

MİMARLIK EĞİTİMİNDE *PROJE HIRSIZLIĞI* ÜZERİNE

Yonca Hurol - 1998

“...Etkinliğimi artırmadan ya da doğrudan doğruya canlandırıp
(yaşamıma) bir şey katmadan bana yalnızca bilgi veren
herşeyden nefret ediyorum...” Goethe

Hırsızlık ve bir hırsızlık türü olarak kopyadan söz edildiğinde ilk akla gelen, bir başkasının emeğine illegal yollardan el koymak ve bu şekilde maddi çıkar elde etmektir. Tekrarın sözkonusu olduğu alanlarda düz emek ya da bilgiye, farklılığın üretiminin talep edildiği alanlarda ise kişisel değerlere el konulduğu düşünülür.

Mimari proje kopyalama da, emeğe ya da bilgiye değil de, aynı diğer sanat eserlerinin çalınması gibi, kişisel değerlere illegal yollardan el koyma olarak algılanır ve bir tür “fikir mülkiyeti” sorunu olarak bilinir. Çünkü bilgi, mimar tarafından üretilmez. Emek ise önceden biriktirilmiş bir iç zenginlik biçimine bürünmüştür. Bu durumda, kopya edilmiş bir mimari projenin ayırd edici özelliği, orijinali ile aynı olması ya da ona olan biçimsel benzerliğidir. Oysa bu bakış açısı, karmaşık boyutlar içeren kopya konusunu indirger ve oldukça kapsamlı ideolojik özellikler taşır. Çeşitli sorunlara neden olan bu durum ise, mesleğin hakimiyeti altında bizzat meslek ideolojisi üretmekte olan bir kurum olan eğitime, katlanarak yansımaktadır.

Bu çalışma, mimarlık eğitiminde proje kopyalamasının nedenlerini sorgulamak için yapılmış ve konunun mimarlık eğitimiyle sınırlı olduğunu unutmamaya çalışarak sözel ifadeye dayalı olan felsefe ve edebiyattan örneklerle desteklenmiştir.

FİKİR MÜLKİYETİ

İşinin erbabı olmak her zaman önemsenmiş olmakla birlikte, “biçimsel” farklılık ve onunla birlikte yaratıcısının adı, özellikle içinde olduğumuz yüzyıl başında ve kişisel bir iç zenginliğinin yansımaları olarak tüm sanat ve düşünce alanlarında büyük önem kazanmıştır.

“...Kısa bir süre önce Peder Breton’dan öğrendiğime göre, bu fikir mülkiyeti sorunu pek eski bir hikayeymiş. Bilindiği gibi Ortaçağ’da, bugünkü durumun aksine, bilim bir kişi adına bağlıymış: Aristo. Buna karşılık edebiyat yapıtları için hiçbir yazar adı söz konusu değilmiş. Günümüzde ise durum tamamen tersine dönmüş: bilim adamları kolektif bir çabanın adsızlık ortamı içinde çalışıyor; ara sıra Newton Yasası deniyorsa da daha çok genel çekim yasası ile yetiniliyor; Einstein ile ilgili olarak da özel ve genel göresellikden söz ediliyor. Buna karşılık, ne denli iddiasız olursa olsun her edebiyat yapıtı silinmemek üzere bir yazar adı taşıyor. İmdi, Peder Breton’un derin bir Ortaçağ uzmanı olan meslektaşısı Peder Chatillon’dan öğrendiğine göre, Aziz Thomas, İbni Rüşd’cülere karşı yönelttiği şiddetli polemikte, tek tek düşünürlerin anonimliği (kişi olarak öne çıkmamaları) temasına karşı çıkmış. Kanıtlamaları aşağı yukarı şöyle yürüyormuş: Her düşünce kişilik-dışıdır, bu doğru, çünkü Etkin Akıl (intellect agent) eseridir. Ama her düşünce aynı zamanda bir akıl kullanan (intelligent) tarafından düşünülme zorunda olduğundan, ister istemez kişilik-dışı düşüncenin tekil bir akıl kullanan tarafından yeniden ele alınmış biçimi olacaktır...” Ve Aziz Thomas’a göre “...haklı olarak bu tekil kişinin adını taşıyabilir...” (Althusser,1996)

W.Benjamin (1995) de, kopyalamasının açıkça ve kimi zaman da eğitim amacıyla yapıldığı, özellikle resim sanatına özgü bazı durumlardan söz eder.

“...Aslında sanat yapıtı, her zaman yeniden-üretilebilir olagelmıştır. İnsanların yapmış oldukları, her zaman yine insanlarca yeniden yapılabilmıştır. Öğrenciler sanat alanında alıştırma amacıyla, ustalar yapıtlarının yaygınlaşmasını sağlamak için ve nihayet üçüncü kişiler de kazanç uğruna bu türden sonradan-çalışmaları gerçekleştirmişlerdir...”

Bu durum, uzun bir süre, işin erbabının lonca örgütlenmesine bağlı usta-çırak ilişkileriyle ya da askeri eğitim içerisinde yetiştirildiği mimarlık için de geçerli olmuştu. Kazanımların paylaşım biçimi, günümüzden çok farklı olan geleneğin; uzun vadede farklılık da üretmesine rağmen, daha çok tekrara dayalı olması benimsenmişti. Bu

farklılıklar ise sadece bina üzerinden okunabilen ve zaman içinde sınanması gereken yeni bilgilere tekabül etmekteydi. Sözkonusu yeni bilgiler ise, sılandıktan sonra üreticisinin adı ile de anılmakla birlikte, daha çok kültüre aitti ve mimarın adı, günümüzdeki gibi önplanda değildi.

Örneğin, Mimar Sinan, Süleymaniye şadırvanının mimarı olduğunu, boyutlandırmada, seslerin dinsel bir sayı düzenine göre sayısallaştırılması anlamına gelen ebce alfabetini kullanarak ifade etmişti. Ki, bunu okuyabilmek, öncelikle böyle bir şeyin yapılmış olabileceğini akıl etmeyi ve sonra o dönemde geçerli olan parmak, boğum gibi uzunluk ölçülerine göre ölçmeyi ve bu alfabeti bilip kullanmayı gerektirir (Arpat,1984).

DİPLOMA YLA GELEN İMZA HAKKI VE SEMBOLİK SERMAYE OLARAK ŞÖHRET

Günümüzde imza ve kopya konularının bu kadar önem kazanması ise, mimarlık sanatına profesyonel yaklaşımın bir ürünüdür. Ki, bu profesyonel yaklaşımın birbirinin neden olduğu sıkıntıları sözde telafi etmeye yönelik iki açık ucu vardır. Bunlardan ilki ve çoğunluğa hitap eden, bilginin mimar tarafından üretilmesini beklemeye sabrı olmayan hızlı üretim gereksinimine, yapımın tasarımdan ayrılıp giderek niteliksizleşmesine, tasarımın bireyselleşmesi ve standart değişim değeri olan bir mülk haline gelmesine dayanan objektif meslek etiği ile kimlik kazanır.

Formel farklılığın bu kadar öne çıkması da, bu objektivite iddialarının temel dayanağı olan bilimsellikten, yani sistem kavramlarının varlığından kaynaklanır. Bilimsel yöntemlerle analiz edilebilir olduğu, yani bu yöntemlerin varsayımlarıyla çelişki içinde olmadığı sürece, sistemlerin elverdiği tüm biçimlenme olanaklarını herhangi bir yavaşlatıcı bilgi üretimine gerek kalmaksızın gerçekleştirebilirsiniz. Üstelik formel farklılığı üretmenin tek yolu da, bu sistemlerin ve onlara ilişkin tekniklerin kullanılmasıdır.

Meslek etiği açısından sadece, maddi kazanımların meslekçilik bazında paylaşılmasını sağlayarak bireyciliği güçlendiren bürokratik kontrol önemlidir. Bu açıdan bakıldığında, eğitim kurumlarında verilen profesyonel imza hakkı, maddi kazanımların böylece paylaşılmasını organize eden pazar ilişkileri adına korunmalıdır. Oysa, büyük şirketlerde ya da şöhretler yanında çalıştıkları için tasarımına ortak oldukları projelerin altına imza atamayan mimarlar da vardır (Sarfatti-Larson, 1993).

L.Althusser, kendi otobiyografisinde (1996) kopya ve fikir mülkiyeti sorununun temelini de bu ilk noktada, yani maddi kazanımların nasıl paylaşılacağını belirleyen başarı durumunu değiştirme arzusunda yattığını hatırlatır.

Yeterince üretkenleşemediğini düşündüğü çalışma tarzı nedeniyle kendisini küçümseyen sadece L.Althusser'dir.

“Gerçekten de Guitton aynı konuyu geçen yıl da vermişti ve arkadaş muziplik olsun diye bana Guitton'un kendi eliyle düzelttiği bir ödevi sunuyordu. Utançtan yerin dibine battım, ama umutsuzluğum ağır bastı. Söyleneni ikiletmedim, hocanın düzelttiği ödevi aldım ve ana noktalarını (bölümler, konuları ve sonuç) korumakla birlikte iyi-kötü kendi tarzıma – yani o zamana dek Guitton'un tarzından, yazısı dahil, kapmış olduğum özelliklere- uygun olarak yeniden yazdım. Guitton sınıfta kağıtları dağıtırken şaşkınlığını da gizlemeden beni övgülere boğdu... Ben dememiş miydim, hiçbir hoca kendi imgesinin kendisine geri yansıtılmasından hoşnut kalmamazlık etmez ve, herhalde seçkin bir öğrencide kendini görmekten duyduğu bilinçli / bilinçsiz hazzın etkisiyle, çoğu kez bunun farkına bile varmaz... Onun alter-ego'su olmuştum... Peki, bu olay bana nasıl bir yarar sağladı? Elbette yine sınıf birincisi olmak, küçük arkadaşlarımın –ama daha önemlisi kademlilerin- gözünde saygınlaşmak, ve sınıfça benimsenmek gibi yararlar elde ettim....”

Ancak bu durumdan şiddetli bir rahatsızlık da duymaktadır.

“...Ama ne pahasına?... bu da açıkça gösteriyordu ki, ben ancak gerçek yaradılışım hakkında insanları aldatarak; hiç sıkılmadan hocamın –yani tavlıyormuş gibi yapmak üzere karşısına çıkmak istediğim başka bir kişinin- düşüncelerini, akıl yürütmelerini ifade biçimlerine varıncaya dek çalarak, var olabiliyordum... Bu olaydan sonra kendimi yalnızca var-olmayan gibi değil, aynı zamanda var-olmaktan suçlu gibi de hisseder oldum...”

Bu durum ilerki yıllarda da devam eder.

“...İlk diplomamı, Hegel'de içerik kavramı konulu tezimle, Bachelor'dan aldım; tezin başlığına iki alıntı koymuştum: biri kimbilir kimden sahte bir alıntıydı...”

Aslında, çok fazla çalışması gerekmeyen gençlerdendir o.

“...Bir yazardan (onun yazılarından) çıkardığım, ya da bir öğrencimin ya da dostumun ağzından kapığım ilginç ve yoğun formül, benim için düşünceye yapılmış bir tür derin sondaj işlevi görüyordu...”

Belki de bu yüzden, benzer özellikler taşıdığını düşündüğü ilk eserini yazdığında şiddetli bir endişeye kapılır.

“...O zaman nedense inanılmaz bir dehşete kapıldım: bu metinler beni en geniş okur kitlesine çırılçıplak gösterecekti ! Çırılçıplak yani olduğum gibi; yani yapmaktan ve sahtelikten başka bir yönü olmayan bir varlık...”

Çok daha küçük bir azınlığa hitap eden ikinci açık uç ise, estetiğin politika ve diğer bilimlerden bağımsız bir güzellik bilimi olarak kabul edilmeye başlanması ile ilişkilidir. Star kültürü, yani bu kez sembolik sermaye olarak değişim değeri kazanan sanatçı imzası, meslek etiğinin işaret ettiği rutin iş hayatı ve monotonluk karşısında yeniden “kendini gerçekleştirme umudu” vaad eder. İmzanın, sembolik sermaye olarak hak olmanın ötesinde bir ekonomik değer kazanması, şöhret ve ünvanlarla mümkün olacaktır. Ve, pazar sadece bu konuma gelen kişilerden kendilerini gerçekleştirilmelerini beklemektedir.

İşte, formel farklılık üretiminin yaratıcılık olarak adlandırılmak istendiği ve öte yandan da bunun ötesinde, yani gerçekten yeni bir şey yaratmanın hala mümkün olup olmadığının kurcalanmaya başladığı nokta burasıdır. Kültür endüstrisi kavramını kuvvetle olumsuzlayan T.W.Adorno'nun dahi, tasarımın her şeye rağmen bağımsız bir yönü olduğundan (autonomous moment) söz ettiği nokta da budur. Ona göre mimarlıkta bağımsızlık, ekonomi ve teknoloji konularında değil, yalnızca işlev konusunda mümkündür ve işlevselliğe olumsuzlayarak öykünülmelidir. Yaratıcılığın ön koşulu öykünmeyi içerse de, bu, olumsuzlamadan kaynaklanmaktadır (Heynen,1992). G.Deleuze ve F.Guattari (1993.b) ise, ekonomi ve teknoloji üzerinde de etkili olunabilmesi arzusuyla, yaşamın belirleyicisi olarak dilin ve tabii mimarlık dilinin de “sürekli değişime sokulması” önerisini eleştirirler. Onlara göre, Dekonstrüksiyon gibi mimarlık dilini de hedefleyen bu türden yaklaşımlar da kültür endüstrisine hizmet etmekte, pazarın değişim gereksinimini karşılamaktan öteye gidememektedirler.

Öte yandan, bu tepkisel yaklaşımlardan tüm farklılığına rağmen, R.A.M.Stern'in (1988) deyimi ile İronik Klasisizm'den de onların arasında söz etmek gerekir. İlginçtir ki, bu yaklaşım, tasarımcısının adının önemle üzerinde durulduğu binaların yüzeylerinin alıntılarla süslenmesinde öyle abartıya kaçır ki, sonuç ironik olur. Yine bir diğer olumsuzlayıcı yaklaşım olan Minimalizm ise, mimarlığın o veya bu şekilde sembolik sermaye haline gelmesine karşı çıkmak için basitliğe yönelmesini ve her tür estetik detaylandırmadan kaçınılmasını önermesine (Melhuish,1994; Toy,1994; Vice,1994) rağmen mesleki düzene bağlıdır.

Günümüzde, aynen mimarlık için de geçerli olan bu sorun, daha da derinleşmektedir. Liberal ekonomi ve özellikle de globalleşmenin neden olduğu sermayenin mobilizasyonu ile birlikte bina estetiğinin de sembolik sermaye olarak giderek büyüyen bir değer kazanması (Harvey,1990; 1993; Gutman,1991), star kültürünün, ekonomik çıkar vaadi de giderek artan bir ideolojik anlam edinmesine neden olmaktadır.

Yarışmalar kazanılır, mimari eserler dergi ve kitaplarda yayınlanır, eleştirilir, şöhret ve bağıntılı olarak para da kazanılır (Sarfatti-Larson,1993). Zaten varolan kopyalama arzusu körükleyen faktörlerden birisi de işte bu yayınlar, şöhret ve iyi olduğu söylenen bu eserlerin kaynaklık ettiği değişken (modacı) mimarlık söylemi, ideolojisidir.

W.Benjamin ise 1927-40 yıllarında (1995), sanat eserlerinin, tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilmesinin, yani kitapların basımının, müzik icralarının kaset ve diskler şeklinde çoğaltılmasının, yine çoğaltılabilirliğe dayalı fotoğraf ve sinema sanatlarının, sanatı halka yaygınlaştırdığından söz eder. Bu yaygınlaştırma ve de özellikle yakınlaştırmaya yönelik, sanat eserinin özellikle orijinalitesinden kaynaklanan özel atmosferinin (aura) çöküşünü hazırlamaktadır.

“...özel atmosfer kavramının çağımızdaki çöküşünün toplumsal kökenlerini saptamak kolaydır. Söz konusu çöküş, her ikisi de kitlelerin günümüz yaşamındaki artan önemiyle bağıntılı iki olgudan temellenmektedir. Günümüzde kitlelerin nesnelere uzamsal ve insani açıdan yakınlaştırmaya yönelik, tutku derecesine varan isteği ile, her olgunun biriciklik niteliğini yeniden-üretim yoluyla aşmak eğilimi atbaşı gitmektedir...” (Benjamin, 1995)

Ancak, belki de bu tutku kullanılarak, sanat eserlerinin halka gerçekten yakınlaştırılmasının çok ötesinde birşeyler de yapılmaktadır. Çünkü bu eserler, halkın (burada mimarların ve mimarlık öğrencilerinin) eline geçtiği anda ona yakınlaşmamakta, tam tersine uzaklaşmakta, hatta imkansızlaşarak büyüsel bir anlam kazanmaktadırlar: Tam da istenildiği gibi yeniden ele geçirilmesi gereken büyüsel bir anlam.

Burası, elit ve onu kovalamakta olan popülerin, birbirine yaklaşmakta olduğu o enteresan noktadır. Elit olan bir yaklaşım, bir söylem; başkalarının taklit edilmekte ve kısa sürede popüler hale gelmektedir. Pazar tarafından ihtiyaç duyulan değişim gereği, aynı anda elit olan da kendini yeniden üretmiş olacak, ve farklılıklar böylece korunacaktır.

Mimarlığın gündemini açıklayan bu tür yayınlar söz konusu olduğunda, J.Berger'in (1998) aşağıdaki sözlerinin, pekala mimarlık bağlamında da geçerli olduğu düşünülebilir. Berger aslında, fotoğrafçılıktan ve buna bağlı olarak "can alıcı bir ekonomik güç olarak reklamcılığın ortaya çıkışından" söz etmektedir.

"...Fotoğraf makinesi, gerçekliği atomik, evrilip çevrilebilir ve mat bir duruma getirir. Bu, dünyanın, birbiriyile bağıntılılığı, sürekliliği yadsıyacak, ama her an'a bir gizem niteliği katacak biçimde görülmesi demektir... Fotoğraf röportajcılığının bulunuşu –böylelikle resimler metni değil, metin resimleri izlemeye..." başlamıştır.

Aslında, benzer sözler, kurgu aracılığı ile "kutsallaştırın" sözel mimarlık tasvirleri için de geçerlidir.

"...düşler dünyası gerçekliği tersinden de olsa yansıtır, oysa bu kurgular dünyası gerçekliği sahteleştirir, değersizleştirir, değiller..." (Nietzsche,1995)

Günümüz manzarası odur ki, bir yanda Modernizmin sonu ya da devamı olduğuna dair tartışmalara kaynaklık eden Postmodernizm, genel (evrensel) bilgi karşısında tekil (partiküler) olanı ve özellikle de sanatı önplana çıkartırken (Stauth, Turner, 1997); öte yanda da söylem kaynaklı mimarlık ideolojisi, yani L.Althusser'in (1990; 1991) teorileştirdiği "kendiliğinden ideoloji", profesyonel mimarın kendisini "büyük sanatçı" olarak görme eğilimini güdülemekte; herşeyin mimarlık için ve onun adına olduğu "mimarlık kilisesi" giderek güçlenmektedir.

"...Mimarlıkta da sorun ya da çözüm, tekrar (evrensel) ya da farklılığın (partiküler) onanmasında değildir. Bu iki rekabet alanı, aynı makinanın içinde yer alırlar. H.Ü.Nalbantoğlu (1996), farklılıkları onayıp kendini kendinden menkul yaratıcı deha sanan fakat aslında eleştirel tutum takındığını düşündüğü düzeni sürekli yeniden üreten mimar ya da sanatçıların durumu için, L.Althusser'in (1990; 1991) bilim adamları için kullandığı kendiliğinden ideoloji açıklamasını, haklı olarak benimsemektedir. Ona göre mimarlar, gerçekliği bulanıklaştırmakta ve meslek ideolojileri doğrultusunda, kendilerini gerçekte olduklarından başka bir şey zannetmektedirler. Makinanın yarattığı sınırları görmezden gelen kolay bir kaçış için tasarımın bağımsız anlarına sığınmakta ve yine makinaya ait mekansal ayrımları yaratan yıkıcı farklılıkların kucağına düşmektedirler..." (Hürol Al)

Konu sadece imza hakkı kazanmak olmayıp da, bir sanat eserinin böylesi bir şöret büyüü altında çalınması olduğunda, Bernard-Henri Levy'nin "Charles Baudelaire'in Son Günleri" adlı biyografik romanını (1999) hatırlamamak mümkün değil. "Kitapların kaderinin, ünlerine böylesi bağlı olduğu" bir dünyada, bir şöretle bütünü ile özdeşleşmek isteğiyle yitirilen öz yetilerin yeniden kazanılmasının bedelinin bir ömür olacağı bir durumdur burada söz konusu edilen.

Çalınan şiir olacaktır: Ünlü Fransız şairi Baudelaire'in bir kitabı. Büyük bir hayranlığın ifadesiyle başlayacaktır hikayemiz.

"...Yeni yetmeyken, henüz yazmaya başlamadığım sıralarda, Notre-Dame des-Petits-Champs sokağındaki Robespierre Kafe'sinde; büyükler arasında en büyük olarak gördüğüm kimseyi görebilmek amacıyla her gün öğleden sonraları oturduğumu anımsıyorum. Konuşmazdım onunla. Yanına yaklaşmaya cesaret edemedim. Ama bakardım. Yüzünü, davranışlarını, dalkavuklara karşı gösterdiği küstah davranışlarını, garsonlara karşı gösterdiği sabırsızlığını izlerdim. Kötülük Çiçekleri'ni ezberlemeyi akıl etmeden önce; sanırım onun yürüyüş, oturuş, sağ bacağını özensizce, solu hafifçe kıvrık tutma, konuşma, sorular sorma, kendisine sorulara yanıt verme ya da vermeme biçimini iyice incelemem gerekirdi. Yo, bir yazarın yüzünde, dehasını belirten izi taşıyacağına inanacak kadar aptal değildim elbet. Bu dehanın, gizli, öz falan olduğundan; insanın yüzünde, olduğu gibi yansımayaacağı, pek çok küçük işaretlerde gizlenebileceğine inanıyordum ama. Kendi kendime günün birinde.... günün birinde.... cesaret edeceğim.... şöyle bir yaklaşacağım yanına.... O da bana, beni büyüleyen o gizi açıklayacak o gün...."

Yazar, Baudelaire'in hasta olduğunu öğrenince telaşla peşine düşecek, onu bulacaktır.

"...Burada, benim bulunduğum yerde, şu yüksek meşe tezgahının önünden, günde üç kez olmak üzere, belki haftalarca, belki de aylarca, yazarların en muhteşemi geçti !... Oradayım ya, önemli olan bu –o anda içime dolan şeyin onunla aynı çatı altında, çok şaşırtıcı bir yakınlık içinde olduğumu bilmekten kaynaklanan bir sevinç mi, yoksa, o belki de son nefesini vermek üzereyken, çok geç kaldığım korkusu muydu; bunların ne olduğunu bugün bile anlayamıyorum... ..Bu oydu. Kuşum yok, oydu. Ama aklımda kaldığından çok daha ufak tefekti ! Küçük kalmış, özü uçup gitmiş gibi görünen, yıkıma uğramış yüzüyle öyle nazik, öyle çelimsizdi ki ! Aylardır bu anı bekliyordum. Yıllardır. Benim için gerçekten büyük mutluluk olduğumu biliyordum bunun. Ama gerçek beni, karşımda duran, baktığım, dinleyebildiğim, tüm açlığımı giderebildiğim bu insanın, Robespierre Kahvesi'ndekeyen düşlediğim insanla, uzaktan yakından hiç bir ilgisi olmadığını da söylemeye zorluyor..."

Baudelaire'in bu hayranlık duygusuna tepkisi sert olacaktır.

"...Bana hayran olduğunı öne süren siz, örnek aldıkları kişinin özgürlüğünü tehlikeye atan ve onu taklit eden şu öğrenciler düşüncesi kadar bana tuhaf gelen hiçbir şey olmadığını, anlamayacak kadar yanlış mı okudunuz yazdıklarımı ? Edebiyat, züppelik kadar gereksizdir... Yazarlar da tıpkı lezbiyenler gibi çocuksuz ve dölsüzdür... Gerçek sanatçı yalnızca kendisini benimser... Hiçbir şeye söz vermez, kimsenin habercisi olmaz... Işığ, karanlığı yararak geceye hiç geri dönmeyen, tek başına bir yanıp bir sönen fener gibidir... Bir başlangıcı değil de bir sonu vardır onun... Varıştır, kaynak değil... Bir sanatçının başka bir sanatçıyı doğurduğu, onu biçimlendirdiği, yeniden oluşturduğu düşüncesi kadar iğrenç, aptalca olan başka bir düşünce göremiyorum –peki o halde neden siz, Hugo'lar gibi seri halinde üreten, büyük yapımlarını evleri kurmuyorsunuz ? ..."

Yazarın düşleri gerçek olacak, Baudelaire, son kitabını yazmak için ondan yardım isteyecektir.

"...Açıkçası, benim küçük öğrencinin, örnek aldığım kişinin mahremiyetine girmemi ve genellikle yalnızca bitmiş olarak okuduğum o hayranlık verici cümlelerin doğusunda, duraksayışında, silinişinde ya da biçimlenişinde, bedenen ve zihnen hazır bulunmamı öneriyordu... Dehanın gizli yanları. Güzelim canlı kaynakları. Doğuş halindeki edebiyat ve ben, bu doğumun tanığıyım. Benim ünlü gizimin yaklaştığını hayal bile edemiyorum ve bana önerilen o büyük rolü hiç düşünmeden kabul ettim. Bunu yaparken, beni yok edecek olan tuzakla donandığımı aklıma getirmekten fersah fersah uzaktım... Serüven başlıyordu. Ben de giriş için uygun sözcükler aramaktan kurtulduğuna çok sevinmiş görünerek; uzun uzun ve sabırla olgunlaştırılmış eski cümlelerde sık rastlandığı biçimde; yerine oturmuş, güzel ve olgun cümleleri, elimden geldiğince doğru yazmaya çalışmak gibi korkunç bir işe giriştim böylece. Dahi karşımdaydı. Kıpır kıpır ve görkemli. Sevgili yeniliğimizin yüzünü biçimlendirecek olan o gerçekleri, bağıra bağıra söylemek üzere. Onun, haberi dünyaya ulaştırmak üzere seçtiği kimse. On Küçük Yorum'un alçakgönüllü yazanıydım ben artık. Yazıcısı. Havarisi..."

Ancak yazar, gerçekte L.Althusser'in yaşadıklarından oldukça farklı bir biçimde, onu yok edecek olan tuzakla donanmaktadır.

"...Ben de yanımda onun yüzünü, tavırlarını, cümlelerini, hatta aksanını götürerek, kentin göbeğine gidiyordum... bu gecelerin birinde, Saint-Hubert galerisindeki bir pasajda, bir kızı, tıpkı onun davranacağı gibi davranmış olduğumu hayretle gördüm... Onun düşüncelerine göre düşünüyorum ben. Onun sözcükleriyle konuşuyordum. O ünlü geceden az önce, gittikçe artan sıklıkla, defterlerimde onun cümlelerinden bazılarını yeniden görüp okudukça, bunlar onun değil de benim gibi saçma bir duyguya kapılıp şaşkına dönüyordum... Buraya geliş amacım, onun elindeki en yüce şeye olabildiğince yaklaşarak, bende olmayan o ünlü hazinenin sahibi olmak olduğunu anımsayın..."

Amacı, onun sadece birazını yanında götürmekti. Ancak Baudelaire, yazarın yazılmasına yardımcı olduğu kitabı yakmak istediğinde ve işler bütünüyle renk değiştirecekti.

"...Oysa bende tümü vardı. Hepsinden de üstün bir şey, gerçek bir kitap. Odamda defterlere yazılmış, yatağımın yanında, elimin uzanacağı yakınlıkta, uykumda bile dokunabileceğim bir çekmecede duran bir kitaptı bu –benim yazdığımı belirten binlerce işareti bulunan bu kitabı, yazarı teslim ediyordu bana: ilk olarak onu yadıyor, ikinci olarak beni tek ve en güçlü varis olarak atıyordu. Bu durumda sayfaları yalnızca kurtarmakla kalmayıp, onları kendime mal etmek, açıkçası çalmak düşüncesine nasıl olur da kapılmazdım ? Önceleri sinsice aklıma giriveren bu düşünce, zaman geçtikçe belirginleşti... Baudelaire ölmek üzereyse; burada, benden sonra gelen kriz onu mahvetmişse, ölmeden önce arzularını bildirecek zamanı olmadıysa, o zaman bu kez her şey benden yanaydı: Ünlü kitabın varlığından kimsenin haberi olmayacaktı, onun adına gelip kimse onu istemeyecekti benden, ben de ummadığım bu cezasız kalma durumunda, tasarımlarımı gerçekleştirilebilecektim... Can çekişmekte olan bir insanın en kutsal sayfalarını, böyle hiç ceza görmeden çalabilmemin, çok güzel bir şey olduğunu düşünüyordum... Burada dizlerimin üstünde, en büyük yazarın en son düşüncesinin en son durumu var ve bunu ilk imzalama onuru bana ait... Kendi kendime, bıyık altından gülerek şeytani aldattığımı söylüyordum..."

Bu gerilime dayanamayıp kitabı geri vermeye çalışır ama başaramaz.

"...Ödemeye gelmişim ben. İçimi kemiren borcu ödemeye. Ele geçirmek için can atmış olduğum ama beni şu anda dehşete düşüren bu kitabı, geri vermek için gelmişim. Her şey beni kurtuluşumun, ruhumun huzurunun ya da daha basit olarak, geleceğimin ve mutluluğumun bu harekete bağlı olduğuna inandırmak için işbirliği yapıyordu. Ama gelin görün ki getirdiğim bu sayfaları, yazarı istemiyordu. Daha da kötüsü, içinde bulunduğu bu

anlaşılabilir durum yüzünden, onları hiç tanımadığımı öne sürüyordum... çabalarına karşın, tüm dürüst ve erdemli olma gayretlerime karşın, bu sayfalar geri dönüyordu bana."

Yazar kitabı kendi adına yayınlamak ister fakat kitap, yayıncılar tarafından beyenilmez, güçlülkle yayınlanır ve de üstüne üstlük çok eleştirilir.

"...Tüm dostlardan, eleştirmenlerden, o ana değin benim yazılarımı göklere çıkaran, her türlü kamuoyu yaratan insanlardan oluşan topluluk, bu kez elbirliğiyle, düşüncesizliğine uğradıklarını açıkladı..."

Eleştirmenler, yazar gibi sevecen birinin kendisini böylesi bir karamsarlığa nasıl kapıldığı düşünmektedirler.

"...tıpkı kutsal ekmeğe şarabın İsa'nın etine ve kanına dönüştüğü gibi, sonunda benim acı verici eksikliğimi gidermeye yetecek kutsal Baudelaire ekmeğini kendime katmayı düşünüyordum. Oysa bunda da durum tersine döndü. Şaşırtıcı ilaç, umduğumun aksi etki yarattı. İyileşmeme sevinmeden, hiçbir önbelirti vermeyen ve çağdaşlarıma göre daha iyi bağımsızlık kazandığımı sandığım yeni hastalıkla karşılaştım. Deneme, akıcı bir düşüncüyü yoğunlaştırmaktan çok, sonunda dilimdeki katılığı sıvılaştırdı. Açık olsun olmasın, yine de isteyerek yazma yetisi olan ve dört yıldan beri birbiri ardına kitaplar, gazete yazıları, durum değerlendirmeleri ve neşeyle sürdürülen bir mesleğin hızıyla bildirgeler yazan ben, birden şaşırtıcı bir şekilde, hiçbir şey yapamaz durumda olduğumu anlıyordum. O zamandan beri, sanırım dışarıdan anlaşılmayan büyük felaket gibi görünen bir hastalığın kaynağını, uzun uzun düşündüm. Kimi zaman, bunun güneş ya da ölüm gibi, mutlak Kitap'tan çıktığını ve iyice sınırlandırmak gerekirse, insanın ruhunu ve gözlerini yaktığını düşünüyordum. Kimi zaman, yaşamımda birkaç gün, fiziksel ve ruhsal olarak Baudelaire olduğumu ve bu çılgınlığı kendi yıkımla ödediğimi. Kimi zaman, gördüklerimden sonra, Güzel'in kaynağına çok yakından dokunduktan sonra, kendi çalışmalarımın bana ancak yavan... can sıkıcı görünebildiğini... atıldığım bu oyunun sonsuza dek sözcükleri düzmecelekle suçlayacağını ve her şeyin beni sanki aldatıcı tüm düzenlerin merkezi ve bundan sonra da anlaşılabilir bir büyüyle mühürlenecek olan bir dilin önyargısına vardırarak istemişçesine gelişeceğini düşünmeye razı oluyordum..."

Yazar uzun süre anlamını kavrayamadığı bir "benlik hastalığına" yakalanmıştır. Tıpkı şair Baudelaire'in konuşma yeteneğini kaybetmesi gibi onun da dudakları, kaleminin kıyısında taş kesilmiştir.

"...İşte o dönemde, en azından bana göre –o zamandan sonra benimsediğim o kötüye gidiş yerleşti bende..."

Romana göre, Baudelaire'in son günlerini de anlatan bu roman, yazarın yaşadığı bu deneyimi, kendisine bir çıkış yolu bulmak, kurtulmak amacı ile yazılmıştır.

"...içimdeki Baudelaire aşkı, kendime ülkü edindiğim, varlıktan kurtulmuş o saf sanattan çok uzak olsa bile... Söylemek zorunda olduğum bu sözlerden sonra, ben de ayrılıyorum bundan. Sessizliğin yeterli olduğu bir kitap gerekiyordu bana."

Ün kazanmış bazı yazarlar da kimi zaman isim değiştirerek işe yeniden başlamaya gereksinim duymuşlardır. Kitaplarının gücü, var olan ünlerinden mi gelmektedir? Yoksa gerçekten "iyi" midirler? Romain Gary, belki de bu yüzden "Onca Yoksulluk Varken" adlı romanını bir tanıdığının adıyla, bilinmeyen bir ad olan Emile Ajar adıyla (1981) yayımlar. Her iki isimle de Goncourt Ödülü sahibi olur. Belki sadece ününün neden olduğu ağırlıktan ve sorumluluktan kurtulmak, ya da belki de bir başka başlangıç, yeniden doğuş şansına daha kavuşup özgürleşmek istemiştir.

Kazandıkları ödülleri reddeden yazarlar da eksik değildir. L.Althusser de (1996) "anonimleşmek" ister.

"...bütün çözülmez sorunlarıma kesin çözüm olmak üzere manastıra çekilmek düşüncesi sık sık aklıma gelmiştir. Adsızlığın, bilinmezliğin içinde yitip gitmek: bu benim tek gerçekçimdi; hep de öyle kaldı, hatta bana dehşetli acı çektiren bugünkü tanınmışlığıma inat, şimdi bile öyledir..."

Hatta bu durum, bütün davranış tarzını da etkilemektedir.

"...Okul'daki eski dairesine kapanıp oradan hiç çıkmayan bir yabancı olarak tanınıyordum; bu kapalı yabanlığın bütün dış görünüşlerini olduğu gibi sürdürüyorsam bu, yazgımı ve üstelik de huzurumu bulacağımı sandığım anonimliğe girmeye çalıştığım içindi..."

"Adının çevresinde yapılacak herhangi bir reklamcılığa karşı sert bir yasa" koyar. Öğrencisi E.Balibar da, hakkında yazdığı kitapta, onun en güzel özelliklerinden birinin, birlikte çalışabilmek için her türlü fedakarlığı yapması olduğunu belirtir. Şöhreti ve konumuna rağmen birlikte çalıştığı kişilerle "doğal olanın ötesinde bir rekabete" girmez. Çünkü, günümüz koşullarında "birlikte çalışabilmek", işin kendisinin neden olacağı olaylardan dahi daha önemli bir eylemdir.

MİMARLIK EĞİTİMİNDE DENETİM

Mimarlık öğrenciliği de, bütün bu fikir mülkiyeti sorunlarının kaynağı olan imza hakkının henüz edinilmemiş olması ötesinde bir anlam taşımaz. Ancak bu öğrencilik, fikir mülkiyetini içerdiğinden, mühendislikler gibi diğer mesleklerin öğrenciliğinden ve imza hakkına yöneldiği için de diğer sanatların öğrenciliklerinden belirgin bir biçimde farklı olacaktır.

Mesleki düzen gereği, imza hakkı olmayan kişiler yeterli bilgiye sahip olsalar dahi mimari proje yapmamalı, imza hakkı olanlar ki, onlar daima yeterli bilgi ve beceriye sahip varsayılmaktadırlar, başkaları yerine imza atmamalıdır. İşte, meslek etiği, profesyonelin yeterli bilgi ve beceriye sahip olduğunun güvencesi olmak zorunda olduğundan dolaydır ki, mimarlık eğitimi de bir başka denetim alanı haline gelmiş, profesyonelleşmiştir. Eğitimin profesyonelleşmesi, burada tamamına değinilemeyecek kadar geniş bir denetim, bürokrasi yaratmış ve hala da yaratmaktadır. Üstelik, mesleğin toplum (pazar) içindeki saygınlığı, daha doğrusu meşruiyeti de artık bütünüyle buna bağlanmaktadır.

Ayrıca mimarlık ideolojisinin kaynağı olan mesleki söylem de, mimarlığa meşruiyet kazandıran kurum olan mimarlık eğitimi içerisinde ve akademisyenler tarafından üretilmekte; mesleğin saygınlığı, imajı ve hatta kutsiyeti de böylece sağlanmaktadır.

Sözkonusu eğitim içerisinde, denetim sorunlarından sadece biri olan kopya sorununa çanak tutan mimarlık ideolojisi konusunda alternatif düşünceler ve eğitim politikaları üretileceğine, tersine, imza hakkı ya da daha büyük bir başarı elde etmek gibi amaçlarla proje kopyalanması eğiliminin kontrol edilmesiyle yetinilmektedir. Oysa bu, bir neden değil, sadece bu kısır döngünün doğal bir sonucudur.

Bir yanda büyük sanatçılar övülür ve söz konusu olan sanki yıldızların eğitimiymişçesine yıldız öğrenciler üretilirken, diğer yandan da kopyalamayı engellemek amacı ile öğrencilerin projelerini en az haftada bir stüdyo hocalarına göstermeleri istenir. Süreç, ister istemez standartlaşır ve tekil kişilerin farklı zamanlama gereksinimlerine cevap veremez hale gelir. Oysa “kişisel etkinliği artırmadan ya da doğrudan doğruya canlandırıp yaşama bir şey katmadan yalnızca bilgi veren herşey nefret edilesidir.”

MİMARLIK EĞİTİMİNDE PROJE HIRSIZLIĞININ SAPTANMASI GÜÇLÜĞÜ

Farklı eğitim politikalarının pek de üretilemediği ya da uzun ömürlü olamadığı günümüz ortamında kopya denetiminin neden olduğu sorunlar bu kadarla da kalmaz. Demokratik bir eğitim ortamında, meslek etiği ve star kültürünün neden olduğu psikolojik sorunların ve sağlıksız eğilimlerin yanısıra, “yaratıcı özne” olmaya, yani meslek ideolojisine karşı çıkan mimari yaklaşımların öğrenciler tarafından benimsemiş olabileceği de gözönüne alınmalıdır. Çünkü bu yaklaşımlar ve özellikle de bazıları, kolaylıkla kopya yapıldığı izlenimini verebilir ve böylece değerlendirilebilirler.

Ancak, bu tür yaklaşımlara gösterilecek ikinci bir tepki ya da yasaklama nedeni daha vardır ki, konumuz gereği bu daha da önem kazanmaktadır. Mimarlık ideolojisine karşı çıkan yaklaşımların kimisi sadece meslek ideolojisine, kimisi de doğrudan doğruya profesyonelizme karşı çıktıklarından, farklı “mimari” yaklaşımlar olarak değerlendirilmelerine dahi karşı çıkılabilir. Şimdiye kadar bu metin içinde söylenenleri destekleyen tepki şu olacaktır: Profesyonel eğitim içerisinde profesyonelliğe karşı bir eğilime yer olamaz.

Oysa, eğitim içerisinde gerçekleştirecek bu türden engellemeler, kolaylıkla hocanın öğrenci tarafından kendisine geri yansıtılması, yani bir başka tür kopyalama eğilimi ile sonuçlanabilir. Oysa “...ayakta durmanın ve büyümenin en derin yasaları, bunun tersini buyurur: herkesin kendi erdemini, kendi kesin buyruğunu bulmasını...” (Nietzsche,1995) Bir tek kişinin değil, çok daha fazla kişi ve şeyin duyumsanıp, kendileştirilmesini.

Öğrencilerin kendi seçtikleri hedeflerine varmak için çizdikleri çizginin yönünü saptırmaya çalışmaktansa, başka alternatif sapakların varlığını da işaret etmek kaydı ile, kendi doğrultularında hız vermek, sağlıklı bir çalışma ortamı sağlayabilmek için de zorunludur. “...Çok kaba bir yanlışı düzeltmek dışında kağıdın kenarını hemen hiç kullanmıyordum; hoşnut olduğumu uzun bir çizgiyle ya da bir + işaretiyle gösteriyordum. Ama sonra daktiloda, duruma göre bir, iki ya da birkaç sayfalık bir not yazıp ödev sahibine hem olumlu bulduğum noktaları, hem de –özellikle-, düşüncesine verdiği doğrultuya (içeriği ne olursa olsun) istenen tüm inandırıcılığı kazandırmak için metnini nasıl kurması ve kanutlarını nasıl kullanması gerektiğini gösteriyordum. Hiçbir zaman hiç kimseye, kendi seçtiği çizginin dışında düşünmeyi önermedim, zaten bu akılsızlık olurdu. Bunu bir ilke haline getirmiştim ve, öğrencilerimin kişiliklerine saygı olarak her zaman uyguladım. Bu bakımdan, sansasyonel ve özel haber peşinde koşan kimi gazetecilerin saçmalıklarının aksine, hiçbir zaman hiç kimseye hiçbir şey aşılama ya kalkışmadım...” (Althusser, 1996)

Evet ! Kopya suçlaması ile karşılaşılıp da büyük tepkilerle reddedilme ya da yok- sayılma olasılığı kuvvetli olan bu “mimari” yaklaşımlar iki temel grupta toplanabilir. Bunlardan ilki, çağdaş mimarlığa dair bilgi tekeline sahip olan profesyonel mimarların, mesleki hakimiyetten vazgeçip, illegal bina üretiminin yaygınlığı ve maddi olanaksızlıklar nedeni ile profesyonel hizmeti satın alma imkansızlığı olan halkın, kendi binalarını üretim sürecine katılmaları gerektiğini savunan profesyonelleşmeme yaklaşımıdır. Profesyonelleşmeme, mimarın tasarımına halkın katılımını öngören katılımcı yaklaşımın az daha radikal bir başka akrabasıdır ki, bu tür yaklaşımlar geçekondulaşma süreçlerinin özelliklerinden ve sorunlarından türemişlerdir. Burada hatırlanması gereken, tasarımcının kendi rolünü az ya da çok kullanıcıya bırakması eğilimidir ve adından da anlaşılabilceği gibi profesyonelleşmeme, meslekçiliğe, yani objektivite ve meslek etiğine doğrudan karşı çıkan bir yaklaşımdır.

İkincisi ise, meslekçi yaklaşımlara karşı nostaljik tutumların önplana çıkarılması şeklinde tanımlanabilir. Özellikle Klasisizm içerisinde incelenebilecek bazı yaklaşımlar, örneğin R.A.M.Stern’in (1988) ifadesi ile Kanonik Klasisizm, ya da Tarihselcilik, öznel yaratıcılık yerine “tekrarın yeğlenmesi”ne dayanmaktadır. Bu tür bir yaklaşım içerisindeki yaratıcılık, daha çok “unutulmuş olanı yeniden keşfetme”, “bulup ortaya çıkarma”, “ufak farklılıklar yaratarak iyileştirmeye çalışma” şekline dönüşmektedir ki, bunların arasından sonuncusu teknolojiye dair bilgi üretimini de kapsar.

M.Heidegger de (1971), Almanya’nın savaş sırasında yıkılıp yok edilmesi sonrasında, binaların “oldukları gibi” yapılmasını, yani bırakılan yerden devam edilmesini önermiştir. Ancak, savaş özel koşulunda bu öneriyi yapan aynı Heidegger’e göre sanat, öyle bir dünya kurmalıdır ki, bu dünyaya ait gerçekliği açığa çıkarabilsin. Bu da demektir ki, o, sadece tarihselcilikten değil, dünyanın biçim aracılığı ile yansıtılmasını (örneğin tabakalı bir toplumu anlatmak için tabakalı biçimi olan bir bina tasarlanmasını) önermekten bile oldukça uzaktadır.

Ancak; kopya ve tekrar konusundaki bu sınırları belirsiz hassasiyet, sadece meslek ideolojisi ve profesyonelizme açık açık karşı çıkan yaklaşımların öğrenciler tarafından benimsenmesini engellemekte, aynı zamanda aynı tutumu açıkça karşı çıkmaksızın ki, bu olumsuzlamanın olumsuzlanması da olabilir, benimseyen daha örtük bazı yaklaşımların, tasarım tekniklerinin ve yaratıcılığın maddeselliğinin tartışılmasını da güçleştirmektedir.

Örneğin Dekonstrüksiyon amacı ile benimsenen; bilgisayarın rastgeleliğe dayalı kimi tekniklerini, yani mevcut bir tasarımın dönüştürülmesi (transformation), üstüste çakıştırılması (superimposition) gibi teknikleri kullanarak (Abel,1996) biçimsel benzerlikten kurtulması; kolaylıkla kopya suçlamasının dışında kalmaktadır. Oysa, herşeye rağmen tasarımcı adının kuvvetle öne çıktığı bu tutum da, öznel yaratıcılık iddialarına bir tür tepki niteliği taşır. Çirkin ya da rastgele (ordinary) olanın, kasıtlı ve inadına tasarımı ise yine yaratıcılık konusuna ve pazarın kendini bu yolla yeniden üretmesine, biçimsel benzerlik üretmeksizin verilen tepkiler arasında sayılabilir.

Öte yandan, bir “oyun” olarak tasarım da, biçimsel benzerlik üretmeyen bir çeşit taklit etmez. Üstelik, genellikle sadece çocuklarla ilişkilendirilen oyun, öyle bir taklit etmez ki; ne oyuncak, ne de oyuncu artık daha önce oldukları şey olarak kalırlar. Oyuncak arabalarıyla oynayan küçük bir erkek çocuğu misali, temsil ettikleri şeylerden dahi olabildiğince uzaklaşır, iyice başkalaşır, birbirleri ile bütünleşmiş üçüncü bir başka şey olurlar. Zaman ve mekan nitelik değiştirmiş, çocuk her tür yeni ilişki ve yapıp etmenin mümkün olduğu başka bir dünyaya kaçış yolu bulmuştur. Artık bitip tükenmek bilmeyen istekleri karşısına çıkacak her türden engelleri, binlerce kez “gibi yaparak” aşacak güçtedir.

G.Deleuze ve F.Guattari (1993.a), “gibi yapma”yı, hayvanlarda da görülen bir tür tekrar ve nakarata dahil ederler.

“...Scenepoietes dentirostris, Avustralya’nın yağmurlu ormanlarında yaşayan bu kuş, her sabah ağaçtan kopardığı yaprakları aşağı atar, onları daha solgun olan iç yüzleri toprakla kontrast yapсын diye ters çevirir, böylece kendine ready-made gibi bir sahne kurar ve tam üstünde, bir sarmaşık veya bir dala tüneyip, kendi öz notalarıyla arada taklit ettiği başka kuşların notalarından oluşan bir şarkıya başlar, bu arada gagasının altındaki tüylerin sarı renkli diplerini de ortaya çıkartmaktadır: bir artist-kompledir o... Bunlar etin duyumsadığı algı çağrışımları değil, yurtluktaki duyum kitleleri, eksiksiz bir sanat yapısını ortaya çıkaran renkler, duruşlar ve seslerdir. Bu tınsal kitleler nakaratlardır; ama duruşsal ve renksel nakaratlar da vardır, ve duruşlar da renkler de her zaman nakaratların içinde olaya girerler. Eğilmeler ve dikilmeler, yuvarlaklar, renkler. Nakarat bütünüyle duyum varlığıdır. Anıtlar nakaratlardır. Bu bakımdan, hayvansı olan hiç durmaksızın sanatı rahatsız edecektir...” (Deleuze, Guattari, 1993.a)

Ki, deneyimi ve eylemi savunan F.Nietsche de (1998) bu tekrara dayalı davranışlar ve “gibi yapma”ları, insan ahlakının üretimi ile, yani iyi ile kötünün yeniden değerlendirilmesi ile ilişkilendirir. Bu anlamda “gibi yapma”, töre ve alışkanlıkları besleyebileceği gibi onlar karşısında yıkıcı bir gücü de temsil etmektedir.

Bu anlamıyla oyun, hazırlanması salt kurguya değil, maddi dünyanın gözlemine ve deneyime de dayanan bir eylemdir ki, sadece yeni dünyaların kurulmasına davetiye çıkartmaz, kimi durumlarda bunu zorlar da. Burada,

yeni formlar üretmek ya da gerçekliği açığa çıkartmanın da ötesinde doğrudan eyleme dönük bir yaratıcı güç sözkonusudur.

Erişkinler için oyun oynamak, gibi yapmak, bir anlamda bilincin ya da akıl yoluyla bir çıkış yolu bulmanın reddi anlamına da gelir. Emek ilkesine aykırı düşmeden, “kendiliğindenliğe böylesine izin verilmesi ve kişinin şakıyan bir kuş hafifliğiyle” (Nalbantoğlu,1997 referansıya Levi-Strauss,1985) tasarım yapması, ancak yüksek bir bilinç düzeyi için gösterilecek çabalarla birlikte kabul edilebilirdir.

Burada konumuz icabı dikkat çekmemiz gereken temel nokta, bu türden bir yaratıcı eylemin kendi olmaktan da bir tür sıyrılmaya yönelişidir. Ancak, kimlik sorununun bu kadar önem kazandığı günümüzde, kişiyi kendi olmanın ötesine götüren, hatta kalabalıklaştıran bu türden yaklaşımların önündeki en önemli engel, meslek ideolojisiyle donanmış eğitim kurumlarından ziyade, psikoloji biliminin ta kendisi olmakta; bireycilik, kendikendine yeterlik ve özel yaratıcılık, öncelikle uyumu öngören psikoloji bilimi tarafından da desteklenmektedir.

SONUÇ

İşin kolayına kaçmak için kopyalama, sadece bizzat deneyimlenerek ayırd edilebilirdir ve neresinden bakarsak bakalım, kopya ile özgün eser arasına genel-geçer bir “teorik” sınır çizmeye çalışmak boşuna bir çaba olacaktır. Çünkü, herşeyden önce dünyada varolan hiçbir şeye benzemeyen, hiçbir şeyin çağrıştırmadığı bir şey tasarlamak mümkün değildir ve tasarım kültürden bağımsız olamaz. Bu karmaşık benzerlik ve çağrıştırmaların sonradan ayırdedilmesi neredeyse olanaksız bile olsa, “mimarlık bir görgü meselesidir.” Hatta görüp bildiklerimiz, alıştıklarımız öylesine büyük bir ölçüde etkili olmaktadır ki, C.Baudelaire ve B.H.Levy (1999) bundan acı bile duyarlar.

En büyük sorun geçim sıkıntısı nedeni ile uyum sağlamak zorunluluğudur.

“Gerçekten de boşuna söylüyor; soyutlamadan, ilközellikten, gerçeksizlikten vs. boşuna söz edip duruyor, sanatın sanattan, kitapların başka kitaplardan doğduğunu ve tüm bunların arasında, dünyanın görüldüğünden çok daha tıpatıp bir yanı olduğunu boşuna yineliyor; en azından bu dünyanın, kendisini durmadan izleyen, adı Geçim Sıkıntısı olan – çok kötü, çok alçaltıcı, çok aşağılık, göz açtırmayan, insanı köleleştiren bir yüzü olduğunu kabüle zorlanıyor ! Para gereksinimleri... İsmarlamalar... Şuna saygı... Falancaya ithaf yazısı....”

Oysa, bir şiir yazmak için bin ses duymak gerektiği benimsenmektedir ve “bu gibi kaynak olaylarında kızılan şey, şiirin pek çok kişiye ait olması ve pek çok kişiye ait olduğundan, ancak ortaklaşa yazılabilen bir şiirin söz konusu olabilesidir...”

REFERANSLAR

- Abel,C. (1996). “Visible and Invisible Complexities.” *The Architectural Review* CXCIX Feb.
- Ajar,E. (1981). *Onca Yoksulluk Varken*. (Çev: O.Senemoğlu). İstanbul: Can Yayınları.
- Althusser,L. (1996). *Gelecek Uzun Sürer*. (Çev: İ.Birkan). İstanbul: Can Yayınları.
- Althusser,L. (1990). *Felsefe ve Bilim Adamlarının Kendiliğinden Felsefesi*. (Çev: Ö.Sezgin). Ankara: V Yayınları.
- Althusser,L. (1991). *Özeleştirici Öğeleri*. (Çev: L.Targu). İstanbul: Belge Yayınları.
- Arpat,A. (1984). “Osmanlı Camilerinde Modüler Düzen ve Boyutsal Sembolizm.” *Yapı* 54.
- Benjamin,W. (1995). *Pasajlar*. (Çev: A.Cemal). İkinci Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger,J. (1998). *O Ana Adanmış*. (Haz: Y.Salman, M.G.Sökmen). 2.baskı. İstanbul: Metis Yayınları.
- Deleuze,G., Guattari,F. (1993.a). *Kapitalizm ve Şizofreni II: Kapma Aygıtı*. (Çev: A.Akay). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze,G., Guattari,F. (1993.b). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. (Trans:B.Massumi). Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Gutman,R. (1991). *The Changing Structure of Architectural Practice*. Paper for conference at the University of Cincinnati.
- Harvey,D. (1990). "Flexible Accumulation Through Urbanization." *Spectra: The Yale Architectural Journal* 26
- Harvey,D. (1993). "From Space to Place back Again: Reflections on the Condition of Postmodernity." *Mapping the Futures: Local Cultures Global Change*. (Ed: J.Bird, B.Curtis...). London: Routledge.
- Heidegger,M. (1971). "Building, Dwelling, Thinking." *Poetry, Language, Thought*. (Trans: A.Hofstadter). New York: Harper and Row.
- Heynen,H. (1992). "Architecture Between Modernity and Dwelling; Reflections on Adorno's Aesthetic Theory." *Assemblage: A Critical Journal of Architecture and Design Culture* 17
- Hürol A1,Y. *Bina Üretim İşinin Düzeni, Mimarlığın Maddeselliği ve Matematik – Türkiye'de Mimarlık ve Matematik*. Yayınlanmamış Çalışma.
- Levi-Strauss,C. (1985). "To a Young Painter." *The View from Afar*. (Trans: J.Neugroschel, P.Hass). Oxford: Basil Blackwell
- Levy B.H., (1999). *Charles Baudelaire'in Son Günleri*. (Çev: N.Yiğitler). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Melhuish,C. (1994). "On Minimalism in Architecture." *Architectural Design* 64 July-August.
- Nalbantoğlu,H.Ü. (1996). "Türkiye'de Modern Mimarlık Pratiği ve Söylemi." *70 Sonrası Mimarlık: Tartışmalar*. Ankara: Mimarlar Derneği.
- Nalbantoğlu,H.Ü. (1997). "Mimarlık Eğitimi Sosyoloji ve Ötesi." *Mimarlık Eğitimi ve...* (Der: Y.Hürol, N.Teymur). Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Yayınları.
- Nietzsche,F. (1995). *Deccal*. (Çev:O.Aruoba). 3. baskı. İstanbul: Hil Yayınları.
- Nietzsche,F. (1996). *Tarih Üzerine*. (Çev:N.Bozkurt). 3.baskı. İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche,F. (1998). *Tan Kızılığı*. (Çev:H.Salihoğlu, Ü.Özdağ). Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.
- Sarfatti-Larson,M. (1993). *Behind the Postmodern Façade: Architectural Change in Late-Twentieth Century America*. Berkeley: UC Press
- Stauth,G., Turner,B.S. (1997). *Nietzsche'nin Dansı*. (Çev:M.Küçük). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları / Ark.
- Stern,R.A.M. (1988). *Modern Classicism*. London: Thames and Hudson Ltd.
- Toy,M. (1994). "Editorial." *Architectural Design* 64 July-August.
- Vice,P. (1994). "Minimalism and the Art of Visual Noise." *Architectural Design* 64 July-August.