

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK ANABİLİM DALI
MİMARLIK BİLİM DALI

**DELEUZE KAVRAMLARI ÜZERİNDEN
BEYOĞLU'NDA BİR MİMARİ OKUMA DENEMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Tezi Hazırlayan:
DENİZ HIZ

İstanbul, 2022

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK ANA BİLİM DALI
MİMARLIK BİLİM DALI

**DELEUZE KAVRAMLARI ÜZERİNDEN
BEYOĞLU'NDA BİR MİMARİ OKUMA DENEMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Tezi Hazırlayan:
DENİZ HIZ
1908007010

0000-0002-0685-0909

DANIŞMAN: Dr. Öğr. Üyesi SERKAN YAŞAR ERDİNÇ

İstanbul, 2022

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum **“Deleuze Kavramları Üzerinden Beyoğlu’nda Bir Mimari Okuma Denemesi”** başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını, patent ve telif haklarını ihlal edici bir davranışımın olmadığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım. 23/09/2022

Deniz HIZ

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ
TEZLİ YÜKSEK LİSANS SINAV TUTANAĞI

23/09.2022

Enstitümüz *Mimarlık* Anabilim Dalı *Mimarlık* Programı yüksek lisans öğrencilerinden **1908007010** numaralı *Deniz HIZ*'ın "Beykent Üniversitesi Eğitim-Öğretim Yönetmeliği"nin ilgili maddesine göre hazırlayarak Enstitümüze teslim ettiği "*Deleuze Kavramları Üzerinden Beyoğlu'nda Bir Mimari Okuma Denemesi*" konulu tezini, Yönetim Kurulumuzun 31/05/2022 tarih ve 2022/22 sayılı toplantısında seçilen ve On-line toplanan biz jüri üyeleri huzurunda, Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin 29. maddesinin 3. fıkrası gereğince 45 dakika süre ile Zoom programı aracılığıyla on-line olarak aday tarafından savunulmuş ve sonuçta adayın tezi hakkında "*OYBİRLİĞİ*" ile "*KABUL*" kararı verilmiştir.

İşbu tutanak, 2 nüsha olarak hazırlanmış ve Enstitü Müdürlüğü'ne sunulmak üzere tarafımızdan düzenlenmiştir.

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Se*** Ya*** ER***
(Beykent Üniversitesi)

ÜYE
Dr. Öğr. Üyesi Ür*** Bİ***
(Beykent Üniversitesi)

ÜYE
Dr. Öğr. Üyesi Fı*** Çİ*** YÖ***
(Yıldız Teknik Üniversitesi)

Adı ve Soyadı : Deniz HIZ
Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Serkan Yaşar ERDİNÇ
Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans Tezi, 2022
Alanı : Mimarlık
Anahtar Kelimeler : Beyoğlu, Toplumsal Mekân, Mimarlık Felsefesi, Deleuze ve Guattari, Mimari Okuma.

ÖZ

DELEUZE KAVRAMLARI ÜZERİNDEN BEYOĞLU'NDA BİR MİMARİ OKUMA DENEMESİ

Kent, mekânsal açıdan gözlemlenmesi birçok katmanda bakış açısı gerektiren ve farklı anlamları içinde barındıran, yaşayan bir toplumsal organizmadır. Kenti deneyimlerken disiplinler arası yeni bir mimari okuma, anlatı ve haritalama yapmak mimari, sosyoloji, politika ve felsefenin iç içe girdiği bir ilişkiler ağı kurarak gerçekleşebilir. Deleuze; arzu, sezgi odaklı kavramlar zinciriyle bir mimari okuma ve kent keşfi için bir sözlük, bir alt metin ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, Beyoğlu, gerek katmanlı yapısı, gerekse pürüklü, bağdaşık, kaygan, politik mekânlarıyla bir kültürel sosyolojik ve mimari gösteri merkezi olması sebebiyle inceleme alanı olarak seçilmiştir.

Çalışmada, Beyoğlu tarihi ve güncel durumu ile ilgili politik, sosyal, mekânsal ve mimari durumlar üzerinden Deleuze felsefesiyle bir mimari anlatı oluşturulmuştur. Anlatının yöntemi, rizomatik bir biçimde serbest salınım ve deneyim üzerinedir; başı, sonu; nedeni ve sonucu belirgin değildir. Okuma; tarihler ve yönler açısından, hiyerarşik ve lineer işlemez; rastlantısal ve kişiseldir; okumada, toplumsal deneyimler ile çeşitli ağlar üretilmiştir.

Bu çerçevede, Rizom, Minörlük, Aion, Arzulayan Makineler ve Savaş Makinesi, Göçebe dağılım, Kaygan Mekân, Oluş, Yersizyurtsuzlaşma, Organik Olmayan Yaşam, Organsız Beden, Fark ve Tekrar gibi Deleuze kavramları açıklanmış ve

Beyoğlu bölgesi özelinde çeşitli noktalarda gözlenen, deneyimlenen ve tarihten örneklerle ilişkilendirilmiştir.

Beyoğlu'nu farklı bir bakış açısıyla okuyarak yeni bir anlatı oluşturabilmek adına, Deleuze'ün üretim odaklı 'oluş' felsefesine uygun biçimde, Deleuze kavramlarından yola çıkarak yeni kavramlar türetilmiş ve böylelikle bölgeye özgü bir haritalama yöntemi oluşturulmuştur.



Name and Surname : Deniz HIZ
Supervisor : Dr. Lecturer Serkan Yasar ERDİNÇ
Degree and Date : Master, 2022
Major : Architecture
Keywords : Beyoğlu, Social Space, Philosophy of Architecture, Deleuze and Guattari, Architectural Reading.

ABSTRACT

AN ARCHITECTURAL READING IN BEYOĞLU ON DELEUZE CONCEPTS

The city is a living social organism whose spatial observation requires perspectives in many layers. While experiencing the city, a new interdisciplinary spatial reading, narrative and mapping can be achieved by establishing a network of relations in which architecture, sociology, politics and philosophy are intertwined. Deleuze; presents a dictionary, a subtext for an architectural reading and city exploration with a chain of concepts focused on desire and intuition. In this context, Beyoğlu has been chosen as the study area because it is a cultural, sociological and architectural show center with its layered structure and its rough, coherent, slippery, political spaces.

In the study, an architectural narrative was created with the Deleuze philosophy over the political, social, spatial and architectural situations related to the history and current situation of Beyoğlu. The method of the narrative is about free-swinging and experience in a rhizomatic way; beginning, end, cause and effect are unclear. Reading does not operate hierarchically and linearly in terms of dates and directions; it is accidental and personal; In reading, various connections have been produced with social experiences.

In this context, Deleuze concepts such as Rhizome, Minority, Aion, Desiring Machines and War Machine, Nomadic distribution, Slippery Space, Becoming, Deterritorialization, Non-Organic Life, Body Without Organs, Difference and Repetition are explained and observed, experienced and these concepts are associated

with examples from history and experiences observed at various points in the Beyoğlu region.

In order to create a new narrative by reading Beyoğlu from a different perspective, new concepts were derived from Deleuze concepts in accordance with Deleuze's production-oriented philosophy of becoming, and thus a region-specific mapping method was created.



İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZ

ABSTRACT

TABLOLAR LİSTESİ.....	iii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	iv
KISALTMALAR	viii
SÖZLÜK	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KAVRAMSAL ARKAPLAN.....	6
1.1. Mimarlık ve Mekâna Dair Kavramlar.....	7
1.2. Deleuze Felsefesi ile İlgili Kavramlar	7

İKİNCİ BÖLÜM

2. MİMARİ ANLATI OLUŞTURMA VE HARİTALAMA YÖNTEMLERİ	10
2.1. Mimari Hikaye Anlatıcılığı (Storytelling)	10
2.2. Mimari Anlatılarda Görsel, Temellendirilmiş ve Fenomenolojik Teoriler	12
2.3. Mimari Haritalama	14
2.3.1. Harita Kavramı.....	14
2.3.2. Mimari Haritalama Yöntem ve Teknikleri.....	19
2.4. Mimari İz Sürme ve Ağ Oluşturma Yöntemleri	28

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. DELEUZE FELSEFESİ VE ÖNE ÇIKAN KAVRAMLAR.....	30
3.1. Deleuze Kavramları	30
3.1.1. Rizom (Köksap)	30
3.1.2. Minörcülük ve Minör Oluş (Birey Öncesi Tekillikler).....	33
3.1.3. Aion Kavramı (Süre).....	35

3.1.4. Arzulayan Makineler.....	37
3.1.5. Göçebe Dağılım (ya da Kaygan Mekân).....	42
3.1.6. Olay ve Oluş (Evénement ve Devenir)	43
3.1.7. Yersizyurtsuzlaşma	45
3.1.8. Organik Olmayan Yaşam (Dirimsellik).....	46
3.1.9. Organsız Beden	47
3.1.10. Fark ve Tekrar (Ritornello).....	49
3.2. Deleuze Felsefesinin Mimaride Kullanımı ve Yansımaları.....	54

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. DELEUZE KAVRAMLARIYLA MİMARLIK ANLATISI

OLUŞTURMA: BEYOĞLU'NDA BİR MİMARİ OKUMA

DENEMESİ..... 66

4.1. Beyoğlu: Alana Dair Bilgiler 66

4.1.1. Beyoğlu'nun İstanbul İçin Mimari ve Kentsel Önemi..... 68

4.1.2. Beyoğlu'nun Tarihsel Değişimi 69

4.2. Deleuze Kavramlarıyla Beyoğlu'nu Keşfetmek 76

SONUÇ..... 115

KAYNAKÇA 116

EKLER..... 128

Ek-1. Deleuze Kavramlarıyla Beyoğlu Haritası 136

TABLÖLAR LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 1. Çalışmanın Yöntemi Tablosu.....	6
---	---



ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa No.
Şekil 1. Sürükleyici Tiyatro: Punchdrunk, "The Burnt City", Londra, 2021.	12
Şekil 2 Johnny Marr - New Town Velocity	16
Şekil 3. Johnny Marr - New Town Velocity	18
Şekil 4. Propaganda Amaçlı Harita Örneği	19
Şekil 5. Sanatsal Harita Örneği.....	20
Şekil 6. Oyun Haritası Örneği: Age of Empires (1997)	20
Şekil 7. Deleuze'ün Rizom Kavramı İle İlgili Çizimi.....	21
Şekil 8. Sosyal Yaşamı Gösteren Belgesel Çevrimiçi Suriye Mülteci Kampı Haritası Örneği: Refugee Republic	21
Şekil 9. Tristram Hillier: "La Route des Alpes", 1937.....	22
Şekil 10. Guy Debord: The Naked City, 1957 "Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique"	23
Şekil 11. Debord ve Asger Jorn 'Mémoires' (1959) harita-çizimleri.....	24
Şekil 12. Kate McLean: "Hospital Corridor Smellscape" (Hastane Koridoru Koku Haritası).....	25
Şekil 13. Christian Nold: Bio Mapping.	26
Şekil 14. 1983 Yılında 19 Princelet St. Tak'de Rodinsky'nin Yatak Odası.....	26
Şekil 15. Denis Wood, Ikuro Takahashi, Sean Meehan, Tamio Shiraishi, "Shadowed Spaces" (Gölgeli Alanlar), 6 Temmuz 2007	27
Şekil 16. Köksapın yapısı.	31
Şekil 17. William Heath Robinson'ın 'Altıncı sütunun güçlü üyeleri, St Pauls'ün kubbesindeki bir düşman makineli tüfek direğini yerinden oynatıyor.' adlı illüstrasyonu.	39
Şekil 18. Kurt Schwitters, Merzbau Katedrali, 1917-1923.	40
Şekil 19. Tinguely, Rotozaza, 1967.....	41
Şekil 20. Stankiewicz, Hurda Sanatı, 1953.	41
Şekil 21. Kaygan mekân ve göçebelik ile diğer Deleuze kavramlarının arasındaki ilişkiyi gösteren diagram çizimi.	42

Şekil 22. Nancy Spero, Codex Artaud XXV'nin Detayı, 1971.	48
Şekil 23. Organsız Beden, Bin Yayla'yı çizmek. 'Bu çizimler, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia'nın metodik bir yorumudur.' Brian Massumi, 2019.....	49
Şekil 24. Deleuze'ü bateri seti ile açıklamak. (Explaining Deleuze with drum machines) Jonas Čeika - CCK Philosophy, 2022.....	51
Şekil 25. Martin Rev + Alan Vega=Suicide, Vejde Gustafsson, 1977.....	52
Şekil 26. Simon Hantaï'nin Deleuze'ün masasındaki bir çizimi, 2004.	55
Şekil 27. Daniel Hantaï, Simon Hantaï, 'Katlanmamış' White, 1973, Paris 2019.	55
Şekil 28. Bawburgh, Norfolk, Tarihi Haritası, rizomatik bir görünüm, 1838.	56
Şekil 29. DP Architects, Rhizome House, Amsterdam Light Festival, 2016.....	57
Şekil 30. Rizom, Kentsel Dönüşüm, Mahalle ve Gecekondu Projesi, Arianna Fornasiero, Paolo Turconi, Finalist Proje, 2018.....	58
Şekil 31. Leon Ferrari, Neighborhood, 1980.....	59
Şekil 32. Suriye'deki bir mülteci kampı, 2017.	60
Şekil 33. M. Zlatkov, Odessa Gençlik Kültür Merkezi: Mimari Model Olarak Rizom, 2011.....	62
Şekil 34. Erik Yek, Rhizome and the Wasted Square, 2022.	63
Şekil 35. Rizom: Oedipus karşıtı bir manifesto görselleri. Kuala Lumpur, Qaisy Jaslend, ,Hazim Azami, Hanis Abd Razak, Nik Amirul Faiz, 2014.	64
Şekil 36. Rizom: Oedipus karşıtı bir manifesto görselleri. Kuala Lumpur, Qaisy Jaslend, ,Hazim Azami, Hanis Abd Razak, Nik Amirul Faiz, 2014.	65
Şekil 37. Beyoğlu Haritası, 2022.....	66
Şekil 38. Cristoforo Buondelmonti'ye ait Konstantinopolis ve Galata haritası, 15. Yüzyıl.	67
Şekil 39. Matrakçı Nasuh, İstanbul Minyatürü, 16. Yüzyıl.....	68
Şekil 40. İstiklal Caddesi - 6-7 Eylül 1955 Olayları Fotoğraflar - Belgeler.....	73
Şekil 41 Gezi Eylemlerinde Taksim Meydan'ından Atatürk Kültür Merkezi'ne bakan bir fotoğraf, 2013.....	75
Şekil 42. Alkazar Sineması, eski halinin üzerine eklenen yeni modern ekleriyle restore edildi. Eski (1975) ve yeni halinin fotoğrafları (2022).	78

Şekil 43. Büyük Maksim Gazinosu 60'lar.....	79
Şekil 44. Maksim ve Devlet Tiyatrosu Taksim Sahnesi, 2000'ler ve terk edilmiş Maksim Gazinosu Otoparkı, 2008.	79
Şekil 45. Günümüzde Sofia Otel, Maksim Gazinosu'nun yerine açıldı, 2022. (Yazarın kendi arşivinden.).....	80
Şekil 46. Erdal İnci, Cloned Project – Gif 1-2, Galata Kulesi ve Beyoğlu yakınları fotoğraflar, 2022.....	84
Şekil 47. Erdal İnci, Cloned Project – Gif 3, Beyoğlu, 2022.	85
Şekil 48. Erdal İnci, Cloned Project – Gif 4, Kamondo Merdivenleri, Karaköy, 2022.....	85
Şekil 49. Taksim Meydanı'nın bir drone'dan çekilen fotoğrafı. İnsanların uzaktan görünümünün aynışmasıyla minör tek sesliliğe görsel bir örnek, 2021.....	88
Şekil 50. Beyoğlu, Küçük Bayram sokak, 2021, (Yazarın Kendi arşivinden).	89
Şekil 51. Tarlabası 360 projesi öncesi, proje aşaması ve sonrası fotoğrafları. 2020.	91
Şekil 52. Tosbağa Sokak'tan görünüşler, 2020,	94
Şekil 53. Akarsu Sokak (Tosbağa Sokak ilerisi) “Zıba” Görselleri, 2019.	94
Şekil 54. “Dogzstar”, 2013 ve “Pixie”, 2020 fotoğrafları	94
Şekil 55. Pürtüklü bir mekân örneği: Demirören Avm, 2021	97
Şekil 56. Kaygân Mekan örneği: Çapanoğlu sokak, Tarihi Galatasaray Hamamı ve Galatasaray Otoparkı arasından inen merdivenlere doğru, 2021.	97
Şekil 57. Bir bağdaşık mekân olarak Saint Pierre Han iç mekânı, 2021.....	101
Şekil 58. Designmixer Saint Pierre Han Wallmural Uygulaması, 2021.	102
Şekil 59. Ara form: örnek: modern metro ile surlar eşiğinde kalan tekinsiz bir ara ‘oluş’ gösteren bölgede türeyen yıkıntı, çöplük ve gecekondu, 2018.	103
Şekil 60. Ara form: örnek: modern metro ile surlar eşiğinde kalan tekinsiz bir ara oluş gösteren bölgede türeyen yıkıntı ve çöplük, 2018. (Yazarın kendi arşivinden.).....	104
Şekil 61. Hatice Kaya, İstiklal Caddesi'nde Arabesk müzik söyleyen bir sokak sanatçısı, 2022.	106

Şekil 62. Organik olan ile olmayanın bir aradalığına örnek: Havuzbaşı Değirmen Sokak, 2020	107
Şekil 63. Eski ve Yeni arasındaki bir ara-oluş örneği: Kalyoncu Kulluğu Caddesi, 2020.....	107
Şekil 64. St. Pierre Han Restorasyon öncesi doğal oluşumların yapay düzenlemeleri eskiterek ele geçirdiği bir fotoğraf, 2021.	108
Şekil 65. Hüseyin Ağa Mahallesi’nde, doğal ve yapay oluşumların yer aldığı terkedilmiş binaların bulunduğu Yeşilçam Sokak, 2019.	109
Şekil 66. Fark ve tekrar'a örnek: Emek Sineması, Eski ve yeni halinin fotoğrafları. 2018.....	110
Şekil 67. Fark ve tekrar'a örnek: Emek Sineması. Yeni binası, Grand Pera, 2021.	111
Şekil 68. Gezi direnişinden fotoğraflar, 2013.....	112
Şekil 69. Atatürk Kültür Merkezi, 2022.	112
Şekil 70. Taksim Camii, 2021.	113

KISALTMALAR

bkz. : Bakınız

E.T. : Erişim Tarihi

m : Metre

vb. : Ve benzeri

yy. : Yüzyıl



SÖZLÜK

Décalcomanie (Dekalkomani): Özel olarak hazırlanmış kağıttan (cam gibi) resim ve desenleri aktarma sanatı veya işlemidir. 1930'larda ressam Dominguez'in Sürrealizm akımının otomatizm kavramıyla keşfettiği ön tasarım gerektirmeyen tekniktir.

Dérive: Kişinin, kent içinde amaçsızca yola çıkması ve bazı noktalara arzusu doğrultusunda çekilerek sürüklenmesidir.

Modernizm: Modern kelimesi günümüzde 'yeni' anlamında kullanılsa da; Modernizm, özellikle sanat tarihinde, 19. Yüzyıl ortalarından itibaren 20. Yüzyıl başına kadar olan sürede, Aydınlanma Çağı'ndan ve Klasik dönemden ilham alınarak yaygınlaşmış ve akli ön planda tutan bir akımdır.

Post-Modernizm: 21. Yüzyıldan itibaren, modernizmden sonra ve modernizmin ötesinde anlamında kullanılan, modern düşünceye ve kültüre ait temel kavram ve perspektiflerin sorunsallaştırılmasıyla; hatta bazen bunların reddedilmesiyle birlikte işlenen görüş, ideoloji ile ürünleri kapsar.

Mimarlık Felsefesi: Mimarlığın estetik değeri ve kültürün gelişimiyle ilişkileri hakkında çalışmalar yapan bir felsefe dalıdır.

Hafıza Sarayı: Eski Yunanlılardan beri, yakılan kütüphanelerin bir çözümü olarak hafızalanan bilgileri kolay geri getirmek için kodlamaya yardımcı olmak için kullanılan bir teknik ya da metafordur. Hafıza sarayı tekniği, bilgileri tanıdık bir zihinsel konumun mekânlarına yerleştirilmiş görüntülere dönüştürmekle ilgilidir. Buradaki fikir, bilgileri hatırlamak için anılara bakılarak oluşturulan sarayda zihinsel olarak gezinebilmektir.

GİRİŞ

Henri Lefebvre, Mekânın Üretimi adlı kitabında, mekânın toplumsal bir dinamiğin ürünü olarak var olduğunu ve her üretim tarzının kendi mekânını ürettiğini anlatır. Kapitalist süreçler, sosyolojik dengeler, toplumsal dinamikler, güç ilişkileri, ideolojiler ve ekonomik sebepler kenti şekillendirirken, kent mekânı da aynı şekilde toplumsallığı yeniden üretme potansiyeline sahiptir.

Bu çerçevede, çalışmanın odak noktası olan Beyoğlu da; sosyolojik, kültürel ve mimari açıdan her dönem “kendini yeniden üreten”, kentin en katmanlı, dönüşen, üretken ve göz önünde olan bölgesi olmuş; simgesel nitelikleri, geçirdiği süreçleri, yaşayanların kent mekânı ile kentsel miras üzerindeki hakları, azınlıkları, politik eylemleri ve otoriter güçlerin gerçekleştirdiği yıkımları ve ikonik yapılanmaları ile bir toplumsal gösteri sahnesi olagelmıştır. Çalışma için Beyoğlu’nun seçilmesinin nedeni, Beyoğlu’nun katmanlı, politik açıdan çatışmalı ve potansiyel üretim açısından son derece verimli bir bölge olmasından ileri gelmiştir.

Çalışmasında Deleuze’ün düşüncelerini kullanan mimar, sanatçı, sosyolog veya toplumbilimci; bu düşünceleri -yazılı veya farklı formlarda- kendi çalışması için yeniden serimlemek mecburiyetinde kalır. Elbette ki bu süreçte, bir başkasının açtığı bir yoldan ilerlenirken bile, bireyin deneyimlerini gözardı etmesi mümkün değildir. Üniversitelerde felsefe bölümlerinde özelleşmiş felsefenin yaşamın içine sızarak diğer pratikler içine girmesi ve amatör ruh ile “felsefe”likten çıkarak yeniden üretilmesi Deleuze’ün önem verdiği bir işleyiş biçimidir.

Deleuze okumak ve özümsemek; aslında onun ortaya attığı kavramları hayat ve/veya diğer disiplinlerle tekrar tekrar üretmek ve deneyimlemekle mümkün olur. Deleuze kavramları serimlenmek içindir, amacından sapmış kullanımları bile Deleuze’ün felsefeyi, filozofların sınırlı ve toplumdan uzak bulduğu kavramlar dünyasından çıkarıp herkes için görünür, hareket eden ve bir oluş içinde olan hale getirme çabası ile örtüşür.

Çalışmada, Deleuze kavramları üzerinden yeni bir mimarlık anlatısı oluşturabilmek için Beyoğlu’ndaki toplumsal mekânların ilişkisel ağları irdelenmiş

ve serbest-salınımlı, deneysel bir anlatı dili benimsenmiştir. Beyoğlu örneği, tarihin ve yenin üst üste yığılmasıyla ve politik deneyimler açısından verimliliğiyle, Deleuze’ün “katmanlar”, “kaygan mekân” (göçebe dağılım), karmaşıklık, rizom, akım-kesim, düzenleme, sorun, yersizyurtsuzlaştırma gibi kavramlarının incelenmesi ve örneklenmesi için sürekli oluş bildiren potansiyeller ile dolu bir kaynaktır.

Çalışmanın Amacı ve Önemi

Matbaanın ve aydınlanmanın öncesinde; mimarlık ürünleri, insanların geneline hitap eden, kitaplardan çok daha fazla anlam, bilgi ve gizem yüklü olan yapılar iken (Bkz: Hafıza sarayları), aydınlanma ile birlikte akıl deneyimin önüne geçerek, kelimeler şeyleri anlatan tek yola dönüşmüştür. Artun’a göre, gerçek ve hayal ilişkisi kırılarak; hayal dünyası sanata, gerçek dünyası ise pozitif bilimlerin tekeline bırakılmıştır. Nesnel varlıklar ve kavramlar arası ilişkinin hayal yoluyla kurulması artık yalnızca sanat alanında mümkün olabilecektir. 19. Yüzyılda Kant ve romantikler, gerçekliği ve bilgiyi tekrar aklın tekeline alarak kültürel bir isyan başlatmışlardır. Aklın rasyonel kalıplarına ve endüstrileşmeye karşı; kültürel, estetik modernizmi ve geçmiş gotik mimarlık akımlarına hakettiği değeri yeniden vermeyi savundular. Mimarlık ve felsefe, başka bir deyişle maddeler ve kavramlar arasındaki bağ tekrar kurulmaya başlanmıştır.

Modernist mimarlık ve sanatın, Bauhaus, Le Corbusier tarafından rasyonel ve sağduyudan ibaret hale getirilmesine en büyük tepki Sürrealistlerden başkalaşmış Sitüasyonistlerden (Durumculardan) gelmiştir. Guy Debord, Asger Jorn ve Baudelaire’den beri süregelen “Flaneur” kavramı ile özellikle 1968 yılına değin mimarlığa ve haritacılığa tekrar; deneyimi, duyguları, sezgiyi, hayal ve tesadüfleri geri getirmişlerdir.

Günümüzde de geçmiş örneklerini gördüğümüz modern mimarlık; batı uygarlığının bir ürünü olarak, on sekizinci yüzyılın sonlarında demokratik devrim ve endüstri devrimi ile birlikte yayılmaya başlamıştır. Özgün yaratma yanlısı mimarlığın aksine; ‘ileride post-modernist mimarlık anlayışına evrilecek olan’ hızlı ve kolay mekân üretimine olanak sağlayan bir mimarlık biçimidir. Modern mimarlık,

on sekizinci yüzyıl sonundaki yeni yapı malzemelerinin olanaklarından da yararlanılarak yeni, çoklu mekân oluşturma tarzları açısından; kolektif yaşama geçme, hızlı nüfus artışı gereksinimlerine cevap verme, politik durumlarla birlikte dönüşmesi ve günümüz mimarlık anlayışının temelini oluşturması özellikleri ile geçmiş yüzyılın en önemli tasarım anlayışlarından.

Mekân, bir toplumsal ilişkiler ağı içerisinde var olur ve tüm bu ilişkileri var eder; başka bir deyişle “nerede mekân varsa orada varlık vardır.” Lefebvre’ye göre kent mekânının dönüşümünü anlamak ve anlamlandırmak için, toplumsal dinamikleri ve sınıfsal güç ilişkilerini de tarihsel ve politik bağlamı içerisinde konumlandırmak gerekir. Kentsel mekânlar üzerine, klasik perspektife ve Öklidçi mekâna dayalı üst kodlama düzeyinde oluşturulmuş ve formüle edilmiş dillerin yeterli olmadığı ve parçalandığına 19. Yüzyıldan itibaren şahit olunmaktadır. Zourabichvili bu konudan şöyle bahseder: *“Felsefi üretimin dönem dönem bir yanda maddilikten kopan tefsirlere, diğer yanda hırslı ama kavramları yukarıdan alan denemelere bölünmesinde şaşılacak bir şey yoktur. [...] Zaman zaman serimlemenin okulda yapılan bir replika çalışması gibi bir iş olduğu sanılır, oysa serimlemek kavramın hareketini kendi için ve kendi üzerinde gerçekleştirmektir.”*

20. Yüzyılın ikinci yarısında Deleuze ile Guattari’nin felsefeyi; sık sık biyoloji, mimarlık, fizik gibi disiplinler arası kavramlarla arzu, hayal, deneyimi bir araya getirerek birbiri içinde kaynaştıran ve toplum için tek sesli hale getirerek sorgulayan devrimci tavrı bu yönleriyle hem sitüasyonistlere benzer, hem de farklılaşır. Deleuze post-modern ve materyalist bir filozof olarak anılır çünkü, felsefenin işlevinin varlıkları temel alan diğer bilimlerden (mimari, geometri, fizik gibi.) ayrı düşünülmemeyeceğini göstermiştir. Deleuze, felsefeyi sadece filozofların kapalı fanusunda tartıştıkları, dikey ve hiyerarşik bir alan olmaktan çıkarıp hayatın her alanına ve herkese genişleterek yatay olarak yaymıştır. Bu anlamda felsefede Nietzsche, Bergson, Leibniz, Kant, Hume, Derrida ve Spinoza gibi filozoflardan da beslenerek bir devrim başlatmıştır. Foucault, “Theatrum Philosophicum” isimli makalesinde, “Bir gün yüzyılımız Deleuze’ün yüzyılı diye anılacak” yorumunu yapmıştır.

Beyoğlu'nu anlamak ve ondan mimari bir mekânsal anlatı oluşturmak için, Beyoğlu'nun sosyal, kültürel, tarihi ve mekânsal ilişkiler ağı içinde deneyim odaklı geziler yapılmış ve odak noktaları belirlenmiştir. Deleuze felsefesi, 'arzu'yu, deneyimi, potansiyeli, üretimi ve ilişkiler ağını ön plana alan materyalist bir felsefe olduğundan; onun kavramlarıyla Beyoğlu'nda yenilikçi ve deneysel bir anlatı üretilmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın Kapsamı

Giriş bölümünde, çalışmanın amacı, kapsamı ve yöntemi açıklanmıştır.

Birinci bölümde, çalışmada kullanılan bazı kavramlar sözlük şeklinde listelenerek tanımlanmıştır.

İkinci bölümde, haritacılık, haritacılığın tarihi ve farklı haritalama türleri, dadaistler, durumcular, psikocoğrafya, flâneur gibi kavramlar, teoriler ve çeşitli örnekler incelenmiştir. Arzu, sezgi ve deneyim odaklı bir mimari iz sürme denemesi için post modernist ve materyalist felsefeci Deleuze'un arzu ile kaçış çizgileri yarattığı rizomatik bir çalışma biçiminde karar kılınmıştır.

Üçüncü bölümde, Deleuze kavramları ve birbirleriyle ilişkileri açıklanmış ve bu kavramların mimarideki yansımaları örneklerle anlatılmıştır.

Dördüncü ve son bölümde, öncelikle Beyoğlu ve Beyoğlu'nun tarihsel değişimi irdelenmiş, daha sonra Beyoğlu'nda Deleuze kavramları üzerinden ilişkisel bir mimari anlatı oluşturma denemesi yapılmıştır.

Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada ilk aşamada yöntem olarak, literatür taraması, örnek analizi ve karşılaştırma tercih edilmiştir. Çalışmanın ilk aşaması olan teorik kısımda; kitap, tez, makale ve bildiri gibi yazılı kaynaklar üzerinden belge tarama yapılmıştır. Belge taramanın yanında temel oluşturulmasına kaynak sağlaması açısından seçilen alan ve yapılar hakkında araştırmalar yapılmış ve örnek teşkil etmesi için alan incelemesi

yapılmıştır. Öncelikle mimari anlatı teorileri incelenmiş, mimari hikaye anlatıcılığıyla ilgili kaynaklar araştırılmıştır. Kenti deneyimlemek için arzu ve sezgi kavramları üzerinden, dadacılar, lettristler, durumcular, duygu haritaları, psikocoğrafya gibi alternatif mimari haritalama kaynak ve yöntemleri incelenmiş; Deleuze’ün kavramları özüm senerek okumalar yapılmıştır.

Deleuze çalışmalarında yapı sökülümüne benzeyen ama farklılaşan bir “saptırma” yöntemi kullanır. Özellikle Spinoza, Nietzsche ve Bergson gibi felsefe tarihindeki ana yönelimlerden kaçan düşünürlerin fikirlerinden faydalanarak kendi tarzında incelemiştir; bu kuramları sahiplerinden alıp saptırarak başka amaçlar için kullanmıştır. Zourabichvili’e göre Deleuze, kimi zaman bir kavramı gerçek şartlarıyla, altlarında yatan sezgisel kuvvetler ve dinamizmle yeniden ilişkiye sokmuştur; kimi zaman ise, bir izleği yüzeyinden ve dışından eleştirmek yerine onu “tamamen çarpık bir kavrayış” olarak tekrar üretmiştir. Yaşamın ve bilimin farklı alanlarındaki disiplinlerle Deleuze’ün sık sık diğer düşünürlerin kuramlarıyla yaptığı gibi yeni yöntemler üretme ve “saptırma” tam da bu anlamda Deleuzecü felsefenin amaçlarıyla örtüşür.

Deleuze’e göre bir düşünsel yolculukta ön yolun başı ve sonundan çok yolun kendisi potansiyellerle dolu ve önemlidir. Deleuzecü “ortadan başlama” yaklaşımına göre; genel ve bilimsel bir çalışma yerine kaotik, ortalarından başlanabilecek, başı sonu belli olmayan ve sonsuz olasılık barındıran, birçok noktasal odağın olduğu çok katmanlı oluşlar incelenebilir. Tezde yapılacak çalışmada bu anlayışa uygun olarak Beyoğlu’nun veya Beyoğlu tarihinin tamamını baştan sona incelemek gibi bir amaç yoktur; çalışma bize bazı kesitler ve bağlantılar sunmayı amaçlar.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KAVRAMSAL ARKAPLAN

Deleuze'ün kavramlarının teorik birer süsleme olarak kalmaması ve kavranabilmeleri için sürekli yeniden üretilmeleri ve anlam bulmaları şarttır. Mimari mekânlar gibi insana, deneyime, politikaya ve dış etkenlere bağlı olarak değişen, kaotik, rastlantısal ve geçişken yapılar bu kavramların incelenmesi için birçok potansiyel taşırlar.

Çalışmada, mimari kavramların yanı sıra felsefe, sosyoloji, haritacılık, sanat ve psikoloji terimleri, kavramları da kullanılmıştır. Çalışmadaki bazı kavramlar Letristler, Durumcular ve post-modern filozofların ürettikleri kavramlardır; bu filozoflardan üstünde durulan Deleuze ve Guattari'nin kavramları ve mimarlıkla ilişkisi, ayrı bir bölüm olarak daha detaylı incelenmiştir.

Tablo 1. Çalışmanın Yöntemi

ARAŞTIRMA SÜRECİ	ARAŞTIRMA AŞAMASI	ARAŞTIRMA KAPSAMI
Veri Toplama (Data Collection)	Literatür Araştırması	• Alternatif mimarlık anlatısı teori ve örnekleri • Mimari iz sürme (yön bulma) ve haritalama yöntemleri • Mimari okuma ve arşivleme teorileri • Bölge, zaman aralığı, yapı türleri ve ağların belirlenmesi için mimarlık tarihi kaynaklarından veri toplama • Beyoğlu'nun kültürel dönüşümü
Veri İndirgeme- (Data Reduction)	İşleme Literatür Araştırması Alan Çalışması	• Bölge, zaman aralığı, yapı türleri ve ağların belirlenmesi • Literatür Araştırması • Sürecinde Elde Edilen Verilerin İçerik Analizinin Yapılması • Kavramsal Çerçevenin Oluşturulması • Mimari Anlatı ve Arşivleme Tekniklerinin Analizi. • Mimari ağ oluşturma tekniklerinin seçimi
Veri Görüntüleme (Data Display)	Alan Çalışması	• Fiziksel İzlerin Fotoğraf ve Çizimler ile Görsel Temsili (photos, drawings or virtual representation of artifacts and sites) • Bölgenin tarihi Timeline'i oluşturma ve bölgesel yön bulma ağlarının belirlenmesi. • Elde Edilen Verilerin Görsel Temsili yöntemlerinden seçilenlerin alanda uygulanması.
Sonuç Çıkarma (Conclusion Drawing / Verifying)	Sonuçlar	• Mimari anlatı önerisinin sunumu • Alan Çalışması Sonucu Elde Edilen Verilerin Analizi • Sonuçlar ve Değerlendirmeler

1.1. Mimarlık ve Mekâna Dair Kavramlar

Arzu Mimarlığı: Artun ve Ojalvo'nun derlediği 'Arzu Mimarlığı' adlı kitapta geçen, mimarlığın yalnızca işlevcilik, rasyonalite ve kontrolcülük üzerine olması gerekmediğini öne süren ve sınırları aşmayı planlayan mimarlık türü.

Cercle d'Orient (Serkildoryan): Diğer adıyla Büyük Kulüp, 1833-1918 yılları arasında Osmanlı'nın Batı ile ilişkilerinde önemli yere sahip binadır. İçinde farklı parselde yer alan Emek Sineması ile birlikte 2009 yılında restore edilerek 'Grand Pera' adını almıştır.

Durumculuk (Sitüasyonizm): 1957'de kurulan ve 1972'ye kadar süren, Avrupa'daki bazı teorisyen ve avangart sanatçıların yürüttüğü uluslararası devrimsel, sosyal, kültürel bir harekettir.

Exopolis: Yunanca exo "dışarıda" ve polis "şehirden" kelimelerinden türemiştir. Atina'da şehir surlarının dışında onuruna bir heykelin konumu nedeniyle antik Yunanlılar tarafından tanrıça Athena'ya verilen birçok soyadından biridir. Bir şehrin geleneksel niteliklerinin olmadığı bir kentsel yayılma bölgesi anlamına gelir.

Flâneur (Flanör): Kentte aylakça gezen ve gizemli alanları sürüklenerek keşfeden kimsedir.

Grande Rue de Pera: Osmanlı'daki adı 'Cadde-i Kebir' olan günümüzdeki İstiklal Caddesi'nin levantenler tarafından kullanılan ismi.

Pera: Beyoğlu'nun Galata Kulesi ve çevresini kapsayan bir kısmının Bizans dilindeki adıdır, Latince 'öte taraf' anlamına gelir.

Psikocoğrafya: Durumcuların, kenti deneyimleyerek canlandırma istekleri sonucu oluşturdukları, kentsel mekânları duygu ve psikoloji odaklı olarak keşfederek ürettikleri bir çeşit haritalama metodudur.

1.2. Deleuze Felsefesi ile İlgili Kavramlar

Bağdaşık mekân: Deleuze ve Guattari'nin Kapitalizm ve Şizofreni kitabında yer alan, binanın yalnızca ayaklarının tanımladığı mekândır. Sadece kolonları kalmış bir binanın tanımladığı gridal alanlar gibidir.

Deleuze: Gilles Deleuze, 1925 yılında doğup 1995 yılında ölen; materyalist, post-modernist veya post-strüktürel Fransız filozof ve yazardır.

Deleuze Felsefesi: 20. Yüzyılın ikinci yarısında Guattari'yle birlikte ortaya atılan; biyoloji, mimarlık, fizik gibi disiplinler arası kavramlarla arzu, hayal, deneyimi bir araya getirerek birbiri içinde kaynaştıran, toplum için tek sesli hale getirerek sorgulayan ve ilişkisel düşünme yöntemleri öneren devrimci felsefe türü.

Kaygan Mekân: Deleuze ve Guattari'ye göre devletler pürtüklü mekânlar kurarlar, savaş makinalarıysa bazen kaygan mekânları katederler. Kaygan mekânlar, kaçış çizgileri oluşturan, farklı potansiyellere açık mekânlardır.

Laminarya: Kayalar üzerinde kökleriyle dağılan bir çeşit deniz yosunu.

Minör: Deleuze felsefesinde, 'majör' kabul edilen büyük otorite, grup ya da düşünce içinde genel geçer olmayan, kolektif bir değere sahip ve politik her üretici çabaya minör denir.

Organsız Beden: Antonin Artaud'un şiirinde kullandığı ve hiyerarşik açıdan organları reddederek, organizmanın kendisini ön plana çıkardığı, mevcut düzene isyankar bir eleştiri içeren alegorisidir.

Ödipal: Ödipus karmaşına, kompleksine ilişkin anlamına gelir. Freud'un teorisi olan Psikanalitik teoriye göre karşı cinsteki ebeveyni aşırı sahiplenme anlamına da gelen çocuktaki düşünce, duygu ve dürtüleri tanımlamaktadır.

Rizom (Köksap): Rizomun kelime anlamı, yeraltında yatay olarak büyüyen, dallanarak köklenen ve yeni filizler veren bitki sapıdır. Yaban arısı yuvaları, bir çok ot ve bilinen birçok bitki, örnek olarak kuşkonmaz, orkide, zencefil ve patates köksapsı (rizomatik) yapıdadır (Sutton & Martin-Jones, 2020). Deleuze ile Guattari bu kavramı "Kapitalizm ve Şizofreni: Bin Yayla" adlı kitaplarının giriş bölümünde açıklamak istedikleri bir düşünce tarzını betimlemek sebebiyle kullanmışlardır.

Savaş Makinesi: Deleuze felsefesinde, majör bir mekânda kaçış çizgileri üretebilecek bir örgütlenme tanımlayan ve 'arzu' motivasyonu ile çalışabilen oluşum.

Yersizyurtsuzlaşma: Deleuze ve Guattari'ye göre, göstergeler sisteminin

bağlamlarından ve kodlarından koparılması şeklinde gerçekleşir. Bu durumda bir mekân, bir resim ya da bir yüz sabit anlamından koparılarak yersizyurtsuzlaştırılır. Yersizyurtsuzlaşma göçebe bir anlayışın ürünüdür ve kaçış çizgileri oluşturmak anlamına da gelir.



İKİNCİ BÖLÜM

2. MİMARİ ANLATI OLUŞTURMA VE HARİTALAMA YÖNTEMLERİ

Kent, tanımlanabilir semboller ve görsel imgelerden oluşan bir dokuya sahiptir. Kentin okunabilirliği; kentin bu sembollerin fark edilebilir ve bütüncül olarak gruplanabileceği bir bölge olmasından geçer (Lynch K. , 1973). Çevreyi algılamak ve tanımlayabilmek için bireyler duyularından faydalanır. Renk, biçim, hareket, ışığın kontrastı, satürasyonu gibi görsel duyular kadar; ses, koku, dokunma, yerçekimi, manyetik alanlar ve elektrik gibi diğer uyaranlardan da etkilenilir. Bireyin yol bulması, çevresel imgeleri yani dış dünyanın kendi zihninde tasavvur ettiği resmini takip etmesiyle gerçekleşir.

Kent içindeki bir bölge için mimari anlatı oluşturma yöntemleri; haritalama, hikaye anlatıcılığı (storytelling), mimari ağ oluşturma yöntemleri, görselleştirilmiş teoriler ve deneysel yöntemler kapsamında incelenebilir. Felsefe, sosyoloji, kültürel ve mimaride yer alan kavramlar çerçevesinde bir anlatı oluşturmak için mekânlardaki varlıkların birbirleriyle ilişkilerinin nasıl sunulacağı tasavvur edilerek işin içine deneyim, semboller ve imgeler dahil edilebilmektedir.

2.1. Mimari Hikaye Anlatıcılığı (Storytelling)

Görsel hikaye anlatıcılığı; ilk çağlarda mağaralara çizilen motiflerden, Stonehenge'deki taş kütlelerin konumlandırılışlarından veya Göbeklitepe'deki taşlar üzerine kazınmış hayvan/doğa betimlemelerinden beri insanlığın anlatmak istediklerini aktarıp kalıcı hale getirebilmek için kullandığı, insanın temel içgüdüleriyle var olagelmiş temel bir yöntemdir.

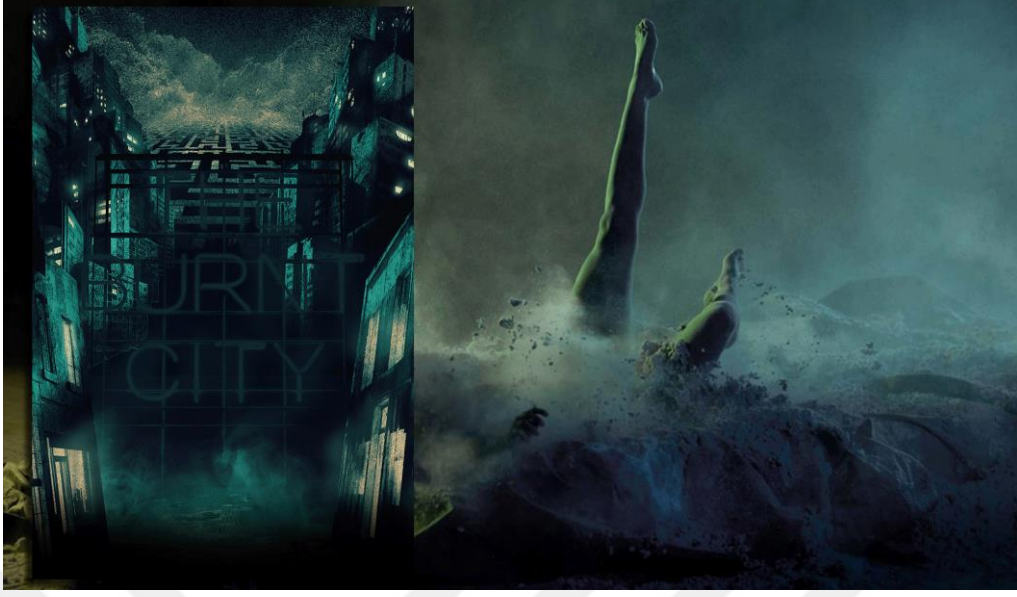
Zaman içinde insanlar, hikayelerini anlatmak için çeşitli araçlara başvurmuşlardır. Görsel hikaye anlatıcılığı ile görüntülenen; geçmişin tarihi, şimdinin güncel kimliği ve gelecekte karşılaştıran, değerlendirilebilecek bir

hikayedir. Mimarlık, görsel hikaye anlatımının her zaman var olan bir biçimidir. Yapılı çevre, bir yerin tarihini yakalar ve bu hikayeyi mekân aracılığıyla anlatır. Mimarlık geçmiş, şimdi ve gelecek arasında görsel, mekânsal bir bağlantı oluşturarak bir yerin ve kültürün zaman çizelgesinde bir nokta haline gelir (Wallace, 2007). Mimari görsel hikaye anlatıcılığı, “mekân” ve “yer” kavramları aracılığıyla olur.

Mimari, bir mekân yaratma pratiği olarak tanımlanırken aynı zamanda mekânsal anlamının dışında, bir çok mekânsal öğenin birbiri ile ilişki kurduğu bir etkiler bütünü olarak ele alınmalıdır. Bu etkiler; mekânı oluşturan yüzeylerin organizasyonu, mekânsal öğelerin konumlanması, yüzeyler üzerindeki imgesel motifler olarak sıralanabilir (Usta, 2020). Öznenin oluşturduğu çerçevede, belirlediği strüktür çerçevesinde örgütlenen mekân ve durumlar; aslında öznenin başlattığı bir mimari hikayedir.

Mekansâl hikaye anlatımı, bir kullanıcıyı aracılı bir ortama uzamsal olarak dahil ederek çalışır. Bu ortam keşif yoluyla sürüklenişi doğrusal olmayan bir anlatıyı geliştiren ve uzayın temel iletişim aracı olduğu bir mekândır. Sürükleyici tiyatro¹dan esinlenerek, dört olası yolla sürükleyici anlatı deneyimleri için ön koşullar yaratmada çevresel hikaye anlatımını yakından takip eder: mekânsal hikayeler önceden var olan anlatı çağrışımlarını uyandırabilir; anlatsal olayların canlandırıldığı bir sahneleme zemini (şekil 1) oluşturabilirler; kendi mizansenlerine anlatı bilgisi yerleştirebilirler veya ortaya çıkan anlatılar için kaynaklar sağlayabilirler (Hameed & Perkis, 2018).

¹ Sürükleyici tiyatro (immersive theater), geleneksel tiyatronun aksine, sahne ve seyirciler arasındaki engelin kaldırılarak seyircinin de performansa dahil edildiği tiyatro biçimidir (Eckert, 2021). Punchdrunk örneğinde olduğu gibi sahnelerin mekânsal çeşitlilikleri ve seyirci tarafından deneyimsel düzeyleri oldukça yüksek olabilir. Virtual Reality (Sanal Gerçeklik) gibi teknolojik araçlar da bu deneyimlerde kullanılabilir (Punchdrunk, 2022).



Şekil 1: Sürükleyici Tiyatro: Punchdrunk, "The Burnt City", Londra, 2021.

Kaynak: <https://www.thehandbook.com/theatre-fans-rejoice-immersive-theatre-masters-punchdrunk-return-to-london-with-the-burnt-city/>, E.T.: 16.09.2021

2.2. Mimari Anlatılarda Görsel, Temellendirilmiş ve Fenomenolojik Teoriler

Uzamsal görselleştirmeler, bir görsel bir bakış açısı oluşturmak için kullanılan birkaç araçtan sadece biridir; ancak diyagramlar, veri analizi, metin, renkler ve düzen, nesnenin kendisinin yarı gerçek görüntüsü kadar önemlidir. Her hikaye veya anlatı, bir arsaya bağlanmış bir dizi olaydır. Mimari açıdan, bir binanın konsepti, şekli veya kullanım amacı olabilir. İzleyici, hikayedeki olay örgüsü boyunca yönlendirilmek ister. Mimarın kullanabileceği, görsel açıdan bu yöntemlerden bazıları: eskizler, kavramsal diyagramlar, modellemeler, sanal gerçeklik yaratma ("render"lama) ve video oluşturmadır (Drazil, 2021).

Temelli teori, nadiren mimari araştırma için kullanılsa da bu yöntem sosyal ve sağlık bilimleri için etkilidir, bu nedenle mimarlık – psikoloji ilişkisinin (psikolojik mimarlık) incelenmesi için uygun bir yöntem kabul edilebilir. Bu yöntem, yeni bir özsel kuram / kavram oluşturmak için mimarinin mekânsal unsurları aracılığıyla tanımlanan günlük yaşamın değerini ifade etmek ve mimaride sosyal bir

fenomen aracılığıyla bir analiz üretmek için en iyisidir.

İnsan davranışının modeline dayalı net ve sistematik bir adım oluşturmak için mimari araştırmada temelli (yerleşik) teori metodolojisinin detaylandırılması gerekir. Kapsamlı bir gözlem, teorik açıklama ve derinlemesine görüşme yoluyla, yapılandırılmış bir analiz, sitede meydana gelen sosyal fenomen hakkında bir iç görü açarak yeni bir anlayışı ortaya çıkarabilir. Günlük yaşamda yaşanan izlenimler ve duygular mimari fenomenlerden çıkarılabilir. Deneyimcilerden mimarinin değerini anlamak esastır. Bir sonraki adım, çalışma alanında temel alınan gerçeklerden, tümevarımlı bir analiz yoluyla veri toplamaya dayalı olarak esaslı bir teori formüle etmektir (Lianto, 2018).

Temelli teori yöntemi, mimari kompozisyonun gösterdiği günlük yaşamın değerini ifade eder. Bir konudaki bir olgunun mekânsal analizi, yeni bir teori / kavram yaratabilir. Literatürü detaylandırarak, temelli teori metodolojisi insan davranış kalıplarını vurgular. Kapsamlı bir gözlem, derinlemesine görüşme ve mimari çizim ile birleştirildiğinde en etkili halini alır. Yapısal analizler ve gözlem, toplumsal fenomeni ortaya çıkarırken, bir araştırma sorunu ortaya çıkarabilir, mimariye yönelik günlük izlenimler ve duygular toplayabilir.

Genius Loci'ye göre "mekân (space)" kelimesi ve bilimsel analizler bir "yer"i anlatmak için yeterli değildir. Yer, yer değiştirmek, yer almak ve bir yere ait olmak gibi durumlar onun teorisine göre daha çok şey anlatır. Loci, mimarlığın fenomenolojisinin izini sürerken "varoluşsal mekân" kavramından bahseder; bu kavram, mantıksal-matematiksel bir terim olmayıp, insan ve çevresi arasındaki temel ilişkileri içerir (Norberg-Schulz , 1980).

Varoluşsal mekân kavramı burada, temel ruhsal veya düşünsel işlevler "yönlendirme" ve "özdeşleşme" uyarınca tamamlayıcı "mekân" ve "karakter" terimlerine bölünmüştür. Mekân ve karakter tamamen felsefî bir şekilde ele alınmaz, ancak mimarinin "varoluşsal mekanın somutlaştırılması" olarak tanımlanmasını takiben doğrudan mimariyle ilişkilidir (Norberg-Schulz , 1980). Loci, mekânın varoluşsal ve deneyimlenen boyutu ön plana alınarak fenomenolojik bir mimari okuma yapılması gerekliliğini savunmuştur.

2.3. Mimari Haritalama

Haritada bahsedilen “özne” kavramı modern dönemde ortaya çıkan “kimlik kriz”lerinden nasibini alarak belirsizleşmiş ve çizgilerin bilimsel ölçülebilirliği gösterdiği anlayışı eleştirel haritacılık örnekleriyle farklılaşmıştır. Weber’e göre “uzam ve zaman”ı, “nokta ve an” şeklinde ölçülebilir kılan anlayış modern bilim tarafından da geri alınamaz bir biçimde sarsılmıştır (Weber, 1987).

20. Yüzyılın ortalarından sonra, geçmiş modern dönemdeki haritaların nesnelliği; insanların seçtikleri yöntemler ile çizilip, insanların kusurlarından etkilenmesi ve neyi temsil ettikleri ile ilgili belirsizlikler eleştirilmeye başlanmıştır. II. Dünya savaşı döneminde haritaların aldatmaca ve propaganda aracı olarak sıkça kullanılması, hem politik/ideolojik yönlerinin fark edilmesine neden olmuş; hem de haritaların bilimsel ve nesnel olduğuna dair olan geleneksel görüşü değiştirmiştir. Birçok ulus devlet, imparatorluk veya krallık, askeri ve politik güç kazanmak için haritaları propaganda aracı olarak kullanmışlardır.

2.3.1. Harita Kavramı

“Size bir hikaye anlatmak için uzun bir yoldan geldim... bu, bir parmakla bir gözün hikayesi.” (Olsson, 1992a).

Haritacılık terimini ele aldığımızda İngilizcedeki karşılıkları olan “Mapping” ve “Cartography” kelimelerine değinmek gerekir. “Mapping” bir alanın, gerçek ya da hayali de olsa görsel temsilini üretmek anlamına gelirken; “Cartography” ise sanatla bilimin iç içe geçtiği, illüstrasyon ve grafik çizimi gibi yöntemlerin de kullanıldığı bir haritasını oluşturmaktır (Fuechsel, 1998).

Haritacılık genellikle çizgi, sınır ve limit kavramlarıyla şekillenir. Haritacıların yolu ise Sonenberg’e göre hep aynı olmuştur. Kuşların göç yollarını göstermek için çizilen ilk karalamalardan itibaren haritacılar çizgiler içinde yaşar. (Pickles, Haritalar ve Dünyalar, 2011) Haritacılığın bu noktada, haritacının kendini konumladığı özne veya öznelere üzerinden çizdiği çizgileri deneyimlemesi anlamına geldiği söylenebilir.

17. Yüzyılda dünyanın bir resim olarak haritalandırılması ile başlayan süreç, 19. Yüzyıla gelindiğinde dünyanın bir ikon olarak görülmesi ve ulusalcılık akımlarıyla; coğrafi perspektif deneyleri, toprağın ulusal kadastrolarla parsellenmesi, ulusal topografik haritalandırma programları, sınırlara olan ilgi ile dönüşüme uğramış, birçok çeşitten toplumsal yaşam örneklerinin uzak mesafeden tekrardan haritalara şeklinde tanımlanmaya başlanmıştır (Pickles, 2011).

Modernleşme, haritayı coğrafi bir çeşit kodlama olarak akılcılaştırırsa da; gözlemcinin konumu kadar sabit ve izafi bir konumun varlığı tartışma konusu olmuştur. Simgesel ve metaforik şekillerin yarattığı soyut çağrışımlar, farklı özneler için haritayı bir bağıntılar, anlamlar ve olasılıklar denizi haline getirir. Haritalardaki “özne”nin değişkenliğinin sorunsallaştırılması, modern dünyadaki insanın bireyselleşmesi, kendine yabancılaşması ve “öteki” kavramı ile oldukça ilişkilidir.

Durum, bütüncül ortamlar, mekânlar, tesadüfler ve bireyin kararlarıyla şekillenen hayattan bir anlık kesittir. Durumculara göre bireyler her gün rastlantılar ve kararlarla hayatlarını inşa ederler. Gündelik yaşama müdahale etmek bireyin hayatının dışında, içinde bulunduğu mekânların da sosyal ve toplumsal dönüşümüne sebep olur (De Certeau, 2008).

Durumların bireyler tarafından inşası yalnızca rastlantılardan ibaret değildir. Durumcu (Situasyonist) yazar Debord’a göre: “Sürüklenme açısından bakıldığında kent, belirli bölgelere giriş çıkış cesaretini kıran aralıksız akıntılarıyla, sabit noktaları ve anaforlarıyla psikocoğrafik hatlara sahiptir.” Sürüklenme bu hatları keşfetmektir. Dışsal gibi görünen toplumsal kent mekânlarının, içsel ve öznel mekânından ayrılmasını reddeden bu görüş doğrultusunda; öznel olan da kente aittir ve deneysel bir yöntemle analiz edilebilir. Diğer yönden kent de özeldir ve arzu/ isteklerimizle birlikte dönüşmesi için yeniden inşa edilebilir (Wark, 2014).

Durumcuların haritalamada ilham aldığı ve sıkça kullandıkları bir kavram olan Flâneur (tr.flanör), kelimenin tam anlamıyla "bebek arabası", "şezlong" veya “mokasen" anlamına gelen bir kişiye atıfta bulunan, ancak bazı nüanslı ek anlamlara sahip bir Fransız isimdir. İngilizce'ye geçen kelime olan “Flânerie”, beraberindeki tüm çağrışımlarıyla birlikte gezinme eylemidir (Larousse, 1866). İsmi yakın eş

anlamlısı boulevardier'dir. Geleneksel olarak erkek olarak tasvir edilen flâneur, sanayileşmiş, çağdaş yaşamın keskin bir gözlemcisi olmaktan başka bir amacı olmayan toplumdan kopuk dolaşma yeteneğini temsil eden, kentsel zenginlik ve modernitenin ikircikli bir figürüdür.

Flâneur, her şeyden önce, Paris sokaklarının herhangi bir resmi için gerekli olan, 19. yüzyıl Fransa'sından gelen bir edebi türdü. Kelime bir dizi zengin çağrışım taşıyordu: boş zaman adamı, aylak, şehir kaşifi, sokağın uzmanı. Kentsel, modern (hatta modernist) deneyimin sembolik bir arketipi olarak bu figürü 20. yüzyılda bilimsel ilginin nesnesi haline getiren Charles Baudelaire'in şiirinden yararlanan Walter Benjamin'di. Benjamin'in ardından flâneur, bilim adamları, sanatçılar ve yazarlar için önemli bir sembol haline geldi. Klasik Fransız kadın karşılığı, Marcel Proust'un eserlerine tarihlenen Passante'dir, ancak 21. yüzyıl akademik madeni parası flâneuse'dir ve bazı İngilizce yazarlar eril flâneur'ü kadınlara da uygularlar. Terim, bir yapının tasarımından tesadüfi veya kasıtlı psikolojik etkiler yaşayan yoldan geçenlere atıfta bulunarak ek bir mimari ve kentsel planlama anlayışı kazanmıştır (Shaya, 2004).

“Yürüyüşe çıkan bir şizofren, analist kanepesinde uzanan bir nevrotenkten daha iyi bir modeldir.” (Deleuze & Guattari, 1983).



Şekil 2 Johnny Marr - New Town Velocity [Official Music Video]

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=SXE9WZ1bkY>, E.T:5.02.2022

80'li yılların Alternatif, İndie rock grubu The Smiths'in gitaristi Johnny Marr'ın 2013 yılındaki solo albümü "The Messenger"da yer alan "New Town Velocity" (yeni şehir hızı) şarkısı, adeta bir Flaneur'ün kentte aylakça gezme ve gizemli alanları keşfetme arzusunu, bilinmezliğe yolculuğun heyecanını sese dökmektedir. Kentin hızına karışmaya çalışan bir "aylak oluş" durumundaki öznenin kendisinin de bir hız olup belli kuvvetlerle sürüklendiği anlatan bu şarkı, sanki Deleuze'ün moleküler anlamları da olan tek sesli şeylerin, belli mesafeler, kuvvet ve hızlarından ibaret olduğu görüşüne tesadüfi de olsa bir atıf gibidir:

"Left home a mystery (Evi bir gizem için bırak)
Leave school for poetry (şiir için okuldan ayrıl)
I say goodbye to them & me (onlara ve bana veda ediyorum)
Mission velocity (Görevimiz hız)
It made me just run faster now (Şimdi daha hızlı koşmamı sağladı)
I'm gonna take it all (hepsini alacağım)
Drive around (Etrafta sürün)
Make up my mind (Düşüncemi düzelt)
With the windows down (Pencereler aşağıdayken)
I'm in something alright I know (bir şeyin içindeyim tamam biliyorum)
I got to live it out uh-oh (Onu yaşamalıyım uh-oh)
I can't resist (karşı koyamam)
Net force zero oh no (Net kuvvet sıfır oh hayır)
It turned out like I said it would (dediğim gibi çıktı)
Can I get the world right here? (Dünyayı buraya getirebilir miyim?)
Step out to symphonies (Senfonilere adım atın)
They play on for you and me (Senin ve benim için oynuyorlar)
When we faced that July down (O temmuzla yüzleştığımızda)
In uniforms (üniformalı)
One and one, no wrong (Bir ve bir, yanlış yok)
We chased that summer down (O yaz peşine düştük)
I'm in something alright I know (bir şeyin içindeyim tamam biliyorum)
[...]
Hello you mystery (merhaba gizem)
Mission velocity (Görev hızı)

Here comes our poetry (işte geliyor şiirimiz)
New town velocity (Yeni şehir hızı)

“Kuzey Manchester, Blackley'deki Hexagon Tower [Richard Seifert & Partners, 1971] harika ve New Town Velocity adlı şarkım için yaptığım bir videoda yer alıyor. Bu video Greater Manchester'ın psikocoğrafik bir görüntüsü. Büyüdüğüm arazide başlıyor ve içinde harika binalar var. Çevremi, genellikle gösterilmeyen, genellikle Viktorya dönemi olan bir şekilde göstermeye çalışıyordum.” (Marr, 2015).

“Her zaman mimarlığın içindeydim, ama şimdi daha spesifik hale geliyorum. Binalara, şehirlere ve kasabalara, özellikle oldukça genç olduğum ve şehrin yakınında büyüdüğüm için ilgi duydum. Onlar hakkında oldukça canlı bir hayal gücüm vardı. İlk solo albümüm The Messenger'ı çıkardığımda, sözlerimi yazma şeklimle ilgili olarak "psikocoğrafya" kelimesi oldukça fazla gündeme geldi. "Psikocoğrafya"nın, kültürünün ne olduğunu doğru buldum ama o zamana kadar bunun için bir terim olduğunu bilmiyordum. Yaptığım şeyin psikocoğrafya olduğunu keşfetmekten mutlu oldum ve Baudelaire ve Thomas de Quincy'den Walter Benjamin'e ve mimariye ve fiziksel ve ezoterik şehir hayatının birçok farklı yönüne kadar herkesten zengin bir kültür vardı. Bu, şu an benim için büyük bir meşguliyet.” (Marr, 2014).



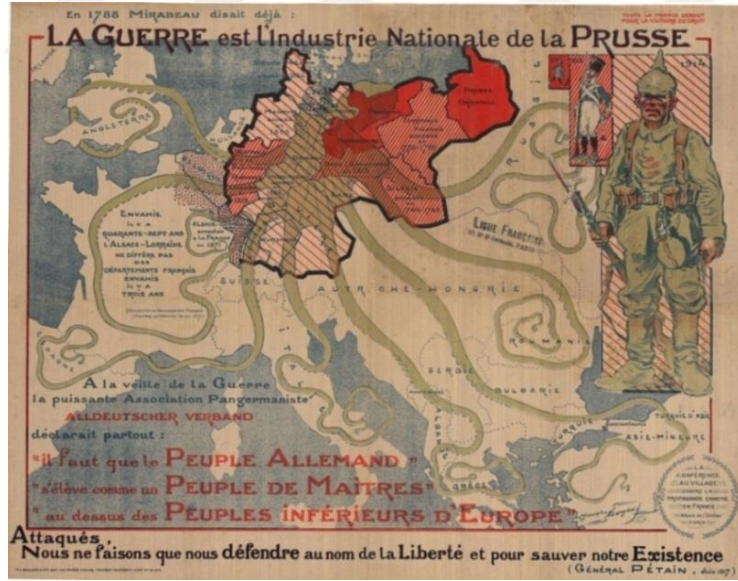
Şekil 3. Johnny Marr - New Town Velocity [Official Music Video]

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=SEc9WZ1bkY>, E.T:5.02.2022

Şarkının yönetmen David Barnes tarafından Manchester sokaklarında, durumcu Enternasyonellerin, Situasyonistlerin Psikocoğrafya kavramından esinlenilerek çekilmiş bir video klibi de mevcuttur. Kent içinde amaçsızca yola çıkmayı anlatan “dérive” kavramı ile kentsel mekânlar içindeki arzulardan beslenen deneyler, hem zihinsel hem de coğrafi ortamda deneyimlenerek çevrenin farkına varılması gerçekleştirilmektedir. Marr’ın yaşadığı, büyüdüğü kent olan Manchester’da yürürken yaşadığı deneyimin tamamen öylesine olduğunu söylemek doğru olmaz; kentle fiziksel ve psikolojik bir atmosferin içinde olduğu aşikardır. Videoda, modernist ve 60’ların brütalist binalarından, Hexagon Kulesi, Wythenshawe, Barnes Wallis Binası gibi yapılar yer almaktadır.

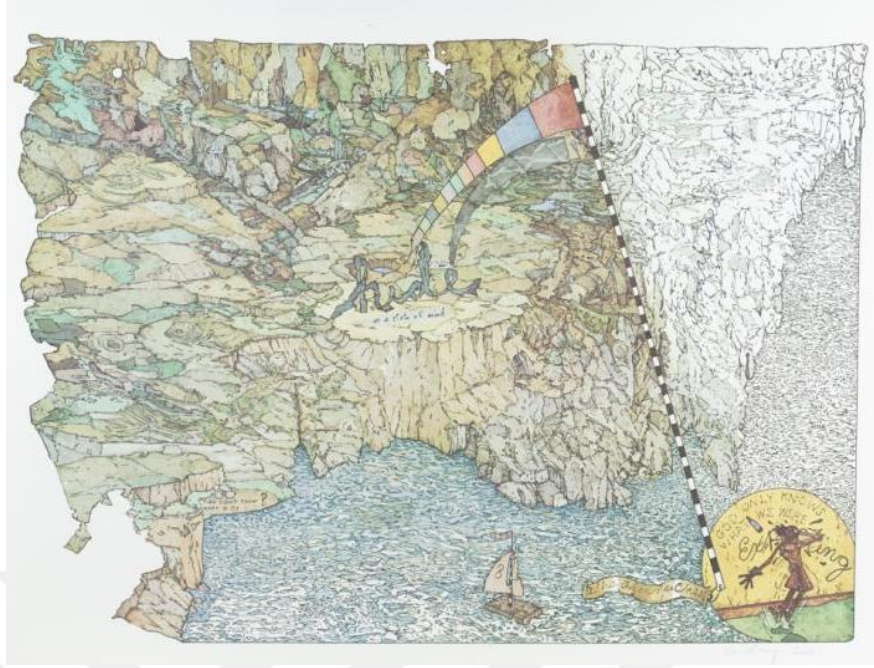
2.3.2. Mimari Haritalama Yöntem ve Teknikleri

Harita, sadece nesnel bir gerçeklik sunması ve bilimsel olması ile değil aynı zamanda Şekil 4’teki gibi propaganda amaçlı veya Şekil 5’teki gibi sanatsal bir öğe olarak kullanılmasıyla da bilinir.



Şekil 4. Propaganda Amaçlı Harita Örneği: “Savaş Prusya’nın milli endüstrisidir.”

Kaynak: Maurice Neumon, P.J. Gallais and Cle, Paris. 1917. “War is the National Industry of Prussia.” <https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:3293883>. E.T.:13.10.2020



Şekil 5. Sanatsal Harita Örneği: William Wiley: “Bir ruh hali olarak saklanmak.”

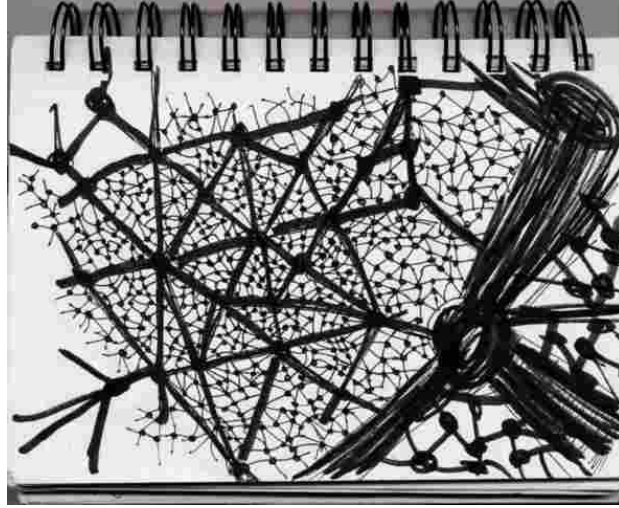
Kaynak: William Wiley. 2004. “Hide as a state of mind” (ABD / Indiana)
<https://www.sfgate.com/entertainment/article/Show-reveals-world-as-William-T-Wiley-s-canvas-3191937.php>. E.T.: 14.03.2019

Oyun haritaları (şekil 6), rizomatik haritalar (şekil 7), sosyal haritalar (şekil 8’deki göç yolları, mülteci haritaları gibi) ve kenti deneyimleme aracı olarak psikocoğrafik haritalar (şekil 10) ve duygu haritaları (şekil 12) farklı haritalandırma örnekleri olarak gösterilebilir.



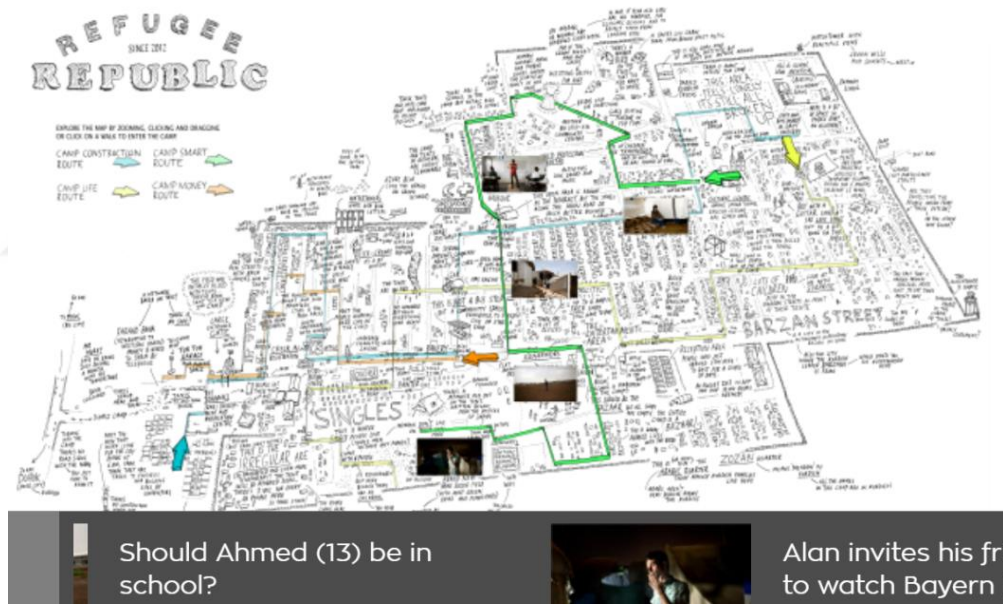
Şekil 6. Oyun Haritası Örneği: Age of Empires (1997)

Kaynak: <http://aoe.heavengames.com/siegeworkshop/map-design-tricks-for-aoe-definitive-edition/>
E.T.: 18.03.2019



Şekil 7. Deleuze'un Rizom Kavramı İle İlgili Bir Eskiz Çizimi

Kaynak: <http://www.nomadology.com/rhizome.jpg>, E.T:15.03.2021.



Şekil 8. Sosyal Yaşamı Gösteren Belgesel Çevrimiçi Suriye Mülteci Kampı Haritası Örneği: Refugee Republic

Kaynak: Volkskrant, 2012. <https://refugeerepublic.submarinechannel.com/> E.T.: 3.10.2020.

Psikocoğrafya aracılığıyla durumcular tarafından önerilen kentin yeniden canlandırılması istediğinin temelleri, sürrealizm ve dadacılığa dayanmaktadır. Şekil 9'da verilen Hillier'in "Alp Rotaları" resmi bu kavramın erken bir örneği olarak gösterilebilir.

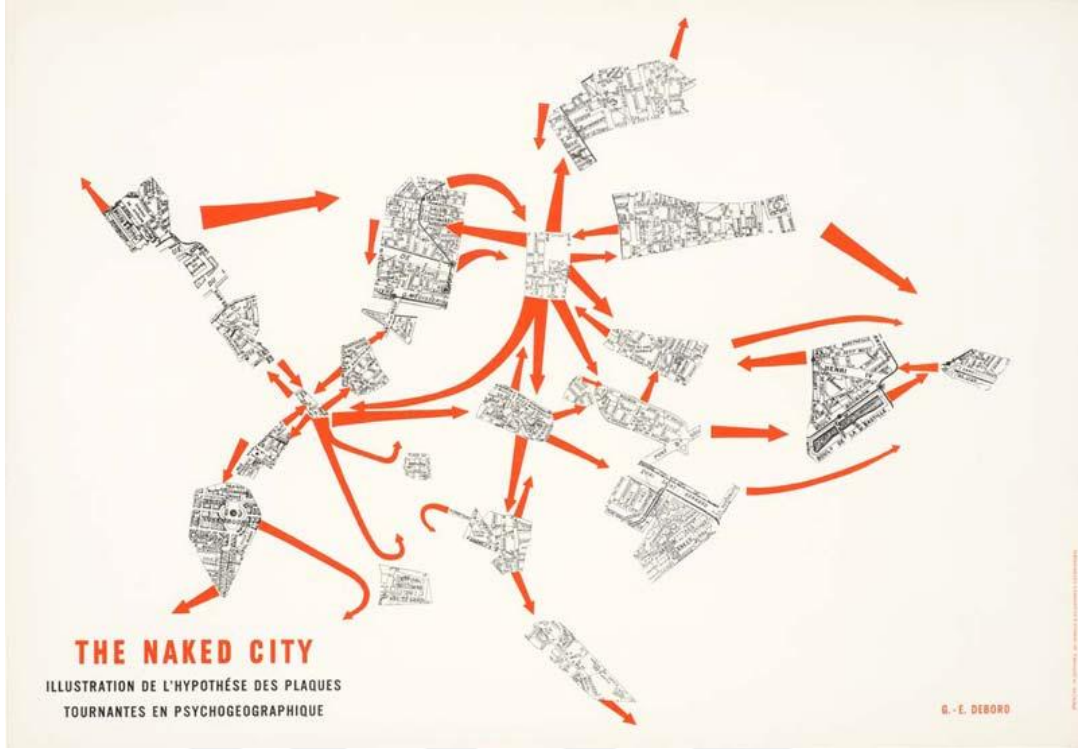


Şekil 9. Tristram Hillier: “La Route des Alpes”, 1937.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/wanderlust-imagining-landscape>
E.T.: 3.10.2020.

1956’da Guy Debord tarafından Brüksel’de Tap Toe Gallery’de ilk kez psikocoğrafik bir sergi yapılır. Debord’un Dadacılar ve Letristler tarafından denenip Durumcuların da devam ettirdiği “Cut out” (kes yapıştır) yöntemi ile yaptığı harita, adını Jules Dassin’in “The Naked City”sinden almıştır.

Harita (şekil 10); 1957 yılında “Psychological Guide of Paris” ile birlikte basılmıştır. Harita üzerindeki “slope”lar (eğimler) sembolize edilmiş psikocoğrafik yönelim merkezlerini resmetmektedir. Haritada özellikle Lüksemburg Bahçeleri tanınabiliyor; kuzeyde Palais-Royal ve güneyde Place de l’Institut, Palais du Louvre da görülen merkezlerden bazılarıdır (Rion, 2020).

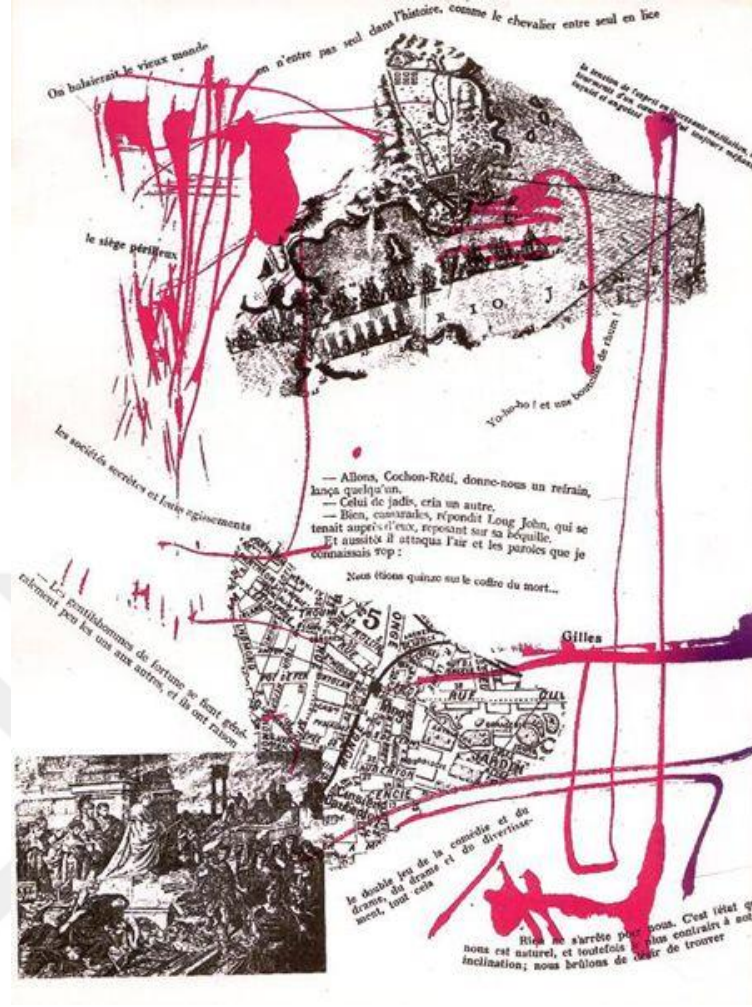


Şekil 10. Guy Debord: The Naked City, “Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie” 1957.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/wanderlust-imagining-landscape> E.T.: 5.10.2020.

Beş haritadan oluşan Paris’in Psikocoğrafik Rehberi çalışmasındaki haritalar, Asger Jorn’a göre; Paris’in kentsel “atmosfer birimleri”ni ve onları birbirine bağlayan eğilimleri temsil eden çizimleriyle kentin kuşbakışı planlanması anlayışını yıkmıştır. Haritada bir öznenin, genellikle davranışını koşullandıran pratik rutinlerinin neden olduğu ard arda ilerleyiş dizilerinin veya dikkat dağılması içeren spontane aldıkları yönler betimlenmiştir.

Sürüklenen “dérivée”ların hareketleri ve coğrafi ortamdaki etkinliği kentsel mekânın yeniden inşasıyla devam eder. Böylece arzular, ulaşılabilir hale gelen bir alan içinde, sınırlandırılmış bir zaman diliminde, deneyimle öğrenilen bir alanı tekrarlayarak var eder.

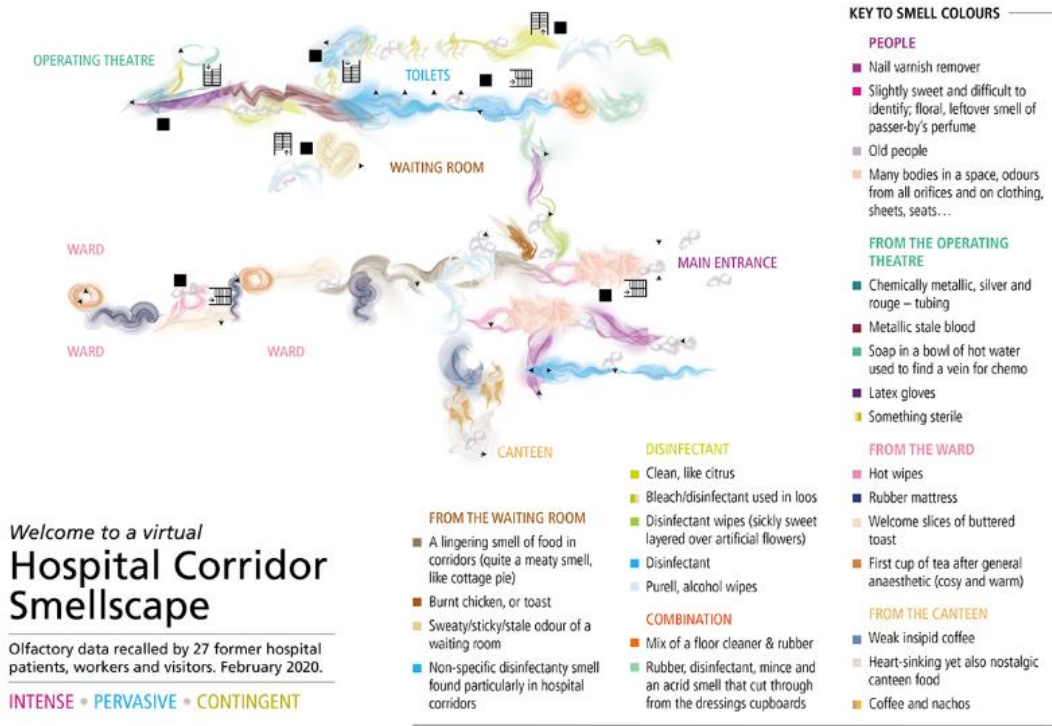


Şekil 11. Debord ve Asger Jorn 'Mémoires' (1959) harita-çizimleri.

Kaynak: <http://leadfreemke.com/communityaction>, E.T:18.03.2021

Psikocoğrafya kavramı kullanılarak birçok dalda çeşitli haritalandırma modelleri üretilmiştir. Bunlardan bazıları: duygu Haritaları, ses haritaları, duyu haritaları, bisiklet haritaları, hikaye haritaları, korku ve stres haritaları, koku haritalarıdır. Yön bulmak ve gezilere rehberlik etmek amacıyla üretilen çevrimiçi siteler ve veritabanlarının bir çoğunun da psikocoğrafya kavramı ile ilişkili olduğu söylenebilir.

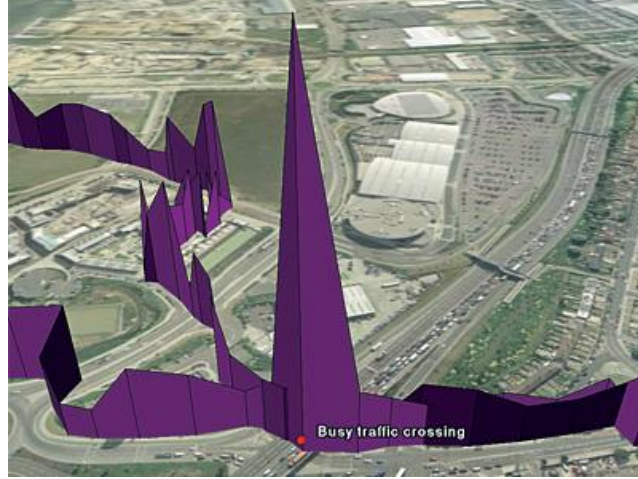
“Bir sokak haritasını açın... bir büyüteç yerleştirin, haritanın herhangi bir yerinde aşağı çekin ve kenarından çekin. Haritayı seçin, şehirde dışarı çıkın ve eğriye olabildiğince yakın tutarak daireyi yürüyün. Deneyimi gittiğiniz her ortamda, tercih ettiğiniz her ortamda kaydedin.” (MacFarlane, 2011).



Şekil 12. Kate McLean: “Hospital Corridor Smellscape” (Hastane Koridoru Koku Haritası), 2020.

Kaynak: <https://sensorymaps.com/?projects=hospital-corridor-smellscape> E.T:18.03.2021.

Şekil 13’te verilen Nold’un Biomapping örneğinde olduğu gibi G.P.S (Küresel Konumlandırma Sistemi) günümüz teknolojileri kullanılarak Bio Haritalama aracı ile birlikte kullanıcının coğrafi konumuyla birlikte duygusal uyarılmanın basit bir göstergesi olan Galvanik Cilt Tepkisini (GSR) kaydetmesini sağlar . Bu, yüksek ve düşük uyarılma noktasını vurgulayan bir haritayı çizmek için kullanılabilir. Bu verileri paylaşarak, topluluk olarak nerede stresli ve heyecanlı hissettiğimizi görselleştiren haritalar oluşturulabilir.



Şekil 13. Christian Nold: Bio Mapping, 2018.

Kaynak: <http://www.biomapping.net/new.htm> E.T:8.02.2020.

Psikocoğrafya, Ian Sinclair ve Patrick Kellier gibi yazarların, sanatçıların ve film yapımcılarının çeşitli mekânları deneyimlemeye dayalı eserler yaratmak için bu kavramı sıkça kullandıkları 90'lı yıllarda tekrar popülerlik kazanmıştır. Sinclair'ın Rodinsky's Room adlı eserinde (şekil 14) fotoğraf / mekân üzerinden yaşanmışlıklara dayalı bir yöntem belirlemesi bunun bir örneğidir.



Şekil 14. Lichtenstein: 1983 yılında 19 Princelet St. Tak'de Rodinsky'nin yatak odası.

Kaynak: <https://rachellichtenstein.com/rodinskys-room/> E.T:4.02.2019.

İskoçya'da 2007 yılında düzenlenen "Shadowed Spaces Tour" psikocoğrafyanın disiplinler arası kullanımına örnek bir etkinliktir. Kasabalar ve

şehirlerin birçok alanının tasarımıyla değil deneyimle oluştuğunu dile getiren üç müzisyen ve bir psikocoğrafyacının oluşturduğu “Shadowed Spaces” etkinliği; gözden kaçan, atlanan, dikkate alınmayan köşe ve çatlakları göstermeyi amaçlayan bir turdu. (Şekil 15)

“Kentsel mekânlar, toplumdan ve rutinden kısıtlı anlar sunarlar. Projemizde zorunlulukla, arzu ile yönlendirilenler tarafından, hedeften daha fazlasını göstermeyi amaçlanmıştır. Gölge Alanlar, kasabalarınızda ve şehirlerinizde köşede kalmış ücra mekânları turlamanızı sağlıyor. Hiçbir yere götürmeyen unutulmuş adımlar, geçitler, eski demiryolu tünelleri. Bu mekânlara, halka açık bir gizlilik duygusuna olan sürekli ihtiyaç hakkında düşünmemize yardımcı olacak müzik performansları yerleştireceğiz.” (Denis Wood, 2007).



Şekil 15. Denis Wood, Ikuro Takahashi, Sean Meehan, Tamio Shiraishi, “Shadowed Spaces” (Gölge Alanlar), 6 Temmuz 2007.

Kaynak: <https://arika.org.uk/shadowed-spaces/> E.T:11.09.2019.

Haritaların yalnızca çizgilerden ibaret olmadığı, çeşitli düz ve yan anlamlardan oluştuğu ve gösterenle okuyucu arasındaki bilgi birikiminin sağladığı algılayışa dayalı bir dil olduğu görüşü hakimleşmiştir. Harita, fotoğraftan farklı olarak bir mesaj içerir ve imgeyi resimleyen bir iletişim dili oluşturur; metin ise haritadan farklı olarak, Barthes’in dediği gibi *“Metin, imgeyi ağırlaştırır, onu bir kültürün, bir ahlakın, bir hayal gücünün altında ezer.”* (Pickles, 2011).

Harita, imgesel duyguyu ve bilgiyi ifade etmek konusunda ele alınan alana bağılı olarak bazı durumlarda metinlere ve fotoğraflara göre daha etkin olabilir. Post-modern dönemde haritanın, toplumsal ilişkilerle, mekânın/doğanın karmaşık düzenini ve düzensizliğini anlatan deneyim ağları yaratabilecek bir iletişim dili olarak alternatif bir çok uygulamalarla kullanıldığı görülmektedir.

Psikocoğrafik haritalara göre de bedenin kendisi de deneyimleri kaydedilecek bir veritabanıdır. Duyuları ve anları kaydetmek, yönelimleri analiz etmek ve rasgele gibi görünen sürüklenmeleri dijital ya da yazılı platformlara aktarmak psikocoğrafik deneyim haritası oluşturma sürecinin parçalarıdır (Coverley, 2011). Günümüzde kullanılan canlı üç boyutlu görüntü paylaşımı, navigasyon, sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik gibi kavram ve teknolojileri kullanan psikocoğrafik haritalar aracılığıyla mekânların/kültürel miras alanlarının korunması, bilimsel veritabanları oluşturulması ve çok boyutlu sanal sergiler yapılması geleceğin pratikleri olmaya daha da önem kazanarak devam edecektir.

2.4. Mimari İz Sürme ve Ağ Oluşturma Yöntemleri

Kente imge olarak görünür bir form kazandırmak ve bunun hangi yöntemlerle yapılacağını belirlemek özel bir tasarım sorunu kabul edilir. Lynch'e göre çevrenin imgesi oluşturulurken ilgilenilmesi gereken konular: okunaklılık, imgeyi oluşturmak, yapı ve kimlik ile imgelenebilir kavramlarıdır. Deneyimi algılamak için kendiliğindenliğin ötesinde bir özneye, öznenin çevresiyle bağlarına, deneyimin kendisini meydana getiren olaylar dizisine ve geçmiş deneyimlerin izlerine bakmak gerekir.

Bir şehrin dinamik öğeleri, şehirde yaşayan bireyler ve etkinlikleri, kentin sabit öğeleri kadar önemlidir. Kenti deneyimleyen her bir birey, diğer katılımcılarla birlikte gösterinin bir parçası haline gelir. Bireyin kent algısı çoğunlukla bütüncül ve sabit değildir, çeşitli endişe ve belirsizlikleri de içinde barındıran parçalı bir algıdır. Birçok duyu bu amaçla kullanılır ve imge de bunların bir sentezidir. Kent, bazı anlarda sabit kalsa da genellikle değişkendir ve kent imgesi de değişime uğrayabilir (Lynch K. , 1973).

Çevredeki hareketleri yorumlamak ve modellemek ihtiyacı, kaybolmanın tam zıttı olacak şekilde, bireye duygusal güven sağlar. “Yuva” kavramı da tanıdık simgelerin yarattığı ayırt edicilik sayesinde bu alışılmışlıkla gerçekleşir (Lynch K. , 1973). Dolayısıyla bireyler kenti de ona “yuva” gözüyle baktıklarında daha güvende hissederek sahipleneceklerdir.

Belirgin, okunaklı, ayırt edilebilir sembollerden oluşan bir çevre imgesi yaratmak, bireylerin çevre hakkında daha çok anlam üreterek sahiplenmesi ve korumasına da dolaylı yoldan katkı sağlayabilir. Kaybolmanın tersi olarak oluşturulacak çeşitli okunabilir ağlar yaratmak ve sembollerin (yapıların, binaların vs.) bilinirliğini artırmak; modern kent ortamındaki kargaşanın içinde bireylerin anlamlı izleri takip ederek günlük faaliyetlerini daha canlı bir ortamda gerçekleştirmesini de sağlar. Elbette çevrenin kesin, sonuçlanmış sınırlardan oluşmaması, içinde sürpriz belirsizliklere de sahip olması doğal ve gelişime açık bir forma sahip olması gerekir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. DELEUZE FELSEFESİ VE ÖNE ÇIKAN KAVRAMLAR

Deleuze'e materyalist, postmodernist veya post-strüktürel filozof denilmesinin nedeni, fark ve tekrar kavramları üzerinden potansiyel oluşturan yeni olasılıkları ve zamanla değişimi düşünme biçiminin temeline oturtmasından ileri gelir. Fikirleri, Foucault ve Derrida ile benzerlikler ve farklılıklar gösterir ama onlarınkine benzer biçimde herkes için “radikal özgürlük” ve “başkaldırı” temasına sahiptir. İnsanların ayırt edilmeksizin ve bazen dışarıdan mümkün görünmeyen biçimlerde bile dünyayı değiştirme gücü olduğunu savunur.

Deleuze'ün felsefesi, eğitim, reform, politika, tarih ve temel bilimlere de dahil olmak üzere birçok alanda kullanılmıştır. Deleuze'ü diğer post-modernistlerden ayıran, yapıtlarında; bilim, biyoloji, jeoloji, coğrafya, evrim gibi bilimlere - Derrida'nın dilin yapısını çözümlemekle yaptığı gibi- referans vererek materyalist ve monist (tekçi) yani “evrendeki her şey, fiziksel ve düşünce olarak bir arada bir ‘oluş’ gösterir” düşünme pratiğini ortaya atmasıdır.

3.1. Deleuze Kavramları

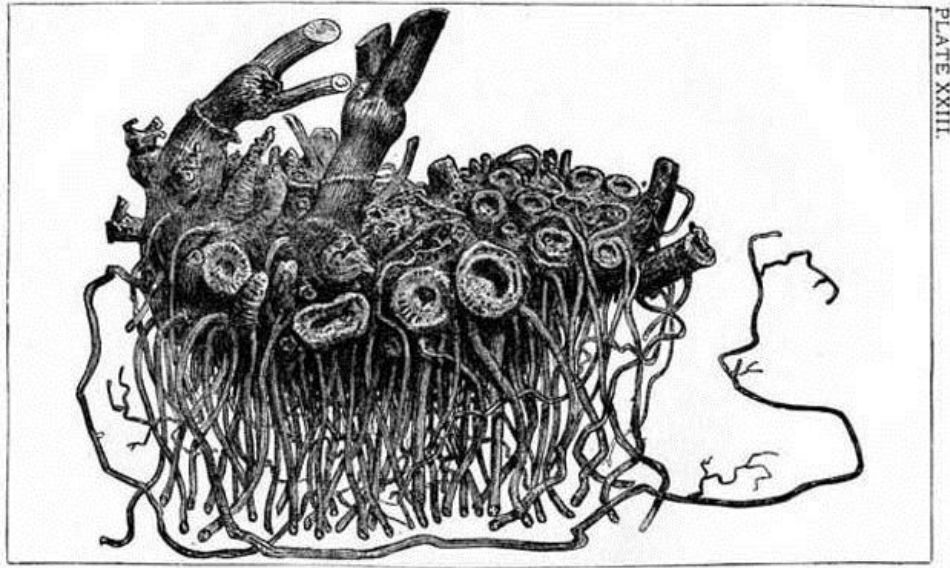
Deleuze kavramlarını açıklarken materyal öğelerden ve mimari örneklerden sıkça yararlanmıştır; zaten Deleuze'e göre felsefe ruhani değil, maddeler ve anlamlarının iç-içe geçtiği üretken bir yapıda olmalıdır. Deleuze kavramları da bir ‘oluş’ içerisinde sürekli dönüşerek veya kesintiye uğrayarak varolurlar ve mimari mekânı farklı bir bakış açısıyla algılamak için kullanılabilirler.

3.1.1. Rizom (Köksap)

Rizom (köksap), Deleuze ile Guattari'nin batı felsefesinin hiyerarşik yapısını eleştirmek ve onu yapı sökümü uğratarak parçalamak için geliştirilmiş bir metafordur. Batı düşüncesindeki dikey ve lineer yapılanmanın aksine; Deleuze ile Guattari, yatayda da organize olan çok yönlü (rizomatik/köksapsal) bir düşünme ve

eylem modeli tasarlamışlardır. Kapitalizmin arzuyu uysallaştırarak bireyleri denetleyip toplumu kontrol altına aldıkları sisteminden bir çıkış yolu olarak; ontolojik bakımdan bu düşünce, daha özgürlükçü, öngörülmesi güç, çoğul ve heterojen bir toplumsallığı kasteder.

Platon ve Aristoteles'ten beri süregelen Batı felsefesi, binlerce yıldır devam eden düşünme modeli nedenseldir, hiyerarşiktir ve ikili karşıtlıklar (dualistik) üzerine üretilmiştir. Deleuze ile Guattari Batılı düşünme tarzının yetersiz bir tasavvur olduğunu savunurlar. Bu yapı tek bir doğruyu yani ağaçsal bir yapının hiyerarşisini temsil eder. Ancak; bir ormanda tek tip ağaç bulunmaz; ağaçların hepsi kendine özgü ve farklı yapılanmalardan oluşur. Köksap düşünce bu tek ağaç formunu mutlak doğru düşünme şekli olarak kabul etmez, diğer ağaçlar da rizomun parçalarını oluşturur. Deleuze ile Guattari'ye göre ise rizomun; başı ve sonu belli olmayan, ancak hep ortaldan çoğalarak gelişen ve taşan bir ortası vardır. Rizomda merkezilik yoktur ve yaylalardan (taşralardan) oluşur.



Şekil 16. Anon: Köksapın yapısı, 2009.

Kaynak: <https://diagramworkshop.wordpress.com/tag/guattari/> E.T:17.05.2022.

Rizomatik (köksapsal) oluşumlar, herhangi bir başlangıç noktası ve sonu olmayan ağımsı bir modele benzer. Rizomatik düşünme modelinin eylem modeli, farklı bağlantılara açık heterojen bir yapı sergilemesi, benzeri dallar içinde

çokluklara olanak tanınması, herhangi bir kopma durumunda bağlantıyı farklı kanallar üzerinden gerçekleştirebilme olanağına sahip olması, ilişkileri farklı alanlar üzerinden haritalandırarak mimari bir yapıya kavuşturması ve tesadüflere açık özelliğiyle sosyal yapıdaki hiyerarşik düşünme ve eylem biçimlerinin otoritesini kırmaktadır.

Rizomatik düşünme formunun tek bir merkez yerine çoklu merkezlerden beslenmesi tek yönlü biçimde işleyen otoriter düşünme biçimlerinin dağılmasına olanak sağlayabilir; ancak rizomlar otoritenin varlığını gerçekdışı bir biçimde reddetmeyen, ondan beslenen ve aynı zamanda kesintiye uğratabilen formlardır. Bu açıdan bakıldığında köksapsal düşünme formunun, bireylerin farklılıklara ve yeniliklere açık biçimde davranmalarını sağlayarak bütün bir toplumsal yapıyı ideolojilerden, kimliklerden ve hiyerarşilerden arındırmada ve tek sesli hale getirmede çeşitli potansiyellere sahiptir. Deleuze ile Guattari'ye göre bu anlamda bir ilk köken ya da belirli bir soya, merkeze dayanan bir bakış açısı yoktur.

Rizom, her zaman için ortalarda başlar ve yanlara doğru savrulup bütün bir küreye dağılır. Rizomatik düşünce bu bağlamda karnavalesk bir yapı sergiler. Deleuze ile Guattari, köksap kavramıyla belirli bir kültür, dil ve merkez anlayışına bağlı kalmaksızın karnavalesk bir toplum görüntüsü çizmektedirler. Köksapsal düşüncelerin her türlü ilişki ve kültür formunu kucaklamakla sosyo-politik sistemdeki tikanıklıkları ve katılıkları gideren ve böylece iktidar ilişkilerinden arınık özgür bir dünyayı inşa etme olanağına sahip olduğu söylenebilir (Hülür & Ölçer, 2020).

Deleuze ile Guattari, rizom (köksap) kavramını döneme hüküm süren Batı modeli düşünme biçimine karşı bir alternatif olarak sunmazlar. Bu tarz bir sav, ikili zıtlığı, doğru ve yanlış düşünme karşıtlıklarını tekrar üretmek anlamına gelirdi ve bu da Guattari'nin yeniden düşünmek istedikleri Batılı düşünme tarzının içinden çıkamadıkları anlamına gelirdi. Rizom düşüncesinde Batılı klasik düşünme tarzı “ağaç” modelinin hiyerarşik öğelerini parçalama, onlardan faydalanma ve yeniden örgütlenme vardı; olumsuz kabul etmek veya tamamen yok saymak bu düşüncenin temelinde yoktu (Sutton & Martin-Jones, 2020).

Rizomların belirli bir soyu, aidiyeti ve kökeni yoktur; sürekli değişen ve yerleşik olmayan, kendiliğinden dönuşen yapılarıdır. Bu açıdan merkezci olmayan, emir almayan, anda takılıp kalmayan, düzensiz göçebe bir akıştır. Köken ve aidiyeti hiyerarşize edici kavramlar olarak ele alan Deleuze ile Guattari; başı sonu olmayan bu yapılanmanın organize olma biçiminin ve tıpkı Kerourac'ın “Yolda” romanındakine benzer şekilde; varılan yer ya da sonuçtan bağımsız olarak, yolun/yolda olma eyleminin salt olarak önemini anlatırlar (Abel, 2017).

Geleneksel düşünce, diller ve yazının; uyulması gereken kuralları, merkezi, konusu, grameri vardır. Bu bireylerin kendini ifade etmesi için ağacımsı bir yöntem olarak her birey bu ağacın kuralları içinde yeni bir düşünce, düzen ve yön üretir. Rizomatik (köksapsal) olan ise bir ağaçsal yöntemden çok daha fazlasıdır; burada rastgelelik, merkezsizlik ve üretkenlik bulunur (Colebrook, 2002). Rizom; toplumsal yaşamı, geleneksel, mevcut, değişmez kodlarının dışında ele alan, yatay eksenli ve minoriter bir yapıdır.

Rizomun (köksapın) altı biçim özelliğinden bahsedebiliriz: bağlantı, heterojenite, çokluk, kopma, kartografi, dekalkomani. Böylelikle rizomatik bağlantılara sahip özne veya olaylar bir noktada bağlantısızlaştığında; tekrar farklı bir bağlantı üzerinden yeniden ilişki kurabilirler (Deleuze & Guattari, 1990). Rizomatik oluşumlar; sürekli veya kısmen süreksiz olarak değişik kültürlerden, kimliklerden, yaşam tarzlarından, arzulardan yeniden alt kategoriler oluşturarak heterojenleşir ve tekrar bu heterojen yapılardan yeni makinesel ilişkiler oluştururlar.

3.1.2. Minörcülük ve Minör Oluş (Birey Öncesi Tekillikler)

Minörcülük kavramına göre; genel geçer olmayan, kolektif bir değere sahip ve politik her üretici çaba değerlidir. Kendinden başka hiçbir şeye öykünmeyen, lokal ve asla taklitçi olmayan bir kavram olan “oluş”u göstergesel olması şart olmayan bir üretim biçimi olarak algılamak gerekir (Abel, 2017).

Deleuze ile Guattari'nin Bin Yayla'da dile getirdikleri gibi: “Bir oluş çizgisi ne son ne de başlangıçtır, ne bir ayrılma ne de varıştır, ne geldiğin yer ne de

gideceğin yerdir.[...] Bir oluş çizgisi sadece ‘ortası’dır. Bu ‘ortası’ iki yakanın ortalaması değildir. O hızlı çekimdir. O hareketin mutlak hızıdır.[...] Bir oluş, ne bir ne iki ne de bu ikisinin ilişkisidir; o, aralıktadır, sınır veya kaçış çizgisi ya da düşey ekseninde iki yakaya doğru düşercesine gerçekleştirilen koşmadır.” (Deleuze & Guattari, 1990).

“Transandantal’ın sahasına, ancak adsız, göçebe, kişisel olmayan, birey öncesi tekliklerin kımıl kımıl kanayan dünyası açıldığında ayağımızı basarız.”

(Deleuze, 1969).

Anlamın üretildiği düzlem, hem “yüklem sahibi olamayan” hem de hiyerarşikleştirilmemiş, birer olay yaratan “göçebe” tekliklerle doludur. Bu tekliklerin kendi aralarında ıraksama veya birbirlerinden ayrışma ilişkileri mevcuttur ancak; yakınsama ilişkileri yoktur. Çünkü yakınsama bireyselliği oluşturan kavramlardan olan “dışlama” kuralını içerir. Teklikler sadece farklarıyla veya uzaklıklarıyla iletişim kurarlar ve anlam üretiminin özgür oyunu tam olarak bu çoklu uzaklıkların güzergahında ya da “ayrışmalı sentez”de gerçekleşir (Deleuze, 1969).

“Bizler ki birer bireyiz, yalnızca eşleşmeler ve eşleşmezlikler tanıyan bu göçebe bireyleşme sahasından – tamamıyla kişisel-olmayan ve bilinçdışı bir transandantal saha – türemişiz, bu anlam oyununa katılırken aynı zamanda kendi sınırlarımızı da sınırlarız” (Deleuze, 1953). Bu düzlemde her şey, kendi kendine, kendini içinden geçtiği fiillerin uçsuz bucaksızlığına açarken; merkezini, kavram olarak özdeşliğini ve ben olarak kimliğini kaybeden bir tekliktir (Zourabichvili, 2011).

Deleuze ve Guattari, minör kavramını 1975 yılında Franz Kafka için yazdıkları Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin adlı kitapta ortaya atarlar. 1980 yılında Bin Yayla’da bu fikri geliştirirler. Deleuze ile Guattari Prag’da yaşayan, yazılarını Almanca yazan Yahudi asıllı bir Çek olan Kafka’nın eserlerinin bir minör edebiyat olarak görülebileceğini savunurlar. Bin Yayla’da Deleuze ile Guattari, majör bir dili minör bir şekilde konuşturmanın, onun gevelemesine, kekelemesine ve hatta inlemesine yol açmak olduğunu söylerler. Minör bir anlatım dilinin majör bir dile

muhalefet olarak konumlandırılması savunulmaz, Kafka Almanca ile muhalefet etmek için Çekçeyi kullanmamış; aksine minör dil majör dili ele alarak onu yertsizyurtsuzlaştır ve dönüştürür (Sutton & Martin-Jones, 2020).

3.1.3. Aion Kavramı (Süre)

“Aion”a göre zamanda beklenen ya da kalan yalnızca geçmiş ve gelecektir. Geçmiş ve geleceği yavaş yavaş yutan bir şimdi yerine, şimdiyi her an bölen, her iki yönde de onu geçmiş ve gelecek olarak sonsuzca alt-bölen bir gelecek ve geçmiş. Ya da daha doğrusu, birbirleriyle ilişki içinde geleceği ve geçmişi içeren geniş ve kalın şimdiler yerine, her şimdiyi geçmiş ve gelecek olarak alt-bölen ensiz ve boysuz an.” (Deleuze, 1969, s. 193).

Aion, yani Deleuze’ün zamandan kastettiği, zamanı dışsal ve yalnızca akılcı tek bir ilerleyişe sınırlayan kronolojik anlayışa karşı bir kavramdır. Stoacıların Aion ve Chronos arasında yaptıkları farklılaşmada, Aion’a tekrar değer verilmesi gerektiğini savunur. Her şeyin içinde olup sona erdiği kuşatıcı bir şimdinin koşulunda önce olanın sonra olana göre sıraya girilen, kronolojik veya ardışık diyebileceğimiz Chronos’un, neden sonuç lineerliğinin dışında bir zaman tasavvur eder.

Çeşitli “olay” anlarında ortaya çıkabilen, zaman olmayan, ancak gene de “ara-zaman” adını alan ölü zamana “Aion” adı verilmiştir. Burada kastedilen “olay” anlam kategorisindeki bir değişimse, (bu ana kadar kişiye anlamlı gelen bir şeye kişinin kayıtsızlaşması ve hatta onun için bunun donuklaşması; önceden anlamlı gelen bir duruma duyarsızlaşılması ya da tam tersi gibi.) böyle bir değişim karşısında “olay” hiç olmamış gibi sıfırlanarak en başa geri sarar, böylelikle bu “olay”ın hiç vuku bulmadığı sonucuna geri döneriz (Zourabichvili, 2011). Bu durum kronolojik, ardışık sıralamayı etkiler. “Olay” kavramı bu anlamda bir “kesinti”dir ve zaman bu anda başka bir düzeyde devam etmek üzere durur. “Ara-zaman” yani “Aion” işte tam da bu ana karşılık gelir.

Deleuze'ün süre konusunda fikirlerinden yararlandığı Bergson, “*Madde ve Bellek*” kitabında süre kavramına sıkça değinir. Bergson, süreyi yalnızca psikolojik değil, aynı zamanda ontolojik olarak ele alarak Einstein'ın Görecelilik kuramını destekleyecek bir bakış açısı geliştirmiştir. Bergson'un ilk dönemlerinde; bilinç ve dış dünya, uzam-dışı ve uzam (algılanan nesne) arasında yaptığı ayrımlar yalnızca psikolojinin yarattığı farklılıklardır ancak; işin içine “sezgi” girecektir. “Sezgi” bu bölünmenin içinde, bilinci aydınlatırken, bilincin dışındaki maddesel dünyayı açıklamamaktadır.

Sezginin ortaya koyduğu bilinç, uzamda yer almaz; mevcudiyeti sadece zamanda açığa çıkar. Uzam-dışını, maddesel (uzamsal) tasavvur etme alışkanlığımız, zamanın gerçek doğasını anlamamızın önünde bir engeldir. Bergson'un sezgiyle vardığı önemli çıkarım, bilinç ve dış dünya arasındaki ikiliğin her şeyden önce bilince ait içsel bir zamanla, dünyaya ait dışsal bir zamanın çatışmasına sebep olduğudur. Gerçek zamanla, simgesel zaman karşı karşıya gelir. Sezgi, bu noktada bize, genel geçer zaman kavrayışımızın aslında uzama ait maddesel ölçülerle belirlendiği; ancak bilincimizin bu zaman kavrayışının ötesinde kendisine has içsel bir zaman kavramı olduğudur (Yücefer, 2021).

Dış dünyayı tanımlayan zaman homojendir, eşit aralıklara bölünerek ölçülebilir ve sayılabilir hale getirilmiştir, çizgiselleştirilmiştir. Buna göre zamandaki her bir an, düz bir çizgi üzerindeki homojen aralıklara indirgenir, zaman kavramı da bu aralıktaki birbirleriyle bağlantısız noktaların toplamı olarak tasvir edilir. İnsanın dışındaki nesnel zamansallığı anlayabilmek için bu belki de yeterlidir ancak; insanın zamansallığını anlayabilmek için psikolojik ve sezgisel faktörler gerekir.

Bergson, dışsal zaman kavramı tarafından bastırılan ancak, insanların bireysel yaşantılarında kendini gösteren heterojen zamana yani kendi “süre” kavramına sezgi yoluyla varır. Ona göre süre sayıyla ölçülemez, uzayın ürettiği terimler yetersizdir; gerçek zaman, beklediğimizde, sıkıldığımızda, korktuğumuzda, şaşırdığımızda, sevinip umutlandığımızda farklı ivmeler kazanan ölçüsüz tekliklerin zamanıdır. Bergson'a göre acının kaynağı (darbenin şiddeti, bedenin darbeden etkilenen kısımlarının büyüklüğü vb.) uzamsaldır, maddesel homojen zamana aittir ancak; acı uzam-dışıdır, süreye aittir (Yücefer, 2021).

3.1.4. Arzulayan Makineler

“Arzulayan makinelerde her şey aynı zamanda işler, ama boşluklarda ve kopukluklarda, bozukluklarda ve ıskalamalarda, kesikliklerde ve kısa devrelerde, parçalarını asla bir bütünde birleştirmeyen bir toplamda.” (Deleuze & Guattari, 1983).

Arzulayan makineler, bilinçdışının anti-Oedipusçu bir biçimde –yani Psikanalitik teoriye uymayan bir biçimde- yaşamı yönlendirmesidir. Bir arzulayan makine; bir kesişme, eşleşme veya bir “akım-kesim” olayıyla tanımlanır; bu “akım-kesim” sisteminin kavramları, kesişme içinde belirlenen birer “kısmi nesne”dir: bu yönüyle, arzulayan makine zaten sonsuza kadar süregelen makinelerden oluşmuştur. Akım kesintileri ayrışmalı sentez yasası uyarınca organsız tam bir beden üzerine yazılır, kaybolur ya da dağılırlar (Deleuze & Guattari, 1983).

Makineden önce mevcudiyeti olmayan, sadece “kalan” ya da “artık” olarak üretilen bir özne, tüm bu ayrışmalar boyunca dolaşır, sirküle olur ve en sonunda onları kendi halleri olarak tüketir (Zourabichvili, 2011). “Toplumsal makineler” yani; devlet, aile, ordu, kilise vb. ile arzulayan makineler arasında bir nitelik farkı değil, bir rejim ya da temel bir mantık farkı vardır: arzulayan makineler diğerine yatırım yaparak onların bilinçdışını oluştururlar, böylece hem onlardan beslenip hem onları “kaçırırken” olanaklı kılarlar.

Deleuze ile Guattari, arzuyu; sapma yani bir özenin deneyim ile bilinçli temsilinin dışına çıkmasının temel motivasyonu olarak tanımlanmasının dışında; arzunun gerçekleşmesine de odaklanmıştır. Arzu, onlar için yalnızca düşler, hayaller ve temsiller dünyasında değil gerçeğin üretiminde yer alır. Arzu, burada üretim kısmına geri götürülmüştür, Oedipusçu yaklaşımdaki gibi gerçeğin bir yeniden sunulan temsili değil, arzu nesnel olarak da gerçeğin kendisidir. Arzu makinedir, yani bir üretim etkinliğidir, bitmek bilmez bir deneyimleme ve deneysel montajdır.

Arzu, bir öznenin bir nesneye eğilimi olarak birbirinden ayrı izah edilmeye çalışıldığında, arzunun gerçekliği ve oluşum sürecini açıklamak yetersiz kalır. Arzu, makinesel düzlem üzerinde duygusal bir süreçtir. Arzu, eksiklik değil, başıboş çiraklıktır, bir hedef doğrultusunda veya hedefsizce sürüklenmektir; sadece kesintiye

uğradığında eksik hisseder, “nesnesi” elinden kaçtığında değil. Bu anlamda arzu hazdan ayrılır: acıların keşfi de arzudur; acı çekmek ve bundan haz almak gibi kadar yüzeysel bir tanımlı yoktur; Deleuze ile Guattari’nin bahsettiği arzu, bir oluşturma, duygusal bir yolculuktur.

Gerçek hayatta arzu peşin olarak verili, içeriden dışarıya giden bir hareket değildir: dışarıda, bir karşılaşmadan veya eşleşmeden doğar. Arzu, keşifçidir, deneycidir; etkiden etkiye, kesişimden kesişime, duygudan duyguya yol alır (Zourabichvili, s. 30-31). Arzu ve nesne birbirinden ayrı düşünülemez, arzunun klasikleşmiş temsili olan “bir şeye ya da bir kişiye olan eğilim” mantığı Deleuze ile Guattari tarafından yetersiz bulunmuş ve özne-nesne bölünmesini ve etkileşimini inceleyen bir “arzulayan makine” kavramı oluşturulmuştur. Deleuze ve Guattari, makine kavramını teknik anlamının ilerisine götürerek, onu, kesintilerden oluşan bir kopma içinde devam eden sürekli materyal bir akış olarak tanımlar (Deleuze & Guattari, 1983, s. 38).

Sosyal gruplar, beden, kent, yaşam ve arzu Deleuze ve Guattari’ye göre birer makinedir. Yaşamda makine içeren bağlantılar mevcuttur, kulak sesle bağlantı kurar, beyin bir kavramla bağlantı kurar ve bu bağlantılar ağı çeşitli döngüler içinde işler. Makine bağlantıları açısından düşünüldüğünde bir klavyenin bağlantıları dışında bir anlamı yoktur; klavye insan makinesiyle bağlantı içine girdiği zaman çalışarak işlevlenir. Bir sanat atölyesi sanat makinesiyle, sanat makinesi bir fırça ile, bir fırça da el makinesiyle bağlantı haline geçerek işlerlik kazanır (Kılıç S. , 2013).

Her makine bir diğer makinenin makinesi olarak çalışır. “Arzulama makineleri, sadece bozulduklarında ve durmaksızın bozularak çalışırlar.” (Deleuze & Guattari, 2017, s. 22). Makinelerin işleyişi arzu aracılığıyla yeni bağlantılar kurmaktır ve bu bağlantıların üretimi değişimler, kırılma ve bozulmalarla olur. Makinelerin bağlantı kurarak üretime geçmesi arzu aracılığıyla olur ve arzu makinesi de bu akışı ve bağlantıları düzenleyendir.



Şekil 17. William Heath Robinson'ın 'Altıncı sütunun güçlü üyeleri, St Pauls'ün kubbesindeki bir düşman makineli tüfek direğini yerinden oynatıyor.' adlı illüstrasyonu.

Kaynak: <https://theibtaurisblog.com/2012/09/17/felix-guattari-and-the-desiring-machine/>
E.T:18.05.2022

Toplumsal makineler, “kapma aygıtı” özelliği göstererek organları kaparak çalışırlar. Teritoryal makine (aile vb.), kodlama; despotik makine (devlet vb.) üst kodlama ve kapitalist makine ise kişinin dışında yersiz-yurtsuzlaştırma (kod çözme) ve yerli-yurtlulaştırma (yeniden kodlama) üzerinden bir yeniden üretim ve kayıt sistemi ile denetler ve yatırıma dönüştürür (Yücedağ, 2019, s. 142-143).

“Arzu mimarlığı”na verilebilecek önemli örneklerden biri Kurt Schwitters’ın Merzbau Katedrali’idir. Bu yapı orana, ölçüye, aritmetik ve geometriye meydan okuyarak bilginin yerine şans ve rastlantıya kurulup bozulan sürekli bir yapıya sahiptir. Aklın dayatmacı tek bir rasyonel çıktısı yerine, bu katedralin başı-sonu, içi-dışı, girişi-çıkışı, tek bir amacı yoktur. Tekrar tekrar bir düş dünyası ve gerçekliği yeniden tanımlar. Arzularımızı üreten “arzu makinesi” diğer toplumsal makinelerle ilişkilidir ama baskı altında tutulur. Toplumun ödipal baskısına karşıdır, libido ile çalışır, Dadaist ve şizoiddir (Artun, 2012).



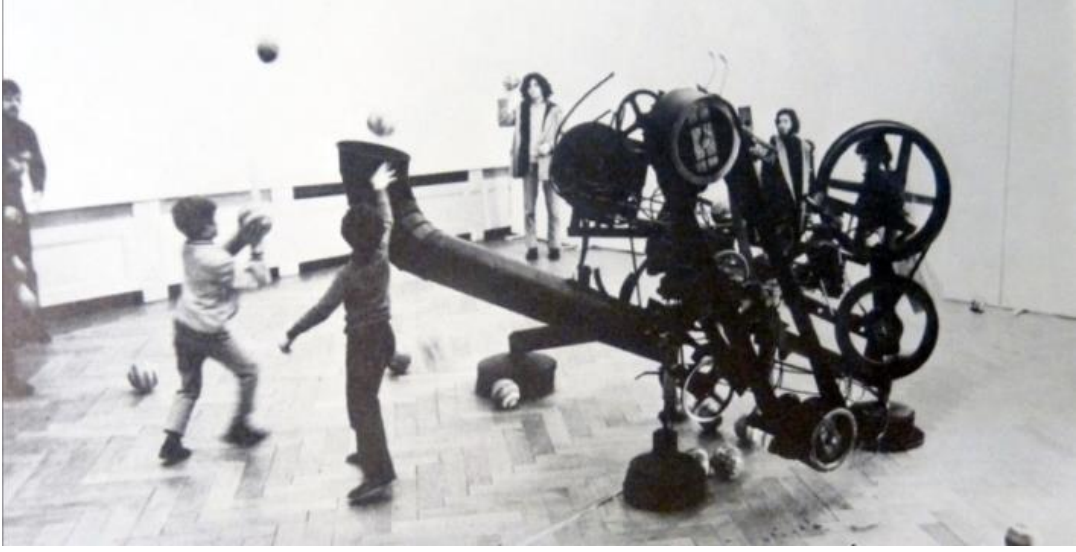
Şekil 18. Kurt Schwitters, Merzbau Katedrali, 1917-1923.

Kaynak: <http://www.merzbaureconstruction.com/>, E.T:14.03.2022

Tinguely’de gerçek ayırım sanatı, yineleme yöntemi olarak kullanılan bir tür ayırma yoluyla elde edilir. Bir makine, kapsadığı birkaç eşzamanlı yapıyı devreye sokar. Birinci yapı, kendisiyle ilişkili olarak işlevsel olmayan, ancak yalnızca ikinci bir yapıyla ilişkili olarak en az bir öge içerir. Makinenin yersiz-yurtsuzlaştırılması sürecini ve ayrıca makinenin en yersiz-yurtsuzlaşmış parçası olarak tamircinin konumunu sağlayan, Tinguely’nin esasen neşeli olarak sunduğu bu etkileşimdir. Çocuğun şaşkın bakışları altında otomobilin içinde pedal çeviren büyükanne – gözü makinenin bir parçası olan Oedipal olmayan bir çocuk – arabanın ilerlemesini sağlamaz, pedal çevirmesiyle ikinci bir yapıyı harekete geçirir.

Farklı bir yöntemle yineleme, makineyi artıklar ve artıklarla temel bir ilişki içine yerleştiren bir dizide gerçekleştirilebilir; örneğin, makine Tinguely’nin Rotozaza’sında (şekil 19) olduğu gibi kendi nesnesini yok eder veya makinenin kendisinin kayıp yoğunluklara veya enerjilere dokunur.

Başka bir örnek olarak makinenin kendisi Stankiewicz’in Hurda Sanatı’nda (şekil 20) ya da Merz’de olduğu gibi artıklardan yapılmıştır ve kendini sabote ettiği ya da yok ettiği, “inşasının ve yıkımının başlangıcının olduğu” yerdedir, aralarındaki fark ayırt edilemez. Bütün bu örneklerde (bunlara bir arzulama-makinesi olarak işlev gören narkotikler, uyuşturucu madde eklenmelidir), Ödipal gerileyen ölüme, psikanalitik ötenaziye karşı duran tam anlamıyla makinesel bir ölüm dürtüsü ortaya çıkar. Ve gerçekten de bu arzulama-makinelerinden derin bir şekilde Ödipalleştirici olmayan bir tane yoktur (Guattari, 2009).



Şekil 19. Tinguely, Rotozaza, 1967.

Kaynak: <https://www.tinguely.ch/en/press/press-material/2010/rotozaza-ii.html> E.T.:14.03.2022



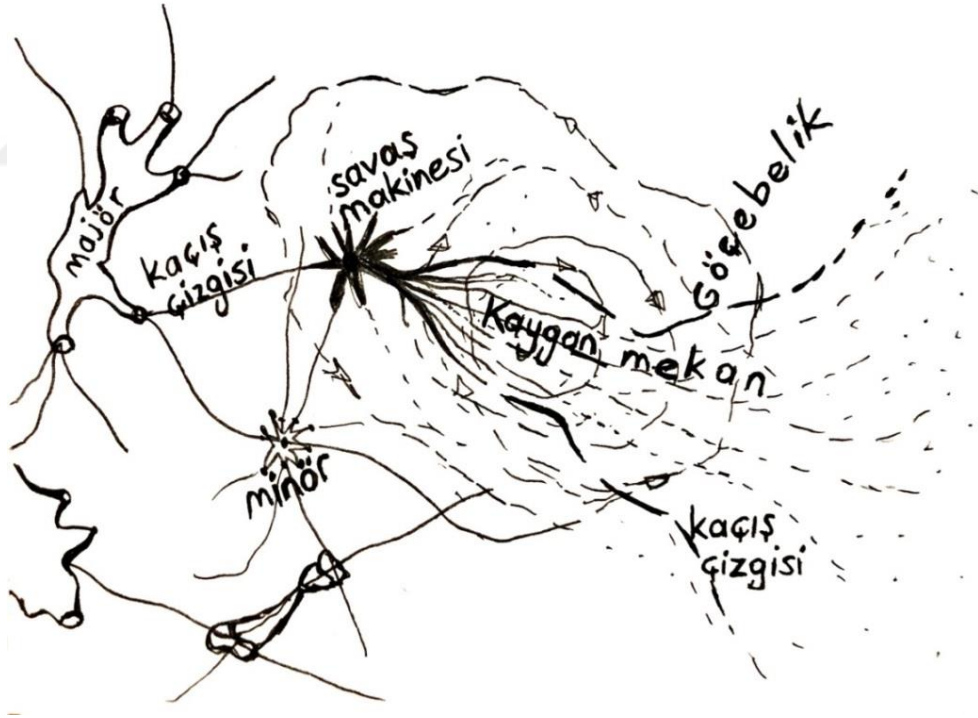
Şekil 20. Stankiewicz, Hurda Sanatı, 1953.

Kaynak: <https://www.landaufineart.ca/loew-stankiewicz-online-exhibition>, E.T.:14.03.2022

3.1.5. Göçebe Dağılım (ya da Kaygan Mekân)

“Bu, şeylerin tek sesli ve paylaşılmamış bir Varlık’ın tüm uzanımına yayıldıkları başıboş bir dağılım, hatta “sabuklamalı” –kimi hastalıklarda görülen taşkın davranma bozukluğu, abuk sabuk- bir dağılımdır. Burada varlık temsiline gereklerine göre paylaşılmaz, tüm şeyler basit buradallığın tek-sesliliği içinde varlığa (bir bütüne) dağılırlar.” (Deleuze, 1968, s. 54).

Kapalı bir mekânı paylaşmak ile açık bir mekânda dağılmak arasındaki veya paylara bölünmüş bir mekânı insanlara dağıtmak ile bölünmemiş bir mekânda insanları dağıtmak arasındaki fark, öncelikle pastoral bir anlam içerir. Burada Deleuze, Greklerin *nomos* (doğa kuralı, yasası) kelimesinin yasa anlamına gelmeden önce otlatma etkinliği anlamına gönderme yapmasının üzerine gitmiştir. (Deleuze, 1968). Deleuze, bu anlamları alarak eğretileme yapmaz; genel tarzı olduğu gibi direkt anlamlarıyla düşünür.



Şekil 21. Kaygan mekân ve göçebelik ile diğer Deleuze kavramlarının arasındaki ilişkiyi gösteren diagram çizimi.

Kaynak: Yazarın kendi arşivinden (çizimi), 2022.

Savaş makinesi, adının belirttiği üzere savaşı değil, “savaşmamayı” içeren bir kavramdır. Belirtilmesi gereken önemli kısım, savaş makinesinin merkezkaç kuvveti ve hız ile olan ilişkisidir: “Ağırlık merkezi, *gravitas*, devletin tözüdür.” Bu devletin hızı bilmediğinden değil, ama onun hareketin en hızlısının, pürtüklü olan bu mekânda bir noktadan başka bir noktaya giderek görece bir deri değiştirme durumuna gelmek için, kaygan mekânı işgal eden devingenin hareket etmesine aslında ihtiyacı olduğundandır.

Devletler pürtüklü mekânlar kurarlar, savaş makinalarıysa bazen kaygan mekânları katederler. Deleuze ile Guattari için kaygan mekân go oyunu gibidir. Bu oyunda taşlar tek seslilik gösterirler ve aralarında bir hiyerarşi yoktur. Buna karşılık satranç oyununda her piyonun yeri ve oyun tarzı belli olduğu gibi; atın, kalenin yönleri de önceden tanımlanmıştır (Deleuze & Guattari, 1990).

Göçebibiliminin emekle ilişkisi kraliyetçi bilimin ilişkilerine sahip değildir ancak; Kraliyetçi bilimlerin belirttiği gibi göçebibilimlerinde de bir “plan”ın var oluşu söz konusudur; fakat bu bilim aynı şekilde yapılmaz.

“Gotik kompanyonunun toprağının planına karşın, şantiye dışındaki mimarın kağıt üstüne yaptığı ölçülü-metrik planı vardır. Bileşim ve dayanıklılık planına karşın oluşumun örgütlenmesinin başka bir planı vardır. Dördülleştirilen taşların boylarına karşın yeniden üretmeye yarayan bir modelin fişkırmasını içeren panoların boyu vardır.” (Deleuze & Guattari, 1990, s. 58).

3.1.6. Olay ve Oluş (Evénement ve Devenir)

Deleuze ile Guattari, varlık (ontoloji) ve bilgi (epistemoloji)’nin birbirinden ayrı ele alınmaması gerektiğini savunur, onlara göre her şey bir “oluş” halindedir; varlıklar kendilerinden ayrı birer imge ya da göstergeye sahip değildirler, iç içedirler.

“Oluş ne öykünmektir, ne “gibi yapmak”tır, ne de -isterse bir adalet ya da hakikat modeli olsun- bir modele uymaktır. Kendisinden yola çıkılan bir terim yoktur, ne de varılan ya da varılması gereken bir terim. Birbiriyle değıştokuş yapan iki terim de değildir. “Ne olmaktadır?” (Neler yapıyorsunuz?) sorusu özellikle aptal bir

sorudur. Zira birisi oluş içinde olduğu ölçüde, olmakta olduğu şey de o kadar değişir.” (Deleuze & Parnet, 1977, s. 8).

Oluş, arzudan geçer, arzulayan makineler veya düzenlemeler yoluyla gerçekleşir. “Genel olarak oluş” diye bir şey yoktur, somut ve tekil bir varoluşun dünyayla ilişkisinden türeyen detayları incelikli olarak incelemeye ve algılamaya yarar. Bunun yanı sıra “oluş” bir gerçekliktir, düşsel ya da imgesel olanla ilişkilidir hatta gerçek kabul eder. (Bu konuda bkz: zaman kristali) Her oluş aslında bir blok meydana getirir, farklı bir deyişle birbirini karşılıklı biçimde “yersizyurtsuzlaştıran” heterojen terimlerin karşılaşmasını veya ilişkisini oluşturur. Hayvan oluş, kadın oluş, çocuk oluş, öteki (başkası) oluş gibi oluşlar birbirinden başkalık katsayılarıyla, kaosu dışında, “moleküler” adı verilen bir dayanıklılığı gösteren mutlak yersizyurtsuzlaşma katsayısıyla değerlendirilirler. Dolayısıyla bu molar kümeler yeğnliksele varyasyonlar, biçimsel olmayan şeyler arasında hız bileşimleri oluştururlar; uygulanma ise kaçış çizgileri oluşturarak bu bileşenlerden kaçışı sağlar (Zourabichvili, 2011, s. 119-120).

Deleuze ile Guattari kavramları aslında birer olay veya oluş olarak ele alırlar. Bu yaklaşım; kavramları, gösterenlerle gösterilenler, nesnelerin varlıkları ve temsilleri (imgeleri) gibi ikilemsel karşıtlıkları değil; kendi kendisini ortaya koyan tekil “oluş” içindeki kavramlar olarak ele alır. Bu düşünceler, felsefedeki soyutlamacı, kapalı ve genellemeci tavrın yerini daha açık ve üretken bir post-modern felsefeye bırakmasında radikal değişikliklere yol açmıştır.

Deleuze ve Guattari en rizomatik eserleri olan *Bin Yayla*’da şöyle derler: *“bir oluş çizgisi ne son ne de başlangıçtır, ne bir ayrılma ne de bir varıştır, ne geldiğin yer ne de gideceğin yerdir [...] Bir oluş çizgisi sadece ‘ortası’dır. Bu ‘ortası’ iki yakanın ortalaması değildir. O hızlı çekimdir. O hareketin mutlak hızıdır. [...] Bir oluş ne bir ne de iki ne de bu ikisinin ilişkisidir; o, aralıkta olmak, sınır, kaçış çizgisi veya düşey ekseninde iki yakaya doğru düşercesine gerçekleştirilen koşma’dır.”* (Deleuze & Guattari, 1990, s. 293).

3.1.7. Yersizyurtsuzlaşma

Düzenlemeler, yerli-yurtlu kurumlar aracılığıyla, örneğin yargı düzenlemeleri (evlilik düzenlemesi, aile düzenlemesi vb.) ile yersizyurtsuzlaştırıcı mahrem oluşumlar (hayvan oluş, kadın oluş vb.) arasında içkinlik düzleminde gerçekleşir. İçkinlik düzleminde kastedilen, “hareket-imgelerin makinesel düzenlemeleri”nin yapıldığı bir deneyim sahasıdır (Deleuze, 1985).

İçkinlik düzlemi, diğer adıyla deneyim düzlemi, “bölünürken doğasını değiştiren” ve her kendini olumlamasında kendinden farklılaşan bir kavramdır (Zourabichvili, 2011).

Maddi ilişkiler kümesi ile ona denk düşen bir göstergeler rejimi eşleşiyorsa burada bir düzenleme vardır anlamına gelir. Deneyim sahası iki durumun arasında gidip gelir: bir taraftan önceden belirlenmiş ve tasarlanmış düşünüş ve davranış formlarını uygulamak/tekrar etmek; diğer tarafta, bir içkinlik düzleminin içinde şeyler arasında çizdiği yatay geçişli çizgilerle veya kaçış çizgileriyle bunların duygulanım gücünü özgürleştiren ve böylece kendi düşünme ve duyumsama gücünü yeniden kazanan bir “oluş” içinde olmak vardır (Zourabichvili, 2011). Birey, yerli-yurtlu kurumların düzenlemelerinin etkisinde, arzu ve karşılaşmalarla kaçış çizgileri üretirek yersiz-yurtsuz düzenlemelerle birlikte kendini inşa eder.

“Kaçış çizgisi bir yersizyurtsuzlaşmadır. [...] Kaçmak dünyadan çıkmak ve yalnızca gizemcilik, spiritüelizm ya da sanat değildir; kaçmak eylemsizlik veya sorumluluklardan uzaklaşmak da değildir; tersine bir kaçıştan daha büyük bir eylem yoktur. [...] Kaçmak; bir çizgi çizmektir, çizgiler çizmektir, bütün bir kartografi (harita bilimi)’dir.” (Deleuze & Parnet, 1977, s. 47).

Rizom düşüncesiyle bağlantılı özellik gösteren yersizyurtsuzlaştırma edimi, göstergeler sisteminin bağlamlarından ve kodlarından koparılması şeklinde gerçekleşir. Bu durumda bir mekân, bir resim, bir yüz sabit anlamından rizomatik yolla koparılarak yersizyurtsuzlaştırılır. Koparılma mevcut anlam kodlarının hem yeni bağlantılarla kesilmesi hem de tekrar yer yurt edindirilmesi olarak gerçekleştirilir. Bu yeniden yer yurt edindirme işlemi aşkınsal değil, içkin ve belirsiz bir düzlemden kendini farklı biçimde tekrar ederek çoğaltılır. “[...] Bu

nedenle her yersizyurtsuzlaştırma edimi yeni bir yer yurt kazandırma ve aynı anda bu yeni yerin yurdun yersizyurtsuzlaştırılmasıdır. Bu yüzden bu eylem biçimi özdeşliğin, aynının tekrarı olan ebedi dönüşün üretimidir. Bu, fark'ın, arzu'nun ve yeni bir yüzün üretimidir.” (Kılıç S. , 2013, s. 163-164).

Deleuze, “Bergsonculuk” kitabında, yersizyurtsuzlaşma kavramının arzu bölümünü temellendirmede yararlanacağı, Bergsonculuğun yöntemi olarak süre ve bellek kavramlarının yanı sıra ana yöntem olarak sezgiyi tarif eder. Bu yöntemin, Bergson’un felsefesinde “kesinlik” oluşturan kendisine özgü katı kuralları vardır. Bergson temelde yöntemin kurallarını belirleyen üç tür edimi birbirinden ayırt eder: Bunların ilki: problemlerin ortaya konusu –esas olan verilen problemi çözmek değil, problemin kendisi de sorgulamaktır- ve problemin yaratılışına; ikincisi, hakiki doğa farklarının keşfine; üçüncüsü ise gerçek zamanın kavranışıyla alakalıdır (Deleuze, 2020).

Deleuze ile Guattari, üç çeşit yersizyurtsuzlaştırmadan bahseder: mutlak yersizyurtsuzlaştırma, göreceli yersizyurtsuzlaştırma ve pozitif yersizyurtsuzlaştırma. Mutlak yersizyurtsuzlaştırma negatiftir, katmanlı ve parçalıdır, mutlak bir göçebelik hali olarak adlandırılır, sosyal bir varlığın minör derecesinde gerçekleşir, yeni bağlantıların kurulması için boşlukta sürüklenmek gibidir. Göreceli yersizyurtsuzlaşma, bireylerin ve toplumların majör boyutunda yer alır, ne negatif ne pozitiftir. Pozitif yersizyurtsuzlaştırma, “organsız beden” veya sabit yapının mutlak yersizyurtsuzlaşmasına yönelik bir olasılık tanımlar (Kılıç S. , 2013).

3.1.8. Organik Olmayan Yaşam (Dirimsellik)

Bergson felsefesinde süre, heterojen psikolojik bir deneyim olarak betimlenir. Burada söz konusu olan bir “geçiş”, bir “değişim”, devam eden bir oluş, tözün kendisiyle özdeş bir değişimdir. Dirimsel güç ise, Bergson felsefesinde canlılığın, canlıların evrimine yol açan yaratıcı güçtür. İlke olarak hem ruhtan hem de organizmadan ayrı bir hayatı kabul eden bir felsefe anlayışıdır. Canlıların canlı olarak varlıklarını sürdürmelerini sağlayan öyle özellikler vardır ki bunların fiziksel ya da kimyasal terimler yoluyla anlaşılabilirliği olanaksızdır.

Bergson'a göre süre, saatle ölçülenden fazlasıydı ve sezgi gerçeği bilme yetisiydi. 'Süre'yi kavramak için süreyle birlikte yaşamak, onun içinde var olmak ve onunla birlikte sürüklenmek (akmak) gerekir. Bergson, duygular, sezgiler, gizem ve ahlak mistisizmin pozitif bilimler tarafından dışlanması karşısında yer alır. (Deleuze, Bergsonculuk, 2020, s. 65-93)

3.1.9. Organsız Beden

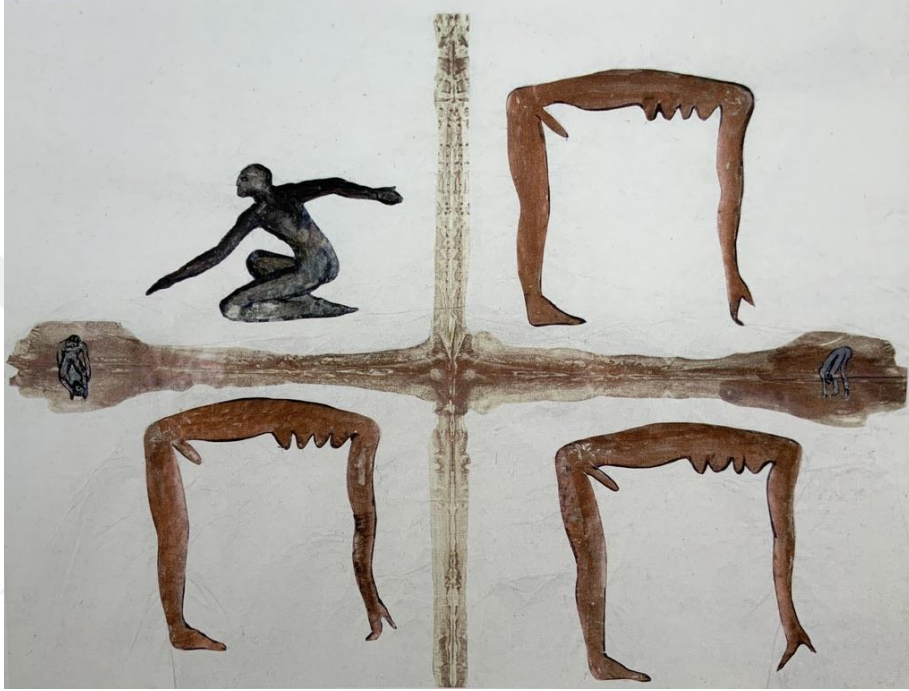
"[...] Beden bedendir, yalnızdır ve organlara ihtiyacı yoktur. Organizmalar bedenin düşmanıdır. [...] Bedenin organları değil, eşikleri ve düzeyleri vardır."
(Zourabichvili, 2011, s. 133).

İlk olarak Artaud'un kullandığı "organsız beden" kavramı; hiyerarşik ilişkilere, basmakalıp kavramlara, anatomik organizmalara karşı bir şizo-isyandır. Organsız beden; biri diğerinden üstün tek sesli varoluşların akışıdır, arzu ve enerji dalgaları ile titreşimlerdir. Bu bedenin arzusunun (isteğinin) bir amacı, hedefi ya da nesnesi yoktur, bir vızıldama, akıp gitmedir.

Antonin Artaud'un "organsız beden" kavramını bireyin bilinçaltında tepki vermek adına 'şeylerin' temelinde yatan toplumsal, siyasal, dini vs. tutumlara, yasalar, iktidarlar ve baskılar karşısında boyun eğenlere karşı bir başkaldırı niteliğinde tanımladığı sansürlenmiş radyo oyununun son bölümünde geçer: *"[...] Organsız bir beden hazırlandığında, bağımsız işleyen parçalarından kurtarıp hakiki özgürlüğünü geri kazandıracaksınız ona."* İktidarların sürekli insan bedenini organize etme arzusuna karşı organizmanın parçalanmasıdır.

Deleuzecü düşüncede, birey öncesi tekillikler alanını oluşturan farklılaşma bölümleridir ve Nietzsche'nin bahsettiği gibi bedenin güç ilişkileri şeklinde bir betimlemesidir. Beden sürekli bir dönüşüm ve farklılaşma içindedir ve organik olmayan bir yaşamın olasılığı vardır. Deleuze'ün ifadesiyle: *"şizofrenik bedenin yeni bir boyutu olarak görkemli bir beden, her şeyi üfleme, soluk alma, buharlaşma, akışsal aktarım yoluyla yapan parçasız bir organizma"dır."* (Deleuze, 2015).

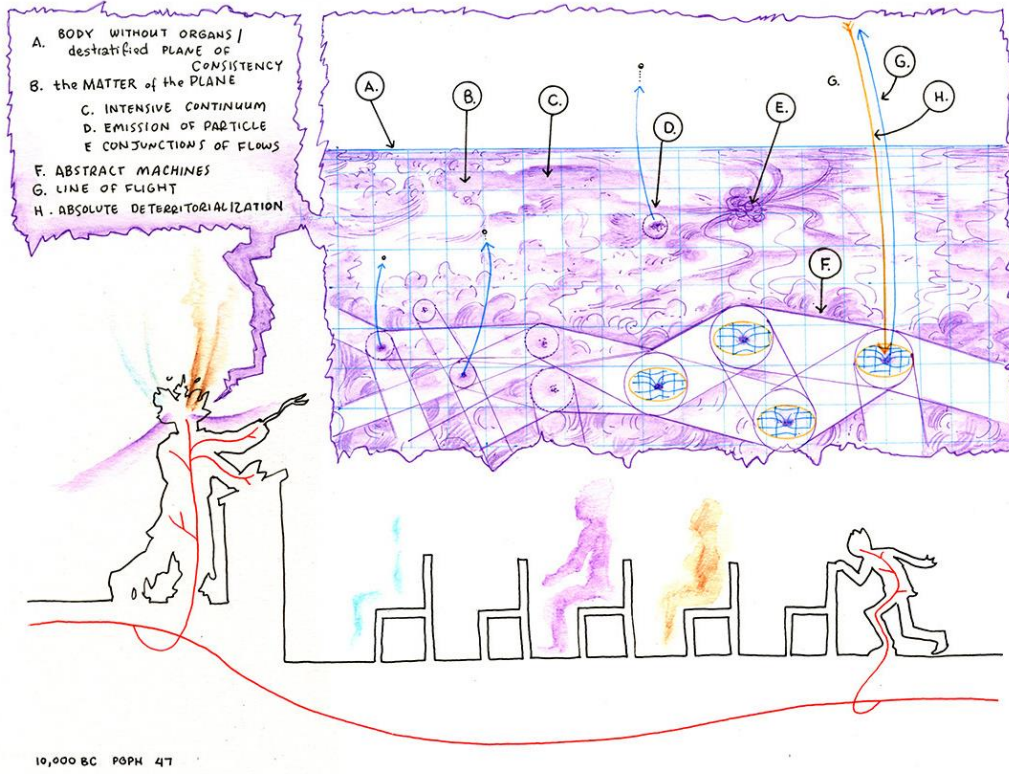
Organsız bedende, bireysellik, özne veya nesne yoktur, minör veya majör şekilde; çoklaşan, zaman zaman yoğunluklu olan, kimi zaman deliklerden sızan, azalan, delikli ve geçirgen bir yapıdır. Organizmaya direnmek, göç ederek farklı yollar yaratmak; sızarak genişleyen şeyin yerleşmesine ve baskı kurmasına karşı organik olmayan bir organsızlık tanımlar. Organsız beden organlardan ziyade organizmaya karşıdır (Zourabichvili, 2011).



Şekil 22. Nancy Spero, Codex Artaud XXV'nin Detayı, 1971.

Kaynak: <https://my-blackout.com/2018/01/12/deleuze-guattari-how-do-you-make-yourself-a-body-without-organs/>, E.T:28.04.2022

Organsız beden, arzudur; kişinin arzu ettiği ve arzuladığı şeydir. Çok ani bir tabakalaşmanın boşluğuna düştüğünde veya kanserli bir tabakanın çoğalmasına düştüğünde bile, yine de arzudur. Arzu o kadar genişler ki: kişinin kendi yok oluşunu arzulaması ya da yok etme gücünü arzulaması. Para, ordu, polis ve Devlet arzusu, faşist arzu, hatta faşizm arzudur. Şu ya da bu ilişki altında bir organsız beden oluşumu olduğunda arzu vardır. Bu bir ideoloji sorunu değil, saf madde sorunudur, fiziksel, biyolojik, psişik, sosyal veya kozmik madde olgusudur. Bu nedenle, şizoanalizin karşı karşıya olduğu maddi sorun, seçim yapma imkanlarımız dahilinde olup olmadığını bilmektir.



Şekil 23. Organsız Beden, Bin Yayla'yı çizmek. 'Bu çizimler, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*'nin metodik bir yorumudur.' Brian Massumi, 2019.

Kaynak: 'Drawing a Thousand Plateaus' <https://drawing-a-thousand-plateaus.tumblr.com/post/184850374460/10000-bc-pa>, E.T:28.03.2022

3.1.10. Fark ve Tekrar (Ritornello)

Ritornello kavramı, Fransızca sözlükte "bir parçanın bentleri arasında, veya başında ya da sonunda, bir ezgiyi anımsatan kısa motif" yani nakarat olarak tanımlanmaktadır; ancak Deleuze ile Guattari bu kavramı yer-yurt çizen böylelikle aidiyet/plan gösteren ve yer-yurtsal manzaralarla gelişen her türden ifade malzemesi olarak kullanmışlardır. Yer-yurtlanmayı, yersizyurtsuzlaşmanın tersi olarak görmek doğru olmaz çünkü; tersine döndüğünde yer-yurtlanma asla aynıya dönüş değildir, eskisi gibi olamaz (Zourabichvili, 2011, s. 139). Bu, tıpkı göç edenlerin başka bir konuma yerleştiklerinde geçmişteki yerleşik hallerinde olmamaları ya da İstiklal Caddesi'nde yürüyüp geri dönmekle birbiriyle aynı durum olmaması gibidir.

“Deleuze, her zaman yeninin nasıl yaratılacağıyla meşgul olduğu için, yaptığı temsili düşünce eleştirisi, farklı bir örnek olan 'bateri makineleri' (drum machines) ile açıklanabilir. Önceden programlanmış vuruşları çalan bu donanım parçalarından biri olan bir davul makinesinin işlev için birçok kişi, bir davul setini taklit etmek olduğunu söyleyebilir ve bu nedenle sıklıkla kullanılmıştır. Gerçek bateri kitleri pahalıdır ve bazı müzisyenlerin onlarla birlikte çalacak bir davulcusu olmayabilir, bu nedenle makineleri kullanırlar. Önceden, bateriye yedek olarak bir bateri makinesi (drum machine), gerçek bir bateriyi ne kadar çok taklit edebilirse o kadar iyidir düşüncesi hakimdi. Bu düşüncede gerekli olduğu varsayılan, tıpkı davulu temsil eden bir ses, trampeti temsil eden bir ses, bir zili temsil eden bir ses sembolü gibidir.” (Ceika, 2021).

Bir davul makinesi bir bateri kitini temsil eder, bu tıpkı bir çizimin bir ağacı temsil etmesi gibi onu taklit ettiğini söylemenin başka bir yoludur; çünkü bir ağacın özelliklerini taklit eder, dolayısıyla davul makinesine bu şekilde bakmanın bir temsili olduğu söylenebilir.

Plato, her varlık için, o varlığın ideal bir formu olduğuna ve varlık ideal formuna ne kadar yakınsa o kadar mükemmel olduğuna inanıyordu. Bu durumda ideal form gerçek bir bateri setidir. Bu ideal biçim, az ya da çok bir dereceye kadar, bu yanılsama dilinde, onu kavramsallaştırmanın ağaçlı bir yoludur, çünkü bir ağaç oluşturur, ağacın kökü onun için idealdir. Bu formun belirli örnekleri dallardır ve herhangi bir dal köke ne kadar yakınsa, o kadar mükemmeldir. Standart olarak bakıldığında eski davul makineleri başarılı kabul edilmezlerdi. Orjinal köke (gerçek bateriye) üzerinde bulundukları dal oldukça uzaktır, ses orjinalden çok farklı olma eğilimindedir ve gerçek bir bateri kitinden çok daha sentetik gelir. Vuruşlar genellikle önceden programlanmıştır ve bunlar, gerçek bir davulcunun sahip olduğu türden bir kendiliğindenliğe izin vermez. Bu şekilde düşünüldüğünde, gerçek bir bateri seti ve gerçek bir davulcu varsa, bu makineyi kullanmak için hiçbir neden yoktur (Ceika, 2021).



Şekil 24. Deleuze'ü bateri seti ile açıklamak. (Explaining Deleuze with drum machines) Jonas Čeika - CCK Philosophy, 2022.

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=iDVKrbM5MIQ> E.T:18.02.2022.

Deleuze ile Guattari, Plantoncu tarzındaki bu temsili, mükemmeliyetçi ve kalıplaşmış düşünce tarzına çok fazla bağımlı olduğunu düşündüler ve her şeye bir ağaç gibi bakmayı eleştirdiler.

“Bir davul makinesine ağaçsız, temsili olmayan bir şekilde farklı bir şekilde nasıl yaklaşılabılır, bunun için verilebilecek başarılı bir örnek şu olabilir: punk müzik olarak etiketlenen ilk müzikal eylemlerden biri, 'Suicide' olarak bilinen New York'tan bir ikiliydi ve davul makinesine yaklaşmanın tamamen farklı bir yolunu buldular. Martin Rev, satılık ucuz kullanılmış bir davul makinesine rastladı ve seçtiği bir ritmi müziğine dahil etmeye karar verdi ancak müziği oldukça deneysel ve karanlıktı. O zamanlar davul makineleri daha çok salonlarda veya asansör müziği için ya da kilise org çalıcıları tarafından kullanılıyordu; ancak Martin Rev davul makinesini temsili terimlerle görmedi, yani davul makinesinin gerçek bir bateryi nasıl taklit edileceğini anlamaya çalışmadı. O, davul makinesinin neyi temsil ettiğini veya taklit ettiğini sormak yerine, yanıltıcı soruyu yani davul makinesinin kendi başına ne yapabileceğini sordu. Martin Rev (şekil 25), davul makinesini tam olarak asla olmayacak bir ses yaratmak için kullandı. En minimalist ritmi seçti ve makinenin izin verdiği kadar tempoyu yükseltti böylece synth-punk müzik tarzı

doğdu. Davul makinesi artık sadece kötü bir temsil değildi; gerçek bir davulcunun asla sağlayamayacağı sentetik bir mekanik endüstriyel vuruş, yeni bir şeyin yaratılmasıydı.” (Ceika, 2021)

Geçmiş dönemlerde, yalnızca müzikte ve sanatta değil, aynı zamanda felsefede de temsili düşünceye çok fazla bağımlılık söz konusu olmuştur; Plato, her yerde temsilleri görmüş, duyularla deneyimlenen her şeyin ideal bir formun temsili olduğunu savunmuş ve görsel sanatlarda sanat eserleri bu nedenle sık sık yargılanmıştır. Temsil standartlarına göre, bir parça hali hazırda var olan bir şeyi ne kadar iyi temsil ediyor diye bakılmıştır. Sanattaki yenilikler ise genellikle temsili düşünceyi pencereden dışarı atarak gelmiştir, örneğin, bir şeyi mümkün olduğunca doğru bir şekilde temsil etmek amacıyla resmin nasıl kullanılacağı yerine, ‘resim ne yapabilir?’ diye düşünülerek farklılıklar üretilebilmiştir.



Şekil 25. Martin Rev + Alan Vega=Suicide, Vejde Gustafsson, 1977.

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/365847169712228882/> E.T:28.04.2022.

Rizomatik denilen bu ağaçsız düşünce ve hareket tarzı temsile göre çalışmamakta ve rizomdaki hiçbir şey başka bir şeyi temsil etmemektedir. Bir ağaçta yalnızca bağlantılar vardır, her bir dal kökü tek bir noktaya göndermelidir ama rizomda böyle bir başlangıç noktası yoktur. Dallar, herhangi bir noktadan herhangi bir yöne doğru büyüyebilir. Bu durum haritalar ve iz sürme arasında yapılan ayrım da görülebilir. Deleuze, iz sürmeyi bir tür etiket (çıkartma) yani hazır bir görüntü olarak düşünebileceğimizi öne sürer ve bir davul setinin nasıl olması gerektiğine dair hazır bir görüntü gibi, bu etiket de tekrar tekrar üretilir. Diğer yandan haritalama, çeşitli yönlerde hareket edebilir ve yeni rotalar alabilir; bir etiket yapıştırmaktan ziyade, çizim yapmak gibi özgürdür. İz sürme, zaten var olan eşlemeyi yeniden oluşturmakla ilgiliyken, haritalama yeni bir şey oluşturmakla ilgilidir. Filozoflar da etiketleme (çıkartma) olarak kullandıkları şeylere önceden belirlenmiş bir imajı empoze eder ve bu durumda her şey bir yeniden üretim olduğundan yeninin doğuşu imkansız hale gelmiştir.

Deleuze ile Guattari'nin Freudyen psikanalizi nasıl eleştirdiğini anlayabilmek için bu kavramları nasıl kullandığını incelemek gerekmektedir. Örnek olarak, oyuncak bir araba ve çocuğun üretmek istediği bir oyuncak garajla oynayan bir çocuk arasındaki fark gösterilebilir. Çocuk, inşa etmek için haritalar, yeni bağlantılar kurar ama çocuğa bakan Freudyen psikanalist sadece izlemeler, yani çıkartmalar açısından düşünebilir, yani çocuğun yaptığı her şey önceden belirlenmiş bir şeyi temsil etmelidir, araba bir penisi temsil eder ve garaj vajinayı ve her şeyi temsil eder. Sürekli olarak bir başlangıç noktasına, yani bir köke atıfta bulunmak zorundadır. Bu Deleuze ve Guattari'ye göre yine ağaçlı bir düşünme biçimidir (Ceika, 2021).

Deleuze ile Guattari, psikolojik yaşantıların yeni haritalar oluşturabileceğine dair yeni psikolojik oluşumlar yaratılabileceğine inanmışlardır. Onlara göre psikanalist düşünce, her şeyi önceden belirlenmiş bir izlemeyle sınırlayarak ve aşılması gereken bir eşiğe geri göndererek bu olasılığı engelliyordu. Bir hasta, bu önceden oluşturulmuş kategorilerden kaçtığı anda, yarattığı bağlantılardan dolayı cezalandırılır, suçlu ilan edilir veya utandırılırdı. Rüyalar bile onlara göre en yaratıcı şekilde yeni haritalar üreten şeylerdir; ancak Freudyen açıdan sadece temsillerdir. Rüyada olan her şey; penis, vajina, anne, baba, cinsel ilişki gibi kategorilere geri

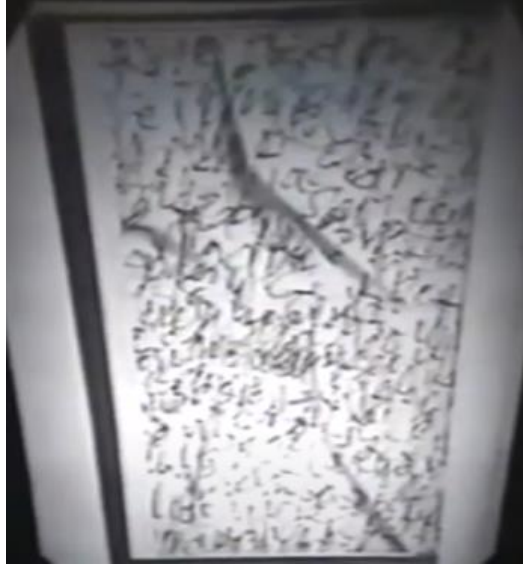
gönderilmelidir ve bunun gösterdiği şey, bu temsili ve ağaçsı yaklaşımın müzikte, sanatta veya psikolojide kullanılıp kullanılmadığıdır.

Deleuze'e göre siyaset dahi bu ezbere temsiller sebebiyle son derece sınırlı kalmıştır. İnsanlar, kendi hayatlarında yeni bir şey yaratmak istediğinde bu ezberlerin ötesine geçebilir ve bir tür davul setini taklit etmesi beklenen davul makineleri gibi değil, önceden belirlenmiş temsillere ve çeşitli izlere hapsedilmiş durumuna rağmen bu durumdan ilişkisel olarak farklı bir ürün ortaya çıkarabilirlerdi. Deleuze'un de düşüncelerinden çıkarılabileceği üzere, günümüzde dahi, çoğu zaman bireyler, onlara dayatılan; milliyet, ırk, cinsiyet, ücretli işçi gibi ekonomik kategorilerin izleri sonucunda bu izlerin temsili olarak hareket etmek zorunda kalmakta ve çoğu zaman hatalı temsiller olarak kabul edilmektedirler.

3.2. Deleuze Felsefesinin Mimaride Kullanımı ve Yansımaları

Deleuze, Fransız ressam Simon Hantaï'nin bir çiziminin masasında rastgele katlandığını görmüş ve bu onda bir düşünce yaratmıştır (şekil 26). Bu katlanma, yüzey üzerinde bir motif olarak başlar, sonsuza kadar gidiyormuş gibi görünür ve bir form yaratmaz. Burada Deleuze'un sorduğu soru, katlanmanın sonsuza kadar gitmediğinde nerede forma dönüştüğüdür (Benjamin, 2004).

Deleuze'un sorduğu, amorfün nerede forma dönüştüğü, potansiyelin ne zaman gerçeğe dönüştüğü gibi sorular mimaride ufuk açabilen önemli sorular kabul edilebilir. Bu anlayışla, mimariyi yalnızca bir başlangıç taslağı (plan, kesit vb.) ve sonuç ürünü (yapı) olarak ele almaktansa; parçaların ilişkilene, üretim biçimlerinin ve yaratabilecekleri potansiyellerin kendisini de ele almak gerekir. Buradan yola çıkılarak, kentsel tasarımda ve mimarlıkta, lineer olarak eklemeli bir ilerleme mantığı yerine 'katlanma' ele alınırsa nelerin üretilebileceğine dair potansiyellere yönelik bir tasarım anlayışı, Deleuzcü bir yaklaşım olarak görülebilir.



Şekil 26. Simon Hantaï'nin Deleuze'ün masasındaki bir çizimi, 2004.

Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=qgtO_54lAzY&t=848s, , E.T:5.03.2022



Şekil 27. Daniel Hantaï, Simon Hantaï, 'Katlanmamış' White, 1973, Paris 2019.

Kaynak: <https://www.dailyartmagazine.com/simon-hantai-a-journey-to-abstraction/>, E.T:5.03.2022

Heidegger ve Hegel gibi filozofların maddeler için, kaynak (öz) arama yaklaşımının yerine; organizmaların ve organizasyonların işleyişini, üretmeyi ön plana alan Deleuze'ün 21.Yüzyılda, post-modern felsefede devrim etkisi yaratan bu

anlayışının mimarlıkta da yansımaları çoktur. Finaldeki formuna baştan karar verilmiş; süreci, ilişkileri, minörleri ve potansiyeli dışlayan; heykelsi, hiyerarşik, simetrik, dikeyde yükselen mimariler yerine; yatayda, rizomatik üretim biçimlerinin nasıl olabileceğine dair çalışmak Deleuzcü bir yaklaşımdır.

Organsız beden yaklaşımında olduğu gibi, organlar yerine, damarların kendi arasındaki organizasyonlarını değerli hale getiren Deleuze, hiyerarşik yapılanmaların yerine minör organizasyonları ön plana çıkarmaktadır. Deleuze’ün mermerin içindeki damarları gibi, birlik içindeki çoklukların birbirleriyle ilişkilennemeleriyle ilgilenmesi, potansiyele olanak tanıyan bir mimarlık anlayışına ilham olur.

Deleuze ve Guattari, ‘Bin Yayla’ adlı kitabında, rizomun, birleşik bir yapı veya sistemle bütünleşmemiş, hiyerarşik olmayan ve yatay çoğulluk sergilediğini söyler. Yatay çoğulluk, tüm nesnelerin konumlarının ve ilişkilerinin göreliliği olduğu ve hiçbir şeyin sabit olmadığı anlamına gelen “konumun göreliliği”ni ve “ilişkinin değişkenliği”ni, ilişkilerin bir merkez olmaksızın çeşitli yönlerde açılması ve sürekli olarak değişmesini içeren bağlantılardan oluşan bir kavramdır. Örneğin, bir köstebek tüneli; yiyecek temini, hareket, saklanma ve erişim işlevi gören bir dizi mağaraya bağlı rizomatik yapıya sahiptir. İnternetteki köprü metni de yerleşik bir yoldan oluşmaz. İnternet üzerinde ara sıra yayılan her site birbirine bağlıdır ve tüm yapı veya yolların tanınmasına gerek kalmadan bir fare tıklaması ile doğrudan erişilebilir; böylece, sürekli olarak başka bir siteye taşınabilir. Bu uygulama doğrusal ve sıralı bir süreç gerektirmez, rastgele ve sıralı değildir.



Şekil 28. Bawburgh, Norfolk, Tarihi Haritası, rizomatik bir görünüm, 1838.

Kaynak: <https://www.francisfrith.com/bawburgh>, E.T:25.04.2022



Şekil 29. DP Architects, Rhizome House, Amsterdam Light Festival, 2016.

Kaynak: ‘Sergilenen 'Rhizome House' strüktürü, yoldan geçenleri çeşitli alanlar ve ışık gösterileri ağına çekiyor.’ <https://www.dpa.com.sg/projects/rhiz0meh0use/> E.T:21.03.2022.

Rizomatik sistemin çeşitli özellikleri vardır: İlk olarak, sistemdeki herhangi bir nokta diğer noktaya bağlanabilir. Başka bir deyişle, yapı sistematik değildir. Ne daha yüksek veya daha düşük olan hiyerarşik bir kavramı, ne de birinin önce veya sonra olduğu sıralı bir kavramı vardır. İkincisi, rizomatik yapı, hiçbirini birbirinin öznesi veya nesnesi olmayan, birbirinden farklı olan çeşitli heterojen noktaların bir bağlantısıdır. Bu nedenle, özne ve nesne birbirinin yerine kullanılabilir ve dizinin tamamı hakkında herhangi bir ipucu sağlamaz. Üçüncüsü, herhangi bir noktada bağlantısı kesilse bile, çizilen çizgilerden birinde veya yeni çizgilerle yeniden başlayabilir. Dördüncüsü, herhangi bir nokta arasında ne öykünme ne de benzerlik vardır. Başka bir deyişle, her noktanın farklı bir işlevi vardır ve bölünmenin heterojen bir yönünü gösterir.

Rizomatik zeminler mimari mekâna uygulanırken, her ikisi de mimari mekânı kullanan kullanıcılar tarafından deneyimlenen “eylem” ve “olaylar” aracılığıyla rizomun özellikleri kendi anlamlarını kazanır. Modern Zamanlarda, şehir merkezlerinde sayısız olay yaratma ve bağlantı noktaları bulma süreci, kentsel açıdan

bakıldığında sonsuz sayıda alanı hareket ettirir. Ancak aktif alan “binalar” ile sınırlı ise bireyler, kurulu çevrenin doğasına bağlı olarak şehirlerden farklı olasılıklarla “bağlanır”. Başka bir deyişle, mimari mekândaki "eylem", onun kentsel çevreden farklı olabileceğini ima etmektedir.

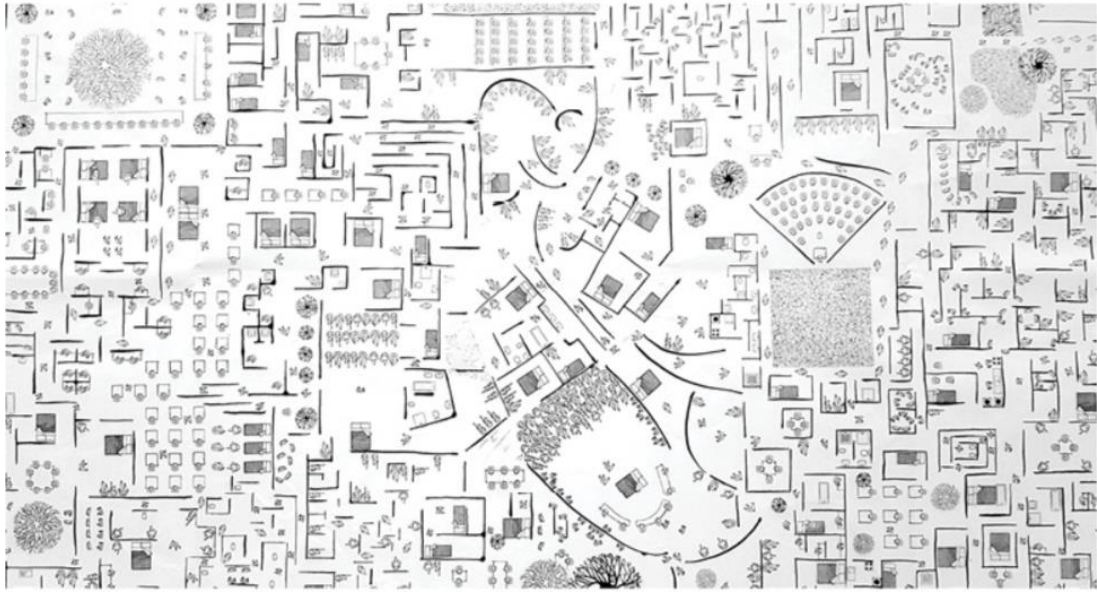
Deleuze’ün ‘rizom’ kavramından ilham alınarak temellendirilmiş Şekil 30’da görülen proje, Etiyopya, Menen, Addis Ababa’da büyüyen bir yatay uygun fiyatlı konut kaynağı olarak tasarlanmış bir yarışma projesidir. Addis Ababa, şehrin kaldıracabileceğinden daha hızlı büyüdüğü için gerekli konut ihtiyacını karşılamak için geliştirilmiş, Etiyopya Hükümeti’nin de daha sonra desteklediği bir projedir. Konut bloklarından oluşan, sahada kök salmış, teknik olarak uygulanabilir, ekonomik olarak rekabetçi, zaman ve malzeme açısından esnek alternatif bir tasarım önerilmektedir. Proje, standartlaştırılabilir ve betonarme bir yapı tipi kullanılarak hızla inşa edilebilir. Alternatif olarak, sıkıştırılmış toprak yapı sistemi kullanılarak inşa edilebilir; bu açıdan farklı potansiyeller sunmaya açık bir proje olarak nitelendirilebilir.



Şekil 30. Rizom, Kentsel Dönüşüm, Mahalle ve Gecekondu Projesi, Arianna Fornasiero, Paolo Turconi, Finalist Proje, 2018.

Kaynak: Mies van der Rohe vakfı “Young Talent Architecture Award”
<http://ytaa.miesbcn.com/work/362>, E.T:3.01.2022

Rizomatik “bağlantı”, iki farklı terimi eşdeğerde karşılayarak üçüncü bir terim oluşturmak anlamına gelir. Mimaride “bağlantı ilkeleri”, özgür iradeye sahip bir kişinin “eylemiyle” işlev değiştirebilir. İşlevsel mimari, çekirdek gibi merkeze dayalı yapısal rasyonaliteye sahip bir ağaç sisteminden oluşur. A işlevine sahip A mekânı varsa, mekân mutlak bir hiyerarşiye sahiptir ve içinde meydana gelebilecek eylem ve olaylar A'nın işlevine göre sınırlıdır. Örneğin, ofis mekânının işlevi “iş yapmak” ile sınırlıdır ve farklı eylemlerin olasılığını engeller. Buna karşılık, rizomatik mimaride göreceli hiyerarşi ve çeşitli mekânlar arasındaki konum değişikliğine göre her mekân arasındaki ilişkinin farklılaşması durumu ortaya çıkar (Şekil 31). Örneğin, A hacmi ve B hacmi ele alındığında, her ikisi de “heterojen” niteliklere sahip olarak yan yana ilişkilendirilmişse, bu iki mekânın rizomatik anlamda “bağlı” olduğu söylenebilir (Kong & Jung, 2022).



Şekil 31. Leon Ferrari, Neighborhood, 1980.

Kaynak: <https://www.wallplay.net/RHIZOME-GENERATOR>, , E.T:3.05.2022

Yan yana duran iki mekân arasında “gerilim” veya “akış” gibi olaylar meydana gelir ve “mekânlar arasında” üçüncü işlevi veya eylemi barındıran yeni bir mekân oluşturulabilir. Aynı mantıkla, eğer A ve B uzayları örtüşür ve “bağlanırsa”, üçüncü işlev veya eylem, yan yana geldiklerinden farklı olarak iki alanın kesişiminde meydana gelebilir (Kong & Jung, 2022).

Bir dizi uzaydan başka rizomatik olayları yaratabilecek birkaç unsur vardır. Yön vektörleri; binaların, maddi olmayan malzemelerin veya yapının dinamik formları ve akışkan akışı tarafından çalıştırılabilir, öngörülemeyen eylemlere neden olarak yeni bir bağlantı imkanı yaratabilir. Rizomatik bağlantı, sürekli gelişen, çeşitli farklılıklar tarafından sonsuz bir şekilde oluşturulur. “Bağlantıların” sayısı artarsa, boyutsallık artar. “Çokluk ilkesi”, sayısız bağlantılı çeşitli unsurlar tarafından eylemler ve olaylar yaratma sürecinde meydana gelebilecek çeşitli uzamsal konfigürasyonların olanaklarını yaratır.



Şekil 32. Suriye’den bir görüntü, 2017.

Kaynak: <https://emptyencore.files.wordpress.com/2011/04/1219079139.jpg>, E.T:6.01.2022

Mimari mekânda heterojen öğeler çoğul olarak mevcutsa, kullanıcıların deneyimlediği eylemlerin olasılığı da aynı oranda artar. Başka bir deyişle, çeşitli şekillerde mimari retorikler (mekân, formlar, sınırlar ve programlar gibi) tek bir mimari mekânda yer alıyorsa, bu mekânı deneyimleyen kullanıcılar, girdikleri andan itibaren zaten sonsuza yakın çokluklarla rizomatik bağlantıyı inşa ederler. Kullanıcılar, davranışları ile diğer kullanıcılar veya olaylarla ilişkiler kurar, mimari mekânda yeni akışlar oluşturur veya mevcut ağa üçüncü bağlantıyı gerçekleştirerek başka çoğul çokluklar yaratır.

Rizomatik çokluklar kopma ilkelerine sahiptir. Deleuze, “coupure” ile “kopuş”u birbirinden ayırır. Coupure, herhangi bir nesneyi veya akışı, turp veya tofu keser gibi belirli kurallara göre kesmek anlamına gelir. Öte yandan kopuş, verilen herhangi bir çizgiyle bağı kesmek, çizgiden sapmak ve çizginin içinde yapılan

anlamdan sapmak anlamına gelir. Örneğin, belirli kelimelerin mevcut kökenlerinin anlamından farklı anlamlar taşıdığına kırılma meydana geldiği söylenebilir. Bu şekilde, düzenli bir şekilde farklılaştırılmış ve bölünmüş bir ağaç diyagramının çizgileri boyunca bir rizom üretilmez, ancak çizgiler arasında çapraz geçiş yaparak bağlanır; bu durum, soy kütük sistemini sallar ve bozar.

Mimarlıkta “kırılma”, alanlar veya mekânlar arasında anlam alışverişi olasılığına odaklanır. Birbirine bağlı mekânlar arasında orijinal diziden doğrudan veya dolaylı olarak saparak farklı anlamlarla işleyen kopmalar ortaya çıkabilir. Bu anlamların işlemesini sağlamak ve karşılıklı olarak aktif iletişimin gerçekleşebilmesi için mekânlar arasındaki “sınır” unsurlarının gevşetilmesi gerekir. Böylece, belirsiz sınırları olan bulanık alanlar yaratılır ve sınırların kaybı, nihayetinde işlevlerin insanı ön plana almasını teşvik eder. Pivotlarla noktalı bölgelemeden sapan merkezi olmayan işlevler, merkez konumu sürekli olarak kullanıcıların “hareketine” göre değiştiği için çizgili programın bir bandını oluşturur (Kong & Jung, 2022).

Edward Soja tarafından tasarlanan Ukrayna, Odessa'daki “Yedinci Kilometre Pazarı (şekil 33)”, aşırı yoğunluk koşullarında çalışan ve katı bir mekânsal yerleşimin özelleştirilmesini gösteren bir ‘exopolis’ varlığına bir örnektir. Kendi kendini organize eden bir yapı olarak, pazar açık olduğunda, aktörler arasındaki iletişimin ve görsel yönelimin rastgele olduğu, tekrarlayan, ancak sürekli değişen çerçeveli bir ortama dönüşen, görünüşte sonsuz bir nakliye konteyneri sıralarına yerleştirilmiştir.

Mimarlıkla ilgili bu koşullar, ani iletişimin mekânsal ilişkileri yaratma girişimiyle haritalanmış ve yorumlanmıştır. Hiyerarşinin yokluğu, aşırı yoğunluk ve bu süreçte yorumlanan kendi kendine örgütlenme, rizomatik bir modelin özellikleridir ve bu konu mimari uygulamanın (şekil 34), tasarım sürecinde sorgulanmış ve araştırılmıştır.



Şekil 33. M. Zlatkov, Odessa Gençlik Kültür Merkezi: Mimari Model Olarak Rizom, 2011.

Kaynak: <https://repository.tudelft.nl/islandora/object/uuid%3A7f37434c-05ae-4ebf-8ee7-e3c8f742c7fe>, E.T:14.03.2022.

Haritacılık, kişinin izlemesi gereken yolu, ilerlemeyi vb. ifade ederek eylem için bir kılavuz olarak oluşturulmuş bir diyagram türüdür. Bununla birlikte, sadece yolların şekillerini çizmek bir harita olamaz, dünya yüzeyinin şekillerini daha az doğru bir şekilde yeniden üretmez. Rizomatik perspektiften bakıldığında, haritanın yolların şekillerini ve yeryüzünün yüzeyini doğru bir şekilde yeniden üretmesi gerektiği fikrini aşmak gerekmektedir. Pratik eylemlerin diyagramları olarak haritaların önemli yanı; eylemlerin ve yaşamların yollarının bağlantılı ve dallanmış olması, yolların topolojik ilişkisi, yolda karşılaşılabilecek engellerin veya tehlikeli şeylerin uygun işaretçileridir.

Sanatta Décalcomanie (dekalkomani), boyalı bir resmi katlayarak simetrik bir şekil oluşturmanın bir yolunu ifade eder. Ancak, resmi katlama anında orijinal olarak çizilen şekil, katlanmış taraf tarafından deforme olur. Başka bir deyişle, calque'ı dönüştürmek anlamında dé-calque yürüttüğü söylenebilir. Gerçeğe uygun bir harita çizilse bile, gerçek yine çizilen haritaya göre dönüştürülür.



Şekil 34. Erik Yek, Rhizome and the Wasted Square, 2022.

Kaynak: <https://www.behance.net/gallery/67921503/The-Rhizome-and-The-Wasted-Square>
E.T:14.03.2022.

“[...] Bu tasarım tezi, Deleuze ve Guattari'nin rizomatik teorilerinin Malezya'nın Sibuya kentinde boşa harcanmış bir kamusal alanda olası uygulamalarını araştırıyor. Sistematik olarak araştırarak ve Deleuze ve Guattari'nin altı ilkesini (bağlanabilirlik, heterojenlik, çokluk, kopuş, haritacılık ve dekalkomani) idrak ederek, Deleuze ve Guattari'nin önerdiği gibi montaj ve haritalama yoluyla temkinli ilerliyorum. 'The Rhizome ve The Wasted Square', sonu olmayan sonsuz bağlantıların, melodisiz müziğin, hedefi olmayan hareketlerin ve özellikle hiçbir şeyden yoksun her şeyin mekânsal-mimari bir ifadesidir. [...] Bildiğimiz mimaridir, ancak yarı inandırıcı bir şekilde ütopiktir. Mevcut dokuya yabancısıdır, ancak topluluk deneyiminin her düzeyindeki ağlara bağlılığı açısından bağlamsaldır. Mekânın şiirsel akıcılığını oluşturmak için eskiyi kullanarak yenidir. Her şey birbirine bağlıdır ve nereden başlarsanız başlayın, olası bir aşkınlık olmadan, "gerçekliğin" herhangi bir bölümüne veya kuytusuna ilerleyebilirsiniz; sadece içkinlik vardır. Bir noktayı veya konumu da işgal edemezsiniz: 'Yalnızca çizgiler vardır.'” (Şekil 34) (Yek, 2022).

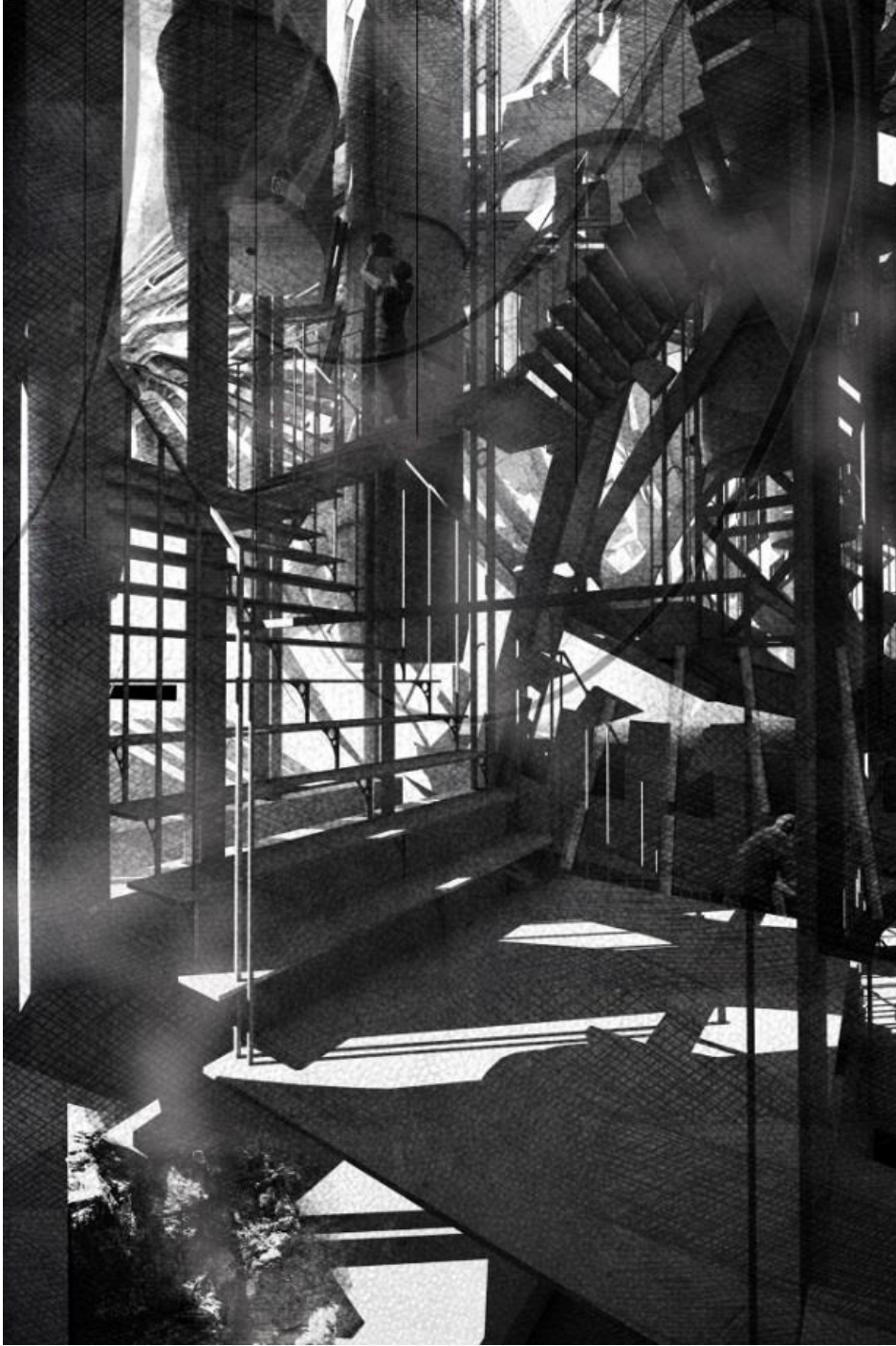
Mimaride, “hareketli rotalar” ögesine “haritacılık ilkesi” atanabilir. Her binanın kat planları vardır ve büyük binalar söz konusu olduğunda, kullanıcıların hedeflerini verimli bir şekilde bulabilmeleri ve eylemleri için bir kılavuz sağlayan

dizinler sağlanır. Mimarlar her şeyi bilen perspektiften kat planları çizse de, geręek alanı kullanan kullanıcılar yalnızca kendilerine görünen görsel yönergelere göre davranır ve binaların genel hatları hakkında hiçbir şey bilmez. ‘Rizomatik mimari’de; kat planları veya dizinler, ağaç sistemlerine ve kullanıcıların kasıtlı eylemlerine yol açan felaketlerdir. ‘Rizomatik mimari’deki hareketli rotalar, “rastgelelik” ve “gönüllü olarak seçim yapma olanağı”nı öne sürer. Kullanıcıların seçtikleri rotalar, belirsiz yollar izleyerek yaşam yollarını veya yaşam biçimlerini bulma sürecinden kaynaklanmalıdır. Decalcomania (dekalkomani)’nın sonuçları olarak, sanki yanları yırtılmış gibi; kullanıcılar, beklenmedik eylem ve olaylarla sürekli değişen düzlemlerde yürüyebilmelidirler (şekil 35, 36).



şekil 35 Rizom: Oedipus karşıtı bir manifesto görselleri. Kuala Lumpur, Qaisy Jaslend, ,Hazim Azami, Hanis Abd Razak, Nik Amirul Faiz, 2014.

Kaynak: <http://cargocollective.com/hanisabdrarak/Rhizome-An-anti-oedepus-manifesto>
E.T:16.03.2022



Şekil 36. Rizom: Oedipus karşıtı bir manifesto görselleri. Kuala Lumpur, Qaisy Jaslend, ,Hazim Azami, Hanis Abd Razak, Nik Amirul Faiz, 2014.

Kaynak: <http://cargocollective.com/hanisabdrarak/Rhizome-An-anti-oedepus-manifesto>
E.T:16.03.2022

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. DELEUZE KAVRAMLARIYLA MİMARLIK ANLATISI OLUŞTURMA: BEYOĞLU'NDA BİR MİMARİ OKUMA DENEMESİ

4.1. Beyoğlu: Alana Dair Bilgiler

Beyoğlu, Türkiye'nin kuzeybatısında Marmara bölgesinde yer alan, İstanbul'un Avrupa yakasındaki bir ilçedir. Beyoğlu ilçesi, kuzeydoğuda Beşiktaş, kuzeyde Şişli ve Kağıthane, batıda ise Eyüp ilçeleriyle komşudur. Hem doğusunda İstanbul Boğazı'na hem de güneyinde Haliç'e kıyısı bulunur ve boğaz üzerinden doğusundaki Üsküdar ilçesiyle, Haliç (Tarihi Yarımada bölgesi) üzerinden de güneyindeki Fatih ilçesiyle komşudur (Şahin, 2020).



Şekil 37. Beyoğlu Haritası, 2022.

Kaynak: <https://beyoglu.bel.tr/beyoglu/beyoglu-haritalari/> E.T:28.05.2022.

Beyoğlu, Bizans dönemindeki 'karşı yaka' anlamına gelen adıyla 'Pera', tarihi 13. Yüzyıla kadar dayanan bir bölgedir. Daha geniş bir alanı kapsayacak şekilde Türkler tarafından verilen isimle 'Beyoğlu', Cenevizlilerin 13. Yüzyılda inşa ettiği Galata Kulesi ve Grand Rue de Pera (Osmanlı döneminde Cadde-i Kebir,

şimdiki adıyla İstiklal Caddesi) ile her zaman damıtılmış bir İstanbul mini-örneğidir; kültürel, sosyolojik ve mimari bir deney sahnesidir.

19. Yüzyıldan itibaren Osmanlı ve Türkiye'nin Batıya açılan kapısı olarak nitelenen Beyoğlu'nda Müslüman yerleşimleri 15. Yüzyılda başlamıştır. Aşağıda, Şekil 38'de, 15.Yüzyılda, Cristoforo Buondelmonti tarafından çizilen ve İstanbul'un en eski haritalarından biri kabul edilen haritalardan biri yer almaktadır.

16. Yüzyıldaki Matrakçı Nasuh'un İstanbul harita-minyatüründe görülen Beyoğlu (şekil 39), yalnızca Galata Kulesi'nden itibaren aşağıya doğru dağılan, surlarla çevrili, Tarihi Yarımada'ya kadar olan kısımda resmedilmiştir. Matrakçı Nasuh'un minyatüründe özellikle Fatih, Tarihi Yarımada bölgesindeki binaların, sokakların yer yer bağlantılı ve bazen kopuk bir biçimdeki çizimi rizomatik bir ilişkiler ağına benzemektedir. Günümüze yaklaştıkça, ekonomik ve politik açıdan gerek önemli bir merkez oluşu, gerek katmanlı yapısı, gerekse gecekondulaşmayla Beyoğlu, mekânsal açıdan gittikçe rizomatik bir yerleşime sahip olacaktı.



Şekil 38. Cristoforo Buondelmonti'ye ait Konstantinopolis ve Galata haritası, 15. Yüzyıl.

Kaynak: <https://www.stinpoli.com/istanbulun-en-eski-haritasi-eski-istanbul-haritalari/>
E.T:20.05.2022



Şekil 39. Matrakçı Nasuh, İstanbul Minyatürü, 16. Yüzyıl.

Kaynak: <https://www.stinpoli.com/wp-content/uploads/2021/04/4-matraci-nasuh-16-yy.jpg>,

E.T:20.05.2022

4.1.1. Beyoğlu'nun İstanbul İçin Mimari ve Kentsel Önemi

Beyoğlu, tıpkı yaşayan bir organizma gibi devamlı dönemsel değişimlerden geçer ve farklı olaylar ile kimliklerin görünümüne ayna olma niteliği taşır. Değişen devirlerin, hükümetlerin ve akımların çarpışma ve teşhir alanı olması açısından

Beyoğlu, mimari okuma olarak anlatıldığında tüm katmanlarıyla birlikte incelenmeli ve farklı disiplinlerden yararlanılmalıdır.

Deneyim, arzu ve sezgi açısından farklı deneysel olanaklara açık olan, aynı zamanda mekânsal ilişki ağlarıyla dolu bu bölge, bu açıdan duygu haritaları, ‘arzu mimarlığı’ ve Deleuze’ün deneyimi ve ilişkiler ağını ‘kaynak’, ‘sonuç’ ve salt rasyonalitenin önüne koyan düşüncelerini incelemek için seçilebilecek, İstanbul’daki, düşünsel anlamda en gebe bölgedir.

18. Yüzyılda Osmanlı sarayının odak noktasının Beşiktaş ve ve Boğaziçi’ne doğru yönelmesi ile önceden bağlarla dolu olan bölgede yerleşimler artmaya başlar. Özellikle 19. Yüzyılda Levantenlerin uğrak noktası olan Bölge, çok kültürlü yapısıyla, ‘kozmopolit’ kavramının tanımı olabilecek hale gelir. Cumhuriyet döneminde başkentin Ankara olmasıyla önemini yitirir gibi olmasına rağmen Beyoğlu, politik ve kültürel marjinal değişimleriyle, ‘modern’ ve ‘post-modern’ dönemde bir mini Türkiye numunesi şeklinde bir inceleme sahası olma özelliğini sürdürür.

4.1.2. Beyoğlu’nun Tarihsel Değişimi

Beyoğlu bölgesi, yerleşim süreci M.Ö. 1200 yılına kadar dayanan; M.Ö 750 ile 550 arasında tarihte Yunan kolonileşme göçleri ile birlikte Bizans İmparatorluğu öncesi çeşitli kavimlere ev sahipliği yapmış bir bölgedir (Turhanlı, 1988). Haliç’in karşısında yer aldığı için Eski Yunancada “karşı taraf, öte” anlamına gelen Pera, günümüzdeki adıyla Beyoğlu, 330’dan 1922’ye kadar bulunan dönemde; Roma İmparatorluğu (330-395), Bizans İmparatorluğu (395-1204, 1261-1453), Latin İmparatorluğu (1204-1261) ve Osmanlı İmparatorluğu (1453-1922) olmak üzere 4 farklı imparatorluk süresince gözde bir yerleşim yeri olmaya devam etmiştir (Turhanlı, 1988).

18. Yüzyılda Modernizm, Avrupa’da monarşinin ve dinin eleştirildiği, rasyonelliğin ön planda olduğu sistematik düşüncelere karşılık geldiğinden; ileri dönemlerde Türkiye Cumhuriyeti’nde de Osmanlı’nın devlet idaresi yönünden bu

baskın özelliklerini değiştirmek için temel yöntemlerden biri olarak tercih edilecekti. 19. Yüzyıl sonuna doğru; arz talep, sanayileşme çabası, seri üretim, teknolojinin gelişmesi, yeni burjuvazinin ortaya çıkması gibi gelişmeler Avrupa ve çevresinde modern mimarinin yükselişiyle bir arada gerçekleşmiştir.

19. Yüzyıl başlarına gelindiğinde Osmanlı'da geleneksel Müslüman kesimin tercih ettiği aile mahremiyetini koruyan mahalle evleri ve bürokratların, zengin ticaret / devlet adamlarının tercih ettiği büyük bahçeli evler oldukça yaygındı. Bu döneme kadar abdesthanesi veya hamamı, özel hizmetli odaları, avluları, bahçeleri olan ve geleneksel Osmanlı mimarisi ile neoklasik / barok mimari öğelerinden biçimsel esintiler taşıyan bu binalar lüks kabul edilmekteydi (Tandaçgüneş, 2014).

19. Yüzyıl ile birlikte yaşam tarzını değiştirmeye ve yeniliğe açık olan “Tanzimat Ailesi” tanımına giren aileler, yaşadıkları çevrenin değişimine de önyak olmuşlardır. Yaşanan bu değişimlerde sarayın taşınmasının, çıkan büyük yangınların (sıklıkla kargir binaların yanmasının) ve ulaşım araçlarının yaygınlaşmasının da büyük rolü vardır. Dönemde üst ve orta tabaka arasında konutlarda görülen ayrımın yanında mekânsal farklılaşmalar da oluşmaya başlamıştır (Tandaçgüneş, 2014).

19. Yüzyılın ikinci yarısında, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki kapitalist ekonomiye dahil olma çabalarına bağlı olarak hızlı bir değişim dönemine giren Beyoğlu, yeni yapılan alt yapı ve üst yapı yatırımları ile modernleşme sürecindeki kentin aynası haline gelmiştir. Levanten nüfusun, gayrimüslim burjuvazinin, doğu ekspresinin açılması ile artacak olan kente sonradan yerleşen Avrupalıların yoğunlaştığı bu bölge, kültürel dönüşümün ve Avrupai, batılı tarzda aktivitelerin de uğrak merkezi haline gelir. 1845 yılında Galata Köprüsü'nün açılması, 1857'da 6. Daire'nin kurulması, 1865'da Galata surlarının yıkılması, 1870 Büyük Beyoğlu yangını, 1875'de Tünel'in inşa edilmesi ve bölgeyi yeni gelişmekte olan kuzey yönüne bağlayan tramvay hatlarının inşası ile Beyoğlu'nun dönüşümü ve genişlemesi artmıştır (Özlü, 2016).

19. yüzyılın sonlarında doruğa ulaşan sosyal yapısı ve bu sistemin somut bir sonucu olan mimari karakteri ile Pera bölgesi İstanbul için önemli bir yer tutmaktadır. Bu dönemin ilerici gelişmeleri ve gelecekte ülke geneline yayılacak olan

mimari, batılılaşma sürecinin başlamasına zemin hazırlamıştır. Orta ve üst ekonomik seviyeden gelen, kendi kültürel kurumları, dini ve dili olan Peralılar, bölgeyi on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra İstanbul'da en çok arzu edilen yer haline dönüştürmüşlerdir (Kılıç Y. , 2007).

Altıncı Daire'nin açılması ve 1870 yangını Pera'nın mimari yapısında büyük birçok değişime sebep oldu. Bölgede yangın veya yıkım sonucu açılan yollar genişletilerek Batı standartlarına getirilmiş, küçük parseller birleştirilerek kat sayısı artırılmıştır. Boş arsalar üzerine yapılan yeni yapıların, kargirden inşa edilerek çok katlı olması ve Batı apartmanlarında olduğu gibi birden fazla aileyi barındırması amaçlanmıştır. Sonuç olarak, başkentteki ilk daireler modern inşaat malzemeleri, dekoratif cepheler, Fransız pencereler ve sofistike tesisat sistemleri ile inşa edildi (Durudoğan, 1998). (Daha sonra 1915 yılındaki Cihangir ve Tophane bölgesinde çıkan yangında 135 bina yanacaktı.)

19. Yüzyıl sonu Osmanlı Dönemi edebiyatı içinde Galata-Pera ikilisini 'turlayan' züppe tipleri ortaya çıkmıştır, Araba Sevdası'nın Bihruz Bey'i veya Aşk-ı Memnu'nun Behlül'ü gibi; ama bu karakterlerde yürümek için yürümek gibi bir felsefe yoktur, sadece gösteriş yaparlar. Ancak bunların aksine, Oğuz Atay'ın öncül-flâneur tipi Garip akımı, özünde Orhan Veli ile başlamış, tam anlamıyla ise Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam romanıyla edebiyatımıza girmiştir. Böylelikle flâneur'ün bir Türkçe çevirisi olmuştur: aylak (Başar, 2013).

20. Yüzyıl başlarında, Galata yani Pera Bölgesi, otelleri, sinemaları ve tiyatroları, banka binaları, pasajları, kafeleri, parkları, mağazaları, bahçeleri, modern apartmanları ve kiliseleri ile bir Avrupa kenti görünümünde olmakla kalmayıp, Batılı tarzda yaşam, tüketim, kültür ve eğlence pratiklerini de bünyesinde barındırmaktaydı. Grand Rue de Pera, Haliç'in kuzey yakasındaki Beyoğlu'nun bel kemiğini oluşturan "modern eksen"di. Mahalle, gayrimüslim burjuvazinin ve yabancıların etkisinde gelişti. Tarihi yarımada olan İstanbul ile Beyoğlu arasındaki ilişkiyi karşıtlık içinde (yani geleneksel-modern, Doğu-Batı) geleneksel olarak betimleyen son araştırmalar, 'Altın Yarımada'nın her iki tarafında modernleşmenin kentsel mekândaki dinamiklerinin geçerliliğini göstermiştir. Karşılıklı etkileşimle

birlikte, gayrimüslim azınlıkların sosyal ve kültürel önemi devam etti ve Beyoğlu'ndaki kent yaşamının önemli bir belirleyicisi oldu.

Beyoğlu'nda vücut bulan etnik farklılıkların hızla siyasallaşmasını tetikleyen belki de Birinci Dünya Savaşı'nın (1918–1923) ardından İstanbul'un kısa süreli Müttefik işgali dönemi idi. Yabancı görevlilerin anılarının da tanıklık ettiği gibi, 'Grand Rue de Pera', "dedikodu merkezi" ve "kalabalığı ile büyük şehrin mizacındaki günlük değişiklikleri iyi hissetmek için" en iyi yerdi. Bölgenin kontrol edilemez kaotik heterojenliği, yalnızca Ankara merkezli milliyetçilerin ve onların İstanbul'daki yurttaşlarının artan direnişiyle değil, aynı zamanda komünist propagandası yapan Bolşevik casuslarla da ilgilenen işgal kuvvetleri için bir sorundu. Milliyetçiler için ise Pera hem sevginin hem de nefretin nesnesiydi. Uzun zamandır toplumsal kurtuluşun alanı ve özellikle Türk üst sınıf ailelerinin genç nesilleri için geleneksel geleneklerin (modernist) yıkımının bir simgesi olmuştu. Bu nedenle, ülke geneline yayılmak istedikleri modern yaşam tarzının yeri idi. Ancak Pera, gayrimüslimler ve buraya yerleşen yabancılardan oluşan bir sosyal temele dayanan işgal güçlerinin de merkeziydi (Durudoğan, 1998).

İlerleyen yıllarda Beyoğlu sokaklarında İngiliz üniformalı Rum ve Ermenilerin hatırası kolay kolay silinmeyecekti. İşgal biter bitmez donanma rıhtımındaki İngiliz bayrağının yerini çok büyük bir Türk bayrağı aldı. Bir diğer Türk bayrağı da Grand Rue de Pera'nın köşesinde ve İngiliz Büyükelçiliği'ne giden caddede büyüdü. Üstelik Grand Rue de Pera, kısa süre sonra alanı ele geçirmek için bir jestle İstiklal Caddesi olarak değiştirildi. Bununla birlikte, cumhuriyetin ilanı sırasında tüm dükkanlar, dükkanlar ve eğlence tesisleri azınlıklara aitti (Batuman, 2015).

Maksem duvarının önündeki açık alanın Taksim Meydanı'na dönüştürülmesi, İstiklal Caddesi'nin bir uzantısı olarak bazı faaliyetlerin kendiliğinden büyümesi ve devlet tarafından İstiklal Caddesi'ni simgelemek için kasıtlı olarak uygulanmasıyla gerçekleşti.

Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte büyük ölçüde kısırlaşan ve eski enerjisini kaybeden Beyoğlu, gene de Cumhuriyet'in çağdaş ve batılı tarzını yansıtmakta, hala

kültürel, politik ve sosyal hayatın merkezinde yer almaktadır. Beyoğlu, Cumhuriyet sonrası elit kesimin seçtiği yaşam tarzının ve çağdaş, batılı kentsel pratiklerin mekânsal bir yüzü olsa da, gayrimüslim burjuvazinin yoğunlaştığı bölge olmaya devam etmiş ve millileştirilmiş sermayeye dayalı bir mülkiyet değişimini gözler önüne sermiştir (Batuman, 2015).



Şekil 40. İstiklal Caddesi - 6-7 Eylül 1955 Olayları Fotoğraflar - Belgeler

Kaynak: Fahri Çoker Arşivi, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005,

<http://omerlutfibakan.blogspot.com/2014/09/6-7-eylul-1955-olaylari.html>, E.T.: 21.07.22

6-7 Eylül 1955 olaylarında, Demokrat Parti politikaları ve politik atmosferin kutuplaştırması sonucu çıkan provakatif eylemlerde büyük zarar gören gayrimüslim nüfus, özellikle Beyoğlu’nda, mülklerini geride bırakarak büyük oranda ülkeyi terk ettiler (Aktar, 2003).

1950’lerde, özellikle 6-7 Eylül olaylarından sonra, Beyoğlu’nun nüfusu gayrimüslimlerin ayrılmasıyla azalmıştır. 1950’lerin ve 1960’ların hızlı sanayileşmesiyle birlikte İstanbul, ülkenin kırsal kesimlerinden gelen göçmen grupları için bir çekim merkezi haline geldi ve Beyoğlu, gayrimüslimlerin terk ettiği

binaları yasadışı olarak işgal eden kırsal kesimdeki insanların ucuz konut ihtiyacına cevap vermeye başladı. İlçenin kademeli olarak “Türkleştirilmesi”, semtin sosyal yapısında önemli değişikliklere neden olmuştur. Beyoğlu, seks işçileri, travestiler, Romanlar ve daha birçokları da dahil olmak üzere çok sayıda marjinalleştirilmiş gruba ev sahipliği yaptı. Genelevler açıldı ve sokakları uyuşturucu satıcıları ele geçirdi. Beyoğlu, insanların güpegündüz bile sokaklarında yürümekten korktukları bir suç yuvası haline geldi (Aktar, 2003).

1980’lerin başında Beyoğlu’nun bir çok bölümünde yıkımlar gerçekleştirildi. İnsanların gündüz vakti bile sokaklarında yürümekten korktukları bir suç yuvasıydı. Dolayısıyla, artık bir elit Batılı mahallesi ya da kültür merkezi değildi. Özellikle 80’li yıllardaki Arabesk kültürü Beyoğlu’nun ruhuna derinden dokunmaya başladı. Sinemalar, tiyatrolar, kafeler, restoranlar ve barlar ardı ardına kapandı, yerlerini pavyonlar ve gazinolar almaya başladı. Bu dönemde Beyoğlu geceleri kesinlikle erkek egemen bir mekandı.

Beyoğlu’nu canlandırmak için 1990 yılında Beyoğlu Güzelleştirme ve Koruma Derneği’nin kurulması, Tarlabası Caddesi’nin genişletilmesi ve İstiklal Caddesi’nin yayalaştırılması gibi çeşitli gelişmeler yaşandı. Tünel-Taksim hattında “nostaljik tramvay”ın tekrar açılması ve tarihi yapıların cephelerinin yenilenmesi gerçekleştirildi. Devlet eliyle çok sayıda 19. Yüzyıl binasını yıkıldı ve içinde yaşayan binlerce insanı yeniden yerleştirildi. Böylece “temizlenen” Beyoğlu, kafeler, restoranlar, oteller, kültür binaları, sanat galerileri, kitapçılar, tiyatrolar, meyhaneler ve barların cenneti oldu. Minör etkinlikler ve festivaller de canlanma sürecinde etkin rol oynamıştır. Bu önemli gelişmeler birlikte Cihangir, Galata, Şişhane ve Tophane gibi çevre mahallelere de sıçradı ve tüm bölgeye tekrar yeni bir ivme kazandırıldı (Özlü, 2016).

1990’lardan bu yana Beyoğlu’nun 19. Yüzyıl sonundaki Pera döneminin nostaljisi tekrar deneyimlenebilen hale geldi. Beyoğlu, bu dönemde, değerini yeniden kazanmış ve tüm İstanbul’un en gözde semti olmuştur. Beyoğlu, muhtemelen 15 milyondan fazla İstanbulluya ev sahipliği yapabilen tek yer ve turistlerin İstanbul’a geldiklerinde Beyoğlu’nu atlamaları mümkün değildi. 2000’li yılların başında

Beyoğlu, fahişeler ve uyuşturucu satıcıları ile köhne bir yanı ve ihtişamlı günlerinde olduğu gibi ticaret, eğlence ve kültür merkezi sayılabilecek yeni bir kozmopolit bölgeydi.

İstanbul'da kültür ve sanatın çoğu unsurlarının geçmişten günümüze Beyoğlu'ndan geldiği bilinmektedir. Sinemalar, tiyatrolar, operalar, sanat galerileri, kitapçılar, festivaller ve bienal severlerle dolup taşmaktadır. Beyoğlu'nun toplumun farklı kesimlerinden bireyler için önemli bir yer ve şehrin enerjisini bünyesinde barındırarak İstanbul'un ayna özelliği gösteren mekânı olma özellikleri dönem dönem sekteye uğrasa da devam etmektedir.

2013 yılındaki, devlet otoritelerinin Gezi Parkı'na yapmayı planladığı Topçu Kışlası'na tepki olarak başlayan Gezi Direnişi'nde Gezi Parkı, Taksim Meydanı, İstiklal Caddesi ve Atatürk Kültür Merkezi'nin direniş mekânları olarak sembolik ve işlevsel rolünün büyüklüğü görülmüştür.



Şekil 41 Gezi Eylemlerinde Taksim Meydan'ından Atatürk Kültür Merkezi'ne bakan bir fotoğraf, 2013.

Kaynak: <https://www.agos.com.tr/tr/kultur-sanat?page=139>, E.T:20.05.2022

4.2. Deleuze Kavramlarıyla Beyoğlu’nu Keşfetmek

Deleuze ile Guattari, Platon’un maddi varlıklar için, ideal ve mükemmel bir formun mevcut olduğuna ve göstergelerin ancak ona yaklaştıkça mükemmelleştiği hiyerarşik ağaç formu teorisine; “Ağaçlardan, dallardan ve köklerden bıktık.” (Deleuze & Guattari, 1987) söylemiyle karşı çıkmışlardır. Bu anlamda tarihi bir binayı veya mekânı ele aldığımızda, İstiklal Caddesi’nin ideal hali, ilk inşa edildiği altın dönemi olarak, 19. Yüzyıl sonu ve 20. Yüzyıl başındaki yüzünü Batıya dönmüş, fötr şapka ve döpiyeslerle gezilen multi kültürel ve levantenlerle dolu hali miydi? Böyleyse günümüzdeki mülteci, göçmen ve Ortadoğulu turistlerle sıkça karşılaşılan hali kusurlu kabul edilemez. Bir binanın ilk inşa edildiği dönemki hali idealdir ve eskidikçe, bozuldukça idealinden uzaklaşır mı? Deleuze’ün yaklaşımıyla çıkarım yapılması gerekirse, günümüz post-modern bilimsel restorasyon kurumlarının yaklaşımına benzer şekilde, binanın geçirdiği süreçler, üzerindeki yosunlanmalar, paslanmalar, kir ve yıpranmanın kendisi de binanın ilk halinden daha değersiz değildir.

Tıpkı Durumcuların söylediği gibi binanın ve sürenin kendi içinde geçirdiği deneyimler ve gerek kendiliğinden gerekse düzenlemelere karşı ürettikleri de bir o kadar önemlidir. Binaya yapılan yapılan farklı tarz ve dönemde ekler, yaşanmışlığın, dışsal düzenlemelerin veya terkedilmişliğin birer sonucudur; bu değişimler yıpranma ve yenilenmenin iç-içe geçtiği süreçte ara formlar, durumlar üretir ve iki durumu da bir arada deneyimlemek için daha fazla potansiyel sunar. Önemli olan deneyimdir ve her yapma, yıkma ve birlikte var olma durumu; bina ve çürümesi gibi birbirinden ayrı düşünülemeyen bir “oluş” halindedir. Deleuzecü bakış açısına göre tüm “oluş”lar, yeğlilikleri azalıp artsa bile temelde tek seslidir ve eşit derece öneme sahiptir.

Eski ve yeninin diyalektik bir biçimde karşıtlığından söz edilemez; bazen zıtlaşır, bazen iç içe geçer, bazen kaçış çizgileri veya ara formlar yaratarak yeni kaygan mekânlar oluşturur; bazense kısır bir döngüde kesilerek yok olur. Deleuzecü yaklaşım tarihe lineer bir akılcılıkla veya kutsallaştırmayla yaklaşmaz, orijinal olan kökeni başlangıç olarak görmez ama tabii ki tarihi verileri de yok saymaz. Geçmiş

şimdinin; şimdi de geleceğin içindedir. Kaçış çizgileri, tarihin şartladıklarının arasındaki deliklerden sızan çizgilerdir; sınırlandırılanlar olmadan sınırı geçmek kolaydır ancak; sınır ve eşikler, aslında farklı, yaratıcı, potansiyel kaçış çizgileri üretilebilmesi için de ön ayak olurlar. Beyoğlu örneği bu kaçış çizgileri ve ara formlar açısından oldukça zengindir.

Beyoğlu, yani eski adıyla Pera; 1839'da Tanzimat Fermanından sonra Batı etkisinin odağında olmuştur. 19. Yüzyılda Pera yabancı nüfusun getirdiği batılı yaşam tarzıyla, kentsel ve mimari açıdan, Avrupa şehirlerine benziyordu ve karşı yakadaki İstanbul'dan oldukça farklıydı. 19. Yüzyıl sonu 20. Yüzyıl başındaki politik ve sosyal değişimlerin mekân üzerine yansımaları açısından "Pera" günümüzde olduğu gibi ülkedeki en önemli gösteri alanıdır.

Beyoğlu'nun gelişim gösterdiği 19. Yüzyılda, modernite ile birlikte zevk artık yalnızca insanın hayaller ve idealar dünyasında yer alan bir kavram değil, somut nesneler ve eylemlerle gösterilmesi elzem olmuş yeni türden bir bireysel estetik yaşantı göstergesidir (Tanyeli, 1995). 18 ve 19. Yüzyıl Osmanlı'sındaki üst gelir düzeyine sahip insanların mekânlarında genellikle Fransız etkisiyle birlikte batı mobilyaları ile geleneksel Osmanlı mobilyaları bir arada kullanılarak iç mekânlar yaratmak popülerdi. Estetik ve ideolojik anlayışların değişimini yansıtan yeni mimari akımlarda olduğu gibi modern mimari uygulamalarda da genellikle üst üste binme, değiştirme, dönüştürme, yok edip yeniden yapma gibi eğilimler görülür.

Son yıllarda, 20. Yüzyıl başında inşa edilmiş Alkazar Sineması'nın, sürekli değişen işlevi ve yeni eklerle restore edilerek 'Hope Alkazar' (Şekil 42) adında sanat ve performans merkezine dönüşmesi, geçmiş ve şimdinin yarattığı hibrit binalara örnek olarak verilebilir. Geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki sınırların kalkması, Alkazar'ın farklı bir biçimde de olsa tekrarını sürdürmesi, Deleuze'un 'Fark ve Tekrar' prensibini hatırlatmaktadır.



Şekil 42. Alkazar Sineması, eski halinin üzerine eklenen yeni modern ekleriyle restore edildi. Eski (1975) ve yeni halinin fotoğrafları (2022).

Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/72974>, E.T:27.05.2022

Zamanda geriye dönülecek olunursa, 1961 yılında açılan Meşhur Maksim gazinosu, '80 darbesinden sonra tekrar popüler olmuştur. Özellikle 90'lı yıllarda televizyon kültürünün hakim oluşuyla gazino kültürü 2000'li yıllara doğru neredeyse tamamen yok olmaya yüz tutmuştur. Günümüzde Maksim gazinosunun yerinde bir otel bulunmaktadır.

Maksim Gazinosu, işlevi, kimliği veya fiziksel yapısı major veya minor yapılanmalar tarafından kısmi ya da tamamen dönüştürülerek varlığını sürdüren bir

mekândır. Gazino, bağlamından koparıldığında da farklı biçimlerde var olmaya devam etmiş ve otel olduğunda da fiziksel açıdan eskimişliğinin izlerini (Şekil 44) kaybederek yepyeni bir forma dönüşmüştür (Şekil 45).



Şekil 43. Büyük Maksim Gazinosu 60'lar.

Kaynak: <https://www.theswingpost.com/1920ler-turkiyesinde-en-cok-dans-edilen-10-mekan/>, E.T:22.05.2022



Şekil 44. Maksim ve Devlet Tiyatrosu Taksim Sahnesi, 2000'ler ve terkedilmiş Maksim Gazinosu Otoparkı, 2008.

Kaynak: <https://resimlihafiza.files.wordpress.com/2015/10/13.jpeg>, E.T:22.05.2022



Şekil 45. Günümüzde Sofia Otel, Maksim Gazinosu’nun yerine açıldı, 2022.

Kaynak: Yazarın kendi arşivinden.

İstiklal Caddesi üzerinde ve Beyoğlu’nda birçok mekânda gözlemlenebilen durum, genellikle 19.Yüzyıl sonu, 20. Yüzyıl başı inşa edilmiş ve dönemlerine göre modern kabul edilen binalar üzerinde gelişen post-modern etkilerdir. Bu anlamda “modern” ve “post-modern”in kavramsal karşılıkları yapısalcı bir biçimde incelenmelidir.

Latince “modernus” biçimiyle ilk defa 5. Yüzyılda kullanılmış ve “hemen şimdi/bugüne özgü” anlamına gelen “modern” sözcüğü, puta tapanlar karşısında yükselen güncel Hristiyanlığı ifade ediyordu (Mondal P. , Featherstone, Kumar, Parsons, & Dahrendorf, 2022). 18. Yüzyılda başlayıp 20. Yüzyıla kadar devam eden modern hareket söz konusu olduğunda ise tanımlamalar oldukça karmaşıklaşacaktır.

18. Yüzyıldan sonra, kelimenin ortaya çıktığı dönemin tersi biçimde genellikle dini değerler ve geleneklere karşıt, “yenilikçi” bir tutumu belirtmek için kullanılması, anlamının muğlak ve değişken olmasına örnek olarak verilebilir.

Modernizm, içinde birçok yenilikçi akım ve ifade biçimi barındırdığından net bir biçimde sınır çizilmesi zor bir kavramdır. Tanyeli’ye göre “modern” sözcüğünün sözlük anlamı modernizme hiçbir biçimde karşılık gelmemektedir. 20. Yüzyıldan sonraki modernizm ile 17. Yüzyıl Fransası’ndaki “Modernle Eskilerin Çatışması” diye isimlendirilen kutuplaşma birbirinden çok ayrıdır (Tanyeli, 2015).

Modernist düşünceler filizlerini aklın ön plana çıktığı bir ortamda verse de, sadece bilimsel bir akılcılıktan ibaret değildir. Modernizm dışavurumculuk ve sezgiselliği de içinde barındıracaktır. Hugo von Hofmannsthad’ın 1893’te modernliğin iki anlamı olduğunu söylemesi de modern bir tutumdur. Hofmannsthad’a göre modernizm hayatın çözümlemesi ve hayattan kaçıştı. Hem çözümlemeye, ölçüp biçmeye ve gerçeği yansıtmaya; hem de kaçışa, fanteziye ve düş imgelerine modern diyordu. Bu anlamda eski mobilyalara değer atfetme de moderndir; atomu parçalamak da (Mcfarlane J. , 2015).

Modernite kavramı yalnızca form ve üslup değişimlerine indirgenerek tanımlanamaz; toplumbilimci araştırmalarla da açıklanmaya çalışılması şarttır. Modernizm serüveni, lineer bir tarih akışı içinde art arda sıralanan biçimsel değişimlerden çok; zaman zaman iç içe geçen veya karşıtlaşan durumlardan oluşur. Modern düşünce kalıplarından konstrüktivist düşünceler, toplumcu proje ile; postmodernist tarihselcilik ise yeni muhafazakar kültürel ideolojiyle benzeşmektedir. Başka bir örnek verilecek olursa, işlevsellik kavramı 19. Yüzyıl İngiltere’sinde soyluların evlerinin nasıl kullanışlı bir biçimde tasarlanacağıyla ilgiliyken, 20. Yüzyıla doğru Avrupa’da işçi sınıfının konutlarının tasarımında temel ölçüt olarak kullanılıyordu (Tanyeli, 2015).

Değişen modernizm tanımlarını tamamen muğlaklaştırarak ötesine geçen ve tanımların yerine kavramlarının birbirleriyle olan değişken ilişkisine odaklanan Post-Modernist yaklaşımı Deleuze ve Guattari’nin Rizom kavramının mimari yansımalarında da görmek mümkündür.

Rizomatik yapıların oluşumunda merkezci bir etki, tek bir emir veya tamamen önceden tasarlanmış kesin bir model yoktur; tüm bu oluşlar rastlantıların yardımıyla şekillenir. Rizomatik hareketler, belli sabit ve önceden belirlenmiş bir forma girmek istemez ve sabit kaldıklarında bile kaçış çizgileri oluşturma olasılıkları vardır. Tıpkı hayatının bir kesitinde Taksim Anıtı'ndan yola çıkıp İstiklal caddesinde yürüyen ve Galatasaray Lisesi'ne varmak isteyen bireyin hedefinden şaşarak, yolda ilgisini çeken bir mekân görüp duraksayarak ara sokağa girmesi gibidir.

Rizomatik yapılanmalar “hedef”e terstir ve yatayda dallanarak yeni olasılıklar yaratırlar. Kaçış yolları veya çizgileri, rizomatik hareketin yersiz-yurtsuzlaştırma pratiklerini oluştururlar. Artık nereden geldiklerinin veya gideceklerinin bir önemi yoktur. Deleuze ile Guattari, rizom kavramını yersiz-yurtsuzlaşmış hareket için kullanırlar. Rizomatik hareket kendi içinde dönüşürken, toplumu ve dolayısıyla mekânları da dönüşüme sürükleyerek yersiz-yurtsuzlaştırabilir. Rizomun anlık olarak kensini sürekli tanımlayan ve rastgele yapısına; ona tekrar düzen ve istikrar kazandırmak, onu yerli-yurtlu yapmaya çalışan farklı bir güç de sürekli eşlik eder (Damian & Jones, 2014).

İnternet ağları, sosyal medya ağlarının yanı sıra değişime ve eyleme açık sokaklar da bilginin gözlemlendiği birer rizom örneği sayılabilir. Ucu açık, dönüşüme ve noktasal odaklara sahip oluşlara sahip bu ağlar rizoma oldukça benzerler. Mantarların dağılım yapısına benzeyen ve bir metafor olarak ortaya çıkan rizom kavramı; bir düşünme ve eylem modeli olarak sosyoloji, felsefe, tarih, sanat ve mimarlık gibi birçok disiplinler arası kurguyu kavramaya olanak tanıyabilir. Bu düşünce ve eylem modeli; geleneksel olanın sabit kodlarını ve iyi/kötü, temiz/kirli gibi hiyerarşik karşıtlıklar yaratarak dünyayı açıklayan yapıyı kırarak, yatay eksenli minör etmenleri ve deneyimlerimizi de incelememizi sağlar. Rizom; dikey ve hiyerarşik, tekil ve homojen değildir; heterojen, çoğul bağlantılı oluşları temellendirerek yapı sökümcülüğe olanak tanır.

“Olmuş ya da olmakta olan tüm önemli şeyler Amerikan rizomunda kendine yön buluyor: Beatnikler, Yeraltı, Gruplar ve Çeteler, Ardeşık ve dışarıyla doğrudan bağlantılı gerçekleşen merkezden sapmalar. [...] Ve Amerika'daki yönlerin

kurdukları ilişki ağıları da farklıdır: Ağaç-biçimli olana yönelik arayış ve eski dünyaya dönüş Doğu’da sahne alırken, Atalarından yoksun yerlileri, sürekli olarak deneyimlenenden uzaklaşan sınırlılıkları ve değişen ve yerlerinden sökülen sınırlarıyla rizomatik bir Batı söz konusudur. Batı’da yekpare bir Amerikan “haritası”, ağaçların bile rizomlar oluşturduğu bir harita vardır.” (Deleuze & Guattari, 1990).

Birey-öncesi tekilikler her zaman bir çokluk ile ilişkilidirler, Deleuze bu konuyu iki farklı değerlendirme tarzı vardır. Tekilikler, çoğunlukla bir çoğunluğun yoğunluksal “boyutlarını” gösterirler ve bu açıdan “yoğunluklar/yeğlilikler”, “duygular” ya da hatta “şey”ler olarak isimlendirilebilirler. Bu açıdan incelendiğinde, dağılımları bir düzenlemenin duygu haritasına veya bir malzemenin devamlı modülasyonuna karşılık düşer.

Bazen, tekilikler tüm boyut düzeylerinde ve bir boyuttan diğer boyuta aktararak dağılırlar: Bergson’un bellek konisinin her derecesindeki dikkate değer ya da “parlak noktalar”, göçebe dağılımın her adımında “zarlar üzerindeki noktalar”, diferansiyel denklemler kuramında, dağılımı, çözülme (résolution) koşullarını belirleyen “tekil noktalar” buna örnektir. Bir çokluk oluşturan tekilikler “sonsuz dereceler boyunca birbirlerine nüfuz ederler”; her boyut diğer tüm boyutları kendi düzeyinde yeniden dağıtan, diğer tüm boyutlara açılan bir bakış noktası gibidir (Zourabichvili, 2011).

Tekil noktaların göçebe dağılımı, Beyoğlu’ndaki mekânlar üzerinde gözlemlendiğinde çeşitli yoğunluklar ve seyreklikler oluşturduğu görülmüştür. Bu tekilikler insan yoğunluğu şeklinde ele alındığında Taksim meydanı, İstiklal Caddesi ve Galata çevresindeki yoğunlaşmalar göz ardı edilememektedir; ancak Deleuze felsefesine göre bu tekilikler tek bir somut kavrama indirgenemez. Soyut ve somut birimlerin birlikte ele alındığı bir yaklaşımla; bireylerin hızları, geçirdikleri zamanlar, eylemlerinin niteliği, duyguları gibi hususlar dikkate alındığında çok daha karmaşık bir Beyoğlu haritalaması yapılabilmektedir. Sanatçı Erdal İnci’nin Beyoğlu’nda yaptığı “Clone Project” isimli .gif projesinde (şekil 46, 47, 48), bireyin tekil bir forma indirgenmesiyle farklı hızlar, farklı yönde hareketler ve zamanlamalarla çeşitli mekânlar üzerinde yarattıkları etkiler görüntülenmiştir.



Şekil 46. Erdal İnci, Cloned Project – Gif 1-2, Galata Kulesi ve Beyoğlu yakınları fotoğraflar, 2022.

Kaynak: <https://erdalinci.tumblr.com/> , E.T:27.02.2022



Şekil 47. Erdal İnci, Cloned Project – Gif 3, Beyoğlu, 2022.

Kaynak: <https://erdalinci.tumblr.com/>, E.T:27.02.2022



Şekil 48. Erdal İnci, Cloned Project – Gif 4, Kamondo Merdivenleri, Karaköy, 2022.

Kaynak: <https://erdalinci.tumblr.com/>, E.T:27.02.2022

Mekân üzerindeki tekilliklerin hızları ve süreleri ile bağlantılı olarak incelenen Deleuze ve Guattari'nin Aion (Süre) kavramı, lineer ve birbiri ardına neden-sonuç şeklinde eklenen bir yapı göstermez. Kentsel mekân, hatıraları şekillendirdiği gibi hatıralar da mekânı şekillendirir. Bu döngü sürekli olarak tekrarlanır veya bazen kopar. Orhan Pamuk, 'İstanbul – Hatıralar ve Şehir' romanında İstanbul'u anlatırken kişisel deneyimlerinin yanı sıra, tarihi gazetelerden seçtiği bazı haberlere ve şikayet mektuplarına yer verir:

“Her yağmurdan sonra şehrin bütün meydanlarını sular basmasından bıktık usandık.” (1946),

“Şehri güzelleştirmek için at arabacılarının tek çeşit elbise giyeceği söylenmişti, bu fikir yerine getirilseydi ne şık olurdu.” (1987),

“Örfî idarenin başarılarından biri de artık dolmuşların yalnız kendilerine gösterilen duraklarında durmalarıdır. Neydi o eski anarşi.” (1971),

“Sokaklarda güzel bir kadın gördüğünüzde, onu öldürecekmiş gibi nefretle veya aşırı istekle bakmayın, gözgöze gelerseniz, tatlılıkla bir gülümseyin ve gözlerinizi kaçırıp geçin.” (1974),

“Paris'in meşhur Matin gazetesinde şehirde yürüme usûlleri hakkında çıkan yazıdan ilhamla, biz de İstanbul'da sokaklarda doğru dürüst yürümeyi bilmeyenlere kendi meselemizi hatırlatalım: Sokaklarda ağzı açık yürümeyin.” (1924),

“Leblebiciler ve macuncuların çocuklara para ile değil bir parça kurşun karşılığında leblebi, macun vermesi yalnız çocukları hırsızlığa teşvik etmiyor, İstanbul'daki bütün çeşmelerin taşlarının çalınmasına, muslukların koparılmasına, türbe ve camilerin kulübelerini kaplayan kurşunların parça parça edilmesine yol açıyor.” (1929),

“...Köpeklerin hepsi Hayırsızada'ya tıkılsaydı, bütün köpek çeteleri dağıtılsaydı belki bu hayvanlar bu şehirden tamamıyla kalkardı... Şimdi yine sokaklarda hırr...dan geçilmiyor.” (1911),

“Seks filmlerinden, kalabalıktan, otobüslerin, arabaların egzozundan, ne yazık ki artık Beyoğlu’na çıkılamaz oldu.” (1981),

“Dün kar yağdı diye ne tramaya önden binmeki ne büyüklere saygı... Zaten kimsenin bilmediği şehir adabının unutulduğunu esef ederek hep görüyoruz.” (1927),

“Bütün zevk ve kalp sahibi frenk sanatkârlarının öğürürcesine iğrendiği ‘tatlısu’ binaları, bilhassa son devirde tıpkı güve gibi İstanbul manzarasını kemiriyor. [...] Bu gidişle Beyoğlu iğrenç bir bina kümesi olacak.” (1922) (Pamuk, 2016).

Deleuze ile Guattari’nin bahsettiği tekillikler, farklı zamanlarda bir araya gelerek otoriter yapılardan alternatif kaçış yolları, yani minör üretimler yaratabilirler. Minör kavramı, postkolonyalizm ve küreselleşmeyle ilgili sorunların insanların kimliklerini kavramsallaştırmada ve günümüzdeki güç ilişkilerinin yansımalarını incelemede kullanılabilir bir yöntem olarak yol göstermektedir. Minör kavramı her zaman azınlık anlamına gelmez, Kafka sömürgeci koşullarda yaşamış, kökeni açısından bir azınlık üyesidir ancak burjuvazinin varlıklı da bir üyesidir. Dolayısıyla, minör bir dil kullanarak üretmek, ekonomik, toplumsal cinsiyet, ırk ve etnik statü bağlamlarında içerdiği negatif çağrışımlarla “azınlık” olmak anlamına gelmez. Minör olmak, majör bir anlatım dilini ele alarak onu tercih edilen alternatif bir kimliği ifade edecek şekilde konuşturmayı sağlamaktır.

Şekil 49’da birey öncesi tekilliklere de örnek oluşturabilecek biçimde, Taksim Meydanı’nı gösteren drone fotoğrafında ad görüldüğü üzere, farklı bireyler, belirli bir mesafeden bakıldığında aynılaşıp minör tek sesliliğe örnek oluşturmaktadırlar.



Şekil 49. Taksim Meydanı'nın bir drone'dan çekilen fotoğrafı. İnsanların uzaktan görünümünün aynılaşmasıyla minör tek sesliliğe görsel bir örnek, 2021.

Kaynak: <https://istanbuluseyret.ibb.gov.tr/taksim/>, E.T:27.04.2022

Minör bir şekilde davranmak veya minör yaklaşım sergilemek, salt olarak hükmeden siyasal otoriteye muhalefet etmek değil, o sistemin içinde yer alarak onu içeriden değiştirmeye çalışmak demektir. Bu sebeple, Deleuze ile Guattari'nin Kafka hakkında yaptıkları minör dilin edebiyatta nasıl kullanıldığı ile ilgili çalışmanın dışında minör kavramı, sosyoloji, mimari, sinema ve diğer sanat dalları ile ilgili alanlarda birçok farklı bağlama uyarlanarak incelenebilir (Sutton & Martin-Jones, 2020).

Beyoğlu'nda minör mücadelenin sıkça gözlemlendiği özgün bir mekân olma özelliği taşıyan alan Tarlabası'dır. 1986 yılında, Tarlabası Bulvarı'nın açılması ile Tarlabası bölgesinin İstiklal Cade'sinden yalıtılma süreci başlamış ve Tarlabası, terkedilmiş bir kentsel çöküntü alanına dönüştürülmüştür. Beyoğlu, 90'lerden itibaren devletin, özellikle de şehrin en belirgin ve tarihi olarak en yoğun bölgelerinden biri olduğu için fuhuş ve uyuşturucu kaçakçılığından rehabilitasyon uygulama görüntüsüyle; rant elde etme ve soylulaştırma düşüncelerinin “kentsel dönüşüm” adı altında gerçekleştirildiği bir merkez olmuştur. Sonuç olarak, kentsel dönüşüm projeleri Beyoğlu ve Tarlabası'nın odak noktası olarak gündeme gelmiştir (Aktar, 2003).

Günümüzde Beyoğlu'nda gezilirken Küçük Bayram Sokak ve Balo sokak, İstiklal'in Tarlabası'na yakın tarafında, barların ve yeme içme mekânlarının hemen yakınında, kısmen izbeleşmiş arka sokaklar ve balkonlarda trans bireylerle iletişime geçilebilen bir bölge olarak dikkat çekmektedir (Şekil 50).

Tarlabası'nda devam eden kentsel dönüşümün, trans kadınların seks işçiliği yaptıkları gerekçesiyle konutlarından uzaklaştırılma isteğine bir kılıf olma özelliği taşıdığı düşünülmektedir. Basılan konutlar, kentsel dönüşüm bölgelerine yakın olmaları nedeniyle ilgi gören Küçük Bayram Sokak'ın etrafında yer alıyor. Ülker Sokak'tan yıllar önce uzaklaştırılan trans kadınlar, bu seferki kentsel dönüşüm kapsamında turizme açılması planlanan Beyoğlu'ndan uzaklaştırılmaya çalışılmaktadır (haber sol, 2022).



Şekil 50. Beyoğlu, Küçük Bayram sokak, 2021,

Kaynak: Yazarın kendi arşivinden.

Majör olarak baskın olan mevcut otoritenin minör bir yaşam biçimine müdahalesini Beyoğlu'ndaki Ülker Sokak'tan sürülen ve Küçük Bayram Sokak'tan da çıkarılmak istenen Trans bireylerin üzerinde gözlemlemek mümkün. 'Trans sokağı' olarak adlandırılan ve dar bir alana hapsedilmiş bireylerin yaşadıkları bir sokağın yasaklandığında, bölgedeki diğer bir sokak olarak tekrar filizlenerek

varlığını devam ettirmesi Deleuze'ün minör kavramının işleyişine bir örnek olarak verilebilir.

Çalışmada, Beyoğlu üzerinde yer yer kaybolarak serbest salınımlı bir okuma ile deneysel bir haritalama yapabilmek için 'yolda' ve 'minör' olmak kavramları eş zamanlı olarak sorgulanmıştır. "Bir metni okumak neyin gösterildiği arayışı bağlamında asla bilimsel bir çalışma değildir; bunun da ötesinde gösterenin araştırması bağlamında bir çalışma hiç değildir. Edebiyat makinesinin üretken bir kullanımı değil, deney olarak [...] sanat!" (Deleuze & Guattari, 1983). Kerouac'ın *Yolda* romanına bakıldığında, kayıp olan, mevcut olarak belirli bir bölgede bulunmayan insanlar minör olarak önemli yer tutmaktadırlar. Kerouac'ın cinsel, ırksal ya da sınıfsal azınlıkları doğru bir biçimde temsil ettiğini tartışmak ve bu anlamda bu azınlıkların bir devrim üretmek için kolayca toplanması gereken bir topluluk olduklarını doğru kabul etmek yerine Deleuze, bu yaklaşımı hatalı bulur ve azınlık insanların sadece sürekli bir oluş anında hep var olduklarını savunur.

Minör düşünce birinin varoluş hallerinin farklı modlarına göre tanımlanırsa, minör kurgu bu çeşitliliği hedefleyen ve arzulayan bir kurguda vücut bulur. Devamlı veya kesintili bir çeşitlilik üretmek, kaçış çizgileri yaratmak, bilgi üzerine değil de arzu üzerine inşa edilen farklı sosyal kümelerle ilişkiler kurmak, Deleuze'ün minör tasarımının en önemli özellikleridir. Kerouac'ın kurgusu, gecekondu mahallelerini, gettoları, ya da kamplara benzeyen mekânlarda iskan ettirilen on binlerce insanı bu kavrama gösterilebilecek bir örnek olarak bize sunar (Abel, 2017).

Otoriteyi temsil eden ezici güçler, azınlıkların çoğunluklar tarafından kolonize edildiği yerlerde, insanlar hala kayıptır olgusunu kullanır. Deleuze'ün belirttiği şekilde, sömürgecinin kendisinden önce ortada bir halk olmadığını iddia etmesiyle birlikte, "kayıp" kabul edilen insanlar birer oluş olurlar, gecekondu mahallelerinde, kamplarda, favelalarda veya gettolarda, mücadeleye dair yeni koşul ve olasıkların içinde, politik sanatın mutlaka eşlik ettiği bir süreçte kendilerini icat ederler. Dolayısıyla, bu bağlamda üretilecek kurgular, bu koşullara etkili bir yanıt verebilmek adına, hala kayıp olan insanları icat edecek minörcü bir politika üretmelidir.

Eğer proje, kaybolmuş insanları bulmak ve keşfetmekse, bu durumda, kurgunun bir başka kişisel hikayenin ortaya çıkarılabilmesi meselesi olması oldukça zordur. Bunun tersi olarak, kurgusal anlatıların hikaye kurguları ikili oluşlar yaratmalıdır: yazar kendi karakterinin ötesine geçer ya da tam zıttı olur. Böylelikle iki taraf da birbirinden etkilenir, oluş kapasitelerini dönüştürürler, ve kaçış çizgilerini oluşturup farklılaştırabilecek kısa devreler üretirler (Abel, 2017).



Şekil 51. Tarlabası 360 projesi öncesi, proje aşaması ve sonrası fotoğrafları. 2020.

Kaynak: Sırasıyla, <https://www.birgun.net/haber/tarlabasi-kaybolanlar-icin-ilk-kaybedenler-icin-sondurak-8153>, E.T:27.04.2022, <https://www.taksim360.com.tr/tr/konsept>, E.T:27.04.2022

Tarlabaşı'ndaki “kayıp insanları keşfetmek üzere” yapılmış mevcut minör kültürü kaldırıp üzerine modern ve “yapay tarihi” mekânlar oluşturmak üzere yapılan “Tarlabaşı 360” projesi ve sonuç olarak melezlenmiş, zarar görmüş ama son kalan filizleriyle varolmaya ücra köşelerden devam eden Tarlabaşı'nı gözlemlemek önemlidir .

Minör kültürün sadece azınlıklardan ibaret olmadığına kanıt olarak, daha üst gelir gruplarından insanların mevcut binalarda minimal müdahalelerle işlettikleri hosteller, butik cafeler bazı bakış açılarınca “soylulaştırma” örnekleri de sayılabilecek fakat; binalara ve kültüre, otoritenin direkt müdahalesi sayılabilecek Tarlabaşı 360'dan daha saygılı mekânlar günümüzde mevcuttur. Ayrıca; çeşitli mevcut erklerce kapatılması için uğraşılan Tarlabaşı Toplum Merkezi gibi çeşitli sivil toplum kuruluşları ve aktivistlerin mücadelenin bilinirliğini artırma çabası bu ikili denklemde yadsınamaz.

Tarlabaşı hikayesi, yalnızca Tarlabaşı azınlıklarının minör varolma mücadelesi ve mevcut büyük güç olan ezici otoritenin ikili karşıtlığının dışında; üst ve orta-üstü gelir sınıfına sahip sayılabilecek grupların –turist, kısmen orta/üst mali güce sahip kültüre duyarlı, alternatif sosyal gruplar ve sosyal toplum örgütleri- minör çabalarıyla varlığını sürdürmektedir.

Tarlabaşı'nın arka sokaklarında gezilirken, arzu doğrultusunda bölgeye yabancı bireyin ilgi çekici gelen bazı odaklarda yön değiştirmesi ve kaybolması mümkündür. Karanlık bir arzunun yavaşça daha derin bir tutkuya dönüşmesini ele alacak olursak, söz konusu arzunun zayıf bir yoğunluğunun varmış gibi görünmesinin sebebinin kişinin hayatına yabancı olmasından kaynaklandığını görülür. Zamanla bu arzu, gittikçe daha çok ruhsal şemaya etki eder ve onları kendi dokusuyla kaplar. En sonunda bütüne dair görüş, tamamen değişmiş olur. Bütün düşünceler yenilenir, bu adeta yepyeni bir çocukluk hali gibidir (Yücefer, 2021). Arzu, yalıtılmışlığından çıkıp kişinin geçmişini etkilemişken, geçmişimiz de buna bağlı olarak değişecektir. Arzunun tutkuya dönüşme yolculuğunda bir süre sonra kişi başka bir insan haline gelecektir. Dolayısıyla, mekânın birey üzerinde de değişiklik yarattığını gözlemlemek mümkündür.

“Bilinç, uzayıp giden bir çizgi gibi değil, büyüyen bir çizgi gibi ilerlemektedir. (işte bu yüzden, şimdi yaşadığımız tutku bütün geçmişimizi değiştirebiliyor) Ama ikinci olarak, bilincin süre şeklinde ortaya çıkması bir koşula bağlıdır: kendimizi yaşamaya bırakmak.” (Yücefer, 2021, s. 35). Dolayısıyla, Deleuze’un de ilham aldığı Bergson’un bu süre anlayışı, durumcuların haritalama mantığında sezgiyi özgür bırakarak raslantıların analizini yapmaya başlamasıyla benzer izler taşır. Tıpkı Bergson için “madde”nin “imge” ile özdeş olması gibi; kişinin görüşü -kişi gözlerini açtığında imgeyi algılar, kapadığında görünmez olur; yani algı maddeyi doğrudan verir (Deleuze, Bergsonculuk, 2020).- başka bir deyişle değişen algısı, süreyi de tanımlamaktadır. Algı, süre ve maddeyi dönüştürerek çarpıtılmış hallerini sunmaz; algı, direkt süre ve maddeyle birlikte var olur.

Madde ile imge’nin Bergsoncu özdeşliği ve zaman içindeki dönüşümü, mekânlar üzerinde incelendiğinde örnek olarak; altta, Şekil 52’de verilen Tomtom Mahallesi’nde önceden adı “Tosbağa Sokak” olup “Ara Güler” sokağı adını alan sokakta yer alan “Dogzstar” isimli müzik ve eğlence mekânının Beyoğlu’nda 2010 yılından 2013 yılına kadar alt-kültür sayılabilecek alternatif müzik organizasyonlarında butik bir mekân olduğu söylenebilir. 2013 yılında kapanmasıyla yerine açılan “Pixie” (şekil 54) –crossdresserlar, translar, punklar, gotikler gibi-minör dil konuşan marjinal topluluklara ve daha sonra sokağın devamında yanına açılan “Ziba”nın (şekil 53) bu anlamda ana-akım müzik türlerinin aksine minör kabul edilebilecek alternatif müzik türlerine –drum&bass, indie, alternatif, vb.- günümüze değin ev sahipliği yapmaktadır.

Süreç açısından “Dogzstar”ın kapanmasıyla kesintiye uğramış ve zamanını tamamlamış gibi görünen sokağın konsepti (ya da genel konsept dışılığı), yeni mekânların açılmasıyla sokağa gelen kitlelerde, hem geçmişi hatırlatmaya hem de yeni bir zaman tanımlamaya devam etmektedir.



Şekil 52. Tosbağ Sokak’tan görüşler, 2020.

Kaynak: Google Haritalar, E.T:12.03.2022



Şekil 53. Akarsu Sokak (Tosbağ Sokak ilerisi) “Ziba” Görselleri, 2019.

Kaynak: Adam Sarac, 2016, Google Haritalar, E.T:12.03.2022



Şekil 54. “Dogzstar”, 2013 ve “Pixie”, 2020 fotoğrafları.

Kaynak: Sırasıyla, <https://www.facebook.com/dogzstarclub/> ve <https://www.timeout.com/istanbul/tr/kulupler/pixie-underground>, E.T:12.03.2022

Bir başka alternatif kültür olarak, 70’li ve 80’li yıllarda egemen olan yeryüzü kültürünün “aydınlıkçı”, “evrensel” değerlerine, maddeciliğine ve sosyal kurumlara

bağlı bireyselliğine nispeten Arabesk kültürde ruhani, içe dönük bir bireysellik vardır (Akay, 1991, s. 24). 90'lardan itibaren Rock ve özellikle 2000'li yılların başından itibaren elektronik müzik mekânları Beyoğlu'nda minör aktivitelerin gerçekleşebileceği alt kültür mekânları olmuştur. Buna karşılık günümüze geldiğimizde, ülkemizdeki egemen kültürün hiyerarşik olarak el değiştirmesinden ötürü "aydınlık", "laik" ve "evrensel" kabul edilen kültürün egemenliği azalmış, dolayısıyla minör kültürler de değişmiştir.

90'lı yıllarda 'İstanbul'da Rock Hayatı' adlı kitapta sadece Taksim ve civarında yirmiden fazla rock-bar'ın bulunduğu belirtiliyor ve sınırlı müzik seçeneği, piyasacılık ve sosyal-ekonomik duruma göre bu mekânların ayrışması eleştirilmektedir. Kitaba göre 'ekonomik renk'lerine göre en alt seviye mekânlara eski Kemancı, orta standart mekânlara Flatline, Cafe-Bar niteliğinde mekânlara Leman Kültür, üst düzey (pahalı) mekânlara Roxy ve 'Anlamsız Pahalılıktaki Yerler'e Rockhouse örnek verilebilir (Madra, 1995).

"Özel bir mekânda toplanılan, konuşulan şeyler bir bakıma hep özeldir. [...] Günümüzde birahanelerde, meyhanelerde vb. yerlerde toplananlar beraber içki içtiklerini kendi gruplarından sayarlar: Bu geniş grup içinden kim adresi bilirse burada toplanılan gün ve saatte gelip, içki masasına veya barına ortak olabilir. [...] Bireyselleşme süreci "kamu" mekânında oluşur. İçe dönük bir birey dışa dönük bir mekândadır ve bu mekân tamamen 'laik' bir mekândır." (Akay, 1991, s. 24-25).

İktidar güçlerinin şekillendirdiği ve küreselleşmenin kent mekânı üzerindeki etkisiyle markalaşan ve tüketimin merkezi kabul edilen pürtüklü bir mekân olan İstiklal Caddesi'nde; Demirören AVM, kapatılan Emek Sineması'nın karşısına yapılması ve Ağa Camii'ye uğrattığı tahribat ile ezici bir mekân özelliği göstererek bu otoriter dili devam ettirmektedir. Aslında bir alışveriş merkezi özelliği de olan tüketim merkezi Pürtüklü İstiklal Caddesi'nin üzerinde başka bir alışveriş merkezinin açılması anlamsızlığını görmek mümkündür.

Demirören Avm'nin 2006 yılında eski Saray Sineması yerine açıldığı ve sonra yanındaki Serkil Doryan (Cercle D'Orient, Büyük Kulüp) binasının 2 katına ulaşacak şekilde yükseldiği görülmektedir. Demirören AVM'nin kendisi de, Barok

canlandırması taklit söveler, rölyefler, dorik sütun başlıkları ve çevresini bastıran ölçeği ile günümüz otoritelerinin yarattığı pürtüklü bir mekân özelliği göstermektedir.

Galatasaray Külliyesi içinde yer alıp, Sultan II. Beyazıt tarafından 1481 yılında inşa ettirilen Tarihi Galatasaray hamamı ve yanındaki alandaki çevresine set çekilen Galatasaray Otoparkı'nın arasındaki boşluktaki grafitiler eşliğinde aşağıya doğru inen geçit (şekil 56) ve merdivenlerin tenhalaşarak gençler için gizli aktiviteler gerçekleştirilecek bir "kaçış çizgisi" haline gelmesi; yüzyıllar sonra otoritenin inşa ettirdiği Demirören Avm'nin de bir gün popülerliğini yitirerek benzer kaçış çizgileri üretebileceği olasılığını göstermektedir. Bu anlamda, graffitiler ve otoriteye karşı geliştirilen yeni kaçış aktiviteleri Deleuze'ün "créer, c'est résister." yani "yaratmak, direnmektir." düşüncesine denk düşen örnek "oluş"lardır.

Hamam ile Faik Paşa Sokak arasındaki merdivenler, bir geçiş alanı olarak inşa edilme amacının dışına çıkarak, sokakların arasında tenhada kalmasıyla, gizli buluşmaların, alkol, madde vb. kullanımının, ateş yakanların, gençlerin arzuları doğrultusunda yersizyurtsuzlaşarak kullanım amacı değişmiştir; bazen idrar kokularıyla ve karanlık oluşuyla geçilmekten imtina edilen bir mekân halini almıştır. Bu merdivenlerde – benzer başka bir örnek olarak Noh Radio karşısındaki merdivenler- alışıldığı üzere İstiklal Caddesi'nde kapalı mekânlarda ücret karşılığı gerçekleştirilecek aktivitelerin aksine, bir kaçış çizgisine dönüşerek özgürleşmiş, çeşitlenmiş ve kısmen tüketim kültüründen bağımsızlaşmış bir 'oluş'a sahne olmaktadır. Merdivenlerde, içkinin yalnızca sokaktaki belirlenmiş ve yerli-yurtlu kurumlarca izin verilen mekânlarda tüketilebileceği algısı kırılarak, yerleşik bir dağılımın reddi söz konusudur.

Galatasaray Lisesi'nin arkasındaki merdivenler ve İstiklal Caddesi'nin arasındaki alan, kaçış çizgilerinin kaybolarak bittiği, başka bir mekânın sınırları içine girilen eşikte süreksizlik göstermektedir. İstiklal Caddesi'nin yoğun ve katmanlı yapısının, Galatasaray Lisesi'nin arkasında görece tenhalaşmış bu alanla olan aralık kaygan mekân özelliğindedir. Deleuze'ün savaş makinalarının ürettikleri kaygan mekânlar, Beyoğlu'nda birçok noktada 'kopma ilkesi' gösterir.



Şekil 55. Pürtüklü bir mekân örneği: Demirören Avm, 2021

Kaynak: Google Haritalar, E.T:2.03.2022



Şekil 56. Kaygân Mekan örneği: Çapanoğlu sokak, Tarihi Galatasaray Hamamı ve Galatasaray Otoparkı arasından inen merdivenlere doğru, 2021.

Kaynak: Google Haritalar, E.T:2.03.2022

Devlet aygıtının hem karşısında hem içinde, örneklerdeki gibi kaygan mekânlarda örgütlenebilen ve göçebe olan savaş makinesinin çalışma prensibi tek bir biçimde açıklanamaz. Savaş makinesi kavramı, “deniz savaş makinesi”, “bozkır

savaş makinesi” gibi mekânın türettiği savaş makineleri ile de çeşitlenir. Göçebe düşünce, evrensel düşünüşe sahip olan ideal bir özne ihtiyacı duymaz, aksine tekil bir ırka ya da özneye arzu duyar; ve bütünleyici/kuralcı bir küme üzerine kurulmaz, tersine deniz, bozkır veya çöl gibi kaygan mekânlarda, belirsiz, kaotik bir ortamda kendini yayar. ‘Ortam’ olarak tanımlanan kaygan mekân ve ‘kabile’ olarak tanımlanan ırk arasında kurulan tam, eksiksiz, farklı ilişki budur. İçinde toplanan varlığın ufkunda evrensel bir özne yerine; çölde bir kabile savaş makinesinin göçebe öznesidir. Irklar, kabileler gibi topluluklar ve ortam-mekân arasında simetrik olmayan bir tamamlayıcılık söz konusudur (Deleuze & Guattari, 1990, s. 78) aktaran: (Akman, 2022).

Savaş makinesi, göçebelerin oluşturduğu bir makinedir. Göçebe savaş makinasının üç konumu vardır: bir coğrafi-mekânsal konum, bir aritmetik veya matematiksel konum, bir de etkisel konum. Yerleşiklerin aksine, göçebeler alternatifleri ve kısmi sapmaları içinde geçtikleri yollara bağlı kalırlar. Göçebenin bir yurdu vardır, geleneksel bir yolu izler, bir noktadan başka bir noktaya gider, önemli noktaları asla unutmazlar (su noktası, oturma, toplanma vb. noktalar). Bu noktalar bir konak yeridir, terk edilmek ve tekrar dönülmek üzere mevcuttur. Göçebenin yaşamında, oturdukların yerlerin öğeleri bile onların hareket yollarının işlevine göre düşünülmüştür.

Göçebe, göçmen ile aynı anlama gelmez. Göçmen, daha önceden düşünülmemiş olsa dahi bir noktadan diğerine gitme amacı taşır. Göçebe için ise noktalar döngüsel bir yolun zorunlu uğrak yerleridir; hangi nokta başı, hangisi sonu belli değildir. Yerleşik insan, kapalı bir mekânı dağıtır. Göçebe ise, tam tersine; açık, tanımlanmamış bir mekânda insanları (veya hayvanları, nesneleri) dağıtır. Bu dağıtım; özel, paylaşılmayan, ne sınırın olduğu, ne de çitle çevrilmiş bir mekânda yapılan bir dağıtımdır. Yerleşiklerin mekânı duvarlarla, çitlerle, çitler arasındaki yollarla çevrilmiş durumdadır, mekânı pürtüklüdür; göçebenin mekânı ise yalnızca çizgilerle işaretlenmiş kaygan mekândır.

“Çölün şeritleri bile taklit edilemeyen bir ses çıkarıp, birbirleri üzerinde kayarlar. Göçebenin dağıtım yaptığı yer kaygan mekândır, göçebe işgâl eder, oturur, bu mekânı tutar ve göçebenin sadece bu şekilde bir yurd mevhumu vardır.(...)”

Göçebelerin hız ve hareketini birbirinden ayırmak gerekir: Hareket çabuk olabilir, bu onun hız olduğunu göstermez; hız yavaş veya kımıldamaz olabilir. (...) Hareket genişleyendir, hız şekillendiricidir. Hareket “tek” olarak kabul edilen bir bedenin görece karakterini belirler ve bir noktadan diğer noktaya gider; tersine hız indirgenmez kısımlarının (atomların) çevrintisel (kasırgamsı) bir kaygan mekânı dolduran veya işgal eden bir bedenın mutlak karakterini oluştururlar.” (Deleuze & Guattari, 1990, s. 84). Göçebe, yalnızca kendisini değil, ilişki kurduğu toprağı da mülk edinmeyerek ve rotalar çizerek yersizyurtsuzlaştırır.

Toprağın üzerinde oluşan, her seferinde kemiren ve her yöne doğru büyümeye yatkın kaygan mekân neredeyse göçebe de oradadır. Göçebe buralarda yaşar, göçebenin mekânı oluşturmāsından çok, mekânın göçebeyi oluşturmāsı sürecinde, göçebe bu yerleri genişletir. Göçebe, yersiz-yurtsuzlaştırmanın bir vektörüdür. Mekân, kum çöllerinde olduğu gibi, sabit yerlerde sadece vahalara sahip olmakla kalmaz, yerel yağmurlara ve bu yolun yönlendirdiğı değişiklikleri belirleyen hareketli ve rizomatik (köksapsal) bitkilere sahip olur (Deleuze & Guattari, 1990).

Yönlerin farklılığı ve değişmesi rizomatik (köksap) tipli bir haritacılığı yönlendiren kaygan mekânların esas çizgisidir. Göçebe, göçebe mekân sınırsızlaştırılmış değildir, yerelleşmiş ve yeri belli hale gelmiştir. Aynı anda kısıtlayan ve kısıtlanan pürtüklü mekândır: sabit yönlerin bağlandığı ve birinin diğerine göre yönlendirildiğı, sınırlara bölünebilen ve ortak bir biçimde meydana gelen bölgelerinde kısıtlanmıştır bu mekân; kısıtlayıcı olan (sınır değil, ama törpü veya set) gelişimini önleyen veya frenleyen veya kısıtlayıp, dışarıya koyan, kendisinin “içerdiği” kaygan mekânların bütünüdür. Etkisi altında kalsa da göçebe, orada, bir noktadan başka bir noktaya, bir alandan başka bir alana geçilen toptan mekâna ait değildir (Deleuze & Guattari, 1990).

Göçebibilimin veya göçebe üretimin, devletin organlarıyla zorluklar yaşaması önlenemez. Bu zorlukların sebebi; göçebibilimin, farklı işlevci geometrileri, belirsiz özleri veya büyüleyici karakteri içermesinden ötürü değil; devletin getirdiğı normlara karşı çıkan bir işbölümü yaratmasındandır.

Devlet ile göçebelerin üretim biçimlerinin motivasyonlarının farklı olması; üretme biçimlerinin iç içe girmesine sebep olmasını engellemez. Buna verilebilecek en iyi örnek, birbirlerine yakın karakterlere veya benzer yapıdaki parça veya birimlerden oluşan “bağdaşık mekân”lardır. Bağdaşık mekânlar, kaygan mekânlar değildir; tersine “pürtüklü mekân”ların bir türüdür.

Bağdaşık mekan, binanın ayaklarının tanımladığı mekândır. Sadece kolonları kalmış bir binanın tanımladığı gridal alanlar gibidir. O bedenlerin düşüşüyle, maddenin paralel parçalara bölünüp tekrar dağıtılmasıyla, akım olanın laminaryacı (deniz yosununun dağılımı) akışıyla pürtüklüdür. Bağımsız bi boyut kuran, her yerde iletişime girmeye olanak tanıyan, diğer tüm boyutlarda da biçimlenebilen, her yönde mekânı pürtüklü kılmaya müsait paralel dikeylikler bunlardır ve bu alanlarda mekânı bağdaşık yaparlar. İki noktanın yatay uzaklığı için bir kıyas biçimi oluştururlar (Deleuze & Guattari, 1990).

Kaygan alan ise, bu paralel dikeylikler arasındaki en küçük mesafenin olduğu alanda var olabilir. Kaygan mekânı oluşturacak, ufak müdahaleli değme, görselliğin dışında dokunsal veya elle yapılan bir mekân yaratabilir. Kaygan mekânın, Öklidçi mekân hesaplamalarının aksine, belirlenmiş bir yolu yoktur, bağdaşık mekânın sonsuz noktaları arasında heterojen yollar çizerek var olmaya başlar.

“Kaygan mekânın ne su yolu ne de kanalları vardır. Bir alan ki, o kaygan mekân ardışıktır, çokluğun değişik bir tipiyle birleşmiştir: Mekânı hesaplamadan ve sadece ‘onun üzerinde giderek seyredilebilen’, mekânı işgal eden köksapsal, merkezinden kopmuş, ölçsüz çokluklardan oluşur.” (Deleuze & Guattari, 1990, s. 61).

Göçebelik, rizomatik bir biçimde işleyen yersiz-yurtsuzlaştırma makinesinin gerçekleştirdiği harekettir. Göçebelik ve göçmenlik birbirinden farklıdır. Göçebeler, göçmenlerden ayrı olarak, iki konum arasındaki pürüzlü bir yer-yurt üzerinden değil, pürüzsüz bir yüzeyde hareket ederler. Pürüzsüz, düz bir yüzey, engelli bir yüzeyden çok daha fazla yersiz-yurtsuzlaştırma gücüne sahiptir. Göçebenin hareketi pürüzsüz, ereksiz bir düzlemde gerçekleştiği için, hareket zorunluluktan kaynaklanmaz. Yerleşik, kodlanmış ve hiyerarşik düzlemlerdeki sabit tekrara karşıdır. Bunun aksine

göçmenlikteki pürüzlü yüzeylerde hareket noktası ve varış noktası kısmen de olsa belli olduğundan, yersiz-yurtsuzlaştırmanın bir planı vardır veya yönü önceden belirlenmiştir: iki konum arasındadır. Göçmen, geleneksel bir yolu takip eder, bir yer-yurdu vardır ve belirli noktaları önemser. (ikamet noktaları, yiyecek/su noktaları, toplanma noktaları vb.) Göçebenin, göçmenlerdeki gibi başlangıç noktası, önemli noktalar ve varış noktası gibi bir zorunluluğu ve tutarlılık çabası yoktur (Deleuze & Guattari, 1987) (Kılıç S. , 2013).

Deleuze ile Guattari'nin de verdikleri örneklerde olduğu gibi, “Bağdaşık mekân” kavramı direkt anlamıyla ele alındığında, kullanılmayan, terkedilmiş mekânlarda; yaşamın mekândan çekilmesiyle bir homojen oluşun var olduğu ve zamanla üzerine konabilecek göçebe müdahalelerin yaratacağı bozulmalarla bu homojenliğin lekelenerek dönüştüğü görülebilir. Galata bölgesindeki, uzun zaman terkedilmiş halde var olan Saint Pierre Han (Sen Piyer Han), özellikle iç mekânındaki organik dönüşümlerle (kir, küf, pas, sıvaların dökülmesi gibi.), terkedilmiş, olasılıklara açık gridal yapısı ile ve günümüze gelindiğine Farah Samuray tarafından gerçekleştirilen “Designmixer Saint Pierre Han Wallmural Uygulaması” gibi çalışmalarla yeniden canlanmıştır. Bu organik dönüşümler ve inorganik müdahalelerle bağdaşık mekânın dönüşümünü izlemek mümkündür.



Şekil 57. Bir bağdaşık mekân olarak Saint Pierre Han iç mekânı, 2021.

Kaynak: <https://www.ibb.istanbul/culturalart/29/sehrin-kultur-sanat-odakli-yeni-yaratici-alan>, E.T:2.03.2022



Şekil 58. Designmixer Saint Pierre Han Wallmural Uygulaması, 2021.

Kaynak: <https://designmixer.com.tr/2021/11/23/tarih-ve-cagdas-tasarim-ic-ice-mekan-saint-pierre-han-ve-duvarlari/>, E.T:2.03.2022

Deleuze ile Guattari oluş içinde “sınır” ve “eşik” arasındaki kavram farkını şöyle ortaya koyar: sınır sondan bir öncekini belirler, bir yeniden başlama gerekliliğine işaret eder; eşik ise sonuncusunu belirler ve kaçınılmaz değişmeyi gösterir (Deleuze & Guattari, 1990, s. 60). Yıkıntı olarak sadece belli kısımları ayakta kalmış ve bölgenin organik, inorganik yapısıyla iç içe geçmiş yapısıyla zamansal bir kırılma yaşatan Galata Surları (Şekil 59, 60) eşik kavramını sorgulamak için uygun tanımsız bir mekân oluşturmuştur. Modern metro ile surlar eşiğinde kalan, deneyim açısından tekinsiz bir ara ‘oluş’ gösteren bölgede türeyen yıkıntı, çöplük ve gecekondular kendine has bir doku üretmiştir.





Şekil 59. Ara form: örnek: modern metro ile surlar eşiğinde kalan tekinsiz bir ara ‘oluş’ gösteren bölgede türeyen yıkıntı, çöplük ve gecekondu, 2018.

Kaynak: Coşkunçay, 2018 , <https://www.tasarimkuram.com/tr/jvi.aspx?un=DTJ-77486>
E.T:2.03.2022



Şekil 60. Ara form: örnek: modern metro ile surlar eşiğinde kalan tekinsiz bir ara oluş gösteren bölgede türeyen yıkıntı ve çöplük, 2018.

Kaynak: Yazarın kendi arşivinden.

‘Oluş’ kavramında bir baş veya sonun dışında “ortada” oluşun yarattığı ara formlara bakılacak olunursa, kültür ve alt-kültür arasında geçiş kültürlerinden de bahsedilebilir. Kültür ve alt-kültür arasında bir geçiş kültüründen söz edilmesi gerekirse ara-besk bir ara-kültürdür. Deleuze’ün de bahsettiği gibi bir tür “intermezzo”dur. Kırdan kente göç eden ve kentlerde lümpenleşen bir kesimin kolektif genel gruptan ayrılarak bir tür bireysellik tarzına geçmesidir. Böylelikle kendi kesimine, aile ve klanına bağlı biçimde hayat sürdüğü köyünden kopan birey, yalnız kaldığı şehirlerde bir çeşit çarpışma yaşayarak “bireyselleşme süreci”ne başlar. Bireyin bu özdeşleşememekten kaynaklanan bunalımı, bireysellik süreci formunda, kendisiyle girdiği ilişkinin mekânda yer değiştirmesi sebebiyle ortaya çıkan bir bunalımdır (Akay, 1991). Bireyselleşme döneminde “birey”in, kendisiyle ötekilerin ona ayna tutma amaçlı tanımlamaları arasında kendi imgesini yaratması zorunlu hale gelmektedir.

“Yalnız kalan birey artık Allah’ıyla başbaşadır. Aşkın konumdaki Tanrı, birey olan arabesk tipinin içkinliğini, toplumdan ayrılmazlığını bozmaz. Tersine bu süreçte birey yine toplumun içinde kalarak kendisinin “sosyal bir pratiğinin” alıştırması içine girer. Bu katlanma sürecinde işsizlik, Allah, toplumun kenar kesimlerinde yaşamak ve dışlanmak sorunları, uygarlık; yeryüzü kültürü (evrensel kültür) ve alt-kültür arasındaki katlanmadır: bireysellik sürecinin başlamasıdır. [...] Her birey kendi içindeki karanlıktan gelen ışıktaki duygularını okuyabilmektedir bu ara-kültürde. Bir bakıma Barok ve ile Rönesans arasındaki ayrımı bulmak mümkündür burada. [...] Arabesk de modern zamanların bir verisidir.” (Akay, 1991, s. 23-24).

Arabeskin nispeten laik, materyalist bir mekânda türemesi ve ruhani yönü ile de Deleuze’ün minörün egemen kültüre karşıt olarak değil, içinden çıkabileceğine dair görüşüne bir örnektir. Bu dönem için arabesk pürtüklü mekânlarda doğmuş bir ara-kültürdür denilebilir. Bu süreçten günümüze doğru geldiğinde ana-akım (mainstream) müziğe tepki olarak çıkan bir çok alternatif, bağımsız (indie, punk) müziğin zamanla ana-akım, egemen kültür tarafından kullanılan ve yozlaşmış bir hale gelerek özünü kaybetmesi örneği gözlemlenebilir.

Arabesk kültür de dönem dönem egemen kültür camiasına girmiş; hatta pop müzikle özdeşleştirilerek fantezi müzik gibi hibritler yaratılmış ve popüler müzik olmuştur. Dolayısıyla, burada kültürler arasındaki ilişkisel roller, birbirinin karşıtı değil, birbirinden türeyen, bazen yön değiştiren, bazen birbirini kesen, bazense iç içe geçerek birbirine dönüşen bir rizomatik ağ gibidir.

Beyoğlu, özellikle İstiklal caddesi, Arabesk de dahil olmak üzere farklı müziklerin frekanslarının her dönem birbiri içine geçtiği bir çeşit deneysel üretim alanı gibidir. Şekil 61’de İstiklal Caddesi’nde arabesk müzik icra eden yerel bir sokak sanatçısı sesini bir aracıya ihtiyacı olmadan halka duyurmaktadır.



Şekil 61. Hatice Kaya, İstiklal Caddesi'nde Arabesk müzik söyleyen bir sokak sanatçısı, 2022.

Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=vbK_Ahg66Mo, E.T:11.05.2022

Çalışmadaki güncel deneyimlerin dışında, İstiklal Caddesi ve ara sokaklarında olduğu gibi, mekânın gerçekte geçtiği her çeşitten süreç, kurulmuş bir düzene geri götürmeyip, ondan saptığı ve ancak diğer olasılıklara kaçmak için yeni bir form taslağı yaptığı derecede, organik olmayan bir hayata ilişkindir: burada yaşam olarak adlandırılan, öğelerin doğasından (maddi, sanatsal vb. biçimlenme) bağımsızdır (Zourabichvili, 2011). Onları benzersiz eşik ve sınırlara sürükleyen karşılıklı farklılaşma, yersiz-yurtsuzlaşma ilişkisine bağlıdır.



Şekil 62 Organik olan ile olmayanın bir aradalığına örnek: Havuzbaşı Değirmen Sokak, 2020

Kaynak: Cenan T., Google Haritalar, E.T:11.05.2022.



Şekil 63 Eski ve Yeni arasındaki bir ara-oluş örneği: Kalyoncu Kulluğu Caddesi, 2020.

Kaynak: Cenan T., Google Earth Haritalar, E.T:11.05.2022.

Deleuze'ün felsefesinde doğal ve yapay kavramları birbirinden kopuk ele alınmaz, birlikte iç içe geçen yatay geçişli bir “oluş bloğu” olarak var olurlar. Şekil 64 ve 65’te, doğal ve yapayın arasındaki keskin sınırlar ile eşik kavramı, yapıların eskimişliği ve mekânların terkedilmişliği ile birlikte kaybolmaya yüz tutmuştur.



Şekil 64. St. Pierre Han Restorasyon öncesi doğal oluşumların yapay düzenlemeleri eskiterek ele geçirdiği bir fotoğraf, 2021.

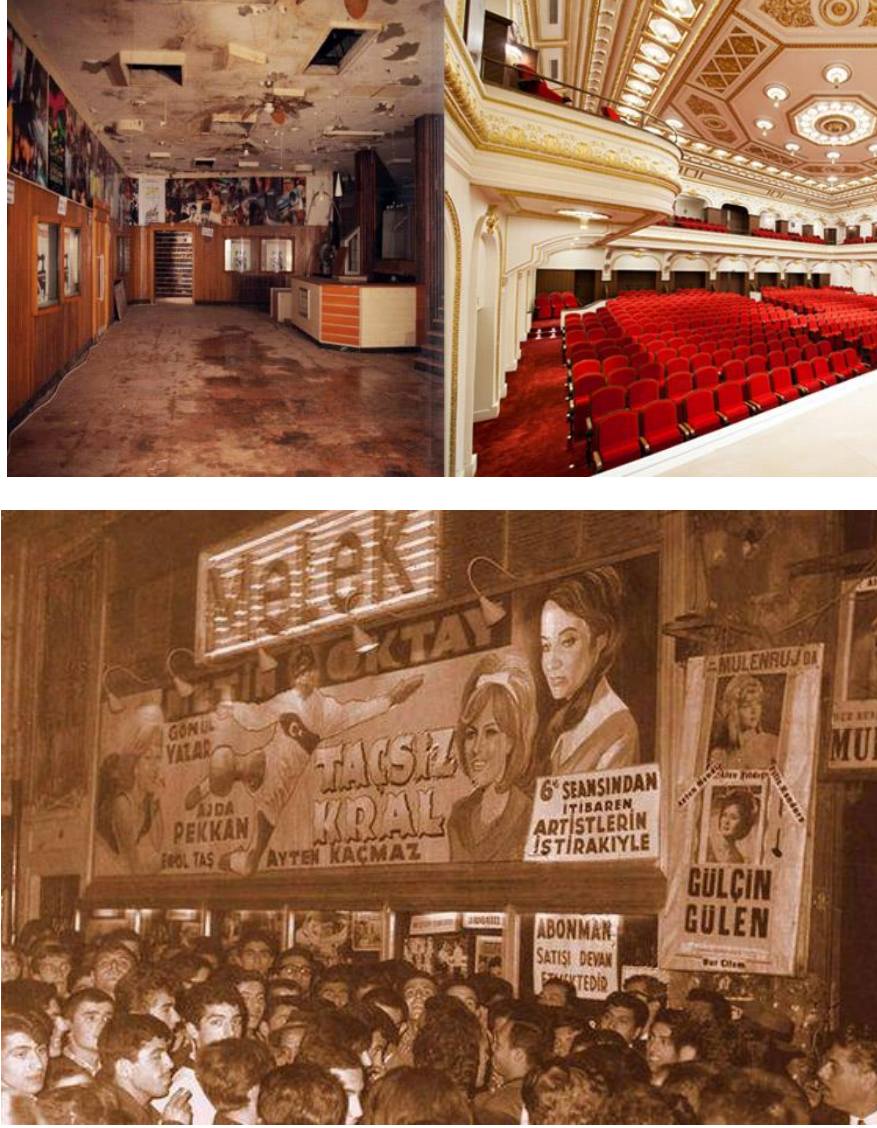
Kaynak: <https://www.24bursa.com/sen-piyer-hanin-restorasyon-protokolu-imzalandi-100702>, E.T:2.03.2022



Şekil 65. Hüseyin Ağa Mahallesi’nde, doğal ve yapay oluşumların yer aldığı terkedilmiş binaların bulunduğu Yeşilçam Sokak, 2019.

Kaynak: https://cennetinrengi.tumblr.com/post/beyoglu_sokaklari, E.T:2.03.2022

Emek Sineması, eski adıyla Melek Sineması, 1924 yılında, önceden 1880 yılında mimar Vallury’nin yaptığı Cercle d’Orient’e yaslanmış bir binanın bir bölümü olarak inşa edilmiştir. Dışarıya bakan herhangi bir cephesi olmadığı için, giriş açmak için Melek Apartmanı’nın zemin katındaki taşıyıcılarına zarar verilerek bir giriş holü oluşturulmuştur (Şekil 66).



Şekil 66. Fark ve tekrar'a örnek: Emek Sineması, Eski ve yeni halinin fotoğrafları.
2018

Kaynak: <http://www.emekhepimizin.com/dunden-bugune-emek-sineması>, E.T:8.04.2022

70'li ve 80'li yıllarda güvenlik gerekliliklerini sağlamadığı için mühür vurulan, iflas edip satılan ve yangın çıkan bina, dönem dönem kapandı veya işlev değiştirdi. 90'ların başından 2009 yılına kadar İstanbul Film Festivali'ne ev sahipliği yapan Emek Sineması; 2009 yılında maddi, fiziksel, hijyenik ve konfor açısından yetersizlikler ve seyirci ilgisizliği gibi sebeplerden epey tepki gösterilmesine rağmen kapandı (Emek Hepimizin Oluşumu, 2016).

Cercle d'Orient, 'Grand Pera' ismiyle, bir kısmı Emek Sineması'nın önceden bulunduğu alanı mağazalar işgal edecek şekilde 2016 yılında restore edildi. Emek Sineması, Avm olarak restore edilen binada beşinci kata alındı ve sembolik olarak varlığını sürdürmesi istendi. Tavan ve duvar süslemeleri titizlikle temizlenmiş ve tarihle bağlantısında kopukluk yaratılmış sinemanın ne kadar 'Emek Sineması' olduğu tartışılrsa da günümüzde işlevini devam ettirmektedir (Şekil 67).

Emek Sineması, eleştirmenlerine göre sokaktan kopmuş, kendi ayakları üzerinde duramayan, direnişi sönmüş bir taklitten ibarettir (Köseoğlu, 2022). Ancak ilk yapıldığı andan itibaren geçirdiği değişimler, yıkılmaları, kendisinin de yıkımlar sonucu varlığını devam ettirmesi, eklentiler yapılması, tekrar tekrar kapanıp açılması, işlev değiştirmesi gibi özellikler göz önüne alındığında, süreklilik ve kopma anlamında, Deleuze'ün 'fark ve tekrar' kavramına iyi bir örnek olabilir. Deleuze'ün madde ile soyut anlamları ayırmayan ve bir arada ele alan felsefi yaklaşımına Emek Sineması'nın mekânsal anlam yolculuğunun, binanın fiziksel ile mekânın soyut (simgesel, anlamsal) gösterge olarak değişiminin iç içe geçmiş hali benzerlik göstermektedir.



Şekil 67. Fark ve tekrar'a örnek: Emek Sineması. Yeni binası, Grand Pera, 2021.

Kaynak: <https://www.gazeteduvar.com.tr/gundem/2016/10/03/portre-cercle-dorient-ve-emek-sinemasinin-130-yili>, E.T:8.04.2022

2013 yılındaki Gezi Direnişi'nden (Şekil 68) sonra, simge yapı Atatürk Kültür Merkezi, mimarı Hayati Tabanlıoğlu'nun oğlu Murat Tabanlıoğlu'na proje verilmek suretiyle, sadece meşhur cephesi aynı kalacak şekilde, cephesi de dahil olmak üzere tamamen yıkılarak ve planı değiştirilerek yeniden inşa edilmesi mekânın majör otoriteler için politik öneminin büyüklüğüne kanıt olmuştur (Şekil 69).



Şekil 68. Gezi direnişinden fotoğraflar, 2013.

Kaynak: <https://www.agos.com.tr/tr/yazi/5655/sergimiz-gezi-direnisine-dair-bir-bellek-ve-gundem-yaratma-cabasi>, E.T:8.04.2022



Şekil 69. Atatürk Kültür Merkezi, 2022.

Kaynak: <https://www.haberturk.com/taksim-deki-ataturk-kultur-merkezi-nin-yeni-tabelasi-asildi-3207711>, E.T:8.04.2022

Post-Modern dönemlerde de devam eden modernleşmenin toplumlar üzerinde yaptığı etkiyi Giddens üç ana kavramla açıklamaktaydı: süreksizlik, bağlamdan koparma ve düşünümsellik. Süreksizlik; geçmişle olan bağları koparmaya ya da sekteye uğratmaya işaret eder. Bağlamdan koparma; modernin, geleneksel ve yerel olanın aksine dünyanın her yerinde benzer şekilde etkinlik gösterebilecek, bir bölgeye ait/özgü olmayan özelliğini vurgular. Düşünümsellik ise; doğal, dolayimsız ve kendiliğinden olanın yerini kendinin farkına ve “ben”i bulmaya çalışmanın aldığı ifade eder (Özyalvaç, 2013). Taksim Meydanı çevresindeki yıkılıp yeniden yapılan mekânlarda süreksizlik ve bağlamdan koparma ilkelerine sıkça rastlanmaktadır.

2017 yılında yapımına başlanıp 2021 yılında açılan Atatürk Kültür Merkezi’nin tam karşısında yer alan, Taksim Meydanı’nın önündeki Taksim Camii, ölçeğiyle, etrafındaki Aya Triada Rum Ortodoks Kilisesi ve Surp Asdvadzadzin Ermeni Katolik Kilisesi’nin yüksekliklerini adeta ezerek mevcut otoritenin iktidarının önemli bir kutsal mekânı olmuştur (Şekil 70).



Şekil 70. Taksim Camii, 2021.

Kaynak: <https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/taksime-yapilan-ve-bugun-acilacak-cami-bircok-yeniligi-barindiriyor/2256717>, E.T:8.04.2022

Gezi direnişinden sonra, Beyoğlu'ndan ve özellikle İstiklal Caddesi'nden tepki olarak eğitimli Batı yanlısı kesimden çekilmeler başlamıştır. 2011 yılında başlayan Suriye Savaşı'ndan gelen mülteciler, hükümetin eksenini Ortadoğu ve diğer Arap ülkelerine çevirmesi ile ülkede artan Müslüman radikalleşme Beyoğlu'nun ziyaretçilerinin sosyo-demografik yapılarını değiştirmiştir. Daha sonra 2016 yılında gerçekleşecek kaotik politik dönem ve terör bombalamaları ile bu yıllarda, İstiklal Caddesi adeta boşalmış ve dönemin konjoktürü gereği Avrupalılar ve Batı düşünce tarzına sahip ülke vatandaşlarından çok; Ortadoğu ve diğer doğu ülkelerinden turist, göçmen ve mültecilerin yoğunlaştığı gözlenmiştir.

2013 yılındaki Gezi Eylemleri'nden itibaren kademeli olarak politize olmuş, ülkedeki eğitimli ve Batı düşünce tarzına yakın bazı kesimlerin tepkisel olarak alandan uzaklaşması sonucu, aslında İstiklal Caddesi'nin multikültürel niteliği değişmemiş, sadece Batı ekseninden Doğu eksenine kaymıştır. Beyoğlu'nda, Deleuze'ün fark ve tekrar düşüncesinde belirttiği gibi ibreler yön değiştirmekte ve dönüşerek, kimlik değiştirerek bir “oluş” gerçekleştirmektedir. Beyoğlu'nun ücra köşelerine ve Cihangir'e sıkıştırılan marjinal ve Lgbt-i gruplar ile soylulaştırılan Tarlabası'nda varoluş savaşı veren azınlıklar, mekânsal minör direniş mücadelelerine devam etmektedirler.

SONUÇ

Çalışmada, Deleuzecü üretim tarzlarından yola çıkılarak iz sürmek yerine yeni bir haritalama yapılmıştır. Beyoğlu'nun geçmiş, şimdiki zaman ve gelecekteki potansiyel durumları iç içe ele alınıp kısmen deneyimlenerek Deleuze kavramları ile mekâna özgü durumlardan hibrit, yeni bir mekânsal okuma yöntemi üretilmeye çalışılmıştır. Özellikle dördüncü bölümde anlatılan hikayede Deleuze'ün rizom, oluş, kaygan / pürtüklü mekân, kaçış çizgileri, savaş makinası, fark ve tekrar, minörite, göçebe dağılım gibi kavramları sorgulanmış ve bölgedeki çeşitli potansiyeller görüntülenmiştir.

Üretilmeye çalışılan potansiyel okuma dilinin belirli bir başı veya sonu olması Deleuzecü yaklaşım ile çelişeceğinden, bu dil yalnızca bir yöntem olarak ileri sürülmüştür ve bu yöntem çalışmada Beyoğlu üzerinden kurgulandığı gibi tekrar Beyoğlu veya başka bir mekânda tekrarlandığında farklı sonuçlar vermeye uygun olacak şekilde ucu açık bırakılarak tasarlanmıştır.

Beyoğlu özelinde konuşulacak olunursa; 2013 yılındaki Gezi Eylemleri'nden itibaren kademeli olarak politize olmuş, ülkedeki eğitilmiş ve Batı düşünce tarzına yakın bazı kesimlerin tepkisel olarak alandan uzaklaşması sonucu, aslında İstiklal Caddesi'nin multikültürel niteliği değişmemiş, sadece Batı ekseninden Doğu eksenine kaymıştır. Beyoğlu'nda, Deleuze'ün fark ve tekrar düşüncesinde belirttiği gibi ibreler yön değiştirmekte ve dönüşerek, kimlik değiştirerek bir "oluş" gerçekleştirmektedir. Beyoğlu'nun ücra köşelerine ve Cihangir'e sıkıştırılan marjinal ve Lgbt-i gruplar ile soylulaştırılan Tarlabası'nda varoluş savaşı veren azınlıklar, mekânsal minör direniş mücadelelerine devam etmektedirler.

KAYNAKÇA

- Abel, M. (2017). Rizom'da Hareketlilik. *Gilles Deleuze ve Jack Kerourac'ın "Yolda" Karşılaşmaları Üzerine*. içinde Sub Yayınları.
- Age of Empires Heaven. (2020). 06 20, 2020 tarihinde <http://aoe.heavengames.com: http://aoe.heavengames.com/siegeworkshop/map-design-tricks-for-aoe-definitive-edition/> adresinden alındı
- Akay, A. (1991). *Konu-m-lar*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akın, N. (2011). *19. Yüzyıl'ın İkinci Yarısında Galata ve Pera*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Akman, M. K. (2022, 05 3). Sayı 89 / 05 Mayıs 2006 "Savaş Makinası" Kavramı Üzerine. İzinsiz Gösteri Blog Web Sitesi: https://www.izinsizgosteri.net/asalsayi89/kubilay.akman_89.html adresinden alınmıştır
- Aktar, A. (2003). İki Yıllık Gecikme: 6-7 Eylül 1955. *Toplumsal Tarih*, 117.
- Artun, A. (2012). Erotik Katedral: Kurt Schwitters'in Mimarlığa Oyunu. N. A. Artun, & R. Ojalvo içinde, *Arzu Mimarlığı* (s. 66-69). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2012). Önsöz, Mimarlığı Parçalamak. R. O. Nur Altınyıldız Artun içinde, *Arzu Mimarlığı* (s. 9-11). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Başar, D. (2013, 09 01). <https://www.mimarizm.com/>. Mimarizm: https://www.mimarizm.com/haberler/gorus/flaneuse-un-varolussal-sorunlari_115495 adresinden alınmıştır
- Batuman, B. (2015). "Everywhere Is Taksim". *Journal of Urban History*, 884-887.
- Batur, A. (1983). Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı. *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi* (s. Cilt 4). içinde İstanbul.
- Batur, A. (1994). *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.
- Batur, E. (2015). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Benjamin, A. (2004, 01 23). *The Appearance of Modern Architecture: Deleuze on the Baroque*. AA School of Architecture: https://www.youtube.com/watch?v=qgtO_54lAzY&t=848s adresinden alınmıştır
- Boulez, P. (1963). *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Gonthier.
- Bozdoğan, S. (2002). Avrupa'nın Kıyılarında Modernizm. *Modernizm ve Ulusun İnşası* (s. 18). içinde Metis Yayınları.
- Bozdoğan, S. (2002). Sonuç. *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür* (s. 318). içinde İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Büyükünal, F. (2016). *Beyoğlu Bir Zaman Tüneli*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Can, C. (1993). İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Korunma Sorunları. *Doktora Tezi*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Ceika, J. (2021). *How to Philosophize with a Hammer and Sickle*. Londra: Repeater.
- Cezar, M. (1991). *19. yüzyıl Beyoğlu'su*. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Colebrook, C. (2002). *Understanding Deleuze*. London: Routledge.
- Coşkunçay, E. O. (2018). Galata Surları'nın Yıkım Süreci. *Tasarım+Kuram*, s. 46-49.
- Coverley, M. (2011). *Psikocoğrafya: Londra Yazıları*. içinde İstanbul: Kalkedon Yayınevi.
- Creswell, J. W. (1996). *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among Five Traditions*. California-USA: SAGE Publications, Inc.
- Cyark & Partners. (2018). <https://www.cyark.org/>. Aralık 07, 2019 tarihinde Cyark. adresinden alındı
- Çelik, Z. (1996). 19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu 19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti İstanbul. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

- Çetin, M. (2014). Mitoz Çoğalan Metastatik Yerler ve Hibrid Kimlikler. *TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şb.*, 38.
- Çobankaya, O. N., & Uluğtekin, N. (Temmuz 2014). Çoklu Gösterim Veritabanlarında Güncelleme: Model Genelleştirmesi ve Obje. *Harita Dergisi.*, 25.
- Damian Sutton, & Martin-Jones, D. (2020). Giriş. D. Sutton, & D. Martin-Jones içinde, *Yeni Bir Bakışla Deleuze* (s. 21). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Damian, S., & Jones, D. (2014). Yeni Bir Bakışla Deleuze. *Yeni Bir Bakışla Deleuze* (s. 24). içinde İstanbul: Kolektif Kitap.
- De Certeau, M. (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi-1*. Ankara.
- Deleuze, G. (1968). *Difference and Repetition (Différence et Répétition)*. Paris: PUF.
- Deleuze, G. (1969). *Logique du sens (The Logic of Sense)*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (1985). *L'Image-temps. Cinéma 2*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (2015). *Anlamın Mantığı*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2020). *Bergsonculuk*. İstanbul: Alfa.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1983). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1990). *Kapitalizm ve Şizofreni 2: Bin Yayla* . içinde İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1990). Çevirenin Önsözü. A. Akay içinde, *Kapitalizm ve Şizofreni 1: Göçebelimi İncelemesi: Savaş Makinası* (s. 5). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1990). Göçebelimi İncelemesi : Savaş Makinası. *Kapitalizm ve Şizofreni 1 : Bin Yayla* : (s. 293). içinde Ankara: Bağlam Yayıncılık.

- Deleuze, G., & Guattari, F. (1990). *Kapitalizm ve Şizofreni 2: Bin Yayla*. G. Deleuze, & F. Guattari içinde, *Kapitalizm ve Şizofreni 2: Bin Yayla* (s. 7-12). Ankara: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G., & Parnet, C. (1977). *Dialogues*. New York: New York Columbia University Press.
- D. Guattari, & F. Guattari (2017) içinde, *Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni 1* (s. 22). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları, Çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp.
- Denis Wood, I. T. (2007). *Shadowed Spaces*. 06 19, 2020 tarihinde Arika: <http://arika.org.uk/archive/items/shadowed-spaces/shadowed-spaces-aberdeen> adresinden alındı
- Desiree, G. (2017). *Mapping the City: Narrative of Memory and Place. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Calgary: University of Waterloo.
- Dökmeci, V., & Çıracı, H. (1990). *Tarihsel Gelişim Sürecinde Beyoğlu*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları.
- Drazil, D. (2021, 08 24). *Archipreneur*. <https://archipreneur.com/top-5-architectural-storytelling-tools-to-market-your-project/> adresinden alınmıştır
- Durudoğan, S. (1998). 19.yy'da Pera / Beyoğlu'nun Ekonomik, Kültürel ve Politik Yapısının Mimariye Etkileri. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Emek Hepimizin Oluşumu (16, 4 2019). *Dünden Bugüne Emek Sineması*. Emek Hepimizin: <http://www.emekhepimizin.com/dunden-bugune-emek-sineması> adresinden alınmıştır
- Eyice, S. (2006). *Galata'da Dünden Bugüne İstanbul*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Fresco, J. (2020, 05 22). *The Venus Project*. <https://www.thevenusproject.com/> adresinden alınmıştır

- Fuechsel, C. F. (1998). Map: Cartography. 06 19, 2020 tarihinde Encyclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/science/map> adresinden alındı
- G. Deleuze (1953) içinde, *Différence et subjectivité* (s. 327-331). Paris: PUF.
- G. Deleuze (1969) içinde, *Logique du sens (The Logic of Sense)* (s. 130-136). Paris: Minuit.
- G. Deleuze & F. Guattari (1990) içinde, *Kapitalizm ve Şizofreni 1 : Bin Yayla, Göçebebilimi İncelemesi : Savaş Makinası* (s. 293). Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Gözübüyük, D. M. (2004, Aralık). Konut Mekanı ve Yaşamı Üzerine Yeni Yorumlar: Ondokuzuncu Yüzyılda İstanbul'da Apartmanların Ortaya Çıkışı. *Yüksek Lisans Tezi*. Orta Doğu Teknik Üniversitesi.
- Guattari. (2009). *Chaosophy*. Londra: The Mit Press.
- Güncan, A. (1993). 19.Yüzyıl Avrupa Mimarlık Hareketlerinin ve Batılılaşmanın Osmanlı Konut Mimarisine Etkileri. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Güngör, E. (2009). Mimari Yön Bulma Sorununa Yönelik Model Önerisi: İmin. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Habermas, J. (1983). *Modernity: An Unfinished Project*. London: Pluto Classics - Cromwell Press.
- haber.sol.org.tr: (2022, 05 10). <https://haber.sol.org.tr/devlet-ve-siyaset/beyoglundaki-donusum-trans-kadinlari-vurdu-haberi-69455> adresinden alınmıştır
- Harvey, D. (2010). Modernite ve Modernizm . *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri* (s. 24-25). içinde İstanbul: Metis Yayınları .
- Hieng, E. Y. (2018). *The Rhizome and The Wasted Square*. 06 21, 2020 tarihinde KooZA/rch: <https://www.koozarch.com/interviews/the-rhizome-and-the-wasted-square/> adresinden alındı

- Hillier, T. (1937). *La Route des Alpes*. 06 20, 2020 tarihinde Tate Art Museum: <https://www.tate-images.com/preview.asp?image=N05447> adresinden alındı
- Holtzman, S. (1997). *Digital Mosaics: The Aesthetics of Cyberspace*. New York : Simon and Schuster.
- Hülür, H., & Ölçer, H. (2020). Deleuze ve Guattari'de Köksapsal Düşünce. *Kavramlar ve Kuramlar -Düşünce Bilimleri-*, 849-850.
- Kana, D. (2006). İstanbul'da Kentleşme ve Değişim. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Kayra, C. (1990). İstanbul Mekanlar ve Zamanlar. İstanbul: Ak Yayınları/Kültür ve Sanat Yayınları.
- Kılıç, S. (2013). S. Kılıç içinde, *Deleuze-Guattari: Şizoanaliz Yaratıcı Bir Fark ve Arzu Ontolojisi* (s. 108-109). Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Kılıç, Y. (2007). 19.yy İkinci Yarısı Kârgir Konut Mimarisi'nin Beyoğlu Bölgesi Örneğinde İncelenmesi ve Yapısal Ölçekte Bir Koruma Yaklaşımı Geliştirilmesi. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Kıray, M. (1979). Apartmanlaşma ve Orta Tabakalar. *Çevre Mimarlık ve Görsel Sanatlar Dergisi*, sayı:4.
- Kong, T., & Jung, S. (2022, 05 10). *RHIZOME GENERATOR*. <https://www.wallplay.net/>: <https://www.wallplay.net/RHIZOME-GENERATOR> adresinden alınmıştır
- Köse, H. (2018). Yaratıcı Uzamlar ya da "Psikocoğrafya". *Moment Journal, Journal of Cultural Studies, Faculty of Communication, Hacettepe University*, 328.
- Köseoğlu, B. (20, 05 2022). *Portre: Cercle d'Orient ve Emek Sineması'nın 130 yılı*. Gazete Duvar: <https://www.gazeteduvar.com.tr/gundem/2016/10/03/portre-cercle-dorient-ve-emek-sinemasinin-130-yili> adresinden alınmıştır

- Kütükçü, A. (2009). Mekansal Veritabanlarında Hızlı Sorgulama. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Tobb Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Larousse, M. P. (1866). *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*. Bnf Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205356p> adresinden alınmıştır
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi* (s. 45-55). içinde İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lianto, F. (27–28 November 2018). Grounded Theory Methodology in Architectural Research. *Journal of Physics: Conference Series, The 1st International Conference on Computer, Science, Engineering and Technology* (s. Volume 1179). Tasikmalaya, Indonesia: IOP Publishing Ltd.
- Lichtenstein, R. (2016, 03 12). *Rodinsky's Room*. 06 20, 2020 tarihinde Saved by Old Times: <https://savedbyoldtimesite.wordpress.com/2016/02/01/research-techniques-used-by-rachel-lichtenstein-in-rodinskys-room/> adresinden alındı
- Licursi, E. P. (2020, 05 22). <https://radiooooo.com/>. <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/radiooooo-the-hit-tune-time-machine> adresinden alınmıştır
- Lynch, K. (1960). *The Image Of The City*, Massachusetts Institute of Technology, Harvard College. İ. Çev. Başaran içinde, *Kent İmgesi (2012)*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- M.Kıray. (1978). Apartmanlaşma ve Modern Orta Tabakalar. *Çevre Dergisi*, 4.
- MacFarlane, R. (2011). A Road of One's Own / Kendine Ait Bir Yol. M. Covery içinde, *Psikocoğrafya* (s. 15). İstanbul: Kalkeden Yayınevi.
- Madra, E. (1995). İstanbul'da Rock Hayatına Bir Bakış. A. Akay, D. Fırat, M. Kutlukan, & P. Göktürk içinde, *İstanbul'da Rock Hayatı: Sosyolojik Bir Bakış* (s. 29-38). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Marr, J. (2014, 11 17). Johnny Marr: The Exclaim! Questionnaire. (S. Carlick, Röportaj Yapan)

- Marr, J. (2015, 4 14). Johnny Marr: ‘Most of the new houses I’ve seen look shit’. (R. WAITE, Röportaj Yapan)
- Marr, J. (2016, 4 1). Jhonny Marr on Creative Living. (<https://omkaralife.com/>, Röportaj Yapan)
- Massumi, B. (2022, 05 10). *10,000 BC paragraph 47*. Drawing A Thousand Plateaus: <https://drawing-a-thousand-plateaus.tumblr.com/post/184850374460/10000-bc-paragraph-47-challenger-was-finishing> adresinden alınmıştır
- Mcfarlane, J. (2015). Modernizm ve Zihin. *Modernizm Serüveni: Bir Temel Değerler Seçkisi 1840-1990*, Ed. Enis Batur (s. 267-280). içinde İstanbul: Sel Yayıncılık.
- McLean, K. (2020). *Sensory Maps*. 06 17, 2020 tarihinde <https://sensorymaps.com/?projects=hospital-corridor-smellscape> adresinden alındı
- Mcluhan, M. (2014). *Gutenberg Galaksisi: Tipografik İnsanın Oluşumu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- mediaarchitecture.org*. (2020, 05 21). Media Architecture Biennale 2010: <https://www.mediaarchitecture.org/biennale2010/> adresinden alınmıştır
- Mondal, P., Featherstone, M., Kumar, K., Parsons, T., & Dahrendorf, R. (2020, 05 22). *Modernism: Origin and Meaning of Modernism*. Your Article Library: <http://www.yourarticlelibrary.com/essay/modernism-origin-and-meaning-of-modernism/38466>. adresinden alınmıştır
- Moore, R. (2019, 09 25). *Propaganda Maps to Strike Fear, Inform, and Mobilize – A Special Collection in the Geography and Map Division*. 06 19, 2020 tarihinde Library of Congress: <https://blogs.loc.gov/maps/files/2019/09/Prussia-for-web.jpg> adresinden alındı

- Nold, C. (2018). 06 21, 2020 tarihinde Emotional Cartography: <http://emotionalcartography.net/EmotionalCartography.pdf> adresinden alındı
- Nold, C. (2020, 05 22). *Bio Mapping / Emotion Mapping*. <http://www.biomapping.net/> adresinden alınmıştır
- Odabaş, O. (2016). “Yeni bir Karışık Teknik: Dijital Tasarım ve Geleneksel Yüzey”. *Made by Artist I. International Art and Design Symposium* (s. 463-472). içinde İstanbul: İkinciadam Yayınları.
- Olsson, G. (1992a). Lines of power. J. D. T.J. Barnes içinde, *Writing Worlds: Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape* (s. 86). Londra: Routledge.
- Omay Polat, E. (2001b). İstanbul’da 20. yüzyıl mimari mirası örnekleri ve koruma. *Uluslararası XIII. Yapı ve Yaşam 2001: 20.yüzyıl mimari mirası* (s. 70-80). içinde Bursa: Türkiye Mühendis ve Mimar Odaları Birliği Mimarlar Odası Yayını.
- Öncel, A. D. (2010). *Apartman - Galata'da Yeni Bir Konut Tipi*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Özkeçeci, İ., Durukan, S. N., & Alacalı, H. (2018). XVII-XIX. Yüzyıllarda Osmanlı Dönemi Konut Mimarisinde İç Mekân Tavan Süslemelerine Genel Bir Bakış. *İnsan ve İnsan*(17), 226-227.
- Özlü, N. (2016/3). Dosya: Emek Sineması, Cercle d’Orient ve Bir Beyoğlu Hikayesi. *Mimar.ist*, 23-29.
- Özyalvaç, A. N. (2013). Mimarlıkta Modernite Kavramı ve Türkiye. *FSM İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*(1 Bahar), 1-14.
- Pamuk, O. (2016). *İstanbul - Hatıralar ve Şehir* (s. 134-139). içinde İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Pickles, J. (2011). Haritalar ve Dünyalar. *Uzamların Tarihi: Haritacılık Mantığı, Haritalandırma ve Coğrafi Olarak Kodlanmış Dünya* (s. 27-29). içinde İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pickles, J. (2011). Haritalar ve Dünyalar. *Uzamların Tarihi: Haritalandırma Mantığı, Haritalandırma ve Coğrafi Olarak Kodlanmış Dünya* (s. 32-33). içinde İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rion, G. (2020, 06 15). *Guy Debord: The Naked City, 1957*. Frac Centre-Val de Loire: https://www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/debord-guy/the-naked-city-317.html?authID=53&ensembleID=705 adresinden alınmıştır
- Robins, K. (1996). *Into the Images: Culture and Politics in the Field of Vision*. London and New York: Routledge.
- Shaya, G. (2004, Eylül 13). *The Flâneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860–1910*. The American Historical Review Volume 109, Issue 1, pages 41-47: https://www.academia.edu/1346674/The_Fl%C3%A2neur_the_Badaud_and_the_Making_of_a_Mass_Public_in_France_circa_1860_1910 adresinden alınmıştır
- Stoter, vd. (2011). A Semantic-Rich Multiscale Information Model for Topography. International Journal of Geographical Science.
- Sutton, D., & Martin-Jones, D. (2020). Giriş: Köksap Nedir? D. Sutton, & D. Martin-Jones içinde, *Yeni Bir Bakışla Deleuze* (s. 22). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Şahin, C. (10, 04 2022). *İstanbul'un İlçeleri*. Büyük İstanbul Tarihi: <https://istanbultarihi.ist/85-istanbulun-ilceleri> adresinden alınmıştır
- Şahin, S. (2015). Dijital Çağ ve Sanatta Yaptığı Dönüşümler. *Görünüm 1(1)*. içinde
- Tandaçgüneş, E. (2014). Beyoğlu İstiklal Caddesi 19. Yüzyıl Apartmanlarının Avrupa Konut Kültürü İçinde Değerlendirilmesi. *Yüksek Lisans Tezi*. içinde İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

- Tanyeli, U. (1995). Konut Mekanında Modernite Kavgası. *Mimarlık Dergisi*(262), 16-18.
- Tanyeli, U. (2015). Modernizmin Sınırları ve Mimarlık. *Modernizmin Serüveni: Bir Temel Metinler Seçkisi 1840-1990*, Ed.Enis Batur (s. 65-72). içinde İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Türkarşlan, G. (2017). İstanbul'da Bazı Art Nouveau Evlerin ve Apartman Binalarının Halihazırdaki Koruma Durumu. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: the Graduate School of Engineering and Sciences of İzmir Institute of Technology .
- Usta, P. D. (2020, January). Examining of the Concepts of Space in Terms of Their Meaning. *The Turkish Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC*, s. 25-30.
- Volkskrant, S. C. (2012). *Refugee Republic*. 06 17, 2020 tarihinde Submarine Tv: <https://refugeerepublic.submarinechannel.com/> adresinden alındı
- Wallace, C. N. (2007). *Storytelling Through Architecture*. Knoxville: University of Tennessee.
- Wark, M. (2014). Kaldırım Taşlarının Altında Kumsal Var. İstanbul: Sel Yayınevi.
- Weber, S. (1987). Institution and Intepretation. *Theory and History of Literature*, vol.31. içinde Palo Alto: Stanford University Press.
- Wiley, W. (2004). <https://www.invaluable.com/>. 06 15, 2020 tarihinde <https://www.invaluable.com/auction-lot/william-wiley-us-indiana-b-1937-lithograph-238-c-9ca4f80ada> adresinden alındı
- Williams, R. (1976). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana Communications Series.
- yapi.com.tr. (2020, 05 22). http://www.yapi.com.tr/haberler/beyogluunun-istanbuldaki-konumu-ve-onemi_95071.html adresinden alınmıştır

- Yek, E. (2022, 04 20). *www.behance.net*. The Rhizome and The Wasted Square: <https://www.behance.net/gallery/67921503/The-Rhizome-and-The-Wasted-Square> adresinden alınmıştır
- Yücedağ, İ. (2019). *Arzu Üretimi: Yeni Sosyolojik Deneyimler*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Yücefer, H. (2021). Deleuze'ün Bergsonculuğuna Giriş. G. Deleuze içinde, *Bergsonculuk* (s. 30-31). İstanbul: Alfa.
- Yücel, A. (1991). İstanbul' da 19. Yüzyılın Kentsel Konut Biçimleri. M. Berkan içinde, *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme, Birleşmiş Milletler İnsan Yerleşimleri Konferansı basılı kitabı*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Zourabichvili, F. (2011). *Deleuze Sözlüğü* (s. 96). içinde Ankara: Say Yayınları.
- Zourabichvili, F. (2011). Birey-öncesi Tekillikler. *Deleuze Sözlüğü* (s. 41-42). içinde İstanbul: Say Yayınları.
- Zourabichvili, F. (2011). Önsöz. Ç. A. Kılıç içinde, *Deleuze Sözlüğü* (s. 9). İstanbul: Say Yayınları.
- Zurkow, M., & Paterson, S. (2020, 05 22). *PDPal — Mapping Without Terrain*. <http://www.o-matic.com/play/pdpal/> adresinden alınmıştır

İNTERNET KAYNAKLARI

- AKM Önü Gezi Gösterileri, 2013 <http://tribundensahaya.blogspot.com/2014/05/cars-4-gezi-park.html>, E.T:20.05.2022
- AKM Yıkımından Bir Görüntü, 2018 <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/akmnin-yikimi-tamamlandi-986436>, E.T:22.07.2022
- Alkazar Sineması, eski halinin üzerine eklenen yeni modern ekleriyle restore edildi. Eski (1975) ve yeni halinin fotoğrafları (2022). <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/72974>, E.T:27.05.2022
- Anon: Köksapın yapısı, 2009. <https://diagramworkshop.wordpress.com/tag/guattari/> E.T:17.05.2022.
- Ara form: örnek: modern metro ile surlar eşiğinde kalan tekinsiz bir ara ‘oluş’ gösteren bölgede türeyen yıkıntı, çöplük ve gecekondular, 2018. <https://www.tasarimkuram.com/tr/jvi.aspx?un=DTJ-77486> E.T:2.03.2022
- Atatürk Kültür Merkezi (AKM), 2022 <https://www.haberturk.com/taksim-deki-ataturk-kultur-merkezi-nin-yeni-tabelasi-asildi-3207711>, E.T:8.04.2022
- Bawburgh, Norfolk, Tarihi Haritası, rizomatik bir görünüm, 1838. <https://www.francisfrith.com/bawburgh>, E.T:25.04.2022
- Beyoğlu Haritası, 2022. <https://beyoglu.bel.tr/beyoglu/beyoglu-haritalari/> E.T:28.05.2022.
- Bir bağdaşık mekân olarak Saint Pierre Han iç mekânı, 2021. <https://www.ibb.istanbul/culturalart/29/sehrin-kultur-sanat-odakli-yeni-yaratici-alan>, E.T:2.03.2022
- Büyük Maksim Gazinosu 60’lar. <https://www.theswingpost.com/1920ler-turkiyesinde-en-cok-dans-edilen-10-mekan/>, E.T:22.05.2022
- Camialtı Tersanesi, 2013 <https://www.denizhaber.com/guncel/camialti-tersanesi-kapatiliyor-h31888.html> E.T:8.04.2022

Christian Nold: Bio Mapping, 2018. <http://www.biomapping.net/new.htm>
E.T:8.02.2020.

Cristoforo Buondelmonti'ye ait Konstantinopolis ve Galata haritası, 15. Yüzyıl.
<https://www.stinpoli.com/istanbulun-en-eski-haritasi-eski-istanbul-haritalari/1>
E.T:20.05.2022

Çınar Mahallesi'nden Bir Görüntü, 2020
https://yandex.com.tr/harita/115695/beyoglu/house/kucuk_bayram_sok_6b/
E.T:2.03.2022

Debord ve Asger Jorn 'Mémoires' (1959) harita-çizimleri.
<http://leadfreemke.com/communityaction>, E.T:18.03.2021

Deleuze'ü bateri seti ile açıklamak. (Explaining Deleuze with drum machines) Jonas
Čeika - CCK Philosophy, 2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=iDVKrbM5MIQ> E.T:18.02.2022.

Deleuze'ün Rizom Kavramı İle İlgili Bir Eskiz Çizimi
<http://www.nomadology.com/rhizome.jpg>, E.T:15.03.2021.

Denis Wood, Ikuro Takahashi, Sean Meehan, Tamio Shiraishi, “Shadowed Spaces”
(Gölge Alanlar), 6 Temmuz 2007. <https://arika.org.uk/shadowed-spaces/>
E.T:11.09.2019.

Designmixer Saint Pierre Han Wallmural Uygulaması, 2021.
<https://designmixer.com.tr/2021/11/23/tarih-ve-cagdas-tasarim-ic-ice-mekan-saint-pierre-han-ve-duvarlari/>, E.T:2.03.2022

Dogzstar, 2013 ve Pixie, 2020 fotoğrafları. Sırasıyla,
<https://www.facebook.com/dogzstarclub/> ve
<https://www.timeout.com/istanbul/tr/kulupler/pixie-underground>,
E.T:12.03.2022

DP Architects, Rhizome House, Amsterdam Light Festival, 2016. ‘Sergilenen
'Rhizome House' strüktürü, yoldan geçenleri çeşitli alanlar ve ışık gösterileri

- ağına çekiyor.’ <https://www.dpa.com.sg/projects/rhiz0meh0use/>
E.T:21.03.2022.
- Emek Sineması Yıkımından Bir Görüntü, 2013 <https://yesilgazete.org/yikim-karari-davasi-henuz-sonuclanmayan-emek-sinemasini-alelacele-yiktilar/>
E.T:2.03.2022
- Erdal İnci, Cloned Project – Gif 1-2, Galata Kulesi ve Beyoğlu yakınları fotoğraflar, 2022. <https://erdalinci.tumblr.com/> , E.T:27.02.2022
- Erik Yek, Rhizome and the Wasted Square, 2022.
<https://www.behance.net/gallery/67921503/The-Rhizome-and-The-Wasted-Square> E.T:14.03.2022.
- Eski Maksim Gazinosu, 2012 <https://nevzatayaz.wordpress.com/2019/01/09/maksim-gazinosu/> E.T:22.07.2022
- Fark ve tekrar'a örnek: Emek Sineması, Eski ve yeni halinin fotoğrafları. 2018
<http://www.emekhepimizin.com/dunden-bugune-emek-sineması>,
E.T:8.04.2022
- Galata Çevresi Grafitiler, 2019 <https://www.wanderlust.co.uk/content/best-unusual-street-art-destinations/> E.T:22.07.2022
- Galata Surları Yanı Grafiti, 2016 <https://www.arkeolojikhaber.com/haber-galatadaki-son-ceneviz-surlari-yok-olmak-uzere-87/> E.T:22.07.2022
- Galata Surları, 2019 <https://tarihegitimi.blogspot.com/2019/08/bir-ceneviz-kulesi-galata-kulesi.html> E.T:2.03.2022
- Gezi Eylemlerinde Taksim Meydan'ından Atatürk Kültür Merkezi'ne bakan bir fotoğraf, 2013. <https://www.agos.com.tr/tr/kultur-sanat?page=139>,
E.T:20.05.2022
- Guy Debord: The Naked City, “Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique” 1957. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/wanderlust-imagining-landscape> E.T.: 5.10.2020.

- Haliç Tersanesi, 2021 <https://acikradyo.com.tr/kulturel-miras-ve-koruma-kim-icin-ne-icin/halic-tersanelerinde-ne-oluyor> E.T:8.04.2022
- Haliç Tersanesi, 2022 <https://www.bisantiye.com/567-yillik-halic-tersanesinin-hikayesi/> E.T:8.04.2022
- Haliç Tersanesi'nden Tahrip Edilmiş Bir Mural (Duvar Resmi) Çalışması
<https://t24.com.tr/haber/vandal-saldirilari-suruyor-halicteki-duvar-portresi-de-tahrip-edildi,300831> E.T:8.04.2022
- Hatice Kaya, İstiklal Caddesi'nde Arabesk müzik söyleyen bir sokak sanatçısı, 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=vbK_Ahg66Mo, E.T:11.05.2022
- Hüseyinağa mah. Yeşilçam Sokak, 2018
https://cennetinrengi.tumblr.com/post/beyoglu_sokaklari, E.T:2.03.2022
- İstiklal Caddesi - 6-7 Eylül 1955 Olayları Fotoğraflar - Belgeler Fahri Çoker Arşivi,
Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005,
<http://omerlutfibakan.blogspot.com/2014/09/6-7-eylul-1955-olaylari.html>,
E.T.: 21.07.22
- Johnny Marr - New Town Velocity [Official Music Video]
<https://www.youtube.com/watch?v=SXEc9WZ1bkY>, E.T:5.02.2022
- Kalyoncu Kulluğu Caddesi, Cenan T., Google Earth Haritalar,
https://lh5.googleusercontent.com/p/AF1QipNpgx2a_ E.T:2.03.2022
- Kamondo Merdiveni, 2022
<https://www.toprated.online/cities/Istanbul/place/p/8375610/Kamondo+Stairs>
E.T:8.04.2022
- Karaköy'den Bir Grafiti, 2017 <https://www.facebook.com/karakoysokak/>
E.T:22.07.2022
- Kate McLean: "Hospital Corridor Smellscape" (Hastane Koridoru Koku Haritası),
2020. <https://sensorymaps.com/?projects=hospital-corridor-smellscape>
E.T:18.03.2021.

- Konak arşısı, Zanaat Atölye, 2020 <https://bayaiyi.com/tophane-rehberi/>
E.T:2.03.2022
- Kurt Schwitters, Merzbau Katedrali, 1917-1923.
<http://www.merzbaureconstruction.com/>, E.T:14.03.2022
- Leon Ferrari, Neighborhood, 1980. <https://www.wallplay.net/RHIZOME-GENERATOR>, , E.T:3.05.2022
- Lichtenstein: 1983 yılında 19 Princelet St. Tak'de Rodinsky'nin yatak odası.
<https://rachellichtenstein.com/rodinskys-room/> E.T:4.02.2019.
- M. Zlatkov, Odessa Gençlik Kùltür Merkezi: Mimari Model Olarak Rizom, 2011.
<https://repository.tudelft.nl/islandora/object/uuid%3A7f37434c-05ae-4ebf-8ee7-e3c8f742c7fe>, E.T:14.03.2022.
- Maksim ve Devlet Tiyatrosu Taksim Sahnesi, 2000'ler ve terkedilmiş Maksim Gazinosu Otoparkı, 2008.
<https://resimlihafiza.files.wordpress.com/2015/10/13.jpeg>, E.T:22.05.2022
- Martin Rev + Alan Vega=Suicide, Vejde Gustafsson, 1977.
<https://tr.pinterest.com/pin/365847169712228882/> E.T:28.04.2022.
- Matrakçı Nasuh, İstanbul Minyatürü, 16. Yüzyıl. <https://www.stinpoli.com/wp-content/uploads/2021/04/4-matrakci-nasuh-16-yy.jpg>, E.T:20.05.2022
- Nancy Spero, Codex Artaud XXV'nin Detayı, 1971. <https://my-blackout.com/2018/01/12/deleuze-guattari-how-do-you-make-yourself-a-body-without-organs/>, E.T:28.04.2022
- Noh Radio Önü Merdiven Görüntüleri, Hayriye Caddesi, 2021
<https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/savas-ozbey/burasi-neresi-41845177>
E.T:12.06.2022
- Organsız Beden, Bin Yayla'yı çizmek. Brian Massumi, 2019. 'Drawing a Tousand Plateaus' <https://drawing-a-thousand-plateaus.tumblr.com/post/184850374460/10000-bc-pa>, E.T:28.03.2022

Oyun Haritası Örneği: Age of Empires (1997)

<http://aoe.heavengames.com/siegeworkshop/map-design-tricks-for-aoe-definitive-edition/> E.T.: 18.03.2019

Pixie Önü, Akansu Sokak, 2020 <https://www.timeout.com/istanbul/tr/kulupler/pixie-underground>, E.T:2.03.2022

Propaganda Amaçlı Harita Örneği: “Savaş Prusya’nın milli endüstrisidir.” Maurice Neumon. P.J. Gallais and Cle, Paris. 1917. “War is the National Industry of Prussia.” <https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:3293883>. E.T.:13.10.2020

Rizom, Kentsel Dönüşüm, Mahalle ve Gecekondu Projesi, Arianna Fornasiero, Paolo Turconi, Finalist Proje, 2018. Mies van der Rohe vakfı “Young Talent Architecture Award” <http://ytaa.miesbcn.com/work/362>, E.T:3.01.2022

Rizom: Oedipus karşıtı bir manifesto görselleri. Kuala Lumpur, Qaisy Jaslend, ,Hazim Azami, Hanis Abd Razak, Nik Amirul Faiz, 2014. <http://cargocollective.com/hanisabdrzak/Rhizome-An-anti-oedepus-manifesto> E.T:16.03.2022

Sanatsal Harita Örneği: William Wiley: “Bir ruh hali olarak saklanmak.” William Wiley. 2004. “Hide as a state of mind” (ABD / Indiana) <https://www.sfgate.com/entertainment/article/Show-reveals-world-as-William-T-Wiley-s-canvas-3191937.php>. E.T.: 14.03.2019

Sen Piyer Han, Restorasyon Öncesi, 2021 <https://kulturenvanteri.com/yer/sen-piyer-han/#16/41.024773/28.972464> E.T:8.04.2022

Serkil Doryan (Cercle D’Orient) Binası, 1950

<https://ipekgibi.wordpress.com/tag/cercle-dorient/> E.T:2.03.2022

Simon Hantai Resim <https://www.dailyartmagazine.com/simon-hantai-a-journey-to-abstraction/>, E.T:5.03.2022

Simon Hantaï’nin Deleuze’ün masasındaki bir çizimi, 2004.

https://www.youtube.com/watch?v=qgtO_54lAzY&t=848s, , E.T:5.03.2022

Sosyal Yaşamı Gösteren Belgesel Çevrimiçi Suriye Mülteci Kampı Haritası Örneği:
Refugee Republic Volkskrant, 2012.

<https://refugeerepublic.submarinechannel.com/> E.T.: 3.10.2020.

St. Pierre Han Restorasyon öncesi doğal oluşumların yapay düzenlemeleri eskiterek
ele geçirdiği bir fotoğraf, 2021. <https://www.24bursa.com/sen-piyer-hanin-restorasyon-protokolu-imzalandi-100702>, E.T:2.03.2022

Stankiewicz, Hurda Sanatı, 1953. <https://www.landaufineart.ca/loew-stankiewicz-online-exhibition>, E.T:14.03.2022

Suriye'den bir görüntü, 2017.

<https://emptyencore.files.wordpress.com/2011/04/1219079139.jpg>,
E.T:6.01.2022

Sürükleyici Tiyatro: Punchdrunk, "The Burnt City", Londra, 2021.

<https://www.thehandbook.com/theatre-fans-rejoice-immersive-theatre-masters-punchdrunk-return-to-london-with-the-burnt-city/>, E.T.: 16.09.2021

Taksim Camii, 2021 <https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/taksime-yapilan-ve-bugun-acilacak-cami-bircok-yeniligi-barindiriyor/2256717>, E.T:8.04.2022

Taksim Meydanı, 2020 <https://istanbuluseyret.ibb.gov.tr/taksim/>, E.T:27.04.2022

Taksim Meydanı'nın bir drone'dan çekilen fotoğrafı. İnsanların uzaktan
görünümünün aynışmasıyla minör tek sesliliğe görsel bir örnek, 2021.
<https://istanbuluseyret.ibb.gov.tr/taksim/>, E.T:27.04.2022

Tarlabaşı 360 Projesi Kapsamında Yıkımlar, 2014

<https://www.haberturk.com/gundem/haber/1014582-tarlabasinda-restorasyon-degil-devrim-yapiyoruz> E.T:2.03.2022

Tarlabaşı 360 projesi öncesi, proje aşaması ve sonrası fotoğrafları. 2020. Sırasıyla,
<https://www.birgun.net/haber/tarlabasi-kaybolanlar-icin-ilk-kaybedenler-icin-son-durak-8153>, E.T:27.04.2022, <https://www.taksim360.com.tr/tr/konsept>,
E.T:27.04.2022

Tarlabası Caddesi'nde Kentsel Dönüşüm, 2017

<https://www.sozcu.com.tr/2017/ekonomi/tarlabasi-resmen-ortada-kaldi-2072843/> E.T:2.03.2022

Tinguely, Rotozaza, 1967.<https://www.tinguely.ch/en/press/press-material/2010/rotozaza-ii.html> E.T.:14.03.2022

Tristram Hillier: “La Route des Alpes”, 1937. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/wanderlust-imagining-landscape> E.T.: 3.10.2020.

William Heath Robinson'ın 'Altıncı sütunun güçlü üyeleri, St Pauls'ün kubbesindeki bir düşman makineli tüfek direğini yerinden oynatıyor.' adlı illüstrasyonu.
<https://theibtaurisblog.com/2012/09/17/felix-guattari-and-the-desiring-machine/> E.T:18.05.2022

EKLER

Ek-1. Deleuze Kavramlarıyla Beyoğlu Haritası



