

**SÜRREALİZMİN MEKÂN ÜZERİNDEKİ POTANSİYELLERİNİN
KAVRAMLAR ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hande TUNÇ

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimarlık Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Elvan Erkmen

ŞUBAT 2020

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**SÜRREALİZMİN MEKÂN ÜZERİNDEKİ POTANSİYELLERİNİN
KAVRAMLAR ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hande TUNÇ

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimarlık Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Elvan Erkmen

ŞUBAT 2020

Hande Tunç tarafından hazırlanan Somadizmin Mekan Üzerindeki Potansiyellerinin Kaynakları Üzerinden İncelenmesi adlı bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Faah.

Tez Yöneticisi

Dr. Öğr. Üyesi Elvan Erkanen

Bu çalışma, jürimiz tarafından Mimarlık Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan

Dr. Öğr. Üyesi Elvan Erkanen

Üye

Dr. Öğr. Üyesi Erdem Ceylan

Üye

Doc. Dr. Ayşe H. Kaksal

Üye

Üye

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.



Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

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

beyan ederim.

....





Aileme,



ÖNSÖZ

İster zihinsel ister fiziksel olsun her türlü üretimin bir birikim, gelişim ve dönüşüm sürecinden geçtiği aşikârdır. Dolayısıyla herhangi bir ürünü yalnızca üretildiği süreç içinde ve üretildiği süreç içindeki etkenlerle birlikte değerlendirmek imkânsız. Bu yüzden ne kadar çabalasam da biliyorum ki bahsi geçen kişiler ve teşekkürler bu nedenle biraz eksik kalıyor olacak.

Şüphesiz ki başlangıçta zorundalıklarımı ilk kez bir kenara bırakmayı başarak çıktığım bu yolculuğun hayatımın en keyifli dönemlerinden birine dönüşeceğini ben de tahmin ediyordum. Bu nedenle bu yolda sevdiğim ve inandığım her şeyi bana yeniden hatırlatan, kendi yolumu çizmem ve mesleğimi hayatımın bir parçasına dönüştürmem yardımcı olan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Tarihi Kürsüsü'nü görece bir başlangıç noktası olarak tanımlamam umuyorum ki çok iddialı sayılmaz.

Tanıdığım ilk andan bu yana yalnızca benden değil, çevresindeki kimseden samimiyetini, bilgisini ve her daim destekleyici tavrını esirgemeyen Dr. Öğr. Üyesi Elvan Gökçe Erkmen'e akademinin içinde ve ötesinde hayal ettiğim her şeyin gerçek olabileceğine inandığı ve beni de inandırdığı; bu üretimi, emeği ve süreci olabilecek en verimli hâle dönüştürdüğü için teşekkürü borç bilirim. Tez çalışmamı büyük bir hassasiyetle inceleyerek yeni yollar, bağlantılar, örüntüler bulmama yardımcı olan tez jürim Doç. Dr. Ayşe Hazar Köksal Bingöl ve Dr. Öğr. Üyesi Erdem Ceylan'a bu yolculuğun bir parçası olmayı kabul ederek beni onurlandırdıkları için minnettarım.

Tüm süreçte kimi zaman akademik destekleri kimi zaman kaybettiğim motivasyonumu yeniden sağlamak için verdikleri birbirinden yaratıcı fikirler ile yanımda olduklarını her zaman hissettiren, varlıklarıyla güç veren, sayamayacağım kadar uzun bir listeye dönüşebilecek dostlarımla hepsi iyi ki hep oradaydılar.

En önemlisi, her hikayenin başı ve sonunda bir an olsun yanımdaki varlıklarından şüphe duymadığım, çıktığım her yolculukta bana benden çok inanan aileme bu tezin benden çok onlara ait olduğunu söylemekten gurur duyarım.

Şubat 2020

**Hande Tunç
Mimar**

SÜRREALİZMİN MEKÂN ÜZERİNDEKİ POTANSİYELLERİNİN KAVRAMLAR ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

ÖZET

Söylem katılaştığında bir mekân üretilmesine imkân tanır. Mekân denendiği zaman imkânları doğurur ya da görünür kılar. Mekânda keşfedilen her imkân yeni mekânlar için potansiyelleri içinde barındırır.

20. yüzyılın avangard sanat akımlarından biri olarak ortaya çıkmış olsa da bulunduğu dönemin çok öncesi ile bağlantılar kurulabilecek özelliklere sahip Sürrealizm, bu çalışma kapsamında kökenleri ve mekânsal mirası üzerinden kurulacak ilişkiler aracılığıyla incelenmiştir. Söz konusu sanat akımının kendinden sonra gelişecek olan Letrizm, Sitüasyonist Enternasyonal, Fluxus gibi sanat akımlarını etkileyen tavrıyla sanat tarihi içinde etkin ve etken bir rol oynamış olduğu bilinmekle birlikte çalışmanın ana odağı Sürrealizm'in mekân üzerinden kurgulanabilecek potansiyellerinin ortaya çıkarılması olarak belirlenmiştir. Bu amaçla Sürrealizm'in resmi olarak ilan edilmesiyle başlatılan süreç tarihsel avangardın muğlak sonu ya da 20. yüzyılın ilk yarısı olarak tariflenebilecek bir aralıkla sınırlandırılmaya çalışılmıştır.

Sürrealizm'in fotoğraf, resim, heykel, edebiyat gibi sanatsal üretimlerinin ötesinde içeriğini ve amacını açıklamaya çalıştığı manifesto metinlerini de kapsayan geniş külliyatı, mimarlık ile arasında kurgulanacak bağlantının başlangıç noktasını oluşturur. Bu okumada söylemin mekâna dönüşümüne katkı sağlayan aracı kavramların tespiti, mekânda Sürrealizm'in fiziksel görünürlüğünün ötesinde öğretisinin de gözlemlenmesine olanak tanır.

İnşa edilememiş hayalin ve gerçekleştirilmiş denemelerin muğlak sınırlarında dolaşan Sürrealistler tarafından tasarlanan mekânlar hem sahiplik ettikleri eylemlerde hem de kendisi üzerinde gerçekleştirilen müdahalelerde Sürrealizm'in söylemine konu olan kavramları bünyesinde barındırırken, bahsi geçen kavramların Sürrealizm'in erken dönem kökenleri ve avangard ruhuyla da sıklıkla üst üste düştüğü görülür. Sonuç olarak elbette ne Sürrealizm ne de mekân bulunduğu sürecin sosyal, kültürel ya da politik etkenlerinden bağımsız düşünülemez ya da değerlendirilemez. Ancak ortaya çıkarılan genleştirilmiş ilişki ağı, Sürrealizm'in sürecine içkin öte yandan da zamandan bağımsız olarak tanımlanabilecek kavramların mimarlık için uygulanabilir ya da uygulanabilir olma potansiyellerinin tartışmaya açılmasına yardımcı olur.

Çalışma kapsamında Sürrealizm ve mekân okumaları için bir araca dönüştürülen kavramlar, çalışma sonunda derlenen sözlük aracılığıyla tüm çalışmanın yeniden ve bir başka gözle değerlendirilmesine katkı sağlar. Bu yolla strüktürel kurgusuyla tamamlanmayan, başı ve sonu belirsiz, sonundan yeniden başlanabilecek bir yolculuğa evriltelen metin, Sürrealizm'in süresiz varlığını ve döngüsel yolculuğunu da dolaylı yolla anımsatmaya çalışan bir rol üstlenir.



INVESTIGATION OF THE POTENTIALS OF SURREALISM ON THE PLACE THROUGH CONCEPTS

ABSTRACT

Discourse produces a place by solidifying. When a place is designed, it makes certain new possibilities visible. Every possibility which is discovered in the place contains several potentials for new places.

Although Surrealism emerged as one of the avant-garde art movements in the 20th century, it has some characteristics which can be connected with the early signs of surrealist behaviors. In the scope of this study, Surrealism will be analyzed through the relations between its early origins and spatial heritage. Despite fact that Surrealism plays an active role in art history and affects some art movements such as Letrism, Situationist International and Fluxus, which is developed after itself the main focus of this study is to reveal the potentials of Surrealism on the spatial design.

As an art movement Surrealism was formally announced in 1924 with the publication of the Surrealist Manifesto, written by Andre Breton. Although the traces of Surrealist behavior can be seen in the early period of the art history, Surrealism as an art movement bears a resemblance to the avant-garde art and especially Dada in the 20th century. Within this framework, this thesis tries to explain the Surrealism in the second chapter through two main topics: “Surrealist Behavior” and “Avant-garde Art”.

“Avant-garde Art” chapter, which is limited between the two world war according to Peter Bürger’s avant-garde theory, focuses on the concepts and methods of the historical avant-garde. Bürger's theory is based on the art and life association, helps to approach the examples of place designed by Surrealists through a social background. For all these purpose, the time period of Surrealist production is initiated by the official proclamation of Surrealism and limited to the first half of the 20th century which is defined as the controversial ending of the historical avant-garde.

Surrealism has extensive cultural productions in different artistic disciplines like photography, painting, sculpture, and literature. Beyond all this, Surrealist manifestos that attempt to explain the content and purpose of the movement constitute a starting point to understand the relationship between Surrealism and architecture. The content of the “Discourse” chapter in the thesis is shaped by the manifestos, which are transformed into an artistic expression tool in the 20th century. While three main Surrealist Manifestos written by Andre Breton determine the boundary of the discourse analysis in this chapter. The concepts in the manifestos are tried to be revealed through their meanings that can be associated with places are designed by Surrealists. In this study, the identification of the concepts contributes to the transformation of discourse into the place. These solidified concepts allow the observation of the Surrealist doctrine in the place, as well.

The fourth chapter entitled “Place” includes examples of the place, which are visioned or actualized by the Surrealists. This chapter which is grouped under two main topics as “Visionary Places” and “Actualized Places” tries to explain how the concepts in the Surrealist manifestos affect or shape the places designed by Surrealist artists. However, while places demonstrate the concepts in the discourse of Surrealism, both actions that are hosted by the place and interventions on it. Further these concepts often overlap with the primitive origins and avant-garde spirit of Surrealism. To sum, neither Surrealism nor place can be considered or evaluated independently of the social, cultural or political factors in their period. For this reason, the socio-political debates in the history of Surrealism become a part of this chapter and used as a supporting factor in pursuit of concept and place relationship.

The fifth chapter of the thesis, “Potentialities”, aims to start a timelessly discuss through a critical dictionary. At this point, potentiality can be described as “unexplored possibilities that have their own potentials within themselves”. The concepts that are mentioned in the “Discourse” chapter demonstrate their possibility to be realized through the place examples in the “Place” chapter. On the other hand, the “Potentialities” chapter invites us for a critical journal about the meaning of the concepts that have new possibilities and potentials. In this chapter a dictionary which is compiled by the author in order to explore the unnoticed or unexperienced possibilities of the concept. This dictionary differs from other dictionaries by means of properties mentioned above. Referring to Georges Bataille's critical dictionary, this dictionary breaks the stereotypes about the dictionary definition.

Conclusions chapter of the thesis examines the power of adaptability and applicability of these concepts to architecture. One of the main purpose of this chapter is to explain the relationships between discourse, place, and potentiality through concepts and actions in the places. Other one is revealing the hidden potential of concepts in the place. In this context, the concepts within the discourse transform the place and possibilities that are realized. Thus, each possibility, which is actualized in place stimulates another one when it is analysed.

Within the scope of the study, the concepts, which are transformed into a tool for the reading of Surrealism. Further they contribute to the re-evaluation of the whole work through a dictionary compiled at the end of the study. Hence, the text is evolved into an unfinished journey, which can be restart from its end again and again. It takes a role to remind the discontinuous existence and cyclical journey of Surrealism.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	ix
İÇİNDEKİLER	xv
KISALTMALAR	xvii
ŞEKİL LİSTESİ	xix
ÖZET	xi
SUMMARY	xiii
1. GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Amacı	2
1.2 Çalışmanın Kapsamı	3
1.3 Çalışmanın Yöntemi.....	4
2. SÜRREALİZM	5
2.1 Estetik Bir Kategori Olarak Gerçekliğin Ötesine Dair Arayışlar.....	6
2.1.1 Ortak armoni, evren, dil	7
2.1.2 Başkalaşım	9
2.1.2.1 Dada	10
2.1.2.2 20. yüzyıl sürrealizmi.....	12
2.2 Avangard Bir Sanat Akımı Olarak Sürrealizm.....	15
2.2.1 Avangard kuramı.....	16
2.2.2 Avangard sanat ve sürrealizm	17
2.2.2.1 Sürrealizm ve siyaset.....	18
2.2.2.2 Sürrealizm ve teknik	22
2.2.3 Avangardın sonu	26
2.2.4 Avangardın etkisi	29
3. SÖYLEM	31
3.1 Sürrealizmde Söylem Oluşturulması.....	33
3.2 Sürrealizmde Söylemin Manifestolar Üzerinden İncelenmesi.....	36
3.2.1 Sürrealist manifestolar	37
3.2.1.1 Birinci sürrealist manifesto	38
3.2.1.2 İkinci sürrealist manifesto	40
3.2.1.3 Üçüncü bir sürrealist manifesto için önsöz ya da değil.....	42
3.3 Sürrealizmin Söylemi Üzerine Bir Değerlendirme	43
4. MEKÂN	45
4.1 Sürrealizmde Mekân Hayalleri.....	48
4.1.1 Sürrealizmde kent hayalleri	49
4.1.1.1 Paris.....	49
4.1.1.2 Yürüme eylemi ve flaneur.....	50
4.1.1.3 Pasajlar	52
4.1.1.4 Sürrealist üretim: resim, anket, kolaj	53
4.1.2 Sürrealizmde ev idealleri	59
4.1.2.1 Kavram olarak ev	60

4.1.2.2 Mekân olarak ev	65
4.2 Sürrealizmde Gerçekleştirilmiş Mekân	70
4.2.1 Sürrealizmde sergiler.....	73
4.2.1.1 1938 uluslararası sürrealizm sergisi	74
4.2.1.2 1942 sürrealizmin ilk belgeleri (first paper of surrealism) sergisi	78
4.2.1.3 1942 bu yüzyılın sanatı (art of this century) sergisi	80
4.2.1.4 1947 uluslararası sürrealizm sergisi	82
4.2.2 Sürrealizmde performans ve gösteri mekânları.....	84
4.2.2.1 Antonin Artaud ve vahşet tiyatrosu.....	85
4.2.2.2 Frederick Kiesler ve mekân sahnesi-sonsuz tiyatro	88
4.3 Sürrealizmin Mekânları Üzerine Bir Değerlendirme	92
5. İMKÂN	95
5.1 Sürrealist Söylemin Kavramları Üzerine Bir Sözlük Denemesi	97
5.1.1 Rastlantısallık.....	98
5.1.2 Etkileşim.....	99
5.1.3 Olağan dışılık	100
5.1.4 Tekinsizlik.....	102
5.1.5 Formsuzluk.....	103
5.1.6 Tamamlanmamışlık.....	104
5.1.7 Muğlaklık	106
5.1.8 Fragmantasyon	107
6. SONUÇ	109
KAYNAKLAR.....	113
EKLER	123
ÖZGEÇMİŞ.....	127

KISALTMALAR

TDK : Türk Dil Kurumu





ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 2.1 : Henri Rousseau (Tropical Forest with Monkeys)	10
Şekil 2.2 : Giorgio de Chirico (Gare Montparnasse).....	10
Şekil 2.3 : John Heartfield (Preussischer)	12
Şekil 2.4 : Raoul Hausmann (Mechanischer Kopf).....	12
Şekil 2.5 : Max Ernst (Stolen Mirror).....	15
Şekil 2.6 : Salvador Dali (Metamorphosis of Narcissus)	15
Şekil 2.7 : Cadavre Exquis	24
Şekil 2.8 : Cadavre Exquis	24
Şekil 4.1 : Giorgio de Chirico (The Melancholy of Departure)	54
Şekil 4.2 : Conroy Maddox (The Lesson)	55
Şekil 4.3 : Roberto Matta Echaurren (Mathématique sensible-Architecture du temps).....	67
Şekil 4.4 : Frederick Kiesler (Endless House).....	69
Şekil 4.5 : 1938 Uluslararası Sürrealizm Sergisi	75
Şekil 4.6 : 1938 Uluslararası Sürrealizm Sergisi Ana Salon	77
Şekil 4.7 : 1942 First Paper of Surrealism.....	78
Şekil 4.8 : 1942 Art of This Century, New York, Soyut Galeri	81
Şekil 4.9 : Mekân Sahnesi (Space Stage).....	89
Şekil 4.10 : Evrensel Tiyatro	91
Şekil A.1 : Tez Strüktür Diyagramı	124
Şekil B.1 : Kavram-Mekân İlişkisi Diyagramı	125



1. GİRİŞ

1924 yılında “Birinci Sürrealist Manifesto” aracılığıyla bir sanat akımı olarak varlığını ilan eden Sürrealizm, sanata yaklaşımı ve üretimlerindeki aykırı tavrıyla yalnızca kendinden sonra ortaya çıkan sanat akımlarını etkilemekle kalmaz, sanat tarihine bugün dahi yeni yaklaşımlar ve yorumlar ışığında genişletilmeye ve türetilmeye imkân tanıyan bir düşünce üretimi miras bırakır. Sürrealizm’in kökenleri gerçekliğin ötesine dair erken dönem arayışlarla ilişkilendirilebilirken, ortaya çıktığı 20. Yüzyılın sosyo-politik durumundan beslenerek avangard sanat, özellikle avangard sanatın bir kolu olarak Dada, ile de yakınlık kurar. Bu doğrultuda Sürrealizm’in düşünce, yöntem ve üretimlerini “Gerçekliğin Ötesine Dair Arayışlar” ve “Avangard Sanat”tan oluşan bu iki ana başlığı göz ardı ederek çözümlenmek mümkün değildir. Avangard sanattan beslenen Sürrealizm’in zamansız bir güce sahip olduğunu iddia etmek avangard-neo avangard tartışmalarını gündeme getirir de, varsayılan gücün dönemsel üretimler üzerinden değil düşünce ve kavramlar aracılığıyla tariflenmeye çalışılması bu tartışmanın tezin kapsamının dışında bırakılmasına neden olur. Zira söylem ve mekân ilişkisi üzerinden kurgulanan bu inceleme, mekânsal müdahalelerin söylemdeki ifadelerin kavramsallaştırılması aracılığıyla çözümlenmesine katkı sağlarken, Sürrealizm’i zamansız kılan gücün de kavramların yorumlanabilir ve dönüştürülebilir potansiyelleriyle beslenmesine olanak tanır. Yüzyıllardır bilgiyi yaymanın en hızlı, ilkel ve birincil aracı olarak kullanılan ve sanat akımları tarafından 20. Yüzyılın sanatsal ifade araçlarına dönüştürülen manifestolar, mekânsal çözümlere yardımcı olacak kavram arayışlarına başlangıç noktası oluşturarak “Söylem” bölümünün sınırlarını belirliyor olsa da tez çalışması kapsamında, Sürrealistler tarafından yazılmış diğer metinlere de sıklıkla başvurulmuştur. Kavramların, “manifestolar” gibi hem iddiaları hem de biçimsel bağlamları kapsamında kısıtlayıcı bir malzemedan yola çıkılarak irdeleniyor oluşunun katılığı, örneklere mimarlığın kısıtlayıcı sahasından çıkarılan “mekân” üzerinden yaklaşılmasıyla kırılmaya çalışılmış; bu yolla birebir tercümenin ötesine geçilerek kavramlara akışkan anlamlar kazandırılması amaçlanmıştır. Öte yandan “Söylem” ve “Mekân” ilişkisi üzerinden okunmaya çalışılan kavramlar bir yandan Sürrealizm’in etkin yıllarını kapsayan iki Dünya Savaşı

arasındaki dönemin sosyal, politik ve kültürel gerçekliği doğrultusunda bulunduğu dönemle ilişkilendirilirken öte yandan beşinci bölümde derlenen sözlüğün oluşturduğu düşünce havuzuyla tüm çalışmaların dönemleri dışında da yeniden ve başka bir gözle değerlendirilmesine yardımcı olunması hedeflenmiştir. Böylelikle başı ve sonu belirsiz bir yolculuğa dönüştürülen strüktürel kurgu, tıpkı Sürrealizm gibi yapılacak her yeni okumayla yeniden anlamlandırılmaya başlanacak ve yeni anlamlar kazanacak bir parçalanma ve montajı da içinde barındırır.

1.1 Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı 20. Yüzyıl'ın I. Dünya Savaşı ve II. Dünya Savaşı arasındaki dönemini kapsayan avangard hareketlerden Sürrealizm'in mekân üzerinde potansiyel oluşturabilecek arayışlarının kavramlar üzerinden incelenmesidir. Bu durumun bugün, yarın ya da gelecekte avangard olma hâline dair yapılacak sorgulamalara da katkı sağlayacak bir düşünme metodu yaratabileceği düşünülmektedir. Yanı sıra Bürger'in sanat-hayat birlikteliği üzerinden ilerleyen avangard kuramı, sanat ve mimarlık ara kesitinde yapılacak mekânsal okumalara yalnızca biçimsel değil sosyal bir zemin üzerinden yaklaşılmasına da imkân tanımıştır.

Çalışmada, mimari alanda inşa edilmiş geniş bir örnekleme sahip olmayan Sürrealizm sanat akımının mimarlık üzerindeki etki alanları, söylemlerini dile getirdikleri manifesto metinlerindeki vurguları ve bu vurguların kavramsal karşılıklarının mekân üzerine kurguladıkları hayallerde/denemelerde bıraktığı yansımalar aracılığıyla belirlenmiştir. Bu yolla, Sürrealistler tarafından motivasyonunu düşlerden alan bir eylem sahasına dönüştürülen mekân denemeleri ve/veya hayallerinin okuması manifestolarda vurgulanan kavramlar ile Sürrealizm'in mekânı konu alan diğer metinlerine atıflar yapılarak gerçekleştirilmeye çalışılacaktır. Çalışmanın temel amacı Sürrealist Manifestolar'da tespit edilen kavramlar ile bu kavramların Sürrealistler'in mekâna dair öncü arayışlarında ve farklı mekânsal üretimlerinde ele alınmış biçimlerinin anlaşılmasının mimarlık içinde gelecekte de sonsuz sayıda özgün sonuca evrilebilecek yaklaşımların kapısını aralayabileceğine dikkat çekmektir. İmkân bölümünde oluşturulan kavramsal sözlüğün ise hem akımlar tarafından üretilmiş olan mekânsal örneklerin düş(ün)sel örüntülerinin anlaşılması hem de şimdi ve gelecekte gerçekleştirilebilecek benzer denemelerin kavramlar aracılığıyla üretilebilmesi ya da çözümlenebilmesi adına bir bağlam oluşturması hedeflemiştir.

1.2 Çalışmanın Kapsamı

Çalışma kapsamında Sürrealizm öncelikle var olduğu süreç boyunca düşüncelerinde, yaklaşımlarında ve uygulamalarında ortak noktalar olan: içgüdüsel bir tutum olarak da bahsedilebilecek ‘Gerçekliğin Ötesine Dair Arayışlar’ ve iki dünya savaşı arasında etkisini sürdüren ‘Avangard Sanat’ olmak üzere gruplandırılmış iki ana başlık üzerinden incelenmiştir. Çalışmada avangard dönemi Bürger’in tarihsel avangard kuramı ile tariflediği iki savaş arası dönemi içerecek şekilde sınırlandırmanın temel amacı, neo-avangard ve tarihsel avangard arasındaki devamlılık tartışmasının reddinden çok, avangardın temellendiği kavramlar ve yöntemler üzerine yoğunlaşmak istenmesidir. Bu doğrultuda gerçekliğin ötesine dair bir arayış ve avangard bir sanat akımı olarak ele alınan Sürrealizm, düşüncelerine ve çalışmalarına zemin oluşturan kavramların sürekliliği ve avangard sanatın bu iki sanat akımıyla kurduğu ilişki ağının görünür kılınmasının amaçlanması nedeniyle özellikle Dada Sanat Akımı ile birlikte irdelenmiştir.

Sürrealizm üzerinden söylem, mekân ve imkân ilişkisini inceleyen çalışmanın Söylem başlıklı bölümünde; Sürrealizm’in mekânsal yaklaşımlarına dair ipucu oluşturabilecek kavramların tespitine yönelik yapılan söylem incelemesi, 20. Yüzyılın başında sanat akımları tarafından aslî ve aracısız ifade araçlarına dönüştürülen ve akımın öncü isimlerinden Andre Breton tarafından da sıklıkla kullanılan “manifesto” metinlerini kapsayacak şekilde sınırlandırılmaya çalışılmıştır. Söylem bölümünde tespit edilen kavramların mekân üzerinde hayat bulan karşılıklarının kavranmasını hedefleyen Mekân bölümünde ise Sürrealistlerin mekâna dair çalışmaları ‘Mekân Hayalleri’ ve ‘Gerçekleştirilmiş Mekân’ olarak iki ana başlık altında gruplandırılarak, çalışmanın gerçek ve hayali olarak tanımlanabilecek sınır noktaları belirlenmiştir. İmkân bölümünde Sürrealist söylemde yer alan ve Sürrealistler tarafından hayal edilen, tasarlanan ya da üretilen mekânlarla birlikte karşılıklarını bulan kavramlar, mekâna ve mimarlığa dair sahip olduğu potansiyellerinin yinelenebilirliği ve yenilenebilirliğinin anlaşılması adına, disiplinler arası anlamlarının sorgulandığı bir sözlük derlenmesiyle bir araya getirilmiştir.

1.3 Çalışmanın Yöntemi

Bu tezin hazırlanmasına Sürrealizm akımının manifesto başlığıyla yayınlanmış olan metinleri ile mekân üzerindeki sürrealist hayaller ve denemelere ilişkin kaynakların kapsamlı taraması yapılarak başlanmıştır. Yapılan taramaların manifesto metinlerini içeren yazınsal birikimi “Söylem”, mekânsal hayalleri ve denemeleri içeren diğer bölümü ise “Mekân” başlığı altında gruplandırılmıştır. Söylem bölümündeki inceleme Sürrealizm’in Andre Breton tarafından yazılan üç ana manifestosu ve Sürrealistlerce tasarlanan hayali ya da gerçekleştirilmiş mekânlar arasında tutarlılıklar kurulabileceğine inanılan kavramlar; Mekân bölümü ise sıklıkla söylemine dair açıklamalar içeren Sürrealistlerce tasarlanmış mekânsal örnekler üzerinden şekillendirilmeye çalışılmıştır. Tarihsel avangardın sınırlarını iki dünya savaşı arasında sınırlayan Peter Bürger’in “Avangard Kuramı” çalışmanın tarihsel inceleme sınırlarının belirlenmesine, Neil Spiller’in “Architecture and Surrealism” ve Thomas Mical’ın “Surrealism and Architecture” adlı çalışmaları ise Sürrealizmin sona ermiş bir süreç olarak tanımlanamayacağını, aksine mimarlık üzerindeki etkisinin zamansız bir düzlemde incelenebileceğinin fark edilmesine katkı sağlamıştır. Çalışmada söylem ile mekân örnekleri arasındaki ilişkinin kurgusunu oluşturan kavramlar, gelecekte açığa çıkabilecek ancak şu an için örtük kalmış olasılıklar hakkında ipuçları oluşturabilecek bir sözlüğün çalışmanın “İmkan” bölümü kapsamında kurgulanmasında bir yöntem olarak kullanılmaya çalışılmıştır.

2. SÜRREALİZM

“Sürrealizm bir okuldan çok bir halet-i ruhiyedir. Hiç kimse bu harekete ait değil ama herkes onun bir parçasıdır. Sürrealizm ortadan kayboluyor mu? Hayır, çünkü o ne orada ne burada, o her yerdedir. O bir hayalet, harika bir dönüşümle gerçeküstü hâle gelen parlak bir saplantıdır.”

Maurice Blanchot (akt. Patrich Waldberg, 1965, 45)¹

Avangard sanatın bir dalı, bir akımı olarak 20. Yüzyıl Sürrealizmi, 1924 yılında Andre Breton tarafından kaleme alınan Birinci Sürrealist Manifesto’da Fransız şair Apollinaire’den ödünç alınan sürreal (gerçeküstü) teriminin yeniden tanımlanması ve akımın temel ilkelerinin açıklanmasıyla varlığını resmi olarak ilan etmiştir. İkinci Dünya Savaşı’nın ardından kendi içinde farklı kutuplaşmalara sahne olarak dağılmaya başlayacak olan Sürrealizm etkin olduğu bu kısa süreçte hem söylemleri hem de üretimleriyle bulunduğu dönemin sanat ve düşünce dünyasında yeni ufuklar açan çalışmalar gerçekleştirmeyi sürdürmüştür. Sürrealizm, yalnızca bir sanat akımı olarak ürettiği yapıtlarla değil, söylem bölümünde incelenecek olan sanata, esere ve mekâna yaklaşımını açıkladığı / ilan ettiği metinlerle de zamansız bir düzlemde tartışmaya açılacak fikirler miras bırakmıştır. Dönemindeki bir çok avangard sanat akımı gibi Sürrealizm’in de mekân ve mimarlığa yaklaşımları çalışmanın konusunu oluşturan potansiyel kavramların keşfine olanak sağlarken, akımın köklerinin farklı alanlardan besleniyor oluşu, geniş kapsamlı, kavramsal içeriğe sahip bir kronolojik yaklaşımla ele alınması gerekliliğini de beraberinde getirir.

Sürrealizm ortaya çıkışı, üretimleri ve etkinliklerinin süreklilik içinde okunabilmesi adına bir sanat akımı olarak ele alınmadan önce bünyesinde barındırdığı temel özelliklerini oluşturan etkenlerin alt başlıklar altında incelenmesi doğru olacaktır. Söz konusu etkenlerin Sürrealizm’in bir sanat akımı olarak ortaya çıkışını doğrudan etkilemediği kabul edilmekle birlikte Sürrealizm’in bilinçli ya da bilinçsiz şekilde bu

¹ “It (surrealism) is not much a school, but a state of mind. Nobody belongs to this movement, but everybody is a part of it. Is surrealism dissappearing? No, because it is neither here nor there: it is everywhere. It is a phantom, a brilliant obsession which, by a wonderful transformation, has become surreal.”

dinamiklerin düşünce, yöntem ve eylemlerinden beslendiği ya da kendi bünyesinde benzer özellikler barındırdığı çalışmanın ilerleyen bölümlerinde örnekler üzerinden yeniden ele alınarak vurgulanmaya çalışılacaktır. Sürrealizm ve söz konusu etkenler arasındaki ilişkinin açığa çıkarılmasını hedefleyen çalışmanın bu bölümünün, “Mekân” bölümünde referans verilen örneklerin Sürrealizm’in kökeni ile olan bağlantılarının anlaşılmasını kolaylaştıracağı düşünülmektedir.

Sürrealizm düşünce, yöntem ve eylemlerinde gözlemlenebilecek izler ve benzerlikler bağlamında incelenmeye çalışıldığında üç ana konuyla ilişkilendirilebilir: Tarihin en eski dönemlerinden beri var olan “gerçeliğin ötesine dair arayışlar”, evrene, dile ve nesneye yaklaşımıyla; 20. Yüzyılın başında ortaya çıkan “avangard sanat”, öncü ve devrimci tavrının sosyopolitik yönü ve yöntemiyle; “dada sanat akımı” ise sanat kavramına yaklaşım, yöntem ve teknikleriyle 20. yüzyıl Sürrealizmiyle paralellikler gösterir. Dada Sanat Akımı’na bir alt başlık olarak “Gerçeliğin Ötesine Dair Arayışlar” altında ele alınacak olmasının yanı sıra yer yer “Avangard Sanat” bölümü içerisinde de değinilecek, böylelikle Sürrealist düşüncenin üretiminde ve gelişiminde büyük rol oynayan bu üç ana konu iki ana başlık altında incelenecektir.

2.1 Estetik Bir Kategori Olarak Gerçeliğin Ötesine Dair Arayışlar

“Gerçek güçlü ilgi odakları ise, hayali ilgi odaklarıdır. Bunlar da düşlenen ilgi odaklarıdır, hesaplanan ilgi odakları değil. Masalsı ilgi odaklarıdır.”

Gaston Bachelard (2006, 87)

Gerçeliğin ardında ya da öte yanında yer alan gerçeküstü durumlara dair ilginin ve bu ilgi doğrultusunda ortaya çıkan üretimin sanat tarihinde Sürrealizm Sanat Akımı ile birlikte ortaya çıktığı iddia edilemez. Sürrealizm’in bir sanat akımı olarak ortaya çıkışı 20. Yüzyılın ilk yarısı, Dada’nın ertesini, olarak tarihlendirilse de gerçeliğin ötesine dair arayışların izlerini sanat tarihinin çok daha erken tarihli örnekleri üzerinden incelemek mümkündür. Nitekim Bülent Özer (2004, 93;98) Gerçeküstücü (sürrealist) davranışı zaman ötesi, genel geçer estetik bir kategori olarak kabul ederken sanat tarihinin başlangıcından bugüne karşılaşılan gerçeküstücü eğilimleri “başkalaşım” kavramı üzerinden ortak paydada buluşturur. Buna göre gerçeküstücü sanatta yöntem nesnel gerçeğe bir başkalaşım geçirtmektir. Bu açıdan yaklaşıldığında Sürrealizm “Dada’nın durulmuş hâli” olarak ele alınır. Sürrealizm öncesi benzerlik kurulabilecek zihinsel ve fiziksel üretimler Bülent Özer tarafından sürrealist davranış olarak

tanımlanıyor olmakla birlikte, bu tanımın benzerlik kurulan eğilimleri kendinden sonra ortaya çıkan akımın ismini bir sığata dönüştürerek nitelendiriyor oluşunun kısıtlayıcı ve yönlendirici sakıncaları, çalışma kapsamında bu üretimlerin sürrealist davranış olarak değil, gerçekliğin ötesine dair arayışlar olarak incelenmesini gerekli kılmıştır. Octavio Paz (1987, 123-127) ise Sürrealizm'in erken dönem arayışlarla ilişkilendirilebilecek gücünü, Sürrealizm'in bir okul, bir şiir sanatı, bir din ya da bir siyasi parti olmadığını altını çizerek, onu "tarihin en eski ve dayanıklı, en güçlü ve gizli tinsel tutumu" olarak nitelendirerek destekler.

Dalibor Vesely'e (2014, 60) göre Sürrealizm'i belli başlı amaçlara indirgenmekten çıkartarak, simyacılar gibi tümüyle yeni bir gerçeklik peşinde koşan bir grup olarak tanımlamak akımın 19. Yüzyıl Romantizmi hatta Rönesans'ın hermetik ve ezoterik gelenekleriyle olan bağlantılarının görünür kılınmasına olanak sağlayacaktır. Sürrealizmin mitlerle, simyayla, ritüellerle kurduğu bu ilişki, gerçekliğin ötesine dair arayışın köklerinin ortaya çıkış tarihinin 1924 yılından çok daha öncesine dayandığının, insanlık tarihinin erken dönemlerine dek takip edilebilecek izlere sahip olduğunun düşünülmesine neden olur. Sürrealizm'in bir sanat akımı olarak bu köklerden beslendiği gibi bahsi geçen ezoterik ve hermetik anlayışların da içlerinde gerçeğin öte yanına dair derin bir merak ve arzu barındırdığını iddia etmek mümkündür. Gerçek ve gerçeküstü olan arasında birbirini besleyen, dolayısıyla yorumlanabilme ve geliştirilebilme imkânlılığın da gündeme getirilmesini destekleyen bu iki yönlü akış Sürrealizm Sanat Akımı'nın sanatsal üretim araçlarından biri hâline dönüştürülür. Bu oluşumda gerçekliği farklı bir boyutta yeniden kurgulamak üzere bir yöntem olarak kullanılan dönüşüm / başkalaşım kozmik düzene ait gizem ve armoninin, gerçekliğin ötesine dair duyulan ilgi doğrultusunda farklı biçimlerde yeniden ele alınması aracılığıyla gerçekleştirilir. Bu ve benzeri denemeleri gerçekleştiren, Sürrealizm'in yaklaşımıyla benzer izler taşıyan, şaşırtıcı, olağan dışı ya da bir araya gelmesi öngörülemeyen imgelerin bir araya getirildiği metinlere ve resimlere ise -özellikle Rönesans'tan bu yana- bazı dönemlerde diğerlerine kıyasla daha yoğun olarak rastlanır.

2.1.1 Ortak armoni, evren ve dil arayışı

Sürrealist dönemin öncesinde rastlanan örnekler ile sürrealist üretim arasında gözlemlenen belli başlı izler, gerçekliğin ötesine dair arayışların takibini kolaylaştırır.

Sürrealizm mitlerden, ritüellerden, simyadan etkilenirken ezoterik² ve hermetik³ geleneklerin arayışlarında da gerçeğin ardındaki alternatif dünyanın keşfine dair arzunun izleri görülür. Bunlardan biri olarak -Rönesans öncesi erken dönem izlerinden- antikiteden bu ana süregelen ezoterik ve hermetik anlayışın evrensel dil arayışından söz edilebilir.

Bahsedilen evrensel dil, Babil Kulesi'nin inşası sırasında birbirinden ayrılan dillerin yarattığı kaosu yok etmek üzere yeniden, ortak dil olan Adem'in diline dönmek olarak yorumlanır (Artun, 2018, 63). Bu arayış dünyada görülen ve algılanan gerçekliğin ötesinde bir araya gelinerek kaybolan armoninin yeniden sağlanması, evrensel dilin yeniden bulunması ile ilişkilidir. Evrene ulaşmanın bir aracı olarak dilin Sürrealizm Sanat Akımı tarafından da sıklıkla kullanıldığı görülecektir.

Plotinus tarafından kurulan doktrinin Rönesans düşüncesi içinde yeniden yorumlanışını olarak tanımlanan Neoplatonik⁴ düşüncede tüm evren, en küçüğünden en büyüğüne dek bir dizi benzerlikler ve kozmik bir armoninin izlerini taşıyan görünür ve anlaşılır ilişkilere sahiptir (Hirst, 1993, 54). Bu görüş, içinde kimi zaman çelişkili birliktelikleri de içeren birçok mikro ve makro düzeni bir arada bünyesinde barındıran dünyanın içindeki ilişki ve benzerlikleri açığa çıkaracak keşiflere de ihtiyaç duyulmasına neden olur. Rönesans döneminde nadire kabineleri küçük birer evren prototipi olarak bu keşif için biçimsel bir araçken, 20. yüzyıl başında Sürrealizm Sanat Akımı'nı yaklaşımıyla ise evrenin sınırlarını içerisinde barındıran yer, rüyalara dönüşür (Avanoğlu, 2018).

Hem evrenin hem de kişisel arzular ve korkuların sığınağı olan rüyalar, aynı anda birçok farklı zamansal ve mekânsal gerçekliği de içinde barındırma hâliyle hem evrene hem bireye dair derin ipuçlarını da içerisinde saklar. Vesely (2010, 36-37) evrenin sınırlarını barındıran rüyaya erişimin ancak gerçeklikle yeniden bağlantıya geçilen

² “Kamuya açık olmayan, herkesin anlaması için yazılmamış, yalnızca bir kurum ya da bir okulda, bir mezhepte veya belli bir alanda, oldukça ileri bir düzeye ulaşmış kişiler için saklanmış, yalnızca onlar tarafından anlaşılabilir olan gizli inanç, ideoloji ya da öğretiler için kullanılan terim” (Cevizci, 1999, 328).

³ “Genel olarak insanın eylemlerinin, sözlerinin, yarattığı ürünlerin ve kurumların anlamını kavrama ve yorumlama sanatı” (Cevizci, 1999, 413).

⁴ “Yeni Platonculuk [Ing. Neo-platonism; fr. Néo-Platonisme; Al. NeuPlatonismus]: M.S. 3. Yüzyıldaki Platoncu düşünce hareketi lamblikhos ve Proklos gibi düşünürler tarafından temsil edilen Yeni-Platonculukta genel amaç, nihai ve en yüksek gerçekliğe ilişkin kişisel bir kavrayışa erişmektir. İlgi alanında salt teoloji, metafizik ve mantık olan bu Platoncu hareket, filozofun Timaeus ve Parmenides gibi diyaloglarına özel bir önem atfeder” (Cevizci, 1999, 929).

ayık olma hâlinde mümkün olduğundan ve bu nedenle rüyaların bir miktar dönüşüme uğratıldığından söz eder. Vesely tarafından bahsedilen rüya ile uyanıklık arasındaki bu muğlak, düşsel bölge aynı anda hem rüyanın hem de gerçekliğin imkânlarından faydalanırken zamansal ve mekânsal olarak tüm arzuların keşfine olanak sağlayan bir nadire kabinesine dönüşür. Evrensel armoniye ulaşma tutkusuyla Sürrealizm Sanat Akımı tarafından rüyalar aracılığıyla çıkılan keşifte ortak armoni ve dil, akımın sözel ve görsel kolajlarında gerçekleştirilen biçimsel dönüşüm / başkalaşım teknikleriyle tekrar deneyimlenir, yeniden hayat bulur.

2.1.2 Başkalaşım

Sürrealizm ile gerçekliğin ötesine dair arayışların benzerliklerinin takip edilebileceği bir diğer iz olarak biçimsel dönüşüm, başkalaşımdan söz etmek mümkündür. Nesnenin olduğundan ya da alışılmış gerçekliğinden başka bir biçime bürünerek karşımıza çıktığı kolaj, resim, metin gibi çalışmaların Sürrealizm Sanat Akımı öncesi -daha erken tarihli- örnekleri olarak Giuseppe Arcimboldo (1526-1593), Hieronymus Bosch (1450-1516), Giovanni Battista Bracelli (1584-1650), Cornelis Norbertus Gysbrechts (1630-1683), Jean-Jacques Grandville (1803-1847) gibi sanatçıların eserlerinden söz etmek mümkündür. Eserlerin ortak noktası gerçeklik ve illüzyon arasında gidip gelen alışılmadık figürlere sahip olma hâli olarak tanımlanabilir. Kimi zaman doğa kimi zaman mitolojik hikâyelerden beslenerek dönüşüme uğratılan nesnelere kendileri kadar bir aradalıklarının gerçeklik algısında yarattığı sarsıntı da çalışmalarda - Sürrealizm ile benzerlik kurulabilecek- gerçeklik ötesini keşfetme arzusunun pekiştirilmesine yardımcı olur.

Neil Spiller (2016, 18) Sürrealizm ile benzer başkalaşıma sahip daha yakın örnekleri olarak Alfred Jarry'nin (1873-1907) Ubu Roi (Kral Ubu) (1896) oyunu ve dekorlu perdesinden, Henri Rousseau'nun (1844-1910) egzotik peyzajlarından ve Giorgio de Chirico'nun (1888-1978) metafizik resimlerinden proto (ön) sürrealist eserler olarak bahseder. Jarry birbirinden zıt atmosferlere sahip gizemli imajlarıyla gerçeklik algısını başkalaştırırken, Rousseau bunu primitif ancak bir o kadar da modern vahşi doğa kompozisyonlarıyla (Şekil 2.1), Chirico ise çoklu perspektiflere, rüstik öğelere sahip iç ve dış mekân kurguları (Şekil 2.2) yoluyla yapar. Andre Breton (1934) ise "Sürrealizm Nedir?" (*What is Surrealism?*) başlıklı konuşmasında Pablo Picasso, Georges Seurat, Joris-Karl Huysmans, Lewis Carroll, Arthur Rimbaud, Marquis de

Sade, Charles Baudelaire gibi isimlerin de içinde bulunduğu bir grup yazar ve ressamın kimi yönleriyle sürrealist özelliklere sahip olduklarını iddia ederken Sürrealizm'in bir sanat akımı olarak ilan edilmesinin öncesinde de Sürrealizm ile benzer arzular ile yola çıkan çalışmaların tespit edilebileceğine dair yargıyı destekler. 20. Yüzyıl'da gerçekliğin ötesine dair arayış yine estetik bir kategori olarak ele alındığında ise başkalaşıma dair en güçlü belirtilerini Dada ve hemen onu izleyen Sürrealizm akımlarında gösterecektir.



Şekil 2.1 : Henri Rousseau

Tropical Forest with Monkeys (Url-1).



Şekil 2.2 : Giorgio de Chirico

Gare Montparnasse (Url-2)

Gerçekliğin ötesini keşfe doğru çıkılan yolculuklarda başkalaşıma uğratılan gerçekliğin kimi zaman biçimsel kimi zaman kavramsal dönüşümlerden faydalandığı görülmektedir. Ancak her ne yöntemle gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin asıl amaç alışılmışın ötesinde, olağan dışı ve gerçeküstü imge, nesne ya da anlamlar üretilmesidir. Bu durumda biçimsel dönüşüm araçları olarak kimi zaman bahsi geçen ezoterik, hermetik gelenekler ya da mitlerden faydalanılırken kavramsal dönüşümlerde ise döneme dair sosyal, kültürel, politik gerçeklerin rol oynadığından söz etmek mümkündür. Gerçeküstü olma, alışılmadık, olağan dışı eserler ortaya çıkarma hâli özellikle avangard sanat ve Dada üzerinden incelenecek olduğunda ise bu akımların sıradan olmayana yaklaşımı ve dönüştürme biçimini hem kavramsal hem biçimsel olarak yaşanan sosyal, kültürel ve politik dönüşümler ile yakından ilişkilidir.

2.1.2.1 Dada

Gerçekliğin ötesine dair arayışın etkisinin hissedildiği, üretimlerinde başkalaşım kavramının biçimsel ve kavramsal denemelerinin her ikisini de barındıran Dada, 20. Yüzyıl'ın başında avangard sanat akımlarından biri olarak ortaya çıkar. Dada'nın içinde barındırdığı yöntem ve tekniklerinin Sürrealizm ile olan benzerliğinin yanı sıra

sanatçılarının büyük bir kısmının Sürrealizm'in ortaya çıkışında aktif bir rol oynaması da Dada'nın Sürrealist hareketin tarihsel kökleri ile kurduğu yakınlığın başlıca sebepleri olarak düşünülebilir.

Sürmekte olan savaşa karşı toplumdaki ve sanatçılardaki duyarsızlığı eleştirerek; dönemin tüm kültürel değerlerini sorgulayan, içini boşaltacak şekilde ters yüz ederek saldıran, geleneksel burjuva değerlerine karşı “anlamsızlığın anlamı” ve “derinlikli saçmalık” (Krausse, 2005, 100) olarak da tanımlanan davranışlarında akıldışını, rastlantısallığı ve saçmayı savunan Dadaistlerin amacını sanatın yerine “anti-sanatı” oturtmak olarak özetlemek mümkündür. Dada resmî olarak Hugo Ball'ın 1916 yılında Zürih'te Cabaret Voltaire'yi kuruşuyla ortaya çıksa da Dada'nın doğuşundan Dada'nın kurucularından Hugo Ball, Richard Huelsenbeck ve Emmy Hennings'in Münih'te buluşarak “Devrim” (*Revolution*) dergisini çıkarttığı yıl olan 1913 olarak söz etmek de mümkündür (Artun, 2017). Münih ve Berlin'de muhalif çalışmalarına devam eden Hugo Ball Almanya'nın milliyetçi atmosferinden kaçarak 1915 yılında Emmy Hennings ile birlikte Zürih'e yerleşir. Zürih savaş yıllarında İsviçre'nin tarafsızlığı nedeniyle yalnızca Ball ve Hennings için değil birçok muhalif sanatçı için sığınma yeri, Cabaret Voltaire de çok zaman geçmeden buluşma noktası hâline gelir. Sergilerin, şiir okuma gecelerinin, konserlerin, farklı gösteri ve performans etkinliklerinin gerçekleşmeye başladığı Cabaret Voltaire, Hugo Ball'ın da kurarken amaçladığı gibi Zürih'e sığınan muhalif grubun sanatlarını özgürce gerçekleştirebilecekleri yaratıcı bir ortak üretim mekânı hâline gelir.

Dada isminin ortaya çıkışı Enis Batur'un (2015) “Modernizmin Serüveni” kitabında bahsettiği şekliyle bir kaç farklı hikâyeye sahiptir. İlki Tzara ve Ball tarafından Cabaret Voltaire'de sahne alacak bir dansçı kıza sahne ismi bulmak için rastgele açılan bir sözlük sayfasından çıkmış oluşu, diğeryse Dadaistlerin sık sık buluştuğu “Cafe Terrasse”deki dillerini anlamayan yalnızca “da da” hecelerini ayırt edebilen garsonlar tarafından bu gruba verilmiş takma bir ad olduğudur. Yalnızca isminin doğuşuyla ya da anlamıyla ilgili birçok tartışmaya ve farklı görüşe sahip oluşu bile, Dada'nın sanat alanında sıradışı, alışılmadık düşünceleri ortaya çıkaracak bir akım olacağının güçlü bir işaretidir.

Dadaist sanatçılar kullandıkları kolaj ve fotomontaj teknikleriyle nesnenin biçiminde meydana getirdikleri başkalaşımı çoğunlukla alışılmış toplumsal algıları yerle bir etmek, mevcut durumu eleştirmek için kullanırlar. John Heartfield'in üniformalı bir

insan bedenine domuz kafası yerleştirerek oluşturduğu “Prusya” (*Preussischer*, 1920) (Şekil 2.3) isimli çalışması ya da Raoul Hausmann’ın buluntu nesnelere assemblajıyla gerçekleştirdiği “Mekanik Kafa” (*Mechanischer Kopf*, 1920) (Şekil 2.4) isimli çalışması gerçekliğin dışına sürüklenmiş bu eleştirel çalışmalara örnek olarak gösterilebilir.



Şekil 2.3 : John Heartfield
Preussischer (Url-3).



Şekil 2.4 : Raoul Hausman
Mechanischer Kopf (Url-4)

Öte yandan Dadaistler de çalışmalarında yalnızca biçimsel dönüşümden faydalanmaz. Gündelik nesnelere bilinen anlamlarının dışında yeni anlamlar yükleyerek sanat eserine dair kavramsal bir başkalaşımın da kapısını aralarlar. Hazır nesnenin sanat eserine dönüştürülmesi konusunda Lévi-Strauss (2007, 137-138) sıradan bir nesnenin mevcut bağlamından çıkartılması durumunu “nesnenin anlamsal parçalanmasının yeni bir birleşim yaratacağını” ve yerleştirileceği yeni konumun “umulmadık bir birleşime hizmet edeceğini” söyleyerek açıklar. Burada nesnenin anlam kazanacağı yeni bağlamına karar veren sanatçı; sanat eserinin yüklenen anlamlarla birlikte var olmasına dair yeni bir yaklaşımın ortaya çıkmasına, nesnenin geçirdiği anlamsal başkalaşımın sanat eseri tanımında da bir dönüşümü tetiklemesine neden olur. Dada akımının öncü isimlerinden olan Marcel Duchamp tarafından hazır nesnenin kullanımıyla sanat alanında gerçekleşen dönüşümden teknik bölümünde detaylı olarak söz edilecektir.

2.1.2.2 20. Yüzyıl Sürrealizmi

1921’in sonuna doğru Dada’nın kendi içinde gerçekleşen parçalanmalar, toplu etkinliklerin yerini bireysel etkinliklere bırakmasına neden olurken kolektif gücünü kaybeden grup akım içerisindeki kimi önemli karakterlerin başka bir oluşum adı altında bir araya gelmesiyle sona yaklaşır. Breton 1922’deki *Congres de Paris*’te

yaptığı konuşmada durumu Dada'nın sakınmak istediği şeye, sanat tarihindeki başka bir akıma dönüştüğünü iddia ederek açıklar (Hopkins, 2004, 16). Bu şekilde Sürrealizm, 1924 yılında yayınlanan “Birinci Sürrealist Manifesto”yla bir sanat akımı olarak varlığını ilan eder.

Sürrealizm'in ortaya çıkış tarihi olarak hem Andre Breton tarafından hazırlanan “Birinci Sürrealist Manifesto”nun yayınlanma tarihi hem de Sürrealist Araştırmalar Bürosu'nun kuruluş tarihini göz önünde bulundurarak 1924 yılını kabul etmek mümkündür. Sürrealizmin ilk katılımcıları Arthur Rimbaud, Isidore Ducasse, Raymond Roussel ve Alfred Jerry gibi şair ve yazarlardan oluşmakla birlikte, Max Ernst, Man Ray, Hans Arp ve Georges Malkine gibi farklı disiplinlerdeki sanatçıların da katılımıyla akım kısa sürede etki alanını arttırarak sanatın farklı alanlarında da üretimler gerçekleştiren bir topluluğa dönüşmüştür.

Sürrealizm'in (Gerçeküstücülük) kuruluşunda anlamı yeniden ele alınan ‘sürreal’ terimi ise ilk kez Fransız şair Apollinaire tarafından 1917 yılında kendisi tarafından yazılan Tiresias'ın Memeleri (*Les Mamelles de Tiresias*) oyununu açıklarken kullanılır. Oyunun önsözünde kendi uydurduğu “sürrealist” sıfatından söz ederek oyununu “Sürrealist Dram” olarak niteleyen Apollinaire (2007, 25-26), yürüme eylemi taklit edilerek ortaya çıkarılan tekerleğin eylemi gerçekleştiren insan bacağına benzememesinden de sürrealist bir eylem olarak bahseder. Apollinaire'den ödünç alınan Gerçeküstü (*sürreal*) terimi Birinci Sürrealist Manifesto'da Andre Breton (1969, 26) tarafından “Kişi tarafından düşüncenin asıl işleyişinin yazılı, sözlü ya da herhangi farklı bir biçimle ifade edildiği, katışıksız ruhsal otomatizm.”⁵ olarak yeniden tanımlanarak Sürrealizm literatürüne kazandırılır.

20. Yüzyıl Sürrealizmi yüzyıllar boyu süregelen gerçekliğin ötesine dair arayışlardan kurgusu, yaklaşımı ve bilinçdışını merkeze koyan tavrıyla bir sanat akımına dönüşerek farklılaşırken, kendinden önce gelen sanat akımı olan Dada'dan ise nihilist tavrın yerine yeni bir düzen önererek uzaklaşır. Bu durumda Sürrealizmin “yeni bir dünya kurma ümidiyle Dadaizm'in nihilizminden sıyrılarak” başlatıldığı da iddia edilebilir (Erden, 2016, 223). Breton (1934) ise “Sürrealizm'in işlevini var olanı doğrulamak ya

⁵ “Psychic automatism in its pure state, by which one proposes to express-verbally, by means of the written word, or in any other manner-the actual functioning of thought.”

da hükümsüz kılmak için yeni değerlerin peşinde koşmak”⁶ olarak tanımlayarak destekler.

Üretimlerinde sürrealist tavrı ve başkalaşımı, “bilinçdışı” ve “rüya”lara duydukları ilgiyle şekillendiren Sürrealistler’in, sürrealist kurguyu oluştururken Freud’un düşüncelerinden ve psikanaliz çalışmalarından etkilendikleri kuşkusuzdur. Zira Andre Breton’un Sürrealist Manifesto’da da sürrealist üretim için bir ifade biçimi olarak sözünü ettiği “ruhsal otomatizm”de de psikanalizde kullanılan serbest çağrışım yönteminin izlerini takip etmek mümkündür (Antmen, 2009, 135). Sürrealizm bu yönüyle başkalaşım kavramını kendinden önce süregelen sürrealist tavidan belirli ölçülerde ayırıtırsa bile bahsi geçen psikanalitik metotlarla gerçekleştirilen üretimlerin de içinde sürrealist tavrın -mitler, ritüeller vb.- evrensel bilinçaltıyla ilişki kurulabilecek izlerin bulunduğu görülür. Cathrin Klingsöhr-Leroy (2006, 6) Sürrealizm’in tarihsel bir sürekliliğin parçası olma hâlini Breton’un Sürrealist isimler arasında önceki kuşaklara ait sanatçılara da yer verdiği bir dipnottan söz ederek destekler ancak Sürrealizmin bir sanat akımı olarak iki büyük savaş arası dönemde ele alınması gerektiğini savunur. Sürrealizm’in “bir sanat akımı” olarak ortaya çıktığı iki büyük savaş arası dönemin kaos ortamındaki politik duruşu ve gerçekliğin ötesine dair arayışlarına ek olarak bilinçdışını sanatsal üretimlerinin bir tetikleyicisi olarak kullanma yöntemleri çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylı olarak incelenecektir.

İster mitler ve ritüeller isterse düşler, serbest çağrışım ya da bilinçaltının çevresinde gelişsin; nesnenin, insanın ya da doğanın başkalaşımı bir sanat akımı olarak ortaya çıkan Sürrealizm’in üretimlerine konu olmayı sürdürür. Bu okunması güç başkalaşım örneklerini içeren çalışmalar mitolojik göndermeleri olduğu bilinçaltına yönelik soyut anlamları da içlerinde barındırır. Akıma dâhil olan bir çok ressamın başkalaşım kapsamında değerlendirilebilecek çalışmaları var olmakla birlikte -Dada’nın Köln’deki yapılaşmasının bir üyesi olan ancak ardından Sürrealist gruba katılan- Max Ernst’in evrensel çağrışımları ve insan, hayvan, bitki başkalaşımını barındıran “The Stolen Mirror” (Şekil 2.5) adlı çalışmasını ya da -zamanla faşizme yaklaşan politik görüşleri nedeniyle gruptan dışlanan ancak Sürrealizm’in en önemli temsilcilerinden biri olmayı sürdüren- Salvador Dali’nin Narcissus hikayesini başkalaştırarak sürrealist

⁶ “It is also a function of the process of seeking after new values in order to confirm or invalidate existing ones.”

bir bakış açısıyla yeniden yorumlayan “Metamorphosis of Narcissus” (Şekil 2.6) adlı çalışmasından bu bağlamda söz etmek mümkündür.



Şekil 2.5 : Max Ernst
Stolen Mirror (Url-5).



Şekil 2.6 : Salvador Dalí
Metamorphosis of Narcissus (Url-6).

2.2 Avangard Bir Sanat Akımı Olarak Sürrealizm

Genel itibarıyla avangard sanatı “20. Yüzyıl’da klasizme karşı, sanat ile hayatı bağdaştırmakla uğraşan ve biteviye yeninin peşinde koşan bütün sanat hareketleri” olarak tanımlamak mümkündür (Artun, 2015, 45). Avangard sanat akımlarından biri olarak kabul edilen Sürrealizm ise, gerek hayat ve sanat arasındaki sınırı düş yoluyla kaldırmaya dair niyetiyle gerekse de teknik ve yöntemleri aracılığıyla sanat ve sanat nesnesine bakışa getirdiği öncü düşünceleriyle avangard sanatın öne çıkan akımlarından biri olmayı sürdürür.

İlk sürrealist manifestonun yazarı Andre Breton (1969, 26) Apollinaire’den ödünç aldığı gerçeküstü terimini “Estetik veya ahlaki kaygılardan muaf, bir neden dâhilinde gerçekleşen herhangi bir kontrolden yoksun durum” olarak yeniden tanımlarken sürrealizmin öncü tavrı hakkında da ipuçları verir. Bir sanat akımı olarak deklare edildiği yıllar ve sanata dair öncü yaklaşımlarıyla alışılmış yargıları alt üst eden, yaratıcılığın ve düşüncenin sınırlarını zorlayan Sürrealizm avangard bir sanat akımı olarak kendi gelişim sürecinde de avangard kurama paralel yaklaşım ve yöntemleri kendi sürrealist tavrıyla bütünleştirerek geliştirmeye devam eder. Nitekim Breton tarafından belirtilen tanımlamadan da anlaşılacağı üzere başlangıçta sanata ve topluma dair mevcut kuralların geçerliliğini reddederek öncü bir rol üstlenen sürrealistler, zaman içinde amaç olarak da tüm avangardlar gibi hayat ve sanatı birleştirecek radikal yöntemler aramayı benimseyeceklerdir. Bu durum sürrealist tavrı ve süreci avangard sanatın ayrılmaz bir parçası, avangard düşüncüyü de Sürrealizm’i anlamanın anahtar

bir bileşeni hâline getirir. Ancak öncesinde Sürrealizm'in avangard köklerinin anlaşılması adına avangard düşüncenin ortaya çıkışına ve toplum ve sanatla kurduğu ilişkiye göz atmanın faydalı olacağı düşünülmektedir.

2.2.1 Avangard kuramı

Aslı itibarıyla askeri bir terim olan 'avangard' (*avant-garde*) kelimesi Fransızca'da bir ordunun ya da birliğin öncü kolunu ifade eder. Sanat ve siyaset alanında ise ilk kez 1830'lu yıllarda, Henri de Saint Simon'un sanatı bir fikri yaymanın en güçlü ve hızlı yolu, bu gücü elinde tutan sanatçıları da toplumu yönlendirebilecek avangard kişiler olarak tanımlamasıyla kullanılmaya başlanır (Nochlin, 1989). Saint Simon'a göre sanatçılar, sahip oldukları bu güç sayesinde yeni toplumsal düzenin inşasında da topluma önderlik etme görevini üstlenecektir.

Avangard kuramının önemli isimlerinden olan Peter Bürger tüm bu süreci tek bir dönem ya da nedene yoğunlaşmayı reddederek ekonominin, kültürün ve felsefenin tarihsel gelişim süreçlerinin bütünleşik olay örgüleri üzerinden anlamlandırmaya çalışır. Bürger'e göre feodal mutlakiyetçi toplumun sanatı, burjuva sınıfının ortaya çıkışıyla birlikte dini ve politik nedenlerle toplumsal bir amaca hizmet eden içeriğinden koparak estetize olmaya başlar. Biçimin öne çıkmasıyla estetize olan sanat, kendini etkileyen değerlerden uzaklaşarak kısmen özerkleşmeye başlasa da dönemin hâkim sanat algısının stillerine karşı gelerek üretici-dağıtıcı aygıtların özeleştirisine başlayan asıl hareket, tarihsel avangard tarafından başlatılır (Bürger, 2017, 60). Bu durumda avangardın niyetinin geçmişte kalmış olan ideal estetik anlayışı ya da stili ortaya çıkarmak olmadığı, avangardın daima eleştirinin ve reformun peşinde olduğunu söylemek mümkündür. Avangardın herhangi bir stile bağlı olmayan karşı geliş hâlini Kubler (1969, 399) avangardın bir zihin durumu olmasına bağlayarak bu zihin durumunun sanatçıları var olan sistemi eleştirmeye ve koşulları reformize etmeye yönlendirdiğini söyler.

Sanatın toplumsal etki yaratma gücüne inanan tarihsel avangard sanatı yeniden toplumsal bir amaca hizmet ettirmeye çalışmaz aksine sanatı bir hayat pratiğine dönüştürüp kurumsallaşmaktan kurtararak sanat ve hayat arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya çalışır. Bürger tarihsel avangarda ait bu tutkuyu Schiller'den yaptığı alıntılarla destekler. Friedrich Schiller, iş bölümünün insani olanakların gelişmesini engellediğini düşünür. Gelişimi engellenmiş bir toplumun işbölümünü devrimle

ortadan kaldıramayacağını bu durumda sanatın, özerkliği sayesinde insanlar arasındaki bütünlüğü yeniden sağlayacak tek güç olduğunu iddia eder (Bürger, 2017, 94). Schiller'in sanatın özerkliğine yüklediği bu güç ile çağındaki toplumsal ilişkileri eleştiren ve yeni ilişkiler sistemini sanat aracılığıyla kurmaya çalışan tarihsel avangard arasında güçlü bir bağ bulunduğu açıktır. Sanata atfedilen bu üstün ve eleştirel güç Sürrealizm'in kuracağı yeni düşüncelerin kurgusunu oluşturma hâliyle de avangard sanat ve Sürrealizm'i ortak bir paydada buluşturur.

2.2.2 Avangard sanat ve sürrealizm

Avangard sanatın bir parçası olarak Sürrealizm'in avangard tavrının izlerini siyaset ve teknik olmak üzere iki temel başlık üzerinden takip etmek mümkündür. Toplumsal hayatta köklü değişiklik yaratmayı, alışılmış kuralları yıkmayı ve yeni bir düzen inşa etmeyi arzulayan Sürrealizm yola çıktığı avangard güç ve sanatı merkezine alan yaklaşımıyla dönemin politik kaosunda bir taraf olmayı sürdürür. Öte yandan sanat üretimine ve sanat nesnesine getirdiği öncü yaklaşımlarla da dönüştürücü güç olarak tanımladığı "sanat"ı da kökünden sarsarak avangard tavrını pekiştirir.

Bürger (2017, 195), "Avangard Kuramı" adlı yapıtında da Sürrealizm'in "toplum düzenine başkaldırı, insanlar arası ilişkilerin bütünüyle değişmesi istenci ve hayatla sanatın birleşmesi talebi" çerçevesinde avangard sayılacağını ifade ederek Sürrealizm'in içindeki avangard gücü onaylar. Sürrealizm bu taleplerini burjuvanın alışılmış sanat algısını kırmak, sanatçı, alımlayıcı ve eser arasındaki ilişkileri bozguna uğratmak ya da sanatı salondan sokağa çıkarmak gibi birbirinden farklı ve aykırı yöntemler kullanarak gerçekleştirmeye çalışır. Gerçek ve hayal, sanat ve hayat arasındaki çizgiyi, bir ara bölge olarak kabul ettiği düşler -rüyalar ya da bilinçaltı-aracılığıyla silikleştirmeyi dener.

Hayatı değiştirmek önce değişime dair arzuyu gerektirir. Bu değişim için avangardın sahip olduğu arzuyu ve gücü Sürrealistler de paylaşır. David Hopkins (2004, 3) Dada ve Sürrealizm'de sosyo-politik radikalizmin sanatsal yenilik ile bağlanması gerekliliğine dair avangard inancın, sanatçının izleyiciyi estetik zevkten öteye götürerek farklı gerçeklikleri görmesi ve deneyimlemesi için yaşamını değiştirmeye teşvik etmek olduğunu iddia eder ve Sürrealizm'in amacını Arthur Rimbaud'nun

çağrısıyla özetler: “*change life*”⁷. Hayatı değiştirmeye dair potansiyel güç Sürrealizm’in avangard köklerinde mevcuttur ve bu devrimci gücü içerisinde saklı tutan yer de Sürrealistler için -yeni bir gerçekliği görüp deneyimleyebilecekleri- düşler veya bilinçdışıdır. Bu yolla bilinçdışı aracılığıyla ortaya çıkarılacak sanat da toplumu değiştirecek devrimci gücü uyandıracaktır.

Avangard tavrın izlerini de içinde barındıran ve Sürrealizm’in izlemesi gereken yolu tarifleyen cümleyi, Breton (1969, 241) 1935 yılında Yazarlar Kongresinde şu sözlerle açıklar: “Marx, “Dünyayı dönüştür” dedi, Rimbaud “Hayatı değiştir”. Bu iki slogan bizim için aynıdır.”⁸ Bu felsefeyle yola çıkan sürrealistler üretimleri, sanata, hayata, mekâna bakış açıları ve mevcut algıları ortadan kaldıran öncü yaklaşımlarıyla hem buldukları dönemde hem de sonrasında alternatif bir evrenin, sanatın ve mekânın olanaklılığına dair bir farkındalık yaratacaklardır.

2.2.2.1 Sürrealizm ve siyaset

Avangard sanat ve toplumsal düzen arasında var olan bağlar ve bu toplumsal düzende hayat ve sanatı buluşturmaya dair arzular, tarihi dönüşümlerin dönüm noktasında ortaya çıkan Sürrealizm’in politik bir pozisyon almasını gerekli kılar. Sürrealizm ile benzer avangard tavrı taşıyan ve Sürrealizm’den kısa süre önce benzer politik kargaşaya sahip bir ortamda ortaya çıkan Dada’nın takındığı politik tavır ve sürükleniş, benzerlikler ve nedensellikleriyle Sürrealizm’e doğru giden akışın başlangıç noktasını oluşturur.

19. Yüzyıl’da kabul ettiği daimi tarafsızlık politikasının Birinci Dünya Savaşı sırasında sağladığı avantajlı ve güvenli pozisyonu nedeniyle İsviçre’de ortaya çıkma olanağı bulmuş olan Dada 1918 yılında “Dada Manifestosu” adıyla basılan metni ve dergiler aracılığıyla Avrupa’da da hızla yayılarak etki alanını genişletmeye başlar. Avrupa’nın hareketli politik ortamı ise akımın kısa zamanda farklı bölgelerdeki farklı etkiler altında bağımsız gruplara ayrışmasına neden olur. 1920’lerin başında Hollandalı Dadaistler Konstrüktivistlere yaklaşırken, üretimlerinde politik vurguyu ön plana alan Alman Dadaistler toplumsal sorunlara duyarlı, eleştirel Yeni Nesnelcilik (*Neue Sachlichkeit*) adlı realist bir akımın doğmasında etkili olurlar. Fransa’da ise

⁷ Hayatı değiştir.

⁸ ““Transform the world,” Marx said; “change life,” Rimbaud said. These two watchwords are one for us.”

akıldışılık ve rastlantısallık başta olmak üzere belirli bazı Dadaist davranışları benimseyerek gözle görünen gerçekliğe karşı iç gerçek sembolizmini, yani her şeyi kapsayan tam bir gerçekliği, öne sürerek bilinçaltını keşfe yönelmiş sanatçılar Sürrealizm sanat akımında buluşurlar (Krausse, 2005, 101).

Dada hareketinin Avrupa'nın Münih, Zürih, Berlin, Köln ve Paris gibi merkezlerindeki sosyo-politik gereklilikler çevresinde farklı yörlüngelerde ilerliyor oluşu Dada hareketinin çoğu kaynakta bu merkez kentler üzerinden gruplara ayrılarak incelenmesine neden olur. Ancak Avrupa'nın bu merkezi kentlerinde görülen Dada hareketleri, Amerika'da, savaştan kaçmayı başarabilmiş Avrupalı muhaliflerin New Yorklu öncü sanatçı topluluklarıyla buluşup gerçekleştirdiği faaliyetlerle de benzerlikler taşımaktadır. New York'ta özellikle 1915'te Paris'ten Amerika'ya göç ederek, hazır nesneyi icat eden Marcel Duchamp'ın çevresinde gelişen topluluk henüz Dada ile tanışmadan önce de Dada'ya benzer tavırlarıyla dikkat çeker. Aslında Avrupa ve Amerika'da hızla ilerleyen bu iki hareket de protest, düzen karşıtı ve nihilist tavırlarıyla öne çıkmaktadır (Sanouillet, 2015, 367). Avrupa'daki Dada ile Amerika'daki grup arasındaki ilk iletişim ise 1918 yılında, akımı yaymak için büyük emek harcayan isimlerden Picabia'nın savaşın ardından New York'a taşınan arkadaşları Duchamp ve Man Ray ile irtibata geçmesiyle gerçekleşir (Altınyıldız-Artun ve Artun, 2018, 795-800). Avrupa'da gelişen Dada ve New York'ta Marcel Duchamp'ın önderliğindeki faaliyetlerini gerçekleştiren muhalif grubun ilişkisine benzer, göç kaynaklı bu durum 1930'lu yılların sonunda ancak bu kez İkinci Dünya Savaşı nedeniyle Amerika'ya göç eden sanatçılarla birlikte Sürrealizm akımı içerisinde de gözlemlenir. Fakat öncesinde Sürrealizm'in de Dada gibi dönemin çatışmalı politik ortamında duruma sessiz kalmayan ama Dada ile kıyaslandığında daha farklı politik pozisyonlar aldığı durumlar da tartışılmaya değerdir.

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Fransa'nın savaş sırasında ortaya çıkan uluslararası borçları ve insan kayıpları nedeniyle yaşadığı ekonomik sorunlar ile 1923 yılında Ruhr bölgesinin işgali gibi saldırganlaşan dış politikasının sol ile sağ kesim arasındaki gerilimi besleyerek ülke siyasetinde bir dengesizliğe yol açtığından söz etmek mümkündür (Price, 2012). Tüm bunlara ek olarak Fransa'nın sürdürmekte olduğu sömürgecilik anlayışı da sol kesim tarafından tepki gösterilen başlıca konulardan biridir. Bu politik ortamda 1924 yılında ortaya çıkarak, kısa süre sonra, 1925 yılının sonlarına doğru Fransa'nın sömürgeci tutumuna ve yükselmekte olan aşırı sağcı

politikalarına karşı bir tavır almaya başlayan Sürrealistler 1927 yılında Fransız Komünist Partisi ile yakınlaşır. Yeşermeye başlayan bu politik bilincin izleri olarak André Masson'un 1925 Ekim ayında Sürrealist Devrim dergisinde devrim arzusu taşıyan bireylere "Marx tarafından tasarlanıp ve Lenin tarafından gerçekleştirilen proleterya diktatörlüğünü" örnek olarak göstermesinden ya da aynı yıl Fransa'nın Fas'ta ortaya çıkan ulusal bağımsızlık hareketini acımasız bastırışına karşı Sürrealist grubun Clartéistes ile ortak bir manifesto metni (*La Révolution d'abord et toujours*) yayınlamasından söz edilebilir (Lewis, 1993).

Akımın içinde ortaya çıkmaya başlayan bu politik duruş, bir grubun Fransız Komünist Partisi'ne üye olmasıyla akım içinde ayrışmalar yaşanmasına neden olur. Zira o güne dek bireyselliği kutsayan Sürrealist grubun devrim için kolektiviteyi savunan komünist düşüncenin anlayışıyla düştüğü çelişki durumu eleştirilere açık hâle getirir (Hopkins, 2004, 22). Dahası 1930'larda Sosyalist Gerçekçiliğin Sovyetler Birliği'nin temel sanatsal öğretisi hâline gelmesiyle bu durum daha da ironikleşir. Vesely (2014, 955) ise Sürrealizm'de kolektiflik-bireysellik ilişkisini, savaş ortamının yarattığı ruh hâlinin bireysel bilinçle yola çıkan Sürrealizm'i kolektif bilincin gizemini çözmeye doğru yönlendirmesiyle açıklayarak Sürrealist yolculuğu bütünüyle bireysel bilinçten çıkıp kozmik bilince doğru genişleyen bir devrim olarak tanımlar. Bu noktada savaş ve travmayla tetiklenen kolektif bilinçaltı tutkusu bir yandan gerçekliğin ötesine dair arayışların erken dönem izleri ile de ilişkilendirilebilir. Öte yandan aslında hem Dada hem de Sürrealizm'in anarşist ya da komünist hareketlere uzun süre eklemelenemeyişlerini akımların görüşlerini formülize etmekten kaçınan eleştirel karakterlerinin bir parçası olarak da düşünmek de mümkündür (Gönül, 2014, 92).

Sürrealist grup içindeki ayrılığın kökenleri aslında Andre Breton, Louis Aragon, Benjamin Péret, Paul Eluard, Michel Leiris, Marcel Duhamel, Jacques Prevert'den oluşan isimler Komünist Parti'ye üye olurken Robert Desnos, Georges Malkine ve Max Morise gibi isimlerin partiye mesafeli durduğu 1926 yılına dayanır. Breton ve Aragon'un 1929 yılının Şubat ayında akımın bir parçası olan ya da akıma yakınlığıyla tanınan 73 kişiye yeni politik gündemlerini daha açık bir hâle getirmeyi hedefleyen ve kolektif yapılanmayı işaret eden bir mektup göndermesi akım içi hem politik hem de yönetsel görüş ayrılıklarının yeniden gündeme gelmesine neden olur (Conley, 2003, 55-56). Benzer şekilde Walter Benjamin (2016, 53) de 1929'da yayımladığı "Sürrealizm: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı" başlıklı makalesinde Sürrealizm

içindeki gerilime bir iktidar mücadelesi olarak değinerek bu durumun akımı bir dönüşüm evresine sürüklediğinden söz eder. Breton ve Aragon'un bu net tutumu ardından karşıt görüşlü grup tarafından yayınlanan "Documents" dergisi ise akım içindeki gerilimi kopma noktasına getirir ve Andre Breton tarafından kaleme alınan manifestolar kısa sürede bir eleştiri platformuna ya da diğer bir deyişle idam listesine dönüştürülür.

Akımın lideri Breton tarafından 1929 yılında yazılan İkinci Sürrealist Manifesto'da akımın ideolojik gerekliliklerine uygun davranmadıkları gerekçesiyle Georges Ribemont-Dessaignes, Robert Desnos, Roger Vitrac, André Masson, Philippe Soupault, Antonin Artaud ve Michel Leiris gibi isimler eleştirilerek afroz edilmeye başlanır (Hopkins, 2004, 20). Sürrealist grup içinden ayrış(tırıl)an bu ekip Breton'un Hegelci diyalektiği karşısında, 1929 yılında Michel Leiris ile birlikte Sürrealist Devrim (*La Révolution Surrealiste*) dergisine karşı yayın olarak Documents'ı hazırlayan Georges Bataille'ın yanında saf tutar. Breton Bataille'ı materyalizmi tüm ideallerin dışında tanımlamasından ötürü kaba bir materyalist olarak itham ederken, her türlü idealist düzen iddiasına karşı çıkan Bataille da Breton'un gerçeküstücülüğü idealize ederek "akımın peygamberliği"ne soyunmasını eleştirir (Richardson, 1994, 4-5). Bataille, idealizasyonu reddederek bayağılığı yüceltirken, Breton sürrealizmde iki zıt ucun birlikteliğinin idealize edilmiş bir ahenklik doğuracağına inanır. Bernard Tschumi'ye (2014, 145) göre ise Bataille'ı asıl cezbeden ise bu zıtlıklar arasındaki sınırlardır.

Yine de tüm bu tartışmalara rağmen ya da diğer bir bakış açısıyla bu çatışmalar sayesinde akım 1930'lu yıllarda coğrafi etki alanlarını genişletmeye devam eder. 1938 yılında akım içi tüm ayrılıklara rağmen Andre Breton, Paul Eluard, Marcel Duchamp, Giorgio de Chirico, Man Ray, Joan Miro, Max Ernst, Salvador Dali, Yves Tanguy, Hans Bellmer, Joseph Cornell, Roberto Matta, Richard Oelze, Meret Oppenheim, Toyen gibi 14 farklı ülkeden sanatçının katılımıyla Paris'te gösterişli bir uluslararası sergi düzenlenir. İkinci Dünya Savaşı ile birlikte ise André Breton, André Masson, Max Ernst'in de içlerinde bulunduğu bir grup Sürrealist'in Amerika'ya göç etmesiyle Sürrealistler faaliyetlerini New York'ta sürdürmeye devam eder. Sürrealizm, uluslararası ölçekte örgütlenmeyi başarmış olsa da bu göç ile birlikte jeopolitik açıdan yerinden edilerek köklerinden koparılmış olur (Demos, 2014, 325). Yerinden koparıma, aidiyet ve ev olgusu, akımın başlangıcından beri akım içindeki tartışmalı

konulardan biri olarak özellikle İkinci Dünya Savaşı ve savaşın hemen ardından yaşanan gelişmeler doğrultusunda da yeniden sorgulanmaya başlanır ve akım içinde farklı yaklaşımların ortaya çıkmasına neden olur. Sürrealist üretimlerin genel eğilimleri bu süreçte “ev hasreti” ve “evsizlik gerçeği” olarak tanımlanabilecek iki zıt uç arasında gidip gelir. Bu dönemde üstesinden gelinemeyen ev hasreti, yaşanılan bir dünyaya dönüş için mitlere sarılarak karşısında durduğu faşizmin yöntemlerinin tuzağına düşerken evsizliğin kabullenilişi ise sosyo-politik gerçeklikle yüzleşme yoluyla Sürrealizm’in politik tepkisizliğine meydan okur (Demos, 2014, 338-353). Bahsi geçen bu yönleriyle göç, çalışmanın “Kavram olarak Ev” bölümünde de detaylı olarak ele alınacağı gibi, beslediği çatışmalarla Sürrealizmin öncelikle eve ve sokaklara yaklaşımını, ardından sergi ve enstalasyonlara yansıyan üretimlerinin kavramsal altyapısını dönüşüme uğratan bir faktöre dönüşürken İkinci Dünya Savaşı da Sürrealizm’in tarihçesi içindeki radikal kırılma noktalarından biri hâline gelir.

Dada’nın da Sürrealizm’in de anlamını ya da hedeflerini döneminin mevcut sosyal ve politik ortamından bağımsız okumaya çalışmak olanaksızdır. Öyle ki Ahu Antmen (2009, 123-125), Dada’nın dünyayı savaşa sürükleyen aklın iflasını gözler önüne sermek için üretimlerinde akıl-dışı eylemlere öncelik verdiğini söyler. Ona göre Dada, sanatta da hayatta da işlemediğine inandığı mevcut geleneksel düzeni bozmaya, çarpıtmaya, yok etmeye niyetlidir. Ancak Dada’nın tamamen yıkıma odaklı var olan ve var olacak tüm düzenlere karşı tavrı, yok etmeye çalıştığı düzenin yerine hiçbir zaman bir yenisini önermezken Sürrealizm bu arayışta aklın kurallarının ötesine geçip keşfedilecek yeni gerçekliğin merkezine bilinçdışını koymayı önerir. Sürrealizmin içinde yer alan, dönüştürücü potansiyele sahip devrimci güç de burada gizlidir.

2.2.2.2 Sürrealizm ve teknik

Sürrealizm, avangard sanattan -özellikle de Dada’dan- ödünç aldığı tavır ve teknikleri bilinçdışını merkeze koyduğu yaklaşımı ile birlikte yorumlayarak, sanata ve sanat yapıtına yeni bakış açıları, yeni biçimsel ve kavramsal yöntemler kazandırır. Bu noktada avangard sanat ve Dada’dan ödünç aldığı şok ve otomatizmin Sürrealistlerce nasıl ele alındığına bakmadan önce avangardın alışılmışı alt üst eden tavrıyla birlikte sanat eserinin Dada tarafından yeniden tanımlandığı koşulları incelemek önem kazanır.

Avangardın sanatı hayat pratiğiyle birleştirerek üretici ve algılayıcı arasındaki sınırı silikleştirme arzusu, alışlagelmiş sanat algısının ve yorumunun birçok yönden deforme edilmesini beraberinde getirmiştir. Tarihsel avangardın bu ters yüz etme durumunu gerçekleştirmeye çalıştığı en yaygın yöntemlerden biri ise şoktur. David Bate (2003, 18) avangardlar için şokun aslında bir amaç olmadığından, çoğu kez aktivitelerinin bir sonucu olarak ortaya çıktığından söz eder. Bu tür avangardist aktivitelere örnek olarak ise Duchamp'ın çalışmalarından söz edilebilir. New York'taki 291 isimli galerinin sanatçılarından biri olan Marcel Duchamp, 1913 tarihli "Bisiklet Tekerleği" eseriyle ilk kez bir hazır nesneye sanat objesi olma niteliği yükleyerek girişimini sanat ve sanat piyasasını sorguladığı devrimci bir deneye dönüştürmüştür. Ancak asıl büyük tartışma Duchamp'ın 1917 yılında kendisinin de kurulunda bulunduğu Grand Central Gallery'deki sergiye Bay Mutt imzasıyla sıradan bir pisuar göndermesiyle başlar. Sanat eseri tanımını alt üst eden ve sanat kurumuna dair bir tür eleştiriyi de içerisinde barındıran "Çeşme" isimli bu çalışmasından Duchamp, "Richard Mutt Meselesi" başlıklı yazısında, gündelik hayat içinden seçilen sıradan bir nesnenin işlevsel anlamı yok edilerek yeni bir düşüncenin ortaya çıkmasına imkân sağlayacak bir bakış açısıyla yerleştirilişi olarak söz eder (akt. Danto, 2013, 40). Burada nesnenin sanatçı tarafından üretilmiş olup olmaması önemini yitirirken, sanatçının seçtiği nesne sanatçı tarafından kurgulanan bağlam ile birlikte anlam kazanır. Duchamp'ın sanat eserinin tanımını yeniden düşünmeye sevk ettiren bu yaklaşımı hayat ile sanat arasındaki çizgiyi muğlaklaştırarak, fikrin önemini biçimin önüne çıkartır. Bu durumdan genel anlamda kavramsal bir dönüşüm olarak söz edilebilecek olmakla birlikte aslında bu yolla sanatçı, alımlayıcıya alışığının ötesinde bir bakış açısı kazandırma amacı güderken, şok ise bu sarsıcı eleştirinin sonucu olduğu kadar bir aracıya da dönüşecektir.

Aslında Dada "insanlığın, uygarlık adına parçalanışına isyan eden sanatçıların içinde yaşadıkları toplumsal düzene meydan okuması, dünyayı gülünçleştirilmesi, kapitalist burjuva toplum ahlakı ve geleneklerine karşı çıkmasıdır" (Genç, 1983, 92). Bunu ise çoğunlukla bir fikri dayatmaktan çok düşündürme ve sorgulatma yoluyla yapar. Dada'nın alışılmışı alt üst eden yöntemleri geleneksel düzenin sanatta engellediği özerkliğe, akla olan güvenle alınan kararların yarattığı yıkıma karşı bir tür eleştiridir. Dada alaşağı etmeye çalıştığı geleneksel düzene dair deney alanlarından biri olarak da dili seçer. Tzara, Dadaist şiir yazımı için oluşturduğu kılavuzda kelimelerin bir torba

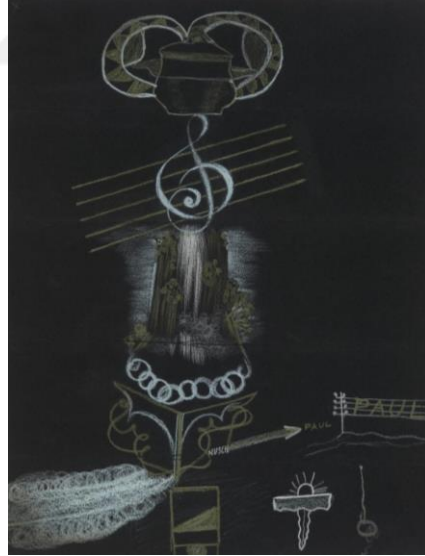
içerisinden rastgele seçildiği şiir yazım tekniğinden söz eder. Yöntem kelimelerin anlamlarını, dizilim sıralarını ve dil bilgisi kurallarını yok sayar. Düzeni reddeden rastlantısal ve doğaçlama denemeler resimde de, tiyatrodada da, müzikte de etkisini göstermeyi sürdürecektir.

Adorno'ya (2012, 111) göre Sürrealizm'de şok etkisi montaj ve montajla oluşturulan alışılmadık nesnelere aracılığıyla ortaya çıkarılır. Dadaistlerin ardından Sürrealistler'in de otomatik yazı başta olmak üzere fragmente edilen parçaları yeniden bir araya getirme biçimleri üzerine yoğunlaşmalarıyla bu önerme arasında bir ilişki kurmak mümkündür. Tristan Tzara'nın dadaist şiir yazım kılavuzuna benzer şekilde, Breton da aklın kontrolünü saf dışı bırakacak bir metin oluşturma yönteminden bahseder. Leziz Ceset Oyunu (*Cadavre Exquis*) adı verilen bu etkinlik bir araya gelen grubun bir kelime yazarak ya da bir resim çizerek katladığı kâğıdı bir diğerkinin görmesine izin vermeyecek şekilde dolaşıma sokmasıyla oluşur. Sonuçta birbirleriyle ilişkisiz kelimelerin ya da görsellerin bulunduğu tek bir ürün ortaya çıkar. Sürrealistlere göre açığa çıkan bu rastlantısal ürün, serbest bırakılmış zihnin sahip olduğu olağandışı gücün en büyük kanıtıdır.



Şekil 2.7 : Cadavre Exquis (1929)

(N. Éluar, V. Hugo, A. Breton)(Url-7).



Şekil 2.8 : Cadavre Exquis (1930)

(N. Éluar, V. Hugo, A. Breton)(Url-8).

Sürrealistlerin yaratıcılığı ortaya çıkaracak yöntem olarak zihnin özgür bırakılmasına yöneldikleri bu süreç dolaylı olarak yeni gerçekliğin merkezine bilinçdışı getirir. Bu durum da Freud'un, psikanalizin, rüyaların, serbest çağrışımın zamanla sürrealistlerin ilgi alanları hâline gelmesine neden olur. Kendisi de tıp eğitimi almış ve Birinci Dünya

Savaşı sırasında ordunun psikiyatri kliniğinde görev yapmış olan Breton'un, akımın bu alanlara yönelişindeki etkisi de göz ardı edilemez. Zira 1924 yılında kurulan Sürrealist Araştırmalar Bürosu⁹, Sürrealist Devrim (*La Revolution Surrealiste*) dergisinde amacını "...zihnin bilinçaltı etkinliğini açığa çıkarabilecek her yolla ilgili olabilecek tüm bilgileri, elverişli tüm araçları kullanarak toplama" olarak açıklar (Klingsöhr-Leroy, 2006, 10). Sürrealistler bilinçdışı etkinliklerin açığa çıkartılmasında psikanalizle aynı amacı gütmüş, ancak bunu sanat yoluyla gerçekleştirmeye çalışmışlardır. Donald Kuspit'e göre (2014), Sürrealizm ile birlikte bilinç ile bilinçdışı arasındaki sınır, imge ve düşünceleri birbirine bağlayan rüya aracılığıyla kaldırılmaya çalışılmıştır. Böylelikle rüyanın bilinçdışı soyut öğeleri, içeriğini ve biçimini sanatta bulmuştur. Sürrealistlerin asıl amacı, tüm evrenin bilinçdışını özgür bırakmaktır. Kuspit'in bahsettiği yönüyle rüya, özgür bırakılan bilinçdışının biçimlenmesine yardımcı olan yöntemlerin en önemlilerinden biri hâline gelir.

Sürrealistlerin dil ile başlayan çalışmaları ilk yıllarında kimi Sürrealistler tarafından eleştirilmiş hatta görsel sanatların Sürrealist olamayacağı iddia edilmiş olsa da Sürrealizm zamanla başta resim olmak üzere diğer görsel sanatları da etkisi altına almıştır. Breton 1927 yılında yazdığı "Gerçeküstüçülük ve Resim" başlıklı makalesinde başlangıçtan beri tartışılmakta olan resim sanatında Sürrealizmin imkânlılığını Giorgio de Chirico'nun rüyayla, Duchamp'ın şansla, Man Ray'in fotografik Rayogramlarıyla, Klee'nin otomatizmle kurduğu ilişki aracılığıyla açıklarken Max Ernst'in tüm çalışmalarının Sürrealist olarak tanımlanabileceğinin altını çizer (Waldberg, 1965, 83).

Sürrealizm'in resim ile kurduğu ilişki genişleyip derinleşirken akım içinde yer alan ressamlar birbirinden farklı teknikler ve kavramlar aracılığıyla izleyicilerini sürrealist bir evrenin parçası olmaya davet etmeyi sürdürürler. Sürrealizm'in önemli temsilcilerinden Salvador Dali resimlerinde nesnel dünyaya yabancı ve çözümlenmesi güç imgelerle dolu ikinci bir evren yaratarak, René Magritte ise tanıdık olanın içindeki yabancı imgelerle tanıdık olanı sorgulatarak izleyiciyi bilinçaltının derinliklerine keşfetmeye davet eder (Krausse, 2005, 103-104). Max Ernst bambaşka bir yaklaşımı benimseyerek, seyirciyi birbirinden farklı teknikler aracılığıyla nesnelere

⁹ "Burada insanların düşlerine, tanık oldukları tuhaf rastlantılara ilişkin anlattıkları derleniyordu." (Klingsöhr-Leroy, 2006, 10).

rastlantısallıklar içinde kaybettiği resimlerindeki motiflerin peşine düşürür. Chirico'nun resimlerinin yarattığı mekânsal algılar ise hem Sürrealizm'in görsel boyutunun kavranması hem de mimarlıkta sürrealist yaklaşımlara dair verdiği ipuçları açısından oldukça dikkat çekicidir. Antmen (2009) Chirico ve Masson'un resimlerini aklın sınırlarında dolaşan imgeleriyle alımlayıcıyı alıştığı anlatının ötesine götürerek sarstığını ifade eder. Alımlayıcıyı sarsarak alıştığı gerçekliği değiştirme ve sorgulatma durumunun daha önce avangard sanat ve Dadaist yaklaşımlarda da bahsedildiği düşünüldüğünde Sürrealizm'in bilinçaltına doğru çıktığı yolculukta Avangard Sanat ve Dada'dan ödünç aldığı mirası gerçek ötesi bir düzlemde yeniden ele aldığı fark edilir.

2.2.3 Avangardın sonu

Avangardın var oluş süreci boyunca değişimi amaçlayan radikal müdahaleleri çoğunlukla bir şok etkisi yaratır ancak en belirgin yöntemlerden biri olarak şoku kullanan tarihsel avangard şokun tekrar edilememe hâli –şoka alışılması- nedeniyle tükenebileceğini öngörmeyi başaramaz. Raymond Williams (1994, 62) “The Politics of Modernism” kitabında deneysel ve gerçek şok gibi avangard tekniklerin özellikle sinema, görsel sanatlar ve pazarlama gibi alanlarda ticari sanatın çalışma konvansiyonu hâline dönüştüğünden bahseder. Avangard teknikler günümüzde aykırılığını yitirerek müzelerde yerini alıp sanatı kurumsallaştırırken, pazarlama yöntemlerinin parçası hâline dönüşerek sanatı tüketim temelli bir toplumun nesnesi hâline dönüştürür.

Bürger ise çağımızda sanatın post-avangard bir döneme girdiğini reddetmeyerek tarihsel avangardın başarısızlığını kabul eder ve kutsar. Ancak bu durumun tarihsel avangardın sanat karşıtı amaçlarla keşfettiği yöntem ve tekniklerin sanatsal amaçlarla kullanılmasıyla gerçekleştirilmesinin, “neo avangard” eserlerin anlamlarını kaybederek bir gösteriye dönüşmesine neden olduğunu da ekler (Bürger, 2017). Oysa post-avangard dönemin aksine, sanatı hayat pratikleriyle birleştirmeyi ya da üretici ve algılayıcı arasındaki sınırı yok etmeyi hedefleyen tarihsel avangardın en önemli aracı biçim değil, fikirdir. Tarihsel avangard tüm kurgu gücünü fikirden alırken neo-avangard yinelenişin verdiği yıpranmayla fikirsel gücünü yitirerek biçime yenik düşer, maddeselleşir.

Tarihsel-avangard ve neo-avangard arasındaki tartışma tam da bu tekrar edilememe hâli üzerinden başlar. Bu belki de hiçbir zaman sonuçlanamayacak tartışmanın en temel konularından biri olarak ilk (tarihi) ve yeni (neo) olma hâli Hal Foster ve Peter Bürger tarafından Lacan'ın dikkat çektiği Freud'un "deferred action" tanımı ve Derida'nın "différance"¹⁰ kavramı üzerinden tartışılır. Bürger (2010, 709) anlatının içinde bir başlangıç noktası seçme hâliyle avangardı tarihselleştirip bu başlangıç noktasından sonra ortaya çıkan avangard tavırları kendisiyle var olan farklılıklarından dolayı "neo" olarak nitelerken; Hal Foster Freudyan bir yaklaşımla "deferred action"¹¹ (sonradan tamamlanan, ertelenmiş etkinlik)'dan söz ederek avangard çizginin önce ve sonradan oluşan bir düzlemde ilerlediği iddiasını çürütmeye çalışır. Bu öncesizlik ve sonsuzluk hâliyle de tekrarlanma ve tekrarlanmanın yarattığı aşınma olgusunu çürütmeye çalışır. Hal Foster (1994, 30) "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?" başlıklı "yeni" olma hâlini tartıştığı makalesinde tarihsel avangard ve neo-avangardın aynı yolla inşa edilmiş, öncesi-sonrası, sebebi-sonucu, orijinali-tekrarı olmayan sürekli ve karmaşık bir devinimin parçaları olduğunu savunurken, tarihsel avangardı oluşumunu tamamlamada yetersiz bu yüzden de travmatik olarak nitelendirerek neo-avangard ile arasındaki ilişkiyi bu travmatik boşlukları içselleştirme ve geri dönüşlü/çift yönlü olarak birbirini etkileme durumu olarak tanımlar. Hal Foster "deferred action" üzerinden tanımladığı bu ilişkide bahsi geçen boşluk ve çift yönlü birbirini besleme (ön sezilen gelecekler / yeniden kurulan geçmişler) önermesiyle de konuya alternatif bir yaklaşım sunar. Bürger (2010, 710) bilinçsiz durumları tarif etmek üzere ortaya çıkan bu kavramın (*deferred action*) bilinçli bireyler tarafından gerçekleştirilen tarihsel eylemleri açıklamak için kullanımını doğru bulmadığını belirterek bu iddiayı neo-avangardın avangard gelenekten, "bilinçsiz bir tekrarlama"

¹⁰ "Différance (differing/deferring, farklılık/erteleme): Hem farklılık hem de erteleme, sonraya bırakma anlamlarına geldiği için bilinçli olarak muğlaklaştırılan kelime, kendileri olmadan ne dilin ne de düşüncenin tanımlanabileceği farklılıklara işaret eder. Différance ikincileyin, tanımlama veya açıklamanın, tanımlanan ya da açıklanan şeyin kendisine değil de, onun diğer metinlere yaptığı gönderimlere bağlı olduğunu ifade eder. İlkeye göre, anlam zamanla değişir ve anlamın atfedilmesi sonsuza kadar ertelenir" (The Cambridge Dictionary of Philosophy, Robert Audi, 1999).

¹¹ "(Nachtraglichkeit (Alm) sonradan eklemek, kin beslemek. Apres-coup (Fr), Deferred action (ing)) : Psikanalizde, Sigmund Freud'un (1856-1939) hiç tanımlamamış olmasına rağmen sıkça kullandığı, yeni deneyimlere ya da daha sonraki gelişim aşamalarına uyum sağlaması için hatıraların yeniden gözden geçirilmesi olarak tanımlanır. Freud tarafından durumun, olayın gerçekleşmesinin ardından anlam bulması ya da öneminin sonradan anlaşılması anlamına gelen Almanca bir kelime olan Nachträglichkeit kullanılır. Kelimenin İngilizceye "deferred action" olarak tercüme edilmesi kısmen anlam kayıplarına neden olabilir. Freud'un yazılarında kavramın önemine dikkat çeken ilk kişi Fransız psikanalist Jacques Lacan (1901-81)'dir." (Oxford Dictionary of Psychology, Andrew M. Colman, 2003).

olarak değil “bilinçli bir sürdürme” olarak faydalanmasından dolayı reddeder. Tarihsel süreçlerin birbirinden etkilendiği ve çoğu kez sistematik ve lineer bir neden sonuç ilişkisine indirgenmemesi gerektiği muhakkaktır ancak daha genel yaklaşımıyla tarihsel ve neo-avangard arasındaki asıl farklılaşma anlam, yöntem ve amaçlarda ortaya çıkan aşınmalardır.

Bu aşınmaların bir nedeni başlangıçta sarsıcı yaklaşımlara sahip olan şokun tüketilmesi olarak ele alınabilirken diğeri de sanatın kurumsallaşması olarak düşünülebilir. Sanat kurumlarını yıkmaya çalışan tarihsel avangardın teknikleriyle üretilen neo-avangard eserlerin müzelere girdiği, kitschleştirilerek reklam ve pazarlama tekniklerine dönüştürüldüğü günümüzde sanatın özerkliği tartışılmaya devam edilmektedir. Sarsıcı tekniklerin avangard olma hâlini kaybederek tekrarı verdiği yıpranmayla yerini kitschleşmeye bıraktığı bu geçişi Matei Calinescu (1987) avangardın estetik olarak rahatsız edici ironik amaçlarla kitschi, kitschin de estetik olarak konformist amaçlar için avangardın kolayca klişeye dönüştürülebilecek prosedürlerini kullanmasıyla açıklar. Alaycı kitsch tekniğinin hem çağdaş sanat hem de pazarlama stratejilerine aynı anda konu olması ise çağdaş sanatın gücünün de sorgulanmasına yol açar. Jean Baudrillard (2011) bir oyun ya da kitschleştirme yoluyla sanat eserlerine alaycı göndermeler yapmaya çalışan çağdaş sanatın hayal kırıklığı yaratan bu tavrını reklamcılığın sözde eleştirel, alaycı mizahına benzeterek eleştirir.

Avangard başlığı altında incelenen Dada ve Sürrealizm içinse dinamikler farklı yönlerde ilerler. Dada sona erdiğinde gücünü bir diğer akıma, Sürrealizm’e devrederken Sürrealizm’i sona yaklaştıran etkenler olarak İkinci Dünya Savaşı ve yaşanan kurumsallaşmadan söz etmek mümkündür. 1930’larda Sürrealistler’in dönemin politik ortamında yalnız kalışları, akım içinde yaşanan fikir ayrılıkları ve ekonomik problemler Sürrealistler’in sokaktaki faaliyetlerini galeri mekânına taşımalarına neden olur. Özellikle İkinci Dünya Savaşı’yla birlikte yaşanan Amerika’ya göçün ardından New York’ta gerçekleştirilen sergiler Sürrealizmi sokakta gerçekleştirdiği çeperi tanımsız özgür eylemini tanımlı mekânda gerçekleştirmeye zorlarken politik açıdan tartışmalı ve derin çelişkileri de içinde barındıran bir bölünmeye doğru da sürükler. Savaş sonrası grup içindeki düşünce dünyasında yaşanacak büyük dönüşümler ve farklı politik yaklaşımlarla birlikte ortaya çıkacak yeni arayışlar Sürrealizm’in bir çözülme dönemine girmesine neden olur (Deniz, 2010, 7). Bu çözülme sonucu ortaya çıkan yeni gruplar olarak Devrimci Gerçeküstücü

Hareket, CoBrA, Hayalperest Bauhaus, Letrist Enternasyonel ve Sitüasyonist Enternasyonel'den söz edilebilir.

2.2.4 Avangardın etkisi

Tarihsel avangard hayal ettiği devrimi gerçekleştirememiş böylelikle belki de başarısızlığıyla avangardı ölümsüzleştirmiş ya da tamamlanmamış ve sona ermemiş hâliyle daha uzun süreli bir etki yaratmayı başarmıştır. Dahası avangardın karşı çıktığı sanat kurumunun bir parçasına dönüşerek başarısız olduğunu varsaymak bile onun yol açtığı yöntem ve düşünme biçimlerinin etkilerini yok saymaya yetmez aksine gerçekleştirilmesine dair arzuyu arttırdığı (kamçıladığı?) bile iddia edilebilir. Bu etki tarihsel süreç içindeki toplumsal hareketler aracılığıyla avangard ruhun varlığının ve üretiminin bir parçasını metalaşan sistemin dışında da yaşatmayı sürdürmesine yardımcı olur.

Tarihsel avangard böylelikle tekrar edilecek biçimleri değil, avangard etkiyi sağlayacak yöntemleri üretecek fikirleri miras bıraktığını kanıtlama fırsatı bulmuştur. Elbette, Ben Highmore'un (2006, 245) da bahsettiği gibi neo-avangard çalışmaların tarihsel avangard ile aynı motivasyonlarla üretilse dahi kültürel ve sosyal dinamiklerde İkinci Dünya Savaşı'nın ardından meydana gelen değişiklikler nedeniyle tarihsel avangard ile aynı etkiyi uyandıramaması doğaldır. Ancak bu durum tarihsel avangardın motivasyonlarının değişen dünya düzeninde işlemeyişinin avangardı yok edeceği ya da avangard çalışmalarının gerçekleşmesini engelleyeceği anlamına gelmez, yalnızca güçlü bir kuram geliştirebilmek adına güncel sosyal dinamikler doğrultusunda yeni yollar keşfedilmesini gerekli kılar.

Bu çalışma kapsamında avangard dönemi, Bürger'in tarihsel avangard kuramıyla sınırlandırmanın esas amacı neo-avangardın tarihsel avangardın devamı olduğunu reddinden çok çalışmayı avangardın temellendiği kavramlar ve yöntemler üzerine yoğunlaştırabilmektir. Böylelikle yalnızca neo-avangardın varlığının tahlil edilmesine bir yöntem önermek değil aynı zamanda bugün, yarın ya da gelecekte avangard olma durumuna dair yapılacak sorgulamalar için de katkı sağlayacak bir düşünme metodu yaratabilmek amaçlanmıştır. Çalışmanın Bürger'in avangard kuramına temellendirilerek incelenmesinin bir diğer nedeni de Bürger'in kuramının sanat-hayat birlikteliği üzerinden ilerleyen sosyo-politik kurgusunun, farklı sosyal dinamiklere sahip mimarlık disiplini ile bir sanat akımı olarak Sürrealizm'in ara kesitinde yapılacak

mekânsal okumaların yalnızca biçimsel değil sosyal boyutu hakkında da yapılacak değerlendirmelere katkı sağlayacağını düşünülmesidir.

Avangard sanat akımlarından biri olarak Sürrealizm İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte çözünme ve dağılma dönemine girerken avangard sanat gibi Sürrealizm'in de mirası ve uyandırdığı etkinin tarihsiz bir perspektiften disiplinler arası bir yaklaşımla incelenebileceğine dair, özellikle tezin kurgusunu da oluşturan mimarlık ve Sürrealizm ara kesitindeki ilk detaylı çalışma 1978 yılında gerçekleştirilir. Architectural Design dergisinin 77. sayısında Dalibor Vesely mimarlığın hiçbir zaman resim, heykel ya da sürrealist nesnelere kadar sürrealist düşüncenin ürünü olamayacağından söz ederken Kenneth Frampton sürrealin mimarlıkta var olamayacağını iddia eder (akt. Altınyıldız-Artun, 2014, 21). Elbette mimarlık işlev ve inşa gibi konular üzerinden tanımlandığında "Sürrealist Mimarlık"tan bahsetmek zorlaşır ancak Sürrealizm'in gerek yazılı metinleri gerekse eylem mekânları üzerinden Sürrealist düşüncenin yarattığı mekânsal çağrışımların izini sürmek olasıdır. İleriki bölümlerde daha detaylı ele alınacağı gibi Sürrealistler'in Paris kenti ve ev kavramı üzerine hayalleri, gerçekleştirdikleri sergi ve tiyatrolardaki mekânsal düzenlemelerinin her biri içinde Sürrealist düşünceye dair ipuçları barındırır. Bu ipuçları Sürrealizm'i tıpkı avangard sanat gibi ölümsüz ve özgün kılar. Dahası tıpkı avangard-neo avangard tartışmasında olduğu gibi güncel dinamikler doğrultusunda keşfedilebilecek yeni yollarla, yeniden türetilme imkânını da içinde saklı tutar. Bu çalışmanın amacı da Sürrealistler'in mekâna yaklaşımlarındaki bazı anahtar kavramların her dönem ve kişi tarafından yeniden irdelenerek özgün sonuçların ortaya çıkmasına olanak sağlayacak potansiyelin fark edilmesine yardımcı olmaktır.

3. SÖYLEM

Türkçe sözlükte “bir veya birçok cümleden oluşan, başı ve sonu olan bildiri, tez”¹² anlamına gelen söylem, düşüncenin aktarım yollarından biridir. Dolayısıyla aktarılan düşüncenin irdelenmesi, okunması ve anlaşılmasının da yolu bu söylemin ve söylemi oluşturan metinlerin çözümlenmesinden geçmektedir.

Her türlü yazılı ve sözel ifadeyi tanımı içine alan söylem, Michel Foucault’a (1981, 52;53) göre basitçe arzuyu ilan eden ya da gizleyen şey (aynı zamanda bir arzu nesnesi) değildir ve bu yüzden mücadeleleri ya da hakimiyet sistemlerini açıklayan bir metinden çok mücadelenin neden ve nereden kaynaklandığı ile ilgili bir konu, ele geçirilmesi gereken bir güçtür¹³. Bu doğrultu da hiç kuşku yok ki sanat akımlarını ve akımların kendilerini ifade ettikleri konuşmaları ve metinleri de söylemin bir parçası olarak kabul etmek ve herhangi bir şeyi beyan eden metinler olmanın ötesinde mücadelenin kavranmasına yardımcı araçlar olduklarını iddia etmek mümkündür. Ancak bu tanım elbette söylemi incelenecek alana sadece dilbilimsel düzeyde değil mücadele alanları ve arzularıyla birlikte yaklaşılmasını da gerekli kılar. Bu mücadele alanları ve arzuların gündelik hayatın bir parçası olması ise, dil aracılığıyla oluşturulan yazılı ya da sözel ifadeler olan söylemleri dinamik araçlara dönüştürür. Norman Fairclough (2003, 2) söylem analizinin temelini oluşturan dilin sosyal hayatın ayrılmaz bir parçası olarak sosyal yaşamın diğer alanlarıyla birleşik diyalektik ilişkilere sahip olduğunu ve dolayısıyla söylem analizinin bu sosyal bileşenler gözardı edilerek gerçekleştirilmesinin mümkün olmadığından söz eder. Fairclough’ın söylem analizini yalnızca bir dil analizi olmaktan çıkararak toplumsal hayatın bir parçası kılan ve heterojen bir analiz metoduna dönüştüren bu tanımı, söylemler üzerinde yapılacak incelemenin çalışmadaki gerekliliğini ve önemini artırır. Ancak elbette söylemler

¹² “Söylem (Türk Dil Kurumu Sözlüğü). 1. Söyleyiş, söyleniş, sesletim, telaffuz. 2. isim Kalıplaşmış, klişeleşmiş söz, ifade. 3. isim Bir veya birçok cümleden oluşan, başı ve sonu olan bildiri, tez.”

¹³ “There is nothing suprising about that, since which manifests (or hides) desire –it is also the object of desire; and since, as history teaches us, discourse is not simply that which translates struggles or systems of domination, but is the thing for which and by which there is struggle, discourse is the power which is to be seized.”

üzerinden hareket edilerek geliştirilecek bu çalışmayı detaylı bir söylem analizinden ziyade, söylem ve mekân ilişkisi hakkında bir inceleme olarak tanımlamak daha doğru olacaktır.

Söylem ve söylem analizinin dilbilimin ötesinde sahip olduğu sosyal, kültürel, politik bileşenler üzerinden incelenme imkânı ya da gerekliliği incelenecek alana disiplinlerarası yaklaşımı zorunlu kıldığı ve aslında bu zorunluluğun çalışma kapsamında söylemin kavranmasını kolaylaştırdığı muhakkaktır. Söylemin kapsamı genişleyen bu tanımını, incelenecek konunun, metnin ve sürecin sınırlarının doğru belirlenmesini de aynı oranda gerekli kılar. Zira söylemi heterojen kılan durum yalnızca sosyal yaşamla kurduğu ilişki ya da ortaya çıkışı değil, kullanıcısının amacı doğrultusunda şekillendirilebilir ve dinleyecisi ya da okuyucusunun yaklaştığı çerçeve kapsamında algılanabilir ve eleştirilebilir oluşudur.

Bernhard Waldenfels -Foucault tarafından tanımlanan iki söylem biçimi olarak- iktidar tarafından, iktidarın eylemlerini meşrulaştırma işlevi üstlenerek kronolojik tarihi anlatılarına dönüşen “söylem zincirleri”nin aksine çizgisel anlatıya sahip olmayan, iktidar tarafından onaylanmayarak baskılanan “söylem alanları”nın tarihsel kırılma ya da yarıma gibi boşluklarda biriktiğinden söz eder (akt. Ceylan, 2016). Bu anlamda tarihsel olarak kırılma alanlarından birinde konumlanan Sürrealizm, mekânsal olarak da bu yarıma alanının tanımladığı boşluğun potansiyelinden ve arada olmanın yarattığı geriliminden faydalanarak bu alanları verimli birer tasarım bileşenine dönüştürür. Bu yaklaşım zamanın çizgiselliğini parçalayarak kavramların, çalışmanın omurgasına dönüşme gerekliliğini meşrulaştırırken, sızılacak her anın ve boşluğun etkinleştirilebilir gücünü ve potansiyelini ön plana çıkarır.

Çalışmanın bu bölümünde Sürrealizm üzerinden gerçekleştirilecek söylem incelemesi kapsamında, Sürrealizm’e yaklaşımda Sürrealizm’in içinde bulunduğu tarihsel, sosyal ve politik bağlamlar göz ardı edilmiyor olmakla birlikte inceleme alanı öncelikle Sürrealist Manifestolar’da sıklıkla üzerinde durulan kavramların mekân üzerinde gözlemlenebilecek potansiyel karşılıklarına odaklanan bir çerçeveye sınırlandırılmaya çalışılacaktır.

3.1 Sürrealizmde Söylem Oluşturulması

Sürrealizmin dili deforme etmeyi arzulayan eylemleri, akımın yazınsal alandaki üretimlerinin artışının önemli nedenlerinden biri olarak düşünülebilir. Bu yoğun üretim Sürrealizm'in söylemlerinin metinler üzerinden incelenmesini kolaylaştırıyor olmakla birlikte yazınsal üretimin birçok farklı alanında ürünler vermiş olan Sürrealistler kendilerini ifade etme aracı olarak özellikle manifestoları kullanmayı tercih etmişlerdir. Zira 20. Yüzyıl ile birlikte manifestolar yalnızca Sürrealizm değil tüm sanat akımları tarafından kullanılan önemli ifade araçlarına dönüştürülmüşlerdir. Gerçekleştirilecek çalışma kapsamında Sürrealistler'in söylemleri bahsi geçen bu manifesto metinleriyle sınırlandırılarak incelenmeye çalışılacaktır.

İfadenin en dolaysız aktarım aracı olarak manifestolar avangard sanatın da öncesinde toplumların ve/veya toplulukların kendilerini ifade etme, başkaldırma, sesini duyurma gibi amaçlarla başvurdukları temel metinlerden biridir. Manifestolar ortaya çıktıkları dönemden bu yana çeşitli sosyal, politik ve kültürel etkiler çerçevesinde gelişip dönüşerek avangard sanat akımları, özellikle de bu çalışma kapsamında Sürrealistlerce, benimsenen ve sıklıkla başvurulan metinlerden biri hâline dönüştürülmüşlerdir. Kökeni Latinceye dayanan “el basılmış, aşikâr” anlamına gelen manifestus kelimesi; “el” anlamına gelen “manus” ve kökeninde saldırmak, bela çıkarmak gibi anlamları olan “infestare” kelimesiyle akraba olan “festus” sözcüğünün birleşiminden oluşur (Vidler, 2015). Aslında manifesto, avangard sanat akımları tarafından sahiplenilen bu kışkırtıcı Latince anlamından çok daha önce, toplumun gücü elinde tutan üst grubunun alt grupları yönlendirme arzusuyla kullandığı emirler dizisi olarak karşımıza çıkar. Caw'ın (2001, 19) tanımıyla manifestolar, egemen bir güce ya da kamusal bir öneme sahip yöneticilerin geçmiş eylemleri açıkladığı ya da gelecek eylemlerin sebeplerini ilan ettiği kamuoyuna yapılan beyannamelerdir. Kamu için önem arz eden bir güç tarafından yayınlandığı için daha çok bilgilendirici ve yönlendirici bir etki içerir. Kışkırtmaz, tetiklemez aksine meşrulaştırdığı hedefi doğrultusunda yönlendirmeyi arzuladığı kitleyi kontrollü şekilde ilerletmeyi amaçlar. Bir eylem çağrısında bulunur ama bu eylem seçkin grup tarafından öncesinde planlanmış, kamuya yalnızca uygulama emri verilen bir eylemdir.

Fransız Devrimi birçok alanda olduğu gibi manifesto tanımında da köklü değişikliklerin yaşanmasına neden olur. Bu dönüşüm, devrimin ertesinde Jakoben grupların Gracchus

Babeuf'un "Manifeste des plébéiens" (*Halk tabakası Manifestosu*) ve Sylvain Maréchal'in "Manifeste des égaux" (*Eşitlik Manifestosu*) gibi örneklerin öncülüğünü yaptığı, sosyal yaşamda radikal değişiklikler talep eden manifestolar yayınlamasıyla başlar. Böylelikle manifestolar kuralları koyan üst sınıfa karşı, hiyerarşik olarak altta kalan grupların kendilerini ifade ettikleri anlatılara dönüşür. Bu durum aslında, manifestonun gelecek yüzyıllarda devrimci politik söylemlerle yakın ilişki kurmasını sağlayacak üslubunun da başlangıcını oluşturur (Hjartarson, 2007). Fransız Devrimi öncesinde kural koyucular tarafından ilan edilen ferman metinleri olan manifestolar bu dönemde kurallara başkaldıran, kural koyucu sistemin bir parçası olmayı talep eden devrimci çağrılarının bulunduğu metinlere dönüşür. İlk bakışta birbirinden bağımsız gibi görünse de Mary Anne Caws (2001, 19), iki yaklaşımda da manifestonun ortak noktasının ikna yoluyla toplumsal görüşün manipüle edilerek dönüştürülmesini amaçlayan, harekete geçirici bir çağrı oluşuna dikkat çeker.

Fransız Devrimi'nin ardından manifesto kavramında meydana gelen ikinci büyük kırılma 1847 tarihli Komünist Manifesto ile gerçekleşir. Vidler (2015), ilk modern manifesto olarak Karl Marx ve Friedrich Engels tarafından yazılan Komünist Manifesto'nun kabul edildiğini belirterek Marx ve Engels'in amacının tarih anlatısını içinde devrimlerin doğduğu bir akış olarak değil, olası bir devrime doğru yol alan akışkan bir devrim süreci olarak yeni baştan ele almak olduğunu iddia eder. Ardından, Komünist Manifesto tarafından manifesto kavramının yalnızca içeriksel olarak değil biçimsel olarak da değişime uğratıldığını iddia eden Puncher'e atıfta bulunarak bu biçimsel değişikliği mevcut kurgudan miras alınan "otorite duygusu", çağrıya katılan "tiyatral tını" ve tarihi aktaran "yazarların görünürlüğü" olarak üç ana başlıkta toplar. Bu kabule göre Komünist Manifesto'nun, Fransız Devrimi'yle içeriği değişen manifesto kavramını, tarih anlatısını gelecekteki potansiyel devrimin tetikleyici gücü olarak kullanmayı hedefleyen devrimci ve kışkırtıcı bir tiyatral üslupla birleştirerek biçimsel bir dönüşüme de uğrattığı iddia edilebilir.

Sanat alanında ise manifestoların yoğun olarak kullanılmaya başlanması Birinci Dünya Savaşı'na rastlar. Ancak manifestonun sanat alanında kullanıldığı ilk avangard örnek Filippo Tommaso Marinetti tarafından yazılan 1909 tarihli Fütürist Manifesto olarak kabul edilir. Manifestonun tarihsel gelişim süreci incelendiğinde ve avangard sanatın öncü ve dönüştürücü niyeti düşünüldüğünde, avangardın söylemi için edebi tür olarak manifestoları seçmiş olması şaşırtıcı sayılmaz. Sanat ve hayat üzerine

provokatif fikirlere sahip avangard, devrimci söylemlerini manifestonun tiyatral tınısıyla birleştirerek kitleleri tetiklemek için kullanır. Fütürist Manifesto'nun ardından, Dadaist ve Sürrealist sanatçılar da bir ifade aracı olarak manifestodan ve manifestonun kitlelere hitap eden şiirsel gücünden durmaksızın faydalanmayı sürdürür. Manifestonun sanat akımları tarafından kullanımıyla, manifestonun kendisi de her sanat akımı tarafından özgün bir şekilde ele alınır. Bu durum manifestoları da adeta bir sanat eserine dönüştürür.

Çalışma kapsamında yalnızca Sürrealist manifestolar incelenecek olsa da, bir söylem aracı olarak manifestoyu kullanan tüm avangard sanat akımlarının manifesto metinlerinde belli başlı vurguların izlerinin görüldüğünü iddia etmek mümkündür. Artun (2015, 25-45), bu ortak temaları “Ütopya/Devrim, Şiddet, İntihar, Nihilizm, Arzu/Erotizm, Kamu Karşıtlığı” olmak üzere altı ana başlık altında tanımlar. Manifestoların içeriğinde ve biçiminde yer alan devrimci kurgu, avangard sanatın hayal ettiği devrimci *ütopyalarla* paralellikler gösterir. Toplumda gerçekleşecek *devrimin* sanat ve hayatı birleştireceğine inanan avangardlar için *ütopyalar*, yeni yaşam biçimlerinin hayal edilmesine olanak tanır. *Şiddet*, yeni kurulacak düzen için geçmişin yok edilmesini şart koşan manifestoların en güçlü aracıdır. Dahası iki savaş arasındaki dönemde ortaya çıkan avangardın, şiddeti kutsaması ya da şiddetin sarsıcı gücünden faydalanması kaçınılmazdır. Hayat ile sanat arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran avangardlar için zamanla kendi hayatları da sanatlarının bir parçası hâline gelir. Hayat sanatla birleştiğinde *intihar* da tasarlanmış bir tür manifestoya dönüşür¹⁴. Dada hiçlik anlamına gelir diyen Tzara, ilk Dada Manifestosunda *nihilizmi* kutsarken, yeni gerçekliğin merkezine bilinçaltını koyan Sürrealistler hayal dünyasının derinliklerinde *arzu ve erotizm* ile karşılaşır. Manifestoları aracılığıyla düzeni eleştiren avangardlar, kamunun karşısında yer almaktan da çekinmezler. Nihayetinde yıkmak istedikleri bu düzeni inşa eden ya da bu düzene seyirci kalan da *kamunun* ta kendisidir.

Hayatı, sanatı, fikri, metni ve devrimci gücü bir araya getiren tüm ilişkisel ağları göz önünde bulundurduğumuzda Sürrealistler tarafından bir tür düşünce ifade aracı olarak kullanılan manifestoların, izleyici tarafından anlaşılmayı bekleyen sanat eserinin biçim

¹⁴ “Baudelaire, şairin ölümünün de, şiiri gibi tasarlanmış olmasını öngörür; “zamanı, tarihi, dünyanın gidişini durdurmalı, doğanın, tanrının, toplumun oyununu bozmalıdır; modern ve destansı olmalıdır” (Artun, 2015, 35).

“Gerek bu dört dadacının, gerekse Rene Crevel, Pierre Drieu La Rochelle ve Boris Poplavsky gibi diğer arkadaşlarının intiharları birer manifestodur” (Artun, 2015, 39).

ve içeriğinin en hızlı aktarıcılarında biri olarak incelenmeye değer olduğu kuşkusuzdur. Artun (2015, 65) felsefe ve politika üzerinde de geniş bir etki alanına sahip sanat manifestolarının modernizm ve avangardın tartışılabilmesinin, “çağdaş sanatın bilinçaltının şifreleri”nin okunabilmesinin en önemli aracı olduğunu belirterek manifestoların önemini vurgular. Bir avangard düşünce olarak Sürrealizm’in anlaşılmasının ve bu şekilde mekânsal üretimlerinin okunmasının yolu da Sürrealist manifestoların çözümlenmesinden geçer.

3.2 Sürrealizmde Söylemin Manifestolar Üzerinden İncelenmesi

Sürrealizm’in dile verdiği önem doğrultusunda ortaya çıkan yoğun metin üretiminin içinde hem avangard sanat hem de düşüncenin doğrudan ifadesi bağlamında manifestolar amaç ve içerik olarak diğer yazınsal üretimlerden belirgin olarak ayrışır. Sürrealizm’in ilanına, tarihsel kırılma noktalarının keşfine, iç çatışmalarına ve en önemlisi amaç, yöntem ve yaklaşımlarına dair ipuçlarını manifestoları üzerinden tahlil ederek bir söylem incelemesi gerçekleştirmeye çalışmak mümkündür. Sürrealist manifestolar önceki bölümde belirtildiği üzere geniş bir perspektifle diğer avangard sanat manifestolarıyla büyük benzerlikler taşıırken özellikle aralarındaki ilişki ağı nedeniyle Dada sanat akımının manifesto kavramına kattığı yeni yaklaşımlardan da sıkça faydalanır.

Sürrealizm öncesinde gerçekleştirilen Dada etkinlikleri genel olarak hem manifestoların sesli olarak okunduğu hem de ilan edilen manifestonun seyirciyi ve yakın çevreyi içine alan aktif tavırla bir tür eylem alanına dönüştürüldüğü faaliyetlerdir. Bu yönüyle Dada aslında kendini ifade etme yöntemi olarak manifestodan yalnızca basılı bir kaynak olarak faydalanmaz, akımın daha geniş bir coğrafyaya yayılmasını kolaylaştıran dergiler ve basılı kaynaklar, içeriklerinde yer alan manifestolar ile bir arşiv niteliği de taşır. Elbette Dada, manifestoyu kendinden önceki örneklerin biçimiyle ve üslubuyla kullanmaz; yazım ve dilbilgisini kurallarını yok sayan nihilist yaklaşımıyla manifestonun biçimine yeni bir soluk getirerek manifesto dilini de dönüştürür. Bir sonuca ulaşmayan kelimeler, belli bir sırayı biçimsel ya da anlamsal olarak takip etmeden yazılan cümleler, değiştirilen yazı tipi ve eklenen grafikler Dada’nın manifesto üzerinde denediği ve Sürrealistler tarafından devralınacak deformasyonlardan yalnızca birkaçıdır.

Manifestoya dair yöntem, biçim ve tekniği dönüştüren bu yaklaşımlar Sürrealist Manifestolarda da sıklıkla kullanılır. Breton (1969, 151), Sürrealizm'in yoğunlaştığı sosyal eylem sorununu bir ifade sorunu olarak tanımlayarak, Sürrealizm'in dil üzerine olan ilgisini ifade arayışı üzerinden açıklar. Yine Breton tarafından yazılan Sürrealizm Manifestosu ile varlığını ilan eden akım, süreç içerisinde sergiler ve uluslararası buluşmalarda da söylemini dile getirebileceği sahalardan biri olarak manifestoyu kullanmaya devam eder. Sürrealizm'in ardında bıraktığı yazınsal üretimin çokluğu, düşüncelerinin aktarımını ve algılanımını kolaylaştırıcı etkiye sahip olmakla birlikte, Sürrealizmin kendini ifade etme, açıklama ve tanıtmaya aracılık olarak manifestoların seçilmesinin nedeni avangard sanat ve Dada'nın niyetiyle de paralellik gösteren manifestonun öncü, provokatif ve harekete geçirici üslubuyla yakından ilişkilidir. Aslında, manifestolar yalnızca avangard sanat ve Dada'dan gelen amaç, yaklaşım ve yöntemlerle beslenseler de zamanla Sürrealizmin güçlü söylemlerinin en dolaysız anlatıcıları ve en kalıcı belgeleri hâline gelmiştir.

Sürrealizm'in mekânsal üretimlerini yorumlamadan ya da potansiyel imkânlarından bahsetmeden önce irdelenmesi gereken en nitelikli kılavuzlar miras bıraktıkları bu manifestolardır. Bu çalışmada söylem ve mekân arasındaki ilişki, söylemdeki ipuçlarının mekânsal denemeler üzerindeki izlerinin sürülmesi aracılığıyla gerçekleştirilecektir. Söylem bölümünde Sürrealizm'in Andre Breton tarafından yazılan üç ana manifestosu üzerinden başlayacak kavramlara dair bu arayış, mekân bölümünde Sürrealizm'in mekânı konu alan diğer metinlerine de atıflar yapılarak sürdürülmeye çalışılacaktır. Söylem incelemesinin sınırları söylem ve Sürrealistlerce tasarlanan mekânlar arasında tutarlılıklar kurulabileceğine inanılan kavramlar üzerinden gerçekleştirilen bir yaklaşımla şekillendirilmiş, bahsi geçen kavramlar manifestolarda sıklıkla üstünde durulan ifadeler üzerinden tespit edilmeye çalışılmıştır.

3.2.1 Sürrealist manifestolar¹⁵

Sürrealizm'in ilk manifestosu Andre Breton tarafından 1924 yılında "Sürrealist Manifesto" adıyla yayınlanır. Yayınlanan ilk manifestoyu sırasıyla 1930 yılında

¹⁵ Bu başlık altında incelenen tüm manifesto metinleri kaynağı için: Breton, A. (1969). Manifestoes of Surrealism. (R. Seaver, & H. R. Lane, Çev.) The University of Michigan Press.

yayınlanan “İkinci Sürrealist Manifesto” ve 1938 tarihli “Üçüncü Bir Sürrealist Manifesto için Önsöz ya da Değil” isimli diğer manifestolar izler.

3.2.1.1 Birinci sürrealist manifesto

Sürrealist Manifesto akımının kuruluş yılı kabul edilen Sürrealist Araştırmalar Bürosunun açıldığı ve La Révolution Surréaliste (Sürrealist Devrim) dergisinin yayına başladığı yıl olan 1924 yılında Paris’te yayınlanır. Breton Sürrealizm’in tanımından da ilk kez bu manifestoda bahseder.

Andre Breton (1969, 9) manifestoda aklın sınırlarına gönderme yaparak **“Hâlâ mantığın saltanatı altında..”**¹⁶ yaşandığından söz eder. Aklın sınırlarına şüpheyle bakan Dada benzeri bu yaklaşım, aklın yerine akıl ötesini koyarken, aklın rasyonel ve kesin yargıları yerine *muğlak* durumları öne çıkarır.

Dadaistler gibi çelişkilerden beslenen sürrealistler, rüya ve gerçeklik arasındaki sınırı sorgulayarak bu çelişkili birlikteliğin **“mutlak bir gerçeklikte, sürrealikte”**¹⁷ buluşacağına inanır (Breton, 1969, 14). Rüya ve gerçeklik arasındaki bu *etkileşim*, yeni bir gerçeklik tanımlarken, sürreal düzlemde var olacak gerçekliğin farklı boyutlarının da kapısını aralar.

Breton (1969, 16), tehlikeli ve öngörülemez olanın sahip olduğu cazibe ve potansiyeli ön plana çıkardığı manifestoda **“Korku, olağan dışının çekiciliği, şans, abartılı olanın lezzeti..”**¹⁸ Sürrealizm’in başvurulabileceği araçlar olarak tanımlar. Sürrealistler’in korku duyulananın *tekinsizliğine* ya da beklenmedik olanın *rastlantısallığına* duydukları ilginin izleri ile mekân denemelerinde de karşılaşılır.

Soyut Otomatizm, Sürrealizm tanımının temelini oluşturur. İlk sürrealist manifestoda açıklanan soyut otomatizmden **“Estetik veya ahlaki kaygılardan muaf, bir neden dâhilinde gerçekleşen herhangi bir kontrolden yoksun durum..”**¹⁹ ya da **“...sahneler ve hareketlerin zihinden birbiri ardına akıp geçmesi”**²⁰ gibi

¹⁶ “We are still living under the reign of logic.”

¹⁷ “I believe in the future resolution of these two states, dream and reality, which are seemingly so contradictory, into a kind of absolute reality, a surreality...”

¹⁸ “Fear, the attraction of the unusual, chance, the taste for things extravagant are all devices which we can always call upon without fear of deception.”

¹⁹ “Dictated by thought, in the absence of any control exercised by reason, exempt from any aesthetic or moral concern.”

²⁰ “Scene piled upon scene, the action unfolded, one retort after another welled up in my mind, I was enjoying myself immensely.”

açıklamalarla bir oluş hâli olarak bahsedilir (Breton, 1969, 26-23). Hiçbir kurala, ilkeye ya da etkiye bağlı kalmaksızın harekete geçişi ifade eden bu oluş hâli bir yöntem ya da amaç doğrultusunda tariflenemez, *rastlantısallıklardan* ve *muğlaklıklardan* beslenen *fragmanlardan* oluşur.

Bu tür tariflenmemiş faaliyetlerin ürünleri de hiçbir zorlama olmaksızın tesadüfi olarak kendiliğinden ortaya çıkar. Breton (1969, 37) tarafından “...**Sürrealist olarak adlandırdığı faaliyetin kendiliğinden ortaya çıkan ürünlerinden**”²¹ bahsedilen manifestoda imgenin ışığı “...**iki sözcüğün tesadüfi yanyanalığı...**”²² olarak açıklanır.

Maddesel ya da düşünsel üretiminde hiçbir kurala önem vermeyen Sürrealizm’de dolaylı olarak ortaya çıkan ürün de hiçbir kuralı bünyesinde barındıramaz. Breton’a göre (1969, 35) sözcükler ve imgeler “**yalnızca dinleyicinin zihni için birçok atlama tahtalarıdır.**”²³ Bu atlama tahtaları, izleyici yola çıkmaya, düşünmeye, *etkileşime* geçmeye ya da dâhil olmaya davet ederken; sunulan ürünün, düşüncenin ya da sürecin *tamamlanmamış* ya da hiç bir zaman tamamlanmayacak oluşunu da hatırlatır.

Breton’un (1969, 37) deyiimiyle izleyici böylelikle “...**avantajların ve dezavantajların sürekli tüketildiği, muğlaklığının ona ihanet etmediği sınırsız enginliklerin bilincine varır.**”²⁴ Elbette bu *tamamlanmamış* belirsiz durum da sınırsız ihtimalin izleyici tarafından farklı oluşlara evriltilmesine olanak tanır. Sanatçı, eser, izleyici, sanat ve hayatı iç içe geçirir, kaynaştırır.

Sürrealistlere göre mantığın saf dışı bırakılarak benliğin, sınırsız olasılıkların kucağına bırakılacağı yerlerden biri de “...**onu hâlâ büyüleyici bir şekilde etkileyen çocukluğuna dönüp bakmaktır.**”²⁵ (1969, 3). Sınırsız olasılığa imkân veren bu yerin sırrı “**Orada, bilinen tüm sınırlamaların yokluğu...**”nda²⁶ saklıdır. Breton (1969, 40) çocukluktan ve oradaki hatıralardan “**önce bir bütünleşmemişlik, ardından var**

²¹ “... that they are the simultaneous products of the activity I call Surrealist...”

²² “It is, as it were, from the fortuitous juxtaposition of the two terms that a particular light has sprung, the light of the image, to which we are infinitely sensitive.”

²³ “The words, the images are only so many springboards for the mind of the listener.”

²⁴ “The mind becomes aware of the limitless expanses wherein its desires are made manifest, where the pros and cons are constantly consumed, where its obscurity does not betray it.”

²⁵ “If he still retains a certain lucidity, all he can do is turn back toward his childhood which, however his guides and mentors may have botched it, still strikes him as somehow charming.”

²⁶ “There, the absence of any known restrictions allows him the perspective of several lives lived at once; this illusion becomes firmly rooted within him...”

olanların en verimli olduğunu inandığım yanlış yola sapmış olma duygusu”nun²⁷ doğacağından bahseder. Bu yer (çocukluk) hem farklı yönlerde gelişmeye, evrilmeye, dönüşmeye açık olan *tamamlanmamış* hâliyle hem de sınırlamaların henüz var olmadığı şekilsiz ve *formsuz* durumuyla sonsuz olasılıklara açılmaya imkân veren bir kapıya dönüşür.

3.2.1.2 İkinci sürrealist manifesto

Birinci Sürrealist Manifestodan beş yıl sonra, 1929’da, Sürrealist Devrim (*La Révolution Surréaliste*) dergisinin on ikinci ve son sayısında İkinci Sürrealist Manifesto yayınlanır. Tamamen Sürrealizm’in anlatımına ayrılan ilk manifestonun aksine, ikinci manifesto akımın içinde beş yıl sürecinde gerçekleşen çatışmalara da göndermeler yapan bir içerik etrafında şekillenir.

İkinci sürrealist manifesto da Breton (1969, 123) ilkinde olduğu gibi bulanıklaşan sınırlara ve çelişiklere atıfta bulunarak “...**zihinde hayat ve ölümün, gerçek ve hayal edilenin, geçmiş ve geleceğin, söylenebilir olanla söylenemez olanın, yüksek ve alçağın çelişkili olarak algılanmasına son verilen bir noktanın var olduğunu**”dan²⁸ bahseder. Bu nokta önceki manifestoda Sürrealizm’in rüya ile gerçeğin kesişimi olarak tarif edilmesini hatırlatır. Her iki açıklama da sınırların gözden kaybolduğu bir *muğlaklık* hâlini düşündürür.

Bahsedilen bu nokta Breton’a göre (1969, 124) “...**yapım ve yıkımın artık birbiriyle çarpıştırılmayacağı**”²⁹ noktadır. Yapım ve yıkım da yukarı da bahsedilen aralarında kesin sınırlar bulunmayan iki durumdur ve birinin bir diğerinin gücünü taşıdığı daimi bir *etkileşim* içindedir.

Sürrealistler’e göre var olmayan kurallar varılması gereken sonucun mutlaklığını da ortadan kaldırır. Breton (1969, 126) “**Şu ana, düşüncemin şu anına olan güvenim, insanların bitmiş bir çalışmaya ya da yolunun sonuna ulaşan bir insanın yaşamına dair okumaya çalıştığı her şeyin toplamına olan güvenimden daha**

²⁷ “From childhood memories, and from a few others, there emanates a sentiment of being unintegrated, and then later of having gone astray, which I hold to be the most fertile that exists.”

²⁸ Everything tends to make us believe that there exists a certain point of the mind at which life and death, the real and the imagined, past and future, the communicable and the incommunicable, high and low, cease to be perceived as contradictions.

²⁹ From this it becomes obvious how absurd it would be to define Surrealism solely as constructive or destructive: the point to which we are referring is a fortiori that point where construction and destruction can no longer be brandished one against the other.

fazladır.³⁰ diyerek süreç içinde olmanın, *tamamlanmamış* olmanın sahip olduğu güce işaret eder. Çünkü tamamlanmış olan katıdır, durağandır, yoruma ya da potansiyellere açık olmayışıyla sürreal olanın karşıtıdır.

Sürrealizm tek bir oluşu, tek bir sonucu “... **“olan” şeylerin tek bir olma durumu imkânı olduğunu**”³¹ , reddederek “...**“olan” bir yolla, insanlara gösterip takip etmelerine yardım edebileceğimiz bir yolla, insanların “olmadığı”ni iddia ettikleri bir şeye varılabildiğini**” iddia eder (Breton, 1969, 127-128). Şüphesiz ki insanların olmadığını iddia ettiği bu *olağan dışı* yol Sürrealizmdir, düştür ve Sürrealistler’in iddia ettiği gibi düşlerin de gerçeklik kadar varlığı inkâr edilemeyecek bir hakikat oluşudur. Bir oluş “ya düş ya da gerçek” olarak net çizgilerle sınırlandırılmaz. Bu *muğlak* tanım yalnızca gerçeğe ve düşe bakılan sınırsız farklı bakış açısıyla ilgilidir.

Bu tür kesin çıkarımlar Sürrealizm’in en büyük düşmanı, dönüşmekten çekindiği en büyük korkusudur. Breton (1969, 137), “...**Tanrı Sürrealist fikirleri iniş ve çıkışları olmadan ilerlemeye başlamaktan korusun.**”³² derken, mutlak gerçekliğe ulaştığına inanan yargının, dönüşüme kapalı hâlinin tehlikesine vurgu yapar. Yenilenen bu dönüşüm basmakalıp gerçeklerin ve sözlerin de ötesinde olmalıdır. Breton’a göre (1969, 186) “...**metinlerden birinin ortasında bariz bir klişenin görünmesi, onların aracılığıyla meydana getirmek istediğimiz dönüşüm için de tamamen sakıncalıdır.**”³³ Dönüşüm sürekli, beklenmedik ve *olağan dışı* olmalıdır. Sürrealizm asla varılan ya da varılması hedeflenen bir nokta değil “...**mutlak bir reddediş**” ve “...**değişen ümitleri sürdürmek.**”³⁴ sonsuz bir devinimi içerisinde barındıran *tamamlanmamışlık* durumudur.

Breton (1969, 174), manifestoda Sürrealistler ve simyacılar arasındaki benzerliklere dikkat çeker. Ona göre simyacılar için felsefe taşı “...**insanın hayal gücünün her**

³⁰ I have more confidence in this moment, this present moment, of my thought than in the sum total of everything people may try to read into a finished work, into a human life that has reached the end of its road.

³¹ If, through Surrealism, we reject unhesitatingly the notion of the sole possibility of the things which "are" and if we ourselves declare that by a path which "is," a path which we can show and help people to follow, one can arrive at what people claimed "was not,"...

³² "...heaven help, I say, the Surrealist idea from beginning to progress without its ups and downs."

³³ "The appearance of an obvious cliché in the middle of one of these texts is also completely prejudicial to the kind of conversion we wanted to bring about through them."

³⁴ "What we are asking is, we think, such as to bring about an acquiescence, an utter refusal, and not to indulge in words, to sustain erratic hopes."

şeyden çarpıcı bir intikam almasına olanak"³⁵ tanırken Sürrealistler de hayal gücünü "...aklın yüzyıllar süren evcilleştirilmesi ve anlamsız boyun eğişinden" kurtarmayı hedefler. Böylelikle zihnin boyunduruğundan kurtarılan hayal gücü, *etkileşime* ve *rastlantılara* açık hâle gelir.

3.2.1.2.1 Üçüncü bir sürrealist manifesto için önsöz ya da değil

İlk iki manifesto gibi üçüncüsü de Andre Breton tarafından yazılan Sürrealist manifesto editörlüğü David Hare tarafından yapılan "VVV" isimli Sürrealist dergide yayınlanır (Puchner, 2006, 184). İkinci manifestoda bahsettiği akımın içinde gerçekleşen çatışmaların ardından Breton bu metinde de oluşumun uzun süre bir arada kalabilmesinin zorluklarına değinir.

"...her büyük düşünce insan yığınyla ilişki içine girdiği anda değişime maruz bırakılır."³⁶ diyen Breton (1969, 281-282) hem Sürrealist grup içinde hem de Sürrealizm kavramı içinde *etkileşimle* birlikte oluşan değişimin kaçınılmazlığını işaret eder.

Bu kaçınılmaz ve bir o kadar da gerekli etkileşim, sürekli bir süreksizliğin ve dönüşümün baş şartıdır. Nitekim "**İnsan tarafından belirlenmiş ya da karar verilmiş hiçbir şeyin kesin ve dokunulmaz olduğu düşünülemez ve "kült" olan tanrısallaştırılmış isteklere teslim olmayı gerektiriyorsa, daha az "kült" olur.**"³⁷ (Breton, 1969, 291) sözleriyle, kesinleşmemiş sınırın *muğlaklığının* eklemlemeye izin vererek daha uzun etki alanı ve iz yarattığına, süreksiz olanın içindeki gelişmeye ve evrilmeye imkân tanıyan sürekliliğe vurgu yapar. Asıl kalıcı olan dokunulmaz olan değil, değişime ve dönüşüme izin verendir.

Çok sesliliği, *etkileşimi*, dönüşümü ve *tamamlanmamışlığı* vurguladığı birçok metnin ardından bu manifestoda Breton (1969, 289) niyetini "...bu kuramsal anlamın

³⁵ "the philosopher's stone is nothing more or less than that which was to enable man's imagination to take a stunning revenge on all things, which brings us once again, after centuries of the mind's domestication and insane resignation to the attempt to liberate once and for all the imagination by the "long, immense, reasoned derangement of the senses," and all the rest."

³⁶ "... there is also the fact that every great idea is perhaps subject to being seriously altered the instant that it enters into contact with the mass of humanity where it is made to come to terms with minds of a completely different stature than that of the mind it came from originally."

³⁷ "Nothing that has been established or decreed by man can be considered to be definite and intangible, and still less become the object of a cult if that cult requires that one yield to some antecedent divinized will."

sonsuzlukta aktarılabilir olmasını mümkün kılmak³⁸ olarak açıklar. Kuramsal gerçekliğin sonsuzluğu ve evrenselliği ise kendini geliştirmesine izin veren kavramlarda gizlidir.

Breton (1969, 293), Sürrealist düşüncenin tamamlanmayarak sürekli evrilmeye hazır olan, dönüşümü destekleyen karşılıklı *etkileşim* hâlini evrendeki sistemden de söz ederek bir canlı ile parazitin ilişkisine benzetir. Novalis'ten **“Gerçekte, parazitleri olduğumuz bir hayvanın içinde yaşıyoruz. Bu hayvanın yapısı bizimkini, bizimki de onunkini belirliyor.”**³⁹ diyerek yaptığı alıntıyla destekler.

Breton çatışmaların, farklı düşüncelerin, aslında henüz *tamamlanmamış* belki de asla tamamlanmayacak olanın önemini hatırlatarak galibiyet düşüncesini eleştirir. Ona göre (1969, 289), **“Galip çıkan her düşünce, hızlanarak düşer.”**⁴⁰ Bu ifade akımın içinde yaşadığı çatışmaları ve görüş ayrılıklarını da anlamlandırır. Aslında Sürrealist bir yaklaşımla varoluş ile bitiş, galibiyet ile mağlubiyet arasındaki *muğlak* çizgi, rüya ile gerçek arasındaki sıklıkla bahsi geçen çizgi kadar belirsizdir.

3.3 Sürrealizmin Söylemi Üzerine Bir Değerlendirme

Sürrealizm tüm avangard sanattan, biçim ve içerik olarak ise özellikle Dada'dan miras aldığı manifesto kavramını kendine has bilişsel yöntemleriyle ele alıp, geliştirmeyi sürdürür. Hem kendini tanımlamaya ve tamamlamaya çalıştığı hem de süreç boyunca akım içindeki gerilim ve çatışmalara yer verdiği bu metinler akımın bir nevi kısa bir tarihçesini de bünyesinde barındırır.

Akımın var olduğu süre boyunca kendini oluşturmak ve tanımlamak üzere kaleme aldığı manifesto metinlerinde sıklıkla benzer kavramlara işaret eden düşüncelerin var olduğu görülür. Manifesto metinlerindeki yukarıda da tırnak içinde belirtilen sürrealist bir üslupla açıklanmış belirgin düşüncelerin “rastlantısallık, etkileşim, olağan dışılık, tekinsizlik, formsuzluk, tamamlanmamışlık, muğlaklık ve fragmentasyon” olarak tespit edilen kavramlar aracılığıyla ortaya çıkarılmasını hedefleyen bu çalışmayı söylem üzerine alternatif bir eleştirel okuma denemesi olarak da adlandırmak

³⁸ “... my greatest ambition would be to allow its theoretical import to be indefinitely transmissible after I am gone.”

³⁹ “In reality we live in an animal whose parasites we are. The constitution of this animal determines ours and vice versa...”

⁴⁰ “All ideas that win out hasten to their downfall.”

mümkündür. Zira açıklamalar üzerinden yapılacak yeni yorumlar ortaya çıkarılacak kavramları çoğaltacak ya da çeşitlendirebilecek olmakla birlikte, asıl amaç vurgulanan düşüncelerin işaret ettiği kavramsal olasılıkların tespit edilebilmesidir.

Öte yandan sürrealist söylemin etkileri, tespit edilen kavramların mekândaki yansımalarında da düşünsel, biçimsel ve içeriksel olarak yeniden hayat bulur. Mekâna dair kurulan düşler ya da mekâna yapılan müdahaleler aracılığıyla -bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde- sert üsluplu manifesto metinlerinin kısıtlayıcı sahasından çıkarılan kavramlar yeni anlamlar kazanıp sınırlarını genişleterek esnek bir form kazanırlar. Bu yolla mekân da içinde gerçekleşen eylem ile birlikte artık alışılmış sınırların, zorunlulukların ve gerekliliklerin çok daha ötesinde sürrealist ve eleştirel bir gözle yeniden yorumlanmış, düşünülmüş ve geliştirilerek dönüştürülmeye devam edilebilecek yeni imkânlar ve anlamlar kazanmış olur. Bu nedenle, “İmkân” bölümünde kurgulanacak sözlüğün strüktürünün oluşturulmasına ve söylem, mekân, imkân arasında üçlü bir ilişki inşa edilmesine, söylem üzerinden çıkılan bu inceleme ile başlanır.

4. MEKÂN

Sürrealizm ve Mimarlık kitabının girişinde Thomas Mical (2005,1) “mimarlık tarihini stiller tarihi olarak değil; eksiklikler, tutkular, eklemeler ve yeni arzular tarihi” olarak tanımlar. Mimarlık tarihine dair bu eleştirel yaklaşımla, Sürrealizm’in sonuçlandırılmamış arzularından biri olan mimarlığın ya da bu sonuçlandırılmayan arzuyla yaratılan Sürrealist mekânların da mimarlık tarihinin başlıca konularından biri olduğu iddia edilebilir. Elbette mimarlık formalist bir tarihçinin bakış açısıyla inşa edilmiş yapılar statüsüne indirgenerek sorgulandığında Sürrealist mimarlardan söz edilemez ancak Sürrealistler’in mimarlığa ve mekâna yaklaşımları incelendiğinde mimarlık düşüncesini zenginleştirdikleri iddia edilebilir (Altınyıldız-Artun, 2014, 50). Sürrealistler Antoni Gaudi’nin çalışmaları ve Facteur Cheval’in İdeal Saray’ını (*Palais Idéal*) Modernizm’in katı çizgilerine karşı arzu ve bilinçaltını açığa çıkaran, rastlantısal, kendiliğinden oluşmuş izlenimi veren, fantastik öğelerle bezeli tavırlarıyla Sürrealist olarak tanımlanmış olsalar da, sürrealist karakterler tarafından Sürrealizm akımı içinde üretilmemiş olmamaları nedeniyle bu çalışmaları Sürrealizm’in mimari örnekleri olarak ele almamak daha doğru olacaktır. Nitekim Sürrealizm akımı içinde üretilmemişse de sürrealistler tarafından sürreal örnekler olarak söz edilmiş bu yapılar için Vesely (2014, 84) bulunmuş nesnelere (*objets trouvés*) atıfta bulunarak “bulunmuş bir mimarlık” ifadesini kullanır. Buna rağmen, Sürrealizm’in mekânsal üretimi uygulama alanında bir hayli az olsa da mekân hakkındaki düşünceleri ve gerçekleştirilmemiş tasarımlarının bir hayli geniş olduğu da oldukça aşikârdır.

Şüphesiz ki Sürrealistler’in içinde buldukları her tür mekânı şekillendirme, yeniden üretme ya da dönüştürme arzuları, mekânın da en az mimarlık kadar etki yaratacak potansiyellere sahip olduğunun fark edilmesine yardımcı olmuştur. Levy (2005, 60) mekâna Sürrealist müdahalelerden bahsettiği makalesinde bu durumu; Sürrealist müdahalenin mimarlık paradigmasına mekânı istikrarsızlaştırarak meydan okurken, mekânın mimarlığın içerdiği parçalar olduğu kadar mimarlığı oluşturan parçalar olarak da tanımlanmasına neden olduğunu iddia ederek açıklar. Tez çalışması kapsamında bahsedilecek mekânsal örneklerden sürrealist mimarlık olarak değil sürrealist

mekânlar ya da bir diğer deyişle sürrealist izlere sahip mekânsal çalışmalar olarak söz edilmesinin esas nedeni mimarlık tanımının ve kapsamının inşa teknikleriyle kısıtlanan anlamının ötesinde mekân kelimesinin sunduğu geniş algılama/yorumlama imkânlarıyla daha kapsamlı analizlerin gerçekleştirilmesine olanak tanınmasıdır.

Tartışmanın mimarlık üzerinden değil mekân üzerinden kurgulanması mimarlık ve mekânı birbirinden ayıran tanımlardan söz etmeyi zorunlu kılar. Lefebvre'ye (2015, 45) göre mimarlığın ne olduğu sorusunun cevabını vermeden önce mekânı analiz etmek gerekir. Zira bir mekânın varlığından söz etmeden mimarlıktan söz etmek de mümkün değildir. İçinde bulunulan topluma, kültüre hatta zamana göre farklı disiplinlerdeki farklı tanımlarını etkileyen dinamiklerin değişimi “mekân” kavramını tartışmalı bir başlık hline getirir. Ancak 19. yüzyılın sonunda mimarlık disiplinine giren mekân kavramı mimari terimler sözlüğünde (Hasol, 2008, 313) “insanı çevreden belirli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk”, mimarlık ise “yapıları ve fiziksel çevreyi inşa etme sanat ve mesleği” (Hasol, 2008, 323) olarak tanımlanır. Mimarlık tanımı gereği inşa ve yetkinleşmiş bir üreticiye ihtiyaç duyarken; “bir mimari ürünün vazgeçilmez tek niteliği, bir mimari ürünü var eden temel koşul” olan mekân (Tanyeli-Sözen, 2014, 203) farklı disiplinlerdeki farklı tanımlarının ve fiziksel sınırının muğlaklığı sayesinde hem kavramsal hem de biçimsel olarak müdahaleye daha olanaklı hâle gelir. Sosyal, kültürel, politik etkiler ve farklı disiplinler ekseninde mekân tanımının sınırlarının silikleştiği böyle bir durumda her mimarlık ürününün bir ya da daha fazla mekândan oluştuğunu iddia etmek mümkündür; ancak her mekândan bir mimarlık ürünü olarak söz etmek mümkün değildir.

Bachelard (2017, 42) mekân, düş ve eylem arasındaki ilişkiyi “mekân, eylemi çağırır, bu arada hayal gücü de eylemden önce çalışmaya koyulur.” sözüyle görünür kılar. Hayal gücünün olanaklarını sonuna kadar kullanan avangardlar özellikle de Sürrealistler tarafından mekân, motivasyonunu düşlerden alan bir eylem sahasına dönüştürülür. Tüm bu nedenler doğrultusunda, mekâna dair öncü arayışların, avangard bir sanat akımının mekânsal denemeleri ve manifestoları üzerinden anlaşılmasının yollarının araştırıldığı bu çalışma, sanat ve mimarlık arasındaki kesitin mekân kavramı ve mekân denemeleri üzerinden tartışılmasını kaçınılmaz kılmıştır. Dahası bu durum mekânı kullanan, algılayan, arzulayan Sürrealistler'in mekâna yaklaşımları ve Sürrealist düşüncelerinin mekânda bıraktığı yansımaların mimarlık disiplini için

sunduğu potansiyellerin ortaya çıkarılmasına yönelik bir girişime / araştırmaya da imkân sağlamıştır.

Sürrealizmin mekândaki etkisini aramak gerektiğinde ilk olarak sürrealizmin edebiyat ve resimle başlayan çalışmalarının kent hayallerine ilham olduğundan söz edilebilir. Edebiyatta, Louis Aragon'un Paris Köylüsü (1926) ve André Breton'un Nadja'sı (1928) ile canlanmaya başlayan kent betimlemeleri, Giorgio de Chirico'nun resimlerindeki metafizik bir evrenin sokaklarından etkilenen Sürrealist resimlere ilham olur. Sürrealistlerin 1933 yılında Fransa'da "Bir Kentin Aklın Alamayacağı Biçimde Süslenmesi Olasılıkları" üzerine anketleri ise Sürrealizm'in bakış açısıyla kentin tartışılmasına dair bir örnek niteliği taşır. Dada ile ortaya çıkan sürgünde olma hissi, Sürrealistler tarafından Freud'un tekinsizlik kavramıyla geliştirilerek yeniden yorumlanır. Sürrealistler tarafından sorgulanan ev olgusu ve evde olma hâli eve yönelik geliştirilecek fantezileri de besler. Tzara (2014, 469), 1933 yılında yayınladığı "Beğenide Belirli Bir Otomatizme Doğru" makalesinde geleceğin mimarisinin rahim-içi mimarisi olacağından söz ederken -kendini korealist olarak tanımlayan- Frederick Kiesler sonsuz bir mekân oluşturma hayaliyle "Sonsuz Ev" maketini yapar.

Kente dair hayalleri gündelik eylemlere sahne olma, eve dair hayalleri ise çizimler ve maketler dışında gerçekleşme olasılığı bulamamış olsa da Sürrealistler hayallerini sergi düzenlemeleri ile gerçekleştirme fırsatı bulur. Marcel Duchamp'ın "First Paper of Surrealism" (*Sürrealizm'in İlk Belgeleri*) sergisinde mekânla bütünleşen enstalasyonu, Frederick Kiesler'in 1942 yılında "Art of This Century" galerisinde düzenlediği Sürrealist Salon, Sürrealist düşüncenin mekâna etkideği örneklerden yalnızca bir kaçıdır. Bir gösteri mekânı olarak tiyatro ile ilgili inşa edilmiş çok örnekle karşılaşamıyor olsak da Frederick Kiesler'in hareketli platformlardan oluşan "Mekân Sahnesi", "Sonsuz Ev"ine benzer yaklaşımla kurguladığı "Sonsuz Tiyatro"su ya da Artaud'un izleyiciyi ortaya konumlandırarak gösteri mekânında sunmaya çalıştığı öncü yaklaşımları, Sürrealizm'in izinin sürülebileceği performans mekânlarına dair çalışmalar olarak gösterilebilir.

Sürrealist mekânlar bu bölüm altında "Hayali Mekânlar" ve "Gerçekleştirilmiş Mekânlar" olarak iki ana başlıkta incelenecektir. "Hayali Mekânlar" sürrealistlerin özellikle Paris kenti ve ev kavramına yönelik yaklaşım ve düşüncelerinin; "Gerçekleştirilmiş Mekânlar" ise kısmen gerçekleşme imkânı bulmuş sergi ve sahne tasarımlarının derlenmesiyle oluşturulmuştur. Bu değerlendirmede mekânın ölçüğü,

biçimi ya da sınırı önemli olmaksızın yaklaşımın sınırları hayal/gerçeklik fikir düzlemi üzerinden kurgulanmıştır. Sanatta hayal ve gerçekliğin sınırlarını sorgulayan Sürrealistler mekâna dair üretimlerinde de bir yandan arzuladıkları mekânları gerçekleştirme fırsatı bulurken öte yandan gerçekleştiremedikleri mekânları da arzu etmeyi sürdürürler. “Hiçbir sınır ve kimliğin net olmadığı Sürrealist evrende aranan ve bulunanın, örtük ve açığın, mevcut ve yitiğin, eşik ve geçitin imajıyla karakterize olan Sürrealist resim ve şiirler” (Mundy, 2001, 13) gibi Sürrealist mekânlar da inşa edilmemiş hayalin ve gerçekleştirilmiş denemelerin muğlak sınırlarında dolaşırlar. Birçoğu taslak olarak kalmış olsa da küçük ölçekli kimi ev kurgularını hayalin sınırlarını aşmış gerçeklik örneğine, büyük bir kısmı gerçekleşme olanağı bulsa da bir kısmı etüt aşamasında kalan gösteri mekânlarını ise gerçekliğe kavuşmamış hayal örneğine dahil etmek mümkündür. Sürrealizm’in her alanında olduğu gibi mekân arayışında da gerçeklik ve hayal düzlemi daima iç içedir.

Sürrealizmin -bir sanat akımı olmasına rağmen- mekânı yalnızca biçimi üzerinden değil içeriği, işlevi ve kurgusu ile de ele alarak, dönüştürmeyi denediği bu çalışmalarını Sürrealist düşüncenin fiziksel olduğu kadar kavramsal altyapısı ile de mekân tasarımına yaptığı katkıları içermektedir.

4.1 Sürrealizmde Mekân Hayalleri

“Dünyanın örgüsü içinde düş, bireyselliği çürük bir diş gibi yerinden oynatır.”

Walter Benjamin (2016, 53)

Sürrealistler’in hayatın her alanına ve anına dair duydukları derin yerle bir etme ve mevcut gelenekleri yok sayma hissi, başta sokaklarında dolaştıkları kent, ardından sürgün olma hâliyle özlemini çektikleri ev olgusuna dair düşünceleri ve arzularına da konu olmayı sürdürür. Burada gerçekliğin öte yanının keşfi için bir ara mekân olarak kullanılan kent ve ev; mevcut gerçeklikleri ve bilindik hâlleri ile bilinmezin arayışı için hem anlamsal hem de –sanat/hayat birlikteliğini sağlamak üzere- biçimsel olarak başkalaşıma uğratılırlar. Krzysztof Fijalkowski (2010, 62) bu durumu –Sürrealizm’in bilinçaltı mekânları için model olarak kent, sokak ya da oda gibi en tanıdık mekânları seçişini- söylemi için provokatif araç olarak kullandığı yabancılaşma ve evsizliğin aslında en tanıdık olanın (kent, sokak, oda gibi) içinde hissedilir oluşuyla açıklar. Kent, sokak ya da ev bu yolculukta en tanıdık olsalar da Sürrealist sorgulamalarla yeniden keşfedilecek arzuları ve hayalleri bünyesinde barındıran gizli bir eşik görevi üstlenir.

Kent imgesine dair düşler ve gerçekliklerin iç içe geçişi önce Louis Aragon ve Andre Breton'un metinleriyle karşımıza çıkarken, 1933 yılında Sürrealistler tarafından gerçekleştirilen anket ile birlikte Paris, üzerine hayaller kurulmaya başlanan bir kent hâline gelir. Her daim aidiyetsizlik ve tekinsizliğin tetiklediği ev kavramı ise Tristan Tzara, Roberto Matta Echaurren, Frederick Kiesler gibi Sürrealizm'in öncü isimleri tarafından ev'e dair arayışların ve hayallerin çıkış noktasını oluşturur.

Çoğunlukla tam anlamıyla hayata geçme olanağı bulamamış kente ve eve dair yoğun düşünce üretiminin tasvirleri, kolajları, çizimleri ve maketleri "Mekân Hayalleri" adı verilen bölümün kurgusal çerçevesinin belirlenmesine yardımcı olmuştur.

4.1.1 Kent hayalleri

Kent, Sürrealizm'in rehberine edebiyat yardımıyla girer. Louis Aragon'un 1924 yılında yazmaya başladığı "*Le paysan de Paris*" (Paris Köylüsü) kitabı 1926 yılında yayınlanır. Sürrealist bir yaklaşımla kentin sıradan olan görüntüsünün altındaki gizemli gerçekliği arayan Aragon, Paris'in sokaklarında kentin görünür yüzünün altındaki örtük anlamların peşine düşer.

Aragon'un Paris Köylüsü'nden iki yıl sonra Sürrealizm'in diğer öncü isimlerinden Andre Breton'un "*Nadja*" isimli kitabı yayınlanır. Hikâye Breton'un bir akşamüstü Lafayette caddesi üzerindeki kalabalık bir kavşakta tanıştığı Nadya karakteri ile yaşayacağı aşk ve hayranlık duyduğu Paris sokaklarına doğru birlikte gerçekleştirecekleri yolculuğun etrafında şekillenir.

4.1.1.1 Paris

"Hiçbir yüz, bir şehrin gerçek yüzü kadar sürrealist değildir."

Walter Benjamin (2016, 58)

Sürrealistlerin romanlar aracılığıyla başladıkları kente dair keşiflerin odağını Paris ve Paris'te yapılan başıboş yürüyüşler oluşturur. Daima Sürrealizmin ilgi odağı olmayı başarmış olan Paris, tarihi katmanları, göstergeleri, pasajları ve bulvarlarıyla değişen dünya düzeninin yarattığı ikircikliğe ayna tutarken rastlantılarla dolu bir mekân olarak düşsel yolculuklar için de ideal bir zemin yaratır.

19. yüzyılın başında Modernleşme hareketleri kapsamında Paris kent planında bir dizi değişiklikler gerçekleştirilir. İsmi dönemin Paris valisi Georges-Eugène Haussmann'dan alarak "Hausmann Planı" olarak da adlandırılan kentsel altyapıyı

iyileştirme ve kenti “güzelleştirme” çalışmaları yeni bulvarlara ve geniş caddelere kavuşma arzusuyla çevre dokunun talanıyla sonuçlanır. Geniş bulvarlar yardımıyla ilgiyi mevcut anıtlara odaklayarak hem Paris anıtlar koleksiyonunu hem de bir anıt olarak Paris’in kent manzarasını tasarlayan Hausmann (Housefield, 2012) yarattığı sembolik doku ve yok ettiği tarihi çeper arasındaki gerilimle Sürrealist düşlemi farkında olmaksızın besleyecektir.

Modern kent bir yandan alışılmamış ölçeği ve süratli akışıyla Sürrealistler’i büyülerken öte yandan hayatın yavaşladığı parkları, telaştan arındırılmış mekânları, gece-gündüz arası radikal farklılıkları, aynı anda birçok farklı boyutta ilerleyen gündelik hayatı ve fragmanları ile cezbedici muğlaklıkları içerisinde barındırır. Dagmar Motycka Weston’a (2014, 198-199) göre Sürrealistler’in bilinçaltını keşfetme arzuları ve amaçsız kent gezintileri arasında kurdukları asıl ilişki her iki durumda da istemsiz akışların yaşanıyor olmasıdır. Kent gezintileri hızla akıp giden/gelip geçen kişi ve olayları, bilinçaltı ve rüyalar ise süratle akan imgeleri içinde barındırır. Bu birbirine benzeyen iki durum, kentin de rüyalar gibi Sürrealistler’i cezbetmesine neden olurken çift yönlü olarak rüyalar gibi kentin de Sürrealist üretimi beslemesine yardımcı olur. Belirsizliklere, muğlaklıklara, rastlantılara dair duyulan bu merak ve arzu, kentle ve bilinçdışıyla etkileşime geçmeyi arzulayan kent içi yürüyüşlerin ve kente dair düşlemin içeriğini oluşturur. Alışılmışa alışılmamış anlamlar yükleme, düşler aracılığıyla nesnelere metaforlaştırma yoluyla somut mekânın keşfi sırasında bilinçaltının hayal gücünü özgür bırakma, Sürrealist yürüyüşlerin ritüeli hâline gelir.

4.1.1.2 Yürüme eylemi ve flaneur

Roger Cardinal (2014, 169) “Çözünür Kent: Sürrealist Paris Algısı” başlıklı metninde Breton’a gönderme yaparak Sürrealistler için “Paris’in devasa bir rüyalar âlemi, içinde dolaşmanın ise bir tür uyurgezerlik” olduğundan söz eder. Sürrealistler tarafından rüya ile özdeşleştirilen bu kentte amaçsız ve programsız gerçekleştirilen yürüme eyleminin geçmişinin Dada’ya daha da öncesi Charles Baudelaire’nin (*flâneur*) flanörüne dayandığını iddia etmek mümkündür.

Baudelaire’in (2014, 33) 1863 yılında yayınlanan “Modern Hayatın Ressamı” (*The Painter of Modern Life*) adlı makalesindeki modern hayatın kalabalıklarında sahici bir gözlemci olarak var olan flanör şu sözlerle anlatılır: (onun için) “..ahalinin tam orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak

müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek ama dünyadan saklı kalmak..” Flanör modern kent içinde modern insanın yap(a)madığını yaparak bir yere varmayı hedeflemeksizin amaçsız ve programsızca dolaşarak şehri deneyimler. Modern hayatın acelesine, telaşına, aldırışsızlığına bir tepki gibi şehri gözlemler, hisseder ve yaşar. Böylelikle yürüme eylemi modern düzene karşı alınmış bir tavır hâline gelir.

14 Nisan 1921 günü aralarında Andre Breton, Louis Aragon gibi ileride Sürrealizm’in öncüleri hâline gelecek isimlerin de bulunduğu bir Dada grubu Paris’in sıradan, çok bilinmeyen mekânlarına gezintiler düzenlemek üzere Saint-Julien-le-Pauvre’de buluşur (Coverley, 2012, 184). Bu yürüyüş kapsamında sözlükten rastgele seçilen metinleri okuyarak, broşürler dağıtarak sokağı bir eylem alanı hâline getiren Dadaistler, Baudelaire’in gezinti eylemi ve flanörünün dadaist bir perspektifle genişletilmiş hâlini yaratırlar. Bu eylem gezintileri içe dönük olmaktan çıkarak tam da Dadaistlerin istediği gibi provokatif ve etkileşimli bir eyleme, yürüme eylemini bir sanata, sanatı mekân sınırlarını aşan performatif bir gösteriye, gösteriyi sanatı hayatla buluşturan bir platforma dönüştürür.

1924 yılına gelindiğinde, Louis Aragon, Andre Breton, Max Moriseve, Roger Vitrac gibi Sürrealist isimlerden oluşan grup tarafından Paris’ten -rastgele bir rota olarak seçilmiş- Blois’e doğru bir tren yolculuğu ardından da bir doğa yürüyüşü düzenlenir. Herhangi bir amacı ve hedefi olmayan bu gezinti ile provokatif Dadaist yürüyüşler arasındaki en önemli fark, yürümeyi bir deneyim/algılama yöntemi ile ilişkilendiren Sürrealistler’in düşsel dünyaya varma arzusuyla, gerçek kent mekânının yerine gerçekliğin ötesinde boş bir araziye seçmiş olmalarıdır (Arapoğlu, 2016, 5). Aslında Sürrealizm Dada’nın ardından bu yürüyüşlere metafizik ve gerçeküstü bir katman ve anlam daha ekleyerek, yürüme eylemini aynı anda hem bireysel bilinçaltının hem de kentin bilinçaltının keşfi için bir yöntem olarak kullanmaya başlar. Kentte yapılan gezintiler, kentin içinde gömülü anıları, arzuları ve rüyaları açığa çıkarmak için gözlemcinin karşısına umulmadık fırsatlar, rastlantılar, karşılaşmalar çıkartırken (Altınyıldız-Artun, 2014, 35), bir keşif yöntemi olarak yürüme eylemi, her türlü etkileşime ve rastlantıya açık bu hâliyle sürrealistlerin üretimlerini ve açığa çıkmayı bekleyen bilinçdışı arzularını besler.

4.1.1.3 Pasajlar

Walter Benjamin (1999, 883) Sürrealizm ve pasajlar arasındaki ilişkiyi “Sürrealizmin babası Dada, annesi bir pasajdır” sözleriyle tanımlar. Bu bağlamda Sürrealizm’in ilham verici iki etkeninin Dada ve pasajlar olduğunu iddia etmek mümkündür.

Sürrealist grup ile flanörler arasında yalnızca yürüme eylemiyle değil pasajlara duydukları merak ve ilgi üzerinden de kimi benzerlikler gözlemlenir. Benjamin tarafından flanörün cazibe mekânı hâline gelen “pasajların” izlerine Aragon’un Paris Köylüsü’nde de rastlanır. Aragon (2014, 439) Paris Köylüsü’nün “Opera Pasajı” (*Passage de l’Opéra*) isimli bölümünde pasajlardan “başlangıçta onlara hayat vermiş olan kaynaklar çoktan kuruyup gitmiş olsa da zamanımızın bazı mitlerini barındıran gizli birer havza olarak” bahseder. Aragon için mitleri de içinde barındırarak gerçekliğin farklı boyutlarına hatta kimi zaman ardına erişmeye imkân sağlayan pasajlar, içlerinde hayal gücünü tetikleyen gizemli dünyaların fragmanlarına ev sahipliği eden keşif alanlarıdır. Pasajlarda gördüğü yaratıcı duygunun asıl nedeni işte budur. Sürrealistler pasajlardaki gündelik hayatın içinde saklı duran mevcut Sürrealist gücü, rüyalar ve hayal gücünün arzuları harekete geçirici etkisiyle açığa çıkarmaya çalışırlar.

Pasajların Aragon ve diğer Sürrealistler için çekici hâle gelişinde -tıpkı Dada’nın şehrin bilinmeyen mekânlarına ilgi duyması gibi- gözden düşmekte olan bu mekânların Baudelaire’in yaklaşımına benzer şekilde şehrin öteki, kirli, banal yüzünün sahip olduğu cazibenin izleri görülür. Benjamin’e (2016, 56) göre Breton’un Nadja’sının ya da Aragon’un Pasajlar’ının en büyük keşfi “gözden düşmüş şeylerin” “devrimci potansiyelleri”nin ilk kez fark edilmesidir. Sürrealistler için pasajlar Hausmann’ın modernlik projesi yüzünden artık yok olmaya yüz tutmuş ‘romantik harabelerdir’. Bu durum onları hem tüketimin ilk merkezlerinden biri olarak barındırdıkları tarihî katmanlar hem de yok olmaya yüz tutmuş hâllerinin yarattığı tekinsiz nostaljiyle birçok çelişkiyi aynı anda içinde hapseden diyalektik ve muğlak bir ortam hâline getirir. Hal Foster (2011, 215) için pasajlardaki gözden kaybolmaya yüz tutmuş olmanın yarattığı tekinsizlik “bastırılmış arzuların histerik ifadeleri”nden kaynaklanır. Modern kentin sokaklarının kaosunda başka bir ritme ve başka boyutlara açılan hâleriyle pasajlar, gerçekliğin ve nesnenin bağlamının yeniden sorgulandığı mekânlara dönüşürler. Bu dönüşen gerçeklik arzuların açığa çıkmasını tetiklerken,

alışık olunmayanın yarattığı tekinsizliğin verdiği tedirginlik de düşlemin kapısını aralar.

Gerek biçimlenişleri gerekse Mary Ann Caws (2010, 52-53) tarafından geçmiş, şu an ve gelecek arasında bir koridor olarak tanımlanması, pasajların zamanın farklı boyutlarına aynı anda akan rüyalara sahiplik eden bir zaman tüneli olma hâlini düşündürür. Kentin farklı yüzlerini oluşturan sokaklara açılan pasajlar, farklı boyutlardan aldığı izleyicilerine de kendi içinde aynı anda yaşanan ancak birbirinden farklı yönere dağılan alternatif gerçeklikler sunar. Üst üste düşürülen geçmiş, şimdi ve geleceğe dair gerçeklikler sürrealist bir göz yardımı ile birbiri içinde eritilerek gündüz düşlerinin bir parçasına dönüştürülür. Benjamin ise pasajlardan rüyaların ve mevcut durumun idrakının kesiştiği yer olarak söz eder (Cunningham, 2010, 271). Bu kesişim hem Sürrealistler'in mekân olarak pasajla kurduğu ilişkiyi tarifler hem de pasajın kendi varoluşu sebebiyle içinde barındırdığı iki uçluluğa işaret eder. Her iki yönüyle de bu rüya ve gerçeklik kesişimi –sürrealistlerin rüya ve gerçeklik karmaşasını duyumsama hâli ile mekânın birden çok gerçeklik kesitine ev sahipliği ederek gerçekliğin sınırlarını muğlaklaştırma hâli- Sürrealist düşünceye besleyici bir zemin sunarak katkı sağlar. Tıpkı Opera Pasajı'nda Aragon'un içine düştüğü ikilemin Aragon'un metnine sağladığı katkı gibi.

Aralarında tariflenen bu ilişki ile fantastik bir çekiciliğe sahip Sürrealizm ve pasajlar tarihsel süreklilik içerisinde Modernizm'in genel öğretilerine ve uygulamalarına düşler aracılığıyla karşı çıkan ve düşler aracılığıyla direnen özellikleriyle ortak bir düzlemde buluşur.

4.1.1.4 Sürrealist üretim: resim, anket, kolaj

Baudelaire'in flanör karakterini anımsatan kent gezintileri Dada tarafından sanat ve propaganda alanının genişletilmesi için bir alternatif araç olarak kullanılırken, Sürrealizmde gerçeküstücü üretimin bir yöntemi ve parçası olarak karşımıza çıkar. İsimli sokakları, yapıları, caddeleri, pasajları, dükkân vitrinleri ve daha nice parçasıyla kent, Sürrealistler için hem sonsuz olasılıklara sahip bir üretim alanı hem de içinde birçok gizli ilişki ağını, fragmanını ve anlamını barındıran hâliyle sürrealist üretimi tetikleyici bir unsurdur.

Sürrealistler bir yandan ulaşmaya çalıştıkları gerçekliğin öte yanını kent içinde ararken öte yandan kenti, düş gücü ve bilinçaltı etkenleriyle başkalaşıma uğratarak sanat ve

hayatı birleştirmeye çalışırlar. Böylelikle ilk olarak edebiyat aracılığı ile kentle ilişki kuran Sürrealistler için kent, edebiyatın ardından resmin de konusu hâline getirilir. Sürrealistlerin farklı konular ya da teknikler çerçevesinde resim alanındaki üretimlerinin çeşitliliği oldukça geniş bir kapsamda incelenebilecek olmakla birlikte özellikle kent üzerine gerçekleştirdikleri çalışmalardan söz etmek gerektiğinde oluşturdukları kent fragmanlarıyla ufuk açıcı örnekler olarak Giorgio de Chirico'nun ve Conroy Maddox'un çalışmalarından söz etmek mümkündür.

Giorgio de Chirico'nun resimlerinde (Şekil 4.1) meydanlar, kemerler, trenler, saatler, binalar, kuleler, bacalar, antik heykeller gibi fiziksel öğeler bir kentin sokaklarını oluştururcasına bir arada kurgulanır. Chirico bu fiziksel öğelerle yarattığı metafizik resimlerde adeta var olmayan, hayali bir kentin sokaklarını betimler. Aragon (akt. Pinder, 2006, 175) bu durumu Chirico'nun resimlerini –eğer dizilebilseydi- yan yana dizen kişinin bir şehir planı oluşturabileceğini ifade ederek açıklar.

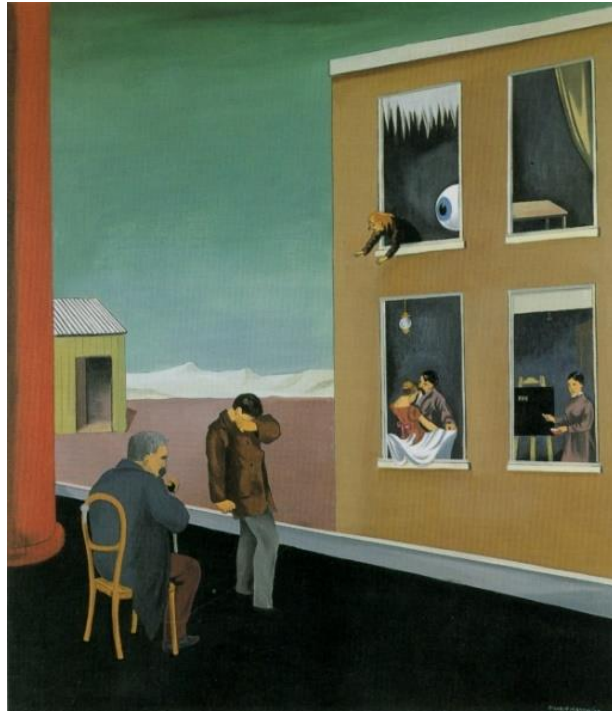


Şekil 4.1 : Giorgio de Chirico, Gare Montparnasse (Url-9).

Bu hayali kent bir yandan durağan ve ıssız meydanları, solgun ışıkları ve varlığı teyit edilemeyen nesnelere gölgeleriyle tekinsizliği tetikleyen bir terk edilmişlik hissi yaratır. Öte yandan geçmişi simgeleyen, meydana konumlandırılmış heykellerinin karşısında modern dünyayı hatırlatan trenler, fabrika bacaları gibi elemanları ile de şu an ve geçmişte var olanın bir aradalığının zıtlıkları içeren ilişkisini gözler önüne serer. Resimlerinde perspektif kullanımı ve geometrik objelerin vurgusu gerçekliği ön plana çıkarırken sıradan nesnelere gerçek bağlamlarından koparılmış hâlde umulmadık boyut ve konumlarda yer verilmesi resimlerin gerçeküstücü yanını ortaya çıkarır. Chirico (2016, 40) kent ile kurduğu ilişkiyi metafizik estetiğin ilkelerinin kentlerde, mimari formlarda, meydanlarda, limanlarda, tren istasyonlarında bulunuşuyla

açıklarken, resimlerindeki geçmiş ve şimdi, gerçek ve hayali arasındaki metafizik etkiyi oluşturan bir aradalığın yarattığı muğlaklık, Chirico'nun kent üzerine düşünen Sürrealistler'in dikkatini çeken ressamlardan birine dönüşmesine neden olur.

Conroy Maddox'un resimlerinde (Şekil 4.2) ise sıradan yürüyüş yolları, pasajlar, mekânlar alışılmadık olayların yaşandığı bir sahne görevi üstlenir. Kentin sokaklarında aylakça dolaşırken düşlere dalan Sürrealistler gibi, Maddox resminin izleyicisi de kendini resimdeki kentin sokaklarında olağanüstü olaylarla karşılaşırken bulur. Perspektif vurgusu ve geometrik şekiller gerçekçi durumu güçlendirirken mekânların ev sahipliği ettiği alışılmadık olaylar tüm gerçeklik algısını yerle bir ederek, izleyiciyi sarsar. Yalnızca gerçekleşen sürrealist olaylar değil, bağlamından koparılıp yerleştirilen sıradan nesnelere de -tıpkı birçok sürrealist resimde olduğu gibi- gerçekdışı algıyı besler. Maddox izleyiciyi sıradan olduğu zannedilen bir sahnenin içinde bilinemez olanla yüzleştirir (Levy, 2005, 73). İzleyiciye bir yandan kentin görmeyi alıştığı yüzünü sunarken, öte yandan bu sıradanlığın içine bilincin sınırlarının ortadan kaldırıldığı tekinsiz fragmanlar gizler. Tıpkı Aragon'un Opera Pasajı'nda çıktığı gezintide mağazaların camlarına bakarken bilincinin sınırlarını serbest bırakarak pasajın daha önce fark etmediği 'öteki' gerçekliğiyle karşılaşması gibi Maddox da gerçekliğin iki yüzünü etkileşime soktuğu resimlerinde gündelik hayatı bozguna uğratarak kentteki muğlak gerçekliğin sınırlarında dolaşır.



Şekil 4.2 : Conroy Maddox, The Lesson (Url-10).

Giorgio de Chirico'nun ve Conroy Maddox'un resimlerinde olduğu gibi sürreel durumlara sahne olan, barındırdığı ikircikli hâl ile kendi de sürreel hâle gelen ya da sürreel imgelemi tetikleyen kent; ilişki biçimi her ne şekilde tanımlanırsa tanımlansın sürrealist grupların üretimleri için daima bir deney alanı olmuştur. Kente dair tüm manipülatif çalışmaların ardından, 1933 yılının Mart ayında “Bir Kentin Aklın Almayacağı Biçimde Süslenmesi Olasılıkları” başlığıyla düzenlenen anket Sürrealistler'in kente dair canlanan hayallerinin açığa çıkmasına olanak sağlar.

Sürrealistlerin bilinçaltının serbest işleyişine izin veren oyunlarına benzer şekilde bu anketin de yöntemi hazırlanan sorulara akli devre dışı bırakarak yanıt vermekten geçer. 31 Paris anıtına “korunmalı mı, yeri mi değiştirilmeli, düzeltilmeli mi, dönüştürülmeli mi, ortadan mı kaldırılmalı” sorularının yöneltildiği bu çalışma Andre Breton, Paul Eluard, Arthur Harfaux, Maurice Henry, Benjamin Péret, Tristan Tzara ve George Wenstein'den oluşan yedi kişilik Sürrealist ekibin katılımıyla gerçekleştirilir. Raymond Spiteri (2005, 193) Fransız tarihini inşa etmek için bir araç olarak kullanılan Paris'teki kamusal anıtların estetik ve politik ilişkisini de sorguladığı makalesinde, bu anketin, görünen oyunbaz yönünün de ötesinde kentsel dokudaki kimi anıtların sembolik işlevlerini irdeleme yoluyla Paris'in politik topografyasına müdahale ettiğini iddia eder. Kamusal alanda yer alan anıtlar daima kentin kimliğinin sembolize edilmiş bir parçasını oluştursa da, Paris özellikle Hausmann Planı kapsamında genişletilen bulvarlarla ortaya çıkan yeni meydanlar ve Üçüncü Cumhuriyet döneminin politik tutumu sayesinde farklı ideoloji ve sembollerin vücut bulduğu anıtların bir arada var olduğu bir açık hava müzesi hâline gelmiştir.

“Bir Kentin Aklın Almayacağı Biçimde Süslenmesi Olasılıkları” başlığını içeren ve sonuçları “Sürrealist Devrim Hizmetinde” (*Le Surrealisme au service de la revolution*) isimli dergide yayınlanan bu anket sırasıyla; falcının kristal küresi, pembe kadife kumaş parçası, Giorgio de Chirico'nun “Bir Günün Muamması” isimli resmi ve 409 yılı üzerine gerçekleştirilen beş anketten oluşan bir bütünün son parçasıdır. Anıtlar hakkında farklı kullanım, yıkım ve süsleme önerilerini içeren anket yanıtları arasından en sıra dışı birkaç yanıtı örnek olarak Zafer Takı'nın yan yatırılarak kamusal bir tuvalet hâline getirilmesi, Adalet Sarayı'nın yıkılarak yerine bir yüzme havuzu yerleştirilmesi ya da Saint-Jacques Kulesi'nin kauçuktan bir muadiliyle değiştirilmesi gösterilebilir. Her ne kadar soruların yanıtları gerçekleştirilme amacı güdülmeksizin verilmiş de olsa anıtların sahip olduğu sembolik ve tarihsel anlam ile Sürrealistler'in

politik ve düzen karşıtı yaklaşımları arasındaki ilişkinin yanıtlar üzerindeki etkisi göz ardı edilemez.

Aslında bu provokatif tutumun ilk izini anketin başlığından itibaren sezmem mümkündür. Zira sürrealist anketin başlığında yer alan Paris kentinin “süslenmesi” ile Paris’te 19. yüzyılın başında gerçekleştirilen dönüşümün “güzelleştirme” hedefi, sürrealist grubun alaycı bir kelime oyunu olarak değerlendirilebilir. Ya da belirli bir tarihsel, politik, kültürel birliği anıtsal yapıtlarla inşa etme amacıyla Paris meydanlarına yerleştirilen anıtların yaratmaya çalıştığı tarihsellik ve ortaklık algısını sürrealist bir tavırla eleştirmek ve yıkmak adına bu anıtların gerçeküstü nesnelere dönüştürülmesi de sürrealist grubun bir tür eleştiri yöntemi olarak yorumlanabilir. Paul Eluard (2014, 454) bu anıtların var oldukları süreç boyunca da kullanıcılarıyla olan etkileşimsizliğini anket sonuçlarına dair dergide yayınlanan metinde “... ne var ki bunları (anıtları) gerçek hayata, gündelik hayata dahil etmek için en ufak bir çaba harcanmadı... heykeller kaideler üzerine dikildi, böylece de bu heykellerin insanlarla etkileşim olanağı ortadan kaldırılmış oldu.” sözleriyle açıklar. Eluard (2014, 455) aynı metinde, bu ankette çıkan kimi yanıtların mimarlar ve heykeltıraşlar için ilham verici olabileceğinden söz ederek, bu küçük şehrin onlar için dev bir şantiyeye dönüşebileceğini ima eder. Sürrealist grup için bu anket nihai bir sonuç üretmekten çok kent üzerine alışılmış imgelerin yıkımı ve kentin sahip olduğu Sürrealist ruhun açığa çıkarılması için bir yöntem olarak kullanılır.

Ortaya çıkarılan kente dair ve kentte değişiklikler yapabilme arzusunu içeren bu duygu kendilerinden sonra gelecek sürrealist gruplar ve düşünceler için de bir başlangıç noktası oluşturur. Jill Fenton (2005, 213) Paris kentinin günümüzde geçirdiği dönüşümü “yeni-Haussmann planı” (*re-Haussmannization*) olarak tanımladığı makalesinde, kentteki gezintiler ve oyunlar aracılığıyla örtük mekânların büyüsunün keşfedildiği sürrealist aktivite ve düşüncelerin; mimari, ekonomik, kültürel ve sosyal şartların değiştiği günümüzdeki imkânlılığını sorgularken, 1970’li yıllarda Paris’te, Seine nehri kıyısına yapılan yüksek apartman bloklarının dönemin Sürrealist grubu tarafından yıkılarak dev deri zar kutularının yüzüstü uzandığı ve bu zarların üstündeki siyah noktaların labirentlere açıldığı bir plaja dönüştürülmek istendiğinden söz eder. Gerçek ile gerçeküstü arasındaki sınırı muğlaklaştıran ve Sürrealizm’in hem zamansal hem de mekânsal sınırsızlığını kanıtlayan örneklerden biri olarak değerlendirilebilecek bu projeyi, tıpkı 1933 yılında gerçekleştirilen ankette olduğu gibi sürrealist davranışın

kent hakkında ürettiği hayali projelerden biri olarak değerlendirmek mümkündür. Ancak bu fikir kente dair önerilen tüm sürrealist düşünceler gibi başlangıçta olağan dışı görünse de 2002 yazında kent dokusunun restorasyonu kapsamında Seine nehri boyunca uygulanan “*Paris Plajı*” projesi ile birlikte kısmen de olsa gerçekleştirilme olanağı bulur. Aslında bu durum da bizi gerçek (reel) ile gerçeküstü (sürreel) olanın ilişkisi hakkındaki düşüncelerimizin katı sınırlarını bir kez daha gözden geçirmeye davet eder.

Kent, özellikle Paris kenti, başta edebiyat olmak üzere sürrealist çalışmaların birçoğu için güçlü bir esin kaynağı olma görevi üstlenir. Kenti, sürrealist çalışmaların kaynağı hâline getiren asıl durum kentin sahip olduğu potansiyeller kadar Sürrealistler’in kentin potansiyellerini keşfetmeye karşı duydukları yoğun ilgi ve kente yaklaşım açılarıyla da yakından ilişkilidir. Sürrealist bir gözle kent, daima keşfedilmeye hazır, içinde gerçek ve hayalin iki ucunu barındıran, bu zıt uçlarıyla hayal gücünü tetikleyen, yaşanan ve görünen yüzlerinin dışında görünmeyen sonsuz hikâyeleri, fragmanları ve maceraları da bünyesinde barındıran, tamamlanmamış belki de hiçbir zaman tamamlanamayacak dinamik bir dokuya sahip büyük bir deney alanıdır.

Sürrealistlerce gerçekleştirilen kente dair ve kente doğru bu yolculuğun en büyük nedenlerinden biri de kentin bu iki yüzünü hissetme arzularıdır. Bu iki yüz kentin toplumsal olarak algılanan ve kişisel olarak hissedilen yüzleri olarak gruplandırılabilir. Dagmar Motycka Weston (2014, 206) “Sürrealist Paris: İçinde Yaşanan Kentin Perspektiften Yoksun Mekânı” başlıklı makalesinde mekânın hissedilen yönüne vurgu yaparak, yaşanan mekânı içerdikleriyle anlam bulan; yaşandıkça, algılandıkça vücut bulan yer olarak tanımlar. Sürrealistlerin de kentin sokaklarına dair duydukları ilgi ve inancın kaynağı “yaşanan bir mekân” olarak kentin algılanmayı ve keşfedilmeyi bekleyen hâlidir. “Çünkü herhangi bir yerin anlamı yalnızca gördüklerimizle değil düşündüklerimizle hayal ettiklerimizle ve anımsadıklarımızla belirlenir.” (Weston, 2014, 207). Kente ve içinde barındırdığı mekâna ve hikâyelere asıl anlamını veren de bu gördüklerimizin ötesinde var olan düşünceler, hayaller ve anılar gibi görünmeyen katmanlardır. Bachelard da, (2017, 28) bir mekânın yalnızca geometrik ölçüleriyle değil hayal gücü tarafından da kavranan yönleri olduğuna dikkat çekerek, hayal gücü ile tanımlanan bu mekândan “yaşanmış mekân” olarak söz eder. Sürrealistler’in asıl ilgisini çeken de fiziksel olarak kavrananın ötesindeki, görünmeyen katmanları içinde barındıran, “yaşanmış mekân”ların sahip olduğu potansiyellerdir.

Kent dokusu hem barındırdığı gündelik hayatın rastlantısallığıyla, etkileşimiyle, kimi zaman tekinsiz, kimi zaman formsuz durumları ve mekânlarıyla sürrealist düş gücünü beslerken hem de sürreel hâlleri içinde barındıran, bizzat kendi varlığıyla muğlaklıklarının, olağan dışılıklarının, süreksiz oluşlarının, fragmanlarının keşfi için Sürrealistler’i kendi içine doğru bir maceraya davet eder. Sürrealistler için sürreel kent keşfi ve keşfin sürreel üretimi besleme hâli birbirinin içine karışıp kaybolarak güçlü bir kaynağa dönüşür. Sürrealistler potansiyeline inandıkları bu kaynağın peşine düşerek kent ile görünmez ama derin bağlar kurarlar.

4.1.2 Sürrealizmde ev idealleri

“... filozofların görüşüne göre bir kent büyük bir evden fazlası değilse bir ev de küçük bir kenttir....”

Leon Battista Alberti, On the Art of Building in Ten Books⁴¹

Sürrealistlerin mekânsal yaklaşımlarının ilk izleri kentin sokaklarında gerçekleştirdikleri düşsel ve yazınsal üretimlerde gözlemlense de, mekânla ilişki kurma arzuları Sürrealistler’i, kentte başlayan mekânsal arayışlarını 20. yüzyılın en tartışmalı konularından biri olan “ev” kavramı üzerine geliştirdikleri düş ve düşünceleriyle geliştirmeye yönlendirir. Bu noktada ev, Sürrealistler tarafından mevcut gerçekliği yeniden yorumlanarak ya da anlamsal bir başkalaşıma uğratarak, başlangıçtaki yuvaya, ortak evrene, gerçekliğin öte yanına ulaşmanın bir aracına dönüştürülür.

Çalışmanın mekânsal örnekleri ev’in fiziksel mevcudiyeti üzerine yapılacak sürrealist denemeleri içeriyor gibi görünse de bu üretimleri besleyen “ev” kavramına bakış açısı; kozmik bir evrene ulaşma hedefiyle, Freud’un psikanalitik kavramlarıyla ve yaşanan sosyo-politik gelişmelerin beraberinde getirdiği sürgün hayatının yarattığı aidiyetsizlik, yersizlik, yurtsuzluk hisleri ile şekillendirilir. Özellikle Sürrealistlerin politik nedenlerle uzun süre sürgün hayatı yaşamak zorunda kaldıkları dönemde “ev” ve “evde olma” durumları üzerine geliştirdikleri kavramsal yaklaşımlar “ev” kavramının birincil anlamı üzerinden gerçekleştirilen üretimlerin de en yoğun dönemini oluşturur.

⁴¹ “...for if a city, according to the opinion of philosophers, be no more than a great house, and, on the other hand, a house be a little city....”

Bu doğrultuda çalışma kapsamında Sürrealistler'in mekânsal üretimlerinde "ev"i ele alış biçimlerini çözümleyebilmenin yolunun öncelikle yukarıda bahsi geçen farklı etkenlerin analizinden ve manifestolarla birlikte gelişen kavramların bu etkenlerle olan ilişkisinin çözümlenmesinden geçtiği düşünülerek ev idealleri "kavram olarak ev" ve "mekân olarak ev" adlı iki başlık üzerinden incelenmeye çalışılacaktır. Bu nedenle Sürrealistler'in ev ideallerine yaklaşımını etkileyen faktörler ve dönemlerin öncelikle "Kavram Olarak Ev" başlığı altında incelenmesi, başta "Mekân Olarak Ev" bölümünde Tristan Tzara, Roberto Matta Echaurren ve Frederick Kiesler tarafından ev üzerine üretilen metin, çizim ve modellerin oluşum ve gelişim süreçlerinin anlamlandırılmasına yardımcı olurken, gerçekleştirilen diğer mekânsal üretimlerin anlaşılması için de destekleyici bir altlık oluşturacaktır.

4.1.2.1 Kavram olarak ev

Aslında Sürrealizm'in ev kavramı ile kurduğu ilişkinin temelleri akımın ortaya çıkışındaki ezoterik ve hermetik geleneklerin etkisine dayanır. Neoplatonik düşünceyle Sürrealizm'in ilişkisi söz konusu olduğunda bu durumu akımın, aklın dayattığı ayrımları bilinçaltı yardımıyla parçalayıp insanı yeniden doğa ve evrenle bütünleştiği özüne, 'ev'ine erdirmeyi arzulanışıyla açıklamak mümkündür (Ojalvo, 2011). Bu yönüyle "evde olma hâli" Sürrealizm'in ev kavramına dair yaklaşımlarının kozmik yanını ve tarihsel süreçteki sürrealist tavırla ilişkilendirilebilecek boyutunu kapsar.

Freud tarafından tanımlanan tekinsizlik (İng. uncanny, Alm. unheimlich) kavramı, sürrealistlerin tüm düşünce ve mekân üretimlerinde ancak özellikle ev'e yaklaşımlarında göz ardı edilemeyecek bir etki alanına sahiptir. Önceden bilinen ancak yabancılaştırılmış olanın geri dönüşünün yarattığı duygu olarak özetlenebilecek tekinsiz olma hâli Freud tarafından anne rahmine duyulan özlemle ilişkilendirilirken, Sürrealistler'in beden ve eve dair yaklaşımlarında da benzer duyguların izleri görülür. Hal Foster (2011, 32-33) bu durumu muğlak olma yönüyle de Sürrealistler'in temel kaygılarıyla bağdaştırır.

T.J. Demos (2014, 334) ise Sürrealizm'in ev kavramı ile kurduğu ilişkiyi, ilk kez Freudyen bir yaklaşımla ruhsal tekinsizlik olarak gündeme gelen, ardından 1935 yılının politik ortamında milliyetçiliğin sembolüne dönüşmesi nedeniyle reddedilen, son olarak 1940 yılında New York'a başlayan göçlerle birlikte jeopolitik olarak

yerinden edilmenin yarattığı “evsizlik” kavramına dönüşen sosyo-politik bir düzlemde inceler. Politik etkinlikler ve yarattığı etkiler etrafında kurgulanan bu yaklaşım, Dada’dan bu yana Sürrealizm’de de etkisini sürdüren dönemin politik ortamının, sürrealist grup içinde neden olduğu ayrışmalara ve ayrışmalar sonucu farklı yönlere doğru gelişen eğilimlere de ışık tutar.

Farklı boyutlarda ve politik etkenlerle şekillenen ve dönüşen “ev kavramı” yalnızca ev üzerinde değil; Sürrealistler tarafından gerçekleştirilen diğer mekânsal çalışmalar üzerinde de kavramsal okumalar yapılmasına olanak sağlayan ipuçları sunması, “ev”in bir mekân olmanın öncesinde yeni kavramlar doğurma ya da var olan kavramları besleme potansiyeline sahip bir üst-kavram olarak tartışılmasını gerekli kılar. Bu kapsamda Sürrealizm’de “ev” kavramı “Ezoterik gelenek, Freudyen yaklaşım ve Sosyo-Politik yaklaşım” olmak üzere üç temel konu üzerinden ele alınacaktır.

“Estetik Bir Kategori Olarak Gerçekliğin Ötesine Dair Arayışlar” bölümünde bahsedilen arayışların Sürrealizm sanat akımı öncesi biçimleri, antikiteden miras ezoterik ve hermetik geleneklerine dayanır. Sürrealizm’in ezoterik ve hermetik geleneğe duyduğu ilginin manifestolarda geçen izleri olarak “İkinci Sürrealist Manifesto”da Sürrealistler ve simyacılar arasındaki benzerliğe atıfta bulunularak sözü edilen Felsefe Taşı ya da “Üçüncü Bir Sürrealist Manifesto için Önsöz Ya Da Değil” metninde benzeşimi açıklamak için Novalis’ten yapılan alıntı örnek verilebilir. Vesely’e göre (2014, 60) ezoterik ve hermetik geleneklerle birlikte ele alınabilecek olan Sürrealizm’in bu geleneklerle bağdaşan hedefi tüm mantıksal yaklaşımların ve kurumların reddedilerek arzuların serbest bırakılması yoluyla cennete benzer bir dünyanın yeryüzünde yaratılmasıdır. Ezoterik gelenek aslı itibarıyla ruh ve evren arasındaki uyumla birlikte armonik tek bir bütün olan evrene, hermetik gelenek ise evrende işleyen kozmik yasaların var olduğu inancına dayansa da, her iki tanımda da bahsi geçen armonik evren neoplatonik düşünceden de etkilenen Sürrealizm’de ev’e erişme, ev’de olma hâliyle bütünleşir. Sürrealistler’i rüya, psişik otomatizm, hipnoz gibi alışılmadık bilinçdışı yöntemleri denemeye yönlendiren nedenlerden biri işte bu hayalini kurdukları ev’e erişme arzularıdır. Daha önce denenmiş olan rasyonel yöntemlerle kavranamayacağına inandıkları evrene doğru çıktıkları bu yolculukta mitlerle, büyülerle, simyayla yakınlaşmaktan da çekinmezler. Zaten bilinmeyen yöntemlerle en bilindik olanın -ev’in- peşine düşmenin iki zıt ucu bir araya getiren yaklaşımı ancak Sürrealistler’in kalkışacağı muğlak bir arayışın yöntemi olabilir.

Bilinen yer (ev) ve bilinmeyen yöntem zıtlığının yanı sıra ulaşılabilecek bu evrende, öznel yaratıcılık ve evrensel harmoni gibi birbirine zıt iki kutup arasında uzlaşmayı sağlamak da Sürrealizmin asıl amaçlarından biri hâline dönüşür (Ojalvo, 2011).

Ev'e ulaşma ya da diğer bir tabiriyle yukarıda da değinilmiş olan başlangıçta var olup zamanla kaybolan evrensel armoniyi yeniden kurma arzusu bu yönüyle -Freud tarafından bilinen ancak- zamanla yabancılaşılana ile yeniden karşılaşmanın yarattığı duygu olarak tanımlanan tekinsiz olanla da örtüşür. E. T. A. Hoffmann'ın Kum Adam eseri üzerinden incelediği kavramı psikanaliz kuramına kazandıran Freud'un tekinsizlik (unheimlich) kavramı genel anlamıyla bastırılarak yabancılaştırılanın geri dönüşünün yarattığı duyguyu tasvir eder. Ancak bu çıkarıma varmadan önce Freud (1999, 327) kelimenin Almanca kökeninden de yola çıkarak 'unheimlich'i (ing. uncanny, tr. tekinsiz) 'heimlich'in yani aslında tanıdık, doğal, eve ait olanın karşıtı olarak tanımlayarak onu asıl korkutucu kılanın tanıdık olmama hâli olduğundan söz eder. Tekinsizlik kavramının güvenli ve güvenli olmayan, iç ve dış, tanıdık ve yabancı olma gibi ev eksenini üzerinden tanımladığı muğlak sınırlar ve bu sınırların birbiri içine geçişine tanıdığı imkân Sürrealistler'in ilgisini cezbeder. Çift yönlü açılımları ve geçişleri bünyesinde barındıran bu durum Sürrealistler'e bilinç ve bilinçdışı arasındaki kurguladıkları ilişkilere benzer, muğlak anlamlar oluşturmaya eğilimli bir zemin sunar. Tekinsiz olma hâlini bu doğrultuda, kelimenin Almanca kökeninden de faydalanarak "bulanık bir sınır çizgisinde kalma, tanıdıklıkla bilinmezlik arasında göç etme hâli" olarak yorumlamak mümkündür (İlkin, 2012, 1). Ev, bilinç-bilinçdışı, iç-dış, güvenli-güvenli olmayan, tanıdık-yabancı gibi tüm bu geçişlerin tekinsizlik merkezli kurgusuna izin vererek yaratıcı üretimin en büyük çalışma alanlarından birinin ana omurgasını oluşturur. Vesely (2014, 105-106) ise yabancılaştırılmış olanın geri dönüşü olan tekinsizi, Modernizm tarafından bastırılıp ötekileştirilenin geri dönüşü olarak yorumlarken, mimarlığı hatta evi de sürrealist çalışmalar için 'kusursuz bir makine' olarak görür. Sürrealistlerin amacı, Modernizm tarafından katı kurallar ve işlevselcilikle bastırılan evin kendi içinde sahip olduğu ancak zamanla yabancılaştığı arzuları açığa çıkaran bir "düş makinesi"⁴²ne dönüştürülmesidir. Nitekim arzuları kısırtan/açığa çıkartan bu ev seyir hâlinde olduğu bulanık çizgide tekinsizi tetikleyen,

⁴² "Düş Makinesi" kavramı metne, Stephan Phillips'in "Introjection and Projection, Frederick Kiesler and His Dream Machine" başlıklı makalesinden kazandırılmıştır. Surrealism and Architecture içinde (der. Thomas Mical) New York, Routledge, 2005, s. 140-155

gerçekliği sorgulatan sürreel bir mekâna dönüşecekti. Evin arzularla, düşlerle yakından ilişkili bu hâlini Bachelard (2017, 37) Mekânın Poetikası kitabında tüm şiirselliğiyle evi “insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük bütünleştirici güçlerden biri” olarak tanımlayarak açıklar. Sürrealistler için de ev, bilinçaltında kalan anılara ve düşlere aralanan bir kapı, tutulan bir ayna rolü üstlenir. Tekinsizin Sürrealistlerce yorumlanan ev mekânına etkisi “heimlich” kelimesinin bir diğer anlamı olan “yuva” üzerinden de incelenir. Freud (akt. Hal Foster, 2011, 33) yuvanın zıt anlamına sahip tekinsizi, herkesin bir zamanlar orada bulunduğu ancak geri dönüşünün imkânsızlaşması nedeniyle yabancılaşp hasreti çekilen bir yuvaya dönüşen “anne bedeni” ve “üreme organı”yla özdeşleştirir. Yitirilmiş olan yuvaya dair bu benzeşimin yarattığı tekinsiz fantezilerin izleri Sürrealistlerce tasarlanan ev idealleri üzerinde daha da belirginleşir.

Sürrealizm’de hatta öncesinde -Birinci Dünya Savaşı sırasında Avrupa’sının tarafsız bölgesi olan Zürih’te ortaya çıkan- Dada’da da gözlemlendiği gibi akımların dönemin politik gerçekliğinden bağımsız bir oluşum ve gelişim seyrettiği söylenemez. Dahası dönemin politik koşulları Sürrealistler’in bu durum karşısında tavır alarak zaman zaman politik bir kimliğe bürünmesine neden olmakla kalmaz, politik durumunun yarattığı göç ve aidiyetsizlik gibi hislerin, yaklaşımları ve üretimleri üzerinde de dönüştürücü etkiler ve okunabilir izler bırakmasına yol açar. 1927 yılında Komünist Parti ile yakınlaşmaya başlayan Sürrealistler, parti politikası tarafından belirlenerek kontrol altına alınmaya çalışılan sanatsal yaklaşımların, sanatın özerkliğine ve bireyselliğine zıt düştüğünü düşünerek partiden uzaklaşır. 1935 yılına gelindiğinde ise milliyetçiliğin propaganda aracına dönüştürülerek sembolize edilen “ev” imgesine savaş açan Sürrealistler, başından beri yurtsuz çıktıkları bu yolculukta ulus bilincinin gelmekte olan savaş için yıkıcı bir güce dönüşeceğinin farkına varırlar (Demos, 2014, 332). Önce sanatın politika için bir propaganda aracına dönüştürülerek özerkliğini kaybetmesine, ardından “ev” sembolü üzerinden inşa edilmeye çalışılan “milliyetçi” duyguların yarattığı tehlikeye tepki gösteren Sürrealistler protestolarını öncelikle her daim aşına oldukları sokaklara taşırken, politik duruma gösterdikleri direnç ve tarafsızlıkla belki de kendi tarihlerindeki en özerk anlardan birine de ulaşmış olurlar. 1930’lu yılların sonlarına gelindiğinde hem Komünist Parti ile yaşanan politik ayrılıklardan hem de ekonomik problemler yüzünden sanatlarını destekleyen burjuvayla yakınlaşmak zorunda kalan Sürrealistler, tüm protestolarına sahne olan

sokakları terk ederek baştan beri eleştirmekte oldukları, yüksek sanatın sergilendiği galeri mekânlarına sığınır (Suleiman, 1994, 150). Sürrealistlerin galeri mekânına taşınmak zorunda kalmalarıyla birlikte sokağın “nostaljik bir temsile” dönüştüğünü iddia eden TJ Demos’un aksine, Foster, Krauss, Bois ve Buchloch (2004, 299) ise Sürrealizm’in bu yolla sürrealistlerin galeri ile sokak arasındaki, iç ve dış, özel ve kamusal, öznel ve sosyal olan arasındaki ayrımı bozguna uğrattığını iddia eder. 1938 yılında Paris Galerie Beaux-Arts’ta gerçekleştirilen *Exposition Internationale du Surrealisme* (Uluslararası Sürrealizm Sergisi)’nin ‘Sürrealist Sokak’ bölümü bu anlamda gerçekleştirilen bozgunun bir tür dışa vurumu olarak da değerlendirilebilir. 1940 yılında Avrupa’daki Sürrealistler’in büyük çoğunluğunun bulunduğu Paris’in, Almanya tarafından işgal edilmesi birçok Sürrealist’i Amerika’ya göç etmek zorunda bırakır. Bu durum Sürrealistler’in ev kavramına yaklaşımına yeni bir katmanın eklenmesine neden olur. Ev ve aidiyet hissi, bu kez göç etmek zorunda bırakıldıkları Amerika’da evin varlığını ve yerini yeniden sorguladıkları bir durumu tetikler. Bu sorgulama Demos’a (2014, 334) göre Sürrealistler’i ‘yaşanılabilir bir dünyaya’ yeniden dönüş için mitlere sarılmaya yönlendirir. Vesely (2014, 74) ise mitlere dönüşün dönemin siyasal durumuyla olan ilişkisini reddetmezken, akım içinde kullanılan otomatizm ve nesnel rastlantının yetersiz görülmeyle başlanmasının mitlere dönüşün asıl nedeni olduğunu savunur. Alışılmış anlamıyla barınağın imkansızlığına, ev’in geçmişte kaldığına değinen Adorno (2012, 42-43) durumu şu sözleriyle özetler: “Çalışma ve toplama kampları kadar, Avrupa kentlerinin bombalanması da, teknolojinin içkin gelişmesiyle eve çoktan biçilmiş olan hükmün sonunda infaz edilmesidir sadece.... Bugün eklememiz gerekir: Kendi evimizi ev olarak görmemek, orada kendimizi “evimizde” hissetmemek, ahlakın bir parçasıdır.” Bu noktada öncesinde faşizm tarafından bütünleştirici gücün simgesi hâline dönüştürülmüş evin özellikle İkinci Dünya Savaşı gibi ulusları yerinden eden bir yıkımın ardından artık gerçekliğini ve olumlu bir bütünleşmeye hizmet etme olasılığını yitirdiğinden söz etmek mümkündür. Sürrealistler’in geçirdiği dönüşümde sosyo-politik gerçekliğin payı elbette yadsınmaz ancak tüm politik gerçekliğin ötesinde ve hatta öncesinde ezoterizm, hermetizm gibi mitlere dayalı geleneklerin Sürrealizm’in en ilkel hâlinden bu yana ev, evren ve bütüncül bir dünya arzularıyla ilintili olduğu da unutulmamalıdır. Sürrealizm’in göç sebebiyle eve duyduğu hasretin körüklediği arzu, evi ve üzerine gerçekleştirilecek fiziksel çalışmaları, hem mitlere dayalı kolektif bir yaşam

mekânının hem de tekinsiz olanın tanıdık olanla ilişkisinin yeni bir etkenle birlikte yeniden kurgulanarak ele alınacağı bir konu hâline dönüşmüştür. Ev'e dair hasretle öncelikle ev mekânında, ardından sergi düzenlemelerinde eve dönüşü hissettirmeyi arzulayan duygularla şekillenen mekânlar, Sürrealistlerce sürgün olma durumuna verilen bir tepki ya da bir tür psikolojik ve politik gerçeklikle yüzleş(e)me(me) hâli olarak da yorumlanabilme imkânı taşır. İster gerçekliği reddediş ister eve dönüşe dair bir arzu üzerinden kurgulandığı düşünülün, Sürrealistler'in gerçekleştirdiği "ev"e dair mekânsal düşünce ve denemelerde geçirdikleri sosyo-politik dönemlerin üzerlerinde bıraktığı izleri görmek mümkündür.

4.1.2.2 Mekân olarak ev

"...ev, düşlemeyi barındırır, düşleyeni korur; ev, huzur içinde düş kurmamızı sağlar.."

Gaston, Bachelard (2017, 36)

Ev kavramına dair psikolojik, politik ve sosyal dinamikler etkisinde gelişen farklı yaklaşımlar doğrultusunda şekillenen, sürrealist düşüncenin ortaya çıkardığı "ev" denemelerinin kavramsal zenginliği, "Ev İdealleri"nin çalışmanın Mekân Hayalleri bölümüne konu oluşturacak güçlü başlıklardan biri hâline dönüşmesine neden olmuştur. Kronolojik süreci boyunca ev'in düşünsel boyutunun gelişimine ve dönüşümüne neden olan etkenler, ortaya çıkardıkları kavramlar ve yaklaşımlarla somut mekânsal üretimin de gelişimine katkı sağlamıştır.

Sürrealistlerce, ev üzerinde gerçekleştirilen çalışmalar teknik anlamda tanımladığımız şekilde inşa edilme fırsatı bulamamış olsalar da, Tristan Tzara, Roberto Matta Echaurren, Frederick Kiesler tarafından geliştirilen ev'e dair düşünceler doğrultusunda üretilen mekânsal tasvirler, kolajlar, çizimler ve maketler; Sürrealizm'in bir "düş makinesi" olarak gördüğü ev hakkında Sürrealist düşünceye dair bahsi geçen kavramsal ve tarihsel izleri de içerisinde barındırır. Ev kavramı sürrealist rehberde bir yandan içinde bulunduğu koşullar ve etkenler çerçevesinde gelişip yeni anlamlar kazanırken öte yandan da Sürrealistlerce gerçekleştirilen mekânsal üretimlerin düşünsel boyutlarını besleyip destekleyerek kavramın ve mekânın dönüşlü (öznesi ve nesnesi bir olan) bir ilişki içinde birbirlerini yeniden kurgulamalarına yardımcı olur. Burada anlamı yeniden ele alınarak, alışılmış nitelik ve gereksinimleri başkalaştırılarak, bozuma uğratılan "ev", sürrealist üretimi mekânsal olarak farklı arayışlara sürüklerken sadece fiziksel değil tanımı itibariyle de parçalanarak "ev"

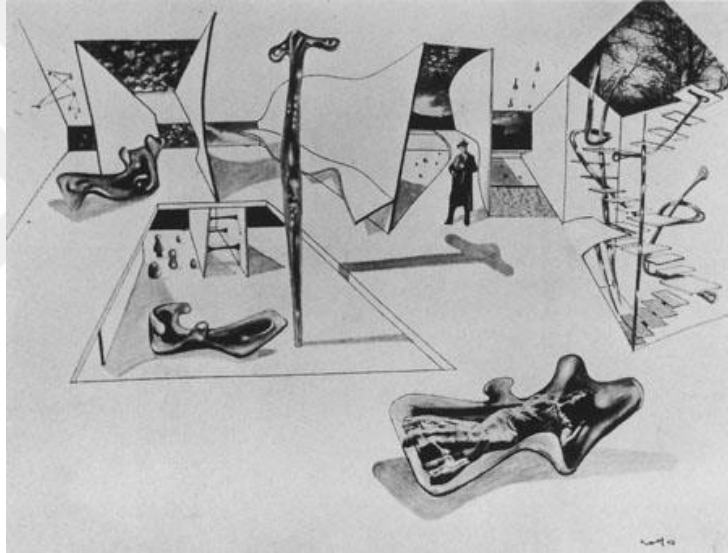
dışındaki mekânsal arayışların da ara-kavramı hâline gelir. Çalışma boyunca bu iki uç, birbirini besleyerek birbirlerinin anlamlarını, niteliklerini, tartışma alanlarını genişletmeyi sürdürür.

Tzara, Matta ve Kiesler'in ev üzerine metinleri, mekânsal kurgunun nitelikleri ve gereklilikleri üzerine referans oluştururken, Kiesler tarafından gerçekleştirilen denemeler, eskizler ve çizimler düşüncelerin üçüncü boyuta dönüşmeye çalışan hâlinin yansımaları olarak değerlendirilebilir. Gerek düşünceye gerekse mekâna yaklaşımda Sürrealistler'in öncelikle manifestoları üzerinden irdelenen, ardından ev'e dair yaklaşımlarının kavramsal omurgasını oluşturan etkenler üzerinden türetilen kavramların izleri sürülerek, mekâna dönüşme şansı bulan imkânlar ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır.

1933 yılında *Minotaure* dergisinde “Beğenide Belirli Bir Otomatizme Doğru” başlığıyla yayınlanan metin Tristan Tzara'nın “ev”e yaklaşımı hakkında detaylı bilgiler içeren üretimlerinden ilkin oluşturur. Tzara (2014, 469) mesken imgesini olumsuzlayan Modern Mimari'yi eleştirdiği bu metninde, geleceğin mimarisinden rahim-içi mimarisi olarak söz eder. Mesken söz konusu olduğunda doğum öncesi rahatlıktan bahsederek, vajina, çadır, mağara oyuğu gibi rahimvari yapılara gönderme yapan Tzara, Modern Mimari'nin iğdiş edilmiş hâlinden kaçış yolu olarak doğum öncesi arzulara dönülmesi gerektiğini iddia eder. Tzara'nın iğdiş edilmeyi Modernizm ile ilişkilendiren bu yaklaşımında Freud'un iğdiş edilme ile tekinsizlik arasında kurduğu ilişkinin izlerini görmek mümkündür. Freud iğdiş edilmenin çaresi olarak rahimde var olma fantezisinden söz ederken; öncesinde aşına olunup daha sonra bastırılan evi anne rahmi ve bedeni ile ilişkilendirir (Foster, 2011, 86). Eğer Modernizm iğdiş ederek tanıdık, bildik olandan uzaklaşmaya neden olduysa tanıdık olanın -ki bu durumda anne rahmine öykünen mimariyle bastırılmış olana dönüşün-tekensizlik hissiyle bağdaştırılması mümkündür. Modern Mimari'ye karşı çıkış bu anlamda bireyin uzaklaştırıldığı özüne, ilk hâline, aşına olduğuna duyduğu özlemle harekete geçen bir yuva arayışına yöneliştir. Ancak ilk anda tanıdık olanla çağrışım yapan fiziksel ve psikolojik rahatlık hissi de tekensizlik ile ilişkili olarak yerini bir süre sonra rahatsız edici bir şaşkınlığa bırakır. Bu noktada Vidler (1992, X) modern mimarlık ile kurulan bu ilişkiyi modern mimarlığın iğdiş edilmişliğini kendinden sonraki rahatsızlığı doğurmaya yarayan kasıtlı bir provoke edici güç olarak tanımlayarak açıklar. Arzulanan ancak bir o kadar da tekensiz hâle bürünen evin, Tzara

tarafından rahim ile ilişkilendirilmesi, geliştirilecek ve hâlihazırda geliştirilmekte olan “ev”e dair mekânsal arayışlar için bir dayanak yaratırken gerçekleştirilecek denemelerin bağlamı hakkında da ipuçları verir.

1938 yılında *Minotaure* dergisinde Roberto Matta Echaurren’in meskeni konu alan “Duyusal Matematik-Zaman Mimarlığı” (*Mathématique sensible-Architecture du temps*) başlıklı bir metni yayınlanır. Bir dönem, Modernizm’in öncü isimlerinden Le Corbusier ile de çalışmış olan Matta bu metinle, Le Corbusier tarafından “ussal matematik” olarak tanımlananın karşısına “duyusal matematik”i, “mekân mimarlığı” kavramının karşısına ise “zaman mimarlığı” kavramını yerleştirir (Vidler, 2014, 115). Çizimlerle de (Şekil 4.3) desteklenen bu metinde, Matta’nın eve dair yaklaşımının Tzara’nın görüşleriyle olan benzerliklerini gözlemlemek mümkündür.



Şekil 4.3. Roberto Matta Echaurren
(*Mathématique sensible-Architecture du temps*) (Url-11).

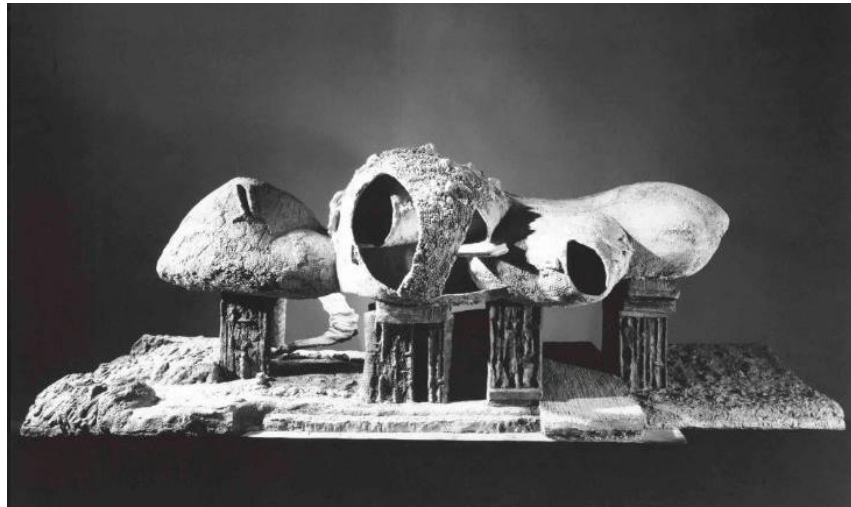
Zira Tzara’ya benzer şekilde Matta da metninde sık sık “hasreti çekilen” dürtülerden ve yaratılacak mekânın “anne” ve “anne bedeni” ile olan ilişkisinden söz eder. Matta alışılmış katmanların alaşağı edilmesiyle gerçekleşen sarsıntının yaratacağı yeni mekânın sahip olacağı imkânları anlatırken, şekillerini kaybeden yüzeylerin etkisiyle kendini arada kalmış ve deforme hissedecek kahramanlardan söz eder. Bu muğlak ve aynı zamanda tekinsiz ve formsuz mekân ya da mekân içinde gerçekleşecek yaşama dair arzuları, Sürrealist Manifestolar’da değinilen kavramları yeniden hatırlatır. Bu muğlak mekânı tasvir etmeyi sürdüren Matta, bedenin hareketlerini referans alan bir kalıp olarak tanımladığı mekânın -alışılmış dik açının aksine- vücudun şekline uyumlu, hareketli ve akışkan yüzeyleri ile insanın bedenini özgürlüğe kavuşturacağını

ve yaşamını dönüştüreceğini savunur. Aslında bir nevi belirlenmiş olanın katı sınırlarını reddeden ve asla tamamlanmayacak olan bu mekân, insan bedeni ile birlikte hareket ederek farklılaşır, tamamlanır ya da eksilir, her seferinde yeniden dönüşür, oluşur ve tanımlanır. Matta, tasvir ettiği bu mekânı, bir apartman dairesi maketiyle temsil etmeye çalıştığında ise rasyonel mimarlığa ait yapı iskeleti üzerinde farklı planlara, korkuluksuz merdivenlere, esnek ve şişme koltuklara sahip bir mekânın ortaya çıkarmaya başladığı görülür. Vidler (1992, 153), Matta'nın tasarladığı, matematiksel olanla dokunsal olanı birleştirmeye çalışan malzeme ve formları gösteren perspektiflere sahip bu mekânı “baş döndürücü bir makine”, “psikolojik bir etkileşim alanı” dahası bir tür “rahim simülasyonu”na benzetir.

Sürrealizmin mekânsal yaklaşımına dair Tzara ve Matta'ya kıyasla görece daha çok yazınsal ürün ve denemeler sunan Frederick Kiesler, Sürrealizm'in mimari olarak tanınmasının nedenini muhtemelen bu duruma borçludur. Ancak Kiesler, kendisini Korealist (*Correalist*)⁴³ olarak tanımlamayı tercih etmiştir. Kiesler'in kendisi tarafından ortaya atılan bu kavramın temeli ise insan, doğa ve teknoloji arasındaki ortak, etkileşimli ve devinimsel ilişkiye dayanır. Matta'ya benzer şekilde, hatta Matta'dan çok daha önce, 1924 yılında *De Stijl*'de yayınlanan manifestosunda zaman-mekân-mimarlığından söz ettiğini 1934 tarihli metninde hatırlatan Kiesler (2014, 486), Modernizm'in, bedenin ruhsal, fiziksel, toplumsal, mekanik çevresi ile olan ilişkisi etrafında şekillenmesi olarak tanımladığı “biyoteknik mimarlık” yaklaşımından yoksun olduğunu ileri sürer. Kiesler metinde “Mekân Evi”ni toplumsal, tektonik ve strüktürel olmak üzere üç ana başlık altında inceler. Bu başlıklar kısaca şu nitelik ve gereksinimlerle özetlenebilir: Gelenekler doğrultusunda sınırlanan yaşam alanları ve mahremiyet kurguları, küçük bir alanı kullanan ancak zaman unsuruyla birlikte şekillenen, azami esnekliğe sahip mekânsal kurgular ve farklı malzemelerin kendi olmaya yatkınlığının yarattığı birleşim zorluğunun aynı malzemedan oluşturulacak kabukla çözümü (Kiesler, 2014, 488-492). Kullanıcısıyla devingen bir etkileşim hâlinde olan bu mekân, kesin bir form, işlev ya da tamamlanmış bir hacim sunmayı reddederek kullanıcısının etkisiyle evrilerek anlam kazanır. Kiesler tarafından bahsedilen “Mekân Evi” Modernage şirketi tarafından 1933 yılında bir prototip olarak sergilenmek üzere ölçeğine sadık kalınarak inşa edilir. “Mekân Evi” prototipi Kiesler

⁴³ Korealizm (Correalism) terimi Kiesler (1939, 61) tarafından “insan ve onun doğal ve teknolojik çevresi arasında süregelen etkileşimin dinamikleri” olarak tanımlanır.

tarafından tanımlanan Korealizm doğrultusunda gelişse de, Kiesler'in ev'e yaklaşım parametrelerini açıkça tanımladığı ve bu parametreleri temel bir ilke çerçevesinde ele almaya çalıştığı metinlerinden beslenmesi yönüyle, -her ne kadar bilinen anlamıyla inşa edilerek kullanılamamış olsa da- düşüncenin üç boyuta dönüştürülme olanaklarını ve ipuçlarını içinde barındıran bir deneme olarak Sürrealizm'in mekânsal çalışmaları arasında önemli bir yere sahiptir. Kiesler'in bir diğer çalışması olan konsept çalışmalarının tarihi 1920'li yıllara dayanan "Sonsuz Ev" (Şekil 4.4), Tzara ve Matta'nın yaklaşımları ile Kiesler'in kendi tasarımı olan "Mekân Evi"ne konu olan fikirleri arasında bir ara kesit olma özelliği taşır. Zira "Sonsuz Ev"ün mekâna yaklaşımı "Mekân Evi" çalışmasıyla benzeşmekle birlikte, kuramsal altyapısı daha çok Tzara ve Matta'nın fikirleriyle örtüşür. Kiesler dışil mimarlığa gönderme yaptığı "Sonsuz Ev"de; gerçekliğin ötesine dair arayışlardan ya da Tzara ve Matta'nın çalışmalarından aşına olduğumuz döngü, süreklilik ve bütün olma hâli gibi kavramlara vurgu yapar. Ancak Kiesler (2014, 493-496). "Mekân Evi"nde sıkça bahsettiği toplumsal, tektonik, strüktürel şeklindeki üç ana yaklaşımı da yok saymayarak, sonsuz döngüye sahip bu mekânın yaşam süreçleri ihtiyaçlarından doğacak mahremleştirilebilir parçalara da sahip olabileceğinden, biçiminin yaşam süreçleri tarafından belirlenebileceğinden, yapı elemanlarının sürekli ve bir bütün hâlinde ele alınacağından söz eder. Kiesler'in tariflediği "Sonsuz Ev", bir yandan dışillliği, akışkanlığı ve döngüsellikle ana rahmi, tekinsizlik, ortak bir kozmos gibi sürrealist çağrışımları anımsatırken, öte yandan "Mekân Evi"nden bu yana süregelen, Modern Mimarlığın mekanik kutularına meydan okuyarak kendi ilkelerini tanımlamaya çalışan yeni yaşam modelinin izlerini de içinde yaşatmayı sürdürür.



Şekil 4.4. Frederick Kiesler, Endless House (Url-12).

Kiesler'e göre (2014, 497) "o (Sonsuz Ev) insanın insan olarak sığınacağı son yer"dir. Sığınılacak yer konusunda tekinsiz olanı tetikleyen ana rahmine benzerliği ile göze çarpan mağaraya yapılan vurguya Kiesler'in metinlerinde de rastlanır. Mağara, hem yaşam süreci gereksinimleri doğrultusunda kendinden beklenen işlevleri karşılamak üzere biçimlendirilen en küçük ve en ilkel birim olarak hem de birbiriyle bütünleşen yapı elemanları ve insanoğlunu doğayla bütünleştiren gerçeküstü hâliyle Kiesler'in ilgisini cezbeder. Bu noktada ilk kez 1949 yılında yayınlanan "Modern Mimarlıkta Sözde-İşlevselcilik" metninde Modern Mimarlığın standardizasyonunun boğuculuğundan kaçarak sığınılacak bir yer olarak mağaraya gönderme yapan Kiesler (2014, 502-505), teknik kusursuzluğu eleştirerek, işlevsel olanın git gide standartlaşmasının keşfedilmeyi bekleyen eksik ve örtük işlevleri göz ardı ettiğini savunur. Oysa ki hem ismiyle müsemma "Sonsuz Ev" hem de "Mekân Evi" standartları, formları ve mekân içindeki hem biçimsel hem işlevsel sınırları reddeder. Bu yaklaşıma zaman ve yaşam süreciyle birlikte değişecek parça işlevleri kadar, strüktürel yapı elemanları da dâhil edilebilir. Sonsuz olma durumunda sınırlar çözünürken, biçim ve işlev ilişkisi zaman ve yaşam etkisiyle muğlaklaşır, kullanıcı bu dönüşümün bir parçası olmaya davet edilir.

4.2 Sürrealizmde Gerçekleştirilmiş Mekân

"Gerçekleştirilmiş Mekân" başlığı altında Sürrealistler tarafından gerçekleştirilme imkânı bulmuş sergi ve gösteri mekânlarının incelendiği bu bölümde, bireysel nitelikleri nedeniyle çalışmanın kapsamı dışında bırakılmış olmakla birlikte, Sürrealistler'in kendi meskenleri de bir geçiş bölgesi olarak konumlandırılabilir. Zira bu meskenler bilinçli olarak akımı temsil etmek üzere tasarlanmış alanlar değilse de içlerinde barındırdıkları sürrealist karakterlerin fikir ve yaşam pratikleri arasındaki bağlantılarının okunabileceği aslî mekânlar olma özelliği taşır.

Sürrealistlerin evleri bütünüyle bizzat kendileri tarafından tasarlanmış olmasa da Sürrealist isimler evlerini fantazmagorik nesnelere, etnik ve sıra dışı objelerden oluşan kişisel eklentileriyle bir müze ya da nadire kabinesini andıran iç mekânlara dönüştürürler. İç mekânı kendi evrenlerini yaratacak şekilde yeni baştan kurgulayan Sürrealistler'i toplayıp kişisel eklentilere dönüştürdükleri nesnelere nedeniyle Benjamin tarafından bahsedilen koleksiyoncu ile özdeşleştirmek mümkündür. Benjamin'in (1999, 9) koleksiyoncu tanımında olduğu gibi Sürrealistler de bir

mahfaza olarak kullandıkları iç mekânda, kullanım değerlerini koleksiyon değerlerine dönüştürdükleri nesnelere aracılığıyla izler bırakırlar. Bu anlamda Breton'un evi rastlantısal olarak bir araya getirilmiş nesnelere dolu bir arşiv alanının şiirselliğiyle özdeşleştirilerek Sürrealizm ile ilişkilendirilebilirken; Yves Tanguy, Marcel Duhamel, Jacques Prévert ve Georges Sadoul gibi Sürrealist isimler tarafından paylaşılan ev Sürrealizm'in fanteziler, popüler kültür öğeleri ve eklektik nesnelere beslenen tavrıyla bağdaştırılabilir (Fijalkowski, 2014, 256-259). Ancak kimi sanatçıların evleri için Sürrealizm'in izlerinin böylesine görünür olduğundan söz etmek mümkün değildir. Daha derin ve çelişkili diyalektik ilişkileri barındıran bu evlere örnek olarak Dali ve Tzara'nın meskenlerinden söz edilebilir. Dali'nin Montsouris yakınlarındaki evi modernist, sade ve minimal bir iç mekâna sahipken, Port Lligat'taki bir balıkçı kulübesini 40 yıl boyunca yaptığı eklemelerle genişletmeyi sürdürdüğü ve "biyolojik bir strüktür" olarak tanımladığı labirentvari evi, eklektik ve sıra dışı öğelerle bezelidir ("Salvador Dali House-Portlligat History", 2019). Montsouris'teki evinin aksine Port Lligat'ta özgün, olağan dışı, ruhani bir dekoratiflik olarak tanımladığı Art Nouveau'ya olan ilgisinin izlerini takip etmek mümkündür. Ana rahmini çağrıştıran bir mimariyi savunan Tzara'nın Paris'teki, Adolf Loos tarafından tasarlanan ve modernist bir yapı izlenimi uyandıran evi ise, Loos'un iç mekâna atfettiği önem ve iç/dış gerilimini muğlaklaştıran ayna kullanımı (Colomina, 86, 1992) gibi ev içinde gerçekleştirdiği düzenlemeler göz önünde bulundurulduğunda modernist bir yapı olmaktan uzaklaşır. Ancak yine de Fijalkowski (2014, 247) evin aile ve burjuva ortamını hatırlatan hâli nedeniyle eve karşı daima mesafeli bir tavır alan Sürrealistler'in mesken tuttıkları mekânlarda da tamamıyla "sürrealist bir duruş" sergilemekten kaçındıklarını da kabul eder.

Sürrealistlerin mesken olarak kullandıkları bu "kişisel" mekânlar barındırdıkları kaos ve düzen, iç ve dış, söylem ve yaşanan mekân arasındaki çelişkilerle Sürrealizm'in her daim içinde barındırdığı muğlaklık temelli yaratıcı enerjiyi desteklerken, Sürrealizm'in kendi içinde ayrılan yönelimlerine dair de ipuçları sunar. Ancak her ne kadar "yaşanmış bir mekân" olarak sürrealist evler bireysel ölçekte Sürrealistler hakkında detaylı analizlerin gerçekleştirilmesine olanak sağlasa da barındırdıkları kişisellikleri yüzünden belirlenmiş bir amacın farkındalığıyla görülmek ve deneyimlenmek üzere gerçekleştirilen mekân çalışmalarını / düşüncelerini konu alan bu araştırmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

Bu bölüm kapsamında, “Gerçekleştirilmiş Mekân” başlığı altında, Sürrealistler tarafından yalnızca sanatın gerçekleştirildiği mekân olarak değil, sanatçı, eser ve mekâna bütünleşik yaklaşan bir tavırla yeniden ele alınan gösteri ve sergileme mekânları da incelenecektir. Sürrealist sanata/sanatçılara ev sahipliği eden sergi ve gösteri mekânları düzenlemeleri kent ve ev üzerine kurgulanan hayallerle karşılaştırıldığında daha çok gerçekleştirilme imkânı bulmuş olsa da kente ve eve dair kavramsal yaklaşımların etkilerini de içlerinde taşımayı sürdürür. Sergi ve gösteri mekânları bu başlık altında her ne kadar kent hayalleri ve ev ideallerinden ayrılıyor gibi görünse de gerçekleştirilen sergi ve gösteri düzenlemelerinin kimi zaman kuramsal altyapısında kimi zaman ise mekânsal arayışlarında kentin sokaklarıyla ya da ev ile kurdukları ilişkilerin izlerini gözlemlemek mümkündür. Çünkü tıpkı kent ve ev gibi sergi ve gösteri mekânları da Sürrealizm’in benzer kuramsal ve sosyo-politik dinamiklerinden etkilenirken kent ve ev’e dair oluşturulan yoğun düşlemi de içeriğinin bir parçası kılmaya devam eder.

Sergi düzenlemeleri Sürrealizm’i etkileyen temel dinamiklerin kavramsal karşılıklarının mekâna yansıyan izlerinin en iyi takip edilebildiği mekânlar arasında gelir. Bunda hem sayıca fazla olan üretimlerin hem de doğrudan ifade ve paylaşım sahası olmalarının etkisi büyüktür. Sürrealist sergiler içinde incelenecek örneklem genişletilebilecek olmakla birlikte, seçilen örnekler mekânsal denemelerin çeşitliliği ve Sürrealist sergilerin sokaktan salona geçiş evresiyle ilişkili olarak İkinci Dünya Savaşı yılları çevresinde yoğunlaştırılmıştır. “Sergi Mekânları”na yaklaşım için incelenecek örnekler arasında; 1938 Uluslararası Sürrealizm Sergisi (*Exposition International du Surréalisme Paris*), 1942 First Paper of Surrealism New York (*Sürrealizm’in İlk Belgeleri*), 1942 Bu Yüzyılın Sanatı (*Art of This Century*) New York ve 1947 Uluslararası Sürrealizm Sergisi (*Exposition International du Surréalisme Paris*) sayılabilir. Dada’dan bu yana evrilmeyi sürdüren performans kavramı ve performans mekânlarına yaklaşım ise öncelikle Antonin Artaud tarafından tiyatroya dair üretilen fikirleri ile başlanarak Kiesler’in Sonsuz Tiyatro çalışmasının mekânsal etkileri ile birlikte “Gösteri/Performans Mekânları” başlığı altında incelenecektir.

Sergi ve gösteri mekânlarına dair sürrealist yaklaşım ve fikirleri barındıran bu süreç Sürrealizm’i etkileyen tüm kavramsal ve mekânsal arayışlarla birlikte ele alınarak, mekânın her ölçekte ve boyutta birbiri ve bir diğeriyle olan ilişkisi üzerinden kavranmaya çalışılacaktır.

4.2.1 Sürrealizmde sergiler

Sürrealist sanatçılar yarattıkları sergi düzenlemeleri ile izleyicilerini yepyeni, alışılmadık bir dünyaya davet ederler. Sergiler yalnızca sergilenmekte olan eserler ile değil, sergi mekânına yaklaşımları ve mekânda yarattıkları şiirsel atmosferle de alışılmışın dışına çıkarak ilgi odağı olmayı sürdürür. Sürrealistlerce üretilen sergi mekânları eseri, performansı ve mekânı bir bütün hâlinde ele alarak birbiri içinde eritir ve dönüştürür (Altınyıldız-Artun, 2014, 37). Mekân, hem bütünü içinde kaybolmaya davet ettiği hem yaratmaya çalıştığı dünyanın bir parçası kılmaya çalıştığı izleyiciyi de bu dünyanın niteliklerine uygun deneyimlerin içine sürükler. Eserin mekânla, mekânın izleyiciyle ya da izleyicinin eserle girdiği etkileşimler sergi alanını beyaz bir küp olmaktan çıkartarak, sergiye performatif ve dinamik bir karakter kazandırır.

Kiesler (1995, 511) 1965 yılında kaleme aldığı İkinci Korealizm Manifestosu'nda sanat eserinin genişleyen çevresiyle birlikte ele alınmasını "Çevre de daha fazla değilse de en az nesnenin kendisi kadar önemlidir. Çünkü mekân ne kadar kapalı ya da açık, birleşik ya da seyrek olursa olsun nesne, nefesini onu kuşatan çevresine verirken çevrenin gerçekliğini de içine çeker."⁴⁴ sözleriyle açıklar. Sanat nesnesi ve mekânı Sürrealistler'in yaklaşımlarının bu bütünleşik yönüyle alışıldık sergi düzenlemelerinden ayrılır. Eser ve mekân arasındaki ilişki yeniden kurgulanırken, izleyici bu kurguda varlığıyla eser ve mekân arasındaki etkileşimi güçlendiren, sergiyi anlamlandıran, tamamlayan, yaşanan bir mekâna dönüştüren bir rol üstlenir.

Bütünleşik yaklaşımın yanı sıra sürrealist sergilerin oluşumu, mekânsal ve kavramsal organizasyonunda dönemin sosyo-politik izlerini de takip etmek mümkündür. Özellikle performatif eylem alanlarının sokaktan salona kaymasıyla birlikte Sürrealistler'in sergi mekânlarını ele alış ve yorumlama tarzında da belirgin değişiklikler yaşanır. Suleiman (1994, 152) "politik sokaktan artistik salona" taşınan sürrealist eylemi incelediği makalesinde bu durumun Sürrealizm'i, yalnızca sosyal ve finansal bir ikileme değil, devrimci bir program ve yaşama biçiminden çıkarıp estetik bir stil meselesine dönüştürülme problemine de sürüklediğinden söz eder. Kurumsallaşma ve salon kültürünün bir parçası olarak bir stil meselesine dönüşme

⁴⁴ "The environment becomes equally as important the object, if not more so, because the object breaths into the surrounding and also inhales the realities of the environment no matter in what space lose or wide apart, open air or indoor."

tehlikesi karşısında Sürrealistler maruz kaldıkları politik problemleri üretimlerinin bir parçası kılmaya çalışır. İkinci Dünya Savaşı ile birlikte gerçekleşen zoraki göçün – sürgünün- ardından “ev”de söz konusu olduğu gibi sergi alanları da aidiyetin sorgulandığı, sürrealist mitlere dönüşün izlerine rastlanan mekânlara dönüşür. Mekânı ve eseri bu bağlamdan ve beraberinde ilerleyen kavramlardan ayrı düşünmek ve anlamlandırmak güçleşir.

Gerçekleşen tüm bu dönüşümler ile birlikte harmanladıkları düşünceleri doğrultusunda Sürrealizm’in manifestolarında vurguladığı etkileşim, tekinsizlik, olağan dışılık, muğlaklık ve tamamlanmamışlık gibi kavramların mekâna yansıyan yorumlamalarının izlerini görmek mümkündür.

4.2.1.1 1938 uluslararası sürrealizm sergisi

1938 yılında, Paris’te Galerie Beaux-Arts’ta gerçekleşen “Uluslararası Sürrealizm Sergisi” on dört farklı ülkeden katılan sanatçılarıyla uluslararası oluşunu kanıtlarken serginin gerçekleştirildiği tarihi göz önünde bulundurarak bu serginin bir çeşit gövde gösterisi olduğunu da iddia etmek de mümkündür. Zira akım içinde yaşanan ayrılıklar bizzat Breton tarafından kaleme alınan 1929 tarihli İkinci Sürrealist manifesto aracılığıyla takip edilebiliyor olmakla birlikte, 1930’lu yıllarla birlikte Sürrealist grup içinde başlayan politik görüş eksenli kutuplaşmalar ve fikir ayrılıkları nedeniyle de akımın bir dağılma sürecinin eşiğinde olduğu oldukça aşikârdır. Lehmann’a (2017, 99) göre sergi hakkındaki bir diğer politik gerçeklik ise serginin Sürrealist grubun tam da ilki yeni geçmiş ancak ikincisi gelmekte olan savaşlar arasında hissettiği endişeli durumu yansıtıyor oluşudur. Birinci Dünya Savaşı ile birlikte savaşın getirdiği yıkımı eleştiren Dada’nın ardından, Sürrealizm 1930’lu yılları savaşız ancak farklı politik dinamiklerin karşısında pozisyon alarak geçirmek zorunda kalır. Kısa süre önce sona ermiş savaşın yarattığı tekinsizlik ve yeniden gelmekte olduğu hissedilen bir diğer savaşın tetiklediği muğlaklık arasında kalan Sürrealistler’in yaşadığı ikilem, bu sergi kapsamında sokak ve salon arasındaki geçişin yarattığı ikircikli duygularla da gittikçe pekişir.

1938 Uluslararası Sürrealizm Sergi’sinin girişteki avlusunda izleyiciyi Dali tarafından hazırlanan “Yağmurlu Taksi” (*Taxi pluvieux*) enstalasyonu karşılar. Ardından koridor boyunca uzanan “Paris’in En Güzel Sokakları” (*Les Plus belles rues de Paris*) adı verilen bir dizi vitrin mankeninden oluşturulmuş sokak enstalasyonu (Şekil 4.5)

izleyiciyi serginin ana mekânına doğru yönlendirir. “Yağmurlu Taksi” çalışmasındaki “köpekbalığı çenesi ve otomobil gözlüğü, gece kıyafeti ve salyangozların yadırgatıcı bir aradalığının” hem Dada hem de Sürrealizm’e özgü uygarlık-doğa ilişkisinden söz eden Uwe M. Schneede (2014, 307)’in bu çalışma hakkında yaptığı “uygarlığı esir alan doğanın ilksel dürtüleri” benzetmesi kolaylıkla gerçekliğin ötesine dair arayışların kökeninde yer alan başkalaşım ile ilişkilendirilebilir. Yanı sıra bu durum Sürrealistler tarafından rastlantısal olarak yan yana gelen farklı bağlamlara ait nesnelere güzel olanla kurduğu ilişkiyi de akıllara getirir. İçerideki hole geçişle birlikte duvar boyunca bilinçaltının gizli arzularını, olağan bir nesnenin içindeki olağan dışını ortaya çıkarmayı amaçlayarak tasarlanan on altı adet vitrin mankeni, Sürrealizm’in Man Ray, Max Ernst, Yves Tanguy ve André Masson gibi önde gelen isimleri tarafından varsayılan sokak hattı boyunca yerleştirilmiştir. Bu durum Sürrealizm’in sokaktan salona kayan performans alanı, dahası açılış saati ve davetiyedeki şık giyim çağrısıyla salonlaşma, burjuvalaşma eleştirilerinin odağına yerleştirilen pozisyonuna, -sokak adı da dâhil olmak üzere- pasajları andıran vitrin mankenleri kurgusuyla yaptığı karşı bir eleştiri / atak olarak da yorumlanabilir.



Şekil 4.5 : 1938 Uluslararası Sürrealizm Sergisi, Sürrealist Sokak (Url-13).

Aslında sergi mekânın diğer bölümlerinde de sürdürülecek sürrealist şov ve enstalasyonları, Sürrealizm'in steril, sessiz ve standardize edilmiş modern sergi alanının içine doğru gerçekleştirdiği sızışlar olarak da yorumlamak mümkündür (Foster ve diğ, 2004, 299). Dahası Sürrealizm'in alışkanlıklarını kapının dışında bırakmak yerine, kapıyı genişleterek sokağı salonun içine yerleştirmiş oluşu da bu durumun bir örneği olarak ele alınabilir. İçeride ve dışarıda olma hâlini, salonu ve sokağı yeniden sorgulatan; bir geçiş mekânının muğlaklığı ve sınırları silikleştirme gücü üzerinden hareket eden bu mekânsal tavır, Sürrealizm'in kavramsal yaklaşımlarıyla da örtüşerek sergi mekânının kurgusunun biçimlenişine etki eder.

Geçiş / giriş / karşılama mekânında gerçekleştirilen bu iki enstalasyonun mekânları üzerinden düşündüğümüzde, girişteki avluda yer alan "Yağmurlu Taksi" iç ve dışın, ana mekâna bağlanan bir koridor üzerinde yer alan "Paris'in En Güzel Sokakları" ise sokak ve salonun ikircikliğini gözler önüne serer. Antre ve koridor olma durumunu ev üzerinden okuyan Brian Dillon (2010, 55-56) "giriş holünü iç ya da dış olmayan henüz evin mahrem bölgelerine girilmeyen bir bölge" koridoru ise "mekânsal ve alegorik olarak bizi iç mekâna yaklaştırmaya yönlendiren yer" olarak tanımlarken, bizlere aynı okumanın sergi mekânları üzerinde de düşünülebileceğini hatırlatır. Bu ara mekân olma, bir yere ulaştırma ya da iki yere de ait olmama durumu, mekânsal olarak serginin antresi ya da koridoruyla ilişkilendirilebilirken, sürrealist sokak bu arada kalmışlığın en belirgin izine dönüşür. Bu muğlak hâl pekâlâ Sürrealizm'in uyku ve uyanıklık, gerçek ve hayal arasında tanımlanan düşsel bölgesini veya birbiri içerisine karışmaya hazır, tamamlanmamış, hem iç hem dışla etkileşimde olmayı sürdüren formsuz ruhunu da hatırlatır. Aynı şekilde bu bir dizi zıtlık arasında pekâlâ gizli (örtük) bir dengeden de söz etmek mümkündür.

Serginin Marcel Duchamp tarafından hazırlanmış ana salonuna (Şekil 4.6) varıldığında kömür çuvallarıyla kaplı bir tavan ve kuru yapraklarla kaplı bir zeminden oluşan mağaravari bir sığınağın içine girilir. Mağaranın içine giren seyircinin etrafı doğayı yansıtan nilüfer ve sazlarla, erotik arzuları çağrıştıran bir yatakla, hoparlörlerden gelen karmaşık sesler ve ocakta pişmekte olan kahve kokusuyla kuşatılır. Seyirci her türlü duyusuyla performansın ve mekânın bir parçası olmaya davet edilirken Schneede'nin (2014, 313) deyişiyle, bu yolla sergi alanında

Merzbau⁴⁵ gibi üç boyutlu bir kolajın yaratılmasına da yardımcı olunmaktadır. Üretilen kolaj üç boyutlu somut nesnelere ötesinde ses, koku gibi duyuları da içerisinde katarak kompozisyonunu zenginleştirir, hatta bununla birlikte kolajın anlamını ve bağlamını da dönüştürür. Birbirinden farklı gerçekliklerin, nesnelere, farklı anlara ait ve farklı duygulara hitap eden fragmanlarının parçalanıp yeniden birleştirilmesiyle yaratılan alternatif evren, sergi mekânını beyaz, nötr ve hijyenik tavrından kurtararak sürreal ve eleştirel bir mekân hâline getirir. Kapılarını açan bu alternatif evren, davet ettiği sürreal mekânda türlü arzu ve dürtülerini kışkırttığı seyirciyi, farklı bir gerçekliğin olanaklılığına ve kendi hayal gücünün keşfine doğru çıkacağı yolculuğa ikna etmeye çalışır.



Şekil 4.6 : 1938 Uluslararası Sürrealizm Sergisi Ana Salon (Url-14).

Sergi salonu içindeki bir diğer yenilikçi yaklaşım olarak Hélène Vanel tarafından gerçekleştirilen ve bir histeri nöbetini andıran, hızlı adımlarla etrafa sular sıçratarak izleyiciyle fiziksel ve ruhsal etkileşime geçilen performatik gösteri örnek gösterilebilir. Ana salondaki enstalasyona eşlik eden Fransız dansçı Hélène Vanel'in performatif gösterisi Lehmann'a (2017, 102-106) göre ise gelmekte olan İkinci Dünya Savaşı'na doğru kitleleri uyandırmaya çalışan bir çağrıdır. Sosyo-politik bağlamının / mesajının dışında, sergiyle performans sanatını birleştiren bu yaklaşım, sanat dalları ve mekânları arasındaki keskin çizgileri de bulanıklaştırır.

⁴⁵ Merzbau 1917 yılında Dadaist sanatçı Kurt Schwitters tarafından Almanya'nın Hannover kentinde yapımına başlanan ancak 1943 yılında yıkılan, tüm iç mekânı kapsayan farklı nesnelere ait parçaların bir araya getirilmesiyle oluşturulan bir kolaj çalışması.

Sergi içinde gerçekleşen, Sürrealizm'in davranışsal, dadaist ve avangard boyutlarıyla da örtüşen mekânsal, eleştirel ve alışılmışın ters yüz edilmesini amaçlayan tüm bu yaklaşımlar şüphesiz ki Sürrealizm'in tüm birikiminin yansımasını özetler niteliktedir.

4.2.1.2 1942 sürrealizmin ilk belgeleri (first paper of surrealism) sergisi

Sürrealizm'in İlk Belgeleri (*First Paper of Surrealism*) sergisi, 1942 yılında New York'ta Sürrealistler tarafından açılacak iki sergiden ilkidir. Ekim ayında, Madison Caddesi'ndeki ihtişamlı Whitelaw Reid Malikanesi'nde yaklaşık 50 uluslararası sanatçının katılımıyla gerçekleşen bu sergi adını Amerika'ya göçmek zorunda kalan Sürrealistler'in vatandaşlık başvuru belgelerine gönderme yapan "First Paper" (İlk Belge) kelimesinden alır (Housefield, 2018).

Serginin en çarpıcı bölümlerinden biri ise Marcel Duchamp tarafından bir buçuk kilometre uzunluğundaki beyaz bir ipe tüm sergi salonunu örümcek ağı gibi çepeçevre ve farklı yönlerden sarılmasıyla oluşturulan enstalasyondur (Şekil 4.7). Hâlihazırda Duchamp'ın dadaist bir tavırla sergi mekânının alışılmış geleneklerini altüst etmeye çalıştığı Paris'te gerçekleşen bir önceki sergi düşünüldüğünde bu yaklaşımı da benzer dadaist / nihilist bağlamda anlamlandırmak mümkündür ancak yine de bu gerçeklik sürgün olma hâlinin bu sergide yarattığı farklılığı/farkındalığı göz ardı etmeye yetmez.



Şekil 4.7 : 1942 First Paper of Surrealism, Marcel Duchamp enstalasyonu (Url-15).

Sergi bulunduğu konum ve tarihsel bağlam içinde incelenecek olduğunda, T. J. Demos (2014, 329-330) sergiyi Sürrealizm'in köklerinden koparılışının doğurduğu evsizlik,

aidiyetsizlik ve tekinsizlik duygularıyla ilişkilendirerek, Marcel Duchamp tarafından hazırlanan labirentvari ip enstalasyonunu ev kavramının olumsuzlanması ve sürgün olma hâliyle bir tür yüzleşme olarak yorumlar. İp izleyici, mekân ve eser üçgeninde arasında yarattığı engel ile ötekilik ve dışlanmışlığı çağrıştıran gergin bir ortam kurgularken Sürrealistler’i ve izleyicileri sürgün olma ve evsizlik gerçeğiyle yüzleştirerek bir sarsıntı yaratmaya çalışır. Paris’te gerçekleşen sergideki yaklaşmakta olan savaşa karşı kitleleri uyandırmaya çalışan Hélène Vanel’in performansının ardından seyirciyi sürgün olma hâliyle sert bir yüzleşmeye davet eden bu enstalasyon birlikte düşünüldüğünde kronolojik bir anlatı olarak okunabilir.

Enstalasyonda kullanılan ip, bir yandan mekân içinde yer değiştirmeyi zorlaştırırken, –tıpkı etkinliğin isminde de bahsi geçen “first paper” ile başka bir ülkeye yerleşimin güçlükleri gibi- sergi mekânına girişi bloke ederek de işgal edilme hâlini yakın bir karşıtına (engel olma) çevirir ve oluşan bu labirent çağdaş bir alegori olarak düşünüldüğünde ise sürrealist sanatçıları çıkış yolunu arayan Ariadne⁴⁶’lere dönüştürür (Foster ve diğ, 2004, 300-301). Bu yaklaşımla labirentin savaş ve göç ile birlikte hem fiziksel olarak bilmedikleri bir mekâna giderek yönsüzleşen / yersizleşen hem de savaşın doğurduğu kaosun içinde bilinci ve duyguları hasar gören Sürrealistler’in durumunu tanımlamaya en yakın mekân olduğu da düşünülebilir. Yanı sıra bilinemez ve öngörülemezliğin potansiyeli ve tekinsizliği ile labirent sürrealist yaratıcılığı tetikleyen bir mekân-kavram olarak da anlamlandırılabilir. Labirent kavramı bahsedilen bu yönleri ile serginin kavramsal yaklaşımına dair okumaların çeşitlendirilmesine de olanak sağlar.

Öte yandan Duchamp’ın enstalasyonu pürüzsüz sergi mekânını, yalnızca eserlerin gözlemlendiği değil, çevresinde yarattığı yeni mekân kurgusu (labirent) ile birlikte deneyimlenmesi gereken performatif ve etkileşimli bir ortama dönüştürür. İplerin ardından gözlemlenen ve daha yakınına ulaşabilmek için ipler arasından geçişi zorunlu kılarak fiziksel müdahale ve mücadeleyi de içinde barındıran bu deneyim, eseri algılamak isteyen izleyiciyi fiziksel bir etkileşimin içine sürükler. Bu mekânın içinde izleyici, ancak ipleri aralayarak yarattığı rastlantısal yollarla eseri deneyimleyebilme

⁴⁶ “Yunan Mitolojisinde Pasiphae ve Mithos’un kızı olan Ariadne, Theseus’a âşık olur. Bir iplik yardımıyla Theseus’un Minos tarafından labirentte saklanan Minotaur’u yenerek labirentten çıkmasına yardımcı olur” (Grimal, 1990, 59).

mekânı bulur. Dahası yalnızca eseri değil esere ulaşmak için yarattığı bu yolla sanatçı tarafından bir araya getirilmiş eser-mekân bütünlüğünü de deneyimlemiş olur. İzleyici ipler nedeniyle eserden uzaklaşırken, sergileme alanı iki boyutlu bir düzlemden boşluğu formsuzlaştırılmış üç boyutlu bir hacme evrilir. Boşlukların ve etkileşim alanının karmaşık bir düzlemler sistemine dönüştürüldüğü enstalasyon, başta hazır-nesne olan ip olmak üzere sergilenen eserleri pürüzsüz sergileme bölgesinden kopartarak bağımsızlaştırır, hem kendi içinde hem birbirine bağlanan ilişki ağlarıyla birlikte taşınabilir bir hâle büründürerek yersizleştirir / evsizleştirir.

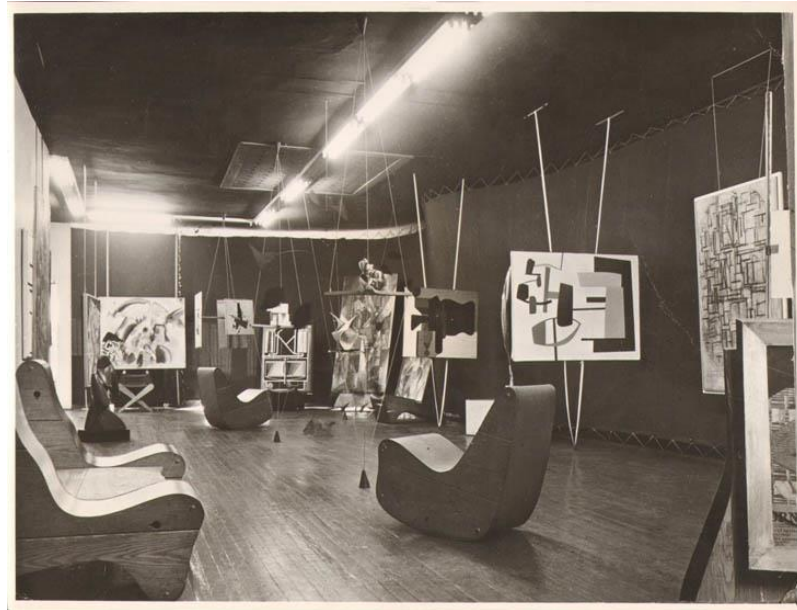
4.2.1.3 1942 bu yüzyılın sanatı (art of this century) sergisi

“First Paper of Surrealism” sergisinden yaklaşık bir hafta sonra New York’ta, Peggy Guggenheim’da gerçekleşen “Bu Yüzyılın Sanatı” (*Art of This Century*) sergisinin mekân düzenlemeleri (Şekil 4.8) Kiesler tarafından tasarlanır. Avrupa’dan sürgün edilen Sürrealist sanatçılar ile genç Amerikalı Sürrealistler’i bir araya getiren bu sergi mekânı bir sergi olmanın da ötesinde bir toplanma alanına dönüşür. Kalıcı sergiler için özel koleksiyonları içeren Sürrealist, Soyut ve Kinetik Galeri, geçici sergiler için ise Günışığı Galeri olmak üzere dört ana mekâna bölünen galerinin Kiesler’e bırakılan sergi mekânı tasarımını kendi içinde bir enstalasyon tasarımı çalışması olarak da tanımlamak mümkündür. Bu sergi mekânı tasarımında da elbette Kiesler’in ev’e dair kavramsal ve mekânsal yaklaşımlarının olduğu kadar korealist ve bütüncül tasarım anlayışının da izleri görülür.

Eğrisel duvarlarla çevrili Soyut Galeri’de çerçevelenmemiş resimler birbirine paralel olacak şekilde iplerle tavandan sarkıtılıp Kinetik Galeri’de hareketli bir taşıma bandı üzerinde Paul Klee’nin resimleri ve Kiesler tarafından özel olarak tasarlanan hareketli bir mekanizmada Marcel Duchamp’ın *Boite en Valis* eseri sergilenirken; en aykırı bölüm olan Sürrealist Galeri’de sakız ağacından yapılmış kapsayıcı / kavisli duvarlar ve aynı zamanda -her bölümde benzerleri yer alan- heykel standı görevi gören biyomorfik sandalyeler bulunur (Foster ve diğ., 2004, 300). Art of This Century, bütüncül bir enstalasyonu çağrıştıran, kapsayıcı, etkileşime açık, hareketli mekânsal kurgusu ile seyirciyi içeriye davet ederken Sürrealist Galeri bölümündeki rahmi andıran eğrisel, kapsayıcı duvarları ve mobilyalarıyla da Kiesler’in çalışmalarında görmeye alışık olduğumuz ana rahmini çağrıştıran, biyoteknik, mağaravari, tekinsiz yaklaşımları da sürdürmeye devam eder.

Serginin en dikkat çekici bölümlerinden biri olan Soyut Galeri’de iplerle asılan resimler aracılığıyla izleyici, eser ve mekân arasındaki sınırları bulanıklaştıran yaklaşım, izleyiciyi eserin sergilendiği boşluğun bir parçası olmaya davet eder. Eser de böylelikle sınırlandırılmış sergileme kalıplarından sıyrılarak yeni bir ifade kazanmış olur. Sergi tasarımının yalnızca avangardist bir dürtüyle değil, rüya ve gerçeklik arasındaki çizgiyi muğlaklaştıran sürrealist tavırla da ilişkili şekilde “sergilenme sınırları belirlenmiş/tanımlanmış eser” tanımını yok sayarak biçimlendiği iddia edilebilir. Sürrealist bir yaklaşımla buradaki hedefin, sanatçı, eser ve izleyici arasındaki dolaylı anlatıcıları / öğeleri yok sayarak, fiziksel ve bilinçdışı algıları özgür bırakan bütüncül bir evren yaratmak olduğu düşünülebilir. Kiesler’in hem “ev”i, hem sanatı, hem de sergi mekânını yorumlayışında da aynı bütüncül ve birleştirici arzunun varlığından söz etmek mümkündür.

Kiesler özellikle Kinetik Galeri’de kullandığı, izleyiciyi farklı açılardan eseri deneyimlemeye davet eden mekanik sistemleri ile de sergi mekânına yeni yaklaşımlar eklemeyi sürdürür. Bunlar arasında Duchamp’ın ve Klee’nin çalışmaları için kurguladığı mekanik sistemlerden söz edilebilir. Ancak Kiesler’in sergide kurguladığı mekanik yaklaşım bununla sınırlı değildir, Kiesler sergide yaratmaya çalıştığı bütüncül atmosferi bizzat ilgilendiği aydınlatma ve ses sistemleriyle de destekler. Şüphesiz ki Kiesler’in sergi salonuna dair teknolojiyi ön planda tutan bu yaklaşımları korealizmi tanımlarken teknolojiyle kurguladığı ilişki ile de bağlantılıdır.



Şekil 4.8 : 1942 Art of This Century, New York, Soyut Galeri (Url-16).

Sürrealist Galeri bölümünde biyomorfik mobilyalar aracılığıyla okuduğu izleri Kiesler'in önceki çalışmalarını göz önünde bulundurarak yorumlayan Shirley Haines-Cooke (2009, 135), Kiesler'in bu sergiyle yalnızca sergi mekânına yeni bakış açıları veya yaklaşımlar getirmediğini aynı zamanda erken dönem tiyatro ve mobilya tasarım örneklerini sergilediğine de dikkat çeker. Aslında Kiesler'in hâlihazırda tüm (ev, sergi, tiyatro vb.) üretimleri içlerinde barındırdıkları benzer bağlantılar ve ilişkilerle ortak bir zihinsel üretimin parçaları olduğunu hissettirir. Sergi mekânını kendi içinde olduğu kadar, Kiesler'in tüm üretiminin birbiriyle kurduğu ilişki içinde eklenerek gelişmeyi sürdüren bir bütünün parçası olarak da anlamlandırmak mümkündür.

4.2.1.4 1947 uluslararası sürrealizm sergisi

Sürrealistler, savaşın ardından Duchamp, Breton ve Kiesler tarafından kurgulanan “Uluslararası Sürrealizm Sergisi” için Paris'te yeniden bir araya gelir. Sergileme yöntemleri ve eserleri ile düzenledikleri her mekânda sergi kavramına yeni yaklaşımlar getiren bu üç ismin bir nevi küratörlüğünü üstlendiği sergi, Sürrealizm'in savaş karşısında gösterdiği birliktelik ve direnç dair bir gösteri niteliği taşır.

Serginin, Sürrealizm'in İkinci Dünya Savaşı ile birlikte ortak bir mit arayışına girişinin -asında bilinçli ya da bilinçsizce başlangıçtaki hermetik arayışlarına doğru geri yönelişinin- en görünür kılındığı sergi olduğunu iddia etmek mümkündür. Zira Paris Galeri Maeght'te düzenlenen bu sergi kapsamında Breton tarafından sanatın “bütün partizan politikalarından bağımsız olduğu” “Yeni bir Mit”e doğru hareket edileceği açıkça dile getirilir (akt. Lehmann, 2016, 439). Serginin bir diğer önemi ise Duchamp'ın önerisi doğrultusunda “sergi salonunun bir anlatı güzergâhı olarak kurgulanarak seyirci için bir kabul ayinine” dönüştürülmesidir (Kraus, 2014, 383). Bu durumun da sergiyi dikkat çekici küratörlük denemelerinden biri kıldığı iddia edilebilir. Tüm bu koşulların bir arada değerlendirilmesi ise 1947 Uluslararası Sürrealizm Sergisi'nin Sürrealizm tarihi içinde özel bir yer edinmesine neden olur.

“Yeni Mit” teması etrafında şekillenen sergi, her zaman olduğu gibi Sürrealistler'in sergi mekânına dair öncü yaklaşımlarına ev sahipliği eder. Kurgulanan anlatı güzergâhı, izleyiciyi adım adım mekânın diğer bölümlerine ulaştırırken aynı zamanda gerçek mekândan (sokak) mitlere (sergi salonuna) doğru bir yolculuğa da çıkarır. Tasarlanan bu güzergahta sergi mekânının yolu üzerine yerleştirilen bir teşhir vitriniyle izleyicilerini karşılarken, basamak rıhtları Sürrealistlerce önemli yazarlara

göndermeler yapan bir merdivenle izleyicileri üst kata taşır. Teşhir vitrininde bulunan çıplak mankenler ile yaratılmaya başlanan tahrik edici şok algısı, sergi kataloğunun kapağında yer alan siyah kadifenin üzerine yerleştirilen kauçuk kadın göğsü ile güçlendirilir. Üzerinde “lütfen dokunun” yazan bu katalog da başta olmak üzere görme düzeyini azaltan ışıklandırmalarıyla bu sergi, geleneksel galerinin dokunmayı yasaklayan tutumuna karşılık dokunma duyusunu ön plana çıkaran bir yanıt niteliği taşır (Lehmann, 2014). Sürrealist sergilerin, izleyici ve eser arasındaki sınırı muğlaklaştıran yaklaşımının bir çeşidi olarak bu kez izleyici ve eser arasındaki ilişki dokunma duygusuyla pekiştirilmeye çalışılır ve izleyici dokunarak eserin, mekânın ve sürecin bir parçası olmaya davet edilir. Eser ile izleyicinin geçtiği bu temasta, dokunmanın önemi görme duyusunun önüne geçer. Pallasma (2018, 52) dokunmaya görmenin bilinçdışı olma görevini yüklerken, görmenin aslında dokunma tarafından kavrananı açığa çıkardığından söz eder. Sürrealistler’in bu sergide, görünen gerçekliğin ötesini kavrama aracı olarak dokunma duyusunu kullandığı da düşünülebilir.

Merdivenlerin ardından ulaşılan Kiesler tarafından tasarlanan “Hurafeler Salonu”, oval şekliyle ilkel ve kadınsı olanla ilişkilendirilirken, koyu renk kumaşla kaplı duvarları ve loş ışıklarıyla tekinsiz bir mağarayı çağırır. İlkel olan ve bilincin ötesindeki yeni mite çağrı yapan tabu figürleri içeren bu salonun ardından Duchamp tarafından tasarlanan arınma ve yeniden doğumu sembolize eden “Yağmur Salonu”na ulaşılır. Yapay yağmuru andıran perdeleriyle bu mekân anlatısı sunulan güzergâhın bir parçasıyken salonun ortasında yer alan bilardo masası sürrealist yöntemlerle bu anlatıyı kıran, orada olması öngörülemeyen bir objenin rastlantısal güzelliğini çağırıştıran sarkastik bir objeye dönüşür. Arınmanın ardından her biri bir burca ve mitolojik karakterlere adanmış on iki adet sekizgen sunağı içeren bir labirentten geçilerek son bölüm olan “Kütüphane”ye varılır. “Kütüphane” bölümü Sürrealistler’in üretimlerine katkıda bulunan ya da sürrealist konuları içeren kitaplara, resimlere ve anılara ev sahipliği ederek sergi rotasına daha önce deneyimlenmemiş / alışılmadık bir bölüm olarak eklenir.

Agnieszka Kuczyńska (2014, 94-97), sergi temasının okültizm ile olan yakınlığının beklenen ilgiyi uyandıramadığını dahası her ne kadar savaşın rasyonel yüzünün karşısına yerleştirilerek savaşı eleştiriyor olsa da mitsel tavrın hem “Orta Çağ kalıntısı”

olarak nitelendirilmesi hem de faşist yaklaşımlar tarafından kullanılmasından ötürü dönemin komünist kanadının tepkisini çektiğini belirtir. Sürrealizmin mite, bütünselleştirici bir evrene dair yaklaşımı Sürrealizm'in kökenlerine ait çok erken dönemlere dayanıyor olmakla birlikte İkinci Dünya Savaşı ile birlikte yeniden ortaya çıkan bu ezoterik arzuların faşist düşünceyle ilişkilendirilmesinin ve tepki çekmesinin en büyük nedeni bu üslubun kısa süre önce faşist iktidar tarafından kullanılarak tüketilmiş olmasıdır. Savaş sonrası Paris'te gerçekleşen sergi, İkinci Dünya Savaşı döneminin özellikle Fransız propaganda aracına dönüşen idealize edilmiş dünya, birliği sağlayan ev miti gibi öğelerden ötürü kendi niyetinin farklılığını tam olarak ifade etmeyi başaramaz.

4.2.2 Sürrealizmde performans / gösteri mekânları

Sürrealistler gösteri ve performansı kimi zaman bir propoganda kimi zamansa sergi kurgusuyla bütünleşik bir etkileşim aracı olarak kullanmayı sürdürseler de bu bölümde incelenecek mekânlar tiyatro ve sinema gibi tamamıyla gösteri ve performans kurgusu çevresinde şekillenen tasarımları içermektedir. Sürrealistler tarafından gerçekleştirilen gösteri ve/veya performanslar çoğunlukla kendiliğinden oluşan hâliyle mekânın parçasına dönüşmeye eğilimli etkinliklerdir. Ancak bununla birlikte, gerçekleştirilecek ve elbette sürrealist tavrıyla kalıpları alt üst edecek gösterinin radikal ve olağan dışı yaklaşımları doğrultusunda şekillendirilen gösteri/performans mekânları da bir o kadar sarsıcı ve öncü tasarımların ortaya çıkmasına neden olur. Bu durum gerçekleştirilen gösterinin/performansın sunduğu alternatif yöntem ve yaklaşım kadar bu radikal gösterinin gerçekleşeceği mekânın tasarımının da önem kazanmasına yol açar. Hem kurgulanacak gösteri hem de aktör ve izleyici ilişkisi mekânı alışılmadık, öngörülemeyen imkânlar sunmaya zorlarken Sürrealistler'in tiyatro ve sinema için tasarladıkları mekânlar da olağan dışı ya da rastlantısal olanın esnek kurgusuna izin veren avangard yaklaşımlarıyla benzerlerinden ayrışır.

Performansa dayalı eylemlerin, insan, kavram ve bilinçdışı arasındaki ilişkinin eylem anında sorgulanmasının kapısını aralayarak performans alanının uç noktalarının keşfedilmesine olanak sağladığını ifade eden Tschumi (2014, 136), performans çevresinde dönüşen performans mekânlarının da bu yönünün göz önüne alınarak değerlendirilmesini gerekli bulur. Antonin Artaud'nun performans mekânlarını ele alışının sürrealist kurgusuyla şekillenmeye başlayan mekân, Frederick Kiesler'in

“Mekân Sahnesi” ve “Sonsuz Tiyatro” tasarımlarıyla da kalıplaşmış izleyici-sahne ilişkisini ve çizgisini muğlaklaştırarak sınırların ötesine sürüklemeyi sürdürür. Şüphesiz ki bu mekânsal dönüşümün ve gelişimin izleri tiyatro ve sinemanın Sürrealistler tarafından yeni bir bakışla ele alınışı ve anlamlandırışıyla yakından ilişkilidir. Zira Rapti (2016, 6) sürrealist tiyatroyu gerçekliğin yalnızca bir temsili değil izleyiciyi başka bir dünyaya taşıyan dönüştürülmüş gerçekliğin yeniden sunumu olarak tanımlar. Tiyatronun, gösterinin ya da performatif her türlü etkinliğin değişen ve genişleyen anlamları doğrultusunda mekân da biçimlenmeyi, dönüşmeyi ve değişmeyi sürdürür.

Etkileşim ve sergi mekânına dair çizilmiş sınırların muğlaklaştırılması gibi yaklaşımlar üzerinden şekillenen Sürrealist sergi mekânları gibi gösterinin kalıplaşmış izleyici, sahne ve aktör üçgenini kırmaya çalışarak sanatı hayatla, izleyiciyi gösteri ve mekânla aynı düzlemde buluşturmaya çalışan gösteri ve performans mekânları da Sürrealistler’in mekâna yaklaşımlarına dair kavramsal ipuçlarını içlerinde barındırır.

4.2.2.1 Antonin Artaud ve vahşet tiyatrosu

“Bizler özgür değiliz. Ve gökyüzü başımızın üstüne düşebilir. Tiyatro da bize önce bunu öğretmek için yaratılmıştır.”

Antonin Artaud (1993, 71)

Sürrealizm akımının önemli temsilcilerinden olan Antonin Artaud her ne kadar yaşadığı görüş ayrılıkları nedeniyle gruptan ayrılmış olsa da tiyatroya ve tiyatro mekânına dair yaklaşımlarında Sürrealist tavrın izlerini korumayı sürdürür. Sürrealizme paralel şekilde mit kurgusu etrafında ancak Sürrealistler’in yeni bir mit arayışından çok daha önce Bali tiyatrosu etkisindeki tiyatronun metne dayalı yapısını reddederek metafizik bir anlatıma doğru yönelen görüşleri, döneminde büyük bir yankı uyandıramasa da 1960 sonrası tiyatro alanındaki gelişmelerin ortaya çıkmasında etkili rol oynar.

Artaud’a (1993, 38) göre tehlikeyle bağlarını koparan çağdaş tiyatro ciddiyet ve gülme yetisini kaybederek çöküş hâline geçmiştir. Metin etrafında kurgulanan gösterinin ve bu gösterinin gerçeği anlatmaktaki yetersizliğinin gösteriyi giderek olağanlaştırarak sarsıcı olmaktan uzaklaştırdığından söz eden Artaud, tiyatronun belirlenmiş metnin çok daha ötesinde, kelimeleri aşan anlamlara sahip olduğunu savunur. Bu anlamların

keşfi için tiyatronun kökenine, ikelliğine geri dönüp nesnel olanın olağanlığının altındaki olağan dışını, bilincin özgür bırakılmasıyla açığa çıkan bilinçdışını görünür kılmak gerekmektedir. Sürrealistlerin tıpkı sokağı da bir sahne olarak ele alışları gibi sahne de gündelik olanın sırlarını içinde barındıran sokağı sanatla, sanatı hayatla bağlayan gizli bir güce sahiptir. Ancak bahsedilen keşif, bilincin altındaki bilinçdışını, nesnel olanın dayatılmış dış gerçekliğinin ardındaki bireysel iç çatışmaları ve alternatif gerçeklikleri konu alır. Zaten asıl gerçek mevcut tiyatrolar tarafından nesnel olanı sahnelediği iddia edilen kalıplara, kurallara sıkıştırılmış hayatlar değil insan ruhunun iç çatışmalarıdır.

Esas gerçekliğin mitlerde, ritüellerde, bilinçdışında var olduğuna inanan Artaud, tam da bu nedenle gerçeğe ulaşmanın yolu için sadece metnin veya dilin yetersiz kaldığını düşünür. Kelimelerin ötesindeki bu anlam ancak jestlerden, mimiklerden, göstergelerden oluşturulacak yeni bir dil ile ifade edilebilir. Hermetik inancın ortak dil arayışının ilk izlerinin hissedildiği bu yeni imkânlar ve anlamların doğuracağı yeni dil arayışı Artaud'nun dilin yetersizliği hakkındaki görüşleri ve mitlere dair inancı ile de örtüşür. Mitlere dönüş, izleyiciyi bilinçaltını kışkırtarak ortaya çıkardığı istek, tutku ve arzularıyla yüzleştirmekten geçecek, bu yolla izleyici kendiyile ve hayatla da yüzleşmiş olacaktır. Bu sarsma ve şok etme yöntemiyle yüzleşilen gerçeklik, Sürrealizm'in Dada'dan aldığı bir miras olarak da anımsanabilir. Nitekim Artaud'nun, Sürrealist gruba katılmasının öncesinde bir dönem Dada grubunun bir parçası olduğu da unutulmamalıdır.

Artaud akli serbest bırakıp bilinçaltındaki duyguları ortaya çıkararak “kendiliğindenliğin” ve “sayıklamaların” ön plana çıkmasını istemiştir (Akgül, 2012, 196). Bu doğrultuda geliştirdiği ve iki bildirge hâlinde yayınladığı “Vahşet Tiyatrosu”nda bahsi geçen vahşet, kanla, şiddetle, öfkeyle doğrudan bağlantılı değildir. Çünkü Artaud'a göre asıl acı kişinin toplum içinde takındığı zırhını çıkararak bastırdığı gerçek arzu ve tutkularıyla dolu kendi içindeki gerçek benliğiyle yüzleşmesi ve hesaplaşmasıyla ortaya çıkar. Vahşet tiyatrosu herhangi bir metne bağlı kalmaksızın gelişen akışıyla, seyirciyi hem şaşırtacak hem de içine alarak gerçekliğinin bir parçası kılacaktır. Tiyatronun bu şekilde yeniden ele alınışı izleyicinin statik konumun sarsılarak izleme eyleminin etkileşimli ve katılımcı bir ortamda bir tür deneyime

dönüşmesi anlamına gelir. Böylelikle tiyatro bir deneyime, mekân da bir tür deneyim alanına dönüşür.

Metne dayanmayan, kendiliğinden ve etkileşimli gerçekleşecek gösteri elbette mekâna dair biçimlendirilmiş sınırların da kaybını gerektirir. Eğer artık izleyici ve sanatçı arasında bir ayırım yoksa ve gösteri tüm mekânı ve katılımcıları kapsayan bir eyleme dönüşüp o ana dayalı yeni bir gerçeklik tanımlıyorsa, sahne ve salon ayrımı da silikleşmeye mecburdur. Artaud (1993, 85) Vahşet Tiyatro'sunun ilk bildirgesinde mekânın seyirciyi bir "ağ" gibi sararak gösterinin ortasında konumlandırıp dört yöne dönebilen sandalyeler yardımıyla seyircinin gösteriyi anbean takip edebileceği bir gösteri mekânından söz eder. Yaratılan bu mekân, ışıklar ve seslerin evrendeki tüm gerçekliği hissettirebileceği tekniklerle desteklenecek, her ne kadar bilinen anlamda sahne görevi görmese de gerektiğinde oyunun bir bölümünün toparlanıp kurulabileceği merkezi bir alana sahip olacaktır. Gösteri tüm canlılığı ve gerçekliğiyle tüm mekânı bir eylem alanına dönüştürüp her kişiyi ve nesneyi gösterinin bir parçası kılacak; yaşam ve tiyatro arasındaki kopukluğu ortadan kaldırarak gösteriyi öncesinde tamamlanmamış, gerçekleştiği an anlam bulan bir etkinliğe dönüştürecek.

Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'na dair görüşlerini hayata geçirmeyi denediği ilk ve son çalışması olarak 1935 yılında *Paris Théâtre des Folies-Wagram*'da sahnelenen *Les Cenci*⁴⁷ (Cenci Ailesi) oyunundan söz edilebilir. *Théâtre des Folies-Wagram*, Artaud'un manifestoda bahsettiği mekânsal ihtiyaçların tümüne yanıt veremese de benzerlerine kıyasla ciddi oyunlardan çok konser ya da karnaval gibi performatif etkinliklere ev sahipliği eden hâliyle avangard tiyatro yapmak için elverişli görünür zira Artaud'un kendisi de *Les Cenci*'nin tüm özellikleriyle bir Vahşet Tiyatrosu değil, ona bir hazırlık olduğunu kabul eder (akt. Connick, 2011, 70). Mekânsal özelliklerin dışında *Les Cenci*, izleyiciye oyun içinde meydana gelecek farklı ortamlar için sembolik bir zemin sunan kısmen gerçekçi kısmen soyut sahne dekorları, figüranlaştırılan mankenleri ve olayın geçtiği döneme referans veren kostüm tasarımlarıyla Artaud'un Vahşet Tiyatrosu'ndaki söylemiyle örtüşen özellikler taşır. Yanı sıra oyun, ses ve ışığın performansla entegre çalışması gerektiğine inanan

⁴⁷ "Oyun, güçlü ve acımasız Cenci ailesinin trajik çöküşünü konu alır" (Vork, 2013, 306).

Artaud'un girişimiyle stereofonik⁴⁸ sesin ilk kez kullanıldığı tiyatro oyunu olma özelliğine de sahiptir (Blin ve diğ., 1972, 110). Gösteri sırasında kullanılacak çan sesi önceden kaydedilerek oditoryumun farklı noktalarına yerleştirilen hoparlörler aracılığıyla izleyiciye ulaştırılır. Bu yolla gerçekliğe en yakın ses ve titreşimin gösteri mekânına yayılması sağlanarak Artaud'un bütünleşik bir tiyatro dili yaratma amacı pekiştirilir. Artaud'nun gerçeklik merkezli ve izleyiciyi oyunun hem fiziksel hem de ruhsal bir parçası olmaya davet eden yaklaşımı, mekân tasarımında rastlantıya imkân veren, izleyici-oyuncu-mekân etkileşimini merkeze alarak mekânı hareket hâlinde tamamlanmamış bir alana çeviren bir kurgunun ön plana çıkmasına neden olur.

4.2.2.2 Frederick Kiesler ve mekân sahnesi – sonsuz tiyatro

Frederick Kiesler'in Sonsuz Ev'den çok daha önce gerçekleştirdiği ve Sonsuz Ev'e de ilham olacak tiyatro ve sergileme mekânı tasarımlarının tarihi 1920'li yılların başına dayanır. 1960'lı yıllara kadar sürecek olan teknolojiyi, sonsuzluğu ve uzamı merkezine alarak Kiesler tarafından şekillendirilen sahne tasarımları sunduğu yeni yaklaşımlarla tiyatroyu yalnızca görsel bir izlenim olmaktan çıkararak teknolojiyle ve hareketle ilişkili dinamik / performatif bir deneyim mekânına dönüştürür.

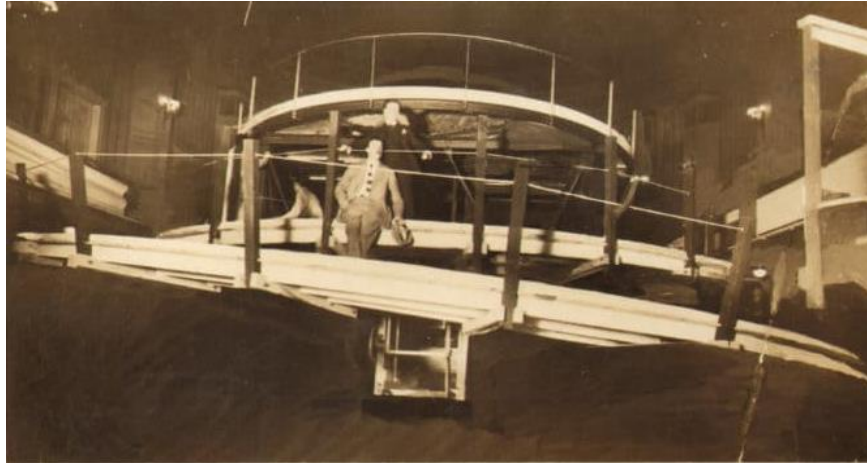
Mimar, tasarımcı, teorisyen kimliğiyle tanınan ancak aynı zaman da bir sahne tasarımcısı da olan Kiesler'in, tiyatroya dair radikal değişiklikler ortaya koyan ilk çalışması olarak 1923 yılında Berlin'de Karel Čapek tarafından sahneye koyulan R.U.R isimli oyunun sahne tasarımından söz edilebilir. Bu çalışmada sahne tasarımı iki boyutta kalsa da Kiesler hedeflediği üç boyutlu mekânsal etkiyi bir tür televizyon öncülü olarak tabir ettiği (*proto-television*) -sahne arkasından projekte edilen görüntüyü tiyatral düzleme ölçeğini küçülterek yansıtan- "*Tanagra Apparatus*" isimli endüstriyel ve teknolojik bir aracı tasarımına entegre etme yoluyla yaratır (Graham, J. D., 2013, 126). Öte yandan sahneyi destekleyici bir unsur olarak teknolojinin kullanımına dair bu yaklaşım Kiesler'in 1928 tarihli sinema salonu (*Film Guild Cinema*) projesinde de görülür. Kiesler "*screen-o-scope*" olarak adlandırdığı sistemle sinema salonunun ana perdesini, hareket edebilen ve hareket ettiğinde görüntünün boyutunun ve şeklinin değişmesine imkân veren parçalardan oluşan irisvari bir

⁴⁸ "Stereofoni: Kaydedilen veya radyo ile yayımlanan sesleri, ses kaynaklarının mekândaki dağılımına uygun olarak iletme tekniği, stereo" (TDK).

diyafram ekleyerek geliştirirken sinema salonunun yan duvarlarını da farklı kameralar aracılığıyla anlatımı güçlendirecek sahnelerin oynatılabileceği ekranlara dönüştürür (McGuire, 2007, 49-50). Tiyatro ve sinemaya dair teknolojik entegrasyonla algılama alanını genişletmeye çalışan bu çalışmalar mekânı tüm imkân ve boyutlarıyla gösterinin bir parçası kılarken izleyici için de sahneyi yalnızca görsel ve yapay bir görüntü olmaktan çıkarıp üç boyutlu bir hacme dönüştürür.

Kiesler, R.U.R gösterisinin hemen ardından 1924 yılında Amerikalı oyun yazarı Eugene O’Neil tarafından yazılıp Berthold Viertel tarafından yönetilen Berlin’deki “İmparator Jones” (*Emperor Jones*) isimli oyunun da sahne tasarımını üstlenir. Huni biçiminde tasarlanan sahnenin oditoryuma dönük yan bölümü ve tavanı hikâyenin kahramanı olan İmparator Jones hâlkından kaçmaya çalışırken hareketlenirken, yukarıdan sarkıtılan kumaş ve panolar yardımıyla kinetik bir gösteri yaratılır (Tschumi, 2014, 149). Kiesler böylelikle gösteriyi üç boyutlu fiziksel bir aktiviteye dönüştürüp tiyatro sahnesini statik bir mekân olmaktan çıkararak alışılmış mekânsal gerekliliklerin sınırlarını ve formlarını reddeder.

Sahne tasarımına yeni yaklaşımlar içeren bu iki radikal gösteri Kiesler’i sahne tasarımı konusunda önemli bir isme dönüştürürken, Kiesler’in 1924 yılında gerçekleştirilecek “Viyana Müzik ve Tiyatro Festivali”ne, Avrupa avangard tiyatrosu hakkında bir sergi düzenlemek üzere davet edilmesine neden olur. Viyana Konser Salonu’nda (*Konzerthaus*) “Uluslararası Yeni Tiyatro Teknikleri” (*International Exhibition of New Theatre Techniques*) başlığıyla gerçekleştirilen sergide Kiesler’in en önemli ve dikkat çeken tasarımı, -daha sonra da üzerinde çalışarak geliştirmeye devam edeceği- bire bir ölçekte inşa edilen “Mekân Sahnesi (*Space Stage*)”dir (Şekil 4.9).



Şekil 4.9 : Mekân Sahnesi (*Space Stage*) (Url-17).

Geleneksel tiyatro deneyimini yerle bir ederek hareketi ön plana çıkaran, sahneyi ise mekânın ortasına yerleştirerek izleyicilerin dört bir yandan gösteriyi algılamasına imkân veren bu tasarım, içindeki rampa, asansör ve merdivenlerle farklı platformlara erişimli dinamik bir gösteri vaadediyor. Bu yolla Kiesler, hem hareketi destekleyen hem de mekâna dair iki boyutlu sınırları reddeden kapsayıcı yaklaşımıyla yenilikçi bir tiyatro mekânı yaratır. Mekân tiyatroya yeni uzamsal olasılıklar sunarken, tiyatro ve performans da alışılmışın dışında imkânlara kavuşarak dönüştürülme fırsatı bulur. Bu noktada Artaud'nun yaklaşımının tam ters yönünde bir etkinin yaratıldığından söz edilebilir. Zira Artaud'nun tiyatronun tanımına getirdiği yeniliklerle mekânın anlamını genişletirken, Kiesler'in mekâna sağladığı imkânlarla tiyatronun içeriksel sınırlarının gelişmesine katkı sağladığı düşünülebilir.

Çok geçmeden 1925 yılında Paris'teki Uluslararası Çağdaş Dekoratif ve Endüstriyel Sanatlar Sergisi için (*Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*) Çağdaş Avusturya Tiyatrosu ile ilgili bir sunum gerçekleştirmek üzere davet edilen Kiesler, Uzay Şehri (*Space City*) adını verdiği çalışmasını ilk kez burada sunar. Kendi etrafında dönen büyük bir elipsi andıran ve yüzen bir iskele hissi yaratan, hareketli ve dinamik tasarımlı Mekân Sahnesi (*Space Stage*) ile Uzay Şehri (*Space City*) isim benzerliklerinin ötesinde, tanımlarının içinde genişleyen anlamlar da barındırır. Barbara Lesák'a (2010) göre tüm tasarımlarda bahsi geçen "Space" kelimesi / fikri Kiesler'in uzamı reddeden, görsele dayalı geleneksel tiyatro sahnesinin aksine sahneyi uzamın bir parçası olarak ele alıp canlandıran niyetinin terminolojik bir karşılığına dönüşmüştür. Bu yönüyle Kiesler'in eve ve sergiye dair çalışmalarında da olduğu gibi yalnızca mekân üretmekle kalmayan, üretimlerini bir teori etrafında şekillendiren yaklaşımının da çağdaşlarından ayrıldığı iddia edilebilir. Aynı zamanda bu durum Kiesler'in çalışmaları arasında birbiriyle ilişkili ve gelişmeyi sürdüren bir ana fikir olduğu düşüncesini de pekiştirir. 1926 yılında "Uluslararası Tiyatro Sergisi" kapsamında New York'ta gerçekleştirdiği "Evrensel-Sahnesiz Sonsuz Tiyatro" bir yandan önceki sahne tasarımlarıyla benzerlikler taşımayı sürdürürken öte yandan uzam fikrinin üzerinde geliştireceği sonsuzluk kavramı ile de "Sonsuz Ev" tasarımına dair yenilikçi yaklaşımların kapısını aralar.

"Sonsuz Tiyatro" takip eden yıllar boyunca Kiesler tarafından birçok kez yeniden ele alınarak farklı versiyonları üretilir. Spiral merkez noktaları, merdivenler ve rampalar

çevresinde şekillenen birbiri içine geçmiş dairesel ve hareketli planlardan oluşan versiyonları da olan Sonsuz Tiyatro tasarımları birbirinden beslenerek gelişmeyi sürdürür. Ancak ilerleyen yıllarda iki oditoryum oluşturarak sahneyi ortaya yerleştirme, hareketli koltuklar ve sökülebilecek parçalarıyla esnek ve işlevsel mekân yaratma fikirleriyle projelerini daha gerçekleştirilebilir kılan Kiesler'in 1927 yılında tasarladığı Brooklyn tiyatrosu gibi, 1931 yılında Woodstock için tasarladığı tiyatro projesi de -her ne kadar işlevi daha ön planda tutsa da- yeterli kaynak bulunamamasından ötürü gerçekleştirilme fırsatı bulamaz (Lesák, 2014, 395-396). 1930'lu yıllarda Sürrealistlerle kurduğu yakın ilişkilerle birlikte tasarımlarını hayalgücünden faydalanarak geliştiren Kiesler, daha sonra gerçekleştireceği "Sonsuz Ev" in kurgusunun da gelişmesine yardımcı olacak "Evrensel Tiyatro" nun maketini Ford Vakfı'ndan gelen davet üzerine 1960-1962 yılları arasında yeniden üretir. Sonsuz Ev'in rahimvari yapısına benzer şekilde tasarlanan, eğimli yüzeylerden oluşan bir kabukla sarmalanan, esnek ve işlevsel mekânlara sahip "Evrensel Tiyatro" maketi (Şekil 4.10) Kiesler'in ürettiği son tiyatro çalışması olmakla birlikte fikirleri özellikle 1960'lı yıllarda gelişecek birçok deneysel ve yaratıcı tiyatro yaklaşımının ortaya çıkmasına olanak sağlar.



Şekil 4.10 : Evrensel Tiyatro (Url-18).

Kiesler'in mekânı verilmiş olan sabit sınırların çok daha ötesinde tanımlamaya, anlamlandırmaya ve kullanmaya çalışan yaklaşımı, tiyatroyu da sonsuz düzlemi kullanma imkânına sahip bu tavrın bir parçasına dönüştürerek zenginleştirir. Bu formsuz hâl yeni olasılıkları içinde barındırırken, mekânın her noktasının da etkileşime geçilebilecek hareketli, dinamik, olağan dışı alanlara dönüştürülmesine yardımcı olur.

4.3 Sürrealizmin Mekânları Üzerine Bir Değerlendirme

Sürrealizmin mekâna dair çıktığı yolculuğun pasajları dolaşıp evde son bulacağı düşünülürken, sokaklar kimi zaman sergilerle kimi zaman ise gösteri mekânlarıyla buluşur, çalışmanın ölçekleri birbiri ardına eklenerek daralır ya da genişler. Sürrealistler buldukları, hayal kurdukları ya da kullandıkları mekânları ölçeklerin, boyutların ve geleneksel kuralların sınırlamadığı yeni bir evreni tasarlarlarken her mekân ve düşünce birbirini beslemeyi, her anlam bir diğeriyle birleşerek genişlemeyi sürdürür.

Mekân Sürrealistler için düşlemin sonsuzluğuna açılan bir kapıdır. Hakkında düşünmeye, denemeye, üretmeye ve türetmeye devam ettikleri anlamlarla yarattıkları mekânlar Sürrealistler için geniş bir deney alanına dönüşür. Asıl amaçları mekân üretmek olmasa da mevcudiyetlerini mekânın bütünlüğünden ayrı tutmayarak içinde buldukları her ölçekteki ve her işlevdeki mekânlar hakkında dolaylı ya da dolaysız üretimde bulunmayı sürdürürler.

Anlatıyı anlamlı bir hâle getiren elbette ki Sürrealistler'in söylemleri ile mekânları arasındaki örtük ilişkiler ağıdır. Mekân bölümünde incelenen örneklem yaptığı hatırlatmalarla öncelikle Sürrealizm'in mekâna koyduğu katkıları bu ağ doğrultusunda ortaya çıkarmaya çalışır. Öte yandan söylemler üzerinden çıkartılabilecek bu kavramların somut bir mekâna dönüşürken kazandıkları imkânlara da ışık tutmayı denemiştir. Söylem ile mekân arasında var olan ve bu kapsamda açığa çıkartılmaya çalışılan bu örtük ilişki ağı bir sanat akımının mekân ile kurduğu ilişkinin sanat ve mimarlık tarihindeki önemi kadar bir söylemde bahsi geçen kavramların mekâna dönüşme sürecindeki yaratıcı olasılıklarının yalnızca fiziksel değil bir düşünme metodu olarak da var olabileceğine örnek oluşturması açısından da ilgi çekicidir. Kavramlar ve düşünceler üzerinden türetilen mekânlar veya mekânsal yaklaşımlar, kavramların zamansızlığı (zamandan bağımsızlığı) göz önünde bulundurulduğunda

yeniden türetilebilecek imkânları da daima bünyesinde barındırır. Böylece Sürrealistler'in hayata ve mekâna yaklaşımlarındaki kavramlar ve fikirler kendinden sonraki üretimlere kılavuzluk edebilecek gücü de içinde barındırmayı sürdürür.

Sürrealizm Sanat Akımı içerisinde keşfedilebilecek kavramlar ve örnek mekânsal denemeler genişletilebilecek olmakla birlikte bu çalışma kapsamında bahsi geçen ve izleri sürülen başlıca kavramlar olarak rastlantısallık, etkileşim, olağan dışılık, tekinsizlik, formsuzluk, tamamlanmamışlık, muğlaklık ve fragmantasyondan söz edilebilir. Söylem ve mekân üzerinde izi sürülen bu kavramlar bir sonraki bölümde oluşturulacak sözlük aracılığıyla bir araya getirilmeye çalışılacaktır. Oluşturulacak sözlük Georges Bataille tarafından 1929-1930 yılları arasında "*Documents*" dergisinde yayınlanan Eleştirel Sözlük (*Critical Dictionary*)'ten ilham alınarak hazırlanmış olmakla birlikte kavramların içeriği açık uçlu, disiplinler arası farklı yaklaşımların derlenmesi yoluyla geliştirilmesine ve eleştiriye açık bir kurgu yaratılması amaçlanarak hazırlanmıştır.



5. İMKÂN

Arapça kökenli “*imkân*” kelimesi güç, potansiyel ve olanak olarak tanımlanır (“Nişanyan Sözlük”, 2019). Yine Türkçe’ye geçmiş bir diğer Arapça kökenli “*mümkün*” kelimesinin gücü yeten, imkânlı olarak tanımlanması, imkânın da mümkün olma hâli üzerinden açıklanmasına neden olur. İmkânın gerçekleşebilir ya da gerçekleşmesi mümkün olanla kurduğu ilişki İngilizcede “*possibility*⁴⁹” ya da “*opportunity*⁵⁰” sözcükleri tarafından karşılanır. Kökeni “*possible*” (mümkün) kelimesinden gelen “*possibility*” yapabilir olmak, yapabilecek güce sahip olmak anlamına gelirken eş anlamlısı olan “*opportunity*” uygunluk ve “*potential*” ise (Hornby, 2006, 1134) bir şeyin olma, geliştirilme ya da kullanılma olasılığı olarak tanımlanır. Tüm bu açıklamalarla birlikte İmkân, “*kendi fırsatını içinde saklı tutan keşfedilmemiş potansiyeller bütünü*” olarak düşünülebilir.

Bölüm için başlık olarak seçilen imkân kelimesi, kavramların kendi içinde sahip olduğu potansiyel güç çevresinde şekillenen mekânları tanımlarken, aynı zamanda açığa çıkartılmamış imkânların hâlâ sahip oldukları potansiyellerin çeşitliliğine ve olası durumların varlığına da gönderme yapmaktadır. Gerçekleştirilebilme olasılığına sahip, metinde bahsi geçen soyut kavramlar; mekân bölümünde açıklanan örnekler üzerinden gerçekleştirilme imkânlarını kanıtlar. İmkân bölümü ise oluşturulacak sözlük aracılığıyla bizi yepyeni imkânlara ve gerçekleştirilme potansiyeline sahip olan kavramların anlamları hakkında eleştirel bir yolculuğa davet eder.

Kavramın, mekân üzerinde gerçekleşme olasılığını kanıtlayan ancak potansiyelleri tükenmeyen yeni imkânları bünyesinde barındırma hâli Gilles Deleuze’ün edimsel ve virtüel (gücül)⁵¹ olan arasında kurguladığı etkileşimle ilişkilendirilebilir. Deleuze

⁴⁹ “Possible. Adj. Practicable Latin. Possibilis; from possé, to be able, to have power” (Grimshaw, 1821, 222).

⁵⁰ “Opportunity. S. Convenient point of time; convenience. Latin. Opportunitas; from ob, in the way of, and porto, to carry” (Grimshaw, 1821, 199).

⁵¹ “Virtüel (gücül), önceden belirlenmemiş güç (Yücefer, 2014, 39).

Yücefer Fransızca virtüel (virtuel) kelimesini “in puissance” (gücül) kelimelerinin Bergson tarafından sıklıkla birbirinin yerine kullanılsa da Deleuze tarafından ayırımın keskinleştirildiğine dikkat çekerek

(2009, 397) virtüel olanı, “kendisine gerçekliğini veren planı izleyerek bir güncellenme sürecine angaje olan” olarak tarifler ve olayın, virtüel ve edimsel arasındaki daimi etkileşim sonucunda ortaya çıkışını virtüel ve edimsel olanın birbirinden ayrı düşünülemezliğiyle açıklar (akt. Taşkale, 2015). Edimsel gerçekleşme gücünü, virtüelin potansiyellerinde saklı tutarken olay gerçekleştiğinde virtüelin potansiyeli de edimselleşmiş olur. Ancak virtüel ve edimsel arasında tanımlanan etkileşimli ve öngörülemez dinamik durum, potansiyel olayların gerçekleşme olasılıklarının sonlanmasını da engeller. Dolayısıyla edimsel olanla birlikte ele alınması gereken virtüel, daima edimselleşme fırsatını içinde saklı tutar. Tıpkı yukarıda bahsedilen imkân ve mümkün ya da kavram ve mekân arasındaki çift yönlü ve sonsuz örüntü gibi. Bu durum, kavramların sözlük aracılığıyla yeniden ele alınmasını, örtük ya da geliştirilebilecek potansiyellerin açığa çıkartılmasını ve bu yolla imkân ve mümkün, kavram ve mekân arasındaki ilişkinin birbirini besleyerek dönüşmesi düşüncesini de destekler.

Kavramların fark edilmemiş ya da deneyimlenmemiş imkânlarını keşfetmek amacıyla oluşturulacak sözlük, alışılmış / kalıplaşmış sözlük yaklaşımlarından sıyrılarak benzerlerinden ayırır. Çalışma kapsamında kurgulanan sözlüğe yalnızca alfabetik sırayla sözcüklerin anlamlarını açıklayan sistematik bir araç olarak bakmanın ötesinde -tıpkı Sürrealistler gibi- aynı duruma yeni ve farklı perspektiflerden bakmanın yollarını bulmaya çalışan disiplinler arası ve enformel bir tutumla yaklaşılmaya çalışılacaktır. Bu tutum hem Sürrealist düşünceyle hem de Sürrealizm’in önemli isimlerinden olan Georges Bataille’ın sözlük kurgusuyla paralel özellikler taşır.

İmkân bölümünde yer alan bu yaratıcı sözlüğün kurgusuna ilham olan, editörlüğü Georges Bataille tarafından yapılan *Critical Dictionary (Eleştirel Sözlük)* 1929-1930 yılları arasında yayınlanan *Documents* dergisi içinde yer alır. Derginin kapanmasıyla yarım kalan bu proje için Benjamin Noys (2000, 18) başından beri sözlüğün eksik kalmasının amaçlandığını dahası bu durumun sözlüklerin donmuş sabit anlamları tanımlamaya çalışan genel tutumlarına karşı bir eleştiri olduğunu iddia eder. Varoluşuyla alışılmışı meydan okuyan bu eleştirel tavır sözlüğün sahip olduğu öncü yaklaşımın da işaretidir. Zira *Eleştirel Sözlük*, hem sözlük tanımına özgün

güçlü olanaklı, bilindik, statik bir hâl; virtüeli ise önceden belirlenmemiş bir eğilim, bir zar atışı gibi dinamik bir durum olarak açıklar.

yaklaşımıyla hem de dolaylı olarak bu özgün yaklaşımın sözlüğü biçimlendirme yönteminde neden olduğu deformasyonlarla da standart sözlük kalıplarından sıyrılır. Documents dergisinin 1929 yılında yayınlanan sayısının Eleştirel Sözlük bölümünde yer alan “Formsuz” başlığı altında da belirttiği üzere Bataille’a (1995, 51) göre bir sözlük kelimelerin anlamları değil görevleri üzerinden onları anlatmaya çalışmalıdır. Bataille’ın sözlüğün dayattığı kurallarla biçimlenişini kısıtlayan tanımını yıkarak yeni bir yaklaşım öneren bu tavrı, İmkân bölümünde yer alacak sözlük bölümünün kurgulanışı için de yol gösterici olacaktır.

5.1 Sürrealist Söylemin Kavramları Üzerine Bir Sözlük Denemesi

Söylemin mekân üzerindeki olasılıkları/İmkânları için Söylem ve Mekân arasındaki ilişki ağında (döngüsünde) bir anlam taşıyıcısı olarak tanımlanabilecek olan “kavram”⁵² (TDK, 2019) Türkçe’de derlemek, toplamak anlamına gelen “kavra” kökeninden türeyerek nesnelere, düşüncelerin veya olayların ortak özelliklerinin bir araya getirilip zihinde soyut ve genel bir anlam altında buluşturulması anlamında kullanılır. İngilizce karşılığı olarak tanımlanabilecek “*concept*” ise yine benzer şekilde tutmak ve bir araya getirmekten “genel bir fikir, bir düşüncenin ana nesnesine ulaşma”⁵³ anlamına evrilir (Etymonline.com, 2019). Kavram kelimesinin de kökeninin bilgilerin bir araya getirilerek bir düşüncenin, nesnenin ya da olayın her yönüyle anlaşılmasına yardımcı olan tanımı, kavramı birçok farklı parçayı içinde barındıran bir öze dönüştürür. Ancak oluşan anlam bir öz olarak tabir edilse de parçalarına ayrılarak analiz edildiği takdirde ortaya çıkacak olan içinde barındırdığı anlam kümesi kavramı türetilmeye, biçimlendirilmeye ve tartışılmaya elverişli hâle getirir. Bu doğrultuda derlenecek olan sözlük, kavramların Sürrealizm ile örtüşen anlamlarına değiniyor olmakla birlikte türetilebilecek yeni anlamların da ortaya çıkarılması için disiplinlerarası ve eleştirel bir kurguyla biçimlendirilmeye çalışılmıştır.

⁵² “Kavram: 1. isim Bir nesnenin veya düşüncenin zihindeki soyut ve genel tasarımı, mefhum, fehva, konsept, nosyon 2. isim, (felsefe) Nesnelere veya olayların ortak özelliklerini kapsayan ve bir ortak ad altında toplayan genel tasarım, mefhum, konsept, nosyon.”

⁵³ “Concept: "a general notion, the immediate object of a thought," 1550s, from Medieval Latin conceptum "draft, abstract," in classical Latin "(a thing) conceived," from concep-, past-participle stem of concipere "to take in and hold; become pregnant," from con-, here probably an intensive prefix (see con-), + combining form of capere "to take," from PIE root *kap- "to grasp."”

5.1.1 Rastlantısallık

“Belirli bir kural veya nedenden bağımsız oluşan durum” olarak tanımlanan rastlantı⁵⁴ (TDK, 2019), kökeni olan rast⁵⁵ (TDK, 2019) kelimesinin “doğru, düzgün, yolunda olma” gibi anlamlara sahip olması nedeniyle düzgün olanın kurala tabi olma niteliğiyle çelişir. Öngörülemez bir biçimde gerçekleşmesi (ortaya çıkması) ancak kökeninin kurallı ve düzgün olanla ilişki kurması nedeniyle rastlantıdan, “*tesadüfi şekilde bir araya gelmenin yarattığı ahenk*” olarak da söz edilebilir. Rastlantının öngörülemeyen hâli Sürrealist tavrın şok arzusu ve bilinmezliğe duyduğu ilgiyle örtüşürken açıklamama ve hesaplanamama hâlinin yarattığı müphem durum yaratıcı imkânların da önünü açar. Sürrealistleri etkileyen önemli isimlerden Comte De Lautréamont (2008, 220) Maldoror’un Şarkıları kitabında bir oğlanın güzelliğini “beklenmedik bir anda, bir teşrih masasında bir dikiş makinesi ve bir şemsiyeye rastlamak gibi!” sözleriyle anlatırken, “güzel” kavramına bakışının rastlantısal olanla ilişkisini yeniden tanımlar. Ernst’e göre ise kullanım amacı değiştirilemez gibi görünen iki aykırı nesnenin (dikiş makinesi ve şemsiye) ait olmadıkları bir ortamda (teşrih masası) bir araya gelişleri onları mevcut anlam ve kullanımlarından soyutlayarak algılanan gerçeklikte bir kaymaya yol açacak ve yeni bir doğruluğun parçası kılacaktır (Duplessis, 1991, 28). Doğruluğun anlamında gerçekleşen bu faz değişikliğiyle birlikte doğru olan artık düzgün, kurallı ve öngörülebilir olan değil, öngörülemediği hâlde bir arada, aynı yerde ve aynı anda var olan nesnelere ya da gerçekleşen durumların yarattığı “*uygun olma hissi*”yle örtüşür. Bu duruma rastlantı kelimesinin İngilizce karşılığı olan “coincidence” kelimesi eşlik eder. Türkçeye rastlantı ya da tesadüf olarak çevrilebilecek “*coincidence*”⁵⁶ görünür bir bağlantısı olmaksızın aynı zamanda var olan ya da meydana gelen durum ve olayları tanımlamak için kullanılır. Bu umulmadık ve / veya bağlantı kurulamadığından ötürü nedenselliği kavranamayan bir aradalığın oluşturduğu yeni armoni Sürrealizm’in gerçekliğin sınırlarını bulanıklaştırmada sıklıkla kullandığı yöntemlerden biri ya da kurguladığı yeni gerçekliğin yapı taşına dönüşür. Rastlantının nedenler üzerinden açıklanamayan

⁵⁴ “Rastlantı: Bilgiye, isteğe, kurala veya belli bir sebebe dayanmaksızın oluveren karşılaşma, tesadüf.”

⁵⁵ “Rast: Doğru, düzgün.”

⁵⁶ “Coincidence: From 1640s as "occurrence or existence during the same time." Meaning "a concurrence of events with no apparent connection, accidental or incidental agreement" is from 1680s, perhaps first in writings of Sir Thomas Browne.”

hâlinin arzular ve bilinçaltıyla ya da düzensiz görünen hâlinin içindeki saklı kuralları ile kurduğu ilişki Jung'un eşzamanlılık teorisi üzerinden de irdelenebilir. Jung (2004, 144) eşzamanlılığı nedensel olarak birbiriyle ilişkili olmayan ancak anlamsal bağları bulunan “iki ya da daha fazla olayın anlamlı denk gelişi” olarak açıklar. Jung'un kolektif bilinçaltı teorisi, arketipler ve mitler aracılığıyla çözümlemeye çalıştığı nedenselliği açıklanamayan anlamlı tesadüfleri (eşzamanlılık) Sürrealistler'in metin ve çalışmalarında sıklıkla bahsi geçen, mitler aracılığıyla ulaşılmaya çalışılan hermetik evrenle ilişkilendirmek mümkündür. Kolektif bilinçaltının öğeleri ve mitler, aslında Sürrealistler tarafından ulaşılmaya çalışılan ve tüm insanlığın buluşacağına inandıkları yeni evrenin ortak dilinin kurulmasının olası araçlarıdır.

5.1.2 Etkileşim

İki ya da daha çok taraf arasında gerçekleşen ilişkiyi tanımlayan etkileşim, etkileme olayının en az iki bileşen ve bir aralık üzerinden kurgulanmasını ve sorgulanmasını gerektirir. Sürrealistler tarafından sanat kavramı çevresinde kurulan ilişki ağlarında anlamı genişletilen etkileşim; izleyici-mekân, sanatçı-mekân, sanatçı-izleyici, eser-mekân, eser-sanatçı, eser-izleyici gibi türetilebilecek dallara dağılır. Çoğaltılan ilişki ağları ve biçimleri, ortaya çıkacak yeni ilişki türlerinin gereksinimlerinin sorgulanmasına imkân sağlar. Etkileşimin özdeşleyim (*Einfühlung*⁵⁷) üzerinden algılanması ve tartışmaya açılması birbirini etkileyen gruplar arasındaki katı sınırların görünmez kılınarak etkileşimin anlamının türetilmesine olanak tanır. Özdeşleyim kuramının kurucusu Theodor Lipps -sanat eseri olarak- nesne ile izleyici arasındaki etkileşimi “Duyumsanan her obje, benim için var olduğu sürece daima iki ögenin, duyulur veri ile benim kavrayıcı etkinliğimin bileşkesidir.” (akt. Tunalı, 1998, 42) sözleriyle açıklar. Nesnenin, özellikle sanat eserinin algılanması ve anlaşılmasında önem kazanan izleyici ile kurduğu ilişki ve bu ilişkinin gerçekleştiği ortam olarak mekân (sokak, sergi mekânı ya da belirlenmiş her türlü tanımlı boşluk) Sürrealistler'in üretim süreçlerinde etkileşimin önemli bir rol oynadığı alanların biri hâline dönüşür.

⁵⁷ “Özdeşleyim (Alm. Einfühlung) : İçten duyma. Kendi duygularını nesnelere aktarma; kendini bir başkasının tasarımlar dünyasının içine yerleştirme; kendini başka bir varlığın, örneğin bir manzaranın ya da sanat yapıtının içinde duyma.”

“Özdeşleyim kuramı (Alm. Einfühlungstheorie) : Başkasının duygularını özdeşleyim yoluyla açıklamaya, yaşantıları verilmiş duygusal bağlamlar içine yansıtarak açıklamaya çalışan kuram. / Bu kurama göre, algılanan nitelikler, algılanan nesnelere ilişkin değildir, inceleyicinin o nesneye aktardığı kendi duygularıdır” (Akarsu, 1975, 136).

Özdeşleyim sürecinin birincil şartı olarak nesnenin duyularla algılanımı (görsel, işitsel ve dokunsal vb.) etkileşimin süreçteki önemini artırır. Duyusal bileşenlerle sanatçı, eser, mekân ve izleyici arasında arttırılan bütünsellik hissi özdeşleyim sürecinin ikinci aşamasında bireysel tinsel algılamaya evrilerek, sanat eserinin izleyicinin yükleyeceği öznel (bireysel) anlamlarla yeniden hayat bulmasına yol açar. Sanat eseri, izleyicisiyle fiziksel ve tinsel olarak özdeşleştiği oranda yeni ve birbirinden bağımsız anlamlar kazanır. Bu noktada, tinsel algılanımı arttıran fiziksel etkileşim kadar fiziksel etkileşimin gerçekleştiği mekân da önem kazanır. Michel de Certeau (2008, 216), yeri durağan uzamı ise hareketli olanla ilişkilendirerek; uzamı (*mekânı*) içindeki birbiriyle ilişki hâlinde olan hareketli bileşenleriyle anlam bulan bir uygulama alanı olarak tanımlar. Mekân, etkileşim sahası hâline gelip etkileşime bağlam kazandıran bir ortam olarak etkileşim sürecinin en önemli bileşenine dönüşür. Benzer şekilde Kiesler (1995, 511) de sanat eserinin etkileşime geçtiği ortamla anlam kazanmasını çevre ve nesnenin ilişkisini birbirinden beslenen bir nefes alıp-verme ilişkisine benzeterek açıklar. Etkileşim bu noktada bir anlamlandırma (anlam kazandırma) aracı olma görevini üstlenir. Artık kendi mevcudiyetinin ötesinde çevresi ve izleyicisi ile kurduğu ilişki üzerinden anlamlandırılmaya başlanan sanat eserinin tanımı ve anlamı da başkalaşıma uğrar. Bahsi geçen başkalaşımı, Sürrealizm'in avangard kökleri doğrultusunda, sanat eserinin tanımının ve sanat eserine dair mevcut algının yerle bir edilmesi yoluyla sanat hayat birlikteliğinin sağlanmasına dair bir girişim olarak da anlamlandırmak mümkündür. Etkileşim kavramı bu noktada hem algıyı dönüştüren hem de sınırları ortadan kaldırarak birlikteliği sağlayan bir araç olarak görülebilir.

5.1.3 Olağan dışılık

Sık sık meydana geldiği için normal gelen, tabii karşılanmanın ötesini tanımlayan olağan dışı⁵⁸ (TDK, 2019) olma hâli alışılmıştın dışında ya da beklenmedik olarak ifade edilir. Durumun doğruluğunun gerçekleşme sıklığıyla belirlendiği bu göreceli doğruluk algısı, gerçekleşmemesinin ya da alışıldığı biçimde gerçekleşmemesinin düzenin dışına çıkılması hissi yaratmasına neden olur. Benzer durum İngilizce karşılığı olan “*extraordinary*”⁵⁹ kelimesi tarafından genel kabullerin, kuralların ve düzenin dışında

⁵⁸ “Olağan: 1. Sık sık olan, olagelen, doğal, tabii, olmadık karşıtı 2. Alışılmış olan, normal Olağan dışı / Sıra dışı: 1. Alışılmıştın dışında olan, olağan dışı, gayritabii, ekstrem 2. Beklenmedik.”

⁵⁹ “Extraordinary: "being beyond or out of the common order or rule; not of the usual, customary, or regular kind”

olma anlamlarıyla karşılanırken (Etymonline.com, 2019), sözlük anlamıyla normal ya da sıradan olmayan, alışılmıştan “daha iyi” olan anlamlarıyla da olumlanır (Hornby, 2006). “Olağan” ve “normal olan” arasındaki bu ilişki durumun norma uygun olduğu için mi alışıldığı yoksa alışılmış olmanın mı onu normalleştirdiği konusunun tartışmaya açılmasına yol açar. Olağanı normal kılan sınırlar ve kuralların kabulünde gerçekleşecek değişiklik, olağan dışına bakışı değiştirerek “olağan olanın” içindeki “olağan olmayanı” (normal olmayanı) da görünür kılar. Olağanın içindeki olağan dışı olanı fark etmenin bir yolu da nesneye bakma biçimini değiştirmektir. Çünkü aslında olağan dışı olan obje değil ona bakma biçimi, aslolan yeni bir nesne görmek değil, bir nesneye yeni bir açıdan bakabilmektir (Sheringham, 2006, 82). Olağan dışını gündelik hayatın içindeki alelade olaylar, mekânlar ve nesnelere arayan Sürrealistler, olağan dışının hep orada göz önünde, olağanın içinde saklı olduğuna inanırlar. Lefebvre (1984, 37) her ne kadar Sürrealistler tarafından gerçekleştirilen girişimi başarısız addetse de gündelik hayatın sıradanlığı içindeki gizlenmiş güce, önemsiz görünenin derinliğinde saklı olağan dışılığa inanır ve sorar “sürreal, olağan dışı, şaşırtıcı hatta büyülü olan bile gerçeğin bir parçası değil midir? Neden gündelik kavramı olağan içindeki olağan dışıyı ortaya çıkarmasın?”⁶⁰ (Lefebvre, 1987, 9). Dönüşümü başlatacak, toplumu harekete geçirecek asıl enerji gündelik olanın sıradanlığının içinde saklıdır. Bu durum bireysel olmaktan çok toplumsal bir dönüşüme işaret eder. Dell Upton (2002, 712) ise Lefebvre tarafından savunulan gündelik hayata dair devrimci değişiklikler gerektiren teşebbüsün, yıkmak yerine yapmayı, bozmak yerine kurmayı düstur hâline getiren –metinde bu nedenle muhafazakâr olarak tanımladığı– mimarlık tarafından görmezden gelindiğini iddia eder. Sıradanlığın içindeki ikircikliğin keşfi (olağan / olağan dışı), biçimsel değişiklikleri içermekten çok, güç stratejilerini alt üst edecek uygulamalar ortaya koymayı gerekli kılar. Nitekim gündelik hayat içinde var olan potansiyeller bu stratejileri hayata geçirecek devrimci gücü de barındırır. Ortaya çıkarılacak bu güç; “yabancılaştırılmış, kötü ve gündelik olan” ile “özel, iyi ve yabancılaşmamış nadide anılar” olarak tanımlanan ancak birbirine dolaşmış iki ayrı grubun birbirine temas ettiği noktalardan faydalanarak aralarındaki keskin ayrımı yok etmeye çalışır (Shields, 1999, 70). Alışılmış olanı

1. unexpected, surprising or strange 2. not normal or ordinary; greater or better than usual.”
⁶⁰ “Are not the surreal, the extraordinary, the surprising, even the magical, also part of the real? Why wouldn't the concept of everydayness reveal the extraordinary in the ordinary?”

reddederek, dönüştürerek ya da alışılmadığın içinde eriterek olağan dışını keşfeden yaklaşım, sahip olduğu şaşırtıcı ve kışkırtıcı imkânlarıyla öngörülemez durumların doğuracağı yaratıcı sonuçlar var eder.

5.1.4 Tekinsizlik

Güvenilir olmayan durumları, yerleri ya da kişileri tanımlamak için kullanılan “tekinsiz” kelimesi anlamının en geniş sınırlarına Almanca “unheimlich” kelimesi üzerinden Freud (1919) tarafından ulaştırılır. Ancak hem Freud hem de Ernst’in bu kavramı psikoloji alanındaki çalışmalarına konu edilmeleri E.T.A Hoffmann’ın 1816 yılında yayınladığı “*Sandmann*”⁶¹ (Kum Adam) isimli kitabı ile yakından ilişkilidir. Ernst Jentsch 1906 (2008, 217) yılında kaleme aldığı “Tekinsizliğin Psikolojisi” (*On the Psychology of the Uncanny*) başlıklı makalesinde tekinsizliği “unheimlich” kelimesinden yola çıkarak belirsiz ve kararsız bir deneyim eksikliğinden kaynaklanan uyum sağlayamama durumu olarak tanımlayarak karşılaşılan her yeni nesnenin tekinsizlik hissi yaratabileceğinden söz eder. Jentsch aynı zamanda makalesinde balmumu heykel, cansız manken, oyuncak bebek ya da otomat gibi -daha sonra Sürrealistler tarafından da sergilerde sıklıkla kullanılacak- canlı olup olmadığına karar verilemeyen nesnelere yarattığı belirsizliğin kişide uyandırdığı korku ve endişeyi de tekinsizlik duygusuyla bağdaştırarak E.T.A Hoffman’ın bahsi geçen öyküsüne gönderme yapar. Bu durumda kişinin daha önce deneyimlemediği bir varlık, nesne ya da mekân nedeniyle düşünce, algı ya da karar mekanizmasında meydana gelen “muğlaklık hissinin yarattığı kaygı hâli”nden de tekinsizlik olarak söz etmek mümkündür. Freud (1999, 326-327) ise “tanıdık olmayan” anlamına gelen “unheimlich”in tanıdık olmayanın korkutuculuğu nedeniyle her “yeni” -bu nedenle de tanıdık olmayan- nesnenin tekinsiz olarak adlandırılmasına yol açabileceğini kabul ederek Ernst’e hak verir ancak bu tanıyı yetersiz olarak kabul eder. “Heimlich”in hem “tanıdık ve benimsenebilir” hem “gizli ve gözden uzak tutulan” gibi iki çelişkili anlamı bünyesinde barındırmasını unheimlich’in heimlich’in bir alt türü olarak okunabilmesini imkânlı kıldığından bahsederek Schelling’in (akt. Freud, 1999, 331)

⁶¹ Kum Adam öyküsünde ana karakter “Nathanael” çocukluğunda annesi tarafından yaratılan bir kurgu karakter olan “Kum Adamı” gerçek bir kişi ile ilişkilendirerek öykü boyunca onunla mücadele eder. Öte yandan öykü içinde karşısına çıkan bir otomat karakter “Olimpia”nın donuk tavırlarının ise kendisinde “tekin” olmayan bir his yarattığından söz eder. Jentsch ve Freud kişinin yaşadığı canlı/cansız ikilemini ya da geçmişte var olanın geri dönüşüyle ilgili okumalarını bu iki ana durum/karakter üzerinden gerçekleştirir.

“saklı kalması gerektiği hâlde ortaya çıkan şey” olarak tariflediği tekinsizliğe göndermede bulunur. Kelimenin dilbilimsel kökeni ve Schelling yorumunu destekleyen örneklerin ardından Freud (1999, 347) kendi yaklaşımıyla tekinsizi daha çok bastırılmış ya da yabancılaşılmış (aşırılmış) olanın geri dönüşüyle ilişkilendirerek anlamlandırmaya çalışır. Schelling ve Freud tarafından “saklı kalma ve ortaya çıkma” ya da “bastırılma ve geri dönme” üzerinden tanımlanan tekinsizliğin saklı kalma veya bastırılma için aslında hep var olması gerekliliği tekinsizlik tanımının sınırlarına bakış açısını genişletir. Hem Freud tarafından altı çizilen kelime anlamının ikircikliği hem de Jentsch tarafından aşına olunmayan durumların, gerçekliğin ayırdını zorlaştırması olarak yorumlanması ise “tekin” ve “tekinsiz olan” arasındaki sınırın silikleşmesine ve sınırın iki ucunun birbiri arasında geçişine izin vermesine neden olur. “Düş ve gerçek”⁶² ya da “olağan ve olağandışı” kavramları arasında müphem sınırlar ve birbiri içine geçişlerin var olması gibi tekinsizin de tekin olanın içinde aranması kavramın anlamının keşfedilmesi için birbirine zıt iki durumun ters yüz edilmesini zorunlu kılar.

5.1.5 Formsuzluk

Türkçe sözlükte⁶³ “biçim, şekil” ve “bir şeyin istenilen ve olması gereken durumu” olarak tanımlanan form (TDK, 2019) kelimesi içeriğini İngilizcede (Fransızca ve Latince kökenleri doğrultusunda) “bir şeyi yapmanın en uygun yolu”, -Platonik felsefede- “bir şeyin arketipi”, -fiil olarak- “bir strüktüre şekil verme, inşa etme” gibi yeni anlamlar kazanarak genişletir. Böylelikle form, akılda ilk uyandırdığı imgeyle, yalnızca dış görünüşe bağlı bir terim olmaktan uzaklaşarak yeni kavramlarla ilişkilendirilebilecek dinamik bir bağlam kazanır. Gönül (2014, 9) kelimenin Türkçe “biçim, şekil” karşılıkları üzerinden yaptığı incelemede Eski Türkçe’de biçmek kökünden türeyerek “kaosa karşılık düzenlenmiş olan” anlamına gelen “*biçim*” ve Arapça’da “biçimleme, son şeklini verme” anlamına gelen “*şekil*” kelimesinin, formun “kendiliğinden olmayan, bir işlem sonucu oluşan” anlamını desteklediği sonucuna ulaşır. Dolayısıyla formsuzluk hâlini form almadan önceki durum, “*henüz bir işleme tabi tutulmamış bir kendiliğindenlik*” olarak yorumlamak mümkündür. Bataille (1995, 51) Eleştirel Sözlük’te formsuz kelimesini “formsuz kelimesi ona verilen anlamıyla

⁶² “Düş ve gerçek arasındaki sınırların bulanıklaşması da Freud tarafından örneklendirilen tekinsizlik durumlarından biridir” (Freud, 1999, 351).

⁶³ “Form: 1. biçim, şekil 2. Bir şeyin istenilen ve olması gereken durumu 3. İstenilen şeylerin yazılması, doldurulması için hazırlanmış basılı belge.”

yalnızca bir sıfat değil, genellikle her şeyin bir form alması gerektiğini açığa çıkaran bir terimdir⁶⁴” sözleriyle açıklayarak bir şekle dayandırmaya çalışanların aksine evreni formsuz olarak betimler. Brotchie (1995, 23) Bataille’ın Eleştirel Sözlüğü ile “Formsuzluk” kavramı arasındaki temel ilişkiyi şu sözlerle açıklar: “Bir sözlüğün en önemli amacı bir formun ve genel kabulün dayatılmasıdır. Tanımlar bir objeyi dünyadan çıkararak kâğıt üzerindeki anlamlarına sabitler. Bir sözlük asla eleştirel değildir... Formsuz, açığa çıkarır ve tanımları inkâr eder.”⁶⁵ Burada asıl reddedilen, anlamların ve kavramların sınırlandırılmış kalıplara indirgenmeye çalışılması, belirlenen bir formun içine hapsedilmeye uğraşılmasıdır. Belirlenmiş ve önceden biçimlendirilmiş yolların daima aynı sonuca ulaşma hâli zihin ve anlamı ancak özgür bırakıldıklarında umulmadık sonuçlar ortaya çıkarma imkânından yoksun bırakır. Sürrealistler tarafından gerçekleştirilen gerek flaneur gezintiler, gerekse aklın kontrol dışı bırakılması gibi girişimler form verilmeye çalışılan dünyanın ötesindeki, sınırlandırılmamış, formsuz bölgeye erişmek; bir şeyin olması gereken ve olması beklenen hâlinin ötesinde var olduğu durumları keşfetmektedir. Bir forma, kurala, düzene dayandırılmayan, kendiliğinden gerçekleşen durumlar -tıpkı Sürrealistler’in yaptığı denemelerde olduğu gibi- çoğu zaman henüz fark edilmemiş yaratıcı sonuçların da ortaya çıkarılmasına yardımcı olur.

5.1.6 Tamamlanmamışlık

Eksiksiz duruma getirilmemiş, bütünlenmemiş, bitirilmemiş olarak tanımlanan “tamamlanmamış⁶⁶” (TDK, 2019) olma hâli, kendini bütünlemek ya da bitirmek üzere yeni eklemelerin gerçekleşmesine olanak tanır. Eksik olanın tamamlanmasının beklenmedik sonuçlara dair içinde taşıdığı yaratıcı güç -*Cadavre exquis* gibi- Sürrealist oyunlara da konu olur. Her oyuncunun kendi çizdiği beden parçasını bir diğeri tarafından görünemeyecek bir biçimde katlayarak diğerine aktarmasıyla bütün bir beden ortaya çıkarmayı hedefleyen bu oyun, rastlantısallık ve bilinmezlikten de aldığı katkıyla umulmadık parçaların bir araya gelerek bir bütünü oluşturmasına

⁶⁴ “Thus formless is not only an adjective with a given meaning but a term which declassifies, generally requiring that each thing take on a form.”

⁶⁵ “A dictionary's sole purpose is the imposition of form and homology, definition fixes objects in thought, extracts them from the world and pins them to a page. A dictionary is never critical, any element of subjectivity would allow in the formless, that heterological gob of spittle. Formless declassifies and is the negation of definition.”

⁶⁶ “Tamamlanmak: 1. Eksiksiz duruma getirilmek, tamam olmak, bütünlenmek 2. Bitirilmek.”

yardımcı olur. Bu yolla tamamlanmamış olanın sahip olduğu boşluk, her daim yeni ve öngörülemez olanı kendine çağırır. Avcı (2013) tamamlanmamış olana dair inanç ve vadettiği potansiyelin Sürrealist hareket içindeki konumunu hareketin omurgası olarak adlandırarak farklı iletişim arayışlarını insanın içinde var olan eksiklik (*tamamlanmamış olma hâli*) duygusuyla ilişkilendirir. Bu durumda iletişimsizleşen, yalnızlaşan ve savaş gibi büyük kaosların ortasında kalan modern toplumda, sanatı ve yazını bir iletişim biçimi olarak kullanan Sürrealistler'in ortak bir dil, mit ya da evren arayışlarının; kendini eksik hissedenden bireyin tamamlanmasının, kurulacak iletişimle ötekinin keşfinin ve yaşamın dönüştürülmesi için gerçekleştirilecek hareketin hızlandırılmasının bir yolu olarak görüldüğü iddia edilebilir. Öte yandan, Benjamin "Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı" başlıklı doktora tezinde sanat eserinin eleştirisi ve yorumlanması konusunda da "tamamlanmamışlığa" büyük önem atfeder. Benjamin (2010, 129-129) romantikler için eleştirinin görevinin yapıtın değerlendirilmesinden ziyade tamamlanmamış olan yapıtı bütünleyerek, yeniden biçimlendirerek, tamamlamak olduğunu ifade eder ve Novalis'in "yalnızca tamamlanmamış olan kavranabilir, bizi daha ileriye götürebilir. Tam olanın yalnızca tadına varılabilir. Doğayı kavramak istiyorsak, onu tamamlanmamış olarak ele almalıyız." sözünün sanat yapıtı için de geçerli olduğundan söz eder. Eserin tamamlanmamış hâli, algılanması, yorumlanması ve eleştirilmesi için öncelikle kavranmasını zorunlu kılar. Bu durum, eseri her izleyici için biricikleştirirken, her yorumun da bir sanat eserine dönüşmesine neden olur. Eklenerek çoğalan ancak hiçbir zaman mutlak bir sonuca eremeyerek tamamlanamayan bu süreç sanatın ve eserin beslenerek gelişmesine de katkı sağlar. Eksik olma hâli bu durumda negatif bir anlamdan pozitif bir döngüye evrilir. Benzer şekilde Baudrillard (2011) da günümüzde gerçekliğin giderek daha gerçekçi bir şekilde sunulmasının "*gerçeklik konusunda bırakılan boşlukların düş gücü tarafından doldurulmasını*" engellediğinden söz eder. Burada asıl önemli durum düş gücüne ve boşluklara atfedilen önemdir. Gerçeklik de dâhil olmak üzere tamamlanmış her türlü durum düş gücünün erişimini engelleyerek etkileşimin ve gelişimin kısıtlanmasına yol açar. Bu durum düş gücünden beslenerek evrilen ve genişleyen gerçekliği sekteye uğratar; "*öteki*"lerin (evrenlerin, gerçeklerin, durumların) keşfedilmesine ket vurur. Aynı gerçeklik düzleminde birey ve mekân birbirinin tamamlayıcısı olarak düşünüldüğünde ise birey düş gücüyle mekânı kavrayıp yeniden ve farklı biçimlerde tanımlarken, etkileşime geçtiğinde ise boşluğu doldurmaya, dönüştürmeye ve anlamlandırarak tamamlamaya başlar.

5.1.7 Muğlaklık

Anlaşılması güç, karışık olarak tanımlanan “*muğlak*”⁶⁷ (TDK, 2019) kelimesinin anlaşılmasını hâlini İngilizce karşılığı olan “*ambiguous*” kelimesinin “çift anlamlı, değişken, kararsız, şüpheli” gibi anlamlarıyla ilişkilendirmek mümkündür. Çift anlamlılık üzerinden gerçekleştirilecek yaklaşımla birlikte muğlaklığın tanımlarından birinin “*değişken hâli nedeniyle anlamı çift uçlara kaymaya eğilimli, hakkında kesin yargılarda bulunulamayan, şüpheli durum*” olarak düşünülmesi çift anlamlılığın iki uçluluk, iki uçluluğun ise “*iki uç arasındaki sınır durumu*”nu gündeme getirmesine neden olur. İki farklı anlam arasında bulanıklaşan sınırlar, iki anlamın birbiri içine geçişine izin verirken bütün olanı da muğlaklaştırarak anlaşılmasını güçleştirir. Sürrealistler sınır çizgisinin bulanıklaştığı bölgeler olarak gerçek ile hayal arasındaki rüyaları sıklıkla kullanır. Rüya hep kendi başına muğlak bir ara bölge olarak hem de kendi içinde tanımsız mekân ve anlamlarıyla muğlaklıklara ev sahipliği eden bir ara mekân olarak üretken bir alana dönüştürülür. Öyle ki Vesely (2010, 37) rüyanın herhangi bir perspektif ya da ölçüye sahip olmayan mekânsallığının, sahip olduğu muğlak karakteriyle alışılmadık olanaklar ve yeni mekânsal yapılanmalar için bir kaynak oluşturduğundan söz eder. Belirsiz, bulanık, “muğlak” bölgelere özgü, her türlü olasılığa evrilebilir bu potansiyel, mekânsal denemeler için de elverişli bir altlık oluşturur. Muğlak durum çoğu zaman tedirginlik yaratmasının aksine şüpheli ve üretken bir durumu da beraberinde getirir. Var olanın doğru olduğuna dair sarsılmaz inanca şüpheli bir yaklaşım, ortaya çıkarılabilecek yenilikler için gerçekleştirilmesi gereken devrimi tetikler. Zira yeniliğin ortaya çıkışı kesinlik tutkusunun bir yana bırakılarak zihnin olabirlik labirenti içinde belirsiz durumları kovalama çabasıyla yakından ilişkilidir (Moles, 2012, 54). Bu labirent metaforu mekânsal arayışlarda tam olarak kategorize edilemeyen, iki farklı ya da benzer mekân arasında geçişi sağlayan “ara mekânlar”da karşılığını bulur. Yeniliğin gizli potansiyelini içinde saklı tutan, bir geçiş, eşik ya da ara olma görevini üstlenen, iki farklı ucu da içinde barındıran ancak her ikisine de ait olmayan, iki ayrı gerçekliğin birbiri içinde eriyerek yeni bir gerçeklik vaat ettiği bu “ara mekânlar” muğlaklığın üretici gücü için metaforik imgeler olarak görülür. Düş gücünü harekete geçiren bir eşik görevi gören muğlak mekânların, gerçek ile hayal arasında bir eşik görevi üstlenen rüyalarla ilişki kurması da kaçınılmazdır.

⁶⁷ “Muğlak: Anlaşılması güç, anlaşılmaz, karışık, çapraşık”

Pasajlar, avlular, lobiler, antreler gibi hiçbir bölgeye tam olarak ayrıştırılmayan bu mekânlar, belirsizlik hâlinin tetiklediği yaratıcı güçle düşlemi beslemeye devam eder. Benjamin (1999, 406) Sürrealistler'in kent laboratuvarları olarak kullandıkları pasajları ve evleri, arkadlara benzeterek, "rüya gibi dışı olmayan"⁶⁸ mekânlar olarak betimler. Bu noktada sınır kavramının anlamının iki yöne de ait olmayan, başlangıç ve bitiş görevini aynı anda üstlenen bir geçişi simgeleyen, eşik kavramına doğru genişletilebileceği de düşünülebilir.

5.1.8 Fragmantasyon / Montaj

Fransızca kökenli "fragment" kelimesinden Türkçeye tanıtım filmi⁶⁹ (TDK, 2019) olarak çevrilen fragman, İngilizcede "*fragment*"⁷⁰ (Hornby, 2006) kelimesi ile karşılanarak parçalanmış ya da daha büyük bir şeyden meydana getirilmiş küçük parçalar olarak açıklanır. Fragmantasyon ise bu parçalara ayırma işlemine verilen isimdir. Rush (2010, 37) sanat eleştirisinde Benjamin için önemli fikirlerden biri olarak "*eserin hakikatinin parçalarında gömülü olduğu*"ndan bahseder. Parça ve bütün arasındaki sözü edilen bu ilişki türünün tartışılması sanatsal üretimin de odak noktalarından birini oluşturur. Fragmanlar, bütünün kırılmasıyla meydana gelen küçük parçalar olarak hem kendilerine özgü nitelikleri hem de bütüne dair çelişkili ya da çelişkisiz anlamları aynı anda içlerinde barındırırlar. Ancak yine de bu durum onların parçası olduğu gerçeklikten bağımsız var olamayacağı anlamına gelmez. Aksine asıl yaratıcı alan, parçalanma aracılığıyla bağımsızlaşmış olma hâllerinin kendilerini yeniden türetebildikleri bir durum meydana getirmesi olarak tarif edilebilir. Baudelaire (akt. Artun, 2004, 9-86) Paris Sıkıntı'sı kitabının fragmanlarından ve bu fragmantasyonun sağladığı imkânlardan şu şekilde söz eder: "*Bu yapıtta her şey aynı zamanda hem baş hem de kuyruktur tersine... Bir düşünün lütfen, bu düzen size, bana ve okura ne hayranlık verici kolaylıklar sağlayacak. İsteddiğimiz yerinden kesebiliriz, ben düşümü, siz müsveddeyi, okur da okumasını ...*" Fragmanların tek başına varlıkları, tamamlanmamış hâleriyle hayal gücünün şaşırtıcı olasılıklarının ortaya çıkarmasına imkân tanırken, bütünden bağımsız ve daha geniş bir anlam alanı kazanırlar. Bütünün parçalara ayrılışı yeni ve farklı bir araya gelişleri olası kılarken, bütünde açılan eksiklik

⁶⁸ "Arcades are houses or passages having no outside-like the dream."

⁶⁹ "Fragman: tanıtım filmi"

⁷⁰ "Fragment: (n) a small part of something that has broken off or comes from something larger
Fragment: (v) to break or make something break into small pieces or parts."

bütünün kusursuz estetiğini sekteye uğratarak yeni birleşimlerin kapısını aralar. Parçalar yalnızlıkları ve biriciklikleriyle artık yer değiştirme ve farklı bir araya getirişlerle yeniden yorumlanma fırsatı bulurlar. Fragmanlara ayrılmış eser, parçalanıp birleştirilerek sonsuz bir anlam kümesinin paralel evrenlerine uzanır. Fragmanların kurgulanarak yeniden bir araya getirilişi olarak montaj ve ortaya çıkan ürünün bütün ve fragman ilişkisi Bürger'in avangard kuramı üzerine yaptığı çalışmalara da konu olur. Montaj üzerinden organik ve avangardist sanat eseri karşılaştırılması yapan Bürger (2017, 144) organik sanat eserinin tekil parçaların ahenkli birlikteliğinin aksine avangardist sanat eserinin bağımsız ve yerleri değiştirilebilecek parçalardan oluştuğundan, eserde var olan birlik duygusunun ise ayrı türden parçaların çelişkili ilişkisinin eserdeki birliğin çelişkiyi içine alması sayesinde sağlandığından söz eder. Bu durum izleyiciyi alışılmışın dışında bir keşfe yönlendirirken, fragman ve bütün ilişkisine dair alışılmış yargıları da alt üst eder. İzleyici dolaylı ilişkiyi çözmeye çalışırken, fragmanların anlamlarını zihninde yeniden sorgulayarak, genişletir, üretir. Fragmanlaştırma ve montaj aracılığıyla yeniden bir araya getirilişi sanat eseri üretiminde fiziksel bir araç olarak kullanılmasına örnekler olarak ise; elde var olan mevcut malzemelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan “brikolaj”, birbiriyle ilişkisiz çoğunlukla küçük parçalı doğal ya da -sanat için üretilmemiş- endüstriyel nesnelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan “asamblaj” veya kolajın aksine mevcut görsellerin üst üste yerleştirilmesinin ardından üstteki kimi parçaların bütünden ayrılarak alt katmanların görünür kılındığı “dekolaj” gibi tekniklerden söz etmek mümkündür.

6. SONUÇ

Katılarak mekâna dönüşen söylem üzerinden başlatılan bu çalışmada, üretilen mekân söylemin imkânını görünür kılarken mekânın deşifresi de yeni imkânların sorgulanmasına katkı sağlar. Bu üç dinamik bir yandan etkileşimli bir şekilde birbirini beslerken öte yandan Sürrealizm'in zamansız varlığının ve olanaklılığının kanıtlanmasına da yardımcı olur. Söylem, mekân ve imkân ilişkisine değinmeden önce Sürrealizm'in temellendiği ya da ilişki kurduğu ana ilkelerin açıklanmasının nedeni, Sürrealizm'i besleyen fikir ve kavramların hem bu temeller hem de süreç içindeki sosyo-politik değişkenler aracılığıyla kavramların anlamını dönüştürdüğüne ya da geliştirdiğinin ifade edilmek istenmesidir. Bu noktada söylemin mekândaki öğretisinin okunmasında bir araç olarak kullanılabilecek olan kavramın, dönemsel ya da kökensel olarak irdelendikçe keşfedilecek ve türetililecek bir araca dönüştüğü görülecektir.

Tıpkı yukarıda derlenen sözlük kapsamında sözlüğün tanımının ve içeriğinin yeniden ele alınışı gibi kavramların da benzer biçimde yeniden ele alınarak değerlendirilmesi mümkündür. Bahsi geçen kavrama tıpkı sözlükte olduğu gibi kelimelerin birincil anlam tanımlamalarına bağımlı kalmadan, güçleri, imkânları ve farklı disiplinlerdeki pozisyonları üzerinden eleştirel bir yaklaşımla tekrar bakmak, her yeni bakışta farklı sonuçların ve anlamların ortaya çıkarılmasına olanak tanır. Georges Teyssot, (1998, 301) kavramlar ve anlamlarından şu sözlerle bahseder: "Kavramlar kelimeler değildir. Bir kavram, farklı kelimeler kullanılarak farklı yollarla ifade edilebilir."⁷¹ Her yeni ifade ediliş de daha önce farkına varılmamış ihtimallerin ortaya çıkmasına yardımcı olur. Bu amaçla derlenen sözlük aracılığıyla eyleme ya da mekâna dair sabit anlatıları kavramlar üzerinden yeniden düşünmek, incelemek ve ilişkilendirmek yeni durumların ve / veya olasılıkların gerçeğe dönüştürülmesi yoluyla yeni sonuçlar elde edilmesine de olanak tanır. Aynı zamanda kavramların zamandan bağımsız hâli bu tartışmayı sonsuz bir düzlemde inceleme ve yineleme fırsatını da içinde saklı tutar. Geçen zaman ve değişen sosyokültürel değişikliklerle anlamı, tanımını ve biçimi değişen

⁷¹ "“Concepts” are not words. A concept may be stated in different ways by using different words.”

sanat gibi kavramların da anlamı daralır ya da genişler ancak yok olmaz. Aksine bulunduğu zaman içinde gerçekleşen sosyal, kültürel ya da politik dinamikler, Sürrealizm'in sürecine içkin aynı zamanda zamandan bağımsız kavramsal kökenleri ile sıklıkla etkileşime geçer veya örtüşür. Değişen koşullarla birlikte çoğaltılıp, türetilen anlamları, her dönem eylem ve mekân hakkında geliştirilecek fikirlerde, kavramın sürecin temel bir bileşeni olarak kullanılmasına imkân tanır.

Bu yolla Söylem ile Mekân arasındaki ilişkinin kavramlar aracılığıyla çözümlenmesi yeni imkânların da görünür kılınmasına yardımcı olur. Sürrealistler söylemlerini üretmeye başladıklarında hiç şüphe yok ki bu söylemlerini bir mekâna dönüştürmeyi amaçlamadılar. Ancak bilinçli ya da bilinçsiz, farkında ya da fark etmeksizin söylem, içinde saklı tuttuğu potansiyellerin katılarak mekânı biçimlendirmesine engel olamaz. Zira her mekân içerisinde örtük ya da görünür şekilde üreticisinin ideolojisinin en büyük taşıyıcısıdır. Bataille (1995, 35) toplumların ideal doğasının bir tür ifadesi olarak açıkladığı mimarlığın, güce sahip olan insani ya da ilahi otoritenin yaklaşımları hakkında izler taşıdığından söz eder. Dolayısıyla söylemini ortaya koyan grubun, yaratma gücüne ve yetisine (yeteneğine) sahip olduğu takdirde ideolojisini yansıtacak ya da dayatacak mekânlar üretme eğilimi taşıması da mutlak ve doğaldır. Gerçekleşip gerçekleşmeyeceği bilinmez ancak her söylem daima bir mekâna dönüşme ihtimalini de içinde taşır.

Öyleyse söylemin, içindeki kavramların mekâna daha doğrusu herhangi bir mekânda gerçekleşecek “*eyleme*” yaklaşımda bir bileşen olarak ele alınması yoluyla mekânın biçimlenişine ve işleyişine katkı sağladığını iddia etmek mümkündür. Bu noktada kavramın yalnızca mekân değil eylem üzerindeki etkisi de belirginleşir. Gerçekleştirilecek eylem çevresinde kurgulanan mekân, öncesinde eylem kavramlar üzerinden bakılarak eylemin sınırı ve tanımının tartışmaya açılmasına neden olur. Avangard bir sanat olarak Sürrealizm söz konusu olduğunda ise en büyük motivasyon kaynağı olarak sanat ve hayatı birleştirme arzusundan ve bilinçaltının özgür bırakılmasından söz etmek mümkündür. Ardından yeniden formüle edilerek dönüşüme uğratılan eylemin belirlenen gereksinimlerinin artık alışılmış mekân tarafından karşılanamıyor oluşu ise mekânın eylemler ve kavramlar üzerinden yeniden düşünülerek ele alınmasını teşvik eder.

Söylem ile mekân arasındaki lineer bir çizgi üzerinde değil tam aksine bir diğeriyle birlikte ve birinin diğeriyle etkilemesiyle evrilen bu ilişki, mekân üzerinden yapılacak okumalar ve analizlerle kavramların ve eylemlerin mekân üzerindeki dönüşümde sahip olduğu imkânların da açığa çıkarılmasına olanak sağlar. Söylem içinde durgun bir potansiyele sahip olan kavram, eylemle bütünleşerek mekânı dönüştürdüğünde olasılık gerçekleşir diğeri bir deyişle imkân *mümkünleşir*.

Mekânda gerçekleşen imkân, kavramın ele alınış biçimiyle de yakından ilişkilidir. Kavram bir imkân taşıyıcısı, imkân da bir potansiyeller kümesi olarak düşünüldüğünde; kavramın farklı ele alınışları mekân üzerinde farklı potansiyellerin gerçekleşmesine de mümkün kılar ya da çeşitlendirir. Böylelikle söylemden mekâna evrilen imkân, mekân üzerinden yapılacak okumalarla gerçekleşmemiş / keşfedilmemiş diğeri olasılıkların (eylemlerin, kavramların, imkânların) da ortaya çıkmasına şans tanır. Bu durum her mekânı yeni bir imkâna, her imkânı yeni bir mekâna dönüştürebilme gücünü de içinde barındırır. Söylem, mekân ve imkân üçgeninde kavramı bir taşıyıcı ya da bir katalizör olarak çalıştıran bu ilişki ağının örüntüsünü, başı ve sonu belirsiz döngüsel bir yolculuk olarak bu şekilde anlamlandırmak mümkündür.



KAYNAKLAR

- Adorno, T. W.** (2012). *Minima Moralia*. (A. Koçak & A. Doğukan Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, T. W.** (2012). *Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Akarsu, B.** (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Akgül, T. Y.** (2012). *Antik Yunandan Modern Sonrasına "Myth" Kavramının Evrimi*, Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, İzmir.
- Alberti, L. B.** (1988). *On the Art of Building in Ten Books*. (R. T. Joseph Rykwert, Trans.) Massachusetts: MIT Press.
- Altınıyıldız Artun, N.** (2014). Mimarlığı Baştan Çıkarmak. N. Altınıyıldız Artun (Ed.) içinde, *Sürrealizm ve Mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Altınıyıldız Artun, N. & Artun, A.** (2018). *Dada Kılavuz*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A.** (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Apollinaire, G.** (2007). *Tiresias'ın Memeleri*. (A. Erkay, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut.
- Aragon, L.** (2014). Opera Pasajı. N. A. Artun (Ed.) içinde, *Sürrealizm ve Mimarlık* (E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arapoğlu, F.** (2016). Temsilden eyleme: dadaizm ve sürrealizm'de bir karşı-sanat formu olarak yürüme eylemi. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 2(4), 1-7.
- Artaud, A.** (1993). *Tiyatro ve İkizi*. (B. Gülmez, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Artun, A.** (2004). Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm. C. Baudelaire içinde, *Modern Hayatın Ressamı* (s. 9-86). İstanbul : İletişim Yayınları.
- Artun, A.** (2015). *Sanat Manifestoları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A.** (2018). Erotik Katedral: Kurt Schwitters'in Mimarlığa Oyunu. N. Altınıyıldız Artun & R. Ojalvo (Dü) içinde, *Arzu Mimarlığı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Audi, R. (1999). *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. New York: Cambridge University Press
- Avanoğlu, B.** (2018). *Neoplatonizm ve Avangard*. Şubat 15, 2019 tarihinde eskop: <https://www.e-skop.com/skopdergi/neoplatonizm-ve-avangard/3924> adresinden alındı
- Avcı, A.** (2013). *Gerçeküstücü Modernizm*. Ağustos 23, 2019 tarihinde eskop: <https://www.e-skop.com/skopbulten/gercekustucu-modernizm/1256> adresinden alındı

- Bachelard, G.** (2017). *Mekânın Poetikası*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bachelard, G.** (2006). *Su ve Düşler*. (O. Kunal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bataille, G.** (1995). Critical Dictionary. R. Lebel, & I. Waldberg (Eds.), *Encyclopædia Acephalica*. London: Atlas Press.
- Bate, D.** (2003). *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*. New York: I.B.Tauris & Co. Ltd.
- Baudelaire, C.** (2014). *Modern Hayatın Ressamı*. (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J.** (2011). Sanat Dünyasının Kurduğu Komplo. M. Günay ve O. Adanır (Dü) içinde, *Özne 14 Bahar 2011 Felsefe Eğitimi ve Çocuklar için Felsefe - Felsefe Olimpiyatlarından Yazılar* (O. Adanır, Çev.). Karahan Kitapevi.
- Benjamin, W.** (1999). *Arcades Project*. (E. Howard, & K. McLaughlin, Trans.) Harvard University Press.
- Benjamin, W.** (2010). *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri: Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*. (E. Gen ve M. Tüzel, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, W.** (2016). Sürrealizm: Avrupalı Aydınların Son Fotoğrafı. A. Artun (Ed.) içinde, *Sanat/Siyaset Kültür Çağında Sanat Ve Kültürel Politika*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Blin, R., Artaud, A., Nes Kirby, V., Nes, N. E., & Robbins, A.** (1972). Antonin Artaud in "Les Cenci". *Drama Review*, 16 (2), 90-145.
- Breton, A.** (1934). *What is Surrealism?* Ekim 2, 2019 tarihinde <http://www.generation-online.org/c/fcsurrealism2.htm> adresinden alındı
- Breton, A.** (1969). *Manifestoes of Surrealism*. (R. Seaver ve H. R. Lane, Trans.) Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Breton, A.** (2002). *Surrealism and Painting*. MFA Publications.
- Brotchie, A.** (Ed.). (1995). *Encyclopædia Acephalica*. London: Atlas Press.
- Bürger, P.** (2010). Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of "Theory of the Avant-Garde". *New Literary History*, 41(4), 695-715. Retrieved 04 02, 2019
- Bürger, P.** (2017). *Avangard Kuramı*. (E. Özbek, & Ş. Öztürk, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Calinescu, M.** (1987). *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press.
- Cardinal, R.** (2014). Çözünür Kent: Sürrealist Paris Algısı. N. Altınyıldız Artun içinde, *Sürrealizm/Mimarlık* (N. Altınyıldız Artun, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Caws, M. A. (Ed.).** (2001). *Manifesto: a century of ism*. Lincoln: University of Nebraska Press.

- Caws, M. A.** (2010). How to House the Surrealist Imagination. J. Alison (Eds.) *The Surreal House*. London: Yale University Press association with the Barbican Art Gallery.
- Cevizci, A.** (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Ceylan, E.** (2016). DADASEIN: "Yeni Varvarlık". *Azizm Sanat*, 8-20.
- Colman, A. M.** (2003). *Oxford Dictionary of Psychology*. Oxford: Oxford University Press.
- Colomina, B.** (1992). The Split Wall: Domestic Voyeurism. B. Colomina (Eds.) *Sexuality and Space*. New York: Princeton Architectural Press.
- Conley, K.** (2003). *Robert Desnos, Surrealism, and the Marvelous in Everyday Life*. London: University of Nebraska Press.
- Connik, R.** (2011). *Rethinking Artaud's Theoretical and Practical Works*, Phd Thesis. Bowling Green State University, Ohio.
- Coverley, M.** (2012). *The Art of Wandering: The Writer as Walker*. Harpenden: Oldcastle Books.
- Cunningham, F.** (2010). Triangulating Utopia: Benjamin, Lefebvre, Tafuri. *City*, 14(3), 268-280. Retrieved April 17, 2019, from <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13604813.2010.482268>
- Danto, A. C.** (2013). *Sanat Nedir?* (Z. Baransel, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- de Certeau, M.** (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi I*. Ankara : Dost Kitabevi.
- de Chirico, G.** (2016). Metaphysical Aesthetics. *Metaphysical Art*, 40-41. Retrieved March 12, 2019, from <https://fondazionedechirico.org/wp-content/uploads/2019/07/6.-METAPYSICAL-ART-n.14-16-2016-G.deChirico-Metaphysical-Aesthetics-40-41.pdf>
- Deleuze, G.** (2009). *İki Delilik Rejimi: Metinler ve Söyleşiler 1975-1995*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Demos, T. J.** (2014). Duchamp'ın Labirenti: First Paper of Surrealism, 1942. N. Altınyıldız Artun (Ed.) içinde, *Sürrealizm/Mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Deniz, D.** (2010). *Bir Avangard Hareket Olarak Sitiüasyonist Enternasyonelin Çağdaş Sanata Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.
- Dillon, B.** (2010). An Approach to the Interior. J. Alison (Eds.) *The Surreal House*. London: Yale University Press association with the Barbican Art Gallery.
- Dominic Faccini, G. B.** (1992). Critical Dictionary. *October*, 60, 25-31. doi:10.2307/779027
- Duplessis, Y.** (1991). *Gerçeküstücülük*. (İ. Yerguz ve E. Çamurdan, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Eluard, P.** (2014). Bir Kentin Aklın Almayacağı Biçimde Süslenmesi Üzerine. N. Altınyıldız Artun (Ed.) içinde, *Sürrealizm/Mimarlık* (A. Terzi, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erden, E. O.** (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Etymonline.com.** (n.d). In Etymonline online dictionary. Retrieved October 12, 2019, from <https://www.etymonline.com.pdf>
- Fairclough, N.** (2003). *Analysing Discourse*. London: Routledge.
- Fenton, J.** (2005). Re-enchanting the city: the utopian practices of the Paris group of the surrealist movement. *Surrealism and Architecture*. New York: Routledge.
- Fijalkowski, K.** (2010). Marcel Duchamp, Surrealist Exhibitions and the Restless Place. J. Alison (Eds.). *The Surreal House*. London: Yale University Press association with the Barbican Art Gallery.
- Foster, H.** (1994). What's Neo about the Neo-Avant-Garde? *October*, 70, 5-32. Retrieved October 2, 2019, from https://www.jstor.org/stable/779051?seq=1#metadata_info_tab_contents.
- Foster, H.** (2011). *Zoraki Güzellik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster, H., Rosalind, K., Bois, Y.-A., & Buchloh, B. H.** (2004). *Art Since 1900*. London: Thames&Hudson.
- Foucault, M.** (1981). The Order of Discourse. R. Young (Eds.) *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader* (s. 48-78). Boston: Routledge.
- Freud, S.** (1999). *Sanat ve Edebiyat*. (E. Kapkın ve A. Tekşen Kapkın, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Genç, A.** (1983). *DADA antropi ve nedensizlik açısından dadacı sanat hareketlerinin çözümlenmesine ilişkin bir yöntem araştırması*, Doktora tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, İzmir.
- Gönül, H.** (2014). *Mimarlıkta Formsuzluk Kavramı Üzerine Bir Araştırma*, Doktora Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Graham, J. D.** (2013) An Audience of the Scientific Age: Rossum's Universal Robots and the Production of an Economic Conscience. *Grey Room*, 50 (1).
- Grimal, P.** (1990). *A Concise Dictionary of Classical Mythology*. (S. Kershaw, Eds., & A. R. Maxwell-Hyslop, Trans.) Oxford: Basil Blackwell.
- Grimshaw, W.** (1821). *An Etymological Dictionary or Analysis of the English Language*. Philadelphia: Lydia R. Bailey. Retrieved June 17, 2019, from <https://archive.org/details/etymologicaldict00grimrich>
- Haines-Cooke, S.** (2009). *Frederick Kiesler : Lost in History: Art of This Century and the Modern Art Gallery*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Hasol, D.** (2008). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

- Highmore, B.** (2006). Home Furnishings: Richard Hamilton, Domesticity and 'Post-Avant-Gardism'. D. Hopkins (Ed.) içinde, *Neo-Avant-Garde* (s. 243-260). Amsterdam: Rodopi.
- Hirst, P.** (1993). Foucault and Architecture. *AA Files*, 52-60.
- Hjartarson, B.** (2007). Myths of Rupture: The Manifesto and the Concept of Avant-Garde. A. Eysteinnsson, & V. Liska (Eds.). *Modernism, Volume I*. Amsterdam: John Benjamin Publishing Company.
- Hoffmann, E. T.** (2019). *Kum Adam*. (İ. Kantemir, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hollier, D.** (1993). *Against Architecture*. Massachusetts: MIT Press.
- Hopkins, D.** (2004). *Dada and Surrealism*. New York: Oxford University Press.
- Hornby, A. S.** (2006). *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. New York: Oxford University Press.
- Housefield, J.** (2002). Marcel Duchamp's Art and the Geography of Modern Paris. *Geographical Review*, 92(4), 477-502. Retrieved July 9, 2019, from https://www.jstor.org/stable/4140931?seq=1#metadata_info_tab_contents
- Housefield, J.** (2018). Marcel Duchamp's Guernica?: "His Twine," the First Papers of Surrealism (1942), and Aerial Warfare in Europe. *Space Between: Literature & Culture*, 14(1).
- Huelsenbeck, R.** (2015). Dadaist Manifesto. A. Artun (Ed.) içinde, *Sanat Manifestoları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- İlkin, G.** (2012). *Sanat Yapıtında Tekinsizlik*, Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Jentsch, E.** (2008). Document: On the Psychology of the Uncanny' (1906): Ernst Jentsch. J. Collins, & J. Jervis (Eds.). *Uncanny Modernity: Cultural Theories, Modern Anxieties* (R. Sellars, Trans.). London: Palgrave Macmillan.
- Jung, C. G.** (2004). *Eşzamanlılık*. (L. Özşar, Çev.) İstanbul: Biblos Kitabevi.
- Kiesler, F.** (1939). On Correalism and Biotechnique. Definition and Test of a New Approach to Building Design. *Architectural Record*.
- Kiesler, F.** (1996). Second Manifesto of Correalism. P. S. Kristine Stiles (Eds.). *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. California: University of California Press.
- Kiesler, F.** (2014). "Sonsuz Ev": İnsan Yapımı Bir Kozmos. N. Altınyıldız Artun (Ed.) içinde, *Sürrealizm/Mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kiesler, F.** (2014). Mimarlık Üzerine Notlar: Mekan-Evi. N. Altınyıldız Artun (Ed.) içinde, *Sürrealizm/Mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kiesler, F.** (2014). Modern Mimarlıkta Sözde-İşlevselcilik. N. Altınyıldız Artun (Ed.) içinde, *Sürrealizm/Mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Klingsöhr-Leroy, C.** (2006). *Gerçeküstüçülük (Sürrealizm)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Kraus, E.** (2014). Breton, Duchamp, Kiesler: 1947 Sergi Politikası. N. Altınyıldız Artun (Ed.) içinde, *Sürrealizm / Mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Krausse, A.-C.** (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Kubler, G.** (1969). The New Reality in Art and Science: Comment. *Comparative Studies in Society and History*, 11(4), 400. Retrieved March 28, 2019, from https://www.jstor.org/stable/178071?seq=1#metadata_info_tab_contents
- Kuczyńska, A.** (2014). Surréalisme en 1947 – occultism and the post-war marginalisation of Surrealism. *Art Inquiry. Recherches sur les arts*, 87-99.
- Kuspit, D.** (2014). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Lautréamont, C.** (2008). *Maldoror'un Şarkıları*. (Ö. İnce, Çev.) İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Lefebvre, H.** (1984). *Everyday Life in the Modern World*. (S. Rabinovitch, Çev.) New York: Harper & Row Publishers.
- Lefebvre, H.** (1987). The Everyday and Everydayness. (C. Levich, Eds.) *Yale French Studies*, 7-11.
- Lefebvre, H.** (2015). *Mekanın Üretimi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lehmann, M. R.** (2014). Outgrowing the Vernissage the Openings of the Exposition Internationales du Surréalisme in 1938, 1947 and 1959: Pioneer Experimentations of Performance Art. *Hawaii University International Conferences*. Hawaii. Retrieved July 16, 2019 from https://www.huichawaii.org/assets/lehmann_maria_rosa_outgrowing_the_ernissage_ahs2014.
- Lehmann, M. R.** (2017). The 1938 Exposition internationale du surréalisme and Acte manqué: The Terror of Memory and the Terror to Come. *LINGUA ROMANA*, 13(1), 99-112. Retrieved July 18, 2019 from <https://linguaromana.byu.edu/2018/09/04/the-1938-exposition-internationale-du-surrealisme-and-acte-manque-the-terror-of-memory-and-the-terror-to-come/>
- Lehmann, U.** (2016). Assimilation: Objects; Commodities; Fashion. D. Hopkins (Eds.) *A Companion to Dada and Surrealism*. West Sussex, John Wiley & Sons Inc.
- Lesák, B.** (2010). Friedrich Kiesler's Work in Theatre: The Inception of an Interdisciplinary Universe. *Springerin*(2). Retrieved 7 January, 2019 from [www.springerin.at: https://www.springerin.at/en/2010/2/friedrich-kieslers-theaterschaffen/](https://www.springerin.at/en/2010/2/friedrich-kieslers-theaterschaffen/)
- Lesák, B.** (2014). İdeal Tiyatronun Peşinde. N. Altınyıldız Artun (Ed.) içinde, *Sürrealizm / Mimarlık* (s. 387-398). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lévi-Strauss, C.** (2007). *İrk, Tarih ve Kültür*. (H. Bayrı, R. Erdem, A. Oyacıoğlu, & I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

- Levy, S.** (2005). *Menace: Surrealist Interference of Space*. T. Mical (Eds.). *Surrealism and Architecture*. New York: Routledge.
- Lewis, H.** (1993). Surrealists, Stalinists, and Trotskyists, Theories of Art and Revolution in France between the Wars. *Art Journal*, 52(2). Retrieved 27 November, 2019 from https://www.jstor.org/stable/777303?seq=3#metadata_info_tab_contents
- McGuire, L. M.** (2007). A Movie House in Space and Time: Frederick Kiesler's Film Arts Guild Cinema, New York, 1929. *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History and Material Culture*, 13, 45-78.
- Mical, T. (Ed.).** (2005). *Surrealism and Architecture*. New York: Routledge .
- Moles, A.** (2012). *Belirsizin Bilimleri*. (N. Bilgin, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mundy, J.** (2001). *Letters of Desire*. J. Mundy (Eds.). *Surrealism: Desire Unbound*. New Jersey: Princeton University Press.
- Nisanyansozluk.com.** (n.d). Nişanyan Sözlük. Eylül 19, 2019 tarihinde <https://www.nisanyansozluk.com/?k=imk%C3%A2n> adresinden alındı.
- Nochlin, L.** (1989). *The Politics of Vision*. New York: Harper & Row Publishers.
- Noys, B.** (2000). *Georges Bataille A Critical Introduction*. London: Pluto Press.
- Ojalvo, R.** (2011). *Sürrealizm ve Mimarlık: Mimarlığın Öteki Yüzünü Aramak*. Nisan 15, 2019 tarihinde e-skop: <http://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-yasiyor-surrealizm-ve-mimarlik-mimarligin-oteki-yuzunu-aramak/433> adresinden alındı
- Özer, B.** (2004). *Kültür Sanat Mimarlık*. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Paz, O.** (1987). Gerçeküstücülük. *Gergadan (Gerçeküstücülük Özel Sayısı)*, 123-127.
- Phillips, S.** (2005). Introjection and Projection, Frederick Kiesler and His Dream Machine. T. Mical (Eds.). *Surrealism and Architecture* (s. 140-155). New York: Routledge.
- Pinder, D.** (2006). *Vision of the City*. London: Routledge.
- Price, R.** (2012). *Fransa'nın Kısa Tarihi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Puchner, M.** (2006). *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-gardes*. New Jersey: Princeton University Press.
- Rapti, V.** (2016). *Ludics in Surrealist Theatre and Beyond*. New York: Routledge.
- Richardson, M.** (1994). Introduction. G. Bataille, & M. Richardson (Eds.). *The Absence of Myth* (M. Richardson, Trans.). London: Verso. Retrieved 2 April, 2019 from https://monoskop.org/images/f/fc/Bataille_Georges_The_Absence_of_Myth_Writings_on_Surrealism
- Rush, F.** (2010). Jena Romantizmi ve Benjamin'in Eleştirel Epistemolojisi. W. Benjamin içinde, *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri: Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Salvador Dali House - Portlligat History.** (n.d). Retrieved 4 September, 2019 from <https://www.salvador-dali.org/en/museums/house-salvador-dali-in-portlligat/historia/>
- Sanouillet, M.** (2015). *Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York*. E. Batur (Ed.) içinde, *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Schneede, U. M.** (2014). *Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938*. N. Altınyıldız Artun (Ed.) içinde, *Sürrealizm / Mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sheringham, M.** (2006). *Everyday Life, Theories and Practices from Surrealism to the Present*. New York: Oxford University Press.
- Shields, R.** (1999). *Lefebvre, Love and Struggle*. London: Routledge .
- Spiller, N.** (2016). *Architecture and Surrealism*. London: Thames and Hudson.
- Spiteri, R.** (2005). *Surrealism and the Irrational Embellishment of Paris*. T. Mical (Eds.). *Surrealism and Architecture*. New York: Routledge.
- Suleiman, S. R.** (1994). *Between the Street and the Salon the Dilemma of Surrealist Politics in the 1930s*. L. Taylor (Eds.). *Visualizing Theory*. Oxford: Routledge.
- sozluk.gov.tr/** (n.d). Türk Dil Kurumu Sözlükleri. Ekim 6, 2019 tarihinde <https://sozluk.gov.tr> adresinden alındı
- Taşkale, A. R.** (2015). *Gücül, Edimsel, Devrimci Olay: Gezi İsyanı Üzerine*. *Mülkiye Dergisi*, 41-59.
- Teysot, G.** (1998). *Heterotopias and the History of Spaces*. M. Hays (Eds.). *Architecture Theory Since 1968*. New York: MIT Press.
- Tschumi, B.** (2014). *Mimarlık ve İkizi*. N. Altınyıldız Artun (Ed.). *Sürrealizm ve Mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tunalı, İ.** (1998). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tzara, T.** (2014). *Beğenide Belirli Bir Otomatizme Doğru*. N. A. Artun (Ed.) içinde, *Sürrealizm ve Mimarlık* (s. 469-471). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tanyeli, U. & Sözen, M.** (2014). *Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Vesely, D.** (2010). *Surrealist House as a Labyrinth and Metaphor of Creativity*. J. Alison (Eds.). *The Surreal House*. London: Yale University Press association with the Barbican Art Gallery.
- Vesely, D.** (2014). *Sürrealizm, Mit ve Modernite*. N. Altınyıldız Artun (Ed.). *Sürrealizm/Mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Vidler, A.** (1992). *Architectural Uncanny: essay in the modern unhomely*. Massachusetts: MIT Press.
- Vidler, A.** (2014). *Fantezi, Tekinsizlik ve Sürrealist Mimarlık Kuramları*. N. Altınyıldız Artun (Ed.). *Sürrealizm/Mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Vidler, A.** (2015). *From Manifesto to Discourse*. C. Buckley (Eds.). *After the Manifesto*. New York: Columbia University Press.

- Vork, R.** (2013). Things That No One Can Say: The Unspeakable Act in Artaud's Les Cenci. *Modern Drama*, 306-326.
- Yücefer, H.** (2014). Deleuze'ün Bergsonculuğuna Giriş. G. Deleuze içinde, *Bergsonculuk* (s. 7-50). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Waldberg, P.** (1965). *Surrealism*. London: Thames and Hudson.
- Weston, D. M.** (2014). Sürrealist Paris: İçinde Yaşanan Kentin Perspektiften Yoksun Mekânı. N. Altınyıldız Artun (Ed.). *Sürrealizm/Mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.



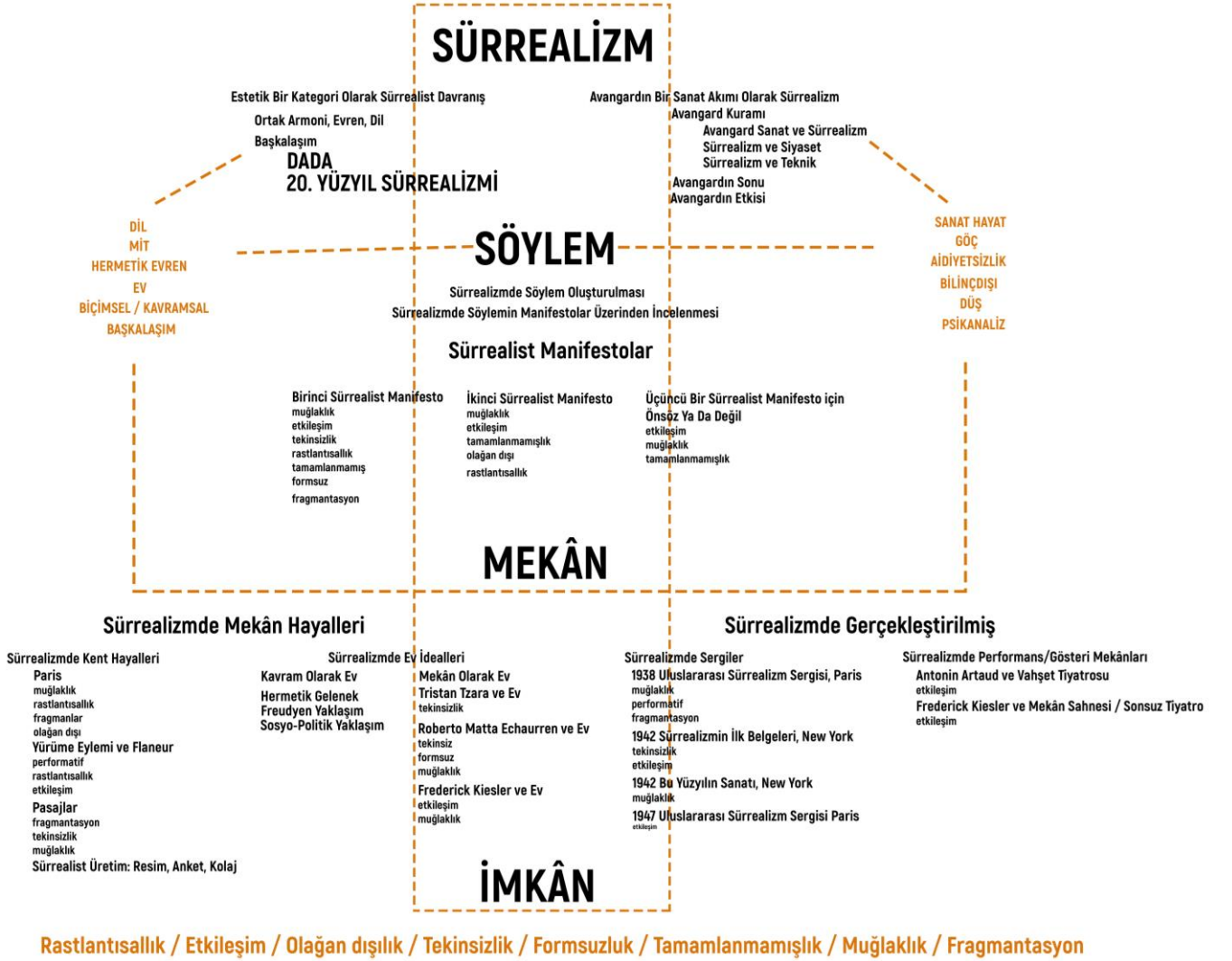
- Url-1** <<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61253.html>>, date retrieved 22.10.2019.
- Url-2** <<https://www.moma.org/audio/playlist/3/189>>, date retrieved 22.10.2019.
- Url-3** <<https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/helmut-herzfeld-john-heartfield-life/famous-political-artist/first-international-dada-fair>>, date retrieved 22.10.2019.
- Url-4** <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cGzAKG/rBAMyB5>>, date retrieved 22.10.2019.
- Url-5** <<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/max-ernst-1891-1976-the-stolen-mirror-5493627-details.aspx>>, date retrieved 22.10.2019.
- Url-6** <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-metamorphosis-of-narcissus-t02343>>, date retrieved 22.10.2019.
- Url-7** <<https://artsandculture.google.com/asset/cadavre-exquis/fgEG4wtZ5J7BMQ>>, date retrieved 02.12.2019.
- Url-8** <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/breton-eluard-hugo-exquisite-corpse-t12005>>, date retrieved 02.12.2019.
- Url-9** <https://www.moma.org/collection/works/80538?artist_id=1106&locale=en&page=1&sov_referrer=artist>, date retrieved 22.10.2019.
- Url-10** <<https://surrealism.website/Maddox.html>>, date retrieved 22.10.2019.
- Url-11** <<https://www.e-skop.com/skopdergi/hissedilebilir-matematik---zaman-mimarisi/1957>>, date retrieved 22.10.2019.
- Url-12** <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1529>>, date retrieved 22.10.2019.
- Url-13** <<http://www.golob-gm.si/34-Games-in-exile-of-Breton-Duchamp-Etant-donnes-mannequin.htm>>, date retrieved 22.10.2019.
- Url-14** <<http://www.golob-gm.si/34-Games-in-exile-of-Breton-Duchamp-Etant-donnes-mannequin.htm>>, date retrieved 22.10.2019.
- Url-15** <<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>>, date retrieved 22.10.2019.
- Url-16** <https://www.bmiaa.com/wp-content/uploads/2017/03/mgb17_kiesler_abstract_gallery_2_litebox.jpg>, date retrieved 22.10.2019.
- Url-17** <<https://www.kiesler.org/en/lecture-series-vienna-1924/>>, date retrieved 12.11.2019.
- Url-18** <<https://www.e-skop.com/skopdergi/ideal-tiyatronun-izinde/1943>>, 12.11.2019.

EKLER

EK A: Tez Strüktür Diagramı

EK B: Kavram-Mekân İlişkisi Diagramı

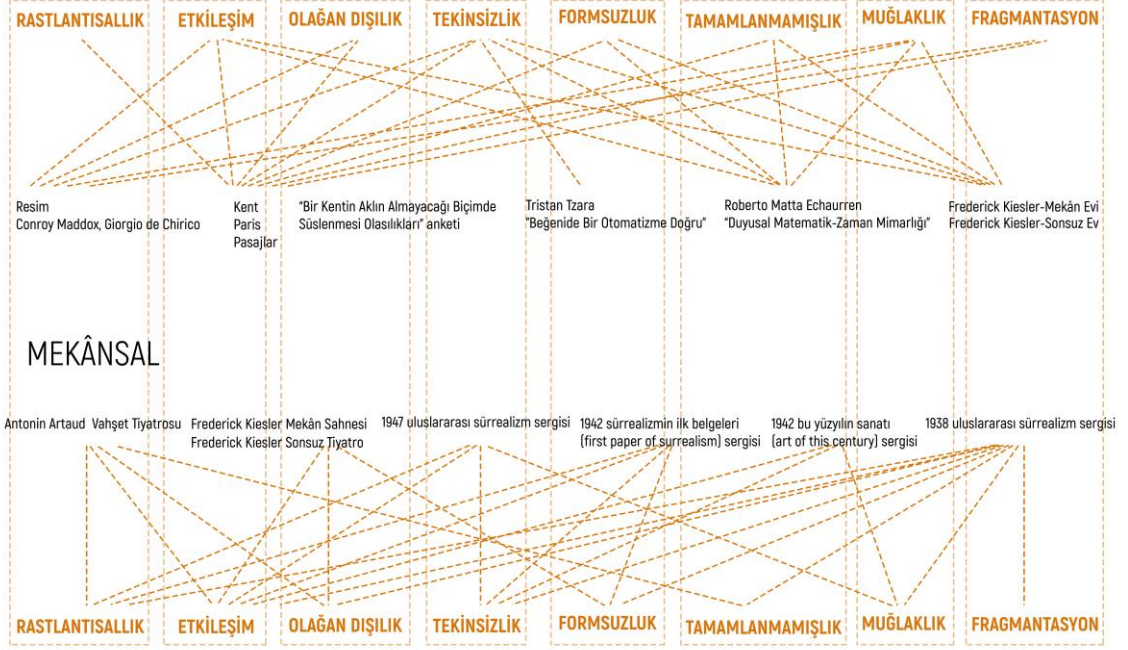




Şekil A.1: Tez Strüktür Daigramı

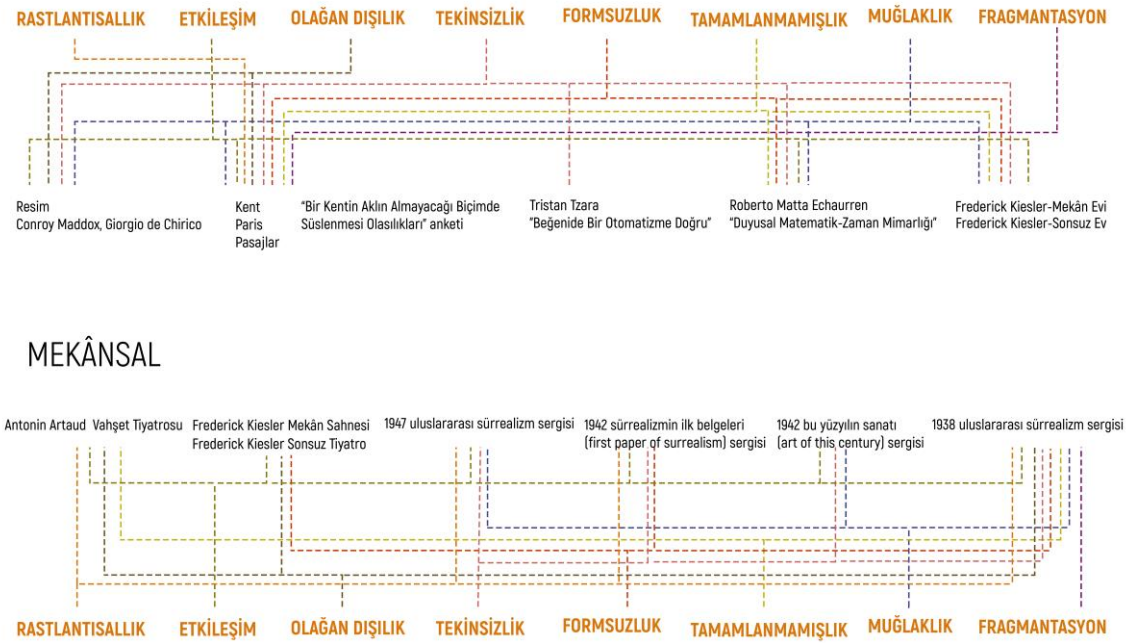
EK B

MEKÂNA DAİR



Şekil B.1: Kavram-Mekân İlişkisi Diagramı

MEKÂNA DAİR



Şekil B.2: Kavram-Mekân İlişkisi Diagramı



ÖZGEÇMİŞ



EĞİTİM

2017-2020 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Tarihi
2011-2016 İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık

AKADEMİ

Mayıs 2017- Özyeğin Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi,
Mimarlık Bölümü, Araştırma Görevlisi

BİLDİRİLER

Tunç, H. “Disinformation of Historical Stratification Through Reconstruction”, 7th Euroacademia International Conference Identities and Identifications: Politicized Uses of Collective Identities, Presentation (Conference Proceedings), Lucca, İtalya, 14-15 Haziran 2018.

Tunç, H. "Manisa, Turgutlu Yapı Kredi Bankası", Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları XIV, DOCOMOMO Türkiye Ulusal Çalışma Grubu Poster/Bildiri Sunuşları, Zonguldak, Türkiye, 27-28 Nisan 2018.

Tunç, H. “Saraçhane’nin İzinde; Dönüşümün Doğal ve Yapay Etkenlerini Anlamak”, mekanlar / zamanlar / insanlar: Doğa ve Mimarlık Tarihi, X. ODTU Mimarlık Tarihi Lisansüstü Sempozyumu, Bildiri Sunuşu, ODTÜ, Türkiye, 21-22 Aralık 2017.

Tunç, H. "İstanbul, Mithat Paşa Anıt Mezarı", Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları XIII, DOCOMOMO Türkiye Ulusal Çalışma Grubu Poster/Bildiri Sunuşları, Balıkesir, Türkiye, 28-29 Nisan 2017.

