

T.C  
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ



**CHIRICO'NUN ESERLERİNDE  
TEKİNSİZLİK GÖSTERGELERİ VE  
UYGULAMALAR**

**GÜLŞEN AYDEMİR**

**TEZ DANIŞMANI  
PROF. DR. MUSTAFA HAYKIR**

**EDİRNE – 2023**

**Tezin Adı:** Chirico'nun Eserlerinde Tekinsizlik Göstergeleri ve Uygulamalar

**Hazırlayan:** Gülşen AYDEMİR

## ÖZET

Bu çalışmada, Giorgio De Chirico'nun eserlerinde psikanalizin temel dinamiklerinden Sigmund Freud'un "*tekinsizlik kavramı*" ile bağlantılı olarak mekânsal tekinsizlik göstergeleri incelenmekte ve sanatta tekinsiz göstergelerin de psikoanalitik bir kavram olan tekinsizlik ile olan ilişkisi çözümlenmektedir. Psikanaliz kavramı, ilk defa Sigmund Freud tarafından kullanılmış olup, kişilerin davranışları bu uygulama kapsamında çözümlenerek, hem görünmeyenin görünür kılınmasını hem de bastırılan duyguların açığa çıkması hedeflenmiştir. "*Tekinsiz*" kavramı ise bu açıdan önem taşımaktadır. Bu kavram insanın varoluşundan beri bilinen ve yabancı olmadığımız, rahatsızlık veren bir duygu türünü ifade etmektedir. Freud'un bakış açısına göre tekinsiz kavramı bilinmeyen - var olmayan ilişkisi çerçevesinde sınırlandırılmayıp, düşünce sorunlarıyla ilgili belirsizliğe işaret etmektedir. Tekinsizlik olguları etrafında 20. yüzyılda mekan ve onunla ilişkili sosyopolitik sorunlar Sürrealizm akımını da etkilemiştir. Bu bağlamda, Giorgio De Chirico'nun eserlerindeki tekinsizlik kavramının etkileri incelenmektedir. Chirico'nun eserlerinde tespit edilen tekinsizlik göstergeleri dönemin sosyal sorunlarının simgesi olarak yorumlanabilmektedir. Çalışmada dönemin sosyal sorunlarının simgesi olarak görülen söz konusu tekinsizlik belirtileri ve göstergelerinin izi sürülmektedir. Amaç, tespit edilen göstergeleri sosyal ve politik açıdan çözümlenektir. Çalışma, elde edilecek bulgu ve analizlerin sanat literatürüne ve sanat tarihine sağlayacağı katkı açısından önemlidir.

**Anahtar Kelimeler:** Freud, Tekinsizlik, Sürrealizm, Mekân, Bilinçdışı, Giorgio De Chirico

**Title of the Thesis:** Uncanny Indicators and Practices In Chirico's Works  
**Prepared By:** Gülşen AYDEMİR

## SUMMARY

In this study, the indicators of spatial uncanniness in Giorgio De Chirico's works are examined in relation to the concept of uncanniness in psychoanalysis, which is one of the fundamental dynamics of Sigmund Freud. The concept of psychoanalysis, first introduced by Sigmund Freud, aims to make the invisible visible and to bring forth repressed emotions within the scope of a study on human behavior. The concept of "uncanny" is significant in this regard. It is a type of emotion that is discomfiting and yet familiar to us since the beginning of human existence. From Freud's perspective, the concept of uncanniness cannot be limited to nonexistent relationships and cannot be solely attributed to vague issues related to thoughts. When we examine the phenomena of uncanniness, we can see that the mutual influences of space and the socio-political problems associated with it have also influenced the Surrealism movement in the 20th century. In this study, we observe the effects of the concept of uncanniness in Giorgio De Chirico's works. The uncanny indicators identified in Chirico's works are seen as symbols of the social problems of the period. This study traces the traces of these uncanny signs and indicators, which have become symbols of the social problems of the period. The aim is to analyze these indicators from a social and political perspective. The study is important in terms of the contribution that the findings and analyses will provide to art literature and art history.

**Keywords:** Freud, Uncanny, Surrealism, Space, Unconscious, Giorgio De Chirico

## ÖNSÖZ

Tekinsizlik, görünür kılınan bir imkânsızlığın neden olduğu durum olarak gerçek olana dair bir belirsizliği, alışılmışın dışından ve rahatsız edici bir duygu durumunu barındıran bir kavram olarak psikanalizin temel dinamiklerinden biridir. Bu çalışmada ilk olarak tekinsizlik, psikolojik ve sosyolojik açıdan ele alınmakta. Bu çerçevede içerisinde tekinsizliğin sanayi devrimine olan yansımaları incelenmektedir. Bu çalışmada gerçek yaşam içinde mekân ve tekinsizlik ilişkisi, dönemin sosyo-politik durumu ile de ilişkilendirilerek ele alınmaktadır. Daha sonra tekinsiz göstergeler yine bu çerçevede açıklanmaktadır. Bu inceleme etrafında Sigmund Freud'un makalesinden yararlanılmıştır. Bu makale bağlamında, "ürkütücü" ve "tuhaf olan" gözlemlenip, aynı zamanda nesnelere yönelik bir tür kaygı durumu da ele alınmaktadır. İlerleyen kısımlarda mekân içerisinde oluşan tekinsizlik algısı ve mekânın tekinsizlikle ilişkisi araştırılmakta, metafiziksel anlamda tekinsizliği yaratan parçalar ele alınarak çalışma detaylandırılmaktadır. İlaveten düşünürlerin ve yazarların tekinsizlik kavramı hakkındaki fikirlerine değinilip, bunun üzerine resim sanatında varolan tekinsizlik olguları incelenmektedir. Çalışmada 20.yüzyılda gözlemlenen sosyal sorunların Gerçeküstücü harekete etkileri irdelenmekte, dönemin önemli sanatçılarından Giorgio De Chirico'nun eserlerindeki tekinsizlik göstergeleri de analiz edilmektedir. Son olarak, kendi çalışmalarımın tekinsizlik olgusu açısından analizini sunduğum bir bölüm yer almaktadır. Bu çalışmanın konusunu belirlememde yardımcı olan, her aşamasında bilgilerini ve zamanını esirgemeyen, yardımına başvurabildiğim ve tezin ortaya çıkmasını gerçek anlamda mümkün kılan tez danışmanım Prof. Dr. Mustafa Haykır'a, lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca desteğini esirgemeyen arkadaşlarıma ve sevgili hocam Doç. Ruken Aslan'a sonsuz teşekkür ederim.

Gülşen AYDEMİR  
08.07.2023

## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	I
SUMMARY .....	II
ÖNSÖZ .....	III
İÇİNDEKİLER .....	IV
GÖRSELLER LİSTESİ .....	VI
GİRİŞ .....	1
BÖLÜM I .....	3
1. TEKİNSİZLİK VE PSİKOLOJİ .....	3
1.1 Sanayi Devrimi Sürecinde Tekinsizlik .....	6
1.2 Freud ve Tekinsizlik Kavramı .....	9
1.2.1 Psikanalitik Bir Kavram Olarak Tekinsizlik .....	11
1.2.2 Rüya ve Tekinsizlik .....	18
BÖLÜM II .....	21
2. MEKÂN VE TEKİNSİZLİĞİN İLİŞKİSİ .....	21
2.1 Mekân Kavramı .....	25
2.1.1 Deneysel Mekân .....	28
2.1.2 Görünen ve Kaybolan Mekân .....	30
2.1.3 Travmatik ve Hafıza Mekânları .....	31
2.1.4 Sinematografik Mekân .....	32
2.1.5 Simülasyon Mekânlar .....	33
2.2 Mekân Algısının Metafizik Anlamda Tekinsizliği .....	34
2.3 Mekânı Tekinsiz Kılan Parça .....	36
BÖLÜM III .....	38
3. RESİM SANATINDA TEKİNSİZLİK .....	38
3.1 20. Yüzyıl Sanatında Tekinsizlik .....	41
3.1.1 Sürrealizmde Tekinsizlik .....	42
3.2 Günümüz Sanat Anlayışında Tekinsizlik .....	51

<b>BÖLÜM IV</b> .....	53
<b>4. GIORGIO DE CHIRICO’NUN ESERLERİNDE TEKİNSİZLİK GÖSTERGELERİ</b> .....	53
<b>4.1 Hayatı</b> .....	53
<b>4.2 Giorgio De Chirico’nun Eserlerinde Tekinsizlik Analizi</b> .....	58
<b>4.2.1 Giorgio De Chirico - Aşk Şarkısı</b> .....	61
<b>4.2.2 Giorgio De Chirico - Ariadne</b> .....	63
<b>4.2.3 Giorgio De Chirico – Montparnesse Garı</b> .....	68
<b>4.2.4 Giorgio De Chirico - Güz Melankolisi</b> .....	70
<b>4.2.5 Giorgio De Chirico – Varışın ve Öğle Sonrasının Enigması</b> .....	72
<b>BÖLÜM V</b> .....	74
<b>5. SANATSAL ÇALIŞMALAR</b> .....	74
<b>5.1 Sanatçı Beyanı</b> .....	74
<b>5.2 Sanatsal Çalışmalar</b> .....	75
<b>SONUÇ</b> .....	82
<b>KAYNAKÇA</b> .....	84

## GÖRSELLER LİSTESİ

**Resim 1:** Gordon Matta-Clark'ın “*Splitting*”, 1974.....

**Resim 2:** Arnold Böcklin, Ölüler Adası, 1. Versiyon, Tuval üzerine yağlı boya, 1880.....

**Resim 3:** Arnold Böcklin, Ölüler Adası, 2. Versiyon, Ahşap Pano Üzerine Yağlıboya 1886.....

**Resim 4:** Arnold Böcklin, Ölüler Adası 3. Versiyon, Ahşap Pano Üzerine Yağlıboya 1883.....

**Resim 5:** Arnold Böcklin, Ölüler Adası, 4. Versiyon, Bakır Üzerine Yağlıboya 1884....

**Resim 6:** Arnold Böcklin, Ölüler Adası, 5. Versiyon, Ahşap Pano Üzerine Yağlıboya 1886.....

**Resim 7:** Salvador Dali, Angelus Zamanında Arnold Böcklin'in Ölüler Adası'nın Gerçek Resmi, Tuval Üzerine Yağlıboya 1932.....

**Resim 8:** Salvador Dali tarafından çizilmiş Sigmund Freud eskizi, 1938.....

**Resim 9:** Rene Magritte, The Rape (Tecavüz), Tuval Üzerine Yağlıboya 1934.....

**Resim 10:** Rene Magritte, Âşıklar, Tuval Üzerine Yağlıboya 1928.....

**Resim 11:** Rene Magritte, Titanlar'ın Günleri, Tuval Üzerine Yağlıboya 1928.....

- Resim 12:** Giorgio De Chirico, Zırlı Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya ve suluboya, 1948.....
- Resim 13:** Giorgio De Chirico, Aşk Şarkısı, 1914.....
- Resim 14:** Giorgio De Chirico, Ariadne , 1914.....
- Resim 15:** Giorgio De Chirico, Tuhaf Bir Saatin Hazları ve Enigmaları, 1913.....
- Resim 16:** Giorgio De Chirico, Güzel Bir Günün Melankolisi, 1913.....
- Resim 17:** Giorgio De Chirico, Montparnesse Garı, 1914.....
- Resim 18:** Giorgio De Chirico, Güz Melankolisi, 1913.....
- Resim 19:** Giorgio De Chirico, Varışın ve Öğle Sonrasının Enigması, 1911-1912.....
- Resim20:** Gülşen AYDEMİR, Trapanasyon Algısı (Otoportre), 2020.....
- Resim21:** Gülşen AYDEMİR, Otoportre-İfade, 2020.....
- Resim22:** Gülşen AYDEMİR, Trapanasyon Algı Serisi (Otoportre), 2021.....
- Resim23:** Gülşen AYDEMİR, Trapanasyon Algı Serisi (Otoportre), 2021.....

**Resim24:** Gülşen AYDEMİR, Rahatlama (Otoportre), 2020.....

**Resim25:** Gülşen AYDEMİR, Trapanasyon Algısı - Teslimiyet (Otoportre), 2021.....



## GİRİŞ

Sanatta tekinsizlik, sanatın kökeni kadar eskidir ve mağara resimlerine kadar dayanmaktadır. Av hayvanlarının avlanmasını, onların peşinden koşan avcılarla ilişkilerini betimleyen sahneler ya da mağara duvarına yansıyan figür ile mekân ilişkisi tekinsizlik etkisi yaratmaktadır. Günümüze kadar farklı sanatçıların eserlerinde tekinsizliğin farklı düzeylerde yansımaları görülebilmektedir. Ancak Sürrealizmde ve Chirico'nun eserlerindeki etkileri oldukça belirgindir.

Tekinsizlik kısaca, insan ruhunun derinliklerinde bastırılmış olan tanıdık duyguların gün yüzüne çıkması olarak tanımlanmaktadır. Bu çalışmada Chirico'nun eserlerine temel oluşturan psikolojik etmenlerin irdelenmesi ile sanatsal bir olgu olarak tekinsizliğin sanattaki yansımalarını ortaya konması hedeflenmektedir. Bu nedenle bu çalışmada Chirico'nun eserlerine temel oluşturan psikolojik etmenler çözümlenmektedir. Dolayısıyla araştırmanın problemi Chirico'nun eserlerine yansıyan tekinsizlik olgusunun göstergelerinin incelenerek analiz edilmesidir. Bu amaçla Sigmund Freud'un tekinsizlik kavramından faydalanılmıştır. Bu çerçevede Chirico'nun eserleri ve eserlerindeki tekinsizlik göstergelerine açıklık getirilmektedir. Bu çalışma, sınırlılıklar dâhilinde tekinsizlik kavramına geniş bir perspektiften bakmaktadır. Bu anlamda, tekinsizlik kavramının direkt olarak psikanaliz kuramı ile ilişkisinden bahsedilmekte ve kavramın tarihsel gelişimi de incelenmektedir. Bu bağlamda doğrudan yaşamın içinde, mekân ve onunla ilişkili durumlar ile ilişkisi ele alınmaktadır. Sürrealizm akımını etkileyen olgular, 20.yüzyılda mekân ve onunla ilişkili sosyo-politik sorunlar etrafında irdelenmektedir.

Bilinç dışının tekinsizlik olgusu üzerindeki etkisi göz önünde bulundurularak bazı Sürrealist sanatçıların beden imgesi ile ilişkisini temel alan güncel sanatçılara

değinilmekte ve Chirico'nun tekinsiz imgelerine ve çağrışımlarına açıklık getirilmeye çalışılmaktadır. Chirico'nun tekinsizlik kavramına yönelmesinde toplumsal ve çevresel etmenlerin rolü büyüktür. Eserlerinde, sanatçının içinde bulunduğu dönemin toplumsal şartlarının belirgin yansımaları göze çarpmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, Giorgio De Chirico'nun eserlerindeki tekinsizlik göstergelerinin dönemin sosyal sorunlarının birer simgesi olarak tespit edilerek incelenmesidir. Çalışma beş bölümden oluşmaktadır. Giriş kısmından sonraki bölümde, tekinsizliğin tanımının detaylı bir şekilde ele alarak sağlam bir zemine oturtulması hedeflenmiştir. Burada psikoloji, sosyoloji ve sanayi devrimi açısından tekinsizlik olgusu incelenmektedir. Sigmund Freud'un bakış açısından tekinsizlik kavramı detaylı bir biçimde ele alınmıştır. Burada psikolojik açıdan oluşan rüyaların ve kâbusların dış dünya ile bağlantısı, mekân-parça ilişkisi bağlamında tartışılmaktadır.

Bu çalışmanın önemi toplumun bir bireyi olan sanatçının, toplumsal etkileşim sürecinde yaşadığı ve etkilendiği olguları sanata yansıttığını ortaya koymaktır. Bu olgulardan biri olan dönemin sosyopolitik sorunları da dolaylı olarak sanata yansımaktadır. Dönemin sorunlarını resimlerine yansıtan Giorgio De Chirico'nun eserlerindeki göstergelerin çözümlenmesi, hem sanat tarihine bir katkı sağlamış olacak hem de Chirico'nun sanatının daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Dolayısıyla bu çalışma hem sanat tarihine hem de Chirico'nun çalışmalarının ve dolayısıyla Sürrealizm'in de anlaşılmasına sağlayacağı katkı açısından önemlidir.

## BÖLÜM I

### 1. TEKİNSİZLİK VE PSİKOLOJİ

Türk Dil Kurumu'nun Güncel Türkçe Sözlüğüne göre tekinsizlik, tekin ya da güvenilir olmayan veya tehlikeli anlamlarına gelmektedir.<sup>1</sup>

1906 yılında Ernst Jentsch tarafından ele alınan “*Tekinsizin Psikolojisi*”<sup>2</sup> adlı yazında incelenen tekinsiz kavramı, 1919 yılında Sigmund Freud tarafından yazılan “*Tekinsizlik*”<sup>3</sup> adlı makalede yeni bir anlam kazanmıştır.

Tekinsizlik kavramı etimolojik olarak huzursuzluk, şüpheli, kan donduran, ürkünç ve alışıık olmadığı gibi anlamlara girebilmektedir. Tekinsizlik kavramı ile Freud'un ‘*gizli (heimlich)*’ olarak da belirlemiş olduğu kavram, birbirlerinin karşıtı olmasalar da iki farklı düşünceye karşılık geldiğini ifade etmektedir. Tekinsizlik terimi bir açıdan aşına ve intibak manasına gelirken, farklı bir açıdan baktığımızda ise bilinmeyen ve aşikâr olmayanı ifade etmektedir.

Sigmund Freud'a göre, ‘*ürkütücü (unheimlich)*’ terimi Alman literatüründe tekinsizliğin zıttı olarak kullanılmaktadır. Gizli, sade, tanıdık, yerli anlamlarına gelirken onun zıttı olarak ürkütücü, tekin olmayan, korkutucu olan gibi anlamlar çıkarmıştır. Fakat yeni olan ise daima korkutucu değildir. Freud, yeni olanın kolaylıkla korkutucu ve tekinsiz hissiyatı yaratabileceğini söylemişse de bu olay her zaman geçerli değildir. Freud'a göre, “*Önceden düşünülmemiş olan ve tanınmayanın tekinsizlik*

<sup>1</sup> <https://sozluk.gov.tr/>

<sup>2</sup> Jentsch, 1906, s. 1. – 16.

<sup>3</sup> Freud, 1955, s. 1.- 21.

*uyandırabilmesi için farklı durumların da işin içine girmesi gerekmektedir.”<sup>4</sup>*

Ernst Jentsch, tekinsizlik kavramını izah etmek için daha önce hiç düşünülmemiş, şüphe ve tereddüdü aşılayan durumun kişide yaratmış olduğu etkiye bakarken, Sigmund Freud, önceleri Ernst Jentsch’in tekinsizlik teorisine katılmışken daha sonra bu teoriden uzaklaşmıştır.

İnsanlık tarihine baktığımızda bireyin, varoluştan itibaren doğal yollarla ya da insan eliyle travmatik yaşantılarına maruz kaldığı gözlenmiştir. Doğal ve sosyal çevre yoluyla yaşanan travmalar gündelik yaşamda özneyi tehdit ederek hem birey hem de toplum için stres ve karmaşıklık yaratmıştır. İnsanlar zarar gördüklerinde ve suistimale uğrayıp ihmal edilme durumunda bunlara tepkisel yaklaşmışlardır ve panik, öfke gibi farklı reaksiyonlar göstermiştir. Bu travmatik deneyimlere maruz kalan kişileri değil, tanıklık edenleri de etkisi altına almaktadır.

Travma oldukça yaygın bir olgudur ve çoğunlukla insan, yaşantısının bir döneminde travmatik deneyimler yaşanmaktadır. Ancak bu olgunun semptomları, travmatik yaşantı sonrasında ortaya çıkmamakla birlikte, yıllarca gizli kalabilmektedir. Yaşanan bir olayın ardından hiçbir uyarı vermeden kaygı, depresyon, panik atak ve psikosomatik veya davranışsal sorunlar olarak ortaya çıkmaktadır.<sup>5</sup> Yaşamdaki travmatik deneyimler, insan hayatında çocukluk ya da yetişkinlik döneminde ortaya çıkan ve bireyin eylemselliğini ve tinselliğini yıkan aşırı duygusal yüklenmenin ortaya çıkardığı bir psikolojik bozukluk olarak tanımlanmıştır.

<sup>4</sup> Tekinsizlik Kavramının Sanattaki Yansımaları, Çağla MISIRLI, s. 25

<sup>5</sup> Timuçin, 2000, s. 39

Sosyal psikoloji, 20.yüzyılın başında insan ve toplum ilişkisini inceleyen bir bilim dalı olarak ortaya çıkmıştır. Sosyal psikolojinin ortaya çıkması, psikolojinin ortaya çıkışı ile beraber aynı zamana denk gelmiştir. Derinlemesine incelendiği zaman, birçok farklı alanlarda sosyal psikolojinin oluşumu görülmektedir.

Toplumsal yapının kişiyi nasıl etkilediğini ele alan Max Weber, “*Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*” adlı çalışmasında, Protestan ahlakına göre, fikri değişimleri ekonomik değişimlerin öncülüğü olarak ele almıştır.<sup>6</sup> Weber, fikirlerdeki tahavvülün tarihsel değişime yaptığı etkiyi incelemiştir. Yazar kimi dinleri karşılaştırmış ve inançların toplumsal değişimleri engelleyebileceğinin görüşüne varmıştır. Örneğin, Antik Çin ve Hint uygarlıklarını çalışmıştır. Söz konusu olan bu uygarlıklar endüstrileşmenin sınırında olup, bu uygarlıkların batı dünyasında oluşan dönüşüm ile hiçbir ilişkisi yoktur.

Weber, dönüşümün ortaya çıkmamasını ve düşünce yapısında paralel bir değişimin olmamasına değinmiştir. Weber’e göre, bu dönüşüm Kıta Avrupa’sında bulunan ülkelerin modern dünyaya geçiş sürecinde yer almasına katkı sağlamıştır. Geçiş süreci bir bakıma Protestan ahlakının rasyonel düşünce kapsamından kaynaklanmasını sağlamıştır. Weber, modern dünyadaki kapitalist anlayışa karşın rasyonelliğini öne sürmüştür. Bu anlamda Protestan ahlak ve kapitalizmde örtüşmüştür. Weber’in düşüncesine göre, farklı sosyal sınıfların farklı değerleri mevcuttur ve bu değerler bireylerin yetiştirilmelerine yansımaktadır.<sup>7</sup>

Sosyal psikolojiye, “*Farklı toplumlardan gelmiş olan insanlar arasında nasıl bir farklılık mevcuttur? Toplumu oluşturan insanlar benzer konularda hangi açıdan farklı duygu ve düşünceye sahip olurlar? Belli olay veya durumlar, farklı kesimden*

<sup>6</sup> Max Weber, 1905, s. 40. 67.81.

<sup>7</sup> Max Weber, 1905, s. 38. 57.85.

*kişileri nasıl tetikler?”*<sup>8</sup> gibi sorular yöneltilmektedir. Sosyal psikoloji, kişilerle alakalı sorular yöneltilip, neden ve sonuç birlikteliğinde toplumsal yapıyı temel alarak kişisel farklılıkları ifade etmiştir. Genel olarak sosyal psikoloji, büyük ölçekli alan araştırmalarından yararlanmıştır.

Konu bakımından insan-toplum ilişkisi ele alındığından, sosyal psikolojinin kapsadığı konular ve incelemiş olduğu sorular da toplumun geçirmiş olduğu değişimlerden etkilenmektedir. Toplumun genelini kapsayan göç durumu, zevk veren maddeler, geçimsizlik gibi problemlerin, geleceğe yönelik umut ve korku dolu sorunların sosyal psikoloji açısından çözülmesine olanak sağlamıştır. Lakin toplumsal olayların süreleri ve süreçle ilgili yayınlanmış kaynaklar hakkında içinde bulunulan sürecin etkileri arasında belli bir zaman dilimi mevcuttur. Bu süre 5-10 yıl kadardır. Sonuç olarak sosyal psikolojinin önemini ele aldığımızda, gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerin toplumsal tarihleri ile arasındaki ilişki kolay bir şekilde gözlemlenebilir.

## **1.1 Sanayi Devrimi Sürecinde Tekinsizlik**

Dünya tarihinde gerçekleşmiş olan birçok devrim bulunmaktadır. Sanayi Devrimi bu devrimlerin içinde en önemli devrimlerden bir tanesidir. Sanayi Devrimi aynı zamanda Endüstri Devrimi olarak da bilinmektedir. Bu devrim ilk olarak Avrupa kıtasında gerçekleşmiştir.

Sanayi Devrimi, insan ve hayvan gücüne dayalı olan üretim sürecinden makina gücünün hâkim olduğu üretim haline geçiş sürecidir. Bu biçimde yapılan üretimler, 18.yüzyılda İngiltere’de meydana gelmiş olup özellikle dokuma alanında

---

<sup>8</sup> KARCIOĞLO, Fatih, “Çatışmanın Nedenleri ve Çatışma Yönetim Tarzları İlişkisi”, *Atatürk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 26.Cilt, 2012, s. 3.- 4.

ortaya çıkıp farklı sektörlerde yayılımını göstermiştir. Makinaya dayalı üretimin oluşması ile birlikte, üretimin şekli ve miktarı da artış göstermiştir.<sup>9</sup>

Sanayi Devrimi, Avrupa'da bulunan mevcut devletlerin de zenginleşmesine olanak sağlamıştır. Avrupa kıtasından sonra Japonya'da ortaya çıkan ve sonrasında bütün dünyaya yayılan bir devrim olmuştur.

Sanayi Devrimi, insanlık tarihinin bir dönüm noktası olarak nitelendirilmektedir. Bu devrim ile birlikte Batı toplumunun hayatı köklü bir biçimde değişmiştir. Dünya tarihinde de ilk kez nüfus yoğunluğu ve hayat standartlarının artışı bunun beraberinde gerçekleşmiştir. Sanayi Devriminde nüfus artışı, ekonomik anlamda büyümeyi sınırlandırmadan başarılı bir şekilde temsil etmiştir. Bunun sayesinde ekonomik büyümeyi görmek olanaklı bir durum olmuştur.<sup>10</sup>

Sanayi devriminin en açık özelliği üretim bazında görülen büyük artıştır. Bu süreçte daha fazla yazman, tüketici, daha çok satıcı ve sermaye sahipleri, firmalar çok hızlı bir şekilde ortaya çıkmıştır. Eski ve basit ürünlerin yerini, daha ucuz ve kaliteli mallarıyla birlikte fabrika çıkışı ürünler ele almıştır.<sup>11</sup>

Sanayileşme, 1750'den 1760 yılına varana değin geçen on yıllık süreçte, Kıta Avrupa'sının diğer ülkelerine nazaran İngiltere'de gözlemlenebilir bir gelişim göstermiştir. Bu zaman aralığında gerçekleşen yaşantısal eylemler ile süreç de karmaşık bir vaziyet almıştır. Yüzyıllar önce başlamış olan süreç, bu dönemde zirveye ulaşmış olup günümüzde de etkilerini hala devam ettirmektedir. Geçmişte yeni bir çağın başlangıcı olarak bilinen bu devrim, geleceğe yönelik uzun vadeli olarak yaşamı

<sup>9</sup> Bahaeddin YEDİYILDIZ, *Tarih*, MEB. Yayınları, 2. Cilt, İstanbul, 1994, s.78

<sup>10</sup> Tefvik GÜRAN, 1988, s. 93.

<sup>11</sup> William McNeil, *Dünya Tarihi*, (Çev: Alaaddin Şenel), İmge Kitap Evi, Ankara, 1994, s. 465

etkileyeceğine dair olasılıklar meydana getirmiştir. Sanayi Devrimi her ne kadar büyük, kontrol altına alma ve yenilikçi olsa da modern dünyanın tamamını ele almamaktadır.<sup>12</sup> Görülebilen değişimlerin kısa süre içerisinde peş peşe meydana gelmesiyle oluşan bu devrim aynı zamanda uzun vadeli bir süreçtir. Fakat Claude Fohlen'e göre ise Sanayi Devrimi, sakin ve farklı adımlarla ilerleyip, kimi zaman fark edilmeyen sürekliliği vurgulayan, hayal edilebilecek herhangi bir durum kadar devrime benzemeyen bir süreçtir.<sup>13</sup>

Sanayi devrimi, toplumu yapılandırmıştır. Sosyal ve ekonomik alanda yeni bir dönemi başlatmış, yaşamdaki tüm sahalarda köklü değişiklikler meydana getirmiştir. Bu devrim, insanlığa bir ilerleme sunmuştur. Ancak bir takım mühim soruna da yol açmıştır. Sanayileşme sonucu ve sosyal bir tekinsizliğe dönüşen kimi sorunlar, daha önceki toplumlarda ise görülmemiştir. Kültürün tamamını tehdit eder hale gelmemiştir.

Bu sorunlar insanlık tarihini derinlemesine etkileyen bu devrimin en önemli sonuçları arasında, kişilerin emeğinde ve çalışma koşullarında yapılmış olan köklü değişimler olarak baş göstermiştir. Sanayi devrimi, geçimini sağlamak için emeğini satan, kapitalist düzende işverenin belirlediği ağır koşullarda çalışma şartlarını kabul etmek zorunda kalan, köle ile karşılaştırıldığında görünüşte özgür ancak ekonomik açıdan büyük ölçüde bağımlı olan ve tek geliri düşük ücret karşılığında işçi sınıfını doğurmuştur. Bu sebepten dolayı toplumun geniş bir kesimini etkileyen sosyal sorunlar sanayi devrimi ile ortaya çıkmıştır.

Devrimden sonra, Avrupa'da zenginliğin artması ile beraber yaşam şartları kolaylaşmıştır. Ancak buna rağmen yoksulluk ve eşitsizliğin oluşumu yeni bir sefil yaşam tarzını ortaya çıkarmıştır. Kapitalist anlayışın hâkim olduğu bu düzende, liberal

<sup>12</sup> Server TANİLLİ, *Uygarlık Tarihi*, Say Yayınları, 6. Baskı, İstanbul, 1991, s. 95.

<sup>13</sup> Tanilli, 1991, s. 203.

aktörler sermayesini arttırmaya devam etmektedir. Bu durum karşısında her türlü maddiyattan yoksun, sosyal güvencesi olmayan, toplumun çoğunluğunu oluşturan işçi sınıfı giderek daha da yoksullaşmıştır. Bu iki sınıf arasında büyüyen uçurum gün geçtikçe daha büyük sorunları ortaya çıkarmış ve dönemin ekonomi politikası olan liberal kapitalizm sebebiyle sorunlar giderek büyümeye devam etmiştir. Çünkü bu alana devlet hiçbir şekilde müdahale etmemiştir.

Yüksek kâr elde etmek amacı için maliyetleri azaltıp ücretleri düşük seviyede tutan işverenler, işçinin haklarını istismar ederek işçi sınıfını sömürmüştür. Bu döneme bakıldığı zaman ücretler açlık sınırının da altında kalmıştır. Düşük ücret karşılığında çalışmak zorunda kalan kadın ve çocuk işçiler de aynı zamanda ayrı bir toplumsal sorunun kaynağı olmuştur. Bu sebepten kaynaklı işsizlik sorunu meydana gelmiştir. Sanayi devriminde ortaya çıkan sermaye ile aralarında oluşan ilişkiler ve çıkar çatışmaları son derece büyük sorunları ortaya çıkarmıştır. Çalışma saatleri, olumsuz koşullar, düşük ücretler ve liberal anlayışla burjuvaziye koruyan ekonomik politikalar sosyal sorunların kaynağındaki tekinsizliği oluşturmuştur. Sanayi devrimi, insanlık tarihinde çok büyük kazanımlar sağlamış olup bunun yanında önemli sosyal sorunların tekinsizliğinin de orta çıkmasına yol açmıştır.

## **1.2 Freud ve Tekinsizlik Kavramı**

Psikanaliz kavramını, ilk defa Sigmund Freud kullanmıştır. Bu kavram bireyin davranışları, ruhsal gelişimini ve işlevsel teorisini aktarmaktadır. Tekinsizlik kavramı ise psikanalitik açıdan önem taşımaktadır. Tekinsiz kavramı korkuya yol açıp, geçmişten beri bildiğimiz ve uzak olmadığımız rahatsız eden bir duygu durumudur. Sigmund Freud'a göre bu kavram bilmediğimiz ve yeni olanın ilişkisiyle sınırlı kalmamakla birlikte entelektüel bir müphemiyet (belirsiz) ile açıklanamamaktadır.

Psikanaliz kuramının inceleme alanına giren bu kavramın ürkütücü olanla ilişkisi vardır. Bu ilişki, mekân ve varlık unsurlarını da kapsar. Kişinin davranışlarında hep var olan bir müsademe (uğraşma) üzerinde durulduğundan ruhsal ve işlevsel olmakla birlikte, tekinsizlik kavramı psikanaliz kavramına yönelik olarak isimlendirilmiştir.<sup>14</sup>

Sigmund Freud, bireyin doğduğu andan itibaren karakterinde cinsellik ve saldırganlık durumunu da beraberinde getirdiği lakin toplumsal ahlakın kurallarından dolayı bu belirtilerin bilinçdışına atılması gibi bir düşünce ortaya atmıştır. Sigmund Freud, öz varlığı ele alarak özgün akıl ile öz varlığın her zaman ilişkilendirilebileceğini vurgulayıp Batı felsefesine de katkı sağlamıştır. 1880 yıllarında Freud öz varlığın anlayışına meydan okuyup, kendinden yoksun olan öz varlığın var olduğu fikrine daha yakın olmuştur. Bir psikanaliz uzmanı olan Sigmund Freud, insanın benliğini keşfederek daha çok öz varlığa yaklaşmıştır.

Freud, psikanalizde başlangıç noktası olarak tekinsiz kelimesini ele almıştır. Bu sebeple varlığı ve yokluğu eşit sayılan öz benliği sorgulamak için tek bir kelime yeterli olmuştur. Aslında sorunun anlamını kavrayıp arayışlara girerek soruyu çözmeyi hedeflemiştir. İlk başta bulunan düğüm noktası, Almanca 'da karşılığı olan “*Unheimlich (korkutucu)*” kelimesinin anladığı “*heimlich (güvenli)*” kelimesi olmuştur. Sonuca bakıldığında bu esrarengiz terim aslında iki farklı kelimenin birleşmesidir. Bilinç ve bilinçdışının birliği ortaya koyularak, görsel sanatlar gibi farklı çalışma bölümlerinde yaygın olarak kullanılmaktadır.<sup>15</sup> Bu sebepten dolayı bu çalışmada tekinsizin aslında ortak bir konuda belirlenmiş bir disiplinin, farklı açıdan katkı sağlamış olduğu bir terim olup olmadığına odaklanılmıştır.

<sup>14</sup> Gözde İLKİN, Sanat Yapıtında Tekinsizlik, s. 8

<sup>15</sup> Talat PARMAN, Freud ve Kültür, s. 66

Sonuç olarak Freud, tekinsizliğin derinliklerini keşfederek insanlığın gizemli ve rahatsız edici yönlerini anlamak ve çözüm bulmak için farklı bir bakış açısı ortaya koymuştur. İnsan psikolojisinin karmaşıklıklarıyla başa çıkarken Freud'un anlatımı bize tekinsizlikle olan kalıcı ilgiyi ve insan psikolojisini anlamamız üzerindeki önemli etkisini hatırlatmaktadır. Freud'un kavrama katkılarıyla beraber tekinsizlik hayal gücümüzü esir almaya devam etmekte, algılarımızı sorgulamakta ve tanıdık olarak kabul edilen sınırları zorlamaktadır.

### 1.2.1 Psikanalitik Bir Kavram Olarak Tekinsizlik

Psikolojinin kökünde; id, ego ve süper ego yer almaktadır. Bu sebeple tedavi yöntemi olarak psikanaliz kavramı ortaya çıkmış ve bu kavram ise ilk kez Sigmund Freud tarafından kullanılmıştır. Aynı zamanda farklı çalışmalar ile beraber, farklı psikanalistler tarafından geliştirilmeye devam edilmiştir.

Kişinin davranışlarında oluşan çatışmaların üzerine durulmuş hem ruhsal açıdan hem de işlevsel teori anlamında psikanaliz kavramı ile bağlantılı olmuştur.<sup>16</sup> Sigmund Freud, bireyin doğduğu andan itibaren karakterinde cinsel dürtü ve saldırganlığa meyilli olma durumunu beraberinde getirdiği, ancak toplum ahlakının kurallarından dolayı bu belirtilerin bilinçdışına atılması gibi bir düşünce ortaya atılmıştır.<sup>17</sup>

Cinsellik ve saldırganlık eğilimi, kişinin bilincinde olmasa bile davranış olarak son derece etkilidir. Bu unsurların sürekli derinliklerde bulunması çeşitli

<sup>16</sup> Barry H. KANTOWITZ - Henry L. ROEDIGER - David G.ELMES, “*Deneyisel Psikoloji*”, (Çev. Yalçın Akın DUYAN, Nurhan ER), Nobel Akademik Yayıncılık, İstanbul, 1995, s. 415 - 492.)

<sup>17</sup> Rosenberg, 2005, s. 605.

rahatsızlıkların ortaya çıkmasında etken olmuştur.<sup>18</sup> Bu noktada ise libido terimini de incelemek gerekmektedir. Libido kavramı yaygın olarak, cinsel doyumun belirtilmesinde kullanılmaktadır. Psikanalizde ise içten gelen cinsel enerji olarak belirtilmiştir. Freud ise, libido terimini kişinin içe ve dışa yöneltmiş olduğu hareketi odağına almıştır.<sup>19</sup>

Sigmund Freud'un yazmış olduğu "*Cinsellik Üzerine*" isimli eserde, libidonun tüm ruhsal açıdan incelenmesi ve yapısında olan enerjiden farklı olarak tutulduğu görülmüştür. Freud bu kavramı iki ayrı şekilde incelemiştir. Bunlar ilk aşamada "*ben libidosu*", ikinci aşamada ise "*nesne libidosu*" olarak ele alınmıştır. Ayrıca psikoseksüel durumların aktarımlarında libido kelimesinin aktarımından faydalanmıştır. Freud'a göre ben libidosunun analizinin tam olarak nesne libidosu ile bütün hale geldiği vakit analiz etmesi daha olanaklıdır.<sup>20</sup>

Sigmund Freud, gerilim kavramını incelediğinde ise bu terimi içten ve dıştan gelen etmenlerin aslında bireyler üzerinde sürekli karşı karşıya kalınan bir ruh durumu olarak ifade etmiştir. Bu durumun oluşmasını sağlayan ya da sebep olan etkenlerin ise bazı zamanlarda ilerlemeye destek verdiği söylenmektedir.<sup>21</sup> Freud, bilinçte var olan bilgilere ulaşabilmek için hipnoz uygulamasından faydalanmış ve daha sonra yeterli bulmayıp, sağlıksız bir yöntem olduğu için bundan vazgeçmiştir.<sup>22</sup> Freud'a göre hasta olan kişinin kendisini ona teslim etmesi ve özgür hissetmesi son derece önem taşımaktadır. Çünkü kişinin rahatsız olduğu faktörleri tespit edip ortaya çıkarmak, daha sonra bireyin yaşamında oluşan ilk olgular hatta çocukluk döneminden itibaren yaşanmış olayların bireyin bilinçaltına ilişerek ortaya çıkarmak ve değerlendirmek bu

<sup>18</sup> Aysel Köksal AKYOL, 2005, s.127.

<sup>19</sup> Sigmund Freud, "*Cinsellik Üzerine*" (Çev. A. Avni ÖNEŞ), Say Yayınları, İstanbul, 2015, s. 1.- 143.

<sup>20</sup> Freud, 2004, s.98.

<sup>21</sup> Timuçin ORAL, "*Araştırma ve Klinik Uygulamada Biyolojik Psikiyatri - Duygu Durum Bozuklukları*", Şahıs Yayınları, 4. Cilt, 1. Baskı, İstanbul, 2001, s. 157.

<sup>22</sup> Stefan ZWEIG, "*Freud – Mutluluğun Mimarı*", (Çev. Mine BAL), Zeplin Kitap, 1. Basım, İstanbul, 2017, s. 57.

koşullar sağlandığı takdirde mümkün olacaktır.<sup>23</sup> Freud'un araştırıp üzerinde durmuş olduğu çalışmalarla beraber, çocukluk dönemiyle cinsel dürtülerin arasında bir bağ durumunun varlığı gözlemlenmiştir.<sup>24</sup> Freud, çalışmalarında psikoseksüel gelişimin gerçekleştiği tüm aşamalarda kritik bir gelişimin oluşumundan bahsetmiştir. Bu dönemde eğer ihtiyaçlar yerine getirilmezse, kişinin bağımlılık oluşumu söz konusudur. Bu durumda kişi diğer gelişim aşamalarından oldukça etkilenmektedir. İhtiyaçları yerine getirilmeyen kişiler ilerleyen zamanlarda anormal davranışlar sergilemeye başlamaktadır.<sup>25</sup> Çocuklarda, anne ve baba birer otorite konumunda olup, tüm inançların kaynağı olarak değerlendirilmiştir. İlk baştaki temel istek anne ve babayı temsil etmektedir.

Psikoseksüel dönemler, insan vücudunda bazı organların aracılığı ve duygu yoluyla aktarılmaktadır. Yeni doğan bir bebek, iki yaşına gelene kadar oral dönem içerisinde yer almaktadır. Bu süreçte kişinin libidosu ve enerjisi ağız bölgesine odaklanmaktadır.<sup>26</sup> Kişiler, ruhsal bakımdan yaşamlarını dengeli sürdürebilmek için birçok savunma mekanizmasından yararlanmaktadır. Bu savunmalar arasında bastırma, inkâr etme, yansıtma ve karşıt tepki kurma gibi durumlar mevcuttur. Tehdit olgusu taşıyan unsurların, bilinçdışına gönderilmesi birer bastırma durumu olarak anlatılmaktadır. Bu sebeple duygu ya da düşünce kişinin isteklerine ihtiyaç duymayıp bilinçten uzaklaştırılmıştır. Çocukluk döneminde yaşanılmış olan bazı travmatik anlar, ilerleyen dönemlerde hatırlanmaması aslında bastırma duygusuna birer örnektir. Gerçekliğin acı veren tarafının bilinçten kalkması da inkâr etme durumudur. Bu sebeple gerçek olanı görmemize engel olmuştur. Kişinin, çok sevdiği bir insanı kaybetmesi ve bu durumu kabullenmemesi bir inkâr durumunu kapsamaktadır. Hissedilen duygulardan uzaklaşma hedefi ile entelektüel aşamaların aşırı kullanımı ise düşünsel olarak tanımlanmıştır. Kişinin yaşadığı kayıp ardından maddi ve manevi ayrıntılar üzerine durması düşünsel eleştirme terimine bir örnektir. Bu tarz kavramlarla

<sup>23</sup> Timuçin, 2001, s.280.

<sup>24</sup> Freud, 2004, s. 57.

<sup>25</sup> Nuray SENEMOĞLU, "İlk Çocuk Döneminde Gelişim – Çocuk Gelişimi ve Psikolojisi", Pegem Akademi Yayıncılık, 2000, s. 315

<sup>26</sup>Ulusoy, 2005, s.128-129

karşı karşıya kalan kişilerin, günlük hayattaki hayal kırıklıklarının sonucu olarak şiddetin ağır bastığı kurgular oluşmaktadır. Yeri doldurulmayan dürtü ve istekler toplum tarafından kabul görülebilecek bir şekilde yönlendirilmesi ve yükseltme olarak ifade edilmiştir.<sup>27</sup>

Sigmund Freud'un geliştirmiş olduğu ve tekrardan ele aldığı tekinsiz kavramının temeli, Ernst Jentsch'in imzasını taşıyan ve 1906 senesinde yayınlanmış olan "*Tekinsizin Psikolojisi*" adlı eserden alınmıştır. Bu kavramı ele aldığımız zaman Freud'un 1919 tarihinde yazmış olduğu "*Das Unheimliche*" adlı makalesinden yola çıkarak bir anlatım sergilenecektir. Freud bu kavramı, korkuya sebep olan durumların eski dönemlerden itibaren varlığı bilinen ve farklı olmayan bir tür olarak açıklamıştır.<sup>28</sup> Freud, tekinsizlik kavramını incelediğinde yabancı ve yeni olanın birlikteliğini araştırıp üzerine durduğunda, farklı açıdan başka boyutlara düşmediğini belirtmiştir. Jentsch ise, tekinsiz teriminin kökenini düşsel bir belirsizliğe yüklemiştir. Freud ise, bu düşüncenin sadece yabancı kaynaklarda sınırlı kalmayacak şekilde karşılık görmesine yönelik çalışmalar ortaya koymuştur.<sup>29</sup>

Tekinsizlik kelimesi Latince, mekânı tanımlamak ve zamana bağlı olarak geceyi anlatmak için kullanılmaktadır. Yunancada karşılığı eros olmakla birlikte farklı ve belirsizlik anlamına gelmektedir. İngilizcede ise tedirgin ve kasveti aktarmaktadır. İspanyolcada; şüpheli uğursuz ve felaketlerin habercisi olarak ifade edilmiştir. Fransızcada karşılığı, kaygı verici olup uğursuzluk içermesidir. Farklı olarak Almandada ise tanıdık, samimi, bilinen ve eve ait anlamlarına gelmektedir. Aslında bu kelime bilinmezlik özelliğini barındırdığı için korku dolu olarak kişinin iç dünyasında oluşan karanlık tarafı ifade etmektedir.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Barry H. KANTOWITZ - Henry L. ROEDIGER - David G.ELMES, *a.g.e.* s. 575.

<sup>28</sup> Freud, 1955, s.220.

<sup>29</sup> Freud, *The Uncanny*, 1955, s.221.

<sup>30</sup> Freud, s.221-222.

Bastırılmış olarak kabul ettiğimiz tekinsizlik duygusu, günlük yaşamda karşılaşılan durumlarla benzerlik taşımaktadır. Kişide irkilme, korku ve tedirginliğe neden olan her durumu Freud tekinsizlik kavramının içinde vermiştir. Bu etapta tekinsizliğin aynı zamanda bilinen bir durumdan farklı olduğu söylenmektedir. Alışkın olunan durumların dışına çıkarak kabul edilen bu kavram, duygu oluşumunun doğaüstü olaylara denk olabileceğini de vurgulamıştır. Tekinsizlik kavramını açıklarken alışılmışın dışına çıkarak fantastik olguyu aktaramayız. Gündelik hayatta akışın dışında gerçekleşen somut olaylarda birer tekinsiz olarak ifade edilmiştir. Bu sebeple Jentsch düşüncelerini şu şekilde aktarmıştır; Bireyin çevresiyle yaşadığı uyum problemleri tekinsizlik hissini perçinleyecektir.<sup>31</sup>

Korkular, ilk olarak anne rahminde varoluş göstermiştir. Ancak korku esnasında varmış olduğumuz nokta ise yine aynı noktadır. Başka bir söyleyişle karanlık bir oda da sessizlik içinde bulunuyor olmamızda korkuyu doğuruyor ise, anne rahminin de anlatılışı tam olarak böyledir. Herhangi bir sebepten kaynaklı korktuğumuz zaman anne rahmini anımsatıyor olması ve sakinliğe dönüş arzusu oluşturmaktadır. Korkunun da çelişmesi tam olarak böyledir.<sup>32</sup>

Tekinsizliğin yaratmış olduğu durum içeriden dışarıya doğru bir oluşum göstermektedir. Freud'a göre; bir çocuğun babasından korkuyor oluşu, kuvvetli ve iri duruşundan kaynaklı kendisini iğdiş<sup>33</sup> ederek cezalandırması, çocukta korku oluşumuna sebep olmaktadır. Babasının bu sebeple hesap sormasından kaynaklı duyulan tekinsizlik, kendisini bu nedenle cinsel obje olarak nitelendirebileceği annesini terk etmeye zorlamaktadır. Erkek çocuk, cinsel açıdan kimliğini keşfedip kendisine en yakın bulunan; bilinçaltı olarak oral ve anal dönemin haz merkezi gibi

---

<sup>31</sup> Yıldırım, 1997.

<sup>32</sup> Parman, 2012, s. 66.

<sup>33</sup> İğdiş: Erkeklik bezlerinin alınması ya da köreltilmesi işlevine verilen isimdir. Daha çok hayvanlar için kullanılan hadım etme yöntemidir.

görmüş olduğu anneye yönelmektedir. Bu durum ise tekin ve tekinsizliğin mantığını anne ve çocuk arasında oluşan durumun incelenmesine sebep olmuştur. Çocuğa uygun bir eş olarak gözlemlenen anne, tanıdık olandır ve bir nevi tehlikesizdir. Bu durum bir yandan baskılanmış olup aynı zamanda yasaktır. Yasaklanmasındaki amaç medeni yaşam içerisinde en önemli durumlardan bir tanesini gündeme getirmektedir. Bu da bir kalıp olarak ensestir. Bu açıdan çocuğun kendisini potansiyel olarak babayla benzerlik göstermiş olması ve partnerinin diğer kadınlar olduğunu algılamasına etken olmuştur.<sup>34</sup>

Jacques Lacan, “*Psikanalizin Etiği*” adlı seminerinde Freud’un Das Ding’ini (Şey) incelerken kendine ait olan özne ve nesnenin konseptini değiştirmeye çalışmıştır. Lacan, yapmış olduğu bu seminerde Şey’i ile Platon’un The Good’ını (İyi) felsefe açısından bir tuttuğunu ifade etmiştir. Anne ve bebeğin arasında oluşan bağ durumunu kusursuz, ölümsüz, değişmeyen ve sınırlı olmayan olarak belirtilmiştir. Bu açıdan baktığımız zaman “Şey” her zaman aynı noktadadır. Aslında düşünmeyi sağlayan, hem kronolojik bakımdan hem de akıl yoluyla öncelik sunulması Kadınsı bir yer olduğuna dair göstergedir. Mekân ve zamanın olmadığı, sembolik açıdan Kadınsı olan ile bütünleşmiştir. Bu durumda Şey, öznenin devamlı olarak takipte olduğunu ve aynı zamanda onun yerine cisimleri getirerek bir bütünlüğü sağlamış olması, aslında basit olan durumun tam anlamıyla negatif uygulamasında etkili olmuştur.<sup>35</sup> Bu tarz bir düşünce hem dil açısından hem de kültürel açıdan mecburi olarak anaerkilliğinin tam tersi olan ataerkil biçimde ortaya koymuştur. Annenin yanında yardıma muhtaç, kendisinin bir parçası olarak ve fiziksel temas ile yaşamını sürdürmeye çalışan çoğu birey bu olayı çok açık etmeyip, simgeleştirmeden durumu haz merkezli olarak yaşamaktadır. Tam bu noktada cinselliğin ensestüel bir kimliğe dayandığını ve göz önüne alındığı zaman psikanaliz açısından, öznel olanın sadece babanın sağlamış olduğu işlev ile Şey olanla beraber özdeşim kurarak hem sözle getirerek hem de dile girerek var olduğunu belirtmek gerekir. Bununla ilgili olarak ensestüel olan Oedipus

<sup>34</sup> Snowden, 2011, s.120.

<sup>35</sup> Sosyal, 2010, s.1.

(Thebai'nin Mitolojik Karalı)<sup>36</sup>, öncesine denk gelir ve iğdiş terimi daha çok dili kabul ederek haz durumunun fazlasından kurtulup tekrarlama ya da ifadede bulunma durumundan kaynaklı olarak tekrar elde etme çabasına yönlendirilmiştir.

Kadınsı durumda bulunan annenin isteklerinin bir objesi olarak belirlenen çocuk, kendi parçasını dışarı vurarak bir nevi kendi özelliğini kurabilme durumunu taşımaktadır.<sup>37</sup> Lacan ise bu parça durumunu parça A olarak adlandırmıştır. Parça A kavramı ise Fransızca olarak “*autre*” kelimesinin baş harfini alarak “*öteki*” anlamına gelmektedir. Bu durumda meydana gelen aslında parçanın gerçek bir boşluk oluşudur. Farklı bir diğer kişiye baktığımız zaman bu kişi öteki parçadır. Özneyi kaybettiği an bu enestüel anlamda bütünlüğe benzetilmesi ise diğer “*Şey*” olarak algılanmaktadır. Bu anlamda özne dediğimiz durum, gerçekte hiçbir şekilde kapsamayacak bir boşluk ile bütünleşerek arzulayan bir özne haline gelecektir. Lacan ise, bu durumu arzunun kuralının kendisi ile alakalı olduğu şeklinde aktarmıştır. Bu durumu algılamak zor değildir. Eğer kural, bir durumu yasaklıyorsa daha çok arzu edilen olmuştur. Burada belirtilmesi gereken şey ise gerçekte oluşan arzunun yerine konulan parçalar, çoğunlukla anlık deneyimin oluşturmuş olduğu bireylerdir. Sosyalleşme ve daha sonrasında ortaya çıkan arzu, iletişim kurmada ya da iletişime açık olabilmenin sonucunda özdeşimler ile beraber kendini öne sürmektedir. Bu çıkarım sonucunda ise Lacan, parça A'yı arzunun oluşturmuş olduğu sebep parçası olarak belirtmiştir.<sup>38</sup> Seminerini vermiş olduğu süre zarfında psikanalizin ilk iyileştirme yöntemi olarak sebep parçasını sunmuştur. Lacan, bununla birlikte bilimle beraber mantıksal bir düşünce biçimini ortaya çıkararak, durumun gidişatını bozmadan tek Şey'in her zaman öteki olduğunu ve öteki olanın aynı zamanda hem kişisel odaklı olup hem de sosyal durumun güvencesinin işlevini sağladığını belirtmiştir.

<sup>36</sup> Laios ve Lokaste'nin oğludur. Babasını öldürdükten sonra annesi ile evlenmiştir.

<sup>37</sup> Lacan, 2008

<sup>38</sup> Lacan, 2014

## 1.2.2 Rüya ve Tekinsizlik

Freud, “Rüya bize belirli bir konuyu, onu görmek istediğimiz şekilde gösteriyor. Aslında rüyanın içeriği bir arzunun yerine getirilmesi ve sebep olarak da arzunun oluşumunu ele almasıdır”<sup>39</sup> diye ifade etmiştir. Freud, kişinin bilinç ile yaratmış olduğu eylemlerin dışında kalan ruhsal durumları, rüyalardan faydalanarak çözümlenmiştir.

Freud’a göre rüyalar, kişinin tinsel faaliyetlerinin mimleyen ve arzunun yönüne dair durumun ortaya konulması için son derece münasip bir alandır. Her ne kadar rüyaları önemsemiş olsa da bunun aksi bir düşünce, tarihinin kimi dönemlerinde değersizleştirilmiştir.

Tarihsel bölümde rüya terimi, bireyler ile ilgili yapılan araştırmaların sonucuna göre birçok açıdan farklı şekilde yorumlanabilmektedir. Mitolojik bakımdan rüya, tanrılar ile insanların iletişime geçebilme aracı olarak sunulmuştur. Felsefede ise, rüyaların etkisiz olduğunu ve insan duyguları gibi aldatıcı olduğunu savunmuşlardır. Bazı filozoflara göre rüya, kişinin uyurken istek ve arzularının yerine getirilmesi olarak açıklanmıştır. Bu bağlamda filozoflar, aslında bireylerin yüzüzlüklerinin ve çılgın oluşlarının birer göstergesidir. Aristo’ya göre rüyalar, aklın uyku esnasında işleyiş biçimidir. Rüyalar bir bakıma farklı düşünce ve olayların ortaya çıktığı alandır.<sup>40</sup> Locke ise, rüyaların enteresan bir görüntüye sahip olduklarını ve kaynağının idelerden olduğunu ifade etmiştir.

<sup>39</sup> AKOT, Bülent, “Freud’un Rüya Yorum Metodu”, Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi, 10.Cilt, 1.Sayı, 2010, s. 213-235.

<sup>40</sup> Aristoteles, 2005, s. 110.

Sigmund Freud, rüyaları ruhsal bir tabaka olarak inceleyip, daha sonrasında bilinçdışında gizlenen istekleri gün yüzüne çıkartmayı hedeflemiştir. Rüyalar, bilinçli ve bilinçsiz olarak dürtüler sonucunda uzlaşma veya çatışma sonucunda ortaya çıkmıştır.<sup>41</sup> Freud, kişinin bilinçli durumdayken ulaşamayacağı anılara sahip olduğunun düşüncesindedir. Bu yüzden bilinçaltındaki durumlar karşımıza rüya olarak çıkmaktadır. Freud, bilimsel açıdan rüya kaynaklarını dört unsurda sıralamıştır. Bunlar; dıştan gelen duygusal uyarımlar, içten gelen duygusal uyarımlar, doğal ve bedensel uyarımlardır.

Dıştan gelen duyusal uyarımlar dikkate alındığı zaman kişi, uykusunda bile dünya ile iletişim halinde sayılmaktadır. Dıştan gelen duysal uyarımlarda, rüyaların bir görsel tablo ifadesi kazandığı, aynı zamanda düşünce ile içsel olarak duygusal uyarım kapsamında yer aldığı kanısına varılmıştır. Doğal ve bedensel uyarımlarda, kişinin rahatsızlanması ve üşümesi gibi doğal durumların aslında rüyaya olan etkisi belirlenip üzerinde durulmuştur. Ruhsal açıdan bakıldığı zaman bireyin rüyadan bir gün önce yaşamış olduğu olaylar, anılar ve istekler, rüyanın oluşumunda büyük bir faktör olarak belirlenmiştir.<sup>42</sup>

Freud'a göre kişinin benliğinde yer alan ve farklı nedenlerden kaynaklı reddedilen fizyolojik uyarımlar uyku sırasında ortaya çıkmaktadır. Bunun için gerekli olan ruhsal enerjinin üretilmesi bilinçdışının sağladığı dürtüler ile gerçekleşmektedir. Freud bu dürtüyü ise, yaşam ile ölüm arasında oluşan bir içgüdü olarak tanımlamıştır. Gün içinde bastırılmış olan duygularımız, bilinçaltı yolu ile dışa vurarak ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden kişilerin, ahlaksız olarak değerlendirdikleri düşünceleri, kendilerini durdurdukları davranışları uyku esnasında belirginleşmektedir. Aynı zamanda bunların ortaya çıkışı birer ruhsal uyarım olarak belirtilmiştir.<sup>43</sup> Freud'un düşüncesine göre rüya oluşumu uyuma üzerine başlamaktadır. Bu sebeple

<sup>41</sup> Freud, 1997, s. 37.

<sup>42</sup> Freud, 2001, s.35.

<sup>43</sup> Sigmund FREUD, "Düşlerin Yorumu", Panel Yayınları, İstanbul, 2001, s.96.

bilinçdışında bastırılanların direncinde azalma durumu gerçekleşmiştir. Uyku sırasında kişide Ego-Ben birlikteliğinde uyum durumu oluşmuştur. Böylelikle düşünceler görsel bir şölene dönüşerek rüyaları ortaya çıkarmaktadır.



## BÖLÜM II

### 2. MEKÂN VE TEKİNSİZLİĞİN İLİŞKİSİ

Psikanalitik bir duygu ifadesi olarak birçok durumda karşımıza çıkan tekinsizlik; bireyin iç yaşamına odaklı, tanıdık olduğu olaylar, durumlar, mekân, birey ve daha çok kendisinin önünde yabancılaşma ve yabancılık çekme durumlarında bir nevi algının yaşandığı belirsizlikten kaynaklı paradoksal bir düşüncedir. Bu düşünce her ne kadar kişisel hissiyata ve kaygılara bağlı gerçek bir durumu anlatıyor olsa bile, bireylerin mekâna bağlı oluşan güven duygusu yitirilmiştir. Mekân, dikkati kişinin yaşam alanı olan ev merkezine çekerek gözle görülür hale getirmeyi hedeflemiştir. Sebebi ise içeriden ya da dışarıdan gelen olumsuz olayların ve durumların aksine ev alanı insanın kendisini güvende hissetmesi aynı zamanda bu doğrultuda arayış içerisinde olup dıştan tamamen sıyrılıp içeriye çekilmiş olduğu bir ortamdır. Lakin bu durumda kişinin temel koşullarından biri olan ev, dışa karşı kapalı olma durumuyla içteki yaşamı dıştan örterek bir nevi farklı anlam ve yaşantıları doğurmuş olduğu tekinsiz olma potansiyelini de mekânın içerisinde barındırmaktadır.

Gerçekte barınmış olduğumuz ev, hem insanın yaşamına elverişli olup, kendimizi güvende hissedeceğimiz, rahat bir ortam sunarken hem de sürekli yüzleşmiş olduğumuz korkular, kaygılar, acı hatta ölüm gibi bir gerçekliği de içinde barındıran bir mekândır. Tekinsizlik kavramı; ev kelimesi ile birlikte irdelendiği zaman, öznenin kaygı açısına bağlı olarak kaplamış olduğu alan ile ilişkilendirildiğinde neden ve sonuç açısından göz önüne aldığımızda bireye en yakın, tanıdık ve huzur doyumunun merkezi olarak algıladığımız evin aslında olumsuz etkenlerden uzaklaşmış olması net olarak göz önünde sayılmaktadır. Ancak her ne kadar bundan uzaklaşma durumu söz konusu olsa da kaygı verici bir ortama dönüşme durumu da bir o kadar yatkınlığa sebep olmuştur.

Tekinsizlik kavramı; bilinen, rahat ve koruyucu bir mekân olan evin, belirsizlikler arasında oluşan tuhaf değişiminde öznedede oluşturmuş olduğu duygusal ikilemi tanımlamaktadır. Bu nedenle mekân ile arasında oluşan ilişki açısından, tekinsiz hissetme durumunu ele aldığımızda, geçmişte yaşanan olayların ve edinilen bilgilerin deneyiminin sonucuna bakıldığı zaman, şu anda yaşanan uyumsuzluğun ortaya çıkması ve mekânsal empatinin kopukluğu olarak isimlendirilmiştir.

Tekinsizlik kavramı, halk arasında genel olarak nesnel olan bilgiyi, doğal yöntemlerle açıklanamayan düşünceyi, olay, mekân gibi olguları açıklamak için gerçek olan ile kurgu arasında bilinmeyen tarafı işaret eden bir nevi psişik bir kelime olarak kullanılmıştır. Kavramın kökenine baktığımız zaman, Almaca “*heim*” yani yaşanan ev ya da yer anlamına dayanmaktadır. Rahat, güvenilir ve gizli bir alanı nitelemektedir. Bunun yanında zıttı olarak “*unheimlich*” kelimesi aslında güvenilir alanda bulunurken kişinin kendini güvende hissedememesi, ait olamama gibi tanımları barındırmaktadır.

Tekinsizlik kavramı, 1835 yılında ilk defa Alman düşünür Friedrich Schelling’in kaleme almış olduğu “*Mitoloji Felsefesine Giriş*” adlı kitabında Schelling bu kavramı; “*gizli ve saklı kalması gereken durumların gün yüzüne çıkması muhtemel her durumun isimlendirilmesi*” olarak tanımlamıştır.<sup>44</sup> Ernst Jentsch, “*Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine*” yazmış olduğu makalesinde “*kişilerin edinmiş olduğu bilgileri; güven vermeyen, rahatsız eden hatta misoneizm<sup>45</sup> ile karşılaşmalarının sonucu ortaya çıkan uyum eksikliği ile karşılaştırılarak tartışma yarattığını ve bunu bir kavram olarak psikiyatri alanına ilk kez konu olarak taşıdığını belirtmiştir.*”<sup>46</sup> Jentsch bu kavramı, ilk bakışta olumsuz olarak ifade edilen, yeni ve belirsizlik içeren bir kavram

<sup>44</sup> Schelling’den aktarma yapan Joy, 1994, s.332

<sup>45</sup> Yeni olaylara ve düşüncelere duyulan nefret ya da güvensizlik durumudur.

<sup>46</sup> Wang, Lilienfeld and Rochat, 2015, s.396.

olarak tanımlamıştır.

Schelling'in yapmış olduğu tanımlamadan yola çıkan Freud, 1919 yılında yayınladığı Ernst Jentsch'in makalesine yanıt niteliğinde yazmış olduğu “*Tekinsiz*” adlı makalesinde tekinsizlik kavramını, aynı anda hem tanıdık hem de belirsizlik olabileceği fikrini tekrardan belirtmiştir. Yeni olan, belli olmayan, gizemli gibi durumlara yönelik olmamakla beraber aynı zamanda gizlenmiş olan veya bastırılmış olan duyguların yok sayılıp ortaya çıkarılmasına yönelik bir anlam kazandırmıştır. Tekinsizlik, geçmişin kalıntılarını bugüne dair yaşanan olaylar silsilesinde birleşerek, kişinin belirsizlik içerisinde iç yaşamına dönük olarak tedirginlik ve kaygı oluşumuna sebep olmuştur. Ayrıca, rahatsız ve güvensizlik durumunun oluşumunda belli olmayan bir zaman olgusu kaynak olarak gösterilmiştir.

*Heimlich* ve *Unheimlich* kelimeleri egzistansiyalist<sup>47</sup> bir yapı içerisinde Alman filozof Martin Heidegger tarafından “*Varlık ve Zaman*” adlı çalışmasında, huzur verici ya da kaygı yaşanan durumlarda “*Varlığın*” evde olması veya olmaması bu duruma yönelik bir ilişki çerçevesinde ele alınmaktadır. Evde sükûnet dolu bir his ile var olduğunu duyumsayan bir birey, endişenin ortaya çıkması ile beraber ilk başta oluşan hissin ortadan kalkması, aslında içeride oluşu varoluşsal olarak evde olmama durumuna bürünmektedir. Bu durum kişinin kendisine ve dış dünyaya yabancılaştığını, kaygı, korku, endişe gibi olaylardan uzak kalarak asıl olması gereken güvenli, huzur dolu bir mekânda varoluşunun betimlemesidir. Kaygı anında varlık, kendisini tekinsiz hissetmektedir. Bu sebeple tekinsizlik bir nevi ‘evde olmamak’ ifadesini barındırmaktadır. Heidegger’de göre evde olmama hali, varlığın kendisini hem huzurda hissederek hem de özgür kalabilme halini de ifade etmiştir. Kişi varlığının yaşamış olduğu tekinsizlik durumu ise; evde ya da dünya üzerinde hiçbir yerde hissetmemesi bir bakıma aidiyetsiz ve kimsesiz olarak hissedip, kimliksizleştirilmesi tamamen yabancılaşma durumundan ibarettir. Heidegger, *Unheimlich* kavramını ele

---

<sup>47</sup> Varoluşçuluk

alırken; en yalın halini betimleyerek, evde olmama ve eve ait hissedememe durumunu aktarmıştır. Çünkü birey evde var olma duygusunu aktarırken, genel anlamda huzur ve dinginlik hislerini içinde yaşamaktadır. Ancak kaygı ile karşılaştıkları zaman tam tersi olarak eve ait olmama durumunu barındırmıştır.<sup>48</sup>

Tekinsizlik kavramının çoğu tanımlamasında, hem orada olup hem de olmayan durumu tanımlamaktadır. Jacques Derrida ise; unutulmuş ve bilinenlerin yeniden karşılaşma durumunu, kişinin yaşamında oluşabilecek kaygıları tekinsizlik olarak vurgulamıştır. Bunun kaynağını ise Freud'dan almıştır. Freud; *“birçok kişi için tekinsizliğin tepe noktası ölümdür. Hatta ölü bedenler, ruhlar, korkunç yaratıklar ve hayaletler ile ilgili olarak herhangi bir durumla tekinsizliği deneyimleyebilir ve evin içinde hayaletlerin varlığını hissederiz”* diye belirtmiştir.<sup>49</sup> Freud'un bu musallat olma durumuna getirmiş olduğu açıklama ise; Unheimlicheit deneyimi ilk belirgin özellik olarak ele alınmıştır. Bunun üzerine Derrida ise şu sözleri aktarmıştır; *“Çünkü musallat olma her şeyin ötesinde bir kademe olmuş ve pek çok insan için ölüme, ölülerin cesedine, geri gelişlerini, ruhlarına ve hayalet olma durumuna bağlıdır.”*<sup>50</sup> Hayalet kavramı, tekinsizlik açısından çok incelen ve sıklıkla değinilen bir durumdur. Aynı zamanda derinliklerimizde gizlenen hatta yok olduğu bile düşünülürken hiç beklenmedik anda beliren bir hatırlatma durumundadır. Derrida bu olayı; *“...bedenimizin gölgesi önümüzden geçer ve hayalet vücut, dokunamadığımız bölgeye dokunmak, hissedemediğimizi hissetmek, acının bulunmadığı yerde acıyı çekmek bir nevi görüngübilimin üstünü çizdiği görüngü durumudur.”* diye belirtmiştir.<sup>51</sup>

Tekinsizlik kavramı; bilinen tanımların doğrultusunda apansız bir şekilde yeniden karşılaştığımız durumun yanı sıra, ev ve içinde bulunup bulunmama durumuyla yakından ilişkilidir. Kavramı basit olarak incelediğimizde; gerçekte kişiye

<sup>48</sup> Masschelein, 2011, s. 140.

<sup>49</sup> Freud, 1955

<sup>50</sup> Derrida, 2007, s. 261.

<sup>51</sup> Derrida, 2007, s. 230.

ait bilinen ve yakın bir mekân olan ev, olumsuz koşullar doğrultusunda kişiyi ve evin bütününe tehdit edici, kaygı veren bir duruma sokmaktadır. Bu durum, bireye özgü olan psikolojik durumun bir nevi tanımlaması olarak görülmektedir. İnsan, gerçekte dıştan gelen etkenlere karşı çözüm üreterek ve bunun sonucunda kaygı duyan bir varlıktır. Sebebi ise; dıştan gelen güvensizlik, tehlike ve bilinmezlik oluşudur. Bu doğal kaygılar sonucunda, kişi kendini güvende hissedeceği bir mekân yaratma arayışına girmektedir. Bu anlamda ev insanı güvende hissettiren, dört tarafı çevreli bir sınır olarak rahatlık uyandıran mekândır.

Mekân olarak ev; bireyin kişisel, psikolojik ve sosyal açıdan kurmuş olduğu ilişkiler ile şekillenen bir yapıdır. Zamanla yuva haline dönüşmüştür. Ancak tüm bu olanların karşısında, kişinin iç yaşantısına dönük olarak kendisini bir anda belirsizliklerin arasında bulunduğu iç ve dış sınırların belirsizleşmesi, güvenin ve rahatlığın tehlikeye girerek bir nevi kaygı oluşumuna sebebiyet göstermiştir. Bu durumda da tekinsizlik hali ortaya çıkmaktadır. Çünkü ev olan mekânın güvenli ve korunaklı olduğunu bilerek yaşayan birey aynı zamanda olumsuz, tedirgin edici ve korku veren durumlardan korunduğunu unutarak yaşayan bir varlıktır. Dış etkenlere bir bakıma kapalı ve güvende hissettiren mekân; insanın hatıralarının, anılarının ve tüm duyguları barındırıp sakladığı bir alandır.

## 2.1 Mekân Kavramı

Mekân kavramı kusursuzluğun idealize edilmiş ve pozitif düşüncelerle özdeşleşip dar bir kalıbı tamamlamaktan farklı olarak, içerisinde negatif etkilerinde bulunduğu daha kapsamlı bir açıklamaya sahiptir. Mekân anlamında ele alınan bu tekinsizlik kavramı ise; ikamet etme durumunu engelleyen, girilmez alanın vurgusunu düşündüğümüzde, aslında mekânı görünmeyen ve gizli olan anlamlarını açığı çıkarmaktadır. Bu sebeple de, sınırların sorgulanmasına dair bir yaklaşıma imkân

vermiştir. Mekânın tekinsiz halleri açısından, mimarlıktaki tekinsiz mekân oluşumunun ele alınması, bir nevi tekinsizliğin sağlamış olduğu yaratıcı potansiyeli ortaya çıkartmaktadır.

Pozitif algılarla özdeşleştirilen ve barınma gibi temel ihtiyaçlarımıza karşılık gelen ev anlamında üretilen mimari çalışmaları, tekinsizlik algılarının gelişiminde büyük bir ölçüde etkisi olmuştur. Tekinsizliğin bırakmış olduğu kaygısal izlenim, mekânın bastırılan tarafının gün yüzüne çıkartmış ve gerçek anlamına yaklaşmayı sağlamıştır. Lakin bu olay sadece ev ile sınırlı kalmamıştır. Özellikle 20.yüzyılın ikinci yarısında ortaya sunulan çalışmalar ve bununla birlikte mimari söylemlerinin faaliyet ihtiyaçlarına hizmet eden ve mekân anlayışından uzaklaşarak, farklı yönlerden ele alınıp üretimi gündeme getirmiş ve aynı zamanda mimarlık anlayışla gündem olmuştur. Daha öncelerden görmezden gelinen bazı dinamiklerin artık daha bilinçli bir şekilde mekâna uyarlanmış ve sergilemiştir. Bir evin tepe taklak edilmesi ile sınırlarının belli olduğu mekânın aniden silikleşmesi, geçmişte yaşanmış olan travmaların gün yüzüne çıkması, mekânda tekinsiz bir etki uyandırmaktadır. Farklı mekânlarda oluşan tekinsizlik, farklı kombinasyonlar ile baskılanan durumu ortaya koymaktadır. Bu durumun açığa çıkması, öznenin deneyimini aktarıp tartışma konusu olarak sunulmuştur. Çünkü mekânın tekinsiz oluşu; ikamet etme durumunu mümkün kılsa da, özne mekânın içerisinde yer aldığı zaman kaygı verici durumunu hissedip, alışılmadık bir deneyim yaşamıştır.

Mekân kavramı; tekinsizlik açısından ele alındığında, uyandırmış olduğu negatif etkiler ile birlikte, gerçek sınırları içinde barındıran bir alandır. Bu sınırlar çerçevesinde öznenin mekânda bastırılan tarafı ile yüzleşmesi ve karşılaştığı mekânla ilişkilidir. Bu neticede alınan örnekler sanatçılar tarafından sorgulanmış, mekânın tekinsiz halini anlamlandırıp ve üretim sağlamak için kullanılmıştır. Sanatçılar eserlerinde mekânın barındırdığı görünür ve gözle görünmeyen anlamları keşfederek, tekinsizlik kavramını bütünüyle yeni imkânlar dâhilinde sunmuşlardır.

Tekinsizlik kavramını; biraz daha irdelediğimiz zaman ortaya başka bir konu olarak, gerçekte olan ilişkiyi ortadan kaldırıp beraberinde oluşan tekinsizlik üzerine bir algı oluşturmaktadır. Bu nokta Foucault'nun, Magritte'in eseri üzerine yazmış olduğu “*Bu Bir Pipo Değildir*” yazısı üzerinden incelenmektedir. Foucault, eserlerinin altına “*Ceci N'est Pas Une Pipe*” notunu yazarak, orada temsilin altındaki gerçekliği tamamıyla çekip aldığını belirtmiştir.<sup>52</sup> Böylelikle bu sanat yeniden ortaya çıkma izlenimi vererek, temsilin bir bakıma simülasyonu olarak tekinsizliği doğurmuştur.<sup>53</sup> Baudrillard'ın simülasyon terimlerinden biri olan göz aldatım başka bir deyişle “*Trompe L'oeil*” nesnelere incelenmesiyle gerçekleşmektedir. İlk bakışta bir boşluğu ve yokluğu betimleyen bu göz aldatım nesnelere “*söz konusu olan şey, gerçekte iç içe geçmek değil, oyunun ve yapmacılığın tam olarak bilincine varmış bir simülasyon*” ortaya çıkarmaktadır. Bunu uygularken de gerçekliğin üçüncü boyunu taklit ederek, bu ilkenin karşısında bir nevi radikal kuşku yaratır.<sup>54</sup> Magritte'in eserlerinde karşılaşmış olduğumuz bu kuşku artık gerçeklik değildir. Bu gerçekliğin barındırdığı tüm özellikleri, metafiziksel bir boyut kısmını yok ederek gösterge durumuna sokmuştur ve böylelikle göz aldatım nesnesini temsil etmiştir. Simülasyon durumunun kökten ya da bir tür gerçeklikten yoksun kalıp, gerçeğin modeller vasıtasıyla türetilmesini aktarmıştır. Kavram gerçeği olduğu gibi yok ederek, referansında gerçek olanı yansıtmamasından dolayı sistemdeki sunuların neye ait olduğu ya da tam olarak kaynağı kestirilmemektedir. Gerçek olanın asla geri dönmeyeceğine, onun yerine düşsel ya da gerçek ayırmadan yoksun, sadece aynı yörünge içerisinde dolanan modellere bağlı simülasyonlardan ibaret bir tür hiper-gerçeklikten söz edilmiştir.<sup>55</sup>

Tekinsizlik kavramı, farklı açılardan yapılan tartışmalarda görülmüş, canlı, ya da cansız, tanıdık/yabancı, gerçek/düşsel, iç/dış gibi ikilikler arasında bulunan ayrımlar bağlamında aktarılmıştır. Bu nedenle, mimarlık anlamında mekânı anlamak

<sup>52</sup> Foucault, 2008, s. 36-45.

<sup>53</sup> Hal Foster, 2011, s. 35-160.

<sup>54</sup> Baudrillard, 2014, s. 78-99.

<sup>55</sup> .Baudrillard and Nouvel, 2011, s. 25.

için yorumlanmıştır. Tekinsizliği mekânla bütünleştirerek kavramsallaştırmıştır. Bu sebeple mekânın tekinsiz halleri ve pozitif söylemlerle sınırlandırılması aktarılmıştır. Mekân kavramı, kendi içerisinde bölümlere ayrılmıştır. Bunlar; Deneysel Mekân, Görünen ve Kaybolan Mekân, Travmatik Mekân, Sinematografik Mekân ve Simülasyon Mekânlarıdır.

### 2.1.1 Deneysel Mekân

Mekân üzerine yapılan çalışmalar yalnızca barınmayı ön gören yapı ortaya çıkartma edimini değildir. Aynı zamanda bastırılmış olan duyguların veya göz ardı edilen durumların ortaya çıkartılmasıdır. Mimarlığın sınırlarını derinlemesine inceleyip sınırlarını kışkırtarak, deneysel olarak betimlediğimiz mekânlar üzerinden de gerçekleşmiştir. Bu kışkırtma hali deneysel olan mekânlarda zaman zaman tekinsizliğin etkisini de örnek olarak oluşturmaktadır. Yapı olarak örnek verebileceğimiz Rachel'in 1993'te yapmış olduğu "*House*" adlı çalışma ve Gordon Matta-Clark'ın 1974'te yapmış olduğu "*Splitting*" adlı çalışması tekinsiz etkilerin okunabileceği çarpıcı örnekler arasında gösterilmektedir. Whiteread'in mekânın negatif algısını çıkartıp oluşturduğu *House*, mekânın dış sınırlarını şekillendirip ve asıl olanın varlığını yok edip kendi varlığını ortaya koyan bir çalışma olmuştur. Mekânın boşluk kısımlarında gizleneni betonun çizgilerine yansıtmaya çalıştığı bu çalışma, Schelling'in gizemli ve aynı zamanda saklı kalması gerekenin ortaya çıkması bir nevi tekinsizliğin algısını hatırlatmaktadır. Vidler'e göre bu durum; tüm boşluk algısını yitiren, içinde bulunması ya da girilmesi imkânsız olan ev, kapalı oluşunun ardında açıklanamayan sırların ve korkuların barındığı bir mekân olarak belirtilmiştir. Bu haliyle evi, Pompei'de bulunan taşlaşmış insan bedenlerine benzetmiş, geçmiş yaşamın bastırılan duygularını ve beton içerisine muhafaza edilerek ölü bir şekilde sunulduğunu, böylelikle bir forma dönüştüğünü belirtmiştir.<sup>56</sup> Bu belirtilen tanımlar, tekinsiz teorisinde karşılaştığımız ve Pompei kentinde üzerine bastırılarak söylenen

<sup>56</sup> Vidler, 2000, s, 25-146.

ölülerin mezara gömülmesi ve ardından tekrar dirilmesi konusunda yaşanan tekinsizlik, bir bakıma Whiteread'ın *House* adlı çalışmasını algılayabilme yolunu açmıştır.

Tekinsizliğin algılandığı bir diğer mekân ise; deneysel olarak Gordon Matta-Clark'ın "*Splitting*" (Resim1.) adlı çalışmasıdır. Matta-Clark evi el testeresi aracılığı ile ortadan ikiye bölmüştür. Ortaya çıkan yarık ise, mahremiyetin gerçekliğinin örtbas edip ve gündelik yaşamın sıradanlığını Freudyen bir metafor olarak ortaya çıkartmıştır.<sup>57</sup> Bu durumda ev, pozitif algıların özdeşleşmeleriyle birlikte "tekin" durumunu kaybetmiş ve bastırılan tarafın ortaya çıkması ile birlikte "*tekinsizlik*" durumunu kazanmıştır. Oluşan yarığın sonucunda barınma halini kaybetmiştir. Neticede tedirginlik duygusunu evin içinde bulunan tüm bireylere hissettirmiştir.



**Resim1:** Gordon Matta-Clark'ın "*Splitting*", 1974

<https://www.artic.edu/artworks/187171/splitting>

<sup>57</sup> Crawford, 2012, s. 1-13.

## 2.1.2 Görünen ve Kaybolan Mekân

Mekân kavramında önemli bir alana sahip olan görme duyusu, her dönemde mimarlık alanında egemen olarak rol oynamıştır. Le Corbusier; “*Var olmanın tek bir şartı vardır, o da görmektir*” diye belirtmiş ve kendi mimarlığında görmeyi ön planda tutarak değerini ortaya koymuştur.<sup>58</sup> Lakin görmenin mekân algısı ile olan ilişkisi sadece mimari ve mekân eksenini ile sınırlı kalmamış, temel özne olan insan içinde önemli bir etken sayılmıştır. Çünkü Pallasmaa'nın da belirttiği gibi egemen olarak nitelendirilen görme duyusu çok güçlü bir anlam oluşturup mekânın hacimsel algısına katkı sağladıktan sonra kişiye güvenli alanı oluşturması için imkan vermiştir. Kişinin kendi sınırlarını tanımlamış olduğu bu alan, birey için bulunduğu alana referanslar sağlayacağı, zamanla da tanıdık bir nesne durumuna gelerek bir alanı konumlandırma durumu oluşturmuştur. Ancak mekânın kendisi beklenmedik bir anda ter yüz edildiği zaman, belli olan sınırların aniden silikleşmesi veya hacim durumunun belirsizliğe dönüşmesi, aslında bu durumda görünen mekân, kaybolan mekâna dönüşmüştür.

Tekinsizliğin ortaya çıkışını hissettiren çalışmalardan biri, Diller and Scofidio'nun “*Blur Building*” adlı çalışmasıdır. Bu çalışma, sisin arasında ölçülebilir özelliğini kaybederek yapı manasızlaşmıştır. Bu durumda gözün görmüş olduğu referansları ortadan kaldırarak kişiyi “*hiç olan bir yer*” ya da “*her yer*” noktasına taşımış olur. Sis ortadan kalkması ile beraberde, kaybedilen tüm değerlerin tekrar görünür hale gelmesi, tanıdık olanı yeniden algılamamızı sağlamıştır. Bu sebeple mekânın durum değişiminin kurgulanması; görünür olmasıyla tekini, görünmez oluşuyla ise tekinsizliği vurgulamıştır.

---

<sup>58</sup> Colomia, 2009, s.6-325.

### 2.1.3 Travmatik ve Hafıza Mekânları

Pierre Nora, hafıza mekânları için “*tarih, genellikle özel hafızalar üzerine birçok kez yansıtma yaparak geçmişe ait bir düşünce laboratuvarına dönüştürülebilmektedir.*”<sup>59</sup> görüşünü savunmaktadır. Özellikle kent hafızasında biriken travmatik durumlar belli bir zaman sonra ortaya çıkarak olayın yaşandığı mekânda tekrar oluşum gösterirken, bırakmış olduğu izler mekân hacmine dönüşerek hafıza mekânları oluşturmaktadır. Bu hafıza mekânları, “*tarihin olaylarından kopmuş lakin tarihe tekrardan iade edilmiş anlardır*” diye belirtmiştir. Anılarla dolu ve “*o an*” durumuna saklanmış olanın ortaya çıkması tekinsizliği de beraberinde getirmiştir.<sup>60</sup> Bu mekânları temsil eden Daniel Libeskind’in Berlin Yahudi Müzesi’dir. Bu mekânda, soykırım temasıyla ve deneyimsel olarak hissedilen üç rotalı mekân kurgusu ile tekinsizliğinde algılandığı gayet etkili bir müze tasarımı olmuştur. Böylelikle Schelling’in “*gizli ve aynı zamanda saklı kalması lakin ortaya çıkmış her şey*”<sup>61</sup> olarak belirttiği tanımı bu mekân kavramında tekrar gündeme getirmiştir.

Travmatik mekânlar, hafıza mekânlarının tam tersi olarak o anda gerçekleşen şiddet ve dehşetin tanıklığını birebir yapan mekânlardır. Tarihi anların tekrar sunulduğu ve tekinsizliğin ortaya çıkışını oluşturmuştur. Bu mekânlar, müze, mezarlık, ibadet yeri ya da anıt yeri değildir. Bunların hepsini ve daha fazlasını içinde kapsamaktadır.<sup>62</sup> Bu sebeple hiçbir kategoriye ait sayılmayıp, mekânların müphemliği,<sup>63</sup> var olan tekinsizliğin etkisini gittikçe arttırmaktadır.

<sup>59</sup> Nora, 2006, 19.

<sup>60</sup> Nora, 2006, s. 22-23.

<sup>61</sup> Uslu, 2016, 42

<sup>62</sup> Violi, 2012, s. 36-75.

<sup>63</sup> Müphem: Açık seçik olmayan, belirsizlik durumudur.

## 2.1.4 Sinematografik Mekân

Mimar Robert Mallet-Stevens, sinemanın mimarlık üzerindeki etkisini inkâr edilemez bir düzeyde olduğunu, buna karşılık olarak modern mimarlığın kendi estetiğini aktarmış olduğunu belirtmiştir. Sinema ve mimarlığın ara kesintisinde oluşan ilişkinin belirtileri 20.yüzyılın başlarına kadar sürmüş ve Le Courbusier mimarlığından bu zamana kadar birçok mimar, sinemanın tekniklerinden yararlanarak tasarımlarını gerçekleştirmiştir. Bu mimarlardan birisi Bernard Tschumi'dir. *Parc De La Villette* projesiyle, sinemadaki superimposition<sup>64</sup> yöntemini kullanarak nokta, çizgi ve yüzeyleri üst üste aktarmıştır. Bu durum ideallik algısını bozmuştur. Çünkü sistemler arasında oluşan belirsiz bağlamlar mükemmellik, doğallık ve düzen ideallerini yıkararak onun yerine doğal olmayan, kusurlu ve düzenin yok olmasına sebebiyet göstermiştir.<sup>65</sup> Antony Vidler, düzen ve düzensizlik arasında kalmış bu çalışmayı *Alice Harikalar Diyarında* adlı romanında Alice ile Kraliçe arasında oluşan kritik duruma benzetmiştir. Tasarım, bir mekânda birden fazla oyunun yer aldığı ve her oyunun içinde var olan kuralların birbiriyle kesişmiş olmasını bir ara kesitte ifade alanına sahip olduğunu ifade etmiştir.<sup>66</sup> *Parc De La Villette* adlı proje, bireyin hangi oyun içerisinde olduğunu ve şüphe içerisine düşerek aynı zamanda düzen-düzensizlik, saflık-saf olmayan, mükemmellik-kusurluluk gibi zıt terimlerin geriliminde bırakması açısından tekinsiz bir durum taşımaktadır.

Sinemanın tekniklerini kullanan bir diğer sanatçı ise, Jean Nouvel'dir. Algıya odaklı bir anlayışı benimseyen sanatçı, Paris'te tasarlamış olduğu *Fondation Cartier* binasında ana yapıdan farklı olarak cam çerçeveden oluşan bir ekran tasarlayarak, sinematografik bir etki katmıştır. Bu ekranın arka planında yer alan görseller ve ekrana yansıyan görüntüler ile üst üste gelerek, sanal mı yoksa gerçek mi olduğunu

<sup>64</sup> Superimposition: Üst üste bindirme durumudur. Bir şeyin diğerinin üstüne yerleştirilmesidir. Böylelikle her ikisi yine de belirgin olmaktadır.

<sup>65</sup> Johnson and Wigley, 1988, s.92-93.

<sup>66</sup> Vidler, 2000, s. 150.

kestiremediği bir istikrarsızlık alanı oluşturmuştur.<sup>67</sup>

### 2.1.5 Simülasyon Mekânlar

Dijital teknoloji, 20.yüzyılın sonlarına doğru artarak gelişim göstermiştir. Bu gelişim, mimarlığın daha öncesinde hiç deneyimlememiş olduğu bir alana çekerek yeni mimarlık tanımlarının ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Bu tanımlardan bir tanesi ise, hiper-yüzey mimarlığıdır. Perrella bu mimarlık tanımını, “*stiller üzerinden temsiller evresi ile biçim arayışlarının parçalanıp yeniden birbiri içerisinde bir oluşum bulması*” ve bunun sonucunda ortaya çıkan “*kurumsallaşmış bir ikilik algısı*” olarak aktarılmıştır.<sup>68</sup> Sanal ile gerçek arasında oluşan çelişkinin yansımalarından ortaya çıkan bu mimarlık kavramı, birbirine zıt olan bir tabanda gelişim gösteren ve kategori olarak ayrılma düşüncesini reddederek bu çelişkinin aynı zamanda gerçekleştiği bir yüzeyde var olması durumudur. Barındırmış olduğu çelişki ile beraber oluşan yüzeyler müphem bir içyüz algısını göstermektedir. Bu müphemlik durumu kent ölçeğine taşınmıştır. Kent ekranlarını oluşturarak büyük şehirlerin vazgeçilmez imgeleri haline gelmiş ve birçok kamusal alanda yer almıştır. Sürekli değişerek takip edilemeyen bu ekranlar arasında özne, Frederic Jameson ve Mark Wigley’in belirtmiş olduğu mekân içerisinde ortadan kaybolmuş hissini aktarma durumundadır. Kaybolma algısı, tedirginlik hissini tetikleyip, kent ekranlarının barındırmış olduğu müphemlik durumu, Baudrillard’ın simulakr üzerinden okumuş olduğu gibi gerçekliğin karşısında kesin bir kuşku oluşturmuştur.<sup>69</sup> Bu nedenle giderek kentte hâkimiyetini arttıran dijital düzlemler tekinsiz mekânların oluşumuna sebebiyet göstermiştir.

<sup>67</sup> Baudrillard and Nouvel, *Tekil Nesnelere: Mimarlık ve Felsefe*, Yem Yayınları, İstanbul, 2010

<sup>68</sup> Stephen Perrella, *Sanal Mimarlık ve Hiper-Yüzeyler: Hiper-Yüzey Teorisi*.

<sup>69</sup> Baudrillard, 2003, s. 163.

Tekinsizlik etkisini sinemada görmemiz mümkündür. İlk olarak Sürrealizm etkisinde gelişim gösteren tekinsiz sinema, daha sonrasında Freudyen bir bakış açısının etkilerini barındıran çizgiye taşınmıştır. Stanley Kubrick, Alfred Hitchcock gibi sanatçılar tekinsizliğin işlendiği filmlerin temsilcileri olmuşlardır. Slavoj Zizek, Hitchcockçu anlatımdan söz ederken bildiğimiz ya da sıradan olanın yapısal parçalarından bir tanesinin rüzgârın aksi yönüne dönmeye başladığı zaman esrarengiz bir özelliğe büründüğünü ifade etmiştir. Hitchcock filmlerinin, Freud'un tekinsizlik kavramına değindiği belirtilmiştir.<sup>70</sup> Kubrick, Michel Ciment ile beraber yapmış olduğu röportajda Freud'un Tekinsiz adlı makalesine değinerek, yaşamdan daha çok sanatta güçlü bir şekilde deneyimlenen duygunun sadece tekinsizlik olduğunu söylemiştir. Bu şekilde, Freud'un söylemiş olduklarını referans olarak korkunun gerekçesini belirtmiştir. Kubrick, Freud'un makalesinden gündeme getirmiş olduğu, belirsizliğin yaşandığı durumlar ve bebekler, ikiz görüntüler, aynı durumların tekrarlanması, ölen kişinin yeniden dirilmesi, asıl olandan emin olamama vb. durumlar tekinsiz sinemanın sık kullanmış olduğu başlıkları oluşturmaktadır.

## 2.2 Mekân Algısının Metafizik Anlamda Tekinsizliği

Kurgusal olarak anlatılan mekân kavramı, fiziksel bir miktar alanı olmaktan daha çok, zihinsel ve ruhsal süreçler ile beraber kurulan bir yapı unsurudur. Maurice Merleau-Ponty, mekân kavramını; parçaların içinde konumlandığı alan dışında, evrensel bir bağlantı gücü ve aynı zamanda parçaların yerleştirilmesini mümkün duruma getiren bir araç olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunmuştur.<sup>71</sup> Kişinin kültürel anlamda bilgisini ve deneyimlerini de kapsayan, mekânda geçirilen vakit, psiko-sosyal açıdan ve çok detaylı fiziksel etkenler, mekânın tam anlamıyla algılanmasını genel anlamda etkilemektedir.<sup>72</sup> Bu miktar alanı, hem fiziksel açıdan

<sup>70</sup> Zizek, 2012, s.13.

<sup>71</sup> Merleau-Ponty, 2017, s.331.

<sup>72</sup> Güleç Solak, 2016, s.19.

hem de algı bakımından hikâye biçiminde yorumlanarak, olayın hissedilip yaşanmasıyla oluşmaktadır. Bu da mekândaki alanın, insanlar tarafından algılanamayacağı anlamına gelmektedir.<sup>73</sup> Mekân kavramı, sadece somut bir dünya ile ilgisi olmadığı gibi soyut kavramlarla ilgili anlamlarda içermektedir. Bu bağlamda sınırlarını zorlayarak genişleyen mekân, hem metafizik açısından hem de fizik biçimi olarak anlam kazanmıştır. Birbirlerine destek olan olgularla anlaşılır hale gelmiş ve kişinin varlığının evrendeki tutunma alanı, oluş ya da kılışlar diyarı olarak kişinin nihayetinde başarılarının bir ürünü ve etkileyen oluşum ile beraber uygulama alanına dönüşmüştür.<sup>74</sup> Bireyin mekânda deneyim kazanması ve bulunduğu mekânların hatırlanması, bir nevi mekân algısının içselleştirilmesi ile bağlantılıdır.<sup>75</sup>

Tekinsiz, zaman ve özne açısından etkileşimlerini en açık bir şekilde coğrafya üzerinden irdelenip değerlendirilmiştir. Özne bakımından alışagelmış ve bildiğimiz bir mekânla sağlamış olduğu iletişime zaman kavramı ile araya mesafe koymuştur. Gelecekte, zamansal mesafenin yok edilmesi ve mekân algısının neden olduğu farklılaşmayı, öznenin algılama durumu üzerine yaratmış olduğu huzursuzluk deneyiminin en net belirtisidir. Mekân ve anlatı birlikteliğinin içinde, mekânı yükseltme ya da tam tersi bir inanca ve düşünceye dayanarak görev edinme durumundadır. Mekân, anlatı desteği ile anlama ve yeni bir boyuta geçme durumuna sahip olmaktadır. Mekân kavramının oluşumuna sebep olan paradigmalardan ilk önceliğinde, dış ile iç ikiliğinin bulunmasıdır. Güvenli alanı belirleme ya da güvenli olmayanın fenomenoloji anlamlar açısından belirtilmesi, geleneksel anlatılarda yer almaktadır. Genel olarak mitlere karşı olan insanların, belirleyici anlamda bireysel tasarruflardan daha fazla hâkimiyet sağlandığı gözlemlenmiştir. Mekâna yapılan belirsizlik durumu tekinsizliğe yol açtığı için, kişinin kontrolü dışında gelişen olaylar çerçevesinde düşünülmüştür.

---

<sup>73</sup> Gierny, 2000, s.465.

<sup>74</sup> Korkmaz, 2007, s.435.

<sup>75</sup> Özen, 2006, s.2.

## 2.3 Mekânı Tekinsiz Kılan Parça

Mekân algısının, olağandışı olma durumu bireyi hem farklılaştırıp hem de değiştiren bir algı içerisine koyma durumudur. Mekânın olağan durumdan çıkması kişinin içsel süreci ile ilgilidir. Kişinin ruhsal olarak değişimini mekâna yansıtması ortamın düzene sokulmasına sebebiyet göstermiştir. Ev olarak adlandırmış olduğumuz mekân, kişinin bedenine dair bir algı, duygu durumu, düşsel ve düşlemleri bir araya getiren içsel düşüncenin ve davranışlarıyla çevrili olan bir alandır. Freud'un yazmış olduğu "*Tekinsizlik*" adlı makalesinde, kişinin kendi evinde huzursuz hissetmesi, mekânda oluşan tekinsizliğin sarsılmalarıyla alakalıdır. Bu sebeple, kişinin yaşamış olduğu huzursuzluk evin düzenini bozmaktadır. Sanatta deneyimlenmiş olan mekân algısı ve temsili olan sadece mekânın eser içerisinde bir yan etki oluşum durumu ile açıklanamamaktadır. Sanatta mekân algısının temsili, öznenin sahip olduğu izler ile kaynağını oluşturmuştur. Bir nevi romantik mekânların tasarımları, eski harabeler ve doğanın sırları içerisinde kapılma arzusuna karşılık olarak gelmiştir. Filozof Novalis'in söylemiş olduğu "*felsefe sıla hasreti*" sözünde belirttiği gibi romantik bir filozoftur. Kendisi nostaljik olup, arayış içerisinde. Bir bakıma bakıldığı zaman bu mümkün olmayan bir arayıştır. Burada öznenin sarsılıp yıkılma noktası ise kendini kaybetme durumudur. Bu sebeple doğanın gizemine, karanlığına ve açıklanamayan durumların miadı olmuş olarak belirtilen boyutu aktarma amacını ortaya çıkartma görevindedir.<sup>76</sup>

Starobonski, geçmiş zamanlara bağlı olan harabelerin göz alıcı olma durumuyla modern melankolik ile insanın aradaki mesafeyi daraltabilmesi açısından seyirler sunmuştur. Rızı olduğumuz bir ölümün oraya girmesi üzerine birey ve doğa arasında bir uyum sağlamıştır. Bahsedilen bu uyum doğa ile kültür arasındadır. Eski olan yapılar, geçmiş kültürlerin kalıntıları olarak tinselliğin birer ürünleri olarak

<sup>76</sup> Jean Starobonski, *Özgürlüğün İcadı, 1700-1789 ve Aklın Amblemleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 2012

sayılmıştır. Doğa ise bu yapıları kavrayan bir kuvvettir. Melankolinin farklı bir açıdan yüzü ise doğanın gücü olan ve kültürünü yutan ölüm kavramını anımsatmış olmasıdır. Ölüm kavramı korkuyu çağrıştırmayan, geçmişe özlem, eski dönem insanların bilgeliğine ve aynı zamanda kendi dünyasına beslemiş olduğu inanç ile doğaya ait olan büyüleyiciliğin huzurunu aktarmaktadır. Harabelerin bilinmez gizeminde kişinin kendini kaybetmesi bir nevi harabelerde hayale dalmanın, ait olandan çıkmanın ve sonu belli olmayan bir unutuluşa kavuşma duygusunu hissetmesidir.<sup>77</sup>

Sigmund Freud, “*Tekinsiz*” adlı makalesinde bireyin yaşamış olduğu hayatta bir gurbet özlemine sahip olduğunu aktarmıştır.<sup>78</sup> Doğumda bir dışa aktarım olup ve kişinin ruhsal süreçlerinin yaşadığı deneyimlere öncelik olarak büyük acılarına dair bir kabul olma durumu söz konusudur. Tekrardan ana rahmine dönüş, temel bir arzu olduğu gibi Freud’un ifadesiyle aktarıldığı zaman içerisinde melankoliyi barındıran bir özlemdir. İnsanın doğal haline, yapısında barındırdığı vahşi olana dönerek modernizenin deneyimlerini hızlıca belirlemiş, karmaşık ancak akılcı düzenine yani bir kısır döngü durumuna karşı çıkmaktadır. Bu basit olan pastoral durumda, günümüz kırsal hayatına özlemden daha çok ruhsal bir yenilenme ve evrendeki saf arzunun gerçekleşmesini sağlamaktadır.

---

<sup>77</sup> Starobonski, 2012, s. 162.

<sup>78</sup> Freud, 1999. s. 351.

## BÖLÜM III

### 3. RESİM SANATINDA TEKİNSİZLİK

Resim sanatında tekinsizlik kavramı, tadınıdık duran ancak aynı zamanda yabancı olan sanat eserleri tarafından duyulan bir huzursuzluk duygusunu ifade eder. Bu terim bilinç dışı ve gerçeklik arasındaki sınırları kaldırdığında bu huzursuzluk duygusunun ortaya çıktığını savunan Sigmund Freud tarafından geliştirilmiştir. Sanat alanında tekinsizlik çeşitli tekniklerle elde edilmiştir. Örneğin gerçeküstü imgeleri ve eserlerdeki orantısız bozulmalarla Dali'nin, "*Belleğin Sürekliliği*" adlı çalışmasındaki eriyen saatler zaman ve gerçeklik algımızı sorgulamamıza neden olur. Bu da bizim hem gerçeklik hem de yabancılik duygumuzu uyandırmaktadır. Resim sanatında tekinsizliğin gücü bilinçaltındaki korkularımıza dokunabilmeyi ve çevremizdeki dünyayı algılamayı sorgulamaya zorlamasıdır.

Gombrich'e göre, "*İlkel olarak nitelendirdiğimiz tarih öncesi topluluklar, basit oluşlarından ziyade düşünme biçimlerinin bugünkünden daha karmaşık olduğu ve insanlığın ilk zamanlarına daha yakın oldukları için bu şekilde adlandırılmaktadır.*"<sup>79</sup> Yapılan araştırmalar sonucunda eserlerin sanat için yapılmadığı düşünülmektedir. Gombrich, mağara duvarlarındaki çizimlerden yola çıkarak ilkel olan toplumun imge algısını şu şekilde açıklamıştır: "*Söz konusu olan ilkel avcılar, muhtemel oklarını ve taş baltalarını kullanarak avladıkları hayvanların yalnızca resimlerini yaparak, gerçek hayvanların da kendi güçlerine boyun eğeceğine dair evrensel bir inanışa sahip en eski örneklerdir.*"<sup>80</sup> İmge gerçeklikle bağlı olup, bireylerin kendileri için kullandıkları bir yöntem haline gelmiştir. İmgeyi sadece mağara duvarlarında ya da kullanmış oldukları eşyalar üzerinde görülmemektedir.

<sup>79</sup> Gombrich, 1980, s.20.

<sup>80</sup> Gombrich, 1980, s.22.

İnsanlığın ilk zamanlarından itibaren bedende de kullanıldığı gözlemlenmiştir. Hatta o dönemde başka bir iletişim şekli kullanılmadığına inanılıp sadece beden dilinin var olduğu düşünülmektedir. Beden dili sadece hareketlerden ibaret olmayıp, kültürden kültüre değişen şekillerde kendilerini boyadıkları aitlik belirten boyalar ve bölgeye veya topluluğa özgü nesnelere takma gibi davranışlarla da ifade edilmektedir. Bu dilden anladığımız, ayınlarında kullandıkları kıyafetler, hayvanları korkutmak için taktıkları takılar veya daha güçlü görünmek amacıyla giydikleri kıyafetler aracılığıyla görünmeyenden, yabancı olandan ve tanımlayamadıkları herhangi bir nesne, mekân veya deneyimden korunmayı hedefledikleridir.

Mağara dönemindeki çizimlere baktığımızda tekinkizlik kavramını huzursuz ve rahatsız edici olarak niteledirilmişdir. Bunu açıklamak için Mayor, *"Mağara döneminde bir resme veya bir duvara baktığımızda onun gerçek bir canlı olmadığını bildiğimiz için onunla rahatız, belki de görünüşü daha gerçekçi olamaya yaklaştıkça çok daha rahatız. Fakat bu gerçekçi görünüm giderek bize huzursuz veya ürkütücü bir his verene kadar..."*<sup>81</sup> demiştir. Tekinsizlik terimi, nesnenin insan benzerliği arttıkça insanlarda ona olan yakınlığını artırır taki insan benzerliği itici, rahatsız edici ve tuhaf hale gelene kadar bu devam etmektedir.



**Resim2:** Altamire Cave - Public domain.

<sup>81</sup> 2018 The Concept of the "Uncanny Valley" Dates to 1970. The Phenomenon Is Thousands of Years Older, Time Magazine, November 13, 2018, Time-Life Corp.

İlerleyen çağlarda rönesans döneminde oluşan tekinsizlik kavramı, sanatın sadece güzellik ve idealize edilmiş formlarla sınırlı olmadığını gösteren bir ifadedir. Sanatçılar, tekinsizlik aracılığıyla insan doğasının karmaşıklığını, insanın iç dünyasını ve gerçeklikle ilişkisini keşfetme fırsatı bulmuşlardır. Bu kavram, dönemin sanatında anlamı derinleştirmek ve izleyici üzerinde duygusal bir etki bırakmak için kullanılan bir araçtır.

Rönesans sanatında tekinsizlik, özellikle resimlerde ve heykellerde kullanılan dikkat çekici kompozisyonlar, dramatik aydınlatma, sembolizm, doğaüstü unsurlar veya gerçeklikle çelişen detaylar gibi öğelerle elde edilebilir. Bu tür öğeler, izleyiciyi şaşırtabilir, sorgulamaya yönlendirebilir veya onları olağandışı bir atmosferin içine çekebilmektedir.<sup>82</sup>

Rönesans döneminde tekinsizlik, sanatın sadece güzellik ve idealize edilmiş formlarla sınırlı olmadığını gösteren bir ifadedir. Sanatçılar, tekinsizlik aracılığıyla insan doğasının karmaşıklığını, insanın iç dünyasını ve gerçeklikle ilişkisini keşfetme fırsatı bulmuşlardır.<sup>83</sup>

Özetlemek gerekirse; Rönesans sanatında tekinsizlik kavramı, sıradanlıktan uzaklaşan, etkileyici ve düşündürücü bir atmosfer yaratmayı amaçlayan sanatsal unsurları ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Bu kavram, dönemin sanatında anlamı derinleştirmek ve izleyici üzerinde duygusal bir etki bırakmak için kullanılan bir araçtır.

---

<sup>82</sup> Berman, 2003, s. 31.

<sup>83</sup> Cartwright, M. (2020, Kasım 10). "Rönesans Sanatı [Renaissance Art]". (B. Kuru, Çevirmen). *World History Encyclopedia*

### 3.1 20. Yüzyıl Sanatında Tekinsizlik

Tekinsizlik, sanat yapıtlarında bilinçdışı düşünceleri, kaygıları ve toplumun derinliklerinde yer alan yabancılaşmış duyguları ifade etmeyi amaçlayan bir araçtır. Bu terim ilk olarak 1919 yılında Alman sanat eleştirmeni “Gustav Friedrich Hartlaub” tarafından kullanılmıştır.<sup>84</sup>

20.yüzyılda sanatçılar toplumun karmaşıklığına, savaşın dehşetlerine, teknolojinin yükselişine ve bireysel deneyimlerin karmaşıklığına yanıt olarak; geleneksel sanat formlarının ötesine geçmek ve izleyiciyi etkilemek için yeni yollar aramışlardır. Tekinsizlik, bu dönemde ortaya çıkan bazı sanat hareketlerinin temel bir özelliği haline gelmiştir. Sanatçılar; Gerçeküstücülük, Dadaizm, Ekspresyonizm gibi hareketler aracılığıyla tekinsizlik duygusunu yaratmışlardır. Gerçeküstücüler, rasyonel düşünceyi ve mantığı sorgulayarak, rüyaların ve bilinçaltının dünyasına odaklanmışlardır. Bu sanatçılar, gerçeklikle fantastik unsurları bir araya getirerek izleyicide şaşkınlık ve tuhaflık hissi uyandırmayı amaçlamışlardır.<sup>85</sup>

Dadaistler ise toplumun saçmalıklarını, kurallarını sorgulamış ve alışılmışın dışına çıkmışlardır. Tekinsizliği, alışılmadık nesnelere bir araya getirilmesi, şaşırtıcı sözcük oyunları ve ironi yoluyla sağlamışlardır. Bu hareket, izleyicide beklenmedik bir etki yaratmayı hedeflemiştir.

Ekspresyonist sanatçılar ise iç dünyalarındaki duygusal yoğunluğu ve çatışmaları ifade etmek için renk, şekil ve ifadeyi dramatik bir şekilde kullanmışlardır.

<sup>84</sup> Cengiz, Dilem, "Çağdaş Sanat Nedir?", Kutuda Sanat Var, 2019

<sup>85</sup> Gombrich, E.H.(1992). Sanat ve Yanılsama, Ahmet Cemal (Çev.). İstanbul: Remzi

Bu yoğun ifade, izleyicide rahatsızlık ve endişe hissi uyandırırken aynı zamanda güçlü bir etki de bırakmıştır.

20.yüzyıl sanatında tekinsizlik, izleyiciyi tanıdık ve alışılmışın dışına çıkan bir deneyime sürüklemek, bilinçdışını uyandırmak ve alışılmışın ötesinde duygusal bir etki yaratmak için kullanılan bir araç olmuştur. Sanatçılar, izleyiciyi rahatsız ederek ve düşündürerek toplumsal, psikolojik ve politik meseleleri ele almışlardır.

20.yüzyıl sanatında tekinsizlik, bilinçaltının derinliklerine inen ve gerçeklik ile hayal arasındaki sınırı bulanıklaştıran bir kavramdır. Tekinsizlik, Sigmund Freud'un 1919'da yazdığı "Tekinsizlik" adlı makalesinde psikanalitik bir terim olarak tanımlanmıştır. Freud, tekinsizliği, tanıdık olduğu halde yabancılaşmış, rahatlatıcı olduğu halde rahatsız edici olan şeyler olarak açıklamıştır. 20. yüzyıl sanatında tekinsizliği yansıtan akımlar arasında Sürrealizm, Dadaizm, Ekspresyonizm ve Kübizm sayılabilir.<sup>86</sup> Bu akımların sanatçıları, rüyalar, anılar, fanteziler ve kâbuslar gibi bilinçaltının ürünlerini resim, heykel, fotoğraf ve film gibi farklı medyalarda ifade etmişlerdir. Tekinsizliğin sanat eserlerinde ortaya çıkardığı etki, izleyicide hem merak hem de tedirginlik uyandırmaktadır.

### 3.1.1 Sürrealizmde Tekinsizlik

İsviçreli sembolist ressam Arnold Böcklin, sürrealist akıma mensup birçok sanatçının etkilendiği önemli bir figürdür. Sigmund Freud'un "*Rüya Yorumları*" adlı kitabında, Freud kendisinin ve bir sanatseverin rüyalarından bahsederken, Arnold Böcklin'in resimlerine atıfta bulunur. Freud, bir rüya imgeleri olarak kendi rüyalarını

<sup>86</sup> Sanat Dünyamız. (1995) Dergi, Avant-Garde, Sayı 59, Bahar. İstanbul

"Denizin ortasında Böcklinvari bir şekilde kayalıklarda duran bir adam"<sup>87</sup> ifadesiyle tanımlar. Bu ifade, Freud'un bir rüya imgeleri olarak Böcklin'in resimlerinden etkilendiğini ve onların psişik bir sanatsal değeri olduğunu itiraf ettiğini gösterir.

Freud'un çalışma odasında bulunan bir reproduksiyonu da dâhil olmak üzere, bahsedilen eser olan "*The Isle of The Dead*", Arnold Böcklin'in 1880 ve 1886 yılları arasında en az beş versiyonunu gerçekleştirdiği bir çalışmadır.<sup>88</sup> (Resim2.3.4.5.6.) Bu eser sadece ölümcül bir fantezi değil, aynı zamanda bir Neoklasik ölümcül fantezidir. Eserin dünyası, Hristiyan bir mezarlığın değil, Greko-Roman gerçekliğin bir parçasıdır ve mezarlar ve serviler aracılığıyla Hades'in krallığına bir geçişi betimler. Eserin antik dünyaya vurgusu, Freud'un antik dünyaya olan tutkusuna paralellik gösterir.



**Resim 2:** Arnold Böcklin, Ölüler Adası, 1. Versiyon, Tuval üzerine yağlı boya, 111 cm x 115 cm 1880  
( <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435683> )

<sup>87</sup> Sigmund Freud, "The Interpretation of Dreams" s.185

<sup>88</sup> Sigmund Freud, a.g.e. s.190

Tüm versiyonlarında, duru ve genellikle karanlık sulardan çevrili bir adacık dikkat çeker. Adacığın merkezi, derinliklere uzanan, servilerle kaplı bir yarık olarak tasvir edilmiştir ve etrafını sarp kayalıklar çevrelemektedir. Koyu renkler eserin atmosferini gerilim dolu bir hissiyatla doldururken, eser derin bir sessizlik hissi uyandırır. Bekleyiş, bir ayrılık ve terk edilmişlik hissiyatı eserde ön plandadır. Adacıktaki pencere şeklindeki yapılar, mezarlık hissini güçlendiren unsurlardır. Eser, Floransa'daki İngiliz Mezarlığı'nı andırsa da, sanatçının kızını bebeklik döneminde kaybettiği ve onun mezarının da bu mezarlıkta bulunduğu söylenir. Eserin sol alt bölümünde, altın orana denk gelebilecek bir noktada, bir kayık ve üzerinde beyaz giysiler içinde ayakta duran bir figür, önünde çelengin süslediği beyaz bir tabut ve arkasında ise kayığı yönlendiren başka bir figür bulunur.<sup>89</sup>



**Resim 3:** Arnold Böcklin, Ölüler Adası, 2. Versiyon, Ahşap Pano Üzerine Yağlıboya 71x122 1880 – 1886  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Isle\\_of\\_the\\_Dead\\_\(painting\)#/media/File:Arnold\\_B%C3%B6cklin\\_-\\_Die\\_Toteninsel\\_I\\_\(Basel\\_Kunstmuseum\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_(painting)#/media/File:Arnold_B%C3%B6cklin_-_Die_Toteninsel_I_(Basel_Kunstmuseum).jpg) )

<sup>89</sup> Andre BRETON, Sürrealist Manifestolar, Altıkırkbeş, 2009, s 31



**Resim 4:** Arnold Böcklin, Ölüler Adası 3. Versiyon, Ahşap Pano Üzerine Yağlıboya 80 cm x150 cm 1883  
([https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnold\\_Böcklin#/media/File:Arnold\\_Boecklin -  
Island\\_of\\_the\\_Dead,\\_Third\\_Version.JPG](https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnold_Böcklin#/media/File:Arnold_Boecklin_-_Island_of_the_Dead,_Third_Version.JPG) )



**Resim 5:** Arnold Böcklin, Ölüler Adası, 4. Versiyon, Bakır Üzerine Yağlıboya 81cm x 151 cm 1884  
([https://en.wikipedia.org/wiki/Isle\\_of\\_the\\_Dead\\_\(painting\)#/media/File:Arnold\\_Böcklin -  
Die\\_Toteninsel\\_-\\_Version\\_4\\_sw.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_(painting)#/media/File:Arnold_Böcklin_-_Die_Toteninsel_-_Version_4_sw.jpg) )



**Resim 6:** Arnold Böcklin, Ölüler Adası, 5. Versiyon, Ahşap Pano Üzerine Yağlıboya 80 cm x 150 cm 1886

([https://en.wikipedia.org/wiki/Isle\\_of\\_the\\_Dead\\_\(painting\)#/media/File:Arnold\\_Böcklin\\_-\\_Die\\_Toteninsel\\_V\\_\(Museum\\_der\\_bildenden\\_Künste\\_Leipzig\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_(painting)#/media/File:Arnold_Böcklin_-_Die_Toteninsel_V_(Museum_der_bildenden_Künste_Leipzig).jpg))

Katalan Sürrealist Ressam Salvador Dalí, Arnold Böcklin'in "*Ölüler Adası*" adlı eserinden etkilenen sanatçılardan biridir. Dalí, Böcklin'in eserinden ilham alarak "*The True Painting of The Isle of the Dead by Arnold Böcklin at the Hour of the Angelus (Meleğin/ Angelus Zamanında Arnold Böcklin'in Ölüler Adası'nın Gerçek Resmi 1932)*" (Resim7.) adlı eserini oluşturmuştur. Bu dönemde, Böcklin üzerine bir yazı da yazan Dalí, resmin sol alt köşesinde bir fincanın üzerinde bir küp resmetmiştir. Resmin sol üst kenarından fincana doğru uzanan bir kamışa benzeyen bir akış izlenmektedir. Bu düzenek, sol tarafta geniş bir merdivenin katlarını andırarak bir ya da daha fazla kata çıkma imkânı sunmaktadır.



**Resim 7:** Salvador Dalí, Angelus Zamanında Arnold Böcklin'in Ölüler Adası'nın Gerçek Resmi,  
Tuval Üzerine Yağlıboya 65 cm x 77 cm 1932

(<https://arthur.io/art/salvador-dali/the-true-painting-of-the-isle-of-the-dead-by-arnold-bocklin-at-the-hour-of-sunset>)

Dalí, bu eserde Freud'un metinlerinde sıkça yer verdiği cinsel çağrışımlardan bahsederek sürekli bir iç bükey akışın varlığına işaret etmektedir. Merdiven basamağının kestiği noktanın arka planında tam olarak anlaşılamayan bir adacık bulunmakta ve sağ tarafa doğru akışını sürdürmektedir. Bu adacık, Böcklin'in "Ölüler Adası"ndan ziyade Dalí'nin 1935 yılında yaptığı "*Paranoiac Face (Paranoyak Yüz)*" (Resim8.) adlı eserini akla getirmektedir.

Sanatçı, 1938 yılında Sigmund Freud ile tanışmış ve Freud'un portresinin çeşitli eskizlerini yapmıştır. Bu eskizlerden birinde Dalí, Freud'un göz çukurlarını

çizmiştir. Ancak gözlerin yer aldığı bölgede çeşitli dairesel çizgiler çizerek belki de hipnozla ilişkili bir ipucu vermiştir. Eserde, sağ eli çenesinde olan ve düşünceli bir adamın sakalı üzerinde odaklanmış bir şekilde tasvir edildiği Freud'un alın bölgesinde bir çekmece bulunmaktadır. Bu noktada, Dalí'nin Freud'un bilinçaltını temsil eden bir çekmecenin kapısını açtığı ve içinde görünmeyen bir şey hakkındaki merakını ifade ettiği düşünülmektedir.



**Resim 8:** Salvador Dalí tarafından çizilmiş Sigmund Freud eskizi, 1938  
(<http://fahrenheitmagazine.com/arte/como-ha-influido-freud-en-el-arte/> )

Belçikalı ressam René Magritte, Salvador Dalí gibi Böcklin'den etkilenen ve Sürrealizmin önde gelen temsilcilerinden biridir. Magritte, Chirico hakkında yaptığı açıklamalarda çağdaş sanatçıları beğenmediğini belirtmiştir.<sup>90</sup> Chirico'nun eserlerinde yakaladığı güçlü çelişki, Magritte'nin söylemlerine yansımaktadır. Magritte'nin çalışmalarının büyük bir kısmında annesinin yokluğu ve ölümünün etkisinden bahsedilebilir. "*The Rape (Tecavüz)*" (Resim 9.) adlı resminde, kadının gözlerinin yer alması gereken yerde göğüsleri, burnunun yerine göbük deliği ve ağzının yerinde tüylerle kaplı bir vajina bulunmaktadır. Bu gerçeklikte, kadının yüzüne dair unsurların

<sup>90</sup> Ömer Yiğit ARAL, De Chirico: Mekânın Metazifik Belleği, s. 40

bedeninin alt kısımlarına kayması, erkeğin bakış açısından veya kara bir mizah anlayışından bahsedilmektedir.<sup>91</sup> Bu eser, André Breton tarafından 1934 yılında "*Sürrealizm Nedir?*" adlı kitabının kapağı olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda bu eser, annesinin ölümünü çağrıştırmasının yanı sıra resimsel oluşuyla gerçekliği akla getirmektedir. René Magritte'in annesi, birkaç kez intihar girişiminde bulundu ve son girişiminde Sambre Nehri'nde boğuldu. Rivayete göre, annesinin cesedi bulunduğu yüzü elbisesiyle örtülüydü. Bu olay zamanında on üç yaşındaki René Magritte tarafından gözlemlendi. Bu nedenle, ileri yıllarda (1920'lerin sonlarında) kumaşla örtülü yüzleri resmettiği eserlerinde gözlemlerinin tekinsiz ve bastırılmış yönlerini ortaya çıkarmıştır. 1928 yılında "*The Titanic Days (Titanlar'ın Günleri)*" (Resim11.)adlı eserinde mitolojik figürler olarak titanların çarpışmasını ele almıştır. Bu çalışma, Magritte'in en rahatsız edici işlerinden biridir. Bir adamın çıplak bir kadına saldırdığı resimde, kadının başı ve vücudu arasındaki ilişki bozuktur. Kadının kolları, belki de direnişin güçlendirilmesi amacıyla orantı olarak daha büyük çizilmiştir. Resimde üç boyut algısı ışık ve gölge ile oluşturulmuş olsa da rahatsız edici bir düzlem hâkimdir. Magritte, piktüral alanın gerçekliğini bozmuş ve adamın görüntüsünü kadının bedeninin sınırları içinde çizerek iki bedeni bir düzlemde birleştirmiştir. Bu eserde, Magritte kolaj tekniğinden yararlanmış ve kadına saldıran adamın kadında iz bırakmış ve taciz hissiyatını ifade etmiştir.

---

<sup>91</sup> Andre BRETON, Sürrealist Manifestolar, Altıkırkbeş, 2009, s 68



**Resim 9:** Rene Magritte, The Rape (Tecavüz), Tuval Üzerine Yağlıboya 54 cm x 73 cm 1934  
(<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/magritte/#/featured/6/description> )



**Resim 10:** Rene Magritte, Âşıklar, Tuval Üzerine Yağlıboya 54 cm x 73 cm 1928  
(<https://sanatabasla.com/2013/09/asiklar-the-lovers-magritte/> )



**Resim 11:** Rene Magritte, Titanlar'ın Günleri, Tuval Üzerine Yağlıboya 1928  
<https://www.renemagritte.org/the-titanic-days.jsp>

### 3.2 Günümüz Sanat Anlayışında Tekinsizlik

Günümüz sanat anlayışında "*tekinsizlik*" kavramı, sanatçıların eserlerinde izleyicilerde oluşan rahatsızlık, endişe veya gerginlik uyandıran bir atmosfer yaratmalarını ifade etmektedir. Bu atmosfer genellikle sıra dışı, karanlık veya gizemli unsurlarla dolu olabilir ve izleyicileri alışılmışın dışında bir dünyaya davet etmiştir. Tekinsizlik, sanatın sınırlarını zorlayarak duygusal, zihinsel veya psikolojik bir etki yaratmayı hedeflemiştir.<sup>92</sup>

<sup>92</sup> Nochlin, Linda. (2019). "Çağdaş Sanatın Garip ve Çalkantılı Dünyası, s. 266

Günümüzde birçok sanatçı, tekinsizliği sanatlarıyla ifade etmişlerdir. Örneğin, ünlü İngiliz ressam Francis Bacon'ın işleri, deformasyonlar, çarpıklıklar ve çarpıcı renklerle dolu olduğu için tekinsiz bir atmosfer yaratmıştır. Bu eserlerde, insan figürleri ve yüzler, izleyicilerde bir tür rahatsızlık ve yabancılaşma hissi uyandırmaktadır.

Bir diğer örnek olarak, Amerikalı sanatçı Cindy Sherman'ın fotoğraf serileri, tekinsizlik duygusunu güçlü bir şekilde yansıtır. Sherman, farklı karakterleri canlandırdığı ve kendini dönüştürdüğü fotoğraflarıyla izleyicilerin algılarını sarsmıştır. Bu karakterler, sıradan veya rahatsız edici durumları temsil edebilir ve izleyicilerde tuhaflık veya tedirginlik hissi uyandırmıştır.<sup>93</sup>

Tekinsizlik kavramı aynı zamanda çağdaş enstalasyon sanatında da sıkça kullanılmaktadır.<sup>94</sup> Örneğin, Japon sanatçı Chiharu Shiota'nın eserleri, ip ve nesnelerin karmaşık bir şekilde dokuma işlemiyle oluşturulan büyük ölçekli enstalasyonlardır. Bu eserler, izleyicilerin içine girerek etkileşimde bulunabileceği bir ortam yaratırken, aynı zamanda tekinsizlik hissi uyandırmıştır. İplerin karmaşıklığı, labirent benzeri bir his yaratırken, nesnelere ve mekanın kullanımını da anlam katmanları oluşturmaktadır.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> Nochlin, L. (2019). Çağdaş Sanatın Garip ve Coşkulu Dünyası, S.13.

<sup>94</sup> Jones, A. (2017). Korku Çağdaş Sanatta: Estetik, Politika ve Alımlama.

<sup>95</sup> Buchmann, S. (2009). Video Sanatı, Bir Rehber, I.B.Tauris.

## BÖLÜM IV

### 4. GIORGIO DE CHIRICO’NUN ESERLERİNDE TEKİNSİZLİK GÖSTERGELERİ

#### 4.1 Hayatı

Giorgio de Chirico, 10 Temmuz 1888'de Yunanistan'ın Volos şehrinde İtalyan bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Annesi Gemma Cervetto, Cenova kökenli bir aileydi ve büyük olasılıkla İzmir'de doğmuştur. Babası Evaristo ise, 21 Haziran 1841'de İstanbul'un Büyükdere semtinde doğmuştur. Aile, İstanbul'da önemli görevlerde bulunan bir aileden gelmektedir.

Evaristo, İtalya'da mühendislik eğitimi aldıktan sonra Türkiye'ye dönerek 1870-1873 yılları arasında İstanbul-Edirne demiryolu inşaatının denetimini üstlenmiştir. Ardından, Yunanistan'daki Teselya demiryolu yapımında görev almıştır.<sup>96</sup> Giorgio'nun kardeşi Andrea (daha sonra adını Alberto Savinio olarak değiştirecektir), Ağustos 1891'de Atina'da doğmuştur. Aile, daha sonra Volos'a geri dönerek 1899 yılına kadar burada yaşamıştır. Bu dönemde Chirico, Volos'ta ilk resim derslerini almıştır. Aile, daha sonra başkent Atina'ya taşınmış ve Chirico, 1903-1906 yılları arasında Atina Teknik Üniversitesi'nde eğitim görmüştür.<sup>97</sup>

Babası Evaristo, uzun süren bir hastalık sonucu Mayıs 1905'te hayatını kaybetmiştir. Evaristo'nun ailesi, İstanbul'un Katolik Mezarlığı'nda bir mezar şapeline sahiptir. Ayrıca dedesi de Chirico, Bab-ı Âli'de Rus çarları adına resmi tercüman

<sup>96</sup> Giorgio De Chirico, “*Dünyanın Gizemi*”, 2016, s. 26

<sup>97</sup> Chirico, a.g.e. s. 28

olarak çalışmış ve Sardinya Krallığı'nın elçisi olarak görev yapmıştır.<sup>98</sup> Bu ayrıntılar, Giorgio de Chirico'nun hayatının erken dönemini ve ailesinin kökenlerini aydınlatmaktadır. Bu dönemdeki deneyimleri ve eğitimi, sanatçının ileriki eserlerine büyük etki yapacak ve onun sanatsal vizyonunu şekillendirecektir.



**Resim 12:** Giorgio De Chirico, Zirhlı Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya ve suluboya, 50 x 40 cm, 1948

(<https://www.peramuzesi.org.tr/images/Blog/images/chirico01-2.jpg>)

Eylül 1906'da, Giorgio de Chirico'nun annesi çocuklarıyla birlikte Yunanistan'dan ayrılma kararı almıştır. Aile, kısa bir süre Venedik ve Milano'da konaklamış, ardından Münih'e yerleşmiştir. Bu dönemde Chirico, Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim görmüş, kardeşi Andrea ise müzik öğrenimi almıştır. Giorgio, Arnold Böcklin ve Max Klinger gibi sanatçıların eserlerine büyük bir ilgi

<sup>98</sup> Chirico, a.g.e. s. 30

duymuş ve Nietzsche, Schopenhauer, Weininger gibi düşünürlerin yapıtlarını okumuş ve onlardan etkilenmiştir.<sup>99</sup>

Haziran 1909'da de Chirico, Milano'ya taşınmıştır. Milano'da, Böcklin'in eserlerinden esinlenerek resimler yapmıştır. Ancak babasının ölümü onda derin bir üzüntüye yol açmış ve ciddi bir bağırsak hastalığı geçirmiştir. Mart 1910'da ise Giorgio, annesi ve erkek kardeşiyle birlikte Floransa'ya taşınmıştır. Burada Santa Croce Meydanı'ndan esinlenerek metafizik resimler yapmaya başlamıştır.<sup>100</sup>

1911 yılında de Chirico, Paris'e taşınmış ve 1912'de Paris'teki Güz Salonu'nda ilk sergisini açmıştır. Bu dönemde İtalya Meydanı temasını geliştirmiş ve mankenlerle ilgili çalışmalara yönelmiştir. Picasso ve Apollinaire gibi önemli sanatçılar, De Chirico'nun yapıtlarını fark etmiş ve takdir etmiştir. Apollinaire, de Chirico'nun sergisi hakkında bir değerlendirme yazısı kaleme almış ve onu "*genç kuşağın en şaşırtıcı ressamı*" olarak tanımlamıştır.<sup>101</sup> Bu dönemde De Chirico, sanatçılar Paul Guillaume, Ardengo Soffici, Constantin Brancusi, Max Jacob ve André Derain gibi isimlerle tanışmıştır. Metafizik Sanat'ı teorileştirmeye yönelik ilk adımları bu dönemde atmıştır.<sup>102</sup>

Giorgio de Chirico ve kardeşi Savinio, 1915 yılının Mayıs ayında İtalya'ya geri dönmüş ve Floransa'daki askerlik bürosuna başvurarak askere alınmışlardır. Ferrara'ya gönderilen ikili, savaş dışı bir görevle atanarak bu şehirde kalmışlardır. Chirico, Ferrara'da geçirdiği süre boyunca Metafizik İç Mekân temalı ilk yapıtlarını

<sup>99</sup> Roger Cardinal, "Giorgio de Chirico and surrealist mythology", *Papers of Surrealism*, Sayı:2/2004 Yaz.

<sup>100</sup> "Giorgio de Chirico" - The Art Story

<sup>101</sup> "Giorgio de Chirico Biography" - Encyclopedia Britannica

<sup>102</sup> "Giorgio de Chirico" - Tate Modern

tuvale aktarmıştır. Bu dönemde “*Büyük Metafizikçi*”, “*Hektor ile Andromakhe*”, “*Ozan*” ve “*Tedirgin Edici Esin Perileri*” gibi önemli eserleri ortaya koymuştur.<sup>103</sup>

1916 yılında, henüz 20 yaşında olan Filippo de Pisis ile tanışması, sanat hayatında önemli bir dönüm noktasıdır. Bir süre Villa del Seminario askeri hastanesinde tedavi gören Carlo Carrà ile Chirico'nun ilişkisi bu dönemde başlamıştır. Dada hareketinin etkileriyle de temas kuran sanatçı, *Tristan Tzara* ve *Dada 2* dergisiyle ilişki kurmuştur. Paris ile olan bağlarını koparmadan eserlerini Paul Guillaume'a göndermeye devam etmiştir. Paul Guillaume tarafından düzenlenen yenilikçi bir sergi, 3 Kasım 1918 tarihinde gerçekleştirildi ve bu sergide Chirico'nun resimleri “*Théâtre du Vieux-Colombier'de*” sergilenmiştir. Sanatçının “*Kâşif Zeuksis*” adlı yazısı ise “*Valori Plastici*” dergisinin ilk sayısında yayımlanmıştır.

Giorgio De Chirico, 1 Ocak 1919'da Roma'ya yerleşti ve sanat kariyerinde önemli bir adım olan kişisel sergisini Bragaglia Sanat Evi'nde açmıştır. Ayrıca, “*Biz Metafizikçiler*” adlı yazısı da bu dönemde yayımlanmıştır. Bu dönemde resim tekniklerine olan ilgisi artan sanatçı, sık sık Roma ve Floransa'daki müzeleri ziyaret ederek kendini geliştirmeye devam etmektedir. Suluboya ve pano resmi teknikleri üzerine araştırmalar yaptı ve İtalyan Rönesans ustalarının eserlerinden bazılarını pastişlerini yapmaya başlamıştır. 1921 yılında André Breton ile yazışmalarına başladı ve çeşitli dergilerde Raphael, Böcklin, Klinger, Previati, Renoir, Gauguin ve Morandi gibi sanatçılar hakkında yazılar kaleme almıştır.<sup>104</sup>

1922'de Paris'teki Paul Guillaume Galerisi'nde düzenlenen önemli bir sergide 55 eseri sergilendi ve Chirico, 14. Venedik Bienali'ne katkı sağlamıştır. 1924 yılında

<sup>103</sup> "Giorgio de Chirico" - Tate Modern

<sup>104</sup> Walter Benjamin, *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri-Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı* (İstanbul: İletişim/SanatHayat, 2010).

ise Roma'da tanıştığı Rus balerin ve gelecekteki arkeolog Raissa Goureviç Krol ile ilişkisi başladı, ilerleyen yıllarda evlilik ile sonuçlanmıştır.

Sanatçı, Paris'e dönerek Işık Metafiziği ve Akdeniz Miti gibi temalar üzerinde çalışmaya başlamış ve bu dönemde "*Arkeologlar, Deniz Kıyısında Atlar, Vadide Dekor, Bir Odada Manzaralar ve Gladyatörler*" gibi konularla ilgilenmeye başlamıştır. Chirico, son çalışmalarını sergilediği Léonce Rosenberg Galerisi'ndeki kişisel sergisinden sonra sürrealistlerin bu eserlere karşı sert bir eleştiri getirmişlerdir. Bu süreçte sürrealist grupla arasındaki kopuş netleşti ve sonraki yıllarda bu durum daha kötüleşmiştir. 1928 yılında, Jean Cocteau'nun "*Le Mystère Laïc: Essai d'étude indirecte*" adlı eseri, Chirico'nun taşbaskılarıyla birlikte yayımlanmıştır. Aynı dönemde sanatçının "*Piccolo Trattato di Tecnica Pittorica*" adlı resim tekniği el kitabı Scheiwiller Yayınevi tarafından Milano'da yayımlanmıştır. Sanatçı, Rus Baleleri'nin sahnelendiği Monte Carlo, Paris ve Londra'da Sergey Diyagilev'in "*Le Bal*" adlı gösterisi için kostümler tasarlamıştır. Bu dönemde de Chirico, farklı disiplinlerde ve sanat alanlarında etkisini sürdürmeye devam etmektedir.<sup>105</sup>

Giorgio de Chirico, son yıllarında Manzoni'nin "*Nişanlılar*" romanını ve Quasimodo'nun "*İlyada*" çevirisini resimlemesiyle edebiyat ve sanat arasındaki bağı güçlendirmektedir. Neo-metafizik Sanat döneminde, klasik konuları yeniden ele alarak erken metafizik döneminin gergin havasını parlak renkler ve sakin atmosferlerle yeniden yorumlamıştır. Palazzo Reale'de düzenlenen retrospektif sergi ve New York Kültür Merkezi'ndeki "*Giorgio De Chirico'nun Gözüyle Giorgio De Chirico*" sergisi, sanatçının geniş koleksiyonundan seçilen yapıtlarla büyük bir başarı elde etmiştir. Ayrıca, 15. Trienal için tasarladığı Gizemli Havuz ve Fransa Akademisi'ne seçilmesi, Chirico'nun etkisini ve başarısını daha da pekiştirmektedir. Giorgio de Chirico, 20 Kasım 1978'de Roma'da 90 yaşında vefat etmiştir, ancak sanatının mirası ve etkisi hâlâ güçlü bir şekilde devam etmektedir.

<sup>105</sup> André Breton, *Surrealism and Painting* (New York: Icon Editions, 1972) s. 13.

## 4.2 Giorgio De Chirico'nun Eserlerinde Tekinsizlik Analizi

Giorgio De Chirico'nun karakteristik sembolik tarzı, 20. yüzyıl sanatı ve özellikle Sürrealizm akımı üzerinde büyük bir etkisi olan bir yapıya sahiptir. Sanatçının eserleri, klasik heykeller, İtalyan meydanları, gizemli gölgeler, geometrik nesnelere ve vitrin mankenleri gibi alışılmadık dışında rüya gibi mekânlarla doludur. Bu mekânlar birçok gizemi içinde barındırmaktadır.

Bu gelişimi şekillendiren faktörler, Chirico'nun sosyal ve çevresel etkileridir. Sanatçı, 20. yüzyılın en önemli İtalyan ressamlarından biri olarak kabul edilmiş ve özellikle Sürrealist akımın yanı sıra birçok sanatçı üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Sanat tarihinde köklü bir temele dayanmış ve geleneksel resim anlayışına farklı bir perspektif getirmiştir. Bu yaklaşımı, Sürrealizm'in kurumsal yapısının şekillenmesinde büyük bir rol oynamış ve yeni bir boyut kazandırmıştır. Sanatçı, eserlerinde kendi yaşam deneyimlerini yansıtmış ve çocukluk anılarının eserleriyle birleşmesinde önemli bir yer tutmuştur. Oluşturduğu kurgusal yaklaşım, metafizik dünyasında boşluk ve yokluk kavramlarını vurgulayarak öncü bir Rönesans sanatı geliştirmiştir. Mekân kavramını ön plana çıkarmış ve resmin genel yapısı içinde mekânı bir özne olarak konumlandırmıştır.

Chirico'nun yapıtları, dikkatle incelendiğinde içinde bulunduğu dönemin toplumsal hareketliliğinin yansımalarının belirginleştiği görülmektedir. Bu yansımalar son derece etkileyici olmakla birlikte; sanatçının dönemine özgü bir perspektifle değerlendirilmesi, onun ve eserlerinin detaylı bir şekilde analiz edilmesi neredeyse imkânsızdır. Çünkü bu tarihsel süreçte, her açıdan değişimin yaşandığı son derece dinamik ve hareketli bir yapı söz konusudur. Chirico'nun düşünsel ve estetik açıdan

olgunlaşmaya başladığı bu dönem, toplumsal ve sanatsal anlamda büyük değişimlerin yaşandığı bir yüzyılın sonunu selamlarken, onu daha sancılı bir dönem beklemektedir. Adeta bir eşiğin simgesel çağrışımını yapmaktadır.<sup>106</sup>

19. yüzyılın sonlarındaki toplumsal ve endüstriyel değişimler, sanatçıların toplumun bir yansıması olarak büyük etkiler altında kalmalarına neden olmuştur. Bu etkiler, sanatçıların değişimlere verdikleri net tepkileri açık bir şekilde göstermelerini sağlamıştır. Bu bağlamda, dönemin en son ve açık tepkisinin Sembolist düşünce ile ortaya çıkmıştır. Dönemin koşulları ve toplumsal dinamikleriyle şekillenen bu tepki, dış dünyanın baş döndürücü hızı ve doğanın vahşi gerçekliğinin derinlere işlemesiyle sanatın her katmanına yayılmıştır. Sanatçıyı, doğaya ve geçmişe duyulan özlemle dolu olan, kendi iç dünyasına çekilmeye zorlayan bir süreç olarak da değerlendirilmektedir.

Seri üretim ve endüstriyel gelişmeler karşısında toplumun tepkisi, estetik ve mimari bir tarz olan Artnouveau'nun doğuşunu ve edebiyat ile resimde Sembolizm akımının oluşumunu tetiklemiştir. İnsanların devasa fabrikaların yarattığı psikolojik ve fizyolojik etkilere karşı boğulduğu, ancak içinde yaşamak zorunda olduğu bir ortamda, yaşam alanlarını bir tür panzehir olarak düzenlemeye yönlendirmiştir. Bu durum, düşünsel ve biçimsel açıdan doğaya kesin bir dönüşü içermektedir. Sanatçının tepkisi de benzer bir çizgide ilerlemiştir. Arayış içinde olan sanatçı, kendi hayal dünyasının kapılarını daha da zorlayarak, sanatın gerçekliğini kendi içsel doğasında aramaya yönelmiştir.<sup>107</sup>

Sanatçı, Münih'te aldığı resim eğitimiyle biçimden ziyade içerik anlamda etkilenmiştir. Münih'teki eğitimi, özellikle Arnold Böcklin'e olan hayranlığıyla birlikte, kültürel, görsel ve düşünsel gelişimine büyük katkılar sağlamıştır.

<sup>106</sup> Wieland SCHMIED, Giorgio De Chirico: The Endless Journey, Londra, 2002, s. 11

<sup>107</sup> Havva Küçükler DALDABAN, Gerçeküstü Resmin Oluşumunun Nesnenin Dönüşümüne Bağlı Olarak İrdelenmesi, YLTezi, s. 29

Chirico'nun eserlerinde, Almanya'daki karamsar dünya görüşünün izleri açıkça görülmektedir. Sanatçının Almanya'daki eğitim yıllarında Nietzsche ve Schopenhauer gibi düşünürlerin etkisiyle, Chirico'nun resimlerinde temel düşünceler ve temalar yokluk - boşluk kavramlarında odaklanan tinsel dünyasının oluşumunda önemli bir rol oynamıştır. Chirico'nun geleneksel resim kalıplarına bağlılık konusunda bir yanılığa düşülmemelidir. İlk bakışta Rönesans dönemine ait çizgisel perspektif kurallarına uyduğu gibi görünse de farklı ufuk düzlemleri kullanarak perspektif ve sonsuzluk izlenimi yaratan boşluklarla geleneksel görme alışkanlıklarını da bozmuş ve değiştirmiştir.

Chirico'nun resimlerinde kullanılan sıcak tonlar ve tanıdık semboller, yanıltıcı bir şekilde huzur verici bir etkiye sahiptir. Değişken perspektif çizgileri, hayali iç ve dış mekânlar ile endüstriyel silüetler arasındaki ilişki, hem şaşırtıcı hem de anlaşılabilir bir şekilde tanıdık bir nitelik taşımaktadır. Mekân algısı, sanki şehirde kaybolmuş ya da bir yabancı evinde dolaşıyormuşuz gibi bir izlenim yaratır. Boş meydanlar, gölgeli sıra kemerler ve yalnız heykeller, sabahları hatırlanmayan korkutucu rüyaların izlerini taşıyan kalıntılara benzemektedir.<sup>108</sup>

Chirico'nun eserleri, kendine özgü tarzı ve derin anlamlarıyla sanat dünyasında önemli bir yer edinmiştir. Mekânların boşluğu, figürlerin yalnızlığı ve renklerin melankoliyi yansıttığı yapıtları, izleyicileri etkilemekte ve düşünsel bir yolculuğa çıkarmaktadır. Sonsuzluk ve sınırsızlık duygularını içeren eserleri, insanın varoluşsal sorularına göndermeler yaparken aynı zamanda çağın toplumsal ve endüstriyel değişimlerini de yansıtmaktadır. Chirico, sanatının aracılığıyla gerçeklikle hayalin, geçmişle geleceğin kesiştiği bir noktada izleyicileri büyülemekte ve düşünmeye yönlendirmektedir.

<sup>108</sup> Ömer Yiğit ARAL, De Chirico: Mekânın Metazifik Belleği, Sanat Dergisi s. 40

### 4.2.1 Giorgio De Chirico - Aşk Şarkısı

Giorgio De Chirico, 20. yüzyıl sanatında önemli bir figür olarak kabul edilir ve kendine özgü sanat anlayışıyla öne çıkmaktadır. Sanatçının eserlerinde özellikle dikkat çeken nokta, manzaralarında yer alan ufuk çizgisinin olağanüstü bir şekilde uzadığıdır. Bu uzatılmış ufuk çizgisi, resimlerinde geçmişten gelen korkutucu izlerin gelecek umuduyla buluşmasını yansıtmaktadır. Chirico, günlük yaşamdan alınmış gibi görünen sıradan nesnelere ve tanıdık ortamları, adeta bir zaman makinesi aracılığıyla metafizik bir mekâna taşımış ve resimlerinde tiyatro dekoru gibi düzenlemiştir.

Sanatçının eserlerinde boş mimari yapılar ön plana çıkmaktadır. Bu yapılar, figürlerin yerleştirildiği önemli bir öğe haline gelmiştir. Özellikle Raphael'in "*Meryem ve Çocuk İsa*" tablosunun manzarası önünde duran figürlerin yerleştirildiği boş mimari yapılar, resimlerde sorunsuz bir şekilde konumlandırılmıştır. Chirico, bu şekilde figürlerle mimari yapıları birleştirerek, sanatında derinlik ve perspektif etkisini yaratmıştır.

Sanatçının eserlerinde kullanılan renkler ve kompozisyonlar da dikkat çekicidir. Sıcak renk tonları, eserlere melankolik bir atmosfer kazandırırken, figürler ve mimari unsurlar arasındaki ilişkiler de ilgi çekici bir denge oluşturmuştur. Chirico'nun resimlerindeki atmosfer, izleyicilerde sonsuzluk, yalnızlık ve sınırsızlık duygularını uyandırmaktadır.

Giorgio De Chirico'nun eserleri, kendine özgü tarzıyla sanat dünyasında büyük etki yaratmış ve sanat tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Eserlerindeki

olağanüstü mekânlar, figürlerin yerleştirilmesi ve renk kullanımı, izleyiciyi sıra dışı bir düşünce dünyasına davet ederken, geçmişin ve geleceğin kesiştiği bir noktada izleyiciye derin bir deneyim sunmaktadır.<sup>109</sup>



**Resim 13:** Giorgio De Chirico, Aşk Şarkısı, 73 x 59,1 cm, 1914

(<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/chirico-giorgio-de/giorgio-de-chirico-ask-sarkisi-2214/>)

Eserde, bir büst ve bir eldivenin yan yana durduğu bir masa, arkasında ise antik bir yapı ve uzakta bir tren görülmektedir. Bu nesnelere arasındaki ilişki, mantık dışı ve gizemli bir atmosfer yaratmaktadır. Eserin adı olan “Aşk Şarkısı”, (Resim13.) bu nesnelere birbirine duyduğu aşkı mı? Yoksa insanın cansız nesnelere duyduğu aşkı mı ifade eder? Bu sorular, izleyiciyi tekinsizlik duygusuna sürüklemektedir.

<sup>109</sup> "Giorgio De Chirico: *Metafizik Bir Perspektif*". Sanat Dergisi, Yıl XXI, Sayı 3, 2020, s. 45-58.

#### 4.2.2 Giorgio De Chirico - Ariadne

Giorgio De Chirico, eserlerinde tarihi güzellikleri veya estetiği sunma amacında değildir. Onun sanat anlayışı, ilkel ağ Yunan ve Roma kültürünün hayal edilmiş bir versiyonuna odaklanmıştır. Zihninde ve anılarında yüceltilmiş, hatta kutsallaştırılmış mekânların yansımalarını araştırmıştır. Bu şekilde, Chirico ocukluk anılarını ve zihninde beliren geçici imgeleri yakalamaya çalışırken, metafizik mekânları bir dekor gibi kullanmıştır.<sup>110</sup>

Chirico'nun eserlerinde ilginç bir yaklaşım görülmektedir. Arka planlara uzak kuleler ve antik kemerler gibi unsurlar yerleştirirken, bilinmeyen bir yöne giden silueti belirsiz bir tren kullanmıştır. Bu detaylar, döneminde yaşanan toplumsal olaylara karşı duyduğu tedirginlik ve kaygıları tasvir etmek için kullanılmaktadır. Sanatçı, resimlerinde toplumsal gerçekliği sorgular ve kendi iç dünyasındaki kaygıları yansıtır.

Chirico'nun yaklaşımı, geleneksel resim anlayışından sapmaktadır. Kendisi, sanatıyla tarihi bir gerçekçilik sunmak yerine, imgeler aracılığıyla duygusal ve zihinsel bir deneyim sunmayı hedeflemiştir. Eserlerindeki melankolik renkler ve boş mekânlar, izleyiciye sonsuzluk ve yalnızlık duygularını hissettirmektedir.

Sonuç olarak Chirico'nun eserleri, bir sanatçının i dünyasının ve toplumsal kaygılarının yansımasıdır. Kendi benliğinden ve yaşadığı dönemin etkilerinden beslenen sanatçı, geleneksel kalıpları bozarak metafizik bir dünya yaratır. Bu şekilde,

<sup>110</sup> Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo* (Oxford University Press, 2007) s.81.

izleyiciye farklı bir estetik deneyim sunar ve onları düşünmeye, hissetmeye ve anlam arayışına yönlendirmektedir.<sup>111</sup>



**Resim 14:** Giorgio De Chirico, Ariadne , 135.3 cm × 180.3 cm, 1914

([https://en.wikipedia.org/wiki/Ariadne\\_%28Giorgio\\_de\\_Chirico\\_painting%29](https://en.wikipedia.org/wiki/Ariadne_%28Giorgio_de_Chirico_painting%29))

Chirico'nun "*Ariadne*" adlı eseri (Resim14.), en ünlü ve etkili çalışmalarından biridir. Eser, Yunan mitolojisinde Theseus tarafından Naxos adasında terk edilen Ariadne'nin uyuyan heykelini, de Chirico'nun kendine özgü basit ve geniş biçimleriyle tasvir ettiği ıssız bir meydanın ön planına yerleştirmiştir. Ariadne, sanatçının 1911 yılında Paris'e taşındıktan ve yalnızlık ve izolasyon dönemine girdikten sonra büyük kişisel sembolik anlam kazanmıştır. Eser, klasik geçmişe doğru düşsel bir kaçış olduğu kadar, Chirico'nun Yunanistan'daki çocukluğunun anılarına da bir geri dönüşür.

<sup>111</sup> Friedrich Nietzsche, *a.g.e*, 2007, s.75.

Eserin tekinsizlikle bağlantılı olarak analizi yapılırken, Erwin Panofsky tarafından geliştirilen üç aşamalı “İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi”<sup>112</sup> yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntemde eser, doğal anlam, uzlaşmalı anlam ve içsel anlam olmak üzere üç farklı düzeyde incelenmiştir.

Doğal anlam düzeyinde eser, biçimsel özellikleriyle değerlendirilmektedir. Eserde kullanılan renkler soluk ve pasteldir. Işık ve gölge keskin bir şekilde ayrılmaktadır. Perspektif kuralları bozular, mekân derinliği azalır, nesnelere orantısız ve gerçeküstüdür. Eserdeki figürler cansız ve donuk görünmektedir. İnsanlar uzakta ve küçüktür. Heykel yatay bir pozisyonda uyur ve arka planda bir tren geçmektedir. Eserin genel havası sessizlik, yalnızlık ve melankolidir.

Uzlaşmalı anlam düzeyinde eser, kültürel kodlarla ilişkilendirilmektedir. Eserdeki heykel, Yunan mitolojisinde Ariadne’yi temsil ederken meydan ise klasik mimari unsurlarla süslenmiştir. Bu unsurlar, Chirico’nun Yunan kökenine ve antik kültüre olan ilgisini yansıtmıştır. Ayrıca eserdeki tren, saat kulesi ve fabrika bacası gibi endüstriyel motifler, modern çağın gelişimini ve sanatçının yaşadığı dönemin toplumsal değişimlerini simgelemektedir.

İçsel anlam düzeyinde eser, sanatçının kişisel duygu ve düşünceleriyle bağlantılıdır. Eserdeki Ariadne heykeli, Chirico’nun Paris’te yaşadığı yalnızlık ve izolasyon duygusunu sembolize etmektedir. Sanatçı, kendini terk edilmiş ve uyuyan bir sevgili gibi hissetmiştir. Aynı zamanda eserdeki meydan, Chirico’nun Yunanistan’daki çocukluğuna duyduğu özlemi ifade etmektedir. Sanatçı, klasik geçmişi idealize ederek modern çağın karmaşıklığından kaçmaya çalışmıştır.

---

<sup>112</sup> Panofsky, E. (1995). İkonografi ve İkonoloji: Rönesans Sanatının İncelenmesine Giriş, (Çev. Engin Akyürek), İstanbul: Alfa Yayıncılık

Eserin tekinsizlikle bağlantısı ise eserdeki nesnelere arasındaki mantıksız ilişki, gerçeklik algısını bozmaktadır. Meydanın ıssızlığı ve sessizliği, gizli bir tehlikeyi çağrıştırmaktadır. Heykelin uyku hali, ölümle özdeşleştirilir ve gölgeler, bilinçaltının karanlık yönlerini ortaya çıkartmaktadır. Bu unsurlar, esere bir tekinsizlik atmosferi katar ve izleyiciyi rahatsız etmektedir.



**Resim 15:** Giorgio De Chirico, Tuhaf Bir Saatin Hazları ve Enigmaları, 1913

(<https://www.estorickcollection.com/exhibitions/giorgio-de-chirico-and-the-myth-of-ariadne> )

Eser, biçimsel özellikleriyle değerlendirilmektedir (Resim15.). Eserde kullanılan renkler koyu ve kasvetlidir. Işık ve gölge sert bir şekilde ayrılmaktadır. Perspektif kuralları bozular, mekân derinliği azalır, nesnelere orantısız ve gerçeküstüdür. Eserdeki figürler cansız ve donuk görünmektedir. Biri yüzü kapalı bir heykel, diğeri ise bir mankendir. Meydanda bir saat kulesi ve bir tren vagonu bulunur. Eserin genel havası sessizlik, yalnızlık ve melankolidir.



**Resim 16:** Giorgio De Chirico, Güzel Bir Günü Melankolisi, 1913  
<https://www.e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/chirico/ch21.jpg> )

Eserde, güneşli bir günde ıssız bir sokakta bulunan beyaz ve karanlık iki bina, küçük bir kız çocuğu, bir vagon ve gölgelerden oluşan tekinsiz bir atmosfer vardır (Resim16.). Tekinsizlik, tanıdık olanın yabancılaşması, bastırılmış olanın geri gelmesi, mucizevi tesadüflerin rahatsız edici tekrarları gibi unsurlarla ortaya çıkan bir korku ve endişe duygusudur. Beyaz bina ile karanlık bina arasındaki zıtlık, tanıdık olanın yabancılaşması olarak yorumlanmaktadır. Beyaz bina düzenli ve aydınlıkken, karanlık bina içi görünmeyen ve tehdit edici bir yapıdır. Bu yapılar aynı zamanda ikizlik durumunu da çağrıştırmaktadır. Küçük kız çocuğu, masumiyetin sembolü olarak görülmektedir. Ancak bu masumiyet, tekinsiz bir ortamda kaybolmaktadır. Kız çocuğu meydana doğru koşarken, meydanın görünmeyen kısmından gelen gölgeler onu takip etmektedir. Bu gölgeler kimin veya neyin gölgeleri olduğu bilinmemektedir. Bu da bastırılmış olanın geri gelmesi olarak yorumlanmaktadır. Vagon ise sokağın görünmeyen tarafına doğru açık kapaklarıyla bakmaktadır. Bu da entelektüel belirsizlik yaratmaktadır. Vagon neden oradadır? Kim açmıştır? Nereye gidecektir? Bu soruların cevabı verilmemektedir.

Bu unsurların bir araya gelmesiyle eser, izleyicide tekinsizlik hissi uyandırmaktadır. Eserin adındaki melankoli ise bu tekinsizliğin altında yatan duygusal boyutu ifade etmektedir. Melankoli, hüznün ve kayıp duygularını içeren bir ruh halidir. Eserdeki melankolide, tasvir ettiği sokak, 19. yüzyıl sonunda İtalya'nın modernleşme sürecinde yaşanan değişimlere karşı duyulan nostaljiyi yansıtmaktadır. Chirico, bu dönemde İtalya'nın kültürel kimliğini kaybettiğini düşünmekte ve geçmişe özlem duymaktadır. Eserdeki ıssızlık ve sessizlik, Chirico'nun kişisel yaşamındaki yalnızlık ve mutsuzluk duygularını da ortaya koymaktadır. Chirico, hayatının büyük bölümünde depresyon ve anksiyete ile mücadele etmiştir.

Eserdeki güneşli gün ise ironik bir şekilde melankoliyi daha da derinleştirmektedir. Güneşli gün, normalde neşe ve mutluluk veren bir şeydir. Ancak eserdeki güneşli gün, tekinsiz bir ortamda görüldüğü için, izleyicide kaybedilen bir mutluluğu hatırlatmaktadır.

### 4.2.3 Giorgio De Chirico – Montparnesse Garı

Chirico'nun eserlerinde yer alan kara tren, yaşanan anın ve geçiciliğin sembolik bir temsilidir ve resmin mekânsal düzeninde öne çıkarılmıştır. Dev saatler gibi biraz daha öne yerleştirilmiş olan tren, tamamen anlık ve kaçınılmazlığın bir silueti olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim17.). Resmin arka plandaki fona doğru uzanırken sert olmayan bir leke olarak belirtilmiştir. Tren, sessizliğini bozmadan geçtiği ve belirsiz bir kaderin döngüsüne döneceği şiirsel ve metafizik mekânın bir dizesidir.<sup>113</sup>

<sup>113</sup> Friedrich Nietzsche, *a.g.e*, 2007, s.86

Chirico'nun eserlerindeki tren, resmin anlam katmanlarına derinlik katar. Kara tren, zamanın akışını simgelerken aynı zamanda bir kehanetin sonucu gibi belirsizlik ve tekrarlanabilir duygusu yaratmıştır. Şiirsel niteliği ve metafizik mekânın ifadesinde önemli bir unsurdur. Tren, resmin atmosferini etkileyen ve izleyiciyi kendine çeken bir öğedir.<sup>114</sup>

Chirico'nun bu anlatımında kullanılan farklı ifadeler, sanatçının eserlerindeki derin anlamları vurgulamak için etkili bir şekilde kullanılmıştır. Kara tren, sadece bir taşıt değil, aynı zamanda geçmişin, geleceğin ve geçiciliğin sembolik bir temsilidir. Chirico, bu şekilde resimlerindeki mekânsal düzenlemelerle izleyiciye şiirsel ve metafizik bir deneyim sunmaktadır.



**Resim 17:** Giorgio De Chirico, Montparnasse Gari, 140 x 184,5 cm, 1914

(<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/chirico-giorgio-de/giorgio-de-chirico-montparnasse-gari/>)

<sup>114</sup> Giorgio de Chirico, "Thoughts on Classical Painting", *Commedia dell'arte moderna* (Roma: Traugardi, 1945) s. 64-68.

#### 4.2.4 Giorgio De Chirico - Güz Melankolisi

Giorgio De Chirico'nun bu eserinde ileriye doğru bir yolculuğu sembolize eden tren, resmin ufkunda yükselen gösterişli ve zarif bir yapı ile İtalya'nın geleceğini temsil etmektedir. Ancak dikkatimizi çekmesi gereken nokta, resmin önünde Olympia şeklinde tasavvur edilen kadın figürüyle birlikte boş bir yük arabası ve ufkun trenle olan ilişkisinin bağlamıdır. Bu poetika sayesinde resim, yeni bir mekân açarak zaman kavramını da içine dâhil etmiştir. Chirico'nun yapıtlarında, zamana dair bir boyut, nesnelerin birbirleriyle olan ilişkilerin ötesinde, resimlerde hayal gücünün doldurduğu bir anlam kazanmaktadır. Zaman kavramı, Tanpınar'ın geniş zamanıyla örtüşmemektedir. Chirico'nun resimlerinde dramatik bir kopuşa yer vardır, ancak Tanpınar bu kopuşun yükünü taşımıştır. İtalya'nın ve Chirico'nun, büyük besteci Verdi ve ulusal kahraman Garibaldi gibi figürlerle birlikte zengin bir tarihi ve geleceği bulunmaktadır. Geleceğe dair umut beslemek ise tamamen özgürdür.

Tren, sadece geleceğe doğru bir yolculuğu sembolize etmekle kalmaz, aynı zamanda geleceği kendi varlığıyla hayal etmektedir. Resimler adeta bizim adımıza hayaller kurar gibi görünmektedir. Faşizmin yükselişiyle birlikte, bu manzaralar giderek kaçış ve çılgınlıkla dolu atların ve yıkılmış sütunların hâkim olduğu epik ve üslupçu manzaralara dönüşmektedir. Zaman, ülkeye kötü davranmıştır ve Chirico'nun faşizm konusundaki sezgileri, dönemin diğer sanatçılarına göre daha güçlüdür. Hakiki umutlarını kaybettiklerinde, resimlerini kurdukları hayallerin gölgesinde çarpmıha gerilmiş bir halde bulur ve umutları boşa çıkar.<sup>115</sup>

<sup>115</sup> Frances A. Yates, *The Art of Memory* (University of Chicago Press, 1984) s. 130-131.



**Resim 18:** Giorgio De Chirico, Güz Melankolisi, 35,2 x 25 cm, 1913  
<https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/piazza-d-italia-1913> )

Eserde, bir kent meydanında bir sütun, bir heykel parçası, bir saat kulesi ve bir tren görülmektedir (Resim18.). Bu unsurlar arasında mantıksal bir bağlantı yoktur ve perspektif kuralları bozulmuştur. Uzun gölgeler ve boş meydan, sessizlik ve yalnızlık duygusunu artırmaktadır.

Eserin tekinsizlik ile ilişkisi, Freud'un "*Das Unheimliche*"<sup>116</sup> adlı makalesinde açıkladığı kavramla ilgilidir. Chirico'nun eserindeki unsurlar, hem tanıdık hem de yabancıdır. Sütun ve heykel, antik çağın izlerini taşıırken, saat kulesi ve tren modern zamanın sembolleridir. Bu unsurların bir araya gelmesi, zaman ve mekân kavramlarını sorgulatmaktadır. Ayrıca eserdeki perspektif bozukluğu ve gölgeler, gerçeklik algısını zorlamaktadır. Bu nedenle eser, izleyicide tekinsiz bir his uyandırmıştır.

<sup>116</sup> Freud, 1955, s. 1.- 21.

#### 4.2.5 Giorgio De Chirico – Varışın ve Öğle Sonrasının Enigması

İtalya Meydanı'ndaki anıt, Chirico'nun "*İtalya Meydanı*" serisinde gördüğümüz bir sanat eseri olarak, İtalya'nın gelecek vizyonunu, karakterini ve özünü sembolize ederken, geçmişin ve yoksulluğun hatırlattığı kentsel manzaraların arasında belirtmiştir. Özellikle "*Varışın ve Öğle Sonrasının Enigması*" adlı tabloda (Resim19.), İtalya'nın belirsizlikle anılan kaderi, bir gemi formunda kıyıya varmıştır. Adeta yüklerini boşaltmak için ressamı ziyaret etmiş gibi görünmektedir. Bu yükler, gemilerden boşaltıldıktan sonra, trenlerine yüklenebilmiştir.<sup>117</sup> Tren, bir bakıma hem gelecek hem de bilinmezlikten çıkmış bir enigma olarak işlev görmektedir.

İtalya Meydanı'ndaki anıt, sanatçının elindeki fırça ve paleti kullanarak, İtalya'nın geleceğini şekillendiren ve belirleyen unsurlara vurgu yapmıştır. Bu anlamda, İtalya'nın gelecek düşleri, karakteri ve özü, heykelin taşıdığı sembolik anlamlarla ifade edilmektedir. Meydandaki bu anıt, İtalya'nın çağdaş kimliğini yansıtan birer abstraksiyon<sup>118</sup> ve simgeler bütünüdür.

Aynı zamanda bu anıt, bazı kent manzaralarını hatırlatan unsurları içinde barındırmaktadır. Geçmişin izleri, yoksulluğun hala varlığını sürdürebildiği sokaklar ve binalar, heykelin etrafındaki meydanın kompozisyonunda belirgin hale gelmiştir. Bu detaylar, İtalya'nın zorlu geçmişini ve halkının karşılaştığı zorlukları hatırlatır. Chirico'nun "*Varışın ve Öğle Sonrasının Enigması*" adlı tablosu, İtalya'nın kaderini belirsizlikle özdeşleştirmiştir. Bu tabloda, bir gemi formunda tasvir edilen İtalya'nın, bilinmezlikle yüklü bir şekilde kıyıya vardığı görülmüştür. Sanatçı, İtalya'nın geleceğini ve nasıl şekilleneceğini anlamak için bu belirsizliği ifade etmek amacıyla gemi metaforunu kullanmıştır. Geminin gelişi, İtalya'nın geçmişini taşıyan yüklerle

<sup>117</sup> Baldacci, s. 256.

<sup>118</sup> Soyutlama.

doludur ve ressamın 1911-12 yılları arasındaki döneme yapılan bir atıftır. Bu dönemde İtalya, çeşitli zorluklarla karşılaşmış ve yüklerini boşaltmak için çaba harcamıştır. Yüklerin tamamen boşaltılması ve İtalya'nın geleceğe adım atması zaman almıştır. Ressamın bahsettiği gibi, bu yüklerin belki ancak 1916'nın trenlerine yüklenebildiği ifade edilir. Tren, bir taraftan geleceğin sembolü olarak görülürken, diğer taraftan da bir bilinmezliğin ortadan kalktığı bir araç olarak nitelendirilmektedir. Tren, İtalya'nın geçmişten gelen yüklerini taşıırken, aynı zamanda geleceğe doğru ilerlemesini sağlayan bir güçtür.<sup>119</sup>

Bu bağlamda, İtalya Meydanı'ndaki anıt ve "*Varişın ve Öğle Sonrasının Enigması*" tablosu, İtalya'nın geçmişini, yüklerini ve belirsizliklerini sembolik bir şekilde ifade eder. Heykel, İtalya'nın geleceğini şekillendiren unsurlara odaklanırken, tablo geçmişin yüklerini ve geleceğin bilinmezliklerini anlatır. Bu eserler, İtalya'nın tarihini, karakterini ve geleceğini anlamak için izleyiciye derin bir düşünce deneyimi sunmaktadır.



**Resim 19:** Giorgio De Chirico, *Varişın ve Öğle Sonrasının Enigması* , 1911-1912

(<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8EWHBD&titlepainting=Enigma%20of%20the%20arrival%20of%20evening&artistname=Giorgio%20De%20Chirico> )

<sup>119</sup> Baldacci, a.g.e. s. 238.

## BÖLÜM V

### 5. SANATSAL ÇALIŞMALAR

#### 5.1 Sanatçı Beyanı

Psikanalizde bastırılanın tekrar belirmesi, görünmez olanın görünebilir hale gelmesi ve bununla birlikte korkunun sebebi olan tekinsizlik durumu “bastırılmış olmasının” bir etkisi olarak değişmiş, anlamını yitirmiş, yabancılaşmıştır. Bu yüzden karşılaştığında, şüphe, kaygı ve muğlaklık uyandırır. Görünmez olanın görünebilir hale gelmesi durumlarında ise kavram nesnelere ve bununla birlikte nesneyi ortaya çıkaracak bir mekânla ilişkilidir.

Çoğumuz mutluluk adına bir tür maskelere bürünüp, gerçek benliğimizi dış dünyadan uzaklaştırıp öteye geçemeyiz. Bunun yerine hep bir gölge olmuş, yapay ifadelerle gerçek benliğimizi yani kendimizi saklarız. Hâlbuki maskelerin ardında bütün çıplaklık mevcuttur. Bu çıplaklık dev yaratımlar; hayretle hayranlık, ıstırapla mutluluk arasında savrulduğumuz bir maceradır. İfadelerimiz aynı zamanda bize kaçmayı ve saklanmayı vaat eder ve hiç de beklemediğimiz bir anda ele verir. Hayatımız boyunca, dış faktörlerin etkisinden dolayı giderek gerçek benliğimizi yitiririz. Kendimiz olmaktan vazgeçeriz ve bu durum peşi sıra gelen psikolojik etkilerin oluşmasına yol açar. Enerji azalır, hayata dair mutluluk duygusu kaybolur ve geriye sadece bunalımlı ve acılı bir ifade kalır.

## 5.2 Sanatsal Çalışmalar

Çalışmalarda insanların anlık ifadelerinin samimiyetini kendi yaşamıma uygulayarak, onların ilk anda ne hissettiği ve ne düşünüldüğü araştırmak istenilmiştir. Bunun yanı sıra Trapanasyon Algısı üzerine çalışmalar üretilmiştir. Trapanasyon, geçmiş dönemlerde kullanılan bir çeşit tedavi yönetimidir. Bu yöntem, travmatik kazalar sonucu beyindeki kafatası parçalarını temizlemek, basıncı azaltmak ve kafada oluşan yaraları bir nevi kafatasını delerek tedavi etmek amaçlı uygulanmıştır. Mistik veya ruhani açıdan baktığımızda, insanların kafatasını delmeleri içindeki kötü ruhun çıkıp yerine iyi ruhun gireceği üzerine delme işlemi yapılmıştır.

Psikolojik anlamda bu durum bir nevi tekinsizliğe işaretler. Otoportre çalışmalarında Trapanasyon Algısı üzerine çalışmalar üretilmiştir. Burada saflığın ve iyi düşüncelerin yok olduğunu, yerini kaygı, mutsuzluk ve korkunun aldığını aktarılmıştır. Çoğumuz dış etkenlerin etkisi altında kalarak, kendi benliğimizi kaybederiz. Bu durumda bir nevi bizi maskeleymektedir. Kendi özümüzden koparak, çeşitli psikolojik rahatsızlıkları doğururuz. Bunlar; kaygı durumu, tekinsizlik ve depresif durumlardır. Mutluluk duygusu yok olur ve bunalımlı bir iz bırakır. Bütün bunlar birbiri ile bağlantılı olarak tekinsizliği yaratır.



**Resim20:** Gülşen AYDEMİR, Trapanasyon Algısı (Otoportre),  
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 35cm x 50cm, 2020

Freud'un da dediği gibi tekinsizlik rahatsız edici bir kavram olmuştur. Eserde çenesini tutarak sıkılan figür bu durumu yansıtmaktadır. Gözlerin kısılması ve aynı anda burnun hafif havaya kalkması ve kaşların çatık pozisyonu ifade ile tekinsizliğe örnek olmuştur. Kafatasından oluşan delik sinirsel veya kaygısal bir bozukluğun göstegesi olmuştur. Trapanasyon algısı bu noktada devreye girmiştir (Resim20.).



**Resim21:** Gülşen AYDEMİR, Otoportre-İfade, Tuval Üzerine Yağlı Boya  
50cm x 70cm, 2020

Tekinsizlik yalnızca rahatsız edici değil, aynı zamanda can sıkıntısını da temsil etmiştir. Eserde görülen ifade buna bir örnektir. Dar mekânda duran figür duvarlar arasında boğulduğunu canının sıkıldığını bize hissettirmektedir. Kullanılan soğuk renkler ve elleriyle çene kısmını hafif kaldırması bizi odak haline getirmesi tekinsizlik kavramı dâhilinde değerlendirilmektedir (Resim21).



**Resim22:** Gülşen AYDEMİR, Trapanasyon Algı Serisi (Otoportre),  
Kâğıt Üzerine Sulu Boya, 25cm x 35cm, 2021

Eserde görülen el içindeki kalp bize nefret ve sevgi hissinin yok olduğuna dair bir anlatım içermektedir. Sevgisilik tekinsizliğin bir parçasıdır. Görülen figür kendi kalbini alarak diğer insanlara karşı sevgi barındırmadığını kalbi sıkarak bunu ifade etmektedir. Arka planda kullanılan kırmızının tonları olan renkte kalbin parçaladığını ve trapanasyon algısını olduğunu göstermektedir (Resim22).



**Resim23:** Gülşen AYDEMİR, Trapanasyon Algı Serisi (Otoportre),  
Kâğıt Üzerine Sulu Boya, 25cm x 35cm, 2021

Eserde figürün kendini zincirlere sarması, burnundan ve boynundan kan akması sadece inancının bir ifadesi değil, aynı zamanda korkusunun bir tezahürüdür. Figür, kötü ruhun geri dönmesinden veya kendi karanlık dürtülerinden korkmaktadır. İçindeki çalkantıyı dışsal yollarla kontrol etmeye ve bastırmaya çalışmaktadır. Arka plandan çıkan dumanda trapanasyon algısını desteklemektedir (Resim23).



**Resim24:** Gülşen AYDEMİR, Rahatlama (Otoportre),  
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90cm x 90cm, 2020

Eserde figür, ortaya konumlandırılmış olup elindeki sigarasıyla adeta bir aşk yaşamaktadır. Ona karşı gözlerini kısarak bakması ve dudak kenarlarındaki hafif gülümsemesi bize rahatlayıp umursamaz tavır içersinde olduğunu göstermektedir. Bu umursamaz tavır tekinsiz olanı ifade eder. Mekânda ve figürün üzerinde oluşan siyah renk, bir boşluk oluşturup mekânsal tekinsizliği ifade etmiştir. Aynı zamanda sigara dumanından çıkan kötü ruh trapanasyon algısını oluşturmaktadır (Resim24.).



**Resim25:** Gülşen AYDEMİR, Trapanasyon Algısı - Teslimiyet (Otoportre),  
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60cm x 60cm, 2021

Freud, *“Rüya bize belirli bir konuyu, onu görmek istediğimiz şekilde gösteriyor. Aslında rüyanın içeriği bir arzunun yerine getirilmesi ve sebep olarak da arzunun oluşumunu ele almasıdır”*<sup>120</sup> diye ifade etmiştir. Eserde tam da bu arzuya yönelik bir teslimiyet duygusu var almaktadır. Birey, artık kendine yabancılaşmış ve dış dünyadan kendini soyutlamıştır rüya halindeki figürün burnu kanamaktadır. Ağızının yarı açık olması, kafatasından ve vücudunun belirli noktalarından duman çıkması trapanasyon algısıyla beraber bir nevi teslimiyetide göstermektedir. Birey gerçeklik ve bilinçaltı arasında bir yerededir. Mekânda kullanılan renk bize bunu göstermektedir. Birey aynı zamanda tekinsizliğin tanınmış duygusu olan gerçek huzura ermiştir. Teslim olmanın vermiş olduğu hissiyat aynı zamanda rahatsız edici bir durumdur (Resim25.).

<sup>120</sup> AKOT, Bülent, “Freud’un Rüya Yorum Metodu”, Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi, 10.Cilt, 1.Sayı, 2010, s. 213-235.

## SONUÇ

Tekinsizlik, sanatla psikolojinin kesiştiği noktada ortaya çıkar ve bir şeyin aynı anda hem yabancı hem de rahatsız edici olduğu durumu ifade etmektedir. Bu terim, Freud'un psikanaliz teorisiyle ilişkili bir kavram olup, ilk olarak 1906'da Ernst Jentsch tarafından "*zihinsel belirsizlik ürünü*" olarak tanımlanmıştır. Jentsch, tekinsizlik kavramını estetik incelemeler üzerinden ele almıştır. Freud ise tekinsizliği sadece zihinsel belirsizlik olarak değil, aynı zamanda yeni ve yabancı olanın sınırlarını zorlayarak tanımlamıştır.

Tekinsizlik kavramı, sanatta çeşitli noktalarda kesişse de temel olarak tamamen farklıdır. Öncelikle, kusurlu olarak değerlendirilebilecek durumlar vurgulanmış ve bilinen düzeni bozmak amacıyla çeşitli sanatsal eylemler gerçekleştirilmiştir. Ancak temelde, her zaman içerideki unsurların dışa vurulması sorunu yer almaktadır.

Sanayi Devrimi, dünya tarihinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu devrim, insan ve hayvan gücünden makine gücüne dayalı üretim sürecine geçişi temsil ederken, üretimde büyük bir artış sağlamış ve toplum yapısında derin ve köklü değişikliklere neden olmuştur. Sanayi Devrimi, sosyal sorunların da ortaya çıkmasına yol açmıştır. İşçi sınıfının sömürülmesi, düşük ücretler, kötü çalışma şartları ve eşitsizlik gibi sorunlar, bu devrimin tekinsizliğini oluşturan önemli unsurlardır. Bu nedenle, Sanayi Devrimi hem büyük kazanımlar sağlamış hem de toplumsal sorunları beraberinde getirmiştir.

Tekinsizlik, 20. yüzyıl sanatında önemli bir kavram olmuştur. Sanatçılar, tekinsizlik duygusunu izleyicide uyandırmak için farklı teknikler kullanmışlardır. Gerçeküstücüler rüyaların ve bilinçaltının dünyasına odaklanırken, Dadaistler kuralları sorgulamış ve alışılmışın dışına çıkmışlardır. Ekspresyonist sanatçılar ise iç dünyalarındaki duygusal yoğunluğu ifade etmiştir. Tekinsizlik, izleyicide rahatsızlık, merak ve endişe hissi uyandırırken aynı zamanda güçlü bir etki de bırakmıştır. Bu kavram, sanatın sınırlarını zorlayarak toplumsal, psikolojik ve politik meseleleri ele almayı amaçlamıştır. Tekinsizlik, izleyiciyi tanıdık olana yabancılaştırarak bilinçdışı hareketlere geçiren bir araç olarak kullanılmıştır. Bu etki, sanat eserlerinde merak ve tedirginlik uyandırarak izleyicinin düşünce ve duygularını harekete geçirmiştir.

Ünlü İtalyan ressam Giorgio de Chirico'nun 1911 ile 1920'ler arasındaki metafizik resimlerdeki mekân tasarımı, birkaç dönem ve akımın mekân anlayışına genel bir bakış sunmuştur. Chirico'nun çalışmalarını etkileyen geleneksel mekân tasarımı, biçimsel olarak üslubunu etkilemiş ve sanatçının eserlerindeki içerikle bağlantılarını ortaya çıkarmıştır. Ayrıca, Chirico'nun yapıtlarında yer alan düşünce içeriğine yaklaşım tarzı, sürrealizmin en önemli noktalarından biri olarak değerlendirilebilir.

Araştırmanın son bölümünde, çalışmalarımın yöntemlerini, bulgularını ve sonuçlarını sunarak, psikanaliz ve tekinsizlik kavramlarıyla ilişkili olarak insanların ifade ve maskeler arasındaki çatışmasını ve bunun hayatlarına etkisini ortaya konmaya çalışılmıştır.

## KAYNAKÇA

### Kitaplar

Antmen, A. *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık. 2008.

Arat, N. *Etik ve Estetik Değerler* (4. b.). İstanbul: Say Yayınları, 2006.

Barrett, T. *Sanatı Eleştirmek-Günceli Anlamak* (1. b.). (G. Metin, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınları.2012

Berman, M. *Özgünlüğün Politikası* (1. b.). (N. Yıldız, Çev.) İstanbul: Sel Yayınları.2011

Breton, Andre, *Sürrealist Manifestolar*, Altıkırkbeş, PDF İstanbul 2009

Breton, A. *Manifestoes of Surrealism*. (R. Seaver, & H. R. Lane, Çev.) Michigan: University of Michigan Press. 2000

Barthes, R. *Göstergebilimsel Serüven*, (Ç. Mehmet-Sema Fırat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009

Burger, J. M. *Kişilik* (1. b.). (İ. D. Sarioğlu, Çev.) İstanbul: Kaknüs Yayınları. 2006

Burke, E *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*. (M. B. Gümüşbaş, Çev.) Ankara: BilgeSu Yayıncılık. 2008

Daldaban, H, *Gerçeküstü Resmin Oluşumunun Nesnenin Dönüşümüne Bağlı Olarak İrdelenmesi*, YL Tezi, İstanbul, 1992

Dali, S. *Bir Dahinin Güncesi*. Ara Yayıncılık. 1991.

Dali, S. *Gerçeküstü Nesne*. İstanbul: Alkım Yayınları. (2009).

Eiguer, A. *Evin Bilinçdışı* (1. b.). (P. Akgün, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları. 2013

Erkuş, A. *Psikiyoloji Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Doruk Yayınları. 1994.

Fineberg, J. *1940'tan Günümüze Sanat* (1. b.). (G. E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Karakalem Kitabevi Yayınları. 2014.

Freud, S. *The Uncanny*. London: The Hogarth Press. 1955

Freud, S. *The Sexual Enlightenment of Children*. New York: Collier Books. 1963

Freud, S. *Psikanalize Yeni Giriş Dersleri*. (S. Budak, Çev.) Ankara, Öteki Yayınevi, 1997

Freud, S. *Sanat ve Edebiyat*. (E. Kapkın, & A. T. Kapkın, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları. 1999

Freud, S. *Haz İlkesinin Ötesinde, Ben ve İd*. (A. Babaoğlu, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları. 2001

Freud, S. *Cinsiyet Üzerine*. (A. A. Öneş, Çev.) İstanbul: Say Yayınları. 2004

Freud, S. *Rüya Yorumları I*. (A. Kanat, Çev.) İzmir: İlya Yayınevi. 2010.

Freud, S. *Bilinçaltı*. (A. Y. Aksoy, Çev.) Ankara: Gece Kitaplığı. 2015.

Foucault, M. *Özne ve İktidar-* İstanbul: Ayrıntı Yayınları 2014

Gür, Ş. Ö. *Mekân Örgütlenmesi.* Trabzon: Gür Yayıncılık 1996.

Gagnebin, M. *Psikanalitik Bir Estetik İçin.* YKY. 2011

Geçtan, E. *Psikanaliz ve Sonrası.* İstanbul: Remzi Kitabevi. 1998

Gombrich, E. H. *Sanatın Öyküsü.* (B. Cömert, Çev.) Ankara: Remzi Kitabevi 1980

Hoffman, E. T. *Seçme Masallar.* İstanbul : Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi. 2008

Hopkins, D. *Dada ve Gerçeküstücülük.* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. 2006

Huntürk, Ö. *Heykel ve Sanat Kuramları* (1. b.). İstanbul: İstanbul Kitabevi. . 2011

Köksal Akyol, A. *Psikoseksüel Gelişim.* A. Ulusoy içinde, Gelişim ve Öğrenme (s. 125-136). Ankara: Anı Yayıncılık. 2005

Kahraman, H. B. *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri.,* İstanbul: Everest Yayınları. . 2002

Kahraman, H. B. *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri.* Ankara: Kapı Yayınları. 2016

Keser, N. *Sanat Sözlüğü.* Ankara: Ütopya Yayınları. 2005.

Lacan, J. *My Teaching.* UK: Verso. . 2008

Lacan, J. *The Ethics of Psychoanalysis: 1959-1960*. (J. Miller, & D. Porter, Dü) London: Routledge. 2008

Lynton, N. *Modern Sanatın Öyküsü*. (C. Çapan, & S. Öziş, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi. 2004

Lyotard, J. F. *Postmodern Nedir Sorusuna Cevap. N. Zeka içinde, Postmodernizm içinde* (D. Sabuncuoğlu, Çev., s. 44-57). İstanbul: Kıyı Yayınları. 1994

Marin, L. *İmgenin İktidarları*. (M. Cedden, Çev.) Ankara: Dost Kitapevi. . 2013

Olgun, İ. *Kentsel Değişim Sürecinde Kentsel Okuma ve Bellek İlişkisi*. Doktora Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. 2009.

Sayın, Z. *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları. 2003

Snowden, R. *Freud Kilit Fikirler*. İstanbul: Optimist Yayınları. 2011

TDK. *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu. 1998

Terdiman, R. *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*. Cornell University Press. 1993

Timuçin, A. *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları. 2000

Tura, S. *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Yayınları. 2005

Ulusoy, A. *Gelişim ve Öğrenme*. Ankara: Anı Yayıncılık. 2005

Urry, J. *Mekânları Tüketmek*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 1999

## Diğer Yayınlar

Freud, Sigmund, Uncanny, <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>

(Erişim Tarihi: 04.06.2021 )

Dali, Salvador, <https://thedali.org/exhibit/dali-freudz-surrealism/>

(Erişim Tarihi: 04.06.2021)

<https://www.hamhigh.co.uk/lifestyle/heritage/heritage-sigmund-freud-met-his-greatest-admirer-salvadore-dali-at-3444286>

(Erişim Tarihi: 04.06.2021)

<https://arthur.io/art/salvador-dali/the-true-painting-of-the-isle-of-the-dead-by-arnold-bocklin-at-the-hou?ctr=1>

(Erişim Tarihi: 04.06.2021)

Freud, Sigmund, Uncanny, <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>

(Erişim Tarihi: 06.06.2021)

<https://www.theguardian.com/culture/2006/may/09/1>

(Erişim Tarihi: 06.06.2021)

Magritte, Rene, <http://realitybitesartblog.blogspot.com/2010/12/bite-6-rene-magritte-unexpected-answer.html>

(Erişim Tarihi: 08.06.2021)

<https://www.moma.org/multimedia/audio/378/6538>

(Erişim Tarihi: 08.06.2021)

[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/rene-magritte-the-palace-of-curtains-iii/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/rene-magritte-the-palace-of-curtains-iii/)

(Erişim Tarihi: 08.06.2021)

<https://www.moma.org/collection/works/78938>

(Erişim Tarihi: 08.06.2021)

Sürrealist Mimarlık Kuramları, Fantezi ve Tekinsiz, skop dergi [https://www.eskop.com/skopdergi/surrealist-mimarlik-kuramlari-fantezi-ve-tekinsiz/1963#\\_ednref23](https://www.eskop.com/skopdergi/surrealist-mimarlik-kuramlari-fantezi-ve-tekinsiz/1963#_ednref23)

(Erişim Tarihi: 09.06.2021)

Chirico, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28987>

(Erişim Tarihi: 10.06.2021)

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/chirico-giorgio-de/giorgio-de-chirico-1888-1978/>

(Erişim Tarihi: 12.06.2021)

<http://lebriz.com/pages/Isd.aspx?lang=TR&sectionID=0&articleID=458&bhcp=1>

(Erişim Tarihi: 12.06.2021)

<https://www.peramuzesi.org.tr/etkinlik/giorgio-de-chirico-uzerine/412>

(Erişim Tarihi: 15.06.2021)

<https://vesaire.org/nesneler-ruya-giorgio-de-chirico/>

(Erişim Tarihi: 18.06.2021)

Böcklin Arnold, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435683>

(Erişim Tarihi: 23.06.2021)

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnold\\_B%C3%B6cklin#/media/File:Arnold\\_Boecklin\\_-\\_Island\\_of\\_the\\_Dead,\\_Third\\_Version.JPG](https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnold_B%C3%B6cklin#/media/File:Arnold_Boecklin_-_Island_of_the_Dead,_Third_Version.JPG)

(Erişim Tarihi: 23.06.2021)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Isle\\_of\\_the\\_Dead\\_\(painting\)#/media/File:Arnold\\_B%C3%B6cklin\\_-\\_Die\\_Toteninsel\\_-\\_Version\\_4\\_sw.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_(painting)#/media/File:Arnold_B%C3%B6cklin_-_Die_Toteninsel_-_Version_4_sw.jpg)

(Erişim Tarihi: 23.06.2021)

<https://v3.arkitera.com/g57-sanal-mimarlik-ve-hiperyuzeyler.html?year=&aID=562>

(Erişim Tarihi: 28.02.2022)

[Rönesans Sanatı - Dünya Tarihi Ansiklopedisi \(worldhistory.org\)](https://worldhistory.org/Renesans_Sanati_-_Dunya_Tarihi_Ansiklopedisi)

(Erişim Tarihi: 09.10.2022)

The Isle of the Dead: Symbolism and Psychology:

<https://www.artandantiquesmag.com/2019/02/the-isle-of-the-dead-symbolism-and-psychology/>

(Erişim Tarihi: 05.08.2022)

<https://sozluk.gov.tr/>

(Erişim Tarihi: 02. 01. 2022)