsilcileri Sigmund Freud, Alfred Adler ve Carl Gustav Jung'un psikoloji alanındaki çalışmalarının bilinç akışına olan etkisi bağlamında ele alınmıştır. Söz konusu edilen psikoloji dallarının bilinç akışı ile ilişkisinde; modern insanın psikolojisinin günlük hayatına, eylemlerine, sanat üretkenliğine ve yaratıcılığına olan etkisi görülmüştür. Bunun araştırması içerisinde olmanın temel amacı, bireyin psikolojisinin toplum yararına olan kısmıyla ilgilenmek ve psikolojik bozukluklarının pozitif bir amaca yönelişini belgelemektir.

Deneysel ve İşlevselci Psikoloji modern psikolojinin kökleri olarak, Derinlik Psikolojisi'ne doğru giden sürecin sadece bir bölümünü oluşturmaktadır. Derinlik Psikolojisi ile bireyin ruh çözümlemesi tarif edilerek, ruh çözümlemesinin bireyin katmanlarına inmek

ve bireyin oluşumunda etkili olduğu düşünülen karanlık bölgeleri aydınlatmak adına incelemeye tabi tutulması gerektiği vurgulanmıştır. Bu yöntemle beraber bireyin zihinsel işleyişinin ele alınmasıyla üretkenliği ardındaki sebepler üzerine eğilinebilir.

Prof. Jean Martin Charcot'un histeri ve hipnoz üzerine yaptığı çalışmalarından etkilenen Sigmund Freud'un, ilgisini nörolojiden psikopatolojiye kaydırarak histerinin nedenleri üzerine araştırmalar yapmaya koyulması, Josef Breuer ile beraber *Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene* (Histerik Fenomenlerin Ruhsal Mekanizması Üzerine, 1893) ve *Studien über die Hysterie* (Histeri Üzerine Çalışmalar, 1895) kitabını kaleme almasının modern psikolojide önemli gelişmeler olduğu görülmektedir. Nitekim Breuer, serbest çağrışımın ön sunumu olan katarsis yöntemi ile hastanın kendi ağzından bilinçaltındakilere ulaşmayı sağlamıştır. İlerleyen tarihlerde Freud'un devrim niteliğindeki "Psikanaliz Kuramı" ve kuramın uygulanmasında yardımcı olan "Serbest Çağrışım Metodu" ile ilk defa insan bilincini katmanlarına ayırarak bilinç, bilinç öncesi ve bilinçaltı bölümlerini incelemeye tabi tutmuştur. Felsefe tarihinde değinilen Rönesans ve Reform Çağı, Aydınlanma Çağı, Sanayi Devrimi ve Modernizm dönemlerinde anlaşmazlıkların, isyanların, savaşların dönemin insanlarında bir uyum sorunu yarattığı düşünüldüğünde, İkinci Dünya Savaşı'nın da açığa çıkardığı savaş nevrozları hipnotik telkin yardımıyla katartik tedavi kullanılarak iyileştirilmeye çalışılmıştır. Freud'un birey üzerine yoğunlaştığı tüm bu çalışmalarında fiziksel ve zihinsel değişimlerin ardındaki bilinçaltı kurcalanmıştır.

Serbest çağrışım metodu, rüyaların da etkisiyle hastanın bilinçaltına inmeyi kolaylaştırarak, o güne değin varlığından bihaber olduğu, bastırdığı duygularla yüzleşmesini sağlamaktadır. Böylece hastaki nevrozun da nedenleri açığa çıkartılmış olmaktadır. Bilinçdışına itilen istek ve arzuların zamanla bilinç düzeyine sızmaya çalıştığı ve tekrar baskılandığında nevroz durumunun baş gösterdiği görülmüştür. Bilinçdışı içerikler doyuma ulaşmaya çalışan haz ilkeleridir ve nevroz hastayı gerçeklikten koparmaktadır. Haz ilkesi ile gerçeklik ilkesinin uzlaştığı noktada bireyde sanatsal üretkenlik durumu söz konusu olmaktadır.

Bilincin bileşenleri üzerine çalışmalarını yürüten Freud, *Das Ich und das Es* (Ego ve İd, 1923) kitabıyla ego, id, süpereo kavramlarını öne sürmüştür. Bilinç öncesi ve bilinçdışına odaklanarak kişinin benliğini çözümlenmeye çalışmıştır. Ben'in etkisi altında olduğu id, ego ve süpereo arasındaki dengesizlik nevrozik sanrılara dönüşmeden ancak psikanaliz yoluyla ben'in kuvvetlendirilmesiyle işleyişin değiştirilmesi sağlanmaktadır.

Freud, istek ve arzuların bastırılması, cinsel içtepilerin bilinçdışına gönderimi gibi kavramlar üzerine yapılandığı psikanaliz kuramından sonra Adler devreye girerek bireyin oluşumu ve evrimi üzerine yoğunlaşarak bireyin toplum içerisindeki aidiyetini sorgulamıştır. Adler'in yaşam biçimi, kusursuzluk çabası, toplumsal ilgi, aşağılık ve üstünlük duygusu, sağduyu kavramlarının analiziyle bireyin içinde bulunduğu toplumun gelişimine olumlu yönde yardımcı olması, yaşamını ideal bir kişilik ve amaca göre kurgulaması gerektiğini düşünmektedir. Freud birey üzerine yoğunlaşırken Adler'in toplumdaki bağımsız düşünemediği birey üzerine yoğunlaştığı görülmektedir. Jung ise bireyi içe dönük kişilik (introvert), dışa dönük kişilik (extrovert) olarak ayırarak; dışa dönük kişiliğe sahip bireylerin sürekli insanlarla iletişimde olduğunu söylerken, içe dönük kişiliğe sahip bireylerin çeşitli sanat dallarında yaratıcı eserler verdiğini belirtmiştir. Freudyan davranış dışa dönük, Jungiyen ve Adleryen davranış ise içe dönük olarak ifade edilmektedir.

19. yy'da insan psikolojisi üzerine yapılan devrim niteliğindeki çalışmalarla elde edilen verilerin günümüzde kaynak olarak kullanıldığı görülmüştür. Freud'un önünü açtığı ruh çözümleme, Jung ve Adler'in karşıt görüşleriyle zenginleşmiştir. Histeri ve nevroz üzerine yapılan çalışmalarda bilinçdışı içeriklerin belirleyici ve bağlayıcı unsurları üzerinde durularak bireyin köklerinden günümüze, hayata uyum sağla(ya)mama nedenleri üzerine kafa yorulmuştur. Temeldeki sorunu çözmek yerine onu ortaya çıkarmaya odaklanıldığı görülmektedir. Çağlar boyu insan profili her ne kadar değişse, ihtiyaçları farklılaşsa da temelde değişmeyen unsurlar barındırmaktadır. Bireyin psikolojisindeki çözümlenmelerle ancak onu üretkenliğe sevk eden nedenler üzerine konuşulabilir. Bu nedenle sanatçının psikolojisinde etkin rol oynayan özel hayatı sanat üretkenliği bağlamında birçok veri sunmakta ve bilinç akışının tekniğe dönüşümünü tetiklemektedir.

4.3. Sanat Dallarında Bilinç Akışı Üzerine Elde Edilen Bulgular

Sanat alanındaki bulgular, İşitsel/Fonetik Sanatlar (edebiyat, müzik) ve Görsel/Plastik Sanatlar (resim, heykel, mimari) üzerinden bilinç akışı bağlamında ele alınmıştır. Söz konusu edilen sanat dallarının bilinç akışı ile ilişkisi; nevrozun sanat üretkenliğine ve yaratıcılığına olan etkisi üzerinden kurulmuştur. Bunun araştırması içerisinde olmanın temel amacı, bireyin psikolojisinin toplum yararına olan kısmıyla ilgilenmek ve psikolojik bozukluklarının pozitif bir amaca yönelişini belgelemektir.

Bilinç akışı tekniğinin edebiyatta bir yöntem olarak ortaya çıkışı, Sigmund Freud'un Psikanaliz Kuramı ve Serbest Çağrışım Metodu ile ilişkilendirilmektedir. Edebiyatta tanımlanmasının diğer sanat dallarına da etkisi olduğu düşüncesinden hareketle müzik, heykel, resim ve mimarlık gibi birçok sanat dalında da bilinç akışının olduğu tespit edilmiştir. Psikoloji biliminde bilinç akışı incelemeye tabi tutulurken özellikle nevrozlu hastalara dikkat çekilmiştir. Bunun nedeni nevrozlu bir sanatçının akışta olan zihnini kağıda geçirirken bunu belli kurallar dahilinde yapmadığı, aksine özgürce akan zihnine ayak uydurduğunun gözlemlenmesinden kaynaklanmaktadır. Mental olarak sağlıklı bir yazarın bilinç akışı tekniğini nevrozlu bir yazarın uyguladığı tekniğe bağlı kalarak belli kurallar dahilinde uyguladığı görülmüştür. Bu durum tekniğin uygulanmasında sanatçının nevrotik olmasının gerekmediğini göstermektedir fakat incelenen örneklerde nevroz durumunun yaratıcılığı tetikleyerek uç üretkenliğe zemin hazırladığı ve tekniğin uygulanmasını kolaylaştırdığı görülmüştür. Edebiyat eserini incelerken sanatçının mental sağlığı hakkında bir fikir edinilebilmektedir. Psikanalizin tam da bu noktada sanatçının bilinçaltını aydınlattığı, yaratma ediminin nedenleri üzerinde incelemelerde bulunduğu ve hastadaki duygusal boşalımı yazın yoluyla aktardığı yorumunda bulunmaktadır. Böylece bilinç akışı tekniği edebiyatta bir yöntem olmaktan öte hastanın kendi kendini istemsizce tedavi etmesine sebebiyet vermiştir.

Bir dönem Adler'in öğrencisi olarak görüşlerini savunan Rollo May'in de sanatçıdaki nevrozu bireyin toplumdan uzaklaşmasını sağlayacak bir etmen olarak görmesinin aksine onun kendi kalkanını geliştirerek topluma bu yolla uyum sağladığı düşüncesine yer verilerek nevrozun sanat edimine pozitif etkisi vurgulanmıştır. Adler psikolojisinde bireyin olumsuzluklar içerisinde sınırlanarak toplum yararına yol alması gerektiği söylemi, nevroz etkisinde bir sanat ürünü ortaya koyan sanatçının doğru yolda olduğunu göstermektedir. Nevrotik sınırlarla boğuşan sanatçı, semptomun etkisiyle duygusal boşalımı kendi doyumunu sağladığı görülmüştür. Freud'un sanatçılar üzerindeki çalışmalarının da haz ilkesi ve gerçeklik ilkesinin çatışmasından doğan somut ürünün oluşumuna zemin hazırlayan nedenler üzerine olmuştur. Sanatçıya ilişkin her bir bilginin eşelenmesi sanat ürününün altında yatan anlamı aramak adına önemlidir. Ancak böylesi bir araştırma ile Virginia Woolf'un da söylediği gibi karakterlerin ardına kazılan mağaraların oluşum hattı irdelenebilmiştir.

Nevrozun sanat üretkenliğine olumlu etkisi sanatçının kendini ifade ettiği eser aracılığıyla görülmektedir. Sanatçının ortaya koyduğu eseri gören, duyan, dokunan, tadan,

hisseden herkeste farklı uyanışlar olmaktadır. Sanat eseri sanatçının ruhsal devinimlerini aktarırken, buna seyirci kalan sanatsever hayranlık duyarak esere anlam yüklemektedir. Bu durumda bilinçaltından bilinç düzeyine erişen bilgiyi daha fazla bastırmadan sunan sanatçı ile eseri yorumlamaya çalışan birey arasında bir bilinç köprüsü kurulmuş olur. Sanat dallarında görülen bu etkileşim yöntemsel farklılıklarla sunulmuştur.

4.3.1. Edebiyatta Bilinç Akışı Tekniği Üzerine Elde Edilen Bulgular

Edebiyat alanındaki bulgular, bilinç akışının en bilinen kullanıcılarından olan James Joyce ve Virginia Woolf'un yanı sıra Johann Wolfgang von Goethe, Emily Brontë, Michael Cunningham, Michael Proust, Walter Benjamin, Fyodor Dostoyevski'nin hayatlarına da yer verilerek, eserlerinin incelenmesiyle üretkenliğin ardındaki bilinç akışı bağlamında ele alınmıştır. Bahsi geçen yazarların, yazın aracılığıyla düşünce evrenlerine girilerek, zihinsel rahatsızlıklarının eserlerindeki izleri saptanmış ve bilinçaltına süpürülenlerin yazında ortaya çıkışı gözlemlenerek bilinç akışlarına tanıklık edilmiştir. Bunun araştırması içerisinde olmanın temel amacı değişen insan psikolojisinin yazar aracılığıyla edebiyata olan etkisini belgeleme isteğidir.

Aynı ya da yakın dönemde yaşamış olan yazarların eserleri aracılığıyla oluşan bağ kolaylıkla gözlemlenebilirken, farklı dönemlerde yaşamış olan yazarların etkisinde oldukları yazarların izlerini eserlerine taşıdıkları görülmüştür. Bu bağlamda geçmişten günümüze değin bir bilinç akışının söz konusu olduğu görülmüştür. Metinde yer verilen edebi pasajlarda da açıkça görüldüğü üzere, bu akışın tekniğin söz konusu edilmeyip olağan gelişmesiyle, farkında olarak ya da olmayarak etkisi altında olunan duygunun taşıyıcısı olmakla alakalı olduğu görülmüştür. Bu anlamda bilinç akışı tekniğinin kullanıcı olan Joyce ve Woolf'un eserleri haricindeki diğer örneklendirilen edebi eserlerde, belki istemsiz belki de isteyerek zihinde yoğunlaşan bilgi akışının benzer unsurlarla aktarımının olduğu görülmüştür. Literatürde bilinç akışı tekniğinin görüldüğü eserler sınıfına dahil edilmeyen bu eserlerin; çoğu zaman dile getirilmekten çekinilen duyguları açıkça dile getirdiği, dönemindeki eserlere nazaran farklı bir üslupla kaleme alındığı, yazarın psikolojik incelemelere sıkça yer vermesi gibi nedenlerden ötürü bilinç akışı tekniği kapsamında değerlendirilmiştir.

Emily Brontë geleneksel roman anlayışını benimsemesiyle bilinç akışı tekniğinin uygulayıcısı değildir. Nevrotik eğilimler göstermemiştir. Kadın yazarlara karşı saygınlığın

olmadığı Viktorya Dönemi'nde, katı kuralları ve ahlak sınırlarını ihlal ederek hiç yaşamadığı tutkuyu bir aşk öyküsünü anlattığı *Wuthering Heights* (Uğultulu Tepeler, 1847) romanı ile kaleme almıştır. Yaşadığı dönemin şartları düşünüldüğünde böylesi bir cesaretle tutkulu aşkı dile getirmesi zihninin ne denli kurguladığının ve bilincini bastırmadığının bir göstergesidir. Brontë'nin yaşamını sürdürdüğü kırsalın sınırlarını aşarak, bilinç akışı tekniğinden bağımsız yazın metoduyla, bilinçaltında bastırıldığı arzularını romanı aracılığıyla dışa vurduğu görülmüştür. Brontë'nin içe dönük kişiliğinin de etkisiyle içindeki oluşumu, bilinç akışı tekniğinden bağımsız bir şekilde okuyucusuna sunulması onu özel ve anlamlı kılmaktadır.

James Joyce *Ulysses* (1922) romanı içerisine kelime oyunları içeren anlaşılması güç unsurlar yerleştirmesiyle esere girift bir yapı kazandırarak, roman türünde yapmış olduğu değişimle çağdaşı Virginia Woolf'u etkilemiştir. Virginia Woolf'un travmaları, kayıpları nedeniyle nevroitik bir kişiliğe sahip oluşu eserleri aracılığıyla bilinç akışının açıkça okunabilmesine olanak vermiştir. Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway* (1925) romanı farklı zaman dilimlerinde tek bir günü konu olan kurgusu *Ulysses* (1922) ile karşılaştırılmasına sebep olmuştur. Bilinç akışının en önemli örneklerinden biri olarak görülmesi geleneksel romana karşı duran tavrıyla bağdaştırılmaktadır. Okuyucunun takibi güç kılan olay örgüsü ile karşılaşması, yazarın psikolojisini anlamak ve bilinç akışını çözümlmek adına irdelenmesi gereken pasajlar sunmuştur. Virginia Woolf ve eserlerinin tez kapsamında diğer yazarlara oranla daha çok yer verilmesinin en önemli sebeplerinden biri de bu olmaktadır. Woolf'un romanlarında okuyucu karakterin bilinç akışına kendi kaptırırken giderek bilinçaltını anlamaya ve karakterlerin psikolojisinin derinliklerine dalmaktadır. Bu süreç bilincin alt katmanlarını anlamak ve irdelenmek isteğini doğurmaktadır. Michael Cunningham'ın *The Hours* (Saatler, 1998) romanı da Woolf'un anlatım biçiminden etkilenmesiyle ortaya çıkmıştır. Böylece Joyce, Woolf ve Cunningham arasındaki köprü kurulmuş olur ve edebiyat aracılığıyla gerçekleşen bu etkileşim bilinç akışıyla farklı dönemlerdeki yazarları benzer teknikle bir araya getirmiştir.

Marcel Proust'un *À la recherche du temps perdu* (Kayıp Zamanın İzinde, 1913) romanını Franz Hessel ile birlikte tercüme eden Walter Benjamin'in de Proust ile arasında böylesi bir etkileşim görülmektedir. Proust'un sağlık sorunlarıyla boğuştuğu odasında yazdığı romanının Benjamin'in pasajlar kavramı ile ilişkilendirilmesi, eserler ne kadar farklı içeriklere sahip olsa da zihinde çağrışımlara sebep olduğunun bir göstergesidir.

Pasajlar kavramı ile Woolf'un tünel açma metodu arasındaki bağ, yazarların eserlerinin araştırmacıda çağrıştırdıklarıyla kurulmuştur.

Fyodor Dostoyevski, Karamazov Kardeşler (1880)'de baba katline değinirken kötü bir karaktere sahip olan babasıyla karakter arasında bağ kurulduğu görülmektedir. Benzer şekilde Yeraltından Notlar (1864)'da karakterin nevroitik sanrılarının kendisinin sara hastası oluşuyla bağdaştırılmıştır. Freud ve Jung'un sanatçılar üzerine yaptığı araştırmalar, yazarın hayatının ve psikolojisinin irdelenmesiyle sanatçıları üretime sevkeden nedenler üzerine yorumlarını içermektedir. Sanatçıların içinde bulunduğu dönemin koşulları, yaşadıkları çevre, aileleri, kayıpları ve psikolojik rahatsızlıklarının da etkisiyle yazınlarını şekillendirdikleri görülmüştür. Kimi nevrozun etkisiyle kalemi eline alırken kimi bulunduğu çevrenin baskısından kurtulmak için üretmeye koyulmuştur. Bu anlamda okuyucu bu araştırmalardan bir haber olsa da anlatım dilinden yazarın psikolojisini sorgulamaya ve bağlantıları kurmaya başlar. Okuyucunun bilinç akışı kendi hayatıyla örtüşen satırlara rastladığında daha da hızlanmakta ve üzerinde derinlemesine düşünmeye alan açmaktadır.

Edebiyatta bilinç akışı tekniği incelendiğinde Virginia Woolf'un eserlerinde ifadeyi güçlü kılacak teknik anlamda bir arayışın olduğu ve bunun üzerine denemeler yapıldığı görülmüştür. Tez kapsamında sıkça Virginia Woolf'a atıf yapılmasının nedenini de bu arayışın araştırması içerisinde olunmasıdır. Yazın yoluyla sanatçıdaki nevroz durumu net bir şekilde gözlemlendiği ve bilinç katmanlarının derinlemesine analizine olanak verdiği görülmüştür. Diğer sanat dalları ile olan etkileşiminin incelenmesi de, kontrol edilemeyecek düzeyde bilinç akışının sınırlandırılan çerçevede irdelenme isteğinden kaynaklanmaktadır.

4.3.2. Müzikte Bilinç Akışı Üzerine Elde Edilen Bulgular

Müzik alanındaki bulgular, Melih Kibar-Çiğdem Talu, Fazıl Say, Richard Wagner, Claude Debussy, J. Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Erik Satie ve Max Richter'in eserlerinin incelenmesiyle yer yer hayatlarına da yer verilerek, üretkenliğin ardındaki bilinç akışı bağlamında ele alınmıştır. Bunun araştırması içerisinde olmanın temel amacı değişen insan psikolojisinin müziğe ve müzik aracılığıyla tüm diğer sanat dallarına etkisi olduğunu belgeleme isteğidir. Müzik tüm duylara hitap eden bir sanat dalı olarak, anlaşılabilmesi için sözlere ihtiyacı yoktur. Tüm diğer sanat dalları ile etkileşiminden

süzüldüğü gibi zamanın akışına direnen evrensel bir değer taşımaktadır. Müzik eserinin üretiminde bilinç akışını takip etmenin oldukça güç olduğu görülmüştür.

Melih Kibar'ın bestesini, Çiğdem Talu'nun sözlerini yazdığı "İçimdeki Fırtına" eserinde de görüldüğü üzere bir beste ne uğruna yapıldığı bilinmeden sadece hissettirdikleriyle kağıda dökülebilmektedir. Kişilerin birbiriyle duygusal bağının olması şartı aranmaz nitekim bunun bir matematiği de yoktur. Fazıl Say Truva Sonatı'nı bestelerken Troya Savaşı'nı konu edinmesiyle beste bir mesnete dayalı olarak yapılmıştır. Fazıl Say'ın buradaki dokunuşu Homeros'un anlatımından da hareketle yazının müziğe aktarımıdır, tıpkı bir fırtınanın dolaylı yoldan sözlere dökülebilmesi gibi bilinç akışı burada da devreye girmektedir. Fazıl Say Troya Savaşı anlatımına ruh üflediği ve ona sanat değeri kattığı görülmektedir.

Sanatçının psikolojik ve fiziksel rahatsızlıkları üretkenliklerine ket vurduğu kadar örneklerden de görüldüğü üzere çoğu zaman tetikleyici olmuştur. Beethoven'ın sağırılığı sosyal ilişkilerini önemli derecede etkilese de iç sesine kulak vermesi önemli bestelere imza atmasına sebep olmuştur. Beethoven'ın yaratıcılığın ardındaki güç, duyamadığı sesleri notalarla tanımlayabilmesindedir. Sağlıklı bir bireyin Beethoven kadar "duyamadığı" görülmektedir. Nietzsche'nin nevrotik kişiliği eserlerindeki ironik yaklaşımla kendini ele vermektedir. Nietzsche, Richard Wagner'in sanatını sağlıklı ve Wagner'in kendisini de nevrotik olarak nitelendirirken kendi bilinç bulanıklığı dahilinde yorumlamaktadır. Nietzsche'nin Wagner'in müziğinde "duydıkları" diğer insanlarla örtüşmemektedir. Nitekim müziği dinleyen ve hisseden arasındaki fark bilincin algılayışıyla farklılık göstermektedir.

Kandinsky'nin edebiyatın etkileyici gücünden hareketle kelimenin duyan kişinin beyninde ve kalbinde bir titreşim yarattığına dair görüşü, edebiyat ile müzik arasındaki etkileşimin kurulabildiğini göstermektedir. Wagner'in Der Ring des Nibelungen/Das Rheingold açılış prelütündeki leitmotif örneği edebiyatta Oğuz Atay Tutunamayanlar (1972)'da olduğu gibi birçok eserde de kullanıldığı görülmektedir. Wagner'in gesamtkunstwerk total yapı sanatı anlayışı da tüm sanat formlarının birleştirilebileceği düşüncesinin bir adımıdır. Nasıl ki Wagner'in Lohengrin (1850) operasını dinleyen Kandinsky'nin gözünde imgeler beliriyorsa ve müziği geçmişiyle, sanatıyla ilişkilendirebiliyorsa bu durum tüm diğer sanatlar arasında da görülebilmektedir.

Claude Debussy'nin empresyonist ressamlardan etkiyle doğadan ilham alıp kendi sanatında bunu dinleyicilerine sunduğu görülmektedir. Stéphane Mallarmé'nin L'après-

midı d'un faune (1876) şiirinden ilhamla, kostümlerinin Léon Bakst'ın tasarladığı ve müziğinin Debussy tarafından bestelendiği L'Après-midi d'un faune (Öğleden Sonra Bir Faun) bale gösterisinin düzenlenmesinde de disiplinler arası etkileşim görülmektedir. Léon Bakst ve Vaslav Nijinsky'nin Louvre Müzesi ziyaretleri ile antik bir vazo üzerindeki Helen ile Menelaus'un duruşunu bale koreografisinde kullanmışlardır. Erik Satie'nin müziği, Jean Cocteau'nun senaryosu, Léonide Massine'nin koreografisi, Pablo Picasso'nun tasarladığı kostümleri ve Sergei Diaghilev yönetimi ile Parade balesinin gösterime sunulmasında da benzer yol izlenmiş, müzik-şiir-sahne sanatları etkileşimi gözler önüne serilmiştir. Benzer yaklaşım Woolf Works bale gösterisinde de görülmektedir. Virginia Woolf'un Mrs. Dalloway, Orlando ve The Waves romanlarını referans alarak oluşturulan gösterinin müzikleri koreograf Wayne McGregor ile işbirliği içerisinde olan Max Richter'in elinden çıkmıştır. Max Richter'in Woolf'un kaleminden etkilenmesiyle bunu Three Works: Music From Woolf Works (2017) albümüne dönüştürmesi ve sonrasında bu müziğin edebiyatla bağına da koparmayarak bir gösteriye dönüşmesi bilinç akışını anlaşılması adına iyi bir örnektir.

Braque'ın Homage to J.S. Bach (J.S. Bach'a Saygı, 1911-12) kübist kompozisyonu, Kandinsky'nin Beethoven'ın Beşinci Senfonisi'nin notalarını noktalara çevirmesi, Klee'nin Bach'ın Keman ve Klavsen için Adagio No.6 Sol Majör Sonat'ını notalar halinde resmetmesi, Henrik Neugeboren'in Bach figüründen Bach anıtı tasarımı, Piet Mondrian'ın Broadway Boogie-Woogie (1942) çalışması, müzik-resim-mimari arasındaki etkileşimin örneklendirilmesidir. Bu örneklerde disiplinler arası etkileşime dikkat çekilerek bilincin izleri sürülmüştür.

Müzik alanında bilinç akışının örneklendirilmesi edebiyat-resim-sahne sanatları-mimari etkileşimi üzerine olmuştur. Örneklerde de görüldüğü üzere müzikte akışı yakalamak diğer sanatlara nazaran çok daha zordur. Bu yüzden evrenseldir ve dinleyicinin yorumuna açıktır.

4.3.3. Heykelde Bilinç Akışı Üzerine Elde Edilen Bulgular

Heykel sanatındaki bulgular, Auguste Rodin, Pablo Picasso, Camille Claudel, Myron, Henry Moore ve Louise Bourgeois'nun hayatlarına da yer verilerek, eserlerinin incelenmesiyle üretkenliğin ardındaki bilinç akışı bağlamında ele alınmıştır. Bunun araştırması içerisinde olmanın temel amacı, değişen dönemin etkisiyle geçmişe öykündüğü

kadar günümüz teknolojisiyle de şekillenen heykel sanatının somuttan soyuta ilerleyişindeki bilinç akışını belgeleme isteğidir. Heykel sanatının mekanla kurduğu ilişkinin onu mimarlık sanatıyla beraber diğer sanatlardan ayırdığı görülmüştür.

Rodin'in empresyonist ve realist heykelleri döneminde büyük yankı uyandırmıştır. Dante'nin Cehennem eseri başta olmak üzere birçok farklı eserden etkilenen Rodin'in "Cehennem Kapısı" çalışması yoğun kompozisyonu nedeniyle yıllar süren bir çalışmanın ürünü olmuştur. Kusursuz bedenleri konu edinmemiştir aksine Mask of the Man with the Broken Nose (Kırık Burunlu Adam Maskesi, 1863-64) heykeli ile akademizme karşı duruşu sebebiyle Paris Salon Sergisi tarafından reddedilmiştir. Picasso yıllar sonra bu Head of Picador with Broken Nose (Kırık Burunlu Picador, 1903) ile Rodin'in heykelindeki kusuru vurgulayarak tıpkı Édouard Manet'nin Le déjeuner sur l'herbe (Kırda Öğle Yemeği, 1863)'ni yorumladığı Déjeuner sur l'herbe. après Manet (Kırda Öğle yemeği. Manet'den sonra, 1961) eseri gibi önemli eserleri kendi yorumuyla tekrar gündeme getirmiştir. Farklılık zenginliği doğurarak Rodin'in heykeli ayrıcalıklı kılınmıştır. Bunun nedenleri üzerinde düşündüğümüzde Rodin'in eserlerindeki detayların alışlagelmiş formlardan farklı oluşuyla, materyalin işleyişiyle şekillenen formun ardına gizlediği mesajların olduğu sezilmiştir.

Rodin'in Camille Claudel ile olan duygusal birlikteliği sonrası ortaya çıkan eserleri Claudel'in yaratıcı dehasından ve malzemeye kattığı ruhtan izler taşıdığı görülmektedir. Rodin sahip olduğu ünün büyük kısmını Claudel'e borçlu olsa da onun sanatını değersiz kılmış ve sadakatsizliği ile Claudel'i nevroza sürüklemiştir. Claudel'in kusurlu sanatının kusursuzluğu şüphesiz birçok sanatçıyı etkisi altına almıştır. Gustave Klimt'in Die drei Lebensalter der Frau (Kadının Üç Çağı, 1905) eserindeki yaşlı kadın, Rodin'in She Who Was The Helmet Maker's Once-Beautiful Wife (Miğfer Yapıcının Güzel Karısı) ve Claudel'in (Clotho,1893) eserinden izler taşımaktadır ve böylece resim ve heykel arasındaki etkileşime tanık olunmuştur. Benzer şekilde Debussy, Claudel'in Clotho (1893) eserini Edgar Allan Poe'nun öyküsündeki Lady Madeline'e benzeterek edebiyat ve heykel sanatı arasında bir bağlantı kurmuştur. Claudel'in nevrozunun da etkisiyle eserlerinin giderek daha da duygu yüklendiği görülerek, La Vague (Dalga, 1897-1903) heykelinin Katsushika Hokusai'nin Kanagawa oki nami ura (Kanagawa'da Dalga Altında, 1830-32) eserinden izler taşıdığı görülerek bir kez daha resim ve heykel arasındaki bağlantının kurulduğu gözlemlenmiştir. Böylece sanat dalları birbirine eklemlenerek bilinç akışının ilerlediği kanallar hakkında fikir sahibi olunmuştur.

Birçok sanatçıda olduğu gibi birçok heykeltıraşta da aynı durum söz konusudur. Sanatlarını şekillendirirken bilincin ve bilinçdışının içeriği, kurduğu bağlantılar; eser sahibinin de ötesinde sanatseverler tarafından da bu bağlantıların kurulmasına sebebiyet vermektedir. Örneklerde de bu durumun incelemesi içerisinde olunmuştur.

Salvador Dali'nin Ulusal Beden Eğitimi ve Spor Delegasyonu için resmettiği Atleta Cómico (Kozmik Atlet, 1968) resmi Myron'ın The Townley Discobolus (Disk Atan Adam, M.Ö 450 dolayları) heykelinin bir tür yorumlanması şeklindedir. Geçmişten günümüze kurulan bu bağlantı sanat eserlerinin değerini de günümüze taşımaktadır.

Geleneksele alternatif soyut heykel yorumuyla Henry Moore, paleolitik mağara resimlerinden ve Giotto, Blake, Turner, Picasso gibi ressamlardan izler taşımaktadır. Taşı yontarak içerisinden kadın figürü çıkarmaktan öte taştan kadın figürü yapmaya çalıştığını ifade etmiştir. Resim ve heykel çalışmaları sebebiyle olaya çok boyutlu bakabildiği görülen Moore'un Recumbent Figure (Yaslanmış Figür, 1938) heykeli ve Four Reclining Figures from Homage to Picasso (Picasso'ya Saygıdan Uzanmış Dört Figür, 1973) resmi arasındaki bağlantı açıkça görülebilmektedir.

Louise Bourgeois ise aldığı matematik eğitimi sonrası yöneldiği sanat çalışmalarında sanatın matematiği üzerine yoğunlaşmıştır. Freud ile etkileşimi Cells (Hücreler) çalışmasında histeri hastasını konu edindiği Arc of Hysteria (Histeri yayı, 1992-93) eserinde görülmektedir. Heykeltıraşların yaşam standartlarının farklı oluşu, kullandıkları materyallerin çeşitliliği, etkilendikleri alanlar göz önüne alındığında üretkenlikleri de farklılık göstermektedir.

Heykel sanatının bilinç akışı dahilinde sanatçının yaşantısından kopmamakla beraber, sanatsal etkileşimleriyle, psikolojisiyle, mekanla birebir etkileşimde olduğu görülmüştür. Sanatçıların zihinlerinin ardındaki kovalamak ve eserde bunun arayışına girmek de bilinç akışının eylemidir ve sanatçının bilinç akışını anlamak, onunla iletişim kurmak adına gerekli bir yoldur.

4.3.4. Resimde Bilinç Akışı Üzerine Elde Edilen Bulgular

Resim sanatındaki bulgular, Édouard Manet, Vanessa Bell, Vincent van Gogh, Fikret Mualla, Edvard Munch, Paul Gauguin, Paul Klee, Umberto Boccioni, Odilon Redon, Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, Marc Chagall, Pablo Picasso, André Mason, Joan Miró, Salvador Dali, Frida Kahlo ve Jackson Pollock'un hayatlarına da yer verilerek, eserlerinin

incelenmesiyle üretkenliğin ardındaki bilinç akışı bağlamında ele alınmıştır. Bunun araştırması içerisinde olmanın temel amacı; ressamın çeşitli materyaller aracılığıyla farklı uygulama tekniklerini, değişken ruh halini ve değişen dönemin de etkisiyle eserlerinde farklı akımlardan izleri belgeleme isteğidir. Sanatçıların çalışmaları örneklendirilirken farklı akımlara mensup olmalarının bilinç akışı incelemesine çeşitlilik sunduğu görülmüştür. Resim sanatındaki örneklere diğer sanat dallarından daha çok yer verilmesinin nedeni de burada gizlidir: beslendiği alanın uçsuz bucaksız oluşu.

Ressamların üsluplarını şekillendirirken tek bir akımın etkisinde kalmayıp, birçok farklı yola girdikleri gözlemlenmiştir. Özel hayatlarında yaşadıkları dalgalanmalar, zamanla verdikleri maddi manevi kayıplar, plansız yaşantıları, sağlık sorunlarının yıkıcı etkileri eserlerine yansımakta ve ruhsal bunalımları kullandıkları renklerin tonlarındaki farklılıkla kendini ele verdiği görülmüştür.

Sanatçılar 19. yy'da Sanayi Devrimi'nin etkisiyle standart kalıplara girmekten hoşlanmayıp, akademinin sunduğu resimdeki estetik algısını reddederek bu duruma başkaldırmışlardır. Édouard Manet'nin *Le déjeuner sur l' herbe* (Kırda Öğle Yemeği, 1863) eseri bu başkaldırının ürünüdür ve Picasso'nun da yıllar sonra bu başkaldırımı kendi yorumuyla sunup resimdeki estetik değerleri sorgulattığı görülmüştür. Picasso resmin reddedilmesiyle sahip olduğu ünü yıllar sonra kendi yorumuyla sunarak değer yargılarını, sistemin dayattığı anlayışı tartışmaya açmıştır. Bu bağlamda resim sanatı ekonomik, siyasi ve kültürel değişimlerin etkisiyle sanatçının birer manifestosu olarak sunulmuştur. Resmin ardındaki ideoloji çözümlenmeye çalışılırken sanatçının kendi özgün üslubunun esere sanat değeri kattığı görülmüştür.

Resim sanatında bilinç akışı araştırması içerisinde olurken edebiyat ile bağının Virginia Woolf üzerinden kurulduğu örneklendirmeye yazarın duygularını kaleme aktarırken, ressamların bunu fırça darbeleriyle yaptığı görülmüştür. Rengin bizde var olduğunu bilmediğimiz kelimeleri açığa çıkardığını öne süren Virginia Woolf'un bahsettiği, edebi eseri okurken nasıl ki zihnimize olaylara dair kareler beliriyorsa bir resmi gördüğümüzde de onun üzerimizdeki etkisini kelimelere dökmemizdir. Edebiyat ve resim arasındaki ilişkinin kurulması, bilinç akışı tekniğini anlamak adına önemli bir yoldur.

Vincent Van Gogh'un kötü yaşam şartları altında resim yapmaya çalıştığı, sanatı değer görmese bile kardeşinin maddi desteğiyle bunu devam ettirdiği bilinmektedir. Nevrotik sancılarının kullandığı tekniklerin de desteğiyle resimlerine yansımaları döneminde

hoş karşılanmamıştır fakat günümüzde tablolarına biçilen değer çok yüksektir. İçe dönük (introvert) kişilik yapısına sahip oluşunun da önemli ölçüde sanat üretkenliğini desteklediği görülmüştür. Zihninin kontrol edilemez akışı, ressamlar arası etkileşimle de beraber kendi yolunu bulma, kendini ifade etme halini almıştır. Fikret Mualla'nın da Türk resminin Van Gogh'u olarak anılmasındaki sebep hayatındaki kötü gidişatın içe dönüklüğüne sebebiyet vererek nevrozunu beslemesidir. Bu gidişat resimlerindeki ifade etme biçiminden anlaşılmaktadır. Van Gogh akıl hastanesinde tedavi görmesine rağmen sanatıyla bile aşamadığı nevrozu onu hazin sona sürüklerken, Fikret Mualla'da da durum farklı olmuştur.

Van Gogh içindekileri resim aracılığıyla dışa vururken, Edvard Munch da Hayatın Frizleri serisinden bir parça olan Çılgılık (1895) ile adeta haykırmaktadır. Munch içe dönüklüğünü, karamsarlığını ve kayıplarının ardından duyduğu özlemi sanat aracılığıyla hafifletmiştir. Van Gogh bu durumla baş edemezken Munch, Sick Child (Hasta Çocuk) versiyonlarıyla yıllar içerisinde bununla yüzleştiği ve geçmişini daima gün yüzüne çıkararak bilinçaltını havalandırdığı görülmüştür. Anlaşıldığı üzere bazı sanatçılar geçmişin karanlık yüzünü aydınlatmayı seçerken bazı sanatçılar o karanlıkta boğulmayı seçmişlerdir. Bu durumda bilinçlerini bulandıran meseleleri içinde buldukları durumla sanat aracılığıyla aktarmışlardır.

Ressamların duygu filtresinden geçerek zihnin işleyişini açığa vuran sanatları hayatları, duyguları ve evreni algılayışları üzerine düşünmeye sebebiyet vermektedir. Varoluşsal kaygılar, aidiyet sorgulaması ve dini inançların gerektirdiği kabule direnç gösterildiği görülmektedir. Paul Gauguin'in Tahiti'de geçirdiği yıllar tuvaline Tahiti insanlarını, kültürünü ve inanç sistemini yansıtmıştır. D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous? (Nereden geldik? Biz neyiz? Nereye gidiyoruz?, 1897-98) eseri Gauguin'in varoluşsal sorusuna değindiği ve bunu Tahitili insanlar üzerinden anlattığı bir eserdir. Gauguin'in bilinç akışı sorusuna cevap vererek hayatın akışı şeklinde resmedilmiştir ve eserin benzer öğeler taşıdığı Pierre Puvis de Chavannes'ın The Sacred Wood Cherished by the Arts and the Muses(1884-89) ile zihninin bağlantılar kurduğu görülmüştür. Bu örneklerle beraber sanatçıların kendinden önceki dönemlerde oluşturulan eserlerden etkilendiği ve bilinç akışının dönemler arasında seyrettiği görülmektedir.

Ressamların farklı kültürlerden etkilenmesiyle değişen resimleri, diğer sanat dallarına duydukları ilgiyle de değişkenlik göstermektedir. Bunlardan biri de Paul Klee'dir. Farklı disiplinlerle olan etkileşimini sanatı aracılığıyla sunan Klee de kaybettiği Auguste

Macke ve Franz Marc'ın ardından renkli çalışmalarına ara vererek farklı tekniklerle duygularını dışa vurduğu görülmüştür. *Der Tod für die Idee* (Fikir İçin Ölüm, 1915) ve *Zerstörung und Hoffnung* (Yıkım ve Umut, 1916) da yakın dönem eserler olarak Klee'nin kederini kendi üslubuyla ifade ettiği çalışmalardır.

Umberto Boccioni, *States of Mind* (Ruhun Durumları, 1911) adlı üçlü kompozisyonu uğurlayanları, gidenleri ve kalanları konu edinmektedir. Sanayi devriminin etkisinin görüldüğü seride buharlı lokomotifin gelişi, zamanın geçiciliği ve hız ögesiyle dönemin günlük akışına odaklanılmıştır. Ressamın bilinç akışı zamanın akışıyla özdeşleştirilmiştir.

Odilon Redon, yüzlerini belli belirsiz resmettiği ya da tüm detaylarıyla verdiği kadınların etrafına çiçek demetlerinden yaptığı kontürler ile düşünce bulutları veya koruma kalkanı gibi yorumlanabilecek imgeler yerleştirmiştir. Redon'un kadın figürünü tamamlayan çiçek detayının görüldüğü resimlerde uyandırdığı duygu, ressamın bilincinde kadın ve çiçeği birbiriyle özdeşleştirdiğidir.

Redon'un somut resimleriyle verdiği duyguyu Mondrian soyut çalışmalarıyla vermeye çalışmıştır. Ağaçların evrelerini resmettiği *The Red Tree* (Kırmızı Ağaç, 1908), *The Gray Tree* (Gri Ağaç, 1912), *The Flowering Apple Tree* (Çiçeklenen Elma Ağacı, 1912, 2020) ve *Tableau No. 2/Composition No. VII* (Tablo No:2/ Kompozisyon No:6, 1913) çalışmaları incelendiğinde kullandığı renkler ve form itibarıyla Cézanne, Van Gogh gibi ressamların üslubundan etkilendiği görülmektedir. Soyutlaştırdığı ağaçları resmetmekle nesnenin ardındaki gerçekliği yakalamaya ve özüne inmeye çalışan Mondrian, farklı akımların etkisiyle de kendi özgün üslubunu bulmaya çalışmıştır. Klee, Mondrian'dan farklı olarak sanatçı ile ağaç arasında özdeşleyim kurularak kökten yüzeye doğru yükselen ağacın sanatçı gibi bir aktarım yaptığı düşüncesindedir. Bu bağlamda ağacın kökü bilinçdışı, dallanıp budaklanması ise bilince yansıyan ve aydınlığa kavuşan düşüncelerdir. Sanatçıdan kopan eserlerin sanatseverlerle buluştuğu andır. Kandinsky de gerçek sanat eserini sanatçıdan kopan gerçek parçalar olarak yorumlamıştır ve kendinden kopan gerçek parçalar hukuk, resim, müzik gibi disiplinlerden etkilenerek tuvaline yansımıştır. Kandinsky'nin *Improvisation..Deluge* (1913) resimlerindeki soyut akışkanlık, Marc Chagall'ın *Over the Town* (Şehrin Üzerinde, 1918) eserinde de uçuşan insanlar gibidir. Rüya alemler, fanteziler, hayaller ve duyguların verdiği sarhoşluk içerisinde Chagall'ın resimlerinde bir hareket görülmektedir. Zihin hiç durmadan adeta oradan oraya savrulan yapısıyla karakterleri resmetmiştir.

Van Gogh, Munch, Gauguin, Boccioni, Redon, Mondrian, Klee, Kandinsky, Chagall gibi birçok ressamın kişilik özelliklerinin ve dış dünyanın üzerlerinde yarattığı etkiyle sanatsal üretkenlikte buldukları gözlemlenmiştir. Bir resim diğer bir resmin etkisi altında farklı bir teknikle resmedilirken, başka bir resmin farklı bir sanat dalının etkisiyle resmedildiği görülmektedir. Bunu takip etmek çok güç olduğu gibi sanat eserinin etki alanını da sınırlandırmak mümkün değildir. Sadece ressamın yaşam tarzından, söylemlerinden, etkileşimlerinden hareketle bir yol çizilebilir ve yorumda bulunulabilir.

Resim sanatının diğer sanat dalları ile etkileşimi Picasso'nun *Les Trois Danseuses* (Üç Dansçı, 1925) eserinin Rambert Dans Company dansçıları tarafından *The 3 Dancers* (Üç Dansçı, 2015) dans gösterisine dönüştürülmesinde görülmektedir. Picasso'nun kompozisyonu dansçılar eşliğinde sahneye taşınmıştır. Picasso yıllar içerisinde resim, heykel, sahne ve kostüm tasarımı gibi birçok sanat alanında eser vermiştir. Picasso'yu farklı disiplinlerde üretmeye sevk eden yaratıcı dehası ve işbirlikleri Jung'un da dikkatini çekmiş olacak ki edebiyattaki kardeşinin James Joyce olduğunu düşündüğü Picasso'nun hayatı ve sanatı arasında bağ kurarak derin psikolojik analizlerde bulunmuştur. Picasso da birçok ressam gibi karanlık dönemlerden geçmiştir ve Carlos Casagemas'ın ölümüyle girdiği depresyonun izleri *Blue Period* (Mavi Dönem, 1901-04) eserlerinde görülmüştür. *Rose Period* (Gül Dönemi, 1904-06) ise depresyonun etkisinin azaldığı göze çarpmıştır. Jung bu tür renk değişimlerini bireyin bilinçaltı ile ilişkilendirerek sanatçının mevcut psikolojisinin eserlerine yansıdığını ve renk geçişlerinin bilinçdışı çatışmalardan doğduğunu öne sürmüştür. 19. yy'da ressamların psikolojide yaşanan gelişmelerden bihaber olduğu düşünülemez. İnsan psikolojisi üzerine yapılan çalışmaların öncüsü Fred, Jung ve Adler birçok ressamın psikolojik çözümlemelerini sanatlarına yansıttığı görülmektedir. Sürrealizm akımı öncüleri de açıkça Freud'un devrim niteliğindeki psikanaliz kuramından etkilendiklerini ve çalışmalarında bunun üzerine gittiklerini beyan etmişlerdir. Bilincin olağan akışına kapılarak, kural gözetmeksizin oluşturdukları "otomatik yazım tekniği" de bu düşüncenin ürünüdür.

Joan Miró, *La Masia* (Çiftlik, 1921-22) ile anılarının izini sürerken, *Group of Personages* (Kişilik Grubu, 1937) ve *Portrait of Miró* (Miró'nun Portresi, 1938) ile amorf şekillerdeki insan formlarını resmederek kişilerin kontürlerine odaklanmıştır. Miró kişilerin şahsiyetlerine odaklanırken, Salvador Dali de olduğu haliyle bedenleri parçalarına ayrılmış şekilde resmederek atom bombasının da resimlerini etkilemesiyle insan psikolojisindeki parçalanmaya dikkat çekmiştir. *La persistencia de la memoria* (Belleğin

Azmi, 1931) resmi atom bombasının da etkisiyle La Desintegración de la Persistencia de la Memoria (Belleğin Azminin Parçalanışı, 1952-54) resminde parçalarına ayrılmıştır. Ölü abisinin bir parçası olduğu algısıyla yaşayan ve bunu bedeninde, ruhunda her daim hisseden Dali resimlerinde bu parçayı bedeninden koparmak ister gibidir. City of Drawers (Çekmeceler Şehri, 1936) ile beden sadece psikanalizin açabileceği gizli çekmecelerle resmedilmiştir. Freud'un Dali'nin bilincindeki etkisi, bilinçdışındakileri psikanalizin açığa vurduğu yönündedir ve resimlerindeki rüya alemler ve psikolojik referanslar Freud izleri olarak görünmektedir. Frida Kahlo'nun da Moses (Musa, 1945) tablosu Freud'un Musa ve Tek Tanrıcılık (1939)'ın etkisiyle resmedilmiştir. Musa'nın doğumu efsanesinin resmedildiği tablo kompozisyonunun yoğunluğu nedeniyle Frida'nın zihninin açık haritası gibidir. Freud'un resim sanatı üzerindeki etkisi birçok resimden rahatlıkla okunabilmektedir.

Jackson Pollock'un damlatma tekniği ile resmettiği kompozisyonlarını Jung, bilincin ve varoluşun yok olmasıyla ortaya çıkan fantastik kalıntılar olarak betimlemiştir. Portrait and a Dream (Portre ve Bir Hayal, 1953) resminde de bir yanda bir portre diğer yanda ise fantastik yıkıntılar yer almaktadır. Pollock'un tekniği ve soyut ifade biçimi resmi yorumlayan kişide bu duyguları uyandırmaktadır.

Resim sanatında bilinç akışı tekniğinin incelenmesiyle varılan nokta, örneklerin birçok açıdan değerlendirilebileceği ve yoruma diğer sanat dallarından ziyade oldukça açık olduğudur. Ressamların eserleriyle ilgili söylemlerinin yanı sıra bizde uyandırdıkları ile bir resmin çok sesli olduğu görülmüştür. Resmedilmesinin ardında yatan sebeplere odaklanırken, bilincimiz dahilinde ressamın bilinçdışını çözümlenmeye çalışmak ve onu anlamak üzerine yapılan çalışma bilinç akışının yönünü tayin ederek olası nedenleri sıralamayı sağlamıştır.

4.3.5. Mimarlıkta Bilinç Akışı Üzerine Elde Edilen Bulgular

Mimarlık sanatındaki bulgular; Le Corbusier, Louis I. Kahn, Iannis Xenakis, UNStudio, Coop Himmelb(l)au, Zaha Hadid, Steve Holl, Frank Gehry, Daniel Libeskind, John Hejduk'un söylemleri ve eserlerinin incelenmesiyle üretkenliğin ardındaki bilinç akışı bağlamında ele alınmıştır. Bunun araştırması içerisinde olmanın temel amacı, bilinç akışı tekniğinin mimarlıkla ilişkili olduğu düşüncesini ve bütün sanat dalları ile doğrudan ya da dolaylı etkileşimde olduğunu belgeleme isteğidir. Felsefe ve psikoloji alt katmanları

üzerine inşa edilen mimari ürün, bilinçaltından bilinç düzeyine eriştiğinde işlevsel unsurlar barındıran bir hizmet ürününe dönüşümü nedeniyle diğer sanat dallarından ayrılmaktadır. Örnekler dahilinde incelenen mimari eserlerde, sanatsal etkileşimlerin görüldüğü ve estetik unsurların stilize edilerek bir mimari ürüne dönüştürüldüğü görülmüştür.

Kazimir Malevich'in Süprematist Kompozisyon: Beyaz Üzeri Beyaz (1918) gibi soyut çalışmalarını zamanla mimari ile ilişkilendirilerek planits denilen çizimleri arkhitektons adı verilen heykelsi gökdelenlere çevirmiştir. Malevich'in modern mimarlık ile ilgili yorumları ve bir ressam olarak mimari ile etkileşimi çalışmalarına yansıttığı görülmüştür.

Louis I. Kahn'ın odanın mimarının başlangıcı olduğunu vurguladığı The Room, The Street and Human Agreement (Oda, Cadde ve İnsan Anlaşması) başlıklı konuşmasının çağrıştırdığı Room of One's Own (Kendine Ait Bir Oda, 1929) kitabında, Virginia Woolf'un da kurmaca bir öykü yazacak kadının kendine ait bir odası olması gerektiğinin vurgusu yapılmaktadır. Bu bağlamda mimarının de yazın ile ilişkisinin kurulduğu görülmüştür.

Müzik ile mimari arasındaki etkileşim Le Corbusier ve Iannis Xenakis'in işbirliği ile Metastasis eserinin Philips Pavyonu'nun tasarımını oluşturması ve Steven Hall'un Béla Bartók kompozisyonunun etkisiyle şekillenen Stretto Evi'nde görülmektedir. Müzik formu matematiksel bir strükture dönüştürülmesi ve işlevlerin düzenlenmesiyle mimari formu oluşturmuştur. Müziğin mimarlıktaki etki alanı dans eden iki figür olan Fred Astaire ve Ginger Rogers'tan alınan ilhamla Vlado Milunić ve Frank Gehry ortaklığıyla tasarlanan Tančící dům (Dans Eden Ev, 1994-96)'da da görülmektedir. Frank Gehry'nin alışılmışın dışında kullandığı form ve malzeme ilişkisi, eskizlerine de yansıyan rastgelelik Jackson Pollock'u hatırlatmaktadır. Gehry'nin mimarisi, zihni hakkında fikir vermektedir. İç-dışbükey cephe tasarımları, bir şekle benzetilmeye çalışılan binaları merak uyandırmakta ve nereden ilham aldığı konusunda düşünmeye sevk etmektedir. Frank Gehry Museum of Tolerance üzerinde çalıştığı sırada Hieronymus Bosch'un Christ Mocked (The Crowning with Thorns/ Dikenlerle Taç Giyme, yak. 1500) eserinin verdiği ilhamla yol almıştır. Sadece resim ile etkileşime girdiği görülmez. Bernini ve Michelangelo gibi heykeltıraşların aynı zamanda mimar olduğunu kabul ederek sanat ve mimarının ne denli iç içe geçtiğini ifade etmiştir. Michelangelo'nun The Atlas/Slave (Köle, 1519-36), The Young Slave (Genç Köle, 1520-1523), The Awakening Slave (Uyanan Köle, 1525-30) heykelleri taş

içerisinde uyanışa geçerken bir düşüncenin de benzer şekilde Gehry'de uyanışa geçtiği görülmüştür.

Resim ile mimari arasındaki ilişki de Woolf Prix ve Helmut Swiczinsky'nin sürrealizme atıfta bulunan ve otomatik çizim tekniğiyle yapılan Open House (1983) mimari kompozisyonunda ve Zaha Hadid'in Kandinsky etkisiyle detaylandığı Vitra Fire Station (Vitra İtfaiye Merkezi, 1990-1993) projesinde görülmektedir. Kandinsky'nin etkisi Daniel Libeskind'in Berlin City Edge (Kent Kıyısı, 1987) projesinde de görülmektedir. Libeskind'in Berlin Duvarı'nın sembolik bir yıkımı olan projesi savaşın psikolojik etkisinin hissettirildiği bir parçalanma ile detaylandırılmaktadır. Projenin temeli felsefe ve psikolojiden beslenmekte ve bu temel üzerine yükselmektedir. John Hedjuk'un Wall House II/ Bye House (1973) projesindeki sınır kavramı Libeskind'den farklı olarak duvar ögesinin varlığının vurgulanmasıyla binanın tasarımında etkin rol oynamaktadır. Georges Braque'ın The Studio (III) (1949) çalışmasını takıntı haline getiren ve bu resimde görünmeyen ayırıcı sınırın mimari projesiyle hayata geçirildiği görülmektedir.

Mimarlıkta bilinç akışı incelendiğinde mimari bir ürünün ayakta durabilmesi adına işlevselliğinin estetik kaygıların çoğu zaman önüne geçtiği görülmüştür. Sanat dallarının etkisiyle mimari düşüncesini şekillendiren ve kendini bilinç akışına kaptıran bir mimarın matematik hesaplar içerisine girmesi kaçınılmaz olduğu aşikardır. Bazen verilmek istenen etki teknik sebepler uğruna değişime uğrayarak farklı bir boyuta evrilebilir hatta çıkış noktasından uzaklaşmış olabilir. Bu anlamda başlangıçtan sonuç ürüne doğru mimari kaygıların ağır bastığı görülmektedir. Her ne kadar meselenin özünden uzaklaşmış olsa da zihin çözüm üretmeye devam ettiği sürece akışın da devam ettiği görülmüştür.

4.4. Bernard Tschumi Eserleri Üzerinden Bilinç Akışı İncelenmesiyle Elde Edilen Bulgular

Bernard Tschumi'nin eserleri üzerine elde edilen bulgular; Mimarlık ve Kopma (Architecture and Disjunction, 2018) kitabında, söylemlerinde, röportajlarında sıkça değindiği Joyce'un Bahçesi (1976), Manhattan Transkriptleri (1976-81), Senaryolar (1976), Parc de la Villette (1982-98), Ulusal Tiyatro ve Opera Binası (1986), Parc de la Villette Havai Fişek Gösterisi (1992), Köprü Şehri (1988), Le Fresnoy Ulusal Çağdaş Sanatlar Merkezi (1991-97) ve Akropolis Müzesi (2001-09) mimari çalışmalarının incelenmesiyle üretkenliğin ardındaki bilinç akışı bağlamında ele alınmıştır. Bunun

araştırması içerisinde olmanın temel amacı; felsefe, psikoloji, edebiyat ve sinema gibi birçok alandan beslenen bir mimarın bilinç akışı tekniğinin mimarlığa olan etkisini belgeleme isteğidir.

Bulguların diğer başlıklarında bilinç akışı tekniğinin edebiyat, müzik, heykel, resim ve mimarlık alanında incelenmesiyle sanatçı ve mimarın bilinçaltına ışık tutulmuştur. Üretkenliğe sevk eden nedenlerin başında sanatçıların ruhsal doyuma ulaşma isteği gelmektedir ki bunu örnekleri incelediğimizde açıkça görebilmekteyiz. Her bir eserin zihinde başlayan bir sürecin uzantısı olarak bir ivmeyle şekillendiği ve sunulduğu görülmüştür. Edebiyat, müzik, heykel, resim sanatının bu anlamda mimarlıktan ayrıldığı yorumunda bulunulabilir. Psikolojik bir rahatsızlığın sanat üretkenliğini tetikleyebildiği görülürken, mimarlıkta durum farklı seyrederek belli bir noktaya kadar etkileyciliği olduğu görülmüştür. Mimari ürünün yükselen strüktürü sağlam zemine oturması gerekmektedir ve bu anlamda bilime ihtiyaç duymaktadır. Diğer sanat dallarında böyle bir kaygı görülmemektedir.

Bernard Tschumi'nin teorik donanımını aktardığı akademik kimliği, hali hazırda bir uygulamacı olarak mimari alanda çalışmalarını yürütüyor olması ve mimari anlayışını kaleme aldığı birçok makale ve kitabının oluşu onun çok yönlü kişiliğinin uzantılarıdır. Eş zamanlı birçok alanda faaliyet göstermesi aktarım sağladığı kadar donandığının da bir göstergesidir. Babası mimar Jean André Tschumi'nin genlerini taşıdığı düşünülen Bernard Tschumi'nin mimari özgünlüğü; felsefe, edebiyat ve sinema alanlarına ilgisini mesleğine yansıtmasından kaynaklanmaktadır. Felsefe ile sürekli dirsek temasında olan Tschumi'nin mimari çalışmalarının katmanlı yapısının da bu durumu desteklediği görülmüştür. Tschumi'nin bilinç akışını anlamak ve mimari çalışmalarında uyguladığı teknikleri sorgulamak adına hayatına ve mimarlık anlayışına, mimari çalışmalarına göz atmak önemlidir. Bu bağlamda Tschumi'nin Mimarlık ve Kopma (Architecture and Disjunction, 2018) kitabı referans alınarak düzen, sınır, yapıbozum, notasyon, sinegram, üst üste bindirme, noktalı karelaj, ayrışma-aktarım-tutunma kavramlarının çalışmalarındaki varlığı değerlendirilmiş ve böylece bilinç akışı tekniğinin inceleme alanı sınırlandırılmıştır. Mimari çalışmaların ardındaki katmanların çözümlenmesiyle bilinç akışının okunması kolaylaşmıştır.

Joyce'un Bahçesi (Joyce's Garden, 1976), edebiyat ve mimarlık ilişkisinin bir yorumu olarak Tschumi'nin sinemaya olan ilgisine de göz kırpmaktadır. Mekan, olay ve program kavramlarını Finnegans Wake (1939) metni üzerinden Covent Garden

destinasyonunda kurgulayan Tschumi, disiplinler arası etkileşimi mimari üzerinden sunmuştur. Projenin sinema ile etkileşimi Sergei Eisenstein'ın film taslaklarını keşfeden Tschumi'nin, olay sekanslarını kullanım ve etkinlikler dahilinde sabit mekânsal sekanslarda üst üste bindirmesinde kendini göstermektedir. Bu etkileşimi diğer projelerinde de geliştirdiği ve notasyon konusu üzerine eğildiği görülmektedir. Edebiyat ve sinemadan etkilenen bilincinin akışı dahilinde mimaride bunu tekniğe dönüştürdüğü görülmektedir. Noktalı karelaj kullanımı bir uygulama metodu olarak kullanılmıştır. Tschumi'nin bilinci aldığı eğitim neticesinde geleneksel, bilinçaltı geleneksele karşıt yenilikçidir. Bilinç düzeyine erişen her yeni fikir ile bu fikirleri olgunlaştırmaya girişen Tschumi'nin disiplinler arası etkileşime göz kırptığı görülmektedir. Akademide verdiği derslerinde bu yenilikçi görüşü öğrencileriyle paylaştığı görülmüştür.

Manhattan Transkriptleri (The Manhattan Transcripts, 1976-81) projesinde Joyce'un Bahçesi'nin etkisinin sürdüğü görülmektedir. Manhattan, New York, Central Park ve Manhattan'ın yüksek bloklarında geçen dedektif romanı hikayesine tanık olunmaktadır. Tschumi'nin konstrüktivizm etkisiyle şekillenen mimari çizimleri, düzen ve sınır kavramlarını sorgulayarak günümüz kültürel koşullarında mimari kavramı kopma, ayrışma, yok olma-etme ile ilişkilendirdiği görülmektedir. Dekonstrüktivizm etkisinin hissedildiği mimar planlarda yapıbozumun uygulandığı ve hikaye kurgusunun kombinasyonları denenermek mekan ve olay varyasyonlarının araştırması içerisinde olduğu görülmüştür. Bireyin mekan içerisindeki konumunu tüm detayları ile düşünerek buna mimari plana aktaran Tschumi, Joyce'un Bahçesi'ndeki noktalı karelaj, üst üste bindirme, ayrışma-aktarım-tutunma gibi uygulama metoduyla kağıt üzerinde fikirlerini inşa etmiştir.

Senaryolar (Screenplays, 1976) projesinde Joyce'un Bahçesi ve Manhattan Transkriptleri projelerinin etkileri devam etmektedir. Tschumi'nin sinema ile etkisi bu kez Frankenstein (1931) ve Psycho (Sapık, 1960) filmindeki bazı sekanslar üzerinde çalışılarak mekan-program-olay bağlamında film sahnelerindeki karakterlerin hareketlerinin nokta, çizgi ve yüzeylerin üst üste bindirilmesi ile ilk kez palimpsestin uygulanmasıyla mimari çizime aktarıldığı görülmektedir. Tschumi'nin eski mitlere olan bağlılığının devam ettiği fakat kendi yorumuyla mimarisine uyarlandığı görülmektedir.

Parc de la Villette (1982-1998) projesi bir yarışma projesi olmasının ötesinde Tschumi'nin mimarlık geçmişinde çok önemli bir yere sahiptir. Projenin felsefe ve psikolojiye atıfta bulunan çok katmanlı kuramsal alt yapısı, sinematik evrene göndermelerde bulunarak çözümlenmesi güç bir tasarım projesi olmasını sağlamıştır.

Projeyi bu kadar özel ve anlamlı kılan Tschumi'nin geçmişe öykünmeden 21. yy park mimarisine atıfta bulunan proje yaklaşımıdır. Park içerisine yerleştirilen işlevsel folielerin delilik ile bağlantısı kurularak Foucault ve Freud'a kadar gidebilecek bağlantının kurulduğu görülmüştür. Folielerin tasarımı ve park içerisindeki konumunun kopma, ayrışma-aktarım-tutunma, düzen, sınır ve yapıbozum kavramları ile okunabileceği görülmektedir. Tschumi'nin olgunlaşan fikirlerinin bir yansıması olan proje yapıbozum ile dekonstrüktivizm etkisini vurgulayıp, bağlamından kopuşu ile yenilikçi bir üslup sunmaktadır. Folieler arası sinematik gezinti yollarında kullanıcıların yürüyüşler yaptığı, etkinlikler düzenlendiği ve parkın her alanında faaliyet gösterdiği görülmektedir. Tschumi'nin felsefe ve psikoloji okumalarıyla derinleşen bilinç akışı noktalı karelaj, üst üste bindirme ve ayrışma-aktarım-tutunma kavramları ile uygulamaya geçmiştir.

Ulusal Tiyatro ve Opera Binası (National Theatre and Opera House, 1986), Parc de la Villette projesinden sonra Tschumi'nin katılım gösterdiği bir yarışma projesidir. Mekan-olay-hareket ilişkisi bu projede de irdelenmeye devam edilmiş ve işlevlerin parçalara ayrılmasıyla kurgulanan yapıda programlı şeritler tasarlanmıştır. Mekanın iç ve dış ilişkisi kurularak ayrıştırılan işlevlerin mimari bir uyumla sunulduğu görülmektedir.

Parc de la Villette Havai Fişek Gösterisi (Fireworks at Parc de la Villette, 1992) mimari bir manifesto olarak temelinde sanat ve mimarlığın uçucu etkisine, hazzın gösterinin bitişiyle tükeneceğine işaret etmektedir. Havai fişek gökyüzünden izler bırakarak zamanla sönümlenmiştir. Freud'un haz ve gerçeklik ilkesinin dengeye ulaşmasıyla sanat ürününün ortaya çıkacağı görüşü havai fişek gösterisinin haz unsuru, Parc de la Villette projesinin ise gerçeklik unsuru olduğu özdeşleştirilebileceğini akla getirmektedir. Her ikisi arasındaki denge parkın kullanıcıları ve gösterinin izleyicileri arasında kurulmaktadır. Tschumi havai fişek gösterisinde mimari ve gösteri bağlamında düzeni, sınırı sorgulamaktadır. Joyce'un Bahçesi (1976), Manhattan Transkriptleri (1976-81), Senaryolar (1976) ve Parc de la Villette (1982-98) ile araştırması içerisinde olduğu notasyon kavramını bu kez havai fişek gösterisi ile gündeme getirmiştir. Havai fişek gösterisi sınırlı bir zamana sıkıştırılmış geçici zevk unsuru iken, Joan Miró'nun Feux d'artifice I, Feux d'artifice II, Feux d'artifice III (Havai fişek I, II, III, 1974) tablolarında kalıcı olarak resmedilmiştir.

Köprü Şehri (Bridge City, 1988) projesi mekan-olay-program bağlamında çapraz programlamaya dikkat çekmektedir. Proje tasarımının Metropolis (1927) filmindeki mimariye benzer özellikler taşımasıyla Tschumi'nin sinema ile bağına akla getirmektedir.

Projeyi ayrıcalıklı kılan çatıyı zemin kabul ederek havada asılı kalan yolların yapı ile ilişkisinin kentsel mekan anlayışını değiştirmesidir. Tschumi'nin bilinçaltının sinema ile sürekli etkileşimde olması ve bunun birebir mimariye yansıtılmasıyla Köprü Şehri ütopyik fakat gerçekçi bir çözümleridir.

Le Fresnoy Ulusal Çağdaş Sanatlar Merkezi (Le Fresnoy Art Center, 1991-97) farklı işlevlere hizmet etmeyi planladığı harabe yapıları dönüştürerek tek bir çatı altında kucaklayan mimarisi ile diseksiyon masası üzerinde şemsiye ve dikiş makinasının buluşmasının sürrealist görünümüne atıfta bulunmuştur. Tschumi sınır kavramını bir kez daha sorgulayarak mevcut binalar ile çatı eklentisi arasındaki boşluk ile arada olma durumunu deneyimletmiştir. Sanat okulunda farklı bölümlerin oluşuyla hareket halinde olunması birimler arası mekan-program ve hareket kavramlarının irdelenmesine sebep olmuştur. Birimler arası devinim sinema sekansları şeklinde görselleştirilerek sunulması notasyon üzerine çalışmalar yürüten Tschumi'nin sanat okulunda da bu çalışma içerisinde olduğunun göstergesidir.

Akropolis Müzesi (Acropolis Museum, 2001-09)'nde Tschumi'nin yaklaşımı kültürel mirasın günümüz mimarisi ile korunarak sunulması üzerinedir. Geçmiş-gelecek ara kesitinde bir yerde duran mimari tarihsel katmanı koruyarak günümüz mimarisini de tartışmaya açmıştır. Geleneksele karşı yenilikçi yaklaşımıyla Tschumi, Partenon'un gözetiminde inşa edilen müzede şeffaf bir strüktür kullanımıyla ziyaretçilerin de bu yaklaşımın farkında olmasını sağlamıştır.

Tschumi'nin incelenen proje örneklerinde bilinç akışı dahilinde; felsefe, psikoloji, sanat ile etkileşimde olduğu görülmüştür. Tschumi'nin felsefi ve psikolojik durumlara olan ilgisi genel olarak mimari çalışmalarına yansımaktadır ve projelerindeki ayırıcı unsuru sanat dalları ile olan etkileşimi belirlemektedir. Joyce'un Bahçesi (1976) ve Manhattan Transkriptleri'nde edebiyat ile etkileşim söz konusu iken her iki projenin Senaryolar (1976) projesinin gelişimine ön ayak olduğu görülmektedir. Parc de la Villette (1982-98) ise Tschumi'nin felsefe ve psikolojiye dayanan alt metinleriyle derin anlamlar barındıran, olgunlaştırdığı mimari fikirlerini uygulamaya koyduğu bir proje olarak kariyerinin dönüm noktasıdır. Ulusal Tiyatro ve Opera Binası (1986) plan düzleminde yapıbozuma uğratılmış, Parc de la Villette Havai Fişek Gösterisi (1992) ise mimarlığın haz unsuru ve tükenişi ele alarak düzen, sınır, notasyon, üst üste bindirme kavramlarını sorgulatmıştır. Köprü Şehri (1988) sinema ile etkileşimin bir göstergesi olarak düzen, sınır ve ayrışma-aktarım-tutunma kavramlarına değinmektedir. Le Fresnoy Ulusal Çağdaş Sanatlar Merkezi (1991-

97) sınır ve sinegram kavramları üzerine yoğunlaşırken, Akropolis Müzesi (2001-09) ise geçmiş ve gelecek arasındaki sınırdaki yapıbozum kavramı üzerine yoğunlaşmıştır. Tablo 11’de Tschumi’nin örneklendirilen projelerinin hangi kavram ve uygulama yöntemlerini kapsadığı görülmektedir. Tschumi’nin felsefe, psikoloji, edebiyat ve sinema ile etkileşiminin görüldüğü örneklerde, 1976’dan 2000’li yıllara değin fikirlerinin olgunlaştığı ve zamanla teoriden uygulamaya geçerken bir projeyi hem zihninde hem de bir arazide nasıl inşa edildiği görülmektedir.



Tschumi'nin mimari projeleri, Mimarlık ve Kopma (2018) kitabında ve söylemlerinde bahsi geçen kavramlar çerçevesinde değerlendirilmesiyle rahatlıkla okunabilmiş ve bilincin sonsuz evrenine bir ışık tutulmuştur. Tschumi'nin kontrolsüz gelişen bilinç akışı, projelendirme sürecinde genel itibariyle etkilendikleri ve etkisi altında olduğu felsefe, psikoloji ve sanat başlıkları altında genelleştirilmiştir. Zihin, iç dinamiklere ve dışarıdan gelecek olan verilere oldukça açıktır. Dolayısıyla tek bir yoldan bahsedilemez. Bu yol kılcallarına ayrılarak birçok kanaldan beslenmektedir. Söz konusu edilen bu kavramlar, bilincin akışına yön tayin etmede sadece bir yoldur.



5. SONUÇLAR

Bilinç akışının felsefe, psikoloji ve sanat alanında irdelendiği ve bilinç akışı tekniğinin mimarlıkta var olduğu söylemini ortaya koymak adına Bernard Tschumi'nin eserlerinin analiz edildiği tez çalışmasının bu bölümünde, elde edilen bulgular dahilinde sonuçlara yer verilmiştir.

Tez çalışmasında bilinç akışı tekniğine yaklaşım, bilinç-akış-tekniği olarak parçalarına ayrılan felsefe, psikoloji ve sanat dalları ile ilişkilendirilmesiyle konunun derinlemesine analiz edilmesini sağlamak olmuştur. Bilincin köklerine inerek parçadan bütüne ilerleyen çalışma, vurgulandığı üzere temelde üç sorunun cevabının araştırması içerisinde olmuştur:

- Edebiyatta tanımlı bilinç akışı tekniğinin resim, müzik, heykel ve mimarlık sanatlarında izi sürülebilir mi?
- Bilinç akışı, mimari yapılar ve mimari söylemler üzerinden okunabilir mi?
- Bernard Tschumi'nin bilinç akışı, eserleri üzerinden okunarak bilinç akışı tekniğinin mimarlıkta var olduğu söylemi ortaya konulabilir mi?

Edebiyat, müzik, heykel, resim ve mimarlık alanında seçilen örneklerin analiziyle her üç sorunun yanıtına ulaşılmıştır. Burada önemli olan husus yapılan araştırmalar sonucu seçilen örneklerin sanat değeri taşımasıdır. Tarih öncesinden günümüze herhangi bir nesnenin üretiminde de bir bilinç akışının söz konusudur. Bu durum çoğu zaman insanın doğasında olan taklitle dışı vurulmuştur ve zaman içerisinde bireyin yorumuyla şekillenen üretkenliğe sebep olmuştur. Bilinç akışını daha derin analiz etmek ve yoruma açmak adına sanat ürünlerinin örneklendirilmesi, beraberinde yaratıcılığın söz konusu edilmesini ve ürünün nitelik kazanmasını sağlamıştır. Bilinç akışının teknik olarak uygulanması hususunda bahsi geçen tekniğin burada matematiksel bir formül olmadığına altını çizmek gerekir. Keza çalışmanın temelinde de sanatçının olağan gelişen sanat üretkenliği üzerinde durularak onu üretmeye sevk eden nedenlerin araştırması içerisinde olunmuştur. Bilinç akışı yapılan araştırmalar dahilinde sanat ve mimarlık alanında açıkça gözlemlenmiştir ve sanat-mimarlık alanlarında irdelenmek üzere seçilen örnekler, bilinç akışıyla bir fikrin olgunlaştırılması ve belli noktalarda tekniğin devreye girmesiyle uygulamaya koyulmuştur.

Sanat alanındaki bilinç akışının sınırlarını çizmenin oldukça güç olduğu anlaşılmıştır. Bu anlamda İşitsel/Fonetik ve Görsel/ Plastik Sanatlar olarak sınırlandırılan çalışma,

sanatçının psikolojisi ve eserin verildiği dönem bağlamında ele alınarak çalışmanın çerçevesi çizilmiştir. Bilinç uçsuz bucaksız bir nehir gibi bulduğu en ufak boşluktan sızarken, onu yakalamaya çalışmanın güçlüğü çalışmanın sonuçlandırılmasında zorlayıcı olmuştur. Seçilen örneklerde de görüldüğü üzere sanat dalları birbiriyle sürekli temas halinde, sanat eserleri de yoruma açık olmaktadır. Sanatçının-mimarın bilinç akışı hakkında yorumda bulunabilmek tez yazarının da bilincinin akışının hızlanmasına sebebiyet vermiştir. Bu döngünün okuyucuyla, farklı bakış açılarıyla da çoğalacağı düşünülmektedir. Böylece tez amacına ulaşarak bilinç akışı tekniğini sanat ve mimarlıktaki varlığı üzerine derin tartışmaların yapılabileceği bir alan açmıştır.

Felsefe alanında Rönesans'tan Modernizme bilincin incelenmesiyle bireyle paralel düşüncenin de evrimleştiği ve bizden bene evrilen bireyin varoluş sorgusuna tanıklık edilmiştir. Buradaki amaç düşüncenin dönemler arası geçişlerde nasıl ve neden şekillendiğidir. Düşüncenin bilinç düzeyinde aydınlanmasıyla ve adapte olmaya çalıştığı toplumun kurallarıyla yerini belirlemeye çalışan bireyin psikolojisinin değişim gösterdiği görülmüştür. Ancak bu değişim kollanarak psikolojisi hakkında bir çıkarım yapılabilmıştır.

Psikolojik değişimlerin nedenleri üzerine eğilirken zihnin işleyişi üzerine yapılan araştırmaların yoğunlaşması bilinç öncesi ve bilinçdışı kavramlarıyla tanışılmasını sağlamıştır. Freud'un görüşlerine yer vermek ve Freud'un etkisi altında olan sanatçıları irdelemek bilincin etkinliğini sanat ve psikoloji bağlamında irdelemeyi sağlamıştır. Jung, Adler, May ve Rank ile psikolojik görüşler çeşitlendirilerek farklı bakış açıları sunulmuştur. Çalışma bu görüşler ile genişleyerek örneklerin yüksek farkındalıkla analiz edilmesini sağlamıştır. Her bir sanat ürününde sanatçının bilinç akışına dair izlerin olduğu görülmüştür. Sanatçının psikolojisi ve hayatı da göz önünde bulundurulduğunda eserini ortaya koyarken etkilendiği alanı sınırlamak mümkündür fakat hiçbir zaman bu çerçeve keskin sınırlarla çizilmemiştir. Fikir yürütülmüştür kısmen de olsa bir yargıya varılmıştır. Özellikle de sanat ürünlerinin analizinde görüşlerin çoğu açık uçludur.

Edebiyat, müzik, heykel ve resim örneklerinde sanatçının nevrozunun yaratıcılığını tetiklediği, içe dönük kişiliğinin eserin analizini güçleştirdiği görülmüştür. Bilinç akışı tekniğinin edebiyatta ortaya çıkmasıyla edebi metinler üzerinden bilinç akışının yönü tayin edilmeye başlanmıştır. Bu anlamda okuyucu olarak yazarın eserindeki üslubun nedenleri üzerine düşünülerek yazarın hayatına odaklanılmıştır. Yazarın psikolojisinin yazmadaki rolünün belirleyicisi olduğunun görülmesiyle eseri yorumlamak nispeten kolaylaşmıştır. Bundan sonrası yazar ile okur arasındaki etkileşimle eserin okurda yarattığı çağrışımlara

odaklanmak olmuştur. Yazar-okur-psikanalist ilişkisine göz atıldığında ise bilinç akışının üç ayrı yönünün olduğu farkedilerek yazarak ruhsal boşalım sağlayan yazar, yazılanı anlamaya çalışan okur ve yazılanın üzerinden yazarın psikolojik incelemesini yapan psikanalist söz konusu olmaktadır. Ancak bu ilişkinin anlaşılmasıyla bilinç akışının yönü hakkında tutarlı yorumlarda bulunulmuştur. Bilinç akışının varlığının ortaya koyulmasıyla da teknik üzerine yoğunlaşarak yazarın bunu nasıl aktardığı, kendini nasıl ifade ettiği üzerinde durulmuştur.

Bilinç akışının incelendiği sanat eserlerinde teknik, kullanılan materyale göre çeşitlilik göstererek birçok farklı şekilde uygulamaya olanak tanımaktadır. Bunun bir formülünün olmadığı görülmüştür. Aynı ya da farklı sanat akımlarına mensup sanatçıların kullandığı teknikler benzer ya da farklı olabilmektedir. Bunun en önemli nedeni farklı sanat akımlarının etkin olduğu dönemlerin birbirini etkilemesi, etkilenmenin çok yönlü olmasındandır. Özellikle de görsel sanatlar olan resim, heykel ve mimaride bu etki alanının ne kadar geniş olduğu seçilen örneklerde de incelenmiştir.

Resim, heykel ve mimarlık alanlarında verilen örnekler dahilinde ressamaların bazılarının heykel çalışmalarının olduğu, sahne sanatlarında dekor ve kostüm tasarımı yaptıkları görülmektedir. Sanatçıların bu çok yönlü faaliyetleri sanat dallarındaki etkileşimin varlığının bir göstergesi olmuştur. Resim bir müziğin bestelenmesine ilham verirken, müziğin duyulmasıyla anılarımız bir resim olarak zihnimizde belirebilmektedir. Edebi bir metin mimari bir ürünün tasarımına yön verirken, gördüğümüz bir yapı bizde kelimeleri uyanışa geçirebilir. Müzede gördüğümüz bir heykelin müziğini duyarken, bir yandan bu duyguları satırlara dökümleriz. Bütün duyularımızın aynı anda uyanışa geçebileceği ve bunu bilincimizin akışı dahilinde yapabildiğimiz sonucu ortaya çıkmaktadır.

Tez çalışmasında mimarlığın tüm diğer sanatlardan ayrı bir yere konumlandırılmasının nedeni, bilinç akışının yapının inşa edilme sürecine katkısının farklı seyretmesinden ötürüdür. Edebiyat, müzik, heykel ve resim sanatında sıkça vurgulandığı üzere matematiksel hesaplara gerek olmadan bir sunuş söz konusudur fakat konu mimari olunca işlevsel ve teknik sebepler bir noktaya kadar bilinç akışına uyum sağlayabilmektedir. Bu bağlamda bilinç akışının mimariye katkısı binanın tasarımıyla sınırlıdır.

Bernard Tschumi'nin mimari çalışmalarının detaylı incelemesinde de kendisinin söylemlerinden hareketle felsefe, edebiyat, psikoloji ve sinema ile etkileşimi göze çarpmakta ve

projelerinin kuramsal alt yapılarını bu disiplinler üzerine kurguladığı görülmüştür. Tschumi'nin kültürel-siyasi-ekonomik gelişmelere, dünya düzenindeki farklılaşmaya kayıtsız kaldığı düşünülmektedir fakat haliyle çalışmalarında bu gibi gelişmelerin etkisi okunamaz. Bunun için mimarın söylemleri ve yazılarına başvurmak ancak o şekilde bir yargıya varılabilmektedir. Bu anlamda daha çok açık uçlu yorumlarda bulunulmuş ve bilinç akışı tartışmaya açılmıştır. Bernard Tschumi'nin bilinç akışı tekniğinin uygulayıcısı olduğu fakat bunu bilerek, farkında olarak yapmadığı görülmüştür tıpkı edebiyattaki ve tüm diğer sanat dallarında olduğu gibi. Tasarımın ortaya çıkması için bir kıvılcıma, dürtüye, isteğe ihtiyaç vardır ve bilincin başvurduğu ilk yer şüphesiz deneyimleri ve etkilendikleridir. Tasarım üzerine kafa yorulmasıyla bilinçaltındakilerin bilinç düzeyine sızdığı, kişinin farkında olarak ya da olmayarak kendi psikanaliziyle bunun mümkün olduğu görülmüştür. Hepimizin kontrol edilebilir düzeyde nevrotik olduğu düşüncesinden hareketle Tschumi'nin de nevrotik olduğu ve çalışmalarında bunu yansıttığı görülmüştür.

Sonuç olarak edebiyatta bilinç akışı tekniği olarak tanımlanan bilinç akışının diğer sanat dallarında varlığının izlerinin sürülebilir olduğu söylenebilir. Bu izlerin varlığını sürebilmek için eser sahibi hakkında aşağıda sıralanan birçok parametre etkili olmaktadır. Bunlar;

- Doğduğu yer (ev, coğrafi bölge, iklim)
- Doğduğu yıl (tanık olduğu tarihler, olaylar, dönemler)
- Kişilik özellikleri (ruhsal ve fiziksel rahatsızlıkları, travmaları)
- Aile yapısı (aileden gelen kalıtsal özellikler ve annesi, babası, kardeşleri, eşi vb. ile ilişkileri)
- Sosyal ve ekonomik çevresi (gelir düzeyi, statüsü, vb.)
- Aldığı eğitim
- İlgilendiği sanat dalları (edebiyat, resim, heykel, müzik, mimari vb.)
- Dünya görüşü; hem hayatı hem de yaşam biçimiyle ortaya koyduğu, bazen dile getirdiği, bazen yazdığı, bazen de başkaları tarafından yazılan düşünceleri
- Ortaya koyduğu eserler ve bu eserler hakkında belirtilen görüşler/manifestolar

Bu bağlamda herhangi bir sanat eserinin (hangi alanda olursa olsun) bir bilinç akışı dahilinde ortaya konduğunu söylemek mümkündür. Çünkü oluşturulan her bir eser kişinin hayatından ve yaşadıklarından izler taşımaktadır. Buradaki kritik eşik, yaratıcılık noktasındaki ortak görüşlerdir. Bunu ortaya çıkaran durum, yukarıda sayılan parametrelerin etkinliği ve derinlemesine analizi ile tanımlanabilir. Bilincin sınır kavramının olmayışı ve yoruma-yorumlanmaya açık oluşunun da altı çizilmelidir. Sonuçta

zihnin işleyişiyle bu süreçlerin yorumlayışı kişiden kişiye farklılık gösterebileceği gibi aynı durum yorumlayan kişi içinde geçerlidir.

Tez çalışmasının özgün yönü olarak bilinç akışının; müzik, heykel, resim ve mimarlık alanlarında incelenmesiyle varlığı ortaya koyulmuş ve Bernard Tschumi'nin mimari çalışmalarının analiziyle, tasarımlarının bilinç akışı dahilinde uygulamaya koyulduğu gösterilmiştir. Sonuç olarak bu tez çalışması, bilinç akışı tekniğini her bir mimar ve sanat ürünü olan mimari tasarım için, varlığının sorgulanmasına yönelik net bir formülünü vermemektedir. Ancak her mimar için kendi mimari tasarımını, hangi kontrolsüz bilinç akışı süzgecinden geçirerek ortaya koyduğunu sorgulamak için bir zemin hazırlamaktadır. Çünkü her mimar için yapmış olduğu tasarımlarda etkili olan parametreler farklılaşır dolayısıyla formül de değişecektir. Bu anlamda tezin okuyucularının zihninde bir ışık yakılması sağlanarak, bilinçlerinin akışı dahilinde sanat eserlerinin katmanlı yapısı üzerine düşünmeye alan açılmıştır. Bu tezin, yazarının bilinç akışı dahilinde kaleme alındığının ve okuyucunun da bilincini harekete geçireceği düşüncesiyle zihnin işleyişine vurgu yaptığının altını özellikle çizmek gerekmektedir.

6. KAYNAKLAR

- Acar, Z. B., 2016. Nasıl Düşünüyoruz Sorusuna Bir Yanıt: William James ve Bilincin Varlık Olarak Reddedilmesi, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, 22, 333-349.
- Açıkkol, Ö. (Ed.), 2012. Theo'ya Mektuplar-Vincent Van Gogh, 9. Baskı, Çeviren: Pınar Kür, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Adler, A., 2002. Psikolojik Aktivite-Üstünlük Duygusu ve Toplumsal İlgi, 6. Basım, Çeviren: Belkıs Çorakçı, Say Yayınları, İstanbul.
- Adler, A., 2003. Yaşamın Anlam ve Amacı, 6. Basım, Çeviren: Kamuran Şipal, Say Yayınları, İstanbul.
- Adler, A., 2018. Yaşama Sanatı, 15. Basım, Çeviren: Kamuran Şipal, Say Yayınları, İstanbul.
- Anay, H., 2012. Mimari Biçimcilik İkinci Kitap: Çeviri Metinler, 1. Baskı, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- Anonim, 1965. Edvard Munch, The Library of Congress Card Catalogue Number 65-27459, The Solomon R. Guggenheim Museum Foundation, USA.
- Anonim, 2000a. Modern Mimarlığın Öncüleri-Louis I. Kahn ve Tarih, Boyut Yayın Grubu, İstanbul.
- Anonim, 2000b. Modern Mimarlığın Öncüleri-Steven Holl, Boyut Yayın Grubu, İstanbul.
- Antmen, A., 2018. Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 9. Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Aristoteles, 2017. Poetika, 15. Basım, Çeviren: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Aydın, A., 2002. Düşünce Tarihi ve İnsan Doğası, 2. Baskı, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Ayman, A.T. ve Arıkan H. H. (Ed.), 2010. Virginia Woolf Bütün Öyküleri, 1. Baskı, Çeviren: Deniz Arslan, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Bakay, G., 2001. Virginia Woolf ve İletişim, Çantay Kitabevi, İstanbul.
- Bataille, G., 2004. Edebiyat ve Kötülük, 2. Baskı, Çeviren: Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Batur, E. (Ed.), 2002. Modernizmin Serüveni- Bir 'Temel Metinler' Seçkisi 1840-1990/ "Modernizm ve Zihin ", Çeviren: Özkan Güzin, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Baudelaire, C., 2017. Modern Hayatın Ressamı, 9. Baskı, Çeviren: Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul.

- Benevelo, L., 1981. Modern Mimarlığın Tarihi I. Cilt: Sanayi Devrimi, Çeviren: Atilla Tokatlı, Çevre Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, W., 2006. Son Bakışta Aşk, 4. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- Berman, M., 2004. Katı Olan Her şey Buharlaşıyor- Modernite Deneyimi, 7. Basım, Çeviren: Ümit Altuğ-Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Blackwood, M. (Director), John Hejduk: Builder of Worlds, Michael Blackwood Productions, https://www.imdb.com/title/tt1853586/quotes/?tab=qt&ref_=tt_trv_qu, 02.07.2020.
- Bowness, A., 1971. Gauguin, Phaidon Publishers, NewYork.
- Boynukara, H., 1993. Modern Eleştiri Terimleri, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları, Van.
- Bozkurt, N., 2004. Sanat ve Estetik Kuramları, Asa Kitabevi, Bursa.
- Brontë, E., 2005. Uğultulu Tepeler, Çeviren: Ali Ateşoğlu, Bordo Siyah Klasik Yayınlar, İstanbul.
- Brooker, G. ve Stone, S., 2012. İç Mimarlıkta Bağlam+Çevre, 1. Basım, Çeviren: Cansu Uçar, Literatür Yayınları, İstanbul.
- Bruno, F.J., 1982. Psikoloji Tarihine Giriş, Çeviren: Nesrin Hisli, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir.
- Buck-Morss, S., 2010. Görmenin Diyalektiği-Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi, 1. Basım, Çeviren: Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul.
- Capanna, A., 2009. Music and Architecture: A Cross Between Inspiration And Method, Nexus Network Journal, 11, 2, 257-271.
- Cevizci, A., 2002. Aydınlanma Felsefesi, Ezgi Kitabevi, Bursa.
- Comberg, E., How the Parc de la Villette Kickstarted a New Era for Urban Design (Blog Yazısı), <https://www.archdaily.com/899597/how-the-parc-de-la-villette-kickstarted-a-new-era-for-urban-design>, 5 Şubat 2020.
- Corbusier, L., 2010. Bir Mimarlığa Doğru, 6. Baskı, Çeviren: Serpil Merzi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Crepaldi, G., 2001. Art Book Gauguin Bir Renk ve Gizem Ustası, Çeviren: Kaan Akıman, Dost Kitabevi, Ankara.
- Cunningham, M., 2009. Saatler, 6. Basım, Can Yayınları, İstanbul.
- Curtis, A., 2012. Virginia Woolf - Bloomsbury ve Ötesi, 1. Baskı, Çeviren: Özge Çağlar Aksoy, İletişim Yayınları, İstanbul.

- Çil, N., 2011. Mimarlık ve Resim Sanatında Yaratıcı Süreç, Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Daldry, S. (Yön.), 2002. The Hours, Paramount Pictures/Miramax Film, USA.
- Delbée, A., 2002. Bir Kadın: Camille Claudel, 1. Basım, Çeviren: Ayşe Kurşunlu Ortaç, Everest Yayınları, İstanbul.
- Dostoyevski, F., 2013. Yeraltından Notlar, 7. Baskı, Çeviren: Ergin Altay, Can Yayınları, İstanbul.
- Dündar, C., 2013. Yüzyılın Aşkları, 4. Baskı, Can Yayınları, İstanbul.
- Eagleton, T., 2010. Estetiğin İdeolojisi, Çeviren: Bülent Gözkan vd., Doruk Yayıncılık, İstanbul.
- Eagleton, T., 2017. Edebiyat Kuramı Giriş, 5. Basım, Çeviren: Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Edgü, F., 1995. Fikret Mualla Albastı Defterleri, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Eisenstein, S. ve Leyda, J. (Ed.), 1957. Film Form: Essays in Film Theory, Trans. Jay Leyda, Meridian Books, New York.
- Erkmen, N., 2014. Ulysses Sözlüğü, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ertaş, H., 2009. Partenon'a Yeni Komşu, XXI Mimarlık, Tasarım, Mekan Dergisi, 81, 42-46.
- Esin, N., 1996. Mimari Akımlar-2 "Dekonstrüktivizm", Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Faure, E., 1979. Rönesans Sanatı, 1. Baskı, Çeviren: Bertan Onaran, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Finch, P., Interview: Bernard Tschumi (video dosyası), <https://www.architectural-review.com/films/interview-bernard-tschumi/8669431.article>, 15.04.2020.
- Flood, A., Scientists Find Evidence of Mathematical Structures in Classic Books, The Guardian, <https://www.theguardian.com/books/2016/jan/27/scientists-reveal-multifractal-structure-of-finnegans-wake-james-joyce>, 13.04.2020.
- Floury, H. (Ed.), 1922. Odilon Redon Á Soi-Même Journal (1867-1915) Notes Sur La Vie L'art Et Les Artistes, Henri Flours, Paris.
- Fordham, F., 2001. Jung Psikolojisinin Ana Hatları, 5. Basım, Çeviren: Aslan Yalçın, Sayfa Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M., 2013. Bu Bir Pipo Değildir, 10. Basım, Çeviren: Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- Franzen, E., Hoban, S. ve W., J. N. (Ed.), 2003. Kazimir Malevich: Suprematism, Guggenheim Museum Publications, New York.
- Freud, S., 1926. The Ego and the Id, Trans. Joan Riviere, Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis, London.
- Freud, S., 1946. New Introductory Lectures On Psycho-analysis, 3.nd edition, Trans. W.J.H. Sprott, Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis, London.
- Freud, S., 1994. Psikanaliz, 3. Basım, Çeviren: Tahsin Büyükören, Düşünen Adama Yayınları, İstanbul.
- Freud, S., 1995. Sanat ve Sanatçılar Üzerine, 1. Basım, Çeviren: Kamuran Şipal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Freud, S., 1996. Düşlerin Yorumu-I, 2. Basım, Çeviren: Emre Kapkın, Payel Yayınevi, İstanbul.
- Freud, S., 1997. Uygarlık, Din ve Toplum, 2. Basım, Çeviren: Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, Ankara.
- Freud, S., 1999. Psikanalize Giriş Dersleri-Cilt 1 , 4. Basım, Çeviren: Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, Ankara.
- Freud, S., 2002. Psikanaliz Üzerine Psikanalize Yeni Giriş Dersleri, 13. Basım, Çeviren: A. Avni Öneş, Say Yayınları, İstanbul.
- Freud, S., 2003. Yaşamım ve Psikanaliz- Psikanalizin Tarihçesi Üzerine, 8. Basım, Çeviren: Kamuran Şipal, Sayfa Yayınları, İstanbul.
- Freud, S., 2013. Metapsikoloji -Haz İlkesinin Ötesinde Ego ve İd ve Diğer Çalışmaları, Çeviren: Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen, Payel Yayınevi, İstanbul.
- Foucault, M., 2017. Akıl Hastalığı ve Psikoloji, 4. Basım, Çeviren: Emre Bayoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Goethe, J. W., 1984. Conversations with Eckermann (1823-32), Trans. John Oxenford, North Point Press, San Francisco.
- Gombrich, E. H., 2017. Sanatın Öyküsü, 10. Basım, Çeviren: Erol-Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Gompertz, W., 2019. Pardon Neye Bakmıştınız?-Modern Sanatın 150 Yıllık Şaşırtıcı, Sarsıcı ve Kimi Zaman da Tuhaf Hikayesi, 2. Basım, Çeviren: Süreyya Evren, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Gourmont, R., 2011. Düşünce Oluşumu, Çeviren: Mahmut Özdil, Sayfa Yayınları, İstanbul.

- Göğüş, B., Oğuzkan, F., ÖnerToy, O., Ünlü, M. ve Koçak, S., 1998. Yazın Terimleri Sözlüğü, Dil Derneği Yayınları, Ankara.
- Harrison, C. ve Wood., P., 2011. Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Ontolojisi, Çeviren: Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul.
- Hasol, D., 1998. Prag ve Dans Eden Bina, Yapı Dergisi, 203, 67-68.
- Haydaroğlu, M. (Ed.), 2012. Dali (1904-1989), Çeviren: Betül Kadioğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Hays, K. M., 2015. Mimarlığın Arzusu: Geç Avangardı Okumak, 1. Baskı, Çeviren: Volkan Atmaca-Bahar Demirhan, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Herriot, E., 2007. Beethoven, 1. Baskı, Çeviren: Cevza Aktüze, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Heynen, H., 2011. Mimarlık ve Modernite Bir Eleştiri, Çeviren: Nalan Bahçekapılı ve Rahmi Ögdül, Versus Yayınları, İstanbul.
- Hoffmansthal, H., 1956. "Gabriele D'Annunzio", Gesammelte Werke (Stockholm 1946), Prosa cilt I, 149.
- Isenberg, B., 2009. Conversations with Frank Gehry, First Edition, Borzoi Book Published by Alfred A. Knopf, NewYork.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M., 1978. Sanatta Devrim-Yansıtmacılıktan Oluşturmaya Doğru, Ada Yayınları, İstanbul.
- İşler, E. ve Türkyılmaz, Ü., 1997. Geleneksel Roman'dan Çağdaş Roman'a "Kişiler'in Anlatıdaki Konumu, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 3, 102-107.
- James, W., 1950. The Principles of Psychology-Volume One, Dover Publications, NewYork.
- Jormakka, K., 2012. Adım Adım Tasarım Yöntemleri, 1. Baskı, Çeviren: Zeynep Yazıcıoğlu Halu, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Jung, C.G., 2003. İnsan Ruhuna Yöneliş, 5. Basım, Çeviren: Engin Büyükinal, Say Yayınları, İstanbul.
- Jung, C.G., 2006. Analitik Psikoloji, 2. Basım, Çeviren: Ender Gürol, Payel Yayınevi, İstanbul.
- Jung, C. G., 2009. İnsan ve Sembolleri, 4. Basım, Çeviren: Ali Nahit Babaoğlu, Okuyan Us Yayınları, İstanbul.
- Jung, C. G., 2011a. Dört Arketip, Çeviren: İlhan Kırımlı, Sayfa Yayınları, İstanbul.
- Jung, C. G., 2011b. Keşfedilmemiş Benlik, Çeviren: İlhan Kırımlı, Sayfa Yayınları, İstanbul.

- Kandinsky, W., 1947. Point and Line to Plane, Trans. Howard Dearstyne And Hilla Rebay, The Cranbrook Press, Michigan.
- Kandinsky, W., 1981. Sanatta Manevlik Üzerine, Çeviren: Ahmet Necati Bigalı, Özden Ofset, İzmir.
- Kant, I., 1984. Seçilmiş Yazılar, 1. Baskı, Çeviren: Nejat Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Karaalioglu, S. K., 1983. Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü, 3. Basım, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul.
- Karaduman, S., 2010. Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü, Yaşar Üniversitesi Dergisi , 17, 5, 2886-2899.
- Karataş, T., 2004. Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü, 2. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Khan, O. ve Hannah, D., 2008. Performance/Architecture An Interview with Bernard Tschumi, Journal of Architectural Education, 52-58.
- Klee, P., 2011. Modern Sanat Üzerine. 4. Baskı, Çeviren: Kaan Çaydamalı, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.
- Klingsöhr-Leroy, C., 2004. Gerçeküstücülük (Sürrealizm), Taschen/Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Kolatan, Ş., 2000. Tschumi ile Konuşma/Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi-1/Bernard Tschumi, Boyut Yayın Grubu, İstanbul.
- Kumar, K., 2004. Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma-Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları, 2. Basım, Çeviren: Mehmet Küçük, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Küçükalp, K., 2008. Batı Metafiziğinin Dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derrida, 1. Basım, Sentez Yayıncılık, Bursa.
- Küçükalp, K. ve Cevizci A., 2018. Batı Düşüncesi-Felsefi Temeller, 5. Basım, İSAM Yayınları, Ankara.
- Lagache, D., 2005. Psikanaliz, 1. Baskı, Çeviren: Evin Aktar, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Lehrer, J., 2009. Proust Bir Sinirbilimciydi, 1. Basım, Çeviren: Ferit Burak Aydar, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.
- Locke, J., 2000. İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme (I. ve II. Kitap), 2. Basım, Çeviren: Meral Delikara Topçu, Öteki Yayınevi, Ankara.

- Loos, A., 2017. Mimarlık Üzerine, 5. Basım, Çeviren: Alp Tümertekin ve Nihat Ülner, Janus Yayıncılık, İstanbul.
- Louie, E., A House Whose Rooms Serenely Climb The Walls, The New York Times, <https://www.nytimes.com/2001/11/01/garden/currents-architecture-a-house-whose-rooms-serenely-climb-the-walls.html>, 16.03.2020.
- Lynton, N., 2004. Modern Sanatın Öyküsü, 3. Basım, Çeviren: Cevat Çapan ve Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Mackrell, J., Passion, Pain And Picasso: The Ballet Bringing His Three Dancers To Life, The Guardian, <https://www.theguardian.com/stage/2015/aug/31/picasso-the-three-dancers-did-veldman-rambert-dance>, 18.03.2020.
- Maltz, M., 1960. Psycho Cybernetics, Wilshire Book Co., London.
- May, R., 2005. Yaratma Cesareti, 9. Basım, Çeviren: Alper Oysal, Metis Yayınları, İstanbul.
- Medina, S., Interview: Bernard Tschumi Paints The Town Red, <https://architizer.com/blog/inspiration/industry/interview-bernard-tschumi-paints-the-town-red/>, 10.02.2020.
- Moran, B., 2018. Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, 28. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Muckenhaupt, M., 2004. Sigmund Freud Bilinçdışının Kaşifi, 7. Basım, Çeviren: Füsün Akatlı, Tübitak Yayınları, Ankara.
- Murphy, D. (Ed.), 1994. Louise Bourgeois: The Locus of Memory-Works 1982-1993, Harry N. Abrams Inc. New York A Times Mirror Company, Japan.
- Néret, G., 2007. Rodin-Heykel ve Çizimler, 1. Baskı, Çeviren: Selma Suman, Taschen/Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Nietzsche, F. W., 2002. Wagner Olayı/Bir Müzisyen Sorunu-Nietzsche Wagner'e Karşı/Bir Ruhbilimcinin Yazıları, 1. Basım, Çeviren: M. Osman Toklu, Say Yayınları, İstanbul.
- Özdemir, H. D., 2009. Müzik ve Mimarlığın Kompozisyon Bağlamında İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Özkan, S., 2000. Tschumi Üzerine/Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi-1/Bernard Tschumi, Boyut Yayın Grubu, İstanbul.
- Özözer, Y.Ö., 2004. Ne Parlak Fikir!-Yaratıcı Düşünme Yöntemleri, 2. Basım, Sistem Yayıncılık, İstanbul.
- Öztürk, O., 1998. Psikanaliz ve Psikoterapi, 3. Basım, Bilimsel Tıp Yayınevi, Ankara.
- Pamir, H., 1998. Any Seçmeler, 1. Basım, Mimarlar Derneği Yayınları, Ankara.

- Phillips, A., 1997. Flört Üzerine, 1. Basım, Çeviren: Özden Arıkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Proust, M., 1999. Kayıp Zamanın İzinde: Swann'ların Tarafı, Çeviren: Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ran, A. Montage of Attractions – Interview with Architect Bernard Tschumi, Architecture of Israel, https://www.aiq.co.il/su_article.php?id=43&num=142&lang=eng, 10.02.2020.
- Rapelli, P., 2001. Art Book Kandinsky Soyut Sanatın Öncüsü, Çeviren: Özge Özbek, Dost Kitabevi, Ankara.
- Reuchln, M., 1964. Psikoloji Tarihi, Çeviren: Selmin Evrim, Anıl Yayınevi, İstanbul.
- Richer, P. M. L. P., 1881. Etudes cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie, Delahaye et Lecrosnier, Paris.
- Say, F., 2019. Truva Sonatı (CD), Ada Müzik, İstanbul.
- Schnitzer, L. J. ve Martin, M. (Ed.), 1973. Cinema in Revolution-The Heroic Era of The Soviet Film, Trans. David Robinson, Secker and Warburg, London.
- Schultz, S. E. ve Schultz, D. P., 2016. Modern Psikoloji Tarihi, Çeviren: Yasemin Aslay, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Shakespeare, W., 1982. Hamlet, Çeviren: Bülent R. Bozkurt, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- Simmel, G., 2006. Modern Kültürde Çatışma, 4. Basım, Çeviren: Tanıl Bora-Nazile Kalaycı-Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Snowden, R., 2013. Freud Kilit Fikirler, 3. Basım, Çeviren: Melis İnan, Optimist Yayınları, İstanbul.
- Staley, T. F. (Ed.), 1985. Dictionary of Literary Biography/ Volume 36: British Novelists, 1890-1929: Modernists, First Edition, Gale Research Company, Michigan.
- Storr, A., 2006. Jung'dan Seçme Yazılar, 1. Baskı, Çeviren: Levent Özşar, Dost Yayınları, Ankara.
- Sullivan, L. H., 1896. The Tall Office Building Artistically Considered, Lippincott's Magazine, Philadelphia.
- Sweeney, J.J., 1946. Henry Moore, The Art Institute of Chicago and The San Francisco Museum of Art, USA.
- Tanyeli, U., 2000. Zaha Hadid ve Dekonstrüktif Söylemin Eleştirisi/ Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi-9/Zaha Hadid, Boyut Yayın Grubu, İstanbul.

- Tanyeli, U., 2001. Mimarısız Temsiliyetten Temsiliyetin Mimarısine/Çağdaş Mimarlar Dizisi-12/Daniel Libeskind, Boyut Yayın Grubu, İstanbul.
- Tanyeli, U., 2011. Rüya, İnşa, İtiraz: Mimari Eleştiri Metinleri, Boyut Yayın Grubu, İstanbul.
- Taylor, C., 1989. Sources of the Self, Cambridge University Press, Cambridge and Newyork.
- Tschumi, B., Derrida J., Vidler, A. ve Boyarsky, A., 1986. La Case Vide: La Villette-1985, Architectural Association, London.
- Tschumi, B., 1988. Cinegram Folie: Le Parc de La Villette, Princeton Architectural Press, NewYork.
- Tschumi, B., 1994. The Manhattan Transcripts: Theoretical Projects, St. Martin's Press/Academy Edition, NewYork.
- Tschumi, B., 2018. Mimarlık ve Kopma, 1. Baskı, Çeviren: Alp Tümertekin, Janus Yayıncılık, İstanbul.
- Tunalı, İ., 2012. Tasarım Felsefesi-Tasarım Modelleri ve Endüstri Ürünleri Tasarımı, 4. Baskı, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- URL-1, https://en.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Wundt#/media/File:Wundt-research-group.jpg, 18.07.2020.
- URL-2, <https://www.uky.edu/~eushe2/Pajares/jamest.html>, 18.07.2020.
- URL-3, <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/sigmund-freud-1856-1939-austrian-psychiatrist-in-the-office-news-photo/515296504>, 05.11.2019.
- URL-4, <https://i.pinimg.com/originals/e6/88/f2/e688f256a42a9d275b5fd63f0b2b632f.png>, 18.07.2020.
- URL-5, <https://i.pinimg.com/originals/e6/88/f2/e688f256a42a9d275b5fd63f0b2b632f.png>, 18.07.2020.
- URL-6, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Une_le%C3%A7on_clinique_%C3%A0_la_Salp%C3%AAtre.jpg, 05.11.2019.
- URL- 7, <https://99percentinvisible.org/episode/freuds-couch/>, 01.11.2019.
- URL-8, <https://sozluk.gov.tr/>, 01.12.2019.
- URL-9, https://www.imdb.com/title/tt0274558/mediaviewer/rm321162240?ref_=ttmi_mi_all_sf_6, 19.07. 2020.
- URL-10, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wagner,_opening_of_the_Prelude_to_Das_Rheingold.png, 23.03.2020.

- URL-11, [https://en.wikipedia.org/wiki/L%27apr%C3%A8s-midi_d%27un_faune_\(poem\)](https://en.wikipedia.org/wiki/L%27apr%C3%A8s-midi_d%27un_faune_(poem)), 16.02.2020.
- URL-12, <https://collections.mfa.org/objects/165731>, 09.02.2020.
- URL-13, <https://i.f1g.fr/media/figaro/300x/2017/05/26/XVMf4583aa2-414c-11e7-a469-62c36d07d43b-300x350.jpg>, 16.02.2020.
- URL-14, [https://en.wikipedia.org/wiki/Afternoon_of_a_Faun_\(Nijinsky\)#/media/File:Bakst_Nizhinsky.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Afternoon_of_a_Faun_(Nijinsky)#/media/File:Bakst_Nizhinsky.jpg), 16.02.2020.
- URL-15, [https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Apr%C3%A8s-midi_d%27un_faune_\(ballet\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Apr%C3%A8s-midi_d%27un_faune_(ballet)), 16.02.2020.
- URL-16, <https://cdn.britannica.com/02/69102-050-6BE54C7A/Vaslav-Nijinsky-premiere-L'Après-midi-dun-faune-production-1912.jpg>, 09.02.2020.
- URL-17, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Helen_Menelaus_Louvre_G424_full.jpg, 09.02.2020.
- URL-18, <https://www.wikiart.org/en/georges-braque/homage-to-j-s-bach-1912>, 15.02.2020.
- URL-19, <http://collections.vam.ac.uk/item/O1408517/parade-photograph-foulsham-banfield-ltd/>, 19.02.2020.
- URL-20, <http://collections.vam.ac.uk/item/O1154918/parade-diaghilev-ballets-russes-1917-photographic-plate-lachmann-harry-b/>, 19.02.2020.
- URL-21, <http://collections.vam.ac.uk/item/O1154912/parade-diaghilev-ballets-russes-1917-photographic-plate-lachmann-harry-b/>, 19.02.2020.
- URL-22, <http://sandorvaly.com/mondrian-variations/>, 05.02.2020.
- URL-23, <https://www.wikiart.org/en/piet-mondrian/new-york-city-i-1942>, 05.07.2020.
- URL-24, [https://www.piet-mondrian.org/broadway-boogie-woogie.jsp#prettyPhoto\[image2\]/0/](https://www.piet-mondrian.org/broadway-boogie-woogie.jsp#prettyPhoto[image2]/0/), 05.07.2020.
- URL-25, <http://sandorvaly.com/wp-content/uploads/2017/08/MOndrian-14.jpg>, 05.07.2020.
- URL-26, <https://www.maxrichtermusic.com/albums/three-worlds-music-from-woolf-works/>, 20.01.2020
- URL-27, <https://www.roh.org.uk/news/ballet-essentials-woolf-works>, 21.01.2020.
- URL-28, <https://www.roh.org.uk/productions/woolf-works-by-wayne-mcgregor>, 21.01.2020.

- URL-29, <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/821/atleta-cosmico>, 14.02.2020.
- URL-30, https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetid=396999001&objectid=8760&partid=1, 14.02.2020.
- URL-31, https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/resized_imatge.php?obra=821&imatge=0, 14.02.2020.
- URL-32, <https://www.philamuseum.org/images/cad/rodin/F1929-7-55v1-pma.jpg>, 28.01.2020.
- URL-33, https://www.everypainterpaintshimself.com/article/picassos_head_of_picador_with_broken_nose_1903, 28.01.2020.
- URL-34, <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/she-who-was-helmet-makers-once-beautiful-wife>, 28.01.2020.
- URL-35, <https://fineartbiblio.com/artworks/camille-claudel/8208/clotho>, 28.01.2020.
- URL-36, [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Three_Ages_of_Woman_\(Klimt\)#/media/File:The_Three_Ages_of_Woman.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Three_Ages_of_Woman_(Klimt)#/media/File:The_Three_Ages_of_Woman.jpg), 28.01.2020.
- URL-37, https://tr.wikipedia.org/wiki/Camille_Claudel, 28.01.2020.
- URL-38, <http://musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/wave-or-bathers>, 13.02.2020.
- URL-39, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45434>, 13.02.2020.
- URL-40, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/moore-recumbent-figure-n05387>, 13.02.2020.
- URL-41, https://www.moma.org/collection/works/60232?artist_id=4071&locale=en&page=1&sov_referrer=artist, 14.02.2020.
- URL-42, https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:%C3%89douard_Manet_-_Le_D%C3%A9jeuner_sur_l%27herbe.jpg, 14.02.2020.
- URL-43, <https://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-246.php>, 14.02.2020.
- URL-44, https://tr.wikipedia.org/wiki/Paris%27in_yarg%C4%B1s%C4%B1#/media/Dosya:Urteil_des_Paris.jpg, 17.07.2020.
- URL-45, <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw08084/Virginia-Woolf?>, 15.01.2020.
- URL-46, <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/768423>, 15.01.2020.

- URL-47, https://en.wikipedia.org/wiki/Mrs_Dalloway#/media/File:Mrs._Dalloway_cover.jpg, 25.03.2020.
- URL-48, <https://i1.wp.com/interestingliterature.com/wp-content/uploads/2016/01/to-the-lighthouse-woolf.jpg?ssl=1>, 25.03.2020.
- URL-49, <https://www.britannica.com/biography/Vanessa-Bell>, 25.03.2020.
- URL-50, <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/d0378V1962>, 02.02.2020.
- URL-51, <https://www.artic.edu/artworks/52733/weeping-tree>, 02.02.2020.
- URL-52, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/702709>, 15.01.2020.
- URL-53, <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0168V1962>, 15.01.2020.
- URL-54, https://tr.wikipedia.org/wiki/Fikret_Mualla%C3%A2, 28.01.2020.
- URL-55, <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.%20Paintings/28389>, 28.01.2020.
- URL-56, <https://www.wikiart.org/en/fikret-mualla-saygi/sar-elbise>, 28.01.2020.
- URL-57, <https://www.artic.edu/artworks/17229/the-scream>, 02.02.2020.
- URL-58, https://www.moma.org/collection/works/77442?artist_id=4164&locale=en&page=1&sov_referrer=artist., 15.01.2020.
- URL-59, https://www.moma.org/collection/works/73795?artist_id=4164&locale=en&page=1&sov_referrer=artist, 15.01.2020.
- URL-60, <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00839>, 24.02.2020.
- URL-61, <https://www.artic.edu/artworks/160144/the-sick-child-i>, 25.02.2020.
- URL-62, <https://collections.mfa.org/objects/32558>, 25.02.2020
- URL-63, <https://www.wikiart.org/en/pierre-puvis-de-chavannes/the-sacred-wood-cherished-by-the-arts-and-the-muses-1889>, 25.02.2020.
- URL-64, <http://www.paul-kllee.org/death-for-the-idea/>, 27.02.2020.
- URL-65, <http://www.paul-kllee.org/de/tod-fur-die-idee/>, 27.02.2020.
- URL-66, https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-3130_role-1_sov_page-40.html, 27.02.2020.
- URL-67, <https://www.flickr.com/photos/91590072@N04/21639285953/in/photostream/>, 23.01.2020.

- URL-68, <https://www.flickr.com/photos/91590072@N04/22234234376/in/photostream/>, 23.01.2020.
- URL-69, <https://www.flickr.com/photos/91590072@N04/22073422229/in/photostream/>, 23.01.2020.
- URL-70, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>, 01.02.2020.
- URL-71, <https://www.artsy.net/artwork/odilon-redon-ophelie-ophelia>, 01.02.2020.
- URL-72, <https://www.artic.edu/artworks/45406/ophelia>, 01.02.2020.
- URL-73, <https://www.clevelandart.org/art/1976.1926>, 01.02.2020.
- URL-74, <https://www.piet-mondrian.org/the-red-tree.jsp>, 01.02.2020.
- URL-75, <https://www.piet-mondrian.org/the-red-tree.jsp> 01.02.2020.
- URL-76, <https://www.piet-mondrian.org/the-flowering-apple-tree.jsp>, 01.02.2020.
- URL-77, <https://www.guggenheim.org/artwork/3007>, 01.02.2020.
- URL-78, <https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/flood-improvisation-1913>, 01.02.2020.
- URL-79, <https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/composition-vi-1913>, 01.02.2020.
- URL-80, https://www.moma.org/collection/works/78984?artist_id=1055&locale=en&page=1&sov_referrer=artist, 02.02.2020.
- URL-81, <https://www.wikiart.org/en/marc-chagall/over-the-town-1918>, 02.02.2020.
- URL-82, <https://www.rambert.org.uk/whats-on/the-3-dancers/>, 15.02.2020.
- URL-83, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-the-three-dancers-t00729>, 16.02.2020.
- URL-84, <https://www.rambert.org.uk/whats-on/the-3-dancers/>, 16.02.2020.
- URL-85, <https://www.theguardian.com/stage/2015/aug/31/picasso-the-three-dancers-didy-veldman-rambert-dance>, 16.02.2020.
- URL-86, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489124>, 01.03.2020.
- URL-87, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46665.html#relatedpages>, 01.03.2020.
- URL-88, https://www.moma.org/learn/moma_learning/_assets/www.moma.org/wp/moma_learning/wp-content/uploads/2012/07/Andre-Masson.-Automatic-Drawing-348x395.jpg, 03.03.2020.

- URL-89, [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Farm_\(Mir%C3%B3\)#/media/File:Mas_Mir%C3%B3-_vista_obra_la_Masia.jpeg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Farm_(Mir%C3%B3)#/media/File:Mas_Mir%C3%B3-_vista_obra_la_Masia.jpeg), 07.03.2020.
- URL-90, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69660.html>, 07.03.2020.
- URL-91, <https://www.artic.edu/artworks/180680/group-of-personages>, 07.03.2020.
- URL-92, <https://www.artic.edu/artworks/180683/portrait-of-miro>, 07.03.2020.
- URL-93, <https://www.moma.org/collection/works/79018>, 07.03.2020.
- URL-94, <https://archive.thedali.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=1652;type=101#gallery>, 07.03.2020.
- URL-95, <https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/city-of-drawers>, 07.03.2020.
- URL-96, <https://www.fridakahlo.org/moses.jsp#prettyPhoto>, 09.03.2020.
- URL-97, [https://www.jackson-pollock.org/portrait-and-a-dream.jsp#prettyPhoto\[image1\]/0/](https://www.jackson-pollock.org/portrait-and-a-dream.jsp#prettyPhoto[image1]/0/), 13.02.2020.
- URL-98, <https://www.moma.org/collection/works/80385>, 19.02.2020.
- URL-99, <http://socks-studio.com/2015/07/15/kazimir-malevichs-arkhitektovs/>, 19.02.2020.
- URL-100, <http://www.arthistory.upenn.edu/themakingofaroom/catalogue/section4.htm>, 19.02.2020.
- URL-101, <http://www.arthistory.upenn.edu/themakingofaroom/catalogue/4.htm>, 12.03.2020.
- URL-102, https://en.wikipedia.org/wiki/A_Room_of_One%27s_Own#/media/File:ARoomOfOnesOwn.jpg, 12.03.2020.
- URL-103, https://www.archdaily.com/157658/ad-classics-expo-58-philips-pavilion-le-corbusier-and-iannis-xenakis?ad_medium=gallery, 23.02.2020.
- URL-104, https://www.archdaily.com/157658/ad-classics-expo-58-philips-pavilion-le-corbusier-and-iannis-xenakis/image-2-6?next_project=no, 23.02.2020.
- URL-105, https://www.archdaily.com/157658/ad-classics-expo-58-philips-pavilion-le-corbusier-and-iannis-xenakis/image-38?next_project=no, 23.02.2020.
- URL-106, <https://ccrma.stanford.edu/CCRMA/Courses/154/Varese%20images.html>, 23.02.2020.
- URL-107, https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Diagramme_po%C3%A8me_%C3%A9lectronique.JPG, 23.02.2020.

- URL-108, <http://www.medienkunstnetz.de/works/poeme-electronique/images/4/>, 23.02.2020.
- URL-109, <https://www.arkitektuel.com/mobius-evi/>, 25.02.2020.
- URL-110, unstudio.com/en/page/12105/möbius-house, 25.02.2020.
- URL-111, <https://www.arkitektuel.com/mobius-evi/#jp-carousel-11926>, 25.02.2020.
- URL-112, https://www.unstudio.com/image/2017/2/14/evabloem_mobius_house_0044.jpg%28mediaclass-project-image-medium.e1a7380e16eef167e0d3d3542e479ed4247a2180%29.jpg, 25.02.2020
- URL-113, https://www.unstudio.com/image/2019/8/19/evabloem_mobius_house_0055.jpg%28mediaclass-default.91da41dbfd29dc37c3aee65aa3df4e19731bcd0b%29.jpg, 25.02.2020.
- URL-114, <https://www.arkitektuel.com/mobius-evi/#jp-carousel-11940>, 25.02.2020.
- URL-115, https://www.unstudio.com/image/2017/2/14/mh_time_use.jpg%28mediaclass-project-image-small.ff5f9cd7f601fde6b8bd6388fef9d55f62c99c9%29.jpg, 25.02.2020.
- URL-116, <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/open-house/>, 25.02.2020.
- URL-117, https://www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/coop-himmelblau/open-house-317.html?authID=46&ensembleID=121, 25.02.2020.
- URL-118, https://www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/coop-himmelblau/open-house-317.html?authID=46&ensembleID=121, 26.02.2020.
- URL-119, <https://www.wassilykandinsky.net/work-478.php>, 02.03.2020.
- URL-120, <https://www.zaha-hadid.com/architecture/vitra-fire-station-2/>, 02.03.2020.
- URL-121, <http://www.stevenholl.com/projects/stretto-house>, 02.03.2020.
- URL-122, <https://www.arkitektuel.com/dans-eden-ev/>, 02.03.2020.
- URL-123, <https://www.moviemarket.com/fred-astaire-ginger-rogers--172955/>, 02.03.2020.
- URL-124, <https://www.britannica.com/biography/Jackson-Pollock>, 02.03.2020.
- URL-125, <https://populerakim.com/wp-content/uploads/2017/08/dancing-house-intro.jpg>, 02.03.2020.
- URL-126, <https://contemporaryartdaily.com/2019/05/chuck-arnoldi-at-karma-international-los-angeles/>, 05.03.2020.

- URL-127, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hieronymus-bosch-christ-mocked-the-crowning-with-thorns>, 05.03.2020.
- URL-128, <https://www.viahouse.com/2010/11/stunning-museum-architecture-redesigning-museum-of-tolerance-jerusalem-by-gehry-partner/stunning-museum-architecture-redesigning-museum-of-tolerance-jerusalem-by-gehry-partner-design/>, 05.03.2020.
- URL-129, https://www.wga.hu/html_m/m/michelan/1sculptu/giulio_2/slave1.html, 05.03.2020.
- URL-130, <https://www.wikiart.org/en/michelangelo/young-slave-1523>, 05.03.2020.
- URL-131, <http://www.michelangelo.net/awakening-slave/>, 05.03.2020.
- URL-132, http://www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/libeskind-daniel/berlin-city-edge-317.html?authID=115&ensembleID=321, 04.03.2020
- URL-133, https://www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/libeskind-daniel/berlin-city-edge-317.html?authID=115&ensembleID=321, 04.03.2020.
- URL-134, https://www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/libeskind-daniel/berlin-city-edge-317.html?authID=115&ensembleID=321, 04.03.2020.
- URL-135, <https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/suprematist-painting-1916>, 04.03.2020.
- URL-136, https://www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/libeskind-daniel/berlin-city-edge-317.html?authID=115&ensembleID=321, 04.03.2020.
- URL-137, https://www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/libeskind-daniel/berlin-city-edge-317.html?authID=115&ensembleID=321, 04.03.2020.
- URL-138, [https://en.wikipedia.org/wiki/Adam_and_Eve_\(Cranach\)#/media/File:Cranach,_adamo_ed_eva,_uffizi.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Adam_and_Eve_(Cranach)#/media/File:Cranach,_adamo_ed_eva,_uffizi.jpg), 04.03.2020.
- URL-139, https://www.imdb.com/title/tt0093191/mediaviewer/rm4167524096?ref_=ttmi_mi_all_sf_100, 19.07.2020.
- URL-140, <https://www.archdaily.com/205541/ad-classics-wall-house-2-john-hejduk/503822c828ba0d599b001027-ad-classics-wall-house-2-john-hejduk-photo>, 04.03.2020
- URL-141, <https://www.archdaily.com/205541/ad-classics-wall-house-2-john-hejduk/503823028ba0d599b001036-ad-classics-wall-house-2-john-hejduk-photo>, 04.03.2020.
- URL-142, https://www.archdaily.com/205541/ad-classics-wall-house-2-john-hejduk/503822c428ba0d599b001026-ad-classics-wall-house-2-john-hejduk-photo?next_project=no, 04.03.2020.
- URL-143, <https://www.wikiart.org/en/georges-braque/the-studio-iii-1949>, 04.03.2020.

URL-144, https://tr.wikipedia.org/wiki/Bernard_Tschumi, 04.04.2020.

URL-145, <http://www.tschumi.com/bernard-tschumi/>, 04.04.2020.

URL-146, <https://michelelaird.files.wordpress.com/2008/09/jeantschumiwithhissonbernard1946c2a9bernardtschumiarchitects.jpg>, 19.07.2020.

URL-147, <https://archdesign.caus.vt.edu/events/bernard-tschumi/>, 19.07.2020.

URL-148, <http://www.tschumi.com/projects/49/>, 11.03.2020.

URL-149, <http://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/JoyceColl/JoyceColl-idx?type=turn&entity=JoyceColl.HaymanFirstDrft.p0218&id=JoyceColl.HaymanFirstDrft&isize=M> 15.03.2020.

URL-150, <http://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/JoyceColl/JoyceColl-idx?type=turn&entity=JoyceColl.HaymanFirstDrft.p0219&id=JoyceColl.HaymanFirstDrft&isize=M> 15.03.2020.

URL-151, https://www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/debord-guy/the-naked-city-317.html?authID=53&ensembleID=705, 15.03.2020.

URL-152, <https://www.wikiart.org/en/nathan-altman/the-arch-of-the-general-staff-1920>, 15.03.2020.

URL-153, <http://www.tschumi.com/projects/18/>, 21.02.2020.

URL-154, http://www.tschumi.com/projects/50/#_teorik, 22.02.2020.

URL-155, <https://www.ceviriblog.com/2017/11/02/tarih-ustune-tarih-palimpsest/>, 23.02.2020.

URL-156, <https://omrania.com/inspiration/parc-de-la-villette-launched-new-era-urban-park-design/>, 11.02.2020.

URL-157, <http://www.mimdap.org/?p=244>, 16.05.2020.

URL-158, <https://www.arkitektuel.com/parc-de-la-villette/>, 11.05.2020.

URL-159, <https://www.artic.edu/artworks/27992/a-sunday-on-la-grande-jatte-1884>, 13.05.2020.

URL-160, <http://www.tschumi.com/projects/3/>, 14.05.2020.

URL-161, <https://www.flickr.com/photos/zagreusfm/5726443627/in/photostream/>, 16.05.2020.

URL-162, <https://www.flickr.com/photos/zagreusfm/5726540935>, 16.05.2020.

- URL-163, <https://www.flickr.com/photos/trevorpatt/26816083232/in/photostream/>, 16.05.2020.
- URL-164, <https://www.artshebdomedias.com/article/parc-de-villette-gagne-folie-numerique/>, 16.05.2020.
- URL-165, https://www.flickr.com/photos/william_veerbeek/11330055896/in/photostream/, 16.05.2020.
- URL-166, https://www.flickr.com/photos/william_veerbeek/11330078624/in/photostream/, 16.05.2020.
- URL-167, https://www.moma.org/collection/works/240?sov_referrer=artist&artist_id=0&page=2, 17.05.2020.
- URL-168, https://www.domusweb.it/content/dam/domusweb/en/reviews/2014/08/19/let_architecturespeak/09-tschumi-pompidou.jpg.foto.rmedium.jpg, 19.06.2020.
- URL-169, <https://www.imdb.com/title/tt3736946/mediaviewer/rm510947584>, 19.06.2020.
- URL-170, <https://collections.mplus.org.hk/en/objects/concept-sketch-international-competition-for-national-theatre-and-opera-house-tokyo-ca41-1-1>, 19.06.2020.
- URL-171, <http://www.tschumi.com/projects/26/>, 19.06.2020.
- URL-172, <https://collections.mplus.org.hk/en/objects/interior-perspective-drawing-of-lobby-international-competition-for-the-national-theatre-and-opera-house-tokyo-ca41-1-3>, 20.06.2020.
- URL-173, <https://collections.mplus.org.hk/en/objects/exterior-perspective-drawing-international-competition-for-the-national-theatre-and-opera-house-tokyo-ca41-1-2>, 20.06.2020.
- URL-174, <https://collections.mplus.org.hk/en/objects/drawings-international-competition-for-national-theatre-and-opera-house-tokyo-japan-ca41-1>, 20.06.2020.
- URL-175, <http://www.tschumi.com/projects/47/>, 20.06.2020.
- URL-176, <https://www.fmirobcn.org/en/colection/catalog-works/5494/p-fireworks-i-p>, 13.02.2020.
- URL-177, <https://www.fmirobcn.org/en/colection/catalog-works/5495/p-fireworks-ii-p>, 13.02.2020.
- URL-178, <https://www.fmirobcn.org/en/colection/catalog-works/5496/p-fireworks-iii-p>, 13.02.2020.
- URL-179, <http://www.tschumi.com/projects/31/#>, 17.04.2020.
- URL-180, [https://tr.wikipedia.org/wiki/Metropolis_\(film\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Metropolis_(film)), 17.04.2020.

- URL-181, <https://www.imdb.com/title/tt0017136/mediaviewer/rm3702848000>, 17.04.2020.
- URL-182, <http://www.tschumi.com/projects/14/>, 05.02.2020.
- URL-183, <http://www.tschumi.com/projects/59/>, 17.04.2020.
- URL-184, <http://www.tschumi.com/projects/14/>, 17.04.2020.
- URL-185, <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/hommage-lautreamont-homenaje-lautreamont>, 06.02.2020.
- URL-186, <https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?irn=43741>, 05.02.2020.
- URL-187, https://www.moma.org/collection/works/476?artist_id=7056&locale=en&page=1&sov_referrer=artist, 10.02.2020.
- URL-188, <https://bilimdunyasiweb.wordpress.com/2016/12/26/akropolis-muzesi-yunanistan/#jp-carousel-101>, 10.02.2020.
- URL-189, <http://www.mimdap.org/wp-content/uploads/4103.jpg>, 10.02.2020.
- URL-190, https://www.archdaily.com/61898/new-acropolis-museum-bernard-tschumi-architects/500918e728ba0d27a70017b4-new-acropolis-museum-bernard-tschumi-architects-sketch-01?next_project=no, 10.02.2020.
- URL-191, <https://www.archdaily.com/61898/new-acropolis-museum-bernard-tschumi-architects/5009189c28ba0d27a70017a5-new-acropolis-museum-bernard-tschumi-architects-image>, 10.02.2020.
- URL-192, <http://www.tschumi.com/projects/2/>, 10.02.2020.
- URL-193, <https://www.inexhibit.com/wp-content/uploads/2015/02/acropolis-museum-athens-Bernard-Tschumi-aerial.jpg>, 10.02.2020.
- URL-194, <https://www.inexhibit.com/wp-content/uploads/2015/02/acropolis-museum-athens-Bernard-Tschumi-sketch-2.jpg>, 10.02.2020.
- Urgan, M., 1997 . Virginia Woolf, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ülkü Kan, G., 2019. Mimarlık ve Sanat İşbirliği: Brüksel EXPO'58 Türkiye Pavyonu, IBAD Sosyal Bilimler Dergisi, 5: 497-516.
- Vály, S. 2011. Mondrian Variations-Broadway Boogie Woogie 1943-Éva Polgár and Sándor Vály (Video Dosyası), <https://www.youtube.com/watch?v=62pjrVGyGLM&list=PLBD79B25392E15D01>, 05.07.2020.
- Vitruvius, 2005. Mimarlık Üzerine On Kitap, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara.
- Walther, I. F., 2005. Picasso, 1. Baskı, Çeviren: Ahu Antmen, Remzi Kitabevi, İstanbul

- West, D., 2008. Kıta Avrupası Felsefesine Giriş: Rousseau, Kant ve Hegel'den Foucault ve Derrida'ya, 2. Baskı, Çeviren: Ahmet Cevizci, Paradigma Yayıncılık, İstanbul.
- Woolf, L. (Ed.), 1953. A Writer's Diary/Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf, The Hogarth Press, London.
- Woolf, V., 1924. Mr. Bennett and Mrs. Brown, The Hogarth Press, London.
- Woolf, V., 2016. Kendine Ait Bir Oda, 10. Basım, Çeviren: İlknur Özdemir, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.
- Xenakis, I., 1992. Formalized Music Thought and Mathematics in Composition, Pendragon Press, Newyork.
- Zangwill, O. L., 1990. Modern Psikolojinin Gelişimi, Çeviren: Yılmaz Özakpınar, Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya.
- Zweig, S., 2019. Freud Mutluluğun Mimarı, 6. Basım, Çeviren: Mine Bali, Zeplin Yayınevi, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

1989 yılında Trabzon'da doğmuştur. İlk, orta ve lise öğrenimini sırasıyla Trabzon İskenderpaşa İlköğretim Okulu ve Trabzon Tevfik Serdar Anadolu Lisesi'nde tamamlamıştır.

2008-2012 yılları arasında Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık Bölümü'nde lisans öğrenimini sürdürerek onur öğrencisi olarak mezun olmuştur. 2012-2018 yılları arasında çeşitli firmalarda iç mimar olarak çalışmıştır. 2018'de Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İç Mimarlık Anabilim Dalı yüksek lisans programına kabul edilerek akademik alanda çalışmalarını sürdürürken, eş zamanlı serbest iç mimar olarak çalışmıştır. İngilizce bilmektedir.