

MİMARLIKTA DENEYİM SÖYLEMİ

Ayşe Cansu ÇOBAN

Fen Bilimleri Enstitüsü

Mimarlık Tarihi, Teorisi ve Eleştirisi

Yüksek Lisans Programı

İstanbul Bilgi Üniversitesi

2016

MİMARLIKTA DENEYİM SÖYLEMİ
THE DISCOURSE OF EXPERIENCE IN ARCHITECTURE

AYŞE CANSU ÇOBAN

113823001

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Uğur Tanyeli
Jüri Üyesi: Prof. Dr. Bülent Tanju
Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Emrah Altınok



Tezin Onaylandığı Tarih:

24.06.2016

Toplam Sayfa Sayısı:

69

Anahtar Kelimeler

- 1) Deneyim
- 2) Mekan Deneyimi
- 3) Deneyim Krizi
- 4) Sahicilik
- 5) Mimarlık

Keywords

- 1) Experience
- 2) Spatial Experience
- 3) Crisis of Experience
- 4) Authenticity
- 5) Architecture

ÖNSÖZ

Bu çalışmayı mümkün kılan ilk fikirler, Prof. Dr. Uğur Tanyeli ile yaptığımız ilk tez görüşmemizde, "deneyim"i temel alan anlatılara dair bir sohbette ortaya çıkmıştı. Tez çalışmamın başında yalnızca bir soru olarak aklımda olan bu konu üzerinde çalışmam için beni cesaretlendiren ve tartışmayı genişletirken eleştirel bakmaya teşvik eden tez danışmanım Prof. Dr. Uğur Tanyeli'ye süreç boyunca yaptığı katkılar ve gösterdiği sabır için çok teşekkür ederim.

Bu süreçte, fikirlerimi paylaşma ihtiyacı duyduğumda beni dinleyen ve destekleyen arkadaşlarım Tuğba Kılınç ve Melis Kurultay'a, kaynak desteği ve önerileri için Araş. Gör. Bilge Bal'a teşekkürlerimi sunuyorum.

Yalnızca tez sürecinde değil, her daim desteklerini ve sevgilerini esirgemeyen anneme, babama ve abime teşekkür etmeliyim. Umarım onların bana olan inançlarına layık olabilirim.

ÖZET

Bu çalışma, Agamben'in "deneyimin yıkımı" teorisini temel alarak, bir "deneyim krizi"nin varlığından yola çıkan mimarlık söylemlerini tartışmaya açar. Tezin amacı, "mekan deneyimi"nin aslında ne olduğunu anlamaya çalışmak yerine, bu metinler içerisinde farklı pozisyonları ve bu pozisyonlar içerisinde "deneyim"in nasıl işletildiğini ortaya koymak olarak özetlenebilir. Bu bağlamda, Le Corbusier, Nieuwenhuys, Rasmussen, Norberg-Schulz, Pallasmaa ve Zumthor'un çeşitli metinleri deneyim yaklaşımları bakımından ayrı ayrı incelenmiştir. Tüm bu metinler farklı pozisyonlardan konuşmalarına rağmen, hem deneyimin doğasında bir değişim olduğu kabulü, hem de bu kaybın bir "gerçeklik/sahicilik" yitimi olarak okunması noktasında ortaklaşırlar. Denebilir ki, herbiri daha "sahici" olduğunu öne sürdükleri bir çeşit deneyim tahayyülüne yaslanarak, aslında bir yandan da kendi meşruluk zeminlerini yaratmaktadırlar. Bu tez çalışması, mimarlıklarını yitirilmiş olan deneyimi yeniden mümkün kılmanın yöntemi olarak sunan bu anlatılara yönelik, Agamben'in teorisi ve Adorno'un eleştirileri çerçevesinde bir yeniden gözden geçirme önerisi sunar.

Anahtar Kelimeler: deneyim, mekan deneyimi, deneyim krizi, sahicilik

ABSTRACT

This research, which is based on Agamben's theory of "the destruction of experience", discusses the architectural texts derived from the assumption of a crisis of experience. The aim of the research can be summed up as presenting various positions through this change and the usage of "experience discourse" in the field of architecture rather than trying to understand what "spatial experience" is. In this context, various ideas from the texts of Le Corbusier, Nieuwenhuys, Rasmussen, Norberg-Schulz, Pallasmaa and Zumthor were discussed in terms of their approaches to spatial experience. Despite different positions of these texts, they have some common points such as the assumption of a critical change in the nature of experience and handling this change as the loss of "authenticity /reality". It can be inferred that each of these texts create their own legitimising base by asserting one type of experience as more authentic and more real. This research offers an approach to re-review all these texts claiming their ideas as ways of making architectural experiences possible again, according to Agamben's theory and critics of Adorno.

Keywords: experience, spatial experience, crisis of experience, authenticity

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER	v
ŞEKİL LİSTESİ.....	vi
1.GİRİŞ	1
2.DENEYİM ÜZERİNE	8
3.DENEYİM KRİZİ	13
4. DENEYİM YAKLAŞIMLARI.....	22
4.1 Le Corbusier'de Deneyim.....	23
4.2. Nieuwenhuys'ta Deneyim	31
4.3. Rasmussen'de Deneyim.....	39
4.4. Norberg-Schulz'da Deneyim	45
4.5. Pallasmaa'da Deneyim	49
4.6. Zumthor'da Deneyim.....	52
5. SONUÇ	58
KAYNAKLAR	67

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 4.1. Villa Savoye (giriş holü), Poissy, 1929-31, <i>Oeuvre Complete</i>	28
Şekil 4.2. Villa Savoye (mutfak), Poissy, 1929-31, <i>Oeuvre Complete</i>	28
Şekil 4.3. Villa Stein (mutfak), Garches, 1927, <i>Oeuvre Complete</i>	29
Şekil 4.4. Villa Savoye (çatı katı), Poissy, 1929-31, <i>Oeuvre Complete</i>	29
Şekil 4.5. <i>Odeon'a Övgü</i> , Constant, 1969.....	36
Şekil 4.6. <i>Yeni Babil</i> , Constant	36
Şekil 4.7. Rasmussen'in yüzey özelliklerine dayalı estetik haz örneklerinden biri; Freiburg'da bir meydan, <i>Yaşanan Mimari</i>	42

1.GİRİŞ

Agamben, modern dünyada “deneyim”in varlığını ve etkinliğini sorguladığı *Çocukluk ve Tarih* isimli eserine, Benjamin’in “I. Dünya Savaşı’nın etkilerinin deneyimi imkânsız kıldığı” önermesini tartışarak başlar. Benjamin'e göre; savaşın, deneyimi söyleme dönüştürecek kişisel anlatıları oluşturan ve aktaran bireyler üzerinde yarattığı travma, bu etkinliği topyekûn ortadan kaldırmıştır. Anlatısını Benjamin'in fikirlerini üzerine inşa eden Agamben ise, bu görüşe karşılık şöyle der; "Oysa bugün, deneyimin yıkımı için bir felaketin gerekli olmadığını biliyoruz; büyük bir kentte rutin bir gündelik varoluş buna yeter de artar bile." (2010, s.16).

20. yüzyılın önemli düşünürlerinden Benjamin, Adorno ve Agamben, yazılarında deneyimin geri döndürülemez biçimde krize girdiğini söylerler; “çağdaş insanın ortalama bir günü, deneyime çevrilebilecek neredeyse hiçbir şey içermemektedir artık” (Agamben, 2010, s.16). Söz konusu metinlerde bahsi geçen deneyimin doğası gündelik hayatla ilişkilendirilir; deneyimin hammaddesi sıradan olandır. Agamben’in "inci" metaforuyla açıkladığı süreçte, niteliği ne olursa olsun gündelik hayata dair her olay, etrafında deneyimin yuvalanacağı bir "toz zerresi" olarak iş görmektedir. "Çünkü deneyim, kendine gereken bağlantıyı bilgide değil, otoritede, yani sözde ve öyküde bulur." (Agamben, 2010, s.16-17) Öte yandan, Agamben, bugün deneyimin bir otorite kaynağı olarak kabul görmediği tespitini yapar ve deneyimin otoritesinin somutlaştığı haller olan atasözlerinin tedavülden kalkarak gündelik hayattaki yerlerini sloganlara bırakmasını, bu durumun bariz bir örneği olarak gösterir (2010, s.17).

Agamben'in esas eleştirisi, deneyimin yıkımıyla birlikte modern insanın "kendi özyaşam öyküsü" üzerindeki söz hakkının iptal edilmesine yöneliktir (2010, s.15). Nitekim, bugün deneyimin "sadece maruz kalınarak yaşanabilecek, ancak asla *sahip olunamayacak*" bir şey olduğunu yazar (2010, s.29); deneyimler elbette yok olmamıştır, ancak modern insanın etki alanının dışında cereyan ediyordur. Agamben'in nazarında, bugün söz konusu olan; “laboratuvar fareleri için hazırlanmış bir labirent kadar güdümlü ve kontrollü” deneyimlerin dayatılmasıdır (2010, s.19).

Bu nedenle Agamben, deneyimin reddini –ertelenmesini veya tasfiye edilmesini- "meşru bir savunma" olarak öne sürer. "Sahici deneyim" imkanının tümüyle ortadan kaldırıldığı bir dünyada, kendi deyimiyle artık mesele yeni bir deneyim yaşamak değil, "her türlü deneyimden kurtulmaktır." (2010, s.19) Bu nedenle, Elhamra'daki *Aslanlı Yol* örneğini vererek, mekân deneyimini yaşamayı fotoğraf makinalarına devreden turistlerin eyleminde bir "bilgelik kırıntısı" arar. Filozofa göre, insanın "belirgin bir rahatlama hissi" eşliğinde seyirci konumuna çekilerek gerçekleştirdiği bu reddiye, ancak gelecekte mümkün olabilecek "deneyim"i doğuracaktır. (Agamben, 2010, s.17)

Hemen hemen aynı örnek, Agamben'in söz konusu metninden yaklaşık yirmi yıl kadar önce, ilk kez 1959 yılında yayınlanan başka bir metinde, ancak bu kez tümüyle karşıt pozisyondan konuşan bir yazarın anlatımında karşımıza çıkar. Rasmussen, fenomenoloji ile ilgilenenler tarafından bugün hala önemli kabul edilen *Yaşanan Mimari (Experiencing Architecture)* kitabının girişinde, Roma'daki Santa Maria Maggiore kilisesinin önünde top oynayan çocuklar ile turlarla kiliseyi gezmeye gelmiş olan turistlerin deneyimini kıyaslar. Kilisenin apsidine doğru yükselen basamaklarda, mimarının öngördüğü bazı sınırlarla ilişkilenerken ve duvarlardan birini oyuna dahil ederek bir tür futbol oynayan çocuklar için, "onlar fark etmeden mimarının bazı temel öğelerini yaşıyorlardı" diye yazar (Rasmussen, 2014, s.19). Rasmussen, neredeyse dolaysız olarak nitelendirilebilecek bu tip bir ilişkilendirme halinin, mimarının uyarabileceği yoğun/derin deneyimlerin de kaynağı olduğuna inanır. Oysa, gezi rehberlerindeki bir mekânı daha ziyaret etmiş olmanın hazzıyla başka bir anıta doğru ilerleyen turistlerin çoğu, Rasmussen'in nazarında, kilise ve çevresinin özgün niteliğini kavramakta yetersiz kalacaklardır (2014, s.18).

Agamben, tam da bu noktada -Rasmussen'in aksine- esas meselenin bu duruma hayıflanmak yerine, dikkate almakta düğümlendiğini söyler; nitekim, "deneyimleme ve deneyimi aktarma yetisine sahip olmayışı", çağdaş insana dair kesin gözüyle bakabileceğimiz sayılı veriden biri olması nedeniyle önem arz etmektedir (Agamben, 2010, s.15-17). Bu nedenle, deneyimin bu denli tahrip edildiği günümüz koşullarında, bir "deneyim" olanağının ancak ve ancak deneyimin tümüyle yok edilmesiyle doğabileceğini öne sürer. Agamben, "deneyimi saf bilginin alevlerine feda etmek"ten yanadır. (2010, s.18-19)

Yine de Agamben ve Rasmussen deneyim yaklaşımları bakımından bir noktada kesişirler; "deneyim" yitirilmiştir. Rasmussen, "iyi" mimarlık marifetiyle yeniden deneyimi mümkün kılmanın yollarını ararken, Agamben bugün insan için olanaklı tek deneyimin "yolun yokluğu" olduğunu anlatır. 20. yüzyıl boyunca "deneyim"i temel alan anlatılar da işte bu iki uç arasında gidip gelirler; "sahici/gerçek addedilen deneyimlerin yeniden olanaklı kılınması" ve "sahici/gerçek addedilen deneyime ulaşmak üzere 'deneyim'in topyekûn ortadan kaldırılması". Tüm bu metinlerde, kavrama yapılan vurgunun ve eyleme yönelik arzunun yoğunluğu, kaçınılmaz olarak "deneyim"i "olağanüstü duygular uyandıran bir gösteren"¹ olarak karşımıza çıkarmaktadır.

Ne var ki; deneyim sözcüğü, üzerinde kolayca uzlaşılabilir, net bir anlama karşılık gelmez. "Deneyim" üzerine yapılmış en kapsamlı araştırmalardan biri olan *Deneyim Şarkıları*'nda, "deneyim" olanağını ve sözcüğün kendisini tartışmaya açan Martin Jay, "deneyim" sözcüğünün esas anlamına ulaşılabilirliği veya deneyime bir tanım getirilebileceği yanılgısına düşmemeleri konusunda okuyucusunu uyarır. Böylece, sözcüğe "katı ve zamandışı bir tekillik" yüklemekten kaçınarak farklı metinler üzerinden deneyime yönelik farklı tutumları tartışabilmenin önünü açar. (Jay, 2012, s. 27-28)

Jay'ın "deneyim"i ele alış biçimi, bu çalışma için de ilham verici olmuştur. Bu çalışma, "mekân deneyimi"nin ne olduğunu tartışmak yerine, "deneyim"in hangi niteliklerinden dolayı bugün gündemde olduğunu ve farklı fikirsel altyapılara sahip birçok mimarın üretimlerini neden deneyime dayalı söylemlerle açıkladıklarını anlamaya odaklanır. Jay'ın, çeşitli düşünürlerin "deneyim"i ele alan metinleri üzerinden yanıtlamaya çalıştığı soru, mimarlık bağlamında sorulduğunda da anlamlı bir tartışma alanı yaratacaktır: Söylemi inşa ederken "deneyime başvurmak neye karşı bir yanıtıdır?" (Jay, 2012, s.21).

Jay, deneyimin ve deneyimleme eyleminin krizde olduğu düşüncesinin temelinde, çoğunlukla kavramın kendisine atfedilen pozitif anlamların yattığını söyler (2012, s.18). Öyleyse, öncelikle "deneyim"in "sahicilik"/"gerçeklik" gibi vurgular başta olmak üzere,

¹ İfade Martin Jay'den ödünç alınmıştır. (Martin Jay, *Deneyim Şarkıları*, 2012, s.18)

söz konusu söylemlere dayanaklık etmesine olanak sağlayan temellendirici gücü nasıl edindiği sorusu bu çalışma için anlamlı olacaktır.

Bir "deneyim krizi"nin varlığından söz eden metinlerde, bu kırılma büyük ölçüde modernleşme süreçlerine mal edilir. Tüm geleneksel sistemlerin parçalandığı bir dünyada, meşruiyetini bireyin sahip olduğu deneyimden alan otorite kaçınılmaz olarak tehlikede altındadır. Agamben'e göre, özellikle modern bilimin doğuşu, "deneyimi kişilerin olabildiğince dışına, rakamlara ve aygıtlara taşıyarak" söz konusu değişimin esas belirleyicisi olmuştur (2010, s.21). Öngörülen bir "oluş", modern bilimin elinde öznelere muhtemel istikrarsızlığından koparıldığında, sürprizlerden ve şoklardan da korunmuş olacaktır. Ancak bir ilerleme ülküsünün ürünü olan bu tutum, beraberinde eksiksiz olarak bilinebilecek ve tanımlanabilecek bir özne kabulünü getirerek kişinin kendi deneyimiyle aidiyet ilişkisi kurmasının önündeki bir engele dönüşürken, aynı anda "deneyim" sözcüğünün anlamında da hayati kırılmalara sebebiyet vermiştir.

Öte yandan, kişinin sahip olduğu deneyimden ileri gelen bir otoritenin sarsılmasının, ufukta -görece- daha eşitlikçi imkânların doğmasının önünü açabileceği ihtimali de karşımızda durmaktadır. Berman; modernliğin, sabitlikleri, kabulleri, hiyerarşileri bozma ve bu anlamda insanları eşitleyen bir ortaklık kurma potansiyeli barındırdığını söyler (2013, s.27). Yazara göre, modern olmak kendimizi tam da böyle "paradoks ve çelişkilerle dolu" bir ortamda bulmaktır; bu ortam, bir yandan aşına olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit ederken, diğer yandan bu değişime katılmak için sınırsız olanaklar vadeder. Mevcut tüm değerlerin ve sistemlerin çözülüşüne şahit olmanın dehşeti, dünyayı ve kendini dönüştürme arzusuyla karışır. (Berman, 2013, s. 23-27)

Berman'a göre, Marx'ın tabiriyle "katı olan her şeyin buharlaştığı" bu süreçler, insanları, söz konusu sınırsız değişim temayüllerine yön vermek üzere bu dönüşümde aktif olarak rol almaya, -"modernleşmenin nesnesi oldukları kadar öznelere de olmaya"- teşvik eden görüşlerin ortaya çıkmasını da tetiklemiştir (2013, s.29). Bu görüşlerin ortaya çıkışını, modernliğin girdabında insanların tutunabilecekleri "gerçek" bir şeyler yaratma çabası olarak ele alan Berman, bu çalışma için önem arzeden bir noktaya işaret eder (2013, s.24). Berman'a göre tüm bu değişim rüzgarıyla birlikte esas olarak buharlaşıp havaya karışan "anlam"ın kendisidir (2013, s.16), dolayısıyla sözkonusu "gerçeklik" arayışının, anlamın

katı kaynaklarına yönelik olduğu söylenebilir. Berman'ın "yeniden evde hissetme çabası" olarak da yorumladığı bu "gerçeklik" arayışı, öznenin bedensel tepkisiyle -ya da bir özne kabulüne atfedilen bedensel tepki öngörüsü ile- alakalıdır.

"Deneyim"in mimarlık alanında yaygın olarak söylemlere temel oluşturduğu 20. yüzyıl, modernleşme hareketlerinin dünyanın neredeyse her yerinde yaygınlaştığı ve modernist kültürün kapitalizmin içinde eriyerek nitel anlamda başarısını ispatladığı bir dönemdir. Öte yandan ayrışma had safhaya ulaşmış, her alanda kendi dillerini yaratmış olan sayısız özelleşmiş parça ortaya çıkmıştır. Bu ayrışma, Berman için, modernlik düşüncesinin kendine has karakteristiklerinin yitimidir. Nitekim, 20.yüzyılı "kendi köklerinden kopmuş modern bir çağ" olarak niteler, modernizm "anlam verme yetisi"ni kaybetmiştir. (Berman, 2013, s.29-30)

Deneyim söylemi, işte tam da bu noktada, Berman'ın modern insanın arayışı olarak bahsettiği, modern hayatın girdabında tutunulabilecek bir "gerçeklik" olarak devreye girer. Modernliğin, tarihseliğine ve toplumsallığına mesafe alarak, normatifliğini kendi içinden yaratma iddiası için yalnızca kendisiyle açıklanabilen bir "deneyim" yaklaşımı oldukça kullanışlıdır. Nitekim, mübadele edilemez ve Jay'in tabiriyle "tarifsiz ve bireysel bir şeyin alamet-i farikası" (2012, s.22) olarak kullanıldığında edindiği "dolaysızlık" ve "sahicilik" vurgusu, doğrudan deneyimin kendisine bir erk alanı kazandırmıştır. Martin Jay, *Deneyim Şarkıları*'nda deneyime yönelik bu yeni tutumu şöyle dile getirir; "Geçmişin bir kalıntısından ziyade mevcut bir gerçeklik olarak anlaşıldığında, geçicilik ile faniliğin yeniden değer kazanmasından da faydalanan 'deneyim', modernliğin eşiğinde, eskimiş ve artık gözden düşmüş meşruiyet zeminlerinin oynadığı rol için hiç değilse ciddi bir aday olarak ortaya çıkmıştı." (2012, s. 41). Dahası, mekân deneyimi yoluyla zaman-mekân geriliminin aşılacağı, modernleşme süreçlerinin ayrıştırdığı sayısız parçanın biraraya getirilebileceği düşüncesi, yitirilmiş olan "dünyayı anlamlı olarak deneyimleme" eyleminin yeniden olanaklı kılınması konusunda mimarlığa da başat bir rol kazandırmıştı.

Öte yandan "deneyim"; sanat eserinin tarihsel, toplumsal, dini veya siyasi bağlamlarından koparılarak yalnızca kendisine referans vermek üzere yeniden tanımlanmasına hizmet ederken, edindiği bu güç vasıtasıyla bir bakıma onu özerklikten egemenliğe taşımış olur. Jay, nesneyi kendisine atfedilen bir takım "bünyevi, ilişkisel nitelikler"i üzerinden

değerlendirerek estetik deneyimin kaynağının "anamlı biçim" olduğunu öne süren modernist yaklaşımın temelinde de bu türden bir "deneyim" anlayışının olduğunu yazar. (2012, s. 177-178) Bu noktadan sonra estetik deneyim, yaşanması gereken yoğun ve derin bir takım hazların kaynağı olarak basitçe "dünyayla karşılaşma" veya bir tür "tanıklık hali" olmanın ötesine geçmiştir. Jay için de bu durum, deneyimin, "dünyaya bir yanıt verme tarzı"ndan, "dünyayı dönüştürme ve hatta onu kurtarma tarzı"na doğru evrilmesidir (Jay, 2012, s.195). Söz konusu olan, ister asal geometriler marifetiyle saf güzelliği duyumsatmak, ister duyu organlarının herbirinin ayrı ayrı tatminine odaklanarak özel bir biliş hali yaratmak olsun, her defasında amaç; estetik deneyim yoluyla dünyayı yeniden büyümesine kavuşturmadır.

Bu değişim kabulü, hem deneyim hem de mimarlık için tartışmalı sonuçlar doğurmuştur. Modernizm olarak adlandırılan çeşitli hareketler insanların kendilerini yeniden "evde hissetmek için giriştikleri çabalar" olarak anlaşılıp meşrulaştırıldığı an (ki Berman modernizmi doğrudan bu şekilde tanımlar), paradoksal olarak modernliğin vaat ettiği sınırsız imkânlar alanına yönelik bir kapanmaya dönüşür (Berman, 2013, s.11). 20. yüzyıl modernizminin "katı kutupsallıklara ve dümdüz bütüncülleştirmelere" yöneldiği tespitini yapan Berman dahi (2012, s.40), nihayetinde dünyayla ilişkimizin "evmiş gibi" kurulduğu kabulünden vazgeçmez. Mimarlık marifetiyle bu birliği kuran mimar "ilhamlı deha figürü" olarak karşımızda dururken, "dünyayla sahici bir karşılaşma hali" olarak anlaşıldığında, "deneyim", neredeyse aşkın bir nitelik kazanır.

Böylece, mimarlık yoluyla yaşanan "deneyim", dünyada yaşamının özel bir modu ya da - Jay'in tabiriyle- "özel bir yoğunluk ve derinlik taşıyan bir fenomen" (2012, s.43) olarak anlaşıldığında artık başlı başına bir amaç haline gelir. Hatta Martin Jay'e göre, "deneyim kimi zaman başlı başına bir amaç haline geldiği için, mübadele ilkesinden kaçmaktadır belki de" (2012, s.23). Söz konusu olan mimarlık olduğunda, tarifsiz ve tamamen bireysel olan "deneyim" in mimar tarafından öngörülüyor olması, kendi içinde çelişkiler barındırır. Nitekim asıl mesele, bir "deneyim" yaşayacağı öngörülen "kullanıcı"nın bir özne olarak özneliliğinin yadsınmasında düğümlenir. "Deneyim"e yönelik bu yaklaşım, bir yandan özneyi inşa eden gayrişahsi süreçleri gözardı ederek onu "pasif bir alıcı" kılarken, bir yandan da "deneyim"i temellendirici ve dolaysız bir şeymiş gibi ele alır. Oysa Jay'e göre,

"en 'sahici' deneyim bile kendinden önce gelen kültürel modellerin etkisine maruz kalmış olabilir" (2012, s.24).

Metnin başında Agamben'in bugün deneyim olarak adlandırılan her şeye mesafe alınması önerisinden bahsedilmişti. Agamben'in yıkılmasını istediği, işte tam da bu aşkınlık arayışının parçası olan "deneyim"dir. Agamben bu durumu, "deneyimin yok edilmesi ve sahtesinin üretilerek bir otorite haline getirilmesi" süreci olarak açıklar ve böyle bir dünyada deneyimin topyekûn haczedilmesi dışında bir çözüm göremez (2010, s.51). Ne var ki; "deneyim" hem bir gösteren olarak işaret ettikleri, hem de sözcüğün hayata yönelik içkinliği nedeniyle kolay kolay vazgeçebileceğimiz bir kelime değildir. Dahası, bugün "deneyim" olarak adlandırılan her şeyin topyekûn rafa kaldırılmasıyla birlikte "saf deneyimin" vuku bulacağını öne sürmek, "özcü" bir yaklaşımın sonucu olması bakımından problemlidir (Jay, 2012, s.20). Bunun yerine, "deneyim"e yönelik eleştirilerin karşılık bulduğu, odağına "deneyim"i almış metinleri tartışmaya açmak, bu çalışma için verimli bir alan yaratabilir. Böylece, mimarlık bağlamında "deneyim" söyleminin ve kavrama yüklenen vurguların nasıl işletildiğini ortaya koymak hedeflenmiştir.

Araştırmanın odağında, mimarlıklarını "deneyim"e dayalı söylemlerle açıklama ihtiyacı duyan mimarlara ve sanatçılara ait metinler yer almaktadır; dolayısıyla bu çalışma, "mekân deneyimi"nin ne olduğunu açıklamak üzere değil, "deneyim"in tüm bu söylemlere nasıl ve neden temel oluşturduğunu anlamak üzere kurgulanmıştır. Tezin ikinci bölümü "deneyim"e kesin bir tanım getirebileceği yanılgısına düşmeden, kavramın kendisinin ve kullanım durumunun yarattığı muğlaklığa işaret etmek üzere, sözcüğün dolaşımında olduğu anlam örüntüsünü bu çalışma bağlamında mümkün olduğunca görünür kılmaya yöneliktir. Üçüncü bölümde, deneyimin, Jay'in işaret ettiği "temelci yetke"yi edinme süreci üzerine eğilen çeşitli metinler üzerinden bir anlatı derlenmiştir. Mimarların deneyime nasıl başvurdukları ve bu terimi nasıl işlettiklerini tartışmak konusunda verimli bir alan açacağı inancıyla, çeşitli dönemlerden metinlerin ayrı ayrı ele alınarak değerlendirilmesi tezin dördüncü bölümünü oluşturmaktadır. Böylece mekânda "deneyim"in ne olabileceğine dair bütünlük arzeden bir anlatıyı zorlamak yerine, birbirinden farklı ve yer yer çelişen söylemler içerisinde deneyimin türlü anlamlarını ve nasıl iş gördüğünü keşfetmek hedeflenmiştir. Çalışmanın beşinci ve son bölümünde ise "deneyim"i temel alan tüm bu söylemlere yönelik bir yeniden gözden geçirme önerisi sunulacaktır.

2.DENEYİM ÜZERİNE

"Deneyim" kavramını, Michael Oakeshott, "felsefi kelime hazinesindeki bütün kelimeler içinde başa çıkılması en güç olan" olarak niteler (1966, s.9). Kavram üzerine tartışmalar, kelimenin yan anlamları ve kullanım durumunun belirlediği zamansal şaşmalar nedeniyle bulanmıştır. Bu nedenle, Martin Jay'in, hem sözcüğün asıl anlamının bulunabileceğine yönelik yanılığın ortadan kaldıracağı, hem de barındırdığı anlam saçaklanmalarını görünür kılacağı inancıyla, sözcüğe "katı ve zaman-dışı bir tekillik" yüklemekten kaçınan yaklaşımı etimolojik araştırmanın yöntemi olarak tercih edilmiştir (2012, s.27-28). Bu tutum, sözcüğün gelişiminin nasıl bir seyir izlediğinin anlaşılması için uygun bir düşünsel altlık oluşmasına öncülük ederken, deneyim ekseninde mimarlığı tartışmanın olanaklılığı üzerine sorulacak yeni sorulara zemin hazırlayacaktır.

"Deneyim" kavramını mimari söylemde yer aldığı boyutuyla tartışmaya açmadan önce kelimenin dolaşımda olduğu anlam örüntüsüne ve bu örüntünün düğüm noktalarına işaret etmek faydalı olacaktır.² Martin Jay'in sözcük üzerine yaptığı etimolojik araştırmalara göre, sözcüğün İngilizce karşılığı olan *experience*, "deneme, kanıt ya da deney" olarak çevrilebilecek Latince *experientia*'dan türetilmiştir; aynı kökten türemiş olan Fransızca *expérience* ve İtalyanca *esperienza* "bilimsel deney" anlamıyla kullanılmaya devam etmektedir (2012, s.28). Benzer bir açıklama Raymond Williams'ın çalışmasında da yer alır; Williams'a göre her ne kadar bugün iki sözcük arasındaki anlamsal eşdeğerlik tedavülden kalkmış olsa da, modern bilimin doğuşuna dek *experience* (deneyim) sözcüğü *experiment* (deney) ile ortak bir kullanım alanına sahiptir (1985, s.126) ve duyuma dayalı "insani" bilginin üretimine referans verirler.

Öte yandan, *experiri* (denemek) ve *periculum* (tehlike) sözcüklerinin aynı kökü paylaştıklarını ifade eden Jay, "deneyim" in ve "tehlike" ile olan ilişkisine dikkat çeker.

² Çalışmanın bu bölümünde, bahsi geçen ayıklayıcı ve/veya indirgeyici tutuma yönelik endişeyi bertaraf eden yöntemleri nedeniyle Raymond Williams ve Martin Jay'in "deneyim" kavramı üzerine yazdıkları metinlerinden faydalanıldı.

"Çıkmak" anlamında kullanılan *ex-*, deneyim sözcüğüne (*ex-periri* (denemek), *ex-perience* (deneyim)), sonucu kestirilebilir olmayan, dolayısıyla tehlike içerebilen bir karşılaşma halinden bir ders çıkararak, değişmiş olarak çıkmak anlamını kazandırır. Jay'e göre, bu bağlantıyla birlikte deneyim, "bir badire atlatmak"; deneyim sahibi olmak ise, nihayetinde "masumiyeti geride bırakmış bir dünyevilik" olarak anlaşılabilir. (Jay, 2012, s.28-29)

Jay'in, Williams'a referansla dikkat çektiği diğer nokta ise, *experience*'in Yunanca'daki selefî olan *empeiria*'nın, -bu kökten türeyen *empirical* (ampirik) sözcüğünün işaret ettiği üzere- (otorite ya da teori ile değil) gözlemle ilişkilenesidir. Böylece deneyimin doğrudan dolaysız gözlemle ilişkilendirilmesi, kavramın öznellik ile olan bağlantısını da açığa çıkarır. (Jay, 2012, s.29) Aynı zamanda bu bağlantı, modern bilimin, bu anlamıyla deneyimi tümüyle kişisel ve dolayısıyla genellenemez kabul ederek bilgi üretim faaliyetinin dışına itmesi ve bu görevi nesnel/objektif addedilen araç-gereçlere devretmesi için gereken meşru zemini sağlayacaktır.

Jay'in deneyim ile ilişkilendirdiği bir diğer Yunanca sözcük ise *pathos*'tur; "*Pathos* esasen, kişinin başına gelen ya da maruz kaldığı şey anlamında, 'olan bir şey' demektir." (Jay, 2012, s.29). Öyleyse, "deneyim" in *experiri* ile olan bağlantısı, eylemin etkin yönüne işaret ederken; *pathos* ile olan bağlantısı edilgen boyutunu açığa çıkarır. Böylece yalnızca kişisel tercih ve eğilimlerin değil, arzulanmadan gerçekleşen veya maruz kalınarak yaşananların da deneyim kaynağı olabileceği çıkarımlanabilir. (Jay, 2012, s.29) Bu noktaya kadar deneyim, birbiri üzerinde dönüştürücü etkisi olabilen deneyimleyen ve deneyimlenen arasındaki gerilim, hükmetme kaygısı gütmeyen bir karşılaşma hali olarak anlaşılabilir.

Etimolojik araştırmalar, "deneyim" sözcüğünün kullanım durumunun belirlediği zamansal şaşmalar nedeniyle kelimenin muğlaklığını gidermekte yetersiz kalabilir. Raymond Williams, söz konusu belirsizliği, sözcüğü *experience past* (geçmiş deneyim) ve *experience present* (şimdiki deneyim) olmak üzere ikiye ayırarak aşmaya çalışır (1985, s.126). *Experience past*, yaşantı üzerine düşünülerek, çeşitli olaylardan çıkarılan dersler olarak ele alınır. Bu türden deneyimler, deneyimleyen kişiye has, özel durumlar ve özel sonuçların "dersler" olarak genellenmesiyle sözcüğün "deney" anlamını bastırır. *Experience present* ise, "akıl ve bilgiden ayırt edilebilen özel bir tür bilinç" olarak açıklanmıştır. Özellikle dinsel ve estetik alanda karşılık bulan bu deneyim biçimi,

muhakeme ve deneye katılan bilinçten farklı olarak duygu ve düşünceleri aynı anda içerebilen, tüm duyuların alarm halinde olduğu etkin bir biliş hali olarak anlaşılabilir. Williams, bu türden bir deneyim yaşayan öznenin deneyiminin, belli duyulara referans vermek yerine, bütün varlığa yöneldiğini ifade eder; söz konusu hal, dünyayla karşılaşmanın özel bir modudur. (Williams, 1985, s.126-127)

Sözcüğe yönelik bir diğer anlam ayrışmasını somut olarak örneklemesi bakımından, sözcüğün Almanca'daki karşılıkları olan *Erlebnis* ve *Erfahrung* önem arzederler. Martin Jay, *Erlebnis* için "çoğunlukla farklılaşma veya nesneleşme öncesindeki ilkel bir birliğe işaret ettiği düşünülmektedir" diye yazar (2012, s.30). Basitçe "yaşantı" olarak anlaşılabilir *Erlebnis*, Jay'in "düşünüm-öncesi" olarak tabir ettiği, neredeyse dolaysız bir deneyim biçimini ifade etmektedir. *Erfahrung* ise; *Fahrt* (yolculuk) ve *Gefahr* (tehlike) ile olan ilişkisi üzerinden ile açıklanır; deneyimi bellek ile ilişkilendiren sözcük, "biriktirmek" olarak kavranabilecek, ilerleyen, fakat aynı zamanda yoğunlaşan bir eylemi ifade etmektedir. Jay'e göre, "deneyim birikiminin ancak zamanla bir tür bilgelikle sonuçlanabileceği inancının altında yatan da budur" (2012, s.30). Öyleyse, *Erlebnis*, deneyimin kişisel, dili aşan, mübadele edilemez boyutuna işaret ederken; *Erfahrung*, hem bireysel hem de kolektif hafıza ile ilişkilenen, aktarılabilir bir deneyim türü olarak anlaşılabilir. (Jay, 2012, s.30)

Sonuç olarak deneyim sözcüğü hem işaret ettiği anlamlar hem de kullanım biçimleri nedeniyle çeşitli ikilemler yaratır. Bir yandan öğretene -ıslah eden- dersler ile öznenin edilgen olduğu bir etkileşim alanı olarak anlaşılırken, diğer yandan dünyaya yönelik duygusal anlamda uyanık bir modda yaşanan, "haz veren " deneyimler ile öznenin etkin olduğu haller olarak düşünülebilir (Bennett ve diğerleri, 2005, s.121). Bu bakımdan deneyim, kolektif ya da birikimli olarak ilerleyen bir üretimin sonucu olabileceği gibi, tam tersine son derece kişisel olduğu için ifade edilemez de olabilir. Bir anlamıyla gündelik -sıradan- olanın doğasında yuvalanan bir nevi otorite olarak anlaşılırken, diğer yandan özel bir biliş hali olarak öznenin iyi veya kötü, ama sıradışı etkinliği olarak değerlendirilebilir. Tüm bu anlam çatallanmalarıyla birlikte "deneyim", bir "başvuru kaynağı" olarak geçmişle, bir "haz kaynağı" olarak gelecekle ilişkilenebilir (Jay, 2012, s.30-31). Martin Jay, deneyim üzerine yazılan felsefi metinlerin de "deneyim" yaklaşımları bakımından; "*Erfahrung* anlamı ile deneyimin imkânsızlığı üzerine yas tutanlar" ve "*Erlebnis* anlamı ile

'deneyim toplumu'nda (*Erlebnisgesellschaft*) yaşadığımızı öne sürenler" olmak üzere iki gruba ayırdıklarına işaret eder (Jay, 2012, s.30-31).

Hem sözcüğün kendisinin hem de kullanım biçimlerinin barındırdığı ikilikler, nihayetinde deneyimlenen şey ve öznenin deneyimleme hali arasındaki gerilimde düğümlenir. "Deneyim"in, -bilhassa bu çalışma kapsamında ele alınan metinlerde göze çarptığı haliyle- çoğunlukla epistemolojik özne-nesne ayrımını iptal eden "kapsayıcı bir terim" olarak kullanılması da sözkonusu gerilime işaret eder (Jay, 2012, s.31). Bu yönüyle "deneyim", bir dolaysızlık düzleminde, çoğunlukla ifade edilebilirlik sınırlarını aşan, "tarifsiz ve bireysel bir şeyin alameti farikası" olarak karşımıza çıkar; "gerçekte ne deneyimlediğini yalnızca öznenin kendisi bilebilir" (Jay, 2012, s.22-23). Bu yönüyle deneyimin aktarılabilirliği şöyle dursun, duyum-anı sonrası varlığı dahi şüphelidir. Dile düştüğü an gerçekliği bozulan (veya yeni bir gerçeklik kazanan) "deneyim" bu bakımdan mübadele edilemezdir. Jay'in dikkat çekmeye çalıştığı nokta da budur; duyumsama ve duygulanım etkinliklerinin kendine has niteliklerine yaslanan ve söz konusu anlamıyla "öz", "gerçek", "iç" ve "sahici" gibi vurgular edinerek başlı başına bir amaç haline gelen "deneyim", söylemsel alanda önemli bir güç kazanmıştır.

Her ne kadar deneyim, çoğunlukla deneyimleyen öznenin, dünya ile dolaysızca kuracağı ilişkiden doğacağı öngörülen bir "kendilik hissi" veya bir tür "haz" üzerinden tanımlanmaya çalışılsa da, en dolaysız addedilen deneyim dahi içinde olduğu mevcut toplumsallık tarafından koşullanmış olabilir. En başta düşünmenin ve ifadenin temeli olan dil, deneyimin dolaysızlığını kırar. Deneyim, dil ile aynı anda ve dil yoluyla inşa edilen (konuşan "ben") öze dair, bilinmez bir kurucu öge olarak ele alınmadan önce, özneyi inşa eden gayrişahsi süreçlerin bir ürünü olarak tartışılmalıdır. Etimolojik analizler ve tüm bu anlam saçaklanmaları göz önünde bulundurulduğunda, Jay, deneyim için şöyle der; "Deneyim'in kamusal dil ile mahrem öznellik, ifade edilebilir ortaklıklar ve bireysel dünyanın tarifsizliği arasındaki kesişmenin düğüm noktasında durduğunu söyleyebiliriz." (2012, s.24).

Jay'e göre, nasıl tanımlanırsa tanımlansın son kertede "deneyim", "bir ötekilikle karşılaşmak"tır (2012, s.24). Benzer şekilde Williams da, "deneyim"i, deneyimleyen öznenin bu karşılaşmadaki pozisyonundan bağımsız olarak "her türden tanıklık" ve bu

tanıklığın değerlendirilmesi sonucunda deneyimleyen kişide bulduğu "karşılık" olarak ele alır (1985, s.128). Öyleyse, baskın söylemlerin aksine "deneyimleme" halinin, öznenin kendilik hissini çoğaltan bir dolaysızlık düzlemi olmak yerine, dolayımın sonsuzlaşabilme potansiyeli edindiği, öznenin -iyi veya kötü- ancak değişmiş olarak çıkacağı bir karşılaşma hali veya dönüştürücü bir süreç olabileceği ihtimali de karşımızda durmaktadır.

Kavramın işaret ettiği anlamların derlendiği bu noktada, anlam örüntüsünün ortaya çıkmasında kelimenin değişiminin zamansal boyutunun tartişılması etkili bir rol oynayacaktır. Bu tartişmayı, çalışmanın odağını oluşturan metinlerde bahsedilen mekan deneyimi ile ilişkilendirmeden önce kavramın değişim sürecini ele almak, hangi boyutlarıyla mimari üretime dair söylemlere dayanak olarak kullanıldığını düşünmek için verimli bir alan oluşturabilir.

3.DENEYİM KRİZİ

Deneyim sözcüğünün izini süren Jay; pek çok düşünürün, klasik düşünceden itibaren 17.yüzyıla kadar "deneyim"in gözardı edilmiş bir kavrayış biçimi olduğunu öne sürdüklerini ve bu tutumu da çoğunlukla duyumsama eyleminin niteliği ve kapsamının küçümsenmesine bağladıklarını yazar (2012, s.32). Söylemlere göre, akli ve matematiği yücelten ideacı gelenek, kişisel algılama/duyumsama eylemi ile sınırlı olan "deneyim"e yönelik bir güvensizlik barındırır. Nitekim Platon, tekrara ve adetlere dayalı gördüğü deneyimi, "tesadüfi" olduğu için "hakiki bilgi"nin önündeki bir engel olarak değerlendirmiştir (aktaran; Jay, 2012, s.32). Bu nedenle Jay, "matematiğin ebedi geçerlilik taşıyan zorunlu hakikatleri" ile "yanılması mümkün bir özneye ait olan deneyim"in çoğunlukla klasik düşüncenin karşı kutuplarına yerleştirdiğini ifade eder (2010, s.32).

"Dewey'e göre, deneyimin klasik felsefede bir yeri varsa, o da "pratik" kategorisi altına yerleştirilen, tefekküre dayanmayan faaliyetler arasındaydı. *Theoria* sözcüğünün etimolojisinin de işaret ettiği gibi, teorinin, dünyanın tarafsız biçimde gözlenmesine dayandığı düşünülürken; pratiğin, içine gömülü olduğu dünyaya karşı, güvenilir bir bilgi üretmesini sağlayacak kadar mesafe alamadığı farz ediliyordu." (Jay, 2012, s.32-33). Bu açıdan bakıldığında, mutlak doğrulara -ebedi "hakikat"lere- ulaşma ülküsünün, gündelik hayatın yanılmaya ve evrilmeye müsait faaliyetlerini gözden düşürdüğü pekala söylenebilir. Öte yandan, Dewey'in klasik düşüncede zihnin ve matematiğin deneyimin karşısına yerleştirilmesine yönelik sözkonusu tespiti, deneyimin -her ne kadar güvenilir ilan edilse de- bir bilgi üretme aracı olduğu kabulüne dayanır. Oysa Agamben, modern bilimin doğuşuna dek deneyim ve bilimin kendilerine has, özerk alanları olduğunu öne sürer; dahası "deneyim"den beklenen de bu anlamda bir bilgi üretmesi değildir.

"Bilgiden ayrılmış bir deneyim düşüncesinin günümüzde bize böylesine yabancı gelişi, modern bilimin doğuşuna kadar deneyim ve bilimin kendilerine ait, birbirinden farklı yerleri olduğunu unuttuğumuzu gösterir. Üstelik deneyim ve bilginin bağlı oldukları özneler de farklıydı. Deneyimin öznesi, her bireyde bulunan sağduyu'dur (...). Bilimin öznesi ise, deneyimden ayrı olan, 'duyarsız' ve 'ilahi' olan nous ya da aktif anlıktır. Hatta daha da açık söylemek gerekirse,

bilgi modern anlamıyla ego olan bir özneye bile sahip değildi, sadece sub-jektum olarak tekil bireye sahipti ve bu sub-jektum'da aktif anlık tek ve ayrı olarak bilgiyi gerçekleştiriyordu." (Agamben, 2010, s.21-22)

Agamben'e göre; antik çağdaki bilgi açmazı, "bir özne ve bir nesne arasındaki ilişki"den değil, "bir ile çokluk arasındaki ilişki"den kaynaklanmaktaydı. Agamben bu durumu esas olarak bir ilişki sorunu olarak ele alır; "bir ve çokluk, duyulur ve düşünülür, insani ve ilahi" olan arasında, daha en baştan -doğalarından ileri gelen- bir ayırım olduğunu öne sürerek bugün bildiğimiz anlamda bir deneyim sorununun klasik dünya için geçersiz olduğunu yazar. Agamben'e göre, bu ayrımları belirleyen fark, deneyimden doğacak insani bilginin "ancak ve ancak bir acıdan sonra ve bu acı sayesinde öğrenilen ve her türlü öngörü olanağını, yani herhangi bir şeyi kesinlikle bilme olanağını dışlayan" başka bir bilgi türü olarak değerlendirilmesidir. (2010, s.22)

Jay'ın araştırmasına göre, Ortaçağ boyunca bu ayrıma sadık kalındığını söylemek mümkündür. 13. yüzyıldan itibaren gözlem ve deney birer araştırma yöntemi olarak kullanılmış olmalarına rağmen, tıpkı diğer duysal deneyime dayalı faaliyetlerde olduğu gibi mutlak doğruya ulaştıracak belli başlı bilgi kaynakları olarak değerlendirilmemiş; kilise doktrini ve antik çağ metinleri, doğa bilimlerinin birincil kaynakları olmaya devam etmiştir. Jay; Raymond Williams'a referans vererek, 17.yüzyıla kadar *experimentum* sözcüğünün genellikle sihirle, *emperick* sözcüğünün ise *şarlatan*'la ilişkilendirildiğine işaret ederek bu ayrımı bir kez daha örnekler. (Jay, 2012, s.38-39)

Esas olarak aşkınlık ve içkinlik düzlemlerindeki hareketliliğin deneyimin yapısında hasıl olan değişimleri belirlediği söylenebilir. Nitekim Jay'ın anlatısına göre, aşkınlık yıkıldığında "deneyim", başvurulacak muhtemel bir kaynak olarak belirmiştir. Dahası, modernlikle birlikte, "dinsel işlevi geride bırakıldığında 'deneyim', kendi başına bir amaç haline gelebilecek, özel bir yoğunluk ve derinlik taşıyan bir fenomen olarak yeni bir yananlam kazanmıştı" (Jay, 2012, s.43). Deneyimin bu anlamdaki yükselişi, Rönesans'ın

“müstesna özne”sinin ortaya çıkışıyla paralellik gösterir.³ Bireye yönelik bu yeni ilgi, öznenin hakim olduğu bir özne-nesne ilişkisi kabulü ve seçkinci içerimlerine rağmen, Jay'e göre nihayetinde "eşitlikçi" bir sonuç da doğurmuştu (2012, s.43). Hem Jay hem de Agamben, gündelik hayatta yuvalanan ve sıradan olana anlam atfeden bir deneyim anlayışını örneklemesi bakımından, 16.yüzyılın önemli düşünürlerinden Montaigne'i deneyime yönelik bu tutumun önemli bir temsilcisi olarak ele alırlar.

Montaigne'in *Denemeler* külliyyatında yer alan “Deneyim Üzerine” pasajı, Barok dönemin çeşitliliği kutlayan karakteriyle örtüşerek deneyimi belirsizlikleri ve çelişkileri birlikte yüceltir (Montaigne, 2014, s.260-276). Montaigne yazılarında -kendi deyimiyile- "varlığı değil, geçişindeki izi" kaydediyordur; nitekim, yaptığı işi sabit tutamayacağını bildiği çeşitli ve değişken olaylara dair fikirlerin faniliğini ve gelip geçiciliğini anlatmak olarak açıklar (2014, s.187). Martin Jay'e göre, kendi deneyimini paylaşan Montaigne, "bir başkasıyla özdeşlik kurmanın sınırlarının ve kendi hayat hikayesinin biricikliği"nin bilincindedir; bu nedenle kesinlik fetişi ve tümdengelimsel düşünüm, Montaigne'in tariflediği deneyimi yıkıma uğratar (Jay, 2012, s.45-47). Denebilir ki; yazarın vermek istediği nihai bir mesaj, işaret ettiği mutlak bir doğru yoktur. Montaigne'nin deneyimi ölümle son bulur ve Agamben'e göre bu sınır durum aynı zamanda deneyimin nihai amacıdır da (2010, s.23).

"Deneyim üzerine" pasajında, Montaigne'nin mutlaklık iddiası taşıyan yasalara ve evrensel bir hakikate ulaşma ülküsüne yönelik kayıtsızlığı, duyumsal verilerden ziyade, - Agamben'nin de tarif ettiği nitelikleri nedeniyle- insani bilginin doğasıyla ilişkilidir. Yazara göre, en görünür niteliği benzeşmezlik olan, sonsuz çeşitlilikteki insan eylemlerinin, "değişmez ve durağan yasalarla" -kesinliklerle- bağdaşma ihtimali neredeyse yoktur (Montaigne, 2014, s.261). Montaigne'nin, -Sokrates'ten ilhamla- akli ve deneyimi karşıt pozisyonlara yerleştirmeyerek daha bütüncül bir anlayışla "bilginin, bilemeyeceğimizi bilmek" olduğu çıkarımını yaptığını söyleyen Jay, bu tutumu şöyle yorumlar; “Montaigne'nin bedene yönelik tavrı, bedenini dünyadaki bir nesneymiş gibi

³ Detay için bkz. Jakob Burckhardt, *İtalya'da Rönesans Kültürü*, "II.Bölüm: Bireyin Gelişmesi", (çev.Bekir Sıtkı Baykal), Devlet Kitapları, Ankara, 1974.

uzaktan inceleyebilecek bir gözlemcinin tavrı değil, yaşanan bir gerçeklik olarak bedende tam anlamıyla ikamet eden birinin tavrıdır.” (2012, s.49).

Ne var ki, 16.yüzyılda çeşitlilik ve farklılığı insan eylemlerinin en evrensel özellikleri olarak niteleyen bu tutum, yine aynı yüzyılda modern bilim tarafından bertaraf edilecektir. Deneyimin bu fazlasıyla öznel, belirsiz ve değişken haliyle herhangi bir mutlak doğruya işaret etme ihtimali yoktur, bu sebeple sözkonusu haliyle yıkılan “ilahi” bilgi sisteminin yerine geçmek üzere itibar görmemiştir. Bu nedenle hem Jay, hem de Agamben bir kez daha ortaklaşarak deneyim yaklaşımları bakımından Montaigne'nin karşısına Bacon'u yerleştirirler.

Agamben; "modern bilim, (...) deneyime karşı daha önce benzeri görülmemiş bir güvensizlikten doğmuştur" diye yazar (2010, s.21). Nitekim, Francis Bacon, *Novum Organum*'da deneyimi çoğunlukla tesadüfi olduğu için işlevsiz bulur. Bacon için deneyime bel bağlamak, adeta bir labirentte veya zifiri karanlıkta el yordamıyla doğru yolu bulmaya çalışmaktır. Öyle ki; deneyim yoluyla bir takım karşılaşmalar yaşanmakta ancak bilinçli bir ilerleme söz konusu olmamaktadır. Bacon'un önerisi ise bilim ile deneyime bir rota çizmek; bir bakıma, deneyimi öcelemeektir. (Bacon, 2012, s.159). Böylece, sistematik ve evrenselleşebilecek bilgiye ulaşmaya yönelik arayış, nihayetinde bireyin sınırlı bir açığa sahip olan ve ölümle son bulan perspektifinin ötesine geçme arzusuyla karışarak sıradan deneyimin gözden düşmesine neden olur.

Jay; Bacon üzerinden modern bilim ve deneyim ilişkisini tartıştığı metninde, neredeyse eskisi kadar tanrısal bir prosedür arayışının deneyim açısından birkaç temel sonuç doğurduğunu dile getirir (2012, s.57). Öncelikle, sözkonusu arayışın "yöntem fetişi" olarak kendini göstermesi, "deneyim" in mutlak bir doğruya giden yolda araçsallaşmak üzere "doğrulanabilir deney yapmayla özdeşleştirilmesi" sonucunu doğurur. Böylece genelgeçerlik ve tekrarlanabilirlik kazanarak kesinleşen "deneyim", biricikliğini yitirerek öznelarası doğrudan aktarıma ve mübadeleye açık hale gelir. Bu durum Jay için, “meta-özne” nin doğuşudur. (2012, s.57-59)

"Deneyim" in etimolojik bir bağlantı içinde olduğu "deney" anlamı itibarıyla bir anlam kırılmasına uğraması, Agamben'in daha önce kendilerine ait ve farklı yerlere sahip

olduklarını öne sürdüğü “deneyim” ve “bilgi”nin, tek bir öznde bir araya getirilmesiyle mümkün olmuştur. Agamben'in teorisine göre, modern bilim, deneyim ve bilgi arasındaki ayrımları (sağduyu-anlık, insani-ilahi gibi) ortadan kaldırarak deneyimi bilimin öznesine bağlar ve deneyimi bilginin aracı haline getirir. (2010, s.23-24).

Böylece bir diğer önemli sonuç olarak, Montaigne'nin ölümle nihayete ulaşan deneyiminin, tekil insan ömrü süresinden azade olması ortaya çıkar. Deneyim, ölüm ile sınır-durumuna ulaşan kişisellikten kurtarılarak, bilginin herhangi bir kişinin ömrüyle sınırlanamayacak kesintisiz üretim sürecinin bir parçası haline getirilmiştir. (Jay, 2012, s.59) Böylelikle, Montaigne'nin yalnızca kendisinden ibaret olan tahayyüller doğuran deneyim anlayışının karşısına, sürekli ilerlemeye hizmet etmek üzere kurgulanmış bir deneyim anlayışı konmuştur. Agamben'e göre, bundan böyle deneyim, "sadece maruz kalınarak yaşanacak ancak asla sahip olunamayacak bir şey" olur; "deneyim artık, bilginin sonsuz sürecinden başka bir şey değildir" (2010, s.29).

Bu noktadan bakıldığında, deneyim ve bellek ilişkisindeki kopuş bir diğer önemli sonuç olarak ortaya çıkar. Yanılmaya açık her türlü faaliyet, deneyimi araçsallaştıran bilimsel yöntem için kullanışsız kabul edilir. Böylece “deneyim”in geçmişten ders almaya eşitlenen anlamı bir ölçüde tedavülden kalkmış olur. (Jay, 2012, s.60)

Son olarak, mutlak bir doğruya ulaşma gayretinin, deneyimin temeli olarak değerlendirilen duyuşal bilişin yerini insan-dışı tanıklığa devretmesi sonucunu doğurduğu söylenebilir (Jay, 2012, s.60). Agamben'e göre; modern bilim, tümdengelimsel yöntemler ve nicel ölçütler vasıtasıyla tekrara dayalı bir doğrulanabilirlik kazandırmak üzere, "deneyim"i öznesinden kopararak rakamlara ve aygıtlara bağlamıştır. Oysa, düşünüre göre, "Montaigne'nin *Denemeler*'inin gösterdiği gibi, deneyimin kesinlik ile bağdaşması mümkün değildir, hesaplanabilen ve kesin hale gelen bir deneyim derhal otoritesini yitirir." (2010, s.21) Modern bilimin doğuşuna dek "herhangi bir şeyi kesin olarak bilme ve öngörme olanağını dışlayan başka bir tür bilgi" olan deneyimin, mutlak bir doğruya giden yolun inşası için araçsallaştırılması, Agamben'e göre "deneyimin istimlakı"dir ve "modern bilimin kurucu projesinde örtük bir biçimde içeriliyordur" (2010, s.20-22).

Deneyimin deneyimleyen öznedenden koparılması, gündelik hayatın aşına dünyası ile kurulan ilişkinin dönüşümünde görünür hale gelir. Yöntem devşirmek üzere dünya ile ilişkimizin yağmalanması, Schiller'in ünlü deyişiyle bir "büyü bozumu"dur adeta. "(...) melezlerin bileşenlerine ayrılması (özne ile nesne, kültür (ya da toplum) ile doğa, zihin ile madde) olarak tanımlanan modern süreç, bir arınma ve sınır yaratma temayülü anlamına gelmeye başlamıştır." (Jay, 2012, s.62)

İlişkiler üzerindeki dönüştürücü etkisine yapılan vurgular nedeniyle, çoğunlukla modernliği, görece bütünsel değer sistemlerinin parçalandığı, tüm kabullerin ve tanımların sarsıldığı, "katı olan her şeyin buharlaştığı" bir süreç olarak tanımlama eğilimleri gösterilir. Ne var ki, modern varoluşu geleneksel dünyaya özgü bir sürekliliğin kırılması ya da bütünselliğin yok olmasından ibaretmiş gibi değerlendirmek eksik bir kavrayışa neden olacaktır. Nitekim, Marshall Berman, modernliği paradokslar ve çelişkilerle özdeşleştirir (2013, s.24). Modern varoluş, bir yandan bütün merkezleri, sabitlikleri parçalarken, diğer yandan onların yerine geçebilecek yeni sistemler üretir.

Modernlik, bir merkez veya kökenin yokluğunda her şeyin söyleme dönüşebilme potansiyeli edindiği bir an olarak anlaşılabilir (Hays, 2015, s.3). Modernliğin vaadettiği merkezsizlik, ufukta çoğulluk ve yeni bir tür eşitliğin mümkün olabileceğine dair ihtimaller belirmesinin önünü açarken, aynı zamanda yeni meşruiyet zemini arayışlarının da sebebi olmuştur. Söz konusu durum, Berman'da, modernliğin girdabında tutunulabilecek bir "gerçeklik" arayışı olarak karşımıza çıkar (2013, s.24) ve geleneksel anlamıyla yıkıma uğratılmış olan "deneyim" kavramının hizmet edeceği yeni anlamlara dair ipuçları barındırır.

Jay de batılı kaynaklar üzerinden yürüttüğü çalışmasında, deneyime yönelik tutum değişiminin esas olarak modernlikle birlikte yaşandığına dikkat çeker. Normatifliğini kendi içinden yaratma gayreti, geçmişe ve geçmişten ders alma olgusuna mesafe alınmasına sebep olmuş, özneyi geçmişin yükünden kurtulmuş bir geleceğe taşımıştı (Jay, 2012, s.40). Bellekle ilişkilenen anlamını yitirerek, "geçmişin bir kalıntısından ziyade mevcut bir gerçeklik olarak anlaşıldığında, geçicilik ile faniliğin yeniden değer kazanmasından da faydalanan "deneyim", modernliğin eşliğinde, eskimiş ve artık gözden düşmüş meşruiyet

zeminlerinin oynadığı rol için hiç değilse ciddi bir aday olarak ortaya çıkmıştı.” (Jay, 2012, s.41)

Aydınlanma ve bilimsel devrimler sonrası, "deneyim" in anlamındaki dönüşüm üzerinden bu doğrultuda bir okuma yapmak mümkündür. Zira, modern bilimin bu bağlamdaki nihai etkisi de, deneyimin otoritesinin tasfiye edilmesi olmuştur. Deneyim, yanılmaya müsait olan bedenlerden azade olduğunda, deneyimi aktarmaya muktedir birey ve dolayısıyla deneyim yoluyla elde edilen otorite doğal olarak hükmünü yitirir. Nitekim, Agamben'in, gündelik hayatta yuvalanan, mutlaklaşma iddiası taşımayan, dahası kendisinden beklenin de bu olmadığı "başka bir tür bilgi" olarak nitelendirdiği deneyim; "deney" anlamıyla daha "gelişmiş" olana giden yolda araçsallaştırıldığında hayati bir anlam kırılmasına uğramıştır. Agamben'in "hammaddesi 'gündelik olan'dır" dediği deneyim, bu noktadan sonra aslında "deneyim dışı" olan her şeyin öznesi olmaya itilmiştir. Daha açık ifade etmek gerekirse; geleneksel "deneyim", sağduyu ve bellek aracılığıyla sıradan olanla ilişkiliyken, bugün "deneyim" özel bir biliş hali olarak sıradışı olanla ilişkilendirilir (Agamben, 2010, s.35). Denebilir ki, bu noktadan sonra "deneyim" neredeyse aşkın bir nitelik kazanmıştır. Agamben bu durumu, yeni deneyimlerin yaratılarak birer otorite kılıfına sokulması süreci olarak açıklar (2010, s.51). Kaynağını dile getirilemez olanda bulan bu yeni "deneyim" öncelikli olarak dinsel alanda, ardından estetik söylemleri içinde karşılık bulmuştur.

Öyleyse "deneyim", sıradışı olanla ilişkilendirilerek dünyayı yaşamının özel bir modu, özel bir duyumsama hali, mübadele edilemez ve tamamen kişisel bir algılama biçiminin ürünü olarak anlaşıldığında edindiği "iç", "öz", "gerçek" ve "sahici" gibi vurgularla sözkonusu söylemlerin meşruluğunu ispat etmek için etkili bir araç olarak belirir. Kaynağını duyumda -belirsiz/ifade edilemez olanda- bularak yalnızca kendisine referans veren bir "deneyim" anlayışı, söylemlere araçsal olmayan bir özerklik kazandırmak üzere kurucu bir öge haline gelmiştir.

Jay'in, yeni anlamıyla "özel bir yoğunluk ve derinlik taşıyan bir fenomen" olarak karşımıza çıktığını ifade ettiği "deneyim", bugün pek çok söylem içerisinde başlı başına bir amaç olarak iş görmektedir (Jay, 2012, s.43). Jay, aslında 18.yüzyıldan itibaren estetik değer, nesnenin bir ihtiyaca karşılık gelen işlevsel veya sembolik niteliklerinden, "sanat eserini deneyimleyen kişilerin bedensel tepkilerine ve beğeni yargılarına" kayarak, "deneyim" in

bu anlamda işletilmeye başladığına dikkat çeker (2012, s.174-175). Esas olarak, tüm bu söylemler içinde "deneyim" temellendirici olarak iş görmektedir. Böylece estetik deneyim söylemi vasıtasıyla eserlerin; toplumsal, tarihi, dini veya siyasi bağlarından koparılıp salt sanat değeri bakımından bir takım özel duyuların veya hazzın kaynağı olarak yeniden tariflenip meşrulaştırılmasının da önü açılmış olur. Martin Jay'e göre, sanat eserine biçilen bir takım "bünyevi ve ilişkisel" özelliklerin "anamlı biçim" olarak paketlenmesini mümkün kılan da bu türden bir "estetik deneyim" anlayışıdır. (2012, s.176-177)

Mimarlığın da asli bir pratik olarak "estetik deneyim" içinde konumlandırılması, mimarlığın anlamlar ve çağrışımlar yaratma potansiyeline yoğunlaşılması sonucunu doğurmuştur. Çalışma boyunca ele alınan metinlerde mimari ürünler, tüketim dünyasına eklemlenmiş bir üretici pratik olarak değil, adeta dışsal koşullayıcıları olmayan, tasarımcısıyla doğrudan bir ilişki içindeki birer sanat eseriymiş gibi değerlendirilmektedir. Bilhassa, nesne ile karşılaşma halinden doğması beklenen "anlam"ı yıkıma uğrattığı kabul edilen bir temsil krizinin varlığı, mimarlığın bu anlamda işletilmesi için bir dayanak sunar (Sharr, 2013, s.106). Vesely'ye göre, Aydınlanma'dan bu yana gelişen bilim ve teknolojinin zaferi, neredeyse gerçeğin kendisinden daha çok rağbet gören bir görsel temsiller dünyası yaratarak anlamın yitirilmesine neden olmuştur. Dolayısıyla eleştiri, bugün "anlam"ın dolaysız deneyim yerine, salt görünüşe dayalı bir kavrayış üzerinden devşirilmeye çalışılmasına yöneliktir. Yaratıcılık vasıtasıyla mimarlığın sahip olduğu iletişimsel rolün onarılabileceğine inanan Vesely, bu sayede "anlam"ın da deneyime dayalı, ilişkisel doğasına dönebileceğine işaret eder. (2004, s.4-8). Böylece mimarlık, "deneyim" ile birlikte gözden kaybedildiği farzedilen anlamı, "özel" bir deneyim tasarısı içinde aramak üzere araçsallaşır.

Martin Jay'in, "estetik deneyimin özerkliğinden egemenliğine" geçiş olarak gördüğü bu noktadan sonra estetik deneyim, dünyayla bir karşılaşma anı ya da "dünyaya bir yanıt verme tarzının ötesine geçerek dünyayı dönüştürme ve hatta onu kurtarma tarzına doğru" evrilir (2012, s.195). Nitekim, söylemsel alanda erişilmesi gereken "gerçek" deneyime giden yollar tariflenmektedir. Asal geomerilerin yaratacağı duysal tatmin, "yerin ruhu"nun kavranması, çoklu duyu deneyiminin imgeleyeceği "sahici" bir karşılaşma hali veya malzemenin maddeselliğinden doğacağı öngörülen "gerçeklik" hissi; söz konusu olan

özel bir biliş hali yaratma iddiası ve estetik deneyim yoluyla dünyayı yeniden büyüüne kavuşturma arzusudur.

Tüm bu söylemler içerisinde "deneyim"; epistemolojik özne-nesne ayrımının bulanıklaştığı durumların ifadesi ve çoğunlukla bir haz kaynağı olarak yüceltilir.

4. DENEYİM YAKLAŞIMLARI

Estetik deneyimin doğasındaki dönüşüm, dünyayı bir sanat eseriymiş gibi yaşama arzusu kaçınılmaz -ve öncelikli- olarak mimarlık üzerinde gösterir. Nesnenin değeri, bir ihtiyaca karşılık gelen bünyevi özellikleriyle değil, onu deneyimleyen kişinin bedensel tepkisiyle açıklanmaktadır. Örneğin, modern mimarlığın üzerine en çok yazılan ve tartışılan ismi Le Corbusier, estetik anlayışını "makina" ile örneklerken yalnızca işlevselliğe, bitmişliğe ve parçaların bir bütün olarak işleyişine vurgu yapmakla yetinmez; aynı zamanda bu estetiği coşku verici bir güzellik deneyimi olarak niteler (2013, s.33). İlk basımı 1923'te yapılan kitabı, *Bir Mimarlığa Doğru*'nun birçok bölümünde tariflediği mimari yaklaşımının görme deneyimiyle başlayarak bir duyuşsal tatmin yaratmaya odaklandığını yazar.

20. yüzyıl boyunca mimari yaklaşımları bakımından farklı başlıklar altında değerlendirilen ve kimi zaman zıt kutuplara yerleştirilen birçok isim "deneyim"i merkeze alan metinler yazmışlardır. Le Corbusier, Constant Nieuwenhuys, Rasmussen, Norberg-Schulz, Pallasmaa ve Zumthor'un bizzat kaleme aldıkları metinler bu anlamda zengin sayılabilecek okumalar yapmaya olanak sunarlar. Tüm bu söylemler içerisinde, en az mimari nitelikler kadar, bu niteliklerin karşılık geldiği duyular da yazarların ilgi alanları içerisinde. Böylece, üretimlerini, onları mümkün kılan toplumsal veya teknik koşullar üzerinden değil, "deneyim"ler üzerinden açıklayarak nesneye ve dolayısıyla mimarlığa yönelik müstesna bir duyarlılık sergileyebilecekleri bir düzlem yaratırlar.

Bu bağlamda, 20. yüzyıla kadar çoğunlukla mimari ürünü oluşturan öğeler (kütleler, yapı elemanları ve malzemeler) ve bu öğelerin bir araya geliş biçimleri (düzenler ve oranlar) olarak anlaşılabilen mimarlık, "deneyim"i de içine alarak mekan tasarlamak olarak yeniden tanımlanır. Dahası, deneyime dayalı söylemler göz önünde bulundurulduğunda denebilir ki; mekan tasarlama iddiası, yer yer biçimin ötesine geçerek, mekanda vuku bulacak "hayatı ve hatta varlığı" tasarlama eğilimine doğru genişler. (Altınyıldız Artun, 2012, s.120)

Bu durum, mimarın konumu için de devrim niteliğindedir. Mimar, fiziksel mekanın olduğu kadar, mekan deneyiminin de yaratıcısı olarak yeniden konumlandırılır.

4.1 Le Corbusier'de Deneyim

Mimari ürünün deneyime dayalı açıklamasını sunma gayretinin temelinde, çoğunlukla, nesneyle kurulan ilişkiden doğacağı öngörülen, ancak kaynağını neredeyse doğrudan nesnenin "kendinde" özelliklerinden alan, "öngörülebilir" bir deneyim anlayışının olduğu söylenebilir. Le Corbusier'in, asal geometrilerin yaratacağını öne sürdüğü "duyusal tatmin"e yaptığı vurgu, önerdiği mimarlık yaklaşımının ürünü olacak fiziksel mekanların aynı zamanda başlamakta olan yeni çağın yaşam anlayışını da inşa edeceğine yönelik sergilediği inanç ve bir "deneyimi standartlaştırma hamlesi" olarak anlaşılabilir "modulor" tasarısı bu doğrultuda okumalar yapmaya olanak sağlar.

Le Corbusier, *Bir Mimarlığa Doğru*'nun önsözünde, çağa uygun mimarlık anlayışıyla inşa edilecek fiziksel çevrelerin "içgüdüsel bir özlem"i tümüyle karşılayacağını söyler. Mimarın nazarında, bu "doğal işlevi" yerine getirmek "mimarlık yapmak"tır ve mimarın teknik görevini yapı yapmaktan öteye taşır. (2013, s.15)

Mimarlığa yönelik bu tutum, nesneye ilişkisel özelliklerinden dolayı değer verme eğilimini doğurarak "deneyim" kavramının modernlikle birlikte edindiği anlamları işletir ve söylemsel alanda "deneyim"i ön plana çıkarır. Le Corbusier'e ait metinlerde, bu yaklaşımın izlerini sürmek mümkündür; nitekim ilk etapta "deneyim", estetik için kurucu öge olarak karşımızdadır:

"Mimari, biçimleri düzenleyerek ruhunun saf yaratısı olan bir düzeni gerçekleştirir; bizde plastik duygular yaratarak biçimler aracılığıyla duygularımızı yoğun bir şekilde etkiler; oluşturduğu ilişkilerle içimizde derin yankılar uyandırır, bize dünyanınkiyle uyum içinde olduğunu sezdiğimiz bir düzenin ölçüsünü verir, yüreğimizin ve ruhumuzun çeşitli devinimlerini belirler; işte, güzelliği böylece duyumsarız." (Le Corbusier, 2013, s.33)

Le Corbusier'in metinlerinde mimarlığın bir "sanat yapıtı üretimi" olduğu tartışmaya mahal bırakmayacak ölçüde kesindir. Bu minvalde mimarlığın esas amacının da hizmet etmek olamayacağını söyler; "mimarlık hizmet etmektir" diyen herkese yanıtımız şu oldu: "Mimarlık coşku vermektir." (2013, s.21). Makina estetiğinden ne kastettiğini dahi

paradoksal biçimde, -ve yaygın kanının aksine- iç mekan kullanımı aracılığıyla konutun her parçasının, bir amaç doğrultusunda "coşku verici" ilişkilere girmesi olarak açıklar (2013, s.20-21). Le Corbusier, mimarlığı bu amaç ile özdeşleştirir; ne var ki, mühendisler geometrileri matematiksel kurallar doğrultusunda düzenleyerek (ki bu kuralların evreni yöneten temel ilkelerden türetildiğini kabul eder) bu deneyimi nasıl inşa edeceklerini mimarlardan çok daha önce keşfetmişlerdir:

"Tanı, bilgisiyle iş gören mühendisin, başlangıç noktasından başlamak için yol gösterdiği ve gerçeği elinde tuttuğudur. Plastik bir duygu olan mimarlık da kendi alanında BAŞLANGIÇ NOKTASINDAN BAŞLAMALI, DUYULARIMIZI ETKİLEMEYE, GÖRSEL İSTEKLERİMİZİ TÜMÜYLE KARŞILAMAYA ELVERİŞLİ ÖĞELER KULLANMALI ve bunları öyle bir biçimde düzenlemelidir ki GÖRÜNÜŞLERİ BİZİ inceliğiyle veya kabalığıyla, kargaşası veya dinginliğiyle, duyarsızlığı veya özgünlüğüyle AÇIKÇA ETKİLESİN; bu öğeler gözlerimizin açıkça gördüğü, aklımızın açıkça ölçebildiği biçimler, plastik öğelerdir. Asal geometrik veya karma, kolay işlenebilir veya işlenmemiş olan bu biçimler (küre, küp, silindir, yatay, dikey, eğik, vb.) duygularımızı etkiler ve sarsar. Etkilenince ilkel bazı duyguların ötesindeki anlamaya elverişli hale geliriz; işte o zaman bilincimizi etkileyen belirli ilişkiler oluşur ve biz, insanın yeteneklerinin, anılarının, deneyimlerinin, düşünme biçiminin ve yaratisinin tümüyle kullanıldığı bu ilişkilerden tat alırız (bu bizi yöneten, tüm eylemlerimizin bağımlı olduğu evrenin yasalarıyla hoş bir şekilde uyum içinde olma halidir)." (Le Corbusier, 2013, s.47-48)

Corbusier'in metinlerinde mimar, bir "yaratıcı" aktör olarak, tariflediği mimarlığın kullanıcıları ile içinde yaşadıkları çağ ve fiziksel çevre arasında bir uyumun kurucusudur. Roysi Ojalvo, *Arzu Mimarlığı* kitabında yer alan makalesinde, mimarın bu gayretini, bir "bütünlük" arayışı olarak yorumlar. Fakat onun bahsettiği, çoğunlukla geleneksel dünyaya atfedilen "bütünlük" anlayışından farklıdır; Corbusier, yeni bir çağın eşiğinde olduğunun bilincindedir ve "Onun aradığı, geleneksel sınırların ve değer sistemlerinin parçalandığı, modern dünyaya özgü, yeni bir düzendir." (Ojalvo, 2012, s.176).

Mimar, manifesto niteliğinde bölümler barındıran kitabı *Bir Mimarlığa Doğru*'nun birçok bölümünde, mimarları çağa uygun bir tasarım anlayışı geliştirememekle suçlar ve bu yeni çağın üretim biçimlerine duyduğu hayranlığı ilan eder (2013, s.46-47). Mimara göre, geçmişe ait bütün anlayışlar, stilleri tanımlayan süslemeler, bilhassa "biçemler" aldatıcıdır ve bir an önce mimarlık alanından tasfiye edilmelidirler; zira "çağımız her gün kendi biçimini saptamaktadır" (2013, s.124).

Roysi Ojalvo, mimarın bir yandan üretim alanını geçmiş sabitliklerden arındırarak özgürleştirme iddiasındayken, diğer yandan yeni sabitlikler ürettiği tespitini yapar ve mimarın tüm insanlar üzerinde aynı şekilde tesir edecek mekanlar yaratma iddiasına dikkat çeker (2012, s.176). Nitekim Le Corbusier, asal geometrilerin, zihindeki imgelerinin "açık, elle tutulur ve belirgin" oldukları iddiasıyla "güzel biçimler, en güzel biçimler" olduklarını öne sürmektedir (2013, s.51). İddiası, -kendi kelimeleriyle- "çocuktan vahşi insana, metafizikçiye kadar" bütün insanların bu tip bir estetik deneyim üzerinde mutabık kalacağıdır (Le Corbusier, 2013, s.58). Anlaşılan o ki; mimar, bir "deneyim tekliği/birliği" tahayyül etmektedir.

"Eğer bu kütleler kesin biçimlere sahiplerse ve zamansız bozulmalara uğramamışlarsa, eğer onları kümeleyen düzenleme tutarsız bir yerleşimi değil de belli bir ritmi (düzeni) ifade ediyorsa, eğer kütlelerle mekan arasındaki ilişkiler doğru oranlardan oluşturulmuşsa, göz beyine eşgüdümlü duyular iletir ve ruh da bundan büyük bir doyuma ulaşır: işte bu mimarlıktır." (Le Corbusier, 2013, s.77)

Le Corbusier'in söylemini, evrensel geçerliliğe sahip bir takım sabit duyular/deneyimler olduğu kabulüyle inşa ettiği söylenebilir. Nitekim, yine *Bir Mimarlığa Doğru*'da şöyle der; "Düzen, her insan üzerinde etkisini aynı şekilde gösteren, anlaşılabilir bir dizem demektir." (s.79) ve "Düzenin hüküm sürdüğü yerde huzur vardır." (s.82).

Mimarın nazarında "deneyim"ler, standartların doğuşuna ve denetlenmesine olanak sağlayacak şekilde tektipleşmiş ve kolaylıkla tanımlanabilir olgulardır. Böylelikle, söz konusu olan yeni çağda "deneyim"in birliğinin, amaç birliğini ve ardından

standardizasyonu getireceğini söyler. "Yetkinlik sorunuyla başa çıkmak için standartların saptanmasına yönelmek gerekir. (...) Deneyim standardı kesin olarak saptar." (2012, s.154)

Le Corbusier, matematikten ve oranlardan doğarak evrenin yasalarına referans verdiğini öne sürdüğü "düzen"lerin, herkes için "ruhsal bir doyum" yaratacağını ve bu gibi tektipleşmiş kabul ettiği "deneyimler"in, nihayetinde "amaç birliğini" ve "standardizasyonu" doğuracağını öngörür. Ne var ki; böyle bir öngörü zinciri, ancak mekanı deneyimleyen diğer öznelerin öznelliklerin tümüyle yadsınmasıyla kurulabilmiştir. Nitekim, Le Corbusier'in mimarlığa dair beklentisinin yalnızca sanayileşmiş bir üretim biçimi geliştirmekten ibaret olmayışı bu tespiti doğrular niteliktedir. Mimar, yeni çağa uygun düşen bir "yaşama anlayışı" yaratma görevini de -muktedir olduklarından şüphe duymayan bir coşkuyla- kendisine ve meslektaşlarına yükler.

"Seri üretim anlayışını,

Seri konut üretim anlayışını,

Seri üretilen konutlarda yaşama anlayışını,

Seri üretilen konutları tasarlama anlayışını yaratmak gerekmektedir."

(Le Corbusier, 2013, s. 239)

Bu bağlamda, Martin Jay'in "özerklikten egemenliğe" olarak özetlediği, estetik deneyimin "dünyayla karşılaşma hali" olmanın ötesine geçerek "dünyayı dönüştürme arzusu"na dönüşmesi durumu, Le Corbusier üzerinden de okunabilir. Mimar, bir "yaratıcı" olmanın yanında, saf güzelliği deneyimlemeyi ve çağa uygun bir yaşama anlayışını vadeden bir "kurtarıcı"dır. Bu nedenle, kitabındaki bölümleri sadece mimarlara değil, her çevreden "görmeyen gözler"e ithaf eder. Le Corbusier'in mimarlık yaklaşımı için "Anlaşılan o ki; mesele bütünüyle görme meselesidir." diye yazan Colomina'ya göre, (2011) bu tutum, mimarın *gözlerimizi modern kılma arzusunun* sonucudur (s. 5).

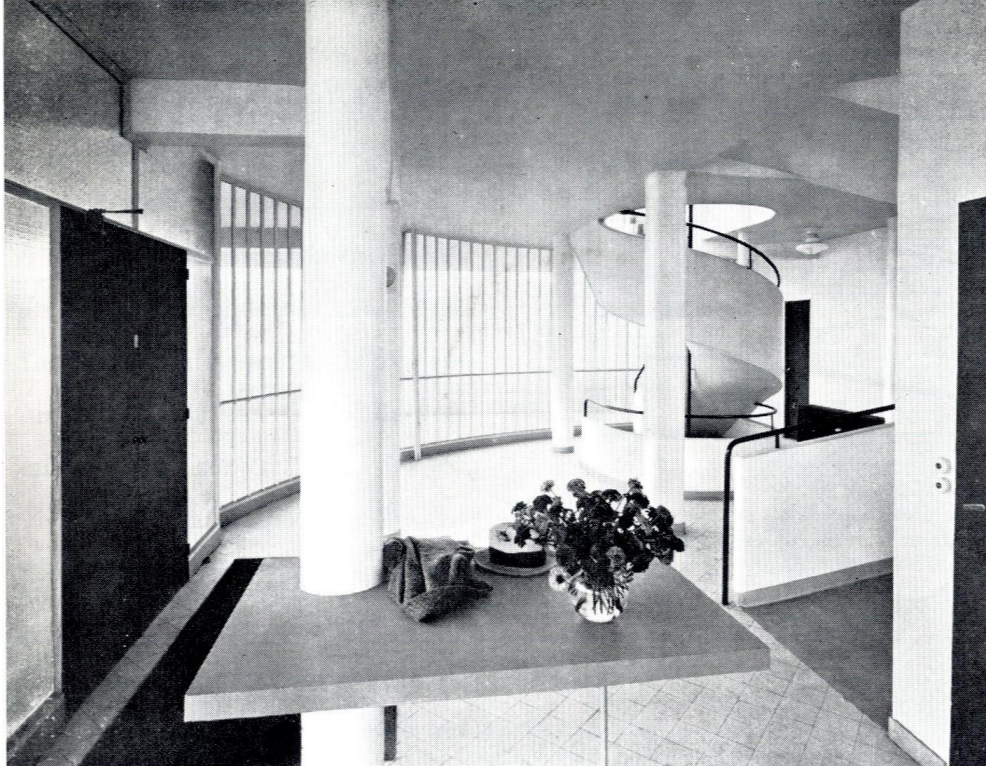
Bu noktada Agamben'in modern insana yönelttiği "kendi özyaşam öyküsünden yoksun bırakılma" ve modern dünyaya yönelttiği "'deneyim'in yok edildiği ve sahtesinin üretilerek bir otorite kılıfına sokulmaya çalışıldığı bir ortam" eleştirilerini hatırlamak yerinde olacaktır. Agamben'e göre, deneyim genellenmek üzere rasyonel düşünce biçimiyle

ilişkilendirildiği an zaten yıkıma uğramıştır; bu noktadan sonra deneyimden söz etmek ancak bir meşrulaştırma mekanizmasına hizmet edecektir.

Bu bağlamda eleştiri bir adım daha öteye götürülürse, Le Corbusier'in metinlerinde deneyimin öngörülebilirliğine yönelik söz konusu tutumun, algının çeşitliliğine ve farklılığına yönelik bir kapanma olmaya doğru genişlediği söylenebilir. Corbusier, karşısında heyecan duyduğu yeni çağı geçmişin tüm kalıntılarının, gelenekler ve estetiğe yönelik kabullerin parçalandığı bir dönem olarak okumuş, ancak tariflediği çoğulluğun üzerine bir tekillik yaratmıştır. Daha en başta mimarın "ideal"e yönelik tahayyülü, kullanıcıların birer "özne" olarak varlığını yadsımayı zorunlu kılmaktadır. Çünkü, inşai faaliyet ve sonrasında kullanıcıların deneyimlerinin mekana dahil olması bu "ideal"i bozar; burada öznenin ikameti, "görmek"ten ibarettir (Altınyıldız Artun, 2012, s.122-124).

Bu nedenle Le Corbusier'in metinlerinde mimarlık vasıtasıyla öngörülen hayat tarzını ve deneyimleri yaşayacağı farzedilen pasif aktörler olarak karşımıza çıkan kullanıcılar, inşai faaliyet sonrasında çekilen birçok fotoğrafta ise tümüyle görünmez olurlar. *Oeuvre Complete*'de yer alan ve bizzat Le Corbusier tarafından kurgulanmış fotoğraflar bu anlamda oldukça fikir vericidir. Beatriz Colomina, *Mahremiyet ve Kamusalılık* kitabında bu konuyu etraflıca ele alır. Tüm bu fotoğraflarda -Colomina'nın tabiriyle- özne yerinden edilmiştir; "Le Corbusier'nin öznesi ile ev arasında bir misafirin, bir fotoğrafçının, bir turistin mesafesi vardır." (Colomina, 2011, s.323). Bu nedenle, fotoğraflarda yalnızca 'iz'ler vardır, mekanı terk etmiş birinin izleri. Zira, ancak bu şekilde mimarın tahayyül ettiği "deneyim" mümkün olabilecektir.

Colomina (2011), mimarın Madam Savoye'a, Villa Savoye'un girişine bir "altın defter" koymayı önerdiğini yazar (s.4). İçeride sergilenmek üzere herhangi bir nesne barındırmayan bu evin aslında kendisi sergilenmekte ve aynı anda mimarın çerçevelerinden dış dünya sergilenmektedir. Burada kullanıcılar için tahayyül edilen yalnızca "seyirci" pozisyonudur; çünkü kullanıcının muğlak ve öngörülemez deneyiminin mekana dahil olması, mimarın kabullerini sarsar. Önüne geçebilmesi mümkün olmayan bu durumu yadırgamayacağını tercih eder. *Oeuvre Complete*'deki fotoğrafları doğuran anlayış da budur; kullanıcının kişisel deneyimini dışlayarak mimarlığı "saf fikirler alemi"nde tutma arzusu (Colomina, 2011, s.114-118).



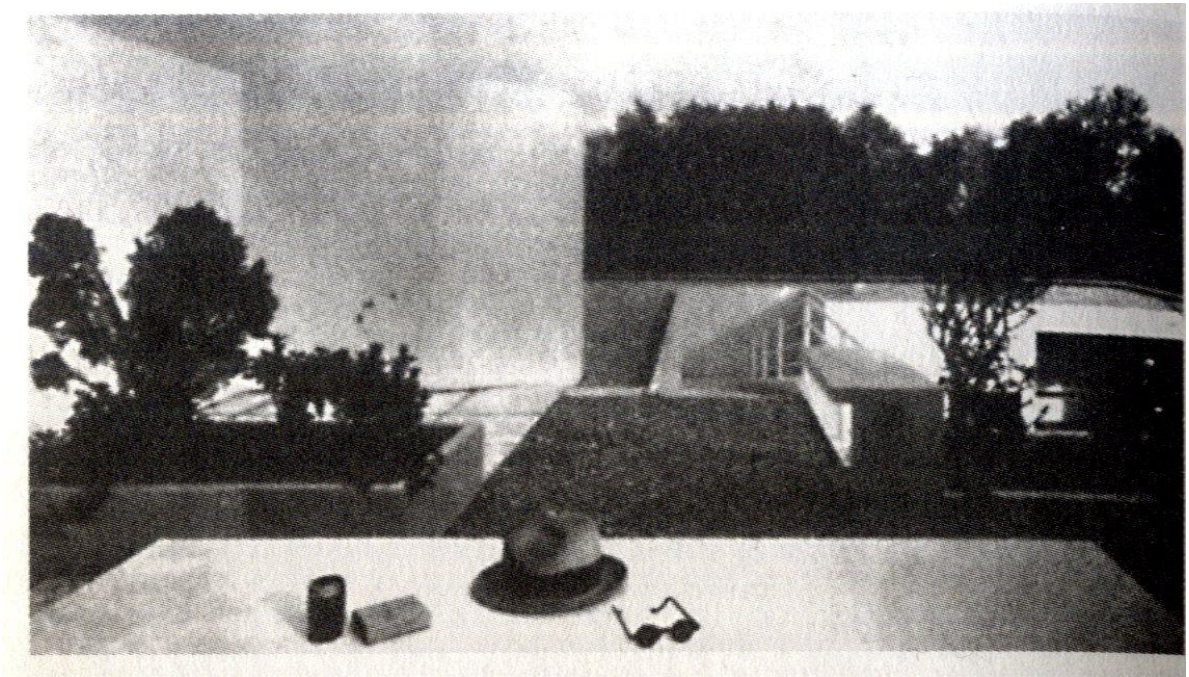
Şekil 4.1. Villa Savoye (giriş holü), Poissy, 1929-31, *Oeuvre Complete*



Şekil 4.2. Villa Savoye (mutfak), Poissy, 1929-31, *Oeuvre Complete*



Şekil 4.3. Villa Stein (mutfak), Garches, 1927, *Oeuvre Complete*



Şekil 4.4. Villa Savoye (çatı katı), Poissy, 1929-31, *Oeuvre Complete*

Esas olarak bu tutum mimarın tıpkı kurucusu olduğu ve uzun yıllar savunuculuğunu yaptığı "pürizm" akımını da doğuran söylemin bir yanığı olduğunun gün ışığına çıkmasını önleme gayretidir. Le Corbusier, mimarlığı da dahil ettiği sanat anlayışını, "nesnenin sırrına" erişilebileceğine ve kendisinin bu sırra eriştiğine yönelik bir iddianın üzerine inşa ettiği açıktır. Dolayısıyla, ortaya koyduğu estetik hükümlere iddia ettiği evrensel geçerliliği kazandırmak üzere algının öznelliğine ve çoğulluğuna işaret edecek kanıtları mümkün olduğunca uzaklaştırır veya yok sayar.

Özetle, mimarın "mutlak güzelliğin deneyimi" ve "evrenle uyumun duyumsanması" gibi aşkın söylemlerini, matematiğe, oranlara ve çağın algılama biçimlerine referans veren bir "deneyim birliği" söylemi içerisinde eriterek evrensellik ve kalıcılık arzusuna ulaşmaya çalıştığı söylenebilir. Bu bölümü mimarın bu bağlamda değerlendirilebilecek yarattığı *Modulor* ile bitirmek yerinde olacaktır; nitekim, II.Dünya Savaşı'nın hemen arkasından yayınlanmış olmasına rağmen deneyim çoğulluğuna yönelik somut bir kapatma hamlesi olarak okunduğunda oldukça fikir verici olabilir.

Modulor, mimarın kendi tasarımlarında da kullandığı, insan bedeninin altın orana göre düzenlenmesiyle oluşturulmuş yeni bir ölçülendirme sistemi olarak tasarlanmıştır. Levent Şentürk, 2007 yılında yayınlanan doktora tezinde *Modulor*'u, tahakküm sistemlerinin bir başka örneği olarak yorumlar. "*Modulor*, mekânı kutsal sayıyla ölçülendirir, öteki sayıları dışlama yoluyla mutlak bir kutsal mekân dokusu tesis eder, bu binaların ve kentlerin içinde yaşayan bedenleri mutlak biçimde bu ölçüler öjeniğinin egemenliğinde tutarak hayvanlaştırır ve kampın sürekliliğini sağlamaktan başka bir şey yapamaz. Siyasetin çıplak hayat üzerinde egemenlik kurmaktan ibaret işleyişi *Modulor*'la ikrar edilir." (2007, s.193) der. Gerçekten de *Modulor*, Le Corbusier'in, bir türlü standartlaşmayı tasdik edecek ölçüde tektipleşmeyen deneyim çoğulluğuna ve aslında tek evrensel gerçeklik olan farklılığa yönelik bir hamlesi olarak değerlendirilebilir.

Öyleyse, en temelde söz konusu olan, "*modulorlaşabilir*" bir insan deneyimi tahayyülüdür. Denebilir ki; mimarın "standartlaşma" söylemi "deneyim"den yola çıkmamakta, -aksine- deneyime yönelmektedir. *Modulor*'un yaratımı, benzer şekilde Şentürk'ün tezinde de (2007) "çıplak hayatın üzerindeki egemenlik arzusu" olarak okunur (s.192).

Öte yandan, bölümün başından itibaren ele alınan tüm bu söylemler içerisinde, Le Corbusier'in gayretinin, mimarın "deneyim kurucu" pozisyonunu, diğer tüm öznelere deneyimleri üzerinde egemen ve sürekli kılmaya yönelik olduğu aşikardır. İşte bu nedenle özellikle savaş sonrası dönemden itibaren eleştirilerin hedefi olacaktır. Nesne ile kurduğu tek taraflı tahakküm ilişkisi, kullanıcının yaratıcı potansiyelini baskılamak üzere tasarımın bitmişliğine ve kalıcılığa yaptığı vurgu, uyumun, düzenin ve deneyimin kurucusu olarak "mimar"a -belki de sadece kendisine- kazandırmaya çalıştığı pozisyon ve en önemlisi öngörülebilir/koşullanabilir bir deneyim tahayyülü bu eleştirilerin genel çerçevesini oluşturur.

4.2. Nieuwenhuys'ta Deneyim

Ali Artun (2013a), son yüzyıldaki sanat hareketlerini genel olarak "modernliğe bağlanan umutların boşa çıkması"yla ilişkilendirir; herkes için özgürlük ve eşitlik ideali gerçekleştirilememiştir (s.16 ve 23). Bilhassa savaş sonrası dönem, bir önceki bölümde Le Corbusier üzerinden örneklenen, modern olarak nitelendirilmiş "akılcı" anlayışlara yönelik eleştirilere sahne olur.

Yalnızca kendisiyle açıklanmak üzere estetikleştirilen ve bu sayede herhangi bir düşüncenin, doktrinin propaganda aracı olamayacağına inanılan "özerk sanat" bu kez de "estetik idealler"e kurban gitmiştir. Eleştiriler, önce teokrasinin ve ardından aristokrasinin hakimiyeti altında olan sanatın, nihayet "özerklik" yoluyla özgürleşme imkanına kavuştuğunda; akılla, teknolojiyle ve çağın üretim biçimleriyle ilişkilendirilerek tekrar yönetici güçlerin hizmetine girmesi üzerinde yoğunlaşır. (Artun, 2013a, s.13-26) Sanat eserine biçilen anlam, kendisiyle karşılaşan kişinin deneyiminde karşılık bulmak yerine, bu deneyime yönelik bir kalıba dönüşmüştür.

Esas olarak estetik deneyimin özerkleşmesinden beklenen, yalnızca onu koşullayan toplumsallığa ve kültüre değil, sanata da karşı çıkması; kendi varlığına kastederek tüm baskılardan kurtulduğunda -nihayet- hayatın kendisine dönüşerek insanlığın hizmetine girmesidir (Artun, 2013a, s.26). Bu bağlamda, 60'ların hareketli atmosferinde Agamben'in "deneyimin dayatılmış anlamlarının yıkımı"na yönelik önerisini örnekleyen yaklaşımlar ortaya çıkar. Söz konusu eleştirel hareketler, esas olarak "deneyim"in

bilinebileceğine/öngörülebileceğine yönelik kabullere saldırırlar. Nitekim Agamben de, "deneyim" in kurtarılmasına yönelik son ışığı avangard hareketlerde görür (2010, s.163).

Savaş sonrası dönemde, sürrealistler ve ardından sitüasyonistler, akılcı modernist hareketlerin dışlayıcılığına karşı "deneyim" in bireyselliğine ve dolayısıyla öngörülemezliğine vurgu yapan üretimler ortaya koyarlar. Guy Debord, Sitüasyonist Enternasyonel'in ilk bildirisinde, içinde buldukları durumu "ideolojik çürüme" olarak nitelendirir (2013, s.289). Belli noktalarda fikirlerini sürdürdükleri futürizm, dadaizm ve sürrealizm, sürekliliğini tehdit edecek her tür devrimci düşüncenin önüne geçen "burjuvazi" tarafından farkedilmiş ve hızla tehlikesiz hale getirilmiştir. "Artık sürrealizmi standart bir estetik ticaret nesnesine dönüştürebildiği içindir ki, onun en yüksek düzensizlik derecesine ulaştığını teyit etmekten hoşlanır. Böylece sürrealizme yönelik bir nostaljiyi besler, aynı anda da (...) kimsenin sorgulayamayacağı bir başarısızlığa indirgeyerek değersizleştirir." (Debord, 2013, s. 285) Öncülleri, iddialarının aksine, dünyayı değiştirmeye yönelik bir acizlik içinde kalarak geri çekilmişlerdir (Debord, 2013, s.282).

Debord'a göre, mirasçısı oldukları bu akımların başarısızlığa uğramasının nedeni, akılcı burjuvaziye karşı durabilecek maddi araçlardan yoksun oluşlarıdır (2013, s.284). Spiritüalizme ve bilinçdışına referans veren söylemlerin her biri daha en baştan benzer bir başarısızlığa mahkum olmuştur. Bu noktada Debord, "Bu ideolojik çürümeye karşı elbirliğiyle yürütmemiz gereken muhalefet, şiir ya da roman gibi zaten mahkum edilmiş formlarda üretilen antikaları eleştirerek yapılmamalıdır." diyerek bakışını daha etkin bir araç olarak gördüğü mimarlığa yöneltir (2013, s.290).

"Günümüzün ideolojik çürümesinin en ciddi göstergelerinden biri, işlevselci mimarlık kuramının en gerici toplum ve etik kavramlarında yatan temelidir, yani yaşama ve yaşamın ufku dair aşırı derecede geriletici bir anlayış" diye yazan Debord'un eleştirisi esas olarak Bauhaus ve Le Corbusier okuluna yöneliktir; kendilerini "modern" olarak adlandıran bu anlayışlar yeni kurallar koymakta, özgürleşmenin önünü tıkamaktadır (2013, s.290). Debord da bir mücadele alanı açmak ve gündelik hayatı dönüştürmek üzere aynı araca yönelir; inşai faaliyet, "yeni davranışların hem ürünü hem de aracı" olacaktır (2013, s.295).

Debord (2013), -bütün avangard hareketlerde olduğu gibi- dünyayı değiştirme niyetinde olduklarını yazar, ancak yol göstericileri bu çürümeye sebep olan aydınlanmacı akıl değil, bireysel arzular ve tutkulardır (s.279). Sitüasyonistler, -özgürleşebilecekleri yeni alanlar yaratmak üzere bilinç-dışına kaçan sürrealistlerin aksine-, maddi bir araç olarak inşai faaliyete yönelerek gündelik hayattaki mücadele alanlarını genişletmeyi hedefler. Nitekim Debord, amaçlarını "sitüasyonlar inşa etmek, yani kısa süreli yaşam ortamlarını somut olarak kurmak ve onları daha üst düzeyde, tutkulu bir niteliğe dönüştürmek" olarak açıklar (2013, s. 297). Sitüasyonlar geçici yaşam alanlarıdır; fiziksel çevre ve onun harekete geçirdiği duyguların karşılıklı olarak birbirini dönüştürmesiyle hayat bulurlar (2013, s. 298).

Debord (2013), "ideolojik çürüme" olarak tabir ettiği modern kültürü, "üzerine hiçbir şey inşa edilemez bir enkaz" olarak nitelendirir (s.289). Bu nedenle Ojalvo, sitüasyonistlerin en başta çağın hakim anlayışlarının koşulladığı fiziksel çevreyi bozacak fikirlerin peşinde olduklarını yazar; kullanıcısı için deneyim öngörülerinde bulunan "baskıcı mimarlık" ortadan kalktığında, hayat arzuların doğrudan karşılığı olacak sitüasyonların inşasından ibaret olacaktır (2012, s.178-184).

Her an değişen, yıkan ve yeniden inşa eden bitimsiz bir faaliyetin sahnesi olan bu yeni dünyada, deneyimi öngörmek, tanımlamak ve sürekliliğini kurmak imkansızdır. Le Corbusier'in standartları doğuracağını öngördüğü deneyim anlayışı, bu tahayyül içinde yıkıma uğramıştır. Debord, "Sitüasyonist tavır, duyguları sabitlemeye yönelen estetik süreçlerin aksine, zamanın uçmasına bel bağlamaktan ibarettir." diye yazar (2013, s.303). Agamben'in (2010) de gördüğü yegane çözüm budur; bütün deneyim olanaklarının "güdümlü ve kontrollü" hale getirilmeye çalışıldığı bir ortamda, artık amaç yeni deneyimler yaşamak değil, her türlü deneyimden kurtulmak olmalıdır (s.19). Zira, tekrara dayalı "deneyim" yıkıldığında hakim olacak "deneyimlenemezlik" hali, deneyimin modernlikle birlikte edindiği anlamları iptal eder (Agamben, 2010, s.50). "Deneyim", mutlaklaşma baskısından kurtarıldığında, insanoğlu sıkışmışlık hissinden kurtulacak ve "özgürlük" deneyimlenecektir.

Bu noktadan sonra Debord (2013), sitüasyonistlerin öncelikli görevini yeni kentleşme modeline yönelik deneyler yapmak olarak açıklar (s.305). "Birleştirici kentçilik" olarak

adlandırılan bu siyasetin temelleri, 1956 yılında İtalya'nın Alba kasabasında düzenlenen Özgür Sanatçılar Birinci Dünya Kongresi'nde atılır. Etkinliğin az sayıdaki katılımcılardan biri olan Constant Nieuwenhuys, atölyelerine komşu olan Alba Çingeneleri'nden ilham alarak daha sonra "Yeni Babil" olarak adlandıracağı bir yaşam alanı üzerinde çalışmaya başlar. (Artun, 2013b, s.308) Constant, 1960 yılında yayınlanan manifestosunda Yeni Babil için şöyle der; "Bu proje, yeni ve farklı bir kültürün ilkelerinin yerleştirilmesi için deneysel bir düşünce ve oyun modelidir." (2013b, s.309).

Constant'ın eleştirisi de öncelikli olarak egemen kültür ve onun kurumlarına yöneliktir. 1948 yılında yayınlanan bir manifestoda, sanat izleyicisinin salt edilgin role mahkum edilmesine, formların "bitmişlik" iddialarına ve sanatçının "deneyim kurucu" pozisyonuna eleştiriler yöneltilir; Constant'a göre, artık tek kurtuluş yolu "hakim kültüre bütünüyle sırtını dönmek"tir (2013a, s.267). Bu nedenle, "Yeni Babil" manifestosunda "Modern kent ölmüştür, faydaya kurban gitmiştir." diye yazar (2013b, s.309). Constant'a göre, "faydacı toplum", bünyesinde gelişimi için imkanlar barındırmasına rağmen her daim yaratıcılığı bastırmıştır; dahası, insanlık, tarihi boyunca hiç "özgürce yaratıcı" olamamıştır (2016). Oysa, "Yeni Babil, içinde yaşamının mümkün olduğu bir kentin projesidir. Yaşamak demek, yaratıcı olmak demektir." (Nieuwenhuys, 2013b, s.309).

Constant'a göre, "Maddi çevrenin şekillendirilmesi ve gündelik hayatın özgürleştirilip örgütlenmesi, yeni kültürel formların hareket noktalarıdır."; bu nedenle bireylerin sahip olduğu ancak hakim kültür tarafından devredışı bırakılmış olan yaratıcı potansiyelin doğrudan yaşam alanlarının inşası olarak aktifleşeceği bir toplumsal model tahayyül eder (Nieuwenhuys, 2013b, s.309). Söz konusu olan, herkesin "özgürce yaratıcı" olduğu bir yaşam biçimi; anlık arzuların doğrudan somutlaşabilme erkini kazandığı sonsuz bir yapım/yıkım faaliyetidir. Denebilir ki; mekanı biçimlendirmek, Yeni Babil'deki temel gündelik faaliyettir; böylece Constant, her Babillinin kendi yaratıcı potansiyelini, kendi fiziksel çevresini inşa ederek ortaya koyacağını öngörür.

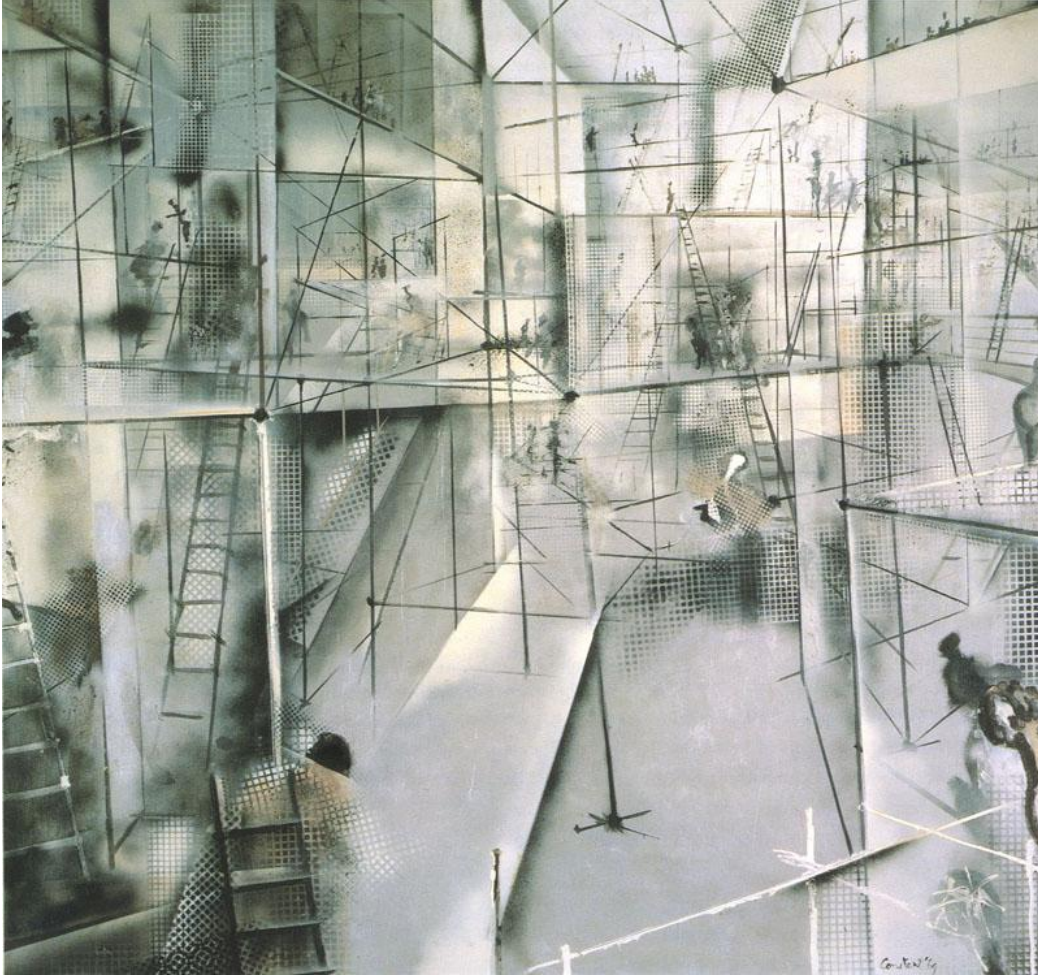
Constant Nieuwenhuys (2016), "an"a özgü bitimsiz bir inşa faaliyetine sahne olan Yeni Babil'i "dinamik labirent" olarak nitelendirir. Proje kapsamında, Yeni Babil yerleşiminin işleyişine dair nüfusa ve teknolojiye dayalı muhtemel sorunlar da ele alınmıştır; ancak

Constant, esas amaçlarını "toplumsal mekana yönelik yeni bir bakış" ortaya koymak olarak vurgular (2013b, s.309).

Constant, öncelikle modern insanı ona yüklenen zamana ve mekana dayalı sabitliklerden kurtarmayı amaçlar. Nitekim, "Hayat boyu zamanı istediği gibi kullanma; istediği yere, istediği zaman gitme özgürlüğüne sahip olan bir insanın, bu özgürlüğü saatin ve sabit mesken edinme mecburiyetinin hüküm sürdüğü bir dünyada azami ölçüde kullanamayacağı aşikârdır" (2016) der.

"Koskoca mesafeleri katettiğinde bile homo faber, sabit bir ikametgâha dönme yükümlülükleriyle sınırlandırılmış bir sosyal mekânda hareket etmektedir. O, "toprağa bağlıdır". Sosyal ilişkileri, (evini, iş yerini, ailesinin ve arkadaşlarının evlerini de kapsayan) sosyal mekânını tanımlar. Yeni Babilli bu zoraki bağlardan kurtulmuştur. Onun sosyal mekânı sınırsızdır. Artık "köklü" olmadığı için, özgürce dolaşabilir: çok daha özgürce, çünkü içinden geçtiği mekân sınırsızca mekân ve atmosfer değiştirmekte, sürekli yenilenmektedir. Ürettiği hareketlilik ve yönsüzlük, insanlar arası teması kolaylaştırmaktadır. Burada bağlar hiç zorluk çekilmeden kurulur ve bozulur, sosyal ilişkiler kusursuz bir açıklık kazanır." (Nieuwenhuys, 2016).

Yeni Babil'in sakinleri, Constant'ın tasarısında *homo ludens*, yani *oyun oynayan* insanlar olarak karşımıza çıkarlar. *Homo ludens*, modern dünyanın "fayda"ya hizmet eden tüm zorunluluklarından arınmış bir hayat sürmektedir; sözkonusu olan anlık isteklere dayalı "kesintisiz bir yaratım ve yeniden yaratım faaliyeti"dir (Nieuwenhuys, 2016). Denebilir ki; Yeni Babil'de "deneyimleme" ve "yaratım" eşzamanlı olarak gerçekleşmektedir; çünkü Yeni Babilli yalnızca arzuları doğrultusunda mekanı biçimlendirmekle kalmaz, aynı zamanda kendi somut yaratımını deneyimleyerek yaratıcılığını keşfeder (Nieuwenhuys, 2016). Söz konusu deneyimleme hali, Agamben'in henüz yalnızca modern şiirde gördüğü bir imkanı anımsatmaktadır: "Burada deneyimi haczedilmiş özne, bilim açısından bakıldığında ancak deneyimin en radikal inkarı olarak görünen durumu doğrulamak üzere ortaya çıkar: Ne nesnesi ne de öznesi olan mutlak bir deneyim." (Agamben, 2010, s.52)



Şekil 4.5. *Odeon'a Övgü*, Constant, 1969



Şekil 4.6. *Yeni Babil*, Constant

Zaman ve mekandaki özgürlük, Yeni Babil yaratısının temelidir (Nieuwenhuys, 2016) ve Agamben'in birer otorite kılığına sokulmuş mevcut tüm deneyimlerden kurtularak, "deneyim"i yeniden mümkün kılma tasarısıyla örtüşür. Bu nedenle Yeni Babil'de bugün aşına olduğumuz yerleşimlere dair hiçbir iz yoktur. Nitekim, Constant'a göre (2016), "şehir" her daim belli başlı bir yaşam biçimine atıfta bulunur ve "ikamet"e dayalıdır. Oysa Yeni Babil'de hiçbir verili ve tanımlı ilişki söz konusu olmadığı gibi, yaşam da geçmiş ve gelecek kurgusunu devredışı bırakan anlık kararlarla şekillenir. İstenildiği an yeniden biçimlendirilen bu kent, Constant'ın tabiriyle "dinamik ve yaratıcı biçimde kendini dışa vuran bir hayatı doğurur" (2013b, s.310).

Doğrudan kullanıcıları tarafından bitimsizce yeniden inşa edilen bu kent tahayyülünde, modern insana dayatılmış olan "kontrollü ve güdümlü deneyim"ler tümüyle iptal edilmiştir. "Sektörler, kendilerinde yer alan faaliyetlere göre sürekli olarak biçim ve atmosfer değiştirir. Hiç kimse daha önce var olana geri dönemez; bir yeri bıraktığı gibi ya da bir imgeyi hafızasında tuttuğu gibi yeniden bulamaz. Burada hiç kimse alışkanlığın tuzağına düşmez." (Nieuwenhuys, 2016). Burada ne hükmeden bir yapıyı çevre ne de yakalanması gereken bir çağ vardır; nihayet Constant'ın arzuladığı (2013a) "insanların içgüdüleriyle uyum içinde kendilerini ifade edebilmelerini sağlayacak yeni bir özgürlük" hayat bulmaktadır (s.266).

Deneyimin öznelliğine yeniden hakkının verilmesiyle birlikte, "faydacı toplum"da deneyimin ortaklığı ve sürekliliği kabulüyle meşrulaştırılan "standardizasyon" ve "otomatizm" ortadan kalkar. Sabit kalmayan kentte hiçbir deneyim tekrarlanamamakta, dolayısıyla tanımlanabilecek hiçbir davranış modeli söz konusu olamamaktadır. Yeni Babil'de hayat sanattan ibarettir ve "nasıl ki bir sanatçı yapıtlarından bir tanesini tekrar edemez ve etmek istemezse, kendi hayatını yaratan bir Yeni Babilli de tekrarlayan davranışlarda bulunamaz". (Nieuwenhuys, 2016)

Dünyayı dilediğince kuran ve bozan Babillinin herhangi bir düzen fikri altında pasifleştirilmesi ne mümkün ne de gereklidir. Constant, yaratıcı özgürlüğün mümkün olduğu yerde güç çatışmalarının ve ona bağlı kavramlar olan rekabet, saldırganlık gibi olguların ortadan kalkacağını söyler. Dolayısıyla, yaratıcılığı bastıracak herhangi bir etkinliğe, -en başta bireyleri toplumdaki "faydalı" rollerine hazırlayan eğitime- yer yoktur

(Nieuwenhuys, 2016). Modern dünyaya ait tüm olgular yıkıma uğramış, akılcı düşünce ve sağduyu yol göstericiler olmaktan çıkmıştır. "Yeni Babil'in mekânı, labirentvari bir mekânın tüm özelliklerine sahiptir; onun içinde hareket verili bir mekânsal ya da zamansal organizasyonun dayatmalarına boyun eğmez. Yeni Babil'in sosyal mekânının labirentvari biçimi, sosyal bağımsızlığın doğrudan ifadesidir." Dolayısıyla burada hayat, arzuya dayalı geçici atmosferlerin inşasından -oyundan- ibarettir. (Nieuwenhuys, 2016)

Söz konusu hayatın "oyun" ile özdeşleşme durumu, Agamben'in tasarısında da önemli bir yer tutar. Agamben'e göre, modern bilimin yöntemi gereği, insan eylemlerinin mutlak doğruya giden yolun inşasında araçsallaştırılmak üzere kesinliklerle bağdaştırılması "deneyim" in iptaliyle sonuçlanmıştır. Oysa "oyun", yalnızca deneyimin imkansızlığının müsebbibi olan mutlaklaşma ve kutsallaşma olanağını ortadan kaldırmakla kalmaz, aynı zamanda tarihi ve modern bilimin "daha gelişmiş" olana gitmek üzere kurgulanmış lineer süreç anlatısını iptal ederek sonsuz bir "şimdi"de yaşamayı vadeder (Agamben, 2010, s.79-90).

Agamben'in (2010, s.15) modern kültür tarafından devredışı bırakıldığını ifade ettiği "deneyimleme ve deneyimi aktarabilme yetisi", Constant'ın projesinde yeniden aktifleştirilir. Deneyimden yoksun bırakılmış bir dünyada, ortaklığın ancak deneyimin tümüyle yok edilmesiyle kurulacağını yazan Agamben'e göre, "bu tahribat insanlığın yeni barınağı" olacaktır (2010, s.51). Nitekim Yeni Babil de deneyimin modern anlamları çalışamaz. Agamben'in tabiriyle bu durum, bir otorite kılığına sokulmuş bütün deneyimlerin yıkımı yani "yıkımın yıkımı"dır ve ancak bu şekilde yeniden "deneyim" mümkün olabilecektir (2010, s.164).

Böylece Yeni Babil, Agamben'in esas sorun olarak ortaya koyduğu "gündelik yaşamın deneyime çevrilemezliği"ni kırar (2010, s.16). Agamben'e göre dışsal olarak üretilen ve bir otorite kılığına sokulan deneyimler haczedildiğinde, hayat yeniden, sürprizlere, şoklara ve yeniliğe açık hale gelecektir (2010, s.50). Nieuwenhuys'un tasarısında da "Mekânın tamamı, en beklenmedik etkilere teslim olmuştur." ve Babilliler, "Yeni Babil'in sektörleri arasında yeni deneyimler ve henüz bilinmeyen ambiyanslar arayarak gezinirler." (2016). Deneyimin mutlak yıkımı vasıtasıyla "tam özgürlük"ün gerçekleştiği bu dünyada, mutlaklaşma baskısından kurtulan "deneyim" yitirilmiş anlamıyla nihayet mümkündür.

Yeni Babil, deneyimin tikelliğinin en uç haliyle yeniden gündeme geldiği bir örnek; Constant'ın tabiriyle (2016), "sadece düşüncelere dalmamıza ve üzerinde oyunlar oynamamıza imkan sağlayan bir model"dir. Kente dair bilgimiz onu mümkün kılacak bakış açısına dair ipuçlarından ibarettir; çünkü, "Yeni Babil, en önce, sakinleri tarafından hayata geçirilecektir." (Nieuwenhuys, 2013b, s.311). Yeni Babil'deki deneyimi tartışırken bu noktadan öteye geçmek, uğruna mücadele edilen "deneyim" anlayışıyla çelişeceğinden burada son vermek uygun olacaktır.

4.3. Rasmussen'de Deneyim

Kartezyen düşüncenin, akla ve görünen olana dayalı açıklamasının yetersizliğine vurgu yapan eleştirilerin yükselmesi, aynı zamanda sanatı hakim sınıfların hizmetine girmekten kurtarma arzusu, savaş sonrası dönemde bakışı nesneye dayalı özelliklerden, deneyimleyen özneye ve her ikisi arasındaki ilişkiye çevirir. Mimarlığı ise, duyuların kendi özerkliği, safiyeti ve içselliği üzerinde yoğunlaşarak açıklamak, söylemsel alanda mimari üretime de kendi özerkliğini kazandırır. Amaç, üretimi koşullayan toplumsallık içinde mimarlığın araçsallaşmasının önüne geçerek algıya dayalı söylemlerle mimariye yönelik yeni bir tür duyarlılık yaratmaktır.

Rasmussen, 1962 yılında yayınlanan kitabı *Experiencing Architecture*'da mimarlığın duyuma dayalı açıklamasını yapmaya çalışır. Rasmussen, burada fenomenolojiye referans vermez, ancak benzer eleştirilerden yola çıkar. Bu nedenle söz konusu çalışmasıyla, 50'lerden itibaren hız kazanarak günümüze kadar uzanan mimari fenomenolojinin de öncü kuramcılarında biri olarak kabul edilir (Holl, 2014, s.8).

Rasmussen (2014), kitabının önsözünde amacının estetik hükümler vermek olmadığını söyler, içine mimarlığı da dahil ettiği tüm sanatları yalnızca birer "dışavurum aracı" olarak değerlendirmektedir (s.8). Mimarlığın, "güzel sanatlar" adı altında çoğunlukla görsel özellikleriyle değerlendirilmesi ve mimarlar tarafından plan, kesit, görünüş gibi temsiller ve bu temsiller arasındaki ilişkiler üzerinden açıklanması, özetle mekan deneyimine yönelik indirgeyici yaklaşımlar eleştirisinin temelini oluşturmaktadır. "Mimari, (...) bundan başka ve daha fazla bir şeydir. Ne olduğunu kesin biçimde anlatmak imkansızdır, sınırları

tam tanımlanmamıştır. Sonuçta, sanat anlatılmamalı, yaşanmalıdır." der. Kendisine biçtiği görev ise mimarlığa yönelik duyarlılığı geliştirmek, başkalarının da bu anlamda bir deneyim yaşamasına yardımcı olmaktır (2014, s.11).

Yazara göre (2014), mimarlığı diğer sanatlardan ayıran özelliği, hizmet veriyor oluşudur (s.12). Rasmussen, geçmişte toplumun her üyesinin mekan üretimine katılarak bireysel olanak, ilgi ve deneyimlerinin karşılığı olacak mekanlar yarattığını ve böylece mekanda her anlamda kendiliğinden bir duyarlılık ve uyumun hasıl olduğunu söyler (2014, s.8). Bugün bu görev "mimar"a yüklenmiştir. Rasmussen bu görevi coşkuyla kabul eder ve okuyucusuna mekan deneyiminin ne olduğunu ve bu deneyimi hangi kriterlerin biçimlendireceğini anlatmaya koyulur. Böylece bir yandan mimarlara daha etkili bir deneyim tasarısı yaratmak konusunda yol gösterirken, diğer yandan kullanıcılara mekan deneyimine yönelik bir farkındalık kazandırmayı hedefler.

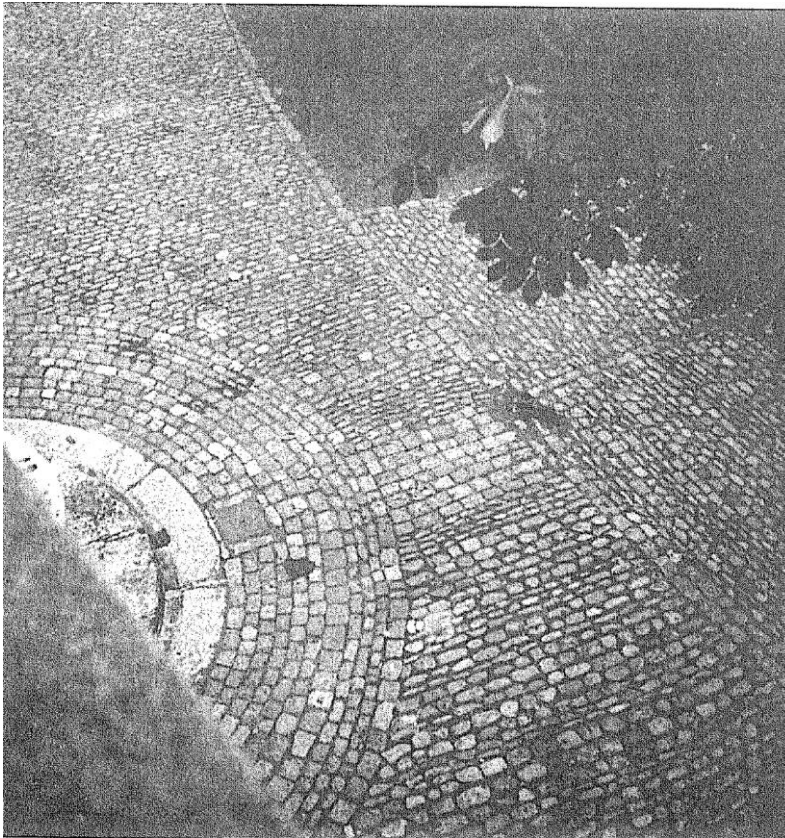
Rasmussen'in metnindeki mimar pozisyonu "deneyim çerçeveleyici" olarak anlaşılabilir. Rasmussen'e göre "mimar, bir tür tiyatro prodüktörüdür"; öyle ki kullanıcının mekanda yaşayacağı karşılaşmalar, onun tasarısı tarafından koşullanır. Aynı zamanda mimar, işinin fiyaskoya dönüşmemesi için kullanıcılarının davranış biçimlerini, kültürel özelliklerini ve çağın gerekliliklerini dikkate almalıdır (Rasmussen, 2014, s.12-13). Esas olarak, Rasmussen'in mimarlıktan beklentisi, kullanıcının yaşam deneyimiyle birebir örtüşecek mekanların tasarlanmasıdır. Nitekim, kitabının giriş bölümünde şöyle der: "Gerçekten de, başarılı mimarın kanıtlarından biri, yapının, mimarın amaçladığı gibi kullanılmasıdır." (Rasmussen, 2014, s.15).

Rasmussen, mimarın tasarladığı nesnenin üretiminde doğrudan rol almadığını söyleyerek onu diğer sanat dallarından ayırır; "Mimar, başkalarının çalacağı bir müziği bestelemektedir." Üretimde rol alan çok sayıdaki aktörün arkasında mimar, tüm süreci düzenler; bu nedenle Rasmussen, mimariye "düzenleme sanatı" da denebileceğini yazar. Mimara göre, organize etme işi tasarımın da temelidir; mimar, biraraya toplanmış olan sayısız girdiyi tasarım sürecinde düzenler. Nitekim, -hangi dönemden olursa olsun- "Mimaride (...) ritim ve uyumun ortaya çıkmış olmasını, mimarlık sanatının altında yatan düzen düşüncesine bağlamalıyız" diye yazar. (Rasmussen, 2014, s.16) Bu yaratımın temeli

ise yeniden "deneyim" içerisinde, özellikle "cansız objelerle olan ilişkilerimiz" içerisinde aranır (2014, s.17).

Rasmussen için mekanı deneyimlemek, öncelikle onun özgün niteliğini kavramamızı sağlayacak özel bir duyumsama halinin vuku bulmasıdır. Metin boyunca, "deneyimlemek" ve "yaşamak" çoğu zaman birbirinin yerine kullanılır ve yoğun ve derin bir duyumsama haline işaret eder. Rasmussen bu hali, oyunlar ve çocuk üzerinden örnekler; "Çocuk, çemberi, küçük arabası ve bisikletiyle birdir. Çeşitli deneyimler yaşayarak nesnelere niteliklerine göre değerlendirmeyi içgüdüsel olarak öğrenir." (Rasmussen, 2014, s.20). Yazar, bu deneyimleri nesnelere bünyevi özellikleri ve deneyimleme vasıtasıyla yarattıkları duygulanımlar üzerinden açıklamaya çalışmaktadır. Renkler ve yüzey özellikleri gibi görsel ve dokunsal nitelikler sıcaklık-soğukluk, ağırlık-hafiflik, yumuşaklık-sertlik, gergin-gevşek gibi duygulanımlara karşılık gelebilmektedir. Bu gibi izlenimler, deneyimler vasıtasıyla bir müddet sonra dokunmaya gerek kalmadan bazı duygulara referans verirler. Bu durumun bilincinde olmak Rasmussen'in nazarında, tasarlanmış çevre vasıtasıyla yaşanacak bir estetik hazzı doğuracaktır. Mimar olmayan okuyucularına şöyle seslenir; "Bunların hepsi mimarinin öğeleridir, mimarın kullanabileceği şeylerden bazılarıdır. Siz de mimariyi yaşamak için, bu öğelerin bilincinde olmalısınız." (Rasmussen, 2014, s.20-31)

Rasmussen'in nesneye yönelik esas söylemi "uyum" meselesinde düğümlenir; "iyi mimarinin amacı uyumlu bir bütün oluşturmaktır" diye yazar (2014, s.35). Mimara göre, nesnelere dış özellikleri, bir tür dil işlevi görmektedir ve çoğunlukla da uyumlu olma arzusuna işaret ederler. Rasmussen, naif bir açıklamayla söylemini meşrulaştırmaya çalışır; "İnsanoğlunu, kendini genel bir akımın parçası olarak görürse daha az yalnızlık çekecektir." (2014, s.34). Nitekim, Rasmussen'e tarih boyunca mekanı biçimlendirme faaliyeti, bu "uyum"u yakalama ülküsüne hizmet etmiştir. Bugün, "işte bu -insanın çevresine düzen ve uyum getirmek- mimarın görevidir." (Rasmussen, 2014, s.36) Bu noktadan sonra yazar, mekan deneyimini oluşturan ve koşullayan kriterleri sıralar; kütleler ve boşluklar, renk yüzeyleri, ölçek ve orantı, ritim, dokusal etkiler, gün ışığı ve işitsel öğeler olarak ayrı ayrı başlıklar altında inceleyerek mimarın üzerinde çalıştığı enstrümanı tanıtmaya çalışır.



Şekil 4.7. Rasmussen'in yüzey özelliklerine dayalı estetik haz örneklerinden biri; Freiburg'da bir meydan, *Yaşanan Mimari*

Kıtabın başında amacının estetik hükümler vermek olmadığını söyleyen Rasmussen, aynı anda mimarlığı bir takım kriterler üzerinden anlaşılan bir estetik haz üretim alanı olarak ele alarak kendi söylemiyle çelişir. "Deneyim"in öznelliği yadsınarak, mimarın "kurucu" pozisyonu kutsanır. Bu deneyimi koşullayan toplumsallık da söz konusu kategorizasyon içerisinde eritilmiştir; burada sözkonusu olan nesne-odaklı bir mekan deneyimi incelemesidir. Deneyim söz konusu olduğunda kullanıcıların öznelliğinin, yaratıcı potansiyellerinin ve geçmiş yaşam deneyimlerinin "mekan deneyimi"ne katkısını gözardı eder.

Bir takım nesnel özelliklerin estetik deneyimi doğurduğuna yönelik anlayış, Rasmussen'in, mekan deneyimini, mekanın içinde vuku bulan gündelik hayattan ayrı ve yalıtık biçimde ele alabilmesini mümkün kılar. Esas olarak "mimar"a kazandırılan "deneyim kurucu" pozisyon, mekan deneyimine yönelik kullanıma bağlı etkileri ve kullanıcının katkısını yok sayan bu tahayyülün doğmasına katkıda bulunur; yine aynı pozisyon kurulan deneyimin sürekliliğini sağlamak üzere kapalı ve bitmiş "tasarlandığı şekilde kullanılmaya devam eden" mimarlığı yüceltir. Nitekim, Rasmussen'in *Experiencing Architecture* kitabı, mimarlara değil, "diğerlerine" yöneliktir. Mimariyi yaşamak/deneyimlemek için bu öğelerin bilincinde olmaya yönelik "diğer"lerine yapılmış bir çağrıdır. Rasmussen'in mimarın pozisyonuna yönelik inancı, nesne-odaklı bir mimarlık anlatısı oluşturmasına ve "deneyim" bağlamında kendisiyle çelişmesine neden olmuştur.

Öte yandan, Rasmussen'in deneyim anlayışı, -doğrudan fenomenolojiye referans vermemekle birlikte- Maurice Merleau-Ponty ile ortak noktalar taşır. Merleau-Ponty'ye göre (2014), "algı" bedenden ayrı, somut ve homojen bir eylem değildir; her bir "şey" salt özneye veya salt nesneye dayanarak açıklamayan özgün birer duyuma karşılık gelir (s.28). Bu nedenle Merleau-Ponty, dünya ile ilişkimizi, birer özne ve nesne olarak bir tahakküm ilişkisi olarak değerlendirmeyi baştan reddeder. "Şey"ler ile ilişkimiz için "kendimizi şeylerden ayrı saf bir zeka gibi, şeyleri de her türlü insanca özellikten yoksun saf nesnelere gibi görmekten bizi alıkoyan başdöndürücü bir içli dışlılık var" (2014, s.33) diyerek bir yandan Rasmussen'in "birlik"e dayalı "deneyimleme" anlayışına yakın bir noktada dururken, diğer yandan Rasmussen'in mimarının maddesel özelliklerine dair etkin bir farkındalığın mimariyi yaşamayı/deneyimlemeyi mümkün kılacağı iddiasını çürütür. Merleau-Ponty; algının, gözlem ile gözlemcinin konumu, biçim ile içerik, biçim ile zemin,

söylenen ile söyleyiş olarak "deneyimleyen"in ve "deneyimlenen"in iç-içe geçtiği bir düzlemde vuku bulduğuna işaret eder (2014, s.63). Rasmussen de benzer şekilde, "Bir şeyin doğru bir nesnel görüntüsü yoktur, sadece sonsuz sayıda öznel izlenimleri vardır." (2014, s.38) diye yazmasına rağmen bir duyum ortaklığı kabulüyle, mimariyi oluşturan öğeler ve onların barındırdığı deneyim potansiyellerinden üzerinden okuyucularını mimarlığa karşı duyarlı olmaya çağırarak kendisini yanıtlar.

Öte yandan, Rasmussen'in yalnızca mimarın yaratımı olan nesneye odaklanarak sıraladığı kriterler kendi "deneyimleme" savı ile çelişmektedir. Merleau-Ponty'ye göre, bir şeyin farklı duylara hitap eden özelliklerini ayrı ayrı ele aldığımız sürece "o şeyin birliği de gizemini korur" (2014, s.27). Çünkü, 'şey'in "sahip olduğu farklı nitelikler sırf yanyana durmaz, (...) varoluş ya da davranış biçiminin dışı vurumları olmaları bakımından hepsi bir ve aynıdır" (Merleau-Ponty, 2014, s.29). Dolayısıyla, bu tarz bir "deneyim" anlayışı söz konusu olduğunda Rasmussen'in görsel, işitsel, dokunsal duylara dayalı kategorileri baştan problemli ve okuyucuları için geçersizdir. Rasmussen de kitabının başında benzer bir yorum yapmış olmasına rağmen, mimariyi -kendince- öğelerine ayırır. Kütleler ve boşluklar, renk yüzeyleri, ölçek-orantı, ritim, gün ışığı, işitsel ve dokusal etkiler olarak ayrı ayrı ele alarak mekan deneyimine katkılarını yorumlar. Oysa, Merleau Ponty'ye göre tüm nesnelere gibi sanat da duysal olarak kavranır; ne var ki sonradan yapılan muhakemeler ile "deneyimin dökümünü çıkarmak" bu algısal deneyime karşılık gelmez (2014, s.61).

Rasmussen, bir sanat olarak kabul ettiği mimarlık söz konusu olduğunda, odağına nesneyi alarak mimarın kurduğu bir deneyim mekanına dikkat çekerken; Merleau Ponty, sanat yoluyla nesnenin özüne ulaşma iddiasını bir yanılgı olarak nitelendirir (2014, s.11-17). Böylece sanat; basitçe dünya ile karşılaşmamıza yönelik bir ifade arayışı olarak belirir.

Rasmussen'in perspektifinden baktığımızda mimarlık da, mimarın dünya ile karşılaşma şeklinin/tercihinin ifadesi olmalıdır, bir ölçüde öyledir de. Ancak mimari üretimin karar verme mekanizmasındaki tek aktör mimar değildir; imar planları, çeşitli yönetmelikler, ulaşılabilir teknolojiler ve muhtemel kullanıcıların talepleri ve özellikleri de mekan yaratımı sürecinde etkilidir. Dolayısıyla Rasmussen'den itibaren sıkça karşılaşacağımız fiziksel mekandan önce "mekandaki deneyimi tasarlama" eğilimini tartışırken, yaratım sürecini koşullayan ve çoğunlukla yeteri kadar sofistike bulunmadıkları için bu

söylemlerden dışlanmış olan faktörlerin varlığını da göz önüne almak gerekir. Yalnızca mimarın tasarrufundaki bir mekan üretimi süreci, bugünün üretim koşullarında mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla hem nesne özelinde fiziksel mekanın biçimini koşullayan dışsal faktörleri düşündüğümüzde, hem de deneyimleyen özne özelinde öznenin algısının biricikliği ve deneyimleme sürecine yönelik yaratıcı katkısı göz önünde bulundurulduğunda, Rasmussen'in "atmosfer" yaratımı olarak bahsettiği, saran ve kapsayan bir mekan deneyiminin, salt mimarın tasarısı olamayacağı açıktır.

Öte yandan, doğrudan mimarın dünya ile karşılaşma deneyiminden türemiş olsa dahi, deneyimin deneyimleyen kişiye ve onun pozisyonuna bağlı olduğu düşüncesi, "nesnel" mekan deneyimi öngörülerini geçersiz kılar.

4.4. Norberg-Schulz'da Deneyim

Aydınlanma'yı temel alan Batı düşünce dünyasının teknokratik yaklaşımlarına yönelik yükselen eleştirilerin, mimarlık bağlamındaki önemli örneklerinden biri, Norveçli mimar ve teorisyen Christian Norberg-Schulz'un deneyim yaklaşımıdır. Norberg-Schulz'un "mimari fenomenoloji" olarak teorileştirdiği düşüncesi, esas olarak savaş sonrası dönemde her türden üretimin iktisadi ve teknik verilere dayalı söylemlerle meşrulaştırılmasına karşı yeniden "deneyim"e dönüşü önerir. Mimar, dolaysız deneyime vurgu yapan metinlerinde - bilhassa *genius loci* (yerin ruhu) üzerine yazarken- Heidegger'in düşüncelerini merkeze alır. Böylece, modern mimarlığa alternatif olacak bir kanal açmak üzere duyuma, deneyime ve buradan doğacak anlamlara dayalı bir açıklama sunar.

Norberg-Schulz için mimarlığın amacı, insanlara "varoluşsal bir mesnet noktası" [existential foothold] sunmaktır. Bu nedenle salt bilimsel bir bakış açısı ile anlaşılamayacağını öne sürerek, mimarlığı çeşitli hayata dair durumları somutlaştıran semboller olarak okur. Mimara göre bugün temel ihtiyaç, hayatı anlamlı olarak deneyimleyebilmektir. (Norberg-Schulz, 1980, s.5)

Norberg-Schulz, analitik bakış açısının, çevresel karakteri ve fiziksel çevre ile girilen etkileşim sonucu gün ışığına çıkacak olan varoluşsal dayanağı kaçırmamıza neden olduğunu söyler; bu nedenle bilimin soyutlayıcılığına karşı dünyayı "şey"ler olarak

somutlaştırmayı [concretization] öne çıkarır (1980, s.23). Mimarın önerisi, somut varlıkları varoluşsal terimlerle anlamamıza yardımcı olacağına inandığı, nitel olana, yani fenomenolojik anlayışına geri dönmektir.

Mimar, öncelikle, deneyimleyen insanı bir "özne" kılarak onu doğrudan hakim bir pozisyona yerleştiren "nesne" yaklaşımını terkederek odağına "şey"i [thing] alır. Burada bahsedilen, Heidegger'in işaret ettiği ne salt fenomenin kendisine ne de deneyimleyen insana atıfta bulunmayan, ikisinin birliğinden hasıl olacak bir "oluş"tur. Daha açık ifade etmek gerekirse, ele alınan somut gerçekliğin duyum ile hemhal olması, deneyimle ve deneyimin içinde varolduğu düşüncesidir (Heidegger, 2011, s.161-185). Norberg-Schulz, buradan yola çıkarak dünyayla ilişkimizin, indirgeyici ve soyutlayıcı olarak nitelendirdiği bilimsel veya mental kavrayışların aksine, ancak "şey"lerin kendisine odaklanan somut ve varoluşsal yaklaşımlarla anlaşılabilceğini öne sürer (1980, s.5).

Söz konusu "varoluşsal anlamlar" ise Heidegger'in metinlerinde geçen "dünyada olma hali" [being-in-the-world] ile belirlenir (Norberg-Schulz, 1980, s.5). Norberg-Schulz'a göre (1980), mimarlık, fenomenoloji vasıtasıyla "verili" olandan uzaklaştıran bilimin hükümdarlığından kurtulduğunda, yeniden somut şeylere, "şey"lerin kendisine döner (s.10). Bu minvalde Norberg-Schulz, "yer"i [place] de bir "şey" olarak ele alır; "yer"ler ayırt edici bir karakteri olan ve hayatın karşılık bulduğu mekanlardır. Dolayısıyla bu yaklaşıma göre, yapılı veya doğal farketmeksizin her türden çevre, "varoluşsal mekan" [existential space] olarak okunur; mimarlık ise işte bu "varoluşsal mekanın somutlaştırılması" [concretization of existential space] işidir (Norberg-Schulz, 1980, s.7).

Böylece *genius loci*yi görselleştirme aracı olarak iş görmeye başlayan mimarlığın görevi "anamlı" mekanlar yaratmak olarak tanımlanır (Norberg-Schulz, 1980, s.5). "Deneyim" de işte tam da bu noktada devreye girerek, "yerin ruhu"nu anlamak ve tasarım için bir çıkış noktası kılmak üzere duyuma dayalı veri sağlayan bir araç olarak iş görür. Böylece, "verili olan"dan yola çıkarak, "yer" hissini oluşturan bileşenlerden biri olan karakter ve onun yaratacağı atmosferin anlaşılabilceğine inanılır. Özetle, Norberg-Schulz çevrenin matematiksel değil, "deneyim" ile ölçülmesine dayalı bir okumasını yapma işini mimarlık için temel kabul eder. Böylece deneyimin araçsallaştırılması yoluyla "dünyada oluş

hali"mize karşılık geleceği öngörülen bu mekanlar, ikameti [dwelling] yeniden mümkün kılacaktır.

Norberg-Schulz'un mimarlığa yüklediği "varoluşsal bir mesnet noktası edindirme" görevi "iskan etme/mesken tutma" eyleminde karşılık bulur. Yerleşmenin mümkün olabilmesi için ise insanın öncelikle çevresine uyum sağlaması [orientation] ve özdeşleşmesi [identification] gerektiğini söyler. İnsan, ancak bu şekilde somut bir "yer"e referans veren bir aidiyet kazanmış olacaktır. Yazar için gerçek özgürlük de zaten budur; bir "yer"e ait olmak. (Norberg-Schulz, 1980, s.19-22)

Mimar, inşai faaliyetin, söz konusu "aidiyet" hissinin mekanda vuku bulması olarak gerçekleştirilmesi inancındadır. Bu nedenle, Heidegger'in "inşa etmek", "ikamet etmek" ve "düşünmek" eylemlerini eşzamanlı ve devingen faaliyetler olarak ele alan yaklaşımı, Norberg-Schulz'un metinlerinde de önemli bir yer tutar. Heidegger'e göre, dünyada olma halimizin karşılığı olan mesken tutmak [dwelling], ancak dünyayı "şeyler" olarak somutlaştırdığımızda [building] mümkün olur ve bu sayede hayatı anlamlandırırız [thinking] (Heidegger, 2011, s.141-161). Öyleyse bu yaklaşıma göre, mimarlığın varoluşsal amacı, bir alanı, bir aidiyet zemini teşkil edecek bir "yer"e çevirmektir. Bu süreçte mimarlığa yol gösterecek olan ise, parçası olacağı çevrenin karakterinin duyumsanacağı atmosferlerdir ve "mekan deneyimi"nde ortaya çıkarlar. Böylece, çevrenin üç boyutlu organizasyonu ve atmosferi bir "total fenomen" olarak deneyimlenir. Norberg-Schulz'un deyimiyle "yaşayan-mekan" [lived-space] deneyimi, yeni inşa-ikamet işleri için zemin teşkil etmeye devam eder.

Norberg-Schulz (1980), "yer"in, çevresel bir bütün [environmental totality] olarak anlaşılma, yeniden yaratılma ve devinme sürecini Heidegger'in *techne* kavramıyla ilişkilendirir; bu nedenle inşa faaliyetini mekana özgü bir hakikatin açığa çıkarılması olarak ele alır (s.15). Norberg-Schulz'a göre, "yer", ikamet somut ilanı ve mimarın "hakikat"e olan katkısını ortaya koyma halidir (1980, s.6).

Adam Sharr, Norberg-Schulz'un, tüm bu tartışmayı yürütürken Heidegger'in fikirlerine yalnızca atıfta bulunmakla kalmayıp, aynı zamanda bu fikirlerin mimarlık pratiğiyle uzlaştırmaya yönelik özel bir gayret sergilediğini yazar (2013, s.101). Sharr'a göre,

Norberg-Schulz'un "hakikat"i inşa etme ehliyetini verdiği mimarlar, aslında Heidegger'in düşüncesinde "sorunun bir parçasıdır, çözümün değil" (2013, s.100). Heidegger'e göre, modern dünyaya ait uzmanlık alanları ve kurumlar zaten dolaysız deneyimin ve dolayısıyla aidiyet hissinin kaybolmasının müsebbibidirler. Bu nedenle, mimarlıkla doğrudan ilişkilendirilebilecek metinlerinde, güncel mimarlık pratiğinin aktörlerini ve koşullayıcılarını anlatıma dahil etmez. Yapı üretimi söz konusu olduğunda her kullanıcının kendi yaşam alanını inşa edebildiği çoğunlukla kırsal yerleşimlere işaret eden bir tahayyül söz konusudur. Heidegger'in üretici-tüketici ayrışmasının henüz yaşanmadığı bir dünyaya ait romantik sayılabilecek bir bakış açısıyla çevreyle iletişimde ve çevreye müdahalede bir dolaysızlık öngören bu görüşlerinin, günümüz mimarlık üretim pratiğiyle bağdaşma imkanı büyük ölçüde mümkün değildir. Norberg-Schulz, bu çelişkiyi gözardı ederek ikamet edecek kişinin dolaysız deneyimini, mimarın mekan deneyimiyle değiştirir. Mimarın pozisyonunu korumak için, ilham aldığı Heidegger'in "deneyim" anlayışını feda eder.

Öte yandan, mimarlığa "bir hakikatin açığa çıkması" olarak deneyime dayalı bir "sahicilik"/"gerçeklik" yetkesi kazandırmak başlı başına problemlili bir yaklaşımdır. "Varoluşsal mekan" söylemiyle, meşruiyetini doğrudan kendi varlığından alan bir mimari üretim ortaya konmuştur. Dahası, mimarlığı "genius loci"nin somutlaştırılması faaliyeti olarak okumak, yalnızca mimarın aktif iradesinin değil, aynı zamanda ekonomik, toplumsal ve politik etkenlerin yapılandırma faaliyetine etkileri üzerinde bir karartma etkisi yaratacaktır. Böylece bu tip bir mimarlığı sorgulayacak her türlü eleştirel söylemin önü en baştan tıkanmış olur.

Dolaysız ve saf bir "yer" deneyimi iddiası taşıyarak deneyimin modernlikle birlikte edindiği anlamlara yaslanan *Genius Loci* söylemi -Agamben'in deyimiyle- kaynağını belirsiz olandan alan bir otoritenin ürünüdür. Mimari üretimi, hem üretici aktörleri hem de dışsal faktörleri gözardı ederek yalnızca "deneyim"le ilişkilendirmek suretiyle, söyleme "varoluşsallık" ve "hakikat" vurgusu kazandıran bu yaklaşım pek çok düşünürün eleştirilerinin de hedefi olacaktır. Adorno, *Sahicilik Jargonu* (2012) kitabında Heidegger ve ardıllarının, yazılarındaki bu teolojik tınıya dikkat çeker (s.10). Norberg-Schulz'un karakterini mahallerden alan mimarlık tahayyülü, "yer"den doğarak herkes için anlamlı olacağı farzedilen bir deneyim öngörüsü ile genel-geçerleştirilerek mekanın "kimin için hakiki", "kimin için anlamlı" olduğu sorularını öteler.

4.5. Pallasmaa'da Deneyim

Pallasmaa'nin mimarlık yaklaşımı, bir "deneyim krizi" kabulüyle yola çıkan mimarlık yaklaşımlarının popülerliğini koruyan örneklerinden birini teşkil eder. Pallasmaa, oldukça Heideggeryen bir pozisyon alarak, dünyayı algılama biçimimizde kritik bir değişim olduğunu ve bu nedenle varoluşun anlamını kaçırdığımızı inanır. *Tenin Gözleri* kitabında, teknolojiadaki muazzam gelişmelerin, özellikle ulaşım ve kitle iletişim araçlarının dönüşümünün, "zaman-mekan deneyimi"nde bir sıkışmaya sebep olarak "deneyim"in derinliğinin yitirilmesi sonucunu doğurduğunu yazar. Bu nedenle, mevcut mimarlık pratiğine yönelttiği eleştirileri ve kendi mimarlık yaklaşımını tümüyle "deneyim" ekseninde inşa eder.

Pallasmaa için mimarlığın asli görevi, "dünyada olmak deneyimimize tercüman olmak"tır. Böylece, "gerçeklik" ve "kendilik" duygularımızı kuvvetlendirecek bir araç olarak çalışacağını öngörür. Mimara göre, "Anlamlı mimarlık, kendimizi bedenli ve tinsel tam varlıklar olarak deneyimlememizi sağlar. Aslında bu her türlü sanatın en önemli işlevidir." (Pallasmaa, 2014, s.14) Dolayısıyla, Pallasmaa için bir mimari yapıtın deneyimi, aynı zamanda deneyimleyen bedenin kendi varoluşunu deneyimlemesidir.

Pallasmaa'nın deneyim yaklaşımının genel olarak iki eğilim taşıdığı söylenebilir; birincisi görme duyusunun başatlığına ve görselliğe yapılan vurguya yönelik eleştiri, ikincisi ise "gerçek" bir deneyim yaşatmak üzere bütün duylara seslenen, ancak bilhassa "dokunma"ya odaklanan bir mimarlık pratiğinin yaratımıdır. Pallasmaa, bu eğilimlerin kaynağı olarak, çevrenin kavranışında "görme"ye ve görselliğe ağırlık veren hakim anlayışın etkisiyle mimarlıkta "duyusal ve duyumsal niteliklerin" önemini yitirmesine yönelik endişelerini gösterir (2014, s.12).

Yazara göre, bir mekan salt görsel nitelikleri üzerinden değil, "kaynaşmış maddesel, cisimsel ve tinsel özülle deneyimlenir" (2014, s.14). Ne var ki, Rönesans'tan başlayarak görmeye ve görünürlüğe yapılan vurgu, hem gözü hakim ve merkez kılma, hem de algıyı koşullama eğilimlerinin gittikçe artmasına neden olmuştur. Pallasmaa, Heidegger ve Foucault'a referans vererek modernite düşüncesiyle birlikte gözün iktidarının pekiştirildiğini ifade eder. (Pallasmaa, 2014, s.24-28)

Mimari fenomenoloji bağlamında öncüllerinin de değinmiş olduğu görselliğe dayalı kültüre yönelik eleştiri, Pallasmaa'da artık odakta. Bugün modern kentlere yöneltilen olumsuz eleştirilerin (yalıtılmışlık, kopukluk, dışsallık vs.) kaynağının da işte bu gözmerkezci anlayış olduğunu öne sürer (2014, s.24). Yazara göre, tasarım süreçlerinde deneyimleyen beden ve muhtemel duyuların ihmal edilmesi, nihayetinde mimarlığın görsel imgeler üzerinden çalışan bir sisteme dönüşmesine neden olmuştur.

Pallasmaa, bugünün mimarlık pratiğine, yine bu doğrultuda "çarpıcı imge" yaratmaya yönelik bir eğilimin hakim olduğunu dile getirir. Onun nazarında, mimarlık esasen bir sanatsal deneyim alanıdır; ne var ki, çağın hakim stratejilerini benimsediği için binalar birer imge ürünü olarak tasarlanmaktadır. Pallasmaa, David Harvey'e referans vererek bu etki arayışını, "deneyimin derinliğini kaybetmesi" ile ilişkilendirir; "değişim görselin egemenliğinden ibaret değildir; mimarlık, bedensel bir karşılaşma olmak yerine, fotoğraf makinasının aceleci gözü tarafından sabitlenen basılı görüntü sanatı haline geldi. Bizim resim kültürümüzde, bakışın kendisi yassılaşıyor ve resme dönüşür ve plastikliğini kaybeder. Dünyada olmağımızı deneyimlemek yerine, retina yüzeyine yansıtılan görüntüleri izleyen biri gibi, dışarıdan bakarız ona." (Pallasmaa, 2014, s.38-39)

Pallasmaa'ya göre, güncel mimarlık pratiğinde deneyimleyen "beden"i bir referans kaynağı olarak gören eğilimler neredeyse ortadan kalkmıştır (2014, s.39). "Deneyim krizi"nin de müsebbibi olan bu durum, nihayetinde bir "gerçeklik"/"sahicilik" yitimidir; "'Aura' duygusu, mevcudiyetin otoritesi, Walter Benjamin'in sahici bir sanat yapıtının zorunlu bir niteliği olarak gördüğü şey, kaybedildi." (Pallasmaa, 2014, s.40). Pallasmaa, yeniden sahici bir mimarlık deneyimini mümkün kılmanın yollarını aramaktadır (2014, s.80).

Görme duyusunun ayrıcalıklı kılınması ve diğer duyuşsal yetilerle iletişiminden mahrum bırakılması -Pallasmaa'nın temel sorun olarak ortaya koyduğu- "dünya deneyiminin indirgenmesi" sonucunu doğurmuştur (2014, s.49). Bu durumda mimar, yeniden "çokduyulu deneyim"e, bilhassa tüm duyuların özü olduğuna inandığı dokunma duyusuna dönüşü önerir. Söz konusu olan, yeniden insan merkezli, -beden merkezli- bir mimarlık tahayyülüdür. Mimar bu durumu şöyle yorumlar; "Bu yeni farkındalık, bugün bütün dünyada mimarlığı maddesellik ve dokunsallık, doku ve ağırlık, mekan yoğunluğu ve

maddeselleşmiş ışığa ilişkin pekişmiş bir duygu yoluyla yeniden duyumsallaştırmaya girişmiş olan çok sayıda mimar tarafından yayılmaktadır." (Pallasmaa, 2014, s.47).

Pallasmaa, mekan deneyimini bir bütüncül deneyim olarak ele alır; yapının fiziksel çevresi, yüzeyler, renkler, dokular, sesler ve kokular bu deneyimi oluştururlar. Gölgenin yarattığı mistik etki, akustik özelliklerin mekan deneyimine katkısı, kokunun bellek ve imgelem ile ilişkisi ve nihayet dokunmanın "dünyada olmak" deneyimimize kazandıracığı derinlik mimarın tartıştığı konulardır. Yazara göre; "Bir mimarlık yapıtı, birbirinden kopuk görsel imgeler koleksiyonu gibi değil, maddi ve ruhani mevcudiyetiyle bütünüyle cisimleşmiş olarak deneyimlenir." (Pallasmaa, 2014, s.56). Böylece mimar, çokduyulu deneyimin, dünyayla "sahici bir fiziksel karşılaşma" imgeleme olanağı sunacağını öne sürmektedir (2014, s.54).

Pallasmaa'nın önerdiği "sahici mimarlık deneyimleri", mimarının, nicel ölçütlerle değil, bir "yaşanan mekan" olarak ölçülebilirliği olmayan duyumsal ve duysal nitelikleriyle kavranmasına dayanır (2014, s.78-79). Böylece, "Yoğun bir mimarlık deneyimi (...), dikkatimizi varoluşumuzun kendisine yöneltir." diye yazar (Pallasmaa, 2014, s.64). Pallasmaa, bu tip bir duyumsama halinin, zaman ve mekana dayalı tüm ayrımların ortadan kalkarak total bir varoluş hissi, tek, bütüncül bir deneyim yaratacağını öngörür. Gözün dünyası bizleri "hız ve eşzamanlılığın yassılaştırdığı daimi bir şimdi"ye mahkum ederken, mimarlık bir "kendilik" deneyimiyle, "şimdinin kuşatmasından kurtarır" (Pallasmaa, 2014, s.28 ve s.65).

Pallasmaa'nın ancak bir çok-duyulu deneyim yaratımı olarak meşrulaştırdığı mimarlık, toplumsal, ekonomik ve politik koşullayıcıları olmayan bir tahayyülün ürünüdür. Günümüz mimarlık pratiğinde, Pallasmaa'nın duyuma dayalı bir duyarlılık kazandırmak istediği mimar, yapı üretiminde tek söz sahibi aktör olmadığı gibi, sonuç ürünün yaratacağı mekan deneyimi de doğrudan ve eksiksiz biçimde mimarın arzusunun sonucu olamamaktadır.

Metindeki bir diğer önemli nokta, "dünyayla karşılaşma halimiz" in somutlaşması olarak genellenen mimarlık üretimin, kimin deneyiminde karşılık bulduğu sorusunun gizlenmesidir. Bir sanat yapıtı olarak ele alınması, mimarlığın doğrudan mimarın dünyada olma halinin ifadesi olduğu şeklinde bir yanılsamaya neden olur. Yaratım sürecinin bu

şekilde işlediğini kabul ettiğimizde dahi, mimarın iradesinden çıkıp tanımsız ve değişken bir kullanıcı grubunun iradesi altına girdiğinde, yapının deneyim bağlamında nasıl işleyeceğini kestirmek imkansız hale gelir. Dolayısıyla, Pallasmaa'nın mimarlık yaklaşımı ancak herkes için geçerli olacak bir deneyim tahayyülüyle işler görünmektedir. Böylece, mimarın dünyayla karşılaşma deneyiminin herkes için aynı ölçüde anlamlı olacağı sonucunu doğuran bir deneyim ortaklığı kabulünün söz konusu olduğu söylenebilir. Bu yaklaşım, algılama biçimlerinin ve dolayısıyla deneyimlerin "saflığına" yönelik bir inancı da gün yüzüne çıkarır; oysa algılama biçimleri ve deneyimler çoktan kültürel ve toplumsal olarak koşullanmış ve şekillenmiş olabilirler.

Özetle, Pallasmaa'da, dünyada olmak halini doğrudan ifade edebilecek tam özgür bir mimar, üretilebilir ve aktarılabilir "saf" deneyimler ve dolayısıyla herkes için "anlamlı" olacak bir mimarlık kabulü söz konusudur. Dünyada olma halimizin karşılığı olacak "sahici deneyim"lerin inşasında tek aktör olarak ele alınan mimar, hem bir yaratıcı hem de bir elçidir; nitekim "mimarlık, mimarın bedeninden, eserle -belki yüzyıllar sonra- karşılaşan kişinin bedenine doğrudan iletimdir." diye yazarak "saf" deneyim kabulünün ve kendi ideal mimarlık pratiği tahayyülünün içinden konuşur (Pallasmaa, 2014, s.83).

Metinde, bir deneyim krizinin varlığından yola çıkılarak yeniden bedene dönüş önerilmesine rağmen, kullanıcının algısının özneliği ve mekan deneyimine yaratıcı katkısı görünmez kalmaya devam eder. Bu tarz bir yaklaşımın hem deneyim bağlamında hem de güncel mimarlık pratiğindeki işlerliği şüphelidir.

4.6. Zumthor'da Deneyim

Zumthor, mimari üretimini, temeline "deneyim"i koyduğu bir "atmosfer" yaratımı işi olarak açıklar. *Thinking Architecture* ve *Atmospheres* kitaplarının da esas meselesi olan atmosferler söz konusu olduğunda, mimari deneyimin iki vechesi göze çarpmaktadır. Mimar, sıklıkla bilinçsizce kaydedilmiş derin duyular olarak hafızaya gömülen "mimari deneyim"lerden söz eder (1999, s.9). Bunlar tasarım sürecinde, özel bir yer ve özel bir işlev için aradığı mimarlığa dair "idea"ları gün yüzüne çıkarmak üzere gözünün önüne akacak imgeler ve ruh hallerini çağrıştırırlar. Tümüyle öznel olan bu deneyim ve yorumlar, mimarın üretimi için gerekli olan sezgisel zemini hazırlarlar. Deneyimin ikinci vechesi ise,

nihai üretime ilişkindir. Mimar, yapının muhtemel kullanıcıları (ziyaretçileri) için yer (place), işlev ve malzeme bütününden doğacak bir "deneyim" mekanı hazırlamıştır. Maddeden doğacak bu kavrayış, bu süreçte hem araç hem de amaç olan deneyime döngüsel bir işleyiş kazandırır. Dolayısıyla burada söz konusu olan deneyimin hem maddesel hem de spiritüel uzanımları olduğu söylenebilir.

Zumthor, bir mekanı tasarlarken, daha önce kendisini etkileyen mekanları hafızasında canlandırarak, o mekana has atmosferlerin niteliğini anlamaya çalıştığını söyler. Bu etkinin kaynağı bir bina, bir iç mekan, bir film, bir fotoğraf veya sadece bir andan ibaret olabilir. Mimarın, çağırdığı bu imgeler bir fiziksel mekana ait olmak zorunda olmadığı gibi, esas mesele de bir form tasarlamak değil, bir duyumun ve duyuma bağlı olarak anlamın ortaya çıkmasıdır. Zumthor bu anlamı doğrudan "şeylerin kendisi"ne atfeder. (2006, s.17)

Zumthor'un kurduğu "şey" ve "anlam" ilişkisini derinleştirmeden önce, bu arayışa neden olan fikrinsel arkaplana bakmak yerinde olacaktır. Zumthor, *Thinking Architecture*'da, içinde olduğumuz ortamı, "her şeyin bir başka şeye dönüştüğü, kitle iletişimin işaretlerin yapay dünyasını yarattığı" bir yer olarak niteler. Bir sembol ve enformasyon yağmurunun söz konusu olduğu bu dünyada, hiç kimse "şey"leri tam olarak anlayamaz. Mimar, "Gerçek olan gizli kalmaktadır." der, hiç kimse onu görememektedir. (Zumthor, 1999, s.16-17)

Mimar, yok olma tehlikesi altında olsalar da, "gerçek şeyler"ın hala varolduğuna inanmaktadır (1999, s.16). Bu tutum daha önce Norberg-Schulz ve Pallasmaa'da "fenomen"ler olarak ortaya konan "gerçeklik"/"sahicilik" iddialarına benzer bir yaklaşımla inşa edilir. "Şeyler", -yalnızca kendileri olan "şey"ler-, herhangi bir estetik beklentiyi karşılamak veya bir mesaj iletmek üzere orada olmayan, yalnızca varolan "şey"ler; işte bunlar, Zumthor'un nazarında "gerçek şey"lerdir (1999, s.17).

"Algıladığımız nesnelere bize verecek mesajı yoktur, basitçe oradadırlar. (...) İşaret ve sembollerin ötesine geçerler, açık ve boşurlar. Sanki bilincimizi üzerinde odaklayamayacağımız bir şeye bakıyor gibiyizdir. Burada, bu algısal boşlukta bir hatıra belirebilir, zamanın derinliklerinden çıkıp gelen bir hatıra. Şimdi, nesneye dair gözlemimiz, bütünlüğü içinde dünyanın öngörülmesini

kucaklar, çünkü anlaşılmayacak hiçbir şey kalmamıştır."⁴ (Zumthor, 1999, s.17)

Zumthor'un bakış açısına göre aslında algı yoluyla "şey"leri kendimizin kılarız (1999, s.27). Bu nedenle mimar, "şeylere yakın olma hali"nin önüne geçebileceği endişesiyle, tasarım sürecinde bizi çevreleyen nesnelere katı bir anlam ve mesaj yüklenmesine, artistik kaygılara ve eklere şiddetle karşı çıkar. Mimarın arayışı, maddenin kendisinden doğacak bir etkiye ve anlama yöneliktir. Bu nedenle mimarlığın da çağrışımlar yaratma potansiyeli üzerine yoğunlaşır. Burada amaç tanımlı bir takım duyguları kışkırtmak değil, duyguların ortaya çıkmasına izin vermektir. Mimarın hiçbir şeyi temsil etmeyen, yalnızca kendisine referans veren -yalnızca kendisi olan- bir bina yaratma arzusu, malzemenin maddeselliği yoluyla doğrudan nesneden doğacağı öngörülen çağrışımlarda karşılık bulur. Zumthor'a göre böyle bir mimarlık anlamın kendiliğinden su yüzüne çıkmasına olanak sağlayacak, binayı çeşitli anlamlara açık tutacaktır (1999, s.28).

Bu noktada tekrar Zumthor'un yaratım sürecinde "şey" ve "anlam" ilişkisini nasıl kurduğuna dönecek olursak deneyimin döngüsel işleyişi net bir şekilde ortaya çıkacaktır. Peter Zumthor, mimari anlayışlarımızın kökeninin mimari deneyimlerde gizli olduğunu söyler. Mimara göre, deneyim yoluyla bizi etkileyen mimari işlerden, yani mimarlığın somut mevcudiyetinden -"şey"lerden- imgeler üretiriz ve bu imgelerin çağrıştırdığı anlamlar yeni bir yaratım sürecinde ihtiyacımız olan yaratıcı zemini oluşturur.

Burada mimar kendisine şu soruyu sorar; "Zihnimdeki imgeleri ve fragmanları çağırarak için hayal gücümü yoğunlaştıracağım "gerçekliği" nerede bulacağım?" (1999, s.34). Bu gerçek Zumthor için "yer" [place] dir ve dikkati tümüyle somut varlıklara yöneltmeyi zorunlu kılar. Mimar, Heidegger'e referansla somut varlıkları düşünmenin aracı olarak ele alır, "şey"lerin dışında fikirler yoktur (1999, s.34). Dolayısıyla yer deneyimi ve işlev, atmosferi oluşturacak imgelerin zihinde belirmesine önderlik eder. Bu noktadan sonra mimarlık, bir anlamda bir "biraraya getirme işi"dir; hafızasında biriktirdiği deneyimleri

⁴ Çeviri Levent Şentürk'ün makalesinden alınmıştır; "Peter Zumthor ve Minör Mimarlık", XXI dergi [online], 29 Nisan, 2016, <https://xxi.com.tr/yazilar/peter-zumthor-ve-minor-mimarlik> [erişim tarihi: 03.05.2016].

referans alarak, yerin çağrıştırdığı atmosferi mümkün kılmak üzere yeniden "şey"lerin üzerine -malzeme, strüktür ve biraraya geliş biçimlerine- eğilir. Zumthor'a göre bu faaliyet -"fikri değil, gerçek anlamda" diye özellikle belirtir- bir anatomi yaratma çabasıdır; "şey"lerin maddi varlıkları, uygun biçimde kenetlenmek ve uyum içerisinde çalışmak üzere biraraya toplanmaktadır (2006, s.23).

Arzulanan bir mekan deneyimini, bir atmosferi yaratmak üzere yola çıkmak, Zumthor'a göre, mimarın tasarım sürecinde kaybolmasını ve çizimlerin grafik kalitesine aldanmasını engelleyecektir (1999, s.58). Böylece, mimari temsillerin birer arzu nesnesine dönüşerek sadece kendilerine referans vermelerinin de önüne geçebileceğine kanaat getirmiştir. Zira, mimarın çizimden beklentisi formu, boyutları ve oranları olduğu kadar atmosferi de temsil etmesidir (1999, s.13). Böylece "atmosferler" in, tasarım süreci boyunca bir mesnet noktası olarak iş göreceğine inanır.

Zumthor, hem *Thinking Architecture*'da, hem de *Atmospheres*'de tüm bu anlatının son derece kişisel olduğunu vurgular, yine de hitap ettiği mimar adaylarına beş duyunun bilincinde olmayı ve onları kullanmayı salık verir (1999, s.58). Zumthor, duyularını ve aklını çeşitli yollarla cezbederek derin mimari deneyimler yaşatan mekanlara hayrandır. Nitekim tasarım yapmaya yönelik tutkusunun da benzer derin etkiler yaratma isteğinden ileri geldiğini yazar (1999, s.18).

Zumthor, metinlerinde neredeyse kendi katkısını yadsıyacak kadar "yer" in etkileriyle şekillenen ve maddenin kendisine vurgu yapan bir mimari anlayış ortaya koymaktadır. Mimarların binaları aracılığıyla konuşmaması gerektiğini yazar; daha açık ifade etmek gerekirse, mimarın iradesinin sonuç ürün üzerinde mümkün olduğunca görünmez olması gerektiğine inanır. Zumthor'a göre, mimarın iletmek üzere yapıyı zorladığı bir mesaj olmayınca, kullanıcılar/ziyaretçiler mimarın nazarında "hiçbir şeyi temsil etmeyen, yalnızca kendisi olan bir bina" yı deneyimlemiş ve yaşamış olurlar. (Zumthor, 1999, s.32)

Öte yandan, deneyimler ve anıların dolaysız tanıklığından türeyeceği öngörülen bu tip bir mimarlık da nihayetinde "form güzelliği" değerlendirmesine tabidir. Zumthor, *Atmospheres* (2006) kitabının sonunda tüm bu süreç bittiğinde ortaya çıkan "güzel bir form" değilse, mevcut işi sıfırlayarak tekrar en başa döndüğünü söyler (s.71). Oysa mimar,

metin boyunca form kaygısıyla yola çıkmadığını defalarca belirtmiş ve mimarlığını estetik kriterlerden yalıtılmış bir "atmosfer yaratımı işi" olarak ortaya koymuştu. Bu çelişki göz önünde bulundurulduğunda, nihayetinde "atmosfer" in kendisinin bir estetik kategoriye dönüşüp dönüşmediği bir soru olarak karşımızda durmaktadır.

Zumthor'un gerek süreç anlatısı, gerek mimari üretim biçimini kıyasladığı sanatlar bilhassa heykel üzerinden verdiği örnekler, mimari nesneyi de bir sanat objesi olarak sunduğuna işaret eder. Tasarım süreci sonunda ortaya çıkacak olan forma yönelik bir haz beklentisi de aynı yaklaşımın sonucu olarak değerlendirilebilir. Yine aynı nedenden ötürü meslektaşlarının mimarlıklarını açıklarken ilham aldıklarını varsaydığı gizli tutkular yerine, nesnel ve rasyonel ölçütleri kullanmalarını anlamsız bulur. Zumthor öznel ve tasarlanmamış fikirleri tasarım girdileri olarak ele almaktan gocunmaz, duyulardan ve sezgilerden türeyecek bir mimarlık peşinde olduğunu yazar. (1999, s.20) Ne var ki; mimari üretimine dair bir anlatı oluştururken matematiksel ve istatistiksel verilerin koşullayıcı etkilerini dışlıyor olması, tasarladığı binaların profesyonel üretim biçimlerine tabi olduğu gerçeğini değiştirmez. Dahası, üretim pratiğine baktığımızda, Levent Şentürk'ün yakın tarihte yayınlanan makalesinde örneklerle işaret ettiği üzere, neo-liberal piyasa mantığının eşiğinde gezmektedir (2016).

Adam Sharr, - her ne kadar Zumthor metinlerinde yadsımış olsa da- mimarın tasarım sürecine yönelik iradi katkısı ve inşa faaliyetinin kaçınılmaz olarak profesyonel yöntemlerle yürütülüyor olduğu gerçeği göz önünde bulundurulduğunda, aslında Zumthor'un da yeniden olanaklı kılmaya çalıştığı deneyim anlayışının ve inşa-iskan özdeşliğinin önündeki engelin bir parçası olduğunu yazar. Sharr'ın eleştirisinin can alıcı noktası ise, "şey"lere yakınlığın ve dünyada olma deneyiminin birey bazında somutlaşabilme ihtimalinin gittikçe düşmesinden yakınan Heidegger'in perspektifinden baktığında, Zumthor'u da "çözümün değil ancak sorunun bir parçası" olarak nitelendirmesidir. (Sharr, 2013, s.99-100)

Dahası, mimari üretimi bir sanat objesi gibi sunmasının, zaten yaratıcı mimar ve onun yarattığı atmosferi deneyimlemek üzere orada olan ziyaretçiler olarak çoktan ayrılmış olan, "yaratıcı özne" ve "pasif ziyaretçi" algısını keskinleştirdiği söylenebilir. "Mimar" bir

büyünün kurucusu, "ziyaretçi"ler ise bu deneyimin "boş alıcı"ları olarak karşımızda durmaktadır.

Öte yandan, Agamben'in perspektifinden baktığımızda da, "gerçek"in yitirilmesinin sebebi olarak gösterilen sistemlerin hakimiyetini sürdürdüğü bir ortamda, "sahici deneyimler" tasarlama iddialarının, kontrollü ve güdümlü deneyimler dayatan aynı dünyaya hizmet edeceği söylenebilir.

5. SONUÇ

"Derinliğini yitirmiş deneyim", 20. yüzyılın en popüler temalarından biri olarak karşımızda durmaktadır; Benjamin'in "gelecek" projesiyle onarmaya çalıştığı, Adorno'nun -deyim yerindeyse- ancak arkasından yas tutabileceğimiz geri döndürülemez bir kriz olarak ele aldığı, Heidegger'in gizlenmiş olan "sahici" versiyonunu açığa çıkarmaya çalıştığı, Agamben'in ise ancak "yıkımın yıkımını" yaparak yeniden mümkün olabileceğine inandığı bir kayıp. Bu kaybın söylemsel inşası dünya ölçeğindeki savaşların yarattığı travmalar, kapitalizmin dünya ölçeğinde yeniden düzenlenmesi, üretim teknolojilerinin muazzam bir hıza ulaşması, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması gibi nedenlere dayandırılarak baskın biçimde 20.yüzyıla tarihlenir. Anlatılara göz attığımızda aynı hezeyanı görürüz; *deneyim olanakları neredeyse ortadan kalkmıştır*.

Bu tez çalışmasının da çıkış noktalarından biri olan Agamben'in *deneyimin yıkımı* teorisine göre, esas olarak bu kayıp "modern bilimin kurucu projesinde örtük olarak içerilmektedir" (2010, s.20). Modern öncesi dönemde bilgi üretmesi beklenmeyen bir olgu olan "deneyim", "deney" anlamıyla bir ilerleme ülküsünün parçası haline geldiği ölçüde, "bir badire atlatmak" olarak anlaşılabilir "tehlike" ile ilişkilenen anlamından uzaklaşır. Daha açık ifade etmek gerekirse, sürekli daha gelişmiş olana doğru giden bir yolun inşasında araçsallaşması için, şoklardan ve sürprizlerden alıkoyulması, bir bakıma bu anlamda tekensiz olan öznellikten yalıtılması gerekmiştir. "Deneyim" nesnelleştirilmek üzere, yanılmaya müsait bedenlerden koparılmıştır.

Agamben'e göre, modern bilimin yönteminin hayatın tüm alanlarına sirayet etmesi, doğası gereği gündelik hayatta yuvalanarak kaynağını "sıradan olan"da bulan "deneyim"in, "sıradışı olan" her şeyin öznesi olmaya itilmesi sonucunu doğurmuştur (2010, s.35). Böylece kaynağını belirsiz/ifade edilemez olanda bularak "dile düştüğünde dahi bozulan, dolaysız ve özel bir biliş hali" olarak anlaşılmaya başladığında edindiği "gerçek", "iç", "saf", "sahici", "öz" gibi vurgular vasıtasıyla doğrudan "deneyim" kavramının kendisi bir erk alanı kazanmıştır. Öte yandan, Agamben, anlamındaki değişim ile birlikte "deneyim"in neredeyse aşkın bir nitelik kazanması durumunu, deneyimden yoksun bırakılmış bir dünyada, sahte deneyimlerin üretilerek birer otorite haline getirilmesi olarak yorumlar

(2010, s.51). Bu nedenle sırtını bir tür "deneyim" söylemine yaslayan metinlerin bu bağlamda kavramı nasıl işlettikleri, -Agamben'in eleştirilerinden hareketle- tezin esas olarak tartışmaya açtığı sorudur.

Deneyime yönelik değişim kabulü, çoğunlukla basit bir deneyimleme sorunu olarak değil, bir "gerçeklik"/"hakikat" yitimi olarak okunur. Martin Jay, *Deneyim Şarkıları* kitabında, estetik deneyimin, nesnenin bünyevi özelliklerinden doğarak öznenin bedensel tepkisi bağlamında özerkleşmesini bir bakıma bu kaybın bilincinin reaksiyonları olarak ele alır (2012, s.175). Esas olarak bu durum, nesne ile tek taraflı bir tahakküm ilişkisi kuran öznenin, nesneyle gerilimli bir ilişki içine giren, nesneyle hemhal olan daha bütüncül bir deneyime yönelik duyulan arzu olarak okunabilir. Bu bağlamda estetik deneyim içine oturtulan mimarlık ise, çoğunlukla somut, fiziksel bir ihtiyacı karşılamak üzere değil, dünya ile karşılaşma halimize dair varoluşsal bir ihtiyacı karşılayacağı gerekçesiyle meşrulaştırılır.

Deneyim söylemi, mimarlık bağlamında da hemen hemen aynı biçimde inşa edilir. Anlatılara göre, anlamlandırma mekanizmalarını devredışı bırakan bir temsil krizinin varlığı, "sahici deneyimleri" iptal ederek salt görsellik üzerinden çalışan, dolayısıyla kolaylıkla manipüle edilebilen bir imgeler dünyası yaratmış; böylece temsillerine gerçeğin kendisinden daha çok değer verilmesiyle sonuçlanan bir yanılsamaya neden olmuştur. Öte yandan, mimarlığın içinde barındırdığı deneyim potansiyelinin kapsamı ve iletişim gücü göz önünde bulundurulduğunda, "estetik deneyim" içinde konumlandırılarak yeniden "dünyayla sahici bir karşılaşma", "derin ve özel bir duyum" yaratma arzusunun önemli bir aracı haline gelmesi şaşırtıcı değildir. Nitekim, bu noktadan sonra mimarlık söylemlerinde de fiziksel mekan tahayyülü, o mekanda vuku bulacak yaşam ve deneyim tahayyülüne karışır. Denebilir ki; "deneyim" teması, aktif bir duyumsama hali vasıtasıyla dünyayı algılamamanın özel bir yolu olarak anlaşıldığında, mimarlığını baskın rasyonel söylemler içerisinde açıklamaktan kaçınan düşünürler için varoluşsal bir başlangıç noktası olarak iş görmektedir. Böylece, estetik deneyimin kendini temellendirme sorunu; söylemin, anlamın en doğrudan kaynakları kabul edilen duyuma/bedene referans vererek özerkleştirilmesiyle çözülmeye çalışılır.

Burada ele alınan metinlerin deneyim yaklaşımları üzerine bir değerlendirme yapılacak olursa, öncelikle hemen hepsinin dünyayı algılama biçimimizde kritik bir değişim olduğu kabulü üzerinde uzlaştığı görülecektir. Deneyimin derinliğini yitirmesinin müsebbibi, çoğunlukla gözün ve görme duyusunun başatlığı olarak gösterilir, zira "görme duyusu" dünyanın muazzam değişim hızına ayak uydurabilecek yegane duyu olarak nitelendirilmiştir. Rönesans'tan başlayarak güçlenen görselliğe dayalı vurgu 19. ve 20.yüzyıldaki gelişmelerle birlikte artık tümüyle hakim pozisyonudur. Mimarlıktaki kırılma ise, çoğunlukla görüntüleri manipüle eden ve tekrar tekrar üreten kitle iletişim teknolojilerinin yarattığı görselliğe dayalı kültürün mimarlığa da sirayet etmesiyle görünür hale gelmiştir. Ancak deneyimin diğer duyulardan yalıtılması ve yüzeyselleşmesi eleştirisi, en temelde Aydınlanma'dan itibaren hakim olan süreç anlatısının ve rasyonel düşünme ilkelerinin, deneyimi, deneyimleyen bedenlerden kopardığı iddiasından kaynaklanmaktadır. Öyleyse esas sorun, bir yapılandırma faaliyeti olarak mimarlığın referansının ne olacağı, bu değişime nasıl tepki verileceğidir. Çalışma boyunca ele alınan metinler, tam da bu noktadan, deneyimin doğasında belirgin bir değişim olduğu kabulünden yola çıkarak söylemsel alanda mimarlıkları için farklı pozisyonlar inşa etmişler ve bu pozisyonları kullanıcıları için muhtemel deneyim öngörülerıyla meşrulaştırmışlardır.

Bu çalışma kapsamında ele alınan ilk metin, deneyimin doğasındaki dönüşüme karşı özgün pozisyonlardan birini teşkil eder. Le Corbusier neredeyse "göz mimarlığı" denebilecek ölçüde görsellik üzerinden çalışan bir estetik deneyim tarifleyerek bu değişimi adeta kutsamaktadır. Deneyimin nesnelleşmesi, ortaklaşması ve mimari üretim için araçsallaşması akılcı sayılabilecek bu bakış açısına göre olağandır, nitekim değişen çağın yeni gerekliliklerine uygun bir mimari anlayış inşa etmek, mimar için en temel meseledir. Le Corbusier'in tasarısında, standartları doğuracak ölçüde tektipleşmiş bir "deneyimleme" tahayyülü, aynı anda deneyim çoğulluğuna yönelen bir tekilleştirme hamlesine dönüşür. Mimar, yalnızca fiziksel çevreyi değil, yeni üretim biçimlerine uygun yaşam biçimini tasarlama sorumluluğunu da üstlenmiştir. Üstelik mimarın nazarında, tektipleştirdiğini öngördüğü bu deneyimlerin karşılık geldiği duyular da ortaktır; asal geometrilerden türeyen bir mimarlığın görme duyusundan başlayarak ruhsal bir doyum yaratacağını ve böylece güzelliğin deneyimini doğuracağını iddia eder. Mutlak bir mutabakat sağlama arzusu taşıyan Le Corbusier, değişime direnç gösteren romantik veya tutucu gözleri de mimarlığı vasıtasıyla terbiye edeceğine inanır.

Constant Niuwenhuys'un Yeni Babil tasarısı üzerinden tartışılan ikinci yaklaşım ise tam da buradan doğarak akılcı yaklaşımlara saldırır. Eleştiri esas olarak, sanatın özgürleşme imkanının doğduğu yerde "akılcı" yaklaşımlar nedeniyle yeniden yönetici güçlerin hizmetine girerek bir tahakküm sisteminin parçası olmasına yöneliktir. Bu açıdan bakıldığında, üzerinde uzlaşma sağlanacağı öngörülen her estetik deneyim anlayışı, aslında deneyimin çoğulluğu üzerine bir kapanmaya dönüşür. Bu nedenle Constant, mesleki uzmanlaşma başta olmak üzere bu kapanmaya zemin hazırlayan modern dünyaya ait tüm olgu ve kurumlardan yalıtılmış, fiziksel mekanın biçimlendirilmesi yoluyla her bireyin kendi yaratıcı potansiyelinin açığa çıkabileceği bir yaşam tahayyül eder. Her an değişen ve dönüşen "dinamik bir labirent" olan Yeni Babil'de deneyimleri ve duyumları öngörmek veya tanımlamak ne mümkün ne de gereklidir. Zira, Yeni Babil'de "deneyim" mutlaklaşma baskısından kurtarılarak yeniden doğası olan gündelik hayata iade edilmiştir. Yeni Babil tasarısı, birkaç metin, çeşitli çizim ve maketlerden oluşan düşünsel bir üretim olarak kalmasına rağmen, denebilir ki, deneyimin yıkımı kabulüne karşı en radikal pozisyonu inşa etmektedir.

Rasmussen'den itibaren ele alınan metinlerin ise çoğunlukla fenomenolojiye referans vererek ortak bir tema etrafında birleştikleri söylenebilir. Deneyimin kaybı, tüm bu anlatılarda bir "hakikat"/"gerçeklik" yitimi olarak belirginleşmektedir. Nitekim bugün söz konusu olanın, mimarlığın anlamlandırma yetisini iptal eden bir temsil krizi olduğu konusunda hemfikirdirler. Anlam, duyuma dayalı dolaysız deneyim yerine, yapının görsel ve işlevsel nitelikleri üzerinden çıkarımlanmaya zorlanmaktadır. Bu nedenle, mimarlık, Norberg-Schulz'un açığa çıkarmaya çalıştığı "hakikat", Zumthor'un yeniden görünür kılmak istediği "gerçek şeyler" için araçsallaşır. Böylece, dolaysız deneyim vasıtasıyla "mimarlık yapıtı"nın yeniden kazanacağı öngörülen iletişim gücünün, total bir varoluş hissi olarak özel/derin bir bilinç halini doğuracağını öngörürler. Söz konusu olan, teknokratik akılcı yaklaşımlarla değil, "yer"den doğarak malzemenin maddeselliğinde ifade bulan bir mimarlık tahayyülüdür. Bir yandan mimara, yerin ruhunu okuyarak bir atmosfer tasarlamak gibi çok da tanımlı olamayan bir görev yüklenirken; diğer yandan mimarlık, neredeyse mimarın iradesinin görünmez olduğu varoluşsal bir halin somutlaşması olarak ele alınır.

Deneyimin doğasında kritik bir değişim olduğu kabulünden hareket eden ancak birbirinden farklı pozisyonlar inşa etmiş olan tüm bu metinler aslında ortak bir amaç gütmektedirler; *kayıp-öncesi deneyimi yeniden mümkün kılmak*. Ne var ki, çoğunlukla, bu metinlerde işaret edilen "deneyim", doğası olan gündelik hayata dönmek yerine, paradoksal olarak bir "haz ve uyarılma" kaynağı olarak karşımıza çıkar. Ortaya konan çözüm ister saf geometrilerin uyumlu birlikteliği, ister dokunsal niteliklerin önplana çıkarılması, ister malzemenin maddeselliğinin vurgulanması olsun; arzulanan, nesne ile karşılaşma halinden doğacak "an"a ve "mekan"a özgü derin bir duyum/deneyim imkanı yaratmaktır. Bu anlamda bir estetik haz üretim alanı olarak ele alınan mimarlık, Le Corbusier'de "içgüdüsel" bir özlemin giderilmesi, Rasmussen'de mekanın "özgün" niteliğinin kavranması, Norberg-Schulz için "varoluşsal" bir mesnet noktasının, bir "hakikat"ın açığa çıkarılması, Pallasmaa'da dünyayla "sahici" bir karşılaşmanın yaratılması ve Zumthor'da "gerçek" in deneyimlenmesi için araçsallaşırken; Constant Nieuwenhuys'ta anlık kişisel isteklerin tam karşılığı olacak dinamik çevreler yaratmak üzere profesyonel bir uzmanlık alanı olmaktan çıkarak bu çerçevenin dışında kalır.

Öte yandan, çalışma boyunca mimarlık söylemleri içerisinde irdelenmeye çalışılan deneyim yaklaşımlarını, bir de bu kayıp kabulü üzerinde mutabık olan, ancak yeniden deneyime dönmeyi beyhude bir "dünyayı yeniden büyüüne kavuşturma" çabası olarak okuyan düşünürlerin fikirleriyle çarpıştırarak yeniden gözden geçirmeyi denemek, çalışmanın başında deneyimin nasıl işletildiğine yönelik soruların çoğaltılması için verimli bir alan açacaktır.

Öncelikle denebilir ki, tüm bu metinlerde yalnızca deneyimin kaybına yönelik birer pozisyon inşa edilmekle kalmaz, aynı zamanda bir çeşit "deneyim", daha "derin", daha "sahici", daha "gerçek" olduğu gerekçesiyle önplana çıkarılır. Böylece bu tip bir "deneyim" in eseri olduğunu ve benzer bir "deneyim" potansiyelini barındırdığını iddia ettikleri fikrinsel ve inşai üretimlerinin de daha en başından kendi meşruluk zeminleri yaratılmış olur. *Sahicilik Jargonu* (2012) kitabında benzer tespitleri Alman ideolojisi için dile getiren Adorno, bu tutumu "yalanlayarak konumlanma" olarak adlandırır; yazara göre tüm bu düşünürler başka bir "deneyim" i sahtelikle suçlayarak, hazır bir aşkınlık içinden konuşmaktadır (s.12). Adorno'ya göre, bu tip metinler kullandıkları "sahicilik jargonu"

sayesinde "bağlamdan olduğu kadar kavramsal içerikten de bağımsız olarak, ifade ettiklerinden daha yüce bir şey söylüyormuş izlenimi" bırakırlar (2012, s.14).

İlk bakışta mimarlığın duygulanımlar ve duyular yaratma potansiyeli üzerinden doğrudan "deneyim" odaklı bir açıklama sunmak, "deneyim" in yitirilmiş kabul edilen anlamlarını kazanmaya yönelik bir gayret olarak okunmaktadır. Metinlerde, mimari üretimi yalnızca ekonomik ve teknolojik ölçütlerle gerekçelendirmeyerek algıya dayalı ilişkisel özellikleri üzerinden açıklamanın, doğaya, malzemeye ve "deneyim" in kendisine yönelik -kapsamı tartışılabilir olsa da- bir duyarlılık kazandıracağı inancı hakimdir. Öte yandan, Adorno bu gibi yaklaşımları "derin insani hassasiyetler sahteciliği" yapmakla suçlar (2012, s.11). Metinlerde karşılaştığımız, "bütün yönleriyle insanlık halinin konuşması", Adorno'nun nazarında bir "öz oluverme" halinin tecellisi olarak mutlak bir mutabakat sağlama arzusuna hizmet eder (2012, s.13). Deneyime yönelik özgün pozisyonu nedeniyle Niuwenhuys'u dışarıda bırakırsak; Le Corbusier'den Zumthor'a dek ele aldığımız tüm metinlerde göze çarpan "içgüdüsellik", "gerçeklik", "sahicilik", "saflık", "varoluşsallık" gibi kavramlar ve malzemeye, çevreye, deneyime yönelik "derin", "öz", "saf" ve "iç" gibi vurgular, bir hakikat iddiasının sonuçları olarak mutlaklaşmaya işaret ederler. Bilhassa, deneyimin değişimine yönelik eleştirel pozisyon aldığı halde, daha "sahici" olduğunu öne sürdükleri bir çeşit deneyimi yeniden mümkün kılmanın peşine düşen metinler, Adorno'nun nazarında mutlağın otoritesini eleştirirken, aynı şekilde mutlaklaşan üretimlerdir (2012, s.11).

Güçlü bir eleştirel söyleme sırtını dayayan, aynı zamanda bir sahicilik kurgusuyla meşruluğu kendinden menkul mimarlık yaklaşımları inşa eden tüm bu metinler, esas olarak mimarlık pratiğine yönelik olmalarına rağmen, bu alanda işlerlikleri şüphelidir. Bilhassa deneyimdeki kırılmaya ve dönüşüme tabi olmak yerine, eleştirel pozisyon alan üretimlerde bu çelişki iyiden iyiye görünür hale gelir. Nitekim, eleştirinin kaynağı olan üretim biçimleri, rasyonel düşünce, ekonomik ve teknolojik etkenler mimari üretim pratiği içinde çalışmaya devam etmektedir. Deneyimin derinliğini yitirmesinin sebebi olarak gösterilen sistemlerin hala geçerliliğini -ve hatta hakimiyetini- sürdürdüğü bir ortamda, güçlü söylemlerle deneyimi kurtarmaya çalışan tüm bu yaklaşımlar, aslında bizzat kendileri tarafından ortaya konan sorunun birer parçasıdır. Nitekim, mimarlığın ekonomik veya teknolojik etkenlerle gerekçelendirilmesini eleştirerek "deneyim" e dayalı bir açıklamasını sunmaya çalışan düşünürlerin işleri de eleştirdikleri sistemler tarafından koşullanmaya

devam eder. Denebilir ki, üretim pratiğine yönelik "rasyonel denetimin zayıflatılması" önerisi yalnızca bu pratiği tarifleyen söylemsel alanda mümkün olmuştur.

Söylemsel alanda eleştirinin merkezindeki üretim sistemleri ve düşünce biçimleri metinlerden dışlanarak mimarlık tam anlamıyla bir duygulanımın dışavurumu, bir sanat eseri olarak ortaya konurken; pratikte "piyasaya sürülen birer ürün" olarak tüketim dünyasına eklenmeye devam eder. Adorno'nun deyişiyle, "tam da tabii olma hedefine başkaldırma niyetinde olduğu yerde, bu hedefe uyum sağlar hale gelir" (2012, s.11). Benzer şekilde Adorno'nun eleştirilerinden yola çıkan Adam Sharr da, deneyime dayalı bir "sahicilik" iddiası taşıyan bu söylemlerin -politik, ekonomik ve toplumsal- iktidar ilişkileri üzerinde yarattığı karartma etkisine dikkat çeker (2010, s.92).

Deneyim kaybına karşı Adorno, yapılabilecek hiçbir şey olmadığına kanaat getirmiştir; deneyim geri getirilebilecek değil, ancak arkasından yas tutulabilecek bir şeydir onun için. Nitekim Sahicilik Jargonu'nda adeta modern-öncesine atfedilen "saf", "sahici" ve "dolaysız" bir deneyimi geri getirmeye çalışan düşünürleri şiddetle eleştirir. "Dolayımın evrenselleştiği dünyada, asli olarak deneyimlenen her şey kültür tarafından önceden şekillendirilmiştir." diye yazar; Adorno'ya göre en saf, en dolaysız addedilen deneyimler bile çoktan toplumsal ve kültürel sistemler tarafından koşullanmıştır (2012, s.79). Bu nedenle tanımlanması mümkün olmayan bir kullanıcı grubu için öngörülen bir "deneyim" in mekandaki işlerliği kadar, mimarın doğrudan "yer" ile karşılaşma halinden doğarak tasarımı yönlendireceği öne sürülen "saf deneyim" tahayyülü de şüphelidir.

Bu çalışmanın temel kaynaklarından biri olan Agamben'in "deneyimin yıkımı" anlatısı, bu kayba karşı gösterilecek tepkiye gelinceye kadar Adorno ile paralellikler taşır. Agamben de Adorno gibi, deneyimi döndürme çabalarının beyhude olduğunu düşünür; ancak bu tutumun bir yas kaynağı olarak değil, bir eylemsizlik hali olarak uç noktalara götürülmesini, gelecekte mümkün olabilecek bir deneyimin ufukta belirmesinin yolu olarak görmektedir. Agamben'in önerisi mevcut tüm deneyim olanağı iddialarına karşı "mutlak bir kayıtsızlık hali"dir. Nitekim, çalışmanın başında tartışıldığı üzere, deneyim doğruya giden yolun inşası içerisinde araçsallaştığı için, deneyimleyen öznenin kopmuştur. Bu nedenle Agamben, modern bilimin hayatın her alanına sirayet eden "süreç anlatısı" bertaraf edilmeden, yeni deneyimler hakkında konuşmanın anlamlı olmayacağını

yazar (2010, s.168). Agamben'e göre, bugün amaç, yeni deneyimler yaşamak değil, her türlü deneyimden kurtulmak olmalıdır. (2010, s.19)

Agamben'e göre, deneyimler yok olmamıştır; ancak, insanların yaratıcı/yıkıcı etki alanlarının olabildiğince dışında, sahip olunarak değil, maruz kalınarak yaşanan olgular haline gelmişlerdir (2010, s.29). Deneyimin, deneyimleyen öznenin kopmasının müsebbibi olan yöntem sorunu mevcut olduğu sürece her türlü "deneyim" odaklı üretim, öznellik üzerine bir kapanmaya dönüşür. Bu perspektiften bakıldığında denebilir ki; amaç, deneyimi yeniden mümkün kılmak olduğunda dahi, diğer öznellere yönelik bir deneyim öngörüsüyle hareket edildiği sürece, yine dönüp dolaşıp deneyimleyen öznenin kendi özyaşam öyküsünden yoksun bırakılmasına hizmet edecektir. Nitekim, burada ele alınan metinlerin tamamında kullanıcının mekan deneyimine yönelik yaratıcı katkısı ve bu deneyimin öznelliği görmezden gelinmiştir. Mimar, derin bir deneyimin kurucusu olarak konumlanırken; kullanıcılar, adeta tasarlanan bu deneyimin kurtarılmasını bekleyen "pasif alıcıları" olarak karşımızdadır.

Bu çalışma kapsamında ele alınan metinler, deneyimin anlamındaki değişime tabi olan, bu değişimi yıkıma uğratan ve yeniden "bozulma" öncesi deneyime dönmeye çalışan çeşitli pozisyonlardan konuşmaktadırlar. Ancak doğrudan eleştirinin kaynağına saldıran yegane yaklaşımı sergileyen Constant Nieuwenhuys, Yeni Babil tasarısıyla özel bir ilgiyi hak eder. Agamben'in modern bilimin yöntemini ve süreç anlatısını iptal ederek, deneyimi yeniden gündelik hayata kazandırma önerisinin, Yeni Babil tasarısında bir ölçüde hayat bulduğu söylenebilir. Modern bilimin elinde bir ilerleme ülküsüne hizmet etmek üzere ehlileştirilen "deneyim", bireylere fiziksel mekanın inşası yoluyla yaratıcılıklarını özgürce ve bitimsizce ortaya koyma haklarının iade edildiği Yeni Babil'de, yeniden şoklara, sürprizlere ve yeniliklere açılır. Nitekim, her bireyin yaratıcı potansiyelinin eyleme dönüşmek üzere aktifleştirildiği kesintisiz yaratım faaliyeti, mekanın nicel özelliklerinden bağımsız olarak sonsuz bir dolayım ağı örür. Böylece her an değişen Yeni Babil'de hakim olan "deneyimlenemezlik" hali, Agamben'in "bilimin açısından bakıldığında deneyimin en radikal inkarı" olarak nitelendirdiği bir durumu doğurur; "Ne nesnesi ne de öznesi olan mutlak bir deneyim." (2010, s.52).

Agamben'in hem deneyimi iptal eden "kutsallaşma ve mutlaklaşma" olasılığını ortadan kaldırması, hem de modern tarih anlayışının tasfiyesini içermesi nedeniyle vurgu yaptığı "oyun", Yeni Babil'de hayatın ta kendisidir. Böylece sonsuz bir "şimdi"de yaşamayı vadeden Yeni Babil, Agamben'in ufukta belireceğine inandığı "deneyim"i çağrıştıran bir fikir olarak "deneyimin yıkımı"na en doğrudan cevabı -yine Agamben'in önerisiyle örtüşerek- "yıkımın yıkımı"yla verir (Agamben, 2010, s.164).

Yeni Babil, deneyime dönmek yerine, deneyimi imha eder; yeni bir yol göstermek yerine, tüm yol göstericileri ortadan kaldırır. Agamben'e göre, bugün insan için "olanaklı tek deneyim" de işte budur; *yolun yokluğu* (2010, s.35).

KAYNAKLAR

Adorno T., *Sahicilik Jargonu: Alman İdeolojisi Üzerine 1962-1964* (Şeyda Öztürk çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2012.

Agamben, G., *Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme* (Betül Parlak, çev.), Kanat Yayınları, İstanbul, 2010.

Artun, A., "Manifesto, Avangard Sanat ve Eleştirel Düşünce", *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş* içinde, s. 11-71, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013a.

Artun, A. (derleyen ve sunan), *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013b.

Altınıyıldız Artun N. ve Ojalvo R., *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.

Altınıyıldız Artun, N., "Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesnelere", Altınıyıldız Artun N. ve Ojalvo R., *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek* içinde, s.119-155, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.

Bacon, F., *Novum Organum* (Sema Önal, çev.), Say Yayınları, İstanbul, 2012.

Bennett, T., Grossberg L., Morris M., *A revised Keywords: a vocabulary of culture and society*, Blackwell Publishers, 2005.

Berman, M., *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (Ümit Altuğ çev.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

Burckhart, J., *İtalya'da Rönesans Kültürü I* (Bekir Sıtkı Baykal çev.), Devlet Kitapları, Ankara, 1974.

Colomina, B., *Mahremiyet ve Kamusalılık: Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari* (Aziz Ufuk Kılıç çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2011.

Constant N., "Manifesto", Artun A., *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş* içinde, s.261-268, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013a.

Constant N., "Yeni Babil", Artun A., *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş* içinde, s.308-311, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013b.

Constant N., "Yeni Babil: Bir Kültürün Anahatları" (Çev: Roysi Ojalvo), <http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-yeni-babil-bir-kulturun-ana-hatlari/896> [erişim tarihi: 28.03.2016], Wigley M., *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire* içinde, pp. 160-165, 010 Publishers, Rotterdam, 1998.

Corbusier, L., *Bir Mimarlığa Doğru* (Serpil Merzi çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.

Corbusier, L., *Oeuvre Complete*, Birkhauser, Basel-Boston, 2006.

Debord, G., "Sitüasyonların İnşası ve Uluslararası Sitüasyonist Akımın Etkinlik ve Örgütlenme Koşulları Üzerine Bir Rapor", Artun A., *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş* içinde, s.278-306, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

Hays, Michael., *Mimarlığın Arzusu: Geç Avangardı Okumak* (Volkan Atmaca, Bahar Demirkan çev.), Yem Yayın, İstanbul, 2015.

Heidegger, M., "Building, dwelling, thinking", *Poetry, Language and Thought* (çeviri: Albert Hofstadter) içinde, s.141-161, Harper&Row Publishers, New York, 2001.

Heidegger, M., "The thing", *Poetry, Language and Thought* (çeviri: Albert Hofstadter) içinde, s.161-185, Harper&Row Publishers, New York, 2001.

Holl S., "Önsöz", *Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular* içinde (Aziz Ufuk Kılıç çev), Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 2014.

Jay, M., *Deneyim Şarkıları: Evrensel Bir Tema Üzerine Modern Çeşitlemeler* (Barış Engin Aksoy, çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2012.

Merleau-Ponty M., *Algılanan Dünya* (Ömer Aygün çev), Metis Yayınları, İstanbul, 2014.

Montaigne, M., *Denemeler (Seçmeler)* (Engin Sunar çev.), Say Yayınları, İstanbul, 2014.

Norberg-Schulz C., *Genius Loci: Towards A Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York, 1980.

Ojalvo, R., "Modernitenin İki Yüzü Arasında Mimarlık: 'Mesken Tutmak'tan Göçebeliğe", Altınyıldız Artun N. ve Ojalvo R., *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek* içinde, s.169-207, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.

Oakeshoot, M., *Experience and Its Modes*, Cambridge University Press, 1966.

Pallasmaa J., *Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular* (Aziz Ufuk Kılıç çev), YEM Yayın, İstanbul, 2014.

Rasmussen, S. E., *Yaşanan Mimari* (Ömer Erduran çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul, 2014.

Sharr, A., *Mimarlar İçin Düşünürler 02: Mimarlar İçin Heidegger* (Volkan Atmaca çev.), YEM Yayın, İstanbul, 2013.

Şentürk, L., *Modüllerin Bedeni*, Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2007.

Şentürk, L., "Peter Zumthor ve Minör Mimarlık", XXI dergi [online], 29 Nisan, 2016, <https://xxi.com.tr/yazilar/peter-zumthor-ve-minor-mimarlik> [erişim tarihi: 03.05.2016].

Vesely, D., *Architecture in the Age of Divided Representation: The Question of Creativity in the Shadow of Production*, MIT Press, Cambridge, 2004.

Williams, R., *Keywords: a vocabulary of culture and society*, Fontana, London, 1985.

Zumthor, P., *Atmospheres: Architectural Environments, Surrounding Objects* [Konferans metni, Almanya (2003)], Birkhauser, Basel, Boston, Berlin, 2006.

Zumthor, P., *Thinking Architecture* [Konferans metinleri derlemesi: California (1988); Slovenya (1991); Finlandiya (1994); Stokholm (1996); İsviçre (1996)], Birkhauser, Basel, Boston, Berlin, 1999.