



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

İç Mimarlık Ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı

VARLIK FENOMENOLOJİSİNDE ŞİİR VE MEKÂN

Mohammad SAEİ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

İç Mimarlık Ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı

VARLIK FENOMENOLOJİSİNDE ŞİİR VE MEKÂN

Mohammad SAEİ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

Kabul ve Onay

Mohammad SAEI tarafından hazırlanan "Varlık Fenomenolojisinde Şiir ve Mekan" başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından 27.08.2019 tarihinde İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı

Prof. Hüsnü Dokak

Jüri Üyesi (Danışman) Dr. Öğr. Üyesi M.Mesut Çelik

Jüri Üyesi

Prof. M.Hakan Ertek

Jüri Üyesi

Dr. Öğr. Üyesi Emre Demirel

Jüri Üyesi

Dr. Öğr. Üyesi Şaha Aslan

Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Pelin YILDIZ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

TEŐEKKÜR

Hacettepe Üniversitesinde Yüksek Lisansa başladığım süreçten beri tüm çalışmalarımdeki en önemli yol Gösterici olan hocam ve değerli danışmanım Yrd. Doç. Mesut Çelik ve İç Mimarlık Bölümünde olan tüm değerli hocalarıma; Çok değerli katkılarıyla bana eşlik eden sevgili hayat dostum Narges Latifpour'a ve destekleriyle her zaman yanımda olan sevgili annem ve babama,

Teşekkürlerimi sunarım.

VARLIK FENOMENOLOJISİNDE ŞİİR VE MEKÂN

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi, M Mesut ÇELİK

Yazar: Mohammad SAEİ

ÖZ

Günümüze değin tasarlamaaya yönelik çeşitli yöntemler bulunmaktadır. Sanat ve tasarım alanında yeni gelişmelere neden olan bu yöntemler, tasarımcılara düşünce kaynağı olurken birçok yeniliklere de yol açmıştır. Yaratıcılığa yol açan yöntemler genelde iki sınıfta tanımlanır: soyut ve somut.

Soyut kavramı, dünyanın nesneselliğine karşı öznesellikten oluşan öteki bir dünyaya bağlıdır ve hayal dünyasında gerçekleşmektedir. Şiir, soyut bir yapıya sahip olarak imgeler dünyasından kaynaklanmaktadır. Şiir, şairin zihninde olan imgeleri gerçekleştirmek için sözcüklerden faydalanır. Aynı mimaride olduğu gibi malzeme çeşitlerinin görevini yapıyor. ancak okuyucu metni okuduğunda algılarıyla şiiri hayalinde kendi bakış açısına göre yorumlar. Şiire edebiyat bilim açısından baktığımızda, şiir bir kitlenin dili ve zekasının diyalektik bir birleşimidir (sentezidir). Söz konusu mekân olunca, mekânlar yer yüzünde insanın duygusal ve tinsel dünyalarının biçimsel barınaklarıdır. Mekânlar çok katmanlı öznel olarak, düşünüp hayaletme (imgeleme) varlığını şiirle bulmaktadır. Bir tasarımcı, tasarım sürecinde yaklaştığı problemlere karşı özgü bir ana fikir oluşturabilir. Yanısıra bu ana fikiri kendine özgü bir yöntem ve teknik olarak geliştirebilir.

Bu çalışmada baş konumuz varlık fenomenolojisinde mekân ve şiir ilişkileri olarak, Birinci bölümde şiir ve mekân bağlamında sözü geçen yazarların düşüncelerinden yola çıkarak çalışmamızın alan sınırlarını çizmek amacıyla fenomenolojik yaklaşımlara giriş yapmaktayız. Ve ikinci bölümde varlık ve mekâna yönelik fenomenolojik çalışmaları inceleyip, mekânın varlık fenomenolojinde tanımını açıklamaya çalıştık.

Fenomenoloji felsefesinde insan varlığın merkezinde yer alarak, varlığı kendi yorumları ve deneyimleri ile algılamaktadır. Bir sanatçı fenomenoloji yöntemiyle nesnelere ve mekâna yaklaşarak daha değişik ve kendine has bir eserler yaratabilir.

Şair mekânların etkisiyle kendi şiirini yaratabiliyorsa, bir mimar da şiirden esinlenerek kendi yorumlarına ve hayal gücüne dayalı şiirsel mekânlar yaratabilir.

Bir mekânın oluşumunda formun biçimlendirilmesi ve onun kontrolü en kolaydır. Ancak mekân şiir gibi hem hayal gücü ve hem hislerden dolu bir özelliğe sahiptir. Dolayısıyla mekânı böyle düşünürsek, birçok şiirsel mekânlar yaratılabilir; başka bir deyişle, mekân şiirdir, eğer bir şiiri anlamlı kılan metafor, paradoks ve semboller gibi sanatların hayal gücü ise, Mekân da aynı şiir gibi bu kategorilerden ayrı değildir. Dolayısıyla üçüncü bölüm mekânın şiirini ortaya çıkaran ve yaratıcılığa yolaçan konuları tartışmaktadır.

Son bölümde ise konumuzla ilgili somut, soyut ve duygusal (şiirsel) yöntemlerden özet bir şekilde örnek göstererek yaratıcılığa doğru alternatifler sunmaktayız. Tasarım bilişi aracılığıyla, tasarım bilimini ve bilimsel bir tasarım anlayışının gelişimini oluşturmak mümkündür. Tasarım bilişleri faaliyetlerin modellerini test etmek için tasarım süreçlerinden ampirik verilerini incelemek gerekmektedir. Bu nedenle tasarım davranışını benimseyen tasarımcılara yardımcı olmak için ve tasarım eğitimini desteklemek amacıyla uygun yöntemlerin geliştirilmesi önem kazanır.

Anahtar sözcükler: Varlık, fenomenoloji, şiir, mekân ve poetika

POETRY AND SPACE IN THE PHENOMENOLOGY OF BEING

Supervisor: Dr. Öğr. Üyesi, M Mesut ÇELİK

Author: Mohammad SAEİ

Abstract

So far, there have been various ways of designing. These techniques, which lead to new developments in the field of art and design, have been the source of ideas for designers and have caused to many innovations. The ways that lead to creativity are generally defined in two categories: abstractness and concreteness.

The concept of abstractness depends on the world of subjectivity versus the object of the world, and it happens in the world of imagination. Poetry has an abstract structure and derives from the world of images. Poetry uses words to realize images in the poet's mind. As well as architecture, it does the job of a variety of materials. But when readers read the text, interpret the poem from their perspectives and imaginations. When we look at poetry in literature, poetry is a dialectical synthesis of language and the intelligence of society. When space is at stake, spaces are the official refuge of the emotional and spiritual worlds of man.

Spaces discover the existence of multilayered intelligence, thinking, and imagination through poetry. A designer can give a specific idea of the problems that approach the design process. Also, they can develop this basic idea as a method and technique.

In this study, the relationship between poetry and space in the phenomenology of being as the main topic is discussed, and in the first part, the authors' thoughts have been used in this field and the boundaries of our studies to reach the topic of phenomenology. And in the second part, we examine the phenomenological studies of being and space and try to explain the definition of space in the phenomenology of being.

In the philosophy of phenomenology, the man understands the universe with its interpretations and experiences. An artist can create a different and unique work by

approaching the essence of objects and places by the phenomenological method. If a poet can create his poetry under the influence of spaces, an architect can create poetic spaces inspired by poetry based on his interpretation and imagination.

Shaping the form and controlling it is the easiest way to form a space. Yet, like poetry, the place is full of imagination and emotion, Thus, if we consider space in this way, we can create many poetic spaces; in other words, space is poetry, if poetry embodies imagination by using arrays such as metaphors, paradoxes, and symbols. Also, space is not Exceptions in the effectiveness of these arrays. Thus, Chapter Three discusses the relationship between poetry and place and the themes that lead to creativity.

In the final section, we present creativity options by summarizing the tangible, abstract, and emotional (poetic) methods of our subject. Through the knowledge of design, one can create the science of design and develop a scientific design. Experimental data from design processes are needed to test design cognitive activity models. Therefore, it is important to help designers who adopt design science and support design education and to develop appropriate approaches.

Keywords: Being, phenomenology, poetry, space and poetics.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	v
GÖRSELLER DİZİNİ.....	vii
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM :	
1.1. Araştırmanın Konusu ve Problemin Belirlenmesi	1
1.2. Araştırmanın Amacı	4
1.3. Literatür Araştırması	5
2. BÖLÜM :	
FENOMENOLOJİ.....	11
2.1. Fenomenoloji Tanımı.....	11
2.2. Varlık Hakikâtini Bulma Aracı Olarak Fenomenoloji.....	14
2.3. Mekân ve Fenomenoloji.....	17
2.4. Bölüm Değerlendirmesi.....	20
3. BÖLÜM :	
MEKÂN VE POETİKA	22
3.1. Poetika Ve Poetikanın Çeşitleri.....	22
3.2. Fenomenolojide Şiir Ve İmgelem.....	23
3.2.1. Metafor (Mecaz) Ve İmgelem	24
3.2.2. Niyetlilik (Intentionality) Ve İmgelem	26
3.3. Şiir ve Mekân İlişkileri	28

3.3.1. Şiir , Mekân ve Teknoloji	33
3.4. Mekânın Fenomenolojisi.....	38
3.4.1. Ev ve Evren	41
3.5. Bölüm Değerlendirmesi	45
4. BÖLÜM	
MEKÂNİN ŞİİRİ.....	47
4.1. Paradoks ve Metafizik.....	47
4.1.1. Metafizik Tanımı.....	49
4.2. Mecaz (metafor).....	51
4.2.1. Mecaz (Metafor) ve Tasarım.....	53
4.2.2. Haiku ve şiir.....	54
4.3. Bölüm Değerlendirmesi.....	57
SONUÇ.....	59
KAYNAKLAR.....	61
EKLER.....	68
EK-A: Güneş İçenlerin Türküsü.....	68
EK-B: Bir Sen Varsın.....	69
EK-C: Gece Tabelası.....	70
EK-D: Dağ İlk Taşlardan Başlar.....	71
ETİK BEYAN.....	73
YÜKSEK LİSANS TEZİ RAPORU ORJİNALLİK RAPORU.....	74
MASTER'S THESIS REPORT ORIGINALITY REPORT.....	75
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	76

GÖRSELLER DİZİNİ

Resim 2.1. Zumthor'un dağ peyzajı içinde Vals kaplıca binası.....	19
Resim 2.2. Zumthor'un Vals kaplıca binasında su, ışık ve gölge.....	20
Resim 3.1. Erik Gunnar Asplund, Goteborg.....	31
Resim 3.2. Luis Barragán, Antonio Galvez Evi.....	31
Resim 3.3. Richard Neutra, Kaufman Evi.....	31
Resim 3.4. Alvar Aalto, Viipuri Şehir Kütüphanesini.....	37
Resim 3. 5. Alvar Aalto, Alvar Aalto Museum.....	38
Resim 3. 6. Louis Kahn, Hint Yönetim Enstitüsü.....	40
Resim 3.7. Charles Rennie Mackintosh, Tepe Evinin Salon girişi.....	42
Resim 3.8. Frank Lloyd Wright Home and Studio.....	43
Resim 3.9. Fenomenolojik duyumsal imge ve poetik kavramsal imge.....	46
Resim 4.1. Jan Hejduk, tumbur Jan palach memorial Prague.....	48
Resim 4.2. Reima Pietila, kaynak.....	49
Resim 4.3, Aldo Rossi, San Catalu mezarlığı.....	51
Resim 4.4. Ricardo Legorreta evi, yaratıcılıkta haiku.....	55
Resim 4.5. Luis Barragán, Antonio Galvez Evi.....	55
Resim 4.6. Kazuo Shinohara, House on a Curved Road.....	56
Resim 4.7. Tadao Ando, Zen ve haiku.....	56
Resim 4.8. Tadao Ando, Işık Kilisesi ve Su Tabınağı.....	57

Resim 1. Güneşi içenlerin türküsü.....	68
Resim 2. Bir sen varsın, konsept	70
Resim 3. Gece Tabelası	71
Resim 4. Dağ İlk Taşlardan Başlar.....	72

GİRİŞ

1. BÖLÜM

1.1. Araştırmanın Konusu ve Problemin Belirlenmesi

19. yüzyıl sonlarına doğru gelindiğinde, Avrupa’da başlamış olan endüstri ve buna bağlı olarak teknolojinin gelişimi, 20. yüzyılı büyük oranda etkilemiştir. Endüstri ve teknoloji ilk başlangıçta gelişimin bir aracı olarak kullanılırken sonralar kısa bir zaman içinde giderek artık bir amaç durumuna gelmiştir. Birçok alanda, özellikle toplum yapısında hızlı bir değişim yaşanırken, insan yaşamla kendisi arasında kurduğu bağları algılamada zorluk yaşadı, bu yüzden insanın duygusal özellikleri de değişerek birey giderek yalnızlaşmış bir toplumun içerisinde kendini kaybetmiştir. Bunun sonucunda insan yeniden kimliğini kazanmak hissi ile çeşitli yöntemlere başvurarak, bu değişim sürecine “yararlı” niteliğini yükleme yoluna girmiştir. Ancak değişim sürecine yüklenen nitelik, sanayi devrimi ardından romantik dönemde olduğu gibi toplumu beklenen çıkış noktasına ulaştıramaması nedeniyle, bir düş kırıklığı yaratmıştır. Bu düş kırıklığına karşın, sanatçıların ilk tepkisi; yeni duruma karşı direnmek olmuştur (Yener, 2006, s. 1).

Başta varoluşçular olmak üzere, 1940–50 yıllarına gelindiğinde felsefe, sanat ve edebiyat alanında başkaldırmaya yönelik öğretiler ve yapıtlar yer almıştır. Varoluşçular, varoluş sorunu ile ilgilenirken felsefelerinde gerçeklik içinde kendini özgürce var edebilen bir insan için yöntemler önerirler. Buna göre; yaratma etkinliğinin ölçüsünü belirlemek için insanın dışarıdaki “şeyler”le kurduğu bağ ölçüsünü incelerler. Bu süreçte varoluşsal felsefe insanda korku, hiçlik, bunaltı ve kaygı gibi duygular belirir. Bu süreç tinsel ve nesnel bağlamda etkin olduğu bir süreçtir. Çünkü bu dönem bireyin neden–sonuç ilişkilerini yoğun olarak sorgular. İnsanın varoluşu ile yaşamının tasarlanması, Varoluşçuluk felsefesinde önemlidir. İnsan kendi tasarımını oluşturarak, pek çok noktadan yani, seçmesi, var etmesi ve bireyciliğe önem vermesi yönü ile varoluşçu sanatı ile ilişki içerisinde. Bu felsefenin eylem sürecinde sanat dili, soyut ve kavramsal dillerin yerine geçer. Varoluşçu

düşünürler yalnızca yaşamın belirsizliğini ve artistik bir bilinç zenginliğini ifade edebileceğini ortak bir istek olarak dile getirirler (Yener, 2006, s. 1).

Gerçi modern sanat, Bauhaus okulu tarafından mantık üzerinde ve özellikle sanat fenomenolojisini araştırarak bilimsel çerçevede ilerlemeye başladı, ama ünlü sanatçılar bu yöntemi insan varoluşunu ölçme açısından yetersiz olduğunu ifade etmeğe kalktılar (schulz, 2010, s.6). Gideon'a göre: " Endüstri devrimiyle gelişen modern sanat, bir sürü gerçeklerle hayal arasında olan bağlantıları yok etti, dolayısıyla insanların duygusal hisleri git gide kötü durumlara maruz kaldı. Gideon bu durumun tekrar iyileşmesini, sanatla gerçek romantizmin bağdaş kurmasında görür. Diğer yerde ise, modern sanatın gerçek kaynağını, yeni hassasiyetlere bağlı olmasını ifade eder. Her halde yeni hassasiyetler, biraz belirsiz kavramlarla iç içe olduğundan dolayı, bu konuda detaylı bir anlam teorisi ortaya koymak gerekmektedir diye vurgular" (schulz, 2010, s.7).

Anlam teorisinde bir şeyi anlamak ve ona anlam vermek, o şeye bağlı ve tanık olan benzerliği bulmaktır, aslında biz insanlar tam olarak şeylerin doğa bilincinde değiliz, bizlerin şeylerden seçeneklerimiz kadar bilincimiz vardır. Kimi zaman kendi deneyimlerimizle ve birçok zaman geleneksel deneyimlerle fenomenlerin ne olduğunu algılamaktayız. İnsanın varoluşu ve yaratılması kendi isteğine bağlı değil ama varoluşu ve şu varlıkta nasıl yaşaması kendi isteğine ve duyularına bağlıdır. İnsan tam gücüyle duyuların dünyasına hâkim olamaz, ama duyulardan etkileşim gücü de az değildir; aslında insanın düşünceleri de varlıktan etkilendiği duyulardan doğar.

İnsan duyular yoluyla şeyleri ve fenomenleri algılar, fenomenleri algılamak ve onlardan bilgilenmek farklı ortamlarda her kesin durumuna, düşüncesine, bakış açısına ve bir olgunun biçimine göre değişir. Örneğin: bir çocuk ilk dokunarak sonra ağızla her şeyi tatmayla ve bir belli zamandan sonra fenomenleri koklayarak ilişki kurar. Tabi ki bu ilişkide diğer duyuların etkisi de yer almaktadır.

Ancak insan varlığın bir parçası olarak özel duyulara, hayallere ve düşüncelere sahip olan bir yaratıktır. Bu yüzden etkilendiği mekânda yerleşir ve iskân etmekle varlığını

ortaya koyar. İskân etmek, insan ile mekân ilişkilerinin anlamını arttırır ve insana düş, imgeleme ve arzunun zihinsel boyutlarına tam olarak girmesini sağlar.

Mimarlığın ebedi görevi, dünyadaki varlığımızı somutlaştırarak yapılarından, ete bürünmüş varoluşsal metaforlar yaratmaktır. Mimarlık ideal yaşamın fikir ve imgelerini yansıtır, maddileştirir ve edebileştirerek şiirsel bir eser ortaya çıkarır.

Frank Loyd Wright, 1954'te, mimarının zihinsel ve bellekse görevini şöyle açıklamaktadır:

”Bugün mimarlıkta en çok ihtiyaç duyulan şey, yaşamda ihtiyaç duyulan şeydir. Yani Dürüstlüktür (integrity). Dürüstlük, tıpkı insanda olduğu gibi, binada da en derin niteliktir. Dürüstlüğü başarısak, demokratik toplumlarda ahlaki bir hizmetin gerçekleşmesine yardımcı olabileceğiz. Bu yüzden binanızın dürüstlüğü için ayağa kalkın; eğer bunu yaparsanız, yalnızca binayı yapmış olanların hayatında dürüstlük için ayağa kalkmış olmazsınız; toplumsal olarak karşılıklı bir ilişki kaçınılmazdır” (Pallasmaa 2011, s. 89).

Bu çalışmada baş konumuz, varlık fenomenolojisinde mekân ve şiir ilişkilerine odaklanarak, senayileşme nedeniyle kaoslar içine giren insana, şiiri ve şiirsel mekânı hatırlatmak; hayal gücüne dayanan anlamların şiirine ve mekânına vurgu yapmaktır. İnsan ve dünya bir bütündür. Fenomenoloji, insan ve dünyayı bir arada ve birbirlerine bağlı olarak düşünür. Aslında fenomenolojinin böyle bütüncül bakış açısı Kartezyen düşüncesinin özne-nesne ayırımına karşı gelişmiştir ve bu yüzden insan-dünya birlikteliğini tanımlamaktadır.

Bu çalışma, fenomenolojiye dayanarak belirlenen şu soruları yanıtlamaya çalışır. Fenomenoloji felsefesinde varlık, mekân ve şiir anlayışı nasıl yorumlanır? Şiir ve poetika, metafizik, paradoks, metafor vb, soyut kavramlardan nasıl bir yöntem olarak tasarımlarımızda ve bir eseri ortaya çıkarmakta yararlanabiliriz?

1.2. Araştırmanın Amacı

Çalışmamızda fenomenoloji felsefesinde mekânın şiirselliği ve huzurlu mekân anlayışı üzerinde ilerleyerek, modern- post modern akımlarından bütüncül bir yöntem izlerini aramak ve bu alanda kendi kültürümüzün etkisinde algılarımızı ve düşüncelerimizi tasarım diliyle ortaya koymak amaçlanır. Dolayısıyla bu tezde, fenomenolojik alanında çalışan teorisyenlerin bakış açılarından etkilenen mimarların çalışmalarını örnek göstererek; ve akademik ortamlarda bu konuyla ilgili metodları inceleyerek, özellikle metafor va kavramsal deneyime dayalı, biçimsel kavramları geliştirmek amacındayız.

İnsanın iç dünyasında kimlik doğrulaması, dış dünya ile anlam ilişkisi kurmasıyla tanımlanır. Umberto Boccioni'nin şişe eserinde (1882-1916) şişe, bir şey kimliğine sahip içsel gerçekliği ve ya özdeşliğini evrenle bağdaş kurarak ortaya koyar. Varlığını olduğu gibi tanımlayan şişe, içerdiği anlamı bir şekilde gizli kalır. Anlamsal açıdan eseri incelersek, şişe aslında çevresinde olan şeyler dünyasını süslemiştir ve kendisini yorumlara açık bırakarak nesnelere özünü ve gerçekliğini ortaya çıkarmıştır. Heidegger'e göre, bize gerçek yaşamı bağışlayan, şiirsel ruhlardır.

Heidegger'e göre insan, şiirsel olarak iskan bulur ve hayal gücü sadece şiirle düşlerin yaratılmasına olanak sağlar (Heidegger, 1971, s. 213). Şiir düşlerini ve bir nesnenin özünü ortaya çıkarmakla ruhsal kimliğin ve ya özdeşliğin göstergesidir. Dolayısıyla mekân tasarımında da en çok tartışılan konulardan biri özdeşliktir. Bir mekânın yerelliği onun kimliğine bağlıdır. Bu yüzden kimliksiz bir mekân, estetik açıdan sorunsuz olsa da, eksiktir.

Heidegger'in ifade ettiği şekliyle, "Dil'in, Varlık'a ev oluşu" konseptini doğru varsayarak, şiirin amacının, "dili kullanarak Varlık ve hakikati gizlilikten açığa çıkarma" olduğu çıkarımını yapabiliriz. Bu, herhangi bir sanat eseri ile şiirin ortak amacıdır. Görsel sanatlardaki bazı yaklaşımlar şiire yakın sayılabilir. Mimaride de bazı eserlerin şiirselliğini, onların uzama dair yeni bir deneyim aktarmalarıyla ilişkilirebiliriz (Seyed Saadati, 2016).

Varlık koşulu olarak görüldüğü gerçek "yer"leşmeye, şiirsel yaklaşım ve şiiri yaşamın bir sonucu olarak değil, belki şiirin içerisinden çıkardığı hakikatle "yer"leşmenin özünü

yakalama ve insanı dünya ile ilişkilendirme potansiyelini anlamaktır. Aslında mekân bir şiirdir ve içinde yaşayan insanlara kendisini ifade eder. Şiir insanlar tarafından seyir edilerek benimsendiği an, yaşayarak ve zaman geçirerek bir okunma haline gelmiş olur ve aslında bu şekilde kendi değerini bulur.

Şiir ve mekân kavramı ne kadar birbirinden farklı algılanıyorsa da, temel özellikleri içerisinde her iki kavram da insanın hayal ve düşünce dünyasında ortak paydaları vardır. Şiir ve mekânı birbirine bağlayan, metafor, dil, Şiirsellik ve imgelerin her iki kavramda ortak olmalarıdır. Mekân şiirler yaratma gücüne ve potansiyeline sahip bir varlıksa, şiir de mekân yaratma yeteneğine sahiptir. Buna ilişkin, Henri Lefebvre mekânı üç farklı biçimde, algılanan mekân, düşünülen mekân ve yaşanan mekân" olarak ifade etmektedir. Henri Lefebvre'nin incelediği mekân katmanlarına göre, şiir de her üç katmanda , mekâna metafor ve imgeler göndererek, mekânla sarmal bir bağlantı ve ilişki içerisindedir (A.g.e. Şentürer, 2002, s.43).

Şiir insan topluluğunun yaşam doğrultusuna yazılmış sözlerin tümünü özetleyerek, özel mekânın ve boşluğun (spece) eşsiz ifadesine sahiptir.

Bu çalışmanın odağı, tasarım probleminin çözülmesinin ilk aşamalarında metafor kullanımına ışık tutmak ve tasarım stüdyosunda yaratıcılığa zemin hazırlamaktır. Özellikle, bu çalışma yazarlar tarafından tasarlanan yeni ve benzersiz üç aşamalı bir yöntemi tanıtmayı, tasarım stüdyosunda metaforları kullanmayı amaçlamaktadır. İlk prensipler, tecrübe ve sezgi anlayışı ile çoğu tasarımcı buluşsal tasarım çözümlerine buluşur.

1.3. Literatür Araştırması

Bir sanat yapıtının, örneğin bir resmin, bir heykelin, bir müzik yapıtının ve yine bir endüstri ürünü dediğimiz yapıtın, örneğin elimde tuttuğum kalemin, üzerinde yazı yazdığım masanın, su içtiğim bardağın, bindiğim otomobilin meydana gelmesini bir "yaratma" olarak ifade ettiğimizde, bununla ne demek istemekteyiz? Tüm bu yapıtlar, bir tasarım varlığıdır diyoruz ve daha en baştan tasarım varlığının yaratma ile örtüştüğünü kabul ediyoruz. Bu nedenle, yaratma dediğimiz olayı çözümlmek, onunla örtüşen tasarım olgusunu çözümlmek anlamına gelir. Yaratma, genelde

insanın hazır olarak bulduğu doğa varlığına, insanın kendi insansal-tinsel varlığını katması demektir. Bu anlamda yaratma, insanın doğaya insansal bir katkısı olarak daha Platon tarafından da kabul edilmiş ve o günden bugüne kadar bu anlayış, yaratma olayını anlamada daima bir kılavuz düşünce olarak sürüp gelmiştir. Platon bunu Şölen (Symposion) diyalogunda Sokrates'in ağzından şöyle anlatır:

"Ama ruhlarında bereket olanlara gelince, çünkü böyle olanlar da var, onlar bedenden daha çok verirler ürünlerini. İşte bütün yaratıcı şairler ve sanatlarına yenilik getiren işçiler, bu ruhu bereketli insanlarıdır." Platon'un bu düşüncelerini günümüz diline aktarıp söylersek: "Sanatçının ve el işçisinin ortaya koyduğu ürünler, ister plastik ürünler, ister edebiyat ürünleri, ister el becerisine dayalı ürünler ve isterse endüstri ürünleri olsunlar, empirik -duyusal dünyaya duygu ve düşüncelerin aktarılmasıyla meydana gelirler" (Tunalı, 2012, s.64).

İnsanın duygu ve düşüncelerini bir maddi varlığa, taşa, toprağa, sese, boyaya aktarmasıyla meydana gelen, ama empirik dünyada, doğa dünyasında var olmayan tüm sanat ve zanaat yapıtları, bir yaratma ürünüdürler ve onlar empirik doğa dünyasının kategorilerinin dışında yer alırlar. Bu söylediklerimizden şu çıkıyor: Yaratmak, insanın doğa varlığına insansal bir katkısıdır. Diğer canlılar, doğa varlığını, empirik dünyayı aynen benimsedikleri, ona uyum sağladıkları halde, insan, doğaya bir insansal dünya katarak doğayı insansal bir doğa varlığı haline getirir. Empirik dünyanın, doğa dünyasının, bir oluşum ve yok oluş dünyası olmasına karşılık, insanın yaratma erkiyle meydana getirdiği, en geniş anlamında sanat ürünleri dünyası, süreklilik kazanmış bir varlık dünyasıdır (Tunalı, 2012, s.65).

"Bir kavram olarak mekân (boşluk), deneyimler, bedensel hareket ve psikolojik ve görsel üretimin kavramıdır. Bu şekilde düşünüldüğünde mekân içeriği devamlı değişen bir içerendir: mekân kesin pozisyonların ve yönelimlerin temel elemanlarının bir bestesi ya da şiiri ile oluşmaktadır. Mekânsal uzayın çevrelenmişliğinin doğası ise bir strüktür oluşturmaktadır" (Vidler, 1994).

Marcus Vitruvius Pollio'e göre: "tüm çabaların birlikte katılması ve belirlenmesiyle, güzel bir mimari yapıtı ortaya çıkabilir". Buna göre, bir mimari tasarımının amacı, sağlam ve işlevsel olduğu kadar estetik açıdan da güzel olmalıdır. Bu amaç yalnızca

Antik ve Rönesans döneminin mimarlığına ait değildir, günümüz mimarisinin de değişmeyen görevidir. Marcel Breuer'e göre: "Mimarlık, avuçlarımızla dokunduğumuz boşluklar; dilimizdeki mekânın tadı; ölçülerin güzel kokusu ve taşın öz suyudur". Bauhaus'un kurucusu Walter Gropius için de mimari böyle bir sanattır: "Gerçek mimari yaratış, insanın yaşantı mekânlarına psikolojik ve pratik ihtiyaçlarına göre şiirsel biçimler vermeyi amaçlar. Güzellik yaşamın bir gerçeğidir ve insanın maddi çevresindeki güzelliği yaratan mimardır" (Tunalı, 2012, s.42).

Le Corbusier ise meseleye şöyle bakar: "Mimarlığın görevi, hammaddeler aracılığıyla duygusal ilişkiler meydana getirmektir. Mimar, biçimleri örgütleyerek, ruhun saf yaratısı olan bir düzeni gerçekleştirir; biçim ve şekillerle bizde plastik coşkular uyandırır; yarattığı ilişkilerle bizde derin yankılar meydana getirerek, dünyamızla uyum halinde olan bir düzenin ölçülerini verir; kalbimizin ve aklımızın çeşitli hareketlerini tayin eder ve böylece biz güzellik duygusunu hissederiz. Mimarlık sadece şairane duygular olduğu zaman mevcuttur". Başka bir yerde ise şöyle der: "Araştırmalarım duygularımdaki gibi hayatın başlıca değerine doğru yönelmiştir: Şiir! Şiir insanın kalbindedir ve doğanın zenginliğine yönelme kabiliyetidir" (Tunalı, 2012, s.43).

Frank Lloyd Wright da Le Corbusier ile aynı düşünceleri paylaşır:

"Mimarlık insanın ruhuna şiirsel bir şekilde hitap eder; her büyük mimar zorunlu olarak büyük bir şairdir. Mimarlık öylesine canlı, büyük bir yaratıcı güçtür ki, insanın doğasına ve değişen durumlarına göre nesilden nesile, çağdan çağa ilerler, sürer ve yaratır. Mimarlık yapılamaz, mimarlık doğar". Wright. mimarlığı şiire ve mimari da şaire benzeterek, yüzyıllardır şiirde bir kural olarak yaşayan "şair, şair olarak doğmalıdır" (poeta nascitur) sözünü mimara da uygular (Tunalı, 2012, s.43).

Görüldüğü gibi, mimari bir tasarım, mekân içinde yayılan maddi kütleyi aşan bir varlıktır. O bir yanıyla maddi, diğer yanıyla da tinsel bir varlıktır. Bunu vaktiyle Vitruvius da görmüş ve bir mimari yapının tarih, matematik, müzik ve felsefeye uzanan boyutlarını belirlemiştir. Bir mimari yapı bir kültür varlığı olarak görüldüğünde, tarihsellik onun temel bir kategorisi olarak ortaya çıkar. Bu bir mimari tasarımın değişim sürecidir. Bu süreci belirleyen ise insan ile varlık arasındaki

epistemolojik ilgidir. Mimari tasarım varlığının biçimsel değişimleri bu tarihsellik kategorisi içinde meydana gelir. Bu biçimsel farklılığa üslup adı verilir. Mimarlık tarihi bu anlamda bir üsluplar tarihidir: Grek-Roma, Ortaçağ, Rönesans, Barok ve Modern vs. Bu farklı üsluplara sahip mimari yapılar arasında biçim farklılığını aşan bir yapı farklılığı gözlenir. Bu da insan-dünya ilişkisinde temellenir. Bu insan-dünya ilişkisi bireysel bir ilişki değildir; tarihsel dönemlere ve çağlara özgü olan bir ilişki biçiminde somutlaşır (Tunalı, 2012, s.44).

Heidegger mimarlık modeli için sahicilik iddiasında bulunur. Ölçmeyi inşa ve iskân bağlamında şiirle ilişkilendirir:

"iskân etmek ancak şiir, sadece planların yapımı için hazır ölçme çubuklarıyla ölçümlemek olarak değil, her şeyi ölçmek üzere bir ölçü almak olarak meydana geldiği zaman gerçekleşir. Şiir de bina dikmek ve oturtmak anlamında inşa etmek değildir. Aksine şiir iskânın boyutunun uygun ölçümlenmesi olarak asli inşa biçimidir. Şiir her şeyden önce insanın iskân etmesini kendi doğasına kabul eder. Şiir iskânın asıl kabulüdür". İnsan toprağın üzerinde, göğün altında kalışını büyüyen şeyler ve aynı zamanda yükselen binalar dikerek sadece meydana getirdiği yerde iskân etmez. İnsan böylesi inşaya ancak şiirsel ölçü almak anlamında zaten inşa ediyorsa muktedirdir. Sahici inşa, şairler olduğu kadar, böyle şairler mimarlık için, iskânın yapılandırılması için ölçü aldığı kadar gerçekleşir (Sharr, 2013, s. 89).

Şiirin dayanağı, Varoluşçu felsefe (egzistansiyalizm) için bir varlıkla hiçliğin meselesidir. Dolayısıyla, maddi dünyada kendini sürgünde his eden insan, dünyanın ötesine ve bir türlü dışına çıkmaya yönelir. Bu yönelmeyle insan maddi dünyaya ait olan her şeyi önemsiz bularak varlıklarını hiç sayar ve onları yoktur gibi düşünerek sadece görsel ve ya bir tasarımsal olarak varlıklarını kabul eder. Varoluşçu felsefede Şiirin estetik varlığının değeri, içerdiği bu felsefi düşüncede yer almaktadır ve varlığın tasarım modelinin alternatifi hiçliktir.

Ong'e göre İşitme-egemenliğinin görme-egemenliğine yerini bırakmasıyla, durumsal düşünmenin yerini soyut düşünmeye bıraktığını öne sürer. Dünyanın algılanması ve anlaşılmasındaki bu temel değişim yazarın gözünde geri dönüşsüz bir değişimdir: "Sözcükler sözlü söylemde temellenmiştir, ama yazı onları zorbalıkla görsel bir alanda

sonsuz kadar kilitler okuma yazma bilen bir kişi, sözlü kültürün insanları için sözün ne anlama geldiğini bir daha tam olarak kavrayamaz" (Pallasmaa, 2014, s. 32).

Sanatsal dışavurum, dünyanın söz-öncesi anlamlarıyla, basitçe entelektüel olarak anlaşılmaktan ziyade bedenle bütünleşmiş ve yaşanmış anlamlarla, iç içedir. Bana göre şiir bizi sözel ve sarmalayıcı dünyaya anlık olarak götürme gücüne sahip. Şiirin yeniden sözlüleştirilmiş sözü bizi içsel dünyanın merkezine geri götürür. Genel olarak sanat ve mimarlığın görevi de, tıpkı şiir gibi, salt birer izleyici olmakla kalmayıp, ayrılmazcasına ait olduğumuz farklılaşmamış bir iç dünya deneyimini yeniden kurmaktır. Sanatsal yapılarda varoluşsal anlama yetisi tam da dünyayla karşılaşmamızdan ve dünyada- olduğumuzdan doğar (Pallasmaa, 2014, s. 33).

Sürrealizmin örgütlü bir hareket olarak ortaya çıkışı bundan tam 90 yıl önce gerçekleşti. 11 Ekim 1924'te Paris'te Sürrealist Araştırmalar Bürosu kuruldu, Sürrealizm Manifestosu, Breton'un düzyazı şiiri "Poisson soluble" [Çözünür Balık] ile birlikte yayınlandı. Zaten şiiri, şiirselliği esas alıyordu. "Katlanmak zorunda kaldığımız sefaletin mükemmel telafisi, şiirdedir. Mesele, şiirsel hayal gücünün kaynaklarına dönmek, daha da önemlisi, orada kalmaktı. " Sürrealist eylemleri uygulayan öncelikle şairler ve yazarlardı. Dolaysız, vasitasız, yapmacıksız ifadeye en elverişli mecrayı dil sunuyordu: "olabildiğince hızlı biçimde söylenen, eleştirel yetilerin devreye girmediği, dolayısıyla en ufak bir ket vurmanın izini taşımayan, konuşulmuş düşünceye olabildiğince yakın" otomatik yazı. Denilebilir ki, sürrealizm, "bilincimizin bilmediği, işitilmek için çırpınan" cümleleri duyabilmenin yollarını arama çabalarından doğdu. Ayrıcalıklı mecrası otomatik yazı idi (Altınıyıldız Artun, 2014, s. 12-13).

Sürrealizm nezdinde şiirin üstlendiği görev, var olan gerçekliğin yerini almak değil, kelimelerin ve imgelerin simyasıyla onu dönüştürmektir; tıpkı simyanın cansız varlıkları dönüştürmesi gibi. Sürrealist dönüşüm bilinçle sınırlı değildi. İnsan varlığının tamamını ve nihayet bütün insan dünyasını kapsıyordu. O haliyle, gerçekliğin her zaman bütün maddeselliğiyle dönüştürüldüğü bir ritüele ya da büyü ayinine eşdeğer oldu (Altınıyıldız Artun, 2014, s. 62).

Anthony C. Antoniades "Mimarının Poetikası" adlandırdığı kitabında, şiirsel ruha sahip olan mimarları yaratıcı ve yeniliklere yol açan kişiler tanır ve der: "şü mimarlar

kendi araştırmalarının kenarında, ilk kendi özlerini aramaya başlarlar. Bunlar tüm meselenin parametrelerini ve mimarlığın somut – soyut yönlerini bir arada görmeğe çaba gösterirler" (Antoniades, 2014, s. 184).

Gaston Bachelard hayalleri ve mutluluk mekânları incelemede; mutluluk mekânları şiir üretme yeteneğine sahip olan mekânlar olarak ifade etmektedir. Dolayısıyla şair mutluluk mekâna karşı şiirsel mekânı keşfeder ve özgün şekilde yaratır. Şiir bu yönüyle insanın zevkine ve barınmasına neden olurken, mekân da bilinç ve belleğine yaşayan uzamlar olarak varlık bulmaktadır. Sevilen, övülen, nefret edilen mekânlar, tüm birleşenleri ile yaşanmış uzamlar olarak şiirsel imgelerle var olmaktadır. Şiirsel imgelem diğeri bir deyişle düşünme, mekânı anlamlandırmamızı ve anlamamızı sağlamaktadır (Bachelard, 2013, s. 28).

Şiir ve mekân bağlamında sözü geçen yazarların düşüncelerinden yola çıkarak çalışmamızın alan sınırlarını çizmek amacıyla fenomenolojik yaklaşımlara giriş yapmaktayız.

2. BÖLÜM

FENOMENOLOJİ

2.1. Fenomenoloji Tanımı

Fenomenoloji kuramı, farklı anlamlarda Heggel, Kant ve Bergson, tarafından kullanılmıştır. Ancak günümüzdeki bilinen ve kabul görülen [fenomenoloji yöntemi], Edmund Husserl tarafından fenomenoloji adıyla ortaya çıkmış; varlıkların temel anlamlarına inerek felsefi bir yöntem olarak geliştirilmiştir (İnceoğlu, 1999).

Bu düşünce, 20. yy' ın ilk dönemlerinde, psikolojik, sosyolojik anlamları ve fizik, matematik gibi doğa bilimlerinin doğruluğunun ve bilimselliğinin sorgulandığı bir ortamda gelişmiştir (Bubner, 1993, s. 183-201).

Sosyal bilimlerde, özellikle doğa bilimlerinin kullandığı rasyonalist, pozitivist ve objektivist yöntemler, ruhsal dünyanın anlamlarını dışta bırakarak; tüm duyuları bu teoriler ile açıklıyorlardı. Fenomenoloji aslında bu akımların düşünce tavırlarına tepki olarak geliştirildi. (West, 1998). Bu ortamda gelişen araştırmalar ve sosyal teoriler, mekân ve zamanla algıları duyumlar ile elde edilen deneysel gerçekleri, göz ardı eder. Pozitivizm düşüncesi, sadece insan duyularları ve analizleri ile anlamlı olan ve doğrulanabilen gerçeklikleri savunmaktadır (İnceoğlu, 1999).

Bir öz ontolojisi (varlık bilimi) olan fenomenoloji, bütün bilimlerin temelinde yer alır. Husserl'e göre fenomenoloji, dolaylı ve doğrudan çeşitli bilimlerin köklerinin bulunduğu tarafsız bir araştırma alanı içerisinde felsefe, psikoloji, mantığınve hatta öteki bilimlerin de temelindedir. Bu açıdan matematikle aynı benzerliğe sahiptir. Matematik, dolaysız olarak felsefe, psikoloji, mantık gibi kesin bilimlerde ve dolaylı olarak real olan her olgu ve olayın bir özü olması bakımından bütün bilimlerde önemli rol oynar. Fenomenoloji, algıları algı olarak, yargıları yargı olarak ve duyguları duygu olarak ele alır. Örneğin, bir şeyin, bir canlının herhangi bir durumunu değil, belki bütününe görmeye çalışır. Bu aynı, matematiğin sayılardan ve geometrinin biçimlerden söz etmesine benzemektedir. Nasıl ki, matematik, geometri ve mekânîk kesin bilimlerin temeli sayılır; fenomenoloji de felsefe, mantık ve psikoloji gibi sosyal

bilimlerinin temelidir. Eğer geometri, doğadaki ve mekândaki bütün biçimler için geçerli ise, fenomenoloji de bütün bilim alanlarında geçerlidir (Öktem, 2005, s. 29).

Husserl tarafından fenomenolojinin temel kavramlarının geliştirilmesi ile fenomenolojik akımı içinde yer alan Heidegger, Max Scheler, Merleau-Ponty, Paul Ricoeur ve Jean-Paul Sartre gibi düşünürler Husserl' in fenomenolojik yöntemini temel almışlar ve ancak yazılarında Husserl' in özne-nesne ilişkisini değerlendirdiği bilinç yaşantılarının üzerine temellenen yöntemini dönüştürerek kullanmışlardır. Husserl başlangıçta Fenomenolojisini epistemolojik (bilgibilim) temeller üzerine kurar, sonralar onu Heidegger, Merleau-Ponty ve Sartre varoluşsal temeller üzerinde kurgulamışlar. Heidegger temelde kartezyen düşünceler biçimini eleştirir, çünkü bu düşünce özne-nesne arasında sınırlar çizerek, iç-dış arasında aşılmaz engeller oluşturmaktadır. Ancak özne-nesne ilişkisini insanın varlık probleminden yola çıkarak değerlendirmiştir (Sözer, 1995).

Heidegger insanı bilen bir varlık olarak tanımlar ve insanın nesnelere karşısında yer almasını ve kendini diğer nesnelere ayırmasını normal karşılar. Heidegger'e göre özne-nesne varlığının doğasındaki farklar gereği, birbirinden ayrı görünmesi normaldir. Ancak bu ayrıma yaklaşım, özne-nesne ilişkisinde sorulması gereken soruların doğruluğu ile ilgilidir. Sorulması gereken soru, öznenin nesneyle kurulan karşılıklı etkileşimin nasıl açığa çıkarılabileceğidir. Heidegger bu sorunun cevabını insanın varoluşunun açığa çıkarılmasıyla mümkün olabileceğini söylemiştir. Bu anlamda Heidegger genel olarak, insan varoluşunu Husserl'in geliştirdiği bilinç yaşantıları ile sınırlandırmaz, bunun yanında insanın hareket eden, iletişim kuran, eyleyen, gözleyen vb. bir varlık olarak kabul edilmesi ve bu doğrultuda insanı yaşayan bir özne olarak gözlenmesi gerekliliği üzerinde durmuştur (Akarsu, 1994). Ancak Heidegger felsefesi, insan üzerine bir felsefedir (Eyce, 2011, s. 19-20).

Çeşitli literatürlerde, Heidegger'in geliştirdiği fenomenolojik yaklaşım, varoluşsal fenomenoloji olarak adlandırılmıştır. Ama bu adlandırma bir yaşam felsefesi olan Varoluşçuluk felsefesi ile karıştırılmamalıdır. Varoluşsal fenomenoloji yaşanmış deneyimlerin içinde kendini ortaya koyan fenomenlerin varoluşunu ve nasıl tarif

edilebileceği sorusunu, kendine amaç edinir. Dolayısıyla, Heidegger için insanın dünya içindeki varoluşu'nun sorgulayan ontoloji, fenomenolojidir. Heidegger'e göre dünya şeylerinin konuşmasına izin verilmelidir (internet, erişim tarihi 2019).

Sartre da, fenomenoloji ve varoluş felsefesi düşüncesi zincirinde, Heidegger ve Husserl ile birbirine bağlanmış yeni bir halkadır.

Sartre varoluşsal felsefesinde insan özgürlüğünü temel alarak insanlara özgür olmay öğretmektedir. Sartre "Sinekler" adlı romanında, karakterlerinden biri olan "Jupiter'in" diliyle: "insanlar özgürdürler.... Ama kendileri özgürlüklerinin farkında değiller" cümlesinde en önemli tezini ortaya koyar. Bu cümle varoluşsal felsefesinin temel ilkesini belirleyen bir düşüncedir (Sartre, 1985, S. 58).

Sartre için insan varlığı (bilinci) özgürlüktür. Sartre'in bahsettiği özgürlüğü, insan varoluşçuluk koşullarında mevcut olduğunu savunur. Sartre kendi savını, Husserl ve Heidegger'den miras alır ve insan tecrübesine ilişkin ayrıntılı ve önyargısız bir çözümleme aracı ortaya koyar. Bu araç fenomenolojiden başka bir şey değildir.

Fenomenoloji görünüş ile öz arasında yaptığı ayırım ile sembolik etkileşim gibi etnoloji (ırk bilimi), etimoloji (köken bilimi) ve birçok insan bilimlerine araştırma yoluyla yaklaşımlardan farklı olmaktadır. Merleau-Ponty ise fenomenolojide özlerin araştırmasını ön plana çıkarmaktadır. Merleau-Ponty, "Algının Fenomenolojisi" adlı kitabının önsözünde Valery, Balzac, Praust veya Cezanne gibi sanatçıların fenomenolojik çalışmalarına işaret eder. Bu anlamda fenomenoloji, oluşumuz ile kavradığımız dünyanın anlamını yakalamaya vurgu yapar. Dolayısıyla, araçsız deneyimler ve erimiş ilişkiler içinde olduğumuz dünyada, evren ile her karşılaşmamızda, ona bir şeyleri yeniden öğreniyormuş gibi bakmamızı dilemektedir. Başka bir açıdan baktığımızda, fenomenoloji teorik empirik (deneyimsel) araştırmalar yerine, mekânın, bedeninin ve birlikte yaşadığımız farklı insanlarla olan ilişkilerimizin hikâyesini önermektedir. Fenomenolojik anlayışı genel olarak tanımlanırsa, insanın kendi üzerine düşünmesinin ve dünyadaki oluşunun anlamını sorgulamasının yeni bir bakışı ve insanların özne-nesne ile kurduğu ilişkinin araştırması olarak yorumlanmaktadır. Bu anlamda temelde Kartezyen düşünce anlayışının eleştirisi ile

başlayan fenomenoloji, dünya ile insan ilişkisinin bir açıklaması olan, Kartezyen düşüncede kesin sınırlar ile ayrılmış özne – nesne yerine, buna bağlı iç-dış ilişkisinin tanımını açıklar ve özne - nesneyi kendi birlikleri içinde değerlendirmektedir (Bognar,1985, s.16).

2.2. Varlık Hakikâtini Bulma Aracı Olarak Fenomenoloji

20. yüzyılda ortaya çıkan modern felsefe akımları kartezyen geleneğini eleştirmeye başladı. Daha sonra varlık felsefesinin yaygınlaşması kartezyen geleneğini temelden reddetti. Bu geleneğe karşı çıkan Heidegger, her şeye kuşkulu yaklaşan kartezyen merkezli felsefelerin yerine, varlık merkezli felsefeleri önemser. Heidegger'e göre, artık kartezyen geleneğe bağlı varlık felsefelerinden vazgeçilmelidir. Çünkü felsefenin Varlık'ı sorgulaması ve anlaması, epistemoloji ile olamaz. Felsefenin konusu, temel ontolojidir. "Varlık'ın anlamı nedir?" sorusu, temel ontolojinin sorguladığı tek sorudur. Böyle bir soru da ancak kendisinde Varlık'ı açabilecek bir varolanın sorabileceği sorudur. Kendisini kendinde Varlık olarak açan tek varlık Dasein'dir. O hâlde, temel ontolojinin, yani felsefenin görevi, Dasein'in Varlık'ını serimleyerek. Varlık'ı açığa çıkarmaktır. Varlık'ı açmanın yöntemi, fenomenolojidir. Dasein'in varoluşunun analitik serimlenmesinde Varlık'ın anlamının zaman olarak ortaya konulması fenomenolojinin görevidir. Heidegger'e göre, ontoloji, yalnızca fenomenoloji ile olanaklıdır. (Çüçen,2003, s.16).

Betimleyici olan fenomenoloji yöntemi, Varlığın anlamını açığa çıkarmaya çalışan "varlıkbilimsel" bir analizin doğru yöntemidir. Bu nedenle felsefe, fenomenolojik bir varlıkbilimi olarak, doğru bir biçimde anlaşılmalıdır. Heidegger'e göre: "tüm soyut yapı ve formüllerin, rastlantısal bulguların, yalnızca görünüşte kanıtlanmış kavramları kabul etmenin ve kendilerini sık sık gerçek sorunlar olarak sunan soruları benimsemenin önüne geçebiliriz." Bir fenomenologun görevi deneyim verilerini betimlemek, analiz etmek ve dolaysızın yorumlamaktır. Fenomenolojik yöntem, kendisini hiçbir zaman kökensel verilerden koparamaz. Heidegger, zihinsel ve bilişsel süreçlere odaklanan tüm ussal metafiziksel kurgulamaları ve bilgikuramsal a.priori (deneyden önce) yapıları, ayırım yapmayarak, inkâr eder. Heidegger bu durumlarda,

kelimenin tam anlamıyla radikal, tutarlı deneysel bir sınırlayıcıdır. Onun fenomenolojik amacı, insan deneyiminin kökensel verilerine dönmek ve bu verilere, onları oldukları şey kılan kurucu yapıları betimleyerek, kavramsal bir açıklık sağlamaktır. Veriler ya da fenomenler insanın onlara ilişkin mantıksal ve bilgikuramsal teorilerine her zaman önseldir. Fenomenoloğun görevi dolaysızca verilmiş olan verilere tam bir dikkat yöneltmek ve onları betimlemeye, analiz etmeye ve yorumlamaya çalışmaktır (Schrag,2006, s. 206-207).

Varoluşsal sınırların gerçekliği ve varlık konusunda söylenebileceklerin katı sınırları, sanat ve hayal dünyası dışında var olan–şeyin "asıl" olmasını imkânsız kılmaktadır. Kurtuluşun heyecan verici hayali, bağımsız ve sınırsız bir varoluşun betimleme çabasından doğar. Batı düşüncesinde ilk defa Kant, Fenomen (görüngü) ve Numen'nin (kendi içindeki varoluşsal öz)" Sein¹" ile Dasein'in arasındaki farkı açıkça ortaya koymuşlar (Çüçen,2003, s.48).

Varoluşçu düşüncesine göre Gerçek ve Öz-Varlık ilişkisi yapısal bir çelişki içindedir. Bu gerçek, felsefede nasıl algılanırsa algılsın, ancak kuramsal ve soyut bir düşünce değil, insan deneyimlerinde, gerçek ile varlığın arasında bir yabancılık durumu, yani kaygı yaratan psikolojik bir durumdur.

Gerçek bağlamda, felsefi yaklaşımların birçoğu Dasein'i sınırlandıran koşulları aşmak amacıyla kuruludur. Felsefi metinlerin ortak noktası, sanatsal bir dil olmasa da, bu metinlerin ortak dili, edebiyatta kullanılan üslup benzerliklerinde gizlidir. Sözü geçen felsefi metinlerdeki amaç, varoluşsal gerçeği olduğu gibi yanılmadan tanımlamaktır. Bunu hedefleyen ve buna adil kalan düşünürler, felsefi anlamda vardıkları noktalara "Hakikat" adını vermek konusunda gayet muhafazakâr davranırlar. Ya da Gerçeğe tepki göstermek için felsefe yerine sanat dilini seçerler. Bu anlamda her düşünür gerçekçi sayılır; ama Gerçeği kendi Dasein'ında tanımlayarak kendi Öz-Varlık'ını, Gerçeğin muhatabı olarak algılar ve en uygun bulduğu dil ile ona yanıt vermeye başlar (Saadati, 2016, s.7)

¹ Sein (var)olmak fiilinin isimleşmiş hali 'varolmak' ya da 'varolmaklık' değildir, aksine varolmadır.

Heidegger Gerçeğe yanıt vermek için sanatsal dil yerine fenomenolojik - felsefi bir dili seçmiştir, ama kullandığı teknik ve titiz dil aracılığıyla, Sanat ve Varlık arasındaki ilişkiyi aydınlatmaya çalışır. Heidegger'e göre Batı estetiğinin geleneksel hatası, sanatı dış görünüşe bağlı bir araç olarak tanımlamasıdır. Bu tanımdan kaynaklanan yanılgı, Sanat ile Gerçek arasındaki ilişkinin doğru analiz edilmemesini oluşturmaktadır. Heidegger, bu temel yanılgıyı düzeltmek için sanatta Varlık'ın nasıl belirginlik kazandığını tartışır. Heidegger, "Sanat Eserinin Kökeni" isimli kitabında, nesne, araç ve sanat eseri arasında ayırım yaparak, şöyle der:

"Eserde mevcut var-olanların aktarımı söz konusu değildir, belki tam tersi nesnelere genel özlerinin aktarımı söz konusudur. Eğer bir Yunan tapınağı sanatsal eserse, o esere süphesiz bir hakikat tozu konmuştur. Hakikat böyle bir eserde vardır ve biz aslında onu bulabilmek için eserin gerçekliğinin peşindeyiz. Bir esere kendini en yakın gerçek olarak gösteren, nesnel alt yapılarıdır. Nesnel olanı yakalamak için, baskın nesne kavramıyla yaklaşmak yetersizdir, çünkü böyle ön yargılı bir yaklaşım, nesnel olanın içini boşaltır, yani biçimlenmiş malzeme olan nesne, nesnenin özünden değil aracın özünden anlaşılabilir. Araç varlığının veya var-olanın yorumunda, öteden beri kendine öncelik tanımak isteği görür. Aracın ne olduğunu bir eser sayesinde söyleyebiliriz. Eserde iş başında olanın ne olduğu Var-olanın varlığındaki açılımı ile yani hakikatin gerçekleşmesi ile ortaya çıkar " (Heidegger, 2007, s. 30 ve 31).

Bu açıdan baktığımızda fenomenoloji nesnelere hakikatini araştıran bir araçtır. Fenomenoloji görünen nesnelere deneyim parçacıklarını beklenmedik şekilde betimlemektedir, başka bir deyişle fenomenoloji nesnelere duyularla anlamaya çalışır ve bu "anı dinlemek" olarak düşünülebilir; anı dinlemek bir mekânı oluşturan öğelerin biçimlerinden ziyade onların duyularını da betimlemektir. Örneğin duvarın rengi, çarpan bir kapının sesi, taşın dokuları, ahşap koltuğun gıcirtısı vb. anı dinlemeğin parçalarıdır.

2.3. Mekan ve Fenomenoloji

Bachelard, "Mekânın Poetikası" kitabında imgelem ve kayal kurma, Heidegger'in düşüncelerinde "yer"leşme ve yer ilişkisi, Merleau-Ponty'nin fenomenoloji çalışmalarında algılar ve bedenleşme üzerine yaptığı deneyimler, kesin cevaplardan kaçınılarak sorgulanmaktadır. Bu çalışmalarda insan bedeni dünyanın merkezinde yer alar; "kalp nasıl organizmadaysa, bedenimiz de öyle dünyadadır" (Pallasmaa,2014, s. 50)

Heidegger'e göre "ne insan dünyanın bir işlevi, ne de dünya insanın bir işlevidir". Fenomenoloji, insan ve dünyayı birbirlerinden ayrı düşünmez, insan ve dünya bir bütündür. Bu bütüncül bakış açısı insan-dünya birlikteliğini Kartezyen düşüncenin özne-nesne ayırımından kaçarak tanımlamaktadır. Bunun da yolu fenomenolojinin yaklaşımı olan "yönelmişlik"tir. Anı dinleme ile yönelme, bir Dünya-içinde-Olmaya, bütüne katılmaya olanak verir. İnsan ve mekân ilişkisi denildiği zaman, insan ve mekân birbirinden ayrı şeyler olarak anlaşılması gerekiyor (Heidegger, 1971, s. 156).

Nesnelerin ilişkisi ile bir mekân ortaya çıkmaktadır. Arnheim'a göre, bir müziği oluşturan sesler bir sürü boşluklardan oluşur. Aynı şekilde mekân da boşluktan oluşan bir varlıktır. Bu yüzden eğer iki mekân arasında hiç bir bağlantı veya ilişki yoksa o zaman onları birbirinden ayıran mesafe boşluktur. Aslında bir boşluk bizim algılarımız ile ortaya çıkar. Ancak kesinlikle dış algımızın formunu oluşturmaz (Akder, 2009, s.17).

Düşünürler tarafından mekânı algılamaya dair farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Roth mekânı üç farklı sınıfta açıklamaktadır. Birinci sınıfta fiziksel mekânları sınırlı mekân olarak tanımlar. Çünkü fiziksel mekânın sınırları biçimsel araçlarla ortaya çıkar. İkinci sınıf göz ile görünmeyen ve görsel sınırları olmayan algısal mekânlardır. Sınıflandırmanın üçüncü aşamasında, algısal mekânla ilişkili olan bilgileri ve bellekte depolanarak, zihinsel haritaya dönüşen kavramsal mekânlara vurgu yapmaktadır (Roth, 2000).

Schulz, mekânı varoluşsal mekân olarak, daha ayrıntılı bir biçimde, yararçı, kavramsal, algısal ve soyut mekânlar olarak tanımlar. Schulz sınıflandırmalar temelini algı

psikolojisine bağlar. Ve yararçı mekânı sınırlı ve fiziksel mekân olarak tanımlar. Diğer mekânları fizikselliğin ötesinde algısal, hareketsel ve deneyimsel mekânlar ile zehinsel ilişkiler sonucuna bağli mekânlar olarak sınıflandırır (Schulz, 1971, s. 17).

Mekân, içinde var olan nesnelere hareketine ve gelişmelerine olanak sağlayan ve sadece belirli sınırları olan tasarlanmış boşluk değil, belki mekân sembolik ve görsel boyutlardan oluşan üç boyutlu bir varlıktır (Yücel, 1981). Mekân dokunma duyusuyla seslenen ve duysal olarak algılanan ve bellekte deneyimlenen ve yaşanan bir fenomendir (Pallasmaa, 2001).

Sezgisel açıdan bir mekân kurgusunu incelersek, bir mekân gizemli bağlantı gücüne sahiptir, yani mekân geçmiş, şimdi ve gelecek zamanlarla bağlantılıdır. Bu bağlantı içindeki nesnelere ve öğelerle ilişki kurarak insanı yönlendirir. Yorumlara açık olan bir mekân ve kurgu ilişkisi, bir katılım aracı olarak kendini ifade ettiği anda güçlenir. Sezgi ile algılanan ve hislerle yaşanan bu ilişki, mekânın ortaya çıkmasına olanak sağlamaktadır (A.g.e. Şentürer, 2002, s.49).

(Rilke'den)

Nesnelere yansıtıyor, sarıyor, dışımızdaki mekân:

Eğer bir ağacı var etmek dileğindesin,

Varlığı senin içindedir, kuşat onu iç mekânla,

Sıkı sıkı sar onu. Var olan şu mekânla.

Sınırsızdır sen vazgeçtiğinde

Ve ancak düzenlenirse, gerçek bir ağaca dönüşebilir (Bachelard, 1996, s.214).

Şiirsellik potansiyeli metaforlar ve imgeler aracılığıyla, mekânın anlam sınırlarını belirtir, insan deneyimleri ile şimdiki ve önceki denemeleri arasında farklı ilişkiler kurmaya yönelir. Mekân "yaşantı" kavramı ekseninde, anlama ve yorumlama ile gerçekleşir. "Yaşantı" karşıt kavramlar arasında oluşur ve gerilime dayanan gizemli bir gücü deşifre eder. Dolayısıyla epistemolojik (bilgi kuramı) temel olarak bir mekânı

yorumlamaya ışık tutan düşünce akımı olabilir. Özgürce kendini ifade eden mekân keşfedilmeyi bekleyen bir gizemli güçtür; ilişki sürecinde bu tür bir diyalog, gerçeklik ve birbirine karşıt olan düşünceler arasında metaforik bağların kurulmasına olanak sağlar; Bu süreçte mekân "yeni"liklerin keşfedilmesine neden olabilir ve dinamikliği içinde bütünün bir parçası olarak, ve aynı zamanda bir bütünü tamamlayan öge olarak da düşünülebilir (A.g.e. Şentürer,2002, s.48).

Gaston Bachelard, "Bulduğum yerin mekânıyım ben" tanımıyla, insanın dış dünya ile ilişkisine vurgu yapmaktadır ve bu yargıyla insanın kendi varoluşuna ve keşfettiği ortama da deyinmektedir. Bu açıdan baktığımızda şiir de aynı bir durum içerisinde. Şair kendi şiirini yaratır ve okuyucu şiiri okurken kendi duyularıyla şiirde olan mekânın sınırlarını betimler.

Vals kaplıca binası, örnek olarak Bachelard ve Heidegger'in şiir ve şiirsellik yazıları ile Zumthor'un mimarlığı arasındaki ilginç benzerlikleri ortaya koyar. Zumthor'un kaleme adlı mimarlık manifestosu Thinking Architecture (mimarlığı düşünmek) Heidegger'in ölçme araçları olarak deneyim ve duygulanımı yüceltmesini anımsatır. Zumthor "şeylere Bakmanın Bir Yolu" başlıklı bölüme bir kapı kolunu betimleyerek başlar.



Resim 2.1. Zumthor'un dağ peyzajı içinde Vals kaplıca binası, kaynak, (sharr, 2013, s.95)

Zumthor mimari deneyimin duyuşal yönlerini vurgular. Ona göre, malzemelerin maddeselliği inasani dünyasal ilişkiye sokabilir, hafıza yoluyla yaşanmışlıkları canlandırabilir ve yerin ufuklarına belirgin bir nitelik kazandırabilir.

Zumthor'un Vals'deki kaplıca binası tüm duyuşlara seslenerek, onun kitabında anlattığı düşünme tarzını hayata geçirir. Mimar oradaki malzemeleri çağırılmış özelliklerine göre belli bir düzene oturtmuştur. Yakılıp perdahlanmış taş, krom, pirinç, deri ve kadife, bina sakinlerinin giyinik ve soyunuk vaziyetteyken maddenin somutluğunu daha iyi duymaları için özenle yetreleştirilmiştir. Bu malzemelerin dokusuna, kokusuna ve hatta tadına akılda kalıcı bir düzen dâhilinde varılır. Buharlaşıp fokurdayan suyun teatral görünümu doğal ve yapay ışıklandırmayla güçlendirilmiş, ışık kadar yoğun bir loşluk yaratılmıştır (sharr, 2013, s.97).



Resim 2.2. Zumthor'un Vals kaplıca binasında su, ışık ve gölge, kaynak, (sharr, 2013, s.96)

2.4. Bölüm Değerlendirmesi

Bu bölümde varlık ve mekâna yönelik fenomenolojik çalışmalarını inceleyip, mekânın varlık fenomenolojinde tanımını açıklamaya çalıştık. Mekân nesnelere ilişkisiyle ortaya çıkan kavramsal, algısal ve soyut bir varlıktır. Bachelard'ın fenomenolojik düşüncesinde, hayellerini inceleyerek mekânları sevdiğimiz, mutlu his ettiğimiz ve nifret ettiğimiz mekânlar olarak açıklar. Bachelard bu tanımlarında mutluluk mekânları şiirsel ve şiirin ortaya çıkmasına neden olan mekânlar olarak değerlendirir. Fenomenolojide insan varlığı kendi yorumları ve deneyimleri ile algılamaktadır. Bir sanatçı fenomenoloji yöntemiyle nesnelere ve mekâna yaklaşarak daha değerşik ve kendine has eserler yaratabilir.

Şair mekânların etkisiyle kendi şiirini yaratabiliyorsa, bir mimar da şiirden esinlenerek kendi yorumlarına ve hayal gücüne dayalı şiirsel mekânlar yaratabilir. Yani sevilen bir şiireden sevilen bir mekân ve ya mutluluk hisini insanlarda uyandıran bir şiirden mutlu mekânlar yaratabilir. Böyle mekânlar bir şiir gibi insanı huzurlu, heyecanlı, mutlu, üzgün ve daha da fazlası düşündürebilir. Bir sonraki bölümde şiir ve mekân ilişkilerininide bu konuyu ele almaktayız.

3. BÖLÜM

MEKÂN VE POETİKA

3.1. Poetika Ve Poetikanın Çeşitleri

Poetika gizemli bir terim sayılarak, Plato ve Aristoteles'ten ta Gaston Bachlard ve İgor Stravinsky'ye kadar, oluşum estetiğinin, mekânın nitel elemanlarının ve müzik yapmanın göstergesi olarak kullanılmıştı. Poetika terimi Yunan sözlüğünde yapmak anlamına gelir: mekân yapmak, müzik yapmak, mimari yapmak... Şiir yapmak... Ve normalde bu nedenle poetikanın algılamasında farklı anlayışlar ortaya çıkmış ve birçok insanlar onu yalnızca şiirle ilişkili olduğunu düşünür, hâlbuki şiir, poetikanın biçim yaratma türünden, sadece sözcüklerle ifade edilen biçimini kapsamaktadır. Ancak kavramsal alanda poetikanın daha derin anlam taşımasının farkına varırız. Poetikanın bir türlü düşünülmemeyen şiirsel boyutu vardır, onu sınıflandırmak için ve özellikle değerini daha aydın anlamak için eleştirici ruha sahip olmak gerekmektedir. Anthony'ye göre yaratıcılığa doğru poetika, genel olarak üç çeşitten oluşmaktadır:

- 1- geleneksellerden doğan, gelişen bir poetika. (geleneksellere bağlı)
 - 2- bireyin zihinsel gücüne dayanan ve bireyde, araştırma - eleştirme yeteneğini uyandıran poetikadır (dinamik). Bu tür poetika çağının ekonomi şartlarına ve gelişimleriyle uyum sağlamakta diğerinden daha değerli bulunur. (isteğe bağlı)
 - 3- bilimsel akılla, derin düşüncelere ve ruhsal kapasitesine sahip olan poetikadır.
- Üçüncü çeşite bağlı olan poetika, her zaman insanların bilimsel ve ruhsal ihtiyaçlarını karşılayan eserleri ve hayelle yapılan yaratıcılığı, kendi imgesi olarak önemser (Anthony, 2014, s.19-20).

Hayal etme sürecinde, "imge"(hayal) kavramının temel bir önemi vardır. Duyular yoluyla algılanan nesne ya da olayların bilince taşınarak bir "anlam" ifade etmesi ile ortaya çıkan imgeler, nesnel gerçeklikte aynı görünseler dahi, temelde öznel bir yapıya sahip olup, her insan açısından farklı değerler taşımaktadır. Bu durumda, imgeleri ilişkilendirme, yorumlama yeteneği, bireysel bir kapsama dayanır ve kişinin

kendine özgü yapısı içerisinde ortaya çıkan farklı özelliklerin bu yeteneği yönlendirmesiyle şekillenir (Nuray Er Bıyıklı, Leyla A. Gülen, 2018, s. 1274).

Hayal etmek, bilinen gerçekliğin, sınırlı yapısını farklılaştırdığı gibi; daha önce var olmayan ama olması istenen veya beklenen bir durumu öngörerek ya da sadece sezerek ortaya çıkarır. Böylece, mevcut (günlük) yaşantının ötesine geçme olasılığını doğuran hayal gücü; birbiriyle ilişkili olmadığı düşünülen, günlük yaşamda anlamsız görünen ya da bilinen parçaları bir araya getirebilecek alternatif bir düşünce dizisi oluşturabilir, bu açıdan yaratıcı düşünce ile doğrudan bağlantılıdır. Vygotsky'ye göre; hayal gücü, gerçeklikten parçalar olarak onları değiştirir, dönüştürür ve farklı bir şekilde biçimlendirerek gerçekliğe tekrar katar (Lindqvist, 2003, s. 245 - 251). Böylece hayal gücünün hem duygusal hem de entelektüel bir yapıya sahip olduğu dikkate alınarak yaratıcılığı geliştirdiği vurgulanır (Nuray Er Bıyıklı, Leyla A. Gülen, 2018, s. 1274).

Örneğin, algılama ve hayal etme eylemlerinin, beynin aynı alanlarında yer aldığını gösteren çalışmalar olduğu gibi (Pallasmaa, 2009, s. 126), "her algılama eylemini, bir yaratım eylemi" olarak tanımlayan yaklaşımlar da bulunmaktadır (Edelman, 2000, s.5). Benzer şekilde, McGilchrist'e göre; algılar, duyumsama mekânizmalarının otomatik sonuçları değildir, aslında onlar bir amaca yönelmiş olma durumunun ve hayal gücünün başlıca izdüşümleri, yorumları, yaratımları ve ürünleridir (Pallasmaa, 2009, s. 124).

Bachlard Mekânın Poetikası kitabında poetikle ilgili şöyle bir açıklama yapar: " poetik hayalin özsel yeniliği, konuşan varlığın yaratıcılığı meselesini ortaya koyar. Hayal kuran bilinç, sahip olduğu bu yaratıcılık dolayısıyla çok basit ama çok da saf biçimde bir köken haline gelir. Bir poetik hayalgücü fenomenolojisi, hayalgücü konusunda yaptığı incelemede, çeşitli poetik hayallerin sahip olduğu köken değerini açığa çıkarmalıdır" (Bachlard, 2013, s. 16) ve poetik hayallerin kökenini, birçok hayalin bir araya gelmesinden oluşan şiirde görmektedir.

3.2. Fenomenolojide Şiir Ve İmgelem

Fenomenoloji akımı, imgelem, düşünce, hafıza, duygu, arzu ve algı gibi çeşitli deneyimlerin yapısını inceler. Husserl, Sartre, Wittgenstein, MerleauPonty, Bachelard

ve Ricoeur gibi birçok fenomenolog hayalsel güc kavramını tartışmış ve bunun özelliklerini kavramsallaştırmaya çalışmışlardır. Ricoeur hayalsel güc olgusunu yorumlarken, hayal etmenin rolüne “dünyayı görmenin özel ya da değiştirilmiş bir vizyonu olarak yaklaştı (Kearney, 2004, s. 35). Yanısıra hayalsel güc, Husserl, Sartre ve Merleau-Ponty'nin çalışmalarında fenomenolojik bir yöntem olarak algı ilişkisi ile tanımlandı. Ricoeur hayalsel gücü dil açısından inceler ve dilde anlam yaratmak için hayalsel gücü vazgeçilmez bir unsur olarak değerlendirir. (Kearney, 2004, s. 35).

Hayal gücünün farklı özelliklerini açığa çıkarmak, sadece dil aracılığıyla sağlanabilir. Hayal etmek, eski şeylerle ilgili algıları geliştirmekle değil, belki tam tersine, “durumları dönüştürerek yeniliklere veya yeniden ifade edilen bir durum yaratmağa yol açar (Murray, 1987, s. 203).

Şiir dilde, dolaylı anlamları çözme sanatı olarak uygulanmaktadır ve şair hayalsel gücün yaratıcı boyutuna inanan kişidir (Ricoeur, 1973, s. 90). Bunu yapmak için, şiirdeki hayalsel güc ile ilgili fenomenolojik çalışmaların temel ilkelerine, yani “metafor” ve “niyetlilik” kavramlarına odaklanmak gerekmektedir.

3.2.1. Metafor (Mecaz) Ve İmgelem

Romantik dönemde şiirdeki hayalsel güc, doğanın simgesel dili ile ilişkilendirilmiştir (Zalipour, 2009). Modern dönemde ise Ricoeur'un hermeneutik yaklaşımındaki anlamsal inovasyonu, hayalsel gücün yaratıcı rolüne odaklanır ve hayal gücündeki yaratıcı öğeni dilin bir boyutu olarak, dilde ortaya çıkan anlamların içinde bulunduğunu vurgular (Ricoeur, 1981).

Diğer yandan hayalsel güc, fenomenistler tarafından metafor teorisi perspektifinden incelenir. Metaforlar şiirde büyük ölçüde yer alır ve şiir yazar tarafından edebi imajlarını hayata geçirmek için kullanılır.

Aşağıdaki Langston Hughes'in şiirinde, dili kullanarak yeni anlamların nasıl yaratıldığını görebiliriz.

Hayallere köşün

Çünkü rüyalar ölürse
Hayat kırık kanatlı bir kuş olur
Uçamaz.
Hayallere köşün
Hayaller gittiğinde
Hayat bir kısır alandır
Buzlar gibi donmuş (Hughes, 1951).

“Hayat kırık kanatlı bir kuştur” metaforunda Hughes, “kuşun” anlamsal kullanımından bir tür doğal yaratık olarak sapmaktadır. Şairin hayal gücü, bir şekilde 'yaşam' ve 'kırık kanatlı bir kuş' arasında benzerlikler ile ilişki kurur.

Genel olarak, metaforunda, birinci özne (yaşam), ikinci öznenin (kırık kanatlı bir kuşun) örtük veya açık özellikleriyle tanımlanır ve daha sonra birincinin (yaşam) tanımını geliştirir. Metafor yapma sürecinde, “Hayal gücü, belirsizlikte yeni varlığın, yani süreksizlikte perçinliği inşa etmenin bir yoludur” (Ricoeur, 1991, s. 172-3). Yukarıdaki örnekte, kelimenin tam anlamıyla “yaşam” ve “kuş” sözcüğü alakasız görünür, şairin hayal gücü onları yeni bir anlamsal alanla ilgili ortaya koyar. Dolayısıyla hayat mecazi olarak kanatları kırılmış ve uçamayan bir kuş haline gelir. Uçabilmek ve kanat sahibi olmak, şimdi hayata atfedilen kuşların temel özellikleridir. Bu metafor, kanatların kırılmadığında hayatın nasıl uçabileceğini ima eder. Şiir bağlamında, bu özellik daha açık hale gelir. Figüratif düzeyde, kuşun olduğu semantik (anlam bilimi) yaşam alanı, başka bir semantik alana değişmiş ve anlamsal alanların yeniden yapılanmasını sağlar.

Bachelard, ruhsal ve şiirsel üretimin asıl kaynağı olan hayalsel gücü, öznel bir güç olarak tartışır. Ve düşüncesinde metaforla imgenin kavramsal bağlantısını ve şiirde yeni anlamların yaratılması hakkında, hayal gücünün aracı rolünü vurgulamaktadır. Bachelard'a göre metafor ve benzer kavramlar, ruhtan ziyade düşünce ve akıldan kaynaklanırlar; Bu nedenle, metaforlar şiir için daha az değere sahiptir çünkü onlar entelektüel imgelerdir.

Muhtemelen Bachelard'ın burada metafor ile ifade ettiği şey, edebi düzeydeki benzerlikleri tanımlamaktır. Somut ve algısal imge ile metaforik bir şiirsel imge arasında ayırım yapar. Bu ayırımları incelemek, edebi / şiirsel imgelemin algı olarak hayal etmekten farklı olduğunu ve şiirdeki hayalsel gücün fenomenolojik görünümünü yansıtar. Şiirsel bir imge “algının tembel görüntülerini yok eder (Bachelard, 2005, s. Xi).

Bachelard'ın fenomenolojisinde, yeni görüntüleri yaratabilmek için, şiirdeki hayalsel güç, metafor ve şiirsel görüntü arasında başka ayrımlar yapılabilir. Bachelard için metafor gerçektir, oysa şiirsel görüntü gerçek değildir. Bu, şiirsel görüntünün kavramsal gerçekliğe bağlı olmadığı anlamına gelir. Şiirsel görüntü orijinaldir çünkü düşünceden önce gelir ve arketipler âlemiyle ilgilidir (Hans, 1977, s.317).

Öte yandan, metafor entelektüeldir ve zihin dünyasına aittir. Hans, Bachelard'ın şiirsel imajını “değişken, kaç yönlü, değerli ve dinamik” olarak tanımlamaktadır. Hans'a göre: şiirsel görüntünün hiç bir geçmişı yoktur, dolayısıyla metafor herkes için bir kez yakalanırsa, şiirsel görüntü her yakalandığında yenidir (Hans,1977, s. 327).

3.2.2. Niyetlilik (Intentionality) Ve İmgelem

Varılmayan bir şeyleri yaratmak, niyetlilik teorisine bağlıdır, bu teoride anlamlar hayal etme yöntemiyle yaratılır. Örneğin: semboller, “ çift yönlü bir niyet olarak, hayâlî gücün bir parçasıdır. Bu teoride kozmik semboller en temel semboller olarak bilinmektedir; çünkü bu semboller “hem bir şeyi hem de bir işareti” içermekteler. Dolayısıyla, kozmik semboller (gökler, güneş, ay, sular) “dünyanın boyutları olarak nihai bir anlamın işaretidirler” (Kearney,1998, s. 151).

Sembolik kategoride yeralan rüya imgeleri ve şiirsel imgeler, hayal etme eyleminde daha yaratıcı özelliklere sahiptirler. Rüya imgeleri, kollektif, bireysel ve bilinçdışı imgeler olarak, bize başka şeyleri nasıl söyleyebileceğimizi temsil ederler. Dolayısıyla sembol “dilin iyi şekilde oluşumunu” ortaya koyar ve hayal gücünde en yüksek yaratıcılık seviyesini taşır. Şiirsel imgede ikili bir niyet vardır. Niyet teorisine göre, bir nesnenin bilincinde olduğumuzda, bir imge yaratılır. Bu imge (gerçek anlamı ile) şair

tarafından şiire aktarılır ve şiir başka bir görüntüye yönlendirilir ve böyle bir bağlamda görüntü başka bir anlam kazanır (yeni bir anlamsal alana doğru hareket eder). İkinci niyetlilik eylemi şiir bağlamında yeni anlamların yaratılmasına yol açan şiirsel imgeleme eylemi ile iletişim kurabilir. Örneğin Merwin'in "mekân" şiirinde görüntülerin hayal gücü ile birleştirilmesi, şiirin merkezi imgesinin (ağaç) anlamını sembolik bir hale dönüştürmektedir.

Dünyanın son gününde

Bir ağaç dikmek istiyordum.

Meyve vermek için

Değil!

Sadece meyve veren ağaç

Var olan bitki değil.

Bir ağaç dikmek istiyordum

Yeryüzünde ilk ayakta kalan

Batmaya doğru inen güneşi,

Ve köklerine dokunan suyu ile

Ve ölülerle dolu dünyada

Birer birer

Yaprakları üzerinde

Geçen bulutları.

- Merwin, Ağaçlardaki Yağmur (Merwin, 1988).

Şair şiirde "meyve" vermeyen bir ağacın dikilmesini hayal eder. Şiir bağlamında meyve vermeyen ağaç, yeni anlam boyutları ile imge oluşturma sürecinde öne çıkmış

bir ağaçtır. Kelimenin tam anlamıyla bir doğal ağacın özelliklerine sahip değil: şiirdeki ağacın sembolik görüntüsü, satır satır resim olarak büyür ve şiirin sonunda sembolik incelikler kazanır. Şiir zaman ve mekânın kavramsal bir imgesiyle başlatılır: “Dünyanın son gününde / bir ağaç dikilemek istiyordum” ve su, kök, bulut, yeryüzü, güneş, meyve, gün batımı, ağaç dikme ve meyveler gibi ağaç imgesi ile yan yana duyuşsal imgelerle sona doğru ilerler.

Şiirde vurgulanan ağaç imgesi, diğer imgelerle bağdaşlık kurarak sembolik bir görüntüye dönüşür. Bu bağlantı, niyet duygusu ile mümkün olur. Ağacın kendine özgü özelliği, şairin sembolik görünütler oluşturma niyetiyle beslenir. Ağaç imgesi, gerçek bir ağaçla ilgilidir, ancak düşsel şiirin bağlamında yeni anlamını kazanır. Başka bir deyişle, ağacın görüntüsü gerçek hayatta ağacın nesnesine atıfta bulunmaz, anlam bakımından imgelerin birleşmesi, ekilebilecek ağacın sembolik anlamda oluşmasına yardımcı olurlar.

3.3. Şiir Ve Mekân İlişkileri

Şair, şiir yazmak aracılığıyla veya şiir yoluyla kendi Varlık Rüyasını başkasına aktarmanın ve ifade etmenin imkânından söz eder. Buna karşın, Varlık'ı açığa çıkarmak için "şiir dilini kullanmak, sanatsal ifade biçimleri arasında, doğaçlama sözsüz müzikten sonra, en uygun yoldur" (Shopenhauer, 2009, s. 259).

Şiir mekân üreterek, mekândan da şiirler varolmaktadır. Şiir ve mekân varoluşu insanı sezgisel dünyasına alıp götürmektedir. Bu bağlamda geometrik özelliklerine sahip olan “fiziksel mekânın” nesnel durumu ve imgesel özelliklere sahip olan “kavranan mekânın” özneselliği, bir mekânın oluşumunda ve yanısıra varolmasında çok etkili roller oynamaktadır. İnsan mekândan elde ettiği öznel duyularla, bir süre sonra mekânın geometrisini aşarak, mekândan farklı bir boyutlar yaratabilir. İzlenimlerle yaratılan mekânlar, algılanan mekânlar veya “içtenlik mekânlar” olarak tanımlanır. Bu mekânlar geometrik sınırlarını aşarak fiziksel mekândan uzaklaşır ve kendini zamandan bağımsız olarak da ifade eder. Bir şiir okunduğunda ve bir mekân ise içerisinde bulunduğunda, algısal izlenimler yaratır; şiir ve mekân metafor, imge ve dil aracılığıyla algılanan izlenimleri ortaya çıkarmaktalar (Bachelard, 1996, s.230).

Gaston Bachelard'a göre, mekân her şeydir ve insan bir sürü yalnız yaşadktan sonra, somutlaşan zamanın fosilini, yani şiiri ve şiirselliği, mekânda ve yaşadığı mekânın içinde bulabilir. Bu yüzden şiir, farklı yaşamları ve deneyimleri içeren bir zaman fosili olarak, şimdiki zamanda yenzden doğulan ve yaşanılabilen bir zaman fosilidir.

Bilimin Gerçeğe ve deneye dayalı yaklaşımı, işlevsel olmakla beraber, daima yüzeysel olanı temel aldığı ve ısrarla yüzeyde kaldığı için, felsefenin ya da şiirin Gerçeğe yaklaşımıyla eş değer değildir. Dil'in içine yerleşen Varlık, deneye dayalı olduğu süreçte, gündeliğin ötesine geçemez. Gündelikte gizli kalan Varlık, şiirden vazgeçtiğinden dolayı, kendini tasarlayamaz olur. Hiedegger'in fenomenolojik dilini kullanırsak, bu, bir varlığın kendi hakikatini açığa çıkarmaktan vazgeçmesi demektir. Sartre ise bu konuyu şöyle anlatır:

"Varoluşçulara göre insan daha önce tanımlanamaz, belirlenemez; hiçbir şey değildir, o zaman ancak, sonradan bir şey olacaktır. Kavrayacak, tasarlayacak bir Tanrı olmayınca, bu durumda insan doğası diye bir şey de olmaz. İnsan yalnızca kendini anladığı gibi değil, olmak istediği gibidir" (Sartre, 1985, s. 63 ve 64).

Heidegger'e göre şiiri yaratmak (Dichtung), "herhangi bir şeyin amaçsız betimlemesi, boş imgelemin amaçsızca uçuşması ve gerçek olmayana yönelik bir hayal kurma değildir" (Heidegger, 2003, s.60). Belki şiir sanatı, "hakikatin gerçekleşmesi" veya "hakikatin sanat eserine yerleşmesi" olarak, sanatın özüdür. Heidegger, dilin ve sanatın temel varlığını edebiyata bağlar ve bu konuyu şöyle ele alır:

"Dil edebiyatın temel varlığını oluşturduğundan dolayı, şiir de dilde gerçekleşir (Hiedegger, 2007, s. 71).

Şiirin dile yaklaşım tarzı, onu düzyazıdan ayırmaktadır. Gerçi hem şiir ve hem düzyazı sözcükleri kullanıyor, ama "şiir sözcüklerden aynı biçimde yararlanmıyor; hatta onlardan hiç yararlanmıyor... Şiir sözcüklere yararlı oluyor" (Sartre, 2008, s. 18). Şiir sözcüklerin aracılığıyla dilde yerleşmiş olan Varlığı gizliliğinden açığa çıkarır. Bu yüzden şiir sanatın özüdür.

Örneğin "hız" kelimesi fütürist şiir içinde kullanıldıktan sonra yeni bir anlam kazanmıştır. Günümüzde herhangi bir şiir içinde bu kelimenin kullanılışı, ister istemez, "hız"ın fütüristtik şiirdeki anlamını hatırlatır. Fütüristtik şiir ile beraber bu sözcük kaçınılmaz olarak bir yan anlam kazanmışlardır. Ortadoğu klasik şiirinde de, "meyhane", "bülbul", "put" gibi birçok sözcük, şiir içinde yerleşmiş olduklarından sonra yeni anlamlar kazanmışlar ve aslında dönüşmüşlerdir. Şiir, herhangi bir düşünceye sadık olduğu için şiir sayılmaz çünkü hiçbir düşünce şiiri rehin alamaz. Farklı sanat akımları ya da düşünce veya ideolojiler şiir yazmak için ancak yöntem sunabilirler ama şiir kendi yolunda ilerler. Şiir fazla yoğurulmaktan kaçır (Saadati, 2016, s.11).

Şiir bachlard'dın tanımladığı mutluluk mekânlarına ve diğer yandan öteki dünyalara sürekli göndermelerde bulunur. Şiire fiziksel mekân açısından baktığımızda, olmayan mekân olarak da tanımlanır. Şair, yaratma yeteneğinin gücü ile mekânın yapısal ve fiziksel boyutunun daha da ötesine ulaşmaktadır. Aslında şairin sahip olduğu bu güç, varlık ve yokluk arasında kesişen noktalarda yer alır. Yokluk kavramı, insanı içsel mekân olgusuna ve gerçek şiirin üretilmesine yönlendirir.

Şiir bir yokluğun içinde varoluyorsa, o zaman somut bir mekân içinde oluşmamasına vurgu yapıyoruz. Dolayısıyla bir yokluktan varolan ve okunarak olgunlaşan şiir, fiziksel ve dış dünyanın sınırlı ve somut mekânlarıyla değil, belki, şiir mekânının içinden oluşumunu kazanmaktadır. Bir nesneni soyutlaştırarak maddeselliğinden uzaklaştırmak ve başka bir dille biçimlendirmek yöntemi bu bağlamda yine de olmayan bir mekân olarak tanımlanır (Kahraman, Hasan Bülent,2004, s.448).

Şiir ve mekân ilişkilerinde, şiirsellik bir kavram olarak bütünleyici bir niteliğe sahiptir. Bir nesneye şiirsellik boyutunu ve özelliğini katmak, ona nesne durumundaki olduğu biçiminden daha geniş ve farklı bir anlam ve mekân eklemektir; ancak bu nesnel bir mekân içinde, içtenlik ve algısal mekânı büyötmek veya yaratmak anlamına gelmektedir. Modern çağda, Goteborg , (Resim 3.1) Antonio Galvez Evi (Resim 3.2) ve Kaufman Evi (Resim, 3.3) gibi binalar içtenlik mekânın özelliklerini taşıyarak, tam şiirsel bir bağlamda somut ve fiziksel mekân sınırlarının ötesinde yer almaktalar.



Resim 3.1. Erik Gunnar Asplund, Goteborg , August 2006, kaynak: www.flickr.com



Resim 3.2. Luis Barragán, Antonio Galvez Evi, kaynak: San Angel D.F, 1955.



Resim 3.3. Richard Neutra, Kaufman Evi 1946, kaynak: kcet.org.

Söz konusu şiir olunca, şair duygusal ve siirsel bir mekân yaratarak daha da derinlere inmektedir. Şiirsel mekân yaratıldığı andan sonra, artık bir şiir gibi söylenmiş olduğundan dolayı, genişler ve dışarıdaki fenomenlere ait onların bir parçası haline gelir. Bu bağlamda Rilke durumu şöyle açıklar: "Bütün varlıklar tek bir mekâna açılır, dünyadaki içtenlik mekâna". (A.g.e. Bachelard, 1996, s.215). Edip Cansever "masa da masaymış ha" şiirinde, iç ve dış mekân ilişkilerine yönelik ve özellikle fiziksel mekânla algısal mekân arasında şu şekilde bir şiirsel bağlantı kurmaktadır:

Masa Da Masaymış Ha

Adam yaşama sevinci içinde
Masaya anahtarlarını koydu
Bakır kâseye çiçekleri koydu
Sütünü yumurtasını koydu
Pencereden gelen ışığı koydu
Bisiklet sesini çığırık sesini
Ekmeğin havanın yumuşaklığını koydu
Adam masaya
Aklında olup bitenleri koydu
Ne yapmak istiyordu hayatta
İşte onu koydu
Kimi seviyordu kimi sevmiyordu
Adam masaya onları da koydu
Üç kere üç dokuz ederdi
Adam koydu masaya dokuzu
Pencere yanındaydı gökyüzü yanında
Uzandı masaya sonsuzu koydu
Bir bira içmek istiyordu kaç gündür
Masaya biranın dökülüşünü koydu
Uykusunu koydu uyanıklığını koydu
Tokluğunu açlığını koydu.
Masa da masaymış ha

Bana mısın demedi bu kadar yüke

Bir iki sallandı durdu

Adam ha babam koyuyordu (Cansever, Edip, 2015, s.11).

3.3.1. Şiir, Mekân ve Teknoloji

İnsan doğaya teknolojik olarak yaklaştığında, doğayı kendi ihtiyaçlarına hizmet etmek için zorlamaktadır. Şiirsel yaklaşımda durum tam tersidir: insan doğaya karşı duyarlı ve dinleyici bir tutum kazanmaya çalışır. Şiirsel ve teknolojik yaklaşımlar arasındaki vurgu, mimarlık tarihinde farklı aşamalarda değişmiştir.

Eskilerde doğa insanın yönettiği bir varlık ve binalar ise ilahi mimarisine hizmet eden bir metafor gibi görülüyordu.

İnsanın doğa ile ilişkisi, modern çağda insan merkezli bir ilişki haline geldi. Bu durumda insan, ilk sırada ve doğa ise ikinci sırada yer aldı. Dolayısıyla modern düşüncede, Descartes, Newton ve Galileo'in ifade edildiği gibi, doğa kendi içsel düzeninin anlamını kaybetti ve insanın tutumu giderek doğaya karşı, rasyonel düşünceye dayandı. Bu yüzden dünyada bütünleşmiş bir özne olarak algılanan İnsan, gerçekliğin birleştirilmesi anlamında bir nesne haline dönüştürülerek algılandı. Bu düşünce ilk defa Jacques-Nicolas-Louis Durand ve Claude Perrault tarafından mimaride temsil edildi ve işlevselcilik teorilerinde ve mevcut postmodern mimari düşüncesinde büyük ölçüde yapılmaya devam edildi.

Çağdaş mimarlık, rasyonel düşünceye dayanan, ev ve konut koşullarında birçok gelişimlere yolaçmıştır, ancak modern teknoloji ve estetiği tarafından yaratılan bu ortamda, gelişmelerin tam tersine, hâlâ İnsan kendini evsiz hissediyor. Dolayısıyla yabancılaşan insan daha çok şiirsel mimariye dönmek çabasını his etmektedir. Bu nedenle, çağdaş insanı teknolojiden daha temel bir varlığa geri getirmek için Fenomenolojik felsefe sistematik bir girişim olmuştur. Heidegger en temel olarak şiir ve teknoloji arasındaki ilişkiyi tartışan düşünürdür.

Heidegger, Teknoloji ile İlgili Sorular (1954) ve Anma Adresi (1959) başlıklı yazılarında, popüler anlayışının aksine, modern teknolojiye karşı çıkmadı, çünkü onu bir Varlık kaderi (Sein), ve Varlığın tarafından insan eylemlerini uyandırılan tarihsel bir çağ (Modern Çağ) olarak gördü. Ve bu durumda “Kör teknolojiye saldırmak aptalcadır ve şeytanın işini kınamak sakıncalıdır “ dedi (Heidegger, 1990, s. 53). Heidegger teknoloji ile ilgili Sorunun başlangıcında görevini şöyle tanımlamıştır: “Teknoloji ile ilgili sorgulama yapacağız ve bu şekilde onunla özgür bir ilişki hazırlamak istiyoruz” (Heidegger, 1988, s.3). Heidegger, teknolojiyle doğru ilişki 'kurmağı' (Gelassenheit) olarak tanımlar. Paradoksal olarak tek kelimeyle “evet” ve “dünyaya hayır” diyor. Heidegger'in bu konuda önemseydiği tek şey, şiirle teknolojinin ilişki kurmağı ve teknolojiye şiirden bir temel oluşturmağı yönlendirmektedir:

“Teknolojinin teknik cihazlarını kullanabiliriz ve yine de doğru kullanımla kendimizi onlardan uzak tutabiliriz ve istediğimizde bırakabiliriz. Teknolojinin teknik cihazlarını kullanmak zorundayız ve bundan kaçınılmaz durumda olduğumuzu anlamalıyız, ama aynı zamanda bize egemen olma hakkını inkâr edebiliriz ve böylece doğamızı ziyanlarından koruyabiliriz.”

Heidegger'e göre her zaman kendi varlığını koruyan, iki tür düşünce tipi var: “hesaplamalı düşünme” ve “meditatif düşünme”. Hesaplamalı düşünme rasyonel düşünme ile aynıdır ve şeylere egemen olma isteğı ile karakterize edilir. Meditatif düşünme ise tamamen farklı bir yaklaşımdır. İstekten kurtulmayı ve doğaya karşı alıcı ve dinleyici bir tutum kazanmayı hedeflemektedir. İşlerin var olmasına (yaratıcılığa) izin vermek için meditatif düşünmeyi anlamamız gerekmektedir.

Meditatif düşünme temelde düşünölmekten kaçmaktadır (Heidegger, 2004, s.62). Timo Klemola'nın, fenomenolojik bakış açısına göre, zihin sakin olduğunda, fikirler artmaz ve varoluş kendi bedeninde çok somut bir şekilde kendini gösterir. Varlıkta varolan insanın içinde açıklayıcı bir olay var ve o da insandır. (Klemola, 2004, s. 38–39).

Şiirsel bir yaklaşım kazanmak için, varoluşsal yapılanmaya ihtiyaç vardır. İnsan, dünyada olmanın yeni bir yoluna ulaşmalıdır. Heidegger, yaratıcı eserin insan vücudundan, insanın toprak kökeninden geldiğini anlamıştı.

Bu konuda Aalto'nun ve Heidegger'in düşüncesi arasında paralellik var. Her iki düşünür de teknoloji ile doğa arasındaki dengeyi sağlamak için sürekli çaba harcadılar. Bunu, daha önce varolmayan bir şeyin varolma gizemini anlamaya çalışarak yaptılar. Bununla birlikte bu gelişmelerin mekânizmaları ancak belirli bir noktaya kadar takip edilebilir. Kendi içinde doğum, yalnızca bir metafor aracılığıyla tanımlanabilen bir gizemdir. Aalto, arkitektonik fikrin doğuşunu, alabalık ve derenin metaforunu kullanarak tanımladı.

Mimarlık ve onun detayları, bir şekilde biyolojinin bir parçasıdır. Belki de büyük somon veya alabalık gibilerdir. Tamamen büyümüş oldukları anda doğmazlar; hatta yaşadıkları denizde veya suda bile doğmazlar. Belki kendi topraklarından yüzlerce mil uzakta, dar nehirlerin ve küçük akarsuların daralan bir yerlerinde doğarlar. İnsan duyguları ve içgüdüleri de normal hayatlarından ve gündelik işlerden uzak, düşlerin arasındaki açık perçinlerde, eriyen buzdan ilk su damlaları gibi, tıpkı bir balık lekesinin tamamen yetişkin bir balığa dönüşmesi kadar zaman alıcıdır. Bu nedenle fikir dünyamızda gelişen ve kristalleşen her şey için zamana ihtiyacımız var. Mimarlık, bu zamanın diğer yaratıcı çalışmalarından daha fazlasını talep ediyor. Herkesin "saf çizimler" yapmaya başlaması gerektiğini söylemiyorum, ancak bir mimar vücudunu ve teorik öneme sahip anlamını başarılı bir şekilde ele geçirebilirse, şiirsel boyuttan oluşan bir mimarinin anahtarını elde edilebilir (Aalto, 1991b, s. 108-109).

Aalto, zamanının teknolojik yenilikleriyle çok ilgilenen ve aynı zamanda ilgili risklerin de farkında olan mimarlardandır. Göran Schildt'e göre: Aalto, babası ve büyükbabasının teknolojisine karşı olumlu bir tutum aldı ve bir yandan teknolojiyi kendi başına bir amaç olarak değil, belki yaşam kalitesini arttırmanın bir aracı olarak gördü (Schildt, 1986, s. 218). Teknoloji Aalto için önemli bir ilham kaynağıydı, tasarladığı binalar teknolojik yeniliklerle doluydu. Bununla birlikte, mimari düşüncesinin temeli, işlevselliğin makine analogilerine değil, biyolojik analogilere

dayanıyordu. Ünlü araştırmacı Kirmo Mikkola da Aalto'nun düşüncesinin kökenini şöyle açıklıyor:

Aalto, insanı doğanın bir parçası olarak inceler ve yaratıcılığı sezgisel bir süreç olarak görür. Onun temel düşüncesi doğa, insan ve teknolojidir. Aalto gerçeği biyolojinin karmaşık bir sistemi olarak değerlendirir (Schildt, 1991, s. 269-270). Aalto, 1940'ta Mimarlığın İnsanlaştırılması adlı makalesinde, mimarlığın amacını şu şekilde tarif eder:

Ancak mimarlık bir bilim değildir, binlerce insan işlevini bir araya getiren sentetik süreçtir. Amacı, maddi dünyayı insan hayatıyla uyumlu hale getirmektir ve bu amaç ancak mimari yöntemlerle gerçekleştirilebilir - farklı tekniklerin insana yaşamı sağlayacak şekilde yaratılması ve birleştirilmesiyle elde edilebilir. Daha insanlaşmış olan bir mimari eserini iyi bir mimarinin ortaya çıkması demektir (Aalto, 1991, s. 102-103).

Aalto, 1947' te "The Trout and Stream" adlı makalesinde mimarlığı ve yaratıcılığı daha derinden tartışmaktadır. Makale, Aalto'nun teorik düşüncesinin bir sonucu olarak görülüyor. Çalışma yöntemini şu şekilde tanımlıyor:

"Bazen mimari problemleri çözümünde, neredeyse üstesinden gelemediğim bir engelle karşılaşıyorum. Tasarım bana uyumsuz, karmaşık ve ağır yük gibi görünüyor. Hem bireyi ve hem grubu etkileyen psikolojik problemlerin ve hem sosyal, insani, ekonomik ve teknolojik gereksinimlerin gerçekten karışık bir ağa dönüştüğünü his ediyorum. Böyle durumlarda oldukça tüm sorunların ne olduklarını unutuyorum. Sayısız talepler ve görevlendirilme hissi ve her şeyi bir anda kafamdan siliyorum. Daha sonra soyut sanatla çok benzer bir çalışma yöntemine geçer sadece içgüdüsel olarak bir şeyler yaparım. Mimari sentezler değil, bazen çocuksu kompozisyonlardır. Soyut bir temelle yola çıkarak, ana fikirler yavaş yavaş biçimlenmeye başlar ve bana çelişkili bileşenleri getirmeme bir tür evrensel madde gibi yardımcı oluyor.



Resim 3.4. Alvar Aalto, Viipuri Şehir Kütüphanesini, Kaynak: binom.com.

Viipuri Şehir Kütüphanesini tasarladığımda beş yıl boyunca zamanım vardı, uzun sürelerimi olduğu gibi saf çizimlerle uzun zaman harcadım. Her türlü fantastik dağ manzarasını çizdim, çok sayıda güneşin farklı pozisyonlarda aydınlattığı yamaçlarla binanın ana fikrini yavaş yavaş ortaya çıkardım. Kütüphanenin mimari çerçevesi, en üstteki idari ve denetleyici merkezle birlikte, farklı düzeylerde basamaklanmış okuma ve ödünç verme alanlarından oluşmaktadır. Çocuğum çizimlerim yalnızca dolaylı olarak mimari düşünce ile bağlantılıydı, ancak sonunda kesit ve zemin planının iç içe geçmesine ve bir tür yatay ve dikey yapı birlikteliğine yol açtı (Aalto 1991b: 108).

Viipuri Şehir Kütüphanesi, okuma odaları ve kitap koleksiyonları merdivenlerle birbirine bağlanmıştır. Küpeşte ziyaretçiler için bir rota

Ayırır. Okuma için ideal bir dağınık aydınlatma, dairesel güneş tüplerinin derinliklerine yerleştirilmiş ışık kaynakları - "çoğu güneş" olarak elde edilir.

Hikâyenin özü: Aalto tasarım sürecinin belli bir anında rasyonel ve mekânîk düşünceyi unutuyor ve dünya ile yeni bir ilişkiye giriyor. Zihin sakin olunca yeni fikirler bu somatik temelden doğabilir. Sürecin bu aşamasında, bilinç farkında olan zihin, yetenekli ellerin ortaya çıkardığı şeylerin eleştirmeni olarak işlev görür.



Resim 3. 5. Alvar Aalto, Alvar Aalto Museum, Kaynak: binom.com.

3.4. Mekânın Fenomenolojisi

Schulz'a göre mekân fenomeni maddi biçimlerden, malzeme, form, doku ve renklerden oluşan somut varlığın içine ve dışında yer alan atmosferin temelidir. Mekân bilimsel ve anlamsal analizlerle açıklanmayan karmaşık mahiyete sahip olan bir niteliktir. Bu yüzden mekânı anlamak için zihinsel ve soyut yapılara karşı çıkan fenomenoloji yöntemiyle yaklaşmak gereklidir. Bazı fenomenologlar bilgilenmek için dil ve edebiyat kaynaklarını esas alarak, mekânı anlamak gerğinde şiirden faydalanmaktalar. Heidegger dilin mahiyetini açıklarken Gorge Trakl'in bir "kış akşamı" şiirinde kullanılan sözcüklerden mekânın simasını, o anda yaşanan durumu tam olarak his edilmesini ifade eder (Schulz, 2010, s.17).

"Bir kış akşamı"

Pencere kar yağışıyla süslenmiş,

Çan sesi uzanır akşamüstüne,

Ev iyice düzenlenmiş,

Masa birçok kişi için hazır.

Bir kaçı solgun,
Tutkun yüzlerle içeri girerler kapıdan,
Ağacın sevgisini yayan altın renkli çiçekler
Toprağın soyuk çiyesini düzenliyorlar.
Solgunluk yavaşçasına içeriye ayak basır
Ve acılı keder, girişi taşa çevirir.

Orada, pırıl pırıl ışıқта

Ekmekle şarap masada parlıyor (Georg Trakl şiiri, kaynak: Schulz, 2010, s.18).

Bu şiirde her gün rastladığımız ve görebildiğimiz imgelerden, kar, pencere, masa, kapı, ağac, giriş, ekmek, şarap ve ışıkla karanlıktan bahs eder ve insan nesnelere arasında solgun ve perişan olarak gösterilir. Şiir öncelikle iç ve dış mekân arasında ilişki kurarak, ilk iki satırda dış mekânı tanımlar ve doğal mekânı kışın ve akşamların simgesi olarak kar yağışında gösterir. Şiirde yerleşen kış akşamı, takvimlerde yer alan normal bir gündenden farklıdır. “Bir kış akşamı” mekânda anlık yaşanan tüm atmosferi ve hisleri biçimlendirmektedir. Şiirde olan bu özellik pencere üzerindeki kar yağışı, soğuk, yumuşaklık, sessizlik ve karanlıktan dolayı görünmeyen tüm şeylerin çizgilerini sunmaktadır. Yağış sözcüğü, boşluk (space) hissini uyandırır ya da yerle göklerin varlığına vurgu yapmaktadır (Schulz, 2010, s.20).

Bu yüzden Trakl en az söcükle bütünü bir parçası olan alana, iç ve dış bağlantısıyla özel bir yaşam bağışlamaktadır. Dış mekândan duyulan çan sesi aslında iç mekân özelliğiyle dış mekân arasında bağlantı kurar. Çan sesi şiirde bütünlük içinde geleneksel değerlerin temel simgesi olarak görünmektedir. Buna ilişkin Hildegger akşamlarda çalınan çan sesini ölüme ve insanların tanrıya ulaşmaları çağırısına bağlar.

Trakl’in şiiri mekânın temel özelliklerini açığa çıkarırken, bir vücudun (mekân) temel özelliklerini biçimler.



Resim 3. 6. Louis Kahn, Hint Yönetim Enstitüsü, Ahmedabad, iç – dış ilişkileri, Kaynak: afasiaarchzine.com

Heidegger'e göre: boşluk, yerle gök arasında olan evreni oluşturmaktadır ve evren şiirsel iskân eden insanların evidir. Bu yüzden "şiirsel İskân etmek insanın yeryüzündeki varlığını kanıtlamaktadır", İnsan iskân ettiği anda, yaşamış olduğu evren bir içe ve mekâna dönüştürülür. Bu yüzden yapay mekânların temel özellikleri içsellığe bağlıdır (Schulz, 2010, s.21).

Heidegger testi örneğinden yola çıkarak, iç ve dış kavramları arasında bağlantı kurar: "bir testi ne kadar fiziksel varlığıyla ayırt edilse bile, onu kullanışlı yapan bir şey olarak çekirdiğindeki hiçlik ve boşluğudur". Topraktan yapılan testi, toprak ile gök arasında bağlantı kurar ve testilerden dışa-dökülen şeyler sadece içimlik şeyler olsa da, Heidegger burada testiden "dökülen hediyeler" in kutsallık potansiyeliyle ilgilenir. Normalde bir testiden şarap veya su dökülür, ama söz konusu kutsallık olunca, testi kutsama amaçlı da kullanılabilir. Heidegger, testinin ortasındaki hiçlikten gelen bu özel dökülüşünü, doğal pınarın gizemli bir kaynaktan beslendiğine inanılan dökülüşüne benzetir (Sharr, 2013, s.32).

Bachelard, mekân severlik olarak ifade eden çalışmasında, şiirde üretim nedenleri, mutluluk mekânlar olarak görmektedir. Bir şair; şiirsel mekânı yaratmakta, mutluluk mekânlarını benzersiz şekilde yaratım özgünlüğüyle açıklamaktadır. Övülen, sevilen ve nefret edilen mekânlar, şiirsel imgelerle yaşanmış uzamlar olarak var olmaktadır. Diğer bir deyişle, şiirsel imgelem mekânı anlamlandırılan ve anlamamızı sağlayan bir düşünmedir (Bachelard, 2013).

3.4.1. Ev ve Evren

İnsanın düşüncelerini ve duygularını birleştiren ev, insanın ilk evreni olarak bilinmektedir. Bir evde "Yalnız anılarımız değil, unuttuklarımız ve bilinçdışımız da yerleşmektedir". Bu anlamda ruhumuz da bir konuttur. Ve aslında kendi içimizde "konaklamayı", evleri ve odaları hatırlayarak öğreniriz" (Bachelard, 2013, s.30). Ev yalnızca çevrenin niteliklerini yaratmaz belki içinde olan faaliyetlerin de ruh halini açığa çıkarır.

Eve geri dönmek kendini kapatmak anlamına gelmez, belki iskân etmenin özelliğine, özel bir ziyarette bulunmayı sağlamaktadır. Bu ziyaret bilinçten ve bir anlaşmadan ziyade, aşk ve istek duygularına dayanır. Aşk itici güç olarak fenomenlerle doğrudan bağlantı kurabilecek bir olaydır. Bu nedenle İsviçreli psikanalist Bise-Wauker, evi "romantik" bir mekân olarak tanımlar. İnsan evden sadece sevgi atmosferlerini yakalamaz belki daha fazla hislere de kaplanabilir. Ayrıca Aşk, tüm insanların eve dönmelerini mümkün kılan zihinsel bir durumdur.

Ev, algılanan çevresel formu yerleşim yerine değiştiren bir sabit noktadır ve heyecan verici kavramları bir araya getirerek Wittgenstein'in "Ben Kendimin evreniyim" anlatımını gerçekleştirir. Ev, çevredeki mimari görünümü ile kimliğimizi kanıtlayarak, bizde güvenlik duygusunu sağlar. Bu yüzden eve gittiğimizde "rahatlık" hissini, saygı ve bize ait sevgi duyduğumuz şeyleri buluruz. Dış dünyalardan aldığımız şeyleri kendimize ait bilerek, onlarla "dünyamızın" önemli bir parçasını yaşıyoruz. Ve onları gündelik hayatımızda kendi ellerimizde ve anılarımızda tutarak, kavramlarından zevk alıyoruz.

Ev, mekânın merkezinde bir boşluk olarak, çevrenin temel yapısını tekrarlar. Evin tabanı bize toprağı, tavanı gökyüzünü ve duvarları uzaklardaki ufuk çizgilerini hatırlatır. Bir mimari eseri ister kamu binası, isterse bir ev olsun, evrenin bu şekilde bitimleşmiş halidir. Ancak bu iki eser arasındaki fark, örneğin, kamu binası bir genel çevrenin kalitesini yaratır ama ev kendine özgü kayıtsızlığı içinde bize çevreyi göstermektedir (Schulz, 2002, s. 143-147)



Resim 3.7. Charles Rennie Mackintosh, Tepe Evinin Salon girişi, kaynak: thenational.ae/lifestyle

İkamet edilen her mekânın özünde bir evin imgesi ve kavramı barınmaktadır. Düş, içimizde yaşayan bir ev olarak, yalnızca şiirlerde kendini açığa bırakmaktadır. Dolayısıyla bir tek şiir ile evin şiirsel temeline dokunulabilir, anılarla değil.

Dolaplar, çekmeceler ve sandıklar nesnelerin evi, yani mekânı olarak "saklı olan şeylerin estetiğini" içermektedir. Dolayısıyla metafor olarak çekmece, bilgiler ve kavramların imgesel kategorilerine karşılık vermektedir (Bachelard, 2013, s.109). İnsanlar bir çekmeceyi hiç bir zaman boş olarak hayal etmezler. Sadece bir çekmecenin boş olduğunu düşünülebilirler. Bu yüzden ev, her dolabın, çekmecenin veya bir sandığın şiirsel imgesinde gizlenmektedir (Bachelard, 2013, s.109).

Yuva bir mekân olarak dinlenme, durma hayalleri gibi dolaysız bir şekilde yalın ev hayaliyle bileşir. Yuva hayalinden ve hayaline veya ev hayalinden yuva hayaline geçiş ancak bir yalınlık atmosferinde gerçekleşebilir (Bachelard, 2013, s.131). Yuva, bitkisel huzura katılmış bir şakıyan yaprak gibi, ulu ağaçların mutluluk havası içinde bir noktadır. Bu yüzden yuvalara baktığımızda kendimizi dünyaya seslenen güvenin kökeninde buluruz. Hülyalarımızın tam olarak kökenine inebilirsek, yuva kadar düşsel ev de ve düşsel ve kadar yuva da dünyanın düşmanlığından uzaktadır (Bachelard, 2013, s.137).

Ağaç kuş yuvasının girişi olarak bir kuş için girişi imgelemektedir. Ağaç kuş için sığınacak bir yer olmakla beraber, yuvanın gizemine katılmaktadır. Yaşamda kendi evini ve konutunu inşa etmek, kabuklu hayvanın kabuğunu inşa ettiği gibidir. Böyle bir inşa etme biçimi, şiirler ile yaşanmaktadır. İnsan içindeki, hayali, düşü ve düşüncüyü

kabuğuna çekilmesiyle çağırılmaktadır.

Bachelard'a göre, insanın içine sıkışıp büzüşmek istediği köşeler, yalnızlık mekânı olarak değerlendirilmektedir. "... Bir evdeki her oda ve bir odadaki her duvar köşesi ve insanın kendi üstüne kapanmaktan hoşlandığı her köşe, kalabalıkta olmaktan, hayal gücü için bir yalnızlıktır, yani bir oda tohumu, bir evin tohumudur" (Bachelard, 2013, s.171). Ve devamında, sığınma imgesinin yankılanmasını köşeye çekilen ruhta görmektedir.



Resim 3.8. Frank Lloyd Wright Home and Studio, 1898, Chicago, kaynak: franklloydwright.org

Şiir; okunduğu ve yazıldığı süreçte, hayal gücünü, düş kurmayı, bilinç ve bilinçdışını; tekrar yaşıyor olmaktadır. İnsanın yaşadığı ev de aynı şiir gibi ona hayal etme ve düş kurma evrenini oluşturmaktadır. Ancak bu ilişki doğrultusunda şiir ve mekân birbirini anlamlandırarak ifade etmektedir.

Ev, mekânla sürekli ilişki içerisinde olarak insan yaşamına özel anlamlar yüklemektedir. İnsan sezgisel bağlarının en önemli kısmını bir evde yaşayarak elde etmektedir. Bu açıdan değerlendirirsek, her ev kendi içinde bir şiir kapasitesini taşımaktadır ve her ev kendine özel olan şiiri ile algılanabilir. Evin şiiri mekân ile özne arasında var olan ilişkiler çerçevesinde, yaşam kavramıyla gerçekleşmektedir. Dolayısıyla evin şiirini ortaya çıkaran özne, mekânın şiirsel oluşumunu sağlamaktadır. Şiir bu anlamda hayal ve imgelem düzlemiyle bağlantı kurarak, sözcüklerden bağımsız şekilde kendini açığa çıkarmaktadır. İmge, evin şiirinde hem fiziksel nesnelere biçimini oluşturur ve hem de mekânda önceden yaşanan ve denenmiş olan olayları

hatırlatır; bu yüzden imge mekân ve şiir kavramları içerisinde aynı rolü oynamaktadır. Ev imgesi, insan varlığının topoğrafyasını oluşturmaktadır. İnsan öz varlığını, içinde olduğu ve mekân bulduğu ev aracılığıyla betimler. Bu yüzden ev, hem insanın hatıralarını ve hem de unuttuklarını içinde yaşatmaktadır.

Haydar Ergülen "Avlular Gazeli" isimli şiirinde ev ile Avlu kıyaslamasında, ev ile mekân imgesini böyle anlatmaktadır;

Ev ne, duvar! Avlu bir gülümseme
göz kırparsan taşın bile kalbi var!
Ev ne, zaman! Avlu haziran gibi iyi
Sudan işlek, gökyüzünden çalışkan
Ev ne, karanlık! Avlu fenerli deniz
zeytin ağacından ada, gölgesinde yunuslar
Ev ne, vatan! Avluda atlas açık
ovaları sevindir, hisli dağlara da çık!
Ev ne, büyük! Avlu gezgin lunapark
gıcırdasın ahşap sesli dönme dolap
Ev ne, cümle! Avlu şiirden hece
İ-dil-ba-na-av-lu- ol!
Ev ne, batı! Avlun aşkın doğusu
iki ağaç bir gece rüzgârlar kavuşacak

Ev ödevse avlu aşk, ne şiirler kopacak! (İnternet, Erişim tarihi: Temmuz, 2019).

Şiir, düş kurmayı kendine özgü bir şekilde yeniden yaratır. İnsan bir mekânda ve yalnız kaldığı evde hayal eder ve düşlerini gerçekleştirir. Bu yüzden mekân ve şiiri harekete geçiren ev, şiirle mekân arasındaki ilişkileri güçlendirmektedir (Nayır, 2004, s.92).

Gaston Bachelard'da göre, "Ev, bir insan bedeninin sahip olduğu fizik ve ahlak enerjisini kuşanır. Sağanak yağdığına sırtını yuvarlar, boğrünü kasar. Rüzgâr güçlü esmeye başladığında, eğilmesi gerekiyorsa eğilir; geçici yenililere kulak asmaz, zamanı geldiğinde yeniden dikileceğine emindir. Böyle bir ev, insani kozmoz ölçeğinde bir kahramanlık yapmaya davet eder. Böyle bir ev, kozomoza karşı koymak için bie enstürmandır. Dünyaya fırlatılmış insani işleten metafizikler, kasırganın ortasına

atılmış, gökyüzünün öfkesine kafa tutan evi somut olarak düşünebilirdi. Ev bizim, her şeye doğru ve her şeye karşı şunu soylememizi sağlar: dünyaya rağmen, bu dünyada oturan biri olacağım” (Bachelard, 2013, s.77).

3.5. Bölüm Değerlendirmesi

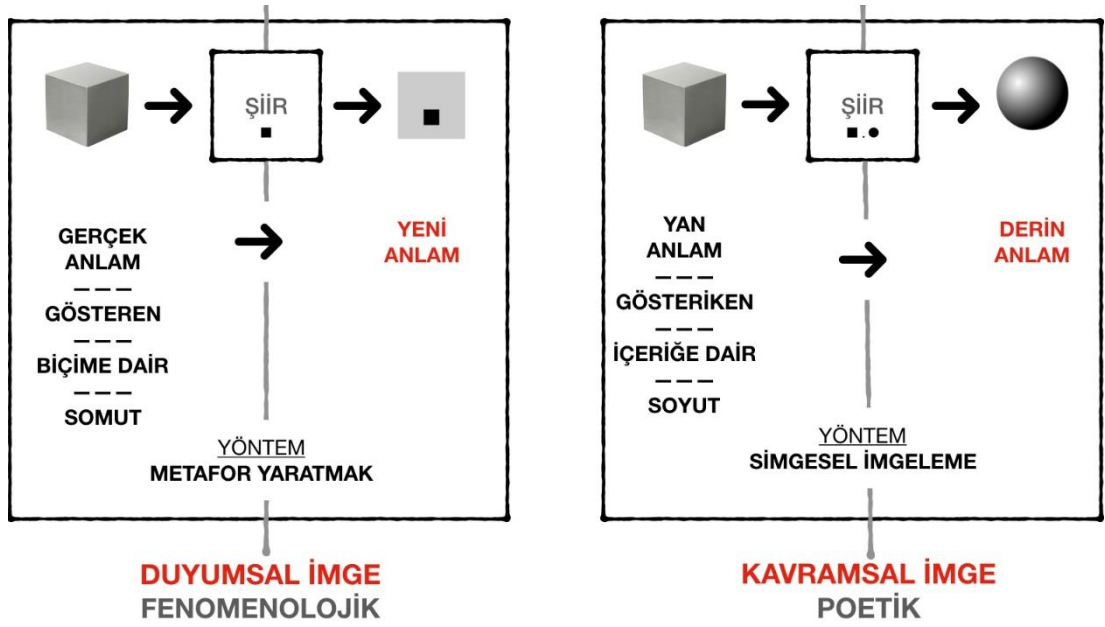
Şimdi söz konusu mimarlık olunca, mimarlık soyut değil, yani soyut bir bina olamaz, her pencere, her kapı, cephedeki her kesit, somut bir şekilde saptanmalıdır. Yeri, büyüklüğü, biçimi, eklemlenişi, yapısı ve malzemesi açısından bu da, ortaya çıkan her binanın, başka mesajların yanı sıra, bize, mimarın kendi kişisel seçimini ve kararlarını iletmesi, bunları temsil etmesi, anlamına gelir. Böyle baktığımızda, her bina kişisel bir anlatım ve dilsel bir edyimdir. Şiir ise elle tutulabilen bir şey değildir, sözcüklere dokunulmaz.

Anlamları kapsayan dört kategori vardır; bu kategoriler geleneksel olarak sırasıyla dünya "şeyler", gökyüzü "düzen", insan "karakter" ve psikoloji "ışık"lar ile ilişkilendirilmiştir. Şeylerin bütünü, dünyayı bir araya getirerek hakikatı ortaya çıkarmaktalar, bu yüzden hakikat, yapılan her şeyin ve özellikle şiirsel bir gerçek olan mekânın içinde oturmuştur. İnsan mekânı inşa ettiği anda bir hakikatın sembolize şeklini betimlemektedir. Bu açıdan günlük yaşam dünyası insan varoluşunda anlamlı bir eve dönüşür.

Mimarlık, gidişler ve dönüşlerin mücadilesinden doğar; ve mimarın görevi evrene nüfuz ederek anlamları yaptığı eserlere yansıtmaktır. Ön yargılara göre, mimarının görevi çevresi ile anlamsal ilişki kurarak güçlü bir mekân yaratmaktır, ama aslında bir mekân “ne olmak istediği” bir bilince sahip olmalıdır.

Alvar Alto mimari ile bilim alanlarını birbirinden ayrı düşünür ve bu konuyu şu sözleriyle açıklar; "Son yirmi yıldır mimarlık sıklıkla bilimle karşılaştırılıyor ve bilim adamları mimari metotlarının daha bilimsel olmasına çalışıyorlar, hatta saf bilim olması için çaba gösteriliyor ama mimarlık bilim değildir. Mimarlık aslında binlerce kesinleşmiş insan faaliyetini bir araya getiren yapay bir süreçtir. Ve amacı maddesel dünyayı insan yaşamıyla uyumlu bir hale getirmektir." (Aalto, 1991, s. 102-103).

Zumthor'a göre, mimarlık sadece formla ilgili değil, başka birçok şeyle örneğin: ışığın kullanımı, gölge ve kokularla da ilgilidir. Bir mekânın oluşumunda formun biçimlendirilmesi ve onun kontrolü en kolaydır (sharr, 2013, s.94-96). Ancak mekân şiir gibi hem hayal gücü ve hem hislerden dolu bir özelliğe sahiptir. Dolayısıyla mekânı böyle düşünürsek, birçok şiirsel mekânlar yaratılabilir; başka bir deyişle, mekân şiirdir, eğer bir şiiri anlamlı kılan metafor, paradoks ve semboller gibi sanatların hayal gücü ise, Mekân da aynı şiir gibi bu kategorilerden ayrı değildir. Bu bölüm mekânın şiirini ortaya çıkaran ve yaratıcılığa yolaçan konuları tartışmaktadır.



Resim 3.9. Fenomenolojik duyumsal imge ve poetik kavramsal imge. Kaynak: kişisel arşiv

4. BÖLÜM

MEKÂNİN ŞİİRİ

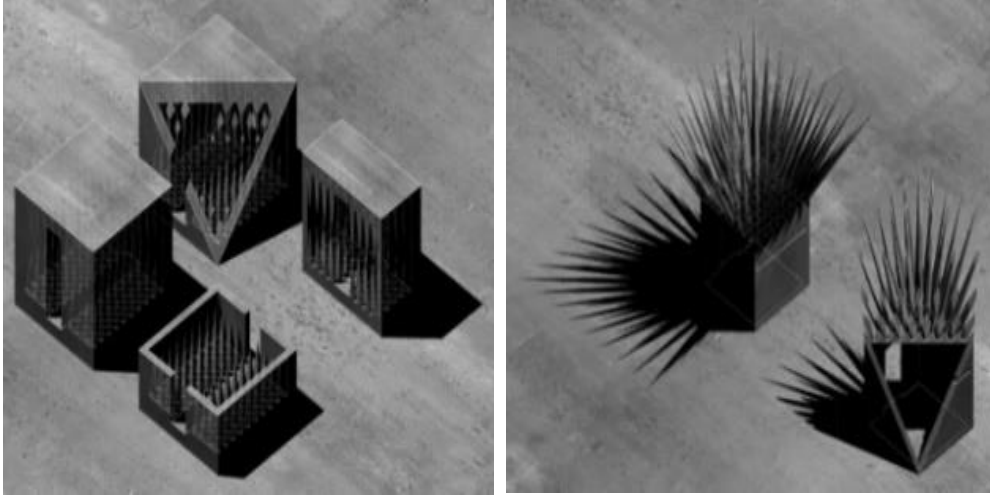
Şiir soyut, mimarlık ise somut bir karaktere sahiptir. Şiir, uygulamada, zaman boyutu içinde yer alır, mimarlık ise mekânda oluşur. Şiirin birinci işlevi iletişimdir, mimarlığın birinci işlevi ise insan yaşamının gerçekleşeceği mekânlar oluşturmaktır. Mekân şairi olan mimar, şiirin serbest ve ilham verici kaydalarından faydalanmalıdır. Mimar şiirsel anlamda yaratmak için, yaratıldığı evrende değil, belki yaratıcı olduğu evrende yaşmalıdır ve zihinsel - duygusal kaygılarını ifade etmek için sorunların tüm parametrelerini - somut ve soyut yönlerini göz önüne alıp ve standartlaşmış çözümlerden vazgeçmelidir.

Mimari tasarım faaliyetinin amacı, ilk fikir ya da kavram geliştirmek ve onu bir bina için tasarıma dönüştürmektir. Yaratıcılık, tasarım probleminin çözümünde temel bir özelliktir ve tasarım süreci sistematik modeller olarak tanımlanmaktadır. Antoniades, "Poetics of Architecture" adlı kitabında soyut kanallardan, mecaz, paradoks ve metafizik, şiir ve edebiyata vurgu yaparak bir tasarım teorisi sunar ve yaratıcılığa doğru mekân şairi mimarlardan örnek göstererek, şiirsel yaratıcılığa doğru çok iyi ipucular elde eder. Bu bölümde Antony'nin ve diğer düşünürlerin konuyla ilgili düşüncelerine dayanarak, soyut kavramlardan yaratıcılığa yönelik bir yöntem olarak yararlanacağız. Burada çalıştığımız soyut kavramlardan sözel ve imgesellik, Paradoks - Metafizik, haiku- şiir ve metaforlardır.

4.1. Paradoks ve Metafizik

Genelde mimarin görevi yapmaktır ve mantıksal açıdan mimardan uygulanması imkânsız olan bir tasarım beklenmez. Ama aslında tasarımda gelişmelere ve fikir üretmeğe neden olan gerçek, yapılabilir tasarımlar yapan mimarların etkisiyle oluyor. Böyle bir yapıya sahip olan mimarlar her dönemde aynı paradoksal düşüncelere alışmışlar.

Daniel Libeskind Uluslararası Ödülünü kazanmadan önce, John Hejduk'un tasarımlarını ve yıllar boyu çabalarını övmek için şöyle yazdı: "O cesurca ellerini gökyüzüne açmış ve yıldızları yeryüzüne indirdi, yıldızlar mimarın ellerine dokunurken ağır bir metala dönüştü ve maddesel dünyamız, şimdiye kadar görülmemiş ışığıyla, parlak bir kitle haline geldi. Libeskind'e göre, metafizik ve paradoksal karşılaşmalar, mimaride yeniliklere yol açan bir yöntem olabilir ve bu yaklaşım "bugün ve yarın" gibi kavramların çelişkili olmadığını kabullenmekle mümkün olur. Aslında metafizik ve paradoksal birbirini tamamlayan kavramlardır. Bu yöntemi izleyen mimar mekâna işlevsel biçimde yaklaşmaz, belki paradoksal tutumu ile mekânın özünü eleştirmek olasılığını sağlar (Resim 4.1).



Resim 4.1. Jan Hejduk, tumblr jan palach memorial prague, kaynak: pinterest.es

Bu nedenle, paradoksal yöntemi yaratıcılığa doğru son derece zor ve çaba gösterilmesi gereken yöntemdir, bu yaklaşımı sürdürmek isteyen bir kişi, disiplinli ve kendi ifadesini savunabilmek için fazla bilgi ve bilim elde etmelidir. O yüzden bu yöntemle çalışan yaratıcılar günümüz dünyasının savunucusudurlar.

Paradoksal strateji içinde her zaman takipçileri tarafından denenmiş olan bir içsel paradoks var. Bu içsel paradoks, stratejinin reformist hedeflerine rağmen, değişime ihtiyaç duyanlar için tamamen algılanmayan bir durumdur. Dolayısıyla paradoks

sorunları çözmek yerine, başka bir problemler ortaya çıkarır ve topluluk ile yaratıcı arasında bir boşluğun oluşmasına neden olur.

Paradoks ile yakın bir ilişki içerisinde olan kavramlardan biri de belirsizliktir. Belirsizlik varolmayan bir şey değil, belki varlığı gizli olan ve şimdiye kadar araştırılmamış olan bir şeydir; ancak paradoksal bakış açısı mimaride yaratıcılığa doğru bir teknik olarak geçmektedir. Ve “Belirsizlik” den farklıdır (ki bu yaratıcılık için başka bir stratejidir), çünkü paradoksal yöntem topluma yönelik sistematik eğilime ve geleneksel şeyleri yapmak yöntemine dayanmaktadır. Ama belirsizlik stratejisi, topluluğun dikkatini ve merakı için rahatsız edici konulara odaklanır.

4.1.1. Metafizik Tanımı

Metafizik bilinmeyenlerle ilgilenir. Metafizik, bilimsel anlayış ve mantıksal sınırların fiziksel âleminin ötesinde olan düşüncelerin derinliğiyle ilgilenir. Metafiziğin ana konusu “sonsuzluk” ve “Tanrı” gibi kavramlardır. Metafiziğin amacı bilinmeyenleri anlamak ve yorumlamaktır. Felsefi bir yaklaşıma göre, metafizik hiçbir şeyi “algılayamaz” çünkü her zaman var olma sürecindedir. Metafizik sadece felsefe ve ilahiyat arasındaki ortak bir zemin olarak mümkündür, çünkü metafizikçinin temel görevi Tanrıya ulaşmak ve ilahi doğayı anlamak ve tanımlamaktır.



Resim 4.2, Reima Pietila, kaynak: <http://v3.arkitera.com/e1985.html>

Metafizik uzaklarda olan bir şeyi bulmak için sürekli bir estetik girişimdir ve belki de mimarinin aradığı nihai bir mekân ve ya bilinmeyen bir mimarlık halinin durumudur.

Ve son olarak belki de mimarlıktaki maneviyattır. Ona göre Yaratıcı mimarların çoğu "bilinmeyen"lerin arayışına odaklanırlar.

Paradoksal strateji, hayal ve imgelerin gelişme sürecinde temelli bir rol oynamaktadır ve yeniliklerin keşifi için en güvenilir araçlarından biridir.

Bu bağlamda, paradoks ve metafizik kavramı iki öznesel kavram olarak, mimari felsefesinde diğer uygulama alanlarından daha genel bir bağlamda yer alır. Felsefe ve diğer alanlardan daha genel bir bağlamda tanımlanmaktadır. Bu tamamlayıcı temaların her ikisi de yeni bir şeyler yaratmak için çok umut vericiler.

San Català şehrinin mezarlığı ünlü mimar Aldo Rossi tarafından tasarlandı ve 1858-1876 yılları arasında inşa edilen Cesare Costa mimarisinin ayrılmaz bir parçası oldu ve uluslararası mimari eserleri arasında paradoks yönteminin en iyi örneklerinden biri olarak yer aldı.

Aldo Rossi'nin şiirinin ayrıntılı bir yorumu olan bu mezarlık, mimarın kişisel hatıraları tarafından filtrelenen "Ölüler Evi" nin resimlerinden oluşan bir koleksiyondur. Rus Aldo şiirinin belirgin bir ifadesi olan mezarlık, "Ölü Adam" ın kolektif imgeleriyle mimarın kişisel hafızasına süzölmüş analog bir yoldur. Yeryüzünün doğru kullanımıyla rotaların gerekli açıklığı ve rasyonelliğine sahip bir kamu binasının mezarlığı kalır. Bu tasarım, pencereli duvarlarla vatandaşlar ve ziyaretçiler küşatılmış bir görüntü sunan duvara monte bir için alan fikrine odaklanmış Ölüm kavramının bu neşeli atmosferi diğer kamu binalarından ayırt edilemez. Ancak konumu ve yerleştirilme şekli, ölümün bürokratik yönünü beraberinde getirir. Tamamlanmamış olan bu bina, engin yeşil alanların ve açık geçitlerin arasında yer alıyor.

Rossi'nin tasarladığı sitenin ortasında, ölülerden kalan değerli eşyaları tutabilmek amaçla bir koni piramidal kule gözükmektedir ve onunla birlikte kütle mezarını işaretlemek için küp şeklinde bir kübik mezarlık yerleştirilmiştir. Ortadaki küp kırmızımsı kahverengi tonlarla kaplıdır ve orta avluyu oluşturan etraf binaların çatıları ise mavi renkli çeliklerle kapatılmıştır. (Resim 4.3)



Resim 4.3, Aldo Rossi, San Catalu mezarlığı, kaynak: archeyes.com

4.2. Mecaz (metafor)

Gelişmekte olan dünyada, yenicilik ve yaratıcı tasarım becerileri, tasarımcıların temel özellikleri olarak ortaya çıkmıştır. Mimarlıktaki karmaşık sorunlara yeni çözümler üretmek istiyorsak yaratıcılık esastır. Aalto'nun vurguladığı gibi metafor, yaratıcı tasarımcılar geliştirmede anahtar bir araç olarak ifade edilir, ancak acemi tasarımcıların tasarımlarında nasıl kullanabileceği konusunda çok az deneysel araştırma yapılmıştır.

Tasarımcılar yaratıcı bir fikir bulmak için öğeleri ve nesnelere dönüştürerek ve birleştirerek hep bir şeyler elde etmek çabasındadır. Bilimsel yaratıcılık çalışmasının öncüleri genellikle yaratıcılığı yeni ve özgün fikirler üretme kapasitesi olarak tanımlamışlardır. Fikirler, çeşitli dış temsillerden faydalanırken, aynı zamanda akılda gelişirler. Onlar kavramların ve düşüncelerin akılda kalmasında yardımcı olur. Her şey tasarımcılara çeşitli referanslar kullanarak ilham kaynağı olabilir. Örneğin şiir, resim ve sanat eserleri; doğadan ve gündelik hayattan nesnelere ve olaylar. Mimari ürünlerinin yaratıcılık gerektirdiği açık, bu amacı geliştirmek için, tasarımcılar metaforlar gibi farklı türde ilkeler ve araçlar kullanırlar. Mecazi düşünme, “nesneye ya da olaya geleneksel bir şekilde uygulanamayan kavramları kullanarak gerçek ya da hayal edilen bir nesnenin ya da olayın açıklaması” olarak tanımlanırlar. Metaforlar genellikle günlük iletişimde dilsel araçlar olarak kullanılır, ancak bilim, mühendislik, sanat, tasarım ve eğitim gibi çeşitli alanlarda da bulunabilirler.

Tasarım literatüründe metaforların kullanımı ile ilgili hikâyeler ve hikâyecik örnekler bulunabilir, ancak tasarım görevi sırasında faydaları ve etkinlikleri ile ilgili deney dayalı kanıtlar oldukça azdır. Deneysel çalışmalardan birinde Casakin, metaforların tasarım hedeflerini tanımlamaya ve tasarım kavramlarını elde etmeye yardımcı olduğunu bulmuştur. Metaforlar ayrıca, temel olarak tasarım sürecinin daha önceki aşamalarında, yenilikçi çözümlerin üretimini kolaylaştırmaktadır. Metaforik akıl yürütme, sanatsal ve teknolojik bilginin kullanılmasına yardımcı olur ve çeşitli tasarım çözümlerinin değerlendirmesini artırır ve tasarım problemlerini yeniden düşünmeye teşvik ederek tasarım sonuçlarını geliştirir. Bilişsel bir görüşe göre, metaforlar saygın bir problem çözme stratejisi olarak kabul edilir. Tasarım gibi yaratıcı aktiviteler için çoğunlukla önemli olan yeni bir bakış açısıyla problem durumunun yapılandırılmasını sağlayabilirler. Yaratıcılığı öğrenilebilecek ve öğretilebilecek bir beceri olarak kabul etmek, yaratıcılığın nasıl geliştirilebileceği ya da tasarım probleminin çözümünde kişinin nasıl yaratıcı olabileceği sorusu tasarım eğitiminde hâlâ önemli bir zorluktur. Özellikle mimaride, tasarım probleminin çözümünde metafor kullanımı hakkında daha iyi bir fikir edinmek için ek ampirik araştırmalara ihtiyaç vardır. Metaforların tasarım yaratıcılığını nasıl etkileyebileceği ve acemi tasarımcılar tarafından nasıl kullanılması gerektiği sorusu, tasarımda yaratıcılığı öğretmek için önemli etkilere sahip olduğu varsayılan bu çalışmanın ana çerçevesini oluşturmaktadır (M.Khakzand ve M.Azimi, 2015, s.68).

Son teoriler metaforu bilişsel sistemin bir yapılanması olarak adlandırdı. Metaforlar, her türlü bilgi formunda insan düşüncesini düzenler. Onlar, dünyadaki deneyimlerimizi sembolik olarak kavradığımızın kritik anlama biçimleridir. “Düşüncemizi bilgilendiren ve bilgimizi yapılandıran metaforlar, dilde bir yüzey düzeyinde işleyebilecek olanlardan daha derine gömülü bir bilişsel düzeyde çalışıyor gibi görünenlere kadar değişiyor”. Metaforlar, bilinen bir durum açısından yabancı bir durumun anlaşılmasını basitleştirir. Metaforlar bilişsel psikologlar yaratıcı çözümlerin icat edilmesinin gerekli olduğu mühendislik eğitimi, sanat ve mimarlık gibi birçok alanda problem çözümüne yardımcı olan etkili buluşsal buluş olarak görülmekteler.

Lakoff tarafından sunulan metafor teorisi, metaforik deneyimleri kavramsal bir sisteme göre kategorize etmemizi sağlayan bir araç olarak görmektedir.

"Gündelik kavramlar sistemimiz kendileriyle düşündüğümüz ve eylemde bulunduğumuz terimler temelde doğası gereği metaforiktir. Algıladığımız şeyi, dünyada yolumuzu bulma tarzımızı ve diğer insanlarla ilişki kurma biçimimizi, kavramlarımız yapıya kavuşturur. Bu yüzden kavram sistemimiz gündelik gerçekliklerimizi tanımlamakta merkezi rol oynar. Eğer biz kavram sistemimizin büyük ölçüde metaforik olduğunu öne sürmekte haklıysak, o zaman düşünme tarzımız, tecrübe ettiğimiz şey ve her gün yaptığımız şeyler, daha çok, bir metafor sorunu demektir" (Lakoff, 2005, s.25).

4.2.1. Mecaz (metafor) ve Tasarım

Tasarım süreci bir problemle başlar. Tasarımcılar problemi tasarım sürecinde tasarlanan çıktı ile çözerler. Tasarımda, metaforlar, tasarım düşüncesini organize etmeye ve kötü tanımlanmış tasarım problemleriyle başa çıkmaya yardımcı olan sezgisel özellikler olarak görülürler. Mecazi muhakeme, tasarımcıların tasarım durumu konusundaki bilgilerini yavaş yavaş artırdıkları, yinelemeli bir süreçtir. Temel olarak, metafor kullanımı, tanım olarak rutin olmayan tasarım problemlerinin yapılandırılmasına yardımcı olur. Bu nedenle, rutin olmayan tasarım problemlerini çözerken, bir çözümün nasıl görüneceğini tahmin etmek zordur. Belirsiz metafor bir durumun özünü düşünmeye destek verdiği tasarım sürecinin ilk aşamalarında. Metaforlar sadece problemin yansımasına yardımcı olmakla kalmaz, aynı zamanda ilk problem kısıtlamalarının zorunlu kılmalarını göz ardı etmemeye, bilinmeyen tasarım alternatiflerini keşfetmeye ve tasarım problemi ile yeni ilişkiler kurmaya yardımcı olurlar.

Tasarım sürecindeki tipik çözümler genellikle hem diğer insanlarla hem de tasarımcıyla iletişim kurmasına yardımcı olan modellerde, çizimlerde veya diğer dış formlarda sunulurlar (otomatik iletişim). Bu dış temsiller her zaman net değildir ve mecazidir. Tasarım literatüründe bazı önde gelen mimari tasarım hareketlerini karakterize eden görsel metaforlar kullanarak mimarlar tarafından tasarlanan çok

sayıda örnek ve bina vardır. Rowe'e göre, bu hareketlerin birçoğunun vurguladığı metaforlar, bazı tasarım özelliklerini diğerlerine göre vurgulama gücünü sağlamıştır. Sonuç, mimarların uygun tasarım yolu olduğu düşünülen doğrultudaki eylemler üzerinde net bir etki yarattı. Bunun için açıklayıcı bir örnek, modern akımının önerdiği 'biçim işlevi izler' metaforudur. Bu metafor, modern dönemde tüm mimari kuşağının tasarım düşüncesini güçlü bir şekilde yapılandırmıştır. Tasarım sürecinde metaforu kullanmak daha derin bir anlayış kazanmağa ve daha fazla araştırmaya ihtiyaç duyulmaktadır. Metaforlar, mimarlık ve ürün tasarımıyla bütünleşmiş olarak kabul edilir. Bu nedenle, metaforlar öğrenciler için yararlı bir başlangıç noktası olabilir. Casakin ve Miller metaforik akıl yürütmenin temel süreçlerinin şunlardan oluşan üç ana aşamada düzenlenebileceğini açıkladı: 1. tanımlama ve alma, 2. haritalama ve aktarma, 3. Uygulama (M.Khakzand ve M.Azimi, 2015, s.69).

Anthony ise metaforu üç sınıfta açıklamaktadır: somut, soyut ve sentetik (birleşimli)

- a) Somut metafor görsel ve maddesel özellikleri kapsayan yaratıcılıktır. Örneğin gökyüzüne benzer bir tavan veya kaleye benzer bir ev yapmak.
- b) Soyut metaforlar insani duygulardan, anlam ve fikirden kaynaklanan eserlerdir. Örneğin bireysellik, kamusalılık, organiklik, kültürelilik veya geleneksellik.
- c) Sentetik metafor soyut ve somut metaforların birleşiminden yaratılan bir kavramdır. Bu metaforda görsel ve maddesel özellikten bir eserin üstünlüklerini açığa çıkarmak için kullanılır. Örneğin bir bilgisayarla arı peteğinde olan sistematik düzen ve özel oranlar (Anthony, 2014, s. 65)

Şiir soyut ve kavramsal yapıya sahip olduğundan dolayı mimarlar şiirden şiirsel mekânlar yaratmak için soyut metafor yöntemiyle kendi deneyimlerini ortaya çıkarmışlar.

4.2.2. Haiku ve şiir

"Haiku" bir şiir olarak minimum kelimelerle herhangi bir konunun düzenli ifadesini ifade eder. Ayrıca, okuyucunun hayal etmesine ve kendi yorumunun eklemesine yolaçar. Haiku bir zen gibi sonsuz, gücü ölçülemez ve ileridir, Kısa bir haiku

içerisinden ne olduğu ve izleyiciler tarafından nasıl ele alındığını incelemekle önemli tasarımlar oluşturmak mümkündür.

Haiku, mimari tasarımın özünü ve göstergebilimini özetlemeye çalışabileceği eleştirmenin en zengin ifadelerden biridir. Tasarımcılar nesnelere özünü anlamak için çok fazla kelimeye gerek duymadıklarını biliyorlar. Haiku veya hayal gücünü harekete zorlayan herhangi bir ilham verici sanat türü, tasarımcıya yeteneklerini uygulamak konusunda zihinsel ve eleştirel bir "mecazi" araçtır. Şiir üstün seviyelere ulaşırsa ve mimarlık yapısı bu şiirin temellerine ve kurallarına uyarsa o zaman her birinin sesi diğerinde yankılanır ve güzellikleri ise iki katını bulur. Ancak şiir kendi haikusunu aşkınlık için metaforik bir amaca bağışlayabilir.

Luis Barragan, Ricardo Legorreta, Kazuo Shinohara, Tadao Ando gibi mimarlar küçük ölçekte özellikle ev tasarımlarında yazdığı haikuları inceliyerek, onları yaşamak pekte yararsız olmayacaktır. (Resim, 4.4), (Resim, 4.5) ve (Resim, 4.6)



Resim 4.4, Ricardo Legorreta evi, yaratıcılıkta haiku, kaynak: architectural review.com



Resim 4.5. Luis Barragán, Antonio Galvez Evi, kaynak: San Angel D.F, 1955.



Resim 4.6. Kazuo Shinohara, House on a Curved Road, kaynak: ggili.com/blog/new-issue

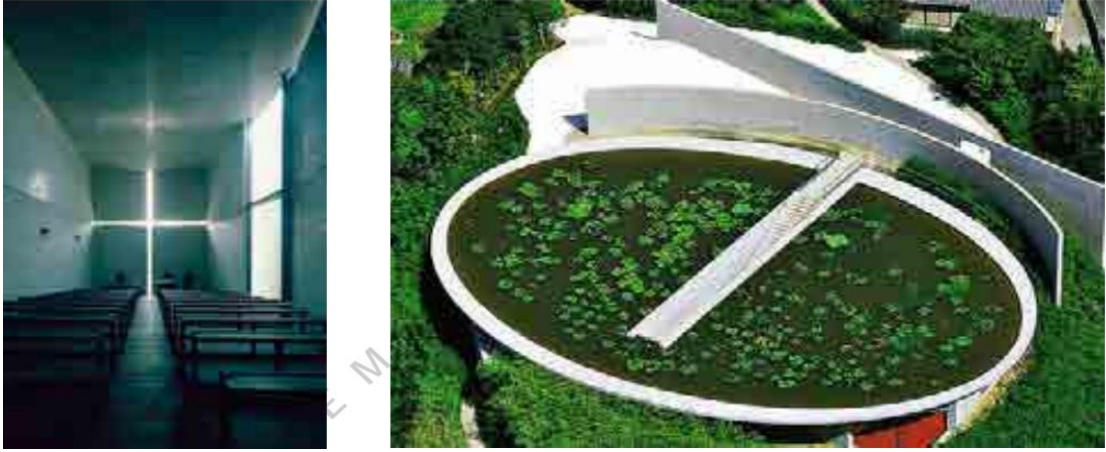
Ando mimarisinin ana ve çelişkili unsurları: düzen, insan ve insanların duygularıdır. Ando onları zıt bir şekilde birbirine bağlar ve aralarında bir anlayış oluşturur: mekâna karşı biçim, dışa karşı iç ve geometriye karşı doğa. Ando, formun cazibesini görmezden gelir ve mekânın büyüsunü vurgular. Formun mekânın etkisini azalttığına ve dolayısıyla mimarinin çekiciliğini sınırladığına inanıyor. Ando'ya göre: Forma önem kazandırmak, duygular arasında sadece görme duygusunu önemsemek anlamına gelir



Resim 4.7. Tadao Ando, zen ve haiku, kaynak: C Hıdemam Mag.Com.

Ve bu mekânsal değerlerin derinliğine dikkatsizlik demektir; bu nedenle basit formlardan en önemlisi olan daireleri mimarilerinde kullanılmaktadır. Dairenin biçimi, Zen resimlerinde hızlı bir fırça hareketi ile gösterilen boşluk, kendinden geçme, yaşam ve ölüm simgesi olarak, Zen'in özünü saran çemberdir. Ve bazen Budist ibadetinin sembolik bir formunu temsil eden ve aynı zamanda evrim işareti ve Zen ustalarına

bilinçli vicdanı, doğayı ve ya doğum öncesi simaları sembolize eden bir güzel figürdür. Ando mimarisinde, elemanlar zıt bir şekilde birbirine bağlanır. Mimarisi form, mekân, iç, dış, doğa ve geometri unsurları arasındaki bağlantıların sonucudur. Bu tür mimari en çok küçük evlerde ve kiliselerde görülür, bu alanlarda, Japon meyhanelerinin geleneksel atmosferini anımsatan, rahatlıcı bir ritim birliğine dayanmaktadır. Işık ve gölgede bile bu ritim tekrarlanır. Diğer eserlerinde, mekân dinamik temellerden oluşur. Bu güçlü temel, form ve mekân arasında olan çatışmayla elde edilir. Bu tür mimaride, sanki form mekâna yayılmış gibi mekânla aynı değere sahiptir ve işte yeniliklerin geldiği yer burasıdır.



Resim 4.8. Tadao Ando, Işık Kilisesi ve Su Tabınağı, kaynak: C Hıdeman Mag.Com.

4.3. bölüm değerlendirmesi

Bu bölümde konumuzla ilgili somut, soyut ve duygusal (şiiirsel) yöntemlerden özet bir şekilde örnek göstererek yaratılıcığa doğru alternatifler sunmaktayız. Tasarım bilışı aracılığıyla, tasarım bilimini ve bilimsel bir tasarım anlayışının gelişimini oluşturmak mümkündür. Tasarım bilışleri faaliyetlerin modellerini test etmek için tasarım süreçlerinden deneysel verilerini incelemek gerekmektedir. Bu nedenle tasarım davranışını benimseyen tasarımcılara yardımcı olmak için ve tasarım eğitimini desteklemek amacıyla uygun yöntemlerin geliştirilmesi önem kazanır.

Bilişsel bir bilim perspektifinden, tasarım bilişle ilgili bu tür çalışmalar, insan bilişsel sürecini anlama teorilerini desteklemek için yeni veriler sunar; deneyim, bilgi ve temsil olarak tasarım aktivitesinde merkezi bir rol oynar. Tasarım problem çözme alanında teorik girişimi kolaylaştırmak için, kullanılan bir sürü teorik olarak geliştirilmiş bilişsel psikoloji alanı vardır. “Tersine, tasarım problemlerinin çözülmesi alanında, tasarım problemlerinin özel karakteristiklerinden dolayı, çalışma belleği, imge ve yaratıcı sentez anlayışımızı genişletmeye önemli katkılar sağlayabileceği de ortaya çıkacaktır” (Gero ve Purcell, 1998). s. 430).

Tasarım sürecinin başlangıç aşaması, genellikle “kavramsal tasarım aşaması” olarak tanımlanır, tasarımcı başlangıçta tasarım problemini anlamaya çalıştığında, takip eden süreçler için problem alanını kendi bakış açısıyla ayarlar ve ön çözümler üretir. Çok miktarda fikir, problem, yaratıcılık, karmaşıklık ve belirsizlik ve az miktarda bilgi ve anlayışa sahiptir. Bilişsel perspektiften, tasarımcının tasarım sürecinde genel davranışı, kavramsallaştırma, hayal gücü ve yorumlamaları ile ilgilidir. Tasarımcılar önce tasarım problemini analiz eder, anlar ve geliştirir, sonra tasarım gereksinimlerini deşifre eder. Daha sonra, bu gereksinimleri tasarım bilgisi ve deneyimlerine dayanarak karşılamak için kavramlar üretirler. Üretilen kavramların değerlendirilmesi gerekir. Bu süreç boyunca, tasarım problemi, gereksinimler ve üretilen kavramlar, tatmin edici bir çözüme ulaşılan kadar tekrar tanımlanır, analiz edilir ve sentezlenir.

Farklı tasarımcılar tasarım problemleri, deneyimleri ve tasarım yaklaşımları ile çevresel, duygusal ve kültürel faktörlere dayanarak aynı problem için farklı tasarım çözümleri elde edebilirler.

Sonuç

Mekânla insan hiç bir zaman birbirinden ayrı olmamıştır. Bu tanım insan deneyimlerine, yani geçmişte ve gelecekte boşluğu mekâna dönüştürdüğünü ve dönüştüreceğine vurgu yapmaktadır. Bir özne olarak insan deneyimleri gündelik yaşanan mekân deneyimleri ile bağlantılıdır.

Fenomenoloji felsefesinde ise mekân, insanın dünyadaki varoluşunu belirleyen, tanımlayan ve kapsayan bir varlıktır. Mekân, insana var olduğu dünya içinde bir yer sunarak, ait olduğu kimliğe referans veren; başka bir deyişle insan varoluşuyla, mekânın varoluşu birbirini vareden diyalektik bir bütündür. Bu tanım çerçevesinde mekân, bir özel alanın oluşumunu, gelebilecek tehlikeler ihtimaline karşı korumaktadır. Ve kişisel mekânın yaratılmasında ise sosyolojik, psikolojik ve fiziksel sınırların kurulmasını da arzular.

Tüketim ekonomisinde endüstriyel ürünlerin teknolojik gelişimi nesnelere bir araçtan ziyade amaca dönüşmesi, mekânın duygusal ve kültürel bağlarından koparıp insanı kendine yabancılaştırır.

Ancak bu sorunlarla iç içe olan insan kendini yeniden mekânın bir parçası olarak hiseder. Şiirsel mekânları yaratmak ve insanları evlerine geri çağırmak görevinin sorumluluğu, şair mimarların omuzundadır.

Aslında mimarlar şiirsel yaşamak için inşa ederler. Teknolojinin gelişmesi ile kültürel belleğimizdeki imgelerden uzaklaşarak özgün, şiirsel eserler yaratmak daha zor olmaktadır. Bu yüzden, şiirsel imgeler için gerekli olan sanatı, hafızayı ve öğeleri ortaya çıkarmak için şiiri kullanmak ve metaforlarını incelemek iyi bir yöntem olabilir. Bu yöntemi tasarım sürecinde kullanmak, şiirsel ve kavramsal mekân yapmanın bir yoludur. Böyle bir yöntem insanlar için, yaşadıkları dünya hakkında daha farklı ve özgün bir bakış açısı sunabilir.

Yaşadığımız evrende, evin ve mekânın önemi ve kalitesi sahib olduğumuz ve olacağımız şiirsel imgeler içinde gizlidir. Mekânlar ruhsuz nesnelere ve cansız meteryallardan oluşan ölü nesnelere değildir, insanın kültürü, yaşamı, belleği ve bütün

hayelleri mimari mekânlarda biçimlenir. Bu anlamda tasarımcı yaşanan dünya hakkında farkındalık yaratan mekânları tasarlamak sorumluna sahiptir. Bu çalışmada şiir ve hayal gücünden faydalanan mimarları örnekliyerek bu yöntemi izleyen felsefecilerin düşüncelerini öne çıkararak fenomenolojik yaklaşımının önemini vurgulamaktayız.

KAYNAKLAR

Aalto, A. (1991a) "Mimarlığın insanlaştırılması" [1940], G. Schildt (ed.) Alvar Aalto, Kendi Sözleriyle, Helsinki: Otava.

— (1991b) 'Alabalık ve akarsu' [1948], G. Schildt (ed.) Alvar Aalto, Kendi Sözleriyle Helsinki'de: Otava.

Akarsu, B. 1994. Çağdaş Felsefe, Kant' tan günümüze felsefe akımları, İnkılap Kitapevi, İstanbul.

Akder, Mehmet (2009). Biçim Kavram İlişkisi İçinde Mekân, Metafor, Estetik, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Anabilim Dalı : Mimarlık, Yüksek lisans Tezi, İstanbul.

A.Kadir, Çüçen, (2003) Heidegger'de Varlık Ve Zaman, Asa Kitabevi, 3.baskı, Bursa.

Altarriba, J. Bauer, L.M. ve Benvenuto, C. (1999). Soyut, somut ve duygu sözcükleri için somutluk, süreklilik ve hayal edilebilirlik derecelendirmeleri ve kelime ilişkileri. Davranış Araştırma Yöntemleri Aletleri & Bilgisayarlar, 31, 578-602.

Altınyıldız Artun Zeynep Baransel - Ayşe Boren Elçin Gen - Hanneke van der Heijden Roysi Ojalvo - Esin Soğancılar Akın Terzi - Mustafa Tüzel İletişim Yayıncılık A. Ş. 1. BASKI 2014, İstanbul

Antoniades, Anthony C.(2014) mimarlığın poetikası, çeviren: Mohammad Reza Ay, Suruş Yayın Evi. Tahran.

Bachelard, G. (2013). Mekânın Poetikası. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Bachelard, Gaston (1996) Mekânın Poetikası, Kesit Yayıncılık, İstanbul.

Bachelard, G. (2005). Şiirsel İmgeleme ve Reverî Üzerine (C. Gaudin, Trans).

Bachelard, G. (2003). La Terre ve les, la volonte'yi yeniden canlandırıyor (K.

Haltman, Trans.). Dallas: Dallas Inst İnsan ve Kültür. (Orijinal eser 1948 yayınlandı)

Bachelard, G. (1988). Hava ve Düşler (E. Farrel ve C.F. Farrell, Trans.). Dallas: Dallas Enstitüsü Yayınları. (Orijinal eser 1943 yayınlandı)

Bognar, B. 1985. A phenomenological approach to architecture and its teaching in the design studio, Dwelling, place and environment towards a phenomenology of person and world, ed: Seamon. D. And Mugerauer, Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers.

Bubner R. 1993. Modern Alman Felsefesi, çev: Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İst.

Calvin O. Schrag, 2006. Heidegger Felsefesinde Fenomenoloji, Varlıkbilim Ve Tarih, çeviren: Serdar Şen, ÇTTAD, V/13, (2006/Güz).

Cansever, Edip (2015), Gelmiş Bulundum, Seçme Şiirler, Yapı Kredi Yayınları, 13. Baskı, İstanbul.

ÇÜÇEN, A. KADİR, (2003), Heidegger'de Varlık ve Zaman, Asa Kitabevi, 3. Baskı Bursa.

Edelman, Gerald (2000), Giulio Tononi, A Universe of Consciousness: How Matter Becomes Imagination, (Basic Books, 2000, Reprint edition 2001), ISBN 0-465-01377.

Eyce, Nihat, (2011) Çağdaş Mimarlıkta Mekân, Yer Ve Mekânsallık Tartışmaları – Cermodeen Örneği, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık, Yüksek lisans Tezi, Ankara.

Gero, J.S., ve Purcell, A.T. (1998). Çizimler ve tasarım süreci. Tasarım Çalışmaları, 19, 389-430.

Heidegger, M. 1971. "Building, Dwelling, Thinking" in Poetry, Language, Thought.

Heidegger, M. (1988) technology Teknoloji ile ilgili soru '[Die Frage nach der Technik 1954], M. Heidegger: Teknoloji ve Diğer Denemelere İlişkin Soru, trans. W. Lovitt, New York: Harper ve Row.

— (1990a) thinking Düşünceyle ilgili bir ülke yolunda konuşma '(Zur Erörterung der Gelassenheit: Aus einem Feldweggespräch über das Denken 1944/45), M.

Heidegger: Düşünme Söylemi, Çev. J. M. Anderson ve E. H. Freund, New York: Harper ve Row.

— (1990b) 'Anıt adresi' [Gelassenheit 1959], M. Heidegger: Düşünme Söylemi, Çev. J. M. Anderson ve E. H. Freund, New York: Harper ve Row

Heidegger M. (2007). Sanat Eserinin Kökeni. (Fatih Tepebaşı Çev.). Ankara. De Ki Basım Yayım.

Hikmet, Nazım (2016) Bütün Şiirleri, Yapı Kredi Yayınevi, 12.baskı, İstanbul.

Hans, J. S. (1977). Gaston Bachelard ve okumanın fenomenolojisi bilinç. Estetik ve Sanat Eleştirisi Dergisi.

Hughes, L. (1951). Rüya. 2 Haziran 2019, www.poemhunter.com/poem/dreams-2/ adresinden alındı.

İnceoğlu, A. 1999. Evin Anlamı ve Kentlileşme Süreci, Doktora Tezi, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü

Kahraman, Hasan Bülent (2004) Türk Şiiri, Modernizm, Şiir, Agora Kitaplığı, İstanbul.

Kearney, R. (2004). Paul Ricoeur'da: Minerva Baykuşu. İngiltere: Ashgate Publishing Limited.

Kearney, R. (1998). İmgelem Poetiği: Modern'den Postmodern'e. New York: Fordham Üniversitesi Yayınları.

Khakzand. M ve Azimi (2015) Metafor: Mimari Tasarım Sürecinde Yaratıcı Bir Yardım, International Journal of Architectural Engineering & Urban Planning, S:25.

Klemola, T. (2004) Taidon filosofia - Filosofin taito, Tampere: Tampere Üniversitesi Yayınları.

Kortan, Enis (1986) XX. Yüzyıl Mimarlığın Stetik Açısından Bakış, Yaprak Kitabevi, Ankara.

Lakoff George- Johson Mark, 2005. Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil, çeviren Gökhan Yavuz Demir, Paradigma Yayınları, İstanbul.

Lindqvist, Gunilla (2003), 'Vygotsky's Theory of Creativity', Creativity Research Journal, 15: 2.

- Merwin, W.S. (1988). Yeri. Smith Koleji Şiir Merkezi. 10 Temmuz 2019'da <http://www.smith.edu/poetrycenter/poets/place.html> adresinden alındı
- Murray, E.L. (ed.). (1987). Hayal gücü ve fenomenolojik psikoloji. Pittsburgh: Duquesne Üniversitesi Yayınları.
- Nayır, Nabi Bolat (2004) Şiir Sanatı, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Necatigil, Behçet (2004) Sevgilerde, Can Yayınları, İstanbul.
- Norbeg-Schulz, C. (2010) Mekânın Ruhu, Çeviren: Şirazi, Mohammad, Rohdadeno Yayınları, Tahran.
- Norbeg-Schulz, C. (2002) İskan Etmenin Anlamı, Çeviren: Yarahmadi, Mahmud Amir, Agah Yayınları, Tahran.
- Norberg-Schulz, C. (1971) Existence, Space and Architecture, Praeger, New York.
- Nuray Er Bıyıklı, Leyla A. Gülen (2018). Hayal Gücü Ve Yaratıcılık Kavramlarının Tasarım Sürecine Etkisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, idil, cilt / volume 7, sayı / issue 50
- Öktem, Ülker. (2005). Fenomenoloji Ve Edmund Husserl'de Apaçıklık (Evidenz) Problemi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi 45,1 (2005) 27-55.
- Pallasmaa, Juhani,(2014) Tenin Gözleri, Çeviren: Ufuk Kılıç, Aziz, Yem Yayınları, İstanbul.
- Pallasmaa, J. (2001) The Architecture of Image: Existential Space in Cinema, Building Information Limited, Rakennustieto, Helsinki.
- Pallasmaa, J. (2009) The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture, Wiley, ISBN 0470779284, 9780470779286

- Ricoeur, P. (1991). Söylemde ve Metinden Eylemde Eylemde Hayal Gücü: Hermeneutikte Denemeler II (Kathleen Blamey ve John B. Thompson, Trans). Evanston. Illinois: Kuzeybatı Üniversitesi Basını.
- Ricoeur, P. (1981). Hermeneutik ve İnsan Bilimleri. Dil, Aksiyon ve Yorum Denemeleri (J. B. Thompson, Trans). Cambridge ve New York: Cambridge Üniversitesi Yayınları.
- Ricoeur, P. (1973). Dilde yaratıcılık. Bugün felsefe. 17 (4), 97-112.
- Roth, L. M. (2000) Mimarlığın Öyküsü, çev. E. Akça, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Sartre JP. (1985). Varoluşumculuk. (Asım Bezirci Çev.). İstanbul. Say Yayınları.
- Sartre JP. (2008). Edebiyat Nedir. (Bertan Onaran Çev.). İstanbul. Can Yayınları.
- Schopenhauer A. (2009). İsteme ve Tasarım Olarak Dünya. (Levent Özşar Çev.). İstanbul. Biblos Yayınları.
- Schildt, G. (1986) Alvar Aalto: belirleyici yıllar, Helsinki: Otava.
- Schildt, G. (1991) Alvar Aalto: olgun yıllar, New York: Rizzoli.
- Seyed Saadati, Seyed Mehdi (2016). Varlık Bağlamında Şiir Ve Soyut Sanat, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara.
- Sharr, Adam, (2013) Heidegger for Architects, Çeviren: Ahmadinejad Ruzbeh, Tahan Yayınları, Tahran
- Sözer, Ö. 1995. Felsefe' nin ABC' si Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- Shamloo, Ahmad, 2003, Aynada ayda, Negah yayinevi, Tahran
- Shamloo, Ahmad, 2005, Ayna bahçesi, murvarid yayinevi, Tahran
- Şentürer A, Ural Ş., Atasoy A. (2002) Mimarlık ve Felsefe, YEM Yayınları, İstanbul.

Tunalı, İsmail, (2012) Tasarım Felsefesi, Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı, Yem Yayın Evi, Dördüncü Baskı, İstanbul.

Vidler, A. 1994. The Architectural Uncanny: Essay in Modern Unhomley, Cambridge and London, MIT Press.

West, D. 1998. Kita Avrupası Felsefesine Giriş, Husserl ve Fenomenoloji, çev: Ahmet Cevizci, Paradigma Yayınları, İstanbul

Yener, Tuğba (2006). Varoluşçu izleklerin Bacon, Malevich, Pollock Ve Giacometti'nin Yapıtlarında Plastik Açından İncelenmesi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Resim Bölümü, Yüksek Lisans Tezi, İsparta.

Yücel, A. (1981) Mimarlıkta Biçim ve Mekânın Dilsel Yorumu Üzerine, İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul.

Zalipour, Arezou. (2009). Şiirlerden Romantiklere: Şiirde hayal gücünün kavramsal tarihi. Uluslararası Sosyal Beşeri Bilimler Konferansı 2009 Bildirileri (ICSSH 2009). Singapur: IACSIT Yayıncılık.

<http://www.edebistan.com/index.php/aligalipyener/mekânin-poetikasi-baglaminda-yazar-ve-evi/2012/06/> (Erişim Tarihi, 16 Temmuz 2019)

<http://www.mimarlarodasiankara.org/dosya/dosya17.pdf> (Erişim Tarihi, 12 Temmuz 2019)

<http://www.semazen.net/sp.php?id=141> (Erişim Tarihi, 18 Haziran 2019)

<http://kalanlar.tumblr.com/post/6011517680> (Erişim Tarihi, 22 Temmuz 2018)

<http://siir.ozgurask.com/siir.asp?id=4749> (Erişim Tarihi, 5 Nisan 2019)

<http://www.apl.ncl.ac.uk/forum/vol03/iss01/0301040.pdf> (Erişim Tarihi, 15 Temmuz 2018)

<https://www.phenomenologyonline.com/?s=husserl> (Erişim Tarihi, 20 Ağustos 2018)

<http://etood.com/NewsShow.aspx?nw=5765> (Erişim Tarihi, 14 Şubat 2018)

<https://thearchiologist.com/student/pasquale-iaconantonio> (Erişim Tarihi, 25 Nisan 2019)

<https://www.kcet.org/shows/artbound/the-hidden-history-of-the-kaufmann-house> (Erişim Tarihi, 2 Temmuz 2019)

<https://www.arkitektuel.com/ronchamp/> (Erişim Tarihi, 13 Haziran 2019)

<http://aura-istanbul.com/index.php/2018/10/05/isigin-ve-sadeligin-mimari-tadao-ando/> (Erişim Tarihi, 12 Mart 2019)

<https://www.architectural-review.com/essays/ricardo-legorreta-1931-2011/8625640.article> (Erişim Tarihi, 5 Temmuz 2019)

<https://ggili.com/blog/new-issue-2g-5859-kazuo-shinohara-houses-2/> (Erişim Tarihi, 22 Haziran 2019)

<https://afasiaarchzine.com/2017/02/louis-kahn-2/louis-kahn-indian-institute-of-management-ahmedabad-43/> (Erişim Tarihi, 1 Aralık 2018)

<https://www.flickr.com/photos/davidaewen/40129577011/in/photostream/> (Erişim Tarihi, 28 Mayıs 2019)

<https://www.themodernhouse.com/journal/house-of-the-day-villa-schminke-by-hans-scharoun/> (Erişim Tarihi, 12 Ekim 2018)

<https://tr.pinterest.com/pin/569494315370900287/?lp=true> (Erişim Tarihi, 8 Mart 2019)

<http://v3.arkitera.com/e1985-raili-and-reima-pietila.html> (Erişim Tarihi, 10 Nisan 2019)

<https://www.thenational.ae/lifestyle/home/rare-private-residence-by-charles-rennie-mackintosh-goes-on-the-market-1.464729> (Erişim Tarihi, 27 Ocak 2019)

<https://www.antoloji.com/avlular-gazeli-siiri/>

EKLER

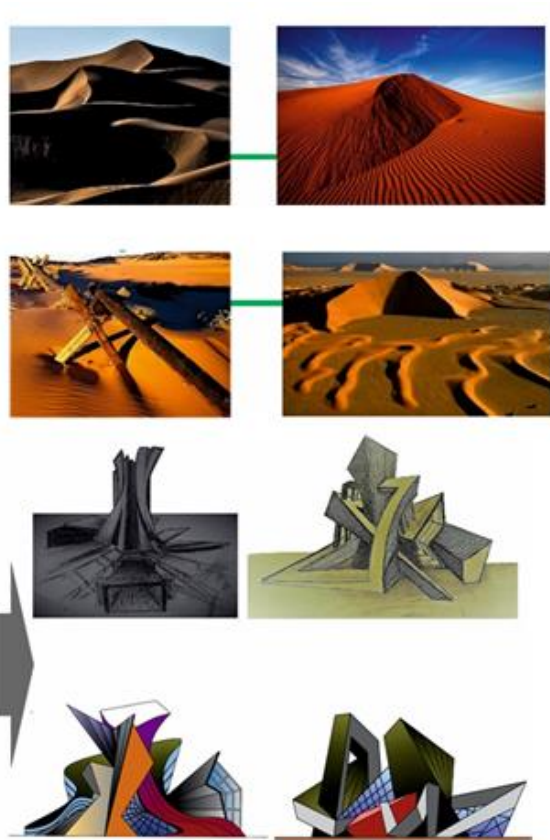
EK-A: Güneş İçenlerin Türküsü

Birinci denemede Nazim Hikmet'in "Güneşi İçenlerin Türküsü" şiirinden yola çıktım; bu şiirde şairin yarattığı mekânlara doğadan benzer resimler elde edip onları soyutlama yöntemiyle aynı şiirde sözcüklerden yapıldığı gibi bu sefer çizgilerle soyutluyoruz. Eskizlerle elde ettiğimiz konseptlerin gelişme sürecinde şiirlerin imajından ziyade, duygusal hislerinden etkilendik. Tüm şiirlerin yapısında, duygu, imaj, renk, doku ve başka bir özellikler vardır. Dolayısıyla etkilendiğimiz bu şiirde de bu özelliklerin olduğuna rağmen bütünlük yapısında zafer duygusu öne çıkmaktadır. Şair kaoslar içerisinde kendini şiirinde kahramanlar gibi görür ve insanlarda güzel bir geleceğin inancını umutla besliyor. Dolayısıyla şiirin bütününde hareket, inanç ve umut esas vurgumuzdur. Mimaride formu oluşturan düzeylerin psikolojik etkilerini düşünürsek, her çizgi ve hacimi oluşturan düzeyin kendi özellikleri vardır; örneğin, düz düzeyler durgunluk, eğri düzeyler samimiyet, yumuşaklık ve kırık düzeyler ise

Güneşi İçenlerin Türküsü

Bu bir türkü:
toprak çanaklarda
güneşi içenlerin türküsü!
Bu bir örgü:-
alev bir saç örgüsü!
kıvrıyor;
kanlı; kızıl bir meş'ale gibi yanıyor
esmer alınlarında
bakır ayakları çıplak kahramanların!
Ben de gördüm o kahramanları,
ben de sardım o örgüyü,
ben de onlarla
güneşe giden
köprüden
geçtim!
Ben de içtim toprak çanaklarda güneşi.
Ben de söyledim o türküyü!
Yüreğimiz topraktan aldı hızını;
altın yeşilli aslanların ağzını
yırtarak
gerindik!
Sıçradık;
şimşekli rüzgâra bindik!
Kayalardan
kayalarla kopan kartallar
çırpıyor ışıpta yıldızlanan kanatlarını.
Alev bilekli süvariler kamçılıyor
şaha kalkan atlarını!

(Hikmet, 2016, s. 85)



Resim 1. Güneş İçenlerin Türküsü, Kaynak: Mohammad Saei (2016)

öfkelerin birer göstergesidirler.

Bu yüzden denediğimiz formları kavramsal olarak şiirde gerçekleşen duyguları mimari kavramları biçiminde farklı düzeylerin kompozisyonuyla ortaya çıkardık. İlk başta inceleyerek şiirden algıladığımız imajların örneğini doğa resimlerinden bulmaya başladık örneğin şiirde “ toprak çanaklarında güneşi içenlerin türküsü! Bu bir örgü:- alev bir saç örgüsü! Kıvrıyor: “ kısmına bener çöl resimlerini seçtik “kanlı; bir meş’ale gibi yanıyor emer alınlarında... Bakır ayakları çıplak kahramanların!” ve bu imgelerin şiirini sözcuklerle değil çizgilerle yaptık.

EK-B: Bir Sen Varsın

Bu şiirde fenomenolojik bir bakış açısı önemsenmiştir ve kuantum bilim felsefesine göre her şeyin bir bütünden oluşumu ve bir bütünün etkisiyle değişimi ve başka bir bütününe dönüşümünü vurgulamaktadır.

Bu yüzden bu bütünü bir uzay vadisi gibi hayal ettik ve benzer resimlerinden yola çıkarak bu uzayın atmosferinde olan parçaların ara boşluklarını birleştirerek iki boyutlu ve üç boyutlu kavramlar elde ettik.

Duyguların renkini seslerin yeli yarıyor,

Işığından toz...

Zerre- zerre parçalanır havasında...

Boşluğumun tül perdelerinin gülleri arasında

Erimektedir renklerin tadı!

Sarıyor gözlerimin penceresine

Bin bir renkten oluşan damlaların sazağı,

Damlıyor darlığına

Soğuk – sıcak oluyor bakışım,

Donuyor beynimde düşüncenin dudağındaki ateş,

Kayıp oluyor gerçeklerin hayalinde varlığımın sahteliği...

İçiyorum

Yok!

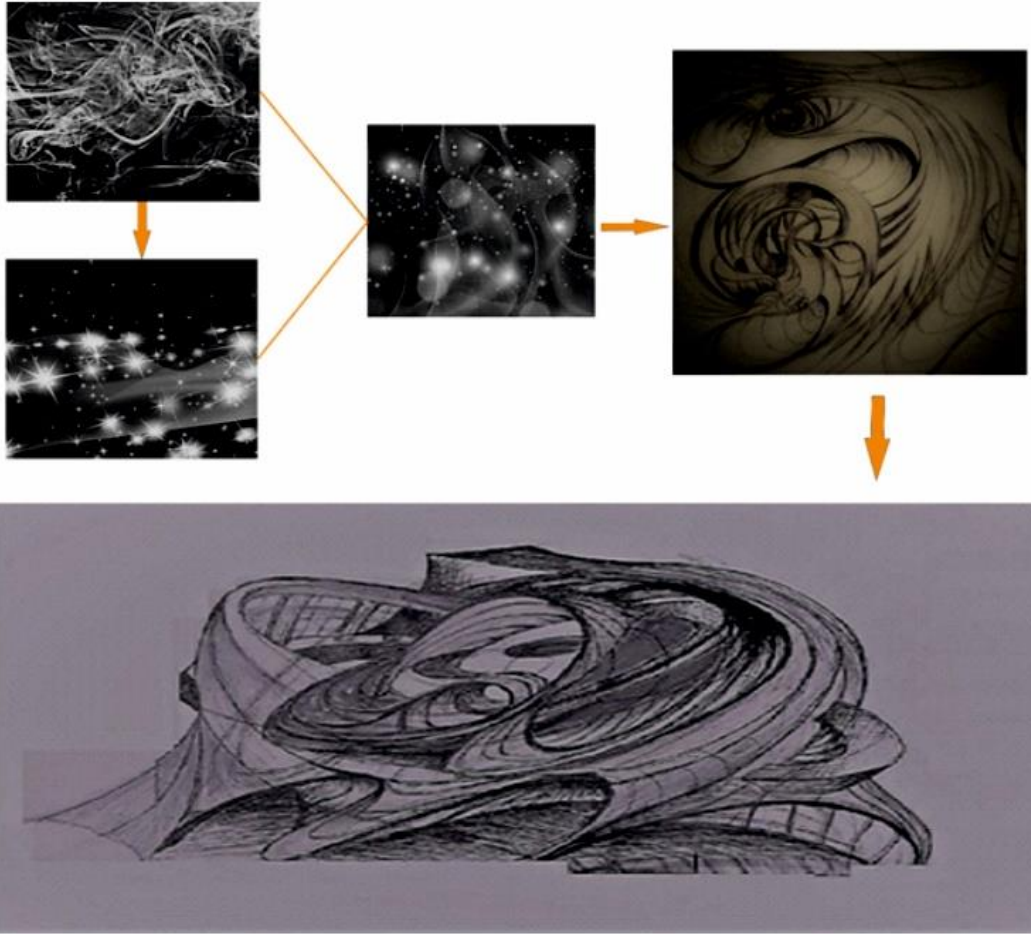
İçiliyorum zamanın değişken anlarına,

Ben ben değilim.

Hiçbir şey bir şeyden başka değil!

Bir sen varsın,

Bir de sen. (Mohammad Saei, 2016)



Resim 2. Bir Sen Varsın, konsept, Kaynak: Mohammad Saei, (2017)

EK-C: Gece Tabelası

Şamloonun haikusu aynen bir resim tabelası gibi bize örnek gösterdiğimiz resimleri çağırıştırıyor. Şiirde kullanılan sözcükler simgesel olarak bir toplumda yaşayan olayların

özellikle insanların duruma göre davranışlarını ifade etmektedir. Gece bir topluma egemen olan zulüm simgesi olarak geçer ve deniz insanların durumlara tepkisiz olduklarının simgesi diye algılanır ve ışığa dörü bağırana dalsa isyankâr bir insanın vahin duruma itiraz simgesinin göstergesidir. Elde ettiğimiz formlarda böyle bir durumun nasıl olduğunu isyankâr bir insanın bakış açısıyla aşama aşama resimlerden ve eskizlerden yola çıkarak gerçekleştirdik.



Resim 3. Gece Tabelası, Kaynak: Mohammad Saei (2017)

EK-D: Dağ İlk Taşlardan Başlar

Türk kültüründe ve türkülerde dağlar sembolik manada birçok fonksiyonda karşımıza çıkar. Ancak bunlar içinde en önemlisinin dağların kudret ve irade sahibi bir varlık gibi algılanma olgusuna bağlı olarak mitik bazı özellikleri imlemesi olduğu söylenebilir. Duygu ve düşüncelerin çeşitli sembollerle anlatımı öteden beri toplumlarda yaygın biçimde görülen bir durumdur. Dağlar, tabiatın en güzel parçalarındandır. Her dağ üstünde taşıdıkları ve içinde barındırdıklarıyla aynı zamanda estetik bir varlıktır. İhtişamın, güvenin, sağlamlığın, sertliğin, vs. sembolüdürler. Bu yönleriyle birçok şiire, türküye ve sanat eserine konu olmuşlardır. Bu şiirde, aşk insanın kendi kaderiyle

savaşmanın bir bahanesidir. Bu savaşta, sevgi ve özgürlüğü elde etmek için dirençte kararlı olmak gerekmektedir. Uzun bir yolun zor katmanlarını aşmak, bu şiirde çakıl taşlarından oluşan dağın güç ve direnç anlamına gelen sembolik ifadesinde bitimlenmiştir. Bu sembola dayanarak, mimari bir form elde etmek için dağ resmi üzerinden yola çıktık. Formda kırık çizgilerle düzeyler dinamik olarak karışık öğeleri sararak, tutarlı bir form ortaya çıkarmışlar, bu form kavramsal anlamıyla örnek gösterdiğimiz şiirin tam bir biçimsel açıklamasıdır.



Kaderin savaşına, sürüklenen anda,
Gözlerin ateşin sırrıdır
Ve aşkın, insanın zaferi

Kucağın
Küçücük yerdir yaşamak için
Ve ölmek için küçücük bir yer.
Ve
şehirden kaçmak
Bin parmakla
Açık saçık
Gökyüzünün kutsallığını suçlamaktır..



Dağ ilk taşlardan başlar
Ve insan ilk dertten.
Bende zalim bir tutsak var
Zincirinin şarkısına alışamayan!
Ben senin ilk bakışından başladım.

(Ahmed Şamlu, 2003, s.41)




Resim 4. Dağ İlk Taşlardan Başlar, Kaynak: Mohammad Saei (2017)

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez Raporunda,

- Tez Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.


27/08/2019

Mohammad SAEI

Yüksek Lisans Tezi Raporu Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Raporu Başlığı: Varlık Fenomenolojisinde Şiir Ve Mekan

Yukarıda başlığı verilen Tez Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
18/10/2019	84	119399	27/08/2019	%18	1195421397

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih 27/08/2019)

Mohammad SAEI

Öğrenci No.:

Anasanat/Anabilim Dalı:

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
√			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Dr. Öğr. Üyesi, M Mesut ÇELİK)

Master's Thesis Report Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : Poetry And Space In The Phenomenology Of Being

The whole thesis report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
18/10/2019	84	119399	27/08/2019	%18	1195421397

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (27/08/2019)

Mohammad SAEI

Student No.:

Department:

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
√			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED
(Dr. Öğr. Üyesi, M Mesut ÇELİK)

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 8 ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

27/08/2019
Öğrencinin Mohammad SAEI

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.