T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

BELLEK KAVRAMININ MEKÂN, ZAMAN VE SANATLA OLAN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA BRUNO SCHULZ'UN ÖYKÜLERİNDEN YOLA ÇIKARAK ENSTALASYON TASARIMI VE UYGULAMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Cemre BULAK

Sahne Dekoru ve Kostümü Anasanat Dalı

Dekor ve Kostüm Tasarımı Programı

Tez Danışmanı: Prof. F. Nihan ŞEN

İSTANBUL 2024

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

....

ÖNSÖZ

Günümüzde giderek değer kazanan bellek kavramının mekân, zaman ve sanat ile olan bağı çerçevesinde Bruno Schulz'un öykülerini inceleyen bu çalışma, anıların Bruno Schulz'un elinde nasıl sınırsız bir dünyaya dönüşebileceğini vurgulamayı amaçlamaktadır.

Çocukluğa dönüş ve geçmiş hatıralar, Bruno Schulz'un yaşadığı 20. yüzyıl başı atmosferinde olduğu gibi günümüzde de hızına yetişmekte zorlandığımız hayat karşısında bir kaçış ve ilham noktası olmaya devam etmektedir. Sanatsal üretimin sunduğu bu alternatif gerçekliklerdeki kaçış olanağı ve insanı bulunduğu yerden uzaklaştırıp düşsel bir deneyime sürükleme gücü, bireysel olarak çocukluğumdan beri büyülendiğim bir nokta olmakla birlikte; Bruno Schulz'un öykülerinde bulduğum çocukluğa dair düşlemenin okuyucuyu zaman ve mekândan sıyırıp belleğin karmaşık yapısına davet edişi, bu çalışmada benim için bir esin kaynağı olmuştur.

Bu süreçte bilgi ve birikimlerini benimle paylaşarak bana yol gösteren ve destekleyen değerli danışmanım Prof. F. Nihan Şen'e, desteğini her zaman hissettiğim bana güç veren anneme, fikirleriyle ve yardımlarıyla her zaman ufkumu açan babama, her koşulda beni dinleyip yanımda olan ablama, her türlü yardım için her zaman bir telefon uzağımda olan Sinem Aytekin, Gökçenur Ulu ve Oğulcan Oğuz'a, bu süreçte manevi desteği için Tuğba Acar'a, uygulama ve kurulumda bana yardımcı olan Efsun Bulak ve Zeynep Ergan'a sonsuz destekleri için teşekkür ederim.

Haziran 2024

Cemre Bulak

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ ..... **v**

ÖZET ..... **ix**

ABSTRACT ..... **xi**

ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **xiii**

GİRİŞ **1**

1. BELLEK **4**

1.1. Geçmişten Günümüze Bellek Kavramının Açılımları *4*

1.2. Belleğin Mekânı ve Zamanı *16*

1.3. Bellek, Bilinçdışı ve Rüya *22*

1.3.1. Tekinsiz 26

2. SANAT VE BELLEK **30**

2.1. Belleğin Sanatta Önem Kazanmasına Yol Açan Sebepler: Modern Dünyanın Oluşumu *31*

2.2. Modern Sanat ve Bellek *39*

2.3. Çağdaş Sanatta Bellek *52*

3. BRUNO SCHULZ'UN HAYATI VE ESERLERİ **66**

3.1. Bruno Schulz'un Hayatı *66*

3.2. Bruno Schulz'un Sanatsal Yaşamı *74*

3.2.1. 20. Yüzyıl Polonya Avangart Edebiyatının Temel Eğilimleri ve Putperestilk Kitabesi 74

3.2.2. "Tarçın Dükkanları" ve "Kum Saati Burcundaki Sanatoryum" 84

3.2.3. Öykülerindeki Ortak Temalar 86

3.2.4. Öykülerindeki Zaman ve Mekân Özellikleri 108

4. TASARIM RAPORU **113**

4.1. Motifler *118*

4.1.1. Kuşlar 118

4.1.2. Yatakta Yatan Hasta Baba 121

4.1.3. Bacaklar 124

4.1.4. Terzi Mankenleri 125

4.1.5. Dönüşümler 127

4.2. Mekân Önerileri *130*

4.3. Seçilen Mekân *132*

4.4. Yerleşim Planları ve Tasarım Paftaları *136*

4.5. Maket Fotoğrafları *143*

4.6. Enstalasyon Fotoğrafları *151*

5. SONUÇ **155**

6. KAYNAKÇA **157**

7. ÖZGEÇMİŞ 162

BELLEK KAVRAMININ MEKÂN, ZAMAN VE SANATLA OLAN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA BRUNO SCHULZ'UN ÖYKÜLERİNDEN YOLA ÇIKARAK ENSTALASYON TASARIMI VE UYGULAMASI

ÖZET

Geçmişten günümüze birçok farklı benzetme ile betimlenmeye çalışılmış bellek kavramı, öncelikle depolama ve kaydetme işlevi ile öne çıkar. Yaşanılan tüm deneyim ve algıların kaydedildiği bellek, insan varoluşunun ayrılmaz bir parçası olan zaman ve mekân kavramlarını kendine özgü bir gerçeklikte yeniden var eder. Bu gerçeklikte geçmiş, şimdinin içerisine sızarak geleceğe doğru yönelmekte, mekân ise unutulanlar ve hatırlananlar ile canlanmaktadır. Bu dinamik süreç, zaman ve mekân kavramlarının belleğin içinde devingen bir halde yeniden oluşumunu sonsuz olasılıklarla var etmektedir. Bilinçli hatırlama eylemleri kadar, bilinçdışı ve istemsiz gerçekleşen hatırlama eylemleri de bu yeniden oluşumda rol almaktadır. Bu durum, rüyalar ve bilinçdışı süreçlerin de bellekten beslendiğinin bir göstergesidir.

Böylesine geniş bir varoluşu kapsayan bellek, imgelemin faaliyetleri için de malzeme sağlar. Bu durum, sanat ile arasında karşılıklı bir bağ olmasını zorunlu kılmıştır. İnsanın iç dünyasını ve dış dünyadaki deneyimlerini ifade etmenin güçlü bir aracı olan sanat, içsel bir kavram olan belleğin dışa vurumunun bir olanağını sunar. Bu durum, 20. yüzyılda köklü değişimler ile modernleşen dünya karşısında aidiyetsizlik ve kaygı hissederek geçmişe yönelen insanın, belleği araştırmasında sanatsal faaliyetlerin öne çıkmasına sebebiyet vermiştir. Böylelikle 20. Yüzyılda giderek artan bir şekilde bellek, sanatın konularından biri haline gelmiştir.

20. yüzyıl başında yaşamış olan Polonyalı yazar Bruno Schulz, babasının kaybı ve hayatın gerçekliğinden sıyrılmak adına sanata sarılarak kendi alternatif dünyasını yaratmış bir "sanatçı"dır. Çocukluk hatıraları ile düş gücü sayesinde onun öykülerinde, geçmişin izleri, mekânın ruhu ve zamanın akışı birbirine karışır; bu da bizlere bellek kavramını sanatsal bir perspektiften yeniden düşünme fırsatı sunar.

Bu eser metninde bellek ve onun etkisindeki zaman ve mekân kavramları, düşlerin belleğe etkisi, belleğin sanat ile olan ilişkisi ve sanatsal üretimde bellek konuları araştırılarak ile Bruno Schulz'un edebî yaşamına değinilmiştir. Oluşturulan bu teorik çaltyapı temel alınarak tasarlanan enstalasyon çalışması izleyiciyi Schulz'un dünyasında bir yolculuğa çıkararak, belleğin farklı boyutlarını deneyimlemelerini amaçlamaktadır. Çalışmanın teorik kısmında, bellek, mekân, zaman ve sanat arasındaki ilişkileri derinlemesine incelerken, pratik kısmında ise, bu teorik bilgiyi enstalasyon sanatı aracılığıyla yeniden yorumlayarak izleyicilere sunmayı hedefledim. Enstalasyon tasarımım, Schulz'un edeb dünyasını mekân ve zaman kavramlarıyla harmanlayarak, izleyicilere çok boyutlu bir bellek deneyimi yaşatmayı amaçlamaktadır.

ANAHTAR KELİMELER: Bellek, Zaman, Mekân, Bruno Schulz

INSTALLATION DESIGN AND APPLICATION BASED ON BRUNO SCHULZ'S STORIES IN THE CONTEXT OF THE CONCEPT OF MEMORY IN RELATION TO SPACE, TIME AND ART

ABSTRACT

The concept of memory, which has been tried to be described with many different analogies from past to present, stands out primarily with its storage and recording function. Memory, in which all experiences and perceptions are recorded, recreates the concepts of time and space, which are an integral part of human existence, in a unique reality. In this reality, the past seeps into the present and moves towards the future, while space comes alive with what is forgotten and what is remembered. This dynamic process creates endless possibilities for the dynamic re-formation of the concepts of time and space within memory. Unconscious and involuntary acts of remembering play a role in this reconstruction as much as conscious acts of remembering. This proves that dreams and unconscious processes are also fed by memory.

Memory, which covers such a wide range of existence, also provides material for the activities of the imagination. This situation has necessitated a mutual connection between it and art. Art, as a powerful means of expressing one's inner world and one's experiences in the external world, offers an opportunity for the expression of memory, which is an internal concept. This situation has led to the prominence of artistic activities in the search for memory by people who turn to the past by feeling a sense of lack of belonging and anxiety in the face of the modernizing world with radical changes in the 20th century. Thus, memory has increasingly become the subject of artistic production in the 20th century.

The early 20th century Polish writer Bruno Schulz is an artist who created his own alternative world by embracing art to escape the loss of his father and the reality of life. Through his childhood memories and imagination, traces of the past, the spirit of place and the flow of time are intertwined in his stories, offering us the opportunity to rethink the concept of memory from an artistic perspective.

In the text of this work, the concepts of memory and the concepts of time and space under its influence, the effect of dreams on memory, the relationship of memory with art and memory in artistic production, and the literary life of Bruno Schulz are discussed. The installation work designed with all these theoretical studies aims to take the viewer on a journey in Schulz's world and to experience different dimensions of memory. In the theoretical part of the work, I deeply examined the relationships between memory, space, time and art. In the practical part, I aimed to concretize this theoretical knowledge through installation art and present it to the audience. My installation design aims to give the audience a multidimensional memory experience by blending Schulz's literary world with the concepts of space and time.

KEYWORDS: Memory, Time, Space, Bruno Schulz

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.1: Johann Host von Romberch, “Congestorium artificiose memorie”, Venedik ,(1533).
Şekil 1.2: “Vanitas” - Pieter Claesz (1630)
Şekil 1.3: “Das Leben des Menschen vol.4” - Fritz Kahn (1929)

Şekil 2.1: “Villa Savoye” - Le Corbusier (1929-1931)
Şekil 2.2: Dört yaşında bir çocuk çizimi (2000), kişisel arşiv
Şekil 2.3: Merzbild “Asamblaj”, Kurt Schwitters (1920)
Şekil 2.4: Merzbild Rossfett , Kurt Schwitters (1911)
Şekil 2.5: “Istırap” (Leiden), Kurt Schwitters (1917)
Şekil 2.6: “Merzbau” (1937)
Şekil 2.7: “Merzbau” (1937)
Şekil 2.8: Ole Worm’un Nadire Kabinesi, Kopenhag, (1655)
Şekil 2.9: “Yağmurlu Taksi” ,Salvador Dali (1938) Paris
Şekil 2.10: Serginin Giriş kısmı, “Yağmurlu Taksi” ,Salvador Dali (1938) Paris
Şekil 2.11: Minotaure dergisinde yayımlanan anonim fotoğraf.(1938) Paris
Şekil 2.12: Man Ray’e ait bir sergi fotoğrafı (1938) Paris
Şekil 2.13: Salvador Dali’nin manken eserinin Man Ray’e ait bir fotoğrafı (1937) Paris
Şekil 2.14: Roger Schall tarafından çekilmiş sergi fotoğrafı (1938) Exposition Internationale du Surrealisme , Paris
Şekil 2.15: Exposition Internationale du Surrealisme (1938) Paris
Şekil 2.16: John D. Schiff’e ait sergi fotoğrafı, First Paper of Surrealism (1942)
Şekil 2.17: “Etant Donnes” , Marcel Duchamp (1965)
Şekil 2.18: “Etant Donnes” , Marcel Duchamp (1966)
Şekil 2.19: Hurafeler Salonu Mimari Planı, Friedrick Kiesler (1947)
Şekil 2.20: “Le Surrealisme en 1947” sergisinin Hurafeler Salonu bölümü. Willy Maywald (1947) Paris
Şekil 2.21: “Sonsuz Ev”, Friedrick Kiesler (1950)
Şekil 2.22: “Sonsuz Ev”, Friedrick Kiesler (1950)
Şekil 2.23: “Splitting”- Gordon Matta-Clark ,1974 New Jersey
Şekil 2.24: Splitting”, Jelatin gümüş baskı kolajı,1974
Şekil 2.25: “Konik Kesişme” (Conical Interest) - Gordon Matta-Clark, Paris Bianeli için Centr Georges Pompidou yakınlarında bir bina içine müdahale, 1975
Şekil 2.26: Cornelia Parker “Cold Dark Matter” (1991)

Şekil 2.27: Heidi Buchner “Borg” (1976)
Şekil 2.28: Heidi Buchner “Borg” Brick Art Museum’da gerçekleşen “Beyond The Skins” sergisinden bir fotoğraf (2023) Pekin
Şekil 2.29: Heidi Bucher, “*Small Portal” (*1988)
Şekil 2.30: Perfect Home” Do Ho Suh (1999)
Şekil 2.31: “Home Within Home Within Home Within Home Within Home” Do Ho Suh (2013)
Şekil 2.32: “Cell-Spider” Louise Bourgeois 1997
Şekil 2.33: “Cell-Spider” Louise Bourgeois koltuk detayı 1997
Şekil 2.34: “Cell I” Louise Bpurgeois, 1991
Şekil 2.35: “Depo”, Christian Boltanski (1989)
Şekil 2.36: “Les Ombres” Christian Boltanski 1988
Şekil 2.37: “Les Ombres” Christian Boltanski (1985)
Şekil 2.38: “Theatre of Memory” Bill Viola (1985)

Şekil 3.1 : Bruno Schulz’un(1892-1942) Drohobycz’deki evinin merdivenlerinde, 1936 yılına ait bir fotoğrafı.
Şekil 3.2 : Drohobycz Pazar Meydanı’na(Rynek) ait bir kartpostal. (1913)
Şekil 3.3: Drohobycz Pazar Meydanı’na(Rynek) ait bir fotoğraf (1915).
Şekil 3.4: Drohobycz’deki lisenin 1933-1934 dönemine ait yıllık rapor belgesinin ilk sayfası.
Şekil 3.5: Schulz’un meydandan birkaç sokak ötedeki evi. (Florianska Caddesi)
Şekil 3.6: “Putperestlik Kitabesi” kapak sayfası
Kumaş üzerine çizim, mürekkep, Varşova Ulusal Müzesi
Şekil 3.7 : “The Infanta and Her Dwarfs” cliche-verre, 18 x 13cm, Varşova Ulusal Müzesi
Şekil 3.8: The Beasts”
Cliche-verre, 22.5 x 16.5 cm, Ficowski özel koleksiyon
Şekil 3.9: “Procession” cliche-verre, 17.5 x 23.2 cm, Ficowski özel koleksiyon
Şekil 3.10: “Undula Takes a Walk” (1919) siyah pastel, kaybolmuş orijinalin fotokopisi, Ficowski özel koleksiyon
Şekil 3.11: “The Eternal Tale” cliche-verre 16 x 10.6 cm , Ficowski özel koleksiyon
Şekil 3.12: “Undula the Eternal Ideal” cliche-verre,10 x 14.9 cm, Ficowski özel koleksiyon
Şekil 3.13: “Undula with the Artists” cliche-verre, 9.8 x 14.5 cm, Ficowski özel koleksiyon
Şekil 3.14: “Pilgrims” cliche-verre, 17.5 x 23.5 cm, Varşova Edebiyat Müzesi

Şekil 3.15: “The Book of Idolatry II” cliche-verre, 13.7 x 23 cm , Ficowski özel koleksiyon
Resim 3.16: “Urbino Venüsü” – Titian (1534)
Resim 3.17: “Aynadaki Venüs” – Diego Velazquez (1647)
Şekil 3.18: “Tarçın Dükkanları”nın Schulz tarafından çizilmiş kapağı. (1934) mürekkep, 18 x 12.5 cm Ficowski özel koleksiyon
Şekil 3.19: “Kum Saati Burcundaki Sanatoryum”un Schulz tarafından çizilmiş kapağı. (1937) mürekkep, 19 x 13 cm, Ficowski özel koleksiyon
Şekil 3.20: Stryjska Caddesine ait bir fotoğraf. (1911)
Şekil 3.21: Drohobycz’e ait bir kartpostal. (20. Yüzyıl başı)
Şekil 3.22: “Tarçın Dükkanları”nın kapağı için Schulz tarafından yapılmış bir eskiz. (1933) mürekkep, 19.5 x 16.3 cm, Varşova Edebiyat Müzesi
Şekil 3.23: “Baba ve Jozef”. Schulz tarafından “İlkbahar” öyküsü için yapılmış bir eskiz. (1936 öncesi) kurşun kalem, 14.5 x 17.7 cm , Ficowski özel koleksiyon
Şekil 3.24: “Alacakaranlık”. Schulz tarafından “Büyük Kitap” öyküsü için yapılmış bir çizim. (1935 öncesi) siyah pastel, kaybolmuş orijinalin fotokopisi, Ficowski özel koleksiyon
Şekil 3.25: “Sanatoryumdaki baba”. Schulz tarafından yapılmış bir çizim. (1926) kurşun kalem-mürekkep, 14.5 x 16.5 cm, Varşova Yahudi Tarihi Enstitüsü
Şekil 3.26: Drohobych'teki "Galicja" rafinerisi, (20. Yüzyılın ilk yarısı)
Şekil 3.27: Stryjska Sokağı, Drohobycz
Şekil 3.28: Stryjska Sokağı, Drohobycz (1925)
Şekil 3.29: Stryjska Caddesi, Drohobycz (1913)
Şekil 3.30: “Baba ve tüccarlar”. Schulz tarafından “Büyük Sezon Gecesi” için yapılmış eskiz. (1936 öncesi) kurşun kalem, 16.3 x 18.2cm, Ficowski özel koleksiyon

Şekil 4.1: Schulz’a ait başlıksız bir şehir manzarası eskizi. (1932 öncesi), kurşun kalem, 19.3 x 17.4 cm, Varşova Edebiyat Müzesi
Şekil 4.2: Geometrik ve karmaşık şehir manzarasının görüldüğü Schulz’a ait başlıksız bir eskiz. (1933) kurşun kalem, 23.5 x 18 cm, Varşova Edebiyat Müzesi
Şekil 4.3: Şehir Eskiz
Şekil 4.4: Şehir Eskiz
Şekil 4.5: Ev silüeti için kumaş denemesi
Şekil 4.6: Şehir silüeti için deneme çalışmasından video kesitleri
Şekil 4.7: Schulz’a ait içerisinde akbaba bulunan başlıksız bir çizim.(1930) kurşun kalem, 15.5 x 17.5cm, Ficowski özel koleksiyon

Şekil 4.8: Çatı Katı için genel etki çizimi
Şekil 4.9: Babanın gölgesi için deneme - ışıksız
Şekil 4.10: Babanın gölgesi için deneme-ışıklı
Şekil 4.11: Babanın duvara yansıyan gölgesi için eskiz
Şekil 4.12: “The Beasts” “Putperestlik Kitabesi”nden (1922) cliche-verre 22.5 x 16.5cm, Ficowski özel koleksiyon
Şekil 4.13: Başlıksız bir çizim.(1933) kurşun kalem-mürekkep, 16 x 20cm Varşova Edebiyat Müzesi
Şekil 4.14: “Procession” “Putperestlik Kitabesi”nden (1922) cliche-verre, 17.5 x 23.2cm, Ficowski özel koleksiyon
Şekil 4.15: “Susanna at Her Toilet”. “Putperestlik Kitabesi”nden (1922) cliche-verre, 8.5 x 13.3cm , Varşova Edebiyat Müzesi
Şekil 4.16: Schulz’a ait başlıksız bir eskiz
Şekil 4.17: Kumaştan yüz için deneme
Şekil 4.18: Praxinoscope örnek
Şekil 4.19: Animasyon çizim
Şekil 4.20: Eminönü Han
Şekil 4.21: Eminönü Han
Şekil 4.22: Eminönü Han
Şekil 4.23: Casa Botter, Taksim
Şekil 4.24: Casa Botter, Taksim
Şekil 4.25: Casa Botter, Taksim
Şekil 4.26: Casa Botter, Taksim
Şekil 4.27: Suriye Pasajı, Taksim
Şekil 4.28: Suriye Pasajı, Taksim
Şekil 4.29: Yahudane, Piripaşa
Şekil 4.30: Yahudane, Piripaşa İçi
Şekil 4.31: Yahudane, Ayvansaray
Şekil 4.32: Yahudane, Hasköy
Şekil 4.33: Or Hadaş Sinagogu
Şekil 4.34: Or Hadaş Sinagogu
Şekil 4.35: Balat Ev
Şekil 4.36: Balat Ev
Şekil 4.37: Balat Ev Arka Görüntü
Şekil 4.38: Balat Ev İç Detaylar
Şekil 4.39: Balat Ev İç Detaylar

Şekil 4.40: Balat Ev İç Detaylar
Şekil 4.41: Balat Ev İç Detaylar
Şekil 4.42: Balat Ev İç Detaylar (Çatı Katı)
Şekil 4.43: Balat Ev İç Detaylar (Çatı Katı)
Şekil 4.44: Balat Ev İç Detaylar (Mahzen)
Şekil 4.45: Balat Ev İç Detaylar (Mahzen)
Şekil 4.46: Balat Ev İç Detaylar (Mahzen)
Şekil 4.47: Balat Ev İç Detaylar (Mahzen)
Şekil 4.48: Balat Ev İç Detaylar
Şekil 4.49: Balat Ev İç Detaylar
Şekil 4.50: Genel Kat Planları ve Enstalasyon Yerleşim Sıralaması
Şekil 4.51: Tasarım Paftası 1
Şekil 4.52: Tasarım Paftası 2
Şekil 4.53: Tasarım Paftası 3
Şekil 4.54: Tasarım Paftası 4
Şekil 4.55: Tasarım Paftası 5
Şekil 4.56: Tasarım Paftası 6
Şekil 4.57: Tasarım Paftası 7
Şekil 4.58: Tasarım Paftası 8
Şekil 4.59: Tasarım Paftası 9
Şekil 4.60: Tasarım Paftası 10
Şekil 4.61: Tasarım Paftası 11
Şekil 4.62: Tasarım Paftası 12
Şekil 4.63: Tasarım Paftası 13
Şekil 4.64: Maket Fotoğrafı
Şekil 4.65: Maket Fotoğrafı
Şekil 4.66: Maket Fotoğrafı
Şekil 4.67: Maket Fotoğrafı
Şekil 4.68: Maket Fotoğrafı
Şekil 4.69: Maket Fotoğrafı
Şekil 4.70: Maket Fotoğrafı
Şekil 4.71: Maket Fotoğrafı
Şekil 4.72: Maket Fotoğrafı
Şekil 4.73: Maket Fotoğrafı
Şekil 4.74: Maket Fotoğrafı
Şekil 4.75: Maket Fotoğrafı
Şekil 4.76: Maket Fotoğrafı

Şekil 4.77: Maket Fotoğrafı
Şekil 4.78: Enstalasyon Fotoğrafı
Şekil 4.79: Enstalasyon Fotoğrafı (Dönence)
Şekil 4.80: Enstalasyon Fotoğrafı (Dönence)
Şekil 4.81: Enstalasyon Fotoğrafı
Şekil 4.82: Enstalasyon Fotoğrafı
Şekil 4.83: Enstalasyon Fotoğrafı
Şekil 4.84: Enstalasyon Fotoğrafı

GİRİŞ

Düşleme derinleştikçe derinleşir, öyle ki ocağın önünde düş kuran için
en eski hatıraların ötesinde, hatırlanamaz bir alan açılır(…)
Uzaklardaki o bölgede, hafızayla hayal gücü birbirinden ayrılmaz."
(Bachelard, Mekanın Poetikası, 2017)

Düşlerimiz ve hayallerimiz bizi biz yapan zihnimizin en güçlü ve yaratıcı yönleridir. Tüm bunların özünü içerisinde barındıran, depolayan, geri çağırma işlevlerini yürüten bellek, insan yaşamının başından sonuna, içsel ve dışsal birçok etken ile etkileşim haline girerek benliğin yapıtaşlarından birini oluşturur. Öyle bir yapıtaşıdır ki bu, bilinç düzeyindeki varlığının çok daha ötesinde kendi özerk yapısını oluşturmuş bir depo gibidir. Yaratma güdüsüyle dolu olan sanatçı tarafından bu depo tüm yönleriyle derinlemesine didiklenir, çoğu zaman orada yeni bir gerçeklik bulunur.

İki dünya savaşı arası avantgart Polonya Edebiyatının en önemli isimlerinden biri olan Bruno Schulz (1892-1942), 50 senelik kısa hayatına birçok önemli öykü, deneme, eleştiri yazısı, tablo ve çizim sığdırmıştır. Doğduğu ve büyüdüğü kırsal bir kasaba olan Drohobycz'de geçen çocukluk yılları, eserlerinin temelini oluşturan bir unsurdur. 1933'te yayımlanmış "Tarçın Dükkânları" adı altında derlenen öykülerinde zamanın kaçınılmaz yıkıcılığı ve şahit olduğu modernleşme süreçleri ile yitirilmiş olanları, çocukluk anıları üzerinden alternatif bir düşsel gerçeklikle yeniden inşa etmektedir. Schulz sanatında belleğini kullanırken geçmişi olduğu gibi anlatan bir anı ve deneyim aktarımı gerçekleştirmez, anılarını hayal gücüyle dönüşüme uğratarak yeni bir deneyim alanı yaratır. Çocukluk hatıraları düşsel olanı beslerken, düşleme de çocukluk hatıralarını yeniden canlandırma gücüne sahiptir. Schulz'un hikayeleri, yetişkinin "kirlenmiş" bilinç ve bilinçdışı ile çocukluğu düşler ve çocukluğun hatıralarını, yarattığı tekinsizliklerle yeniden var eder. Tüm bunlara fon oluşturan gerçeküstü şehir manzaraları, sıra sıra dizilmiş dükkanlar ve evler; bazen sıradan bir ayyaşın mitolojik bir karaktere dönüşebildiği kişiler, yaşadığı Drohobycz kırsalının

bellekten yararlanarak düş ile oluşturulmuş alternatif bir gerçekliğini yansıtır. Belleğin bu yeniden inşa edilmiş mekânlarında tanıdık bir ev bilinmez bir labirente dönüşebilir, bir dükkân ansızın mitolojik bir kıyamet sahnesine ev sahipliği yapabilir.

Belleğin ayrılmaz parçası olan zaman ve mekân algı ve deneyimlerin kaydedilmesinde somut araçlar olarak etkili olurken aynı zamanda belleğin özerk yapısı içerisinde içsel bir değişime de uğrar. Belleğin zamanı, geçmiş, şimdi ve geleceğin bir arada olduğu bir iç içe geçmişlik halidir. Geçmiş, şimdi içerisine taşınarak anımsanırken, şimdinin edimleri ve geleceğin beklentileri ile yeniden yaratılır. Şimdi ise her zaman geçmişin birikimlerini içinde barındırarak onunla iç içe geçer. Gelecek ise zihinde her zaman geçmiş ve şimdinin iç içe geçmesi ile edinilen deneyim üzerine temellenir. Dolayısıyla birbirinden ayırmanın mümkün olmadığı bu zaman düzleminde, ölçülebilen kronolojik zaman anlamını yitirirken mekân da sınırlarını yitirir. İşte Schulz'un evreni tam olarak budur. Olaylar nedenselliklerinden ayrılır, düşselin fizikötesine ulaşır.

Düşlemenin mekân ile olan ilgisini "Mekânın Poetikası" adındaki eserinde ele alan Gaston Bachelard (1884-1962) şöyle der: "Hayal gücünün kavradığı mekân, geometricinin ölçümüne ve düşüncesine teslim edilmiş kayıtsız bir mekân olarak kalamaz. Yaşanmış bir mekândır bu. Yalnızca pozitifliğiyle değil, hayal gücünün tüm taraflılıklarıyla yaşanmıştır. (…) Hayal gücü durmaksızın hayal kurar ve yeni hayallerle zenginleşir. İşte biz de hayali kurulmuş olanın sunduğu bu zenginliği keşfetmek istiyoruz." (Bachelard, Mekanın Poetikası, 2017, s. 28). Bruno Schulz da eserlerinde bunu aramaktadır. Bachelard'ın fenomenolojisi çocukluğun geçtiği bulanık zaman-mekânı şiirsel imgelerle hatırlamayı amaçlar, Schulz'un edebiyatı çocukluğun geçtiği zaman- mekânı bulanıklaştırarak şiirsel imgeler yaratır.

Bellek, zaman ve maddenin özünü felsefesinde baş sorgu haline getirmiş olan Henri Bergson'un belleği anlamlandırdığı iç içe geçmişlik ve çokluk hali, Schulz'un edebiyatında sanatsal bakış açısıyla hayat bulmaktadır. Bergson'a göre bellek gibi madde de bir çokluk halidir. Dolayısıyla form akışkan bir oluş halidir. Madde hareketsiz ve durağan olamaz. Schulz'un evreninde de babanın yokluğuyla geçen çocukluk süreci, onun bazen bir böcek, bazen bir akbaba, bazen bir peygamber olarak sürekli formlar değiştirerek geri getirilmesiyle akışkan şekilde yeniden oluşur. Babanın üretim ve yaratıcılığının merkezi olan terzi dükkânı da bazen bir ev, bazen bir kütüphane, bazen bir labirent formuna dönüşerek Schulz tarafından yaratılan evrenin hareketsiz ve durağan kalamayan maddelerinin düşsel gerçekliklerini sunar. Schulz'un bu

alternatif dünyası ve belleğinin yeniden inşası, modernleşme süreçlerinin kırsala kadar yayıldığı yirminci yüzyıl gerçekliğinin hem toplumsal hem bireysel düzlemdeki karanlıklarından beslenir.

“Tarçın Dükkanları”ndaki birçok öyküsünde yitirilmiş babayı bazen hayranlıkla bazen utançla izleyen bir çocuğun gözünden, babaya ait, evin alt katındaki dükkâna atfedilmiş yer, bir terzi olan babasının manifaturacı dükkanının Schulz’un çocukluk anılarının önemli bir yaratıcısı olduğunu imlemektedir. Evle iç içe geçmiş bu mekân, Bachelard’ın anıları yerleştirdiği tüm objelere ev sahipliği yapar: çekmeceler, dolaplar, köşeler. Schulz’un yeniden var ettiği, Demiurgosluğa soyunan baba eş zamanlı olarak çocuğun belleğini yaratır.

Bruno Schulz’un yarattığı devingen mekânları incelerken belleğin mekânsal formunu araştırmak, Bruno Schulz’un hayatı ve sanatı incelenerek, belleğin zaman, mekân ve sanat ile olan ilişkisi ışığında Schulz’un eserlerinde belleğin izleklerini bulmak; düşsel olanın bellekten nasıl beslendiğini saptamak ve bulunan bulgular ile yola çıkarak bir enstalasyon tasarımı gerçekleştirmek, bu araştırmanın amacını oluşturmaktadır.

Çalışma dört ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, bellek kavramı ele alınacak, kavramın içeriği; zaman ve mekânla, bilinçdışı ve düşlerle olan ilişkisi bağlamında incelenerek tasarım sürecinin kavramsal zemini hazırlanacaktır.

İkinci bölümde belleğin sanat ile ilişkisi, öncellikle Schulz’un yaşadığı dönem gözetilerek modernizm hareketi kapsamında; daha sonra çağdaş sanattaki bellek açılımları kapsamında incelenecek ve tasarım süreci için örnekler saptanmaya çalışılacaktır.

Üçüncü bölümde, Bruno Schulz’un biyografisi ve sanatı ele alınarak eserlerindeki otobiyografik unsurlar saptanacak, bu sayede belleğin yaratımlarındaki rolü ortaya konacaktır.

Dördüncü bölümde ise, çalışmanın uygulama kısmını içerecek şekilde tüm bulgular üzerinden tasarım kavramı ve tasarımın içeriği; ilgili eskizler, referanslar ve uygulama fotoğrafları ile sunulacaktır.

1. BELLEK

Bellek kavramının sözlük anlamı, “öğrenilmiş ya da yaşanmış konuları, bunların geçmişle ilgisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü” olarak tanımlanmıştır. (Türk Dil Kurumu) Belleğin oluşumunda toplumsal, psikolojik ve tarihsel etkiler rol oynamaktadır. Bu durum, belleğin antik dönemlerden beri çeşitli disiplinlerce keşfedilmesine neden olmuştur. Ele alındığı bağlama göre farklı tanımlama ve sınıflandırılmalara tabi tutulan bellek kavramı, disiplinler arası incelenen bir kavramdır. Antik dönemlerden beri iz ve yazı gibi kavramlarla ilişkilendirilen bellek, öncelikle depolama ve muhafaza işleviyle öne çıkmış; tasvir edilmesinde yararlanılan metaforlar değişse bile uzun bir süre bu işlevler bağlamında incelenmiştir. Ancak ilerleyen çağlarda birey ön plana alınarak kavramların bu perspektiften ele alınması ile psikoloji ve modern felsefe ışığında insana dair tüm unsurlarla birlikte incelenerek derinleştirilmiştir.

1.1. Geçmişten Günümüze Bellek Kavramının Açılımları

Belleğin karmaşık yapısı, onu yalnızca kendisine dayanarak açıklanmasında bir güçlük yaratır. Bu nedenle tarih boyu bellek, genellikle birtakım metaforlar ile açıklanmıştır. Gözle görülüp elle tutulamayan bir kavram olarak belleğin metaforlar ile somutlaştırılması, onu anlama çabasıyla nasıl algılandığına ışık tutmaktadır. “Genel kanıya göre bellek, beyindeki yeri tespit edilebilen büyük bir arşiv merkezi olarak görülür. Bu görece materyalist tanımlama her şeyi açıklamasa da öyle çekicidir ki hala oldukça yaygındır.” (Abensour, 2022, s. 15) Bu tanımın eleştirisi yoluyla daha spiritüalist yönde bellek tasarımları geliştirilebilmiştir. Bellek doğaya ya da hayvanlar dünyasına aidiyetimizin bir delili mi yoksa tinsel boyutumuzun işaretlerinden midir? Bu soru eski zamanlardan beri felsefede daimî bir tartışma konusudur.

İnsan hafızası, antikçağın büyük bir bölümünde bilgi taşıyıcısı konumunda görülmüştür. Genelde retorik sanatı ile ilişkilendirilen hatırlama eylemi de belleği akılda tutmak istenilen imgelerle doldurulmuş erişilebilir bir düzende hayali bir mekâna

dönüştürme eylemine dayanmaktadır. Bu yöntemde zihinde bir bina, ev, kale, saray gibi yerler canlandırılıp, her konu için seçilen ve tasarlanan imge bu hayali mekânda bir yere yerleştirilir ve hatırlama eylemi için bu hayali mekânın koridorlarında ve odalarında bir geziye çıkılır. Zihne bir yük yaratmamak adına da bu mekânlar etrafta görülen binalara dayandırılır. Bu mekânların her birinde de bellek ve hatırlama öncelikle yazıyla ve yazılı şeylerin depolanmasıyla ilişkilendirilmiştir. "Bellek her zaman ikili bir bağımlılık içindedir: belleğe 'izini' bırakan belirli bir nesneye bağımlılık ile (imgelemin aksine) gönderme yapmak zorunda olduğu belirli bir ana bağımlılık." (Abensour, 2022, s. 24)

> Batı kültürü tarihinde, bellek ve yazı arasında daima yakın bir bağ olmuştur. Latince memoria sözcüğünün iki anlamı vardı: 'Bellek' ve 'hatıra'. İngilizcedeki 'memorial' sözcüğü de eskiden iki anlamda kullanılmaktaydı: 'Hatıra' ve 'yazılı kayıt'. Bu ikilik, insanın hatıraları ile bu hatıralardan bağımsız olarak bilgiyi kaydetmek için keşfedilmiş araçlar arasındaki bağlantıyı vurgular. İlk zamanlardan beri, yani balmumu tabletlerden bu yana, insanın hatırlayışı ve unutuşu, prostetik belleklerden türetilmiş terimlerle tarif edilmiştir. (Draaisma, 2014, s. 47)

Antikçağda büyük bir önem atfedilen bellek, bilgeliğin kökeni olarak görülmüş, sanatçıların tanrısal esinlerle yarattıkları yapıtlarda vazgeçilmez bir araç olarak düşünülmüştür. Antik Yunan düşüncesinde "Mnemosyne" yani bellek, esin perileri "muse"lerin annesidir. "'Bu hayali varlık', der Karl Philipp Moritz, (1756-1793) Götterlehre eserinde Mnemosyne figürü üzerine yaptığı yorumlarda, 'Antikite'de bir tanrı olarak kabul edilir, çünkü kendisi Uranüs ve Gaia'nın, cennetin ve dünyanın kızıdır. O sevimli adı, Uranüs ve Gaia'nın izdivazcıyla kendisinde hayat bulan 'düşünce, 'hatırlama' anlamlarına gelir." (Fleckner, 2017, s. 19) Sanatsal temsilin "mimesis" anlayışına dayalı olduğu Antik Yunan kültüründe bellek, doğayı taklit etmek için beslenilen ana kaynak olarak görülür. Platon'un (M.Ö. 427- M.Ö. 347), "Theaetatus" adlı bilgi ve hakikatle ilgili diyalogunda, Sokrates (?-M.Ö. 399), genç Theaetatus'a söyledikleriyle kavramı açıklar:

> Şimdi şöyle bir varsayımda bulunalım. Ruhumuzda balmumundan yapılmış bir tablet var. Bu tablet bazılarımızda daha büyükken, bazılarımızda da daha küçük olsun, bazen daha yumuşak ya da sert, bazen daha pürüzsüz ya da saf veya karmaşık olsun. (…) Musaların annesi Mnemosyne bize bir hediye vermiş olsun. Buna göre bu tabletler düşüncelerimize ya da algılarımıza yardımcı olsunlar. Yani gördüğümüz, duyduğumuz ya da düşündüğümüz şeyler arasından aklımızda kalmasını istediğimiz şeyleri sanki bir mühürmüş gibi bu tabletlerin üzerine işaretleyelim. İşaretli şeyler tabletin üzerinde kaldığı sürece onları hatırlarız, kalmadıkları zaman ise unuturuz." (Platon, 2014, s. 101)

Antikçağın iki önemli düşünürü Aristoteles (M.Ö. 384- M.Ö. 322) ve Platon bellek üstüne iki farklı düşünce geliştirmiştir. Aristoteles'te bellek ve imgelem, duyu ve akıl arasında ara bir yerde konumlandırılır. Bellek, duyularla algılanan imgelerden oluşur. Anı, bu imgelerin zihindeki kalıcı izi ve kopyasıdır. Duyularca özümsenen deneyimin bellekte, tıpkı mühür basanlarınki gibi bir imge, bir "eikon", bıraktığını yazar. "Aristotelesçi kuramda bellek sadece geçmiş duyu imgelerinin zihinde tutulması olarak, anımsama ise geçmiş imgelerin bilinci olarak tanımlanır, anımsama yetisi unutulmuş olan ideaları geri getirmek ve tutarlı bir biçimde birbirleriyle ilişkilendirmek amacıyla geçmiş imgeleri kullanmaya muktedirdir." (Barash, 2007, s. 15). Aristoteles'in edilgen bir bellek anlayışı varken, ihtiyaç olunduğu zaman duyu imgeleri ondan çağırılır, Platon'un bellek anlayışı etkindir; bilgiye ulaşmak için bizzat hareket halindedir. Aristoteles için bellek, algısal imgeden köklenir ve gerçeğin ancak zayıf bir kopyasıdır. Platon için ise, anımsama ile öğrenme arasında ilişki bulunur ve daha önceden bilinen şeylerin anımsanmasıyla bilgi öğrenilir. Platon, bu fikirlerini "Menon"'da ve "Phaidon"'da geliştirmiştir. Ona göre ölümsüz ruh, nihai hakikatin kaynağını anımsar. "Phaidon" isimli diyaloğunda, Sokrates'in ölümüne tanık olmuş Phaidon[1]'dan, Sokrates'in ölmeden önce söylediklerini aktarması istenir. "Bu unutulmaz günde, Sokrates'in düşünceleri anımsama temasına yönelir, çünkü öncesiz sonrasız varlığı anımsama kapasitesine sahip olan bu yeti aynı zamanda anımsayan ruhun ölümsüzlüğüne de tanıklık eder." (Barash, 2007, s. 14) Yunan kültürü en başta bir şiir kültürü olduğundan, bu kültür "başlangıçta yazılı değil, sözlüdür. Orada bellek, logostan üstündür. (…) ruh ölümsüz olduğundan ve birçok defa yeniden doğduğundan hem bu dünyadaki hem Hades'teki şeyleri yani tüm gerçekleri görmüştür." (Abensour, 2022, s. 18,19) Felsefede bellek algısı, modern döneme kadar Aristoteles ve Platon'un yaptığı bu iki ayrım üzerine temellenir.

Platon ve Aristoteles'te ortak olarak görülen balmumu ve mühür metaforu zamanla bir "topos"a dönüşür. Platon, "Theaetetus" diyalogunun başka bir bölümünde belleği bir kuşhaneye benzetir ve kuşlar da edinilen bilgilerdir. Diyalogda Sokrates şöyle der: "Balmumu tablette olduğu gibi, kuşların çeşitli kafesleri olduğunu düşünelim. (…) İnsan çocukken, bu kafes boştur. Kuşların yerinde bilgilerin olduğunu varsayalım. Bir bilgiye sahip olan ve bunu kapatan insanın bir bilgiyi öğrendiğini ya da keşfettiğini söyleyebiliriz (…)" (Platon, 2014, s. 110) Cicero (M.Ö. 106- M.Ö. 43) da benzer

[1] Sokrates'in öğrencisi filozof Elisli Phaidon ya da Faidon. Eser, idama mahkûm edilmiş Sokrates'in ruhun ölümsüzlüğüne olan inancı nedeniyle ölmeden önce mutlu bir adam olduğunu anlatır. Phaidon, Sokrates onu öldürecek olan zehri içerken bizzat oradadır. Bu nedenle esere onun ismi verilmiştir.

şekilde, belleğe mekânsal bir özellik verir. “De oratore’de, nasıl ki yazı yazmak işaretlerden ve o işaretlerin üzerine yazıldığı malzemeden meydana geliyorsa, hafıza da bir balmumu tablet gibi, hem bir mekândan, bir yüzeyden hem de üzerine yazılı simgelerden oluşur, diye yazar” (Draaisma, 2014, s. 49). Aynı kitapta belleğin en önem işlevlerinden olan hatırlama eyleminin keşfi mekânlaştırılma eylemi ile Keoslu Simonides’e dayandırılır. Simonides şiir okumak için davet edildiği asilzadenin evinden çıktığında evin çatısı çökerek herkes ölmüştür. Simonides ise kimin nerede oturduğunu hatırladığı için ölüleri teşhis edebilmiştir. Bu hikâyeyi “De oratore” adlı kitabında ele alan Cicero’ya göre:

> Bu yeteneği (hafıza yeteneğini) geliştirmek isteyenler, zihinlerinde hatırlamak istedikleri şeylerin imgelerini oluşturup bunlar için bir yer belirlemeli, sonra da o yerlere bu imgeleri yerleştirmelidir; bu yerleştirme işlemi, bu yerlerin düzenini o şeylerin düzenini koruyacak, şeylerin imgeleri şeylerin kendisine işaret edecek şekilde yapılmalıdır ki bu yerler bir balmumu tableti imgeler de tabletin üzerine yazılı harfler gibi kullanılabilsin. (Draaisma, 2014, s. 67)

Abensour da şöyle der: “Hafıza sanatı öncelikle imgelerin metaforik kuvvetine dayanır. Zira imgelerin hafızada bıraktığı etki, kelimelerin ve şeylerin hafızada bıraktığı izden çok daha kuvvetlidir.” (Avanoğlu, 2021, s. 28) Yani hafıza sanatında kelimeler yerini zihinsel ve hayali imgelere bırakır.

Büyük ölçüde Hristiyanlığın şekillendirdiği orta çağ döneminde ise, sanatsal bir esin kaynağı ve ölümsüz ruhun bilgisini taşıyan yapısından dini değer ve erdemleri hatırlatma görevi üstlenmeye dönüşen bellek, içeriği değişse de kavramsal olarak bir izi, imgeyi muhafaza etme ve depolama işlevlerini sürdürmektedir. Orta çağda belleğin açılımı, önce balmumu tablete, daha sonra elyazmalarına ve kitaba ardından kütüphaneye olan benzerliği ile ele alınmıştır. Hepsinin ortak yönü kalıcı olarak muhafaza etme güdüsüdür. Kutsal bir kitap üzerine temellendirilmiş orta çağ felsefesinde belleğe de kitap özellikleri atfedilir. Muhafazanın önemi o dönemki elyazmalarında da görülmektedir. Manastır geleneğinde kitabın amacı hafızaya bir şeyleri yerleştirmede kolaylık sağlamak olarak görülmektedir.

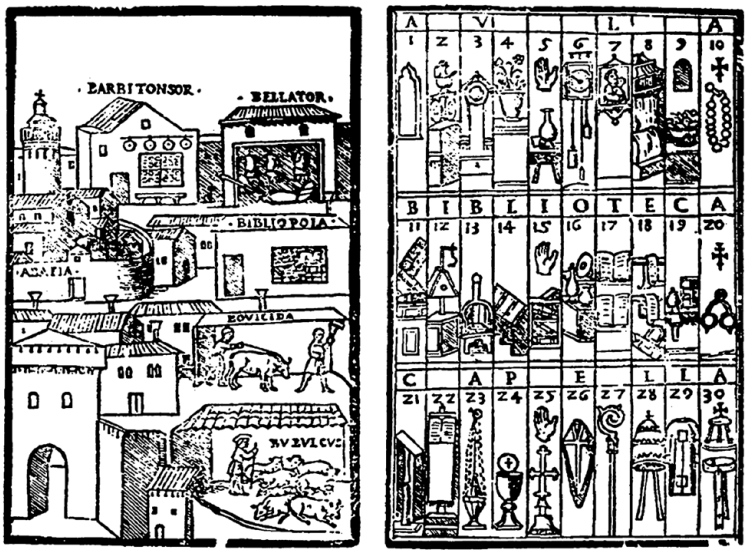
Dönemin ünlü filozofu Augustinus (354-430) da Cicero gibi, “İtiraflar” adlı yapıtının bir pasajında bellek binalarından, ambarlarından, mağaralarından ve depolarından söz eder. Yine de bu mekân bir yarı- mekândır, çünkü aslında yer olmayan bir iç yerden söz eder: “Bir iç yer; buna yer demek de doğru değildir gerçi.” (Draaisma, 2014, s. 88). Bu yarı-mekânın sınırları insanın kavrayabileceğinden ötedir ancak sonsuz değildir. Çünkü sadece Tanrı sonsuzdur. Bu durumu şu sözleriyle açıklar: “’Şu belleğin

gücü öyle büyük ki! Öyle müthiş derece büyük ki! Aman Tanrım! Sonsuz genişlikte bir tapınak. Kim dibine dokunabilmiş ki? Halbuki sadece benim zihnimin gücü bu ve benim fıtratıma dayanıyor: Fakat ne olduğunu bütünüyle anlayamam.' (…) Belleğin sonsuz görünmesi, bizi O'ndan ayıran şeyin ne olduğunu daha iyi kavramamıza yardım eder." (Abensour, 2022, s. 31).

Retorik eğitimi alan Augustinus için, uzun metinleri ezberlemek amacıyla konuşmacının zihninde görsel ve sözel yerler oluşturan depolama yerleri bulunur. Bu düşüncelerde bilginin korunması ve kapalı bir alanda muhafaza edilmesi için fiziksel bir yer olarak tanımlanan bellek, bilgiyi hatırlamak isteyen kişi tarafından ziyaret edilir. Augustinus, metaforlarını etrafında gördükleri şeylere dayandırır; mağara, saray, kuşhane gibi. "Böylece belleğin hayali mekânı, dış dünyanın, 'onun' dış dünyasının bir yansıması, dışsal gerçekliğin içsel olan şey üzerinde bıraktığı bir iz haline gelir." (Draaisma, 2014, s. 54). İçsel olarak bırakılan iz, geçmişi bellekte saklamaya yarar. Ruhu da, geçmişin şimdiden geçerek geleceğe doğru bir uzanım olduğu fikriyle paralel şekilde bir uzanım olarak ele alır. Dolayısıyla bellek, Augustinus için dış dünyadan alınan veriler ile mekânlaşır, ruhun uzanım hareketini kolaylaştırır.

Bir başka mekânlaştırma örneği olarak, Platon'un kuşhane benzetmesine benzer şekilde, bu dönemde de "hücre" (celle) bellek metaforu olarak kullanılmıştır. Latincede "celle" bir güvercinlikteki yuvalara verilen isimdir. Güvercin, ruh için en çok tercih edilen imgelerdenken; orta çağda papirüslerin raflarda ve hücrelerde saklanmaya başlandığı da düşünüldüğünde hücre metaforu, yine ruhta bilgi ve algıyı tutan, yazı ve depolama işlevlerini bağlayan bir işlev görmektedir.

Hermetik geleneğin ilgi odağı olduğu Rönesans'ta ise, hafıza mekânları sembolik özellikler kazanır. "Hermetik gelenekte imgelerin simyası esas alınır. Çünkü hermetik düşünürlere göre, kelimelerin düz temsili anlamları, kozmik gizemi ifade edecek güce sahip değildir. Hermetik düşünür, kelimelerin anlam dünyasını harekete geçiren alegorik, metaforik, sembolik ifadelere yönelir; kozmik gize şiirsel mekanizmalarla yaklaşacağına inanır. (…) Dolayısıyla Rönesans'ın hermetik gelenekle harmanlanan hafıza sanatı da, artık sadece bir ezber yöntemi olmaktan çıkar; kozmik gize yaklaşmanın büyülü bir aracına dönüşür." (Avanoğlu, 2021, s. 29)



Şekil 1.1: Johann Host von Romberch, “Congestorium artificiose memorie”, Venedik,(1533). Bir hafıza sanatı mimarlığı olarak tasarlanan manastır ve bu manastırın mekânlarına yerleştirilecek imgeler. (Avanoğlu, 2021, s. 28)

Yazı ve depolama işlevlerini sağlayan ve kültürün ürettiği ilk “dış bellek” olan kitap, antikçağlardan beri yazı ve iz ile özdeşleştirilen belleğin tanımlanmasında kullanılan metaforlarda uzun yıllar önemli bir yer tuttuktan sonra zamanla önemini yitirir. Kitaba atfedilen önemin matbaanın yaygınlaşması ile yitirilmesi ile kitap nadir ve benzersiz özelliğinin tam tersine günlük bir obje olarak dünyeviliğin geçiciliğine ait bir simgeye dönüşmüştür. 17. yüzyılda iyice yaygınlaşmış olan matbaanın sonucunda bellek olarak kitap natürmortlarda bir vanitas simgesi olarak betimlenir haldedir. (Şekil 1.2)



Şekil 1.2: “Vanitas” - Pieter Claesz (1630)

Aydınlanma çağıyla modern felsefenin başlarına gelindiğinde ise Rene Descartes (1596-1650) tarafından geliştirilen Kartezyen evren tasavvuru ile, evren mekanik ve

determinist bir sistem olarak geometrik şekilde kavranmaya başlanır. Doğaüstünün reddedildiği bu düşüncede, evrenin tamamen maddi, fiziksel ve matematiksel bir düzene sahip olduğu savunulur. Dolayısıyla bellek kavramı da bu yönde şekillenir. Kartezyen felsefenin kurucusu Descartes, belleği mekanikleştirir. "Bete machine" teorisiyle, hayvanların tümüyle otomat olduğunu ileri sürerek canlı ve cansız tüm doğanın mekanik ilkelerle oluştuğunu savunmaktadır. Dolayısıyla bellek de bu bakış açısıyla ele alınır. 17. yüzyılda bu felsefenin doğuşundan yüz sene sonra 1747'de Fransız doktor ve düşünür Julien de Lamettrie (1709-1751) için de benzer şekilde ruh da bir mekanizmadır; insanın kendi zembereklerini döndüren bir makine olduğu metaforunu kullanmıştır.

Kartezyen felsefe, evrendeki varlıkları zihinsel ve fiziksel varlıklar olarak ikiye ayırır. Bu düalizm üzerinden belleğin zihinselliğin mi yoksa fizikselliğin mi içinde olduğu tartışmaları olmuştur. Robert Hooke (1635-1702), "belleği maddi bir organ tamamen mekanik terimlerle açıklanabilecek şekilde tasavvur etmiştir." (Özgöçer, 2022, s75) Belleği geometri ve ölçü birimlerinin alanına dahil eder. Hooke'un görüşünde insan zihni, evrenin bir mikro-kozmosudur. Bellek süreçlerini bu nedenle, örneğin bir fikrin akla gelmeyişini, ay tutulması gibi astronomik olaylara benzetir.

"İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme"nin bir bölümünde John Locke (1632 – 1704), zamanın geçmesine rağmen öznenin kendisini her zaman bilmesini sağlayanın ne olduğunu sorgular. Descartesçıların tözsel ve her zaman düşünen bir varlığa sahip olma cevabını verdiği bu soruya dair kendi cevabını ararken şuna varır: "Kişiyi oluşturan bedensel töz değil, anıdır." (Abensour, 2022, s. 30) "Bir başka deyişle, kişisel özdeşlik, kendime dair farklı algılarımın belleğimde bıraktığı izlerden başka bir şey değildir." (Barash, 2007, s. 17) Locke'un zihni bir tabula rasa[2] olarak tasarımlayışı, daha önce duyularda bulunmayan hiçbir şeyin zihinde bulunamayacağını gösterir. Gottfried Willhelm Leibniz (1646-1716) ise bu fikri eleştirerek bellek kuramını oluşturur ve Locke'u Aristoteles'le karşılaştırır. Kendi fikirlerini ise Platon'un fikirleri üzerine temellendirir: "Her ne kadar Deneme'nin yazarı katıldığım binlerce önemli şey söylüyor olsa da, sistemlerimiz birbirinden oldukça farklıdır. Onun sistemi Aristoteles'le bağıntılıdır, benimkisi ise Platon'la; ki ikimizde bu iki antik düşünürün doktrinlerinden birçok noktada ayrılırız." (Barash, 2007, s. 15) Leibniz'in bellek ve anımsamaya dair fikirleri şu sözlerinden anlaşılabilir:

[2] "Boş levha". Locke'a göre insan zihni başlangıçta boş bir levhadır, zihinde doğuştan gelen fikirler bulunmaz. Nedensellik, zamanla edinilen deneyimsel alışkanlıklar ile oluşur.

> Ruhun kendi içinde, Aristoteles'in ve Deneme'nin yazarının öne sürdüğü gibi, üzerine hiçbir şey yazılmamış boş bir levha gibi tamamen boş olduğu ve üzerine yazılan her şeyin sadece duyulardan ve deneyimden mi geldiği, yoksa ruhun, benim de Platon'la ve hatta skolastiklerle ve Aziz Pavlus'un, Tanrı'nın kanununun kalbe yazılı olduğunu belirttiği pasajını anlamlı bulan herkesle birlikte öne sürdüğüm üzere, dışsal nesnelerin belirli durumlarda harekete geçirdiği çok sayıda kavramı ve öğretiyi aslen içerdiği midir, asıl mesele. (Barash, 2007, s. 16)

19. yüzyıldan sonra sanayi ve modernleşmenin yaygınlaşması ile kültürel anlamda da büyük bir kırılma yaşanmıştır. Bellek kavramı da bu dönemden itibaren farklı açılarla ele alınmaya başlamıştır. Leibniz gibi istisnalar olsa dahi aydınlanma çağında ağırlıklı olarak maddesel bir görüşle belleğin "mekanizma"sı çözülmeye çalışılmıştır. Bu mekanikçi anlayıştan sonra tepkisel bir romantik dönemin başlangıcı ile ise belleğin de bu görüşle ele alındığı düşünceler gelişir.

"Jean Clair (1940-) 19. Yy psikolojisiyle ilgili bir makalesinde, 'Bir an geldi ve ruh Tanrı'ya ait olmaktan çıktı,' diye yazar" (Draaisma, 2014, s. 101). Birbirinden ayrılan ve dinin hükümdarlığından sıyrılan tüm alanlar kendine özgü bir ruh kavramı yaratır. Aynı durum bellek tasvirlerinde de görülür.

> On dokuzuncu yüzyılda bellek, frenologların (kafa bilimci) kafa haritalarında bir hücre, Romantik yazarların eserlerinde bir peyzaj veya labirent, bilinçdışıyla ilgili makalelerde bir maden kuyusu, şiirlerde okyanus derinlikleri, beyin anatomistlerinin rehber kitaplarında nörolojik bir süreç, görsel bellekle ilgili teorilerde fotoğraf levhası olarak çıkar karşımıza. (Draaisma, 2014, s. 101)

Özellikle sanat alanında belleğe dönük sorgulamalar ortaya çıkar. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)'nun "İtiraflar"ı gibi kendiyle ve belleğiyle hesaplaşan yazarlar ortaya çıkar. Bu dönemde ortaya çıkan romantizm akımının etkisindeki sanatçıların eserlerinde, belleklerindeki ve ruhlarındaki tutku ve başkaldırıların yansımalarını görmek mümkündür. Romantizm akımında doğa ve bellek, Hooke ve Decartes'ın mekanik bellek fikirlerinin aksine bir hareket ve organik bir süreç olarak algılamaktadır. Başvurdukları imgelerde doğa, büyüme ve değişimin karşısında mekanik metaforlar ancak bir karşıtlık için kullanılmaktadır.

Romantizm akımı ile; düşünce ile hayal, mantık ile sezgi, bilinç ile bilinçdışı yer değiştirir. Bilinçdışını Freud'dan önce keşfeden kişi olarak görülen dönemin ünlü manzara ressamı Carl Gustav Carus (1789-1869) için, manzara resmi kendi ruhunun bir metaforudur. "Psyche" adlı kitabının giriş cümlesi bunu gösterir: "Bilinçli zihinsel hayatın doğasına açılan kapının bilgi anahtarı bilinçdışı alanındadır." (Draaisma,

2014, s. 112). Carus için ruhun özü olan hafıza içindeki süreçler, çeşitlilik ve hareketlilik içindedir. Belleğin dev labirentinde olaylar bir dokumacının ipleri hızla sağa sola geçirmesi gibi takip edilmesi bazen zor olan bir süreç içinden geçmektedir. Her ne kadar Carus'un dokuma tezgâhı metaforu da Descartes gibi bir mekanizmaya işaret etse de buradaki önemli fark, tam tersi bir tahmin edilemez ve ölçülemezliğe olan vurgudur. İnsan ruhunun bazı bölümlerini karanlık, kapısı yarı aralık veya kapalı olan odalara benzetir. Bilinçdışının psikoloji ve edebiyatta sıkça karşılaşılan metaforu karanlık kadar, derinlik de bu dönemde önemli bir yer tutar. Romantiklerin içe doğru bakış kavramı aynı zamanda dipsiz bir aşağıya doğru bakışı da içerir.

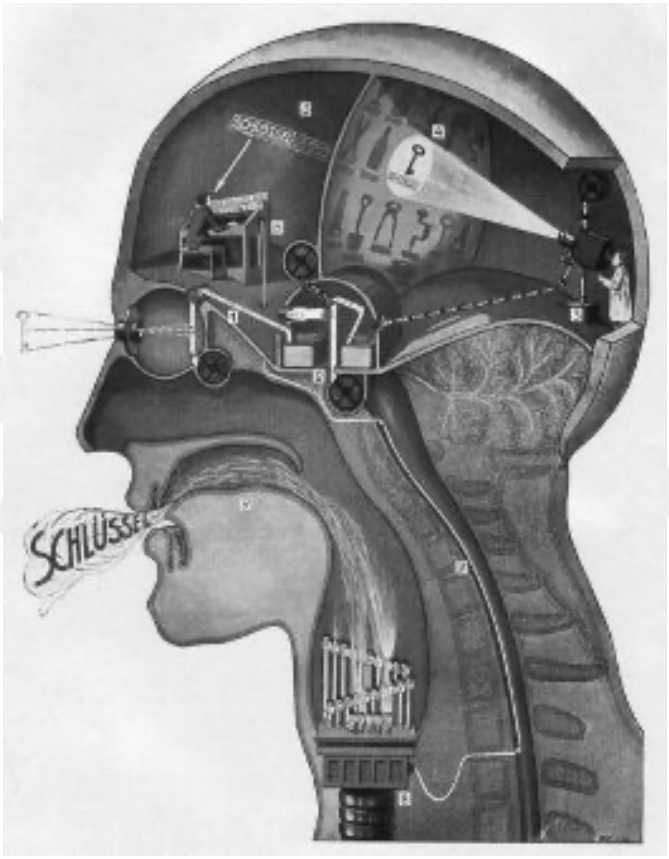
Romantik dönemde ruhun yapısı ile ilgilenen felsefeci ve sanatçıların ardından beynin fizyolojik yapısını inceleyen bilim çalışmaları da belleğin ne olduğu konusunda çeşitli kuramlar geliştirir haldedir. Bu dönemdeki zihin fizyologlarına göre deneyim nöral faaliyetler sayesinde gerçekleşir ve hatıra daha önceki bir deneyimin oluşturduğu izin tekrar harekete geçmesidir. Bellek ve ruh ile kurulan ilişkinin yanında beyin ve bellek ilişkisi de araştırılmaktadır.

Bir yandan da yaşanan teknolojik gelişmeler bellek kavramını oldukça etkilemiştir. 1839'dan itibaren fotoğraf, yazıdan sonra bellek tasvirlerine etki etmiş en büyük icatlardan biridir. 1877'de Thomas Edison'un (1847-1931) fonografı icadı ise bellek kavramını şekillendiren önemli gelişmelerden bir diğeridir. Yeni bellek kavramı, insan deneyimlerini görsel ve işitsel olarak kaydedilmesini sağlayan bu cihazlardan esinlenir. Fransız psikolog ve filozof Jean-Marie Guyau (1854-1888) 1880'de bellek metaforu için fonografı kullanmıştır. Fonografın ses dalgalarını bir ize dönüştürmesi ile beyinde anı için benzer bir süreç olduğunu öne sürmüştür. Fotoğrafın imgeyi kalıcı şekilde kaydetmesi ise, anı olarak depolanan şeylerin değişmezliğine bir vurgudur. Bu gelişme ile bellek için bir fotoğraf yüzeyi metaforu kullanılır: Fransız bir nörolog olan Jules Bernard Luys (1828-1897) için fotoğraf levhası, gün ışığının, yani güneşin, gizli bir imgesini; banyo edildikten sonra ise artık mevcut olmayan güneşin bir anısını içerir.

1877'de hapishaneler genel müfettişi ve bir İngiliz soylusu olan Francis Galton (1822-1911), belli suç tipleri ile surat özellikleri arasındaki ilişkileri incelemek için iki fotoğrafın iç içe geçmesini sağlayan kompozit fotoğrafı keşfeder. Bu yöntemde, aynı levha üzerinde birden fazla portre çekerek fotoğraflarla ortalama bir imge yaratılmaktadır. Galton belleği de bu şekilde ele alır:

> Beyin unsurlarının oluşturduğu gruplardan herhangi biri bir duyu izlenimi tarafından uyarıldığında, deyim yerindeyse tekrar benzer bir uyarım durumuna geçecek bir hassasiyet, bir eğilim kazanır. Yeni bir uyarım nedeni özgün uyarımın nedeninden farklıysa, ortaya hatıra çıkar. Tekil bir neden farklı beyin unsuru gruplarını aynı anda uyardığında ise ortaya kompozit bir hatıra çıkar." (Draaisma, 2014, s. 176)

Bellek kavramı bağlamında fotoğraftan sonraki diğer büyük kırılmanın bilgisayar, dijital medya ve yapay belleklerin oluşturulması ile meydana geldiği söylenebilir.



Şekil 1.3: "Das Leben des Menschen vol.4" - Fritz Kahn (1929)

Alman doktor Fritz Kahn'ın algı ve kayıt etme mekanizmalarını görselleştirdiği bir çizim. Burada Göz'ün bir kamera gibi dış dünyadan veriyi alıp, içerideki film makinistine aktardığı, onun yansıttığı görüntünün de başka bir departmana gönderilerek harflerle çözümlendiği ve buradan "konuşma organı"na gönderildiği görülür. Bütün bu süreç boyunca izlenen yolun "o müthiş hızıyla televizyon ve radyo teknolojisine çok yakın benzerlikler gösterdiği" belirtilir. (Draaisma, 2014, s. 278)

1920lerde ve 1930larda iki psikolog, Edward C. Tolman (1886-1959) ve Clark L. Hull (1884-1952) bellek ile ilgili argümanlar geliştirmişlerdir. Hull, elektro mekanik sistemlerden; Tolman ise harita ve şemalardan yararlanmaktadır. Hull için "zekayla ve

düşünmeyle ilgili eylemler dahil tüm eylemler ve düşünce tümüyle materyalist ve mekanikçi bakış açısıyla ele alınabilir"dir. (Draaisma, 2014, s. 190) Kendi tasarladığı makinelere ruhsal makineler adını vermiştir. Benzer düşünce, bilgisayarın temelini oluşturacak ilk fikirleri geliştiren kriptograf Alan Turing (1912-1954)'in zekâ makineleri kavramında görülmektedir. Turing insan beynini, psikoloji ile bilgisayarları birbirine bağlayan şey olarak görür; ki bu dönemde beynin çoğu araştırmacı tarafından organik bir makine olarak tanımlandığı görülmektedir. Bellek psikolojisinde bilgisayar sadece bir metafor olmakla kalmayıp, bilişsel devrim bellek psikolojisi için önemli bir bulgu alanı olarak kabul edilmiştir. Bazı araştırmacılar, hatırlama ve unutma yasalarının canlı bir biçimde bilgisayar üzerinden örneklendirebildiğini ileri sürerler.

20. yüzyılda bahsedilen metaforlar kullanılırken, bir yandan felsefede belleğin ne olduğuna dair zaman ile maddeyle ilişkisini de inceleyerek fikirler geliştiren önemli düşünürlerden biri Henri Bergson (1859-1941) olmuştur. Bergson'a göre belleğin iki türü vardır: maddi ve ruhsal. Maddi bellek içerisinde otomatik (tekrarlayan) bellek, bu beyinde hareketlerin kaydedilmesidir ve alışkanlığa benzer; bir de spontane bellek (imge bellek) bulunur. Spontane bellek her algıda yeni bir bilgi kaydeder. Otomatik bellek ise edinilen bilgileri günlük yaşamda kullanılmak suretiyle bir motor işleve dönüştürür. Bir de bahsedilen bu maddi belleklerin ötesinde bir metafizik, ruhsal bellek vardır. Alışkanlık gibi bazı engeller belleğin tüm kısımlarının hatırlanmasına engel olur. Fakat geçmişin tüm imgeleri zihnin bilinçsiz kısmında, ruhsal bellekte tamamen eksiksiz halde durmaktadır. Ruhsal bellek, geçmiş ile şimdinin iç içe geçmesini sağlar. Geçmiş, bellek aracılığıyla şimdiki zamanda her zaman mevcut haldedir. Bu nedenle bellek; geçmişin, şimdiki zamanda korunması ve temsilidir. Bu ruhsal bellek," kesinlikle maddi olmadığı için izlerden oluşmuş olamaz." (Abensour, 2022, s. 27) "Bellek artık yalnızca zamanın içinde bir nesneyi kuran şey değildir. Bir bakıma belleğin kendisi zamandır. (…) o genel zaman değildir; görüyle algılanan içsel zamandır." (Abensour, 2022, s. 28) Böylelikle Bergson zaman, bellek ve bedeni birbirine bağımlı hale getirir ve şöyle der: "Herhangi bir şeyin yaşadığı yerde zaman da kaydedilir." (Game, 1998, s. 140)

20. Yüzyılda belleğe dair bir başka önemli kaynak, edebî bir eser, 1914 tarihli 7 ciltten oluşan "Kayıp Zamanın İzinde" romanıdır. "Marcel Proust'un hem içeriği hem de hacmi 'dev' eseri Kayıp Zamanın İzinde, bir roman ve bir anlatı olmanın çok ötesinde hatırlama ve unutuş deneyimlerinin doğasına dair en aydınlatıcı metinlerden biridir." (Düşgün, 2014, (79), s. 54) Bu eserde çaya batırılan madlen kek ile bütün bir kayıp geçmişe ulaşan Marcel Proust (1871-1922), "istemli" ve "istemsiz" belleği karşılaştırır.

Abensour bu durumu şöyle analiz eder: “(…) Proust, Bergson’daki iki belleğin anlamını tersine çevirmiştir. Filozof alışkanlığa denk düşen, istemsiz ve refleks kısmında yer alan beden belleği ile anıların ve duyguların birikimi olup istekli bir edimi varsayan süre belleğini birbirinden ayırmıştır.” (Abensour, 2022, s. 33) Proust’un eserinde anlatıcı, madlen keki ile zihinde yaratılan şok etkisiyle istem-dışı geçmişe ulaşır. Yani bilinçli bir hareket olmaksızın varlığını bilmediği anıları hatırlar. İstemli şekilde ulaşılan geçmiş gerçeğin ne kadarı yansıtır? Proust bunun sorgusunu vermektedir. “Madlen keki çocukluğa uygulanmış Platoncu bir anımsama gibi işler. Sanki içinde ‘fikirlerin’ ama rasyonel fikirlerin değil, sanatsal yaratım fikirlerinin tohumları varmış gibi.” (Abensour, 2022, s. 34) Proust, geçmişin olduğu haliyle geri gelmeyeceğini ve gerçek ile geçmişin “kesintili” bir ilişkisi olduğunu savunur. “Geçmişin, ‘şimdi’de yeniden üretilerek bir kurgu inşa edilmesi, belleğin geçmişin içinde saklandığı bir depo olmadığını akışkan bir süreç olduğunu gösterir.” (Düşgün, 2014, (79), s. 55) Tüm bu akışkan sürece zaman ve mekân da eşlik etmektedir.

Sonuç olarak bellek kavramının gelişimine bakıldığında, antik çağlarda belleğin tanrısal esinle olan bağı ve bilgi ile ilişkisi anımsama üzerinden Platon tarafından irdelenir. Platon için ruhun sahip olduğu ölümsüz bilgilere hatırlama yolu ile ulaşılabilir. Bu dönemde balmumu tabaka üzerine basılan mühür izi metaforuyla bellek somutlaştırılmaya çalışılır. Aristoteles de bu metaforu kullanır fakat o, Platon gibi içinde tüm bilgilerin bulunduğu bir bellek kavramı yerine, duyu ve algıların bıraktığı izlerin depolandığı bir bellek kavramı oluşturur. Orta çağda Hristiyan bir teolog olan Augustinus ise belleğe devasa boyutlarda mekânlar atfeder. O’na göre Tanrısal sonsuzluğun karşıtı olarak sonsuz olmayan mekânlar ve belleğin geçmiş, şimdi ve gelecekten oluşan zamansal boyutu, insan varoluşunun mükemmel olmayan yapısını ortaya koyar. Descartes, akıl ve matematik yasaları ile algıladığı evrende belleği de mekanik ve maddi bir sistem olarak ele alır. Locke, anıların belleğin özü olduğunu söylerken duyularca algılanmayan hiçbir şeyin bellekte olamayacağını savunur. Leibniz ise belleğin, dışsal nesnelerin belirli durumlarda harekete geçirdiği çok sayıda kavramı ve öğretiyi içerdiğini öne sürer. Romantikler mekanik anlayışa duygularıyla karşılık verir; belleği doğanın ölçülemez yönleri ile açıklamaya çalışır. Bir yandan belleğe verilmiş iz bırakma ve depolama işlevleri birbirinin ardından gelen kitap, fotoğraf, bilgisayar üzerinden anlamlandırılmaya devam etmektedir. Belleği felsefi yönden derinleştiren Bergson, onu içsel zaman kavramı ile yakın ilişkide olarak açıklar. Proust ise istemdışı hatırlanan anılar ile belleğin kendine has yaratıcı yönünü vurgular.

Belleğe dair tüm bu açıklamalar ile onları anlaşılır kılmak için kullanılan metaforlar ve tüm bunların tarihsel değişimi, belleğin işleyişine ve içeriğine dair anlamlandırma çabalarına işaret eder. Bu yolda özellikle yazı önemli bir noktada bulunmuş; matbaanın yaygınlaşması, fotoğrafın ve bilgisayarın icadı önemli kırılmalara sebebiyet vermiştir. Bir yandan toplumsal süreçler ile değişen evren algıları, belleğin tasavvuru üzerinde etkisini göstermiştir. Belleğe dair yapılan çoğu benzetmede, ister balmumu tabaka ister saray ister bilgisayar olsun, belleğin depolama ve kaydetme işlevleri öne çıkarılmış, dolayısıyla anımsama ve unutma rollerine göndermeler yapılmıştır. Bu roller bazen zamansallıkta, bazen mekânsallıkta, bazen ikisinde birden sorgulanır haldedir. Tüm bu metaforlar ve açılımlarda, bahsedilen işlevlerin genellikle bir mekân veya obje üzerinden bir süreç ile anlamlandırılmaya çalışılması; belleğin depolama, kaydetme, hatırlama ve unutma gibi işlevlerini gerçekleştirirken insanın varoluşunun en temel unsurları mekân ve zamandan koparılamaz oluşundan ileri gelmektedir.

1.2. Belleğin Mekânı ve Zamanı

Mekân, belleğin toplama, kaydetme, hatırlama ve unutma gibi işlevlerini yerine getirirken ihtiyaç duyduğu uzamı yaratmaktadır. Bellek, mekânda kendine yer edinirken; mekân da belleği içerisinde yaşanmışlıklarla biriktirmektedir. Varoluş, mekânsaldır; çünkü her an, bedenden koparılamaz şekilde yer ve yöne bağlıdır. Zaman kavramı ise belleğin doğası gereği onunla bütünleşmiş bir parçasıdır. “Zaman ve bellek ayrılmaz bir şekilde iç içe geçmiştir, anılar her zaman geçmişle ilgilidir ve genellikle geleceği biçimlendirir.” (Schacter, 2022, s. 116) Peki bu zaman ve mekân unsurları bellekteki bir izin gerçekleştiği ana ait, olduğu gibi muhafaza edilen sabit ve değişmez öğeler midir? Bu izin geri geldiği hatırlama anları şimdide yaşanıyor olduğuna göre, izin ait olduğu zaman ve mekâna şimdinin müdahale etmediği ve dolayısıyla geleceğe etkilerinin taşınmadığı bağımsız bir geçmiş imgesi olabilmesi mümkün müdür?

Mekân ve zamanın insan varoluşundan ayrılamaz oluşu sebebi ile, insanın deneyimlerini depolayan bellek de mekân ve zaman kavramlarıyla iç içe geçer haldedir. “Yerleri hatırlamak ve hayal etmek konusunda doğuştan gelen bir yeteneğimiz vardır. Algılama, bellek ve imgelem sürekli etkileşim halindedir; buradalığın alanı bellek ile düşlemin imgeleriyle kaynaşır.” (Pallasmaa, 2016, s. 83) Buradalık, içerisinde kaçınılmaz olarak “bu an”ı da içerir. “Bu an”ın anlamı Bergson’un

“süre”si ışığında düşünülünce şöyle bir manzara çıkar: bellek, imgelem, mekân ve zaman(süre) iç içeliği.

Bellek, zaman ve madde üzerine önemli düşünceler geliştirmiş Bergson’a göre belleğin iki türü vardır: maddi ve ruhsal. Maddi bellek içinde; otomatik (tekrarlayan) bellek -bu beyinde hareketlerin kaydedilmesidir ve alışkanlığa benzer- ve spontane bellek (imge bellek) bulunur. Spontane bellek her algıda yeni bir bilgi kaydeder. Otomatik bellek ise edinilen bilgileri günlük yaşamda kullanılmak suretiyle bir motor işleve dönüştürür. Bir de bahsedilen bu maddi belleklerin ötesinde bir metafizik bellek vardır. Bu bellek geçmiş ile şimdinin iç içe geçmesini sağlar. Geçmiş, bellekte bütün haliyle durmaktadır; ancak alışkanlık gibi bazı engeller tüm kısımların hatırlanmasına mâni olur. Fakat geçmişin tüm imgeleri zihnin bilinçsiz kısmında tamamen eksiksiz haldedir. Geçmiş, bellek aracılığıyla şimdiki zamanda her zaman mevcuttur. Bu nedenle bellek, geçmişin şimdiki zamanda korunması ve temsilidir.

Bu iç içe geçmiş hali, belleğin yapısını ve kendine özgü içsel zamanını, irdeleyebilmek adına Bergson zaman konusunu ele alır. Bu konuda şöyle der: “(…) kendisini örten semboller altında akan psikolojik hayata bakınca onu dokuyan kumaşın zaman olduğu kolaylıkla görülür.” (Bergson, Yaratıcı Tekamül "Süre", 2007, s. 170) Ona göre zekâ tarafından incelenen, ölçülebilen nesnel zaman tamamıyla maddidir ve düzenli aralıklara bölünmüş haldedir. Fakat belleğin zamanı ise içsel, yalnız görü ile kavranabilen, öznel bir zamandır. Bergson bu zamanı “süre” kavramı ile açıklar ve şöyle der: “Süre, geleceği kemiren ve ilerledikçe büyüyen geçmişin daimî bir ilerlemesidir.” (Bergson, Yaratıcı Tekamül "Süre", 2007, s. 170) Orhan Hançerlioğlu (2017) ise Bergson’un süre kavramına şöyle açıklık getirir: “Yaşam, evrenin kuruluşuyla başlamıştır ve özdeğin tüm engellerine karşın yolunu açarak, onun durgunluğunu alt edip kimi yerde onu kımıldatarak akıp gitmektedir. Bu kesintisiz, bölümsüz ve sürekli akışa Bergson süre demektedir.” (Hançerlioğlu, 2017, s. 359) Süre’nin bilgisine ancak onun içinde olmakla ulaşılabilir. Süre ile zaman ayrımını yaparken Bergson, aynı zamanda matematiksel zamanın zamansallıktan çok mekânsallık içerdiğini söyler. Zaman uzamdır; çünkü zamanda ne kadar geriye gidilirse gidilsin hep mekânsal bir kesit ile karşılaşılır.

> Fizik, matematik ve geometri ile eski felsefenin zamanı yanlış anlamalarının nedeni, onu mekânlaştırmış olmalarıdır. Çünkü dışımızda yani mekânda tasarladığımız zaman, gerçek zaman değildir ve o, bizim tarafımızdan uydurulmuştur. (…) Zaten Bergson’a göre insan ruhu ve şuuru için söz konusu olan zaman ile insanın dışında ortaya çıkan zaman diye bir ayrım vardır ve bu ayrım, süre ile zaman ayrımına da denk düşer. Süre kavramı, insan ruhu ve

> şuurunda cereyan eden zaman kavramı için kullanılırken; insan dışında maddi evrende geçen zaman için kullanılmamaktadır. Çünkü maddi evrendeki zamanın işleyişi ile ruhumuzda geçen zamanın işleyişi arasında fark vardır. (Gündoğan, 2007, s. 92-93)

İç dünyaya ait canlı ve akıcı olan süreyi deneyimlerken, "haller arasında devamlılığı ve geçişi sağlayan da hafızadır." (Gündoğan, 2007, s. 101) Dolayısıyla bu bağlamda bellek de sürekli bir oluş ve akış halidir. Belleğin bu yapısı maddi evrenden "tin"e geçiş yoludur:

> "Nihayetinde, imgelerin bütünü olarak tanımlanan maddi evrenin kendisinin de bir tür bilinç olduğuna kuşku yoktur; bu bilincin içinde her şey birbirini ödünler ve etkisiz kılar; bu bilincin olası tüm kısımları, etkilere her zaman eşit tepki gösterip birbirlerini dengeleyerek, çıkıntı yapmayı karşılıklı olarak engellerler. Ama tinin gerçekliğine temas etmek için, bireysel bir bilincin, geçmişi bununla zenginleşen bir şimdiki zamanın içinde sürdürerek ve koruyarak, geçmişin yalnızca başka bir biçimde kendini tekrar eden bir şimdiki zamanın içinde hiç durmadan kendi ardından gelmesini ve her şeyin sürekli akmasını isteyen zorunluluğun yasasından kurtulduğu noktaya yerleşmek gerekir. Katışıksız algıdan belleğe geçerek, maddeyi kesin olarak terk edip tine geçeriz." (Bergson, Madde ve Bellek, 2007, s. 172)

"Bergson'un zaman konusundaki tahlilleri, gerçekliğin sürekli bir yaratma olduğu fikrini destekler. Bu, aslında değişikliğin sürekli ve bölünemez olduğunun da ifadesidir. Çünkü geçmiş, şimdi içinde barınıp gitmektedir." (Gündoğan, 2007, s. 96) "Şimdi" her zaman geçmişin izini taşıdığı için anılar "şimdi" içinde birikirler. Bu durumda sürekli bir dinamik hareketlilik halinde iç içe geçerek kaynaşma halleri sürenin ve belleğin temelini oluşturur. Benzer şekilde maddi evren ve madde de, hareketsiz ya da durağan olamaz. Madde, hareketin en son biçimini ifade eden enerjidir. Bergson bu anlayışına örnek olarak fotoğraf ve filmi model gösterir. Birbirini takip eden film kareleri gibi, madde de imgeler akışıdır. Bu bağlamda madde, bir imgeler bütünüdür. Bu konu hakkında şöyle der: "Bizce madde, 'imgeler' bütünüdür. 'İmge'den bizim anladığımız şey ise bir tür varoluştur ve bu varoluş, idealistin tasarım olarak adlandırdığından daha fazlası, gerçekçinin şey olarak adlandırdığından ise daha azıdır; 'şey' ile 'tasarım' arasında yarı yolda duran bir varoluş." (Bergson, Madde ve Bellek, 2007, s. 7-8)

Bergson, hafızayla zaman zaman eş anlamlı olarak kullandığı bilinci de geçmişten geleceğe yönelik bir süreklilik ve niteliksel bir çokluk olarak tanımlar. Duyumlar, duygular, tutkular, çabalar olarak bilinç hallerini saptar ve onları çok sesli orkestralara benzetir. Bu bilinç halleri birbirleriyle süreklilik ve içsel dayanışma içinde bir birlik halindedirler. Bergson'a göre çokluk ve birliğin bir arada algılanması "süre"de kendini gösterir. Bilinç hallerinin hem bölünmüşlüğünü hem de iç içe geçmişliğini süre kavramı sağlar. Niceliksel çokluk ve sabit birlikler olarak art arda dizili soyut zamanın karşısına,

niteliksel çokluk ve dinamik birlikten meydana gelen somut süreyi koyar. “Burada zamanı belirleyen şey, saatin akrep ve yelkovanının hareketleri değil, benim psikolojimdir, yaşadığım somut tecrübe halidir.” (Gündoğan, 2007, s. 94). Sürenin deneyimlendiği bu içsel zaman, algıdan bağımsız kendine özerk bir yapıdadır. Belleğin zamanı tam da bu noktadır. Kişi anılarını hatırlarken, düşlere daldığında artık “süre”nin alanına girmiştir. Burada Gaston Bachelard (1884-1962) şu soruyu sorar: “İmgelemin edimleri, algılamanın edimleri kadar neden gerçek olmasın?” İçsel yaşamın zamanını irdeleyen Bergson ile içsel yaşamın mekân ve uzamını irdeleyen Bachelard, fikirleriyle belleğin mekân ve zamanına ışık tutmaktadırlar.

Bir fenomenolog olan Bachelard’ın fenomenolojisinde bellek, imgelem ve düş gücü ile birlikte ele alınır. İmgelem, Hançerlioğlu tarafından şöyle tanımlanmaktadır: “İmgelem, edinilmiş imgeleri birleştirip kaynaştırma ve bu bileşiklerden yeni imgeler tasarlama yetisidir.” (Hançerlioğlu, 2017, s. 184). John Berger (1926-2017) ise “Görme Biçimleri” adlı yapıtında imgeyi şöyle tanımlar: “Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan -birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir.” (Berger, 2014, s. 10). Bellek, imgelerin biriktiği yer olarak; bu imgeler arasındaki ilişkilerin imgelem aracılığı ile kurulmasına zemin hazırlayan yerdir. “Hayal-gücü ve Hafıza, psişik ilkellikleri içinde, birbirinden ayrılmaz bir karmaşıklık olarak gösterir kendilerini.” (Bachelard, Düşlemenin Poetikası, 2012, s. 112). Dolayısıyla düşleme de anımsamakla birdir Bachelard için. Bu konuda şöyle der: “Anımsarken düş-kuruyoruz. Düşlerken anımsıyoruz.” (Bachelard, Düşlemenin Poetikası, 2012, s. 109). Anıları bilinç için görünür kılan düşleme “yakındaki nesneden kaçar, derhal uzaklaşır, başka bir yerdedir, başka bir yerin mekanındadır.” (Bachelard, Mekanın Poetikası, 2017, s. 223). Bu, Bergsoncu zamanın işlediği metaforik bir mekândır. Düşleme, öyle derin bir eylem olur ki anılarla iç içe geçer; hatta bazen onları aşar ve “hatırlanamaz” olana ulaşır. Bu ilişkiyi anlatmak için, “Uzaklardaki o bölgede, hafızayla hayal gücü birbirinden ayrılmaz.” (Bachelard, Mekanın Poetikası, 2017, s. 35) der Bachelard. Düş kurmanın, dolayısıyla belleğin de, zamanı hakkında ise şöyle der: “Zaman askıya alınır. Zamanın dünü de yarını da yoktur artık.” (Bachelard, Düşlemenin Poetikası, 2012, s. 185).

Anılar ve düşler, her zaman mekânda kendine bir yer bulur. Çünkü “anılar hareketsizdir; mekânsallaştırıldıkları ölçüde sağlamlaşırlar.” (Bachelard, Mekanın Poetikası, 2017, s. 39). Mekân, insan ruhuyla çözümlenebileceği gibi, insan ruhu da mekânla çözümlenebilir. Özneler, mekânları veya nesneleri şekillendirmekte; nesne

veya mekânlar da özneleri şekillendirmektedir. Bachelard bu karşılıklı etkileşimi daha da derinleştirir ve ruhu, anılar ve unutulanların barındığı bir konut olarak tasarlar. Böylelikle Bachelard'da mekân; imgelem ve hafızada kendine yer edindiği gibi, imgelem ve hafıza kavramları da mekânlaşır. Bachelard bu mekânlara hayal gücünün mekânları diyerek şöyle der:

> "Hayal gücünün kavradığı mekân, geometricinin ölçümüne ve düşüncesine teslim edilmiş kayıtsız bir mekân olarak kalamaz. Yaşanmış bir mekandır bu. Yalnızca pozitifliğiyle değil, hayal gücünün tüm taraflılıklarıyla yaşanmıştır. (…) Hayal gücü durmaksızın hayal kurar ve yeni hayallerle zenginleşir. İşte biz de hayali kurulmuş olanın sunduğu bu zenginliği keşfetmek istiyoruz." (Bachelard, Mekanın Poetikası, 2017, s. 28)

Özellikle ev mekânı, anıların başlangıç noktası olarak en derin düşlemelere malzeme oluşturur. Bachelard'ın Eiguer tarafından aktarılan şu sözleri, ev ile düşlemenin ilişkisini ortaya koyar:

> Ev düşlere dalmayı barındırır, rüya göreni korur, ev huzur içinde rüya görmemize olanak tanır. (…) İnsanda derin izler bırakan değerler düşe dalmaya aittir. (…) düşlere dalmanın yaşandığı mekanlar da dalınan yeni bir düşte kendini yeniden kurar. Eski evlerin anıları düş gibi yeniden yaşandığı içindir ki, geçmişte oturduğumuz konutlar içimizde sürüp giderler. (Eiguer, 2004, s. 10)

Bachelard bu evler içindeki anıların yerleşiminde, çatı katından mahzene uzanan dikeyselliğin ön plana çıktığını öne sürer. Çatıya doğru yerleşen anılar açıklık kazanırken, mahzen evin ve belleğin karanlık tarafıdır; bir yönüyle unutulmak istenenlerdir.

Bir anlamda kişilerin yaşama biçimlerinin bir ifadesi olan ev ile bellek ilişkisinin izleri, özellikle mekânsal belleğin ilk oluştuğu çocukluk evine kadar gitmektedir. Çocuk psikolojisi ile ilgili araştırmalar yapan Haluk Yavuzer (1944-) çocuğun mekân ile olan ilişkisi bağlamında ev çizimlerini inceleyerek şu sonuca varır: "Ev, çocuğun duygusal yaşamının oluştuğu merkezdir. Ev figürü çocuk resimlerinde çok erken dönemlerde belirir. (…) Ev, güvenliğin, aile içtenliğinin, yaşam garantisinin yansımasıdır. Evlerin çok sayıda ve çeşitli olmasına karşın: kendi evi." (Yavuzer, 1995, s. 68) İnsanın doğduğu ev, sahip olunan bu "ilk evren", insanın dünya üzerindeki varlığını, geçirilen zamanı içerisinde tutarak mekânsallaştırır. Düşlemeye dalan insan, çocukluğun geçtiği bu "yuva"ya sık sık geri döner. "İçimizde potansiyel bir çocukluk yatar. Bu çocukluğa kendi gerçekliğinde değil de, kurduğumuz düşlerde yeniden kavuştuğumuzda, onu kendi imkanları içinde yeniden yaşarız." (Bachelard, Düşlemenin Poetikası, 2012, s. 108) Dolayısıyla özellikle bireylerin çocukluk evleri, belleğin mekân ile olan ilişkisinde önemli bir yer tutar.

Bireylerin kendilerine ait özel bir alan olan evleri dışında; bir toplum içerisine dahil olarak kolektif şekilde deneyimledikleri tüm mekânlar da, bireye özgü özel bir algılama içerisinde anlamlandırılarak bellek ile ilişkiye girer. Yapısı gereği toplumsal bir varlık olan insan, bu toplumsallığın getirdiği ölçüde çeşitli mekânlar içerisinde bulunarak dahil olduğu topluluk ile benzer anıları paylaşabilmektedir. Fransız bir psikolog ve sosyolog olan Maurice Halbwachs (1877-1945) tarafından, belleğin şimdiki zaman içerisinde mekânla birlikte barındığı fikri toplumsal bir çerçevede ele alınır ve kolektif bellek kavramı ortaya çıkar. Kolektif bellek, bir topluluğu oluşturan bireylerin ortak anılarıyla şekillenmiş bellektir. Tüm bu anılar, mekânsallık ve zamansallık içermektedir. Mekân içinde bulunduğu toplumsal ilişkilerden etkilenerek kolektif bellek ile şekillenirken, kolektif bellek de mekândan etkilenerek süreklileşir ve şekillenir. Her insan, kendi Bergsoncu "süre"sine sahiptir fakat; tecrübelerinden gelen verilerle ölçülebilir bir zaman kavramına erişebilir. Dolayısıyla şahsi bilinçler tarafından algılanan bu zaman, ortak referans noktaları içerir. Halbwachs'ın bu düşünceler ile vardığı nokta birey sayısı kadar süre olduğu, bir yandan da tüm bu süreleri içeren soyut bir zaman olduğudur. Toplumsal iş bölümü geliştikçe, algılanan zaman da kaçınılmaz olarak bir kolektifliğe ulaşır. Toplumsal hayat, zamanlar ve süreler üzerinde mecburi olarak bir uzlaşım olmasını gerektirir. Dolayısıyla kolektif belleğin zamanı da bu ortak toplumsallık içerisinde oluşur.

Özellikle kent mekânı, kolektif anıların deneyimlendiği en önemli alandır. İtalyan bir mimar olan Aldo Rossi (1931-1997) "Şehrin Mimarisi" adlı kitabında, kentin bizzat kendisinin içerisinde yaşayanların toplumsal belleği olduğunu söyler. Kent yaşayan bir organizma gibi sürekli değişir, biriktirir ve tıpkı toplum gibi kendi belleğini oluşturur. Norveçli bir mimar ve mimari teorisyen olan Christian Norberg-Schulz (1926-2000) da mekânı bir organizma gibi görerek, zaman geçip sosyal ilişkiler arttıkça orada bir mekân ruhu[3] oluştuğunu iddia etmektedir. (Sarıkaya Levent, 2023). Birçok amaca hizmet eden kent mekânları, bu amaçlara göre sürekli halde form değiştirir. Ortak umutlar, anılar, zevkler ve kültürel öğeler kentin gelişimine katkı sağlar. Mekân, ortak bir belleğin oluşumunda ve korunmasında rol aldığı gibi silinmesinde de rol oynar. Yani hatırlama gibi unutma işlevlerini de yerine getirir.

Dolayısıyla ister bireysel bir yaşam alanı ister kolektif bir yaşam alanı olsun, insanın anılarının saklandığı her köşe, hem hatırlanan veya hatırlanmak istenenleri hem de

[3] **"Genius loci".** "Genius loci" kavramı, mekânın fiziksel bir kavrayıştan öte, atmosferik ruhunu algılama arayışıdır." (Ulubay & Önal, 2020, s. 608) Norberg-Schulz'un analizine göre Antik çağ toplumlarında "her yer kendine özgü bir karaktere sahipti ve herhangi bir yerde yerleşip orada yaşamak için önce o yerin ruhuyla anlaşmak gerekiyordu." (Norberg-Schulz, 2001, s. 42)

unutulan veya unutulmak istenenleri içerir. Bu yüzden anılar ve düşler kadar unutulanlar, bastırılanlar, gizli istekler, bilinçsiz arzular da deneyimlenen mekân ve zamanın tümüne dağılmaktadır. Tüm bunların benlikte biriktiği veya malzemesini edindiği yer ise bellek olmakla birlikte, belleğin mekânsal ve zamansal yapısına her biri etki etmektedir.

1.3. Bellek, Bilinçdışı ve Rüya

> "Bir yazara göre, zihinsel fotoğraf çekme yetisi bilince değil, bilinçdışına aittir; bu yeti iradenin çağrılarına zorlukla yanıt verir. (…) belleğin ne yapacağı belli olmaz; ve bize sunduğu hatıralar rüyaları andırdığı için, zihinsel yaşama düzenli olarak daha fazla müdahil olmaya başlaması zihnin entelektüel dengesine ciddi oranda hasar verebilir." (Bergson, Belleğin İki Biçimi, 2017, s. 172)

Bireyin kişisel deneyimlerinin ve bilgilerinin muhafaza edildiği bellek ile; bilincin ulaşamadığı farkında olunmayan düşüncelerin, duyguların ve arzuların yer aldığı bilinçdışı, eş zamanlı halde deneyimleri kaydeder. Geçmişin hem bilinç hem de bilinçdışı süreçler tarafından işlenerek kaydediliyor oluşu, örtük bellek kavramını doğurmuştur. Örtük bellek, "önceki yaşantının, sonraki davranışımızı, bilinçli bir farkındalık olmadan etkilemesidir." (Öktem, 2014). Bilinçli bir hatırlama ile ulaşılan geçmiş ile, bilinçsiz şekilde bellekte duran geçmişin içerikleri birbirinden oldukça farklı olabilmektedir. Bellek ve bilinç sıklıkla derinlik ile ilişkilendirilerek bilinçsiz halde kaydolmuş olan geçmiş, genellikle en derinlerde, karanlıklarda kendine yer bulmaktadır. Bachelard'ın ortaya koyduğu belleğin mekâna yerleşimindeki dikeyselliğin alt katlarına, örneğin karanlık mahzene, unutulanlar, farkında olunmayanlar ve bilinçdışında gizlenenler denk düşmektedir. Romantik ressamlar ve edebiyatçılar sıklıkla iç dünyanın tasvirinde kuyu, dehliz, orman gibi karanlık ve derinlikle ilişkilendirilen metaforlar kullanmışlardır. Fransız filozof Paul Ricoeur (1913-2005) de belleğin perspektifinden zamanı derinlikle ilişkilendirerek şöyle tanımlamaktadır: "Sürekli olarak yeni bir şimdiki zaman ortaya çıkarken, şimdiki zaman geçmişe dönüşür ve böylece bir önceki noktadan çıkıp sürekli akan geçmiş zamanlar birbiri ardına 'aşağı doğru" geçmişin derinliklerine doğru düşer." (Ricoeur, 2010, s. 52). Yani hatırlama eylemi ile istemli şekilde ulaşılabilen en eski hatıralar, bilincin ve belleğin derinliklerine doğru iniş yolculuğunda istemsiz şekilde kaydolmuş anılarla benzer derinlikleri paylaşmaktadır. Dolayısıyla bu derine doğru yolculuk kimi zaman bir kurtarıcıyken kimi zaman da kişiyi tekinsizliğe sürükler.

Ruhsal yapıyı bilinç, önbilinç (veya bilinçöncesi), bilinçdışı olarak üçe ayıran Sigmund Freud (1856-1939) da bu kavramları buzdağı metaforu ile görselleştirerek derinlikle ilişkilendirir ve psişenin topografik bir modelini oluşturur.

"Bilinçdışı" kavramı Selçuk Budak tarafından Psikoloji Sözlüğü'nde şöyle tanımlanmaktadır:

> Freud'un topografik ruhsal yapı modelindeki üç bölümden en derinde, normal bilinç süreleriyle ulaşılması en zor olan kısmı. Bu kısım, istenilmediği, kabul edilmediği, yasaklandığı (dolayısıyla kaygı uyandırdığı) için bastırılan veya unutulan ve bu nedenle doğrudan erişilemeyen anıları, duygusal çatışmaları, arzuları, dürtüleri olduğu kadar saldırganlık, cinsellik v.b. gibi temel biyolojik içgüdüleri ve itkileri de içinde barındırır. (…) Bunlar, bilince açık olmasa da bilinçli düşünceler ve davranışlar üzerinde dinamik bir etkiye sahiptir. (Budak, 2003, s. 132)

Freud'a göre bilinçdışına ulaşım, ancak rüyalar aracılığıyla veya dil sürçmeleri gibi istemsiz dışavurumlarla mümkün olur. Kendisi bellek işlevini açıklamaya yönelik doğrudan bir çalışma yapmamış olsa da, unutma ve hatırlama hatalarını bilinçdışı süreçler ile ilişkilendirerek çalışmalar yapmıştır. Freud'a göre geçmişin ve anıların silikleştiği, geri getirilmesinin güç olduğu özel bir deneyim zamanı vardır. Bu, özellikle çocukluğun erken dönemlerinde gerçekleşen deneyimlerin oluşturduğu zaman dilimidir. Bunlardan da tıpkı bilinçdışı gibi çoğunlukla rüyalar sayesinde haberdar olunur. Freud bilinçdışında bulunan arzuların kökenlerini de bu zaman dilimindeki çocukluk deneyimlerine bağlar. Bu arzular, henüz çocukken yaşanan deneyimler ile bellekte bastırılmış hatıralara dönüşebilmektedir. Bu yönüyle bilinçdışının en önemli özelliklerinden biri, "zamansız" oluşudur; orada geçmiş ve bugün, çocukluk ve yetişkinlik, geleceğe yönelik kaygılar beklentiler, ölüm korkusu gibi birçok şey bir arada hüküm sürebildiği için, burada oluşmuş olan tüm imge ve temsiller zaman dışıdır ve kaynağı çok uzak bir geçmiş olabilmekteyse de etkileri şimdiye veya geleceğe tezahür edebilmektedir. Bu karmaşık yapının çözümlenmesinde "anımsamaktan ziyade birleştirmek gerekir; burada birleştirmekten kasıt, 'yerleşmiş, kurumlaşmış ilişkileri bozup onların yerine çoğu kez tehlikeli ilişkiler olan başka ilişkiler kurmak'tır." (Auge, 2020, s. 23). Belleğin bu şekilde bir çözümlemesine girildiğinde ulaşılan yerin niteliği ve anlamı konusunda belirsizlik vardır. Burası "id"in yeridir. "… psikanalistin kimi zaman işittiğini sandığı, etnoloğun da inanan ile 'fetiş'i yani 'eşyalaştırılmış-tanrı'sı arasındaki ilişkiyi gözlediği zaman fark ettiği sorunun kaynaklandığı yerdir; burada soru artık kimlikle değil varlıkla ilgilidir; burada artık 'ben kimim?' diye değil, 'ben neyim?' diye sorulacaktır." (Auge, 2020, s. 23). Rüyaların

çoğunlukla mantıkdışı olabilen yapısı da bellekte ait oldukları yerin bu yapısından dolayıdır.

Bilinçdışının tezahürlerinin ortaya çıktığı düş ve rüya, benliğin ve belleğin sırlarını saklar. Burada sınırların erimeye başladığı bir alana girilir. Bedenin faaliyetine sınırlar koyan zaman ve uzayın kaybolduğu rüyalar alemi, hatıraların filtresizce yüzeye çıkmasına alan oluşturur. Bu durumu ayrıntılı bir şekilde inceleyen Erich Fromm (1900-1980) rüyalardaki gerçek dışılıklara dikkat çekerek bilinçdışını şöyle tanımlar: "Rüyalarımızdaki bir diğer gariplik de, çok uzun yıllar boyu hiç hatırlamadığımız, hatta unuttuğumuz kimi olayların ve insanların bir anda zihnimizde canlanmalarıdır. (…) Rüya görürken, uyanık durumda hiç fark etmediğimiz bir kaynağı kullanırız. Bu kaynak, adına bilinçaltı (veya bilinçdışı) dediğimiz, geçmiş hatıra ve tecrübelerden oluşan bir depodur." (Fromm, Rüyalar Masallar Mitler, 2017, s. 18)

Freud da rüyaların, onları besleyen bir kaynak olarak bellek ile ilişkisini şöyle anlatmaktadır:

> Bir rüyanın içeriğini oluşturan malzemenin tamamı şu veya bu şekilde yaşantıdan türetilmiştir, yani rüyada yeniden üretilmiş veya hatırlanmıştır; (…) bu bağlantı özenli bir araştırmayı gerektirir (…) bunun nedeni de rüyalardaki bellek becerisinin sergilediği ve genellikle değinilmesine rağmen bugüne kadar açıklamaya direnen bir dizi özgünlükte yatmaktadır. (…) Rüyanın içeriğinde uyanık durumdayken bilgimizin veya yaşantılarımızın bir parçası gibi görünmeyen bir malzeme kırıntısı çıkabilir. (…) Dolayısıyla rüyanın hangi kaynaktan beslendiği konusunda kuşkuya düşer ve rüyaların, bağımsız bir üretim gücüne sahip olduğuna inanma eğilimi duyarız. Sonunda ve sık sık uzunca bir aralıktan sonra bazı yeni yaşantılar diğer olaya ilişkin kaybolan belleği canlandırır ve aynı zamanda rüyanın kaynağını su yüzüne çıkarır. (Freud, Rüyaların Yorumu I, 2016, s. 71-72)

Yani rüyalar, büyük bir kısmı uyanık yaşamda hatırlanmayan çocukluk yaşantılarından yeniden üretim için malzeme toplamaktadır. Volkelt (1875,119)'ten aktaran Freud'un "Rüyaların Yorumu I"de not düştüğü gibi "Çocukluk ve gençlik anılarının rüyalara girmesi özellikle dikkati çekicidir. Rüyalar bize sürekli olarak, artık düşünmediğimiz ve bizim için taşıdığı önemi uzun zaman önce kaybeden şeyleri hatırlatmaktadır." (Freud, Rüyaların Yorumu I, 2016, s. 77) Rüyaların kullandığı yaşanmışlıklar, "bilinçli belleğimizde bulunan boşluklar"da (Freud, Rüyaların Yorumu I, 2016, s. 77) gizlendiği için belleğin bir dışavurumunu sunmaktadır.

Belleğin rüyalardaki bu davranışı, ruhsal olarak yaşanmış hiçbir şeyin tamamen kaybedilmeyeceğini gösterir. Unutulmuş olanlar veya fark edilmeyenler bilinçdışında

varlığını sürdürmektedir. Bu noktada, belleğin yapısı ve içeriği araştırılırken rüyaları göz ardı etmenin, eksik bir sonuca ulaşılmasına neden olacağı sonucuna varılır.

Özellikle unutulmuş olan veya artık yalnızca hatıraları kalan şeylere rüyada dönülebileceğini öne süren Bachelard da “Uykunun labirentlerinin sınırına yaklaşıldığında, insan-öncesi dinginlikler tanınabilir bellki de. İnsan-öncesi burada hatırlanamaz olana dokunur.” der. (Bachelard, Mekanın Poetikası, 2017, s. 40). Bilinçdışı en uzak hatıraların saptandığı yerdir

Bergson’a göre de hatıralar sonsuz bir hazinedir ve insan yalnızca bedensel uyarımlara uygun olanlarını seçerek “rüya” olarak gözünde canlandırır. E. Fromm’un Bergson’dan (1928) aktardığı şu sözler bu fikrini anlatır:

> Hatıralarımız bir bütün oluştururlar. Aslında bunu bir piramide benzetebiliriz. Bu piramidin ucu sürekli olarak yukarıya, yani geleceğe doğru uzanmakta. Ve şimdiki zamanı temsil etmektedir. Günlük yaşantımız boyunca hafızamızdan aldığımız hatıralar, asıl toplam hatıralarımızın yalnızca küçük bir bölümüdür. Altlarda kalan binlerce hatıra, bilincimizin aydınlığına erişemez. Evet, hayatımızın tümü hatıralarımızda saklıdır. (…) Hafızamızın en derin uçlarında saklı olan bu hatıralar, hayatlarını birer görünmez fantom olarak devam ettirirler. (…) çünkü canlı ve yaşayan bir insanın onlarla ilgilenmekten çok, yapacağı bir sürü işi vardır. Fakat varsayalım ki şu an dünya ile olan ilgimi bütünüyle kesmiş durumdayım (…) başka türlü söylersek, uyumuş olduğumu düşünelim. İşte o anda pusuda bekleyen bütün hatıralarım bilinç engelinin ortadan kalktığını hissedeceklerdir. Onları bilincimizin mahzenine hapseden kapı artık açılmıştır. (…) Yatağa yatmadan önce sahip olduğum ruh halime uygun düşen hatıralarım bu kapıdan dışarı çıkmayı başaracaklardır. (…) Kısaca, eğer duygularım ve hatıralarım arasında böyle bir denklik oluşursa, o gece rüya görmeye başlarım. (Fromm, Rüyalar Masallar Mitler, 2017, s. 144)

“Henri Bergson’un Çokluk Anlayışı” adlı doktora tezinde Bergson’un rüyaların, “somut süre”nin iç içe geçmişlik içindeki verilerine benzer bir yapıda olduğunu savunduğunu öne süren Orkun Tüfenk (2023) “(…) rüyaların çelişkili akışı bu aradaki sembolik, mekânsal ve matematiksel aracıların ortadan kalktığı durumu açık eder. Bergson rüyaların bir yanılsama olduğunu değil, somut gerçekliğin dolaysız bir ifadesi olduğunu öne sürer. “ diyerek, rüyaların gerçekliği sorgusunda Bergson’un düşüncelerini aktarır.

E. Fromm ise uyku halindeyken gerçek gibi hissettiren deneyimler hakkında şöyle bir örnek getirir: “Eski bir Çinli şairin dediği gibi: ‘Düşümde bir kelebek olduğumu gördüm; şimdiyse düşünde kelebek olduğunu gören bir insan mıyım yoksa bir insan olduğunu gören bir kelebek miyim, bilmiyorum.’” (Fromm, The Nature of Dreams, 1949, s. 3)

Burada rüyalarda görülen gerçeklik ile düşselliğin iç içe geçen yapısı ortaya çıkmaktadır. Rüya kavramı bu bağlamda tekrar düşünüldüğünde, bazı istenmeyen rüyaların birey üzerindeki etkisinin ne denli güçlü olabileceği görülmektedir. Kabuslar veya kâbus olmasalar dahi bazı rüyalar yine de bireyi tedirgin eder. Bilinçdışının bastırılmış olanlarla ve unutulmak istenen anılarla olan ilişkisi neticesinde bazı rüyalar bu bastırılmışın geri dönüşlerine sahne olabilmektedir. Belleğin karanlık kısmında kalan ve rüya gibi çeşitli çatlaklardan çeşitli yollarla şimdiye sızan istenmeyen deneyimi, tekinsizliği ortaya çıkarır. Bu kavram, Freud tarafından detaylandırılmış olup, "korkunç olan"ın bir çeşidini sunar. Söz konusu korkunun sebebi, tekinsizlik veya aşina olunan yabancılıktır. "Daha kesin olarak, tekinsiz, yetişkinliğin ruhsal yaşamıyla uyuşmayan bastırılmış bir çocukluk izleniminin dönüşünü ifade eder. Gerçek ile düşsel olan arasındaki karışıklık bunun bir örneğidir." (Ancet, 2008, s. 92-93) İçeriğin geçmişten geliyor oluşu, tanıdık bir yabancılık durumu yaratır. Bu da örtük bellekteki bir anının istenmeyen bir dışavurumunu içerir.

1.3.1. Tekinsiz

"Tekinsizlik" bir kavram olarak ilk defa E.T.A. Hoffmann (1776-1822)'ın "Der Sandmann" (1816) (Kum Adam) adlı öyküsü ele alınarak Ernst Anton Jentsch (1867-1919) tarafından 1906 tarihli "Tekinsizin Psikolojisi Üzerine" adlı makalede incelenmiştir. Bu makalede Jenstsch tekinsizlik kavramını; ilk bakışta genel anlamda olumsuz olarak tabir edilen, yeni ve bilinmeyen bir şey olarak tanımlamaktadır. Jentsch'den aktaran Barlas'a göre: "Şüphesiz bu kelimenin, başına tekinsiz bir şeyler gelen, kendini tam olarak *yuvasında* veya *huzurda* hissetmeyen, ilgili durumdaki şeyin kendisine yabancı olduğu ya da en azından kişiye öyle gözüktüğünü ifade ettiği görünmektedir." (Barlas, 2020, s. 14)

Daha sonra Sigmund Freud, bu tanımlamanın yetersiz olduğunu düşünerek 1919 tarihli "Das Unheimlich" (Tekinsiz) adlı makalesinde bu kavramı yeniden ele almıştır. Umberto Eco (1932-2016) 2007 tarihli "Çirkinliğin Tarihi" kitabında Freud'un üzerinde durduğu kavramı şu şekilde açıklamaktadır: "Freud bir sözlükte Schelling'in bir tanımını bulmuştu. Bu tanıma göre, tekinsiz gizli kalması gereken gün yüzüne çıkan şeydir." (Eco, 2015, s. 311)

Bellek, bu tanıdık ve gizlenen şeye, tekinsiz olana, irade dışında gerçekleşen anımsama eylemleriyle ulaşır. Bilinçdışına gömülü olan bastırılmış anı belleğin

karanlık bir noktasındadır. Bu noktayı harekete geçiren her olay tekinsiz deneyimi oluşturur. Freud, Friedrich Schelling (1775-1854)'in tanımından yola çıkarak tekinsizliği tetikleyenin, bastırılanın geri dönüşü ve unutulan bir şeyin beklenmedik şekilde ortaya çıkması olarak saptar. Tekinsizin, "(…) unuttuğumuz ama yenden beliren şeyin, demek ki bilinen, gerek kişisel çocukluğumuzu gerek insanlığın çocukluğunu huzursuz eden bir şeyin silinmesinden sonra yeniden beliren alışılmadık bir şeyin" geri dönüşü olduğunu yazar Eco. (Eco, 2015, s. 312) Tekinsiz olan bu bağlamda, belleğin gizli köşelerinde kalmış şeylerin istemsiz bir şekilde hatırlanması olarak okunabilir.

Freud, animistik evrenle tekinsizi ilişkilendirir. Animistik evren, Freud tarafından "dünyanın insan ruhlarıyla dolu olduğu fikriyle; öznenin kendi zihinsel süreçlerine narsistçe aşırı değer vermesiyle; düşüncelerin her şeye gücü yettiğine olan inanç ve bu inanca dayanan büyü tekniği; çeşitli dış kişilere ve dikkatlice derecelendirilmiş büyülü güçlere veya 'mana'ya sahip nesnelere atıf yaparak; ve aynı zamanda insanın, o gelişim aşamasının sınırsız narsisizmi içinde, gerçekliğin açık yasaklarını savuşturmaya çalıştığı diğer tüm yaratımlarla" karakterize edilir. (Freud, The Uncanny, 1925, s. 240) Bu eğilimler ile gerçekliğin sınırları ve yasakları aşılmaya çalışılır. Her bireyin içinde bulunan ve ilkel insana özgü olan bu evrene dair anlam verme çabası tekinsiz etkiyi yaratır. Cansız varlıkların canlı gibi tasarlanarak onlara irade verilmesi, tekinsiz etkiyi güçlendirir.

Freud tekinsizliği animistik evrenle paralel şekilde ölüm, ölü bedenler, ruhlar ile ilişkilendirir ve "tekinsizlik deneyimlendiğinde evin içinde hayaletlerin varlığını hissederiz" (Freud, The Uncanny, 1925) der. Hayalet kavramıyla kastedilen, burada yine geçmişin derinliklerinde yok olup gittiği düşünülen şeylerin umulmadık bir zamanda belirleme veya hatırlanma halidir. Yabancı olan bir aşinalık durumu olarak ölüm, hem kaçınılmaz bir şekilde hayatın her anındadır; insan onun bilincindedir. Hem de yapısı ve içeriği bilinmezlik içerdiğinden oldukça yabancıdır. Karl Rosenkranz (1805-1879) "Çirkinin Estetiği"nde hayalet ve ölüm hakkında şöyle bir çıkarım yapar:

> Doğasına aykırı olarak ölü, yaşıyor gibi göründüğünde korkunç olur. (…) Ölmüş bir yaşam henüz ürpertici değildir. Bir naaş'ın yanında rahat bir şekilde nöbet tutabiliriz. Ancak bir rüzgâr esintisi kefenini hareket ettirdiğinde ya da ışığın göz kırpmasıyla ölünün yüzündeki hatların tekinsiz bir hal alması bizi kuşkulandırdığında, her ne kadar iyi bir yanı olsa da, ölü bedenin içinde bir yaşam belirtisi olduğu düşüncesi bile ilk etapta oldukça tüyler ürpertici olabilir. (Rosenkratz, 2018, s. 301)

Eco da hayaletin tekinsizliği hakkında şöyle der: “Ölmüş kişinin görünmesi (hala yaşıyor olmasını dilesek de), ‘korkutucu bir anormallik’ niteliği edinir.” (Eco, 2015, s. 323)

Düş gücü ile gerçeklik, geçmiş ile şimdi arasındaki sınır kalktığında ve o ana kadar düşsel olarak değerlendirilen şey gerçek olarak var olduğunda ya da bir simge simgeleştirdiği şeyin tüm işlevlerini üstlendiğinde sık sık ve kolaylıkla tekinsiz bir etki ortaya çıkmaktadır.

Freud bu bağlamda tekinsizi kişinin kendi evine yabancı olması durumu ile de özdeşleştirir. Freud için, insanın ilk yuvası olan ana rahminden koparak kendisine yeni yuvalar meydana getirmesi ile ev kavramı bu kaybedilmişin yerine geçen onarıcı bir nesne ve rahmin psikanalitik bir sembolüdür. Ev aynı zamanda içerisi ve dışarısı ile bir sınır oluşturur. Evin duvarları, kapıları, pencereleri iç ve dış arasındaki sınır oluştururken benlik ve bastırma mekanizması kendi aralarında bir iç ve dış ilişkisi oluşturur. Bu sınır bulanıklaşırsa veya ortadan kalkarsa huzursuz bir duygu meydana gelir ve bu da tekinsiz duruma örnektir.

Tüm bu bahsedilen deneyimler günlük yaşam ile olan ilişki bağlamında kurulur ve modern yaşamın tekinsiz deneyimi tetiklemesi sebebiyle özellikle sanat alanında bu kavram çokça ele alınmış; saklı kalan duyguların açığa vurulmasını hedefleyen birçok sanatçı, bu kavramı araştırmaya değer bulup bu noktaya dokunan eserler vermişlerdir. Sanatın içerisinde bulunan, günlük yaşamın sunamayacağı pek çok araç tekinsiz durumu elde etmek için sanatı elverişli yapar. 20. Yüzyıl sanatında özellikle sürrealistler için tekinsizin bilinçdışını etkilemesi keşfe değer bir durum olarak görülür. Aynı zamanda modern yaşamın tekinsizliği tetikleyici tarafları da sanatçıyı sorgulamaya iter. Tekinsizlik, insanların artık doğaüstüne inanmadığı, her şeyin doğa yasalarına göre açıklanabilir olduğu inancının geçerli olduğu bir toplumda daha sıklıkla gerçekleşir. Açıklanamaz olan; çok iyi tanınan bir oda, bina ya da cadde yabancı geldiğinde; bellekte kayıtlı anılar ile gerçek uyuşmadığında yaşanabilmektedir. Çünkü dünün bilindikleştirdiği kalıntılar, bugüne dair olanlarla ilişki içerisinde bir belirsizliğe evrildiğinde bireyde tedirginlik, korku, güvensizlik gibi duygular oluşmaktadır. Tedirgin edici durumun kaynağında zaman olgusunun belirsizleşmesi de yatmaktadır. Bu durum, 19. Yüzyıl ve 20. Yüzyılın sürekli değişimlere uğrayan ve tanıdık olanı hızla silen şehir ve toplumsal hayatı düşünüldüğünde tüm modern yaşamın bir tekinsizlik deneyimi olarak yorumlanabilmesine yol açar. Evin Bachelard tarafından fenomenolojik yaklaşımlar ile

öne sürülen, bir düşleme ve olumlama yeri olması hali, evin standartize edilmeye çalışıldığı ve ticari bir ürün haline geldiği modern dönemde işlevselliğinin ön plana çıkması ile bir tektipleşmeye gider. “Dış” giderek “iç”e müdahale eder durumdadır. "19. Yüzyıl sonunda iç mekân dışarıdan, şehirden, toplumdan sığınmayı, korunmayı önerirken, şimdi toplum iç mekânı istila eder hale geldi. (...) Büyük ihtimalle artık sığınma gibi bir şeyden söz edilemez. Düşman her zaman içeridedir." (Colomina, 1991-1992, s. 19) Bu yönüyle ev bir çelişkiler mekânı haline gelerek, geçmişte tekinsiz olarak kabul edilip dışarıda bırakılan şeylerin evin içine girmesi ile ev bir kaygı nesnesi, günümüz yaşamına dair bir belirsizlik ve kimliksizlik imgesi, tekinsizlik durumu haline gelmektedir. Dolayısıyla modern insan, kendi evi bile onu tekinsizliğe sürükleyen bir halde olunca sık sık kaygı ve yabancılaşma hisseder. Bu durum da modern dönemde, bir yandan silikleşirken aynı ölçüde de değer kazanan belleğin sığınacak bir liman olarak algılanmasında ve tekinsiz durumlarla bazen başa çıkabilmek bazen ise onları aydınlatabilmek amacıyla belleğe bir araç olarak başvurulmasında etkili olur.

2. SANAT VE BELLEK

Sanat, insanın iç dünyasını ve dış dünyadaki deneyimlerini ifade etmenin güçlü bir aracıdır. Sanat, sadece estetik bir deneyim sunmanın ötesine geçer; duyguları, düşünceleri ve deneyimleri ifade etme gücüne sahiptir. Bir tablonun, bir heykelin veya bir müzik eserinin ardında yatan anlam, izleyiciyi bulunduğu noktadan ayırarak geçmişe, hatta geleceğe götürebilir. Resim, heykel, müzik, edebiyat veya performans sanatları gibi farklı sanat formları; sanatçının ve yaratıcının belleğindeki anıları, duyguları ve düşünceleri dışa vurmasına olanak sağlar. Sanat eserleri; bir toplumun, bir kültürün, bir bireyin belleğini yansıtır. “Anılarımız ve rüyalarımız kişisel ‘kütüphanelerimizdir’; sonraki yaratıcı düşünmeye güçlü bir motivasyon ve ilham kaynağı olabilirler.” (Marcus, 1995, s. 39)

Geçmişin izlerini taşıyan bir eser, bellekteki anıları canlandırabilir veya yeni anlamlarla doldurabilir. Sanat belleği beslerken, bellek de sanatı besler. Bu bağlamda sanat ve bellek birbiriyle ilişki halinde insan deneyiminin derinlemesine incelenmesine olanak sağlar. Sanat, belleği ifade etme, koruma ve güçlendirme sürecinde önemli bir rol oynarken insanların geçmişle bağlantılarını güçlendirebilir; şimdiyi yeniden yorumlayabilir veya geleceğe ilham verebilir. Belleğin saklı kalmış köşelerini aydınlatabilmeye olanak sağlayabilir. Bellek, bilinçdışı ile ilişkisi de düşünüldüğünde birçok sanatçı için ilham noktası oluşturmaktadır. Andreas Huyssen (1942-) bu konu hakkında şöyle der:

> Belleğin kendisi, bizi sahici bir başlangıca götürmek ya da gerçeğe doğrulanabilir bir erişim sağlamaktan çok, geç kalmışlığında bile ve özellikle de bu yüzden temsile dayanır. Geçmiş, belleğin içinde yalın bir halde bulunmaz, anı haline gelmesi için dile getirilmesi gerekir. Bir olayı yaşamak ile onu bir temsil içinde anımsamak arasında bir yarığın oluşması kaçınılmazdır. Bu çatlaktan yakınmak ya da bu çatlağı görmezden gelmek yerine, onu kültürel ve sanatsal yaratıcılık açısından güçlü bir uyaran olarak anlamak gerekir. (Huyssen, 1999, s. 13)

2.1. Belleğin Sanatta Önem Kazanmasına Yol Açan Sebepler: Modern Dünyanın Oluşumu

Bellek, modern çağda giderek artan bir ilgiyle ele alınan bir kavram olmuştur. Bir yandan sanatta gerçeküstücülük ile düşselliğe ve bilinçdışına önem atfedilmesi, tekinsizliği arayan yapıtlar ortaya konulması ile belleğin gizeminin araştırılması; kolektif ve bireysel varoluşa dair gerçekliğin aydınlatılmasına dair sorgulamalara katkı sağlamıştır. Jentsch'in tekinsizlik terimini psikoloji alanına ilk kez konu ettiği makalesinde de üzerinde durduğu gibi edinilen yeni bilgilerin güvensizlik ve rahatsızlık oluşturması ile bir uyum eksikliğinin ortaya çıkması durumu, modern insanın etrafında hızla gelişen 'yeni' karşısında duyduğu uyum eksikliği ile belleğin daha fazla sorgulanmasına neden olmaktadır. Belleğin böylesine değer kazanmasının nedenleri; özellikle 20. Yüzyılın birçok değişime sahne olması, hayatın giderek hızlanması, yaşanan iki büyük dünya savaşı ve bunların kaçınılmaz bir sonucu olarak "modernitenin unutkanlık gibi bir sorununun olmasıdır." (Connerton, 2021, s. 11).

""Modern" sözcüğü, Latincede 'tam şimdi' anlamına gelen "modo" ve ondan türetilen "modernus sözcüğünden gelmektedir." (Yılmaz, 2013, s. 15). İlk kez 5.yüzyılda kullanılan bu sözcük Hristiyanlığın devlet dini olarak benimsenmesiyle bu yeni dönemi eskiden ayırmak için "antiquus"un karşıt anlamlısı olarak kullanılır. Bu dönemde "modern"in temelini de oluşturan en büyük değişim zaman kavramının değişimidir. Hristiyanlık ile daha önceki ebedi zaman kavramı kronolojik bir çerçeveye oturtulur. Hristiyanlık bir başlangıcı, bir ortası ve bir sonu olan bir öykü anlatır. (Cennetten kovulma, mesihin gelişi, mesihin ikinci gelişi) İnsanın varoluşunu anlamlı kılan eylem, kurtuluşa hazırlıktır. Bu nedenle Hristiyanlık, 'bugün'ü bir beklenti ve bekleyiş ile doldurur.

Rönensans dönemi ise, şimdiki modernlik kavramının oluşmasına büyük katkılarda bulunmuştur. Bu dönemde oluşan sınıfsal oluşumlar, keşifler ve Reform hareketi ile birçok "yeni" düşüncenin temelleri atılmıştır. Her ne kadar Rönesans'ın kültürel "yeni"si yüzü geçmişe dönük bir anlayış olsa da, yarattığı hareket modernliği ileri taşıyacak olan 17. yüzyıl düşüncelerine ortam hazırlamıştır. "Eski"lerin bilgelik açısından tam olgunluğa erişmiş oldukları ve bundan dolayı onları önemsememiz gerektiğini savunan Rönesans düşüncesine karşı, "Tam tersine" der Francis Bacon (1561-1626), "'eskiler' olan biz modernleriz, çünkü (…) hakikat zamanın kızıysa eğer,

hakikate daha yakın sayılması gerekenler, zamanın daha erken bir noktasında yer alanlar değil biziz." (Kumar, 2010, s. 97)

Modernlik düşüncesine felsefi bir kimlik kazandıran ise 17. yüzyıl düşünürü Descartes'tır. Skolastik düşünceye sırtını dönen Descartes, Tanrı fikrini reddetmez fakat din ile felsefenin ayrılması gerektiğini savunur ve şöyle der "(…) Eskiçağda yapılanları gereğinden fazla bir merakla inceleyenler bugün kendi aramızda yapılanlardan habersiz kalırlar." (Kumar, 2010, s. 98)

Tüm bu düşüncelere rağmen 18. yüzyılın ikinci yarısına kadar ağırlıklı olarak kabul gören modern kavramı, karşıtları tarafından yozlaşmayla ve tükenişle ilişkilendirilen bir kavramdır. Ve "şimdi" hala bir bekleyiş ve kıyamet gününe hazırlık sürecidir. Gerçek modernliğe ulaşmak için Immanuel Kant'ın (1724-1804) Hristiyanlığın "ahlaki terörizmi" -dünyanın sonunun gelmesine yönelik kıyametçi beklenti- dediği öğenin Hristiyanlığın içinden çıkarılması gerekmektedir. (Kumar, 2010) 18. yüzyılın en önemli filozoflarından Kant, aklı mercek altına almıştır. Ona göre dinden bilime, estetikten sanata kadar her alan kendi sınırlarını çizmelidir ve bu alanlar birbirinden ayrı şekilde tanımlanmalıdır. Bu açıdan, Decartes'ın temellerini attığı laik düşünceyi daha da geliştirir.

Tüm bu gelişmeler, 18. yüzyılda inanç ve zaman konusunun daha dünyasal bir perspektifte algılanmasına neden olur. Bu sayede "modern" kavramının kazandığı yeni çerçeve Krishan Kumar tarafından şöyle aktarılır:

> Modern zamanlar artık basitçe daha önceki, daha ihtişamlı zamanların aşağı dereceden birer kopyası olarak görülmüyordu; benzer şekilde insanın yeryüzündeki öyküsüne hayırlısıyla son verecek bir bitap düşmüş insani varoluşun son aşaması olarak da görülmüyordu. Tersine, modernlik geçmiş zamanlardan eksiksiz bir kopuş, radikal ölçüde yeni ilkeler temelinde taze bir başlangıç anlamına geliyordu. (Kumar, 2010, s. 101)

Bu yeni başlangıç algısı, var olan tüm eski kavramlara da yeni bir bakış açısı getirilmesine yol açar. Yeni bir dünya düzeni yaratılması, eskinin kökten değişimini mecburi kılar; dolayısıyla toplumsal ve kültürel gibi insan davranış ve yaşamını etkileyen birçok alanda da kökten değişimleri beraberinde getirir. Tüm bunlar bireyi eski yaşam biçimlerinden uzaklaştırırken bu durumun inanılmaz bir hızla gerçekleşmesi bireylerin algılayış tarzlarını da etkilemektedir. 1789 Fransız İhtilali modern anlamda ilk devrimdir. Fransız Devrimi, modern dönemin amacının, aklın rehberliğinde özgürlüğe ulaşmak olduğunu ilan eder. Aklın rehberliğinde özgürlük,

kardeşlik ve eşitlik kurulması fikri, devrimin çıkış noktasıdır. Bu gelişme ile İngiltere, Fransa, Almanya gibi birçok devlette "eski" düzen parçalanmaya başlamıştır. Fransız Devrimi modernliğe karakteristik bilincini -akla dayalı devrim- kazandırdıysa, 18. yüzyıl sonlarından itibaren İngiltere'de gerçekleşen Sanayi Devrimi ise maddi biçimini vermiştir. 1750'lerden itibaren toplumsal ve ekonomik yaşamı kökten değiştirecek bir Sanayi Devrimi başlar. James Watt'ın geliştirdiği buhar makinesi sayesinde gemi taşımacılığı ve tekstil sanayisinde büyük bir atılım gerçekleşir. Artan buhar makinesi ihtiyacı ile kömür madenciliği ve demir-çelik sektörü gelişir. Demir-çeliğin buharlı tren ve demiryolları için kullanılmasıyla makineler günlük hayata daha çok temas eder hale gelir. İngiltere'den başlayarak Avrupa ülkelerinde sanayileşme hızlanır.

> Endüstri devrimi hiç kuşkusuz Batı uygarlığını baştan aşağı değiştiren gerçek bir devrimdir. Üretimin artması için oluşan kapitalist talepler, yakıtla çalışan daha verimli makinelerin icat edilmesine yol açmıştır. Bu makinelerin gelişi, büyük çapta ekonomik değişikliklere ve toplumsal ayaklanmalara neden olmuş, toplumların dünyaya bakış açısında köklü değişimlere yol açmıştır. (Hollingsworth, 2009, s. 435)

Modernlik ve devrimin içinde barındırdığı eski ve yeni, önce ve sonra kavramları Sanayi Devrimi ile daha gözle görünür bir hale gelmiştir. Böylece modernlik, sadece politik ya da düşünsel alanda değil, ekonomik alanda da kendini gösterir. Sanayi Devrimi ile gelen köklü değişimlerin başında zaman ve mekân algısı vardır. Zaman, makineli üretimin ritmine bağlanarak hızlanır. Bunun en önemli simgesi de bu döneme damga vuran buharlı trenler ve demiryollarıdır. Aynı şekilde mekân kavramı da değişime uğrar; toprağa bağımlılığın azalması ve mesafelerin kısalması ile giderek kentlere toplanma hali görülür. Kent yaşamı farklı kültürden birçok insanın aynı mekânda bir araya gelmesini sağlarken, ulaşım ve iletişimin hızlanması da haber bilgi ve düşüncelerin hareketini hızlandırır.

Tüm bunlar sonucunda insanın doğayı ve kendisini algılayışı da değişerek, doğaya hükmetme algısı başlar. Aydınlanma Çağı ile Tanrı'ya ve kadere karşı yüceltilen insan ve insan aklı, Fransız İhtilali ile toplumsal yaşamda da gücü insanın kendi ellerine almasına fayda sağlar. Sanayi Devrimi doğa ile ilişkiyi değiştirerek, doğada da insanın kendisini efendi olarak görmesine neden olur. Böylelikle doğanın ritminden türeyen düşünüş biçimleri de yerini değişime ve hıza uygun düşünce biçimlerine bırakır. İnsanlığın sürekli bir ilerleme içinde olduğu ve bu ilerlemenin düzenlenebileceği düşüncesine, ilerlemenin hangi hızda ve ne yönde olacağı, öncelikle kimlerin yararını gözeteceği gibi sorulara verilen farklı cevaplarla şekillenen liberalizm, sosyalizm gibi ideolojiler doğar.

Artık sanayinin ulaştığı her yer hızlı bir değişime uğramaya başlamış ve modernleşmek; sanayileşmek, 'batı' gibi olmak haline gelmiştir. Karl Marx (1818-1883) ve Friedrich Engels (1820-1895) 1848 tarihli Komünist Manifesto'daki bir pasajda kapitalist sanayi toplumunu şu özelliklerle ilişkilendirir:

> Üretimin durmadan altüst edilmesi, bütün toplumsal koşulların aralıksız sarsılışı ve bitmek bilmeyen bir belirsizlik ve çalkantı burjuva dönemini öteki bütün dönemlerden ayırt eder. Bütün kemikleşmiş, donmuş ilişkiler arkaları sıra gelen eskiden beri saygıdeğer tasavvur ve görüşlerle birlikte silinip gider; yeni oluşanlar ise daha kemikleşmeye fırsat bulamadan eskir. Katı olan her şey buharlaşıyor, kutsal olan her şey ayaklar altına alınıyor ve in- sanlar nihayet hayattaki konumlarına, karşılıklı ilişkilerine soğukkanlı bir gözle bakmaya zorlanıyorlar. (Marx & Engels, 2014, s. 41)

Marshall Berman (1940-2013) da modernliğin uzay ve zamana, ben ve ötekilere, yaşamın imkanlarına ve zorluklarına ilişkin bir deneyim yığını olduğunu savunur. Berman'a göre modern olmak:

> Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin, bu anlamda insanlığı birleştiridği söylenebilir. Ama paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğün birliğidir: Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak, Marx'ın deyişiyle "katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği" bir evrenin parçası olmaktır. (Berman, 2007, s. 27)

Yani yaratım kadar yıkım hatta ölüm de bu sistemin ayrılmaz birer parçasıdırlar. Bu sayede 5. yüzyılda dinsel bir altyapı ile ortaya atılmış olan modern kavramı, Rönesans'ın yaratıcılığı ve üretimleriyle 17.yüzyılda aklın iradesine girmeye hazır bir vaziyete olgunlaşmış, 18. yüzyılın ikinci yarısında tam anlamıyla oluşmuş, 19. yüzyıl sonunda ise hayatın her alanında kurulmuştur.

Modernlik tüm bu bahsedilen yapısı itibariyle bellek ile ilişkinin mümkün olan en aza indirgenmesini hedeflemektedir. Sürekli bir değişim ve dönüşümün meydana geldiği modern çağ, hem bireysel hem kolektif belleğin zayıflamasına neden olmaktadır. Dolayısıyla "modernitenin unutkanlık gibi bir sorununun olması" (Connerton, 2021, s. 11) kaçınılmazdır. Belleğin zayıflamasında bir diğer neden de geleceğe aktarılan deneyimlerin azalmasında yatmaktadır. Walter Benjamin (1892-1940), aktarılan deneyim (Erlebnis) ile yaşanmış deneyim (Erfahrung) arasında bir fark olduğunu

tespit etmiş; aktarılan deneyimin toplulukların kimliklerini oluşturduğunu, yaşanmış deneyimin ise geçici yaşanmışlıklardan oluştuğunu öne sürmüştür. Bu konu hakkında Ünsal Oskay (1995) şöyle der:

> Yaşamın şok'ları insan bilincinin derinlerine nüfuz edemesin diye, insanın kendisi, yaşamı bütünlüğü olan bir süreç olarak algılamaktan ve onun anlamını kavramaktan kaçınmakta; yeni dönemin yaşamını, bölükpörçük ve şöylece yaşanıp geçiliveren bölüntüler olarak yaşamaya yönelmektedir. Benjamin'e göre, bu nedenledir ki modern dönemle birlikte, yaşamın insanın kendisi tarafından bir bütünlük içinde anlamlandırılacak bir tümlüklü yaşam (Erfahrung) olarak değil de, bölük-pörçük ve şöylece yaşanıp geçiliveren bir yaşantıya (Erlebnis) dönüşmesi de, aslında modern dönemin getirdiği yaşama karşı insanın bilinçli bir savunma yapmakta oluşundandır. (Oskay, 1995, s. 156)

Modern toplumlarda aktarılan deneyimin giderek silikleşmesi özellikle 1. Dünya Savaşı ve ardından gelen 2. Dünya Savaşı ile milyonlarca insanın, organik gelişen toplumsal ve zihinsel süreçlerinden inorganik biçimde koparılması ile gerçekleşmiştir. Savaşın yıkıcılığı ve kayıpların bıraktığı kalıcı etkiler insanları zorunlu bir unutma süreci içerisine sokmuş, aktarılan deneyimlerin de çöküşüne neden olmuştur.

Tüm bunlar yaşanırken, en güçlü temelini Sanayi Devrimi ile atarak giderek yerini sağlamlaştıran kapitalist düzen ile belleği oluşturan kültürel ortamın değişimi de belleğin içeriğine etki eder. Modern yaşam büyük bir emek sürecinin ürünü olmasına karşın bu emek sürecinin unutturulması ile metalaştırma sürecine girilmesi ile toplum kültürel amnezinin kurbanı olur. Üretim süreci bulanıklaştıkça toplumu oluşturan önemli anılar da giderek ulaşılmaz bir noktaya itilir. Tüketim ürünleri artan hızın oluşturduğu baskıyla değişime uğradıkça bir çeşit yabancılaşma etkisi oluşur; "geçmiş yabancı bir ülkedir, ama şimdiki zaman da giderek öyle olur." (Connerton, 2021, s. 71) Bu noktada belleğin değersizleştirilmesi, pazarın sorunsuz işleyebilmesi için sistemin olmazsa olmaz bir parçasıdır.

Sanayileşme ile sürekli bir biçimde yeniden düzenlenen kent mekânları da hafızanın silikleşmesine neden olmaktadır çünkü "mekânın düzeni, hatırlanması gereken şeylerin düzenini muhafaza eder." (Connerton, 2021, s. 15). İnsan, dünyasını algıladığı nesneler üzerinden kurar. Nesneler göstergeler ile algılanır. İtalyan yazar Italo Calvino (1923-1985) şöyle der: "Bellek denen şey çok zengin: sürekli yineler göstergeleri, yineler ki kentler var olmaya başlasın." (Calvino, 2022, s. 69) İnsanların aşina olduğu göstergelerle kurulmuş eski kentler, yerini yabancılığa bıraktıkça bellek de aşina olduklarını yitirir. Modern hayatın mekânı ve zamanı yeniden düzenleyişi ile

insanların sınırları belli küçük kasabalardan sınırları belirsiz ve değişken büyük kentlere yerleşmesi ile kent merkezini yitirerek daha kolay unutulur. Modernleşme süreci sonucunda oluşmuş şehirler ile ilgili George Simmel (1858-1918) şöyle der: "İnsanın kendini böyle yalnız, öylesine kaybolmuş hissettiği bir yer yoktur." (Simmel, 2003, s. 96) Bu halde bellek en temel önkoşullarından biri olan mekân unsurunun bulanıklaşması ile zayıflamaya başlar. Kenti oluşturan yollar, tabelalar, binalar, dükkanlar gibi imgelerin durmaksızın değişerek şehrin dokusunu yitirmesi ile bireysel bellek de kolektif bellek de bu değişimin hızına uyum sağlamakta zorluk çeker. Connerton (2021), kentin değişen dokusunu şöyle aktarır:

> Bu yaratıcı yıkım süreci, binaların daha hafif, hızlı ve basit bir şekilde yapılabilmesini mümkün kılan yeni inşaat malzemelerinin icadıyla daha da ileriye taşındı. Dünya, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında, geçmişin yükü olarak hissedilen şeye gittikçe daha fazla takıntılı hale geldi (…) Bu dünyadaki şehir dokusunu titizlikle işlenmiş süslemeler, dikkatle kesilip düzleştirilmiş yüzeyler, Arnavut kaldırımları, merdivenler, ağır iskeleler, yerinden oynamayan anıtlar oluştururdu. Yirminci yüzyılın başlarında ise şehir dokusunu oluşturan şeyler yumuşak çelik, çelikle güçlendirilmiş beton, yüksek dayanımlı cam, yansıtıcı kaplamalara indirgenmiş duvarlar, otobanlar, yürüyen merdivenler ve sökülebilir fuarlardı. (Connerton, 2021, s. 119)

Bu değişen doku, çağ hakkında çok şey söylemektedir. Çünkü binalar, bazı kavramların temsiliyetidir. Alain de Botton bu konuda şöyle der: "Binalar konuşur, birbirinden rahatlıkla ayırt edebileceğimiz konular, kavramlar üzerine konuşur üstelik. Binalar demokrasiyi ya da aristokrasiyi anlatır; açık yüreklilikten ya da kibirden, dostluktan ya da saldırganlıktan söz eder, geleceğe duyulan sempatiyi ya da geçmişe duyulan özlemi dile getirir." (Botton, 2017, s. 35) Bu bağlamda modern çağın binaları hız, gelecek, nesnellik ve işlevselliği öven bir dil konuşur. Kullanılan malzemeler ve renkler bu çağrışımları destekler.

Bu süreçte şehrin parçalanan yapıtaşları ile kültürel bellek de aşınmaktadır. Modernitenin kentsel mekânı, bu parçalanmalarla her yerin birbirine benzediği tektipleşmeye gider. Bu tektipleşmeyi nesnellikle özdeşleştiren Talu süreç hakkında şöyle der: "Nesnellik metropol yaşamının ve modernleşmenin neredeyse en belirgin kavramıydı. Kamusal alan tüm araçları ve koşullarıyla hızla nesnelleştiriliyordu." (Talu, 2012, s. 75) Bu ortamda modern insan "mesken tutma" yetisini de yitirmektedir.

Kentte bunlar gerçekleşirken, anıların ana mekânı olan ve evrenin küçük bir modelini sunan evlerin de giderek güçlenen tüketim kültürü ile tektipleşmesi, içerisinde yaşayan bireylerin öznelliklerini ve kimliklerini yitirmelerine neden olmaktadır. Ev yabancılaşarak tekinsiz bir kaygı nesnesine, ticarileştirilerek ulaşılması imkânsız bir

arzu nesnesine dönüşür. “Yer ve coğrafyayla ilişki, evin tüm fenomenolojik bağlamı, yerini mekân organizasyonuna ve bağlamsızlığa bırakır.” (Talu, 2012, s. 89) Ev, bir “yuva” olmaktan çıkarak ticari bir meta haline gelir. Modern mimarinin en önemli ismi Le Corbusier yeni evin anlamını şöyle ilan eder: “Ev içinde yaşanılacak bir makinedir.” (Talu, 2012, s. 99)

Bu makine içerisinde anılar, Bachelard’ın deyimiyle “yerleşecek yerler”ini kaybederler. “Bachelard, insanın evi, düşünerek, düşleyerek ve anımsayarak var ettiğini anlatır. (…) ve ev ne kadar karmaşık olursa, hayallere ve anılara dalmak için açacak o kadar çok yeri olur.” (Artun N. A., Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesneler, 2012, s. 125) Modern eve hâkim olan düzen ve organizasyon bu içselliği yok eder. Modern ev, çocukken çizilen ev çizimlerinden artık çok farklıdır.



Şekil 2.1: “Villa Savoye” - Le Corbusier (1929-1931)



Şekil2.2: Dört yaşında bir çocuk çizimi (2000)**,** kişisel arşiv

“Üçgen çatısı, iki göz penceresi, tam simetri eksenindeki kapısı, giriş yolu ve bahçesinde ağacıyla çocukluk resimlerindeki ev, artık özlenen, sahip olmak istediğimiz imkânsız nesnedir.” (Talu, 2012, s. 96) Evin arzu nesnesine dönüşümü, hiç ulaşılamayan bir ev özlemini tetikleyerek tekinsizlik yaratır. Bu tatmin olmayan ev ve yuva özlemini Alain de Botton şöyle çözümler: “Yalnızca fiziksel anlamda değil, ruhsal anlamda da bir yuvaya gereksinim duyuyoruz çünkü ruhsal olarak da savunmasız durumdayız. İçinde güvende olacağımız bir sığınağa gereksinimiz var çünkü neredeyse bütün dünya bizim bağlı olduğumuz değerlere karşı.” (Botton, 2017, s. 118) Roysi Ojalvo da bu ortam hakkında şöyle der: “Nietzsche, 19. Yüzyılın ikinci yarısında, ‘onarılması mümkün olmayan’ bir kopmadan bahsetmektedir: modern insan için, artık iç ve dış arasında herhangi bir örtüşmeden söz etmek imkansızdır. Modern insan, artık ‘verili’ olarak algıladığı bir bütünsel çevrenin ve değer sisteminin parçası değildir. ‘Hiçbir giysinin üzerine tam oturmadığını fark etmesi’ kaçınılmazdır.” (Ojalvo, 2012, s. 169)

Tüm bu değişimler üstüne kitle iletişim araçları ile eklenen imge saldırısı ile şimdiki zaman tıka basa dolu hale gelir ve bellekte geçmişe yer kalmamaktadır.

Üretilen hız ile günlük hayata dahil olan tren, tramvay, otomobil, uçak gibi mekanik araçlarla çoğunlukla bunların içerisinden dışarıya bakan gözün algısı da değişir. “Hareket sağlayan makinelerin içindeyken gördüğümüz nesneler bir süre sonra silinip gider.” (Connerton, 2021) Mekân sabitliğini yitirerek silikleşir.

Sonu gelmeyen bir “yeni” arzusu ile gittikçe hızlanan değişimler belleği bu şekilde zedelerken bir yandan da bellek konusu daha fazla sorgulanır hale gelmekte ve Andreas Huyssen’e göre “tutunacak alan”a dönüşmektedir:

> Yirminci yüzyıl son yıllarında yaşamlarımızın alansal ve uzamsal koordinatları netliğini yitirdiği, hatta dünyadaki artan hareketlilik yüzünden çözülmeye uğradığı için, zamana tutunma daha da önemli hale gelmektedir. Sonuçta belleğe ilişkin saplantılarımızın, yaşam alanımızı (Lebenswelt) oldukça belirgin biçimlerde değiştiren hızlı teknik süreçlere karşı bir tepki oluşturma işlevi gördüğünü söyleyeceğim. Artık bellek öncelikle, meta biçimi yoluyla kapitalist şeyleşmeye karşı yaşamsal güç veren bir panzehir, daha önceki bir kültür endüstrisinin ve onun tüketim pazarlarının demir parmaklıklı homojenliğinin bir yadsıması değildir. Daha çok bilgi işlem süreçlerini yavaşlatma; zamanın, arşivin eşzamanlılığı içinde çözülmesine direnme; benzeşim, hızlı bilgi akışı ve kablo ağları evreninin dışında bir düşünme tarzını yeniden ele geçirme; afallatıcı ve çoğu zaman tehditkâr bir heterojenlik, eşzamansızlık ve aşırı bilgi yüklenmesi dünyasında tutunacak bir alan talep etme girişimini temsil eder. (Huyssen, 1999, s. 19)

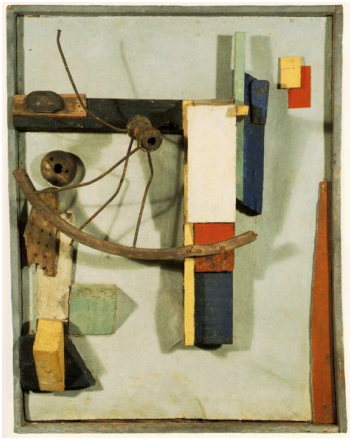
“Geleneksel” olanın kaybına yönelik nostalji, belleğe yönelimin temel nedenlerinden olmaktadır. Modern durum her zaman, kavram ve durumların kendi zıddını bu şekilde içerisinde taşır haldedir.

Her şeyin geçici oluşu, ait olma hissini ve tarihsel süreklilik duygusunu korumayı güçleştirir. Modernliğin ve modernizmin bu bağlamda kendinden önceki yapı ve kavramlara ve hatta kendi geçmişine ve oluşum aşamalarına dahi saygı göstermesi beklenemez. Bu nedenle de kendi içinde bitmek bilmeyen kopuşlar ve bölünmeler süreci yaşar. Bu süreçte bellek bir kaçış noktası, eleştiri aracı ve anlamlandırma çabası gibi amaçlarla kullanılmaktadır.

2.2. Modern Sanat ve Bellek

Modern sanat dönemi içerisinde, dolaylı yoldan bellek ile ilgili çalışmalar yapılmıştır. Özellikle 20. Yüzyıl başında sanatta ortaya çıkan Dışavurumcu eğilimler, sanatçıların iç dünyalarını istedikleri gibi ifade edebilmesine kapı açarak kendi öznel anılarının sanat eserlerine konu edinilmesine dair bir dayanak noktası oluşturmuştur. Daha sonra bu eğilimlerden beslenerek çeşitlenen birçok akım türeyerek modern sanat farklı kollardan gelişim göstermiştir.

Bu dönem içerisinde Almanya'da Hannover kentinde Kurt Schwitters (1887-1948) kendine özgü kolajları ile önceleri Dadaizm akımı etkisinde eserler vererek zamanla Merz akımının kurucusu olur. Schwitters yazdığı manifestoda şöyle der: "Hedefim, tüm türleri sanatsal bir bütünde birleştirecek bir bütüncül Merz sanat yapıtı." (Schwitters, 2022, s. 135) "Farklı farklı bütün sanatları birleştirmek, aslında onları parçalamak demektir: önce en küçük bileşenine kadar fragmanlara ayırmak; sonra da bu fragmanları arzuya göre birleştirmek; ve sonunda, onlardan keyfi, anlamsız bir asamblaj çıkarmak." (Artun A. , 2012, s. 48) Bu estetiğin doğuşunda etkili olan; hayatı, zamanı ve mekânı parçalayan metropol hayatı, modern endüstri ve savaştır. Schwitters "Merz"lerini atıklardan, çöplerden ve hurdalardan yaratır. Burada cisimleri, sesleri parçalayıp yeniden bir araya getirirken amaçlanan, onların aklın mantığı dışındaki ilksel formlarına döndürmektir. "Dolayısıyla Schwitters'ın çöpten fragmanları başlangıçlarla, yaratılışa ilişkin hafızalarla yüklüdür." (Artun A. , 2012, s. 51). Bir de sanatçının bu malzemeleri topladığı çağdaş bir metropolün hafızasını içerirler. (Şekil 2.3,2.4)

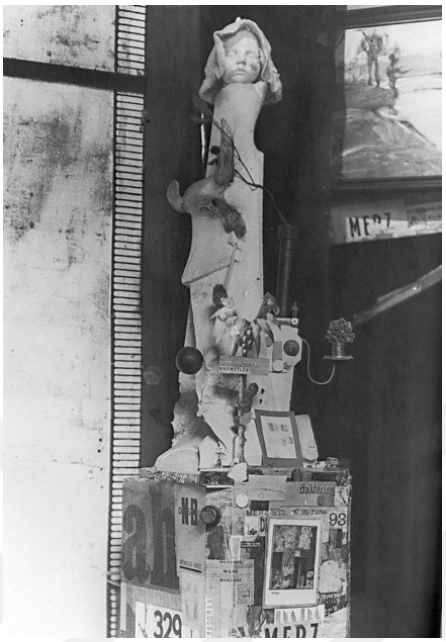


Şekil 2.3: Merzbild "Asamblaj", Kurt Schwitters (1920)



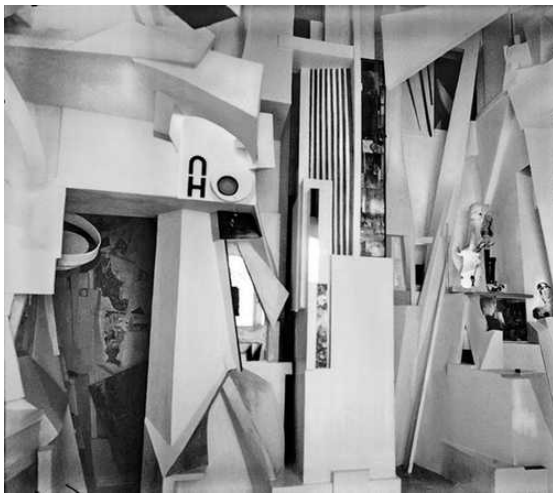
Şekil 2.4: "Merzbild Rossfett" , Kurt Schwitters (1911)

Schwitters'ın neredeyse bütün hayatını adadığı mimarlık eseri "Merzbau" (Erotik Katedrali), sanatında hafızayla kurduğu ilişkinin doruk noktasıdır. Önce Merz sütunu adını verdiği "Istırap" (Şekil 2.5) ile başlayan bu eser zamanla tüm evini kaplar.

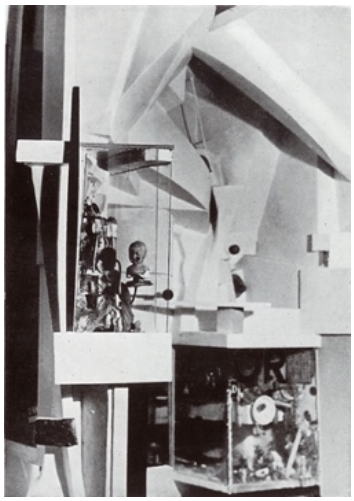


Şekil 2.5: "Istırap" (Leiden), Kurt Schwitters (1917)

Merzbau'nun çekirdeğini oluşturan bu eser, ahşap, mukavva, hurda demirler, kırık mobilya parçalarından oluşan bir asamblajdır. En tepede ise "küçücükken ölen oğlu Gerd'in ölüm maskesi vardır." (Artun A. , 2012, s. 52) Bu haliyle "Istırap" eseri bir anı birikimine dönüşür. Zamanla bu sütuna başka sütunlar ve odalar, grottolar, köşeler eklenir. Yarattığı bu in ve oyukların bazılarını etkilendiği sanatçıların adıyla, bazılarını duygu durumları ile anar ve her birini onlara ithaf eder. Bu grotto ve inlerde saç tutamları, tırnaklar gibi parçalar da bulunur.

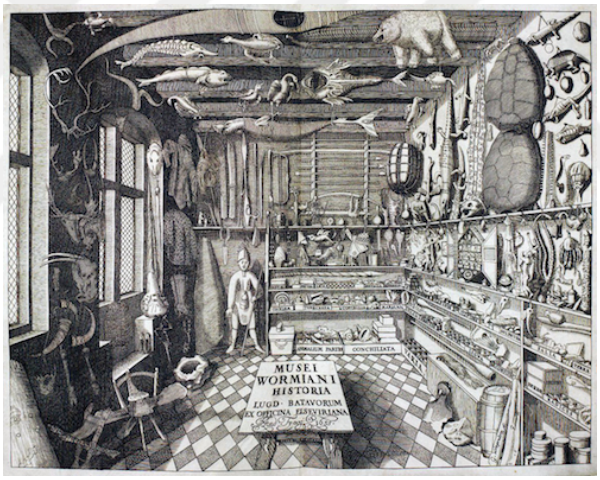


Şekil 2.6: “Merzbau” (1937)



Şekil 2.7: “Merzbau” (1937)

Artun bu eserle nadire kabineleri arasında bir ilişki kurar. Nadire kabineleri, bir nevi Rönesans müzeleridir. Burada nadir olan her türlü canlı-cansız, doğal-yapay her şey bulunabilir.



Şekil 2.8: Ole Worm’un Nadire Kabinesi, Kopenhag, (1655)

“Başkaları için sır dolu olan kabine, koleksiyoner için anlam yüklüdür; semiyotik bir hazinedir. Harikalarını ilişkilendirdiği, anlamlandırdığı hermetik sistem bünyesinde, kaos içindeki nesnelere düzen vererek, kendine göre bir dünya tiyatrosu (theatrum mundi), bir ‘dünya görüşü’ kurar.” (Artun A. , 2012, s. 58). Schwitters’ın Erotik Katedrali de modern hayatın çöplerinin oluşturduğu bir nadire kabinesidir. Eser, aynı zamanda Augustinus’un hafıza saraylarına benzer. Burası toplanan bilgilerin -nesnelerin- imgeler ile ilişkilendirilerek yerleştirildiği bir anı katedralidir.

Belleği yok sayan ve onu daimî bir “yeni” ile güçsüzleştiren modern dünyada, sürrealistler ise içselliğe ve düşselliğe dönerek mantığın ağırlığı altında kalanları

araştırırken dolaylı yoldan bellek ile ilgilenmişlerdir. 1924'te "Manifeste du Surrealisme"i (Sürrealizm Manifestosu) hazırlayan Andre Breton, "sürrealizm" kelimesine yüklenen anlamı şöyle ilan eder: "Kişinin, sözlü, yazılı veya başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf halindeki psişik otomatizm. Aklın her türlü denetiminden uzak, ahlaki ya da estetik her türlü kaygıdan muaf olarak sadece düşüncenin dikte ettiği." (Breton, 2022, s. 173) Hareketin önderi Andre Breton yanında Louis Aragon (1897-1982), Antonin Artaud (1896-1948), Rene Crevel (1900-1935), Robert Desnos (1900-1945), Paul Eluard(1895-1952) ve Max Ernst(1891-1976) gibi isimler Manifesto'yu imzalayanlar arasındadır. Thomson (2014) akımın oluşma ortamı hakkında şöyle der: "Sürrealizm esas olarak tarihsel dönemin bir ürünüydü; başka birçok etkenin yanı sıra, Birinci Dünya Savaşı'nın Avrupa'da yol açtığı yıkıma tepki olduğu gibi; sanat, edebiyat ve bilim alanlarındaki son buluşların da etkisini taşıyordu." (Thomson, 2014, s. 7).

İlk Manifestonun ardından çıkarılmaya başlanan Sürrealist Devrim (La revolution sürrealiste) dergisi, ilk sayısının önsözünde insanın tüm özgürlük hakkının yalnızca rüyalarda gerçekleşebileceğini duyurur. Çünkü sürrealistler için rüyalar, aklın tüm kurallarının etkisiz kılındığı farklı bir gerçeklik yaratılması adına zihni özgür bırakmaktadır. Onlar, usa vurulamayan fevri yaratıcılığın, rastlantısallığa olanak veren deneyselliğin, rüya alemi ve bilinçdışından beslenen ve arzuyu egemen kılan yeni bir gerçekliğin peşindedirler. Artun bu konu hakkında şöyle der: "Onların temsil ettiği 'gerçeklik', gizli arzulara, gömülü anılara göre bilinçdışının biçimlendirdiği öznel bir algının gerçekliği idi." (Artun N. A., Sürrealizm/Mimarlık, 2020, s. 16) Rüyalar, bu bağlamda amaçlanan gerçekliğe en yakın alandır.

> Rüya, sürrealistlerin büyük ölçüde bilinçdışı olarak bilinçdışı peşinde koştukları tüm niteliklere sahipti: kendiliğinden çağrışımların tükenmez zenginliği; bildik gerçekliği fantastik gerçekliğe dönüştürebilme yetisi; ama hepsinden önemlisi, sonsuz şiirsellik. Dahası, gökyüzü, yeryüzü, su, ağaçlar ve taşlar gibi büyük kozmik simgelerle olduğu gibi, kökenler ve sonlarla -yani mitlerle- yaşanan karşılaşmanın sahiciliğine sahipti rüya. (Vesely, 2020, s. 67)

Sigmund Freud'un bulguları, akılcı bakış açısının gölgesinde kalmış olan düş ve hayallerin yeniden keşfine imkân tanımaktadır. Breton'a göre bu yolu takip ederek gelişecek yeni bir düşünsel eğilim ruhsallığa hak ettiği önemi tanıyacaktır. Freud'un bilinçdışının insan davranışına ve düşüncesine egemen olduğu görüşünü, sanat alanına uyarlayan Breton'a göre, özellikle çocukluk dönemindeki serbest düşlemenin yakalanması önem taşımaktadır.

Kişi çocukken, dış dünyayla bağlantısını kendi kurguları ile anlamlandırır. Kendine ait hayal evreninde yaşayarak kendi özüne en yakın olduğu dönemindedir. Zamanla dış dünya tarafından şekillendirilmeye başlar ve dış dünya kişiyi kendi aleminden uzaklaştırır. Breton şöyle diyerek çocukluğu yüceltir: “Çocukluk anılarından -ve bazı başka anılardan-, bir dağılmışlık, ardından da yoldan çıkmışlık duygusu yayılır, ki bence bu en verimli duygudur. Belki de insanın ‘gerçek yaşam’ına en çok yaklaşan anlar çocukluğudur.” (Breton, 2022, s. 192) Bilinçdışı, düş ve bellek gibi kavramları araştıran sürrealist sanatçıların amacı toplum kurallarına baş kaldırarak çocukluğun hayal evrenini yetişkinlere yeniden hatırlatmaktır. Burada özellikle belleğin karanlık köşelerinde ve bilinçdışında kalmış olanlarla ilgilenirler. Sürrealizm bellek ile ilgilenirken bunu geleneksele duyulan bir özlem ile yapmaz aksine onun saklı kalmış yanlarını araştırarak yapılmayanı devrimci bir şekilde ortaya koymak ister.

Sürrealistler, Freud’un psikanaliz kuramından ve bilinçdışı ve rüyalar konusundaki yorumlarından oldukça etkilenerek eserlerinin dayanak noktaları haline getirmişlerdir. Freud için “bir rüyanın içeriğini oluşturan malzemenin tamamı şu veya bu şekilde yaşantıdan türetilmiştir, yani rüyada yeniden üretilmiş veya hatırlanmıştır” (Freud, Rüyaların Yorumu I, 2016, s. 71) Bilinçdışı ve belleğin karanlıklarında kalmakta ısrar eden düşünceler düşlerde kendilerini açığa çıkarmak için türlü yollar dener. Bu bazen tutarsızlıklar yaratır. Rüyanın parçalarını saklayan bellek, genelde insana rüya koşullarının yarattığı ortamı beli belirsiz biçimde yeniden canlandırmaktan hoşlanır. Bu tutarsızlıklar da Sürrealistler için ilgi çekici bir araştırma alanıdır.

Bu araştırmanın bilinçdışı düş ve bellek ilişkisinin incelendiği bölümündeki bulgulara göre; bilinçdışının tezahürlerinin ortaya çıktığı düş ve rüya, benliğin ve belleğin sırlarını saklar. Burada sınırların erimeye başladığı bir alana girilir. Bedenin faaliyetine sınırlar koyan zaman ve uzayın kaybolduğu rüyalar alemi hatıraların filtresiz bir şekilde yüzeye çıkmasına alan oluşturur. Bu durumu ayrıntılı bir şekilde inceleyen Fromm, bilinçdışını geçmiş hatıra ve tecrübelerden oluşan bir depo olarak tanımlar. Bu tanım, sürrealistlerin bilinçdışı ile ilişkilerini, kaçınılmaz olarak bellek üzerinden kuruşlarını anlamlandırır.

Belleğin soyut düşüncede, daha önce incelendiği gibi imgelemde ve bilinçdışında zaman ve mekânla olan etkileşimi bu alanların anlam değişimine uğramasına sebep olur. Bu duyularca dış dünyada algılanandan farklı bir gerçekliktir. Breton, Sürealizmin İkinci Manifestosunda “gerçeküstücü gerçeklik” olarak yeni bir algıyı ilan eder ve bu yeri gerçek olan ile düşsel olanın, geçmişin ve geleceğin, anlatılabilenin ve

anlatılamayanın, yücenin ve yüce olmayanın artık karşıtlıklar diye algılanmadığı bir nokta olarak tarif etmektedir.

Bu nokta oluşturulurken, Sürrealist Manifesto'da da ortak bir estetik değerden bahsedilmez, Breton burada sadece "Harikulade" kavramına değinir. Harikulade olanın güzelliği, akılcı nedensellikte bir kırılmada, doğal işleyişten bir kopuşa işaret eder. Aragon harikulade için şöyle demiştir: "eğer gerçeklik bariz olarak çelişkinin yokluğu ise, harikulade, gerçek olanın içinde çelişkinin patlak vermesidir." (Artun, 2020, s.16). Breton, 1920 tarihli bir makalesinde, "harikuladenin öznel etkilerini, 'hafıza'ya yolunu kaybettirdiğini, 'kimliği' böldüğünü vurgular." (Foster, 2011, s. 51). İlk Manifesto'da harikuladeye romantik harabeler ile modern vitrin mankenlerini örnek verir. Bu ikisinin ortak yanı canlı ve cansızı, doğal ile insan yapıtı olanı aynı anda barındırmalarıyla tekinsiz olana kapı açmalarıdır.

İkinci Manifesto'da Breton, karşıtlıkların bir arada bulunuşunu şöyle yüceltir: "Zihinde öyle bir nokta vardır ki, orada hayat ve ölüm, rüya ve gerçek, geçmiş ve gelecek, dile getirilebilen ve getirilemeyeni yüksek ve alçak artık karşıt olarak algılanmazlar. Sürrealistler için bu noktayı bulma ve saptama umudu kadar teşvik edici başka bir saik bulunamaz." (Foster, 2011). Bu bir nevi Bergson'un çokluk felsefesi ile her şeyin bir oluş halinde olduğu yerin de bir tarifi gibidir. Ernst'in tabiriyle "iç ve dış denen dünyalar arasındaki sınırın içinde gitgide bulanıklaştığı ve büyük olasılıkla bir gün tümden ortadan kalkacağı bir alandır bu." (Ernst "Gerçeküstücülük Nedir?", Harrison ve Wood sanat ve kuram, 2011, s.531).

Sürrealist eserleri anlamlandırmaya yarayan psişik süreçlerden birisi bu araştırmanın önceki bölümlerinde de incelenmiş olan tekinsizlik kavramıdır. Bastırıldığı veya unutulduğu için yabancılaşan aşina imgenin belirmesi durumu, canlı ile cansız arasındaki belirsizlik, nesnenin anlamının muğlaklaşması ile gerçek ile düşsel olanın karışması tekinsiz durumu ortaya çıkarır. Hal Foster, harikuladenin tekinsizin ta kendisi olduğunu öne sürmektedir. (Artun, 2020). Bu bağlamda tekinsiz, sürrealizmde karşıtların bir araya gelişi ile arzuların özgür bırakıldığı bir nokta olarak ortaya çıkar. Bu aynı zamanda Breton için sarsıcı bir güzellik ve nesnel rastlantısallıklarla meydana gelen "harikulade olan"dır. Sürrealistlerin tekinsiz olanla ve rüyalarla olan bu ilişkisi bellek ile dolaylı yoldan ilgilenmelerine sebebiyet verir. Özellikle düzenledikleri sergilerde bu kavramlara yönelik çarpıcı örnekler verilmiştir. 1930'lardan itibaren kolektif şekilde hazırladıkları bu sergiler, sanat eserlerini alışılmışın dışında sunarak bir sergiden de ziyaden bir deneyim alanı olarak ortaya çıkar. Bu sergilerde

harikuladeye özgü sarsıcı güzellik, tekinsiz şiirselliklerle buluşarak tüm duyuları harekete geçirerek çağrışımlara yer verir. Bu durum da sanat eserinin yorumlanmasında bireysel bellekten gelen malzemelerin de etkisine kapı açar.

1938 tarihli "Exposition Internationale du Surrealisme" sergisi bu yaratılan bu deneyim alanlarından biridir. Sergi kapsamında "Galerie Beaux-Arts'ın şık, 18. Yüzyıl enteryörü, ana rahmine benzer, karanlık, ılık ve ıslak bir grotto'ya; dişil, erotik ve tekinsiz bir mekâna; Breton'un kullandığı anlamıyla, bir harikuladeye dönüştürülür." (Artun N. A., Sürrealizm/Mimarlık, 2020, s. 38). Sergi alanı Enfes Kadavra[4]'yı anımsatacak şekilde birbirine eklemlenen üç ayrı parçadan oluşur. Giriş bölümünde Dali'nin "Taxi Pluvieux" (Yağmurlu Taksi) adlı enstalasyonu bulunur.



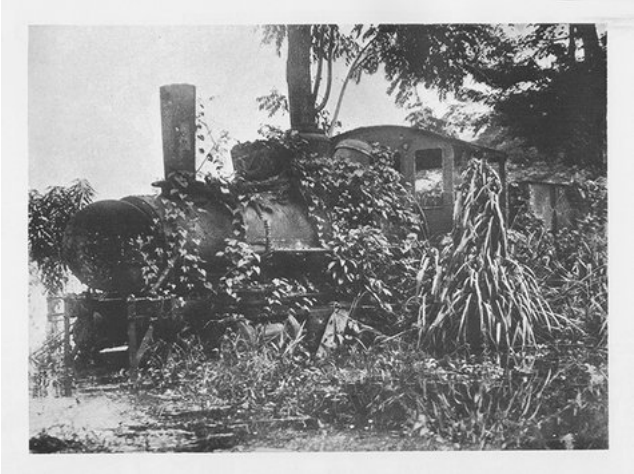
Şekil 2.9: "Yağmurlu Taksi" ,Salvador Dali (1938)



Şekil 2.10: Serginin Giriş kısmı, "Yağmurlu Taksi" ,Salvador Dali (1938

İçi sarmaşıklarla kaplı taksi salyangozlarla doludur. Arka kısımda cansız bir manken, şoför olarak köpek balığı kafalı bir sürücü bulunur. Dali'nin bu eserinde, sergiden bir önceki yıl 1937'de Minotaure dergisinde yayımlanan anonim bir fotoğrafın etkileri görülür.

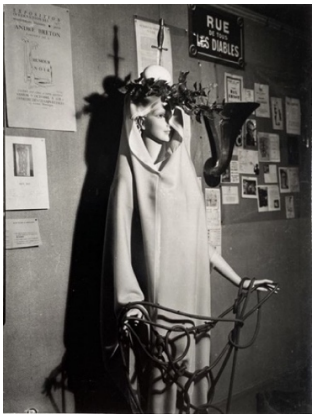
[4] Gerçeküstücülerin 1926'da buldukları Le Cadavre Esquis "enfes kadavra" veya "nefis kadavra" oyunu, elden ele dolaşan kağıtlara herkesin bir sözcük yazarak bir tümceyi tamamlamasına veya resmin parçalarını çizeren bir resmin tamamlamasına katkıda bulundukları bir oyundur. Kâğıt her seferinde katlanarak bir önceki sözcük ya da çizimin görülmesi engellenir. Sürrealistler arasında yaratıcı bir yöntem olarak ortaya çıkan bu oyun ilk oynandığında ortaya çıkan cümleden dolayı bu şekilde adlandırılmıştır: Le-cadavre-exquis-boira-le vin-nouveau" (Enfes kadavra taze şarabı içecek) (Klingsöhr-Leroy, 2006, s. 15)



Şekil 2.11: Minotaure dergisinde yayımlanan anonim fotoğraf. (1937)

"Fotoğrafta, yabanıl doğanın uygarlığa üstün geldiği, ilksel dürtülerin insani buluşa, insani rasyonalliğe boyun eğdirdikleri bir durum belgeleniyordu." (Schneede, 2020, s. 307) Bu fotoğraf konusunda Breton şöyle der: "Güzellik -sarsıcı güzellik- yalnızca hareket halindeki bir nesneyi hareketsizkenki haliyle kavuşturan bir ilişki kurulduğunda mümkün olur." (Vesely, 2020, s. 72).

Bu eseri cansız mankenleri sıralandığı uzun bir koridor izlemektedir. Her biri farklı bir sanatçı tarafından giydirilmiş 16 cansız manken, "Rue surrealiste" (Sürrealist Sokak) adı altında koridoru sokağa dönüştürmektedir. Mankenlerin yanında bulunan tabelalar ile sürrealistlerin en sevdiği Paris sokakları düşsel bir düzleme oturtulur. Bunlar dışında tamamen uydurma sokak adları da manzaraya eşlik eder: Kan Nakli Sokağı, Tüm Şeytanlar Sokağı gibi. Vitrin mankeni motifi ile sanatçıların arzuları somutlaştırılır.



Şekil 2.12: Man Ray'e ait bir sergi fotoğrafı (1938)



Şekil 2.13: Salvador Dali'nin manken eserinin Man Ray'e ait bir fotoğrafı (1938)

Duplessis (1991) sergi hakkında bir yorumu şöyle aktarır: “Rolland de Reneville bu sergiyle ilgili şöyle yakınmıştı: ‘Koridorda boylu boyunca sıralanan o güzelim mankenlerde çoğu izleyici yalnızca çocuksu kuklalar gördü. Bunların görevleri, düş göreni aşamalı olarak uykunun kucağına götürmek gibiydi ve uykuya dalmak üzereyken akla gelen kişilere benziyorlardı.’” (Duplessis, 1991, s. 43)

Bu koridordan geçerek yerleri çürük yapraklarla, tavanı kömür çuvallarıyla kaplı asıl sergi mekânına ulaşılır. Marcel Duchamp (1887-1968) tarafından düzenlenmiş bu mekânın ortasında bir mangal, etrafında 4 adet yatak bulunur. Ziyaretçiler kendilerini verilmiş el fenerleri ile mekânı gezebilmektedir. Bu sırada yarı çıplak bir dansçı “Tamamına Ermemiş Eylem” başlıklı bir gösteri sergilemektedir. Marcel Jean (1900-1993) serginin bu bölümünü şöyle anlatır:

> Burada, harikulade olan adeta mizahın yüzeyine çıkmıştı, mekân yabancılaştırılmıştı, ziyaretçinin istese de istemese de içine çekildiği fantastik bir metafordu bu: yan yana asılmış 1200 kömür çuvalından oluşan tonozla örtülü devasa bir mağara; kuru yapraklardan kalın bir örtüyle kaplı, hafif dalgalı zemin. Zeminin bir kıvrımında, içinde nilüferlerin ve sazların bulunduğu ufak bir göl pırıldıyordu. İç ve dış dünyanın bir sentezini oluşturan bu yeraltı ışıklandırmasının ortasında, küçük bir kaidenin üstünde dostluğun işareti olarak bir mangal yükseliyordu. Sürrealistler kışın sık sık Paris kafelerinin önündeki bu demir maltızların etrafında buluşurlardı. Salonun dört köşesinde ise altın işlemeli ipek örtülerin altında dört adet görkemli, çok geniş yatak, aşkın simgesi olarak duruyordu. Mangalın iki yanında, iki döner kapının yüzeylerine desenler asılmıştı. Bir yanda bir paravanın ardında kahve kavruluyor, alt kata Brezilya kokuları yayılıyor, bir hoparlörden de Alman ordusunun merasim yürüyüşündeki ayak sesleri yükseliyordu. (Schneede, 2020, s. 312)



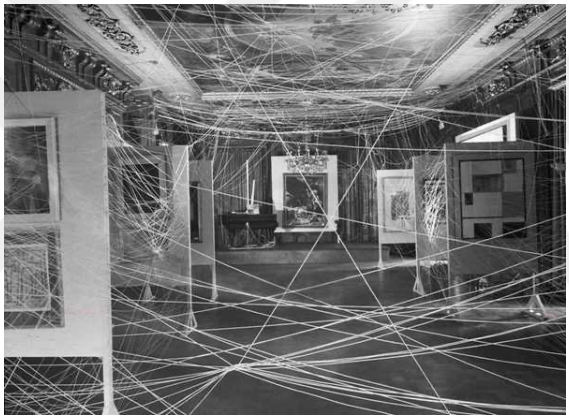
Şekil 2.14: Roger Schall tarafından çekilmiş sergi fotoğrafı (1938) Exposition Internationale du Surrealisme , Paris



Şekil 2.15: Exposition Internationale du Surrealisme (1938) Paris

Bu sergide iç içe geçen cinsellik, doğa, kokular, çuvallardan gelen tozlar için Uwe Schneede, “kolaj ilkesinin mekânsal boyuta aktarılmasıydı” (Schneede, 2020, s. 313) der. Ayrıca kömür çuvallarının tavana, yaprakların yere konumlandırılışıyla aşağı ile yukarı kavramlarının yerleri değiştirilmektedir. Mankenlerle düzenlenen sokak ve üzerine yağmur yağan taksi enstalasyonu ile iç dış kavramları birbirinin içine geçer.

Sürrealistlerin başka bir sergisi “First Paper of Surrealism” 1942 yılında düzenlenir. 1938’teki sergide eserlerin karanlıkta bırakılması gibi bu sergide de tüm eserler gerilmiş iplerin arkasında saklanır haldedir. Serginin tasarımcısı Duchamp, tüm sergi alanına örümcek ağlarına benzer şekilde ipler gerer.



Şekil 2.16: John D. Schiff’e ait sergi fotoğrafı, First Paper of Surrealism (1942)

1946’dan 1966’ya kadar süren, Duchamp tarafından yapılan bir başka mekân, tekinsiz ve harikuladenin buluşmasını sergiler. “Etant donnes” adında içine girilemeyen gerçek bir oda oluşturan Duchamp, eseri yalnızca kapı üzerindeki iki delikten gözlemlenmesine izin verir şekilde kurgulamıştır.



Şekil 2.17: “Etant Donnes” , Marcel Duchamp (1965)



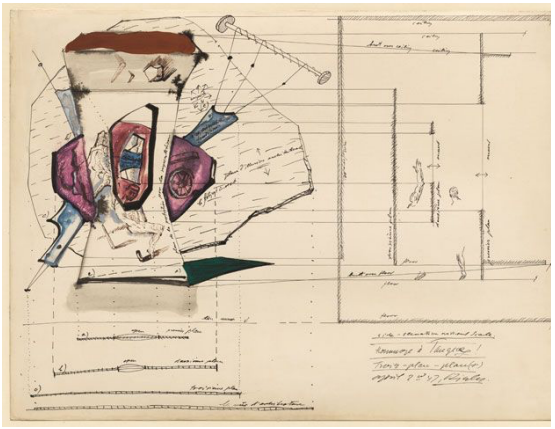
Şekil 2.18: “Etant Donnes” , Marcel Duchamp (1966)

Tschumi eseri şöyle anlatır:

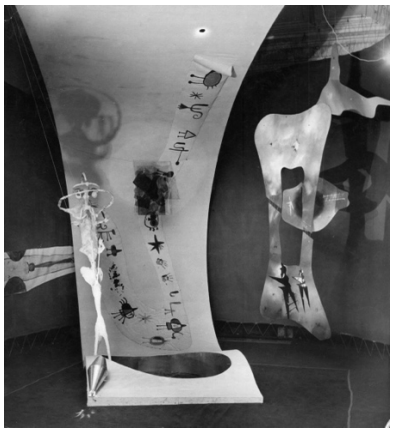
> İyice yıpranmış ahşaptan yapılmış bir çift kapı kanadının ardında, tuğlayla çevrilmiş gizli bir mekân yer alır. Kapının kulbu olmaması, açılmasının olanaksız olduğunun göstergesidir. Yaklaşınca göz seviyesinde iki delik fark edilir. Yasak mekâna bakanı, hayrete düşürecek bir sahne bekler. Kapıya paralel tuğla duvarın üzerindeki düzgün olmayan yarıktan, ince dalların üzerine uzanmış çıplak bir kadının narin bedeni görülür. Açılmış bacakları ‘röntgenci’ye dönüktür. Yukarıya kaldırdığı sol elinde sönük bir gaz lambası tutar. Gerisinde ağaçlıklı bir peyzaj ve mavi bir gökyüzü vardır. (Tschumi, 2020, s. 134)

Kulpsuz kapı, izleyicinin hiçbir zaman odaya dahil olamayışıyla bir gerilim yaratır. İzleyicinin bir delikten gözlemleyebildiği eser, deneyimlenme şeklinden itibaren tekinsizdir.

Sürrealistlerin İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra hazırladıkları ilk sergi olan 1947 tarihli “Exposition internationale du Surrealisme”, savaşın vahşetinden sonra sığınılabilecek mit ve ritüelleri, mantığın yozlaştırmadığı primitivizmi öne çıkarmaktadır. Duchamp ve mimar Friedrick Kiesler serginin tasarımını yaparlar. İç içe geçen mekânlardan oluşan serginin “Salle des Supersititions” (Hurafeler Salonu) isimli bölümü oval biçimlidir. Burayı Hans Arp, sergi kataloğunda anne kucağına benzetir. Burası “Siyah kumaşla kaplı duvarları ve mavi-yeşil ışığıyla bir grotto’yu andırır.” (Artun N. A., Sürrealizm/Mimarlık, 2020, s. 47)



Şekil 2.19: Hurafeler Salonu Mimari Planı, Friedrick Kiesler (1947)



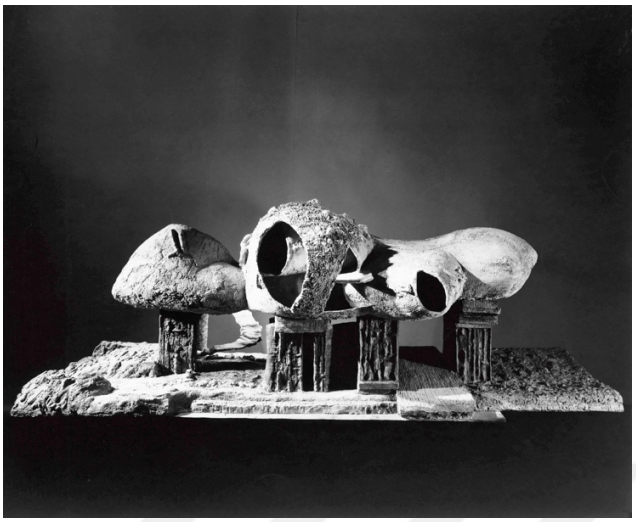
Şekil 2.20: "Le Surrealisme en 1947" sergisinin Hurafeler Salonu bölümü. Willy Maywald (1947) Paris

Sergiler için yapılan bu düzenlemeler, sergi mekânlarını adeta canlı organizma formlarına benzetir. T.J. Demos bu mekânları, sürrealistlerin İkinci Dünya Savaşı sırasındaki sürgün koşulları içerisinde okuyarak, Duchamp'ın enstalasyonlarının, sergi mekânlarını, döneme uygun bir "evsiz" mekâna dönüştürdüğünü öne sürer. (Demos, 2020). Buradaki evsiz kavramı Freud'un tekinsiz bağlamında ele aldığı bir evsizliktir. Hal Foster'a göre başından beri "evsiz"likle ilgilenen sürrealist sanat, anne ile çocuk arasındaki ilksel bağları "geriye götürücü olmayan yollarla" irdelemektedir. (Foster, 2011). Kaybedilen "ev"in (heimlich'in) arayışında olan Tristan Tzara (1896-1963), rahim-içi mekânla özdeşleşen mimari anlayışı şöyle savunmuştur: "insan, karanlık, yumuşak, onu sarıp sarmalayan mekânlarda, doğmadan önce ana rahminde bulduğu rahatlığa yeniden kavuşacaktır." (Artun N. A., Sürrealizm/Mimarlık, 2020, s. 28) Mağara, çadır gibi ilkel insanların temel yerleşim formlarının rahme olan benzerliğine dikkat çekerek şöyle der:

> İnsan toprakta, "ana"da yaşadığı için, mağaralardan Eskimoların yurtlarına (mağara oyuğu ile çadır arası bir form, ve insanın vajina biçimli kovuklardan girdiği, rahimvari yapının çarpıcı bir örneği), girişinde kutsal bir direk bulunan konik veya yarıküre biçimli kulübelere kadar, insanın meskeni doğum öncesi rahatlığı simgeler. (Tzara, 2020, s. 469)

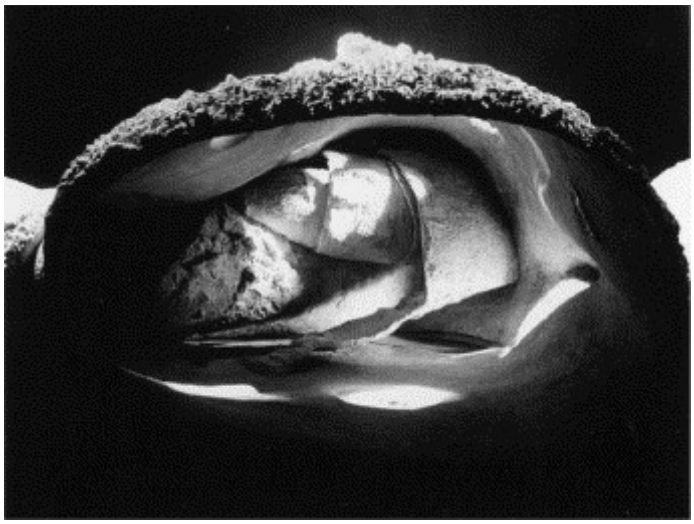
Bir mimar ve sahne tasarımcısı olan Frederick John Kiesler (1890-1965)'in 1924'ten 1965'e kadar anaç bir ev fantezisi ile üzerinde çalıştığı Sonsuz Ev; tekinsiz, harikulade ve sarsıcı güzelliğin birleşmesini sağlar. Kiesler bu projesinde bilinen mimari taşıyıcı öğeleri kaldırarak, taşıyıcı bir kabuk oluşturur. Stephan Phillips bu proje için şöyle der:

“Eğer inşa edilmiş olsa, Sonsuz Ev bir ikamet makinesi değil, bir ‘düş makinesi’ olacaktı.” (Artun N. A., Sürrealizm/Mimarlık, 2020, s. 31)



Şekil 2.21: “Sonsuz Ev”, Friedrick Kiesler (1950)

Kiesler, Sonsuz Ev hakkında şöyle der: “O, tıpkı insan bedeni gibi sonsuz- başı sonu yok. ‘Sonsuz’ epeyce duyusal; keskin açılı eril mimarlıktan çok, dişi bedeni andırıyor.” (Kiesler, 2020, s. 493) Tasarımda havalandırmanın ve ışıklandırmanın, vajinayı andıran yarıklar eklenmesi ile sağlanması da bu dişilliği güçlendirir.



Şekil 2.22: “Sonsuz Ev”, Friedrick Kiesler (1950)

Bu tasarım Bachelard’ın şu sözlerinin de dayanak noktası gibidir: “Ev ile evren arasındaki dinamik mücadelede, basit geometrik şekillerin baskın olması gerektiğine dair hiçbir işaret yok. İşlev gören bir ev, durağan bir kutu değildir. İçinde yaşayan

mekân, geometrik uzamı aşar.” (Bachelard, Mekanın Poetikası, 2017) Kiesler, duvar ve tavanın bulunmama konusuna sebep olarak “evde oturanlar kendilerini kafese hapsedilmiş gibi hissedebilirler.” (Graevenitz, 2020, s. 410) der. Bu da içinde yaşayanın özgürleşmesi ve düşlemeye yer açılmasını bir nevi özetler. Bu modern insanın eksikliğini çektiği bir şeydir. Kiesler modern mimariyi şöyle eleştirir:

“Makine-çağı evleri parçalanmış bölmelerdir,
Bir kutu yanında bir başka kutu,
Bir kutu altında bir başka kutu,
Gökdelen olana dek ur gibi büyürler.” (Kiesler, 2020, s. 494)

“Sonsuz Ev” ise mekânın sürekliliğini sağlar. Tüm yaşam alanları bütünleşir. Evin mağaraya benzer ambiyansı primitifliği, hücreye benzer formu hayatın başlangıcını vurgular. “Bir hücre neredeyse bir insan, belki de insan hayatının başlangıcı”dır. (Graevenitz, 2020, s. 410)

Mekânın insan bedenine ve organik formlara yaklaştırılması ve birer deneyim alanları olarak düzenlenen tüm bu sergi mekânları, bellekle ilişkiye giren mekânın canlılığına dair bir nevi deneylerdir. Çağrışımlara olanak tanıyan tüm bu düzenlemeler belleği ana konu olarak seçmese dahi, deneyimlenme şekilleri itibariyle bellek ile deneyim arasındaki etkileyici etkileşime örnek oluştururlar. Çünkü tüm bu çalışmalar ile sürrealistler, bilinçdışında kalanlardan beslenip alışılmışın dışına çıkarak gerçekliği sorgulatmayı ve deneyimleyenin belleğinde unutulmaz bir iz bırakmayı amaçlamışlardır.

1960lardan itibaren “Çağdaş Sanat” adı altındaki yaratıcı eğilimlerle ise modern dönemde, kendisine bir çekince ile yaklaşılan ve sürrealizm tarafından dolaylı yoldan irdelenen “geçmiş”, artık doğrudan sorgulanır hale gelerek başlıca bir konu olur.

2.3. Çağdaş Sanatta Bellek

Çağdaş sanat, postmodern dönem olarak adlandırılan, bireysel anlatıların öne çıktığı bir çağda gerçekleşir. Modern yaklaşım belirli kalıplara göre dünyayı şekillendirmeye çalışırken postmodern yaklaşım bu kalıplardan çıkmayı amaçlar. Büyük yıkımlar getiren iki dünya savaşı ardından her şeye yabancılaşan insan için artık her şey unutulabilir durumdadır, hatırlamaya değecek hiçbir şey yoktur. Artık meta anlatıların

anlamsızlığı kendini göstermiştir. Aslında postmodern durum, belleğini yitirmiş toplumun bir tepkisi olarak okunabilir. Bu tepki ile geleceğin bakışıyla yazılan tarihten de hesap sorulur. “Modernleşme sürecinin, hafızanın iki ediminden biri olan unutma ile ilişkilendirilmesine karşın, postmodern dönemde hatırlama edimi öne çıkar.” (İpek, 2018, s. 250)

1960 sonrası daha çok odak noktası olan bellek üretimi, her şeyden önce bireyin içsel ve dışsal dünyayı yeniden tanımlayarak inşa etme ihtiyacından doğar. Bu hususta değişen zaman ve mekân algısı da sanatçıların yaratımlarına konu olur. Bellek ile olan ilişkisi, bu araştırmanın önceki bölümlerinde saptanmış olan “ev” olgusu da geçmiş ve aidiyet ile ilgili sorgulamalarda malzeme sağlar.

Modern çağ ile giderek zayıflayan bellek ve bununla birlikte oluşan aidiyet ve kimlik problemi ile oluşan yabancılaşma durumu nedeniyle bellek ve bellek ile ilişkili kavramlar önemli hale gelir. Sözü edilen olumsuzluklar karşısında hafıza, Huysenn’e göre “tutunacak alan” (Huyssen, 1999, s. 19) iken, hafızayı inşa eden “kimlik arayışı” Harvey için “güvenli bir liman arayışı”dır. (Harvey, 2019, s. 337). Aidiyeti oluşturan güven duygusunu temin eden unsurlardan birinin geçmişe ait bilgi olduğu düşünüldüğünde, geçmişin bilgisini saklayan hafızaya duyulan ihtiyacın nedeni anlaşılmaktadır. (Connerton, 2021, s. 81)

Huysenn bugün bellekten bu denli bahsediliyor oluşunu, modernitenin zaman olgusunu yeniden düzenlemesi, hatta zamanın aşılmasının bir sonucu olarak görür. Dolayısıyla geleceğe yönelmiş olan modern zamansallık kurgusu tersine dönmekte, Huysenn’in deyişiyle “gelecek sanki geçmişe sığınmaktadır.” (Huyssen, 1999, s. 20). Bu bağlamda çağdaş sanat içerisinde sanatçılar sıklıkla hem kendilerinin hem toplumun geçmişlerini sorgulamış ve bellek yitimi kültürüne karşı eserler vermişlerdir. Bunu yaparken de sıklıkla belleğin ayrılmaz parçaları zaman ve mekân kavramlarını yeniden yorumlamışlardır.

Mimarlık eğitimi almış olan Gordon Matta-Clark (1943-1978), sanat ve mimarlık pratiğini bir araya getirerek kamusal alanda yıkılmak üzere olan binaları buluntu nesneler gibi kullanarak ve onları delip parçalayarak yeni bir bağlamda yeniden inşa eder ve bu müdahaleleriyle kentin ve yapının belleğiyle ilişki kurarak içerdikleri ortak hafızayı öne çıkarmak üzere bir yapı-söküme uğratır. Önemli sürrealist mimar Roberto Matta Echaurren’in oğlu olan Gordon Matta-Clark’ın ilk mimarlık yaptığı yer, modernist mimarinin en önemli ismi Le Corbusier’in stüdyosudur ve oradan Le

Corbusier'in tüm felsefesine karşıt bir şekilde çıkmıştır. Evin, içinde yaşanılan bir makine olduğunu söyleyen Le Corbusier'e karşı, Gordon Matta-Clark şöyle der: "Bir makine yaşamak için değildir." (Talu, 2012, s. 101). Mimarlığı anarşi ile birleştirerek "anarchitecture"a dönüştürür. Nur Altınyıldız Artun Le Corbusier ve Gordon Matta-Clarke'ın keskin çizgilerle ayrılan felsefeleri hakkında şöyle der: "Le Corbusier uygarlığın geleceğini yeni kentlerin mutlak düzeninde görüyor; Matta-Clark ise Le Corbusier'nin ortadan kaldırmayı hedeflediği eski kentlerin kargaşasında ve kaosunda. İşi temiz duvarlarla değil, eski, yıpranmış, yapanmış yapılarla. Onların irkiltici duyusallığında." (Artun N. A., Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesneler, 2012, s. 139). Matta-Clark, bu görüşlerini yıkılmak üzere olan binalara müdahale ederek ifade eder.

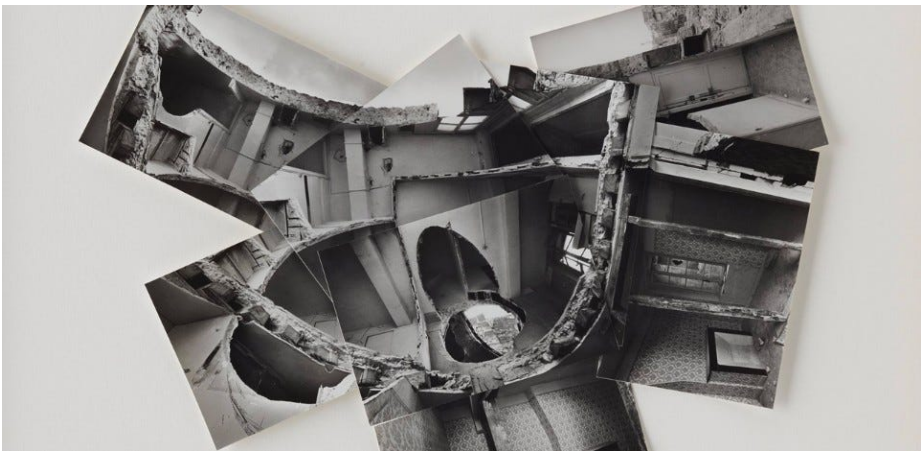


Şekil 2.23: "Splitting"- Gordon Matta-Clark ,1974 New Jersey



Şekil 2.24: "Splitting", Jelatin gümüş baskı kolajı,1974

Splitting/Yarılma adlı eserini New Jersey'de bir işçi mahallesinde gerçekleştirir. Burada yıkılmayı bekleyen bir binayı ortadan ikiye ayırır. Daha sonra bu bina planlandığı gibi yıkılsa da, sanatçı eserini fotoğraflar ve videolar ile belgeler. "Splitting, var olduğu kısa süre boyunca içinde ikamet edilemeyen tekinsiz, hatta tehlikeli bir ev haline gelir. (…) Yarıkla, kapalı odalar dışarıya açılır, loş enteryörler, tüm kirleri ve izleri, içeriye dolan parlak gün ışığıyla aydınlanır." (Artun N. A., Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesneler, 2012, s. 139) Aynı zamanda aydınlanan, bu binaların yaşanmış anılarla dolu geçmişleridir. "Sonuç öyle dramatik ve bir o kadar da tekinsizdir ki; belki de ancak böyle bir yarık ya da çatlak, hem modern ev sorununun duygusal ve psikolojik boyutunu, hem de insan ruhunun kontrol edilemez çalkantılarını görselleştirebilir." (Talu, 2012, s. 102)



Şekil 2.25: “Konik Kesişme” (Conical Interest) - Gordon Matta-Clark, Paris Bianeli için Centr Georges Pompidou yakınlarında bir bina içine müdahale, 1975

Gordon Matta-Clark eserlerinde alışılmışın dışına çıkarak geometrik tutarsızlıklar sağlayarak terk edilmiş yapıların belleğini katman katman ortaya çıkarmaktadır. Bunu yaparken ev kavramının modern çağdaki bir çözümlemesini de sunar: “Ev ve yeri birbirine bağlayacak organik bağ artık yok. Her ikisi de bundan böyle köksüzdür – önceden belirlenmiş sentetik bir düzenin parçalarıdır.” (Talu, 2012, s. 103).

Gordon Matta-Clarke evin anlamını sorguladığı bu çalışmalarında, evin kapalılığını ve anlamını, içerdiği yaşanmışlıkları ortaya sererek yok eder. Belleğin ayrılmaz bir parçası olan mekân olgusunu bir nesne gibi ele alarak onu parçalar ve elde ettiği fragmanları tekrar birleştirerek kentin belleğine müdahalede bulunur. Bu konu hakkında şöyle der: “Başlangıçta, müdahalelerim yapıya dokunmuyordu: sadece belirli bir mekânda çalışıyordum. Sonra, mekânı bir bütün olarak, bir nesne olarak düşünmeye başladım.” (Bartis, 2018)

Mekânı “tersyüz” eden bir başka İngiliz sanatçı Cornelia Parker (1956-), 1991 tarihli bir enstalasyonu için, sürrealistlerin bit pazarı dolaşma tutkusunu hatırlatır şekilde ikinci el eşyaları toplayarak bir bahçe barınağına doldurur. Daha sonra bu barınağı patlatır. Patlamadan kalanları toplayarak yeniden bir araya getirir. “Cold Dark Matter: An Exploded View” (Soğuk Karanlık Madde: Patlatılmış Bir Görüntü) adlı eseri bu şekilde oluşur. Parker, topladığı kalıntıları merkeze koyduğu bir ışık kaynağının etrafına yerleştirerek gölgelerle iç içe geçen, düşsel olarak genişleyen bir mekân algısı yaratır.



Şekil 2.26: Cornelia Parker “Cold Dark Matter” (1991)

Barınağın çatı katı veya bodrum gibi unutulmuş nesneleri içeren doğal yapısı bir yana, sanatçı patlamanın ardından kalanları yerleştirme düzeniyle birlikte yaşanmış anıların uçuştuğu donmuş bir an yaratır. Asılı nesneler tam olarak tanımlanamayan anılarla, anlamlarla, belleğin ve bilinçaltının karanlığıyla yüklü, evrenin yapısında var olduğunu bilinen ama tanımlanamayan “karanlık madde”ye dönüşür. Yer ile temasta bulunmayan bu mekân, Breton’un şu sözlerini hatırlatır: “rastgele bulunan nesnede, ve yalnız onda, arzunun harikulade tortusunu fark ederiz.” (Aktaran (Artun N. A., Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesneler, 2012, s. 149)

Evin içselliğini sanatına yansıtan bir diğer sanatçı İsviçreli Heidi Bucher (1926-1993)’in yaşamı, ikinci dünya savaşı sırasındaki göç deneyimleriyle şekillenmiştir. 1970lerin ortasında İsviçre’ye tekrar döndüğünde ailesinin evini görmesiyle bellek ve aidiyet konularına odaklanmaya başlamıştır. Bucher, genellikle kendi yaşamındaki göç deneyimlerini kurduğu mekânlarda lateks gibi dokular kullanarak bedeninin belleği ve geçmişiyle ilişkisini yansıtmıştır.



Şekil 2.27: Heidi Buchner “Borg” (1976)



Şekil 2.28: Heidi Buchner “Borg” . Brick Art Museum’da gerçekleşen “Beyond The Skins” sergisinden bir fotoğraf (2023) Pekin



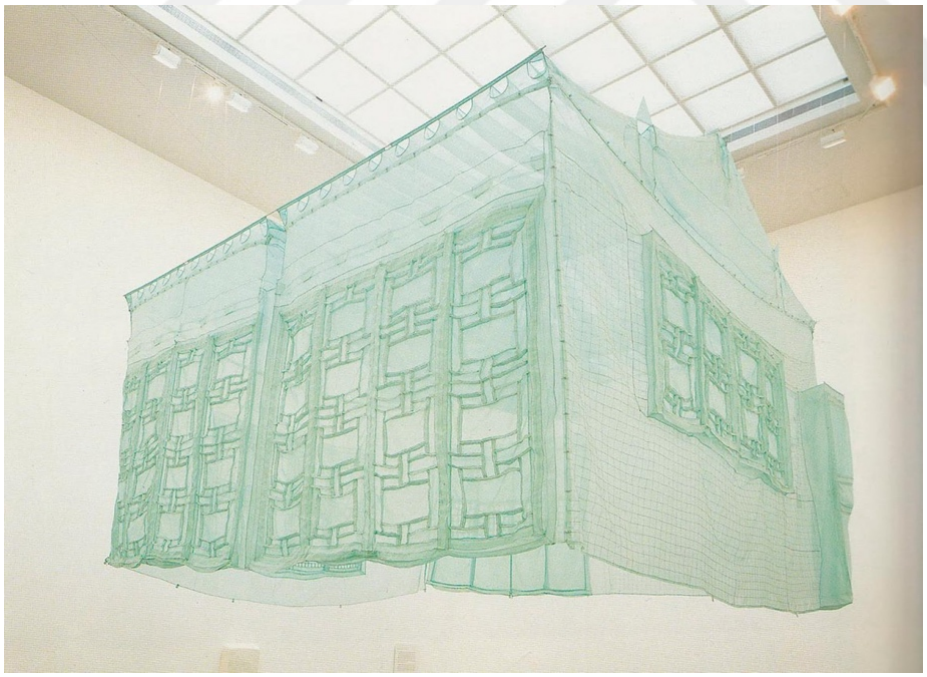
Şekil 2.29: Heidi Bucher, “*Small Portal” (*1988)

“Heidi'nin durumunda, deriyi kullanmak hem bir yöntem hem de bir metafordur. Yılanlarda olduğu gibi, atığın dökülmesi genellikle pislik olarak tanımlanır. Soyulur ve atılırlar.” (Heidi Bucher’s “Skinning” Art and Poetics of Space, 2023) https://www.cafa.com.cn/en/news/details/8332227) Bu bağlamda mekân, bir nevi tüm fazlalıklarından kurtularak saf bellek haliyle ortaya çıkmaktadır.

Bucher'ın kullandığı lateksin kalıcı bir malzeme olmadığı göz önünde bulundurulduğunda, bu tercihin, bellekteki hatırlama ve unutma süreçlerine de atıfta bulunarak, geçicilik kavramına dikkat çekmesini sağladığı görülmektedir. Malzemenin geçiciliği, mekânların ve belleğin doğasındaki değişkenliği vurgulamaktadır.

Koreli sanatçı Do Ho Suh (1962-), özel bağ kurduğu mekânları, geleneksel kore nakışı ve geçirgen kumaşlar ile yeniden yaratan çalışmalarıyla bilinmektedir. Suh eserleri hakkında şöyle der: "Hayatınızın bir noktasında evinizi terk etmek zorunda kalırsınız. Ve geri döndüğünüzde ev, artık aynı ev değildir." (Weichbrodt, 2011) (https://www.asianamericanchristiancollaborative.com/article/the-perfect-home)

Eserlerinde hafif ve yarı geçirgen kumaşlar kullanarak yeniden inşa ettiği yapılar, mekânın zaman geçtikçe silikleşen hatırasını yansıtır. Sanatçının eserlerini inceleyen makalelerinde Gürani ve Koşar, bu eserleri şöyle özetler: "Suh, hayatı boyunca yaşadığı şeylerden esinlenerek anılarını, kimlik sınırlarını, birey ve toplum arasındaki küresel kültür değişimlerinin bağlantısını 'ev' teması üzerinden iletiyor." (Gürani & Arabalı Koşar, 2018, s. 1492)



Şekil 2.30: "Perfect Home" Do Ho Suh (1999)



Şekil 2.31: “Home Within Home Within Home Within Home Within Home” Do Ho Suh (2013)

Kullandığı malzemelerin şeffaflığını kavramsal karşıtlıkları sentezlemek için kullanan sanatçı, “Home Within Home Within Home Within Home Within Home” eserinde, dışta batı kültürünün yansıması olan bir evin içerisine geleneksel Kore evini koyarak doğu ile batı arasında bir sentez gerçekleştirmiştir. Bu eserin “dışarıdan kültürel uyum belirtileri gösterebilen ancak kalbi ve ruhu, kökenlerinde öğrendiği gelenekler ve değerlerle kodlanmış kalan göçmen bir bireyin çift kültürel kimliğini temsil ettiği görünmektedir.” (https://craniumcorporation.org/2014/08/28/home-within-home-within-home-within-home-2013-by-korean-artist-do-ho-suh-at-the-mmca-seoul/

Ev, sırları barındıran ve koruyan özel bir yerdir. Belirli bir yaşam tarzını ileten psikolojik ve kültürel sembollerle doludur. Ev; geçmiş, şimdi ve gelecekte, tüm zamanlarda, ve hayal gücünde var olur. Geleneksel, modern veya çağdaş bir üslubu olsun, ev içinde gizemin hissini korur ve kişisel alanın tanımını yapar. Suh’un eserlerinde kişisel alanların transparanlaşmış tekinsiz yapıları, mahremiyet alanı olan evi “dış”a açarak yitirilen öznelliği de anlatmaktadır. “Suh'un hayalet ev imgesi, zarafeti ve hafifliğiyle, fiziksel bir formdan ziyade psikolojik zaman-mekân birliği olarak kabul edilir. Ve oldukça kamusaldır. Şimdi, ev unutulmaz kutsal bir alan, korumasız, huzursuz edici, sonsuz derinlikte bir kültürel tapınak haline gelmiştir.” (Sağlam, 2022)

Mekânları yeniden yorumlayarak oluşturulan tüm bu eserler “ev”in içselliğiyle ve onun sakladığı anıları dışarı açmakla ilgilenirler. Belleğin sakladığı gizli anılar ve travmatik geçmişler mekâna tutunmaktadır. Freud, travmatik anının, bellekte bastırılıp ertelenen bir eyleme (nachtraglichkeit) dönüştüğünü öne sürer. Bu ertelenen eylem geri çağırılan bir anı ile tekrar işlenir. Geri çağırılan anı sadece geçmişle ilgili olmayıp, kişinin şu anda yaşadıklarına göre yeniden oluşturulur. Çağdaş sanat ve bellek ile ilgili araştırmalar yapan Joan Gibbons, bu durumu “geçmiş ve geleceğin sentezi” olarak, “çocukluğuna dair korku dolu anılarla ilgili birçok eser vermiş olan Fransız Amerikan sanatçı Louise Bourgeois’in (1911-2010) eserlerinde saptar.” (Robertson, 2013, s. 154). Sanatçı eserleri hakkında *“*Elli yıl boyunca yapmış olduğum tüm çalışmalarım ilhamını çocukluğuma borçludur. Benim çocukluğum hiçbir zaman sihrini, gizemini ve dramını kaybetmemiştir*”* diyerek sanatının geçmişiyle olan ilişkisini ortaya koyar. (Yetener, 2023)

Babasının, annesini dadısıyla aldatması sonucu dağılan aile, hayatında travmatik bir etki bırakmıştır. Bir halı dokumacısı olan annesine olan sevgisini eserlerinde sık sık örümcek imgesi ile gösterir.

Sanatçı, ‘geçmiş’in yaratımındaki etken rolünü şöyle anlatır:

> Heykelim bir imge değildir, bir fikir de değildir. Ben araştırıyorum. Yaptığım atıf geçmişteki bir duyguyadır. Sanatım bir şeytan kovma durumudur. Heykelim korkuyu yeniden deneyimlemem için izin verir bana. Böylece onu uzaklaştırabilirim. Bugün heykelimde geçmişte çözemediğim şeyleri söylüyorum. Bu, bana geçmişi yeniden deneyimleyebilmeyi ve onun realistik boyutunda ve tarafsızlığında geçmişi görebilme fırsatını veriyor. Korku pasif bir durumdur ve maksadımsa onu aktifleştirmek ve kontrol edebilmek, onu, bugün ve burada yalnız bırakmaktır. Pasiflikten aktifliğe doğru bir hareket. Çünkü eğer geçmiş reddedilirse, bugün yaşayamazsınız. Geçmiş korkuları beden işlevleriyle bağlantılandırıldığı için onlar beden olarak görünürler. Benim için heykelim bedenimdir, bedenimse heykelimdir. (Kotik, 1994, s. 12)

Dolayısıyla sanat, Bourgeois için bir geçmişle yüzleşme yöntemidir. “Cell” (Hücre) serisinde iç dünyasını temsil eden metaforlarla nesne düzenlemeleri yaparak küçük odalar yaratır. Bu eşyalar birbirleriyle ilişkilendirilmiş şekilde geçmişe çağrışım yaparlar.



Şekil 2.32: “Cell-Spider” Louise Bourgeois 1997



Şekil 2.33: “Cell-Spider” Louise Bourgeois koltuk detayı 1997

Hücreler serisi içerisinde yer alan “Spider adlı çalışması sanatçının otobiyografik işlerinden biridir. Kafes hücre içerisindeki koltukta annesinin işlediği halılara göndermeler bulunur. “İnce bacaklarıyla narin ama kapsayıcı olan örümcek, Bourgeois’nın aileyi koruyan ve birleştiren hassas annesinin figürüdür. Ayrıca hücrenin içine giren başı ve geri kalan gövdesinin dışarıda olması rahatlıkla en erken ve arketipsel anne-çocuk ilişkisi olarak okunmaktadır.” (Bal, 1999, s. 105)



Şekil 2.34: “Cell I” Louise Bpurgeois, 1991

Cell serisi içerisindeki 1991 tarihli “Cell I” adlı eserinde buluntu kapılarla bir oda yaratır ve içerisine bir yatak yerleştirir. Yatak üzerine yerleştirdiği askeri Fransız çuvallarına yazdığı yazılarla anılarını kutsar: “I need my memories: They are my documents.”

(Anılarıma ihtiyacım var: onlar benim belgelerim.). Sanatçı, annesini kaybetmesinin ardından Fransa'yı da terk etmek zorunda kalır ve aidiyet ve ev temalarını eserlerine konu edinir. Bu eserde 1940larda Fransa'dan New York'a göç etmek zorunda kalmasının izleri de görülmektedir.

Cell serisi hakkında sanatçı şöyle der:

> "Hücreler" farklı türdeki acıları temsil eder: fiziksel, duygusal ve psikolojik, ve zihinsel ve entelektüel olanı. Duygusal olan ne zaman fiziksel olur? Fiziksel olan ne zaman duygusal olur? Bu, döngüyle dönüp duran bir çemberdir... Her 'Hücre', izleyicinin zevkini, bakmanın ve bakılmış olmanın heyecanını ele alır. 'Hücreler' birbirlerini ya çeker ya da iter. Bütünleşme, birleşme veya ayrılma isteği vardır. (Louise Bourgeois. Structures of Existence: The Cells, 2015)

Cell, bireylere ve geçmiş deneyimlere göndermeler içerir. Kullanılan iğneler, iplikler, sanatçının çocukluğuna ve annesinin değerli halıları onarmasına göndermede bulunur. Hücreler aynı zamanda terk edilme, ihanet ve kaybı anlatır. Sanatçının kendi bedenine dair sorguları içerir. Bazı eserlerinde de geçmişi sorgulama ve yüzleşme temaları aynalarla verilmektedir. Sanatçı her açıdan gözlemlenebilecek bu eserlerle içsel dünyasını seçtiği özel nesnelere yüklediği metaforik anlamlarla seyirciye açar. Bu sanatsal dil, Bergson'un şu sözlerini hatırlatır: "Aslında, anılara bulaşmamış algı yoktur. Duyularımızın dolaysız ve mevcut verilerine, geçmiş deneyimimizin binlerce ayrıntısını katarız. Genellikle bu anılar bizim gerçek algılarımızı yerinden eder. Bu durumda yalnızca birkaç bilgiyi, bize eski imgeleri hatırlatmaya yönelik basit bir iki 'im'i akılda tutarız." (Bergson, Madde ve Bellek, 2007, s. 27)

Fransız kavramsal sanatçı Christian Boltanski (1944-2021) de Bourgeois gibi kendi travmalarını olduğu kadar , toplumsal hafızada yer eden konuları da sıklıkla eserlerine konu eder. Çocukluk yılları Fransa'nın Nazi işgali altında olduğu yıllara denk gelen sanatçının işlerinde 2. Dünya Savaşı'nın etkileri görülür. Bir anıt gibi fotoğrafları kullanan sanatçı, ışıklandırmaların yardımı ile portreleri soluklaştırarak geçmişin acı anılarına dönüştürür. Bu halleriyle fotoğraflar, geçmişin gölgesi halinde sergi mekânlarında yer alır. Enstalasyon çalışmalarında gazetelerden ve aile fotoğraflarından yararlanarak gündelik objeleri Holokost dönemi kayıpların hatırlatıcısı olarak kullanır.



Şekil 2.35: "Depo", Christian Boltanski (1989)

Sanatçı kullandığı metal kutular ile arşivleme ve saklama işlevlerine gönderme yapar. "Yine bu kutular, Nazi döneminde geçen kendi çocukluğu ve geçmiş zamanın izlerini taşımaktadır." (Baydar, 2018, s. 4) "Depo" adlı eserinde gazete ve dergilerden bulunmuş çocuk resimleri ile eskitilmiş teneke bisküvi kutuları içerisine rastgele kumaş parçaları yerleştirir.

Sanatçı, fotoğrafları silikleştirerek kullandığı gölge temasını farklı malzemelerle yineler. 1980'lerden itibaren çalıştığı, metal ve ahşap heykeller ve gölgeler ile oluşturduğu "Theatre D'ombres" (Gölgeler Tiyatrosu) adlı eseri, yine ölüm ve geçmiş temasını ritüellere özgü bir atmosferde ele alır. "Hareketli halleriyle değişkenlik gösteren bu gölgeler ölüm dansı yapmakta, yaşamın kıyısındaki ölümü betimlemektedir." (Baydar, 2018, s. 4) Nesnenin bir anlamda yokluğunu çağrıştıran gölge, tekinsiz ve karanlık olanla da ilişki kurar. Gölge ile temsil edilen cismin kendisinden ziyade bıraktığı izin ve yokluğunun temsiliyetidir. Boltanski'nin şu sözleri gölgeler, fotoğraflar ve ölüm ile kurduğu ilişkiselliği açıklar: "Gölgelerle pek çok şey arasında ilinti kurarım. Çünkü her şeyden önce bunlar bize ölümü hatırlatır. ('Gölgeler ülkesi' diye bir deyimimiz yok mudur?) Ve daha sonra, tabii ki fotoğrafla olan bağlantı gelir. Fotoğraf sözcüğü Yunanca'da ışıkla yazmak anlamına gelir. Demek ki gölge bilinen ilk fotoğraftır." (Baydar, 2018, s. 4) Geçmiş travmaların tekinsize özgü hayaletimsi gölgeler ile verilmesi Boltanski'nin sanatsal dilinin temelini oluşturur.



Şekil 2.36: “Les Ombres” Christian Boltanski 1988

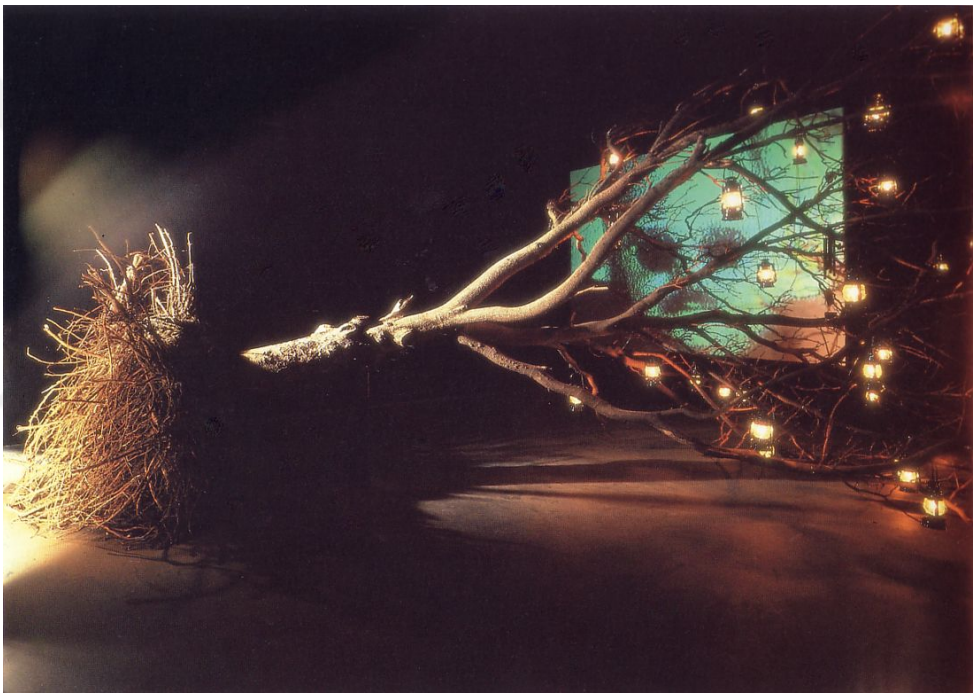


Şekil 2.37: “Les Ombres” Christian Boltanski (1985)

Sanatçı bu eserleriyle, mağara resimlerini hatırlatan primitif bir dile yaklaşarak kolektif hafızaya dokunan masalsı görseller oluşturur. Gölgelerin çocukluk dönemlerinde bir mum ışığında oynanan gölge oyunlarını anımsatışı dışında eserlerde kullanılan metal ve ahşap heykel parçalarının da çocukluğa özgü ilkel yapısı, izleyeni tekinsiz bir nostalji havası içerisine sokmaktadır.

Amerikalı video sanatçısı Bill Viola (1951-), “The Theater of Memory” adlı eserinde belleği neyin tetiklediği araştırarak beyindeki nöral hareketleri ağaç ile görselleştirir. Ağaç dallarında bulunan ışıklar; videodaki görseller ve verilen elektronik cızırtı sesleri ile tetiklenerek yanıp söner. Sanatçı bu eserini şöyle tanıtır:

Geniş, karanlık bir odanın uzak köşesine doğru eğilmiş, çıplak dalları ve açık kökleri olan büyük bir ağaç bulunur. Elli küçük fener, dallarına asılmıştır. Arka duvara büyük renkli bir video görüntüsü yansıtılır. Resim, elektronik gürültü ve statik desenlerle doludur. Görüntüler bazen tanınabilir olsa da hiç net bir şekilde gelmiyormuş gibi görünür. Hoparlörlerden yüksek patlamalar ve gürültüler gelir. Gürültü patlamaları arasında uzun sessizlikler vardır. Odadaki tek ışık fenerlerden ve video görüntüsünün parıltısından gelir. Tek sürekli ses, gizli bir vantilatörden gelen rüzgârın üflediği küçük, narin bir rüzgâr çanının sesidir. Beyin ve merkezi sinir sistemi hakkında okuduğumu hatırlıyorum, geçmiş duyumların desenlerini yeniden oluşturan ateşlemelerin neyin tetiklediğini anlamaya çalışıyorum, sonunda bir anı uyandırıyor. Beyindeki tüm nöronların fiziksel olarak birbirinden ayrıldığı ve küçük bir boşlukta başlayıp bitiğini öğrendim. Bu boşluklar arasında köprü kuran küçük kıvılcımların uyandırdığı titreyen desen, düşüncelerimizin gerçek biçim ve özünü oluşturur. Tüm düşüncelerimizin merkezinde bu küçük hiçlik noktası vardır. (Uyar, 2022, s. 1040)



Şekil 2.38: “Theatre of Memory” Bill Viola (1985)

3. BRUNO SCHULZ'UN HAYATI VE ESERLERİ

3.1. Bruno Schulz'un Hayatı



Şekil 3.1: Bruno Schulz'un (1892-1942) Drohobycz'deki evinin merdivenlerinde, 1936 yılına ait bir fotoğrafı.
https://www.newyorker.com/magazine/2009/06/08/the-age-of-genius

Polonya Edebiyatının en önemli yazarlarından Bruno Schulz, 12 Temmuz 1892'de Drohobycz'de doğmuştur. Günümüzde Ukrayna'da bulunan Drohobycz, o dönemde Polonya'nın 1772'de bölünerek Prusya, Rusya ve Avusturya-Macaristan İmparatorluğu arasında bölüştürülmesi sonucu Avusturya- Macaristan İmparatorluğu yönetiminde olan Galiçya Bölgesi'nde yer almaktadır.

> Kültürel olarak Batı Avrupa'ya yönelmişken, kuzeyde ve doğuda bulunan manevi köklerinden yapay olarak ayrılmış olan Galiçya, keskin bir kimlik kriziyle karşı karşıya kalan iki Slav halkının -Lehler ve Ukraynalılar- garip ve belirsiz bir aşk-nefret ilişkisi içerisinde yan yana yaşadığı bir bölgedir. Üçüncü en kalabalık topluluk -Yahudiler- kısmen zorunlu olarak, kısmen kendi istekleriyle izole bir şekilde varlığını sürdürmekte ve bu varlığını tehlikeye atan herhangi bir olumsuzluğun belirtisini endişe ve korkuyla beklemektedir. Ve yine de bu gergin ilişkilere ve gelecekteki felaketlere rağmen, nezaket ve sağduyunun galip gelmiş gözüktüğü bu yere sanayi devriminin bile ancak gecikmiş bir şekilde ulaşması, bu bölgeyi kendi iç meseleleri ile meşgul halde geri kalan dünyadan habersiz bırakmış, bu yerin zamansız büyüsü hemen hemen hiç etkilenmemiştir.(…) Doğduğu eyalete yönelik dokunaklı övgüsünde, Schulz, onu "kendi başına özel, keşfedilmemiş bir yol izleyen geri kalmış bir yer" olarak tanımlar - " sonsuzluğun kenarında konuşlanmış kendine yeten bir evren…" olarak. (Budurowycz, 1986, s. 359)

Yaşamının büyük bir bölümünü, doğduğu Drohobycz kentindeki lisede resim ve el işi öğretmenliği yaparak geçirmiştir. 1942'de yine aynı kentte bir Gestapo subayının kurşununun neden olduğu ölümüne kadar süregelen 50 senelik hayatına birçok önemli öykü, deneme, eleştiri yazısı ile tablo ve çizim sığdırmıştır. Schulz hakkında bilinen birçok bilgiyi Polonyalı şair ve biyografi yazarı Jerzy Ficowski'nin çalışmaları ortaya çıkarmıştır.

Babası Jakob tuhafiye ve manifatura ürünleri de satan bir terzi dükkânı olan bir tüccar, annesi Henrietta ise kereste ticareti yapan zengin bir ailenin kızıdır. Drohobycz'de Pazar Meydanı'nda küçük bir 18.yüzyıl apartmanının ikinci katında yaşayan ailenin dükkânı ise evlerinin alt katında bulunur. (Ficowski, Regions of the Great Heresy, 2003, s. 14)(Şekil 3.2, 3.3) Bir ağabeyi ve bir ablası olan Bruno, ailenin en küçük çocuğudur. Çocukluğu, Galiçya'da endüstrinin gelişmeye başlayarak sosyal ve ekonomik hayatın değişime uğradığı bir döneme denk gelir. 20. yüzyıl başı, Drohoboycz sınırları içinde kurulan petrol sahaları ve yapılan çalışmalar ile kasabanın nüfusunda önemli bir artış, dolayısıyla sosyolojik yapısında önemli bir değişim meydana gelmiştir. Tüm bu büyük değişimler ve endüstrileşmenin, Bruno'nun babası gibi kasabanın küçük esnaflarını etkilediği bir dönemdir.



Şekil 3.2: Drohobycz Pazar Meydanı'na (Rynek) ait bir kartpostal. (1913). Kilisenin sağ yanındaki köşede Schulz'un doğduğu ve altında aile dükkanlarının olduğu ev gözükmektedir. Bu ev Birinci Dünya Savaşı'nda yanmıştır. (Ficowski, Regions of the Great Heresy, 2003, s. 97)



Şekil 3.3: Drohobycz Pazar Meydanı'na(Rynek) ait bir fotoğraf (1915).

Kasabanın çoğunluğu gibi Schulz ailesi de Yahudidir. Fakat dindar bir aile değildir. Bruno da muhafazakâr bir dini tutum sergilemese de, ritüellere, seremonilere ve kutsal gün kutlamalarına katılarak sürekli gözlem yapmaktadır. Bu yönü ileride üreteceği eserlerin beslendiği kaynaklardan birini de oluşturacaktır.

Küçüklüğünden beri zayıf ve çelimsiz bir dış görünüşe sahiptir ve bu dönemlerden itibaren yaşamı boyunca birçok kalp ve akciğer hastalıklarıyla mücadele etmiştir. Bu durum sessiz ve utangaç biri olmasına sebebiyet vermiştir. Genelde içinde bulunduğu

bu utangaçlık ve mahcubiyet hissi, etrafındaki kişilerle yakınlaşmasının önünde bir engeldir ve çocukluğundan başlayarak bir izolasyon isteği içinde büyümüştür. (Ficowski, Regions of the Great Heresy, 2003) Bu düşünceler sonraları sanatsal üretiminde ve oto-portrelerinde etkisini gösterecektir.

Eserlerinin oluşumunda bir diğer önemli figür, hayran olduğu babası, Ficowski'nin tanımlaması ile "kasabada alışılmadık akıl ve zekaya sahip bir "hayalperest tüccar" olarak bilinirdi". (Ficowski, Regions of the Great Heresy, 2003, s. 39) Bruno gibi babası da sürekli hasta halde ve çelimsiz bir yapıdadır. Tüberküloz hastası olan baba daha sonraları kansere yakalanır. Babası Jakob'un giderek ciddileşen hastalıkları, bu nedenle dükkanının kötüleşen durumu Bruno'nun çocukluk ve gençlik yıllarının üzerinde koyu bir gölge gibidir. Annesi ise kilolu ve yapılı haliyle kocasının neredeyse tam karşıtıdır. Eve güven ve düzen getiren figürdür. Uzun yıllarını kendini hem babaya hem Bruno'ya bakmaya adayarak geçirmiştir. Bruno için her zaman bir güvenli bir sığınak olsa da ruhsal olarak birbirlerine çok uzaktırlar. (Ficowski, Regions of the Great Heresy, 2003)

1910'da Bruno , Liviv'de mimarlık eğitim almaya gider. Fakat 1911'de zatürre ve kalp hastalığı nedeniyle eğitimine ara vermek zorunda kalır ve uzun bir süreliğine eve döner. Bir tedavi döneminden sonra 1913'te üniversiteye geri dönse de 1914 yılında başlayan 1. Dünya Savaşı nedeniyle eğitimini bırakmak zorunda kalmıştır.

Bu sırada babası da ciddi bir şekilde hastadır ve Bruno da tekrar hastalanır. "Ev yeniden bir hastaneye dönüşmüştür" (Ficowski, Regions of the Great Heresy, 2003, s. 41) Jacob ve Bruno'nun beraber geçirdikleri bu zamanlar ise Bruno'yu oldukça etkileyecek, babanın bir deri bir kemik ve yastıklara gömülmüş halde dinlenen görüntüsü, sonraları eserlerinde çokça görülecektir.

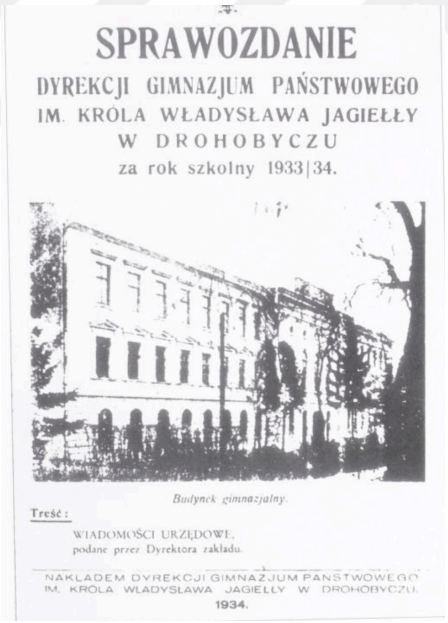
1915'te babasının ölümüyle ise Bruno'nun hayatında bambaşka bir dönem başlamıştır. Bu ölümden aylar sonra aile, evlerini ve mali yönden kötü halde olan dükkânı da savaş nedeniyle yangında kaybederler. Bruno babasını kaybettiği gibi onla ilgili tüm anılarının olduğu mekânları da kaybetmenin büyük bir üzüntüsü içine girer.

Bu olaylardan sonra 1917'de Bruno, mimarlık dersleri almak için Viyana'ya gider. Burada dönemin önemli sanatçıları Otto Wagner, Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka'nın eserlerinin orijinallerini görme fırsatı bulur ve Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde misafir öğrenci olarak sanat dersleri alır. Bu sırada siyasi olarak

Viyana da oldukça karışık bir haldedir. 1918'de Viyana'nın savaş karışıklığı ve bağımsız bir Polonya kurulma girişimi haberleri nedeniyle temelli olarak okulu terk ederek eve döner. Viyana'da yaşadığı deneyimleri kendini tamamen resim sanatına adama kararına neden olur. Drohobyz'e dönünce Yahudi aydın sanatseverlerin kurduğu "Kalleria" (Güzel Şeyler) isimli gruba katılır. Kendini sanatın her dalında fakat özellikle de resim alanında geliştirmeye başlar.

1920'de tamamlaması iki yıl sürecek cliche-verre tekniği ile oluşturduğu "Putperestlik Kitabesi" dizisi üzerine çalışmaya başlar. Aynı zamanda geçici öğretmenlik işlerine başvurmaya başlar. Çeşitli sergilerde yer alarak ufak gelirler elde etmeye çalışır.

1924'te öğretmenlik sınavlarına girerek, mezun olduğu lisede (Şekil 3.4) yarı zamanlı resim ve elişi yedek öğretmeni olur. Burada tüm öykülerinde görülen çocukluğa dönüş teması belki de en gerçekçi kaynağını bulacak, bir zamanlar öğrenci olduğu mekâna bambaşka bir bakış açısıyla geri dönmek, ileride kaleme alacağı "Yaş Haddinden Emekli" öyküsünün de konusunu oluşturacaktır.


SPRAWOZDANIE
DYREKCJI GIMNAZJUM PAŃSTWOWEGO
IM. KRÓLA WŁADYSŁAWA JAGIEŁŁY
W DROHOBYCZU
za rok szkolny 1933|34.
Budynek gimnazjalny.
Treść:
WIADOMOŚCI URZĘDOWE.
podane przez Dyrektora zakładu.
NAKŁADEM DYREKCJI GIMNAZJUM PAŃSTWOWEGO
IM. KRÓLA WŁADYSŁAWA JAGIEŁŁY W DROHOBYCZU.
1934.

Şekil 3.4: Drohobycz'deki lisenin 1933-1934 dönemine ait yıllık rapor belgesinin ilk sayfası.

1925 yılında yazar ve ressam Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939) ile tanışır. Bu tanışma 1935'te Witkiewicz'in Bruno ile yapacağı ve sanatsal düşünceleri hakkında birçok bilgi içeren röportaja da ön ayak olacaktır. "1925-26 yıllarında yazarlığa başlamasında ise genç bir yazar olan Wladyslaw Rilf ile dostluğu etken olmuştur."

(Taluy Yüce & Köycü, Polonya Edebiyatı İki Dünya Savaşı Arasındaki Yirmi Yıl, 2017, s. 138) 1925-1928 yılları arasında yazılar yazarak öğretmenliğe devam etmektedir.

Okulda hem öğrencilerinin dikkatini çekmek hem de belki de içindeki yaratıcı güdüyü beslemek için bir yol bulur: masallar anlatmak. Bunlar karatahtaya birkaç basit çizimle destekleyerek canlandırdığı fantastik masallardır. Schulz'un öğrencilerinden birinin hatırasında: "Bir motif sık sık ortaya çıkardı: bir çocuk, maceraları ve bazen tuhaf talihi." (Ficowski, Regions of the Great Heresy, 2003, s. 49) sözleriyle baskın bir motif belirtilir. Benzer motifler ileride "Kum Saati Burcundaki Sanatoryum" ve "Tarçın Dükkanları" koleksiyonlarında yer alan hikayelerinde de ortaya çıkacaktır.

Okulda bir hikâye anlatıcısı olarak ünü büyüyerek öğrenciler tarafından takdir edilmeye başlar. Bir başka öğrenci Schulz'dan şöyle bahsetmektedir: "bir kalemin, göze çarpmayan bir sürahinin veya bir çini sobanın kendilerine özgü bir tarihe sahip olduğu ve bize yakın, insanlara çok benzer bir şekilde yaşadığı o masallar; her zaman arka planında günışığına çıkmak isteyen hasta küçük bir kızın hüzünlü gülümsemesi vardı." (Ficowski, Regions of the Great Heresy, 2003, s. 50).

Bu sırada Schulz, kocasını kaybeden ablası, 2 erkek yeğeni, huysuz yaşlı bir kadın olan kuzeni ve annesi ile birlikte eski evlerinin birkaç sokak ötesinde yaşamaktaydı. (Ficowski, Regions of the Great Heresy, 2003) (Şekil 3.5) Schulz, tüm çocukluğunun geçtiği, kaybettiği babasının anılarının bulunduğu fakat artık yok olan binanın boşluğu ile sürekli bir yüzleşme halindedir.



Şekil 3.5: Schulz'un meydandan birkaç sokak ötedeki evi. (Florianska Caddesi) Sağdan üçüncü pencere Schulz'un odasının girişine ait. 1965'te Jerzy Ficowski tarafından çekilmiş bir fotoğraf.

Ficowski bu dönemi şöyle anlatmaktadır: “Tüm ev halkı garip ve kasvetli bir aura tarafından ele geçirilmişti: üç yaşlı kadın, enine boyuna dağınık, yumuşak terlikleriyle kedi gibi volta atıyor, her an beklenmedik bir şekilde büyük dairenin her kenar ve köşesinde beliriyor.” (Ficowski, Regions of the Great Heresy, 2003, s. 48) Bu depresif atmosfer herkesi etkilemekte, sessizlik sadece sinir hastalıkları geçiren ablası Hania’nın ataklarıyla kesilmektedir.

Bu ortamda Schulz yazı yazarak gerçeklikten, sıkıcı ve kasvetli hayatından kurtulmaya çalışmaktadır. Bu dönemde mektuplarında zamanı terk etme düşüncesinden bahsetmektedir. Kişisel özgürlüğünü, zamandan kaçarak sığındığı yaratım dünyasında bulur. İş hayatındaki rutinlerden, sıkıcılıklardan ve evdeki kasvetten kaçışı kendi dünyasını yaratmakta bulur.

1929’da uzun yıllardır öğretmenlik yapmasına karşın ilk defa tam zamanlı öğretmen olarak işe girer. Öğrencilerini evine davet ederek özel dersler de vermektedir. “Özel ders alan bir öğrencisi Schulz’a neden nesneleri normalde olduğundan farklı resmettiğini sorduğunda Schulz, sanatsal yaratımdan kişisel özgürlüğün harika bir tazmin edicisi olarak bahsederek: ‘Günü geceye ve geceyi güne çevirebiliriz, karla kaplı dağları bereketli bir yeşillikle kaplayabiliriz. Bu bizim, sanatçının, özgürlüğüdür ve eserlerimizle varlığını kanıtladığımız sanatsal bir gerçekliktir.’” (Ficowski, Regions of the Great Heresy, 2003, s. 56) diyerek sanatsal felsefesini ortaya koyar. Burada verdiği cevap aslında tüm yaratıcı hayatının özünü de yansıtmaktadır.

Çabaları sonucu 1933’te “Tarçın Dükkanları”nın basılarak, Schulz’un edebiyat dünyasına adım atmasında Polonyalı yazar Zofia Nalkowska etken olur. İlk kitabı çok iyi eleştiriler almaktadır. Öğretmenlik yaptığı okulda da büyük bir saygınlık kazanmıştır. Yine 1934’te daha sonra “Kum Saati Burcundaki Sanatoryum” adlı derlemede yer alacak hikayelerini çeşitli dergilerde yayımlamaya başlar.

Bu sırada Schulz’un birçok eleştiri yazıları da dergilerde yayımlanmaya başlar. Nişanlısı Jozefina Szelinska ile, günümüzde çok kez karşılaştırıldığı Franz Kafka’nın “Dava” kitabını Lehçe’ye çevirirler ve kitap 1936’da Schulz’un önsözüyle basılır. Aynı yıl dergilerde yayımlanmış birçok öyküsü ve başka öyküleri de “Kum Saati Burcundaki Sanatoryum” adı altında kitaplaştırılır. Bu sırada okul tarafından “profesör” ünvanı verilir. “Gerçeğin Mitleştirilmesi” adlı yazısı Studio dergisinde yayımlanır. Bu yazı, Schulz’un felsefesi hakkında çok önemli bir kaynaktır.

1937'de günümüze gelemeyerek kaybolmuş olan "Die Heimkehr" adlı novellası üzerinde çalışmayı bitirir. Yine aynı sene "Kum Saati Burcundaki Sanatoryum" adlı öykü derlemesi yayımlanır.

1938 yılında Gombrowicz'in "Ferydurke" adlı kitabı hakkında dersler verir. Bu kitaptaki motifler ve Gombrowicz'in düşünceleri Schulz ile paralellik göstermektedir. Yine aynı sene günümüzde hala yüksek bir mevki sayılan "Golden Academic Laurel of the Polish Academy of Literature" nişanını alır. (Ficowski, Regions of the Great Heresy, 2003)

1938 yılının mart ayında Alman orduları ve Sovyet ordularının, 1918 yılında bağımsızlığını kazanmış Polonya'ya işgalleri başlar. Kısa bir süre Paris'e giderek iş bulmaya çalışsa da sonuç alamaz ve mecburen Almanlar tarafından işgal edilen Drohobycz'e geri döner.

1939'da ikinci Dünya Savaşı'nın resmi olarak başlamasının ardından Drohobycz, SSCB tarafından ele geçirilir. Bu sırada Schulz, Drohobycz'de bir Sovyet okulunda öğretmenlik yapmaktadır. 1940'a gelindiğinde para kazanmak adına şartlar gereği, Sovyet ulusal bayramları için propaganda nitelikli grafik ve resim işleri de yapmaktadır. (Ficowski, Regions of the Great Heresy, 2003)

1941'de Drohobycz tekrar Alman işgaline uğrar ve ele geçirilir. Yahudi halka karşı bir baskı hareketi başlatılır. İdamlar yapılırken, birçok Yahudi de Belzec toplama kampına götürülür. Gestapo subayı Felix Landau'nun emriyle Schulz, kendisinin özel ressamı olarak çalışmaya başlar ve birçok Yahudi ile birlikte gettolara sürülür. Savaş boyunca Schulz'un mektuplarında bahsettiği birçok eser kaybolmuştur.

"1942'de kaçmayı planlamakta ve yardım yakarışlarıyla dolu mektuplar yazmaktadır." (Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2002, s. 165) 19 Kasım'da kaçmaya karar verir ve yola çıkmadan önce ekmek almak için gettodan çıkar. Bölgede devriye gezen gestapo subayı Karl Günther tarafından kurşunlanarak öldürülür.

Ardında birçok önemli eser bırakmış olan Bruno Schulz, Polonya çağdaş düzyazısının en özgün isimlerinden biri olarak tarihe geçmiştir. Eserlerinde düş ile iç içe geçmiş gerçeklikler, genellikle bir çocukluğa dönüş çerçevesinde şiirsel bir dille verilir. Dönemin kasvetli atmosferinden kendine ait yarattığı şiirsel dünya ile uzaklaşma çabası, aynı zamanda var oluşun anlamına dair sorgular içerir.

3.2. Bruno Schulz'un Sanatsal Yaşamı

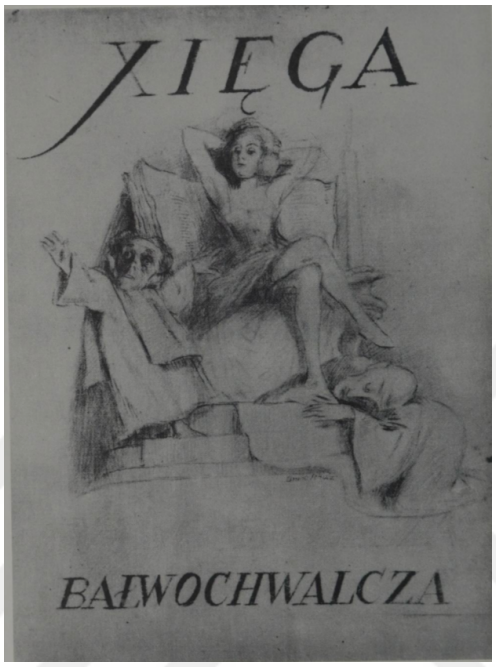
3.2.1. 20. Yüzyıl Polonya Avangart Edebiyatının Temel Eğilimleri ve Putperestilk Kitabesi

İki Dünya Savaşı arasında gelişen Polonya avangart edebiyatı, dönemin genel atmosferi çerçevesinde şekillenir. 1795'te Avusturya, Prusya ve Rusya tarafından Polonya bölünür ve haritadan silinir. Birinci Dünya Savaşı Polonya için çok önemlidir, çünkü 1918 yılında kazanılan bağımsızlık ülkeyi yüzyılı aşkın süredir beklenen ve özlenen özgürlüğe kavuşturur. "1918 ile birlikte ülkenin üzerine yayılan coşkulu sevinç dalgasının rengi 30'lardan başlayarak değişime uğrayacaktır. Ama Polonya edebiyatında 'İki Savaş Arası- Yirmi Yıl Dönemi' olarak adlandırılan dönemin önemli bir kısmında, bu uçarı, neşeli, umursuz ton egemen olacaktır." (Taluy Yüce, XX. Yüzyıl Polonya Edebiyatı Çeviri Seçkisi, 2000, s. 11) Yeni Polonya yıllardır bir arada yaşayan farklı kültürleri birleştirme ve çağdaş bir Polonya oluşturma fikirleri üzerinde kurulur. Bu fikir sanatta da yenilikçi hareketlere neden olmuştur. Polonya düzyazısı iki dünya savaşı arası dönemde genellikle, yurtseverlik ve savaş teması etrafında Polonya'nın umutlu geleceğini konu edinen eserlere sahne olurken yenilikçi düzyazı, içselliğe dönerek kuralları yıkmakla ve modern-eski Polonya'nın karşıtlıklarıyla ilgilenmektedir. Bu bağlamda özellikle Karol Irzykowski (1873-1944), Witold Gombrowicz (1904-1969), Stanislaw Witkiewicz (Witkacy, 1885-1939) ve Bruno Schulz avangart Polonya edebiyatı içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu gibi yazarlar "bu yepyeni çağın, yepyeni gerçekliklerini anlatmaya, o zamana değin bilinen söylemlerin yetmeyeceğini düşünüyorlardı." (Taluy Yüce, XX. Yüzyıl Polonya Edebiyatı Çeviri Seçkisi, 2000, s. 16)

Form-biçim arayışları, "autotematyzm" ve "paluba" bu avangart hareketin üç önemli eğilimidir. Diğer yazarlardan farklı olarak Schulz, ifadenin hem görsel formunu hem sözsel formunu araştırmıştır. Sanatçı edebiyata yönelmeden önce, Viyana'da mimarlık eğitimi alırken resimle ilgilenmeye başlamıştır. Erken yaşlarından itibaren birçok çizim yapmış olmasına karşın ilk tamamiyete ermiş eseri 1920li yıllardan itibaren üzerine çalıştığı cliche-verre[5] tekniği ile yaptığı gravürleridir. Bu eserleri, 1922 yılında "Putperestilk Kitabesi" adı altında toplamıştır. (Şekil 3.6) "Putperestlik Kitabesi", form sorgulamaları, paluba ve autotematyzm olarak bahsedilen üç özelliğin

[5] Cliché-verre, cam levha üzerine opak bir madde tabakasının üzerinden kazılarak tasarımın yapıldığı ve ardından ışığa maruz bırakılarak fotoğraf kağıdının altına yerleştirildiği bir baskı türüdür.

de etkilerini taşımaktadır. Bu eğilimler üzerinden eser incelendiğinde yıkıcı bir kültürel eleştiri ve yazarın kendine yönelik sorgulamaları görülür. Schulz'un edebî eserleri de bu kavramlardan izler taşısa da, cliche-verrelerinde daha açıkça bir şekilde avangart Polonya edebiyatının temel eğilimlerinin etkisini görülmektedir. Ayrıca bu gravürler, Schulz'un edebî eserlerinin de oluştuğu kültürel altyapı hakkında işaretler içerir.



Şekil 3.6: "Putperestlik Kitabesi" kapak sayfası
Kumaş üzerine çizim, mürekkep, Varşova Ulusal Müzesi

Form-biçim arayışı hakkındaki yazılı fikirler sıklıkla Gombrowicz tarafından kaleme alınmıştır. Gombrowicz'in görüşlerinde form, bir son yerine olasılıklara açılan bir açıklık olarak görülür. Sonuç yerine bir sürece işaret eder. Gombrowicz bu konu hakkında şöyle der:

> Aslında bizler komploculardık. Form adı verilen belirli bir patlayıcı malzeme ile deneyler yaparak tüketilmiştik. Fakat bu sıradan anlamıyla bir "form" ya da "biçim" değildi - mesele "biçim yaratmak", "onu üretmek" ve "biçim yaratarak kendini yaratmak"tı." Bunu birkaç kelimeyle anlatmak benim için zor; ilgilenenler kitaplarımıza bakmalıdır. Sadece, her birimiz farklı başlasak da [...] belirli bir ortak özelliğimiz olduğunu not edeceğim. (Gombrowicz, 2012, s. 527)

Gombrowicz, önceden belirlenmiş davranış kurallarını ve "olması gereken düzgün form" sınırlarını yıkmak için özellikle "toyluğun, olgunlaşmamışlığın, gelişimini tamamlamamış olmanın" (immaturity) gücünü ve onun kapasitesini irdelemiştir. Buradaki form, maddi formdan ziyade birey olarak gelişimini tamamlamak anlamına

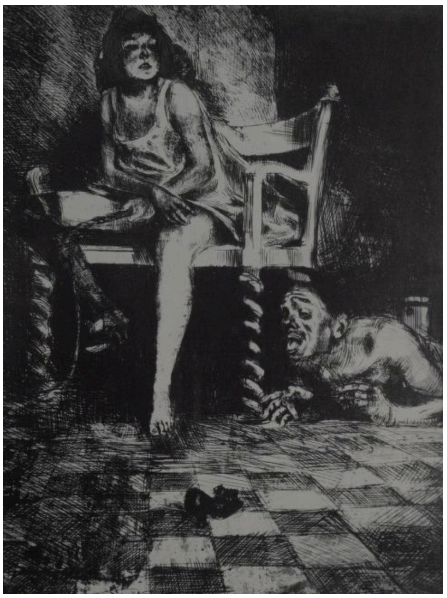
gelmektedir. Gombrowicz, en ünlü romanı “Ferdydurke”’te gençlik dönemindeki olgunlaşmaya ilişkin sorunları ele alır. Bu romanı hakkında şöyle der:

> Çocuğa dönüşen -çünkü başkaları ona böyle davranmaktaydı- bir adama dair grotesk bir romandır bu. “Ferdydurke” insanlığın Büyük Olgunlaşmamışlığı’nın maskesini düşürmek ister. Bu kitabın betimlediği şekliyle insan, kendisini davranışlarıyla ifade etmek zorunda olan, bunun sonucunda da dışarıya karşı – başkaları için- kendi içinde gerçekte olduğundan çok daha açık ve daha noksansız biçimde belirlenmiş biri haline gelen belirsiz ve tarafsız bir varlıktır. Bu noktada da, insanın gizli olgunlaşmamışlığı ile diğer insanlarla iletişimine geçerken taktığı maskesi arasındaki trajik uyumsuzluk ortaya çıkar. İnsana kalan, nasıl görünüyorsa aynen öyleymiş gibi bu maskeye içsel açıdan adapte olmaktır sadece. (…) “biçim” sözcüğü bu kitapta olgunlaşmamışlık sözcüğü ile birleşmiştir. “Ferdydurke” insanını nasıl tanımlamak gerekir? Bu insan dışarıdan biçim aracılığı ile yaratılmıştır, dolayısıyla gerçek değildir, deforme edilmiştir. İnsan olmak, asla kendin olmak değildir. (…) bu insan aynı zamanda biçimin değişmez üreticisi konumundadır. (Taluy Yüce & Köycü, Polonya Edebiyatı İki Dünya Savaşı Arasındaki Yirmi Yıl, 2017, s. 155-157)

“Bu düşüncelerle yazan Gombrowicz, eserlerinde şakalı bir alayın sınırına gelmiş grotesk bir dünyayı yansıtır. Bir anlamda yazar bulunduğu dünyayı yadsımaktadır. Çünkü, yaşadığı bu dünyada özgürlükleri, bireysel olma isteği sürekli olarak ikinci kişiler tarafından engellenmektedir.” (Taluy Yüce, XX. Yüzyıl Polonya Edebiyatı Çeviri Seçkisi, 2000, s. 17) “Putperestlik Kitabesi”nde de özellikle erkek formu, gelişimini tamamlayamamış bir şekilde verilmektedir. Bu koleksiyondaki çoğu eserde erkekler formu bozuk ve çoğunlukla da cüce şeklinde çizilmiştir. (Şekil 3.7, 3.8, 3.9) Bazı erkek formları ise bazı çizimlerinde yarı hayvan benzeri grotesk form bozulmaları gösterir. (Şekil 3.10) Tüm bu erkekler, toplum düzeninde kabul gören “erkeklik” mertebesine gelememiş, arzularının peşinden giden toylukta karakterler olarak görselleştirilmiştir. Toplum içerisinde takınılan maske burada artık düşmüştür. Schulz’un içerisinde olduğu modern dünyaya başkaldırışı bu formlar üzerinden okunmaktadır.



Şekil 3.7 : “The Infanta and Her Dwarfs” cliche-verre, 18 x 13cm, Varşova Ulusal Müzesi



Şekil 3.8: “The Beasts” Cliche-verre, 22.5 x 16.5 cm, Ficowski özel koleksiyon



Şekil 3.9: “Procession” cliche-verre, 17.5 x 23.2 cm, Ficowski özel koleksiyon



Şekil 3.10: “Undula Takes a Walk” (1919) siyah pastel, kaybolmuş orijinalin fotokopisi, Ficowski özel koleksiyon

Anca Matyiku, “Literature and the Play-Element of Architecture: A Study of Design Process via Bruno Schulz’s Prose” adlı doktora tezinde (2022) Gombrowicz’in olgunlaşmamış formlar hakkındaki fikirlerini şöyle açıklar: “(Gombrowicz) olgunlaşmamışlığın, bir toplumda rahatsız edici, temel ve tatsız olan şeylerden oluştuğuna inanıyordu. Sanatın, ancak ‘form’un belirsiz, süreç içinde kaldığı ve böylece yaşamsal bir gücü koruduğu bu el değmemiş bölge içinde işlev görmesi durumunda kültürün işlevsel bir öznesi olarak etkili olabileceğine inanıyordu.” Bu

bağlamda oluşumunu tamamlamamış veya bozulmuş form, toplumun karanlıkta kalan yönleriyle ilişki kurarak Bruno Schulz'un cliche verrelerinde mazoşistik bir sorguya, topluma karşı bir başkaldırıya dönüşür. Mazoşizm bir metamorfozla sonlanır. Mazoşizmin babası Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895)'un 1870 tarihli "Kürklü Venüs" (Venus im Pelz) eseri, Lehçe'ye ancak 1904'te çevrilir. Kürklü Venüs'te Severin karakterinin Wanda tarafından domine edilmesi gibi, Schulz'un gravürlerinde de erkekler kadınlar tarafından domine edilir. Ayrıca yine aynı dönemlerde Freud'un erotizm ve bilinçdışı teorileri Polonya dahil Avrupa'nın çoğu yerinde tartışılmaktadır. Witkacy erotik olanın deneyimlendiği her durumda aslında insanın özünde ne olduğunun keşfinin, bedensel kişiliğin ayrılmaz bir parçası olan gizli bir alt katmanın açığa çıktığını savunur. İnsan ruhunun temel ve itici unsurlarının erotizmle dolu olduğunu öne sürmektedir. Gombrowicz ise cinsellikten arındırılmış hiçbir fikre güvenmediğini söyler. Dolayısıyla bu kültürel ortam Schulz'un cliche-verrelerinde kendini gösterir. Eserlerde formu bozuk, ideal bireyler haline gelememiş erkeklerin karşısında dominant kadın figürleri çıplak ya da yarı çıplak halde idolleştirilmiştir. Bacak ve ayak formu genelde baskın bir şekilde ön plandadır ve genellikle aciz erkek figürler tarafında hayranlıkla karşılanmaktadır. Kültürün dışladığı tutkular fetişe varan bir şekilde görselleştirilir. Bu erotizmin benzeri, edebiyatta da romanı "içine her türlü şeyin tıkılabileceği bir çuval olarak" (Taluy Yüce & Köycü, Polonya Edebiyatı İki Dünya Savaşı Arasındaki Yirmi Yıl, 2017) tanımlayan Witkacy'in romanlarında toplumun büyük bir yozlaşma içerisinde olduğu bir atmosferde verilir. Witkacy yapıtlarında grotesk bir trajedi ile Avrupa kültürünün kalıntıları altında ezilen ve varoluşu uç noktalarda deneyimleyen karakterler yaratır. Yani erotik olan bu yönüyle kültürün olgunlaşmamışlığına da isyanı içerir. Bu dönemde edebiyatta görülen benzeri tutumları Taluy Yüce ve Köycü, yeni kurulmuş Polonya'nın tarihi kültürü ile modernlik arasındaki gelgitlere karşı bir eleştiri olarak da yorumlarlar. (Taluy Yüce & Köycü, Polonya Edebiyatı İki Dünya Savaşı Arasındaki Yirmi Yıl, 2017) Witkacy, Schulz'un eserleri hakkında şöyle der:

> Schulz'a göre, erkekler üzerindeki baskının aracı kadın bacağıdır. . . Schulz'un dişi karakterleri, bacaklarıyla, cücelikleri, küçük düşürülmüşlükleri ve cinsel işkenceye maruz kalan erkek-canavarlarını çılgınca, çaresizce öfkeye sürükler, işkence yapar ve ezici bir mutluluk formu olarak kendi aşağılanmalarında en yüksek acılı mutluluğu bulurlar. (Budurowycz, 1986, s. 365)



Şekil 3.11: “The Eternal Tale” cliche-verre 16 x 10.6 cm , Ficowski özel koleksiyon



Şekil 3.12: “Undula the Eternal Ideal” cliche-verre,10 x 14.9 cm, Ficowski özel koleksiyon



Şekil 3.13: “Undula with the Artists” cliche-verre, 9.8 x 14.5 cm, Ficowski özel koleksiyon

Karol Irzykowski’nin 1903’te yayımlanan “Paluba” romanı ile doğan “paluba” kavramı, bu rahatsız edici fetişlere de ışık tutar. Irzykowski romanın on ikinci bölümünde kavramı şöyle açıklar: “Palubik element, ruh, düşünce, hayal, teori ile ilgili gerçeklik arasındaki uyumsuzluk durumudur. Kendisiyle insan kültürünün yapıcı unsuru arasında bir mücadeleyi teşvik eden rahatsız edici, evcilleştirilmemiş özdür.” (Matyiku, 2022, s. 60) Romanda Piotr Strumienski’nin hayat hikayesi anlatılır. Piotr’ın büyük bir aşkla Angelika ile evliliğinin ardından, Angelika intihar eder. Daha sonra Ola ile evlenen Piotr, ilk aşkının anısı ile mücadele halindedir. Bu durum kendisine verilmiş

hayat rollerine uyum sağlamaya çalışırken kendi benliğinden uzaklaşan bir hale girmesine neden olur. Bu nedenle gerçekçilik ve idealizm arasında sürekli bir çatışma içerisinde kalır. “Palubik unsur” (palubic element) yıkıcı ve uyumsuz haliyle ideal kültür ve medeniyet biçimlerinin ne anlama geldiğini sorgulayarak rahatsız edici ve acımasız yüzleşmeleri kışkırtır. Buradaki temel amaç bireyin değerlerini sorgulayarak benliğe ve özgünlüğe ulaşmaktır. Yani tıpkı Gombrowicz’in toplum içinde takınılan, bireyin iç dünyasıyla uyumsuz maskelerden bahsetmesi gibi Irzykowski de bu maskenin indirilmesinin peşindedir.

Neşe Taluy Yüce Irzykowski’nin eserinin çözümlemesini şöyle yapmaktadır:

> Irzykowski’ye göre suçlu, toplumdur. Çünkü toplum, bünyesinde hazırladığı, kendisine uyan formları ve formülleri bireyin kullanımına sunar. Toplumda yer almak isteyen herkes de bu önceden hazırlanmış, kimi zaman kendisine hiç de uymayan kostümleri hiymekle yükümldür. Yazari karışık anlatımı ile çirkinliğe, uyumsuzluğa övgüler düzerken, okuyucunun, iletilenlerden kendisine en uygun olanı seçmesini ister. Kendisini ifade etmenin tek yolunun avangard bir söylemde noktalandığını düşünür. Onu izleyen yazarlar, Gombrowicz ve Schulz’un da amaçları aynıdır. (Taluy Yüce, XX. Yüzyıl Polonya Edebiyatı Çeviri Seçkisi, 2000, s. 17)

Uyumsuz ve çirkin olana yapılan övgü tüm bahsedilen yazarlarda bir grotesklik içerisinde verilir. Ewa Kuryluk edebiyattaki bu tutum ve Schulz’un eserleri hakkında dönemin ruhunu özdeşleştirerek şöyle bir tespit yapar:

> Belle époque, medeniyetin ilerleyişi ile psikolojik olarak gerileme ve aşağılama ihtiyacının birlikte geldiğinin ders kitabı örneğidir. Ancak, bu fenomen muhtemelen dünyanın varoluşundan beri vardır. Sadece modern zamanlarda yoğunlaşmış ve hızlanmıştır. Yeni teknolojiler mevcut gelenekleri kökten değiştirirken, nostalji hisleri yüzeye çıkar. İnsanlar panikler ve yeraltına veya aya gitmeyi hayal ederler. Ayrıca yenilenme fikirlerine son derece duyarlı hale gelirler: yeni bir Bahar'ın, bir yarı tanrının veya tanrıçanın gelişi. Çelişkiler ve abartılarla başa çıkarken, geçiş dönemleri manik ve depresif arasında gidip gelir ve Bakhtin'den bildiğimiz gibi grotesk tercih eden bir edebiyat ve sanat üretirler. Grotesk, Avrupa kültürünün gece ve yeraltında, apokrif ve dinsiz olanı keşfetmeye adanmış istikrarlı bir akıntısıdır. (…) bu fantastik boyutun önemi tüm büyük ustalar tarafından kabul edilmiştir. Dante'nin cennetinin ışıltılı soyluluğu, cehennemin komik korkularıyla tamamlanır; Shakespeare'in veya Goethe'nin oyunlarında trajik sahneleri müstehcen şakalar takip eder;(…) Bruno Schulz, grotesk geleneğin geç dönem mirasçısı olarak, fantastik manzaralara, kötü çiçeklere ve on dokuzuncu yüzyıl edebiyatı ve sanatının mağaralarına çekilir. (…) Ama Schulz, geçmişin mağaralarının ötesinde, geleceğin mağaralarını gözler. Onlar ucuz, iğrenç cepheye sahip, çatlak sıvalı canavarımsı sıva ile kaplanmış gecekondu evlerinin arka kısmına uzanır. (Kuryluk, 1990, s. 37)

“Putperestlik Kitabesi”nde bacak, ayak gibi formlarla verilen evcilleştirilmemiş kışkırtıcı içgüdüler palubik unsurlara örnektir. Bacağa karşı bir hayranlık aynı zamanda Gombrowicz’in “Ferdydurke” adlı eserinde de bulunmakta ve bazı eleştirmenler tarafından bu motif, modern, genç ve olgunlaşmamış olana karşı bir övgü olarak yorumlanmaktadır. Aşağılanan aciz bedenler tarafından idolleştirilen erotik formlar, ‘idol’ ve ‘kutsallık’ kavramlarının sorgulanması ve aslında bu kavramların anlamını yitirişiyle alay edilmesidir. Schulz burada, modernliği kutsallaştırırken onun yozlaşmış arka sokakları ile ilgilenmektedir.

> Güçlü pagan tanrıçaları çağrıştıran Schulz’un kadınları, üstünlük içinde görünürler. Ancak üstünlükleri aynı zamanda bozulmanın bir biçimidir. Dişiliğin erotik olarak öne çıkması, rahmin, annenin ve toprağın her şeyi kapsayan ama aşağılık nitelikleriyle ilişkilendirilir ve Eski Ahit’te ve Platon felsefesinde olduğu gibi, madde, cehalet ve ölümsüzlükle bağlantılıdır. Dişiliğin bu arkaik görüşü, her şeye gücü yeten doğa ve düşük kültür olarak Schulz'un metinlerinde ve resimlerinde egemendir, burada kadınlar fiziksel bir tehdit ve dayanılmaz bir cazibeyi temsil eder. Her biri potansiyel bir Havva ve fahişedir - erkeklerin kamu dünyasının yasalarından ve düzeninden, mahrem ve ilkel bir varlık durumuna kaçmak için kullanmak istedikleri bir alçalma aracıdır. (Kuryluk, 1990, s. 33)

Schulz eserlerindeki erotizm hakkında Gombrowicz’e bir mektubunda şöyle der:

> Bilerek cinselliğin alanına indim çünkü günlük hayatın baskısı altında, işlevlerini ayrı hesaplarda tutmaya alışmışız. Ancak burada, ruhumuzun çok katmanlı yapısı oldukça açık bir şekilde ortaya çıkıyor. Genel ahlaki, biyolojik ve sosyal değer oluşturma alanında bu daha az açık hale geliyor ve burada oldukça kişisel alanınıza giriyorum. (…) Resmi değerlerin arkasında, onayladığımız ve ilan ettiğimiz resmi değerlerin arkasında, resmi olmayan ancak güçlü bir komplo gizlidir; kaçınılmaz ve ahlaksız, irrasyonel ve alaycı... Sanırım bu cazibeden kimse özgür değil. (Ficowski, Letters and Drawings of Bruno Schulz, 1988, s. 122-123)

Polonya avangart edebiyatının bir diğer özelliği, “Paluba” romanında da görülen “autotematyzm”[6] kavramıdır. “’Autotematyzm’ terimi ilk defa Polonyalı eleştiri yazarı Artur Sandauer tarafından, yazma sürecinin kendisini tanımlayan bir edebî teknik anlamında kullanılmıştır. Edebiyatta resim sanatındaki soyut akım benzeri akımı adlandırmak amacıyla böyle bir isimlendirmeye ihtiyaç duymuştur.” (Matyiku, 2022, s.52) Türkçe’deki “üstkurmaca” adı altında karşılığı görülür. Üstkurmaca, bilinçli ve

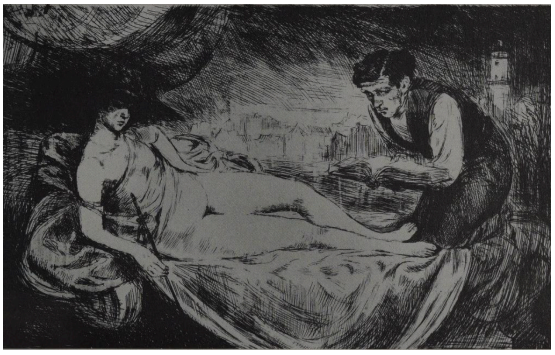
[6] İng. Metafiction. Tr. Üstkurmaca. Kurgu içinde kurgu kullanımı. Örneğin; roman yazan bir kişi hakkında yazılmış roman.

sistemli bir şekilde dikkati anlatının bir kurgu olduğuna çekerek planlanmış kurgu türüdür. Gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkinin sorgulanması amaç edinilir. Yazarın anlatıda bir karakter olarak yer alması, alışılageldik roman teknikleri ve tarihsel anlatıları bir parodi unsuru olarak kullanım gibi şekillerde gerçekleştirilir. Putperestlik Kitabesi'nde, Lehçe adında geçen "Xiega" terimi yaratılışı anlatan kutsal kitap anlamına da geldiği için, her şeyden önce adında kutsallığa, kutsal bir kitaba yapılan gönderme ile autotematyzm kendini gösterir. Eserlerin bazılarında Schulz'un kendisini gravürlere dahil etmesi "autotematyzm" anlayışına benzerdir. Ayrıca birçok gravürde dini motiflere göndermeler yapılarak autotematyzm anlayışı kullanılır. (Şekil 3.14)



Şekil 3.14: "Pilgrims" cliche-verre, 17.5 x 23.5 cm, Varşova Edebiyat Müzesi

Bazı gravürlerde ise sanatçı sahneye kutsal bir kitap gibi "Putperestlik Kitabesi"nin çizimini eklemiştir. (Şekil 3.15) Bu eserlerde Schulz'un elinde bir kitap olarak "Putperestlik Kitabesi"ni tutuyor olması da yine autotematyzm'in bir başka yansımasıdır.



Şekil 3.15: "The Book of Idolatry II" cliche-verre, 13.7 x 23 cm , Ficowski özel koleksiyon

Ayrıca yine bu eserlerin çoğunda ünlü tablolara göndermeler bulunur. Erotik arzu, aşk ve güzellik tanrıçası Venüs, birçok eserin baş kahramanı halindedir. “Putperestlik Kitabesi II”(Şekil 3.15), Titian’ın “Urbino Venüsü”(Şekil 3.16)’ne özellikle gönderme içerir. “The Eternal Tale”(Şekil 3.10) ise, Velazquez’in “Aynadaki Venüs”(Şekil 3.17) adlı eserine göndermede bulunur.



Şekil 3.16: “Urbino Venüsü” – Titian (1534)



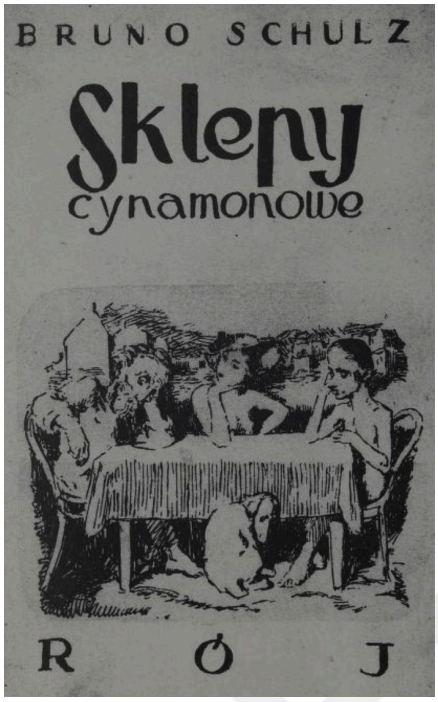
Şekil 3.17: “Aynadaki Venüs” – Diego Velazquez (1647)

Bruno Schulz’un sanatı, “dünün anakronizmasının nasıl yarının öncüsü olabileceğine” (Kuryluk, 1990) ışık tutar. “Putperestlik Kitabesi”, tüm bu yönleriyle moderniteye karşı bir eleştiri, toplum tarafından dışlanmış olanın bir başkaldırısıdır. Karanlık gravürlerinde mazoşistik duyguları, öykülerine göre kendini daha çok ele verse de, kendini “20. yüzyılın örnek bir sefil karakteri”, Orta Avrupalı bir Yahudi, olarak tasvir edişi eserlerinin geneline yayılmaktadır. Özellikle bahsedilen üç eğilim Schulz’un edebî eserlerinde de kendini gösterir: Tıpkı gravürlerindeki gibi Schulz’un edebî metinlerinde de otobiyografik detaylar kullanır, formlarla oynar ve kışkırtıcı içgüdülerle karakterleri ikilemlere sokar.

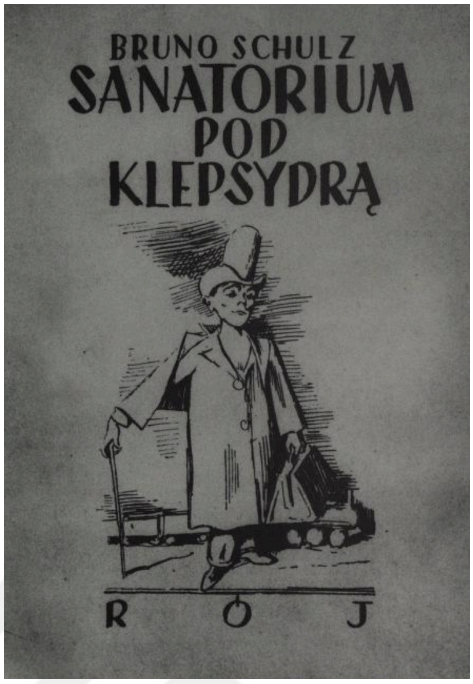
İki Dünya Savaşı arasında eser veren çoğu sanatçıda olduğu gibi Schulz’un eserlerinde de arada kalmışlık, sıkışmışlık, ve içsel dünyanın toplumsal kalıpları yıkarak grotesk şekilde dışa vurulması görülmektedir. Tüm bu sanatçıların ilgilendikleri nokta, Gombrowicz’in “form”un sürekli olarak yeniden yaratıldığı puslu alanlara olan ilgisini vurguladığı şu sözlerle anlaşılabilir:

> Kültürün henüz tamamen el değmemiş olan topraklarına, onun hala yarı vahşi ve utandırıcı yerlerine, mümkün olduğunca derinlemesine seyahat etmek, sizi aşırılıklara sürüklerken, hatta kendimi bile heyecanlandırmak... Ben o ormanda sizinle buluşmak istiyorum, sizi kendime en zor ve rahatsız edici şekilde bağlamak, sizin için ve benim için... Şu anımı açığa çıkarmak ve bugünümüzde sizi kendime bağlamak istiyorum. (Gombrowicz, 2012, s. 43)

3.2.2. “Tarçın Dükkanları” ve “Kum Saati Burcundaki Sanatoryum”



Şekil 3.18: “Tarçın Dükkanları”nın Schulz tarafından çizilmiş kapağı. (1934) mürekkep, 18 x 12.5 cm Ficowski özel koleksiyon



Şekil 3.19: “Kum Saati Burcundaki Sanatoryum”un Schulz tarafından çizilmiş kapağı. (1937) mürekkep, 19 x 13 cm, Ficowski özel koleksiyon

Bruno Schulz’un edebî yaşamı, 1920lerde yazdığı kısa öykülerle başlar. Daha sonra bu öyküler 1933’te “Tarçın Dükkanları” adı altında toplanarak kitaplaştırılır. (Şekil 3.18) Tarçın Dükkanları adı, tarçının Schulz için egzotik bir baharat olmasının yanı sıra, muhtemelen “Stryjska Caddesi" olarak adlandırılan ve egzotik malzemelerle dolu dükkânlarla çevrili olan, müşterileri gizemli, loş iç mekânlara davet eden ve en gizli isteklerine hizmet eden dükkanları imlemektedir.(Şekil 3.20) Kitaba adını veren öyküde Schulz şöyle yazar: “(…) sanki astarında olan karanlık sokaklardan birinden geçip de, gündüzleri unutulan, o kendine özgü çekici dükkanların, bazen geç saatlerde hala açık olduğunu anımsamamak içten değildi. Ben bunları, koyu bir kaplamayla kaplı oldukları için tarçın dükkanları diye adlandırırdım.” (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 66)



Şekil 3.20: Stryjska Caddesine ait bir fotoğraf. (1911)

1934'te ise "Kum Saati Burcundaki Sanatoryum" adlı derlemede yer alacak olan öykülerin yazımına başlar. Bu öyküler, 1937'de kitaplaştırılır. (Şekil 3.19)

Eserlerinde çocukluğunun geçtiği kasaba Drohobycz, sürrealist bir şekilde, Taluy Yüce'nin tabiri ile "Marc Chagall'ın tablolarını anımsatan" (Taluy Yüce, XX. Yüzyıl Polonya Edebiyatı Çeviri Seçkisi, 2000, s. 17) bir şekilde, aktarılır. Yapıtta herhangi bir kasaba adına rastlanmasa ve herhangi bir zaman dilimi işaret edilmese dahi, "yapıtı okurken yazarın kişisel yaşanmışlıklarının etkisiyle şekillenmiş olduğundan kuşku duymayız." (Taluy Yüce & Köycü, Polonya Edebiyatı İki Dünya Savaşı Arasındaki Yirmi Yıl, 2017, s. 140) Doğup büyüdüğü ve yaşamının çoğunu geçirdiği Drohobycz kasabasının taşra gerçeği yapıtta açık seçik çehresiyle gözler önündedir.



Şekil 3.21: Drohobycz'e ait bir kartpostal. (20. Yüzyıl başı)

Çocukluğuna dair anılarını, yetişkinliğinin bakış açısıyla geri dönüşler ile öyküleştirir. Bu yapıttaki tüm öykülerde belirli bir anlatıcı vardır ve birinci kişili anlatım kullanılmaktadır. Anlatıcı Jozef, Bruno Schulz'un bir yansımasıdır. Metinlerde yazarın gerçek hayatından mekânlar ve kişiler bulunmaktadır. Aile evinin bulunduğu Pazar Meydanı'ndan metinlerde bahsedilir. Yine evleri, ve evlerinin alt katında bulunan baba dükkânı gerçek hayata paralel şekilde Pazar Meydanı'nda yer almaktadır. Babasının ölümünün ardından bu ev Birinci Dünya Savaşı'nda yandıktan sonra Schulz ailesi Pazar Meydanı'ndan yalnızca birkaç blok ötede yaşamaya başlamıştır. Dolayısıyla Schulz, tüm çocukluğunun geçtiği, kaybettiği babasının anılarının bulunduğu fakat artık yok olan binanın boşluğu ile sürekli bir yüzleşme halindedir. Yanan apartmanın yerine Schulz, kendi edebî mitolojisiyle yepyeni bir yapı kurar. Bu yapıyı kurarken eserlerinde ortak gözüken bazı motifler bulunur.

3.2.3. Öykülerindeki Ortak Temalar

3.2.3.1. Gerçeğin Mitleştirilmesi

Schulz'un ilk bakışta oldukça sıradan olanı konu edinen öyküleri, memleketi Drohobycz kasabasına çok benzeyen taşranın özelliklerini, olaylarını ve kişilerini şiirsel bir dille anlatmaktadır. Kullanılan bu mekân ve kişiler yalnızca otobiyografik bir kurgu unsuru veya bir hatıra gerçekliğinde bulunmazlar. Yazar aşina olduğu tüm mekânları ve kişileri alır, dönüştürür ve alternatif bir gerçeklikte yeniden var eder. Yazarın kendi gerçekliğinden alınmış bu olay ve kişiler "mitsel bir düzen içinde bulunurlar ve pek çok mit için ortak olan bazı temaların vücut bulmuş halidir"ler. (Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2002, s. 14) Bu olay ve kahramanlar belirli bir mitsel öyküyü tekrar etmekten ziyade kendine özgü yapay mitler oluşturur. Bu yapay mitler farklı formlara girerek sürekli bir devinim halinde oluşurlar. Bu sayede yazar, anlık olaylardan evrensel anlamlar yaratır. 1935'te Witkacy için kaleme aldığı bir kompozisyonda Schulz, eserleri hakkında şöyle der:

> Kendi mütevazı çapımda kendi özel mitolojimi, kendi tarihimi, kendi efsanevi gelişimimi bulmaya çalıştım... Gerçek ailemden kaynaklanan hayali bir aile oluşturmaya çalıştım. Bir şekilde bu 'hikayeler' doğru ve yaşam tarzımı, özel kaderimi temsil eder. Bu kadere hâkim ton derin bir

> yalnızlık, günlük yaşamın sorularından bir geri çekilmedir. (Ficowski, Letters and Drawings of Bruno Schulz, 1988, s. 114)

Schulz'a göre mitlerin dünyaya anlam verme gücü vardır. Bir yönüyle 'mitleştirme' Schulz'un dünyasında anlamların genişlemesi, öngörülemeyen yorumlara açılması ve bu sayede asıl anlama ulaşma çabasıdır. Bu anlayışı 1936 tarihli "Gerçeğin Mitleştirilmesi" adlı denemesinde detaylıca açıklamıştır:

> "İlk söz" dünyanın anlamı etrafında dönen bir sayıklama, devasa evrensel bir bütünlüktü. (…) Zamanın başlangıcında Tanrı, onun "sözü", "söz"den doğan dünya ve bu dünyaya ait şeyler ve nesneler arasında ayrım yoktu. Ayrımlar, ayrımların ortaya çıkmasıyla da fiziksel gerçeğin baş döndüren çeşitliliği ve bu çeşitlilik yanında "ilk söz"ü küçük parçalara bölen sonsuz sayıda sözcükle dil çokluğu ortaya çıktı.(…) bugün kullandığımız "söz" yalnızca, eski, her şeyi kapsayan bütünleyici bir mitolojinin özünden bir parçadır. (…) Bu nedenle içinde yeniden büyüme, yenilenme ve bütün anlamına ulaşarak kendini tamamlama çabası vardır. (…) "sözcük", ayrı ayrı parçaları karanlıkta birbirini arayan efsanevi yılanın dörde bölünmüş gövdesi gibi binlerce çağrışım oluşturmak için esneyip gerilir.(…) "söz"ün ulaşılması zor o yere ulaşma çabasına, anavatanına duyduğu özleme "şiir" diyoruz.(…)Ruhun ilk ve en önemli işlevi hikayeler anlatmak ve masallar uydurmaktır. (…) insanlığı ilerleten şey, insan bilgisinin itici gücü, tüm araştırma ve çabaları sonucunda dünyanın nihai anlamını keşfedeceği inancıdır. Bu anlam arayışında inşa ettiği her şey mitlerden gelir. (…) Bilginin gelişmesiyle süreç sekteye uğrasa da dünyanın mitleşmesi henüz sona ermedi. Çünkü bilgi de mitlerden köklenir. (…)Bilgi, dünya hakkındaki mitleri inşa etmektir.(…) insan ruhu, yaşamı mitler yardımıyla parlatmakta , gerçekliği anlamlandırmakta asla yorulmaz. (Schulz, The Mythologization of Reality)

Schulz'a göre başlangıç, her şeyin bütün olduğu bir ortaklık içindedir. Bu ortaklık haline şiirsel içgüdü yoluyla ulaşılabilir. Bu şiirsel içgüdü kelimelerin birbirleriyle bağlantılarını keşfetme, onları parçalama birbirleriyle köprüler kurma gibi eylemleri kapsar. Schulz'un metinlerinde de çokça kullanılan metaforlar onun için bu amaca giden metafizik araçlardır. Evrenin başlangıcındaki bütünlüğün yeniden yapılandırılması için devinim halindedir. Bu akışkan anlatımı Witkacy'e yazdığı bir mektupta:

> "Tarçın Dükkanları"nda sert, sınırları olan bir nesne yok. Her şey değişime uğrayabiliyor, sınırlarını aşabiliyor, kısa bir süre, bir sonraki biçimine girebilmek için aynı biçimde kalıyor (…) Gerçek, bir biçime, yalnızca şakacıktan, numaradan, eğlence olsun diye giriyor (…) Gerçeğin bu gevşek dokusundan büyük bir tatmin elde ediyoruz, biz gerçeğin iflası ile ilgileniyoruz. (Taluy Yüce & Köycü, Polonya Edebiyatı İki Dünya Savaşı Arasındaki Yirmi Yıl, 2017, s. 142)

Bu mektuptaki anlatım, metinlerindeki ve yapay mitolojisindeki ritmi de açıklar. Schulz'un metinlerinde spontane bir büyüme, kontrolsüz bir genişleme ile kaçınılmaz

bir duraksama, geri dönüş birbirini takip eder. Bu ikiliğe, modern Kabbala[7]'nın kurucusu sayılan Isaac Luria'nın öğretilerinde de rastlanır. Bu anlayışa göre "Her şeyi kapsayan büyük varlık olan Tanrı kendi içinden dünyayı çıkarabilmek için 'geri çekilmek', 'yer açmak' zorundadır" (Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2002, s. 16). Bu şekilde yaratımın iki aşaması oluşur: geri çekilme ve genişleme. Schulz'un dünyasını da nefes alıp veriş gibi bu ritim oluşturur. Duraklama, öz'e dönme , köklerini arama ve yaşlılık ile; genişleme ise yenilik, gençlik, bütün engelleri ve sınırları aşma çabasıyla ilişkilendirilir. Metinlerde çocuğu yaratan baba ve baba'yı yaratan çocuk ikiliği ile de bu motif görülür. Babanın varoluşu, kendi özünden doğan çocuğun anılarının yeniden yaratılmasıyla oluşur.

Edebiyat tarihçisi Artur Sandauer (1913-1989) bu dünyayı şöyle anlatır: "Bu dünyada ilk plandaki zayıflıkla, ikinci plandaki devasalık arasındaki sürekli çekişme, sıradanlık ve değerler arasındaki gerginlik (…) hüküm sürüyordu. Düş gücü, gözden düşen gerçekle, yüce mitler arasında sürekli ikilemde kalıyor, yücelme ve değer yitirme durmaksızın kesişiyordu." (Taluy Yüce & Köycü, Polonya Edebiyatı İki Dünya Savaşı Arasındaki Yirmi Yıl, 2017, s. 140)

Tüm ikiliğe metinlerdeki doğa da eşlik eder. Kontrolsüz bir doğurganlık içindeki doğa bazen tüm güzelliğiyle şehri sararak bazense gizli kalmış köşelerde çürüyerek çoğalır. Doğanın büyümesi spontanedir ve frenlenemez. Bu çoğalma gerçeklikten çok sürreal süreçlerle iç içe verilir. Örneğin; duvar kağıtlarındaki bitki desenlerinin aniden büyüyüşü gibi. Dolayısıyla bu, biyolojik bir çoğalmadan çok hayal gücünün ve dilin metaforlarının kontrolsüz gelişimidir. Schulz "Gerçeğin Mitleştirilmesi" metnindeki düşüncelerini doğa ile öykülerine taşımaktadır. Gece-gündüz, ilkbahar-sonbahar gibi karşıtlıklar da tüm bu manzaralara eşlik eder. Bu sırada basit bir yaz günü paganistik bir sahneye dönüşebilmektedir:

> Bu altın renkli günde bata çıka yürüyen herkesin yüzünde aynı biçimde bir buruşukluk vardı- sanki güneş, insanların o aynı maskeyi, güneşin altından, kardeşlik maskesini takmaya zorlamış gibi; sokakta yürüyen, birbiriyle karşılaşan, yan yanan geçen herkes, yaşlısı, genci, çocuğu, kadını, hepsi birden yüzündeki bu kalın altın boyalı maskeyle birbirini selamlar, Baküs'ün yüz ifadesiyle -pagan kültü maskesiyle- sırıtırdı ötekine. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 10)

[7] Kabbala, 12. yüzyılda ortaya çıkan esoterik Yahudi mistisizmidir. Kabbala, özünde bir sözlü gelenek olmuştur; çünkü öğretileri ve uygulamalarına inisiyasyon, mistik deneyimlerin içsel tehlikelerini önlemek için kişisel bir rehber tarafından yapılır. Esoterik Kabbala aynı zamanda "geleneğe" dayanır, çünkü yazılı olmayan Tevrat'ın (ilahi vahiy) gizli bilgisine sahip olduğunu iddia eder, bu bilgiyi Tanrı'nın Musa'ya ve Adem'e ilettiği söylenir.

Metinlerdeki en önemli mitsel motif ise baba Jakob ve oğul Jozef adlandırılması ile verilen Yakup ve Yusuf baba-oğul mitidir. Yakub (Yakov, İsrail), İsrailoğullarının İbrahim ve İshak ile birlikte üç önemli büyüğünden olan İbrani din büyüğü ve atasıdır. Yusuf, Yakub'un çocuklarından biridir. Ağabeylerinin arasında en sevdiği çocuk olarak bilinmektedir. Bu iki dini karakterin düşlerle ilgisi vardır. Yakub, rüyasında meleklerin inip çıktığı göğe uzanan bir merdiven görerek vahiy alır. Yusuf ise ailesinin önünde eğildiği düşler görür. "Joseph, rüya gören ve onları yorumlayan Yusuf, bir rüyacı babanın oğludur. Bu yüzden Yakup'un en sevdiği oğlu olması şaşırtıcı değildir. Genç Yakup göklerde meleklerin geçtiği bir merdivene dair bir rüya gördü. (…) Yusuf'un gökyüzüne bağlı rüyaları, sonuçları açısından çok daha dünyevi niteliktedir. Rüyaları, etrafındaki herkesin kendisine hürmet ettiği bir evrende onu merkeze koyar." (Bolton, 2017) "'Baba', Schulz'un mitolojisinde merkezi bir kavramdır ve muhtemelen Roth gibi kayıp bir babayı arayan birçok yazarın ilgisini çekmektedir. Bu, aile patriği, yaşlı bilgin ve kuşlarla iletişim gücü gibi unsurları içeren birçok Yahudi hikayesine dayanmaktadır. Jakub bazen İbrahim, Nuh, Musa, Yeşu, Hasidik bir mistik ve adının işaret ettiği gibi Yakup olur." (Goldfarb, 1994, s. 37) Bunun gibi özdeşlikler sık sık kurulur. Kitabın ilk metni "Ağustos"ta dişilikle özdeşleştirilen ve tüm evin asıl otorite sahibi olan Adela karakteri, Roma mitolojisinde meyve bahçeleri ile ilişkilendirilen nimf Pomona'ya benzetilir. "Kuşlar" metninde, babanın yetiştirdiği kuşları pencereden kovarken Manead'lara benzetilir. Mitolojide Maneadlar, şarap tanrısı Dinoysos'a, sarhoşluk içinde dans ederek tapınan kadınlar olarak tasvir edilmektedir. "Tarçın Dükkanları" öyküsü ise bir Pegasus ve Bellarophontes anlatısı sunar. Joseph babasının unuttuğu cüzdanı almak için tiyatrodan eve, Bellerophones'in Olympos dağına yolculuğu gibi, soğuk bir kış gecesi, yalnız başına tehlikeli bir yolculuğa gönderilir. Sürücüsüz bir at arabası kendi Pegasus'u olur, dik yamaçlardan çıkarak kentten uzaklaşırlar.

Eserlerdeki bir diğer motif ise tanışma veya karşılaşmadır. Bu tanışma genellikle yasak olanla karşılaşma, erotik tabuları yıkmakla ilgilidir. "Tanışma, kahraman şüpheli veya yasak yerlerde dolaştığında meydana gelir; (…) 'Tarçın Dükkanları'nın veya 'Krokodil Sokağı'ndaki konfeksiyon dükkanlarının arka taraflarındaki depolar 'bozukluğun dorukları'nı sunarlar (…)" (Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2002, s. 17) Bu erotik tabular yıkılmaz çünkü kahraman bu yerlerle karşılaştığında genellikle geri çekilir. Erotik gerilim ile görülen genişleme yerini kahramanın geri çekilmesine bırakır ve yine nefes motifi kendini gösterir. Öykülerindeki erotik gerilim daha çok etrafındaki süregelen düzenin gerilimidir, yaşanmışlıktan çok hayaldeki görüntülerdir. Buradaki tanışma motifi daha çok çocuksu bir merak ile sembolleri anlama, sırları açıklama çabası taşır.

Sırları açıklama ve sembolleri anlama çabası aynı zamanda varoluşu anlama çabası haline gelmektedir. Bu da aslında bir "öz"e ve "bilgi"ye ulaşma yolculuğudur. Musevi geleneğine uygun olarak bu bilgi babasının çalışma masasında bulunan bir kitap şeklinde vücut bulur. İkinci öykü koleksiyonu olan "Kum Saati Burcundaki Sanatoryum"un ilk metni "Büyük Kitap" öyküsünün tamamı kutsal metin motifini vurgular. Metindeki kitabın bulunduğu an yine sırları açıklayan bir tanışma motifi sunar: "Kitap… çocukluğun başında bir yerde, yaşamın ilk şafağında, ufuk onun yumuşak ışığıyla aydınlanmıştı. Kitap tüm ihtişamıyla babamın çalışma masasının üzerinde duruyordu (…)" (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 113) Fakat bu Kutsal Kitap, alışılageldik içeriklerden oldukça farklıdır. Öyle ki, kayıp olan kitabı ararken Jozef, babası tarafından kendine verilen İncil için şöyle der: "Neden bana bu apokrifi, bu binlerce kopyadan birisini, bu kifayetsiz, kalp kitabı veriyorsun? O Kitabı ne yaptın?" (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 116) Bir gün Adela'nın elinde kayıp kitaba ait bir sayfa bulduğunda sayfada saçı uzatan bir reklam, kutsal bir dille anlatılmaktadır: "Anna Csillag'a bir hikmet bahşedildi, birtakım işaretler, belirtiler aldı ve saç derisine bereket veren bir mucizevi karışım hazırladı. (…) bu reçetenin kendine görünmesinden altı hafta sonraki haliyle resmedilmişti (…) (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 117) Sonraki konuşmada bu sayfanın kasaptan alınan etlerin sarılmak için kullanıldığı söylenir. Tüm kitap, bu gibi "kutsal" reklamlar ile doludur; meleklerin çaldığı armonikalar ibadet için uygun fiyata satılmaktadır. Bu anlatı, metinlerde yaratılan mitolojinin genel bir özelliğini de verir: Schulz bu şekilde ironiler ile değersiz (tandeta[8]) ve sıradan olanın mitolojisini kurmaktadır. Ficowski bu metni şöyle çözümler: "Kitap", kendi kaybolmuş çocukluğunun Kutsal Kitabıdır, ve onun kelimeleri ve işaretleri, sözlü metnin ötesine uzanan geniş bir şiirsel mitolojiyi çağrıştırır.(…) Sıradan reklamlar sihirli bir güç kazanır ve şiirsel bir içerik alır.(…) Gerçek mucize, günlük hayatın kayasından, efsanevi potansiyellerini sezmeyen şeylerden doğar." (Ficowski, Regions of the Great Heresy, 2003, s. 75) "Tarçın Dükkanları"nda yüceltilmiş mit, sıradanın derinliklerine iner ve hatta grotesk olanı da kapsar. Sıradanın mitolojileştirilmesinden yeni sonuçlar ortaya çıkar. Mit insanileşir ve mitolojik gerçeklik de insansı olabilir." (Ficowski, Regions of the Great Heresy, 2003, s. 73) Yani bir yandan gerçek mitleştirilirken, mitler de gerçeğe yaklaştırılır.

Mitler ne kadar insanileşse de yine de bu dünyada bir ölüm ve sona erme yoktur. Çünkü zaten Schulz bu mitolojiyi ölüm ve kayıpların üstesinden gelme amacı ile

[8] Bkz. Bu araştırma içinde bölüm 3.2.3.3. "Modernleşme ve Tandeta"

oluşturur. Ölüm ve bitiş yerine sürekli bir eklenme, çoğalma, azalma ile dönüşüm vardır. “Mankenler Üzerine Bir İnceleme Ya Da İkinci Bir Yaratılış Kitabı” metninde şöyle yazar: “Cansız bir madde yoktur (…) cansızlık yalnızca arkasında bilinmedik yaşam biçimlerinin gizlendiği bir maskedir.” (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 38) Bu bir yönüyle ilkel zamanlara özgü bir anlayıştır.

Bahsedilen dönüşümler döngüsel bir hal alır. Babası kuş, atmaca, karafatma gibi birçok hayvana dönüşerek varoluş sancısı çeker. Baba yaşlandıkça ve hastalandıkça, ölüme yaklaştıkça aynı zamanda çocuklaşmaktadır. Bu şekilde başlangıç ile bitiş mitleri birbirlerini tamamlar ve ölüm sağ kalan kişilerin yarattığı düşsel varlıklarla aşılarak yeni gerçekliğini yaratır. Schulz’un adına “şiir” dediği “öz”e ulaşma çabası, ölüme yaklaştıkça çocuklaşan dolayısıyla “öz”e yaklaşan babanın her hareketinde kendini belli eder. Schulz “Mankenler” metninde babasını şöyle tasvir eder:

> Uyuşuk kentin, o dipsiz bucaksız sıkıntısına karşı savaş açan bu yalnız kahramanı, ancak bugün anlayabiliyorum. Bizim tarafımızdan gelecek her türlü destek ve saygıdan yoksun kalmış bu tuhaf adam, şiirin yitik sorununu savunuyormuş meğer. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 30)

Babaya göre insan nihai amacı olan varoluşunu anlamlandırma yolunda, Demiurgos’luk yapmak isteyerek “öz”den kopmaktadır. Demiurgos (Demiurge), Platon’a göre kozmosu yapan yaratıcı tanrıdır ve kaosa düzen vermektedir. Gnostisizmde ise Demiurgos, Yüce Tanrı’dan ayrı bir Yaratıcı Tanrı’dır. “Gnostiklerin ikinci Tanrı olarak kabul ettikleri yarı-yapıcı anlamına gelen Demiurge (Yaratıcı Tanrı) Yunanca bir kelime olan Demiurgos’tan türemiştir. Demiurge Tanrı’dan uzaklaşmayı, günahkarlığı, bilgisizliği, kötülüğü, kibri, hasetliği, uğursuzluğu bünyesinde bulunduran hata ve günahın nihai safhasında karanlık dünyaya düşmüş ilahi bir varlık olarak ifade edilir.” (Hayta & Özalp, 2023, s. 9)

> İster antik olsun ister modern, gnostisizm doğru varsayılan iki temel fikre bağlıdır. İlki, insanların maddi dünyada hapsolmuş bilinç kıvılcımları olduğu kanaatidir. Gnostikler dünyada bir düzen olduğunu yadsımıyorlardı; ama bu düzeni, biat etmeyi reddettikleri kötülüğün bir tezahürü olarak görüyorlardı. Onlara göre yaratıcı en iyi ihtimalle beceriksizdi, biçim verdiği dünyaya karşı ihmalkâr ve unutkandı, muhtemelen de bunamış, delirmiş veya çoktan ölmüştü. Dünyayı yönetense, bir ast, itaatsiz ve kötücül bir demiurgostu. Karanlık kozmosta kıstırılmış insanlar gerçek durumlarından habersiz, trans benzeri bir teslimiyet halinde tutuluyordu. Bu noktada ikinci temel fikre geliyoruz: İnsanlar bu kölelikten özel bir bilgi edinerek kurtulabilir. Gnosis Yunanca bilgi demektir, gnostikler içinse bilgi özgürlüğün anahtarıdır. (Gray, 2023, s. 17-18)

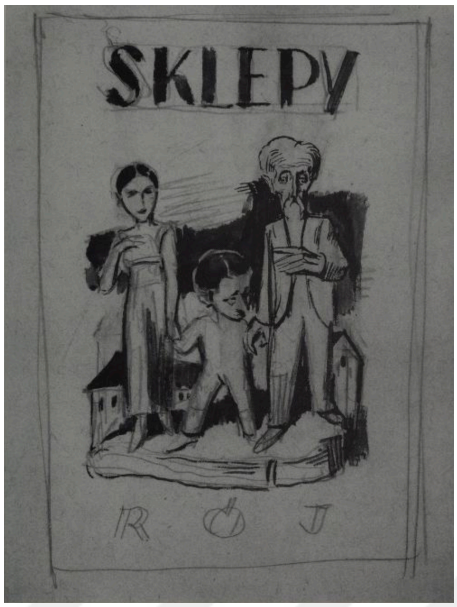
Schulz'un "Mankenler Üzerine Bir İnceleme Ya Da İkinci Bir Yaratılış Kitabı" adlı metninde coşkuyla vaazlar veren baba için yaşayan her şey Demiurgos'un eseridir. Bu demiurgos ne cansızdır, ne canlıdır; ne de sabit biçimlere sokulmuştur. O bizzat maddenin kendisidir. Bu metinde ayrıca, Demiurgosluğu insanın yaratım isteği ile açıklar. Babaya göre sadece tanrının değil insanın da yaratım gücü vardır. Tanrının yaratımları doğa ve evren ile uyumlu iken; insanın yaratımları sürekli olarak yeni nesneler oluşturmaya, yeni değersiz anlamlar oluşturmaya dayanır. Bu zorlama yaratımlar gülünç bir yapaylık içindedir. Yani bir nevi "Gerçeğin Mitleştirilmesi" metnindeki gibi "öz"den kopmayı getirir. Doğaya karşı gelen bu yaratma eylemi baba karakteri ile sıkça verilir. Babanın, sıradan hayata renk ve şiirsellik getirme amacıyla kuş yetiştirmesi bu yaratıcı eylemlere örnektir. Dolayısıyla bir diğer motif "yaratan" ve "yaratılan" ikiliği görülür. "Schulz'un çeşitlemesinde Demiurgos yani kör, duygusuz, yaratıcı madde benzer yaratma dürtüsüyle donatılmış varlıkları doğurur. Bu yaratıklar bir kez bilince kavuştular mı kendileri de birer demiurgos olmak isterler." (Gray, 2023, s. 21)

"Mankenler" öyküsünde baba karakteri, insanların cansız manken görünümünde tekrar yaratılışını tasvir eder. Bu metinde kullanılan "generatio aequivoca[9]" (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 35) tanımı bu yaratılışın metindeki doğada görüldüğü gibi kontrolsüzlüğünü vurgular. Bu yaratım sadece Tanrı'nın bir taklididir. Bunun cezasız kalması imkansızdır; insan yaratan olarak formu ve "anlam"ı kontrol edemez. Maddeyi ancak zaten varolan formlara benzeterek yaratabilir ki zaten onu da kusursuz bir şekilde yapamaz. "Yani, insanoğlu, mükemmel olmayan, pürüzlü, yaralı ve daha kötüsü çoğu zaman yaratıcısının bile anlamadığı göndermeler içeren formlar yaratır." (Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2002, s. 20) Fakat insan yaratımının bu karakterde olmadığı, kendi doğasından spontane şekilde oluştuğu bir dönem vardır ki yazar tarafından "deha çağı" olarak adlandırılan çocukluk dönemidir.

Çocukluğa dönüş bir yönüyle de kişinin kendi özüne dönüştür. Bu şekilde bir diğer motif "kurtuluş" a ulaşılabilir. Kurtuluş ve kurtarıcı fikri birçok mitte ve dini metinde görülür. Kurtarıcı ve yaratan motifleri Schulz'un öykülerinde klasik anlatılardaki gibi kusursuz ve yüce değil, sıradan ve sorunludur. Kahramanların bu çift kişiliği yine Schulz metinlerinin ironi ile verilen güçlü bir karakteristiğidir. Baba figürü büyük bir yaratıcıyken aynı zamanda hasta yatağında yatan aciz bir adamdır örneğin.

[9] Çiftleşme olmaksızın doğmak, spontane üreme.

3.2.3.2. Çocukluğa Dönüş



Şekil 3.22: "Tarçın Dükkanları"nın kapağı için Schulz tarafından yapılmış bir eskiz. (1933) mürekkep, 19.5 x 16.3 cm, Varşova Edebiyat Müzesi

Geçmişin düşlenmesi ile çocukluğa dönüş Bruno Schulz'un edebî eserlerinin temel temasıdır. Canlı ve cansız tüm varlıkların sürekli bir devinim halinde anlatıcıya eşlik ettiği bu anlatının arka planında daima bir çocukluğa dönüş vardır. Çocukluk dönemi insanın etrafındaki dünyayla iletişiminin en katıksız olduğu çağdır. Her deneyim ve izlenim dünya algısını şekillendir. Çocuk, gerçekliği bilincin içine yerleşmiş kurallar olmadan algılar.

> Çocuğun büyüme ve gelişme aşamasında nedensellikle ilgili efsaneler doğar. Bireyin biyografisi, ilkel başlangıcı yineleyerek dünyanın yaratılışını hatırlatır: mitolojik başlangıç. Çocukluk dönemindeki bu mit oluşturma alanı, hem Bruno Schulz'un yazı ve sanat anlayışının kaynağı hem de nesnesidir. Schulz'un sanatı, insanlık tarihindeki eski kozmogoniler ve inançlarda, ilkel prototiplerini ve uzak öncüllerini bulur. İnsanlığın çocukluğundan kalma mitolojilerin modelini kullanarak, Schulz kendi mitolojisini oluşturur. Schulz, kendi çocukluğunu mitik modeline uygun olarak "deha çağı" olarak tanımlar; iç dünya ile dış dünya arasında, rüya ile gerçeklik arasında, arzu ile gerçekleşme arasında, entelektüel ile duyu arasında hiçbir engelin olmadığı bir zaman - şiirin kökenlerinin zamanı. (Ficowski, Regions of the Great Heresy, 2003, s. 72)

Özel bir varoluş anı olarak gördüğü çocukluk dönemi hakkında Andrzej Plesniewicz'e bir mektubunda yazdığı sözler, onun sanatsal felsefesini yansıtarak edebî eserlerinin amacını açıklar:

> “Kalbimde yatan sanat şekli geriye dönüştür, çocukluğun yeniden ziyareti. Eğer gelişmeyi(ilerlemeyi) geriye sarmak, tekrar çocukluk zamanlarındaki bir yola tutunmak, onun doluluğuna ve sınır tanımazlığına tekrar sahip olmak mümkün olsaydı, bu bize bütün mitolojiler tarafından vaat edilmiş olan “dahilik dönemi”ni ve “kurtuluş zamanı”nı getirirdi. Benim idealim çocukluk seviyesine olgunlaşmaktır. İşte bu gerçek bir olgunluk olurdu.” (Ficowski, Letters and Drawings of Bruno Schulz, 1988, s. 126)

Aynı konuda, öğrencisi Andrej Chciuk ‘a şöyle söylemiştir:

> İnsanın içindeki en güzel ve en samimi şey gençliğinin ve çocukluğunun anılarıdır. Evet, tercihen çocukluk anıları. Anılarında geri dönebilecekleri çocuklukları olmayan insanlar renk körü gibidirler. Anının katmanlarının gözlerimiz önünde çözülebilmesi ne kadar harika…tıpkı filmde yavaşça büyüyen bir çiçeğin hızlandırılması gibi. Anı bir unsurdur ki : bazen onu lanetleriz, bazen onu kutsarız. (Taylor, 1969, s. 459)

“Tarçın Dükkanları”nda geçmişe dönüş bazen güneşin altın rengi ışıltıları altında, eski bir avizenin renkli camlarından yansıyan ışıklar gibi sıcak ve canlı; bazense siyah ve grilere bürünmüş bir şehirde kasvetli bir uyuşukluk halindedir. Sıcak bir ağustos ayı ile başlayan öyküler, babanın hastalığı ve soğuyan hava ile grileşir. Bu aynı zamanda giderek yapay bir modernliğe teslim olan kentin grileşmesidir. Çocukluğa dönüş ise yazar için geçmişe dönüşken; baba için de ölüme ve yok oluşa yaklaşırken giderek çocuksulaşmak anlamına gelmektedir.



Şekil 3.23: “Baba ve Jozef”. Schulz tarafından “İlkbahar” öyküsü için yapılmış bir eskiz. (1936 öncesi) kurşun kalem, 14.5 x 17.7 cm , Ficowski özel koleksiyon

“Tarçın Dükkanları”nın ilk öyküsü olan “Ağustos” babanın çocuğu terk edişiyle başlar: “Babam, temmuzda, kaplıcalara gitti ve beni, annem ve ağabeyimle sıcaktan akkor haline gelmiş sarhoş edici yaz günlerine kurban olarak bıraktı.” (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 9) Ravichandra bu konuda şöyle yazar: “Bu andan itibaren yaşamın tüm olayları, çocuğun tüm karşılaşmaları, kendi başına yorumlamak zorunda kalacağı için tuhaf bir anlam kazanmaya başlar.” (Ravichandra, 1985, s. 2) Babanın yokluğunun yarattığı bu savunmasızlığa karşın, Schulz da babanın varlığına dair duyguları Witkacy’e bir mektubunda şöyle ifade eder:

> Çocukluğumuzda belirli imgeleri nasıl kazandığımızı bilmiyorum, ancak bu imgeler, dünyanın anlamının kristalleştiği çözümdeki iplikler gibi işlev görür. Benim için başka bir önemli imge ise, babası tarafından karanlığın içinde taşınan bir çocuğun, etkileyici bir gece boyunca karanlıkla konuştuğu sahnelerdir. Baba çocuğu okşar, onu kollarının arasına alır, onu korur; (…) (Ficowski, Letters and Drawings of Bruno Schulz, 1988, s. 111)



Şekil 3.24: “Alacakaranlık”. Schulz tarafından “Büyük Kitap” öyküsü için yapılmış bir çizim. (1935 öncesi) siyah pastel, kaybolmuş orijinalin fotokopisi, Ficowski özel koleksiyon

Schulz için, ve Musevi aile kültüründe de, baba figürü koruyucudur. Babanın giderek yitirilmesi ise derin izler bırakır. Hayalperest ve başarısız bir esnaf olan baba figürü, hikâye boyunca ailedeki hiyerarşik konumu alçalarak ve sağlığı kötüleşerek yok olmaktadır. Yine aynı mektubun devamında şöyle der:

> (…) çocuk için bu kollar şeffaftır; gece doğrudan onların içinden kesilir, ve babanın sakinleştirici sözlerinin üstünden, korkutucu dürtülerini kesintisiz duyar. Ve ezilmiş, kadercilikle dolu halde,

gecenin yalvarmalarına trajik bir hazır cevap verir, kaçış olmayan güçlü unsura tamamen teslim olmuş şekilde. (Ficowski, Letters and Drawings of Bruno Schulz, 1988, s. 111)



Şekil 3.25: "Sanatoryumdaki baba". Schulz tarafından yapılmış bir çizim. (1926) kurşun kalem-mürekkep, 14.5 x 16.5 cm, Varşova Yahudi Tarihi Enstitüsü

Babanın hastalıktan en çok etkilenen yeri aklıdır; öyküler ilerledikçe fiziksel olarak dinçleşerek tavana bile tırmanır ama bedeni içinde onu o yapan şey "tıpkı kabuğunun içinde kuruyan bir ceviz gibi ufalmaktadır." (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 23)

> (…)Ama bu ufalmaya, güçten düşme eşlik etmiyordu. Tam tersi sağlık durumunda, keyfinde, hareketlerinde bir düzelme vardı sanki. Sık sık kahkahayla ve kıkırdayarak gülüyordu, bazen gülmekten katılıyordu veya yatağın kenarına vuruyor ve kendini "buyurun" diye saatlerce değişik tonlarda yanıtlıyordu. Zaman zaman da yataktan çıkıyor, dolaba tırmanıyor, tavanın altında iki büklüm, toz içindeki eski ıvır zıvırı düzenliyordu. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 23)

> (…) insana özgü ve gerçek olan her şeyden o kadar uzaklaşmıştı ki. Kendisini bizden ilmek ilmek uzaklaştırmıştı ve insan topluluğuyla bağlarını adım adım yitirmişti. Ondan geriye ufak bir beden ve bir avuç tuhaflık kalmıştı, kala kala – günün birinde bütünüyle kaybolabilirdi, hiç fark ettirmeden, tıpkı bir köşeye süpürülüp, Adela'nın çöp kutusuna atması için biriktirilen gri çöp yığını gibi. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 24)

Daha sonra babanın, "o iflah olmaz doğaçlama ustasının, o düş gücünün eskrimcisinin" (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 30) sınırsız düşsellikteki yaratımları başlar. Şiirselliğe ulaşma yolunda, aile tarafından, özellikle de Adela tarafından, hor görülen ve engellenen hayalperest deneyleri başlar. Baba giderek çocuksu bir meraka büründükçe; onu izleyen çocuk için de deli ve hasta bir adamdan, ilgi çekici bir kahramana dönüşür.

Babanın ölümü ardından, gerçekteki yokluğuna rağmen, ruhu değişimler geçirerek, form değiştirerek var olmaya devam eder. Babanın ölüm sonrasındaki bu yaşamı metinlerde tekinsiz ortamı yaratır. Onunla beraber yaşamış olan cisimler, onu kendi içlerinde muhafaza ederler ve baba artık bu cisimlerin özü olur. Çocuk evin içinde, etrafında gördükleriyle babasının düşünü kurar. Evdeki nesneler ve mobilyalar "belleğimizin olduğu gibi iç habitatımızın farklı işlevlerinin de taşıyıcısıdırlar." (Eiguer, 2004, s. 85) Alain de Botton (1969-) evdeki eşyalarla ilgili söyle der: "Nasıl kaybettiğimiz kişileri hatırlamak için lahitler, mozoleler yapıyorsak, benliğimizin kaybolmuş parçalarını bulmak, unuttuğumuz yanlarımızı hatırlamak için de evler inşa ediyor, bu evlerin içini dekore ediyoruz. Evlerimizdeki tablolar, sandalyeler tarih öncesinden kalma dev kayaların gördüğü işlevi görüyor. Evimizin içindeki dekoratif unsurlar da kimliğimize dikilmiş birer anıt aslında." (Botton, 2017, s. 137) Bu bağlamda evdeki her obje benliğin ve belleğin bir parçasını taşır hale gelmektedir.

Dolayısıyla hafıza ile yaratılan bu dünyada ölüm yoktur, madde form değiştirerek cisimden cisime dönüşür ve her zaman var olmaya devam eder:

> Erkek kardeşim – diye alçak sesle devam etti- uzun ve amansız bir hastalık sonucunda gitgide lastik boruya dönüştüğünde, zavallı kuzenimin gece ve gündüz boyunca onu yastık üzerinde taşıyıp o bahtsız yaratığa kış gecelerinde ninniler mırıldandığını söylemem mi gerek? Lavman borusuna dönüşen bir insandan daha acı ne olabilir? (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 49)

> Babamdan umudu kesmiştik. Gün geçtikçe hamamböceğine benzerliği daha bir belirginleşiyordu -babam hamamböceğine dönüşmüştü. (…) babamı artık ayırt edemiyorduk; o inanılmaz, siyah kabileye tümüyle karışmıştı. Babamın döşemenin yarıklarında bir yerlerde yaşayıp yaşamadığını, geceleri hamamböceklerinin sorunlarıyla dolu bir biçimde odalarda koşturup koşturmadığını, ya da belki, Adela'nın her sabah, sırtüstü, bacakları havada bulduğu ve tiksintiyle faraşa aldığı o böcek ölüleri arasında olup olmadığını kim söyleyebilirdi ki? (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 88-89)

Bu dönüşümler, düşselliğe özgü olan sürreal gerçekliği barındırır. Bachelard şöyle der:

> Ölüm sözcüğü düşleme içinde çok kaba duran bir sözcüktür. Varlık düşlerinin dalgalanmalarına göre ortaya çıkıp yok olan, sonra yeniden ortaya çıkan bir varlığın mikro-metafizik incelemesinde, bunu kullanmamak gerekir. Bazı düşlerde ölünebilse de, düş dünyasında ölünmez. (…) İnsan bir kez ölür ama psikoloji açısından baktığımızda pek çok kez doğarız. Çocukluk o kadar çok kaynaktan beslenir ki bunların coğrafyasını da tarihini de yapmak beyhude bir çabadır. (…) Geçmişe yönelik düşlerimiz, çocukluğu arayan düşleme, hayali

> kurulmuş yaşamları, olmamış yaşamları yeniden yaşama getirmek ister gibidir öyleyse. Düşlemede, yazgının kullanmayı bilmediği imkanlarla ilişki kurarız. Çocukluğa doğru düşlemeye, büyük bir paradoks eşlik eder: bu ölü geçmişin bir geleceği vardır bizde, capcanlı hayallerinin geleceğidir bu, yeniden kavuşulan her hayalin önünde açılan düşlemenin geleceğidir. (Bachelard, Düşlemenin Poetikası, 2012, s. 119-120)

Çocuğun hafızası seçicidir, tüm gerçekliği kapsamaz, sadece bir zamanlar önemli ve unutulmaz olanı kapsar. Yazar çocukluğa dönerken bazı bölümleri abartır ve aynı zamanda diğerlerinin önemini küçümser; bazı bölümler zihninde evrensel bir anlam kazanırken, diğerleri ise tam tersine en aza indirilir ve hatta zaman içinde tamamen kaybolur. Bu, hafızanın sürekli oluşum halindeki mekanizmasından ileri gelir; bu psikolojik süreçler karakterlerin "Tarçın Dükkanları"nda yaşadığı metamorfozu belirler. Bu nedenle, koleksiyondaki her hikâye, geçmişten gelen unutulmaz bir olaya veya kişiye ayrılmıştır. Böyle bir olay, dükkanlarıyla modernize edilmiş Krokodil Sokağı boyunca bir yürüyüş ile, eski bir bahçede beklenmedik bir karşılaşmayla ilişkili küçük bir bölüm olabilir. Tüm öyküler içerisindeki rüyalara benzer parçalı yapı, bu çocukluğa dönüşten ileri gelmektedir.

Çocukluğa dönüş, Schulz için aynı zamanda bir “şimdi” den kaçıştır. Bu anlayış aslında 20. Yy sanatçılarının ve Avrupalı edebiyatçıların çoğunda görülen bir dönem ruhudur. Ekspresyonistler, sürrealistler dönem içinde benzer bir kaçışı arayan eserler vermişler; yine aynı dönem içinde bazı akımlar ve fikirler kurtuluşu gelecekte ararken bazıları çocukluğun özgürlüğünü yeniden kazanmayı amaçlamıştır. Hepsi de bir yönüyle hızla gelişen endüstri ve modernleşmeye bir tepkidir.

3.2.3.3. Modernleşme ve Tandeta

Schulz’un sanatındaki çocukluğa dönme isteği, dönemin tarihsel ve sosyal koşullarına bir reaksiyon, özellikle 20. yüzyıl endüstriyel hayatının fiziksel ve ahlaksal boyutuna bir tepkidir. Galiçyanın önemli bir kenti, Drohobycz’e komşu olan Boryslaw’da, 1800lerin başında petrol bulunması ile bu bölgede önemli bir nüfus artışı gerçekleşmiş ve bölge “Klondike’ veya “Galiçya’nın Kaliforniyası’ olarak adlandırılmaya başlamıştır. 1901’de Drohobycz’de de petrol bulunması ile bu kasabada da hızlı bir değişime uğramış, sessiz sakin yer “vahşi bir Klondike yöresine” dönüşmüştür.



Şekil 3.26: Drohobych'teki "Galicja" rafinerisi, (20. Yüzyılın ilk yarısı)

Bu değişimin etkileri en çarpıcı şekilde, büyük bir iğrenme duygusuyla bahsettiği "Krokodil Sokağı" adlı öyküde aynı isimli sokağın tasvirlerinde görülür. Krokodil Sokağı, birçok eleştirmene göre İkinci Dünya Savaşı'ndan önce Drohobycz'de "Stryjska" olarak adlandırılan sokağa atıfta bulunmaktadır. (Şekil 3.28, 3.29, 3.30)



Şekil 3.27: Stryjska Sokağı, Drohobycz



Şekil 3.28: Stryjska Sokağı, Drohobycz (1925)



Şekil 3.29: Stryjska Caddesi, Drohobycz (1913)

Aynı sokak, “Tarçın Dükkanları” isimli öyküde de kurgusal bir şekilde kullanılmakta, buradaki cezbedici egzotik mekânlar “Krokodil Sokağı” metninde yozlaşma ve modernleşmenin etkisi altında bozulmaktadır. Metindeki anlatıcı, Jozef, babasının çalışma masasının çekmecesindeki bir harita ile okuyucuyu alternatif bir dünyaya davet eder. Modernleşmenin karanlık yüzünün hâkim olduğu bu dünya, haritada bile “varlığından emin olunmayan, belirsiz diyarları belirlemek için kullanılan boş beyazlık” (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 76) ile parlamaktadır. Krokodil Sokağı, dükkanların dizili olduğu, yapaylık içinde bir mahalledir:

> Burası, faydacı karakteri açıkça belirtilmiş olan sanayi ve ticaret bölgesiydi. Zamanın ruhu, ekonomik düzeneği hiçbir masraftan kaçınmamış ve daha sonra bir asalak mahalleye dönüşecek olan sınırlarındaki bölgeye kök salmıştı. (…) Kentin, o eski, çürümüş toprağına aşılanan sözde Amerikancılık, burada gösterişçi bir bayağılığın, gür, ancak boş ve renksiz bitki örtüsü olarak boy atıyordu. Bu semtte, canavarsı, çatlak sıvayla kaplı karikatür gibi cepheleri olan, ucuz ve çirkin taş binalar görülürdü. Varoşlardaki çarpık çurpuk eski evlere, yakından bakılınca büyük kentlerdeki yapıların sefil taklitleri olduğu hemen anlaşılan giriş kapıları aceleyle eklenmişti. Sokaktaki karanlığı dalga dalga kırarak yansıtan, kırık dökük, bulanık pis camlar, iyice rendelenmemiş ağaçtan yapılmış kapılar, örümcek ağları ve toz kaplı yüksek raflar ve boylu boyunca çatlamış, ufalanmış duvarların o sıkıcı atmosferi bu dükkanlara vahşi Klondike damgasını vuruyordu. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 76-77)

Taşra gerçekliği, burada yerini yapay bir modernliğe bırakmıştır. 20. Yüzyılın bayağılıklarla ve inorganik bir büyümeyle gelişen yeni kültürel yapısı, sanayi ve ticaretin geliştiği bu yerde kendini göstermektedir. Dönemin önemli sembollerinden tren yolları belli belirsiz şehri sarmaktadır. Değişen zaman ve mekân algısı, istasyonu belli olmayan bu tren ile verilir. Dönemin hızına uyum sağlayamayan sokak, büyük bir metropol gibi gözükmeye çalışırken taşra gerçekliği ile çatışmaktadır:

> Varoşlardaki tek katlı küçük evler, plakaların, kör pencerelerin, canlı vitrinlerin, reklamların, numaraların birleşimi olan ve sanki kartondan yapılmış gibi duran çok katlı binalara dönüşmüş. Evlerin altından bir insan kalabalığı nehri akıyor. Sokak sanki büyük bir kentin bulvarı gibi, ama araçların geçtiği yer, kilden oluşmuş, çukurlar, su birikintileri ve otlarla dolu bir köy meydanını andırmakta. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 80)

Modernlik ile değişen şehir dokusu, Schulz'un yarattığı sokakta kendini grilikler ve renksizlik ile de gösterir: "Bayağılıklarla ve aceleyle büyüyen bu yer için, sanki renkli olmak bir lüksmüş gibi hiç renk yoktu." (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 78). Paul Connerton'ın, 20. yüzyılda kentin değişen dokusu hakkındaki saptamalarını tekrar etmek gerekirse:

> Bu yaratıcı yıkım süreci, binaların daha hafif, hızlı ve basit bir şekilde yapılabilmesini mümkün kılan yeni inşaat malzemelerinin icadıyla daha da ileriye taşındı. Dünya, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında, geçmişin yükü olarak hissedilen şeye gittikçe daha fazla takıntılı hale geldi (…) Bu dünyadaki şehir dokusunu titizlikle işlenmiş süslemeler, dikkatle kesilip düzleştirilmiş yüzeyler, Arnavut kaldırımları, merdivenler, ağır iskeleler, yerinden oynamayan anıtlar oluştururdu. Yirminci yüzyılın başlarında ise şehir dokusunu oluşturan şeyler yumuşak çelik, çelikle güçlendirilmiş beton, yüksek dayanımlı cam, yansıtıcı kaplamalara indirgenmiş duvarlar, otobanlar, yürüyen merdivenler ve sökülebilir fuarlardı. (Connerton, 2021, s. 119)

Bir kentteki binalar, aynı zamanda orada yaşayan topluluk ve hayat tarzı hakkındaki bazı kavramların da temsiliyetidir. Alain de Botton'ın şu sözleri bu durumu özetler: "Binalar konuşur, birbirinden rahatlıkla ayırt edebileceğimiz konular, kavramlar üzerine konuşur üstelik. Binalar demokrasiyi ya da aristokrasiyi anlatır; açık yüreklilikten ya da kibirden, dostluktan ya da saldırganlıktan söz eder, geleceğe duyulan sempatiyi ya da geçmişe duyulan özlemi dile getirir." (Botton, 2017, s. 35) Schulz'un yarattığı binalar, ucuzluğu ve yozlaşmışlığı aktarır. Schulz'un metinleri boyunca kitap ve kutsallıkla kurduğu ilişki, burada yozlaşmış olanın ironi ile yüceltilmesine varmaktadır. Krokodil Sokağı'nda bulunan her bir birey bu yozlaşmanın esiridir:

> “(…) -buradakiler kişiliksiz, düzeysiz yaratıklar, bunun gibi kısa ömürlü toplumlarda ortaya çıkan o aşağılık insan türüydüler; bir tür ahlak çöplüğüydü burası.” (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2020, s. 68-69)

Modernizm ile gelen kültürel bozulmanın toplum üzerindeki etkisini, buranın sakinlerini “pis karışım”, “sığ bir çamur” gibi benzetmelerle tanımlayarak, kişiliksizleşmiş kalabalığı aktarır:

> “En iyileri bile bazen bu baştan çıkmaya engel olamaz, kendilerini bile isteye aşağılatmak, sınırları ve hiyerarşileri yıkmak, kolayca kurulabilecek bir samimiyet için, bu pis karışıma, bu sığ çamura bulaşmaktan kendilerini alamazlardı.” (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 77)

> “Bu gri ve kişiliksiz kalabalık büyük kente duyulan özlemi gösterme rolünü canla başla üstleniyor.” (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 80)

Haritanın bulunması ile sokakta bilinçdışı akışa benzer şekilde meydana gelen gezi ile anlatıcı, bir yandan şehir manzaralarına ve kişilerine şahit olurken, bu manzaranın merkezine babasının dükkanını yerleştirilmesiyle anlatıyı devam ettirir. Metinde terzi dükkânı birdenbire davetkar tezgahtarların, “efemine genç adamların” dolaştığı, müstehcen gravürlerin ve kitapların sergilendiği bir kütüphaneye dönüşür:

> “Bu yumuşak, efemine, kokuşmuş genç adamlar, müşterinin içindeki en mahrem kıpırdanmaları bile anlayarak, en özel ve seçme markaları, seçme etiketlerin kütüphanesini, ince zevkli bir koleksiyoncunun sergisini gözler önüne seriyorlar. O zaman bu giyim dükkanının, aslında tekinsiz yayınevlerinin ve özel baskıların ciltlerini barındıran bir sahafı saklayan ön cepheden ibaret olduğu ortaya çıkmıştı işte.” (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 79)

Jozef’in, ve aynı zamanda Bruno Schulz’un da, babası modernleşmeden en çok etkilenen taşra sakinlerindendir çünkü taşrada küçük bir esnaftır. Yahudi kültüründe neredeyse kutsal olarak görülen ticaret giderek bozulmaya uğramaktadır. “Tarçın Dükkanları” adlı öyküde düşsel bir fantezi ile hatırlanan aynı sokak şöyle tasvir edilir: “Gerçekten de soylu bir ticaretle uğraşan ve geç saatlere kadar açık olan bu dükkanlar, her zaman benim ateşli düşlerimin malzemesi olmuşlardı. Dükkanların hafifçe aydınlatılmış, karanlık ve güzel iç kısımları, boya, cila, tütsü kokar, uzak ülkelerin aromaları ve ender bulunan malzemelerin esintisiyle dolu olurdu.” (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 66) “Krokodil Sokağı” metninde ise aynı dükkanlar, ahlaksız ve değersiz bir ticaretin kurbanı olur. Sanayileşmenin etkisi ile değer kaybeden ve giderek görünmez hale gelen insan emeği, dükkânı da tüketim kültürü etkisinde yenileşen bu dokuya uymaya zorunlu hale getirmiştir. Schulz bu durumu, “Yoğun Bir Sezon Gecesi” adlı öyküde kıyamet benzeri bir atmosferde dükkânın

dışına doluşan kalabalığın “Haydi Yakub iş başına! Haydi Yakub satmaya başla!” diye haykırmaları ile verir.



Şekil 3.30: “Baba ve tüccarlar”. Schulz tarafından “Büyük Sezon Gecesi” için yapılmış eskiz. (1936 öncesi) kurşun kalem, 16.3 x 18.2cm, Ficowski özel koleksiyon

Kutsallaşan dükkânın tüketimin merkezi haline gelmesiyle, modern kültür de alaycı bir şekilde “kutsallaştırılır.” “Krokodil Sokağı”nda dükkânın müstehcen ve erotik reklam ve gravürlerin sergilendiği, satıcı ve tezgahtarların bu gravürleri canlandırdığı, neredeyse bir geneleve dönüşmesi bu alaycılığı yansıtır. Ewa Kuryluk bu durumu şöyle anlatır:

> “Krokodil Sokağı medenileşmenin bir ürünü -ve medenileşmeye bir tehdittir. Şüpheli bölge, kitlesel üretilmiş çöp dolu büyük bir alışveriş merkezi olup, tek amacı tüketmek ve başkalarını da tükettirmek olan, "en düşük sınıfların" pisliği, "karaktersiz, geçmişsiz, ahlaki çöplerden" oluşan yaratıklarla doludur. Bu yüzden, cezbedicilikleri artırır, yeni satış stratejileri geliştirir ve müşterileri hileler ve fantastik dönüşümlerle kandırırlar. Bir alışveriş çılgınlığı olarak başlayan şey, bir Fata Morgana[10] karmaşası ve yozlaşmasıyla sonuçlanır. (…) Bu vizyoner pasaj birçok çağrışım yapar. Günümüz reklamcılığının sağladığı sonsuz simülasyon ve cinselleştirme, çocukça iştahları tetikleyen TV reklamlarının halüsinatif etkileri ve her şeyi "kâğıt kadar ince" veya "şeylerin gerçek anlamlarını gizlemek için alaycı bir şekilde yerleştirilmiş bir ekran" gibi yeni bir gerçeklikle kaplayarak evrensel katılım sağlama başarısını akla getirir.”

[10] Belirli hava koşullarında özellikle denizde veya düz arazide, uzaktaki cisimlerin havada asılı duruyor gibi görüldüğü serap benzeri optik yanılsama.

Krokodil Sokağı ve orada bulunan tüm dükkanlar, bu tüketim kültürü etkisinde ucuz ve kalitesiz ürün ve manzaralar ile doludur; "pis gri, dört köşeli dükkanların, ucuz mallar ve balmumu mankenler ve berber bebekleriyle dolu vitrinleri" (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 82) vardır. Schulz tüm bu atmosfer için "ucuz büyü" ve "tandeta" gibi tanımları kullanır. Bu metinde sokağı tasvir ederken yarattığı tüm yapaylık ve ucuzluk, başka metinlerinde de özellikle "Terzi Mankenleri" serisinde insan yaratımı anlamsız maddelerden bahsederken orijinal dilindeki metinde kullandığı "tandeta" terimi, Schulz için 20. yüzyılın ana estetiğini vermektedir. Kalitesiz ve değersiz olan bir araya gelerek kendine özel bir doku oluşturur. Tandeta, biçim olarak benzediği "öz"den kopmuş varlıklara işaret eder. Tüm bu varlıklar modernlik ile gelen yapay çoğalmanın unsurlarıdırlar. Sözde Amerikancılığın hâkim olduğu, gösterişçi bayağılık içindeki karikatür "sefil bir taklit" gibi olan evler ve binalar tandetayı açıklar.

> "Tandeta, Lehçe'de İngilizce'ye uygun bir çeviriye meydan okuyan çok özel bir kavramdır. Basitçe tanımlamak gerekirse, ucuz malzemeden yapılmış ve oldukça dikkatsizce üretilmiş herhangi bir nesneyi ifade eder. Brückner[11] etimolojik olarak Almanca 'Tandelmarkt' -bit pazarı- veya 'Tandler' -seyyar satıcı- kavramlarını önerir. Bu türevlerin oluştuğu orijinal kelime de eklenebilir. Grimm[12] sözlüğünde 'Tand' iki şekilde tanımlanır: 1) özü ve değeri olmayan nesne, ıvır zıvır veya çöp, özellikle çocuklar için oyuncaklar; 2) bundan dolayı, herhangi bir şakacı, anlamsız, değersiz, asılsız, aldatmayı amaçlayan boş varlık, uğraş veya konuşma (…) Doroszweski[13]'nin sözlüğünde tandeta kavramı için Brückner'e benzer bir şekilde 'eski, kullanılmış, ikinci el ürünler için Pazar yeri' yani bit pazarı kavramı dikkat çeker. (…) Genel anlamda düşünüldüğünde, tandeta bir fuarda satılan ya da sergilenen her şeye, sıradan zanaat ürünlerine ve 'düşük' kültüre, güzel sanatlara açıkça karşıt bir alana atıfta bulunabilir. 'Kitsch'den farklı olarak tandeta estetik bir anlam ifade etmek zorunda değildir." (Schönle, 1991, s. 127)

Dikkatsiz uygulama, tandeta'yı standartlaşmadan kurtarır ve kendine özgü özellikler kazanmasına sebep olur. Schulz'un "ucuz büyü" olarak tanımladığı ve günlük hayatı mitleştirirken de kullandığı sıradan ve kusurlu olanın ironik bir şekilde yüceltilmesi durumu tandetanın bu özelliğinden ileri gelmektedir.

"Çöp ilk bakışta, kendisi ekonomik üretimin başlıca sonuçlarından birini oluştursa da, kültürel üretimden tipik olarak reddedilen maddeleri temsil ettiği ölçüde, sonradan düşünülmüş ya da yan etki olarak ontolojik bir statüye sahip olabilir." (Gasyna, 2015,

[11] Aleksander Brückner'in 1927 tarihli "Slownik etymologiczny jezyka polskiego" (Etymological Dictionary of the Polish Language) kastediliyor.
[12] Jacob ve Wilhelm Grimm'in 1838'de başladığı, 1961'de tamamlanan "Deutsches Wörterbuch" (The German Dictionary) kastediliyor.
[13] Witold Doroszewski'nin 1958-1969 tarihleri arasında tamamladığı "Slownik jezyka polskiego (Dictionary of the Polish Language) kastediliyor.

s. 764) Taşra'da çöp ve tandeta'nın diğer somutlaşmış hali olan kalitesiz veya taklit ürünler, kaynak eksikliği ya da kaliteli mal eksikliği gibi nedenlerle bir zorunluluk olabilse de bu durum aynı zamanda taşranın kendine özgü bir direnişini de temsil eder. Bu doğrultuda tandeta, moderne uyum sağlayamamış bir dokuya işaret ederken aynı zamanda politik bir tavır ve başkaldırı da içerir. "Mankenler Üzerine Bir İnceleme ya da İkinci Yaratılış Kitabı" metninde baba manifestosunda şöyle der: (…) biz önceliği değersizliğe vereceğiz. Bizi etkileyen, büyüleyen, maddenin ucuzluğu, değersizliği ve kitschliğidir. Acaba -diye sorardı babam- bu zayıflıktaki derin anlamı, bu cicili bicili krepon kağıtlarına, papier-machelere, renkli cilalara, saman ve talaşa duyduğum tutkuyu anlayabiliyor musunuz?" (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 40)

Yapaylık ve taklit içeren bu doku, Krokodil Sokağı'ndaki tramvaylarda da kendini gösterir. Schulz tramvayları şöyle tasvir eder: "(…) papier-macheden yapılmış ve yıllarca kullanıldıkları için eğik bükük duvarları olan bu araçların dış görünümleri içler acısıdır." (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 81) Şehirdeki hamallar tarafından itilen tramvaylar, işlevselliklerinden kopmuş şekilde şehrin bozuk düzeninin bir manzarasını sunar. Krokodil Sokağı'nda her şey aslının başarısız bir taklididir. "Krokodil Sokağı bizim kentin çağdaşlığa ve büyük kent yozlaşmasına verdiği bir ödündür. Görünüşe göre kâğıttan bir taklitten, geçen yılın eski gazetelerinden kesilen resimlerden oluşturulan bir fotomontajdan başka bir şey kalmıyordu bize." (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 84)

3.2.3.4. Kadınlar ve Erotizm

Bruno Schulz'un metinlerinde bir diğer öne çıkan unsur gergin bir erotik atmosferdir. Jozef, sık sık erotik olanla tekinsiz karşılaşmalara şahit olur. Erotizm genellikle bir tanışma motifi ile, henüz cinselliğini yeni keşfetmekte olan bir çocuğun bakış açısından verilir:

> Elindeki fotoğrafları el çabukluğuyla iskambil kağıtları gibi açarak, tuhaf pozisyonlardaki çıplak kadın ve erkekleri bana gösterdi. Bir yanımı ona yaslamış biçimde duruyor ve bu ince insan bedenlerine görmeyen gözlerle bakıyordum; sonra birden, havayı dolduran belirsiz bir uyanma salgısı bana da ulaşmış ve ani bir kavrayış, bir titremeyle içimden geçmişti. ("Ağustos")" (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 17)

Jerzy Jarzebski bu durum hakkında şöyle der:

> “Öyküleri dolduran erotik hava, erotik bir yakınlaşmanın anlatımına dönüşmez. Schulz’da erotizm sonuçtan çok düzenin gerilimidir, kesinlikten çok hayalde bir görüntüdür, iki insanın gerçek bağlantısından çok gizli bir erotik içeriği olan bir ritüeldir. Erotik doyumlardan çok mazoşizm ve fetişizm vardır. Erotizm Schulz’un kahramanlarının hayatına sanki bir oğlan çocuğunun utangaçlığı tarafından dizginleniyormuş gibi girer, yani sembollerle.” (Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2002, s. 17)

Bu semboller sıklıkla Adela üzerinden verilir. Metinlerde baba ile birlikte diğer bir kilit karakter olan hizmetçi Adela, Schulz’un dadısından izler taşır. “Ailesi yokken genellikle Schulz’u cezalandıran dadı, Schulz’a göre sonraları giderek ilerleyip yoğunlaşan mazoşistik eğilimlerine sebep olmuştur.” (Kowalski, 2013) Bu eğilimlerin metindeki karşılığı tüm kadın figürlerin, tüm erkekler üzerinde büyük bir otorite sahibi olmasıdır. Ayrıca genellikle babanın, çoğunlukla Adela tarafından sonlandırılan, kuş yetiştirmek gibi yaratım girişimlerinde her seferinde kaybetmesi fakat yine de bu girişimlere kalkışmasında da bu mazoşizm etkileri görülür. Yaratılan evrende Schulz’un dadısıyla paralel bir şekilde Adela evi çekip çeviren bir otoritedir. Babayla aralarında sürekli bir çekişme vardır ve çoğu metinde gergin bir erotik atmosferin sebebidir.

Schulz’un, çocukken dadısına karşı duyduğu dürtüsel bir arzu ile karışık korku bu şekilde eserlerine yansıtmaktadır. Adela, “Tarçın Dükkanları”nın ilk öyküsü “Ağustos”ta doğurganlıkla ve doğaya ilişkili birçok imgeyle anlatılır. Çocuk için dişiliğin sembolüdür ve babanın araştırmalarını, varoluş hallerini “yok eden” en güçlü figürdür. Alıntıda da yansıtılan bu Adela ve baba ilişkisi, “Putperestlik Kitabesi”nde de görülen dişiliğe karşı duyulan korku ve hayranlık altında ezilen erkek figürlerinin bir yansımasıdır ve bir varoluş problemi de içerir. “Hamamböcekleri” adlı öyküde şöyle yazar Schulz :

“(…) babam hiçbir kadının yüreğine yerleşemediği için hiçbir gerçeğin içine girememişti , bu nedenle de sonsuza dek yaşamın kenarında kalmaya , yarı gerçek bölgelerde, var olmanın kıyılarında dolaşmaya mahkûm olmuştu.” (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2020, s. 76)

Metinlerdeki tüm kadın karakterler, zayıf erkekler karşısında göz korkutan bir dişilik ve engel olunamayan bir doğurganlık enerjisi ile yansıtılır. Bu duruma genellikle doğa

eşlik eder. “Tarçın Dükkanları”nın ilk öyküsü “Ağustos”ta Adela, Pomona[14]ya benzetilir ve iştah kabartan sulu meyveler ile öyküye dahil olur:

> Adela, ışıklı sabahlarda, sepetinden güneşin renkli güzelliklerini etrafa serperek, günün meşalesinin alazından çıkan Pomona gibi dönerdi eve; saydam derilerinin altı suyla dolu parlak kirazları, kokuları tatlarını geçen gizemli kara vişneleri, sarı etlerinin altında uzun öğleden sonraların çekirdeğini barındıran kayısıları bir kenara koyardı; (…) (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 9)

Sokakta yaşayan evsiz Tjula’yı çöplerin içinde vahşi bir hayvan gibi bağıran bir pagan tanrıçası olarak betimler, etrafındaki doğa kontrolsüz bir doğurganlık içinde devinir:

> Yarı çıplak, esmer, geri zekalı kız, yavaşça kalkıyor, kısa, çocuk bacakları üzerinde bir pagan tanrıçası gibi duruyor, boynu öfkeyle şişmiş, ilkel resimlerdeki arabesk motifler gibi kabarmış damarlarla dolu yüzü kızgınlıktan kızardıkça kızarıyor, yarı hayvan yarı tanrı göğsüne gömülü bronşlarından hırıltılı ve hayvani bir çığlık yükseliyor. Güneşte yanmış devedikenleri çığlık atıyor, otlar şişiniyor ve edepsiz etleriyle övünüyorlar, yaban otları parlak zehirli salyalarını salıyorlar ortaya; geri zekalı kızınsa bağırmaktan sesi kısılıyor, vahşi bir kasılmayla, etli karnını, bu ahlaksız tahrik altında usul usul inleyen ve bu lanetli koro yüzünden doğadışı ve pagan bir doğurganlığa maruz kalan vahşi leylağın gövdesine öfke içinde yapıştırıyor. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 14)

Yine aynı metinde teyzesini ise şöyle tasvir eder:

> Teyzeminki, neredeyse kedi kendine ortaya çıkan bir doğurganlık, tuhaf, dizgin vurulamayan, hastalıklı bir biçimde çoğalan bir kadınlıktı. Saki bir erkek havası, tütün kokusu ya da bir bekar şakası bu ateşli kadınlığı körükleyecek ve döllenmeden çocuk doğurtacak kadar etkili gibi gelirdi insana.(…) Bu aşırı, ölçüsüz doğurganlıkta trajik bir taraf da vardı: hiçliğin ve ölümün sınırındaki bir yaratığın sefaleti, doğanın sakatlığı, erkeğin kifayetsizliği üzerinde yükselen bereketli kadın kahramanlığıydı bu. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 15-16)

Teyzesine karşılık kocası Marek Enişte ise şöyle tasvir edilir:

> Küçük, kambur, suratında silinmiş bir cinsellik bulunan Marek Enişte, bir iflasın içerisinde, kendisine bir rahatlama sağlayan o sınırsız aşağılanmanın gökgesinde, kaderiyle barışık, öylece otururdu.(…) Bazen, ufak bir el hareketiyle karşı koymaya çalışırdı, ama kendi kendine yeten o kadınlık dalgası bu anlamsız hareketi hemen bir kenara iter, yanından zaferle geçer, erkekliğin güçsüz kıpırtılarını, kendi sel sularında sürüklerdi. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 16)

[14] Bereket Tanrıçası

Tıpkı “Putperestlik Kitabesi”ndeki gibi varoluşlarını tamamlayamamış eksik ve kusurlu erkek figürler, otorite sahibi kadınlar tarafından gergin bir erotizm içinde ezilmektedir. Schulz’un dünyasındaki bu kadın imgesinde dadısı kadar, evde otorite sahibi olan annesi Henrietta’nın da etkisi vardır. Annesi evi çekip çeviren bir figür olarak, hasta babanın karşısında otorite sahibi ve güçlü olandır. Annesi öykülerinde çok az yer tutmakla birlikte genellikle babayı umursamayan bir karakter olarak suçlanmaktadır. Metinlerde en sık bahsedilen kadın karakter Adela ile özdeşleştirilen erotizm, çizimlerinde de ağırlıkla Undula karakteri ile özdeşleşir. Bu bakımdan bu iki kurgusal figür birbirine oldukça benzerler.

3.2.4. Öykülerindeki Zaman ve Mekân Özellikleri

Bruno Schulz’un yarattığı ve düşselliğin hâkim olduğu bu dünyada mekân ve zaman kavramları anlatıda önemli bir yer tutar. Zaman anlayışı bir yandan periyodik bir şekilde ilerler: ilkbahar, yaz, sonbahar, kış; gece ve gündüz gibi. Bir yandan da tüm tutarlılığını yitirir ve Bergsoncu bir “süre”ye dönüşür. Tüm bu durumların ve zaman aralıklarının kendileriyle bağdaşan bir ruh hali ve mekânsal sembolleri vardır. “Ağustos” öyküsünde altın renkli güneş ve sarı renk ön plana çıkar:

> Holün karanlığından, günün güneşli damlalarına çıkılırdı birden. Yoldan geçenler, gözleri balla yapışmış gibi sıcaktan kısılmış, gerilmiş üst dudakları arasından dişleri görünereki altın sarısına bata çıka yürürlerdi. (…) Çarşı boş ve kor ateşten sapsarı hale gelmiş olurdu: İncil’de sözü edilen sıcak çöl yelleri gibi, tozları kaldırarak eserdi rüzgâr. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 10)

Sonbaharda kent kendini bir griliğe bırakırken, kışın gelmesiyle mekân ve zamanda duraksamalar, “katılaşma”lar ve siyahlar ön plana çıkar. Kış öykülerin çoğunun geçtiği mevsimdir. “Kuşlar” öyküsünde şehrin dokusunu şöyle anlatır:

> Paslı toprak, delik deşik ince bir kar örtüsüyle kaplanmıştı. Siyah veya pas rengi çatılarda kar henüz azdı, dumandan kararmış tavan aralarını saklayan kemerli saz ve çıta kaplı damlar, oldukları gibi duruyorlardı -sıra sıra dizilmiş keresteler, kirişler, çatı aşıkları üzerindeki, kara, isli katedraller- kış akşamlarının kararmış ciğerleri. (…) Günler soğuktan ve sıkıntıdan sertleşiyor, geçen seneden kalan ekmek somununa benziyordu. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 25)

Baharda ise doğurgan doğa ve canlılık ön plana çıkar:

> Her bahar, tek bir mevsime sığmayan ölçüde çılgın ve devasa yıldı fallarıyla başlar; bu baharların her birinde her şey vardır: bitmez tükenmez geçit alayları, bildiriler, devrimler, barikatlar (…) Sonra bu aşırılıklar, doruğa çıkmalar, coşkunlukla kendinden geçişler çiçeklenmeye, bereketli yaprak vermeye başlar, heyecandan karmakarışık ilkbahar bahçelerine dönüşür ve yaprakların hışırtısında erir. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 139)

Bir de bu periyodik zamanlar dışında kalan aşırılıktan ve uçlardan beslenen artık zamanlar bulunur:

> "Herkes bilir ki, birtakım olağan, olaysız yıllar içinde zaman denilen o garip şey ara sıra değişik yıllar üretir, ötekilere benzemeyen, bir fazlalığı olan yıllardır bunlar, böylesi yıllardan – ayağımızdaki altıncı parmak benzeri- hilkat garibesi gibi on üçüncü bir ay doğar." (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2020, s. 86)

İşte bu zamanlar belleğin ve şiirselliğin zamanıdır; bir hayal zamanı ya da yaşananların bir daha yaşandığı bir rüya zamanıdır. Schulz anlatılarını çoğunlukla uyku ile uyanıklık, gerçek ile düşsellik arasındaki belirsiz bir zamanda kurgular. Metinlerde çocukluğa dönüş sırasında hatırlanan ev gerçekte şehir meydanının yakınında şehrin merkezinde yer almaktadır. Fakat bu evin Birinci Dünya Savaşı'nda yanması ile ancak bu düşsel geri dönüşler ile varlığını sürdürebilen mekân, merkezdeki bilinirlik içindeki yerini karmaşıklığa bırakır. Şöyle der Schulz: "Bu evin kaç odalı olduğunu kimse tam olarak bilmezdi (…) (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 19) Bachelard, özellikle insana en yakın mekân olan 'ev'in yalnızca fiziksel bir nesne olmadığını, evin bölümlerinin insanın zihinsel dünyasında bazı duygu karşılıkları olduğunu ve bu kadar özellikli bir mekânın insan hafızasının şekillenmesinde çok önemli bir yere sahip olduğunu savunmaktadır. "Kuşkusuz, ev sayesinde anılarımızın büyük bir bölümü yerleşecek yer bulur" (Bachelard, Mekanın Poetikası, 2017, s. 38) Aynı zamanda ev de anılar ve düşlerin etkisinde şekillenir. Ev, bir bina olmaktan çok bir düşleme alanı, hayalin ve anının birlik içinde hayal gücü ve hafızanın birbirine karışan işlevsellikleriyle oluşmuş bir alandır. Schulz ailesinin metinlerde yansıtılan evi belleğin içinde düşsellik ile dönüşümler geçirerek tekrar tekrar oluşur ve belirsizlikler içinde hatırlanır. Burada tanıdık olanın yabancılaşması ile ortaya çıkan tekinsiz durum, bilinçdışı süreçlerin de hatıraya etki etmesine sebep olur.

Çocukluğa dair düşleme ile oluşturulan bu öykülerin hepsi somut mekân ve zamandan kopuk haldedir. Çocukluk dönemi zihinde daha soyut ve özgür bir yaşam dönemini anımsatır. Bachelard "Düşlemenin Poetikası" adlı eserinde çocukluğa özel bir yer verir ve şöyle der: "Yapayalnız düşler kurduğunda, sınırsız bir varoluşu tadardı çocuk."

(Bachelard, Düşlemenin Poetikası, 2012, s. 107) Çocukluğa dair anılar ve bunlara dair düşlemeler, bu bulanık ama sınırsız varoluşu yeniden oluşturur. “Hafızadan yeniden çekip çıkarılan geçmiş, basitçe algılamanın geçmişi değildir. Her şeyden önce, anımsandığına göre, geçmiş, bir düşlemede hayal değeri olarak gösterir kendini. Hayal-gücü yeniden görmekten hoşlanacağı resimleri en baştan renklendirir.” (Bachelard, Düşlemenin Poetikası, 2012, s. 112) Çocukluk hatıraları, çocukluk mekânları ile bütünleşerek anımsanır. Yani çocukluk hatıralarında genellikle bir “yer” olgusu vardır. Clare Cooper Marcus (1934-), “House as a Mirror of Self” (1995) adlı kitabında bunu şöyle anlatır: “Çocukluk kendimizi fark etmeye başladığımız, kendimizi benzersiz varlıklar olarak görmeye başladığımız zamandır. Bu zamanı yaşamımızda neredeyse kutsal bir dönem olarak görmemiz şaşırtıcı değil. Zihnin soyut bir zaman dilimini kavraması zor olduğundan, genellikle onla(çocuklukla) içinde yaşadığımız mekânların hatıraları aracılığıyla iletişim kurarız.” (Marcus, 1995, s. 18) Bu saptama, Schulz’un öykülerindeki olayların daima devingen bir mekân ile kurgulanmasına da ışık tutmaktadır.

Anılar ve hayaller eve yerleşirken tavan arası ve mahzen arasında dikey bir kutupsallık oluşur. “Evin tavan arası ya da mahzen gibi bazı mekânları geçmişle özellikle ilgilidirler.” (Eiguer, 2004, s. 41) Genellikle bu mekânlara daha sonra kullanılacak olan ya da daha sonra kullanılacağına inanılan nesneler yerleştirilir. “Unutulmuş, terkedilmiş, pasın ya da rutubetin istilasına uğramış olmakla birlikte, bellek ile yüklü bir şekilde, aile üyelerinden birinin, merakı sayesinde gelip kendilerini uyandıracağı günü bekleyen de yine bu nesnelerdir.” (Eiguer, 2004, s. 41). Buna paralel olarak “Kuşlar” öyküsünde giderek hastalanan baba da çatı katına yerleştirildikten sonra tamamen unutulur.

Çatıya doğru yerleşen anılar açıklık kazanırken, mahzen evin ve belleğin karanlık tarafıdır; bir yönüyle unutulmak istenenlerdir. Unutulanlar yani bilinçte yer almayıp, bellekte varlığını sürdüren, bilinçaltına yerleşmiş olanlar evin alt katlarına doğru yerleşir. “Bilinçdışı sıklıkla sembol olarak evleri, binaları ve gizli odaları seçer. Bodrum kat ya da mahzen sıklıkla bilinçaltının, keşfedilmesi gereken gizli şeyin, metaforuyken; çatı katı ya da tavan kat ya da gökyüzüne açılan yerler sıklıkla ’transpersonel’ alanları veya ruhsal yönleri keşfetme isteğini yansıtır.” (Marcus, 1995, s. 38) Öykülerde zamanla çatı katına yerleşen baba, burada egzotik kuşlar yetiştirerek kendi şiirsel eylemlerini gerçekleştirerek bu ruhsal yönlerin keşfine çıkar. Evin en alt katında bulunan dükkân ise yer yer en karanlık düşlerin, erotik fantezilerin mekânı olur. Evin dikeyselliğinde mahzen, bellek ve düşlemenin akıldışılığını içinde saklar. Mahzende

gece gündüz hüküm süren karanlık, zamanı neredeyse durdurur. Evin dikeyliği içerisinde mahzene, dolayısıyla metinlerde de dükkâna, anıların derinliğine doğru giden yolu ima edercesine, daima bir merdivenden inişin eşlik etmesi tesadüf değildir. "Mahzen toprağın yakınındadır, dürtülerin, belki pis kısımlarımızın yakınındadır. Topraksı olduğundan yeraltı öğelerini çağrıştırır, bedenin içini yırtan korkutucu, kükürtlü ve volkanik doğa güçlerini akla getirir. Karanlık ve bilinmezdir mahzen(...)" (Eiguer, 2004, s. 41-42) Burada zaman da bir değişime uğramakta, "13. ay", "artık zaman" etkisini göstermektedir. Bu zamanlar mitleştirme güdüsünün ortaya çıktığı noktalardır. Mitlerdeki gibi döngüsellik taşır. Metindeki kaybolma mekânlarında sıradan zamandan çıkılır ve zaman adeta bir kırılmaya uğrar. "Dahi Çağ" adlı öyküsünde şöyle der Schulz:

> Zaman içinde yeri olmayan olaylar, geç gelen, sürekli bölünüp dağılan ve şimdi rüzgârda savrulan bir sandaldaymışçasına yersiz yurtsuz kalmış olan olaylar ne olacak? Acaba zaman, tüm bu olaylar için dar mı kalıyordu? Yoksa zamanın içindeki tüm yerler kapılmış olabilir miydi? Bu olaylar treninin yanındai yolculuğa hazırlanarak, endişe içinde koşuyoruz. (…) Acaba okur, iki hatlı ve birbirine paralel giden bir zaman yolundan söz edildiğini duymuş muydu? Evet, zamanın böyle yan kolları mevcut; biraz yasadışı ve sorunlu olsa da, bizdeki gibi kaçak işlerde, sıraya alınmamış çok sayıdaki olayla karşılaşınca, çok da seçici olunmuyor. Öyleyse tarihin herhangi bir noktasında böyle bir yan yol, bu yasadışı olayları ıkına sıkına yapmak için bir çıkmaz sokak bulmayı deneyelim. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 128)

Özellikle evin bodrum katında bulunan dükkân zamanın ve mekânın sıradanlığını yitirdiği, "sorunlu" bir hale geldiği birçok "yan yol"a şahit olur. "Schulz'un dünyasında dükkân sıradışı bir rol oynamaktadır: hayal alemi ile rüya alemi arasındaki sınırda yer alır. Ruhani evin alt katındaki yeri, onu evin mitolojik planı içinde bilinçsizliğe ve yıllardır biriken sonsuz hikâye yığınları ile tüm insanlık için ortak mitsel anlatılara yakın hale getirir." (Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2002, s. 25) Aynı zamanda Musevi kültüründe önemli bir yer tutan ticaret Schulz'un dünyasında neredeyse dini bir faaliyete dönüşür. Dükkân-tapınak doğanın bünyesinde bilinç ile rüyanın, gerçek ile hayalin birbirine karıştığı ve keşfedilmeyi bekleyen mitolojik alanlara dönüşür. Bu mitoloji tabii ki Schulz'un kendi yarattığı yapay mitlerden oluşur. Babasının dükkânı kıyamet, kurtuluş gibi birçok motifin mekânıdır. Bunun yanında Krokodil Sokağındaki modern ve yeni ticarethaneler ise sahteliğin, yozlaşmanın, ucuzluğun ve erotizmin mekânlarıdır. Schulz kültürdeki bozulmaları, "öz"den kopuşu genellikle bu dükkanlar ve ticarethaneler üzerinden anlatır.

"Öz"den ve dolayısıyla evden uzaklaştıkça dünya daha da belirsizleşir, kesinliğini, renklerini, değerini, mantığını, alışılageldik zaman kavramını kaybeder. Tıpkı 'ilk

söz'den kopan sözcüklerin giderek anlamını yitirmesi gibidir bu durum. Merkezden, evden, uzaklaşılınca girilen girdabı ve zaman kırılmasını ise "Ziyaret" öyküsünde şöyle anlatır Schulz:

> Biz, çarşı içinde, birini ötekinden ayırt etmenin olanaksız olduğu o boş, o kör karanlık görünümlü evlerden birinde otururduk. Bu durum sürekli yanlışlıklara yol açardı. Çünkü bir kez yanlış bir girişe girip yanlış merdivenlere çıkınca, insan kendini tanımadığı dairelerden, sundurmalardan, yabancı avlulara çıkan beklenmeyen çıkışlarla dolu bir labirentte bulurdu ve gezinin başlangıç hedefi unutulurdu; ancak günler sonra, pek çok tuhaf ve karmaşık serüvenden dönerken, şafağın gri aydınlığında, vicdan azabı içinde baba evi aklına gelirdi insanın. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 18)

4. TASARIM RAPORU

Toplanan bulgular ışığında belleğin mekânsal karşılığını yaratmak; Bruno Schulz'un öykülerindeki ruhu yakalamak adına mekân ve zamanın sınırlarını yıkarak, deneyimleyeni onun belleğine yapılan bir yolculuğa davet etmek, uygulamanın ana amacını oluşturmaktadır. Bu yolculukta mekânsal deneyimi en iyi şekilde yansıtabilmek adına çalışmanın bir enstalasyon uygulaması olarak yapılması uygun görülmüştür. Enstalasyon çalışması ile yaratılan mekân hem kentte düşsel bir yolculuk, hem ev içinde bir deneyim hem de çocukluğa bir dönüşü temsil eder. Tüm bunlar Schulz'un belleğinin ana dinamiğini yansıtır. Tüm tasarım çocuğun gözünden algılanan dünyayı yansıtmayı amaçlamaktadır.

Sürrealist sanatçıların mekânın şiirselliğini keşfetme adına düzenlediği sergi örneklerinden esinle tüm mekânı, düşsellikle iç içe geçmiş alternatif bir gerçeklikle yeniden kurmak amaçlanmıştır. Schulz'un bir mektubunda geçen şu sözleri tasarım için ana referans oluşturmaktadır: "Gerçeğin bu gevşek dokusundan büyük bir tatmin elde ediyoruz, biz gerçeğin iflası ile ilgileniyoruz." (Taluy Yüce & Köycü, Polonya Edebiyatı İki Dünya Savaşı Arasındaki Yirmi Yıl, 2017, s. 142)

Ten rengi esnek kumaşlar, mekânı oluşturmada temel malzemeyi sağlamakta; kumaşlar üzerinde kitaptan önemli pasajların yer alması belleğin izi kaydetme işlevini görselleştirmektedir. Bu şekilde temel motif olarak kullanılan kitap, Schulz'un öykülerinde önemli bir yer tutar. Polonya avangart edebiyatı eğilimlerinden "autotematyzm"in bir örneği olarak, Schulz'un öykülerinde devamlı bahsettiği kitap motifi, öykülerin derlendiği kitabı da bizzat işaret etmektedir. Tasarımda da belleğe yapılan bu yolculuk için rehber olan öykülerinden seçilen pasajlar, mekâna yayılır. Bu aynı zamanda antik dönemlerde mühür ve balmumu tablet ile betimlenmiş ve o yıllardan itibaren iz bırakma ile özdeşleşen belleğin bir anlatısını sunar. Belleğin

içeriğini taşıyan kitaptan yararlanarak oluşturulan mekân, bir yandan bizzat bu kitaba dönüştürülmüştür.

Elastik ve yarı transparan ten rengi kumaşlarla oluşturulmuş mekân, varlık ve yokluk, gerçek ile düş arasındaki ince sınırı vurgular. Kumaşların elastik yapısı mekânsal katı sınırları kaldırır. Bu insan bedeni gibi esnek doku, belleğin ve ruhun ana malzemesini sunar. Kumaşlar üzerine işlenmiş pasajlar, Schulz'un öykülerinden seçilmekle birlikte çocukluğa dönüş yolculuğundaki en önemli anıları içerir. Bu mekân, içinde dolaşılabilen bir günlük gibidir. Nietzsche şöyle der: "Ruhumuzun yapısına uygun düşecek bir mimari oluşturmak istersek eğer… bunu labirent imgesine uygun olarak yapmamız gerekir." Bachelard da ekler: "Yumuşak çeperli bir labirent, düş kuran bunun içinde kayar, yol alır." (Bachelard, Düşlemenin Poetikası, 2012, s. 122) Labirent gibi uzam ve zaman algısını yıkmayı hedefleyen bu tasarımda, metinler içerisinde karşılaşılan belirsizlik halindeki kaybolma mekânları görselleştirilir. Bu kaybolma mekânları da tıpkı Nietzsche'nin ruhun mekânını tasvir ettiği gibi birer labirentlere dönüşür. "Tarçın Dükkanları" hikayesinde, babasının unuttuğu cüzdanı almak için eve doğru yola çıkan Jozef, kendini düşsel bir labirentte bulur:

> (…) gecenin yarı karanlığında sokaklar, karışır, çoğalır, birbirinin yerini alır. Kentin derinlerindeki, ikili, tıpkı benzer, yalancı ve aldatıcı sokaklar açılır ardı ardına. Büyülenmiş ve yanıltıcı düş gücü, aslında tanıdık ve bilindik yerlerin yalan yanlış planlarını çizer, bu planların üzerinde bulunan sokakların yerleri ve isimleri doğrudur; ancak gecenin bitmez tükenmez verimliliğinin kurmaca biçimler oluşturmaktan daha iyi bir işi yoktur. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 65)

Özellikle gece genellikle kaybolma mekânlarının ortaya çıktığı zaman dilimidir. "Yoğun Sezon Gecesi"nde yine aynı kenti şöyle anlatır:

> Alacakaranlığın salgın hastalığı, ondan ona gezerek haince saçardı zehrini; dokunduğu ne varsa çürür, kararır, parça parça olur, küle dönerdi. (…) karanlığın kocaman yamalarla, pul pul dökülen çürümüş, hastalıklı kabuğu her şeyi karartmaya başlardı. (…) Çok sayıda labirentin içinde ışıklı yuvalar vardı: içleri mallarla ve telaşlı alıcılarla dolu dükkanlar, kocaman renkli fenerlerdi bunlar. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 100-101)



Şekil 4.1: Schulz'a ait başlıksız bir şehir manzarası eskizi. (1932 öncesi), kurşun kalem, 19.3 x 17.4 cm, Varşova Edebiyat Müzesi

"Kum Saati Burcundaki Sanatoryum" adlı öyküsündeki sanatoryum, "İlkbahar" adlı öyküsündeki park, "Tarçın Dükkanları" adlı öyküsündeki sokak, "Krokodil Sokağı" adlı öyküsünde terzi dükkanının arkası birer labirenttirler. İnsanın etrafındaki düzen, belleğin kendine has zaman ve mekân kurgusunda genellikle hayallerin de eşlik ettiği devinim halinde sarmallara dönüşür. Bu labirentler aslında bir yönüyle "söz"ün "öz"üne dönme çabası içerisindeki sancılarını yansıtmaktadır.

> (…) gecenin yarı karanlığında sokaklar, karışır, çoğalır, birbirinin yerini alır. Kentin derinlerindeki, ikili, tıpkı benzer, yalancı ve aldatıcı sokaklar açılır ardı ardına. Büyülenmiş ve yanıltıcı düş gücü, aslında tanıdık ve bilindik yerlerin yalan yanlış planlarını çizer, bu planların üzerinde bulunan sokakların yerleri ve isimleri doğrudur; ancak gecenin bitmez tükenmez verimliliğinin kurmaca biçimler oluşturmaktan daha iyi bir işi yoktur. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 65)

Mekânın bir bölümünde, tellerden ve kontrplaktan oluşturulmuş parçalar; Schulz'un hayali Drohobycz'ine yapılan düşsel yolculuğu görselleştirirken, 20. Yüzyıl başının endüstrileşmiş dokusunu verir. Teller demiryolları gibi mekânı sararken, kontrplak parçaları ters ışık ile yaratılmış gölgeleri ile düşsel kentin silüetini oluşturur. Tasarımın bu parçaları özellikle "Tarçın Dükkanları" öyküsünden ve "Krokodil Sokağı" öyküsünden etkilerle kaybolmuşluk hissini yansıtır.



Şekil 4.2: Geometrik ve karmaşık şehir manzarasının görüldüğü Schulz'a ait başlıksız bir eskiz. (1933) kurşun kalem, 23.5 x 18 cm, Varşova Edebiyat Müzesi

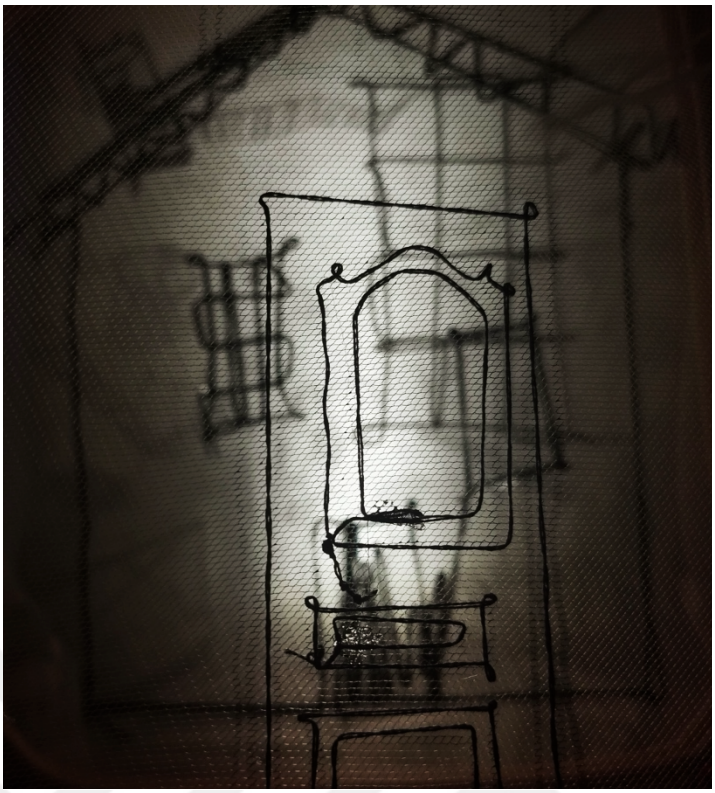
Dolayısıyla tüm mekânda birbirine karışan, çoğalan, çarpışan yollar ve sokaklar, anılara ve düşlere olan yolculuğu imler şekilde merdivenlerle tüm mekânı sarar.



Şekil 4.3: Şehir Eskiz



Şekil 4.4: Ev Eskiz



Şekil 4.5: Ev silüeti için kumaş denemesi



Şekil 4.6: Şehir silüeti için deneme çalışmasından video kesitleri

Video link: https://youtu.be/UTTAd1SJFDk

Tasarım detayları oluşturulurken metinlerde geçen belirli bazı motifler esas alınmıştır.

4.1. Motifler

4.1.1. Kuşlar

Kuşlar, öykülerde kullanılan önemli motiflerden biridir. Babanın "Demiurgosluk" rolüne girme yolundaki ilk adımı, "bir avcıyla sanatçının tutkusunun başlangıcı" (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 27), onlarca kuş yumurtası almak olur:

> Her şey yumurtalarından çıkan kuş yavrularıyla başlamıştı. Babam, büyük çaba ve para harcayarak, Hamburg'dan, Hollanda'dan, Afrika'daki zoolojik merkezlerden getirdiği kuş yumurtalarını, dev Belçika kuluçka tavuklarının altına yerleştirdi. Bu olay, yani biçimleri ve renkleriyle gerçekten de tuhaf olan bu yavruların kuluçkadan çıkmaları, benim için çok etkileyiciydi. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 27)



Şekil 4.7: Schulz'a ait içerisinde akbaba bulunan başlıksız bir çizim.(1930) kurşun kalem, 15.5 x 17.5cm, Ficowski özel koleksiyon

Babanın kuşları doldurduğu ev, sürreal bir dille hatırlanır:

> Babam kocaman ornitoloji ansiklopedilerini okur, renkli baskıları tararken onlar sanki bu kitaplardan uçup, odayı mor, safir, bakır küfü ve gümüş rengi kanatlarını çırparak renkten renge sokarlardı. Beslenme saatlerinde, içeri birisinin dikkatsizce girmesiyle dağılan, değişik çiçeklerin savrulması gibi uçuş uçuş ayrılan, odanın yüksek bölgelerine yerleşmek için havada kanat çırpan, renkli dalgalı bir döşek, canlı bir halı oluştururlardı yerde. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 28)

Schulz'un edebî yaratımının en güçlü yönlerinden biri burada ortaya çıkar. O adeta kelimelerle sürreal bir tablo yaratır: Bir kitap, canlı kuşlara dönüşür. Tavana yerleşmek için kanat çırpan kuşlar yerde canlı bir halı oluşturur. Bu söylem, tıpkı Breton'un harikulade olanı tanımladığı karşıtlıkların buluşması hali gibidir. Ayrıca bu cümleler okura şunu düşündürür: Belki de kuşlar hiçbir zaman gerçek değildirler; ve babanın hasta yatağında sıkıntıdan incelediği kitapların, çocuksu bir düşlemeyle hatırlanmasıdır. Schulz'un eserlerindeki tüm anlatılar bu düşsel sonsuzluğa açık kapı bırakır. Çocukluğa dair düşleme için Bachelard şöyle der. "Şairler bizi bu bölgeye çağırdıklarında, uzakların hipnotize ettiği bir düşlemeye, tatlı bir düşlemeye dalarız." (Bachelard, Düşlemenin Poetikası, 2012, s. 119)

"Kuşlar" öyküsünün devamında, ister babanın, ister çocuğun düşü veya bir hasta adamın evinin gerçekliği olsun; bu kuşlar, aynı zamanda hayaller, zamanla çatı katına taşınır: "Kısa bir süre sonra, babamın, hurdalık olarak görev gören iki odalı çatı katına taşınması kaçınılmaz oldu.(…) Babamı birkaç hafta boyunca, hemen hemen, hiç görmedik. Evin aşağı katına seyrek olarak iniyordu, işte o zaman onun, ufalmış, zayıflamış, büzülmüş olduğunu fark edebiliyorduk." (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 29) Bu durum aynı zamanda babanın evin unutulmuş bir bölgesine yerleştirerek, aile için yok sayılışını da anlatır. Bir gün temizlik sırasında Adela, çatı katının penceresini açarak kuşları saldığında ise babanın bu hayalperest girişimi son bulur.

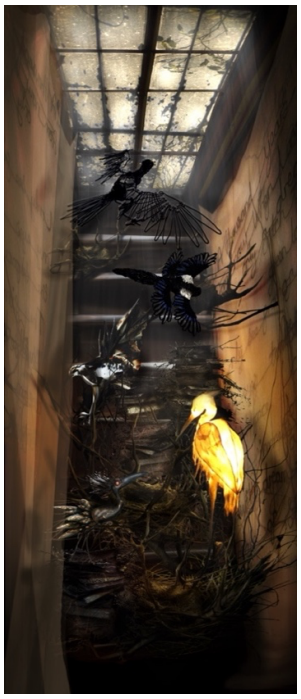
Metinde çatı katında nadir kuşları toplayıp besleyen babanın enerjik ve neşeli hali, Adela'nın kuşları pencereden serbest bırakmasıyla yerini hasta yatağında bir durgunluğa bırakır. Bu yok oluş içinde aile içinde de görmezden gelinerek bir kenarda bırakılmış babaya karşı, bugünden bakarak suçluluk hisseden Schulz şöyle yazar:

> Bu kuş gösterisi babamın, o iflah olmaz doğaçlama ustasının, o düş gücünün eskrimcisinin, verimsiz ve boşa geçen kışın siperlerine karşı düzenlediği son ve mükemmel saldırısı, o renkliliğin son patlamasıydı. Uyuşuk kentin, o dipsiz bucaksız sıkıntısına karşı savaş açan bu yalnız kahramanı, ancak bugün anlayabiliyorum. Bizim tarafımızdan gelecek her türlü destek ve saygıdan yoksun kalmış bu tuhaf adam, şiirin yitik sorununu savunuyormuş meğer. Doğu baharatlarının tüm renkleri ve kokularıyla birlikte öğütülerek ortaya çıkması için, içine, boş saatlerin kepeklerinin akıtıldığı harika bir değirmenmiş o. Ama o muhteşem sihirbazın, o fizik ötesi numaralarına alışık olduğumuz için, bizi günlerin ve gecelerin uyuşukluğundan kurtaracak o sınırsız büyünün kıymetini bilememişiz. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 30)

Egzotik kuş yumurtalarıyla yapılan bu girişim metinlerdeki durgun taşra hayatına yapılmış en büyük başkaldırılardan biridir. Kasvetli taşra yaşamında bu renkli şiirselliğe yer yoktur. Bu nedenle baba kuşlarla birlikte çatı katına yerleştirilir.

Kuşların salınmasından sonra aynı kuşların soylarından devam etmiş bir kabile "Yoğun Sezon Gecesi" metninde geri gelir ve detaylı bir şekilde şöyle hatırlanır:

> Çok geçmeden gökyüzünde renkli bir leke görüldü -göğün her yanını birbirini kesen büyük spiraller çizerek dönen, kendi çevresinde dolaşan garip bir kuş yığınıydı bu. (…) Bu kuşlar arasında, iki kafalı olanlar, çok kanatlı olanlar, hatta tek kanatlarıyla havada aksayarak ürkekçe uçan sakatlar bile vardı. Gökyüzü, dönüp duran, renkli elipsler çizerek birbirlerini geçen, sonra geri dönen canavarlar ve hayvanlarla dolu eski fresklere benzemişti. (…) Bunlar Adela'nın bir zamanlar gökyüzünün dört bir yanına gönderdiği kuş soyunun unutulmuş torunlarıydı. Bu yozlaşmış torunlar, soyu bozulmuş kabile, içi cansız kuşlar geri dönmüşlerdi işte. Aptalca büyümüş, garip biçimde gelişmiş olan bu kuşların içi boş ve cansızdı. Tüm canları tüylerine gitmiş, sınırları aşarak hayal ürünü olmuştu. Bir müzede sergilenen soyu tükenmiş kuş türleri, bir kuş cennetinin ıskartaları gibiydiler. (…) bu kâğıttan yapılma kör kuşlar babamı tanıyamamışlardı. (…) Bu kuşlar, içlerine leşlerin doldurulduğu devasa tüy yumaklarından başka bir şey değildi. Pek çoğunun kafası ayırt edilmiyordu; çünkü gövdelerinin sopaya benzeyen bu kısımları bir ruhtan yoksundu. (…) Daha başkalarıysa sanki bir tür kartondan yapılmıştı, içleri boştu, ama dışları göz alıcı biçimde renkliydi. Bazılarını yakından inceleyince, bunların gizli bir işlemle içlerine yaşama benzer bir şeyin üflendiği uzun tavus kuşu tüylerinden, renkli yelpazelerden başka bir şey olmadıkları ortaya çıkıyordu. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022)



Şekil 4.8: Çatı Katı için genel etki çizimi

Kuşların bazıları deneyimleyen tarafından hareket ettirilebilmekte, bu da oyun güdüsünü ortaya çıkararak çocuğun gözünden deneyimi somutlaştırmaktadır. Kuşların yuvalarının bazıları babanın okuduğu kuş ansiklopedilerinden esinle, kitap şeklindedir. Kuşların malzemesi günümüz "tandeta"larından, tel ve kâğıt gibi değersiz malzemelerden seçilmiştir. Çünkü çatı katına taşınarak gözden uzağa yerleştirilen baba ve kuşları aile içinde değerini yitirmektedir. Değersiz olana atfedilen şiirsellik ise Schulz'un metinlerinin ana malzemelerinden birini oluşturur. Özellikle "Kuşlar" metni ile "Yoğun Sezon Gecesi" metni tasarım için ilham noktası oluşturmaktadır. "Şiirin yitik sonu" tasarımın bu bölümündeki çatı katında mücadelesine devam etmektedir. Mekân oluşturulurken kitaptaki şu bölümler kullanılmıştır:

> Her şey yumurtalarından çıkan kuş yavrularıyla başlamıştı. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 27)

> Babam kocaman ornitoloji ansiklopedilerini okur, renkli baskıları tararken onlar sanki bu kitaplardan uçup, odayı mor, safir, bakır küfü ve gümüş rengi kanatlarını çırparak renkten renge sokarlardı. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022)

> Uyuşuk kentin, o dipsiz bucaksız sıkıntısına karşı savaş açan bu yalnız kahramanı, ancak bugün anlayabiliyorum. Bizim tarafımızdan gelecek her türlü destek ve saygıdan yoksun kalmış bu tuhaf adam, şiirin yitik sorununu savunuyormuş meğer. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022)

> Tüm canları tüylerine gitmiş, sınırları aşarak hayal ürünü olmuştu. Bir müzede sergilenen soyu tükenmiş kuş türleri, bir kuş cennetinin ıskartaları gibiydiler. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022)

Tasarıma kanat sesleri, metal tınlamaları, kâğıt buruşturma sesleri şu cümleleri somutlaştırmak amacıyla eşlik eder: "Çatı katındaki bu tahta kutu odalardan gelen curcuna, çatı aralığının genişliğinin etkisiyle yankılanır, kanat çırpma sesleri, ötüşler, ıslıklar ve çığlıklarla çınlardı." (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 29)

4.1.2. Yatakta Yatan Hasta Baba

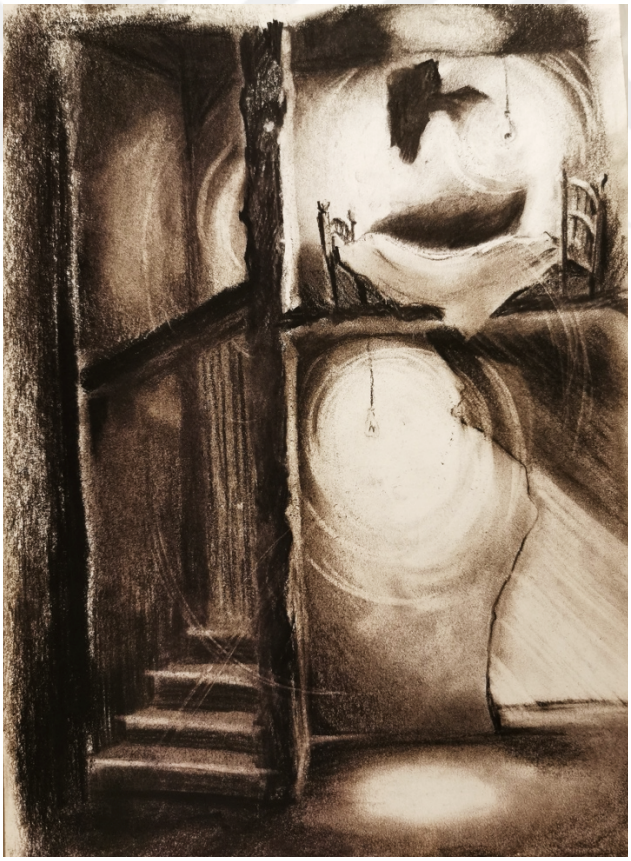
Tüm metinler içerisinde en önemli yeri tutan baba figürü, Schulz'un gerçek hayatından kesitler de taşıyarak giderek çelimsizleşmekte ve yok olmaktadır. Hasta yatağında otururken duvara yansıyan gölgesi onu izleyen çocuk için unutulmaz bir imge oluşturmuştur.



Şekil 4.9: Babanın gölgesi için deneme - ışıksız



Şekil 4.10: Babanın gölgesi için deneme-ışıklı



Şekil 4.11: Babanın duvara yansıyan gölgesi için eskiz

"Tarçın Dükkanları" kitabının ilk öyküsü "Ağustos"ta kaplıcalara giden baba, ikinci öykü "Ziyaret"te giderek hastalığa yenik düşmeye başlar. Bu andan itibaren tüm anlatı

içinde en önemli yeri tutan hasta baba figürü, yazarın kendi babasının hastalığından izler taşıyarak giderek solup gitmektedir. Gerçek hayatta bir dönem babası ile aynı hasta odasını paylaşan Schulz'un, yatakta giderek kötüleşir bir halde yatan babasının imgesi sıklıkla öykülerine konu olur. Bu sahnelere hatıraları taşıyarak geçmişten gelen objelerin imgesi de eşlik eder:

> O sırada babamın sağlığı bozulmaya başlamıştı. Erken kışın ilk haftalarından itibaren, ilaç şişeleri, haplar, dükkândan getirilen hesap defterleriyle çevrelenmiş olarak, tüm gününü yatakta yatarak geçiriyordu. Hastalığın acı kokusu, karanlık arabesk motiflerle daha da yoğunlaşan duvar kağıtlarının derinliklerinde odaya iyice sinmişti. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 21)

> Babam gözlerimizin önünde yavaş yavaş soluyor, kuruyordu. Kocaman yastıkların üstüne büzülmüş, darmadağınık kır saçları dik dik olmuş biçimde içsel bir soruna dalarak, alçak sesle kendi kendine konuşurdu. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 22)

Küçülerek yok olan baba, bir yandan da büyüyen gölgelerle tasvir edilmektedir. Schulz, babasının dünyadan silinen varlığını , yokluğu ve tekinsizliği imleyen gölgelerin dünyasına aktarmaktadır:

> Onu, isli lambanın ışığında, yastıkların arasında iki büklüm, yatağın oymalı başucunda, sessiz bir meditasyon içerisinde kocaman gölgesi duvara vuran kafasını öne arkaya sallarken görüyorum hala. (…)Babam masa lambasının ışığında, büyük yatağın yastıkları arasında oturur, pencerenin ardındaki kentin gecesine karışan o koyu kahverengi gölgede büyürdü; (…) (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 20)

Özellikle "Ziyaret" metninde. Schulz yok olan babayı giderek büyüyen gölgelerle yokluğa ve karanlığa dair bir varlık dünyasında yeniden var etmektedir. Bu nedenle baba figürü gölgelerle anlatılmıştır.

Mekânı oluşturan kumaş parçalarında şu cümleler işlenmiştir:

> Onu, isli lambanın ışığında, yastıkların arasında iki büklüm, yatağın oymalı başucunda, sessiz bir meditasyon içerisinde kocaman gölgesi duvara vuran kafasını öne arkaya sallarken görüyorum hala. (…)
> Babam masa lambasının ışığında, büyük yatağın yastıkları arasında oturur, pencerenin ardındaki kentin gecesine karışan o koyu kahverengi gölgede büyürdü; (…) (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 20)

4.1.3. Bacaklar

Erotizm, araştırmanın daha önceki bölümlerinde bahsedildiği gibi Schulz'un öykülerinde önemli bir tema oluşturmaktadır. Bu tema içerisinde özellikle bacaklar, çorap ve ayakkabı önemli motiflerdir. Schulz kadınlığın erkeklik üzerindeki baskın halini yansıtırken çizimlerine paralel bir şekilde öykülerinde de bacak ve ayak formlarını kullanır. Schulz'un sanatındaki çoğu erotik sahnede bacak ve ayak fetişleştirilmiş bir şekilde verilirken; siyah çorap, ayakkabı ve terlik gibi objeler kullanılır.(Şekil 3.32, 3.33, 3.34, 3.35) "Dahi Çağ" adlı öyküde Szloma, Adela'nın ayakkabılarını çalmadan önce şöyle der:

> Ve Adela'nın zarif ayakkabısını korkuyla kaldırarak rugandan yapılma o boş kabuğun parıltısı içinde ve ironik söylemiyle baştan çıkmış bir şekilde konuştu: "Bu uyduruk topuklar üzerinde edepsizce yürüyüşle insanı kışkırtan kadının ayağına giydiği bu simgenin canavarca alayını anlayabiliyor musun?" (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 138)



Şekil 4.12: "The Beasts" "Putperestlik Kitabesi"nden (1922) cliche-verre 22.5 x 16.5cm, Ficowski özel koleksiyon



Şekil 4.13: Başlıksız bir çizim.(1933) kurşun kalem-mürekkep, 16 x 20cm Varşova Edebiyat Müzesi



Şekil 4.14: "Procession" "Putperestlik Kitabesi"nden (1922) cliche-verre, 17.5 x 23.2cm, Ficowski özel koleksiyon



Şekil 4.15: "Susanna at Her Toilet". "Putperestlik Kitabesi"nden (1922) cliche-verre, 8.5 x 13.3cm , Varşova Edebiyat Müzesi

Baba üzerinde hakimiyet kuran tüm kadınlar bu motifler ile verilirken, Jozef de bu durumun bir gözlemcisi halindedir:

> Babam, 'manken' sözünü sarf eder etmez , Adela bileklikli saatine baktı, sonra Polda'yla bakışarak anlaştılar. Adela sandalyesiyle birlikte aşağı yukarı yirmi santim öne geldi, eteğini yukarı sıyırdı, siyah ipek çoraba sarılı ayağını yavaş yavaş öne çıkardı ve yılanbaşı gibi dimdik uzattı. (…) Babam öksürdü, sustu, eğildi, dikildi, sonra kıpkırmızı kesildi. (…) Belki de başkası oldu. Bu başka adam, şimdi dimdik, kıpkırmızı bir halde, mahzun bakışlarla oturuyordu." (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 41)

Tasarımın bu bölümünde gözetleme kutuları içerisinde Schulz'un çizimlerinden ilham alınan sahneler ile çorap ve ayakkabı objeleri bulunur. Yalnızca ufak deliklerden görülebilecek bu kutu içerisindekilerin gözlemlenmesi, metindeki gibi yeni yetme bir çocuğun gözünden gizlilikle gözlemlenen erotizmi yansıtmaktadır.

4.1.4. Terzi Mankenleri



Şekil 4.16: Schulz'a ait başlıksız bir eskiz

“Mankenler” öyküsünde baba karakteri, insanların cansız manken görünümünde tekrar yaratılışını tasvir eder. Bu metinde kullanılan “generatio aequivoca[15]” (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 35) tanımı bu yaratılışın kontrolsüzlüğünü vurgular. Demiurgosluğa soyunan baba “Mankenler Üzerine Bir İnceleme Ya Da İkinci Yaradılış Kitabı” adlı öyküde nihai amacını şöyle anlatır: “(…) insanı ikinci kez yaratmak istiyoruz, ama bir manken örneğinde ve biçiminde.” (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 40) Bu durum değersizliğe verilen değeri, canlı görünümünde olup cansızlık içerisinde olan, dolayısıyla canlı yanında değersiz olarak görülen maddenin trajedisi üzerinden anlatır. Aynı metinde baba şöyle der: “(…) biz önceliği değersizliğe vereceğiz. Bizi etkileyen, büyüleyen, maddenin ucuzluğu, değersizliği ve kitschliğidir.” (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 40)

Tasarımın bu bölümü evin en alt katındaki terzi dükkanının bir temsiliyetini sunar. Canlıya benzer biçime sahip olup ruhdan mahrum olan cansız varlıkların trajedisi bu bölümde yansıtılırken terzi dükkânı, Demiurgos babanın bir yaratım atölyesi gibidir. Mekânda ruh ve bellek için kullanılan ana doku ile aynı kumaştan vücut şeklinde dikilmiş bir elbise ve yüz, papier mache maskeler, cansız terzi mankeninin yanında sergilenmektedir. Bu düzenleme, canlı gözüken “hatalı” yaratımın altında kalan ruhsuz “öz”ün açığa çıkmasını göstermektedir. Raflarda ruh yaratım malzemeleri gibi işlev gören, anılardan oluşmuş makaralar dizilmektedir. Bu bölümde insanın sınırsız fakat sorunlu üretiminin kavramsal bir anlatısı sunulmaktadır. Kitapta mankenler üzerine olan 4 bölüm “Mankenler” , “Mankenler Üzerine Bir İnceleme Ya Da İkinci Bir Yaratılış Kitabı”, “Mankenler Üzerine Bir İnceleme, Devam” ve “Mankenler Üzerine Bir İnceleme, Son” referans alınmıştır.

[15] Çiftleşme olmaksızın doğmak, spontane üreme.



Şekil 4.17: Kumaştan yüz için deneme

Mekânı oluşturan kumaşlar üzerinde şu cümleler yer alır:

> Madde, zayıf ürpertiler uyandıran bitmez olanaklardan geçerek dalga dalga akar. Ruhun can veren soluğunu bekleyerek durmaksızın akar içinde (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 37)

> Kendisine bellek bahşedilmiş maddenin, alışkanlıkla önceden alınmış biçimleri tekrarlama eğiliminin yapay ürünleri… (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 45,46)

> Ellerinde dalgalandırarak kumaşı katlayıp, büküp bu dalgalardan hayali ceketler, pantolonlar oluşturduğunda, yaptıkları, sanki gerçek anlamı ironik biçimde saklayan bir komediye, sahte, var olmayan, uyduruk bir şeye dönüşüyor hemen. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 78)

4.1.5. Dönüşümler

Mekân, obje ve karakter dönüşümleri metinlerdeki anlatının temel dinamiklerinden birinin oluşturmaktadır. Özellikle babanın geçirdiği dönüşümler gerçek dünyaya başkaldırarak alternatif bir gerçekliği var eder. Baba akbaba, böcek gibi hayvan formlarına dönüşür. Babanın egzotik kuşları toplaması Schulz tarafından “varoluşun keşfedilmemiş bölgelerinde yapılan bir tür deney” (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 27); hayvanlara olan tutkusu ise “bir yaratığın akrabalarına duyduğu derin bir zoolojik yakınlık” (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 27) olarak tanımlanır. Baba ile hayvanlar alemi arasında kurulan bu ilişki çoğu öyküde güçlü bir motif olarak ortaya çıkar. Bu bir yönüyle de çocuklaşarak öze dönen babanın aynı zamanda,

hayvanlar ile insanlar arasında ayrımın keskinleşmediği ilkel kültürlere yaklaşmasıdır. Çocukluğa dönüşün düşsel yapısı, Freud'un rüyalar ve animistik evren ile kurduğu ilişkiye de paralel olarak kendini göstermektedir.

> Belleğimde özellikle bir akbaba, çıplak boyunlu, yumrularla kaplı kırışık yüzlü kocaman bir kuş kalmış. Davranışları sakin bir onurla dolu, büyük köklerinin demirden töreniyle hareket eden, zayıf bir keşiş, bir Budist lama idi bu kuş. Mısır tanrısı anıtları pozunda, gözbebeğinin kenarından yayılan beyaz bir tabakayı, saygın yalnızlığının derinliğine kapanmak için yana kaydırarak babamın karşısında oturduğunda, taştan profiliyle sanki babamın ağabeyi gibi görünürdü. Bedenleri, kasları, kurumuş, sert derileri, kuru, kemikli yüzleri, azgın, derin göz yuvaları aynı maddeden yapılmıştı. Babamın güçlü, eklemli, şiş tırnaklı, zayıf elleri bile akbabanın pençeleriyle benzerdi. O uyuyan akbabaya baktığımda, önümde bir mumyanın, babamın kurumuş, ufalmış mumyasının bulunduğu izleniminden kurtulamıyordum bir türlü. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 28)

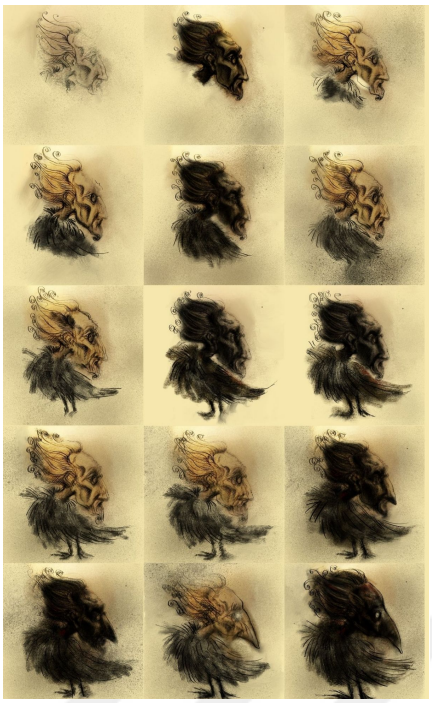
"Hamamböcekleri" adlı öyküde babanın ölümü ardından kuş koleksiyonundan geriye kalan tek parça olan doldurulmuş akbaba, Jozef tarafından baba ile özdeşleştirilir ve annesine şöyle sorar:

> "Uzun zamandır sana sormak istiyordum, bunun o olduğu doğru mu?" Gerçi gözlerimle bile akbabayı göstermemiştim ama annem durumu hemen anlamıştı. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 87)

Tasarımın bu bölümünde dönüşüm teması çocuğun gözünden yansıtılır. Özellikle "Kuşlar" ve "Hamamböcekleri" metinleri tasarım için dayanak noktası oluşturmaktadır. 1870lerden itibaren geliştirilmeye başlanmış 1890larda ise bir oyuncak olarak yaygınlık kazanmış Praxinoscope objesi çocukluğun gözünden trajik bir olayın yansıtılması amacıyla seçilmiştir. Babanın dönüşümünü içeren 15 karelik bir animasyon sergilenmektedir.



Şekil 4.18: Praxinoscope örnek



Şekil 4.19: Animasyon çizim

(Animasyon linki:
https://www.youtube.com/shorts/3THeCqoNugQ)

Enstalasyon için genel mekân seçimi adına, metin analizleri sonucunda evin çatı katı ile en alt katında bulunan dükkân arasındaki dikeyliği ve bu dikeylik içerisinde anıların mekânda yerleşim noktalarını belirleyebilmeye odaklanarak mekân araştırılmaları yapılmıştır.

4.2. Mekân Önerileri



Şekil 4.20: Eminönü Han



Şekil 4.21: Eminönü Han



Şekil 4.22: Eminönü Han



Şekil 4.23: Casa Botter, Taksim



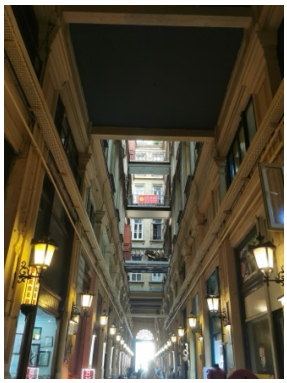
Şekil 4.24: Casa Botter, Taksim



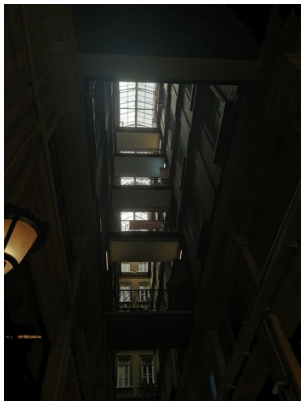
Şekil 4.25: Casa Botter, Taksim



Şekil 4.26: Casa Botter, Taksim



Şekil 4.27: Suriye Pasajı, Taksim



Şekil 4.28: Suriye Pasajı, Taksim



Şekil 4.29: Yahudane, Piripaşa



Şekil 4.30: Yahudane, Piripaşa İçi



Şekil 4.31: Yahudane, Ayvansaray



Şekil 4.32: Yahudane, Hasköy



Şekil 4.33: Or Hadaş Sinagogu



Şekil 4.34: Or Hadaş Sinagogu

4.3. Seçilen Mekân

Araştırmalar sonucunda seçilen mekân, İstanbul'un Balat semtinin Usturumca Sokağı'nda atıl durumda bulunan 4 katlı bir evdir. Balat'ın tarihi incelendiğinde, özellikle 15. Yüzyılda Makedonya'dan gelen Yahudi aileleriyle birlikte zamanla Yahudi yerleşim bölgesi haline geldiği görülmektedir. Bu semt hakkında İstanbul Ansiklopedisi'nin yayımcısı Reşat Ekrem Koçu şöyle der: "İstanbul'da Balat denilince Musevi, Musevi denilince Balat hatıra gelir." 17. Yüzyıldan itibaren Yahudi cemaatinin çoğunlukta bulunduğu bir yer haline gelen Balat'ta, aynı zamanda Rum ve Ermenilerin de sıklıkla yaşadığı bilinmektedir. Zamanla bu semt çarşı ve dükkanların olduğu canlı bir ticaret bölgesine dönüşür. 19. Yüzyıla gelindiğinde ise, semtteki lağım sorunu ve devlet fabrikalarının atölye, imalathane gibi bölümleri ile mezbahaların buraya yerleştirilmesiyle semtin çehresi değişmeye başlamıştır. 20. Yüzyılların başlarında ise Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Balat zamanla Beyoğlu, Galata ve Hasköy bölgelerine Musevi göçleri vermiştir. Dolayısıyla tüm bu sosyal yapısı ile Balat, kozmopolit Galiçya ile benzerlikler göstermektedir. Drohobycz'in zamanla fabrika tesislerinin kurulduğu bir ticari bölgeye dönüşmesi gibi Balat'ta da zamanla devlet fabrikalarının imalathanelerinin buraya toplanması ile dokusunda değişimler meydana gelmiştir.

Bir Yahudi yerleşimi olan Drohobycz'in dokusuna en uygun mekânı bulabilmek adına yapılan gezilerde bulunmuş olan bu evin bir Yahudi evi olduğuna dair kesin bir kanıt bulunamamakla birlikte, gayrimüslimlerin çoğunlukla olduğu bu semtte genel mimari yapısı itibariyle projeye uygun bulunmuştur.



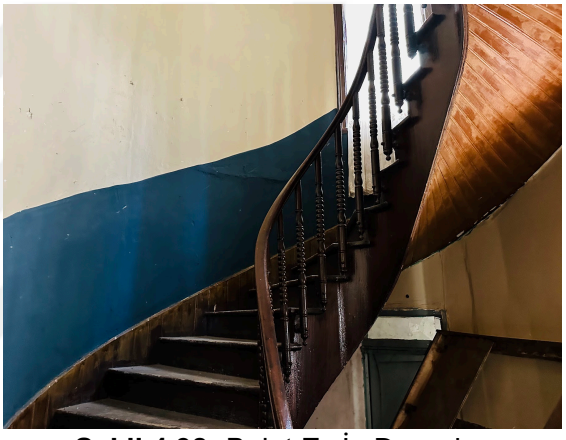
Şekil 4.35: Balat Ev



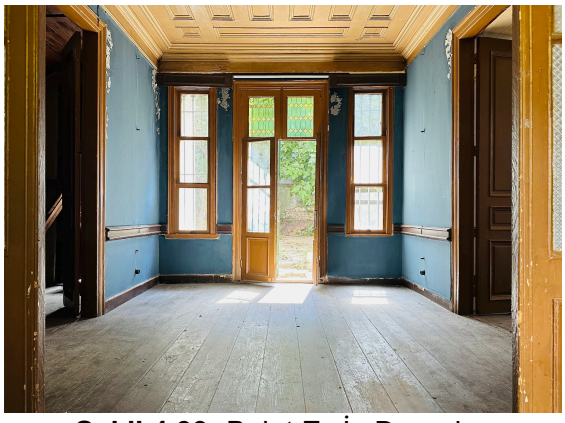
Şekil 4.36: Balat Ev



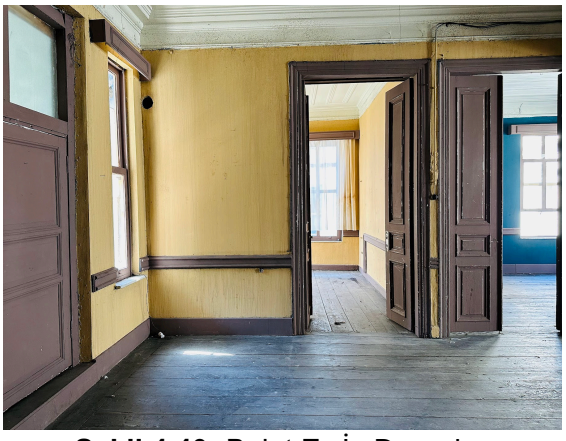
Şekil 4.37: Balat Ev Arka Görüntü



Şekil 4.38: Balat Ev İç Detaylar



Şekil 4.39: Balat Ev İç Detaylar



Şekil 4.40: Balat Ev İç Detaylar



Şekil 4.41: Balat Ev İç Detaylar



Şekil 4.42: Balat Ev İç Detaylar (Çatı Katı)



Şekil 4.43: Balat Ev İç Detaylar (Çatı Katı)



Şekil 4.44: Balat Ev İç Detaylar (Mahzen)



Şekil 4.45: Balat Ev İç Detaylar (Mahzen)



Şekil 4.46: Balat Ev İç Detaylar (Mahzen)



Şekil 4.47: Balat Ev İç Detaylar (Mahzen)

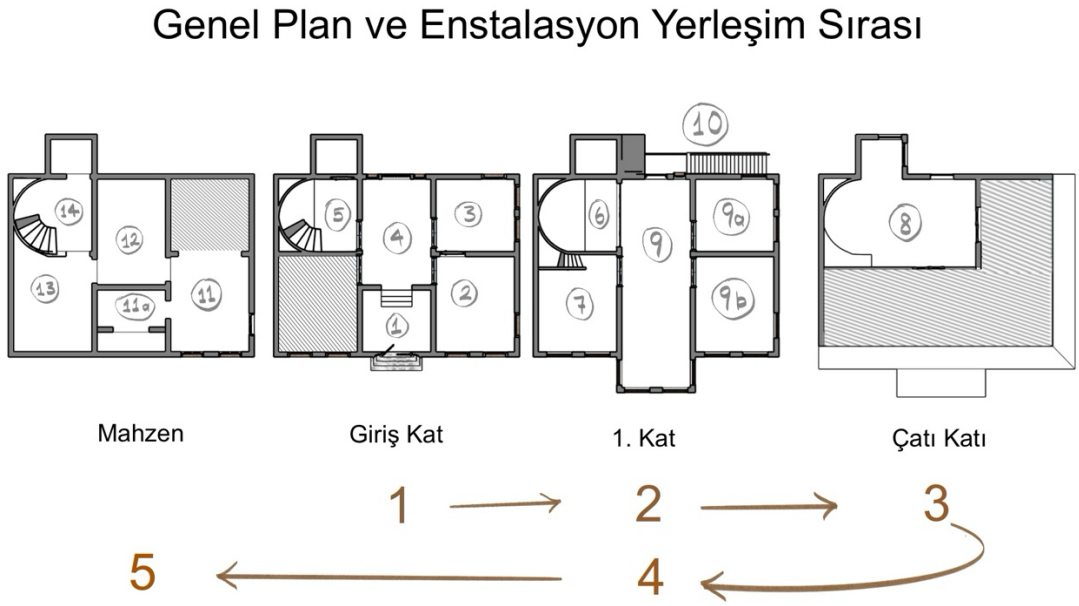


Şekil 4.48: Balat Ev İç Detaylar



Şekil 4.49: Balat Ev İç Detaylar

4.4. Yerleşim Planları ve Tasarım Paftaları



Şekil 4.50: Genel Kat Planları ve Enstalasyon Yerleşim Sıralaması



Şekil 4.51: Tasarım Paftası 1



Şekil 4.52: Tasarım Paftası 2



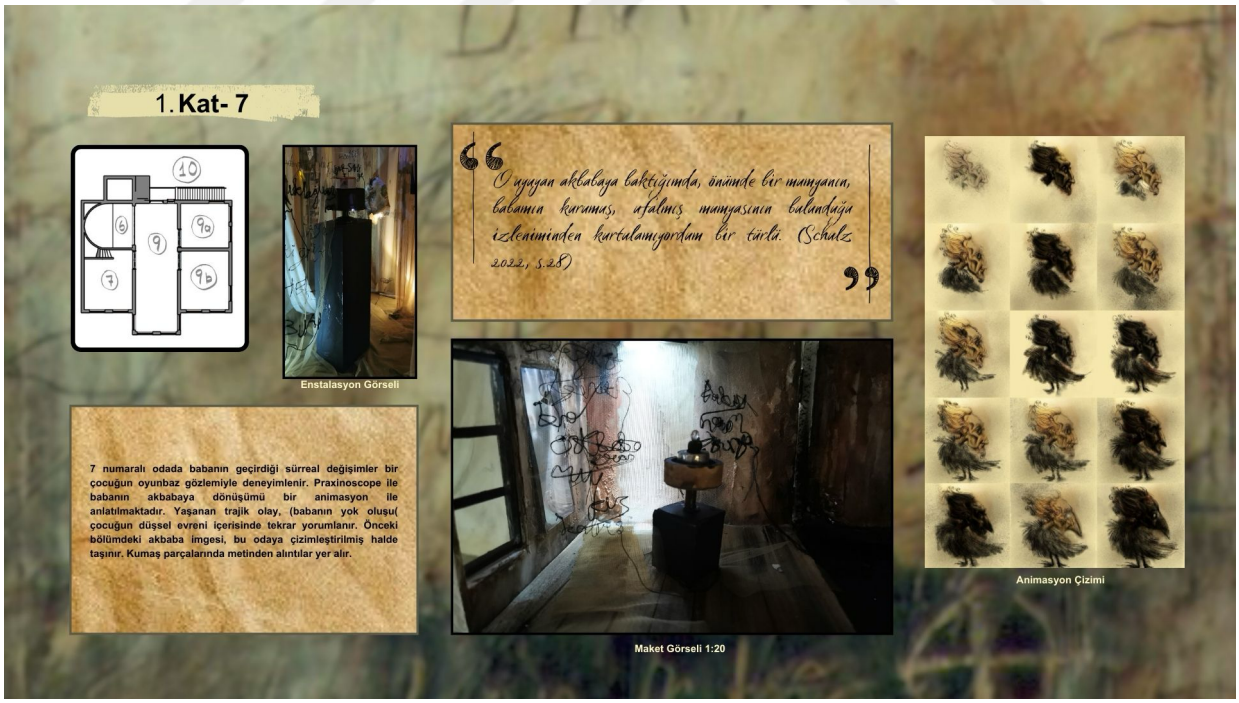
Şekil 4.53: Tasarım Paftası 3



Şekil 4.54: Tasarım Paftası 4



Şekil 4.55: Tasarım Paftası 5



Şekil 4.56: Tasarım Paftası 6



Şekil 4.57: Tasarım Paftası 7



Şekil 4.58: Tasarım Paftası 8



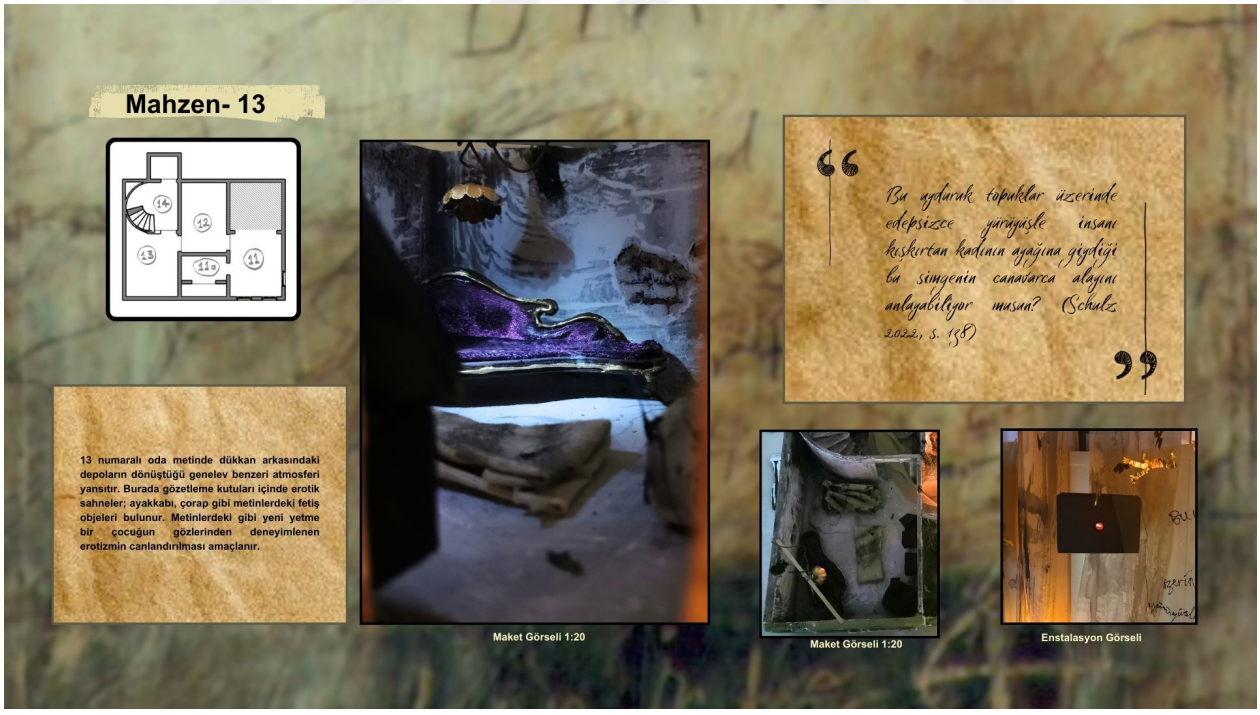
Şekil 4.59: Tasarım Paftası 9



Şekil 4.60: Tasarım Paftası 10



Şekil 4.61: Tasarım Paftası 11



Şekil 4.62: Tasarım Paftası 12



Şekil 4.63: Tasarım Paftası 13

Tasarımın anlatımı amacıyla evin 1:20 ölçekte maketi yapılmış ve tasarım yerleştirmeleri makette uygulanmıştır. Ayrıca enstalasyonun deneyimlenebilmesi amacı ile bir örneği düzenlenmiştir.

4.5. Maket Fotoğrafları



Şekil 4.64: Maket Fotoğrafı



Şekil 4.65: Maket Fotoğrafı



Şekil 4.66: Maket Fotoğrafı



Şekil 4.67: Maket Fotoğrafı



Şekil 4.68: Maket Fotoğrafı



Şekil 4.69: Maket Detay Fotoğrafı



Şekil 4.70: Maket Fotoğrafı



Şekil 4.71: Maket Fotoğrafı



Şekil 4.72: Maket Fotoğrafı



Şekil 4.73: Maket Fotoğrafı



Şekil 4.74: Maket Fotoğrafı



Şekil 4.75: Maket Fotoğrafı



Şekil 4.75: Maket Fotoğrafı



Şekil 4.76: Maket Fotoğrafı



Şekil 4.77: Maket Fotoğrafı

4.6. Enstalasyon Fotoğrafları

(Enstalasyon Video Linki: https://www.youtube.com/watch?v=MLStuY14o3s)



Şekil 4.78: Enstalasyon Fotoğrafı



Şekil 4.79: Enstalasyon Fotoğrafı (Dönence)



Şekil 4.80: Enstalasyon Fotoğrafı (Dönence)



Şekil 4.81: Enstalasyon Fotoğrafı



Şekil 4.82: Enstalasyon Fotoğrafı



Şekil 4.83: Enstalasyon Fotoğrafı



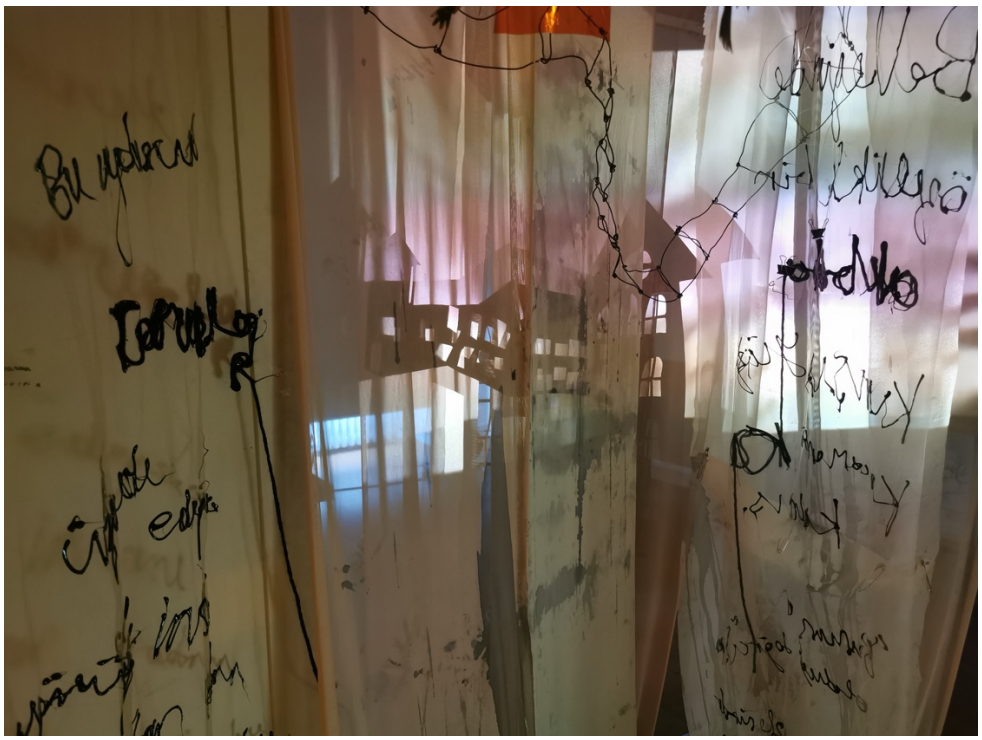
Şekil 4.84: Enstalasyon Fotoğrafı



Şekil 4.84: Enstalasyon Fotoğrafı



Şekil 4.84: Enstalasyon Fotoğrafı



Şekil 4.84: Enstalasyon Fotoğrafı

5. SONUÇ

Bellek, tarih boyu farklı disiplinlerce ele alınmış; genellikle kaydetme ve depolama işlevleri ile ilişkilendirilmiştir. Fakat belleğin canlı bir şekilde tüm algıları etkileyen sürekli yapısı, onun geçmişin parçalarını basitçe depolama ve kaydetme işlevlerinden öte bireyin tüm iç dünyasının özünü içerdiğini ve geçmişin şimdi içerisine nüfuz ederek geleceğe doğru aktarıldığını göstermektedir. Bu yapı içerisinde arzu ve rüyalar, anılar ile birleşerek kendine özgü zamansallık ve mekânsallıklarını oluşturmaktadır. Belleğin deneyimleri parçalı şekilde sunan yapısı, zaman ve mekân kavramlarını da kendi bünyesinde parçalar. Bu durum özellikle sanat yapıtlarında yaratıcı kişiye malzeme sağlamakta, bellek ile sanat birbirlerini karşılıklı olarak beslemektedir.

Bruno Schulz, geçmişi bugüne ve geleceğe taşıyarak oluşturduğu öykülerinde belleğin düşler ve rüyalarla iç içe geçen yapısını gözler önüne sermektedir. Olay örgüsünden ziyade insanların, mekânların, objelerin ve zamanın devingen metamorfozlarının önem kazandığı bu anlatılar, sanatçının belleğindeki malzemelerin yaratıcılık ile birleşerek sonsuz dünyalar yaratılabileceğine örnek oluşturur. Bruno Schulz'un dünyası çocukluğa ait sınırsız hayal gücünü ve sınırsız varoluşu tekrar canlandırırken, şahit olunan her şeyi de bu sınırsız varoluşa dahil eder. Sınırların kalktığı bu dünya, madde, mekân ve zamanın sınırlarını da zorlar. Özellikle anlatı içinde önemli yer tutan baba figürü, yazarın kendi babasının kaybı ardından anılarıyla yeniden var olmakta, bu var oluş içinde babanın varlığına şahit olmuş tüm nesne ve mekânlar sürreal şekilde yeniden oluşmaktadır. Bu sürreal var oluşlara olanak tanıyan kaybolma mekânları parçalı yapılarıyla labirentvari uzamlara dönüşerek zamanı durdurur ve okuyucuyu bulunduğu dünyadan uzaklaştırır. Cansız nesneler uyku ile uyanıklık arasındaki ince sınırda, yetişkin bir çocuğun düşünde canlanır.

Bu eser metni Bruno Schulz'un öykülerindeki bu yeniden varoluşu irdelerken, belleğin içsel yapısı ile zaman ve mekân içerisindeki rolünü araştırarak, sanat yapıtlarında belleğin izlerini araştırmaktadır. Ulaşılan bulgular ile oluşturulmuş enstalasyon tasarımı, belleğin zamanı ve

mekânı yeniden var eden yapısını Bruno Schulz'un öyküleri üzerinden deneyimleme imkânı yaratmaya çalışmaktadır. Bruno Schulz'un belleğine bir yolculuğu somutlaştırmayı hedefleyen bu çalışma, özellikle interaktif parçaları ile çocukluğa dönüşü bir yetişkinin gözünden canlandırmaktadır. Evin girişinden itibaren başlayan yolculuk anıların en gizlilerine, bilinçaltının en derinine ve belleğin en saklı kalmış köşelerine tekinsiz bir yol izlemektedir.

Bruno Schulz'un anılarını kendi düşsel dünyasıyla harmanlayarak yeniden var ettiği bu anlatılardan seçilmiş bölümler mekânlar içerisinde işlenmiş kumaşlar ile bizzat mekânı yaratan parçalara dönüşmektedir. Yazarın kelimelerle çizim yaparmışçasına kullandığı betimleyici dilinden ilhamla, sözcük ve cümleler ile mekânlar oluşturulmuştur.

Babasının kaybı ardından, ondan kalan anılar ile düşsel dünyasında babasını yeniden var eden bir çocuğun gözünden geçmiş -dağılarak, karanlık mırıltılara ve bitmemiş sayısız öyküye dönüşen bu anılar- tüm mekânı sarmakta, zaman kavramı alışılageldik anlamını yitirmektedir. Bellekte toplananların olanak sağladığı bu düşsel evren, gerçeğin gevşek dokusu sunmaktadır.

> Tüylerimizi diken, içimize işleyen ve yeraltından gelen titremelerin etkisiyle ürpererek anılarda böyle dağılırız. Çünkü yalnızca yukarda, ışıkta -bir kez daha söylemeli- titrek, ne dediği anlaşılan -çayırkuşuna benzer- bir avuç ezgiyizdir, derinlerde yeniden karanlık homurtulara, mırıltılara, bitmemiş, sayısız öyküye dönüşürüz. (Schulz, Tarçın Dükkanları, 2022, s. 160)

6. KAYNAKÇA

Abensour, A. (2022). *Bellek.* Ankara: Fol.

Ancet, P. (2008). *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Artspace. (2017, Temmuz 14). *"It's The Idea That's Important": Christian Boltanski Thinks Art Is Like a Musical Score that Anyone Can Play*. Artspace: https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/christian-boltanski-phaidon-54886 adresinden alındı

Artun, A. (2012). Erotik Katedral: Kurt Schwitters'ın Mimarlığa Oyunu. N. A. Artun, & R. Ojalvo içinde, *Arzu Mimarlığı* (s. 47-72). İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, N. A. (2012). Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesneler. N. A. Artun, & R. Ojalvo içinde, *Arzu Mimarlığı* (s. 119-153). İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, N. A. (2020). *Sürrealizm/Mimarlık.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Auge, M. (2020). *Unutma Biçimleri.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Avanoğlu, B. (2021). Binasız Mimarlığın Peşinde Sır Oyunları: Ritüeller, Gölgeler, Harikalar, Karanlık Direnişler, Kr,stal ve İhlal. B. Avanoğlu içinde, *Şiir/Mimarlık* (s. 19-158). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bachelard, G. (2012). *Düşlemenin Poetikası.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Bachelard, G. (2017). *Mekanın Poetikası.* İstanbul: İthaki.

Bal, M. (1999). *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present.* Hanover: University Press of New England.

Barash, J. A. (2007). Belleğin Kaynakları. *Cogito Sayı:50*, 11-22.

Barlas, M. (2020). Çağdaş Saantın Hayalet MEkanları: Tekinsizlik ve Ev İlişkisi Üzerine Sanat Pratikleri. *yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*(24), 13-27.

Bartis, A. (2018, Eylül 14). *Gordon Matta-Clark : Breaking the Limits.* Medium: https://medium.com/@audrey.amarylis/gordon-matta-clark-breaking-the-limits-8bce9b18ddd4 adresinden alındı

Baydar, Ş. N. (2018). GEÇMİŞİN GÖLGESİ: CHRISTIAN BOLTANSKI WILLIAM KENTRIDGE VE KARA WALKER. *İdil Dergisi, 7*(41), 1-7.

Berger, J. (2014). *Görme Biçimleri.* İstanbul: Metis Yayınları.

Bergson, H. (2007). *Madde ve Bellek.* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Bergson, H. (2007). Yaratıcı Tekamül "Süre". A. O. Gündoğan içinde, *Bergson* (s. 168-171). İstanbul: Say Yayınları.

Bergson, H. (2017). Belleğin İki Biçimi. U. Fleckner içinde, *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları* (s. 164-174). İstanbul: Umur Yayınları.

Berman, M. (2007). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Besalel, Y. (2014, Ekim 30). *Bir Zamanlar Balat'ta Yahudiler Yaşardı*. Şalom: https://www.salom.com.tr/arsiv/haber/92817/-bir-zamanlar-balatta-yahudiler-yasardi adresinden alındı

Bolton, R. E. (2017, Ocak 31). *Joseph, The Favorite Son*. Reconstructing Judaism: https://www.reconstructingjudaism.org/dvar-torah/joseph-favorite-son/ adresinden alındı

Botton, A. d. (2017). *Mutluluğun Mimarisi.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Breton, A. (2022). Sürrealizm Manifestosu 1924. A. Artun içinde, *Sanat Manifestoları* (s. 153-200). İstanbul: İletişim Yayınları.

Budak, S. (2003). *Psikoloji Sözlüğü.* Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Budurowycz, B. (1986). Galicia in the Work of Bruno Schulz. *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes, 28*(4), 359-368.

Calvino, I. (2022). *Görünmez Kentler.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Colomina, B. (1991-1992). Domesticity at War. *Discourse, 14*(1), 3-22.

Connerton, P. (2021). *Modernite Nasıl Unutturur.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Düşgün, F. Ş. (2014, (79)). Kayıp Zaman'ın Adresi Olarak Bellek. *Laciivert*, 54-57.

Demos, T. (2020). Duchamp'ın Labirenti: First Papers of Surrealism, 1942 (2001). N. A. Artun içinde, *Sürrealizm/Mimarlık* (s. 325-370). İstanbul: İleitşim Yayınları.

Draaisma, D. (2014). *Bellek Metaforları.* İstanbul: Metis.

Duplessis, Y. (1991). *Gerçeküstücülük.* İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Eco, U. (2015). *Çirkinliğin Tarihi.* İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık.

Eiguer, A. (2004). *Evin Bilinçdışı.* İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Ficowski, J. (1988). *Letters and Drawings of Bruno Schulz.* New York: Harper & Row.

Ficowski, J. (2003). *Regions of the Great Heresy.* New York: W. W. Norton & Company.

Fleckner, U. (2017). Sarkis, Warburg ve sanatta toplumsal bellek. U. Fleckner içinde, *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları* (s. 13-22). İstanbul: Umur Yayınları.

Foster, H. (2011). *Zoraki Güzellik.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Freud, S. (1925). *The Uncanny.* Londra: The Hogarth Press.

Freud, S. (2016). *Rüyaların Yorumu I.* İstanbul: Öteki Yayınevi.

Fromm, E. (1949, 5). The Nature of Dreams. *Scientific American, 180*(5), 44-47.

Fromm, E. (2017). *Rüyalar Masallar Mitler.* İstanbul: Say Yayınları.

Gündoğan, A. O. (2007). *Bergson.* İstanbul: Say Yayınları.

Gürani, F. Y., & Arabalı Koşar, S. T. (2018). DO HO SUH ESERLERİNDE TEKSTİL MALZEMENİN MİMARİ ÖĞELERDE SEMİYOTİK BAĞLAMDA DEĞERLENDİRİLMESİ. *İdil Dergisi, 7*(52), 1489-1498.

Game, A. (1998). *Toplumsalın Sökümü (Yapıbozumcu Bir Sosyolojiye Doğru).* Ankara: Dost Kitabevi.

Gasyna, G. (2015). Tandeta (Trash): Bruno Schulz and the Micropolitics of Everyday Life. *Slavic Review, 74*(4), 760-784.

Goldfarb, D. (1994). A Living Schulz: "Noc wielkiego sezonu" ("The Night of the Great Season"). *Indiana University Press, 14*(1), 24-47.

Gombrowicz, W. (2012). *Diary.* New Haven & London: Yale University Press.

Graevenitz, A. V. (2020). Sonsuzluk ve İndirgeme: Frederick Kiesler'in Sonsuz Ev'i. N. A. Artun içinde, *Sürrealizm/Mimarlık* (s. 399-411). İstanbul: İletişim Yayınları.

Gray, J. (2023). *Kuklanın Ruhu.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hançerlioğlu, O. (2017). *Düşünce Tarihi.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Harvey, D. (2019). *Postmodernliğin Durumu.* İstanbul: Metis Yayınları.

Hayta, H., & Özalp, H. (2023). Plotinus ve Erken Dönem Hıristiyan Gnostikler'in Tanrı Öğretileri Üzerine Bir Mukayese. *Tokat İlmiyat Dergis, 11*(1), 2-18.

Heidi Bucher's "Skinning" Art and Poetics of Space. (2023, Eylül 14). Cafa Art Info: https://www.cafa.com.cn/en/news/details/8332227 adresinden alındı

Hollingsworth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi.* İstanbul: İnkilap Yayınevi.

Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek.* İstanbul: Metis Yayınları.

İpek, A. N. (2018). Sanat Eserine Dönüşen Hafıza. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi, 03*(04), 243-257.

Kiesler, F. (2020). "Sonsuz Ev" İnsan Yapımı Bir Kozmos. N. A. Artun içinde, *Sürrealizm/Mimarlık* (s. 493-497). İstanbul: İletişim Yayınları.

Kotik, C. (1994). *The Locus of Memory: An Introduction to the Work of Louise Bourgeois.* New York: The Brooklyn Museum.

Kumar, K. (2010). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları.* Ankara: Dost Kitabevi.

Kuryluk, E. (1990). The Caterpillar Car, or Bruno Schulz's Drive into the Future of the Past. J. Ficowski içinde, *The Drawings of BRUNO SCHULZ* (s. 31-44). Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Louise Bourgeois. Structures of Existence: The Cells. (2015). Haus der Kunst: https://www.hausderkunst.de/en/eintauchen/louise-bourgeois-structures-of-existence-the-cells adresinden alındı

Marcus, C. C. (1995). *House As a Mirror of Seld: Exploring the Deeper meaning of Home.* Conari Press: California.

Marx, K., & Engels, F. (2014). *Komünist Manifesto.* İstanbul: Yordam Kitap.

Ojalvo, R. (2012). Modernitenin İki Yüzü Arasında Mimarlık: "Mesken Tutmak"tan Göçebeliğe. N. A. Artun, & R. Ojalvo içinde, *Arzu Mimarlığı* (s. 169-205). İstanbul: İletişim Yayınları.

Oskay, Ü. (1995). Walter Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazya. W. Benjamin, & Ü. Oskay içinde, *Estetize Edilmiş Yaşam* (s. 127-163). İstanbul: Der Yayınları.

Pallasmaa, J. (2016). *Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular.* İstanbul: YEM Yayın.

Platon. (2014). *Theaitetos.* İstanbul: Say Yayınları.

Ravichandra, C. P. (1985). The Febrile World of Bruno Schulz: An Analysis of August. *Literary Criterion, 20*(3).

Ricoeur, P. (2010). *Hafıza Tarih Unutuş.* İstanbul: Metis Yayınları.

Robertson, J. (2013). *Themes of Contemporary Art : Visual Art After 1980.* New York: Oxford University Press.

Rosenkratz, K. (2018). *Çirkinin Estetiği.* İstanbul: Muhayyel Yayıncılık.

Sarıkaya Levent, Y. (2023, Ocak). Hatırlama ve Unutma Aracı Olarak Bellek Mekanalrı. *Eloktronik Sosyal Bilimler Dergisi, 22*(85), 328-339.

Sağlam, M. (2022, Temmuz 19). *do ho suh: the home as a symbolic locale of the diasporic experience*. saglamart: https://saglamart.com/do-ho-suh-the-home-as-a-symbolic-locale-of-the-diasporic-experience adresinden alındı

Schönle, A. (1991). "Cinnamon Shops" By Bruno Schulz: The Apology of Tandeta. *The Polish Review, 36*(2), 127-144.

Schacter, D. (2022). *Belleğin İzinde.* İstanbul: YKY.

Schneede, U. M. (2020). Exposition Internationale du Surrealisme, Paris 1938 (1995). N. A. Artun içinde, *Sürrealizm/Mimarlık* (s. 303-324). İstanbul: İletişim Yayınları.

Schulz, B. (2020). *Tarçın Dükkanları.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Schulz, B. (2022). *Tarçın Dükkanları.* İstanbul: Aylak Adam.

Schulz, B. (tarih yok). *The Mythologization of Reality*. Bruno Schulz : http://www.brunoschulz.org/mythologization.htm adresinden alındı

Schwitters, K. (2022). Merz'den (1920). A. Artun içinde, *Sanat Manifestoları* (s. 130-139). İstanbul: İletişim Yayınları.

Simmel, G. (2003). *Modern Kültürde Çatışma.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Türk Dil Kurumu. (tarih yok). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. https://sozluk.gov.tr adresinden alındı

Talu, N. (2012). Bir Arzu Nesnesi Olarak Ev. N. A. Artun, & R. Ojalvo içinde, *Arzu Mimarlığı* (s. 73-117). İstanbul: İletişim Yayınları.

Taluy Yüce, N. (2000). *XX. Yüzyıl Polonya Edebiyatı Çeviri Seçkisi.* Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

Taluy Yüce, N., & Köycü, S. (2017). *Polonya Edebiyatı İki Dünya Savaşı Arasındaki Yirmi Yıl.* Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Taylor, C. M. (1969). Childhood Revisited: The Writings of Bruno Schulz. *The Slavic and East European Journal, 13*(4), 455-472.

Thomson, L. (2014). *Sürrealistler Ayrıntıda Sanat.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Tschumi, B. (2020). Mimarlık ve İkizi. N. A. Altun içinde, *Sürrealizm/Mimarlık* (s. 125-153). İstanbul: İletişim Yayınları.

Tzara, T. (2020). Beğenide Belirli Bir Otomatizme Doğru. N. A. Artun içinde, *Sürrealizm/Mimarlık* (s. 469-470). İstanbul: İletişim Yayınları.

Uyar, S. (2022). Works of Bill Viola on the Relationship Between Art and Technology. *International JOURNAL OF SOCIAL, HUMANITIES AND ADMINISTRATIVE SCIENCES, 8*(56), 1038-1045.

Vesely, D. (2020). Sürrealizm, Mit ve Modernite (1978). N. A. Artun içinde, *Sürrealizm/Mimarlık* (s. 59-100). İstanbul: İletişim Yayınları.

Weichbrodt, E. Y. (2011, Şubat). *THE PERFECT HOME?: DO HO SUH ON LONGING AND DISPLACEMENT*. Asian American Christian Collaborative: https://www.asianamericanchristiancollaborative.com/article/the-perfect-home adresinden alındı

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. (2002). *Siyah Güneş.* İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Yavuzer, H. (1995). *Resimleriyle Çocuk.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yetener, M. (2023, 12 25). *25 Aralık 1911: Özgürlüğünü sanat yoluyla kazanan sanatçı Louise Bourgeois*. Çatlakzemin: https://catlakzemin.com/25-aralik-1911-ozgurlugunu-sanat-yoluyla-kazanan-sanatci-louise-bourgeois/ adresinden alındı

7. ÖZGEÇMİŞ

Lise eğitimini Kanuni Anadolu Lisesi'nde tamamladıktan sonra 2014'te İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde lisans eğitimine başladı. Daha sonra bu bölümden ayrılarak 2015'te Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sahne Dekoru ve Kostümü bölümünde lisans eğitimine devam etti. 2021 yılında dönem birincisi olarak mezun olduktan sonra aynı bölümün Dekor ve Kostüm Tasarımı yüksek lisans programına başladı.

Deneyim:

"A-normal" (2019, İkinciKat/ Dekor Tasarımı)

"Masumlar Apartmanı" (2020, OGM Pictures, Kostüm Departmanı)

"Yaban Ördeği" (2021, TiyatroPera/ Dekor-Kostüm Tasarımı)

"Übü" (2022, Çevre Tiyatrosu/ Dekor-Kostüm Tasarımı)

"Babalar ve Oğullar" (2022, TiyatroPera/ Dekor-Kostüm Tasarımı)

"Bir Hücre Mahkumunun Son Dünü" (2022, Zorlu PSM / Dekor-Kostüm Tasarımı)

"Bir Kış Gecesi Rüyası" (2023, TiyatroPera/ Dekor-Kostüm Tasarımı)

"Masanın Altında" (2023, Kocaeli Şehir Tiyatroları/ Dekor Tasarımı)

"Aşık Shakespeare" (2023, Çolpan İlhan & Sadri Alışık Tiyatrosu / Zorlu PSM / Piu Entertainment – Yardımcı Dekor Tasarımcısı)

"Bahar Noktası" (2023, Zarkanat/ Kostüm Tasarımı)

"Kurtulma Hızı" (2024, Core Kolektif/ Dekor-Kostüm Tasarımı)

Ödülleri

Yılın Giysi Tasarımı - Üstün Akmen Tiyatro Ödülleri (2022-2023) / "Babalar ve Oğullar"