DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

sanathayat31
mimarlık

sürrealizm mimarlık

Mekân Sanatı

Derleyen/Sunuş:
Nur Altınyıldız Artun

iletişim

SÜRREALİZM/MİMARLIK
Mekân Sanatı
Derleyen/Sunuş: Nur Altınyıldız Artun

Derleyen/Sunuş
NUR ALTINYILDIZ ARTUN

Sürrealizm/Mimarlık

NUR ALTINYILDIZ ARTUN (1955-2019) Mimarlık ve restorasyon eğitiminin ardından, İstanbul'un koruma tarihi konusundaki doktorasını İTÜ'de tamamladı. Mimarlık mirasının anlamlandırılması; kent ve iktidar ilişkileri; mekân ve toplumsal bellek konuları üzerinde çalıştı. Bilkent, İstanbul Bilgi, Bahçeşehir ve Kadir Has üniversitelerinde öğretim üyeliği yaptı. *Mimarlık, International Journal of Art & Design Education* ve *Muqarnas*'ta makaleleri yayınlandı. *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek* başlıklı kitabın eş-editörlüğünü, *Sürrealizm/Mimarlık: Mekân Sanatı* kitabının editörlüğünü yaptı. Ali Artun ile birlikte *Dada Kılavuz*'unu (2018) kaleme aldı ve yayınladı. *e-skop* internet dergisinin editörü.

sanat**hayat**

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun

Hayat kısa, Sanat uzun, Mimarlık sonsuz.
Hipnotize olan lavdan yeni taşa, ve yakında, ah çok yakında,
taştan toza ve ölüme.
Frederick KIESLER

Sanat fenomeni, doğada bulamadığımız bir gerçekliğin mucididir. O, hayatın duyusallığıyla hakikate ulaştıran tek yoldur. Evet ya da hayır yok. Öyle. "Sanat" tabirini ister kabul edin, ister ret; modası geçmiş, aşağılanmış da olsa, gündelik hayat mekaniğimizin sihirbazları nezdinde şimdi itibarsız olan altıncı hissin içinden çıkarak serpilir.
Frederick KIESLER

... unutmamalıyız ki sanatçı-yaratıcı hiçbir zaman kendi hükümranlık alanının sınırları dışına çıkamaz. Alanı, hep kendi hayat deneyimi olarak kalacaktır. Tüm sanat tabii ki var olanın bir soyutlamasından ibarettir. Sanatla hayatı birbirine bağlayan, kişiliğin birleştirici gücüdür. Bu güç açıklanamaz. Anlaşılması için yaşanmalıdır.
Frederick KIESLER

Hayatta olduğu gibi sanatta da sürrealist dava, özgürlük davasının ta kendisi. Özgürlük adına soyut laflar etmek ya da boş sözlerle onu övmek hiçbir zaman olmadığı kadar şimdi ona haksızlık etmek olur. Dünyayı aydınlatmak için özgürlük ete kemiğe bürünmeli ve bunu sağlamak için de her daim *söze* yansımalı, sözde yeniden yaratılmalı.
André BRETON

Derleyen/Sunuş
NUR ALTINYILDIZ ARTUN

Sürrealizm/Mimarlık

MEKÂN SANATI

ÇEVİRENLER
Renan Akman - Nur Altınyıldız Artun
Zeynep Baransel - Ayşe Boren
Elçin Gen - Hanneke van der Heijden
Roysi Ojalvo - Esin Soğancılar
Akın Terzi - Mustafa Tüzel

iletişim

İletişim Yayınları 2058 • sanat**hayat** dizisi 31
ISBN-13: 978-975-05-1647-4
© 2014 İletişim Yayıncılık A. Ş. / 1. Basım
1. Baskı 2014, İstanbul
2. Baskı 2020, İstanbul

•

Dizi Editörü Ali Artun
Yayına Hazırlayan Elçin Gen
Kapak Tasarımı Özlem Özkal - Suat Aysu
Uygulama Hüsnü Abbas
Düzelti Asude Ekinci
Dizin Elçin Gen
Baskı Sena Ofset • Sertifika no. 45030
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 38 46
Cilt Güven Mücellit · Sertifika no. 45003
Mahmutbey Mahallesi, Devekaldırımı Caddesi, Gelincik Sokak,
Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 212.445 00 04

İletişim Yayınları
Sertifika no. 40387
Cumhuriyet Caddesi, No. 36, Daire 3, Seyhan Apartmanı,
Harbiye Mahallesi, Elmadağ, Şişli 34367 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

İÇİNDEKİLER

Teşekkür 9

SUNUŞ / **Mimarlığı Baştan Çıkarmak**
NUR ALTINYILDIZ ARTUN 11

- **Sürrealizm, Şiir, Resim** 12
- **Harikulade, Tekinsiz ve Formsuz** 16
- **Sürrealizm, Mimarlık** 21

Sürrealizm, Modernlik ve Mimarlık

Sürrealizm, Mit ve Modernite
DALIBOR VESELY 59

- **Yeni Bir Mitin Yolunda** 61
- **Olumsuzlamadan Gerçeklik Kaybına** 64
- **Otomatizmin Muğlaklıkları** 67
- **Nesnel Rastlantıdan Rastlantıya** 70
- **Yeni Bir Yaratılış Mitine Doğru** 74
- **Sürrealizm ve Mimarlık** 81
- **Sonuç** 92

Fantezi, Tekinsizlik ve Sürrealist Mimarlık Kuramları
ANTHONY VIDLER 101

Mimarlık ve İkizi
BERNARD TSCHUMI **125**
- **Arzu Mekânları** **127**
- **Performans Mekânları** **136**
- **Sınır Mekânları** **142**
- **Sergi Mekânları** **146**
- **Mimarlık ve İkizi** **153**

Sürrealistlerin Paris'i

Çözünür Kent: Sürrealist Paris Algısı
ROGER CARDINAL **157**
- **Sürrealist Paris** **158**
- **Kent Modelleri** **168**
- **Sürrealizm ve Göstergebilim** **181**

Sürrealist Paris: İçinde Yaşanan Kentin Perspektiften Yoksun Mekânı
DAGMAR MOTYCKA WESTON **187**

Sürrealizm ve Paris'in Aklın Almayacağı Biçimde Süslenmesi
RAYMOND SPITERI **219**

***'Un salon au fond d'un lac'*, Sürrealizmin Ev Hali**
KRZYSZTOF FIJALKOWSKI **245**

Sürrealizm Sergileri

Arzuyu Sahnelemek
ALYCE MAHON **277**

***Exposition Internationale du Surréalisme*, Paris 1938**
UWE M. SCHNEEDE **303**
- **Katılım** **303**
- **Avlu** **306**
- **Sürrealist Sokaklar** **308**
- **Sahnelenen Mekân** **312**
- **Sanat Yapıtları** **317**

- **Sanatçı Sergisi** **319**
- **Tarihsellik ve Tarih** **320**

Duchamp'ın Labirenti: *First Papers of Surrealism*, 1942
T. J. DEMOS **325**
- **Birbirine Dolanmış Mekânlar** **325**
- **Yerinden Edilmişlik ve Mitleştirme** **330**
- **Çerçevesizlik** **340**
- **Duchamp'ın Labirenti** **345**

Breton, Duchamp, Kiesler: 1947 Sergi Politikası
EVA KRAUS **371**

Kiesler'in Mimarlığı

İdeal Tiyatro'nun Peşinde
BARBARA LESÁK **387**

Sonsuzluk ve İndirgeme: Frederick Kiesler'in *Sonsuz Ev*'i
ANTJE VON GRAEVENITZ **399**
- **Sonsuz Mekân** **403**
- **Holizm** **406**
- **Hücre Şekilleri** **409**

Mekân Evi: Yapının Ruhu
BEATRIZ COLOMINA **413**

Sürrealistlerin Mimarlık Üzerine Metinleri

Opera Pasajı
LOUIS ARAGON **437**

Mimarlık
GEORGES BATAILLE **443**

Bir Kentin Aklın Almayacağı Biçimde Süslenmesi Üzerine
PAUL ÉLUARD **447**
- **Sorular** **447**

- **Cevaplar** ... **448**
- **Yorumlar** ... **453**
- **Paris'in Süslenmesi** ... **454**

Art Nouveau Mimarlığın Müthiş ve Yenilesi Güzelliğine Dair
SALVADOR DALÍ ... **457**

Beğenide Belirli Bir Otomatizme Doğru
TRISTAN TZARA ... **469**

Duyusal Matematik – Zaman Mimarlığı
[ROBERTO] MATTA ECHAURREN ... **471**

Sürrealist Mimarlık Manifestosu: Fil Stilline Karşı Bide Stili
IFAN ARP ... **475**

Klesler'in Yumurtası ve Hurafeler Salonu
JEAN ARP ... **477**

Hurafeler Salonu'nun Sihirli Mimarlığı
FREDERICK KIESLER ... **483**

Mimarlık Üzerine Notlar: Mekân-Evi
FREDERICK KIESLER ... **485**

"Sonsuz Ev": İnsan Yapımı Bir Kozmos
FREDERICK KIESLER ... **493**

Modern Mimarlıkta Sözde-İşlevselcilik
FREDERICK KIESLER ... **499**

- **Kat Planı** ... **499**
- **Yaratıcı Dönüşüm Yasası** ... **503**
- **Doğrudan ve Dolaylı Bina** ... **506**
- ***Via Apea* [Maymuna Özgü Yol Yordam]** ... **510**

Dizin ... **513**

Erişmekte zorluk çektiğim makaleleri bana ulaştıran Roysi Ojalvo, Antje von Graevenitz, Gerd Zillner, Nermin Kura, Jim Chasan, Sanem Altınyıldız, Dagmar Motycka Weston, Murat Özdamar, Krzysztof Fijalkowski, Murat Altınyıldız ve Aysu Berk'e teşekkür ederim.

SUNUŞ

Mimarlığı Baştan Çıkarmak

NUR ALTINYILDIZ ARTUN

Sürrealizmin örgütlü bir hareket olarak ortaya çıkışı bundan tam 90 yıl önce gerçekleşti. 11 Ekim 1924'te Paris'te Sürrealist Araştırmalar Bürosu kuruldu, dört gün sonra ilk Sürrealizm Manifestosu yayınlandı. Hemen ardından *La révolution surréaliste* [Sürrealist Devrim] dergisi çıkmaya başladı. Sürrealizm ta baştan kolektif bir girişim olarak örgütlendi: Büro herkese, her türlü katkıya açık olacak, "zihnin bilinçdışı etkinliğini ifade edebilecek formlara dair her türlü bilgiyi" toplayacaktı.[1] Derginin adının işaret ettiği gibi, hedef topyekûn bir devrimdi. İlk sayının önsözü, insana tüm özgürlük haklarını sadece rüyaların tanıdığını beyan ediyordu. Çünkü rüyalar gündelik gerçekliğin telafisi ya da ondan kaçış olmanın ötesinde, zihni farklı bir gerçeklik yaratması için özgür bırakmanın yolunu açıyordu.

Tüm bu girişimlerde başı çeken ve Manifesto'yu kaleme alan André Breton, "sürrealizm" kelimesine yükledikleri anlamı açıkladı: "Kişinin sözlü, yazılı veya başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf halindeki psişik otomatizm. Aklın her türlü denetiminden



Rue de Grenelle'deki Sürrealist Araştırmalar Bürosu'nda, arka sırada Charles Baron, Raymond Queneau, André Breton, Jacques-André Boiffard, Giorgio de Chirico, Roger Vitrac, Paul Éluard, Philippe Soupault, Robert Desnos, Louis Aragon, ön sırada Pierre Naville, Simone Breton, Max Morise, Marie-Louise Soupault. Man Ray'in bu fotoğrafındakiler, farklı bir pozda *La révolution surréaliste* dergisinin 1 Aralık 1924 tarihli ilk sayısının kapağında yer aldılar.

uzak, ahlaki ya da estetik her türlü kaygıdan muaf olarak, sadece düşüncenin dikte ettiği" anlatım.[2] Sürrealistler usa vurulmayan, hızlı, apansız, hatta fevri yaratıcılığın; rastlantıya yer açan oyunculuğun; rüya âleminden ve bilinçdışından beslenen, aklın hükmünü sarsan, arzuyu egemen kılan yeni bir gerçekliğin peşindeydiler. Bu yeni gerçekliğe, Apollinaire'e atıfla, "sürrealizm" adını verdiler.[3]

Sürrealizm, Şiir, Resim

Sürrealizm Manifestosu, Breton'un düzyazı şiiri *Poisson soluble* [Çözünür Balık] ile birlikte yayınlandı. Zaten şiiri, şiir-

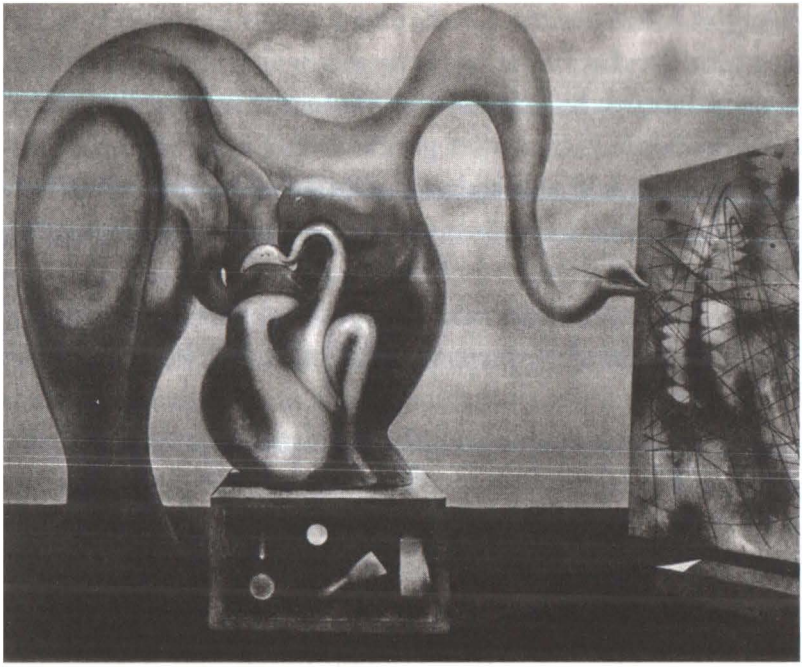
selliği esas alıyordu. "Katlanmak zorunda kaldığımız sefaletin mükemmel telafisi şiirdedir [...] Mesele, şiirsel hayal gücünün kaynaklarına dönmek, daha da önemlisi orada kalmaktı."[4] Sürrealist eylemleri icra edenler öncelikle şairler ve yazarlardı. Dolaysız, vasıtasız, yapmacıksız ifadeye en elverişli mecrayı dil sunuyordu: "olabildiğince hızlı biçimde söylenen, eleştirel yetilerin devreye girmediği, dolayısıyla en ufak bir ket vurmanın izini taşımayan, *konuşulmuş düşünceye* olabildiğince yakın" otomatik yazı.[5] Denebilir ki, sürrealizm, "bilincimizin bilmediği, işitilmek için çırpınan" cümleleri duyabilmenin yollarını arama çabalarından doğdu.[6] Ayrıcalıklı mecrası otomatik yazı idi.

Tıpkı cümleler gibi, "sürrealist imgeleri de insan kendisi canlandıramaz; bunlar kendiliğinden, zorbalıkla gelir ona. İnsan onları kovalayamaz, çünkü irade aciz kalmıştır ve artık melekeleri kontrol edemez".[7] Breton Manifesto'da imgelerden söz etse de, resim konusuna değinmez. Ama *La révolution surréaliste*'in ilk sayısında Max Morise otomatizmin görsel sanatları dışarıda bıraktığını; imgeler sürrealist olsa bile ifadelerinin sürrealist olamayacağını dile getirir. Rüyaları ya da sanrıları dile dökmek isteyen yazarın belleğinde hazır bulduğu sözcüklerde var olan kendiliğindenlik, görsel ifadede kaybolur; zihnindeki imgeleri resmetmeye girişen sanatçının edinmiş olduğu beceriyi bilinçli olarak kullanması içtenliği sekteye uğratır. Morise'e göre, düşünce akışı durdurulamaz ve dönüp ona yeniden baktığınızda imge ister istemez değişir, bozulur.[8] Derginin üçüncü sayısında ise Pierre Naville sürrealist resim olamayacağını vurucu bir biçimde adeta ilan eder: "Herkes bilir ki *sürrealist resim* diye bir şey yok. Ne elin rastgele hareketine bırakılan kurşunkalemin izleri, ne rüyadaki formları dönüştüren imgeler, ne de fantastik hayal ürünleri betimlenebilir."[9] Morise ve Naville, her ikisi de resmin tasarlama, zihinde kurma, uygulama sü-

reçlerinden dolayı otomatizme, içten gelen denetimsiz üretime uygun olmadığı görüşündedir.

1925-27 yılları arasında yine *La révolution surréaliste*'te yayınladığı "Sürrealizm ve Resim" başlıklı dört makaleyle bu savlara karşılık veren Breton, imgeleri saptama gereksiniminin hep var olduğunu; imgelerin konuşulan dilden daha yapay olmayan, onun kadar sahici bir dil oluşturduğunu teslim eder.[10] Breton'a kalırsa, mesele bu dil değil, temsil ettiği gerçekliktir; sanatın sadece dış dünyada var olan gerçekliği model almasıdır. Sürrealist sanatçı gerçeklikle imge arasındaki bağı koparmalıdır; sihirli becerisini *katıksız içten gelen modcl* için kullanmalı, kendi iç dünyasını görsel imgelerle canlandırmalıdır. Şairler bunu başarmıştı: Rimbaud "gölün dibindeki bir oda"dan söz ettiğinde kimse şaşırmıyordu ama yine de bu herkes için sanal bir imgeydi.[11] Sonra Breton'a göre bir mucize gerçekleşti. Sürrealist de dahil olmak üzere, hiçbir etiketin tanımlamaya yetmediği Picasso, o zamana kadar saf hayal âleminde kalan fantastik imgeleri maddeselleştirmeyi başardı. Sonra başkaları onu izledi: Braque, de Chirico, Picabia, Ernst, Man Ray, Masson, ardından Miró, Arp, Tanguy...

Louis Aragon ve Max Ernst, 1930'larda sürrealist resme dair iki etkili yazı kaleme aldılar: "La peinture a défi" [Resme Meydan Okuma] ve "Au-delà de la peinture" [Resmin Ötesinde].[12] Kullandıkları başlıklardan da anlaşılabileceği gibi, her ikisi de mecra olarak resmi yeniden tartışmaya açarak, Dadacılardan onlara miras kalan kolajı öne çıkardılar. Ressamın resim yapma tekniğine bağlı kalmaktan kurtulmasıyla birlikte, Aragon'a göre herkes 'ressam' olabilecekti; tıpkı sürrealistlerin ataları kabul ettikleri şair Lautréamont'un herkesin şiir yazabileceğini düşünmesi gibi.[13] Aragon, sürrealist kolajın mucidi olarak bellediği Ernst'in, fotoğraf parçaları, çizim ve resim kullanarak yeni ve fantastik gerçeklik-



Max Ernst, *Sürrealizm ve Resim*, 1942.

ler yarattığını anlatır. Onun, fragmanları tam anlamıyla yerlerinden ederek, birbiriyle ilgisi olmayan parçalarla başta ait olduklarından farklı gerçeklikleri temsil ettiğini dile getirir. Ernst ise sürrealist kolajın işleyişini çok daha basit terimlerle tarif eder: "görünüşte ilişkisiz iki gerçekliğin, hiç olmadık bir düzlemde eşleşmesi". Ernst birbirinden uzak gerçekliklerden söz ederken, Lautréamont'un sürrealistlerce sık sık yinelenen dizesine atıf yapıyordu: "bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin bir teşrih masası üzerinde tesadüfen buluşması kadar güzel". Ernst'e göre bu durumda şemsiye ile dikiş makinesinin yapabilecekleri tek şey vardı: sevişmek.[14] Aklın ilişkilendirmekte zorlanacağı denli uzak ve farklı gerçeklikleri özgür bırakılan arzu biraraya getiriyordu.

Nesnelerin yalnızca imgeleri ya da temsilleri değil, kendileri de sürrealist duyarlıkta karşılık buluyordu. Başta Duc-

hamp'ın hazır-nesnesi olmak üzere, sürrealistlerin Dada'dan devraldıkları bir başka usul de, geleneksel sanat kategorileri dışında kalan bulunmuş nesnelerle asamblajlar, 'heykeller' oluşturmaktı. Sürrealistler gündelik hayatta kullanılan sıradan nesnelerdeki sıradışılığı keşfettiler. Önlerine çıkan herhangi bir nesnenin biçiminde, işlevin açıklamaya yetmediği, belki de onu üretenlerin bilinçaltından çıkan irrasyonel fazlalığın iç dünyalarında saklı duran bir şeylere karşılık geldiğini fark ettiler.[15] Nesnelerle tinsel bir temas kurarak onları düş imgelerine dönüştürdüler; böylelikle bastırılmış arzuları, fantezileri, hatta sapkınlıkları canlandırdılar.

Ortak bir estetikten söz etmenin güçlüklerine karşın, resim de, heykel de, kolaj da, bulunmuş nesne de, fotoğraf da sürrealist sanatın içinde yerlerini aldı. Onların temsil ettiği 'gerçeklik', gizli arzulara, gömülü anılara göre bilinçdışının biçimlendirdiği öznel bir algının gerçekliği idi.

Harikulade, Tekinsiz ve Formsuz

Bilinçdışına erişimi sağlayacak olan otomatizmin saflığı, olası tüm yararcı kullanımlardan uzak kalmasının yanı sıra, hiçbir estetik kıstasa bağlı olmamasından ileri geliyordu.[16] Breton da zaten resim üzerine yazdığı makalelerde sürrealist bir estetikten söz etmez. İlk Manifesto'da 'harikulade' olanın güzelliğine değinir.[17] Harikulade, doğal işleyişte bir kopukluğa, akılcı nedensellikte bir kırılmaya işaret eder. Dolayısıyla, sürrealistler için gerçeğin hükümsüz kılınmasıyla ilişkilenir. Aragon, "eğer gerçeklik bariz olarak çelişkinin yokluğu ise, harikulade, gerçek olanın içinde çelişkinin patlak vermesidir" diye yazar.[18] Daha sonraları ise harikuladenin elbette *bir* gerçekliğin reddedilmesinden doğduğunu ve bu reddedişten de yeni bir gerçeklik ortaya çıktığını ekler.[19]

Breton Manifesto'da harikuladeye iki örnek verir: romantik harabeler ile modern vitrin mankenleri. Bunların ortak yanları, birbirine karşıt kavramlar olan canlı ile cansızı, doğal ile insan yapısını kendi içlerinde barındırmalarıdır. Birkaç yıl sonra, 1930'da, İkinci Sürrealizm Manifestosu'nda sürrealizmin en bilinen tanımlarından birini yaparken, yine karşıtlıkları içerme haline değinir: "Zihinde öyle bir nokta vardır ki, orada hayat ve ölüm, rüya ve gerçek, geçmiş ve gelecek, dile getirilebilen ve getirilemeyen, yüksek ve alçak artık karşıt olarak algılanmazlar. Sürrealistler için bu noktayı bulma ve saptama umudu kadar teşvik edici başka bir saik bulunamaz."[20] Breton'un iflah olmaz idealizmine karşı çıkıp 1929'da gruptan ayrılan ve *Documents* adlı derginin çevresinde Breton'unkine muhalif bir oluşum yaratan Georges Bataille'a göre de, "iyilik ve kötülük, acı ve sevinç", "ilahi coşku ve aşırı dehşet", "hayatın direnmesi ve ölümün çekimi", "varlık ve yokluk" birbirlerine karşıt sayılmazlar.[21]

Sürrealist eserleri açıklamaya yarayan psişik süreçlerden bir tanesi Freud'un tekinsizlik kavramı: bastırıldığı için yabancılaşmış aşina bir imge, nesne ya da kişinin geri gelmesi. Özneyi kaygılandıran, nesnenin anlamını muğlaklaştıran geri gelişin etkilerinden birisi, gerçek olan ile hayal edilen arasındaki belirsizliktir. Bir diğeri ise psişik gerçekliğin fiziksel gerçekliği ele geçirmesidir. Her ikisi de sürrealizmin başta gelen hedeflerinden. Bir başka etki, canlı ile cansız olanın karışması, ki bu da sürrealistlerin sık kullandıkları oyuncak bebekler, vitrin mankenleri, robotlar için geçerli olan bir belirsizlik hali. Hal Foster, sürrealizmi tekinsizlik kavramı üzerinden değerlendirir; harikuladenin tekinsizin ta kendisi olduğunu öne sürer.[22]

Breton'un otobiyografik unsurları hafızasındaki ve hayalindeki öğelerle birleştirdiği romansı *Nadja*'nın son cümle-

si: "Güzellik SARSICI olacak ya da hiç olmayacak."[23] 1934'te *Minotaure*'da yayınladığı ve güzelliğin deneyimlenmesini erotik hazla ilişkilendirdiği denemede Breton, doğası gereği, sarsıcı güzelliğe mantığa uygun kanallardan erişilemeyeceğini dile getirir. Ona ancak histeri ve hezeyan yoluyla varılacağını ima eder. Zaten 'sarsıcı' sözcüğü de histeri benzeri durumlarda bedenin istemdışı kasılmalarından türer.[24]

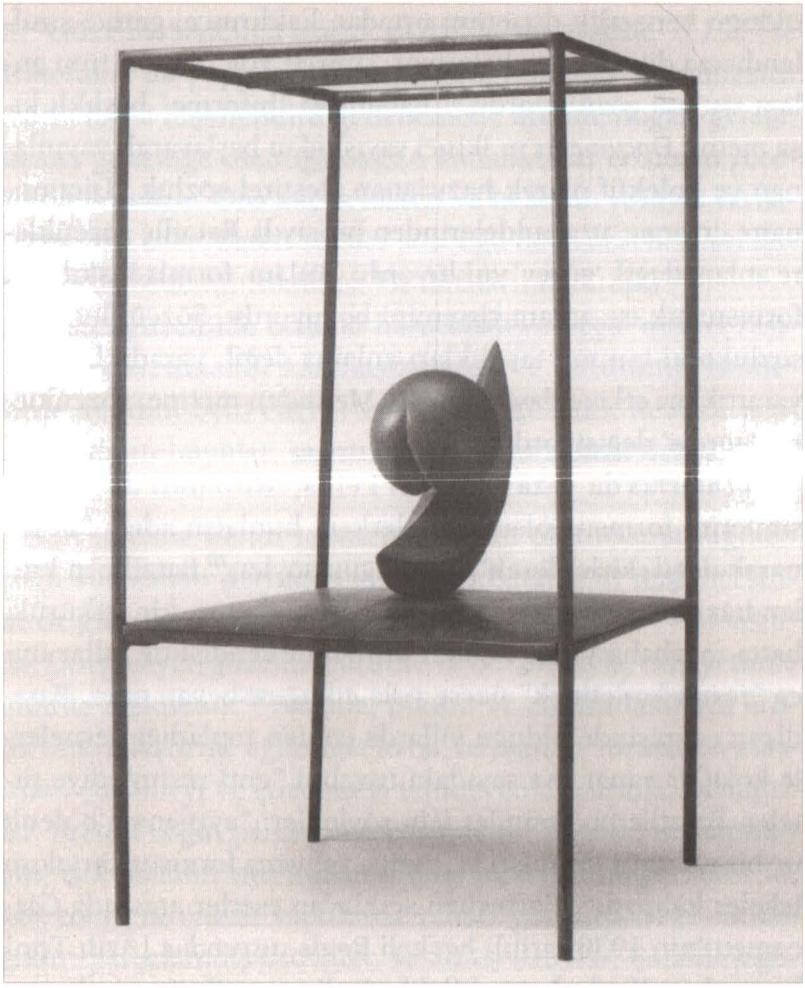
Sarsıcı güzellikle birlikte harikuladeye özgü 'nesnel rastlantı', beklenmedik karşılaşmalarda ve bulunmuş nesnelerde kendini belli eder. Hem sarsıcı güzellik hem de nesnel rastlantı büyüler, şaşırtır, hatta kimi zaman dehşete düşürür.

Sürrealizme kendi içinden meydan okumasına rağmen çoğu sürrealisti derinden etkileyen Bataille'ın düşüncesinde de güzelliğin yeri vardır ama yalnızca tükenme noktasında. Dolayısıyla, güzellik çürüme ve bozulmayla, nihayetinde ölümle ilişkilenir.[25] Bataille, Breton ve etrafındakilerin erotik estetikleştirme eğilimine karşı, bayağılığı 'formsuz'a ulaştıran, çürümeyi ve çözülmeyi tetikleyen unsur olarak olumlar. Breton ışığın parıltısının peşindedir, Bataille ise karanlığın; ışık metaforunu kullansa bile, bu öylesine parlaktır ki, kör eder. Sürrealist yapıtlarda vahşet görüntüleri eksik değildir: parçalanmış bedenler, kesilmiş uzuvlar. Bataille'a göre ilkel mimetik dürtünün kökeninde imha etmenin hazzı, kirletmenin keyfi vardı. Ve bu tahripkâr saplantı sonradan yapıcı bir temsile dönüşmüyor, tam aksine, sürüp gidiyordu.[26] Hatta, çizenin kendi organlarına yöneliyordu. Mesela, mağara resimlerinde hayvan figürleri giderek mükemmelleşirken, insan figürleri biçimsizleşiyor, kimi uzuvları eksiliyordu. Sanatın özünde insan formunun bozulması vardı; sanatın başlangıcı form değil, *informe* idi, formsuzdu. Formsuz, hiçbir şeye benzemiyordu. İdeal bir modelin kopyalandığı ama örnek ile temsilin birbirinden ayırt edilebilir

olduğu benzerlik düzenini ortadan kaldırınca, geriye sınıflandırma diye bir şey kalmıyor, sınırlar yok oluyor, tüm anlam sistemi çözülüyordu.[27] Bataille'ın "Informe" başlıklı kısa metni, *Documents*'ın ikinci sayısından başlayarak yayınlanan ve kolektif olarak hazırlanan eleştirel sözlük "Dictionnaire critique"in maddelerinden birisiydi. Bataille sözcüklere anlam değil, 'görev' yüklüyordu. Anlam, formla ilişkiliydi; formsuzluk ise anlam sistemini bozuyordu. Sözcüklerin bu sözlükteki tanımı, taşıdıkları anlama değil, yaradıkları işe, yarattıkları etkiye dayanıyordu. Metinden metine, sözcüklerin 'görevi' değişiyordu.

Documents'da yazan Michel Leiris, Miró'nun düşsel resimlerini formsuz olarak nitelerken, bunların adeta "boyanarak değil, kirletilerek" yapıldığını söyler.[28] Bataille'ın kullandığı çürümeye dair metaforlar arasında toz, kir, tükürük, hatta mezbaha vardır. Zaten Miró'nun kendisi de yıllar önce "resmi katletmek" üzere yola çıktığını beyan eder. Bataille'ın çevresinde olduğu yıllarda çöpten topladığı nesnelerle kolajlar yapar. Az sayıdaki tuvalini "anti-resim" diye niteler. Bataille bu resimler için şöyle der: "ayrışmayı o denli uç bir noktaya taşımıştı ki, geriye yalnızca formsuz birtakım lekeler kalmıştı". Formsuzu açıklayan eserler arasında Giacometti'nin 1930 tarihli heykeli *Boule suspendue* [Asılı Top] başı çeker. Yatık duran hilal biçimli parça ile üzerinde sarkaç misali asılı duran üzeri yarık top neredeyse birbirlerine değerken cinselliği çağrıştırırlar. Hilal sanki dişildir ama bir yandan da fallik bir bıçağı andırır; üstünde hareket eden top ise eril gibidir ama aynı zamanda yarığı dolayısıyla dişildir de. Tam da Bataille'ın formsuzun 'görev'ine ilişkin olarak tarif ettiği, kategorilerin içini boşaltma, sınırları geçersiz kılma durumu.[29]

Breton karşıtlıkların kavuşmasını, uzlaşmasını öngörüyordu, Bataille çözülmesini.[30] Sürrealistler türlü teknikler



Alberto Giacometti, *Boule suspendue* [Asılı Top], 1930-1931.

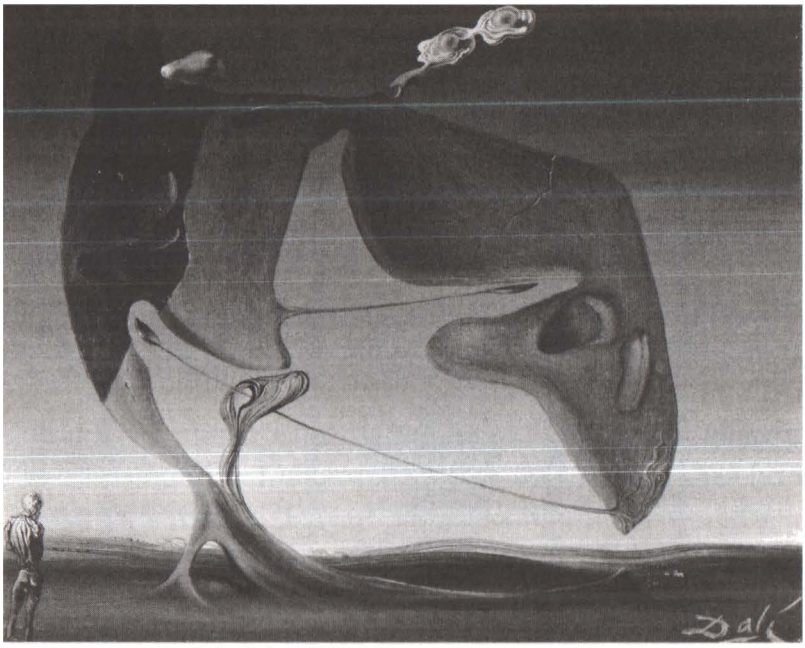
kullanarak, bilinçdışının içeriğine ve işleyişine dair şiirsel bir temsilin peşine düştüler; ama öte yandan da temsili bozup çözmenin, şiddeti salıvermenin yollarını aradılar.[31] Bilinçdışına özgü mekanizmaları rüyalar yoluyla anlamaya çalıştılar. Rüyaların şiirselliğine daldılar ve oradaki estetik ve eleştirel potansiyeli ortaya çıkarmayı denediler. Dünyanın görünen yüzünün gerisinde bekleyen harikuladelikleri gös-

termeye giriştiler. Ve çürüyüp yok olmanın eşiğindeki güzelliği...

Sürrealizm, Mimarlık

Sürrealizmin, zihnin derinliklerindeki tuhaf güçleri harekete geçirerek, şiirsel hayal gücünün kaynaklarına dönerek yaratmaya giriştiği yeni ve saf ifade tarzının mimarlıkta tam bir karşılığı olduğu söylenemez. 2000'lere gelene kadar mimarlık ve sürrealizm konusunda yapılmış en kapsamlı yayın sayılan *Architectural Design* dergisinin 1978 tarihli özel sayısının editörü ve yazarlarından Dalibor Vesely, mimarlığın "hiçbir zaman resim, heykel ve sürrealist nesneler gibi sürrealist düşüncenin ayrılmaz bir parçası" olmadığını yazar; Kenneth Frampton'a göre de "mimarlıkta sürreel diye bir şey olmadığı ileri sürülebilir".[32] Tıpkı yıllar önce Naville'in sürrealist resim için söylediği gibi... Bernard Tschumi aynı dergideki yazısında sürrealistlerin mimari mekân –boşluk– ile değil, nesne olarak mimarlıkla, onun şiirsel esiniyle ilgilendiklerini yazar.[33] Yani ona göre yapılar da bir bakıma 'bulunmuş nesneler'dir. 2005'te *Sürrealizm ve Mimarlık* başlıklı başka bir derleme hazırlayan Thomas Mical de mimarlığın sürrealizmde "gerçekleşmemiş bir vaat" olduğunu dile getirir.[34]

Bir sürrealist metin ya da sürrealist resim gibi bir sürrealist mimarlıktan söz edemeyiz. Resmin bile sürrealizmin öngördüğü saflığa erişip erişemeyeceğinin bunca tartışıldığı yerde, inşa etme gereklerinin, işe yarama zorunluluklarının, uzun tasarım süreçlerinin, düşüncenin rasyonel kısıtlamalarının 'gerçekliğini' yansıtan mimarlığın sürrealizminden söz etmek zordur. Hele ki mimarlıkta akılcı işlevselliğin egemen olduğu, arzuları ifade edecek bezemenin 'suç' kabul edildiği, evin bir ikamet makinesi sayıldığı, görme-



Salvador Dalí, *Sürrealist Mimarlık*, 1932.

nin öne çıkıp öteki duyuların bastırıldığı o yıllarda... Sürrealistlerin modernist mimarlığa keskin muhalefeti ve rüyalarındaki, hayallerindeki, anılarındaki, deneyimlerindeki kente, mimarlığa, mekâna dair ifade ettikleri farklı bakışlar tam da bu nedenle, önemli. Bu bakışlar Dalí, Tzara ve Matta gibi sürrealistlerin mimarlığa değindikleri metinlerde; Breton ve Aragon'un Paris anlatılarında; resimlerde, mesela de Chirico'nun kent peyzajlarında; oynadıkları oyunlarda; kolektif olarak yarattıkları sürrealist sergi mekânlarında; kâğıda dökülen ama çoğu gerçekleşmeyen, Kiesler'in mimari tasavvurlarında belirir. Ve egemen olan mimarlık düşüncesine ve pratiğine meydan okur; onun yücelttiği biçimcilik, işlevsellik, bütünlük, bitmişlik, yenilik, hatta temizlik gibi kimi değerleri alaşağı eder. Onların yerine mitleri, başlangıçları, arzuları, duyuları, rastlantıları koyar.

Sürrealistler mimarlık üzerine doğrudan söz söylediklerinde, resim konusunu tartıştıkları zamanlarda olduğu gibi, birbirlerinden farklı düşünürler. Breton 1935 yılında Prag'da verdiği konferansta sürrealist nesneyi tartışırken, Hegel'in sanat yapıtına dair görüşlerine geri döner: Tinin hakiki sanatı şiirdir. Şiir, maddenin yükünden bağımsızdır ve diğer tüm sanatlardan üstündür, ayrıca onların tümüne nüfuz eder. Sonra müzik, resim, heykel ve en sonda da mimarlık gelir. Duyularımıza ya da hayallerimize hitap eden şiir, tinsel hayatın güçlerini bilincimize taşır. Kasıtlı olarak bir "gölgeler, hayaletler, kurmaca benzerlikler dünyası" yaratır.[35] Derecelendirmenin öteki ucunda yer alan mimarlık ise maddenin ağır yükünü taşır. Onunki, somut varlıkların, katı gerçekliklerin, cismani formların dünyasıdır.

Breton'a göre romantiklerle birlikte şiirin öteki sanatlar üzerindeki, özellikle de resim üzerindeki etkisi öylesine arttı ki, şiirin tinselliği açığa vurma amacını resim de paylaşır oldu. Dış dünyadaki formları aktarmaktan kurtulan resim, zihindeki imgenin temsiline yönelince, iki mecra, şiir ve resim, sanki bir oldu. Arkadan heykel geldi. Breton için asıl şaşırtıcı olan, sanatlar içinde en geride kalan mimarlığın da bu yönde gelişmesi, neredeyse başı çekmesi idi. 20. yüzyılın başında Art Nouveau mimarlık, "ideal olana duyulan arzuyu" beklenmedik bir güçle temsil etti.[36] Buna ilk değinen, yazdığı tutkulu bir makaleyle Salvador Dalí oldu. Dalí için Art Nouveau yapılar "somut ve çılgınca arzuları cisimleştiren mimari"ydi."[37]

Breton, 19. yüzyılın sonlarında Fransa'nın Drôme bölgesinde posta dağıtıcılığı yapan eğitimsiz Postacı Cheval'in, 40 yıl boyunca tek başına uğraşarak, yalnızca rüyalarında bulduğu esinle evinin arka bahçesinde inşa ettiği, hiçbir işe ya-

ramayan *Palais Idéal*'i mimarlıkta akıldışılığın somut göstergesi olarak kabul eder. Bu yapı herkesin şiir yazıp resim yapabileceği bir düzende, adeta herkesin mimar olabileceğinin bir kanıtıdır. Breton bununla kalmaz, akılcılığın ve işlevselciliğin şahikası olan Le Corbusier'nin mimarlığında bile akıldışı kimi unsurlar bulunduğunu öne sürer. Bunları, şiire özgü olduğu sanılanın, eninde sonunda işlevsellik gerekçesinin arkasına saklanan mimarlığı da ele geçireceğinin işaretleri olarak kabul eder.[38] Bataille, o kadar iyimser değildir.

Georges Bataille

Denis Hollier, Bataille'ın mimarlığı gerek düz anlamıyla, gerekse bir metafor olarak ele aldığı yazılarını inceler.[39] Bataille için mimarlık otoriter hiyerarşilere içkindir. Kendisi hiyerarşik olmanın yanı sıra, hiyerarşileri simgeler, kurar ve korur. Mimarlığın kökeninde ne ev vardır, ne tapınak, ne de mezar. Onun kökeninde hapishane vardır. Bu, Foucault'nun gören, denetleyen hapishanesinden farklıdır. Görmek için değil, görülmek için inşa edilir. Görkemlidir, gösterişlidir. Böyle bir mimarlık insanı baskı altında tutar, susturur, ona form verir. Anıtlar bu yüzden insanın hakiki efendileridir. Kalabalıkların Bastille'e saldırısı başka türlü açıklanamaz; nefret ve şiddet bu yüzden anıtlara yönelir. Bataille'ın mimarlığı hapishane olarak görmesinin altında yatan neden, insanın kendi formunun onun ilk hapishanesi olmasıdır. Bu nedenle Bataille, başı olmayan efsanevi yaratık Acephalus'a kapılır, çünkü ona göre insan başından kurtulduğunda bedeninin cenderesine sıkışıp kalmaktan kurtulur.[40] Akıldan da...

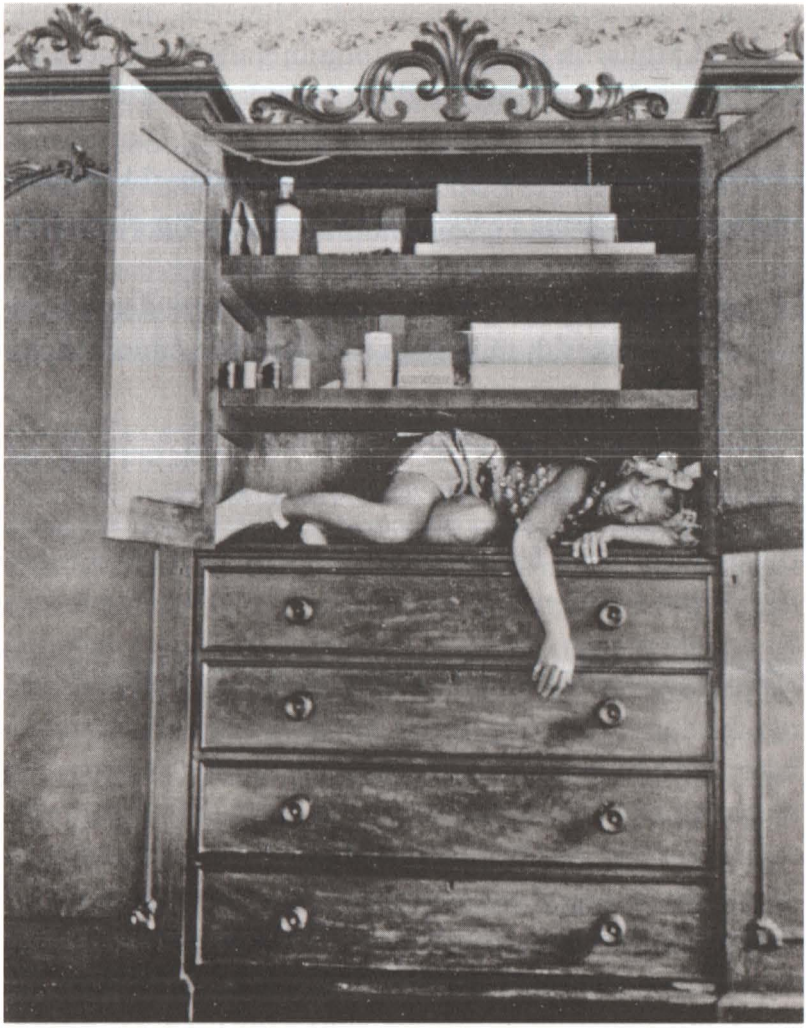
Bataille'ın yazıları mimarlığın temsil ettiği yapıyı sökmeye, en azından onda gedikler açmaya yöneliktir; mimarlığa karşı bir tavır almadır.[41] *Documents*'da yayınlanan "Dicti-

onnaire critique", Bataille'ın yazdığı "Mimarlık" maddesiyle başlar.[42] Mimarlık toplumun ruhunun ifadesi gibi görünür ama aslında bir tuzaktır. Sunduğu imgeyle mimarlık, toplumu ifade etme kisvesi altında, onu ele geçirir. Onu düzene sokar. Ona egemen olur. Çünkü aslında mimarlıkta ifadesini bulan, buyurma ve yasaklama gücüne sahip olan otoritedir. Katedralin ve sarayın formu aracılığıyla kilise ve devlet kalabalıklara sesini geçirir, onlara suskunluk dayatır. Yani, aslında mimarlık toplumun ruhunu ifade etmez; toplumu boğar.[43]

Kaybedilen Evin Arayışında: Dalí, Tzara, Matta

Duyusallığın akılla fethedildiğini ilan eden pürist Le Corbusier, işleve dayanan bir mimarlıktan, saf formlara dayanan bir estetikten dem vururken, 1923'te evi bir ikamet makinesi olarak tanımlar.[44] Onun evi büyük saydam yüzeyleriyle içeriyi dış dünyayla birleştirmeyi amaçlar. Görmeyi ayrıcalıklı kılar; mahremiyeti ortadan kaldırır. "Sanki Le Corbusier'nin mimarlığı mitolojik biçimleniş olarak 'ev'in sona erdiği noktada başlar": Walter Benjamin böyle der.[45] Breton için onun mimarlığı "kolektif bilinçdışının en mutsuz rüyasıdır".[46] Dalí'ye göre ise, "ağırlığı yüzünden binlerce mimarda ve sanatçıda hazımsızlık yaratır".[47] Sürrealistler Le Corbusier'nin modernist mimarlığını yererler çünkü onlar evin düşüncelerle, düşlerle, hatıralarla, arzularla var edildiğine inanırlar. İnsan evde kendi iç dünyasına dönebilmeli; hayallere dalıp düşler kurabilmelidir. Mahremiyete izin veren kuytu köşeler bu yüzden değerlidir.[48]

Sürrealist sanatçı Louis Soutter 1936'da *Minotaure*'da yayınlanan bir makalesinde, gelecekte evlerin yarı saydam camdan yapılması gerektiğini; pencereye, dışarıya bakmaya gereksinim olmadığını söyler. Le Corbusier aynı dergide



Claude Cahun, *(Dolapta) Otoportre*, 1932 civarı.

ona yanıt verme, karşı görüşlerini açıklama gereğini duyar. Ona göre Soutter'nin düşünceleri "bir kullanım nesnesinin yerine bir duygu nesnesi koyma tehlikesini taşır".[49] Le Corbusier'nin tehlike olarak kabul ettiği, tam da sürrealistlerin evde aradığı niteliklerdir: yalnızca görsel değil, aynı zamanda duyusal ve tensel olan; arzuları, hazları, kaygıları, hatta

korkuları barındıran bir mekân. Breton az bilinen bir şiirinde evi sürrealizmin tüm yaratıcı ilkelerini içinde taşıyan yer olarak niteler; onun labirentvari yapısını bilinçdışı dünyanın simgesi olarak kabul eder.[50]

Breton sürrealizmden hemen önce gelen kimi yapılara bakarak, gerçekliğe, akla, yararlılığa meydan okuyan, arzuları özgür bırakan, rüya imgelerini canlandıran, 'şiirselleşmiş' bir mimarlığın pekâlâ mümkün olabileceğini savunur. Böyle bir mimarlığı Salvador Dalí, zaten Art Nouveau yapılarda, özellikle de kendisi gibi bilinçdışından ve sanrılardan beslenen sıradışı bir Katalan olan Antoni Gaudí'nin yapılarında keşfetmiştir. 1933'te *Minotaure*'da yayınladığı yazısında, Man Ray'in fotoğrafları eşliğinde, bu yapıların "müthiş ve yenilesi" güzelliğini anlatır.[51] Dalí mimarlığın yeniden bir "sevgi nesnesi" olarak deneyimlenmesini ister. "Yenilesi mimarlık" derken, çocukluktaki narsistik hale dönüşe dair saplantılı bir fikre dayanır; arzunun kaynağı buradadır. Çocuk sevgi nesnesini ağzına alıp yutmak, kendine katmak ister. Freud'a göre "sevgi nesneleri" ile ilişki hep insanın kendi bedeninin ve annesinin bedeninin simgesel anlamları üzerinden kurulur. Mimarlık da öncelikle bedenle ilişkilenen, ev, mağara ve mezar gibi mekânlarla anlam yüklenir; mimarlığa dair arzuları bu bağlantılar koşullandırır.[52] Dalí'ye göre "hiçbir kolektif çaba, Art Nouveau yapılar kadar saf ve rahatsız edici bir düşler dünyası yaratmamıştır. Mimarlık ürünleri olmalarının yanı sıra, katılaşmış arzuların hakiki tezahürleridir. Onların sert ve amansız otomatizmi gerçekliğe duyulan nefretle ideal bir dünyaya sığınma gereksinimini ele verir, tıpkı çocukluğa özgü nevrozlarda olduğu gibi."[53] Art Nouveau yapılara dair yazısını şöyle bitirir: "Güzellik yenilesi olacak ya da hiç olmayacak."

Tristan Tzara 1933'te, Roberto Matta da 1938'de, evi makineye dönüştürürken ikamet etmeyi imkânsız kılıp, insanı

'evsiz' bırakan modernist mimarlığa karşı *Minotaure*'da birer yazı yayınlarlar.[54] Tzara modern konut tasarımının "iğdiş edici estetiğini" eleştirirken, onu bir saplantı ya da ceza olarak niteler. Metne Man Ray'in cinsel organları çağrıştıran şapka fotoğrafları eşlik eder. Bu fotoğraflarda şapka, baş ve bilinçdışı birbirine eklemlenir. Tzara'ya göre, arzular özgür bırakıldığında, 'rahim-içi mekânı' ile özdeşleşen bir mimarlık elbet ortaya çıkacaktır, iş ki mimarlık burjuvaziye hizmet etmekten kurtulsun. İnsan, karanlık, yumuşak, onu sarıp sarmalayan mekânlarda, doğmadan önce ana rahminde bulduğu rahatlığa yeniden kavuşacaktır. Çünkü ancak öyle bir mimarlık insanın yalnızca bedensel değil, duygusal esenliğini sağlayabilir. Matta'nın da yine ana rahmine özlemle ilişkilendirdiği ev, insanın fiziksel gereksinimlerine değil, ruh haline yanıt vermek üzere tasarlanır. "İnsan, kendisini nemli duvarlarla saran, annesinin sesini duyduğu ve kalp atışlarını hissettiği başlangıcına özlem duyar [...] Şekillerini kaybedip psikolojik korkularımızla eşleşen ıslak duvarlara ihtiyacımız var."

Dalí, 1944'te yazdığı romanı *Hidden Faces*'da [Gizli Suratlar] tutku mimarlığından; acının merdivenlerinden, arzunun kapılarından, kaygının sütunlarından, kıskançlığın sütun başlıklarından, mest edici esrimenin tonozlarından ve kubbelerinden söz eder.[55] Mimarlık öğelerine duygular yükleyerek, bir anlamda Tzara ile Matta'nın, insanın ruhsal gereksinimlerini öne çıkaran, katı işlevselciliğe karşı bir mimarlığa özlemlerini yineler.

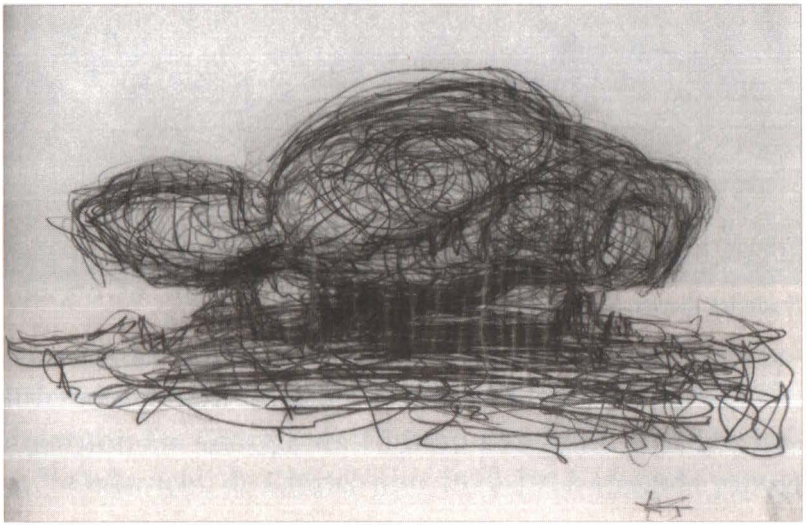
Mimarlık tarihçisi Anthony Vidler, sürrealistlerin tarif ettiği ana rahmini çağrıştıran evleri değerlendirirken, Freud'un "bir insan ne zaman bir yerin ya da bir ülkenin düşünü kurar ve düş kurmayı sürdürürken kendine, 'bu yer bana tanıdık geliyor, daha önce burada bulundum' derse, o yeri annesinin cinsel organları ya da bedeni olarak yorum-

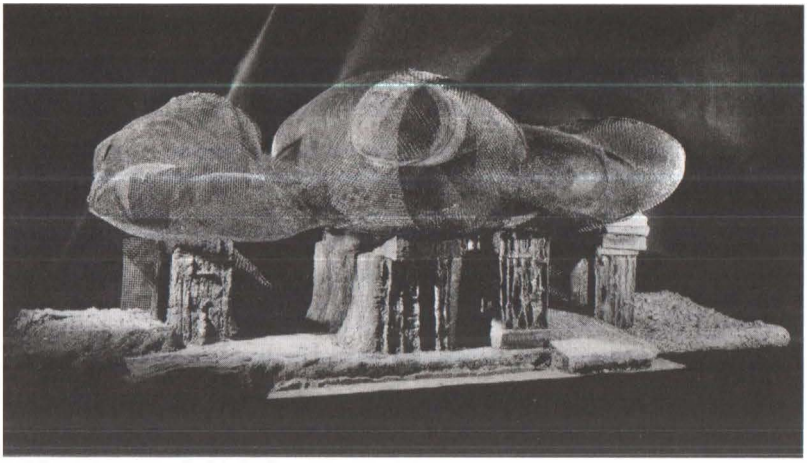
layabiliriz" sözlerine değinir. Ve yine Freud'a atıfla, buraları aynı zamanda tekinsiz olarak niteler. Çünkü bir yandan ana rahmini, yani gerçekleşmesi imkânsız arzuları, bir yandan da mezarı, yani diri diri gömülme korkularını barındırırlar.[56]

Frederick Kiesler'in Mimarlığı

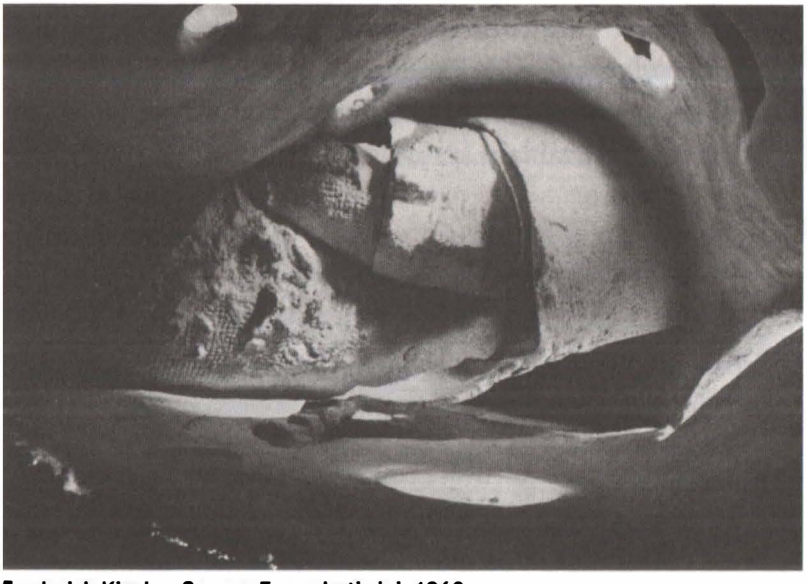
Her ne kadar örgütlü, uzun soluklu bir hareket olsa da, sürrealizm çevresinde siyasal görüş ayrılıkları, bireysel anlaşmazlıklar, hatta düşmanlıklar eksik olmadı. Buna karşılık, sürrealist hareket ona hiçbir zaman tam da dahil olmayan çok sayıda sanatçıyı etrafında tutmayı başardı. Sürrealist sayılmasalar da Marcel Duchamp ve Frederick Kiesler, sürrealizme ciddi katkıda bulunanlar arasında başta gelir. Aslında Kiesler kendi tek kişilik hareketini temsil eder: *Correalism*. Korealizmle kastettiği, insanla onu kuşatan doğal ve teknolojik çevreler arasındaki sürekli etkileşimdir.

Frederick Kiesler, *Endless House* [Sonsuz Ev], çizim, 1956.





Frederick Kiesler, Sonsuz Ev, maket, 1958.

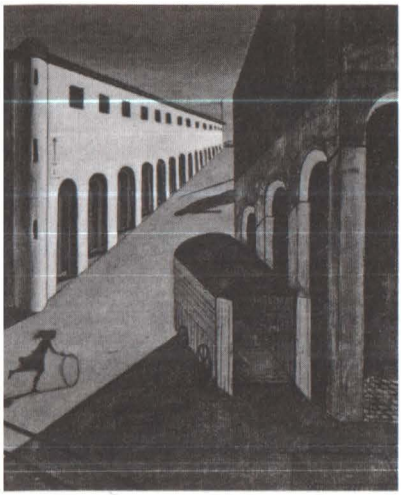


Frederick Kiesler, Sonsuz Ev, maketin içi, 1960.

Kiesler'in 1924'ten 1965'e kadar üzerinde çalıştığı *Endless House* [Sonsuz Ev], sürrealist mimarlığın gerçekleşmemiş paradigmatik 'yapısı' sayılır. İç içe geçen küremsi kabuklardan oluşan strüktürü, dik açısı olmayan akıcı boşluklar yaratır. Bilinen anlamda birbirlerine eklemlenen duvar, tavan, döşeme ayrımlarını kaldırır; taşıyıcı kabuğun içinde "sonsuz bir mekân" oluşturur. Derdi, yarattığı boşlukladır. Kiesler 1958'de MoMA'da sergilenmek üzere yaptığı heykel-makette Sonsuz Ev'i birden çok hücre ya da birimi içerecek şekilde genişletir. Yer yer açtığı vajinamsı yarıklardan içeriye hava ve ışık girer.[57] Kiesler'in çizimlerindeki ya da maketlerindeki biyomorfik formlar sanki Miró'nun, Arp'ın, Tanguy'nin resimlerindeki 'formsuz' lekeleri andırır. Jean Arp'a göre, onun yumurtaya benzeyen formunda insan "adeta anasının koynundaymış gibi" korunaklı yaşayabilecektir.[58] Tıpkı otoportre diye anılan bir fotomontajda Dalí'nin cenin pozisyonunda, bir yumurta formunun içinde görüldüğü hal gibi. Zaten Kiesler de evin her şeyden önce içinde yaşayanın ruhunu tatmin etmesi gerektiğini söyler. Modernistlerin peşinde koştuğu biçimsel, işlevsel, teknolojik mükemmellik, sonunda insanı "mutlu ve özgür olmak için gidip bir mağaraya sığınmaya sevk edecektir".[59] Eğer inşa edilmiş olsa, Sonsuz Ev bir ikamet makinesi değil, bir "düş makinesi" olacaktı.[60] "Gerçekleşmediği için, inşa edilemez olmanın mitik *aura*'sını taşıyarak, hep bir manifesto olarak kaldı."[61]

Giorgio de Chirico'nun Hayalet Kentleri

Sürrealistler ta baştan beri, önlerinde uzanan düz çizgiyi belirlemeye yeterli iki sabit noktadan birinin Lautréamont, diğerinin ise Giorgio de Chirico olduğunu söylüyorlardı.[62] Onlar için, de Chirico'nun 1910-1917 arasında yaptığı

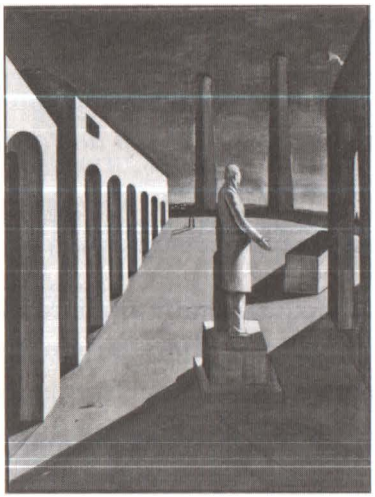


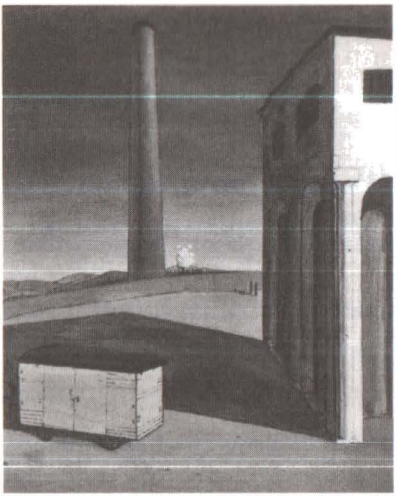


Giorgio de Chirico, *Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi*, 1914; *Güz Melankolisi*, 1912; *Bir Günün Muamması* 1914; *Ayrılık Elemi*, 1914.

'metafizik' resimler adeta Lautréamont'un şiirlerinin görsel karşılığı idi.

De Chirico'nun resimleri, antik dönemi çağrıştıran sütunlar, kuleler, heykeller ve klasik figürler ile modern zamanlara ait nesneleri –trenler, saatler, cansız mankenler, fabrika bacaları– biraraya getiriyordu. Bunlar adeta rastgele yan yana gelmiş, birbirlerine aidiyetleri olmayan enigmatik işaretler gibiydi. Karşılaşma çoğu kez ıssız meydanlardaki sonsuz kemer dizilerinin önünde, uzun gölgeler düşüren günışığında gerçekleşiyordu. Sanki rüyalardan aktarılmış gibi, her şey, hem var olana çok yakın, hem de ondan apayrıydı. Mimarlık da hem somut gibi görünüyordu hem de soyuttu. Hem dolu, hem boş. Hem aydınlık, hem karanlık.[63] De Chirico'ya özgü peyzajlardaki abartılı perspektiflerle garip rastlantılar, huzursuz bir sükûnet, düşsel bir gerçeklik yaratıyordu. Aragon, bu resimler yan yana getirilse, ortaya planı çizilebilecek bir kent çıkacağından emindi.[64] Denebilir ki, enteryörlerle sokakların sürrealizm içinde





bunca öne çıkmasının gerisinde, de Chirico'nun resimlerinin etkisi vardı.

Sürrealistlerin Paris'i

Sürrealistler için kendini rastlantılara, karşılaşmalara, şansa ve arzuya bırakarak kent mekânlarında amaçsızca dolaşmak, keşfe çıkmak sanatın ta kendisiydi. Böyle gezintilerde, hele Aragon gibi zihni ışıltılar saçan birisi varsa, kentin gizli hayatına dair hülyalara dalınır, geçtikleri en sıradan yerler, karşılaştıkları en renksiz nesneler bile harika imgelere dönüşürdü.[65] Şiirsellik sokaklardaydı. Başta Paris'in sokaklarında. Sürrealistler, "modern insanın evi sokaklardır" diyen; modern kenti şiirle ve harikalarla dolup taşan sonsuz bir gösteri, göz kamaştıran, baştan çıkaran bir imgeler ve düşler âlemi olarak niteleyen ve aylak aylak sokaklarını arşınlayan *flâneur*'ü kahramanlaştıran Baudelaire'i izlerler.[66] Walter Benjamin sürrealistleri cezbeden şeyler dünyasının mer-

kezinde, rüyalarına giren nesnelerin en başında, Paris kentinin olduğunu söyler.[67] 1929'da yazdığı "Sürrealizm" başlıklı makalenin odağında Breton'un bir tür kolaj gibi fragmanlardan oluşturduğu *Nadja* ile Aragon'un *Le Paysan de Paris* [Paris Köylüsü] adlı eserleri vardır.

Breton anlatısını gizemli Nadja kadar Paris mekânlarıyla örer. Kendi günlüğünden parçalar, Nadja'nın sözleri ve çizgileri, sürrealist fotoğraf sanatçısı Jacques-André Boiffard'ın Paris fotoğrafları ile Breton'un anlatısı iç içe girer. Aragon ise sanki kentte dolaşıp düşlere dalma ayinini anlatır. Her ikisini de büyüleyen, başını döndüren Paris'in gözde semtleri değil, gözden düşmüş mahalleleri ve sokakları, köhne binaları, bina kalıntılarıdır; kentin yıkılıp yok olmanın eşiğindeki parçalarıdır; 'harikulade' harabeleridir.

Aragon için bir önceki yüzyıldan kalıp da yok olmak üzere olan pasajlar rüyaları barındıran mekânlar arasında başta gelir. "Başlangıçta onlara hayat vermiş olan kaynaklar çoktan kuruyup gitmiş olsa da, bu pasajlar yine de zamanımızın bazı mitlerinin barındığı gizli birer havza olarak görülmeyi hak ediyor: Onlar ki, ancak bugün, kazma küreklerin gölgesi üzerlerine düştüğünde, nihayet anlık ve geçici olana tapınılan gizli bir dinin mabetlerine, lanetli zevklerin ve sanatların ruhani manzaralarına dönüştüler. Dünün anlayamadığı, yarınınsa asla bilemeyeceği yerler."[68] Aragon bir "haz coğrafyası" olan kentin mekânlarını keşfedip anlatırken, var olanı sanki yeniden yaratır; yeni bir mimarlık kurar.

Breton için de kentte aylak dolaşmak, bilincinin denetiminden kurtulup kendini rastlantılara bırakmanın bir yoluydu. Bu bir bakıma kendini Paris'e, bu kentin sokaklarında bulduğu Nadja'ya, ve daha genel olarak, kadına bırakmaktı.[69] Onu güdüleyen arzuydu. Nadja, hem şairin Müz'üydü hem Paris sokaklarını arşınlayan özgür bir ruh. Ama Breton, romansında Nadja'dan daha çok, onun yakın-

lık duyduğu nesnelere kapılır: Arzu nesnesi, Nadja'nın eldiveni, kıyafeti ya da içinde dolaştığı kentin ta kendisidir.

Kent, evin uzantısı, modern bilinçdışının mekânıdır.[70] Rüyaların, anıların, arzuların gömülü olduğu yerdir. Kentte dolaşmak, onları gömülü oldukları yerden çıkarmak için, içsel deneyimleri dile getirmek için fırsatlar, rastlantılar, karşılaşmalar yaratır.

Max Ernst'in Fantastik Enteryörleri

Aragon'un 19. yüzyıl pasajlarında dolaştığı gibi, Max Ernst de 19. yüzyıl enteryörlerinde gezinir. Sahaflardan, Seine Nehri kıyısındaki kitapçılardan topladığı o zamana ait ucuz romanlardaki, mağaza kataloglarındaki, bilim dergilerindeki çoğu ahşap baskı illüstrasyonlardan yarattığı kolajlarla 'roman'lar yazar.[71] Resimleri kesip biçerek, fragmanları harmanlayarak, kimi eklemeler yaparak, edepli burjuva salonlarını erotik fantezilerin ve rüyaların yaşandığı tekinsiz mekânlara dönüştürür. Peri masallarına, efsanelere, mitlere göndermeleri rüya fragmanlarıyla birleştirir. Gözden düşmüş, kasvetli evlerde insan figürlerini canavarlaştırırken, iç mekânları histerikleştirir. Buralarda artık şiddet, ölüm ve erotizm kol gezer. Salonların, odaların duvarlarında asılı tablolarla aynalar adeta psişik gerçekliğe açılan pencereler halini alır; onlarda yansıyan görüntüler, sadomazoşist sahneleri canlandırır.[72] Böylelikle, bastırılmış olan arzu Ernst'in altüst ettiği burjuva salonlarına geri döner.

Benjamin, geçmişten kalan nesneler ve egzotik objelerle dolu burjuva salonlarının, toplumsal hayattan çekilip buraya sığınan bireyin hayalî evreni olduğunu yazar; burası "dünya tiyatrosunda bir locadır".[73] Kendi kökenlerini, bağlarını dış dünyanın geçiciliğinden koruduğu kabuktur. Ernst'in kolaj romanları bu hayalî evrenin bir yanılsa-



Max Ernst, *Une Semaine de Bonté* [Bir İyilik Haftası], 1933.

madan ibaret olduğunu anlatır; çünkü sonunda bastırdığı psişik huzursuzluğu, kaygı dolu arzuları ifşa eder.[74] Onların bu niteliğini ilk keşfeden mimarlık tarihçisi Sigfried Giedion, dönemin burjuva enteryörlerini dolduran aristokrasi özentisi perdelerin, halıların, heykel ve süslerin, sanayi üretiminin gerçekliği karşısında değersizleşip *kitsch*'leştiklerini söyler. Ona göre Ernst'in kolajları burjuva enteryörleri-

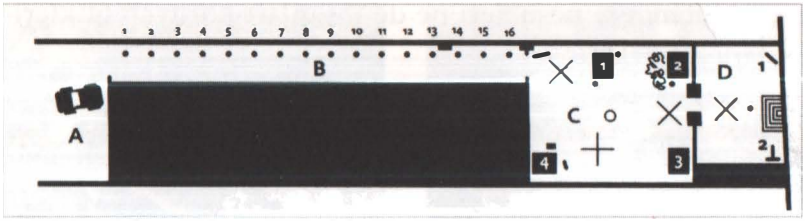
nin ne içindeki nesneleri ne de insanları koruyabildiklerini fark ettirirler.[75]

Sergiler

Sürrealistleri mekânla uğraşmaya yönelten, 1930'lardan itibaren başlıca kolektif faaliyetleri olan sergilerdir. Sanat eserlerini alışılageldiği gibi, sessiz, aydınlık, temiz galerilerde, tek tek ve layıkıyla algılanmalarını sağlayacak biçimde sergileme fikrini alaşağı ederler. Galeri mekânını gündelik hayattan nesnelerle ve çeşitli efektlerle donatarak baştan yaratırlar. Sergi gezmeyi dramatik bir deneyime dönüştürürler. Tüm duyuları harekete geçiren "korku tüneli, avangard tiyatro ve performansı biraraya getirirler".[76] Sergiyi ziyaret edenlerin hayal dünyasını zenginleştiren, kaygıyla arzuyu birleştiren yepyeni gerçeklikler kurarlar. Harikuladenin şiirselliğini gerçek mekâna yayarlar. Resim, heykel, performans ve mimarlık birbiri içinde erir ya da birbirine dönüşür. Var olan sınıflandırmalar, ayrımlar ortadan kalkar. Kiesler'in İkinci Korealizm Manifestosu'nda öngördüğü gibi, "sanat yapıtı tek başına bir oluşum olmaktan çıkıp, genişleyen çevresine aidiyetiyle anlam kazanır. Nesnenin içine yerleştiği çevre nesnenin kendisi kadar, hatta belki daha da önemli olur, çünkü nesne etrafına nefesini verir ve ondan nefes alır, içinde bulunduğu mekân ne olursa olsun".[77]

Exposition internationale du surréalisme, Paris 1938

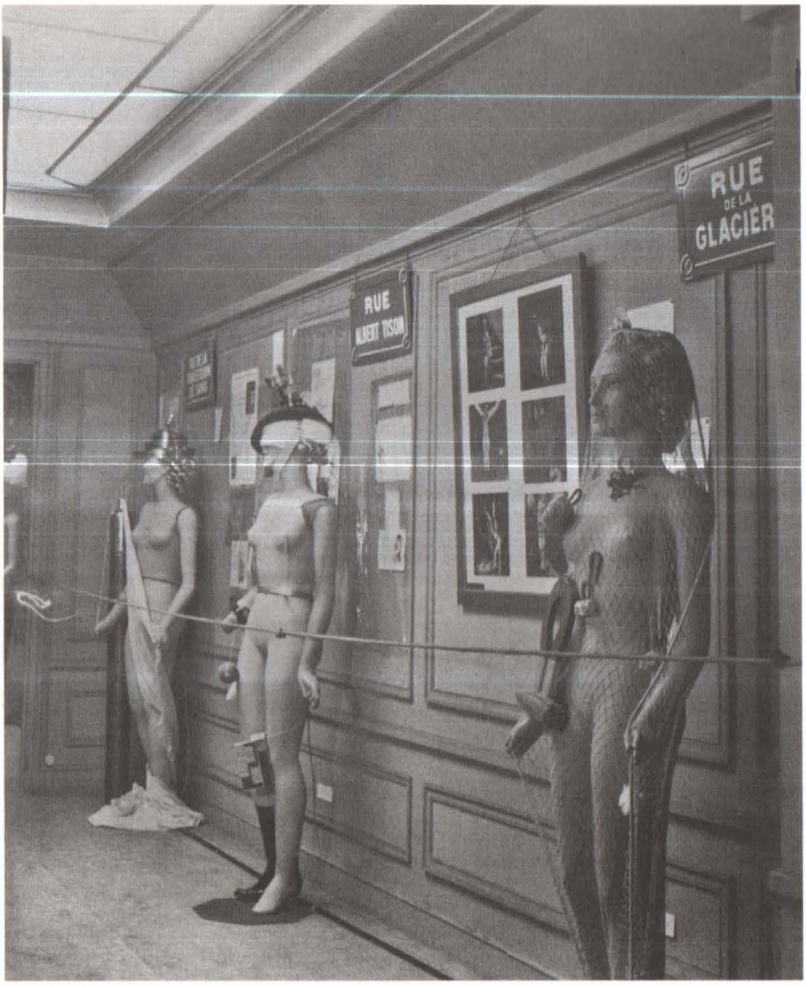
Breton'la Éluard'ın organize ettiği, Duchamp'ın başını çektiği bir grup sanatçının tasarladığı 1938 tarihli *Exposition internationale du surréalisme*, fantastik sürrealist sergi mekânlarının başında gelir. Bu sergiyle birlikte, sürrealist nesneye özgü anlatı kurma pratiği mekânda ve mekân-



***Exposition internationale du surréalisme*, 1938, plan, A. Yağmurlu Taksi, B. Sürrealist Sokak, C. ve D. Sergi salonları (rekonstrüksiyon: Annabella Görgen, *Dictionnaire de l'objet surréaliste* [Paris: Gallimard/Centre Pompidou, 2013] s. 82).**

la gerçekleştirilmiş olur. Galerie Beaux-Arts'ın şık, 18. yüzyıl enteryörü, ana rahmine benzer, karanlık, ılık ve ıslak bir *grotto*'ya; dişil, erotik ve tekinsiz bir mekâna; Breton'un kullandığı anlamıyla, bir harikuladeye dönüştürülür. Serginin düzenleyicilerinden Marcel Jean'a göre, "Duchamp'ın devasa orta salonu, sürrealistlerin mimarlık ölçeğinde bildikleri bilecekleri en fevkalade nesne-resimdir. [...] Onun sayesinde burası harikuladenin yeşerdiği bir mekâna, oryantasyonu yok eden bir alana, izleyicinin istese de istemese de kendisini dalmış bulacağı fantastik bir metafora dönüşür. Burası 1200 çuvaldan oluşan bir tonozla örtülü muazzam bir *grotto*'dur".[78]

Sergi mekânı üç parçadan oluşur: Sürrealistlerin oynadığı "müstesna kadavra" oyununu hatırlatacak biçimde, birbirinden ayrı ama birbirine eklemlenmiş üç parça.[79] Giriş holünde Dalí'nin *Taxi pluvieux* [Yağmurlu Taksi] adlı enstalasyonu; sonra uzun bir koridor –*Rue surréaliste* [Sürrealist Sokak]– boyunca dizilmiş ve her biri farklı bir sanatçı tarafından giydirilmiş on altı cansız manken. Adeta fahişelerin işe çıktığı bir Paris sokağı. İçerisi sanki dışarısı. Bu sergiyle birlikte kimilerince sokaklardan salonlara çekilmekle eleştirilen sürrealistler, yüksek sanatın galeri mekânını ele geçirerek aslında onu sokağa dönüştürürler.[80]



Exposition internationale du surréalisme*, 1938, *Rue surréaliste **[Sürrealist Sokak] (fotoğraf: Josef Breitenbach).**

Buradan geçilerek, yerleri çürük yapraklarla, toz toprakla, tavanı kömür çuvallarıyla kaplı, ortasında bir mangal yanan asıl sergi mekânına ulaşılır. Dört köşedeki dört büyük yatak Sürrealist Sokak'ın erotik çağrışımlarını sürdürür. Karanlık salondaki yegâne ışık kaynağı yerdeki mangaldır. Yer sanki tavan, tavan ise yer olur. Sergiye gelen Paris sosyetesi



***Exposition internationale du surréalisme*, 1938, sergi salonu.**

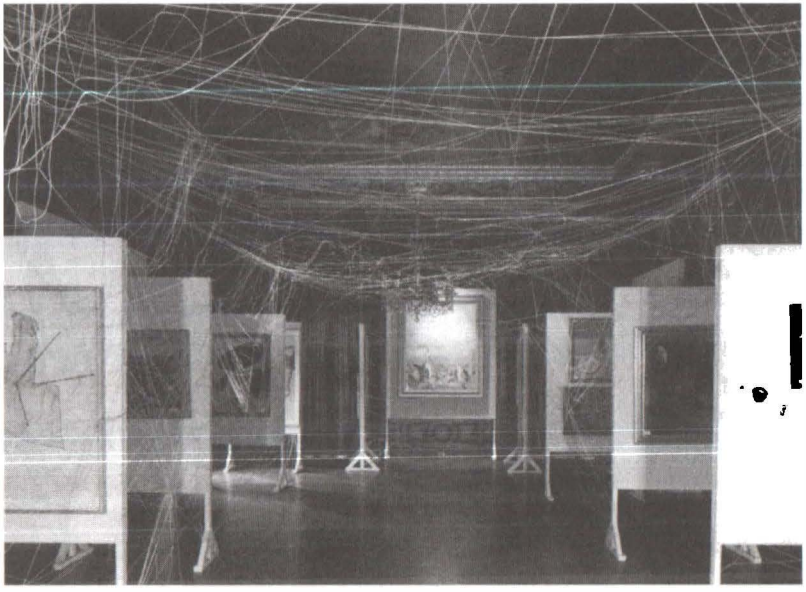
mensupları üzerlerine kömür tozları yağan bu mekâna yerleştirilmiş eserleri (ya da birbirlerini) ancak aydınlatmadan sorumlu olan Man Ray'in dağıttığı el fenerleriyle görebilirler.[81] Yarı karanlık ortamda kavrulmuş kahve kokusu, histerik kahkahalar ile asker postallarının sesleri duyulur. Bu arada yarı çıplak bir dansçı bir gösteri yapar, canlı bir horozla yataklarda yuvarlanır. 1938 sergisi, sanat ile mimarlık; sanat eseri ile sıradan nesne; kurmaca ile gerçek; içerisi ile dışarısı arasındaki ayrımları ortadan kaldırır, görmeyi bastırıp öteki duyuları, hayal gücünü harekete geçirir. Mekânı erotikleşti-

rir. Şok edici, hatta rahatsızlık verici mekânsal deneyim insanı gündelik hayatta geçerli olan davranış kalıplarının dışına çıkmaya davet eder. Onun sayesinde gerçeklikten kopmak mümkün olur; bastırılmış içgüdüler serbest kalır; cinsel ve toplumsal tutukluklar yok olur.

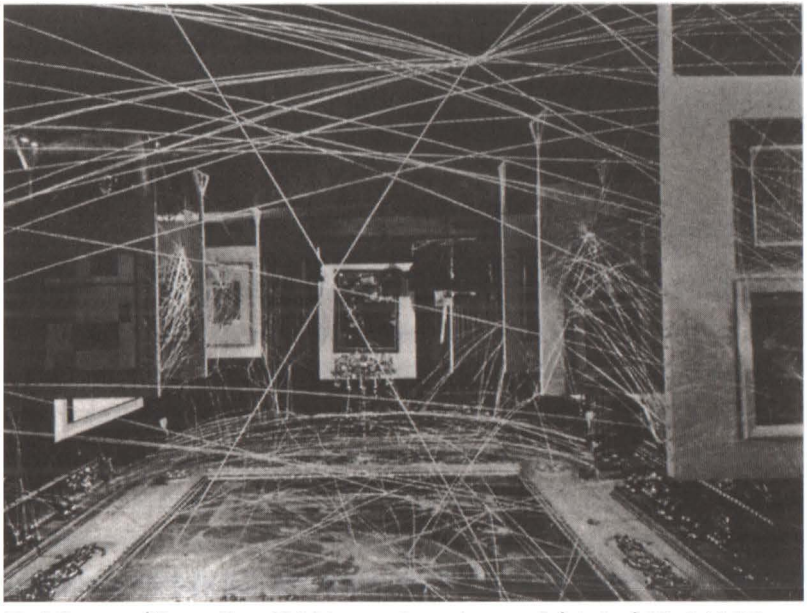
1938 sergisi, Hitler'in avangard sanatı aşağılamak için düzenlettiği *Entartete Kunst* [Dejenere Sanat] sergisinin hemen arkasından, ondan bir buçuk ay sonra açılır. Nazilerin nasyonalizmine, emperyalizmine, siyasal ve kültürel baskıcılığına şiddetle karşı çıkan sürrealistler, onların nefret ettiği hemen her şeyi yüceltirler: başta kökenlerindeki Dada olmak üzere, primitif sanat, histeri, delilik. Nazilerin kutsadığı, üstün ırkın güçlü erkek kültüne ve cinselliğinden arındırılarak doğurganlığa indirgenen kadın kültüne karşı, arzuyu temsil eden kadını eserlerinin odağına yerleştirirler. *Dejenere Sanat* sergisinde fonda Hitler'in sesi duyulur; sürrealistlerin sergisinde ise histerik kahkahalar.[82] Kısa bir süre sonra savaşın başlamasıyla, 1938 sergisine katılanların çoğu ABD'ye sürgüne gider. Ve 1942'de New York'ta art arda iki sergi açarlar.

First Papers of Surrealism, New York 1942

Rönesans stilindeki bir malikânenin görkemli salonunda Breton'un düzenlediği serginin tasarlayıcısı Duchamp, neredeyse nihilist bir tavırla, süslü tavanların altına ve resimlerin asılı olduğu kimi duvarların önüne örümcek ağı misali ipler gerer. Sergide yer alan Alexander Calder'in dev siyah mobili *Örümcek* (1940) bu görüntüyü tamamlar. Çürümeyi, eskimeyi, yıllanmayı akla getirir. Ya da çözülmesi zor bir yumağı, bir labirenti. 1938 sergisindeki eserlerin karanlıkta bırakılması gibi, burada da resimler gerili iplerin arkasında saklanır. İpler galeriye girmeyi, içinde dolaşmayı zorlaştı-



First Papers of Surrealism, 1942.

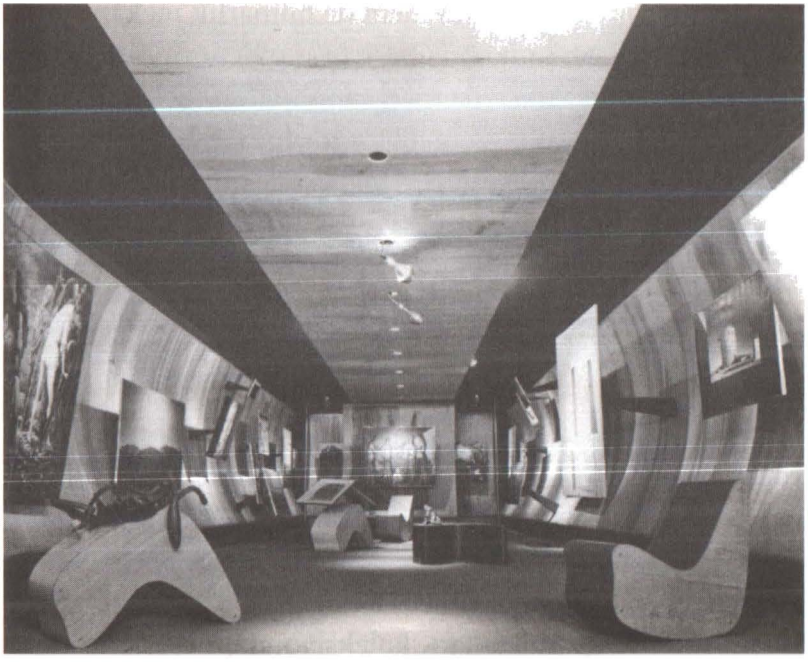


First Papers of Surrealism, *VVV*'de yayınlanan baş aşağı fotoğraf (Mart 1943).

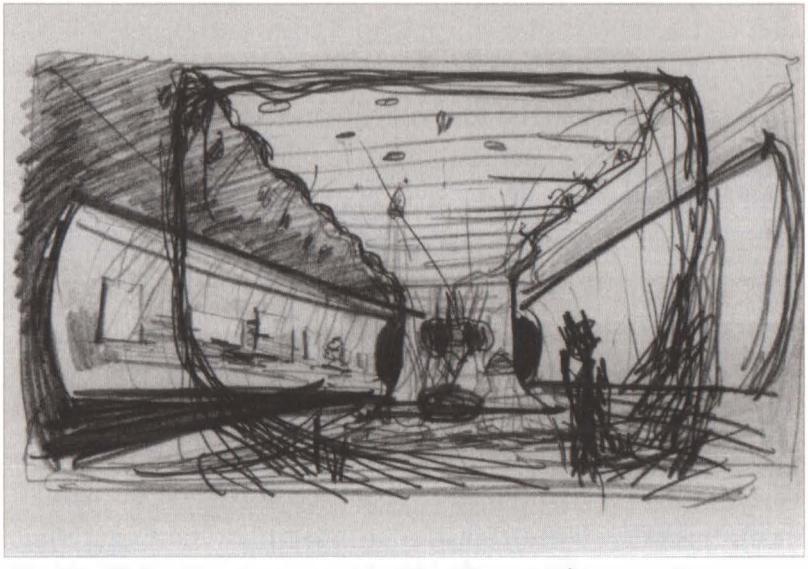
rır. Hem resimlerin mekânı, hem de mimarlık mekânı sanki ulaşılmaz olur. Ve sanki bu yetmezmiş gibi, serginin bir parçası olarak, açılış sırasında eserlerin ve izleyicilerin arasında çocuklar top oynarlar. Sergiye ait bir fotoğraf, galerinin altüst edilişinin bir göstergesi gibi, sürrealistlerin ABD'de çıkardıkları dergi *VVV*'de baş aşağı yayınlanır.[83]

Art of This Century, New York 1942

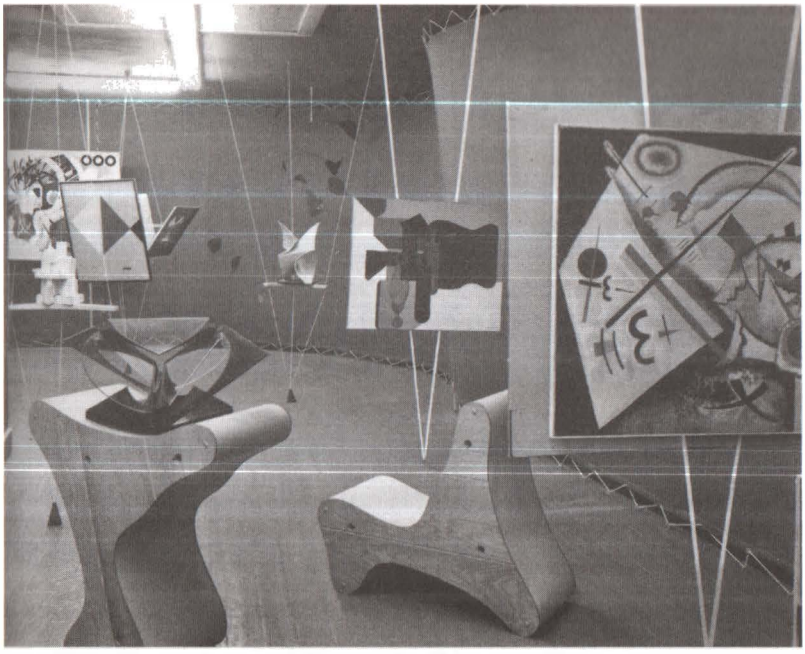
Kiesler, "sanatı, mekânı ve hayatı birbirinden ayıran çerçevelerin ve sınırların bulunmadığı bir hal yaratmak için [...] 'görüntü' ile 'gerçeklik', 'imge' ile 'çevre' arasındaki yapay ikilikleri ve engelleri yok etme" arayışındaydı.[84] Duchamp'ın yaklaşımının aksine, izleyicilerle eserleri kavuşturmak istiyordu. Peggy Guggenheim'ın Art of This Century adlı müze-galerisi için tasarladığı mekânları, koleksiyondaki eserlerin türüne göre dört farklı galeriye ayırmıştı: Sürrealist, Soyut ve Kinetik Galeriler ile geçici sergiler için Günışığı Galerisi. Sürrealist Galeri'de resimler duvarların önüne yerleştirilen kavisli ahşap panolardan uzanan desteklere çerçevesiz olarak raptedilerek, değişik açılarda sergileniyordu. Soyut Galeri'de ise mekânın ortasında, yerden tavana gerilen V biçimindeki tellerin üzerine asılmışlardı. Heykeller ve asamblajlar, hem iskemle olarak kullanılabilen, hem de evrilip çevrilerek kaide görevi gören Kiesler'in tasarımlarının üzerine yerleştirilmişti. Gerideki duvarlar koyu renk kumaşla kaplıydı. Bu düzende resimler duvarlardan kurtulup izleyenlere doğru uzanıyor; içinde bulundukları ortamla aralarındaki sınırlar kalkıyordu. Resmin içindeki mekân, kendiliğinden galerinin mekânına karışıyordu. Aydınlatma ise öyle ayarlanmıştı ki, iki dakikada bir, mekânın bir tarafı aydınlatılırken öteki tarafı karanlığa gömülüyordu.[85] Kiesler'in deyişiyle, sanki mekânın ve içindeki insanların nabızları birlikte atıyordu.



***Art of This Century*, Sürrealist Galeri, 1942 (fotoğraf: Berenice Abbott).**



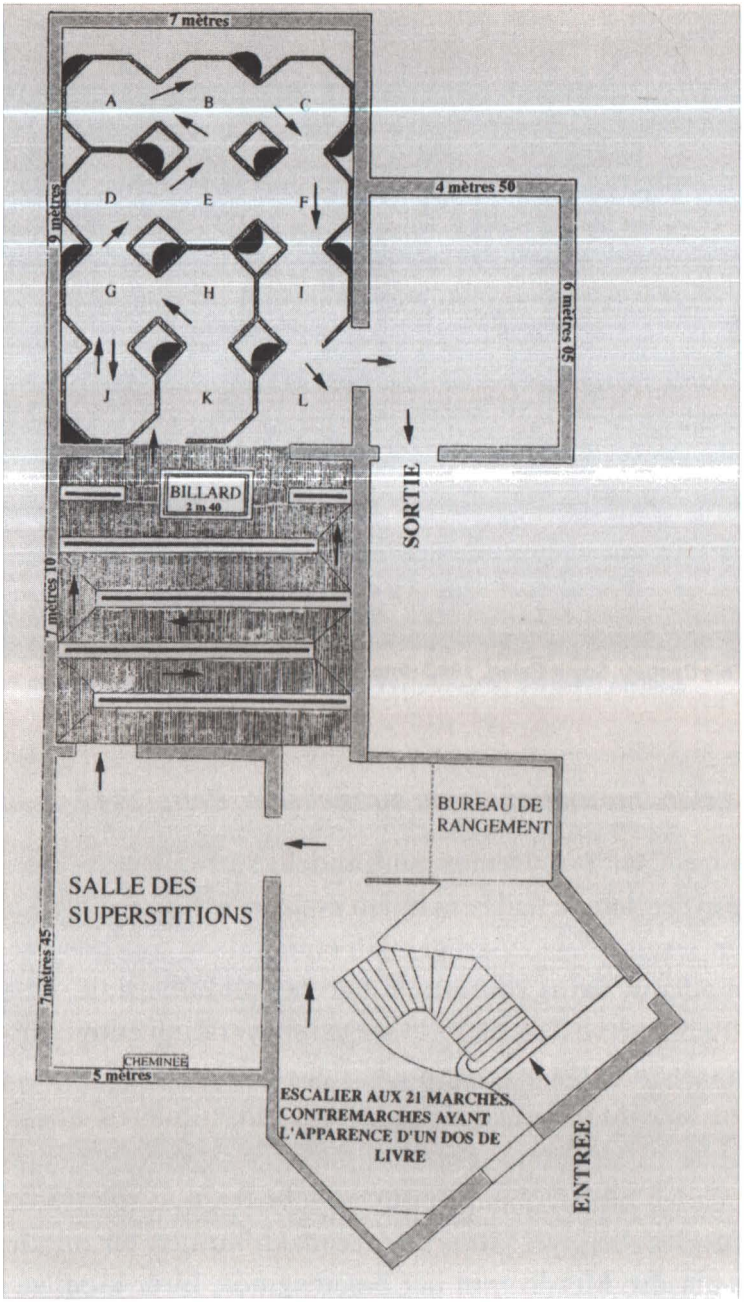
Frederick Kiesler, Sürrealist Galeri için çizim (Kiesler Vakfı Arşivi, Viyana).



***Art of This Century*, Soyut Galeri, 1942 (fotoğraf: Berenice Abbott).**

Exposition internationale du surréalisme, Paris 1947

Sanat tarihçisi T. J. Demos, sürgündeki sürrealizmin, Duchamp'ın sergisinde ifadesini bulan evsiz kalmışlık hali ile Kiesler'in sergisindeki evsizliği telafi etme çabası arasında kaldığını anlatır. Savaş sonrasında Paris'e döndüklerinde, Breton, Duchamp ve Kiesler 1938 sergisinin yarattığı etkiyi canlandıracak yeni bir sergi için işbirliği yaparlar. 1947 yılında Galerie Maeght'de açılan sergi, savaşın vahşetinden sonra sığınılabilecek ritüelleri ve mitleri öne çıkarır, mantığın yozlaştırmadığı bir hal olan primitivizmi, bedenin mistik güçlerini yüceltir. Sergiye, yirmi bir basamaklı kırmızı bir merdivenle ulaşılır. Merdivenin her basamağında, birer kitap sırtı biçiminde, tarot kartlarına tekabül etmek üzere sıralanmış sürrealizmin atalarının isimleri yazılıdır: Bir sürrealist kitap-



***Exposition internationale du surréalisme*, 1947, plan (rekonstrüksiyon: Fabrice Flahutez, *Dictionnaire de l'objet surréaliste* [Paris: Gallimard/ Centre Pompidou, 2013] s. 99).**



***Exposition internationale du surréalisme*, 1947, *Salle de Pluie* [Yağmur Salonu] ve Maria Martins'in *L'Impossible* [İmkânsız] adlı eseri (fotoğraf: Willy Maywald).**

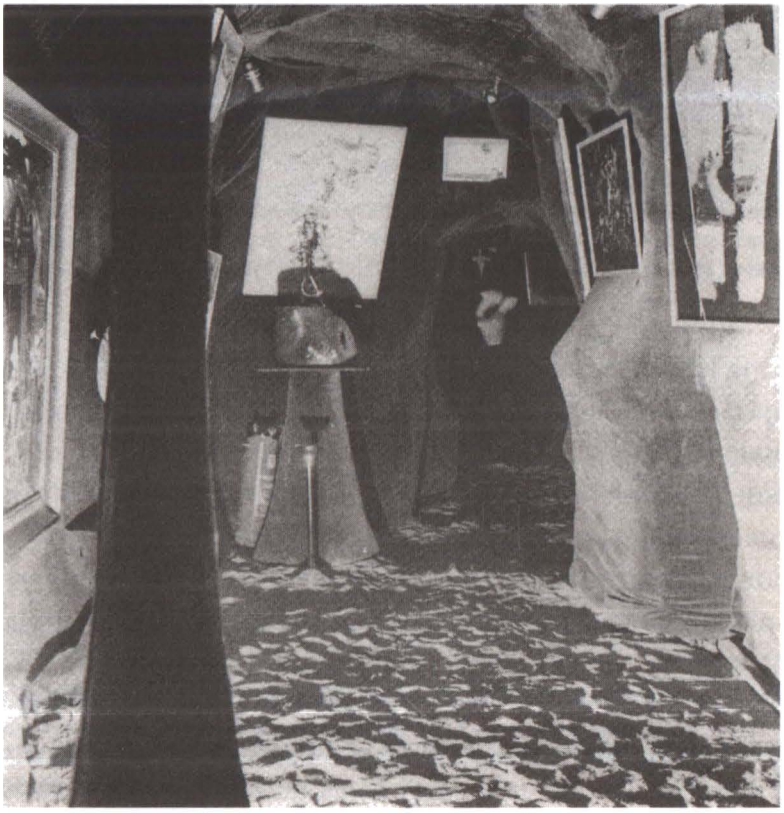
lık. İç içe geçen mekânlardan Kiesler'in tasarladığı *Salle des Superstitions* [Hurafeler Salonu] oval biçimlidir: Arp'ın sergi kataloğunda tarif ettiği gibi, izleyiciyi anne kucağındaymışçasına sarıp sarmalayan yumurta biçimli bir mekân.[86] Siyah kumaşla kaplı duvarları ve mavi-yeşil ışığıyla bir *grotto*'yu andırır. Buradan geçilerek ulaşılan Yağmur Salonu, arınmayı canlandırır. Bu salonu Duchamp yapay yağmur duvarlarıyla böler. Sergi her biri bir burca ve bir mitolojik yaratığa tekabül eden on iki sekizgen sunağın bulunduğu 'labirent'te sonlanır. Galeri, böylece bir arınma ve ruhsal yenilenme ritüeline dönüşür. Duchamp'ın sergi kataloğunun kapağına, siyah

kadifenin üzerine yerleştirdiği kauçuk meme ile arka kapağa koyduğu "lütfen dokunun" ibaresi, serginin dişil, erotik mekânında görmenin değil dokunmanın öne çıkarıldığını ilanı eder.[87] Meme hem erotiktir hem de tekinsiz; bir yandan arzuyu, bir yandan da mütilasyonu akla getirir.

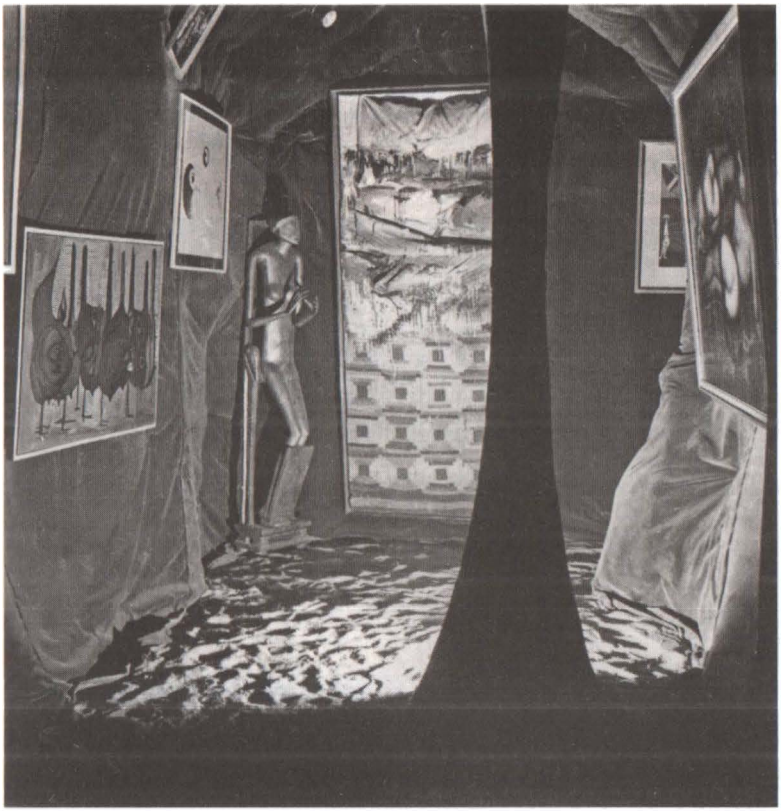
Exposition inteRnatiOnale du Surréalisme (E.R.O.S.), 1959

Yine Breton'la Duchamp'ın fikri olan 1959'daki *Exposition inteRnatiOnale du Surréalisme* (*E.R.O.S.*) başlıklı sergiye

***Exposition inteRnatiOnale du Surréalisme* (*E.R.O.S.*), 1959 (fotoğraflar: Roger Van Hecke).**



karanlık bir tünelden, adeta döl yolundan geçilerek girilir. Farklı renklerdeki mağaramsı mekânlardan ilki, pembe kadife kaplı 'arzular salonu'dur. Salonun tavanı, gizli pompalar sayesinde sanki nefes alıp vermektedir. Yerler yürümeyi zorlaştıran kalın bir tabaka incecik kumla örtülüdür. Yeşil kadife kaplı sarkıt ve dikitlerle çevrilmiş olan bir sonraki koridorumsu mekâna girildiğinde, gizli hoparlörlerden yayınlanan soluma ve inleme sesleri duyulur. Ayrıca ortalığa özel bir parfüm yayılır.[88] Sanat eserleri bu dar, loş salonlara yerleştirilmiştir. Erotik mekânın derinliklerine ilerleyince, bu kez siyah kürk kaplı nişlerde sürrealist nesneler/fetişler sergile-

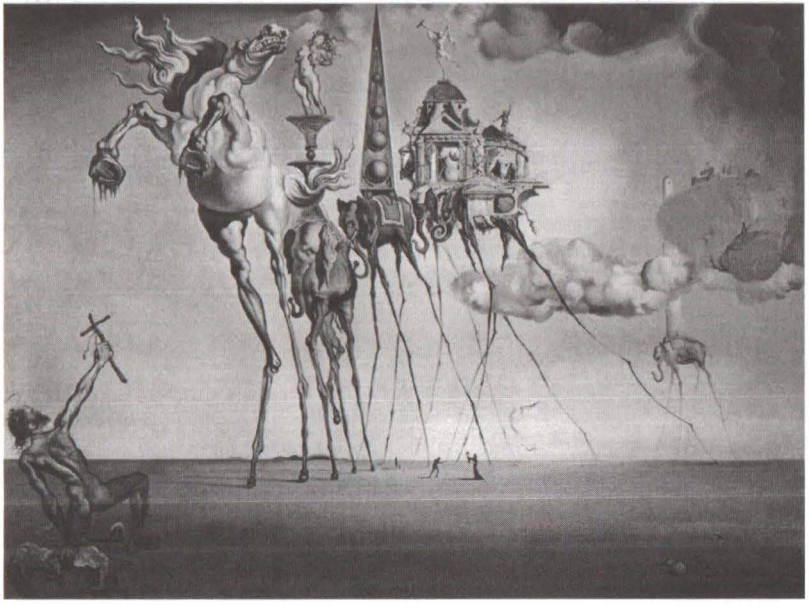


nir. En sondaki kan kırmızısı salonda Meret Oppenheim'ın enstalasyonu vardır: bir masanın üzerine uzanmış, egzotik yiyeceklerle örtülü, bacaklarının arasına bir istakoz yerleştirilmiş çıplak bir kadın/kurban. Ziyafet sofrasında yenilip içildikçe, yavaş yavaş kadının çıplaklığı ortaya serilir. Sergi, sürrealizmin sonunun geldiğine inananlara, onun şaşırtma, şok etme gücünü kaybetmediğini gösterir.

•

Sürrealizmin içinde mimarlık sahiden de gerçekleşmemiş bir vaat miydi? Eğer inşa edilmiş sürrealist yapılar, gerçek mimarlık nesneleri arıyorsak, öyleydi. Eğer formalist bir tarihçiliğin dar penceresinden bakıyorsak, yine öyle; sürrealistlerin mimarlığa katkıları göz ardı edilebilecek denli cılızdı. Ama eğer sürrealist şairlerin ve sanatçıların hayal gücüyle genişleyen pencereden kente, mimarlığa, mekâna, mekânın

Salvador Dalí, *The Temptation of Saint Anthony* [Aziz Antonio'nun Baştan Çıkışı], 1946.



kullanıcılarına, onların arzularına bakıyorsak, o zaman mimarlığın 'disiplini'ne meydan okuyan sürrealistler sayesinde mimarlık düşüncesinin zenginleştiğini, sınırlarının gevşediğini, alanının genişlediğini görmek mümkün. Onlar alelade gerçeklikten kurtuldukça, yerçekimine bile meydan okudular; sanatın sınır tanımazlığıyla mimarlığı baştan çıkarıp onun 'akıl'ını bozdular. Bu derlemede yer alan yazılar, sürrealist edebiyatta, sanatta, sergilerde dolaşan mimarlığın hayaletinin peşine düşüyor, sürrealistlerin açtığı pencereden mimarlığa ve kente bakıyor.

Notlar

1 Gérard Durozoi, *History of the Surrealist Movement*, çev. Alison Anderson (Chicago ve Londra: University of Chicago Press, 2002) s. 63-74.

2 André Breton, "Sürrealizm Manifestosu", çev. Kaya Özsezgin, *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş*, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim, 2010) s. 203.

3 Apollinaire "sürrealist" sıfatını *Les Mamelles de Tirésias* [Tirésias'ın Memeleri] için kullandı. Mary Ann Caws, "Surrealism and Literature", *Encyclopedia of Aesthetics*, (New York: Oxford University Press, 1998) s. 343 ve Gérard Durozoi, *History*, s. 65.

4 *A.g.e.*, s. 196. İlk başta *Poisson soluble* için önsöz olarak yazılmaya başlanan metin, sonradan ondan bağımsız bir manifestoya dönüşmüştü. Gérard Durozoi, *History*, s. 67.

5 Breton, "Sürrealizm Manifestosu", s. 200-201.

6 *A.g.e.*, s. 207. Breton, 1953'te yazdığı bir metinde sürrealizmin "dille ilgili kapsamlı çalışmalardan doğduğunu" belirtir. "Yaşayan Eserleriyle Sürrealizm", çev. Kaya Özsezgin, *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş*, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim, 2010) s. 253.

7 Breton, "Sürrealizm Manifestosu", s. 214.

8 Max Morise, "Les yeux enchantés", *La révolution surréaliste*, sayı 1 (1 Aralık 1924) s. 16-17. Gérard Duzoi, *History*, s. 79.

9 Pierre Naville, "Beaux-Arts" köşesi, *La révolution surréaliste*, sayı 3 (15 Nisan 1925) s. 27. Bu tartışmaya Hal Foster değiniyor: *Compulsive Beauty*, (Cambridge, Ma. ve Londra: MIT Press, 1993) s. xv-xvi. [Türkçesi: *Zoraki Güzellik*, çev. Şebnem Kaptan (İstanbul: Ayrıntı, 2011) s. 16.]

10 André Breton, "Le Surréalisme et la Peinture", *La révolution surréaliste*'in 4, 6, 7 ve 9-10'uncu sayıları, Temmuz 1925, Mart ve Haziran 1926, Ekim 1927.

İngilizcesi, André Breton, *Surrealism and Painting*, çev. Simon Watson Taylor (New York: Icon Editions, Harper & Row, 1972) s. 1-48.

11 Breton, *Surrealism and Painting*, s. 4-5. Breton'un atıf yaptığı "gölün dibinde bir salon" Arthur Rimbaud'nun 1873'te yayınladığı uzun-düzyazı şiiri *Une Saison en Enfer*'in [Cehennemde Bir Mevsim] dokuz bölümünden birisi olan "Délires II: Alchimie du Verbe" [Hezeyanlar II: Sözün Simyası] içinde geçer. Lautréamont ve Baudelaire ile birlikte Rimbaud sürrealistleri derinden etkileyen şairlerden birisi.

12 Louis Aragon, "Excerpts from 'Challenge to Painting'", *Surrealists on Art*, çev. ve der. Lucy R. Lippard (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1970) s. 36-50. Fransızca aslı "La Peinture au défi", *Exposition de Collages* sergisinin kataloğunda yayınlanmış (Paris: Galerie Goemans, 1930); Max Ernst, "Beyond Painting", Lucy R. Lippard, *Surrealists on Art*, s. 118-134. Fransızca aslı "Au-delà de la peinture", *Cahiers d'Art*, sayı 6-7 (1937).

13 Louis Aragon, "Excerpts", s. 43.

14 Max Ernst, "Beyond Painting", s. 126-127.

15 Roger Caillois'den aktaran, Jane Alison, "The Surreal House", *The Surreal House*, der. Jane Alison (Londra: Barbican, 2010) s. 20.

16 André Breton, "Yaşayan Eserleriyle Sürrealizm", s. 253.

17 Breton, "Sürrealizm Manifestosu", s. 192.

18 Louis Aragon, *La révolution surréaliste*, sayı 3 (15 Nisan 1925) s. 30. Aktaran Foster, *Compulsive Beauty*, s. 19-20. [Türkçesi: *Zoraki Güzellik*, s. 47-49.]

19 Louis Aragon, "Excerpts", s. 37.

20 André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, çev. Richard Seaver ve Helen R. Lane (Ann Arbor, MI: Ann Arbor Paperback, 1972) s. 123-124.

21 Aktaran Hal Foster, *Compulsive Beauty*, s. 111. [Türkçesi: *Zoraki Güzellik*, s. 140.]

22 *A.g.e.*, s. 20. [Türkçesi, s. 49.]

23 André Breton, *Nadja*, çev. Richard Howard (Londra: Penguin, 1999) s. 160.

24 Briony Fer, David Batchelor ve Paul Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism, Art Between the Wars* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1993) s. 217-218.

25 *A.g.e.*, s. 204-206.

26 Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois ve Benjamin H. D. Buchloch, *Art Since 1900* (Londra: Thames & Hudson, 2004) s. 246.

27 *A.g.e.*, s. 245.

28 *A.g.e.*, s. 246.

29 *A.g.e.*, s. 247.

30 Mary Ann Caws, "Survey", *Surrealism*, der. Mary Ann Caws (Londra: Phaidon, 2004) s. 27.

31 Aruna D'Souza, "Surrealism and the Visual Arts", *Encyclopedia of Aesthetics*, (New York: Oxford University Press, 1998) s. 344-345.

32 Dalibor Vesely, "Surrealism, Myth and Modernity", *Architectural Design*, 2-3 (1978), s. 91 ve aynı sayıda Kenneth Frampton, "Has the Proletariat No Use for a Glider?", s. 96. [İlkinin Türkçe çevirisi bu kitapta. s. 59.]

33 Bernard Tschumi, "Architecture and Its Double", *Architectural Design*, 2-3 (1978) s. 112.

34 Thomas Mical, "Introduction", *Surrealism and Architecture*, der. Thomas Mical (New York: Routledge, 2005) s. 2.

35 André Breton, Hegel'den alıntılar: "Surrealist Situation of the Object", *Manifestoes of Surrealism*, çev. Richard Seaver ve Helen R. Lane (Ann Arbor, MI: Ann Arbor Paperback, 1972) s. 255-260.

36 *A.g.e.*, s. 260-261.

37 Salvador Dalí, "De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style", *Minotaure*, 3-4 (1933) s. 72. [Türkçe çevirisi bu kitapta, s. 457.]

38 André Breton, "Surrealist Situation of the Object", s. 261-262.

39 Denis Hollier, *Against Architecture, The Writings of Georges Bataille*, çev. Betsy Wing (Cambridge, MA ve Londra: MIT Press, 1992). Fransızcası, *La Prise de la Concorde* (Paris: Editions Gallimard, 1974).

40 Denis Hollier, *Against Architecture*, s. ix-xii.

41 *A.g.e.*, s. 23.

42 *A.g.e.*, s. 46-56. ["Mimarlık" maddesinin Türkçe çevirisi bu kitapta, s. 443.]

43 *A.g.e.*, s. 47.

44 Çok tekrar edilen bu tanım, "*une maison est une machine-à-habiter*", Le Corbusier'nin *Vers une architecture* başlıklı kitabında yer alır.

45 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, çev. Howard Eiland ve Kevin McLaughlin (Cambridge, MA. ve Londra: Harvard University Press, 1999) s. 407.

46 Aktaran Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*, s. 150.
Her ne kadar Le Corbusier sürrealistlerin modern mimarlığa nefretlerini yönelttikleri figür olarak görünse de, ilişkileri göründüğünden daha karmaşık. Aynı çevrelerde yaşıyorlar, örneğin Luis Buñuel ile Dalí'nin sessiz kısa filmi *Un Chien Andalou*'nun ilk gösteriminde davetliler arasında o da var, Mary Ann Caws, "Survey", s. 35. Bataille, imzaladığı bir kitabını ona hediye ediyor, Nadir Lahji, " '... The Gift of Time' Le Corbusier Reading Bataille", *Surrealism and Architecture*, der. Thomas Mical (New York: Routledge, 2005) s. 119-139. Onun mimarlığında bile sürrealist kimi nitelikler bulan yalnızca Breton değil. Alexander Gorlin, "The Ghost in the Machine" başlıklı makalesinde bunlara değiniyor, *Surrealism and Architecture*, der. Thomas Mical (New York: Routledge, 2005) s. 103-118

47 Aktaran Neil Leach, "9/11", *Urban Memory, History and Amnesia in the Modern City*, der. Mark Crinson (Londra ve New York: 2005) s. 177.

48 Modernist ve sürrealist 'ev' için: Nur Altınyıldız Artun, "Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesneler", *Arzu Mimarlığı, Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek*, der. Nur Altınyıldız Artun ve Roysi Ojalvo (İstanbul: İletişim, 2012) s. 119-153.

49 Aktaran Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*, s. 150-151. *Minotaure*, sürrealistlerin André Breton ile Pierre Mabille editörlüğünde 1933-1939 arasında yayınlanan dergileri.

50 "La Maison d'Yves"; aktaran Dalibor Vesely, "The Surrealist House as a Labyrinth and Metaphor of Creativity", *The Surreal House*, der. Jane Alison (Londra: Barbican, 2010) s. 35.

51 Salvador Dalí, "De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style."

52 Dalibor Vesely, "Salvador Dali on Architecture", *Architectural Design*, 2-3 (1978) s. 138.

53 Salvador Dalí, "The Stinking Ass", çev. J. Bronowski, *Surrealists on Art*, der. Lucy R. Lippard (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1970) s. 100.

54 Tristan Tzara, "D'un certaine automatisme du goût", *Minotaure*, 3-4 (1933) s. 81-84 ve [Roberto] Matta Echauren, "Mathématique sensible – Architecture de temps", *Minotaure*, 11 (1938) s. 43. [Her ikisinin de Türkçe çevirileri bu kitapta s. 469 ve 471.]

55 Değinen Spyros Papapetros, "Daphne's Legacy, Architecture, Psychoanalysis and Petrification in Lacan and Dalí", *Surrealism and Architecture*, der. Thomas Mical (New York: Routledge, 2005) s. 91 ve sonnot 19, s. 101.

56 Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays on the Modern Unhomely* (Cambridge, MA.: MIT Press, 1992) s. 152.

57 Antje von Graevenitz, "Kiesler's Design of Galactic Life on Earth", *Modelling Space*, der. Monika Pessler (Viyana: Schlebrügge Editor, 2009) s. 120.

58 Jean Arp, "L'oeuf de Kiesler et la Salle de Superstition", *Cahiers d'Art*, 22 (1947) s. 281-286.

59 Frederick Kiesler, "Pseudo-Functionalism in Architecture", *Partisan Review* (Temmuz 1949) s. 735. [Türkçesi bu kitapta s. 499.]

60 Stephan Phillips, "Introjection and Projection, Frederick Kiesler and His Dream Machine", *Surrealism and Architecture*, der. Thomas Mical (New York: Routledge, 2005) s. 140-155.

61 Florian Medicus, "Endless House – A Proposed Structure", *From Chicken-Wire to Wire Frame, Kiesler's Endless House* (Viyana: Frederick ve Lillian Kiesler Foundation, 2010) s. 31.

62 Breton, *Surrealism and Painting*, s. 13. Sürrealistler, de Chirico'nun sonradan yaptığı resimlerle büyük bir hayal kırıklığına uğrarlar; onlar için tarif ettiği yoldan kendisinin saptığı ve kaybolduğu konusunda hemfikir olurlar. 1926'da *La révolution surréaliste*'te yayınladıkları bir resminin üzerini karalayarak kopuşu ilan ederler.

63 Paolo Baldacci, "The Function of Nietzsche's Thought in de Chirico's Art",

Nietzsche and "An Architecture of Our Minds", der. Alexandre Kostka ve Irving Wohlfarth (Los Angeles: Getty Research Institute, 1999) s. 96.

64 Louis Aragon, "Excerpts", s. 48.

65 Aragon'un *Paris Köylüsü*'ne sunuş yazısında Breton'dan aktaran Simon Watson Taylor. Louis Aragon, *Paris Peasant*, çev. Simon Watson Taylor (Londra: Picador, 1971) s. 9-10.

66 Ali Artun, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı* sunuş metni (İstanbul: İletişim, 2004) s. 10-55.

67 Walter Benjamin, "Surrealism, The Last Snapshot of the European Intelligentsia", *One Way Street and Other Writings*, çev. Edmund Jephcott ve Kingsley Shorter (Londra ve New York: Verso, 1992) s. 230.

68 Louis Aragon, *Paris Peasant*, s. 28-29. [Türkçesi, bu kitapta s. 438.]

69 Briony Fer, David Batchelor ve Paul Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism, Art Between the Wars*, s. 183.

70 *A.g.e.*, s. 196.

71 Ernst'in üç kolaj romanı: *La Femme 100 têtes* [Yüz Başlı Kadın ya da Başsız Kadın diye okunabilen bir kelime oyunu] 1929; *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au carmel* [Küçük bir Kızın Rahibe Olma Düşleri], 1930; *Une Semaine de bonté* [Bir İyilik Haftası], 1934.

72 Hal Foster, *Compulsive Beauty*, s. 176-177. [Türkçesi: *Zoraki Güzellik*, s. 209-211.]

73 Walter Benjamin, "Paris, Capital of the Nineteenth Century", *Reflections*, çev. Edmund Jephcott (New York: Schocken, 1986) s. 154.

74 Hal Foster, *Compulsive Beauty*, s. 179; [Türkçesi: *Zoraki Güzellik*, s. 212.]

75 Sigfried Giedion'un 1948 tarihli kitabı *Mechanization Takes Command*'i alıntılayan, Hal Foster, *a.g.e.*, s. 179. [Türkçesi, s. 213.]

76 Alyce Mahon, "Staging Desire", *Surrealism, Desire Unbound*, der. Jennifer Mundy (Londra: Tate Publishing, 2001) s. 277.

77 Frederick Kiesler, "Second Manifesto of Correalism", *Art International* (Mart 1965) s. 16-17.

78 Marcel Jean, *Histoire de la peinture surréaliste* (Paris: Editions Seuil, 1959) s. 281; aktaran Annabelle Görgen, "Exposition internationale du surréalisme, 1938", *Dictionnaire de l'objet surréaliste* (Paris: Centre Pompidou/Gallimard, 2013) s. 82.

79 Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois ve Benjamin H. D. Buchloch, *Art Since 1900*, s. 298.

Bir kâğıda dile geliveren bir sözcüğü yazıp, kâğıdı katlayıp yandaki oyuncuya geçirerek sürüp giden oyunun sonunda ortaya çıkan anlamsız cümleler, bir tür otomatik yazı ya da şiir olarak kabul edilir. İlk kez oynandığında "müstesna kadavra genç şarabı içecek" dizesi ile sonuçlandığı için böyle anılır.

Oyun, sözcükler yerine imgelerle de oynanır; kâğıdın kat yerlerinde birbirine eklemlenen garip şekiller ortaya çıkar.

80 *A.g.e.*, s. 299.

81 Karanlıkta sergi düzenleme fikrinin öncüsü Dadacılardır: Max Ernst'in 1921'de Au Sans Pareil isimli kitapçının bodrum katında açtığı sergide ışıklar açılmaz, Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous, Marcel Duchamp, Salvador Dalí and Surrealist Exhibition Installations* (Cambridge, MA. ve Londra: MIT Press, 2003) s. 6 ve Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge, MA.: MIT Press, 1994) s. 42.

82 Alyce Mahon, *Surrealism and the Politics of Eros 1938-1968* (Londra: Thames & Hudson, 2005) s. 52 ve Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition* (New York: Harry N. Abrams, 1994) s. 136-149.

83 Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous*, s. 208.

84 Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition*, s. 151.

85 *A.g.e.*

86 Jean Arp, "L'oeuf de Kiesler et la Salle de Superstition", s. 281.

87 Kapağı tek tek elle hazırlanan katalogdan 999 tane üretildi; Jane Alison (der.), *The Surreal House* (Londra: Barbican, 2010) s. 298.

88 Radovan Ivsic, "When the Walls Sighed in Paris", *Surrealism, Desire Unbound*, der. Jennifer Mundy (Londra: Tate Publishing, 2001) s. 287.

Sürrealizm,
Modernlik ve Mimarlık

Sürrealizm, Mit ve Modernlte

DALIBOR VESELY

Görünürde karşıt olan iki halin, rüya ile gerçekliğin, gelecekte uzlaşacağına inanıyorum, yani sürrealiteye. Bunun gerçekleşmesini sabırsızlıkla bekliyorum. Her ne kadar onu göremeyeceğimi bilsem de, kendi ölümüme öylesine kayıtsızım ki, onun getireceği sevinci azıcık da olsa tatmamı engellemiyor.
A. Breton[1]

Güzellik sarsıcı olacaktır ya da hiç olmayacaktır.
A. Breton[2]

Sürrealizmin gerçek doğası, modern kültürdeki yeri ve rolü, ne yazık ki bu hareketin talihsiz biçimde bir doktrinle özdeşleştirilmesiyle, dahası, sürrealizm ile yerleşik avangard (kübizm, fütürizm, Dada, vb.) arasında yine talihsiz benzerlikler kurulmasıyla gölgelenmiştir. Bugün bile sürrealizmin

---

Dalibor Vesely, "Surrealism, Myth & Modernity", *Architectural Design*, 2-3 (1978) s. 87-95. © Dalibor Vesely.

Yazarın soyadı 1978'de yayınlanan bu makalesinde Veseley olarak yazılmıştır – e.n.

sadece sanatsal bir hareket olduğu inancı yaygındır. 1924'te ilk Manifesto'nun yayınlanmasından bu yana sürrealizmin tarihini dikkatle izleyenlerin hemen fark edeceği gibi, bunun nedeni kendi dışındaki koşullardır; yinelenen saldırılara ve eleştirilere karşı sürrealizmin kimi ilkelerini bir doktrin inşa edermişçesine formüle etmek zorunda kalmasıdır. Sürrealizmin dışarıya gösterdiği bu yüzü –pek de ince elenip sık dokunmadan fazla ciddiye alındığında– yalnızca birçok yorumcu ile eleştirmeni değil, sürrealistlerin kendilerini bile hakiki sürrealizmin bambaşka bir fenomen olduğunu görmekten alıkoydu.

Sürrealizmi otomatizm, nesnel rastlantı, dünyanın ve hayatın dönüşümü gibi birtakım ilkelere ve amaçlara indirgemek, onun asıl gayesini ortaya koymakta yetersiz kalır: rüya ile gerçeklik arasında mutlak bir uzlaşma zemini bulmak, "tüm aykırılıkların uç noktasına ulaşmak ve simyacıların peşinde oldukları, onların *Grand œuvre*'lerine yakın, tümüyle yeni bir gerçeklik –sürrealite– yaratmak".[3]

Böyle bakıldığında sürrealizm 1919'da ya da 1924'te değil, çok önce başlar: 19. yüzyıl romantizmiyle, hatta bir ölçüde daha da önce, Rönesans'ın ezoterik ve hermetik gelenekleriyle. Sürrealizm bir başka sanatsal ya da siyasal avangard değildir, tüm modern kültürün yeraltı dünyasıdır. Sürrealist *Grand œuvre*'ü kotarma rüyası (daha sonra göreceğimiz gibi bu hep bir rüya olarak kaldı) ile kastedilen en azından şunlardı: geçerli mantığın ve kültürün bütün kurumlarıyla ve tümüyle reddi; insani arzuların tamamen serbest bırakılması ve yeryüzünde cennete benzer bir dünyanın yaratılması, ki bu dünyada Breton'un sözleriyle

> geleceğin şairi eylem ile rüya arasında onulmaz bir ayrılık olduğuna dair iç karartıcı düşünceyi alt etmeyi becerecek. Her ne pahasına olursa olsun, insanlar arasında uyumun iki

unsurunun ortak varlığını sağlayacaktır: ilki, gerçekliklere dair nesnel farkındalık; ikincisi, kısmen bireysel kısmen evrensel bir seziş sayesinde, aksi kanıtlanana dek sihirli olan yönünde içsel gelişim. Eğer bu uyum yok olursa, en nadide deniz kabukları ânında değersizleşir.[4]

Yeni Bir Mitin Yolunda

Breton'un "henüz tüm cennetler kaybolmuş değil"[5] sözlerinde ifadesini bulan tükenmez umut ortamında şair, hipermantıksal gerçekliğin baskıcı hegemonyasına karşı ayaklanacak ve kendine özgü bir mantığı –rüyalara ve fantastik olana özgü bir mantığı– olan başka bir dünya yaratabilecek güce sahip bir demiourgos (simyacı ya da büyücü) gibi görülür. Sürrealistlerin harikulade ve olağanüstü deneyimlerle –rüyalar, sanrılar, nesnel rastlantılar ve çılgınlıklar– haşır neşir olmaları, sürrealizmin kışkırtıcı birtakım vahiyler mozaiğinden ibaret olduğu ve belki bir yarı-rasyonel araştırma yöntemi (*methode de recherche*) olmaktan öte anlam taşımadığı yanılsamasına katkıda bulunmuştur. Yüzeyde fragmanlardan ve bitmemiş projelerden ibaretmiş gibi görünenin gerisinde, sürrealistlerin zihinlerini derinden meşgul eden çok daha ciddi ezoterik meseleler vardır. Sıradışı gündelik fenomenlere duydukları merak bir yana, sürrealistler yalnızca ezoterik ilimlerle değil, hermetizm, kehanet ve ritüeller, mitler ve folklor gibi konularla derinlemesine ilgilendiler. İlgi alanlarının tümüne birden bakıldığında, sürrealistlerin niteliksel evreni ya da niceliklerin pozitivist dünyasının gerisinde yitip unutulan ve gömülen dünyayı –*monde perdu*– yeniden inşa etme çabaları takdire değer. Tutkuyla sahici hayatı aramalarının gerisindeki temel saik, gündelik fenomenlerin arkasında, görünmeyen bir sırrın var olduğuna dair kapıldıkları derin histir. Ayrıca, şiirsel düşünceye, arka-

ik insanın sahip olduğu güçlere –*pouvoir perdu*– duydukları nostaljidir.[6] Ve nihayet, rüyalara, mitlere ve harikalara özgü hakikatin, "bugünlerde zaten sadece ikincil öneme sahip sorunların çözümünde işe yarayan" çağdaş mantığın hakikatinden üstün olduğuna dair tüm sürrealistlerin paylaştıkları inançtır.[7]

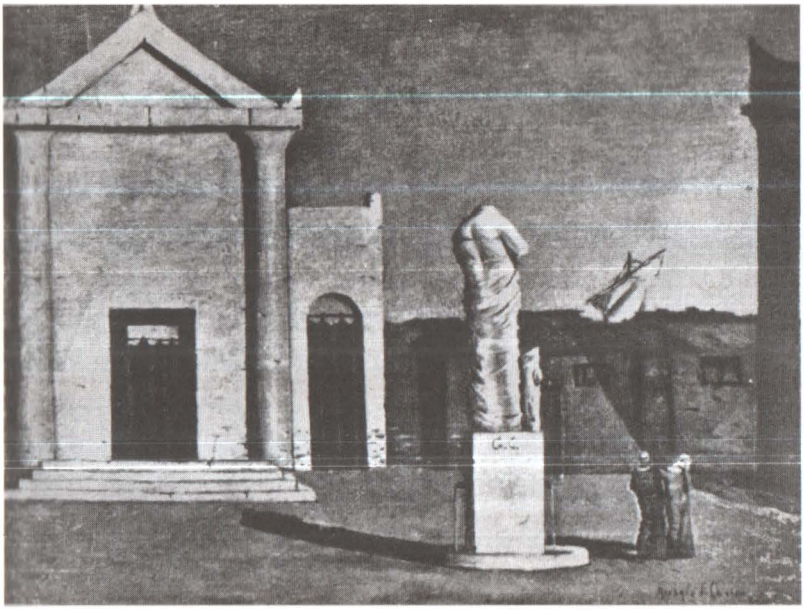
Sürrealizm nezdinde şiirin üstlendiği görev, var olan gerçekliğin yerini almak değil, kelimelerin ve imgelerin simyasıyla onu dönüştürmektir; tıpkı simyanın cansız varlıkları dönüştürmesi gibi. Sürrealist dönüşüm bilinçle sınırlı değildi. İnsan varlığının tamamını ve nihayet bütün insan dünyasını kapsıyordu. O haliyle, gerçekliğin her zaman bütün maddeselliğiyle dönüştürüldüğü bir ritüele ya da büyü ayinine eşdeğer oldu.[8]

Bu, yüzeysel olarak bakıldığında zulmün, sadizmin ve çözülmenin örtülü alametiymiş gibi görünen, en kışkırtıcı ve belki de en rahatsız edici unsurlardan biridir. İnanıyorum ki, Püriten kültürlerde sürrealizmin yabancı ve anlaşılması güç olarak addedilmesi bu maddesellik unsurundan ötürüdür.

Sürrealist deneyim, hiçbir zaman bir kötülüğü defetme ayini olma iddiasında değildi. O, insanlığı birarada tutmaya kadir arketip niteliğindeki simgeleri yeniden canlandırmaya –yeni bir mit oluşturmaya– yardımcı olabilecek güçleri özgür bırakmanın derdindeydi.

> Bir mite sahip olmayan toplum yoktur. Arzu edilir olduğuna kanaat getirdiğimiz, bir toplumu besleyecek bir miti ne ölçüde seçebiliriz ya da benimser ve dayatabiliriz?[9]

Bu kışkırtıcı ve akılları meşgul eden soruya Breton'unki kadar açık seçik bir yanıt veren yok gibidir: "Sürrealizm bir müşterek mit yaratmaya yeltendiğinde, geleneksel mitin münferit unsurlarını biraraya getirmeli ve bunu yaparken,



Giorgio de Chirico, *Güz Akşamı Muamması*, 1910. Max Ernst, Magritte, Dalí ve Delvaux üzerinde belirleyici etkisi olan de Chirico, bir ön-sürrealist ressamdır. Fenomenlerin (nesnelerin) büyülü görünümlerine dair derin duyarlılığı büyük ölçüde filozofların (Schopenhauer ve Nietzsche) verdiği ilhamla gelişmiştir. Otobiyografisinde de Chirico sıradan şeylerin gizemli bir boşluktaki yeni (metafizik) mealini anlatır: "Sanat modern filozoflar ve şairler tarafından özgürleştirildi. Schopenhauer ve Nietzsche, bize hayatın saçmalığının derin anlamını ve bu saçmalığın nasıl sanata dönüştürülebileceğini öğretenlerin başında gelir."
Resmin muamması, de Chirico'nun bir nesir şiirinde sözel ifadesini buldu: "Öğleden sonra geç vakit, akşamın ışığı yavaş yavaş şehrin doğusundaki dağları belirsizleştirmeye başlarken ve kalenin altındaki sarp kayalar mora dönüşürken, meydandaki banklarda oturup dedikodu yapan hastabakıcıların söyleyeceği gibi, BİRŞEYLER OLACAKTI, hissedilebiliyordu..." Picasso'nun *Les Demoiselles d'Avignon*'unun kübizm için anlamı neyse, *Güz Akşamı Muamması*'nın sürrealizm için anlamı odur.

en eski ve en sağlam geleneklerden başlayarak ilerlemeli."[10] Breton'un kendisi de hayatının büyük bölümü boyunca yeni mitler sorununa kafa yormuştur. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, aralarında varoluşçuluğun da bulunduğu uzak akımlara bile ilgisini yönlendirme çabaları olmuştur. "Sürrealizm

ile Heidegger'in düşüncesi arasında mit konusunda bir uzlaşma olasılığında ısrarlıyım. İkisini bağlayan halka orada: Hölderlin'in mükemmelen yorumlanmış çalışmaları."[11]

Yeni mitin doğası hiçbir zaman açıklıkla ortaya konmadı. Sürrealistler onu tinsel ya da mistik bir deneyim olarak görmeyi reddettiler. Aynı zamanda, onun gündelik hayatla fazla yakın bağını da kabul etmek istemediler. Sürrealist mitin, sürrealitenin, doğasını anlamaya yardımcı olabilecek en yakın benzeşim, kimi primitiflerin tüm doğaüstü ima ve anlamlardan arındırılmış hayalî-gerçek dünyasıyla kurulabilir. Sürrealistler arkaik varlık biçimlerine derin bir nostalji duydular ve şuna inandılar: "insan ilk başta doğayla yakın paylaşım içinde bulunmasını sağlayan bir anahtara sahipti, sonra onu kaybetti ve o günden beri bıkıp usanmadan, heyecanla, telaşla hiçbiri işe yaramayan başka başka anahtarları deneyip duruyor." (André Breton'un Jean Duché ile bir söyleşisinden – *Littéraire*, 1946). 'Anahtar' sözcüğü sürrealistler arasında belki de en popüler olanı çünkü hep bir gün doğru anahtarı bulup hayatın –rüyalarda saklı olduğuna inandıkları– gizemine açılan gizli koridora ulaşma umuduyla yaşadılar. Bir dolu anahtar keşfettiler: hipnoz, saf psişik otomatizm, nesnel rastlantı, ve nihayet, şiirsel benzeşim.

Olumsuzlamadan Gerçeklik Kaybına

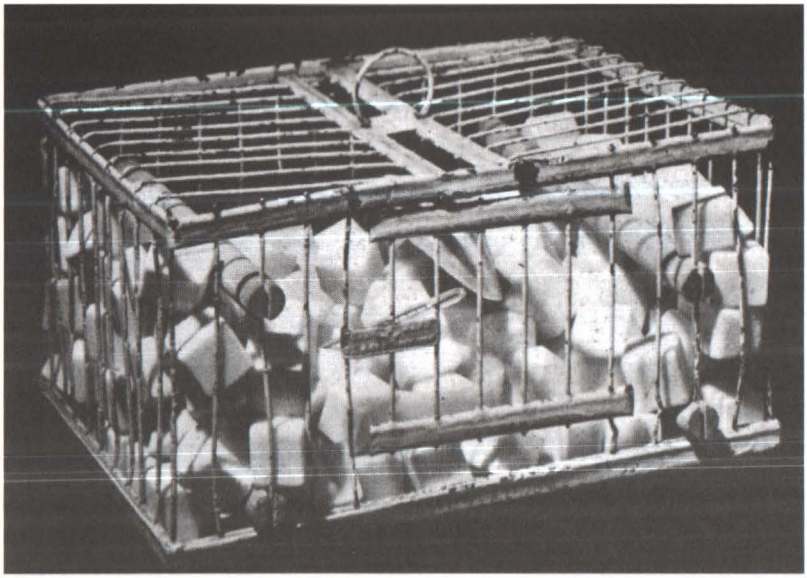
1919 (ilk otomatik metnin tarihi) ile 1922 (sürrealistler nezdinde Fransa'da Dada'nın bitişi) arasında sürrealist akıma isyankâr karşılaşmalar egemen oldu. Sürrealist bilinç bu karşılaşmalarda yeni bir dramatik biçim geliştirdi: çoğunlukla onların tarafında yer alan hakikat adına (Barrès duruşması)[12] öfke, kışkırtma ve tiksinti. Bu yeni eğilim Breton'un *Poisson soluble* [Çözünür Balık] başlıklı yazısındaki örneklc açıklığa kavuşuyordu: "artık çalışmayan makinelerle bir-



Max Ernst, *Çalınmış Ayna*, 1941. Ernst 1940'ların başlarında *decalcomania* kullanmaya başladı (1935'te Oscar Dominguez'in keşfettiği teknik: tuvalin üzerine ince bir boya tabakasının levhayla uygulanması). Hatasız fırça darbeleriyle birleşince, bu teknik, sürrealist başkalaşım rüyalarına ve benzeşim gerçekliğine en yakın sonuçlara ulaştırır. Max Ernst'in vizyonunda evren giderek insanların, hayvanların, bitkilerin ve minerallerin ortak asli maddesine dönüşür. Vizyona kısmen insan, kısmen hayvan ve inorganik bedenli sfenks figürü egemendir. Sfenks, bir muammanın cisimleşmesinin en üstün halidir. O, insanın hiçbir zaman kavrayamayacağı nihai bir anlamın bekçiliğini yapar.
Ezoterik geleneğe göre, sfenks geçmişin tüm bilimlerinin bireşimidir. Varlığın heterojenliğinin orta yerinde, sfenks dört elementi ruhun cevheriyle (yani figürün insan öğesiyle) birleştiren simgedir.

kaç tane de hâlâ çalışan makineyi, türlü zorluklara katlanarak suyun altına yerleştireceğiz ve bir zamanlar kusursuz çalışan aletleri çamurun şehvetle dumura uğratmasını zevkle izleyeceğiz."[13]

Aynı zamanda maddenin katılığına karşı arzunun akışkanlığı demek olan suyun akışkanlığı, hep sürrealistlerin bir saplantısı olarak kaldı.



Marcel Duchamp, *Neden Hapşırmayasın Sélavy*, 1921. Kuş kafesindeki mermer küpler, nesnenin çifte anlamda gerçeklik kaybını temsil eder: kafes, içindeki mürekkepbalığı kemiği [kuşların yemine katılır – ç.n.] nedeniyle bir kuş kafesi olduğu konusunda kuşku bırakmaz ve şeker küpleri, ağırlıkları dışında, mükemmel taklitlerdir. Kafesin içinde bir de şekerle mermer arasındaki ısı farkını ölçmek için termometre bulunur. Başlıktaki "neden hapşırmayasın?" ibaresinin anlamı Duchamp'a göre soğukla hapşırmak arasındaki ilişkide yatar, ama tabii bu her türlü başka yoruma açıktır.

Olumsuzlama ve gerçeklik kaybı, birçok farklı biçime girdi: her ikisi de 1921 tarihli, Duchamp'ın *Neden Hapşırmayasın Sélavy* ve Man Ray'in *Hediye* isimli eserlerinde olduğu gibi.

Sürrealizm, Dada'nın aksine, ortaya çıkan olumsuzlamadan kendi olumlu amaçları için yararlandı. Şaşkına çevirme ve hayrete düşürme tekniklerini geliştirip ilerletti ve sürrealist 'nesnenin krizi'ne yönlendirdi: yani verili, basmakalıp gerçekliği çökertene değin parçalamanın hayalperest yöntemlerine. Picabia ve Duchamp'a gelince, onların Dada-nesneleri ve hazır-nesneleri, sürrealist geleneğin bir parçası ve Dada ile sürrealizmin ruhları arasında, yeninin olumsuzla-

narak ve olumlanarak keşfe çıkılması arasında bir zamanlar var olan bağlantıyı hatırlatan önemli unsurlar oldu. Breton'un sözleriyle: "Marcel Duchamp bize, modern ruhun tam da kalbinde, giderek daha fazla karşıtlaşma eğiliminde olacak iki farklı ruh hali arasında değerli bir ayrım hattı sunar."[14] 'Sürrealizm' tabiri Breton'un yazılarında Dada ile yaşanan ayrılığın hemen ardından görülmeye başladı.

Otomatizmin Muğlaklıkları

Rüya, sürrealistlerin büyük ölçüde bilinçdışı olarak peşinde koştukları tüm niteliklere sahipti: kendiliğinden çağrışımların tükenmez zenginliği; bildik gerçekliği fantastik gerçekliğe dönüştürebilme yetisi; ama hepsinden önemlisi, sonsuz şiirsellik. Dahası, gökyüzü, yeryüzü, su, ağaçlar ve taşlar gibi büyük kozmik simgelerle olduğu gibi, kökenler ve sonlarla –yani mitlerle– yaşanan karşılaşmanın sahiciliğine sahipti rüya. Sürrealistler için rüyaların dünyası, en azından geçici bir süre için, hakikaten tüm dış dünyanın yerine geçti. Bunu mümkün kılan, rüyaların sürekliliğine ve hayatın gizeminin rüyalarda saklı olduğuna dair tümünün paylaştığı inançtı. Breton'un 1921'de ziyaret etmiş olduğu Freud, sürrealist girişimden hiç etkilenmedi. Rüyalara ilişkin bir sürrealist antolojiye katkıda bulunmaya davet edildiğinde yanıtı şöyle oldu: "Rüya görende uyandırdıkları çağrışımlar olmadan, rüyanın görüldüğü koşullara dair bilgi olmadan biraraya getirilmiş bir dizi rüya bana hiçbir şey anlatmaz, başkaları için anlamlı olacağını da doğrusu hiç sanmam."[15]

Anlaşmazlığın oluştuğu nokta açık. Sürrealistler rüyalardaki üretken hayal gücüyle ilgileniyorlardı, Freud ise onların iyileştirici niteliğiyle. Özellikle rüyalar söz konusu olduğunda, psikanaliz ile sürrealizm arasındaki bağın ne kadar

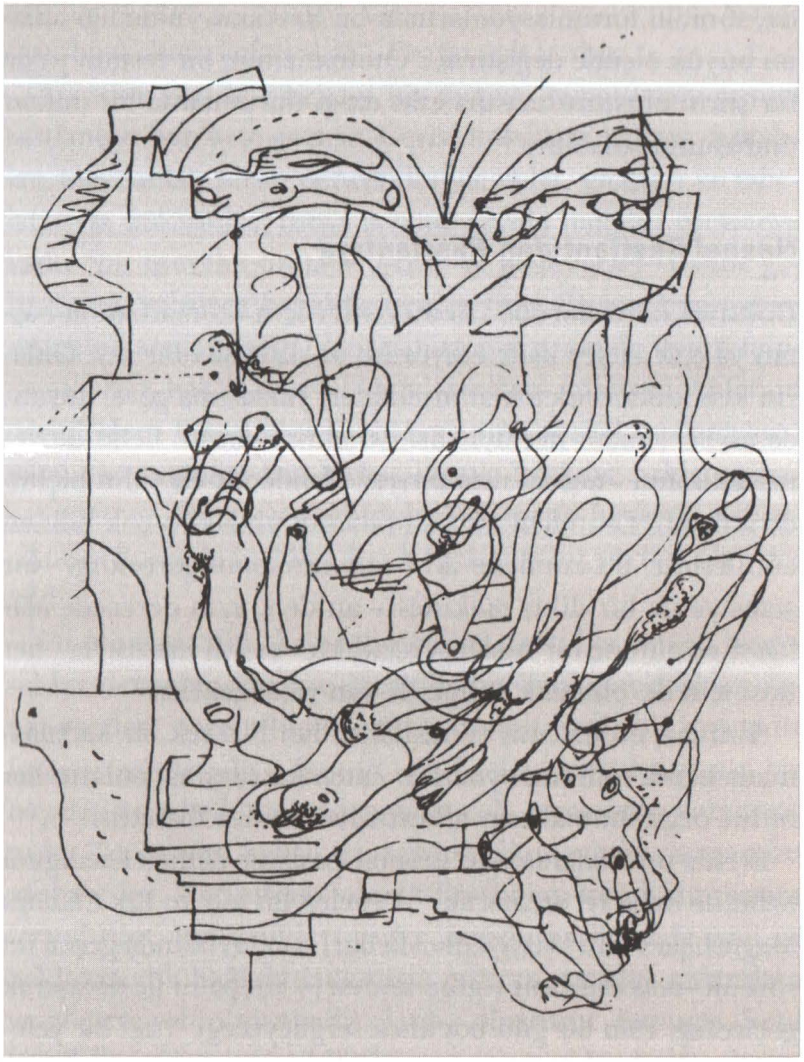
zayıf olduğunu görmek şaşırtıcı, hele ki rüyaların sürrealist akım için önemi düşünüldüğünde.

İlk yılların coşkusu Aragon'un hatıralarında olduğundan daha iyi ifade edilemez: "Sürrealistler arasında bir trans salgını baş gösterdi [...] hatta aramızdan yedi-sekiz kişi, sadece bu kendinden geçme anları için yaşar oldu. Böyle anlarda, ışıklar kapalıyken, açık havada boğulmuş insanlar gibi, bilinçleri olmadan konuşup duruyorlardı."[16]

Sürrealist teknikler içinde en yaygın olanı ve kuşkusuz en çok bilineni, zihni rüya haline geçiren anahtar, 'saf psişik otomatizm' olarak anılır ve psikanalizdeki serbest çağrışım yönteminden esinlenilerek 'keşfedilmiştir'. Yeni 'keşfin' yarattığı coşkuyu körükleyen, büyük ölçüde beklentilerdi. Breton'un sözleriyle, "Freud'a göre, bilinçdışının akıl sır ermez derinliklerinde çelişkiler tümüyle ortadan kalkmıştır; duygusallık bastırılmışlığın prangalarından kurtulmuştur; zamansallık yoktur ve haz ilkesinden başkasına boyun eğmeyen psişik gerçeklik dış gerçekliğin yerini almıştır. Otomatizm bizi dosdoğru buralara götürür."[17]

Saf otomatizmin şiirsel gücü devrim niteliğindeydi. Açık, bilinçli müdahaleden geçici de olsa kurtulmuş olmak, sözcüklerle imgelerin en öngörülemez biçimde ilintilenmelerinin ve eşi benzeri görülmemiş güzellikte yeni metaforların yaratılmasının yolunu açtı. Paul Reverdy'nin sözleriyle, "yan yana gelen iki gerçeklik arasındaki uzaklık ne kadar büyük ve hakikiyse, imge de o kadar etkili, imgenin duygu uyandırma gücü ve şiirselliği o kadar büyük olacaktır".[18]

Oysa ilk yılların iyimserliği pek de beklenen sonuçlara ulaşamadı. Sürrealistler otomatizmle uzun süre haşır neşir olmanın tehlikeli hipnoz hallerine yol açtığını kısa sürede keşfettiler; metin anlamsızlaşıyor ya da –sürrealist Michel Leiris'in tabirini kullanırsak– 'inorganikleşiyordu'. Ayrıca sonucun niteliğinin teknikten ziyade, yazarın hayal gücü ile



André Masson, Otomatik çizim, 1925.

ifade yeteneğine bağlı olduğu ortaya çıkıyordu. Aragon'un dediği gibi, "otomatizm yöntemi kullanılarak yazı yazıldığında, iflah olmaz ahmaklıklar yine iflah olmaz ahmaklıklar olarak kalır".[19] Her ne kadar Breton'un kendisi otomatizm konusunda hiçbir zaman kuşku dile getirmemiş olsa

da, sonraki formülasyonlarında bu kavrama yüklediği anlamı büyük ölçüde değiştirdi. "Otomatizmin, bir resmin ya da bir şiirin oluşturulmasına etki ettiği durumlarda bir miktar öndüşünme olabilir."[20]

Nesnel Rastlantıdan Rastlantıya

Doktrini körü körüne izlemeyenler için otomatizm ta baştan ya çok az şey ifade ediyordu, ya da başka bir şey. Onların kendiliklerinden benimsedikleri yaklaşıma göre, düşünce hiçbir zaman tümüyle askıya alınmıyordu. Belki de yeni yaklaşımı –nesnel rastlantıyı– olabilecek en yalın biçimde anlatan, Lautréamont'un *Maldoror*'undaki o çok bilinen cümlesidir. Bu cümlede iki hazır-nesnenin gerçekliği –bir şemsiye ile bir dikiş makinesi– aniden, aynı derecede alakasız ve gülünç bir başka gerçeklikle –teşrih masasıyla– her ikisi için de 'olmadık' bir yerde yan yana gelirler.

Sanrılar, otomatizm ve rastlantı, her biri tek bir karşılaşmada kendi rollerini oynarlar. Zaten karşılaşma, onların her birine özgü ihtimallerin orkestrasyonundan ibarettir.

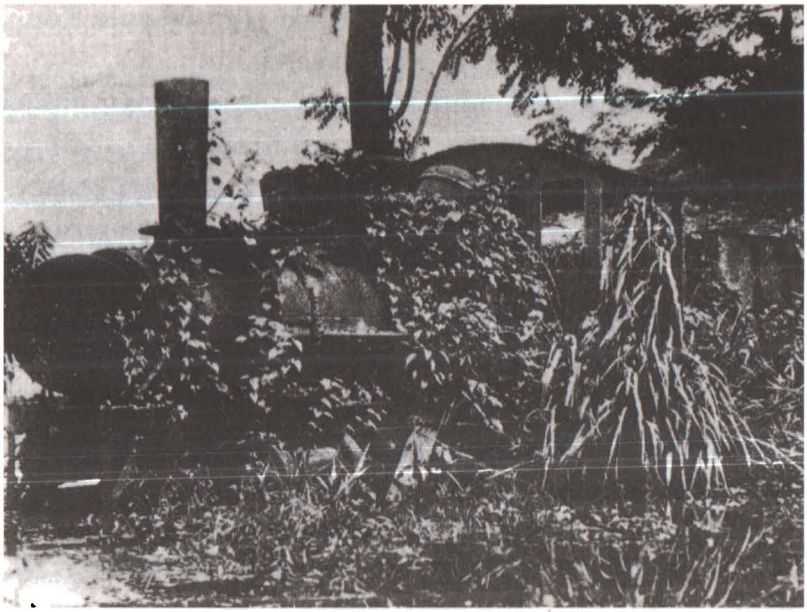
Breton un *Nadja*'sından kısa bir pasaj ne demek istediğimi belki de daha iyi anlatacak.[21] Evvelce Breton'un *Les Champs Magnétiques*'inin [Manyetik Alanlar] son sayfasında geçen iki sözcük –*bois charbons* [odun kömür]– Soupault ile dolaşarak geçireceği tüm bir gün boyunca sergileyeceği "özel bir yetenek" sunar Breton'a: bu iki sözcüğün tanımladığı tüm dükkânları önceden bilebilme, ve dahası, nasıl olduğu belirsiz bir kesinlikle, rastlayacakları bir sonraki dükkânın yerini de belirleyebilme yeteneği. Breton'a kılavuzluk yapan, sözcüklerin sanrıya benzeyen imgeleri değil, "kütüklerin cepheler üzerine kabaca boyanmış kesitleri" idi. Eve döndükten sonra bile bu görüntü bir saplantı gibi aklından çıkmadı, "sanki Carrefour Médicis'deki atlı karıncanın ezgisi de bu kütük idi, pen-

cereden bakınca görünen meydandaki Jean-Jacques Rousseau heykelinin kafatası da". O gün çok korktu.

Arzunun hayalete benzer bir imgeye yansıtılması nesnel rastlantıyı harekete geçirir. Gerisi koşullara kalmış. Sokaklar, meydanlar, farklı pencereleriyle evler, girişleri ve tabelalarıyla dükkânlar, tümü sonsuz sayıda metafor üretmeye kadir "bir işaretler ormanı" –izler ve göstergeler– haline gelir. Oysa, yalnızca hayalete benzer imgeyle kıvılcım çakan rastgele karşılaşmalar (yani yalnızca arzumuzla uyum içinde olanlar), hakiki sürreel karşılaşmalara dönüşür. Anlamın derinlikleri, bir sürreel karşılaşmanın (nesnel rastlantının) gücü ve zenginliği hep birkaç koşula bağlıdır: beklenti, hayal gücü ve, Breton'un tabiriyle, kehanetin beslenip geliştirilmesi. Bununla birlikte, her karşılaşma bir sürreel olay değildir.

Saf otomatizmin aksine, nesnel rastlantı her zaman bireysel bir deneyim olmanın ötesindedir. Yeni gerçeklikler, sanat eserleri, yaşam biçimleri yaratmaya kadir bir mecradır (araçtır, yöntemdir). Breton için Nadja kendi hayatının bir hayaleti ama belki de ondan daha çok, romanının kahramanıdır. Toplumun kıyısında, sanatın dünyasında yaşayan bu muhtaç kız, kaçınılmaz olarak Breton'un kendi dünyasını temsil eder. Buluştukları yerler, kentin haritasında yeni ve beklenmedik bağlantılar ortaya çıkaran, sıradışı anlamlara ve güçlere sahip manyetik alanlar oluşturur. Sonuçta, kent kendi hayatını –sürreel bir hayat– yaşayan bir kolaja dönüşür. Bir hayalet olarak Nadja kentin ta kendisi olur. Bundan böyle arzu (rüya) ile gerçeklik arasında ayrım kalmaz.

19. yüzyıl *flâneur*'ünün (Baudelaire) hedonist ve pasif deneyiminin aksine, sürrealist deneyim her zaman sarsıcıdır; her zaman etkin ve üretken bir oluşumdur. Bir algılar rapsodisi değil, yapılandırılmış, biçim verilmiş bir sürreel temsiller dünyasıdır. Breton ve diğer sürrealistler için



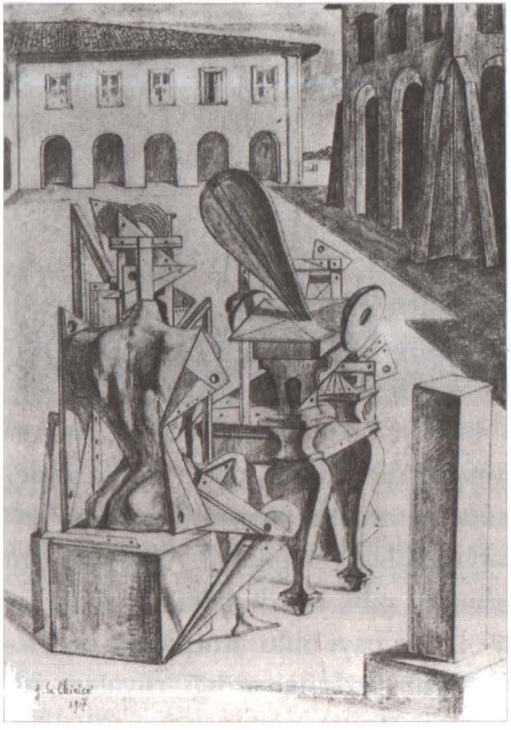
"Yıllarca balta girmemiş bir ormanın hezeyanlarına terk edilmiş güçlü lokomotif." *Minotaure*'da yayınlanan anonim fotoğraf konusunda Breton şöyle devam eder: "Onu görme arzusunun çoktandır beni heyecana sürüklemesi bir yana, zafere ve felakete adanmış bu anıtın büyüleyicilliği bana göre İnsanın fikirlerini başka her şeyden daha çok etkilemeye kadir. Güzellik –sarsıcı güzellik– yalnızca hareket halindeki bir nesneyi hareketsizkenki haliyle kavuşturan bir ilişki kurulduğunda mümkün olur.

Paris, kendi beklentilerinin ve rüyalarının eksiksiz ve girift dünyasına dönüştürdükleri yerdir. Belli ki Breton'a şu sözleri söyleten, Paris'e duyduğu kişisel sevgiden daha öte bir şeydi:

> Paris, senin devasa güzellik, gençlik ve zindelik kaynakların. Ne kadar isterdim senin hayatının birkaç saatinden, içinde kutup gecesinden çok fazlasını saklayan şeyi çekip alabilmeyi. Ne kadar isterdim senin barındırdığın sonsuz bilinçdışı güçler üzerine derin derin düşünebilmeyi: Herkesin ulaşabildiği o güçler sayesindedir ki insan kendisini yozlaşmaktan ve boyun eğmekten korur.[22]

Paris, dişi Île de la Cité* ve eril Saint-Jacques Kulesi, sürrealist çabanın mekânı ile onun en mahrem rüyalarının mekânı: *Grand œuvre*'ün makrokozmosu için baştan çıkarıcı bir imge ve makul bir model değil mi?

Giorgio de Chirico, *Matematikçiler*, 1917. "Kentlerin inşasında, evlerin mimari biçimlerinde, meydanlarda, bahçelerde ve gezinti yollarında, anıtsal kapılarda, tren istasyonlarında ve benzer yerlerde, büyük bir metafizik estetiğin ilk temelleri saklıdır."
De Chirico'nun sanatı rüya gibidir ama rüyaya hiçbir zaman çok da fazla yaklaşmaz. Gizemi, bir noktada muğlaklaşan konstrüksiyonunda, metafizik geometrisindedir. Rönesans perspektifinin sistemli bir şekilde araştırılmasına dayanan de Chirico'nun resim (çizim) dünyasının rahatsız ediciliği, nesneleri birbirinden ayıran mekân konusunda yarattığı kesin farkındalıktan kaynaklanır. Onun sözleriyle bu farkındalık, "kaçınılmaz yerçekimi kanunuyla gezegene raptedilmiş nesnelerden oluşan yeni bir astronomi" kurar.



* Seine Nehri üzerindeki iki doğal adadan biri – ç.n.

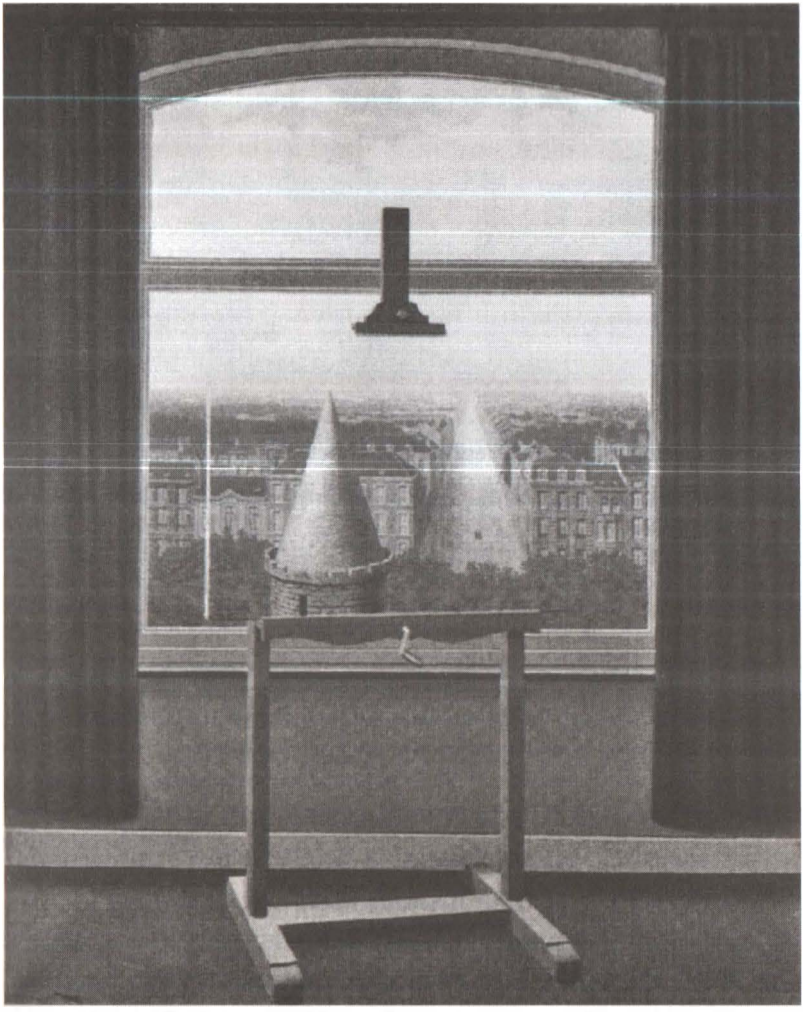
Yeni Bir Yaratılış Mitine Doğru

Şimdiye kadar sürrealizmin hermetik ve ezoterik doğasının bu denli az ilgi çekmiş olması; akımın yerleşik popüler imgesinin bu denli zavallı ve ilkel olması ve bizim hâlâ Breton'la çevresindekilerin nihai amaçlarını ve başardıklarını anlamaktan bu denli uzak olmamız doğrusu şaşırtıcı.

Halbuki sürrealizmin hermetik ve ezoterik yönelimleri daha İkinci Manifesto'da açıklığa kavuşturulmuştu:

> Sürrealistlerle simyacıların amaçları arasındaki müstesna benzeşime dikkatinizi çekmek isterim. Felsefe taşı (*Grand œuvre* – D. V.) insana bir yeti sağlar: onun sayesinde insanın hayal gücü akıllara durgunluk verecek biçimde her şeyden intikam alabilir. Bu da bizi şuraya götürür: zihnin yüzyıllar boyunca ehlileştirilmesinin ve anlamsız teslimiyetinin ardından, duyuların ve başka her şeyin uzun süre boyunca ve sınırsızca allak bullak edilmesinin ardından, hayal gücünün artık kati olarak serbest bırakılması.[23]

Akımın olgunluk evresinde, yani 1930'da İkinci Manifesto'nun yayınından sonra, Breton'un akıl yürütme çağı diye adlandırdığı dönemde, sürrealistlerin ilgisi rüyadan, otomatizmden, nesnel rastlantıdan uzaklaşıp, daha 'rasyonel' ve sistematik yeni bir keşif türüne yöneldi. Öncelik giderek ezoterik bilimlere –büyüye ve simyaya– verildi. Değişimi esas olarak hareketin kendi içindeki nedenler körükledi: yani rüya yorumlarının, otomatizmin ve ilk haliyle nesnel rastlantının artık kabul edilen yetersizliği. Ama idealizm ve siyasal etkisizlik suçlaması gibi, kendi dışındaki koşulların da bu değişimde bir ölçüde payı oldu. Ancak asıl belirleyici olan, Breton'un kendisinin farkına vardığı, rüyalara salt öznel bir yaklaşımın sınırları, Rastlantı'nın ve insan ilişkilerinde oynadığı rolün değerinin giderek daha çok takdir edil-



René Magritte, *Öklidyen Gezintiler*, 1955. Derin düşünceye dayalı öngörü mü yoksa *deja-vu* mü? Basit bir çoğaltmayla en aşikâr olana meydan okuma, gizil bağlantılar ve muğlaklıklara dair yeni bir şiirsel gerçeklik ortaya çıkarır. Geleneksel mekân (Öklidyen temsil) niteliğe, ışığın saydamlığına, malzemenin dokusuna, nesnelerin cismine, görüntüsüne ve düzenine ilişkin mitik bir mekâna dönüşür. Bu yeni mitik mekân tümüyle benzeşimler ve benzerlikler yoluyla inşa olur. Kartezyen dünyanın 'açıklık ve belirginlik' niteliğine muğlaklık meydan okur.

mesi, ve hepsinden önemlisi, kendi iradesi dışında savaşa hazırlanmakta olan dönemin Avrupa'sının içinde bulunduğu açmaz idi. İşte böyle bir ruh hali içinde, sürrealistlerin ilgisi sadece bireysel değil, hatta daha fazla kolektif bilinçdışının kendi gizemini ortaya çıkaracağı alanlara yönelmeye başladı. 1942'de Yale Üniversitesi öğrencilerine yaptığı konuşmada Breton kendi felsefesinin can alıcı unsurlarını sarih olarak açıkladı:

> bizim için vahim olan çelişkiler içinde, çözümlenmesi en önemli olanı –ve ayrıca benim üzerinde en fazla uğraştığım– insanın doğa ile kendi gereksinimleri arasında vahim bir uyuşmazlık görerek, doğa ile insanı birbirine karşıt olarak konumlandırmasıdır. Bu durumu çözmüş gibi davranmam mümkün değil, ama en azından şunu göstermiş oldum ki, sorun dikkatli gözlemlerle örtüşmelerin ve 'rastlantı' addedilen başka fenomenlerin ortaya çıkmasına da tam anlamıyla direnemez. Rastlantı, kaldırılması gereken büyük bir örtü olarak hâlâ yerli yerinde duruyor.[24]

Breton'un sözünü ettiği "vahim uyuşmazlık" aslında, Hegel ve Marx'ın "yabancılaşma", Nietzsche'nin "nihilizm çağı", Husserl'in "Avrupalı insanın krizi" ve Heidegger'in "Avrupa metafiziğinin sonu" olarak teşhis ettiği, modern kültürün derin krizinden başka bir şey değil.[25]

Tarihsel rastlantı gibi bir ucube dolayımıyla büyü ve simyayla haşır neşir olmak, sağduyusuna ve bilgisine sıkı sıkıya bağlı herhangi birisi için saçma ve yersiz görünüyor olmalı. Halbuki Breton ve çoğu sürrealist böyle düşünmüyordu. Onlar için ezoterik bilgi, "vahim uyuşmazlık" sorununu çözmek için bildikleri (ya da bilmek istedikleri) yegâne yoldu.

Sürrealistler, insanın gerçeklikle hayati temasını yitirdiğine kesinlikle kaniydiler. Ayrıca onun, gerek toplumsal, ge-



Max Ernst, *Sessizliğin Gözü*, 1943. Max Ernst'in sanrısal manzaraları, sürrealistlerin tasavvurunda kristalde cisimleşen sarsıcı güzelliğin –hayatta ve doğada içten gelen yaratıcılığın– en iyi tezahürleri arasındadır. Bu peyzajlar, sıradan insanın değil, tehditkâr doğayla çevrili bir böceğin gözüyle gördükleridir. Gizli anlamı çok zengin fakat hep şifreli. Tek gözün manası değişken. Bir yandan insanlık dışına işaret ediyor çünkü ikiden eksik. Öte yandan, gözün yeri dikkate alındığında, mitolojide tek gözlü devler olan Sikloplarda vücut bulan, insan ötesi güçleri akla getiriyor.

rekse kozmik yaşamında, doğayla başlangıçtan beri var olan bağının, bireyin hayatındaki bir rüya denli önemli olduğuna inanıyorlardı ("rüyalar, zihinsel dolaşımı sağlayan kılcal dokular gibidir"). Ve yine inanıyorlardı ki, insanlığın selameti için kültürün kendi arkaik kökenlerine dönmesi, rüyada kendine dönmek kadar elzemdir. "Bir toplum, toplumsal bir mite sahip olmadan var olabilir mi? Arzu edilir olduğuna karar verdiğimiz bir toplumsal miti ne ölçüde seçebiliriz veya benimseyip dayatabiliriz?"[26] Sürrealistlerin sıklıkla sordukları bu soruları ancak bahsettiğimiz bu inanışlarını aklımızın bir kenarında tutarak anlayabiliriz. İlham aradık-

ları bölge, "arzunun hiç kısıtlanmadan boy verdiği ve hem de mitlerin kanatlandığı bölge".[27] Sürrealistler, mite geri dönüşü mümkün, hatta muhtemel kılan ruhun, ezoterik felsefeyi sürdüregelmiş olan ruhtan başkası olmadığına inanıyorlardı. Çok iyi bilindiği gibi, ezoterik ilgileri için ilk esin kaynağı, Rimbaud'nun *Cehennemde Bir Mevsim* adlı eserindeki "Sözcüklerin Simyası" başlıklı bölümdür. Sürrealistler her zaman "bu metne borçlarının büyük olduğunu" teslim etmişlerdir.[28] Başka ve belki de daha önemli bir esin kaynağı ise Alman romantizmi, özellikle Novalis idi. "Büyü Sanatı" üzerine denemesinde Breton şöyle açıklıyor:

> Novalis'in gözünde büyü, törensel kılığından sıyrılmış haliyle bile gündelik hayatımızda etkisini korur. Aralarında Hugo, Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé'yi sayabileceğimiz 19. yüzyılın büyük şairlerinin hepsi aynı hissi paylaşır. Dolayısıyla, modern anlayışta [büyünün] yeri olmasında şaşılacak bir şey yok.[29]

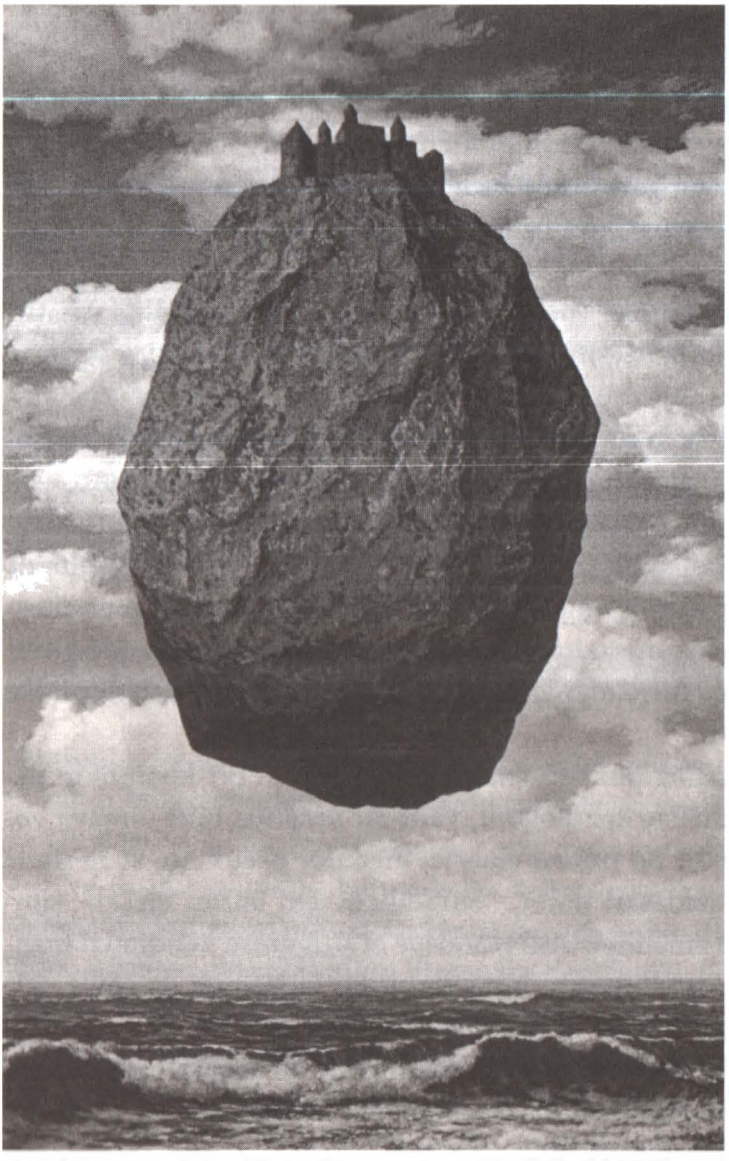
Sonuncu ve belirleyici dürtü içerden geldi, sürrealistlerin kendi bilinçlerinden. Akıl yoluyla aydınlanma geleneğini izlemeden nasıl modern olunacağı sorusuyla hesaplaşmalarından doğdu bu bilinç. Sürrealistler, bilinçdışı yoluyla aydınlanmaya inanıyorlardı; sonraları, o da sadece bir ihtimal olarak, yeniden akla döndüler. Breton'un dediği gibi, "doğaya dair bilimsel bilgi, yalnızca şiirsel –hatta, söylemeye cüret edecek olursam, mitik– yöntemlerle yeniden ilişki kurarsa değerli olur."[30] Mitik yöntemlere yaptığı bu atıfla Breton, sonraları benzeşim yöntemi olarak formüle edeceği, hermetik ve ezoterik benzeşim ilkelerini kastediyor. "Antik dönemde ve Ortaçağ'da itibar gören benzeşim yöntemi sonradan yerini bizi bugünkü bilinen çıkmaza sürükleyen 'mantık' yöntemine bıraktı. Şairlerle sanatçıların başta gelen görevi, benzeşimin tüm ayrıcalıklarıyla yeniden yerleşmesini

sağlamaktır."[31] Benzeşim şiirsel bir imgedir; zihnin mantıksal işleyişinin artık birbirine bağlamakta aciz kaldığı iki uzak gerçekliğin arasında kurulan sarih ve cüretkâr bağdır. Şiirsel imge hem kendiliğinden oluşur hem sistematiktir. Nihai işlevi, görüntüde birbirine hiç benzemeyen şeyler arasında benzerlik ve benzeşim kuracak bağı bulmaktır. Şiirsel yorum, sınırsız bir metaforlar ve hipotezler zinciri, yepyeni bir benzeşimler (benzeyişler ve andırışlar) şiirselliği yaratır.

Derin benzeşimler arayışı sırasında sürrealistler şeylerin özüne indiler; unutulmuş yakınlıklar ve duygudaşlıklar keşfettiler ve insan teni, hayvanlar, bitkiler ve mineraller arasındaki yapay ayrımları dönüşümler simyasıyla yavaş yavaş yok ettiler. Bu bağlamda Max Ernst'in sanrısal peyzajlarını, Magritte'in maddileşen muğlak görüntülerini, ya da Malcolm de Chazal'ın aforizmalarını düşünmek mümkün. "Eğer bakışımızın hızını azaltabilirsek, her şeyi katılaşmış halde görürüz. Boş mekânlar içimizdeki düşüncenin ölü kısımlarından ibarettir."[32]

Sürrealizmin son emeli, yalnızca yeni bir kozmoloji değil, yeni bir kozmogoni, yani bir yaratılış miti olmaya yönelmekti. Bu baştan çıkarıcı düşünce Breton'un sözlerinde en iyi ifadesini bulur: "Sürrealizm için bütün mesele, simyadaki anlamıyla asal maddeye el attığımıza kendimizi inandırmaktı."[33] Breton biraz farklı bir bağlamda da şöyle der: "Dünya, bunun üzerine, sanki şifreli bir yazı gibi görünür. Öyle ki, yalnızca insanın istediğinde bir dünya parçasından ötekine geçiş yoluna aşinalığı tam olmadığında şifre çözülemez olarak kalır."[34]

Çözülemeyen şifre ve asal madde, her sürrealist sanat eserinde (şiirde ya da resimde) var olan iki unsurdur. Ve bu iki unsur, yaratıcı hayal gücü, yani benzeşimlerin şiirselliği kullanılarak anlamsızlık ve belirsizlikten kurtarılmalıdır. Lautréamont'un *Maldoror*'undaki en kısa cümle belki de



René Magritte, *Le Château des Pyrénées* [Pirenelerdeki Şato], 1959. Muğlaklığın maddeselleşmesi mi yoksa maddeselliğin muğlaklaşması mı? Bir nesnenin yer değiştirmesi, sıradan gerçekliğin görsel bütünlüğüne bir meydan okumadır; bu da çoğu zaman tüm görüntünün maddesel dönüşümüne yol açar.
Beklenmedik görünümler, yeni içeriğe sahip beklenmedik gerçeklikler oluşturur. "Eğer izleyici resimlerimi sağduyuya bir başkaldırı olarak görürse, zaten aşikâr olan bir şeyi fark etmiş olur. Yine de eklemek istiyorum, benim için dünya sağduyuya bir meydan okumadır." (R. Magritte)

söylemek istediklerimi benim sözcüklerimden daha iyi anlatacak: "Şampanyanın yakutu."

Sürrealizm ve Mimarlık

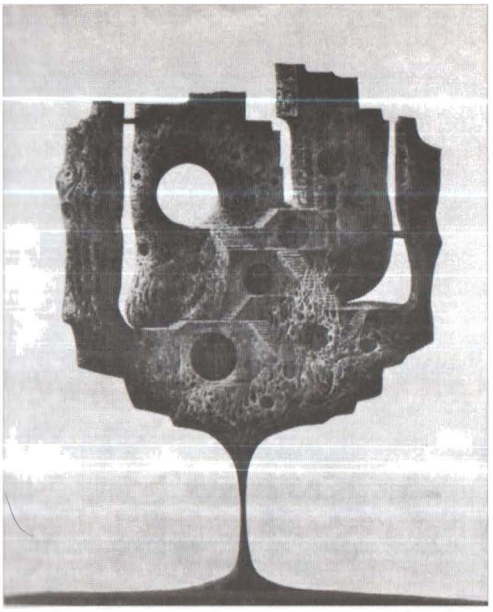
Mimarlık hiçbir zaman resim, heykel ve sürrealist nesneler gibi, sürrealist düşüncenin ayrılmaz bir parçası olmadı. Bu aynı zamanda akımın başlangıçtaki hedeflerinin sınırlarını da açığa vurur. Gerçeklik ilkesiyle karşılaşma sürrealistler için hep sancılı oldu. İnsanın kendi bilincinde rüya ile gerçekliği bağdaştırması, şiir, resim, heykel, sergi söz konusu olduğunda başkadır (gerçeklik açısından), gündelik hayatla iç içe olan mimarlık alanı söz konusu olduğunda bambaşka. Aşağıda, sürrealistlerin mimarlığa bakış imkânlarını ortaya koymak istiyorum: Mimarlığı nasıl kavrayabilirlerdi ve bir dereceye kadar nasıl kavramışlardı? Mimarlık üzerine ilk yorumlarının, sürrealizmin erken safhalarında şiirsel modeli başka alanlara yayma (sık kullanılan tabiriyle, 'şiirselleştirme') çabalarına denk geldiğini görmek çok önemli. Tam da o sırada sürrealist 'nesne' yepyeni bir anlam kazandı. Breton'un dediği gibi, "sürrealizmin giderek keskinleşen gözleri son yıllarda büyük ölçüde nesnenin üzerine odaklandı".[35] O zamanlardan beri sürrealist nesnenin iki anlamı var: Dar anlamıyla o hâlâ heykelsi olmayan bir tür konstrüksiyon, bir 'bulunmuş nesne', daha uygun bir tabir bulunamadığı için öyle anılıyor. Daha geniş anlamıyla, sürrealist nesne "gözle görülebilen dış nesneyi (nispeten) bir kenara bırakıp, doğayı yalnızca bilincin iç dünyasıyla ilişkilendiren" bir şiirsel gerçeklik.[36] Bu ne demek? Sürrealist nesne, hayal gücünün ve hafızanın kendi isteğiyle gerçekleştirdiği bir egzersiz demek; algı ve temsil artık birbirinden bağımsız değil demek; sürrealist nesne 'içsel bir model', şiirsel benzeşimin bir ürünü haline geldi demek.

Şiirsel benzeşim, bildiğimiz gibi, sadece şiiri, resmi, heykeli, farklı nesneleri değil, herhangi bir gerçekliği kapsayabilir. Mimarlığı da kapsayabileceğini öne sürmek istiyorum. Öncelikle, başka sürrealist nesneler gibi mimarlık da bir arzu nesnesi olmalıdır. Nihai sürrealist arzu, kuşkusuz, fantastik olandır. 1937'de yazdığı kısa bir metinde Breton sorar: "bu tür bir duyarlılığa [fantastik olana – D. V.] özellikle uygun yerler mevcut mu? Evet, içsel gökyüzüne özgü rasathaneler olmalı. Tabii, dış dünyada zaten var olan rasathaneleri kastediyorum."[37]

Başka bir bağlamda Breton aynı soruya geri döner: "büyük tebliğ dalgalarının alımlanmasına en uygun yeri keşfetmek için yaptığım araştırmalar, en azından teoride, beni kanatları sökülmüş bir tür şatoda büyülenmiş olarak bıraktı."[38] Çoğunlukla harabe halindeki şato, sürrealist yazılarda ve resimlerde en sık karşımıza çıkan mimari imge. Breton, kendi rüyasını anlatırken çok iyi bir örnek sunar: "Bugün yarısı henüz harap olmamış bir şatoyu düşünüyorum. Şato bana ait ve onu Paris'ten fazla uzak olmayan rustik bir ortamda hayal ediyorum. Ek binalar sayılamayacak kadar çok. İçe gelince, konfor açısından hiçbir eksik bırakmayan korkunç bir restorasyona uğramış."[39]

Sürrealist bakış açısıyla, şato imgesinin emsalsiz bir biçimde ve bunca sıklıkla görünmesi bir 'şato problemi' olarak tanımlanabilir: sürrealistlerin mimarlık anlayışının arketipi olmasa da prototipi olması. Breton sorunu açıklıkla ortaya koyar:

> en evrensel haliyle insan psişizmi, Gotik şato ve eklentilerinde öylesine kesin bir saplantı noktası bulmuştur ki, bizim kendi dönemimizde eşdeğerinin ne olabileceğini keşfetmek elzemdir. Onun kesinlikle bir fabrika olmadığına inanmak için bin türlü neden var. Sürrealizm ancak Gotik



František Muzika, *Elsiner*, 1957. "Harabeler, feodal dönemin sona erdiğinin habercisi olmaları dolayısıyla birdenbire önem kazanır. Onlara dadanan hayalet, geçmişe ait güçlerin geri dönüşüne dair derin bir korkunun işaretidir. Yeraltı geçitleri, ışığa doğru yönelen bireylerin her birinin geçtikleri yolun karanlığında karşılaştıkları zorlukları ve tehlikeleri temsil eder. Fırtınalı gecelerde susmak bilmeyen topların sesleri duyulur. Baştan çıkarıcı varlıkların ortaya çıkması için seçilen, işte böyle çalkantılı bir arka plandır: Büyük mücadelenin bir tarafında Freud'un aynı zamanda bir korunma içgüdüsü olduğunu ortaya çıkardığı ölüm içgüdüsü, öte tarafında her devasa kurban töreninden hayatın muhteşem geri dönüşünü koparıp alan Eros biraraya gelir." (Breton)

> roman döneminden bizim zamanımıza gelene kadar oluşan değişime işaret etmekle kalıyor.[40]

Adına layık bir sürrealist nesne bize çocukluğa özgü duyguların tazeliğini geri getirir. Sürrealizmin çocukluğunun romantizm olduğunu; onun başlıca simgesinin ise harap şato olduğunu hatırlarsak, Gotik şato imgesinin saplantıya varan gücünü anlamak mümkün. Başka hiçbir şey, çözülmeyi izleyen hayalî bütünleşmenin sonucunda ortaya çıkan sürrealist sanat eseri ölçütlerine bundan daha yakın olamaz.

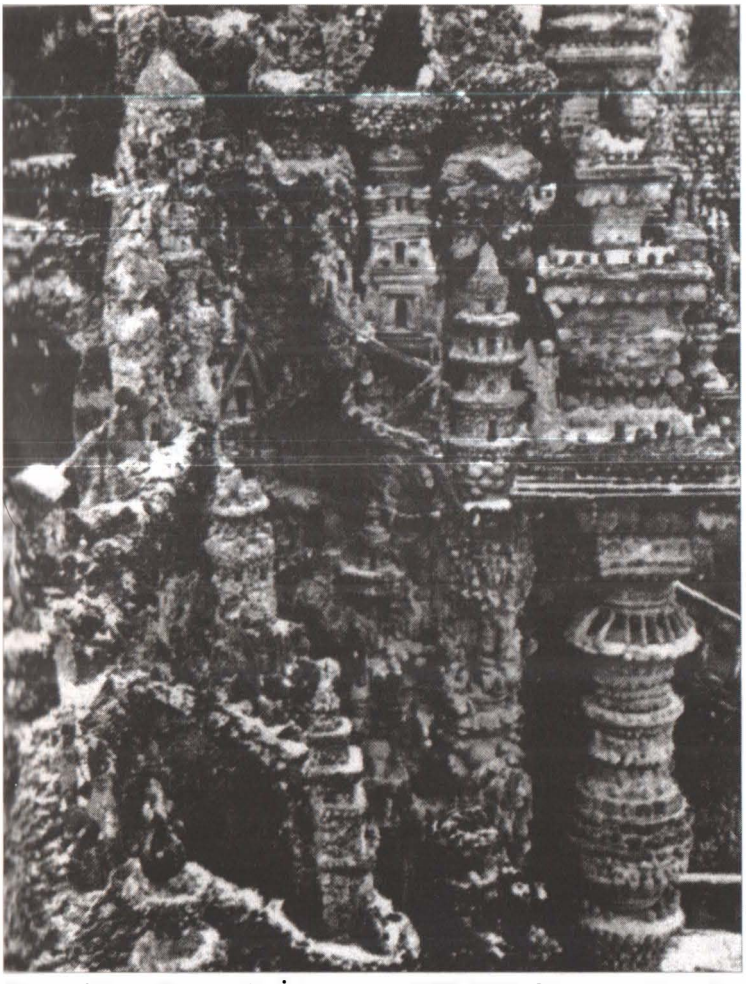
Bu doğru mu? Breton, bir öncekinden çok farklı başka bir rüyayı anlatır:

> Ben, baktığımda her ziyaretçiyi görebildiğim cam evimde yaşamayı sürdüreceğim. Orada, tavandan sarkan ve duvara asılı her şey sanki bir sihir sayesinde yerli yerinde durur. Ben her gece camdan yatağımda, cam çarşafların altında uyurum ve kim olduğum eninde sonunda bir *elmas*la çizilmiş olarak bana görünür.[41] (italik benim – D. V.)

Cam evle Gotik şato veya Gotik şatoyla elmas arasında herhangi bir ilinti olması mümkün mü? Bu soruya daha sonra, sonuçta döneceğim. Sürrealistler, gerçeklikte –ki mimarlık söz konusu olduğunda gerçeklik rüyalardan çok farklıdır– ancak bir uzlaşma için alan bulabildiler. Bildiğimiz kadarıyla, birkaç istisna dışında, bulunmuş bir mimarlığa (*objets trouvés*) değinmekle yetindiler. Bunun örnekleri biliniyor: Postacı Cheval'in *Palais Idéal*'i [İdeal Saray], Gaudí'nin mimarlığı ve arada sırada rastlanan eski şatolar, Breton'un İspanya'da Guadalajara'da ve Meksika'da Mazur'da karşısına çıkanlar gibi. Tabii bunların hiçbirisinin, örneğin Max Ernst'in bir resminin bir sürrealist resim olması anlamında sürrealist mimarlık olmadığını vurgulamak gerek. Bulunmuş sürrealist nesnelerdi bunlar, öyle de kaldılar: bulunmuş mimarlık.

Cheval'in ve Gaudí'nin mimarlığında sürrealistleri cezbeden, kendiliğindenlik ve gerçeküstü olma potansiyelinin yanı sıra, 'infial uyandırıcı' görüntüleriydi. *Palais Idéal*'i ciddi bir kültürel katkı olarak popülerleştiren Breton şöyle diyor: "Onlarınkiler gibi eserlere beni tutkuyla çeken, taşkın kibirleri, çağımıza atfedilen kültürel hattın tümüyle dışında kalarak kendi kendilerini üretebilmeleri."[42]

Cheval'in rüya âleminde sürrealistleri hayran bırakan, imgelerin düşsel karakteriydi: 1878 Paris Evrensel Sergisi'nde-



Postacı Cheval, *Palais Idéal* [İdeal Saray], 1879-1912. Güneydoğu Fransa'nın Drôme bölgesinde Hauterives'de postacı olan Ferdinand Cheval (1836-1924), "medyum mimarlığının ve heykelin tartışmasız ustasıydı. 36 yıl boyunca taban teptiği Drôme'da rastladığı *grotto*'lar ile *fontaine pétrifiante* [kalkerleşmiş su oluşumları – ç.n.] muhtemelen gözünün önünden hiç gitmedi" (A. Breton, *Le Message Automatique*). Otobiyografisinde Cheval '*palais*' fikrinin kaynağını şöyle açıklıyor: "Rüyamda bir saray, bir şato ya da *grotto*'lar inşa ettim. İyi ifade edemiyorum; ancak o kadar güzel ve pitoreskti ki on yıl boyunca hafızama kazılı kaldı, silkip atamadım."
Sarayı inşa etme kararını Cheval bir rastlantıyla açıklıyor, yolda acayip şekilli bir taş bulmasıyla (*objet trouvé*). "İnsanın taklit edemeyeceği acayip bir heykeldi. Her türden hayvanı, her çeşit yaratığı temsil ediyordu. Kendi kendime dedim ki, eğer doğa heykel yapabiliyorsa, ben de taş döşerim, mimarlık yaparım. Bu benim rüyam."



Postacı Cheval, *Palais Idéal* (1879-1912). "İdeal Saray" iki ucu labirentlerle sonlanan bir büyük galeriden oluşuyordu. Ortasında bir kaskad ile *grotto*'lar vardı. Güneydoğu köşesindeki dört sütunlu mezar için Cheval "firavunlar gibi, gömülmek istediğim yer" der.
İçerideki çoğu mekân gibi, dışarısı da, otomatik yazıya çok benzer biçimde, yazıtlarla kaplıdır.
Batı cephesinde "Hayalî Saraya Giriş", "Amaçsız Hayat Bir Kuruntudan İbarettir", "Rüyanın Gerçeğe Dönüştüğü Yer", "Rüyanın Sonu"; doğu cephesinde "Bin Bir Gece Boyunca Hatıralarımı Nakşettiğim Bu Sarayı İnşa Ettim" ve kuzey cephesinde "Eser Sahibine Gurur Veren Bu Harika, Evrende Tektir", "Kendimi, Her İlkbahar Serçelerin Döneceği Bu Çekici Saraya Bırakacağım."

ki şark pavyonlarından pastane vitrinlerine, türlü ilham kaynaklarından naif ama gizemli dönüştürmelerin vardığı fantastik birer buluş gibi görünen unsurlar.

Labirentvari yapısı; içindeki buğulu galerileri ve *grotto*'ları; sanki birer fosile dönüşerek bu gizemli görünüşlü yapının beden duvarlarına gömülen bitki, hayvan ve insan figürleri, *Palais Idéal*'i kabul gören bir sürrealist nesne ve var olmayan sürrealist mimariyi en iyi ikame edecek bina kıldı. Bir bakıma, kübistler için Henri Rousseau neyse, sürrealistler için Postacı Cheval o oldu.

Gaudí'nin durumu hem daha incelikli hem de daha karmaşık. Yorumu çok kişisel, seçici ve kışkırtıcı biçimde dar olan Salvador Dalí'yi bir kenara bırakırsak, öteki sürrealistlerin (Breton, Miró) Gaudí'ye ilgisi dolaylı ve yine seçiciydi.

Sürrealistlerin Gaudí'de neyi ilginç bulduklarını ancak hipotetik olarak izah edebiliriz çünkü kesin bir yanıt için kanıt yok denecek kadar az.

Gaudí'nin binalarının 'infial uyandıran' görüntüleri bir yana, muhtemelen en çok fantastik ve mitik nitelikleri sürrealistleri cezbediyordu. Ayrıca Gaudí'yle paylaştıkları, kültürde arkaik olana, sembollerin doğal formlarda saklı kökenlerine geri dönmek gerektiği düşüncesi ve bir de onun sarsıcı güzelliğe çok yakın olan güzellik anlayışı idi.

Gaudí'de sürrealist ya da ön-sürrealist niteliklerin ne olduğunu saptamada bu bize yardımcı olabilir. Gaudí, 1906'da tamamladığı Casa Batlló'nun [Batlló Evi] dönüşümü sırasında, var olan binadan bir düş imgesi yaratmıştır: yüzeyinde nilüferlerle başka çiçeklerin yüzdüğü düşey bir göl; kemiğe benzeyen pencere biçimleri; mağaramsı enteryörler. Gaudí'nin doğal elementler olan toprakla suya dair en temel sembolizme geri dönme amacı ejderha biçimli çatıda doruğa ulaşır. Çünkü ejderha, toprakla suyun bağlantısının; toprağı verimli kılan yağmuru getiren fırtınanın evrensel simgesidir.

Casa Batlló'da sürreel olan, sürrealist nesnenin krizine benzer bir biçimde, özgün binanın gerçeklik kaybıdır ve bir dizi şiirsel benzeşim (toprak-göl, göl-ejderha, ejderha-yağmur, yağmur-toprak) sonucunda inşa edilmiş fantastik bir görüntüye dönüşümüdür. Şiirsel dönüşüm yalnızca yüzeyde değildir, mekânıyla, malzemesiyle tüm binayı kapsar.

Görüntünün kendiliğinden belirmesi ile doğanın kendiliğinden belirmesi (rüya ve gerçeklik) arasındaki mesafeyi azaltma eğilimi Casa Milà'da [Milà Evi] daha da açıktır. Orada deniz (arzunun akışkanlığı) ve toprak (maddenin katılığı) sembolizmi binanın bütününü biçimlendiren tek bir yaratıcı unsur haline gelir; bina birbirini izleyen bir dizi fantastik mağara-meskenden oluşur.

Gaudí'nin mimarlığı ile sürrealizm arasındaki yakınlık yine de sınırlıdır. Onun kutsal yapıları sürrealist yorumlara

Antoni Gaudí, Park Güell'de galeri, 1900-1914. Parktaki terası taşıyan bükülmüş koltuk değneğine benzeyen sütunlara sarmaşıklar dolanır ve sanki sütunlar onları daha yükseklere taşır. Niyet edilen, arkadı oluşturan sütunların ağaçları, yeşillikleri taklit etmesi değildir. Onların belirgin mimari nitelikleri ve görünüşleri vardır. Doğayla kurdukları ilişki ise çok daha karmaşıktır; doğaya dair ilkelerin mimesisi, açıkça kavramsal olan tasarımın bünyesine katılır.



tamamen kapalıdır. Burada Gaudí'nin tasavvuru ruhani ve mistik, madde ise kutsaldır. Breton'un kendisinin de belirttiği gibi, sürrealistler hiçbir zaman işi bu raddeye vardırmamışlardır:

> Etkileri düşünüldüğünde, tıpkı mistik benzeşim gibi, şiirsel benzeşim için de göz alabildiğine dallanıp budaklanmış ve aynı özle dolu bir dünya kavrayışının ağır basıyor gibi göründüğü doğrudur. Ancak şiirsel benzeşim duyularla algılanabilir, hatta tensel yapı içinde hiçbir kısıtlamaya tabi olmadan ve kendisini doğaüstüne yöneltme eğilimine kapılmadan varlığını sürdürebilir.[43]

Formel meşruiyeti sorgulanamayacak yegâne sürrealist mimar Frederick Kiesler (1896-1965) idi. Kiesler, sürrealist grubun New York'ta olduğu 1940'larda sürrealizmle doğrudan haşır neşir olmaya başladı. 1942'de Peggy Guggenheim'ın galerisi Art of This Century'yi tasarladı; sürrealist dergi *VVV*'ye katkıda bulundu ve nihayet, 1947'de Paris'te, Duchamp, Miró, Ernst ve Matta ile birlikte Uluslararası Sürrealizm Sergisi'nde "Hurafeler Salonu"nu tasarladı. En umut vaat eden projesi, kırk yıl boyunca üzerinde çalıştığı *Endless House* [Sonsuz Ev] idi. Sonsuz Tiyatro tasarısından türeyen fikir, yumurta biçiminde bir mağarayı andıran, içinde özgürce hareket etmeye imkân veren, mekânı büyük bir esneklikle bölünebilen ve içinde var olan 'işlevleri' ritüellere dönüştüren, sürekliliği olan bir mekân öngörüyordu.

Sonsuz Ev'in hiçbir zaman inşa edilmemiş olması birçok şeyi açığa çıkarır: tam sürreel bir hayat sayılması için gündelik hayatımızın ne denli değişmesi gerektiğini; hakiki sürrealist mimarlığın sınırlarının ne olduğunu; sürrealizmin kendisinin sınırlarının nereye vardığını.

Yine de sürrealist mimarlık yoktur diye bitirmek haksızlık olur, belki de bunu söylemek için vakit erken – birkaç istis-



Antoni Gaudí, Casa Milà, 1910. Ev, sürekliliği olan tek bir mekân gibi tasavvur edilir. Gaudí'nin kendi sözleriyle: "En iyi süsleme, malzemenin niteliğini ve zenginliğini, bütünün güzelliğini ortaya çıkarır. Bunu yaparken, göze çarpmayan, narin ama enerji dolu çıkıntıları azametli kütlelerle karşı karşıya getirerek onların saflığını vurgular."



Antoni Gaudí, Sagrada Familia, İsa'nın Doğumu sahnesinin yer aldığı cephe. Katedralin Gaudí hayattayken tamamlanan yegâne kısmı olan kilisenin doğu tarafındaki transepti, İsa'nın Doğumu'na adanmıştı. Gaudí'nin yorumu geleneksel dinî sembolizmin ötesine, mitik kökenlere yönelir. Geleneksel olarak kış olan temayı Gaudí sanki pagan anlayışla ilkbahara çevirir. Cephenin büyük kısmı kalıpla dökülmüş elemanlardan oluşur. Bunlar ait oldukları ortamlardan uzaklaştırılıp, başlangıçtan beri var olan kaostan türeyen rüya benzeri bir görüntünün parçası haline getirilince, bambaşka bir görünüme ve doğa-ötesi anlama sahip olurlar. Görüntünün tümünün mistisizmi dolayısıyla, burada sürrealizmden bahsetmek mümkün değildir.

na var. Bunların başında nadir ve geçici mekânlar olan sürrealist sergi (Duchamp, Kiesler, Bartos, vb.) ve tiyatro tasarımları (Artaud, Ernst vb.) gelir. İkincisi, yine ender de olsa, düzenlemeler, kurgular, dekorlar (Dalí'nin New York'ta, Beşinci Cadde'de Bonwitt Teller mağazası için tasarladığı vitrin; Le Corbusier'nin Beistegui için tasarladığı çatı katı dairesinin terası, vb.). Bunları sürrealist mimarlık yerine dekorasyon diye nitelemek daha doğru olur.

Sonuç

Bir yanda çoğu sürrealist şiirin, şiirsel nesnenin ve resmin anlam zenginliği ve akıldışı derinliği ile öte yanda manifestolarda dile getirilen temel açıklamaların sarihliği (hatta belki de boşluğu demek gerek) arasındaki karşıtlık hep merakımı uyandıragelmiştir. Mesela, sürrealizm "dünyanın dönüşümüdür"; "hayatın değişimidir"; "tüm çelişkilerin uzlaşmasıdır" vb. Sanki Breton'un Gotik şato hayali, cam ev rüyasına erişmez.

Sanırım buraya kadar öne sürdüğümüz savların ve temas ettiğimiz noktaların bazıları, akımın ortaya koyduğu ideal maksatlar ile bireysel katkılara özgü akıldışı kendiliğindenlik arasındaki uçurumu aşmayı mümkün kıldı. Yine de cevap bekleyen birtakım can alıcı sorular kaldı.

Hermetik ve ezoterik geleneklerden aldıkları esinle, yeni bir mit yaratma ve tüm çelişkileri nihai olarak uzlaştırma amacındaki sürrealistler nasıl oldu da sonsuz zenginlikte ve farklılıkta bir mozaik oluşturan bireysel sanat eserlerini kabullendiler? Açık seçik ortaya koydukları maksatlarını, bilinçdışı, içten gelen ve öngörülemez bireysel yaratıcılıkla nasıl bağdaştırdılar?

Belki aşağıdaki alıntılar benim açıklamalarımla birlikte bizi daha tatmin edici bir yanıta bir nebze yaklaştırır. "Tama-

men aynı tarzda ve daha fazla geliştirilmesi mümkün olma yan bir tanım gereği, *kristal*de mükemmel ifadesini bulan, kendiliğinden ortaya çıkan yaratıcılığı savunmaktan vazgeçmeyeceğim" (italik benim – D. V.). Bir başka tartışma bağlamında Breton şöyle diyor: "Sürrealizm, varlığın bir *elmas*a dönüşerek onun içinde yok olmasını hedeflemeyen hiçbir şeye ilgi duymaz. O *elmas* kördür ve içseldir; ateşin ruhu olduğu denli buzun da ruhudur"[44] (italikler benim – D. V.).

Acaba Breton'un kristal ve elmas hakkındaki görüşüyle felsefe taşı (*Grand œuvre*) arasında somut bir ilişki olabilir mi? Breton'un bir sözü bu sorunun kısmi de olsa bir cevabı olabilir (ki bu belki de tüm yazdıkları arasında en esrarengiz olanı):

> Hayatın şu ya da bu fragmanı olarak düşünülen sanat eseri, şayet tüm iç ve dış yüzeylerinde *kristal*inkine benzer bir sertliğe, katılığa ve ışıltıya sahip değilse, bana öyle geliyor ki değersizdir [...] içinde yaşadığım ev, hayatım, yazdıklarım, rüyamda bana sanki uzaktan görünüyor gibiler, tıpkı yakından bakınca görülen kaya tuzu zerreleri gibi.[45] (italik benim – D. V.)

Sürrealist düşüncede kristal, elmas ve felsefe taşının bir dizi sembolik anlam yoluyla birbirleriyle ilintilendiğini ortaya koymak hiç de zor olmaz.

Bu noktayı açıklamak için birçok örneği kullanabiliriz, mesela sürrealistlerce iyi bilinen bir 15. yüzyıl simyacısı olan Basil Valentine'in metnine eşlik eden ahşap baskıyı. Ortada bir adam vardır (simyaya göre disk), yüzü bir üçgenin içine çizilmiştir ki bu kükürt, cıva ve tuzu temsil eder. Simyaya özgü sürecin temeli olan tuz, Satürn ile özdeştir. Satürn'ün siyah ışını ahşap baskıdaki bir kübü işaret eder (bedenin sembolü). Küp aynı zamanda felsefe taşıdır. Devam etmeye gerek görmüyorum.

Bu çizgiyi izleyen herhangi bir yorumun sonucunda, sürrealistlerin "yaratının kendiliğindenliği" (kristal) ve sanat eserinde "varlığın yitmesi" (elmas) görüşü ile felsefe taşı arasında kuşku götürmeyen yakın bir bağ olduğu belki de daha sarih biçimde tasdik olacaktır. Halbuki ben inanıyorum ki, üçünün ortak bağı basit benzeşimin ya da yakınlığın ötesindedir.

Öncelikle şunu hatırlamamız gerek: Eninde sonunda sürrealistlerin psişik otomatizme düşkünlüklerinin altında, bilinçdışının derinliklerine ve hayatın rüyalarda ortaya çıkan gizemine ulaştıran anahtarın otomatizm olduğuna duydukları inanç yatıyordu. İkincisi, otomatizm bir anonim olma haline, sanrılara, 'inorganik' metinlerin üretilmesine yol açıyordu. Üçüncüsü, otomatizmde açığa vurulan kendiliğindenlik ruhu aslında buzun ve ateşin ruhundan pek de farklı değildi.

Breton geç tarihli metinlerinden birinde (1957) otomatizm konusunda şöyle der:

> Sanatçının iradesi, doğanın bilinmeyen amaçlarının kendi hedefleri önüne çıkardığı engeller karşısında çaresizdir. Şiirde ve sanatta, kendimizinkini aşan güçler tarafından harekete geçirildiğimiz, hatta onların oyuncağı olduğumuz duygusu giderek daha şiddetli ve ezici olmaktan hiç geri kalmayacak: " 'Düşünüyorum' demek yanlış. 'Düşünülüyorum' demek gerek" (Rimbaud). O zamandan beri 'Yaratmış olduğumuz – acaba bizim mi?' sorusuna epey yer açıldı.[46]

Akılda tutmamız gereken bir başka nokta da şu: nesnel rastlantının şiirsel değeri, arzu edilen nesne ile bulunmuş nesne (*objet trouvé*) arasındaki benzemezlik sayesinde izah edilebilir. İkisinin karşılaşmasında önümüze çıkan "arzunun harikulade tortusu, evrenimizi genişletme ve onun bulanıklığını biraz olsun giderme gücünün yegâne sahibidir"

(A. Breton). Bulanıklığı gidermek, yavaş yavaş daha duru bir dünyaya erişmek demek. Sürrealist karşılaşmanın (nesnel rastlantı) temelinde, nihai ya da ideal *objet trouvé*'nin bir kristal olması yatar – dünyadaki en duru nesne.

Son olarak hatırlamamız gereken, sürrealistlerin nihai çabasının rüya ile gerçekliği, hayat ile dünyayı uzlaştırmak olduğudur: hayatın muamması, otomatizm yoluyla ortaya çıkan *arzunun kendiliğindenliği* ile dünyanın muamması, nesnel rastlantı yoluyla ortaya çıkan *kristaldeki doğanın kendiliğindenliği*.

"Sürrealizm ve Resim"de Breton diyor ki: "Şeylerden oluşan çevreye ve bu şeylerle bağlantılı kendi özgürlüğümüze dair büyük sır ancak şöyle ortaya çıkarılabilir: Kristal tüm *özgürlüklerin anahtarına* sahiptir."[47]

Kristal görüntüsü, sürrealistlerin insanın bilinçdışını keşfi sonunda belirir. Rüyaların yorumuyla, sanrılarla, otomatik yazıyla herhangi bir odanın içinde başlayıp, nesnel rastlantının ve karşılaşmalara özgü şiirselliğin keşfiyle kente yayılan, en sonunda mağaranın yeraltı dünyasına yönelen yolculuğun sonunda, yaratılışın nihai muamması kristalde bulunur. Sürrealist yolculuk birçok biçimde anlatılabilir. Belki de en uygunu, onu bireysel bilinçten yola çıkıp kolektif bilince, oradan da kozmik bilince ulaşan bir akım olarak görmek.

En sonunda sürrealistlerin keşfettikleri, bugün bize bir hayli garip gelebilir, hatta bizi hayal kırıklığına uğratabilir. Kristallerin çok da heyecan verici bir yanları yok. Meğer ki, tıpkı sürrealistler gibi, Avrupa kültürünün tüm mitik geleneğinde dünyaya ve hayata dair tüm zenginliklerini ve muammalarını cisimleştiren en güçlü sembollerinden birinin kristal olduğunu keşfedelim.

Mitik-şiirsel bir evrenin (niteliklere ve benzeşimlere özgü bir evren) dışında sembollerin gücünün değerini tam olarak bilmek mümkün değil. Belki de çoğumuzun bugün sürre-

alizmin hakiki niteliğini anlamakta zorluk çekmemiz bundandır. Kristal, sürrealistler için yaratının, kendiliğindenliğin, hayal gücünün kaynağı olan en üst noktadır. O, aklın düzeninden bütünüyle farklı bir düzenin ilkesidir.

Belki de sürrealist yolculuğun hiçbir zaman hedefine ulaşmadığını söylemeye gerek bile yok; dahası, herhangi bir hedefe ulaşma niyetinin olup olmadığı bile sorgulanabilir. Biliyoruz ki Breton ve yakın çevresindekiler eserlerinde sürrealizmin programını somutlaştırmak konusunda kararlıydılar. O kadar ki, kimi zaman fikirlerin somut sanat eserlerinde hayata geçirilmesi çabası mahcubiyet verecek mertebede çarpıcı olabiliyordu (Herold, Matta).

Gerçeklikle 'acı karşılaşma' sürrealizmin bütününü daha az homojen ve ortak programın ideal gerekleriyle daha az tutarlı kıldı. Ancak o zaman bile 'kristalin büyüsü', tüm anıştırdıklarıyla birlikte, her bir sürrealist sanat eserinin üzerinde inanılmaz etkili oldu. Jacques Herold gibi kristal görüntüsünü neredeyse düz anlamıyla ele alanları bir kenara bırakalım ("Kristalizasyon, form ile maddenin ağır ağır büyümesinin sonucu olduğuna göre, resim de nesneyi kristalleştirmeyi hedeflemelidir" J. H.). Sürrealistlerin çoğu onu, kendi arzularımızın ve hayal gücümüzün yaratıcı kendiliğindenliğine eş, doğadaki yaratıcı kendiliğindenliğin bir görüntüsü olarak kabul etti. Bu anlamıyla kristal doğada görülebilen her şeyin özü ve temsili, aynı zamanda taklit ve algının ötesine, saf yaratıcılık ve hayal gücüne (yani kozmolojiden kozmogoniye) yönelmenin gerekçesi oldu.

En sonunda sürrealizmde yaratıcılık, baştan çıkarıcı bir arzu ve temsil draması haline geldi. Özgürlüğüne kavuşan ve neredeyse denetimden kurtulan hayal gücü, gerçekliği –gerçeküstülüğü– yaratan yegâne güç oldu.

Bir şiirin ya da bir resmin zenginliği ve şiirsel değeri tümüyle hayal gücünün kapasitesine bağlıdır. Hayal gücü ise

kendisini otomatizme bırakmıştır. Sadizm tarafından ayartılmıştır çünkü arzu daha şimdiden temsilin efendisidir. Ve, aynı nedenle, çılgınlığı bile kabullenmiştir. Sanatçının pozisyonu ikircikli olmuştur. Kendi hayal gücüyle baş başa, bir başına kalınca, sanatçı neredeyse mutlak bir özgürlüğe kavuşur ama aynı zamanda yine neredeyse mutlak biçimde arzularına bağımlı kalır. Hiçbir zaman bilemez, yarattığı imgeler onun arzularını mı açığa çıkarıyor, yoksa gelgeç kendiliğindenliklerini mi? Bu belirsizlik bir kez keşfedilince, kaygının, melankolinin ve geç sürrealizmin kendi içindeki sınırların rahatsız edici kaynağı haline geldi.

Yine de sürrealizm, felsefe bir kenara bırakılırsa, modern kültürün krizini kendi içinden kavrayan ve saf aklın alanı dışında ona meydan okuyan yegâne akımdı. Sürrealizm, modernitenin gizil rüyalarını, onların içerdiği utanmazlığı, şiddeti, kaygıyı, umutları açığa çıkardı fakat kendisi olarak kalabildi. Yalnız şu da onun maruz kaldığı derin açmaz ve ironi ki, sürrealizm de aynı modernitenin rüyalarına takılıp kaldı.

Sürrealizmin en sonunda özgür bıraktığı şiirsel önsezi sadece bilinen bütün formları asimile etmeye kalkışmakla kalmaz, cesaretle yeni formlar yaratmaya girişir. Başka türlü söylersek, dünyada bilinen, açık ya da örtülü tüm yapıları kucaklamaya hazır olur. Sadece o, bizi *Gnosis*'e, yani ruhani bilgiye götürecek ipliğin ucunu yeniden bulmamızı sağlar. *Gnosis*: duyularüstü Gerçekliğin bilgisi, "ebedi bir muammada, görünmeden görünür olan".[48]

Gnosis yalnızca sürrealizmin değil, kendisiyle baş başa kalakalmış bir insanın da son sözü.[49] René Crevel'in, "harikulade bir öğle vakti"nde şarkı söyledikten sonra sarf ettiği sözler, derdimize tercüman oluyor: "Artık geç oldu gizemli kadın. Sen geçip gidiyorsun. Veda etmeliyiz. Sislerine karışmak üzere yarın bir kez daha ayrılacaksın."[50]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 André Breton, *What Is Surrealism?: Selected Writings*, der. F. Rosemont (Londra: Pluto Press, 1978) s. 126.

2 André Breton, *Nadja* (Paris: NRF, 1963), romanın son cümlesi, s. 155.

3 *Grand œuvre*, hermetik gelenekte ölüm ve yaşam da dahil, tüm karşıtlıkların uzlaştığı en uç noktanın ele geçirilişini ifade eder. *En uç nokta*, kozmosun merkezi, hayatın kökeni ve tüm gerçekliğin, gücün ve bilginin temel kaynağıdır. Kartezyen kozmoloji ve Hegelci mutlak tin kavramı, bu geleneğin düşünceye özgü en rasyonel sistemleri bile ne denli etkilediğini gösterir. *Grand œuvre* felsefe taşına, elmasa ya da ışık kristaline eşdeğerdir.

Breton ve sürrealistler hermetik geleneği çoğunlukla, sürrealist metinlerde adı sıklıkla geçen, Fransız simyacı Nicolas Flamel'in (1330-1418) yazılarını okuyarak benimsediler. Hermetizm ve özellikle de simya, sürrealist düşünme biçiminin ve belli başlı tüm kavramlarının belkemiğini oluşturdu. "[...] Her şey bizi zihinde öyle bir noktanın varlığına inanmaya sevk ediyor ki, orada yaşam ve ölüm, gerçek ve hayal, geçmiş ve gelecek, ifade edilebilen ve edilemeyen, yüksek ve alçak karşıt olarak algılanmaktan kurtulurlar. Bu, yalnızca okültistlerden devralınan bir görüş olmanın ötesinde, öyle derin bir nihai amacı ifade eder ki, sürrealizm esasen özünü burada bulmuş kabul edilebilir. Çünkü üstesinden gelinemez diye sunulan bu karşıtlıkları aşmaya yönelen herhangi bir şey sürrealizm açısından olumlu kabul edilecektir – zaten bence günü geldiğinde sürrealizmin şanı da bu olacaktır." André Breton, *La clé des champs*, (Paris: Éditions du Sagittaire, 1953) s. 71.

4 André Breton, *Les Vases communicants* (Paris: Gallimard, 1955) s. 170.

5 André Breton, *Le Revolver à cheveux blancs* (Paris: Éditions des Cahiers Libres 1932) s. 65.

6 Jules Monnerot, *La poésie moderne et le sacré* (Paris: Gallimard, 1945); *monde perdu* ve *pouvoir perdu* kavramlarını ve sürrealizm ile primitif zihniyet arasındaki ilişkiyi mükemmel anlatır.

7 André Breton, *What Is Surrealism?*, s. 124.

8 X. Gauthier, "L'art, comme la revolution, est un acte de violence corporelle" (Sanat da devrim gibi bir bedensel şiddet edimidir), *Surréalisme et sexualité* içinde (Paris: Gallimard, 1971) s. 58-71.

9 André Breton, *Manifestoes of Surrealism* (Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press, 1974) s. 287.

10 André Breton, *What Is Surrealism?*, s. 159.

11 André Breton, *Entretiens (1913-52)* (Paris: Gallimard, 1969) s. 253.

12 Barrès duruşması – güncel kültür ile arasında çok sayıda kışkırtıcı karşılaşmadan bir tanesi. Duruşma, Breton'un gözünde çok sayıda genç yeteneği yolundan çıkaran değerlerin tipik bir savunucusu olan tanınmış bir yazara saldırı, sahneye konmuş bir komediydi. Gelecekte sürrealistler ile Dada arasında ger-

çekleşecek olan ayrılık yolundaki önemli olaylardan birisiydi. (Ayrıntılar için: M. Nadeau, *The History of Surrealism* (Penguin, 1973) s. 69-72.

13 André Breton, *Manifestoes*, s. 63-64.

14 André Breton, *What Is Surrealism?*, s. 11.

15 *Trajectoire du rêve* (Paris: Editions GLM, 1938) s. 62'deki Freud'un mektubu.

16 Louis Aragon, "Une Vague de rêves", *Commerce*, 2 (1924) s. 34

17 André Breton, *What Is Surrealism?*, s. 225.

18 André Breton, *La clé des champs*, s. 114.

19 Louis Aragon, *Traites du style* (Paris: Gallimard, 1928).

20 André Breton, *What Is Surrealism?*, s. 224.

21 André Breton, *Nadja*, s. 25.

22 André Breton, *Les Vases communicants*, s. 168.

23 André Breton, *Manifestoes*, s. 174.

24 André Breton, *What Is Surrealism?*, s. 245.

25 Modern kültürün krizi, yapaylık-doğallık, sanat-teknoloji gibi yüzeyde sayısız emaresi görünen, "iki kültürün" arasındaki çekişmedir. Derinde, krize konan teşhis, modern rasyonalite ile deneyim arasında, kavramsal ve duyusal dünyalar arasındaki kopuş ve Varlık'ın unutuluşudur. [Bakınız: Edmund Husserl, *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology* (Evanston: Northwestern University Press 1970) ve Martin Heidegger, *The End of Philosophy* (New York: Harper & Row, 1973)]. Breton'un krizi kavrayışı takdire değer; sürrealist şiirsel yorum ve fenomenolojik yorum arasında kurduğu benzeşim çarpıcıdır.

26 André Breton, "Prolegomena to a Third Surrealist Manifesto", *Manifestoes* içinde, s. 287.

27 *A.g.e.*, s. 299.

28 *A.g.e.*, s. 173.

29 André Breton ve G. Legrand, *L'art magique* (Paris: Club Français du Livre, 1957).

30 André Breton, *Entretiens*, s. 248.

31 André Breton, *La clé des champs*, s. 113.

32 Malcolm de Chazal, *Sens-plastique* (Port Louis, Mauritius: General Printing and Stationery Co., 1947) s. 152.

33 André Breton, *Manifestoes*, s. 229.

34 *A.g.e.*, s. 303.

35 André Breton, "Surrealist Situation of the Object", *Manifestoes* içinde s. 257.

36 *A.g.e.*, s. 260.

37 André Breton, *La clé des champs*, s. 157.

38 *A.g.e.*, s. 158.

39 André Breton, *Manifestoes*, s. 16.

40 André Breton, *La clé des champs*, s. 159.

41 André Breton, *Nadja*, s. 18.

42 André Breton, *Arcane 17* (Paris: Éditions du Sagittaire, 1947).

43 André Breton, *La clé des champs*, s. 114.

44 André Breton, *Manifestoes*, s. 124.

45 André Breton, *L'Amour fou*, s. 14.

46 André Breton ve G. Legrand, *L'art magique*, s. 39.

47 André Breton, *Surrealism and Painting*, çev. S. W. Taylor (New York: Harper & Row, 1965) s. 205.

48 André Breton, *Manifestoes*, s. 304.

49 Gnostisizm, kökeni antik dönemde, erken Hıristiyanlıkla çağdaş bir dinî akımdı. Hıristiyanlık çağında gücünü kaybetti ve Avrupa'nın mitik gelenekler tarihine gömüldü. Hermetizmle, ve özellikle simyayla yakın bağları vardı. 19. yüzyılda, ütopyacı kitlesel hareketlerin içinde, Marksizm'de, psikanalizde güçlü bir unsur olarak yeniden ortaya çıktı. Gnostik deneyim birçok bakımdan sürrealist deneyime yakındır.

Gnostikler dünyanın Hayat arzusuna uygun olarak yaratılmadığına, dolayısıyla insana yabancı olduğuna inanırlar. İnsan, ruhani bilgi (*gnosis*) yoluyla gerçekliğin boyunduruğundan kurtulmaya çalışır. Modern gnostisizmde bu mutlak tin (Hegel), diyalektik materyalist süreç (Marx), ya da insanı üstinsana dönüştüren doğanın iradesi (Nietzsche) yoluyla gerçekleştirilir. Gnostiklerin hedefi, eski dünyanın yok edilip, yeni bir dünyaya, bir Işık dünyasına geçilmesidir.

Son safhalarında sürrealizm bir tür modern gnostik mit idi. Tam da bu nedenle sürrealistler Marksizme, Hegelciliğe ve hermetizme bu denli yaklaştılar.

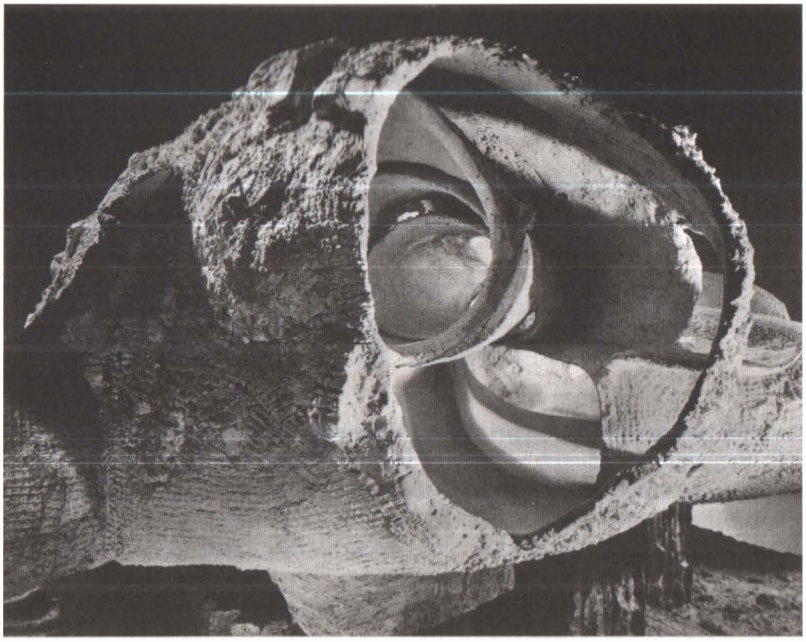
50 René Crevel, "Babylon", Georges Hugnet, *Petite anthologie poétique du surréalisme* (Paris: Editions Jeanne Bucher, 1934) s. 67.

Fantezi, Tekinsizlik ve Sürrealist Mimarlık Kuramları

ANTHONY VIDLER

Bu makalede sürrealizm ile mimarlık kuramı ve pratiği arasındaki karmaşık ilişki inceleniyor. Görünürde sürrealistlerin ilgileri arasında önemli bir rolü olmasa da, mimarlığın, psişik açıdan yüklü mekânın sürrealist ifadesi söz konusu olduğunda, çok önemli bir platform sağlayabileceği savunuluyor. Mimari mekânların taşıdığı irrasyonel imkânlar, Carrington, Matta, Tzara ve Dalí'nin yazılarında, özellikle ev ve mesken tartışmalarıyla bağlantılı olarak irdeleniyor. Sürrealizm kendini açık açık Le Corbusier'nin modernizmine muhalif bir konuma yerleştirmiş olsa da, bu makalede iki akım arasındaki örtüşme noktaları ele alınıyor; zihinsel ile fiziksel, organik ile inorganik arasındaki iç içe geçişleri açımlamak üzere Benjamin'in fetişizm kavramı kullanılıyor.

Bu makale 12 Eylül 2003'te, Manchester'daki Whitworth Sanat Galerisi'nde düzenlenen *Fantasy Space: Surrealism and Architecture* [Fantezi Mekân: Sürrealizm ve Mimarlık] başlıklı konferansın açılış konuşmasına dayanıyor ve "Fantasy, the Uncanny and Surrealist Theories of Architecture" başlığıyla *Papers of Surrealism*, 1, (Kış 2003) sayısında yayınlandı. © Anthony Vidler. http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal1/acrobat_files/Vidler.pdf



Frederick Kiesler, *Endless House* [Sonsuz Ev], 1959. (Avusturya Frederick ve Lillian Kiesler Vakfı, Viyana).

Söze, eski dostum ve muhatabım Dalibor Vesely'ye olağanüstü ferasetinden dolayı saygılarımı sunarak başlamak istiyorum: Kendisi, *Architectural Design*'ın 1978 tarihli "Sürrealizm ve Mimarlık" dosyasında yer alan metinleri derleyerek, bu konuda hâlâ en önemli inceleme olan giriş yazısını kaleme aldı ve Tschumi ile Koolhaas'ı kariyerlerinin en önemli başlangıç manifestolarından ikisinde tam bir ileri görüşlülükle biraraya getirmeyi başardı. Tschumi'nin yazısının başlığı "Mimarlık ve İkizi" (yazı, André Breton'u sosyete fotoğrafçısı Andre Beeton'a dönüştüren çok hoş bir baskı hatasıyla çıkmıştı),* Koolhaas'ınki ise "Dalí ve Le Corbusier" idi. Koolhaas, *Delirious New York*'un tadımlığı olan bu metinde Dalí ve Le Corbusier'yi karşı karşıya getiriyor ve eleşti-

* İngiliz moda, portre ve savaş fotoğrafçısı Cecil Beaton – ç.n.

rel paranoya yönteminin kendi kişisel uygulamasına yer veriyordu.[1]

'Mimarlık ve Sürrealizm' çetrefil bir konudur – sadece, tarihsel bir inceleme perspektifinden değil, bizzat sürrealist hareket içinde bir konu başlığı olarak da. Elbette, meseleye yaklaşmanın bir yolu, Freud'un sürrealist sanat için yaptığı gibi, konuyu tamamen bir yana bırakmaktır. Dalibor Vesely'nin belirttiği gibi, neticede, "mimarlık hiçbir zaman resim, heykel ve sürrealist nesneler gibi, sürrealist düşüncenin ayrılmaz bir parçası olmadı." Gerçekten de, sürrealistler mimarlıkla özel olarak ilgili değillerdi, ilgilendiklerinde de, bu son derece kişisel ve daha çok dolaylı bir yol izliyordu.[2] Derginin aynı sayısında, Kenneth Frampton da bu yorumu paylaşıyordu: "Mimarlıkta sürreel diye bir şey olmadığı ileri sürülebilir."[3]

Daha doğrusu, Dalí'nin resimlerinin ve New York Dünya Fuarı için hazırladığı pavyonun tanıklık ettiği gibi, mimarlıkta sürreel var olduğunda, fantezinin ve düşler âleminin harfiyen temsile dökülmesi biçimini alır ki bu, *kitsch*'e tehlikeli biçimde yakınlaşır; veya en azından, *Barbarella* filminde olduğu gibi, salt sahne düzenlemesi niteliğindedir. En sık atıfta bulunulan 'nesne' –Frederick Kiesler'in *Endless House* [Sonsuz Ev] projesi– aslında hiç de sürrealist olmayıp, Kiesler'in kendi terimiyle "korealist"tir. Vesely'e göre sürrealizmin gerçeklik ilkesiyle "sancılı karşılaşması",[4] mimarlığı, en azından fiziksel nesne olarak uzakta tutmuş gibidir.

Sürrealizmde bir mimarlık 'kuramı' var mıdır diye bakacak olursak, bu konuda yazılıp çizilenler de son derece sınırlıdır: Breton'un modern mimarlık karşıtı birkaç gözlemi ve Paris anıtları üzerine ironik bir incelemesi; Dalí'nin Gaudí'ye özgü Art Nouveau'nun yenilesi doğasına ilişkin sözleri; Tristan Tzara'nın *Minotaure*'daki bir yazıda rahim-içi mekânla ilgili düştüğü kısa not ve Jean Arp'ın bir denemesi.

Bundan sonra dönüp sürrealizmin mimarlığa 'etkisi' var mıdır diye bakacak olursak, benzer biçimde, fantezinin ütopyacı ve ayrıksı mimarlıkta hep bulunması ve sürrealist harekete spesifik bir referansta bulunmaması, yine önümüzü tıkar. Sırf Breton'un en beğendiği işlerden biri olduğu için, Postacı Cheval'in inşa ettiği *Palais Idéal* [İdeal Saray] sürrealisttir diyebilir miyiz? Ya da Watts Kuleleri'nde sırf bulunmuş nesneleri kullandığı için Simon Rodia'nın sürrealist olduğunu söyleyebilir miyiz? Her şey bir yana, düşsüz, mitsiz ve fantezisiz bir mimarlık *yoktur*; peki, böyle diye, her türlü mimarlığın sürrealist olduğunu söylemek ister miyiz?

Ben bu yazıda, böyle aşırı genellemelerden kaçınmak istiyorum; hatta Vesely'nin sürrealizmin kapsamını radikal bir şekilde genişletme önerisini reddetmeyi amaçlıyorum. Vesely, sürrealizmin hermetik Rönesans düşüncesine ve mitik romantizm düşüncesine dayandığını öne sürüyor, "Sürrealizm bir başka sanatsal ya da siyasal avangard değildir, tüm modern kültürün yeraltı dünyasıdır," diyor.[5] İşte ben bu iddiayı çürütmeyi amaçlıyorum.

Benim ortaya koymak istediğim iddia şu: Sürrealizm, yerinde bir tespitle avangard bir hareket olarak görülebilir; sürrealist düşünce kuşkusuz modern kültürün parçasıdır ama bu, Rönesans'la başlayan 'modern' kültür değil, iki savaş arası dönemde Avrupa'da gelişen o spesifik modernizm kültürüdür. Bu nedenle, sürrealizmin 'mimari' içerimleriyle ilgili herhangi bir değerlendirmenin kökleri, 1920'lerin mimari söylemine ya da en azından, bu söylemin daha çağdaş terimlerle bilinçli bir tekrarına dayandırılmalıdır. Bu şekilde ele alındığında, sürrealizmin genel olarak modernizme ve bazı postmodern tepkilere olan katkısının, düşe, mite, fantezi ye ya da benzerlerine yapılan genelleştirilmiş herhangi bir değinmenin sağlayabileceğinden çok daha belirleyici ve ilginç biçimde karmaşık olduğu görülecektir.

Ne var ki, burada, belki de daha radikal bir iddiada bulunacağım: Sürrealistlerin bariz ilgisizliğine rağmen, mimarlık, gerçek anlamda sürrealist bir pratik için tüm mecraların en verimlisi gibi görünür. Rahme yakınlığıyla sürrealist düşünceye derinlemesine yerleşmiş bir kavram olan 'ev'in fiziksel ve psişik tüm yapılarını mimarlık sağlar. Merdivenden kilere, Freud'dan beri rüya analizinin geleneksel teması durumuna gelmiş olan bir sembolik formlar topolojisini anlamlandırır. Daha da önemlisi, psişik yansıtma ve içe yansıtmanın içinde serbestçe ve sabit sınırlar olmaksızın devindiği, tüm öğelerin en muğlak olanında *–mekânda–* ortaya koyar kendini. Dolayısıyla mimarlık, 19. yüzyılın sonundan beri ruh bilimini uğraştıran, mekânla ilgili bütün korkuların ve fobilerin oluştuğu alandır. Başka deyişle, yakınlarda yayınlanan bir kitabımda savunduğum gibi, tekinsizin yeri olarak, sürrealist çalışmalar için kusursuz bir makinedir. Sürrealist ev, işte bütün bu anlamlarda, Leonora Carrington'ın 1937 tarihli romanında kullandığı tabirle bir *maison de la peur*, yani bir korku evidir. Kısaca, eğer mimarlıkta saptanabilecek bir sürrealizm varsa, bu, Dalí'nin eriyen lekelerinde ya da aykırı sanatın yabanıl fantezilerinde bulunmaktan çok, mekânsal-psişik bir makine olarak, deyim yerindeyse, tekinsizin bir enstrümanı olarak vardır.

Ancak, sürrealist tekinsiz, genel kanının aksine, seçilmiş fetiş nesnelerinin –eldivenler, ayakkabılar ve benzerleri– tekinsizlik etkisinin sonucu değildi. Nitekim, sürrealist söylem içinde incelendiklerinde, bunlar Freud'un tekinsiz tanımına –bir zamanlar bastırılmış tanıdık nesnelerin, ansızın beklenmedik formlarda geri dönmesi– hiç uymazlar. Her şey bir yana, bu nesneler sürrealizm tarafından bastırılmamıştı. Bu nesnelere bağlanan bazı tekinsiz duygular varsa, bu sürrealizmin onları bastırmış olmasından dolayı deneyimlediği bir tekinsizlik değildi. Tersine, sürrealizmin kışkırttığı, Öte-

ki'nin tekinsizliğiydi. Sürrealizm için bu, 'gerçek'ti – *normal*in, bir bastırılmış nesneler karmaşasından öte bir şey olmadığı yolundaki tekinsiz duyguydu. Sürrealizmin estetik anlayışında bu normal, modernizmin ta kendisiydi ve sürrealist tekinsiz, modernizmin bastırmış olduğundan başka bir şey değildi: görünürde normal, aslında 'gerçek' patolojik için bir maske.

Mimarlık çerçevesinde, modernizmin bastırılmış örtük varlığına ilişkin bu arayış üç alanda yoğunlaşmıştı. Bunlar, modernistlerin açık ve tartışmalı bir şekilde, geleneğe saldırılarının temeli olarak belirledikleri alanlardı: ilki geleneksel anlamda korumayı ve mahremiyeti sağlayan, taşıyıcı, kunt duvar; ikincisi burjuva evi ve bunun 'yuva' ya da *Heimat* şeklindeki *kitsch*'imsi tuzakları; ve üçüncüsü, çoğu seri olarak üretildiği halde, hâlâ bezeklerle ve tarihsel referanslarla dolu olan gündelik yaşam nesneleri. Le Corbusier'nin başını çektiği modernistler, geleneğin modernite içindeki bu üç uzantısına karşı, cam duvarın teknolojik ve ideolojik erdemlerini ve ışığa, havaya, doğaya açılan şeffaflığını; artık rutubetli bodrumlara ya da darmadağınık, küflü tavan aralarına izin vermeyen –direkler üzerinde yükselen ve çatısında bir bahçesi olan– evi; ve tipik nesnelerin –transatlantikler, uçaklar ve otomobiller gibi, fayda ve tasarruf hesaplarıyla biçimlendirilecek 'tip nesneler'in– yalın, işlevsel formlarını öne çıkardılar. André Breton'un başını çektiği sürrealistler ise, bilinçli bir ironiyle, bu alanların her birine el attılar. İlk sırada şeffaflık geliyordu. Breton'a göre, cam ev Le Corbusier'nin pek övdüğü o "içinde yaşanacak makine"yi temsil etmiyordu, ama –yine ironik biçimde– içinde rüya görülecek bir düş makinesi olarak tasavvur edilebilirdi:

> Ben, baktığımda her ziyaretçiyi görebildiğim cam evimde yaşamayı sürdüreceğim. Orada, tavandan sarkan ve du-

vara asılı her şey sanki bir sihir sayesinde yerli yerinde durur. Ben her gece camdan yatağımda, cam çarşafların altında uyurum ve *kim olduğum* eninde sonunda bir elmasa çizilmiş olarak bana görünür.[6]

Tahayyül edebileceğimiz gibi, Breton'u modernist çağdaşlarıyla pek de birleştirmeyen bu pasaj, Walter Benjamin'i şu satırları yazmaya sevk etmişti: "Cam bir evde yaşamak, en yücesinden devrimci bir erdemdir. Aynı zamanda, çok ihtiyaç duyduğumuz bir sarhoşluk, ahlaki bir teşhirciliktir. Bir zamanlar aristokratlara özgü bir erdem olan, kişinin kendi yaşamı konusundaki ketumluğu, giderek küçük burjuva sonradan görmelerin önemsediği bir konu olmuştur."[7] Breton, bu şekilde, bedenin cam evi –aerobik cam ev– ideolojisinin karşısına, psiko-coğrafi bir cam ev denebilecek, ruhun cam evi düşüncesini çıkarıyordu. Başkaları, şeffaflığın erdemleri konusunda o kadar ikna olmuş değillerdi. Duchamp'ın tozlanan *Büyük Cam*'ının Man Ray tarafından çekilmiş fotoğrafını anımsarız, ama Georges Bataille'ın toza yaptığı ironik övgüyü de hatırlarız:

> Hikâye anlatıcıları, Uyuyan Güzel'in uyandırıldığında kalın bir toz tabakasıyla kaplı olacağını tahayyül etmemişlerdir; kımıldar kımıldamaz, kızıl saçlarının parçalayacağı uğursuz örümcek ağlarını da akıllarına getirmemişlerdir. Gelgelelim, hazin toz battaniyeleri dünyevi meskenleri durmaksızın istila eder ve aynı biçimde kirletir: sanki, tavan araları ve eski odalar, saplantıların, hayaletlerin, yıllanmış tozun kurt yeniği kokusuyla beslenip sarhoş olmuş larvaların her an içeri girmesine hazır bekler. Hizmetçi kızlar her sabah kuştüyünden büyük toz fırçalarını, hatta elektrikli süpürgeleri kuşandıklarında, temizlik ve mantıktan usanmış cinleri uzakta tutmaya, en az pozitif bilimciler kadar katkıda bulunduklarından belki de tamamen habersiz değiller-

dir. Doğrudur, toz temizlenmeden kalırsa, günün birinde, muhtemelen hizmetçilere üstün gelmeye başlayacak, büyük miktarlarda molozla, terk edilmiş binaları, ıssız dokları kaplayacaktır: Ve o uzak çağda, bizi gece dehşetlerinden kurtaracak hiçbir şey kalmayacaktır.[8]

Bir zamanlar tamamen şeffaf olan cam, artık tüm opaklığıyla sergilenmektedir.

Bu anlamda, Breton'un Le Corbusier'ye beslediği o çok reklamı yapılan antipati, sürrealizmin modernizme genel muhalefetinden daha fazlasını yansıtıyordu. Kuşkusuz, Breton için modernist işlevselcilik "kolektif bilinçdışının en mutsuz rüyası", "arzunun, çok şiddetli ve acımasız bir otomatizmin içinde katılaşması" idi.[9] Ve modern karşıtı argümanın diğer sürrealistler tarafından nasıl geliştirildiğini biliyoruz: Dalí'nin, "müthiş ve yenilesi güzelliği"yle Art Nouveau'yu yüceltmesi; Jean Arp'ın "bide stili"ne karşı "fil stili"ni savunması; Tzara'nın modern mimarlığı "mesken imgesinin topyekûn olumsuzlanması" olmakla suçlaması. Onların hepsi, steril ve aşırı rasyonalize edilmiş teknolojik realizm olarak gördükleri şeyin karşısına, zihinsel-fiziksel yaşamın uçucu ve ele geçmez duyarlılığını, dışsallaştırıcı aklın karşısına iç psişenin yaşamını çıkarıyordu. Ama yine de, sürrealizmin modernizmin bastırmış olduğunu gözler önüne serme ve ötekinde bir tekinsiz ortaya çıkarma arayışında, bir suç ortaklığı duygusu ya da an azından diyalektik bir dans seçmeye başlıyoruz. Bunun sürrealizmi modernizmlerin en modernisti yaptığını iddia edeceğim.

Bizzat Le Corbusier, sürrealist sayılabilecek bir dergiye yaptığı tek katkıda –akrabası olan, psikolojik olarak rahatsız sanatçı Louis Soutter'nin işleri hakkında, 1936'da *Minotaure*'da yayınlanan bir notta– görünürde birbirine karşıt konumları kısa ve özlü bir şekilde özetlemişti. Sout-

ter'nin, "Minimum ev ya da geleceğin hücresi, yarı saydam camdan olmalıdır. Pencerelere, o gereksiz gözlere son. Neden dışarı bakılsın ki?" şeklindeki açıklamasına, Corbusier, "Louis Soutter'nin bu ifadesi... benim düşüncelerimin mutlak antitezidir, ancak düşünürün yoğun iç yaşamını gözler önüne sermektedir"[10] diye karşılık vermişti. Beatriz Colomina'nın gözlemlediği gibi, her zaman evrensel olarak şeffaf bir dışsallığa doğru bakan Le Corbusier'ye göre gündelik yaşam nesnelerini metaforik olarak yeniden tasavvur etmeye kalkışmak yanlıştı ve insanın "teknik-beyinsel-duygusal denklem"inde tehlikeli bir dengesizliğe, bir kullanım nesnesi yerine bir "duygu nesnesi"nin yaratılmasına yol açmaktaydı.

Burada, sürrealizm tarafından tekinsiz olarak deneyimlenen, modernizmin bastırdığı ikinci unsura geliyoruz. Le Corbusier'ye özgü 'insan mesken'inde teknoloji, az çok zararsız 'tip nesneler' biçimini almıştı ve kusursuz olarak denetlenirken, doğal bedenin doğa içinde serbestçe hareket etmesine izin veriyordu. Doğa ile makine, organik ile inorganik arasındaki çizgi billur kadar berrak görünüyordu. Organizmacılık bir gerçeklik değil, bir metafordu. Ancak sürrealizm için organik ile inorganik arasındaki sınır çizgileri bulanıktı. Teknolojinin istila ettiği ve yeniden biçimlendirdiği bedenin kendisi de, içerisini ve dışarısını görsel, zihinsel ve fiziksel olarak birbirine karıştıran dışarıdaki mekânı istila ediyor ve oraya siniyordu. Walter Benjamin'in tam bir ileri görüşlülükle gözlemlediği gibi, "Le Corbusier'nin mimarlığı, mitolojik biçimleniş olarak 'ev'in kendi sonuna yaklaştığı yerde ortaya çıkar gibidir."[11]

Modernizm tarafından bastırılan bu "mitolojik biçimleniş"e yeniden hayat vermeye yönelik sürrealist girişimler, Max Ernst'in kolajlarını, daha da ilginci, sürrealist imge dağarına özgü canavarımsı insan-hayvan kaynaşmalarını açık-

lar. Leonora Carrington'ın *Korku Evi*'ni dolduran at başlı uysal kadın ve oğlanlar ile Ernst'in bu roman için yaptığı illüstrasyonlar, *centaur* (insan başlı at) ile tekboynuzlu ata özgü nitelikleri kasten toplumsal cinsiyete ve içerimlerine aktarır gibidir. Bizzat Carrington'ın gözlemlediği gibi, "Bir at, insanın bedenine karışıyor... enerji ve güç veriyor. Ben kendimi bir ata dönüştürebileceğimi düşünürdüm."[12] Carrington'ın metninde ve Ernst'in kolajlarında "hafiften ata benzeyen" Korku Şatosu'ndaki Korku figüründen, kendisini sallanan atının canlı bir versiyonuna dönüştürmenin sırrını bilen Oval Lady'ye ve Carrington'ın kendisi için bir maske olan, bir at başını bedeninden çıkaran küçük Francis'e kadar, bütün bu atsı varlıklar sarih otobiyografik referanslarla, cinsel ve zihinsel muğlaklıklar yelpazesinde gezinir. Neticede, Oval Lady'yi sırf at olmak istemesinden ötürü cezalandırmak amacıyla sallanan atı yakan Baba'ydı; ve Francis'in at formu, hem bir kadın olmayı başaramamaktan duyduğu utancı hem de androjen arzusunu gösteriyordu. Carrington'ın at-insanları, Donna Haraway'in ayrılıkçı siborglarının habercisi gibidirler.

Carrington'ın androjenler için tahayyül ettiği evler de aynı şekilde organik ve inorganiğin birbirine karıştığı nesnelerle doludur. "Küçük Francis"teki Ubriaco Amca'nın çalışma odası şöyleydi:

> Zemin katta yer alan geniş apartman dairesi, inşaatı yarım kalmış konstrüksiyonlarla ve tamamen tahrip edilmiş bisikletlerle doluydu. Duvarlara, kitapların, yedek lastiklerin, yağ şişelerinin, parçalanan bostan korkulukların, somun anahtarlarının, çekiçlerin ve iplik makaralarının durduğu kitap rafları diziliydi.[13]

Küçük bir kafeste açlıktan ölmüş hamamböceklerinin, bir demet yapma soğanın, bir çıkrığın, çapraşık modeli olan

kadın korselerinin ve çok sayıda çarkın yer aldığı karışık bir koleksiyonun yanına, bir dizi kitap –*İnsan ve Bisiklet*, *Pedalların Çetrefil Yanları*, *Tobson'ın Tekerlek Telleri ve Ziller Üzerine Denemeleri*, *Serbest Tekerler ve Bilyeli Rulmanlar*– yığılmıştı.

Carrington ve genelde sürrealistler için, bu yarı organik düş nesneleri, katışıksız teknolojik modernizmin amansız rasyonalizmine karşı koymak için sergileniyordu. Oval Lady'de "geometrik bir şekle başka her şeyden daha çok"[14] benzeyen ve Küçük Francis'teki 'Büyük Mimar' Egres Lepereff karakterinde grotesk boyutlara ulaşan Baba'nın şekli, bunun somut bir örneğini oluşturur. Carrington'ın Londra'da ikameti sırasında vekil ebeveyn tayin edilen Serge Chermayeff'e dayanan ve Francis gibi oğlanların idamı için giyotinler tasarlayan bu figür, "sanatsal açıdan her zaman etkileyici olan", "iyi makineleri ve etkin planlama"yı benimsemişti. "Benim platformum... hoştu" diye mırıldandı Mimar, "en temel mekanik donanım dışında hiçbir şeye sahip olmasa da öyleydi. Katışıksız bir form senfonisiydi."[15] Francis ise, "mimarlığın... modern sanatta katışıksız soyutlamaya en yakın form olduğu"ndan[16] o kadar da emin değildi; masum bir şekilde şöyle diyordu: "Ama soyut evler inşa ederseniz, siz onları soyutlaştırdıkça ortadan kaybolacaklar ve soyutlamanın kendisini alırsanız geriye hiçbir şey kalmayacak".[17]

Soyut karşıtı böyle yeni bir mitoloji, evler için tümüyle yeni bir form gerektiriyordu. Bu, Tzara'nın "rahim-içi" mekân diye tanımladığı şeydi. Tzara, *Minotaure*'da, "Geleceğin mimarisi rahim-içi mimarisi olacak," diye yazıyordu, "Zorbaca arzularıyla olsa olsa insanlığı kaderinin yolundan ayıran burjuvazinin tercüman-uşağı olma rolünden vazgeçerken, rahatlık, ve maddi ve duygusal esenlik sorunlarını çözmeye kadir bir mimarlık olacak."[18]

O halde, sürrealistlerin Tzara'nın terimleriyle "rahim-içi mimarlığa" ilgisi, Le Corbusier'ci ve Mies'ci rasyonalizminin tasarladığı evin radikal bir eleştirisi olarak kavranıyordu. Tzara, "Ne kadar temiz, süsten ne kadar uzak görünmek isterse istesin, 'modern' mimarinin hayatta kalma şansı yok. ... Çünkü modern mimari mesken imgesinin topyekûn olumsuzlanmasıdır." diyordu.[19] Tzara, Domino modelinin öngördüğü yatay uzantılara ve kamusal ile özel arasındaki ayrımların kalkmasının karşısına, mağaradan ine ve çadıra, insan yerleşmesinin temel formlarını içeren "rahimvari" yapıların anaç ve korunaklı imgelerini çıkarıyordu:

> İnsan toprakta, "ana"da yaşadığı için, mağaralardan Eskimoların yurtlarına (mağara oyuğu ile çadır arası bir form, ve insanın vajina biçimli kovuklardan girdiği, rahimvari yapının çarpıcı bir örneği), girişinde kutsal bir direk bulunan konik veya yarıküre biçimli kulübelere kadar, insanın meskeni doğum öncesi rahatlığı simgeler.[20]

"Vajina biçimli kovuklar"dan girilen bu konik ya da yarıküre biçimli evler karanlık, dokunsal ve yumuşaktı. Çocukların kendi başlarına kurdukları barınakları andırıyorlardı. Burada Tzara, harfi harfine Freud'un izinden gidiyordu. Freud rahim-içi varoluşa yönelik tekinsiz arzuya getirdiği yorumu, 1914-15 kışında yazdığı ve 1918'de "Bir Çocukluk Nevrozu Hikâyesi"[21] başlığıyla yayınlanan Kurt Adam analizinden hareketle geliştirmişti. Freud'a göre, Kurt Adam'ın şikâyeti, "onun için dünyanın bir örtünün ardında gizleniyor olması"ydı; bu, sadece bağırsak hareketleriyle yırtılabilen bir örtüydü. Ama bu örtü aynı zamanda gizemli bir tekinsizlik dinamosuydu: "O, örtünün içinde de kalmıyordu. Örtü bir alacakaranlık duygusu içinde, *ténèbres* içinde ve diğer ele gelmez şeylerin içinde buharlaşıp yok oluyordu..." Tedavi sırasında, bu örtünün, "iğdiş edilme korkularının

başlamasına kadar ona 'şanslı bir çocuk olduğu' duygusunu veren 'bir fetüs kesesiyle [*Glückshaube* ya da şans başlığıyla]" doğmuş olmasına tepki olduğu açıklık kazandı:

> Demek ki fetüs kesesi onu dünyadan, dünyayı da ondan gizleyen örtüydü. Yaptığı şikâyet, gerçekte, yerine getirilmiş bir dilek fantezisiydi: Onu bir kez daha rahme geri dönmüş olarak gösteriyordu ve aslında, dünyadan kaçışla ilgili bir dilek fantezisiydi. Bu durum şöyle tercüme edilebilir: "Hayat beni o kadar mutsuz ediyor ki! Rahme geri dönmek zorundayım!"[22]

Freud bu şekilde, bağırsak hareketlerinin özel işlevlerini açıklayabiliyordu; örtünün yırtılması, bir tür 'yeniden doğum'u başlatıyordu; bu ise, ağaçtaki kurtlar görüsüyle hayal edilen, ebeveynlerinin ilk cinsel birleşmesiyle bağlantılıydı. Örtünün yırtılması gözlerinin, dolayısıyla da pencerenin açılmasına karşılık geliyordu; rahim fantezisi ise babasına bağlılığıyla ilişkiliydi; bu, cinsel birleşme sırasında annesinin yerine geçmek, babasının gözünde onun yerini almak için annesinin rahminin içinde bulunma arzusunun bir işaretiydi. Freud, muzaffer bir edayla şu sonuca varıyordu: o halde "iki ensest dileği birleşmişti". Benzer biçimde, Tzara şöyle yazıyordu:

> İnsanın modern estetik denen iğdiş edilmişlikten tamamen azade olan o rahim-içi hayat hayalinde mağaradan beşiğe ve mezara kadar anısını sakladığı dairesel, küresel ve düzensiz evleri yeniden inşa edeceğiz. Ama ancak insana, ergenlik çağında elinden alınan şeyi, çocukken hâlâ sahip olabildiği şeyi geri verdiğimizde; yatak örtülerinin altında, masa altlarında, yerin kuytu oyuklarında kendine inşa ettiği, hep dar bir geçitten girilen o *luxe, calm et volupté* krallıklarını geri verdiğimizde; esenliğin, yegâne olanaklı temizliğin

–doğumöncesi arzulara özgü– yumuşak ve dokunsal derinliklerindeki ışık-gölgelerinde yattığını anladığımızda. Gündelik hayatın unsurlarından yararlanan iç mimarlık bir geri adımı temsil etmez, tam aksine, en güçlü arzularımızın – içimizde saklı ve ezeli ebedi arzularımızın– doğal olarak özgürleşmesine doğru atılmış gerçek anlamda ileri bir adımdır. Bu arzuların yeğinliği insanın ilkel evrelerinden beri fazla değişmiş olamaz. Sadece, onları tatmin etme biçimleri birbirinden ayrıştırılmış ve daha geniş bir alana yayılmıştır. Keskinlikleriyle birlikte içsel gerçekliklerini ve sükûnetlerini de kaybedesiye körelmiş olan bu arzular, kendi çürüyüşlerinde, zamanımıza damgasını vuran kendi kendini cezalandırma saldırganlığının yolunu açmıştır.[23]

Tzara'nın popüler psikoloji ile primitivizmi birleştirmesinde –mimarlık üzerine gözlemleri, *Minotaure*'da, Michel Leiris'in 1933'te basılan Dogon kulübeleri illüstrasyonlarının ardından yayınlanmıştı– ikili bir nostalji saptamak mümkündür. Bir yandan, arketipik formların geri dönüşü, uygarlığın kökenleriyle bir özdeşleşmeye ve uygarlığın –insani ve maddi– teknolojik sonuçlarının açık bir eleştirisine işaret eder; öte yandan, köken *olarak* rahim nosyonu, arzuya ya da ev hasretinin bastırılmış ya da yer değiştirmiş biçimlerine getirilen Freud'cu açıklamalara yakınlık gösterir: Freud, 1919'da yayınlanan tekinsiz üzerine makalesinde, "'Aşk, ev hasretidir' diye bir nükte vardır" diye yazmıştı. "Ve bir insan ne zaman bir yerin ya da bir ülkenin düşünü kurar ve düş kurmayı sürdürürken kendine, 'Bu yer bana tanıdık geliyor, daha önce burada bulundum' derse, o yeri annesinin cinsel organları ya da bedeni olarak yorumlayabiliriz."[24]

Böyle bir evin mimari çağrışımlarının belki de en 'sürrealist' örneğini, ilginç bir şekilde, Le Corbusier için çalışmış olan bir sanatçı-mimar geliştirmişti: Breton'dan gelen bir ta-

lep üzerine, duyulara adanmış bir apartman dairesi için 'rahim-içi' bir projenin taslağını çizen Matta Echaurren. 1938 yılında, *Minotaure*'un 11'inci sayısında yayınlanan bu proje, burjuva evinin sıradanlıklarına bilinçli bir saldırıydı. Perspektif görüntüde, doğayı ve inorganiği, matematikseli ve dokunsalı birleştirip kaynaştıran malzemeler ve formlar görülüyordu. Matta, bunun, "dikey insana dair bir bilinç yaratmaya uygun bir mekân" olduğunu not ediyordu. "Farklı düzlemler ve korkuluksuz merdivenler"le, "boşluğa hükmetmeye" imkân veren, hakiki bir vertigo makinesi olan daire, aynı zamanda bir psikolojik etkileşim mekânıydı. Sütunları "psikolojik İyonik"; mobilyaları "esnek ve şişme"ydi. Matta, daha güçlü bir kontrast oluşturmak amacıyla, "rasyonel mimarlığa özgü yapı donatıları"nın çerçevelediği yumuşak alanlar için, şişirilebilir kauçuk, mantar, kâğıt ve alçı gibi malzemeler belirlemişti.[25] Bütün mekân bir çeşit yapay rahmi simüle ediyordu. 'Yumuşak ev' düşüncesi Georges Hugnet'nin Matta için yayına hazırladığı metinde şöyle ortaya konmuştu:

> İnsan, menşeinin meçhul dürtmelerinin hasretini çeker: kendisini nemli yüzeylerle çevreleyen ve arka planda annenin sesiyle kanın, gözün hemen yanında aktığı menşeinin. ... Şekillerini kaybeden ve içimizdeki korkulara eşlik eden, ıslak çarşaflar gibi duvarlara... ihtiyacımız var. ... bedenin sanki bir kalıba, hareketlerimizi temel alan bir kalıba girmesi gerekir.[26]

Matta, mimarın görevinin, "bizleri diğer güneşlerle, adeta plastikten psikanalitik aynalar gibi iş görecek tam anlamıyla özgür nesnelerle iletişime sokacak göbek bağları" bulmak olduğu sonucuna varıyordu. Matta, Le Corbusier'nin polemik çerçevesinde "Ussal Matematik" olarak tanımladığı şeyin karşısına "Duyusal Matematik"i çıkararak, modernist

"mekân mimarlığı"na karşı bir "zaman mimarlığı" öneriyordu. Frederick Kiesler'in 1924-1965 arasında pek çok versiyonu çizilen Sonsuz Ev'inin benzer biçimde tasarlandığını biliyoruz. Hans [Jean] Arp bu 'yumurta' gibi formdan, Kolomb'un yumurtasıymış gibi söz ediyordu: "Yumurtasında, o yumurta şeklindeki küremsi strüktürlerde, artık bir insan barınabilir ve annesinin rahmindeymiş gibi yaşayabilir."[27]

Neticede, salt bastırdıklarını ortaya koymak suretiyle modernizme karşı başlatılan sürrealist saldırı, tümüyle, (popülerleştirilmiş ve kabaca özümsenmiş olan) psikanaliz ilkelerine dayanıyordu. Sürrealistler için Art Nouveau'nun yarattığı karakteristik hazlardan biri olan, zihinsel ile fiziksel, organik ile inorganik arasındaki çizgilerin bulandırılması, başkalarının yanı sıra Dalí tarafından derhal, mimarlık ile histerinin nihai arzu nesnesini ya da en azından bunun cisimlenişini üretmek üzere biyolojik ile yapısalın, bina ile psişenin, mimarlık ile histerinin ölümcül kesişimini vurgulayan bir formülasyona dönüştürüldü. Sindirilebilir olanı taklit etmesiyle ayırt edilen bu mimarlık –dana ciğeri parçaları gibi panelleri olan kapılar, kaideleri adeta "Beni ye!" diyen kolonlar, bir bütün olarak pastalara benzetilebilecek binalar– Dalí'nin sözleriyle, "âşıkların imgelemi için muhakkak gerekli olan işlevi, yani arzu nesnesinin gerçekten de yenebilmesini" açıkça ortaya koyuyordu.[28] Her bakımdan modern işlevselciliğe karşı olan Art Nouveau, gerçek işlevlerini iştahlarda ve arzularda buldu.

Sanat için bir 'travma' olan bu üslup, kendine yine travma ve psikozun bedensel duruşlarını model aldı. Dalí, Charcot'nun Salpêtrière'de kadın histerikler arasında çektiği fotoğrafları kullanarak, bu "esrime" görüntüleri ile Art Nouveau'nun oyma işleri arasında "psiko-patolojik" bir koşutluk kurdu:

"Histerik heykel"in icadı. – Kesintisiz erotik vecd. – Heykeltıraşlık tarihinde eşi benzeri görülmemiş kasılmalar ve tavırlar (yani Charcot ve Salpêtrière okulu sayesinde ortaya serilen ve üne kavuşan kadınlar). – Patolojik iletişimler münasebetiyle, süs konusunda kafa karışıklığı ve şiddetlenme; vaktinden önce meydana gelen akıl yitimi. – Rüyalarla kurulan yakın ilişkiler; gündüz düşleri, fantezileri. – Düşlere özgü unsurların varlığı: biraraya getirme, yer değiştirme vb. – Anal dönem kompleksinin ortaya çıkışı. – Süs konusunda adeta bariz bir kaprofaji* – Müthiş bir suçluluk duygusunun eşlik ettiği, çok yavaş ve yorucu bir mastürbasyon.[29]

Bunu izleyen sürrealist esinli meşhur esrime kuramı, Dalí'nin kolajı *le phénomène de l'extase*'da, eserin kulaklara odaklanması ("hep esrime halinde") ve Charcot'nun fotoğraflarını Art Nouveau heykelle yan yana getirmesiyle özetlendi. Kolajda, üstündekileri resmin dışına savurmuş gibi boş duran, devrik bir sandalyenin çarpıcı görüntüsü de yer alıyordu.

Nesnelerin, sahiplerinin karakteristik davranışlarını benimseme, dolayısıyla da öç alma yönündeki bu tekinsiz özelliği, cansız olanın canlının özelliklerini edinme alışkanlığı ve tersi, Freud tarafından daha önce fark edilmişti. Freud, adeta Ernst'in kolajlarının habercisi olan bir pasajda, İngiliz *Strand Magazine*'in savaş sırasında çıkan bir sayısında nakledilen naif bir hikâyeden söz eder:

> Yeni evli genç bir çiftle ilgili bir hikâye okudum; üzerinde oyma timsah figürleri olan tuhaf bir masanın bulunduğu, mobilyalı bir eve taşınıyorlar. Akşama doğru, evin içine dayanılması imkânsız ve çok çarpıcı bir koku yayılmaya başlıyor. Karanlıkta ayakları bir şeye takılıyor; merdivenlerin

* Dışkı yeme yönündeki patolojik eğilim – ç.n.

> üzerinden kayan belli belirsiz bir şekil görür gibi oluyorlar. Uzun lafın kısası, bizden, masanın varlığının hayaletimsi timsahların mekâna musallat olmasına neden olduğunu ya da ahşap canavarların karanlıkta canlandıklarını veya buna benzer bir şeyi anlamamız bekleniyor. Epeyce naif bir hikâyeydi, ancak yarattığı tekinsiz duygu dikkate değerdi.[30]

Freud'un, "psişik gerçekliğin, maddi gerçekliğe kıyasla aşırı vurgulanması" olarak açıkladığı bu his, Dalí'nin "hiper-materyalizm" mimarlığının bire bir karşılığıdır. Le Corbusier yerinde bir saptamayla, duyarlılığı, "teknik-beyinsel-duygusal denklemimiz"in dengesinde bir bozulma, nesnelere aşırı bir "duygu" yatırımı olarak nitelemişti. Öyle ki: "Neden-sonuç duygusu yalpalar. Tedirginliğe kapılırız, zira artık kendimizi yeterince uyumlu hissetmeyiz; *anormal olana* zoraki köleliğimize isyan ederiz."[31]

Bununla birlikte, modernizmin kendi nesne hayali de kuşkusuz aynı ölçüde endişelendiriciydi. Nitekim, Walter Benjamin, modernizmin teknik vizyonu ile Art Nouveau'nun görünürdeki teknik-karşıtı duruşu arasındaki kavramsal bağlantıyı kurmak için Dalí'nin basit muhalefetinin ötesine geçti. Dalí'nin, Art Nouveau'nun "taşkın ve soğuk binaları" betimlemesini aktaran Benjamin,[32] gerçekte "sanatın teknik hakkında bir yargıya varma girişimi" olan bir Art Nouveau vizyonu formüle etti.[33] Benjamin, Art Nouveau'nun artık kendini tekniğin "tehdidi" altında görmediği içindir ki, kendini teknikle özdeşleştirebildiğini savundu. Bu doğrultuda, Art Nouveau'nun kavisli çizgileri ile bunların modern karşılığı arasındaki ilişki konusunda Dolf Strenberger'i alıntılıyordu:

> Art Nouveau'nun karakteristik çizgisinde, sinir ve elektrik teli biraraya getirilmiştir – bunlar hayal ürünü bir montajla birleştirilmiştir (ve bu, özellikle, organizmanın ve tekni-

ğin dünyasını otonom sinir sisteminin ara formu aracılığıyla temasa geçirir).[34]

Benjamin'e göre, teknoloji ile doğa arasındaki bu kesişim, romantizmden modernizme sembollerin yer değiştirmesiyle temsil ediliyordu.

Bu noktada, bizzat Benjamin'in bir aforizmayla duyurduğu, sürrealizm ile modernizmin teknik düzeydeki yakınlıklarının izini sürmeye başlayabiliriz: "Tekniğin dayattığı formları işlevsel bağlamlarından koparmaya ve bunlardan doğal değişmezler oluşturmaya –yani bunları stilize etmeye– çalışan gerici girişim, Art Nouveau'dan bir süre sonra, benzer bir biçimde, fütürizmde görülür." Bu ikisini birleştiren yapı, Benjamin'in deyişiyle fetişizmdi. Zira, çoklu yer değiştirmelerinde, "cansızın dünyasını olduğu gibi tenin dünyasını da yadırgamayan", "organiği inorganik dünyadan ayıran engelleri ortadan kaldıran" fetişizmdir.[35] Sigfried Giedion'un kaydettiği gibi, meskenin modern mekanizasyonu, 19. yüzyılın işe yaramaz süslerini bastırma misyonunu yerine getirirken bu gibi iç içe geçişler kaçınılmazdı.[36] Giedion, Ernst'in *Une Semaine de bonté*'sinin [Bir İyilik Haftası] iç mekânları hakkında şu gözlemde bulunur:

> Ernst'in makası, dalgalanan perdelerden, kasvetli atmosferden bir denizaltı mağarası yaratır. Bunlar, canlı yaratıklar mıdır, yoksa alçı heykeller mi ya da akademik fırçanın burada uzanmış halde bulunan veya çürümekte olan modelleri midir? Bu soruya cevap verilemez ya da verilmemelidir. Mekân adam öldürme ve kaçış olmaması dolayısıyla neredeyse hep bunaltıcıdır.[37]

Gerçekten de, sürrealizm ve pürizm tıpatıp aynı nesne *tiplerini* fetişleştirmiştir: Sürrealistler için 'bulunmuş nesneler' ya da düşsel arzunun taşıyıcıları olan şeyler, Le Corbusier

için 'insan uzvu nesneler' ya da bedenin fiziksel uzantılarıydı. Le Corbusier'nin kendisinin de kabul ettiği gibi:

> Yeni 'sürrealistler' (eski Dadacılar) kendilerini nesnenin kaba doğasının üzerine yükselttiklerini iddia ederler ve sadece, rüyanın görünmez bilinçaltı dünyasına ait ilişkileri kabul etmeye hazırdırlar. Yine de, kendilerini radyo antenlerine benzetirler; böylece, radyoyu kendi kaidelerinin üzerine yükseltirler [...] metaforlarının fevkalade zarif ilişkileri [...] her zaman, doğrudan bilinçli çabanın ürünlerine bağımlıdır: parlatılmış çelik için gerekli olan o kesinliğe.[38]

Le Corbusier, görüşünü kanıtlamak için de Chirico'ya atıfta bulunarak, *La révolution surréaliste*'in Aralık 1924 tarihli ilk sayısında şöyle yazmıştı: "Kaldıraçlar gibiler, gücü her şeye yeten o makineler kadar, tufan öncesi memelilerin memeleri gibi ağır kuleleri olan yüzer kalelerin kalabalık şantiyelerinde yükselen o devasa vinçler kadar karşı konulmazlar."[39]

Sürrealist fantezinin, makine dünyasının gerçek nesnelerine olan bu bağımlılığında, 'tip nesneler' ve 'duygu nesneleri' ortak bir amaçta birleşiyordu: tekniği sıradan tezahürleri içinde alt etmek. Teknolojiyi insani olana, insani olanı da teknolojiye dönüştürecek, siborgun eleştirel potansiyel taşıyan protez aygıtlarını yaratacak bir teknolojik imgelem yoluyla varılacaktı bu amaca. Walter Benjamin'in, Art Nouveau'nun ideal kadını olarak Freud'un tekinsiz analizinin öznesi olan, E.T.A. Hoffmann'ın "Sandman"ındaki otomat oyuncak bebek Olympia'yı teşhis etmesi tesadüf değildi. Benjamin, "Dünyanın teknik örgütlenmesinin en uç noktası, doğurganlığın tasfiyesi olur" sonucuna varıyordu.[40]

Benim argümanımın temelinde yatan ve Benjamin'in şimdi alıntılayacağım aforizmasına esin kaynağı olan bağlam işte budur. *Passagenwerke*'de [Pasajlar Projesi] sanki öylesine

not edilmiş bu aforizmada şöyle denir: "Hem Breton'u hem Le Corbusier'yi sahiplenmek – işte bu, günümüz Fransa'sının ruhunu, şimdinin yüreğini bilgiyle vuran bir yay gibi germek olurdu."[41] Bugünkü konuşmamda, bu iki adamı aynı anda sahiplenmek için gereken tarihsel dayanakları sunmak üzere Breton'dan yana bir ilk gerçekleştirmiş olabilirim; Stanislaus von Moos'un da yarınki konuşmasında aynı şeyi Le Corbusier için yapacağını biliyorum,[42] böylelikle bu konferans Benjamin'in arzusunu yerine getirebilecek.

ÇEVİREN **Renan Akman**

Notlar

1 Krş. Dalibor Vesely, "Surrealism, Myth and Modernity", Bernard Tschumi, "Architecture and its Double" ve Rem Koolhaas, "Dalí and Le Corbusier: the Paranoid-Critical Method", *Architectural Design*, 2-3 (1978), sırasıyla s. 88-95, 111-116 ve 152-163. [İlk iki metnin Türkçesi bu kitapta, sırasıyla s. 59 ve s. 125.]

2 Dalibor Vesely, "Surrealism, Myth and Modernity", s. 91 ve 93. [Türkçesi bu kitapta s. 125 vd.]

3 Kenneth Frampton, "Has the Proletariat No Use for a Glider?", *Architectural Design*, 2-3 (1978) s. 96.

4 Dalibor Vesely, "Surrealism, Myth and Modernity", s. 91. [Türkçesi bu kitapta s. 125 vd.]

5 *A.g.e.*, s. 87. [Türkçesi bu kitapta s. 125 vd.]

6 André Breton, *Nadja* (Paris: Gallimard, 1964) s. 18-19.

7 Walter Benjamin, "Surrealism", *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, der. Peter Demetz, çev. Edmund Jepcott (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978) s. 180.

8 Georges Bataille, "Poussière", *Documents*, 5 (Ekim 1929) s. 278.

9 André Breton, "Crise de l'Objet" (1935), aktaran Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays on the Modern Unhomely* (Cambridge, MA.: MIT Press, 1992) s. 150.

10 Le Corbusier, "Louis Soutter. L'inconnu de la soixantaine", *Minotaure*, 9 (Ekim 1936) s. 62.

11 Walter Benjamin, "Das Passagen-Werk", *Gesammelte Schiften* içinde, cilt 5 (Frankfurt: Suhrkamp, 1982) s. 513.

12 Leonora Carrington, *The House of Fear: Notes from Down Below* (New York: E.P. Dutton, 1988) s. 2.

13 *A.g.e.*, s. 72.

14 *A.g.e.*, s. 42.

15 *A.g.e.*, s. 134.

16 *A.g.e.*, s. 135.

17 *A.g.e.*

18 Tristan Tzara, "D'un certain automatisme du goût", *Minotaure*, 3-4 (Aralık 1933) s. 84. [Türkçesi bu kitapta s. 469.]

19 *A.g.e.* [Türkçesi bu kitapta s. 469.]

20 *A.g.e.* [Türkçesi bu kitapta s. 469.]

21 Sigmund Freud, "From the History of an Infantile Neurosis", *Collected Papers*, cilt 3, çev. Alix ve James Strachey (New York: Basic Books, 1959).

22 *A.g.e.*, s. 580-581.

23 Tristan Tzara, "D'un certain automatisme du goût", s. 84. [Türkçesi bu kitapta s. 469.]

24 Sigmund Freud, "The Uncanny" (1919), *Art and Literature* içinde, The Pelican Freud Library, cilt 14 (Harmondsworth: Penguin Books, 1985) s. 368.

25 Matta Echaurren, "Mathématique sensible - Architecture du temps", uyarlayan Georges Hugnet, *Minotaure*, 11 (1938) s. 43. [Türkçesi bu kitapta s. 471.]

26 *A.g.e.*

27 Aktaran Dalibor Vesely, "Surrealism, Myth and Modernity", s. 94. [Türkçesi bu kitapta s. 59.]

28 Salvador Dalí, "De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style", *Minotaure*, 3-4 (Aralık 1933) s. 72. [Türkçesi bu kitapta s. 457.]

29 *A.g.e.*, s. 73. [Türkçesi bu kitapta s. 457.]

30 Sigmund Freud, "The Uncanny", s. 367.

31 Le Corbusier, *The Decorative Art of Today*, çev. ve giriş James I. Dunnett, (Cambridge, MA.: MIT Press 1987) s. 72.

32 Walter Benjamin, "Das Passagen-Werk", s. 680, Salvador Dalí'ye atıf, "Çürük Eşek", *Surréalisme au service de la Révolution*, I (1930), s. 12.

33 Walter Benjamin, "Das Passagen-Werk", s. 680. Birinci girişim realizmin, ikincisi Art Nouveau'nundu.

34 *A.g.e.*, s. 694.

35 *A.g.e.*, s. 693, 118.

36 Max Ernst ve "mekanize bezeme" üzerine çağrıştırıcı pasajlar için bkz. Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command* (New York: Oxford University Press, 1948) s. 360-361, 387-388.

37 *A.g.e.*, s. 388. Tartışılan illüstrasyon, şekil 199, s. 341, Ernst'in *Night Shrieks in Her* Lair'idir, *La Femme 100 têtes*, (Paris: 1929).

38 Le Corbusier, *The Decorative Art of Today*, s. 77.

39 *A.g.e*

40 Walter Benjamin'den aktaran Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*, s. 157.

41 Walter Benjamin, "Das Passagen-Werk", s. 573.

42 Stanislaus von Moos'un açılış konuşmasında, Le Corbusier ile sürrealizm arasındaki ilişki ele alınmıştır.

Mimarlık ve İkizi

BERNARD TSCHUMI

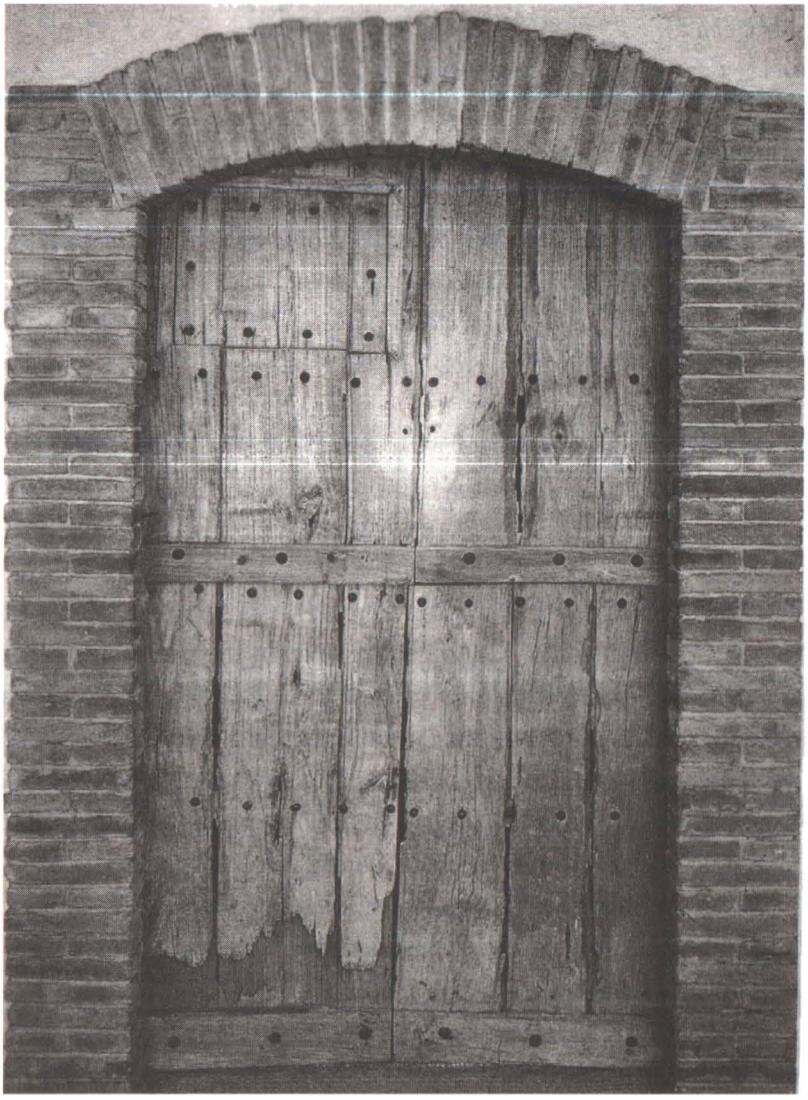
Mimarlık tarihinin dile düşmüş eksikliklerine bakmanın hep bir çekiciliği var. O gölgeli alanlarda fikirlerin üzeri inşa edilmiş gerçekliklerle örtülür. Eğer mimarlık ile Dada, ya da mimarlık ile sürrealizm arasındaki ilişki üzerine bu denli az şey yazılmışsa, durup düşünmek ve geriye dönüp bu kışkırtıcı deneyimlerden mimarlığa dair kaçınılmaz çıkarımlar üzerine yorum yapmak gerek. Zaten, de Chirico usulü peyzajlar veya meme biçiminde binalar gibi formalist yapıtlarla haşır neşir olmak yerine, bambaşka sorular sorulması gerektiği hemen ortaya dökülür.

Eğer mimarlar Tzara'ya ya da Bataille'a değil de, de Chirico'ya yakınlık duyuyorlarsa, bu yalnızca resim ile mimari çizim arasındaki bariz görsel akrabalıkla açıklanamaz. Ya da mimarlık, bekleneceği üzere, Dadacıların anarşist tavrından uzak durdu demek de yeterli olmaz. Tam aksine, bu, mimar-

---

Bernard Tschumi, "Architecture and Its Double", *Architectural Design*, 2-3 (1978) s. 111-116. © Bernard Tschumi.

Makalenin başlığı, Antonin Artaud'nun denemelerini biraraya getiren ve 1938'de yayınlanan kitabı *Tiyatro ve İkizi*'ne bir gönderme – ç.n.



Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage*" [Verilil: 1° şelale / 2° aydınlatma gazı], 1946-1966.

lığın o zamanlar biçimsel ve teknolojik yeniliklerin peşinde koşmakla meşgul olduğu için, bilinçdışının mekânlarında dolaşmaya hazır olmadığını gösterir. Birçok önemli teknolojik icat bugün artık gündelik hayatın parçası oldu. 1920'lerde ve 30'larda cevaplanmadan kalan kimi soruları yeniden gündeme getirmenin zamanı geldi. Bu soruların stille pek ilgisi yok. Daha çok, mimarlık deneyiminin doğasını derinlemesine sorguluyor ve onun uzantısında, üstü örtülü fantezilerde ya da taşkın duyusallıkta mekânın oynadığı rolü irdeliyorlar.

Soruları uyandıran dört ayrı deneyim –Duchamp'ınki, Artaud'nunki, Bataille'ınki ve Kiesler'inki– oldu. Bu şahsiyetler sürrealizmden çıkmış figürler olmakla kalmıyor, "yeterince ileri gitmediği için" sürrealizme saldırıyorlardı. Dördü de nesne kültünü reddetti. Dördü de hem gerçeklikle hem mekân kavramıyla uğraştı; dolayısıyla da *mimarlık*'tan söz ettiler.

Arzu Mekânları

1933'te André Breton *Le surréalisme au service de la révolution* dergisinin son sayısını yayınladı. İçinde "Bir Kentin Aklın Almayacağı Biçimde Süslenmesi Olasılıkları Üzerine" başlığını taşıyan bir anket de vardı. Breton'un akılcılığa kulak asmadan kenti güzelleştirme önerisi, Paris anıtlarına belirli tür müdahaleleri içeriyordu: notlarına göre, "Dikilitaş, Mezbaha'nın girişine taşınıp bir kadının eldivenli kocaman eline tutturulmalı"; "Place Vendôme'un ortasındaki Sütun'un yerine çırılçıplak bir kadının tırmandığı bir fabrika bacası konmalı". Aynı ankette Tzara, "Panthéon diklemesine ikiye kesilmeli ve ortaya çıkan kısımları birbirinden 50 santimetre uzaklaştırılmalı" önerisini getiriyordu. Teklif edilen başka şiirsel imgeler arasında Notre-Dame Katedrali'nin iki ku-

lesinin yerine burma cam yağdanlıklar konup, birinin kanla, öbürünün spermle doldurulması ve "Saint-Jacques Kulesi'nin imha edilip kauçuktan yeniden yapılması" vardı.*

Kentsel formların dönüşümü için sürrealist öneriler listesinin sonu yoktu. Ankete yanıtların bir bölümü, belirli anıtlarda ya da yerlerde yapılacak değişiklikleri tarif ediyordu; bir başka bölümü değerli bulunan sürrealist analiz yöntemlerinin herhangi bir bileşiminin uygulanması olasılığına dair ipuçları veriyordu: çeşitli şekil bozma teknikleri; "birbirine uzak gerçekliklerin" beklenmedik şekilde yan yana getirilmesi; yerçekimi yasasına aykırı, olmadık ölçekler veya şekiller; dilsel çelişkiler; doğal ve düşsel olanın kesişmesi vb., tümü kente dair öneriler arasındaydı. Nesne-anıtlar formunda bu sürrealist yöntemler, akımın ideallerinin mimariye uzanması için –en azından bir başlangıç olarak– uygun görünüyordu. Yoksa öyle değil miydi? Ne de olsa, bu 'anıt nesneler' sürrealistlerin şiirlerinde kullandıklarıyla karşılaştırılabilecek şiirsel imgelerdi: Devasa kadın elinin tuttuğu dikilitaş gibi, katı, opak, tanımlı nesnelerdi. Sürrealistlerin kente bakışları aynı metin yazışlarına benziyordu: Tıpkı semantik öğeler gibi, kentsel nesneleri de birbirleriyle çarpıştırıyorlardı. Gerçek mekânların, içerdikleri simgesel imgeler kadar değeri yoktu. Mimari mekânlar –boşluklar– genellikle göz ardı edilmişti. Şiirsel esinleri dolayısıyla mimari nesneler yeğleniyordu. Guimard'ın metro istasyonu girişlerine bayılan Salvador Dalí, "Art Nouveau Mimarlığın Müthiş ve Yenilesi Güzelliği" üzerine şevkle yazdı. Nesneler yenilesiydi, mekânlar ve boşluklar değil. Postacı Cheval'in *Palais Idéal*'i bile üzeri şekerle kaplı koca bir pastaya benziyordu: taştan kirazları ve camdan hamuruyla fantastik bir *construction automatique*.

Bu açıdan bakınca, sürrealist mimarlık sürrealist şiirin, resmin, hatta heykelin bir türevi –zavallı bir evladı– olmak-

* Alıntıların yer aldığı metin bu kitapta, s. 451 – e.n.

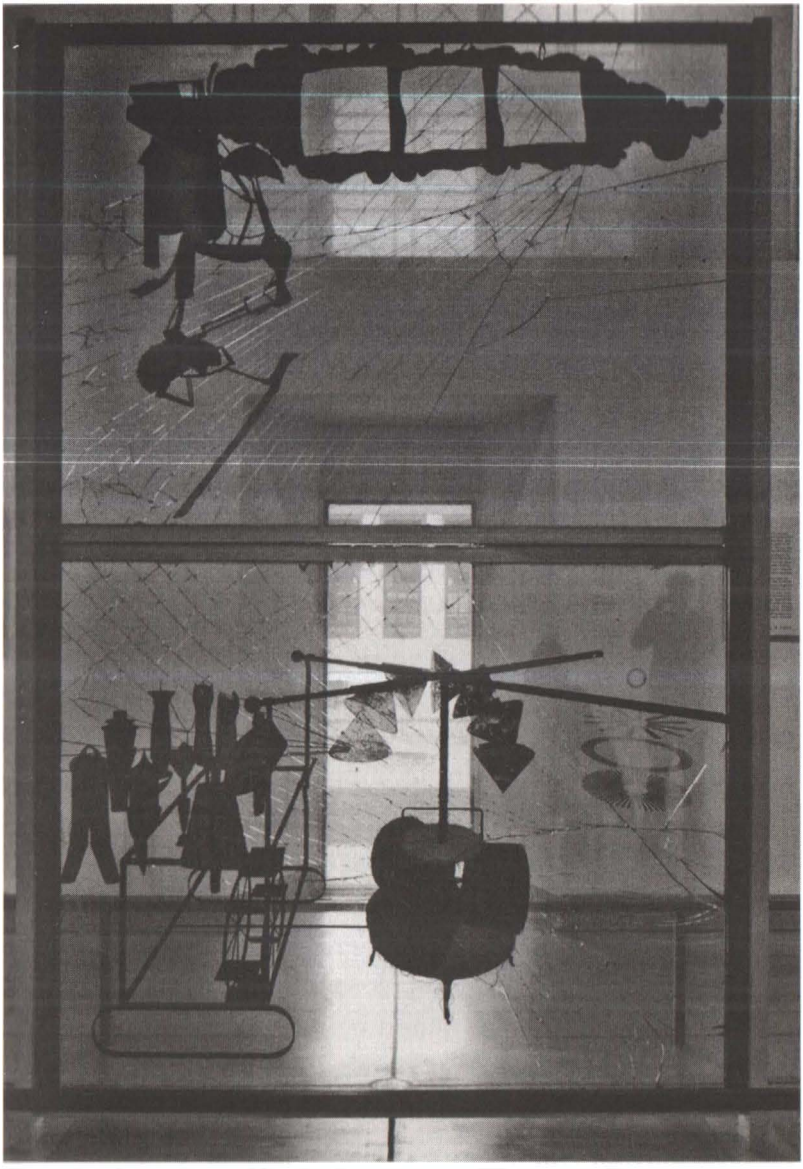
tan öteye gitmez. Kendi özgüllüğünü henüz bulamamıştır. Düşsel büyünün yalnızca simgesel imgelere bağlı olmakla kalmayacağı mekânları oluşturmaya ve tanımlamaya girişmez bile. Mekânın, *gerçek* bir mekânın erotik deneyimini de henüz yaratmamıştır.

Ama ilk sürrealist olayın (ya da son Dadacı olayın) kentsel olması yine de önemlidir. Bu, Breton'un düzenlediği, doğrudan kentin deneyimlenmesine işaret eden çok az sayıdaki olaydan biriydi. Opera Pasajı'ndaki bir barda oturan sürrealistler (Aragon'un *Le Paysan de Paris*'sini [Paris Köylüsü] anımsayın) "gerçekte var olmaları için hiçbir neden olmayan" çeşitli mahallere bir dizi ziyaret planladılar. Genelevlerle 'miskin banliyöleri' ve bir de bitpazarını zaten iyice bellemişlerdi. "Kentin bilinçdışı ile insanın bilinçdışını birarayа getirecek" yeni güzergâhta, Saint-Julien-le-Pauvre, Buttes-Chaumont, Gare Saint-Lazare ve Canal de l'Ourcq vardı. *La magie de lieux* –yerin büyüsü– sayesinde, şiirsel mekânlarda hayal gücünün tetiklendiğine inanıyorlardı. Terk edilmiş Saint-Julien-le-Pauvre'daki ilk olay tüm kentte duyuruldu. Afişlerde "temizlik fukaraların lüksüdür, kirlenin" yazılıydı ve sürrealist gruptan aşağı yukarı on kişinin öncülük edeceği gezide "kuşkulu rehberlerin ehliyetsizliğine" kafa tutulacağı vaat ediliyordu. Böyle bir olay, alışık oldukları, resme özgü keskin duyarlılıkla ya da "mukadder" kentsel gerçeklikle karşılaşmalarından oldukça farklı bir mimari ve kentsel macera olacaktı. 14 Nisan 1921'deki bu ilk gezi başarısızlıkla sonuçlandı. Yağmur yağdı, kimse gelmedi. Sonraki geziler de iptal edildi. Ribemont-Dessaignes'in hatırladığı, o yağmurlu günden sonra her Dadacı gösterinin ardından aynı ruh hali beklenir oldu: "kolektif asabi depresyon". Oysa bu deneyim sürrealistlerin nezdinde hayalî mekân ile gerçek mekânın, "rüya ile eylemin arasındaki ezeli karşıtlığın yok edilmesi için" anahtar niteliğinde bir girişimdi. Bu anlamda,

sonraları resimde keşfine çıkacakları o çok hoşlarına giden görselleştirilmiş şiirsel imgelerin ötesindeydi.

Duchamp

Bir kişi, Marcel Duchamp, bu tür görselleştirmelere şiddetle karşı çıktı. Onun tutumunun radikal ve uzun süreli etkileri olacaktı. Duchamp'ın tavrı kolay anlaşılırdı: "hiçbir kavramsal niteliği olmayıp da, saf retinal olan benim canımı sıkıyor". Bu tutum sanatçılarla mimarları iki karşıt kampa böldü: Meslekleri gereği mekânla haşır neşir olan mimarlar, Matisse ve kübist çağdaşları gibi ressamların saf retinal yapıtlarına kapıldılar ve bu ressamların görsel araştırmalarını üç boyutlu forma taşıdılar. Öteki yanda, Duchamp, temel öğesi kavramlar olan bir sanatta ısrar ediyordu. Bu ikisinin arasında bir yerlerde Magritte, Dalí, Ernst ya da de Chirico'nun eserleri yer alıyordu ki, bunların düz yüzeyin ötesine geçip kavramlarla oynadığını Duchamp da teslim ediyordu. İmge ile fikir arasındaki bu karşıtlığa rağmen, Duchamp yeri geldiğinde bunları bağdaştırmayı bildi. 1911 tarihli *Merdivenden Çıkan Çıplak*, Jules Laforgue'ün şiirleri için Duchamp'ın yaptığı dizideki on illüstrasyondan biriydi. Dolayısıyla, New York'ta 1912'de gerçekleşen ünlü Armory Show'daki *Nu descendant un escalier* [Merdivenden İnen Çıplak], kelimelerle imgeler arasında bir ilişkiyi ta baştan içeriyordu. Tabii Duchamp'ın retinal olana karşıt tutumu asıl *Büyük Cam* adlı eserinde ortaya çıktı. Bu eserin iki önemli özelliği vardı. İlki, içinde bulunduğu mekânla, daha önce hiçbir resmin ya da heykelin yapmadığı biçimde ilişkiye giriyordu. Çok özel –ve mekânsal– bir filtre olarak 'arada' duruyordu. *Büyük Cam*'ın simyaya dair saklı anlamlarına burada değinmek mümkün değil ancak ikinci bir hususu vurgulamak gerek. *Büyük Cam* tek başına durmaz; yanın-

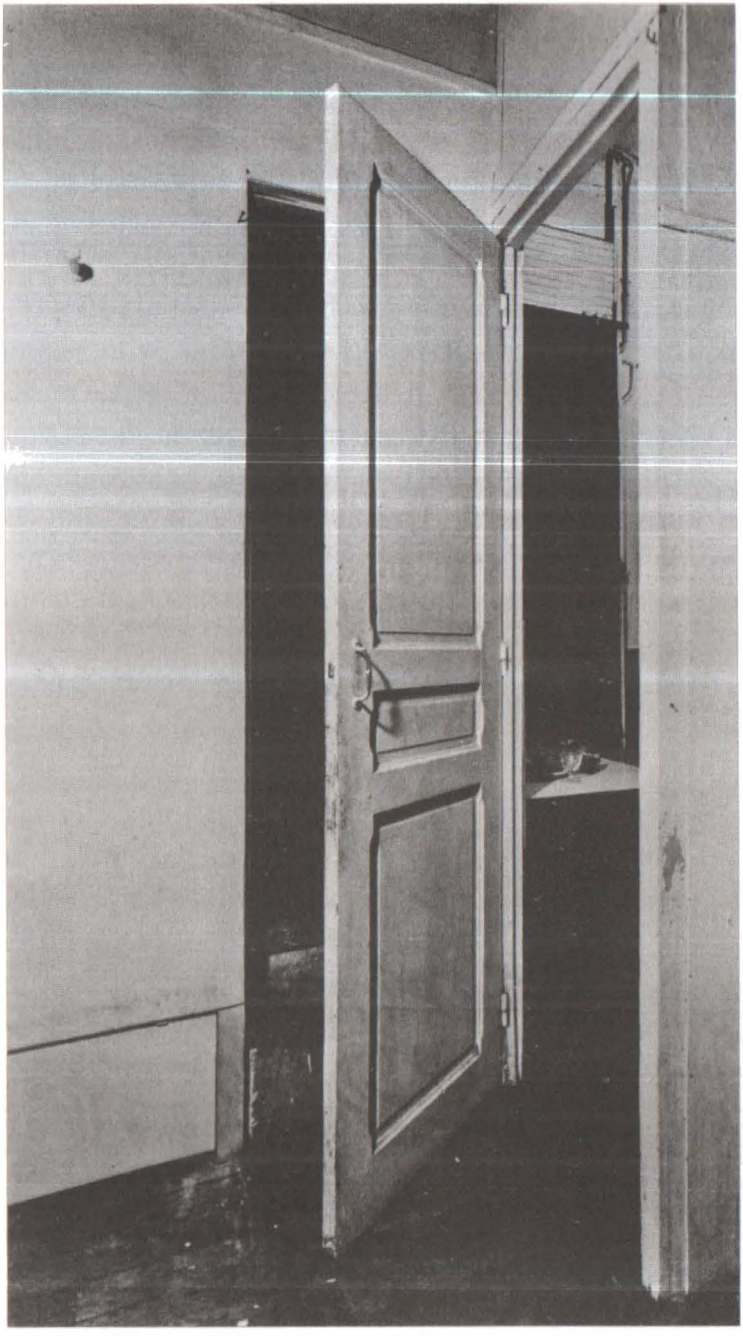


Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*Le Grand Verre*) [Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Hatta (Büyük Cam)], 1912-1923.

da bir de "Kutu" vardır. Duchamp onu şöyle açıklar: "bir albüm, bir sürü notlar, kimi hesaplar ve ilgisiz düşüncelerle dolu bir tür katalog [...] bu albümün 'Cam'a eşlik etmesini ve 'Cam'ı izleyenlerin ona başvurmasını isterim çünkü ona, 'Cam'a, kelimenin estetik anlamıyla 'bakılmamalı'. Kitap dikkate alınarak ikisi birlikte görülmeli. İki şeyin biraraya gelmesiyle o hiç hoşlanmadığım retinal etki bertaraf edilmiş olur."

Duchamp'ın "Kutu" ile "Cam", metin ile sanat eseri, kavram ile nesne arasında bulunduğuna inandığı özdeşleşmenin mimarlık açısından önemi büyüktü. Modern Akım'ın yaygın olarak kabul gören damarı, saydam –tamamen retinal– kübizm aynası yapılarla 19. yüzyılın imkân verdiği işlevselciliği bıktırıncaya kadar kullanıp tüketmişken, Duchamp empati, gönderme ve kıvraklıktan oluşan başka bir mekânsal ilişki tipinin ipuçlarına işaret ediyordu. Ancak bu karmaşık ilişkiye karşı çıkan çok oldu. 1966'da Pierre Cabanne ile yaptığı söyleşide Duchamp bunun nedenini açıkladı: "İçinde yaşadığımız yüzyıl tamamen retinal. Bundan kendini koruyabilen yalnızca sürrealistler oldu." Yine de Breton'u ve sürrealistleri yeterince ileri gitmemekle suçluyordu. "Her ne kadar Breton sürrealist bir bakış açısına inandığını söylese de, derinden derine aslında retinal anlamda resimle ilgileniyordu. Bu çok saçma."

Resmin duyulara hitap eden çekiciliğine duyduğu derin nefret Duchamp için temel bir unsurdu. Beğeniye hitap etmekten kaçınmak için resme özgü geleneklerin uzağında kalan *teknik çizimi* yeğledi. Böylece "estetik anlamda form yaratmayı, renkle form oluşturmayı ve onları yinelemeyi" reddetmiş oldu. *Hazır-nesneler* hiç de ilginç ya da güzel değildi. Hatta çirkin bile değillerdi. Duchamp onları hep "görselliklerine kayıtsız kalarak" seçti. Onun 1927'de tasarladığı, rue Larrey 11 numaradaki *Kapı* buna iyi bir örnek: herhan-



Marcel Duchamp, *La porte, 11 rue Larrey, Paris*
[Kapı, 11 rue Larrey, Paris], 1927.

gi bir mimari öğenin olabileceği kadar hazır-nesneye yakın; mekânsal bir tanımın asli unsurlarındandır ve simyaya dair türlü anlamlar taşır. Mekân açısından *Kapı* kayda değer bir rol oynar. Aynı anda hem açılabildiği hem kapanabildiği gibi, odaların kapının etrafında döndüğü hissini yaratır. Ve nihayet, kullanıcılar eserin vazgeçilmez unsurları haline gelir. Onlar olmadan bu mekânsal simya hayata geçmez.

Büyük Cam bir düzlem; *Kapı* ise bir eklemlenme. 1946'da, "Cam"a başlamasının üzerinden otuz yıldan fazla zaman geçtikten sonra, Duchamp gizlice eksiksiz bir *mekân*'a başlayacaktır: *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage* [Verili: 1° şelale / 2° aydınlatma gazı]. Duchamp, içine hiç kimse giremese de, bir oda –gerçek bir mekân– inşa eder. Bu eser onun duyulara hitap eden resmi aşağılamasının son ifadesi ve hem de erotik makinelere düşkünlüğünün bir zaferidir.

İyice yıpranmış ahşaptan yapılmış bir çift kapı kanadının ardında, tuğlayla çevrilmiş bir gizli mekân yer alır. Kapının kulbu olmaması, açılmasının olanaksız olduğunun göstergesidir. Yaklaşınca göz seviyesinde iki delik fark edilir. Yasak mekâna bakanı, hayrete düşürecek bir sahne bekler. Kapıya paralel tuğla duvarın üzerindeki düzgün olmayan yarıktan, ince dalların üzerine uzanmış çıplak bir kadının narin bedeni görülür. Açılmış bacakları 'röntgenci'ye dönüktür. Yukarıya kaldırdığı sol elinde sönük bir gaz lambası tutar. Gerisinde ağaçlıklı bir peyzaj ve mavi bir gökyüzü vardır. Bir şelale sanki sürekli akıyor gibidir. Tüm sahne titreşimli bir ışığa gark olmuştur. *Étant donnés* Duchamp'ın son mekânıydı. Yeni ve rahatsız edici bir anlatımdı. *Kapı* için son derece hayati olan izleyici buradaki odaya hiçbir zaman dahil olamazdı. Yeni mekânla bu ilişki, gerilim, empati ve *arzu* yüklüydü. *Büyük Cam*'ın örtük erotik içeriği şimdi aleni olmuşsa, *Étant donnés*'nin çıplak figürü mekânlarla insanlar arasın-



Marcel Duchamp, *Étant donnés*. Mekân. Mekânlarla insanlar arasındaki erotik ilişkinin bir göstergesiydi.

daki her ilişkide muhtemel erotik halin göstergesinden başka bir şey değildi. "Erotizme gerçekten inanıyorum," demişti Duchamp "çünkü tüm dünyada oldukça yaygın bir şey; herkesin anladığı bir şey". Ona göre erotizm "toplumsal kurallar yüzünden sürekli saklı tutulan ama illa erotik olması da gerekmeyen şeylerin günışığına çıkarılmasının" bir yoluydu. "Onları ortaya dökebilmek ve herkesin emrine amade bulundurmak, bence bu önemli çünkü her şeyin temelinde bu yatıyor."

Duchamp'ın işleri boyalı yüzeylerden nesnelere, serbestçe ayakta duran düzlemden etrafı çevrili mekâna doğru gelişmişti. Her eseri, fikirlerle nesneler, nesnelerle izleyiciler arasındaki erotik ilişkileri vurgulayan bir referanslar ve cinaslar labirenti içeriyordu. Dolaylı olarak Duchamp mahcup edecek denli basit bir soru sormuştu: Mimarlık iki şeyin, retinal olanla kavramsal olanın bir kesişmesi miydi ve, onun savına göre, mimarlık erotik miydi?

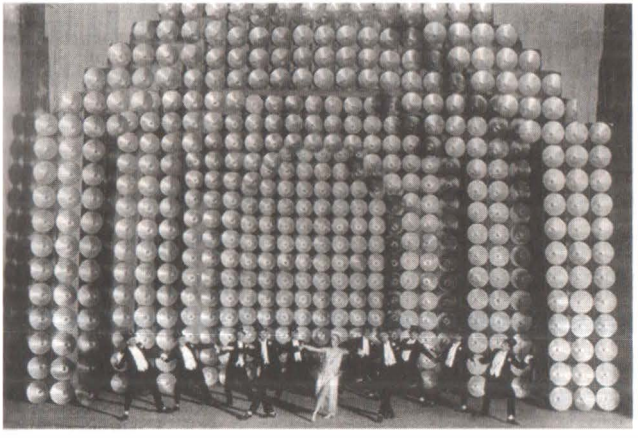
Performans Mekânları

Avangard için canlı eylemler her zaman kendi alanlarının sınırlarındaki en uç noktaların keşfine çıkmanın bir aracı olmuştu; insanlar, kavramlar ve bilinçdışı arasındaki ilişkileri, fiilî zamanda ve fiilî mekânda sorgulamanın yolunu açmıştı. Fütürizm, Dada ve sürrealistler kışkırtıcı mekânsal yaklaşımlarını, bu tür yaklaşımlar henüz sanat akımları içinde formelleşmeden çok önce, canlı olaylarda deneyden geçirdiler.

1924 Kasım'ında Picabia ve Satie'nin *Rélâche* [Paydos] adlı 'bale'si Paris'te sahnelendi. Bu, Picabia'nın "*yeni* duygusuna, haz duygusuna, bir şeyi sevmek için illa onu düşünmek ve anlamak gerektiğini unutma duygusuna" bağlılığının bir sonucuydu. Auguste Perret'nin tasarladığı Théat-

re des Champs-Elysées'de sunulan olay, oditoryumun geniş mekânlarını görülmedik biçimde dönüştürdü. Breton, gerek nefret ettiği Satie'nin müziği, gerekse ona eşlik eden mekânsal efektler yüzünden bu deneye şiddetle karşı çıktı. Güçlü ampullerin ışığını yansıtan metal disklerden oluşan devasa bir perdenin önünde izleyiciler gülünç olaylar zincirine tanık oldu. Sahnenin alt kısmında gizemli bir adam –Man Ray– volta atarak adımlarıyla sahneyi ölçüyordu. Sigaranın birini söndürüp ötekini yakan bir itfaiyeci bir kovadan diğerine sürekli su boşaltıyordu. Arkada, yarı karanlıkta dansçılar birtakım karmaşık sınırlar tanımlıyordu. Arada bir spotlar aydınlattığında, çıplak bir çiftin Cranach'ın Adem (Marcel Duchamp) ile Havva'sını temsil ettiği bir *tableaux vivant* [canlı tablo] görünür oluyordu. İki bölümün arasında bir film gösteriliyordu: *Entr'acte*, olayın gerçekleştirildiği tiyatronun çatısında satranç oynayan sürrealistleri ve lunaparkla Eyfel Kulesi'nin civarında, bir devenin çektiği, üzeri reklam afişleriyle donanmış bir cenaze arabasının arkasından yürüyen cenaze alayının görüntülerini art arda getiriyordu. Erik Satie kendi müziğini çalıyordu. Gece curcunayla sona

***Relâche*, Kasım 1927. İlk kez gösterişli bir canlı olayda, sürrealist buluşların en âlâlarından bazıları gerçekleşmiş oldu.**



erdi. Ertesi gün basın Satie'yi yerin dibine batırdı ama bu Picabia'nın umurunda bile olmadı. "*Rélâche* hayattır!" diyerek cevabı yapıştırdı. Gayet iyi duyurulan bu sürrealist olay, imgelerin, figürlerin, mekânsal efektlerin çeşitliliği açısından 1890'larda Alfred Jarry'nin yaptığı deneylerin ve 1915'te Marinetti'nin Varyete Tiyatrosu Manifestosu'nda dile getirdiği fikirlerin kayda değer bir takipçisiydi. Burada, ilk kez gösterişli bir canlı olayda, sürrealist buluşların en âlâlarından bazıları gerçekleşmiş oldu.

Artaud

Rélâche'ın sahneye konması dile tanınan üstünlüğü sarstı ve izleyicilerin bilinçdışını harekete geçirmeyi denedi. Artaud'nun ilgisi de şaşırtıcı biçimde mimariye odaklıydı; dilin sınırlarını sorguluyordu. "Eğer hava soğuksa, hava soğuk diyebilirim ama bunu diyemeyeceğim durumlar da olabilir ... ve eğer bana (bunu niye dile getiremediğim) sorulacak olursa, ... derim ki, benim bu bölük pörçük, önemsiz meseleye dair hissiyatım, dile getirmek zorunda kalacağım üç küçük ve basit sözcüğe indirgenemez." Bu, Artaud'nun asıl takıntılarından birini açıklıyor. Duchamp nasıl saf retinal olana saldırıya geçtiyse ve kavramların gizli varlığında ısrar ettiyse, Artaud da saf sözel olana saldırdı ve deneyim ile duyusallıkta ısrarcı oldu. Her ikisi de mimarlığın iki temel niteliği arasındaki asli ilişkiyle ilgilendi.

1924'te Artaud sürrealistlere katıldığında, Aragon, Soupault, Éluard ve Perret'yi Dada geçmişlerinden koparacak hamleyi Breton daha yeni yapmıştı. Artaud ise duraksamıştı: "beni ayartıp yeni sürrealist gruba almayı isteyen Dadacıların hepsiyle tanıştım ama yağma yok. Bunun için fazla sürrealistim. Üstelik hep öyleydim." Ama Artaud'nun çevresindekilere doğrusu diyecek yoktu. Nitekim kısa bir süre sonra Arta-

ud, Sürrealist Araştırmalar Bürosu'nun başına geçti; *La révolution surréaliste*'in üçüncü sayısının neredeyse tüm yazılarını üstlendi. Önceleri onun dergide yayınladığı metinleri destekleyen Breton sonradan bu yazıların yaydığı rahatsız edici atmosferden kaygılanmaya başladı. Artaud'nun sinirsel bir rahatsızlığı vardı ve ilgisini çeken "dilin sınırları" konusunu aydınlatabileceğine inandığından, saplantılı bir biçimde kendi kendisini analiz ediyordu. En sonunda vardığı sonuç, tüm bilinci sözcüklerle ifade edilebilene indirgemenin yanlış olduğuydu. Artaud dile karşı saldırıya geçti; yazarlarla sanatçıların onu kullanmaktaki rahatlığını entelektüel tembelliğe ve samimiyetsizliğe bağlıyordu. Otomatik yazı tekniklerini kuşkulu bulan ve bilinçaltının ürettiği varsayılan gelişigüzel imgelerin ampirizmini reddeden Artaud, "imgelerin fiziksel olarak bilinmesi, trans haline geçişin aracı olması" fikrine dönmeyi istiyordu. Fakat Breton bu kızıştırılmış enerjinin gruptaki herkesi yakıp geçeceğinden korkuyordu. Artaud ayrılmalıydı.

Böylece Artaud tiyatroya geri döndü. Çünkü "tiyatro, doğrudan organizmaya ulaşmak için yeryüzündeki tek uzam ve elimizde kalan son araçlar bütünüdür; ayrıca, nevroz ve şu içine gömüldüğümüz dönem gibi bayağı duyarlılık dönemlerinde, bu bayağı duyarlılığa karşı, onun önüne geçemeyeceği fiziksel olanaklarla saldırmak için de."* Artaud'nun tiyatrosu aynı şiddetle hem mekân olacaktı hem aksiyon ama bir dramatik özellikle: mekânlarını ve sözcüklerini öyle düzenleyecekti ki, mutlak bir fiziksel ve zihinsel kargaşa yaratılmış olsun. "Eşiğinde olduğumuz nevroz ve azalan duyusallık çağında, duyusallığın elden gitmesine fiziksel olarak karşı koymalıyız, ki o da zaten buna direnmez."

Sözcüklerin şiddeti, ışıkların yarattığı ani rahatsızlık hissi, mekânların karanlık kasvetiyle Artaud öyle bir psikolojik

---

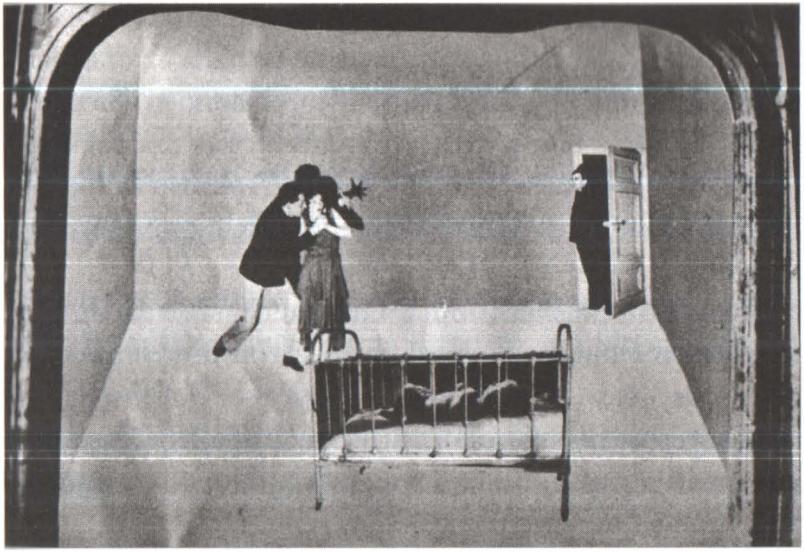
* Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, çev. Bahadır Gülmez (İstanbul: YKY, 2. baskı 2009) s. 74 – ç.n.

duyguyu harekete geçirmeyi hedefliyordu ki, "kalbin en gizli derinlikleri ortaya dökülsün". Artaud'nun dış dünya ile bilinçdışını şiddetle birbirine karıştırması, tiyatroyu hâlâ hoş zaman geçirmenin bir yolu olarak görenleri şaşırtmanın yanı sıra, tiyatro mekânlarını da radikal biçimde değiştirdi.

Öncelikle bu, "günümüzdeki tiyatro salonlarını bir yana bırakıp, bir hangar ya da tahıl deposunu alarak, onu bazı kiliselerin ya da kutsal yerlerin, örneğin Yukarı Tibet tapınaklarının mimarisine göre yeniden düzenlemek" demekti.* İkinci olarak, izleyiciler ortada konumlanacak ve gösteri onların etrafında ve üzerinde gelişecekti. Yüksek sesler, gürültü ve bağırtılar "ifade ettiklerinden dolayı değil, yarattıkları titreşimlerden dolayı" isteniyordu. Işık yalnızca renk ve aydınlık için değil, yarattığı etki için kullanılıyordu. Çünkü "yeşil bir mağaranın içindeki ışık ile çok rüzgârlı bir günün ışığı organizma üzerinde farklı duyusal etki yaratıyordu". Üçüncüsü, şiddet içeren aksiyon, olağanüstü olaylar ve kan gibi fışkıran fiziksel imgeler "üstün güçlerin girdabına kapılmış gibi bu dramaya kapılan izleyicilerin duyarlılıklarını un ufak eder, onları büyüler."

Artaud'nun tiyatroda ısrar etmesi, onun mekânsal ifadeye ilgisi kadar önemlidir. Tıpkı edebiyatta Bataille gibi, Artaud da içinde yaşadığı zamanın âdetlerine, geleneklerine aşinaydı. Bunların bazılarını havaya uçurmuş olsa da, diğerleri yerli yerinde kaldı: tiyatro kategorisi gibi. André Gide 1932'de Artaud'ya şöyle yazmıştı: "Tiyatroya inanmıyorum. Yani bizimki gibi bir toplumda, bugünkü vasat orta sınıf halkıyla görüş birliğinin mümkün, hatta arzu edilir olduğuna inanmıyorum." Artaud, aynı yıl "Vahşet Tiyatrosu (Birinci Bildirge)" ile yanıt verdi: "tiyatro fiziksel yönüyle ve, aslında tek gerçek anlatım olan *uzamda anlatımı* gerektirme-

* Antonin Artaud, "Vahşet Tiyatrosu (Birinci Bildirge)", *Tiyatro ve İkizi* içinde, s. 87 – ç.n.



Artaud ve Vitrac, *Le Théâtre Alfred-Jarry*. Dokuz *tableaux vivants*, canlı tablo'dan bir görüntü. Mekânsal dil: "Jest ile düşünce arasında kalan ... kan gibi fışkıran fiziksel imgeler".

sinden ötürü, sanatın ve sözün büyülü olanaklarının, yinelenen şeytan kovma ayinleri gibi, organik olarak ve bütünlükleri içinde kendilerini duyurmalarını sağlar."* "Jest ile düşünce arasında kalan" bir tür emsalsiz dil fikrini yeniden keşfetmenin peşindeydi ve hep mekânsal bir dil üzerinde ısrarlıydı. "Eylem dönüşümünü sonuçlandıracak, yörüngesini katman katman bir noktadan öbürüne genişletecek, doruk noktalar ânında oluşarak, ayrı ayrı yerlerde tutuşan yangınlar gibi parlayacak."**

Aynı Duchamp'ın fikirler, nesneler ve kişiler arasında bir gerilim yaratma çabası gibi, Artaud da bunlara "gerçeklikle ve tehlikeyle ıstıraplı, sihirli ilişkileri" aracılığıyla nispi bir önem atfediyordu. Mimarlığın tüm öğeleri bilinç eşiğinin altında var olur: eğer teatral aksiyon bir mimari programın hiç

* *A.g.e*, s. 81 – ç.n.

** *A.g.e*, s. 88 – ç.n.

durmadan değişen işlevine denk geliyorsa, teatral mekânlar mimari mekânlardan ne daha fazla ne de daha az dramatiktir. Bir ambardaki Übü, bir Barok tiyatrodakinden elbet farklı bir Übü'dür;* bir parktaki cinayetin bir katedraldekinden farklı olduğu gibi. Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu bilinçdışını ifade ya da temsil etmek yerine, harekete geçirmeye yelteniyordu.

Artaud'nun çalışmalarının mimari niteliği ortadaydı. Eğer mimarlığın bilinçdışı zihinsel imgelerle bir ilişkisi olacaksa, bu imgelerin *temsili* biçiminde olmayacaktı. Dolayısıyla, Artaud'nun sorusu şuydu: Mimarlık, mekânla hayatın sancılı buluşması olarak görüldüğünde, mekânının, gerçekliğin tözünü dönüştürebilir mi?

Sınır Mekânları

Artaud daha önce görülmemiş bir biçimde kendi kendini keşfe koyulup deliliğin eşiğine gelirken, sürrealizm başka bir meydan okumayla karşı karşıya kaldı. Georges Bataille'ın kafa tutuşu, bu kez mimarlığın hiyerarşik doğası ve kavramla deneyim arasındaki erotik buluşma noktasında konumlanmasıyla ilgiliydi. Bataille kendisini "sürrealizmin kendi içindeki eski düşmanı" olarak tanımlıyor ve sürrealistlerden daha sürrealist olduğunu iddia ediyordu. Önceleri sürrealistler tarafından hararetle tavlanmaya çalışılan Bataille, sonradan aynı hararetle geri çevrildi. İlk zamanlarda bir toplantıya aldığı davet üzerine Bataille "bir sürü idealist baş belası" diye yanıt vermişti. Ona göre Breton ve arkadaşlarının devrimci idealleri, ahlaki düşüşün bir göstergesi, iyi ile kötüyü ayırt etmenin manipülatif bir yoluydu. Bekleneceği gibi Breton'un cevabı gecikmedi; İkinci Manifesto'da Bataille'a sal-

* Alfred Jarry, *Patafizikçi Doktor Faustroll'un Davranış ve Görüşleri*, çev. Işık Ergüden, (Ankara: Dost Yayınları, 2003) – ç.n.

dırarak savunmaya geçti: "Fark edilmiştir ki Mösyö Bataille bazı sıfatları tutkuyla kötüye kullanıyor –pis, bunak, kokuşmuş, aşağılık, bayağı, çürümüş– ve bu sözcükler onun kabul edilemez bir durumu aşağılamasına yardımcı olmak yerine, sevincini en şiirsel biçimde ifade etmesinin aracı oluyor." Birbirlerini karşılıklı olarak mistisizmle suçlayan Bataille ve Breton, acımasız bir iç çatışmaya girdiler. Ama aralarındaki polemikleri tartışmanın yeri burası değil. Önemli olan, Bataille'ın aldığı özgün pozisyon. İnanılmaz ama, her şey *mimarlık*'la başlamıştı.

Bataille

Evet, Bataille'ın yazdığı ilk metin mimarlığa dairdi. "Notre-Dame-de-Rheims" başlığını taşıyan yazı, savaşta yıkılmasına karşın, bir katedralin varlığının sürekliliğini teyit ediyordu. Ancak yazarı, sonraki yıllarda bu ilk metnini hep sorguladı durdu; önce gizledi, sonra "yapıcı değerlerin ezici mimarlığını" yok etmek için onu yapısöküme uğrattı. 1974'te yayınlanan ve *La Prise de la Concorde* başlığını taşıyan çalışmasında Denis Hollier, Bataille'ın bu ilk metnini "mimarlık tarafından simgelenip pekiştirilen bir ideolojik sistemin sonucu" olarak değerlendirdiği önermesini dile getirir. "Notre-Dame-de-Rheims"ı izleyen yıllarda yazı yazmak Bataille için mimarlık karşıtı bir davranış haline geldi ve terbiye etme, ahlakça yükseltme iddiası taşıyan her şeyi mahvetmeye yöneldi.

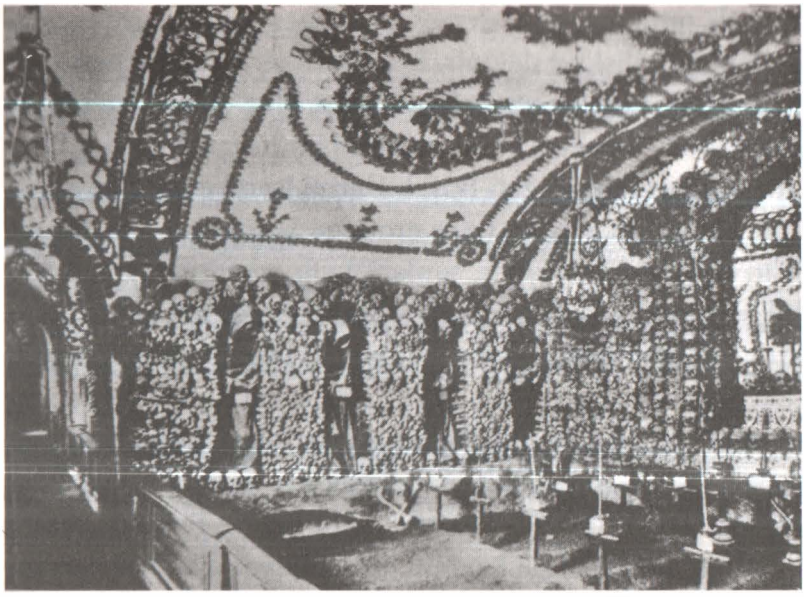
1918-1930 arasında Bataille'ın yazdığı metinlerin neredeyse yarısı mimarlığa dairdir. "Notre-Dame-de-Rheims"ın ardından, Bataille'ın yönetiminde ve muhalif sürrealistler Leiris, Limbour ve Masson'un katkısıyla yayınlanan *Documents*'da bir dizi makale çıktı. Derginin 1929 Mayıs'ında yayınlanan ikinci sayısında, "Dictionnaire critique: Architec-

ture" [Eleştirel Sözlük: Mimarlık maddesi] vardı. Aynı yılın Ekim'inde Bataille dergide "Hac Mahalleri: Hollywood, Notre Dame dc Licssc" diyc bir ycni dizi başlattı; ardından "Chicago", "Salt Lake City" ve "Lourdes" geldi. Kasım sayısında ise yapı tiplerine yer verdi: "Mezbaha" ve "Fabrika Bacaları".

1930'un ilk sayısındaki 'sözlük'te "Mekân" maddesi vardı. İçindeki savlar çeşitli ve karmaşıktı. Mayıs 1929'un "Mimarlık" maddesinde Bataille mimarlığın yalnızca toplumsal düzenin simgesi olmakla kalmadığını, bu düzeni korumanın, hatta dayatmanın aracı olduğunu yazmıştı. Bataille'ın erken dönem metinlerinin sık karşılaşılan bir konusu, toplumsal hayatın mimari anıtların arkasına gizlendiğiydi. Makalelerinden birinde Aztek piramitlerine ve insan kurbanlara değiniyor;* bir başkasında Marquis de Sade'ın şatosunun karşısına Gilles de Rais'ninkini koyuyordu. Her iki durumda da mimarlık "kamusal anıtlarla suç mahalini örtmeye" yarıyordu.

Bataille tüm yazdıklarında mimarlığa dair metaforlar kullanıyordu. Arayışlarına özgü biçimde, "tapınağın *çatı*'sına çıkıp gözlerini açacak olanlar[ın], korkusuzca birbirine karşıt tüm olasılıkların birbirleriyle ilişkilerini ayrı ayrı ama birarada görebilecekler"inden bahsediyordu. Şaşırtıcı olmasa da, Bataille'ın çatısı Breton'un o çok bilinen zihindeki ideal noktasından farklıydı, hani şu "hayatın ve ölümün, rüyanın ve gerçeğin [...] karşıt olarak algılanmadıkları" noktadan. Çünkü Bataille'ı ilgilendiren, "zihin" ve "algı"dan ziyade, maddesel anlamıyla "mekân" ve "ilişkiler" idi. Breton karşıtlıkları uzlaştırmaya çabalıyordu; "birbirinden apayrı iki gerçekliği, deneyimlerimizden uzaklaştırmadan başkalaştırarak birarayа getirebilmenin ve bu temastan bir kıvılcım üretebilmenin

* "L'Art, exercice de la cruauté" (1949). Metnin bir bölümünün Türkçesi Elçin Gen'in çevirisiyle ve "Sanat: Vahşet Talimi" başlığıyla *e-skop*'ta yayınlandı: http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-sanat-vahset-talimi/833s – ç.n.



Roma'daki Santa Maria della Concezione'nin fotoğrafları, Bataille'ın *Documents*'da yayınlanan "L'esprit moderne et le jeu des transposition" başlıklı makalesine eşlik ediyordu (sayı 8, 1930). "Mimarlık suç mahalini anıtlarla örter."

harikulade becerisi"ni göklere çıkarıyordu. Bataille'ı ise, tam tersine, bu karşıtlıkları birbirinden ayıran *sınırlar* cezbediyordu. O, kavram ile deneyim arasındaki bilinçdışı sınırların hem izini sürmeye hem de onları ihlal etmeye yelteniyordu.

1936 tarihli bir metinde Bataille Labirent'ten söz eder: "kendine özgü bir yer, hapishane değil çünkü tecrit etmek mümkün değil". Bataille sorar, insanın Labirent'te bulunabilmesi hiç mümkün müdür? *Üstten* bakmak imkânsız olduğuna göre, insan içinde mi dışında mı olduğunu hiç bilemez. Açıklıklar giriş midir yoksa çıkış mı? Bu savın devamında Bataille dilin labirenti içinde yaşadığımızı iddia eder, çünkü dil olmadan insanın var olması düşünülemez, ancak dil insan evrenini kavramakta yetersiz kalır. *L'Expérience intérieure*'de [İç Deney]* Bataille nesnel ve rasyonel piramit strük-

* *İç Deney*, çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu (İstanbul: YKY, 2006) – ç.n.

türü ile onun Labirent deneyimi sonucu yıkılması arasındaki değişken ilişkiye değinir. Metaforik piramidin tepesinden Labirent'in planını görmek mümkün olur. Ancak bu bir yanılsamadır. Tepeden bakış yalnızca bir hayaldir çünkü Piramit, Labirent'ten doğar. İkisi birbirini işaret eder.

İç Deney her şeyden önce erotizmi konu alıyordu. Bataille'ın erotizmi karanlıktı, saplantılıydı, yeraltındaydı; kötülük ve sapıklık kokuyordu. Her türlü iyimserliği reddediyordu ve aciliyet talep ediyordu. Tabular dayatıyordu ki sonradan onları ihlal edebilsin. "Erotizm insana tüm varlığını sorgulatır." Bataille'ın cinsellik ve dehşet diyalektiği, kendi tabiriyle "felsefi meleklik"le savaşmak için vardı. Karmaşık bir akıl yürütme sonunda Bataille, Labirent ile Piramit, yaşam ile ölüm, deneyim ile kavram arasında var olan sınırları ihlal etmenin *erotik* olduğunu gösteriyordu. Bunun uzantısında, bir zihinsel ürün, kavramsal ve maddesel olmaktan çıkmış bir disiplin olarak mimarlık ile, duyusal bir mekân deneyimi ve *praxis* olarak mimarlık arasındaki ilişki de öyleydi, erotikti.

Bu tür bir ihlalde siyasal bir önyargı söz konusuydu. Gerçekte Bataille iki soruyu gündeme getiriyordu. İlki, metaforik olarak Breton'a yöneltilmiş bir soruydu: Mimarlık, kâğıt üzerinde şiirsel bir imge olarak kalıp da kendi varlığını inkâr etmeden ama kendi ideolojik dönüşümünü gerçekleştirerek toplumsal tahakkümden nasıl kurtulur? İkincisi, Bataille'ın meydan okumasıyla, mimarlık tam da kavram ile deneyimi ayıran çizginin *üzerine* oturduğu için nihai erotik mahal değil miydi?

Sergi Mekânları

Duchamp ve Bataille'ın erotik mekânları ile Artaud'nun performans mekânlarının ardından, sergiler sürrealizm için ola-

ğanüstü bir deney alanı oluşturdu. Bu tür mekânlar yalnızca teşhircilik mahalleri olmakla mı kalacaklardı, yoksa nihai düşsel deneyime esin mi vereceklerdi? Dahası, sürrealizm mimarını bulabilecek miydi?

1938'de Paris'te, Galerie Beaux-Arts'da gerçekleşen *Exposition internationale du surréalisme* [Uluslararası Sürrealizm Sergisi] bir sürrealist mekân yaratma yolundaki ilk girişimdi. Bir önceki yıl Breton, rue de Seine üzerindeki Galerie Gradiva'da belirli bir atmosfer oluşturmaya çabalamış ve *objet-poème*'lerinin "akıl dünyasının dışında [...] zamansız bir yer" yaratacağını ummuştu. Fakat bu yeni olay çok daha mükellef olacaktı. Avluya giren ziyaretçiler önce Salvador Dalí'nin *Yağmurlu Taksi*'si ile karşılaştılar: Kırık dökük bir taksinin içindeki iki cansız mankenin –biri üzeri canlı salyangozlarla kaplı bir sarışın kadın, öteki köpekbalığı kafalı bir şoför– üzerine yağmur yağıyordu. Sonra *La Rue surréaliste* [Sürrealist Sokak] boyunca sıralanmış levhalar, "Kan Nakli Sokağı" gibi ara sokakları ve başka hayalî yerleri işaret ediyordu. Bu uzun koridorda kostümlü cansız mankenler diziliydi. Mesela Man Ray'in giydirdiği bir tanesinin başında cam kabarcıklarla dolu tüplerden yapılmış bir başlık vardı ve gözlerinden kristal damlalar akıyordu. Duchamp'ın dişi mankeni, üst cebinde kırmızı bir ampul yanan bir erkek ceketi giyiyordu. Orta mekânı Duchamp bir *grotto*'ya benzeyecek şekilde tasarlamıştı: Yerler çürümüş yapraklarla kaplanmıştı, tavanda ise kâğıtla doldurulmuş 1200 kömür çuvalı asılıydı. Dahası, bu tuhaf ortamda hareket etmek, yarı-karanlık nedeniyle ve ortada duran mangal dolayısıyla, zordu. Dört köşeyi dört devasa karyola dolduruyordu; bir başka kısımda ise içinde nilüferler yüzen bir havuz vardı. Bir yerlerde, dört kadın bacağı bir masanın ayaklarını oluşturuyordu. Ama hepsinden önemlisi, bu dikkat çekici mekânın kullanımıydı. Nötr bir galeri mekânı olmaktan çok uzak bu yer ay-



1938'de Paris'te, Galerie Beaux-Arts'da gerçekleşen Uluslararası Sürrealizm Sergisi'nde Sürrealist Sokak.
Sürrealistler mekânla performansın biraraya gelmesinden; tutum, dil ve eserlerin sanat galerisinin hoş mekânında katmanlaşmasından yararlandılar. Duvarlarda çizim ve resim, yerlerde heykel sergilemekle yetinmek yerine, tüm mekânı kullandılar. Yarattıkları çevrenin alışılmış galeri mekânının potansiyel kullanımı üzerinde uzun süreli etkileri olacaktı.

nı zamanda bir performans mekânıydı: bir dansçı kâh *grotto*'nun içinde, kâh havuzun çevresinde, kâh havuzun içinde "Tamamına Ermemiş Eylem" başlıklı bir dans icra etti. Ortam "Brezilya kokuyordu", yani kavrulmuş kahve.

Kiesler

On yıldan uzun bir süre boyunca sürrealistler arasında hiç mimar bulunmaması dikkat çekiciydi. Bu süre içinde Frederick Kiesler Viyana'da ve Berlin'de kendi çarpıcı mekânlarını yaratıp inşa etmekteydi. 1890'da Viyana'da doğan Kiesler, Karel Čapek'in sahneye koyacağı oyunu *R.U.R.** için devrimci bir sahne tasarımı yapmak üzere, onun daveti üzerine 1923'te Berlin'e gitti. Sonuçta, ilk kez filmin de böyle bir bağlamda kullanıldığı, olağanüstü seyyar sahnede *R.U.R.*'un oynanışının ardından, aralarında van Doesburg, Schwitters, Richter, Moholy-Nagy, El Lissitzki, hatta Mies van der Rohe'nin bile bulunduğu sanatçılar ve mimarlar bütün gece sürecek bir kutlama yaptılar. Bu tarihî bir olaydı ve zamanın avangardı içinde Kiesler'in namını yaydı.

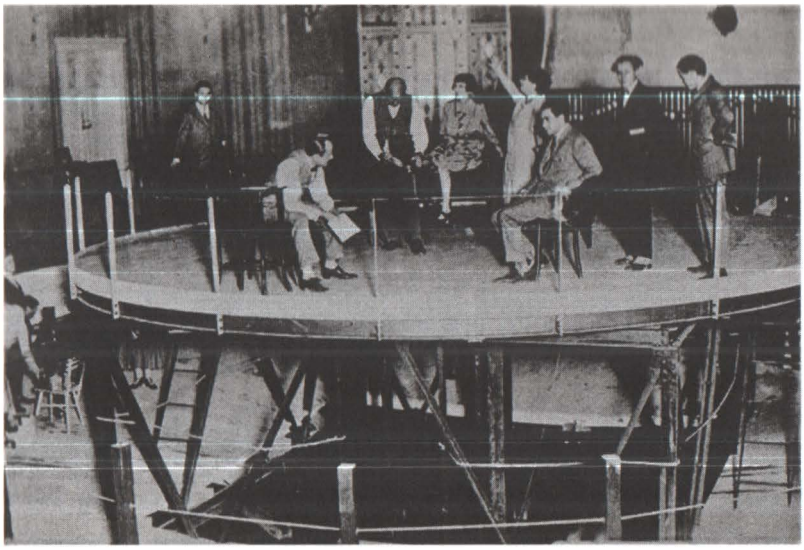
R.U.R.'u, aynı yıl, yine Berlin'de, en az onun kadar etkileyici bir Eugene O'Neill prodüksiyonu izledi: *The Emperor Jones* [İmparator Jones]. 'Mekân-Sahnesi' adıyla anılan, huni biçimindeki sahnenin yanları ve tavanı oditoryuma denk geliyordu. Oyunun kahramanı İmparator kendisini kovalayan halkından kaçmaya çalışırken, tüm sahne hareketleniyor; huninin yanları açılıyor, tavan kalkıyor, araya giren düz yüzeyler ileri-geri oynuyor, tavandan aşağıya yarı-saydam bir malzemeden yapılmış renkli panolar sarkıtılıyordu.

Yine 1923'te Kiesler'in Viyana'da tasarladığı "Sonsuz Tiyat-

* *R.U.R.*, Karel Čapek'in 1920'de Çek dilinde yazdığı bilimkurgu oyunu. Açılımı *Rosumovi Univerzální Roboti* [Rossum'un Evrensel Robotları]; o zamana kadar kullanılan 'otomat' ve 'android'in yerine 'robot' sözcüğünü çoğu dile yerleştirdi – ç.n.

ro", buradaki Tiyatro ve Müzik Festivali'ne katılmak üzere davet ettiği yüzlerce yönetmen ve oyuncuyu barındıracaktı. 10.000 kişi alan "Sonsuz Tiyatro", camdan dökülmüş çift kabuk içinde yer alıyordu. Rampaların, platformların, asansörlerin iç içe geçmesiyle oluşan "sonsuz gösteri yeri bu mekânın içini kaplıyordu [...] devasa rampalar farklı seviyelerde sürekli başka rampalara kavuşuyor ve izleyicilerle oyuncular neredeyse tavana değiyorlardı..." Artaud'nun tiyatro mekânı ile "Sonsuz Tiyatro" arasında koşutluk kurma fikri kışkırtıcı, ancak Artaud 1923'te henüz sürrealistlerle tanışmamıştı bile ve kendi kuramlarını oluşturma sürecindeydi. Kiesler'in biçimsel ya da işlevsel sınırları reddeden kesintisiz mekânı, bu tür rüyalar içinde gerçekleşebilen ender örneklerden biri olarak kaldı. Kiesler, sadece bir sergi dolayısıyla da olsa, benzer fikirleri kent ölçeğinde deneme fırsatına da sahip oldu. Josef Hoffman, 1925'te Paris'teki Dünya Sergisi kapsamındaki Uzaydaki Kent sergisine katılmak üzere Kiesler'i davet etmişti.

Sonra Kiesler Uluslararası Tiyatro Sergisi'ni düzenlemek için New York'a gitti. Yıl 1926 idi. Hayatı alt üst oldu. Avrupa'daki başarılarına rağmen burada büyük zorluklarla karşılaştı, tasarımlarına pek ilgi gösteren olmadı. Ta ki 1942'de Peggy Guggenheim New York'taki Art of This Century galerisinin mimarı olarak Kiesler'i seçene dek. O sıralarda Duchamp işgal altındaki Fransa'dan, yanında tek bir eseriyle, *Boîte-en-Valise* ile, New York'a yeni gelmişti ve Kiesler'in dairesinde kalıyordu. O da aynı sıralarda *First Papers of Surrealism* sergisini tasarlıyordu. Böylece iki girişim yan yana ilerledi. Duchamp, kendi sergi mekânına örümcek ağı misali ipler gererek sanki bir labirent yarattı. Kiesler ise eski 'sonsuz mekân' kavramlarına geri dönerek tasarımını geliştirdi. Bir sergi salonunu eğri duvarlarla çevirdi. Resimler bu eğri duvarlardan uzanan beyzbol sopalarına iliştirildi. Başka bir duvara raptedilmiş çarkı çevirerek Duchamp'ın tüm eserleri-



Frederick Kiesler, Viyana'daki Konzerthaus'ta "Mekân Sahnesi", 1924.

nin (*Valise*) röprodüksiyonlarını teker teker görmek mümkün oluyordu. Kiesler'in on sekiz "çok işlevli iskemlesi" her yöne döndürülerek masa, sıra, sehpa görevleri görüyordu.

1947'de sürrealistler savaş sonrasındaki ilk sergilerini Galeri Maeght'te düzenlediler. Kiesler, Duchamp, Ernst, Miró ve Matta sanki mekânda dev bir ortak manifesto yazdılar. Breton, "Labirent", "Yağmur Salonu", "Kabul Ayini" gibi mitik temalar seçmişti. Kiesler Hurafeler Salonu'nda mekânsal sürekliliği sağlamak için, bükülmüş tel üzerine gerilmiş bezle gerçekleştirdiği yumurta biçimli, beyaz bir *grotto* tasarladı. Tanguy, tavandan sallandırdığı gri-mavi biyomorfik biçimlerle bir yapı iskelesi kurdu. "Hurafeler Salonu'nun Sihirli Mimarlığı" başlıklı yazısında Kiesler şöyle diyordu: "... yeni gerçeklik yalnızca beş duyuya ait algıya değil, psişik gereksinimlere verilen yanıtlara dayalı verilerin korelasyonu olarak kendisini gösteriyor."*

* Alıntının bulunduğu metin bu kitapta, s. 483 – e.n.



Frederick Kiesler, *Art of This Century*, New York 1942.

Kiesler mimarlığa yeni bir boyut katmıştı. Olaylar mekânlardan, mekânlar ise derin bilinçdışı süreçlerden ayrılamıyordu. Kiesler zamanın mimarlık ideolojisinin ana eğilimleri içinde kendine bir yer aramak yerine, Dada ve ekspresyonizmin zirvede olduğu yıllarda Viyana'da ve Berlin'de başladığı arayışları inatla sürdürmeyi seçti. Kiesler nadiren inşa et-

ti. Sanki mimarlığın en derinlerde yatan niteliklerinin peşine düşmek yasak bir eylemmiş gibi, mimarlık tarihçileri tarafından sonsuza kadar mahkûm edilmekle –hatta göz ardı edilmekle– cezalandırıldı.

Mimarlık ve İkizi

Gerek sanat gerekse mimarlık söyleminde modernizmin, hatta postmodernizmin, süregiden bir formalist fikir akışı anlamına geldiği bir zamanda, paralel bir akışın sanat ve mimarlık tarihçileri tarafından istikrarla sansürlenmiş olması dikkat çekici. İşlevselci etiği ve rasyonelliği reddetmenin, bastırılmamış hazları yüceltmenin aracı olan bu ikinci hat hep rahatsız edici oldu. Fütüristler, Dadacılar ve sürrealistler ömürlerini formel ve akademik durağanlığı alt etmeye adadılar. Dahası, 1920'ler iki paralel hattın –pürizme karşı sürrealizm, işlevselciliğe karşı keyfi uğraşlar– iki rakip dergide, *L'Esprit Nouveau* ve *La révolution surréaliste*'te kapıştığı bir zaman dilimi oldu. Bataille nasıl mimarlığı suç ve şehveti perdeleme aracı olarak gördüyse, çağdaş mimarlık eğilimleri de bir dönemin kabul gören dogmalarına karşıt bir eserler bütününün varlığını örtbas etti, hâlâ ediyor. Artaud için gerçekliğin ikizi delilik, sanatın ikizi yıkım, tiyatronun ikizi kendi hayatıydı. Peki mimarlığın ikizi ne?

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Sürrealistlerin Paris'i

Çözünür Kent: Sürrealist Paris Algısı

ROGER CARDINAL

Sürrealizm, özgür bırakılmış gerçeklik algısı demek. Bu algının evriminde Paris kenti dikkat çekici bir rol oynadı. 1920'lerde ve 1930'larda sürrealist şairler, sokağı kendi doğal yaşam alanları olarak kabul ettiler. "Benim tek gerçek yuvam sokaktır: sürprizlerini ve dolambaçlı yollarını hayatıma açabileceğini hayal ettiğim, maruz bıraktığı rahatsızlıklar ve bakışlarla sokak. Başka hiçbir yerde olmadığı kadar orada var olan koşulların rüzgârına kendimi bıraktım."[1] 1923'te, sokağa yazdığı güzellemede böyle diyordu André Breton. Sokak, sürrealizm akımının, keşifçi ruhuyla zaman içinde saptamaya ve açıklamaya girişeceği esin verici karşılaşmalara denk gelmeyi en fazla beklediği yerdi. Sokağa çıkmak, kentte amaçsız ve programsız dolaşmak sürrealistlere özgü tipik bir davranış biçimiydi. Orada her şeyden önce coşkulu ve hareketli bir hayat, modern duyarlılığa çekici ge-

---

Roger Cardinal, "Soluble City, The Surrealist Perception of Paris", *Architectural Design*, 2-3 (1978) s. 143-149. © Roger Cardinal.

Başlık, André Breton'un 1924'te Sürrealist Manifesto'yla birlikte yayınladığı *Poisson Soluble* [Çözünür Balık] adlı düzyazı şiirine bir atıf – ç.n.

len bir tempo vardı; sürrealistler tanımlanmakta olan *esprit nouveau*'ya dair ipuçlarının peşine orada düştüler.[2] Sürrealist düşüncenin evriminde baskın unsurlardan birisinin Paris'in kendisi olduğunu söylemek abartı sayılmaz.

Yaşanan deneyimi sanatla eş değerde konumlandırmak sürrealizmin temel önermelerinden biri. Dolayısıyla, sürrealistler sokaklarda dolaşma etkinliğini yaratıcı bir eylem düzeyine yükseltmekte hiç tereddüt etmediler. Les Halles bölgesinde yapılan bir gezinti onlar için en az bir şiir kaleme almak kadar şiirsel bir egzersizdi: Madem şiir yeniden tanımlanıyor ve bundan böyle gerçekliği tüm yönleriyle keşfetme amacına hasrediliyordu, keşfe çıkmak için insanın hemen kapısının önündeki gerçeklikten daha iyi bir başlangıç olabilir miydi? Sokak, şiirsel aydınlanma arayışında sayfanın doğal uzantısı oldu. Tabii artık sürrealistlerin ne hissettiklerini kendilerine sorma olanağımız yok; Paris de tam olarak onların bildiği Paris değil. Ancak iki dünya savaşı arasındaki yılların sürrealist Paris'ine dair makul bir fikir edinmek ve sürrealistlerin kente karşı tavırlarını ve hislerini kabataslak da olsa belirlemek için elimizde yeterince sürrealist metin var.[3]

Sürrealist Paris

Sürrealist sokak imgesi sürekli akış halinde, durmaksızın değişen bir olasılıklar mekânıdır. Bulvarda kalabalıklar tarafından ezilerek dolaşırken yararcı kaygılardan uzak durabilme ve dolayısıyla, önüne çıkacak davetkâr durumlara açık olma hali, sıradan insanların aklına gelmeyecek birtakım olasılıkların keşfedilmesini sağlayacak ayrıcalıklı bir durumdur. Sürrealistler, Benjamin'in de değindiği Baudelaire'in *flâneur*'ünün, bir de istisnai kavrayışı olağandışı yoğunlukta haz duymasını sağlayan sanatçının özgürlüğünün ta-

dını çıkarıyorlardı.[4] Bu arada, kolektif çalkantılara ve çoğu zaman kadınlarla tesadüfi karşılaşmalar biçiminde önlerine çıkan beklenmedik taleplere de boyun eğiyorlardı. Olasılıklara açık olma hali veya kavrayış gücü, en iyi, Baron Haussmann'ın açtığı uçsuz bucaksız bulvarlarda ya da sürrealistlere "her an her şey olabilir' duygusu veren, kent merkezi ile çeperleri arasındaki sınırda yer alan geniş caddelerde –*boulevards extérieurs*– hayata geçirilebilirdi. Sürrealist Paris'in klasik metni Breton'un *Nadja*'sıdır; orada anlatılan en önemli karşılaşma ise rue Lafayette üzerindeki kalabalık bir kavşakta yazarın gizemli kadın Nadja'ya rastlamasıdır. İçinde bulundukları mekânın muazzam büyüklüğü, birbirine bunca benzeyen iki ruhun burada buluşması ihtimalinin ne kadar düşük olduğunu düşündürür. Ama buluşurlar. Ve bu tesadüfi karşılaşma sonucunda çok şey olur.

Diğer uçta, üstleri örtülü *passage*'lar var. Kent sahnesinin bu pek hoş unsurları ana caddelerin telaşlı ve anonim kalabalıklarından kaçış sağlar. Aylak aylak gezmeye elverişli küçük dükkânların bulunduğu arkatların cam çatıları bir yandan hava koşullarından korurken, bir yandan da sıcak ve samimi bir ortam hissi yaratır. Böyle bir pasaj –Opera Pasajı– Louis Aragon'un yine bir sürrealist klasik olan *Le Paysan de Paris*'sinin [Paris Köylüsü] mekânını oluşturur. Bulanık, sanki 'denizaltında' imiş hissi veren ışığından dolayı Aragon bu pasajdan bir "insan akvaryumu" diye söz eder ve taşıdığı muğlaklık hissini ballandırarak anlatır. Alış veriş yapmak üzere gelip gidenler belirsiz, bilinmez malların peşindedir. Vitrin düzenlemelerinin esrarlı bir havası vardır. Ve her şeye hâkim olan, gelip geçicilik duygusudur –zaten *passage* [geçiş/geçit] kelimesi de sanki bunu vurgular– böyle yerlerde oyalanmak olmaz.[5] Ama Aragon oyalanır ve kendi rüyasının içinde kaybolur: "Cam çatının altında gezinen duygusal biri dünyadan öylesine uzaklaşmış hisseder ki, kendisini fantezi-



Opera Pasajı.

lerine kaptırır."[6] Giderek pasajın bir geçit ya da yağmurdan kaçıp sığınılacak bir yer değil, dünyayı nesnel olmayan bir gözle görmeye yol açan büyülü bir mekân olduğunu anlarız.

Muğlaklık sürrealistlere hep çekici gelmiştir. Çekimine kapıldıkları kamusal mekânların çoğu huzursuzluk ve gizem yüklüdür. Paris'in sebze-meyva hali Les Halles'deki pazar yeri Breton'un en sevdiği uğrak yerlerinden biriydi. Özellikle geceleri. Çünkü meyva ve çiçek sepetleri geç vakitte sokaklara yığıldıkça, sanki doğa kentin kalbini ele geçiriyormuş gibi, ortalığa enfes bir egzotik hava yayılırdı. Aragon'un *Paris Köylüsü*'ndeki bir gece gezintisinin de sahnesi olan Buttes-Chaumont Parkı, ne olduğu belirsiz mekânın çekiciliğine başka bir örnek. *Kitsch* gölü ve Disneyland'ı akla getiren kayaya oyulmuş küçük kuleleriyle burası Douanier Rousseau'nun resmettiği manzaralara benzer biçimde, saçma olacak kadar yapaydır. Kuşkusuz Aragon'un buraya düzdüğü methiyelerde bir ölçüde mizah dolu bir kışkırtma var. Fakat görünen o ki, burjuva *kitsch*'in hakikaten rahatsız edici ve tedirginlik verici bir şeye dönüştüğü bir nokta vardır.

Sürrealistler kentin kuzeyindeki bitpazarı Marché aux Puces'de sır dolu nesneler ararlar; rastlantı akıllarından geçmeyen şeyleri karşılarına çıkarır, satın aldırır. Ve sonunda bu nesneler bazen hayatlarında can alıcı birer yer edinir. Elbette pazarın labirentvari düzeni, beklenmedik anda çatallanan, kıvrılan dar geçitlerini keşfetmek de hoşlarına gider.

Her ne kadar sürrealistlerin çeşitli nedenlerle şu veya bu binaya değindikleri vaki olsa da, mimari öğelere ilgisizlikleri değişmez. Breton'un kendi bireysel Paris haritasının nirengisi olarak birkaç kez değindiği Saint-Jacques Kulesi gösterişli bir üslupta inşa edilmiş, orantıları iyi olan bir kuledir. Fakat Breton'un bu yapıya düşkünlüğünün nedenleri estetik olmaktan ziyade şiirsel ve psikolojiktir. Nitekim bir seferinde kulenin iskele kurulu halinin hoşuna gittiğini itiraf eder.

Kule 1930'larda uzun süren yenileme çalışmaları sırasında birkaç yıl boyunca iskeleyle çevrili olarak kalmıştır. Dışına kurulan iskele, kulenin gizemine gizem katarak, onu "sırra adanmış bir dünya anıtı"na dönüştürür.[7] Breton eşi Jacqueline ile ilk aşk gezintisini bu semtte yapar ve kule onun hayatında ruhsal yönelişinin göstergesi olan bir totem haline gelir. Eski Saint-Jacques de la Boucherie Kilisesi'nden geriye kalan yegâne yapı öğesi olan kulenin çarpıcı yüksekliği ve etrafının görünürde sebepsiz boşluğu bu işlevi kısmen de olsa açıklayabilir. Ben de Paris'in bu bölgesinde yürüyüş yaparken, çatı hizalarının üzerinde aniden beliren kulenin bu özelliğini bizzat fark etmişimdir. Benzer biçimde, çevresinden yalıtılmış olmak ve işe yaramazlık Breton'un Porte Saint-Denis'e duyduğu hayranlığı da açıklayabilir. Bu devasa 17. yüzyıl zafer takı, sanki bir destansı filmin dekorundan geriye kalmış da, ait olmadığı bu kalabalık kavşağa tuhaf bir biçimde çöreklenmiş gibi görünür. Breton onu "çok güzel ve çok gereksiz" diye nitelerken, 'sanat için sanat' estetiğine de iğneleyici bir göndermede bulunur. Gerçekten de bu yapıların ne biri ne de öteki bildiğimiz anlamda "kullanılabilir". Girilebilecek bir iç mekânları olmadığı için, ancak çevrelerinde dolaşıp onlara bakmak mümkündür. Etraflarındaki boşluk da onların biricikliğini vurgular ve bir tür çıplaklığı, sokak üzerindeki diğer cephelerin birbirlerine tam uyumuna karşıt bir bireyselliği ortaya çıkarır. Kentin yeknesaklığından farklılaşan yapılar, bu tür gariplikler ve anormallikler karşısında her daim tetikte olan sürrealistin bakışını mıknatıs gibi çekerler.

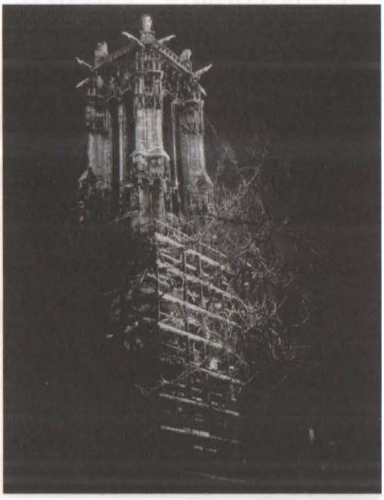
Tabii tüm binalar kendilerini böyle merak uyandıracak biçimde sergilemezler; sürrealistlerin kentteki birçok uğrak noktası da bu denli dramatik değildir. Edebiyat, tekrar tekrar ziyaret ettikleri yerlere atıflarla doludur. Mesela *café*'ler sürrealist grubun hayatında vazgeçilmezdi, çünkü her ak-



Porte Saint-Denis.



Buttes-Chaumont Parkı.



Saint-Jacques Kulesi, 1934 yılında.

şam aperatif eşliğinde tartışmak üzere buralarda buluşurlardı. Farklı zamanlarda gittikleri farklı lokaller üzerine yapılacak bir araştırma belki de grubun evriminde ilgi çekici tercih dalgalanmalarını ortaya çıkarabilir. Grup kimi zaman kafelerin iç kısımlarında, mahremiyeti olan odalarında, kimi zaman da herkese açık salonlarında, kaldırımlara dizilmiş ma-

salarında biraraya geliyordu. Gelip geçenlerin, grubun sohbetlerine kendiliğinden katıldıkları hep anlatılır. Mekânsal ya da mimari özellikleri konusunda söylenecek fazla söz bulunmasa da, lokantalar ve oteller de sürrealistlerin yaygın olarak kullandıkları mekânlar arasındaydı. Bazen şairi yakalayan otelin kendisi değil ismiydi, Nadja'nın kaldığı Sphinx-Hotel gibi. Söz etmeye değer başka binalar arasında Opera Pasajı yakınlarındaki Théâtre Moderne sayılabilir. Sürrealistler neredeyse hastalıklı bir haz duyarak, kırık dökük koltukları, daracık locaları, lekeli aynalarıyla bu harap salonda vasat aktörleri izliyor, sonra da Breton'a Rimbaud'nun "gölün dibindeki bir oturma odası"nı anımsatan üst kattaki barına çıkıyorlardı.[8] Çirkin dış duvarı kadar, sonuçsuz bir gönül macerasının mahali olmasından dolayı da Breton için bir o kadar kasvetli Hôpital Lariboisière, tesadüf eseri onun 1966'da öldüğü hastane olacaktı. Saint-Lazare İstasyonu ise içindeki yankılanan *Salle des Pas Perdus* [Yitik Adımlar Salonu] ile biliniyordu.

Lion de Belfort.



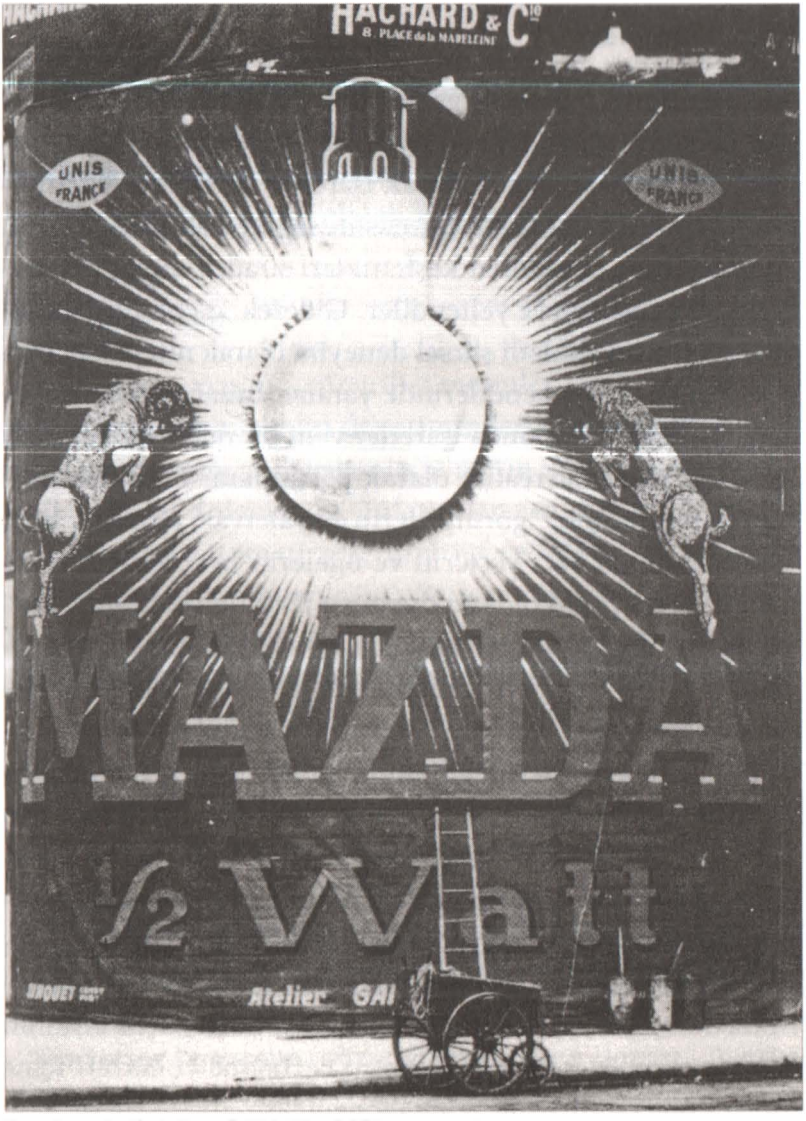


Étlenne Dolet heykeli.

Kentteki heykellere sürrealistlerin ilgisini anlatmak için iki örneği anmak yeterli olacak. Place Denfert-Rochereau adlı meydana egemen olan azametli bronz aslan, Lion de Belfort, Max Ernst'in kolajlarında yer almanın onurunu taşır ve bir uyumsuzluk başyapıtı olarak takdir görür. Birkaç yıl önce yerinden kaldırılan, Place Maubert Meydanı'deki oldukça sıradan Étienne Dolet heykelinin fotoğrafını Breton *Nadja*'ya koyar ve resmin altına yazdığı örtük ibarede, bilmediği bir nedenle bu heykelin kendisinde hep dayanıl-

maz bir rahatsızlık uyandırdığını söyler. Tıpkı yukarıda söz ettiğim, çevrelerinden yalıtılmış yapılar gibi, bu heykeller de dramatik odak noktaları oluşturarak içinde bulundukları geniş alanlarda ayırt edilirler. Ancak belirgin bir anlam taşımadıklarından onlara gösterilen tepki de belirsizdir. De Chirico'nun gizemli resimlerindeki klasik heykeller benzer bir etki yaratırlar. Ressam onları parlak güneş ışığı altında betimleyerek boşluktaki katıksız yalnızlıklarını vurgular, ama ısrarla üzerinde durduğu nesnenin önemine dair bir ipucu vermez. Dolayısıyla, bir başına duran heykelin yalıtılmış olma hali bir muammaya yol açar; bu da birbirine karışmış bir çekicilik ve tedirginlik hissi olarak, üstü kuşkuyla örtülü bir anlam iması olarak açıklanabilir.[9]

Sürrealistlerin sokaklarda karşılaştıkları çok sayıda nesne ve insanı anlatmaya geçmeden önce, şimdi olduğu gibi o zaman da kentte bol miktarda bulunan sözlü tabelalara değinerek bu kısa kataloğu tamamlamak istiyorum. Dükkân cepheleri, sokak levhaları, duvarların ve otobüslerin üzerindeki afişler kendi içlerinde bir tür kentsel metin, neredeyse bir nevi gelişigüzel, somut şiir oluştururlar. Breton, Mazda ampullerinin bulvar üzerindeki ışıklı, büyük reklamının dikkatini çekip onu cezbettiğini itiraf eder, çünkü ona sanki Nadja'nın ismini yankılar gibi gelir. Aragon, bir vitrinde gördüğü "Burada İngilizce Konuşulur" levhasından özellikle etkilendiğini söyler; bu yabancı dilde gizli tartışmalar yapmak üzere biraraya gelen insanlar canlanır hayalinde.[10] *Nadja*'daki çift, el imgesinin izini sürmeye girişince karmaşık bir güzergâhta yol alır: el, kâh Nadja'nın dudaklarından dökülen bir sözcük olur, kâh gökyüzünde beliriveren bir görüntü; kâh bir afişteki sözcük ya da bir dükkânın cephesine asılı el biçiminde bir levha.[11] El, belki de tüm işaretlerin arketipidir çünkü bir şeyin üzerine doğrultulmuş, işaret eden el imgesi, güçlü bir anlam beklentisi yaratır.



Mazda ampullerinin aydınlatılmış reklam panosu.

Kent Modelleri

Sürrealistlerin Paris'teki gezintileri, özünde bilinçlerini bir dizi izlenime açma denemesiydi. Açık maksadı olmayan gezintiler sırasında karşılaşılacak işaretler ve yerler, duyarlılığın *kendi kendisini* keşfe çıkmasını sağlayacak birer fırsattı. Zaman içinde, tesadüfen keşfettikleri sıradışı duyguları aramaya ve geliştirmeye yeltendiler. Giderek, o çok hoşlandıkları, Breton'un şiddetli şiirsel deneyim olarak nitelediği, başdöndürücü etkiyi kendilerinde yaratan tuhaf işaretlerin peşine düştüler.[12] Sonunda işaretler yeni bir deneyim yolunun kanıtları ya da sürrealite olarak yorumlanır oldu. De Chirico'nun tabiriyle, "görüntülerin hayaletvari olması", kent dağarcığındaki bazı yerlerin ve öğelerin neredeyse metafizik bir güçle yüklü olduğu duygusu (Breton ve Aragon 'kutsal yerler' deyimini bile kullanırlar), erişilebilir bir yerlerde 'ikinci' bir gerçeklik olduğu sezgisini doğruluyordu. Sıradan görüntüler, yani özgür bırakılmamış algı alışkanlıkları, bu âlemi gizlemeye eğilimlidir. Julien Gracq bir yazısında "puslu, görünmek için uygun ânı kollayan bir dünya"dan söz eder: bu dünyaya "yakından bakıldığında, bizzat *varlığının* ya da kimi unsurlarının yalnızca içinde pusuda bekleyen bir esinlenmeye bağlı olduğu" fark edilir.[13] Sürrealist algı, Paris'i zengin bir harikalar diyarına dönüştürür. Sokaklarında dolaşmak, iç ve dış gerçeklik arasındaki güçlü ilişkinin keşfine çıkmak, "onların birbirini cezbetme ve birbiri içine nüfuz etme oyunlarını" izlemek demektir.[14]

Sürrealist görüş sayesinde, sokaktaki sıradan insanın farkında olmadığı, daha derin bir anlamın ortaya çıktığı savını kabul edelim veya etmeyelim, sürrealistlerin kenti anlama mekanizmalarını incelemenin bazı faydaları olacaktır. Sürrealistlerin tanık olduğu halleriyle bir dizi kent modeli önermek istiyorum. Bunlar:

1 Düş olarak kent
2 Aşk macerası olarak kent
3 Tarihsel *palimpsest* olarak kent
4 Şiirsel metin olarak kent
5 Psişik labirent olarak kent
6 Göstergeler sistemi olarak kent.

Düş Olarak Kent

Kent üzerine yazılmış sürrealist metinleri renklendiren unsur, otomatizmin –aklın denetiminden uzak kendiliğinden yazma veya serbest çağrışımlarla metin üretme tekniğinin– kullanılması dolayısıyla, anlatımlarının düşsel bir niteliği olmasıdır. Otomatizmle ürettiği ve büyük ölçüde düşsel bir kent ortamını anlattığı *Poisson soluble* [Çözünür Balık] başlıklı metninde Breton şöyle yazar: "Karanlık basarken başkentin dar sokaklarında elinde bir âsâyla dolaşmanın ne anlama geldiği bilmeye değer." Sürrealistler için Paris devasa bir rüyalar âlemi; içinde dolaşmak, hele vakit geceyse, bir tür uyurgezerlikti.[15] Jules Monnerot, sürrealist kentte seçilen nirengi noktalarının kızılderililerin 'rüya-mekânlarını' anıştırdığını söyler.[16] Benzetme yerinde çünkü sürrealist algı biçimleri ile, seçilmiş yerlere akıl-ötesi anlam atfeden primitif zihnin efsane yaratma süreçleri birbirine yakın.

Başka bir benzeşim, sürrealizmin erken dönemi üzerinde büyük etkisi olan Freud'un düşüncesiyle kurulabilir. Freud'a göre rüyalar bireyin psişesinde gizli kalmış arzuları veya korkuları simgeler. Rüyanın açık içeriği (yüzeydeki görüntüsü) ile örtük içeriğini (derindeki anlamını) birbirinden ayırt eder Freud. *Düşlerin Yorumu*, yüzeysel olarak bakıldığında anlamsız gibi görüneni anlamlandırmak için Freud'un gösterdiği çabaların ayrıntılı bir anlatımıdır. Freud için rüya,

kendilerini normal bilince taşıyacak yollara erişemeyen, dolayısıyla yalnızca sembol ve temsil aracılığıyla iletilebilen bilinçdışı düşüncelerin bir suretidir. Yorumcu olarak onun işi bu göstergeler sistemini sökmektir.

Benim savım şu ki, rüyaları sökmek için kullanılan ilkeler aynen sürrealist gezintilere de uygulanabilir. Mesela, bir sürrealist kendiliğinden bir sokağa değil de ötekine sapıyorsa, bunun nedeni henüz kendisini bilinç düzleminde ifade edememiş bir düşüncenin ya da duygunun bilinçdışı çağrışımları olabilir. Freud'un analizleri bu bilinçdışı malzemeyi açıklığa kavuşturabilir; sürrealistler de sık sık kendilerini analiz etmeyi denemişlerdir. Belirli bir güzergâhı izlemeyen gezinti yöntemi görünen o ki amaçsız. Ancak derinden derine bir niyetin peşinde, çünkü gezintiyi yapan kişi bilinçdışı bir düşünce silsilesini izliyor. Yıllar geçtikçe Breton Paris'te hep aynı yerin, sanki mıknatıs gibi, kendisini tekrar tekrar çektiğini fark etti. Burası Place Dauphine'di. Sık gidilen yerlerin biraz uzağındaki bu meydan, acelesi olan insanlardan çok avarelerin mekânıydı. Breton sonunda fark etti ki buranın örtük anlamı cinseldi. Çift sıra ağacın kestiği bir üçgen biçimindeki meydan ona dişi cinsin temsili gibi görünüyordu. Bu nedenle sürekli buraya geri dönmesi yinelenen bir rüyayla ilintiliydi: kapalı alanda (üçgeni, köşelerinde göz ardı edilebilecek denli küçük açıklıklar olan birkaç katlı binalar tanımlar) dolaşmasının, bilinçdışı libidinal arzunun ifadesine karşılık geldiği söylenebilir. Bu özel durumda simgesellik yalnızca sürrealistlere özgü değil, başkaları için de geçerli gibi görünür – en azından Breton'un bakış açısını kabul edersek: "yaz akşamlarında meydanda gezinen çiftler arzularının kamçılandığını, bir volkanın oyuncağı olduklarını fark ederler."[17]



Place Dauphine.

Freud rüyaların örtük içeriğinin çoğu zaman cinsel olduğuna inanıyordu; bu doğruysa, sürrealistlerin Paris'teki avare gezintileri de erotik maceraların başlangıcı demekti. Robert Desnos'un *La Liberté ou l'Amour* [Özgürlük ya da Aşk] adlı erotik romanındaki kadın ve erkek karakterler zamanlarının büyük bölümünü sokaklarda, beklenmedik karşılaşma fırsatlarının tadını çıkararak geçirirler. Akıllarda yer eden bir pasajda roman kahramanı, yürürken bir yandan da üstündeki giysileri ağır ağır çıkaran bir kadını rue de Rivoli boyunca izler. Nihayet Bois de Boulogne'a eriştiklerinde kürk mantosunu da üstünden atan kadın, çırılçıplak, karanlığın içinde kaybolur; gelip geçen otomobillerin farları aydınlattığında bir an için görünüp sonra yeniden yok olur.[18] Hayal edilen bu striptiz, bana göre, biteviye tekrar eden rue de Rivoli arkatlarının ağır ve kasvetli mimarlığına yepyeni bir boyut katıyor.

Aşk sürrealistlerin başlıca temalarından biri. Kadın konusuna ilgilerini renklendiren de, çoğu kez Paris'e duydukları paralel hayranlık. Breton ve Nadja arasındaki kısa aşk ilişkisi bütünüyle kentin sokaklarında, bahçelerinde ve kafelerinde geçer. Bir anlamda, 17. yüzyıla özgü *Carte du Tendre* kavramı, yani bir aşk hikâyesinin safhalarını stilize edilmiş bir peyzaj üzerindeki güzergâhta gösteren harita, yeniden canlandırılmış olur. Sürrealist aşk haritası, aynen Paris'in haritasıdır. Sokak planı, irrasyonel göndermeler ve duygusal işaretlerden oluşan bir dizin içerir. Kent zaman zaman Ferdinand Alquié'nin tabiriyle Breton'un "dişileşmiş algısı"na teslim olur. Breton'un "Pont Neuf" başlıklı metni, Ile de la Cité adlı adayı Seine Nehri ve üzerindeki köprülerle birlikte, erojen bölgeleri de dahil olmak üzere, sereserpe bir kadın bedeni olarak tasvir eder.[19]

Rüyalar da, erotik aşk da son derece mahrem deneyimler. Dolayısıyla, şimdiye kadar anlattığım modeller sürrealistlerin yaklaşımındaki öznel unsuru öne çıkarma eğiliminde. Oysa onlar hep, bilinçdışı tercihlerine zemin kazandıracak gerekçelerin peşindeydi ve kimi zaman bir yerin tarihini araştırdıklarında bu gerekçeleri buldular. Breton "Pont Neuf" başlıklı yazısında Place Dauphine civarındaki bölgeye dair erotik yorumlarının yanı sıra, ortaya döktüğü bir sürü tarihsel bilgiyle yerin "çekici gücünü" büyük ölçüde orada hissedilen güçlü tarihsel *aura*'ya borçlu olduğunu öne sürer. Bana öyle geliyor ki, bazı yerlerin seçilmesinin sebebi, örtük erotik çağrışımlarından ziyade, oldukça açık tarihsel çağrışımları. Komün sırasında Place Vendôme'un sahne olduğu dramatik devrimci eylemi –ortasındaki emperyal sütunun yıkılışını– bilmek, meydana ayrı bir önem katar. Palais-Royal'in bahçesinin Charles Fourier ve Gérard de Nerval gibi sürrealizmin atası kabul edilen 19. yüzyıl figürleri tarafından düzenli olarak ziyaret edildiğini öğrenmek, bu ağırbaşlı yere hayatiyet katar. Bunların tümü Paris'in bir tarihsel *palimpsest*, yüzyıllar boyunca gelip geçen olayların karmaşık bir kaydı olduğunu ortaya koyar. Sürrealistler, tıpkı rüyalarının bilinçaltında yatan anlamlarını 'okudukları' gibi, bir yere zaman perspektifinden bakabilmek için oraya ait tarih katmanlarını ortaya dökmekten haz duyarlar. Bu yaptıklarının çok da özgün bir şey olduğu söylenemez; ne de olsa kolayca akılda kalan tarihsel çağrışımlar popüler turizmin malzemesi. Sürrealistlerin özgünlüğü, değer verdikleri çağrışımların *türünde* yatar. Saint-Jacques Kulesi, eskiden burada bulunan kilisede gömülü olan ortaçağ simyacısı Nicolas Flamel'in adıyla ilintilendiği için, dinsel tarihi sürrealistleri hiç ilgilendirmeyen Notre Dame Katedrali'nden fersah fer-



Saint-Jacques de la Boucherie Kilisesi'nin özgün halini gösteren bir eski gravür.

sah çekicidir. Ne de olsa sürrealistler sarsılmaz birer ateisttir. Çörtenlerine ve romantiklerden Victor Hugo'nun romanının beslediği renkli imgeye karşın, Notre Dame hiçbir zaman onları cezbetmez.

Şiirsel Metin Olarak Kent

1930'larda sürrealistler kentin çehresini iyileştirecek abartılı ve hayalperest yollar bulma oyunu oynarlardı. Bir tür irrasyonel kent planlaması, neyse ki şansımız varmış veya ne ya-

zık yokmuş ki, pratik sonuçları olmayan saf bir fantezi olarak kalmış. Oyun, sürrealistlerin kenti kavrayışı hakkında önemli ipuçları barındırıyor. Onları heyecanlandıran fikirlerden birisi, durmuş oturmuş bir anıtı tümüyle ortadan kaldırmak: bir sürrealist yayında basılan, üzerinde oynanmış fotoğrafta, ortasında Arc de Triomphe [Zafer Takı] *bulunmayan* bir Place de l'Étoile görülür: vatansever duyarlılığa alaycı bir dokundurma ve belki de 19. yüzyılda Paris'in birçok bölgesini ilerleme adına yerle bir eden Haussmann'a verilmiş küçümseyici bir karşılık. Başka bir yerde Breton, Arc de Triomphe'un yerine Babil'in asma bahçelerini önerir. Kent planlamacıları bugünkü Place Charles de Gaulle'ün iç karartıcı haline bakarak belki de gerçekten düşünmeliler orayı herkese açık bir parka dönüştürmeyi.

Sürrealist kent fikrinin gerisindeki ilke, kentin illa göründüğü gibi olmak zorunda kalmamasıydı. Hayallerini uç noktaya götürdüklerinde bu ilkeyi de aşırılığa taşıdılar, ta ki kent tümüyle bireysel arzuya boyun eğecek denli kolay şekil verilebilir olana kadar. Deyim yerindeyse, hayal gücünün sularıyla yıkanan Paris çözünür oldu. Sürrealist fantezilerin istediği gibi değiştireceği bir yere dönüşen kent, sürrealist şiirlerde meydana gelene benzer, şaşırtıcı başkalaşımların konumlandığı bir otomatik metin karakterine büründü. Süreç, *Çözünür Balık*'ta gayet güzel örneklenir: Breton metnin "kendi kendisini yazmasına" izin verir ve sonuçta ortaya çıkan kent, sürekli yer değiştiren bir dizi imge üzerine oturan, gezici, hareketli bir oluşumdur. Mesela, kitabın bir bölümünde Breton, Place Dauphine'den yola çıkıp bir köye varıncaya kadar Seine boyunca yürüdüğünü anlatır. Burada bir çam ormanına girer ve nihayet ormanın diğer ucundaki sahil kasabası Ecureuil-sur-Mer'de bulur kendini.[20] Bu fantezide kent peyzajının öğeleri kendi karşıtlarını ortaya çıkarır: Metropol köye döner, kentsel olan kırsal olur. Bu akıldışı

ters dönüş, Freud'un rüya-tasavvurunu bir tür karşıtlıklarla düşünmek olarak nitelemesini hatıra getirir.

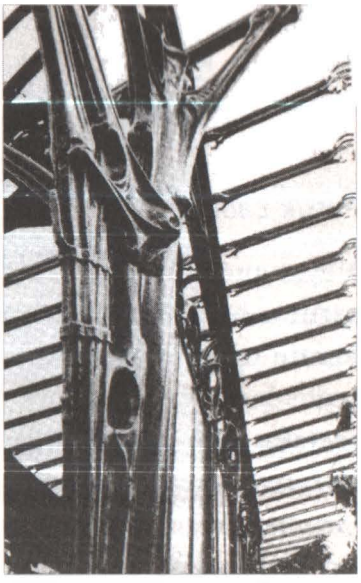
Sonunda varacağımız nokta, sürrealist Paris sürekli akış halinde bir mekândır: bitmez tükenmez dönüşümleri akla getiren metaforlarla dolup taşan bir şiir. Sürrealistlerin hayranlık duyduğu birkaç gerçek mimarlık üslubunun örneklerine bakarsak, başkalaşımın ve farklı deneyim düzenlerini birbiri üzerine bindirmenin ya da birbiri yerine geçirmenin hoşlarına gittiği sonucuna ulaşabiliriz. Antoni Gaudí'nin çokrenkli, çokbiçimli yapılarının, doğaçlamaya ve düşlemsel olana meyilli zihinler için bariz bir çekiciliği vardı. Postacı Cheval'in düşsel *Palais Idéal*'i [İdeal Saray] ya da Hector Guimard'ın metro tasarımlarının bitkisel formlardaki metal işleri sürrealist ilkelerle aynı derecede uyumluydu. Aslında Art Nouveau, bir üslup olarak Salvador Dalí'nin "somut biçimli hezeyan" diye göklere çıkardığı, taşı suya, dumana ya da buluta çeviren, mimarlığa tümüyle şiirsel bir yaklaşımdır.[21]

Bu açıdan bakınca, sürrealist mimarlığın ideali, binaların katı olmamasını, azami hareket özgürlüğüne izin vermesini isteyen hayalperestinkiyle aynıdır. İdeal sürrealist kenti hayal etmem istense, herhalde içinde birbiriyle ilgisi olmayan envai çeşit fantastik bina olurdu: kimi salt camdan yapılmış, kimi öyle garip biçimlere sokulmuş ki bina demeye bin şahit ister.[22] Bu yapıların bazıları tekerlekli olurdu ki belli aralıklarla değişime izin versin. Uçsuz bucaksız bir bağlantılar ve ani geçişler labirentinde, havada yürüyüş yolları, yeraltında bilinmeyen yerlere giden koridorlar olurdu.[23]

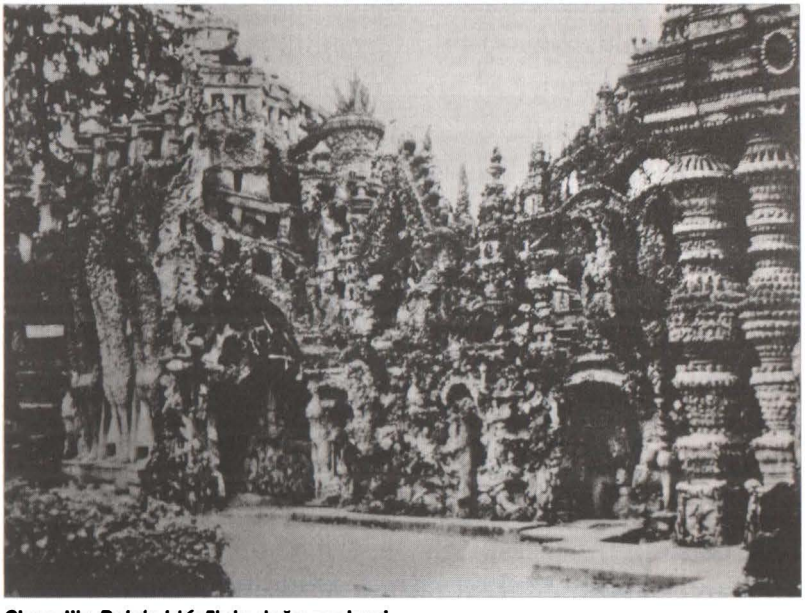
Son kertede, sürekli akış ilkesi serinkanlı planlama yoluyla inşaata izin vermeyeceğine göre, sürrealist kentin projesinin mimarlar tarafından yapılabilmesi çok zor.[24] Sürrealistler, her an yeni baştan kurabilecekleri bir kent tasavvurunun olanaksızlığını kabul etmiş gibidirler. Bunun için böyle bir kenti şiirsel, hayalî koşullarda yaratmakla yetinirler. Ve



Gaudí, Casa Milá'nın cephesi, Barselona.



Guimard, Dauphine metro istasyonu girişi detayı.

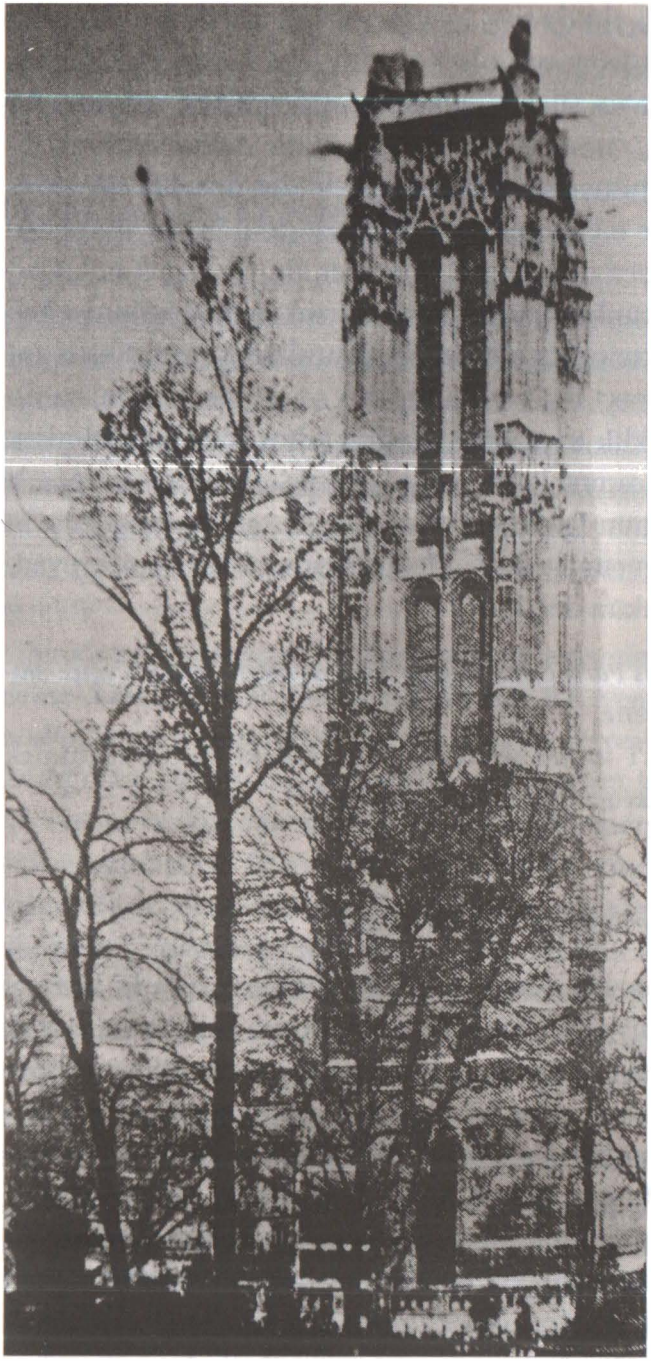


Cheval'in *Palais Idéal*'inin doğu cephesi.

sihirli dokunuşlarla Paris'in var olan binalarına değişim aksettirerek, kentin her şeyden önce bir bilinç nesnesi olarak tadını çıkarırlar.

Psişik Labirent Olarak Kent

Hayal gücünün dış dünyada var olan yerleri öznel bir tasarımla biçimlendirme yetisi, sürrealistlerin sözünü ettiği, kentin temelde düşünsel olduğu kanısına vardırır bizi. Sürrealistlerin içinde dolaştığı Paris, aynı zamanda bir Barok metafor gibi, zihinlerindedir. Sokak boyunca yürümek, bu durumda içteki labirenti katetmek; düşünce devreleriyle ağlarının, duygu ve arzu oyuklarının keşfine çıkmak demektir. Mekânın somut olarak keşfine eşlik eden, kişiliğin ırak noktalarını birbirine bağlayacak ve bireysel kimlik labirentinin merkezine açacak bir *passage* arayışı vardır. Aragon bir yazısında, kent deneyiminin kendisinde yarattığı uyanıştan söz eder: "açıklanamayan bir süreklilik ve bunun kendi yüreğime kadar uzanışı".[25] Breton'un kendisinden "kristal labirent" içine kapatılmış Theseus diye bahsetmesi ise, psikolojik olarak sürrealist arayışın, psişenin bütününün gizli simetrisini ortaya çıkarmanın peşinde olduğunu sezdirir.[26] Sürrealizmin nihai arzusu, insanın içinde gizli duran tüm potansiyalin gerçekleşmesidir; uygar olanın zihniyetinde primitif düşünceyi yeniden var etmektir, aklın zincire vurduğu düş ve hayal gücünü özgür bırakmaktır; ve bu böyle sürer gider. Kent söz konusu olduğunda, bu arzu her şeyin birbirine bağlandığı ve birbirini hatırlattığı bir bakış açısı yaratır. Bu bakışın doruk noktasında, kent çözülmüş labirent, benzeşim yoluyla birbiriyle ilişkilenen keşiflerin serpildiği gerçek mekân olur. O zafer dolu anlarda sürrealist, labirentin ortasına yürür ve tüm düşmanlıkların uzlaşmayla sonuçlandığının farkına varır. Sanki gerçeklik büyülü bir bi-



Saint-Jacques Kulesi.

çimde kendi elindeymiş gibi bir tür metafizik haz ve coşku duyar. Saint-Jacques Kulesi üzerine derin düşüncelerle başlayan Breton'un şiiri "Vigilance"ın [Teyakkuz] coşkulu doruk noktası, "nesnelerin tam da kalbine dokunuyorum, ipleri elimde tutuyorum" dizeleridir.[27] Şiir, öznellik ile çevreyi neredeyse mistik bir duyguyla uzlaştırarak, böyle kısmen şaşkın, kısmen de sevinçli, sona erer. Bu tür doruk noktaları gelir geçer çünkü sürrealistlerin süreel olanla bağlantısı hiçbir zaman kesintisiz olmamıştır. Ancak inayete erdikleri anlarda, sarsılmaz bir kendine güven sergilerler. Bu anlara dışardan tanıklık eden biri, kendini zihin açıcı bir aydınlanmanın heyecanına kaptırmakta zorluk çekebilir ama mesela Breton'un, tüm Paris'i avcunun içi gibi tarayabileceği üstün bir görme gücüne sahip olduğu konusundaki inancını yadsımak mümkün değildir:

> *Je tiens Paris comme –pour vous dévoiler l'avenir– votre main ouverte.*
> [Paris'i –senin geleceğinin üzerindeki örtüyü kaldırmak için– avucunun içi gibi görürüm].[28]

Göstergeler Sistemi Olarak Kent

Yukarıda önerilen kent modelleri inanıyorum ki kentsel çevreyi semiyotik olarak anlamlandırma çabalarından çok önce sürrealistler tarafından açıkça ortaya konmuştu. Bana kalırsa, kentin sınırsız bir göstergeler sistemi olarak kavramsallaştırılması bundan elli yıl önce *Nadja* ve *Paris Köylüsü* gibi kitaplarda gerçekleşti. Sürrealizm içinde gelişen düşünme biçimi modern göstergebilimi birçok bakımdan önceler. Gerçi sürrealistlerin kullandığı şiirsel dil ve üslup bu olguyu örtebilir. mesela Breton bir "göstergeler sistemi"nden değil, "işaretler ormanı"ndan söz eder; yine de iki formül arasın-

daki benzerlik aşikârdır. Sürrealist örnekler üzerinden semiyotik çıkarsamalar ortaya koyabilmek için bu son kent modelinin saklı anlamlarını inceleyelim.

Sürrealizm ve Göstergebilim

Çağdaş bir göstergebilimci kenti göstergelerle dolu bir mekân olarak, sokaklarında dolaşmayı ise kenti okuma ya da çözme etkinliği olarak zihninde canlandırır. Kent bir mesajdır. Gözlemcinin onu anlaması, mimari biçimlerin şifrelerini çözmesine yarayacak bilgisinin derecesine bağlıdır. Binalar, sanki geniş çaplı bir metin olan kenti ifadelendiren cümleler gibidir: sokaklarında anlayarak dolaşmak için mekânın sözdizimi ve anlambilimi konularında ehil olmak gerekir.

Şimdi eğer göstergebilim, mimarlığın 'anlamlarının' geleneksel kavrayışını değiştirme sürecinde ise, yeni anlayışları oluştururken dayandığı ilkenin tam da sürrealizmin kullandığı ilke olduğuna işaret etmek gerek: adını koymak gerekirse, normalde ayrı tutulan düşünce düzenlerinin birbirlerine aşılanması. Sürrealistler psikanalizin rüya kuramını uyanıkkenki deneyimlerine uygularken, göstergebilimciler 'sözdizimi', 'gösteren', 'yan anlam' gibi dilbilim kavramlarını mimarlığın mekânsal olarak deneyimlenmesine uyguladılar. (Tabii yapısalcılığın/göstergebilimin önde gelenlerinin bulgularını da sırası geldiğinde mimarlığa uyguladılar: Roman Jacobson'un edebiyat kuramı, Claude Lévi-Strauss'un antropolojisi, Jacques Lacan'ın psikanaliz çalışmaları, Roland Barthes'ın çok yönlü eleştirel incelemeleri gibi. Bu arada, son iki ismin sürrealizmin çağdaş Fransız düşüncesi üzerindeki etkilerini ortaya koyduğuna değinmek yerinde olur: Lacan zamanında bir sürrealist dergiye katkıda bulunmuştu; Barthes'ın nükteli *Mythologies*'i ise kültürel davranışla-

rın gizli yapılar yoluyla analiz edilebileceğine dair sürrealist kavrayışa çok şey borçludur.)

Bu alanda sürrealistlerin öngörülerinin tam bir açıklamasının ne kadar karmaşık olacağının farkındayım. Gerek sürrealizm, gerekse göstergebilim eklektik düşünce biçimleridir; etkilendikleri ve borçlu oldukları düşüncelerin tam bir dökümünü yapmaya kalksak içinden çıkılmaz bir liste olur. İşleri basitleştirmek için mimari göstergebilim alanında yakın zamanda yayınlanan anlamlı bir metinden alıntı yaparak iki düşünce biçimi arasındaki yakınlıkları örnekleyeyim: Max Bense'nin "Şehircilik ve Göstergebilim" başlıklı yazısı (1968), *Konzept I. Architektur als Zeichensystem* [Kavram I: Bir Göstergeler Sistemi Olarak Mimarlık] adlı yetkin kitabın içinde yer alır.[29] Bense'nin, 'keskin idrak' ile kentsel gösterge sistemi arasındaki ilişkiye odaklanması, onun savını konuyla ilişkilendiriyor. Kentlerde sayısı giderek artan göstergelere gönderme yaparak, "dış dünyamızın giderek göstergeselleştiği" savını öne sürüyor. Öncelikle, okumamız beklenen sokak levhaları, trafik işaretleri, dükkân tabelaları, reklamlar ve benzerlerinin –yani salt *sözcük*lerin– sayıları arttıkça artıyor. İkincisi, giderek nesneleri algılama biçimimizin okuma sürecine ne denli benzediğini fark eder olduk. "İnsan yalnızca nesneler arasında dolaşmıyor, aynı zamanda göstergeler arasında, hatta en çok da sözcükler arasında geziniyor." Öyle görünüyor ki Bense dünyanın ne kadar karmaşık olduğunu ima ediyor: kentsel metin öylesine uçsuz bucaksız ve öylesine dayatmacı hale geldi ki, tümünü kavrayamıyoruz. (Bir Orkney Adası yerlisini Piccadilly Meydanı'nın ortasına bıraktığınızı düşünün: onun yönünü kaybetme hissi, Viktorya dönemi şiirine tutkun birinin Pound'un *Cantos*'u ya da Joyce'un *Finnegan's Wake*'i ile karşılaştığında yaşadığı yönünü bulamama duygusunun aynısı olacaktır.) Kentlerimiz bize sindiremeyeceğimiz zenginlikte bir gösterge çoğul-

luğu sunar. Bunun sonucu, çoğunu görmezden gelmek zorunda kalmamızdır (zaten başka okuma türlerinde de sıklıkla olan budur). Bense'nin dediği gibi, "kentsel sistemlerin yaşanabilir olması, onların göstergebilim sistemleri tarafından tamamlanmaları ve pekiştirilmeleri sayesinde mümkün olur. Bunlar kent mimarlığı ile kentlilik bilinci arasındaki aracılardır." Kentsel görünümün somut gerçekliğini ancak seçici bir şifre çözme süreci sonucunda kavrayabildiğimiz, zihnimize yerleştirebildiğimiz doğru ise, birer düzen ve mantık mekanizması olan göstergebilim sistemleri belki de baş edilemeyecek bilgi akışını filtreleyen araçlar olarak işlev görürler. Tıpkı Kant'ın, algıyı biçimlendiren, gerçekliği baş edilebilir, yani zihinsel ölçülere indirgeyen şemaları gibi.

Mimari ya da kentsel göstergebilimin, kentlerin insanlar tarafından algılanmasında vazgeçilmez bir dizi malzemeye yeterince ilgi göstermediği suçlamasını yapmak için vakit henüz çok erken. Paralel alanlarda bu tür suçlamalar etkin biçimde yapıldı. Mesela, edebiyatta yapısalcı kimi eleştirmenlerin sayfa üzerindeki sözel gösterge örüntülerine odaklanarak, asıl o göstergelere *tepkiler* üzerine eğilmeyi ihmal ettikleri söylendi. Sürrealizmin kenti 'okuma' biçimlerine bakarsak, göstergeler yalnızca şifreleri çözülmek için değil, hissedilmek için vardır. Bir binanın ya da sokağın anlamını tam olarak aydınlatmayı başarabilmek için insanın zihin yoluyla şifre çözmesi yeterli değildir: aynı zamanda kendi akıldışı yönüne, gizli kalmış duygularını ele veren ipuçlarına, dile getirmediği arzularına da önem vermesi gerekir. Tehlike şurada: göstergebilimcilerin soyut kavramsallaştırmanın çekiciliğine kapılıp, dünyadaki zengin okumalara kapı açan var oluşu gözden kaçırmaları; gösterenleri, düşünsel işaretleri düşünmeye dalarak kendilerini kaybetmeleri.

Sanırım sürrealistler önümüzdeki tüm göstergeleri okumamızın olanaksızlığını kabul ederlerdi. Metni tüm ayrıntı-

larıyla taramak için hayat çok kısa. Fakat onların kentin gösterge sistemi karşısında benimsedikleri tutum, Bense'de ve başkalarında sezilen zihinsel dışlayıcılığa yer vermez. Göstergebilim, akla vurulamayan ya da nesnel olarak sınıflandırılmaya direnen göstergeleri menziline almamaya eğilimlidir. Sürrealist ise bu tür ayrımlar yapmaz. Kimi zaman bilinçli, kimi zaman akıldışı olsa da, serinkanlı olmaktan çok tutkuludur. Sürrealizmde zihin berraklığı öncelikli değildir: sürrealiste çekici gelen ve onu anlama yönlendiren daha ziyade, müphem yakınlıklar veya benzeşimlerdir. Tabii ki öznel olacağı ve doğrulanamayacağı için bu anlama itiraz etmek mümkün. Öznelliklerin kendi bulgularını başka öznelliklere ancak kusurlu olarak iletebilecekleri göz önüne alındığında denebilir ki, sürrealistlerin tuttuğu yol bireysel olarak 'kabul görse' bile, topluluk nezdinde geçerliliği yoktur. Sürrealistlerin buna verdiği yanıt önemlidir. Öznel tepkiler, her insanın gerçeklik resminin bir parçasıdır; insanlık deneyiminin topluluk tarafından anlaşılması ancak her birimiz bireysel olarak ötekine ilgi duyarsak mümkün olur. Paylaşılan bir deneyim modeli, gözlemlediğimiz kendi dışımızdaki verilerden ibaret olmamalı, aynı zamanda öznelliğimizin bağlamını ve renklerini yansıtmalıdır. Deneyime dair tam ve yeterli bir 'nesnellik' ancak herkesin kendi bireysel bakış açısını, 'derin öznelliğini' biraraya getirmeyi kabul etmesiyle başarılabilir.[30] Sürrealist düşüncenin, sürrealistin bireysel olarak çekici bulduğu modeller yoluyla ilerlediğini gördük. Özel olarak onun hoşuna giden, "temaşa nesnelerini bir benzeşimler sistemine sokmak".[31] Sürrealist kent okumasını 'zaten orada olanın' şifresini çözmenin ötesine taşıyıp aynı zamanda yaratıcı bir eylem kılan nitelik, benzerlikleri sezme ve metaforlarla düşünme yetisidir. Her okuma zaten böyle olmalı. Yenilenmenin ve keşfetmenin anahtarı, devam eden bir benzeşim kurma sürecine katılımdır. Aynı so-

kak boyunca yapılan iki yürüyüş birbirine benzemek zorunda değil. Lirik, müphem, fantastik; sürrealistlerin Paris çağrışımları eninde sonunda etik bir tartışmadaki önermeler olarak belirir. Eğer "insanlara ait öznelliklerin birbiriyle etkileşim içinde olduğu bir dünyada" insan olarak var oluyorsak, öyleyse sürrealistlerin Paris'e verdikleri tepkiler en azından indirgenemez, varoluşsal belgelerdir.[32] Bize Kentsel Planlamanın Kentsel Algıyı yadsımaması gerektiğini hatırlatırlar. Bir de çevrenin gizlice yapılan okumalarının, 'nesnel' resmiyetin onayladığı okumalardan daha önemli olduğunu.

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 André Breton, *Les Pas perdus* (Paris: Gallimard, 1924) s. 12.

2 *A.g.e.*, "L'Esprit nouveau", burada 'yeni ruh', sokaklarda karşılaşılan yabancı bir kadınla canlanır.

3 Sürrealizmde kent teması üzerine yapılmış en kapsamlı çalışma, Marie-Claire Bancquart, *Paris des surréalistes* (Paris: Seghers, 1972). Sürrealist gezintilerin şansa bağlı niteliği için, Anna Balakian, *André Breton: Magus of Surrealism* (Londra: Oxford University Press, 1971) 3. bölüm.

4 Walter Benjamin, "On Certain Motifs in Baudlaire", *Illuminations*, (der.) Hannah Arendt (Londra: Cape, 1970).

5 Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* (Paris: Gallimard, 1926) s. 19.

6 Louis Aragon, *Anicet* (Paris: Gallimard, 1921) s. 26.

7 André Breton, *L'Amour fou* (Paris: Gallimard, 1966) s. 55.

8 André Breton, *Nadja* (Paris: Gallimard, 1928) s. 45.

9 Bakınız Roger Cardinal, "Enigma", *Twentieth Century Studies*, 12 (Aralık 1974).

10 Louis Aragon, *Anicet*, s. 26.

11 André Breton, *Nadja*, s. 134 vd.

12 André Breton, *L'Amour fou*, s. 56.

13 Julien Gracq, *Un beau ténébreux* (Paris: Corti, 1945) s. 62.

14 André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme?* (Brüksel: Henriquez, 1934).

15 André Breton, "Poisson soluble", *Manifestes du surréalisme* (Paris: Pauvert, 1962) s. 131.

16 Jules Monnerot, *La poésie moderne et le sacré* (Paris: Gallimard, 1945) s. 151.

17 André Breton, *La clé des champs* (Paris: Pauvert, 1963) s. 233.

18 Robert Desnos, *La liberté ou l'amour!* (Paris: Gallimard, 1962) s. 21-25.

19 Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme* (Paris: Flamarion, 1955) s. 26; André Breton, "Pont-Neuf", *La clé des champs*.

20 André Breton, "Poisson soluble", s. 111-113.

21 Salvador Dalí, *Oui* (Paris: Denoël/Gonthier, 1971) s. 156.

22 "Saydamlık" ve "heykel-mimarlık", Michel Ragon'un *The Aesthetics of Contemporary Architecture* kitabında açıkladığı temalar, (Neuchâtel: Editions du Griffon, 1968). İlki metonimik bir geçiş biçimine, ikincisi daha muğlak mecazi bir atlamaya denk düşer.

23 Kısacası, Gordon Cullen'in *Townscape* (Londra; Architectural Press, 1961) kitabı içindeki tüm belirleyici özellikler ve daha fazlası. Cullen'ın kimi başlıkları sürrealistlere yakınlık taşıyor: 'beklenti', 'gizli kasaba', 'emare', vb.

24 Rüya mimarlığı, gerçekleşse de gerçekleşmese de, gelişmeyi sürdürüyor. Birkaç isim: 1947 Sergisi'nin mimarı Frederick Kiesler; 'Yeni Babylon'un situasyonist mimarı Constant; işe yaramaz sütunlar diken Mathias Goeritz; ütopik tasarımcı Friedensreich Hundertwasser. Kendilerine özgü fantezileri gerçekleştiren en iyi mimarların, Simon Rodia ve Clarence Schmidt gibi *habitants paysagistes* ya da alaylı peyzajcılar olması konusunda söylenecek çok şey var. Bkz. Roger Cardinal, *Outsider Art* (Londra: Studio Vista, 1972).

25 Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, s. 18.

26 André Breton, *Point du jour* (Paris: Gallimard, 1970) s. 7.

27 André Breton, *Poèmes* (Paris: Gallimard, 1948) s. 103-104.

28 *A.g.e.*, s. 24.

29 Max Bense, "Urbanismus und Semiotik", *Konzept I*, der. A. Carlini ve B. Schneider (Tübingen: Studio Wasmuth, 1971).

30 Roger Poole, *Towards Deep Subjectivity* (New York: Harper & Row, 1972).

31 Suzanne Lilar, *Journal de l'analogiste* (Paris: Julliard, 1954) s. 45.

32 Roger Poole, *Towards Deep Subjectivity*, s. 88.

Sürrealist Paris: İçinde Yaşanan Kentin Perspektiften Yoksun Mekânı

DAGMAR MOTYCKA WESTON

> Benim tek gerçek yuvam sokaktır: sürprizlerini ve dolambaçlı yollarını hayatıma açabileceğini hayal ettiğim, maruz bıraktığı rahatsızlıklar ve bakışlarla sokak. Başka hiçbir yerde olmadığı kadar orada var olan koşulların rüzgârına bıraktım kendimi.
> André Breton[1]

> Kalbimi söküp açsanız, içinden Paris çıkar.
> Louis Aragon[2]

19. yüzyılın pozitivist ve araçsalcı yaklaşımlarının parçalayıp yoksullaştırdığı gündelik gerçekliğe şiirsel bütünlüğünü iade etme ve insanın var oluşunun ayırt edici niteliği olarak hayal gücünü öne sürme hususlarındaki verimli çabalar, sürrealizmi 20. yüzyılın kültürü açısından önemli kılar.[3] Sürrealistlerin, görünürde birbirleriyle çelişen "gerçeklik" ve "rüya" hallerini *sürreelliğin*[4] şiirselliğinde uzlaştırma amaçları, kent üzerine yazdıkları metinlerde belirgindir;

Dagmar Motycka Weston, "Surrealist Paris: The Non-Perspectival Space of the Lived City", *Chora 2: Intervals in the Philosophy of Architecture*, der. Alberto Pérez-Gómez ve Stephen Parcell (Montreal: McGill-Queens University Press, 1996) s. 150-178. © Dagmar Motycka Weston.

André Breton'un *Nadja* ile *L'amour fou* [Çılgın Aşk] ve Louis Aragon'un *Le paysan de Paris* [Paris Köylüsü][5] adlı eserleri başta olmak üzere, bu anlatılar mimarlığın temsili üzerine kafa yoran herkesi ilgilendirir. Çünkü yazarlar özellikle içinde yaşadıkları Paris kentinin üretken ortamına yaslanarak anlatılarını kurarlar.[6] Bu canlı anlatım, nesnelerin içinde bulundukları bağlamı göz ardı ederek biçimlerine dair karşılaştırmalı analizleri vurgulayan mimarlık üzerine yazılmış çoğu geleneksel metinden farklılaşır.[7] İnsan varlığının ontolojik doğasına eğilen sürrealist metinlerin yazarları, kendi şiirsel dünyalarını anıştıran, perspektiften yoksun bir mekân ortaya çıkarırlar. Makalenin konusu, bu mekânın yapısı.

Hayal gücünün bereket saçan kudretini ve canlı, cisimleşmiş deneyimin çok yönlü özünü serbest bırakmak için sürrealistler akılcı denetimi reddederler. Bu, perspektife dayalı mekânı alaşağı etmelerinde karşılık bulur. Rönesans döneminde kurallaşmasının ardından, giderek insan yerleşmelerinin 'hakiki' mekânı olarak kabul gören doğrusal perspektifin matematiksel mekânı, esasen doğrudan deneyimden uzaklaşılması anlamına gelir. Perspektifin yapay modelinde mekân, homojen ve izotropik nitelikte, evrensel bir geometrik yapı olarak kavramlaştırılır. Esasen, koordinatlar aracılığıyla konumları kesinlikle belirlenebilen nesneleri içinde barındıran, nötr ve boş bir mahfazadır. Perspektif sistemi aynı zamanda, inşa edilmiş gerçekliği tarafsız bir noktadan gözlemleyen sabit ve bedensiz bir izleyicinin varlığını aldatıcı bir olasılık olarak kabul eder. Böyle büyük ölçüde keyfi bir kavrayış, doğrudan deneyimin bir karikatürü olmasına karşın, matematiksel bilimlerin sunduğu kesinlikten giderek daha çok etkilenen bir kültürde egemen oldu. Çünkü fenomenlerin düzensiz çeşitliliğini rasyonelleştirme ve onları kuşatıcı, anlaşılabilir bir sisteme sokma gücü, gerçekliğin



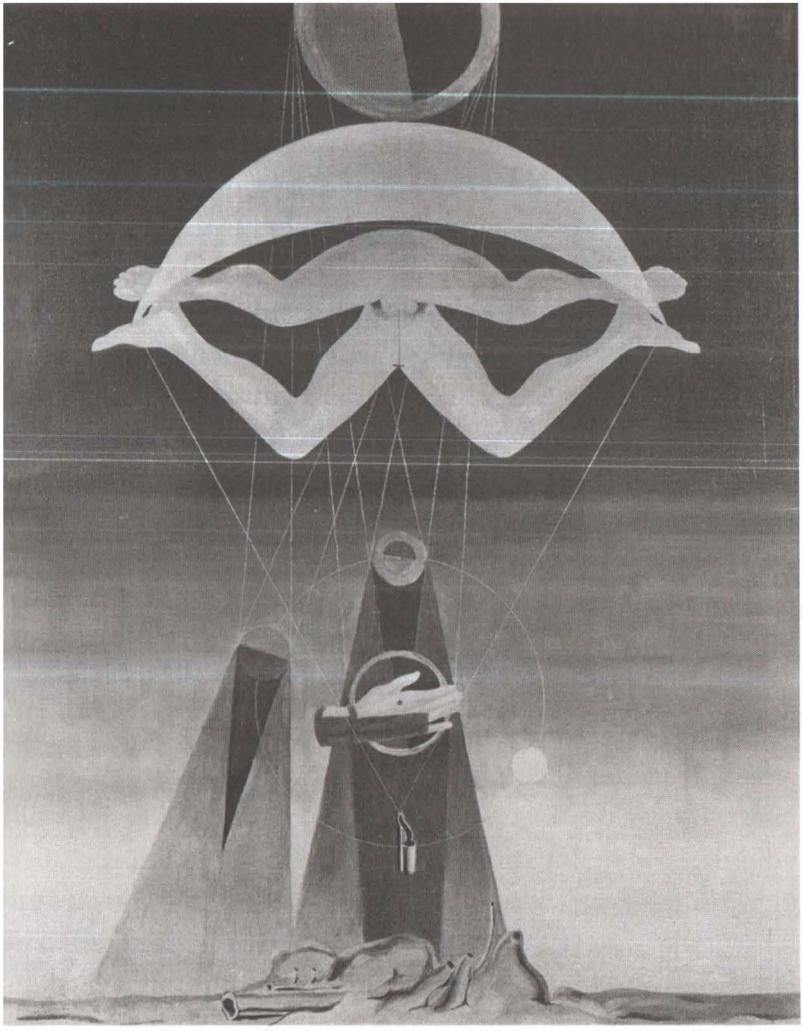
Paris'in merkezinin kuşbakışı görünümü, 1615. (Merian haritasından, Leonardo Benevolo, *The Architecture of the Renaissance*, cilt 2 [Londra: Routledge & Kegan Paul, 1978] s. 700-701).

elverişli bir biçimde kullanılmasına hizmet ediyordu. Modern mimarlık uygulamalarının önemli bir bölümündeki sefalete zemin hazırlayan, matematiksel mekânın bu işe yarayan yönüydü.[8]

Sürrealistler, perspektifin yarattığı yanılsamaya benzeyen kemikleşmiş edebi usulleri (mesela hikâyelerin geçtiği yerleri nesnelleştiren betimlemeleri, sanki hepsi eşit anlam taşıyormuş gibi, ayırt etmeden kullanmayı) reddettiler. Fenomenlerin deneyimlenen hakikatini anlatma derdinde olan Breton, kimi zaman isteyerek edebi olmayan, neredeyse belgesel bir form kullanarak, kendi belirttiği gibi, gerçek insan-

ları ve olayları pek de değiştirmeden aktardı.[9] Bu durumda doğrudan deneyimin heterojenliği içindeki olayların ağırlığı da, doğaları gereği, birbirinden farklıydı. Breton, "hayatımın en belirleyici hadiseleri"[10] diye nitelediği olaylar ile, gündelik hayatta fark edilmeden gelip geçen sıradan işler –kayda değer, anlam yüklü olaylar ve öteki boş zamanlar, *moments nuls*– arasında ayrım yapar. Bu ilke, mekânlar için de geçerlidir: Hatırda kalan durumların geçtiği yerler tüm ayrıntılarıyla öne çıkarken, ötekiler şekilsiz arka planda, genel atmosferin içinde yalnızca ima edilmekle kalır.[11] Algısal mekânın bu heterojenliği, mitik bilincin mekânsal deneyimiyle benzeşir. Bu ilksel varoluş biçiminde kutsal mekân, yapılandırılmış, gerçek ve anlamlı olarak algılanıyordu, kutsal olmayan mekân ise formsuz olarak.[12] Mitik bilinç de dahil olmak üzere, birincil oluşumların içinde bulunan harikuladeyi şiirsel olarak uyandırmak, sürrealizmin dile getirdiği amaçlarından birisiydi.

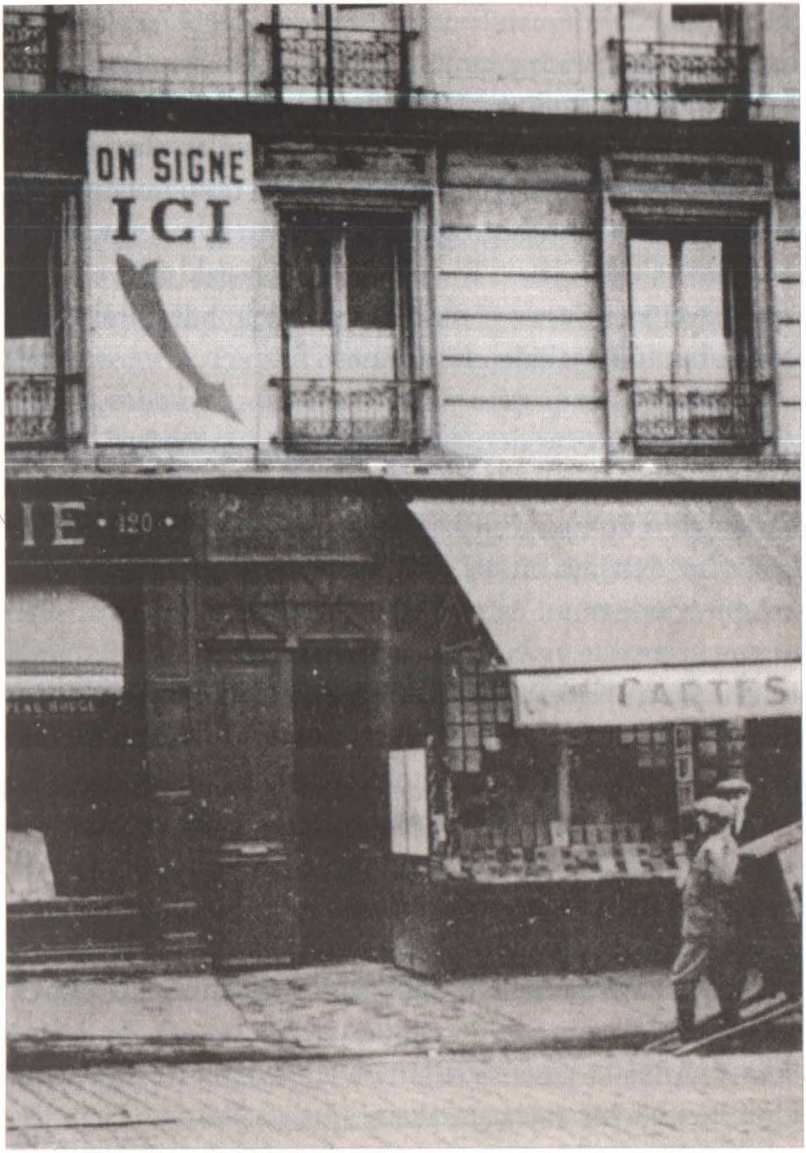
Breton *Nadja*'ya "Ben kimim?" sorusuyla başlar. Böylece, kent içinde gezintiler ve geleceği görebilen kadın kahramanıyla karşılaşmalar aracılığıyla, kitabında baştan sona kendi kendini ve hayatın anlamını keşfetme temalarını izleyeceğini açıklamış olur. Breton'un küçük kitabı, Paris sokaklarında, gündelik hayatta geçen harikulade olayların uyandırdığı bir dizi derin düşünceden ibarettir. Breton bir gün, Rue Lafayette'te dolaşırken gizemli Nadja'yla ilk kez karşılaşır. Nadja onun yolculuğunun hayaletsi rehberi, alegorik tamamlayıcısı ve hem de karşıtı olacaktır. Breton'un kendini eksiksiz olarak tanımasının ve tüm çelişkilerin arzu edilen biçimde çözünmesinin aracı haline gelecektir. Karşıtlıkların uzlaşması ve bunun sonucunda kâinatta başlangıçta var olan birliğe yeniden ulaşılması teması (ölümsüzlüğe ve bilgeliğe yeniden kavuşmak), Breton'un çoğu çalışmasının gerisinde fark edilir ve burada da simyaya dair bir alegori olarak beli-



Max Ernst, *Les Hommes n'en sauront rien* [İnsan Bundan Haberdar Olmayacak], 1923 (Tate Gallery, Londra).

rir.[13] Simyanın temel unsurları olan kükürt ve cıvanın biraraya gelmesi, birbirine karşıt eril ve dişil (güneş ve ay) ilkelerin birleşmesi olarak anlaşılır. Bu birliğin ilk örneği, erkek ve kız kardeşler arasındaki ensesttir. Bu romanda kardeşler (sınırlanmış akıl ve özgürleştirici akıldışı) henüz başkalaşmamış Breton ve Nadja ile temsil edilir. Onların birliği, erkekteki dişil ilke olan *anima* ile kadındaki eril ilke olan *animus* arasındaki örnek uzlaşmaya karşılık gelir ve ilksel bütünlüğe geri dönüşü simgeler.[14] Bu birleşmenin sonucu, her ikisinin niteliklerini ahenkle biraraya getiren, tam, kusursuz ve dolayısıyla ölümsüz, yeni bir biseksüel varlıktır.[15] Asıl androjen ise, *Rebis* (çifte varlık) ya da simyanın ve sürrealizmin peşinde olduğu felsefe taşıdır. İlksel androjeniyi geri getirerek (ya da sürrealistlerin diliyle, varlığı tüm zenginliğiyle sürrealitede yeniden canlandırarak) insan daha derin ve şiirsel bir varoluşa erişir.[16] *Nadja*'nın geri kalanı, çiftin kentte gezintilerini anlatır. Giderek Breton'un çekiciliğine kapılan Nadja, ona kendi hayatını anlatır. Ve bu sırada Nadja'nın rasyonel olarak açıklanamayacak öngörüleri olduğu ortaya çıkar. Breton'un hikâyesi, ortaçağda bir kutsal mekâna hac yolculuğundan, bir kahramanın (gizemli bir kadının rehberliğinde) tehlike ve kaos ortamındaki[17] yolculuğuna, aydınlığa ve daha yüksek bir bilinç haline doğru arketip niteliğinde birtakım yolculukların metaforudur.

Romanın geçtiği kent mahali böylelikle aynı anda birkaç farklı düzlemde etkili olur: Hikâye için karakterlerin iç dünyalarını yansıtan ve biçimlendiren, gerçek ve hatırda kalacak bir sahne kurar; aynı zamanda metaforik yapısıyla metnin mitik alt izleklerini yansıtır. Breton'un Nadja ile kaçınılmaz karşılaşması, sembolik anlamlarla yüklü bir zamansal ve mekânsal bağlamda gerçekleşir. Zaman, kasvetli bir Ekim akşamüstüdür (ölümü çağrıştırır, ki bu yeniden doğuş döngüsü için gereklidir). Paris'in Opera yakınlarındaki 19. yüz-



Rue Lafayette'te Humanité isimli kitapçının fotoğrafı (fotoğraf: Jacques-André Boiffard).

yıl bölgesinde, Humanité adlı kitapçıdan Troçki'nin bir kitabını satın alan Breton, etrafında boşalmakta olan binalardan çıkan insanları umutsuzluk ve hayal kırıklığıyla izler: "Hayır, Devrim'i yaratmaya hazır olanlar bunlar olamazdı."[18] Breton'un Devrim'den kastettiği, yalnızca ekonomik bir devrim değil, asıl onun getirecekleriydi: insan bilincinin, kendisini baskı altında tutan, Breton'un "burjuva aklı" diye nitelediği eziyet ve uzlaşmaya dayalı varlık biçimi de dahil olmak üzere, her türlü etkiden kurtulması.[19]

Bu kederli manzaranın içinde aniden bir kadın belirir. Adı, sanki böyle bir dönüşümde oynayacağı sembolik rolün habercisidir: "Nadja, çünkü Rusça'da 'umut' sözcüğünün başlangıcı; çünkü sadece başlangıcı."[20] Yüz hatları ve ifadesi başka bir dünyaya aitmiş gibi göründüğü için, Breton kalabalığın içinde onun benzersizliğini hemen ayırt eder.[21] Breton'un sürrealite arayışında bu karşılaşmanın önemi, mekâna da yansır. Nadja'yı ilk gördüğünde, "bir kilisenin önünde, adını bilmediğim bir kavşakta henüz karşıdan karşıya geçmişti."[22] Bu noktada, Breton'un amaçsız ve yönünü kaybetmiş olduğu sezilir. Kilise imgesi dolayımıyla ölüm akla gelir, ve ayrıca önemli bir olayın gerçekleşmek üzere olduğu ima edilir. İlksel kaos hali, ölüm ve yeniden canlanma döngüsü için münasip bir başlangıç oluşturur, ki bu simyadaki *Opus** kavramının ilk safhalarıyla aynı doğrultudadır.[23] Kentin sıradan sürekliliği içinden belirli bir yer, bu önemli karşılaşmanın gerçekleştiği nokta, böylelikle efsunlanmış olur. Biçimci bir anlayışın aksine, bu yer duruma bağlı olarak, orada gerçekleşen ve oraya anlam atfeden olayla ilişkili olarak yapılandırılır. Öte yandan, olayın anlamı da yerin

* *Magnum Opus*, simyada felsefe taşının yaratılma sürecine verilen isimdir. Hermetik gelenekte bireysel ve ruhsal dönüşümü anlatan bu sürecin dört aşaması vardır: *nigredo* (kararma), *albredo* (beyazlaşma), *citrinitas* (sararma) ve *rubedo* (kızarma ya da morarma). Dönüşüm, fazlalıklardan kurtularak, karşıtlıkları uzlaştırarak ve maddeleri arıtarak gerçekleşir – ç.n.

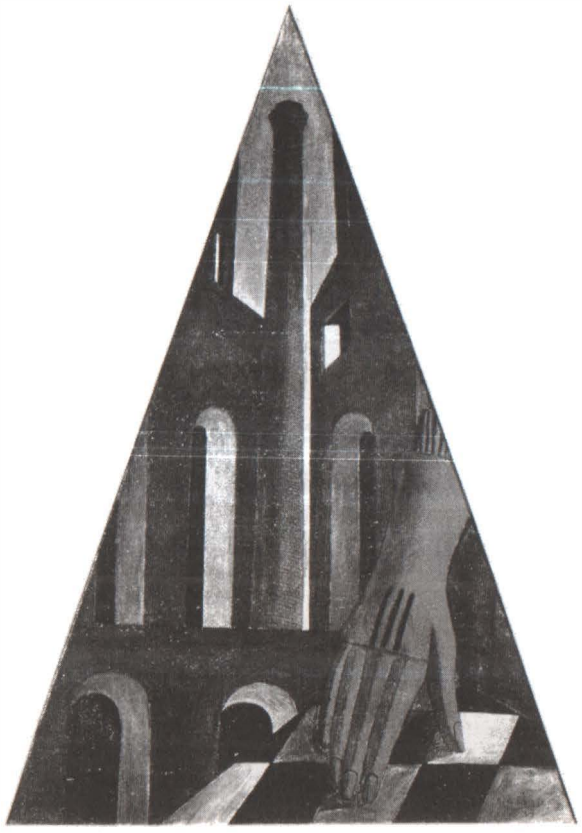
zamansallığından ve mekânsallığından ayrı düşünülemez.[24] Mitik mekân için karakteristik olan yerin ve içeriğin karşılıklı olma durumu da buna denk düşer.[25]

Daha sonraki gezintileri sırasında Breton ve Nadja güneye, kentin en eski yerleşmelerine doğru yönelirler. Gün solar. Büyük bir gerilim içindeki Nadja ile Breton'un bulundukları taksi, anlaşılmaz bir biçimde, onları Île Saint-Louis yerine Île de la Cité'nin Batı ucundaki meydana, Place Dauphine'e götürür. Paris'in en eski yerleşmesinin bulunduğu bu ada, Breton'un yazılarında, Paris'in arketip niteliğindeki orta yeri ve başlangıcıdır.[26] Suyla çevrili, merkezî konumlu Place Dauphine'i anlatırken, başlangıçlara dair zorlu bir sınamanın geçtiği yer olarak taşıdığı çoklu anlamı ortaya serer: "Place Dauphine kuşku yok ki bildiğim en ıssız yerlerden, Paris'in en berbat viranelerinden birisi. Ne zaman oraya yolum düşse, başka bir yere gitme arzumun yavaş yavaş azaldığını hissederim. Nazik, fazla ısrarcı ve nihayet ezici kucaklamasından kurtulabilmek için kendi kendimle mücadele etmem gerekir."[27]

Place Dauphine'in üçgen biçimi (Breton tarif etmese de, okuyucunun bunu bildiğini varsayar) hem büyü geleneğindeki uğursuz çağrışımları hem de simyadaki rolü dolayısıyla sembolik bir okuma için önem taşır.[28] Bu form aynı zamanda mekâna örtülü bir cinsel anlam katar. Sürrealistlerin imgeleminde iki sıra ağaçla bölünmüş dar üçgen, dişilik organını çağrıştırıyordu.[29] Bu da antik dönemde üçgenin kadınla ve evrensel doğurganlıkla özdeşleştirilmesine karşılık geliyordu.[30] Ayrıca, Place Dauphine'in rahim imgesi ile simyanın mühürlü kap ya da felsefe yumurtası arasında da bağlantılar bulunur.[31] *Opus*'un *nigredo* (kararma) aşamasında, karşıtlıkların çözünmesi burada gerçekleşir. Sürrealistlerin Paris'i kadın bedeni olarak görmeleri, yine mitlere özgü mekânın yapılanmasını akla getirir. Mekânın oryantasyonunda,

daha büyük bir bütünün mikrokozmozu olan bedenin düzeni fark edilir ve kozmolojik anlam yüklenir.[32] Böylelikle Breton'un metni, anlamının yorumlanmasında ve tamamlanmasında okuyucunun hayal gücüyle katkısını talep eder. Işığın zayıflaması ölümü ve tehdidi (ama aynı zamanda karanlık gerektiren asıl simya işlemi için hazırlığı) çağrıştırır. Breton ve Nadja yemek yemek için meydanda bir yere otururlar. Tehdit ve tehlike duygusu, sürekli çevrelerinde dolaşıp yüksek sesle açık saçık sözler bağıran ve "hazin ... espriler yapan" bir sarhoşun varlığıyla katmerlenir.[33] Yemeğin sonunda Nadja altlarından geçen bir tünelin farkına varır. Bu yerin uyandırdığı ıstırap ve ölüm düşüncesi onu rahatsız eder ve sanki bir ölüler kalabalığı görmüş gibi olur. Kitaptaki bu pasaj, (hayalete benzeyen taksi şöförünün önlerine düşmesiyle) çiftin yeraltına inişine açık bir gönderme olarak da yorumlanabilir.

Place Dauphine'e ilişkin imgeler *axis mundi*'yi anıştırır: aşkın olanla ya da kozmik tabakalar arasında (yeryüzü ve yeraltı) iletişim kurulan yer. Çiftin bir geçiş ayinini andıran [*initiatic*] yolculuğunun en tehlikeli kısmı budur. Nadja'nın kişisel deneyiminde yeri olan gerçek Palais de Justice'in [Adalet Sarayı] ıstırap ve ölümle ilintilenmesi de kıyamet günü ve (kurtuluş olasılığı bir yana) yeraltına inme temalarını uyandırır. Dolayısıyla, yerin güçlü bir etik boyutu vardır.[34] Daha önce gördüğümüz gibi, yolculuğun bu kısmı simyadaki *Opus*'un *nigredo* aşamasına karşılık gelir ki, bu safhada karşıt ilkelerin birleşmesi 'ölüm' ya da 'çürüme'den geçer. Breton'un gerçek bir yerin bildik uğursuz karakterini betimlemesi, romandaki kişilerin kaygılı ruh halini anlatmak için kullanılır ya da bu hali yansıtır diye düşünmek ilginç olur. Yeraltı tüneline yapılan atıf, karanlık, ama yenileme potansiyeli olan (ve özde dişil), öbür dünyaya ait güçlerle[35] bilinçaltının labirentlerini akla getirir. Karanlık tü-

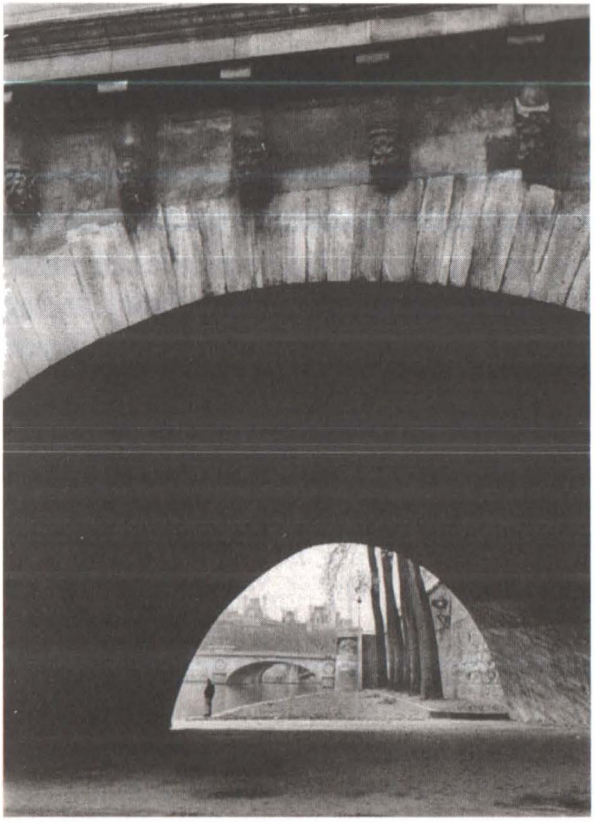


Giorgio de Chirico, *Azap Yolculuğu (Kaderin Muamması)*, 1914 (Emanuel Hoffmann Vakfı, Kunstmuseum, Basel).

nel, Breton'a göre, çifti ölüm âleminden aydınlığa çıkaracaktır.[36] Onlar korku ve ölüm tehdidi altında arafta[37] dururlarken, çevrelerindeki kasvet giderek dağılır, yerini renklere bırakır.[38] Place Dauphine'den ayrılıp mahkeme binalarının önünden geçerler ve ölüm âlemini terk etmiş olurlar. Bu geçiş ânı, arayışta önemli bir adımı işaret eder.[39] Nehri geçip ana karaya ayak basarlar ve nehrin kuzey yakası boyunca, Louvre'a (şato imgesi) doğru yürürler.[40] Nadja hâlâ rahatsızdır. Etraftaki imgeler bu kez karşıt ilkeler olan ateş ile suyun (ve çiftin) ilk birleşmesinin tamamlanmasını işa-

ret eder: Yüzeyi ışık yansımalarıyla parıldayan Seine Nehri üzerinde bakışları birleşir.[41] Gece yarısına doğru Tuileries'ye varırlar, karanlıkta oturup havuzun fıskiyesini izlerler, suyun püskürmesini, şimdi ve daima birleşmiş düşüncelerıyle kıyaslarlar.[42] Bu psişik birleşme teması, Nadja'nın Breton'un aklından geçenleri okumasıyla yinelenir. Gece yarısı, bahçenin aşkı ve cenneti anımsatan dekorunda, karşıtlıkların birleşmesinin ilk aşaması tamamlanmış olur.[43] Breton için bu ilk birleşmenin ardından ona başka hiçbir şeyle ilgilenme fırsatı bırakmayacak bir evlilik gelir. *Nadja*'nın son sayfalarındaki sevinç dolu övgüde beliren yeni ve bilinmeyen sevgiliyle ilişki ancak yıllar sonra, *Çılgın Aşk*'ta gerçekleşecektir. Bahçe dekorunun doğal ve harikulade ortamı aynı zamanda karakterlerin zihinsel durumunu yansıtır. Böyle zamanlarda, ilksel karanlığa bürünmüş olarak doğanın sahnesinde (mekân algısının neredeyse tümüyle düşünüm-öncesi melekelere bağlı olduğu durumlarda), psişe toplumsal kuralların ve perspektife dayalı bakışın boyunduruğundan kurtularak özgürleşir; gecenin ilkel gücüne teslim olur.[44] Place Dauphine ve Tuileries sıralaması, yerin –fenomenal dünyada olayların zamansal ve mekânsal bağlamının– arketipik anlamlar yüklenerek kimi ilksel imgeleri ya da paradigmatik durumları elle tutulur biçimde cisimleştirdiğini gösterir.[45] Böylelikle kozmik bütün içinde kendi yerimiz hakkında belirli bir hakikatin farkına varmamızı sağlar. Kendi kültürümüze katılımımız esasen durumların neden olduğu farkındalık sayesinde gerçekleşir, ki, ancak bunu anladığımızda, kültürel geleneğimizin sürekliliğinde kentlerin oynadığı rolü kavrayabiliriz.[46]

Deneyimde insanın somut dış dünyası ile psişik iç dünyası arasındaki süreklilik, yaygın bir sürrealist tema.[47] Kentte amaçsız gezintiyi, bilinci keşfe çıkmanın böylesine güçlü bir metaforu kılan niteliklerinden birisi, yerlerin ve olayların is-



Pont Neuf'ün altı. (Fotoğraf: André Kertész, *J'aime Paris* [New York: Grossman Publishers, 1974] s. 13).

temsiz bir biçimde akışına yol açmasıdır, tıpkı rüyada imgelerin akışı gibi. Bu anlamda, böyle gezintiler nesnel rastlantı ve otomatizm gibi sürrealist tekniklerin cisimleşmiş halidir. Var olan birkaç fragmanı kullanarak bilinçaltından imge akışı sağlayan otomatik yazıda ve çizimde olduğu gibi, Breton'un kentte tesadüfen karşılaştığı olaylar onun istemsiz tepkisini uyandırır. O zaman gezinti, bir otomatik metin gibi, rasyonel iradenin müdahalesi olmaksızın, rastlantılara ya da bilinçaltı arzulara göre gelişir ve gerçek yerlerle hayaller arasındaki karşılaşmalarla ilerler.[48] *Nadja*'nın sonla-

rına doğru Breton kentle arasındaki karşılıklı deneyimlerle *flâneur*'ün aklının nasıl çelindiğini anlatır. Duruma bağlı yapısıyla, tarihsel katmanlarıyla, arketipik mahalleriyle, farklı ruh halleriyle ve şansa bağlı imge akışıyla kent, katalizör olmanın yanı sıra, sanatçının düşüncelerinin ve hayallerinin ifadesi olur. Öte yandan, onun tarafından şiirsel bir dünyaya dönüştürülür. Breton ona, gerçek Paris'ten "uzaklaşmış ve soyutlanmış hakiki kent" der:

> 'Kentin biçimi'nin ne olduğunu sorgulamak benim işim değil. Hayat için hava ne ise, bana göre öyle bir elementin gücüyle, yani hayal gücüyle, içinde yaşadığım kentten uzaklaşmış ve soyutlanmış hakiki kent söz konusu olsa bile. Şu an, onun değiştiğini hatta yok olduğunu, hiç pişmanlık duymadan, görüyorum. Kayıyor; yanıyor; barikatlar boyunca ürperen yabani otların arasına gömülüyor; bir kadınla bir erkeğin umursamadan sevişmeye devam ettiği yatak odalarındaki perdelerin rüyalarına giriyor. Sınırları cesaretimi kıran bu *zihinsel manzara*'nın eskizini bir kenara bırakıyorum.[49]

Karşılıklılık anlayışı metinlere şiirsel bir hakikat duygusu katar. Algılama her zaman bir diyalog içerir: algılayan ile, içinde bulunduğu birbiriyle ilişkili fenomenler toplamı (ya da dünya) ve içinde ikamet ettiği mekânsallık arasında.[50] Kurgusal bir özne için herhangi bir "nesnel değerlendirme"nin aksine, algılama hep yorumlamayı gerektirir. Şeylerin içinde bizim için barınan anlamın özümsenmesi, zaten biliyor olduklarımız –hafızamız ve hayal gücümüz– tarafından koşullanır ve yapısı derinden derine metaforiktir.

Breton'un kentin mahallerine dair anlattıkları, onun bedensel mekân ile kentsel mekân arasında algıladığı sürekliliği açığa vurur. Bu kimi zaman, söz konusu yerlerin yaşayan ve insanbiçimli özelliklerinde kendini belli eder; örne-

ğin, Paris'in merkezini, uzanmış bir erotik kadın bedeni olarak betimlemesinde.[51] Kendi hayatına ait düşünceleri ile kolektif bilinç arasındaki sınırlar bulanıklaşır. Kent, özel ile evrenselin, içsel drama ile dışsal dramanın sahnesi olur (sonlu ve bireysel olan, arketipik olandan pay alır); kent her ikisini de içine alan formdur. Örneğin *Nadja*'da bu olağanüstü süreklilik, Breton'un kendi hayatıyla ilgili sahici anlatısını ve gerçek, bildik yerlere yaptığı göndermeleri, felsefi düşünceleriyle ve kadın kahramanla ilişkisine dair kurmaca anlatımıyla birleştirmesinde görülür.[52]

Gerçeklik ile fantezinin kavuşması *Paris Köylüsü*'nde daha da çarpıcıdır. Kentteki gezintileri sırasında Aragon'un aklına sıklıkla düşsel imgeler gelir: kentin belirli bir noktasındaki bir deneyimin onda uyandırdığı hülya ya da hatıranın hayata geçmesi. Bunun en akılda kalan örneği, Opera Pasajı'nın deniz dibini andıran dünyasına yaptığı akşam gezintilerinden birinde gözüne çarpan baston dükkânını betimlemesidir:

> Birden, baston dükkânının bulunduğu taraftan gelen bir uğultu dikkatimi çekti ve dükkânın vitrininin, nereden geldiği belli olmayan, yeşilimsi, deniz dibini andıran renkte bir ışıkla kaplı olduğunu görerek şaşırdım [...] Opera Pasajı'ndaki koca okyanus. Bastonlar yosunlar gibi yüzüyorlardı. Dükkânın vitrinindeki katlar arasında insan biçimini andıran bir şeyin yüzmekte olduğunu fark ettiğimde şaşkınlığım hâlâ geçmemişti. Ortalama bir kadından daha kısa olmakla birlikte, kesinlikle cüce gibi de görünmüyordu. Küçüklüğü, daha ziyade, uzaklıktan kaynaklanır gibiydi, oysa görüntüsü hemen camın arkasında akıyordu. Saçları peşi sıra yüzüyor, ara ara parmaklarını bastonlardan birine geçiriyordu. Önce, kelimenin en bildik anlamıyla bir sirenle karşı karşıya olduğumu düşündüm, zira bu büyüleyi-

ci görüntünün beline kadar çıplak olduğu ve alt kısmının pullarla ya da muhtemelen gül yapraklarıyla kaplı olduğu izlenimini edinmiştim.[53]

Aragon'un anlatısı olgu ile hülyayı birbirine katarak, bu minval üzerine devam edip gider. Örneğin, gizemli denizkızı figürünü hafızasında hoş bir yeri olan Rhineland'lı şarkı söyleyen fahişeyle özdeşleştirmesi gibi... Sonra, "kendi benliğinin girdapları", gölgeli, sanrılı geçit dünyası ile, dış dünyanın (mutlak bilgi arzusuyla nitelenen) makul, nesnel gerçekliğinin birbirine bitiştiği çizgiden söz eder. İki dünyanın karıştığı yerde, bu çizginin kenarlarında oyalanmaktan hoşnuttur: "Burada, ruhun iki büyük hareketi birbirine eşitlenir ve dünyaya dair tüm yorumlar üzerimdeki etkilerini yitirir. Birbirlerine değdikleri noktada iki evrenin de rengi solmaya başlar; tıpkı gün ışığı perdelerden oluşan eteğini kaldırıp da yavaşça odaya yayılırken, aşkın tüm büyüsüyle bezenmiş bir kadın gibi."[54]

Öyleyse Aragon için bu gizemli sınır bölgeleri olgu ile kurgu arasındaki yapay ikiliği uzlaştırır. O, bu kanısını öne sürerken erotik deneyim metaforunu kullanır. İstemsiz ve baskın olan aşk, sürrealistleri amaçlarına götüren en güçlü araçtır: "teknoloji çağının ortasında, daha iyi bir hayata doğru uzanan şiddetli özgürleşmenin köşe taşı".[55] Harikuladeye özgü güzelliğin ana kaynağı olarak aşk, kökleri zihin ile bedenin ilksel birliğinin derinliklerine inen, düşünce-öncesi varlık biçimine aidiyetini korur. Böylece, rasyonalist kültüre içkin çelişkileri giderme arayışında inandırıcı bir paradigma olur.

Sürrealist metinlerde kurgusal anlatının içine gerçek, bulunmuş fragmanlar katılmasıyla, doğrudan deneyimi niteleyen gerçeklik ile rüyanın kavuşmasına yaklaşılmış olur. Gerek Breton, gerekse Aragon sürekli olarak mevcut yerlere,

tarihlere, kişilere değinirler ve anlattıkları yerleri ve olayları somutlaştıran sanat eserleri, fotoğraflar, basılı malzeme fragmanları kullanırlar. Anlatılarının 'gerçekliğini' ortaya koyduktan sonra, onunla hayal mahsulü düşünceler, hülyalar ve kurgular arasındaki sınırları bulanıklaştırırlar. Kitapların yarattığı heyecanın ve içerdiği deneyime özgü hakikatin büyük kısmı, somut olan ile hayalî olan arasındaki bu gerilimden kaynaklanır. Bu gerçek fragmanlar kendi içlerinde ya da yayınlanmak üzere seçildiklerinde, alışılagelmiş bağlamlarından sökülmüş olurlar; bu halleriyle sergiledikleri gariplik, sürrealistlerin hayal gücünü cezbeder. Aragon'un *Paris Köylüsü*'ne serpiştirdiği ticaret levhası ve reklam tabelası fragmanlarının çoğu böyledir; keza, tek tek sözcükler de yerlerinden edildiklerinde, her zamanki anlamlarından bağımsız bir tuhaflık açığa vururlar (bir sokak çalgıcısına ait akordiyonun körüğüne yazılmış 'bedbinlik' kelimesinin sesli harflerinin, enstrüman çalınırken bir görünüp bir kaybolması gibi).[56] Breton, kentte karşısına çıkan gündelik nesneleri yeğler gibidir. Bunlar kimi zaman onda, bilinç eşiğinin altında kalan tepkiler uyandırır, kimi zaman da sıradan görüntülerinde açıklanamayan bir kehanet gizlidir; *On signe ici* [Buraya kaydolunur] tabelasında veya Bonne-Nouvelle Bulvarı'nda [İyi Haber Bulvarı] beklentiyle dolaşma eğiliminde olduğu gibi. Ayrıca, yıkık Porte Saint-Denis gibi işlevlerini kaybetmiş nesnelerde en müthiş güzelliği bulur. Nesnelleşmiş gerçeklikler böylelikle yeryüzündeki insanlık deneyimini yansıtan daha geniş bir metaforik anlam düzleminde yeniden konumlandırılmış olur. Bu, akılda kalıcı bir biçimde, mimarlık için de geçerlidir; örneğin, Opera Pasajı'ndaki insan akvaryumu, veya kendisi de bir fragman olan muammalı ve çokanlamlı, yol gösterici Saint-Jacques Kulesi.[57]

Sürrealist metinlerde mekân yapısı ardışıktır ama doğrusal değildir. Perspektifi dikkate alan kapsamlı bir bitmiş gö-

rüntünün aksine, ağır ağır göz önüne serilir. Ana karakterin kentte içinden geldiği gibi dolaşması ve kente dahil olmasıyla anlamı açığa vurulur. Olaylar daima yere ve zamana bağlıdır; bu ikisi her durumun ayrılmaz parçasıdır ve ona özgü anlamı oluşturur. *Çılgın Aşk*'taki âşıkların alegorik gece yürüyüşü buna iyi bir örnektir:[58] Gezintileri Saint-Jacques Kulesi'ni Île de la Cité'ye bağlayan ve kentin bağırsakları sayılan Les Halles bölgesinde gece yarısı başlar; sabaha karşı Notre Dame Katedrali'nin dibindeki Quai aux Fleurs'e [Çiçekçiler Rıhtımı] varırlar.[59] Zaman, ilksel algıya özgü zamansallığı anıştırır. Art arda gelen olayların sabit bir gözlemci tarafından kaydedildiği nesnel zaman doğrusal olarak ilerler. Görüngüsel zamansallık ise, tam aksine, akışkan bir mecra olarak deneyimlenir; zamansal evrelerin sürekliliği içinde, anılar ve düşler illaki belirli bir zamana bağlanmaz, bellek ve hayal gücü sayesinde şimdiki zamana nüfuz eder. Daha derin, ontolojik anlamıyla referanslar dünyasına açıldıkça, yalıtılmış bir olayın sterilliği çözülür. Özellikle sürrealist düşlere özgü bu zamansallık, içinde yaşanan mekânsallıkla örtüşür ve ikisi ayrılmaz biçimde ilişkilenir.[60] Örneğin, Aragon'un anlatısında, Opera Pasajı'ndaki hayalî gezintisinde dikkatini çeken her dükkân bir anıyı ya da zamansız bir felsefi düşünceyi uyandırır. Somut bir mimari mahalin, (gerçek ya da hayalî bir ziyaretle yeniden ele geçebilecek) imgeleri ve anıları barındıran bir mahfazaya dönüşmesi, kadim hafıza sanatını hatırlatır. Bu tekniği kullanan retorik erbabı, gerçek bir binadaki mekânlar silsilesi ile, konuşma yaparken hatırlamaları gereken imgeleri eşleştiriyorlardı.[61] Her iki fenomen de somut mahallerin ve düşüncelerin durumlarına özgü topografyalar arasındaki kayda değer yakınlıklara dayanır.

Sürrealist Paris'in perspektiften yoksun mekânı aynı zamanda onu yapılandıran hareketle nitelenir. Emsal vasfı ta-

şıyan durumların ritüeller aracılığıyla yeniden sahnelenmesiyle oluşan mit niteliğindeki mekân gibi, sürrealistlerin mekânı da bedenin hareketliliğiyle biçimlenir. Kent mefhumunun oluşma biçimi, dans mekânını andıran, bir tür primitif bedensel mekânı andırır.[62] Bu, sürrealistlerin bir diğer gözde teması olan labirentle bağlantılanır. Kent düzeninin ve insan hayatının geleneksel sembolü olarak labirent, metinlerin çokkatmanlı şiirsel dokusuna katılır. Mit anlamında labirent ölüm kadar yeniden hayat veren güçlerle de ilişkilenir. Kutsal kabul edilen merkezinden zayıfları ve ona layık olmayanları uzak tutmak için bir engeller ve sınavlar dizisi olarak yapılanmıştır. Eskiden beri simyadaki *Opus*'un ve doğrusal mantığı aşmanın daimi metaforu olarak kabul edilir. Hikâyenin kahramanı tarafından labirentin başarıyla aşılması, felsefe taşının elde edilmesiyle eşanlamlıdır. Bu da zaten sürrealizmde nihai mükemmelliğe erişmek demektir.[63] Ayrıca, labirent tabii ki mekânsaldır; anlık olarak perspektif bakışa izin vermeyen, karanlık, gizemli mekânları ancak bedenin hareketi sayesinde keşfedilir. Geleneksel olarak törensel dansların mimarlıkta karşılık bulmasıyla yapılanan labirentin "donmuş koreografi" olarak nitelenmesi bu yüzden anlamlıdır.[64] Metinlerin kimisinde labirente doğrudan değinilir.[65] Ama çoğunlukla araya yolculuk teması girer. Sürrealist mekânın "hodolojik"[66] yapısı alegorik olarak kendini keşif ve dönüşüm yolculuğu temasına tam uyar. Bu yolculuk belirli önemli noktalarda başlar ve biter;[67] hikâye kahramanlarını ve okurları dönüştürücü bir dizi merhaleden geçirir. Bir anlatı yapısı ve anlam ifade etme aracı olarak yolculuk, arketip olarak insan deneyimine uzanan, eskiden beri kullanılan bir temadır. Sürrealist yazın bilinçli olarak ona geri dönerek, sembolik ve etik anlamını baş köşeye koyar.

Yaşanan mekân, gördüğümüz gibi, içindekiler dışarıya çıkarıldıktan sonra geriye kalan, nötr, boş bir mahfaza ola-

rak yapılanmaz; içinde muhafaza ettikleriyle var olur. İçerdikleri, onu bir dizi durum olarak yapılandırmakla kalmaz, anlamlandırır da. Mekân, içinde birisinin dolaşmasıyla oluşur; yaşandıkça ve algılandıkça vücut bulur. Mekânın soyut ve geometrik bir bütün olarak bir anda idrak edilmesi ancak perspektifin kavramsal çerçevesi içinde mümkündür. Bu da, insan ile dünya arasındaki organik sürekliliği göz ardı etmek ve mekânı bedensel olarak kavramak yerine resimsel olanı öne çıkarmakla gerçekleşir. Bu tür anlık bir küresel bakış, bir kentin hava fotoğrafına benzer. Sokakları, meydanları, binaları tekdüze bir biçimde, uyumlu bir ölçekte ve tek bir farazi bakış açısından gösterilir. Öğeler arasındaki ilişkiler açık ve kesindir. Binaların büyüklükleri ve biçimleri farklılaşabilir ama hiçbir şey diğerinden daha fazla öneme sahip değildir. Bu tür kavramsal bir haritalama yaklaşımı, bilimsel tavrın aradığı optik nesnellikle benzeşir.[68] Perspektif kurallarına göre kurulu görsel düzen (tam bir panoramik manzara), her şeyi gören tanrısal bakışın bir tezahürüdür ve açıkçası, yaşanan deneyimden uzaktır. Benzer biçimde, Baroksonrası dönemde kentin düzensiz ve ele avuca sığmaz zenginliğine perspektife uygun bir düzen getirmek üzere büyük akslar boyunca geniş bakış açıları oluşturmak, yalnızca yüzeysel, görsel bir düzen yaratmakla kalır. Burada nesneler biçimsel bir bütünün içinde anlık görüntüler ya da uzakta duran sahne dekorları olarak algılanır; doğrudan deneyimle ve dolayısıyla kentin hakiki anlamıyla ilişkileri neredeyse yoktur. Buna karşılık, doğrudan mekânsal deneyim, durumlar akışı olarak yapılanır. En önemli unsurları, her şeyin ilişkilendiği, canlı bir bedenin bakış açısı ile hareketleri ve mekânı anlam bakımından sürekli olarak yorumlayan algısal süreçlerdir. Dolayısıyla, mekânı kendiliğinden algılayışımız, her biri yalnızca fiziksel karşılaşmalardan ibaret olmayıp, tipik durumları daha önceden deneyimlememizle ilişki-

li, hiç bitmeyen bir dizi mekânsal izlenim olarak görülebilir. Herhangi bir yerin anlamı yalnızca gördüklerimizle değil, düşündüklerimizle, hayal ettiklerimizle ve anımsadıklarımızla belirlenir. Benzeşim bizim asıl yorumlama aracımızdır, oynadığı rol değişmez ve vazgeçilmezdir. Yolculuğumuz sırasında rastgeldiğimiz imgeler, tüm deneyimi biçimlendirir ve mekânsal izlenimlerimize katkıda bulunur. Yolculuğun çokkatmanlı anlatısı, anlatımcının bilincine özgü gelgitleri yansıtır.

Sürrealist yazın, mitlere özgü bilinçte deneyimlenen mekânla benzerlikler taşır (tabii ki şu istisnayla: kişi mekânı kendisine dönük olarak yorumlar ve bireyselleştirmiş olur). Başlangıç ve sonuç, yön, sınırlar ve bazı arketipler ya da sembolik önem taşıyan yerler, tümü mitlere ve şiirselliğe özgü mekânı niteler. Geçit töreni, kentin daha büyük bir dünyanın mikrokozmozu olarak anlaşıldığı simgesel yolculuğa bir örnek oluşturur. Mesela, bir kralın kente giriş töreni, geleneksel olarak kentte var olan düzenin bir ifadesi, kentin kuruluş töreninin bir tür tekrarı olarak kabul edilir. Kraliyet tören alayı, belediye konağı, ana meydan gibi önemli bazı noktalardan geçerek kentin çeperinden merkezine, kent kapısından katedrale doğru ilerledikçe, bu yeniden sahneleme sayesinde kentin ideal sembolik düzeni görünür kılınmış olur; tinsel ve toplumsal düzen böylece canlandırılır.[69] Sürrealist için de kentin buna benzer bir niteliği vardır; tek farkı, kutsal bir güzergâh boyunca yeniden canlandırılan düzenin bireyin mahremiyetine özgü oluşudur ve geleneksel bir kamusal törenle romanın farkını ortaya koyar.[70] Romandaki ana karakterlerin kentteki gezintileri sırasında geçtikleri birbiriyle bağlantılanan önemli yerler, sürrealistlerin ulaşılması güç olan şiirsel amaçlarına –varlığın anlamını ortaya koymak– hizmet eder. Breton, *Nadja*'da insanın özgürlük ve derin anlamlar arayışında geçiş noktaları olarak hem gerçek

hem mecazi adımlardan bahsederken, amaçsız gezinmenin önemine değinir. Ona göre usandırıcı işler yapma zorunluluğuna karşın, insan sürekli olarak kendini serbest bırakmanın peşinde olmalıdır: "Bu aynı zamanda, ve belki de insan açısından daha fazla, onun görece uzun ama harikulade serbest adımlar atması ... Bana gelince, itiraf ediyorum, bu adımlar benim için her şey demek. Nereye götürüyorlar, asıl soru bu. Nihayetinde hepsi bir yola çıkıyor. Kim bilir bu yolda kendimizi serbest bırakabilecek miyiz ya da başkalarına kendilerini serbest bırakmaları için yardımcı olabilecek miyiz?"[71] Açıkçası, kitabın karakterleri kentin kamusal mekân ağını çözdükçe metin de ortaya çıkar.

Gördük ki, sürrealistlerin fenomenleri tüm şiirsel zenginliğiyle temsil etme çabalarından ortaya çıkan perspektiften yoksun mekânsallık durumlara bağlıdır, kökleri insan ile dünya arasındaki karşılıklılıktadır. Kentin durumlara bağlı topografyası, değişmez (arketip oluşturan) anlamı içinde taşır ve bu anlam metafor aracılığıyla bizim hayal gücümüze açılır. Mimarlıkla etkileşimimiz sayesinde kültürel geleneğimize katılırız. Yine gördük ki, ilksel deneyim somut dış dünya ile iç dünya arasındaki sınırları bulanıklaştırır. İnsan bilimleri ile kültür arasındaki karşılıklılık kentlerin inşa edilmiş dokusunda cisimleşir.[72] O kültürü yaratan biziz, ama kolektif olarak ve gerçek anlamıyla "onun tarafından yaratıldık". Mimarlık, geleneksel etik boyutunu ve amaca uygunluğunu devam ettirmek için, varlığımızın tematik alanını oluşturan paradigmatik durumları *yaratıcı* biçimde yeniden *yorumlamakla* uğraşmayı sürdürmeli. Bu da ancak mimari temsilin perspektiften yoksun zenginliğine duyarlı olmakla mümkün.

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 "*La rue, que je croyais capable de livrer à ma vie ses surprenants détours, la rue avec ses inquiétudes et ses regards, était mon véritable élément: j'y prenais comme nulle part ailleurs le vent de l'eventuel*", André Breton, *Les pas perdus* (Paris: Gallimard, 1924, 1969) s. 11.

2 "*Arrachez-moi le coeur vous y verrez Paris*", Louis Aragon, "Le paysan de Paris chante", *La Diane française suivi de en étrange pays dans mon pays lui-même* (Paris: Seghers, 1975).

3 André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, çev. Richard Seaver ve Helen R. Lane (Ann Arbor, MI: Ann Arbor Paperback, 1972) s. 10.

4 Sürrealistlerin bu birincil hedefi mesela Breton tarafından dile getirilir, *Manifestoes*, s. 14 ve 123 ile *What Is Surrealism? Selected Writings*, der. ve çev. F. Rosemont (Londra: Pluto Press, 1978) s. 126.

5 Desnos, Soupault, Crevel ve Peret'nin yazıları da dahil, sürrealist edebiyatta kent teması konusunda bir inceleme için: Marie-Claire Bancquart, *Le Paris des surréalistes* (Paris: Seghers, 1972).

6 Sürrealizm ve mimarlık arasındaki olası ilişkiler için hâlâ yararlı bir kaynak: *Architectural Design*, 2-3 (1978) özel sayısı; özellikle Dalibor Vesely'nin makalesi "Surrealism, Myth and Modernity", s. 87-95 ile Roger Cardinal'inki, "Soluble City: The Surrealist Perception of Paris", s. 143-149. [Son iki metnin Türkçesi bu kitapta s. 59 ve s. 157.]

7 J. F. Geist'ın *Arcades, The History of a Building Type* (Cambridge, MA: MIT Press, 1983), kendi türünün tipik bir örneği ve Aragon'un pasajları şiirsel olarak ele alışının tam bir karşıtı olarak öğretici.

8 Mekânın araçsallaştırılması konusunda: Alberto Pérez-Gómez, "Chora: The Space of Architectural Representation", *Chora I* (1994) s. 1-34.

9 Breton'un gerçeğe uygunluk iddialarının kimisi sorgulandı, örneğin Roger Cardinal tarafından; *Breton: Nadja* (Londra: Grant and Cutler, 1986) s. 69-77. Bana kalırsa, gerçekliğe tam bir bağlılığın o kadar da önemi yok çünkü Breton'un açıkladığı amacı, nesnel ve şiirsel 'hakikatler' arasındaki büyük ölçüde yapay sınırları yok etmekti. *Nadja*'nın ortalarında bir bölümün günlük biçiminde yazılmış olmasının nedeni, Breton'un gerçeğe uygunluk izlenimi uyandırma arzusudur.

10 André Breton, *Nadja*, (Paris: Gallimard, 1928, 1964), İngilizce basım: çev. Richard Howard (New York: Grove Press, 1960) s. 19. *Nadja*'dan tüm alıntılar bu çeviriden.

11 "Sadece, hayatımın böyle manasız anlarının dökümünü yapmam, o kadar. İnsan kendisine manasız gelen anları neden billurlaştırma ihtiyacı duysun ki? O bakımdan, bu oda tasvirini izninizle diğerleriyle birlikte *geçeyim* bir kalem." Breton, *Manifestoes*, s. 8. (Bu alıntının Türkçesi: "Sürrealizm Manifestosu", çev. Kaya Özsezgin, *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş*, der. Ali Artun [İstanbul: İletişim, 2010] s. 185-186)

12 Mitik mekân konusu için: Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion* (New York: Harcourt Brace Janovich, 1959); Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, cilt 2 (New Haven: Yale University Press, 1953) ve Georges Gusdorf, *Mythe et métaphysique: Introduction à la philosophie* (Paris: Flamarrion, 1953).

13 Antik simya felsefesi, 20. yüzyıl başlarında sanatçılar ve düşünürler arasında epey popülerdi. 19. yüzyıl sonlarında okültizmin canlanması sonucunda oluşan yazın, hermetik bilimler üzerine zengin kaynaklar sunuyordu (ayrıntılar için: Los Angeles County Museum of Art, *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, [New York: Abbreville Press, 1986]). Harikuladeye dair her şeye ilgi duyan sürrealistler bunların çoğunu okudular (sürrealist düşünce içinde simyanın yeri ve Breton'un *Çılgın Aşk*'ında simyaya dair temalar konusunda ilginç bir tartışma için: Daphne Becket, "Je cherche l'or du temps", yayınlanmamış makale [University of Cambridge, 1989]). Simyanın mantıksal analize alternatif ezoterik yöntemleri kadar, felsefi amaçları da sürrealist proje için güçlü bir sembolik paradigma oluşturuyordu. Breton şöyle diyordu: "Hedefleri söz konusu olduğunda, sürrealistlerle simyacıların çabaları arasındaki benzeşime dikkatinizi çekmek isterim: felsefe taşı aslında ... bizi hayal gücünü kesin olarak özgürleştirmenin aracı olan girişime götürür. Bunun yolu 'uzun süre, sonu olmayan biçimde, iyi düşünülerek duyuların dengesinin bozulması' ve dahasıdır." (*Manifestoes*, s. 175) Sürrealistlerin yeni bir şiirsel varlık biçimine ulaşmak için mantığın tahakkümünden kurtulma ve akıl ile akıldışı (ayrıca, fiziksel ile psişik; sıradan ile fantastik vb.) arasında başlangıçta var olan birliği yeniden yaratma arayışı, simyanın örnek oluşturan imgeleri içinde karşılık bulacaktı. Temel maddenin yüksek varlık haline geçmesini ve spirütüel canlanmasını sağlayacak simyaya özgü simgesel işlemler dizisi, sürrealistlerin gündelik dili şiire çevirme amacı için uygun bir metafor sağlıyordu. Breton, sürrealizmin Rimbaud'nun "sözün simyası" kavramına borçlu olduğunu (*Manifestoes*, s. 175) ve genel olarak hayatta benzer bir değişimin peşinde olduğunu teslim eder. Simya içerikli çok sayıda çağdaş eser arasında bu bağlama belki de en çok uyanı, Max Ernst'in 1923 tarihli resmi *Les Hommes n'en sauront rien* [İnsan Bundan Haberdar Olmayacak] Ernst resmini Breton'a ithaf etmişti ve resmin arkasında hermetik sayılabilecek bir metin vardı. Resim Breton'un dairesinde asılıydı (Nadja'yla bu resim üzerine orada konuşmuşlardı) ve kitapta yer almıştı (*Nadja*, s. 129, 132). Resmin temaları, *Nadja*'nın ve *Çılgın Aşk*'ın simyaya dair alegorilerini önceden canlandırır.

14 C. G. Jung, "Psychology and Alchemy", *Works of C. G. Jung*, cilt 12 (New York: Bollingen Foundation, 1953) s. 317.

15 Simyadaki androjen varlık ve onun sürrealizm ile bağlantıları için, A. Schwarz, "Alchemy, Androgyny and Visual Artists", *Leonardo* (1980) s. 57-61.

16 Breton, "ilksel androjen"i yeniden oluşturmanın, onun elle tutulur cisimlenişini her insanın kendisinde gerçekleştirmesinin esas olduğunu dile getirir (*Manifestoes*, s. 301-302). Bu metaforik arayış hem *Nadja*'nın hem *Çılgın Aşk*'ın bir temasıdır.

17 Uçurum, labirent, cehennem vb.

18 André Breton, *Nadja*, s. 64.

19 André Breton, *What Is Surrealism?*, s. 128.

20 André Breton, *Nadja*, s. 66. Breton, yeni başlangıçlar temasına yaptığı vurguyu, kitapta bu pasajın yer aldığı sayfanın karşısına Humanité kitapçısının fotoğrafını koyarak pekiştirir. Fotoğrafta, kapının üzerindeki büyük tabelada, aşağıdaki kaldırımı gösteren bir ok ve "*On signe ici*" (Buraya kaydolunur) ibaresi vardır. Bu hem (idealist bir entelektüel için özgürleşmiş bir gelecek vaadi ile) Komünist Parti'ye katılmaya gerçek bir davet, hem de Breton'un hayatını değiştirecek bir olayın tekinsiz habercisiydi. [*L'Humanité*, Fransız Komünist Partisi'nin gazetesinin adıydı – ç.n.]

21 "Kaldırımdaki başka herkesten farklı olarak, başı dik yürüyordu. Ve öylesine narin görünüyordu ki, sanki yürürken ayakları yere ancak değiyordu", André Breton, *Nadja*, s. 64. Karşısındakinin farkına vardığının belirtisi olarak yüzünde belli belirsiz bir gülümseme dolaşırdı. Akıldan çıkmayan, insanın içine işleyen bakışları ise, onun ileriyi görme gücünün işaretiydi.

22 *A.g.e.*, s. 66. Burası bugün Place Franz Liszt adını taşıyan meydandaki St. Vincent de Paul Kilisesi olmalı.

23 Simyadaki *Opus*'un ilk safhası, maddenin ilk haline (*massa confusa*) dönmesidir.

24 Breton, tarihsel ve gündelik olayların anlamlarının yere kalıcı olarak nüfuz etmesiyle, kentin duruma bağlı bir nitelik kazandığını hep vurgular: "*Losqu'il s'agit d'une ville aussi ancienne et de passé aussi riche que Paris, il me pârait impossible de tenir ces structures pour uniquement physiques. Leur intérêt est qu'elles procèdent pour une grande part de* ce qui a eu lieu *ici ou là.*" André Breton, "Pont Neuf", *La clé des champs* (Paris: Éditions du Sagittaire, 1953) s. 229-230 (metnin aslındaki vurgular).

25 Cassirer'e göre, mitik bilincin mekânında, "özgül bir mekânsal-zamansal *yere* ait olan her vasıf, bu yerdeki verili *içerik*'e hemen aktarılır; bunun aksine, içeriğin mekânsal niteliği, içinde bulunduğu yere ayırdedici bir karakter verir. Bu karşılıklı olarak birbirini belirleme sonucunda, tüm gerçeklik ve tüm olaylar incelikli bir mitik ilişkiler ağının içine girer. *Philosophy of Symbolic Forms*, cilt 2, s. 81.

26 Breton'nun İle de la Cité'ye atıfları, hayat verme ve yeniden canlandırma temaları etrafında zengin bir sembolik dokuyu canlandırır. "Pont Neuf"te onu tüm ülkenin çarpan kalbi olarak nitelendirir (s. 231). *Çılgın Aşk*'ta ise onun için Paris'in beşiği benzetmesini yapar (*L'amour fou* [Paris: Gallimard, 1937]; Mary Ann Caws tarafından İngilizce'ye *Mad Love* olarak çevrildi [Lincoln: University of Nebraska Press, 1987] s. 47. Buradaki alıntılar bu çeviriden). Ada aynı zamanda eril Saint-Jacques Kulesi'nin arketip olarak dişil karşılığı. Aralarındaki köprüden geçen çift, ikisini metaforik olarak birleştirmiş olur (s. 69-73). Aşıkların biraradalığını da yansıtan bu birleşme, bir anlamda hierogaminin [bereketi sağlamak için tanrılarla tanrıçaların birleşmesi ritüeli – ç.n.] yeniden sahnelenmesi olarak görülebilir. Mitik bilinçte yaratılış ediminin ritüel olarak tekrarlanması, geleneksel olarak ölümsüzlüğün ele geçirilmesine bağlanır. Bu, simyada felsefe taşını arayışın da hedefidir.

27 Meydanın bir tür ruhsal arınma yeri olduğu izlenimi, Breton'un bir zamanlar buranın yakınlarında, "günün her saatinde girip çıkanı olan" bir otelde kaldığını hatırlamasıyla güçlenir, *Nadja*, s. 80. Bu aynı zamanda erotik faaliyetlerin gerçekleştiği yerleri de akla getirir.

28 Giorgio de Chirico, teosofide geçerli anlayışa göre, "gizemli ve büyülü bir sembol olan" üçgenin "bakanda uyandırdığı rahatsızlık, hatta korku hissi"nden söz eder. "Metaphysical Aesthetic", M. Carrá, *Metaphysical Art* içinde (New York: Praeger, 1971) s. 71. Breton'un "Azap Yolculuğu" adını verdiği (daha çok "Kaderin Muamması" diye bilinen) de Chirico'nun üçgen resmi, *Nadja*'dan öğrendiğimize göre, Breton'un dairesinin duvarında asılıydı ve kitapta da yer almıştı (*Nadja*, s. 122, 128). Simyada üçgen, kükürtle cıvanın (erkekle kadının) tuz ile birleşmesini, yani dönüştürücü sürecin temelini simgeler.

29 Breton: "*Il me semble, aujourd'hui, difficile d'admettre que d'autres avant moi, s'aventurant sur la place Dauphine par le Ponte-Neuf, n'aient pas été saisis à la gorge à l'aspect de sa conformation triangulaire, d'ailleurs légèrement curviligne et de la fente qui la bissecte en deux espaces boisés. C'est ... la sexe de Paris qui se dessine sous ces ombrages*" (*La clé des champs*, s. 232).

30 Mircea Eliade, *The Forge and the Crucible* (Chicago: University of Chicago Press, 1978) s. 41-42. Üçgen formundaki münbit nehir ağızlarına 'delta' denmesi (Yunancada Δ harfi) aynı ilkenin bir başka göstergesi. Jacqueline Lamba'nın kucağında bebekleri Aube ile çekilmiş fotoğrafının üçgen biçiminde kesilmiş olması da aynı ilkeyi sürdürür (fotoğraf, Centre Georges Pompidou'daki *André Breton* sergisinin kataloğunda yer almıştı [Paris, 1990]).

31 Felsefe yumurtası, simyacıların çizimlerinde açıkça rahim-içine benzetilir.

32 Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, cilt 2, s. 90.

33 André Breton, *Nadja*, s. 83.

34 "Pont Neuf"te Breton buranın eskatolojik (kıyamet-bilim) ve soteriolojik (kurtuluşla ilgili bilim) boyutunu daha açıklıkla ifade eder: "*La proximité du Lieu du châtiment (le Palais de justice) –d'allieurs encadrant la toute précieuse machine d'expiation qu'est la Saint-Chapelle– fait encore mieux valoir le tabou qui s'attache à la place Dauphine et, pour toute ce qui touche à Paris, la désigne comme le lieu sacré.*" (s. 233).

35 Mağaralar, ırmaklar ve madenler geleneksel olarak Toprak Ana'nın vajinasının simgeleridir.

36 André Breton, *Nadja*, s. 85.

37 "Buranın, Nadja'yı olduğu gibi, beni de korkuttuğunu itiraf etmeliyim. 'Ne korkunç! Ağaçlarda olup biteni görüyor musun? Mavi ve rüzgâr, mavi rüzgâr [...] Ve bir ses diyordu ki; 'Öleceksiniz, öleceksiniz.' Ölmek istemiyordum ama başım öyle dönüyordu ki [...] O beni tutmasaydı, mutlaka düşerdim.' Gitmenin zamanı geldi diye düşündüm." *A.g.e.*, s. 84.

38 Nadja, meydana bakan kara pencerelerden birinin kırmızı ışıkla aydınlanacağını öngörür; rüzgâr mavidir. Bu, simyadaki *Opus*'un *cauda pavonis* ya da 'tavuskuşu kuyruğu' aşamasına denk düşer.

39 "Burada, sağ tarafta hendeğe bakan alçak bir pencere var ve o, gözlerini oradan ayıramıyor. Beklememizi kimsenin olmadığı bu pencerenin önünde sürdürmek durumundayız [...] Her şey buradan gelecek. Her şey buradan başlayacak [...] Yeraltındaki tüneli o henüz unutmadı ve muhtemelen onun çıkışlarından birinde olduğumuzu zannediyor." André Breton, *Nadja*, s. 85.

40 Şato, sürrealistlerin tekrar tekrar kullandığı bir temadır. Çoğunlukla harabe halinde, romantik dönemin Gotik şato fikrine dayanır. Ancak Breton'un düşüncesinde aynı zamanda simyada dönüşümün ürünü olan felsefe taşı ile ilişkilenir. Kristal/elmas ve şatoyu biraraya getiren çifte simge (örneğin "yıldızlı şato"), surla çevrili, elmasla kaplı Cennetteki Vahiy Kenti'ne örtülü bir göndermedir. Bu simge zaman zaman modern sanatın ve mimarlığın kurtuluş [*soteriological*] ikonografisi içinde karşımıza çıkar (örneğin, Le Corbusier'nin Villa Steinde Monzie'sinde, Le Corbusier, *Une maison – un palais* [Paris: Crès, 1928], özellikle s. 70-76.). Gerek *Nadja*'da gerek *Çılgın Aşk*'taki gezintiler böyle yapıların yakınlarında kritik noktalara ulaşır. Örneğin, ikincisinde, dolaşmaya çıkan iki kişi öyle bir noktaya gelirler ki, "Uçurumun kenarında, felsefe taşından yapılmış yıldızlı şato ortaya çıkar." André Breton, *Mad Love*, s. 97.

41 "Nadja yine durur, taş duvara yaslanır, onun ve benim gözlerimiz şimdi ışıklarla parıldamakta olan Seine'e doğru bakar: 'O el, Seine üzerindeki o el, neden suyun üzerinde yanıyor o el? Doğrusu, ateş ve su aynı [...] Her neyse, şans getirmez: ateş ve su aynı şey, ateş ve altın farklı.'" André Breton, *Nadja*, s. 85-86. Karanlık suyun üzerinde parıldayan ışık imgesi, *nigredo* aşamasının sona erdiğinin göstergesi. Bu aşama, karanlıkta karşıtlıkların çözünmesiyle yüzeyde "yıldızlı bir görüntü" belirmesi ile nitelenir. Stanislas Klossowski de Rola, *Alchemy: The Secret Art* (Londra: Thames and Hudson, 1973) s. 11.

42 André Breton, *Nadja*, s. 86.

43 Breton'un bu aşamada *Dauphin* –yunus ve aynı zamanda varis– ile özdeşleştirilmesi başarılı pasajı bize önceden sezdirir. *A.g.e.*, s. 89. Bu, hemen sonrasında onun simyadaki Kırmızı Kral'a dönüşümünün ve bir sonraki aşamaya hazır olmasının bir işareti olarak görülebilir.

44 Sürrealistler 'gece vakti bahçe' temasına sık sık başvurdular çünkü karanlık, böyle sahnelere güçlü bir harikuladelik duygusu katıyordu. Ayrıca karanlık perspektif derinliğin görülebilirliğini ve aklın koyduğu kuralları engelliyor ve böylece hayal gücünün ilkel biçimiyle sahneye hakim olmasına zemin hazırlıyordu. Aragon için "modern mitoloji"nin merkezi buydu: "Doğa güçleri arasında, kudreti her zaman teslim edilen bir tanesi, her zaman sonsuz gizemini ve insanla bağını koruyan gecenin gücüdür [...] O, metal levhadan yapılmış ve sonsuz sayıda bıçakla delinmiş koca bir canavar. Modern gecenin kanı, şarkılar söyleyen bir ışık. Gece, üzerinde dövmeler taşır, göğsünün üzerinde değişen desenler oluşturan dövmeler [...] Heyecandan titreyen bu ceset, dünyanın üzerine saçlarını dökmüşken ve özgürlüklerin kararsız hayaleti bu son yuvaya sığınırken, orada, toplumsallık duygusuyla aydınlanan sokak kenarlarında açık havaya ve tehlikeye olan delice arzusunu tüketiyor. Böylece, halka açık parklardaki en yoğun karanlığı, aşkla başkaldırının umarsız öpücüğünden ayırt etmek olanaksız." Louis Aragon, *Le paysan de Paris* (Paris: Galli-

mard, 1923), İngilizce'ye çeviren S. W. Taylor, *Paris Peasant* (Londra: Picador, 1971) s. 155.

45 Durumlar, insanın var olma sürecinde, zaman içinde evrilerek dünyamızı ve kültürümüzü oluşturan istikrarlı örüntüler ve yapılardır. Geniş bir yelpazedeki etkinliklerde, "neyin uygun olduğu"nun kültürel olarak ve derinden anlaşılmasından türerler. Kendine özgü oluşlarında, olayların ve deneyimlerin zaman içinde bıraktığı tortudan türeyen bir anlam vardır. Zamansal sürekliliklerı sayesinde, etkinliklerin ve deneyimlerin anlamlarını toplarlar ve korurlar. Sonraki olayları önceden görürlerken, deneyimin (geleneğin) hafızasını taşırlar. Böylelikle gelenek yeniden yorumlanmaya ve yaşanmaya devam eder. Durumların kendine özgü niteliklerini cisimleştirmek için en istikrarlı ve en güçlü mecra mimarlıktır. Dil, durumların temelde mekânsal oluşunu ele verir (tema, *topic* ya da *topos* aslında 'yer' anlamını taşır). Durum kavramı için: Dalibor Vesely ve Mohsen Mostafavi, *Architecture and Continuity* (Londra: Architectural Association, 1982) s. 9-12.

46 Dünyadaki kimi şeylerin derin arketipik anlamlar yüklenmesine Breton'un düşüncesinden bir başka örnek, Saint-Jacques Kulesi'nin çevresindeki şiirsel alan. *Çılgın Aşk*'ta Breton kuleyi (*tour*) ayçiçeği (*tournesol*) ile eşleştirir ve bir dizi karmaşık kelime oyunu ve şiirsel çağrışımla öyle bir sembolik alan tanımlar ki, *tour/tournesol* kozmik anlamlar yüklenir. Güneşin yeraltına inip sonra yeniden ışığa kavuşmasına atıf yapar. Simyaya dair başka örtülü anlamları da vardır. Ayçiçeği, simyadaki oluşum sürecinde kullanılan kimyasal değişimin saptayıcısı ve *prima materia*'nın amblemi "kara güneş" olarak görülür (*L'amour fou*, s. 69-70). *Tournesol* sözcüğü hem güneşi (*soleil*) hem toprağı (*sol*) içerir ve simyada aşağısı ile yukarısı arasındaki karşılıklılığı anıştırır. Nihayet, kule arketipik fallik semboldür ve Breton'la özdeşleşir. Ayçiçeği Gecesi âşıkları Rue du Faubourg Saint-Jacques'da Jacqueline'in odasına eriştiklerinde, 'Jacques' ile 'Jacqueline'nin tekinsiz ve rastlantısal birleşmesi, ilksel bileşenlerin mito-poetik olarak yeniden birleşmesini ve bütünlüğün yeniden tesis edilmesini akla getirir.

47 Örneğin, Breton akışkan davranış metaforunu kullanarak şöyle yazar: "Bu [kılcal] dokunun görevi, düşüncede dış ve iç dünyalar arasında olması gereken değiş tokuşun görünür biçimde sürekliliğini sağlamaktır. Bu da uyku ve uyanıklık halleri arasında sürekli gidip gelmeyi gerektirir. Benim yegâne amacım, bunun yapısı hakkında bir fikir vermek." André Breton, *What Is Surrealism?*, s. 71.

48 Yaya olarak dolaşmadığı zamanlarda Breton'un taksiyle gezmeyi tercih etmesi, bilinçli denetimden kaçınmak içindir. Taksi, anonim ve akıl ermez bir sürücünün elinde, istemsizce yol alır; kadere bırakılmış gibi. Yolcusunu öngörmediği yollardan, şaşırtıcı yörelerden geçirirken, taksi onu istemeden önüne çıkan bir imgeler ve deneyimler kolajına maruz bırakır. Örneğin, *Nadja*, s. 91.

49 *A.g.e.*, s. 154 (vurgular benim). Aragon da bu karşılıklılığa, bir mahaldeki cansız varlıkların insan yaşamında etkin bir rol oynadığına ve yansımalarla düşlerin üzerinde belirdiği perdeye dönüştüklerine, değinir. Örneğin, *Paris Peasant*, s. 18.

50 Maurice Merleau-Ponty'nin yazdığı gibi: "Dünyayı anlıyorum çünkü bana yakın unsurlar olduğu gibi, uzak olanlar da var. Ön plandakiler ve ufuktaki-

ler. Çünkü böylelikle bir resim oluşuyor ve benim için önem kazanıyor. Ne de olsa onun içindeyim ve o beni anlıyor." Ya da: "Birbirleriyle nedensel ilişkileri olan şeylerin veya süreçlerin bütünselliği olarak algılayıp da kendimden ayırt ettiğim dünya. Tüm *cogitationes*'imin (düşüncelerimin) daimi ufku ve sürekli kendimi ona göre konumlandırdığım boyut olan 'iç'imde, dünyayı yeniden keşfediyorum" (metnin aslındaki vurgular). *Phenomenology of Perception*, s. 408, xiii. Ayrıca, s. 131. Bu gözlemler, fenomenolojik kavram olarak "dünya-içinde-varolma"yla da yakından ilişkilidir, Martin Heidegger, *History of the Concept of Time: Prolegomena* (Bloomington: Indiana University Press, 1986), özellikle s. 135-160 ve 218-250.

51 André Breton, "Pont Neuf", s. 228-234. Buna benzer biçimde, Aragon da daha önceleri Opera Pasajı'nı sihirli bir sualtı dünyası olarak betimlerken, beklenmedik bir erotik karşılaşmayla kıyaslıyor ve oranın bir arzu tiyatrosu rolünü üstleneceğini haber veriyordu. "Derin suların süzgecinden geçmiş gibi mat yeşil, yukarı kalkmış bir eteğin altından görünüveren bir bacağın o solgun parlaklığını taşıyan ışık"tı o. Louis Aragon, *Paris Peasant*, s. 28. [Türkçesi bu kitapta s. 438.] Canlı ile cansız âlemler arasındaki mutlak karşıtlık, hayal gücüne dayanan doğrudan deneyimde karşılığı olmayan bir soyutlamadır. Aralarındaki sınır gerçek dünyada pek de o kadar kesin olarak tanımlanmamıştır.

52 Cardinal'e göre Nadja, Breton'un 1926 güzünde kısa bir ilişki yaşadığı gerçek bir kadındır (mektuplarıyla çizimlerinin de sahici olduğu düşünülür). Ancak hakiki kimliği tartışma konusudur (Roger Cardinal, *Breton: Nadja*, s. 70-71). Bana göre eleştirmenlerin olgusal ayrıntıların doğruluğunu kanıtlama çabaları yanlış. Nadja karakteri belli ki büyük ölçüde alegorik bir figür ve Breton'un kendi kişiliğinin bir yanının da yeniden canlanmış hali. Eserin önemli noktalarından bir tanesi, metaforik anlamların bizim için gerçek nesnelerde ve kişilerde saklı olduğunu göstermesidir. *Çılgın Aşk*'ta yazdığı gibi: "*Gerçek* ve *hayalî* olanı birbirine bağlayan sıkı ilişkiyi açıkca görünür kılarak öznel olanla nesnel olan arasındaki, bana giderek daha dayanaksız görünen ayırımı yok etmeyi umuyorum." (s. 53).

53 Louis Aragon, *Paris Peasant*, s. 36-37. [Türkçesi bu kitapta, "Opera Pasajı", s. 437 vd.]

54 *A.g.e.*, s. 60.

55 Sürrealist grubun üyeleri, "Manifesto on *L'age d'or*", André Breton, *What Is Surrealism?*, s. 327.

56 Louis Aragon, *Paris Peasant*, s. 61-62.

57 Sonnot 46'ya bakınız. Anlam algılanırken, somut gerçekliğin hayal gücüne karışmasının özellikle iyi örnekleri, Max Ernst'in *frottage*'larıdır. Şans eseri rastladığı sıradan nesnelerin izlerini kâğıda çıkararak oluşturduğu biçimler ve dokular, Ernst'in fikirleri için katalizör olur ve dönüp dolaşıp onlar tarafından dönüştürülür. *Histoire naturelle*'de (Paris: 1926) sonuç, mitik canavarlara benzeyen ve başka enigmatik fenomenlerden oluşan harikulade bir kozmostur, bir düşsel imgeler kataloğudur. Bu, insan olduğumuz için, anlamı metafor aracılığıyla özümsememizle bağlantılanır. Metafor ise çevremizde bulunan şeylerin arasındaki örtük

yakınlıklarla karşıtlıkları ifade ederek, şiirsel bağlantılar dünyasını yeniden kurar. Kent bağlamı hayal gücü için benzer bir sıçrama tahtası görevi görür.

58 André Breton, *Mad Love*, s. 43-51.

59 Metaforik tamamlanma ve yeniden canlanma yolculuğu, Rue du Faubourg-Saint-Jacques üzerindeki kadın-doğum hastanesinin karşısında, Jacqueline'in odasında sona erer (*a.g.e.*, s. 62). Bu yolculuk, kasıtlı bir şekilde, kraliyetin Paris'e giriş güzergâhına denk düşer: sembolizmle yüklü güzergâh Saint-Denis Kapısı'ndan, le Châtelet yoluyla katedrale varır. Bunun için: Frances A. Yates, *La joyeuse entrée de Charles IX roy de France en Paris, 1572* (Amsterdam: Theatrum Orbis Terrarum, c. 1973).

60 Yaşanan zamansallığın yapısı Maurice Merleau-Ponty tarafından irdelenir: *Phenomenology of Perception*, özellikle s. 410-433. Zamansallık anlayışının ontolojisinin temeli hâlâ Martin Heidegger'in *Being and Time* başlıklı kitabıdır, çev. J. Macquarrie ve E. Robinson (Londra: Basil Blackwell, 1962), özellikle H. 323-330 ve H. 412-428. [Türkçesi: *Varlık ve Zaman*, çev. Kaan Ökten (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006) sırasıyla s. 342-351 ve s. 436-458.]

61 Frances A. Yates, *The Art of Memory* (Londra: Ark, 1984).

62 Dansın düşünceye bağlı olmayan hareketleri, müziğin de yardımıyla, belirli amaca yönelik beden hareketlerinde alışılmış olan tutuklukları ortadan kaldırır ve beden kendiliğinden daha primitif nitelikteki bir mekâna kendini açar. Bu mekân, *a priori* bir çerçeveden bağımsızdır. Sabit boyutları değişmeyen ve zamansallığı sınırlı olan nesnel mekânın ölçüleriyle kısıtlanmamıştır. Hareket eden bedenin onu kabullenmesi ve onda 'ikamet etmesi' ile oluşur, anlamlı bir topoğrafya olarak yapılanır. Hareket birincil rol oynayarak bir durumu bedende tekrar canlandırır. Dans mekânı törenseldir çünkü dansın stilize edilmiş, belli bir koreografiye göre düzenlenmiş hareketleri kutsal anlamlar taşır. Sürrealist gezintilerin bazılarında da benzer bir maksat gizlidir. Onlar da koreografiye sahip bir olaylar dizisi olarak yapılanırlar ve törensel, kutsal bir boyuta ermeye çalışırlar. Danstaki mekânsallık için: Erwin Straus, *Phenomenological Psychology* (Londra: Basic Books, 1966).

63 Simya ve labirent gibi temaların sürrealist düşünce içinde gelenekselleşen sürekliliği, mesela Breton'un 1924 tarihli ve "Introduction to the Paucity of Reality" başlıklı makalesinde açıkça izlenir (*What Is Surrealism?*, s. 17-18). Burada Breton kendini altın arayıcısı olarak niteler: "Zamanın altınını arıyorum" ve "Theseus, sonsuza kadar kristal labirentinin içinde." İki temanın biraraya gelişinin bir başka örneği, Breton'un şiiri "Vigilance" [Teyakkuz], *Le revolver à cheveux blancs* (Paris: Éditions des cahiers libres, 1932).

64 Alberto Pérez-Gómez, "Chora: The Space of Architectural Representation"

65 *Çılgın Aşk*'ta romanın kahramanı ışıklar saçan kılavuzunun peşinden yollara düştüğünde, Montmartre kaldırımlarının adeta labirent gibi dolandığını fark eder (*Mad Love*, s. 43). *Nadja*'da bu temaya en yakın öğe, Place Dauphine'de çiftin aydınlığa çıkmadan önce konu edindikleri hayalî tüneldir (s. 85).

66 Hareketle yapılanan mekân; geleneksel bir geçit töreninde olduğu gibi. Yunanca'da *hodos*, "geçit" veya "yol" anlamını taşır.

67 *Nadja*'da Breton'un yolculuğu 1918'de, Olimpos tepesinde, yani Place du Panthéon üzerindeki Hotel des Grands Hommes'da başlar (s. 23). Böyle ulvi bir noktadan yola çıkması, kahramanın manevi bir yolculuğa çıkacağının işareti olarak görülebilir. Bu yorum, sonraki sayfalarda Nadja'nın Breton'u güneş tanrısıyla kıyaslamasıyla (yani, akıl kadar hayatla), kendi özgür ruhuyla (yani harikuladeyle, s. 111) ve dişiyle erkek ilkelerin güneş ve ayla eşitlendiği simyaya ilişkin alt metinle tutarlıdır. Yolculuk 12 Ekim 1926 gecesi Saint-Germain'de, bir şatonun yakınlarında ve fosfor renkli kristaller etrafa saçılırken sonlanır ve belli ki ilişkileri tamamına erer (s. 107-108).

68 Bir kaleydeskopa benzeyen *Paris Köylüsü*'nde bu tür meseleye uzaktan bakan, nesnel bir betimlemeyi taklit eden bir pasaj var. Aragon gece vakti bahçeyi [Buttes-Chaumont Parkı] kendine özgü nesnel ve şiirsel bir biçimde anlatmadan önce, onun topoğrafyasını geometrik düzenini vurgulayarak anlatır ve bu arada, böyle bir yaklaşımın doğrudan deneyimden ne kadar uzak olduğunu gösterir. Kendi başına bu pasaj neredeyse anlamsızdır. Ancak başta kullandığı benzetme, perspektif bakışın kuruluğunu bir nebze de olsa giderir; metaforun insan algısındaki baskın rolünü gösterir ve yüzeyin gerisinde saklı harikuladeyi hissettirir. "Yukardan bakıldığında Buttes-Chaumont Parkı sanki bir gecelik takkesi gibi görünür. Batı-doğu ekseni, Rue Priestly'nin Rue Manin'e saplandığı noktadan, Rue d'Hautpoul'ün Rue de Crimée'ye saplandığı noktaya uzanır. Kuzey-güney doğrultusundan güney-doğuya doğru, yani Rue Manin'den Rue Général-Brunot'ya doğru hafifçe şaşan Rue de Crimée, düz kenarını oluşturur. Bu formun kavisli olan öteki iki kenarından kuzeydekini Rue Manin oluşturur ve kuzey-batı yönünde dışbükeydir. Güneydekini ise Rue Botzaris oluşturur ve güney-doğu yönünde içbükeydir. Ayrıca, düz kenarın karşısında, iki kavisin kesiştiği nokta güneye ve biraz da doğuya doğru yönelerek parkı Rue Manin boyunca ve bir boynuz biçiminde güneye doğru uzatır." Louis Aragon, *Paris Peasant*, s. 151-152.

69 Bakınız Frances A. Yates, *La joyeuse entrée*. Benzer biçimde, Kuzey Avrupa'nın ortaçağ tiyatrosunda kutsal kitapta geçen hikâyeler canlandırılırken, önce kilise, sonra kentteki girift yerler ağı gerçek ve sembolik mahaller olarak kullanılırdı. Kutsal festival boyunca tüm kent Semavi Kent'e dönüşür, onun dünyevi ikametçileri kutsal tiyatronun gerçek oyuncuları olurken, kentin mimari mekânları kutsal *topoi*'u cisimleştirirdi. Bu özel festivallerde üstü örtülü ideal düzen yine ritüellerde Hıristiyan mitlerinin ideal topoğrafyası, var olan kentin topoğrafyasıyla özdeşleştirilerek ifade edilirdi.

70 Özbilinç sahibi modern insanın, semboller ve ritüeller gibi kavramsallaştırma öncesi fenomenleri benimsemesi sorunu modern dönem sanatı içinde yaygındır. Bunun doruk noktası, "seküler kutsal" kavramında olduğu gibi, özel hayatı neredeyse mahcup edici derecede anıtsallaştıran bakıştır (Le Corbusier'nin gözünde evin tapınağa eşdeğer olması gibi, sıradan gündelik etkinliklerin ya da nesnelerin neredeyse kutsallaştırılması). Arketip olma nitelikleri dolayısıyla ilksel semboller ve paradigmatik durumlar kendiliğinden öne çıkar ama modern sanattaki kimi "semboller" sahici olanla araçsal olanı birbirine karıştırır, kişiye özel ve zoraki bir nitelik taşır. Saint-Jacques Kulesi gibi karmaşık bir sürrealist sembol bu kategoriye yakınmış gibi

görünse de, Breton'un derin şiirsel bakış açısında sahici bir arketip olması onu kurtarır.

71 André Breton, *Nadja*, s. 69. Kitapta daha sonra kentte dolaşarak kendi kendini keşfetme temasını yineler ve şunu sorar: "Gerçek Nadja hiçbir yerde olmadığı kadar sokaklarda olmaktan hoşlanan, bu hep esinlenen ve esinlendiren yaratık mı? Geçerliliği olan deneyimin yegâne mekânı ona göre sokak; herhangi bir insan tarafından sorgulanmaya açık, devasa bir canavarın üzerine ortaya atılmış ya da ... kimi zaman *düşen*" (metnin aslındaki vurgu).

72 Bu kavrayış, hafızasız ve araçsal olarak tasavvur edilmiş bir mahale, içinde yaşayanın 'hayat' ve kültür (genellikle kişiye ait ıvır zıvır biçiminde) bahşetmek zorunda kaldığı, yerden bağımsız, *tabula rasa* türü mimarlığın boşluğunu ortaya serer. Kente gelince, bir dizi modernist çaba, bireyin geleneksel kentin karmaşık dünyasında vücut bulan sembolik dünyadan yalıtıldığında sahici bir kültür yaratmasının zorluğunu kanıtlar.

Sürrealizm ve Paris'in Aklın Almayacağı Biçimde Süslenmesi

RAYMOND SPITERI

> Materyalist tarih yazımı [...] yapıcı bir ilkeye dayanır. Düşünmek sadece düşüncelerin akışından ibaret değildir, aynı zamanda akışın durdurulup düşüncelere el konmasını içerir. Düşünce birdenbire gerilimlerle yüklü bir kümelenmede durduğunda, onu şiddetle sarsar [...] Bu yapı içinde [tarihsel materyalist] baskı altındaki geçmiş uğruna verilen mücadelede devrimci bir imkân görür.
>
> Walter Benjamin[1]

1933'ün Mart'ında Fransız sürrealistler "bir kentin aklın almayacağı biçimde süslenmesi olasılıkları" üzerine bir anket yürüttüler. Anket, Şubat ve Mart ayları boyunca gerçekleştirilen ve irrasyonel bilginin doğasını konu edinen bir dizi deneysel soruşturmadan biriydi. Bu soruşturmalarda katılımcılardan birtakım nesneler hakkında yorum yapmaları istenmişti: falcının kristal küresi, pembe bir kadife kumaş parçası, Giorgio de Chirico'nun bir resmi, 409 yılı

Raymond Spiteri, "Surrealism and the Irrational Embellishment of Paris", *Surrealism and Architecture*, der. Thomas Mical (New York: Routledge, 2005) s. 191-208.
© Raymond Spiteri.

–tarih rastgele seçilmişti– ve bir de kentin irrasyonel biçimde süslenmesi. Bunlar manasız birer salon oyunundan ibaret değildi; sıradan birer oyun gibi gözüktükleri halde sürrealist grup içindeki birlik ruhunu (*esprit de corps*) pekiştirmek amacıyla kolektif faaliyeti devreye sokuyorlardı. Bu tür kolektif oyunlar sürrealist topluluğun etkinlikleri arasında önemli bir yer tutuyordu: Hipnotik trans ve kolektif otomatik yazı seanslarının, sürrealizmin 1920'lerin başlarına denk gelen kuruluş yıllarında oynadığı belirleyici rolü akla getirmek yeterli olacaktır.[2] Sürrealistlerin bu deneysel soruşturmaları anlamlı bulmuş oldukları, seansları tek tek kayda geçirmekle yetinmeyip, uzun yorumlarla beraber *Le Surréalisme au service de la révolution* dergisinin Mayıs 1933 tarihli sayısında yayınlamalarından bellidir.[3]

Bu soruşturmaların yapılış biçimi oldukça basitti. Katılımcılar ilk önce bir nesne ya da konu seçer, sonra hep beraber bir soru listesi oluştururlardı. Ardından, her katılımcı sırasıyla soruları yanıtlar; önceden düşünüp tasarlamadan cevaplarını yazardı. Her sorudan sonra cevaplar gruba okunur, kısa bir özetin ardından sıradaki soruya geçilirdi.[4] Oyun, *Sürrealizm Manifestosu*'nda yer alan sürrealizm tarifini –"en saf halindeki psişik otomatizm"– akla getiriyordu ve amacı, aklın dolayımını devre dışı bırakarak cevapların formülasyonunda bilinçdışının serbest işleyişine izin vermekti.[5] Bir kentin aklın almayacağı biçimde süslenmesi üzerine yürütülen ankette katılımcılara şu soru yöneltiliyordu: "Korumalı mı, yerini mi değiştirmeli, düzeltmeli mi, dönüştürmeli mi yoksa ortadan mı kaldırmalı?" Ardından, Eyfel Kulesi ve Arc de Triomphe [Zafer Takı] gibi çok meşhurlardan Lion de Belfort ve Chappe Heykeli gibi daha az bilinenlere otuz bir tane Paris anıtı sıralanıyordu.

Paris, sürrealistlerin yazılarında ve eserlerinde uzun zamandan beri tekerrür eden bir temayı temsil ediyordu. Lou-

ıs Aragon'un *Paysan de Paris*'sinde [Paris Köylüsü, 1926] eskimekte olan bir pasajın tasvirleri ve Paris'in bir parkına yapılan gezinin anlatımları geniş yer tutuyordu. Benzer şekilde, André Breton'un otobiyografik öğeler taşıyan üçlemesinde (*Nadja* [1928], *Les Vases communicants* [Bileşik Kaplar,1932] ve *L'Amour fou* [Çılgın Aşk, 1937]) Les Halles, Tuileries Bahçeleri, Palais Royal, Porte Saint-Denis, Bonne-Nouvelle Bulvarı, Saint-Jacques Kulesi gibi pek çok yere gönderme vardı. Robert Desnos, Benjamin Péret ve Philippe Soupault'nun yazılarında da Paris belirgin bir role sahipti.[6] Açıkçası, sürrealistlerin, bilhassa sürrealist yazarların ilgi alanlarından biri mekânın poetikasıydı ve sürrealistlerin Paris'iyle Paris'in anıtsal yüzünün yollarının kesişmesini sağlayan, mekâna dair bu farkındalıktı. Bu bağlamda, "bir kentin aklın almayacağı biçimde süslenmesi olasılıkları üzerine" gerçekleştirilen bu anket, kamusal anıtların sürrealizmin ikonografisinde oynadığı rolü değerlendirme fırsatı sunar. Sürrealistler bu anıtlar karşısında, övgü ile yergi arasında gidip gelen karmaşık bir tutum sergiliyorlardı. Bir yandan, kimi anıtların kentin irrasyonel biçimde süslenmesi için sundukları yaratıcı imkânları övüyor; öte yandan, Üçüncü Cumhuriyet'in siyasi hegemonyasını güçlendirdikleri için diğer bazı anıtlara karşı eleştirel bir tutum takınıyorlardı. Doğrusu, sürrealistler anıtların yerine getirdiği ideolojik işlev hakkında keskin bir farkındalık sergiliyorlardı: estetik deneyim ile politika arasındaki ilişki, ve tikel olarak da, kamusal anıtların Fransız tarihinin bir temsilini inşa etmek için kullanılıyor olmaları. Dolayısıyla, bir kentin süslenmesi hakkında yürütülen anket, oyuncu bir yaklaşımla kentsel dekorda birtakım iyileştirmeler öngörmenin ötesine geçiyor, kentsel dokudaki kimi anıtların sembolik işlevlerini sorgulamak maksadıyla Paris'in politik topografyasına müdahale ediyordu.



M. Damé, Claude Chappe Heykeli (1893), Saint-Germain Bulvarı, Paris; 1942'de yıkıldı.

Bir kentin aklın almayacağı biçimde süslenmesi hakkındaki anketin sembolik bir sorgulama stratejisi işlevine sahip olmasını sağlayan nedir? Bu soruya cevap verebilmek için 19. yüzyılda Paris'in geçirdiği kentsel düzenlemenin tarihini kısaca gözden geçirmek gerekir. Fransız Devrimi'nden itibaren ülkenin kentsel dekorasyon tarihini araştıran Maurice Agulhon, *ancien régime*'in kralların ve azizlerin istisnai niteliklerini temel alan kısıtlı dekoratif uygulamaları ile demokratik Üçüncü Cumhuriyet'in soydan ziyade liyakata dayanan ve liberal hümanizmin iyimser, ilerlemeci ve pedagojik ideolojisini ifade eden, nispeten daha kapsayıcı dekoratif programlarını karşılaştırıyordu.[7] Pierre Nora'nın *Hafıza Mekânları* adlı derlemesinde yayınlanan "Paris'in Heykelleri" adlı makalesinde June Hargrove bu anlatımı temel alır.[8] Hargrove, kitabın ana fikriyle tutarlı bir şekilde, Paris heykellerinin geçirdiği değişiklikleri –sipariş edilmeleri, açılış törenleri ve yıkımları– *ancien régime*'den günümüze, Fransız devletinin başından geçenlerin bir göstergesi olarak yorumlayarak kamusal heykellerin Fransa'nın sembolik kimliğinin inşasında oynadıkları rolü inceler. Hargrove'a göre, anma sanatı Üçüncü Cumhuriyet (1870-1940) döneminde zirveye ulaşmıştı. Bunun birkaç sebebi vardı. İlk olarak, Üçüncü Cumhuriyet muazzam bir kentsel dönüşümden geçmiş bir Paris devraldı: Rambuteau tarafından tasarlanan ve Haussmann tarafından geliştirilen plan, kenti, geniş bulvarlardan bir halkayla kuşatmış ve böylece sayısız yeni meydan ve kamusal alan ortaya çıkmıştı.[9] Heykeller ile parçası oldukları mekânsal bağlam arasında tasarım ve ideolojik işlev bakımından bir uyum yaratmanın peşinde olan önceki rejimlerin aksine, Üçüncü Cumhuriyet geniş çaplı anıtsal bir süsleme programı üstlenmesini sağlayacak ideolojik bütünlükten yoksundu. Aslına bakılırsa, demokratik cumhuriyet, hükümet kararından ziyade, bağımsız komitelerin sivil inisiyatifi-

ne dayanan, resmiyetten uzak bir anıtsal programa gereksinim duyuyordu.[10]

Bağımsız hamiliğin etkilerinden birisi, sipariş edilen heykellerin sayısında inanılmaz bir artışı teşvik etmesi oldu. Paris adeta heykel ve anıt istilasına uğradı; bu da sık sık dillendirilen ve güçlü patolojik çağrışımları olan *statuomanie* [heykel çılgınlığı] suçlamasına yol açtı. 1880'den sonraki otuz yıl içerisinde Paris sokaklarına 230'dan fazla kamusal heykel yerleştirildi. Bu heykeller sanat, bilim ve politika alanlarında öne çıkan şahsiyetleri temsil ediyordu: altmış yedi tanesi edebiyatçılara, altmış beş tanesi bilim adamlarına, altmış altı tanesi politik figürlere ve kırk beş tanesi sanatçılara adanmıştı.[11] Anma güdüsünün amacı iki yönlüydü: Sadece Aydınlanma'ya özgü eşitlikçi tutumu değil –liyakatı soyun üzerinde tutmak– aynı zamanda demokratik bir toplumda eğitime verilen değeri de cisimleştiriyordu.

Üçüncü Cumhuriyet'in "heykel çılgınlığı" daha önceki rejimlerin anıtsal dekoratif programlarından farklılık gösteriyordu. Mutlakiyetçi devletin bütünsel politik programından ziyade, sürekli değişen, yeniden şekillenen bir çatışma ve mücadele alanını ifade ediyordu. Sivil komiteler ayrı ayrı heykeller sipariş ediyor olsa da bu, projelerin politik gerginliğin odağı haline gelmelerine engel teşkil etmiyordu. Bazı heykeller belirli politik inançları sembolize eder oldu. Mesela, Place Maubert'deki Etienne Dolet heykeli dinî hoşgörüsüzlüğün sembolü ve dolayısıyla, ruhban sınıf karşıtlığı ile "özgür düşünce"nin buluşma noktası haline geldi. 1546'da "yasaklı ve lanetli" kitaplar yazdığı için idam edilen Dolet, liberal hümanizm şehidi olarak anılıyordu. Nitekim, heykelin ibaresi de bu fikri iletiyordu: "Dinî hoşgörüsüzlüğün ve Kraliyet'in kurbanı". Montmartre'daki Sacré-Cœur Kilisesi'nin karşısına dikilen Chevalier de La Barre heykeli de benzer bir sembolizm taşıyordu: Barre, 1766 senesinde dinî bir

geçit törenine hürmette kusur ettiği için kazığa bağlanıp yakılarak öldürülmüştü. Bu anıt, Kilise ve Devlet ayrımı üzerine dönen kutuplaştırıcı politik tartışma bağlamında yapılmıştı ve Sacré-Cœur Kilisesi'nin cephesinin tam önüne dikilmesi, anıtın ruhban sınıf karşıtı sembolizmini pekiştiriyordu.[12] Bekleneceği üzere, sürrealistler, bir kentin aklın almayacağı biçimde süslenmesi üzerine yürüttükleri soruşturmada Chevalier de la Barre heykeline iltimas geçiyorlardı.

Birinci Dünya Savaşı'nda ölenlerin anılma biçimleri üzerine yazılar yazan Daniel Sherman, anıtların, özveri ve vatan gibi soyut fikirlere görsel biçim kazandırarak anma sürecinde önemli bir rol oynadıklarını öne sürüyordu. Savaş anıtlarının anlamlarının sabit olmaması, bu anıtlara birden çok değer atfedilebiliyor olması, muharip ve muharip olmayanların deneyimleri gibi farklı ve kimi zaman çatışan görüşlerin sembolik içeriklerini temsil edebilmelerini sağlıyordu. Anıt inşası ve anma süreçleri ihtilaflı anlamları ulusun kolektif hafızasında uzlaştırıyordu.[13] Burada önemli olan, bir anıtın işlevinin zaman içerisinde değişiyor olmasıdır. Bu nokta, anıtların siparişleri etrafında dönen tartışmaların zaman içerisinde –anıt şehrin ve hafızasının parçası haline geldikçe– nasıl olup da sönümlenebildiğini anlamamızı sağlar.

Bu bağlamda, Üçüncü Cumhuriyet'in heykel çılgınlığı, tarih, hafıza ve çağdaş deneyimin kesişme noktasını temsil eder, ki yeni doğan demokrasinin politik hegemonyasına görsel form kazandıran da bu kavuşmadır. Söz konusu hegemonyanın tekil değil tartışmalı olduğunu, çatışan toplumsal fraksiyonlar arasındaki ideolojik ayrılıkları –sol ile sağ, kilise yanlıları ile karşıtları, cumhuriyetçiler ile milliyetçiler arasındaki ayrılıkları– bünyesinde barındırdığını belirtmek gerekir. Bu uzlaşmazlıkları dışavuran anıtlar, farklı politik görüşlerin kendilerini sembolik düzeyde ifade etmelerine imkân tanıyarak, kırılgan politik hegemonyayı ayakta

tuttular, ona güç bahşettiler. Anıt inşası demokratik *polis*'i [şehir] kurma, tikel çıkarları ifade etme ve onları kamusal alanda içerme sürecinin bir parçasıydı.

Bütün bunlar, her politik görüşün bir heykel dikebileceği anlamına gelmiyordu. Fransız Devrimi'nin tarihsel mirası, bilhassa Terör Dönemi'ndeki aşırı tezahürleri, en ihtilaflı alanlardan biriydi. Bir yerden ötekine taşınıp duran Marat'nın heykelinin başına gelenler bu durumu ortaya koyuyordu. Robespierre'in aşırılıkçılığının anıtlaştırılması ise söz konusu bile olamazdı. Pierre-Joseph Proudhon'un (ölümü 1865) anarko-sosyalizmini veya Louis Blanqui'nin komünizmini anıtlaştırmak gibi bir niyet de yoktu.[14] İşin aslı, Paris Komünü'nden sonra radikal solun yaşadığı güç kaybı, devrimci solun kahramanlarını anıtlaştırmak için herhangi bir girişim olmaması anlamına geliyordu – yine de kimi siyasi eğilimlerin kendi eylemlerinin ve kazanımlarının propagandasını yapmak suretiyle devrimci geleneğin anısını canlı tutmaya çalıştıkları söylenebilir.

Heykel çılgınlığının tarihsel zamanı temsil etmek bakımından da önemli bir işlevi vardı. Üçüncü Cumhuriyet'in öncesinde tarihsel zaman doğrudan devleti ilgilendiren olaylarla –kralın ya da temsilcilerinin kahramanlıkları, önemli askerî zaferler veya ittifaklar, vs.– sıkı sıkıya ilişkiliydi. Oysa Üçüncü Cumhuriyet'in demokratik rejimi bu tür bütünlüğü olan bir tarihsel anlatıya sahip değildi.[15] Bu bağlamda, heykel çılgınlığı, sanat, bilim, sanayi ve politika alanlarındaki başarıların anıtlaştırılmasıyla, yeni rejime uygun bir kamusal tarih fikrinin oluşturulması yönünde bir girişim olarak görülebilir. Kamusal anıtlar Paris'in tarihsel temsillerden oluşan bir *palimpsest* olarak kurgulanmasının araçlarından biriydi; bunlara bakınca görülen, *ancien régime*'in yerini demokratik cumhuriyete bıraktığı; teknolojik gelişmelerin insanlığın refahını artırdığı; güzel sanatlar ve edebiya-

tın ise halkın esenliğine hizmet ettiğiydi. Dahası, anma sürecine görkemli bir form kazandıran heykel çılgınlığı, ulusun kolektif hafızası tarafından özümsenecek tarihsel bir ulusal kahramanlar bütününü –bir panteonu– kısa bir süre içerisinde inşa etti. Bunu yaparken, bir yandan Üçüncü Cumhuriyet'in tarihsel travmalarına merhem oldu (Fransa-Prusya Savaşı'ndaki alçaltıcı yenilgi, Paris Komünü'nün şiddetle bastırılması, General Boulanger'in darbe girişimi, Dreyfus Davası, Panama Skandalı ve Kilise ile Devletin ayrılması), bir yandan da farklılıkları demokratik *polis*'in bünyesi içinde ifade etti.[16] Kamusal anıtlar demokratik Cumhuriyet'in siyasi özlemlerine çarpıcı bir görsel form kazandırmanın vasıtalarından biriydi; ne ki, 20. yüzyılda kitle iletişim araçlarının ortaya çıkmasıyla bu rolleri gölgelenecekti.

Bu noktada, sürrealistlerin irrasyonel bilginin doğasına yönelik deneysel soruşturmalarına eğilmek istiyorum. 5 Şubat ile 12 Mart arasında gerçekleştirilen beş anketin sonuçları *Le Surréalisme au service de la révolution*'da yayınlandı. Genel anlamda bu anketler, ilk kez Salvador Dalí, Alberto Giacometti ve André Breton'un derginin Aralık 1931 sayısında yayınlanan yazılarında ifadesini bulan, sürrealistlerin sembolik nesneler yaratma ve bunları anlamlandırmaya yönelik ilgilerinin bir parçasını oluşturuyordu.[17] Fakat, M. Stone-Richards'ın belirttiği üzere, sürrealist nesnenin kodlandırılmasının altında yatan asıl saik, Aragon hadisesinin –Aragon'un, sürrealizm fikrine ihanet edip Fransız Komünist Partisi'ne katılmasının– sebep olduğu krizdir. Dolayısıyla, Stone-Richards'a göre, buradaki gerekçe "kolektif deneyimin duygulanımsal boyutunu vurgulamak" amacıyla "topluluk üyelerinin hepsinin katılacağı müşterek bir faaliyet için bir eylem planı oluşturmak"tır.[18] Buradaki kilit nokta sürrealist nesnenin, topluluğun *topluluk* olarak kimliğini olumlayan kolektif bir deneyimin parçası olmasıdır. Kolektif kimliğin bu bo-

yutu, irrasyonel bilgi üzerine yürütülen soruşturmalarda da ortadadır, ki bu soruşturmalar, bir başka kriz dönemiyle de –sürrealist hareket mensuplarının, komünistlerin hâkimiyeti altındaki Association des Artistes et Écrivains Révolutionnaire'e [Devrimci Sanatçılar ve Yazarlar Birliği] üyelikleriyle ilintili bir kriz– çakışır.

Devrimci Birlik, 1932 yılında Komünist Parti'nin denetimi altında solcu entelektüelleri biraraya getiren bir forum olarak kurulmuştu. Sürrealistlerin 1931'de kurmaya teşebbüs ettikleri, ancak Parti'nin husumeti yüzünden akim kalan benzer bir başka örgütü model alıyordu. Husumet yeni kurulan Devrimci Birlik'te de devam etti. Sürrealistler Birlik'e ancak on ay süren kulis faaliyetlerinin ve Moskova'daki bir politika değişikliğinin ardından kabul edildiler; Breton da yönetim kuruluna atandı. Aradaki buzlar erimiş gibi gözükse de, sürrealistler örgüt içinde hüsran yaşamaya devam ettiler.[19] Her ne kadar komünizmde devrimci bir ihtimal görseler de, Ekim Devrimi'nin mirası, sürrealistleri Stalin rejiminin totaliter doğasını görmekten alıkoymadı. Zaten Aragon hadisesi böyle bir eğilimi açığa vurmuştu. Yaratıcı uğraşlar yoluyla hayata geçirilen ve sürrealizmde cisimleşen özgürlük deneyimi nihayetinde Stalinizm'le bağdaşamazdı. Özgürlüğün radikal boyutuyla ilgili kaygıları, sürrealistleri Stalinizm'den uzaklaştırmakla kalmayacak, aynı zamanda 1930'ların sonlarında Troçki'yle (1950'lerde de anarşist gruplarla) yakınlaşmalarına sebep olacaktı. Bu bağlamda, Devrimci Birlik'le olan politik ilişkilerin, topluluğun ortak kimliğini ve hedeflerini bulandırma tehlikesi taşıdığı bir zamanda, irrasyonel bilgiye yönelik soruşturmalar sürrealist topluluğun kolektif amacını pekiştirmeye yarıyordu.

Ayrıca, *Le Surréalisme au service de la révolution*'da yayınlanan beş ankette belirli bir eğilim göze çarpar: Bu anketlerin yalnızca ilk iki tanesi (falcının kristal küresi ve pem-

be bir kadife kumaş parçası) bilfiil fiziksel nesnelere dair irrasyonel bilgiye dayanıyordu; üçüncüsü Giorgio de Chirico'nun bir resmini *–Bir Günün Muamması–* temel alırken dördüncü ve beşinci soruşturmalar zaman (409 yılı) ve mekân (bir kentin aklın almayacağı biçimde süslenmesi) boyutlarına yönelikti. Bir başka deyişle, belirli nesnelere özgü irrasyonel bilgiden kentsel mekânın irrasyonel biçimde süslenmesine, araştırmanın kapsamı aşamalı bir şekilde genişliyordu. Yani özel alandan kamusal alana, daha doğrusu siyasal alana doğru bir meyil vardı.[20] Dolayısıyla, bu deneysel soruşturmalar, kentin sembolik dokusunu hayal gücünü devreye sokarak yeniden düzenleyen sürrealistlerin bu yolla topluluk olarak kimliklerini olumlamayı amaçladıklarına delalet eder. Üçüncü Cumhuriyet, parlamenter demokrasinin tartışmalı hegemonyasına görkemli bir form kazandırıyordu; oysa sürrealistler, Üçüncü Cumhuriyet'in politik imge örgüsünü altüst edecek bir sembolik tartışma tarzı geliştirmeye çalışıyorlardı. Bu yıkım, hem demokratik Cumhuriyete hem de Komünist Parti'nin Stalinizm'ine alternatif oluşturacak yeni bir politik alanın kendiliğinden belirmesine imkân tanıyacaktı.

Bu noktada, sürrealizmin politikası ile Fransız devletininki arasında bir ayrım yapmakta fayda var. Claude Lefort'un 'politika' ile 'politik olan' arasında yaptığı ayrım bu farkı anlamamızı kolaylaştıracaktır.[21] Lefort'a göre, *polis*, 'politika'nın kurumsal alanına yer açmak adına, 'politik olan'ın bastırılmasıyla kurulur. Üçüncü Cumhuriyet söz konusu olduğunda bu alan, parlamenter demokrasi sistemidir. Heykel çılgınlığı Üçüncü Cumhuriyet'in politik hegemonyasını ifade ettiği ölçüde, politik çatışmaları kamusal söylemler ve ritüeller olarak sunmaya ve böylece, devrimci eylemin ihlalci 'politik' niteliğini etkisiz kılmaya çabalar. Oysa, sürrealizm, demokratik *polis*'i Üçüncü Cumhuriyet'in kuruluşu esnasın-

da bastırılan devrimci politik ihtimallere açacak yeni bir politik alan kurmanın peşindeydi.[22] Ve eğer sürrealizm bu alana müdahale edecekse, onu sembolik olarak kesintiye uğratarak ya da ihlal ederek yapacaktı – daha önce sürrealist imge kuramının ve kolaj tekniğinin geliştirilmesine eşlik etmiş stratejiler.[23] Stratejileri, alternatif ya da bastırılmış bir tarihe başvurmak değil, Üçüncü Cumhuriyet'in egemenliği sırasında politik söylem içerisinde ifade bulması engellenen bir politik olasılık ânını dile getirmekti.[24]

Anket, otuz bir anıtı değerlendirmeye alıyordu ve bunların aşağı yukarı yarısı mimari anıtlar, diğer yarısı figüratif heykellerdi. On beş heykelden sadece iki tanesinin tarihi Üçüncü Cumhuriyet'ten daha geriye gidiyordu (IV. Henri ve XIV. Louis heykelleri). *Ancien régime*'in ve Birinci İmparatorluk döneminin mirasını Notre-Dame Kilisesi, Les Invalides Binası, Zafer Takı, Vendôme Sütunu ve Adalet Sarayı gibi anıtlar temsil ediyordu, ki bunlar Üçüncü Cumhuriyet'in politik imgeleminde önemli bir yer işgal etmeye devam ediyorlardı. Mesela, 1920'den beri Meçhul Asker Mezarı'na ev sahipliği yapan Zafer Takı, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından askerî anma törenlerinin merkezi haline gelmişti; Adalet Sarayı ise Fransız hukuk sisteminin kalbiydi.

Coğrafi dağılım bakımından yoğunluk Paris'in merkezindeydi; anıtların çoğu birinci ve sekizinci bölgelerde bulunuyordu. Yirmi iki tanesi Seine Nehri'nin sağ kıyısında, dört tanesi Île de la Cité'de ve sadece iki tanesi nehrin sol kıyısında bulunuyordu. Ve yine, anıtların büyük bir çoğunluğu şehrin ortasında ya da batısındaydı. Doğrusu ilk bakışta anıt seçimi, Fransa'nın resmî tarihini abideleştirmekle kalmayan, aynı zamanda resmî devlet törenlerinde kullanılan mekânlara yönelik bir ilgiyi yansıtıyor gibidir. Solun kahramanlarını abideleştiren anıtların yok denecek kadar az olması dikkat çekiciydi: ne bir Danton ne de Marat heykeli.

Camille Desmoulins'inkinden başka hiçbir 1789 Devrimi kahramanının heykeli listeye alınmamıştı. Bastille Hapishanesi, 14 Temmuz Sütunu ya da müteakip devrimlerle alakalı anıtlar ve mekânlar araştırmaya dahil edilmemişti. Mesela, 1871'de önünde Komüncülerin kurşuna dizildikleri Père Lachaise'deki duvar –Mur des Fédérés– yoktu. Diderot, Voltaire ve Rousseau gibi Devrim öncesi Aydınlanma düşünürlerinin de adı anılmıyordu. İşin aslı, birkaç nevi şahsına münhasır anıt dışında, araştırmaya dahil edilenlerin neredeyse hepsi resmî bir Paris turunda rahatlıkla yer alabilecek türdendi.

Gerçekte, anket için seçilen anıtların bilinçli bir politik niyeti yansıttığını düşünmek zor. Anlık duygusal tepkilerin tercihleri belirlediğini düşünmek daha akla yakın geliyor: Zafer Takı ya da Adalet Sarayı söz konusu olduğunda tiksinti, veya Chevalier de la Barre ve Chappe heykeli ya da Saint-Jacques Kulesi söz konusu olduğunda hoşnutluk gibi. Bir anıtın temsil ettiği fikirlere yönelik olumsuz hisler, olumlu hislerden daha güçlü bir saik olarak ortaya çıkıyordu: Temsil ettiği şeyden nefret etmek herhangi bir anıtı listeye dahil etmek için yeterli bir sebepti; ama nefret uyandırmayan şahsiyetler anısına dikilen anıtların listeye girebilmeleri için yaratıcı bir yeniden düzenleme isteği doğuracak tuhaflıklarının olması gerekiyordu. Bu, bazı heykellerin ve anıtların – bilhassa sürrealistlerin sempatiyle yaklaşmaları beklenebilecek bazı şahsiyetlerin heykellerinin– neden dışarıda bırakıldığını kısmen açıklar.[25]

Bu bağlamda, bir kentin aklın almayacağı biçimde süslenmesi hakkındaki ankete ne gibi bir anlam verebiliriz? Ankete yedi sürrealist katılmış: André Breton, Paul Éluard, Arthur Harfaux, Maurice Henry, Benjamin Péret, Tristan Tzara ve Georges Wenstein. Éluard'ın yorumlarında belirttiği gibi, bazı yanıtlar "açıkça tiksinti ya da nefret tarafından dik-

te ediliyordu". Bu durum, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Meçhul Asker Mezarı'nın yerleştirilmesiyle birlikte, militarizmin savaşçı bir anıtı haline gelen Zafer Takı'na ne yapılacağı sorusuna verilen cevaplarda kendini gösteriyordu. Verilen dört cevap da anıtın yıkılmasını ya da yerine başka bir şey yapılmasını öneriyordu: Breton anıtı "boka batırdıktan sonra fırlatıp atmak" istiyordu; Éluard ise "yan yatırıp Fransa'nın en güzide helası haline getirmek". Merkez mahkeme ve Fransız hukuk sisteminin kalbi olan Adalet Sarayı'nı da benzer bir son bekliyordu. Bu soruya cevap veren üç katılımcı da onu ortadan kaldırmak istiyordu; Breton yerine, "uçaktan görülebilecek muhteşem bir grafiti" yapılmasından yanaydı, Éluard ve Peret ise Seine Nehri'nin ortasındaki Île de la Cité'nin merkezî konumundan faydalanarak binanın yerine bir yüzme havuzu kondurmak istiyorlardı. Jeanne d'Arc Anıtı ve Clémenceau'nun heykeli de kötü muameleden nasiplerine düşeni alacaklardı. Her ne kadar, Fransa-Prusya Savaşı'ndaki yenilginin ardından Jeanne d'Arc Fransa'nın ulusal birliğini sembolize eden bir kişilik olarak kabul edildiyse de, Dreyfus Olayı'nın ardından milliyetçi sağın yükselişe geçmesiyle beraber aşırı sağın ikonu olarak nam salmıştı. Frémiet'in yaptığı, zırha bürünmüş atlı vatanseverin yaldızlı bronzdan heykeline sürrealistlerin gösterdiği tepkiler çok çeşitliydi: Kimisi açık artırmayla satılmasını salık verirken (Harfaux), kimi atı domuzla değiştirmekten (Henry), kimi de atın Jeanne d'Arc'a çifte atmasından yanaydı. Éluard ise, Dalí'yi andıracak şekilde, "kafasının üzerine parlak bronzdan bir bok, ağzına da kocaman bir fallus heykeli" yerleştirmeyi öneriyordu. Başkan sıfatıyla Fransa'yı Birinci Dünya Savaşı'ndan zaferle çıkaran ve yakın bir zamanda ölmüş olan Clémenceau'nun bir önceki sene Champs Élysees'ye dikilen heykeli ise sürrealistlerin militarizm-karşıtlığının kurbanı olmuştu. Heykel çöpe atılabi-

lirdi (Éluard); savaş topu şeklinde kamufle edilebilirdi (Harfaux), yerine altından bir umumi tuvalet konabilirdi (Péret), olmadı, etrafına binlerce bronz koyun, bir tanc dc peynirden yapılma koyun salınabilirdi (Tzara).

Diğer anıtlar "sembolik formları" sayesinde soruşturmaya dahil olabilmişlerdi. Sürrealistler, Concorde Meydanı'na Luxor'dan getirilen kadim Mısır Dikilitaşı ya da Vendôme Sütunu gibi anıtların fallik sembolizminden faydalanmışlardı. Breton bu fallik yapılara dişi eşler uygun görmüştü: Dikilitaş'ı La Villette'deki mezbahanın girişine taşıyıp "bir kadının eldivenli kocaman eline tutturmayı", Vendôme Sütunu'nu da "çıplak bir kadının tırmandığı bir fabrika bacasına" çevirmeyi teklif ediyordu.[26] Éluard Dikilitaş'ı Sainte-Chapelle'in çan kulesinin ucuna iliştirmeyi önerirken, Tzara da onu, kendi boyunda çelikten bir tüyle taçlandırma fikrini ortaya atıyordu. Halfaux, Vendôme Sütunu'nun yerine esnek, rüzgârda sallanacak bir sütun koymaktan yanaydı. Éluard ise Paris Komünü'nün tarihinden istifade ederek, Vendôme Sütunu'nun yerle bir edildiği 1871 seremonisini yeniden sahnelemek istiyordu.

Sembolik formundan yararlanılacak bir başka anıt da Léon Gambetta'nın Fransa-Prusya Savaşı sırasında kuşatma altındaki Paris'ten balonla kaçışını abideleştiren, Auguste Bartholdi'nin yaptığı "1870'te Paris'in Savunulması"dır. Bu örnekte, anıtın yuvarlak formu ek unsurlarla süslenecek hayayı akla getiriyordu: Henry, "balonu hayalardan birini temsil edecek, fallus yatay olacak şekilde" etrafı yüksek parmaklıklarla sarılmış "devasa bir cinsel organa" çevirmeyi öneriyordu. Breton'un ilkini hafifçe bastıran "ikiz bir balon ve tüyler" ekleme teklifi ise ilişki halindeki cinsel organların görüntüsünü çağrıştırıyordu.[27]

Breton'un cevapları sıklıkla anıtların çağrışımlarından besleniyordu. Mesela, Sainte-Chapelle'in yerine aynı yük-



Auguste Bartholdi, "1870'te Paris'in Savunulması" Anıtı (1905), Porte des Ternes, Paris; 1942'de yıkıldı.

seklikte bir "gökkuşağı" kokteyli koymak istiyordu – açıkça şapelin Gotik vitraylarının çağrıştırdığı bir öneri. Ruhban sınıfı karşıtlığının ifadesi olan başka bir cevapta ise, "rahibelere cinsel konularda eğitim verecek bir okula" dönüştürülmesi öngörülen Notre-Dame Katedrali'nin kulelerinin yerine "burma cam yağdanlıklar konmasını; birinin kanla diğerinin ise spermle doldurulmasını" teklif ediyordu. Akla yağdanlığı getiren binanın cephesiydi; kan ve sperm ise şarap ve ekmeğin kullanıldığı Komünyon ayinlerini çağrıştırıyordu. Rahibelerin cinsel eğitimine gelince, kilisenin adandığı azizeyle ilişkileniyordu: Bakire Meryem.

Sembolik yükünden sıyrılmış ve kullanım amacını yitirmiş anıtlar fantastik süslemelerin nesnesi haline gelebiliyordu. Mesela Saint-Jacques Kulesi altı kişide cevap verme isteği uyandırmıştı. Péret kuleyi şehrin göbeğine yerleştirmeyi öneriyordu, burada "kombinezon giymiş güzel kadın bekçiler" nöbet tutacaktı. Henry ise onu Concorde Meydanı'na taşıyıp Dikilitaş'ın yerine koymak istiyordu. Wenstein ve Breton çevredeki evleri yıkmak taraftarıydı; Breton ayrıca bir kilometre çapında bir alana girişlerin bir asır boyunca yasaklanmasını, yasağa uymayanların da ölüm cezasına çarptırılmasını öngörüyordu. Éluard ve Tzara nispeten ılımlı değişiklikler öneriyorlardı: İlki sadece kuleyi biraz bükmekten yanaydı, Tzara ise kauçuktan yapılma bir muadiliyle değiştirmek niyetindeydi.

Kimi anıtların salt taklide dayanan, yaratıcılıktan zerre nasibini almamış realizmi ise çok yaratıcı süslemelere davetiye çıkarabiliyordu. Telgrafı önceleyen bir haberleşme cihazının mucidi anısına dikilmiş, Saint-Germain Bulvarı'ndaki Claude Chappe Heykeli'nin realizmine güzellik katmak için doğal renklere boyanması (Tzara) ve direklerinde et, salam ve sosis sergilenmesi öngörülüyordu.

Belki de en ilginç cevaplardan biri Palais-Royal'deki Ca-

mille Desmoulins heykeline ilişkin olandı. Desmoulins, Fransız Devrimi'nde etkin bir rol oynamıştı ve söz konusu heykel, Desmoulins'in 1789 Temmuz'unda Maliye Bakanı Necker'in aniden görevden alınması üzerine Palais-Royal'de yaptığı konuşmanın anısına dikilmişti. Fakat sürrealistlerin ilgisini çeken, Desmoulins'in Devrim'de oynadığı rolden çok, heykelin gerçekçiliğiyle iletmeye çalıştığı dramatik aciliyet hissi arasındaki saçma uyumsuzluktu. Doğrusu, sürrealistler heykelin saçmalığını abartmanın peşindeydiler: Éluard heykeli bilet basma makinesi olarak kullanılacağı bir metro istasyonuna koyacaktı; Henry, bir ayağını kuşüzümü reçeline sokmayı ve eline bir sardalya konservesi tutuşturmayı uygun görüyordu; Péret heykeli Opera Meydanı'na taşımak, sandalyeyi de Desmoulins'in üzerinde ayakkabılarını gıcırdatacağı külüstür bir tabureyle değiştirmek istiyordu; Tzara, heykelin yanı başına yerleştirilecek ve gerekli yatak odası mobilyalarını taşıyacak daha geniş bir kaidenin tamamlayıcı nitelikte olacağını düşünüyordu; Wenstein ise Desmoulins'in, bir elinde takma dişlerinin bulunduğu cam bardak, sabah temizliğini yaparken temsil edilmesini istiyordu. Heykelin röprodüksiyonunu görene kadar (ne yazık ki kendisi artık yok) insan bu cevaplara bir anlam veremiyor. Heykel, Desmoulins'i inanılmaz bir endişe ânında, ters çevrilmiş bir sandalyenin yanında kolları yana açılmış bir şekilde betimliyor. Her ne kadar heykel Palais-Royal'deki konuşmanın anısına dikilmiş olsa da, Desmoulins'in pozu, heyecan verici bir hitaptan ziyade, bir histeriğin kasılmalarını getiriyor akla; şüphesiz heykelde sürrealistlerin ilgisini çeken tam da bu.

Üzerinde durulması gereken son bir nokta, kentin irrasyonel süslemeleri ile tarihin temsilleri arasındaki ilişki. Sürrealizmin devrimci boyutunu teslim eden ilk eleştirmenlerden biri Walter Benjamin'di. 1929'da yazdığı "Sürrealizm:



Eugène Jean Boverie, Camille Desmoulins Heykeli (1905), Palais-Royal Bahçesi, Paris; 1942'de yıkıldı.

Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı" başlıklı makalesinde, sürrealist "dindışı aydınlanış"ın modern toplumda imgelerin dolaşımına müdahale ederek, beden ve imgenin aynı uzamı paylaşabileceği bir "imge dünyası" (*bildraum*) yaratmasını konu ediniyordu.[28] 1930'larda *Pasajlar Projesi*'nde kaydettiği ilerlemenin sonucunda Benjamin'in kavramsal çerçevesi mekânsal düzlemden zamansal düzleme, imge-mekândan şimdi-zamana (*Jetztzeit*) kaydı. Mesela, "Tarih Kavramı Üzerine"de Benjamin, devrimin ancak burjuva tarihinin tarihselciliğinden bir kopuşla ayrılarak geçmişe tümüyle sahip çıkabileceğini savunur: "Tarih bir inşa faaliyetinin nesnesidir: Yapı, homojen ve boş bir zamanda değil, 'şimdinin zamanının' doldurduğu bir zamanda yükselir."[29] Tarihselcilik, geçmişi münasip bir içerikle –mesela, muzaffer bir ilerleme anlatımı– doldurulabilecek homojen ve boş bir zaman olarak görürken, Benjamin, devrimci tarihin, zamanın akışını durduran bir tarihten ibaret olmadığının, aynı zamanda kriz ânında beliriveren bir tarih olduğunun farkındaydı. Tarihçinin görevi "tehlike ânında birden parlayıveren anıyı ele geçirmek"ti.[30]

Sürrealistlerin bir kentin aklın almayacağı biçimde süslenmesine dair birtakım olasılıklar üzerine yürüttükleri anket de benzer bir strateji, şimdinin zamanına sıçrayarak Üçüncü Cumhuriyet'in tarihselciliğinden kopma çabası olarak değerlendirilebilir mi? Sürrealistler, Benjamin'inkiyle kıyaslanabilecek sarih bir devrim kuramı geliştirmemiş olsalar da, sürrealist imge Benjamin'in "diyalektik imge"sinin prototipi işlevini görmüştür. Burada, hafıza mekânları (*lieux de mémoire*) olarak heykellerin ve anıtların hakkını vermek gerek – Üçüncü Cumhuriyet'in heykel çılgınlığında bariz bir biçimde cisimleşen bir eğilim. Bir kentin aklın almayacağı biçimde süslenmesi üzerine yürütülen anket, sembolik saygısızlık edimlerine başvurarak Üçüncü Cumhuriyet'in heykel çıl-

gınlığının kurumsallaştırması beklenen tarihsel zaman fikrini reddediyor ve Üçüncü Cumhuriyet'in tarihselciliğinde ani bir kırılma meydana getiriyordu. Aslında, sürrealizmin kamusal anıtlara karşı tutumuyla tarihsel zamana karşı tutumu arasında bir benzerlik vardı: Tarihin amacı, geçmişi bir nostalji nesnesi olarak ele geçirmek değil, geçmişi şimdide yaratmaktı. Bu faaliyetin amacı, geçmişin devrimci potansiyelini açığa çıkarmaktı: kamusal anıtı tarihsel zamandan –tekrarın, yenilgiye uğramış devrimlerin zamanından– söküp koparmak ve devrimci politik değişime imkân tanımak.

Bu noktada, sürrealistlerin içinde çalıştığı zorlu bağlamın önemini vurgulamak gerekiyor. Sürrealistlerin radikal sol gruplarla, özellikle Fransız Komünist Partisi'yle uzlaşmaya varma çabaları hep hüsranla sonuçlandı. Ve, doğrusu, sosyal demokrasi tarafından kemirilen, Hitler ve Stalin'in totaliterliği tarafından tehdit edilen devrimci gelenek radikal özgürlük deneyimine karşı gün geçtikte daha tutucu bir tavır sergiliyordu. Fakat, sürrealistler yenilginin karşısında geri çekilmeyi seçmediler; onun yerine, hareketin temel ilkelerini kararlılıkla ve tekrar ileri sürdüler: kolektif deneyim bağlamında şiirsel düşüncenin kendiliğindenliği. Bir kentin aklın almayacağı biçimde süslenmesine dair birtakım olasılıklar üzerine yürütülen anket, anıtları tarihin akışından koparıp sürrealist imgelere dönüştürmekle kalmadı; bu anıtları, sitüasyonist *détournement*'ın erken bir ifadesiyle, Üçüncü Cumhuriyet'in tarihselciliğini harabeye çevirecek devrimci bir zamanın habercisi olarak yeniden yapılandırdı. Sürrealistler hiçbir zaman 'politika'yla 'politik olan' –bir başka deyişle, toplumda politik olarak örgütlenmenin belirli kurumsal formları ile tikel bir toplumun sosyal mekânını oluşturan hareket– arasında bir köprü kuramadılar. Ama sürrealizm, her şeye rağmen, politik olanın bir tezahürünü temsil etti. Bu anlamıyla, sürrealist çaba Üçüncü Cumhuriyet'in politik hegemonyasını sor-

guladı. Anketin iki yönlü bir politik anlamı vardı: belirli anıtlarla tarihin temsilleri arasındaki ilişkiyi yeniden kurgulamayı denemekle kalmıyor, aynı zamanda diğer, daha geleneksel yaratıcı girişim türleriyle (resim, yazın gibi) Paris'in aklın almayacağı biçimde süslenmesini birbirine eklemlemek yönündeki sürrealist çabanın kapsamını genişletiyordu.

Fakat, son sözü Paul Éluard'a ve onun kentin süslenmesi soruşturması üzerine yazdığı yoruma bırakıyorum:

> Kentler boşluk korkusundan çok çekti. Kent sakinleri, agorofobiyi yenmek için, dört bir yana anıtlar ve heykeller dikti, ne ki bunları gerçek hayata, gündelik hayata dahil etmek için en ufak bir çaba harcamadı. Anıtlar [...] atıl bırakıldı ya da en berbat batıl inançlara, en kötü muamelelere maruz kaldı. Birkaç istisnayla, bunların çirkinliği, seyredenleri kasvete gark ediyor, afallatıyor, tarumar ediyor. Hemen her zaman gülünç ya da sakil bireyleri tasvir eden heykeller kaideler üzerine dikildi, böylece bu heykellerin insanlarla etkileşim olanağı ortadan kaldırılmış oldu. Kaideler üzerinde çürümeye mahkûm oldular.
>
> Hep daha iyisini isteyen bizler, gerek maddi gerekse manevi bakımdan Paris'in, nice bedenin iz bıraktığı Paris'in fizyonomisini biraz da olsa güzelleştirmeye çalıştık.
>
> Gerçekleştirilen işlemlerden ötürü sevinelim. İçlerinden bazıları [...] hiçbir surette yapay bir mütevazılığa bürünmeksizin, mimarlara ve heykeltıraşlara bu konuda şevk verebilir. Dünyanın şu küçücük şehri onlar için daimi bir şantiye olup çıkabilir.[31]

ÇEVİREN **Ayşe Boren**

Bu makalenin başka bir versiyonu Mayıs 1999'da Australian National University'nin Tarih Bölümü'ne sunulmuştur. Konuşmacı olarak beni ANU'ya davet ettiği için Christopher Forth'a

teşekkür ederim. Don LaCoss'a bu makalenin taslak metnine yaptığı yorumlar için ve Elena Filipovic'e Paris'te fotoğraf araştırması için teşekkür ederim.

Notlar

1 Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History", *Illuminations: Essays and Reflections*, der. Hanna Arendt, çev. Howard Zohn (New York: Schocken, 1969) s. 262-3.

2 Otomatizm hakkında bkz. J. Chénieux-Gendron, *Surrealism*, çev. V. Folkenflik (New York: Columbia University Press, 1990) s. 47-60; oyunların önemi hakkında bkz. E. Garrigues (der.), *Archives du surréalisme*, cilt. 5, *Les jeux surréalistes* (Paris: Gallimard, 1995); daha esprili bir anlatım için bkz. A. Brotchie, *A Book of Surrealist Games* (Boston ve Londra: Shambhala Redstone, 1995).

3 *Le Surréalisme au service de la révolution*, 6 (15 Mayıs 1933) s. 10-24.

4 Arthur Harfaux ve Maurice Henry'ye göre yöntem şöyleydi: "bir nesne –tercihen fazla tumturaklı olmayan, sade bir nesne– seçiliyordu ve masanın üzerine yerleştiriliyordu. Bu nesne çoğunlukla yeterince aşikâr şiirsel bir nitelik sergiliyordu (bir deniz süngeri, pembe kadife kumaş parçası). Beraberce bir dizi soru üzerinde karar kılınıyordu, ve bu sorular daha sonra başka nesnelerin deneyimi hakkında bilgi edinmek için kullanılıyordu. Katılımcılar her soruyu cevaplıyor, bunlar sesli olarak okunuyor ve kısaca birbirleriyle karşılaştırıldıktan sonra sıradaki soruya geçiliyordu." A. Harfaux and M. Henry, "A propos de l'expérience portant sur la connaissance irrationnelle des objets", *Le Surréalisme au service de la révolution* 6 (15 Mayıs 1933) s. 23.

5 André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, çev. Richard Seaver ve Helen R. Lane (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969) s. 26.

6 Sürrealist şiirlerde ve hikayelerde Paris imgesi üzerine bir tartışma için bkz. M.C. Bancquart, *Paris des Surréalistes* (Paris: Seghers, 1972).

7 M. Agulhon, "La 'statuomanie' et l'histoire", *Ethnologie française* içinde, cilt 8 (1978) s. 145-72.

8 June Hargrove, "Les statues de Paris", *Les Lieux de mémoire* içinde, der. P. Nora (Paris: Gallimard, 1984-92), ciltler 2:3, s. 243-82. [Türkçesi: *Hafıza Mekânları* (Ankara: Dost Kitabevi, 2006)].

9 Paris'in Haussmann'laştırılması üzerine bkz. M. Carmona, *Haussmann: His Life and Times, and the Making of Modern Paris*, çev. P. Camiller (Chicago: I. R. Dee, 2002); D. Olsen, *The City as a Work of Art: London, Paris, Vienna* (New Haven: Yale University Press, 1986).

10 June Hargrove anıt inşa sürecini tartışır: *The Statues of Paris: An Open Air Pantheon* (New York: Vendome Press, 1990). Hargrove bu kitapta, *Le Lieux de mémoire* için kaleme aldığı yazıda öne sürdüğü argümanı geliştirir.

11 Bu rakamlar J. Lanfranchi'nin araştırmasına dayanır, *Les Statues de Paris*, yayınlanmamış tez, (Paris I, 1979), alıntılayan June Hargrove, *The Statues of Paris*, s. 256.

12 Hargrove iki anıta da değinir. *The Statues of Paris* içinde, s. 140-42. Ayrıca bkz. N. McWilliam, "Monuments, Martyrdom and the Politics of Religion in the French Third Republic", *Art Bulletin*, 77/2 (Haziran 1995) s. 186-206. Breton'un "Etienne Dolet" heykeli tasviri için bkz. André Breton, *Nadja*, çev. Richard Howard (New York: Grove, 1962), s. 24.

13 D. Sherman, *The Construction of Memory in Interwar France* (Chicago: University of Chicago Press, 1999).

14 Buna mukabil ütopyacı sosyalist Charles Fourier'in anısına Clichy Bulvarı'nda bir heykel dikilmiştir. Heykel 1899 yılında kurulan Falanster tarafından sipariş edilmiştir. Bkz. June Hargrove, *The Statues of Paris*, s. 137. Fourier 1940'larda sürrealizm için çok önemli bir figür olacaktır.

15 Üçüncü Cumhuriyet döneminde tarihin inşasıyla ilgili olarak Ernst Lavisse'nin zihin açıcı tartışmasına bakınız. *Realms of Memory: The Construction of the French Past*, cilt 2, *Traditions* içinde, çev. Arthur Goldhammer, der. P. Nora ve L. Kritzman (New York: Columbia University Press, 1997) s. 151-84.

16 Gerçekten de, Üçüncü Cumhuriyet'in güçlü yanlarından biri, çoğu Cumhuriyet fikrine muhalif olan karşıt siyasi grupları kamusal alanda içerebilme becerisiydi. Hükümetteki partilerin istikrarsızlıkları çoğunlukla rejimin temel başarısını ve meşruiyetine yöneltilen itirazları etkisiz kılmaktaki becerisini gölgeler.

17 Salvador Dalí, "Objects surréalistes", *Le Surréalisme au service de la révolution*, 3 (Aralık 1931) s. 16-17. Alberto Giacometti, "Objects mobiles et muets", *a.g.e.*, s. 18-19. André Breton, "L'object fantôme", *a.g.e.*, s. 20-22.

18 M. Stone-Richards, "Failure and Community: Preliminary Questions on the Political in the Culture of Surrealism", *Surrealism, Politics and Culture* içinde, der. R. Spiteri ve D. LaCoss (Aldershot: Ashgate, 2003) s. 312. Stone-Richards'ın, sürrealist topluluğun şekillenmesinde kolektif faaliyetin oynadığı rol üzerine yürüttüğü tartışmaya çok şey borçluyum.

19 M. Polizzitti, *Revolution of the Mind: The Life of André Breton* (Londra: Bloomsbury, 1996) s. 388-9.

20 De Chirico'nun imge örgüsünün sürrealistlerin Paris algısını şekillendirdiğini belirtmekte fayda var. Bu bağlamda, *Bir Günün* Muamması'nın önemli bir yeri vardı. Bu konuda bkz. Raymond Spiteri, "Surrealism and the Political Physiognomy of the Marvellous", *Surrealism, Politics and Culture*,, der. R. Spiteri ve D. LaCoss, s. 52-72.

21 Claude Lefort, "The Question of Democracy", *Democracy and Political Theory*, çev. D. Macey (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988) s. 9-20.

22 Lefort'un çalışmasının sürrealizmin anlaşılmasına sunduğu katkılar için bkz. "Surrealism by the Night: Surrealism, Politics and Culture", *Surrealism, Politics and Culture*, s. 1-17.

23 İmge konusunda bkz. André Breton, *Manifestoes*, s. 37-38. Jacqueline Chénieux-Gendron, *Surrealism*, (New York: Columbia University Press, 1990) s. 60-70.

24 Sürrealistlerin temsillerinin cinsiyetçi karakteri sık sık eleştirilere tabi tutulmuştur. Her ne kadar irrasyonel bilgi üzerine yürütülen diğer anketlerin katılımcıları arasında kadınlar da bulunsa da, bir kentin aklın almayacağı biçimde süslenmesi üzerine yapılan anketin bütün katılımcıları erkekti. Bu da, verilen cevapların heteroseksüel eril arzuyu yansıtması sonucunu doğurdu.

25 Üçüncü Cumhuriyet içindeki ideolojik kırılmaların pek çok anıtın anlamını önceden sabitlemiş olması da seçkiyi etkileyen unsurlardan biri olabilir. Merkezî devletle Paris belediye meclisi arasındaki güç dengesi Paris'te yapılan anıtlara ve yerleştirildikleri mekânların seçimine damgasını vuruyodu. Merkezî hükümetten her zaman daha radikal bir politik tutum içinde olan yerel hükümet, defalarca devletle ters düştü ve merkezi hükümete muhalefet etmiş figürlerin anısını abideleştirme girişimlerinde bulundu. Bunlardan biri 1888'de Hôtel de Ville'in önüne, kentin özerkliğinin bir sembolü olarak dikilen Etienne Marcel anıtıydı. Bu mesele hakkında bkz. June Hargrove, *Statues of Paris*, s. 106. Bu tartışmalar Üçüncü Cumhuriyet'in tarihini anlamak bakımından ne kadar önemli olurlarsa olsunlar, çok daha radikal bir politika anlayışına sahip olan sürrealistler açısından pek bir önem taşımıyorlardı. Sürrealistlerle Üçüncü Cumhuriyet'in anlaştıkları tek nokta ruhban sınıfı karşıtlığıydı; ki bu noktada bile sürrealistlerin politik programı Kiliseyle Devletin ayrılması konusunda çok daha ilerici görüşler ihtiva ediyordu.

26 Breton'un cevabı bir açıklamayı hak ediyor: Fallik anıtlara dişi eşler uygun gören Breton, anıtlarda zaten mevcut olan bilinçdışı sembolizmi ön plana çıkarmakla kalmıyor, söz konusu anıtları, arzuyu burjuva toplumunun baskıcı sembolik yapılarından kurtaran bir imge içine yerleştiriyordu.

27 Anıtların dönüşümüyle sürrealizmin ikonografyası arasında koşutluklar vardır: mesela, Harfaux'nun "1870'te Paris'in Savunulması" anıtına verdiği cevap Giacometti'nin heykellerini anımsatıyordu. Breton'un Vendôme Sütunu'na verdiği yanıt ise de Chirico'nun fabrika bacalarına olan düşkünlüğünü akla getiriyordu.

28 Walter Benjamin, "Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia", *One Way Street and Other Writings*, çev. E. Jephcott ve K. Shorter (Londra: Verso, 1985) s. 239. [Türkçesi "Sürrealizm: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı", çev. Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim, 1993) s. 68.]

29 Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History", s. 261. [Türkçesi "Tarih Kavramı Üzerine", çev. Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy, *Son Bakışta Aşk* (İstanbul: Metis, 1993) s. 46-47.]

30 Benjamin, "Theses on the Philosophy of History", s. 255. [Türkçesi "Tarih Kavramı Üzerine", s. 41.]

31 Paul Éluard, "Remarques", *LSASDLR*, sayı 6 (15 Mayıs 1933), s. 22-23.

'Un salon au fond d'un lac' Sürrealizmin Ev Hali

KRZYSZTOF FIJALKOWSKI

Günümüzde sürrealizm üzerine yazıp çizen yorumcuların, tarihçilerin ve küratörlerin her şeyden önce hareketin kamusal yüzüne odaklanmalarında yadırganacak bir şey yok. Ne de olsa, sürrealist hareket izleyici kitlesine kitaplar ve dergiler, sergiler, kafe toplantıları ve kamusal gösteriler yoluyla seslendi; topluluk içinde radikal ve aktif tutumları benimseyerek kendini toplumsal ve kültürel bir akım olarak konumlandırdı. Öyleyse, André Breton'un sıklıkla alıntılanan "en basit sürrealist eylemi" –"elde tabancalar, sokağa çıkmak"– esasında kişinin özel alanının emniyetini terk ederek kendini kamusal dünyanın heyecanına bırakması yönünde bir çağrıdır.[1]

Kamusala yapılan bu vurgunun kaçınılmaz bir sonucu olarak sürrealizmin ev-içi mekânları –sürrealistlerin mesken

---

Krzysztof Fijalkowski, " *'Un salon au fond d'un lac'* The Domestic Spaces of Surrealism", *Surrealism and Architecture*, der. Thomas Mical (New York: Routledge, 2005) s. 11-30. © Krzysztof Fijalkowski.

"*Un salon au fond d'un lac*" [gölün dibindeki bir oturma odası] dizesi, Arthur Rimbaud'nun 1873'te yayınladığı uzun düzyazı şiiri *Une Saison en Enfer*'in [Cehennemde Bir Mevsim] dokuz bölümünden birisi olan "Délires II: Alchimie du Verbe" [Hezeyanlar II: Sözün Simyası] içinde geçer – e.n.

edindikleri, çalıştıkları ve oyun oynadıkları fiziksel mekânlar– ve dolayısıyla da, sürrealizmin mimari mekânla gündelik alışverişi içindeki yaşanmış deneyiminin temel taşlarından biri göz ardı edilmiştir. Ya da, en iyi ihtimalle, değişmez hükümler çerçevesinde, bireylerin ve olayların etrafındaki büyüleyici fakat eninde sonunda 'verili' dekor olarak algılanmıştır. Oysa, iç mekâna maddi kültür olarak yaklaşmak, bir evin görünüşünün ve içeriğinin çok daha karmaşık ve açıklayıcı dinamikler ortaya koyduğunu göstermiştir. Mesela Daniel Miller iç mekânın "pratik ve eylemlilik için yalnızca arka plan ya da düzenleme işlevi gören bir tür sembolik sistemden ziyade, hem bir eylemlilik alanı hem de bir hareketlilik alanı" olarak görülebileceğini ileri sürmüştür.[2]

Daha ilginç, sürrealizmle mimari arasındaki diyaloglarla karşılaşmalara eğilen eleştirel düşüncenin bile yaşanan ev deneyimini verimli bir başlangıç noktası olarak görmekten geri durmuş olmasıdır. İki dünya savaşı arasındaki dönemde sürrealistlerin mimarı mekânı nasıl kuramlaştırdıkları ve temsil ettikleri üzerine yakın zamanda yazılan yazılar daha ziyade sürrealizmin modernist mimarideki hâkim eğilimlere açık muhalefeti üzerinde durmuş ve hareketin hem karşı-modernist (özellikle de Art Nouveau binalar ve Postacı Cheval'in *Palais Idéal*'i gibi *art brut* yapılarda beliren) eğilimlerden yana tutumuna hem de 1930'larda mit, bilinçdışı anlam ve tekinsizi içinde barındıran mimari (ama büyük ölçüde hayalî) mekânlar için yaptığı çağrılara dikkatleri çekmiştir.[3] Sonuç olarak bu yaklaşımın, sürrealizmin mimari mekânla olan ilişkisini basitleştirilmiş, türdeş ve imgesel terimlerle tanımlamak ve onu arkadan gelenlerin tamamlayacağı bir tür taslak proje olarak sunmak gibi bir etkisi olmuştur. Burada, sürrealistlerin ev-içi hallerine (bu yazı bağlamında, istemeden de olsa 1920'ler ve 1930'larla sınırlı kalarak) yeniden odaklanmaktaki amaç, bu açıdan bakıldığın-

da sürrealizmin mimariyle olan ilişkisinin ilk bakışta gözüktüğünden daha karmaşık ve değişken olduğunu savunmak, bu mekânlarda boy gösteren belli başlı eğilimleri saptamak ve bilhassa, sürrealist 'ev' fikrini, sürrealizmin toplumsal vadinin merkezinde yer alan kamusal/özel eylem diyalektiğinin maddi bir bileşeni olarak ele almaktır.

Ancak sürrealist iç mekânların bünyesini ve görüntüsünü tartışmak, sürrealist ev fikrine gölge düşürecek birtakım sorunların da açığa çıkmasına yol açar. Herşeyden önce, eve dair düşüncelerin politikleşmiş kolektif bir hareketin öncelikler listesinde çok gerilerde kalması ve dolayısıyla hareketin katılımcılarının bu tartışmaları baştan aşağıya yersiz bulması beklenir. Şüphesiz, (iç dekorasyon bir yana) seçilmiş iç mekânlarına dair düşünülüp taşınılmış bir sürrealist 'duruş' olduğunu iddia etmek tamamıyla yanıltıcı olur ve zaten 1930'lar ve 1940'larda ortaya atılan 'sürrealist stil' gibi popüler mefhumların tam da hareketin hamilerinin, taklitçilerinin ve ticari propagandacılarının icadı olması da bu konuyu sürrealistlerin kendileri için problemli bir zemin haline getirmiştir. 'Ev'in baskıcı bir durağanlığı, boğucu bir aile ortamını ve burjuva ahlak ve politikasının mekânını akla getirmesi bakımından sürrealistlerin hor gördüğü her şeyle eşanlamlı olması da bir o kadar kayda değerdir. Sürrealist yazın ve imgelem, yılmadan, (burjuva) ev fikrini, tiksindirici, zehir saçan ve dibine kadar ideolojiye doymuş bir mekân olarak lanetler: tam da kapalı kapılar ardında Papin Kardeşlere ya da Violette Nozières'e zulmedilebilecek; Fantômas'ın çok da haklı olarak altını üstüne getirmesi gereken yer. Erken dönem ev yaşantısı sıkıcı olmaktan hayli uzak olan, sürrealizmin kurucularından Breton 1949'da şöyle yazacaktı: "yaygın evcilleştirmeye karşı bireysel direnişin hakkını verebilecek tek şey olan bozgunculuktan güç alan o nadir eserlere şahsen saygılarımı sunmalıyım."[4] Eve duyulan

bu güvensizliğin izlerine, *Un Chien andolou*'daki [Endülüs Köpeği]* dairenin Çin-işi kutusundan, çağdaş Çek sürrealist Jan Švankmajer'in *Jabberwocky* adlı animasyonundaki taşkın çocuk odası sahnesine kadar her yerde rastlanabilir.

Öte yandan, işin bir de öbür yüzü vardı: 1920'lerin ve 1930'ların sürrealistleri için yüzyıl başındaki çocukluklarının geçtiği kimi iç mekânlar aynı zamanda davetkâr, egzotik ve tekinsiz olanın yitip gitmekte olduğu sahnelerdi. Max Ernst'in *Une Semaine de bonté* [Bir İyilik Haftası] gibi kolaj romanlarındaki fanteziler bu miadını doldurmuş odalarda geçiyordu ve daha sonraları Michel Leiris çocukluk evini mucize ve cazibenin kayıp mekânı olarak anımsayacaktı.[5] Walter Benjamin, iç mekân tasarımında ve dekorasyonda 'bir hülyalı kötü zevk çağı' olarak tanımladığı 19. yüzyılın "tümüyle düşe uyarlanmış" tasarım anlayışıyla sürrealizm arasındaki açık ve örtük yakınlıklara sık sık değinirken, o zamanın "ıvır zıvır" ve egzotik nesneler toplama merakını, garip dekorasyon ve mobilya düşkünlüğünü, özel ve kamusal alanları tuhaf bir biçimde birbirine dönüştürme eğilimini de vurgular. Benjamin sürrealizmi, 19. yüzyıl burjuvazisinin yıkıntılarına anlık bir bakış olarak yorumlar: korunaklı yuvayı her zamankinden daha fazla yüceltmiş yitik bir çağın yıkıntılarıdır bunlar.[6] Ve her ne kadar evi ve evcili reddetse ve egzotik ve farklı olanın peşinde koşsa da sürrealizmin kendisi de amaçsız gezintileri içinde bir köken ve yer bulma, düzene başkaldırarak yeni yerler keşfetme, tekinsizin/barınılamazın (*unheimlich*) içinde bir tekinlik/barınak (*heimlich*) bulma arayışı olarak görülmelidir. Breton için bu evin asıl imgesi "şato"dur: böyle bir ütopik mekânın gerçek olması için duyulan özlemle sürekli anılan, başvurulan bir "hayal gücü sarayı." Burjuva hanesinin mahrem mekânının aksine, aynı amaçta birleşmiş arkadaşların biraraya gelebil-

* Luis Buñuel ve Salvador Dalí'nin 1929 tarihli kısa sessiz filmi – e.n.

diği özellikle *toplumsal* bu mekânın yüksek burçlarından sürekli olarak etrafa bakılarak manzara izlenir. Mevcut sürrealist mekânlar da kişinin *hem* ikamet edecek *hem de* çevreyi gözleyebilecek bir yer edinme arzusunu yansıtır. Örneğin Breton kendi galerisi Gradiva'yı şöyle anlatır:

> bu düş mekânı olabildiğince küçük ama oradan bakıldığında insanların kafasında şekillenmekte olan en cüretli, en büyük tasarılar hem de dışarı sarkmadan görülebilir. Gerçek yaratışa girişmek için benimsemek zorunda kaldığımız o geriye dönük bakışın da aşılabileceği bir yer olacaktır bu.[7]

Öyleyse, 1920'lerin ve 1930'ların sürrealizminin çağdaş mimarlıkta ve dekoratif sanatlardaki modernleşme tartışmalarında olumlayacak pek bir şey bulamamasına şaşmamak gerek (gerçi, ileride, modernist mimariye karşı alınan tutumun, sanılanın aksine, genel bir reddiye olmadığını göreceğiz). Paris grubunun kuruluş yılları, Avrupa ve özellikle de Fransız iç mekân tasarımında yeni stillerin popülerliğinin arttığı ve sonunda 1925'teki *Exposition des Arts Décoratifs* ile zirveye ulaştığı döneme denk geliyordu. *La Révolution surréaliste*'in [*Sürrealist Devrim*] beşinci sayısında sergi konusunda Aragon tarafından kaleme alınmış alaycı bir eleştiri yazısı bulunuyordu. Aragon sergideki fabrikaların ve hangarların ritmine uygun düşecek şekilde inşa edilmiş "duvar çöllerinden" yakınıyordu ve zarafeti ve zengin bezemeleri ile izleyenleri cezbetmeye yeltenen yeni Art Deco ruhunun aslında her şeye sağladığı fayda oranında değer biçtiğini anlatıyordu. Bu noktada Aragon, Art Deco tasarımın, 'modern' kelimesinin finansal anlamını açığa çıkardığını ileri sürüyordu: dekora yakışmadığı müddetçe bir faydası olmadığından, sanattan kurtulmak.[8] Art Deco'ya özgü işlevsel altmetin bir kez modernist mimarinin aleni mantığı halini aldıktan sonra, artık sürrealistlerin de ilerlemeci tasarım gibi mefhum-

larla, aşağılamanın dışında, bir alışverişleri olamazdı. Öyle gözüküyor ki, bilhassa Le Corbusier, Paris grubunun nezdinde asıl *bête noir*'dı ['kara koyun'; nefret nesnesi]. Hegel'e atfen mimarlığı en ilkel sanat formu olarak etiketleyen Breton için Le Corbusier, sürrealizmin öne sürdüğü şiirsel ve içsel yaratıcılık dürtüsünün rasyonalist antiteziydi. Tam da bu yüzden onun tasarladığı Swiss Pavillon'un beklenmedik, "irrasyonel biçimde dalgalı" duvarlarını Breton intikam olarak niteleyerek övüyordu.[9] Ressam André Masson ise görüşlerini daha doğrudan ifade ediyordu:

> Yaşadığım müddetçe nefret edeceğim 'endüstri çağı'nın korkunçluklarından: ölüm ışınının mucidinden, tüm insan ırkını (ya da o çokbilmiş meslektaşından sonra artık geriye ne kaldıysa onları) ev niyetine güvercin deliklerine tıkmanın hayalini kuran Bay Le Corbusier'ye kadar tüm o makinecilerin dehşetengiz savlarından her zaman nefret edeceğim.[10]

Dönemin mimarisinde ve iç mekân tasarımında Parisli sürrealistleri rahatsız eden şeylerin başında, bezemeleri ve süslemeleri –tam da Salvador Dalí gibi bir adamın en çok ilgisini çekecek unsurlar– azaltma ya da tamamen ortadan kaldırma eğilimi varmış gibi görünüyor. *L'art vivant* gibi 1920'lerin popüler Fransız dergilerinde çağdaş resim ve mimari üzerine makalelerin yanı sıra, yeni mobilya ve dekorasyon stilleri hakkında tavsiyeler bulunuyordu ve derginin 'Modern Yaşam' köşesinde okuyuculara 19. yüzyılın cicili bicili süslemelerini süpürüp atmaları salık veriliyordu:

> O dağınık, keyfi süslemeleri çöpe atmaktan çekinmeyin. Çirkinler, dekorasyon niyetine bile beş para etmezler ve sizi, modern bir yaşama yaraşır, sade ve ağırbaşlı bir dekordan alıkoyarlar.[11]



André Breton, rue Fontaine 42 numaradaki dairesinde, çalışma odasında, 1965 civarı (fotoğraf: Sabine Weiss).



André Breton'un dairesi 1980'lerde (fotoğraf: Dawn Ades).

Fakat sürrealistler tasarımdaki yeni anlayışın ayan beyan elitist tutumuna da bir o kadar şüpheyle yaklaşıyorlardı. *Exposition des Arts Décoratifs*, estetik anlayışını varlıklı ve ünlü sosyete figürleri için ev modelleri tasarlayarak pazarlıyordu ve Fransa'daki tamamlanmış modernist mimari örneklerinin büyük bir çoğunluğu sosyal projelerden ziyade lüks konutlardı. Dönemin Parisli sürrealistlerinin sosyal meselelere sahiden ne ölçüde eğildikleri tartışmalı olsa da, burada bizi ilgilendiren, yaşanan mekânı kendilerine mal ederken, onların bire bir özel alandan ziyade, özel ile kolektif arasındaki diyalektiği ele almayı amaçlamaları ve dışa kapalı/okült ile kamusal/sergilenmiş politikalar, mekânlar ve eylemler arasındaki karmaşık salınımların iki dünya savaşı arasındaki dönemde Fransız sürrealizminin en temel derdini oluşturmasıdır.

Hareketin manevi rehberi Breton'un rue Fontaine 42 numaradaki evi, hem görünümüyle hem de özel ve kamusal alan arasındaki gerilimi ifade etme biçimiyle, sürrealist ev tabirini tanımlayıcı niteliktedir. Aslında Breton bu binada bir değil iki dairede ikamet etmiştir. Simone Kahn'la evlendikten kısa bir süre sonra, 1 Ocak 1922'de, en üst kattaki bir stüdyo dairesine, 1946'da ise bir alt kattaki daha geniş bir daireye taşınmıştır. Nihayetinde, bu binada kırk yıldan uzun bir süre ikamet etmiş olması açıkça bir tür kök salma ve yer seçme hissine işaret eder. Sürrealist iç mekânın arketipi olarak, sanat eseri, nesne ve kitap koleksiyonlarıyla tıka basa dolu bu ev, nadire kabinesiyle gizli simyacı barınağı ve arşivin olağanüstü bir karışımını andırıyordu. Bu sayfaların yazarının da doğrulayabileceği gibi, ziyaretçiler üzerinde güçlü bir etki bırakıyordu ve zaman içinde evi bilenler arasında, ona dair büyülü, manyetik bir mekân miti dolaşır olmuştu. Mesela, Jean-Louis Bédouin, bu eve ilk ziyaretini şu kelimelerle anlatır: "Sanki o zamanki ergen olan ben,

ötesinde yaşanabilir hayatın başladığı bir eşikten içeri kabul edilmiştim."[12]

Daire sade bir üslupla, bir takımın parçaları olmayan ve tahminen ikinci el mobilyalarla döşenmiş görünüyordu; rahat ama basitti. Batı ülkeleri dışından gelen kumaşlar ve halılar kullanılmıştı ve duvarlar yeknesak, cansız ve nötr bir renge boyanmıştı. Elbette bu somut ayrıntıların hepsi, etraflarını saran sayısız nesne ve sanat eseri tarafından görünmez kılınmıştı. Dolayısıyla, neredeyse yarım yüzyıl içerisinde yavaş yavaş şekillenen Breton'un evinin stili, 1920'ler ve 1930'larda Fransa'da moda olan iç mekân tasarım akımlarıyla –ister Art Deco şıklığı olsun, ister cam ve çelik modernliği– pek bir benzerlik taşımıyordu. Görünümü ve seyirlik nitelikleri bakımından bu ev, daha ziyade Apollinaire'in Saint-Germain Bulvarı'ndaki üst kat dairesinden etkilenmişe benziyor ki Breton da şairin 1918'deki ölümüne değin burayı düzenli olarak ziyaret etmişti.

> Ufacık bir daireydi ama tehlikeli bir cilvesi vardı: İnsanın, Afrika ve Okyanusya putlarıyla dolu mobilyalar, tuhaf nesneler ve [Apollinaire'in] deyişiyle 'tereyağından tümsekleri' andıran eski ve sararmış kapaklarıyla kitapların istiflendiği raflar arasından kendine yol açması gerekirdi. [...] Tavanı oldukça alçaktı ve neredeyse aralıksız resimlerin asılı olduğu duvarları egzotik ve bilinmeyen diyarlara açılırdı.[13]

İki dünya savaşı arasındaki yılların Avrupa'sında, kalabalık koleksiyonları, beklenmedik nesneleri ve entelektüel bir ortam görüntüsünü biraraya getiren iç mekânlara rastlamak zor değildi –örneğin Breton rue Fontaine'e taşınmadan yalnızca birkaç ay önce Freud'un evini, ve muhtemelen çalışma odasını, ziyaret etmişti– ama yavaştan modaları geçiyordu ve artık sıradışı olarak karşılanıyorlardı. 19. yüzyılın yitip gitmekte olan iç mekânlarına özgü bu tür ev modelleri Ben-

jamin için tamamen muhafaza edici bir kabuğu temsil ediyordu. Bu tür bir kabuk-ev "sahibinin izini taşır. En uç durumda, ev bir kabuğa dönüşür. 19. yüzyıl, daha önce hiçbir yüzyılın olmadığı kadar, mesken müptelasıydı. Konut, insanı tüm ıvır zıvırıyla saran bir tür mahfaza olarak düşünülüyordu..."[14]

Breton çifti için geçerli olan bu ev tutkusunun arkadaşları ve meslektaşları tarafından illa paylaşılmadığını belirtmek gerekir. Paris Dada'sına ve ta başlarda sürrealizme katılanların pek çoğu otel odalarında çok daha düzensiz yaşamlar sürmüştü (aslına bakılırsa Breton da bir zamanlar böyle yaşamıştı) ve bir kısmı sonraki yıllarda da bu hayatı devam ettirdi. Ama rue Fontaine'deki stüdyo, ikametçisi ile onun kendi çevresinde bir koza gibi ördüğü meskeni birbirinden ayırt etmenin neredeyse olanaksızlaşacağı ölçüde sakini üzerine kapanan, şairi dış dünyadan koruyan ve projelerini besleyen gizli bir sığınağın tüm izlerini taşıyordu kuşkusuz. Mesela Julien Gracq bu evin odalarını karanlık ve nesnelerle tıka basa dolu olarak tarif ederken, onun ufak, kapalı ve gizemli yönünü vurgulayanlardan biriydi. 1947'ye gelindiğinde ise çatkapı misafirleri caydırmak için kapısının üzerine "Sadece randevu ile ziyaretçi kabul edilir; mülakat verilmez" diye bir not asılmıştı.[15] Fakat, bu oldukça kasvetli tablo Breton'un evinin gerçekliğini çarpıtıyor. Her şeyden önce, daha geniş olan ikinci stüdyo küçük sayılmazdı ve bilhassa oturma odası Paris standartlarına göre oldukça ferahtı. Hepsinden önemlisi, zamanın az sayıda fotoğrafı bu durumu yansıtsa da, duvarlardan biri, kuzeye bakan ve Clichy Bulvarı'nın üzerindeki yüksek konumundan dolayı içeriye bol bol hava ve güneş ışığı alan kocaman stüdyo pencereleriyle kaplıydı. Dolayısıyla, söz konusu ev eğer bir kabuksa bile, erişilemez ama –modernist mimarinin camla kaplı saydamlığından ya da Foucault'nun bahsettiği denetleyici bakıştan ziya-

de, görmeyi, gözükmeyi ve görünür kılmayı mümkün kılan bir dizi açımlama ve konumu akla getirecek şekilde– hem kelimenin düz anlamıyla hem de mecazen, dünyaya açılan bir kabuktur. Bu anlamda, Breton'un *Nadja*'da açıkça idealize ederek tarif ettiği "cam ev"de gerçekten ikamet ettiği düşünülebilir: açıklık lehine nüfuz edilmezlikten feragat edebilecek ve asıl amacı da ev sakininin güvenliğini sağlamak değil, kimliğini ifade etmek olan bir mekân:

> Ben, baktığımda her ziyaretçiyi görebildiğim cam evimde yaşamayı sürdüreceğim. Orada, tavandan sarkan ve duvara asılı her şey sanki bir sihir sayesinde yerli yerinde durur [...] *kim olduğum* eninde sonunda açığa çıkar.[16]

Breton'un penceresinden görmeyi tercih ettiği yer hiç de rastgele değildi. Clichy Meydanı'ndan gelip Montmartre tepesinin eteklerinden geçen kalabalık bulvarların ve Blanche Meydanı'nın berisindeki rue Fontaine, seçkin ve kibar *tout-Paris*'ye ya da Montparnasse'ın yapmacık bohem cakasına tam olarak teslim olmamış bir semtte yaşayıp yine de kafelere ve stüdyolara yakın olunabilecek bir konumdaydı (birkaç adım ötedeki Cyrano adlı kafe uzun yıllar boyunca sürrealistlerin uğrak yeri olacaktı ve bazı sürrealist sanatçıların bu civarda stüdyoları vardı). Burası kendine özgü atmosferi ve rengiyle (özellikle de ballandıra ballandıra anlatılan gece hayatının gizli zevkleriyle) özünde hâlâ bir işçi mahallesiydi. Her sene, sanki bir Apollinaire şiiri vücut bulmuşçasına, Breton'un penceresinin baktığı bulvarda sokak festivalleri gerçekleşirdi: "Clichy Bulvarı'ndaki karnaval etrafa yanmış maytap, pamuk helva, *waffle*, ayrıca asetilen ve tabii bir de kafesteki aslanların kokusu ile karışan, geniş işçi yemekhanesinin az pişmiş lahana kokusunu saçar."[17]

Öyleyse, rue Fontaine iş ile oyun, sosyal ile kişisel arasındaki ilişkiler açısından potansiyel olarak verimli bir konum

olarak görülebilir ama hepsinin ötesinde, Breton'un evi özellikle bir çalışma ortamı olarak değerlendirilmelidir. Walter Benjamin'in 19. yüzyıl iç mekânlarına dair yorumuna göre, özel alan, burjuvazinin zaman içerisinde çalışma mekânına yabancılaşmasının sonucunda ortaya çıkmıştı.[18] Breton'unki gibi sürrealist bir ev ise, yabancılaşmaya meydan bırakmayan bir çalışma mekânı olma niteliği ile bir bakıma bu sürecin akışını değiştirir. Arkadaşlar arasında 'stüdyo' ya da *atelier* tabir edilen Breton'un dairesi –Agnès de la Beaumelle'in deyişiyle, bir "şantiye alanı" ve "sürrealizmin gerçek 'fabrikası'"– her şeyden önce bir düşünme ve yazma mekânıydı; ama aynı zamanda hem ciddi hem de daha gündelik kolektif etkinliklerin gerçekleştiği bir yerdi.[19] Günlük kafe toplantılarının ardından topluluk üyeleri sıklıkla, akşamı tartışmalarla, editoryal ve planlama toplantılarıyla, oyunlarla ve deneylerle uzatmak için Breton'la beraber evine giderlerdi. Ayrıca *époque des sommeils* [uyku zamanı] trans seansları ve Şubat 1934'teki Dalí 'yargılaması' gibi kimi önemli sürrealist etkinlikler burada yer almıştı. Sonuçta, diğer bazı sürrealist evleri gibi Breton'unki de sosyal bir işlev görüyordu ancak tabii unutmamalı ki Breton bu evde tek başına oturmuyor, eşleriyle paylaşıyordu ve evin görüntü ve muhtevasının şekillenmesinde bu eşlerin hepsinin mutlaka payı olmuştu.[20]

Bu dairenin en muhteşem yanı ise, Breton'un efsanevi koleksiyon birikimine ve yerleştirmesine ev sahipliği yapıyor olmasıydı – sahibine usul usul hatıralardan ve karşılaşmalardan, yerlerden ve yolculuklardan, dostluktan ve aşktan bahseden, yaşayan bir nesneler müzesi. Postacı Cheval'in *Palais Idéal*'i nasıl taşların rastgele birbirine eklenmesi yoluyla inşa edilmişse, rue Fontaine'deki daire de, bir anlamda, bu nesnelerden meydana geliyordu. Fakat, bir müzenin veya arşivin, ya da 19. yüzyıl koleksiyonerlerinin evlerinin görünümünün aksine, bu teşhir nesnelerinin en dikkat çekici ya-

nı, nesne türleri arasındaki ayrımları ve kategorileri son derece bulanıklaştırmaları veya hiçe saymalarıydı. Fotoğraflarda sık sık tasvir edilen ve Centre Pompidou'da kısmen yeniden canlandırılmış olan ana odanın kapısının karşısındaki duvar, bu yüzleşmeler bakımından özellikle zengindir: jeolojik numuneler Giacometti'nin *Boule suspendue* [Asılı Top] adlı eserinin altında tozlanırlar; Yeni Gine ata kültüne ait ahşap bir heykel yüzünü Toyen'in bir resmine dönmüş öyle oturur; bir Tibet bronzunun yanı başında bir çene kemiği durur; nesnelerle dolu karman çorman rafların tam ortasında Elisa'nın bir fotoğrafı asılıdır.[21] Breton'un kütüphanesini diğer koleksiyonlarıyla doğrudan ilişki içerisine sokan raflar dolusu kitabın bulunduğu bitişik ve karşı duvarlar daha ender fotoğraflanmıştır. Bu gruplaşmaların kıymeti, sadece ayrı düzen ve değer sistemlerinden değil, her bir resmin, bit pazarından bulunmuş nesnenin ve ciltli kitabın komşularıyla ve sahipleriyle söyleşmesinin sonucunda ortaya çıkan bir ilişkisellikten; imgeler, nesneler ve fikirler arasındaki o karmaşık ve incelikli bağlardan kaynaklanıyordu. Öyle gözüküyor ki, Breton, koleksiyonlarını topladığı yeri, her şeyden önce onlar adına düşünmenin ve hülyalanmanın ayrıcalıklı mekânı olarak görüyordu. Örneğin, Okyanusya nesneleriyle ilgili olarak şunları yazıyordu:

> Şahsen onlara sık sık geri dönme, onlara bakarak uyanma, onları elimde tutma, onlarla konuşma, ve şimdi bulunduğum yerlerle bir ahenk oluşturabilmek için geldikleri yere kadar onlara eşlik etme ihtiyacı duyuyorum.[22]

Öyleyse Breton'un evinin önemli bir gayesi, fiziksel ve zihinsel nesneler koleksiyonunu muhafaza ederek, onun sayesinde benliği dışarıdaki daha geniş dünyanın içine yerleştirmekti. Değişimin ve rastlantının dinamiklerine açık olunca, teşhirde meydana gelen kaçınılmaz yer değişiklikleri ve ye-

niden düzenlenmeler bu koleksiyonların arşiv veya sınıflandırma sistemleri olmaktan ziyade, şiirsel karşılaşmalar olarak konumlarını pekiştiriyordu. Bir nesnenin bu koleksiyona dahil edilişi bile bu tür güçlere tabi olabiliyordu; Bedouin, Breton'un yeni edindiği bir Yeni Gine heykelini "raftan masaya, bir köşeden ötekine, onun için biçilmiş, kaçınılmaz yeri buluncaya kadar nasıl birkaç gün boyunca 'etrafta dolaştırdığını'" aktarır.[23] Her biri başka bir insanın iletisi olan, alınan ve verilen, satın alınan ve satılan kitaplar, nesneler ve sanat eserleriyle, iç mekân ile dış dünya arasında durmaksızın süren alışveriş ifadesini yalnızca ziyaretçilerde değil aynı zamanda dairenin içindeki nesnelerde buluyordu.

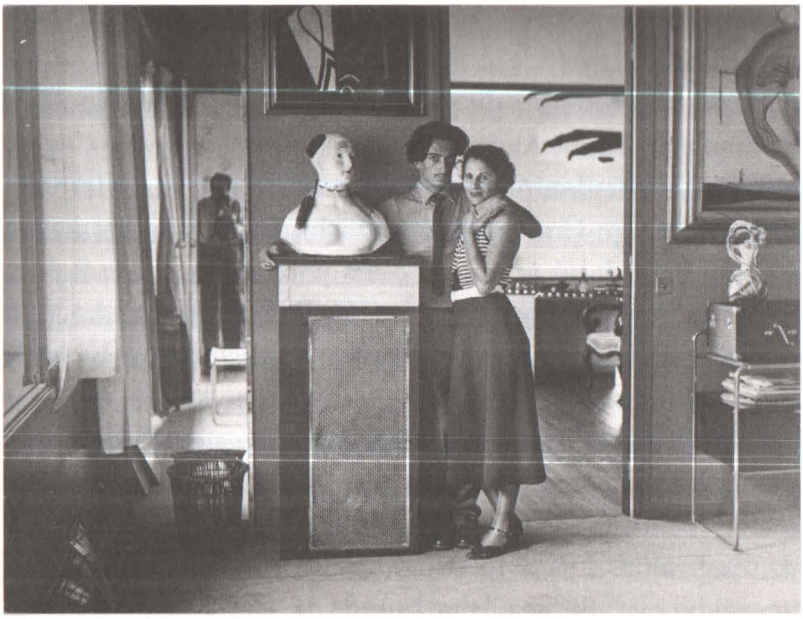
Seneler boyunca birçok başka yerde yankı bulacak rue Fontaine 42 numaradaki daire her ne kadar sürrealist iç mekâna emsal teşkil etse de, stil ve estetik bakımından sürrealist evin yegâne modeli değildir. Özellikle, çılgınca farklı kaynaklardan ve dramatik fantezilerden beslenen popüler 'sürrealist iç mekân tasarımı' imgesi, geniş kitlelerin nezdinde muhtemelen Breton'un ve müritlerinin kartal yuvasından daha ilgi çekiciydi. Bu fantezi stilin kökenleri, 1920'lerin ikinci yarısında Yves Tanguy, Marcel Duhamel, Jacques Prévert ve Georges Sadoul gibi sürrealist topluluk üyelerinin paylaştığı, Montparnasse'deki rue du Château 54 numaradaki efsanevi müşterek eve kadar sürülebilir. Evi sık sık ziyaret eden ve sonradan buraya yerleşen André Thirion bu evi ve etrafını uzun uzadıya tarif etmiştir: bahçeye gelişigüzel bir şekilde yerleştirilmiş yeşile boyalı mobilyaları, sopalarla çerçevelenmiş ham keten kumaşla kaplı ya da film posterleri yapıştırılmış duvarları, bir tarafında siyah deri kaplı döşeklerin bulunduğu alacalı muşambayla döşenmiş yerleri ve geniş plak, kitap, tuhaf nesneler ve çalıntı dükkân işaretleri (bu sonuncusu, sifon vazifesi gören bir haçla beraber, Thirion'un kitabında baskısı bulunan bir Man Ray fotoğrafın-

da da görülebilir) koleksiyonları. Kolektif sürrealist faaliyetler için bir tür alternatif üs rolü oynayan rue du Château'daki bu ev, rue Fontaine'deki evle arasındaki zıtlıklarla bilinir, özellikle de popüler kültürü içine alan eklektik beğenisi bakımından. Thirion'un anlatımı, alışılmışın epey dışında bir şekilde de olsa, bu evin sakinlerinin çağdaş iç mekân tasarımı meselelerine duyarsız olmadıklarını ortaya koyar. Mesela iki önde gelen Art Deco figürü olan Jean Lurçat'nın tasarımı göz alıcı duvar kâğıtları ve Pierre Chareau'nun tasarımı su mermeri lambalarıyla gösterişli bir şekilde döşenmiş yatak odası tasviri bunu ima eder.[24]

1930'lu yılların sonlarından itibaren sürrealist sergi yerleştirmeleri (ki olmadık doğa ve kent çağrışımlarının arasından sürrealist mobilyaların fırladığı, muğlak ev-içi mekânlar sayılabilirler) izleyicilere, iç mekânın sürrealist dönüşümünün ne kadar etkili olabileceğini kendi gözleriyle görme fırsatı verdi. Sürrealizm ve mimarlık arasındaki karşılaşmalar üzerine dönen çoğu tartışmanın çıkış noktası olan bu gösterişli ve oldukça etkili "fantezi sürrealist stil"in baş müteşebbisi tabii ki Salvador Dalí'ydi. Art Nouveau mimarlığın ve tasarımın ateşli bir taraftarı olan Dalí gösterişli bir tiyatro sahnesini andıran Port Lligat'daki evinde sürdüğü abartılı hayat tarzıyla biliniyordu. Onun dillere destan beğenilerinin, koleksiyoner Edward James'inki gibi herkesçe malum eksantrik evler kadar, moda dergileri ve sinema gibi kitle pazarının vitrin ürünleri üzerindeki etkisi de barizdir. Ne var ki, sürrealist iç mekân tasarımında görünürdeki bu eğilimin var olan sürrealist evleri pek de yansıtmadığı (tıpkı, sürrealistlerin kendi tasarladıkları sürrealist mobilyaları nadiren kullanmaları gibi) ileri sürülebilir. Dalí söz konusu olduğunda bile, Port Lligat'daki eve eklentilerin çoğunun savaştan sonraki onyıllarda yapıldığı ve resimlerindeki Barok atmosferi ve egzotik faunayı gerçek an-

lamda yansıtan ilk Paris apartman dairesine Gala'yla beraber 1937'ye kadar taşınmadıkları göz önünde bulundurulursa, söz konusu stilin ancak Dalí'nin Paris sürrealistlerinden kopuşu sırasında ve sonrasında, yani, Paris sürrealistleri Dalí'nin artık özgün manada sürrealist addedilemeyeceğini öne sürdükten sonra, olgunlaştığı düşünülebilir.[25] Dalí çiftinin Montsouris Parkı yakınlarındaki rue Gauguet 7 numaradaki evlerinin (yeni inşa edilmiş modernist bir bina) Temmuz 1932'den kalma fotoğrafları ve tasvirleri, 'fantezi' eğilimleri yansıtmaktan çok uzak minimal mobilyaları ve dekoruyla erken 1930'ların ilerici tasarım anlayışına uygun, yalın bir zarafet hissi uyandıran bir iç mekân ortaya koyar. Roger Caillois, Jules Monnerot ve Étienne Léro'nun yanı sıra, 1932-33 kışında bu evde gerçekleşen 'hizip toplantılarına' düzenli olarak katılan Henri Pastoureau "muazzam büyüklükte, Dalí'nin gözle görülebilir hiçbir etkisine rastlanmayan" modern tarzda döşenmiş bir oturma odası anımsar. Brassaï'ın bu döneme ait bir fotoğrafında Dalí ve Gala, özenle seçilmiş tek tük nesne ve resimle, sade çelik boru profil mobilyalar dışında oldukça çıplak, aydınlık ve ferah bir iç mekânda poz verirler.[26]

Anthony Vidler gibi, yakın zamanlarda sürrealizmin mimari tartışmalara yaptığı katkılar üzerine yazı yazan yorumcular, Dalí ve öteki bazı sürrealistlerin 1930'larda o gösterişli *Minotaure* dergisi için yazdıkları makalelere odaklanırken, orada buldukları fikirlerin sahici bina tasarımlarının modellerini barındıracağını umdular. Oysa, Dalí'nin 1930'ların başlarında ve ortalarında çağdaş modernizmin pek çok değerini yansıtan bir evde yaşadığı göz önünde bulundurulursa, *Minotaure*'da ve başka yerlerde yayınlanan yazıları farklı bir nitelik kazanır. Bunlar, mimari mekâna dair bilinçdışı veya irrasyonel okuma imkânlarını araştıran, ama bu okumaları ille de gerçek binalar için uygulanabilir modeller ola-



Gala ve Salvador Dalí rue Gauguet 7 numaradaki evlerinde (fotoğraf: Brassaï).

rak tasavvur etmeyen yazılardır. Aynı muğlaklık bu konudaki başka *Minotaure* makalelerinde de göze çarpar. Dalí, Art Nouveau tasarıma, özel olarak da Gaudí'nin binalarına övgüler düzdüğü "Art Nouveau Mimarlığın Müthiş ve Yenilesi Güzelliğine Dair" başlıklı makalesinde, onun "müthiş ve yüce bezemeci" mahiyetine dikkat çekiyordu. Fakat Dalí, bir yandan çoktan modası geçmiş bir stile dair popüler algıyı kırmak, öte yandan da modernist tasarım tarafından bu stilin temellük edilmesine karşı çıkmak isterken, söz konusu stilin görünümünün özünde tanımlanamaz ve kuralsız morfolojisini vurguluyordu. Ona göre " 'dik açı' ve 'altın kesit'in (bıkkınlık yüzünden) yerini kasılan-dalgalanan ifadelerin alması, uzun vadede, sadece bir önceki kadar iç karartıcı bir estetizmin doğmasına yol açar ki o da ortaya çıkan değişiklik sayesinde ancak bir anlığına sıkıntı vermemeyi başarabilir."[27] Dolayısıyla, Art Nouveau'nun "sanrılı somutlu-

ğu" geçmişten yükselen akıldışı bir dalgadır; gelecek için bir proje değil.

Başka sürrealistler de yazılarıyla bu tartışmaya katkıda bulundular; başta, Avrupa'ya taşınıp Gropius ve Le Corbusier'yle çalışmadan önce (Ville Radieuse için çizimler yapmıştı) Santiago Üniversitesi mimarlık fakültesinden mezun olan ve başarılı bir iç mimar olma yolunda ilerleyen Roberto Matta.[28] *Minotaure* dergisinin 1938 Bahar sayısında, Matta'nın, malzeme ve mekânı alışılmışın dışında bir biçimde kullanarak, erotizm ve rahim-içi kımıltıların hissedileceği bir apartman dairesi için hazırladığı *projet-maquette* yayınlanır: ikametçisini "nihai bir tiyatronun, hem işlenen konu hem oyuncu, hem sahne hem de hayatındaki fuzuli şeyler arasında sessiz sedasız yaşayıp gittiği bir tiyatronun ortasına" zorla iteceği bir ev.[29] Bir kez daha, burada da, içerisi ile dışarısı arasındaki alışveriş, meskenin asli unsurudur. Nitekim Matta da daha sonraları bu konuda şunları söyleyecektir:

> Bir ev, ritmik kasılmaları ve genişlemeleriyle, içerisi ve dışarısıyla, bir kalp işlevi görmelidir. Enerjinizi, hem evde hem de sokakta depolamalısınız. Bu *Mathématique sensible*'in [duyusal matematik] temel fikirlerinden biridir, söz konusu enerjinin politik-ekonomik anlamı.[30]

Le Corbusier'nin ofisinin eski bir çalışanı olarak Matta'nın –doğrusu söz konusu proje-maketi modernist mimarlığın ataerkil değerlerine verilmiş, dişileştirici bir cevap olarak okumak oldukça cazip geliyor– hem bu fikrin uygulanabilirliğinin hem de bir 'proje-maketin' gerçek bir binaya giden yolda kavramsal bir adım olduğunun tamamıyla farkında olduğu kabul edilmelidir. Fakat, her ne kadar resimlerinde ve yazılarında genel olarak mekâna, özel olarak da mimari mekâna, yinelenen referanslar bulunsa da, Matta'nın bunları bilfiil hayata geçirilecek inşaat projeleri olarak tasavvur

ettiği izlenimini yaratacak çok az şey vardır. Ancak şunu biliyoruz ki, Matta bir süre varlıklı bir arkadaşının oturma odasındaki kanepede yaşadıktan sonra, *Minotaure*'da projesinin yayınlanmasından önceki yaz bu evden kovulup, çulsuz bir halde, elinde bavul kendine bir pansiyon bulmak zorunda kalmıştı: kişinin idealleştirilmiş ve her şeyiyle kucaklayıcı bir mekân hayali kurmasına yol açabilecek bir burjuva evinden kovulma hadisesi.[31]

Minotaure'de mimarlık üzerine yayınlanan makalelerden bir üçüncüsü Tristan Tzara'nın 1933'te kaleme aldığı "Beğenide Belirli Bir Otomatizme Doğru"ydu. Daha önce birkaç yorumcunun da belirttiği gibi, Tzara'nın beğeniye özgü bilinçdışı güdülenimler üzerine düşünceleri (Matta'nın projesini öngörecek şekilde), bir mağarayı veya Eskimo yurtunu anımsatan yuvarlak, düzgün olmayan rahim-içi bir mimarlığı anımsatır. Tzara "ne kadar temiz, süsten ne kadar uzak görünmek isterse istesin, "modern" mimarinin hayatta kalma şansı yok. [...] Çünkü modern mimari mesken imgesinin topyekûn olumsuzlanmasıdır" diye ısrarla vurgular.[32] Şaşırtıcı olan ise, tam da bu satırları yazdığı sırada Tzara'nın, birçok açıdan bu felsefenin antitezini cisimleştiren bir mekânda yaşıyor olmasıdır. Tzara, rue Fontaine'den yokuş yukarı kısa bir yürüyüş mesafesinde, Junot Bulvarı'nın üzerindeki evin yapımı için 1925 yılında mimar Adolf Loos'la anlaşmış ve inşaat 1926'da tamamlanmıştı. İkisi Zürih'te tanışmışlardı ve ilişkileri gayet yakındı (o kadar ki, Kenneth Frampton, 1923'te Loos'un Paris'e taşınmasında Tzara'nın etkisi olduğunu iddia eder). Öyle gözüküyor ki ev ikisinin ortak çalışmasıyla tasarlanmıştı.[33] Mimarlık tarihçileri, Tzara'yı daha ziyade bir Dadacı olarak görme eğiliminde olduklarından, Loos'un külliyatında önemli bir yeri olan ev ile Dada arasında cılız bağlantılar kurmuşlardır. Oysa, Tzara ile Breton'un etrafındaki eski Dadacılar arasındaki bilinen kopuşa karşın,



Tristan Tzara'nın evinde iç mekân, 1930 civarı.

Tzara sürrealist topluluk üyeleriyle her zaman ilişki içinde olmuştur (en başta da René Crevel ile) ve 1928'de de Breton ile barışmıştır. 1929'a gelindiğinde, Tzara artık sürrealist grubun en önemli üyelerinden biridir ve 1935'e kadar (öyleyse, Paris Dada'sının ömründen daha uzun bir süre) öyle kalacaktır. Tzara tüm bu süre boyunca Junot Bulvarı'ndaki evde oturmuştur; o yüzden, modernist mimarinin bu klasik yapısında ikamet etmesi Dada'dan ziyade sürrealizm bağlamında değerlendirilmelidir.

Loos'un modernist mimarlık tarihindeki yerinin muğlak olduğu doğrudur elbette. Tzara evi de modernist bina tasarımına ilişkin sürrealist tavrın düpedüz yadsınması olarak görülemez. Genellikle, işlevselciliğin selefi olarak görülen Loos'un Le Corbusier gibi mimarların öncülü olarak konumlandırılmasının belki de en önemli sebebi soyutlama ve yalınlık taraftarı olması ve bilhassa da 1908 tarihli ünlü makalesi "Bezeme ve Suç"ta, süslemenin ortadan kaldırılması-

nın kültürel evrimin en önemli kanıtı olduğunu savunmasıdır. Ne var ki, eleştirmenler Loos'un binalarının bir yandan rasyonaliteye tabi olurken aynı anda simetrinin içinde tezat, oyun ve şaşırtmaca kullanarak rasyonalitenin kurallarını ihlal ettiğine ve böylece akıldışını cisimleştirebildiğine de değinirler. Loos'un evlerinin belirgin sadeliği "uygar yaşamın formlarını ve nesnelerin şekillerini kullanımın belirlediği" yönündeki inancından kaynaklanıyordu; ki bu da,19. yüzyıla ve Art Nouveau iç mekânlara özgü burjuva ıvır zıvırını süpürüp atmak konusundaki kararlılığının sebeplerinden biriydi[34] – işlerini sürrealistler nezdinde çekici kılması beklenmeyecek nitelikler. Fakat Loos aynı zamanda evi ser verip sır vermeyen, koruyucu bir kabuk olarak tasavvur ederdi: onun için ev, özel ile kamusal arasında denge kuran, modern çağda ikameti mümkün kılan ve ruhu koruyan bir barınaktı. Tzara 1930'da, Loos'un "toplumsal hercümercin ortasında insani bir berraklık ihtimali" yakalama kararlılığına saygılarını sunacaktı.[35] Özellikle de Tzara evinin katı simetrik ve dik açılı cephesinin gerisinde, Benedetto Gravagnuolo'nun "mekânda bir satranç oyunu" tabir ettiği, bir odalar ve beklenmedik mekânlar oyunu saklıdır. Burada özel kişi için mahrem bir alan açılır, ama rue Fontaine'deki evde olduğu gibi tek bir geniş odanın dış dünyaya açılması yoluyla değil, onun yerine, bakmayı ve açığa vurmayı içeren bir dramatik kurgu sayesinde.[36]

Her halükârda, Loos, müşterilerin kendi fikirlerini ve tarzlarını tasarladığı binalara dayatmalarını kabulleniyordu ve ilk bakışta onun iç mekânları Breton'unkinden çok daha formel ve çağdaş gözükse de, Tzara'nın evi de muazzam bir kitap koleksiyonu, belge arşivi, sanat eserleri, ve elbette Batı dışından nesneleri barındırıyordu (gerçi bazı açılardan, Tzara'nın koleksiyon oluşturma biçimi ve Batı-dışı sanata yüklediği anlam Breton'unkiyle tezat oluşturuyor-

du).[37] Tzara evinin fotoğrafları, perdeleri, parke döşemeleri, geniş nötr duvarları, masif, rustik-görünümlü ahşap mobilyaları, nispeten az sayıda resim ve Batı-dışı nesnelerin çarpıcı ama fazla kalabalık olmayan teşhiriyle ferah ve yalın iç mekânlar yansıtır; girişteki merdiven boşluğunun sadeliği bir çift Afrika oyma eseriyle dengelenmiştir.[38] Ve tıpkı rue Fontaine'deki ev gibi, Tzara'nın evi de çalışma ortamı işlevi görebiliyordu. 1929'dan itibaren pek çok sürrealist grup toplantısı (görünüşe göre, özellikle de politik tartışmalar) burada gerçekleşmişti; öyle ki Junot Bulvarı kısa sürede Paris sürrealizminin üslerinden biri haline geldi.[39] Evin labirentinin tam kalbinde, Tzara'nın çevresinde kitapları, müsveddeleri ve nesneleriyle, bir manastır âlimi gibi çalıştığı stüdyosu vardı: rue Fontaine'i andıran tek oda.[40] Modernist stile sadık kalması bakımından zamanın sürrealist evlerinden epey farklı olsa da, burada hâlâ, Breton'unki gibi bir evi tanımlayan o karşıtlıklarla, içerisi ve dışarısı, özel ve kamusal alan, görmek ve aramak arasında işleyen o diyalektikler dizisiyle bir parallelik sezilebilir.

Sürrealizmle modernist mimari arasındaki karmaşık ilişkinin en uç örneği muhtemelen Karel Teige'ninkidir. Yazar, eleştirmen, tasarımcı ve kolaj sanatçısı olan Teige 1934'teki kuruluşundan itibaren etkili Çek sürrealist topluluğun başlıca kuramcısıydı. Ama aynı zamanda –ve bazı durumlarda, aynı anda– işlevselciliğin sıkı bir savunucusu olarak iki savaş arasındaki dönemde Avrupa çağdaş mimarisi üzerine dönen tartışmalara ciddi katkılarda bulunmuştu. Görünüşte birbirini dışlayan bu iki fikir kümesini aynı anda savunulabiliyor olması, Çek sürrealist topluluğun canlı bir tartışma ortamında, güzel sanatlarla (mimarlık da dahil) uygulamalı sanatları biraraya getiren Devětsil adında bir avangard grubun içinden doğmuş olmasının ve Parisli meslektaşlarının durumundan epey farklı olarak Çek sürrealistlerin sa-

natsal, ticari ve radikal politik talepleri bağdaştırabilmiş olmalarının bir sonucudur. Fakat Teige aynı zamanda fikirlerini gerçekleştirmeye de hazırdı ve 1927-28'de, üst kattaki dairelerini kendisi ve eşi Jožka Nevařilová için ayırdığı Černá ulice 14 numaradaki neo-Rönesans stili çocukluk evini işvelselci bir tarzda "sadeleştirmesi" için mimar Jaromir Krejar'ı görevlendirdi. Ardından, 1937-1938'de, (tam da savaş öncesinde Çek sürrealistlerin en etkin olduğu sıralarda) Smichov semtindeki Šalamounky Sokağı 5 numarada Jan Gillar tarafından tasarlanmış işlevselci bir ev yaptırttı. Her iki ev de Teige'nin minimal yaşam ve sosyal konut üzerine görüşlerini yansıtacak şekilde bir yandan ortak yaşam alanları; öte yandan, ebeveyn yatak odası gibi bir burjuva kurumuna karşı Teige ve Nevařilová için ayrı stüdyolar barındırıyordu. Bu ikinci eve ait, Teige'nin 1951'deki ölümünden sonra çekilmiş az sayıda fotoğrafta fantezi eğiliminden veya biriktirme (kitaplar hariç) alışkanlığından hiçbir iz taşımayan, mütevazı, boş ve ciddi iç mekânlar gözükür. O dönemden anlatılar, Teige'nin sanat eserlerini bile, yeri geldiğinde çıkarmak üzere dolaplarda sakladığını nakleder.[41]

Öyleyse, Dalí, Tzara ve Teige'ye ait evlerin, sürrealizmin modernist mimari ve iç mekân tasarımına karşı görünüşte iflah olmaz muhalefetinin en azından ilk bakışta gözüktüğünden çok daha karmaşık olduğunu gösterdiği söylenebilir. Bu örnekler, rue Fontaine'in kuralcılığıyla kıyaslandığında ne kadar istisnai olurlarsa olsunlar, hayal edilmiş mekânlar ile mevcut mekânlar arasındaki uyumsuzluğu (sanki ilki ikincinin 'mimari bilinçdışı'ymış gibi) ve beğenilerindeki çeşitliliği temsil ederler ve böylece sürrealist hareketin ev-içi mekân deneyiminin ortak bir 'stile' dayandığı görüşünü sarsarlar. Son bir çift örnek, sürrealistlerin gündelik yaşamlarını geçirdikleri mekânların çeşitliliğini



Paul Nougé, *Le lecteur* [Okur], 1929-30.

sergilemeye yetecektir. Bu çeşitlilik, hareketin bir yandan ortak bir politik tutum alırken öte yandan stil bakımından çok farklı işler ortaya koymuş olmasını da andırır. İyi tanınan en azından bir kişilik, René Magritte, Ampir stili mobilyalarının ve itinayla tozu alınmış bibloların arasında bir tek resimlerinin kırmayı başardığı, George Melly'nin deyişiyle, "esinlenmiş bayağılık" atmosferinin hüküm sürdüğü –ki bu atmosfer, olağanüstü vahiylerin hep en ruhsuz ortamlarda zuhur ettiği René Magritte resimlerinde de mevcuttur– bir evde yaşamaktan ve dört başı mamur bir burjuva hayat tarzını benimsemiş gibi gözükmekten hoşnuttur

sanki.[42] Magritte'in eski dostu, ortak işler yaptığı Paul Nougé (1929-30'dan başlayarak ürettiği ama ölümünden sonra yayınlanan) metinler ve fotoğraflardan oluşan bir ciltte, *Subversion des Images*,[43] orta sınıf evin niteliksiz vasatlığı içinden yükselen tekinsiz patlamaları belgelemiştir. Marcel Mariën'e göre Magritte'in üzerinde önemli bir etki yaratan bu imgelerde Magritte ve arkadaşları bir ayna oyununa yakalanmış halde, boş bir şömine rafına bakakalmış ya da misafir odasındaki bir çift eldivenin tehdidini hisseden şaşkın misafirler olarak poz verirler. Kitaptaki son resimde, *Le lecteur* [Okur], dağınık döküntülerle ıvır zıvır arasında, kafa dinlemek maksadıyla tavan arasına çekilmiş genç bir adam gözükür. Bu karışıklık, sanki bilinçdışının kargaşasını, alt kattaki toplumsal dünyanın düzeninden uzak kişisel zihni temsil etmektedir. Kaos ve düzen, içerisi ve dışarısı, mahrem ve toplumsal arasında sürrealizm kendisine tedirgin bir mesken bulur.

ÇEVİREN **Ayşe Boren**

Notlar

1 Bu gerilimle ilgili olarak bakınız: Susan Suleiman, "Between the Street and the Salon: The Dilemma of Surrealist Politics in the 1930s", *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*, der. Lucien Taylor (Londra: Routledge, 1994) s. 143-158. Suleiman, sürrealizmin istemeden de olsa zaman içinde sokak politikası yapmayı bırakıp salonlarda sosyalleşmeye başladığını öne sürüyor. Fakat, göreceğimiz üzere, sürrealistler rahat odalardansa karmaşık odaları tercih ediyorlardı –Rimbaud'nun deyişiyle "gölün dibinde bir oturma odası"ydı aradıkları– ve aşağıda yazılanlar Suleiman'ın görüşünün reddiyesine giriş mahiyetinde olabilir.

2 Daniel Miller, "Behind Closed Doors", *Home Possessions: Material Culture Behind Closed Doors*, der. Daniel Miller (Oxford: Berg, 2001) s. 1-19 (s. 12).

3 Mimarlık üzerine kaleme alınmış sürrealist metinlere eğilen ama, göreceğimiz üzere, bu metinlerin yazıldıkları ev-içi mekânları dikkate almayan bu yaklaşıma örnek olarak bakınız Anthony Vidler, "Homes for Cyborgs", *The Architectural Uncanny* içinde (Cambridge, MA.: MIT Press, 1992) s. 147-64. Paradoksal olarak, bu makale alt başlığı tam da *The Suppression of Domesticity in*

Modern Art and Architecture [Modern Sanatta ve Mimarlıkta Evcilliğin Bastırılması]olan bir derlemede yeniden basıldı. *Not At Home*, der. Christopher Reed (Londra: Thames and Hudson, 1996).

4 André Breton, "Le Mécanicien", *La Clé des champs* (Paris: Pauvert, 1979) s. 220. Evcil (*domestique*) sıfatının Fransızca'da da uysallık ve itaatkârlık gibi güçlü içerimleri var.

5 Michel Leiris, *Biffures* (Paris: NFR/Gallimard, 1988). Örnek olarak şu bölümlere bkz. "...Reusement", "Habillé-en-cour" ve "Perséphone".

6 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, çev. Howard Elian ve Kevin McLaughlin (Cambridge, MA. ve Londra: Harvard University Press, 1999) s. 213, 220-21, 898.

7 André Breton, "Gradiva", *La Clé des champs*, s. 26. Şatoya göndermeler için bkz. "Limites non-frontières du surréalisme", *La Clé des champs*, s. 13-24 (s. 20-23) ve André Breton, "Il y aura une fois", *Clair de terre* (Paris: NRF/Gallimard, 1966) s. 99-100; sayfa 99'da Huysman'ın saray fikrine de gönderme yapılıyor.

8 Louis Aragon, "Au bout du quai, les Arts Décoratifs", *La Révolution surréaliste*, 5 (Ekim 1923) s. 26-27.

9 André Breton, "Situation surréaliste de l'objet", *Position politique du surréalisme* (Paris: Pauvert, 1971) s. 22-30 (s. 24-25).

10 André Masson, D.H. Kahnweiler'e mektup, 1 Ocak1935, *Les Années surréalistes: Correspondance 1916-1942* (Paris: La Manufacture, 1990).

11 G. Rémon, "L'Habitation d'aujourd'hui: Avant-propos", *L'Art Vivant*, 1 (1925) s. 11-13 (s. 13).

12 Jean-Louis Bédouin, "La Constellation André Breton", *L'Œuf sauvage*, (1992) s. 21. Görünümü ve muhtevası Breton'un ölümünden sonra eşi Elisa tarafından 35 sene boyunca olduğu gibi korunan bu ikinci atölye, bu makale kaleme alındığı sırada daha yeni boşaltılıyordu. Breton'un koleksiyonunun satışa çıkması büyük çapta bir itiraza sebep olduysa da, sonuçta ortaya çıkan katalog *André Breton: 42 rue Fontaine* (Paris: Camels Cohen, 2003), 8 cilt ve 1 DVD, binaya ait en kapsamlı belge arşivini sunuyor.

13 André Breton, "Ombre non par serpent mais d'arbre", *Perspective cavalière* (Paris: NRF/ Gallimard, 1970) s. 33-37 (s. 35). Apollinaire'in dairesinin fotoğrafları için bkz. "Primitivism" *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* içinde, der. William Rubin (New York: Museum of Modern Art, 1984) cilt 1, s. 144 ve 312. Breton bu mekânı "Pierre Reverdy'nin ziyaretçilerini kabul ettiği neredeyse bomboş odanın" soğukluğu ile karşılaştırmıştı: Andre Breton, *Entretiens* (Paris: Gallimard, 1969) s. 48. Bu daireyle tezat oluşturan ikinci bir mekân, Breton'un, anlaşıldığı üzere, kayda değer bir gönülsüzlükle iş yaptığı modacı ve koleksiyoner Jacques Doucet'in havalı iç mekânlarıydı. Öte yandan, Breton'un Max Ernst tarafından yapılmış duvar resimleri ve gelişigüzel seçilmiş resimleriyle Éluard'ların Eaubonne'daki evlerinden de hiç hazetmediği belli: Simone Breton'a mektup, Kasım 1923, aktaran Agnès Angliviel

De la Beaumelle, "Le Grand atelier", *André Breton: La Beauté convulsive* içinde (Paris: Editions du Centre Pompidou, 1991) s. 48-63 (s. 62).

14 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, s. 220-21.

15 Julien Gracq, "En Lisant et écrivant", yeniden basım *André Breton: 42, rue Fontaine*, s. 7 (bütün ciltlerde); Jean-Louis Bédouin, "La Constellation André Breton", s. 27.

16 André Breton, *Nadja* (Paris: NRF/Gallimard, 1964) s. 18 (vurgu Breton'a ait). Açıklık ve görünürlük temaları elbette Breton'un erken dönemde resim konusunda geliştirdiği "içsel model" kavramının sürrealist sanatı içsel ve dışsal terimleri çevçevesinde kuramsallaştırmasını anımsatır; bu bağlamda resim manzaraya bakan bir "pencere" olarak sunulur – bir başka deyişle, içeriden dışarıya bakan bir pencere [André Breton, *Surrealism and Painting* (Paris: Gallimard, 1965) s. 2-3]. Henri Lefebvre, "içsel mekânın şifresini çözme ve bu öznel mekândan bedenin ve dış dünyanın maddi alanına, ve oradan da toplumsal yaşama, geçişin doğasını aydınlatma" arzusunu sürrealizmin kuramsal alana getirdiği yeniliklerin en önemlilerinden biri olarak görür, Henri Lefebvre, *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 1991) s. 18. [Türkçesi: *Mekânın Üretimi*, çev. Işık Ergüden (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014).]

17 Thora Dardel, alıntılayan François Buot, *Tristan Tzara: L'homme qui inventa la révolution Dada* (Paris: Grasset, 2002) s. 179.

18 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, s. 226.

19 Agnès Anglivier De la Beaumelle, "Le Grand atelier", s. 48. Bu makalede, Breton'un eşine yazdığı ve bu kadar çok insanın eve girip çıkmasından ve evde sürekli bir faaliyet gerçekleşmesinden, en azından ilk zamanlarda, rahatsızlık duyduğunu gösteren mektuplara yer veriliyor (s. 55).

20 Özellikle de Breton'un ilk eşi Simone söz konusu olduğunda durumun bu olduğunu varsaymak gerekir. Simone'un 1920'lerde sürrealist topluluğun entelektüel ortamında önemli bir yeri vardı. Ayrıca, çiftin sanat koleksiyonun oluşmasında da önemli bir payı olduğu anlaşılıyor. Breton'un ilk dairesinin görünümünün Simone'un tercihlerinin ve fikirlerinin de bir ürünü olduğunu düşünmek gerekir. Ayrıca, bu konu daha detaylı bir araştırmayı hak ediyor.

21 Tabii, bir kez kataloglanıp Centre Pompidou'nun tavlı camlarının arkasına yerleştirildi mi Breton'un koleksiyonunun kompleks organizması *Le Mur d'André Breton* [Andre Breton'un Duvarı] adını alıyor. Böylece Breton, bilinçli bir kavramsal yerleştirme olduğu varsayılan nesneler toplamının müellifi ünvanına layık görülüyor; ve bir zamanların akışkan yorumlarının yerini de sanat tarihi terminolojisinin egemen olduğu okumalar alıyor. Örneğin bakınız Werner Hoffman, "Un Réalisme ouvert et fermé à la fois", *La Révolution surréaliste* (Paris: Centre Pompidou, 2002) s. 361-65.

22 André Breton, "Océanie", *La Clé des champs* içinde, s. 177-81 (s. 181).

23 Jean-Louis Bédouin, "La Constellation André Breton", s. 27. Breton'un koleksiyon oluşturma alışkanlıkları üzerine yazılmış ve başlarda Breton'un dışarıya yansıttığı arzuların ürünü olan kapalı bir koleksiyonun zaman içerisinde daha kamusal bir yerleştime halini aldığı görüşünü savunan bir yazı için bakınız

Paolo Scopelliti, "Breton et Tzara collectionneurs", *Mélusine*, 17 (1997) s. 219-32. Scopelliti, Freud'un da koleksiyonuna yeni bir nesne yerleştirirken benzer ritüellere başvurduğunu öne sürüyor (s. 229).

24 André Thirion, *Revolutionaries Without Revolution* (Londra: Cassell, 1975) s. 86-91. Louis Aragon'un 1931'te oturduğu rue Campagne Première sokağındaki dairesinin hafif pejmürde bir hali de fotoğraflar arasındadır; burada bir Miró resmi, oyma bir Kuzey Amerika totemi ve büyük bir Gustav Klustsis posteriyle yan yana gözükür – rue Fontaine'deki evde hiç olmadık denli bir aldırışsızlık söz konusudur.

25 Ian Gibson, *The Shameful Life of Salvador Dalí* (Londra: Faber and Faber, 1997) s. 378. Rue de l'Université 88 numaradaki evinin bir fotoğrafı *Salvador Dalí* sergisinin kataloğunun ikinci kısmında görülebilir. *Salvador Dalí* (Paris: Centre Pompidou, 1979) s. 73. İlginçtir ki, çift bu evi gazetecilerin "özel sunum"lar için kişisel olarak davet edildiği bir tür yarı-kamusal vitrin olarak kullanmıştır.

26 Meryle Secrest, *Salvador Dalí: The Surrealist Jester* (Londra: Collins, 1988) s. 138; Henri Pastoureau, *Ma Vie surréaliste* (Paris: Maurice Nadeau, 1992) s. 150-51. Brassaï'nin çektiği bu fotoğrafın bir baskısı için bkz. *Brassaï: No Ordinary Eyes*, der. Alain Sayag ve Annick Lionel-Marie (Londra: Thames and Hudson, 2000) s. 160. Gibson, lüks düşkünlüğüyle tezat oluşturacak biçimde, Dalí'nin bu binayı "kendi kendini cezalandıran mimarinin [...] fakir insanların mimarisinin" bir örneği olarak gördüğünü aktarır, *The Shameful Life of Salvador Dalí*, s. 300. Yine de gerçek şudur ki, Dalí'ler "XIV. Louis stili masalara sahip olamayıp, kocaman pencereler, krom masalar ve bol bol ayna ve camla yaşamayı tercih etmiş" ve beş sene boyunca bu evde ikamet etmişlerdir. Secrest,1936 civarında Dalí'lerin mimar Emilio Terry tarafından beyaz alçı kaplamalarla yeniden şekil verilen Villa Seurat'e taşındıklarını Julien Lévy'nin hatırladığını aktarıyor ve ziyaretçinin "sürrealist" bir abartı beklerken zarif ve neredeyse bomboş bir iç-mekânla karşılaşmaktan duyduğu şaşkınlığa dikkat çekiyor, *Salvador Dalí*, s. 159. Fakat, Villa Seurat, Rue Gauguet'in tam arkasına düşer ve bunun aynı zamanda ilk daireye de bir atıf olduğu düşünülebilir.

27 Salvador Dalí, "De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern' Style", *Minotaure*, 3-4 (1933) s. 69-76 (s. 70). [Türkçesi bu kitapta s. 457 vd.]

28 Roberto Matta hakkında biyografik ayrıntılar için bkz. *Matta*, der. Dominique Bozo (Paris: Centre Pompidou, 1985) s. 265-67.

29 [Roberto] Matta Echauren, "Mathématique sensible – Architecture du temps", *Minotaure*, 11 (Bahar 1938) s. 43. [Türkçesi bu kitapta s. 471 vd.]

30 Matta'yla söyleşi, aktaran Dominique Bozo, *Matta*, s. 267.

31 "Interview de Matta", *Ojo de aguijon* özel sayısı, 3-4 (Nisan 1986), s. 62.

32 Tristan Tzara, "D'un certain automatisme du goût", *Minotaure*, 3-4 (1933) s. 81-84 (s. 84). [Türkçesi bu kitapta s. 469 vd.]

33 Kenneth Frampton, "Introduction", *The Architecture of Adolf Loos*, der. Y. Safran ve W. Wang (Londra: Arts Council, 1985) s. 12; François Buot, *Tristan Tzara*, s. 204. Buot, Tzara'nın açılış etkinliğinin düzenlenmesine yardımcı

olmak suretiyle Le Corbusier'nin 1925 tarihli Esprit Nouveau pavyonuna destek verdiğini anlatır (s. 205). Junot Bulvarı'ndaki ev literatürde her zaman Tzara evi olarak geçmiştir (Tristan Tzara'ya atfen). 1924'te Tzara'nın kısıtlı imkânları olduğunu biliyoruz (*a.g.e*, s. 156). Fakat Tzara 1925 senesinin Ağustos'unda sürrealist ressam Gréta Knutson ile evlendi ve (varlıklarını tam da mimarlığa ve şehir planlamaya borçlu olan) Knutson'un ailesi çiftin yeni evinin masraflarını karşıladı (*a.g.e*, s. 202); evin ve içinin Tzara'nın olduğu kadar Knutson'un da beğenilerinin ve fikirlerinin ürünü olduğu düşünülmelidir.

34 Adolf Loos (1929), aktaran Y. Safran ve W. Wang, *Adolf Loos*, s. 64. Christophe Tzara daha sonraları ailesinin evinin ne kadar rahatsız olduğunu anımsayacaktır (François Buot, *Tristan Tzara*, s. 206).

35 Tristan Tzara, aktaran Y. Safran ve W. Wang, *Adolf Loos*, s. 78.

36 Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos* (Milano: Idea Books, 1982) s. 188. Gravagnuolo, Tzara evini şiirsellik ve yabancılaşma açısından yorumlar ve tasarımı ile Hans Richter filmleri arasında ilişki kurar. Loos'un iç mekânlarında bakışın karmaşıklığı üzerine bkz: Beatriz Colomina, "The Split Wall: Domestic Voyeurism", *Sexuality and Space*, der. Beatriz Colomina (Princeton, New Jersey: Princeton Papers on Architecture, 1992) s. 73-128; Colomina, Loos'un çoğunlukla perdeyle kapalı olan pencerelerinin "amacının içeriye bakışın girmesine izin vermek değil basitçe ışığın süzülmesine izin vermek" olduğu yönündeki iddiasına değinir (s. 74).

37 Bkz. Paolo Scopelliti, "Breton et Tzara collectionneurs". 1928'den itibaren iki arkadaş sıklıkla beraber nesne toplar ve değiş tokuş ederlerdi (François Buot, *Tristan Tzara*, s. 244).

38 Tzara evine ait en iyi görüntüler için bkz. Heinrich Kulka, *Adolf Loos* (Viyana: Löcker Verlag, 1979). Elimizdeki bütün belgeler içinde kullanıcıların olmadığı, boş iç mekânlar gösteriyor; dolayısıyla, bizde bıraktığı izlenim kaçınılmaz olarak rue Fontaine'deki evi Breton ve arkadaşlarıyla beraber gösteren fotoğraflarınkinden daha resmi oluyor ve evin 'tasarım' niteliğini ön plana çıkıyor.

39 François Buot, *Tristan Tzara*, s. 252; J. Gaucheron ve H. Béhar, "Chronologie de Tzara", *Tristan Tzara, Europe*, 555-56 (Temmuz-Ağustos 1975) s. 235.

40 Tzara'nın savaş yıllarından sonra taşındığı rue de Lille'deki evindeki çalışma odasının bir tasviri için bkz. J. Gaucheron, "Esquisse pour un portrait", *Tristan Tzara, Europe*, 555-56 (Temmuz-Ağustos 1975) s. 34.

41 Karel Srp, *Karel Teige* (Prag: Torst, 2001) s. 14. Teige'nin yaşadığı evlerin planları ve fotoğrafları için bkz. *Karel Teige 1900-1951*, der. Karel Srp (Prag: Galerie hlavního města Prahy, 1994) s. 88-91; *Karel Teige 1900-1951: L'enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, der. Eric Dluhosch ve Rostislav Švácha (Cambridge, MA.: MIT Press, 1999) s. 123-28. Bu kitaplarda Teige'nin geçmişine ve sürrealizm ve islevselcilikle arasındaki karmaşık ilişkiye dair belgeler bulmak da mümkün. Çek sürrealizmi ve mimarisi konusunda daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Rostislav Švácha, "Surrealismus a architektura", *Český surrealismus 1929-1953*, der. Lenka Bydžovská ve Karel Srp (Prag: Argo/ Galerie hlavního města Prahy, 1996) s. 268-79.

42 George Melly, "Bourgeois Visionaries", *American Home and Garden* (Kasım 1984) s. 48-59 (s. 50); Melly, Magritte'in "eşinin beğenilerine hiçbir zaman karışmadığını" aktarır. Magritte'lerin evinin ressamın ölümünden sonra çekilmiş fotoğrafları için bkz. B. Stoeltie, "After Magritte", *The World of Interiors* (Nisan 1986) s. 142-49.

43 Paul Nougé, *Subversion des images* (Brüksel: Les Lèvres nues, 1968).

Sürrealizm Sergileri

Arzuyu Sahnelemek

ALYCE MAHON

Arzu, mit, şiir, tabu ve ihlal: Sürrealizmin ve sürrealist serginin ana bileşenleri arasında bunlar vardı. 1924'te sürrealizmin doğuşundan, 1969'da Jean Schuster'in onun tarihsel bir akım olarak sona erdiğini ilan edişine kadar, sürrealistler sanat eseri fikrini dönüştürüp, sanat sergisi kavramında devrim yarattılar.[1] Edebiyat, sanat, mimarlık ve performans arasındaki sınırlar giderek belirsizleşti. Sürrealist sergilerde resimler genellikle birbirine yakın ve azami tezat yaratacak şekilde asılıyordu. Karyola, mangal ve cansız manken gibi sıradan nesneler sanat eserlerinin arasına katılıyordu. Ve olağanüstü işitsel ve görsel deneyimler yaşatan ses ve ışık efektleri sanat galerisini sanki aynı anda korku tüneli, avangard tiyatro ve performansa dönüştürüyordu. İnsanlar her seferinde skandal niteliğinde sürprizlerle karşılaşma beklentisiyle buraları doldurdular. Gazetelerdeki değerlendirme yazıları ya yeninin yarattığı şoku göklere çıkarıyor, ya da sürrealist sergileri ahlaksız, hatta pornografik bulup yerin di-

---

Alyce Mahon, "Staging Desire", *Surrealism, Desire Unbound*, der. Jennifer Mundy (Londra: Tate Publishing, 2001) s. 277-291. © Alyce Mahon.

bine batırıyordu.[2] Sürrealistler, bütün bu görsel ve kamusal heyecanın içinde, arzu ve erotizmin izleyiciyi baştan çıkararak, onun gerçekliğe yeni bir gözle bakmasını sağlayacağını, ona kendi varlığını sorgulatacağını ve, ideal olarak, devrim rüyasını paylaşmasına neden olacağını umuyorlardı. 1959'daki *EROS* uluslararası sergisinin kataloğuna yazdığı önsözde André Breton'un açıkladığı gibi, sürrealistler sanatçıyla izleyici arasında "organik bir bağ" kurulacağına inanıyorlardı. Sergilenen sanat, Breton'a göre, nesneler olarak değil de, izleyicinin kendi benliğinin hakikatini keşfetmesini özendirecek 'öneriler' olarak kavranacaktı.[3] Sürrealist sergi, izleyiciyi gerçekliğin sınırlarının ötesine taşıyıp, onun hayal gücünü özgürleştirmeyi amaçlıyordu.[4]

Bireyin deneyimleyeceği bir sahne ve yeni bir gerçekliğin önceden canlandırılacağı bir mekân olarak sergi, sürrealistlere sanatın hayatı değiştirme gücü ile kolektif estetik deneyimin etkisini gösterme olanağı tanıdı. 1925'teki ilk sürrealist sergi, 1936'daki sürrealist nesneler sergisi ve 1942'deki *First Papers of Surrealism*, sürrealistlerin sergi mekânına radikal yaklaşımlarının işaretleri olan sergilerden birkaçıydı. Örneğin, *First Papers* sergisindeki enstalasyonunda Duchamp'ın resimlerin asılı olduğu panoların arasına gerdiği ipler, New York'un Beşinci Cadde'sindeki Whitelaw Reid Malikânesi'nin şık galeri mekânıyla tam bir tezat oluşturuyordu. Üstelik, sergide Amerikalı yerlilerin idolleri ve maskeleri de bulunuyordu ve açılışta koleksiyoner Sidney Janis'in çocukları, Duchamp'ın daveti üzerine, galeride top oynadılar. 1965'te Paris'teki Galerie L'Oeil'deki *Écart absolu* [Mutlak Mesafe] başlıklı sergi aynı derecede düşündürücüydü. Serginin girişinde *Désordinateur* [Hesap-bilmez-bilgisayar] adlı bir işin on bölümünün her birinde, çağdaş hayatta önemi olan bir nesne vardı. Örneğin, birindeki Fareler Kralı –kuyruklarından birbirine bağlı yedi fare– 1950'ler Fransa'sında-

ki *baby boom*'un bir parodisiydi. Başka bir bölümde, dikenli telle çevrilmiş bir ragbi topu, Fransa'daki spor 'dini'ni alaşağı eden bir simge olarak yer alıyordu. Bunun arkasında, farklı nesnelerin biraraya gelmesiyle oluşan 3,65 metrelik bir enstalasyon, *Consommateur* [Tüketici], duruyordu: Duvaklı başı bir sirenden oluşuyordu, sesi taksi telsizinden, midesi çamaşır makinesinden, sırtı buzdolabındandı. Serginin tüketim toplumuna saldırısı, genç nesil Parislileri cezbetti. Bunların bir bölümü 1968'de sokaklara dökülecekti ve devrim talep ederken, Sorbonne'un duvarlarına sürrealistlerden esinlenen sloganlar yazacaklardı.

Sürrealistler sergilerinde modern hayatın, sanatın, bilimin ve edebiyatın teatral bir mizansen içinde birbirine geçtiği sürrealist bir çevre sunmayı amaçladılar. Geleneksel sergileme biçimlerini reddedip, devrimci bir kolektif yaklaşımı yeğlemeleri, 20. yüzyıl başlarındaki başka avangard akımların da paylaştığı bir tutumdu. Sürrealizmin yolunu açan Dada, örneğin, 1916'da Zürih'te, Cabaret Voltaire'de doğmuştu: sanatı, müziği, şiiri ve performansı içine alan gürültülü, anarşik bir sanat ortamı. Savaş sonrasında Dadacıların deneyleri aynı minval üzerine devam etti. 1920'de Köln'deki bir sergiye izleyiciler heladan geçerek girdiler, beyaz komünyon elbisesinin içinde, müstehcen şiirler okuyan genç bir kız tarafından karşılandılar ve teşhirdeki nesnelerden bazılarını kırıp dökmeye davet edildiler. Hollanda'da 1917'den 1931'e kadar süren De Stijl akımı, aynı derecede radikal ama taban tabana zıt bir üslupla sanatları birleştirmeye ve sanat yoluyla insana yepyeni bir ruh aşılamaya çabaladı. Kimi sergi tasarımlarının arkitektonik niteliği, bu akımın toplumsal ve sanatsal gereksinimlere plastik ve makul çözümler bulunabileceği inancını yansıtıyordu. Fransa'da 1925'teki *Exposition des arts décoratifs* [Dekoratif Sanatlar Sergisi] gibi sergiler rasyonalist bir makine estetiğinin tanıtımını yapıyordu.



Birinci Uluslararası Dada Fuarı, Otto Burchard Galerisi, Berlin 30 Haziran - 25 Ağustos 1920.

Sonraları, 1937'deki devasa *Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne* [Modern Hayatta Sanat ve Teknoloji Uluslararası Sergisi] ise büyük siyasal gerilimlerin yaşandığı bir dönemde, milliyetçi bir yaklaşımla sanatı ulusal pavyonlarda sergiliyordu. Sürrealistlerin böyle vatanseverlik ve dogma tezahürleriyle bir alakaları yoktu. Sergi mekânını öznel, ve onun uzantısında kolektif arzuların özgürleştirilmesi için bir sahne olarak görüyorlardı. Onların bu yaklaşımlarını, 1930'ların sonunda birçok avangard sergiye egemen olan 'beyaz küp' zihniyetinin keskin bir eleştirisi olarak yorumlamak mümkün.

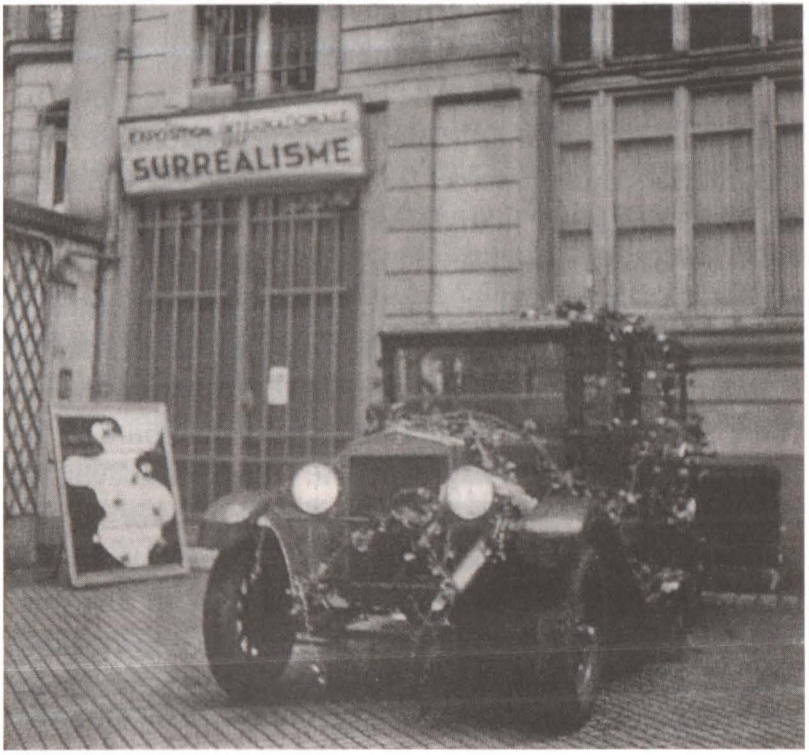
1938, 1947 ve 1959 uluslararası sürrealizm sergileri, erotik arzuyu teatral biçimde sahnelemeleri dolayısıyla özellikle kayda değer. Sürrealistler, burjuvaziye özgü ticari tiyatroyu hor görmelerine karşın, avangard tiyatronun ve bizatihi

teatral jestlerin kültürü değiştirmede oynayabileceği polemikçi rolü önemsediler.[5] Çünkü teatral mekân aynı zamanda hem kurmaca hem gerçek olarak anlaşılabilir ve açıkca teatral nitelikte bir mekânın üretimi, fizyolojik ve psikanalitik etkilerinden dolayı erotikleştirmeye izin verir. Bu açıdan galeri, içinde sanat eserlerinin teşhir edildiği nötr bir kap olmanın ötesinde, ışık, sahne düzeni ve ses kullanımıyla dinamik ve şok edici bir mekâna dönüşebilir, izleyicilerini gündelik hayatın sınırlarının ötesine geçmeye, toplumsal ve ahlaki davranış kalıplarının dışına çıkmaya ikna edebilirdi. İzleyiciyi harekete geçirme taktiği sürrealizm sergilerinin tekinsiz bir yanını ortaya çıkardı; çoğunlukla fark edilir biçimde dişil ve anatomik görünümde olan tensel ortamlarda ilksel fantezilerin sahneleniyor olmasıyla tekinsizlik katlandı.

1938'deki *Exposition internationale du surréalisme*, sürrealistlerin arzuya ve hayal gücüne imanını gözler önüne serdi. Dış dünyanın, özellikle de kentin, yaratıcı ve erotik potansiyelini vurguladı. Galerinin büyük orta salonu, serginin düzenleyicilerinden Marcel Jean tarafından "sürrealistlerin mimarlık ölçeğinde bildikler bilecekleri en fevkalade nesne-resim"olarak tanımlandı.[6] Galerinin girişinde ellerine fener tutuşturulan izleyiciler, aslında sürreel Paris'i canlandıran loş mekânda tereddütle dolaştılar. Sergi salonunun girişinde Salvador Dalí'nin *Yağmurlu Taksi* adlı enstalasyonu vardı. Sürekli suya batmış durumda olan otomobilin içi sarmaşıklarla kaplıydı ve salyangozların istilası altındaydı. Bitkilerin arasında, köpekbalığı kafalı bir erkek şoför-manken ile gözalıcı bir dişi manken oturuyordu. Arka koltukta, kadının yanındaki dikiş makinesi, Lautréamont'un sürrealistlerin o çok sevdiği metaforuna bir atıftı: "bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin bir teşrih masası üzerinde tesadüfen buluşması kadar güzel."

İzleyici daha sonra "Dudaklar Sokağı", "Tüm Şeytanlar Sokağı", "Zayıf Sokak", "Kan Nakli Sokağı" gibi, çağrışımlarla yüklü bir dizi sokak tabelasıyla bölümlenmiş uzun bir koridor, bir *Rue surréaliste* [Sürrealist Sokak] boyunca yürüyordu. Burada her biri bir sürrealist sanatçı tarafından giydirilmiş on beş fahişe-manken mesleklerini icra ediyordu. Aralarında en acayipleri, Duchamp ve André Masson'unkilerdi. Duchamp'ın mankeni onun giysilerini taşıyordu (şapka, tüvit ceket, yelek, gömlek ve kravat), ama belden aşağısı çıplaktı ve cinsel organının üzerinde *Rrose Sélavy* ('*Eros, c'est la vie*' ya da 'Eros, hayat bu') yazılıydı; dişi ve erkek kılıklarına bürünme oyunundaki çapraşık

Salvador Dalí, *Taxi pluvieux* [Yağmurlu Taksi], *Exposition internationale du surréalisme*, Paris 1938 (fotoğraf: Josef Breitenbach).





***Rue surréaliste* [Sürrealist Sokak], *Exposition internationale du surréalisme*, Paris 1938 (Bibliothéque Historique de la Ville de Paris koleksiyonu).**

ilişkileri ima ediyordu. Masson'un Kuş Kafesli Manken'inin ağzı siyah bir bez ve bir hercaimenekşeyle tıkanmış, kafası bir kuş kafesine kapatılmış, cinsel organları sekiz cam gözle bezenmiş bir *g-string* ile örtülmüştü. Masson'un mankeninin, sürrealist söyleme atfedilen kadın düşmanlığının bir göstergesi gibi görünmekle birlikte, cinsel şiddeti ima etmesiyle erkek nazarına meydan okuduğu da söylenebilir. Masson kadını arzu nesnesi olarak gören ataerkil bir takıntıya saplanmış olabilir, ancak burada teşhir edilen cinsel 'kurbanlaştırma', gerçekliği sarsmanın ve tabuları ihlal etmenin aracı işlevini görüyor.

Sergiye bayağılık egemendi. İzleyiciler el fenerlerinin cılız ışığında cinsel sahnelere bakıyor, döner kapılara asılı resimleri görebilmek için eğilip bükülmek zorunda kalıyor ve tedirginlikle yarı çıplak dişi mankenleri seyrediyorlardı. Sür-

realist Sokak, sokağın ticaret, iletişim ve toplumsal düzenin mekânı olarak kentteki rolünü altüst ediyor ve *l'amour fou* –çılgın aşk– ile 1930'lar Paris'inin göz kamaştırıcı dekadansını, randevuevlerini çağrıştırıyordu. Yarı çıplak fahişeleri, kafelerdeki hırpani çiftleri, sokak serserileri ve esrarkeş kahvehaneleriyle, Brassaï'ın fotoğraflarında yakaladığı, gölgeler içindeki 'gizli Paris'ti bu.[7] Normalde burjuvazi için güvenli bir yer olarak kabul edilen sanat sergisi, burada izleyicinin etkin katılımını talep ediyor ve sefih arzunun kâbus sahnesine dönüşme tehdidini taşıyordu.

El feneri kullanılmasının izleyicinin sergi deneyimine kattığı kaygı hissi, Sürrealist Sokak'ın ucunda yer alan devasa *grotto*'ya vardığında muhtemelen zirveye ulaşıyordu. Tavanda, içi doldurulmuş 1200 kömür çuvalı asılıydı. Tabanın dalgalı yüzeyini ölü yapraklar kaplıyordu. Ayrıca, *grotto*'da bir yapay havuz (iç ve dış dünyanın bireşiminin simgesi), içinde kömür yanan bir sac mangal (dostluğun simgesi) ve dört koca karyola (aşkın simgesi) vardı. Gizli bir fonograftan yükselen, bir tımarhanede kaydedilmiş isterik kahkaha sesleri odanın içini dolduruyordu. Man Ray'e göre bunun amacı "izleyicilerde gülme ve şakalaşma isteğinin önüne geçmekti".[8] Koku alma duyuları, kavrulmuş Brezilya kahvesi ve yanan kömür ateşi rayihalarının saldırısı altındaydı. Açılış gecesi, bu duyusal karışıma bir de görsel şok ilave oldu. Yırtılmış giysilerinin altında çıplak dansçı Hélène Varel, yuvarlanarak, inleyerek, yatakların üzerinde canlı bir horozla boğuşarak ve nihayet havuza girip suları sıçratarak, "Tamamına Ermemiş Eylem" başlıklı erotik gösterisini icra etti. Bütün bunlar yetmezmiş gibi, aynı gece için izleyicilere başka vaatlerde de bulunulmuştu. Örneğin, Frankenstein'ın soyundan gelen bir kişiyle karşılaşacakları, ve Amerikalı mühendis Ireland'in 1900 yılında yaptığı Enigmarelle isimli bir otomatın "yapay ten ve yapay kanla" ana mekânı boydan bo-



Orta salon, *Exposition internationale du surréalisme*, Paris 1938 (fotoğraf: Josef Breitenbach).

ya katedeceği yazılıydı davetiyede. Sonunda bunların gerçekleşmemesi kimilerine derin bir nefes aldırmış olmalı.[9]

1938 sergisinin galeri mekânı, sıcak kömürleri ve yosunsu bitkileriyle ana rahmini çağrıştırıyordu; 'kan'dan oluşan sokaklarıyla, apaçık cinselliğiyle, fantastik dişi karakterleriyle aşırı dişil bir yer olarak kurgulanmasıyla kışkırtıcıydı, alışılmışın dışına çıkıyordu. Sergi, her türlü 'Ötekilik' tezahürünün siyasal çağrışımları olduğu bir zamanda, 'Öteki' tehdidini meydan okurcasına gözler önüne sermişti. Bir yıl önce, Avrupa'da giderek artan istikrarsızlık ve kaygı ortamında, resmî Fransız kültürel milliyetçiliği Paris'te Palais de Tokio'daki nostaljik sergi *Chefs-d'oeuvre de l'art français*'de [Fransız Sanatının Başyapıtları] ve *Modern Hayatta Sanat ve Teknoloji Uluslararası Sergisi*'nde teşhirdeydi.[10] Aynı yıl Al-



Entartete Kunst **[Dejenere Sanat] sergisinde Dada Duvarı, Münih 1937.**

manya'da Nazi Partisi utanç verici *Entartete Kunst* [Dejenere Sanat] sergisini düzenledi. Burada 'dejenere sanat' (yani, Almanya'da doğmuş olan Max Ernst'inki de dahil olmak üzere, realist olmayan çoğu modernist sanat), ibret olsun diye Almanlara sergileniyordu. 1938 sürrealizm sergisini ve onun estetik radikalizmini, 1930'ların sonundaki bu iyice kutuplaşmış bağlam içinde değerlendirmek gerekir.

Eğer Henri Lefebvre'in *Mekânın Üretimi*'nde (1974) bahsettiği gibi, mekân hem öznel (bireyin işgal ettiği ve deneyimlediği) hem nesnel (bireyin başka bireylerle karşılaşmalar ve Öteki ile etkileşim içinde deneyimlediği) mekân olarak anlaşılabiliyorsa, öznel ve nesnel mekân arasında herhangi bir kayıma, okültizm ve mistisizm söz konusu olduğunda özellikle çarpıcı hale gelir.[11] Sürrealizmin savaş sonrasındaki ilk sergisi olan, 1947'de Galerie Maeght'te düzenlenen serginin gerisindeki stratejiyi; mitler ve primitif aracılığıyla arzuyu sahnelemesini anlamanın anahtarı budur.[12]

1947 sergisi uluslararası bir niteliği empati duygusuyla sa-

hiplendi (Kıta Avrupa'sındaki birçok ülkenin yanı sıra, ABD, İngiltere, Haiti, Japonya, Meksika'dan sanatçıları kapsıyordu); savaş sırasında yaşanan vahşet ve sonrasında insanlığın "kurban ya da tanık olmanın dışında çaresiz kalması" karşısında, yüzünü ilk uygarlıklara döndü.[13] Sergi, Breton'un 'yeni mit'ine, savaş sırasındaki yazılarında geliştirdiği "Büyük Saydam Şeyler"e adanmıştı. Bunlar, "korku duyduğumuzda ve şans işinin farkına vardığımızda gizemli bir biçimde kendilerini bize gösteren" formsuz yaratıklardı.[14] Jacques Hérold'un yaptığı böyle hayalî bir yaratığın heykeli Galerie Maeght'in girişine yerleştirilmişti. Köşeli biçimi ve ağlamaklı suratı, toplumun azabını ve yerle bir olan umutlarını yansıtıyordu; köprücük kemiği üzerindeki yıldız ve hilal ise içerideki sergi mekânının okültist niteliğini sezdiriyordu. Heykelin önünden geçen izleyici, sürreele doğru yöneltilmiş oluyordu.

Duchamp ve Avusturya doğumlu mimar Kiesler, galeri mekânında primitif mitleri, aşk masallarını ve Oedipal fantezileri içine alan bir çevre yarattılar. Sergi, tabu ve ihlali biraraya getirdi: Duchamp'la Enrico Donati hazırladıkları gösterişli kataloğun kapağına, siyah kadifenin üzerine

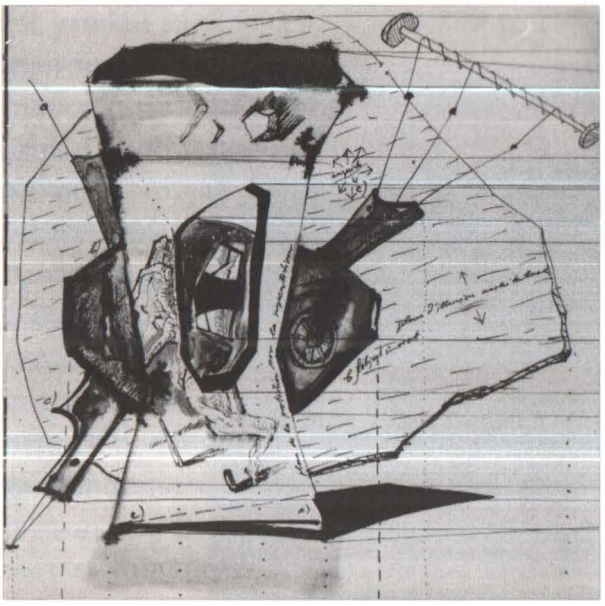
Marcel Duchamp, *Prière de toucher* [Lütfen dokunun]. *Le Surréalisme en 1947* sergisinin kataloğu, Galerie Maeght, Paris 1947.



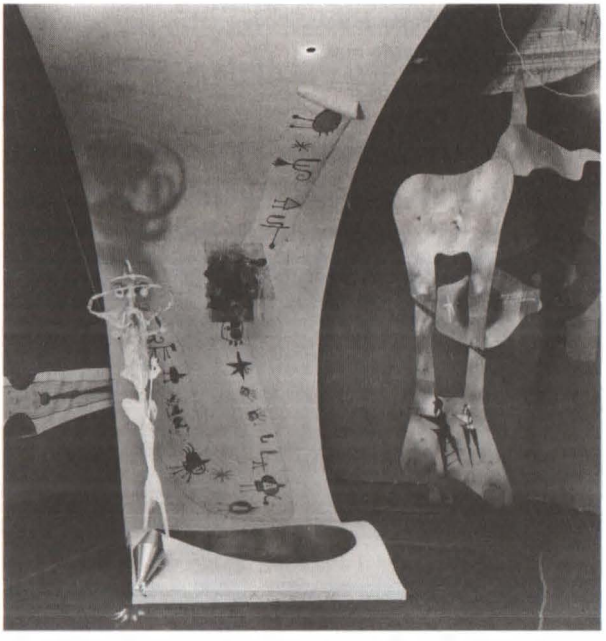
(ABD'den ithal) bir suni meme yerleştirmişlerdi; arka kapaktaki ironik ibarede '*Prière de toucher*' (Lütfen dokunun) yazıyordu.

Sürrealistlerin insanlığı ruhen yeniden canlandırma emelleri, salonların labirentvari düzeninde kendini gösteriyordu. Sanki bir hac yolculuğuna çıkmışçasına, izleyici Gayri İhtiyari Sürrealistler'den (Hieronymus Bosch, William Blake, Lewis Carroll) Anlık Sürrealistler'e (Giorgio de Chirico, Masson, Dalí), oradan yirmi bir basamak çıkıp (bu yirmi bir basamak, 0'dan 21'e sıralanan tarot kartlarının Büyük Arkana'sını simgeliyordu), beyaz Hurafeler Salonu'na ulaşıyordu. Salon kolektif bir mekândı: Buradaki 'primitif' ve bilimsellik-öncesi zihnin Batılı açıdan deneyimlenmesini yansıtan işler arasında Kiesler'in *Tabu-Karşıtı Figür*, David Hare'in *Azap Çeken Adam*, Etienne Martin'in *Dinler Totemi* ve Duchamp'ın *Yeşil Işın*'ı gibi yeni eserler de vardı. Kiesler'in hesabına göre, Hurafeler Salonu resim, heykel ve mimarlığın birbirine geçtiği, insanın ritüellere ve hurafelere olan psişik gereksiniminin salıverildiği ve tatmin edildiği bir süreklilik mekânı olarak değerlendirilecekti. Duchamp'ın düzenlediği Yağmur Salonu'na girmeden önce, izleyicinin aklı bir tarafa bırakıp primitif bir zihniyeti benimseyeceği umuluyordu. 1938 sergisinde olduğu gibi, burada da doğa 'uygar' mekâna aktı. Maria Martins'in bir heykeli için kaide vazifesi gören bir bilardo masası, suni çimen üzerine düşen suni 'yağmur' perdesiyle yan yana geliyordu.

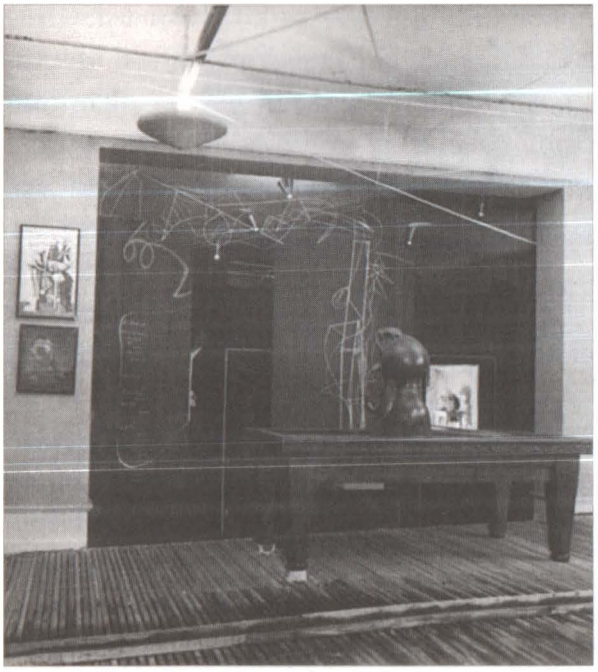
Sergideki en parlak nokta, Kabul Töreni Labirenti idi. Burası her biri bir burca ve bir mitolojik yaratığa tekabül eden on iki sekizgen sunağın bulunduğu bir salondu. Sunaklara, Victor Brauner'in *Kurt Sofrası* (1947) ve Wilfredo Lam'ın *Falmer'in Saçları* gibi eserler yerleştirilmişti.[15] Buradaki labirent, zihindeki labirentin mimari bir metaforuydu.[16] Yunan mitolojisinde labirent Minotauros ve Ariadne'yle ilişkileni-



Frederick Kiesler, Hurafeler Salonu için çizim.



Le Surréalisme en 1947 **sergisinin Hurafeler Salonu'nda David Hare, Roberto Matta, Joan Miró ve Yves Tanguy'nin eserleri, Galerie Maeght, Paris (Fotoğraf: Willy Maywald).**



Le Surréalisme en 1947 **sergisindeki Yağmur Salonu'nda üzerinde Maria Martins'in heykeliyle bilardo masası.**

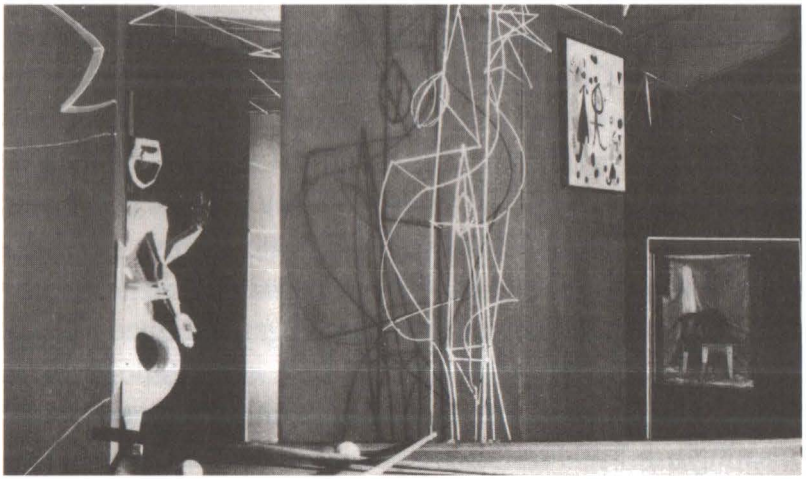
yordu. Minotauros, labirentte yaşayan, yarı-insan, yarı-boğa bir canavardı. Ariadne ise, sevgilisi Theseus'un labirentte yolunu bulmasına yardımcı oluyordu. Sürrealistler de tıpkı Ariadne gibi, kadının insanlığı kurtarıcı gücüne inanıyorlardı. Breton, ABD'de sürgündeyken, 1945'te yayınlanan *Arcane 17*'de, Fransız efsanesindeki peri Mélusine'in toplumu ruhsal harabiyetten kurtaracak figür olduğunu yazar.[17] Nihayetinde, 1947 sürralizm sergisi, savaş sonrasındaki yeniden yapılanma döneminde, ritüellerle mitlere olan bireysel ve kolektif ihtiyaca yanıt olarak, kendisini ve dişil mitolojisini sunuyordu.

Paris'teki Galerie Daniel Cordier'de düzenlenen 1959 Uluslararası Sürrealizm Sergisi'nde sürrealistler Sade ile özdeşleşen bir özgürlük kavramını yücelttiler. Bu kavram,

bir yandan sürrealizmin bireysel ve psiko-seksüel devrime inancını yansıtıyor, bir yandan da hem zamanın giderek vahimleşen siyasal koşullarına hem de yeni ortaya çıkan toplumsal ve siyasal angajman karşı-kültürüne hitap ediyordu. Kanadalı sürrealist Jean Benoît'nın *Marquis de Sade'ın Vasiyetini Yerine Getirmek* başlıklı performansı, Sade'a özgü arzunun sergi için önemini ifade ediyordu. Performans, sergi açılışının öncesindeki etkinliklerden birisi olarak 2 Aralık'ta gerçekleşti.[18] Benoît'nın performansı 'İlahi Marki'ye bir saygı gösterisi idi. Amacı, Sade'ı sembolik olarak yeniden 'defnetmek'ti. Çünkü Sade 1808'de Charenton'da bir mezarlığa gömülmüştü; halbuki o, vasiyetinde belirttiği gibi, Malmaison'daki malikânesinin arazisindeki korulukta, taşsız bir mezara gömülüp hafızalardan silinmeyi istemişti.

Şamanist bir kabul töreni ayinini andıran performans sürrealist şair Joyce Mansour'un dairesinde gerçekleşti. Benoît'nın on yıl önce hazırlanmış olan giysileri, kâğıt, keçe, ahşap, metal ve siyah boyayla yapılmıştı ve üzerini kaplayan

Le Surréalisme en 1947 **sergisinde Labirent'e giriş; Jacques Hérold'un** ***Le grand Transparent*** **adlı eseri.**



siyah oklar Benoît'nın göğsünde, tam kalbinin üstündeki yıldıza çevrilmişti. Başında, kabile başlıklarını, özellikle de Dogon ve Kwakiutl'unkileri andıran bir maske bulunuyordu. Elinde koltuk değnekleri ve ahşap panolar vardı ve gülünç derecede büyük bir fallus takmıştı. Bunun, Sade'ın *Sodom'un 120 Günü* adını taşıyan romanındaki iki karakterin, Bresecul ve Bande-au-ciel'in falluslarının oranlarına sahip olduğu söyleniyordu.[19] Performans, şair Radovan Ivsic'in kaydettiği kent gürültüsünün, volkan patlamasını andıracak denli yüksek volümde çalınmasıyla başladı. Müzik en yüksek noktasına ulaştığında Benoît belirdi. Breton, Sade'ın vasiyetinden işaretsiz mezar isteğiyle ilgili bölümü okudu. Benoît'nın karısı, sanatçı Mimi Parent, Benoît'nın üstündekileri teker teker çıkarırken, Jean-René Major bunların her birinin anlamını Benoît'nın açıklamalarından okuyordu. Benoît'ya göre, kostümün *papier mâché* unsurlarını hazırlarken en çok işe yarayan gazete kâğıtları *L'Humanité* ile *Le Figaro*'nunkiydi – ilki Fransız Komünist Partisi'nin solcu gazetesi, ikincisi sağcı bir Katolik gazete. Benoît'ya göre her ikisi de okunmaktan ziyade kâğıt hamuru yapmaya uygundu.[20]

Benoît striptizine boynundaki devasa madalyonu çıkararak başladı. Major, izleyicilere madalyonun önemini anlattı: Madalyon Breton'a ve Sade'ın sürrealist arşivcisi ve biyografisinin yazarı Gilbert Lely'ye ve Maurice Heine'ye adanmıştı. Madalyonun üzerinde Lely'nin 1952'de yazdığı Marquis de Sade biyografisinden alıntılanan sözleri yazılıydı: '*Tout ce que signe Sade est amour*' (Sade adı altında ne yazıldıysa aşk üzerinedir). Sonra Benoît siyah oklar, bir kalp ve gözyaşlarıyla bezeli yeleğini çıkardı. Boyanmış kalbin üzerinden, acınasılığın simgesi gözyaşlarını sökmek gerekti: önce Sade'ın, sonra sürrealistlerin toplumdan silmeye çalıştığı dogmaların –ulus, aile, din fikirlerinin– yarattığı acınasılık. Sonra Benoît insanlığın ruhsal tutsaklığının simgesi olduğu söylenen kol-

tuk değnekleri ile ahşap panoları bir kenara bıraktı. Performansın sonunda, sıcak bir demirle kendi çıplak tenini dağlayarak 'Sade' sözcüğünü göğsüne nakşetti ve böylece Sade'a adanmış tanıklığın finalinde kendisini kurban etmiş oldu. Tam da Benoît yanmış teninden demiri ayırdığı noktada, performansın geriliminden etkilenen Roberto Matta kendiliğinden öne çıktı ve o da aynı demirle göğsünü dağladı.[21] Sonra, izleyicilere bir soru yöneltildi: 1951'de "*Faut-il brûler Sade?*" (Sade'ı yakmalı mı?) sorusunu sormaya cüret eden feminist, varoluşçu yazar Simone de Beauvoir da yakılmalı mı? Neşeli bir yanıt geldi: "*Oui, sur la fesse*" (Evet, poposundan). Benoît'nın performansı, insanın bedenin mistik ve kutsal gücüne iman ettiği, mantığın yozlaştırmasından uzak bir hal olan primitivizmin potansiyeline sürrealistlerin inancını pekiştirerek, 1959 sergisinin ruhunu belirledi. Performans ayrıca, temsilî bedenin siyasal potansiyeli ile sürrealist arzu kavramının etkileşimli, bilinç artırıcı yanını yineledi.

EROS sergisinin kataloğu *Boîte Alerte – Missives Lascives* [Uyarı Kutusu – Şehvet Düşkünü Tezkereler] başlığını taşıyordu. Oyunlu isminden anlaşılacağı gibi, katalog minyatür bir yeşil posta kutusu biçimindeydi ve içine düşünceler 'atılabiliyordu'.[22] Kutunun içinde hem katalog vardı, hem de bir dizi erotik not ve erotik nesne. Bunlar arasında, iki şiirin (Benjamin Péret'nin *Yiğit Koyun* ve Joyce Mansour'un *Dini Sarhoşluk*) kaydını içeren bir plak; içinde siyah bir naylon çorap bulunan ve üzerinde *HAUT* [Üst] yazan bir zarf; Duchamp'ın *Çift*'i: Mimi Parent'nın yaptığı, ekose ceplerinde cinsel organlar gizli, iki bez bebek benzeri nesne.[23] Hepsi erotik janrların ve sansürün parodisiydi ve izleyicinin sergiyi deneyimlemesinde kara mizahı öne çıkarıyorlardı. Sürrealistler erotizmin "ayrıcalıklı bir konum, hayatın en derin dürtülerinin karşı karşıya geldiği bir kışkırtmalar ve kısıtlamalar tiyatrosu" olarak takdir görmesini istiyorlardı.[24]



Jean Benoît'nın *Marquis de Sade'ın Vasiyetini Yerine Getirmek* başlıklı performansı, Paris 1959.

Bu gösteri için sürrealistler bir giriş-çıkışlar ağı tasarladılar. İzleyicinin tutukluğunu dokundurmalar ve sürprizlerle istismar edecek ve onlara meydan okuyacak bir dizi oyun yarattılar. Sergiye on dokuz ülkeden yetmiş beş sanatçı katıldı. Aralarındaki sekiz Amerikalı (William Copley, Joseph Cornell, Arshile Gorky, Jasper Johns, Man Ray, Louise Nevelson, Robert Rauschenberg ve Dorothea Tanning), belki de ABD'de savaş sonrası sanat üzerinde sürrealizmin süren etkisinin göstergesiydi. Serginin uluslararası niteliği ve sanatçıların eros temasına yaklaşımlarının tamamen serbest bırakılması, sürrealizmin sanatsal ifadenin özgürlüğü ilkesine verdiği önemi fark ettiriyordu. Max Walter Svanberg ve o sırada artık ölmüş olan Alöyse gibi akıl hastalığı bulunan sanatçıların eserlerine yer verilmiş olması ise toplumdan 'dışlananlara' sürrealizmin desteğini gösteriyordu. Roberto Matta ve Victor Brauner gibi gözden düşüp de 1948'de hareketten atılan iki sanatçı bile bu sergi için geri çağrılmıştı.

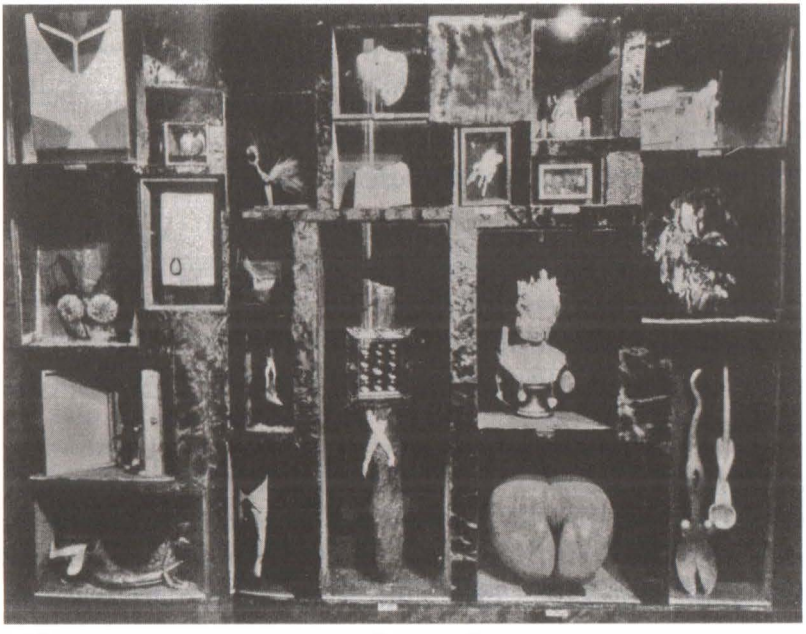
Breton ve Duchamp'ın fikirlerini, grafik tasarımcısı Pierre Faucheux uygulamaya koydu. Serginin tasarımı, gerek galeri mekânının atmosferinde ve düzeninde, gerekse teşhir edilen sanat eserlerinde dişilliği öne çıkarıyordu. İzleyici sergiye bir "Aşk *Grotto*su"ndan geçerek giriyordu. Karanlık, mağaramsı tünelin sonunda, ılık ve iç rahatlatıcı bir pembe salon bulunuyordu. Buranın Duchamp tarafından tasarlanan tavanı, gizli pompalar sayesinde ritmik olarak 'nefes' alıp veriyordu. Yerler ise kumla kaplanmıştı. Bir sonraki mekân, üzerleri yeşil kadife sarılı, sarkıt-dikit misali formlarla kaplıydı. Salonda Ivsic'in kaydettiği orgazm iniltileri duyuluyordu ve Houbigant'ın isabetle *Flatterie* [Cilve] adını verdiği parfümü havaya yayılıyordu. İzleyici giderek erotikleşen mekânın derinliklerine doğru ilerleyince, Mimi Parent'ın yarattığı ve bir yeraltı mezar odasını andı-

ran salona ulaşıyordu. Burası siyah kadife kaplıydı ve röliklerin saklandığı yerlere benzeyen duvar girintilerinin içinde sürrealist nesnelerle birlikte av malzemeleri barındırıyordu. Böylelikle, eros temasına meşum bir hava katılmış oluyordu. Ardından, Méret Oppenheim'ın *İlkbahar Şöleni* adını taşıyan enstalasyonu geliyordu: Yüzü altın rengine boyanmış çıplak bir kadın, bir kafesin gerisinde duran masanın üzerine boylu boyunca uzanmıştı. Etrafında egzotik meyvalar ve başka yiyecekler vardı; göğüslerinin arasında tatlılar, yanında şampanya dolu bardaklar ve bacaklarının arasında bir istakoz duruyordu. Bu, gözlere, damağa ve hayal gücüne bir şölendi ama Oppenheim, arkadaşları için özel bir ziyafet olarak tasavvur ettiği olayın kamuya açık olarak tekrarlanmasından rahatsızlık duydu.[25] Benoît'nın *Vasiyet*'i gibi, Oppenheim'ın ziyafeti de primitifi, bir yamyam sofrasını (dışarıya kapalı olan asıl ziyafet mizanseninde davetliler masanın etrafında oturarak yiyip içmişler ve böylelikle kendisi de bir yandan yiyecekleri tatmakta olan kadını 'soymuşlardı') ve ölüm ritüellerini (manken yiyeceklere 'gömülmüştü') çağrıştırıyordu.

Pierre Molinier'nin *Succubus* (1950) ve *Cennet Çiçeği* (1955) adlı eserleri de dahil olmak üzere, birçok başka eser bu fetişist oyunu sürdürüyordu. Breton, 1957'deki *Le Surréalisme, même* kataloğunun kapağı için Molinier'nin yaptığı tasarımı (maskeli Molinier'nin siyah danteller içinde baştan çıkarıcı bir kadını canlandırdığı fotomontaj) beğendiğinden, onu *EROS* sergisine davet etmişti. Molinier'nin sergideki her iki işi de form ve renk açısından tahrik edici olsa da, grotesk bir dişiliği temsil ediyordu. *Succubus*, masum erkeklere uyurlarken musallat olan, malum güzel ama şeytani kadın figürünü yineliyordu. Molinier onu, eline düşen erkeği boğazlayan, siyah saçlı, siyah naylon çoraplı, büzülmüş dudaklı bir kadın olarak temsil etmişti. Bu imge,



EROS **sergisi, Galerie Daniel Cordier, Paris 1959-60 (fotoğraf: Roger Van Hecke).**



EROS **sergisi, Fetiş Duvarı (fotoğraf: Robert David).**



Méret Oppenheim'ın *İlkbahar Şöleni* adını taşıyan enstalasyonunun, Vogue dergisinde yayınlanan fotoğrafı (fotoğraf: Willaim Klein).

tüm sergiye egemen olan arzuyu şiddetle sahneleme özelliğini taşıyordu. *EROS* sergisi bir yandan izleyiciyi cezbedecek, sarıp sarmalayacak sıcak mekânlar sunuyordu, ancak bunlar aynı zamanda tehdit edici ve şiddet doluydu. Sürrealistler, erotik kadın bedeni imgesine izleyiciyi doyururken, onun cisimleşmiş halinin korku verici yanlarını da duyumsatan bir mekân yaratmışlardı. Bu yolla, izleyicinin Öteki korkusuyla yüzleşmesini ve bu yüzleşmeye yaklaşımındaki toplumsal ve ahlaki koşullanmaların farkına varmasını istiyorlardı.

Sürrealistler, radikal bir estetik ve toplumsal değişim yeri olarak gördükleri sergi mekânına çığır açıcı yaklaşımlarında da sebat ettiler. Sürrealist sergi, bir kaygı ve arzu ortamı, bir hayret ve dehşet fantezisi yarattı. Sergi tasarımlarıyla sürrealistler, nevrozun tırmandırılacağı, bastırılmış arzuların serbest bırakılacağı soyut 'Öteki' mekânlar yaratma imkânları-

nın peşine düştüler. Öyle ki, izleyici arzu yoluyla gerçekliği farklı bir biçimde kavramakla kalmayacak, yaşamakta olduğu dünyanın toplumsal ve siyasal dayanaklarını sorgulamak için esinlenecekti.

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Jean Schuster 4 Ekim 1969'da *Le Monde*'da tarihsel sürrealizmin Fransa'da sona erdiğini resmen açıkladı.

2 Tüm sürrealizm sergileri arasında, erosa adanmış 1959 tarihli uluslararası sergi basında en fazla yergiyi aldı. *Libération*, sürrealistleri ahlaki çöküntüye yol açmakla (17 Aralık 1959); *La Nouvelle Revue française* ise pornografik bayağılıkla (1 Şubat 1960) suçladı.

3 André Breton, *Exposition inteRnatiOnale du Surréalisme* (*E.R.O.S.*) kataloğuna önsöz (Paris: Galerie Daniel Cordier, 1959) s. 6-7.

4 Sürrealistler Alfred-Henri Jarry'den ve onun tiyatrodaki *alter ego*'su Übü ile Dadacı "rastlantı tiyatrosu"ndan etkilendiler.

5 Bu konuda sürrealistler etkili Fransız filozof Henri Bergson'un (1859-1941) görüşlerini tekrarladılar. Bergson, *Metafiziğe Giriş* (1903) ve *Yaratıcı Evrim* (1907) başlıklı eserlerinde gerçekliğin mantıksal analiz yerine sezgi yoluyla anlaşılmasının önemine ve bireysel deneyiminin yaratıcı yanlarına değinmişti.

6 Marcel Jean, *The History of Surrealist Painting*, çev. Simon Watson Taylor (New York: Grove Press, 1960).

7 Brassaï, *Le Paris secret des années 30* (Paris: Gallimard, 1976); İngilizcesi, *The Secret Paris of the 30s*, çev. Richard Miller (New York: Thames & Hudson, 1977).

8 Man Ray, *Self Portrait* (Boston: Bloomsbury, 1988) s. 232.

9 Marcel Jean, *The History of Surrealist Painting*, s. 281.

10 1938 sergisinin sosyo-politik incelemesi için: James D. Herbert, *Paris 1937: Worlds on Exhibition* (Ithaca ve Londra: Cornell University Press, 1998).

11 Henri Lefebvre, *La Production de l'espace* (Paris: Anthropos, 1974); İngilizcesi, *The Production of Space*, çev. Donald Nicholson-Smith (Oxford: Wiley,1991); Türkçesi, *Mekânın Üretimi*, çev. Işık Ergüden (Istanbul: Sel Yayıncılık, 2014).

12 Aimé Maeght (1906-1981) Paris'teki galerisini 1945'te açtı ve Henri Matisse, Pierre Bonnard, Pablo Picasso ve Georges Braque gibi sanatçıları sergiledi. Adrien Maeght'e göre, babası kendi gençliğine duyduğu nostaljiyle, savaş öncesinden kalan bir duyarlılıkla ve sürrealist edebiyata ve onun 'doktrin-kar-

şıtı' özgürlükçülüğüne duyduğu hayranlık dolayısıyla bir sürrealist sergiye ev sahipliği yapmaya karar vermişti. (Adrien Maeght'in yazarla söyleşisi, Saint-Paul, 4 Ağustos 2000).

13 André Breton, "Prolegomena to a Third Surrealist Manifesto" (1942), *Manifestoes of Surrealism*, çev. Richard Seaver ve Helen R. Lane (Ann Arbor, MI: Ann Arbor Paperback, 1992) s. 293.

14 *A.g.e.*

15 Bu başlık, Isidore Ducasse, namı diğer 'Comte de Lautréamont'un, sürrealistlerin büyük hayranlık duydukları uzun anlatısı *Maldoror'un Şarkıları* (1868-9) içinde geçen bir olaya atıf yapıyor.

16 Breton'un büyük hayranlık duyduğu filozof Gaston Bachelard, ev, *grotto* ve labirentin mekânsal hallerini yazmış ve kâbuslarda hep beliren labirentin, bireyin mahrem arzularının ve korkularının göstergesi olduğunu vurgulamıştı; *La Terre et les réveries de la volonté* (Paris: Corti, 1948). Georges Bataille da labirentin "karşıtlıkların çözüldüğü ve karmaşıklaştığı bir mekân" olmasından etkilenmişti; Denis Hollier, *Against Architecture, The Writings of Georges Bataille*, çev. Betsy Wing (Cambridge, MA ve Londra: MIT Press, 1989) s. 58. Rosalind Krauss ise labirenti rüyayla benzeşen formsuz bir mekân olarak incelemişti; *The Optical Unconscious* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993).

17 Mélusine, Presine'in üç kızından biriydi. İnsan olmaya mahkûmdu ama her Cumartesi gecesi *ondine*'ye –yarı-kadın, yarı-deniz yılanı bir yaratık– dönüşecekti. Bir ölümlü olan Poitiers Kontu'nu kurtardı ve onunla evlendi. Ancak Kont, Mélusine'e duyduğu büyük aşka rağmen, onun geçirdiği dönüşümü görmenin cazibesine kapıldı. Böylece Mélusine insanlıktan çıkıp, sonsuza kadar Kont'u ve topraklarını koruyacak bir ruha döndü. Anna Balakian'ın *Arcanum 17*'ye yazdığı sunuşta belirttiği gibi, Mélusine köksüz kalanların sembolüydü ve Breton için kadının uygarlığı kurtarma gücünü temsil ediyordu.

18 *EROS* sergisi resmen 15 Aralık 1959'da açıldı ve 29 Şubat 1960'a kadar sürdü.

19 Jean Benoît, "Notes concernant l'execution", *Exposition inteRnatiOnale du Surréalisme* (*E.R.O.S.*) kataloğu, s. 66.

20 Jean Benoît'nın yazarla söyleşisi, Paris, 5 Mayıs 1996.

21 Breton, performansı ve özellikle de Matta'nın fevri davranışını övdü. Böylece Matta "sürrealistlerin gözünde itibarını yeniden kazanmış oldu". "Dernière heure", 4 Aralık 1959, José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, 11 (1940-69) (Paris: 1982) s. 182-183.

22 *Boîte*'ın tasarımcısı olarak genellikle Duchamp'ın adı geçer. Ancak, Mimi Parent, posta kutusu fikrinin kendisine ait olduğunu, Duchamp'ın yalnızca *Missives Lascives* alt başlığını eklediğini iddia eder. Mimi Parent'ın yazarla söyleşisi, Paris, 18 Temmuz 2000.

23 Duchamp'ın *Couple*'u, bir çift 18. yüzyıl erotik kesesine dayanıyordu.

24 André Breton, *Exposition inteRnatiOnale du Surréalisme* (*E.R.O.S.*) kataloğuna önsöz, s. 5.

25 Bu enstalasyon ilk olarak Oppenheim tarafından birkaç arkadaşı için bir ziyafet olarak Bern'de düzenlendi. Çıplak kadın da dahil olmak üzere, herkes bir şeyler yedi. Breton'un isteği üzerine sergi açılışında tekrar edildi. Oppenheim sonuçtan memnun olmadı ve "asıl niyetin yanlış anlaşıldığında" ısrar etti. "Basit bir Bahar şenliğinin yerine, bir kadın daha eril zevklere kaynaklık etmiş oldu": Meret Oppenheim ile söyleşi, Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli ve Gwen Raaberg (der.), *Surrealism and Women* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993 [1991]) s. 70.

Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938

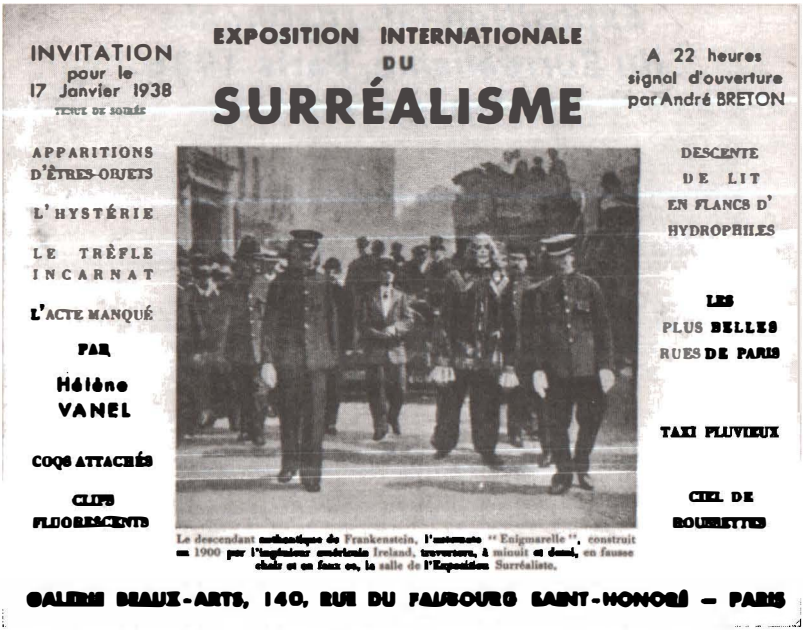
UWE M. SCHNEEDE

Katılım

Böyle heyecan verici bir sürrealist sergi daha önce de düzenlenmişti. Mayıs 1936'da, Paris'teki Charles Ratton galerisinde açılan *Exposition surréaliste d'objets* [Sürrealist Nesneler Sergisi], primitivizme, fetişlere ve matematiksel modellere göndermede bulunarak, nesne sanatının taşıdığı önemi göstermişti. 1938 yılının Ocak ve Şubat aylarındaki serginin bütünlüklü tasarımı ise, o zamana kadarki bütün sergileri aştı. *Exposition internationale du surréalisme* [Uluslararası Sürrealizm Sergisi], saygın ve seçkin bir mekânda, 140 rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris adresindeki, George Wildenstein'ın yöneticiliğini yaptığı Galerie Beaux-Arts'da açıldı. Serginin açılışı 17 Ocak 1938 tarihinde, geç bir saatte, 22.00'de yapıldı. Bütün Paris'in icabet ettiği açılışa gece kıyafeti gi-

---

Uwe M. Schneede, "Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938", *Die Kunst der Ausstellung: Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, der. Bernd Klüser & Katharina Hegewisch (Frankfurt: Insel Verlag, 1995) s. 94-101. © Uwe M. Schneede.



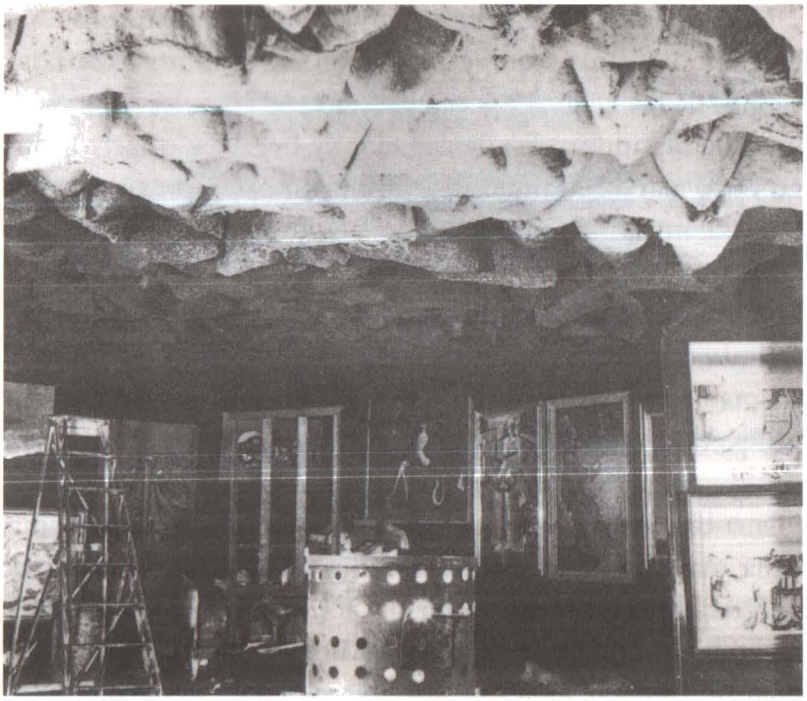
Exposition internationale du surréalisme'in davetiyesi, 17 Ocak 1938.

yilerek gelinmesi istendi. Davetiyede, konukları envai çeşit olayın beklediği duyuruluyordu: histeri, uçan köpeklerle dolu bir gökyüzü ve Frankenstein'ın soyundan gelen bir android. Bu arada açılış, yalnızca grotesk ve eğlenceli bir etkinlik olmanın çok ötesindeydi.

Sekiz sayfalık kataloğun girişinde, etkinlikten kimin sorumlu olduğu görülebiliyordu. Organizatörler André Breton ve Paul Éluard, genel yönetmen Marcel Duchamp'dı; teknik danışmanlıkları da Salvador Dalí ve Max Ernst üstlenmişlerdi. Man Ray ışıklandırma sorumlusu olarak görülüyor, Wolfgang Paalen ise kendini su ve bahçe işleri uzmanı olarak tanıtıyordu. Yani, –Miró ve Tanguy'nin bu ortak girişime zaten genellikle uzak kaldıkları ve Magritte'in de Brüksel'de yaşadığı dikkate alınırsa– sürrealist harekette etkin olan sanatçıların hiçbiri eksik değildi.

Gözden kaçmayacak kadar büyük karakterlerle ve büyük harflerle basılmış olan ve kataloğun başında yer alan künye tam da bu nedenle biraz kuşku uyandırıyordu. Liste, başrollerdekilerin biraradalığının tam da bozulmak üzere olduğu ya da zaten bozulmuş olduğu bir sırada, birliktelik görüntüsü yaratıyordu. Çiftlerden ikisi özellikle çarpıcı görünüyor. Bir yanda Breton/Éluard çifti: Éluard tam da bu yıl, dogmatik komünist tavrı nedeniyle Breton tarafından gruptan atılmıştı (bunun üzerine Max Ernst de, Éluard'a sempatisi nedeniyle gruptan ayrılmıştı); öte yanda Dalí/Ernst çifti: Dalí'nin faşizm yanlısı tutumu nedeniyle aralarında artık aşılmaz bir uçurum doğmuştu. Künyede gerçeklik ile kurgu adeta meydan okurcasına birbirine karışmış görünüyor. Dağılma ânında bir kez daha, özellikle dikkat çekici ve etkileyici bir biçimde ortaklığa çağrıda bulunuluyordu – üstelik bunu yapan, baştan beri hareketi birarada tutmuş olan André Breton'du. Bu durumu kanıtlayan başka olgular da vardı: bir zamanlar kendisinin sürrealistler tarafından adeta normal dünyadan ödünç alındığını söylemiş olan Marcel Duchamp'a yönetimde yeniden rol verilmiş olması[1]; daha 1918'de fikirlerini değiştirdiği için hareketle bağlarını koparmış olan Giorgio de Chirico'nun yapıtlarının sergiye alınmış olması;[2] ve grubun yeni üyeleri Hans Bellmer, Joseph Cornell, Matta, Richard Oelze, Méret Oppenheim ve Toyen'in işlerinin dahil edilmiş olması. Belli ki Breton büyük bir uzlaşma hamlesiyle, sürrealizmin özel değerini, tarihsel başarısını ve güncelliğini –bütün gerilimlerin ve kopuşların da bilincinde olarak– bir kez daha olanca vurgusuyla gözler önüne sermek istemişti. Yine kataloğun başında yer alan, sergi katılımcılarının geldikleri on dört ülkenin listesi, sürrealizmin küresel iddiasını kanıtlama işlevi de görüyordu.

Uluslararası Sürrealizm Sergisi hakkındaki bilgileri, özellikle günümüze kalmış çok sayıdaki fotoğraftan ediniyoruz. Sergiye bizzat katılmış olan Georges Hugnet, Marcel Jean



Ana salonda Man Ray, Max Ernst, Miró, Dalí ve Tanguy'nin yapıtları (fotoğraf: Denise Bellon).

ve Man Ray'in de bu etkinlik hakkında yazıları bulunuyor. Elimizde Marcel Duchamp'la yapılmış bir söyleşi ve nihayet, sergilenen eserlere ilişkin bir katalog var. Buna karşılık, 1938 sergisiyle ilgili daha sonraki değinmelerde ayrıntılara ilişkin hatalar bulunuyor.

Avlu

Sergi üç bölümden oluşuyordu: bunlar bir giriş –Dalí'nin *Taxi pluvieux*'sunu [Yağmurlu Taksi] içeren bir avlu– ve bir düzine kadar sürrealist tarzda süslenmiş vitrin mankeninin bulunduğu *Les Plus belles rues de Paris* [Paris'in En Güzel Sokakları] ile, Duchamp'ın düzenlediği, Man Ray'in ışıklandırdığı asıl mekân olmak üzere iki ana bölümdü. Bu son bölü-

mün duvarlarında ve Duchamp'ın Döner Kapılar'ında zayıf bir aydınlatmayla resimler, kolajlar, fotoğraflar ve grafikler asılıydı. Ayrıca envai çeşit kaide üzerine nesneler yerleştirilmişti. Mekânın kendisi de doğadan ve uygar hayattan toplanmış parçalarla karanlık-absürd bir atmosfere bürünmüştü: bir sergi mekânından çok bir mağarayı ve rahmi andırıyordu.

Marcel Jean, izlenimlerini şöyle aktarıyor: "İzleyici ilk şoku Dalí'nin *Yağmurlu Taksi* adlı eserini sergilediği avluda yaşıyordu; burada nuh nebiden kalma, döküntü bir otomobil vardı, akıllıca düşünülmüş bir boru sistemi sayesinde otomobildeki iki vitrin mankeninin üzerine şiddetli bir sağanak yağıyordu. Bu mankenlerden biri, köpekbalığı çeneli şoför, diğeri de arkada, üzerlerinde büyük salyangozların nemli sümüklü izlerini bıraktıkları kıvırcık salatalar ve hindibalar arasında oturan dağınık saçlı, gece kıyafeti giymiş sarışın bir kadındı."[3] Eski bir taksi olan bu otomobilin dış yüzeyi kısmen sarmaşıklarla kaplanmıştı.

Köpekbalığı çenesi ile otomobil gözlüğünün, gece kıyafeti ile salyangozların yadırgatıcı biraradalığı hâlâ Dadacılığı çağrıştırıyordu; ama bir yandan iç mekânın dış mekâna çevrilmesi (yağmur), diğer yandan da burada vurgulanan totem ile canlı varlık, uygarlık ile doğa arasındaki başkalaşım ilişkisi tamamen sürrealizme özgüydü. Bir önceki yıl, 1937'de, sürrealistlere yakın *Minotaure* dergisi Benjamin Péret'nin bir makalesine eşlik eden, etrafı yabanıl doğayla sarılmış bir lokomotifin fotoğrafını yayınlamıştı. Sürrealistler için –Max Ernst için olduğu kadar Dalí için de– büyülü ve esinleyici bir görüntüydü bu. Fotoğrafta, yabanıl doğanın uygarlığa üstün geldiği, ilksel dürtülerin insani buluşa, insani rasyonelliğe boyun eğdirdikleri bir durum belgeleniyordu. Dalí'nin *Yağmurlu Taksi*'si bu bağlamdan doğmuştu. Doğanın dürtüleri güçlü bilinçaltının metaforları olarak tehditkâr ve yıkıcı biçimde –etleri sıyrılmış köpek balığı çenesi– uygarlığa nüfuz ediyordu.



Salvador Dalí'nin *Yağmurlu Taksi*'si (detay, fotoğraf: Denise Bellon).

Sürrealist Sokaklar

Paris'in En Güzel Sokakları'nda, sokak tabelaları altında vitrin mankenleri sergileniyordu; bunlara sürrealist harekette önemli rol oynamış ve halen oynayan herkesin eli değmişti. Sokak tabelaları kısmen sürrealist takıntılara işaret ediyor, kısmen de kurgusal-şiirsel bir mahiyet taşıyordu: *rue Nicolas-Flamel* (Paris'te gerçekten böyle bir sokak var), Breton,

Éluard ve Robert Desnos'un sürrealist şiirin en parlak örnekleri olarak yazılarından alıntı yaptıkları bir ortaçağ simyacısını (Nicolas Flamel) hatırlara getiriyordu.[4] *Rue Vivienne*'de Lautréamont oturmuştu; sürrealistler, bir teşrih masası üzerindeki dikiş makinesi ve şemsiye imgesini ona borçluydular, böyle bir bağlamda kesinlikle bir saygı gösterisi olarak anlaşılması gereken bir göndermeydi bu. *Passage des Panoramas*, sürrealistlerin Paris'te en sevdiği yerlerden biriydi; *rue de la Vieille Lanterne*, Breton'un manifestolarında defalarca sürrealistlerin örnek aldığı kişi olarak tanımladığı Gérard de Nerval'in intihar ettiği –artık var olmayan– caddeydi. Son olarak, *Porte de Lilas* entelektüellerin buluşma yeri olan *La Closerie des Lilas*'a gönderme yapıyordu. Diğer sokak isimleri ise kafa karıştıracak şekilde uydurulmuştu: *rue de la Transfusion du Sang, rue de Tous les Diables* [Kan Nakli Sokağı, Tüm Şeytanlar Sokağı].

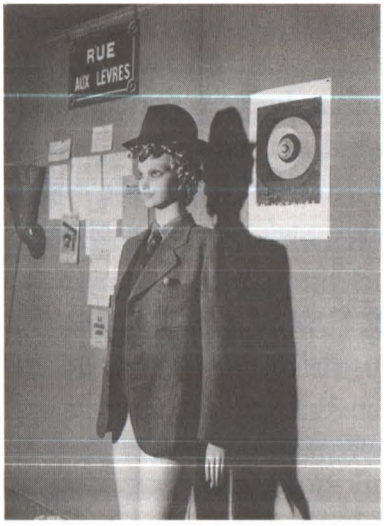
Nihayet mankenler... Duchamp kendi vitrin mankenini androjenlik temasına adamıştı; Wolfgang Paalen mantar ve yosun kaplı figürünün başına, vampiri andırır bir şekilde kanatlarını açmış devasa bir yarasa yerleştirmişti; Man Ray vitrin mankenini iri gözyaşlarıyla donatmış ve kafasını lületaşından pipolar ve cam balonlarla süslemişti; Yves Tanguy mankeninin üstüne fallusu andıran iğler asmıştı; Oscar Dominguez kendisininkinin yanına muazzam bir sifon yerleştirmişti, buradan büyük bir kumaş şeridi akıyordu. Max Ernst ise mankeni siyah örtüyle örtmüş ve ayağının altına, başı antik bir büstün kopyası olan, doldurulmuş bir erkek figürü sermişti. Georges Hugnet bu konuda şöyle diyor: "Jartiyerine kadar sıyrılmış eteği, pembe ipeklerin arasında bir ampul yanan kadın iç çamaşırlarını açığa çıkartıyordu. Breton, uygunsuz olduğunu düşündüğü bu ışığı kaldırması için Max Ernst'e bizzat baskı yaptı ve böylece utanmaz dulun külodu söndü."[5] Marcel Jean başka bir vitrin mankeninde de benzer sorunlar

yaşandığına tanıklık ediyor: "Leo Malet'nin hanımı, rahminin hizasında bir cam küre taşıyor, kürenin içinde bir Japon balığı çırpınıyordu; bu o kadar müstehcen bir görüntüydü ki, Japon balığını oradan çıkartmak zorunda kalmışlardı."[6]

En etkileyici çözümlerden birisini de Masson ortaya koymuştu. Vitrin mankeninin kafası bir kuş kafesine sokulmuştu, kafeste plastik kırmızı balıklar vardı. Manken kadife bir şeritle sarılmıştı, ağzının hizasında bir hercai menekşe yer alıyordu. Daniel Abadie'ye göre "mankenin altında, büyük tanecikli tuzların oluşturduğu bir zeminden, kapanlara yakalanmış kırmızı biberler çıkıyordu; bu biberler, ereksiyon halindeki çok sayıda minik penis gibi mankenin cinsel organına doğru yükseliyordu."[7]

Vitrin mankeni motifi, Giorgio de Chirico'nun *manichini*'sinden beri sürrealistler arasında yaygındı. Breton'un android sevdasının ve sürrealistlerin Paris'teki balmumu heykel müzesine (Musée Grevin) duydukları hayranlığın da bunda payı vardı. Gelgelelim, de Chirico'dan ya da Carrá'dan çok farklı olarak, sürrealistlerin vitrin mankenlerine bakışında cinsel arzular ve tutkular hâkimdi; özellikle Hans Bellmer'in manken motifine duyduğu uzun süreli ilginin temelinde onun fetiş niteliği öne çıkıyor. Georges Hugnet şöyle diyor: "Arzularını somutlaştırmak için bu vitrin mankenlerini idealize eden sürrealist sanatçılar, pırıltılı saçları, uzun ipek kirpiklerin gölgelediği gözleri, küçük ve biçimli göğüsleri, daracık kalçalarıyla bu narin güzelliklere baktıklarında, sessiz utanmazlıkları açısından kendilerini Pygmalion gibi hissediyorlardı."[8] Arzu nesnesi idealini somut biçimde yaratma çabası, kadını erotik nesne olarak gören sürrealistlerin –sergideki kadın imgeleri bu anlayışın örneğidir– bu düşüncesine eleştirel bir ışık da tutuyor.

Gündelik kullanım nesneleriyle ve doğa ürünleriyle süslenen vitrin mankenleri, sürrealizmin başlıca izleklerini bir



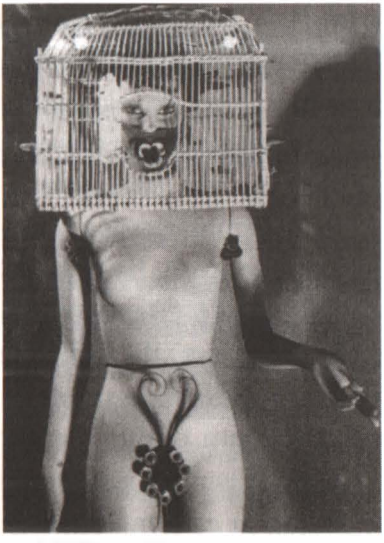
Marcel Duchamp'ın vitrin mankeni ile sokak tabelası.



Oscar Dominguez'in vitrin mankeni.



Man Ray'in vitrin mankeni ile sokak tabelası.



André Masson'un vitrin mankeni.

kez daha yansıtmaktadır: örtme ve açığa çıkartma, dizginlenen tutku, engellenen haz, bilinçdışı dürtülerin gücü. Bu vitrin mankenlerinin, "1932 yılından bu yana grubun eserlerindeki temel hedef olarak kabul edilen ve Charles Ratton'un 1936'da açtığı sürrealist nesneler sergisinde ortaya konan sürrealist nesne arayışının doruk noktasını oluşturdukları" haklı olarak saptanmıştır.[9]

Sahnelenen Mekân

Paris'in En Güzel Sokakları bölümünden, etkinliğin en azından sergi tarihi açısından doruk noktasını oluşturan bir mekâna ulaşılıyordu; 1938 yılında Münih'te çıkan bir günlük gazetede "Tımarhane Olarak Sanat Galerisi" başlığıyla yayınlanan bir yazıda, "loş bir ışıkla aydınlatılmış bu kâbus-odası"nın "çılgınlığın şahikası" olduğu yazılmıştı.[10]

Marcel Jean şöyle diyordu: "Burada, harikulade olan adeta mizahın yüzeyine çıkmıştı, mekân yabancılaştırılmıştı, ziyaretçinin istese de istemese de içine çekildiği fantastik bir metafordu bu: yan yana asılmış 1200 kömür çuvalından oluşan tonozla örtülü, devasa bir mağara; kuru yapraklardan kalın bir örtüyle kaplı, hafif dalgalı zemin. Zeminin bir kıvrımında, içinde nilüferlerin ve sazların bulunduğu ufak bir göl pırıldıyordu. İç ve dış dünyanın bir sentezini oluşturan bu yeraltı ışıklandırmasının ortasında, küçük bir kaidenin üstünde dostluğun işareti olarak bir mangal yükseliyordu. Sürrealistler kışın sık sık Paris kafelerinin önündeki bu demir maltızların etrafında buluşurlardı. Salonun dört köşesinde ise altın işlemeli ipek örtülerin altında dört adet görkemli, çok geniş yatak, aşkın simgesi olarak duruyordu. Mangalın iki yanında, iki döner kapının yüzeylerine desenler asılmıştı. Bir yanda bir paravanın ardında kahve kavruluyor, alt kata Brezilya kokuları yayılıyor, bir hoparlörden de Alman

ordusunun merasim yürüyüşündeki ayak sesleri yükseliyordu."[11] Man Ray'e göre hoparlörlerden (ayrıca?) delilerin histerik çığlıkları duyuluyordu, böylelikle "her ziyaretçideki gülme ve espri yapma isteği", daha "belirdiği anda boğulmak" isteniyordu.[12]

Kahve kokusunu Duchamp doğruluyor: "Köşede bir elektrikli ocak vardı, üstünde kahve kavruluyordu. Böylece tüm mekâna harika bir kahve kokusu yayılıyordu ve bu da serginin bir parçasıydı. Bu elbette çok sürrealistti".[13] Sürrealistlerle aslında pek aynı kafada olmayan Man Ray, sanki sürrealistlere sürrealizmi belletmek istermiş gibi, ironik bir tarzda anlatıyordu bunları.

Açılış gecesinde, belli ki Dalí'nin önerisiyle, bir performans yapılmıştı. Anlatıldığı kadarıyla bu performansta "bir aktris, Hélène Vanel, çıplak bedenine zincirler sarılı vaziyette minderlerin arasından fırlamıştı. Bir anlığına, sanki bir su birikintisinin içindeymiş gibi, etrafına su sıçratmıştı [...] Daha sonra, üstünde yalnızca parçalanmış bir gece kıyafetiyle belirmiş ve bir histeri nöbetini çok gerçekçi bir şekilde canlandırmıştı."[14]

Burada Duchamp'ın asıl yaptığı, bütünsel bir mekân tasarımına denk düşen ve üstelik doğaya ve uygarlığa ait unsurları değiştirmeden bünyesine katan ilk kamusal sergi örneğiydi – tabii, Kurt Schwitters'in Hannover'de yaptığı, kalıcı ve kişisel bir mahiyeti olan *Merzbau* sayılmazsa. Küçük göl, sazlık ve eğrelti otlarıyla simüle edilen doğa, geneleve ve cinsel ilişkiye gönderme yapılması, kokuların çekiciliği, çuvallardan yayılan kömür tozları – tüm bunlar kolaj ilkesinin mekânsal boyuta aktarılmasıydı. Max Ernst'in anlatımıyla kolaj ilkesi, heterojen unsurlardan, birbirlerine yabancı gerçekliklerin bilinçli bir şekilde biraraya getirilmesinden "bu gerçekliklere yaklaşıldığında sıçrayacak olan" şiir kıvılcımını çakacaktı.[15]



Hélène Vanel, sergi açılışındaki gösterisi sırasında.

Modernist beyaz sergi salonu burada yeniden reddediliyordu; sanat müzesinden ve sanat sergisinden ziyade, vitrin ve balmumu müzesi mecralarına özgü araçlarla sahnelenen bir mekân ortaya konuluyordu.[16] Breton sekiz yıl sonra, kurumları eleştiren bu yönelimi vurguluyordu: "Sergiyi düzenleyenler, sanat galerisi denen mekânda rastlanandan olabildiğince uzak bir atmosfer yaratmaya çalışmışlardı. Bu olguyu vurgulamamın nedeni, bilinçli olarak uydukları tek kuralın bu olmasıydı." Breton ayrıca "Bu arada, bugün geriye dönüp bakıldığında, bu çabalarının genel olarak, kendi koydukları hedefi aştığı açıktır," diyordu.[17]

Nötr bir sergileme çerçevesinin reddedilmesi, bütünsel bir mizansenle, fiziksel ve psişik yabancılaşma yaratma isteğinden ileri geliyordu. Başlangıçta serginin tamamının ziyaretçiler için gerçekten de tehlikeler içermesi düşünülmüştü: alev alabilir kömür çuvalları, aşağıya yağan kömür tozu ve mangalda açıkta yanan ateş – ayrıca çıkış kapıları da mekâ-

nın hızla terk edilmesini engelleyen döner kapılardı. Emniyet güçlerinin itirazı üzerine, mangal elektrikle çalıştırılmıştı, ancak asıl fikir, asıl konsept olduğu gibi kalmıştı: gerçek nesnelerle dönüştürülen sergi mekânı, gerçek hayati tehlikenin sahnelendiği bir yer olmuştu.

Sergi argümanlarını, bir yandan kendine özgü estetik kuralları ve şifreleri olan sanat yapıtlarıyla, diğer yandan da ışıltılarını içinden geldikleri gerçekliğe borçlu olan malzemelerin yardımıyla ortaya koyuyordu. Sanatsal/yapay sahneleme bağlamında, sanat ile gerçeklik, kendine özgü kuralları olan estetik ile doğal estetik, iç referanslar ile dış referanslar buluşuyordu. Burada izleyicinin hem duygusal hem zihinsel olarak etkilenmesi hedefleniyordu. Böylece iki dünya ayrıntılarda da birbirlerinden koparılmamış oluyordu. Bir ayağı küçük gölde duran genelev yatağının yanında sazlar ve eğrelti otları, başucunda ise tablolar vardı; yatağın ayakucunda *Gründerzeit** stilinde bir sehpanın üzerinde Marcel Jean'ın *L'horoscope* [Yıldız Haritası] adlı objesi yer alıyordu, bunun üzerinde de kömür çuvalları asılıydı. Genel olarak da, düzenlemenin bütünü boşluk korkusuyla ve farklı gerçekliklerin bilinçli bir şekilde eşitlenmesiyle bir *Gründerzeit* ambiyansını çağrıştırıyor, bu bakımdan Max Ernst'in *Une Semaine de bonté* [Bir İyilik Haftası] kolaj romanını izliyordu.

Kömür çuvallarının asıldığı tavandan da biraz söz edelim. Sergi tarihinde ilk kez, sergi salonunun tavanı böylesi bir vurguyla (aynı zamanda psişik bir etkiyle) düzenlemede öne çıkıyordu. Duchamp kömür çuvallarını tavana asarak ve yegâne ışıklandırma kaynağını –elektrikle çalışan mangal– yere koyarak, aşağı ile yukarının yerlerini değiştirmişti. H. P. Roché'nin belirttiğine göre Duchamp ilk önce açıl-

---

* 1873 ekonomik krizi öncesinde Avusturya ve Almanya'da yaşanan refah dönemine özgü, hem sanayileşmenin izlerini taşıyan hem de tarihsel üslupları kullanan stil – e.n.



Ana mekânda yatak ve küçük göl; arka planda Paaler, Penrose ve Masson'un tabloları, sağda Marcel Jean'ın *Yıldız Haritası* adlı nesnesi (fotoğraf: Denise Bellon).

mış haldeki yüzlerce şemsiyeyi tavana asmak istemişti, "ama bu kadar çok sayıda kelepir eşyayı bir defada satın almak zordu."[18] Böylelikle Duchamp doğrudan doğruya Lautréamont'un deyişine işaret etmiş ve onu çoğaltarak adeta *ad absurdum*'a vardırmış olacaktı:* iç mekânda –Magritte usulü– simüle edilen bir doğa olayı. Çuvallar ve aşağı ile yukarının yer değiştirmesiyle Duchamp bir adım daha ileriye gitmişti.

* Lautréamont'un *Maldoror'un Şarkıları*'nda bir oğlanın güzelliğini tarif etmek için kullandığı "bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin bir teşrih masasında tesadüfen buluşması kadar güzel" sözleri kastediliyor – e.n.

Sergi kataloğunda 1200 kömür çuvalından söz ediliyor, bu bilgi o günden beri harfiyen kabul edilmiştir,[19] oysa kavramsal bir matematik oyunu olarak görülmesi gerekir. Tavana asılı, kömür dolu 1200 çuval? Sayıları daha az olsa bile, asma işlemleri ve statik açısından sorgulanması gerekmez mi? Kısacası, elektrikle aydınlatılan mangal gibi kömür çuvalları da bir aldatmacaydı. Duchamp daha sonra sırrı açıklayacaktı: "Çuvallar gerçekten kömür çuvalıydı, onları Villette'ten almış ve sonra belirli bir hacim verebilmek için kâğıt ve gazete parçalarıyla doldurmuştuk."[20] Elbette, görsel etki için biraz da kömür tozu eklenmişti. Bir yanıltma efekti de, 1942 yılında New York'ta açılan *First Papers of Surrealism* sergisinin kataloğunda karşımıza çıkıyor: Sürrealist sanatçıların isimleri, bambaşka insanlara ait vesikalık fotoğrafların altında yer alıyor.

Sanat Yapıtları

Böylesine şok edici ve duyuları harekete geçiren bir ambiyansta sergilenen sanat yapıtları –kataloğa inanılırsa 60 sanatçı katılmıştı– yalnızca yan roldeydiler. Karanlıkta zaten pek algılanmıyorlardı, çünkü Man Ray'in yerleştirdiği gizli aydınlatma başlangıçta çalışmamıştı ve ziyaretçiler kendilerine yedek olarak dağıtılan el fenerlerini resimlerden çok, konuştukları kişinin yüzüne tutuyorlardı.[21] Duchamp'ın yaklaşıldığı zaman aydınlanma sağlayacak sensörlerle çalışma tasarısı gerçekleşememişti. Ancak yaratılan ambiyansta daha belirgin ve çarpıcı uyaranlara yöneltilen algılama, sanat yapıtlarının incelikleri karşısında yetersiz kalacaktı.

Buna rağmen şaşırtıcı kalitede ve alışılmadık zenginlikte bir sürrealist sergi söz konusuydu: Dalí'nin, aralarında *Büyük Mastürbatör*'ün (1929) de bulunduğu altı tablosu; Max Ernst'in *Dostların Buluşması* (1922) ve *Sürrealizmin Zaferi*

(1937) de dahil on dört resmi, ayrıca *Une Semaine de bonté* (1934) kolaj romanı için yapılmış özgün desenleri; Magritte'in, *Tarlaların Anahtarı* (1936) ve *Terapist II* (1937) de dahil olmak üzere dokuz yapıtı; aralarında *Hollanda İç Mekânı I*'in (1928) de bulunduğu zengin bir Miró seçkisi; Richard Oelze'den *Beklenti* (1936); Picasso'nun iki sürrealist resmi; Man Ray'den *Gözlemevinde Âşıklar* (1932-34) ve daha başka eserler; Yves Tanguy'den dokuz resim; ayrıca, de Chirico'nun ilk dönemlerine ait sekiz resmi.

Sürrealist nesnelerin ön plana çıkarıldığı belliydi. Duchamp'ın *Austerlitz'de Kavga* (1921) ve *Rrose Sélavy* (1921) yapıtlarının yanı sıra, Dalí'nin *Afrodizyak Telefon* (1936), Max Ernst'in *Aileye Uygun Seyyar Nesne* (1936) adlı nesneleri, Alberto Giacometti ve Henry Moore'un heykelleri, Méret Oppenheim'ın, aralarında elbette *Kürklü Kahvaltı*'nın (1936) da bulunduğu nesneleri, Man Ray'in *Estetik Askılık*'ı (1937), Kurt Seligmann'ın *Yanıltıcı Işıklar* (1932-37) ve *Ultra Mobilya*'sı (1937) ve Tanguy'nin *Köprünün Öte Tarafı* (1936) görülebilirdi. Seçki, 1930'lu yıllarda sürrealizmin çalışma sahası haline gelmiş olan bulunmuş nesne sanatına, en önemli örnekleri üzerinden bir bakış sunuyordu.

Bu yapıtlar kenarda köşede kalsalar bile, sergiyle yaratılan dünyanın ve kendi içine kapalı sistemin vazgeçilmez yapıtaşlarını oluşturuyorlardı. Nihayetinde bu yapıtlar da, sürrealistlerin girdikleri estetik ve zihinsel şifreleme ve deşifre etme sürecinde birer işlev görüyorlardı. Bu, şifrelemek ve deşifre etmek için dahil edilen unsurların (doğanın ve bilinçdışı arzuların) bir kez daha nesnel olarak yayıldıkları bir ambiyans içinde gerçekleşiyordu. Böylece gerçeklikten alınan unsurlar ancak estetik olarak yeniden biçimlendirildiklerinde işlev görüyorlardı ve bu estetik yeniden biçimlendirme sürrealistlerin saplantıyla bağlı oldukları motiflerle çevriliydi: ateş, su, balta girmemiş orman, arzu.

Sanatçı Sergisi

Başka koşullarda ve başka bir hedefle, El Lissitzki'nin *Prounenraum*'u ile 1923 Büyük Berlin Sanat Fuarı'nda tohumları atılan bir şey, Paris'teki 1938 etkinliğinde iyice şekillenmişti: yeni bir sergi tipiydi bu. Yapıtlara genel bir bakışın sunulduğu serginin yanı sıra, şimdi kendisi yapıt karakterine sahip bir sergi biçimi ortaya çıkmıştı.

Giderek daha çok müze görevlileri ve sergi yöneticileri tarafından gerçekleştirilen yapıtlara genel bir bakış sunan sergi türünden farklı olarak, kendisi yapıt karakterine sahip olan bu sergi haliyle yalnızca sanatçıların işi olabilirdi. Bir sanatçının sürrealizm çizgisinde sergi düzenlemesi bir kez daha 1942 yılında gerçekleşti; Marcel Duchamp New

Döner kapılarda Tanguy, Dominguez, Jean ve Paalen'in yapıtları; solda Marcel Jean'ın vitrin mankeni (fotoğraf: Denise Bellon).



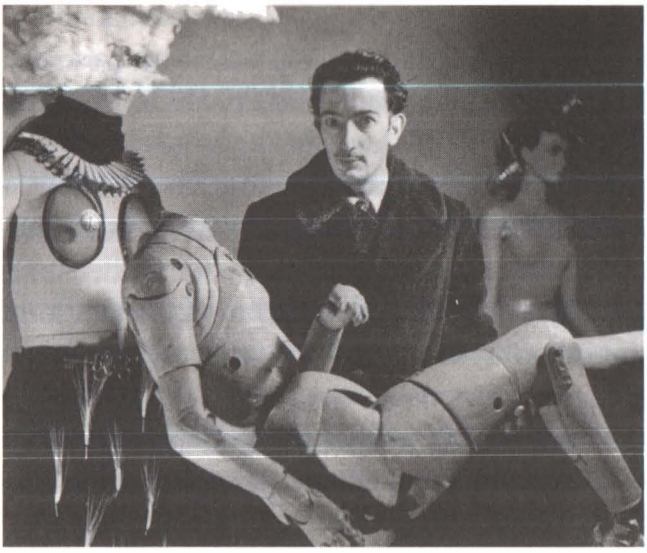
York'ta gerdiği sonsuz iplerle sergi salonuna girilmesini olanaksızlaştırdı (*First Papers of Surrealism*).

1962 yılında Jean Tinguely, Daniel Spoerri ve Pontus Hultén, Amsterdam'daki Stedelijk Müzesi'nde düzenledikleri *Dylaby*'de doğrudan doğruya 1938 sergisinin yapıt karakteriyle bağlantı kurdular. Joseph Beuys (Mönchengladbach 1967), Walter De Maria (Münih 1968), Mario Merz (Roma 1969) ve diğerleri bu ilkeyi sonraları kişisel sergilerinde de hayata geçirdiler. Sanatçı mekânı ve sanatçı sergisi, sürrealist pratikten yola çıkarak, sergi mecrası içinde bağımsız bir kurum haline geldi. Sanatçı sergisi, yapıtların sıralı sergilenmesinden farklı kurallara uyar; belirleyici fark, bir model biçiminde bütünsel bir bağlam oluşturulmasıdır. Bu türden genel tasarımlar, 19. yüzyıla ait olan bütünsel sanat yapıtı (*Gesamtkunstwerk*) fikrine 20. yüzyılın bir yanıtıdır. Yalnızca göze ve zihne değil, bütün duyulara hitap edilmektedir. Yaşamın gerçekliğine paralel (kısmen de onun araçlarıyla), dünyayla ilişkinin ifadesi olarak yapay bir mikrokozmoz yaratılmaktadır. Sürrealistlerde şok yaratmanın bile hâlâ hedeflenen bir dışsal bağlantısı vardır: düzenin zihinsel olarak yıkılması, gerçekliğin düzenine bir saldırı olarak görülür.

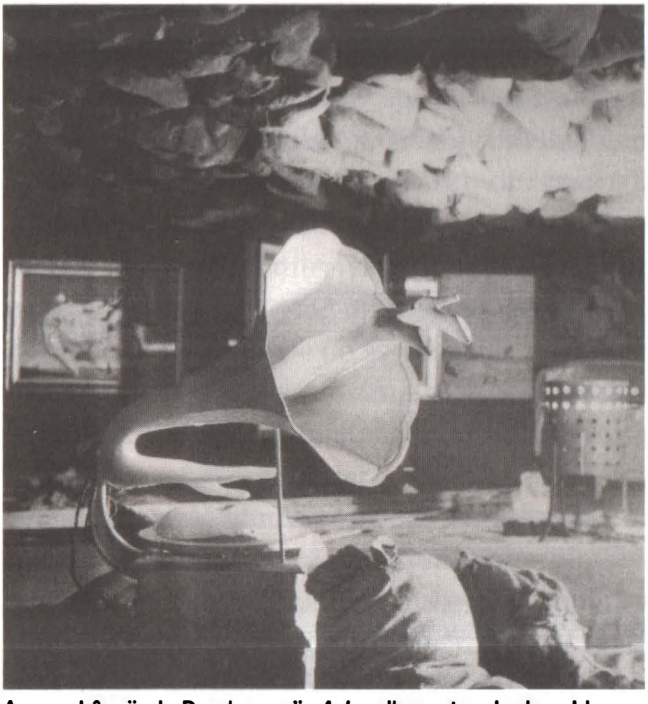
Tarihsellik ve Tarih

1938 sergisi vesilesiyle, (yorumsuz) kataloğun yanı sıra, Galerie Beaux-Arts tarafından bir sürrealizm sözlüğü de yayınlandı: *Dictionnaire abrégé du surréalisme*.[22] Burada bütün sanatçıların isimleri, tüm takıntılı kavramlar ve izlekler, esin verici yeni resim teknikleri ve kökenler biraraya getirilmişti. Kataloğun o zamanki koşullara göre geniş kapsamlı olan resim bölümü, sürrcalist külliyatın temel örneklerini toparlıyordu. "Absürd"ten "Zen"e ve "Zibou"ya kadar alfabetik olarak sıralanan isimler ve kavramlar, genellikle sürrealist

hareketin önde gelen üyelerinin yazılarından yapılan alıntılarla açıklanıyordu. Bu küçük, ama kapsamlı sözlüğün, bizzat sürrealistlerin danışmanlığında, bu dönemde yayınlanmış olması, sürrealizmin artık kendine başka gözlerle baktığının bir işaretidir; o zamana kadar alışılagelen gizli kapaklılığın yerini şimdi bir aracılık çabası, o zamana kadar mutat olan ileriye atılımın yerini şimdi bir geriye bakış almıştı. Sürrealist edebiyatçılar ve sanatçılar burada kendi tarihlerini düzenleyen tarihçiler olarak işlev görüyorlardı. Sözlüğün sergiyle bağıntısı ortadadır. *Dictionnaire*'in eşlik ettiği bu sergi, dağılma ânında ve gelecekteki politik olaylar karşısında bütün güçleri toparlamak amacıyla planlanmış, hareketi temsil eden yapıtların seçilmesi ve sürrealizmin arkasındaki genel saiklerin sahnelenmesi için düşünülmüştür ve Breton'un ilk manifestosundan on dört yıl sonra, hareketin hem nihai doruk noktası hem de –istense de istenmese de– kapanış gösterisi olmuştur. Politik olaylara gelince, bu noktanın üzerinde biraz durmak gerekir. Bu konuda bizzat André Breton'un çok açıklayıcı bir tanıklığı bulunmasaydı, serginin tüyler ürpertici ve etkileyici karakterini ve kıyametvari yönünü dönemin olaylarıyla ilişkilendirmek biraz cüretkâr görünebilirdi. Breton 1947 yılında Paris'teki Galerie Maeght'te Uluslararası Sürrealizm Sergisi'ni açtığında, önce 1938 yılındaki sergiye değinir ve bu serginin bir yandan "şiir ile gerçeklik arasındaki sınırda yer alan" sürrealist niyeti sergilemek, ama diğer yandan da "1938'in zihinsel atmosferini" somutlaştırmak amacını taşıdığını söyler. Bu sözlerden, yaşanan çağla bilinçli bir ilişki içinde olunduğu sonucu çıkartılabilir (burada, hoparlörlerden duyulan merasim yürüyüşü sesini anımsamak yerinde olacaktır). Breton, sürrealistlerin sergi yoluyla "karanlığın, boğuculuğun ve alacakaranlığın" geleceğini "nasıl bir basiretlilikle" gördüklerinin sonradan ortaya çıktığını belirterek sürdürür sözlerini. "O



Dalí serginin hazırlanışı sırasında; solda Maurice Henry'nin, sağda Man Ray'in vitrin mankeni (fotoğraf: Denise Bellon).



Ana mekân, önde Dominguez'in *Asla* adlı yapıtı; arkada solda Dalí'nin *Büyük Mastürbatör*'ü (fotoğraf: Denise Bellon).

zamanlar bize bu atmosferi yansıttığımız suçlamasını yöneltenlere, yaklaşan kalleş gaddarlığın yanında bizim yumuşak kaldığımızı anlatmak bugün çok kolay." Breton ayrıca şunları söyler: "Bu atmosferi değiştiremeyeceğimiz gibi, 1940'ın önsezisinden de kaçınamazdık [...] Belki de sürrealizm [...] algılanması ve açığa çıkartılması kendi başına ancak *a posteriori* mümkün olan bir geleceğe giriş yoludur." Dolayısıyla, 1938'deki serginin en azından önemli bir bölümüne politik bir açıdan da bakılabilir.[23]

Sanat sergileri tarihinde 1938 yılının Uluslararası Sürrealizm Sergisi, beyaz galeri mekânını reddedişiyle ve sahneleme karakteriyle, 1960'lı yılların (kendileri de 1980'li yılların sanatçı mekânlarıyla sonuçlanmış olan) kapsamlı mekân çözümlerinin öncülerinden biridir. 1938 sergisi aynı zamanda yapay nesne ile doğal nesnenin kullanılmasındaki geçiş aşamasının da öncüsüdür. Yalnızca sergi mecrası yeniden tanımlanmakla kalmamış, sanatçının bu mecradaki payı, ziyaretçi ile sergi arasındaki ilişki de yeniden tanımlanmıştır. Ziyaretçi Paris'te sıralanmış yapıtların arasında dolanmamıştır; her yönüyle tasarlanmış, tüm duyuları harekete geçiren bir ortamın içine girmiştir. Ziyaretçi, kendisini ikna edici bir şekilde yabancı bir dünyaya, sanatın, tutkunun, iç karartıcı olanın karşı-dünyasına götüren bu mekânsal görüntünün aktörü olmuştur: bilinçdışının ve sezgilerin örneği olarak mağara. İç dünya artık ulaşılabilir kılınmıştır.

ÇEVİREN **Mustafa Tüzel**

Notlar

1 Pierre Cabanne, *Gespräche mit Marcel Duchamp* (Köln: Galerie Der Spiegel, 1972) s. 125.

2 1938 tarihli *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, s. 7'de Giorgio de Chirico maddesi: "Sürrealizmle bağlantılı resim sanatı çalışması 1918 yılında sona erdi."

3 Marcel Jean, *Geschichte des Surrealismus*, (Köln: DuMont Schauberg, 1961, 1968) s. 280.

4 En azından *Dictionnaire général du Surréalisme et de ses Environs*'da böyle yazılıdır, der. Adam Biro ve Rene Passeron (Fribourg: Office du livre, 1982) s. 170

5 Georges Hugnet, *Pleins et Delies* (La Chapelle-sur-Loire: 1972), aktaran, Daniel Abadie, "Die internationale Surrealismus-Ausstellung, Paris 1938", *Paris-Paris 1937-1957* (Münih: Prestel, 1981) s. 72.

6 Marcel Jean, *Geschichte*, s. 280.

7 Daniel Abadie, "Die internationale Surrealismus-Ausstellung", s. 72.

8 Georges Hugnet, aktaran Daniel Abadie, *a.g.e.*, s. 72.

9 Daniel Abadie, *a.g.e.*, s. 72.

10 B., "Ein Kunstsalon als Tollhaus", *Münchner Abendblatt*, 19 (24 Ocak 1938) s. 2.

11 Marcel Jean, *Geschichte*, s. 281.

12 Man Ray, *Selbstporträt* (Münih: Schirmer /Mosel Verlag, 1983) s. 274.

13 Pierre Cabanne, *Gespräche*, s. 125. Man Ray'ın belirttiğine göre fikir Benjamin Péret'den çıkmıştı (s. 274).

14 "Ein Kunstsalon als Tollhaus", s. 2.

15 Max Ernst, "Biographische Notizen (Wahrheitsgewebe und Lügengewebe)", *Max Ernst* sergi kataloğu içinde, (Köln: Wallraf-Richartz-Museum, 1962-63) s. 25.

16 Bu kavram sanat bağlamında programatik olarak ilk kez 1979 yılında Hamburg'daki Kunstverein'da düzenlenen "Inszenierte Räume [Sahnelenen Mekânlar]. Karl-Ernst Herrmann/Erich Wonder" sergisinin adı olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda kullanılmasına Ivan Nagel vesile olmuştur.

17 André Breton, *Devant le rideau* (1947), tekrar basımı: André Breton, *La Cle des champs* (Paris: Librararie du Bassin, 1967) s. 135 vd. ve André Breton, *What Is Surrealism? Selected Writings*, der. Franklin Rosemont, (Londra: Pluto Press, 1978) s. 273 vd.

18 H. P. Roché, "Erinnerungen an Marcel Duchamp", Robert Lebel, *Marcel Duchamp* (Köln: 1962, 2. baskı 1972) s. 176.

19 Brian O'Doherty'in kitabı bir istisna oluşturmaktadır: *In der weißen Zelle. Anmerkungen zum Galerie-Raum* (Kassel: Gesamthochschul-Bibliothek, 1982) s. 35-36.

20 Pierre Cabanne, *Gespräche*, s. 124.

21 Duchamp için bkz. *a.g.e.*, s. 125; Man Ray için bkz. s. 276, Marcel Jean için bkz. s. 281.

22 Yeni basım, (Paris: Jose Corti, 1969).

23 André Breton, *Devant le rideau*, aktarıldığı yer *La Cle des champs*, s. 137-138.

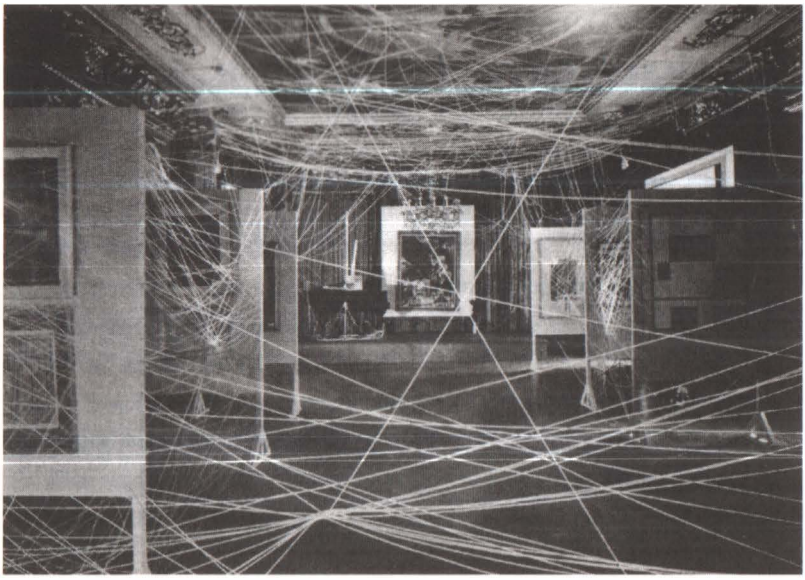
Duchamp'ın Labirenti: *First Papers of Surrealism*, 1942

T. J. DEMOS

Birbirine Dolanmış Mekânlar

Ekim 1942'de New York'ta bir hafta arayla iki sergi açıldı; ikisi de sürgündeki sürrealizmi ele almakta, ikisi de avangardın enstalasyon sanatındaki atılımlarının en önemli örneklerini temsil etmekteydi. Önce André Breton'un düzenlediği *First Papers of Surrealism* açıldı. Serginin mekânı, Ellinci Cadde'deki şatafatlı Whitelaw Reid malikânesiydi. Fransa, İsviçre, Almanya, İspanya ve ABD'den, uluslararası çapta örgütlenmiş ama jeopolitik açıdan yerinden edilmiş sürrealizmi temsilen yaklaşık elli sanatçı katıldı. Serginin "First Papers" şeklindeki başlığı, ABD yurttaşlığına başvuru belgelerine gönderme yaparak sürrealizmin yerinden edilmişliğini ilan ediyordu; Breton, Ernst, Matta, Duchamp ve başka sürgün sanatçılar 1940-42 döneminde New York'a geldiklerinde böyle bir durumla karşılaşmışlardı. Ama sürrealizmin köklerinden koparılmışlığının en güçlü işareti, 1942 yı-

T. J. Demos, "Duchamp's Labyrinth: *First Papers of Surrealism*, 1942", *October*, 97 (Yaz 2001) s. 91-119. © MIT Press.



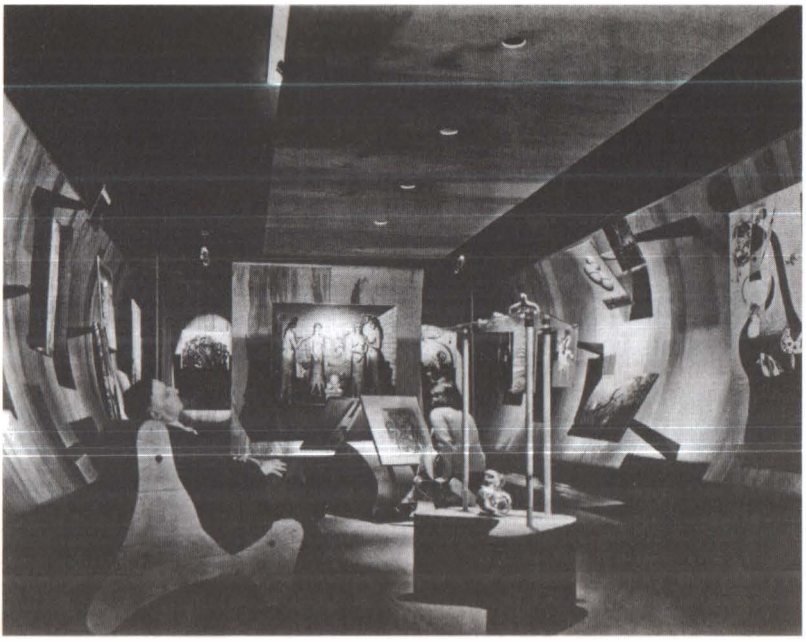
Marcel Duchamp, *First Papers of Surrealism* enstalasyonu, New York 1942 (Artists Rights Society [ARS], New York / ADAGP Paris / Estate of Marcel Duchamp).

lı Haziran ayında Marsilya'dan New York'a gelen Marcel Duchamp'ın tasarladığı, galeriyi hâkimiyeti altına alan labirentimsi ip enstalasyondu. Duvarlara, teşhir panellerine ve galerinin avizesine rastgele gerilmiş sicimlerden oluşan karmakarışık ağ, resimlerin teşhirine müdahale eden sersemletici bir bariyer oluşturuyordu.[1]

İkinci sergi, Peggy Guggenheim'ın sürrealist ve soyut sanat eserleri koleksiyonunun teşhir edildiği, Elli Yedinci Cadde'deki Art of This Century galerisinin açılış sergisiydi. Guggenheim teşhir mekânını istediği gibi düzenlemesi için Frederick Kiesler'e tam yetki vermişti. Aslen Romen olup sonradan Avusturya vatandaşlığını seçen Kiesler, Viyana'da mimarlık yapmış, 1926'da New York'a yerleşmeden önce Bauhaus ve De Stijl avangardlarıyla ilişki kurmuştu. Kiesler'in Guggenheim'ın galerisi için inşa et-

tiği enstalasyon *First Papers*'a göre daha kapsamlıydı. Duchamp'ın eserlerle teması zorlaştıran bariyerinin aksine, Kiesler'in tasarımında, sanat eserlerini kendisi de heykelsileşmiş bir galeri mekânıyla bütünleştirmek için her yola başvurulmuştu. Sürrealist Salon'da izleyiciyle resim arasındaki ilişkiye müdahaleyi önlemek için tabloların çerçeveleri sökülmüştü. Duvarlar içbükey hale getirilmiş, tablolar da duvara monte edilen ahşap uzantılara tutturulmuş, böylece duvarda yüzdükleri izlenimi uyandırılmıştı. Kiesler ortamı karartmak için fonu ve tavanı siyaha, zemini ise turkuaz mavisine boyamıştı. Mekânın iki yanı sırayla ikişer dakika süreyle aydınlatılıyor, arada birkaç saniyeliğine ortam karanlığa gömülüyordu. Soyut Eserler Salonu'nda Kandinski, Arp ve Mondrian gibi sanatçıların işleri tavandan iplerle sarkıtılmıştı. İnteraktif ve hareketli olan bu işler çeşitli yönlere eğilebiliyor ve yükseklikleri serbestçe ayarlanabiliyordu.

Bu iki enstalasyonun pek ortak yönü olmamasına karşın, sanat tarihçileri ve yazarları arasında, birbirlerinin devamı oldukları yönünde alelacele varılmış bir kabul vardır. Mesela, Kiesler'in entalasyonunda izleyici ile eser arasında kurduğu "saydam" ilişki için Duchamp'ın bir model sağladığı yorumu yaygındır.[2] Ama nihayetinde bu yorum Kiesler'in kendisine dayanıyor; "korealizm" dediği ve sanatsal mecra, mekân ve izleyicilerin tam olarak bütünleşmesi şeklinde tarif ettiği yaklaşımına Duchamp'ın eserinin kılavuzluk ettiğini öne süren, bizzat Kiesler'di. "Mimarlık, heykeltıraşlık ve ressamlığın buluşması" diyordu Duchamp'ın işleri için Kiesler.[3] Ne var ki, iki enstalasyonun benzeştiklerini söylemek, birbirine zıt form ve efektlerini göz ardı etmek anlamına gelir. Kiesler tabloları iplerle sarkıtıyordu; ipin kullanımı, resim ile izleyici arasındaki her türlü fiziksel ayrılığı asgariye indiriyordu. Amaç, resimlerin Kiesler'in deyişiyle "ei-



Frederick Klesler, Sürrealist Salon, *Art of This Century* Galerisi, New York 1942 (Frederick Kiesler Arşivi).



Kiesler, Soyut Eserler Salonu, *Art of This Century* Galerisi, New York 1942 (Frederick Kiesler Arşivi).

detik imgeler"e* dönüşmesini kolaylaştırmaktı; sanki Kiesler onların tüm maddiliklerini yitirmiş, herhangi bir fiziksel destek ya da çerçeveye ihtiyaç duymaksızın boşlukta salınan rüya görüntüleri gibi algılanmalarını istiyordu. Kiesler'in ipi, izleyici ile eser arasına girebilecek, estetik dışı her türlü engeli olumsuzlama, daha doğrusu böyle engelleri estetikleştirme arzusunun sonucuydu. Oysa Duchamp'ın ipleri, resim ile bakış alanı arasında muazzam bir engel işlevi görüyordu. Hatta teşhirler arasındaki boş alanları bile ortadan kaldırmıştı. Kiesler izleyicinin algısı ile dikkatine yakalanan estetik nesneler arasında kesintisiz bir "korelasyon" gerçekleştirmek için her türlü mimari çabayı gösterirken, Duchamp'ın enstalasyonu bunun tam tersini yapıyor, tablolara görsel erişimi sınırlıyor, nesneleri görünür olmaktan fiilen çıkarıyor ve galeri mekânını sersemleten, geçit vermez bir ip labirentine tabi kılıyordu.

Dahası, iki enstalasyon arasında *herhangi bir* süreklilik varsaymak, 1942 yılının sanatsal gelişmelerini, özellikle de enstalasyon sanatındaki gelişmeleri uygun biçimde tarihselleştirmeyi başaramamanın dolaysız sonucudur. Yerleşmiş görüşün aksine, ben her ikisinin de avangardın coğrafi, politik ve tarihî köklerinden koparılmasına verilen müstesna tepkiler olduğu düşünüyorum. Duchamp'ın enstalasyonu, uçarı bir iş ya da sürrealizmden esinlenmiş basit bir jest olmaktan çok uzaktır ve sürgün topraklarına girmesinden itibaren sürrealizm içinde gelişen bazı gerici eğilimlerin incelikli biçimde *olumsuzlanması* işlevi görmüştür. Bu durum aslında Kiesler'in tasarımlarıyla yeniden karşılaştırıldığında daha da anlaşılır hale gelir. Böyle bir karşılaştırmada iki enstalasyon, birbirine karşıt ama verimli bir ilişki içindeki iki modeli temsil eder; bu iki modeli, avangardın İkinci

* *Eidetic image*, görsel bir deneyimin sonucunda oluşan ve bir fantezi, rüya ya da anı şeklinde gerçekleşen olağanüstü canlı, ayrıntılı, net imge – ç.n.

Dünya Savaşı sırasındaki sürgün koşullarında içine girdiği tarihsel çatışkıları değerlendirmek için kullanabiliriz. Kiesler'in enstalasyonu, teşhir mekânını canlı organizma formuna benzeterek ve bütünleştirici bir mahfaza haline getirerek, yerinden koparılmış sürrealizm için teselli edici bir "ev" yarattı denilebilir. Buna karşılık Duchamp'ın enstalasyonu, jeopolitik yerinden edilmeyle uyumlu ve her türlü telafi edici teşhir stratejisini reddeden "evsiz" bir mekân oluşturuyordu. Bu iki enstalasyon birlikte ele alındığında, yerinden edilmiş avangardın 1942'deki ahvalini belirleyen bir kesişme ortaya çıkar: Bir yanda ev hasretinin, öte yanda evsizlik realitesi üzerindeki ısrarın tarihsel açıdan iç içe geçtiği görülür.

Bu anlamda yerinden edilmişlik durumu, İkinci Dünya Savaşı sırasında enstalasyon sanatında yaşanan gelişmeleri kavramak için yeni bir mecra sağlar; bu gelişmeleri yalnızca sanat kurumlarına ve metalaşmaya yönelik eleştirilerden ibaret sayan alışıldık sanat tarihi yaklaşımlarının sınırları dışına çıkmamıza imkân verir. Zira enstalasyon, nesneler, izleyiciler ve bunları kuşatan mekân arasındaki fiziksel ve ideolojik dolayımı somutlaştırdığından, yer belirleme, mevki ve bağlamına oturtma gibi meselelerle doğrudan bağlantılıdır; bunlar tam da jeopolitik yerinden edilme bağlamında hassaslaşmış ve üstbelirlenmiş konulardır. 1942'deki enstalasyonların, sanatçıların kendi yerinden edilmişlik deneyimleriyle çok daha derin bir ilişkisi olduğunu kabul ettiğimizde, o zaman aslolan neydi diye sorma ihtiyacını duyarız. Enstalasyon, yerinden edilmişlik durumunu nasıl tanımlıyor, tahlil ediyor, sorguluyor ya da telafi ediyordu?

Yerinden Edilmişlik ve Mitleştirme

Bizzat enstalasyonları ele almadan önce, sürrealizmin 1942'deki çelişkili duruma nasıl sürüklendiğini anlamak,

dolayısıyla 1930'lardaki gelişmelerin izini sürmek zorundayız. Sürrealizm başından beri "evsizlik"le ilgilenmiştir; ama bu, psikanaliz kuramında ve özellikle de Freud'un "The Uncanny" [Tekinsiz] (*unhomely* ya da Almanca *unheimlich*)* başlıklı makalesinde tanımlanan bir evsizliktir. Sürrealist tekinsizliğin sanatsal ve kuramsal koşullarını derinlemesine inceleyen Hal Foster'a göre sürrealist sanat, anne ile çocuk arasındaki ilksel bağları "geriye götürücü [*regressive*] olmayan yollarla" irdeliyordu.[4] Bunun sonucunda sürrealizme, annedeki eve (Freud'a göre *heimlich*'in nihai mekânına) dönme yönündeki her türlü geriye dönüş zaafını engelleyen şok, montaj, ikizleştirme ve yabancılaştırma damgasını vurmuştu. Dolayısıyla bu eserler, anne-çocuk birliğinin (baskılama, iğdiş edilme tehditleri, babanın emirleri, sosyal yasa gibi nedenlerle) geri dönüşü olmayan biçimde kaybedilmesini yansıtıyordu. Zahmetsizce varılan her türlü uzlaşmanın reddi, tam da sürrealizmin gelişip serpilmesini sağlayan verimli gerilim ve evsizlik durumu demekti.

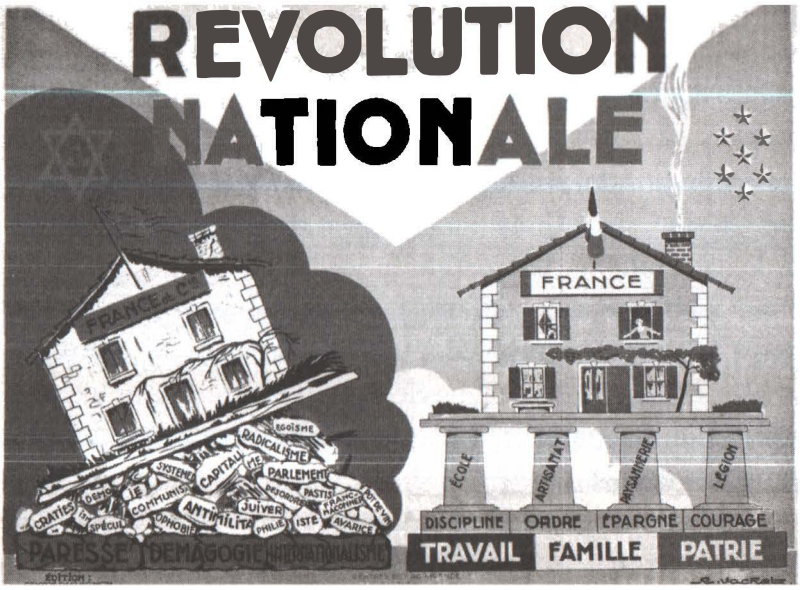
Ancak sürrealizmin evsizliği, 1935-1942 yılları arasında önemli ölçüde yeniden tanımlanacaktı: 1935'e gelindiğinde evsizlik, "ev"i ulusal olanın ideolojik sahası sayarak reddeden muhalif bir siyasete dönüşmüştü. Bu ulusallık karşıtı evsizlik politikası, anlaşmazlıkları herkesçe bilinen Bataille ve Breton'u dayanışma içinde birleştirdi, milliyetçiliğin ev ideolojisinin dışında bir mücadele alanı kazanan *Contre-Attaque* grubu olarak sokaklara dökülmelerini sağladı. Sokak bir zamanlar sürrealistler için aşk fantezilerinin, sersemletici "tesadüflerin" veya *l'amour fou*'nun [çılgın aşk] öncelikli mekânını temsil ederken, artık Nazi Almanya'sının ve Sovyetler Birliği'nin, ama aynı zamanda Fransa'daki Halk Cephesi hükümetinin milliyetçiliğinin protesto edileceği bir yer

* İngilizce ve Almanca'da her iki kelime de harfiyen "eve ait olmayan" anlamına gelir – e.n.

haline gelmişti. *Contre-Attaque,* Fransa'da ulusal kimlik için bir propaganda metaforu halini alan "ev" ideolojisiyle mücadele ediyordu. Dağıttıkları pek çok broşürden birinde şunu savunuyorlardı:

> Vatanı sahiplenen, ailesi için mücadele veren insan, haindir. [...] Vatan, insan ile toprağın zenginlikleri arasına giren engeldir. İnsanın alın terinin ürünlerinin silaha dönüştürülmesini gerektirir. İnsanı hemcinslerine ihanete sürükler. Aile, sosyal baskının temel dayanağıdır... [ve] patronların otoritesine ve başka insanları hor görmelerine dayalı sosyal ilişkilere model olmuştur. Baba, vatan, patron: işte size eskinin ataerkil toplumunun ve bugünün faşist ahmaklığının temelini oluşturan üçlü ittifak.[5]

İşbirlikçi Vichy hükümetinin propaganda afişlerinde ve politik retoriğinde ve 1930'ların Fransa'sında sık sık başvurulan ev figürü, güçlü bir milliyetçilik sembolü haline gelmişti. Gelgelelim, çelişkilerle dolu bir semboldü bu. Sosyal sınıfların ve bölgesel farklılıkların bir aile çatısı altında, homojen bir mekânsal ve toplumsal birim içinde bütünleşmesine işaret ediyordu, ama yine ataerkil otorite altında var olacak bir birimdi bu. Aslında evin özel mimarisi, ekonomik, mekânsal ve toplumsal açıdan ayrıştırıcı olsa da, bu ev figürü (ulusal evin çatısı altında toplanmış) toplum için birleştirici bir metafor görevi görüyordu.[6] Dolayısıyla, milliyetçiliği, ataerkini ve kapitalizmi çatısı altında buluşturan ev, haliyle *Contre-Attaque*'ın ana hedefi oldu. Siyaseten evsiz olan sürrealistler, isabetli bir öngörüyle, gerçekten birleştirici her türlü ulusötesi toplumsal örgütlenmeye ihanet ederek eninde sonunda ülkeleri savaşa sürükleyeceğini savundukları ve sahte bir sosyal bütünleşme biçimi olarak gördükleri ulusallaşmaya karşı saldırıya geçtiler. Ancak sürrealistlerin evsiz politikası retorikte kaldı ve sanatsal forma bürün-



Vichy propaganda afişi, 1942 civarı.

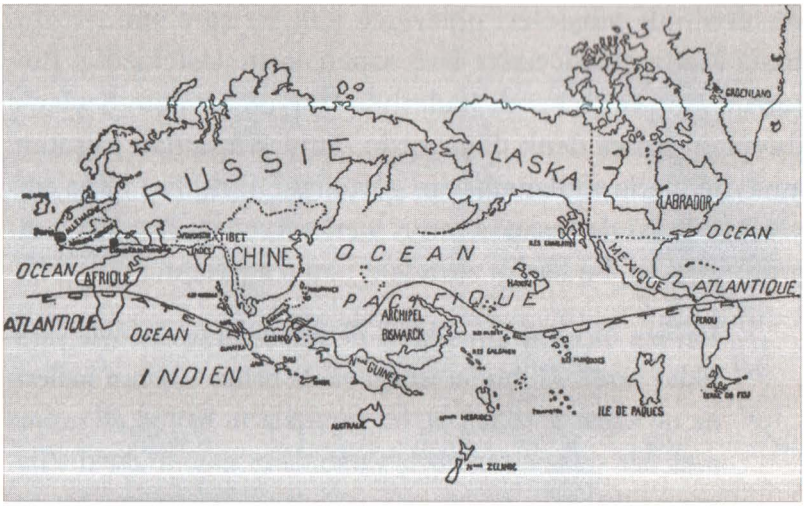
medi. Bu durumun temel nedeni, politize sanatın Komünist Parti'nin sosyalist gerçekçiliğiyle üst-belirlenmiş olmasıydı, ki sürrealistler zaten Parti'yle bağlarını koparmışlardı. Parti'nin denetleyici doktrinine karşı sanatsal özgürlüğü ve bireyselliği savunmaları, 1930'ların sonunda *her türlü* politik sanatı reddetmek gibi sorunlu ve kısıtlayıcı bir noktaya gelmelerine sebep oldu.[7]

Sağda ve solda parti politikasının ve ulusallaşmanın yoğunlaşarak sürdüğü bir dönemde milliyetçiliğe yönelttikleri eleştiriler nedeniyle giderek daha fazla yalnızlaşan sürrealistler, bir süre sonra herhangi bir siyasi parti veya halk desteğinden yoksun kaldıklarını fark ettiler.[8] Bunun sonucunda, evsizlikleri yeniden alan değiştirdi. Egemen taraflar dışında her türlü kamusal, bağımsız tavrı engelleyen politik durum nedeniyle, Breton'un yönlendirdiği sürrealizm, protestolarını burjuva galeri mekânına taşımak zorunda kaldı.

Bu durum, sürrealistlerin sokaktaki politik faaliyetlerinin sonu oldu.[9] Galeri mekânında sokak artık nostaljik bir temsilden ibaretti. Bunun en iyi örneği, prestijli Galeries Beaux-Arts'da düzenlenen 1938 sergisindeki "Sürrealist Sokak"tı: galerinin koridoruna kurulan, farklı sanatçılar tarafından tuhaf giysiler giydirilmiş mankenlerin doldurduğu temsilî sokak. Milliyetçiliğe karşı etkin mücadelenin yerini, bağımsızlığını politikleşmeye direnmesiyle tanımlayan bir sanat almıştı (en azından Breton'da, tekinsizlik estetiğine dönülmesi bunu ifade ediyordu); böylece sürrealizm, özgün bir politik *ve* sanatsal hareket olmaktan çıkarak, esasen sanatsal bir harekete dönüştü.

1940 yılına gelindiğinde, Almanya'nın Fransa'yı işgali ve birçok sürrealistin yavaş yavaş New York'a iltica etmesiyle, hareketin siyasallıktan uzaklaşması, sanatsal bağlamını yitirmesi ve bunların sebep olduğu yalıtılmışlık vahim bir hal aldı.[10] Vaktiyle ruhsal tekinsizlikle, sonraları da milliyetçilik karşıtı politikayla tanımlanmış olan evsizlik, artık bu hareket mensuplarının bizzat deneyimledikleri jeopolitik yerinden edilmeyle ilişkilendirilmeye başladı. Neticede sürrealizm ABD'nin sürgün koşullarındaki yeni varoluşuyla barışmaya zorlandı; oysa 1929 tarihli "Sürrealist Dünya Haritası"nda yer bile bulamamış bir ülkeydi Amerika. Avrupa'yı kendi felaketiyle baş başa bırakmak, uzun zaman milliyetçiliğe ve savaşa karşı mücadele etmiş bir hareketin melankolik teslimiyetçiliği için birçok bakımdan son çare olmuştu. Breton, 1942'de New York'ta yazdığı "Üçüncü Sürrealizm Manifestosuna Önsöz ya da Değil"* başlıklı metinde, böyle bir tevekkülün ipuçlarını veriyordu: "İnsan, etrafına örülen bu gülünç ağdan kurtulmalı: yarın için kendisinden pek de iyi olmayan bir gerçeklik ihtimali su-

* *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş* içinde, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim Yayınları, 2010) s. 239-252 – e.n.



Sürrealist Dünya Haritası, 1929.

nan mevcut gerçeklik denen şeyden".[11] Ulusal ve coğrafi evini (sürrealistlerin hiçbir zaman alenen desteklemedikleri ya da yüceltmedikleri evi) dünya savaşının akla hayale sığmaz yıkımı sonucu yitirme ihtimaliyle karşı karşıya kalan, üstelik politik aczini de kabullenen sürrealizmin beklenmedik yeni yönelimleri, 1942'de Breton tarafından *VVV* dergisinde duyuruldu: "V bir vaattir, yaşanılası bir dünyaya yeniden dönme vaadi." Önce ruhsal evsizliğin gerilimine, sonra evsizliğin milliyetçilik karşıtlığıyla politikleştirilmesine odaklanan sürrealizm, jeopolitik sürgünde dizleri üzerine çöktürüldükten sonra artık evin özlemini çekmeye başlamıştı.

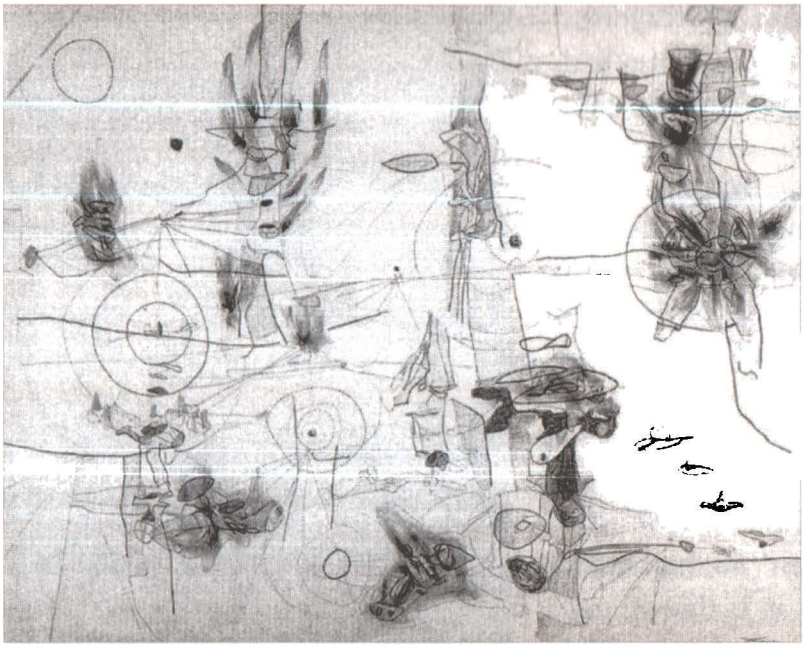
Breton'un sürrealizmi, nasıl 1930'lu yıllarda tedricen ama gönülsüzce sokaktan salona kaydıysa, New York'ta da salondan mite taşındı: Orada, "mevcut gerçeklik denen" yerinden edilmişliğin engellediği "yaşanılası bir dünyaya yeniden dönme" imkânı bulmayı umuyordu. Başka türlü söylersek mit, sürrealizmin hemen her açıdan taviz verdiği bir dönem-

de ideolojik çelişkileri gidermek için bir çare sunuyordu. Başta Matta olmak üzere bazı sanatçıların desteklediği Breton'un yeni miti, kendi ifadesiyle "Büyük Saydam Şeyler"e duyulan inanca denk düşüyordu. Bunlar insanları kuşatan, ama duyularla algılanamayan görünmez varlıkları ifade ediyordu. "Belki de insan evrenin merkezi, odağı değildir," diyordu Breton, bu başlık altındaki uzunca pasajında:

> Hayvan ölçeğine göre, belki de insandan üstün öyle yaratıklar vardır ki, bir su sineği ya da balina insanın hallerine ne kadar yabancıysa, bu yaratıkların halleri de insana o ölçüde yabancıdır. Böyle yaratıkların insanın duyu sistemine yakalanmadan kaçmasını önleyecek herhangi bir engelin var olması hiç de zorunlu değil, çünkü bu yaratıklar bir tür kamuflajın altında gizleniyor olabilirler; nasıl hayal ederseniz edin, biçim kuramı ve taklitçi hayvanlara ilişkin keşifler dikkate alındığında böyle kamuflajlar mümkün görünüyor.[12]

Matta bu makale için bir desen çizdi. Soyut denebilecek desende, çizgisel karalamalar ve canlılara ya da insanlara benzeyen, birbirinden ayrı dairesel alanlara bölünmüş şekiller vardı. Şekillerin saydamlığı, neredeyse "duyusal referans sistemimizden kaçan" mitsel varlıkların ele avuca gelmezliğine işaret ediyordu. Breton, *First Papers* kataloğunda mitler üzerine yazdığı resimli yazısında Büyük Saydam Şeyler'i tasvir etmek için David Hare'in bir fotoğrafını kullandı.[13] Fotoğraftaki çıplak figür ancak kısmen seçilebiliyordu, brülaj* tekniğiyle bozulmuş üst bölümü başka bir âlemden gelmiş aşkın, elle tutulamaz bir varlığı çağrıştırıyordu. Breton, mitini daha da geliştirerek Büyük Saydam Şeyler'in ne-

* Sürrealist fotoğraf sanatçıları R. Ubac ve D. Hare tarafından geliştirilen, fotoğraf negatiflerinin deforme olarak tesadüfi şekiller oluşturmasını sağlayan fotoğraf hilesi tekniği – ç.n.



Roberto Matta, *Les grands transparents* [Büyük Saydam Şeyler], 1942.

rede yaşadıklarını da yazmıştı: "Analar diyarı"nda;* ve ona göre Tanguy, 1942 tarihli eserinde bu diyara "görsel açıdan nüfuz etmiş"ti.[14] Avangard montaj ve parçalama, daha önceleri temsilin kurgulanmışlığı üzerine materyalist bir yaklaşımla eğilmeyi teşvik ediyordu; şimdi ise parçalamanın amacı metafizik, idealist bir öte dünyaya dikkat çekmekti.[15] Tekinsiz deneyim imaları jeopolitik evsizlik ifadeleriyle iç içe olsa da, artık odak noktası şok, dengesizleştirme veya parçalama değil, yaşanabilirlik, güvenli mekân, iyileştirici ve telafi edici bir öznellikti. Breton, belki de meseleyi karmaşıklaştırmak için "Üçüncü Sürrealizm Manifestosuna Önsöz ya da Değil"de Roger Caillois'nın "taklitçi hayvanlar" kuramın-

* Goethe'nin *Faust*'unda geçer; duyulur gerçekliğin ardındaki ruhani bir dünyada hüküm süren tanrıçalar. Faust'un maddi ve duyulur gerçekliğin ötesindekileri bilmek için bu dünyaya nüfuz etmesi gerekir – e.n.

dan bahsediyordu. Caillois, kısa süre önce yazdığı bir makalesinde, böceklerde dikkat çeken biçim değiştirme özelliğini ele almış, bu taklitçiliği "eşbiçimli özümsenme" [*homomorphic assimilation*] olarak adlandırmıştı. Ancak bu dönüşümde, Breton'un arzuladığı yaşanabilirliğin hiçbir emaresi olamazdı. Caillois'ya göre eşbiçimlilik, ciddi bir kayıp, öznelliğin sönmesi ve yersizlik halini tarif ediyordu. Rahatlatıcı, mitsel bir *Heimlichkeit* [gizlilik] mekânını değil, mutlak öznellik kaybının yol açtığı yön kaybını ifade ediyordu. Caillois'da taklitçilik, canlıyı fiziksel mekânından koparıyordu, öyle ki "artık kendini nereye yerleştireceğini bilemez" hale geliyordu. Sonuç, "mekâna özümsenmekten kaynaklanan kişilik kaybı", şizofreniydi: "bedenin düşüncesinden koptuğu" ani bir maddileşme.[16] Oysa Breton'un miti, mekâna insan biçimi ve tanrısallık yüklüyordu. Mekânın bireyselliği yok edecek şekilde genelleşmesini sorgulamak yerine, yeni bir din öneriyordu.

Aslında sorun şuydu: Breton'un miti, sosyopolitik olanı karmaşıklaştıracak bir gelişmeyi değil, sosyopolitik olandan kaçışı temsil ediyordu. Sol cenahtan bazıları da, aslında kendi devrimlerinin, geriye dönüş arzularını ve ilkel güçleri –yani faşizmin araçsallaştırdığı unsurları– kullanmasını öneriyordu, ama Breton'un miti ve bu mitin teşvik ettiği estetik kurgular, devrim-sonrası bir sıcak ev ortamına çekiliyordu.[17] Dönemin izleyicileri, sürrealizmin yeni yönelimleri konusunda derhal tedirginliğe kapıldılar – özellikle de sahne arkasında beliren faşizm nedeniyle. *VVV*'nin yeni sayısını okuyan Meyer Schapiro şu yorumu yaptı: "Sürrealizm bu sayıyla pekâlâ çökebilir; bu sayı, *construction de l'homme*'a bir saldırı.[18] *Contre-Attaque*'ın milliyetçilik karşıtlığını hatırlatan Rosenberg, "mitlerin, mit tohumlarının, Kilise'nin, Vatan ve Aile'nin elim bir şekilde yadsınmasını" savunuyordu; çünkü, diyordu, "insanlığı birbiriyle savaşan kültler etrafın-



David Hare, *Les grands transparents* [Büyük Saydam Şeyler], 1942.

da bölen mitlerin yaratılması, Goebbels, Mussolini gibi dünyanın en parlak cevherlerinin ve binlerce editör, reklamcı ve enformasyon uzmanının temel meşgalesi haline geldi".[19] Adorno ve Horkheimer ise, belki de en kapsamlı mit incelemesi olan *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitaplarında, Breton'un tam tersi bir yargıya varıyorlardı: Toplum, mitten mahrum olmak şöyle dursun, mitin hâkimiyetindeydi onlara göre. Ne var ki faşizm, sadece mitin en vahşi tezahürüydü. Miti faşizme karşı devrimcileştirmek (Bloch'un yaklaşımı buydu) veya Aydınlanma'nın bilimini kullanarak faşist mitolo-

jiyi yadsımak (liberal hümanizmin çözümü) yerine, Adorno ve Horkheimer'ın eleştirilerindeki amaç, bizzat Aydınlanma'nın nasıl yeniden mite geri döndüğünü göstermekti. Onlar açısından, mitin tarihe ilişkin ölümcül bir unutkanlık yaratmayı ve durmadan güçlenen kontrol ve manipülasyon araçlarını kullanarak kapitalizmin idolleştirilmesini körüklemeyi nasıl becerdiğini acilen ifşa etmek gerekiyordu. Adorno ve Horkheimer Breton'un "yeni bir mit" çağrısını okumuş olsalar, herhalde onu sürgünün ve savaşın travmalarına karşı teskin edici bir kalkan, eleştiriden yoksun bir faşizm taklidi ve evsizlik çağında bir ev inşa etmeye yönelik nafile bir girişim olarak değerlendirirlerdi.

Çerçevesizlik

Sürgündeki sürrealizm mitolojik kurgusu vasıtasıyla "yaşanılası bir dünya"ya yeniden kavuşmanın özlemini çektiğinden, teşhir tarzı da buna denk bir değişimden geçti: Sürrealist nesneleri yaşanılası bir mekâna yerleştirmekti artık hedef. Frederick Kiesler, Guggenheim'ın Art of This Century galerisi için yaptığı enstalasyon tasarımıyla böyle bir mekân oluşturdu. Kendisi de yerinden edilmiş bir kişi olan Kiesler, 1940'lı yıllarda sürrealizmi ve onun ev nostaljisini giderek daha fazla benimsemişti. Breton'un yeni bir mit çağrısını tekrarlıyordu: "Sanatçının eseri mekânsal bir bütündeki hayati bir varlık, sanat ise yeni bir mitin yapısı dahilindeki hayati bir bağdır."[20] Kiesler'in miti, kendine özgü bir metafizik ve idealizm sunacak bir estetik birlik peşindeydi: saf mevcudiyetin ve mutlak bütünleşmenin estetiği. Enstalasyonunda, resim ile izleyici arasındaki ya da sanat nesneleri ile onları çevreleyen ortam arasındaki her türlü dolayımı ortadan kaldırarak bu ideal bütünleşmeyi sağlamaya çalıştı. Çerçeveleri kaldırmasının ve destek olarak ip kullanmasının geri-

sindeki dürtü de buna dayanıyordu; böylece sanat nesneleri duvardan uzaklaştırılıp izleyicinin kendi fiziksel alanına dahil ediliyor, izleyici sanat nesnesine sıkıca bağlanıyordu. Bunun da ötesinde, mekân tasarımları, teşhir edilen eserlerin genel estetiğiyle uyum içindeydi, nesneler ile bağlamı uzlaştırıyordu. Sürrealist Salon'un duvarlarında, birçok resimdeki kompozisyonların biyomorfik şekline uyan oyuklar açılmıştı; çoğu geometrik soyutlamalardan oluşan Soyut Eserler Salonu'ndaki resimler ise geometrik biçimli kordonlarla tutturulmuştu. Benzer şekilde seyir alanı, biyomorfik tasarımlı mobilyalarla seyirciyi içine alıyordu, resimlerse dinamik görüş açılarına uygun düşecek tarzda, farklı yüksekliklere asılmıştı.

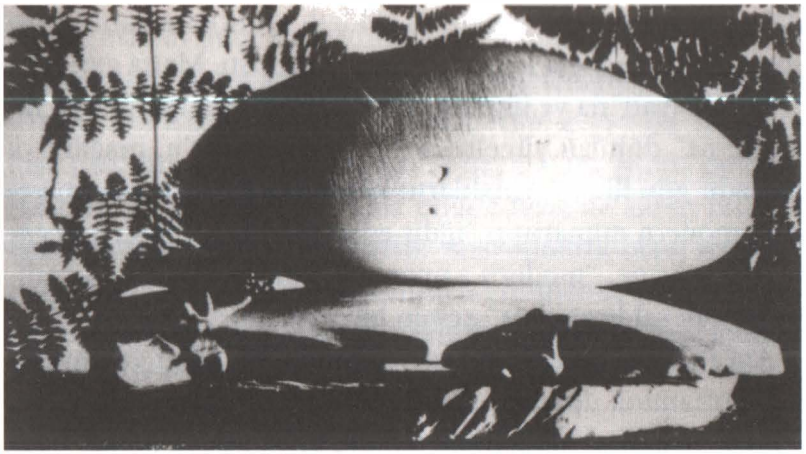
Kiesler tercihlerinin nedenleri konusunda gayet açıktı. Guggenheim enstalasyonunun amaçlarını, primitivist inançlara dayalı ütopik bir dil ve imgelem anlayışına başvurarak açıklıyor ve gerekçelendiriyordu. Gaye, "insanları birlikte yaşadıkları sanattan koparan fiziksel ve zihinsel engelleri yok etmek, ilkel çağlarda olduğu gibi hayal-gerçeklik birliğini sağlamaktı".[21] Kiesler bu birliğe ulaşmak için, çerçeveyi eritmeyi ve estetik yolla aşarak ortadan kaldırmayı öneriyordu:

> Günümüzde, duvardaki çerçeveli resim ruhsuz ve anlamsız bir dekoratif sembole dönüşmüş durumda... Çerçeve, "hayal" ile "gerçeklik" ya da "imge" ile "çevresi" arasındaki yapay ikiliğin hem sembolü hem de müsebbidir: insanın, yaşadığı dünyadan sanat eserinin varlık kazandığı dünyaya bakmak için aşması gereken plastik bir engeldir. İşte bu engelin mutlaka yıkılması gerekiyor: Bugün hiçbir gerekçesi olmayan kaskatı bir engele indirgenmiş olan çerçeve, mimari, mekânsal anlamına yeniden kavuşturulmalıdır.[22]

Kiesler'in peşine düştüğü "hayal ve gerçeklik" birliği aslında çok iddialı bir hedefti: gösterge ile gönderge arasında-

ki –çerçevenin iyice görünür kıldığı– ayrımın kaybolduğu, dil-öncesi birliğe büyülü bir dönüş. Nihai hedef, bütünleştirilmiş bir estetik mekânın yeniden biraraya getirdiği zenginliklerin, engellenme ve yerinden edilme deneyimlerini yok etmesiydi ve bu, 1942'nin savaşla paramparça edilmiş dünyasına ve Kiesler'in kendi yerinden edilmişlik deneyimine uygundu. Bu anlamda, onun enstalasyon tasarımları, Breton'un yaşanılası bir dünya kurmak için bir mit yaratma çağrısını maddileştiriyordu; sürgünün yol açtığı çöküntüye, birleştirici bir enstalasyon tasarımıyla cevap veriyordu. Kiesler'in yazılarında mütemadiyen karşımıza çıkan "yaşanabilir bir ev", "barınılacak bir mekân" geliştirme arzusu, tasarımlarına damgasını vuran evsizlik kaygısını gösterir. Kiesler bunu açık seçik söyler zaten. Birkaç yıl sonra yayınlanan "Cultural Nomads" [Kültürel Göçebeler] adlı yazısında, eserine geriye götürücü mahiyetini kazandıran yerinden edilme kaygısını açıkça belirtir: "Bir daireden diğerine, bir şehirden ötekine ya da sınırlar arasında, bir ülkeden diğerine sürekli hareket halindeyiz. [...] Hep bir yere yetişmek, bir takvime uymak zorundayız [...] Uygar göçebenin hayatının nüvesi [...] boştur ve bizler bu boşluğu doldurmak için ne bulursak silip süpürüyoruz."[23]

Daha özel açıdan, Kiesler'in enstalasyon tasarımı, psişik ve anaç bir ev fantezisini (Breton'un mitsel "Analar diyarı" akla geliyor) hatırlatan bir mekânı estetik olarak kurarak evsizliğin "boşluğunu dolduruyordu". Galeri nihai olarak, bir bedenin kuytu, sıcak [*canny*] içi gibi tasarlanmıştı; duvarlara rahmi hatırlatan içbükey şekiller verilmişti. Duvarlardan uzanan "kollar" resimleri tutuyor ve galerinin ışık efektleri "nabız gibi atıyor"du.[24] Kiesler açısından bu rahatlatıcı mimari uzun soluklu bir arayıştı. Daha sonraları geliştirdiği küremsi mimari maketler de bunun örneğiydi, 1950'de *Endless House* [Sonsuz Ev] için yaptığı maket gibi.[25] Ensta-



Frederick Kiesler, *Endless House* [Sonsuz Ev], 1950 (Frederick Kiesler Arşivi).

lasyonda öne çıkan biyomorfik biçimler, izleyiciyi yumurta ya da rahim formuyla bütünleştirme girişimi, Kiesler'in böyle bir mekânsal, dilsel ve ruhsal tamlık için duyduğu arzuyla birlikte, jeopolitik kökünden koparılma deneyimine gösterilen tepkilerden birini temsil ediyordu: rahmin içindeki ilksel eve geri gitmek. Jeopolitik evsizliğe verilen cevap, psikoestetik bir evcillikti ve bunun, siyaseten milliyetçilik karşıtı olup coğrafi yerinden edilmenin acısını çeken, anti-kapitalist olup salonlara girmek zorunda kalan sürrealizmin kimliğindeki çelişkileri telafi etmesi umuluyordu.

Kiesler'in retoriği, en azından sürgün üyeler arasında sürrealist bir geleneği sürdürüyordu. Paris'teki Şili'li sürgün Matta, daha birkaç yıl önce örnek bir apartman dairesi için rahim içi mekân fantezilerini ifade etmişti: "İnsan, anneden gelen seslerle kalbin göz hizasında attığı, nemli duvarlarla kuşatıldığı o yerde hayatını başlatan esrarengiz kuvvetlerin hasretini çeker [...] Bizim, şekillerini yitiren ve psikolojik korkularımızı yatıştıran ıslak çarşaf misali duvarlara ihtiyacımız var."[26] Romen Tristan Tzara da, sürgündeki Zürih Dada camiasına katılıp Birinci Dünya Savaşı sırasında Da-

da'nın milliyetçiliğe yönelttiği şiddetli saldırılara katıldıktan sonra, 1933'te buna benzer çıkışlar yapmıştı. Matta gibi o da "rahim hayatı"na ve ilkel ev biçimlerinin "doğum öncesi rahatlığına" dönüşü yüceltiyordu: Eskimo *yurt*'u, mağara ya da çadır gibi ilkel barınakların küremsi yapı formlarının yerini, modern mimarinin "iğdiş edici estetiği" almıştı ona göre. Bu gelişme, "modern zamanlara damgasını vuran kendine dönük saldırganlığa" zemin hazırlamıştı.[27]

Ancak 1930'ların ilerleyen yıllarında, bu rahat ve güvenli yuva ortamına dönme özlemi tehlikeli bir soruna dönüştü; çünkü mekânsal modelinde telkin edilen geriye dönüş [*regression*], önceleri yalnızca ütopyacı bir avangard gaye iken, artık faşizmin ihtiraslarıyla aynı mantığı paylaşıyordu. Retorik bir figür olarak evin çoktandır milliyetçi söylem tarafından temellük edilmiş olması gibi, kaynaşma fantezisinin başına da aynı şey geldi. O yıllarda Lacan tarafından sorunsallaştırılan bu rahim içi mimari fantezisi, ruhsal bölünmenin ve fiziksel parçalanmanın doğurduğu kaygının mekânsal bir çözüme kavuşturulması arzusunu, yani faşizmi karakterize eden bir arzuyu ifade ediyordu. Lacan, 1938 tarihli "Aile Karmaşaları" başlıklı makalesinde "larva arzusu"nu faşistlerin hayalî bir fiziksel yaşam alanına dönme girişimleriyle ilişkilendirdi. Buna göre özne, bedensel ve ruhsal parçalanmaya yönelik paranoid bir tehdit karşısında geri dönüş tepkisi vererek, kaynaşma fantezileri, özümseyici mimari mekânlar ve her şeyi kapsayan gösteriler yoluyla bu durumla baş etmeye çalışır. Gerçek anlamda bir mimaridense geri dönüş arzularının anayapısı olan "doğum öncesi barınak", "her şeyin tek bir varlıkta tamamen soğurulması" mitini temsil eder. Bu anayapı içinde, diye yazar Lacan, "insanlığın nostaljileri görülebilir: evrensel ahenkle ilgili metafizik yanılsama; duygulanımsal kaynaşma denen o esrarlı derinlik; totaliter himayeye dayalı toplumsal ütopya – bunların hep-

si, doğmadan önce kaybedilmiş bir cennet korkusundan ve kapkaranlık ölüm arzularından kaynaklanıyor".[28] Öyle görünüyor ki Kiesler'in çerçeveyi yok etme amacı da, faşizmin tam tersi bir avangard bağlamda hayata geçirilmiş de olsa, bu arzuları paylaşıyordu ama onlara faşizme karşıt bir yön kazandırmamıştı. Çerçevesizlik, sosyopolitik olanı içine almaya yönelmiyor, aksine yerinden edilmenin kaybettirdiklerini telafi etmek için bu deneyimden kaçarak sosyopolitik olanı inkâr ediyordu.[29]

Duchamp'ın Labirenti

Söylemeye gerek yok, Duchamp'ın *First Papers* sergisi için tasarladığı enstalasyon, Kiesler'in tasarımından her anlamda farklı işlev görüyordu. Herhangi bir düzen ya da sistem olmaksızın galeri mekânını her yönden saran ipler, her türlü yuva hissini engelleyen bir mekân yaratmıştı. Kiesler çerçevesizlik fantezisiyle sürrealizmin mitleştirilmesine yardım etmiş ve yerinden edilmişlik deneyiminden hareket etmişken, Duchamp'ın enstalasyonu çerçeveyi güçlü bir biçimde yeniden kurmuş, teşhirdeki resimlere görsel erişimi zorlaştırmış ve izleyici ile nesne arasında kaçınılmaz bir dolayımın varlığını gözler önüne sermişti. Sürrealist sanatın tüketilmesini kolaylaştıran bir rol üstlenmek –bu, teşhir tasarımının geleneksel işlevidir– ve izleyici ile sanat nesnesini birbiriyle kaynaşacak kadar "karşılıklı ilişki içine sokmak" yerine, Duchamp'ın ipi, izleyici, nesne ve mekân arasında geçit vermez bir engel oluşturuyordu. Peki 1942 yılında çerçeve üzerindeki bu ısrarın gerisinde ne vardı acaba? Kiesler'in Art of This Century galerisi için hazırladığı teşhir tasarımı tarihî bir gerçeklik olan jeopolitik yerinden edilmeye karşı telafi edici bir tepki olarak görülebilirse, Duchamp'ın enstalasyonu sürgün koşulları bağlamında nasıl bir işlev gö-

rüyordu? Dada'dan esinlenmiş nihilist bir jestten mi ibaretti, yoksa ipli enstalasyon, sürrealizm içindeki bazı gelişmelerin karşısında durup, tarihin bu ânında yerinden edilmiş avangardın tanımını karmaşıklaştırma işlevi mi görüyordu?

Bu soruya bir yanıt Benjamin H. D. Buchloh'dan geliyor: Ona göre Duchamp'ın enstalasyonu sürrealizmin kurumsallaşmasına, "[onun] kültürel asimilasyonunun yarı-dinsel mahiyetteki yüceltilmesi"ne dolaysız bir karşı çıkış ve sürrealist pratikte resim sanatının öteden beri oynadığı sorunlu role bir saldırı niteliği taşıyordu.[30] Doğrusu bu tespitin isabeti su götürmez. 1942'de, *First Papers* sergisi sürerken Duchamp resmi ne kadar hor gördüğünü her zamankinden çok daha güçlü biçimde dile getirmiş, tam da resme duyulan yarı dinsel saygıyı eleştirmişti: "Ressamın kutsal bir misyon üstlendiğine inanmıyorum. Ateistin din karşısındaki tavrı neyse benim sanat karşısındaki tavrım da odur. Yeniden resim yapmaktansa vurulmayı, kendimi öldürmeyi ya da cinayet işlemeyi tercih ederim."[31] Ayrıca, söylendiğine göre, ip enstalasyonun gayesinin "arka planla savaşmak" olduğunu beyan etmiştir; Duchamp özellikle açıklamamış olsa da buradaki "arka plan" hem serginin düzenlendiği Ried malikânesinin şatafatlı iç mekânına hem de ip kullanılarak görülmesi zorlaştırılan sürrealist resimlerin arka planına işaret etmekteydi.[32] Sonraları Duchamp, "resimlerinin iplerin arkasında asılması fikrinden hiç hoşlanmayan bazı ressamlarla cebelleşmek zorunda kaldığını" anlatacaktı; "[çünkü] resimlerini kimsenin göremeyeceğini düşünüyorlardı".[33] Duchamp'ın saldırısını zalimce bulan başkaları da vardı; eleştirilerin birçoğunda iplerin arkasındaki resimlerin seçilemediğinden yakınılıyordu.[34] Clement Greenberg, sürrealizmi "tüm yapay saçmalığıyla Dada'dan miras alınan [...] kurum karşıtı, form karşıtı, estetik karşıtı bir nihilizm" diye nitelerken, herhalde Duchamp'ın ip enstalasyonunu düşünüyordu.[35]

Ne var ki Buchloh'un açıklaması, Duchamp'ın enstalasyonunu tarihsel bir bağlama oturtma çabasından çok, Marcel Broodthaers'in kurum eleştirisi hakkında yapacağı yorumlara bir girizgâh niteliği taşıyor; dolayısıyla, Duchamp'ın konstrüksiyonunun sürrealist pratiği diğer açılımlardan –yani, Breton'un mitinde ve Kiesler'in teşhir tasarımında hayata geçirilen, "yaşanılası bir dünyaya geri dönüş" çabalarından– nasıl kopardığını irdelemiyor. Duchamp'ın enstalasyonu yalnızca sürrealizm içindeki tanrısallaştırma girişimlerini boşa çıkarmakla kalmıyor, Kiesler'in çerçevesizlik fantezisine de meydan okuyordu.[36] Yerinden edilme tehlikesinden koruyan yalıtıcı, mitolojik bir rahim sunmak yerine, sanatçıları, kendi yerinden edilmişliklerini enstalasyonun dağınık ve dağıtıcı mekânında ve o mekânda yer alan nesnelerinin sersemletici etkisinde doğrudan deneyimlemeye zorluyordu. Bu da, siyasetten uzak durmaya çalışan bir sanatın teşhirine siyasi bir çerçeve kazandırmıştı.

Duchamp'ın enstalasyonunda açığa vurulan, tarihsel açıdan özgül politik kopuş, Theodor Adorno'nun sürrealizme ve eve yönelttiği eleştirilerle uyumludur. Savaş yüzünden avangard pratikte estetik bir kopuşun kaçınılmaz olduğunu ileri süren Adorno, 1953'te, "Avrupa'daki felaketle birlikte sürrealist şokların etkisini yitirdiğini" yazmıştı.[37] Adorno'nun "sürrealizmin diyalektik imgeleri, özgürlüğün olmadığı nesnel koşullar ile öznel özgürlük arasındaki diyalektiğin imgeleridir" şeklindeki açıklamasını, sürrealizmin savaş yıllarındaki koşullarına dair bir eleştiri olarak yeniden kullanmak mümkün .[38] Daha önce de gördüğümüz üzere, hareketin politik açıdan giderek acizleşmesi, estetiğinin mitleştirilmesiyle telafi edilmiş ve böylece jeopolitik evsizlik durumunda mitsel bir sıcaklığın sağladığı öznel özgürlük yaratılmıştı. Duchamp'ın enstalasyonu bu kaçış mantığından kopuşa ve sürrealistlerin örtbas etmeye çalıştıkları yerinden

edilmişlik durumunun kabullenilmesine işaret etmekteydi.

Adorno, ev özlemini de doğrudan eleştiriyordu; 1944'te, savaşın yarattığı yıkım yüzünden evin kavramsal imkânının ortadan kalktığını öne sürerek "ev, mazidir" [*Das Haus ist vergangen*] diyecekti. 1930'lu ve 1940'lı yıllar boyunca evi sahiplenmeye yönelik hırslı ama nafile girişimlerin trajik sonuçları, evi tarihsel olarak tanınmaz hale getirmişti. Adorno'ya göre yuva hissinin imkânsız hale gelmesinin tek sebebi, faşistlerin evleri ele geçirip yıkması veya ev sakinlerinin soykırıma uğratılması değildi; bizatihi eve duyulan arzunun, yıkıcı biçimde nostaljik, sorumsuzca geri götürücü, vahim derecede kapitalist ve milliyetçi, ve en beteri faşist olduğu da ortaya çıkmıştı (bu görüşün, ev hasretinin geri götürücü ve faşist mahiyette olduğunu savunan Lacan'ın görüşleriyle uyumlu olduğuna kuşku yok). Yerinden edilmiş masum insanların yaşayacak bir yere ihtiyaçları vardı elbette (Adorno da 1930'lu ve 1940'lı yıllarda bu durumdaydı); ama rahat, korunaklı ve bütünleşmiş bir halde *evinde* bulunma arzusu, olsa olsa "bilgiye ihanet" anlamına gelebilecek sorumsuzca bir soyutlama ve apolitik bir dürtü olarak değerlendiriliyordu. Burada ihanet, politik bilincin kasıtlı biçimde inkâr edilmesini ve yuvaya geri dönüşle çelişen yerinden edilmişlik gerçekliğinin görmezden gelinmesini ifade ediyor. Dolayısıyla, Adorno şöyle diyordu: "Bugün artık şunu da ilave etmemiz gerek: *İnsanın evindeyken kendini evindeymiş gibi hissetmemesi ahlaklı olmanın koşullarından biridir*".[39] Milliyetçiliğin kendini psiko-sosyal-mimari kaynaşma yoluyla tanımladığı ev kavramı tam da faşizmle üstbelirlendiği için, Duchamp'ın enstalasyonundaki parçalanmış mekân, ve nesnelerin yerinden edilmiş konumu, politik açıdan anlamlı ve bozguncu hale gelmişti. Kaynaşmayı hedefleyen her türlü mimariyi ütopyacı bir tasarı olarak şaibeli hale getiren ve avangard teşhir mekânı modeli olarak tarih-

sel açıdan yerinden edilmiş kılan da, yine yuva hissinin faşizmle üstbelirlenmiş olmasıydı.

Duchamp'ın enstalasyonu, sersemletici bir çerçeve inşa ederek sürrealist evcilliği bozguna uğratmıştı. Bu çerçeve izleyicilerle sanat nesneleri arasında dolayımsız bir birlik hedefleyen her türlü girişimi engelliyordu. Duchamp'ın enstalasyonunu bir çerçeve olarak incelerken, hazır-nesne mantığını paylaştığını kavramak önemlidir.[40] İpin, hazır-nesneden çerçeveye uzanan gelişim hattını 20. yüzyıl başlarına ait eserlerde kolaylıkla takip edebiliriz. İp, *Chocolate Grinder*'da [Çikolata Makinesi, 1914] kompozisyonun bir parçasıdır: üç fıçının çemberleri arasındaki bölümleri temsil eder. 1913 tarihli *Three Standard Stoppages* [Üç Standart Kalıp] adlı çalışmada tek başına bir unsurdur: yere düşürülen ve düştüklerinde aldıkları şekilleriyle Pleksiglas tabakalara tutturulan birer metrelik üç ip, bir kroket kutusuna yerleştirilmiştir. Çok geçmeden ip, kompozisyonun bir unsuru olmaktan çıkar ve 1916 tarihli *With Hidden Noise* [Gizli Gürültüyle] adlı çalışmada bir mahfaza işlevi üstlenir: birbirine vidayla bağlanmış iki bakır levha arasına yerleştirilmiş hazır bir sicim yumağının içine, Duchamp'ın ne olduğunu bilmediği bir nesne gizlenmiştir. Duchamp'ın arkadaşı Francis Picabia da ipi çerçeve olarak kullanır. 1920-21 tarihli *Dance de Saint-Guy* adlı işinde, bir şövale resminin hazır çerçevesinin içine ip gerilmiş, üzerinde el yazısı metinlerin bulunduğu kartlar ipe iliştirilmiştir.[41] Picabia'nın konstrüksiyonunda hazır-nesne, kurumsal gelenekleri kendi strüktürü dahilinde içselleştirmeye sevk edilmiştir. *Dance de Saint-Guy*'nin, çerçevesi içinde kendi minyatür "resimlerini" teşhir etmesi gibi, konstrüksiyon da, resimleri ip veya telle duvarlardaki çıkıntılara asma şeklindeki yerleşik uygulamayı taklit eder.

Bu nesnelerin, sanat eserinin yerine çerçeveyi geçirmekle, Dada'nın sanat nesnesinin bütünlüğüne yönelik saldırı-



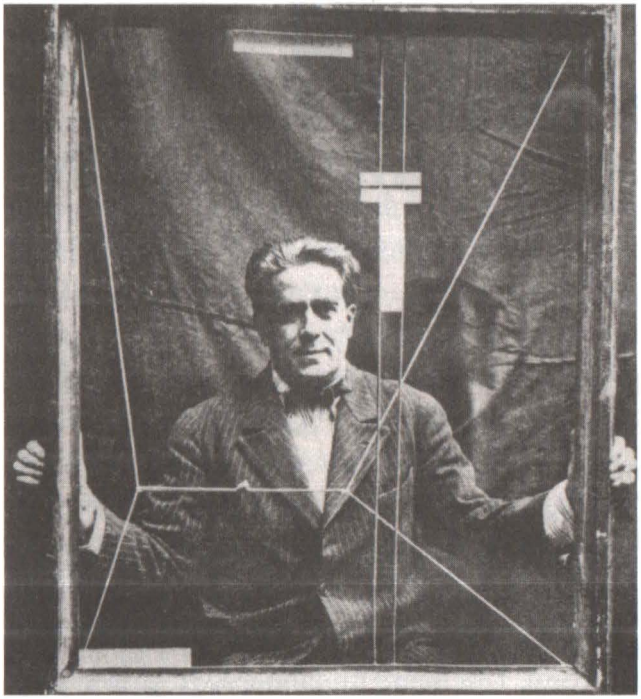
Marcel Duchamp, *With Hidden Noise* [Gizli Gürültüyle], 1916 (Artists Rights Society [ARS], New York / ADAGP Paris / Estate of Marcel Duchamp).

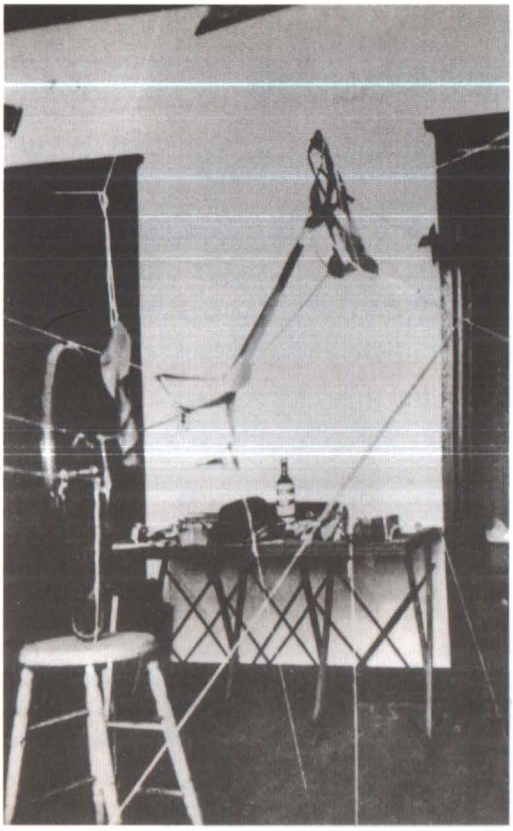
sına ortak oldukları açıktır. Resmin görsel statüsünü olumsuzlamakla, zanaatkâr yaratıcılığına ve sanatçılığın dışavurumuna dayalı bir sanat modelini terk etmişler, onun yerine kendi kurumsal belirlenimine odaklanan bir sanat modeline geçmişlerdir: Bu modelde estetik tefekküre uygun bir nesne değil, çözümlenecek bir çerçeve sunulmaktadır. Bu nesneler ayrıca, avangardın ilk dönemlerine ait bir kabule, yani bizatihi çerçevenin eserin alımlanmasında ve tüketilmesinde kaçınılmaz –hatta hazır– bir dolayım işlevi gördüğü kabulüne de işaret etmektedir.

Ancak Picabia'nın *Dance de Saint-Guy* adlı eseri, hareketlilik konusunda bir duyarlılığı da yansıtır: Eserin saydam formu, ortamın koşullarına göre değişme özelliğini beraberin-

de getirir. Picabia bu eseri, savaş sırasında sık sık seyahat ettiği bir dönemde, Duchamp'ın 1918 tarihli *Sculpture for Traveling* [Seyahat İçin Heykel] adlı işinin hemen ardından meydana getirmişti; Duchamp Avrupa ve Amerika'da yükselen milliyetçilikten kaçarken bu eserini Buenos Aires'e götürmüştü.[42] Hazır lastik duş bonelerinin kesilmesi ve değişik uzunlukta şeritlerin yeniden yapıştırmasıyla oluşturulmuş *Seyahat İçin Heykel*, her kurulduğu yerde oraya uygun bir biçim alıyordu. Duchamp, Cabanne'ın kendisiyle yaptığı bir söyleşide "*ad libitum* [istendiği gibi] bir forma sahipti," diye açıklayacaktı bu durumu. Demek oluyor ki hazır-nesne, Birinci Dünya Savaşı sırasında zaten çeşitlilik gösteren bir sanatsal model halini almıştı. Sanatçıya, nesneye ve kuruma yönelik yapısal eleştiriden ibaret değildi. Yıkılma ihtimali-

Francis Picabia, *Dance de Saint-Guy*, 1920-21.





Marcel Duchamp, *Sculpture for Travelling* [Seyahat İçin Heykel], 1918 (Artists Rights Society [ARS], New York / ADAGP Paris / Estate of Marcel Duchamp).

ni, seyyarlığı ve bağlama göre belirlenmeyi vurgulayan hazır-nesne, jeopolitik yerinden edilmişlikle ilişkileniyordu.[43]

Benzer şekilde, *First Papers* sergisinin enstalasyonu da –ki o da hazır-nesne bir ip çerçeveydi– hazır-nesneye dair yapısal bir yorumlamanın uzantısından ibaret değildi (bu yoruma göre, hazır-nesne özgünlük, sanatçının failliği ve amaçlılık gibi geleneksel kavramların eleştirilerek çürütülmesini, yeni çerçeveleme kurallarının ve sanat nesnesi için işbirliğine dayalı koşulların önerilmesini temsil edecekti). *First Papers* enstalasyonu, Duchamp'ın daha eskiye giden Dada-

cı duyarlılığından, hareketliliğe ve ulus-sonrası koşullara olan ilgisinden doğmuştu ve bunu bir adım öteye taşıyordu. İpin yarattığı geçit vermez, düzeni darmadağın eden mekânsal koşullar, çevresindeki alanı da etkiliyor, seyircinin sürrealist resimler karşısında tefekküre dalmasına izin vermiyordu. Galeri mekânında baskın olan enstalasyon, sergiyle ilgili yazılan hemen her eleştiride "labirent" kelimesiyle tarif edilen bir dizi sersemletici koşul yaratmıştı. Hazır-nesnenin yerinden edilmişlikle ilişkisinden kaynaklanan bu labirentimsi enstalasyon aracılığıyla Duchamp, jeopolitik yerinden edilmeye duyarlı, ve sürrealist yuva hissini olumsuzlayan, evsiz bir mekân inşa etmişti.

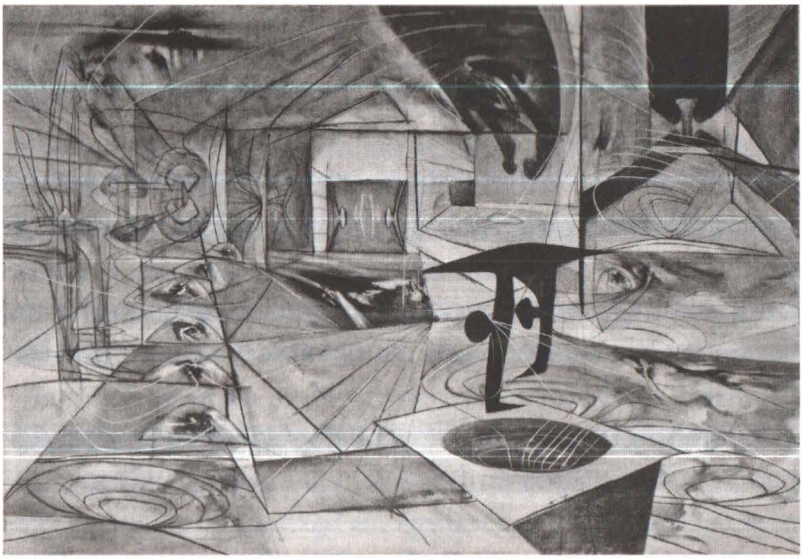
Duchamp enstalasyonunu hem labirentimsi diye nitelemek hem de sürrealizmin olumsuzlanması olarak yorumlamak çelişkili görünebilir; öyle ya, madem labirent etkisi yaratıyordu, tipik bir sürrealist mecazı kullanmış demekti. Labirent ve mukabili Minotauros* 1930'larda ve 1940'ların başlarında çeşitli şekillerde sürrealist eserlere konu olmuştu. Tabii 1933-1939 döneminde yayınlanan sürrealist derginin adı da *Minotaure* idi. Derginin, bu mitolojik canavarın ve labirentlerin resmedildiği bazı kapakları, aralarında Duchamp'ın da bulunduğu çeşitli sanatçılar tarafından tasarlanmıştı.[44] Dahası, Georges Bataille kısa süre önce "Labirent" (1936) makalesini yazmıştı. Labirent 1930'larda sürrealist muhayyileye hükmediyordu etmesine ama anlamı veya kullanılma şekli en az sürrealizmin kendisi kadar değişkendi. Duchamp'ın enstalasyonunu labirentimsi olarak nitelemenin, onun genel olarak sürrealist estetiği ya da 1942'deki özgül yönelimlerini onayladığı anlamına geldiğini düşünmek için hiçbir gerekçemiz yok. Hal böyleyken, sanat tarihçileri bu enstalasyonu sürrealist sanatın ve yaygın olarak kullandı-

* Yunan mitolojisindeki, boğa başlı insan vücutlu canavar. Daidalos'un inşa ettiği bir labirentin içinde yaşar – e.n.

ğı labirent figürünün bir devamı olarak yorumlamakta ağız birliği etmiş, bu da enstalasyonun aslında sürrealizme meydan okuduğunu savunmayı zorlaştırmıştır.[45] Oysa bu yorum, tartışmalı bazı karşılaştırmalara ve temelde yatan bazı sorunlu varsayımlara dayanmaktadır.

Örneğin bazı tarihçiler enstalasyonun strüktürünü resminkiyle kıyaslayacak kadar aşırıya kaçmıştır. Mesela William Rubin, ip enstalasyonu labirente benzettikten sonra, resimsel düzenlemeyle ilişkilendirir. Hatta bir noktada, enstalasyonu Matta'nın rahimi andıran resimleriyle eşitleyecek kadar ileri gider: ona göre enstalasyonun "mekânsal etkileri... daha sonra Matta tarafından, derin perspektifli mekânlarda baş döndürücü bir ortam yaratan *Onyx of Electra* [Elektra Oniksi] ve *Xpace and the Ego* gibi resimlerde geliştirilecektir".[46] Başka deyişle Rubin, rastgele asılmış ipin mekânsal ilişkileri allak bullak ettiğini, herhangi bir anlaşılır plan olmaksızın kendi girift ve sistemsiz örüntülerini yarattığını ve resimsel rasyonalizasyonu aşan bir düzlemde var olduğunu göz ardı etmiştir. Derinliğe karşı fiziksel bir bariyer olan Duchamp'ın ipi, mekânı organize eden ve derinlik biçiminde algılanır kılan perspektifle savaşmaktadır. Bir kompozisyon veya perspektif mantığı olmaması, (Matta'nın resimlerinde rastlanan) perspektifle ilişkili görsel hâkimiyet ve merkezîleştirme işlevlerine saldırı niteliği taşır; nitekim çerçeve de, ister resmin çerçeveleri olsun isterse resimlerin etrafındaki mimari çerçeveler, bu işlevleri kolaylaştıran bir unsurdur.

Ayrıca, Duchamp'ın enstalasyonu Matta'nın bu perspektife dayalı dışavurumcu estetiğinin psikolojik derinliğine de meydan okuyordu. Matta sık sık resimlerinin "ruhsal bir durumun morfolojik yansıması" olduğunu söylüyordu. Oysa Duchamp'ın enstalasyonu, her türlü planlanlanmış ruhsal içeriği ya da iç dünya metafiziğini reddediyordu. Onun yerine, mekânla ziyaretçinin karşılıklı etkileşimi esnasında iyi-



Matta, *The Onyx of Electra* [Elektra Oniksi], 1944.

ce belirginleşen fiziksel ve kavramsal deneyimin koşullarını oluşturuyordu. Enstalasyonun mantığı temsil edici veya anlatımcı değil, performatifti, teşhirdeki resimlerin içine dalmayı engelliyordu. Bu performatif boyutun, izleyicinin anlamın yaratılma sürecine katılmasını zorunlu kılması bakımından, hazır-nesne mantığını sürdürdüğü kesindi.[47] İzleyicileri sanat eserlerini görmek için bedensel alanlarına müdahale eden iplerle cebelleşmeye zorlayarak, hazır-nesnenin yorumlama sürecindeki kolektif kavramsal eylemi fiziksel düzleme taşımış oluyordu. Duchamp'ın 1957'de yaratıcılık modelini reddettiği makalesi [Yaratıcı Edim] ünlüdür, orada şöyle der: "sanatçı zamanın ve mekânın ötesindeki labirentten çıkış yolunu arayan, aracı bir varlık/bir medyum [mediumistic being] gibi davranır"; işte 1942'de de, izleyiciyi kendi labirentimsi çerçevesine yerleştirerek aynı yaratıcılık modeline savaş açtığı söylenebilir.[48] *First Papers*'la ilgili yorumlar, Duchamp'ın enstalasyonunun formuna ve iş-

levine aykırı olmakla kalmıyor, bıkıp usanmadan açıklayıcı bir model olarak bahsettikleri labirentimsi yapının radikal yönünü kavramayı da başaramıyorlar (tıpkı yeniden tanımlanan hazır-nesnenin yapısını tahlil etmeyi beceremedikleri gibi). Labirenti estetikleştiren, perspektifin düzenleyici ve rasyonelleştirici mekânsal dizgesiyle kıyaslayan ve onu bir psikolojik ifade ve kasıtlı anlamlandırma aracı olarak değerlendiren bu yorumlar, güçlü potansiyele sahip bu kavramsal karmaşayı bayağılaştırmakla, hatta tarihsel bağlamından koparmakla son buluyor.

Labirentin tam anlamıyla radikalleştirilmiş unsurları Georges Bataille'ın 1936 tarihli "Labirent" makalesinde incelenmiştir – Duchamp'ın enstalasyonu hakkındaki geleneksel yorumların hiçbirinde bu makaleye değinilmez. Labirent, Bataille'ın versiyonunda, sersemletici bir ontolojik ve epistemolojik kimlik, yapı ve mekân modelini tarif eder; bu modelde, bunların tümü köklü bir biçimde merkezinden edilir. Ama labirent aynı zamanda, ulusal köklerinden koparılma ve yabancı işgaliyle çalkalanan özgül tarihî dönemle de uyumludur. 1936 dolayları, Bataille'ın *Contre-Attaque* politikasıyla ilişiğini kestiği döneme denk gelir; aynı zamanda bu döneme, muhalif, milliyetçilik karşıtı bir siyasi pratiğin başarısızlıklarının yol açtığı hüsran damgasını vurmuştur. Bataille, *Contre-Attaque*'ta evsizlik politikası altında örgütlenirken, bunun kuramsal mekânını da tahayyül etmişti: labirent. Ama onun labirenti salt kuramsal düzeyde kalmadığı gibi, Breton'un sığındığı mitolojik yer de değildi kesinlikle; aksine, labirent 1930'ların sonlarıyla 1940'ların başlarındaki, yönünü kaybetmiş Avrupa'yı temsil ediyordu. O halde labirent (karşıtı olan "mimari" terimiyle, yani yapı, mantık ve devlet otoritesini imleyen terimle birlikte)[49] hem diyalektik bir mekân ve kimlik anlatısının parçasıydı, hem de yerinden edilmeyle ilintili özgül bir tarihsel deneyim ve koşul kümesinin ismiydi.[50]

Bataille'ın labirenti bizzat yapıya karşı olan bir yapıyı tanımlar, yani sistematikliğe karşı çıkan bir mimari karşıtlığını. Makale, varlığın "olumsuzluğu"na ilişkin bir değerlendirmeyle başlar, en başında Hegel'den bir alıntı vardır: "Olumsuzluk, yani belirlenimin tamlığı". Bu olumsuzluk, mekânsal koşullarda, daha doğrusu mekânsal koşullara karşı belirir; yani labirentte varlığın hiçbir olumlu yeri yoktur – daha ziyade, olumsuzluğuyla belirlenmiştir. Olumsuzluk, varlığın ontolojik statüsünü yeniden tanımlar: görelidir, olumsaldır ve emin bir yeri yoktur. Mevkiler *arasında* var olur. Dolayısıyla "varlık", "uçucu bir görünüm"e bürünür, "aniden ortaya çıkan bir şeyin birdenbire yok olduğu" labirentteki yön kaybı gibi.[51] Labirent dil düzeyinde de işler. Varlığın göreliliği, koşullarının dile bağlı olmasıyla da kanıtlanır: "Her kişi kendi toplam varoluşunu [...] sadece kelimelerin dolayımıyla [...] temsil edebilir. [...] Varlık, kelimelerin dolayımına bağlıdır," diye açıklar Bataille. O halde labirent, bütünlüklü bir mekân kalıbı değil, köklü bir olumsallığın yeri olarak, dilin ve kimliğin birbirlerini belirleyen koşulları arasındaki belirsiz ağın sürekli değişen maddileşmesini ifade eder – yani fiilen, varlığın geri dönüşsüz olarak içine yerleştirildiği karmaşık bir *çerçevedir*. Mekânsal, ruhsal ve dilsel düzeyde labirent, yerinden edilmenin yaşandığı bir yerin adıdır: Her şey, mutlak surette, onun merkezden yoksun bırakan çerçevesinin olumsallığına tabidir. Varlık "bir tür bulantı" hissettirir çünkü "aslında varlık hiçbir yerdedir": labirentte yaşanan deneyimle ilgili yerinde bir tasvirdir bu.

Bataille'ın makalesi, dönemin felsefi ve kuramsal yaklaşımlarıyla da paralellik oluşturur. Yapısal dilbilimin temel ilkelerinden birini kabul eder: Buna göre, göstergeler ayrımsal [*differential*] bir yapıya sahip olduğundan, anlamın olumluluğundan söz edilemez. Ayrıca, psikanaliz kuramında ortaya konan, mutlak özbilincin ya da görsel alana tam hâkimi-

yetin öznel açıdan imkânsız olduğu savını paylaşır. Ancak labirentin yol açtığı "bulantı", ulus-devlet kimliğini kaybetme ve dolayısıyla yerinden edilme deneyimini ya da tehdidini de tanımlar, ki 1930'ların sonunda bu durumla karşılaşan pek çok kişi bu deneyimi böyle tarif etmiştir.[52] Denis Hollier'nin, Bataille'ın metnine ilişkin yorumunda dediği gibi: "Gelecek hakkında hiçbir şey bilmeme halinin en temel biçimlerinden biri olan savaş, her şeyden önce planların askıya alınmasını gerektirir. Izdırabı körükleyen savaş, insanları labirentin çaresiz sersemleticiliğine, hayatın kusurları karşısında görkemli bir sarhoşluğa mahkûm eder."[53]

Yapı, kimlik ve yerinden edilme öğelerinin hepsiyle ilintili olan bu mantık, Duchamp'ın enstalasyonunun mantığına yakındır; onun enstalasyonu da, böyle bir labirent olarak işlemiştir: olumsal bir kimlik, anlam kaybı ve yönsüzleştirici bir mekân yaratan, yapı-bozucu bir anti-mimari. Enstalasyonun labirent oluşu, yalnızca labirente benzemesinden kaynaklanmaz; hem mekânı, hem izleyicileri, hem nesneleri yerinden ettiği için de labirentimsidir. Enstalasyonun, Matta'nın *Büyük Saydam Şeyler*'i de dahil Breton'un mitindeki yaşanılası dünyaya yeniden kavuşma özlemini ifade eden sürrealist resimleri çerçevelemesiyle hayata geçer bu yerinden edilme. Hazır-nesne enstalasyonu performatif düzleme çekerek radikalleştiren labirentin anlamı, yaptığı şeyde yatar. Sanat eserleri ile izleyiciler *arasındaki* olumsuz boşluğu dolduran, alımlamada kırılma yaratan ip, dikkatleri çerçeveye yöneltir ve bütünleşmiş bir estetik deneyim imkânını engeller. İzleyiciler, ya eserleri ipin arkasından görmeye, veya eserleri görebilmek için ipi kaldırmaya zorlanır; böylece Duchamp'ın enstalasyonu, nesnelerle ya da mekânla Kiesler'in önerdiğine benzer bir psikofizyolojik "kaynaşma"nın yolunu tıkar. Çerçevenin yeniden öne çıkarılmasıyla, ideal, içkin veya özerk bir sanat nesnesi kavramı toptan olumsuzlanır.

Duchamp'ın enstalasyonu böylece izleyicileri fiziksel bağlamın önemini kavramaya ve sanat nesneleriyle karşılaşmalarında anlamın üretilme veya deneyimlenme sürecine katılmaları üzerinde kafa yormaya zorlar. Dolayısıyla enstalasyon, nesnelerinin anlamını çerçeveye ve izleyiciye bağımlı kılarak, sürrealist estetik dahilindeki mitleştirme ve idealleştirme dürtüleriyle savaşır.

Duchamp'ın enstalasyonunun aynı zamanda dilbilimsel bir çerçeve gibi işlediği de söylenebilir: Eserler arasındaki boşlukları doldurarak, tıpkı ayrımsal ve "ilişkisel" yapıya sahip kelimeler gibi onların da olumsal olduğunu vurgular. Şöyle yazmıştır Bataille: "İnsanın labirentimsi yapısını, alt üst edici bir görüntü halinde keşfetmeniz için, sadece kısa bir süreliğine, kelimelerden oluşan tekrarlanan devreleri izlemeniz yeter".[54] Enstalasyon, gerçek anlamda dilsel olmaktansa, bu işlevi tek tek nesneler ile izleyiciler arasında dolayım kuran ve ipin işgal ettiği "devreler"in izini sürerek yerine getirir. Böylece enstalasyon, sanat eserlerinin arasındaki boşluklara bir duyarlılık dayatır ve eserlerin nötrlüğünü veya idealliğini ortadan kaldırır, onları birbiriyle "ilişkili varlıklar"a dönüştürür. Başka türlü söylersek, ip; nesneler, boşluklar ve izleyiciler arasındaki dolayımın "labirentimsi yapısını" gözler önüne serer.[55] Böylece, anlamları çoğaltır ve içkinliği yıkar. Duchamp'ın ipleri bu anlamda da labirentin hazır-nesne mahiyetini ifade eder. Bataille dil dizgesini varlığın önkoşulu olarak görüyordu: anlamın ve öznelliğin kurucu unsuru olan, *halihazırda mevcut* bir kurallar, dilbilgisi ve sözdizimi sistemiydi dil; o zaman ip enstalasyon, bu hazır çerçeveyi mekânsallaştırmıştır. Anlamın, öznelliğin ve mekânın bu yapısal belirleniminin, hazır-nesne ipin mimari boyutlara genişletilmesi sayesinde, dilbilimsel ve fenomenolojik düzlem kadar kurumsal düzlemde de var olduğu açığa vurulmuştur.

Enstalasyon, kendi alanında bulunan nesneleri yerlerinden ederek onları bir bakıma "evsiz" kılmışsa, o zaman bu etki, ipin bir hazır-nesne olmasının mantığından kaynaklanıyordur belki de. Rosalind Krauss'a göre hazır-nesne, zorunlu olarak özgün bağlamından koparılması ve bunun yarattığı hareketlilik nedeniyle, modernizmin "evsizliği"ni gözler önüne serer. Dolayısıyla hazır-nesne, Krauss'un sözleriyle "yersizliğin, ya da evsizliğin mekânına, [...] mutlak anlamda yer kaybının mekânına" girer: "Yani, modernizme girmek demektir bu..."[56] Benzer şekilde ip çerçeve, hazır-nesne haline gelerek, bir tür evsiz mekân yaratır – yalnızca taşınabilir olduğundan değil (bir dükkândan galeriye taşınmıştır çünkü), içinde mekân ve nesneler yerinden edilmiş olduğu, böylece serginin tartışmasız koşulunun *yerinden edilmişlik* olduğu ortaya çıktığı için. İp, bir hazır çerçeve olarak, evsizliğini kendi ağına yakalanan nesnelere de bulaştırmıştır – tıpkı bir labirent gibi. Bu bakımdan, eskinin hazır-nesnesinden 1942'nin hazır-nesnesine geldiğimizde, *modernist* evsizlikten *politik* evsizliğe evrilen bir durumla karşı karşıya kalırız.[57] Daha önceki hazır-nesneler sanat nesnesinin modern koşullar altındaki seyyarlığını ve sergi-temelli kimliğini ortaya çıkarırken, ip enstalasyon, çerçevesiz bir yuva ortamında var olmak isteyen nesnelerin –ama netice itibarıyla bizzat *çerçevelemiş olduğu* nesnelerin– gerici bir şekilde mitleştirilmesine karşı çıktığı için politik bir mahiyet kazanmıştır. Bu sergide, enstalasyonun diğer nesnelere fiziken saldırması, ve Adorno'nun politik evsizliğini tanımlayan "evindeyken kendini evindeymiş gibi hissetmeme" halinde ısrar etmesiyle birlikte, politik bir olay meydana gelmiştir.

O halde enstalasyon, birbiriyle ilişkili birkaç şekilde işlemişti. "Çerçevesiz" bir estetik mekânın veya resimlerle bütünleşme deneyiminin yapısal olanaklarına meydan okuyarak, yerinden edilmiş nesnelerine yönelik ontolojik bir eleş-

tiri getiriyordu. Fiziksel bir bariyer olarak geçit vermezliği, mekânın bir galeri olduğuna işaret edecek göstergeleri hasıralı etme yönündeki sürrealist dürtüyc karşı çıkıyordu. Bu, bir enstalasyonun (özgül olarak Kiesler'inkinin), son derece yapay bir teşhir tasarımıyla üzerini örttüğü avangardın çelişkilerini nasıl yumuşatabileceğine dair bir itiraza denk düşüyordu: avangardın, bir yanda kurum karşıtı, anti-kapitalist ideolojisi, öte yanda kültürleşme ve metalaşması arasındaki çelişkilerdi bunlar. Oysa Duchamp'ın enstalasyonu, aksine, hem geleneksel galerinin işlevlerini (sanat eserlerinin nötr teşhiri) olumsuzluyor, hem de kurumun varlığını kaçınılmaz bir hazır-nesne çerçeve olarak somutlaştırıyordu. Nihayet Duchamp'ın enstalasyonu, jeopolitik yerinden edilme sorununu aşmaya çalışan direngen bir evsizlik estetiğinin parçası olarak işlev görüyordu. Sürgündeki sürrealizmin telafi edici mitleştirme eğilimiyle ve yaşanılası bir mekân arayışıyla mücadele ediyordu. Labirentimsi çerçeve-

Marcel Duchamp, *La Boîte-en-valise* [Valizdeki Kutu], 1935-41 (Artists Rights Society [ARS], New York / ADAGP Paris / Estate of Marcel Duchamp).



si, 1942'de sürrealist ideolojide, estetikte ve enstalasyon tekniklerinde tezahür eden sıcak ev ortamı yönelimlerine meydan okuyordu.

Kuşkusuz *First Papers* enstalasyonu, Duchamp'ın evsiz bir estetik geliştirme çabalarının tek örneği değildi; milliyetçilik karşıtı saiklerle giriştiği ve modernist stratejilerle hayata geçirdiği daha büyük bir tasarının parçasıydı. 1935-1941 dönemine ait, göçebe "seyyar müze"si *La Boîte-en-valise* [Valizdeki Kutu] ve 1938'de Paris'te düzenlenen sürrealist sergi için 1200 kömür çuvalıyla hazırladığı sersemletici enstalasyon da bu tasarının uzantılarıydı. Her iki proje de, çerçeveler ve hudutlar konusunda yoğun bir ilgiyi, sınırlanmış mekân ve kontrollü hareket konusunda bir hassasiyeti, yerleştirmenin istikrarsızlığı ve bağlamından koparılmanın alt üst edici etkileri üzerindeki vurguyu gösterir.[58] Sonuçta böyle bir hassasiyet, Duchamp'ın 1940-42'de belki de bütün şiddetiyle yaşadığı jeopolitik yerinden edilmenin bir yansıması olarak görülmeli; o yıllarda işgal altındaki Fransa'ya bir girip bir çıkıyordu, nihayet 1942'de New York'a gitmişti. "Fransa'yı savaş sırasında, 1942'de terk ettim," diyordu Duchamp, "ayrılmasam Direniş'e katılmak zorunda kalacaktım. Yurtseverlik denen duygu cılız kalmış bende; bu konudan bahsetmemeyi tercih ederim".[59] Ama sözünü etmek istemediği bu durumun, eserlerinde ifade edildiği muhakkaktı; savaş yıllarında yurtseverlik duygusundan mahrum oluşu, güvenli bir mekân ve huzurlu bir yer gibi gayet masumane görünen arzuları bile reddeden sanatsal tavrına götürecekti onu.

ÇEVİREN **Esin Soğancılar**

Benjamin H.D. Buchloh'a eleştirileri, Hal Foster'a tavsiyeleri için müteşekkirim. Rachel Haidu, Mary Joe Marks, Judith Rodenbeck ve Margaret Sundell'e makalenin önceki versiyonları hakkındaki görüşleri için şükranlarımı sunuyorum.

Notlar

1 Duchamp mekânın fotoğraflanması işini John Schiff'e vemişti. Katalogda Duchamp'ın, "birbirine dolanmış" "yirmi beş kilometre uzunluğunda ip" kullandığı yazılıdır; ama muhtemelen yalnızca bir buçuk kilometre kadar ip kullanılmıştı. Serginin hazırlanma sürecine ve nasıl tepkiler aldığına ilişkin belgesel nitelikli bir anlatım için bkz. Lewis Kachur, "The New World: 'First Papers of Surrealism'", *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali and Surrealist Exhibition*, (Cambridge: MIT Press, 2001).

2 Cynthia Goodman'ın iddiası şu: " 'Saydamlık' yanılsamasının asıl kaynaklarından biri Duchamp olabilir, aynı sıralarda Whitelaw Reid malikânesinde açılan sürrealist sergideki enstalasyonunda, resimleri yirmi beş kilometre uzunluğundaki iplerin arasında sallandırmıştır" ("Frederick Kiesler: Designs for Peggy Guggenheim's Art of This Century Gallery", *Art's Magazine*, 51 [Haziran 1977] s. 93-94). Ayrıca bkz. Goodman'ın daha yakın tarihli çalışması, "The Art of Revolutionary Display Techniques", *Frederick Kiesler* (New York: Whitney Museum of American Art, 1989). 1925'te Paris'teki *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* sergisinde tanışan Kiesler ile Duchamp'ın ilişkisi konusunda bkz. Jennifer Gough-Cooper ve Jacques Caumont, "Frederick Kiesler and the *Bride Stripped Bare*", *Frederick Kiesler 1890-1965*, der. Yehuda Safran (Londra: Architectural Association, 1989).

3 Frederick Kiesler, "Design-Correlation: Marcel Duchamp's 'Big-Glass'" (1937), *Frederick Kiesler: Selected Writings*, der. Siegfried Gohr ve Gunda Luyken (Ostfieldern bei Stuttgard: Verlag Gerd Hatje, 1996) s. 38.

4 Hal Foster, *Compulsive Beauty* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993) [Türkçesi: *Zoraki Güzellik*, çev. Şebnem Kaptan (İstanbul: Ayrıntı, 2011)]. Foster'a göre, sürrealistler açısından "yitik bir eve yeniden kavuşmak ölümcül bir sonla karşılaşmak demektir", s. 206. Ayrıca bkz. Rosalind Krauss'un sürrealist tekinsize dair değerlendirmesi, "Corpus Delicti", *L'Amour Fou: Photography and Surrealism* (New York: Abbeville Press, 1986).

5 "*La Patrie et la Famille*" (1936), Bataille, Breton, Maurice Heine ve Georges Péret'nin imzalarıyla, *Tracts Surréalistes et Déclarations Collectives 1922-1939*, der. José Pierre (Paris: Le Terrain Vague, 1980) s. 293-294'te yeniden yayınlanmış. Ayrıca bkz. "*Les 200 Familles*", "*Appel à l'Action*", "*Sous le Feu des Canons Français... et Alliés*", "*Ni de Votre Guerre ni de Votre Paix!*" ve "*N'Imitez pas Hitler!*"

6 Fransa'da milliyetçiliğin gelişimi üzerine kapsamlı bir inceleme için bkz. *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy*, der. Matthew Affron ve Mark Antliff (Princeton: Princeton University Press, 1997).

7 Breton'un bu tutum hakkındaki açıklamaları için bkz. "Speech to the Congress of Writers", *Manifestoes of Surrealism*, çev. Richard Seaver ve Helen Lane (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1982), ve Leon Troçki'yle birlikte kaleme aldığı "Manifesto: Towards a Free Revolutionary Art", *Partisan Review*, 4, sayı 1 (Güz 1938); Free Rein'de yeniden yayınlandı, çev. Michel Parmentier ve Jacqueline d'Ambroise, (Lincoln: University of Nebraska Press, 1995) [Türk-

çesi: "Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin", çev. Kaya Özsezgin, *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş*, der. Ali Artun, (İstanbul: İletişim Yayınları sanathayat dizisi, 2010); *e-skop* dergisi, http://www.e-skop.com/skopbulten/bagimsiz-ve-devrimci-bir-sanat-icin-occupy-moma/539].

8 Jean Grenier'nin *Nouvelle Revue Française*'de yayınlanan 1936 tarihli sürrealizm eleştirisine bakılabilir: "[Breton] zihnin hakkını savunur ve fiilî devrimcilere karşı ideal Devrimin tarafında saf tutar. Ama bu beyhude bir çabadır: aykırılıklar çağı kapandı [...] devir ortodoksiler devri [...] Şimdilerde Stalin'e karşı çıkan bir devrimci olmak, Maurras karşısında bir monarşist ya da Papa X. Pius'a karşı bir Katolik olmaktan farksız. Çok soylu tavırlar bunlar, ama yalnızca genç insanları cezbedebilirler. Yetişkinlik başarıyı görmek ister. Yapılması gereken, bir inanç beyan etmek değil, bir tarafa katılmaktır." Aktaran Susan Suleiman, "Between the Street and the Salon: The Dilemma of Surrealist Politics in the 1930s", *Visualizing Theory*, der. Lucien Taylor (New York: Routledge, 1994) s. 157, 28. not

9 "Sürrealizmin 1930'larda tedricen, istemeye istemeye, hatta belki tamamen gönülsüzce, ama yine de kesin olarak, sokağı terk edip salona taşınma" sürecinin analizi için bkz. Susan Suleiman, *a.g.e.*, s. 149. Suleiman, bu olgunun, talihsiz bir şekilde faşistlerin sokak gösterilerine öykünen *Contre-Attaque* protestolarının yol açtığı hayal kırıklığıyla da ilintili olduğunu kaydeder.

10 Avangard'ın 1930'lu yılların sonları ve 1940'ların başlarında Avrupa'yı terk edişinin tarihi için bkz. Martina Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995) ve *Exiles and Emigrés: The Flight of European Artists from Hitler*, der. Stephanie Barron (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1997).

11 André Breton, "Prolegomena to a Third Surrealist Manifesto or Not" (1942), *Manifestoes of Surrealism*, s. 286. İlk kez *VVV*, 1'de (Haziran 1942) yayınlanmış. [Türkçesi: *Sanat Manifestoları*, s. 246.]

12 "Prolegomena", s. 293.

13 Resimlenmiş diğer "Mitler" arasında Altın Çağ, Orpheus, Kutsal Kâse, Felsefe Taşı, Otomat, Muzaffer Bilim, Üst-insan ve Rimbaud Miti vardı (*First Papers of Surrealism* [New York: Coordinating Council of French Societies, Inc., 1942]). Kataloğun bir kısmını Duchamp tasarlamıştı. Ön ve arka kapaklarda, şiddetin ve savaşın bayağı sanata dönüşeceğine dair açık denebilecek bir gönderme yapılmıştı: önde, mermilerle delik deşik olmuş bir taş duvarın fotoğrafı, arkada ise, parodik biçimde, yakın plan bir İsviçre peyniri fotoğrafı yer almaktaydı.

14 André Breton, "What Tanguy Veils and Reveals," *View* 2 (Mayıs 1942), sayfa numarası yok.

15 Ancak Bataille'ın materyalizmi, uzun zamandır Breton'un idealist sürrealizmine meydan okuyordu. Bataille'ın, Breton'un "İkinci Sürrealist Manifesto"suna yönelik kaleme aldığı "The 'Old Mole' and the Prefix *Sur* in the Words *Surhomme* [Superman] and *Surrealist*" başlıklı eleştirisine bakınız: Georges Bataille, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, çev. Allan Stoekl (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985).

16 Roger Caillois, "Mimicry and Legendary Psychasthenia", çev. John Shepley, *October* 31 (Kış 1984) s. 28, 30. Caillois da, taklitçilikteki rahim nostaljisine değinir ama paradoksal bularak hemen reddeder: "psikanaliz terminolojisini kullanmak ve rahimdeki o kökensel hissizlik ve doğum öncesi bilinçsizlik durumuna yeniden dönmekten bahsetmek" "terimlerde çelişkiye" yol açacaktır; çünkü "*mekânın genelleşmesi*" tam da "bireyin yok olmasıyla" sonuçlanacaktır, s. 31.

17 Mesela Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit* [*Zamanımızın Mirası*] adlı 1935 tarihli kitabında, faşizme karşı devrim için diyalektik bir mit kavramının devreye sokulmasını önerir. Hal Foster, "Outmoded Spaces" yazısında, Bloch'un görüşlerini ve sürrealizmin miti diyalektik biçimde yeniden sahiplenme olasılıklarını tartışır, *Compulsive Beauty* içinde.

18 Bkz. Kurt Seligman'a mektup, aktaran Martina Sawin, *Surrealism in Exile*, s. 217.

19 Bu satırlar, Rosenberg'in "Breton-A Dialogue"unda, üç kurgusal karakter arasında geçen bir tartışmanın parçasıdır, *View* 3, sayı 2 (Yaz 1942), karışık alıntı, sayfa numarası yok.

20 Frederick Kiesler, "Notes on Designing the Gallery", *Frederick Kiesler: Selected Writings* içinde, s. 44.

21 Frederick Kiesler, "Design Correlation", s. 76. Ayrıca: "İlkel insan, hayal ile gerçekliğin dünyaları arasında ayrım yapamıyordu. Onun için tek bir dünya vardı, ve o dünyada hayal ile gerçek, gündelik deneyim örüntülerinin içinde her daim mevcuttu. Mağarasının duvarlarını ya da bir kayalığın yamacını oyarak resim yaptığında, eserlerini mekândan ya da hayattan koparan hiçbir çerçeve ya da bordür yoktu: hayvanlarının, iblislerinin ve kendisinin etrafını aynı mekân, aynı hayat kuşatıyordu" ("Notes on Designing the Gallery", *Frederick Kiesler: Selected Writings* içinde, s. 42).

22 Frederick Kiesler, "Notes on Designing the Gallery", s. 42.

23 Frederick Kiesler, "Cultural Nomads" (1960), *Frederick Kiesler: Selected Writings* içinde, s. 98. Benzer bir açıklaması şöyledir: "İnsan yapımı bir evren yaratacağız etrafımızda; onun içinde evlerimizi yaşanabilir kılmak için süslemelere ihtiyacımız olmayacak, o evren bize bir uzay merkezinde olduğumuzu hissettirecek, bizi durmadan besleyen, fiziksel, duygusal ve ruhsal besinimizi temin eden ezeli ebedi kozmik kuvvetlerin farkında olmamızı sağlayacak" ("Notes on Architecture as Sculpture", *Art in America*, 54 sayı 3 [Mayıs-Haziran 1966] s. 68).

24 Kiesler'den aktaran, Cynthia Goodman, "Frederick Kiesler: Designs for Peggy Guggenheim's Art of This Century Gallery", s. 93.

25 Bu mantık, Kiesler'in 1926'da ABD'ye gittikten sonra ürettiği ev tasarımlarına da yansır (vatandaşlık hakkını 1936'da almıştır). ABD'de, 1933'te geliştirdiği *Space House* tasarımı, küremsi formun ve serbest planın kullanıldığı, strüktürel destek olarak iç duvarların kaldırıldığı bir "tek-mekânlı-birim" olacaktır. "Kabuk-yekpare" veya "yumurta kabuğu" strüktürü, "çatı, döşeme, duvar ya da sütun" gibi ayrıştırıcı öğeleri bertaraf edecek, hatta Kiesler'in çalışmalarının çoğuna damgasını vuran rahim içi özlemlerine işaret edecektir.

26 [Roberto] Matta Echaurren, "Mathematique sensible - architecture du Temps", *Minotaure*, 11 (Bahar 1938) s. 43. Lucy Lippard, *Surrealists on Art* (New York: Prentice-Hall, 1970), s. 168'de çevirisi yayınlanmış. [Türkçesi: "Duyusal Matematik - Zaman Mimarlığı", bu kitapta s. 471.] Matta, sürrealistlere katılmasından ve evi "yaşamak için bir makine" olarak gören Le Corbusier'nin akılcı mimarisine karşı çıkmadan önce Le Corbusier'nin bürosunda çalışmışur.

27 Tristan Tzara, "D'un certain Automatisme du Goût," *Minotaure* 3-4 (Aralık 1933). [Türkçesi: "Beğenide Belirli Bir Otomatizme Doğru", bu kitapta s. 469.] Milliyetçiliğe ve geleneksel hümanist kategorilere yönelik sert eleştirileri için bkz. "Dada Manifesto 1918", Tristan Tzara, *Seven Dada Manifestoes* içinde, çev. Barbara Wright (New York: Riverrun Press, 1981). [Türkçesi: "Dada Manifestosu" (1918), çev. Kaya Özsezgin, *Sanat Manifestoları*, s. 116.]

28 Jacques Lacan, "Le Complexe, Facteur Concret de la Psychologie Familiale", *L'Encyclopédie française*, der. A. de Monzie, cilt 8 (Paris, 1938), s. 8. Lacan'ın metni üzerine bir değerlendirme için bkz. Carolyn Dean, *The Self and its Pleasures* (Ithaca: Cornell University Press, 1992).

29 Kiesler'le ilgili farklı bir görüş için bkz. Mark Linder, "Wild Kingdom: Frederick Kiesler's Display of the Avant-Garde", *Autonomy and Ideology: Positioning an Avant-Garde in America* içinde, der. R. E. Somol, (New York: Monacelli, 1997). Linder'e göre Kiesler'in tasarımları, Lacan'ın ayna evresi kuramında ve Caillois'nın taklitçilik üzerine tartışmalarında rastlanan özne inşasıyla uyumludur. Bu görüşe karşı ben, öncelikle ruhsal bölünmelerle damgalanmış böylesine karmaşık bir öznelliğin, özellikle 1942 dolaylarında Kiesler'in retoriğinde ve teşhir konstrüksiyonlarında hiç yer almadığı kanısındayım.

30 Benjamin H. D. Buchloh, "The Museum Fictions of Marcel Broodthaers", *Museums by Artists* içinde, der. A. A. Bronson ve Peggy Gale (Toronto: Art Metropole, 1983) s. 46. [Türkçesi: "Sanatçılar ve Müzeleri: El-Lissitski, Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers", çev. Elçin Gen, *Sanatçı Müzeleri*, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim Yayınları sanathayat dizisi, 1. baskı 2005) s. 102-124.]

31 "Artist at Ease", *The New Yorker*, 18 (24 Ekim 1942) s. 13.

32 "Agonized Humor", *Newsweek*, 20 (26 Ekim 1942) s. 76.

33 Harriet ve Caroll Janis, Marcel Duchamp'la söyleşi, 1953 kışı, daktilo metin, Philadelphia Museum of Art Archives, s. 7-16; aktaran Lewis Kachur, *Displaying the* Marvelous, s. 226.

34 Örneğin, "The Passing Shows", *Art News*, 41 (1 Kasım 1942) ve Royal Cortissoz, "Georges Bellows and Some Others", *New York Herald Tribune* (25 Ekim 1942), VI. Kısım, s. 5.

35 "Surrealist Painting", *The Nation*, 12 ve 19 (Ağustos 1944); tekrar basım: Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, cilt 1, der. John O'Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1986) s. 225.

36 Sonraları Duchamp, Francis Roberts'ın kendisiyle yaptığı bir söyleşide, "daha materyalist düşünceler aracılığıyla her şeyi tanrısallıktan çıkarmak"tan söz eder: "Fizik yasalarını zorlamayı öneriyorum", *Art News*, 67 (Aralık 1968) s. 47.

37 Theodor Adorno, "Looking Back on Surrealism", *Prisms* içinde, çev. Samuel ve Shierry Weber (Cambridge, MA: MIT Press, 1983) s. 87. Bu, Duchamp'ın 1936'daki yaklaşımıyla uyumludur; o tarihte mevcut politik koşulların estetik bir geri çekilmeyi zorunlu kıldığını düşünüyordu: "Resim şimdilerde tüm cihanda propagandaya –ana fikre– adanmış durumda. [...] Avrupa kadar, Amerika'da da –hatta burada daha da fazla– insanların zihinleri politikaya odaklanmış, sanatçılar tarafında da manzara aynı. Faşizm de komünizm de insanları sürüleştirmekle, bireyselliklerini yok etmekle meşgul. Yaratıcı sanatın gelişip serpilebileceği bir atmosfer olamaz bu." C. J. Bulliet'in *Chicago Daily News* için Duchamp'la yaptığı röportaj, aktaran Jennifer Gough-Cooper ve Jacques Caumont, "Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy", *Marcel Duchamp: Work and Life* der. Pontus Hulten (Cambridge, MA: MIT Press, 1993), 25 Ağustos 1936 başlığı altında.

38 Theodor Adorno, "Looking Back on Surrealism", s. 88.

39 Theodor Adorno, *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life* (1951), çev. E. F. N. Jephcott (New York: Verso, 1991) bölüm 18, s. 38-39, vurgu bana ait. [Türkçesi: *Minima Moralia*, çev. Orhan Koçak (İstanbul: Metis Yayınları, 2012).]

40 Duchamp ipi kendisi satın almıştı, Janis'in kendisiyle yaptığı söyleşide şöyle anlatır: "Boston'da, akrabam diyebileceğim kadar yakın bir arkadaşım vardı, Boston Harbor için halat satan bir mağazada muhasebeciydi. Yirmi beş kilometrelik ipi o sattı bana, sıradan bir alışverişti".

41 William Camfield'e göre, *Dance de Saint-Guy*, 1949'dan önce *Tabac-Rat* adıyla yeniden tasarlanmıştı. Picabia saydamlığının vurgulanması için bu nesnenin duvardan uzakta asılmasında ısrarlıydı. Camfield de, bu konstrüksiyonların Picabia'nın 27 Mart 1920'deki *Manifestation Dada* için hazırladığı "sahne tasarımları"yla ilişkili olduğuna da dikkat çeker; bu tasarımlarda Picabia sahnedeki icracıların önüne boydan boya kordon germiştir. Bkz. William Camfield, *Francis Picabia* (Princeton: Princeton University Press, 1979) s. 172.

42 Duchamp, Pierre Cabanne'a, 1918'de ABD'yi terk edişini şöyle anlatıyordu: "Tarafsız bir ülkeye gittim. Malum, Amerika 1917'den beri savaştaydı; Fransa'yı da esasen militarizmle alakam olmadığı için terk etmiştim zaten. [Ama] Amerikan yurtseverliğinin kucağına düştüm ki bu daha da beterdi. [...] Haziran-Temmuz 1918'de Arjantin denen tarafsız ülkeye gitmek üzere Amerika'dan da ayrıldım" (Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp* [New York: Viking, 1971] s. 59).

43 Bu daha eski yerinden edilme bağlamının derinliğine incelenmesi gerektiğine kuşku yok, ancak böyle bir inceleme bu makalenin sınırlarını aşıyor.

44 Duchamp'ın *Minotaure*'ü 6. sayının arka kapağının muhafızlığını yapmaktadır (Aralık 1934).

45 Örneğin Marcel Jean'ın enstalasyonla ilgili yorumu şöyle: "salonlara gerilen kilometrelerce uzunluğunda beyaz ipten örülmüş muazzam bir 'örümcek ağı', bütün yönlerde çapraz kesişen havai bir labirent" (*The History of Surrealist Painting* [New York: Grove, 1960] s. 312). William Rubin'e göre ise,

"Duchamp'ın enstalasyonu 1,5 km. uzunluğundaki ipten oluşuyor: öte tarafında resimlerin bir labirentin merkezindeki sırlar gibi asıldığı bir Ariadne ipi" (*Dada and Surrealism and their Heritage* [New York: Modern Museum of Art, 1968] s. 160).

46 William Rubin, *Dada and Surrealism*, s. 160 ve s. 169'dan birleştirilmiş alıntı. Romy Golan da, "Matta, Duchamp et le Myth: un Nouveau Paradigm pour la dernière phase du Surréalisme" başlıklı yazısında (*Matta* içinde, [Paris: Pompiduou, 1985]), Matta'nın 1944 tarihli *The Onyx of Electra* adlı işindeki perspektifli mekânı Duchamp'ın ipiyle ilintilendirir. Sabine Eckmann da bu yorumu tekrarlar: "Duchamp'ın labirentimsi ip enstalasyonu [...] ve 'Büyük Cam'ı [...] Matta'ya esin vererek çoklu perspektifli mekânsal sistemler ortaya koymak için bu çizgileri kullanmaya sevk etti." Bkz. Sabine Eckmann, "Surrealism in Exile: Responses to the European Destruction of Humanism", *Exiles and Emigrés*, s. 179-180.

47 Benjamin H. D. Buchloh hazır-nesnenin tabiatı gereği işbirliğine dayalı bir eylemi gerektirdiğini söyler, bkz. "Readymade, *Objet Trouvé, Idée Reçue*", *Dissent: The Issue of Modern Art* (Boston: Institute of Contemporary Art, 1985) s. 107.

48 Duchamp, "Yaratıcı Edim" başlıklı konuşmasını Nisan 1957'de, Houston'daki American Federation of the Arts toplantısında yaptı. Yeniden basıldığı yer: *The Writings of Marcel Duchamp*, der. Michel Sanouillet ve Elmer Peterson (New York: Da Capo, 1973) s. 139-140. [Türkçesi: "Yaratıcı Edim", çev. Kemal İz, *e-skop* bülten, http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-yaratici-edim/944.]

49 Bataille'ın "Dictionnaire Critique" [Eleştirel Sözlük] adlı çalışmasında "Mimarlık" maddesi de yer alır; yazarına göre, mimarlık kilisenin ve devletin otoritesini ifade eder. İlk basım: *Documents* 2 (Mayıs 1929) içinde, çev. Dominic Faccini, *October*, 60 (Bahar 1992). [Türkçesi: "Mimarlık", çev. Roysi Ojalvo, bu kitapta s. 443 vd. Bataille ve mimari hakkında bkz. Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, çev. Betsy Wing (Cambridge MA: MIT Press, 1989).

50 Bataille da, acizliği görüldükten sonra eylem-yönelimli bir evsizlik politikasını terk eder ve 1930'ların sonlarına doğru mistisizme ve ritüele yönelir. *Contre-Attaque*'tan ayrılarak, 1936'da *Acéphale*'in gizli, ezoterik faaliyetlerine ve daha sonra 1937-39 döneminde Le Collège de Sociologie'ye katılması, bu değişimin açık ifadesidir. Ancak, Bataille'ın mistisizmi, Breton'unkinden çok farklı olup, iğdiş edilme ve cinsel güç arasında gidip gelen bir iç dünyaya yönelir; cinselliği politikaya, kimliği de parçalayıcı bir şiddete açar. Susan Suleiman, Bataille'ın eylemciliği mitin ve ritüelin *içerisinde* yeniden konumlandırdığını, bunun hem paradoksal hem de verimli sonuçları olduğunu öne sürer; bkz. "Bataille in the Street: The Search for Virility in the 1930s", *Bataille: Writing the Sacred*,, der. Carolyn Bailey Gill (New York: Routledge, 1995). Denis Hollier'ye göre Bataille'ın ortaya koyduğu edebi çiftanlamlılığın derin bir politik mahiyeti vardır. Bkz. "On Equivocation between Literature and Politics", *Absent without Leave*, çev. Catherine Porter (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997).

51 Georges Bataille, "The Labyrinth", *Visions of Excess* içinde, s. 173; ilk basım: *Recherches philosophiques*, 5, (1935-36).

52 Örneğin Walter Benjamin, kendi sürgün deneyimini çoğunlukla fiziksel bir çerçevede tarif eder. 1938'de, ülkesiyle duygusal bağları kopmuş, maddi sıkıntıdan ve sürgünün yarattığı çaresizlik duygusundan mustarip bir halde Paris'te yaşarken içinde bulunduğu durumu şöyle betimler: "demir çubuklarla ağzını açık tutmaya çalıştığı bir timsahın dişlerinin arasını ev bellemiş bir adam". Aktaran Susan Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics* (Hassocks, Sussex: Harvester, 1977) s. 155.

53 Denis Hollier, "Unsatisfied Desire", *Absent Without Leave*, s. 70.

54 Georges Bataille, "The Labyrinth", s. 174. Hollier şunu da belirtir: "Labirent durağan değildir, sınırlanmamış tabiatı nedeniyle kelimelerin hapishanelerini yıkar; herhangi bir kelimenin kök salacak bir yer bulmasına, sabitlenmiş bir anlamda yerleşmesine izin vermez; kelimeleri, anlamlarının kaybolduğu ya da en azından tehlikeye maruz bırakıldığı başkalaşımlara girmeye zorlar. Başaşağı çevirdiği ve parçaladığı anlamları çoğaltarak, şizojenez eylemi yeniden kelimeler düzleminde devreye sokar: kelimeleri sarhoş eder" (*Against Architecture*, s. 60).

55 Derrida, anlamlarının ayırt edilebilmesi için kelimeler ve sayfalar arasına konması gereken "aralıklar" der buna. Çerçevenin yapısal koşulları hakkında bkz. Jacques Derrida, "Parergon", *The Truth in Painting*, çev. Geoff Bennington ve Ian McLeod (Chicago: University of Chicago Press, 1978).

56 Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge MA: MIT Press, 1989) s. 280.

57 Gerçi Duchamp'ın "Sculpture for Traveling"i gibi daha önceki hazır-nesne modelleri, hareket yeteneği ile hareketliliğin yol açtığı ulus-sonrası durum arasındaki ilişkide böyle bir gelişmeyi zaten ortaya koymuştur.

58 Halen üzerinde çalıştığım Duchamp ve ulus-sonrası durum konulu kitabımda bu projeleri derinlemesine inceliyorum. (T. J. Demos, *The Exiles of Marcel Duchamp* [Cambridge, MA: MIT Press, 2007])

59 Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, s. 85.

Breton, Duchamp, Kiesler: 1947 Sergi Politikası

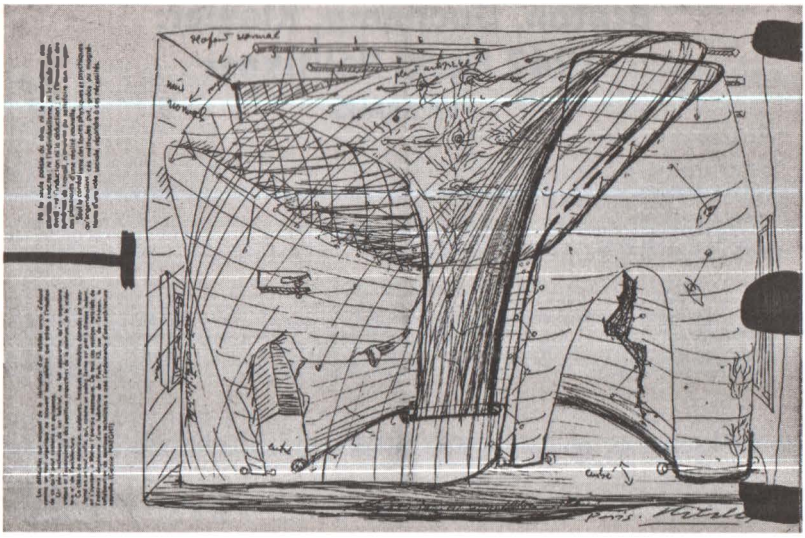
EVA KRAUS

Marcel Duchamp ve André Breton'un daveti üzerine, Frederick Kiesler 1947'de Paris'te düzenlenen *Exposition Internationale du Surréalisme* [Uluslararası Sürrealizm Sergisi] için Hurafeler Salonu'nun tasarımını yaptı. Bu mekân, Kiesler'in Sonsuz Ev'le ilgili mimari tasavvurlarını hayata geçirdiği ilk tasarım olarak kabul edilir. Sergi ise, geçtiğimiz yüzyılda sergileme mekânı anlayışında çığır açtıkları söylenebilecek üç aktör arasındaki işbirliğinin doruk noktası addedilir. Bu üç adam, ortak projeleriyle küratörlük pratiğine yepyeni standartlar getirmiş, sergileme koşulları o günden sonra ve onlar aracılığıyla temelden değişmiştir.

Bu sergi, Breton ile Duchamp'ın birlikte kotardıkları üçüncü uluslararası sürrealist grup sergisiydi. Bundan önce dillere destan iki sergi daha hazırlamışlardı: 1938'de Paris'teki Uluslararası Sürrealizm Sergisi ve 1942'de New York'taki *First Papers of Surrealism*. Her ikisinde Duchamp'ın ensta-

---

Eva Kraus, "Breton, Duchamp, Kiesler: Exhibition Politics 1947", *Breton, Duchamp, Kiesler: Surreal Space 1947* (Viyana: Avusturya Frederick ve Lillian Kiesler Vakfı, 2013). © Eva Kraus.



Frederick Kiesler, Hurafeler Salonu için eskiz ("Manifeste du Corréalisme", *L'Architecture Aujourd'hui* içinde, 1949).

lasyonları sergi tarihinin görsel hafızasına kazınmıştı: ilkinde tavandan sarkıtılmış kömür çuvalları ve ikincisinde sergi salonunu baştan başa kaplayan yirmi dört kilometrelik ipten örümcek ağı. Kiesler aynı yıl, 1942'de, Peggy Guggenheim'ın New York'taki Art of This Century galerisi için yaptığı çığır açan tasarımla Duchamp'a mukabele etmişti. Breton ve Duchamp 1920'lerden beri arkadaştı; Breton'un 1940'ların başından itibaren New York'ta geçirdiği sürgün yıllarında Kiesler'le de sık sık buluşurlardı. Bu üç karizmatik simanın etrafında önemli bir sanatçı çevresi oluşmuştu, bunlar arasında Breton'un kendi kendini lider ilan ettiği (ve hâlâ öyle görülmeye devam ettiği) sürrealist grubun bazı üyeleri de vardı.[1]

1947'de Breton sürgünden dönmüş, 1938'deki sürrealizm sergisinin üzerinden on yıla yakın zaman geçmişti. 1947 sergisi için en büyük arzusu, daha önceki bu görkemli etkinliği bile gölgede bırakabilmekti. Sergi, o dönemde artık bü-

yük ölçüde dağılmış ve bölünmüş olan sürrealist grubu toparlamak gibi önemli bir stratejik amaca hizmet edecekti. Breton'un Paris'ten uzun süre ayrı kalması, Paris entelijansiyası ve sanat ortamı içinde liderlik çekişmelerini yeniden kızıştırmıştı. Stratejist Breton, can çekişmekte olan hareketi diriltmek için çok konuşulacak bir sergi yapmaya karar verdi. Aimé Maeght, Breton'a Paris'te yeni açtığı galeriyi kullanmasını önerdi. Mekânın imkânlarının görece kısıtlı olmasına ve savaş sonrası dönemin zor koşullarına rağmen, çok kısa bir süre içinde ortaya son derece kapsamlı, büyük isimlerin yer aldığı uluslararası bir sergi çıktı: yirmi beş farklı ülkeden gelen yüz ondan fazla sanatçının katıldığı, kataloğunda otuz sekiz yazı bulunan, iki yüzü aşkın eserin sergilendiği –ki bunlar arasında bu sergi için özel yapılmış otuz enstalasyon vardı– olağanüstü bir etkinlik.

Breton ve Duchamp, düzenledikleri sürrealist sergilerde hep en yüksek standartlara ulaşmayı hedefleyen küratoryal stratejilere başvurmuşlardı, ama 1947 sergisinin genel tasarımı, gerek içerik gerek biçimsel estetik bakımından hepsini geride bırakıyordu. İlk defa bu sergide, sergi alanıyla tamamen bütünleştirilmiş bir mimari tasarım gerçekleştirildi; dahası, serginin öncesinde belirlenmiş bir ilke vardı. Ana tema, "Yeni Mit"ti: İkinci Dünya Savaşı sonrasında sürrealizmin yeni tinsel yönelimlerine işaret eden canlandırıcı güç. Breton'un önermesi, hem dilsel hem de kuramsal açıdan zorlama görünse de, çağın nabzını ne kadar iyi tuttuğunun kanıtıydı, zira ezoterizm ilerleyen yıllarda toplumda yaygın bir yere sahip olacaktı.

Breton, sergi için hazırlanan ayrıntılı davetiyenin künyesine imzasını koydu, Duchamp'ın adı temalı üç sergi salonunun girişinde yer alıyordu, genel fikir ise muhtemelen New York'ta ortaklaşa geliştirilmişti. Fikir sunulduktan sonra Frederick Kiesler davet edilmiş, ve kendisine salonların ta-

sarımını yapma ve *Salle de Superstitions*'u [Hurafeler Salonu] sıfırdan geliştirme işi verilmişti.

Serginin ilk hamlesi, galerinin bulunduğu yolun kenarına yerleştirilen bir teşhir vitriniydi. Oybirliğiyle, vitrinde Victor Brauner'in *Conglomeros* adlı eserinin sergilenmesine karar verilmişti – üç çıplak vücudun tek bir kafada birleştiği bir yaratıktı bu. Olabildiğince dikkat çekmek için, bilhassa, şok yaratma ihtimali en yüksek olan eser seçilmişti.

Tahrik ve kışkırtma sürrealistlerin vazgeçilmez stratejisiydi ve bu konuda izleyicilerin beklentilerini boşa çıkarmak istemiyorlardı. Sergide, Duchamp ve Enrico Donati'nin tasarladığı kauçuktan memeler de vardı fakat asıl tahrik unsuru, bu memelerin kataloğun lüks edisyonunun kapağına da konmuş olmasıydı.

Bir kat yukarı çıkıldığında, sergi oradaki salonlarda devam ediyordu. Basamakların rıhtları kitap sırtı şeklinde tasarlanmış, *trompe l'oeil* tekniğiyle boyanmıştı. Kırmızı deriden kitap sırtlarında, yaldızdan kabartmalı harflerle, sürrealistler için önem taşıyan dünya edebiyatına ait eserlerin başlıkları yazılıydı. Sergiyi gezenler, örnek aldıkları edebiyat ilahları aracılığıyla sürrealistlerin âlemine girizgâh yapıyordu.

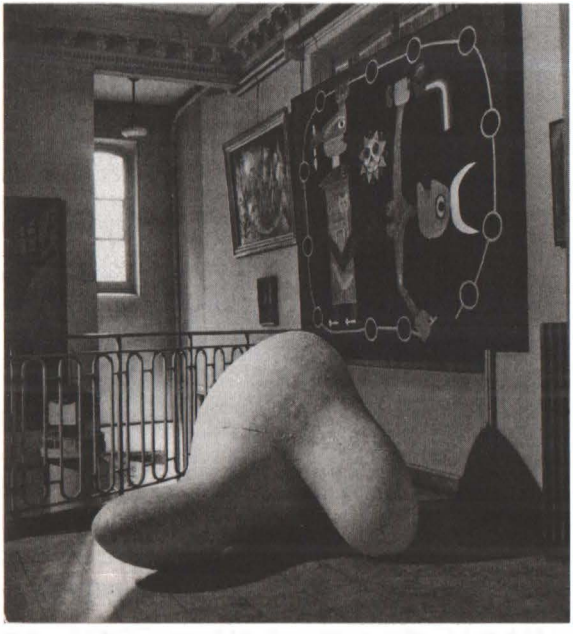
Minyatür bir deniz feneri yanıp sönüyor; Hans [Jean] Arp'ın kuyruklu yıldızı andıran *Fruit de la Lune* [Ayın Meyvesi] adlı heykeli, yeryüzüne inip üst sahanlığa konuyordu. Burada öne çıkan diğer eserler arasında, Arshile Gorky'nin o devasa, rengârenk tuvallerinden biri de vardı.

Serginin güzergâhı adeta bir tören yolu gibi çizilmişti, bir "tinsel resmigeçit" gibi... Amaç, ziyaretçiye bir kabul ayininin aşamalarını takip ettirmekti: buluşma, temizlenme ve arınma. Ziyaretçi önce, batıl inançları yenmesi için, Hurafeler Salonu'na yönlendiriliyordu.

Kiesler, metrelerce koyu türkuaz renkte kadife kumaş kullanarak küremsi bir mağara, kendi içine kapalı bir evren



Galerie Maeght'ın girişindeki merdiven (fotoğraf: Willy Maywald).



Yukarı kat sahanlığında Arp'ın 1936 tarihli heykeli *Fruit de la Lune* [Ayın Meyvesi] ve arkasındaki duvarda Victor Brauner'in *Le Chant des Libertés* [Özgürlükler Şarkısı] adlı resmi. Merdiven korkuluklarının ötesinde deniz feneri görünüyor.



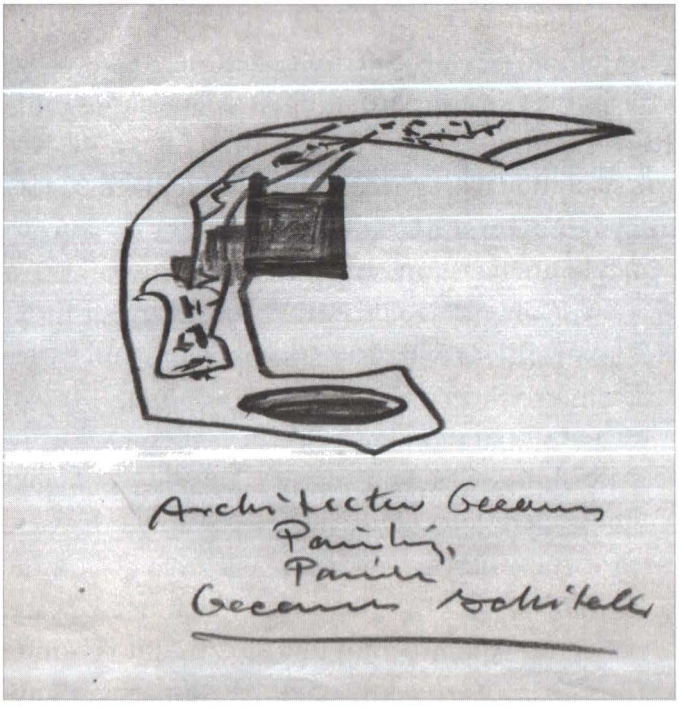
Hurafeler Salonu'nun girişinde Kiesler'in *Figure anti-tabou* [Tabu-Karşıtı Figür] adlı heykeli; alçıdan yapılmış devasa elin baş parmağı, orta parmak ile işaret parmağı arasına sokulmuş – geleneksel olarak kötülüklere karşı koruyucu bir jest olarak biliniyor.

tasarlamıştı. Duchamp'ın yeşil neon şeridi *Rayon Vert*, salonu büyülü bir ışıkla yıkıyordu. Eserler zemine ve/veya baş hizasının üzerine yerleştirilmiş, gökyüzündeki takımyıldızlar gibi düzensiz biçimde dağılmıştı.

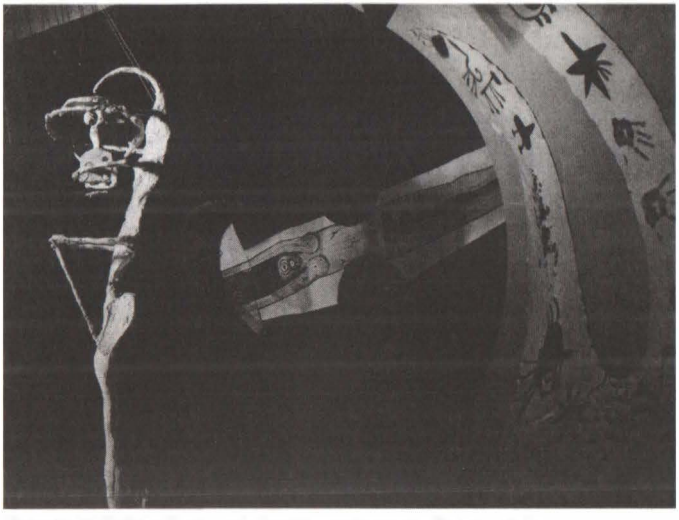
Serginin hazırlık aşamasında New York'ta bulunan Duchamp ve Kiesler, sanatçı dostlarından kıyamet ve benzeri yaygın batıl inanç imgeleri yaratmalarını istediler. Max Ernst bu davete *Le Lac, Source d'Angoisse* [Göl, Kaygının Kaynağı] ve *Euclide* adlı eserlerle, David Hare *L'homme-angoisse* [Azap Çeken Adam], Joan Miró *La Cascade architecturale* [Mimari Çağlayan], Roberto Matta *Le Whist* [Vist], Enrico Donati *Le Mauvais Oeil* [Kem Göz], Yves Tanguy *L'Échelle qui annonce la mort* [Ölümü İlan Eden Merdiven] ile cevap verdi. Kiesler'in kendisi ise, bu vesileyle heykellerini ilk defa göz önüne çıkardı: *Figure anti-tabou* [Tabu-Karşıtı Figür] ve *Le Totem des religions* [Dinler Totemi]. Bu kolektif sürecin sonunda ortaya bir *Gesamtkunstwerk* çıktı: sanat ile mimarlığın kaynaştığı, birbirini beslediği bütünleşik bir eser.

Burası mekân içinde bir mekândı, sonu olmayan, kesintisiz bir mekân. Kiesler, 1949 tarihli "Korealizm Manifestosu"nda ondan "Plastik Gerçeklik" diye bahsediyordu – insan, eser ve mekânın sentezi. Amaç, sanatı insanların dolaysız çevresinin bir parçası kılmaktı. Manyetik bir alandan çok da farklı olmayan bu enerji yüklü form, bütün parçaların birbirine bağlandığı kesintisiz bir gerilim çekirdeği yaratıyordu. Kiesler, resim, heykel ve mimarlığın unsurlarında başkalaşım yaratmak için bu farklı dallar arasındaki ayrımı aşma derdindeydi, öyle ki "resim mimariye, heykel resme, mimari renge dönüşsün".[2]

Yıllar sonra Duchamp, sergide bir sonra yer alan *Salle de Pluie* [Yağmur Salonu] enstalasyonu için, o bildik ser verip sır vermez haliyle şöyle diyecekti: "Sadece yağsın istedim."[3] Yağmur perdeleri arasında adım atmak, sadece sembolik bir



Frederick Kiesler, "Plastik Gerçeklik", eskiz (Paris 1947).



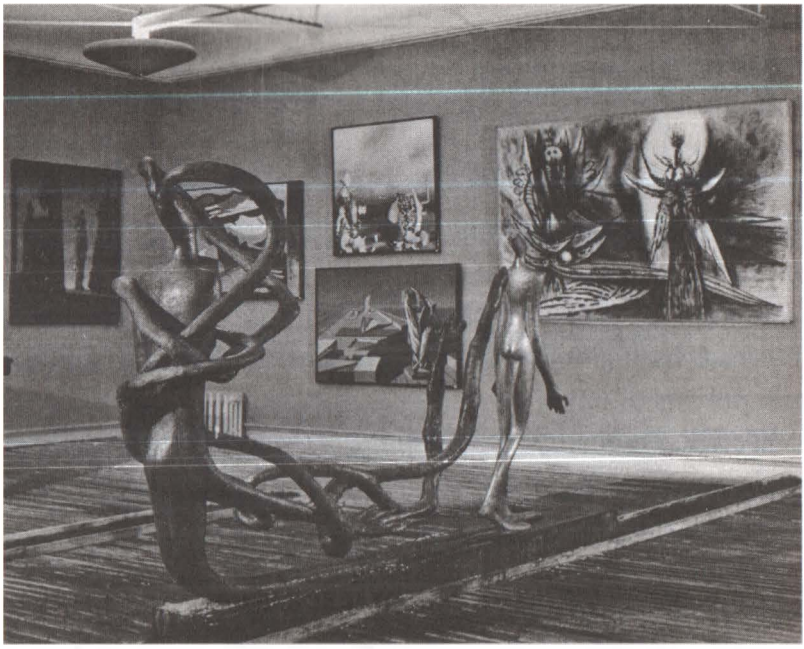
Hurafeler Salonu'nda, yerden tavan uzanan *La cascade architecturale* ile Joan Miró ve önündeki 'iskelet heykeli' ile David Hare'in eserleri.

temizlenme ve sanatın geleneksel alımlanışından kurtulup özgürleşme anlamına gelmiyordu. Bu fiziksel ıslanma –tavanın altına yerleştirilmiş borulardan tahta döşenmiş zemine su akıyordu– bir tahrikten ibaret de değildi, basına göre aynı zamanda yaz sıcağında içeri giren ziyaretçiler için ferahlatıcı bir karşılamaydı. Yağmur, Maria Martins'in mekânı kucaklayan bronz heykelini de ıslatıyordu – Duchamp'ın sanatçıya yolladığı özel bir selam olduğu düşünülünce, hayli etkileyici bir jestti bu. Salondaki bir bilardo masası ziyaretçileri sergi-nin parçası olmaya, dolaylı yoldan "oyuna katılmaya" davet ediyordu. Duchamp, uzun yıllar herhangi bir sanatsal faaliyetle iştigal etmeyi reddetmiş olmasına rağmen sergi mekânında bu müdahaleleri gerçekleştirmişti.[4]

Kabul ayini bir sonraki salonda tamamlanıyordu. Batıl inançlarını yenip ruhunu ve bedenini temizlemiş ziyaretçi, şimdi bir sunak odasına (Daidalos) giriyordu; burada sürrealistlerin tükenmeyen poetik haznesindeki büyülü "şeylere" tarafsız ve önyargısız bir gözle bakabilirdi artık. Gizli bir tapınma odasını andıran bu mekânda, putperestlerin sunak odaları model alınmıştı ve mitsel bir yaşamla dolu olduğu düşünülen olaylara adanmış on üç sunak bulunuyordu. Bu "tören yolu" boyunca "Büyük Saydam Şeyler" (*Les Grands Transparents*, Jacques Hérold) ve Duchamp'ın *Büyük Cam*'ında yer alan "Yerçekimi Junglörü"ne ithafen yapılmış bir eser, Matta çiftinin *Le Soigneur de Gravité* [Yerçekimi Terbiyecisi] adlı işi yer alıyordu. Sunaklar, Jeanne Sabrenas (Jindřich Heisler) ya da Léonie Aubois d'Ashby (André Breton) gibi ünlü roman kahramanlarına veya yazar Raymond Roussel'e (Matta) adanmıştı.* Edebiyattaki dönüm noktaları da yâd ediliyordu: *La Chevelure de Falmer* [Falmer'in Saçları] (Wilfredo Lam) ve *Le Tigre mondain* [Sosyete Kaplanı]

---

* Jeanne Sabrenas, Alfred Jarry'nin *La Dragonne* romanında, Léonie Aubois d'Ashby ise Arthur Rimbaud'nun *Dévotion* şiirinde geçen kahramanlar – ç.n.



Yağmur Salonu'nda Marcel Duchamp'ın 'yağmur perdesi' ve odanın ortasında Maria Martins'in sürekli ıslanan bronz heykeli. Sular heykelin dibindeki toprakla doldurulmuş küvetin içine akıyordu – buranın yenilenmenin bir simgesi olarak çimleneceği umuluyordu.

(Frédéric Delanglade) gibi.* Medeniyetten uzak duran nadir hayvanlara adanmış sunaklar da vardı: kâtip kuşu, *L'Oiseau Sécretaire* (Victor Brauner), bir çöl kertenkelesi olan *L'Hélo-derme suspect* (Jaroslav Serpan) veya yıldız burunlu köstebek, *La Taupe étoilée* (Henri-Julien Seigle). Ve hayalî nesneler için yapılmış sunaklar: *Le Louptable* [Kurt Sofrası] (Victor Brauner) ve *La Fenêtre de Magna Sed Apta* ["Magna Sed Apta"nın Penceresi]** (Toyen). Son aşama, *L'Athanor* [Tan-

* Falmer, Lautréamont'un *Maldoror'un Şarkıları* (çev. Özdemir İnce, Kırmızı Yayınları) kitabındaki bir karakter. *Le Tigre mondain*, Alfred Jarry'den ilhamla kurulan "patafizik okulu"nun üyelerinden Fransız yazar Jean Ferry'nin bir oyunu – ç.n.

** "Magna Sed Apta", Hollywood yapımı *Peter Ibbetson* (1935) adlı filmde geçen bir yer. Film, Georges du Maurier'nin (1834-1896) aynı adlı romanından uyar-

dır], simyacı Maurice Baskine'in eseriydi, Felsefe Taşı'nı ve taşı altına çevirecek fomülü bulmak için süren arayışa ithaf edilmişti. Salona adaklar, tapınma nesneleri ve rölikler de eklenmiş, bu karmakarışık çeşitliliğe çok sayıda sanatçı katkıda bulunmuştu. Sunaklar, dikdörtgen sütunlara gömülmüş üç boyutlu vitrinler olarak sunulmuştu. Bu birimler, bir labirent oluşturacak şekilde duvarlarla birbirine bağlanıyordu ve duvarların bir ucundan diğerine, Kiesler'in boyadığı sonsuz bir şerit, mitolojik "Ariadne yumağı" uzanıyordu. Labirentteki yön kaybı da,[5] kabul ayini de, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki koşulların (kökünden koparılma ve yabancı güçlerin işgali) sembolü olarak görülebilir; amaç, mitsel gücü tanımak ve yaşamaktı. "Temizlenme", ziyaretçinin görme dışındaki duyularını da harekete geçiriyor, fiziksel algı kadar duygusal algıyı da canlandırıyordu.

Serginin son salonu olan Kütüphane'de, bir masa ile içlerinde sürrealist konulara ait kitap, elyazması, fotoğraf ve andaçların olduğu kabine vitrinleri vardı: Örneğin Breton'un *Anthologie de l'humour noir*'ı [Kara Mizah Antolojisi] (1940). Kaynak eserlerin yer aldığı bu hazine odası, sürrealist düşüncedeki cevherlerden birini daha ortaya koyuyor, böylece sergilerde ikincil kaynakları okumaya ayrılmış alanlar olan "okuma odalarının" öncülüğünü yapıyordu. Bu formata benzer biçimde, serginin kataloğu da bir nevi "okuma kılavuzu" işlevi görüyordu: sürrealist araştırma ve güncel konular üzerine, sanatçı ve yazarların kaleme aldığı otuz sekiz makale – şiir ile düzyazının, manifestonun, kolektif bildirilerin vs. biraraya geldiği bir derleme. Bu yönüyle katalog, bir belgeleme aracından veya sanat tarihi metinlerinin derlendiği bir yayından ziyade, sergi mekânının bir uzan-

---

lanmış. Breton, *Çılgın Aşk*'taki bir notta bu filmden "sürrealist düşüncenin zaferi" diye bahseder (*Masterpieces of Modernist Cinema*, ed. Ted Perry, s. 131-132) – ç.n.

tısı olarak düşünülmüş açık bir yazın platformuydu. Georges Bataille'ın, mit yokluğunun da aslında bir mit olduğunu öne sürdüğü öncü nitelikteki "Mitin Yokluğu" makalesinden de özellikle bahsetmek gerek. Ancak kitabı ölümsüzleştiren bütün bunlar değil, daha önce bahsettiğimiz kapağındaki efsanevi kauçuk memelerdi.

Ziyaretçi sayısı –40 bin, veya galeri sahibine göre 150 bin (!)– şaibeli olsa da, serginin muazzam ses getirmesi kuşkusuz etkileyicidir ve savaş sonrası döneme damgasını vuran kültürel boşluğun yarattığı 'sanat açlığı'nın kanıtıdır. Basında çıkan değerlendirmeler dört dörtlüktü, otuzdan fazla uluslararası makale yayınlanmıştı. O dönemde âdet olduğu üzere, ortaya çıkan iş ağır bir şekilde eleştiriliyordu, ama bu girişimin altındaki amaç da pek ciddiye alınmış görünmüyordu. Dünya çapında çok sayıda sanatçının biraraya gelerek ortaya koyduğu bu muazzam emek, hak ettiği karşılığı alamadı: Duchamp'ın hayat öyküsünü yazan Calvin Tomkins, sergi için "[sürrealist] hareketin jübilesi" diyordu.[6]

1947 Paris sergisi, 1938'deki önceli gibi tarihe geçmemiş olabilir, ama küratörlük pratiği bakımından çok daha karmaşık stratejileri gözler önüne sermiştir. Dönemin küratörlük pratiği çerçevesinde bakıldığında çığır açan nokta, bir küratörün, bir sergiyi böylesine bilinçli biçimde stratejik bir araç olarak kullanmış olmasıydı – politik yükü olan dünya fuarlarını saymıyoruz tabii. Sadece sergi için bir tema belirlenmesi değil, bununla aynı zamanda genel bir toplumsal bildirgenin de ifade edilmesi, kendi başına sanatı sunmanın önemini yükselten ilerici bir arzuya tanıklık eder. Bu boyutlarda bir serginin günümüzde bile tek muadili, ancak birkaç yıl içinde hazırlanan büyük ölçekli bienallerdir. Savaşın dayattığı sınırları dahi aşan uluslararası bir ağı örgütlemek, eskilerle yenileri, uzmanlarla heveslileri buluşturmak, pek çok disiplini biraraya getirip ortak projelere yer vermek.... Bütün

bunlar, Breton'un sanat dünyasında zaten başarıyla hayata geçirdiği, uluslararası sistemde sürrealist gruba özgü yöntemsel yaklaşımın izinden gitmektedir.

Sergiyi bir anlatı güzergâhı gibi kurmak ve seyirci için bir kabul ayini gibi düşünmek, başlı başına dâhiyane bir fikirdir. Duchamp, algıya dair keşif çalışmaları ve alımlayıcı üzerine incelemeleriyle sanat tarihinde köşetaşları oluşturmuştur. 1947 sergisindeki "yağmur"u, ziyaretçi etkileşiminin şahikasıdır. Tasarladığı, ama hayata geçirmediği mutfağı, duyusal deneyime tat duyusunu da ekleyecekti. Kiesler de, sergiyi, programlı bir mimariyi geliştirmenin aracı olarak kullanmayı bildi. Form ile içeriği kaynaştıran, özel tasarlanmış salonlar ve eserlerle, bütünlüklü bir sergi tasarımı yaratmayı başardı. Duchamp ve Kiesler ortak çalışmayı teşvik ettiler; mimar ile sanatçıların ortaklaşa yarattıkları Hurafeler Salonu, sergileme mekânında bir *Gesamtkunstwerk* [bütüncül sanat eseri], kolektif biçimde tasarlanmış bir "ortam" oluşturdu – üstelik bu kavram ortaya atılmadan yıllar önce.

Serginin üç kahramanı, sergi formatını değiştirmeye ve sanat kavramını durmaksızın genişletmeye çalıştılar. 1947 sergisindeki çalışmalarının gerisinde, algı üzerine, sergileme mekânı üzerine, teşhir ve sanatın sunulması/temsili konuları üzerine yıllar süren derin araştırmalar yatıyordu. Üçü birlikte, sergileme politikalarının koşullarını baştan tanımladılar – 1947 sergisi, sergileme tarihinde bir paradigma değişimi yarattı. Onların önünü açtığı değişim imkânları, günümüz küratörlük pratiği için hâlâ bir model olmaya devam ediyor.

ÇEVİREN **Elçin Gen**

Notlar

1 Duchamp ve Kiesler hiçbir zaman sürrealist grupta resmen yer almadılar.

2 Frederick Kiesler, "Manifeste du Corréalisme", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 2 (Haziran 1949) s. 80-105.

3 Pierre Cabanne, "Marcel Duchamp: Entretiens avec Pierre Cabanne", (Paris: Somogy, 1995) s. 107 vd.

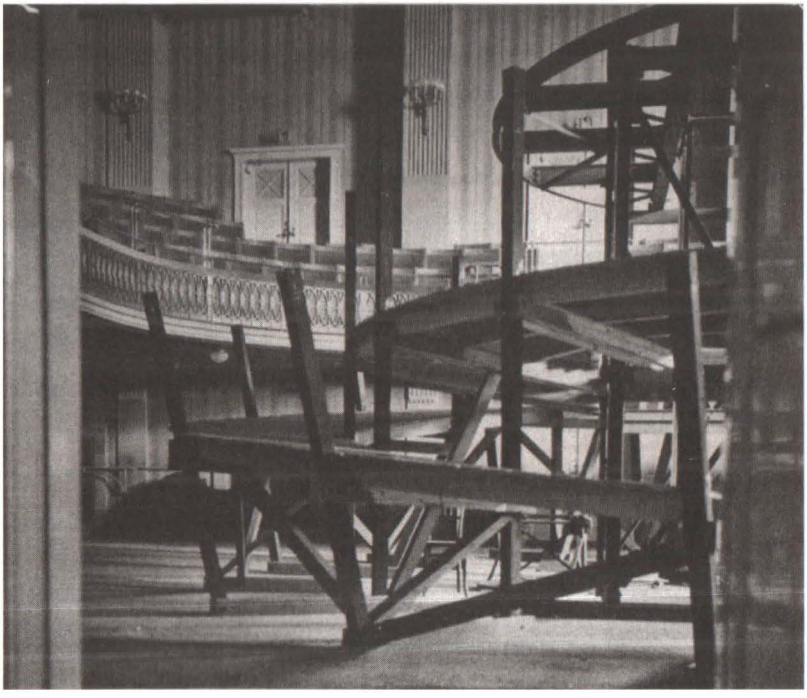
4 Arthuro Schwarz'ın Marcel Duchamp için hazırladığı *catalogue raisonné*'de Yağmur Salonu ayrı bir eser olarak listelenmemiştir.

5 T. J. Demos'un "Duchamp's Labyrinth" adlı makalesinde Georges Bataille'ın "Labyrinth"i (1936) hakkındaki değerlendirmelerine bakınız, *October*, 97 (Yaz 2001) s. 91-119. [Türkçesi bu kitapta, "Duchamp'ın Labirenti", s. 325.]

6 Calvin Tomkins, *Duchamp - A Biography* (New York: Henry Holt & Co., 1996) s. 361.

Kiesler'in Mimarlığı

Frederick Kiesler, *Raumbühne* [Mekân Sahnesi], Viyana 1924.



İdeal Tiyatronun Peşinde

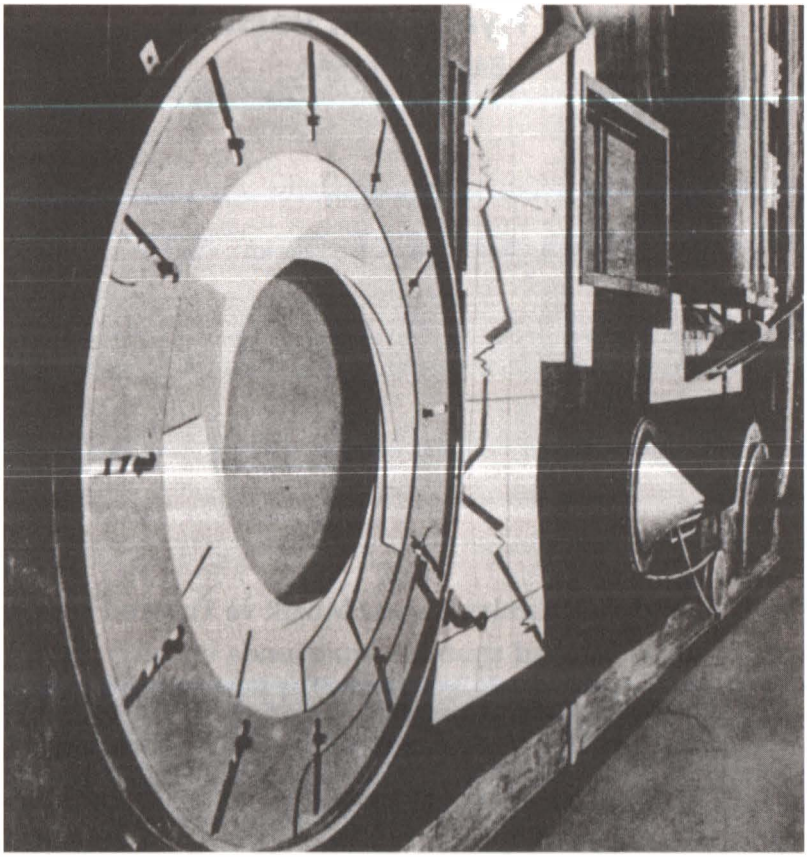
BARBARA LESÁK

1924'te Frederick Kiesler, Viyana Müzik ve Tiyatro Festivali için Avrupa avangard tiyatrosu konusunda bir sergi tasarlayıp düzenlemesi için görevlendirilir. 24 Eylül'den 12 Ekim'e kadar Wiener Konzerthaus'ta, artık bir efsane haline gelmiş olan, "Uluslararası Yeni Tiyatro Teknikleri Sergisi" düzenlenir. Sergide 1920'lerin ilerici tiyatro sanatı konusunda kapsamlı bir araştırma sunulur. Kiesler çağının en önemli ve en yenilikçi tiyatro deneylerini getirmiştir Viyana'ya. Sergide sunulan bu tür çalışmalar arasında Bauhaus, Alman konstrüktivist ve ekspresyonistleri, Rus konstrüktivistleri ve İtalyan fütüristlerinin yanı sıra, Fransa, İskandinavya, Polonya, Çekoslovakya ve Avusturya avangard sanatının örnekleri yer alır.

Eldeki işin karmaşıklığının da sayesinde, Kiesler bütün yeteneklerini sergileyeceği bir *Gesamtkunstwerk** yaratma

Barbara Lesák, "In Quest of the Ideal Theatre", *Frederick Kiesler 1890-1965*, der. Yehuda Safran (Londra: Architectural Association, 1989) s. 26-39. © Architectural Association.

* Özellikle sahne sanatları alanında bütünlüklü sanat eseri anlamına gelir. Bu anlayışta müziğin, dramanın, şiirin ve sahneye ait diğer unsurların aynı düz-



***R.U.R.* için sahne düzeni, Berlin 1923.**

fırsatı bulur. Teşhirleri etkili bir biçimde sunmak amacıyla, L+T sistemini geliştirir. Bu sistemde kırmızı, siyah ya da beyaz yüzeyler ve dikmeler gibi temel bina öğeleri biraraya getirilerek gayet şeffaf, bina iskelesi benzeri yapılar oluşturulabilmektedir. Ayrıca Bauhaus akımının verdiği ilhamla Kiesler, afişlerde, kataloglarda ve giriş biletlerinde kullanılmak üzere, temel biçimlerden ve renklerden oluşan grafikler de tasarlar.

lemde estetize edilmesiyle mükemmel ve tamamlanmış bir sanat eserine ulaşılacağı savunulur – ç.n.

Serginin en önemli parçası Kiesler'in Mekân Sahnesi'dir şüphesiz. Konzerthaus'un ana salonunda bire bir ölçekle inşa edilen bu sahnede Paul Frischauer'ın ekspresyonist oyunu *Im Dunkel* sahnelenir. Kiesler'in Mekân Sahnesi, önsahne mefhumuna yönelik eleştirel yaklaşımın ürünüdür; zira 1920'lerde tiyatro alanındaki ilerici sanatçılar, önsahneyi, geleneksel burjuva tiyatrosunun, yani seyircilerine gerçeklikten ödünç alınmış deneyimlerin ancak kötü birer kopyasını sunan tiyatronun temeli addetmektedir. Sinema ve fotoğraf sayesinde rüştünü kazanan seyirciler, bu tür bir tiyatronun miadı dolmuş yanılsamalarıyla kandırılmak istemiyordur artık.

Mekân Sahnesi'nden, *Railway Theatre*'a [Lunapark Treni Tiyatrosu] dair bir tasarının parçası olarak söz edilir ilk kez. Bu tiyatro, aynı ismi taşıyan bir manifestodan ibarettir.[1] 1924 Viyana sergisi için inşa edildiği haliyle, Mekân Sahnesi ilkel yapısı yüzünden doğaçlama kotarılmış bir yapı izlenimi uyandırır insanda. Bütün biçimsel öğeleri spiral kulesiyle bağlantılıdır, adeta ona tabi kılınmıştır; üzerinde icra edilen oyunlar için pratikte fazlasıyla karmaşık ve esneklikten uzak, arketip bir mimari form olduğu görülecektir. Yukarı kattaki sahne bölümlerine üç yolla ulaşılabilmektedir. Bunların arasında en dolaylı yol, spiral rampayı kullanarak ilk sahneye [*ring*] vardıktan sonra, iki dik demir merdiveni tırmanıp, yukarıdaki dairesel sahneye açılan çatı kapağına ulaşmaktır. Bu kata ahşap bir merdiveni tırmanarak doğrudan ulaşmak da mümkündür. Ayrıca üçüncü bir yol daha vardır ki bu en hızlısıdır: Önce asansörle birinci kata, sonra da demir merdivenlerle ikinci kata çıkılır. Dolayısıyla dansçılara ve oyunculara, "hareket tiyatrosu" denen ve o dönemin en ilerici sahne sanatı sayılan sözsüz tiyatro akımına uygun düşen dinamik bir hareket programı adeta dayatılmış olur. Mekân Sahnesi'nin seyircilerin ortasına konması nede-

niyle, oyuncuların sanatlarını üç boyutta icra etmesi gerekmekte ve göz boyayıcı sahne dekorasyonları fiilen devredışı bırakılmaktadır. Kiesler Mekân Sahnesi tasarımını geleceğin tiyatrosu için bir çıkış noktası olarak kullanacaktır.

Devinimle, arabalarla, uçaklarla ve makineleşmeyle başı dönmüş bir çağın alameti olan, hareketli parçalar barındıran daha da uç bir tasarım, 1922'de Bauhaus akımına mensup sanatçı Laszlo Moholy-Nagy tarafından ortaya konmuştur. Bu da kule biçimindedir. Ama Moholy-Nagy'nin tasarımında seyirciler sahneye çıkıp harekete katılabiliyorken, Kiesler profesyonel oyuncular ile seyirciler arasına açık seçik bir ayrım koymuştur. 1923'ten itibaren Bauhaus Okulu'nun tiyatro bölümünün yöneticisi olan Oskar Schlemmer'in çalışmalarıysa, aşırı derecede mekanik ve soyut bir sahne biçimi ile odağında hâlâ insanın bulunduğu bir tiyatro arasında bir orta yol bulmuştur. Schlemmer'in *Triadic Ballet*'si [Üçlü Bale] dansçı figürü aracılığıyla mekânsal ilişkileri irdelemeyi hedefler.

Bugünden bakıldığında, Kiesler tüm tiyatro projelerini "Sonsuz Tiyatro" kavramı altında sınıflandırmış olsa da, hayatının sonuna dek ele alacağı "sonsuz" kavramı, 27 Şubat-15 Mart 1926'da New York'taki Steinway Hall'da düzenlenen Uluslararası Tiyatro Sergisi bünyesinde sergilenen bir dizi ütopyacı tiyatro projesiyle ilgili olarak çıkar karşımıza ilk kez. Keza aynı ölçüde önemli olan "evrensel" kavramı da ilk kez bu sergide, Kiesler'in projesinin planlarını ve alçıdan maketini tarif eden "Evrensel: Sahnesiz Sonsuz Tiyatro" başlığında kullanılır.[2]

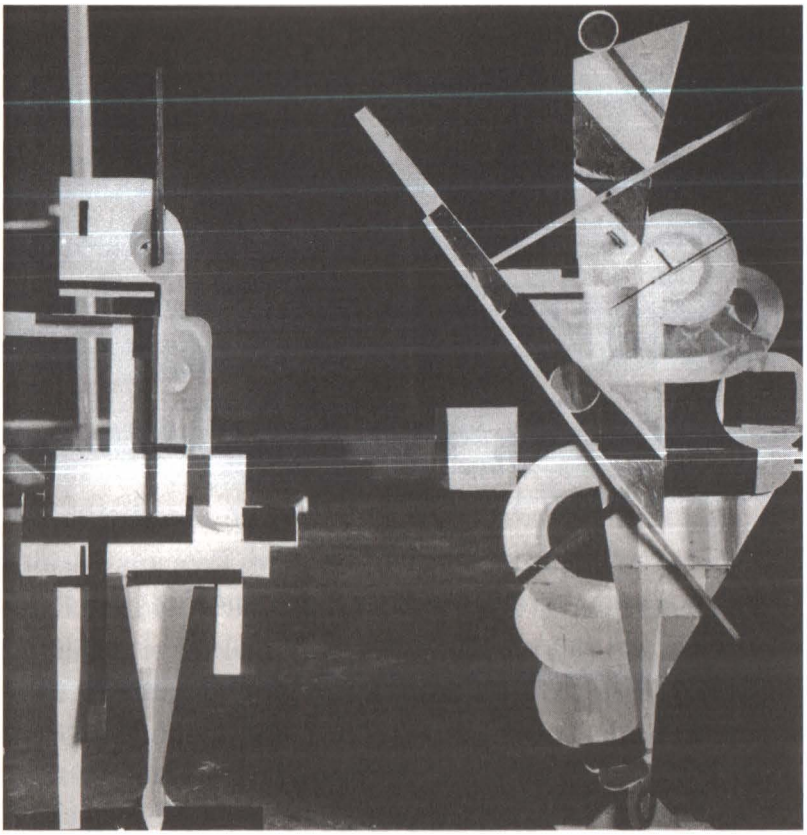
Küre biçiminde bir tiyatroya dair tasarılar büyük ihtimalle 1925'te, Kiesler Paris'te yaşarken ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, 1925 yılındaki *Paris Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes* adlı sergi için tasarlanan ütopik şehir projesi Uzaydaki Kent ile Sonsuz Tiyatro tasarı-



Mekân Sahnesi, Viyana 1924.

sı hem tema hem de zaman bakımından birbiriyle ilişkilidir. New York'taki sergide sunulan tiyatro maketi ve planlarında, kendi çevresinde dönen kocaman bir elips görülür. Elipsin merkezinde, tavana kadar çıkan, spiral şeklinde hareketli sahne rampaları bulunur; platformlar ise, devamlı hareket halindeki döner kuvvetler diyagramını andıran bir ağ halinde, sahnenin merkezi etrafında döner. Kiesler, Sonsuz Tiyatro'da bir metropolis-senfonisi sahneleneceğini hayal etmiştir hep: Kiesler'in niyeti tiyatro oyunu sahnelemek değil; trafiği, toplu sporu ve keşmekeşiyle "uygar" yaşamdan bir kesiti sahneye taşımaktır.[3]

Birkaç yıl sonra *The Architectural Record* dergisinde "Mekân Tiyatrosu" başlığıyla benzer bir proje yayımlanır. Kendi projelerini yeniden yorumlama alışkanlığı olan Kiesler'in hep yaptığı bir şeydir bu.[4] Söz konusu projede, 10.000 kişilik bir tiyatro, çelikle güçlendirilmiş döküm camdan iki devasa kabuk biçiminde inşa edilmiş bir küre olarak betimlenmiştir. Platformlar ve rampalar, adeta seyyar öğelermişçesine, içerideki palangalara asılmıştır: Muhtemelen köprü in-



Uluslararası Yeni Tiyatro Teknikleri Sergisi, Viyana 1924.

şaatı teknolojisinden esinlenmiş bir yapım tekniğidir bu. Tiyatro mekânının tamamında dramatik olayların vuku bulması düşünülmüştür.

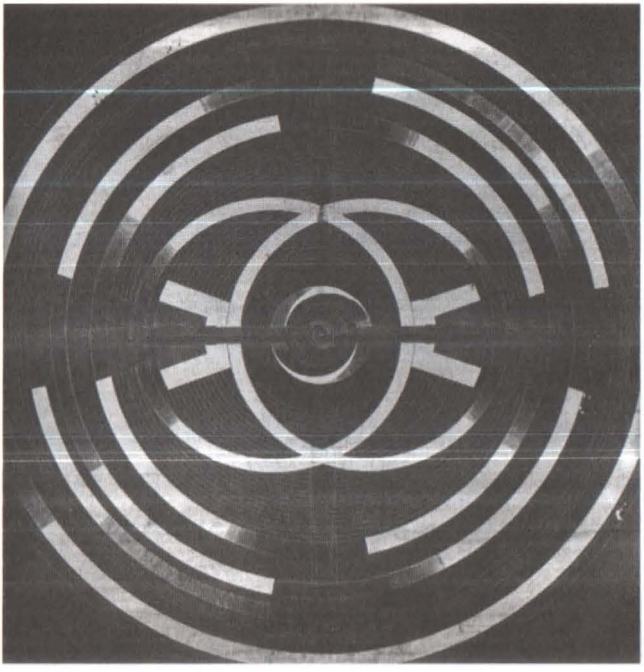
Kiesler Sonsuz Tiyatro'yu mahsus öyle tasarlamıştır ki hayata geçirilmesi neredeyse imkânsızdır. Bu bakımdan Kiesler'in projesi, Barok *theatrum mundi*'ye, yani dünyayı tiyatro sahnesi, tiyatro sahnesini de dünya olarak gören, 17. yüzyılın abartılı tasavvuruna benzer. Görkemli yeni bir çağın, teknoloji çağının başlangıcına tanıklık ettiklerine inanan bir sanatçı kuşağının adeta kutsadığı, (Gropius'un tiyatro kavramını 1920'lerdeki her tür ütopyacı tiyatro tasavvuruna uy-

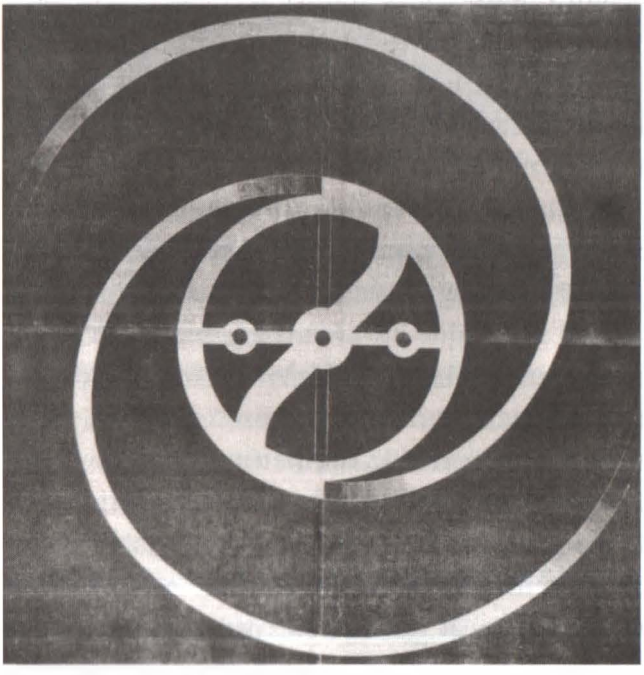
gulayacak olursak) "bütüncül tiyatro" kavramından çok da farklı değildir bu.

Sonsuz Tiyatro'nun bir başka versiyonu daire şeklinde bir zemin planına sahiptir. Bu planda bütün işlevsel unsurlar ideal bir geometrik biçime tabi kılınmıştır. Doğrudan doğruya biçimlerin çizgisel bir oyunu olarak görülebilecek zemin kat planı, spiral şeklindeki bir merkez noktası etrafında hareket eden eşmerkezli dairelerden oluşur. İki paralel eksen bu daireleri keserek çeyrek daireler oluşturur. Üst üste binmiş, daha küçük çaplı iki daire özel bir yere sahiptir; zira diğer dairelerin aksine, bunların merkezi aynı değildir, bu yüzden de hareket düzenini bozarak iki yeni dönel hareketi devreye sokarlar.

Özellikle konstrüktivistlerin çağın alametifarikası olarak gördüğü spiral, bütün Sonsuz Tiyatro tasarımlarında başroldedir. Vladimir Tatlin'in dediği gibi: "Nasıl ki farklı parçaların dengelenmesi olarak üçgen Rönesans'ı en iyi ifade eden şeydir, spiral de çağımızın ruhunun en iyi ifadesidir."[5] 1920'lerde bitkilerin statik ve mekanik davranışları konusunda yapılan deneylere dair bilimsel raporlar, biyoteknik formun esas örneğinin spiral olduğunu ortaya koymuştur. Kiesler'in sonraları sanatsal yaratım konusunda radikal bir organik yaklaşım benimsemesinin altında, belki de en başından beri bu tür formlara ilgi duyması yatıyordur.[6]

Kiesler'in spiral sahnesine ait zemin kat planı çift spirali temel alır. Bu spiralin iki yarısı birbirine ters yönde dolanır. İki spiral rampanın tırmandığı dairesel gösteri alanını kesen bir dönel rampa ve düz rampanın üzerinde üç küçük dairesel sahne daha vardır. Tıpkı dairesel tiyatro planı gibi, bu tasarı da görsel yönden albenisi olan ve salt biçimsel ölçütlere göre belirlenmiş bir yaratımdır. Ne ki 1920'lerde tiyatro tasarımını ideal geometrik formlara oturtmaya çalışan tek sanatçı Kiesler değildir. 1926'da Bauhaus döne-





Sonsuz Tiyatro, planlar, 1923-25.

mi sırasında Anton Weininger de küre biçiminde bir tiyatro tasarlamıştır.

1931'de Kiesler, Woodstock sanatçı yerleşimi için tasarlanacak tiyatro binası yarışmasında Frank Lloyd Wright'i geride bırakır. İnşaat mali sebeplerle yarım kalır. Keza 1926-27 tarihli Brooklyn tiyatro projesi de yarım kalmıştır; Kiesler farklı bir biçimde de olsa, ikili tiyatro fikrini bu projeden uyarlamıştır.

Mobilya ve aydınlatma tasarımları da dahil, Kiesler'in bu dönemde gerçekleştirdiği çoğu proje gibi Woodstock projesi de, 1930'larda ABD'ye gitgide hâkim olan işlevselci tasarım anlayışı bağlamında yorumlanmalıdır. Dolayısıyla Kiesler'in Woodstock tiyatro tasarımını belirleyen ilkeler ekonomiklik, işlevsellik ve teknolojidir. Tiyatronun yaz sezonunda üç buçuk ay kullanılması, yılın geri kalanında da film ve dans gösterimlerine, spor etkinliklerine ve çeşitli kutlamalara tahsis edilmesi amaçlanmıştır. Ne var ki Kiesler binayı tasarlarken çok amaçlı bir tiyatronun sınırlarını aşmış ve en başta kabul ettiği işten bağımsız olarak, Mekân Tiyatrosu'nun prototipini yaratmıştır.[7]

Kiesler'in asıl fikri, iki oditoryum oluşturmak ve bunların ortasına sahneyi koymaktır. İki farklı oturma sırası vardır; bunlardan biri küçük bir daire dilimi, öbürüyse dörtte üçlük daire dilimi biçiminde olup dar, dikdörtgen bir sahne kompleksinin uzun kenarları boyunca yerleştirilmiştir. Ana oditoryumdaki ön sahnenin gerektiğinde bir arena sahnesine dönüştürülebilecek şekilde düzenlenmesiyle daha da fazla esneklik sağlanmış, ayrıca koltuk sıraları kolayca yerinden oynatılabilecek, koltuklar da döndürülebilecek şekilde tasarlanmıştır.

Mekânın inşasındaki ana kriterler hafiflik, şeffaflık ve esnekliktir: kolayca takılıp sökülebilecek ve metal ızgaradan zeminler sayesinde doğal havalandırmaya imkân verecek bir

çelik boru yapı. Binanın, hem yanmaya hem de suya karşı dayanıklı olan, branda benzeri bir malzemeyle çepeçevre kaplanması düşünülmüştür. Kiesler'in Mekân Tiyatrosu tasarımının hayata geçememesinin ardındaki neden, fikrin uygulanamaz olması değil, yeterli kaynak bulunamamasıdır.

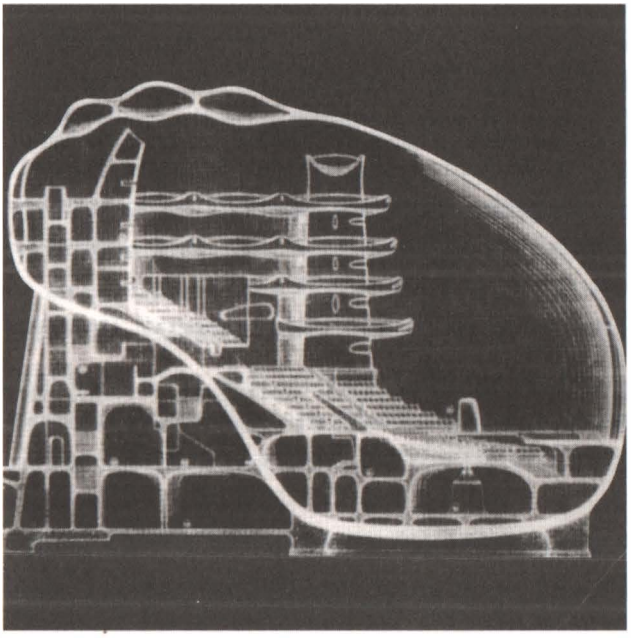
Kiesler'in Evrensel Tiyatro'ya dair tasarıları 1962'de en radikal şeklini almış ve yıllarca süren Sonsuz Ev tasarımı çalışmalarıyla bağlantılı olarak geliştirdiği fikirlerin büyük ölçüde etkisi altında kalmıştır. Yıllar içinde Kiesler'in biçimsel dili değişmiş, Avrupa'dayken benimsediği konstrüktivist ifade tarzına kıyasla çok daha dışavurumcu hale gelmiştir.

1960-62 tarihli Evrensel Tiyatro projesi Ford Vakfı tarafından sipariş edilir. Ford Vakfı, Amerikalı sekiz tiyatro mimarı ve sahne tasarımcısını davet ederek, uygulamadan yana her tür kısıtlamadan azade, ideal bir tiyatro tasarlamalarını ister. Kiesler dökme alüminyum bir maketle icabet eder bu davete. Kabuğa benzer iki kısımdan oluşan maketin üst kısmını çıkarıp içine bakmak mümkündür. Dışarıdan bakıldığında, bina doğa güçlerince şekillendirilmiş biyomorfik bir formun tüm niteliklerini haizdir.

İnsan, Sonsuz Ev'in rahme benzeyen yumuşak iç mekânına girdiği her sefer, huzurlu bir şekilde doğum öncesindeki haline döner. 1600 kişilik Evrensel Tiyatro ise söz konusu duyguyu bütün seyircilerin kolektif olarak yaşamasına imkân tanır. Yunan tarzı bir arena sahnesine ilaveten yan sahneler vardır. Sahneyi çepeçevre saran eğimli kabuk formu, gösterim alanı yahut daha genel anlamda gökyüzü ya da ufuk işlevi görmektedir. Kiesler, Evrensel Tiyatro'yu para kazandıracak, çok amaçlı bir tiyatro olarak tasarlamıştır. Aynı şekilde biyomorfik bir formla tasarlanmış olan bitişikteki gökdelende müzik ve film stüdyoları, kahvehaneler, restoranlar, prova odaları ve büroların yer alması düşünülmüştür.



Evrensel Tiyatro, maket, 1960-1.



Evrensel Tiyatro, kesit, 1961.

Kiesler'in ideal tiyatroya yönelik arayışları, 1950'lerin sonlarında New York'ta bulunan avangard tiyatro topluluklarınca ilgiyle karşılanır. Söz konusu tarihte, Julian Beck ile Judith Malina'nın yönetimindeki ve o zamanlar daha adı duyulmamış Living Theater topluluğunun dikkatini çeker. Beck, 9 Ekim 1951'de Kiesler ile ilk kez irtibata geçerek şunları yazar: "Tiyatro mimarisindeki olağanüstü çabanızı takdirle karşılıyoruz; tasarımlarınız biçimlendirilebilir ve esnek bir sahnenin tüm olanaklarını hayata geçiriyor; işte bu yüzden yazıyoruz size." Kiesler'in çalışmaları sayesinde, 1960'ların Avrupa tiyatrosunu önemli ölçüde etkileyecek olan Living Theater gibi cüretkâr tiyatro deneyleri yapılmıştır.

ÇEVİREN **Akın Terzi**

Notlar

1 "Railway Theatre"; Uluslararası Yeni Tiyatro Teknikleri Sergisi, Viyana 1924. Almanca'da "trenyolu" anlamına gelen *Raumbühne [railway]* kelimesi, 1920'lerde lunaparklardaki hız trenleri için kullanılıyordu.

2 Bkz. sergi kataloğu, s. 5. Günümüzde planların üç tanesi New York, MoMA koleksiyonunda bulunmaktadır. Sergiden sonra maket muhtemelen imha edilmiştir.

3 Bkz. "The Theatre of the Future", *World* (28 Şubat 1928).

4 *The Architectural Record* (Mayıs 1930).

5 Vladimir Tatlin, *Merz*, 8/9, (Nisan-Haziran 1924) s. 84

6 Bkz. Kiesler, "Notes on the Spiral Theme in Recent Architecture", *The Partisan Review* (Kış 1946) s. 980.

7 Kiesler projesini *Shelter* dergisinde şu başlıkla yayınlamıştır: "A Festival Shelter, The Space Theater for Woodstock, N.Y." [Bir Festival Barınağı, Woodstock için Mekân Tiyatrosu] (Mayıs 1932), s. 21-25.

Sonsuzluk ve İndirgeme: Frederick Kiesler'in *Sonsuz Ev*'i

ANTJE VON GRAEVENITZ

Frederick Kiesler (1890-1965) henüz hayattayken meslektaşları farkına varmışlardı ama 'dünya âlem' bu gerçeği çok sonra öğrenecekti: Kiesler bir kâhindi. Avusturya doğumlu mimar ve sahne tasarımcısı Kiesler, tam bir 20. yüzyıl insanıydı. İmparator Franz Joseph'i tanımış, Adolf Loos'la birlikte çalışmış, daha sonra, 1926 yılından itibaren New York'ta modernizmin şekillenmesine katkıda bulunmuş, heykelleriyle de postmodernizmin ilham kaynaklarından biri olmuştur. Kiesler'in farklı yaşam biçimleri için bulduğu çözümlerin hem kullanışlı hem de öngörülü yenilikler getirdiğini ancak son yıllarda fark etmeye başladık. İlk kapsamlı Kiesler retrospektifi 1988 yılında Viyana'da *Museum des 20. Jahrhunderts*'te [20. Yüzyılın Müzesi] açıldı. 1996'da Centre Georges Pompidou'nun düzenlediği, 23 Kasım-12 Ocak tarihleri arasında Rotterdam Witte de With sanat merkezin-

---

Antje von Graevenitz, "Oneindigheid en reductie. Frederick Kieslers *Endless House*" / "Endlessness and Reduction: Frederick Kiesler's *Endless House*", *Archis* (Kasım 1996) s. 63-69. © Antje von Greavenitz.

de de tekrarlanan sergi, dönemlerin, akımların ve disiplinlerin kavşak noktasında duran bu mimarı tekrar ilgi odağına yerleştirdi.

Kiesler ne yazık ki pek az şey inşa etmiş olmasına rağmen keşfedilmeyi bekleyen bir mimari evrendir. Ele geçmez bir evrendir; gerçi Etienne-Louis Boullée ya da Hermann Finsterlin için de durum çok farklı değildir. Marcel Duchamp, Theo van Doesburg, Le Corbusier, André Breton ya da Walter Gropius'la ilgilenenler er ya da geç Kiesler'in izine rastlayacaklardır. Kiesler 20. yüzyılın klasik figürlerinin hepsiyle şu ya da bu biçimde çalışmıştır. Çoğunlukla da onların çalışmalarındaki yeniliklerin tohumlarını Kiesler'in atmış olduğunu kabul etmek durumunda kalırız. O zaman Kiesler'in, akla gelebilecek tüm alanlarda yaratıcı olan, herhangi bir merkeze bağlı kalmamış bir sanatçı olduğu söylenebilir mi?

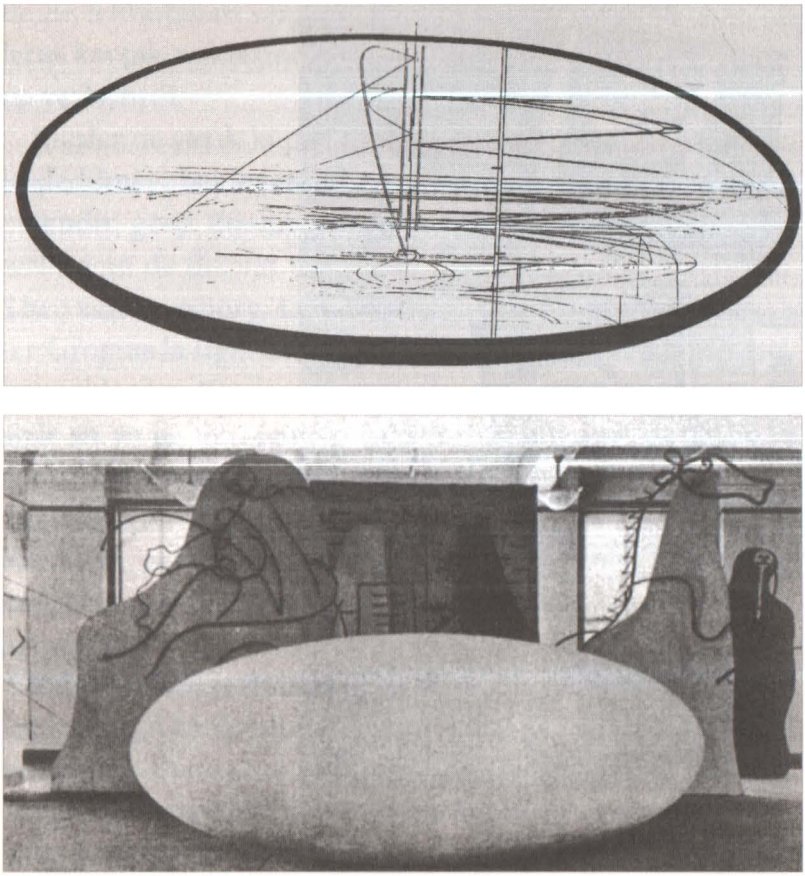
Ressam Robert Rauschenberg bu soruya sanatsal bir cevap vermiş.[1] 1966 yılında (Kiesler'in ölümünden bir yıl sonra) yaptığı *Homage to Frederick Kiesler* [Frederick Kiesler'e Saygı] adlı kolajında, çok yaşlı bir adam olarak görülen Kiesler'in başına Dante'nin şapkasını geçirip etrafına da *Endless House* [Sonsuz Ev] ve *Endless Theatre* [Sonsuz Tiyatro] adlı projelerini ve kumun içinden çıkan yuvarlak taşların bir fotoğrafını yerleştirir. Rauschenberg'e göre Kiesler kendi 'ilahi komedya'sının merkezini oluşturur. Bu çağrışım çok şaşırtıcı olmasa gerek. Rauschenberg bundan birkaç yıl önce Dante'nin şaheserini konu edinen bir dizi baskı yapmıştı: cennet ile cehenneme uzanan sarmallarıyla *İlahi Komedya*'yı astronotların, sporcuların âlemine, Edward Kennedy'nin Amerika'sına taşımıştı. Kiesler de çağdaş dünyayı cennet ile cehennemin eski sembolleriyle birleştiriyordu. Sonsuz bir tiyatro için yaptığı tasarımda, içeriden dışarıya ya da dışarıdan içeriye okunmasına bağlı olarak sonsuz ya da sonlu gözüken bir



Robert Rauschenberg, *Homage to Frederick Kiesler* [Frederick Kiesler'e Saygı], 1966.

sarmalı kullanmıştı: Evrimin veya ilkçağlara giden ölümcül yolun ebedi simgesiydi sarmal.

Kiesler'i okura Dante olarak tanıtmak mümkündür mümkün olmasına, ama bu tanımlamayla hakkının tam olarak verileceği söylenemez. Kiesler, sadece mimarlar arasında bir 'sembolist' olarak nitelendirilemeyecek kadar karmaşık bir figürdü. Çok yönlü eserlerinin kronolojik bir çerçevede değerlendirilmesi de Kiesler'in konumunun belirlenmesinde pek faydalı olmayacak. Kiesler 1920'li yılların Viyana'sında mimar ve sahne tasarımcısı olarak çalışırken, 1924 yılında burada düzenlediği büyük tiyatro sergisinde iki disipli-



Mekân Tiyatrosu için proje, Viyana 1923-24.

ni birleştirebildi. Sergi için tasarladığı konstrüktivist, neredeyse uçan palisad sayesinde, De Stijl grubunun dışarıdan bir üyesi oldu (Van Doesberg bu tasarımı heyecanla karşılamıştı). Bu yapıt, aynı zamanda Kiesler'e 1925 yılında Paris'te düzenlenecek kapsamlı Art Deco sergisinde yer alacak Avusturya pavyonunu Josef Hoffmann ile birlikte kurma görevinin verilmesini sağladı. Paris'te geçirdiği bir ara dönemden sonra, 1926 yılında New York'a gitmek üzere büyük planlarla Paris'ten ayrıldıysa da, büyük mağazalar için tasarladığı bazı ses getiren iç mekânlar, Film Guild Cinema için yaptı-

ğı tasarım (1929) ile 1942 yılında Peggy Guggenheim'ın Art of This Century galerisinde düzenlenen sergi için yaptığı çığır açıcı düzenleme dışında, bu planların çoğunu ne yazık ki gerçekleştiremedi. New York'un dışında Kiesler'e daha fazla imkân sunuluyordu: Breton 1947 yılında Paris'te düzenlenecek büyük sürrealist sergisi için bir *Salle des Superstitions* [Hurafeler Salonu] tasarlamak konusunda Kiesler'den yardım istedi; Kudüs'te ise, Kiesler ortağı Armand Bartos'la birlikte, Knesset [Meclis] ile İsrail Müzesi'nin karşısında kurulan ve Ölü Deniz Parşömenleri'nin [Kumran Yazıtları] saklanacağı çarpıcı *Shrine of the Book* [Kitap Tapınağı] binasını inşa etti. Bina, kutsal yazıtların gerçekten de saklanmış olduğu yeraltı mağarasını andırıyordu. Kiesler bunlar dışında, bazılarını Marcel Duchamp ile ortak yaptığı çok sayıda mobilya tasarımı ve ilginç sanat eseri fikirleri üretti.

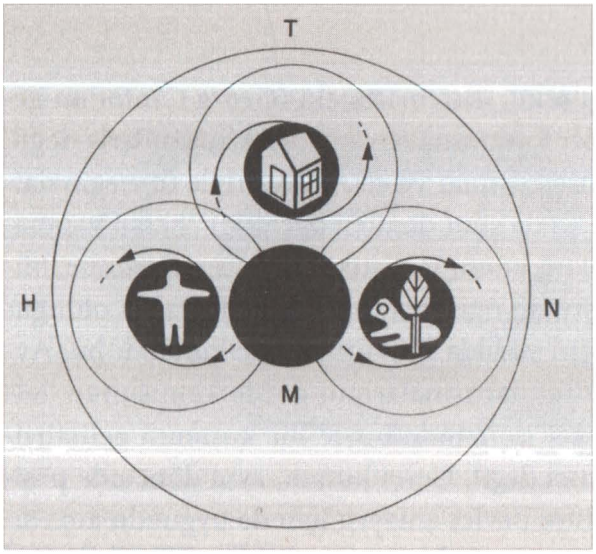
Sonsuz Mekân

Ancak Kiesler'in asıl tutkusu, hatta saplantısı, sonsuz mekânla ilgiliydi. İlk bakışta, 1918 yılında bir 'sonsuz sütun' tasarlama yolunda ilk denemesine kalkışan Constantin Brancusi gibi, Kiesler'in de kendisini kozmik, belki de romantik bir hayale kaptırdığı zannedilebilir, ancak durum böyle değildi. Erken dönemlerinde Sonsuz Ev'e duyduğu ilginin (1923-1924) ve 1925-1926 yıllarında yaptığı Sonsuz Tiyatro tasarımının gösterdiği gibi, Kiesler'i büyüleyen, asıl olarak matematik ile fizik kuramlarıydı. Kiesler, Sonsuz Tiyatro projesi için birbirine geçirilmiş, merkezleri bir sarmal olan iki daire planı çizdi. Aklındaki form, uzunca bir yumurtaydı: çelik bir iskelet üzerine monte edilmiş iki buzlu camdan oluşan bir kabuk. "Sonsuz sarmal" biçimindeki sahne ise gerçekte sahne olarak işlev görmeyecekti; Kiesler tiyatronun daha çok film gösterim salonu olarak hizmet vermesini amaçla-

mıştı. 1950 yılında yazdığı bir yazıda, bu tür projelerle amacının ne heykel yapmak ne de mitik bir "kozmik yumurta" oluşturmak olduğunu söyleyecekti.[2] Asıl amacı neydi peki?

İlk sonsuzluk kuramlarına bakıldığında, Bernhard Riemann'ın *Dynamische Geometrie* [Dinamik Geometri, 1854] üzerine kaleme aldığı düşüncelere rastlanır. Albert Einstein, görelilik kuramı üzerine yazdığı iki kitabında, Göttingenli matematikçinin görelilik kuramını öngören önemli bir kâhin olduğunu yazar: "Riemann, iki boyutlu yüzey kuramını herhangi boyuta uygulamıştır. [...] Bu hayranlık uyandıran araştırmada, çokboyutlu metrik uzayda eğriliğin genel ifadesini keşfetmiştir."[3] Gauss, Riemann'ın Öklidçi olmayan süreklilik hipotezine zemin hazırladıktan sonra, Riemann *Zahlenkugel* [Riemann küresi] denilen modeli geliştirdi: yüzeyindeki tüm noktalar çokboyutlu olduğu ve hiçbir nokta istisna oluşturmadığı için sonu olup sınırı olmayan bir eğri uzay modeliydi bu. Böylece Riemann, Nicolaus van Kues (1401-1464), Giordano Bruno (1548-1600) ve Isaac Newton'un (1642-1727), dünyanın 'fiilî sonsuzluğu' hakkındaki ilk düşüncelerini matematiksel bir yöntemle 'ispatlamış' oldu. Kiesler'in de, 'sınırsız mekân' tabiri daha uygun düşse de, 'sonsuz mekân' için Riemann küresinde bir model bulmuş olması muhtemeldir. Bunun ötesinde, kendi modelini, 1923-1924 tarihleri arasında konstrüktivist De Stijl grubunun üyesiyken ilgi duyduğu geometri ile, o dönemde makine estetiği ve enerjiyle ilgili fütürist sloganları yansıtan dinamiğin bütünleşmesi olarak gördüğü söylenebilir. Sonsuz mekâna duyduğu ilgi, bilim karşısında büyülenen bir sanatçı olarak tanımlanmasına sebep olur; bu da, dünyadaki konumuna ve mimarlığa bakışına damgasını vurur. Gerçi bu yaklaşıma sahip tek kişi Kiesler değildir, ama meslektaşları Riemann'ın sonsuz uzay kuramıyla ilgilenmemiştir.

Kiesler bu konuya bir daha dönecektir. Eylül 1939'da ka-

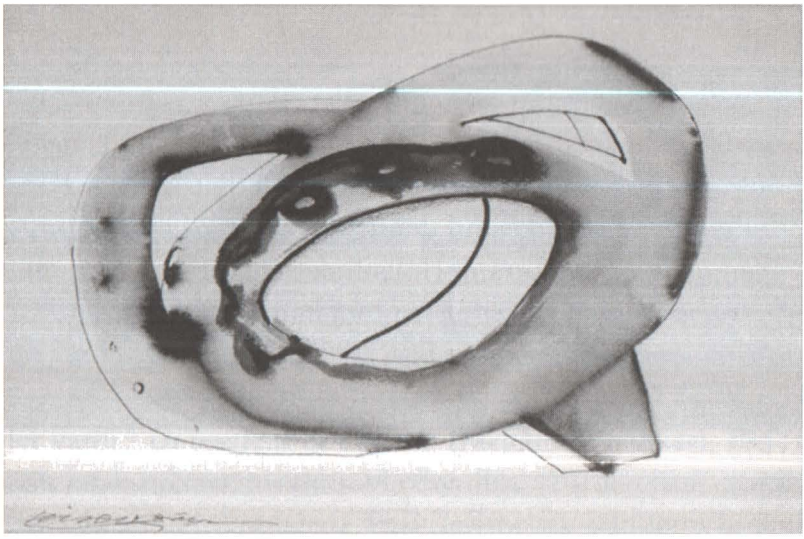


"On Correalism and Biotechnique" (1939) başlıklı makaleden şema.
H = Beşeri çevre
N = Doğal çevre
T = Teknolojik çevre
M = İnsan-Kalıtım

leme aldığı "On Correalism and Biotechnique" adlı metninde, sonsuz ev hakkındaki düşüncelerini yeniden ve bu sefer bilimsel bir yaklaşımla dile getirir.[4] Metinde, insanı, "beşeri, doğal ve teknolojik çevre" olmak üzere birbirleriyle kısmen örtüşen üç dairenin kesişme alanı olarak gösteren bir şekil de yer alır. "Birbirlerini etkileyen güçlerin etkileşimine *CO-REALITY*, aralarındaki ilişkilerin yasalarını inceleyen bilime ise *CORREALISM* adını veriyorum. 'Korealizm' terimi, insanın doğal ve teknolojik çevresiyle süregelen etkileşiminin dinamiğini ifade ediyor," diye yazar.[5] "Tohum-hücresi" adını verdiği sonsuz evin bu etkileşimi mümkün kıldığını düşünmektedir. Böylece ele geçmez sonsuzluğu, mümkün olan en küçük birime, yani hücreye indirgemiştir. Çünkü tasavvur edilemeyen, herkesin çoktandır bildiğinde vuku bulur. Mutlak dünya özünde yalındır.

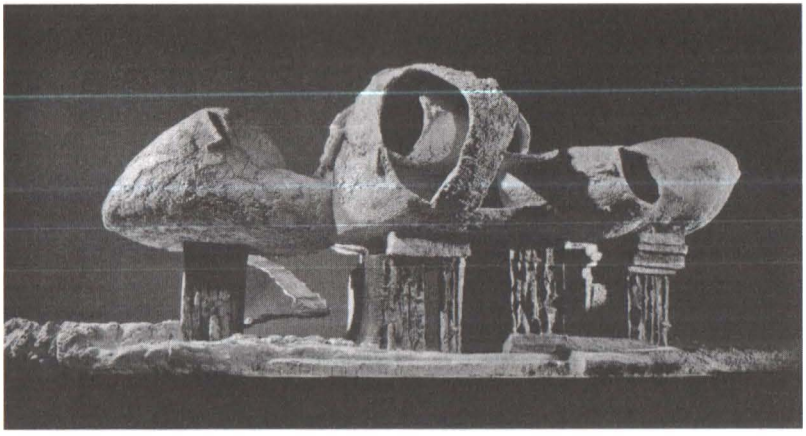
Kiesler'in çizdiği şekil, matematikteki (Georg Cantor'un geliştirdiği) kümeler kuramına dayanıyordu: rakamlarla değil, birbirleriyle örtüşen alanlar ve etki küreleriyle (örneğin daireler gibi, küme ya da sınıf denilen öğelerle) "hesap yapmayı" mümkün kılan kuram. Holistik felsefe çerçevesinde, bütünün, onu oluşturan öğelerin toplamından fazlası olduğunu ispatlamak için sıklıkla başvurulan bir kuramdı bu. Avrupa'da sosyal bilim tartışmalarının gözde konusunun 'bütünlük' olduğu bir dönemde böyle bir kuramın geliştirilmiş olması şaşırtıcı değil. Gerçi kuram, aynı dönemde peşine düşülen totaliter devlet anlayışı için de uygundu ama siyaset kuramcıları arasında hiçbir zaman benimsenmedi. Holizm ahlaki iddialardan uzak duran, siyasi rengi olmayan bir soyutlamaydı. Özellikle biyoloji için biçilmiş kaftan gibi duruyordu – bütün fiziksel organizmaların sistemi, tek bir organdan daha fazlası değil miydi sonuçta? Bu organik (ilk-) model, özünde bir benzeşimin ötesine geçmezken, tamamen farklı, tarihî, sosyolojik ve hatta fiziki durumlar için gerçek neden olarak kabul edilmeye başlandı. Ne Werner Heisenberg, Niels Bohr ile Max Born gibi fizikçilerin, bir görüngünün, kurulu bir sistemin şartlarının bütünü tarafından belirlenmediğinde ısrar etmeleri, ne de başka disiplinlerde çalışan araştırmacıların vitaminler, mayalar ve kristaller gibi en küçük belirleyici unsurların peşinde olmaları bunu değiştirebildi.[6] Bu tür araştırmalar bütünselliğin incelenmesine yaramadığı sürece holizm için pek değerli olamazdı.

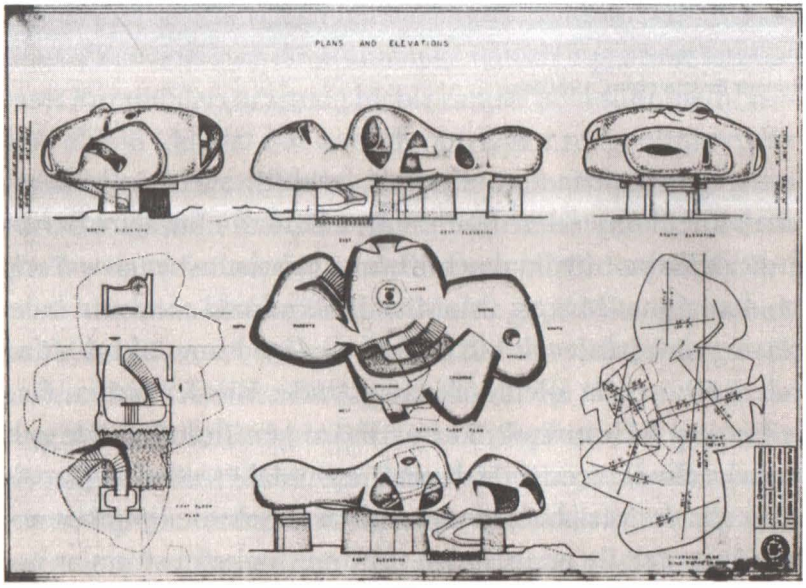
Hayatın tüm yönlerinin –içerisi ile dışarısı, ışık ile enerji, yaşama, yemek pişirme, yatma, dinlenme ve oyun oynama mekânları ile bir 'ses geçirmez stüdyo'nun– tek bir kozmik formda biraraya geldiği bir organ olan "tohum-hücre" halindeki Sonsuz Ev, holizm kuramıyla ilişkilendirilebilir. Kies-



Sonsuz Ev için çizim, 1950'ler.

ler, tavanı ve penceresi olmayan, farklı işlevler için kullanılacak küçük hücrelere bölünmüş, ailenin üç kuşağını barındıracak kadar büyük, dev bir hücre tasarlamıştır. New York Modern Sanat Müzesi (MoMA) 1958 yılında müzenin bahçesine yerleştirilecek bir heykel için bu konudaki düşüncelerini bir daha işlemesini istediğinde, Kiesler birden fazla hücreyi birleştirerek Sonsuz Ev'ini genişletti; içeriye ışık ve hava almak, içerisi ile dışarısı arasındaki teması sağlamak amacıyla yer yer –bir vajinayı andıracak şekilde– yarıklar açtı. Kümes teli ile çimentodan yapılmış maketin sütunlar üstüne yerleştirilmesiyle ev –gerektiğinde– Nuh'un Gemisi gibi avara edip uzaklara açılabilecekmiş gibi görünüyordu. Sular içeride de akıyordu. Evde ayrı bölmelere yerleştirilen banyolar yerine, bitkilerle çevrilmiş ve istendiği anda, istenilen ısıda suyla tazelenebilecek küçük havuzlar vardı. Evin sakinlerinin, ışık, hava, su ve sıcaklık yoluyla –sonsuza kadar– evrenle bağlantı halinde olmaları mümkündü. Tohumhücresi, Kiesler'e göre, "insanoğlunun son sığınağı"ydı.[7]





Sonsuz Ev, Modern Sanat Müzesi (MoMA) için yapılmış proje, New York 1959, maket, planlar ve görünüşler.

Holizm karşıtları, bu kuramda bireyciliğin göz ardı edildiğini ileri sürdüler haliyle. Oysa Kiesler, bireycilikle holizmi birleştirmişti. Evrenin hücreleri, ailenin üç kuşağına güvenli, rahat ve keyifli bir yaşam ortamı sunuyordu. Evin biçimi bunu ifade ediyordu; formuyla hem fikri hem de onun gerçekletirilişini kapsıyordu.

1950'lerde Fernand Léger ile Fransız felsefeci Gaston Bachelard, birbirlerinden bağımsız olarak, bir evin biçiminin köşeli bir geometrik forma sahip olmasının şart olmadığını iddia ettiklerinde, belki de akıllarının bir köşesinde Kiesler vardı.[8] *La poétique de l'espace* [Mekânın Poetikası, 1957] adlı kitabında Bachelard şöyle diyordu: "Ev ile evren arasındaki dinamik mücadelede, basit geometrik şekillerin baskın olması gerektiğine dair hiçbir işaret yok. İşlev gören bir ev, durağan bir kutu değildir. İçinde yaşanan mekân, geometrik uzamı aşar."[9] Kiesler de eğer Bachelard'ın bu iddialarından haberdar olmuşsa, bunu mutlaka kendi tasarılarının onaylanması olarak görmüştür.

Hücre Şekilleri

Kiesler'in Sonsuz Ev fikrinin kökleri felsefeye dayanmaz; gerçi Leibniz'in monadı da, bir organizma olmamasına rağmen, canlı, maddi bir töz olarak tasavvur edilmiştir. Bu fikre esin veren başka öncüler de vardı: Hayvanbilimci ve evrimci Ernst Haeckel'in *Doğal Yaratılış Tarihi* (1868) ile *Kâinatın Muammaları* (1899) adlı kitaplarında yer verdiği harikulade organizma illüstrasyonları, 1920'li yılların sonunda Art Nouveau hareketinden yola çıkan bazı sanatçıların hücre biçimlerine ilgi duymasına yol açtı. Sir Herbert Read, organik formlarından ötürü bu eğilime "biyomorfizm" adını verdi. Hans [Jean] Arp, Henry Moore, Vasiliy Kandinski, Salvador Dalí, Yves Tanguy ve birçok başka sanatçı bu çizgide eserler

verdi. Ancak *Le Labyrinthe* [Labirent, 1938] ile *Metamorphoses* [Başkalaşımlar, 1939] gibi eserlerinde yarılmış, içinde başka figürlerin yaşadığı izlenimi veren uzuvları resmeden André Masson'un resimleri, Kiesler'le taşıdığı benzerlik açısından bilhassa dikkat çekicidir.[10] Belki Masson da, Yaşlı Pieter Brueghel'in insan, ağaç ve kozmik yumurtanın tek bir hayalî karışımda birleştiği *Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı* ve *Dünyevi Zevkler Bahçesi** adlı eserlerini görmüştü.

Alvar Aalto gibi mimarlar, şekillerini, konstrüktivistlerin keskin köşeli ve akılcı geometrisinden daha fazla canlılık atfettikleri küçüklü büyüklü hücrelere indirgediler. Bir hücre neredeyse bir insan, belki de insan hayatının başlangıcıydı. Hermann Finsterlin ile Hans Scharoun başta olmak üzere, *Die Gläserne Kette* [Cam Zincir] grubu mimarları, yapıları hareketli hücreler olarak çizerek bu hayale daha 1919 yılında şekil kazandırmışlardı. 1963 yılında Michel Ragon buna dayanarak, Finsterlin'in Kiesler'in Sonsuz Ev'inin yolunu döşediğini yazar. Ragon, Kiesler'in tasarımlarında neden duvar ve tavana yer vermediği sorusunun cevabını yine Kiesler'in yazılarında bulur: "[Duvar ve tavan olursa] evde oturanlar kendilerini kafese hapsedilmiş gibi hissedebilirler."[11] Hücre, özgürlüğün teminatıdır.

Kiesler, belki de çağının biraz ilerisindeydi. Nitekim daha 1933 yılında [Uzay Evi diye de okunabilecek] Mekân Evi'ni tasarladığında, evini uzaya götürebilecek bir uzay mekiği henüz ortada yoktu. Mekân Evi, ancak New York'taki Modernage Furniture Company (Modernage Mobilya) mağazasına varabildi, onun müşterilerini büyüleyip gelecek rüyalarını süsledi. Sonsuz Ev ise, çok daha ileriye yolculuk etti: Bütün dünyayı sarabilecek jeodezik kubbesiyle Richard Buckminster Fuller; kumsalda konuşlanan yaşam hücresiyle

* Yazarın burada bahsettiği, muhtemelen, Bruegel'in değil Hieronymus Bosch'un aynı adlı tablosu – ç.n.

(1956) Samford Hohhausser; şehirlerin birer organizma gibi büyüdükleri izlenimini veren tasarımlarıyla Luigi Colani ve son olarak, tabii ki, uzay yolculukları ve bilimkurguyla ilgilenen tasarımcılar Sonsuz Ev temasını daha ileriye taşıdılar.

ÇEVİREN **Hanneke van der Heijden**

Notlar

1 Sergi kataloğu, *Frederick Kiesler 1890-1965, Galaxies* (New York: Alfred Kien Galerisi / Jason McCoy, 1986).

2 Frederick Kiesler, "The Endless House and its Psychological Lighting System", *Interiors*, 110 (Kasım 1950) s. 123-129.

3 Albert Einstein, *Grundzüge der Relativitätstheorie* (Braunschweig/Wiesbaden: 1969 [1922]) s. 139; ayrıca bkz. Albert Einstein, *Über die spezielle und allgemeine Relativitätstheorie* (Braunschweig/Wiesbaden: 1969 [1917]) s. 69.

4 Frederick Kiesler, "On Correalism and Biotechnique. Definition and Test of a New Approach to Building Design", *Architectural Record* (Eylül 1939) s. 60-61. *Frederick Kiesler, Architekt Mahler Bildhauer 1890-1965* adlı sergi kataloğunda basılmış, der. Dieter Bogner (Viyana: Löcker Verlag, 1988) s. 92-93.

5 Dieter Bogner, *a.g.e.* s. 93.

6 Werner Heisenberg, "Gespräche über das Verhältnis zur Biologie, Physik und Chemie (1930-1932)", *Der Teil und der Ganze. Gespräche in Umkreis der Atomphysik* (Münih: R. Piper & Co. Verlag, 1969) s. 125-140.

7 Dieter Bogner, "Von der Raumstadt zum Endless House", *Frederick Kiesler, Architekt Mahler Bildhauer*, s. 241. Bogner, Kiesler'in 1958 yılında New York MoMA'da verdiği konferansından bir alıntı kullanıyor olmalı. Bkz. Frederick Kiesler, *Inside the Endless House, Art, People and Architecture* (New York: Simon & Schuster, 1964).

8 Fernand Léger, *Cirque* (Paris: Les Editions Verve, 1950).

9 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, çev. Maria Jolas (Boston: Beacon Press, 1969). Alıntılandığı yer: Michael Sgan-Cohen, "Zur Ikonographie des Enless House", Dieter Bogner, *Frederick Kiesler, Architekt Mahler Bildhauer*, s. 247. Burada ise Kiesler'in, kendi fikirlerini oluşturmasında Bachelard'ı temel aldığı gibi bir düşünce savunuluyor. Kiesler'in 1920'li yıllardan itibaren yaptığı eserlerin kronolojisine bakılırsa bu bana makul gelmiyor.

10 Bkz. *Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum* [Sergi kataloğu] (Freiburg in Breisgau: 1994) s. 236-237.

11 Michel Ragon, *Wo leben wir morgen? Mensch und Umwelt - die Stadt der Zukunft* (Münih 1963) s. 77.

Mekân Evi: Binanın Ruhu

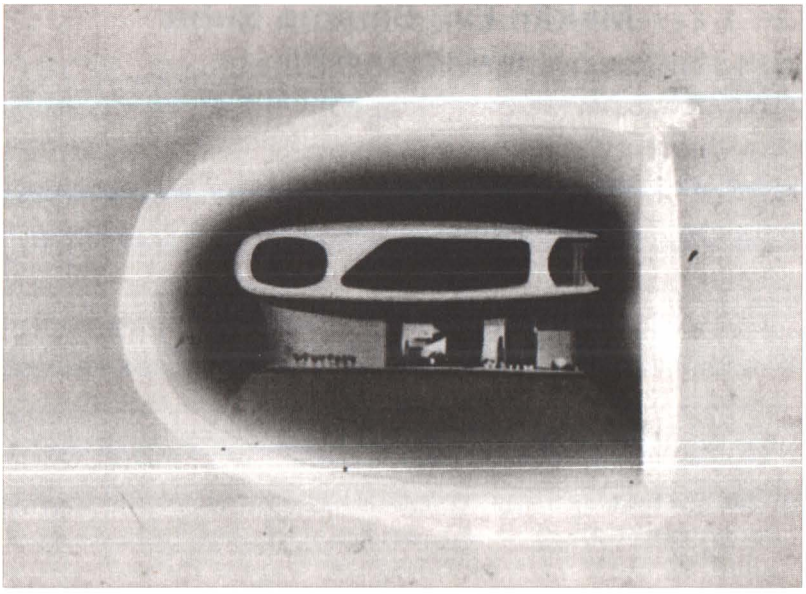
BEATRIZ COLOMINA

Otuz Üçüncü Cadde'nin Lexington ile Üçüncü Cadde arasında yer alan kısmı, çoğunlukla köhne apartmanlardan oluşur. Bu apartmanların girişleri ve cepheleri insana ekseriyetle eskileri hatırlatır. Yol boyunca yürürken, insan başının üzerindeki, girift bir metal işçiliğinin ürünü yangın merdiveni keşmekeşini fark etmeden geçemez. Fakat son bir haftadır bu manzarada yeni bir ayrıntı peyda oldu ve dikkatleri hemen üzerinde topladı: saçak hizasına kadar uzanan ve alt kısmında koyu harflerle "Modernage Furniture Co." yazılı, özel yapılmış şık bir çıkma.

Bu çıkmanın bir ucunu taşıyan metal cephe, doğrudan doğruya müessesenin modern niteliğine delalet ediyor. Otuz Üçüncü Cadde'deki bu binanın ön cephesi gayet küçük olduğundan, hem ayırt edici hem de göze çarpan bir mimari müdahale gerekli, ki zımparalanmış alüminyumla yapı-

---

Beatriz Colomina, "Space House: The Psyche of Building", *Intersections, Architectural Histories and Critical Theories*, der. Iain Borden & Jane Rendell (Londra & New York: Routledge, 2000) s. 55-69. Makale daha önce *Archis* (Kasım 1996) s. 70-80'de yayınlandı. © Beatriz Colomina.



Mekân Evi, New York: maketin ön görünümü (1933).

lan asimetrik bir müdahaleyle bu işin üstesinden rahatça gelinmiş.[1]

Frederick Kiesler'in, Modernage Furniture adlı şirket için yaptığı tasarım hakkında, *Retailing* dergisinin bir sayısında (1933) çıkan yazı işte böyle başlar. İlk göze çarpan şey, aslında eski bir sokakta –162 Doğu Otuz Üçüncü Cadde'de– yer alan bir metal cepheden fırlamış bir çıkmadır. Ön cephe küçüktür. İnsanların dikkatini çekmek için radikal bir şeyler yapmak gerekmektedir. Modern mobilya ve iç mimarlık alanında uzmanlaşmış bir şirketin yeni genel merkezinin cephesidir bu. 1925'ten beri zar zor ayakta duran bu mağazaya artık ziyaretçi akmaktadır. Kiesler, tasarımının merkezine bir müstakil evin tam boy maketini yerleştirmiştir. Kiesler'in "Mekân Evi" diye adlandırdığı bu ev, bir muhabirin dediğine bakılırsa, "pek çok insanda, içeri girme arzusu uyandırıyor"dur.[2] Ev, büyük bir san-

sasyon yaratır, bütün gazete ve dergilere haber olur ve ziyaretçi akınına uğrar.

Dikkatleri kendisi dışında bir şeye –eldeki örnekte, modern mobilyaya– çekecek bir cazibe, bir reklam unsuru olarak, bir kez daha modern mimarlığa başvurulmuştur. Muhabirlere göre, asıl ilgi odağı Mekân Evi olsa da,[3] evin işlevi binanın üst katlarında yer alan otuz üç tane mobilyalı odaya dikkat çekmekten ibarettir. Keza Kiesler'in tasarladığı ve teşhir salonlarına çıkan merdiven de göz hizasındaki sıra sıra "mantar lamba" ile ziyaretçileri merdivenden yukarı çeker adeta. Bu sıradışı (alüminyum, bakır ya da krom) metal lambalar binanın genelinde, duvarlarda ve tavanlarda çıkar karşımıza. Aslında, teşhirin tamamından Kiesler sorumludur. Adeta girizgâhını Mekân Evi'nin yaptığı bu cazibe silsilesinin amacı, müşterileri binanın içine çekerek nihayetinde örnek yemek odalarına, oturma odalarına, yatak odalarına, kütüphanelere vs. ulaşmalarını sağlamaktır. Bir muhabirin şu sözlerinde de görülebileceği gibi, sokağa uzanan bir çıkmayla başlayan bu silsile psiko-seksüel açıdan yorumlanır:

> Kapıdan girince (tek bir pencere bile yok), yaklaşık 6 metre uzunluğunda bir lobi çıkıyor karşımıza. En uç bölümü açık gri renkte olan bu koyu kahverengi lobi ruhsal bir işlev ortaya koyuyor, adeta davetkâr bir cilve yapıyor. Diğer yüzlerce ayrıntı gibi bu da, Frederick Kiesler'in mağaza tasarımının her aşamasında ne denli titiz çalıştığını gösteriyor.
>
> Nispeten alçak tavanlı lobiyi geçip doksan derece sağa dönünce geniş bir açık mekâna varılıyor. Bu mekânın ferahlığı ve aydınlığı insanı afallatıyor adeta. Boyutu yaklaşık 9'a 15 metre olan bu mekân, ta ileride, yukarı kata çıkan ya da bodruma inen bir merdiven haricinde kesintisiz dümdüz uzanan bir zeminde bulunan Mekân Evi'ni öne çıkarıyor.[4]

"Ruhsal işlev" kavramını, 1930'da yayınladığı *Contemporary Art Applied to the Store and its Display* [Mağaza ve Teşhirine Uyarlanmış Çağdaş Sanat] adlı kitabında ortaya atan, bizzat Kiesler'dir:

> "Ruhsal işlev" etkisi sadece düz hatlarda, yüzeylerde ve biçimlerde değil, malzemelerde ve renklerde de ortaya çıkar. Örneğin deriye kıyasla camın, metale kıyasla ahşabın farklı bir psikolojik etkisi vardır. Aynı şey renk düzeni için de geçerlidir elbette. Sadece işlev ve etkililikle sanat yapıtı yaratılamaz. "Ruhsal işlev", etkililikten "arta kalan" şeydir ve işlevsel bir çözümü sanat haline getirebilir.[5]

Kiesler bu argümanı sonradan yazdığı "Modern Mimarlıkta Sözde-İşlevselcilik" adlı makalede de sürdürür. Şöyle yazar Kiesler: "Çıkış noktamız, evde yaşayacak kişinin ruhunu tatmin etmek olmalı."[6] Ev, insan bedenine benzer, "kanlı canlı bir varlığın tepki verme güdülerine sahip, yaşayan bir organizma"dır; organları (merdivenler ayakları, havalandırma sistemi burnudur vs.), sinir sistemi ve kimi zaman "kabızlık çeken" bir sindirim sistemi vardır, der Kiesler.[7] Ama dahası, tıpkı insanlar gibi ev de "fiziksel varlığı sayesinde duygularda ve düşlerde yaşar," diye vurgular. Ruh, bedenden ayrılamaz. Aslında ev, "erotik ve yaratıcı içgüdü"nün ürünüdür ve erotik bir tecrübe yaşar. "Ruhsal işlev" kavramı sayesinde, binanın maddeselliği ve mekanik işlemleri, psikolojik haz addedilen bir tür duyumsallığa dönüşür.

Maddesel ve mekanik olandan ruhsal-cinsel olana geçiş, Mekân Evi'ne verilen tepkilerde açığa çıkar. Muhabirlerin hepsi mekanik işlemler karşısında hayranlık duyar:

> Mekân Evi denen bu ev, bir nevi modern yaşama laboratuvarı. Mesela kapılar. Şuna bir bakın. Sıradan bir kapı boşluğunun üzerinde duran bir tür kepengi işaret etti... "Düğ-

meye bastınız mı kepenk yukarıdan ta zemine kadar iniyor. Daha ne ister ki insan?"[8]

Ama dahası, muhabirler kullanılan malzemeler –kauçuk, sünger, hasır, suni ipek, yağlı ipek– karşısında adeta büyülenmiştir:

> Ana oturma odasında perde olarak, kahverengi tonlarda, yaklaşık bir buçuk santim kalınlığında, kauçuk sünger kullanılmış, zira bu malzeme ses geçirmiyor ve hava dolaşımına imkân tanıyor. İlginç bir şekilde, banyo zemininde de mavi tonda bir kauçuk sünger kullanılmış. Yemek odasındaki gümüşi uzun perdeler suni ipek ve hasır karışımından yapılmış. Yatak odasındaki perdeler, ışığı yaysınlar diye, su geçirmez, şeffaf bir ipekten yapılmış.[9]

Kullanılan malzemeler insanlara tuhaf gelir. Muhabirler bu malzemeleri sevmiş, adeta bedensel olarak tecrübe etmiştir. Malzemelerin dokusu, rengi ve verdiği his hakkında yorumların sonu gelmez. Her yer bariz şekilde erotizm yüklüdür. Evdeki "albenili mekânlar"dan, evin "karşı konulamaz cazibesi"nden vs. söz edilir.[10] Hatta Modernage Galerileri'nin yöneticisi ve evin sponsoru olan Martin H. Feinman, bir muhabire şöyle der:

> Mekân Evi'nde her şey açıktır... Evin girişinden bile tamamını görebilirsiniz. Yüzünüz kızarır. Hayal gücünüz canlanır. Pekâlâ; önümdeki şu düğmeye bastığım zaman (iş tamamlandığında orada da bir düğme olacak), karşıdaki perde toplanıp kalkıyor. Böylece şak diye mahremiyete kavuşuyorsunuz.[11]

Uzay çağına özgü bu "düğmeli" modernliğin; evin bedenini, her açıklığını, her deliğini ifşa etmesi neticesinde, insan sanki ayıp bir şey yapıyormuşçasına kızarır. Bu yüz kızar-



Mekân Evi, New York: kauçuk yer kaplaması (1933).



Mekân Evi, elle dokunan perdenin detayı (1933).

masını tasarlayan Kiesler'dir. Ömür boyu sürecek tasarısıdır bu. İnsanların yüzlerini kızartmaya ve kurumları mahcup etmeye çalışan Kiesler tam da bu sebeple avangard bir sanatçı olarak, hatta mimarlıkta ABD'nin gerçek anlamda yegâne avangard sanatçısı olarak ününü pekiştirmiştir.

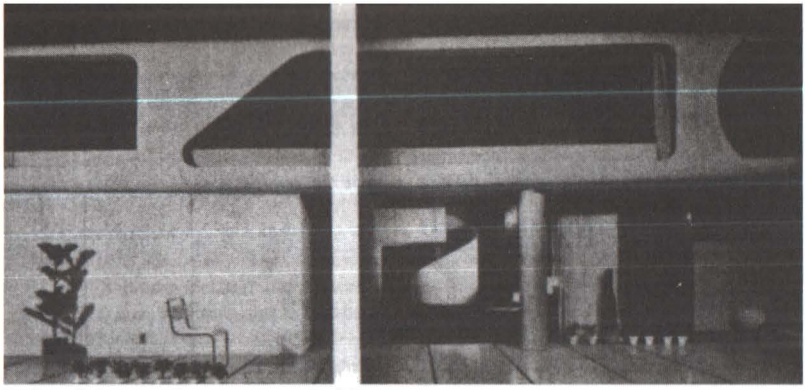
Öyleyse Mekân Evi, yani Kiesler'in eserleri arasında zikredildiği zaman genellikle marjinal bir konuma yerleştirilen bu proje niçin önemlidir? Aslına bakılırsa, Kiesler'in inşa edilmiş tek evi budur. Bu proje, 1920'lerin başlarında Avrupa'da "Zaman-Mekân-Mimarlık" adıyla gerçekleştirdiği ve 1960'lar boyunca geliştirmeye devam edeceği bir araştırmaya dayanmaktadır. Kiesler'in 1950'ler ve 1960'lardaki meşhur ev tasarımları için kullandığı "sonsuz" tabiri, daha önceki çalışmalarını betimlemek için de kullanılmıştır. Kiesler'e göre Mekân Evi, güzergâhındaki eşsiz bir uğraktır adeta. Aslında, 1926'da ABD'ye yerleşmesinden bu yana hayata geçirilmiş ilk projesi gibi görür bu evi. 1928'de epey sükse yap-

mış olan Film Guild Theatre'ı inşa etmiş olmasına rağmen, Modernage'ın verdiği siparişi, süregiden araştırmasını gerçekleştirme yolunda yakaladığı ilk fırsat olarak görür:

> Tam yedi sene geçti. Yedi sene bekledim. Yedi sene durup dinlenmeden araştırma yaptım... Modernage'daki mobilya teşhiri, Zaman-Mekân-Mimarlık'a dair –bu sefer bir ev aracılığıyla– sürekli bir sunum yapmam konusunda bana fırsat verdi. Modernage mağazasında gerçekleştirdiğim Mekân Evi projesinde, kafamdaki fikirleri, belli sınırlar dahilinde, ancak bir ölçüde hayata geçirdim. Bu tür sınırlamalar, ilkenin eksiksiz olarak ortaya konmasına değil, sadece tanıtılmasına imkân verir. İlke: Zaman-Mekân-Mimarlık. Mecra: ev. Kategori: barınak.[12]

Film Guild Theatre'ın bir kenara konması çok manidardır. Kiesler sinema ile tiyatro arasında çok kesin bir ayrım yapıyordu. Şubat 1929 tarihli *New York Evening Post* gazetesinde Kiesler'in belirttiği üzere, sinema ile tiyatro, "iki farklı bina çeşididir; hatta biçim ve işlev itibarıyla kasap dükkânı ile işhanı kadar farklıdır birbirinden," zira biri iki boyutlu bir yüzey etrafında örgütlenirken, öbürü üç boyutludur: "Film yüzeyde gösterilirken, tiyatro mekânda oynanır."[13] Kiesler eve de tiyatro gözüyle bakar. Model ev hem teşhir hem de tiyatro mekânıdır. Ziyaretçiler ise oyunculardır. Aslında, Kiesler'in de sık sık belirttiği üzere, Sonsuz Ev'in ilk versiyonu, 1924'te Viyana Müzik ve Tiyatro Festivali için bir tiyatro olarak inşa edilmiştir. Sonsuz Ev'in sonraki versiyonları gibi, bu tiyatro da "düzlenmiş bir küre" biçiminde ortaya konmuştu.[14] Ziyaretçilerin yorum yapmadan geçemediği, Mekân Evi'nin tuhaf şekli sürekli bir polemik konusu olmuştur. Eşine az rastlanır bir saplantının ürünüdür bu ev.

Kiesler'in sonradan dediği gibi: "1922, 1923, 1924... bu üç yıl hayatımın en verimli yıllarıydı. Bugün yaptığımsa o



Mekân Evi, New York: cephe (1933).

yıllara ait fikirlerin izinden gitmekten ibaret; kırk yıl önce olduğu gibi, bugün de onları hayata geçirmek için fırsat kolluyorum."[15] Dediğine bakılırsa, Kiesler ömrü boyunca "tek bir temel fikir"in izinden gitmişti. Buna kâh "Mimarlıkta-Mekân" ya da "Zaman-Mekân-Mimarlık", kâh "süreklilik" ya da "sonsuz" demişti. Bu bağlamda "mekân" sözcüğü başat bir rol oynar. İlk yapıtlar "mekân-tiyatro", "mekân-sahne", "mekân-dekor", "mekân-heykel" gibi isimler taşır.[16] Hatta bu sözcüğü o kadar çok kullanır ki Viyanalı gazeteciler ona "*Doktor Raum*" [Mekân Doktoru] adını takar.[17] Kiesler, sınırlamalardan kurtulmayı belirtmek için her defasında bu sözcüğü kullanır. Kiesler'e göre, oda, zemin, duvar, resim çerçevesi, tiyatro sahnesi, yani "sonlu olan" şeylerin hepsi sınırlayıcıdır. Örneğin "hepimizin bildiği duvar ya da zemin, toplama kamplarıdır," der;[18] ayrıca geçmişi Birinci Dünya Savaşı'ndaki faaliyetlerine kadar uzanan "galaksileri" de kendisinin "sonlu olanın sınırlarını, çerçeve denen hapishaneyi yıkıp geçme uğraşı"nın farklı biçimleridir.[19]

Mekân Evi'nde bu özgürleşme duvarların yıkılmasıyla gerçekleşir. Ta 1925'te, "Manifesto of Tensionism"de şöy-

le yazmıştır Kiesler: "ARTIK DUVARLARA, o beden ve ruh depolarına ihtiyacımız yok... Duvarlara, temellere hayır!"[20] Mekân Evi, bu iki hareket için bir ifade aracı olur. Evin taşıyıcı kabuğunun döküm yapı öğeleriyle yapılması düşünülmüştür, böylece temele gerek kalmayacaktır. Kiesler'in dediğine göre, "yumurta kabuğu; duvarların, zeminlerin ve tavanların mimari bakımdan kendi kendilerini taşıdığı bir yapıya mükemmel bir örnektir."[21] Kabuk, sürekli gerilim halindedir; yapının ölü yüklerini azaltmak ve taşıyıcı kolonlardan kurtulmak için geliştirilmiş bir inşaat ilkesidir. Bazı fotoğraflarda görülen kolon eve değil, sergileme katına aittir.[22] Keza evde duvarlara da yer yoktur. Mekân Evi'ndeki "Duvarlar" artık eski anlamlarını taşıyamayacak bir şey haline gelmiştir. Örneğin bir düğme yardımıyla çalışan ses geçirmez lastik bir perde, belli bir zaman zarfında, iki mekân (iki "kısım") arasında dikey ayırıcı bir öğe teşkil eder. Kiesler'in bu evde kullandığı Zaman-Mekân ilkesi, tek bir mekânın farklı zamanlarda farklı faaliyetler için kullanılabileceği fikrine dayanır:

> Herhangi bir bölümün kullanımını, işlevinin gerektirdiği süreyle sınırlamayı göze aldığımızda, zaman unsuru mekâna dönüşmüş olur. Tüm ev küresinin mutfak, garaj ve depo dışında kalan parçaları evin içindeki yaşam hangi işlevleri gerektiriyorsa o kadar farklı işleve dönüştürülebilir. Mesela: eğlenme, çalışma, uyuma, vb. [...] tüm ev küresi daha küçük parçalara bölünebilir ya da daha büyük parçalar oluşturacak biçimde açılabilir. Odalar değil parçalar; çünkü parça deyince bütüne aidiyeti anlaşılır oysa "oda" kendi içinde biten bir birimdir.[23]

Kauçuk perdeler bir yana, Kiesler'in evindeki mekân, kısımları birbirinden ayırmak üzere küçük kot farkları içeren bir sistem aracılığıyla yatay olarak bölünmüştür çoğunluk-

la. Görüş kesintisiz gibi görünse de her bir mekân sınırlanmıştır.

Aynı ilke kapı tasarımında da uygulanmıştır. Mekân Evi'nde düğme yardımıyla inip kalkan kapılar, mekânların hiçbir engele takılmaksızın iç içe geçmelerini sağlar. Vitrin konusunu irdelerken Kiesler şöyle der:

> Kapılar genel olarak fena şeylerdir. Kapılara ihtiyacımız olabilir, tahammül etmemiz gerekebilir, ama onlardan kurtulabilirsek çok daha iyi olur. Kapıların görevi hava cereyanını, tozu ve gürültüyü engellemektir, ama günümüzde bu iş bilimsel araçlarla içeriden halledilebiliyor. Kimi zaman da kapılar engel olarak iş görür.[24]

Kapılar, sürekliliğe yönelik birer tehdittir. Bildik kapılar, açık olduklarında bile, mekâna tecavüz eden engellerdir. Oysa inip kalkan kapılar istendiğinde ortadan kaldırılabilir. Görsel engeller ise en kısıtlayıcı engellerdir. "Modern Mimarlıkta Sözde-İşlevselcilik"de şöyle der Kiesler:

> Biçim işlevi izlemez.
> İşlev görmeyi izler.
> Görme gerçekliği izler.[25]

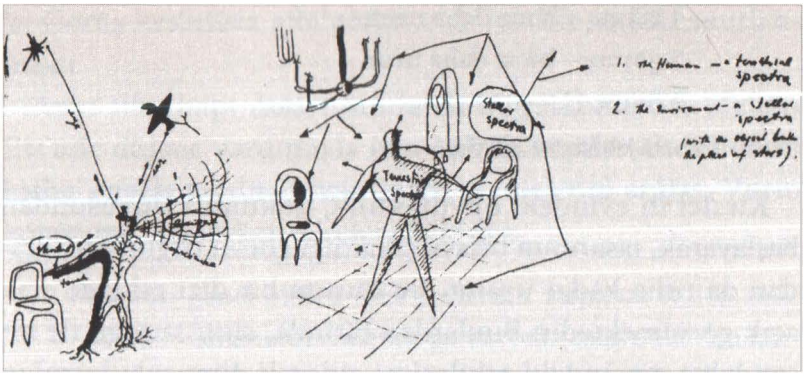
Görme, –Kiesler'in altıncı duyu diye tarif ettiği– "bilinç" bir yana, bedenden çıkıp en uzaklara seyahat edebilen bir duyudur. Mekân Evi'ne dair notlarında şöyle yazar:

> Duyularımız, evrene dair bilgilerimizi artırmak için değil, *anlama* yetimizi *sınırlandırmak* için bahşedilmiştir bize. Bu bakımdan, duyularımızın sınırlama derecesini şöyle ortaya koyabiliriz:
>
> 1 dokunma – en kısa
> 2 tat – biraz daha uzun
> 3 koklama – biraz daha uzun

4 işitme – biraz daha uzun
5 görme – biraz daha uzun
6 bilinç (?) – en uzun
(zaman-mekân)

Kiesler'in evindeki duyumsallık, dokunma duyusundan başlayarak, tasarımın ortaya çıkardığı görsel özgürlüğe, oradan da ruha kadar uzanır. Bu durum bir dizi eskizde açık açık görülmektedir. Bunlardan birinde, sinir sistemi ile bir sandalye arasındaki etkileşim, giderek dünyayla kurulan çokkatmanlı duyumsal bir ilişkinin parçası haline gelir. Bir diğerindeyse, sandalye bir iç mekânın parçası haline gelir ve insan "dünyevi spektrumlar", çevre ise (yıldızların yerini nesneler aldığından) "semavi spektrumlar" diye tarif edilir. Kiesler'e göre, mekân hep uzay boşluğudur adeta. Dolayısıyla mimarisindeki her şeyin havada yüzmesine şaşmamak gerek. Zeminler inip çıkar, yapı iskeleti asılı durur, hatta mobilyalar, dolaplar, masalar ve aydınlatma öğeleri bile asılı durur. Zaman-Mekân gerçeküstü bir tasarıdır.

Kiesler, Zaman-Mekân'a dair çalışmalarının Le Corbusier ve Mies van der Rohe gibi mimarlar üzerinde derin etkiler bıraktığına inanmış olsa da, Mekân Evi'ne dair yazdıklarında, ilk mekân tasarımlarının birbirine zıt tepkiler aldığını belirtir. Eski "Uzaydaki Kent" projesinden bahseder; bu proje 1925'te Paris'te düzenlenen *Exposition des Arts Decoratifs* sergisi kapsamında, Josef Hoffmann'ın daveti üzerine Grand Palais'deki Avusturya pavyonunda sergilenmiştir. Söz konusu proje aracılığıyla "Zaman-Mekân-Mimarlık" ilkelerini "ortaya koyma" girişimi, bu ilkelerin "amacı ve teorik tutarlığı bakımından alaya alınır". Söylenenlere bakılırsa, Le Corbusier, Kiesler'e "evleri Zeplinler'e mi asacağını" sormuş, Mies ise "Zaman-Mekân-Kavramı"nı tamamen görmezden gelmiştir. Sadece Theo van Doesburg ile Adolf Loos



İnsan (dünyevi tin) ile çevre (semavi tin) arasındaki ilişkilere dair eskiz.

desteklemiştir Kiesler'in teorilerini. Van Doesburg, *De Stijl* sergisinde dağıtılmak üzere basılan, "Manifesto of Tensionism" adlı kitapçığı yayınlar. Kiesler'le Viyana'da beraber çalışmış olan Loos ise, Uzaydaki Kent projesi kıyasıya eleştirildiği zaman projeyi savunur.[26]

Kiesler, Loos'tan çok şey öğrenmiştir. Kiesler'in, Adolf Loos'a en büyük borcu, evin bir tiyatro mekânı, ziyaretçininse bir nevi oyuncu olduğu fikridir herhalde. Ama sık sık zikredildiği gibi, her mekânın bir sonrakine açıldığı *Raumplan* itibarıyla borçlu değildir sadece. Loos'un fikri daha da ileri götürülmüştür. Kiesler'e göre, süreklilik aynı zamanda yeni iletişim biçimleriyle de ilişkilidir. Kiesler'in mimari eserleri, basmalı düğmelerle doludur. Daha 1923'te, Berlin'de R.U.R için yaptığı sahne tasarımında, Kiesler diğer iletişim araçlarından (film, proto-TV) oluşan ve düğmeye basılarak harekete geçirilen bir sistem dahil etmiştir tiyatroya:

> R.U.R'daki bu oyun, bir tiyatroda resmedilmiş arka perde yerine sinema perdesi kullanmam için fırsat verdi bana. Keza bir bakıma televizyon da kullandım: Sahnenin ortasına, uzaktan kumandayla çalışan, kocaman kare bir çerçeve yerleştirdim. Oyundaki insan fabrikasının müdürü masasında

bir düğmeye bastığı zaman, söz konusu çerçeve açılıyordu, seyirciler de sahne arkasına yerleştirilmiş bir ayna düzeneğinden yansıyan iki insan görüyorlardı. Bu çerçevenin içinde yaklaşık elli santimetre boyunda görülen oyuncular yürüyüp sohbet ediyorlardı, sesleri de gizli bir hoparlörden duyuluyordu. Basbayağı bir yanılsamaydı bu, zira bir dakika sonra bu oyuncular bütün endamlarıyla sahneye çıkıyorlardı. Tabii, o anda alkış kopuyordu.[27]

Kiesler'in mimarisinde sürekli karşımıza çıkacak bir şeydir bu. Yeni bir iletişim aracını eskisinin içine yerleştirerek onu güncelleştirir, gerçek anlamda ufkunu genişletir (tiyatronun içine film; vitrinin, müzenin, evin içine televizyon koyar). Hatta bunu çoğu zaman, yeni iletişim aracı daha yaygınlaşmamışken yapar. 1932'de *New York Times* gazetesinde, (yıllık geliri 1400 dolardan az olanlara yönelik) geleceğin seri üretim evi konusunda "Everyman's House" [Herhangi Kimsenin Evi] başlığıyla yayınlanan bir yazıda Kiesler'in küçük konutlara dair fikirlerine yer verilir. Söz konusu fikirler, Amerikan Çelik Konstrüksiyon Enstitüsü'nün düzenlediği "Küçük Konut Forumu"nda sunulmuştur: "Odaların sayısı daha az, boyutu daha büyük olacak, böylece mekân daha verimli kullanılabilecek ve gelecekte kaçınılmaz olacak televizyon ekranlarına ve sinema perdelerine uygun duvarlar ortaya çıkarılabilecek."[28] Teknoloji, mekânın sınırlarını kırıp geçen bir şey olarak görülür. Kiesler'in belirttiği gibi, R.U.R'daki sahneye ilk kez film dahil edildiği zaman, seyirciler başka bir mekânın, söz konusu örnekte, fabrika mekânının içine yürüyormuş yanılsamasına kapılır. Tiyatro mekânının sınırları kaldırılmıştır. Sahnenin kendisi oyun sırasında sürekli hareket halindedir.[29] Mekân Tiyatrosu olarak Mekân Evi de bu tür bir hareketi yeniden hayata geçirir.

Kiesler kendi eserlerini Le Corbusier, Mies ve Oud'un eserlerinin karşı kutbu olarak görmüştür. Yani Philip Johnson ile Henry-Russell Hitchcock'un 1932'de New York Modern Sanat Müzesi'nde (MoMA) düzenlediği Uluslararası Stil sergisinde yer alan mimarların karşısında konumlanmıştır. Bunda kendince haklı sebepleri de vardır. Söz konusu sergide Kiesler'e çok küçük bir yer ayrılır: "Modern Mimarlığın Boyutları" adlı bölümde, Film Guild Theatre projesine ait bir fotoğrafa yer verilir sadece. Her projenin tek bir fotoğrafla sunulduğu, ülkelere göre tasnif edilmiş bu bölümde Kiesler "ABD" başlığı altına konur. *Progressive Architecture* dergisinde yayınlanan bir söyleşide Kiesler, eserleri karşısında küratörlerin duyduğu rahatsızlığı şöyle anlatır:

> Philip Johnson, yanında Henry-Russell Hitchcock'la, tasarımlarımın planlarına bakmaya geldi. De Stijl grubundan arkadaşlar "kadrat"tan uzaklaştığımı biliyordu. Ama van Doesburg beni şevkle destekliyordu, keza Mondrian da öyle. Diğerleriyse tereddütteydi; Mies tarafsız ve çekimserdi [...] Karşılarındaki şey, alışıldık küp şeklinde değil, yumurtaya benzer bir binanın planlarıydı. Kare değildi, çelikten, camdan, alüminyumdan da değildi; Uluslararası Stil'e özgü tarzın tamamen dışında bir şeydi.[30]

Sergiden iki yıl sonra Kiesler, Hitchcock'un ilk yazılarının çıktığı *Hound and Horn* dergisinde yayınlanan Mekân Evi'ne dair yazısında eleştirilere cevap verir. Aslında, Mekân Evi başlı başına bir cevap olarak görülebilir. Kiesler'in belirttiği üzere, onun tasarımını farklı kılan şey, tasarladığı evin estetik bir nesne inşa etmeye yönelik tek seferlik bir girişim değil, devam eden teorik bir araştırmanın ürünü olmasıydı. Tasarımının hayata geçirilebilecek olması pek de önemli bir husus değildi:

Mimarlığın hep üç yönü oldu: toplumsal, tektonik, strüktürel. Fakat Corbusier, Mies, Oud ve başkaları Ev kavramı *ile* yola çıktılar [...] *Bir Ev Fikri* ile işe başladılar, *birleşik bir mimarlık dogması* ile değil. Bilim olarak Mimarlık değil. Biyoteknik olarak Mimarlık değil [...]. Bu adamların işi Evlerle uğraşmaktır: Eğer izleyicinin yaratıcılığı varsa, estetik ya da teknik-işlevsel, yarın yamalak çözümlerden bir mimarlık ilkesi çıkarması mümkün olabilir...

Ben bu tür "tasarımlara" karşı çıkarak, hep –yeni Evleri, Fabrikaları veya her neyse o yapıları ortaya çıkaracak– yeni bir *birleşik* kuramın önceliği ilkesini savunageldim; tersini değil. Fark o zaman da buydu, hâlâ da bu. Hiçbir zaman inşa etmeye hevesli olmadım; şu an hiçbir yapı beni tatmin etmez.[31]

Kiesler'in sırf bina inşa etmek adına inşa etmeye ilgi göstermemesi tasarladığı binalara adeta daha da dürüstlük kazandırır. Diğerleri de bunu böyle yorumlamış olabilir. Sonraları Philip Johnson'ın dediği gibi: "Amerika'da paraya değil de mimarlığa ilgi duyan beş kadar mimar var ve Kiesler de bunlardan biri."[32] Ya da Johnson'ın Kiesler hakkındaki şu meşhur yorumu: "Kiesler, çağımızın inşa etmeyen en büyük mimarıdır";[33] hatta bu görüş, sanki düpedüz gerçekmiş gibi, Abrams'ın *Modern Mimarlık Ansiklopedisi*'nde hiçbir atıf içermeksizin yer bulmuştur. Mekân Evi Kiesler'in inşa edebildiği tek ev olmakla beraber, geleneksel anlamda bir yere inşa edilmiş değildir. Kiesler'in seri üretim ev hayalleri hep hayal olarak kalmıştır.[34] Mekân Evi modern mobilya reklamından öteye geçememiştir hiçbir zaman.

ABD'nin modern mimarlık tarihinde eşi benzeri görülmemiş bir olay değildir bu. 1929'da, Chicago'daki Marshall Field mağazası, Fransa'dan getirdiği geniş modern mobilya koleksiyonuna dikkatleri çekmek amacıyla, seri üretime yö-

nelik olarak kısa süre önce tasarladığı bir evin maketini yapması için Buckminster Fuller'a sipariş vermiştir. Böylece Dymaxion Evi halk önüne ilk kez çıkmış olur. Keza sadece seri üretim ev konusunda çalışan American Houses şirketinin kurucusu, Princeton Üniversitesi mezunu Robert McLaughlin de "Motohome"u ortaya atmıştır: 1935'te New York'ta Wanamaker mağazasında sergilenen bu prefabrike ev, tamamen selofanla kaplanmış ve kocaman kırmızı bir kurdeleyle bağlanmıştır. Gene Kiesler, Sears Roebuck işbirliğiyle, prefabrik ev tasarlamış, ama bu da hayata geçmeden kalmıştır.

ABD'de modern mimarlık büyük mağazalara sıkı sıkıya bağlıdır. Hatta Uluslararası Stil sergisi dahi, Chicago'daki Sears Roebuck ve Los Angeles'daki Bullock's gibi büyük mağazalar aracılığıyla ülkeyi dolaşmıştır. Ne ki bu mağazalar mimari eserleri pazarlamıyor, mobilya ve endüstriyel tasarımlar gibi mekânın modernleşmesini sağlayan ürünleri öne çıkarıyorlardı. Modern mimarlık ile modern mobilya tasarımı arasındaki bu karmaşa, Modernage mağazası tarafından yayınlanan ve Mekân Evi'nden bedava edinilebilen *ABC of Modern Furniture* adlı kitapta açık açık görülür: "Modern mobilyalar, bu çağın tıkış tıkış, kasavetli iç mekânlarına karşı bir başkaldırıyı temsil etmektedir: tarz ve ruh hali bakımından günümüz yaşantısına tamamen yabancı olan kat kat perdelerle doldurulmuş pencereler, devamlı toz toplayan süslü kıvrımlar, dekorasyonlar."

ABD'de büyük mağazalar ya da MoMA aracılığıyla, modern mimarlık ile ticaret arasında kurulan ittifak, mimarlığın, daha doğrusu evin tanıtım değerine delalet eder. Maket ev bir Amerikan buluşudur. İlk olarak *Ladies Home Journal* dergisinde yayınlanmış, Frank Lloyd Wright'ın kır tarzı evlerinden tutun, ordu için çalışan işçilere yönelik prefabrike evlere, oradan da savaş sonrası MoMA'nın avlusunda inşa edilmiş evlere kadar, Amerikalılar eve her za-

man hayranlık duymuştur. 20. yüzyıl boyunca maket evler her sergide ya da fuarda tüm ilgiyi üzerine çekmiştir. Aslında, muhabirler Mekân Evi'ni, o sıralarda ülkenin dört bir yanında sergilenen Uluslararası Stil evleriyle değil, Chicago'da düzenlenen "Century of Progress" sergisindeki popüler maket evlerle kıyaslar. Onlara göre, Mekân Evi öncellerini, yani hâlâ sergilenen Chicago evlerini "alaşağı eden" bir "yenilik"tir.[35]

Bu bakımdan Sonsuz Ev'in kaderi de çok manidardır. İnşa etmeyle ilgili küçümseyici sözlerine rağmen, Kiesler bu evi inşa etmeye can atıyor gibidir. Ama her yol hüsranla sonuçlanır. MoMA ek binalarla genişletildiğinden, evi avluya inşa etme planı suya düşmüştür; Montreal'deki müşteri de işten vazgeçmiştir. Nihayet Floridalı bir girişimci ortaya çıkıp Florida'da Cape Canaveral yakınlarındaki bir bataklık arazide evi inşa etmeye ciddi ciddi niyeti olduğunu söylemişse de, sonradan evi sadece reklam amacıyla istediği ortaya çıkar. Satacak 3000 dönümlük arazisi vardır ve Sonsuz Ev'in müşteri çekebileceğini düşünmüştür. Ne ki Kiesler, paraya ihtiyacı olsa da teklifi reddeder:

> İnsan arazi geliştiren mimar olmak gibi bir işi ya kabul etmeli ya da reddetmelidir; böyle bir işi ne eskiden ne şimdi aklımdan geçirdim, oysa hepsi olmasa da çoğu meslektaşım gözü kapalı atladı böyle işlere... Bana ıstırap veren ikilem –inşa etme ya da etmeme ikilemi– sayesinde artık şuna iyice kani oldum: Sen inşa etmeyeceksin.[36]

Acaba projelerinin gerçekleştirilmesine direnen Kiesler'in kendisi miydi? Philip Johnson'ın tahminine göre, Kiesler zaten evin hiçbir surette inşa edilmesini istemiyordu: "Zira bu bir bakıma son anlamına gelirdi. Kiesler sonlara katlanamıyordu."[37] Sonsuz Ev, ancak sona ermediği takdirde sonsuz olabilirdi. Ya da Kiesler'in sonraları yazacağı gibi: "Ne tu-

haf; tıpkı kedinin fareyi öldürmeyi ertelemesi gibi, ben de nihai çözümden hep kaçıyorum. Erteleme eyleminde şehvetli bir şeyler var."[38] İnşa etmeye direnmek, tam da Kiesler'in tasarlamaya çalıştığı arzuyu artırmaktadır adeta. Hatta Mekân Evi'nin temelini oluşturan Sonsuz fikri bile cinsel bir bağlama oturtulmuştur. Kiesler Sonsuz Ev hakkında şöyle der: "[Sonsuz Ev], tıpkı insan bedeni gibi sonsuz – başı sonu yok. 'Sonsuz' epeyce duyusal; keskin açılı eril mimarlıktan çok, dişi bedeni andırıyor."[39] Kiesler'e göre mimarlık hep erotik bir işti. 1969'da New York'ta Howard Wise Galerisi'nde düzenlediği "Galaxies" adlı serginin basın bültenindeki iddiasına bakılırsa, Kiesler üç yaşındayken, "Ukraynalı dadısının şişkin köylü eteğinin altına girip kibrit çaktığı" zaman "keşfetmişti mimarlığı".

Kiesler kendisini mimarlığından asla ayırdedemez. Hatıratına *Inside the Endless House* [Sonsuz Ev'in İçinde] adını koymasına şaşmamak gerek. Ruh ve mimarlık birbirinden ayrılamaz. Mimar tasarımlarını salıvermemelidir. Sınırlama denen amansız düşman, Kiesler'in ömrü boyunca hiç hayata geçiremeden üzerinde çalıştığı "tek temel fikrin", sonsuz tasarımlarının içinde mahsur kalır. Kiesler tam da sınırlamalardan kurtulma fikrinin içinde, bir psikanaliste "basınç odası" diye tarif ettiği şeyin içinde mahsur kalmıştır:

> Ara sıra sizi ziyaret ediyorum; işte şimdi bu mağaraya girmek için bir fırsat. Fikirlerimi hayata geçirme imkânlarından, yani içine girilip çıkılabilecek üç boyutlu şeyler haline getirme imkânlarından tamamen tecrit edilmiş bir halde, onlarla baş başa kalma konusundaki gayri ihtiyari isteksizliğimi konuşabilir miyiz bugün acaba? Böyle anlarda hayata geçmemiş fikirlerim zihnime üşüşüyor, adeta boğuyor beni. Kendimi çaresiz hissediyorum. Artık bu durum öyle bir hal aldı ki ya iki randevum arasında bir saat boşluk olur

da yalnız başıma kalırsam diye korkuya kapılıyorum. Adeta kendi başımın belası oldum. Bu çatışmanın kökenlerin çözmemiz mümkün değil mi?[40]

Cevap "Hayır"dır.

ÇEVİREN **Akın Terzi**

Çok değerli arşiv belgelerini benimle paylaştığı için Lillian Kiesler'e, MoMA arşivlerinde bana yardımcı olan Matilda McQuaid'e ve Washington'daki Amerikan Sanatı Arşivi'nden Judy Throm'a teşekkür ederim.

Notlar

1 Alfred Auerbach. "The Completely Stream-Lined Store Appears." *Retailing* (6 Kasım 1933).

2 "Modernage Furniture şirketi, sekiz yıl önce apaçık tereddütler içinde olan bir kamuoyuna devasa bir fabrika satış mağazası açmıştı. Bugünse, içindeki meşhur 'Mekân Evi' ile bu mağaza, modern bir tesis. Pek çok insanda, içeri girme arzusu uyandırıyor." Fleur Fenton, "New Trend in Furniture Explained." *N.Y. World-Telegram* (4 Aralık 1933).

3 "Kiesler'in Tek Katlı Konutu Modernage'ın Açılışında Müthiş İlgi Topladı", der Alice Hughes, 17 Ekim 1933 tarihli *New York American* gazetesinde yayınlanan "Space House Gives a Peep Into Future" [Mekân Evi Geleceğe Bakış Atıyor] başlıklı yazısında. Ayrıca şu yazılarda da evden övgüyle söz edilir: "And Now It's the Space House: Latest Thing in Dwelling Likely to Leave You Gasping With Surprise", *New York Sun* (18 Ekim 1933); Lillian E. Prussing, "The Practical Home Made Beautiful", *Midweek Pictorial* (11 Kasım 1933); "Kiesler Model Uses Egg Form as His Ideal in Perfect Home", yayımlandığı gazete ve tarih bilinmiyor; "Frederick Kiesler Designs 'Space House'", *New York Times* (17 Ekim 1933); vb. Ama eve dikkat yöneltenler sadece gazeteler ve popüler medya değildir. Ev, *Architectural Record* ve *Architectural Forum* gibi mesleki dergilerde de yer alır.

4 Alfred Auerbach, "The Completely Stream-Line Store Appears."

5 Frederick Kiesler, *Contemporary Art Applied to the Store and Its Display* (New York: Brentano's, 1930) s. 87.

6 Frederick Kiesler, "Pseudo-Functionalism in Modern Architecture", *Partisan Review* (Temmuz 1949) s. 735 [Türkçesi bu kitapta, "Modern Mimarlıkta Sözde-İşlevselcilik", s. 499.] (vurgular orijinal metinde yer almaktadır).

7 "Evler kullanışlı olmalıdır. Kullanışlı olmak, işe yaramak; her yönden, her anlamda iş görür olmak demektir. Bu yönlerden herhangi biri kapalı olursa, ev kabızlık çeker." "Pseudo-Functionalism in Modern Architecture", s. 739.

8 "And Now It's the Space House." Muhabir, Modernage Galerilerinin müdürü ve Mekân Evi'nin sponsoru Martin H. Feinman'dan alıntı yapıyor.

9 "Kiesler Model Uses Egg Form as His Ideal in Perfect Home", künye bilgileri için bkz. 3. not.

10 Lillian E. Prussing, "The Practical Home Made Beautiful", künye bilgileri için bkz. 3. not.

11 "And Now It's the Space House", künye bilgileri için bkz. 3. not.

12 "The Space House", Kiesler arşivlerinden elyazması, s. 3. Lillian Kiesler'in izniyle.

13 "Tiyatro ile sinema arasında mimari bakımdan muazzam bir fark vardır. Sinema bütün ilgiyi iki boyutlu tek bir noktada toplarken, tiyatro ilgiyi üç boyuta dağıtmak zorundadır. Demek ki tiyatro ile sinema iki farklı bina çeşidi gerektirir; hatta biçim ve işlev itibarıyla kasap dükkânı ile işhanı kadar farklıdırlar birbirlerinden." Frederick Kiesler, "Building a Cinema Theatre", *New York Evening Post* (Şubat 1929). Ancak şunu da belirtelim ki sinemada bile Kiesler sonsuz mekân arayışındadır: "Beyaz perde tam tersi anlama gelse de, izleyici hayali, sonsuz bir mekânda kaybolabilmelidir." Kiesler, "Building a Cinema Theatre."

14 "Nihayet ilk 'Sonsuz'u tasarlayıp, 1924'te Viyana Müzik ve Tiyatro Festivali'nde sergilediğimde, düzlenmiş bir küre çıktı ortaya." Frederick Kiesler, "Notes on Architecture and Sculpture," *Art in America* (Mayıs 1966).

15 T. H. Creighton, "Kiesler's Pursuit of an Idea," *Progressive Architecture* (Temmuz 1961) s. 110.

16 "Viyana doğumlu mimar Frederick Kiesler, neredeyse 50 yıl boyunca, adeta saplantılı bir şekilde mekâna dair kavramlar ortaya atmış ve mekân-tiyatrosu, mekân-sahnesi, mekân-şehirleri, mekân-evleri... mekân-heykelleri diye adlandırdığı tasarımlar yapmıştır." *Life*, cilt 32 (26 Mayıs 1952).

17 Elaine de Kooning, "Dickinson and Kiesler", *Art News* (Nisan 1952) s. 20.

18 "Design's Bad Boy", *Architectural Forum*, 86/2 (Şubat 1947).

19 Frederick Kiesler, "Art in Orbit," *The Nation* (11 Mayıs 1964) s. 487.

20 Frederick Kiesler, "Manifesto of Tensionism," ilk kez *De Stijl* içinde (Nisan 1925); İngilizcesi: Kiesler, *Contemporary Art Applied to the Store and its Display* içinde, s. 48.

21 "Kiesler Model Uses Egg Form as His Ideal in Perfect Home", künye bilgileri için bkz. 3. not.

22 Bkz. "Space House by Frederick Kiesler." *Architectural Record* (Ocak 1934) s. 45.

23 Frederick Kiesler, "Notes on Architecture: The Space House," *Hound and Horn* (Ocak-Mart 1934) s. 294. [Türkçesi bu kitapta, "Mimarlık Üzerine Notlar: Mekân-Evi", s. 485.]

24 Kiesler, *Contemporary Art Applied to the Store and its Display*, s. 80.

25 Frederick Kiesler, "Pseudo-Functionalism," s. 738.

26 "Alanında öncü olan Loos, can düşmanı Josef Hoffmann'ı savunmada imdadıma yetişti. Zira Hoffmann, resmî Avusturya sergisinin bir parçası olarak Uzaydaki Kent projesini sergileme görevini bana verdiğinde, devletin parasını havada asılı duran evlere harcayarak çar çur ediyor diye küçük burjuva Avusturya parlamentosu üyelerinin saldırısına uğramıştı." "The Space House," elyazması.

27 T. H. Creighton, "Kiesler's Pursuit of an Idea", s. 109.

28 "Everyman's House", *New York Times* (29 Mayıs 1932).

29 *A.g.e.* Ayrıca bkz., R.L. Held, *Endless Innovations: Frederick Kiesler's Theory and Scenic Design* (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1977) s. 11-17.

30 T. H. Creighton, "Kiesler's Pursuit of an Idea", s. 113-114. Yirmi yıl sonra Johnson, Kiesler'in eserlerini savunacaktır. 1950'de Johnson, Kootz Galerisi'nde sergilenen Sonsuz Ev maketini MoMA'nın bünyesine katar. Ayrıca Kiesler'in Sonsuz Ev projesinin sonraları MoMA'da sergilenmesi için çaba harcamıştır: Buckminster Fuller ile birlikte, "Two Houses. New Ways of Building," (1952) ve Bruno Taut, Frank Lloyd Wright, Buckminster Fuller ve Le Corbusier ile birlikte, "Visionary Architecture" (1960).

31 Kiesler, "Notes on Architecture: The Space House", s. 292.

32 "Design's Bad Boy", s. 140.

33 Philip Johnson, "Three Architects", *Art in America*, 1 (1960) s. 70.

34 "Dediğine bakılırsa, Mekân Evi seri üretime hazır hale geldiğinde –evin birimleri seri üretilmeye başlandığında– beş kişilik bir ailenin yaşayabileceği eksiksiz bir ev 5000 dolara inşa edilebilirmiş. Evin hem içi hem dışı, çeşit çeşit tarzlarda olabilir ve ev sakinlerinin gönlüne göre düzenlenebilirmiş." "And Now It's the Space House", künye bilgileri için bkz. 3. not.

35 *A.g.e.*

36 Frederick Kiesler, *Inside the Endless House* (New York: Simon and Schuster, 1966) s. 444.

37 Helen Borsik, "Fame is Endless," *Inside the Endless House* üzerine yorum yazısı, yayımlandığı gazete ve tarih bilinmiyor, Cleveland, Ohio.

38 Kiesler, *Inside the Endless House.*

39 Kiesler, *Inside the Endless House*, s. 566. [Alıntının Türkçesi bu kitapta, s. 493.]

40 Kiesler, *Inside the Endless House*, s. 41-42.

Sürrealistlerin
Mimarlık Üzerine Metinleri

Opera Pasajı

LOUIS ARAGON

İnsan artık tanrılara yükseklerdeki meskenlerinde tapınmıyor. Süleyman'ın tapınağı bir metafor dünyasına indi ve orada kırlangıç yuvaları ile beyaz kertenkelelere ev sahipliği ediyor. Aşağılara inerek tozu toprağı mesken edinen dinlerin ruhu kutsal mekânları terk etti. Ama insanlar arasında serpilip gelişen yeni yerler var: gizemli yaşamları arasında dinginceye gezinilen ve büyük bir dinin ağır ağır şekillenmekte olduğu yerler. [...]

Hayatın kendisi, kör kalabalıkların fark etmeden yanından geçtiği, ama görüntüsünü bir anlığına yakalayabilenlere aniden belirip musallat olan bu şiirsel tanrısallık içinde vücut bulmaya çağrılıyor. Sen, mekânların içindeki metafizik mevcudiyet: Sensin çocukları uykuya daldıran, rüyalarını dolduran. [...]

Loş bir ışığın aydınlattığı, insan uğraşlarına ayrılmış bölgelerde, insan hayallerinin faunası, deniz bitkileri serpilip

---

Louis Aragon, "Passage de l'Opéra", *Paris Peasant*, çev. Simon Watson Taylor (Londra: Picador Classics, 1971) s. 27-30, 35-38. Fransızca aslı: "Passage de l'Opéra", *Le Paysan de Paris* (Paris: Gallimard, 1926).

büyür – karanlığın kalın örgülerini örer gibi. Esrara girilen kapılar insan zayıflığının dokunuşuyla açılır ve karanlığın âlemine dalarız. Bir yanlış adım, bir dil sürçmesi insanın düşüncelerini ele verir. Mekânların huzursuz edici havasındaki kilitler de böyledir: sonsuzluğa karşı sımsıkı sürgülenmeleri imkânsızdır. Canlıların özellikle müphem faaliyetler sürdürdüğü yerlerde, cansız nesneler kimi zaman onların en derinlerdeki güdülerini açık eden bir ışığı yansıtır.

[...]

Bu ışığın, Paris'teki bulvarların çevresinde bol bol rastlanan ve sanki insanın bu güneş almayan koridorlarda kısa bir süreden fazla oyalanması yasakmış gibi "geçit" diye adlandırılan pasajlara yayılmış olması ne gariptir. Derin suların süzgecinden geçmiş gibi mat yeşil, yukarı kalkmış bir eteğin altından görünüveren bir bacağın o solgun parlaklığını taşıyan bir ışık. İkinci İmparatorluk zamanında bir valinin* marifetiyle Amerika'dan Paris'e ithal edilen ve bugün başkentimizin haritasını düz çizgiler halinde yeniden çizmek üzere işe koşulan şehir planlama tutkusu, kısa bir süre içinde bu insan akvaryumlarının sonunu getirecek. Başlangıçta onlara hayat vermiş olan kaynaklar çoktan kuruyup gitmiş olsa da, bu pasajlar yine de zamanımızın bazı mitlerinin barındığı gizli birer havza olarak görülmeyi hak ediyor: Onlar ki, ancak bugün, kazma küreklerin gölgesi üzerlerine düştüğünde, nihayet anlık ve geçici olana tapınılan gizli bir dinin mabetlerine, lanetli zevklerin ve sanatların [*profession*] ruhani manzaralarına dönüştüler. Dünün anlayamadığı, yarınınsa asla bilemeyeceği yerler.

Geçen gün *L'Intransigeant* gazetesi, "Bugün Haussmann Bulvarı Lafitte Sokağı'na kadar geldi" diye yazdı. Bu dev kemirgen birkaç adım daha ilerleyecek ve ardından, Le Peletier Sokağı'yla arasındaki evleri de yuttuktan sonra, Opera Pa-

---

* 1853-1870 yılları arasında, III. Napoléon'un görevlendirmesiyle Paris'in çehresini baştan aşağı değiştiren Baron Haussmann'dan bahsediliyor – ç.n.

sajı boyunca uzanan iki koridoru hunharca yararak, Italiens Bulvarı'na çıkacak. Hayalperestlerden ve aylaklardan oluşan muazzam selleri Bastille'den Madelaine'e taşıyan insan nehri artık muhtemelen bu yeni kanaldan akacak ve böylece koca bir semtin, hatta belki de koca bir dünyanın düşünme biçimleri değişecek. [...]

Bugünün gizemlerinin enkazı üzerinde geleceğin gizemleri yükselecek. Şimdi, Opera Pasajı'nda bir yürüyüşe çıkalım ve ona daha yakından bakalım. Burası, kuzeyde Chauchat Sokağı'na çıkan bir kapı ile, güneyde bulvara çıkan iki kapısı olan bir galeridir. Batı yönündeki Galerie du Baromètre, ve doğu yönündeki Galerie du Thermomètre adlı iki pasajı, iki kestirme yolla birleşir. Bu yollardan biri pasajın kuzey ucunda, diğeri ise bulvar kapısı ucunda, iki güney kapısı arasındaki alanda bulunan kitapçı ile kafenin hemen arkasındadır. [...]

Petit Grillon kafesi ile pansiyonun bulunduğu giriş arasında, baston ve değnek satan bir dükkân var. Son derece saygıdeğer bir tezgâhtar, şaibeli bir müşteriye, hem sapları hem de kulpları mükemmelen görülecek şekilde dizilmiş olan envai çeşit bastonu gösteriyor. Dükkânda dört dörtlük bir mekân düzenleme sanatı sergilenmiş: alt kısımdaki bastonlar yelpaze şeklinde, yukardakilerse çarpı işareti oluşturacak şekilde dizilmiş ve tuhaf bir açı sonucunda, kulplarındaki şekillerden oluşan demetleri bakan kişiye doğru eğmişler: fildişi güller, mücevher gözlü köpek başları, Toledo kakmaları, ince varaklı savat [*niello*] kakmaları, kediler, kadınlar, çengel gagalar, hintkamışından gergedan boynuzuna ve büyüleyici sarı akik taşına kadar envai çeşit malzeme.

Az önce nakletme iddiasında olduğum bu ziyaretten birkaç gün sonra, bütün bir akşamı Petit Grillon'da, saatler ilerledikçe gelmemeye karar verdiği belli olmaya başlayan birini bekleyerek geçirdim. Masayı tek başıma işgal edişimi, on beş

dakikada bir içki ısmarlamak suretiyle mazur gösterdikten sonra –ki her bardak içimdeki yaratıcılık gücünü biraz daha götürüyordu–, sabır ve tahammül sınırlarımı hayli aştığımı fark ederek, sonunda pasaja girdim. Işıklar çoktan söndürülmüştü. Birden, baston dükkânının bulunduğu taraftan gelen bir uğultu dikkatimi çekti ve dükkânın vitrininin, nereden geldiği belli olmayan, yeşilimsi, deniz dibini andıran renkte bir ışıkla kaplı olduğunu görerek şaşırdım. Tıpkı çocukken Contentin yarımadasındaki Port Bail limanında seyrettiğim balıkların yaydığı fosforlu ışığa benziyordu; ama kendi kendime, bastonların da su altındaki yaratıklar gibi ışık yayma özelliğine sahip olabileceklerini düşünmek pekâlâ mümkün olsa da, bu doğaüstü ışımaya –her şey bir tarafa, kemerli çatıdan yankılanan uğultuya– fiziksel bir açıklama getirmenin çok zor olduğunu düşündüm. Bu sesi tanıyordum: Şairleri ve film yıldızlarını daima büyülemiş olan deniz kabuklularının sesiydi. Opera Pasajı'ndaki koca okyanus.

Bastonlar yosunlar gibi yüzüyorlardı. Dükkânın vitrinindeki katlar arasında insan biçimini andıran bir şeyin yüzmekte olduğunu fark ettiğimde şaşkınlığım hâlâ geçmemişti. Ortalama bir kadından daha kısa olmakla birlikte, kesinlikle cüce gibi de görünmüyordu. Küçüklüğü, daha ziyade, uzaklıktan kaynaklanır gibiydi, oysa görüntüsü hemen camın arkasında akıyordu. Saçları peşi sıra yüzüyor, ara ara parmaklarını bastonlardan birine geçiriyordu. Önce, kelimenin en bildik anlamıyla bir sirenle karşı karşıya olduğumu düşündüm, zira bu büyüleyici görüntünün beline kadar çıplak olduğu ve alt kısmının pullarla ya da muhtemelen gül yapraklarıyla kaplı olduğu izlenimini edinmiştim. Fakat tüm dikkatimi onun hava kabarcıkları arasında kayan gövdesine yoğunlaştırdığımda, küçülmüş hatlarına ve kendinden geçmiş görünümüne rağmen birdenbire kim olduğunu çıkarabildim: Lisel'le ilk defa, Saar Nehri kıyısında, Rhineland işgalinin utan-

cıyla fuhuşun mest edici zevkinin iç içe geçtiği karışık koşullar altında karşılaşmıştım. Yenilgiden kaçan halkına katılmayı reddetmiş, ve bütün gece, Sofienstrasse'de yürüyerek balıkçı babasından öğrendiği şarkıları söylemişti. Onun burada, bastonların arasında ne işi olabilirdi?

Dudaklarındaki kıpırtıdan anlayabildiğim kadarıyla hâlâ şarkı söylüyordu, fakat vitrindeki dalgalanma, sesini bastırıyordu; dalgalar onun üzerine yükseldi ve nihayet, ötesinde ne aydan ne de sarp kayaların tehditkâr gölgesinden eser olan aynalı tavana kadar çıktı. "Mükemmel!" diye haykırdım, o sersemlikle söyleyecek daha iyi bir şey bulamadığımdan. Siren korkmuş yüzünü bana döndürdü ve kollarını benden tarafa uzattı. O an tüm vitrin bir kasılma nöbetiyle sarsılmaya başladı. Bastonlar doksan derece döndü, böylece X şekillerinin üst kısmı görüntünün önünde açılarak V şeklinde cama doğru yaslandılar ve alt sıradaki yelpaze şeklinde dizilmiş bastonların oluşturduğu perdeye saçak oldular. Sanki bir dizi baston, aniden, orada cereyan eden bir savaşın görülmesini engellemek için sıraya dizilmiş gibiydi. Denizin sesiyle birlikte ışıma da sönüp yok oldu.

[...] Ertesi sabah oradan geçtiğimde, her şey olağan haline dönmüş gibi görünüyordu, ama ikinci vitrinde, kimsenin fark etmediği bir kaza olmuştu: raflardan birinde duran, çanak kısmında bir sirenin tasvir edilmiş olduğu lületaşından bir pipo, sanki bir fuar alanındaki köhne bir atış poligonunda hedef tahtası niyetine kullanılmış gibi, kırılmıştı. Piponun yanılsamalar yaratan sapının ucundan hâlâ büyüleyici bir çift memenin kıvrımları fırlıyordu: bir şemsiyenin keten kumaşı üzerine dökülmüş küçük bir beyaz toz tortusu, dalgalı saçlarla taçlandırılmış bir başın yitip gitmiş varlığına tanıklık ediyordu.

ÇEVİREN **Elçin Gen**

Mimarlık

GEORGES BATAILLE

Fizyonomi nasıl insanların tabiatının ifadesiyse, mimarlık da toplumların tabiatının ifadesidir. Fakat bu benzetme, özellikle piskoposlar, sulh yargıçları, amiraller gibi resmî yetkililerin fizyonomileri için geçerlidir. Çünkü, mimarî yapılarda ifade edilen, toplumun yalnızca –buyurma ve yasaklama otoritesine ilişkin olan– ideal tabiatıdır. Bu yüzden, birer set gibi yükselen anıtlar, rahatsızlık veren herşeye otoritenin mantığı ve haşmeti ile karşı gelirler. Kilise ve devlet, kalabalıklara katedral ya da saray biçimine bürünerek hitap eder ve sessiz olmayı dayatır. Anıtların adap, hatta pek çok zaman korku aşıladıkları aslında apaçıktır. Bastille'in ele ge-

---

Bu metin ilk olarak 1929'da, Bataille'ın editörü olduğu *Documents* adlı dergide yer alan "Dictionnaire Critique"in ilk maddesi olarak yayınlanmıştır. "Dictionnaire Critique", çok yazarlı bir 'sözlük karşıtı' sözlüktür. Amacı sözcüklerin sözlüklerce sabitlenen anlamlarının berisindeki güçlerini ve etkilerini tarif etmektir. Sözlükte yer alan sözcükler rastgele seçilmiş izlenimi verir ve harf sırasına göre dizilmez. Türkçe'ye çeviri, metnin iki İngilizce çevirisinden karşılaştırmalı olarak yapılmıştır: Denis Hollier, "'Architecture': The Article", *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille* (The MIT Press, 1992); Dominic Faccini, "Architecture", *October* (no. 60, Bahar 1992) s. 25-26. Katkıları için Ali Artun'a ve Nur Altınyıldız Artun'a teşekkür ederim – ç.n.

çirilmesi, bu durumun bir simgesidir. Bu kitle hareketini, insanların esas hükümdarları olan anıtlara düşmanlıklarından başka bir gerekçeyle açıklamak zordur.

Ayrıca, *mimari kompozisyon*'la anıtlar dışında karşılaştığımızda da, örneğin, fizyonomide, kıyafette, müzikte ya da resim sanatında, orada insani ya da ilahi *otorite*'ye yönelik baskın bir beğeni olduğunu fark edebiliriz. Bazı ressamların büyük kompozisyonları, ruhu resmî bir idealin içine sıkıştırma arzusunu ifade eder. Resim sanatında akademik kompozisyonun ortadan kalkması ise, toplumsal istikrarla hiç bağdaşmayan psikolojik süreçlerin ifadesine (ve dolayısıyla yüceltilmesine) kapı açmıştır. Bu, önceleri bir tür gizli mimari iskelet tarafından karakterize edilen resim sanatının, yarım yüzyıldan fazla zamandır ilerleyen dönüşümüyle uyanan güçlü tepkileri büyük ölçüde açıklar.

Öte yandan, taşa dayatılan matematiksel düzenin, dünyadaki maddi formların evriminin son noktasından başka bir şey olmadığı da açıktır. Bu evrimin yönü biyolojik düzen tarafından, maymun formundan insan formuna doğru belirlenmiştir ve bunlardan insan, zaten mimarlığın tüm özelliklerini göstermektedir. Öyleyse, morfolojik gelişimde insanın temsil ettiği, yalnızca maymunlar ve görkemli binalar arasındaki bir aşamadır. Formlar giderek daha sabit, giderek daha egemen hale gelmiştir. Ve insani düzen –yalnızca kendisinin gelişmişi olan– mimari düzenle, en başından beri işbirliği içinde olmuştur. Bu nedenle, köle ruhlu kalabalıkları gölgeleri altında toplayan, hayranlık ve hayret uyandıran, düzen ve kısıtlama dayatan anıtsal yapıtları şimdi gerçekten de bütün dünyaya egemen olan mimarlığa yönelik bir saldırı, sanki insana yönelik bir saldırıdır. İşte şimdi, entelektüel bakımdan en parlak olduğu şüphe götürmeyecek toplu bir dünyevi etkinlik, bu yolda, insan üzerinde kurulan egemenliği lanetlemektedir. İnsanoğlu kadar zarif bir yaratığın

buna vesile olması tuhaf görünse de, böylece ressamlar tarafından hayvanımsı bir canavarlığa doğru giden bir yol açılmaktadır; sanki mimarlığın zincirlerinden kurtulmanın başka yolu yoktur.

ÇEVİREN **Roysi Ojalvo**

Bir Kentin Aklın Almayacağı Biçimde Süslenmesi Üzerine

PAUL ÉLUARD

Sorular

Şunları korumalı mı, yerini değiştirmeli mi, düzeltmeli mi, dönüştürmeli mi yoksa ortadan kaldırmalı mıyız?: 1. Zafer Takı – 2. Dikilitaş – 3. Eyfel Kulesi – 4. Saint-Jacques Kulesi – 5. Chappe Heykeli – 6. Gambetta Heykeli – 7. Jeanne d'Arc Anıtı (rue de Rivoli) – 8. "Savaş Döneminde Paris" Heykeli – 9. "1870'te Paris'in Savunulması" Anıtı – 10. Cumhuriyet Anıtı (place de la République) – 11. Vendôme Sütunu – 12. Sacré-Cœur Kilisesi – 13. Trocadero Sarayı – 14. "Chevalier de la Barre" Anıtı – 15. "Lion de Belfort" Anıtı – 16. Opera – 17. Les Invalides Binası – 18. Adalet Sarayı – 19. Sainte-Chapelle – 20. Chabanais Genelevi – 21. Notre-Dame Katedrali – 22. Milli Kütüphane – 23. Panhard Anıtı – 24. Alfred de Musset Heykeli – 25. Clemenceau Heykeli – 26. Panthéon –

Paul Éluard, "Sur certain possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville", *Le Surréalisme au service de la révolution* (Mayıs 1933) s. 18-24.

Anketin yapılış tarihi 12 Mart 1933 idi ve "Paris'in süslenmesi" dışında dört konu başlığı daha vardı: "kristal küre", "pembe bir kadife kumaş parçası", "Giorgio de Chirico'nun bir resmi" ve rastgele seçtikleri "409 Yılı" – e.n.

27. IV. Henri Heykeli – 28. Victor-Hugo Heykeli (Palais-Royal) – 29. XIV. Louis Heykeli – 30. Doğu Garı – 31. Camille Desmoulins Heykeli.

Cevaplar

I. ANDRÉ BRETON – 1. Boka batırdıktan sonra fırlatıp atmalı – 2. Mezbahanın girişine taşıyıp bir kadının eldivenli kocaman eline tutturmalı – 4. Olduğu gibi korunmalı, ama içinde bulunduğu mahalle yerle bir edilmeli ve bir kilometre çapında bir alana girişler yasaklanmalı, uymayanlara ölüm cezası verilmeli – 6. Yıkılmalı – 9. İkiz bir balonun bir tanesine ve saçlara hafifçe yaslayarak iliştirmeli – 11. Sütunun yerine çırılçıplak bir kadının tırmandığı bir fabrika bacası konmalı – 12. Siyaha boyanıp Beauce'a taşındıktan sonra tramvay deposu haline getirilmeli – 14. Yerinde kalmalı, her gün hoş bir kadın gelip yanında şuh pozlar vermeli – 15. Önüne kemik atıp yönünü batıya döndürmeli – 16. Parfüm akan bir çeşmeye dönüştürmeli. Tarihöncesi hayvanların kemikleriyle yeni bir merdiven inşa etmeli – 18. Ortadan kaldırmalı. Durduğu yere de uçaktan görülebilecek muhteşem bir grafiti yapılmalı – 19. Yerine aynı yükseklikte bir gökkuşağı kokteyli konmalı – 20. Bahçıvanlıkla ilgili daimi bir sergiye dönüştürülmeli – 21. Kulelerin yerine burma cam yağdanlıklar konmalı, birini kanla, öbürünü sperm le doldurmalı. Bina rahibelere cinsel konularda eğitim verecek bir okul olarak kullanılmalı – 23. Heykeldeki arabanın yerine duş teknesi konmalı – 24. Kadın elini onun ağzına sokmalı; insanlar onun karnına vurmaya özendirilmeli ki gözleri parlasın – 27. At siyaha boyanmalı. IV. Henri'nin heykeli ponpondan tekrar yapılmalı – 28. Minik bir tavşanı temsil eden yeşil kadife bir topa batırılmış mermer bir dikiş iğnesinin deliğine konup toprağın on metre içine sokulma-

lı – 31. Terden sırılsıklam hale getirilmeli, öyle ki sandalyede delikler açılsın.

II. PAUL ÉLUARD – 1. Yan yatırılıp Fransa'nın en güzel helası haline getirilmeli – 2. Sainte-Chapelle'in çan kulesinin ucuna iliştirilmeli – 4. Azıcık bükülmeli – 6. Öyle bir boyanmalı ki görenler alacakaranlıkta karlı Alpleri seyrettiklerini sansınlar – 7. Kafasının üzerine parlak bronzdan bir bok, ağzına da kocaman bir fallus heykeli koymalı – 11. Adeta 1872 seremonisindeymiş gibi pürdikkat yerle bir etmeli – 14. Opera'yı yıkıp yerine bunu koymalı – 15. Sırtına bir dalgıç oturtmalı, dalgıcın sağ elinde de içinde bir tavuğun bulunduğu su dolu bir kap olmalı – 17. Yerine bir kavak ormanı konmalı – 18. Yıkılmalı. Yerine de yüzme havuzu yapmalı – 20. Bakkal dükkânına dönüştürmeli – 23. Tekerlekler üzerinde giden bir polis dahil edip daha karışık hale getirmeli – 24. Karşısına belli ki ilham perisiyle büyülenmiş coşkulu bir teşhircinin heykeli dikilmeli – 25. Çöpe atılmalı – 26. Kadın-Doğum hastanesine çevrilmeli – 28. Birbirleriyle cima eden çok akıllı bir grup ufaklığı etrafına toplamalı – 31. Bir metro istasyonuna koymalı. Biletlere damga basmasını ve kapıları kapatmasını sağlayacak bir mekanizma kurulmalı.

III. ARTHUR HARFAUX – 1. Bir delegeler kurulu her gün gelip biraz biraz yok etmeli – 7. Açık artırmayla satılmalı – 8. Kılıcı alıp yerine kocaman bir tirbuşon konmalı – 11. Sütunu kaldırıp yerine yumuşak bir malzemeden yapılma, rüzgârda sallanacak bir kolon konmalı – 14. Bu anıtın on kat büyüğünden bir sürü yapıp her kilisenin önüne dikmeli – 23. Korunmalı. Sağ tarafına ağlayan on iki kişi, sol tarafına da kahkaha atan on iki kişi yapmalı – 24. Doğal renklerle boyanmalı. Kaidesini kaldırıp atmalı. Bir yanına da başında kasketi, elinde copu çıplak bir polis konmalı – 25. Bir bas-

külün ucuna konmalı. Harp topu şeklinde kamufle edilmeli – 26. Bir oyun zarı boyuna indirilmeli. Mevcut parmaklıktan üç kat büyük bir parmaklıkla çevrilmeli – 27. Heykelin arkasına, tek sıra halinde, her biri gitgide küçülen ve gitgide tutarsızlaşan üç IV. Henri heykeli daha yapılmalı – 29. Atı kuştüyü yastık haline getirmeli. XIV. Louis'nin eline mum konmalı ki böylece mekânı aydınlatan tek şey parlayan gözler ve yanan mum olsun.

IV. MAURICE HENRY – 4. Concorde Meydanı'na taşınıp Dikilitaş'ın yerine konmalı – 5. Yerinde bırakılmalı; telgraf düzeneğine birkaç parça et, salam, sosis asıp bunları sık sık yenilemeli. Chappe'ın heykelini doğal renklerle boyamalı – 7. Takma sakal takmalı ve atın yerine de kocaman bir domuz koymalı – 9. Balon hayalardan birini temsil edecek, fallus yatay olacak şekilde devasa bir cinsel organa dönüştürmeli. Etrafına uzun bir parmaklık dikmeli – 10. Kaldırıp atmalı. Yerine Marquis de Sade'ın bir heykelini koymalı. Anıta yaklaşmak yasaklanmalı – 12. Kilisenin yerine, kocaman elinde bir kâğıt rulosu bulunan bir kadın konmalı – 14. Opera Meydanı'na taşınmalı. Çevresi bir rahip mezarlığı haline getirilmeli ve mezarlığın içinde çıplak güzel kadınlar hiç durmadan halka çevirmeli – 16. Çıplak kadınlara yönelik bir paten sahasına, Ulusal Tekerlekli Paten Akademisi'ne dönüştürmeli – 20. Kadınların yerine generaller konmalı. Köpeklere yönelik genelev haline getirilmeli – 24. Şair ile ilham perisi bankın üzerinde 69 pozisyonunda durmalı – 26. Korunmalı, ama adını "Pantolon"a çevirmeli. İçinde kimse olmamalı. Giriş yasaklanmalı – 29. Sadece heykelin kaidesini yerinde bırakmalı. XIV. Louis'yi Etienne-Marcel Sokağı'na sapıp kaçan atının peşinden koşuyormuş gibi tasvir etmeli – 31. Ayağı kuru üzüm dolu koca bir kaba sokulmalı. Elinde de bir sardalya konservesi olmalı.

V. BENJAMIN PÉRET – 1. Zafer Takı'nı kaldırıp yerine, bir tebere dolanmış gündüz sefası koymalı – 4. Paris'in göbeğine yerleştirilmeli, etrafında da kombinezon giymiş güzel kadın bekçiler durmalı – 13. Balık pazarına dönüştürülmeli, akvaryum da aslan kafesi haline getirilmeli – 14. Yüz kat daha büyük ve camdan tekrar inşa edilmeli. Çok yüksek bir kulenin tepesine yerleştirilmeli. Geceleri aydınlatılmalı – 18. Yok edilmeli. Yerine de sadece çıplak çok güzel kadınların girmesine izin verilecek bir yüzme havuzu konmalı – 20. Katolik kilisesi diye tasnif edilmeli ve içine Paris'in bütün papazları yığıldıktan sonra ateşe verilmeli – 23. Bir silahşorun ayaklarının dibindeki patatese dönüştürmeli. Hepsi beraber bir metro istasyonuna konmalı – 25. İmha edilip yerine Lenin'in bilgece konuşmalar yaptığı altından bir umumi tuvalet yapılmalı – 29. Heykeli kaldırıp yerine devlet nişanı takılmış bir kuşkonmaz konservesi konmalı – 31. Sandalyenin yerine eğreti duran bir tabure konmalı, üzerinde de Camille Desmoulins avazı çıktığı kadar bağırmalı. Opera Meydanı'na yerleştirilmeli.

VI. TRISTAN TZARA – 2. Yuvarlak hale getirilmeli ve tepesine taşın boyutunda çelikten bir tüy dikilmeli – 3. Mevcut haliyle korunmalı. Adı "Bardak Süt" olarak değiştirilmeli – 4. İmha edilip kauçuktan yeniden yapılmalı. Tepesine boş bir deniz kabuğu yerleştirilmeli – 5. Gerçek renkleri andıran parlak renklerle boyanarak mükemmel hale getirilmeli – 14. Yerinde kalmalı. Özel bir isim taşıma hakkına haiz tek heykel olarak kalmalı – 15. İçinden kocaman bir çubuk geçirilmeli ve harlı ateşte ızgarası yapılmalı – 16. Hayvanat bahçesine, maymunlar ve kanguruların durduğu bölüme konmalı. Dışarıdaki dekorun yerine iskeletler yerleştirilmeli. Girişteki merdiven üzerine, binanın cephesi yüksekliğinde çelikten bir bisiklet yapılmalı – 20. İçini şeffaf lavla doldurmalı; lav

katılaştıktan sonra, dış duvarlar yıkılmalı – 22. İçine erkek ve dişi birkaç fare koyduktan sonra bütün kapılarını sıkı sıkı kapamalı – 24. Kocaman bir şilteyle kaplanmalı – 25. Çimenliğin üzerine yerleştirilmeli, etrafına binlerce bronz koyun, bir tane de peynirden yapılma koyun salmalı – 26. Diklemesine ikiye kesmeli ve ortaya çıkan kısımları birbirinden 50 santimetre uzaklaştırmalı – 28. Heykelin yerine, Rasathane'ye bağlanmış güçlü bir amplifikatör konmalı ve bu amplifikatör 10 saniyede bir yüksek ses çıkarmalı – 31. Genişletilmiş heykel kaidesine bir odadaki bütün eşyalar yerleştirilmeli. Fırın her gün yakılmalı.

VII. GEORGES WENSTEIN – 4. Çevredeki evler yıkılmalı – 5. Telgraf lal rengine boyanıp, heykelin romantizm öncesi dönemi yüceltmesi sağlanmalı – 7. At, kıza müthiş bir çifte atmalı – 14. Yerinde kalmalı. Ayaklarına Paris'in başpsikoposunu zincirlemeli – 15. Madeleine Meydanı'na taşınmalı. Albay Denfert-Rochereau'yu feci şekilde parçalarken tasvir edilmeli – 17. Ortadan kaldırılmalı. Bir bahçenin ortasına yerleştirilecek kubbenin üzerine, motosikletinin lastiğini şişiren bir motorcuyu tasvir eden bronzdan bir heykel konmalı – 27. Değiştirilmeli. Attan inmiş olan IV. Henri atının sağrısını okşayarak onu gezdirmeli – 28. Kombinezon giymiş bir halde, elinde bir korse tutmalı. Kafasının üzerine küçük bir tilki oturtmalı, tilkinin kulaklarının üzerinde bir hokka, onun üzerinde de Rodin'in bronzdan çıplak bir heykeli durmalı – 31. Boynunun etrafına bir mendil sarmalı. Sandalyenin üzerine de birkaç kişisel temizlik malzemesi konmalı: tıraş fırçası, jilet, tükürük hokkası vs... Elinde bir gargara kabı olmalı.

Yorumlar

– Fesat peşindeki malum kişiler, yukarıda zikredilenlerin sahihliğini sorgulamaktan geri durmayacağı için, öncelikle şunu açıkça ortaya koymak gerekiyor: Bu anketler büyük bir ciddiyetle, vicdanın sesine kulak verilerek, en ufak bir sansasyon yaratma amacı güdülmeksizin gerçekleştirilmiştir. Muhakkak ruhani bir mahiyeti olduğu kabul edilecek birkaç cevap (örneğin: VI. 4) aslında huysuzluktan, acizlikten, dikkatsizlikten, ya da gerçekten de yorgunluktan ibarettir, ama bunlara da diğerleri kadar önem atfedilecek ve her ne kadar farklı yollarla da olsa, kafa karışıklığı ya da kötü niyetin de, tıpkı gayretle çalışmak gibi, bir insanı amacına ulaştırdığı düşünülecektir. Üzerinde pek düşünülmeden gayri ihtiyari verilmiş bu cevaplara atfedebileceğimiz tek kusur, gerek düşünsel gerekse fonetik bakımdan zaman zaman söz konusu cevapların arasında ortaya çıkabilecek ve onları birbirine basbayağı bağımlı kılabilecek birtakım serbest çağrışımlara engel olamamalarıdır. Cevaplardaki kimi öğeler, ancak benzer unsurlar itibarıyla söz konusu sorularla ilişkilidir ya da doğrudan doğruya bir önceki cevapla bağlantılıdır (örneğin I. 15 ve I. 16, IV. 14 ve IV. 16, VI. 19 ve VI. 20, VII. 7 ve VII. 15).

Tek bir soru ve cevap aracılığıyla nesnelere dair irrasyonel bilgiler öznel olarak edinilebilir, ancak şurası açık ki ileriki bir aşamada söz konusu nesneyi nesnel bakımdan belirlemek için, eldeki ankette sorulmamış daha nice soru sormak gerekecektir. Keza, bir sahneye dahil olma ya da orada yönünü bulmaya dair yahut herhangi bir zamanda yaşamaya dair irrasyonel imkânlar için, eldeki cevaplara istinaden yorulmak bilmeksizin öyle çok soru sormalıyız ki, söz konusu yere ve zamana niteliğini kazandıran âlem yeni baştan kurulabilsin.

Bununla beraber I. 16 ve VI. 16 numaralı örneklerde tanık olduğumuz beklenmedik benzerlikler bizlere apaçık gösteriyor ki irrasyonellikte belli bir nesnelliğe ulaştık ve bunun verdiği keyif de bize haydi haydi yeter.

Paris'in Süslenmesi

Kırlar baştan başa en harcıalem heykellerle süslenecek. Mermerden yapılma çıplak kadınlar, engin tarlaları güpgüzel yapacak. Oluklardaki hayvanlar ve nehirlerdeki siyah kravatlı ciddi adamlardan oluşan konseyler, tekdüze dalgaların oluştuğu cazibeli sığ alanlar yaratacak. Dağ yamaçları danstan müteşekkil taşlarla süslenecek baştan başa. Ayrıca mutilasyonu kaçınılmaz kılmak için, kafalar toprakta, eller ağaçlarda, ayaklar anızlarda olacak!

Kentler, boşluk korkusundan çok çekti. Kent sakinleri, agorafobiyi yenmek için, dört bir yana anıtlar ve heykeller dikti, ne ki bunları gerçek hayata, gündelik hayata dahil etmek için en ufak bir çaba harcamadı. Anıtlar ya kaderine terk edildi, ucube gibi görüldü, atıl bırakıldı ya da en berbat batıl inançlara, en kötü muamelelere maruz kaldı. Birkaç istisnayla, bunların çirkinliği, seyredenleri kasavete gark ediyor, afallatıyor, tarumar ediyor. Hemen her zaman gülünç ya da sakil bireyleri tasvir eden heykeller kaideler üzerine dikildi, böylece de bu heykellerin insanlarla etkileşim olanağı ortadan kaldırılmış oldu. Kaideler üzerinde çürümeye mahkûm oldular.

Hep daha iyisini isteyen bizler, gerek maddi gerekse manevi bakımdan Paris'in, nice bedenin iz bıraktığı Paris'in fizyonomisini biraz da olsa güzelleştirmeye çalıştık.

Gerçekleştirilen işlemlerden ötürü sevinelim. İçlerinden bazıları (VI. 2, VII. 7, I. 9, I. 11, III. 14, V. 14, V. 18, I. 19, VI. 20, III. 23, VI. 25, I. 27, IV. 29, VI. 31), hiçbir surette yapay bir mütevazılığa bürünmeksizin, mimarlara ve heykelti-

raşlara bu konuda şevk verebilir. Dünyanın şu küçücük şehri onlar için daimi bir şantiye olup çıkabilir.

Bu deney incelendiğinde, pek çok cevapta kadınların konu edildiği görülür (I. 2, I. 11, I. 13, I. 21, I. 23, II. 24, IV. 12, IV. 14, IV. 16, IV. 24, V. 4, V. 18). Üstelik de çıplak kadınların. Birinde bir kadının eldivenli kocaman eli Dikilitaş'ı (I. 2), diğerindeyse bir kâğıt rulosunu (IV. 12) tutmaktadır.

Görünen o ki, pek çok cevap asıl gücünü tiksinti ve nefretten alıyor (I. 1, I. 18, II. 7, II. 25, III. 1, III. 7, IV. 20, V. 20, V. 29, VI. 20, VI. 22, VII. 7). Özellikle Zafer Takı, Jeanne-d'Arc, Les Invalides, Adalet Sarayı, Sainte-Chapelle, Chabanais Genelevi, Clémenceau heykeli kötü muameleye maruz kalıyor. Mesela kibirli ve sakil Adalet Sarayı'nın yerine bir yüzme havuzu yapılacaktır (II. 18, V. 18). Milli Kütüphane'deki tüm kitaplar fareler tarafından paramparça edilecektir (VI. 22). Lion de Belfort anıtıyla dalga geçilmiş (I. 15, II. 15, VI. 15), adi ve hafif meşrep Gambetta'nın kılığı değiştirilmişken (II. 6), Clémenceau (III. 25)* Chappe (IV. 5, VII. 5) ve Musset (III. 24) doğal renklere boyanmıştır.**

Saint-Jacques Kulesi'ne*** ve özellikle de Chevalier de la Barre Anıtı'na bayağı iltimas geçilir. Söz konusu anıt, özel bir isim taşıma hakkı olan tek anıttır (VI. 14). Kimi isimlerde de değişiklikler yapılmıştır (IV. 26, V. 20, VI. 3).

Paris'teki en erotik heykeleyse pek dokunulmamıştır (III. 8).

Dikilitaş, "Paris'in Savunulması" Anıtı ve Vendôme Sütunu'nun sembolik biçimlerinden nasiplendiği muhakkak-

---

* E. II. 6'daki cevap ile D. VIII. 1'deki cevap arasında koşutluk kurulabilir. Gambetta'yı göz yanılsaması yaratacak şekilde boyama fikrinin altında yatan şey, söz konusu kişinin bir takma gözü olmasıdır. Keza E. I. 21'deki cevaba (Notre-Dame'daki yağdanlıklar) sebep olan şey de "kutsal yağ"dır.

** Mesela VII. 5'te sadece Chappe'ın telgrafı boyanmıştır.

*** Daha çok yere ihtiyaç duyar (I. 4, V. 4).

tır (I. 2, II. 2, VI. 2, I. 9, IV. 9, I. 11, III. 11). Kimi anıtlar tabu niteliğindedir (IV. 9, IV. 10, I. 4, VII. 4, III. 26, IV. 26). Opera kemiklerle süslenir (I. 16, VI. 16). Neticede son soruya verilen cevaplar şuna işaret etmektedir ki gelecekte bir gün evler tıpkı eldivenler gibi ters yüz edilebilecek ve sıradan nesneler, insanın en temel ihtiyaçlarını tatmin etmek için çırpınıp durduğu bir çağa dair korkunç hatıraları ebediyen tüm meydanlara ve sokaklara kazıyacaktır.

ÇEVİREN **Akın Terzi**

Art Nouveau Mimarlığın Müthiş ve Yenilesi Güzelliğine Dair

SALVADOR DALÍ

FENOMENİ ANLAYAMAMANIN MUAZZAMLIĞI VE NEFASETİ – Literatürde "1900" tabirinin pervasızca kullanılageldiğini görünce, gitgide dehşete kapılıyor insan. Üstelik bu duruma zemin kazandırmak için, biraz nostaljik, biraz komik olan ve insanın yüzünde çok sakil "bir gülümseme" yaratabilecek hoş bir formüle başvuruluyor: "Duygusal bakış açısı"nın en sefil yöntemlerini temel alan, gizliden gizliye zekice bir "Sen gül bakalım gül, palyaço"* durumu söz konusu; öyle ki bu yöntemler sayesinde kantarın topu kaçırılarak, nispeten yakın bir çağın yargılanması işten bile değil. Böylelikle *anakronizm*, yani (hayattaki biricik unsur olan) "hezeyan geçiren gerçeklik", (bizlere atfedilen entelektüel estetizm göz önüne alınarak) –gülünç-melankolik– "yolundan şaşmış, gelip geçici şeyler"in özü gibi sunuluyor önümüze. Görüldüğü gibi, bu durumda en hafif ve en

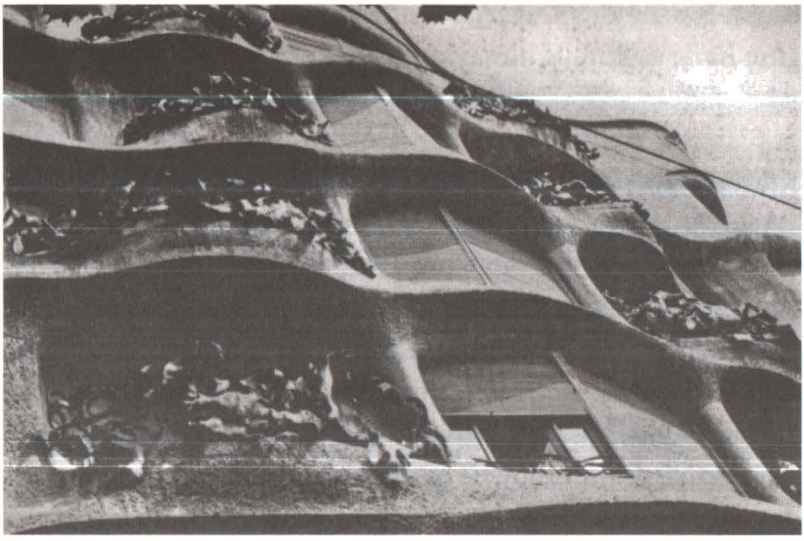
Salvador Dalí, "De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style", *Minotaure*, 3-4 (Aralık 1933) s. 69-76.

* Dalí, burada Leoncavallo'nun *I Pagliacci* operasındaki meşhur "Sen gül bakalım gül, palyaço" dizesine gönderme yapıyor. Bu dize bayağı duygusallığın nişanesi addedilir – ç.n.



Denizin fosillerden oluşan dalgaları ... ve dövme demir köpükleri (fotoğraf: Man Ray).

kibirsiz "üstünlük kompleksi"ne dayalı bir "tutum" söz konusu; buna bir de "sefil-eleştirel" bir mizah unsuru ekleniyor. Herkesi hoşnut eden bu unsur, geçmişten bugüne gelen sanatsal olaylara dair meseleleri ortaya koymak isteyen kimsenin, söz konusu olağandışı fenomeni, adeta bir kuralmış gibi hep usturuplu yüz buruşturmalarla değerlendirmesine imkân veriyor. İnsanda adeta sanrılar uyandıran o şiddetli "anakronizm"lerden biri vuku bulduğunda, şu trajik ve görkemli sado-mazoşist-yenebilir kıyafetlerden, yahut daha da çelişkili bir biçimde, Art Nouveau üslubundaki müthiş ve ulvi mimari eserlerden biri söz konusu olduğunda; "bastırma-savunma"dan kaynaklanan, istemdışı ve habis bu yüz buruşturmalar, ya iyi niyetli ve anlayışlı gülümsemelere (gerçi şu da var ki bu gülümsemelere –uydurma "basmakalıp hatıralara" uygun düşen– birkaç damla gözyaşı eşlik eder her seferinde), ya da bayağılığı açığa vurmayan şuh kahkahalara yol açıyor.



1929'da, *La Femme visible* kitabımın başında, Art Nouveau'ya özgü çılgın mimariyi, en ufak bir ironi olmaksızın, sanat tarihinin son derece özgün ve olağandışı bir fenomeni addeden ilk kişi herhalde bendim.

Burada üzerinde durmak istediğim husus, esasen *Art Nouveau'nun fazlasıyla şekil verilebilir olması*. Bu üslubun basbayağı "şekil vermek" ya da resmetmek gibi amaçlarla kullanılması, söz konusu akımın irrasyonel ve esasen "edebi" arzularının ayan beyan açığa vurulması anlamına gelir benim için. "Dik açı" ve "altın kesit"in (bıkkınlık yüzünden) yerini kasılan-dalgalanan ifadelerin alması, uzun vadede, sadece bir önceki kadar iç karartıcı bir estetizmin doğmasına yol açar ki o da ortaya çıkan değişiklik sayesinde ancak bir anlığına sıkıntı vermemeyi başarabilir. En iyi örnekler şu düstura başvurur: Günümüzde eğri çizgi, bir noktadan öbürüne giden en kısa, en baş döndürücü yol haline gelmiştir adeta – ama aslında bütün bunlar "plastisizmin can çekişmesi"nden

başka bir şey değildir. Art Nouveau'nun ruhani dekoratifliğine karşı dekoratif olmayan bir dekoratifliktir.

•

YAMYAM EMPERYALİZMİN ART NOUVEAU ÜSLUPTA TEZAHÜRÜ – Art Nouveau ürünlerin ardındaki "bariz" nedenler, gerçekte kesin yargılarda bulunulamayacak kadar karmaşık, çelişkili ve muazzam görünür bize. Aynı şey "gizli" nedenler için de söz konusudur, gerçi zeki okur aşağıda söylenenlerden şu sonuca varabilir: Söz konusu akımın esas amacı, büyük bir "asli açlık" yaratmaktır adeta.

Tıpkı "fenomonolojik" nedenlerinin belirlenmesinde olduğu gibi, söz konusu akımın tarihine dair kesin yargılar ortaya koymaya girişildiğinde de büyük güçlüklerle karşılaşılır. Bunun da sebebi, akımın oluşumunu karakterize eden, *katı bireyciliğe* yönelik çelişkili ve olağandışı *kolektif duygudur*. Öyleyse şu tespitte bulunabiliriz: Günümüzde, Art Nouveau üslubun ani tezahürü, bütün gücüyle ortaya çıkışı, eşi benzeri görülmemiş bir "özgünlük duygusu" devrimine delalet eder. Aslında Art Nouveau, beraberinde getirebileceği son derece amansız travmalarıyla birlikte, bir sıçrama gibi ortaya çıkar.

Bu derin sarsılmayı layıkıyla takdir edebileceğimiz alan da mimarlıktır; yani ister en asli, isterse en kalıtsal olsun, bütün "öğeleri" itibarıyla, özünde basbayağı işlevselci olan mimarlık. Art Nouveau üslup ile beraber, geçmişe ait mimari öğeler, hem yeni bir stilizasyon yaratan sık ve bütüncül kasılmalı-biçimsel tahriflere uğrayacak, hem de genellikle asli veçhesiyle yeniden hayat bulacaktır; öyle ki söz konusu öğeler (düşünsel açıdan son derece uzlaşmaz ve yaman bir karşıtlık taşımalarına rağmen) biraraya gelerek, iç içe geçerek, büyük ölçüde estetik değerlerden sıyrılacak ve birbirleriyle kurdukları ilişkilerde, bir benzeri ancak rüyalara özgü iç içe

geçişlerin kusursuz saflığında görülebilecek müthiş bir saflık ortaya koyacaklardır.

Art Nouveau bir binada, Gotik öğelcr Yunan ya da Uzakdoğu üslubuna, yahut olur da –gayri ihtiyari bir fantezi sayesinde– akla gelirse, Rönesans üslubuna, bunlar da akabinde dinamik-asimetrik (!) saf Art Nouveau üslubuna dönüşür. Bunların hepsi *tek bir pencereden oluşan* "çelimsiz" bir zaman ve mekânda, yani meçhul ve büyük ihtimalle insanın başını döndürecek bir zaman ve mekânda vuku bulur, ki bu zaman ve mekân da, yukarıda değindiğimiz gibi, rüyalara özgü zaman ve mekândan başka bir şey değildir. Geçmişin mimarilerinde doğal olarak faydalı ve işlevsel olan ne varsa, Art Nouveau üslupta birden işlevsiz hale gelir; yahut ona pragmatist entelektüalizm kazandıramayan ne varsa, en belirsiz, niteliksiz ve utanç verici "arzu işleyişi"nden başka bir şeye hizmet etmez. Tıpkı bir hidrosefalin, ağır kafasını taşımaktan yorgun düşen boynu gibi, kendi kendini taşımaktan aciz, büyüklü küçüklü eğik kolonlar, şu ana dek tanık olunmamış bir fotoğrafik enstantane kaygısıyla, adeta *biçim verilmiş su* gibi olan büyük kıvrımlar dünyasında ilk kez ortaya çıkar. Bu kolonlar, çok-renkli rölyeflerin kıvrımlarıyla yükselirler. Kıvrımların maddi olmayan süslemeleri; dumanın, su bitkilerinin ya da son derece "iştah kabartan" zamane kadınlarının saç şekillerinin ele avuca sığmaz metamorfozlarındaki zayıf maddeleşmelerin dalgalı geçişlerini dondurur adeta; gelgelelim çiçeklerin vecd dolu hayatlarındaki hayalî sıcaklığın yol açtığı susuzluk bu kolonları ortadan kaldırır. Ateşle, hafif bir ateşle (37,5 derece ateşle) yanan etten müteşekkil bu kolonlar, masif kurşun bloklar misali, yumuşak ve kocaman karınlı şu meşhur kızböceğini, narin ve semavi bir tarzda şekil verilmiş şu kızböceğini taşımaktan başka bir şey yapmazlar esasen. Adeta doğanın kurşun bloku olan bu kızböceği (işin tuhafı, böceğin aşırı ağır-

lığı ister istemez yerçekimi mefhumunu ortaya koyar), melun bir şekilde yüce bir sonsuzluk ve soğuk akamet duygusunu öne çıkarıp artırır ve karmaşıklaştırır, kolonun irrasyonel dinamizmini daha anlaşılır kılar ve ona daha kederli bir hava verir. Kolon da latif bir müphemlik içeren koşulların neticesinde, sırf "arzudan yanıp kül olmaya" yönelik gerçek bir "mazoşist kolon" gibi; hani, hepimizin malumu, Napolyon'un gerçek anlamda her tür emperyalizmin başına geçip kendine hedef seçtiği, arzulanan gerçek etin içine inşa edilmiş ve ondan kesip alınmış asli *yumuşak kolon* gibi görünür bize. Defalarca söylediğimiz gibi, söz konusu emperyalizm, koca bir "tarihsel yanıyamlık"tan başka bir şey değildir, ki bu yamyamlık da çoğu zaman lezzetli ızgara pirzolayla, hani şu olağanüstü diyalektik materyalizmin, gerçekte Guillaume Tell'in yaptığı gibi, siyasetin başının üstüne yerleştirdiği pirzolayla* temsil edilir.

Dolayısıyla, bana göre, en ideal Art Nouveau mimari, tam da hiper-materyalizmin son derece somut ve çılgınca arzularını cisimleştiren mimaridir (bu husus üzerinde ne kadar dursam azdır). Bu bariz paradoksun bir örneği çok yaygın bir benzetmede çıkar karşımıza: Her ne kadar kötü anlamda kullanılıyor olsa da, son derece açık seçik olan bu benzetmede, Art Nouveau üsluptaki bir ev pastalara, "şekerlemecilerin" vitrinindeki süslü keklere benzetilir. Bir kez daha söylemek gerekirse, söz konusu benzetme gayet açık seçik ve zekicedir, zira hem ideal arzuların dayandığı dolaysız ve acil ihtiyaçların kesif materyalist olağanlıklarını ortaya koyar, hem de bu sayede aslında bu tür evlerin yenebilirliğine ve besleyiciliğine hiçbir örtmeceye başvurmaksızın gönderme yapar. Bu evler de yenebilir ilk evlerden, yegâne erotik binalardan başka bir şey değildir aslında ve böyle evlerin

* Dalí'nin bu yazıyı yazdığı dönemlerindeki resimlerinde ızgara pirzola sık sık karşımıza çıkan bir motiftir – ç.n.



Bu sütunun yumuşak kıvrımlı kaidesi sanki bize "beni ye!" diyor.

varlığı, âşıkların imgelemi için muhakkak gerekli olan işlevi, yani arzu nesnesinin gerçekten de yenebilmesini açıkça ortaya koyar.

•

ART NOUVEAU ÜSLUP; FENOMENAL MİMARLIK. FENOMENİN GENEL NİTELİKLERİ – Entelektüel sistemlerdeki büyük değer yitimi. – Akıl yürütme faaliyetinin, *zihin geriliğine* varacak ölçüde azalması. – Müspet lirik aptallık. – Eksiksiz estetik bilinçdışı. – Lirik-dinsel hiçbir kısıtlamanın olmaması; öte yandan: kaçış, özgürlük ve bilindışı mekanizmalarının gelişimi. – Süslerdeki otomatizm. – Basmakalıplık. – Neolojizm. – Büyük çocukluk nevrozu, ideal bir dünyaya sığınmak, gerçeklikten nefret etmek vb. – Büyüklük hezeyanı, sapkın megalomani, "nesnel megalomani". – Olağanüstüne ve hiper-estetik özgünlüğe duyulan ihtiyaç. – Tamamen küstahça sergilenen kibir; "geçici heveslere" ve emperyalist "fantezilere" dayalı zıvanadan çıkmış teşhircilik. – Ölçü kavramı diye bir şeyin olmayışı. – Pekişmiş arzuların hayata geçirilmesi. – Görkemli bir şekilde, bilinçdışı erotik-irrasyonel eğilimlere açılmak.

•

PSİKO-PATOLOJİK BENZERLİKLER – "Histerik heykel"in icadı. – Kesintisiz erotik vecd. – Heykeltıraşlık tarihinde eşi benzeri görülmemiş kasılmalar ve tavırlar (yani Charcot ve Salpêtrière okulu sayesinde ortaya serilen ve üne kavuşan kadınlar). – Patolojik iletişimler münasebetiyle, süs konusunda kafa karışıklığı ve şiddetlenme; vaktinden önce meydana gelen akıl yitimi. – Rüyalarla kurulan yakın ilişkiler; gündüz düşleri, fantezileri. – Düşlere özgü unsurların varlığı: biraraya getirme, yer değiştirme vb. – Anal dönem kompleksinin ortaya çıkışı. – Süs konusunda adeta ba-



Heykelin vecdi.



Histerik heykelin icadı.

riz bir kaprofaji* – Müthiş bir suçluluk duygusunun eşlik ettiği, çok yavaş ve yorucu bir mastürbasyon.

•

FAZLASIYLA ŞEKİL VERİLEBİLİR SOMUT-ARZULAR – Fazlasıyla şekil verilebilir ne varsa –su, duman, tüberküloz öncesine ya da geceleri meydana gelen hava kirliliğine özgü yanardönerli renkler, kadın-çiçek-deri-kaktüs-takı-bulut-alev-kelebek-ayna– hepsine vücut vermek. Gaudí, denizdeki biçimleri örnek alan, fırtınalı bir günde dalgaları "temsil eden" bir ev inşa etmiştir. Bir başka ev ise, bir gölün dingin sularıyla inşa edilmiştir. Sakın bunları göz boyayıcı metaforlar ya da masallar falan sanmayın; bu evler gerçekten mevcut (Barselona'da Paseo de Gracia). Bunlar gerçek binalar; *şafak vaktinde bulutların sudaki yansımalarından oluşmuş gerçek heykeller*; bunları mümkün kılan şey de adeta noktacı-

* Dışkı yeme yönündeki patolojik eğilim – ç.n.

lık akımına özgü renklendirmeler olan rengârenk, parlak mı parlak, akıl almaz, muazzam bir mozaik işi. Üstelik dökülmüş ya da dökülmekte olan su formları, durgun su formları, harelenen su formları, rüzgârla titreyen su formları ortaya çıkıyor bu mozaikten. Bütün bu su formları, "natüralist-stilize edilmiş" nilüferler aracılığıyla paramparça edilen, aniden değişen, iç içe geçip karışan girinti-çıkıntıların oluşturduğu asimetrik ve dinamik-anlık bir silsile halinde meydana getirilmiş. Bunlar, yoğun korku fışkırmalarıyla malul, zeval veren tuhaf birleşimlerde vücut buluyor ve hem akıl yitimine ilişkin ıstıraplar, hem de bir benzeri ancak kaşıklanarak, gitgide yaklaşan çürümüş etle dolu kanlı, yağlı ve yumuşak bir kaşıkla kaşıklanarak yenmeye hazır, *ilahlaştırılmış ve olgunlaşmış korkunç çıbanlarda* görülebilecek gizil ve müthiş tatlı sükûnet tarafından eğilip bükülmüş olağanüstü cepheden adeta fışkırıyor.

Öyleyse burada söz konusu olan şey, bir gölün sularından yansıyan şafak vakti bulutlarıyla, içinde yaşanabilir (hatta bana kalırsa yenilesi) bir bina inşa etmektir. Üstelik yaratılan bu eserin, azami düzeyde katı bir natüralizm ve göz aldatma içermesi gerekir. Şunu belirteyim ki Rimbaud'nun oturma odasını bir gölün dibine batırmasının ardından kaydedilen muazzam bir ilerlemedir bu.

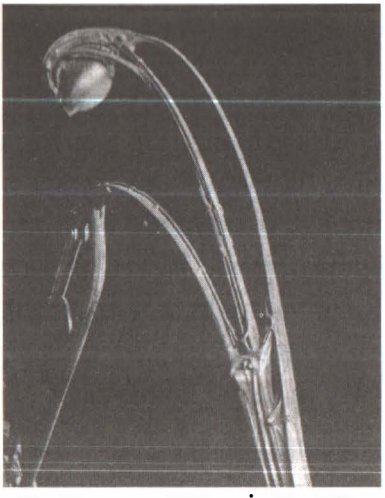
•

ARAÇLARIN NESNEL DİYALEKTİĞİ – Steril-kasılmalı şekiller. – Genel ve çılgın rüyaya ait muazzam etin üzerinde zar zor yükselen, kibirli ve dekoratif bellek yitimi sayesinde silinen ve hayat bulan, neolojizme dayalı melez üsluplaştırma ile sırayla yer değiştiren analitik ve düz kopyalama. – "Yaşayan deliler"e yönelik ev, erotomanlara yönelik ev.

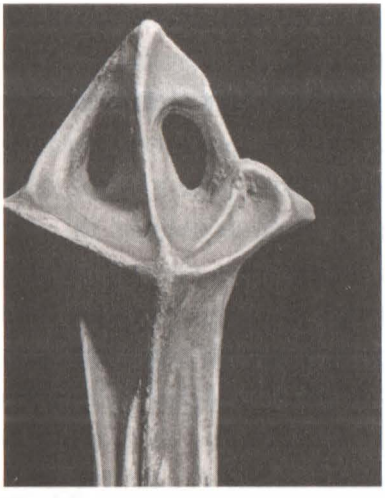
•



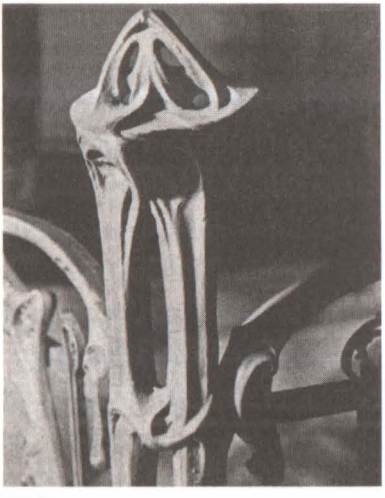
İdealist işlevselciliğe karşı sembolik-fiziksel-materyalist işlevsellik.



Millet'nin *L'Angélus*'una (İsa'nın Vücut Bulma Duası) madeni bir atıf.



Ye beni!



Beni de.

GÜZELLİĞE DÖNÜŞ – Erotik arzu, entelektüelliğe dayalı estetiğin yıkımı demektir. Mantığın Venüsü'nün yitip gittiği yerde, emsalsiz güzelliğin, hayati ve materyalist sahici kışkırtmalara ait güzelliğin nişanesi altında "zevksiz" Venüs, "Kürklü Venüs" çıkar ortaya. – Güzellik, sapkınlıklarımıza dair topyekûn bilinçten başka bir şey değildir. – Breton şöyle demişti: "Güzellik sarsıcı olacak ya da hiç olmayacak". Keza "nesnelerin yamyamlığı"ndan müteşekkil gerçeküstücü yeni çağ şu sonucu da teyit eder: Güzellik yenebilir olacak, ya da hiç olmayacak.

ÇEVİREN **Akın Terzi**

Beğenide Belirli Bir Otomatizme Doğru

TRISTAN TZARA

Ne kadar temiz, süsten ne kadar uzak görünmek isterse istesin, "modern" mimarinin hayatta kalma şansı yok. Sadece sürüne sürüne var olmaya devam edecek; o da bir kuşağın, kimbilir kaç bilinçdışı suç yüzünden (belki de kapitalist zulmün sonucu olan vicdan azabından) kendini cezalandırırken, bir yandan da ifade etme hakkına sahip olduğunu düşündüğü geçici sapkınlıklar sayesinde. Çünkü modern mimari mesken imgesinin topyekûn olumsuzlanmasıdır. İnsan toprakta, "ana"da yaşadığı için, mağaralardan Eskimoların yurtlarına (mağara oyuğu ile çadır arası bir form, ve insanın vajina biçimli kovuklardan girdiği, rahimvari yapının çarpıcı bir örneği), girişinde kutsal bir direk bulunan konik veya yarıküre biçimli kulübelere kadar, insanın meskeni doğum öncesi rahatlığı simgeler. İnsanın modern estetik denen iğdiş edilmişlikten tamamen azade olan o rahim-içi hayat ha-

---

Tristan Tzara'nın "D'un certain automatisme du goût" başlıklı metninden alınmıştır. İlk yayınlandığı yer: *Minotaure*, sayı 3-4 (1933) s. 81-84; yeniden basım: *The Surrealists Look at Art*, İngilizce'ye çev. Michael Palmer ve Norma Cole (California: The Lapis Press, 1990). Çeviri İngilizce'den yapılmıştır.

yalinde mağaradan beşiğe ve mezara kadar anısını sakladığı dairesel, küresel ve düzensiz evleri yeniden inşa edeceğiz. Ama ancak insana, ergenlik çağında elinden alınan şeyi, çocukken hâlâ sahip olabildiği şeyi geri verdiğimizde; yatak örtülerinin altında, masa altlarında, yerin kuytu oyuklarında kendine inşa ettiği, hep dar bir geçitten girilen o *luxe, calm et volupté** krallıklarını geri verdiğimizde; esenliğin, yegâne olanaklı temizliğin –doğumöncesi arzulara özgü– yumuşak ve dokunsal derinliklerindeki ışık-gölgelerinde yattığını anladığımızda... Gündelik hayatın unsurlarından yararlanan iç mimarlık bir geri adımı temsil etmez, tam aksine, en güçlü arzularımızın –içimizde saklı ve ezeli ebedi arzularımızın– doğal olarak özgürleşmesine doğru atılmış gerçek anlamda ileri bir adımdır. Bu arzuların yeğinliği insanın ilkel evrelerinden beri fazla değişmiş olamaz. Sadece, onları tatmin etme biçimleri birbirinden ayrıştırılmış ve daha geniş bir alana yayılmıştır. Keskinlikleriyle birlikte içsel gerçekliklerini ve sükûnetlerini de kaybedesiye körelmiş olan bu arzular, kendi çürüyüşlerinde, zamanımıza damgasını vuran kendi kendini cezalandırma saldırganlığının yolunu açmıştır.

Geleceğin mimarisi rahim-içi mimarisi olacak. Zorbaca arzularıyla olsa olsa insanlığı kaderinin yolundan ayıran burjuvazinin tercüman-uşağı olma rolünden vazgeçerken, rahatlık, ve maddi ve duygusal esenlik sorunlarını çözmeye kadir bir mimarlık olacak.

ÇEVİREN **Elçin Gen**

* "Rahatlık, Huzur ve Haz", Henri Matisse'in, Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri*'ndeki dizesinden esinle yaptığı 1904 tarihli resmin başlığı – ç.n.

Duyusal Matematik - Zaman Mimarlığı

[ROBERTO] MATTA ECHAURREN

Asıl mesele, her tür korkuyu uzak tutan ve yumuşak paralel şekiller halinde, dar ve geniş açılar halinde yer değiştiren sarsıntılar, kasılmalar ya da tüylü dalgalanmalar arasından nasıl geçileceğini bulmaktır. İnsan, menşeinin meçhul dürtmelerinin hasretini çeker: kendisini nemli yüzeylerle çevreleyen ve arka planda annenin sesiyle kanın, gözün hemen yanında aktığı menşeinin.

İnsan öyle bir tutulsun, öyle bir kabuk bağlasın ki en sonunda buruşuk bir ebrulu kâğıttaki desenler, bir ekmek kırıntısı, kasavetli bir duman, kendisine dudaklar arasındaki bir gözbebeği gibi görünsün.

Sıradan malzemeleri biraraya getirmekten ibaret teknikleri bir kenara koyalım; ayrıca nihai bir tiyatronun, hem işlenen konu hem oyuncu, hem sahne hem de hayatındaki fuzuli şeyler arasında sessiz sedasız yaşayıp gittiği bir tiyatro-

---

[Roberto] Matta Echauren, "Mathématique sensible – Architecture de temps", *Minotaure*, 11 (Spring 1938) s. 43.

Matta 'duyusal matematik' tabirini, Le Corbusier'nin 'ussal matematik' kavramına karşı kullanıyor – e.n.

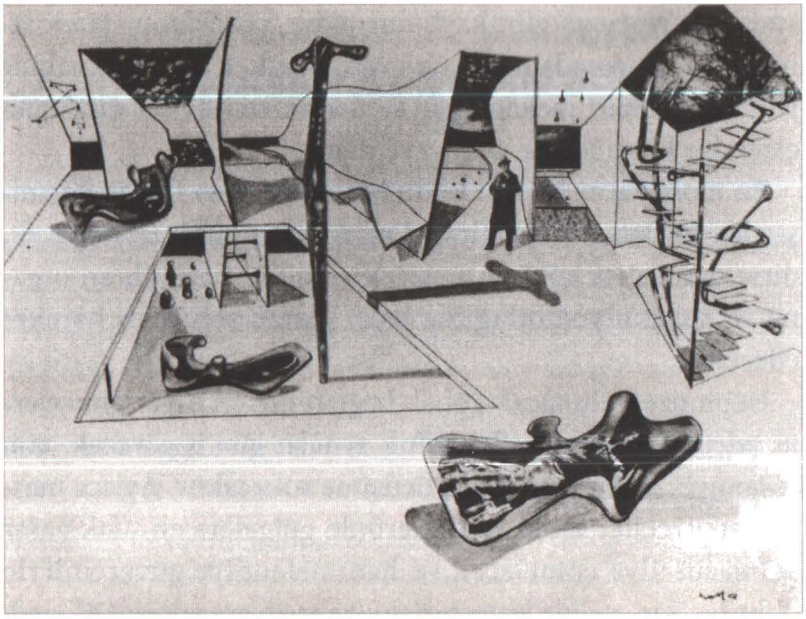
nun ortasına bu teknikleri pervasızca koyan kişiyi bertaraf edelim. Bütün üslupları ve afili katmanlarıyla tarihin her evresini öyle bir alaşağı edelim ki tozlar uçup gitsin ve ortaya çıkan havai fişek gösterisi adeta mekân yaratsın. Dönüp duran duvarlar arasında hiç kıpırdamadan duralım ve böylece sokaklardan ve çalışmaktan oluşan kabukları tırnaklarımızla söküp atalım.

Şekillerini kaybeden ve içimizdeki korkulara eşlik eden, ıslak çarşaflar gibi duvarlara; dişetlerini dudak heykelleri misali uyandırabilecek biçimlere ve bunların renkli gölgelerine bağırıp çağıran bir ışık düşüren bölmeler arasında sallanan kollara ihtiyacımız var.

Dirseklerine dayanan başkahramanımız kendini deforme hisseder; o kadar ki koridorda spazmlar geçirir, sendeler, eşit kenarların verdiği başdönmesi ile emmenin verdiği korku arasında kalakalır; nihayet varoluşlarını ahşapla ya da şevkle tasvir eden nesnelere ait sonsuzluğa çok kısa bir zaman dilimi dayatmaya çabalayan saatin farkına vardığında afallar ve bu varoluşun hep tehdit altında olduğunu bilir. Ayrıca, basbayağı kendi üzerine kaplanabilecek ve organlarımızı, rahat rahat ya da ıstırapla, en yüksek bilinç düzeyine taşıyarak, bir komutla zihnimizi uyandırabilecek yüzeylere sahip olmak ister. Bunun için bedenin sanki bir kalıba, hareketlerimizi temel alan bir kalıba girmesi gerekir; öyle ki beden bu kalıpta, kâh boyun eğen kâh kafa tutan hayat denen hayhuyun hiç bozamayacağı bir özgürlüğe kavuşacak, hep merakımızı celbeden o hayatla hiç ilgilenmeyecektir.

Sivri uçları paratoner olan dişlere yönelik nesneler, bizleri yorgun düşürecek ve artık gök mavisi olmayan, ama savaşmamızı sağlayan bir havada bizleri meleklerden kurtaracaktır.

Kaldı ki hiç duyulmadık bir yapısı bulunan yarı açık diğer nesnelerin keşfi erkeklere kıyasla kadınlarda daha şiddetli



Apartman dairesinin maketi: Mekân, dik duran insana dair bir bilinç yaratmaya uygun bir mekândır. Farklı planlar ve korkuluksuz merdivenler boşluğa hükmetmeye imkân verir. İyon üslubundaki sütunun psikolojik bir niteliği vardır. Koltuklar esnek ve şişmedir. Kullanılan malzemeler: şişirilmiş kauçuk, muhtelif kâğıtlar; beton, alçı; rasyonel mimarlığa ait yapı iskeleti.

arzulara, hatta vecde neden olur. Öyle ki son derece şiddetli dalgalanmalara dair bilgiler, ağaçların ve bulutların, hep aynı şekilde geçip giden günlere açılan pencereden, dış dünyadan adeta kesilip çerçevelenmiş pencereden dışarıya açılmasını telafi edebilir.

Bir köşede keskin kıvrımlarımızı saklayıp ürkek olduğumuz için yakınırken, bir dantel, bir fırça ya da bambaşka bir nesne bizleri idrak konusundaki acizliğimizle yüz yüze getirir. O andan sonra da buna tepki olarak, bilinçli bir şekilde üst üste eldiven giymiş bir el bağırsakları kurbanlarla ovuşturacak ve bu da insanda bir letafet meydana getirecektir.

Son derece iştah açıcı ve düzgün profillere sahip mobilyalar ilerleyerek, hiç beklenmedik yerlerden çıkar gelir, sanki

suda yürüyormuş gibi kaybolur gider, çöreklenir, yuvarlanır, ta ki bir aynadan öbürüne yansıyarak, içinde yaşanabilir yeni bir mimari mekân ortaya çıkaran tarifsiz bir güzergâh çizen bir kitap haline gelinceye dek.

Bu mobilyalar, bedeni koltuğun dik açısına ilişkin geçmişinden kurtaracak, seleflerine ait üsluptan kökten kopacak, dirseklere, ense köküne açılacak ve bilinç kazandıran organa ve hayatın yoğunluğuna bağlı olarak sonsuzca hareket edecektir.

Hepimize bulunacak göbek bağları bizleri diğer güneşlerle, adeta plastikten psikanalitik aynalar gibi iş görecek, tam anlamıyla özgür nesnelerle iletişime sokacaktır. Ayrıca maskeli itfaiyeciler mola verdiklerinde gölgelere en ufak zarar gelmesin diye çömelecek ve hanımefendiye güvercinlerle dolu bir kart ve bir kutu tarlakuşu sesi verecektir. Dik açılı sindirimlere karşı, yani insanın sayıları sanki birer fiyat etiketiymiş gibi düşünerek, şeyleri de pek çok an arasından sadece tek bir anlığına görerek bitap düştüğü sindirimlere karşı çığlık atmak gerekecektir.

Memeleri lime lime olmuş bir kadının yumruklarına benzeyen kenetlenmiş parmaklar sayesinde mekânın sertleşmeleri ve yumuşamaları hissedilebilecektir.

Böylece güneşin bizlere sunduğu sakil ve hırpani zamanı boşa harcamaya başlayacak ve annelerimizden ılık dudaklı bir yatakta yatmalarını isteyeceğiz.

ÇEVİREN **Akın Terzi**

Sürrealist Mimarlık Manifestosu: Fil Stiline Karşı Bide Stili

JEAN ARP

Rasyonel mimarlık bastırılmış estetikti:

Gerçekliğin kaba zeminini kaplayan kırık porselen bideler, cam masalar, nikel iskemleler.

İnsan olan sis bir köşeye konmayı reddediyor.

Ve akıl, o iğrenç siğil, bedenimizden yok olup gidiyor.

Mantıklı saçmalık bir kez daha mantıksız saçmalığa boyun eğmek zorunda kalıyor.

Rasyonel mimarlığın enkazı üzerinde fil-stili mimarlık yükseliyor, tavuskuşu-stili, çan-stili, yumurta-stili vb.

Son mimarlar ise mumya suratlarıyla kaideler üzerinde oturuyor.

Süsleme düşkünleri onlara besleyici, güçlendirici ve irrasyonel sanat hapları yutturup duruyor.

Süslemecilerin dedektifleri itina ile yeryüzünü tarayarak, boyanmamış ya da yontulmamış en ufak bir nokta dahi kalmadığından kesinlikle emin oluyor.

Jean Arp, "The Elephant Style versus the Bidet Style" [1934], *Manifesto, A Century of -Isms*, der. Mary Ann Caws (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2001) s. 292-293.

Ayakkabı tabanları bile boyanmış ya da yontulmuş olmalı.

Mantıklı saçmalık bir kez daha mantıksız saçmalığa boyun eğmek zorunda kalıyor.

Şimşek ve gökgürültüsü kulakları tırmalayan ışıklı kitabelere dönüşüyor.

Rüzgârlar renklenerek yapay ve süslemeci akımları izliyor.

Başlarındaki solucanvari bulutlarla upuzun dev kuleler pençelerinin üzerinde dolanıp duruyor.

Penceresiz kapısız ama kepenkli tunç evler öyle çınlıyor ki, dikilitaşlar çocuk doğuruyor.

Ot çaylaklar gökyüzünde süzülüyor. Uzun püsküllerin ucundan boynuzlar sallanıyor.

Koca mermer memeler zafer taklarının altından geçerek dönmedolaplara biniyor, ve labirentlerde kayboluyor.

Kıtaların şekilleri çiçek biçimlerine dönüşüyor. Avrupa zambak biçimini alıyor.

Kaynak suları ve denizler devasa cam kaselere dolarak aynaların hünerli yüzeylerinden aşağıya kayıyor.

Dağlar yumurtaya dönüşüyor ve parıltılı ve rayihalı derilerle asılıyor.

Fildişi yanaklı lastik piramitler ip atlıyor.

İnsanoğlunun zekâsına ve garezine inat, erkeği kadını hayvanı bitkisi bu şenliğe katılıyor ve yeryüzünde masumiyet ile eğlence hüküm sürüyor.

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Kiesler'in Yumurtası ve Hurafeler Salonu

JEAN ARP

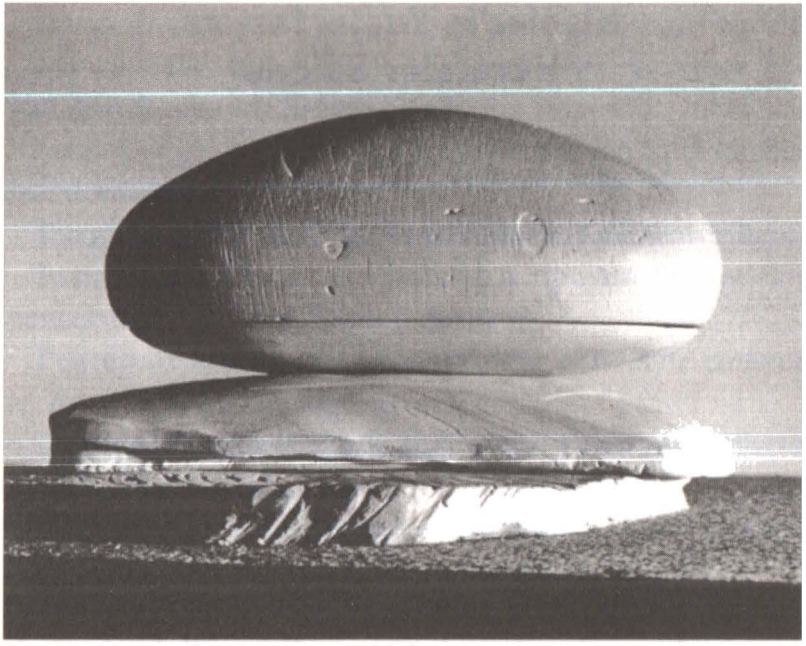
Kiesler, neredeyse bir ömür boyu, New York'ta yapayalnız bir köşede yaşadı ve kuluçkaya yattı. Kristof Kolomb misali, zihnini dolduran yumurtaların üzerinde gece gündüz kuluçkaya yattı. Bu yumurtalardan birine öyle ihtimam gösterdi ki en sonunda yumurtanın içinden yumurtaların en hası çıktı ve mimarimizin en görkemli eserlerini bile geride bıraktı.

İşte bu yumurtanın içinde, steroid yumurta biçimindeki bu yapıların içinde, artık insanlar ikamet edebilir ve adeta anasının koynundaymış gibi yaşayabilir.

Yumurta biçimindeki bu ev pek çok öğeyi mükemmellik derecesinde biraraya getirir. Toprak üzerinde durur, su üstünde yüzer, alev alev yanar, havada süzülür. Bu ev, süreklilikle ve sonsuzlukla ahenk içinde hemhal olmak için yaratılmıştır.

Bu ev, adeta ilkel kabile üyelerinin kemiklerinden yapılmış ilkel yapılardan, gökdelen denen o acınası maddiyatçı küplerden üstündür.

Jean Arp, "L'oeuf de Kiesler et la Salle de Superstition", *Cahiers d'Art*, 22 (1947) s. 281-286. Yayın hakları Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e. V.'den alınmıştır.



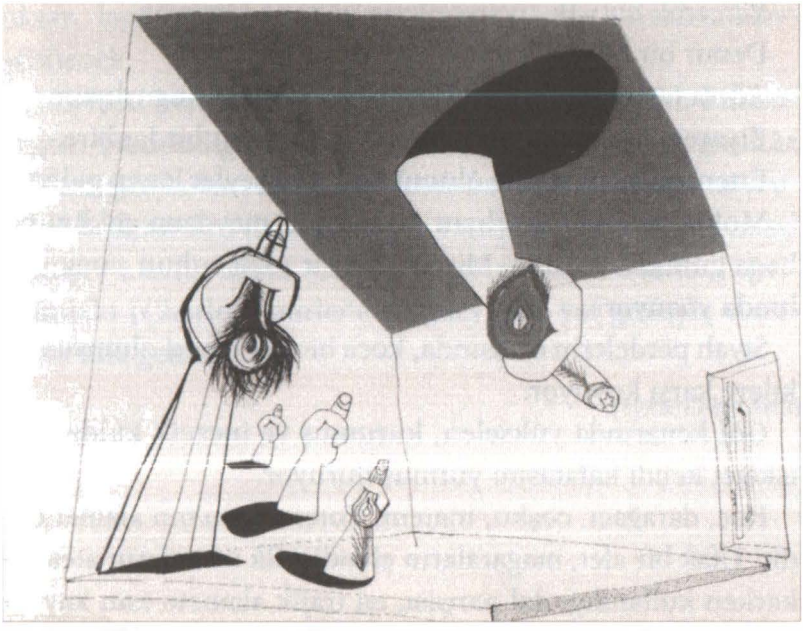
Frederick Kiesler, Sonsuz Ev'in maketi, 1950.

İnsan ile doğanın arası açılmıştır. Artık insan, doğanın karşısında fazlasıyla endişelidir. Korku yüzünden insan deliliğe sığınmıştır. Korku yüzünden şehirler, ülkeler ve buna benzer bir sürü şeytani şeyler yaratmıştır.

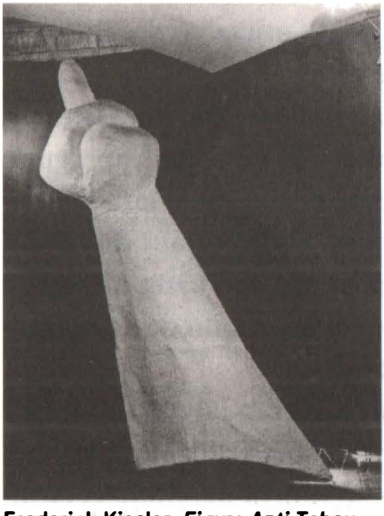
Kiesler insanları endişelerinden, acılarından kurtarmak, özgürleşmiş ve hafiflemiş bir halde yeniden doğaya kavuşturmak istiyor. İnsan ruhunu taşlaşmaktan korumak istiyor.

1947'deki sürrealizm sergisinde yer alan Hurafeler Salonu'nda Kiesler bizlere amansız endişeyi gösteriyor.

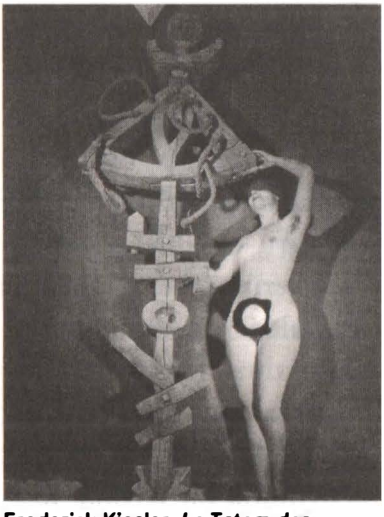
Max Ernst'in şirin, haylaz ve parlak çocuklarının dört bir yanda büyük bir açgözlülükle sivri dişlerini gösterdiği dipsiz göllerden, belli belirsiz karanlık bir yeşilin durmadan üreyip sonsuza kadar çoğalma tehlikesi taşıdığı dipsiz göllerden adeta tebeşir gibi bembeyaz bir karmaşa, delilik ve hurafe durmaksızın fışkırıyor.



Frederick Kiesler, *Figure Anti-Tabou* için eskiz, Hurafeler Salonu, Uluslararası Sürrealizm Sergisi, Galerie Maeght, Paris 1947.



Frederick Kiesler, *Figure Anti-Tabou* [Tabu-Karşıtı Figür], Hurafeler Salonu (fotoğraf: Willy Maywald).



Frederick Kiesler, *Le Totem des religions* [Dinlerin Totemi] ve yanında Marcel Duchamp'ın *Prière de toucher* [Lütfen dokunun] adlı işini taşıyan manken (fotoğraf: Rémy Duval).

Perçemli bir ışık ziyaretçilerin gözüne çarpıyor.

Demir bir öksürük yankılanıyor.

Adeta taşlaşmış günler kemerler üzerinde tıngırdıyor.

Ziyaretçiler kozmik retinalarla kuşatılıyor birdenbire.

Etten yollar üzerinde ölümü besleyen şeyler kayıp gidiyor.

Muhtemelen bir yıldızın ölümünün meydana geldiği bir boğa güreşini anlatan, Miró'ya ait bir yazıt ruhun samanyolunda yüzüyor.

Siyah perdelerin ortasında, koca bir kar tanesi olumsuz etkilere karşı koyuyor.

Göl kenarında yükselen, kurumuş ve incecik külden bir iskelet kendi kafatasını yutmuş duruyor.

Haç, darağacı, coşku, matem, Totem Anıtı'nın alametleridir. Ufak bir alet, mağaraların efendisi ilk insanların ateş yakarken kullandığı dal parçası, en trajik alamete esin kaynağı olmuştur.

Bu buluştan insanlığın amansız kibri doğar. Budala bir halde, ölüm korkusuyla dans ediyordur artık. Peki niçin vuku bulmuştur bu günah, bu düşüş? Soruya verilecek cevap yankısından, tekrarından ibaret kalır.

Kiesler siyah perdelerde yer yer boşluklar bırakmıştır. Bunların birinde, bir tırtılın gözleriyle bir asma yaprağının arasından Max Ernst'in *Öklid*'i bakar bize. Yanakları, kuş bakışı kare kare bir meydana benzer. Öklid somut dünyanın ikamelerini severdi. Nasıl bizler bedenden ibaret olmadığımız halde öyle olduğumuzu sanıyorsak, Öklid de düzlük olmayan düzlükler üzerinde yürürdü.

Sürrealizm sergisi aracılığıyla Kiesler'in büyük bir özenle ördüğü Ariadne'nin ipliği, sonunda bizleri daha rahat, daha aydınlık bir hayata, insanın şu dünya üzerinde geçirdiği kısacık zamanın bilincinde olduğu bir hayata kavuşturacak. İnsan kudurmuş bir köpek gibi davranmayacak artık. Her şeyden önemlisi, insan artık rezillikten, boşboğaz-

lıktan, laga lugadan kurtulup, huzur içinde bulutlara karışabilecek.

1934'ten beri Kiesler yumurtaları için dalga şekli kullanmıştır. Tasarladığı "sonsuz" evler şarkılar söyler ve gündüz sefaları gibi kokar. Kiesler'in "sonsuz" evlerinde insanın ruhuna bedeninden daha fazla yer vardır. Ruhani olan, Kutsal olan şey o evde, adeta André Breton'un *Ode à Charles Fourier*'indeki [Charles Fourier'e Kaside] gibi, var gücüyle vücuda ve dile gelir.

ÇEVİREN **Akın Terzi**

Hurafeler Salonu'nun Sihirli Mimarlığı

FREDERICK KIESLER

19. yüzyıl, mimarlık-resim-heykel ittifakının şafağıydı, 20. yüzyılın ilk çeyreği ise çöküşü oldu. Rönesans bu Birlik içinde serpildi. İnsanın Öte taraftaki mutluluğa dair inancı onu kanatlar üzerinde oraya taşıdı.

•

Biz zamanımızda (1947) toplumsal bilinci yeniden keşfediyoruz. Yeni bir birlik için içgüdüsel gereksinim yeniden doğdu. Bu birliğin umudu artık ötede değil, BURADA VE ŞİMDİ.

•

Plastik Sanatların yeni gerçekliği yalnızca beş duyuya ait algıya değil, psişik gereksinimlere verilen yanıtlara dayalı verilerin korelasyonu olarak kendisini gösteriyor.

Frederick Kiesler, "The Magic Architecture of the Hall of Superstition", çev. Lucy R. Lippard, *Surrealists on Art*, der. Lucy R. Lippard (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1970) s. 151-153. © Avusturya Frederick ve Lillian Kiesler Vakfı

Yazının sonradan kaybolan İngilizce aslı, H. P. Roche'un Fransızcaya çevirisiyle ve "L'Architecture magique de la Salle de Superstition" başlığıyla André Breton ve Marcel Duchamp'ın derlediği *Le Surréalisme en 1947* sergisinin kataloğunda yayınlandı (Paris: Galerie Maeght, 1947) s. 131-134.

•

Mimarlıkta "modern işlevselcilik" öldü. "İşlev" kendi dayanağı olan Bedenin Krallığı'nı bile irdelemekten uzak kalıp her ne kadar dumura uğramış olsa da, asıl Hijyen ve Estetizm'in yarattığı giz (Bauhaus, Corbusier'nin sistemi, vb.) onu akamete uğratır ve tüketir.

•

Hurafeler Salonu, Mimarlık-Resim-Heykel Sürekliliğini günümüz araçları ve ifadeleri ile gerçekleştirmek yönünde öncü bir çabayı sunuyor.

Sorunun iki yönü var: 1) bir birlik yaratmak; 2) bunun içindeki resim-heykel-mimarlık unsurlarının birbirine dönüşümünü sağlamak.

•

Mekânsal düzeni ben kurdum. Ressamlar Duchamp, Max Ernst, Matta, Miró, Tanguy ile heykeltıraşlar Hare ve Maria'yı tasarımı gerçekleştirmek için davet ettim. Heyecanla katıldılar. Her sanatçı için ayrı ayrı bütünün her parçasını, biçimi ve içeriği, ben düşündüm. Yanlış anlamaya yer yoktu. Eğer bütünde bir aksaklık olsa, bu yalnızca benim hatam olurdu çünkü onlar benim tasarladığım karşılıklı ilişkileri harfiyen uyguladılar. Tek bir uğraş alanında çalışan sanatçılar tarafından değil, Mimar-Ressam-Heykeltıraş ittifakına Şair'in (Tema'nın yazarı) eklenmesiyle doğan bu ortak iş, başarılı olmasa bile, plastik sanatlarımız için en ilham verici gelişmeyi temsil ediyor.

"İşlevsel Mimarlığın" hurafesi olan Hijyen'in gizemine karşıyım. Sihirli Mimarlığın gerçeklikleri insan varlığının bütüncüllüğüne dayanır, o yaratığın kutsanmış ya da lanetlenmiş parçalarına değil.

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Mimarlık Üzerine Notlar: Mekân-Evi

FREDERICK KIESLER

Mekân-Evi'min Modernage Şirketi'nde gerçeğe dönüşmüş hali, özgün planın esas olanaklarına işaret eden ölçekli bir modelini oluşturur. Bu da savunduğu ilkeyi ortaya koymaya yeter. Zaten beklenti şimdilik bundan ibaret. İlke: ev vasıtasıyla Zaman-Mekân-Mimarlığı'nın ortaya konması. Bir Tek-Aile-Barınağı.

Mimarlığın hep üç yönü oldu: toplumsal, tektonik, strüktürel. Fakat Corbusier, Mies, Oud ve başkaları Ev kavramı *ile* yola çıktılar; Tek-Aile-Evi'yle. Ya da üç yönlü değil, Müşterek mimarlık ilkesiyle. *Bir Ev Fikri* ile işe başladılar, *birleşik bir mimarlık dogması* ile değil. Bilim olarak Mimarlık değil. Biyoteknik olarak Mimarlık değil (bedenin ruhsal, fiziksel, toplumsal, mekanik çevresi ile karşılıklı ilişkisi). Bu adamların işi Evlerle uğraşmaktır: Eğer izleyicinin yaratıcılığı varsa, estetik ya da teknik-işlevsel, yarın yamalak çözümlerden bir mimarlık ilkesi çıkarması mümkün olabilir...

Frederick J. Kiesler, "Notes on Architecture, the Space-House", *Hound & Horn* (Ocak-Mart 1934) s. 292-297. © Avusturya Frederick ve Lillian Kiesler Vakfı

Ben bu tür "tasarımlara" karşı çıkarak, hep –yeni Evleri, Fabrikaları veya her neyse o yapıları ortaya çıkaracak– yeni bir *birleşik* kuramın önceliği ilkesini savunageldim; tersini değil. Fark o zaman da buydu, hâlâ da bu. Hiçbir zaman inşa etmeye hevesli olmadım; şu an hiçbir bina beni tatmin etmez. İhtimaller henüz olgunlaşmadı. Tabii meslekten olmayanlar ve uzmanlar modern bir evin (mesela Corbusier'nin bir evinin) mimarlığın nihai modern çözümü olduğunu düşünebilirler. Buna yanıt: Günümüzün tesadüfi el ve makine işçiliği ile tesadüfi kamu ve özel mülkiyeti koşullarında, *Binalarda organik sonuç alınması başarılamaz*. Bir yandan da, daha böyle bir girişimde bulunmadan önce, birleşik bir mimarlık ilkesinin *planı* hazır olmalı. Bildiğim kadarıyla, 1924'te *De Stijl*'de yayınlanan manifestomda Zaman-Mekân-Mimarlığı diye tanımladığım ve 1925'te Paris'te düzenlenen Dünya Fuarı'ndaki "Uzaydaki Kent" ile gösterdiğim ilk girişimim dışında böyle bir plan bugün hâlâ yok.

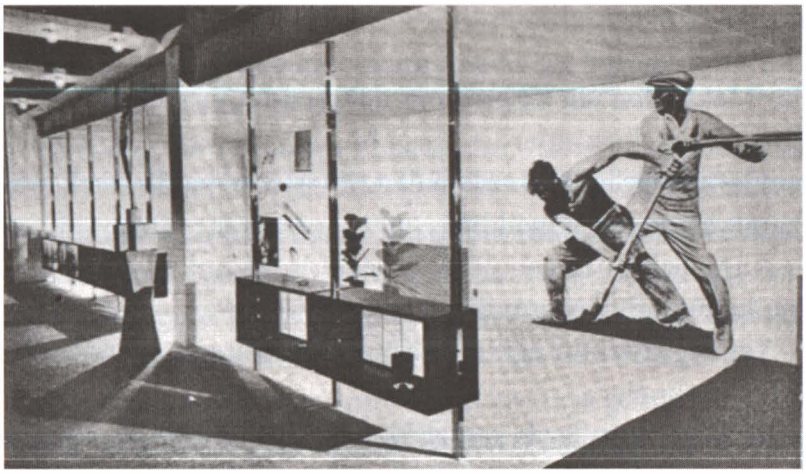
Şimdiye kadar gördüğümüz çağdaş yapılar, çelikten Evler için veya Konut ya da kiliseler için projelerdir...

Bilim olarak Mimarlık henüz yerleşmedi.

Bir mimarlık ürününe değer biçerken, dayandığı İlke ile gerçekleşme düzeyi birbirinden ayırt edilmeli. Çünkü Mimarlık artık tek bir mesleğin ifadesi olmaktan çıktı; her birimi kendine özgü bir çeşitliliğin uyumu. Bunu eleştiriden kaçmak için bir bahane saymayın; aksine, kişisel olmayan, nesnel bir yargıya varmanın yegâne kıstası. Bir proje ancak

yasa izin verirse,
malik onaylarsa,
yatırılan para kâr getirirse

gerçekleşebilir. Baştan bu durumun farkında olmak, tartının o yönde ağır basmasını sağlar. Planlamacı tarafından her ikisi de baştan kesin olarak bilindiği sürece, Dogma ve Kısıtlamadan düzgün bir iş çıkar. Tabii ki ideal olan değil.



Modern Age Mobilya Sergisi, 1933.

Fakat kısıtlamalar hep ilerici fikirlerle ilintilenmezler. Kimi zaman ilkelerle onları gerçekleştirecek araçların uyuştuğu da olur. Bizimkisi gibi, toplumsal formların belirgin olarak dönüştüğü zamanlar, organik sonuçların alınmasına elverişli değildir. Fakat yeni toplumsal değerler yerleşir yerleşmez, zaman-mekân da özünde var olanları ortaya koymaya hazır olur.

Bir geleneğin sınırları içinde tatminkâr olan herhangi bir iş, değerlendirmeden muaftır. O, zaten doymuş olana sunulan et yemeğidir.

Modernage'daki Mekân-Evi, bir Tek-Aile-Barınağı çözümü olmanın yanı sıra, iki modern mimarlık ilkesini de temsil eder: (a) mimarlığın Zaman-Mekân-Kavramı; (b) sürekli gerilmeye çalışan Kabuk-Strüktür.

Apartmanlara ve işçi konutlarındaki toplu yaşam alanlarına karşın, bağımsız tek-aile evi hâlâ bir gereksinim.

Mekân-Evi'ne özgü sorunları üçe ayırabiliriz:

1) Toplumsal
2) Tektonik
3) Strüktürel

Toplumsal

Bir Mekân-Evi'nin tektonik yanı ikincildir, birincil olan toplumsal gereksinimlerdir. Esas husus: aile yaşamının geleneklerin belirlediği sınırlamaları. Ev işlerini hafifletecek mekanik hizmetler ikincildir.

Anne-babaların çocuklar, erkeklerin kadınlar, yetişkinlerin küçüklerle düzgün ilişkileri.

Yer değiştirebilir eğitim. Kesinlikle sağlanması gereken fiziksel bölmeler.

Şimdiki koşullarda temel bir gereksinim olarak, ailenin her bireyi için, çekilebileceği özel bir yer.

Evin içinde yaşayan gruplar için yarı-mahrem yerler.

Ailenin tümü için dış dünyaya karşı mahremiyet.

Bireyler ve gruplar için içeride ve dışarıda yaşama alanları.

Tektonik

İster banliyöde, ister kırsalda olsun, bir ev için ayrılan alan mümkün olduğu kadar küçük olmalı ve fakat azami yaşama mekânı sunmalı. Mülkiyet, kira, vergiler kararı belirler. Asgari alanda azami mekân elde etmek esastır. Mekân-Evi-Kavramı bu açıdan bir çözümdür. Aynı alanda, herhangi başka bir konuttan daha fazla yaşanabilir mekân sağlar. Bir, iki ya da üç katlı bir tek-aile-evini TEK MEKÂN BİRİMİ addeder. İç bölmeler, tıpkı dış kabuk gibi, hafif malzemeden yapılır; kolaylıkla monte edilebilen, kullanılabilen ve sökülebilen bir ev. Başka bir deyişle, böyle bir yapının hareket kabiliyeti öncekilerden çok fazladır. Dolayısıyla, arsayı terk etmek gerekirse, bir arsayı başka bir arsayla takas etmek de kolaylaşır.

Ev, bireye enerji vermeli, onu beslemeli. O da evden aldığı enerjiyi dış dünyaya akıtabilmeli. Dış dünya: ailesi ya da

dışarıda herhangi bir grup. Ev şu iki yönlü ilkeye göre inşa edilir: işgal ettiği alanın tamamı içinde her bölümün hacmini genişletip daraltabilen bir esneklik.

Herhangi bir bölümün kullanımını, işlevinin gerektirdiği süreyle sınırlamayı göze aldığımızda, zaman unsuru mekâna dönüşmüş olur. Tüm ev küresinin mutfak, garaj ve depo dışında kalan parçaları evin içindeki yaşam hangi işlevleri gerektiriyorsa o kadar farklı işleve dönüştürülebilir. Mesela: eğlenme, çalışma, uyuma, vb.

Aile bireylerinin veya konukların biraraya gelme ya da ayrılma taleplerine göre tüm ev küresi daha küçük parçalara bölünebilir ya da daha büyük parçalar oluşturacak biçimde açılabilir. Odalar değil parçalar; çünkü parça deyince bütüne aidiyeti anlaşılır oysa "oda" kendi içinde biten bir birimdir. Bu genişleyip daralabilme imkânı evi yapan temel kavramdır. Bu imkân şöyle sağlanır:

1) Mekânı yatayda bölen birkaç kademede döşemeler (Statik Nitelikte Ayırma). Bu farklı döşeme seviyeleri tüm mekân içinde farklı mekân yükseklikleri meydana getirir. Statik nitelikte bir ayırma. Aynı zamanda yapı ekonomisinde önemli bir unsur. Böyle bir "statik esneklik", korunma ve sığınma duygusu yaratmak için önemlidir.

2) Yarı-statik düşey ayırıcılar (çoğu kez duvar ya da bölme diye adlandırılırlar) öyle konumlanırlar ki, mekânın kolaylıkla genişleyip daralabilmesine imkân verirler. Basit hareket mekanizmalarına ve ses yalıtımı ile ışık ve hava koşullarını denetlemeye yeterli nitelikte farklı malzemelere sahiptirler.

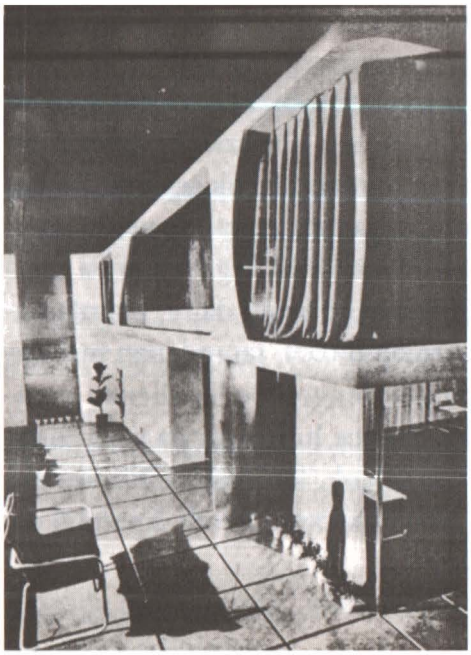
Strüktürel

1) *Çatı.* Barınağın karşılaması beklenen asıl strüktürel gereksinim, koruma: hava koşullarına dayanıklı bir örtü. İkincisi: mekânın etrafının çevrilmesi. Üçüncüsü: zemin. Ça-

tı konstrüksiyonu yapı inşasının en vazgeçilmez işi. Çağlar boyunca inşa tekniklerinin gelişimi en iyi çatı konstrüksiyonundaki değişimlerle izlenebilir. Öncelikle, yağmura, rüzgâra ve yangına direnciyle. İkinci olarak, geçtiği açıklıkla. Basınca ve gerilmeye dayanan öğelerle çatı konstrüksiyonları bugüne kadar gelir dayanır. Çelik çatı konstrüksiyonu, ahşap çatı konstrüksiyonunun çelik malzemeyle taklidinden ibarettir. Çelik profil, sadece ahşap kirişin daha dayanıklısıdır. Yatay ve düşey taşıyıcıların bağlantısı ahşapta nasılsa çelikte de tam öyledir. Beton ve çelik çatı çözümü farklı malzemelerden oluşur; birbiriyle ilgisi olmayan malzeme katmanları (zift, keçe, metal, kâğıt, seramik, çelik, beton vb.) tek kütle haline gelemeden zorla biraraya getirilir (perçinlenerek, lehimlenerek, yapıştırılarak, vidalanarak, vb.).

Dolayısıyla, bu tür yapıların hava koşullarına direnci sınırlıdır. Ve mantıken, güvenliklerini sağlamak üzere bakım masrafları da artacaktır. Mühendislik bilir ki, çelik, cam, beton ya da başka bir malzeme, farklı genleşme katsayılarına sahiptir ve ilintilenmeleri ancak zorla gerçekleştirilebilecek bir külfettir. Böyle bir zorlama ne kadar güçlü olursa olsun, birliği uzun süre korumaya yetmez. Çok katmanlı birimleri oluşturmaya zorlanan farklı malzemeler sürekli kendilerine gelmeye çabalarlar. Mekân-Evi çok malzemeyle değil, tek malzemeyle inşa etmeye çalışır. Biraradalığın yerine aynılığı getirmeyi çabalar. Tek malzemeden imal edilmiş çatı nihai amaçtır.

Doğal yapı malzemelerinden tümüyle vazgeçilmez. Doğal ürünler (tuğla, taş, vb.) ile makine-üretimi malzemelerin yan yana kullanılması yetmezmiş gibi, bir de doğal malzemelerin makine-yapımı taklitlerinin ortalığı kaplamasıyla, yapı inşaatında mantığa aykırı bir hal zirveye ulaştı. Kütükten yapılmış bir kulübenin inşa mantığı, modern gökdeleninkine göre çok daha tutarlıdır.



Mekân-Evi, 1933.

2) *Sürekli Gerilme.* Bir kirişin uzunluğunu belirleyen yontulduğu ağacın doğal boyundan daha büyük bir açıklığı geçebilmek için ahşap kafes kiriş icat oldu. Şimdilik çelik kafes kiriş onu taklit etmekle yetiniyor: birbirine perçinlenmiş basınca ve gerilmeye çalışan birçok çelik yapı elemanı. Kuşku yok ki yeni bir inşa yöntemi henüz bulunmadı. Farklı malzemelerin birarada kullanıldığı karmaşık çözümlerden sadeleştirmeye doğru geçiş halindeyiz. Bir sonraki sadeleştirilmiş inşa yöntemi: pres döküm birim – çatı, döşeme, duvar ya da kolonun pres döküm parçaları değil; dört ayrı yapı elemanı olan çatının, döşemenin, duvarın, kolonun yerine tek ve sürekli bir yapı birimi. Böyle bir yapıya tek-parça-kabuk ismini veriyorum. Kolay kurulur. Ağırlığı en aza indirir. Yeri değiştirilebilir. Çatı, döşeme, duvar, kolon ayrımını sona erdirir. Döşeme duvara, duvar çatıya, çatı duvara, duvar dö-

şemeye devam eder. Şöyle de denebilir: basınç sürekli gerilmeye dönüştürülür.

Yumurta-kabuğu konstrüksiyonu bizi en az güçle iç ve dış kuvvetlere karşı en fazla dirence ulaştıran bildiğimiz en mükemmel yol. Basitliğinden öğrenecek çok şey var. Bu demek değildir ki ev illa yumurtaya benzemeli. İç ve dış kuvvetlere en dirençli, ideal ev biçimi oval değil küremsi matristir: basık bir küredir. Enlemesine kesiti daire, uzunlamasına kesiti elips. Burada kurulan düzen, tanımlanan mekânda beden-hareketinin dinamik dengesiyle ilişkilenen organik bir kuvvet haline gelir. Sadece hidro- ya da aero-dinamiğin bir uyarlaması olmaktan çok, karmaşık bütünün ayrılmaz bir unsurudur. Bu işlevi mekânın kendi dinamiği diye adlandırıyorum.

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

"Sonsuz Ev": İnsan Yapımı bir Kozmos

FREDERICK KIESLER

"Sonsuz Ev" "Sonsuz" adını taşıyor çünkü tüm sonlar buluşur; sürekli buluşur.

O, tıpkı insan bedeni gibi sonsuz – başı sonu yok. "Sonsuz" epeyce duyusal; keskin açılı eril mimarlıktan çok, dişi bedeni andırıyor.

Tüm sonlar "Sonsuz"da buluşur, tıpkı hayatta buluştukları gibi. Hayatın ritmi döngüseldir. Yaşamaya dair tüm sonlar yirmi dört saat boyunca, bir hafta boyunca, yaşam boyunca buluşurlar. Birbirlerine Zamanın öpücüğünü kondururlar. El sıkışır, kalır, vedalaşır, aynı kapıdan ya da başka kapılardan geri dönerler, gizli ya da açık türlü türlü bağlantılarla ya da hafızanın esintisiyle gelir giderler.

Hayatın içindeki olaylar evinizin misafirleridir. Olabilecek en iyi ev sahibi rolünü oynamalısınız; yoksa olayları konuk edenler hayalete dönüşürler. Dönüşürler. Evet, dönüşebilir-

---

Frederick Kiesler, "'The Endless House': A Man-Built Cosmos", *Inside the Endless House, Art, People and Architecture: A Journal* (New York: Simon and Schuster, 1966) s. 566-569. © Avusturya Frederick ve Lillian Kiesler Vakfı.

ler ama "Sonsuz Ev"de değil. Orada olaylar gerçektir çünkü kollarınızı açarak onları karşılarsınız ve onlar siz olur. Onlarla kaynaşarak birleşirken kendinize güveniniz pekişir. Gerçekten de zengin birisinizdir, serveti sonu olmayan vakalar olan bir zengin.

Makine-çağı evleri parçalanmış bölmelerdir,
bir kutu yanında bir başka kutu,
bir kutu altında bir başka kutu,
gökdelen olana dek ur gibi büyürler.

"Sonsuz Ev"de mekân süreklidir. Tüm yaşam alanları birleştirilerek tek bir bütün oluşturulabilir.

Fakat "Sonsuz"da mahremiyet bulunmaz diye de korkmayın.

Her bir mekân-çekirdeği konutun bütününden ayırılabilir, kopartılabilir. Ama eğer isterseniz onları yeniden birleştirebilirsiniz, mesela aileyle dış dünyadan konukları, komşuları, arkadaşları biraraya getirmek gibi türlü türlü gereksinimi karşılamak istediğinizde. Ya da yine mutlu bir yalnızlığa gömülebilirsiniz. "Sonsuz" yalnızca aile yuvası olamaz, mutlaka kendi iç dünyanızdan gelen "konuklar" için de yer açmalı, onları rahat ettirmelidir. Kendinle baş başa kalmak. Meditasyon ritüeline ilham vermek. Doğrusu sizin iç mekânınızda ikamet edenler, çıplak gözle görünmeseler de ruhun derinden hissettiği sağlam dostlardır. O görünmez misafirler sizin varlığınızın gizli haber alma teşkilatı ve şeref kıtasıdır. Onlara hırsız gibi davranamayız. Onları rahat ettirmeliyiz. Geçmiş hayatın yansımalarını ve vaat edilen ya da umulan geleceğin izdüşümlerini özenle ve sebatla onlar temsil ederler.

Şurası belli ki, bir sonsuz evde gerçek ve hayalî insan toplulukları barış içinde birarada yaşayacaklar. Ne biri ne de

öteki herhangi bir önyargıya maruz bırakılarak kısıtlanmamalı. Buyurun gezginler. Ortak huzur.

"Sonsuz Ev" amorf değildir, rastgele bir biçim de değildir. Aksine, konstrüksiyonunun sizin yaşamınızın ölçeğine uygun kesin sınırları vardır. Biçimini, yapı yönetmelikleri ya da geçici dekorasyon modaları değil, kendisine içkin yaşam süreçleri belirler.

Doğa bedenleri yaratır, sanat ise hayatı. Dolayısıyla, "Sonsuz Ev"de yaşamak, coşkulu bir hayatı yaşamak demektir; sadece hazmeden bedenin, rutin toplumsal görevlerin ya da dört mevsimin işlevlerinin, gece ile gündüzün, öğle vakti ile dolunayın otomatizminin hayatını değil. "Sonsuz Ev" tümünden çok fazlası. Aynı zamanda, ortalama zenginin evi ile sonradan görmenin evinin çok daha azı. Daha azı çünkü insanla, sanayiyle, doğayla ilişki içindeki insanoğlunun temel gereksinimlerine geri döner (yani, yemek yemek, uyumak, sevişmek). "Sonsuz Ev", ne hayat etkinliklerinin mekaniğine, ne de imalatın tekniğine tabidir; işine geldiğinde onlardan yararlanır lakin endüstrinin diktatörlüğüne boyun eğmez.

"Sonsuz Ev"de hiçbir şey kanıksanmaz: ne evin kendisi, döşemeleri, duvarları, tavanı, insanların gelip gitmesi, ne de ışık, sıcak ya da serin hava. Her bir mekanik cihaz bir olay olarak kalmalı ve belirli bir ritüele ilham vermeli. Bardağınıza, çaydanlığa suyu akıtan ya da duşu açan, küvetinizi dolduran musluk –elin bir hareketiyle, sanki Musa'nın çölde kayaya dokunduğunda olduğu gibi, suyun akması– insan aklının büyülü icadıyla oluşan o ışıltılı olay hep ilk kez gerçekleşen bir sürpriz olarak; gurur verici ve rahatlık sağlayan bir olay olarak kalmalı. Sanayi bahçesinde sevinç uyandıran vakaların cazibesine sahip nice çiçek bulunur ama hepsinin esinlendirici bir rengi ya da kokusu yoktur. Onlar ayıklanmalı; hayat suyunu emerek büyümeleri engellenmeli. Elemek, ayırmak, seçmek, pekiştirmek bizim kararımız.

Boyutları ne olursa olsun, malzemeleri ister ahşap, ister kâğıt, çelik ya da cam olsun, hayat faaliyetlerinin akışının bir dizi oda-kutuya sıkıştırılamayacağı aşikâr. Ev –yani duvarları, döşemeleri, tavanları– keskin açılarla ve yapay olarak biraraya getirilmemeli; kolonlar ve kirişlerle kesintiye uğratılmadan birbirlerine akmaları sağlanmalı. "Sonsuz Ev" konstrüksiyon sorununu hafif ya da ağır kabukların sürekliliğiyle çözer. Kolon öldü. Betonarmenin geliştirilmiş olması artık sonu olmayan, enine boyuna, istediğimiz her yöne uzanan mekân oluşumları yaratmayı mümkün kılıyor. Fakat şekil verilebilen bir sürekliliği mekânda sağlamanın yegâne yolu betonarme kullanmak değil. Biraz hayal gücü ve zanaat bilgisiyle size özgürlük duygusu verecek mekânsal düzenleme, ahşaptan branda bezine, taştan kâğıda, hemen hemen her malzemeyle ifade edilebilir. Aslolan icra etmek değil tasavvur etmektir. Motorlu aletler tabii ki işe yarar ancak bir zanaatkâr olarak mimar herhangi bir malzemeyle bir evi inşa edebilir, onun içindeki hayat ritüelini ifade edebilir; tıpkı Kızılderililerin kerpiç evlerinde olduğu gibi, sertleştirilmiş toprak türünden ilkel malzemelerle bile. Mimar-teknisyen malzeme odaklı düşünmez. Herhangi bir malzemeden istediği dayanıklılığı, sıkışıklığı, derinliği, türlü doku zenginliğini elde edebilir.

İnşa edilme sürecinde "Sonsuz Ev" kendi renklerini bulacak – belki göz alabildiğine büyük yüzeyler boyunca ya da birtakım kompozisyonlarda yoğunlaşarak (mesela freskolarda ve resimlerde), derin ya da alçak kabartmalarda veya heykelin plastik anlatımında. Aynı bitki örtüsü gibi, "Sonsuz Ev"in biçimi ve rengi eş zamanlı olarak gelişir. Dolayısıyla, bir müze tabiri olan "sanat" sözcüğünü mimarlığa ilişkin olarak kullanmaktan kaçınalım. Çünkü, bugünkü anlayışımızda mimarlık eski moda ya da modern üslupta makyaja ya da dekora indirgendi. Ritüel olarak sanat sonradan akla

gelen bir düşünce olamaz. Alışılageldiği gibi, bilinen ile bilinemeyen arasında bağ kurmalı yeniden.

Eğer kullanışlılığı geniş anlamda tanımlarsak ve hayatın şiirselliğini gündelik olayların ayrılmaz bir parçası olarak kabul edersek, "Sonsuz Ev" kuşkusuz çok kullanışlı bir ev.

Dünyanın sonu gelirken "Sonsuz Ev"in gelmesi kaçınılmaz. O, insanın insan olarak sığınacağı son yer.

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Modern Mimarlıkta Sözde-İşlevselcilik

FREDERICK KIESLER

Kat Planı

Kat planı, bir evin ayak izinden fazlası değildir. Böyle yamyassı bir ize dayanarak binanın asıl biçim ve içeriğini anlamak zordur. Tanrı, insanoğlunu yaratmaya ayak izinden yola çıkarak başlamış olsaydı eğer, ortaya insan yerine, herhalde devasa bir topuk ve kocaman ayak parmaklarından oluşan bir hilkat garibesi çıkardı. (İç dünyasını bir yana bırakın, muhtemelen kafası ve kolları dahi olmazdı.) Neyse ki yaradılış başka türlü gerçekleşti; her şey bir çekirdekten türedi. İçinde "bütün"ü barındıran tek bir tohum hücrenin ağır ağır gelişerek insan binasının farklı katlarına ve odalarına dönüşmesiyle... İnsan denen yapının çekirdeğini oluşturan bu hücre, varlığını herhangi bir zihinsel komuta değil, tamamen erotik ve yaratıcı birtakım içgüdülere borçludur. Tuhaf bir bileşimdir; henüz jelatinimsi bir maddeyken bile, gelecekte dönüşeceği kişiyi, onun aklını, içgüdülerini, teri-

---

Frederick Kiesler, "Pseudo-Functionalism in Architecture", *Partisan Review* (Temmuz 1949) s. 733-741. © Avusturya Frederick ve Lillian Kiesler Vakfı.

ni ve hayallerini içinde barındırır. Sanki doğa, hayatın sahasına ilk topu atmış, sonra da kollarını kavuşturup koşulların onu sokacağı şekilleri seyre dalmıştır. Sonuçta ortaya çıkacak varlık ne türde olursa olsun, yassı değil, top gibi mutlaka üç boyutludur; *koordinasyon* arar. Tüm duyularıyla, *temas* teneffüs eder. Sonsuz sayıda bağ, ilişki, ışın, dalga ve moleküler köprü aracılığıyla, görünür olanla; dokunulabilir ve koklanabilir olanla etkileşim halindedir. Ama aynı zamanda hemen kokusu alınamayanla, ânında dokunulabilir olmayanla, görünmez olanla da. Hayatla olabildiğince iç içe geçip ona bağlanmak için etrafına sayısız iplik salar. Başkaları olmadan hayatta kalması mümkün değildir. Hayatı topluluk içinde yaşar. Gerçekliği ortak-gerçekliktir [*co-reality*]. Gerçekleştirme gerçekliği, korealizmdir [*correalism*].* Gerçekliği, birbirini koşullayan, sınırlayan, iten, çeken ve destekleyen eşgüdümlü kuvvetlerin gerçekçiliğidir. Bu kuvvetler, kâh birleşip kâh birbirlerinden uzaklaşarak, dengelerini hiç yitirmeden hep birlikte bir şekilden yeni bir şekle giren sirk cambazlarını andırır. Hayatta bu denge yalnızca bir kez yitirilebilir. Çünkü orada, sirktekinin aksine, düşeni yakalayacak ağlar yoktur. Sadece ölüm vardır: Korealizm söner, biter.

Eğer özgürce çalışabilme, yani gündelik gerçekliklerden bağımsız, somut şeyler yaratabilme noktasına ulaşmış olsaydık, biz mimarlar elbette "kat planları çizerek" bina tasarlamazdık. İşe, her şeyden önce "mesken evreninin" çekirdeğini oluşturmakla; yani *evin sinir sistemini* kâğıda çizmekle başlardık (ki ben yıllardır bunu yapmaya çalışıyorum).[1] Bu aşamada evin gövdesine ait kulaklar, eller ve başka işlevsel organlar kafamızı fazla meşgul etmemeli. Çünkü bunlar, ilk taslak plandaki tohum hücrenin içinde zaten mevcutturlar.

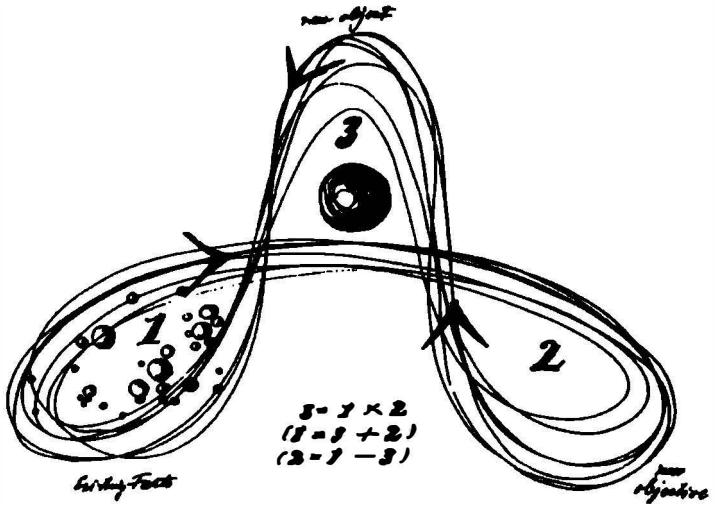
---

* Kiesler'e göre *Correalism* terimi "insanla kendisini çevreleyen doğal ve teknolojik çevrelerin arasındaki sürekli etkileşim" anlamına gelir – ç.n.

Evlerimizin ayakları ya da merdivenleri, burunları ya da havalandırma cihazları –ki tüm bu yapısal unsurlar, (eski Mısır'da ya da Rönesans İtalya'sında olduğu gibi) günümüzde bir kez daha teknik olarak çözümlenmiştir– kolayca bulunabilir ve para karşılığında temin edilebilir. Oysa şahsiyet satın alınamaz; icat edilmelidir. Ve bu ancak, kendine mimar olmayı vazife edinmiş bir kişinin tüm yaratıcı içgüdüsünü kullanmasıyla gerçekleştirilebilir. Geleneğin "modernize edilmesi" yeterli değildir. Mimar nasıl kendisi sadece kas, kemik ve vücut sıvılarından meydana gelen bir varlık değilse; yaratacağı evi de, yalnızca duvarlardan, çatıdan, ısıtma ve soğutma sistemlerinden ibaret bir yapı olarak değil, kanlı canlı bir varlığın tepki verme güdülerine sahip, yaşayan bir organizma olarak tasavvur etmelidir. Ev, bir sindirim düzeneği değildir. İnsan, doğal güçlerin çekirdeğidir; fiziksel varlığı sayesinde ve fakat duygularda ve düşlerde yaşar. Fiziksel çevresinin her milimetresi esin kaynağıdır, yalnızca mekanik temas değil. Ancak evini "yaşanabilir" kılma amacı güden resimler, halılar ve şamdanlar, insanın estetik gereksinimlerini kalıcı olarak sağlamaya yetmez.

Öte yandan –evi rahat yaşanabilir bir yer yapma umuduyla– "salt" estetik öğelerden başlayıp pratik ve işlevsel yönleri sonraya bırakarak, yaratım sürecini tersine çevirmemeliyiz. Çıkış noktamız, *evde ikamet edecek kişinin ruhunu tatmin etmek* olmalı. Kaldı ki, ruhun gereksinimleri baskılanmamalı ve onları karşılamak için yüzeylerin dekorasyonuyla yetinilmemelidir. Böyle bir estetizm, eninde sonunda çıkarılıp atılacak ikiyüzlü bir maskeden başka bir şey değildir. İster beton olsun, ister cam ya da plastik; ister kişiye özel üretilmiş olsun ister prefabrik; maske yine maskedir ve yaratıcı insanın iç dünyasıyla ilintili değildir.

İnsanların yaşamsal gereksinimleri basittir. Bu gereksinimler, sadece –mimarideki ya da başka alanlardaki– yapay



uyarıcılarla karmaşık ve ikiyüzlü bir hal alırlar. Ahşap, çamur ve taşla dürüst binalar yapılabilir, tıpkı alfa cam ve beta alüminyumla dürüst olmayan binalar yapılabileceği gibi.

Gerek tek başına yaşayan kişiler, gerekse çiftler ya da kalabalık bir ailenin fertleri, *doğal iradelerini* ve içgüdülerini kullanarak, olumsuz *fiziksel koşullarda* yaşamaya kendilerini alıştırabilirler (katedraller yoksul semtlerde yaşayanlar tarafından inşa edilmişti), ancak olumsuz *ruhsal koşullar* altında yaşamaya kimse uzun süre dayanamaz. Bazı koşullar insanları sonunda (hava geçirmeyen) en âlâ pencere çerçevelerini ve (gıcır gıcır cilalanmış) kaliteli döşeme kaplamalarını arkasında bırakarak, mutlu ve özgür olmak için gidip bir mağaraya sığınmaya sevk eder. "Teknik kusursuzluk", aynı zamanda hem bir rüya hem de bir kâbustur; ona asla ulaşılamaz. Sadece özgür bir sanatçı, yaptığı resim ya da heykelle "kusursuz" olabilir ve bitmiş bir şey üretebilir. Teknisyen ise "gelişme"nin kölesidir; dolayısıyla onun kusursuzluğu ancak göstermeliktir ve büyük ölçüde koşullara bağımlıdır. Böyle bir kusursuzluk koşulludur. Yalnızca sanat eserle-

ri koşullu değillerdir. Teknoloji (ve özellikle makine teknolojisi) tamamen görelidir [*relative*], daha doğrusu ortak gerçeklere bağlıdır [*correlative*].

Yaratıcı Dönüşüm Yasası

İşlevselcilik determinizmdir, dolayısıyla ölü doğmaya mahkûmdur. İşlevselcilik, rutin faaliyetlerin standartlaştırılmasıdır. Yürüyebilen (ancak dans edemeyen) bir ayak; görebilen (ancak vizyonu olmayan) bir göz; tutabilen (ancak yaratamayan) bir el gibi.

Mimar, işlevselcilik sayesinde kendi fikrinin sorumluluğunu taşımaktan kurtulur. Başkalarından devraldığı, o an için geçerli kullanışlılık anlayışına kendisi fazla bir şey eklemeden mekanikleşirken, yaptığı sadece geleneksel olanı basitleştirip yalınlaştırmaktan ibarettir. Ama bunu yaparken aslında yaşayan insanın en basit işlevlerinde var olması gereken özgürlüğü ve iradeyi ihlal etmiş olur. Türünü ayırt eden, uzuvlarının işlevleri arasındaki tam koordinasyondur; yemek borusu değil.

Mimaride modern işlevselciliğin kökleri, "yaşamın işlevselleşmesinden" ziyade, çağdaş soyut resme dayanır.[2] Günümüz mobilya ve binalarında ortaya çıkan kavisli biçimler, "psikolojik" işlevselcilikten değil, sürrealizmin biçimsel dilinden doğarlar. Bazı mimarlar, geometrik şekillerle soyutlamayı birbirine karıştırmış, işlevselcilikle kastedileni sadelik (ya da planimetri) olarak anlamış, ve bunun adını da "organik mimarlık" koymuşlardır. "Soyut" sadeliğin, dönemin endüstri ve işgücünün örgütlediği hijyen ilkesine uygunluğu şans eseridir.

Aslında gerçek bir işlevselci, hiçbir standardı nihai olarak kabul etmez. O, var olan standartları deneyimler ve bu deneyimi sayesinde hâlihazırdaki standartlardan bağımsızlaşır.

Sonra, bu sürekli materyalizminin (1) ve artık özgür olan hayal gücünün etkisiyle, yeni amaç (2) ve yeni nesne (3) kafasında netlik kazanır. Böylelikle, yalnızca yeni nesnesinin içine doğması gereken koşullara zamanla hâkim olmakla kalmayacak, yeni, gerçek nesneleri aracılığıyla, koşulların kendilerini de değiştirecektir (Bkz. Metabolism Chart Home Kütüphanesi[3]). Yeni fikir, artık cisimleşmiştir (1) ve yaratıcı döngü yeniden başlar.

Yaşamın baskın güçlerinin yön değiştirmesini izleyerek, ilgi odağı ve çekim merkezi, maddi olgudan (1) fikre (2), fikirden nesneye (3) doğru kayabilir; ve bu sürekli akış içinde, başka kaymalar da aynı derecede mümkündür.

Böylece, bütüncül yapının içinde üç bileşenden ikisi, her zaman için ikincil konumda olur. Bu ikisinin arasındaki olası ilişki bile, içinde bulundukları ortak-gerçeklik durumuna bağlı olarak değişkenlik gösterecektir. Her şekilde, bu üç bileşenin kuvvetleri hiçbir zaman birbirine eşit olamaz. Çünkü eşit olmaları halinde süreklilik sabit bir dengeye ulaşarak sona erer. Yeniden doğma süreci imkânsızlaşır. Nasıl doğada kusursuz bir denge var olamıyor ve eninde sonunda bir kuvvetin mutlaka diğerlerinden baskın çıkması gerekiyorsa; "işlev" de, sonlu bir olgu ya da standart gibi değil de, ancak daimi bir dönüşüm süreci olarak görünür.

Biçim işlevi izlemez.
İşlev görmeyi izler.
Görme gerçekliği izler.

"Soyut işlevselci" kendi kendini kandırmakta ustadır. Çoktan "onaylanmış" olan işlev standardını, birtakım soyut ya da fantastik çizgilerle "iyileştirdiğini" zanneden, ve bu arada teknik ve dekoratif gelişmeler dışında söz konusu işleve hiçbir şey katmadığını fark edemeyen "soyut işlevselci",

hem kendini hem de başkalarını (müşterilerini), bir fanatiğin dürüstlüğüyle kandırır. Modern abajurlar, gaz lambasının "işlevini" "iyileştirerek", gazyağını elektriğe, gaz lambasının fitilini ampulün filamanına hiçbir zaman dönüştüremezler. Miadını doldurmuş bir biçim ya da işlevi iyileştirmeye yönelik her çaba, bir çıkmaz sokakta son bulur; yeni, eskimiş olana aşılanamaz çünkü başka işlevsel kökleri vardır. Yaratıcı dönüşüm yasası, doğal hakkını talep eder: miadını doldurma ve yeniden doğma.

Herkes işlevselcilikten bahsediyor, fakat örtük işlevlerin dünyasını tanımlamayı es geçiyorlar. Bunun için hâlihazırda var olan işlevlerin geçerliliğinin sorgulanması, yeni işlevlerin belirlenmesi ve geçerliliğini yitirmiş olanların tasfiye edilmesi gerekiyor. Bu iş, daha çok cam kullanıp daha çok ışık elde etmekle, çiçekleri pencere pervazlarına yerleştirmek yerine yerlere koymakla, oturma ve yemek odalarını birleştirmekle olmaz. Sözde-işlevler yoluyla yeni bir mimarlık anlayışı oturtmaya heves ediyorlar. Fakat aslında tek yaptıkları, banka hesaplarını şişirmek, mesleki itibarlarını yükseltmek.

Yine de bu işin bütün faturasını mimara kesmemeliyiz. Çünkü mimarlık okullarının normal ders programları, insanın biyolojik, psikolojik, sosyo-politik yapısını kavramasını sağlayacak bilgilerle mimarı donatmıyor. Günümüz mimarları halen yalıtılmış bir uzmanlık eğitiminden geçiyor.

Mimarı "başkaları için çalışan kişi" olarak konumlandırmak, kendisine yapısal ilkeler açısından yakın duran sosyal planlayıcıyı öyle düşünmekten bile daha zordur. Çünkü mimar, "teknik ortam" morfolojisinde, toplumsal kurallarla fiziksel düzenin gereksinimlerini birleştirirken, aynı zamanda bireyleri ruhsal yönden etkileyecek unsurları da göz önünde bulundurmalıdır. Üstelik planlarını gerçekleştirebilmek için mühendisler, heykeltıraşlar, ressamlar ve inşaat sektö-

rünün çeşitli alanlarında çalışan zanaatkârlar gibi diğer uzmanların ustalığına güvenmek zorundadır. İş yükünü birçok kişiyle paylaşıyor olsa da, sorumluluğun en büyük kısmı "mimar"ındır. Çünkü ne kendisi, ne de beraberinde çalışan teknisyenler inşa ettikleri yapının içinde yaşayacak olmalarına rağmen; kimliği belirsiz bir kişi, başkalarının elinden çıkan bu evin huzurla yaşayabileceği bir yuva olması hususunda yalnızca mimara güvenecektir.

Biz mimarlar arasından hangimiz bir binanın estetik değil de ahlaki sorumluluğunun tamamını üzerimize almaya cüret edebiliriz? Binalar insanlar için inşa ediliyor; ancak hangi mimarın insan morfolojisini anlamasını sağlayacak eğitimi alma ayrıcalığı olmuştur? Günümüzde mimarlık, ne bilim ne zanaat ne de sanattır. Sosyal bilimler ve teknik buluşlardaki gelişmelere bağımlı olan biz teknik ressamlar, hâlâ birer 'mimarozor'uz.*

Doğrudan ve Dolaylı Bina

İşlevsel mimarlık hayvansal-mimarlıktır; yani fiziksel barınma sağlayan strüktürler inşa eder. Ancak hayvanlar inşa ederken daha ekonomik davranırlar. Ne de olsa tek yaptıkları, içgüdülerini dinleyip, türlerine has gelenekleri tekrar etmektir. İnsan ise efendiler gibi yaşamak istediği için, bir türlü tatmin olmaz, daimi olarak kendisine tabi olacak yeni malzemelerin, alet-edevatın, makinelerin arayışı içindedir. İnsan kendisine güvenmek yerine, gelişmeye güvenir.

Evler kullanışlı olmalıdır. Kullanışlı olmak, işe yaramak; her yönden, her anlamda iş görür olmak demektir. Bu yönlerden herhangi biri kapalı olursa, ev kabızlık çeker. Ancak

---

* Yazar burada *architectosaurus-es* kelimesini kullanarak *architect* (mimar) ile, dinozor türlerini belirten kelimelerin sonuna eklenen "-osaurus" ekini birleştiriyor – ç.n.

teknik ressam işe zemin kat planını çizerek başladığı sürece, bir ev nasıl kullanışlı olabilir ki? Görme duyumuz fiziksel olarak derinliksiz, yassı: canlı mekânsal görme duyusunun gerektireceği gibi iki gözümüzle stereoskopik olarak değil, tek gözümüzle (tek boyutlu) görüyoruz.

Zemin kat planı, bir hacmin yassı bir izinden ibarettir. Evin içinde gerçekleşmesi beklenen asıl etkinliğin hacmi göz önüne alınarak hazırlanmaz. Onun yerine, yan yana konmuş ya da iç içe geçirilmiş (ya da cephede olduğu gibi, katları göstermesi için üst üste bindirilmiş) birtakım uzun, kısa, bükülmüş kare ve dikdörtgenlerden oluşur. Bu kutu konstrüksiyonun yaşama pratiğiyle uzaktan yakından ilgisi yoktur. Ev, insanların içinde çok boyutlu bir şekilde yaşadığı bir hacimdir; ikametçilerinin gerçekleştirebildiği tüm olası devinimlerin toplamıdır. Bu devinimler ise değişken içgüdülerle hayat bulur.

İşte tam da bu yüzden işe kat planıyla başlamak yanlış olur. Biz ikamet etmenin *genel anlamını* yakalamaya çalışmalı ve yapılandırmayı bu doğrultuda gerçekleştirmeliyiz. Bu zor olabilir ama imkânsız değildir. Zor olmasının nedeni, ev çok boyutlu bir mekânken, ve yalnızca bu şekilde kendi gerçekliğine kavuşurken, (deyim yerindeyse, kâğıda hapis) tasarımın ancak iki boyutlu olabilmesidir. Yine de tasarımın doğası gereği iki boyutlu olması, bizim *a priori* iki boyutlu görmemiz ya da hissetmemiz gerektiği anlamına gelmemelidir.

İlkel, tarihöncesi insanı evini inşa ederken kat planları çizmiyordu. Parmağıyla kuma ya da çamura bile herhangi bir mimari tasarım çizmeye yeltenmiyordu. *Doğrudan* inşa ediyordu. Mekânları doğrudan biçimlendirip eve dönüştürüyordu. Ve çaktığı ilk kazıktan (ya da yerleştirdiği ilk bloktan) itibaren evinin içinde yaşıyordu. Son taş ya da yaprak yerine oturduğu zaman, ev çoktan deneyimlenmiş, sınan-

mış oluyordu. Özetle, evin içinde yaşayanlar evi adım adım oluşturuyorlardı; bir kişinin tamamen örtününceye dek kat kat giyinmesi gibi.

Mesken inşaatının mekanikleşmesi aşağı yukarı şu şekilde ilerledi:

a) İlkel insan kendisi ve ailesi için doğrudan –tasarlamadan– inşa eder.

b) Yarı-uygar insan doğrudan –yine plan kullanmadan– fakat artık başka aileler için de inşa eder.

c) "Uygarlaşmış" insan, başkaları için, varlıklı kişiler için inşa eder ve ürünlerini çizdiği eskizlerle pazarlamaya çalışır. Artık uzmanlaşmıştır, kendisi ve başkaları için bir usta inşacıdır, hem tasarım yapar, hem inşa eder.

d) Makine insanı sadece tasarım yapar, artık inşa etmez. İnşaat işini diğer uzmanlara bırakır; artık kendisi için değil, sadece başkaları için mekânlar oluşturur; günümüz mimarı böyle çalışır.

e) Gelecekte olması mümkün gelişme: Mimar artık evi kendi tasarlamayacaktır. Ev, (inşaat, makineleşmiş araç gereçler ve dekorasyon uzmanlarından oluşan bir grup tarafından) kolektif bir biçimde planlanır, kolektif bir biçimde inşa edilir, ve yönetilir.

Bu toplumsal standartlaşma, sadece evin bölümlerinin değil, mimari biçimlerin de standartlaşmasına neden olmuştur.

Mimari elemanların standartlaşması (makine konstrüksiyonunda olduğu gibi) bilimsel bilgi birikiminin sonucunda gerçekleşmiş olsaydı, kimsenin buna bir itirazı olmazdı; ancak (çelik ray profili üretiminde bile kullanılan) ölçüler, ağırlıklar ve bağlantılar *daha önce gerçekleştirilmiş mimari projelerden türetildiği* için (yani gerçek hayattaki işleyiş süreçleri incelenerek ve bunların yarattığı gereksinimler göz önünc alınarak oluşturulmadığı için), ortaya çıkan ev organik bir bütün değil, bir yığıntıdır. Katların, duvarların ve

tavanların inşası bittikten sonra, insanın bu boşluğa uyum sağlaması ve (mobilyalar ve dekorasyonun yardımıyla) onu rahat bir yaşama alanına dönüştürmesi beklenmektedir. Mekânı yaratan mimar-tasarımcı bu evin içinde hiç yaşamamıştır, mekânla ilgili herhangi bir deneyimi yoktur. Ayrıca insanın, mimari ortam içindeki davranışlarını gözlemleyebileceği mimari bir laboratuvar da bulunmamaktadır. Bu deneyim, artık köklü değişiklikler yapmak için çok geç olduğunda, yani iş işten geçtikten sonra, evde ikamet edecek kişiye bırakılmıştır. Günümüzde ikametçi (ilkel insanın aksine), kendi evini hiçbir zaman kendisi planlayıp kendisi inşa etmediği için, tamamen mimarın ve inşaat müteahhidinin diktatörlüğüne maruz kalmaktadır. Günümüz ikametçisi, mimarlığın kölesine dönüşmüştür.

Mimarlık mesleğine yabancı olanlara (ya da ortalama bir mimara), inşaat endüstrisinde hüküm süren karmaşayı kısaca anlatarak açıklamak oldukça zor. Toplumumuzda büyük teknik başarıların ya da kurumların sorgulanmasını engelleyen genel bir dar görüşlülük hâkim (Bizden önceki nesillerin cinsel hayatları konusundaki ketumluğa benzer bir şey bu). Yine de artık Öklid sisteminin ötesine geçildi; hatta yakın geçmişte elektrik ampulünün yerini floresan lambalar aldı. Halk, yenilikler üzerinde kafa yormaya yeterince vakit bulamadığından, yeni felsefeleri çabucacık kabulleniyor. Zaten söz konusu yeni felsefeler, "gerçek" hayatın o derece dışındalar ki, onların tehlikeli olabilecekleri kimsenin aklına dahi gelmiyor.

Ancak mesleklerde uzmanlaşmanın genel bilgi birikiminde çok büyük bir gerilemeye de sebebiyet verdiğini unutmamalıyız. Günümüzde endüstrinin çok miktarda üretim yapmasının başlıca nedeni yatırımlardır. Endüstri, temel ihtiyaçlara hizmet etmekten ziyade; satılabilir olduğu kanıtlanmış ürünler üzerinde günün modasına uygun birtakım değiş-

şiklikler yaparak onları tekrar tekrar piyasaya sürüyor. Mimarlar ve teknik ressamlar da, hiç şüphe duymadan, endüstriye suç ortaklığı ediyorlar.

Via Apea [Maymuna Özgü Yol Yordam]

İnsanoğlu, arka ayaklarının üzerinde dengede durabilmeyi en sonunda başarabilmiş akrobatik bir hayvandır, ancak kafası hâlâ dört ayak üzerinde emekler gibi işler. İnsan, zekâsı yoluyla ulaştığı tüm icatların şairler tarafından uzun süre önce sezinlenmiş olduğunu bilmelidir. Bunu kanıtlamak için Leonardo da Vinci'nin fikirlerini ya da (1640'ta gramofonu tarif eden) Cyrano de Bergerac'ın yazılarını hatırlatmaya gerek bile yok. İlk yazılmaya başlandığı zamanlardan beri, insan soyunun tanığı şiirdir.

İnsanoğlunun bedbahtlığı çok daha derinde yatar: hayal gücüyle deneyimlemediği herhangi bir şeyi inşa etme yetisi olmamasında.

Hayal gücünün ağı, insanı kıskıvrak yakalamıştır.

Doğa, insanı rehin almıştır.

İnsan ancak bu ağı yırtabilirse özgürlüğüne kavuşabilir.

Ancak insan, maymunun yolundan ilerler. Maymunluk yapıp taklit etmek* onun kaderidir.

Öngörülerini mekanik olarak gerçekleştirebilmek istiyorsa, maymunluk yapıp kendi kendini taklit etmek yapabileceğinin en iyisidir.

ÇEVİREN **Zeynep Baransel**

* Yazar burada *Apean way* (maymunca) ve *to ape* (taklit etmek, öykünmek, birine özenmek) kelimelerini kullanmaktadır – ç.n.

Notlar

1 "Endless" tasarımının Paris, 1925 çizimleri için *Architectural Record*'un 1931'de yayınlanan sayısına bakınız; "Space-House", *Architectural Record* (Ocak 1934), s. 44-61; "Salle de Superstition", *L'Architecture d'Aujourd'hui* (Nisan 1949).

2 Soyut resmin Corbusier ve Mies van der Rohe'nin mimarileri üzerindeki doğrudan etkisinin iki sarih örneği, *Cubism and Abstract Art* (Kübizm ve Soyut Sanat) kitabında bulunabilir (New York: Museum of Modern Art, 1939).

3 "Architecture as Biotechnique" [Biyoteknik Olarak Mimari], Laboratuvar raporu, Columbia Üniversitesi Mimarlık Bölümü. Ayrıca *Architectural Record*'da yayınlanmıştır; "On Correalism and Biotechnique. A Definition and Test of a New Approach to Building Design" (Eylül1939) s. 60-75.

14 Temmuz Sütunu 231

Aalto, Alvar 410
Abadie, Daniel 310
ABC of Modern Furniture 428
Adorno, Theodor 339, 340, 347, 348, 360
  Aydınlanmanın Diyalektiği 339
Agulhon, Maurice 223
akılcı(lık) 16, 21, 24, 127, 188, 410
  ayrıca bkz. rasyonalizm
Alquié, Ferdinand 172
American Houses şirketi 428
Amerikan Çelik Konstrüksiyon Enstitüsü 425
Ampir stili 268
ampirizm 139
anakronizm 457, 458
anarşizm 125, 228
  anarko-sosyalizm 226
android 304, 310
anima 192
animus 192
Apollinaire, Guillaume 12, 253, 255
Aragon, Louis 14, 16, 22, 32-35, 68, 69, 129, 138, 159, 161, 166, 168, 178, 187, 188, 201-204, 221, 227, 228, 249
  "La peinture a défi" [Resme Meydan Okuma] 14
  Le Paysan de Paris [Paris Köylüsü] 34, 129, 159, 161, 180, 188, 201, 203, 221
Arc de Triomphe [Zafer Takı] 175, 220, 230-232, 447, 451, 455
Architectural Design dergisi 21, 102
Ariadne 288, 290, 381, 480
Armory Show 130
Arp, Jean 14, 31, 47, 103, 108, 116, 374, 409
  Fruit de la Lune [Ayın Meyvesi] 374
art brut 246
Art Deco 249, 253, 259, 402
Art Nouveau 23, 27, 103, 108, 116-120, 176, 246, 259, 261, 265, 409, 458-462, 464
Art of This Century galerisi 43, 89, 150, 326, 340, 372, 403
Artaud, Antonin 92, 127, 138-142, 146, 150, 153
  Vahşet Tiyatrosu 142
  "Vahşet Tiyatrosu (Birinci Bildirge)" 140
Association des Artistes et Écrivains Révolutionnaire [Devrimci Sanatçılar ve Yazarlar Birliği] 228
axis mundi 196
Aydınlanma 224, 231, 339, 340

Bachelard, Gaston 409
  La poétique de l'espace [Mekânın Poetikası] 409
Barok 142, 178, 206, 259, 392
Baron Haussmann 159, 175, 223
Barrès duruşması 64
Barthes, Roland 181
  Mythologies 181
Bartholdi, Auguste 233
  "1870'te Paris'in Savunulması" 233, 447, 455
Bartos, Armand 92, 403
Baskine, Maurice 381
  L'Athanor [Tandır] 380
Bataille, Georges 17-19, 24, 25, 107,

125, 127, 140, 142-146, 153, 331, 353, 356-359, 382
Acephalus 24
"Informe" 19
İç Deney 145, 146
"Labirent" 353, 356
"Mitin Yokluğu" 382
"Notre-Dame-de-Rheims" 143
Baudelaire, Charles 33, 71, 78, 158
Bauhaus 326, 387, 388, 390, 393, 484
Beaumelle, Agnès de la 256
Beck, Julian 398
Bédouin, Jean-Louis 252, 258
Bellmer, Hans 305, 310
Benjamin, Walter 25, 33, 35, 101, 107, 109, 118-121, 158, 219, 236, 238, 248, 253-4, 256
diyalektik imge 238
Passagenwerke [Pasajlar Projesi] 120, 238
"Sürrealizm: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı" 34
Benoît, Jean 291-293, 296
Marquis de Sade'ın Vasiyetini Yerine Getirmek 291, 296
Bense, Max 182-184
"Şehircilik ve Göstergebilim" 182
Beuys, Joseph 320
bilinçaltı 16, 120, 139, 173, 196, 199, 307
bilinçdışı 11, 12, 16, 20, 25, 27, 28, 35, 67, 68, 72, 76, 78, 92, 94, 95, 108, 127, 129, 136, 138, 140, 142, 145, 152, 170, 173, 220, 246, 260, 263, 267, 269, 312, 318, 323, 464, 469
Birinci Dünya Savaşı 225, 230, 232, 343, 351, 420
biyomorfik 31, 151, 341, 343, 396
Blanche Meydanı 255
Blanqui, Louis 226
Bloch, Ernst 339
Bohr, Niels 406
Boiffard, Jacques-André 34
Bois de Boulogne 172
Born, Max 406
boulevards extérieurs 159
Boullée, Etienne-Louis 400
Brancusi, Constantin 403
Brassaï 260, 284
Brauner, Victor 288, 295, 374, 380
Conglomeros 374
L'Oiseau Sécretaire 380
Le Louptable [Kurt Sofrası] 288, 380
Breton, André 11-14, 16-19, 22-25, 27, 34, 37, 38, 41, 45, 48, 60-64, 67-72, 74, 76, 78, 79, 81, 82, 84, 87, 89, 92-96, 102-104, 106-108, 114, 121, 127, 129, 132, 137-139, 142-144, 146, 147, 151, 157, 159, 161, 162, 164-166, 168-170, 172, 173, 175, 178, 180, 188-190, 192, 194, 195-203, 207, 221, 227, 228, 231-233, 235, 245, 247-258, 263-266, 278, 287, 290, 292, 295, 296, 304, 305, 308-310, 314, 321, 323, 325, 331, 333-340, 342, 347, 356, 358, 371-373, 379, 381, 383, 400, 403, 448, 468, 481
Anthologie de l'humour noir [Kara Mizah Antolojisi] 381
cam ev 84, 92, 106, 107, 255
İkinci Sürrealizm Manifestosu 17, 74, 142
Les Champs Magnétiques [Manyetik Alanlar] 70
Nadja 17, 34, 70, 159, 165, 166, 180, 188, 190, 192, 198, 199, 201, 207, 221, 255
Nadja 34, 35, 71, 164, 166, 172, 190, 192, 194-198
objet-poème 147
Ode à Charles Fourier [Charles Fourier'e Kaside] 481
Poisson soluble [Çözünür Balık] 12, 64, 169, 175
"Pont Neuf" 172, 173
Sürrealizm ve Resim 14, 95
"Üçüncü Sürrealizm Manifestosuna Önsöz ya da Değil" 334, 337
"Vigilance" [Teyakkuz] 180
Broodthaers, Marcel 347
Brueghel, (Yaşlı) Pieter 410
Bruno, Giordano 404

brûlaj 336
Buchloh, Benjamin H. D. 346, 347
Bullock's (Los Angeles) 428
bulunmuş nesne [*objet trouvé*] 16, 18, 21, 81, 94, 95, 104, 119, 257, 318
Büyük Berlin Sanat Fuarı (1923) 319

Cabanne, Pierre 132, 351
Caillois, Roger 260, 337, 338
  eşbiçimli özümsenme [*homomorphic assimilation*] 338
Calder, Alexander 41
  Örümcek 41
Canal de l'Ourcq 129
Cantor, Georg 406
Čapek, Karel 149
Carrà, Carlo 310
Carrefour Médicis 70
Carrington, Leonora 101, 105, 110, 111
  Korku Evi 110
  "Küçük Francis" 110, 111
  maison de la peur 105
  "Oval Lady" 110, 111
Carte du Tendre 172
Centre Pompidou 257, 399
Century of Progress sergisi
Chareau, Pierre 259
Charles Ratton (galerisi) 303, 312
Chazal, Malcolm de 79
Chermayeff, Serge 111
Chevalier de La Barre (heykeli) 224, 225, 231, 447, 455
Claude Chappe Heykeli 235
Clémenceau (heykeli) 232, 447, 455
Colani, Luigi 411
Colomina, Beatriz 109
construction automatique 128
Contre-Attaque grubu 331, 332, 338, 356
Cornell, Joseph 295, 305
Cranach, Lucas 137
Crevel, René 97, 264

Çek sürrealist topluluğu 266
  Çek sürrealistleri 248, 267
  Devětsil grubu 266

da Vinci, Leonardo 510
Dada 16, 41, 59, 64, 66, 67, 125, 136, 138, 152, 254, 263, 264, 279, 343, 345, 346, 349
Dadacı 14, 120, 125, 129, 138, 153, 263, 279, 307, 352-3
Dalí, Salvador 22, 23, 25, 27, 28, 31, 38, 87, 92, 101-103, 105, 108, 116-118, 128, 130, 147, 176, 227, 232, 250, 256, 259-261, 267, 281, 288, 304-307, 313, 317, 318, 409
  Afrodizyak Telefon 318
  Bonwitt Teller mağazası vitrin tasarımı 92
  Büyük Mastürbatör 317
  Hidden Faces [Gizli Suratlar] 28
  La Femme visible 459
  le phénomène de l'extase 117
  Taxi pluvieux [Yağmurlu Taksi] 38, 147, 281, 306, 307
Dante 400, 401
  İlahi Komedya 400
Danton, Georges 230
de Chirico, Giorgio 14, 22, 31-33, 120, 125, 130, 166, 168, 219, 229, 288, 305, 310, 318
  Bir Günün Muamması 229
  manichini 310
De Stijl 279, 326, 402, 404, 424, 426, 486
Delanglade, Frédéric 380
  Le Tigre mondain [Sosyete Kaplanı] 379
Demos, T. J. 45
Desmoulins, Camille 231, 236, 448, 451
Desnos, Robert 172, 221, 309
  La Liberté ou l'Amour [Özgürlük ya da Aşk] 172
determinizm 503
détournement 239
Dictionnaire abrégé du surréalisme 320, 321
Diderot, Denis 231
Die Gläserne Kette [Cam Zincir grubu] 410
Disneyland 161

Dominguez, Oscar 309
Donati, Enrico 287, 374, 377
Le Mauvais Oeil [Kem Göz] 377
Dreyfus Davası 227, 232
Duchamp, Marcel 29, 37, 38, 41, 45, 47, 48, 66, 67, 89, 92, 107, 127, 130-138, 141, 146, 147, 150, 151, 278, 282, 287, 288, 293, 295, 304-307, 309, 313, 315-319, 325-327, 329, 330, 345-356, 358, 359, 361, 362, 371-374, 377, 379, 382, 383, 400, 403, 484
1200 kömür çuvalı 147, 284, 312, 317, 362
Austerlitz'de Kavga 318
Büyük Cam 107, 130, 134, 379
Chocolate Grinder [Çikolata Makinesi] 349
Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage [Verili: 1° şelale / 2° aydınlatma gazı] 134
ip enstalasyon 326, 346, 354, 359, 360
Kapı 132, 134
La Boîte-en-valise [Valizdeki Kutu] 150, 151, 362
Merdivenden Çıkan Çıplak 130
Neden Hapşırmayasın Sélavy 66
Nu descendant un escalier [Merdivenden İnen Çıplak] 130
Rayon Vert [Yeşil Işın] 288, 377
Rrose Sélavy 282, 318
Salle de Pluie [Yağmur Salonu] 47, 151, 288, 377
Sculpture for Travelling [Seyahat İçin Heykel] 351
Three Standard Stoppages [Üç Standart Kalıp] 349
With Hidden Noise [Gizli Gürültüyle] 349
Duché, Jean 64
Duhamel, Marcel 258

Einstein, Albert 404
Ekim Devrimi 228
ekspresyonizm 152
ekspresyonistler 387, 389
El Lissitzki 149, 319
Prounenraum 319
Éluard, Paul 37, 138, 231-233, 235, 236, 240, 304, 305, 309, 449
ensest 113, 192
Entartete Kunst [Dejenere Sanat] sergisi 41, 286
enteryör 32, 35, 36, 38, 87 *ayrıca bkz.* iç mekân
époque des sommeils [uyku zamanı] 256
Ernst, Max 14, 15, 35, 36, 79, 84, 89, 92, 109, 110, 117, 119, 130, 151, 165, 248, 286, 304-307, 309, 313, 315, 317, 318, 325, 377, 409, 478, 480, 484
Aileye Uygun Seyyar Nesne 318
"Au-delà de la peinture" [Resmin Ötesinde] 14
Dostların Buluşması 317
Euclide [Öklid] 377, 480
Le Lac, Source d'Angoisse [Göl, Kaygının Kaynağı] 377
Sürrealizmin Zaferi 317
Une Semaine de bonté [Bir İyilik Haftası] 119, 248, 315, 318
erotizm 136, 146, 262, 278, 293, 417
erotik 18, 35, 38-40, 48, 49, 117, 129, 134-136, 142, 146, 172, 173, 201, 202, 280, 281, 284, 293, 295, 298, 310, 416, 430, 455, 462, 464, 468, 499
erotoman 466
eski Mısır 233, 501
estetizm 261, 457, 459, 484, 501
Étienne Dolet heykeli 165, 224
evcilleştirme 247
evsizlik 28, 45, 330-335, 337, 340, 342, 343, 347, 353, 356, 360-362
ev özlemi 348; *hasreti* 114, 330, 348
Exposition des Arts Decoratifs (1925) 249, 279, 423
Exposition internationale du surréalisme [Uluslararası Sürrealizm Sergisi] (1938) 37, 147, 281, 303, 305, 321, 323, 371

Exposition internationale du surréalisme [Uluslararası Sürrealizm Sergisi] (1947) 321, 371
Exposition inteRnatiOnale du Surréalisme (E.R.O.S.) (1959) 48, 290
Exposition surréaliste d'objets [Sürrealist Nesneler Sergisi] (1936) 303
Eyfel Kulesi 137, 220, 447

faşizm 305, 338-340, 344, 345, 348, 349
faşist 332, 339, 344, 348
Feinman, Martin H. 417
felsefe taşı 74, 93, 94, 192, 205, 381
fetiş 49, 105, 303, 310
fetişizm 101, 119
fetişist 296
Finsterlin, Hermann 400, 410
First Papers of Surrealism sergisi (1942) 41, 150, 278, 317, 320, 325, 327, 336, 345, 346, 352, 355, 362, 371
Flamel, Nicolas 173, 309
flâneur 33, 71, 158, 200
Ford Vakfı 396
Foster, Hal 17, 331
Foucault, Michel 24, 254
Fourier, Charles 173
Frampton, Kenneth 21, 103, 263
Fransa-Prusya Savaşı 227, 232, 233
Fransız Devrimi [1789 Devrimi] 223, 226, 231, 236
Fransız Komünist Partisi 227-229, 239, 292, 333
Freud, Sigmund 17, 27-29, 67, 68, 103, 105, 112-114, 117, 118, 120, 169, 170, 172, 176, 253, 331
"Bir Çocukluk Nevrozu Hikâyesi" 112
Düşlerin Yorumu 169
"The Uncanny" [Tekinsiz] 331
Frémiet, Emmanuel 232
Frischauer, Paul 389
Fuller, Richard Buckminster 410, 428
Dymaxion Evi 428
jeodezik kubbe 410
fütürizm 59, 119, 136, 153
fütürist 387, 404

Gala [Dalí] 260
Galerie Beaux-Arts 38, 147, 303, 320
Galerie Gradiva 147, 249
Galerie Maeght 45, 286, 287
Gambetta, Léon 233, 455; *heykeli* 447
Gare Saint-Lazare 129, 164
Gaudí, Antoni 27, 84, 87-91, 103, 176, 261, 465
Casa Batlló [Batlló Evi] 87, 88
Casa Milà [Milà Evi] 88
Gauss, Carl Friedrich 404
gerçekçilik 236, 313, 333, 500
gerçeküstü 84, 96, 423, 468
Gesamtkunstwerk 320, 377, 383, 387
Giacometti, Alberto 19, 227, 257, 318
Boule suspendue [Asılı Top] 19, 257
Gide, André 140
Giedion, Sigfried 36, 119
Gillar, Jan 267
Gnosis 97
Goebbels, Joseph 339
Gorky, Arshile 295, 374
Gotik 82-84, 92, 235, 461
göstergebilim 180-184 *veya* semiyotik 180, 181
Gracq, Julien 168, 254
Grand œuvre 60, 73, 74, 93
Grand Palais 423
Gravagnuolo, Benedetto 265
Greenberg, Clement 346
Gropius, Walter 262, 392, 400
Gründerzeit 315
Guggenheim, Peggy 43, 89, 150, 326, 340, 341, 372, 403
Guimard, Hector 128, 176

Haeckel, Ernst 409
Halk Cephesi 331
Haraway, Donna 110
siborg 110, 120
Hare, David 288, 336, 377
L'homme-angoisse [Azap Çeken Adam] 288, 377

Harfaux, Arthur 231-233, 449
Hargrove, June 223
harikulade 16-18, 20, 34, 37, 38, 61, 94, 97, 190, 198, 202, 312
hazır-nesne 16, 66, 70, 132, 134, 349, 351-353, 355, 356, 358-361
Hegel, G. W. F. 23, 76, 250, 357
Heidegger, Martin 64, 76
heimat 106
heimlich 248, 331
unheimlich 248, 331 *ayrıca bkz.* tekinsiz
heimlichkeit 338
Heisenberg, Werner 406
Henry, Maurice 231-233, 235, 236, 450
hermetizm 61
hermetik 60, 74, 78, 92, 104
Herold, Jacques 96, 287, 379
heykel çılgınlığı 224-227, 229, 238
Hitchcock, Henry-Russell 426
Hitler, Adolf 41, 239
Hoffman, Josef 150, 402, 423
Hoffmann, E.T.A. 120
"Sandman" 120
Hohhausser, Samford 411
holistik 406
holizm 406, 409
Hollier, Denis 24, 143, 358
La Prise de la Concorde 143
Horkheimer, Max 339, 340
Aydınlanmanın Diyalektiği 339
Hound and Horn dergisi 426

Hölderlin, Friedrich 64
Hugnet, Georges 115, 305, 309, 310
Hugo, Victor 78, 174; *heykeli* 448
Hultén, Pontus 320
Husserl, Edmund 76

iç mekân 35, 162, 246-249, 250, 252, 253, 256, 258-260, 265-267, 307, 316, 346, 396, 402, 423, 428, 494 *ayrıca bkz.* enteryör
İkinci Dünya Savaşı 63, 330, 373, 381
İle de la Cité 73, 172, 195, 204, 230, 232
İle Saint-Louis 195
işlevselcilik 24, 28, 108, 116, 132, 153, 264, 266, 267, 395, 460, 484, 503-505

Jacobson, Roman 181
James, Edward 259
Jarry, Alfred 138
[Kral] Übü 142
Jean, Marcel 38, 281, 305, 307, 309, 312, 315
L'horoscope [Yıldız Haritası] 315
Jeanne d'Arc Anıtı 232, 447, 455
Johnson, Philip 426, 427, 429
Joyce, James 182
Finnegan's Wake 182

Kahn, Simone 252
Kandinski, Vasiliy 327, 409
Kant, Immanuel 183
Kennedy, Edward 400
Kiesler, Frederick 22, 29-31, 37, 43-45, 47, 89, 92, 103, 116, 127, 149-152, 287, 288, 326-330, 340-343, 345, 347, 358, 361, 371-374, 377, 381, 383, 387-393, 395, 396, 398-404, 406, 407, 409, 410, 414-416, 418-430, 477-481
Art of This Century tasarımı 43, 89, 150, 326, 340, 345, 372, 403
Brooklyn tiyatro projesi 395
Contemporary Art Applied to the Store and its Display [Mağaza ve Teşhirine Uyarlanmış Çağdaş Sanat] 416
"Cultural Nomads" [Kültürel Göçebeler] 342
Endless House [Sonsuz Ev] 31, 89, 103, 116, 342, 371, 396, 400, 403, 406-411, 419, 429, 430, 493-497
Endless Theatre [Sonsuz Tiyatro] 89, 150, 390-393, 400, 403
Evrensel Tiyatro 396
Figure anti-tabou [Tabu-Karşıtı Figür] 288, 377

Film Guild Theatre/Cinema 402, 419, 426
"Galaxies" sergisi 430
"Hurafeler Salonu'nun Sihirli Mimarlığı" 151
Inside the Endless House 430
İkinci Korealizm Manifestosu 37
Knesset binası 403
korealizm [*correalism*] 29, 327, 405, 500
Korealizm Manifestosu 377
kozmik yumurta 404, 410
Le Totem des religions [Dinler Totemi]
"Manifesto of Tensionism" 420, 424
"Modern Mimarlıkta Sözde-İşlevselcilik" 416, 422
"On Correalism and Biotechnique" 405
ortak-gerçeklik [*co-reality*] 500, 504
R.U.R 149, 424, 425
Railway Theatre [Lunapark Treni Tiyatrosu] 389
Raumplan 424
ruhsal işlev 416
Salle des Superstitions [Hurafeler Salonu] 47, 89, 151, 288, 371, 374, 383, 403, 478, 484
Shrine of the Book [Kitap Tapınağı] 403
Space House [Mekân Evi] 410, 414-423, 425-430, 485, 487, 488, 490
Tek-Aile-Barınağı 485, 487
tohum-hücre 405, 406
Uzaydaki Kent 150, 390, 423, 424, 486
Woodstock sanatçı yerleşimi projesi 395
Zaman-Mekân-Mimarlık 418-420, 423, 485, 486
kitsch 36, 106, 161
Kolomb, Kristof 116, 477
komünizm 226, 228
komünist 228, 305
Fransız Komünist Partisi 227-229, 239, 292, 333
konstrüktivist(ler) 387, 393, 396, 402, 404, 410
Koolhaas, Rem 102
"Dalí ve Le Corbusier" 102
Delirious New York 102
korealizm [*correalism*] (Kiesler) 29, 327, 405, 500
Krauss, Rosalind 360
Krejar, Jaromir 267
kübizm 59, 132
kübist 87, 130

l'amour fou [çılgın aşk] 284, 331
ayrıca bkz. Breton
L'art vivant dergisi 250
L'Esprit Nouveau dergisi 153
La magie de lieux 129
La révolution surréaliste dergisi 11, 13, 14, 120, 139, 153, 249
Lacan, Jacques 181, 344, 348
"Aile Karmaşaları" 344
Ladies Home Journal dergisi 428
Laforgue, Jules 130
Lam, Wilfredo 288, 379
La Chevelure de Falmer [Falmer'in Saçları] 288, 379
Lautréamont, Comte de 14, 15, 31, 32, 70, 78, 81, 281, 309, 316
Maldoror'un Şarkıları 70, 79, 300, 316, 380
Le Corbusier 24-26, 92, 101, 102, 106, 108, 109, 112, 114, 115, 118-121, 250, 262, 264, 400, 423, 426
Beistegui için çatı katı dairesi terası 92
içinde yaşanacak makine *veya* ikamet makinesi 21, 25, 31, 106
Swiss Pavillon 250
"Ussal Matematik" 115
Le surréalisme au service de la révolution dergisi 127, 220, 227, 228
Lefort, Claude 229
Léger, Fernand 409
Leibniz, Gottfried Wilhelm 409

Leiris, Michel 19, 68, 114, 143, 248
Dogon kulübeleri illüstrasyonları 114
Lenin, Vladimir 451
Léro, Étienne 260
Les grands transparents [Büyük Saydam Şeyler] 287, 336, 358, 379
Les Halles 158, 161, 204, 221
Les Invalides Binası 230, 447, 455
Les Plus belles rues de Paris [Paris'in En Güzel Sokakları] 306, 308, 312
Passage des Panoramas 309
Porte de Lilas 309
Rue de la Transfusion du Sang [Kan Nakli Sokağı] 147, 282, 309
Rue de la Vieille Lanterne 309
Rue de Tous les Diables [Tüm Şeytanlar Sokağı] 282, 309
Rue Nicolas-Flamel 308
Rue Vivienne 309
Lévi-Strauss, Claude 181
liberal hümanizm 223, 224, 340
Limbour, Georges 143
Lion de Belfort (anıtı) 165, 220, 447, 455
Living Theater topluluğu 398
Loos, Adolf 263-265, 399, 423, 424
"Bezeme ve Suç"264
Lurçat, Jean 259

Maeght, Aimé 373 *ayrıca bkz.* Galerie Maeght
Magritte, René 79, 130, 268, 269, 304, 316, 318
Tarlaların Anahtarı 318
Terapist II 318
Malet, Leo 310
Malina, Judith 398
Mallarmé, Stéphane 78
Marat, Jean-Paul 226, 230
Marché aux Puces 161
Mariën, Marcel 269
Marinetti, Filippo Tomasso 138
Varyete Tiyatrosu Manifestosu 138
Martins, Maria 288, 379
Marx, Karl 76
Masson, André 14, 143, 250, 282, 283, 288, 310, 410
Le Labyrinthe [Labirent] 410
Metamorphoses [Başkalaşımlar] 410
materyalizm 462, 504; *hiper-* 118, 462
Matisse, Henri 130
Matta, Roberto 22, 27, 28, 89, 96, 101, 115, 151, 262, 263, 293, 295, 305, 325, 336, 343, 344, 354, 358, 377-379, 484
Le Soigneur de Gravité [Yerçekimi Terbiyecisi] 379
Le Whist [Vist] 377
Mathématique sensible 262
Onyx of Electra [Elektra Oniksi] 354
Ville Radieuse 262
Xpace and the Ego 354
McLaughlin, Robert 428
"Motohome" 428
Meçhul Asker Mezarı 230, 232
Melly, George 268
Merz, Mario 320
Merzbau (Schwitters) 313
metalaşma 330, 361
Mical, Thomas 21
Mies van der Rohe 112, 149, 423, 426, 427, 485
Miller, Daniel 246
milliyetçi(lik) 225, 232, 280, 285, 331-335, 338, 343, 344, 348, 351, 356, 362
Minotaure dergisi 18, 25, 27, 28, 103, 108, 111, 114, 115, 260-263, 307, 353
Minotauros 288, 290, 353
Miró, Joan 14, 19, 31, 87, 89, 151, 304, 318, 377, 480, 484
Hollanda İç Mekânı I 318
La Cascade architecturale [Mimari Çağlayan] 377
mistisizm 143, 286
mistik 45, 64, 89, 180, 293
modernizm 101, 104, 106, 108, 109, 111, 116, 118, 119, 153, 260, 360, 399

karşı-modernist 246
modernize 501
modernleşme 249, 428
modernist 22, 25, 28, 31, 106-108, 115, 246, 249, 252, 254, 260-262, 264, 266, 267, 286, 314, 360, 362
Modern Mimarlık Ansiklopedisi 427
Modernage Furniture Company [Modernage Şirketi] 410, 413, 414, 419, 428, 485, 487
Moholy-Nagy, Laszlo 149, 390
moments nuls 190
monde perdu 61
Mondrian, Piet 327, 426
Monnerot, Jules 169, 260
Montmartre 224, 255
Moore, Henry 318, 409
Moos, Stanislaus von 121
Morise, Max 13
Musée Grevin 310
Museum des 20. Jahrhunderts 399
Mussolini, Benito 339

Naville, Pierre 13, 21
Naziler 41, 286, 331
Nerval, Gérard de 78, 173, 309
nesnel rastlantı 18, 60, 61, 64, 70, 71, 74, 94, 95, 199
Nevařilová, Jožka 267
New York Dünya Fuarı 103
New York Modern Sanat Müzesi (MoMA) 31, 407, 426, 428, 429
Newton, Isaac 404
Nietzsche, F. 76
nigredo 195, 196
nihilizm 41, 76, 346
nihilist 346
Nora, Pierre 223
hafıza mekânları (*lieux de mémoire*) 238
Hafıza Mekânları 223
Notre Dame Katedrali 127, 173, 174, 204, 230, 235, 447
Nougé, Paul 269
Subversion des Images 269
Le lecteur 269
Novalis 78
Nozières, Violette 247

O'Neill, Eugene 149
The Emperor Jones [İmparator Jones] 149
objets trouvés bkz. **bulunmuş nesne**
Oelze, Richard 305, 318
Beklenti 318
Opera Pasajı 129, 159, 164, 201, 203, 204, 438-440
Oppenheim, Méret 50, 296, 305, 318
İlkbahar Şöleni 296
Kürklü Kahvaltı 318
otomatizm 11, 13, 14, 16, 27, 60, 64, 68-71, 74, 94, 95, 97, 108, 169, 199, 220, 464, 495
otomatik yazı 13, 95, 139, 199, 220
Oud, J. J. P. 426, 427, 485

Paalen, Wolfgang 304, 309
Palais de Justice [Adalet Sarayı] 196, 230-232, 447, 455
Palais-Royal 173, 235, 236, 448
Papin Kardeşler 247
Paris Dünya Fuarı (1925) 150, 486
veya Paris Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes 390
Paris Evrensel Sergisi (1878) 87
Paris Komünü 173, 226, 227, 233
Komüncüler 231
pasajlar 34, 35, 159, 161, 221, 438-440 *ayrıca bkz.* **Opera Pasajı**
Pastoureau, Henri 260
Péret, Benjamin 221, 231-233, 235, 236, 293, 307, 451
Yiğit Koyun 293
Perret, Auguste 136, 138
Picabia, Francis 14, 66, 136, 138, 349-351
Dance de Saint-Guy 350
Rélâche [Paydos] 136, 138
Picasso, Pablo 14, 318
piramit 145, 146, 476; *Aztek* 144
Place Charles de Gaulle 175
Place Dauphine 170, 173, 175, 195-198

Place de l'Étoile 175
Place Vendôme 127, 173
plastisizm 459
popüler kültür 259
Porte Saint-Denis 162, 203, 221
Postacı Cheval 23, 84, 87, 104, 128, 176, 246, 256
Palais Idéal [Ideal Saray] 24, 84, 87, 104, 128, 176, 246, 256
postmodern 104 –*izm* 153, 399
Pound, Ezra 182
Cantos 182
pouvoir perdu 62
pozitivist 61, 187
Prévert, Jacques 258
primitivizm 45, 114, 293, 303
primitif 41, 64, 169, 178, 205, 286-288, 296
primitivist 341
Progressive Architecture dergisi 426
Proudhon, Pierre-Joseph 226
pürizm 119, 153
pürist 25

Quai aux Fleurs 204

Ragon, Michel 410
Rais, Gilles de 144
Rambuteau, Claude-Philibert Barthelot 223
rasyonalizm 111, 112
irrasyonel 16, 101, 172, 174, 219-221, 227-229, 236, 250, 260, 453, 454, 459, 462, 464, 475
rasyonalize 108
rasyonel 21, 61, 74, 115, 145, 153, 192, 199, 307; *mimarlık* 115, 475
rasyonelleştirici 356
rasyonelleştirme 188
Rauschenberg, Robert 295, 400
Homage to Frederick Kiesler [Frederick Kiesler'e Saygı] 400
Ray, Man 14, 27, 28, 40, 66, 107, 137, 147, 258, 284, 295, 304, 306, 309, 313, 317, 318
Gözlemevinde Âşıklar 318
Estetik Askılık 318
Hediye 66
Read, Herbert 409
biyomorfizm 409
Rebis 192
Retailing dergisi 414
Reverdy, Paul 68
Ribemont-Dessaignes, Georges 129
Ried malikânesi 346
Riemann, Bernhard 404
Zahlenkugel [Riemann küresi] 404
Rimbaud, Arthur 14, 78, 94, 164, 466
Cehennemde Bir Mevsim 78
Robespierre, Maximilien de 226
Roché, H. P. 315
Rodia, Simon 104
Rodin, Auguste 452
romantizm 60, 78, 83, 104, 119, 452
romantik(ler) 17, 23, 174, 403
Rosenberg, Harold 338
Rousseau, Douanier 161
Rousseau, Henri 87
Rousseau, Jean-Jacques 231; *heykeli* 71
Roussel, Raymond 379
Rönesans 41, 60, 104, 188, 393, 461, 483, 501; *neo-* 267
Rubin, William 354
rue du Château 258, 259
rue Fontaine 252-256, 258, 259, 263, 265-267
rue Gauguet 260
rue Lafayette 159, 190

Sacré-Cœur Kilisesi 224, 225, 447
Sade, Marquis de 291-293, 450
sadizm 62, 97
sado-mazoşist 458
Sadoul, Georges 258
Saint-Jacques de la Boucherie Kilisesi 162
Saint-Jacques Kulesi 73, 128, 161, 173, 180, 203, 204, 221, 231, 235, 447, 455
Saint-Julien-le-Pauvre 129
sanat için sanat 162
Satie, Erik 136-138
Schapiro, Meyer 338

Scharoun, Hans 410
Schlemmer, Oskar 390
Triadic Ballet 390
Schwitters, Kurt 149, 313
Merzbau 313
Sears Roebuck mağazası (Chicago) 428
Seligmann, Kurt 318
Yanıltıcı Işıklar 318
Ultra Mobilya 318
Serpan, Jaroslav 380
L'Héloderme suspect 380
Sherman, Daniel 225
simya 74, 76, 79, 93, 130, 134, 190, 192, 194-196, 205, 252; -cı 60-62, 74, 93, 173, 309, 381
sitüasyonist 239
Soupault, Philippe 70, 138, 221
Soutter, Louis 25, 26, 108, 109
Sphinx-Hotel 164
Spoerri, Daniel 320
Stalin, Josef 228, 239
Stalinizm 228, 229
Steinway Hall (New York) 390
Strand Magazine dergisi 117
Strenberger, Dolf 118
Stone-Richards, M. 227
Sürrealist Araştırmalar Bürosu 11, 139
Sürrealist Dünya Haritası 334
Sürrealist Sokak [*Rue surréaliste*] 38, 39, 147, 282, 284, 334
sürrealite 59, 60, 64, 168, 192, 194
sürreel 21, 71, 88, 89, 103, 187, 281, 287
Švankmajer, Jan 248
Jabberwocky 248

şato 82-84; *Gotik* 82-84, 92; *imgesi* 82, 197, 248
Korku Şatosu 110
Marquis de Sade'ın şatosu 144
şiirsel benzeşim 64, 81, 82, 88, 89
şizofreni 338

Tanguy, Yves 14, 31, 151, 258, 304, 309, 318, 337, 377, 409, 484
Köprünün Öte Tarafı 318
L'Échelle qui annonce la mort [Ölümü İlan Eden Merdiven] 377
Tatlin, Vladimir 393
Teige, Karel 266, 267
tekinsizlik 17, 29, 35, 38, 48, 105, 106, 108, 109, 112, 114, 117, 118, 120, 246, 248, 269, 281, 331, 334, 337 *ayrıca bkz. heimlich*
Terör Dönemi 226
The Architectural Record dergisi 391
Théatre des Champs-Elysées 136-7
Théâtre Moderne 164
theatrum mundi 392
Theseus 178, 290
Thirion, André 258, 259
Tinguely, Jean 320
Tomkins, Calvin 382
Toyen 257, 305, 380
La Fenêtre de Magna Sed Apta ["Magna Sed Apta"nın Penceresi] 380
Troçki, Lev 194, 228
trompe l'oeil tekniği 374
Tschumi, Bernard 21, 102
Tzara, Tristan 22, 27, 28, 101, 103, 108, 111-114, 125, 127, 231, 233, 235, 236, 263-267, 343, 451
"Beğenide Belirli Bir Otomatizme Doğru" 263

Uluslararası Stil 429; *sergisi* 426, 428
Uluslararası Tiyatro Sergisi (1926) 150, 390
Uluslararası Yeni Tiyatro Teknikleri Sergisi (1924) 387
Un Chien andolou [Endülüs Köpeği] 248

ütopya 344; -cı 104, 344, 348, 390, 392

Valentine, Basil 93
van Doesburg, Theo 149, 400, 423, 424, 426
van Kues, Nicolaus 404

Vanel, Hélène 313
varoluşçuluk 63, 293
Vichy hükümeti 332
Vidler, Anthony 28, 260
Viyana Müzik ve Tiyatro Festivali (1924) 387, 419
Voltaire 231
VVV dergisi 43, 89, 335, 338

Watts Kuleleri 104
Weininger, Anton 395
Wenstein, Georges 231, 235, 236, 452
Wiener Konzerthaus 387
Wildenstein, George 303
Wright, Frank Lloyd 395, 428

XIV. Louis heykeli 230, 448, 450

yabancılaşma 17, 76, 256, 312, 314, 331
yapısalcılık 181, 183
yararcı 16, 158
yeni mit (Breton) 63, 64, 287, 336, 373
yerinden edilmişlik 325, 330, 335, 340, 342, 345-349, 352, 353, 360
yerinden edilme 330, 334, 342, 343, 345, 347, 353, 356-358, 361, 362
yurt (Eskimo) 112, 263, 344, 469

Zafer Takı *bkz.* Arc de Triomphe

sanat**hayat**31

Derleyen/Sunuş: Nur Altınyıldız Artun

SÜRREALİZM/MİMARLIK

Mekân Sanatı

Sürrealizm rüya aleminden ve bilinçdışından beslenen; aklın hükmünü sarsan; arzuyu egemen kılan bir yeni gerçeklik yaratma peşindeydi. Önce edebiyatta belirdi, sonra "bulunmuş nesneler", resim, fotoğraf ve heykeli kapsadı. Her ne kadar sürrealist bir mimarlıktan söz edilemeyeceği yaygın bir kanı olsa da, sürrealistler kentle ve mekânla hep haşır neşir oldular. Mimariyi öteki sanatlarla kaynaştıran mekânlar hayal ettiler. Modernist mimarlığın katı rasyonelliğine ve işlevselciliğine karşı şiirselliği, rastlantıyı, arzuyu, mitleri, kökenleri öne çıkaran bir mimarlığı konu edindiler. Hem metafor olarak hem de düz anlamda yitirilen "ev"i aradılar. Bu derleme, sürrealizm ile mimarlık ve modernlik ilişkisini değerlendiren incelemelerle başlıyor. Sürrealistlerin hayatındaki ve yazınındaki Paris'in izini süren makalelerle devam ediyor. Ardından Paris'te ve New York'ta düzenlenen kimi sürrealizm sergilerinin mekânları ile Kiesler'in tasarımlarını ele alan yazılar geliyor. Bataille, Éluard, Aragon, Tzara, Dalí, Arp, Matta ve Kiesler'in mimarlık üzerine kısa metinleri derlemenin son bölümünü oluşturuyor.

Kapak: Antoni Gaudí (1852-1926), *La Sagrada Familia*.

iletişim

ISBN-13: 978-975-05-1647-4

9 789750 516474

KDV'DEN MUAFTIR