Gözün Vicdanı

Richard Sennett

KENTİN TASARIMI VE TOPLUMSAL YAŞAM



İngilizce'den Çevirenler: Süha Sertabiboğlu&Can Kurultay

GÖZÜN VİCDANI • Richard Sennett

AYRINTI

2. BASIM

253

RICHARD SENNETT

1943'te Chicago'da doğdu. 1964'te Chicago Üniversitesi'nden mezun oldu. 1969'da Harvard Üniversitesi'nde doktorasını verdi. New York Üniversitesi'nde sosyoloji profesörü, İnsan Araştırmaları Merkezi'nde yönetici ve Politika Araştırmaları Merkezi'nde baş araştırma görevlisi olarak çalıştı. Çello çalmayı öğrendi; halen New York'taki oda müziği topluluklarında çalmaktadır. *The New York Times Book Review* ve *The New York Review of Books*'a sık sık katkıda bulunmaktadır. Kentli ailelerin hayatı ve toplumsal psikoloji üzerine birçok kitap yazmıştır.

BAŞLICA YAPITLARI: (Editör ve katkıda bulunan olarak) *Classic Essays on the Culture of Cities* (Kentlerin Kültürü Üzerine Denemeler), 1969; *Nineteenth Century Cities* (19. Yüzyıl Kentleri), 1969; *Families Against the City: Middle Class Homes of Industrial Chicago* (Kent Karşısında Aile: Endüstriyel Chicago'nun Orta Sınıf Evleri), 1970; *The Uses of Disorder* (Düzensizliğin Kullanılması), 1970; (Jonathan Cobb'la birlikte) *The Hidden Injuries of Class* (Sınıfın Gizli Yaraları), 1972; (editör olarak) *The Psychology of Society: An Anthology* (Toplumun Psikolojisi: Bir Antoloji), Random House, 1977; (Alain Touraine, T.B. Bottomore ve diğerleriyle birlikte) *Beyond the Crisis Society* (Bunalım Toplumunun Ötesi), Oxford University Press, 1977; *Authority* (1980; *Otorite*, Çev. K. Durand, Ayrıntı Y., 1992); *The Fall of Public Man* (1992; *Kamusal İnsanın Çöküşü*, Çev. Serpil Durak-Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Y., 1996) ve *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization* (1994; *Ten ve Taş–Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yay., 2011). Ayrıca üç romanı vardır: *Palais Royal* (1986), *An Evening of Brahms* (1984) ve *The Frog Who Dared to Croak* (1982).

Ayrıntı: *253*
İnceleme Dizisi: 140

Gözün Vicdanı
Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam
Richard Sennett

Kitabın Özgün Adı
The Conscience of the Eye
The Design and Social Life of Cities

İngilizce'den Çevirenler
Süha Sertabiboğlu & Can Kurultay

Yayıma Hazırlayan
Can Kurultay

Son Okuma
Mehmet Celep

W.W. Norton & Company/1992
basımından çevrilmiştir.

© Richard Sennett

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Dizgi
Esin Tapan Yetiş

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No.:244 Topkapı/İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85
Sertifika No.: *12156*

Birinci Basım *1999*
İkinci Basım *2013*

Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-975-539-262-9
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Eminönü – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 – 01 – 05 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Richard Sennett

Gözün Vicdanı

Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam



İNCELEME DİZİSİ

ÖPÜŞME, GIDIKLANMA VE SIKILMA ÜZERİNE/*A. Phillips* ◢ İMKÂNSIZIN POLİTİKASI/*J.M. Besnier* ◢ GENÇLER İÇİN HAYAT BİLGİSİ EL KİTABI/*R. Vaneigem* ◢ EKOLOJİK BİR TOPLUMA DOĞRU/*M. Bookchin* ◢ İDEOLOJİ/*T. Eagleton* ◢ DÜZEN VE KALKINMA KISKACINDA TÜRKİYE/*A. İnsel* ◢ AMERİKA/*J. Baudrillard* ◢ POSTMODERNİZM VE TÜKETİM KÜLTÜRÜ/*M. Featherstone* ◢ ERKEK AKIL/*G. Lloyd* ◢ BARBARLIK/*M. Henry* ◢ KAMUSAL İNSANIN ÇÖKÜŞÜ/*R. Sennett* ◢ POPÜLER KÜLTÜRLER/*D. Rowe* ◢ BELLEĞİNİYİTİRENTOPLUM/*R. Jaoby* ◢ GÜLME/*H. Bergson* ◢ ÖLÜME KARŞI HAYAT/*N. O. Brown* ◢ SİVİL İTAATSİZLİK/*Der.: Y. Coşar* ◢ Ahlak ÜZERİNE TARTIŞMALAR/*J. Nuttall* ◢ TÜKETİM TOPLUMU/*J. Baudrillard* ◢ EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK/*G. Bataille* ◢ ÖLÜMCÜL HASTALIK UMUTSUZLUK/*S. Kierkegaard* ◢ ORTAK BİR ŞEYLERİ OLMAYANLARIN ORTAKLIĞI/*A. Lingis* ◢ VAKİT ÖLDÜRMEK/*P. Feyerabend* ◢ VATAN AŞKI/*M. Viroli* ◢ KİMLİK MEKÂNLARI/*D. Morley-K. Robins* ◢ DOSTLUK ÜZERİNE/*S. Lynch* ◢ KİŞİSEL İLİŞKİLER/*H. LaFollette* ◢ KADINLAR NEDEN YAZDIKLARI HER MEKTUBU GÖNDERMEZLER?/*D. Leader* ◢ DOKUNMA/*G. Josipovici* ◢ İTİRAF EDİLEMEYEN CEMAAT/*M. Blanchot* ◢ FLÖRT ÜZERİNE/*A. Phillips* ◢ FELSEFEYİ YAŞAMAK/*R. Billington* ◢ POLİTİK KAMERA/*M. Ryan-D. Kellner* ◢ CUMHURİYETÇİLİK/*P. Pettit* ◢ POSTMODERN TEORİ/*S. Best-D. Kellner* ◢ MARKSİZM VE Ahlak/*S. Lukes* ◢ VAHŞETİ KAVRAMAK/*J.P. Reemtsma* ◢ SOSYOLOJİK DÜŞÜNMEK/*Z. Bauman* ◢ POSTMODERN ETİK/*Z. Bauman* ◢ TOPLUMSAL CİNSİYET VE İKTİDAR/*R.W. Connell* ◢ ÇOKKÜLTÜRLÜ YURTTAŞLIK/*W. Kymlicka* ◢ KARŞIDEVRİM VE İSYAN/*H. Marcuse* ◢ KUSURSUZ CİNAYET/*J. Baudrillard* ◢ TOPLUMUN McDONALDLAŞTIRILMASI/*G. Ritzer* ◢ KUSURSUZ NİHİLİST/*K.A. Pearson* ◢ HOŞGÖRÜ ÜZERİNE/*M. Walzer* ◢ 21.YÜZYIL ANARŞİZMİ/*Der.: J. Purkis & J. Bowen* ◢ MARX'IN ÖZGÜRLÜK ETİĞİ/*G. G. Brenkert* ◢ MEDYA VE GAZETECİLİKTE ETİK SORUNLAR/*Der.: A. Belsey & R. Chadwick* ◢ HAYATIN DEĞERİ/*J. Harris* ◢ POSTMODERNİZMİN YANILSAMALARI/*T. Eagleton* ◢ DÜNYAYI DEĞİŞTİRMEK ÜZERİNE/*M. Löwy* ◢ ÖKÜZÜN A'SI/*B. Sanders* ◢ TAHAYYÜL GÜCÜNÜ YENİDEN DÜŞÜNMEK/*Der.: G. Robinson & J. Rundell* ◢ TUTKULU SOSYOLOJİ/*A. Game & A. Metcalfe* ◢ EDEPSİZLİK, ANARŞİ VE GERÇEKLİK/*G. Sartwell* ◢ KENTSİZ KENTLEŞME/*M. Bookchin* ◢ YÖNTEME KARŞI/*P. Feyerabend* ◢ HAKİKAT OYUNLARI/*J. Forrester* ◢ TOPLUMLAR NASIL ANIMSAR?/*P. Connerton* ◢ ÖLME HAKKI/*S. İnceoğlu* ◢ ANARŞİZMİN BUGÜNÜ/*Der.: Hans-Jürgen Degen* ◢ MELANKOLİ KADINDIR/*D. Binkert* ◢ SİYAH 'AN'LAR I-II/*J. Baudrillard* ◢ MODERNİZM, EVRENSELLİK VE BİREY/*Ş. Benhabib* ◢ KÜLTÜREL EMPERYALİZM/*J. Tomlinson* ◢ GÖZÜN VİCDANI/*R. Sennett* ◢ KÜRESELLEŞME/*Z. Bauman* ◢ ETİĞE GİRİŞ/*A. Pieper* ◢ DUYGUÖTESİ TOPLUM/*S. Mestrović* ◢ EDEBİYAT OLARAK HAYAT/*A. Nehamas* ◢ İMAJ/*K. Robins* ◢ MEKÂNLARI TÜKETMEK/*J. Urry* ◢ YAŞAMA SANATI/*G. Sartwell* ◢ ARZU ÇAĞI/*J. Kovel* ◢ KOLONYALİZM POSTKOLONYALİZM/*A. Loomba* ◢ KREŞTEKİ YABANİ/*A. Phillips* ◢ ZAMAN ÜZERİNE/*N. Elias* ◢ TARİHİN YAPISÖKÜMÜ/*A. Munslow* ◢ FREUD SAVAŞLARI/*J. Forrester* ◢ ÖTEYE ADIM/*M. Blanchot* ◢ POSTYAPISALCI ANARŞİZMİN SİYASET FELSEFESİ/*T. May* ◢ ATEİZM/*R. Le Poidevin* ◢ AŞK İLİŞKİLERİ/*O.F. Kernberg* ◢ POSTMODERNLİKVE HOŞNUTSUZLUKLARI/*Z. Bauman* ◢ ÖLÜMLÜLÜK, ÖLÜMSÜZLÜK VE DİĞER HAYAT STRATEJİLERİ/*Z. Bauman* ◢ TOPLUM VE BİLİNÇDIŞI/*K. Leledakis* ◢ BÜYÜSÜ BOZULMUŞ DÜNYAYI BÜYÜLEMEK/*G. Ritzer* ◢ KAHKAHANIN ZAFERİ/*B. Sanders* ◢ EDEBİYATIN YARATILIŞI/*F. Dupont* ◢ PARÇALANMIŞ HAYAT/*Z. Bauman* ◢ KÜLTÜREL BELLEK/*J. Assmann* ◢ MARKSİZM VE DİL FELSEFESİ/*V. N. Vološinov* ◢ MARX'IN HAYALETLERİ/*J. Derrida* ◢ ERDEM PEŞİNDE/*A. MacIntyre* ◢ DEVLETİN YENİDEN ÜRETİMİ/*J. Stevens* ◢ ÇAĞDAŞ SOSYAL BİLİMLER FELSEFESİ/*B. Fay* ◢ KARNAVALDAN ROMANA/*M. Bakhtin* ◢ PİYASA/*J. O'Neill* ◢ ANNE: MELEK Mİ, YOSMA MI?/*E. V. Welldon* ◢ KUTSAL İNSAN/*G. Agamben* ◢ BİLİNÇALTINDA DEVLET/*R. Lourau* ◢ YAŞADIĞIMIZ SEFALET/*A. Gorz* ◢ YAŞAMA SANATI FELSEFESİ/*A. Nehamas* ◢ KORKU KÜLTÜRÜ/*F. Furedi* ◢ EĞİTİMDE ETİK/*F. Haynes* ◢ DUYGUSAL YAŞANTI/*D. Lupton* ◢ ELEŞTİREL TEORİ/*R. Geuss* ◢ AKTİVİSTİN EL KİTABI/*R. Shaw* ◢ KARAKTER AŞINMASI/*R. Sennett* ◢ MODERNLİK VE MÜPHEMLİK/*Z. Bauman* ◢ NİETZSCHE: BİR Ahlak KARŞITININ ETİĞİ/*P. Berkowitz* ◢ KÜLTÜR, KİMLİK VE SİYASET/*Nafiz Tök* ◢ AYDINLANMIŞ ANARŞİ/*M. Kaufmann* ◢ MODA VE GÜNDEMLERİ/*D. Crane* ◢ BİLİM ETİĞİ/*D. Resnik* ◢ CEHENNEMİN TARİHİ/*A.K. Turner* ◢ ÖZGÜRLÜKLE KALKINMA/*A. Sen* ◢ KÜRESELLEŞME VE KÜLTÜR/*J. Tomlinson* ◢ SİYASAL İKTİSADIN ABC'si/*R. Hahnel* ◢ ERKEN ÇÖKEN KARANLIK/*K.R. Jamison* ◢ MARX VE MAHDUMLARI/*J. Derrida* ◢ ADALET TUTKUSU/*R.C. Solomon* ◢ HACKER ETİĞİ/*P. Himanen* ◢ KÜLTÜR YORUMLARI/*Terry Eagleton* ◢ HAYVAN ÖZGÜRLEŞMESİ/*P. Singer* ◢ MODERNLİĞİN SOSYOLOJİSİ/*P. Wagner* ◢ DOĞRUYU SÖYLEMEK/*M. Foucault* ◢ SAYGI/*R. Sennett* ◢ KURBANSAL SUNU/*M. Başaran* ◢ FOUCAULT'NUN ÖZGÜRLÜK SERÜVENİ/*J. W. Bernauer* ◢ DELEUZE & GUATTARI/*P. Goodchild* ◢ İKTİDARIN PSİŞİK YAŞAMI/*J. Butler* ◢ ÇİKOLATANIN GERÇEK TARİHİ/*S.D. Coe & M.D. Coe* ◢ DEVRİMİN ZAMANI/*A. Negri* ◢ GEZEGENGESEL ÜTOPYA TARİHİ/*A. Matteları* ◢ GÖÇ, KÜLTÜR, KİMLİK/*I. Chambers* ◢ ATEŞ VE SÖZ/*G.M. Ramírez* ◢ MİLLETLER VE MİLLİYETÇİLİK/*E.J. Hobsbawm* ◢ HOMO LUDENS/*J. Huizinga* ◢ MODERN DÜŞÜNCEDE KÖTÜLÜK/*S. Neiman* ◢ ÖLÜM VE ZAMAN/*E. Lévinas* ◢ GÖRÜNÜR DÜNYANIN EŞİĞİ/*K. Silverman* ◢ BAKUNİN'DEN LACAN'A/*S. Newman* ◢ ORTAÇAĞDA ENTELEKTÜELLER/*J. Le Goff* ◢ HAYAL KIRIKLIĞI/*Ian Craib* ◢ HAKİKATVE HAKİKATLİLİK/*B. Williams* ◢ RUHUNYENİ HASTALIKLARI/*J. Kristeva* ◢ ŞİRKET/*J. Bakan* ◢ ALTKÜLTÜR/*C. Jenks* ◢ BİR AİLE CİNAYETİ/*M. Foucault* ◢ YENİ KAPİTALİZMİN KÜLTÜRÜ/*Richard Sennett* ◢ DİNİN GELECEĞİ/*Santiago Zabala* ◢ ZANAATKÂR/*Richard Sennett* ◢ MELEZLİĞE ÖVGÜ/*Michel Maurse* ◢ SERMAYE VE DİL/*Christian Marazzi* ◢ SAVAŞ OYUNLARI/*Roger Stahl* ◢ BİR İDEA OLARAK KOMÜNİZM/*Alain Badiou & Slavoj Žižek* ◢ NİHİLİZM/*Bülent Diken* ◢ MADDESİZ/André Gorz ◢ BİLGİNİN ARKEOLOJİSİ/M. Foucault ◢ TÜKETİM TOPLUMU, NEVROTİK KÜLTÜR ve DÖVÜŞ KULÜBÜ/H. Övünç Ongur ◢ ANTİKAPİTALİZM/*Jeremy Gilbert* ◢ ÇALIŞMAK SAĞLIĞA ZARARLIDIR/*Annie Thébaud-Mony* ◢ BERABER/*Richard Sennett* ◢ HAYATIN ANLAMI/*Terry Eagleton* ◢ DUYURU/*Michael Hardt-Antonio Negri* ◢ KÜRESELLEŞMENİN SONU MU?/*Arif Dirlik* ◢ İSYAN PAZARLANIYOR/ *Joseph Heath&Andrew Potter*

Saskia Sassen için...

İçindekiler

— Teşekkür 10
— Giriş: Gözün Vicdanı 11

Birinci Kısım
İç Gölgeler

1. Barınak 19
A. İÇ VE DIŞ 19
B. İÇERİ İLE DIŞARI ARASINA DUVAR ÖRMEK 25
C. GÜNÜMÜZÜN AÇILMA KORKUSU 36
D. OTORİTE MEKÂNLARI 49
2. Nötr Kent 60
A. HİÇBİR YER 60
B. IZGARA 66
C. MANEVİ ARAYIŞ KAHRAMANCA BİR MÜCADELE DEĞİL ARTIK 84

3. 18. Yüzyılın Açık Penceresi 93
A. VAYVAY 93
B. UYGARLIK YA DA KÜLTÜR 101
C. DOĞANIN MEYDANI 112
4. Görsel Bütünlüğün Beklenmedik Sonuçları 122
A. SEMPATİ VE YÜCELİK 124
B. BÜTÜNLÜK TEKNOLOJİSİ 128
C. BİR YÜCELİK MİMARI 137
D. SANAT DİNİ 140
5. Açılma 147
A. FARKLILIKLA KARŞI KARŞIYA 147
B. BİR SÜRGÜNÜN İNANCI 160
C. YABANCININ İNANCI 170
6. Yaşam Dolu Sokaklar 180
A. İCAT VE KEŞİF 180
B. V. SİXTUS'UN DİKİLİTAŞLARI 183
C. 14. CADDE 194
7. Zaman Dolu Mekânlar 201
A. LE CORBUSIER VE LÉGER NEW YORK'TA 201
B. FORTUNA'NIN MAKİNESİ 210
C. ZAMANIN DUVARLARI VE SINIRLARI 223
8. Açılmış Şeyler Yapmak 241
A. BEN VE O NESNE 241
B. DÖNÜŞÜM SANATI 251
C. SEMPATİ VE EMPATİ 263
9. Kendini Odaklama 277
A. APOLLON'UN İKİ FARKLI BEDENİ 280
B. MARK ROTHKO'NUN ŞAPELİ 285
C. BALANCHINE'IN APOLLON'U 291

— Dizin 296

Çok önemli gibi görünen "Kendini bil" emrinin rahiplerin entrikalarından kaynaklanan bir hile olduğundan kuşkulanırdım eskiden beri. İnsanları dış dünyadaki etkinlikten ayartıp koparmaya, olanaksız istemlerle aklını çelmeye çalışıyorlar; insanları sahte bir içsel tefekküre çekmek istiyorlar. İnsan kendini ancak dünyayı bildiği kadar bilir; ancak kendinde öğreneceği ve kendini ancak onda öğreneceği dünyayı yani.

GOETHE

Teşekkür

Bu kitap, Chicago Mimarlık ve Şehircilik Enstitüsü'nün değerli yardımları sayesinde varolabilmiştir. Enstitünün yöneticisi John Whiteman'a, bana verdiği cesaret ve destekten ötürü teşekkür etmek istiyorum. Kitabın bazı bölümleri 1986'da, meslektaşlarımın ve öğrencilerimin paha biçilmez öğütlerini benden esirgemedikleri Yale Üniversitesi'ndeki Henry Luce Seminerleri'nde sunulmak üzere hazırlanmıştır. Dördüncü bölümün daha önceki versiyonu, *Raritan* dergisinin 1988 İlkbahar sayısında yayımlanmıştır. En direngen, en sadık, en kuşkucu eleştiricim olan Carl Schorske'ye özellikle çok şey borçluyum.

Giriş
Gözün Vicdanı

Eski Yunanlılar yaşamın zorluklarını gözleriyle görebiliyorlardı. Antik kentlerin tapınakları, pazaryerleri, oyun alanları, toplantı yerleri, duvarları, sokaktaki heykelleri; dinde, politikada ve aile yaşamında kültürel değerleri simgeliyordu. Ama günümüzde, modern Londra ya da New York'ta, örneğin pişmanlığın yaşandığı yeri görmek için nereye gidileceğini bilmek zordur. Ya da çağdaş mimarlardan demokrasiyi daha çok teşvik edecek mekânlar tasarlamaları istense çizim kalemini bırakırlar; antikçağdaki toplu kararların alındığı toplantı yerlerine eşdeğer bir modern tasarım yoktur. Yunanlıların *gymnasium*larındaki gibi, cinsel isteğin ahlaksal boyutlarının öğretilebileceği mekânları

tasarlamak da kolay değildir; modern mekânlar bir yatak odası gibi sessiz yahut bir psikiyatristin divanı gibi sakin olmak yerine, başkalarıyla, başkalarının kalabalığıyla doludur. Sanki plancılar ve mimarlar modern kentin taşlarını da kültür öğeleri gibi kötü döşetir; pazaryerlerinin, otoparkların, apartman asansörlerinin biçimi, insanların ne zorluklarla karşılaşacağını sezdirmez. Bu yerlerde bir zamanlar yaşanmış olanlar şimdi anlık zihinsel faaliyetler olarak belirir ancak.

Yunanlılara ait geçmişe, istesek de istemesek de asla dönemeyiz; kentleri kölelik üzerine kurulmuştu çünkü. Ama onların yaşamın bütünlüğünü böylesine net bir şekilde görebilmeleri, bu kitabın yanıtlamaya çalıştığı bir soruyu, bizim o bütünlüğü neden göremediğimiz sorusunu uyandırır en azından.

Geçmişteki Yunan dönemiyle bugün arasındaki farklardan biri de şudur: Antikçağın insanları kentte gördüklerini politik, dinsel ve erotik yaşantılarla ilgili kararlarında kullanabilmelerine karşın, modern kültür "iç" ve "dış" arasındaki bir ayrımdan mustariptir. Öznel yaşantı ile dünyasal yaşantı arasında, benlik ile kent arasında bir ayrımdır bu. Üstelik bizim kültürümüzün belirgin yanı, insanların iç yaşamlarını somutlaştırma çabalarının karşısına koyduğu sert karşı çıkıştır. Bu bizi yalnızca kendi kökenlerimizden değil; maskları, dansları, törenleri, türbeleri, kutsal yerleri ve kozmolojileri öznel yaşamla fiziksel şeyleri birleştiren yakın zamanların Avrupalı olmayan kültürlerinden de ayırır.

İç, öznel yaşantı ile dış, fiziksel yaşam arasındaki bu ayrım, aslında bizim uygarlığımızın kabul etmek istemediği, hemen hiç hesaba katmadığı bir korkuyu ifade eder. Modern kentte insanlarla dolu mekânlar ya pazaryerleri gibi, tüketimle sınırlı olup sadece tüketimi sahneye koyan ya da turizm yaşantısıyla sınırlı olup, özenle turizmi sahneye koyan yerlerdir. Kentin böylesine bir yaşam sahnesine indirgenmesi ve anlamsız hale getirilmesi rastlantı değildir. Kentin nötralize edilmesinin tüm ekonomik ve demografik nedenlerinin ötesinde, insanların yaşam olarak böylesine kişiliksiz bir mizansene tahammül etmeye gönüllü

olmalarının derin ve aslında "ruhsal" bir nedeni vardır. Kentlerin görünüşü, büyük ve akla hayale sığmayan bir açılma korkusunu yansıtır. "Açılma" uyarılmadan çok, incinme olasılığını ifade eder. Açılma korkusu günlük yaşantıya adeta askeri bir bakıştır; saldırı ve savunma, savaşın olduğu kadar öznel yaşamın da bir modeli olmaya yatkındır sanki. Kentleri inşa tarzımızın karakteristik özelliği, insanlar arasındaki farkların oluşturduğu duvarlardır ve bu farkların karşılıklı bir tehdit oluşturmasının, karşılıklı bir uyaran olmasından daha muhtemel olduğunun varsayılmasıdır. Bu yüzden, kentlerde inşa ettiğimiz şeyler kişiliksiz, nötralize edici, sosyal kontakt olasılığını ortadan kaldıran yerlerdir: Dökme camla kaplı dış duvarlar, yoksul semtleri kentin geri kalan kısmından ayıran anayollar, koğuş tarzı siteler.

Bu kitapta, açılma korkusunun nasıl ortaya çıktığını, iç ve dış yaşam arasındaki duvarın nasıl örüldüğünü göstermeye çalışacağım. Bu duvar kısmen bizim dinsel tercihimizden kaynaklanıyor: Hıristiyanlık, Batı kültürünü iç ve dış yaşam arasına duvar çekecek bir konuma yöneltti. Bu duvarın gölgesi dünyevi toplumu karartmaya devam ediyor. Ayrıca, sırf duvarı yıkarak, içeridekiyle ve dışarıdakini organik bir bütün kılarak iç ve dış boyutları birleştirme girişimleri de başarılı olamadı; bütünlük ancak güçlüklere katlanarak elde edilebilir.

Kentin açık olan dışsal yaşamı, içsel yaşamın bir yansıması değildir. Açılma, kalabalıklar içinde ve yabancılar arasında oluşur. Modern kentin kültürel sorunu, bu kişisel olmayan çevrenin nasıl dile getirileceği; onun süregelen kişiliksizliğinin; kökenleri dış dünyaya dayanan şeylerin gerçek olmadığı inancına dek uzanan nötrlüğünün nasıl giderilebileceğidir. Bizim kentle ilgili sorunumuz, dışarının gerçekliğini insan yaşantısının bir boyutu olarak nasıl ihya edebileceğimizdir.

Eski Yunanlılar, kadın olsun erkek olsun, savaşta, ölüm döşeğinde ya da sokakta, bir başkasının acısına tanık olunca gözlerinden yaşlar akan, sulugöz ve yufka yürekli duygusal kişiler sayılmazlardı. Buna karşılık, hem zorluğa hem de farklılığa tanık olmanın değeri; bireyin dünyaya açılarak yavaş yavaş uyumunu

bulması ve dengesini nasıl koruyacağını öğrenmesinde görülürdü. Yunanlılar bu duruma, "fazilet" ya da "dengeli olmak" diye çevrilebilecek *sophrosyne* derdi. Biz, günümüz dünyasında dengesini koruyabilen böyle bir kişiye "odaklanmış" diyeceğiz. Kent, odaklanmış bir yaşama nasıl varılacağını öğreten bir okul olmak zorundadır. Başkalarına açılarak neyin önemli olduğunu ve neyin önemli olmadığını nasıl tartacağımızı öğreniriz. Sokaktaki ve başka insanlardaki farklılıkları bir tehdit ya da duygusal bir çağrı olarak değil, görülmesi gerekli şeyler olarak görmeye gereksinim duyarız. Bu farklılıklar hem bireysel hem de ortak yaşamı dengeli bir şekilde sürdürmeyi öğrenmemiz için gereklidir bize.

Bu doğrudan doğruya, gördüğümüz şeyler üzerinde düşünme, başkalarının arasında yerimizi bulma meselesi gibi görülebilir. Ama Yunanlılara göre, dengeyi korumak için bakmak kadar eylemde bulunmak da gerekliydi. Görülen şeye önem vermenin sonucu, bir şey yapma arzusudur. Yunanlılar bu arzuya, İngilizce "poetry"* sözcüğünün kökeni olan *poiesis* derlerdi ama bu Yunanca sözcük bir sanat dalından daha geniş anlam taşırdı. Dengeli kişi şiir yazarken olduğu kadar konuşurken, dövüşürken, sevişirken de aynı fazilet ve dengeyi sürdürmek ister. Kişi kendini her şeyi dikkatli yapmaya adadığı için, *sophrosyne* ve *poiesis* birbiriyle çok yakın ilişkiliydi. Donald Olsen'in bir kitabına verdiği başlıktaki gibi, "bir sanat eseri olarak kent" görüşüne varacak kadar ileri gitmiyorsam da, Olsen'in başlığının ardındaki vurgulama doğru gibi geliyor bana. Dünyada görülen şeye önem vermek, yaratıcı gücü harekete geçirmeye yöneltir kişiyi. Modern kentlerde bu yaratıcı güçler insanları dışa döndüren, özel ve insanca bir biçim almalıdır. Kültürümüzün bir açılma sanatına gereksinimi var; bu sanat bizi birbirimizin kurbanı değil, zorluklarla başa çıkabilen ve onlardan bir şeyler öğrenebilen, daha dengeli yetişkinler haline getirecektir.

Gözün Vicdanı, kent kültürü hakkında bir kitap üçlüsünün, ilkini yazarken henüz arkasının geleceğini bilmediğim son ki-

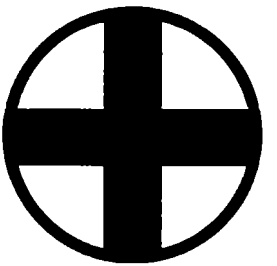
* Şiir. (ç.n.)

tabıdır. Bu üçlünün ilki, 1977'de yayımlanan, kamusal ve özel yaşam arasındaki ayrımı, bir tür ritüel olan toplumsal davranış açısından inceleyen *The Fall of Public Man*'di.* Bu çalışmada toplumsal alanın bu ritüelleri yitirirse yaşamını nasıl yitireceğini göstermeye çalıştım. Bu üçlünün ikinci kitabı, bir kentteki karmaşıklığın, günümüzün başarı ve başarısızlık ölçülerine göre başaramamış sayılan bireylerin yaşamını nasıl zenginleştirdiğini işleyen, *Palais Royal* (1986) adlı bir romandı. Elinizdeki bu kitap ise birincinin toplumsal eleştirisiyle ikincisinin daha kişisel anlayışını birleştirmeye çalışmaktadır. Ayrıca ilk iki kitaptan farklı olarak kentteki kültürel yaşam ile kentin mimarisi, şehir planlaması, sokaktaki heykelleri ve görsel manzaraları arasında bir ilinti kurmayı amaçlamaktadır.

* *Kamusal İnsanın Çöküşü*, Çev. Serpil Durak-Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, 1996.

Birinci Kısım

İç Gölgeler



1
Barınak

A. İÇ VE DIŞ

Eski Ahit dönemindeki insanlar manevi yaşam ile dünyevi yaşantıyı birbirinden ayırmazlardı. Gündelik varoluşları, Yunanlılarda olduğu gibi tanrısal felaketlerle, denizlerin mucize kabilinden ikiye ayrılmasıyla, yanan çalılardan gelen fısıltılarla doluymuş gibi gelirdi onlara. Tanrı daima oradaydı. Ama Yunanlılardan farklı olarak, Eski Ahit dönemindeki insanlar kendilerini köklerinden koparılmış gezginler olarak görürlerdi. Eski Ahit'in Yehova'sı da gezgin bir tanrıydı, Yehova'nın On Emir'i bir sandığın içindeydi ve teolog Harvey Cox'un dediği gibi, "Sandık sonunda Filistinlilerin eline geçince İbraniler,

Yehova'nın sandığın içinde de olmadığını fark ettiler .... O, halkıyla birlikte ve başka bir yere gitmişti."[1] Yehova bir yerin tanrısı değil, zamanın tanrısıydı; onu izleyenlere, mutsuz yolculukları için kutsal hedefler vaat eden bir tanrıydı.

Eski Ahit Yahudileri gibi, ilk Hıristiyanlar da oradan oraya dolaşıp durmanın ve açılmanın, inancın sonucu olduğunu hissettiler güçlü bir şekilde. *Diognatus'a Risale*'nin yazarı, Roma İmparatorluğu'nun görkemli dönemlerinin zirvelerinde diyordu ki:

> Hıristiyanlar ne yerleştikleri yer ne konuşma ne de gelenekleriyle diğer insanlardan ayırt edilebilir. Çünkü kendi kentlerinden göç etmezler ... olağandışı bir yaşam tarzını da benimsemezler ... kendi kentlerinde ama tanrı misafiri olarak kalırlar .... Her yabancı ülke onlar için anavatandır ve her anavatan da yabancı bir ülkedir.[2]

Bu gezgin imajı, Saint Augustinus'un *The City of God* adlı yapıtındaki iki kent tanımından alınmıştır:

> .... Cain'in bir kent kurduğu, Abel'inse, bu dünyada sanki sırf bir hac yolcusuymuş gibi hiçbir şey kurmadan geçip durduğu kaydedilmiştir. Çünkü azizlerin gerçek kenti cennette olsa da cennetteki bu kent, burada, dünyadadır ve Sonsuzluk krallığını aramak için zaman içinde hac yolculuğu yaparak gezecek kentliler yaratır.[3]

Bu bir yere yerleşmeyip de "zaman içinde hac yolculuğu yapma" düşüncesi ise dayanağını İsa'nın, müritlerinin onun için anıtlar yapmalarını reddetmesinden ve Kudüs Tapınağı'nı yıkmaya söz vermesinden alır.

Yahudi-Hıristiyan kültürü ta kökünden beri, manevi bir "yerinden ayrılmışlık" ve vatansızlık yaşantısı üzerinedir. Dinsel imgelemimizin yüreğinde, açılmanın dehşeti vardır. İmanımız

1. Harvey Cox, *The Secular City*, göz. geç. baskı. (New York: Macmillan, 1966), s. 49.
2. Jaroslav Pelikan, *Jesus through the Centuries* (New Haven:Yale University Press, 1985), s. 49-50'den çevrilerek aktarılmıştır.
3. Augustinus, *The City of God*, Çev. Gerald G.Walsh, S.J. ve ark. (New York: Image, 1958), s. 325.

başından beri, yerleşikliğe küskündür; çünkü tanrılarımız gezginliğe mecbur edilmiştir. Ama Augustinus'un zamanında, bir yere yerleşme karşısındaki bu manevi direnç artık yumuşamıştı. Augustinus'un *The City of God*'ının yazılmasına, 410 yılının ağustos ayında Alarik'in Roma'yı yağmalaması neden olmuştu. Augustinus, çoğu çağdaşı gibi, Hıristiyan kiliselerinin barbarlardan pek fazla zarar görmemesi karşısında huşu içinde kalmıştı. Volusianus'un ve diğer paganların, "Hıristiyanlık, Romalıların savaşçılığını yok etti" yolundaki suçlamasına karşılık, Augustinus mümin kardeşlerini yılmadan savundu; hem iyi bir asker hem de iyi bir Hıristiyan olunabileceğini savunuyordu. Böylece savaş deneyimiyle içsel yaşam birbirinden ayrılmış oldu. Augustinus, Hıristiyanlığın Roma İmparatorluğu'nun yıkıntıları üzerinde büyüyeceği suçlamasına karşılık olarak da, Tanrı'nın, inanmayanları barbar sürüleri aracılığıyla cezalandırmış olmasına karşın Hıristiyanların şimdi kendilerini Roma'nın efendisi ve yeniden kurucusu yerine koymaya gereksinim duymadığını söyledi; Hıristiyanların işi "ruh"laydı "el"le değil. Yani Augustinus'un iki kenti, "Kutsal Kitabımızdaki özel kullanımına göre iki 'kent' diyebileceğimiz iki insan grubu"dur.[4] Kent sözcüğünün kutsal kitaba göre kullanımı, belli yerlerin değil, iki otorite biçiminin, "iki bağlılık piramidinin"[5] tanımlanmasıdır.

Augustinus zamanındaki Hıristiyanlar manevi yaşam ile dünyasal yaşantı arasındaki çelişkiyi genelde, her insanda ortaya çıkan bir çelişki olarak görmüşlerdi: Erkek ya da kadın her Hıristiyan, paganların çocuklarını büyüttükleri evlerde oturuyor olsa da olmasa da, onların yıkandıkları yerde yıkansa da yıkanmasa da, hatta İsa'ya ibadet etmek için onların Minerva yahut Apollon tapınaklarını kullansa da kullanmasa da bu manevi çatışmanın içindeydi. Augustinus'un kitabı, mimarisiyle ve kentsel biçimleriyle evlere huzursuz bir manevi hayatı dayatan kentlerin teolojik temelini oluşturacaktır. Bunun nedeni, Augustinus'un, "dinsel görme"nin sadece sözel bir mecaz değil,

4. Augustinus, *De civitate Dei*, 14.1.12-8.

5. Peter Brown, *Augustine of Hippo* (Berkeley: University of California Press, 1967), s. 314.

somut, idrakle ilgili bir eylem olduğuna inanmasıdır. "Dinsel görme" sonunda, cam ve taşla biçimlenen bir içsel yaşama yol açacaktır. Bizim uygarlığımız onun zamanından beri, manevi "kökünden ayrılmışlığın" sözlerle olduğu kadar gözlerle de üstesinden gelmeye çalışmak zorundadır.

Augustinus bu "görme"nin özelliğini, iki kentini açıkladıktan hemen sonra kabul eder. "Bu ebedi kentin sanki bir gölgesi düşmüştü dünyaya; bu, zamandaki gerçek bir görüntü değil de gelecekteki bir şeyin kehanetvari suretiydi adeta." Bu pasajda, görme ilk önce, ayırt edici bir Hıristiyan eğilimi olarak verilmiştir. Augustinus'a göre, ebediyetin, imanın kolay kavranamayan gizli bir anlamı olan "gölgesi"nin, inanmış da inanmamış da olsa herkesin çıplak gözle görebileceği, karanlık ve ışıktan oluşan bir başka gölgesi daha vardı: "Yani dünyevi toplumda biz, birisi dünya kentinin görülebilir suretini oluşturan, diğeri ise tanrısal kentin gölgesi yerine geçen iki biçimle karşılaşırız."[6] Augustinus'un dinsel "görme" kavramı, bir aynalar koridoru boyunca atlaya atlaya giden bir görüntünün ağır çekimde algılanması gibi bir şeyi düşündürür. Bu görüntünün garip bir özelliği vardır; manevi kaynağından ne kadar uzaklaşırsa günlük yaşama o kadar yakınlaşır, görülmesi o kadar kolaylaşır. Gölge, onu yaratan ışıktan daha çok belirginleştirilmiştir. Bu anlayış iman etmeyenleri iman eder hale getirecek bir girişimi telkin etmiştir Augustinus'a. Tanrı'ya en çok gereksinim duyanlar, yani inanmayanlar gözlerini kullanarak Tanrı'yı bulabilir. Görüntünün nereden geldiğini aramaları, net bir şekilde kazınmış gölgeyi oluşturan ışığı bulmaları gerekir. Işığın kaynağı, uzun bir geçidin en son noktası olarak tanımlanır.

Augustinus'un biyografisini yazan Peter Brown bu "stereoskopik görünüm"ü, tüm *The City of God*'daki tezleri düzenleyen bir ilke olarak nitelemiştir.[7] Augustinus, pagan ve bildik şeylerle başlar; sonra bunlara daha zor ama yine pagan diğer birtakım düşünce ve görüntüleri ekler; sonunda birdenbire,

6. Augustinus, *The City of God*, s. 325,326.
7 Brown, *Augustine*, s. 306.

sanki görüntü tünelinin ucuna bakılıyormuş gibi sona ulaşılır ve yepyeni, Hıristiyan bir görüntü açığa çıkıverir. Gözünün gördüğünün peşine düşen Hıristiyan, Tanrı'yı bulur.

Augustinus'a göre, göz bir vicdan organıydı; Platon'a göre de böyleydi; gerçekten de, "teori" sözcüğünün kökü Yunanca *theoria*dır ve "bakma" "görme" ya da –bugünkü kullanımda, ışıkla fiziksel karşılaşma ve anlamayı birleştiren– "aydınlanma" manasına gelir. Ama bu dinsel görüntü, karanlık bir odada ışığın düğmesine basmakla sağlanan ani ve birebir aydınlanma gibi değildi. Işık kaynağını bulmak için yaşam boyu bir arayışa girmek gerekirdi.

Augustinus'un pagan çağdaşları, arayış içindeki bir yaşam denince bundan –ilk kez Homeros'un düşüncelerinde rastlanan– dünyadaki eylemleri anlarlardı. Örneğin erkekler, hayatları boyunca bir düşmanın peşinde koşarak ailelerinin onurunu kurtarmaya, önceden yapılmış bir haksızlığın öcünü almaya çalışırdı. Oysa, kadın ya da erkeği imanı arayıp bulmaya yönelten Hıristiyan arayışı ise bir eylem destanı değil, tümüyle daha içsel bir arayıştı. Augustinus'un *İtiraflar*'ında aziz, sonunda aydınlanma anına ulaşınca, gençliğinde ne istediğini hiç bilmediği halde, kendisinde tüm yaşamı boyunca aradığı bir şeyin vuku bulduğunu hisseder. Daha sonra, beş duyuyla da algılanan tam bir dinsel inanç aydınlığından henüz yoksun olduğu halde, dine bağlılığı düşünsel olarak savunur. Her şey ta en sonunda net olarak görünür.

Tanrı sanki saklanıyormuş gibi, imanı "bulma" kavramının bizzat kendisi derin bir belirsizlik yaratır. Oysa paganın da antik zaman İbranisinin de tanrısal varlık konusunda hiçbir tereddüdü yoktu. Bu varlık, ağaçların arasında ıslık çalan rüzgârın konuşmasıyla ya da bir kentin üstüne çöken felaketle hissedilirdi. Augustinus'a göreyse imanı bulmak, insanoğlunun algılama yeteneklerinde reform yapmasını gerektirirdi; nasıl göreceğini yeniden öğrenmek gerekirdi. Ama bir Hıristiyana dinsel bakışı nasıl bulabileceğini okulda ya da kilisede yahut Sokratik bir ör-

nekle öğretecek bir formül yoktu. Her Hıristiyan, ışığın nereden geldiğini bulmanın yolunu kendisi keşfetmeliydi.

Daha önce değindiğim gibi, Yunanlılar "odaklanma"yı *zarif-lik* ya da *denge* diye çevrilebilecek *sophrosyne* olarak bilirlerdi. Bir dansçının kendi bedenine iyi odaklanmış olduğunu söylediğimizde Yunan idealini günümüzün terimleriyle ifade etmiş oluruz; çünkü Yunanlılar fiziksel denge duygusunu övmek için manevi bir jiroskobu göz önüne getirirlerdi. Augustinus'un manevi odağı bir denge noktası değildi; *sophrosyne* arayışında değildi o. Kendi manevi odağını arayan Hıristiyan, bu süreçte, bilinen her şeyin yol göstericiliğinden yoksun kalırdı; gölgelere güvenilmezdi.

Hıristiyan teolojisi, kültürümüzün duyguların gerçekliğine inanma tarzı üzerinde de, bundan kuşkulanma tarzı üzerinde de çok derin ve rahatsız edici bir etki yapmıştır. Bir yandan, gözler Tanrı'nın varlığını gösteren kanıtlar sunar. Ama öte yandan, aydınlanma anına dek bu kanıtların çoğu yanlıştır. Platon'un tersine, Augustinus sürekli bir fiziksel kanıt arayışının ve seçiminin gerekliliğine inanır; Platon'un öyküsü aydınlanma uğruna, duygusal pişmanlığın, yetersizlikten bunalmanın, (kendi kafasında) sayısız sapmaların göze alındığı bir öyküdür. Hıristiyanın trajedisidir bu: İman için deneyim gereklidir ama deneyimden alınan duygular dinin gerçekleriyle bağdaşmaz.

"İç" ve "dış"ın birbiriyle karşılaştırılamayan boyutlar haline gelmesinin nedeni bu ayrılıktır. Kültürümüzde, bu ayrımın süregiden gücünden daha lanet bir şey yoktur. Güdüler ile eylemleri birbiriyle bağlantılı kılmayı zorlaştırır çünkü bunlar ayrı dünyalara aitmiş gibi durur. Aşk gibi yaşantılar berbat olur; çünkü duygular içeride, görünmez bir şekilde –Gerçeğin saklı bulundurulduğu yerde– tutulur. İnsanların yaşadığı yerler garip bir hal alır. Sokak, dış yaşamın bir sahnesidir ve sokakta görünen şey dilenciler, turistler, satıcılar, öğrenciler, oynayan çocuklar, dinlenen yaşlılardır; insan farklılıklarından oluşan bir sahnedir bu. İçsel yaşamla ilgisi nedir peki bu farkların? Farklılığın manevi değeri nedir? Augustinus, Hıristiyanların insanlar arasındaki

farklara değer biçmede zorluk çekeceğini kabul etmiştir. Zaten, iman etme eyleminin kendisi, insanı dışsal yaşamın sahnelerine anlam verebilme yeteneğinden yoksun bırakır.

Devlet adlı yapıtında, gölgesel illüzyonların olduğu bir mağaradan kurtarılanları konu eden Platon gibi, Augustinus da, güneşe uzun süre bakmanın insanı kör etmesi olgusunu ciddi bir şekilde ele almıştır. Hıristiyan bir kez iman etti mi artık ara tonlara ve dünyevi farkların değişik biçimlerine, gündelik yaşantının biçimleri olan o gölgelere bakamaz; Hıristiyan, gerçek tarafından kör edilmiştir. Hıristiyan, Tanrı'nın korumasına muhtaçtır çünkü gerçek onu çarpmıştır; dünyevi bir yetişkin olmaktan çıkıp daha basit bir duruma –Tanrı'nın çocuğu olmaya– dönüşmüştür.

Augustinus, Tanrı'nın bu durumdaki kişilere bir vaatte bulunduğunu; Eski Ahit döneminde yaşamış en sofu Yahudinin bile hissetmediği bir şeyi vaat ettiğini düşünmüştü. İmanla güvenliğe kavuşma vaadiydi bu: İmanın sayesinde Tanrı seni koruyacak, senin şehit düşmüş ruhunu kurtarırken bedenini koruyor olmasa bile. Ama ışığın nereden geldiğini bulmak için gölgeler arasından geçerek yürüyüp gitmek gibi sonsuz bir sürece azmetmek, bu görüntüler gözle izlendiğinde bir teslimiyet eylemini –iradenin gittikçe daha çok teslimiyetini, görülenler hakkında gittikçe daha büyük bir anlayışı– gerektirir. Yani Augustinus'un dinsel bakışının somut bir siyasal sonucu vardı: Korunup kollanacağın vaat edildi sana; yeter ki sen itaat et, yeter ki piskoposa, krala ya da ana babaya karşı görevlerini yap. O zaman bu bakış, yolcuyu, açılmadan kaynaklanan acıların sona ereceği bir itaat evine götürür. Göz hem bir iman hem de bir hükmetme organıdır.

B. İÇERİ İLE DIŞARI ARASINA DUVAR ÖRMEK

Sevilla'lı Saint Isidore'nin (yak. 560-636) aklına, taşların içinde bir Hıristiyan kenti tasarlamak gelmişti. St. Isidore pratik bir adamdı. Vizigot kabilelerini silah zoruyla Hıristiyan yaptı; İspanya'da tutarlı bir kilise hiyerarşisi kurdu. Teorik çalışmaları-

nın pratik bir amacı da vardı; sözcüklerin kullanımını kolaylaştırmak üzere sözcüklerin kökenini açıklayan, *Etimolojiler* adlı bir kitap yazdı. Kitabında, "*city*" sözcüğünün izini değişik kaynaklara dek sürmüştü. Bu kaynaklardan biri *urbs*, yani kentin taş yapısıdır. Kentin taş yapısı korunma, ticaret ve savaş gibi pratik nedenlerle kurulmuştu. "City"nin diğer kökü *civitas*tır ve bu sözcüğün anlamı, kentte biçim bulan duygular, ritüeller ve inançlardır.

Isidore, Hıristiyanlığın bir pagan *urbs*u içinde yürütülemeyeceğini düşündü. Vizigotların fatihi bu inançla, kâfirlerin Diana tapınaklarını, hamamlarını, bahçelerini ve pazarlarını yıkmaya gerek görmeyen Augustinus gibi ilk dönem kilise papazlarının bir adım ötesine geçti. Isidore, onların tersine, Hıristiyanların manevi yaşamlarındaki zor mücadeleler için *urbs*un özel bir dizaynına gerek olduğuna inanıyordu. *Etimolojiler* de bunun nasıl çizileceğini belirtmez; Hıristiyanların, ruhun selini kontrol altına alacak bir kent inşa etmeleri gerektiğini söyler yalnızca.

Bu inşaat inancı, MS 7. yüzyılda kahramanca bir eylem haline geldi. Neredeyse Isidore'nin çevresindeki tüm kentler harabeye dönüyordu: Roma İmparatorluğu'nun kamu binaları çapulcu putperest kabileler tarafından tahtaları ve taşları için yağmalanıyor, kalabalıkların artık aşındırmadığı sokakları kaygan yosunlar bürüyordu. Gerçi her kentin yazgısı böyle değildi. Milano, Treves ve Paris, Roma İmparatorluğu yok oldukça büyüdü; ama bunların büyümesi birer kalenin –insanların bu kentleri korumak için kilise hiyerarşisini gözettikleri yerlerin– büyümesi anlamına geliyordu. Bu koşullarda bir yenilenme ideali olarak ancak çok güçlü inançlar, derin ve tutkuyla korunan değerler işe yarayabilirdi. Zor koşullarda inşaat yapmak, kuşaktan kuşağa duvarcılar ve dülgerler yetiştirmeyi, onları yüceltmeyi gerektirir. Bu ustaları yücelten, Tanrı'nın çocuklarının sokağa karşı güvenli kılınacağı bir mekânı inşa etme idealiydi. İçeride, imanın ışığı farklılığın gölgesini kovacaktı.

Isidore zamanında Kilise, bir inşaatçılar cemaati haline geldi. Altıncı yüzyıldan onuncu yüzyıla dek, Hıristiyanların barınak sağlama yükümlülüğü yerine getirildi ve bir kentler ağı oluştu.

Ama günümüzde bir turist olarak gezdiğimiz ortaçağ ve öncesi kentlerinde inşaatçıların, Augustinus'un "fiziksel *urbs*a karşı kayıtsız kalın" emrini yerine getirdiğini düşünmek zor değildir; çünkü bu kentlerde surların içinde hiçbir dizaynın olmadığı görülür. Sokaklar, iki yanlarında sıralanmış evleri hiç hesaba katmaksızın, birdenbire kesişir ya da genişleyip daralır. İtalya'nın kuzeyindeki Aosta ya da Fransa'daki Nantes gibi, Romalı şehir plancılarından sokakların birbirini dik olarak kestiği, düzenli bir ızgara modelini miras almış olan ve kesintisiz bir şekilde ikamet edilmiş kentlerde, ortaçağ yapı tarzının gelişi, eski Roma pazaryerlerinin birbiriyle ilişkisine hiç dikkat etmeksizin kondurulmuş yapılarla doldurulması, antik dik açılar sistemi üzerine sıvanmış bir site pisliği demekti. Ortaçağ kasabası başka kurallara göre işliyordu.

Ortaçağ inşaatçıları filozoflar değil, duvarcılar ve dülgerlerdi. Hıristiyanlar gibi onlar da, dünyevi mekânların kutsal mekânlardan farklı görünmesi gerektiğini biliyorlardı yalnızca. Bunun sonucunda bu kentlerin dünyevi binaları karmakarışık yığınlar halinde bitişir, sokaklar eğilip bükülüp yetersiz hale gelirken; kiliseler dikkatli bir şekilde konumlanır, inşaatları hassas bir şekilde, dizaynları özenle tasarlanarak yapılır hale geldi. Bu farkı yaratan hiçbir dizayn teorisi yoktu gerçi; ama sonuç, yine de Augustinus'un dinsel inancına somut bir biçim kazandırılmasıydı. Merkez, yani kentin belirleyici yeri, yani Dünya'nın yönetildiği yer dünyevi sıradanlığın tersine, özenle oluşturulmuş bir yerdi. Ayrıca, kentin geri kalan tümüne bulaşmış şiddete karşı bir korunak ve kutsal bir sığınak oluşturuyordu. Hıristiyan inşaatçılar bu özellikleri taşıyan bir merkezi kendilerine özgü bir tarzda yarattılar.

Lao Tzu, "Odanın asıl gerçeği duvarlar değil, onların içerdiği boşluktur" der.[8] Gerek Çin gerekse Japon kentlerinin merkezleri kutsal yerlere göre belirlenmiştir. Örneğin Tokyo'daki İmparatorluk Sarayı da kentin yüzyıllardır çevresinde değişip

8. Paul Zucker, *Town and Square* (New York: Columbia University Press, 1959), s. 94'ten aktarılmıştır.

durduğu bir yönelim merkezidir. Doğu'ya özgü bu kutsal alan, Pekin'deki Yasak Şehir gibi bir boşluk, dış dünyaya yasak bir merkez, kutsal olmayan hiçbir şeyin bulunmadığı bir yer olarak düşünülmüştü. Oysa Katolik doktrini bunun tersine, kutsal şeyleri, manevi arayıcıların görebileceği şeyler olarak düşünmüştü. Bu çağrı işareti ortaçağ kiliselerinin iriliğinde dile getirilmişti.

Isidore zamanında yapılan kiliselerle 1100'lü yıllarda yapılanlar arasındaki belirgin farklardan biri, sonrakilerin ölçülerinin devasa boyutlarda olmasıdır. Bazı yazarlar bu yapıların iriliğini sırf fonksiyon açısından; yani kilisenin gücünü, çevresindeki dünyevi yaşama göre fiziksel olarak görünür kılmak şeklinde açıklamaya çalışmışlardır. Ama bu, ortaçağa ithal edilmiş modern bir bilinmeyendir. Tanrı gücünün reklama gereksinimi yoktu; asıl sorun O'nun varolduğunun onaylanması değil, insanoğlunun o zavallı ve günahkâr haliyle O'na nasıl ulaşabileceği, cemaatin O'nun varlığını idrak eder hale nasıl getirileceği meselesiydi. Kilise binasının kütlesinin kocamanlığı, içi renkli ışıklarla, tütsüyle ve şarkılarla doldurulan devasa boşluğu, bu idrak ettirme amacına yönelikti. Yani bu katedraller sırf dışarıya karşı bir gösteriş olmaktan ziyade içlerinde olan bitenden ötürü büyüktüler. Duyguları kuşatılan sofular, Tanrı'yı Tokyo ya da Pekin'deki sade tapınaklarda olduğu gibi bir boşluk belirtisi olarak değil, çok güçlü bir varlık gibi hissetmeliydiler.

Ortaçağ kiliselerinin inşaatında kütlenin iriliği en modern mühendislikten de daha ince bir matematiksel hassasiyeti açığa serer. Gotik inşaat, aslında en az malzeme kullanarak yüksek kemer elde etmede çok elverişli bir sistemdi; ama taşların yerleştirilmesinde ve kesilmesinde en ufak bir hata kemerin yıkılmasına yol açabilirdi. Freiburg Katedrali ya da Chartres gibi bu türden dinsel yapıların kemerlerindeki ustalık, çevrelerindeki dünyevi yapıların hiçbirinde yoktur; inşaat kalitesindeki fark, boyut farkından daha fazladır. Daha rastgele yapılmış diğer dünyevi yapılarla pek ilişkisi olmayan bu kiliselerin böyle zarif bir şekilde inşa edilmesiyle mühendislik de dinsel çaba-

nın bir parçası haline gelmiştir. Hassasiyet manevi bir anlam kazanmıştır.

Ortaçağ kentlerinde, nerede sapasağlamlığı ve devasalığıyla gözle görünür bir merkez varsa, nerede dünyeviliğin karmakarışıklığına inat bir netliğin egemen olduğu bir merkez varsa; oradan çevreye yayılan, Tanrı'nın gölgesinin gölgesiydi. Bu, Augustinus'un, kent tasarımında dile gelen dinsel bakışıydı. İlk Hıristiyan kentleri, kutsal ile dünyevinin zıtlığını *urbs*taki, netlikle çeşitlilik arasındaki zıtlığa dayanarak oluşturdular.

Dilde olduğu gibi, fiziksel bir nesneye de dikkat çekmenin de iki yolu vardır: vurgulamak ya da kesinti vermek. Vurgulama, abartıya dönüşebilen bir eylemdir. Örneğin italik sözcük, onun *önemli* olduğunun bir işaretidir. Vurgulama, bir anlam yoğunlaşmasıdır. Modern mekânlarda, bilinen bir biçimi abartan markasyon dizayna bir vurgu katar; çatının eğimi öylesine diktir ya da arabanın çamurluklarına öylesine kıvrım verilmiştir ki her ikisi de penise benzer. O yükselme görüntüsünü algılayan göz, o nesneyi fark eder. Ortaçağ inşaatçısı da düzenli ve düzensiz mekânlar arasında bir kontrast yaratarak dikkate hükmetmiştir; ama takdir edeceğimiz gibi, vurgulamaya gereksinimi yoktur. Kilise, kentin tüm etkinliklerini duvarları arasında yoğunlaştırmış ya da vurgulamış değildir. Bunun yerine, inşaatçılar bir kesinti yaratarak dikkati manevi merkeze çekmişlerdir.

Augustinus, teolojinin böylesine fiziksel hale getirilmesinden ötürü pekâlâ gücenebilirdi ama belki de bu kesinti ona gayet makul gelirdi. Gölgelerin ve yansımaların, insanı o virajlı dünyevi yola yönelttiğindeki "stereoptik görüntü"nün tam da sonunda, karşımıza birdenbire çıkan yerde, açıklanan "gerçek" vardır: İçindeki inançla, apayrı ve net bir görünümde. İnşaatların rastgele yapıldığından söz etmek, sırası geldiğinde modern sağduyuyu rahatsız eder; yine de evlerin ve odaların rastgele serpilmesine izin verilmesi netlikten bir iman duygusu diye söz edilmesi için gerekli kontrastı yaratmıştır.

19. yüzyılda, ortaçağ kiliseleri ve katedralleri sakin, mezar gibi inziva yerleri diye romantize edilmiştir. Alain Erlande-

Brandenburg ve diğer çağdaş araştırmacılar sayesinde, bu romantik kutsal izolasyon resminin yanlış olduğunu biliyoruz. Katedraller ve onlarla ilişkili binalar kentin ekonomisine ve siyasetine dahildi: Ama kent içinde bir kent; yaşamın diğer dünyevi biçimlerinin devamı olmayan bir öğe olarak.

Fransız Tarn bölgesindeki Cordes kasabasında, bu kutsal netliğin bir yüzyıl içinde sahneye konduğunu görürüz. Cordes bir *bastide*; yani kurucusu olan lordun şatosundan ayrı müstahkem bir garnizondu. Cordes 1222'de, yerel halkın büyük bir kısmını yok eden Albigens savaşlarının ardından, Toulouse'lu Kont VII. Raymond tarafından kurulmuştu. Kentin ilk planında evler surun dibine sıralanmıştı; birkaç yıl önce, Roma usulüne uygun dik açılı ızgarada boş kalan yerleri doldurmuşlardı. Ama 1273'te savaş artık uzaklarda kalmış bir anıydı, kasaba bir pazar kurma hakkını aldı ve bu kez, ilk olarak *bastide*nin yerleştirilmiş olduğu tepenin zirvesinde Saint-Michel Kilisesi kuruldu. Bu, 13. yüzyıl sonlarının en güzel kiliselerinden biriydi; onun çevresinde oluşan bu zengin, barış dolu yeni kasabada mahalleler ve evler rastgele serpiştirildi.

Odaklanma ve odaklanmamanın yatay ilişkisindeki bu kontrast dikey olarak da takviye edildi. Ne yüksekliğin imanla ilişkisi ne de tersine, derinliğin şeytanla ilişkisi yalnızca Hıristiyanlığa özgü değildir. İlk İslam yazarları, evreni, Dante'nin *Divina Commedia*'sındakine oldukça benzer bir şekilde, cennet ve cehennem katları olan bir huni biçiminde düşlemişlerdir. Ortaçağda cami inşa edenlerle Hıristiyan mimarlar arasındaki fark, temsil edilen şeyle ilgilidir. İslamiyet kutsal görüntülerin resmedilmesini yasaklıyordu; bundan kasıt, bu resimlere putperestler gibi tapınmayı önlemekti ve bu yasak, binaları da kapsadı; binalar da Tanrı'nın görünüşünü taklit etmeye kalkışmamalıydı. Hıristiyan inşaatçı ise, dinsel bir ressam gibi, imanı açıkça görülür kılmaya çalıştı. Her kilisenin haç şeklindeki biçimi elbette İsa'nın çarmıhta çektiği acılara bir öykünmedir; açıkça görünür olan bir başka şey daha vardır: Binayı yüksek tutmak için harcanan olağanüstü çabalarla İsa'nın göğe yükselişini göstermek.

Birçok ortaçağ kilisesinde gördüğümüz sivri kuleler 19. yüzyıl eklemeleridir; yükseklik aslında içeride, dua edenlerin görmesi ve Göğe Yükseliş'in görsel duygulanımını uyardırması içindi. 19. yüzyılda yapılan eklerin etkisini içeriden ilk yükseklikle karşılaştırmak ilginçtir. Eklemeler belli ki vurgulama ilkesine göre ilave edilmiştir; yani ne kadar çok olursa o kadar iyidir, bu vakada da ne kadar yüksek olursa o kadar kutsaldır. Aslında eklemeler yapıları çok ağırlaştırmıştır; sivri kuleler tabanın büyüklüğüyle orantısızdır. Ama içine girildiğinde, daha alçak tavanlar dıştan amaçlanmış etkiyi tam anlamıyla yerine getirir; kemerli yapı öylesine mükemmel bir şekilde ayarlanmıştır ki yukarıya bakan gözler çok uzaklara dek kayar gider; ama iç tavanda, ayrıntıları hâlâ seçilebilen bir hedefte durur. Cennetin dibini görürsünüz. Bunu sağlayan, binanın salt büyüklüğünden ziyade yapım tarzındaki ustalıktır. Ya da, çok modern yapılarla karşılaştıracak olursak; New York'taki Rahip St. John Katedrali'nin sahınının* içi, Rouen'deki ortaçağ katedralinin sahınından hissedilir derecede yüksektir. St. John'un sahını çok büyüktür oysa Rouen'deki sahın daha huşu vericidir. Asıl ortaçağ kiliselerinde uygun görülen yükseklik, dünyevi yapıların yatay düzlemleri üzerinde görsel egemenlik sağlamaya yeterliydi. Ayrıca yatay ve dikey netlik birbiriyle ilişkiliydi. Örneğin ortaçağda Lübeck kentinde beş büyük kilise vardı; bunların, bulundukları sokaklardaki yatay düzlemin seviyesi yönünden birbirleriyle ilişkisi yoktu ama çatılarının yüksekliği yönünden ilişkiliydiler, yani Lübeck'in neresinde olsanız yukarıya bakıp bir kilise bulma olanağı vardı.

Her çağda olduğu gibi, ortaçağda da kentlere özgü inşa biçimlerinde muazzam farklar vardı. Eski Bremen'de ticaret hacmi çok olduğu için, ticaret merkezini organize etmeye, denize daha uzak kasabalardan çok daha büyük çaba harcanmıştı. İtalyan ortaçağ kasabaları hem pagan anıları hem de Romalılara özgü alışkanlıkları korumuştu: 11. yüzyılın Todi kasabası pa-

* (Buradaki anlamıyla) Büyük kiliselerin binanın diğer kısımlarından yüksekçe olan uzun ve dar orta kısmı. (ç.n.)

zar alanlarının yapımında geometrik düşünceye, Hansa* kenti Rostock'dan daha çok başvurmuştur. Ama yine de mekânı, dünyevi düzensizliğin kontrastı olan belirleyicilerle kutsallaştırmak, Batı şehirciliğinin farklı bir özelliği haline gelmiştir. Ortaçağdaki Müslüman kentleri kutsal ile dünyevi ve cami ile pazar arasında böyle kesin bir ayrım oluşturmamışlardır; birçok Hıristiyan kentinin Romalı geçmişinde, su kemerleri de tapınaklar kadar özenli bir şekilde dizayn edilmiştir.

St. Augustinus, din yolunda yürüyenlerin eğer her şeyi gittikçe daha açıkça görürlerse sonunda Tanrı'nın himayesine gireceklerini vaat etmişti. Hıristiyan kentinin dinsel merkezi, bu vaat edilmiş himaye işinin yerine getirilmesi demekti. Hıristiyan mabedinin kuralları Karanlık Çağ zamanından başlar: Düşmanını kovalayan biri kiliseye sığınanın peşinden kilise duvarlarının içine giremez; bir kilisede ya da manastırda bulunanlar doyurulur ve eğer hastaysalar bakılırlar. Isidore zamanında kentsel doku net bir şekilde oluşturulmuştu; tarlalar ve ormanlar kent surları içine alınırdı sık sık. 11. yüzyılda kentin dokusu (Canterbury ya da Gloucester gibi surları olmayan kentler dışında) daha sıkı bir şekilde örüldü. Büyüyen kutsal kentle büyüyen dünyevi kent birbirini ittirdi. Aslında, kilise dışındaki ortaçağ dünyevi kenti tümüyle bir pazardı. İnsanlar açık alanların yanı sıra sokakta, evlerde, her yerde alışveriş ediyordu. Zaten bu çarşı alanları kentin –dünyevi mekânı, kutsal merkeze bir şekilde denk bir eşitliğe getirecek– dünyevi merkezleri değildi. Çarşı alanları nadiren dizayn edilirdi; bu alanlar açık ya da kapalı her yerde süregiden alışverişlerin, pazarlıkların ve gemiye yüklemelerin biraz daha fazlasının yapıldığı yerlerdi. Aslında ortaçağ loncaları, kilise inşaatlarının sponsoru olduklarından kiliselerde kendilerine ayrılmış yerleri olurdu. Bu genişleme koşullarında kilise nasıl olur da dünyaya karşı bir siper görevi yapabilirdi?

Almanya'daki Magdeburg ya da İsviçre'deki St. Gall gibi, manastır olarak kurulmuş kentlerde sığınılacak yer bulmanın

* Ortaçağda Alman kentlerinin oluşturduğu birlik. (ç.n.)

bir yolu da, kiliselerin hemen dışındaki mekânları kullanmaktı; buralar kimseye ait olmayan yerler haline geldi. Kilise binalarının kütlesinin ve yüksekliğinin güneşe karşı gölge ve rüzgâra karşı siper sağlamasına ve bunun da ticareti kolaylaştırmasına karşın, kutsal ile dünyevi arasındaki uçurum böyle pratik amaçlı bir kullanımı yasaklıyordu. Bu boş koridor, yaşam koşullarının çağı değiştireceğini gösterdi. Kilisenin çevresinde oluşturulan bu aralığa, dokunulmazlık bölgesi denildi. Dilenciler gelip burada yerleştiler, ölmek üzere olan veba kurbanları evlerinden getirilip burada toprağın üzerine yatırıldı. Burası aynı zamanda bebeklerin bırakıldığı yerdi. Bakıma muhtaç olan herkesin bakılma hakkını kazandığı yerdi burası. Önceleri, kilisenin önündeki avlu bu dokunulmazlık bölgesinin bir bölümüydü (nizami biçimde ve basamak yüksekliğindeki ön avlu, dışarıya ait alandan çok, kilise içindeki son cemaat yerinin bir uzantısıdır). Ama zamanla ön avlu genel ritüellerin, ayinlerin ve siyasi konuşmaların yeri haline gelirken, açık hava sığınma bölgesi, kilisenin arkasındaki ya da yan taraflarındaki bahçelere, bina payandaları arasındaki kuytu köşelere çekildi. Buralar yine de kentten kurtarılmış, merkezde sükûneti sağlayan geçiş bölgeleriydi.

İlk kez ortaçağ başlarında ortaya çıkan *cathedral* sözcüğü yalnızca bir kilise binasını değil, piskoposun ve yardımcılarının ikametgâhını, bu rahiplerin gereksinimlerini karşılayan özel bir marketi ve hastaların bakıldığı *hôtel-Dieu*'yü de ifade ederdi. Bu binalar topluluğu aynen, açık dokunulmazlık bölgesinde geçerli kurallarla işlerdi. Modern bir kentte yaşayan biri yardıma ihtiyaç duyduğunda, ilk önce derdini doğru bir şekilde belirlemelidir; AIDS'li bir kişi bunu ilk önce doktordan öğrenir, sonra kendisine gerekli olan yardımı bir sosyal hizmet uzmanı ve hukukçu sayesinde tespit eder, ondan sonra da bu yardımı nereden bulabileceğini arar. Ortaçağ kentlerinde ise açık alan ve sığınma binaları bu arama işini tersine çevirmişti. Yardıma gereksinim duyan bir kişi ilk önce, yardımın zorunlu olduğu yere giderdi; sonra hasarın niteliği araştırılır ve eğer olanaklıysa bir çare bulunurdu. Yardım istemek, kişinin kendi durumu hakkında bil-

giyi gerektirmezdi ve kilise binalarının lojistik durumu nereye gidileceğini açıkça belli edecek şekildeydi.

Sığınma bölgeleri bir bakıma da kentsel biçimlenme tarihinde ufak bir ayrıntıdır. Şato ile kasabanın ilişkisi, korunma konusunda kesinlikle daha büyük ve açık bir şekilde daha siyasi sonuçlar doğurmuştur. Şato, yeri geldiğinde Avignon'da olduğu gibi, Granada ve (şato ile kasaba arasındaki surların kaldırılmasından önceki) ortaçağ Mannheim'ında da kiliseden ayrı bir yaşam alanıdır: Tıpkı isyan halindeki unsurlar için olduğu gibi. Şatolar, lordların isyan edenleri yakalamak üzere kullandığı müstahkem bir yer olarak kullanılırdı bazen. Ama bu koca yapılı korunma mekânları yalnızca taşlarına güvenirken; kilise sihirle korunurdu: Bina payandalarının aslından daha büyük gözüktüğü ve rahibelerin şaşırmış bebekleri kucakladığı bu bölgelerin çevresinde, kilisede yalnızca ihtiyacın konuşacağını belli etmek için görünmez bir engel oluşturmuştu Tanrı.

İç ve dış arasındaki bu ikilik ilk kez, araziyi ortaçağ tarzı parselleyen bu kentsel biçimle gözle görünür hale geldi. Zaten sığınma alanı da merhamete duyulan ihtiyaçtan kuruldu: Sokakta merhamet yoktu. Kilisede ibadet ettikten sonra dışarıda gezinirken birisinin bağırsaklarının çıkarılıp vücudunun dörde bölündüğüne tanık olunabilirdi. Sihirli yerlerde bu ikilik yaratıcı sonuç her zaman yoktu ya da bulunması şart değildi. Ortaçağ kilisesinin çevresindeki dokunulmazlık bölgesi, örneğin bir Yunan tapınağını koruyan büyülü alandan karakter yönünden çok farklıydı. Yunan tapınağının çevresindeki kutsal alan fiziksel tapınağı korurdu ama tapınmaya gelen kişinin burada duyacağı ifşaat kente taşınır ve kenti etkilerdi. Ortaçağ kasabasının sokaklarından geçen gösterişli tören alayından çok farklı bir manevi haberdi o. Tören alayı gözden kaybolduğunda sokak, bir 13. yüzyıl Parislisinin sözleriyle "tekrar kurtların eline geçerdi". Kutsal ve dünyevinin kent dokusu içinde birbirini itiştirdiği bir çağda, bayağı etkinliklerin söz konusu olamayacağı kutsal bir alan belirlemek için bu nedenle büyük gayretler gösterildi. Ortaçağ tiyatrosu bu konuda çarpıcı bir örnek oluşturur: İlk

önceleri kiliselerde sahnelenen İsa'nın çarmıha gerilişiyle ilgili piyesler, 12. yüzyılda Şeytan ve avenesi oyundaki korkunç baş güçler olarak değil artık insan biçiminde, komik tipler haline gelince yavaş yavaş kilise dışına çıkmıştı. Gerçi kırsal alandaki manastırların da benzer şekilde "sığınılan yer" özelliği varsa da insanların sıkıştırılıp kentte yoğunlaştırılması kutsal bilinçlilik ile dünyevi kayıtsızlık arasında böylesi bir kontrast yaratmıştı. Dokunulmazlık bölgesi insanları kentten korudu ama dünyevi yaşamın *civitas*ını biçimsiz, vahşi, belirsiz, ahlaksal hafıza kaybının yarattığı bir boşluk olarak bıraktı.

O halde, günümüzün açılma korkusunun tarihsel kökleri işte buradadır. İnsanların açıldığı yerlerde acı gözle görülebilir, hoşgörüyle karşılanabilir ve hatta zevk verebilirdi. "Dışarıda" engelleyici bir ahlak değeri yoktu; açılmış bir yerde acı çekenlere yönelik büyük bir ilgi, seyredecek ilginç bir şey olduğu içindi çoğunlukla. Bir tapınak alanına adım atıldığı anda acı birdenbire ağırlık kazanırdı; onun görünüşü birdenbire, bakan kişiye bir merhamet yükümlülüğü yükleyiverirdi. Acı ancak kutsal alanda gerçek hale gelirdi. Ahlak, mekân aracılığıyla; görsel karakterine mükemmelliğin damgasını vurduğu mekân aracılığıyla somut hale gelirdi.

Augustinus, dünyanın içine dalmış bir hacı düşlemişti. Arayışı süresince tüm duyguları derin bir kaosun içindeydi bu hacının ve ancak manevi aydınlanmanın derinliğini hissedince nerede olduğu belli olacaktı; Augustinus'un düşlediği bu yer kavramı, kişinin hiyerarşi içindeki yeriydi. Ama imanın optiği bu kez fiziksel binalar yaratmıştı. Böylelikle, hacılığın niteliği değişti. İnsan ilişkilerini Tanrı'ya salt fiziksel anlamda bağlayan bir kentte, manevi yolcunun sokakları aramaya, insanlardaki farkların ardında yatanı araştırmaya pek ihtiyacı yoktu. Yolculuğun nerede bitirileceğini bilmek için yalnızca gözlerini kullanmak gerekirdi. Taşla ifade edilen bir şey haline gelince, manevi iç ile dünyasal dış arasındaki fark da böylece büyüdü. Bu bin yıllık öykünün günümüzdeki sonuçları içinde hiçbir şey bu ayrımdan daha zararlı olmadı: İçerideki bir belirsizlik boşluğuna karşılık,

bir çeşitlilik ve kaos boyutu olan dışarısı, bir ahlaksal değer boyutu olarak insan aklı üzerindeki hükmünü yitirdi.

C. GÜNÜMÜZÜN AÇILMA KORKUSU

Manhattan'daki ünlü bir mezat kuruluşunun bir şubesi evlerde birikmiş öteberinin yanı sıra, nasıl ele geçirildiği kuşkulu ganimetler de satar. Ethel Teyze'nin kırk yıl önce bir Venedik gezisinde, çekici genç bir sanatçıdan satın aldığı tozlanmış suluboya resimler; Herbert Amca'nın, o ölüm yolculuğuna çıkıncaya dek, onlarca yılda topladığı gümüş buz kıracağı koleksiyonu vb bitmiş hayatları gösteren tüm bu işaretler, özel bir meraklı topluluğuna mezattan bir gün önce gösterilir. Bu firma birkaç yıl önce bu tür mallar için garip bir sergi düzenledi. Bir kürek çekme makinesinin yanına bir Viktorya banyo sandalyesi konmuştu; bir art deco* kokteyl karıştırıcıları koleksiyonu, belki de müşterilerin daha çok ilgisini çekeceği düşüncesiyle ön planda bir sıra halinde dizilmişti. Serginin yan taraflarında ise, birbirleriyle ilintilendirilmesi olanaksız insanların yağlı boya resimlerinden ve çerçevelenmiş fotoğraflarından oluşmuş bir yığın vardı; çeşit çeşit burunlar, çeneler, göbekler ve çıplak omuzlar.

Bunların arasında ticari değeri olan bir şey bulduğumu sandım. Gördüğüm şey, şimdi Londra'da, Tate Galerisi'ndeki bir koleksiyonda bulunan, William Orchardon'un *İlk Bulut* adlı, 1890 tarihli yağlıboya resminin taslağına benziyordu. Orchardon'un resmi, şık bir kadını bir odadan çıkarken gösterir; resmi giyimli ve ellerini kemerinin içine sokmuş kocası onun odayı terk edişini izlemektedir. Adam kızgın ve şaşırmış görünmektedir, belli ki yeni tartışmışlardır ve bu onların "ilk bulutu"dur.

Bu tablo, Viktorya çağı beğenisine sahip herkesin aklına, John Ruskin'in 1865'te yayımlanan kitabı *Susam ve Zambaklar*'da, ev ahlakı inancı hakkında yaptığı ünlü bir açıklamayı getirir:

* 1930'larda yaygınlaşan, genellikle elde yapılmış lüks eşyalarda refah ve incelmiş bir beğeni düzeyini simgeleyen, akışkan bir çizgiselliğin egemen olduğu, gelenek dışı bezemelerle süslenmiş, çoğunlukla pahalı malzemeden yapılmış eşyada geçerli olan dekoratif sanat akımı. (ç.n.)

> Evin gerçek niteliği bir huzur yeri olmasıdır: Yalnızca her türlü incinmeye değil; her türlü korkuya, kuşkuya ve anlaşmazlığa karşı da bir sığınak. Böyle değilse eğer, orası bir ev değildir; dışarıdaki yaşamın gerginlikleri evin içine sızarsa ve karı ya da koca dış dünyanın, o uyumsuz, sevgisiz ya da düşman toplumun eşikten içeri girmesine izin verirse orası ev olmaktan çıkar; dış dünyanın, üzerine çatı çekip içinde ateş yaktığınız bir parçası olur yalnızca. Bir ev ancak kutsal bir yer, bir Vesta* tapınağı, bir aile ocağıysa... bir evdir.[9]

Susam ve *Zambaklar*'ın yayımlandığı dönemde, güvenli bir iç mekân düşü Ruskin'e de, çağdaşlaşmada gittikçe daha anlamlı geliyordu. Orchardon'un, zamanında bu roman kadar ünlü olmuş tablosunun önümde duran taslağı, Ruskin'in düşünden uyanan bir çifti gösteriyordu.

Bu resmin, Hıristiyan inancının akıbetini gösterdiğini söylemek bu mütevazı resme haksız yere sembolik bir misyon yüklemek olur elbet. Ama bu resim bence yine de daha büyük bir sorunun, Hıristiyan bakışını dünyevi yaşamda geçerli kılma sorununun olağan zorluğunu göstermektedir. "Kutsal" ve "dünyevi" sözcükleri birbirine tam anlamıyla zıt değildir kuşkusuz. Sanayi Devrimi'yle kutsal sığınağa büyük bir özlem doğdu ve işçiler ilk kez karşılaştıkları dertlerini dile getirecek, bu zorlu mücadelede onlara destek olacak sözcükleri bulmak için dine yöneldiler. Bu koruyucu imaj arayışı toplumun daha geniş kesimlerine de yayıldı; mabetlerin dinsel imajlarına yöneldiler. Açıkçası, "ev" manevi sığınağın dünyevi versiyonu haline geldi; güvenliğin coğrafyası kentsel merkezin mabedinden ev içine kaydı. Ama sanayi işçileri, mal mülk hırsına karşı Tanrı'nın gazabının makineleşmenin kötülüğünü pek kuşatamayacağını anladıkları gibi, kutsallığı evde arayanlar da eve sığınmanın onların sefaletini artırmaktan başka bir şeye yaramadığını gördüler. Orchardon'un tablosu şunu gösteriyordu: Evdeki gençler birbirlerini çok açık bir şekilde görmüşlerdi birdenbire.

---

* Yunan mitolojisinde aile ocağını koruyan tanrıça olan Hestia'nın Roma mitolojisindeki karşılığı. (ç.n.)

9. John Ruskin, *Sesame and Lilies* (New York: Metropolitan Publishing Co., 1891), s:136-37.

Sanayi Devrimi'nin yarattığı dünyanın yakıcılığı karşısında, dinin sağladığı koruyucu gölge her şeyden önce iç ve dış yaşam arasında bir ilişki meselesiydi. Augustinus bu ilişkiyi, Tanrı'nın imanı bulan kişiyi dünyaya karşı koruyacağını varsayarak başlatmıştı; ortaçağ inşaatçıları da ruhu kilise duvarları içinde koruyarak sokak yaşamı ile manevi yaşamı birbirinden ayırmaya çalışmışlardı. Şimdi dünyevi boyutta, insanlar dünyayı bırakıp kendi içlerine çekildiğinde psikolojik anlayış ortaya çıkıp billurlaşmaya başlamıştı.

Sanayi Devrimi'nden yüz yıl önce Ruskin'in düşünü esinlendiren doğayı kutsayan bir çağda manevi "iç" nosyonu, kendini dayatan bir şey değildi. Bir kadını ya da erkeği, ona dışarıdan bakarak anlamak tümüyle mantıklı görünüyordu. 18. yüzyılda Gainsborough gibi ressamlar kendilerine modellik edenlerin karakterini onları kırlara yerleştirerek ifade etmeye çalıştılar: Sıradan bir giysi içindeki kadın otların üzerine yayılmıştır, yüzü böğürtlenler ve yapraklarla çevrelenmiştir, erkek, üst düğmesi açık gömleğiyle kadının yan tarafına doğru eğilmiştir; kadın bize bakmaktadır, hoşnuttur; adam kadına bir şeyler söylemektedir, yüz ifadesi canlıdır. Doğa onları ele vermektedir. Yüzyıl sonra ise portre ressamı, insanların aslında nasıl biri olduğunu ifade etmek için onları bir odanın içine, bir aile sahnesinin ortasına yerleştirdi. 1887'de altın jübilesini kutlayan Kraliçe Victoria'nın resmini yapmak için çağrılan Orchardon'un çağdaşı James Tuxen, yaşlı kraliçeyi torunu iki küçük kızla birlikte bir koltuğa oturtur. Bir koltukta sıkışmış yaşlı ve genç bedenler, sağda ve soldaki diğer küçük kızlarla, arkada başka bir torunla kuşatılmış birisini göstermek içindir; yaşlı kadın, kıpır kıpır yumuşak et yığınlarıyla, huzurlu bir şekilde kuşatılmıştır; resmi bir salonda değil de kraliçenin özel ikametgâhında yapılmış bu resmi portrede Britanya İmparatorluğu'nun ileri gelenleri tümüyle arka plandadır. Tuxen'in, modellerini bu şekilde düzenlemesinin nedeni gayet açıktır: İşte; içeride, bağrına bastığı ailesiyle, kraliçemizin aslında nasıl biri olduğunu görüyorsunuz.

Bu "İç"ler gözetlenebilseydi, bu psikolojik saptamanın gösterilmesine pek fazla önem verilmezdi. Örneğin, Sarah Bernhardt'ın, yatak odasında güya habersizce alınmış, ünlü bir fotoğrafı vardır. Kadın, püsküllü bir sultan sayvanı altında, oryantal yastıklar üzerindeki yatağında yatmaktadır. Yatak kaba tüylü bir kürkle kaplıdır. Yatağın ayakucunda kürk görüntüsünü daha çoğaltan bütün bir ayı postu vardır; ayı, gözleri açık, ağzı genişçe açılmış, iki uzun beyaz pençesini göstererek hanımını korumaktadır. Ayının yanında, ön planda, kubbeli bir saçaklı başlıkla kaplanmış Fas işi demir bir abajur vardır. Muhafiz ayı, birbirinin üzerine taşmış Doğu, İran ve Berberi halılarının üstünde durmaktadır. Yatay şaşaa duvarlarda da devam etmektedir. Şöminenin üzerine bir çift ceylan boynuzu konmuştur ve onun arkasında muazzam bir yağlıboya tablo vardır. Bu yatak odası fotoğrafının en üst tarafında bir avize ve sarkan bir bitkinin uçlarını görürüz.

Oda, kadını sıcak tutmaktan çok daha fazlasını yapmaktadır. Kadının görüntüsü, kendisini çevreleyen dekorla birlikte sunulmaktadır; kendisi aslında baştan çıkarıcı değildir, gerçekten de basit bir şekilde giyinmiştir. Bu, siyah bir kölenin eşlik ettiği çıplak bir kadının bulunduğu başka bir yatak odası sahnesi olan Manet'nin *Olympia*'sı gibi bir ifşaat değildir. Bayan Bernhardt'ın kendisi görünüyorsa da iç dünyasına ait bir şey görünmemektedir ve koruyucusu dışında, sergilenen pek dikkate değer bir şey yoktur. Bu duygusallık mağarası dışarıdan ayırılmış bir mekândır: Eros, insan figürünün yerleştirildiği bir iç mekânla ortaya konmuştur.

Orchardon tarafından yapılmış resim taslağı da bu içsel ifşaatı iç mekânla birleştirmekten başka bir şey değildir. Viktorya çağı yorumcularına göre, bu genç insanların zenginliği, zenginliğin gençlerin karakterini nasıl bozabileceği konusunda bir ders olarak görülecek, dikkat çekici bir görsel gerçektir. Bugün ise, bu gençlerin konumunu saptamak için kadının kuğu gibi boynundaki incilere ya da adamın elmas kol düğmelerine pek bakılmaz. Kuşkusuz bu çift, pek çok geceyi yemek davetlerinde

ve balolarda birlikte geçirmişlerdir. Eski düzenin şık bir çifti için, sosyeteye yapılan bu dalışlar gerçeği yakalama fırsatlarıydı. "İç"e çekilmek, Orchardon'un yeni evlileri için gerekliydi. Eve geldiklerinde ikisi de birbirine açılırlardı. Ressamın, öyküsünün anlamını göstermek için elverişli dekor olarak düşündüğü bu oda, Ruskin'in düşündeki yerden başkası değildir.

"İç"e denk düşen belirleyici güç, Saint-Simon Kontu gibi sosyalistlerin kurduğu daha iyi bir toplumun düşüyle karşılaştırılabilir. Saint Simon işçilerin, fabrika sahiplerinin ve satıcıların hep birlikte yaşayacağı küçük, samimi topluluklar kurmaya çalıştı; üreticinin ve tüketicinin yüz yüze gelmesinin sınıf düşmanlığını yeneceğine inanıyordu. Saint Simon'un peşinden gidenler 1848'de halk desteği kazanmak üzere, düşüncenin ana prensiplerini gösteren bir afiş hazırladılar. Bu afiş büyük bir oturma odasındaki samimi bir toplantıya benzeyen bir fabrika sahnesini gösteriyordu, makineler temiz ve kanepe boyutundaydı, işçiler figüran gibi bunların arasında gidip geliyordu. Saint Simon'un, ev boyutunda bir iç mekânı bir sığınak haline getiren şeyin ne olduğu sorusuna yanıtı tümüyle ölçekle ilgiliydi; emeğin oluştuğu mekân ne kadar küçük, dolayısıyla ne kadar kişisel olursa kapitalizmin yabancılaşması da o ölçüde yok olurdu.

Ferdinand Tönnies *Gemeinschaft** ve *Gesellschaft*** arasındaki karşıtlığı keşfettiği zaman, insan sıcaklığının ortaya çıkacağı bir iç mekân görüşünü sosyal bilimler jargonunda kutsallaştırdı. *Gemeinschaft* onun için, küçük ve sosyal yönden muhafazalı bir mekânda "yüz yüze" sosyal ilişki demekti; oysa *Gesellschaft* daha açık, sessiz bir alışverişti. Bir toprak güveci teklifsizce konuşup pazarlık edebileceğiniz, köşedeki dükkândan almak *Gemeinschaft* yaşantısıydı; oysa aynı güveci bir mağaza reyonundan, sessizce satın almak *Gesellschaft* kapsamına giren bir işlemdi. Tönnies, Ruskin ve Saint Simon gibi, bu iki terimi mekâna uyarladı. Bunları, köylerle kentler ve kent içindeki evlerle sokaklar, küçük kafelerle büyük kafeler, komşu grubuyla büyük bir kalabalık arasındaki kontrastlar haline getirdi. Bu sayılanların

* (Alm.) Topluluk, cemaat. (y.h.n)

** (Alm.) Toplum, cemiyet ya da sermaye şirketi. (y.h.n.)

her birinde, daha kapalı ve daha içedönük olanın daha candan olduğu varsayılır. Saint Simon'un düşündeki, konuşan ve temas halindeki insanların yüz yüze gelerek paylaştıkları, sonunda gelişen ve ortaya çıkan öznel yaşam sahneleridir: *Gemeinschaft*'ı, "içimdekini paylaşmak" diye anlayabiliriz. Açığa çıkarılan içerideki imaj, diye düşünüyordu Saint Simon, perişanlıktan yırtık pırtık paçavralara bürünmüş işçi değil; gözleri parlayan insandır. Bu soylu imaj orada, içeride, onu baskı altında tutan kabuğun kalkmasını bekleyerek varolagelmiştir hep.

Sanayi Devrimi'nin tüm dehşetiyle gelişi, dünyevi sığınak için şiddetli bir gereksinim yarattı. Ama Batı kültüründeki sığınak düşüncesinin kökleri, fiziksel korunmanın da ötesinde bir şeylere uzanır. Sığınağın, aynen bir keşişin hücresine sığınarak manevi aydınlanmayı araması gibi bir psikolojik gelişim olanağı sağlayacağını söyleyebiliriz. Dünyadaki gücün pisliğinden kaçıp sığınak ararsak, kendimizi daha çok bulacağımızı düşünürüz. Sığınağa çekilirken her şeyin daha netleşeceğini fark ederiz. Sığınakta ifşa olunanlar bizim gerçeğimiz, benliğimizdir bizce; ortaçağ geçmişinin ağırlığıdır bu. Ama dünyevi bir toplumda böylesi sığınak beklentileri daha da artar.

Dünyevi bir toplumda sığınak beklentilerinin tam anlamıyla karşılanamayacağı daha başından beri neredeyse belliydi. Örneğin 1830'da eski Fransız soylu aileleri, Orleans Evi'nin* çocuğu olmasına rağmen yeni bir burjuva çağının temsilcisi olan yeni kral Louis Philippe'e bağlılık yemini etmeye çağrılmışlardı. Kralı göreve getiren Temmuz Devrimi kısa sürmüştü, nispeten şiddetten uzak ve umut doluydu; her kesimden insan 1815-1830 arasındaki Restorasyon dönemi hükümetinden daha tarafsız bir hükümet isteminde birleşmişti. Ama Louis Philippe bu umutları suya düşürmüştü; borsa simsarlarının ve ahlaksız hukukçuların kuklası haline gelmişti. Kral, aristokrasiden, bu yeni çıkar zümresine prestij desteği vermelerini isteyince eski ailelerin birçoğu itaat etmeyi reddetti; daha önceki yönetimde

* Valois ve bourbon sülalesinden gelen daha genç ailelerin yetiştiği malikâneler. (ç.n.)

aldıkları görevlerden istifa ettiler, kendi mülklerine çekildiler ya da kamu işleriyle ilgilenmekten kaçındılar. Aristokratların bu gönüllü çekilmelerine o zamanlar *émigration intérieure* denmişti. Koşulları, 1789-1794'teki daha radikal Büyük Devrim'de aristokratların sürgüne gönderilmesinden oldukça farklıydı. Bu aristokratlar, ana babalarına hükmeden korkuyla değil, nefretle harekete geçmişlerdi.

Émigration intérieure ilk başta sırf delilik olarak görüldü; aklı başında hiç kimse iktidardan gönüllü olarak vazgeçmezdi. Ama kamuoyu eski ailelerin davranışını birkaç yıl sonra daha makul buldu; özellikle de gençler. İngiltere, Prusya ve Amerika'da olduğu gibi, Fransa'da da yeni endüstri çağının ilk belirtileri gençlerin bilinçlerinde etkisini gösteriyordu; hayatı bir muhasebecinin kâr-zarar çetelesiymiş gibi yaşamanın anlamsızlığı, gençlerin günlük yaşam hakkındaki izlenimlerini etkilemeye başlıyordu. Yaşlı soylulara yankı verircesine, yeni düzenin zenginliğinin onlara da büyük fırsatlar armağan etmesine karşın, gittikçe artan bir "dünyadan çekilme" isteği duydular. Direngen bir psikolojik çekilme eylemiyle sığınak aradılar.

1840 kuşağı ne kadar farklı şeyler hissettiğini göstermenin yolunu biliyordu: Çalışmayı ya da kariyeri küçümseyerek omuz silkmek, kral gibi bol yiyecek ve kıt entelektüel besinden ötürü armut gibi olmuş bir yaşlıyla alay etmek gibi. İnsanların hırsları hakkındaki yazılar Balzac'ın gencinden Flaubert'in gencine kaydı; Balzac'ın Rastignac'ı Montmartre Tepesi'nden, aşağıda parıldayan erişilmez ödüllere yumruğunu sallayarak Paris'i fethetme hırsıyla betimlenirken, Flaubert'in Frederic Moreau portresi aynı isteklere karşı çelişkili duygular taşır. Frederic 1840'ların genciydi; çabalarından ötürü en azından biraz utanç duyduğunu göstermesi gerektiğini öğrenmişti. Gerçek benliğini, dünyadan iğrendiği anlarda bulmaya çalışıyordu. Ama 1830'daki toprak sahibi aristokratların *émigration interiéure*ünün tersine, son on yılda, toplumsal onay, kendi içinde doğruluğun ardından kendine karşı belirgin bir nefret koşuluna da bağlanmıştı. İnsanlar kendi çocukluk koşullarını ve ilk yıllarda onlara

"kendi gerçeğin" diye yutturulan ana baba düşlerini reddediyordu. Bu psikolojideki aristokratın, geçmişinde kendini evindeymiş gibi hissettiği enderdi. Sığınak arayışı huzursuzlukla sonuçlanmıştı. "İç"e çekilmede huzur yoktu; bağlanacak liman yitirilmişti.

İşte, görsel bir tasarım sorunu olarak ortaya çıkan şey buydu: Dünyevi bir toplumda kutsal bir sığınak yaratmanın kültürel zorluğu. Sığınağın tasarımı özel bir sorun olarak ortaya çıktı: Katedral gibi muazzam bir yapının nitelikleri bir evin boyutuna nasıl uydurulacaktı? Üstelik katedral, kaos içindeki bir dünyada bir mükemmellik örneğiydi; hangi mükemmellik kuralı insanlara evde güvenli bir liman sağlayabilirdi ki? Bu soruların önemi Viktoryenler için olduğu kadar bugün de hem ev tasarımındaki sığınak nitelikleri konusunda süregelen kafa karışıklığında hem de daha yaygın olarak, bir binanın oturanların kendilerini bulmalarına yarayan bir araç olarak nasıl işlev görebileceğinde sürmektedir. Bu güven katedralin vaat ettiği bir şeydi.

Ortaçağ evlerinde, sevişmek ya da başka amaçlar için özel odalar pek yoktu. Odaların sayısı çok da olsa aynı oda yemek yeme, dışkılama, iş yapma ve uyuma yeri olarak kullanılabiliyordu. Bu etkinliklerin her birisi için gerekli eşyalar, eğer yeterince hafifse odaya getirilip götürülüyor ya da kullanılmadığı zamanlar duvarın dibine itiliyordu. Bu tarz odaların çoğu 18. yüzyıla dek sürdü; ama 18. yüzyılda artık sadece yoksulların çocukları –daha önceki toplumsal yelpazenin çok daha geniş bölümü için geçerli olduğu şekilde– ana babalarının yattığı ve seviştiği odalarda yatmaya devam ettiler. Ayrı helalar 18. yüzyılın ortasında yaygın bir şekilde günlük kullanıma girdi ve lazımlık ancak gece ihtiyaçları için kullanılır oldu ama insanlar gündüz vakti büyük evlerde ya da bu evlerin avlularında hâlâ uygun gördükleri bir yer buldular mı idrarlarını yapmaya devam ediyorlardı. *Ancien régime* evi, üstü kapatılmış bir sokak gibiydi

Evlerin iç tasarımı 19. yüzyıl boyunca aile bireylerini birbirinden gittikçe daha çok ayırdı ve bedensel gereksinimleri evin içinde giderek daha çok gizledi. Artık evin ortak ve özel alan-

ları arasında, oturma odası ile yatak odası arasında ayrım vardı. Çok sayıda uşak çalıştırılan evlerde hizmetçilerin giriş çıkışları ilk kez 18. yüzyıl sonlarında, arkaya ayrı bir kapı yapılarak ayrıldı. Çocuk bakıcılığı, çocuklar evde oyun oynayabilecekleri yerlere kavuştuktan sonra ortaya çıktı. Yoksul aileler gelirlerinde bir artışa kavuştuklarında evlerinde yapacakları değişikliklerde daha zengin örnekleri taklit ederdi: Evler bölümlere ayrılır ya da özel odaların eklenmesiyle büyütülürdü. Yani Ruskin'in aile imparatorluğu pratikte, öznel yaşantının ev içinde dükalıklara ayrılması anlamına geliyordu: Aşk, oyun, iletişim; bunların her birinin kendi apayrı iç mekânları vardı, bu öznel mekânların her biri –mutfak, tuvalet, banyo gibi– bedensel mekânlardan birer birer ayrıldı.

Sanayileşme çağı New York'unun karakteristik özelliği haline gelmiş ev tasarımı, yani sosyal konut tarzı apartmanlardaki "tren ev" denen evler bu bölme mantığının birer örneğidir. Bu dairelerde odalar oldukça düzenli bir sıra halinde dizilmiştir ve kapıları bir koridora açılır. Her oda ayrı bir etkinlik için düzenlenmiştir; oturma odasının ardından bir yemek odası, onun ardından yatak odası ya da odaları ve en sonunda da mutfak gelir. Tren evin kapıları ilk önceleri, yani bu evler burjuvalar için yapılıyorken belli bazı odaları birbirine bağlayacak şekilde planlanırdı; örneğin oturma odasıyla yemek odasını ya da oturma odasıyla küçük misafir odasını birbirine bağlardı. Bu düzenleme ulaşımda daha çok kolaylık sağlamak için değil, daha çok gizlilik amacıyla yapılıyordu; bir kişi, resmi misafir odasından resmi olmayan oturma odasına, dar bir yan koridor olan ortak mekânda görünmek zorunda kalmaksızın geçebilirdi.

Geçmişe bakınca, sosyal konut tarzı bu apartmanların pek rağbet görmediği anlaşılıyor. Bu apartmanlar zamanla yoksullara bırakılarak her tren ev birer yoksul kenti haline geldi. Koridor ise bir iç caddeye dönüştü: aileler tek tek odalara tıkıştılar. Ama sosyal konut tarzı apartmanın ilk biçimi, Ruskin'in kutsal sığınak düşünün yeni bir tür iç mekân oluşturularak neden hayata geçirilemeyeceğini açığa vurmaktaydı.

Sokağın kalabalık yaşamı sertti, suçla doluydu, soğuktu ve hepsinden öte, karmaşıklığıyla kafa karıştırıyordu. Özel âlem, işbölümünü ailenin duygusal âlemine de uygulayarak, aile yaşantısını odalara bölerek düzeni ve netliği arıyordu. Bundaki mantık, bir şeyi kendisini oluşturan bölümlere ayırmaktır; o zaman onun ne olduğunu anlarsınız. Ama ortaçağın kaos ile netlik arasındaki kopukluğundan farklı olarak, kamu âleminde başlayan bölümlenme işlemi, işbölümü yoluyla özel alanda da devam ediyordu. Ayrılma, caddede olduğu gibi, aile içinde de yalıtımı getirdi.

Belirtiler, atalarımızın, aradığı sığınağı yaratmayı becerememiklerini gösteriyordu. Bir Alman mimarlık eleştirmeni, 1850'lerde, yani eve tapınma döneminin ilk hararetli on yılında yazdığı bir yazıda bu konuyu kesinlikle, eski evlerin yeni prensiplere göre bölünmesiyle oluşan ayırıcı etkiye bağlıyordu:

> 18. ve 19. yüzyıllardaki kent evlerimizde konukların önünde birdenbire geniş alanlar, salonlar ve avlular açılırdı... o geniş mekânlar ev halkının *tüm* üyelerinin kullanımı içindi... ama zengin yurttaşların modern ikametgâhlarında tüm mekânların her biri aile topluluğuna ait üyelerden birinindir ve evdeki bireyler, olabilecek en küçük alana çekilmişlerdir.[10]

Günümüzün bir eleştirmeninin sözleriyle, kapatma ve bölümlere ayırma "ev içi mahremiyetini korumaya" yetmiyordu. Aile ocağının sıcaklık verdiği düşünülüyordu ama iç mekânda, öznel yaşamın çeşitli biçimleri için gittikçe daha spesifik içsel mekânlar arama uğraşıyla somutlanan işbölümü de kendi soğukluğunu getiriyordu azar azar. Böylece, içsel mekânın görsel açıdan netleştirilmesi kutsal sığınağı sağlayamadı.

Evin sığınak olamamasının ikinci ve aynı şekilde sonuçsal bir nedeni daha vardı. Eşitsizliği dışarıda tutamadı. Kilisede, herkes merhamete eşit derecede layık hale gelirdi. Kutsal iç mekân, ahlaksal değerini güçsüz ve yoksulları da kapsayacak şekilde

10. Hem onun hem de çağdaşlarının sözleri için, Donald J. Olsen, *The City as a Work of Art* (New Haven:Yale University Press, 1986), s. 102. İkinci alıntıda, Profesör Olsen'in kuşkusuz doğru olan Almanca tam çevirisindeki *gelenler* sözcüğünün yerine *konuklar* sözcüğünü koyma hakkımı kullandım.

yaymıştı. "Ev"in 19. yüzyılda aldığı biçime göre kadınlar, daha önceki çağlarda düşünülmesi olanaksız ve uygulanması ekonomik yönden mümkün olmayan bir tür dünyevi peçenin ardına saklandı. Erkekler sokağa salınırken ev, kadınların kapatılıp yalıtıldığı ahlaksal sığınaktı. Ama bundan, kadınları iç mekânda boğanların yalnızca erkekler olduğu sonucunu çıkarmak yanlış olur. Kadınlar da kadınlar üzerinde aynı şekilde, birbirlerini iç mekânlara girmeye zorlayarak hâkimiyet kurdular.

Örneğin Londra'daki emekçi sınıfından kadınlar Ruskin'in idealini akıllarından bile geçirmezdi. Laundry'lere gitmek gibi ev hizmetiyle ilgili zorunluluklar onları sokaklara çekiyordu çünkü. Çalışan yoksul kadınlar erkek işçilerle aynı zevki paylaşıp işten sonra kafelerde ya da pub'larda içki içiyorlardı. Orta sınıf kadınların gözünde bu çamaşırcı, temizlikçi ve terzi kadınlar hem ahlaksal hem de fiziksel tehlikelerle karşı karşıyaydılar; evin dışına çıkmak anneliğe zarar verirdi. Christine Stansell sosyal hizmet görevlilerinin ev ziyaretlerinin kökeni hakkında diyor ki,

> eve ve aileye bağlılık ideolojisi böylece, 1830'la 1860 arasında reformcuların emekçi sınıfı mahallelerini ve yoksul aileleri ziyaretleriyle gelişen, bir sınıfın keşfi hareketinin ilk kıvılcımlarıydı.[11]

Gönlü yüce kişiler, yoksulları içeriye, sonunda yaşamlarının güya daha düzenli olacağı ev sığınağına çekmek için onların yaşamına müdahale etmeyi kesinlikle doğru buluyorlardı. Düzenli olmak ahlaklı olmak demekti. Bu tahakkümün İsa'nın yoksullar arasında başlatmaya çalıştığı iman devrimiyle hiçbir ilgisi yoktu.

Dünyevi bir toplumda sığınak arayışlarının dinle bağdaşmayan iki sonucu vardı: yalıtım ve eşitsizlikte artış. İlk kez 19. yüzyılda aldığı biçimle modern sanayi düzeninde emeğin gelişimi insanlar arasında eşitsiz, yalıtılmış bölünmeleri hızlandırdı. Bu gelişim, iç mekânların yapımına da sızdı. Bunun sonucu olarak evde *Gemeinschaft*'tan ziyade, sürekli artan bir *émigration intérieure* vardı. Ama 19. yüzyılın bizim üzerimizde bıraktığı et-

11. Christine Stansell, *City of Women: Sex and Class in New York*, 1789-1860 (New York: Knopf, 1986; University of Illinois Press, 1987), s. 65.

kileri anlamak istiyorsak önemli bir uyarının devreye girmesi gerekir. Mahremiyetin yalıtılmasına karşın, "evin ahlaksal bir reform yeri olduğu inancı sarsılmadan kalmıştı."[12] *Appleton's Journal*'da 1879'da çıkan, "Ev Mutluluğu Üzerine Bir ya da İki Nosyon Daha" adlı makalede, öfkeli bir yazarın söylediklerine bakılırsa ev, kadının

> geri çekilip sığındığı bir yer değil, kadının savaş alanıdır, arenasıdır, sınırıdır, dünyasıdır. Ev, kadın için savaş halindeki yaşamdır; erkek için ise dinlenme halindeki yaşamdır ... Kadının, etkinlikleri için başka bir dünyası yoktur... Bizzat, varoluşunun getirdiği gereksinimler dolayısıyla kadının, erkeğinkinden farklı bir ev idealine sahip olması gerekir.[13]

İç mekân zorunlu bir yerdir çünkü orası gerçeğin yeridir; iyi bir ev kadının olduğu kadar Sarah Bernhardt'ın da gerçeğinin yeridir. Kadının evinin odaları çekici bir "arena... sınır... dünya" olarak görülmüştür.

Dünyevi toplumdaki iç mekânın iç yaşamın gerçek sahnesi olduğu inancı eski bir Hıristiyan idealinin mirasıdır. Ama ruhun bu iç mekânı bu kez, yeni bir tür iç yaşamın mekânı haline gelmiştir. Evin böylesine gerekli bir sığınak gibi görülür olması insan karakteriyle ilgili modern, dünyevi düşüncedir:

İnsan karakteri biçim vermeye elverişlidir ve onun en önemli kalıplanma anları yaşam döngüsünün ilk dönemlerindedir. Bir çocuğu kalıba sokmak için onu yıkıcı dış etkilerden korumanız gerekir. Bize gayet aşikâr görünen bu inanç daha önceki çağlarda hiç de aşikâr değildi. Böyle bir yaklaşımın sonucu bugün bize, çocuklara karşı inanılmaz bir saygısızlık gibi gelen uygulamalardır.

Ancien régime sırasında birçok çocuğun yetişkinliğe varamadan ölmesi çocuklarla ilgili güçlü duyguların bastırılması eğilimine yol açmıştı. Çocuk bakımındaki gelişmeler ve tıptaki aşı gibi ilerlemeler sayesinde çocuğa karşı güçlü bir ilgi göstermek,

12. Gwendolyn Wright, *Moralism and the Model Home* (Chicago: University of Chicago Press, 1980), s. 292.
13. A.g.y., s. 99'dan aktarılmıştır.

zamanla duygusal yönden daha tehlikesiz hale geldi. Ekonomi de bunun böyle yapılmasını buyuruyordu. Egemenliğin miras yoluyla edinilen mal ve araziler yoluyla yürütüldüğü çağlarda aile ilişkilerinin mal, toplumsal konum ve güçten nasıl etkileneceği sülaleye bağlıydı. Ruskin'in çağı ise artık toplumsal konumunda mal mülkün de birbirinden kopup ayrıldığı, mirasla aktarılmadığı bir dönemdi; toplumsal konum girişimcilik çabasına bağlıydı artık; erkek çocuklarda o saldırgan ve yılmaz gücün oluşturulması kaçınılmaz bir şeydi. Ayrıca, oğlanların ve kızların, kendilerini geliştirmeleri için gerekli görülen süre on yıldan yirmi yıla uzadı. Çocukluk süresi, aynen evin iç mekânı gibi, gittikçe daha ayrıntılı bir şekilde bölümlere ayrıldı. Freud, "İnsan gelişiminin tüm aşamaları, her adımın etkisini gelecekte göstereceği, yavaş yavaş ilerleyen bir fiziksel, ruhsal ve psikolojik gelişim olarak görülürdü" diye yazmıştı bir zamanlar.

Karakterin, işbölümünün damgasını vurduğu bir iç mekânda gelişeceği ve ortaya çıkacağı nosyonu, çocuk gelişimine verilen yeni önemle, 19. yüzyılda mantıklı bir şekilde dile getirilmeye başlandı; bu uzun, zor ve tehlikeli süreçte, bölümlenmiş bir sığınak gerekliydi. Kalabalıkların, sokağın, dumanla dolu barların karmakarışık kargaşasının, bir bebeğin yetişkinliğe doğru uzun süreli gelişimine uygun olmadığı düşünülüyordu. Sokaktaki uyaranlar bir evdeki odaların ardışık düzeninden yoksundu. Böylece, özgelişim ile kentin farklılıkları birbirlerine görsel anlamda zıt hale getirildi: Bir tren evdeki gibi gelişen, belirli sahnelerin düz bir çizgi izleyen iç düzenine karşılık, dışarının kaosu, kolaj gibi bir sokak; ardışıklığın sığınağına karşılık, eşzamanlılığa maruz kalma. Bundan sonraki bölümde görüneceği gibi, bu karşıtlıklara bakışı sürdüreceğiz.

Kısacası, *émigration intérieure*, görgüsüz, maddeci bir topluma karşı nefretin zorladığı, gönüllü bir geri çekilişti. Saint Simon'un fabrika-odası, işçilerin, el ve yüzlerindeki kirin altında gizlenmiş değerleri gösterecekleri yolundaki toplumsal bir vaadin yeriydi. Ev ziyaretlerine giden kişiler aile ocağının ateşine odun atarak yoksulları ahlaksal çöküntüden koruma-

ya çalışırken Madam Bernhardt da yatak odasında, ahlaksızlık mefruşatı içinde lüks yaşamaktaydı. Ruskin, didişmenin evde sona ereceğini düşledi. Orchardon'un kibar sosyetede çok geceler geçirmiş, dünya zevklerine düşkün tipleri, evde birdenbire savaş alanında olduklarını fark ettiler. XIV. Louis yağlıboya tablolarda kendisini halka Mars, hatta Jüpiter gibi gösterdi; Kraliçe Viktoria ise müşfik büyükanne. Bunların hepsinin yücelttiği şey bizzat iç mekânın değeriydi, burayı bir yaşam alanı olarak doldurmuşlardı. Ama yapılan tasarım, kültürün gereksinimlerini karşılamaktan uzak, iç yaşamı koruma ve geliştirme işlevini yerine getiremeyen bir iç mekân yarattı.

Tasarım olanaklarıyla insanların gereksinimleri arasındaki bu uçurumu ilk Hıristiyanların nasıl açıklayacağı düşünülebilir. Modern endüstri çağının başlangıcında hissedilen, sokağın kolajıyla içerinin düzenli gelişmesi arasındaki antagonizm, kaosla netlik arasındaki tarihi karşıtlıkta yansımaktadır. Ama ilk Hıristiyanlar modern tasarımı başarısız kalmaya mahkûm olarak göreceklerdir; çünkü kültürümüz imanın benliği aşmasını değil, benliğin geliştirilmesini amaçlamaktadır.

D. OTORİTE MEKÂNLARI

Mezat salonunda bulduğum diğer resmin Orchardon'un taslağıyla pek bir ilgisi yok gibiydi. Bu, 5. Bulvar'la 21. Cadde'nin kesiştiği köşenin, sadece eskiliğinden ötürü değerli, sararmış bir fotoğrafiydı; muhtemelen 1893'ten önce çekilmiş ve New York tarihi meraklılarının Mary Black'in New York Tarihi Derneği'ndeki eski New York fotoğrafları koleksiyonundan yaptığı klasik derlemeden tanıyacakları bir resimdi.[14]

Fotoğraf, Union Club binasıyla son bularak 5. Bulvar'a kavuşan 21. Cadde'deki bir sıra konforlu evi gösterir. Bu kulüp, tüm çevresinde kusursuz bir düzenle sıralanmış Palladyen* pencereleri olan, çok iri, dört köşe bir binaydı. Fotoğraf, cadde-

14. Mary Black, *Old New York in Early Photographs*, 1853-1901 (New York: Dover, 1973), 111. resim, s. 131'e bakınız.

* Rönesans mimarı Andrea Palladio'nun tarzında, özellikle İngiltere'de 18. yüzyıl ortalarında kullanılan, üstü hafif sivri, süslemeli pencereler. (ç.n.)

de tek bir insan ya da hayvan bulunmadığını gösterir. Üstelik Union Club'ın perdeleri çekilmiştir ve perdelerin opak ve düz beyazlığı dışarıdan bakan birinin içeride yemek yiyen ya da şekerleme yapan beyefendileri görmesini de engelliyor gibidir. 21. Cadde'nin ağaçları yapraksızdır ve evler site halinde yapılmış olsalar gerektir çünkü hepsi birbirinin benzeridir.

Bu fotoğraf, dediğim gibi, bildik bir fotoğraftır; bunun nedeni herhalde bu boş ve tek biçim caddc köşesinin, bende olduğu gibi, bakan birçok kişide de güçlü bir etki uyandırmasıdır. Kitli kapılar boyunca uzanan bir caddenin köşesindeki çirkin bir binaya rağmen görüntü güven vericidir, ciddi ve ağırdır. Böyle bir etkinin uyanması zorunlu değildir elbette ama burjuvazinin zaferi vardır burada; caddede yaşam olmaması, kitleleri sadece birkaç blok ötedeki, dokların yanındaki işçi apartmanlarında tıka basa tutmayı başardıklarını gösterir.

Ayrıca burada netlik de vardır. Fotoğrafın teknik kalitesi kısmen, manzaraya vizörden bakan kişideki etkilenmişliği de yansıtır. Union Club'ın fotoğrafını çeken kişi (muhtemelen, oralarda bir stüdyosu olan sosyete fotoğrafçısı Samuel Marksville) mesleğinin ustalarından biriydi. Binalar üzerindeki ışık nettir, kamera hem köşeyi hem de caddeyi alacak şekilde iyi konumlanmıştır ve baskı mükemmeldir. Oysa, Orchardon'un eskizinde asıl resminde de olduğu gibi fırça işçiliği kötü, kompozisyon özensizdir. Bu görsel kontrast anlamlıdır: İyi belirlenmiş bir dışa karşılık, kötü yapılmış bir iç. Union Club fotoğrafının kesinliği kulübün konforunun bir parçasıdır; öte yandan, Orchardon taslağının özensizliği kısmen onun tedirginliğindendir. Bu kontrastın gösterilen konularla ilgisi olabilir: Bir muhafaza sahnesine karşılık, bir kişisel gerçekler ve istekler sahnesi. Fotoğrafın netliği insana kentin kargaşasından, dumanından ve gürültüsünden ayrı tutulacak bir yer olan Union Club binasının kentin karmaşasına karşı güvenliğini gösterir.

Bir şekilde bu fotoğraf, her kellifelli şehirlinin fantezisini temsil eder: Kutsal sığınağınızı evinizden çok, kulübünüzde bulursunuz. Bu resim, Orchardon'un tablosu kadar ciddiye alınabilir: Modern kentsel mekândaki otorite böyle görünür işte.

Kent uzmanı Kevin Lynch, insanların Boston'u nasıl gördüğüyle ilgili bir araştırmada "özellikle belli bir görsel niteliğe, kent manzarasının net bir şekilde belli olan bir 'açık seçikliği'ne konsantre" olmanın ne kadar önemli olduğunu göstermiştir. Lynch, netlikle neyi kastettiğini *The Image of the City*'de şöyle işlemiştir:

> Netlikle kastettiğimiz, kentin bölümlerinin kolaylıkla algılanması ve tutarlı bir modele göre organize edilmesidir. Nasıl ki şu basılı sayfa ancak okunaklı olduğu takdirde, bilinen simgelerin birbirleriyle ilişkilerine dayalı bir düzen olarak görsel yolla kavranabiliyorsa; açık seçik bir kent de bölgeleri ya da belli işaretleri ya da yan sokakları kolayca tanınabilen yahut da kolayca, genel bir modele girecek şekilde ayırt edilebilen bir yapılanmadır.[15]

Yazar "göz önüne getirilebilirlik" fikrine, şehir plancılarının ulaşmaya çalışması gereken bir hedef olarak bakıyor; çünkü insanların günlük yaşamda kentsel manzaraların bu net fotoğraflarını edinmek için sürekli bir mücadele içinde olduklarına inanıyor. İlk özgün çalışmasından otuz yıl sonra şunu söylüyor:

> İnsanlarda (o zamanlar, yani inşaat patlamasından önce) kentleriyle ilgili olarak, benlikle mekân arasındaki etkileşimin yarattığı, birbiriyle uyumlu ve ayrıntılı bir zihinsel imaj vardı ve bu imaj kişinin hem günlük fonksiyonlarının hem de mutluluklarının özünü oluşturuyordu.[16]

Bu görüşler şehir plancılarına, Rangoon'da, Poitiers'de ya da Boston'da yapılan birörnek kulelere karşı çıkmaları gerektiğini söyler. Bu görüşler sanki modern kentlerin rahatsızlıkları belirli bir imajla giderilebilir; yani şehir plancısının, Dickens'ın çok önceleri Londra'yı tanımladığı "anlaşılmaz karmaşa"nın yerine, kentin nasıl olması gerektiği konusundaki açık seçik bir

15. Kevin Lynch, *The Image of the City* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960), s. 2-3.
16. Kevin Lynch, "*Reconsidering the Image of the City*" Lloyd Rodwin ve Robert M. Hallister, editörler, *Cities of the Mind: Images and Themes of the City in the Social Sciences* (New York: Plenum, 1984) içinde, s. 155.

resmi koymasıyla ya da Lewis Mumford'un modern, gelişen Metropolis'i tanımladığı "olmayan kentin olmayan planı" yerine belli bir imajı koymasıyla düzelebileceğini söyler gibidir.[17]

Union Club fotoğrafi netliğin modern boyutunu açıklamaktadır. Bakan kişinin dışlandığı bir yeri gösterir; orada –Lynch'in sözleriyle– "benlik ile mekân arasında karşılıklı bir ilişki" yoktur. Herkese açık bir kilise değil, özel bir erkekler kulübüdür orası. Fotoğraf görüntüsünün gayet açık seçik oluşu bu yerin kapalılığının onaylanmasına katkıda bulunur.

Dolayısıyla, bir otorite mekânının nasıl olduğunu çıkarsamak kolay gibidir. Etrafa ayrıcalık ışınları yayan bir yer, bir sahne ya da imaj olarak görünebilir otorite yeri. Ama bu, gözlerle sosyolojik bir hata yapmaktır: Bu, güç ve otoriteyi aynı şekilde görünür kılmaktır çünkü.

Bugünkü New York'ta gücün ve otoritenin görünme tarzları arasındaki fark, kırk yıl önce kentin modernliğini belirgin kılan o gökdelenler kompleksinin dizaynında görülebilir: 1930'lu ve 1940'lı yıllarda, Raymond Hood liderliğindeki bir ekibin inşa ettiği Rockefeller Center'ın inşasında. Hood, Hugh Ferris ve Thomas Adams 1931'de Bölge Plan Kurulu'na sundukları çizimlerde, New York'a büyük gökdelenler yapmak için iki alternatif önermişlerdi. Çizimlerden biri kentin kulelerini rastgele bir gelişimle öylesine yoğunlaştırıyordu ki New York "yapay bir sıradağ" gibi görünüyordu. Diğeri ise Bölge Plan Kurulu üyelerinin o zaman tercih ettikleri biçimi gösteriyordu: Kulelerin sınırlı tutulduğu, binaların nereden bakılırsa bakılsın net bir biçimde görüldüğü, kulelerin düzensiz bir kütleyi değil de mantıklı bir bütünlüğü oluşturacak şekilde bir araya geldiği, kontrollü bir kent imajı. Hood'un inşa ettiği buydu işte!

Rockefeller Center'ın tarihini yazan Carol Krinsky bu yapıların biçimindeki "ağırbaşlılığın" izini, Hood'un yardımcılarından Harvey Wiley Corbett'e dek sürer. Corbett, kentin ceza mahkemesi binalarını dizayn etmişti ve aynı anıtsal otorite ku-

17. Her ikisi de, William Sharpe ve Leonard Wallock, editörler, *Visions of the Modern City* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987), s. 17'den aktarılmıştır.

rallarını kentin yeni merkezine de uygulamak için[18] dış cephelerde "hem düşey yönde vurgulanmış kireçtaşından elemanlar hem de kemer üstü koyu renkli şeritler" kullanmıştı. Rockefeller Center, özellikle de yayalara mahsus çarşıları ve paten sahalarıyla daha çok turistleri çeker. Paten alanına bakan meydanda günün her saatinde turist vardır. Manzarası epeyi hoştur ama buranın fotoğrafimsı-kartpostalımsı görüntüleri kentte oturanlara çok çekici gelmemiştir; bu yerin daha sıradan günlük yaşamını gerçekten de "ağırbaşlılık" karakterize eder. Tam anlamıyla kasvetli binalar, asıl merkezler turistlerin kartpostal cephesinin arkasında kalacak şekilde düzenlenmiştir; burası 6. Bulvar'dan görünmez, Beşinciden de ulaşılması zordur; bu merkez, yani New York'un asıl merkezi öyle sessizdir ki rüzgârda dalgalanan bayrakların şaklaması duyulabilir. Kentin kalbindeki bu yapıların tüm çevresinde stres vardır, caddelerde çok sayıda insan çok hızlı yürür ama Rockefeller Center'ın içinde kalan alanlar kestirme yol olarak bile nadiren kullanılır. Bu merkezin Beşinci ve Altıncı bulvarlar arasına bakan tarafındaki harika şekilde ayarlanmış boşluklar, geceleri kuzeydeki ya da güneydeki caddelerden çok daha sakindir. Yıllar boyunca, Rockefeller Center'daki ve onun çevresindeki caddeleri geceleri yaşama döndürmek için çeşitli önerilerde bulunulmuştur. New York'ta caddelerin güvenliğini koruyan, caddelerdeki insanlardır; ama daha da ötesi, kentin merkezinin çalışan insanlar evlerine gidince ölü hale gelmesi bir savurganlık olarak görülmüştür. Ama yapılan dizayn, bu yeri canlandırmayı amaçlayan çabaları yenilgiye uğratmıştır; her değişiklik zamksız bir pul gibi düşmüş, kalıcı olmamıştır. Hood ve arkadaşları kusursuzluğun ve kurallı ekonominin bir başyapıtını yaratarak kentte bir apse oluşturmuşlardır sanki.

Ama Rockefeller Center yine de böylesi modern mimari örneklerine bakınca hemen akla geliveren bir sözcüğü anımsatmaz: "İnsanlık dışı" değildir Rockefeller Center. Bir tahakküm yeri gibi hissedilmez, New Yorklularca bir güç yeri olarak

18. Carol Krinsky, "Architecture in New York City, 1940-1965" Leonard Wallock, der., New York: *Culture Capital of the World, 1940-1965* (New York: Rizzoli, 1988) içinde, s. 91.

algılanmaz. Buna karşılık, bu çok sevilen yapı grubu bir rahatlık duygusu uyandırır. Rockefeller Center'ın sokaklarında geceleri hüküm süren ölüm sessizliğinden yürüyerek çıkıp da 6. Bulvar'ın gürültülü itiş kakışına geçilir geçilmez birdenbire bir açılma ve tehlikeye karşı savunmasız olma duygusu hissedilir; karanlık yan sokakların aslında barların ve otellerin çevresinde kaynaşıp duran alanlardan daha tehlikeli olmasına karşın yine de böyledir. Burasının en önemli özelliği –aynı eski Union Club gibi– boş olmasıdır. Bu görsel boşluk kendine özgü bir otorite duygusu uyandırır.

Otoritenin kökeni olan Latince *auctoritas* sözcüğünün anlamı kendini kollayamayanları kollayan koruyucu, muhafiz ya da kararsızlara öğütte bulunan demektir. Otorite, kökenindeki anlamıyla, tahakkümden çok daha fazla bir şeydir; ana babanın çocuklara sağladığı korumayı, yasaların yetişkinlere sağladığı güvenceyi ima eder. Roma döneminde, İmparator Augustus gibi bir koruyucu, değil insanların burnunu sürten baskıcı bir tip olmak, kendisine itaat edenlerin gelişmesini gücüyle mümkün kılan biriydi. Bunun tersine, kurallarına uyanları korumayan İmparator Caligula yönetiminin ise, Caligula'nın gücünün en yüksek olduğu dönemde bile otoritesini yitirdiği düşünülüyordu. Otorite; yani egemen olmak ve yargıya varmak anlamında otorite sahibi olmak, değerlerin ve anlamların oluşturulmasını gerektirir. Otorite, yörüngesindekiler için önemli olan şeylerin ciddiyetini sağlar. Bir vicdan formülasyonudur; bir kişi ya da kurum diğerlerinin vicdanı görevini yapar. Şimdiye dek izini sürdüğümüz tarih, otoritenin bugün görsel olarak kurulma tarzıyla sonuçlanır.

Batı kültüründe otorite yeri, bir mükemmellik yeri olarak gelişmiştir: Diğerlerine rehberlik eder. Kevin Lynch'in duyurduğu açık seçiklik isteğinin kökenleri Hıristiyan kentlerinde bulunuyordu. Ruskin'in düşünü görenler ya da ilk *émigres interiéure*ün peşinden gidenler bu açık seçikliği evin içinde aradılar. Ahlaken doğruya yönelmeyi sağlayan, mekândaki düzenlilikti: Yetişkinler evde, çocukların odalarında disipline so-

kulmasıyla aynı yoldan disiplin altına alınırlar; bedenlerinin fonksiyonlarını diğer insanlardan nasıl ve nerede ayıracaklarını, sevişme amacına uygun düzenlenmiş bir odanın sessizliğinde ve karanlığında nasıl sevişeceklerini, bir misafir odasına kabul edildiklerinde daha samimi bir oturma odasında olduğundan nasıl farklı bir davranış göstereceklerini öğrenirlerdi. İçselleşmeyi arayanların, kendilerine bir otorite yeri inşa etmeye kalkıştıkları ama başaramadıkları söylenebilir.

Kutsal iç mekânlar, kutsal kitabın, günahları itirafın ve duanın, yani Augustinus'un vaat ettiği üzere çocuklarını koruyacak olan Tanrı'ya itaatin yeriydi. Mükemmellik ile merhamet, berraklık ile sığınak birbirinden ayrılmazdı. Bugün ise dünyevi otorite yeri boştur; Rockefeller Center'ın yan sokakları ya da Union Club'ın kapalı pencereleri gibidir. Kentsel tasarımdaki ya da mekândaki açık seçikliğin görsel biçimleri artık öznel yaşamla ilgili pek fazla bir şey vaat etmiyor ya da ihtiyaç duyanların yaralarını iyileştirmiyor. Hıristiyan kentinin sığınağı, başka insanların giremeyeceği, iyi tasarlanmış yerlerdeki bir rahatlık duygusuna indirgenmiştir. Boş olduğu için güvenlidir; net bir şekilde belirlendiği için güvenlidir. Otorite toplumdan ayrılmıştır: Kentte değişime uğramış kutsal sığınağın Amerikan bilmecesidir bu. Her New Yorklu, kentin en ünlü simgesinden, yani Rockefeller Center'dan geçerken bu Amerikan bilmecesine bakar.

New York'taki St. Patrick's Katedrali ortaçağdaki aslının ya da birçok ortaçağ katedralinin 20. yüzyıl kopyasıdır. St.Patrick's uçan payandalarla, yuvarlak gül pencerelerle, Gotik civarında dolanıp duran ama bir türlü karar kılmayan bir tarzda çepeçevre ince oymalarla kaplıdır. Katedral koskoca bir kent adasını işgal ederek kentin tam ortasına oturur, yükseltilmiş ön avlusu 5. Bulvar'a bakar. Kuzeyine doğru, 51. ve 50. caddelerde sivri bir şekilde otuz kat yükselen, siyah cam ve çelikten, parlak ve mükemmel düzgünlükte bir kutu olan Olympic Towers vardır. Katedralin güneyine doğru, 50. ve 5. caddede, Saks mağazalarının 5. Bulvar şubesinin vitrinleri, mankenlerin biçimli

bedenlerindeki renkli mayolarla doludur. Katedralin karşı sırasındaki Rockefeller Center'ın turist meydanı kilisenin ön avlusuna bakar. St.Patrick's Katedrali, en modern kutunun içine konmuş iri bir ortaçağ fantezisidir.

Bu şık kutu içindeki pastanın tüm New Yorkluların, en azından zenci ya da hasta olan birçok kişinin pek hoşuna gittiği söylenemez. Bu katedral bir kuşak önce, ırksal eşitlik elde etmek için mücadele edenlerin gösteri yeriydi. O zamanlar çoğu kişi New York Başpiskoposluğu'nun zencilerin okullardaki, kamuya açık yerlerdeki ve hatta Katolik Kilisesi'ndeki ayrım engellerini aşma mücadelesine yeterince yardımcı olmadığını ya da hiç yardımcı olmadığını hissediyordu. Günümüzde ise katedral, Kilise'nin AIDS karşısındaki tavrını, yani çoğunluğu homoseksüel ve uyuşturucu bağımlısı olan immün sistem yetersizliği hastalarına karşı tavrını protesto etme yeri haline geldi. Şimdiki kardinal, New York'un hayli kalabalık homoseksüel toplumunun önde gelen muhaliflerinden biridir. Kardinal cinsel ilişki sırasında prezervatif kullanılmasını teşvik etmeyi reddettiği için, düşmanları onun ahlak tarzının şefkati –hastalanma riski altındaki kişileri düşünmeyi– unutturduğu suçlamasında bulunuyorlar.

Şu günlerde katedralin çevresinde ve içinde kendiliğinden oluşan, yıkıcı birçok eylem gerçekleşmekte. Her yıl katedralin önünden geçen bir yürüyüş yapılıyor; bu daha önceki kuşakların yurttaşlık hakları için yaptıkları yürüyüş gibi, daha ritüel bir şekil almıştır. Bir protestocu grubu 5. Bulvar'da gösteri yapar, yan sokaklar polis barikatlarıyla kesilmiştir; bunların arkasında kilise savunucuları tezahürat yapar ve protestocular bunlara sataşır. Eski zamanlarda bu barikatların arkasındaki hareket pek sevimli değildi: Yürüyüşçüler apartman bloklarının önünden geçip katedrale yaklaşırken onlara ırkçı hakaretler yağardı ve polis yürüyüşçüleri caddede korurken barikatların arkasında beyazlarla zenciler sık sık tartışmaya, bazen de dövüşmeye başlardı. Hastaları savunmak için yapılan yıllık yürüyüş daha

edeplidir; barikatların arkasında "TANRI SENİN ÖLMENE KARAR VERDİ!" gibilerden pankartlar vardır ama karşılıklı konuşma pek yoktur –karşılıklı konuşmaya fırsat yoktur– ve sorun çıkmasına yönelik en ufak bir belirtide polis hemen sorun çıkaranların çevresini sarıverir.

Katedralin karşısındaki adada olanlarsa daha da sessizdir ve bu şaşırtıcıdır; çünkü bu, şiddetli bir karşılaşma anıdır. Kilise ön avlusunun tüm cephesi bir sıra polisle korunmuş durumdadır, polislerin birçoğu, böyle bir durumda alışıldığı üzere, ata binmiştir. Rockefeller Center'ın katedrale bakan yüzü yılda bir kereye mahsus olmak üzere turistlerden arındırılmıştır; Saks da, Olympic Tower'ın zemin katındaki lüks giyim mağazası da boşaltılmıştır; Olympic Tower'ın kapıcıları lobiye çekilmişlerdir, koyu renkli cama dayadıkları yüzleri ürkek beyaz lekeler olarak zorlukla seçilebilmektedir; göstericilerin kuzeye doğru beş ya da altı ada öteden gelen gürültüleri uzaklarda gibidir.

Yurttaşlık hakları için yapılan yürüyüşlerde yürüyüş önderinin bir işareti üzerine bir grup zenci ve beyaz katedrale doğru döner, caddede diz çöker ve dua etmeye başlardı. Yıllık AIDS yürüyüşünde ise bir işaret üzerine AIDS'li bir grup insan, doktorları, hemşireleri ve aileleri katedrale arkalarını dönerek 5. Bulvar'a otururlar, bir dakika sessizce beklerler ve sonra kalkıp yürüyüşe devam ederler. Bu bir dakika boyunca en çok işitilen ses polis atlarının aksırmaları ve ara sıra toynaklarını sıcak kaldırıma vurmalarıdır.

Ama St.Patrick's'in yılda bir kez birdenbire gerçek bir ortaçağ kilisesine benzediği an da işte budur. Polis barikatları eski dokunulmazlık bölgesinin büyüsünü tamamlamıştır sanki, çevresindeki boş caddeler –kentin tam merkezinde durduğu halde şu anda kentten kopmuş– katedrali kendi mekânına dönüştürmüş gibidir. Olympic Tower, Saks 5. Bulvar şubesi ve Rockefeller Center gitmiştir; çok sayıda fotoğrafı çekilmiş olan bu gotik cephe, tek başına ön plana çıkmıştır, meydanı dördüncü kenar olarak çevrelememektedir artık. Olympic Tower lobisinin dök-

me camının ardındaki kapıcı, çok uzaktaki korkunç bir drama bakar gibidir. Birden katedralin ne kadar yüksek olduğu görülüverir; önünden bir otobüsle geçerken gökdelenler arasında oyuncak bir cüceye benzer oysa. Nedense, yurttaşlık hakları için yürüyüşlerin yapıldığı günler hep çok güneşliymiş, derin oymalı ön cephedeki ışık ve gölge oyunları kapıları kitlenmiş katedralin içindeki mağara gibi rahatlatıcı serinliği gözlerde daha da dramatize edermiş gibi gelmeye başlar. O zaman cadde dua eden siyah ve beyaz bedenlerle dolar; bu kez sağlamı da hastası da düşüncelere dalmış, dışarıda, üzerine güneş vurunca ahlaksız görünen bir şeylerin cereyan ettiğini daha iyi fark etmiş bu insanlar bir zamanlar sosyal iğrenmeden, şimdi ise ahlaksal tepkiden ötürü kapanan kapılar bir açılsa bu protestocuların içeri girmesi gerektiğine daha çok ikna olmuş gibidir. İhtiyaç duyan insanlar içeriye ait hale gelir.

Dediğim gibi, St. Patrick's'in bir kilise haline geldiği an, anlattığım bu anlardır. Bu anda otoritenin varlığı boş bir tavır değildir. Augustinus'un açıkladığı üzere, yüksek ve ciddi bir yaşaya boyun eğerek ulaşılan bir netliğin ve mükemmelliğin sonucunu gösterir. İman çağında, başka bir insana katılmak üzere bir mekâna katıldınız. Onları ahlaken ancak size göre doğru ve tam yerine yerleştirilirse görebilirsiniz. Bu yere ancak inananlar kabul edilir ve girenlerin hepsi buranın otoritesine boyun eğer. Augustinus'un kentindeki binalar, kültürü, manevinin fizikselle birleşmediği feci bir yöne oturtmuştur. Nietzsche bu ayrılıktan hayretle söz eder: "Dışarıdaki hiçbir şeye denk düşmeyen bir iç yaşamla, içeridekiyle ilgisiz bir dışsal varlık arasında garip bir kontrast."[19] Ama katedral yine de kapalıdır.

Benim o, kepenkleri kapalı caddedeki erkekler kulübü fotoğrafının hem rahatlatıcı hem de rahatsız edici olması da bu yüzdendir. Fotoğrafçı, netleştirme ve karar verme görevini yapmıştır. Evet, doğru, buradaki mekân taşlarla değil de merceklerle fakat aynı otorite ruhuyla belirlenmiştir. Hiç de rastlantı

19. Erich Heller, *The Artist's Journey into the Interior* (New York: Harvest, 1965), s. 103'ten aktarılmıştır.

değildir bunun ulaşılmaz bir iç mekânın resmi, kitlenmiş kapılardan ve çekilmiş perdelerden ibaret bir sahne olması; aynen kentten ayrılmış bir katedral gibi. Net ve kapalı. Eğer kapılar açık olsaydı bu resim bu kadar net olmazdı.

2
Nötr Kent

A. HİÇBİR YER

Canterbury Masalları adlı yapıtında yazar Chaucer, kendi inancının sınırlarını iyi anlamış bir papazı betimler:

> Ve kendisi kutsal ve namusluysa da,
> Tepeden bakmazdı günahkârlara,
> Ne eziciydi konuşması ne de kibirli,
> Öğretmesi akıllıca ve müşfikti.[1]

Chaucer papazın erdemlerini "kilisedeki iyi adam"ın nitelikleri olarak tanımlarken bir mekân duygusu uyandırmayı

1. Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*, Der. ve Çev. R.M. Lumiansky (New York: Pocket Books, 1971), orijinalinde s. 357, çeviride s. 10.

amaçlamıştı: Bu nitelikler mistik bir gezginin erdemleri olmaktan ziyade kilisenin erdemleriydi. Ama Hıristiyanlıktaki gezgin ruh, bu yolculuğu bir sığınakta sona erdirme vaatleriyle yumuşatılmamıştı. Manevi arayışta duracak hiçbir yer bulamayanlar da vardı. Bu iç çalkantı onları kilisenin rahatlığından yoksun bıraktı; iman açlığı arttıkça dünyadaki yaşamları da gittikçe daha sınırsız ve daha belirsiz hale geldi. Sonuçta, bu mutsuz enerji kaynağı dünyevi toplumda hiç olmadık bir mekân anlayışının belirmesine yol açtı: nötr mekân anlayışı. Nietzsche'nin iç ve dış yaşam arasındaki bağlantısızlık konusundaki algısı bir büklüm daha yapacaktı: Dünya, gözyaşlarını örten bir peçe gibi değil, sessiz bir boşluk olarak ortaya çıkacaktı.

Hıristiyan imgeleminde Protestanlıkla ortaya çıkan bu değişiklik bir modern görme tarzıyla birleşir. Nötr ve kısır çevreler dizayn eden şehir plancısının görme tarzıdır bu. Plancının amacı kesinlikle bu değildir elbette. Ama yine de parkları, pazaryerlerini, kalabalık çarşıları dizayn edenlerin gerek malzeme kullanımında ve ayrıntılarda, gerekse genel planlamada kısırlığı sağlama konusunda nasıl böyle yetenekli oldukları ilginçtir. Çevrenin nötralize edilmesindeki bu karşı konulmaz güdünün kökleri biraz da insanları çevrelerine olabildiğince nötr bir şekilde davranmaya iten eski bir mutsuzluğa;zevk korkusuna uzanır. Modern şehirci, Protestan mekân etiğinin kıskacındadır.

Amerikan Püritenlerinden ufak bir zümreyi bu nötralize etme dürtüsünün ilk örnekleri saymak hem doğru hem de tuhaf gibi gelebilir. Tuhaf çünkü Püritenlerin yaşadığı yerler geleneksel Avrupa köylerinin Amerika'da yeniden yaratılmış şekli olarak, çağdaşı kişiler tarafından hemen tanınırdı; çekirdeğini yeşil bir alan çevresinde sıkışık bir halde dizilmiş evlerin oluşturduğu köylerdi bunlar. Bu geleneksel köyün ötesindeki çayırlar ve tarlalar kasaba sınırlarına dek uzanırdı.

Bu çekirdek köyler zamanla manevi merkezler olarak algılandı, müminler grubu boş alan çevresinde sıkıca kenetlendi. 1869 yılındaki Salem Köyü Kilise Akdi'nin bir bölümü şöyle der:

> Görevimiz olan şeyi öğrenmekten ve onu yerine getirmekten aciz olduğumuzu görürsek bunu kendimize dert edinmeye ve utancınız saymaya ve bundan ötürü bağışlanmak için tevazuyla, Ebedi Akit'in Soyuna başvurmaya dürüstçe karar veriyoruz.
> Ve bu akdi ve tüm kollarını, kendi kendimize hiçbir şey yapamayacağımızı bilip, Şefaatçimiz'den tevazuyla yardım niyaz etmenin bize yeterli olacağını idrak ederek ebediyen koruyabileceğimizi kabul ediyoruz.[2]

Ama müminler bu sıkı cemaat bağını boğucu bulmaya başlayacaktı. Bu hacılar Chaucer'in kilise rahibinden daha fazlasına cesaret ettiler: Güvenliği küçümsediler, boş ve bakir alana göz dikmeye başladılar. Bu yüzden 17. yüzyıl sonlarında, geleneksel köy biçimi çökmeye başladı; köy çekirdeği oluştuktan sonra "Yerleşenler arazi bölünmesinde eskilerin cadde planlarını karakterize eden tutuculuğu bıraktılar. Boş alan ayrılması, Avrupa'nın saçma ve aciz bir arazi sistemi gibi görüldü."[3] 18. yüzyılda bu sıkı örülmüş köyler çözüldüğü gibi, nüfusun çoğu da çalıştıkları yerlerde oturmak üzere taşındılar.

Boş alan manevi bir anlam da taşıyordu:Amerikan Püritenleri kendilerini, doğmuş oldukları Avrupa'yı kendi yüreklerindeki mutsuz savaştan ötürü terk etmek zorunda kalmış gibi gördüler. Onların kurtulacağı ya da kahrolacağı,Tanrı tarafından önceden belirlenmişti ve Tanrı, kutsal bıçağını bir döndürmesiyle Püriteni, kurtulduğunu ya da kahrolduğunu bilemez kılmıştı. Amerikan Püriteni Cotton Mather'in sözleriyle, bir Püriten "İsa'nın bilinmeyen zenginliklerini tanıtmak"la yükümlüydü. Ama Püriten aynı zamanda insandı: Kaderini bilmek isteyen bir insan, gerçeği arayan bir insandı o.[4] Gündelik dünyanın günahlarını ve yoldan sapmalarını denetim altına almak onun elinde değildi ve günahlardan Katolik tarzı bağışlanma olanağından da yoksundu.

---

2. Charles B. Rice, *Proceedings at the Celebration of the Two Hundredth Anniversary of the First Parish at Salem Village* (Boston, 1874), s. XXV'ten aktarılmıştır.
3. Anthony N. B. Garvan, *Architecture and Town Planning in Colonial Connecticut* (New Haven:Yale University Press, 1951), s. 52.
4. Kenneth Silverman, *The Life and Times of Cotton Mather* (NewYork: Columbia University Press, 1985) s. 24'ten aktarılmıştır.

Hiçbir şey kesin olarak bilinemezdi, hiçbir şey bağışlanamazdı; onun Tanrısı sadist bir Fortuna* gibiydi. Böylece, vicdan ve acı birbirinden ayrılmaz yoldaşlar haline geldi. Bu içsel çatışmanın yazıya en iyi dökülmüş ifadesi George Goodwin'in 17. yüzyıl başlarındaki popüler bir şiiridir; bir bölümünde şöyle der:

> Şarkı söylerim kendi kendime; iç savaşlarımla içimde;
> Zaferlerim ve bozgunlarımla, saatler boyunca peş peşe;
> Gündelik düellolar, bitmek tükenmek bilmez bir mücadele,
> Bir savaştır ki bu, bitmeyecek, ben hayatı bitirmedikçe.[5]

Böylesi acılar çeken Püriten, ne kadar boş bir umut olsa da, kendi hayatının denetimini eline geçirmeye çalışmak üzere, o boş alanın, ona kendi fesat taleplerini dayatmayan o boşluktan oluşmuş yerin cazibesine kapıldı. Cotton Mather'in babası, Amerika'ya doğru yelken açan ilk Püriten kuşağından Increase Mather, günlüğünün ilk sayfasına şunları yazmıştı:

> Çağır beni oralara
> Yaşamaya
> Orada bir Allahın kulu
> Bilmez yolu
> Vardıracağım orada
> Artık sona
> Erimiş senelerimi
> Gözyaşında[6]

"İlk sömürgeciler" ya da "maceracı İngilizler" gibi sıradan yakıştırmalar, insanları soğuk, sivrisinek kaynayan kayalık diyarlarda ömür tüketmek için yapılan tehlikeli yolculuklara iten dürtüleri açıklamaya yetmez. İlk yerleşenler perişan insanlardı.

* Eski Roma'da kader tanrıçası. (ç.n.)

5. George Goodwin, "Auta-Machia"; Modern imlalı ve Goodwin'in büyük harflerini ve italik yazılarını içermeyen bu versiyon, Sacven Bercovitch, *The Puritan Origins of the American Self* (New Haven: Yale University Press, 1975), s. 19'da basılmış orijinalinden adapte edilmiştir.

6. Increase Mather, *A Sermon concerning Obedience*, "The Autobiography of Increase Mather", Der. Michael G. Hall, *Proceedings of the American Society* (1961) içinde, s. 352.

"Hayatın kontrolünü ele geçirmeye" çalışmak için "hayattan tümüyle kaçmak" gibi ikili bir gereksinimden mustariptiler. Bu, modern toplumdaki ikiliğin ilk belirtilerinden biriydi: Başkalarından kaçış, kendine egemen olmak uğruna yapılır.

Bu kaçışta, fiziksel çevreye karşı tavrımızın bir bölümünün tohumları bulunacaktır. Geleneksel Avrupa köylerinin ve kasabalarının merkezindeki kiliseler Tanrı'nın nerede bulunacağını gözler önüne seriyordu. Bu merkezler bir tanınma yeri oluşturuyordu. Tanrı açık seçiktir: Buradadır, ruhun olduğu gibi, mabedin de içindedir. Dışarıda sadece açılma, düzensizlik ve acımasızlık vardır. Püriten "iç" ise anlaşılmazdı, bir savaş yeriydi, kendisiyle savaş halinde bir vicdandı; bu korkunç "kendini bulma" işi, eğer içeriye dışarısı; yani başka insanlar, başka karışıklıklar girerse daha karmakarışık hale gelirdi ancak. İspanyollar Yeni Dünya'ya bir efendi, her şeyi gasp eden ve fetheden biri olarak geldiler; birer Katolik olarak geldiler. Püriten ise bir sığınmacı olarak geldi; fethe ya da gaspa gelmemişti ama gasp etmek görevi, fetih ise sağ kalması için bir zorunluluktu. Bu sığınak arayışı yine de ortaçağın Katolik kasabasının zevkli, vahşi, ayıların üzerine köpeklerin salındığı "dış"ından farklı bir dışarı görüşü yarattı. Püritenlerin yerleştikleri yer, ortadaki çifte dürtü için; yeni bir yerde yeniden başlayarak daha fazla özdenetim sağlamak isteyen kişi için boş bir tual gibiydi.

Bu arınma deneyimine girişmiş insanların yüreğinde neler olup bittiğini ortaya sermede dil genellikle yetersiz kalır. Sözcüklerin ruhu açıklamadaki yetersizliği, uçsuz bucaksız ve yabancı bir yerde özbilincin güçlenmesine bağlıydı. İçsel deneyime uygun bir dilden yoksun kalınca her birinin yaşamı gittikçe daha içe kapalı, açıklaması olanaksız, belki ancak ima olunabilir hale gelecekti. Ortaçağ Katolikliğinin iç mekânı fizikseldi, insanların paylaşabileceği bir yerdi. Püritanizmin iç mekânı ise en radikal bireyciliğin yeriydi ve kavranılmazdı. Püriten gözü ancak kendi içini görebilirdi. Dışarıda hiçbir şey yoktu. O, yani bu boş alandan ibaret benlik, Beckett'in *Godot'yu Beklerken* de düşlediği boşlukta, yani zamanda anlatıcısı olmayan bir boşlu-

ğun içindeydi. Garip yaratıklar olan bu Amerikan Püritenleri nasıl ki modern duyarlılığın belli bir biçiminin ilk belirtilerini vermişlerse, bunun çevresel sonuçlarının ne olacağını da ima etmişlerdir.

Görmüş olduğumuz gibi, fiziksel sığınak arayışı, kendini otoritenin eline teslim etme isteğini ifade etmiştir. Protestan mekân düşüncesi ise tersine, bir güç isteğini ifade etmiştir. En açık şekliyle de bir tür egoist güçtür bu. Tedirgin edici iç mücadele; başkalarının gereksinimlerine yönelik derin bir düşmanlığı, onların bizzat varlığına içerlemeyi ima ediyor olabilir. Başkaları müdahalecidir; özdenetimi elde etmek için "dışarıdaki" hiçbir şey dikkate alınmamalıdır. Bu düşmanlık günümüzde, evsizlerin ya da akıl hastalarının sokaklarda görünmesine yönelmiştir: İhtiyaç içinde oldukları belli olanlar kendilerini gösterdiklerinde onlara karşı bir içerleme duyulur. Onların muhtaçlığının görünüşü bile benliğe zorla bir müdahaledir. Onları savuşturmak için, dışarıya nötr olarak bakmak gerekir; o zaman nihayet kendi başına kalınır. Ama nötrlük, gücü daha sistematik ve gözü daha çok şaşırtacak bir şekilde organize edebilir.

Kentin kültürel sorunları genellikle kentin kişilikten yoksunluğu, yabancılaşmışlığı, soğukluğu olarak düşünülür. Bu suçlamalarda, ilk anda anlaşılandan daha öte bir şeyler vardır. *Kişisellikten yoksunluk, soğukluk ve boşluk* Protestan çevre dilinin esasını oluşturan sözcüklerdir; dışarısını geçersiz ve varolmayan bir değer olarak görmek isteğini ifade ederler. Bu sözcükler görmeye yönelik belli bir ilgiyi ifade eder; dış boşluğun algılanması içe dönmenin değerini artırır. Cotton Mather'in ıstırabıyla perişan olmuş bir alışveriş merkezi plancısı düşünülemez elbette. Ama bu eski mutsuzluk, izini belirli bir görsel yadsıma şeklinde; günlük yaşamdaki duyusal yadsımanın normal sayılması şeklinde bırakmıştır. Normalden de öte hatta; güven verici. Hiçbir şey, asıl dikkate alınması gereken iç mücadele kadar önemli değildir. Bundan dolayı da, dışarıdaki hiçbir şeyin "gerçekte" bir önemi yoktur; dışarısı sırf araçsal, manevra kabilinden ilişkilerle idare edilebilir. Nötrlük, bu yumuşatılmış haliyle bir

güç aracı haline gelir. Bu aracın nasıl kullanılacağını, antik kent tasarımının modern biçimlerine bakarak göstermek istiyorum.

B. IZGARA

Tarihçi Joseph Rykwert, Mısır hiyeroglifinde, kenti gösteren ilk işaretlerden birinin  "nywt" olarak aktarılabilecek bu işaret olduğuna inanır.[7] Bu hiyeroglif işareti, yani çember içinde haç, kentin en basit, en sürekli imajlarından ikisini gösterir. Çember basit, kesintisiz, kapalı bir çizgidir: Bir kuşatmayı, bir suru ya da kent meydanı gibi bir alanı gösterir; bu kuşatmanın içinde yaşam gelişir. Haç ise net bir şekilde birleşen çizgilerin en basit biçimidir: Çevresel boyutu belirleyen sınırın simgesi olan çembere karşılık, haç, çevresel gelişimin belki de en eski örneğidir. Birbirini kesen çizgiler, caddeleri ızgara şeklinde yaparak sınırları belirlemenin en basit yolunu simgeler.

Babilliler ve eski Mısırlılar kentleri, birbiriyle dik açıyla kesişen düz caddeler, dolayısıyla da üzerine inşaat yapılacak düzenli, birbirinin benzeri arsalar yaratacak şekilde planlarlardı. Miletli Hippodamus, ızgarayı kültürün ifadesi olarak gören ilk kent inşacısı olarak bilinir; onun görüşünce, ızgara, uygar yaşamın mantığını ifade ederdi. Romalılar yaptıkları fetihler sırasında barbarların kaba ve biçimsiz kamplarıyla kendi askeri kaleleri ya da *castra* arasındaki kontrastı incelemişlerdi. Roma askeri kampları kare ya da dikdörtgen biçiminde kurulurdu. Bunun çevresi ilk önce askerler tarafından korunur ve sonra, kamp sürekli bir yerleşime dönüşürse dört yanına duvar çekilirdi. İlk kurulduğunda bir *castrum*un içi, ortada kesişen iki dikey caddeyle, yani *decumanus* ve *cardo* ile dört parçaya ayrılırdı; yerleşmenin ilk dönemlerinde ana çadırlar bu iki anacaddenin kesişme noktasına kurulur ve sonra kavşağın tam kuzeyine de forum yerleştirilirdi. Eğer bu yerleşim yeri başarılı olursa çevre ile merkez arasındaki boşluklar, eksenler ve merkezler genel ilkenin küçük çapta uygulamalarıyla yavaş yavaş doldurulurdu.

7. Joseph Rykwert, *The Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World* (Cambridge Mass.: M I T Press, 1988) s. 192.

Bu kuralların Romalılar için amacı, Roma modelinde kentler yaratmaktı; dünyanın neresinde Romalılar yaşıyorsa Romalı asker kendini evinde hissetmeliydi.

Izgara başlangıçta manevi bir merkez oluşturmuştu, Joseph Rykwert Roma kentiyle ilgili çalışmasında "Bir kent kurma ritüeli, dinsel yaşantının büyük klişelerinden birine denk düşer" diye yazar. Antik yazar Hyginus Gromaticus yeni bir Roma kasabasını törenle açan din adamlarının ilk eksenleri evrende saptanmak zorunda olduğuna inanır çünkü "Evrenin düzenini temsil etmeyen bir sınır asla çizilmez, *decumani* güneşin yönünde bir çizgiye oturtulurken *cardines* buna dik bir yön izler."[8]

Batı şehirciliğinin bundan sonraki tarihinde ızgara, yeni bir yerde başlangıç yaparken ya da önceden varolan; ama felaketlerin harap ettiği yerleri yeniden yapmada özel olarak kullanılmıştır. 1666'daki büyük yangından sonra Londra'nın yeniden inşasında kullanılan, Robert Hooke'un, John Evelyn'in ve Christopher Wren'in bütün şemaları Roma'nın ızgara biçimi kullanılarak çizilmişti; bu şemalar William Penn gibi Amerikalıların da kentleri sıfırdan başlayarak kurma anlayışında etkili olmuştu. 19. yüzyıl Amerika'sı tümüyle Roma askeri kamp ilkelerine göre kurulan kentlerden oluşmuş bir ülke görünümündeydi ve Amerikan "şipşak kentler" örneği de dünyanın başka yerlerindeki yeni kent inşaatlarından etkilenmişti. Ama hiçbir fiziksel dizayn, değişmez bir anlamı dayatmaz. Diğer her türlü dizayn gibi, ızgara da belli toplumların ızgarayla simgelediği şeye dönüşebilir. Romalılar ızgarayı duygu yüklü bir dizayn olarak görmüşlerse de Amerikalılar onu önceleri farklı bir amaçla kullandı: Çevrede varolan karmaşıklığı ve farklılığı yadsımak için. Izgara modern zamanlarda, çevreyi nötralize eden bir plan olarak kullanılmıştır. Nötr kenti gösteren Protestan bir belirtidir ızgara.

Roma askeri kentinin zamanla kendi sınırları içinde gelişeceği düşünülmüştü, içi doldurulmak üzere dizayn edilirdi. Modern ızgara ise sınırsızlık anlamına, kent büyüdükçe dışa doğru blok blok genişleme anlamına geliyordu. 1811 yılına ait ve o

8. A.g.y., s. 90.

günden beri Greenwich Village üzerinde modern Manhattan'ı oluşturan ızgara planı uygulanırken, planlama komisyonu üyeleri, "Komisyon üyelerinin tüm Çinlilerden bile daha fazla bir nüfusa yetecek yer hazırlamış olmaları sevindirici bir şeydir."[9] sözleriyle övülmüştür. Ama Amerikalılar, tıpkı çevrelerindeki doğal dünyanın sınırsız olduğunu gördükleri gibi, fethetme ve yerleşme güçlerinin de hiçbir sınıra tabi olmadığını gördüler. İnsanların insan yerleşimlerini sonsuza dek büyütebileceği inancı, herhangi bir yerin değerini coğrafi olarak nötralize etmenin birinci yoludur.

Romalılar belirli ve sınırlı bir bütün düşüncesinden yola çıkarak *decumanus* ve *cardo*nun kesişme noktasındaki bir merkezi nasıl yaratacaklarını ve sonra da yan bölgelerdeki her semt için bu esas eksenlerin kesişmesini taklit ederek nasıl merkezler oluşturacaklarını düşlediler. Amerikalılar ise tasarlanan binlerce blok binanın arasında ancak çok az sayıda ve ufak kamu alanının bırakıldığı, 1833'te yapılmış Chicago planında ve 1849 ile 1856'da yapılmış San Francisco planlarında olduğu gibi, genel merkezi elimine etmeye gittikçe daha çok eğilim gösterdiler. Bir merkez yaratma isteği varolmuşsa bile kamu alanlarının nerede olacağını ve hepsi birbirinin aynısı dik açılı arsalardan oluşmuş bir harita gibi tasarlanan kentlerde bunların nasıl işlev görmesi gerektiğini bulmak zordu. Sömürge dönemi Philadelphia'sındaki, William Penn ve Thomas Holme tarafından yaratılmış insancıl kent alanları ya da bunun karşı kutbu olan, İç Savaş öncesi Savannah'ındaki acımasız köle pazarı meydanları –organize olmuş kitlesel yaşamda fonksiyon gören bu iki mekân– kent gelişimine sonsuz kaynakların akıtıldığı dönemlerde model olarak geçerliliğini yitirdi. Merkezin kaybolması da bir kentsel mekânın nötralize edilmesinin ikinci coğrafi tarzıdır.

Amerikan ızgara tarzı, aslında, blokların ortasından ziyade caddelerin kesişme yerlerinde belirli bir değer yoğunlaştırma-

9. "Komisyon Üyelerinin Sözleri", William Bridges, New York City ve Manhattan Adası Haritası (New York: 1811), s. 30.

sını dayatmıştır; örneğin modern Manhattan'da konutların yer aldığı mahallelerde yüksek binalara köşelerde izin verilirken blokun ortası alçak tutulmuştur. Ama bu model bile çok sık tekrarlandığında belirli yerler karakterini yitirir ve bu yerlerin kentin geri kalan kısmıyla ilişkisini belirleyen özellikleri yiter.

Bu tarzda yapılmış belki de en çarpıcı ızgaralar Amerika'nın güneyindeki yerleşimlerde, yani İspanyol egemenliği ya da etkisi altında gelişen kentlerdeydi. 3 Temmuz 1573'te İspanya Kralı II. Philip, kendine ait Yeni Dünya topraklarında kentler kurulması için, "Kızılderililer Yasası" adıyla bir dizi yasa çıkardı. Burada en önemli koşul, kentlerin, merkezlerinin planlanmasıyla biçimleneceği hükmüdür ve kral bu hükmü açıkça ve sert bir dille ifade eder:

> Meydanlarıyla, caddeleriyle ve inşaat alanlarıyla kentin planı, iple ve cetvelle ölçülerek, şehrin kapılarına ve anacaddelere doğru uzanan caddelerin birleşeceği ana meydandan başlanarak; kent büyüse bile daima simetrik bir şekilde yayılabilmesi için yeterli boş alan kalacak şekilde yapılacaktır.[10]

Bu kraliyet hükmüne Florida'daki St. Augustine kentinden başlayarak, yaklaşık üç yüz yıl boyunca tüm İspanyol bölgelerinde titizlikle uyuldu. 1871'de Los Angeles için yapılan ilk plan II. Philip'e ya da bu nedenle Julius Sezar'a tanıdık gelebilirdi. Sonra, birdenbire, demiryolunun ve yatırım yeri arayan büyük sermayenin gelmesiyle İspanyol bölgesindeki kasabaların, "Kızılderililer Yasası"yla ilan edilmiş ilkelerle arası bozuluverdi. Meydan, merkez olmaktan çıktı; yeni kentsel alanlar yaratılmasında da bir referans noktası değildi artık. Kent meydanları, 1875'te "yeni" Los Angeles'ın bir parçası olarak Santa Monica için yapılan bir planda olduğu gibi, bloklar halinde uzanan inşaat arsaları arasında rastgele noktalar haline geldi ve kâğıt üzerindeki "yeni" Los Angeles'ın gerçekleşmesiyle, bir kuşak sonra tümüyle yok oldu.

10. "Royal Ordinances concerning the Laying Out of New Towns", Çev. Zelia Nuttall, John Reps, *The Making of Urban America* (Princeton: Princeton University Press, 1965), s. 29'dan aktarılmıştır.

20. yüzyılda gelişme, rastgele eğilip bükülen yollar boyunca binlerce evin yapılması, anayolların kenarlarına sanayi depoları, iş ve alışveriş merkezi kümelerinin inşası biçiminde olunca, ızgara yapımında etkin olan bu coğrafi süreçlerin ikisi de tamamlandı. Modern "megalopolis"in gelişiminde, merkezlerden ve banliyölerden ziyade kentsel "düğümler"den söz edilmesi daha makul hale geldi. Düğüm sözcüğünün karmaşıklığı bile çevresel değerleri adlandırmada kullanılan dilin kaybını gösterir: Merkez hem tarihsel hem görsel anlamlarla yüklüyken düğüm kesin bir şekilde kişiliksizdir.

Bu Amerikan modeli ızgara birçok yönden, başka yeni yerleşim biçimlerinin yöneldiği bir aşırı uçtur; aynı türde yerleşimler İtalya'da, Fransa'da, İsrail'de ve Urallar ötesi Rusya'da ortaya çıkmıştır. Bunların hepsinde, sınırları ve sınırlar içinde oluşturulacak biçim konusunda, gelişimin hiçbir mantığı yoktur; her türlü şekle girebilen binalar nedeniyle karakterden yoksun yerlerdir bunlar. Izgara, bu kişiliksizliğin özellikle "nedeni" değildir; nötrlük, birbirini düzenli olarak kesen hatlarla gerçekleştirildiği gibi karmakarışık siteler, alışveriş caddeleri, büro ve fabrika kümelerinden oluşan uçsuz bucaksız kentlerde de olabilir. Ama ızgaranın yakın tarihi, modern nötrlüğün nasıl oluşturulduğunu, bir Protestan benlik ve mekân dili olarak gücün modern bir biçimi haline nasıl geldiğini göstermektedir.

Pierre Charles L'Enfant 1791 nisanında, Thomas Jefferson'ın yeni Amerikan başkentinin ızgara biçiminde yaratılması planına karşı cesurca bir mücadeleye girmişti. L'Enfant Başkan Washington'a şöyle yazıyordu:

> Bu düzenli biçimler ... sonunda sıkıcı ve yavan hale gelir ve [ızgara] asla orijinalindeki gibi olamaz; gerçek büyüklüğü ve gerçek güzelliği taklit etmek isteyen kendini bilmez bir hayal gücünün bayağı bir uzantısı olur yalnızca.[11]

11. Pierre Charles L'Enfant, "Potomac Nehri'nin doğu kolu üzerindeki bölgeye ilişkin not...", tarih verilmemiş ama Washington'un Jefferson'ın fikirlerini L'Enfant'a ilettiği 4 nisanla, Jefferson'ın, yeni ulusal başkentle ilgili planını L'Enfant'ın kontrol etmesini kabul ettiği 10 Nisan 1791 arasında yazılmış olsa gerektir. Metnin bir kopyası E. L. Kite, *L'Enfant and Washington*, 1791-1792 (Baltimore: John Hopkins University Press, 1929), s. 47-48'de yayımlanmıştır.

Bir başkent, simgesel gücü yansıtmalıydı ve L'Enfant, ızgaradaki düzenliliğin böyle bir yansımadan yoksun olduğunu düşünmüştü. Ama L'Enfant'tan sonraki yüzyıl, ızgaranın kentin karakterini yok ederken gücü mükemmel bir şekilde organize edebileceğini gösterecektir.

L'Enfant'tan bir kuşak sonra; ailesi, yeni rejime katılmayı reddeden ve *émigration intérieure*ü yaratan 1830 aristokratlarından genç Alexis de Tocqueville, Amerika'ya yaptığı ünlü gezisini, rejime bağlılık yemini etme konusundaki sorunlarından kaçmak için düzenlemişti. New York'a ilk ziyaretinde gücün bu yeni, karakterden yoksun biçimini oluşum esnasında gördü.

Onun zamanında bir yabancı New York'a limana güneyden giren bir gemiyle gelirdi; yolcu birdenbire, bürolara, evlere, kiliselere ve okullara doğru yayılan tıkış tıkış liman boyunca sıralanmış bir direkler kalabalığı görüntüsüyle karşılaşırdı. Bu Yeni Dünya sahnesi, Antwerp'e ya da Londra'nın Thames'teki aşağı bölgeleri gibi, işleri yolunda bir Avrupa ticaret kentinin karmaşasına benzerdi. Ama Tocqueville New York'a kuzeyden, Long Island Sound'dan geldi. Manhattan'da ilk gördüğü şey buranın o zamanki hali; 1831'de hâlâ tümüyle tarla olan, yer yer birkaç mezranın bulunduğu yukarı kırsal bölgeleriydi. Kent manzarasının onu ilk heyecanlandırdığı an, neredeyse el değmemiş doğal manzaranın içinden birdenbire metropolün çıkıvermesiydi. Buraya gelince, kendisinin de bu el değmemiş toprağa bu kentin dikildiği gibi dikilebileceğini düşündü. Amerika'nın taze ve sade, Avrupa'nın ise kokuşmuş ve karmaşık olduğunu düşünen bir Avrupalının heyecanını duydu. Gençlikten kaynaklanan o heyecan halinin geçmesinin ardından da, daha sonraları bir mektubunda annesine yazdığı gibi, New York onu rahatsız etmeye başladı. Hiç kimse yaşadığı yeri ciddiye almıyor, bir içeri bir dışarı koşturup durduğu binalarla ilgilenmiyordu; şehirliler kendi kentlerine sırf iş yapmak için kullanılacak bürolardan, lokantalardan ve dükkânlardan oluşmuş karmaşık bir araç gözüyle bakıyorlardı. Tüm Amerika yolculuğu boyunca, Amerikan yerleşimlerinin kişiliksizliği ve özden yoksunluğu Tocqueville'in

dikkatini çekmişti. Binaya değil de yalnızca sahne dekoruna benzeyen evler kalıcı görünmüyordu; çevrede kalıcı hiçbir şey görünmüyordu. Bunun nedeni bu "yeni adam"ların yerleşmeye çok mecbur, taşlara çok muhtaç olmalarıydı. Bu yolda hiçbir şey kendilerine engel olsun istemiyorlardı.

Izgara bu koşullarda, –başta coğrafi karakter olmak üzere– çevresel karaktere karşı bir silah olarak görülebilir. Chicago gibi kentlerde ızgara, düz olmayan bir arazi üzerine yerleştirilmiştir; dik açılı bloklar, önlerinde dağların, nehirlerin ya da ormanla kaplı tepelerin bulunmasına aldırmaksızın, amansızca yayılarak doğal çevreyi yok etmiştir. Doğal özellikler, doğanın ızgaranın önüne çıkardığı nehir ve göller gibi aşılmaz görünen engeller bile sanki bu mekanik, gaddar geometrinin boyunduruk altına sokamayacağı hiçbir şey yokmuş gibi, tesviye edilerek ya da drenajla suyu boşaltılarak şehir plancıları tarafından yok sayılmıştır.

Izgaranın böyle amansızca dayatılması mantıksal yetilerin bile bile askıya alınmasını gerektirmişti sık sık. Chicago'da ızgara, kentin merkezinden geçen nehrin iki yakası arasındaki ulaşımda muazzam sorunlar yaratmıştı; caddeler nehir kıyısında birdenbire, sanki nehir –halihazırda yoksa da– sayısız köprüyle aşılıyormuş gibi, öteki yakada devam etmek üzere bitiyordu. Yeni Cincinnati kasabasına 1797'de gelen bir ziyaretçi, ızgaranın buna benzer bir nehir topografisine uygulanmasının "uygunsuzluğu"na dikkat çekmişti;

> anacaddelerinden birini nehre karşı, diğerini ise öteki kıyının yamacı boyunca yapsalardı ... tüm kasaba nehirden ötürü soylu bir görüntü sunardı.[12]

Cincinnati antik bir isim taşımasına karşın bir Grek kentiyle alakası yoktu; kent planı, araziyle uyum içinde, destekleyici bir ilişki kurmak yerine araziye keyfi biçimde dayatılmıştı.

12. Francis Baily, *Journal of a Tour in Unsettled Parts of North America in 1796 and 1797* (Londra: 1856), s. 226, Richard Wade, *The Urban Frontier* (Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1959), s. 24-25'ten aktarılmıştır.

New York, Amerika'nın en eski kentlerinden biri olmasına karşın "vahşi" kapitalizm döneminde şehir planlamacıları, sanki o da bakir topraklar üzerinde bir kentmiş gibi, fiziksel dünyayla bir düşman gibi mücadele edilmesi gereken bir yermiş gibi gördüler onu. Plancılar 1811'de, Manhattan'ın Canal Caddesi'nden başlayan yoğun yerleşimi ilk önce 155. Cadde'ye ve sonra 1870'de ikinci bir darbeyle kuzey ucuna dek taşıyan bir ızgara oturttular. Brooklyn'de ise ızgarayı eski limandan doğuya doğru, daha aşamalı bir şekilde oturttular. Bakir bölgeye yerleşenler ya korkudan ya da sırf hırstan ötürü, Amerikan yerlilerine birer insan değil de sanki toprağın bir parçasıymış gibi davrandılar: Bakir topraklarda hiçbir şey yoktu; doldurulacak bir boşluktu orası. Plancılar New York'ta, ızgaranın dışında bir hayatı artık düşünemez olmuşlardı. Kâğıt üzerindeki ızgara gerçek binalar haline geldiğinde 19. yüzyıl Manhattan'ındaki tek tük çiftlik ve mezraların ızgaraya hapsolacakları düşünülmüştü; bu amaçla planda ufak adaptasyonlar yapıldı; oysa caddelerin tasarlanmasında daha da esnek bir düzenleme bir tepenin daha iyi kullanılmasını ya da Manhattan'ın su seviyesinin kaprislerine daha iyi bir uyumu sağlayabilirdi. Ama kentin ızgaraya göre gelişimi, daha önce varolan hangi yerleşimle karşılaştıysa yok etti acımasızca. Bu neoklasik çağda, William Penn gibi 19. yüzyılın daha yakın dönemdeki plancıları, kenti meydanlar yerleştirerek ya da kiliselerin, okulların ve marketlerin nereye konacağı konusunda kurallar koyarak, Romalılar gibi kurabilirlerdi. Arazi çoktu ama onların buna niyeti yoktu. Bunun yerine çevreye saldırdılar; zafer, onu nötralize etmede görünüyordu.

Mekânın nötralize edilmesi ile ekonomik gelişim arasında çok yakın bir ilişki vardır. New York komisyonu üyeleri "dik açılı evlerin, yapımı en ucuz ve yaşamaya en elverişli tür" olduğunu ilan ettiler.[13] Burada ifade edilmeyen şey ise standart arazi birimlerinin satışının da çok daha kolay olacağı inancıdır. Kapitalist ekonomiyle ızgara kent arasındaki ilişki Lewis Mumford tarafından, en geniş anlamda şöyle açıklanmıştır:

13. "Komisyon Üyelerinin Sözleri", s. 25.

> 17. yüzyılın yeni dirilen kapitalizmi, her türlü arsayı ve parseli ya da caddeyi ve bulvarı, tarihsel kullanım biçimlerine, topografik durumlarına ya da toplumsal gereksinimlere bakmaksızın alınıp satılacak soyut birimler olarak görüyordu.[14]

Aslında, bu konu 19. yüzyıl New York tarihinde daha karışıktı çünkü New York'ta arazi satışları 1870 yılında artık 1811'dekinden çok farklıydı. Yüzyılın başlarında kent, etrafı bomboş bir binalar yığınıydı. Boş olan her yer satılıyordu. İç savaştan sonra ise, satılık arsalar hemen dolması beklenen parsellerdi sadece. Arazi satışından kazançlı çıkmak, sosyal hesabı iyi yapmayı gerektiriyordu: İnsanların nerede oturacağını, en verimli ulaşımın nereden yapılacağını, fabrikaların nereye kurulacağını yani. Hepsi de aynı büyüklükte bloklardan başka bir şeyi göstermeyen haritaya bakmak bu soruların pek azına yanıt veriyordu. Kent tasarımında ızgara ancak soyut bir Descartes'çı akılla bakılırsa mantıklıydı. Izgaranın yakın tarihi, demiryollarına ve sanayiye yapılan yatırımlar gibi, büyük kazançların öyküsü olduğu kadar, faciayla sonlanan yatırımların da öyküsüdür. Nötr bir çevreden kazanç elde etmeye çalışanlar, onun karakteri hakkında, L'Enfant gibi ondan nefret edenlerle ister istemez aynı anlamsızlık nosyonunu paylaşıyorlardı.[15]

Izgaranın ekonomik tarihi basit ve büyük bir gerçeği gösterir. Bir şeye sahip olmak, onu kendi yararına kullanmaktan çok farklıdır. Bu büyük ve basit gerçek, bir kenti nötralize etmede kullanılan gücü anlamak açısından önemlidir. Kenti nötralize edenler bu işi gerçekleştirme uğraşları sırasında, dünyaya nötr davranma eyleminin bizzat özünde varolan bir dizi zorluktan rahatsız olmuşlardır. Sosyolog Max Weber, ünlü çalışması "Protestan Ahlakı"nda bu zorlukları ele alır. Weber, Püritenlere özgü

14. Lewis Mumford, *The City in History* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1961), s. 421.

15. Bu kitaptaki notlar alıntıların kaynağını vermekle sınırlıysa da "kapitalizm mantığı"nın gerçekte işleme tarzı olan akıldışı gidişatla ilgilenen okur, Peter Marcuse, "The Grid as City Plan: New York City and Laissez-faire Planning in the Nineteenth Century", *Planning Perspectives 2* (1987), 287-310'da yazılanları okumak isteyebilir.

kendinden kuşku duyma hissini, başkalarına karşı rekabetle bağlantılandırır; bir insanın başkalarına karşı zafer kazanarak kendi değerini nasıl kanıtlamak istediğini açıklamaya çalışır. Ama sonra, der Weber, gerçekten çok zorlanmış yarışmacı kazandığı şeyin zevkini çıkarmaktan korkar: Para kazanmada saldırganlaşırsa da onu rahat, şıklık ve eğlence için harcamayı kendine yasaklar. Weber, *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*'nda şöyle der:

> "Hıristiyan sofuluğu" dünyadan kaçıp yalnızlığa çekildiğinde, vazgeçtiği dünyayı zaten kilise aracılığıyla, manastırdan yönetmekteydi. Ama dünyadaki gündelik yaşamın doğal, kendiliğinden olma karakterini tümüyle, hiç dokunmadan bırakmıştı. Şimdi ise yaşamın pazarına adım attı, ardında bıraktığı manastır kapısını çarpıp kapadı ve yaşamın o gündelik rutinine kendi düzeniyle girmeye, düzenini dünyadaki –ama ne bu dünyanın ne de bu dünya için olmayan– bir yaşama uydurmayı üstlendi.[16]

Yani böylece Hıristiyanlık, gerçeklerini aramak için caddelere indi. Belki de insanlar bu dünyada, bir sonraki dünyada yaşayacakları hayatlarına faydası olacak kazançlar elde edebilirdi. Weber, *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*'nda yazmadan hemen önce, Vanderbilts'in yetmiş tane pudralı uşağın hizmet ettiği yetmiş kişilik ziyafetler verdiği bir çağda Amerika Birleşik Devletleri'ne bir yolculuk yapmıştı. O zamanın lüks düşkünü kapitalistleri Weber'e türünün sapık örnekleri gibi geldi. Ekonomi dürtüsünün daha çok kimlik sorunuyla, ilk kez Püriten ve diğer Protestan mezheplerin ortaya koyduğu sorunlarla ilgili olduğunu düşündü. Geçmişin hayaleti üstümüzde dolaşıyordu: Kim değerli? Bunun içerdiği gizli "Kim daha değerli?" sorusuna, inançlı kişi de, zorluklardan gelmiş işadamı da aynı yanıtı veriyordu: En değerli kişi, kendi zevklerine en az düşkün olandır.

Protestan etiğinin anlattığı öykü mutlu değildir. Değer kıtlığı üzerine bir öyküdür o: Herkese yetecek kadar değer yoktur.

16. Max Weber, Martin Green tarafından çevrilen ve Martin Green'in alıntıladığı *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, [*Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, Çev. Zeynep Gürata, Ayraç Yayınları, 2008] The Von Richthofen Sisters (New York: Basic Books, 1974), s. 152.

Üstelik, mücadeleye son verilirse insan yumuşar ve kontrolünü yitirir; bu kontrol kaybını önlemek için de her şeye ve diğer tüm insanlara, amaçlar ve gereksinimler için kullanılacak bir araç gibi davranılır. İnsanlar kendi içinde hiçbir şey değildir. Ama dünyayla kurulan bu araçsal ilişkinin sonucu, yapılanların amacı ve değeri hakkında daha da büyük bir kafa karışıklığıdır yine de.

Izgaranın kendine bulduğu yer buydu işte. Tıpkı satranç tahtası gibi, üzerinde ekonomik rekabet oyunu oynanacak bir yerdi; bir nötrlüğün, çevreyi her türlü değerinden yoksun kılarak elde edilen bir nötrlüğün yeriydi. Izgara aynen, yarışıp, kazanıp da hâlâ yeterince başarılı olamadığından başka bir şey hissetmeyen birinin kazandığı Pirus zaferi gibi, üzerinde oynayanları şaşkına çevirdi; merkezsiz ve sınırsız yerlerde, sonsuz ve aldırışsız bir geometrik bölünmenin mekânlarında neyin değerli olduğunu bulamadılar. Protestan mekân etiği buydu işte.

"Vahşi" kapitalizm çağındaki Amerikalılar ızgaraya bir alternatif düşündüklerinde, kentin karmaşık yaşamının görülüp hissedileceği daha canlı caddeler, meydanlar ya da merkezler değil de ağaçlı bir park ya da bir mesire yeri gibi kırsal çareler düşündüler hep. 19. yüzyılda NewYork'ta yapılan Central Park bu alternatifin en acı örneğidir. Her kentlinin evinden çıktıktan birkaç dakika sonra ulaşabileceği, kırsal ve zindelik verici bir manzara sunan bakımlı ve çekici arazi, kentin merkezi için planlanmış, dizaynı epey yapay ve yavaş yavaş ilerleyen ızgara tarafından tamamen yok edileceği beklenen bir boşluktu.

Bu parkın planlayıcıları olan Frederick Law Olmsted ve Calvert Vaux, Central Park'ın gelişmekte olan bir kentin tam ortasında yer aldığını hatırlatacak en ufak bir şeyi bile bırakmak istemediler. Bunu hatırlatacak bir şey, örneğin kentin trafiğinin parkın içinden görülmesi ya da sesinin duyulması olabilirdi. Oysa bu Amerikalılar, Bois de Bologne'u işe giderken bile içinden geçmeyi zevkli kılacak şekilde inşa edenlerin tersini yaptılar. Olmsted ve Vaux, bu insanları tam anlamıyla gizlediler: Trafik yollarını park zemininin altındaki kanallara gömdüler. Kendi deyişleriyle bu yollar,

yüzeyin çok aşağısına indirilecektir ... Her iki yandaki sırtların üzerine yaklaşık iki buçuk metre yüksekliğinde duvar çıkılacaktır... ve bu sırtların tepesinde ya da eğimlerinde bulunan, duvarlardan daha yüksek bitkiler çoğu zaman hem bu yolları hem de bu yollardaki araçları parkta yürüyenlerin gözünden tümüyle gizleyecektir.[17]

O halde bunlar birbirini yadsıyan ikiliklerdi: Hem doğal çevreyi inşaat yapmak üzere yok ediyorsunuz hem de bu inşaatlara tepki olarak sanki bir kentte yaşamıyormuşsunuz gibi davranıyorsunuz.

İnşa edilmiş çevreye karşı bu yadsımanın kaynağında biraz da sadece Amerika'ya has bir özellik vardır: Amerika kırlarından geçen herkes bu etkiye kapılır. Bu doğal dünya bir zamanlar muazzam, engelsiz ve sınırsızdı. Sınırsız bir dünyanın etkisi örneğin, Amerika'nın bakir manzaralarını gösteren bir yağlıboya resimle; John Frederic Kensett'in 1836 tarihli *West Point Yakınlarında Hudson Nehrinden Görünüm*'üyle Corot'ın 1838 tarihli *Volterra Anısına* adlı tablosu karşılaştırıldığında açığa çıkar; iki tablo da aşağı yukarı benzer görüntüler üzerine yapılmıştır. Kensett'in resminde gördüğümüz, sınırsız bir mekân, engellerinden boşalmış bir bakıştır, gözlerimiz hiçbir engelle karşılaşmaksızın gider de gider. Tablodaki kayaların, ağaçların ve insanların hepsi de maddeden yoksundur çünkü enginliğe karışıp gitmişlerdir. Oysa Corot'ın tablosunda, sınırlı bir görüntü içinde spesifik bazı şeylerin canlı bir şekilde bulunduğunu ya da bir eleştirmenin dediği gibi, "kayaların ve hatta yaprakların, mekân derinliğini vermeyi amaçlayan sağlam mimarisini" hissederiz.[18] Amerika'nın sonsuzluğunu evcilleştirebilecek tek düzenleme biçimi vardır: sonsuz, sınırsız bir ızgara. Ama bu amaçlı çaba geri tepmiştir: Keyfilik, evcilleştirdiğini bozmuştur; ızgara, mekânı anlamsız hale getirmiştir sanki ve Olmsted'i, doğanın

17. Frederick Law Olmsted, "Description of a Plan for the Improvement of the Central Park, 'Greensward' 1858", Frederick Law Olmsted, Jr. ve Theodora Kimball, Frederick Law Olmsted (New York: 1928) içinde, s. 214.
18. John McCoubrey, *American Tradition in Painting* (New York: George Braziller, 1963), s. 29.

değerini insanın görünen varlığından kurtarmanın bir yolunu bulmaya yöneltmiştir.

Bizim batıya göç olayımızla ilgili klasik bir yapıtta; *Little House on the Prairie* adlı romandaki aile, ufukta görünen diğer bütün evleri ortadan kaldırır; aileden hiç kimse başka bir çatının neden tahammül edilmez bir görüntü olduğunu izah edemediği halde yaparlar bunu ve yine de hepsi kendilerini tehlikede hissedip göçe devam ederler. Ruh ancak başkalarının müdahalesi olmadığında kendi kendisiyle mücadele edebilir. Ellerinde varolanı ekip biçerek daha zengin ve daha mutlu olabilecek insanların batıya doğru amansızca itilmelerine şaşan daha sonraki zamanların gözlemcileri bu olayda Protestan etiğinin dünyevi ve çevresel bir saflaşmasına –hiçbir şeyin yeterli olduğuna inanamamaya– tanık oldular.

Bu, coğrafi olarak 19. yüzyıl Amerika'sının pratiğiyle ve anlayışıyla sınırlı, spesifik bir öykü gibi görülebilir. Ama 20. yüzyıl da ızgarayı kullanmaktadır. Diklemesinedir ve daha evrenseldir; gökdelendir bu. Bu mimari formda, daha eski coğrafi biçimler yeniden belirir. Nötralize edici gücün devasa yapısındaki çatlakların aşikâr hale geldiği yer, gökdelenlerin yapımıdır.

Gökdelen kentlerinde, –örneğin New York'ta olsun, Hong Kong'da olsun– cadde düzlemi üzerindeki dikey bölümlerin, *cardo* ve *decumanus*un kesişmesi gibi, kendiliğinden bir düzeni olacağını düşünmek olanaksızdır; binaların diyelim 6. katlarında yapılması gereken etkinliklere değinilmez. Binaların 6. katı ile 25. ya da 22. katı arasında görsel bir ilişki de kurulamaz. Gökdelenlerin zorunlu bir yüksekliği yoktur. Dikey ızgara hem konumun önemi hem de bitiş sınırı açısından kesinlikten yoksundur.

Katlara bölünmüş yüksek binalar bir iç ulaşım aracı olarak asansöre bağımlıdır. Asansör 1846'dan beri vardır. Asansör önceleri, düşey bir kafes içinde, operatörün kafes içine yerleştirilmiş karşılıklı ağırlıkları idare etmesiyle yükselen ya da aşağı inen bir platformdu ve ilk baştaki bu fikir devam etti. 1853'te New York'taki Latting Observatory'de, karşılıklı ağırlıkları çekmek

ve itmek için buhar kullanıldı; bir kuşak sonra New York'taki Dakota Apartmanları'nda ve Londra'daki Connaught Hotel'de metal zincirler yerine hidrolik sistem kullanıldı; bugün en modern asansörlerde, asansördeki insan kütlesi nedeniyle ağırlıklar üzerine gelen kuvveti ayarlamak için manyetik kalibratörler kullanılmakta, böylece hız daima sabit tutulmaktadır. Bu makinedeki en büyük yenilik, onu çalışmadığı zaman güvenli kılan icattı; bu onur 1857 yılında Elisha Graves Otis'e nasip oldu. New York'ta oturduğu Haughwout binasında otomatik frenle donatılmış bir asansör yaptı; enerjinin kesilmesi durumunda frenler asansörü sevk rayı üzerinde kitlerdi.

Ama mimarlık eleştirmeni Ada Louise Huxtable'ın dediği gibi, yüksek binaların çoğunda, bina yüksekliğinin sağlayacağı olanaklar araştırılmamıştır: "Bugün mimarlar çok büyük binalara çok küçük bir mesele gibi bakıyorlar. Yapı ne kadar büyükse onun durumunun karmaşıklığıyla ve yarattığı ikilemlerle uğraşma eğilimi de o ölçüde azalıyor sanki."[19] Bunun nedenleri kısmen ticaretle kısmen de görsel tasarımla ilgilidir. Gökdelenleri dizayn eden kişiler enerjilerinin en önemli bölümünü, iç hacimleri ihmal etmek pahasına, dış biçimlere ve yüksek binanın dış cephelerine yoğunlaştırmışlardır.

Asansör, yüksek binaların yaratılması için gerekli ama yeterli olmayan bir koşuldu. Bu binaları mümkün kılan şey, metal iskelet kullanımının yaygınlaşmasıydı. Bu yolla ne kadar çabuk inşaat yapılabildiği ilk kez 1851'de, Chartres Katedrali'nden daha büyük bir binanın Joseph Paxton tarafından birkaç hafta içinde dizayn edilip birkaç ayda bitirildiği, Londra Crystal Palace'ın yapımında görülmüştü; döküm demirden iskelet hem duvarlarda hem de tavanlarda tuğla ve kiremit yerine kullanılan camdan panelleri taşıyordu. Gökdelen yapan ilk kişiler bu teknolojiyi dikey yönde kullandılar ama pek fazla güvenemiyorlardı. Örneğin Chicago'daki Monadnock binası metal iskeletli ama duvarları örülerek bitirilmiş bir yapıdır. Daha sonraları çimen-

19. Ada Louise Huxtable, *The Tall Building Artistically Reconsidered* (New York: Pantheon, 1984), s. 9.

tonun takviye edilmesiyle sağlanacak güvene benzer bir güven, inşaatta çeliğin ekonomik kullanımıyla sağlandı ve duvarı bir deneme konusu olarak özgürleştirdi. Bu özgürlük gökdelen yapımcılarının yaratıcı uğraşlarına, asansörün sağladığı hacimsel olanaklardan giderek çok daha fazla şey katmıştır. Bu yüzyıl, hem binaların dış cepheleriyle ilgili hem de bina içlerindeki yaşama alanlarıyla ilgili birçok denemeye tanık olmuştur. Büyük ama basit yapılardır bunlar.

Batılı olmayan mekân anlayışının üstün konumundan bakacak olursak, mekanik bir yükselme, kendi içinde, yüksekliğin anlamını yok ediyor görünür. Japonların ve modern Batının "yükseklik" kavramlarını karşılaştıran mimar Arata Isozaki, Batılı gözünün bu boyutun etik koşullarını göremediğine inanır:

> Yükseltilmiş ahşap zemin temizdir; topraktan izole edilmiş, yapay olarak yaratılmış bu yüzey, insanların üzerinde endişe duymadan oturabileceği bir yüzeydir. Japon tahta zemininin aksine, öteden beri Batı evinin gerçek bir parçası olamayan üst katlar ise yerden tümüyle farklı bir yüzey değildir. Bu üst kat odaları toprak yüzeyinden çok uzaklaştırılmış olmalarına karşın içlerine ayakkabıyla girilir; sandalyeler, masalar, raflar, karyolalar falan şarttır çünkü yer "temiz değil" dir.[20]

Isozaki'nin, –Japonlarınkinden her çağda farklı olmakla birlikte– Batı yükseklik anlayışı imajı çok doğru değildir. Ortaçağ kentinin dinsel yüksekliği kutsaldı çünkü yukarıdaki Tanrı krallığını işaret ediyordu; hem fiziksel hem de manevi bir yönelimdi bu. Bir ortaçağ inşaatçısı zaman makinesiyle modern bir gökdelene getirilse onu tümüyle ve rahatsız edici bir şekilde dinsizlik olarak görür; dikey boyutun kutsallığı, kolayca ulaşılır hale getirilerek kirletilmiştir. Ama modern yükseklik söylemleri ne Japon mimarın korktuğu, temiz olmayan değerlerle ne de ortaçağ inşaatçılarının sözünü ettiği, sokağın dünyevi gürültüsünün kiliseye girmesiyle ilgili değildir. Buna karşılık, "yüksek" "nötr" demektir. Gökdelen yüksekliği, gerek Japon evi gerekse ortaçağ kilisesinin simgesel değerinden yoksundur.

20. Arata Isozaki, "Floors and Internal Spaces in Japanese Vernaculer Architecture", *Res* 11 (İlkbahar 1986), s. 65.

Izgaralanmış mekân, gelişim için boş bir tual yaratmaktan da ötesini sağlar. O mekânda yaşamak zorunda olanlara boyun eğdirir; onların ilişkileri görme ve değerlendirme yeteneklerini körelterek yapar bunu. Bu anlamda, nötr mekânların tasarlanması başkalarına hükmetme ve boyun eğdirme eylemidir. Ama görsel tasarımcı bunu bir Machiavelli kurnazlığıyla değil, daha tutarsız bir şekilde yapar.

Örneğin, ailelerin oturacağı evlerin dikey ızgaraya göre yapıldığı dönemlerde bunu yapanlar bir şeylerin yanlış olduğunu hissettiler. Üstelik apartman tarzı ev garip bir geçmişten yankılar uyandırdı; 19. yüzyılda ailelerin, otelleri yarı sürekli ikametgâhlar olarak kullanmasına yol açtı New York'ta. Bu aileler otelden otele gezerdi; çocukların yalnızca bazen, koridorda koşmasına izin verilir; aileler yemeklerini iş gezisine çıkmış adamlarla, yabancılarla ve ne olduğu belirsiz kadınlarla aynı salonlarda yerdi. Plancılar daha genel olarak, dikey yapıların sadece barınak sağlayan, yapısı itibariyle nötr ve dolayısıyla "insanlık dışı" biçimler olduğu kanısına vardılar. 1902 yılında New York *Independent* gazetesinde çıkan bir başyazıda, İngiltere'deki bahçe şehir planlaması hareketinin ve Fransa ile Almanya'daki yüz yüze toplum idealinin etkisi altındaki sosyalist plancıların vardığı kanılar açıklanarak büyük apartman tarzı evlerin "komşuluk duygusunu, yardımsever dostlukları, kilise ilişkilerini ve uygarlık onurunun ve görevinin temelleri olan mütevazı ortak ilgileri" yok ettiği ortaya konulmuştu. Bu görüşler New York'ta tüm apartman tarzı binaları, otellerle aynı sosyal işleve sahip yapılar olarak gören Çok Yönlü İkamet Evi Hareketi tarafından 1911'de sistematik bir şekilde bir araya getirildi; "bir katın planının binanın tümünde aynen yinelendiği; bireyselliğin pratik olarak varolmadığı altı, dokuz ya da on beş katlı apartman"lardan kaynaklanan, "bir evin üzerine kurulduğu en temel değerlerden yoksunluk"[21] ise 1929'da, apartman tarzı evle ilgili ilk kitaplar-

21. Alıntıların kaynağı John Hancock, "The Apartment House in Urban America" Anthony D. King, der., *Building and Society* (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1980) içinde, s. 181.

dan birinde fark edilecekti. Gökdelen, Ruskin'in düşüne uygun bir yer değildi.

Kötülük konusunda herkesin paylaştığı ortak görüş, insanların bir kötülüğün farkına vardıklarında ona karşı tepki göstereceğidir. Daha gerçekçi bir açıklama ise insanların, farkına vardıkları kötülükleri sınadıklarıdır. Yapılanların yanlış olduğunu bile bile, düşündüklerinin ya da algıladıklarının doğru olup olmadığını görmek üzere bu yanlışı gerçekleştirmeye doğru yol alırlar. Elbette bu, günümüzde ailelere dikey ızgara tarzı inşaat yapmış olanlar için de geçerlidir. 1930'larda inşa edilen, büyük konut projelerini yapan mimar ve plancılarda nötr ve kişilikdışı mekânlarda aile değerlerinin kaybolacağı korkusu vardı ve bu korkuları gerçeğe dönüştü. Aynı şekilde, New York Harlem'deki Park Bulvarı boyunca uzanan ve yoksullar için yapılmış konut projeleri de benzerleri gibi sınırsız, amorf bir ızgara ilkesine göre yapılmıştır. Her şey düzenlenmiştir; ağaç çok azdır. Ufak çimen alanlar metal çitlerle korunmuştur. Park Bulvarı projeleri nispeten masumdur ama oturanların şikâyetlerine göre, aile yaşantısına düşman bir çevre vardır orada. O düşmanlığı yaratan, o konutların işlevselliğinin ta kendisidir; değerli bir yerde yaşandığını inkâr eder orası. Avrupa'nın işçi varoşlarındaki kitlesel binalar da nötrlüğün aynı görsel dilini kullanmıştır. Dediğim gibi, bu öyküde kötüler yoktur; toplu konut projeleri, 19. yüzyılda işçiler için toptan sağlıklı konutlar yapma çabalarına dek uzanan bir reformist düşüdür. Yalnızca, binaların görsel dili, sınırsız mekânlarla ilgili eski fikirleri baskının yeni biçimlerine dönüştüren birtakım değerleri açığa çıkarır.

Amaç ile eylem arasındaki bu ayrımın ortaya çıkmasına yol açan, nötrleştirme işleminden başka bir şey değildir. Püritenler bu ayrımın başka bir versiyonunu bilirlerdi: Dünyada yaşarlardı ama dünyaya ait değillerdi. Dünyevi dünyada, iktidarlar bunu kullanabilir: "Yapmış olduğum şeye gerçek anlamda karışmış değilim bu nedenle de ondan sorumlu değilim; ben değildim o." Toplu konut plancıları için sonuç en azından, gücün görsel teknolojisinin onları da kendi işlerine yabancılaştırmasıdır. We-

ber, dünyaya nötr davranmanın, sonunda bunu yapan kişinin bir boşluk hissetmesine de yol açtığını söylemiştir. Gücün böyle ikiye ayrılması modern mimarlar için olduğu kadar, nötrlükle dünyanın denetimini ele geçirmeye çalışan ilk kapitalistler için de geçerlidir.

Bir toplumsal denetim alanı olarak nötrlük, 19. yüzyıl Avrupa planlaması ve 19. yüzyıl Amerika'sında ilk önce yatay olarak şekillenen, şimdiyse daha evrensel olarak dikey yönde uygulanan modern uygulamalar arasındaki büyük farkı bu şekilde açıklar gibidir. Central Park'ın yaratıldığı dönemlerde, Baron Hausmann da Paris'i yeniden yapmakla meşguldü. Hausmann, eğri büğrü yolları hastalık, suç ve devrimin oluşturduğu uğursuz üçlünün* üreme yeri olan, bin yıllık, tıkanmış bir kentle mücadele ediyordu. Bu tehlikelerin karşısında, geleneksel bir baskı aracı düşündü. Bu tıkanmış Paris'e düz caddeler açmak insanların nefes almasını, polisin ve gerekirse askeri birliklerin hareketini kolaylaştırmak demekti. Kuzeydoğu Paris'in yeni caddelerinin her iki yanında, burjuvaziyi daha önce emekçi sınıfının yaşadığı semtlere çekmek üzere şık dükkânlar üzerinde yükselen apartmanlar dizili olacaktı; Hausmann kent içinde bir tür sınıfsal sömürge düşlemişti. Kenti trafiği hızlı akan bir kitle ulaşımına açarken, bir taraftan da emekçi sınıfların yeni bir kentsel orta sınıfa lokal yönden daha bağımlı hale geleceğini ummuştu; Richard Lenoir Bulvarı böylesi bir cadde olarak yapılmıştı. Hausmann pek çok beklentisi olan devamlı müşterilerden, kapıcı casuslardan binlerce küçük hizmetin sunulduğu bir Paris yaratmaya çalıştı.

Amerikan şehirciliği gerçekleştirdiği büyük gelişimi sırasında "güç" adına başka bir yolu, hükmetmenin ve bağımlılığın oluşacağı önemli alanın açıkça belli olmasını önleyen bir yolu izledi. Hizmet ağıyla çevrili Hausmann tarzı apartmanlara benzeyen bina biçimi yoktu. Buna karşılık, hem yatay hem de dikey gelişim bizim burada daha modern, daha soyut bir yayılma operasyonuyla ilerledi. "Yeni" Amerikalılar ızgara kentleri

* Hıristiyanlıkta (baba, oğul ve kutsal ruhtan oluşan) kutsal üçlüye gönderme. (ç.n.)

yaparken, sömürgeleştirerek değil de yerli Amerikalılarla karşılaşmalarındaki gibi, diğer yabancı şeylerin varlığını ortadan kaldırarak ilerlediler. Denetim, mekânı önemli kılmak yerine, nötr olarak algılamaya yol açan mekân anlayışıyla sağlandı.

C. MANEVİ ARAYIŞ
KAHRAMANCA BİR MÜCADELE DEĞİL ARTIK

"Güç" ve "denetim" gibi sözcükler dünyanın sıkıca kavranmasını çağrıştırır. Nötralize edici denetim olgusunda ise bu yanlıştır. Max Weber ızgara gücünün özelliklerini kendisinin ünlü, "demir bir kafes" içinde yaşanan modern yaşam benzetmesiyle anlatmak istemiştir; ama bu benzetme ancak terbiyecinin de hayvanla aynı kafese kapatıldığını ima ediyorsa anlamlıdır. Örneğin, nötrlüğün böylesi sonuçları Henry James'in "Vahşi Ormandaki Hayvan" adlı kısa öyküsünde görünür. Öyküdeki John Marcher, tekdüze bir yaşamı huzurlu bir şekilde sürdüren bir adamdır. Ama bu görüntünün ardındaki adam, içinde onu yok etmeye hazır, korkunç bir bela bulunduğunun farkına varır: "Ayların ve yılların kıvrımları ve dönemeçleri arasında, ormanda pusuya yatmış vahşi bir hayvana benzer bir şey bekliyordu onu."[22] Marcher, yıllar önce İtalya'ya yaptığı bir gezi sırasında bu korkusunu sır olarak açtığı bir kadınla, May Bartram'la tesadüfen İngiltere'de karşılaşır. Bayan Bartram adamın sırrını hatırlar ve ciddiye alır. Aralarında bir dostluk kurulur; adamın içindeki dehşetli korku aralarında bir bağ kurar, bu birbirine yakışan evde kalmış kız ile müzmin bekâr arasında daha derin bir bağlantının umudu haline gelir. Ama ormandaki vahşi hayvan bir taraftan da onları ayrı tutar; Marcher bu hayvandan usanmıştır, bununla boğuşmadan yaşamaya başlayamayacağı kanısındadır. Böylece erkek ile kadın, belli bir mesafeden fazla yaklaşmaksızın birlikte yaşlanırlar. Bayan Bartram bir kan hastalığına yakalanır; ölmeden hemen önce adama, o hayvanın ne olduğunu anlatmaya çalışır ama gücü yetmez.

22. Henry James, "The Beast in the Jungle", Willard Trask, der., *The Stories of Henry James* (New York: Signet, 1962) içinde, s. 417.

James "Vahşi Ormandaki Hayvan"la bir mesel sunmayı amaçlamıştı; "O çağın adamı olmanın; yani o, başına tek bir şey bile gelmeyen adam" olmanın meseliydi bu.[23] İçsel bir acıyla yaşayan bu simgesel adam yaşamayı beceremeyişti: "İflas etmek, onurunu yitirmek, boyunduruk takılıp gezdirilmek, asılmak başarısızlık sayılmazdı; başarısızlık hiçbir şey olamamaktı."[24] Kadın için matem tutarken görünürdeki iç dramının neden hiç de yaşam falan olmadığını anlar. Bayan Bartram'ın mezarına yaptığı düzenli ziyaretlerden birinde başka bir kadının mezarı üzerinde, kederden yıkılmış bir adam görür. Önce şaşırır, sonra dehşete düşer. Marcher bu kederli adamı görünce "ancak sevilmiş bir kadına yas tutulacağını hayatının içinde öğrenemeyip, *dışarıdan* gördüğünü" fark eder.[25] Oysa kendisi Bayan Bartram'ı, kendi sırrıyla bağlantısı dışında sevememiştir ve şimdi mezarlıkta o vahşi hayvan üstüne atlamıştır. İçindeki şeytanla ilgili takıntısında korkunç bir sığlık vardır, hayvan onun bilincini, geçmiş zamanı asla tekrar kazanamayacağı yolundaki bilgisini ısırmıştır. O hayvan, Marcher'ın hayatı bekleyişidir.

Bir şekilde bu, çağımızın korkularından biriyle ilgili bir meseldir yalnızca. Hazır olacak, ne yaptığını bilecek bir duruma gelebilmek, "gerçekten yaşamaya" yetecek kadar güçlü olabilmek için çok uzun süre beklemek gerekir. Ama James'in meseli, nötr davranarak denetimi ele geçirmenin sonuçları hakkında daha başka şeyler de düşündürür.

Ayrımın nötr olan dış tarafından bilgi gelmezse, içeriye bakan göz buna denk düşen bir boşluğu da "görmez" olur; sadece bir sırla karşılaşır. Bu, hiçbir saatin gösteremeyeceği bir zamanın sırrı, ne olunacağı sırrıdır. Izgaranın nötr mekânında farklar, sınıflamalar ve anlamı değişmez isimlerdir. Buna karşılık, iç ise değerce gelişimin zamanıdır. Marcher'ın tüm yaşamı, çok değer verdiği böyle bir süreçti; içinde taşıdığı buydu, doğrulanmak bir yana görülmeyen, nitelenemeyen bir sırdı. Izgaraya özgü farklılıklar dünyasında duygular, arzular ya da inançlar dışarıda dile

23. A.g.y., s. 449-50.
24. A.g.y., s. 428.
25. A.g.y., s. 449.

getirilirse nötralizasyon tehlikesine maruz hale gelir. Nötr bir şekilde karşılanmasından çekindiğimiz şeyleri savunmanın en iyi yolu asla onların üzerinde fazla durmamak, onları fazla açık etmemektir.

Kişi böylece gelişimin içinde, kendi gereksinimlerine giderek daha yabancı bir gelişimin içinde kalmaya devam eder. Dolaylı yoldan ima etme, düşünme, umut etme ve hissetme işlemi, asla gelmeyecek bir armağanın, sonsuza dek ertelenen bir hoşnutluğun arayışı haline gelir. Marcher tüm yaşamı boyunca, üstüne bir sürü yadsıma saldırıncaya dek, hayvanına olan inancını korudu. Sonunda, boş bir adam olup çıktı.

Tocqueville, Amerika gezi notlarında kentlerin birbirine ne kadar çok benzediğini, bir kasabanın inşasında önemli olan yerelliğin; ekonomi, iklim ve hatta topografya farklarının ne kadar az olduğunu yazar. Kentlerin inşasındaki bu homojenliği Tocqueville ilk önce gem vurulmamış ticari sömürünün sonucu olarak açıklamıştı. Sonraki yıllarda ise James'in öyküsüyle rezonans yapan bir açıklama daha ekledi. Ünlü Amerikan "birey"i, bir maceracı değildi, aslında gerçekliğinin çemberi büyük çoğunlukla ailesinden ve arkadaşlarından daha geniş çizilmemiş biriydi. Bireyin o çemberin dışıyla pek ilgisi, daha doğrusu buna harcayacak enerjisi yoktur. Amerikan bireyi pasif bir kişidir ve pasif bireylerden oluşmuş bir toplumun kendine inşa edeceği şey, monoton bir mekândır. Kişiliksiz bir çevre, insanları "dışarıda" rahatsız edici ya da dikkat gerektirici hiçbir şeyin olmadığına inandırır. Nötrlüğü, geri çekilmeyi meşrulaştırmak için oluşturursunuz:

> Eşitlik ilkesine yönelteceğim kınama, insanları yasak zevkleri takip etmekten alıkoyması değil de, sadece izin verilmiş şeylerin arayışına çekmesidir. Bu araçlarla sonunda, ruhu ahlaken bozan, pasifize eden ve onun eylem yaylarını sessizce düzleyen bir tür namuslu kapitalizm kurulabilir dünyada.[26]

26. Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, Çev. Edward Reeve (New York: Vintage, 1963), 2. cilt, s. 141.

Sonra hayvan saldırır; boşlukta her şey darmadağın olur.

Bizim bu modern biçimde bildiğimiz haliyle "denetimi ele geçirmek" işte bu nedenle, aslında denetimi yitirmekle ilgilidir. Bugün bu ikilik New York'un barlarında gözle görünür haldedir. Kentin her yerinde barlar vardır, bol bol içki içilecek barlar. Modern Sanatlar Müzesi'ndeki bar gibi tamamen sonradan akla gelmiş bir şeydir bu barlar; diskolarda, banka binalarında, genelevlerde olduğu gibi toplu konut projelerinde de son anda uydurulmuş barlar vardır. Protestan etiği biçimindeki manevi mücadele, dışarısının kendi içinde bir gerçek olduğunu yadsır; dünyada varolmanın değerini yadsır. Yukarı Park Bulvarı boyunca uzanan Harlem'in kenar barlarında "varolma"yı duyumsamak bu yüzden şaşırtıcıdır. (Kuleler ormanının tam içinde, içki içilecek kamuya açık yerler yoktur.) Şaşırtıcıdır çünkü başkalarıyla ilişki kurmanın dili fragmanlarına ayrılmıştır. Beni çekenin de hep bu olduğunu düşünegelmişimdir; ama bu Park Bulvarı barlarında insanlar bir serseriyle mi, tanıdık bir beyazla mı yoksa kel kafalı biriyle mi olduğunu unutur. Bunlar temizlikçi kadınların ve kapıcıların bira içtiği aile barlarıdır; daha hareketli yerler genellikle, yeraltı dünyasının gölgesinde yaşayan insanlar içindir. Bu aile barlarında gerçek bir bar nadiren vardır; bunlar sadece, birisinin bir masa üzerinde şişeler dizdiği odalardır. Buralarda zaman durmuş gibidir sanki; gün, binaların yanındaki tünele bir girip bir çıkan banliyö trenlerinin kaldırdığı tozla havada asılı durur. Geceleri barda sesi fazla açılmamış bir televizyon, polis sirenlerinin gelgiti, yazın da bir vantilatör vardır. Burası konuşmanın doldurduğu yerdir; ama bunun yeterli olduğunu anladım: Ses damlaları, çok zor anlaşılır olsa da bir *burada* varolma, yaşıyor olma bilinci içindir.

Bunun tersine, kesinlikle nötr bir "varolmama" barı –örneğin 5. Bulvar'da, Central Park'ın tam başlangıcındaki Pierre Oteli'nin barı gibi– güç mekânlarında bulunabilir. Bu barla Harlem'deki şişelerle dolu bir masası olan o oda arasındaki fiziksel kontrast anlamsız olacak kadar büyüktür. Pierre barı büyük masalarıyla, çiçekleriyle ve kısılmış ışıklarıyla daima kendi-

ne has bir kibarlık ifadesi taşır; iş yapıyor gibi görünmeksizin iş yapmak isteyen insanlar gelir buraya. Küçük ayrıntılarda bellidir bu: İnsanların burada bir tanıdık gördüklerinde masasına damladığı çok enderdir; çoğunlukla, başla hafifçe bir selamlama görülür. Pierre'deki içecekler genellikle gösteriş içindir. İki adam, önlerindeki bardaklarla idare ederek bir saat oturur; garsonlar onların tepelerinde dolaşıp durmamayı öğrenmiştir.

Çoğu kişinin birbirine dikkat kesildiği, gergin bir bardır burası. Pierre barı, bir satranç tahtası gibi nötrdür. Ama yine de bu güç merkezindeki, rahat ve pahalı giysilerine bürünmüş, deri koltuklarına gömülmüş bu adamların arasındaki atmosfer, girişimcilik hevesinden daha çok korkuyla dolu gibidir. İnsanlar bir şeyler ele vermekten korkarlar. *Denetim*, kenar mahallede anlamsız bir sözcüktür; burada ise gerginliğin eşanlamlısıdır. Dikkat kesilmezsen her şey darmadağın olur.

Ama modern kentte Marcher gibi tipleri görmek isteyen ziyaretçiler her iki uçtan da; yani Harlem toplu konut projesinin barlarından da, Pierre Oteli'ndekinden de uzak dursa iyi olur. O kişilerin manevi arayışlarının izlerine öğleden sonraları, Greenwich Village'deki Lions Head'de ya da Ellili numarayla başlayan yan sokaklardaki Fransız restoranlarının önündeki küçük barlarda, insanlar öğle yemeğini bitirdikten sonra rastlamak daha çok olasıdır. Bu tipler bir kaçaklar sahnesi oluşturur; büroya dönmesi gerektiği halde içki içmekle meşgul, ille de alkolik olması gerekmeyen, yalnızca dönüşü geciktiren adamlarla öğleden sonra mutlaka gitmesi gereken bir yeri olmayan, belki işsiz ya da New York'taki –satıcılık, tanıtıcılık, grafikerlik gibi– tam gün çalışmayı gerektirmeyen bir sürü işten biriyle meşgul erkeklerden ve bu kez aynı zamanda kadınlardan da oluşan bir sahne.

New York'ta insanların öğleden sonralarını geçirdikleri barlar Paris kafelerine, *Cafés des amis'e* benzemez. Barmenler bu müşterilerden hoşlanmazlar; öğle yemeğinden önce tezgâhın üzerine konmuş, susatıcı tuzlu fıstıkla tepeleme dolu çanaklar yemekten sonra kaldırılır; barmenler zamanları olsa da içki siparişlerini karşılamaya daha az isteklidirler; kaçaklardan bazıları

yıkılıncaya kadar içer ama konuşmak ve tezgâhın arkasındaki adamın da tutsak bir dinleyici gibi kendilerini dinlemesini isterler. Hell's Kitchen'deki İrlandalıların ve Aşağı Doğu Yakası'ndaki Polonyalıların eski emekçi barlarında pencereler kararтılır, bir radyo ve bir televizyon aynı anda farklı kanallardan bağırır, öğleden sonraları böylesine rastgele geçer, tesisatçılar ve marangozlar iş arasında birer tek atmak ve laflamak için damlarlar; Fransız restoranlarının ön sandalyelerinde boş oturanlar rahat değildir, konuşmalarına bir acelecilik karışmıştır, bu insanlar sanki öğleden sonra mutlaka böyle yapılırmış gibi, gerçekten iyi ve çok dikkatli giyinmiş olsalar da barmenlerin onların oradaki varlığından rahatsız olmalarının nedeni bu konuşma tarzlarıdır belki de.

Acil ve önemli bir şeymiş gibi anlattıkları, tam gerçekleşmek üzere olan bir şey, yoluna giren bir iş ya da bir aşk macerasıyla ilgilidir; uzaktan tanıdık hatırı sayılır birinin fısıldadığı ve bir şans haberine dönüşen işler ve daha ilk buluşmada başlamış aşk maceralarıdır bunlar. Ya da insanların büyüdüğü yerlerle ilgili öyküler vardır, konuşanın ağzından kolayca dökülen öykülerdir bunlar; çünkü kullana kullana cilalanmışlardır, adamın biri ara sıra bir yorum ya da bir ünlemle araya girerek dinlediğini belli eder kendi öyküsündeki başka bir konuya başlamadan önce. Bu öykülerle ilgili en acayip şey, anlatıcıların konuşurkenki oturma tarzlarıdır; genellikle doğrudan önlerindeki, üzerine dirseklerini dayadıkları ve arkasında barmenin, lavabosuna eğilip bardak yıkadığı tezgâha dönüktür yüzleri; barın arkasında duran aynadaki yansımalarına bakarak konuşurlar birbirleriyle.

İşte "malzeme" diye düşünmüştüm bu denize ilk kez girdiğimde. Birkaç yıl sonra ise, ortada yazara "malzeme" olacak hiçbir şeyin olmadığı anlaşıldı; çünkü bu öykülerin bir anlam taşıdığı durumlar enderdi. Önemli bir işle ilgili bir öyküde o işin neden iyi gittiğini açıklayacak bir şey hep eksikti ya da bir kadının "sorunları" derinlemesine ama spesifik şeylerden yoksun olarak anlatılırdı, bir adamın çoğu geceler neden yalnız olduğu hakkındaki açıklaması da öyle. Bardaki adamlar yete-

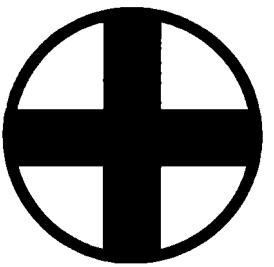
neksizdi. Bu öyküler muğlak ve mantıksız olduğu ölçüde, garip bir şekilde de nötrdü; konuşan kişinin, öyküsünü anlatırken duygulandığı enderdi, zorlukla duyulabilen sesler kadınlardan ya da büyük işlerden söz ederken aynıydı. Belki cilalı tekrarların verdiği rahatlıktan ötürüydü bu; belki de bir kez daha anlatmak, Marcher'ın durumunda olduğu gibi, öykünün gizli anlamını tesadüfen açığa çıkarıverir diye. Barlarda her adamın, parçaları sanki hemen bütün haline gelecekmiş gibi anlatacağı bir yer ve zaman vardır.

Ama bunları yıllar boyu dinledikten sonra, bu monoton sesler ve muğlak sözler akıntısında, burada aslında kentin ızgarası içinde olduğumuzun farkına varmaya başladım. Bunlar kadınıyla erkeğiyle, yaşamları sonsuza dek anlamlarla yüklü ama yine de Marcher gibi hiçbirine hiçbir zaman hiçbir şey olmamış, sembolik New Yorklulardı. Yaşamları kentin boşluğunu simgeleyen o garip somutluk eksikliğinden, o sonsuz gelişimden mustaripti.

Çember içinde haç, antik Mısır'a ait olduğu kadar, özellikle modern de olan bir simgedir. İnsanoğlunun duvarlarla dünyadan ayrılmış halde yaşamasının iki yönünü simgeler. Çember onun acıma duygularını ve karşılıklı saygısını otorite duvarları içine hapseder; ızgara da üzerinde içsel yaşamın biçimsiz kaldığı bir güç geometrisidir.

İkinci Kısım

Göz Bütünlüğü Arıyor



3
18. Yüzyılın Açık Penceresi

A. VAYVAY

Thomas Jefferson, 1788 yılında Avrupa'ya yolculuk yapan iki Amerikalıya, Bay Rutledge ve Schipen'e yazdığı bir mektupta, saray yaşamından daha çok mimariye dikkat etmelerini öğütlemiştir; çünkü "Sayımız her yirmi yılda ikiye katlandığına göre, evlerimizi de ikiye katlamalıyız. Ayrıca öylesine dayanıksız malzemelerle inşaat yapıyoruz ki yirmi yıl sonra evlerimizin yarısını yeniden yapmak gerekiyor..." Bu artış Jefferson'ı birazcık olsun rahatsız etmiyordu. Kent dışında şöyle bir dolaşan herkes, fazla fazla yer olduğuna ikna olurdu.[1]

1. Thomas Jefferson, *Writings*, der., Merrill D. Peterson (New York: Library of America, 1984), s. 660.

Yüzyıl önce böyle bakılıyordu. John Bunyan'ın *Hacı'nın Gidişi*'nde Hacı, yani Christian, güzelliğinden çok, hoş davranışları, yemek masasındaki arkadaşlığı ve sevimli bir çekici olan soylu bir hanımefendiyle karşılaşır. Christian'ı fena halde baştan çıkaran bir cadıdır bu kadın. Onu tehlikeli kılan, duygusal yaşamının dışarıya taşmasıdır:

Kadın, hükümdarlar ile tebaa arasında, ana baba ile çocuklar arasında, komşu ile komşu arasında, bir adam ile karısı arasında, adam ile adamın kendisi arasında, beden ile yürek arasında ayrım yaratıyor.[2]

Püritenlerin "bakir topraklara gönderilmesi" kıtlıklar dünyasında bir içgözlem yapma işiydi. Mademki "bahçeler bir Amerikalının gözünde özellikle değerli [dir]...Yapacağımız şey aşırı fazla bitkileri kesmektir" diye salık veriyordu Jefferson.[3] Tüm kıta toprağının bir ızgara sisteminde haritasını çıkarmak için altı mile altı millik arazi bölümleri tasarlanmasının, bereketli ve konuksever bir dünyanın hayırlı bir şekilde düzenlenmesinden başka bir şey olmadığı inancındaydı. Doğanın cömertliği insanoğlunu kendi akılcı dizayn yapma becerisini kullanmaya çağırıyordu.

İnsanların organik şeylere saplantısı kötü hastalıklara davetiye çıkarır sık sık. Ruhsal rahatsızlıklar temiz hava, iyi beslenme ve bol bol sporla tedavi edilemez. Aydınlanma döneminin ruhsal rahatsızlığa doğal çaresi böyle bir bakım değil, rahatlama anlarıydı yalnızca. Rousseau'nun 1776'da yazılmış *Bir Yalnız Yürüyüşçünün Hayalleri* adlı yapıtındaki yalnız yürüyüşçü kendi çağdaşları adına konuşarak diyordu ki:

> Tek başına yaptığım yürüyüşlerde ve onları dolduran hayallerimde... düşüncelerimin dizginlerini bırakırım ve fikirlerimi yasaksızca, sınırsızca doğal akışına terk ederim. Aklımı çelecek ve beni engelleyecek hiçbir şey olmaksızın, tümüyle kendim ve kendimin efendisi oldu-

2. John Bunyan, *The Pilgrim's Progress from This World to That Witch is to Come*, der., Roger Sharrock (Oxford: Oxford University Press, 1960), s. 302-03.
3. Jefferson, *Writings*, s. 660.

ğum; doğanın amaçladığı ben olduğumu gerçekten söyleyebileceğim saatler yalnızca bunlardır.[4]

Rousseau, kafasının fazla karışık olduğunu bilen bir adamın yazdığı bir bütünlük ilahisi olan *Hayaller*'inde bu rahat, avare özgürlüğün meziyetlerini tekrar tekrar hatırlatır. Bütünlük duygusu, bireyin bir bütün olarak varolması, yaşamın *Sturm und Drang*'ının* nihayet dinmesi bir tarladan geçerken ya da bir ağacın altında yağmurdan korunurken gerçekleşmişti; bu bütünlük, mantığın aklı dengelemesi için yeterli huzuru sağlıyordu. İnsan, doğal dünyanın bolluğu içine dalınca kendisinin bir sürü yaratıktan biri olduğunu hissediyordu; öyküsü ne olursa olsun, kişinin umutları, dertleri, yenilgileri –hayatının çoğunu Rousseau gibi güçlükler içinde geçirmiş olsa bile– bolluk içinde ve süregiden asıl gerçek ortamındadır.

Çember içinde haçın eski Mısır'a özgü olmaktan ziyade, özellikle modern bir simge olduğunu görmüştük. Bu simge, insanoğlunun dünyadan duvarlarla ayrılmış bir halde yaşamasının iki biçimini gösterir. Çember insanın acıma duygusunu ve karşılıklı saygıyı otorite duvarları içine hapseder; ızgara ise üzerinde içsel yaşamın biçimsiz kaldığı bir güç geometrisidir. 18. yüzyılda kişinin çevresiyle ilişkisi yönünden farklı bir düşünce vardı; Aydınlanma, kişinin iç yaşamının, bir pencerenin temiz havaya ardına kadar açılması gibi çevreye açıldığını farz ediyordu. Doğal bolluk, bu açık pencerenin bize davet edici bir manzara sunmasını sağlamıştı.

Vergilius'tan bu yana pastoral yazarlar, iktidar mücadelesinden ya da olağan toplumsal yaşamdaki makineleşmeden iğrenmişlere doğal dünyanın vereceği huzuru betimlerler. 18. yüzyılda düşünüldüğü şekliyle, insan doğası ve fiziksel çevre arasındaki açık ilişki, bu aydınlanmış ruhların doğal ile yapay arasında bir çelişki olması gerektiğine inanmamaları yönünden

4. Jean-Jacques Rousseau, *Reveries of a Solitary Walker*, Çev. Peter France. *Reveries of the Solitary Walker* başlığı altında, (New York: Penguin, 1979), s. 35.

* Bunalım dönemi (18. yüzyılın ikinci yarısında Alman edebiyatındaki romantizm akımı). (ç.n.)

spesifiktir. İnsanların yaptıkları, buldukları kadar –ya da hemen hemen onun kadar– doğaldı onlara göre.

Adam Smith bile *Ulusların Zenginliği*'nde, doğadaki hammaddelerin ona gerçekten kıt görünmesine karşın iç yaşam ile fiziksel mekân arasındaki bu açık pencereye inanır:

> [İnsanların] sırf ihtiyaçtan ötürü çocuklarını, yaşlılarını ve ölümcül hastalığa yakalanmış yakınlarını bazen doğrudan yok etmek, bazen de açlıktan ölüme ya da vahşi hayvanlara terk etmek zorunda kalmaları ya da en azından, bunu yapmak zorunda kaldıklarını düşünmeleri ne kadar sefilce bir zavallılıktır.[5]

İnsanlar, eğer doğal yaratma güçlerini kullanabilirse bu korkunç kıtlığı ortadan kaldırabilir. Smith bu artışın anahtarının işbölümü olduğuna inanıyordu; onun ünlü örneği de tek başına çalışan, günde en fazla 20 tane toplu iğne üreten bir üreticinin, başkalarıyla birlikte çalışırsa günde 4800 tane üretebileceğidir. Smith'in çağdaşları bunu dâhice bir keşif olarak görmüşlerdi.

İşbölümünün uyandırdığı bu maddi bolluk umutları Sanayi Devrimi döneminde suya düştüğü gibi, bu işbölümü prensibi evde de duygusal bir yalıtım ortamı yaratacaktı. 18. yüzyılda yeni üretim biçimlerinin olası kılacağı bolluğa fazla bel bağlamakla hata edilmiştir gerçi ama Smith'in görüşü de kendi çağının yaratma kapasitesinin pek hakkını verememiştir. Aydınlanma'nın sergilediği gerçek deha, ayrımı değil bütünlüğü amaçlayan yaratılardadır.

Aydınlanma'nın, fiziksel çevre planlamasında önemli bir yeri olan bu deha, aslında "dışarı" kavramının bizzat kendisini vurgulamıştır. Örneğin, Aydınlanma dönemi bahçecisi, yürümeyi zevkli kılması için Doğaya yardımcı olmaya çalışmıştır. *Flâner*, Fransızca'da "bakınarak gezinmek" *flâneur* ise bunu yapmayı seven kişi demektir. 1760'lardaki anlamıyla, gezinmek, ilk bakışta sanıldığı gibi doğaya çok pasif bir teslimiyet değildi. 18. yüzyıl İngiliz bahçelerinin planlayıcıları, doğadaki sınırsızlık yanılsamasını taklit eden ustaca düzenlemeler yaptılar.

---

5. Adam Smith, *The Wealth of Nations* [*Ulusların Zenginliği*, Çev. Ayşe Yunus/Mehmet Bakırcı, Alan Yayıncılık, 1997] 1776 baskısı, 1-3. kitaplar, Der. Andrew Skinner (Londra: Penguin Classics, 1986), s. 104-05.

Bunlardan biri de "vayvay"dı. Tarlaların kenarı boyunca kazılmış bir kanaldı bu; kanalın dibi boyunca bir çit konurdu. Yer hizasından ve belli bir uzaklıktan bakınca sığırların ve atların tarlada dolaşıp durduğu görünür ve hayvanların alıp başlarını özgürce gidebileceği sanılırdı; ama mucize kabilinden, hiçbiri sürüden ayrılıp kaçmazdı. Vayvay, sur ve hendeğin bir savunma ünitesi sayıldığı ortaçağ *bastide*lerinin çevresindeki –Cordes'te yapılan türden– taş döşeli hendeklerden uyarlanmış bir düzenlemedir. 17. yüzyılda Fransız bahçecileri duvarı olmayan, gerek taş döşeli gerekse toprak hendekleri, resmi bahçelerin sınırlarını belirlemek için kullanmaya başladılar; oluk içindeki çit, hayvanlar kadar insanların da araziye girmesini önlüyordu. 18. yüzyılın başında İngiliz bahçe tasarımcıları hem yılankavi bir yol izleyip daha serbestleştirerek hem de iki tarafına set çıkıp daha görünmez kılarak bu düzenlemeyi modifiye etmeye başladılar. Tarihçi David Watkin, kesinlikle doğru bir saptamayla, bu değişimi yaratan kişinin Vanbrugh olduğunu (Vanbrugh ve Bridgeman'ın 1709'da yaptığı vayvaylar Blenheim Sarayı arazisinde hâlâ görülebilir) ama bu görsel illüzyon merakının görselliğe pek meraklı olmayan kişiler arasında da, doğmakta olan profesyonel toprak ıslahçıları ve arazi planlayıcıları sınıfında da yaygın olduğunu belirtir. Üstelik özgürce dolaşıp duran hayvanlarla gezinen insanların birbirine karıştığı *jardin anglais*'deki bu görsel illüzyon Kıta Avrupa'sında ve Amerikan taşrasında da hemen kabul görmüştür. Birkaç on yıl sonra Horace Walpole "vayvay" sözcüğünün kökenini açıklarken, insanla doğayı birleştiren bu buluştaki ilhamı açıklıyordu:

> Ama asıl dalga, sonraki her şeye öncülük eden ilk adım... duvarların yıkılması ve *fosses*'in [tek başına kullanılan hendeğin] keşfiydi; o zamanlar çok hayret uyandırmış, herkesin, yürürken birdenbire ve fark edilmeden ortaya çıkan bir engelle karşılaşmaktan ötürü şaşkınlığını ifade etmek için "Vay! Vay!" dediği bir şeydi... Hendek içindeki o çite bu nedenle ilk adım diyorum.... Hendek içindeki çit görünmeyince parkın bitişiğindeki arazi, içerideki çimenlikle uyumlu hale gelecekti;

bahçe de fazla ciddi düzenliliğinden kurtarılıp, daha bakir topraklara uyacaktı böylece.[6]

"Fazla ciddi düzenlilikten kurtulup daha bakir topraklara uymak." İnsanların bu hileden hoşlanmalarının nedeni, bir arazideki ya da çiftlikteki insan ve hayvanların sınırsızca yaşamalarının mümkün olduğu yanılsamasıysa da, koyunların otladığı tarlaya yüksek bir yerden bakan biri kandırılamaz tabii ki. Açık pencereden bakmanın zevki, bakanın o görüntünün oluşturulmasında katkısı olduğunu bilmesiyle artmıştı gerçekten de.

Bu "olmayan engel" neyse, çiçek bolluğu duygusunun yaratılması da öyleydi. İngiliz bahçelerinin çiçekliklerinde, dünyanın farklı bölgelerinden gelme çiçek türleri, çiçek açma dönemleri farklı ve yapıları birbiriyle kontrast yapan çiçekler birbiriyle karıştırılarak, bir bolluk ve dikkatle tasarlanmış bir karmaşa yaratıldı; bu bitki dikme sistemi görünüşte evcilleştirilmemiş, sonsuz bir bereketle özgürce gelişen –ama kalçadan kabarık, geniş bir etek giymiş birinin bile arasında gezinebileceği, doğanın şans eseri üzerinde gezinmek için kırılmış taştan kıvrımlı bir patika da armağan ettiği– bir çevre yaratma konusunda aynı isteği ifade ediyordu. Aydınlanma'nın arazi dizaynçıları – William Kent'in Kensington Bahçeleri'ndeki (elbette, teoride garip bir bileşim olan) doğada samimi görünüm yaratma konusundaki ilk çabalarından tutun, Çin dekoru ya da gotik harabeler (yeni ve güvenli bir harabenin yapımı heyecan verici bir mühendislik cesareti gerektiriyordu) yaratma zevkine, oradan da Humphrey Repton'ın, resim gibi evcilleşmemiş doğa manzaraları yaratmak için büyük miktarda toprağın ve ağır kayaların kaldırılma tariflerini içeren "kırmızı kitaplar"ına dek uzanan– dönem boyunca, arazi ve bahçelerin hiçbir dizayn stilinde, yanılsama ile özgürlük arasında herhangi bir çelişki duymadılar. Bu çağ, vayvay ya da çiçekleri farklı türlerin aynı yere dikkatlice dikilmesi gibi düzenlemelerle, doğada özgürlük duygusunu tam anlamıyla geliştirdi.

6. Horace Walpole, *Anecdotes of Painting in England*, 4. cilt, s. 263-64; bahçecilik görüşümü tümüyle borçlu olduğum David Watkin, *The English Vision* (New York: Harper& Row, 1982), s. 8-9'dan, bu noktalama işaretleri ve ifadeyle alınmıştır.

18. yüzyıl sonu dizaynçıları evde de aynı tür yaratılardan hoşlanırdı. Yataklar kapalı bölmelerde saklanacak –ipek bir kordonun hafifçe çekilmesiyle açığa çıkacak, alçaltılacak, yükseltilecek ve gizlenecek– şekilde, yaylar üzerine kondu. Özenli yemek asansörleri kömür mangalları ve buz kovalarıyla donatıldı. Bilgi arayışının acil bir şekerleme gereksinimiyle sonuçlandığı durumlar için, kitap dolapları, evdeki kütüphanenin birdenbire küçük bir yatak odasına dönüşeceği şekilde, gizli eksenler üzerinde döner şekilde düzenlendi.

Bu düzenlemeler ilke ve uygulama yönünden Viktorya dönemi evlerindeki işbölümüne aykırıydı. Monticello'lu Jefferson böylesi makineleri tasarlamakta ustaydı. Jefferson'ın makineleri evin odaları arasındaki engelleri ortadan kaldırıyordu; iç pencereler olarak iş görüyordu bunlar. Çağın ressamları buna benzer bir duyguyla, izleyicinin bakışını hemen çivileyen resimler yapıp resmini yaptıkları şeyin sanki doğrudan görülüyormuş gibi olmasını sağlayarak, ressam ile izleyici arasındaki engeli kaldırmaya çalıştılar. Uzaklıkların üstesinden gelerek yaratılan bu görüntü, hile yardımıyla sağlanan bu zevkli görüntü, bütünlüğün göze bir armağanıydı.

Diderot, *Encyclopédie*'de, makineyi "elin uzantısı" olarak niteler. Rousseau'nun mücadele ettiği Aydınlanma makinesi çevreye uygulandığında Jean Starobinski'nin kullandığı sözcükle ifade edersek, "Şeffaflığı" amaçlıyordu: Yanılsama şeffaftı ve sınırlar artık opak değildi. Bir yanılsamaya bakarkenki bilinç, öznel özfarkındalığın yüksek bir konumudur ama Aydınlanma için yine de bu, dışarıya bakmayı önleyen bir engel değildi. O zamanın insanı, eziyetli bir içe çekilmeye yol açan özfarkındalık yerine, algıladıklarından zevk duyarak gezinmeyi yeğledi.

Jefferson'ı izleyen arazi plancıları ızgarayı, doğada yapacakları büyük ölçekli bir gezintide kendilerine yardımcı olacak yaratıcı bir yapı olarak gördüler. Jefferson, ızgaranın kırsal bölgedeki yollara uygulanacak bir taslak olmasını istemiyordu; ki L'Enfant'ın onun Washington planına yönelik eleştirisini öyle hemencecik kabul etmesinin nedenlerinden biri de buy-

du; Monticello'nun yaratıcısı, bir kent için kendisinin önerdiği şeyin Virginia kırsalına uygulanmasına kendisi karşı çıkıyordu. Aydınlanma dönemi genelde, arazide ifade edilen o hile ve arazi ıslah yeteneğinin en uç ifadesidir. Topografik yönden en olmayacak şeyler gayet ustalıkla çizilmiştir; sınırlara, her birimin içinde ne varsa onu düşünmek için bakılmıştır: Descartes'çı mantık, malzeme bolluğunu organize etmede yardımcı olmaktadır.

Ama *cornucopia*,* Aydınlanma bolluğunun, bu doğa olanaklarının doyurucu bir imgesi değildir. Rousseau'nun *The Nouvelle Héloïse* adlı yapıtının heyecan dolu bir öğretmeni Héloïse'yi doğa bilincinin evcilleştireceğini ve kadının kendiliğinden parlamalarını yaratan durumu yatıştıracağını anlatmak istemişti. Kadının âşık olması ya da acı çekmesi mevsimlerin birbirini izlemesini etkilemez. Bu ritimlerden, ihtiyar Rousseau'nun yaptığı gibi bir ruh huzuru da çıkarılabilir: Fırtınalar gelir geçer; kırlardaki ve ruhtaki fırtınalar yani. Doğa dopdoludur ama kadın, günün ve mevsimlerin ritmiyle felakete uğramaz çünkü taşmaz. Aynı şekilde Repton'ın yaratmayı sevdiği o birdenbire dik inen uçurumlar ve kabarıp dökülen şelaleler *flâneur*'ü asla riske sokmaz; boğup yok etsin diye değil, canlılık versin diye düşünülmüştür onlar.

İçedönük öznelliğe, iç sıkıntısına karşı Aydınlanma panzehriydi bu. İnsanların, açık pencerelerinden gördükleri şey örnek alınacak bir manzaraydı; yaşamla ama biçim verilmiş yaşamla dolu bir manzaraydı; seyreden, o manzaranın "daha kendisi" olmasına yardım etmişti. Böylesine çekici manzaraları yeğleyenler Doğa'nın gerçek evlatları haline geliyordu: Dünyevi yaratıklar; amacı olan, nazik ve mütevazı hayvanlar yani. Atalarımız dışarıda bizden daha rahattı. Bütünlük anlayışları öyle yapmıştı onları, farklı bir açılma duyguları vardı; içinde yaşayanlar ne kadar üzgün ya da zor durumda ya da hoşnutsuz olursa olsun, hiç durmadan sürüp giden bir doğal dünyaya açılmaydı onlarınki.

Geçmişi bir birikmenin tarihi gibi görmek kolaysa da yanıltıcıdır. Gözün bütünleştirici gücüne inanan 18. yüzyıl natüra-

* Mitolojide, içinden meyveler taşan helezon-boynuz. (ç.n.)

listleri, onlara öğretilen teolojik doktrinlerden radikal bir şekilde sapmışlardı. Hıristiyanlığın kutsallığa verdiği önemin tersine onlar bütünlüğü aradılar; dünyevi duyguların yanılsama olduğu yolundaki Hıristiyan inancına karşın fiziksel uyaranın pozitif ahlaksal değerlerle ilgili olduğunu buldular. Binaları, bahçeleri nasıl yaptıklarına ve bu prensiplere göre kurulmuş yaşamlarına bakarsak onlara ancak imrenmemiz gerekir gibi görünüyor.

Ama yine de bu takdire değer organikçiliğin bizim sorunlarımıza çözüm olamayacağı kanısındayım: Bütünlük, ruhaniliğe çare değildir. Bunun nedeni, kentsel kültürün "dış yüzü"nün nasıl ayrı bir diyar olarak yapılandığıyla ilgilidir. Farklı çağların, ırkların, sınıfların, yaşam tarzlarının, yeteneklerin caddelerde ya da büyük binalarda birbiriyle iç içe girebildiği bir yerdir kent, farklılığın doğal vatanıdır. Aydınlanma'nın önde gelenleri farklılıklarla karşılaşınca bu farklılıkları aşmak, hem insanlara hem de hayvanlara yönelik, birbiriyle gerçekten karışma tehlikesini yenmek için vayvay gibi bir şeyler bulma dürtüsü duydular. Bütünlüğe olan inançları farklılığın çıplak gerçeğinden kaçtı. Bu sanayi öncesi dizaynçılar peygamber olmayı asla düşünmedilerse de farklılık fenomeniyle başa çıkmada çektikleri zorluklar öğreticidir. Güçlükler Hıristiyanlık yükünün kaldırılmasına yönelik hiçbir çabada eksik olmayacaktır, bence.

B. UYGARLIK YA DA KÜLTÜR

Bütünlük ile farklılık arasındaki çelişki aydınların canını sıkıyordu; *uygarlık* yerine *kültür* sözcüğü kullanılmaya başlandı. Onlara göre kültür, toplumun bütünleşme gücünü simgeliyordu; oysa uygarlık, farklılığın bir tür onaylanması demekti.

Uygarlık (İng.: Civilisation) sözcüğü, hukuktaki kullanımı dışında günlük yaşama ilk kez 18. yüzyılın sonlarında uygulandı. Bu sözcüğün Fransızca ve İngilizce'deki daha eski kullanımları saraydaki "sivil" mahkemeleri ifade etmek üzere kullanılırdı. Kibarlık, nezaket anlamına gelen İngilizce'deki *Civility* sözcüğünün yaygın kullanımı Erasmus'un 1530'da yazdığı *De civilitate morum puerilium* adlı çocuk eğitimi elkitabından kay-

naklanır. Erasmus'un, "Dik otur!" "Yemek yerken ağzını açma!" gibi bugüne dek bilinen, çocuklara yönelik diğer baskıların da kaynağı olan kitabı, başlangıç cümlelerinde, çocuklara verilen adabı muaşeret eğitimiyle Erasmus'tan iki yüzyıl sonraki yetişkin kuşağının benimsediği bambaşka bir uygarlık ideali arasındaki uçurumu gösterir:

> Bir çocuğun doğal iyiliğinin her yerde belli olması (ve yüzünde parlaması) gerekir; bakışları tatlı, saygılı ve nazik olmalıdır. Vahşi bakışlar şiddetin belirtisidir; sabit bir bakış basiretsizliğin belirtisidir; gezinen, şaşkın bakışlar bir delilik belirtisidir. Çocukta, şeytanlık belirtisi olan yan bakış olmamalıdır ... Gözkapakları inik bakmak ya da göz kırpmak bir hoppalık belirtisidir ... Bakışların, sükûneti ve saygıyla seven bir ruhu ifade etmesi gerekir.[7]

Bu alıntıda nezaket, içteki karakteri doğrudan gösteren bedensel tavır anlamına gelmektedir. Daha sonraki, perukalılar çağında ise uygarlık dendiğinde bir tür gizlenme meziyeti anlaşılır oldu.

Bu meziyetler, 1740'lardan 1760'lara dek süren daha yakındaki bir baskıya tepkiydi. Uygar davranış, ayrıntılı ve katı saray adabına, özellikle de iki kuşak öncesinde, XIV. Louis'nin son yıllarında uygulanan kurallara; günün hangi saatinde kime kime eşlik edileceğiyle, hangi sözün söylenip hangisinin söylenmeyeceğiyle, hangi sınıftan insanların tırnağını ne kadar uzatacağıyla; bir markizle akşam yemeği yedikten sonra ya da soylu bir prensin huzurundayken enfiye çekilip çekilemeyeceğiyle ilgili kurallara tepkiydi. (Bir markiz sizi enfiye çekerken görebilirdi, soylu bir prens ise görmemeliydi.) Uygarlaşma, 1760'larda, Güneş Kral çağının torunları arasında daha geniş bir kitlenin, nezaket kurallarını tanıdık olmayanlara da uygulamaya başlaması anlamına geliyordu. Bu kibarlık kuralları bir insanın, sınıfı ne olursa olsun evine gelen diğer insanları rahat ettirmeye önem vermesinden, bir tanıdık sevdiği birisini kaybettiğinde ölen sevgilinin yasal durumu soruşturulmaksızın üzüntülerini

7. Erasmus, *De civilitate morum puerilium libellus* (1530) (Basel: Froben, 1922), s. 1.

ifade etmeye dek uzanıyordu. İnsanlar birbirlerine karşı davranışlarında, diyebiliriz ki birbirlerinin kimliklerine aldırmamaya başladı. Bu kuşak, Klasik Rönesans edebiyatından; Baldassare Castiglione'nin *Saraylının Kitabı* gibi saray adabıyla ilgili kentli kafasıyla yazılmış kitaplardan Galateo'nunki gibi daha kolay, günlük görgü kurallarına başvurmaya yönelmişti. Uygar, her yerde herkese uygulanabilecek –daha rahat bir ilişkiyi amaçlayan– tarzları betimliyordu. Bu daha kolay ve daha az kişisel olan tarzın etkisindeki kişiler hafifçe kötülükle karışık, yaldızlı ve tozpembe bir toplumda yaşıyordu. Onların kentleri karşılıklı ziyaretlerin, Çin dekorlu mekânların ve kahvehane tartışmalarının kentiydi, kırları süs olsun diye tutulmuş keşişler ve özenle inşa edilmiş harabelerle doluydu.

Dolaylılığı yorumlama yeteneği, uygar bir vicdanın; yani hem başkalarının farkında olma hem de onlara ilgi gösterme anlamındaki vicdanın en başta gelen erdemiydi: Bir konuk bir kır evinin penceresinden bakar ve bu yıl meyve bahçelerinin ne kadar güzel olduğunu söylerse ev sahibi misafiri bu dolaylı şekilde istediği şeftaliyi ona sunmak üzere dışarıya davet ederdi. *Encyclopédie*'deki, Joucourt'un arkadaşlık üzerine denemesinde arkadaşlık kategorileri şöyle sıralanır:

1. "Edebi zevklerin paylaşılması dışında ortak hiçbir şeyin olmadığı arkadaşlık."
2. "Sohbetinden zevk duyulan arkadaş."
3. "Aileden ve akraba olan arkadaşlara uygun görülen sırdaşlığı" hak eden "güvenilir arkadaş."[8]

Böyle bir listede önemli olan, bunun düşük düzeyli arkadaşlıklardan, yüksek düzeyli arkadaşlıklara doğru giden bir hiyerarşi olması değildir; bu arkadaşlıkların her birinin kendi değeri vardır. Yalnızca konuşulan bir arkadaş belki de, her şeyi bilen, kendisine her şeyin söylendiği mahrem dostun veremediği ra-

8. Roger Chartier ve ark., *A History of Private Life*, 3. cilt, Çev. Arthur Goldhammer (Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1989), s. 449-50.

hatlığı ve gerçek zevki verebilir. Ama yine de Goethe, Fransız Devrimi'nin başlamasından bir yıl sonra, arkadaşı Knebel'e "Arkadaşları neler hissettiğimizle ilgili ifşaatımızla üzmek ya da endişelendirmektense, birazcık, varlığımızın sonuçlarıyla büyülemek daima daha iyidir" diyordu.[9] Kibarlık, "şunu isterim" diye açık etmez ve yakından tanımadıklarımıza da gösterilebilir; toplum bununla, mahrem hayatın kederlerini rahat bir şekilde karşılamaya yarayan bir araç bulmuştur.

Bir şekilde, bu uygarlık etiği, yüzyıl önce krallara kölece boyun eğmeye karşı çıkmış soyluların benimsediği kayıtsızlık, *sprezzatura* idealinin daha burjuva bir topluma yayılmasıydı. Kayıtsız samimiyet çok sayıda insan için uygar davranış anlamına gelirken sanat da azametten bıkınış bir çağda onun rahatlığına ve dekorun içinde yoğun bir zevk alabilirliğine değer verir hale geldi.

Uygarlığı organik bir ideal olarak yorumlama eğilimlerinin varlığına rağmen; uygarlık toplumsal ve kişisel farklılıkların –özellikle de bu farklar haksız mukayeselere neden olduğunda– bütünlüğün içine nasıl sığdırılacağıyla ilgili bir görüştür. Uygar insan kişidışılığa bir değer yükler ve konuşmacıların kimliğine değinmekten kaçınan kişidışı bir dil bulur. Uygarlık kuralları, değeri dışarıya boşaltmanın bir yoluydu; rahatsız edici içsellikten bir kurtuluştu.

Aydınlanma'nın savunucuları bu uygar kurtuluştan nefret ediyorlardı. Organik ideal alternatif bir kurtuluş, daha iyi bir çözüm olacaktı; çünkü ilk modern uygarlık eleştirmenleri için tüm bunlar önemsizdi. Hayatın yükünü hafifleten o davranış ve inançların "ahlaklı" olduğunu düşünmek bugün duygularımızı incitiyor ama perukalılar çağının uygarlık kavramı böyleydi. Kibarlık, yaşam boyu bir artistik amentü gibi de görünmezdi ama perukalılar çağının ressamları ve müzisyenleri hafiflikte sağlam bir üslup bulacaklarını düşündüler. Bunun sonucu olarak, uygar değerlere karşı 18. yüzyılın ortalarında tırmanan saldırılar, kültürel ağırlığın gerçek ciddiyetinin onaylanmasıydı.

9. Johann Wolfgang Von Goethe to Karl Knebel, 23 Nisan 1790, *Werke, Briefe und Gesprache*, Der. Ernst Beutler (Zürih: Artemis Verlag, 1948-53), s. 306.

Kant'ın 1784'te yazılmış *Bir Dünya Vatandaşının Bakış Açısından Evrensel Tarih Üzerine Görüşler*'inde filozof, "Sanat ve bilimle yüksek düzeyde eğitilerek, her türden toplumsal adap ve terbiye kuralıyla, taşıyacağımızın üzerinde yüklenmiş bir hale gelene dek uygarlaştırıldık" der. Kant, eğitilmişlik sözcüğünü çevredekilerin en ufacık bir titreşiminin, gereksinimlerindeki en ufacık nüansın bile farkında olmak anlamında kullanır. "Ahlak düşüncesi kültürün bir parçasıdır. Ama bu düşüncenin, ahlakın şeref düşkünlüğü ve dışarıya karşı nezaket olarak yansıtılması biçimindeki uygulaması ancak uygarlık anlamına gelir."[10] Sonuç olarak da insanları toplumsal yaşamın gerçeklerini tanımaktan ve söylemekten alıkoyan o ifade biçimleri, uygarlığın gereklerine uygun erdemlere rağmen, ciddiyeti yok ediciydi. Kant, Erasmus'u yineleyerek, insanların dışarıya karşı davranışlarının, içlerindekini göstermesini istemişti.

"Erdem maskesi" Aydınlanma'nın insanına göre, uygarlığın kötülüğünün simgesiydi ve terbiyeye, nezakete ve kendini öne çıkarmamaya itiraz eden, bunları bir maske olarak gören en ateşli saldırı, baba Mirabeau'nun yazılarıyla geldi. Baba Mirabeau 1760'larda diyordu ki:

> Her yönden sahte olan entelektüel görüşlerimizin uygarlık olarak kabul ettiğimiz şeyler konusunda nasıl yanlış çıktığını görünce şaşıyorum. Uygarlık nedir diye sorulsa çoğu kişi der ki: Davranışların yumuşak olması, kentlilik, kibarlık ve ayrıntılı yasaların yerini görgünün alabilmesi için bilginin yeterli dağılımı. Benim için bunların hepsi de, erdemin yüzünü değil, yalnızca maskesini ifade ediyor; uygarlık, erdemin hem biçimini hem de özünü vermiyorsa topluma hiçbir yararı yoktur.[11]

Böylece, Mirabeau ve diğer Aydınlanmacılar uygar insan ideali yerine, eski bir ideale, *honnête homme*'a* yeni bir anlam verdiler.

---

10. Immanuel Kant, Norbert Elias, *The Civilizing Process*, 1. cilt, Çev. Edmund Jephcott (New York: Urizen Books, 1978), s. 8'den aktarılmıştır.
11. Elias, *Civilizing Process*, s. 38'den aktarılmıştır.
* Temiz, terbiyeli adam. (ç.n.)

Aydınlanma'dan çok önce, geç Rönesans'ın son dönemlerinin ideal beyefendisi sakin konuşan, küçük lokmalarla yavaş yavaş yemek yiyen temiz giyimli bir *honnête homme*'du: Güven, kendini sınırlamayla ifade edilirdi. Bu *honnêteté*, onları saraydan uzak tutan bir soyluluk işareti olan hafiflik ve kayıtsızlığa katıldı. Bu terim 18. yüzyılda dürüstlüğü, güvenilirliği, dosdoğruluğu ifade eder oldu; bu nitelikler demokratize edilmişti. Bunun en açık ifadesi sanırım sözcüklerde değil, tualleri şişelerin, testilerin ve meyvelerin dolaysız, doğrudan hayatını canlandıran Chardin'in tablolarındadır. *Honnêteté*, bakışı doğrudan doğruya, gösterilen şeyleri değerlendirmeye yönelten resim tarzıyla ifade edilmiştir. Kibarlığı eleştirenlerin aradığı gerçek, Chardin'in güvenilirliğiydi.

Elbette, "erdem maskesi"ni küçük görmenin, Aydınlanma insanlarının görebildiklerinin de ötesinde bir anlamı vardı. Fransız Devrimi'nden üç yıl sonra bir çocuk eğitimi elkitabında uygar ile *honnête homme* arasındaki aynı farklar, perukalılar çağında ilk kez şöyle göz önüne getiriliyordu:

> İnsanların kendilerini soyları, sınıfları ve zenginlikleriyle değerlendirdiği ve bunlara göre değerlendirildikleri dönemlerde toplumun göz önünde tuttuğu saygınlık ve kibarlık nüanslarının tümünü öğrenmek için çok çaba gerekiyordu. Ama bugün hayat ilişkilerini yürütebilmek için gerekli tek bir kural vardır ve o da herkese karşı özgür, mütevazı, açık sözlü ve dürüst olmaktır.[12]

Maskelerini çıkaranlar, bu yüzeysellik ilacının gerçekten öldürücü olabileceğini Fransız Devrimi'nde fark ettiler; kendi devrimci yoldaşları tarafından ihbar edilen Doğa'nın çocuğundan kendini, gerçekten inandığı şeyleri ve gerçek kimliğini ortaya koyarak haklı çıkarması ve hayatını kurtarması istendi. Uygar geçmişinin o pis izleri; çekingenlik, kibarlık ve ironi belirtileri bu uygar geçmişin idam hükmü haline gelmeliydi.

Ama Chardin'in tablolarında olduğu gibi Aydınlanma döneminin ilk yazarlarına göre de savunmasız yalınlık, uygarlık mas-

12. Chartier, *History of Private Life*, s. 204-5'ten aktarılmıştır.

kesinin tersi bir durumu karakterize etmiyordu. Aydınlanma mantığıyla ifade edilen karşıtlık sadece, yüz ile maske, dosdoğru adam ile rol icabı keşiş arasında değildi. Organik bütünlüğün erdemlerini öğütleyenler daha geniş kapsamlı bir kontrast düşünüyorlardı. Bu kontrast uygarlık ile kültür arasındaydı; yani bu, *Zivilisation*a karşılık *Kultur*du.[13]

Biz kendi dilimizde birisinin kültürlü biri olduğunu söylediğimizde kültür ile uygarlık arasındaki farkı biliyoruz ve Fransızlar birisini *cultivé*, İspanyollar ise *cultivado* diye övdüklerinde de bunu bilirler. Kültürlü olmak, kibar tavırlı olmaktan çok daha öte bir şeydir. (Bu sözüm modern bir burjuvaya sağduyuyla söylenmiş bir söz gibi gelir; eski rejimin bir aristokratı ise "çok daha öte"yi duyunca hafiften tebessüm edebilir. Bu karanlık ve günahkâr yaşamda nezaket az çok bir başarı sayılır.) Kültürlü olmak, sanattan edebiyattan nasibini almış olmak, geçmişi ve bugünü düşünürken bu dünyada bir şeyler görmüş olmak demektir; ama sözcüğün taşıdığı tarımsal ima* onun başka bir anlamını daha gösterir: Eldeki ham insan materyali üzerindeki çalışmalarla sağlanmış, daha güçlü bir iradeyi, daha derinlere inen inançları yani. Dürüst olmak, basit olmak değildir. Kültür düşüncesi daha çok, vayvayı üreten düşünceyle aynı varsayımları yansıtır: Amaç, alınan önlemlerle insanın kendi doğasını güçlendirmektir.

Aydınlanma döneminde uygarlık, varolan toplumsal düzeni onaylayan ritüellerden oluşuyordu. Baba Mirabeau'nun kibar uygarlığın hilelerine saldırmasının nedeni yapay olmaları değil, adi bir yaratı biçimi olmalarıydı. İltifat etmek, bir tekrarlayan formüller meselesidir; kibarlık, başkalarının duygularına karşı, genellikle stratejik sessizliklerin, kollayıcı sakınmaların ve beyaz yalanların kullanıldığı daha ince bir saygı olarak anlaşılmıştır. Gerçekte insanca bir ilişki yoktur; insanlar arasındaki engelle-

13. Aşağıdaki paragrafların tersine bir görüş *Civilisation: le mot et l'idee* (Paris: C. I. S., 1929), içinde, s. 1-55'te, Lucien Febvre, "Civilisation. évolution d'un mot et d'un groupe d'idées"de bulunabilir.

* "Cultivated" hem "kültürlü" hem de "ekilmiş" anlamına gelir; nitekim "kültür" sözcüğünün bizde de "ekilmiş" anlamı vardır. (ç.n.)

rin korunması, kendi içinde bir amaç haline gelir. İltifat etmek dünyaya bir şey katmadığı gibi onun bilgi birikimini de artırmaz.

Eğitim, bunun tersine, insan türünün örneklerine yayılmış doğal materyallerin daha radikal kullanımını vaat eder. Daha başından beri Diderot, Kant ve diğer Aydınlanma yazarları kültürlü bir insanın oluşumunun, kişisel muhakeme ve toplumsal katılımın karşılıklı bir sürecini kapsadığını düşündüler. Bir insan dünyayı ne kadar açık ve engellenmemiş bir ruhla araştırırsa, dünyaya bir eleştirmen ve etken olarak o ölçüde daha çok katılır. Yaşayan bir ideal olarak organik ideal, geçmişte olduğu gibi bugün de, yalnızca bütünlük olgusuna değil, kişisel ve toplumsal değişime de başvurmaktadır: "Kültürlenme"nin anlamlarından biri de, daha önceki yabanıl durumda varolmayan bir duruma erişmektir. Aydınlanma'nın toplumsal yazarlarına göre bunun en büyük örneği emek dünyasıydı. Bu gözlemciler emeği onurlu bir etkinlik olarak "keşfettiler"; el emeği daha önceleri evcil hayvanların çabalarıyla akraba gibi görülürdü; merkezi monarşilerde yaygınlaşan bürokratik sekretarya işlerine biraz daha fazla saygıyla bakılırdı. *Encyclopédie*'de ise yemek yapma, dikiş dikme, ekmek yapma ve hesap yapma (muhasebecilik) ile ilgili maddeleri yazanlar bu kölece emek biçimlerinin bile akılcı bir şekilde geliştirilip kültürlendirilmesiyle işçilerin daha derin, daha kültürlü insanlar haline geleceğine inanıyorlardı. Bilinç bir kez uyandı mı kültürlü bir işçi –örneğin kendi emeğinin işverenlerce nasıl denetim altında tutulduğunu görünce– dünyanın görünümünden iğrenebilirdi. Emekçinin kendi kültürünü geliştirmesi onu, uygarlığın kibar ve hürmetkâr işverenler yetiştiren dengeleyici ritüelleri içindeki eğitiminden çok farklı bir şekilde davranmaya yöneltecekti. Ama böyle radikal bir tepki, toplumla gerçekten bir çatışma olacaktır, diye düşünüyordu Aydınlanma reformcuları. Toplumla olan ilişki ve bireyin öz biçimlenmesi birbirinden ayrılamazdı. Bu belki, açık pencereden görünen arazisini seyreden bir toprak ağasının gördüğünden daha az büyüleyici bir görüntüdür ama toplumsal ilke görsel

ilkenin aynısıdır: İçerideki her şey, dışarıdaki her şeye bağlıdır. Radikal bütünlük budur.

Alman eğitimcileri bu bağlantıya bir isim aradıklarında *Bildung* sözcüğünü kullandılar. *Bildung*un* resim yapmaya benzer bir işlemden türetildiği düşünülebilir, yarattığı şey de kendine özgü bir resimdir zaten. Kişi ne kadar iyi biçimlenirse, kişilik yönünden o ölçüde daha tutarlı olur, bir toplumsal varlık olarak başkalarıyla o denli iç içe geçer. Yani *Bildung* bir grup portresidir; sanatçı –yani toplum– tek tek yüzlerin her birini daha belirgin resmettikçe, resim de genel görünümde giderek daha netleşir. Yetişkinlerin varolan düzene karşı baş kaldırısı hiçbiri bir yabancılama ve reddetme duygusuyla değil, "anlam taşıyan" bir yaşam adınadır: Bunca şeyi talep eden, bu iki basit sözcüktür.

Psikanalist Erik Erikson Aydınlanma'nın organik bütünlük idealinin modern açıklamasını en iyi yapan kişidir. "Ego Kişiliği Sorunu" adlı denemesine, kimliği şöyle tanımlayarak başlar:

> Burada söz konusu olan, bir grubun iç tutarlılığının asıl yönüyle bireyin nüvesindeki bir şeyin kimliğidir: Genç birey başkalarına çok şey ifade edebilmek istiyorsa –ki bu başkaları da elbette ona çok şey ifade etmek zorundadır– en çok kendisi olmayı öğrenmek zorundadır. Kimlik terimi hem kişideki sürekli bir aynılık (özaynılık) hem de bir tür esas karakterin başkalarıyla sürekli bir paylaşımı anlamına gelen karşılıklı bir ilişkiyi ifade eder.[14]

"Kişideki sürekli aynılık... bir tür esas karakterin başkalarıyla sürekli paylaşımı": Aydınlanma'nın kültür idealini, özne içinin öznelerarasıyla tutarlılığı olarak işte böyle ifade eder psikoloji. Bu Aydınlanma tasarısında, birisinin dünyadaki yeriyle ilgili bir fikir oluşturması, zamanın parçalanmışlığını, birbirimizden ayrı oluşumuzun muammasını ya da sürekli tedirginliğimizi olumlamaz. Bu, gölgeleri her yetişkin idrakin tanıması gerektiği gibi tanıyabilir; ama insanları, gelişmemiş bir varoluştan kurtarmaya çalışır. Bugün biz gençliğe gelişimin en önemli çağı olarak

* *Bild*: resim. (y.h.n.)

14. Erik Erikson, *The Problem of Ego Identity, Psychological Issues*, 1, no. 1 (1959): 102.

büyük değer veriyoruz. Erikson gibi yazarlar Aydınlanma'nın yetişkinlik süresi içindeki gelişime verdiği önemi yansıtıyor. Yetişkinde birleştirme, deneyimlerini birbiriyle tutarlı hale getirme, varlığını geliştirme yeteneği vardır. Aydınlanma'da ışık betimlemesinin kullanımı şu işlemi tanımlamaya yöneliktir: Işık, içeriye sel gibi akmadır, aydınlanmış ruh ise dışarıya bakmadır; böylece onun varlığı başkalarına daha bağlı, daha bütün hale gelecektir.

Burada elbette, bütünlüğe adanmış bir idealin, farklılığı kucaklaması gerekir diye düşünülebilir: Eğer yaşam ciddiye alınıyorsa öylece kalmak değil, açılmak, yayılmak istenir: İnsanların gelişmek için elbette deneyime gereksinimi vardır, farklılığa gereksinimi vardır. Aydınlanma eğiliminin düşündüğü, mantıken budur. Örneğin Amerikan filozofu John Dewey *Art as Experience* adlı yapıtında, sanatın büyük hakikat anının, şeylerdeki farklılıkların kaba özüyle uğraşmak olduğunu savunur. Sanatçı, büyük amaçlar ve anlamlar üzerinde konuşmak yerine dikkatini, somut yaşama anlam verecek materyallere yöneltmelidir. Filozof, dirençli kayalarla ya da zor cümlelerle karşılaşmanın sanatçıyı geliştireceğini düşünmüştür; böylece sanatçı, ifade yeteneklerini nasıl geliştireceğini öğrenecektir. Bu, farklılıklara egemen olan Aydınlanmışların idealidir. Eğer farklılığın sanat için bir anlamı varsa yaşam için de bir anlam taşıması elbette gerekmez mi? Bir kentteki farklı yaşantılar elbette daha gelişmiş bir insan yaratmaz mı?

Bugün, izini sürdüğümüz organik, Aydınlanmacı yaklaşımların, karmaşıklığı kucaklamaya götürmeyeceğini gösteren tedirgin edici belirtiler vardır. Biz bunu, kültürel ilişkilerde organik ideali onaylayan birçok modern plancının görsel planlamadan vazgeçmiş olmasından çıkarıyoruz. Bu plancılar mimarların, modacılar gibi kendi imzalarını taşıyan binalar yapmakla meşgul olduğunu görüyorlar; insanların kullanımına göre uyarlanmış, esnek biçimlere değil de genellikle hayret verici biçimlere daha çok önem veren modern mimarlardan nefret ediyorlar. Bu plancılar NewYork'un yer yer, camdan gömlek, tuğla ayakkabı ve çe-

lik şapka stilleriyle bir moda gösterisine benzemeye başladığına dikkat çekiyorlar. Bir yandan da mega-binalar için mega-planlar yapmak, yani büyük ölçekli planlamayla ilgili (kökleri ortaçağ kentlerine dek uzanan) bu netlik istibdadı, antisosyal bir izlenim veriyor. Bu yüzden bu plancılar "iletişim"e yoğunlaşıyorlar.

Görsel netliğin yerini sözlü iletişimin alması 18. yüzyılın bütünlük idealini yansıtıyor. İnsanların amaçlarını, karşılaştıkları zorlukları ve günlük sorunlarını konuşmasını sağlamaya yoğunlaşan plancılar, toplumsal dayanışma yaratmayı amaçlıyorlar. Plastik malzemeyle döşenmiş ve kuvvetli floresan ışıkla aydınlatılmış odalarda, kâğıt bardaklardan boyuna sulu kahve içip kendilerini uyanık tutmaya çalışarak geceler boyu konuşurlarsa aralarında birlik ve ortak çözüm anlayışının doğacağını umuyorlar. Son kuşakta bu yolu izleyen plancıların pek azı, "halkın" kendi gereksinimlerini en iyi kendisinin bildiği konusunu tartışmak ister; doğru olsa da olmasa da, bunu tartışmak söz konusu değildir. Pasiflik ve geri çekilmenin dayatıldığı bir toplumda sıradan insanları toplumsal gerçekler üzerine konuşmaya teşvik etmek, konuşanların birbirlerine ilgi göstermesini sağlamaktır ya da böyle umulur. Eski eğitimciler olsaydı bu yeni "iletişim" yaklaşımında kendi eğitim ve *Bildung* değerlerini bulurlardı. Söze yönelik planlamanın amacı da organiktir: dayanışmayı konuşmayla sağlamak.

Aydınlanmış kişi, aradığı bütünlüğü işitmek de istemiştir; özgürce akıp giden tartışmaların gücüne inanmıştır; gittiği kahvehane (buraları yalnızca erkekler içindi) bütünlüğü işitmek istediği yerdi. Konuşmasının bir nedeni vardı. İnsanlar kentte neler olup bittiğini öğrenmek için kahvehaneye gelirdi; haber arayan bir Londralı ya da Parisli kahvehaneye giderdi. Her yabancının gelip oturma ve konuşmaya katılma hakkı vardı, oda tütün dumanıyla doluydu ama alkol buharıyla değil; "demlenme"nin dili çözeceği değil ağırlaştıracağı düşünülürdü çünkü. Aydınlanma kahvehaneleri siyasi partilerin toplandığı yerlerdi; bu sohbet mekânları, Londra'daki Lloyds gibi sigorta şirketlerinin de toplantı yerleriydi adeta: Şirket üyeleri risklerini hesaplamak için

ne gerekiyorsa bilmek istiyorlardı. "İletişim" plancıları, bir şekilde, kahvehaneler için modern bir yer arayışı içindedir.

Ama kahvehane aşılmaz sınıf ya da inanç farklarının ifade edileceği bir yer değildi. Aynı şekilde, modern "iletişim planlaması" da farklar yüzünden çökmektedir. Elbirliğinin insanlar arasında bir doku oluşturacağını düşünmek isteriz; ama karşılıklı konuşma sonucu zenginle yoksul, zenciyle beyaz arasında her zaman bir bağ oluşmayabiliyor. Bu dokuların oluşmamasının nedeni, bence, bütünlük yaratmak isteyen insanların dizayndan kaçınmalarında görünmektedir. Çünkü kentin dış fiziksel dokusuna hitap eden görsel dizaycılar hep, bir bütün içinde birbiriyle bağlanamayacak ve bağlanmaması gereken parçalarla uğraşıyorlar. Şematik olarak ifade edersek –farklı kişiler tarafından farklı zamanlarda yapılmış– şeylerin dünyası, birleşmeyi bekleyen, gizli, isteğe bağlı eğilimlerin değil başkalığın, bağlantısızlığın dışavurulmasıdır.

Bütünlüğe inanmış birisi birbiriyle bağlantısız şeylerle ne yapabilir? Bu sorun, kent üzerinde düşünen Aydınlanma dönemi kent plancısının peşini bırakmamıştı. O da kahvehanede oluşan açık iletişimin değerine inanıyordu. Ama yine de fiziksel nesneler ile kentsel mekânların çözümsüz farklılığı yüzünden, kendi hünerlerini kentsel çevreye uygulamada büyük zorluklarla karşılaştı. Bu zorluklar, dizaycının boş alan yaratma yeteneğini bozguna uğrattı. Ama bu bozgun o gün kabul edilemezdi ve kabul edilemez. Kent yalnızca bir *civitas* –yani bir iletişim yeri– değildir. St. Isidore'nin keşfettiği gibi bir *urbs*dur da; fiziksel parçaları, birleşmiş bir bütünlüğe açılamıyorsa da, bunların yine de birbirleriyle bağlantılı kılınması gerekir. Bu bağlantılar nasıl dizayn edilecektir?

C. DOĞANIN MEYDANI

Aydınlanma döneminde, o açık pencereden gelen ve insanı cezbeden ışık seli, kısmen en bayağı nedenlerden ötürü, kent sokağı manzaralarına düşmezdi. Kentteki insanlar genellikle kaldırımsız ya da çok kötü yapılmış sokaklarda, at pisliklerine

ve evlerden gelen atık sulara bata çıka yürümek zorundaydılar. Hastalık biyolojisi, çürümüş sebzelerin, kokuşmuş balıkların ve etlerin tüm duyulara tecavüzü yani doğadan yayılan tüm bu pek zevkli olmayan şeyler, yoğun biçimde rahatsız edici tezahürlerdi.

Ayrıca, Rousseau'nun Paris'i ve Hogarth'ın Londra'sı zamanın ahlakçılarına, insanların vayvayın yarattığından çok farklı ve çok daha az yararlı yanılsamalarla iç dünyalarından yoksun bırakıldığı yerler gibi geliyordu. Sokakta sürekli olarak kendi durumunu başkalarınınkiyle kıyaslayan kentlileşmiş kişi, elinde olandan daha fazlasına "gerek duyduğuna" inanır hale geliyordu; Londra'daki en basit işçinin bile ahlaksızların gidişatına kapılma tehlikesi, taşralı andavallı kuzeninden daha fazlaydı. Oysa kırlık yerlerde doğa, insanları farklı bir şekilde uyandırıyordu: "Hiçbir şeyle engellenmeksizin, tümüyle kendim ve kendimin efendisi olduğum saatler ancak bu yalnız kaldığım ve düşünmeye daldığım anlardır..."[15] Kırsallık, yalnızlık ve can sıkıntısı değil, bütünleşme duygusu uyandırıyordu.

Adam Smith bu inanışın ilginç bir vakasıydı. Kenti, cesaret kırıcı bir yer olarak görüyordu ama onun çağının önyargıları *Ulusların Zenginliği*'nde açıklanan ilkelere pek kolayca uymaz. Çünkü Smith, çağdaş kentbilimci Jane Jacobs gibi, işbölümünün kentlerden başlayıp taşraya doğru yayıldığına inanıyordu. Ulusların zenginliğini şehirlerin yarattığı ve yine de, şehir zevkinin lüks ve "gösteriş" yani imrenme ve teşhir prizmasından gelip geçen şeyler olduğu kanısındaydı. O çağın hem kentli hem de kente karşı olduğu söylenebilir. Jefferson, Aydınlanma'yla kentlerin gelişeceğinden umutsuzdu; kendi ülkesinin yurttaşlarının bu kentlerde siyasi erdemlerini geliştireceğinden umudu yoktu. Daha genel bir ifadeyle, kentlerin kültürden çok uygarlık için elverişli yerler olduğunu düşünüyordu. Kentteki sosyal ilişkiler sağlam, *honnête* bir karakterin oluşması için gereken cesareti kırıyordu. Fiziksel olduğu gibi, ahlaken de sağlıksız yerlerdi oralar.

Aydınlanma plancısının bütünlükler yaratarak kentin kusurlarına çare bulmaya soyunması, kent karşıtı bu önyargıların

15. Rousseau, *Reveries*, s. 35.

varlığındandır. Bütünlük yaratmada kullanılacak akılcı kentsel biçim şehir meydanıydı; yani kentteki kalabalıkları iş ve zevk için bir araya toplayacak olan yerdi. Hıristiyan kent anlayışına göre dinle bağdaşmayan bu meydanlar rastgele ve denetimsiz şeylerin ortaya çıkışına izin verilen yerlerdi. Aydınlanma dönemi meydanlarında, toplanma görsel bütünlüğün toplumsal altyapısı gibi kullanılırdı.

Meydanlarda bütünlüğü oluşturmanın ne kadar zor olduğunu göstermek niyetindeysem de, Aydınlanma'nın son derece karmaşık meydanlar yaratmada tam anlamıyla başarısız olduğunu söylemek, gerçeği çarpıtmak olur. Örneğin Polonya Kralı Stanislas Leszczynski'nin, Fransız kenti Nancy'de sürgündeyken inşa ettiği birçok şehir meydanı 18. yüzyıl ortalarının belki de en felsefi çağrışımlı kentsel yapılanmalarıdır. Bu meydanlar, doğanın sıkı kurallara bağlı biçimlerine müdahale çalışmasıdır. Meydanları çevreleyen basit binalar, tepelerine, yan cephelerine, kapılarına, her yerlerine eklenmiş süslemelerle bezenmiştir. Sürgün Polonyalı süslemede muhteşem bir aşırılığa kaçmıştır. Bu yapıların oluşturduğu meydanlar insanoğlunun inşa arzusundaki gücün ebedi birer anıtıdır; ama cansız bir anıtsallıktan öte dinamiktirler; çünkü sürgün kralın dizaynçıları bunca çok yapının arasında ağacın rahatlatıcı görüntüsünü arayan gözlere bunu da özenle sağlamışlardır. Nancy'nin başarısı –türüne özgü bir yaratık olan– insanoğlunun, bir dizi kentsel meydanla, ağaçların ve çalıların bina tablosunu dolduran görüntüsü arasındaki bütünlüğü hissetmesiyle ilgilidir. Bu bitkiler kentin nüfusunu oluşturan bir kalabalık gibidir. Ama kralın tasarımı meydanlardaki gerçek insanlara ya da o insanların yaptıkları şeylere yönelik değildir.

Aydınlanma plancıları insanların karmaşıklığı ve süreksizliğine iki şekilde hitap etmeye çalışıyordu: Önce kenti kendine özgü bir alan olarak görmek, sonra da kentteki toplumsal olarak bütünleşmiş meydanı daha büyük bütünlüklere, yani kent ile kırın, insan ile doğanın bütünlükleriyle birleştirmek. Kent planlaması tarihi, geleneksel olarak ilk konusunu Fransız plan-

cılara ve ikincisini de İngiliz plancılarına ayırır; tüm gelenekler gibi, kusursuz olmaktan ziyade, uygun bir uzlaşma noktasıdır bu. Ama Fransız meydanlarının en büyük dizaycısı, kent meydanını belli bir araziyi bütünleştiren bir yer olarak gören Jacques-Ange Gabriel'e öncelik tanımak kesinlikle doğrudur.

Gabriel'in Paris'teki başyapıtı bugün Place de la Concorde denilen, Paris'in merkezinde ve kentin tüm anacaddelerinin açıldığı devasa dikdörtgendir. Bu meydan bugün yalnızca, öfkeli motosikletlilerle dolu olduğundan onu bir zamanlar Parislilerin gördüğü gibi görebilmek için büyük bir irade gücü gerekir (Place de la Concorde 1755 yılında başladı ve 1792'de bitti; Gabriel alan üzerinde 1763'ten 1772'ye dek çalıştı). Meydanın bir tarafında Seine Nehri'nin ana rıhtımı vardı; Gabriel, nehir gemilerinin yükünü boşaltacak at arabalarının su kıyısına inebilmesi için taştan eğimlerle bir yol açtı rıhtıma. Daha önceleri, rampadaki işçiler malları yukarıya ip ve makaralarla çekerdi; bu arada birçok yük çamurlar içinde kaybolup giderdi. Gabriel, Louvre Sarayı'nın bu kendinden geçmiş ticari sahneyle ilişkisine bir çözüm bulmak için de meydanın doğu tarafına bir çiçek bahçesi yaptı; kraliyet dünyası burada gezintiye çıkabilir ve aşağıya, günlük yaşama bakabilirdi ama bunu saraydan da görmek zorunda kalmazdı. Bu bölgeden geçen Paris trafiği sorununu, vayvayı kentsel amaçlara uyarlayarak çözümlemeye çalıştı. Meydanın çevresindeki yolların kavsi boyunca dört tane derin hendek açtı ve bunları toprakla döşeyip, toprağın üzerini de o zamanlar Fransızlara pek aykırı bir malzeme olan, üzerinde yürümenin hiç uygun olmadığı düşünülen çimle kapladı. Bu dört tane çimli hendek,Vanbrugh'un vayvayının insan ve hayvanları hem uzak tutup hem de birbirine karıştırması gibi, yayaları ve at arabalarını, aynı yerde birbirlerine hem karıştırmaya hem de uzak tutmaya yarıyordu.

Piet Mondrian'ın *Place de la Concorde* (1938-1943) adlı bir tablosu vardır. Paris merkezinin özetlenmiş bir haritasına benzeyen –birbirleriyle boyuna kesişen bir sürü sınır çizgisiyle belirlenmiş beyaz bir alanın göründüğü– tablo hakkında yazan

(ve bence adamakıllı yanlış anlamış olan) kentbilimci Zucker, yorumunda, "planın düzenliliğinin bir dereceye kadar ressamın geometrik imajını yansıtıyor olmasına karşın meydanın üçboyutlu gerçeğindeki canlılığın kesinlikle aktarılamamış"[16] olmasından ötürü düş kırıklığına uğradığını ifade etmiştir. Ama Mondrian'ın sunduğu şey harita değil, bu büyük meydanın zorluğudur. Tablosunda, çizgilerin tualin çerçevesiyle kesiştiği kenarlar sınırlanmamıştır; gerçekten de Mondrian kenarlar boyunca, küçük, düzensiz bloklar yerleştirerek merkezdeki biçimden anlaşılamayan, tualin dışında ve görülemeyen başka bir şeyin cereyan etmeye başladığını ima etmiştir. Yani Mondrian, Gabriel'in tasarımındaki bütünlük sorununu iyi anlamıştır: Merkez, aslında kenti birleştirmedi. Bu meydan, kilitte dönünce tüm çevresini açan bir anahtar olmamıştı. Zucker'in tasarımda algıladığı "canlılık" pratikte alt edilmişti. Gabriel, akılcı bir merkez yaratarak kentin tümünde düzen sağlamaya çalışmıştı; ama limanlar hemen yine, aşağı düşüp çamurda çürüyen mallarla doldu; kral, sarayın önüne insanların gürültüsünü kessin diye tahtadan, geçici bir engel koydurdu. Aydınlanma haritacısı Patte yeni yapının Tuileries Bahçeleri'yle ne kadar düzenli bir bağlantısı olduğunu gösteren bir Place de la Concorde haritası çizmişti ama meydan yapılır yapılmaz Tuileries'teki fahişe yoğunluğu arttı ve meydan, ortalıkta dolaşarak çalıların arasında gizli buluşmalar ayarlayan, trafiği engelleyen erkeklere kaldı. Hem gayri meşru hem meşru trafik, hem insanların hem de hayvanların yaya trafiği meydanı tıka basa doldurdu. Hayatın bu adamakıllı köpürmesi sonucu Parislinin çim nefreti aşıldı ve Gabriel'in en büyük buluşu, yani vayvayın kent pratiğine uyarlaması tam anlamıyla ayaklar altında çiğnendi. Mondrian'ın tablosunda gördüğümüz budur: dağılan bütünlük. Farklılığın resmidir bu. Kentin kendine özgü gücü, Gabriel'in Place de la Concorde için tasarladığı duvarlarla, caddelerle vayvaylarla bütünleştirme programını parça parça edecekti.

16. Paul Zucker, *Town and Square* (New York: Columbia University Press, 1959), s. 187.

İngiliz kent planlamasında, bütünlük sağlamaya çalışan tasarımcıların bir kent merkezi yaratırken kent ile kırsal alan arasındaki devamlılığı sağlayacak düzenlemeleri kullanıma sokmaya çalışarak daha ötelere eriştiklerini görüyoruz. Londra'nın Bedford Alanı (1775) ve Russell Alanı (1801) gibi meydanları yeni kentsel yerleşimin ortasında bir doğa adası olarak yapılmıştı ve asıl önem doğanın "inşasına" verilmişti. Büyük ağaçların derin kök kütlelerini kazıp çıkarabilmek için döküm demirden pençeleri olan manivela kürekler geliştirildi; bu yetişmiş ağaçların kökleri çuvalla sarıldı ve ağaçlar kırsal bölgeden alınıp yeni yerlerine dikildi. Sonuçta, ağaçlar sanki eskiden beri hep oradaymışlar gibi görünüyordu; meydanlar eski bir doğa arazisiymiş gibi ve sıra sıra binalar da sanki onun üzerine sonradan oturtulmuş gibiydi. Büyük çaplı bir arazi-site projesine böylece daha değerli, daha ılımlı, köklü geçmişle daha uyumlu bir görünüm kazandırıldı. Yanılsama, vayvayda olduğu gibi hemen gerçekleşiyordu ve meydanı yapanlar kadar, meydanın sakinleri için de tatmin ediciydi.

Hilal biçimin ve teras evlerin İngiliz şehircilik sözlüğünün baş elemanları haline gelmesi ve daha da öte, bu biçimlerin bir kentin yaratılmasında bağlayıcı ve bütünleştirici öğeler olarak görülmesi bu zamanlara rastlar. Londra'daki, dışa kapalı ve özel etkinliklere ayrılmış Inns of Court ya da Leicester Alanı gibi eski meydanların aksine, hilal ve teras, yeni arazilere uzanıp oraları kentin gövdesine bağlayan bir elin parmakları gibi düşünülüyordu.

Bu kuşatma eyleminin ne kadar iyi işlediğini en iyi gösteren örnek, Bath kentinin Aydınlanma dönemi dizaynlarıdır. Bath, adını, Romalılar zamanından beri kullanılan –kent o zamanlar Aquae Sulis adıyla bilinirdi– kaplıcalardan almıştır. Ortaçağda kent, kumaş üretiminin ve ticaretinin merkezlerinden biri haline gelmişti; kentin şansı giderek kötüleşti; ta ki Kraliçe Ann –hafifçe kükürt kokulu Evian suyu gibi tadı olan– suyu için kenti 1702-1703 yıllarında ziyaret edene kadar. Bir yıl sonra "Züppe" Richard Nash bu kentin sosyal sorunlarında arabu-

lucu haline geldi; şekilcilik bakımından kesin kararlılığıyla toplumsal yönden karışık bir çağın gerçeklerinden ziyade, XIV. Louis sarayına daha uygun bir adamdı. Yüzyılın sonunda Oliver Goldsmith, Bath'in suları içindeki, birbirinden farklı bedenlerden oluşan türlüyü şöyle tanımlıyordu:

> Soyulup soğana çevrilmiş illerden yağmaladıklarını yükleyip gelmiş Hindistanlı satıcılar ve tefeciler; toprak ağaları; bizim Amerikan plantasyonlarından gelme zenci şoförler; arka arkaya gelen iki savaşta semirmiş tüccarlar; aşağı tabakadan adamlar.[17]

Bu her telden çalan kalabalığa göre bir kent nasıl inşa edilmeliydi?

Bir baba ile oğlu bulacaktı bu sorunun yanıtını; baba uygar tarzda, oğul ise Aydınlanma tarzında inşaat yaparak. Baba John Wood kasabanın baş mimarı ve inşaatçısı olarak 1727 yılında çalışmaya başladı. Onun en büyük projesi olan Kraliçe Meydanı, Aydınlanma idealine büyük bir tapınmanın ürünüdür. Meydan, bir yanı büyük bir malikânenin ön cephesi, üç yanı da ek binalarla çevrilmiş bir sarayın avlusu gibi dizayn edilmiş bir bahçedir. Kraliçe Meydanı'ndaki malikâne, meydanın tüm kuzeyi boyunca uzanan, aslında farklı amaçlar için kullanılan ayrı ayrı birçok evin toplamıdır; ön cepheleri bir bütün halinde birleştirilmiştir. Kraliçe Meydanı, gerek büyük kuzey cephesinde gerekse daha küçük yan cephelerinde, binaların önyüzlerinin ardında gizli hiçbir farklılığın olmadığını ima eder.

Aslında olumsuz bir ifade gibi duracak ama gerçekte Baba John Wood'un kuşatması gereken şey ikilikti. Bath bir saray bahçesi değildi. Gut hastalığından ve dans aşkından mustarip kişilerin kentiydi; hem hastalık hem de aşk her türden adamı çekmişti oraya. Onların hepsini bir araya getirmek için, hepsini tatmin edecek bir yol bulmalıydı. Bath ticari bir dinlenme yeriydi; hayatı bir ölçüde, mimari zarafete bağlıydı. Sonuçta Wood insanları iki kat kuşattı: İlk önce bina önyüzlerinin ar-

17. Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, 5. bas. (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1961), s. 147'den aktarılmıştır.

kasında yaptı bu kuşatmayı ve sonra da bir kitle halinde, hastalıktan ya da aşırı dans etmekten topallayan bedenleri bir araya toplayacağı gezinti yerleri dizayn ederek. Baba Wood, meydanı ve onun ışınsal şekilde yayılan anacaddelerini kalabalığı toplayan bir kap olarak düşünmüştü. Onun çözüm tarzı, 1754'te Kraliçe Meydanı'nın hemen kuzeyinde yapmaya başladığı Kral Meydanı'nda daha da açıkça bellidir. Bugünün gözlemcisi Wood'un yaptığı bu yuvarlak alanı, hem yükseklik hem de ön cephe bakımından tam anlamıyla eşit olduğu haliyle, bu büyümüş olan ağaçlar olmaksızın düşlemelidir. İlk halindeyken Kral Meydanı'nın tüm cephe pencereleri, birbirinin aynısı olan, tam karşılarındaki pencerelere bakardı; herhangi bir binanın penceresinden bakan bir göz, hoş bir taş çemberde gezinirdi çepeçevre. Bu, zarif bir etki oluşturuyordu. Kral Meydanı, bu düzenli ön cephelerin ardındaki apartmandan geneleve dek her türlü amaçla kullanılan binalarda oturan insanlarla kaynardı; ön cephenin ardında, mekânı kullanmanın belli bir mantığı yoktu. Arkasında nelerin olup bittiği maskelenmişti ama meydanın açık alanları yine de her saat tıkış tıkış insan doluydu. Baba Wood'un uygar yaşamla ilgili ikili versiyonu buydu. Farklılık, yuvarlak bir duvarın ardında muhafaza edilmişti.

Kral Meydanı, Baba Wood'un ölümünden sonra genç John Wood tarafından bitirildi. John Wood inşaata farklı bir tarzda; Aydınlanma prensiplerine göre başladı. Onun meydanları insan farklılıklarını maskeleyen biçimlerle yaratılmadı; bugün kullanılagelen sözcüğe göre uygar bir mimari değildi onunkisi. Genç Wood, zamanının ve doğanın çocuğuydu. Bath'de, babasının yuvarlak meydanından başlayıp tümüyle farklı bir kentsel komplekse giden bir bağlantı yolu (Brock Caddesi) yaptı. Bu, 1769'da tamamlanmış Kraliyet Hilali'ydi; hilali oluşturan otuz bina İon tarzı sütunlarıyla, babasının yaptığı tüm binalar gibi çok klasikti ama oğulun yapıtı birdenbire İngiliz kırına açılıveriyordu. Genç Wood'un, kente nasıl bir biçim verileceği sorununa çözümü, kentin mimari parmaklarını doğanın içine daldırmaktı. Daha sonra Bath'de aynı şekilde kent dışına uzanan,

baba John Wood'un inşaatlarındaki gibi araziye hükmetmek yerine, yapıldığı yerin konturlarına uyan, gerçekten de yılankavi bir binalar zinciri olan, 1794 yılının Lansdowne Hilali gibi büyük inşaat projeleri izleyecekti bunu.

Genç Wood, caddenin hiç de kap gibi olmasını amaçlamıyordu; cadde daha çok insanları, babasının sahnelemeye çalıştığı kalabalık durumundan uzaklaştıracak bir kanaldı. Bu, kalabalığı meydandan uzaklaştırma, dağıtma dürtüsü; doğayla kent arasında bütünlüğü arayan şehircilikte tekrar tekrar hep ortaya çıkacaktı. Genç Wood'un bina parmakları bir buçuk yüzyıl sonra (1909'da) Daniel Burnham'ın elinde, bu büyük plancının Chicago'yu yeniden göl kıyısına yöneltme tasarısının ilkesi haline geldi: Anayollar, içdenizin sahilinde yeşil bir parka dönüşen göl kıyısına ulaşır: Burnham, kentin daha canlı olan öteki tarafını da dağıtım noktası olarak düşünmüştü. Olmsted ise kentin görünmesini engellemişti; bu planlar kenti dağıtır; kalabalık, tasarımla zayıflatılacak bir güçtür.

Bu yapılanmaların, insan kalabalığını, yaşamsal gelişim noktalarının kenarlara kayacağı, merkezin de gittikçe daha az değerli hale geleceği şekilde gelişmesini organize etmeyi amaçlaması, kentsel biçimlenme tarihinin en garip ironilerinden biridir. Tasarım, boş kenarlara doğru olan bu dağılım sırasında, merkezde yoğunlaşmış farklılıktan kaçınır.

Place de la Concorde ile genç John Wood'un meydanları ve hilalleri kentsel tasarımdaki keskin ikilemleri içerir: Farklılığı bütünlüğün içinde nasıl kuşatmalı? İnsan ile doğa arasındaki bütünlüğü amaçlayan tasarımlarda, kalabalıkların içerdiği sosyal farkları birbiriyle nasıl uyumlu hale getirmeli? Gabriel'in tasarımı biçim yönünden, bağlantılı kılmaya çalıştığı insan farkları tarafından yenilgiye uğratıldı. Wood'un bütünlükle ilgili Aydınlanma hevesleri daha da büyüktü ama Wood'u kentin dışına çıkardı; Wood kalabalığı dağıttı. Gerçekte Wood, babasının gizlemek için uygar bir maske inşa ettiği farklılıklar yerine, elindeki insan materyalini basitleştirmeye çalıştı; onun evleri, babasının evlerinden farklı olarak, tek (ve zengin) aileler içindi. Doğa ka-

zanmış, farklılık kaybetmişti. Bu zorluk bile daha fazla şeyi ifade eder: Vergilius'un *Georgics*'inden, Rousseau'nun *Bir Yalnız Yürüyüşçünün Hayalleri*'ne dek, sözü edilen uslandırıcı, terbiye edici bilgelik, insanın kendi türünden diğer insanlar hakkında daha az şey bilmekle kazanacağı doğadaki sınırlı yeri hakkındaki bilgisi olmamalıdır.

Yabancıları birbirine hangi icat bağlayabilirdi? Sosyal farklılığı doğal farklılık kadar bereketli ve öğretici kılabilecek şey neydi? Bunlar, bütünlüğe inananların karşılaştığı kentsel güçlüklerdi ve hâlâ da öyledirler.

4
Görsel Bütünlüğün Beklenmedik Sonuçları

Hıristiyan kenti içeriye –iç yaşantıya olduğu gibi, binaların içindeki sığınağa da– büyük önem verir. Aydınlanma kenti, insanları dışarıya –ama itiş kakış kalabalığın doldurduğu caddelere değil de kırlara– çıkarmaya çalıştı. Hıristiyan hacısı nasıl Tanrı'ya olan inancını caddedeki insan farklılıkları gösterisiyle bağdaştırmada zorluk çekmişse, Aydınlanma plancısına da doğaya olan inancını kentsel bir kalabalıkla uzlaştırmak çok zor geldi. Bu zıtlıkların bugün bir önem taşıması, bunların arasında yatan şeyle ilgilidir. Toplumumuz ekonomik, politik ve erotik yaşamda muazzam çeşitte ve karmaşık uyaranlara maruz kalır. Ama kültürümüzü biçimlendiren içedönüklüğün ve bütünlü-

ğün kuralları, farklılığın gerçekleriyle başa çıkmayı zorlaştırıyor. Farklılığı yaşamayı pozitif bir insanlık değeri olarak görmede zorlanıyoruz.

Bu genel zorluk, kentsel ve mimari tasarım yapmaya girişenler için özellikle acildir. Kendilerini "iletişim"in Aydınlanma tarzındaki yapıtlarını vermeye adamış plancılar *Gemeinschaft* yanlısı uzmanlardır. Kentteki büyük farklılıkların karşısında yerel, samimi ve toplumsal boyuta çekilmeye eğilim gösterirler. Görsel olarak ve daha büyük boyutlarda çalışanlara, farklı kentsel görünümleri organize etmek, genç John Wood'a geldiği gibi zor gelir. Modern plancının, kamuya açık yerlerde ırkların birbiriyle nasıl kaynaştırılacağı ya da ekonomik yönden birbiriyle iç içe girmiş işlevlerin iyi yürüyebilmesi için caddelerin bölgeleri nasıl ayıracağı ve nasıl dizayn edileceği konusunda görsel kuralları yoktur. Farklı ırkları, sınıfları ya da yaşları bir araya getiren konut projelerinin ve okulların nasıl dizayn edileceği de aynı şekilde çapraşıktır. İnsan farklılığı, insanın tasarlama yeteneğinin ötesinde bir şeydir sanki.

Aydınlanma, bu zorluğu daha da artıran modern dünyaya kendine özgü, gerçekten de şaşırtıcı bir miras bıraktı. Bütünlük konusundaki Aydınlanma ideali, iyi yapılmış şeylerdeki bütünlüğün modern tanımına girmiştir. Böylece binalar ile insanlar arasında bir çelişki baş göstermiştir: Binanın bir biçim olarak değeri, kullanımdaki değeriyle kavgalıdır. Bu çatışma çok basit şekilde ortaya çıkar. Eski bir binayı, yanlarına eklemeler yaparak ya da yeni pencereler açarak değiştirmek ya da modifiye etmek yanlış görünür çünkü bu değişiklikler orijinal nesnenin "bütünlüğünü" yok ediyor gibi gelir. Değişen tarihsel gereksinimler, sanki zaman bir kirlilik kaynağıymış gibi, orijinal biçimin bütünlüğüne yönelik bir tehdit olarak görülür. Kendilerini kentlerin korunmasına adamış gruplar kimi zaman gerçekten de sanki kent, ister istemez karmakarışık bir yaşama eyleminin mekânı değil de bir binalar müzesi olmalıymış gibi konuşurlar.

Binaların yapılma tarzı da bugün bu çelişkiyi artırıyor. Binalar artık, biçim yönünden, geçmişin bina dizilerinden, hilalle-

rinden ve bloklarından çok daha az esnektir. Modern bir gökdelene kırk ya da elli yıl ömür biçilmiştir oysa çelik iskeletler çok daha uzun süre dayanabilir; ama servis bacaları, elektrik tesisatı, sıhhi tesisat ancak binanın ilk başta düşünülen süresi boyunca kullanılabileceği şekilde planlanmıştır. Modern bir büro-gökdeleni, büroların karma kullanımına ya da konuta dönüştürmek; bir 19. yüzyıl fabrikasını ya da bir 18. yüzyıl dizi bloklarını bu kullanıma dönüştürmekten çok daha zordur. Bu kısaltılmış zaman çerçevesinde "biçimin bütünlüğü" özel bir anlam kazanır. Bir binanın kısa kullanım ömrünü onun ilk baştaki programı belirler. Bu yüzden, fiziksel kent dokusu daha katı ve kırılgan hale gelmiştir.

18. yüzyıldaki atalarımız, kırılgan binalardan oluşmuş bir dünya yaratmayı asla düşünmemişlerdi; kurumları yaratırken olduğu gibi, binaları yaratırken de ilk amaçlarda ve ilk biçimlerde kutsal bir şeyin olduğuna filan inanmazlardı. Tam tersine, açık pencerenin halka ilham vermesini istiyorlardı. Ama zamanla, içeri ile dışarısı arasındaki bütünlük duygusunun uyandırdığı ilham söndü; "bütünlük" onların içlerindeki şeyin bir ifadesi haline geldi. Aydınlanma bize antisosyal inşaatı miras bıraktı, onun görsel değerleri kullanılmayı ve gereksinimlerin değişimini bekledi. Biçimde organik bütünlük arayışının beklenmedik sonucuydu bu.

A. SEMPATİ VE YÜCELİK

Organik arayışın bu antisosyal sonucu özellikle şaşırtıcıydı çünkü genç John Wood kendisini kentteki insan hareketlerinin koreografi olarak görmek, gözlerini de toplumsal bir organ gibi kullanmakta babasından ya da Gabriel'den aşağı kalmamıştı. Aydınlanma yazarları, toplumsal hayat anlayışları gereği, yabancıların varlığını onayladıkları takdirde insanların başına neler geleceğini bilirdi. Aydınlanma yazarları, bir insan yalnızca birkaç dakikalığına da olsa başka bir insanın düşüncelerine, gereksinimlerine ve isteklerine girebiliyorsa bu insan ne kadar farklı olursa olsun, bir imgelem eylemiyle buna "sempati" dediler.

Sempatinin belki de en net açıklamasını, Adam Smith, *Ahlaksal Duyguların Teorisi*'nin hemen başında yapar:

> Aynı anda biz de aynı şeyi yaşanıyorsak, benzer bir durumda kendimizin neler hissedeceğimizi düşünmek dışında, başka insanların neler hissettiğini bilemeyiz. Kardeşimiz çok büyük acılar çekiyor olsa da, bizim rahatımız yerinde oldukça duygularımız asla onun çektiklerini bize bildirmez.... Onun hangi duyguları yaşadığı konusunda bir anlayışı ancak düşleyerek oluşturabiliriz.... Düş gücümüzün örnek alacağı şey onun duygularının değil, yalnızca kendi duygularımızın yaratacağı izlenimdir. Düşleyerek kendimizi onun yerine koyarız, sanki onun bedenine giriyormuşçasına, tümüyle aynı eziyetleri çektiğimizi varsayarız.[1]

"Kendimi onun yerine koyuyorum" demek, onun benden farkını yok sayıyorum; bir an için onun acısını, ihtiyacını benim bildiğim terimlere çevirerek düşlemeye çalışıyorum, demektir. Adam Smith bu konuda gayet nettir: "Düş gücümüzün örnek alacağı, o adamın duygularının değil, yalnızca bizim duygularımızın yaratacağı izlenimdir." O halde, zihinsel bir operasyon olarak sempati, yabanıl ya da keşfedilecek bir şey değildir; farklı olanın tanıdık hale getirilerek fethedilmesidir daha ziyade. Smith pratik bir adamdı; insanların zihnen ancak duygusal olarak erişebilecekleri kadar uzağa gidebileceğini düşünüyordu.

Sempati konusundaki bu makul düşünce –Aydınlanma'da bulunmayan– gönül rahatlığından ibaretmiş gibi görülebilir. Sempatinin gücüne inanan yazarlara göre onun etkisi, insanları düşsel sempati anında kendi içlerinden dışarıya çekmesiydi. *Rousseau Dillerin Kökeni Üzerine Denemeler* adlı yapıtında, insanların başkalarına acımayı nasıl olanaklı gördüklerini sorduğunda "kendilerini kendilerinin dışına taşıyarak; kendilerini, acı çeken kişiyle bir tutarak"[2] diye yanıtlar. Sempatinin zihinsel araçları diğer insanların farkını ortadan kaldırdığına göre, ahlaksal etkisi,

1. Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments* (Oxford: Oxford University Press, 1967), s. 9.
2. Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues, Oeuvres Complètes* (Paris: Gallimard, 1959), içinde, s. 614. (Yazarın çevirisi).

kişinin kendisinden çıkmasıdır. Benjamin Constant, sempatik heyecanın ego üstü erdemlerini över ("Heyecanın ilk koşulu, kendine kurnazca bakmamaktır") ama Constant yine de, insanların uzun yaşama kapasitelerinin patlama ve açılma sırasında edindikleri deneyimlerine dayalı olduğu yolunda, Adam Smith'le aynı uyarıyı dile getirir: "Biz modernler, bilgiyle ne kazandığımızı tahayyül edemez olduk; o bilgi yüzünden, sürekli duygusal heyecandan yoksun kaldık."[3]

Bu sempati rüzgârı, atalarımızın birbirleriyle bütünleşmeyi hissetme yollarından biriydi. Bu bütünlük tutkulu ama olgun bir tarzdaydı: Yoğun ama ebediyen sürmeyen bir bütünlük yani. Ayrıca sempati, seninle ilgilenerek seni anlıyorum anlamına gelmezdi. Yalnızca bir an için, sanki senmişim gibi hissediyorum demekti.

Paradoks bir şekilde, atalarımızın antisosyal mimariyle ilgili modern kavramın köşe taşlarını oturttukları şey de anlık, sempatik esinti idealiydi. Bu, görsel tasarımcılar sempati idealini belli türden bir mekânda gerçekleştirmeye çalıştıklarında ortaya çıkardı.

Heyecan rüzgârı en çok, "pitoresk" yerlerde ortaya çıkar, diye düşünüyorlardı. Repton'u izleyenlerden biri olan William Gilpin *Pitoresk Üzerine Deneme*'sinde, "Güzel ile pitoresk arasındaki farkın en önemli noktasını sertlik oluşturur" diye yazmıştır. Gilpin'i izleyen Herefordshire arazisinin sahibi Uvedale Prince de bu fikri kendi *Pitoresk Üzerine Deneme*'sinde, "Sertlik ve birdenbire değişim ve buna ek olarak kuralsızlık gibi iki zıt karakter pitoreskin en etkileyici faktörleridir"[4] diyerek geliştirmişti. Bu formüller, fırtınanın en gözde temalardan, eğilmiş ağaçların da zorunlu bir doğal malzeme olduğu bir resim tarzı yarattı. Pitoresk imajı edebiyatta, Emily ve Charlotte Bronte gibi yazarlarca çok kullanıldı. *Uğultulu Tepeler*, "sertliğin", "birdenbire

3. Benjamin Constant, "De L'esprit de conquête et de l'usurpation", *Oeuvres Complètes* (Paris: Gallimard, 1957) içinde, s. 1013. (Yazarın çevirisi).

4. Her ikisi de David Jacques, *Georgian Gardens* (Portland: Timber Press, 1984), s. 145'te yer almaktadır.

değişimin" ve "kuralsızlığın" temanın dekorunu oluşturduğu ve temayı karakterize ettiği bir romandır.

Pitoreskin etkisi ardında gizli olan düşünce, Edmund Burke'ün *Yüce ve Güzel Hakkındaki Düşüncelerimizin Kökeniyle İlgili Felsefi Bir Sorgulama* (1756) adlı yapıtındaki teoriydi. Burke, yücelikle ilgili duyguların kaynağının şiddeti, belirsizliği ve sonsuzluğu hissetmek; güzelliği yaratanın ise bunun tersine "biçimin küçüklüğü, pürüzsüzlüğü, yavaş yavaş değişmesi ve zarafeti"[5] olduğunu mükemmel bir şekilde saptamıştır. Sempati, kimi zaman pitoresk tekniklerle tanımlanan yüce bir şiddetten doğar. Pitoresk olmaya aday başka bir şey, 1740'larda ailenin süs amaçlı keşişinin uğrağı olarak gözde olan Çin pagodası, onun bir taraftarınca daha sonra, yüce bir şiddetin kaynağı olarak şöyle yorumlanıyordu:

> Mağaralarda yarasalar, baykuşlar, akbabalar ve her tür yırtıcı kuş kanat çırpar; ormanda kurtlar, kaplanlar ve çakallar ulur; düzlüklerde aç hayvanlar dolaşır; darağaçları, işkence çarkları ve her türlü işkence aleti yoldan görünür; ormanın en kasvetli kuytularında... intikam kralına adanmış tapınaklar vardır.[6]

William Chambers'ın sözlerinde resmedilmiş bu dehşet sahnesinde birden, pagodanın "taş sütunları"na kazınmış "trajik olayların dokunaklı betimlemeleri"yle sarsılırız.[7] İmgelemimizde, sırf güzelliğin "küçüklüğüyle... pürüzsüzlüğüyle" ve diğer özellikleriyle yetinemezmişiz gibi davranırız. Sempatinin uyandığı ortam, işte bu pitoresk sahnelerdi. Şiddetten esinlenince tüm duygularımız alarma geçer. 18. yüzyılın bir arazisini düzenleyen kişi de konuya stratejik bir şekilde yerleştirdiği bir şelaleyle, aynı şekilde huşu ve korku uyandıran o su çağıldamasıyla arazideki bir *flâneur*ü şoke edip çevrenin en iyi şekilde farkına vardırmayı ummuştu.

Çağdaş bir okur, Chambers'ın, Çin pagodasının yüce gücüyle ilgili tanımlamasına gülüp geçer herhalde. Ama yine de

5. Edmund Burke, *On the Sublime* (Londra: Mallard, 1907), s. 62.
6. Sir William Chambers, Watkin, *English Vision*, s. 73'ten aktarılmıştır.
7. A.g.y.

sempatik ile yüce arasındaki bağlantı basit ve önemli bir gerçeği ifade eder: Her şey dümdüz giderse insanlar birbirlerine pek dikkat etmezler. Ürkütücü harabe nosyonundaki tiyatrovarilik, aynı vayvay gibi, kendinin farkında olmaktır. Aydınlanmış atalarımız sonuçta, yalnızca bir an için korkuyla heyecanlanacaklarından tamamen emindiler. Duygu fırtınası geçer, sempatik ilişkinin itici gücü sönerdi.

18. yüzyılda anlaşıldığı biçimiyle "yüce bina" kiliseden farklıydı. Kilisede Tanrı'yla iletişim kurardınız; bina sizin ile Tanrı arasında bir aracıydı. Oysa yüce yapıların kendi başına bir deneyim olacağı düşünülmüştü. Şiddeti, aniden dikkat kesilmeyi, elektrikli havayı binanın biçimi yaratırdı. Bu tümüyle ona ait bir yaşamdı. Nesnenin bütünlüğü fikri, Aydınlanmış mantıklı adamın, belirli bir şekilde yaratılan bazı şeylerdeki büyü gücünün kendisini olağanlığın dışına çıkaran bir büyü yaşantısından kaynaklanıyordu. Mozart'ın *Sihirli Flüt* operası bu anlamda bir yüce yapıttır, heyecan verici dekoru Chambers'ın Çin pagodasına çok benzer. Modern nesne tapınması hemen hemen, sanatçılar artık insanlarla çevreleri arasındaki anlık sempati bütünleşmesini yaratmaya çalışmaz olduklarında geriye kalan şeydir. Kişi yalnızca o yüce etkiyi –o nesnenin onu kendi içine ve kendisi için hapsetmesini, şoke etmesini– aramaktadır. Antisosyal sanatın doğduğu an, o andır. Bu doğumda özellikle mimarlar için beklenmedik bir şey vardır çünkü yücelik etkisi aslında, kişiyle nesne, kişi ile doğa ve kişi ile kişi arasında bütünleşmeye duyulan açlıktan kaynaklanmaktadır.

B. BÜTÜNLÜK TEKNOLOJİSİ

Sigfried Giedion'un klasik manifestosu *Mekân, Zaman ve Mimari*, nesneye tapınmanın modern bir ifadesidir. Bu manifesto, nesnelere tapınmayı açıkça doğal bir bütünleşme idealine dayanarak haklı gösterdiği için iki kat ilginçtir. Elbette, Giedion'un doğası Thomas Jefferson'ın doğası değildir. Modern mimarlar, Einstein'dan da önce, doğada bütünlük konusunda tümüyle kuşkudan uzak bir ilke keşfetmiş olduğumuza inanır. Bu ilke,

zamanın ve mekânın bütünlüğüdür. Giedion'un meslektaşlarına yönelttiği suçlama, modern mimarinin fiziksel dünyayla ilgili bu modern bilgiyi kullanmak gerektiği halde kullanmamalarıdır. Gerçekten de modern sanatçılar bunu yapmaya başladıkları halde; caddeleri ve evleri yapanlar hâlâ Einstein'ın öncesinde kalmıştır diye düşünür Giedion:

> Modern fizikte mekân, Newton'un barok sistemindeki gibi mutlak ve statik bir varlık olarak değil, hareket eden bir referans noktasına bağlı, görece bir şey olarak düşünülür. Modern sanatta yeni bir zaman kavramı Rönesans'tan bu yana ilk kez mekânı algılama yollarımızı özbilincimizle açmaya götürüyor bizi.[8]

Yani Picasso, Einstein'ın hesaplayarak bulduğu şeyin resmini yapmıştır. Kübist bir portre bir yüzün aynı anda hem profilini hem de cephesini gösterebilir. İzleyiciler, yüzün dönüşünden ziyade, kendi bakış açılarını aynı anda iki ayrı mekânda algılarlar. Yanlış ya da doğru, Giedion, modern fiziğin doğa konusunda açıkladığı sırrın, aynı anda iki farklı mekânda bulunmak olduğu kanısındaydı. Ayrıca Giedion, modern mimarlığın özellikle tercih edilecek bir modern sanat olduğuna çünkü onun simültane zaman ve mekânı evlerde ve fabrikalarda elle tutulur hale getirebilecek yeni inşaat malzeme ve teknolojilerini kullanabileceğine inanıyordu.

Bunlar göründüğü kadar muğlak iddialar değildir: 1914 yılında Walter Gropius ve Adolf Meyer'in, Werkbund sergisi için Köln'de yaptığı Yönetim Ofisi Binası gibi bir binayı ele alalım. Gropius "Yeni Mimarinin organik bir anlayışla eski mimari anlayıştan köklü bir şekilde ayrıldığını" çünkü bu binada aynı zamanda hem içeride hem de dışarıda olabileceğimizi söylemiştir.[9] Cephedeki girişin iki yanında, ön cepheden çıkıntı yapan, camla kaplı iki spiral merdiven vardır. Dışarıdan bakınca katlar arasında inip çıkan insanları görebilirsiniz. Arkada, giriş

8. Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, 5. bas. (Cambridge Mass: Harvard University Press, 1982), s. 436.
9. Walter Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, Çev. P. Morton Shand (Cambridge, Mass: M I T Press, 1965), s. 20.

katı tümüyle camla kaplıdır, içerideki herkes görülebilir. Duvarların ötesini görebilirsiniz, bakışlarınız içeriden dışarıya, dışarıdan içeriye gider gelir. İçerinin kapalılığı anlamını yitirir. Ayrıca Gropius ve Meyer cadde düzlemindeki kapıların içinde ve çevresinde cam kullanmıştır; böylece, binanın ötesine bakıp, öteki taraftan binaya girenleri tam anlamıyla görebilirsiniz. Bu, bütünlüktür; ama Jefferson'ın ya da genç John Wood'un düşündüğünden çok daha radikal bir bütünlüktür. İç ve dış, aynen kübist bir portrenin profili ve cephesi gibi, aynı anda görünür.

Hiçbir büyük şey kendini ilk bakışta açığa vurmaz. Ama burada, her şeyin böylesine açık olmasına karşın tüm parçaların katıldığı genel bir imaj bulamazsınız. Her mekânın görünürde kendi mantığı vardır; basamakların nasıl hissedildiğini anlamak için onları çıkmanız gerekir; böyle garip bir şekilde, engel oluşturmayan bir kapı sizi içeri girmeye çağırır. Harekete bu çağrı yine de geçmişin açık penceresinden daha karmaşık bir tablo oluşturur. Bu tabloda zaman, hareket-zaman olarak belirir. Bu büro binası, içindekilerin hareketine yön vererek, modern bir roman kadar karmaşık bir öykü anlatıyor gibidir. Gropius'un, Mies van der Rohe'nin ve Marcel Breuer'in yapmaya çalıştığı buydu. Hareketin, yani kişinin binayla bağlantısını sağlayan, mekânın içindeki harekete göre özel türde bir bütünlük yaratan mekânlar oluşturmak istediler. Monticello gibi Aydınlanma evlerinin içinde başlayan tüm buluşlar bu modern yapılarda doruğa varmıştır sanki. İçeri ile dışarı, oda ile oda bütünleşmiştir; bedenlerimiz hareket etmeye başladığı anda duymaya başladığımız bir bütünlüktür bu.

Modern mimarlık Aydınlanma'nın büyük bir özlemini gerçekleştirmeye çalışmaktadır: Fiziksel olarak bütünleşebilen bir dünyada yaşamayı yani. Geç Rönesans ve erken barok dönemindeki bazı mimariler bu özlemin giderilmesi için gerekli temelleri attılar. Francesco Borromini'nin yapılarındaki dalgalı duvarlar insanın bakışını duvar yüzeyi boyunca ağır ağır gezindirir; bir Borromini yapısında –Roma'daki S.Ivo Kilisesi (1642-1660) gibi– duvar yüzeyine bir anda bakıvermek zordur.

Torinolu mimar Guarino Guarini'nin –S. Lorenzo Kilisesi'nde (1668-1687) olduğu gibi– büyük bir dramın gizemli mekânını yaratan ve görünürde bir amacı olmayan esnek zemin düzlemleri ancak üzerinde yürüyünce anlaşılır. Bu yapılar, sanat eleştirmeni Michael Fried tarafından biçimlendirilen minimalist kurala radikal bir şekilde karşı koyar: "Yapıtın kendisi her an tam bir manifestodur."[10]

Giedion'un yakın çağdaşı Geoffrey Scott'a göre çevrede insan ölçeğini belirlemenin sırrı bedenin hareketiydi; ki bu sırrı Rönesans anladığı halde modern plancılar anlamıyor kanısındaydı. "Kendimizin (bulunduğumuz mekânın içine doğru) izdüşümünü alır, o mekânları hareketlerimizle ideal bir şekilde doldururuz".[11] Bir caddenin, bir meydanın, bir iç mekânın devasa boyutları bu mekân içinde yapılacak hareketle orantısızsa, beden kendini onun içinde kaybolmuş hissediyorsa o zaman o biçim ölçü dışıdır; bir kaldırım, bedenin yürürken kendini rahat hissedemeyeceği kadar darsa, cadde çok alçak bir tavan gibi ölçü dışıdır. Scott'ın görüşünce, Rönesans mimarı, Rönesans ressamının tual üzerinde canlandırıverdiği insan ölçeğini başarmak için zor materyallerle ve yapısal kısıtlamalarla mücadele etmiştir. Modern mimar bu mücadeleyi vermek zorunda değildir.

Yine de burada sırf görsel anlamda, nesnenin bütünlüğü fikrinin nüvesi vardır. Binanın içinde ve üzerinde ve onu çevreleyen mekânda hareket ve ölçek yönünden özgürlük, modern mimari yapıya geçmişteki yapıların yaşamından farklı olan, kendi yaşamını kazandırmıştır. Tasarımın bütünlüğü artık, daha önceki binalara egemen olmuş teknik kısıtlamalardan kurtulmuştur. Modern yapı teknolojisi (cam duvarlar, çelik iskelet, elektrikle aydınlanma) bu yeni tür özgür hareketi olanaklı kılmıştır. Bu teknoloji, içeriyle dışarı arasındaki ayrım gibi, gerekli bölünmelerle ve pencerelerin ve taşıyıcı duvarların içerideki konumlarıyla ilgili eski mantığı da ortadan kaldırmıştır. Bu du-

10. Michael Fried, "Art and Objecthood" (1967). Gregory Battcock, Der. *Minimal Art*: A Critical Anthology (New York: Dutton, 1968), s. 145'ten aktarılmıştır.
11. Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism: A Study in the History of Taste* (1914; yeniden basım, New York: W.W. Norton, 1974), s. 169,170.

rum, Aydınlanma'nın açık biçim idealini nihayet inşa etmeyi olanaklı kılmıştır; binadaki kısıtlamalar, mühendisliğin çok daha sıkı bir şekilde uymaya zorlandığı biçimlerle sınırlanmamaktadır artık. Modern mimari bütünlük ideali, bir binanın, sırf biçiminin taşıdığı anlam için inşa edilebilmesi demektir.

Eski bir materyal, bu ideale hizmet etmek üzere yeniden kullanıma sokulmuştur. Bu materyal camdır. Büyük binaların duvarları artık çoğunlukla, büyük tabakalar halindeki camla yapılıyor; çelik iskeletler arasına yerleştirilen cam tabakalar dışarıdaki tüm dünyayı, yükseklerde, gökyüzünde çalışan ya da oturan insanların önüne seriyor. 1914 yılında Paul Scheerbart, 1770'lerdeki bir eğitimci ya da bir bahçıvanın kabul edebileceği terimlerle, camın içeri ile dışarı arasındaki yaşantı bariyerini ortadan kaldırabileceğini söylemiştir:

> Çoğunlukla kapalı mekânlarda yaşarız. Bizim kültürümüzün geliştiği ortam budur... Kültürümüzü daha yüksek bir düzeye çıkarmak istiyorsak mimarimizi ister istemez değiştirmemiz gerekir. Bu da ancak yaşadığımız yerleri kapanma duygusundan arındırmakla mümkündür. Bu da ancak cam mimarisini kullanmakla başarılabilir.[12]

Bu yeni bütünlük teknolojisi, mimari biçimin toplumsal açıdan nasıl soğuk hale gelebildiğini göstermektedir.

İnsan üretimi cam en azından dört bin yıllıktır ama Hıristiyanlık dönemine dek nasıl saydam hale getirilebileceği bulunamamıştır; saydamlığı, adi camı oluşturan soda ve kireç karışımını ısıtıp soğutma deneyleriyle keşfetmişlerdir. Camın yapıldığı materyalleri değiştirerek camın özelliklerinin nasıl değiştirilebileceği 1674 yılına dek bilinmiyordu. O yıl Britanyalı kimyager George Ravenscroft, soda-kireç karışımının yerine kurşun alkali koydu. Bugün zarif kristallerde hâlâ kullandığımız bu cam, soda-kireç camından çok daha fazla saydam ve sağlamdı ama pencereler için çok pahalıydı. Daha eski cam, imalatının ucuz olmasına karşın, büyük tabakalar halinde döküldüğünde kolay-

12. Reyner Banham, *The Architecture of the Well-Tempered Environment*, 2. bas. (Chicago: The University of Chicago Press, 1984), s. 126'dan aktarılmıştır.

ca kırılıyordu. 18. yüzyılın sonuna doğru, düzeltmede kullanılan döküm demir silindirler sayesinde teknoloji, tabaka halindeki camın güvenilir bir şekilde üretimiyle mükemmelleştirildi. Artık her türlü yapının penceresi daha büyük yapılabiliyordu ama 19. yüzyılda, gerçekten radikal sayılacak bir cam mimarisi iki özel bina biçiminde, yani seralarda ve üstü kapalı çarşılarda ortaya çıktı.

Joseph Paxton'ın, Devonshire Dükü için Chatsworth'de yaptığı, bugün ancak çizimlerinden ve fotoğraflarından bildiğimiz seralar ya da Kew Gardens ya da Jardin des Plantes olağanüstü yapılardır. Bu muazzam cam salonlarda, bulutlar geçtikçe, zamanı geçtikçe ışık ve gölge oyunları mekâna hareket getirir. Odalar ışıkla değişen bir sahne gibi sürekli olarak değişir ama burada hile duygusu yoktur; gün ışığı yapar bu işi sadece. Yahut da duygularımızın sahne seti gibi algılamadığı bir hile vardır çünkü buradaki tüm aktörler bitkilerdir: 19. yüzyıl serası içeri ile dışarı arasındaki ayrımı ışık yönünden kaldırmış ama bu bariyeri ısı ve içeriye giren duman konusunda radikal bir şekilde denetim altına almıştır. Böylece, bitkiler büyümüş ve onların arasında gezinen insanlar hem içeride hem de dışarıda olma duygusunu aynı anda tatmışlardır. Cam altındaki bu organik hile, Viktoryenler kadar bizim için de hâlâ büyüleyicidir.

Üstelik cam, daha belirgin ve ölçeğe uygun bir dram yaratmıştır. Demirle çerçevelenmiş camla kaplanan bir binada büyüklüğün maliyeti radikal bir şekilde azaldığı gibi, inşaat için gerekli süre de kısalmıştır. Londra'nın dışındaki Kew Gardens ve Paris'teki Jardin des Plantes, St. Paul's'un ya da Notre-Dame'ın inşası için geçen zamana göre önemsiz bir sürede yapılmıştı. Cam, insanların, etrafı çevrelenmesi çok zor olan genişlik duygusunun üstesinden gelen malzemeydi. Çok yakın zamanlara dek, içeri ile dışarıyı birleştiren görsel deneyim ya açık bir pencereden doğrudan temas ya da küçük parçalara bölünüp tahta ya da metalle çerçevelenmiş, genellikle kırışık yüzeyli bir malzemeden dışarı bakma olayından ibaretti. Dışarıdaki biçimi içeriden tam anlamıyla kavramak ama yine de ne soğuğu ne

rüzgârı ne de rutubeti hissetmemek modern bir duygudur, çok büyük binalardaki modern, muhafazalı açıklık duygusudur.

19. yüzyılda camın bir şekilde deneme kabilinden kullanıldığı doğrudur. Bu kararsızlık, üstü kapalı çarşıların yapımında ortaya çıkmıştır. Bariz bir istisna teşkil eden Palais Royal'deki Galerie d'Orleans dışında, 19. yüzyıl başı kapalı çarşılarının çoğu taştan ya da tuğladan, birbirine benzer görünümlü sıradan binalardır ve aralarındaki açıklığın üzeri camla kapatılmıştır. Londra'daki Crystal Palace ya da Paris'teki Palais de l'Exposition gibi tümüyle camla kaplı, daha geç sergi binaları geçici yapılar olarak dizayn edilmişlerdi. Dışarıya tümüyle açık bir şekilde yaşamak, Viktoryen atalarımıza hiç de cazip gelmeyen, ortalıkta çıplak dolaşıyor olmak gibi bir şeydi. Camı, fabrika ve bürolarda bile teknolojinin elverdiğinden daha az özgürce kullanmalarının nedeni buydu. Cam binaların yani dışa açılmanın yerden çok yükseklerde, sizi kimsenin göremeyeceği gökyüzünde vuku bulmasını sağlayan mekânların asansör, çelik iskelet ve yüzyılımızda air *condition*'a gelinceye dek ertelenmesinde gerçekten Viktoryen mantığın mirası vardır.

Cam levhanın uyandırdığı kendine özgü fiziksel duygu, diğer duyulara açılmaksızın tümüyle görünürlüktür. Bir binadaki modern yalıtılmışlık duygusunun dayandığı fiziksel duygu budur. Burada camın tarihi, aydınlatmanın tarihinden ayrılamaz. 19. yüzyıl ortalarında kullanılan açık gaz lambalarının ardından, alevi çevreleyen ve gaz dumanlarının odaya yayılmasını önleyen "Rickets fanusu" geldi; bu icat, cam levhaların sadece ışık için açılan pencerelerde sürekli bir kapatıcı olarak kullanılmasını mümkün kıldı. 1872'de Liverpool'da yapılan, kombine edilmiş merkezi ısıtma ve havalandırmanın ilk örneğini sergilemek üzere dizayn edilmiş bir model evde,

> pencereler açılmıyordu. Temiz hava bodrum katından geliyor, bir ocakta ısıtılıyor, merkezi bir baca vasıtasıyla katlara dağıtılıyor ve delikli bir kornişten geçerek odalara veriliyordu. Her gaz lambasının üzerinde, bir kanala bağlanan ızgara delikleri vardı.[13]

13. Witold Rybczynski, Home: *A Short Story of an Idea* (New York: Viking, 1986), s. 146.

Bu ev modeli, gökdelenlerin iç yalıtımında kullanılan; içeriyi dışarıdan tamamen yalıtırken dışarıdaki her şeyin görünmesini sağlayan teknolojinin ilkel bir versiyonudur. Elli yıl sonra, air condition'un ve metal bir çerçeve içine yerleştirilen iki cam levhayla bir ısı bariyeri yaratan ısıcam duvarın geliştirilmesiyle görünürlük ve izolasyon kombinasyonu güçlendi. Corbusier'in 1932'de Paris'te yapılan Cite de Refuge'ü bu kombinasyonu zirvesine çıkardı: Binanın güneye bakan tarafında ısıcamdan bir perde duvarı vardı ve Liverpool evindekinin benzeri ama Fransız mimarı Gustave Lyon'un Paris'teki –tümüyle sızdırmaz hale getirilmiş bir yapı olan– Salle Pleyel için daha da geliştirdiği bir hava dolaşım sistemi vardı. (Cite de Refuge, camın çektiği boğucu sıcak yüzünden teknolojik bir felakete dönüştü ve Corbusier onu alelacele bir *brise-soleil** ile kapladı.) Isıyla ilgili sorunlarına karşın, tam kapalı tümüyle görünür kutu prensibi, bugün camın yüksek binaların çoğunda kullanılmasında yaygın model haline geldi.

Ama cam kutunun sorunları dış yüzeyin ısısından daha derinlere gider. Bu sorunlarda Aydınlanma'nın fiziksel bütünlük diye nitelendireceği –bütün odaların birbirine açılması, binanın ve çevresinin görsel olarak birbirine karışması gibi– bütünsel bir yapı oluşturmak için kullanılan modern teknolojiyi görürüz. Ama bu yapılar büyük bir izolasyon gücünü de gösterir; tümüyle kapatılabilecek, "bütünleştirilmiş" nesnelerdir bunlar. Teknoloji cam levhayla görünürlüğü artırmışsa da bu pencereden görünür hale getirilen dünya gerçekliğinin değerini düşürmüştür. Bu, duyuyla algılanan gerçekler için geçerlidir: Bir adam, bürosundan bir ağacın rüzgârla sallandığını görür ama rüzgârın sesini duyamaz. Bu, toplumsal gerçeklik için de geçerlidir: Mies van de Rohe'nin onlarca yıl önce Berlin için tasarladığı dalgalı camdan kulenin çok kötü bir taklidi olan, Detroit'teki Renaissence Center'da işler gün boyu, aşağıdaki caddeden gelen polis sireni çığlıklarından yalıtılmış bir şekilde yürür, polis ışıkları dalgalı cam duvardan, hızlı bir güneş do-

* Güneş kesici. (ç.n.)

ğuşu ve batışı gibi parlayıp geçiverir. Camlı bir vitrindeki saydam bariyer, satılacak nesneye dokunulmamasını sağlar. Fiziksel duyguların Viktoryen serasında başlayan ayrımı şimdi daha da geçilmez olmuştur: Görüntünün sesten ve temastan ve diğer insanlardan yalıtımı daha olağandır artık.

Görünürlük ile izolasyonun kombinasyonu, binaların caddelerle sokak düzeyindeki ilişkisine de damgasını vurmuştur. Büyük cam levhalar yer düzeyindeki duvarlar olarak rutin bir şekilde kullanılmaktadır; genellikle çok az, sınırlı girişler bırakılır. Böylece –Giedion'un deyimini kullanırsak– dışarı ile içeri arasında görsel bir "geçiş" olmasına karşın binalar caddeden, ufak açık pencereli eski evlerden daha fazla yalıtılmıştır. New York'ta Park Bulvarı'nın bazı bölümlerinde bloklar boyu süren kesintisiz cam bir duvar uzar; güvenlik görevlilerinin beklediği tek giriş kapısı bulunan bankaları, bürolu showroom'ları, lüks araba galerilerini ve pahalı giysi dükkânlarını örten cam levhalardan oluşan bir duvar. O sıkıca kontrol edilen kapılar tuğla duvarlarda açılmış olsaydı da yine bir yalıtılmışlık duygusu verebilirdi ama aynı şekilde değil: İşitemeyeceğiniz, dokunamayacağınız ya da hissedemeyeceğiniz bir şeyi görmek, içeridekinin erişilmez olduğu duygusunu artırır.

İlk modern mimarların, olmasını en istemediği şey buydu elbette. Onlar sosyalistti, onlar Aydınlanmıştı; mimari pratiği tam anlamıyla daha bütünleşmiş, birbirine daha bağlı bir toplumu inşa etmek olarak görüyorlardı; Erik Erikson'un kimlik amentüsü, Köln'deki Werkbund büro binasını yapanların sloganı olabilirdi pekâlâ. Ama ellerindeki modern malzemeyi kullanım tarzları, sanatlarının birleştirmekten ziyade izolasyon yarattığını gösterdi.

Görsel yönden açık, özgür mimarinin gösterdiği bu garip izolasyon gücü, inşa edilmiş çevrenin kentin sosyal yaşamıyla nasıl bozuştuğunu da kısmen açıklamaktadır. Camın bu şekilde kullanımı sırf ekonomiye ya da güce dayanarak açıklanabilir. Örneğin bu şekilde kullanılan camı, görünenlerin dokunsal gerçekliğinin değerini düşürdüğünden, nötr bir kent için mükem-

mel bir malzemedir. Ama kültür, güce, meşrulaşma sorununu katar. "Bütünlük" ahlaksal bir kategoridir. Nesnenin biçimi, kurcalanmaya karşı bir hak kazanmıştır sanki. Mimari, bütünlük ideali konusunda özel bir vaka oluşturmaktadır; çünkü mimari, resimden, heykelden ve şiirden farklı bir şekilde var olur. Bir kent mimarisi yapıtının oluşturulması, devlet memurları, bankerler ve müşterilerden oluşan rakip bir orduyla savaşan bir uzman dizaynçılar ve teknisyenler ordusunu gerektiren, karmaşık bir işlemdir. Bundan ötürü, ortaya çıkan binalara dokunulmama hakkını kazandıranın, onların uyandırdıkları sade izlenim ve bozulmamış bütünlükleri olduğunu iddia etmek bu nedenle, bir yerde gülünçtür. Ama modern mimarlar bu hakkı savunuyorlar.

C. BİR YÜCELİK MİMARI

Bu dokunulmama hakkını savunmanın nedenleri en belirgin şekilde, modern mimarların belki de en büyüğünün yapıtında görünür. Mies van der Rohe, cam levhanın, bakınca ötesinden yüzyılımızı göreceğimiz fiziksel malzeme olması için herkesten çok çaba harcamış mimardır. 1921'de Berlin'deki Friedrichstrasse'de tümüyle camla kaplı bir büro binası tasarlamış, bir yıl sonra da duvarları dalgalı kavislerden ve katlamalardan oluşan, böylece gökyüzünde kırk kat yükselen cam perde metaforunu gerçeğe dönüştüren bir cam kule maketini sergilemişti Mies. 1937 yılında sürgüne gittiği Chicago'da, içleri camdan atriumlu ilk gökdelenler, tüm bir kulenin saydam hale gelmesine mantıksal yönden yalnızca bir tek adım kaldığını, tüm bir duvarın saydamlığının çok yakın olduğunu gösteriyordu. Mies bu kentte kafasındaki camdan hayali inşa etmeye başladı. New York'ta olağanüstü şık bir yapıt olan, kentin en büyük cam kulesini; Park Bulvarı'ndaki Seagram Building'i de 1956-58 yılları arasında Mies yapmıştır. İçinde insanların dışarıdan olduğu gibi birbirlerinden de koparıldığı ruhsuz cam kulelerle dolu bir çevre yarattığı için suçlanan da modernizmin kralı Mies olmuştur: Görsel yalnızlığın babası Mies.

Mies'in, Berlin'de yaşadığı sıralarda –tıpkı Rockefeller Center'a başkanlık eden, modernlik üretiminin metalden ve camdan bir dağ yaratmasını önlemeye çalışan dâhi Raymond Hood gibi– tümüyle insan yapısı malzemelerden makinelerin ürettiği kulelerin kentlerde büyüyüp çoğalmasını düşünmediği söylenebilir. Mies ilk kulelerini daha çok, her yerden rahatça görülebilecek, ufukta tek başına duran binalar olarak çizmişti.

Cam dünyası, sakinlerine yalnızlığı dayatır: Meseleyi bu şekilde koyduğumda sanki anlamı belirleyen şey malzemeymiş gibi oluyor. Oysa bunun doğru olması için camın yalıtılmış bir mekân duygusu uyandıracak şekilde kullanılmış olması da gerekir. Bu fark Philip Johnson'un yaptığı (New Canaan'daki, Connecticut'taki kendisine yaptığı ya da Cambridge, Massachusetts'deki daha önceki yaptığı) cam evlerle, Mies'in Plano, Illinois'de İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yaptığı Farnsworth evi arasındaki kontrastta ortaya çıkar. Johnson'un Cambridge'deki cam evi doğrudan zemine oturur, döşeme yerle gerçekten aynı hizadadır. Cambridge evi dikdörtgen bir avlunun bir kenarını oluşturur, diğer üç kenar yüksek bir çitle çevrilidir, avlu taş zeminlidir, kenarlarda ağaçlar vardır; evin içi, bu korunaklı dış mekânıyla gerçek bir bütünlük oluşturur. Johnson'un New Canaan evinde ağaçlar ve makiler, lambalar ve resimler kadar, dekorun bir parçası gibi durur. Bu cam kutularda doğayla rahat bir bütünlük duygusu vardır; 18. yüzyıl beyefendileri bunların içinde kendilerini evde hissederlerdi.

Ama Mies'in Farnsworth evinde mekân bambaşka duygular uyandırır. Bu yapı, beyaz boyalı çelikle çevrelenmiş cam duvarlardan bir dikdörtgendir; bu kutu yerden 122 cm yüksekliğinde sekiz tane sütun üzerinde durur; bir kenarı boyunca yine sütunlar üzerinde ama hafifçe alçak dörtköşe bir teras uzanır. Sütunların fonksiyonel bir nedeni vardır çünkü arazi Fox Nehri'nin yakınında bir taşkın ovasıdır ama burada biçim, fonksiyonu izlemez. Evin öfkeli ilk sahibinin sonradan yakındığı üzere, sele dayanıklı bir ev tasarlamanın çok daha iyi yolları vardır. Sütun-

ların üzerinde bir ev gerçekten de bunun tehlike altında bir mesken olduğunu açığa vurur; Farnsworth evine baktığınızda, özellikle de ayağınızı atıp yerden yükseğe çıktığınızda bunu hissedersiniz. Evin şimdiki sahipleri onun çevresinde bir İngiliz bahçesi yaratmaya çalışıyorlar ama toprağın –o güzel ama rahatsız edici arazinin– benim ziyaret ettiğim günkü gibi, genellikle yumuşak ve vıcık vıcık olduğu söylendi bana. Üstelik yılanlar da varmış. Farnsworth evi, göğüs hizasında zeminiyle, bel hizasında terasıyla havada asılı duruyormuş, bir uzay gemisi gibi havada yüzüyormuş duygusu verir ve bu barınağa binmek için acele edersiniz.

Ama bu ev kutsal bir sığınak değildir. Sizi buraya iten doğa tehdidi, terasa vardığınızda daha da güçlenir; ne sizin için ne de orada yaşayan bir canlı için hiçbir sığınak yoktur. Dıştaki tüm düşey yüzeylerde koskocaman, tümüyle kapalı cam levhaların kullanılmış olması, güvenli bulacağınız bir yere giremeyeceğinizi gösterir. İçindeki insanların görünüşü de güven verici değildir; oraya ait değillermiş, kimse içeriye ait değilmiş gibidir sanki. Mies bu etkiyi kısmen, cam duvarların alışılmadık yüksekliğiyle, kısmen de cam kutunun ortasına oturmuş mutfak ve banyoyu taşıyan ahşap kaidenin ağırlığıyla yaratır. Kaide, duvar düzlemlerine karşı mükemmel dengeli bir ağırlıktır, içerideki mobilyalar merkezi kütleyle dış sınırlar arasındaki karşılıklı ilişkiye uygun, hassas ve şık bir şekilde belirlenmiştir. Ama bir koltukta (Mies'in Barselona koltuğunda uyumak zorsa da) kestiren birisinin ya da dergi okurken patates cipsi atıştıran başka birisinin sahneye tecavüzü –ev yaşamının tüm bu normal görüntüleri– iğrenç hale gelir. Oysa burası doğanın, hiçbir sığınak umudu vermeyen bir yapının keskinleştirdiği şiddetini yaşadığımız mekândır. Yüceliğin modern ifadesidir bu.

Aslında prensip olarak, camın en esnek ve çeşitli insan gereksinimlerine ve tasarım programlarına en uyumlu anlamında, en "dost" yapı elemanı olması gerekirdi. Paxton'ın Crystal Palace'ının ve bu türden diğer prezantasyonların bize öğrettiği şey buydu. Yine de Buckminster Fuller'in jeodezik kubbele-

rinden,* özellikle de François Dallegret tarafından hem binayı hem de çevresindeki alanı örtecek, böylece iç ve dış mekânı tam anlamıyla bütünleştirecek şekilde birbirine eklenen kubbelerden başka, Mies'in ötesine geçen bir biçim görülmemiştir. Dallegret'in yaptığı, Fuller'in bütün Manhattan'ı bir kubbeyle örtme düşünün akla uygun bir versiyonuydu. (Aslında yarımküre biçimi, hava katmanlama ve ısınma konusunda ciddi pratik sorunlar yaratır; pencerelerin ve kapıların çalışmasını kavisli bir dış cepheyle uyumlu kılmak da zordur.) Ama Fuller'in kubbeleri, kubbe olmayan yapılarla kolayca bütünleştirilemez. Jeodezik kubbeler yapı olarak, kendi içlerinde ve kendileriyle ilgili olarak, Mies'in cam kuleleriyle aynı mantığı açığa vururlar. Fuller, camın Aydınlanma açısından "bütünleştirici" bir malzeme olabileceğine inanır. Bütünlük onun için, Mies'le aynı şeyi ifade eder:Yalıtımla kombine edilmiş görünürlük. Kubbeler ancak tek başına bir ormana konduklarında işe yarar.

Cam kullanarak içeriyle dışarıyı bütünleştirme arayışı niçin bu şekilde sonlanmak zorunda olsun ki? Camın olanaklarını kullanmaya çalışan herkesten çok daha büyük bir sanatçı olan Mies örneğinde, görünürlüğün modern teknolojisinin izolasyon amacıyla kullanılması rahatsız edicidir.

D. SANAT DİNİ

Netliğin ve mükemmelliğin tanrısal özellikler olduğu yolundaki Hıristiyan inancı, mükemmel nesneye tapınma olarak dünyevi biçimde yeniden ortaya çıkmıştır. Yüceliğin 18. yüzyıldaki tasarımı açık doğayla, harabelerle ya da Çin pagodası gibi revülerle ilgiliydi; huşu uyandıran bir dekorla sıcak ve heyecanlı bir temasa geçilen yerlerdi bunlar. Oysa Mies van der Rohe'nin binalarında, mekânın mükemmel bir şekilde saptanmış düzenleri arasında camla sağlanan bütünlükteki yücelik bu sıcak heyecanı reddeder. Görkemli bir şekilde sakin, mesafeli, soğuk binalardır bunlar. Nesne, bütünlüğüne bu yalnızlıkla sahip olur. Ortaçağın Hıristiyan inşaatçılarına göre kilise, dünyanın kao-

* Üçgenlerden oluşan ve kubbe şeklinde hafif yapı. (ç.n.)

sundan bir dokunulmazlık bölgesiyle korunmalıydı. Yüceliğin modern biçiminde ise güzel bir sanat yapıtı, kullanıcıların kirli ellerinden korunmalıdır.

Bu estetik ilk kez romantik yazarlarca keşfedilmişti. Düşman bir doğaya oturtulmuş, çelik sütunlar üzerinde camdan bir ev; mükemmelliğiyle insanlara karşı konuksever olmayan bir sanat eseri; tüm bunlar, *Obermann* adlı fikir romanının yazarı Sénancour gibi yazarlara tamamen makul gelebilirdi. Bir insan toplumdan kaçıyorsa, kendini yalnızlığa teslim ediyorsa o kişi doğayı kutsal bir sığınak olarak görmez; bu, Rousseau'nun ve 18. yüzyılın katıksız duygusallığıdır diyordu Sénancour. Tam tersine biz fiziksel dünyanın insanlara karşı sert acımasızlığını yalnızlıkta daha iyi anlarız. Géricault'nun *Medusa'nın Salı* tablosundaki, doğanın acımasızlığı imajı yahut Delacroix'nın fırtınaları ya da çölleri gösteren çizimleri, romantik yazarların bugün modern mimariyi tanımlamada bu kadar kolayca kullanılıveren *soğuk* sözcüğünü kavramalarına yardım eden, doğanın vahşiliğinin resimleriydi. Bu yazarlar söz konusu sözcüğü, doğaya karşı tepki veren insan ruhunda olup biten karmaşık olayları adlandırıyormuş gibi kavradılar. Örneğin Mies, Farnsworth evini neden sütunlar üzerinde yaptı? Mimarın yerinde Sénancour olsa, kendi yazılarında savunduğu görüşle yanıt verirdi: Sanatçı, dünyanın kötülüğünün saf ve sakin formda bir kontrastını ancak soğuk bir mekân yarattığı zaman bulabilir. Soğuk bir şekilde çekilme sanatçının iradesinin, yani doğanın kurbanı ya da toplumda başkalarının uşağı olmayı reddettiğinin kanıtıdır. Bu savunma Mies'in çok işine yarardı gerçekten; Farnsworth evi düşman bir doğal dekor içinde yapılmış, insanların kullanımına da karmaşıklığına da düşman bir nesnedir. Philip Johnson'un evleri ise tam tersine, bitkilere, hayvanlara ve insanlara daha dost ve daha az meydan okuyan yapılardır.

Bütünlük için izolasyon, tutarlılık için çekilme. Romantiklerin, babalarının bütünlüğe tapınmalarında keşfettikleri dönüşümler bunlardı. Dönüşüm bir eşitleme, yani sanatta, 19. yüzyılın ekonomik yaklaşımında biçimlenen bireysellikle paralellik sağ-

layan bir eşitleme olarak bilindi: Kendi kendine yeterlik eşittir bütünlük. Oysa ekonomi dünyasında bu eşitleme, eyleme geçmeye, meydan okumaya, dünyayı sömürmeye izinli olmak anlamına gelirken bireyciliğin eşitlemesinin sanatta farklı bir anlamı vardı. Tam ve kendi kendine yeterli ifadesi veren bir şey yapmak, pratik kullanımın salt bayağı, dünyevi ölçülerini ya da evle ilgili zevkleri aşan bir nesne yaratmak demektir. Bir nesnenin bütünlüğü onun kabulüne bağlı değildir. Buradaki formül, geçmişin itirazlarına yaklaşır. Romantik çağın *émigration intérieure*'ü yaratan psikolojisi içindeki aristokratlar, günlük yaşantı denen pis çamurdan geri çekilmeleri gerektiğini düşünmüşlerdi. Ama sadece küçük görme, yaşamlarına yön vermeye yetmezdi. Aralarındaki sanatçılar daha şanslıydı; romantik sanatçılar içeriye doğru göçlerini kendine yeterli bir bütünlüğe sahip olduğu düşünülen şiirler, binalar ve resimler üreterek gerçekleştirdiler. Bu anlamda Mies, romantik bir mimardır.

Modern yücelik bu romantik kırgınlıktan ve onun sanattaki çözeltisinden kaynaklandı. Genç Philip Johnson'ın neden sadece yetenekli bir zanaatçı, Mies'in de cam konusunda yüce bir sanatçı olduğunu anlamak için Sénancour'un, *Obermann*'da, öncünün, etrafındaki insanlardan bıktığında nasıl yaratıcı bir sıçrama yaptığını düşünürüm. Dünyanın katılaştırdığı bu adam, içinde kesinlikle hiçbir şey hissetmez olmuştur. Alpler'de tek başına bir yürüyüşe çıkmaya karar verir. Dağların yüksek yerlerinde görülecek bir tek canlı bitki bile yoktur; bir an uzaklarda bir atmaca görür ama sonra canlı yaşamın bu tek belirtisi de bir vadiye girip gözden kaybolur. Soğuk ve kuru hava her nefes alışında ciğerlerini bıçak gibi kesmektedir. Aşağıdayken hiçbir şeye inanmayan adam, şimdi Alpler'in hiçliğinin onu kendi gücüyle doldurmaya başladığını fark eder; kilisedeymiş gibi bir huşu dalgası hisseder. Bu bir yücelik anıdır –ama birdenbire, sıcak bir çıkışla değil de– ebedi buzun, sonsuz yokluğun huşusu olarak hissedilir. Romantik sanatçı, Mies'in binalarının mimari gücünü böyle adlandırır: Burada da, zamansız yokluk kutsal bir karakter kazanır. Sanat dini teriminin anlamı budur.

Kendine yeterli, bütünleşmiş bir nesne yaratmanın sonucu, sanatın değiştirilmez görüntüsüdür. Yüceliğin bu romantik biçimi, bir kentteki mimari yapıtların korunması, biçimlerinin dokunulmaz olması gerektiği yolundaki modern inanca eşlik etmiştir; *dokunulmaz* sözcüğünün kendisi bile bu insan yaratılarının, onları sonuçta hiç kimse tarafından değiştirilemez kılan bir büyüsünün olduğunu ifade ediyor. Bu sanki bir binayı, çalan kişinin hiçbir notasını değiştirme hakkının olmadığı bir Beethoven sonatı çalarmış gibi kullanmak demektir. Bunun aksi, kutsal bir şeye karşı saygısızlık olur.

Mies von der Rohe'nin odalarının içi bu yüce, benzersiz güçle doludur. Bir Mies odasının zarafeti ve harmonisi hassas bir şekilde hesaplanmış dengelerden, (elbette kendi) mobilyalarının doğru yerlere yerleştirilmiş olmasından, resimlerin varlığından ya da yokluğundan, halıların dokusundan ve renginden kaynaklanır. Yine, kendi mimarisinin ayrılmaz bir parçası olarak kendi mobilyasının tasarımını yapmış olan Frank Lloyd Wright huysuzluk yönünden bir diktatörden aşağı kalmazdı ama Wright'ın buyurganlığı çok farklıdır. Bir Wright iç mekânında mobilyaların yerini, odanın hacim duygusunu radikal bir şekilde bozmadan değiştirmek olanaklıdır. Oysa bir Mies odasında bir koltuğun pozisyonundaki en ufak bir değişiklik bile odanın verdiği büyüklük duygusunu değiştirir. Mies'ın mimarisi, bütünü, tek bir adamın parçalar üzerindeki mutlak denetimine bağlı kılar. Bu bilinç farkı ilk kez romantiklerin oluşturmaya çalıştığı bir anlayıştan kaynaklanır: İnsan yapısı şeylerin kazandığı durum, sanki insana karşı kazanılmış bir hak gibidir. Sanat yapıtına hürmetli davranılır. Bu hürmet, nesnelerin insanlar dünyasından çekilmesini, nesnelerin kendi büyülü güçleriyle sahip olacakları bir güvenilirliği gerektirir. Modern New York'ta, Mies'in Seagram Bulding'inin ya da Breuer'in Whitney Müzesi'nin girişleri gibi, bu gücü ifade eden mekânlarda huşuya kapıldığımızı; bize yabancı bir mekânın, kendi içine çekilmiş bir mekânın bizde huşu yarattığını hissederiz. Romantikler yüceliği işte böyle algılarlar; yalnızlık, doğanın ya da diğer insanların vereceği zarara

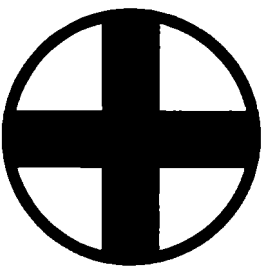
karşı koyabilecek şeylere dönüşmüştür. Bu tür sanat, kutsal nesnelerin niteliklerine göz dikmiştir. Yani dokunulmaması, kullanılmaması gereken bir sanattır bu.

Sigfried Giedion'un kutsadığı bu mimaride trajik bir ironi vardır. Bütünlük arayışı, manevi ile dünyevi arasındaki dinsel kopukluğu yeniden yaratmıştır. Mies van der Rohe'nin sanatı bu ayrılığa dikkat çeken bir sanattır ve büyük, hatta çevrelerini göz önüne almada daha bilinçli çabalar harcamış mimarların yapıtlarından kesinlikle daha büyük bir sanattır. Bu iş, mimarın armoniyi fark etme, bütünlükler yaratma yeteneğinden yola çıkmış ama bu yetenekler, kültürümüzde, bütünün kendine yeterli hale geldiği, bütünlüğünü kendisi için bir şey haline gelerek sağladığı çıkmaz sokağa sapmıştır. Bu sanat, görenlerde bir yokluk, bir dokunulmazlık duygusu uyandırmaktadır. Bizim yücelik duygumuz budur.

Bu sanat dini, çevreyi dizayn edenler için öldürücü bir itikattır. Çünkü bu itikadın sonucu, binaları kullanan insanların gereksinimlerine karşı daha da büyük bir aldırmazlık; kullanıma karşı, Hıristiyan öteki dünyacılığının kayıtsızlığına benzer bir aldırmazlıktır. Nesnenin bütünlüğü, onun içinde yaşamanın bir yolunu bulmak zorunda olan, birbiri ardınca gelen kuşakların gereksinimleriyle çelişmektedir. Mies van der Rohe'nin yapıtlarının öyküsü, büyük sanata uygun düşenlerin artık vicdana uygun düşmediğini anlatır olsa olsa. Bütünlük, ahlaksal anlamını yitirmiştir.

Üçüncü Kısım

İnsancıl Kent



5
Açılma

A. FARKLILIKLA KARŞI KARŞIYA

Kentlerin, öznel yaşamın yeni bir biçimini nasıl doğurabileceğini ilk kez bir 19. yüzyıl Paris şairi düşünmeye çalıştı. Charles Baudelaire'in, ressam arkadaşı Constantin Guys'la ilgili olarak 1845'te kaleme aldığı denemesinde şair, ressamı "hayatının hiçbir yönü *bayatlamamış*"[1] bir adam diye över. Bu övgünün yapıldığı denemenin – "Modern Yaşamın Ressamı"– biraz iki anlamlı bir adı vardır çünkü aslında Baudelaire'e göre, modern yaşamın, özellikle de Paris'teki yaşamın çoğu yönü bayatlamıştır.

1. Charles Baudelaire, "The Painter of Modern Life", *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Çev. Jonathan Mayne (New York: Do Capo, 1986) içinde, s. 8.

Onun zamanının Parislileri birbirinden olduğu kadar kendilerinden de sıkılmış görünürler; can sıkıntısı, sürekli bir tatminsizlikle kendine önem vermeme, nedensiz ya da amaçsız bir öfke ve tedirginlik, yaşamayıp da sadece varolmayı sürdürüyor olma kuruntusu onların yakalandığı hastalıklardır. Yaşamın somut ayrıntıları onları sıkmıştır ama öte yandan hayatları büyük şeylere duyulan bir inancın soyluluğundan da yoksundur. Girişimlerin çoğu için kullanılan sözcük *cesaret*tir.

Şair, bu içsel yıpranmışlığa karşı çareyi yakın çağdaşı Sören Kierkegaard'ın aksine Tanrı'ya imanı tazelemekte görmez; Baudelaire, çağdaşlarının manevi sorunlarına çareyi bir tür kötü sanatta bulur.

Constantin Guys'un, Baudelaire'in hayran olduğu eskizleri sokaklardaki günlük yaşamla ilgili, cıvıl cıvıl anımsatmalardır; Bois de Bologne'de yürüyen, ata binen ya da bir kafede gülüşen insanları gösterir. Bunlar romantiklerin karartısından ya da şairin kendi şiirinin karamsar vuruşlarından çok uzak, keyifli rastlaşmaların eskizleridir; Guys'un fırçasıyla canlandırılan Parisliler dışa dönmüşlerdir ve birbirleriyle ilgilendikleri görülür. Baudelaire'in bu çizimlerde en çok hoşlandığı şey herhalde bu simgeydi. Baudelaire, Guys'un en azından, modern yaşamın acısını dindirecek bir olanağı resimlediğini düşünüyordu: Bir geçici rastlaşmalar, bölük pörçük ilişkiler ve büyük kalabalıklar kentinde, içteki öznel iblisten kurtulmak; o mekânda öznelden vazgeçmek olanağı. Bu eskizler, insanları başkalıkla –her türlü yaş, zevk, eğitim ve bir kentte toplanmış inanç farklılıklarıyla– yüz yüze ve aralarındaki ayrılıklardan heyecan duyar bir halde gösterir.

Bize bunu göstermek Guys gibi –Baudelaire'in teknik ve görsel incelik yönünden vahşilere benzettiği– ikinci sınıf bir sanatçıya nasip olmuştur; çünkü biz dışarıyı yüzeyselliğin mekânı olarak görürüz. Sokakta yürüyen, konuşan, alışveriş yapan, işe gidip gelen yabancılardan oluşan kalabalık gündelik bir sıradanlık içindedir; bu ortak yaşam, kalabalıktaki her bir kişinin içinde sürüp giden gerçek yaşamdan daha düşük düzeydedir. Baudela-

ire böyle bir karşıtlığın sıkıntıdan kaynaklanan ruhsal rahatsızlığı gösterdiği kanısındadır: Dışarıda bence değerli hiçbir şey yok.

Şair de eleştirdiği bu karşıtlığı 1840'ların başından itibaren, bir şekilde yaşamıştır. Onun şiirinde kalabalık, şairi bunaltan ya da kafasını karıştıran korkunç bir güç olarak belirir; oysa şair, günlük yaşamında kalabalığın içinde zevkle yüzüyordu. Göçürtücü derecede pahalı yelekler giymiş züppe Baudelaire caddelerde boy gösteriyor ve etrafı seyrediyordu. Genç adam Paris'teki içine kapalı Bohemya'nın kendi sanat, özgürlük ve isyan mitolojisini yaratmış mekânlarından biri olan Île St. Louis'teki Pimodan Oteli'ni mesken tutmuştu; burada kalanlar nasıl yaşadıklarını anlatmak için sık sık, çoğunlukla da daha bavullarını bile açmadan basında boy gösterirlerdi. Gece geç vakit bu her yanı tümüyle pitoresk otelin üçüncü katındaki kapısını kapatıp, günün erken saatlerinde yalnızca bir yaşam tarzı olarak temsil ettiği sanatını yapan da yine aynı Baudelaire'di.

Paris'in taşları, kentin bu en büyük şairi için önemsiz şeylerdir; *Venedik'in Taşları* adlı yapıtındaki Ruskin'in tersine, Baudelaire kendi kentine rehberlik yapmayı üstlenseydi, bunaltıcı bir içsel yaşamdan mustarip bir adamın bakış açısıyla, en önemli yerler olarak bitpazarlarını, genelevleri ve kafeleri tavsiye ederdi. Baudelaire kalabalıkta kendini kaybederdi ve kaybedilen şey onun için değerliydi.

Baudelaire modern kentte, resmini çizdiğimiz kültürel güçleri aşabilme olanağını gördü. Modern kent, insanları içe değil dışa döndürebilirdi; kent onlara bütünlüğün değil, başkalığın deneyimlerini yaşatabilirdi. Kentin, insanları yeniden bu yola yöneltecek gücü onun çeşitliliğindeydi; insanlar farklılıkla karşılaşınca, en azından kendilerinin dışına adım atma olanağını bulabilirdi.

Baudelaire'in çeşitliliğin gücüne inancı, başkalığın yaşantısını sokaklarda denemenin bir yolunu sunuyor bugün bize.

New York'ta oturduğumdan beri yürümekten hep hoşlanmışımdır; olanaklar elverdikçe metrodan ve taksiden uzak dururdum. Böyle yürüyüş günlerimde yemek yemek için Gre-

enwich Village'deki dairemden East Side'daki şehir merkezine dek yaklaşık beş kilometre yürürüm.Village'de bir sürü restoran vardır ama Birleşmiş Milletler'in hemen üzerindeki, Ellili numarayla başlayan yan sokaklardakiler gibisi yoktur. Fransız lokantalarıdır bunlar ama pek modern değillerdir; yemekler hâlâ tereyağı, domuz yağı ve kremayla yapılır; patronlar geniş bedenli ve rahattır, mönü nadiren değişir. Restoranlar semtteki evlerin zemin katındadır ve çoğu birbirine benzer şekilde yapılmıştır: Öndeki bir bar, kırmızı peluşla ya da kırmızı deriyle kaplanmış sedirlerle çevrili uzun bir odaya açılır; sedirlerin üzerindeki duvarlara altın çerçeveler içinde, Fransız taşrasının sokak ressamı işi yağlıboya tabloları asılıdır, arka tarafa da bir mutfak tıkıştırılmıştır. İnsanlar New York'un sevimsiz bir kent olduğunu söylerler ve sanırım kanıt olarak bu restoranlardan biri gösterilebilir. Orta yaşı geçkin İtalyan ya da Fransız garsonlar turistlerin hoşlandığı güven verici cana yakınlıktan yoksundur. Ama restoranlar yalnız kalmaktan gayet hoşnut görünen, bir çoğu her gün gelen tek müşterilerle olduğu kadar, sakince konuşan çiftlerle de doludur.

Fransız lokantalarına varmak için evimden ta Washington Meydanı'nın doğusuna dek bir uyuşturucu pazarından geçmem gerekir. 10 yıl önce eroinmanların mekânıydı buralar; meydanda ve 3. Bulvar'ın doğusundaki bu bloklarda eroin alınıp satılırdı. Kafayı bulup sızmış adamlar sabahları park sıralarında ya da apartman girişlerinde yatarlardı; kimi zaman kaldırımın üzerine döşek niyetine gazete serip, uyuşturucunun etkisiyle külçe gibi uyurlardı. Baudelaire'i hüzünlendirecek bir sahneydi bu: Şair 1851'deki bir düzyazı şiirinde, zehirlenmiş bir grup işçi için şöyle yazıyordu:

> Damarlarında mosmor bir kanın hızla aktığını hisseden ve büyük parklardaki gün ışığını ve gölgeleri, uzun, keder dolu bakışlarla seyreden... bu mahzun, bu bitkin insanlar...[2]

2. Charles Baudelaire, *Spleen de Paris*, Çev. Harry Zohn, Walter Benjamin içinde, *Charles Baudelaire, A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (Londra:Verso, 1983) içinde, s. 74.

Sersemlemiş eroin bağımlıları gitti artık, onların yerini kokain kullanıcı-satıcıları aldı. Kokainciler öyle kıpırtısız duran insanlar değildir, elleri kolları ani hareketler yaparak boyuna dolaşır dururlar; o elektrikli gerginlikleriyle eskinin sızmış adamlarından daha fazla tehlike saçarlar.

Baudelaire'in Paris'inde servet ve sefalet ayrılmaz bir şekilde iç içeydi; yürüdüğü her yerde saldırgan dilencilerle, kendiliğinden patlayan kavgalarla karşılaşır, eteğine saat satıcıları yapışırken ceplerine saat hırsızları dalardı. Onun esin perisini bu tedirginlikler uyarmıştı. Uygar insanlar, karşısında çaresiz kaldıkları acıları bir şekilde düşünmelidir. Ama artık kimse bunları düşünmüyor. Baudelaire'in öfkeden alev almış şiirsel sesi bir gözlemcinin uyuşturucu faciası karşısındaki izlenimlerini zihinlerde canlandırmıyor artık; çünkü bedenleri kokainden kısa devre yapmış bu insanların görünümü rahatsız ediciyse de çok rahatsız edici değil; ben de aralarından geçip gidebildiğime göre.

3. Bulvar boyunca, 14. Cadde'nin yukarısında, 1950'lerde ya da 1960'larda Gramercy Park bölgesinin kenarında inşa edilmiş, altı blok kadar beyaz tuğla apartman vardır; New York'ta sekreter olarak çalışmaya başlamış ve daha fazla bir şey olmuş ya da olmamış ama mesleğini sürdürmüş kadınlar oturur burada. Çok yakın zamanlara dek bir Amerikan kentinde ara sıra barlarda tek başına içki içen ya da birbiriyle sessizce konuşarak yemek yiyen, göz kenarlarındaki kırışıkları gizlemeye kalkışmayan belirli yaştaki bu kadınları göremezdiniz. Bu bloklar kuşaklar boyunca onların sığınağı olmuştur. Çok para saçmasa da 3. Bulvar boyunca sıralanan hazır yemek mağazalarına ve tütüncülere pek çekinmeden girebilen, müzmin bekârların da semtidir burası. Dükkânlarda satılan tüm yiyecekler küçük kutularda ve tek porsiyondur; Kore şarküterilerinden yarım marul satın almak mümkündür burada.

"Ben 'modernlik' derken" diyordu Baudelaire, "Bir yarısı ebedi ve değişmez olan sanatın öbür yarısını oluşturan günlük, gelip geçici, rastlantıya bağlı olanı kastediyorum."[3] Gramercy

3. Baudelaire, "Painter of Modern Life", s. 13.

Park, New York'un diğer birçok yeri gibi bir mülteciler toplumudur ama burada ailesinden kaçanlar vardır. Bunlar deyim yerindeyse günübirlik yaşayan insanlardır; günlük yaşantıları bir parça çalışmadan, iş sonrası alışverişten, akşamları çiçekleri sulamaktan ve kedileri doyurmaktan ibarettir. 19. yüzyılın yalıtılmışlık, soyutlanma ve yabancılaşma betimlemeleri, yalnızlığın çoğunlukla kentsel bir dert olduğunu varsayardı. Sıradan dairelerde oturan, yalnız yaşayan orta yaşlılardan oluşan bir kitle düşüncesi hâlâ acıklı bir tabloyu getirebilir göz önüne. Ama 3. Bulvar'ın bu bölümünde yine de günün her saatinde bir sürü insan sokaktadır; Gramercy Park'ın kıyısındaki bu bloklarda günün modasına pek uygun olmasalar da Constantin Guys'un samimi ruhu vardır. Bu yalnızlıkta hiçbir yücelik yoktur; hayatın sıradan işlerinin değerini artırıyor gibi görünürler.

Maalesef, birkaç dakikalık yürüyüşten sonra bu sahne de kaybolur ve bu kez yürüyüşüm beklenmedik bir dönüşüm yapar. 3. Bulvar ile Lexington arasındaki 20'li sokakların orta kısımları, New York'un western kıyafetleri satan birçok dükkânın bulunduğu binicilik merkezidir. Müşteriler çok çeşitlidir: varoşlardan gelme polo oyuncuları, Arjantinliler, Central Park'ta ata binenlerle koşum takımları, kırbaçlar ve eyerler üzerinde daha incelikli uzmanlardan oluşan diğer bir grup. 20'li sokakların orta kısımları bu deri fetişistlerini ağırlayan barları da barındırır; yıkık dökük kasaba evlerine benzeyen, tabelası olmayan barlardır bunlar. 20'li sokakların orta kısımlarını belirgin kılan şey, deri dükkânlarındaki tüm müşterilerin birbirine benzer tarzda –yani kaba– davranmasıdır. Eyerleri, kırbaçları satan tezgâhtarlar bezgindir, paketleyenler de sıkıntısını açıkça gösterir. O at gibi kadınlar siparişlerine özen gösterecek adamları pek arıyor gibi görünmediği gibi, ardından bira, deri ve sidik kokuları gelen karartılmış camlar da hiç merak uyandırmaz. Bir farklılıklar ve birleşmeyen parçalar kenti: Böyle bir kentte, özgür olanlar, takıntılı olanlardır.

Yürüyüşüm beni farklı bir caddeye götürüyor ama buradaki farklar, Baudelaire'in *Flâneur*ünün derinlemesine daldığı canlı sahnelerden farklı duygular uyandırıyor.

Modern anlamda ilk şehircilik ekolü yaklaşık Birinci Dünya Savaşı döneminde Amerika Birleşik Devletleri'nin Chicago Üniversitesi'nde kuruldu. Chicagolu bu kentbilimcileri ve içlerinde en tanınmışları olan (aslında bir gazeteci olan ve kentle ilgili görsel izlenimleri suçların, kazaların, yangınların ve siyasi gösterilerin araştırılmasından kaynaklanan) Robert Park "haritada bir yer" olan kent ile bir "ahlaksal düzen" olan kent arasındaki, yani *urbs*un ve *civitas*ın versiyonları arasındaki ilişkiyi bulmaya çalıştı. Bu bilim adamları bu uğraşın uzmanları haline geldiler.

Chicago kentbilimcilerinin piri olan Berlinli sosyolog Georg Simmel 1909'da verdiği, dışarıya karşı kendilerini nasıl savunacakları hakkındaki ünlü konferansıyla onları etkilemeye başlamıştı. Bu konferansın başlığı "Büyük Kent ve Ruhsal Yaşam" diye çevrilebilecek olan "Die Grossstadt und das Geistesleben"di. Kurbanlık koyun ağılı gibi bir Chicago'da suç haberciliği yaparak yetişmiş bu adamlar kentlerin ruhsal yaşamı hakkında, en azından, hocalarının düşündüğü –Kişilikdışı Kolektif Biçimle Mücadele Eden Bireysel Ruh gibi– soyut anlamda yazı yazmayı biraz rahatsız edici buldular. Kentin ruhsal yaşamını somut olaylara tercüme etmenin yolunu aradılar. Baudelaire gibi, onlara göre de kent kültürü, farklılıkları yaşama meselesiydi; sınıf, yaş, ırk ve zevk farklarını yaşamak ve bu farkları tanıdık yerlerin dışında, sokakta yaşamak yani. Büyük Şair gibi, Robert Park ve Louis Wirth de kentsel farklılıkları başkalığın yarattığı tahrikler, sürprizler ve uyaranlar olarak görüyordu. Ama bu sosyologların zekice, karşı sezgi yoluyla edinilmiş bir görüşleri vardı; kışkırtmalar tam da bir kent halkının arasındaki güçlü bağların çözüldüğü zamanlarda vuku bulurdu.

Çoğunluğun dışında kalanlar, diye düşündü önce Chicagolu kentbilimciler, büyük olasılıkla, kentsel yaşamın dışsal koşullarından yararlanıyorlar: "Ne suçlu, kusurlu kişi ne de dâhi bir kişi, kendi doğuştan gelen eğilimlerini geliştirmek için kentte bulduğu fırsatı küçük bir kasabada bulabilir."[4] Aykırılık an-

4. Robert Park, "The City: Suggestions for the Investigation of Behavior in the

cak birbirine bağlılığı az olan insanların kalabalık kentlerinde mümkün kılınan bir özgürlüktür. Ama bekâr, orta yaşlı kadınlardan oluşan bir topluluk da aile ile toplum arasındaki "normal" ilişkiden sapmıştır; ülkedekilerin dilini zorlukla konuşan göçmenler de böyledir; siyasi radikaller de, Asyalılar ve Hispanikler de. Çoğu büyük kentteki "normalden sapmış"ları toplarsanız bu kişilerin çoğunluğu oluşturduğu görülür. Bundan ötürü, genç meslektaşı Wirth gibi, Park da kenti farklılıklara izin veren bir yer olarak görmekten uzaklaşıp, farklılıkların bir arada toplanmasını teşvik eden bir yer olarak görmeye yöneldi. Kentin "ahlaksal düzeni" kent üzerinde tümüyle egemen olan tek bir ahlak düzeninin olmayışıydı. Gerçekte bu parçalar her kentlinin yaşamına girerek, Wirth'in deyimiyle, "parçaları birbirinden farklı bir sürü rol" oynamasına neden oluyordu. Kent sakini bir yerden diğer bir yere, bir etkinlikten diğer bir etkinliğe geçerken, bukalemun gibi, her bir sahnenin rengini alıyordu:

> Birey, toplumsal yaşamın farklı yönlerinden kaynaklanan farklı ilgileri nedeniyle birbirinden çok farklı ve her biri ancak onun kişiliğinin ayrı bir bölümüne dayalı bir işlev gören grupların üyesi olur.[5]

Chicago sosyologları, bölünmüş bir kişiliğe destek olan kentler konusunda yazan ilk yazarlardı. Erkek gibi/dişi gibi düşünen bir kadın, zengin gibi/yoksul gibi düşünen bir işadamı, zenci gibi/beyaz gibi düşünen bir Jamaikalı dışarının düşük düzeyli uyaranlarını bile hisseder, diye düşünüyordu Wirth. Bölünmüş bir kişilik daha duyarlıydı. Yani bu kent görüşüne göre kişinin kendini geliştirmesinin yolu Aydınlanma'nın bütünlüğü ve tutarlılığı değildi; bu yol daha karmaşık ve parçalı bir deneyim gerektirir.

Chicagolu kentbilimciler kentin uyarma gücündeki sırrın yoğunluk olduğunu sezdiler. İnsan farklılıklarını karmakarışık

---

Urban Environment"(1916), Richard Sennett, der., *Classic Essays on the Culture of Cities* (New York: Prentice-Hall, 1969), s. 126'da yeniden basılmıştır.

5. Wirth, "Urbanism as a Way of Life", Sennett, *Classic Essays* içinde, s. 156.

bir şekilde bir araya toplayan kent yaşantısının kalın boyası, sırf çokluğun baskısıyla, kişiliğin sınır çizgilerini yok ederdi. Bu nedenle Chicagolu kentbilimciler kalabalık içindeki insanların, yaşadıkları karmaşıklığı tanımlayabileceğini sanmıyorlardı: Bu farklılıklar daha basit, daha kontrollü çevrelerde oluşan net algılardan ziyade, karmakarışık tepkilere yol açmıştı. Chicagolu kentbilimciler bir kalabalıkla bir toplumu birbirine eşit de kılmıyorlardı: Eğer uyarı, bireyler bir topluluktan diğer topluluğa ve bir sahneden diğer sahneye geçtikçe oluşuyorsa insanlar içsel yaşamlarını yavaş yavaş yitirir, kabuklarından, "bölünmüş rollerinden" ibaret hale gelirler. Chicagolu kentbilimcilerin dışarıyı, yani insanların birbirlerine açılmalarını yüceltmesi işte böyle olmuştu.

İdrar kokularının güzel bir kokuya dönüşmesi için yürümeye devam etmem gerekir. Yukarı 20'li sokaklarda Lexington Bulvarı boyunca, Hintli ve Pakistanlıların dükkânlarında sıra sıra baharat torbaları dizilidir; ilkbahar ve sonbaharda açık duran kapılardan birbirine karışan kokular caddeye süzülür ama New York'taki etnik adacıkların çoğu gibi, bu duyusal belirtiler ve kokular dış dünyayı gösteren birer işaret değildir. Hint dükkânlarında baharat torbalarının pek azı etiketle belirtilmiştir. Bu zekice yol herkesin cesaretini kırar ve esrarengiz bir torbayla ilgili açıklama isteyen en cesur turistler ise son derece kibar dükkâncılardan, gülümseyerek, birinin "acı baharat" diğerinin ise "içeriği ithal bir malzeme" olduğu bilgisini alırlar. Dükkân sahipleri yazın dükkân kapılarında dikilip dedikodulu şakalar yaparlar –bizim hakkımızda olmasın sakın?– komşularıysa dudaklarını hafifçe aralayarak, yüksek bir kahkahadan daha fazla onaylayan ve belki de daha fazla kınayan hafif gülümsemelerle karşılar bunları.

New York dışarıya açılmak için ideal bir kent olsa gerekir. New York düş gücünü yakalar çünkü en âlâ farkların kentidir, nüfusunu dünyanın her yerinden toplayan bir kenttir. Ama burası yine de Parisli şairin o büyük hevesinin, yani uyarının artması ve kişilikten kurtulma isteğinin kırıldığı yerdir. New

York'un ortasında yürürken dünyanın en çeşitli kentinin farklılıkları içine dalınır ama sahneler birbirinden kopuk olduğu için bu farklılıkların canlı birer uyaran; konuşmayı, teması, ilişkiyi ifade eden birer itici güç olarak ortaya çıkmaları olanaksız görünür. Deri fetişistleriyle baharat tüccarları kopukluk sayesinde korunur; Gramercy Park civarında kendi kendilerine bir hayat kurmuş o takdir edilecek kadınlar da kopuktur; hayat hikâyelerini beş dakikada anlatmak gereği duyan o Amerikalılardan değildirler; iş üzerindeki uyuşturucu satıcılarının ise pek sohbet edecek havası yoktur. Bu kopukluk birbirleriyle yan yana, birbirlerinden ayrı hayatlar yaşayan ırklar; karışan ama kaynaşmayan sosyal sınıflar için fazlasıyla –daha da geniş boyutlarda– geçerlidir.

Chicagolu kentbilimcilerin bukalemunvari erdemlerinin kanıtı da pek ortalıkta yok: İnsanlar çevrelerinin rengini, başkalığın o parlak renklerini almıyorlar. New York'ta yapılan bir yürüyüş, tam tersine, başkalarından farklılıkla başkalarına karşı ilgisizliğin birlikte ama mutsuz bir çift olduğunu gözler önüne serer. Gözler ilgisizlikle tepki vererek bakar farklılıklara. Ben de uyuşturucuyla uğraşan birinin hayatındaki sorunun ne olduğunu öğrenmeye heves duymuyorum; orta yaşlı bir kadının yalnızlığını davetsizce bozamayacak ya da başka bir adamın cinsel saplantılarının mahremiyetini çiğneyemeyecek kadar kibar biriyim ben. Zararsızca bir girişimde bulunursam da baharat tüccarı kendi alaycılığıyla savuşturur beni.

Farklılıklar arasında yüzerken gösterilen bu kopma tepkisi iç ve dış hayat arasında ayrılık yaratan güçlerin bir ürünüdür. Bu güçler, farklılıkların her şeyi bastıran sosyolojik bir olgu haline geldiği bir kentte bile karmaşıklığın insani değerini yok etmiştir. Farklılıkla sadece karşılaşmak, Hıristiyanlığın içedönüklük hastalığını iyileştiremez. Tüm farklılıklar sanki uyuşturucuyla uğraşan biri ile sıradan yurttaş arasında potansiyel patlama tehlikesinin benzerini taşıyormuş gibi, açılmaya karşı bir korku, ondan bir kaçış vardır. Nötralizasyon vardır: Eğer bir şey beni rahatsız etmeye ya da bana dokunmaya başlarsa o duyguyu sona erdir-

mek için yürüyüp gitmekten başka yapacağım bir şey yoktür. Üstelik ben bolluktan, yani Aydınlanma'nın umutlu ilacından mustaribim. Duygularımı imajların seli basar ama bir imajla diğeri arasındaki değer farkı benim kendi hareketim gibi geçip gidici hale geliverir; farklılık, bir değişiklikler resmi geçidi haline gelir sadece. Üstelik, sokaktaki farklılıklar gösterisi ilk modern iç mekânların yapımına hükmeden görsel kurallara aynen boyun eğer. Bu sahneler, farkların, aynen bir tren evin odaları gibi, ardışık ve düz çizgi izleyen gösterisidir. Çizgisel, ardışık ayrımlar dışarıda, içeride olduğundan daha fazla uyarıcı değildir. Bir New York caddesi, bir ressamın kariyerini taçlandıracak üç kanatlı büyük bir resmi yapabilmek için gereksindiği, diğer sanatçılara ait tüm resimleri ve kitapları topladığı atölyesi gibidir; ama sonra ressam, kenti sorumsuzca terk edip gitmiştir sanki.

Bu bizi yine güç konusuna getiriyor. Yürüyüşümün son bölümü Murray Hill'den geçiyor. Buradaki evler kirli kireçtaşından ya da kahverengi taştan; apartmanların giriş holleri görkemli değil. Murray Hill'de tekdüze bir modası geçmişlik var: Siyah ipek giysiler içinde yaşlı kadınlar ve kalem bıyıkları ve Malakka bastonlarıyla gösteriş yapan, yine yaşlı erkekler; giysileri onlarca yıllık, eski görünüşlü. Burası New York'un eski elit tabakasının mahallesidir.

Bu mahalle kendini, ölmekte olan bir semt gibi göstermekten hoşlanır: Aristokrasi, kaba saba adamlar tarafından gömülmüştür; kibarlık, güçlerinden ötürü cüretli kişilerin elleriyle ezilmiştir. Murray Hill'in davranış tarzları beş blok güneydeki baharat tüccarlarınınkini yansıtır bir şekilde; aynı kendini öne çıkarmama ve stratejik kibarlık; bir zerdeçal tüccarıyla bir bankanın kıdemli müdür yardımcısı, sözünü etmeden kardeştirler. Ama o eski para/güç ikilisi, kayıtsızlığın daha öte bir boyutunu da ifşa eder.

Murray Hill'in merkezinde, otuz altı numaralı malikâneye yerleşmiş Morgan Kütüphanesi ve güçleriyle yüzyılın başında eski New York'u korkutan kapitalistlerin Madison'u* vardır.

* Madison Bulvarı; New York'ta reklam şirketlerinin bulunduğu cadde. (ç.n.)

Buradaki siyah kıravatlı yemeklerde konuşmalar sıkıcıdır; Morgan parıldamaz. Morgan Kütüphanesi'nde verilen yemeklerdeki adamların az bir kısmı yakındaki Yüzyıl Birliği'ne yahut daha da uzaktaki Grolier Club'a gideceklerdir. Yüzyıl'da oda müziği konserleri ve sanat sergileri ve akşam konferansları vardır; Grolier'de ise kitap sohbetleri yapılır; Morgan'daki yemekler, düşünce harcama zahmetine katlanmaksızın kibar konuşmalar için gerekli atmosferi oluşturur. İnsanlar, kütüphanenin koyu renk meşe kirişleri altına konmuş, J. P. Morgan'ın fiyakasına yaraşan mimari hacim içinde cüce gibi kalmış masalarda, çocuklarından ve arkadaşlarının boşanmalarından söz ederler.

Morgan Kütüphanesi'nin yakınında, akşama kadar çalışan insanların alışveriş etmesi için akşamları hep açık olan –şu günlerde kapalı– muazzam bir mağaza, B. Altman's vardır. Burada gazete reklamlarına göre alışveriş yapan, Gramercy Park civarında oturanların türünden kadınlar görülür sık sık; gazeteye göre alışveriş yapanlar giyim eşyasındaki indirim ilanlarını gazeteden kesmişlerdir ve aşınmamış dana derisinden el çantalarında taşımaktadırlar hâlâ; çok çalışırlar onlar, tutumludurlar. Bu kadınları sık sık, bir tur alışverişten sonra durup, Morgan Kütüphanesi'ne, yemeğe gelenleri seyrederken görmüşümdür; içeri girenler ittirmek zorunda kalmasın diye uşakların açtığı süslü kapılarından içeri giren, modası geçmiş giysiler içinde ve eski tarz mücevherler takınmış o diğer kadınları, eskimiş yemek ceketlerini giymiş erkekleri seyreden kadınlar. Köklü zenginlerin ne kadar kılıksız olduğunu görünce duyduğu şaşkınlıkla alışverişine devam eden kadının gözünde belki biraz düşmanlık bulutları vardır ama sonrasında bir omuz silkme; bir kadının hafifçe omuzlarını silkmesi.

Morgan'da yemek yiyenlerle çevredekilerin birbirlerine karşı kayıtsızlığı böylece, sanki çevre, mekân ve insan arasında sadece nötr bir ilişki varmış gibi, Morgan'ın girişinde, bu omuz silkmede yansır. Alışveriş yapan omuz silker, kabullenir ve aynı benim gibi, yürümeye devam eder; hayat devam etmelidir. Kayıtsızlığın pürüzsüz işlemesini sağlayan şey, tek başına güç

ilişkileri değildir. Aslında ilgisizlik, mekânda işler durumdaki gücü gözün görme biçimidir. İnsanların işlerine gittikleri bir caddede yürürken, sürekli olarak, insanların, gerçek kayıtsızlığın toplumda ayrıcalıklı bir yer gerektirdiğinden habersizce kendilerine sakladıklarını sandıkları itaat sahnelerine tanık oluruz. İtaat, gücün büyülü penceresinden öyle bir geçer ki kentin sokaklarında aydınlanan imajlar gözü rahatsız etmez. İtaat sokakta, tarafsızlık şeklinde ortaya çıkar. Görünen şey incitiyorsa yürüyüp gidilebilir daima.

Restoranım görüş alanım içindedir artık. Lexington Bulvarı ile 1. Bulvar arasındaki doğu Kırklar, Manhattan'ın en nötr bölgesidir. Birleşmiş Milletler'in genç diplomatlarının, ülkelerinde hükümetler kurulup düştükçe çocuklarını ve eşyalarını getirip götürdükleri; yüksek, kasvetli apatmanlardan oluşmuş bir ormandır bu bölge. Büro kuleleri konut kulelerini aydan aya daha çok kuşatır; kulelerin gökyüzünde, caddenin güneşini karartan evliliğidir bu. Kentin çevresinde kilometreler boyunca, yanmış ya da terk edilmiş yıkıntılar, birçoğunun pencereleri tuğlayla örülmüş ya da geceleri ardında ışık belirtileri sezilen metal tabakalarla kapatılmış binalar görünür. Kimsenin kaale almadığı bu yıkıntı kuşağı ne kadar geniş olursa o kent uygar kayıtsızlığıyla o ölçüde övünebilir. Benim restoranın çevresinde, tam merkezdeki binaların özellikle geceleri metruk ve iskân edilmemiş bir havası vardır; geri kalan evler ise sanki açıkça, yıkıcının güllesini bekliyorlarmış gibi, yüz yıllık binalardan daha gidici dururlar.

İnsan olarak gelişmenin özü, gittikçe daha karmaşık deneyimler yaşayabilme kapasitesini geliştirmektir. Eğer karmaşıklık deneyimi, yaşadığı çevrede bir değer bulmuyorsa o zaman –elbette modern bir kişinin manevi yaşamı "Tanrı'nın çocuğu" olmanın peşinde koşan ilk Hıristiyanlarınkinin tam tersi yönde gelişmek zorundadır– bizler "manevi yönden" tehlike altındayız demektir. Tanımlamış olduğum imajlar parayla inşa edilen ve siyasilerce yönetilen yerlerle ilgili olduğundan, karmaşıklığın çevreye nasıl yeniden kazandırılacağını düşünmenin bir yolu, belli ki bu maddi güçleri yeniden yapılandırmaktır. Kentin,

Park'ın terimiyle "ahlaksal düzenini" değiştirmek için kentin ekonomi politikasını nasıl değiştirmemiz gerektiği sorulabilir. Bu yaklaşım akılcı ve gerçekçi olabilir ama benim uğraşı alanım bu değil.

O halde kültürü paraya ve güce dönüştürme konusundaki tartışmalarımızdan geriye kalan şey, kültürün kendi kültürel boyutudur. Antropolog Clifford Geertz "yorumlama güçlerini" insanlarla ilgili olayları düzenleyen güçlerin etki alanına taşımaya çalışmıştır. Bu "yorumlama güçleri" paradan ve güçten pek bağımsız değildir; ama bunlar, sırf yansımalar ya da simgeler de değildir. Özellikle, dilin ve gözün gücü eleştirel bir kuvvete hizmet eder. Bu çalışmanın ikinci yarısında kentsel bir çevrede karmaşıklık deneyiminin, insanlara verilmiş görsel yorumlama güçleriyle nasıl kazanılması gerektiğini bulmaya çalışmak istiyorum. Isidore'ye özgü "göz vicdanı" inancı ve herkesçe açık olan ahlakı dünyaya bakışa uygulamaya çalıştı. Onun sorunu, kendi değerlerinin nasıl temsil edileceğiydi. Benim yürüyüşümse daha modern sorunlarla ilgilidir; inancı taşlarla simgelemeyle değil, görsel yaşantıyla vicdanı uyandırmanın zorluğuyla ilgilidir.

B. BİR SÜRGÜNÜN İNANCI

E. M. Forster'ın "İlişki kur yeter!" öğüdü, yakından tanıdığımız ya da hiç değilse bildiğimiz kişilerle değil de yabancılarla ilişki kurmaya çalıştığımızda şaşırtıcı bir dönüş yapıverir. Bu şaşırtıcı dönüş, benim restorana yaptığım yürüyüş gibi rutin bir deneyimde bile açığa çıkıverdi. Yol boyunca bir sürü küçük fotoğraf çektim: Uyuşturucu Bağımlısı, Profesyonel Kadın, Baharat Tüccarı gibi. Benim sokağa bakışım, Kevin Lynch'in dediği gibi, kentteki mekânların açık seçik imajlarını –yatıştırıcı bir netliği– elde etmek içindi. Eğer bu fotoğraflar daha şaşırtıcı, hemen anlaşılmaları daha zor olsaydı gördüğüm şeyler beni daha mı çok heyecanlandırırdı? Yani bu insanların kimliklerini tanımak yerine, karşılaştığım kişileri doğrudan doğruya incelemem gerekseydi bu belirsizlik benim için daha mı çok zahmetli

olurdu? Benim için ilginç olan, caddede de gözüme çarpan bu tek tek kimliklerden çok, bu açık netliğin ardında gizlenmiş olanı bulmaktır.

Bu olasılıklar hiç kimseyi, Nazi Almanya'sı tarafından Amerika'ya sürülmüş bir siyaset felsefecisi olan Hannah Arendt'ten daha fazla heyecanlandıramazdı. Onun siyaseti New York'taki sürgünlük deneyimlerinin yarattığı, üstün özel kişiliklerle ilgili bir siyasetti. Yazılarında nadiren de olsa görsel sorunlara doğrudan değindiğinde ilgisi doğrudan doğruya, gözün eleştirel gücüyle ilgiliydi.

Simone Weil'ın, sürgünler Avrupa'dan dalgalar halinde kaçmaya başladığında yazdığı romanın başlığı olan *Kök İhtiyacı,* Arendt'in güçlü inançlarını tanımlıyor sanki. Arendt 1930'lar boyunca bir Siyonist olarak yiğitçe çalışmıştı. Arendt bu süre boyunca bile Yahudilerin Filistin'de bir "vatan" yani ulusal anlamda bir "vatan" bulabileceğini ya da bulması gerektiğini düşünmüyordu; onun düşlediği, Yahudilerin Filistin'de yerleşik durumdaki bir sürü halktan biri olarak kök salmasıydı. Yahudiler, kimseye ait olmayacak, böylesine tarihle dolu bir yerde bir özgürlük alanı yaratacaklardı: Garibanlar, paryalar, yurtsuzluk kurbanları olmayacaktı artık; bir farklılıklar diyarında, paylaşılan bir ülkede yaşayarak başaracaklardı bunu. Bu farklı Siyonist düş, onun gözünde kısmen diğer Siyonistlerin bir ulus kurma düşüncesinde –bu düşünce Arendt'e Avrupa'nın olumsallık konusundaki hatasının devamı olarak yanlış geliyordu– diretmeleri yüzünden söndü; kısmen de Arendt'in Avrupalı Yahudilerin Hitler'le savaşmak için bir ordu seferber etmelerini uygun gördüğü için söndü; genç filozof için bu ordu, Paris'te beklediği ve sonra Güney Fransa'ya kaçtığı dönemde daha baskın bir düş haline geldi. Ama kimse ordu falan kurmadı. Arendt Amerika'ya vardığı sırada, sonunda tarihin ona, sık sık söylediği gibi, "siyaset yapmak"tan böylesine hoşlanmayan ona, dersini verdiğini düşünüyordu. Politikanın tam merkezinde, kökünden sökülmek vardı.

Arendt'in New York'ta bulduğu Orta Avrupalı Yahudi sürgünler dünyası adeta anılara mahkûm edilmişti. Tüm kent, geç-

mişe sımsıkı sarılmış kuşaklarla dolmuştu. Arendt'in çağında yaşayanlar anılarında kendilerini göçe zorlayan dehşet ya da mahrumiyet ile yitirilmiş bir vatana özlem arasında bölünmüşlerdi. Diğer göçmenler siyasi bir baskı görmeseler de aynı şekilde zamanla geçmişe dönmüşlerdi; kent eski dillerin konuşulduğu, hatta eski yiyeceklerin bile nostaljiyi körüklediği küçük adacıklarla dolmuştu. Bu sürgünler, dışarısıyla ve o günle ilgilenmek istemiyorlardı. Ama Arendt göçmenlerin, geldikleri yabancı topraklarda eninde sonunda, anılarla gelip dehşette ve kederde toplanan gerçeklerin ötesine geçmek zorunda kalacağını biliyordu; sürgünler, sırf çocukları kendilerinin duyduğu eksikliği duymadan ilerleyebilsinler diye bile olsa zamanda ilerlemek zorundaydılar. Hannah Arent'in siyasi görüşünün duygusal merkezi her şeyden önce buydu: Sürgünler vatan düşlerini, *Gemeinschaft*'ı ya da dinsel yazgılarını aşmalıydılar. Buradaki siyasi sorun, hiçbir şeye güvenemeyen, hiçbir *miras*ın kalmadığı bu insanların kendi koşullarını ve ortak yaşamlarını nasıl yaratacağıydı.

Tekrar kazanılabilecek bir kimlik yok; öyleyse dışa dön.

Arendt, yazılarında, kimliğe bir alternatif yaratarak "doğuş" sürecinden söz eder. Hannah Arendt *İnsanlık Durumu* adlı yapıtında, "Doğuş, siyasi... düşüncenin en önemli kategorisi olabilir" diye yazar.[6] Arendt'in "doğuş"tan kastı, bir Yahudi, bir köylü ya da bir Fransız olarak doğmak değildir. Bu kökenler insanın yazgısı değildir; Arendt'in "doğuş"la kastettiği şey, daha çok kendini yetişkin bir insan olarak yeniden yaratmak isteğinin doğuşudur: "Doğumda varolan yeni başlangıç kendini ancak yeni gelenin yeni bir şeylere başlama kapasitesine sahip olması sayesinde hissettirebilir."[7] Siyasal eylem Arendt'e göre, miras alındığı haliyle yaşanamayacak bir dünyada ele alınacak inisiyatifleri doğurma işlemidir.

Bir zamanlar bir arkadaşımız derin bir depresyona girmişti, yemek yiyemiyordu; otuz yaşında olduğu halde, ihtiyar bir

6. Hannah Arendt, *The Human Condition* (New York: Ancher, 1969), s. 9.
7. A. g. y.

adam gibi yürüyor, her gün intiharı düşünüyordu. Ayrıca bu arkadaş, hepsi de "Bir psikiyatriste gitmelisin!" buyruğuyla biten öğütlerden boğulacak hale gelmişti. Bir tek Arendt bu koronun tersi bir görüş belirtti; psikiyatriste gitmenin "onu tuzağa düşürüp ebediyen kendi kendisinin tutsağı haline getireceğini" düşünüyordu. Bence hiçbir zaman bir diktatörlük tehlikesine maruz kalmamış insanların kendi günlük yaşamlarında sürgün olmalarının ne olduğunu anlayabilmesini sağlayan da sanırım bu yaklaşımdı. Onların da kendilerini öznelliğe tutsak olmaktan kurtarabilmeleri için, geçmişten sürgün edilmenin ritüelleri gibi bir şeyleri yaşamaları gerekiyordu. Arendt'in yakın çağdaşları olan Simone Weil ve Samuel Beckett, sürgün olgusunu modern insanın kederinin bir simgesi olarak gördüler. Arendt ise bu olguyu daha çok, insanoğlunun yetişkin olabilmesi, geçmişin zincirlerinden kurtulabilmesi, bugünü yaşayabilmesi için yapması gereken yolculuğun simgesi olarak görür.

Arendt'in buraya alınan yazıları kentle ilgilidir. Filozofun meslektaşı ve sürgün arkadaşı olan Leo Strauss, filozoflara malum olan gerçeklerin bu bilgiyi kullanmaktan aciz kitlelerden gizli tutulması gerektiğine inanıyordu. Arendt ise bunun tersine, konuşmaların açık ve tam olduğu uygar yaşam biçimi olarak eski Yunan *polis*ini* övüyordu. Arendt, Aristoteles'in bir konuşmasında söylediği, bir kentin toplantı yerinin bağıran bir insanın sesini duyurabileceğinden daha büyük olmaması gerektiği yolundaki sözünü özellikle çok beğenmişti. (Yer düzleminde ve Yunan binalarının bilinen yüksekliğiyle böylesi bir alan gayet ufak olur; Yunanlıların agoralarını ya da kent meydanlarını yaparken bu konuşma kuralına uygunluğu gözetip gözetmedikleri kesin değildir. Amfiteatr, biçim olarak bu kurala daha uygundur.) Arendt'in kafasında, kendi kaderini belirleme (self-determinasyon) kent düşüncesiyle bütünleşmişti. Self-determinasyon eylemine güveniyordu: İnsanlar kendi özgürlüklerinin koşullarını konuşarak ve tartışarak yaratırlar; siyasetin, önceden belirlenmiş şeylere karşı, geçmişe karşı hakları vardır.

* Kent. (ç.n.)

Arendt'in görüşü Yunanlılara ait olmayan kentsel biçimlere de uygulanabilir. Ortaçağ kenti, kentlilerin *dünyevi* yasalarını senyör şatosunun koyduğu kurallarla ya da köyün eskiden kalma kurallarıyla değil, kendi kendilerinin yapabileceği, kendi siyasi iradelerini uygulayabileceği bir yer olarak bilinirdi. Bu yasalar kentin sokakları gibi düzensiz ve değişkendi, sıklıkla kendi içinde çelişkili ve muğlaktı, usul yönünden pek bir endişe duyulmadan uygulanırdı, o anda uygunu neyse ona hizmet ederdi. Netlik, tanrısal âleme mahsustu. Ortaçağ kentlileri, kendi dünyevi hayatlarını belirleme özgürlüğünü ifade etmek için birçok Hansa kentinin girişine *Stadt Luft macht frei*, "kent havası özgürleştirir" sloganını kazımışlardı.

Arendt'in çalışmaları da kentlerde açılmaya, özellikle de hemşerilerle tartışarak ya da sadece konuşarak açılmaya karşı duyulan modern korkunun ne olduğu konusuna yorum getirecek bir yöntem sağlar. Onun görüşünce, temasta bulunma korkusu dünyada yaşama isteğinin yokluğu demektir. Sığınak arayışına eşlik eden, öznel yaşama dalmışlık da bir isteksizliği ifade eder. Arendt'in düşmanı bir tür sosyal depresyondur. Uyaranın yarattığı fiziksel duyguların ötesinde, açılma deneyiminde neyin tehlikeye girdiğini bulmaya çalışır.

Sürgünün, geçmişinden kalkıp bugünle uğraşmaya doğru yaptığı yurttaşlık yolculuğu, her kişinin "ben"inin acılı ve gerçekte zoraki bir geçişle gittikçe daha az önemli hale gelmesi demek olan "öznenin yok olması" olarak tanımlanabilir. Bu yolculuğun, geçmişle yeniden doğmak kadar büyük bir fark yarattığını düşünen Arendt, böyle uzun ve travmatik bir yolculuk yapması istenen insanoğlunun doğasını yeniden ele almak zorundaydı. Aydınlanma dönemi bilim adamı Johann Lavater, Goethe'nin yorumuyla "insanda, birçok dış araçtan hiçbirinin yardımı olmaksızın yeterli olacak cevherin ve özün varolduğunu, her şeyin sadece bunun uygun şekilde açılıp gelişmesine bağlı olduğunu" söylemiştir.[8] İnsanın içsel yapısı doluydu.

8. Johann Volfgang von Goethe, *Dichtung und Wahrheit* (Mainz: Beuter Verlag), s. 664.

Lavater'in insan doğası imajı, zaman içinde bir açılmaydı; insan denen hayvan da aynen bir bitkinin yapraklarını ve çiçeklerini açması gibi, olanaklarını aşamalar halinde ortaya çıkarırdı.

Hannah Arendt'e göreyse açılacak bir iç falan yoktu; ya da bu iç daha çok kendi içgüdülerinin ve heyecanlarının kölesi olan, bir güvercin gibi eğitilebilen ve öz olarak yemek yemede, dışkılamada, üremede ve ölmede diğer hayvanlardan bir farkı bulunmayan o insan hayvana mahsustu. Arendt bunu, insan oluşun, etken bir fiil olarak ifade edilen doğamızın karşısına koydu; Arendt'e göre insan olmak bedenin kölesi olmaktan kurtulmanın yollarını bulmak demektir. Onun yazılarının, "biyoloji yazgı değildir" diyen feminist ilkenin temellerini oluşturduğu söylenebilir. Yazgı diye bir şey yoktur. Lavater'in anladığı anlamda varolan bir insan doğası da yoktur. Buna karşılık, halihazırda, dışarıdaki bir özgürlük vardır.

Arendt'in çalışması, kentlerin biçimini anlayabilmek yönünden, iki nedenle önemlidir. Birincisi, onun yaklaşımı kentin birincil koşulunu –yani kişidışılığı– pozitif bir değer olarak görmeye yöneliktir. Sürgün, simgesel bir kentlidir; çünkü o, mekânda terk edilmiş olmanın nasıl bir şey olduğunu asla anlamayan diğerleriyle uğraşmak zorundadır. Sürgün, bu anlamayan, anlayamayan diğerleriyle ortak bir yaşamın zeminini bulmalıdır. Ortak bir hikâyenin yokluğu durumunda, daha kişidışı ilişkilere dayalı bir hayat kurmak gerekir. Örneğin adaleti tartışırken belirli bir etnik grubun geleneklerine değil de genel adalet ilkelerine başvurmak gerekir. Paylaşılan gelenekler değil de genel ilkeler asıl odak haline gelir. Arendt'in uyguladığı kişidışılık fikri daha geneldir. Ona göre, yoksul adam, kendi acısını yetkililere göstermeyi reddederek kendine güç verir; "Beni incittin, şimdi de yardım et" güç karşısında geçerli bir çözüm değildir. Arendt, zencilerin en etkili mücadeleyi, özellikle zencilerin hakkını değil de insanların hakkını isteyerek yapabilecekleri kanısındadır; adaletin rengi yoktur.

Aşkın kimlik, sokaktaki diğer insanlara yeni bir şekilde bakmamızı sağlar. Kısacası, sokaktakilerin kim olduğu, onların ne

yaptığından daha az önemlidir. Arendt'in yazılarının amacı, okuyanları birlikte yapabilecekleri eylemlere yoğunlaştırmak ya da anlamı, yapanın kim olduğunu önemsiz kılan eylemleri tartışmaktır. Onun New York'un gündelik yaşamındaki kişidışılığa duyduğu sevgi buradan kaynaklanıyordu; Arendt tam bir renkkörü gibi, din ve sosyal sınıf körü haline gelmişti.

Yine de bir şeylerin yanlış gittiği açıkça ortadaydı. Arendt bağlantı kuramadı. Onun zorlukları Mies van der Rohe'ninkilere paraleldi; sempatiyi konu dışında bırakmıştı. Mies olgusunda bu dışlamanın binayı nasıl, bütünlüğü kente küskün bir türbe haline getirdiğini görmüştük. Arendt olgusunda ise sempatinin dışlanması, karşılıklı duygulanımın ortadan kalkması demekti.

Arendt ve Jean-Paul Sartre, mekâna bağlılığa ve burjuva kültürünün vardığı uzlaşmalara karşı çıkarak, kendilerini "anti-hümanist" olarak tanımlayan ilk kişiler arasındaydı. Kentbilimcilere göre, bu antihümanizm, sempatik duyguların yumuşaklığının küçümsenmesiyle vurgulandığında kendi ikilemini yaratır. Birbirine yabancı olanlar ilişki kuramaz.

Arendt'in içine düştüğü açmazın bir belirtisi de, anlayışını somut olaylara dayandırmaya çalıştığında hep isabetsiz olmasıdır. Arendt'in yaşamının sonunda, arkadaşı Mary McCarthy onun iç içe geçmiş bir toplum düşüncesinden toplumsal gelenek ve koşulları dışlaması konusunda kendisine karşı çıkmıştı:

> Oldukça uzun bir süredir kafamdaki bir soruyu sormak istiyorum. Arendt'in siyasi olan ile toplumsal olan arasına koyduğu keskin ayrımla ilgili bu soru .... Kendi kendime hep sorardım: "Bir insan toplumsal olanla ilgilenmiyorsa onun halk sahnesinde, halk alanında yapabileceğini sandığı şey nedir ? Yani, geriye ne kalır ?"[9]

Konuşma gereksinimi, neyi konuşmanın önemli olduğunu söylemez bize. Arendt ünlü bir yapıtıyla, haklarını savunmayı amaçlayan birçok zenciyi gücendirmişti. Nazi toplama kampı komutanı Adolf Eichmann hakkındaki yazılarıyla kendi Yahudi

9. Melvyn Hill, der., *Hannah Arendt: The Recovery of the Public World* (New York: St. Martin'sPress, 1979), s. 315'ten aktarılmıştır.

yurttaşlarında büyük üzüntü yaratmıştı. İnandırıcı ve basit bir dille yazardı; biraz dikkat eden herkes onu anlayabilirdi ama yine de nedense bağlantı kuramadı; her şeyden önce, kafasını karıştıran şeyi anlayamadı. Bence "antihümanizm"i yüzünden eleştirel yetenekleri anlamlı ve etkileyici ifadeler haline gelemiyor, soyut dayatmalar olarak kalıyordu. Kentlerdeki insanların kendilerini birbirlerine nasıl ifade edecekleri sorunuyla hiç ilgilenmedi. Onun yazıları ibret verici bir masaldır çünkü açılma sanatı diyebileceğimiz şeyi görmezden gelmiştir.

Onun New York'la ilişkisindeki sorun bunu bana bir anda göstermişti. Nemli, sıcak bir günden küçük bir an hatırlıyorum; Yukarı Batı Yakası'nda, yaşlıları evlerinden dışarıya uğratan bir gündü; bazıları, vızır vızır geçen arabalar, taksiler ve kamyonlar hiç olmazsa biraz esinti yaratır diye trafik adalarının ortasındaki banklara oturmuşlardı; bazılarıysa apartmanlarının ön taraflarındaki alanlarda açılır kapanır kamp iskemlelerine kurulmuştu. Kadınlar siyah giysiler içinde, erkekler ceketsiz, buruşmuş takım elbise pantolonları ve pantolon askılarıyla üçerli dörderli gruplar halinde toplanmıştı, sıcağın bu yaşlı insanları ev hayatlarını sokağa açmaya zorladığı bir gündü. O zamanlar Yukarı Batı Yakası'nda genç Porto Rikolu aileler, genç konservatuvar müzisyenleri ve çoğu Hitler'den kaçarak Macaristan'dan, Avusturya'dan ve Almanya'dan gelmiş bu Orta Avrupalı yaşlı sürgünler oturuyordu. Sürgünlerin Porto Rikolularla sorunları vardı ama bunun nedeni onların yoksul ve Latin olmaları değildi pek: Gece geç vakte kadar sokakta oturan ailelerin gürültüsü ve taşkınlığı, köpek pisliği içinde, egzoz dumanı kokan sokaklar çocukların iyi yetişmesi için olanak tanımıyordu. Porto Rikolular zaten yeterince yabancı bir dil olan İngilizce'ye de yabancı bir dil konuşuyorlardı. Üstelik Porto Rikoluların çoğu sofu, hem de budalaca sofu Katolikti, sık sık haç çıkarırlardı ki bu hareket, gaz odalarından kurtulmuş Yahudilerde sözle, hele İspanyolca sözlerle anlatılması kesinlikle çok zor olan karmaşık duygular uyandırıyordu.

Sürgünlerin, torunları yaşındaki genç konservatuvar öğrencileriyle de sorunları vardı. Yaşlılar, bu hassas kulaklı, dolayısıyla

söylediklerini anlayabilecek genç insanlara kendi hikâyelerini anlatarak rahatlayabilselerdi genç komşularının gürültüsüne aldırmayacaklardı. Ama müzisyenler kendilerine özgü zaman klostrofobisiyle birbirlerine "Geçmişte yaşanmaz" diyorlardı. Sürgünlerin, gereğinden fazla tanıdıkları birbirleriyle de sorunları vardı.

Arendt'le ikimiz bu sıcak ve korunaksız günde West End'den Broadway'e doğru yürüyorduk; kamp sandalyelerine çökmüş, plastik bardaklardan çay yudumlayıp ufak keklerden yiyen erkek ve kadın grupları arasından geçerken birisi birden Arendt'i tanıyıverdi. Resimleri Yahudi basınında sık sık çıkıyordu çünkü *Eichmann Kudüs*'te adlı kitabı kısa bir süre önce yayımlanmıştı ve ona seslenen adam kitabı biliyor olmalıydı; çünkü "Hannah Arendt misiniz?" sorusu kulağa pek dostça gelmediği gibi, adam onunla kısa süre konuşup kamp sandalyeli grubuna dönerken gülümsemiyordu. Ötekiler Arendt'in adını bilmediklerinden, adamın birdenbire, sokağın orta yerinde, Arendt gibi siyah elbise giymiş, ak saçlı bir kadına böyle bir şeyi, belki de Latinlere özgü böyle bir şeyi yapmış olmasına şaşırmışlardı belli ki. Hannah'a, adamın ne söylediğini sorduğumda, "Yahudiliğimden utanmıyor muyum, diye sordu bana" dedi.

Arendt'in, katliamcı Nazi'nin kötülüğünü, Yahudilerin yok edilmesine bulaştırılmış bazı Yahudi yöneticilerin aklı başında olmaması gibi bir şey olarak betimlediği kitabı aylarca sert bir biçimde tartışılmıştı. Hannah sıcakkanlı bir büyükanne değildi ve acısını kendine saklama eğilimindeydi. Yine de durdu ve terleyen yaşlı insanlarla dolu caddeye boydan boya bakmak için döndü; bakışları bir süre gelip onunla konuşmuş ama şimdi zaman ve mekân yönünden uzakta kalmış, oturup plastik bardağından sessizce çayını içmekte olan adamın sırtına takıldı. Sürgün yurttaşlarından ayrılamadı bir süre ama sonra adamın sırtına bakmaya devam ederken omuzlarını silkti.

Arendt yazılarında kişidışılığı, kendisiyle meşgul ve korunaklı bir öznelliğin zayıflığının karşı kutbu olarak; dayanıklılık, güçlülük ve kararlılıkla özdeşleştirir. Sempatinin gücünü bir ke-

nara bırakır. Çünkü Arendt, karşılıklı ilginin aynı kimliği paylaşmayı gerektirdiğini düşünenlerin tam karşı ama eşit kutbundaydı; başkalarıyla aynı kimliği paylaşmakla gelen *Gemeinschaft* duygularının tümünü yadsıyordu: Sıcaklığı, konuşan sessizlikleri ve paylaşmayı yani. "Yumuşak" duygulara önem vermeye karşıydı, bu duygular geçmişle ilgiyi kesmek ve bugünü kazanmak için gereken gücü vermiyor göründükleri için karşıydı. Baudelaire'in inandığı sıcak kişidışılık ona, bu iki sözcüğün anlamsız bir sentezi gibi geliyordu. Arendt'in sessizliği o sertlikten kaynaklanıyordu.

"Doğuş" elbette insan bedeninin doğal, hayvansal fonksiyonları ile siyasi eylemler arasında bir benzerliğin varlığını ima edebilir; üstelik, "doğuş" sevginin sosyal ilişkilerde, ana baba olmadaki rolü kadar güçlü bir rol oynadığını da ima edebilir. Hannah Arendt bu savların ikisine de karşı çıktı: Siyasi alanda özgürlüğün sevgiyle hiçbir ilişkisi olmadığını tereddütsüz savundu. *Devrim Üzerine*'den alınmış ünlü bir pasajında Arendt acımayı, dayanışmanın yani özgür siyasi tartışmayla kazanılan ergin insan dayanışmasının karşısına koyar. "Acıma duygusuyla karşılaştırıldığında" der Arendt,

> dayanışma soğuk ve soyut gibi görünebilir çünkü insanlara yönelik bir "sevgi"yle değil de onların "düşünce"siyle –yani büyüklüğüyle ya da onuruyla ya da değeriyle– sınırlı kalır.[10]

Bu iki sözcük neden tırnak içinde? Çünkü "düşünceler" çoğu kişiye göre kuşkuludur ama Arendt'e göre kuşku duyulması gereken "sevgi"dir; en azından siyasette ve "anavatan sevgisiyle" başlayan "sevgi" kuşkuludur. Acıma, şefkat ve empati hayvan insana mahsustur ve hayvanca acının ve muhtaçlığın belirtileridir. Aynı şekilde, "siyasal insanın doğumu" bir bebeğin doğumunun tam tersidir: Kendi muhtaçlığını, kişisel koşullarını ya da iç dünyasını açık etmeksizin başkalarıyla ilişki kuran, neredeyse üstün bir erişkinin yaratılması demektir.

10. Hannah Arendt, *On Revolution* (New York: Viking Compass Books, 1965), s. 84.

Yazarlar öznenin yok olmasından, "sıfır derecede" yazmaktan söz ettiklerinde, soğukluğunda bir güçlülük iddiası bulunan, taş sertliğinde bir düzyazıyı kastederler. Bu tür düzyazıyı okumak, yazmaktan daha az ilginçtir. "Sıfır derece" sosyal yaşamda da edebiyattaki gibi bir duygulanım yokluğuna götürebilir. Üstelik Arendt kendisini, onun çözümüne erişememiş, muhtaç, kafası karışık ve bedensel düzeyde kalmış olanların yaşamlarını anlayamaz duruma düşürmüştür. Arendt, yazılarında, modern "dışarı"nın entelektüel boyutlarını göz önüne serer. Ama onun sessizce omuz silkmesi eleştirel gözle bakan birisinin aklında bir soru uyandırır: Dışarıda, birbirine yabancı insanlar arasında sempati nasıl uyandırılacak? 18. yüzyılın formülleri bir işe yaramıyor. Yarayacak olan nedir peki?

C. YABANCININ İNANCI

1962'de, Arendt'in Eichmann hakkında yazdığı ve sürgündeki yurttaşlarının veryansın ettiği çalışmasının yayımlanmasından bir yıl önce Amerikan yazarı James Baldwin *New Yorker* dergisinde "Bundan Sonrası Ateş" adlı bir deneme yayımlamıştı. Kısmen otobiyografi, kısmen Siyah Müslüman hareketiyle ilgili bir röportaj, kısmen de bir vaaz olan bu deneme, derginin liberal ve zengin okuruna siyah Amerikalıların öfkesinin gelecek on yılda patlak vereceğini gösteren bir şeyleri haber veriyordu. Arendt'in "siyasal insan"ı doğuracağını düşündüğü konuşma dışında, tarz ve hava olarak bundan daha iyisi olamazdı. Baldwin'in metni, açığa serdiği öfkeyi somutlaştırıyordu. Yazının tonu, mesafeli yorumlardan haykıran suçlamalara, sonra yeniden tarafsız tanımlamalara hızla gidip geliyor; yazı bu dalgalarla sanki Baldwin tükenmiş gibi kırılıyor, sonra yeniden canlanıp, anlattığı şeye tecavüz ederek ilerliyordu. Bu deneme, "Bundan Sonrası Ateş"teki öfkenin, ustalıklı değişimlerle yabancılarda nasıl bir mücadele heyecanı uyandıracağını Arendt'e gösterebilirdi.

"Bundan Sonrası Ateş"te canlandırılan Harlem sahnelerinde korkunç sayılacak belli bir şey yoktur. Yayımlandığında yarattığı asıl şok, bu denemenin, siyahların, kendilerine vatandaş-

lık hakları verilirse Amerikan merdiveninden tırmanacak diğer bir etnik grup haline geleceği yolundaki liberal inanca meydan okumasıydı. Gerçekten de, liberal çevreler 1960'ların başında zencilerin, sonunda kavuşmakta oldukları yurttaşlık özgürlükleriyle hoşnut olacaklarını düşünüyorlardı. İngilizce'de "hoşnut" (*gratified*) ve "minnettar"ın (*greatful*) dildeki kökü ortaktır; bu dil bize bir adamın diğerine sanki hediye verirmiş gibi, sanki beyazlar zencileri artık tam bir insan olarak kabul etme zamanının geldiğine karar vermişler gibi özgürlük armağan ettiğini ve şimdi zencilerin onlara teşekkür etmesi gerektiğini ifade eder. Okurların Baldwin'in denemesiyle anladıkları şey ise siyahların kendisini hayırsever gibi görenlere duydukları ahlaksal nefretti.

Baldwin'in denemesi, "Neler çekmiş olduğunu anlıyorum" sözcüklerinin herhangi bir anlam taşıyıp taşımadığını gösteren bir kuşku belgesi olarak okunabilir. Eski moda sempati, bir ırkın böylesine tedirgin ettiği bu ülkede, dayanıksız bir dile hizmet edebilir ancak. "Bundan Sonrası Ateş" bir ırk hakkında düşünmenin bambaşka bir yolunu gösterir. Birbirlerini asla anlayamayan, birbirlerinin hep yabancısı olan siyahlarla beyazlar yine de birlikte yaşayabilir. Karşılıklı bir kayıtsızlıkla birbirlerinden kopmaları gerekmez. Ama Baldwin, denemesinin başlangıcında bunun olacağını gösteren hiçbir belirti vermez. Bildik bir suç turuna çıkarıldığımızı hissederiz yalnızca.

Baldwin, "Bundan Sonrası Ateş"e, yeğenine yazdığı, görünüşte bu genç adama beyazlara nasıl davranması gerektiğini öğreten ama aslında yeğeninin omuzları üzerinden okuyanlara bazı acı hapları gizlice yutturan bir mektupla başlar. Baldwin bizim merakla kulak misafiri olduğumuzun farkındadır:

> Bu işte bir suçu olmayanların koro halinde bağırdığını duyar gibi oluyorum, "Hayır, bu doğru değil! Nasıl bu kadar katı olursun!" – ama sana bu mektubu onlara nasıl davranacağını anlatmaya çalışmak için yazıyorum çünkü onların çoğu, gerçekte senin varolduğunun bile farkında değil henüz.[11]

11. James Baldwin, *The Price of the Ticket: Collected Nonfiction 1948-1985* (New York: St. Martin's Press, 1985), s. 334.

Baldwin o bildik, omuz üzerinden okuyan okur yöntemine kendine has bir retorik işlevi yükler: ırksal kalıpları tersine çevirmek. Baldwin'in gençliğinde ırkçılar, zencilerin eğer iyi bir disipline tabi tutulursa masum ve yumuşak huylu olacağını ama kendi haline bırakılırsa akılsızcasına kötü hale geleceğini düşünürlerdi. Baldwin siyahlara yönelik bu yaklaşımı, yeğeninin beyazlara karşı benimsemesi gereken yaklaşım olarak tersine çeviriyor: Beyazlara, masum ama iyi yönlendirilmediği sürece kötü gözüyle bak. Bu tersine çevirme tavrı Baldwin'e *New Yorker*'ın sayfalarını karıştırırken ona kulak veren okurlara şaşırtıcı bir saldırıda bulunma olanağı veriyordu. Aydınlanmış hayırseverler değil, yardıma muhtaç çocuklardı okurlar.

Bir suçlama taşkınlığına doğru gidiyormuşuz gibidir ama Baldwin konuyu birdenbire değiştiriverir. Ansızın denemenin ana konusunu başlatır ve çocukluğunu, vaizlik yaptığı sıralarda kendine olan inancını nasıl yitirdiğini anlatmaya başlar. Genç Baldwin belli ki yetişkinliğe geçerken Harlem'de etkili bir vaiz olmuştu ama yavaş yavaş şunu da fark ediyordu: "Vaiz kürsüsünde olmak tiyatroda olmak gibiydi; ben dekorun arkasındaydım ve yanılsamanın nasıl işlediğini biliyordum"[12] Baldwin kendi retorik gücünden, kilisedeki dinleyicileri "taşa" çevirme yeteneğinden, gittikçe daha çok iğrendiğini anlatır; ta ki... Öykü anlatıcı bu kez yeniden keser; dinsel inancını nerede ve ne zaman yitirdiğini anlatmayı bırakıp Hıristiyanlığın ırkla ilişkilerini yermeye başlar birdenbire. Genç Baldwin Hıristiyan sevgisinin başkalarını başkaları için sevmek olduğu yolunda saf düşünceler içinde olduğunu oysa Hıristiyan sevgi doktrininin yalnızca kendi türüne yönelik bir sevgiye nasıl kolayca saptığıyla ilgili ve elbette inandırıcı düşüncelerdir bunlar. Hıristiyanlığın pratikte zayıf bir dil olduğu son derece önemli bir fikirdir; ama ilginç bir öykünün sonucuna temel oluşturmak üzere bir anının arasına konuvermiştir.

Baldwin eleştirmenleri, bu yazının –örneğin bu çocuk vaiz öyküsünün– mantığında bir gariplik olduğuna, kişisel bir soru

12. A.g.y., s. 347.

işaretiyle biten bir açıklamaya dikkat çekmişlerdir; soru işareti eleştirmenleri tatmin etmemiştir. "Kutsal Ruh'un biçim değiştiren gücü" diye yazar Baldwin,

> ayin bitince bitti ve ilahi kurtuluş kilise kapısında durdu. Herkesi sevmekten söz ettiğimizde bunun *herkesi* kastettiğini sanmıştım. Ama değil. Bu ancak bizim inandığımız gibi inananlar için geçerliydi ve beyaz insanlar için hiç geçerli değildi.[13]

Baldwin, zenci kilisesine yönelttiği bu eleştiriyi beyaz misyonerlerin beyaz amaçlar için Hıristiyanlığı aynı koldan ama aynı şekilde kullanmalarına yönelttiği eleştiriyle dengeledikçe, kişisel olmayan bir geçiş ortaya çıkar. Eleştirenler, konuyu dağıtmadan, siyahlığının kişisel hikâyesini yazarak kendisini siyah bir yazar olarak göstermesini ve tanımlamasını istiyorlardı. Olay böyle konulduğunda bununla kolayca baş edilebilirdi.

Beyazlara öfke, Imamu Amiri Baraka (Le Roi Jones) gibi daha önemsiz bir yazarın elinde, adli bir vaka haline gelir; haksızlık öyküleri olabildiğince açık bir şekilde aktarılmıştır ve zenci kahramanlar, yazarları tarafından, doğru ahlakı göstermekle yükümlü kılınmıştır. Bir tanıklık edebiyatıdır bu. Baldwin'in anlattığı öykülerse bu bilinen anlamıyla tanıklık yapmaz. Ortadan yok olan yazar, nerede olduğu ve kendisine neler olduğu sorularının yanıtı için bizi kendi politik görüşlerine çeker. Buradaki kişidışılığın yeri Arendt'in sert mizacının karşı kutbundadır; ama yine de bu kişisel yok oluşta, Baldwin'in söylediği şeylere kulak vermeye, yer değişen ırklara sanki James Baldwin'in kimliği buymuş gibi dikkat etmeye başlarız.

Baldwin, "Bundan Sonrası Ateş"in ikinci yarısında bunun da ötesine geçer. 20 yıl ileriye gideriz; sahne New York'tan, Elijah Muhammed'in Siyah Müslümanlarının merkezi bürolarına kavuştuğu bir Amerika'ya kayar. Siyah Müslümanlar Baldwin'in Harlem kiliselerinde dolaylı olarak duyduğunu açıkça ilan ederler: "Tanrı Siyahtır." Bu teolojik görüşten çıkan ise tümüyle ayrılmayı savunan bir toplumsal görüştür; Siyah

13. A g.y., s. 348.

Müslümanların inancına göre, bütünleşme kölelerin düşüdür; efendiliği, suçsuz efendiler olmayı sürdürmek isteyenlerin beslediği bir düş. Baldwin Siyah Müslümanlarda kara gücün ve kendine saygının inandırıcı bir versiyonunu –ve bundan da öte bir şeyleri– görür. Hareket, gündelik yaşamı en küçük ayrıntısına dek Siyah Müslüman ilkelerine göre düzenler. Siyah Müslümanlar günlük yaşamın bu katı, sade ve ücra yuvasında, insan olmanın tanımını yaparlar; başka bir yuva siyahlar için aldatmacadır ya da zayıflıktır, beyaz biri içinse buraya giriş yoktur. Beyaz adam bir şeytandır. Baldwin, Elijah Muhammed'in vekili Malcolm X'le bir televizyon programına çıktıktan sonra der ki:

> Asansörü beklerken birisi elimi sıktı ve "Güle güle Bay James Baldwin. Çok yakında size Bay James X diye hitap edeceğiz" dedi. Bir anlık dehşetle, Tanrım, bu böyle giderse belki de öyle olacak, dedim içimden.[14]

Bu dedikleri olabilirdi de sonuçta.

Baldwin, Elijah Muhammed'le yemeğe davet edilir ve yemeğe gitmeye karar verir. Elijah Muhammed'in müritlerinin disiplininden ve iyi huylarından, yaşamlarının münzevi sadeliğinden etkilenir. Lider de yumuşak tavrıyla Baldwin'i etkiler. Ama Baldwin korkuya da kapılır. "Elijah Muhammed'in gücünün içtenliğinden geldiğini anlamaya başlamıştım."[15] Hıristiyanlık hakkında; bu kâfir dine sadece, siyah adamı sınamak, kıvama getirmek için göz yuman Allah hakkında konuşmaya başlarlar; dine bağlılıktan söz ederler ve bunun sonunda Muhammed, Baldwin'e dinini sorar. Baldwin'in yanıtı şudur:

> "Ben mi? Şu anda mı? Hiçbir şey." Bu yeterli değildi. "Ben bir yazarım. Ben ancak tek şey yapmayı severim" diyen sesimi duydum. Elijah bana gülümsedi, "Ben zaten" dedim sonunda, "bu konuyu pek fazla düşünmem."[16]

14. A. g. y., s. 358.
15. A.g.y., s. 361.
16. A.g.y., s. 363.

Dikkatlice, arka arkaya vuruşlar; Baldwin, kölelikten, o korkunç ve kör Başkası'ndan, yani beyazlardan kurtulmak için ne yapabileceğiyle ilgili bir öykü anlatır bize. Tek bir sözcük edip teslim olabilir, Bay James X haline gelebilir ve bu radikal yaklaşımla, ırk sorununu kendi kimliği olarak çözebilir. Şimdi, yirmi yıl önceki Harlem'in de daha ötesinde bir sonuca vardık. Elijah, Baldwin'in ilk kez fark ettiği içtenliğiyle ona meydan okur; hep bunu düşünmeniz gerekiyor. Şimdi ne olacak?

Hemen hemen hiçbir şey. Sahne sönüp gider. Baldwin Siyah Müslümanları biraz daha anlatmaya koyulur; kendisinin zayıflığını nasıl görmüş olabilecekleri hakkında bir yorum yapar ama bu geçiştir; birinci tekil şahıs anlatıcı için şu anda olan, yemeğin kibarca bittiği ve Siyah Müslüman bir şoförün Baldwin'i Chicago'nun, bazı beyaz arkadaşlarıyla buluşacağı, başka bir semtine götürdüğüdür. Ama bu anlatıcı tecavüzü şimdiye dek okuru gittikçe daha büyük dalgalarla metne dolan, ırkla ilgili genel düşüncelere daha da dikkatli hale getirdi. Bu dramatik karşılaşmanın sonucu da bu dalgaların içinde şimdi. Gerçekten de, "Bundan Sonrası Ateş"in metninin bu noktasında, dilde çok önemli bir şeyler olur. Baldwin'in okura "siz" diye hitapları gittikçe azalmıştır; "biz"i gittikçe daha çok kullanmaya başlar.

Baldwin'in Elijah Muhammed'e yanıtıdır bu. Baldwin'i okuyan kişi, onun yaşamında bir dönüm noktası olacak bir sonuçla ilgili hiçbir şey bulamaz; adamın öyküsü, şahıs zamirlerini değiştirmesi dışında, anlaşılması öncekine göre daha da zor hale gelmiştir. Metinde hâlâ öfke vardır ama o "biz" bağının –yani o tanınmaz yazarla okurlarını, onu artık, yeğenine hitaben yazdığı önsözdeki kadar reddetmeyen okurlarını birbirine bağlayan bağın– dışında bir öfkedir şimdi bu. Yazarın kullandığı dil geçmişin tüm acılarını, karışıklıklarını ve öfkesini taşır ama yaşamından söz etmenin yaşamı aşacak bir yolunu bulmuştur. Yazarın yaptığı yolculuk bir suç turu değil de kendi söyleminin retorik gelişimi içinde bir gezidir; yolculuğunun sonunda, yaşamları onunkinden giderilmez bir şekilde farklı olanlarla temas sağlar.

Jacob Burckhardt bir zamanlar Machiavelli'yi şu sözlerle övmüştü: "O hiç olmazsa birtakım şeylerin altını eşelerken kendini unutabiliyordu."[17] Bu, öznenin yok olmasının bir versiyonuna, bir insanın dünyayı soğukkanlılıkla değerlendirebilmesine övgüdür. Hannah Arendt'in onayladığı budur. Baldwin'in kendi yaşamından aktardığı değişim ise hem kendisi hem de okur açısından bambaşka bir şeydir. Baldwin kaybolur, öyküden beklediklerimiz suya düşer ve onun öfke dalgalarının gittikçe kabarmasına karşın ırkla ilgili tezlere, kuşku duymaksızın ve "bunlar retorikten ibaret şeyler" diye düşünmeksizin katılırız. Şimdi söylemin aynı zamanda hem kişisel hem de kişidışı olduğuna inanırız; artık okur da öfkelenmeye hazırdır. Böylece, bu deneme son iki cümlesine ulaşır:

> Eğer biz –kastettiğim, sevgililer gibi karşısındakinin de bilinçli olmasını ısrarla isteyen ya da bunu yaratan nispeten bilinçli beyazlarla yine nispeten bilinçli siyahlardır– görevimizi artık aksatmazsak; biz, yani o bir avuç insan, ırkçı kâbusa son verebilir, kendi ülkemizi kurtarabilir ve dünya tarihini değiştirebiliriz. Bugün her şeyi göze almazsak İncil'deki bir kölenin şarkısından çıkarılan o kehanetin gerçekleşmesi gelecek başımıza: "Nuh'a gökkuşağı haberini verdi Tanrı; Sular yok artık, bundan sonrası ateş gayrı!"[18]

Baldwin'in denemesi, kimliğin ötesindeki duygusal yaşantıyı anlatmaya çalışır; kendini kanıtlama niyetini değil, kusurluluğu ve kuşkuyu kapsayan bir yaşantıdır bu. Bu denemede bize anlatılan öykü, uğradığı karışıklığa bir çözüm, bir yanıt arayan birinin öyküsüdür; kafa karışıklığı bu kişiyi daha çok içe gömmek yerine dışa döndürmüştür. Baldwin'in dili düşmanı da içine alır. Buradaki kişidışılık, Arendt'in oluşturduğu fikirler mimarisinden de öte, zorunlu bir değer üstlenir: Başkalarıyla; tanınmayanlar, bilinmezler olarak, yani net bir şekilde etiketlenmiş sabit "siyah" ve "beyaz" kategorilerinin dışındaki varlıklar olarak ilişki kurmak anlamında bir kişidışılık.

---

17. Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (Viyana: Phaidon), s. 51.
18. Baldwin, *Price of the Ticket*, s. 379.

O halde "biz" ne demektir? Restoran yürüyüşüm sırasında uğradığım Hintli baharatçı, bir kesekâğıdına benim için zerdeçal dolduran ve baharatı yerlere saçan on iki yaşındaki oğluna, "Yavaş olmanı daha kaç defa söylemem lazım sana?" dedi. Babalığın tekrar terennüm edilen bu evrensel nakaratını duyunca yalnızca bir baba ve bir oğulun varlığını hissettim birden; sorularıma gülümseyip "ithal içerikli" diye yanıtlayarak beni savuşturmuş olan Hintli, eğer benim dikkat kesildiğime dikkat etmişse belki de varlığımdan rahatsız olmuştur. Kesekâğıdına ve oğlana baktıktan sonra bakışlarımızın karşılaştığı anda olmuş olabilir bu. O anda Baldwin'in "biz"i söylenmiş gibidir sanki.

Ama o anda ben Hintliye "ikimiz de babayız" desem belki yine onun donuk bir gülümsemesine maruz kalabilirim yahut belki de oğlu tekrar kızgın bir bakışa maruz kalabilir; aile, bir yabancının varlığı durumunda itibarını yitirir. Aynı şekilde, deri fetişistlerinden birine, adamın kırbacı ambalajlanırken yaklaşıp da zevklerini paylaşmasam da bunları insanlık durumunun birer parçası olarak kabul ettiğimi söylemeye kalkışsam gözlerini yumuşak kâğıt içinde birbirine sarılmakta olan kaytanlardan güçlükle ayırıp korkuyla bana bakar: Belki de ben onu tutuklamak için yeni türde bir hileyi deneyen bir polisimdir. Eğer değilsem, onun zevkinden konuşmaya ne hakkım vardır? Farklılıklar, aşılmak için değildir. Bir çanta dolusu gazete kesiği taşıyan bayanın gözleri Morgan Kütüphanesi'ne girmekte olan bayan üzerinde kitlenebilir. Aralarında, birbirlerini tanıdıkları düşüncesi geçebilir; ama bu gerçek bir tanışlık, bir yakınlık değildir. Bu düşmanca uyaran da Baldwin'in "biz"idir. Baldwin'in dediği, yabancılarla konuşmasını öğrenen birinin 18. yüzyıl uygarlığındaki gibi kibar tonlarla değil, daha dobra dobra ve şiddetli konuşacağıdır. Başkasının yarattığı duygulanımlardan oluşan, farklı olanın varlığıyla yaratılan, daha sert bir ilişkidir bu. Başkasını anlayabilmek için, kendini tam anlamıyla benimsememiş olmak gerekir.

Bizim için "sempati"nin anlamı, dostluktan ya da Arendt'in düşündüğü acımadan farklı bir şeydir. Tersine, sempati, kendini

belirleme gücü yitirildiği zaman oluşan karşılıklı bir ilgi durumudur. Kurnazlık, sanat, dizayn –göreceğimiz gibi– bu yitiğin oluşturulmasında gereklidir.

18. yüzyılın *Bildung* ideali, bireyin hayatını, bireyi toplumla bütünleştiren etkinliklerle psikolojik yönden tamamlama idealidir. "Bundan Sonrası Ateş" *Bildungsroman*'ın bazı özelliklerini ama daha modern biçimde taşır. Baldwin, öyküsünü biçimlendiren can sıkıcı dünyayı, kendisini tamamlama ve bütünleştirme yolundaki bazı dürtüleri dışlayarak keşfeder. Bir tarafta, tamamlanmamış bir kişilik, bir arınma eksikliği; öte yanda "biz".

Chicagolu kentbilimcilerin hocası George Sinımel bir denemesinde, öz kentliyi bölünmüş kişiliğe dayanarak tanımlamak için "Yabancı" demiştir. "Bundan Sonrası Ateş" Simmel'in düşüncesini daha da derinleştirir. Bir kadın ya da erkek, yaşamın akışı içinde kimliğin bildik çerçevesine yani ırk, sınıf, yaş, cins ve etnik durumun görünüşte sosyal sabitlerine uymayan eylemlere ya da duygulara girerek kendisine bir yabancı haline gelir. Üstelik bu kişi, kendi yaşamında vuku bulan değişimleri, sanki sayıları toplarmış gibi hesap eden biri değildir; gerek kendine gerekse başkalarına yabancılık böyle hesaplar yaparak yaşanmaz. Önceden tahmin edilemeyen bir şey her zaman anlaşılmadan ve içeriği çözülmeden kalır; sürekli bilinmezlik benimsenir ve dışa dönülür. Ama bunun olması için çizgisel, ardışık yaşantının dışında bir şeyler gereklidir. Baldwin'in öyküsü bu başka ardışıklık dışı anlatıma, bu çizgidışı farklılık deneyimine bir örnektir.

Bu çizgi dışı farklılık deneyimi bir *émigration extérieure* gibi düşünülebilir. İnsan kendi kişiliğinin kenarına gider. Ama insan bu kenara geldiği anda kendi kendini temsil edemez. Bunun yerine, dışarısının, sınırın ötesinin –Baldwin'in vakasındaysa öfkeli "biz"ine kattığı diğer insanın– ne olduğunu görür, bunun hakkında konuşur ya da düşünür. Bu yolculuğu yapmak, sempatiyi yaratan modern, dünyevi arayıştır.

Hannah Arendt ve James Baldwin, farklılığa verilen yanıtın iki ayrı kutbunu temsil eder. Birinci kutupta, insanların birbir-

leriyle dolaysız, cesurca, siyasi bir şekilde konuşabilmeleri için, öznel dünya defedilir. Diğer kutupta ise öznel yaşam, kişinin dışa döneceği, yabancıların varlığıyla heyecan duyacağı ve onlara heyecan vereceği şekilde bir değişime uğrar. Bu değişim, gündelik yaşamdaki bazı sanatsal enerjilerin harekete geçirilmesini gerektirir.

6
Yaşam Dolu Sokaklar

A. İCAT VE KEŞİF

Baldwin'in sözleri mekânda nasıl hayata geçirilebilir? Bu sözlerin gücü bir keşfi, beyazlarla sorunlu bir ilişkinin keşfini gerçekleştirmesindeydi. Sormuş olduğum soru başka türlü de dile getirilebilir: Sokak, aynı şekilde, şaşırtıcı keşifleri nasıl yaratabilir?

Coğrafyacı Hickeringill 1661 yılında, Kolomb'un 150 yıl önce Batı Hint'e yaptığı yolculuğu belirgin bir ironiyle tanımlamıştı. Coğrafyacı, Kolomb'un Hindistan'ı bulmuş olduğunu sanması hakkında şöyle yazıyordu: "Kolomb, Batı Hint'in ken-

dini ilk kez keşfettirdiği mutlu kişi."[1] Bu ifadeye göre, seyyah bir keşif "yapmamıştır"; yabancı yerler kendini ona "keşfettirmiştir". Beylik bir sözde denildiği gibi, icat keşfin anasıdır. Kolomb'un yolculuğu büyük çaplı bir icat gibi görülebilir; gerçi yanlış Hindistan'ı bulmuş olsa da bu sürpriz sonucun ortaya çıkması kaptanın yeni bir deniz rotası çizmesiyle oluşmuştur. Hickeringill'in ifadesinin karşı çıktığı, bu beylik sözdür. Önemli olan şey seyyahın kendi tasarımının değil, gerçeğin, seyyahın anlama yeteneğinin ötesinde bir şeyin gerçeğinin –bu vakada koskoca bir kıtanın– kendini sarsıcı bir şekilde ifşa etmesidir.

Bir toplumun modernliğini gösteren güç, icatlarla fiziksel dünyayı denetim altına alan insanlarla ilgili gibidir. Hickeringill'in yakın çağdaşı Francis Bacon, denetim altına almak için fiziksel dünyayla oynamayı açıkça haklı gösteren belki de ilk filozoftur. Ama Hickeringill'in kullandığı anlamda keşif de modern bir değeri simgeler: geleneksel düşünceleri değiştirme, araştırma, uygun düşmeyen olguları ve düşünceleri ciddiye almaya hazır olma. Bu yaklaşım Kolomb'un yolculuğunun –gerçi kaptanın büyük bir fiziksel cesaret göstermesini gerektirmese de– kahramanca bir anına denk düşer. Bu an, Kolomb'un Hindistan'ı gördüğü konusunda ilk kuşku sancısını duyduğu andı. Dürbünün yuvarlak camından ona görünen sahnenin beklediği peçeli ve mahmur bakışlı kadınlardan, başlıklı erkeklerden, kitaplarda gösterilen bitkilerden çok farklı olduğunu kabul etmişti. Ama rotasını yeniden gözden geçirmek yerine, dürbünü saatlerce gözlerine yapışık bir halde tutarak bu garip sahneyi incelemişti.

İcat ile keşif arasındaki modern kentsel benzerlik, iyi dizayn edilmiş caddeler ile yaratıcısı olmayan caddeler –örneğin, Paris'te, Baron Hausmann'ın 19. yüzyılda yaptığı caddelerle bunlara açılan daha eski caddeler– arasındaki kontrastta görülebilir. Hausmann'ın büyük yapıtlarından biri olan orijinal Richard Lenoir Bulvarı'nda orta şerit hızlı trafiğe ayrılmış, ağaçlarla gölgelendirilmiştir; orta şeridin iki yanında daha yavaş trafiğe

1. *Oxford English Dictionary of Words and Their Historical Sources* (Oxford: Oxford University Press, 1971), s. 431'den alınmıştır.

ayrılmış ve yine ağaçlandırılmış iki yan şerit vardır; kaldırımlar, yürüyenler ve kafelerde oturanlar içindir. Dizayn, neyin nereye yapılacağını kesin bir şekilde belirtir ve o günün Parislileri için yeni bir netliktir bu; Lenoir Bulvarı planlamada büyük bir yenilik olarak karşılanmıştır. Richard Lenoir Bulvarı'na açılan caddeler daha mütevazı olan ve öyle kalan daha eski caddelerdir. Bunların üzerinde neler olup bittiği, kimlerin yaşadığı ve nasıl kullanılacakları –en azından, bu yan yollarda biraz zaman harcamadan ve sırlarının içine girmeden– belli değildir. İnsanlar bu sokaklarda, hiç beklenmedik bir dükkân, iki binanın aralığına konmuş garip bir anıt ya da bir sağırlar evi gibi yavan keşiflerde bulunurlar. Caddelere değerini veren, gözün görmeyi ummadığı bir şeyi keşfetmenin gücüdür.

Bu tür sokaklar tüm o hızla koşturan araçlarıyla hareketli trafik arterlerinin tersine, hep söylediğimiz gibi, yaşam dolu olmaları nedeniyle övülmüştür. "Sokak yaşamı" kentsel uyarının ve duygulanımın, büyük kısmı beklenmedik deneyimlerden gelen uyarının bir simgesidir. Ama daha yakından bakılırsa Richard Lenoir Bulvarı'na açılan yan sokaklarda büyük bulvardan daha fazla yaşam olduğu söylenemez. Yaşamın gizli bir "işlem"le eşitlenememesinin ilkesel bir nedeni vardır. Yapılmış her şeyin kaynağı niyettir; bir şiiri, bir yasayı ya da bir planı var edebilmenin mutlak güçlüğü ancak işlem bir biçimle sonuçlandığı takdirde karşılanabilir. Canlı bir düzyazı gibi, sokak yaşamı da bir yapı bulma gereksinimi duyar. Kaçınmamız gereken bir netlikler grubu vardır: Kevin Lynch'in "açık seçik" cadde manzaraları, ırk, sınıf ve gelenek yönünden tümüyle sabit kimliklerle ilgili yerler örneğin. Ama sokaklarda görünür kılınmış hiçbir biçim nötrlüğün ızgara yaşantısına eşit ve onun karşıtı bir kötülüğe götürmez. O zaman keşfe teşvik eden bir biçimi nasıl yaratmalı? İcat ile keşfi birbirine nasıl bağlamalı? James Baldwin'in öyküsü edebi bir model olarak alınabilir; onun çizgi dışı metni sürpriz sonuçlar yaratıyor. Kolomb'dan Hickeringill'e kadarki çağın insanları, sürpriz keşifleri de doğuracak şeyler icat etmenin bir yolunu bulmaları gerektiğini biliyorlardı. Bunu da –çizgisel ola-

na yeni bir görsel anlam vererek, özellikle şaşırtıcı, şüpheli bir hayat kazandırılmış çizgisel caddeler yaratarak– başardılar.

B. V. SİXTUS'UN DİKİLİTAŞLARI

Rönesans sonu ve barok başlangıcı dönemde kent planlama çalışması yapanlar gerçek anlamıyla kabul ettikleri "kendini dışarıdan görmek" metaforuna uygun tasarımlar geliştirmişlerdi. Caddelerin planlanmasındaki bazı denemelerle ortaya konmuştu bu yaklaşım; resimdeki ve çizimdeki perspektif icatlarına dayanıyordu bunlar. Kent tasarımında model olarak perspektife başvurulması, 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyıl başı plancılarına, bir merkeze doğru giden cadde çizgisine –vaktiyle ortaçağ mabedine verilen önemden çok farklı bir– anlam kazandıracak yeni bir tarzı esinlendiriyordu. Perspektifle yaratılan merkezler, insanların araştırarak çevresinde dolaşıp bakmasının amaçlandığı yerlerdi. Keşiflerde bulunulacaktı bu merkezlerde.

Perspektif sanatına göre bir kent yaratan en ünlü plancı, 1585'te papalığa geçer geçmez Roma'yı değiştirmeye başlayan V. Sixtus'tu. Ama ömrünün sonlarındaydı; saltanatı ancak beş yıl sonraki ölümüne dek sürdü. Yapacağı iş için zamanının kısa olduğunun farkındaymışçasına, bir kardinal olarak uzun süredir tasarladığı planı papa olur olmaz hemen ilan etti ve işçileri derhal işe başlattı.

Kemer çizimleriyle ünlü Pisanello'nun bir resmi, perspektifin, Roma'yı yeniden yapan Sixtus'un zihnini nasıl meşgul edeceğinin işaretlerini verir. Pisanello'nun yalnızca oval taslaklardan ibaret olan bu kemer çizimindeki kemerler bir birleşme noktasına, geriye doğru giderken boyutça ufalır: Onun çiziminde yalnızca beş tane kemer vardır; ama göz, sanki ta ufka kadar uzanan bir uzay tüneli varmış gibi, onların ötesine geçer. Bu çizimdeki etkili unsur hareketlerdir; Pisanello'nun çiziminde insan figürleri kemerlerin bir duvarı boyunca dizilmiştir, insanlar çeşitli pozlarda bir taraflara dönmüşlerdir ama hangi yöne bakarlarsa baksın hepsi geriye, ufuktaki birleşme noktasına doğru yürüyormuş gibi görünür.

V. Sixtus'un Roma'yı yeniden yapmasının ardındaki gerekçe dinseldi: Kentin yedi tane hac ziyaret yerini birleştirmek. Ama izlenen yöntem dünyeviydi. Bu hac ziyaret yerlerini, görüntü tünelleri yaratan düz caddelerle birleştirmek istiyordu. Hacılar, bu görüntü tünelleri boyunca arayacaktı yolunu. Bir görüntü tüneline Pisanello'nun çizimindeki gibi bir hareket algısı uyandırma özelliğini vermek için ufukta bir nokta oluşturmak gerekliydi; eski kiliselerin büyük ve düz ön cepheleri bu işe yaramazdı. Sixtus bu yüzden, bir işaretleyici bulmak için Roma'nın pagan geçmişini kazdı ve ortaya dikilitaş çıktı.

Dikilitaşlar kutu şeklinde bir kaide üzerine oturtulmuş, üç ya da dört yüzlü, yukarıya doğru incelen, uçları ya bir nokta şeklinde sivrilen ya da üzerinde ufak, yuvarlak bir top bulunan sütunlardır. Bu ince ve uzun taş parçası, belli bir uzaklıktan perspektif bir görüntü yaratmanın etkili bir aracıdır. Asıl fikir dikilitaşın ucuyla ilgilidir: Uzayda bir nokta oluşturur. Uzaklardan gelen göz, taşın gösterdiği yönü izleyip ya topun bulunduğu yere ya da sivri ucun hemen üzerindeki –maddi olmasa da görünmez olmayan– noktaya bakarak bitirir yolculuğunu. Dikilitaşlar bu uç mekânda asılı durur; varlıkları, onların üzerinde her şeyin kayboluvereceği algısıyla dramatizedir.

Rönesans'ın daha erken dönemlerinde Venedik'teki Verocchio'nun *Colleoni*'si gibi heykeller binalara bağlı elemanlar olarak görülürdü. Michelangelo'nun, Roma'nın Capitoline Tepesi'nin en yüksek noktasındaki Campidoglio için yaptığı (1538'de başlanıp yüzyıldan daha fazla bir süre sonra, 1664'te bitirilen) plandaysa, Marcus Aurelius'un bronz bir heykeli böylesine bağımlı bir konumdan ayrılır; heykel, yerdeki oval bir hatla belirlenmiş, düz ön cepheleri taşların oval biçimini izliyormuş gibi duran üç binayla çevrelenmiş bu hayranlık verici meydanın ortasında durur. Sonradan Sixtus'un, kentte bir yerden diğerine geçen hacıların bakışlarına hareket vermede kullanacağı işte buydup; kamuya açık bir heykeli binalar ortamından bağımsız kılma tavrı. Böylesine ayrılmış heykeller sisteminin anlamı, hac

yolculuğu yaparken hacının gözlerinin onu belli bir kilisenin içine değil de bir işaretten diğerine yöneltmesiydi.

"Sixtus, eli çatal çubuklu bir kâhin gibi, dikilitaşlarını, gelecek yüzyıllarda en önemli meydanların oluşacağı yerleri bulup oralara dikti."[2] Daha önceki planlamadan ayrılma biçimi basitti: Katolik Lübeck'i yapanlar bina yüksekliğiyle insanların kiliselerin yerini nasıl bileceğini belirlemişlerdi. Papa V. Sixtus ise oraya nasıl varacaklarını belirledi. İnsanlara yön veren şey görülecek kilisenin kendisi değildi; bu ince uzun taş parçaları bir algılama işlemini, gözde çizgisel bir yönelimi harekete geçirecekti; yani hacılar kutsal ölü ziyaretgâhlarına Pisanello'nun insan figürlerinin ufka doğru manyetize olmuş gibi hareketlerine benzer şekilde çekileceklerdi. Ama onun bu şekilde tasarlanmış kentinde durdurak yoktu; bir dikilitaşa varıldığı anda, birinin ardından diğer bir görüntü tüneli keşfediliyordu.

Perspektif, optik yönden göz bir üçgene girdiği zaman yaratılır; göz yakına da uzağa da, yükseğe de alçağa da, bir köşesini kendisinin oluşturduğu ve nesnenin de karşı tarafta yer aldığı bir üçgen imajıyla bakar. Perspektif, üç boyutta, tüm ilişkileri bir noktayla bir düzlem arasında kurar. "Yanılsama" çok hassas bir hesap gerektirir. Ama perspektif, tek bir yanıta götüren, mantıklı bir işlem değildir. Bir şeyin boyutu, perspektif konusunda ilk araştırmalardan biri olan Piero della Francesca'nın yaptığı gibi, optik yönden değiştirilebilir; Piero della Francesca bunu, referans noktasını ufuk boyunca hareket ettirerek ya da arka planı yeniden belirleyerek yapmıştır; böylece, bir nesneyi gözlemcinin kendi bakış noktasından daha yakında yahut daha uzaktaymış, daha büyük yahut daha küçükmüş gibi gösterebilmiştir. Perspektif bir mekândaki her şeyin görünümü, teknik ressamın bu nesneler dışındaki noktaları ve düzlemleri değiştirmesiyle değişebilir. Perspektif bakış nesneyi, görülme tarzının yarattığı bir sonuca dönüştürür.

Ortalama akıl, perspektifi motive eden kültürel değerleri Hannah Arendt siyasetinin bir Rönesans versiyonu gibi tanım-

2. Sigfried Giedion, Sixtus V and the Planning of Baroque Rome, "*Architectural Review*" (April 1952), s. 36.

lar genellikle. Perspektifin değerini bir referans noktası olarak insan gözü verir; göz, perspektifi değiştirerek dünyanın görünüş biçimini değiştirebilir. Rönesans'ın perspektif teorisyeni Leon Battista Alberti, projeksiyon eylemini en kısa biçimde şöyle tanımlamıştı: "Göz [uzaydaki] bu nicelikleri, görsel ışınları sanki pergel olarak kullanıyormuş gibi ölçer."[3] ve Alberti, 1450'lerin başında yazılmış bir matematiksel oyunlar kitabında tasarımcının, birleşme noktalarını, kulelerin yüksekliğini ve diğer nesnelerin boyutlarını sırf kendi konumunun bunlarla ilişkisini hesaplayarak bulabilmesi ya da konumunu değiştirerek her şeyin görünüşünü değiştirebilmesi için yöntemler oluşturmuştur. Bu yaratıcı oyunlar görsel dünyayı düzenler. Dünya, ona bakış tarzıyla bütünleştirilebilir.

Bakan kişinin bir perspektif ustası haline gelmesi durumuna uygun bir örnek, Brunelleschi'nin Floransa'daki S. Lorenzo Kilisesi'dir. Brunelleschi S. Lorenzo'da duvarları, döşemeyi ve tavanı, sağdaki ya da soldaki ana kapıların hemen girişinde durup da bakınca en güzel görünecek şekilde dizayn etmiştir. Bu noktalardan bakılırsa kilise küçülüyor, sütunlar gözün oluşturduğu düzlemden geriye çekildikçe ufalıyor, yukarıdaki kemer daralıyormuş gibi görünür. Ama birleşme noktası mihrap değildir; bu geri çekilmeyle ayin ya da dua yerlerinin hiçbiri vurgulanmaz. Birleşme noktası gerçekte binanın içinde değildir; perspektif işleminin ritmik düzenliliği birleşme noktasını S. Lorenzo'nun en uzak duvarının da ötesinde, görünmez bir yerdeymiş gibi gösterir. Bu görünmez birleşme noktası, kilisenin içinde durulan yerle ilgili duyguyu güçlendirir. Perspektiften bakıldığının farkına varılır.

Bu kilise eski ortaçağ kiliselerinin iç düzenleme etiğiyle keskin bir kontrast oluşturur; eski kiliselerde dua edilen, günahların itiraf edildiği, Sacramentonun dinlendiği yerler öylesine önemsenirdi ki Tanrı lütfunun yakaran kişiye inmesi için ayinin mutlaka izlenmesi gerekirdi. S. Lorenzo'daysa kişinin durduğu

3. Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, Der. Louisa Malle (Floransa: Sansoni, 1950), s. 59.

yer, onun binayı iyi görüp görememesine yol açtığı için önemlidir. Perspektif, kişinin görüşüne öncelik tanır; imanına değil. Doğru yerde durulursa göz mekân üzerindeki denetimini hisseder.

Bu şekilde düşünülmüş perspektifte hükmedici bir egemenlik iması vardır. Alberti perspektifle bakmayı dünyaya bir pencere açmaya, nesneyi algılayarak dünyayı bu pencereden organize etmeye benzetiyordu. Dürer ünlü bir gravüründe kendisine modellik eden kadını ona bir pencereden bakarak yorumlayan bir ressamı gösterir; pencerenin camında bir ızgara resmedilmiştir. Dürer'in rassamı bu ızgara-pencereden bakarak kadının tüm bedenini, yuvarlak hatlarını kâğıt üzerinde perspektifle yaratır. Sanatçının dünyanın denetimini nasıl sağladığını gösteren çarpıcı bir ikondur, gururlu Rönesans'ın ikonudur bu. Ama bir pencereden ziyade "bir duvarın içine konmuş bir kasa, görünür olanın içine yerleştirildiği bir kasa" olsaydı bu, metafor daha iyi otururdu, diye yazar John Berger.[4] Perspektifle nesneye hükmedilir.

Sixtus'un Roma'yı yeniden yaparken kullandığı, bu hükmedici perspektif değildi. Sixtus, perspektifi, kendini dışarıdan görmeye yarayan bir biçim gibi kullanarak inşaat yaptı; bu biçimde, perspektif hükmetmeye değil de keşfetmeye hizmet ediyordu.

Sanat tarihçisi Svetlana Alpers, "dünyayı görüyorum"u yaratan perspektifle "dünya görünüyor"u yaratan perspektifi birbirinden ayırır. "Dünyayı görüyorum"un ünlü bir örneği, Titian'ın *Urbino Venüsü*'dür. Bu resimdeki her şey tıpkı Brunelleschi'nin kilisesinde olduğu gibi, bu nesnelere bakan ressamın durduğu noktaya göre olması gereken boyutta boyutlandırılmıştır. "Dünya görünüyor" perspektifi ise Vermeer'in *Delft Manzarası*'yla örneklenir. Kent görüntüsü; perspektifle sunulan mesafeleri ve hacimleri, Alpers'in deyişiyle, "perspektifin dışındaki bir gözlemcinin konumuna bakmaksızın" bir araya

4. John Berger, *Ways of Seeing* (Londra: BBC, 1972) [*Görme Biçimleri*, Çev.Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 2013], s. 109.

getirir.[5] Vermeer manzarasında, "konumlanmış bir gözlemci" duygusu uyandırmayan bir dünya, yalnızca "ışık ve gölgeyle, nesnelerin yüzeyleriyle, renkleri ve dokularıyla..."[6] biçimlenmiş bir dünya yaratmıştır.

Perspektifle ilgilenen araştırmaların hepsi, insansız bir doğada yüzergezer durumdaki nesnelerin, ressam onları düzenleyinceye dek belirsiz, kesinlikten uzak ve birbiriyle tutarsız olduğu varsayımıyla başlamışlardır. Rönesans'ın perspektif konusunda en azametli araştırmacısı bile bu yöntemlerle, örneğin kısaltmayla gerçeğe bir değer kattığını sanıyordu. Aynı şekilde, Vermeer'in *Delft Manzarası*, perspektifindeki hassasiyetle, hazır bulunmuş değil de üretilmiş bir manzara olduğunu vurgular. Yine de görülen dünya, tahakküm edici kişiliğin dışına yolculuk yapan bir algılamadır. V. Sixtus'un beş yıl süresince Roma'yı yeniden yaparken başardığı şey perspektifle yapılan bu yolculukların yarattığı bir dünyadır. Bu yolculukların belki de en büyüğü Piazza del Popolo'dan başlamıştır.

Piazza del Popolo bir caddeler yelpazesinin en dibindeki eklem yeridir. Yapımına 1516'da Papa X. Leo zamanında başlanmış ama o benzersiz biçimini V. Sixtus'un ve dizaynçılarının çalışmalarıyla kazanmaya başlamıştır. Sixtus'un mimarı Domenico Fontana 1589'da oraya kırmızı granitten bir dikilitaş yerleştirdi; ondan bir yıl önce, bu yelpazenin orta şeridi olan, o zamanki Roma'nın güzel caddesi Via del Corso'ya da başka bir dikilitaş yerleştirmişti. Piazza'dan sola bakan Sixtus, 1587'de bir dikilitaş eklediği S. Maria Maggiore'ye dek uzanan benzer bir şerit düşlemişti. Tüm bu nokta belirleme ve cadde kesmelerdeki dinsel düşünceyi, gözün bedeni harekete geçirmesi fikri etkilemiştir; Sixtus Piazza noktasından S. Maria Maggiore'nin kütlesine uzanan bu şeridi tasarlayınca, eğer doğuya doğru bir cadde daha, yani Via Panisperra'yı yaparsa, kiliseyi, kentte bir kilisenin varolmasından çok önce yapılmış bir perspektif nok-

5. Svetlana Alpers, "Interpretation without Representation, or, The Viewing of 'Las Meninas'", *Represantations* 1 (Şubat 1983): 37 içinde.

6. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), s. 44.

tayla bağlayabileceğini fark etti; orada bir perspektif hazır bekliyordu sanki: Trajan Sütunu. Sixtus öldükten sonra Piazza aynı algısal hareket ilkelerine göre tamamlandı. Corso'nun her iki yanında, dikilitaşa bakan, 1662'den 1669'a dek Rainaldi, Bernini ve Fontana ekibi tarafından yapılan, birbirinin aynısı iki kilise inşa edildi. Bunlar, cadde boyunca uzanan manzarayı çerçeveleyen binaların dış cepheleri gibi titiz bir şekilde dizayn edildi. Sixtus'un düşündüğü S.Maria Maggiore'ye uzanan büyük şerit, Piazza'yı İspanyol Merdivenleri'nin dibine bağlayan Via del Babuino olarak gerçekleştirildi.

Piazza del Popolo sonunda bitirildiğinde, mekânda yarattığı perspektif duygusu Brunelleschi'nin Floransa Kilisesi'nin uyandırdığı duygunun tam tersiydi. Kentte hiçbir öncelikli nokta, kentlilerin "tam orada durursan her şeyi görürsün" diyecekleri bir tek nokta yoktur. Bu hayranlık verici mekânı seyredenler bir dikilitaşın apansız ve pagan yükselişiyle hacdan koparlar; göz bir tünelimsi caddeye sürüklenip sonra bir başkasına sapar; Roma'nın tüm bu bölgesinde de hareket ettirici perspektif kuralları tek bir bakış noktası olmaksızın hüküm sürer. Piazza'daki ikiz kiliselerin tepeleri bile gözü oyalamaz. Piazza del Popolo'daki gergin duygu, perspektifin bu kentte hareketi, daha sonra nereye gideceğini araştıran bir hacıya yanıt verecek hiçbir bakış noktasının bulunmadığını fark eden kişiyi caddeler ağı içinde kendi algılama yeteneğinin dışına çıkararak oluşturmasından kaynaklanır. Piazza del Popolo'nun kent tasarımında bir "bütünlük" örneği diye gösterilmesi yaygındır ama bu bütünlük durmaksızın hareketi gerektirir.

Nietzsche bu tür, tahakküm kurmayan, keşif kabilinden algılara "perspektivizm" demişti. İnsanların, gördükleri şeyleri denetleme gücüne yerleştirilmiş bir sınır duygusu vardır. Bu konuda, insanların etrafa bakınarak gözle keşifler yaptığı caddelerdeki böylesi bir sokak yaşamının temelini geç Rönesans dönemi caddeleri oluşturmuştur. Yine de, burada, bu caddelerde olanlar, bireysel algılama eyleminin de ötesinde bir şeydir. Bu mekânlarda, bu türde bir perspektifle bakan Rönesans di-

zayncılarının çok daha fazla hakkı vardır; mucitler dizaynlarını, insan denetiminin sınırları hakkında kutsal ilhamlarıyla, trajik mekânlar yaratmak olarak gördüler.

★ ★ ★

Sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin'in yıllarca önce *Rönesans ve Barok* adlı yapıtının bir pasajında savunduğu görüşüne göre barok,

> dolaysız ve kuvvetli etkisinin gücüyle bizi alıp götürmek ister. Üstelik Rönesans'ın etkisinin daha ağır ve sakin ama daha kalıcı olmasına karşın barokun üzerimizdeki etkisi gelip geçici olacaktır. Ama biz sonsuza dek onunla kalmak isteriz.[7]

Wölfflin "Barokun bu anlık etkisi güçlüdür; ama bizi burukluk içinde bırakarak çekip gider" sonucuna varmıştır. Bugün izleyici, Rönesans'la baroku böyle net bir şekilde ayrı stiller olarak ayırmaz belki. *Burukluk yerine boşlukta kalmışlık, tamamlanmamışlık, huzursuzluk* sözcüklerini kullanmaya daha eğilimlidir belki. Bu koşullardaki bir tasarımın çok modern sorunlarla ilgisi vardır; dizayn eden bir gözün başkalık ve yıkıcı bir farklılık deneyimine nasıl ulaşabileceğini gösterir. Rönesans'la baroku birleştirmiş bir dizaynçı olan Sebastiano Serlio, bu türden belirtileri yapıtlarında bir araya getirdi.

Serlio, zamanının diğer mimarları gibi ve en modern mimarlardan farklı olarak, caddelerin yapımında tiyatroyu bir laboratuvar olarak kullandı sık sık. Arka dekorla, sahneye koyduğu heykeller ve hatta sahne makineleriyle deneyler yaptı; sahnede kullanılan her şeyi, caddede bedenlerin hareketini organize etmek üzere bir rehber olarak gördü. 1546'da yahut 1551'de sahne arka dekorları olarak, aralarında, birine *Komik Sahne*, diğerine *Trajik Sahne* denen iki kent görünümünün de bulunduğu ünlü birtakım kabartmalar yaptı.

Serlio'nun *Komik Sahne*'si, arkadaki perspektife doğru geriye uzanan bir geçit caddesi bulunan bir kent meydanını göste-

7. Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock* (Münih: Bruchman, 1926), s. iv (yazarın çevirisi).

rir. Bu çizimin özelliği, geçit caddenin gözü geriye götürmesi değil de ileriye çekmesidir: Komedinin iç içe gireceği dindışı ve güçlü bir insani hareket yani. Serlio komedi olsun diye bir kilisenin duvarını ve kapısını bu geçidin uzak taraftaki duvarı olarak çizmiştir; daha yakına da daha konutumsu yapıları çizmiştir. Cadde, köşelerinde iki binayla zirveye ulaşan bir meydana açılır; Piazza del Popolo'daki zirvelerin aksine, noktayı bu binalar koyar. Hareketler onların önünde, meydanda odaklanmış bir şekilde cereyan eder. Serlio, perspektif hareketiyle, yakın olanı sıradan kılar.

Serlio'nun *Trajik Sahne*'si, Sixtus'un caddeleri gibi, gözü gittikçe uzaklara götürür. Ama *Trajik Sahne*'de Hıristiyanlığı belirten şeyler yoktur. Caddenin sonuna doğru, tepesinde eli mızraklı bir kahraman figürü bulunan bir imparator kapısı vardır; onun arkasında, herhalde farklı bir seviyedeki daha çok caddeye doğru giden, zorlukla görünür birtakım merdivenler vardır. Serlio, kahraman figürünün gerisinde, yan tarafta ve yüksekte duran bir dikilitaş yerleştirmiştir.

Bu kabartmadaki özellik, Serlio'nun dikilitaşı yerleştirme tarzındadır. Dikilitaş, caddenin geriye doğru çekilen tünelinin oluşturduğu birleşme noktasındaki, kapının üzerindeki savaşçının başının belirlediği noktadaki merkezin dışındadır; dikilitaşın topu, savaşçının arkasında, tüm bu düzenlilikle çelişerek başka bir birleşme noktasını gösterir. Ufka bakan göz bu yüzden rahatsız olur ve bu rahatsızlık o kocaman, imparatorvari caddeye yansır. Caddenin gücü de perspektif oyunuyla saptırılır; göz, taşın düzeniyle mekânın düzeni arasında bağlantı kuramaz ve bir boyuttan diğerine atlar –aynı, Piazza del Popolo ve onun caddeler yelpazesinde gözün yerinde duramaması gibi– bir perspektif mekân tek bir noktaya bağlı gözlemci deneyimini yetersiz kılmaktadır. Bir saptırma mekânıdır bu.

Serlio'nun tasarımı, Andrea Palladio'nun 1580'de Vicenza kentinde başladığı büyük ama tam bitirilmemiş Olimpik Tiyatro'da (Piazza Matteotti'deki *Teatro Olimpico*'da) kısmen ger-

çekleştirilmiştir. Olimpik Tiyatro, sahnenin karşısında dik bir şekilde yükselen bir amfitiyatrodur. Palladio, sahne duvarını (*scenae frons*'u) sanki bir evin duvarıymış gibi dizayn etmiştir. Dış cephe, Vicenza Olimpik Topluluğu'nun hamilerini Romalı giysileriyle, üst üste iki sıra niş içinde gösterir; yörenin önde gelen bu şahsiyetlerinin üzerindeki üçüncü sırayı Herkül'ün yaşamını betimleyen alçak kabartmalar süsler. Bu sahne duvarını asil cazip kılansa Palladio'nun bu duvarda sokağa açtığı kapılardır: Ortadaki kemerli büyük kapının iki yanında, kenarları köşeli iki kapı bulunur. Bu kapılardan, aynen Serlio'nun dizayn ettiği geri çekilen tünel gibi sokak manzaraları görürüz. Palladio'nun, sokak manzaralarıyla ilgili niyeti hakkında tüm bilinenler onun 1580'de yaptığı, sahne duvarıyla ilgili bir taslaktadır. Dört yıl sonra Olimpik Topluluğu tiyatronun arkasındaki binayı satın aldı ve Palladio'nun taslağı bu kez tiyatronun genişletilen sahne gerisinde uygulanabildi. Mimar Vincenzo Scamozzi 1584'te işe başladı ve ilk olarak, perspektifte geriye doğru giden, sonsuz gibi görünen ama yalnızca kırk beş metre uzunluğunda üç tane sokak yaptı.

Scamozzi'nin çalışması, kısaltarak perspektif denetim sağlama konusunda bir başyapıttır. Ama bu perspektif mükemellik ustası, dünyayı aynen Serlio gibi görüyordu. Geriye doğru giden merkezi caddenin iki yanındaki binaların tepelerine, tünel boyunca bakan bir gözü rahatsız edecek dikilitaşlar yerleştirilmiştir. Kenarlarda kontrol dışı bir şeyler olmaktadır; göz, binaların arasında düzenli bir şekilde devam eden, sonsuz bir geri çekiliş içindeki yolun boyunca ilerlemek yerine binaların tepelerindeki dikilitaşlara kayar. Bu, Scamozzi'nin, Olimpik Topluluğu tarafından sunulan ilk oyun olan, Sofokles'in *Oedipus Rex*'i için uygun gördüğü dekordu.

Serlio, *Trajik Sahne*'sinin adını iyi koymuştu. O sahnede sunulacak trajediler insan idrakinin, gayretinin ve zekâsının sınırlarını öğrenen insanların öyküsünü anlatacaktı. Sergio, Palladio ve Scamozzi aynı öyküyü perspektif eylemiyle, erkekleri ve kadınları algısal kontrollerinin ötesine çeken perspektif gücüyle, görsel olarak anlatacak bir sahne seti yarattılar. Wölfflin'in çok

önceleri barok rüzgârıyla hissettiği şey, insanların sınırları hakkındaki bu ima kadar buruk değildi belki de.

Arendt'in, Sartre'ın ve ardıllarının kullandığı şekliyle "antihümanizm" üzerinde düşünülmesi gereken bir sözcüktür. Çünkü tarihsel Rönesans hümanistleri modern kent planlamasında bulunmayan bir görsel uyaran örneği vermişlerdi. Onlar bu görsel uyarılmaları gerçekten, etik görüntü olarak düşünüyorlardı. Limitleri, eksikliği ve başkalığı algılayan göz, trajedinin görsel deneyimine girmiş olurdu.

Serlio'nun trajik kent sahnesi, "dünya görünüyor"un modern versiyonunda en azından bir yansıma bulur. Marcel Proust, Mayıs 1921'deki Jeu de Paume sergisinde Vermeer'in *Delft Manzarası*'nın önünde durduğunda, renkleri mükemmel bir şekilde bir araya getiren bu uzaklık tablosu Proust'da kendi romanıyla ilgili bazı şeyleri uyandırmıştı. Proust roman tiplerinden birini, Bergotte'yi, hasta ressamı ölüm döşeğine düşüren bu sergiye gönderir. Onun ölümü, der Proust, "bir çekme kat damı altındaki ufacık bir sarı duvar parçası" içindir ve yine de Proust, Bergotte'nin bakışının bu öldürücü *Delft Manzarası* tarafından "kurtarıldığından" söz eder.[8] Bu olay bir şekilde, Henry James'in John Marcher'ın mezarlıkta gördüklerini betimlemede kullandığı "sonunda kendi dışını görmüştü" sözlerini hatırlatır. Bu sözlerin hem doğrudan hem de metaforik anlamı vardır.

Gerçekten de *Geçmiş Şeylerden Anılar*'ın sonunda Proust'un anlatıcısının dediğine göre,

> zamanda bir yer işgal ettiğimiz duygusunu hepimiz hissetmekle kalmayız; bu "yer" en aptalınızın bile uzayda işgal ettiğimiz yeri gözüyle ölçebildiği gibi, aşağı yukarı ölçtüğü bir yerdir.[9]

Acıyı, yapılan yanlışları ve incinmeleri unutmak çok kolaydır; çoğu kişi için en rahat zaman her şeyin unutulduğu zamandır. Anlatıcı, bu unutmalarla yüzleşecek bir öykü anlatmaya

8. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (Paris: Pleida, 1954), 3. Cilt, s. 182-88.

9. Marcel Proust, *Time Regained*, A la recherche du temps perdu, 7. Cilt, Çev. Terence Kilmartin (New York: Random Hause, 1981), s. 1104.

karar veriyor hasta yatağından. Bu öyküsünü, insanlar ne anılar unuttuklarını görsünler diye, mekânı kullanarak, bazı mekânları canlandırarak anlatacaktır:

> Öykümü anlatırken, insanı bu evrende, kendisine yalnızca bir beden değil uzun yıllar da verilmiş ve gittiği her yere –gittikçe artan ve sonunda gücünün çok üzerine çıkan bir zahmetle– onları da sürüklemekle yükümlü biri olarak betimlemekten geri durmamam gerekir en azından.[10]

Proust'un anlatıcısı, bir sokağın değerini yitirmesiyle ya da mahallenin fuhşa kaymasıyla ya da çocukluğundaki evlerin değişmesiyle, anılar sayesinde yaşamı bütünleştirmenin sınırlılığını gösterecektir. Böylece de Serlio'nun çizdiğinin aynısı bir etkiye sahip olan trajik bir sahneyi sözcüklerle yaratacaktır.

V. Sixtus'un şehirciliği, dikilitaş gibi somut bir nesnenin durduraksız ve kuşkulu bir mekân yaratmada nasıl kullanılabileceğini gösterir. Bir keşif, bir arayış yeridir orası. Serlio'nun *Trajik Sahne*'si, o mekândan çıkarılmış bir uyarı, perspektifin kontrol dışına çıktığı bir perspektif mekân icadıdır. Geçmişin bu insanca, trajik görüşü bugünümüze neler söyleyebilir?

C. 14. CADDE

14. Cadde Manhattan'ı East Nehri'nden Hudson Nehri'ne dek, boydan boya kateder. Manhattan ızgarasının bir parçası olan bu cadde tamamen dümdüz ve çok uzundur ve ortasına yakın bir yerde, Union Meydanı denen büyük bir parkla kesintiye uğrar. Bu meydanın ve oradaki binaların yakın tarihi, V. Sixtus'un ve onun Roma'sının görsel mirasından esinlenme girişimidir. Meydan ve çevresi üzerinde çalışan tasarımcılar insanları caddeden meydana aynı türde manyetik bir hareketle çekmeye çalıştılar, fenerlerle, belirleyici bazı işaretlerle insanları cezbedecek, zenginle yoksulu birbiriyle kaynaştıracak saygıdeğer bir çabaya girdiler. Ama bu görsel araçlar yine de sosyal amaçlarına ulaşamadı.

---

10. A.g.y.

Union Meydanı parkı yakın zamanlarda yeniden dizayn edildi. Parkın iç tarafı açıldı, çevresindeki çalılar kesildi, böylece, uyuşturucu satışı gözlerden gizli bir saklanma yeri bulamaz oldu. Park 14. Cadde'den bakıldığında perspektifli görünecek bir şekilde organize etmeye çalışıldı. 14. Cadde'de, Mays Department Mağazası olarak bilinen binanın önünde durup da bakarsak, yol düzleminden yaklaşık bir metre yukarıda olan park zeminine çıkışı sağlayan birtakım yuvarlak platformlara takılır gözümüz; parkı boydan boya kateden yollar arka taraftaki sıra sütunları göz önüne serer ve göz burada, hiçbir şeye bağlanmayan bu heykelimsi yapıda durur. Gözü perspektifle yukarıya, geriye, bir ufuk olarak kullanılan bir anıta yöneltme hareketinin kökenleri Campidoglio'nun yapımına dek uzanır. Ama göze yapılan bu çağrı bir New Yorklunun bedenini etkileyemez. Çünkü otomobil trafiği gerek 14. Cadde'deki, gerekse yan caddelerdeki yaya geçişini kestiğinden, bu meyilli platformlara yoldan geçerek ulaşmak pratik olarak olanaksızdır; Union Meydanı'na girmek için çoğu kişi çok daha mütevazı yan girişleri kullanmak zorundadır. Ama çok az sayıda da olsa bazı kimseler ne olursa olsun deyip daveti kabul eder; park gündüzleri tenhadır, geceleriyse boştur.

Yenilenmiş olan parkın güneybatı tarafına bitişik, muazzam bir yeni proje yükselmiştir. Zeckendorf kuleleridir bunlar; hem 14. Cadde'ye, hem de parka bakan bir bürolar ve dükkânlar blokunun üzerine oturtulmuş dört tane apartman kulesidir. Zeckendorf sitesinin tuğla kulelerinin tepelerine metalden, sivri birer dikilitaş ucu yerleştirilerek, her kuleye dev birer dikilitaş görünümü verilmiştir (dükkân ve büroların bulunduğu zemin kat da ortak bir kaide gibi düşünülmüştür). Ama Zeckendorf kulelerinin kullanım için dizayn edilmiş olması, gel diye çağıran dikilitaşa muhalefet eder. Binalara, 15. Cadde'deki gizlenmiş kapılardan girilir. Binanın içinde gizlenmiş muazzam bir süpermarket de vardır, yani orada oturanlar caddedeki dükkânlara kadar gitmeden alışveriş yapabilirler. Meydanın karşısında, dış cephesi granit kaplı kaide-ofisin içindeki lobinin dev bir at-

riumu vardır; içeride işi olmayanları koruma görevlileri dışarı çıkarır.

14. Cadde geç Rönesans ve erken barok dönem cadde planlama geleneklerinden yaptığı bir sürü alıntıyla garip bir yerdir. Bir şekilde, gerek meydandaki gerekse kulelerdeki bu göndermeler tek bir şeyi kanıtlar bize: Geçmişin ruhunu, onun biçimlerinden alıntı yaparak yakalayamazsın. Ama caddenin bu özelliğinden çıkarılacak hümanist dersler daha modern biçimlerdedir.

14. Cadde'nin doğu ucunda kendine özgü sert güzelliğiyle buruk bir bölge, dev bir elektrik fabrikası vardır; güneş, on kat yüksekliğe varan, kıvrımlı borularda garip açılarla parlar. Yakındaki kafelerin devamlı müşterilerini oluşturan bir yaşlı takımı vardır. Bir zamanlar bu fabrikada çalışmış ve şimdi çalıştıkları günlerin anıları ve dedikodularıyla meşgul adamlardır bunlar. İç tarafa doğru yürüdükçe caddenin güney tarafında göçmenlerin Aşağı Doğu Yakası başlar. Bir kuşak önce caddenin bu yakasında Polonya kasapları ve Rus fırınları diziliydi. Kuzeye düşen karşı taraftaki Stuyvesant Town; 1940'ların sonunda kentin içine sokulmuş olan bu mahalle, yapay tepeleri, vadileri ve apartmanlarıyla, gecekondudan kurtulabileceklere iyi hayatın nasıl bir şey olduğunu gösteren bir tılsımdır. Bu yerleşim projesi, Aşağı Doğu Yakası'na, yani caddenin dibine sokulmuş "kasaba"nın o birkaç tane binasına geçit vermeyen dört metre yüksekliğinde bir duvar çekmişti. Bu ayrım, Manhattan'da çok ender görülen bir şeyle –bir otopark şeridiyle– pekiştirilmişti; duvarın her iki yanına park etmiş araba dizileri, eski ve yeni yaşam arasında ayrıca bir engel teşkil ediyordu.

Bu sınır zamanla göçtü. Polonya kasapları ve Rus fırınları yerlerini kısmen, iskân projelerine göre buralardaki evlere taşınan Hispaniklere hizmet veren İspanyol meyhanelerine ve ufak mağaza şubelerine bıraktı. Stuyvesant Town'ın surlarında gedikler açıldı; aslında bu surların içinde, evlerin penceresinden görünen çimli tepenin arkasındaki bir hastane binası bulunmaktadır. Park şeridi şimdi burayı bir gezinti yeri olarak kul-

lanan ailelerle; 14. Cadde'nin aşağılarındaki sosyal konutlarda oturan ailelerle ya da iskân projesine dahil her türlü etnik ve ırksal gruptan ailelerle dolup taşmaktadır. Sınırların ortadan kalkışı varoş yoksullarının nispeten ayrıcalıklı küçük burjuvalara karşı protestolarıyla gerçekleşmedi. İlk sene haylaz çocuklar park etmiş arabaların arasında oynadı, ondan sonraki yıl ailelerden birkaç kişi sıkıntılı yaz akşamlarında arabalara dayanarak bira içip gevezelik etti. Geçmiş, vaziyeti idare etmenin ufak kırıntıları halinde ufalanıp bugüne döküldü. Böyle bir karışımı kimse amaçlamamıştı ve bugün de bunu kimse pek tartışmıyor; bu, ne Arendt'in sandığı gibi politik bir olaydır ne de tasarlanmış bir şeydir.

Cadde, merkeze doğru yürüdükçe daha belirgin bir şekilde karışık hale gelir. Hâlâ varlığını sürdüren Doğu Avrupalılara ait dükkânlar yakınlardaki varoşlarda oturan yaşlılara satış yapar ama giysi ve gömleklik kumaşlar, indirimli çarşaflar ve kullanılmış dikiş makineleri satan dükkânlara kentin her tarafından Hispanikler gelir; 14. Cadde, her metro hattının önemli bir durağıdır. Porto Riko, Kolombiya ve Haiti, yaşlı, solgun bir Polonya'nın yanında, parlak ve genç bedenlerdir. Bu dükkânların yukarısında, uyduruluvermiş küçük odacıklarda, hem Hispanik grubuna hem de yaşlı Avrupalılara hizmet veren doktorların ve avukatların büroları vardır.

14. Cadde'nin 3. Bulvar'la kesiştiği yerde, bu caddenin kent merkezindeki Fransız restoranlarına giden bulvardan ne kadar farklı olduğu birden göze çarpıverir. Dönüp de geriye, enerji santralına bakınca görünen farklar 3. Bulvar'a bakınca görünenlerden bir şekilde daha az dramatiktir. 14. Cadde'de yoksul insanların her türlüsü görülür. Ama 3. Bulvar boyunca görülen farklılıklar bir ipin lifleri gibidir; burada farklılıklar aynı mekânda üst üste yığılmıştır. Gerçi Ruslar 14. Cadde'deki binaların kasvetli üst katlarındaki İspanyol avukatlara pek danışmaz ama kendi avukatları ve doktorları da İspanyolca'yla Rusça'nın ince ara duvarlardan geçip birbirine karıştığı aynı tozlu koridorları paylaşırlar. Burada, benim restorana yürüyüşümdeki gibi

çizgisel algıların değil de eşzamanlı algıların gücü hissedilir. Bir yığılmalar caddesidir bu.

Fark yığılmaları 14. Cadde'nin asıl insansal merkezini, 4. ve 6. bulvarlar arasındaki blokları yaratır. Burada çoğunlukla zencilere, Hispaniklere ve yoksul beyazlara ucuz ve "kayıt dışı" elektronik eşya, bavul, süs eşyası ve giysiler satılır. Caddenin bu bölümünde garip bir hava vardır. New York'ta bir tüccarın, mallarını dükkânın önündeki kaldırıma doğru yarım metre taşırma hakkı vardır. Bazı dükkânlar önlerindeki bu yarım metrelik şeridi, sattıkları malların kaynağı pek belli olmayan seyyar satıcılara kiralarlar. Kaldırımın öteki kıyısında, yani caddenin kenarında başka seyyar satıcılar, üzerinde, örneğin küçük bir çocuğun kısa zaman önce "benim" demiş olduğu, minik parmak izlerini taşıyan bir radyo gibi "hemen hemen yeni" malların bulunduğu battaniyeler sererler.

14. Cadde'nin istikrarsızlığı huzursuz görüntülere yol açar: Dükkânların üst katlarındaki hizmetlerin müşterileri ya ölüyorlar ya da kentin gayri menkul ekonomisi tarafından gittikçe daha uzaklara itiliyorlar. Dükkânlar kârlarını ancak amansız bir rekabetle sürdürebiliyor ve ticaret yer yer çöküyor: Caddenin cam levhalardan oluşan cepheleri çürük dişlere benziyor; floresan beyazlığı, kararmış pencerelerle bölünüyor. Caddeye tüketimle ilgisi olmayan sosyal sıcaklıklar kazandırma çabalarının çoğu başarısız oldu; 14. Cadde'nin her iki tarafına dizilmiş bir sürü kilise, toplumu bağlamakta başarılı olamadı. Gençleri sokaktan uzak tutmak için düşünülmüş bir asker alma dairesi var ama pek uğrayanı yok. Çünkü bu cadde hırsızlıkla ya da "kayıt dışı" ticaretle edinilmiş malların merkezidir (seyyar satıcılar bu malları şehrin biraz daha dışındaki, kaçak mal konusunda uzmanlaşmış ağzı sıkı toptancılardan, yasal yollarla satın alırlar) ve uyuşturucu satacak kadar azılı görünmeyen işbitiricilerle doludur.

Varoşlara taşınmış olan kardeş ve yeğenler, geride kalanlara daha az rağbet gören bir çevrede nasıl daha çok para kazanıldığını ısrarla anlatsalar da hayatı sürdürmenin zorluğu insanları

caddeye bağlayacak bazı sınırlamalar düzenlemeye itmiştir. Caddedeki rakipler bir şekilde birbirlerini korurlar; hem mafyanın hem de polisin koruma parası taleplerine karşı koymak için oldukça iyi organize olmuş bir çaba var şimdi. Bir dükkândan kaçan hırsızı büyük olasılıkla caddedeki diğer dükkân sahipleri kovalar. Bir süre sonra burada ilk bakışta fark edilmeyen ne kadar çok çocuk olduğu görülür: Esnafın ve dükkâncıların, her türlü kuytuyu ve gizli köşeyi tutmuş, park etmiş arabaların ve kamyonların arasında oynayan çocuklarıdır bunlar; durmaksızın hareket halindeki çocuklarla dolu bir caddedir burası. Bu çocuklar dost olduklarını başkalarına gözleriyle nasıl belli edecekleri ve bedenlerini, belalı görünen çocuklardan nasıl sakınacakları konusunda bir uyum sağlama yeteneği geliştirmişlerdir: Bu iş kaçarak yapılamaz çünkü ana babalarının gözü önünden ayrılmamaları gerekir; bu, kaldırımın neresinde yürüneceğini ve kolların nasıl kullanılacağını bilerek yapılır ancak. İnsanların birbirlerine karşı sınırlarını –gözleriyle ve bedenleriyle– sürekli olarak ayarladığı bir caddedir burası. Bu tarzda yaşamak çoğu kez ancak üzerinde konuşulmadığı için mümkündür ve bu da bir yığılmadır: konuşulanlar ve konuşulmayanlar. Ayrıca 14. Cadde'deki yaşam sırf bir dengeleme güdüsü meselesi de değildir. Her şey sürekli değişir; yarım metrelik kaldırımın illegal kiraya verildiği seyyar satıcının kirasının ne zaman üç katına çıkarılacağı, kimin kime dikkat edeceği ve insanların bir başkasının zaafından ne zaman yararlanacağı gibi. Bunlar, "başkalık" teriminin ifade ettiği karmaşıklık türünden, her günkü işaretlerdir. Genç John Wood'un Bath'de planladığı caddeler anımsanırsa, başkalığın 14. Cadde'deki kendine özgü nitelikleri birdenbire belirginleşiverir. Dağılan bir kalabalık yerine, etkileşime giren bir kalabalık vardır burada.

14. Cadde'deki farklılık, Serlio'nun *Trajik Sahne*'sinde aradığı değeri yeniden yaratır. Caddedeki deneyim, insan sınırlarını belirler. Ama V. Sixtus'un, Serlio'nun, Palladio'nun ve Scamozzi'nin hümanizmi dizaynla temsil edilmişti. 14. Cadde'deki yığılma deneyiminiyse dizayn eden biri yoktur. Cadde yaşam doludur kuşkusuz ama sağ kalmaya bağlı bir yaşamdır

bu; alışverişler, sınırlar ve görüşmeler pek fazla düşünmeksizin oluşur.

Gene de, 14. Cadde'de geçerli olan bir dizayn prensibi vardır: Çizgisel ardışıklığın kesintiye uğramasıdır bu. Bu cadde Baldwin'in öyküsüne benzer. Union Meydanı'nda ve çevresinde ortaya çıkan türden keşif yanılgıları çoğu gözlemciyi "hayatın" kendiliğindenlikle eşanlamlı olduğu, sokak hayatının planlanamayacağı gibi karşıt bir görüşe yöneltir. Emekçi sınıfın oturduğu bir caddenin adabını yaratan bir mimarın bulunmaması da bu konuyu destekler gibidir. Ama yine de, Baldwin'in denemesinde betimlenen etik yolculuk mekânın kapsamına alınabilir. Baldwin'in yaptığı, kahramanın iddiada bulunma ve tanımlama dürtülerinin engellendiği bir geziydi; bunlar engellenince de, başkalarıyla ilgili yeni bir bilinç, Serlio'nun *Trajik Sahne*'sinde betimlenene çok benzeyen bir öykü çıktı ortaya. Bu gezi, biçimiyle, tarafsız bir vaka bildirisinin çok ötesindedir; yüksek hünerle yaratılmış bir sanat yapıtıdır ve bu sanat, anlatıcının arınmasını sekteye uğratarak, bu geziyi okurun da başından geçen bir olay haline getirir.

Bugün, çizgisel ardışıklığın kesintiye uğraması prensibi, üst üste yığılmış farklılıklar caddesi, kentsel tasarımın anlaşılmaz bir gerçeğidir. Anlaşılmazlığını, yine Baldwin'in öyküsünün akla getirdiği ikinci bir dizayn prensibi sayesinde göstermiştir. Dizaynçıların, sokakta başkalarını keşfetmeyi teşvik etmek için aradıkları buluş, zamanla ilgili bir şeydir. Sigfried Giedion, zaman deneyiminin mimari ve kentsel yönden dizayn edilebileceğini savunmuştu; ona göre bu deneyim, özgür ve tutarlı hareketle ilgiliydi. Baldwin'in denemesiyse anlatıcının tutarlılığını yitirmesi sayesinde etkili olur. Eğer farklılık yığılmaları sokaklardaki insanlar arasında bir bağlılık duygusunu harekete geçirmek için gerekliyse zamanın tutarlılığını yitirmesi yeterli ve tamamlayıcı bir koşul mudur? Bir dizaynçının çizebileceği şey tamı tamına bu, zamanın tutarlılığının bozulması mıdır? Bunlar soyut sorular gibi gelebilir; ama hümanist geçmişten, onun bugünkü gerçekliği hakkında yeniden öğrenilecek birtakım şeyler var.

7
Zaman Dolu Mekânlar

A. LE CORBUSIER VE LÉGER NEW YORK'TA

Le Corbusier, 1935 yılında New York'a yaptığı geziyi değerlendirdiği *Katedraller Beyazken* adlı yazısında, genelde Amerikalıların, özellikle de New Yorkluların, makineleri her şeyden daha çok sevdiklerine değinir ve bunun da çok iyi bir şey olduğu kanısındadır. Amerikan kentleri makinedir, ızgara-cadde makinesi ve gökdelen makinesidir; bunların içinde bizler temiz, boş ve özgürüzdür. "Caddeler birbiriyle dik açı yapar ve düşünce özgürleşir."[1] Metroların, Times Meydanı'ndaki neon ışıklarının ve Brooklyn Köprüsü'nün, her şeyden önce

1. Le Corbusier, *When the Cathedrals Were White*, Çev. Francis Hyslop, Jr. (New York: Reynal & Hitchcock, 1947), s. 47.

bir Amerikalı olan New Yorkluların görgüsünü ve geleneklerini anlamayla pek bir ilgisi yoktur. Ama pnömatik yer delme makinesi bir harikadır.

Le Corbusier'nin seçtiği başlık tümüyle bir kapris değildir: Pnömatik yer deliciyi sevmek –Amerikalılar kullanıyor olsa da– ortaçağda katedral inşa eden birinin yapısal mükemmellik için didinmesine eşdeğer bir inancı ifade etmektir. Ama Le Corbusier inanma eylemine yeni bir öz kazandırmıştır: İnsanlar yaptıkları icatlarla doğayı gerçekten de silebilirler. Yaşamının bu noktasında Le Corbusier krom kaplı hızlı arabaları, ek ya da dikiş yerleri görünmeyen krom ve deriden yapılmış koltukları ve hareket ettiğini fark etmeyeceğiniz kadar yağ gibi giden asansörleri seviyordu. Bu nesneler bedenin serseri güçlerini yenebilir ya da rüzgârın, derinin ve yerçekiminin direncini yok edebilirdi.

Le Corbusier New York'ta kaldığı 1935 yılında bazı filmlere gitseydi o cilalı şehirciliğinin popüler ve rahatsız edici bir yansımasını görebilirdi. Dünya çapında bir ekonomik çöküntünün yarattığı yoksunluklardan kurtulma umudu olmayan izleyiciler için yapılan New York filmleri de krom otomobiller ve kokteyl karıştırıcılarıyla doluydu. Bu filmlerde zeki ve hazırcevap insanlar, özellikle o New York sarayında, kentin çok yükseğindeki o teras katında verilen hoş partilerde bir araya gelir; evin cam duvarları çiçeklerle dolu terasa bakar, beyaz büyük bir piyanoyu çalmakta olan birisi aşağıdaki caddenin gürültüsünü bastırır. Sahneleme makinesine ve sahne dekoruna, kendini beğenmişçesine özen gösterilmiştir ve Busby Berkeley şovlarındaki gibi, amaç gösteriştir; evin eşyaları ve dekor, beyaz piyano ve teras katı, diyaloglardan ve konudan daha çok önemsenmiştir: Şık bir şekilde dizayn edilmiş, ukalaca modern şeyler kullanılmıştır özellikle. Bu filmler, sokaklardaki parasız yemek kuyruklarından bir kaçıştır. Ekonomik afet parlak, mükemmel şeylere duyulan arzuyu körüklemiştir. Farklı nedenlerle de olsa, mimar da, işsiz de, üstün gelme arzusuyla kromdan bir kent düşünü paylaşmıştır.

Sigfried Giedion'un başını çektiği modern mimari, zamanın ve mekânın bütünlüğünün açığa vurulmasıydı. Bu bütünlüğü aramanın istenmeyen sonuçlarıyla karşılaşmıştık: Kendi içinde tutarlı kılınmış bir nesne, çevresindeki dünyadan; ister istemez karmakarışık, kusurlu ve düzensiz bir dünyadan kopmuş gibi görünür. Bütünlüğün estetiğiyle toplumun karakteri arasındaki bu kontrast, Mies van der Rohe'ninki gibi yapılarla, toplumdan kopuk bir yücelikle simgelenmiştir.

Le Corbusier'nin düşlediği makine bu ayrılığı bir adım daha öteye götürür. Le Corbusier, zamanın kentsel mekânda alışılmış şekilde hissedildiği tarzların karşısında yer almıştı. Eski binaların dış cepheleri ve aşınmış kaldırım taşları bizim kendi hayatımızın geçmişin bir uzantısından başka bir şey olmadığının kanıtını sunar. Le Corbusier bu kanıtı reddeder; mükemmel koordine edilmiş bir formun içinde hareket özgürlüğünü arayan modern mimarinin tarihsel zamanı kentten silmesini ister.

Le Corbusier'nin, tarihin yerine parlaklığı koyma konusunda belki de en kötü teklifi, 1925'te Paris için düşündüğü ünlü Plan Voisin'dir. Plan Voisin, Marais'nin ortaçağ mahallesini yıkacak, yerle bir edecekti. Le Corbusier'ye kalsa, gelişigüzel yapılmış binalarla dolu bir yerde ızgara planına göre, X biçiminde kocaman kuleler yapardı. Plan Voisin'deki biçimlerin çok büyük yıkımları gerektirmesi Le Corbusier için pek önemli değildi: "Asıl amaç, manifestodur."[2] X biçiminde kuleler mekanik üretimin mimari ifadesi olarak düşünülmüştür; sonsuz kez tekrarlanabilir. Bu şekilde, modern ve sınırsız bir ızgara formu oluşturulur; Plan Voisin'in bir sınırı olması şart değildir; Marais'yi de, Paris'in tümünü de kapsayabilir. Dizayn eylemi, insan yerleşiminin taştaki kaydına karşı çıkmaktadır.

Makine bu plana başka bir şekilde girer. Le Corbusier, kuleleri yapmak için perspektifin uç bir örneğini uygular; bu kentin perspektifi uçaktan bakan biri tarafından çizilmiş gibidir. Büyük bir inşaat nesnesine, tümünü görmek için yukarıdan

2. Colin Rowe ve Fred Koetter, *Collage City* (Cambridge, Mass.: M I T Press, n.d.), s. 72.

bakmak şeklindeki mimari yöntem alışılmış bir şeydir ama Le Corbusier bu yöntemi, bakan kişinin onun binalarındaki ayrıntıları görmesinin mümkün olamayacağı kadar yükseklere çıkarılması şeklinde ileriye götürmüştür; mekanik olarak tekrarlanan X'in belirdiği tarzda bir şeyler görünür daha çok. Yani Le Corbusier'nin manifestosunda tarihsel ilişkilerin ve somut ayrıntıların yitirilmesi vardır; Plan Voisin her şeyden kopuk ve nötr kentin tam bir simgesidir. Plan Voisin, dünyanın her yerinde kentleri berbat eden o, yerle bir edip yeniden yapma tarzındaki kent gelişiminin prototipiydi. Le Corbusier'nin bu plandaki yıkıcılığının insana sıcak gelebilecek bir kaynağı olduğunu söylemek gerekir. Le Corbusier kuşağı mimarları artık geçmişi, yani modern binaların gotik kalelere ya da Rönesans saraylarına benzetilmesini tekrarlamak istemiyorlardı. Üstelik 19. yüzyılın sevimlilik ve ışık konularında ısrarcılığı edebiyat gibi mimariyi de tatsızlaştırmıştı. Ebenezer Howard'ın İngiliz bahçe şehir ve yeşil kuşak hareketi grupları ve Howard'ın peşinden gidenler bu tatsızlaşmanın belirgin bir örneğiydi; bunlar saygıdeğer, sağlıklı, organik ve kenar mahallevari bir şekilde sıkıcıydılar, hayatın sıcaklık olduğu hipotezine adamışlardı kendilerini. Pnömatik yer delici ve "Descartes'çı bakış" bu iyi niyetli taşralılıktan bir kurtuluştu.

Le Corbusier'nin, yaşamının bu devrimci amacının kendisinde yarattığı duyguları tanımlamada kullandığı "antihümanizm"in kentsel bir düşmanı vardı: cadde. Plan Voisin'de cadde, kamyonlar ve taksiler içindi, insanlar için değil. Le Corbusier'nin 1929'da söylediğine göre "Cadde bizi tüketiyor. Söylenecek ve yapılacak her şey bitince onun bizden nefret ettiğini kabul etmemiz gerekecek." Birkaç yıl sonra Sigfried Giedion, "Yapılacak ilk iş, sert hatlı bina dizileri ve trafiği, yayası, evleri birbirine karışmış bu pişmanlık koridorunu ortadan kaldırmaktır" diyordu.[3] Le Corbusier New York'a geldiğinde, elbette ki doğal olarak, manifestosunun onaylanmasını bekli-

3. Her ikisi de Michael Dennis, *Court and Garden* (Cambridge, Mass.: M I T Press, 1986), s. 213'ten aktarılmıştır.

yordu. İlk geldiğinde genç bir arkadaşına, "Gerçekten soyut tek kent sizinki" demişti. New York'ta onun görüşünce, sağlam bir mimari geçmiş yoktu; New York'un anında yükselen kuleleri, birbirine benzeyen art arda blokları, otobüslerle, üstten giden trenlerle, kamyonlar ve otomobillerle dolu caddeleri hep, ölü bir Avrupa *civitas*ının taleplerinden kurtulmuş bir *urbs* dizaynına izin verildiğini gösteriyordu. Le Corbusier'nin, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ve sanırım bu savaşın yüzünden değiştiğini de söylemek gerek: Hindistan'daki sevimli Chandiargh kentini yapanla, Plan Voisin'i dizayn eden aynı kişi olamazdı; Ronchamp Kilisesi'ni yapan da *Katedraller Beyazken*'i yazan kişi olamazdı. İnsanlar bu mimarın azılı bir modernist olduğunu söylemekle Le Corbusier'nin sadece, hayatının daha erken dönemlerinde dile getirdiği geçmişin mantığını ya da bir kentte birbiri ardınca gelen ikamet dalgalarının yarattığı farklı biçimlerden oluşmuş tabakayı reddetme gibi görüşlerini dikkate almış olurlar.

Izgara plancılarının ya da nötr kentin çağdaş binalarını yapanların çalışmalarını tartışırken, onların yaptıklarını tanımlamak için "zorlayıcı nötralizasyon" deyimini kullanmıştım; bu deyim, dürtünün psikolojik olarak nötralizasyonunu karakterize ediyor gibi görünebilir. Aslında, inşaat yapmak üzere boşaltmak dürtüsü, bu zorlayıcı dürtü modern sanatçının bir yaratıcı olarak kendi toplumsal statüsü hakkındaki bir inancı yansıtır. Yaratıcı kişi, varolan topluma karşı düşmanca bir ilişki içindedir. Bir sanat türünün modern yaratısını tanımlarken "kışkırtıcı" ya da "uyarıcı" gibi sözcükleri kullandığımızda bu sözcükler varolana karşı bir meydan okuma, varolanı yadsıma iması taşır. Le Corbusier'nin, Plan Voisin'inde bu imaları görünür hale getirdiği söylenebilir. Yaratma arzusu, süreç içinde yadsımak zorunda olduğu inancın baskısı altındadır; aslında, yaratma eylemi bu yadsımanın bir imajını, boş bir tual, temiz bir boşluk –özgürlük vaadi gibi duran bu yadsıma yerlerini– yaratma olasılığının ta kendisi olan bir tabloyu yaratır.

Bu, Plan Voisin'in bence, eleştirmenlerin bir çoğunun dikkate almadığı vaadidir. "Onun kenti harika bir mekanik oyun-

caktır" diyordu Jane Jacobs.[4] Manfredo Tafuri'ye göre de "Onun şehirciliğinde... çağdaş kentin ve kırın yapısında varolan karmaşık sorunları önemsemeyen, kavramsal bir yoksulluk hüküm sürüyordu".[5] Le Corbusier'nin devrimci Plan Voisin'i, uluslararası iş dünyasına uygun yeni bir tür kent merkezi düşüncesiyle de sorgulanmıştı.

> Çokuluslu şirketlerin gücünü yansıtan, pırıl pırıl parlayan büro kulelerinden oluşmuş bir kent merkezi... Le Corbusier'nin Plan Voisin'inde eyleme dönüştürmeyi umduğu bazı güçlere dayanmaktadır.[6]

Le Corbusier'nin çalışmalarındaki yaratma ve yadsıma ritmi özellikle, bu çalışmaların amacı nedeniyle –bu aynı zamanda benzer bir özgürlük arzusuyla hareket eden diğer mimarların da amacıdır– daha önemlidir. Le Corbusier yeni bir zaman bilinci, şimdi duygusu uyandırmayı ummuştu. Geçmişin ölü ağırlığını başınızdan atmalı, bir genç olarak zorba ana babanın varlığına son vermeliydiniz. Özgür kalındığında yaratılacak biçimin kalitesi, daha doğrusu kusursuzluğu bu yıkıcılığı bağışlatabilirdi. Edebiyat eleştirmeni ve teorisyeni Harold Bloom bu zaman duygusunu "etkilenme korkusu"nun bir sonucu diye niteler. Şehircilikte, geçmiş ve bugünle ilgili bu endişenin sonucu, Le Corbusier'nin ilk yapıtlarıyla örneklenen şey, farkları zamanda doğrulamanın hatırına mekânda birikmiş farkları yok etmedir.

Bence, Le Corbusier'ye yanıt verilmesi gereken yer işte burası, mekânda zorunlu olarak yıkıcı olan bu zaman görüşüdür. İnsanlar başka hangi kentsel önlemlerle uyarılabilir? Yok sayma bir tuzaktır; sanatçı, tıpkı genç Corbusier gibi ancak kendi yadsıma eylemini temsil ederek heyecan uyandırabilir. Görsel tasarım çalışması, bu delikanlılık çağı çatışmalarının ötesinde, nasıl daha uyarıcı hale gelebilir?

---

4. Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities* (New York: Random House, 1961), s. 23.
5. Manfredo Tafuri, "*Machine et memoire*": *The City in the Work of Le Corbusier* (Princeton: Princeton University Press, 1987), s. 207-08.
6. Stanislaus van Moos; "Urbanism and Transcultural Exchanges, 1910-1935" Brooks, *Le Corbusier* içinde, s. 225.

Başkalarının ergin insanlara özgü bir tarzda nasıl uyarılacağıyla ilgili bazı fikirleri, New York yolculuğunda Le Corbusier'nin yol arkadaşı olan Fernand Léger ortaya attı. İkisinin 1935 yılında Modern Sanatlar Müzesi'nde birlikte bir gösterileri vardı; gerçi Léger daha önce, 1931'de gelmişti, daha sonra da savaş yıllarını burada sürgünde geçirecekti. Léger New York'un hakkını daha çok vermişti: Sinemalara gitti, metrolara bindi, gece yarısından sonra otobüs tamirhanelerine takıldı, barlarda İngilizcesini geliştirdi ve genellikle kendi ülkesindeymiş gibi davrandı.

Léger'nin çalışmalarındaki yaşayan zaman duygusu onun makine imajında ortaya çıkar. Léger'nin tablolarındaki insanlar makinelerle tümüyle iç içedir –örneğin bu tablolarda insan kolları mekanik birer teçhizat haline gelir; külçe halinde de olsa beden hem kemik ve kastan hem de metalden yapılabilir. Léger'nin makinelere görsel dostluğu, Pissarro ve diğer empresyonistlerin Paris varoşlarını gösteren tablolarındaki köprülere ve fabrikalara dek gerilere uzanır. Léger tüm kariyeri boyunca makinelerle Le Corbusier'den çok daha yakın bir ilişki içinde olmuştu. Léger'nin mekanik öğelerle çalışması Birinci Dünya Savaşı'nda askerken cephede yaptığı çizimlerle başlamıştı; mekanik biçimlerle insana özgü biçimler arasında yaptığı kaynak ilk kez *Pont du remorqueur* (1920) ya da *Les disques dans la ville* (1920-1921) gibi yapıtlarda belirgin hale gelmiştir. *Composition aux perroquets*'e başladığı ve 1935'te New York'a uzun bir gezi yaptığı dönemde Léger'nin tablolarındaki figürler birbirleriyle garip ve yerçekimi yönünden olanaksız ilişkiler içine girerler; yaptığı kolajvari mekânlar düz bir yüzey üzerine yapıştırılmış öğeler değil de rastgele olanın tamamen akla yakın görünür hale geldiği çünkü birtakım mekanik desteklerin bunları mümkün kılabileceğini düşündüğümüz hacimlerdir: İnsanları bir hacim içinde destekleyen makine ve insan bütünlüğü parlak değildir, gres yağıyla kaplıdır ama bu, onları birbirine yabancılaştırmaz. İnsan ilişkileri, en gerçek makinelerle, metalik sesler çıkaran hantal nesnelerle anlatılmak istenmiştir.

Léger'nin makine tabloları özelikle, dolaysızlığa yönelik oldukları için anlamlıdır. Dolaysızlık, *kullanılan* bir şeyi görme duygusundan kaynaklanır. Bu kullanımın kanıtı nesnenin parçalı halidir; insan dünyasının bir parçası haline gelmiş, insan bedeni gibi değişime uğramış ya da yıpranmış kırık bir boru parçası ya da eskimiş bir supaptır. Léger "nesne öznenin yerini almıştır ve soyut sanat tam bir özgürlüğe benzer" yahut daha da ötesi, "ister resim ister mimari ister dekorasyon sistemi olsun, her nesnenin kendi içinde tam anlamıyla soyut, temsil ettiği şeyden bağımsız bir değeri vardır"[7] derken mekanik-insansal nesnelerini, gücün ve hâkimiyetin simgesi olarak düşünmüyordu.

Modern mizaç, Baudeleaire'in 19. yüzyılda düşündüğü gibi, gündelik yaşamın parçalı karakterini kabul etmişti. Dolaysızlık deneyimleri, görüşü bölerek parçaya odaklamaya yatkın sokak manzaralarıyla iç içe bir hale geldi. Sabit, değişmez ve bütünlüğü olan mekânlar aramak yerine, bu sürekli değişen sahnenin benimsenmesi kent yaşamına katılacaktı. Léger bu katılımın resmini yaptı. Léger parçalanmış olana duyduğu sevgisini, yaptığı son Amerika resmi olan *Adieu New York*'ta ifade etti ve bu resmi şöyle tanımladı:

> Biliyorsunuz ABD, atılmış bir sürü parçayla dolu bir ülkedir. Onarılmayıp atılıyor burada her şey. Gördüğünüz gibi, bu resimde demirler, makine parçaları ve hatta kravatlar var. Benim Amerika'da sevdiğim şey tüm bunların resmini yapmaktır.[8]

Tualleri bugünün dolaysızlığına getiren, kullanımda parçalara ayrılan şeylerin sanatıydı özellikle.

Modern şehircilik böyle ressamca bir zaman duygusunu binalara katmayı öğrenememiştir. Kullanım örneklerini –yani binaların tarihsel bir yaşamının olduğunu– düşündüğümüzde hemencecik nostaljiye kapılır ve geçmişteki biçimlerden alıntı yapmaya yöneliriz. Nostalji Le Corbusier'nin bugününün zıt

7. Fernand Léger, *Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou*, "Parcours des collections permanentes: Léger", s. 7, s. 5'ten alınmıştır.
8. Léger, "Parcours des collections permanentes", s. 10.

tarafındaki aynadır. Bu nostalji örneğin 19. yüzyıl sonlarının şehircisi Camillo Sitte'nin, ortaçağın hayvanlar, çocuklar ve büyüklerle tıklım tıklım dolu başına buyruk sokaklarına, meyve, baharat ve et satan tezgâhlarla dolu meydanlarına duyduğu özlemle dile getirilmiştir. Carl Schorske, sokak yaşamının geri dönmesi umudunu şöyle canlandırmıştı:

> Sürgülü hesap cetveli gibi soğuk, trafiğin hüküm sürdüğü modern bir kentte belki varoşlar ve pitoresk görünümlü rahatlatıcı meydanlar kaybolmuş kasaba hayatı geçmişinin anılarını yeniden canlandırabilir. Uzamsal yönden dramatik olan bu anılar, zevksizlikten ve faydacılıktan arınmış daha iyi bir gelecek yaratmak için gerekli esini verebilir bize.[9]

Léger'nin tabloları zaman dolu mekânlar hakkında daha derin bir şeyi düşündürür. Bu da her şeyden önce yığılmalardır. Colin Rowe ve Frederick Koetter tüm kentin bu şekilde, bir "kolaj kent" gibi yapılmasını düşündüler. Ama kolaj, öğelerin rastgele bir araya getirilip yapıştırılması değildir ve zaman dolu bir mekân da salt bir akıp gitme izleniminden, kullanıldıkça ortaya çıkan, kırılan, değişen ve berbat olan şeylerin kaydından daha öte bir şeydir. Baldwin'in, yazılarında bölünmüş zamana bir biçim vermesi gibi Léger de makine parçalarına birbirleriyle anlamlı bir ilişki kazandırdı. Sokakta biriken fiziksel öğelere de biçim vermek gereklidir. Sokağı, sokakta neler olup bittiğine, sokağın başından neler geçtiğine ilişkin kuru bir bilgiden daha heyecan verici bir deneyim olarak algılamamız, o mekânda zamana verilen biçimi algılamamızın sonucudur.

Bu ergin zamanın mekânda nasıl biçimlenebileceğini anlayabilmemiz Rönesans'ı yeniden anımsamakla mümkündür. Rönesans dizaynçıları gerçekten de şimdiki zamanın kentsel biçimlerini bulmuşlardı. Ama yine de geçmişin biçimlerini kopya etmek yerine onların yaratıcılığının ilkelerini öğrenmemiz gerekiyor.

9. Carl Schorske, *Finde-Siecle Vienna: Politics and Cultural* (New York: Knopf, 1981), s. 72.

B. FORTUNA'NIN MAKİNESİ

Kentlerde bir şimdiki zaman, bir bölünmüş zaman duygusu uyandıracak makineler ilk olarak Rönesans döneminde icat olundu. Ama bu makineler şimdiki zamanı korkulacak bir hale getirdi. Rönesans çağında insanlara kentlerde zamanı parçalama olanağını veren iki makine geliştirildi: saat ve sahra topu. Birincisi zamanı ölü bir rutinin anlamsız parçalarına böldü, diğeriyse bölünmüş kör şiddet anları yarattı.

19. yüzyılda, kentler uzamsal mekanik ızgaranın amansız genişlemesine uygun tarzda yapılmaya başlandığında, zaman çok daha önceden buna benzer bir işleme maruz kalmıştı zaten; saat, zamanı bir ızgaraya tabi kılmıştı. Bizim bildiğimiz şekliyle modern mekanik saat 13. yüzyılın sonlarına doğru yapılmış bir icatla başlamıştı. Rönesans zanaatkârları bir çıkrıktan çıkan enerjiyi hep aynı düzeyde tutmanın bir yolunu bulmuşlardı ve bu keşfi zamana uyguladılar. Bu ilk saatlerin hareket mekanizması, eşik ve folyot denen bir aygıttı; ağırlık verilmiş bir çubuk (folyot), çıkrık (eşik) döndükçe onun üzerine tahterevalli gibi inip çıkıyordu; bu aşağıya-yukarıya hareket çıkrığın dönme hareketini dengeliyordu. Rönesans'ta bu mekanizmayı kullanarak yapılan ilk saatler her gün ayarlama gerektirdiğinden, modern standartlara göre kullanışsızdı; fizikçi Christian Huygens 1656 ya da 1657'de çubuğun yerine sarkacı koyarak mekanizma sorununa, bir kez ayarlandığında bir hafta boyunca tam eşit dakikalar gösteren saatleri yaratacak daha iyi bir çözüm buldu.

Ortaçağ boyunca insanlar, kum saati ve su saati sayesinde, zamanın eşit parçalara bölünebildiğini biliyorlardı; ama mekanik zaman, gündüzün, gecenin ve mevsimlerin gelgitinden ayrıldı. Marc Bloch'a göre feodal toplum "zamana karşı sonsuz bir kayıtsızlık" gösteriyordu.[10] Benediktin keşişleri, her saate belirli bazı manevi ödevler koyarak hassas zamana önem vermeye başladılar. Benediktinler "insan faaliyetine düzenli ve kolektif bir makine temposu ve ritmi veren" ilk örgütlü orta-

10. Marc Bloch, *Le societe feodale* (Paris: Albin Michel, 1940), s. 116 ve konunun açıldığı 116-20. sayfalar.

çağ grubuydu; ama bunu, münzevi hayatı pekiştirmek amacıyla yapmışlardı.[11]

Kentin ortasında, bir binanın yüksekte bir yerine yerleştirilen kamusal saat, farklı bir disiplin düzeni yarattı. Bu saatler ilk önceleri, manevi ritmin değil de bedensel fonksiyonların düzenlenmesinde kullanıldı; insanlara ne zaman yatacaklarını, ne zaman kalkacaklarını, ne zaman yemek yiyeceklerini ve ne zaman dinleneceklerini bildiriyordu. Bu, sonuç olarak, insan bedeninin ekonomik ızgaraya tabi tutulmasıydı, yani emeğe saate göre para vermede kullanılacak fiziksel bir disiplin ızgarasına tabi kılınmasıydı bedenin. Saat zamanı bu nedenle, kentteki bir egemenliğin zamanı, "toplumu yöneten tüccarların uyguladığı ekonomik, sosyal ve siyasi tahakkümün bir aracı" haline geldi.[12]

Saat zamanı, Huygens'in yeni bir icadı sayesinde teknik bir sonuca ulaştı. Huygens 1674-1675 kışında bir gün, sarkaca alternatif olarak yay dengesini buldu; artık saatler çok küçük yapılabilecekti. Bu, kol saatinin doğuşuydu. Kol saatinin zamanı, bu nesneler oldukça pahalıyken lüks bir zamandı; kol saati nispeten daha ucuz ve kullanışlı hale geldiğinde de kentli sınıfın ötesine yayılmadı. Kol saati zamanı, kentliler arasında bir kendini düzenleme aracı haline geldi; bireysel zamandı bu. Eşik ve folyot'un ortaya çıkışından kol saati bulununcaya dek mekanik saat zamanı, ister istemez daha genele ait, uzamsal bir deneyimdi.

Manastır, saatlerin çan seslerinin dinlenerek anlaşıldığı, kapalı bir dünyaydı; saatin böyle çan seslerinden anlaşılması elbette Rönesans kentlerindeki kiliselerde de sürdü. Bu çan sesleri gün boyunca ritüel anları ve bir kutsal görevle bir sonraki arasında kalan zamanı belirliyordu. Venedik'te ya da diğer kentlerde, saat vuracağı zaman –kapalı bir kutudan çıkıp bir davula vuran bir zangoç gibi– küçük mekanik dramatizasyonlar yaratan makineler o andaki ritüeli pekiştiriyordu. Bu küçük dramatizasyonların arasında ne kadar zamanın geçtiğine kafa yormak yerine

11. Eviatar Zerubavel, *Hidden Rhytms: Schedules and Calendars in Social Life* (Chicago: The University of Chicago Press, 1981), s. 32.
12. Jacques Le Goff, *Time, Work and Culture in the Middle Ages*, Çev. Arthur Goldhammer (Chicago: University of Chicago Press, 1980), s. 35.

zamanı pratik bir şekilde ölçmek gerekliydi. Aradaki zamanın, yani birimler içinde geçen zamanın miktarı saatin kadranında görünen zamandı; bu anlamda dünyevi zaman ritüelsiz, *görünen* zaman demekti

Bu dünyevi zaman, onu pratik amaçla kullanan insanların okuyabileceği kadar açık seçik bir saat kadranı gerektiriyordu ki saat kadranıyla akrep ve yelkovan tasarımının bir uzmanlık haline gelmesinin nedeni buydu. Ayrıca saat zamanının, çok sayıda insan tarafından kullanılabilmesi için uzaklardan görünür olması da gerekiyordu. Bu nedenle Rönesans döneminin büyük saatleri anormal boyutlara ulaşma eğilimindeydi. Büyük sanat ustası Isaak Haprecht, Strasbourg katedral kulesine ve Ulm belediye binasına gayet hassas saatler yaptı; ama zaman miktarını görünür kılmak uğruna çoğu saat yapıcısı eşik ve folyot'un verimli çalışması için gereken boyuttan daha büyük saatler yaptılar. Böylece saat, kentsel mekânı sırf büyüklüğüyle etkiledi.

Haprecht'in yaptığı en büyük saatlerden biri, Heilbronn belediye binasındaydı. Haprecht bu saati belediye binası duvarının yukarısına, dik inen çatıya yerleştirdi; böylece zaman, meydanın tüm girişlerinden görülebiliyordu. Saatin çalışmasındaki hassasiyet yerleştirilme biçimine denkti; gerçekten de uzaklardaki caddelerin meydana bakan yerlerinden, hangi açıdan bakılırsa bakılsın görünebiliyordu. Weinsburg'da bir meydana saat yerleştirilmesi sırasında, meydanı çevreleyen binaların ön cepheleri yıkılmış, saatin meydana açılan yan sokaklardan görülmesi sağlanacak şekilde yeniden düzenlenmişti. Zamanın görülmesi, ortaçağ sonrası plancılarının, bir pazar meydanının iyi bir şekilde düzenlenmesinde en çok önem verdikleri şeylerden biriydi.

Ayrıca, bu saatlerin meydanlara yerleştirilmesi ortaçağ meydanlarında ve pazaryerlerindeki geçici barınaklarla genelde iki ya da üç kat yükselen depo barakaların yıkılması isteğine yol açtı; bu yüksek barakalar zamanın kolayca görünmesini engelliyordu. Paris'te bugün Place des Vosges olan eski Place Royal'in yapımı sırasında, aşçıların, marangozların ve uşakların kentteki

işlerine vaktinde başlamaları için Place Royal'in doğu tarafına, özenle yapılmış sessiz bir saat yerleştirilmişti. Meydan, normalde boş olacak şekilde tasarlanmıştı, meydanı kullanan insanlar cadde hizasındaki pasajların altında gizlenmişti.

Kent saatlerinin tarihine baktığımızda, kültürümüzün dakikliği ve hassasiyeti dayattığını görürüz: Zihinsel etkinlikler otonom bir şekilde yapılabilsin diye engellerin kaldırılmasını zorunlu kılmıştır bu dakiklik ve hassasiyet. Söz konusu vakada bu, zamanı öğrenmek gibi basit bir etkinliktir. Kimi zaman, o zamansal hassasiyet uğruna kentsel mekânlar boşaltılmıştır.

Basit eşyaları özenle yerleştirilmiş, cam ve çelikten yapılmış zarif gökdelenlerde yaşadığımız boşluk duygusu, boşaltmanın meydanların ve pazarların gürültü ve kargaşası içinde bir boşluk yaratmak anlamına geldiği Rönesans plancılarının deneyimine benzemez. Boş hacim yaratmak, Rönesans plancılarının, zaman bilgisini yayma tarzlarıydı. Ama Rönesans saat yapıcısının mekanik zamandan boş mekânı türetişi daha sonra kendine özgü ekonomik ve psikolojik boşluk mantığıyla gelen ızgara biçimi tarafından kesintiye uğratılmıştır. Saat zamanı, ızgara mekânıyla tamamlanmıştır. Bu zaman/mekân ilişkisinin, Sigfried Giedion'un düşündüğü hayırlı birleşimle hiçbir ilişkisi yoktur. Saat, onu kullananlara şaşırtıcı keşifler yapma olanağı değil monotonluk veriyordu sanki.

Rönesans'ta, gelişen savaş teknolojisinde ve savaş sırasında makinelerin kentler üzerindeki etkisinde, saat rutinine karşı bir güç ortaya çıktı. Savaşın modern kent sakinlerinin zaman duygusu üzerindeki etkisini anlayabilmek için ortaçağ kent surlarının gücünü kavramak gerekir.

Ortaçağ kentlerinin surları, ortaçağ kent kapılarının üzerine kazınan *Stadt Luft macht frei* ("kent havası özgürleştirir") sözünün fiziksel garantörleriydi. Kent surlarının biçimini, özellikle de yüksekliğini ortaçağdaki savaş pratiği belirlemişti. Oklar, arbaletlerle fırlatılsa bile, hendekle çevrili bir surun ardındakiler için nispeten zararsız silahlardı; taş atan mancınık da güvenli bir yerin altına saklanmış insanlara pek zarar vermeyen, etkisiz bir

araçtı. Ortaçağ savaşlarında kentlerin kuşatılması sırasında asıl savaş alanı surların kendisiydi.

Kuşatmanın mantığı, iradenin zamanla yarışmasıydı. Düşman ordusu bir kenti çepeçevre sarar; kentteki ve yakın çevredeki halk içeriye çekilirdi. Okların ve tırmanma çabalarının pek bir işe yaramadığı ortaçağ kuşatmalarında asıl mücadele hangi tarafın daha uzun süre dayanabileceğiydi, askerleri öldürmek kolektif dirençten daha az önemliydi. Bu tür savaşın etkilerinden biri, kentin yoğunluğunu artırmasıydı. Alışveriş, çok sayıda insanı kasabaların içine ve dışına doğru ama ancak kısa süreler için yayan bir etkinlikti. Saldırıya karşı savunmasız yakalanma korkusu ve kuşatmalar insanları içeride daha sürekli bir şekilde yerleşmeye itiyordu. Kentteki yoğunluk patlama noktasına yükselince eski surların dış çevresinde aynı merkezli yeni surlar yapılırdı. Yani ortaçağ kentinin yoğunlaşması ve merkeze yönelmesi biraz da zamanın, direnme zamanının yarattığı bir sonuçtu.

Topun gelişmesi bunu değiştirdi. Her şeyden önce, eski surları koruyucu olarak işe yaramaz hale getirdi. Top, surların dibinde dikey savaş yerine "kent çevresinde gittikçe genişleyen bir yatay mesafenin" savunulmasını gerektirdi.[13] Top, 12. yüzyılda barutun bulunmasından (ya da daha büyük olasılıkla, Çinliler onu daha önceden bildikleri için, ticaret yollarıyla Avrupa'ya gelmesinden) sonra ortaya çıktı elbet ama bu patlayıcı gücün askeri amaçla kullanımı, ateşli silahların metal tüpünün geliştirilmesine bağlıydı. Bu tüplerin hatalı üretimi, "bombardıman"ın topçuyu da düşmanı gibi havaya uçurması demekti. İlk tabancalar gibi, ilk toplarda da boşaltma ve yeniden doldurma çok fazla zaman alıyordu; soğuması için saatler gereken ve vidayla sıkıştırılmış dip kamalar yüzünden günde ancak birkaç kez atış yapılabiliyordu bunlarla. Bu silah, Osmanlı Türkleri 1453'te Constantinopolis'e, sürekli olarak 100kg'lık gülleler atan toplarla saldırıncaya kadar, kentlerin kuşatılmasında yararlı olacak kadar geliştirilememişti.

13. A. E. J. Morris, *History of Urban Form before the Industrial Revolutions* (New York: Wiley, 1986), s. 130.

Ama topların başarılı bir şekilde kullanımı 15. yüzyılın ortalarına dek hâlâ, savaş alanı olarak kent surlarına yönelikti. Bu etkili toplar önceleri, kent surlarında gedikler açıyor, işgalci askerler bu gediklerden kente girerek savaşmaya başlıyorlardı; kent halkının yavaş yavaş açlıktan ölmesini beklemek gerekmiyordu. Gülleler çoğunlukla, taştan yapılıyordu. Ama yavaş yavaş metal gülleler kullanılmaya başlandı ve nispeten daha hafif gülleler savaşın tüm koşullarını değiştirdi. Bunlar surlara büyük bir itici güçle fırlatılabiliyorlardı; surların içindeki insanlar surların dışındaki tehlikenin nereden geleceğini bilemiyorlardı; verilen tahribat daha hızlı hale geldi; saldırıya uğramak, artık önünde fiziksel bir engel bulunmayan, görünmez bir tehdit haline gelmişti.

Savaşlardaki bu değişimin yarattığı dehşet Avrupa'nın tümünde ilk kez 1494'te, VIII. Charles kumandasındaki Fransız ordularının İtalya'yı işgaliyle belirgin hale geldi. Siyasi ve dinsel entrikalar Charles'ın Floransa'yı, Roma'yı ve Napoli'yi uzun meydan savaşları yapmadan nasıl fethedebildiğini açıklayamaz. On sekiz bin kişilik ordusu, Türklerinkinden bile daha etkili topçu bataryalarıyla donanmıştı. Bu topçular ordusu Rapallo gibi kentlerde ve Milano dükalığının müstahkem kalelerinde, kent halkının kendilerini aylarca koruyacağını sandığı surları bir ya da iki saatte yıkmıştı. Üstelik, metal güllelerin kullanılması, surlar yıkılmasa bile etkili saldırıların sur içindekilerin tepesinden gelebilmesi demekti; topların çokluğu bu saldırıları içerideki insanlara yönelik bir savaş haline getirdi, surlar insanların kaçmasını önleyen ağıllar gibiydi artık. Kent bir korunak olmaktan çıktı. Ve bu haber Charles'ın ordusunun önü sıra tüm İtalya'yı dolaştı.

Top, kutsal sığınak düşüncesini de bozdu ve bunu ilk önce, gücü kadar kusurlarıyla da yaptı. O zamanlar balistik bilimi geometrinin temel ilkeleriyle çalışıyordu ve teori sayesinde, bazı deneme ve yanılmaların ardından toplarla hassas bir şekilde nişan almak olanaklı hale gelmişti. İyi nişan almak, prensip olarak, topçuların bir kenti döverken kilise ve manastırları vurmaktan

kaçınılabilmesi demekti. Ama top kundaklarının yapımındaki hatalar ateşleme anında silahın sık sık ve rastgele yanlış yöne sapmasıyla sonuçlanıyordu. Modern askeri teknolojide olduğu gibi, toplarda da insanların en çok korktuğu şey bu silahları kullananların onu kontrol edememesiydi. Rapallo'da kentliler bir kilisenin kutsal koruyuculuğuna sığınmışlarken kazayla vurulup yok oldular; başka bir yere ateş eden bir topun patlama sırasında bir tekerleği sekti, güllenin yönü kırk derece saptı ve kilise penceresini parçalayıp içeriye düştü. Pratikte böylesi hatalı atışlar sık sık oluyordu ve bu da tüm kentin bir serbest atış bölgesi haline gelebilmesi demekti.

1494 istilası, kültürel yönden çok önemli sonuçlara yol açmış olaylardan biriydi: Makinenin yarattığı ilk terör olayıydı bu; kutsal sığınak düşüncesi kiliseleri bombalamaya niyetli kötü adamlar değil, doğru dürüst kullanılamayan makineler sayesinde zayıfladı. Top, nüfus yoğunlaşması ve kalabalığın önemini değiştirdi, ortaçağ toplumunun adam çokluğuyla güvenlik sağlama fikri ağılda katliam deneyimiyle karşılaştı.

Ama topun yarattığı kültürel sonuçlar arasında belki de en büyüğü zamana yaptığı etkidir. Makineleşmiş terör anı, saatin düzenlediği emeğin karşısındaki aşırı uç haline geldi; patlama zamanıydı bu. Gerçi değerlerdeki büyük değişimlerin belli bir tarihte olduğunu düşünmek daima yanıltıcıdır ama topun bu istilayla zirvesine çıkan tarihi, modern *kendiliğindenlik* duygusunun doğuşunu koyabileceğimiz en isabetli yerdir. Kendiliğinden olan, tehlikelidir; kendiliğindenliğin gerçekleştiği anda patlama olur. Üstelik, duvarların arasında, ağıldaki katliamın kendiliğindenliğinin gücünden kaçmak olanaksızdır. Saat zamanının gelişiyle, talih arayışı bir dükkânın, bir muhasebe bürosunun ya da kesim odasının sıkıcı ve yorucu işinde sonlanır hale geldi. Top zamanının gelişiyle de kader arayışı güvenlik içinde gerçekleşmeyecekti artık.

Mekanik ve kendiliğinden şiddetin yaratılması, Rönesans'ta kent tasarımlarının yeni bir zorunlulukla yüklenmesine zemin oluşturdu. Ortaçağ inşaatçısı hassasiyet yeteneğini kiliselerin

yapımına yoğunlaştırmıştı. Topun geliştirilmesinden önce bile büyük yay ve diğer bazı yeni silahlar tamamen geometrik kent kavramını etkilemeye başlamıştı. *Cittè ideale*, toptan önceki tarihlere ait bir biçim olan yıldız şeklinde, kusursuz geometrik bir yapıydı. Yaklaşık 1460 yılında Antonio Filarete, finanse edeceğini umduğu prens Francesca Sforza'nın onuruna Sforzinda adını verdiği böyle mükemmel, sekiz köşeli yıldız biçiminde bir kent dizaynı tasarlamıştı; "Dış surlar" diye yazıyordu *Mimari Üzerine Tezler*'inde,

> on altı yüzlü bir figür oluşturmalı ve yüksekliği genişliğinin dört katı olmalıdır. Caddeler kapılardan başlayıp, uzunluğu eninin iki katı olacak ana meydanı yerleştireceğim kent merkezine doğru uzanmalıdır. Ana meydanın ortasına da tüm çevre bölgeye tepeden bakacak kadar yüksek bir kule inşa edeceğim.[14]

Filarete, *cittè ideale*'nin, kusursuz biçimiyle bir müstahkem kale olacağını düşünmüştü. Bir sonraki kuşaksa kentler için yıldız biçimini düşündüklerinde akılları toplardaydı: Eski kentsel geometri ile yeni barut balistiği arasında nasıl bir ilişki kurulmalıydı? Yıldız şeklindeki kent, sırf bir biçim olarak, mekanize ve ani şiddet karşısında pratikte yararsız, eski ortaçağ kasabaları gibi zayıf bir formdu. Kendini savunabilir bir kentin büyüklüğü, içindeki insanların top mermilerinin gücünden kaçabilmesi için de radikal bir şekilde artırılmalıydı. Vincenzo Scamozzi havadan gelen bu nesneleri şehir planlamasının anahtar faktörü olarak gördü: Duvarların arasındakilerin göremediği bir kaynaktan ya da berkitilmiş müstahkemlerin üzerinden gelen, kendiliğinden, dehşetli bir olgu yarattı bu. Scamozzi'den Vauban'a, Haussmann'a varıncaya dek bütün çalışmalarda, kentsel tasarımın hassasiyet düşüncesine hükmeden şey dua değil, patlayan güllelerdi.

Kol saatinin gelişiyle, insan yapımı zamanın aşırı uçları meydana çıktı: Bir çalışma zamanı ve bir savaş zamanı, bir rutin zamanı ve bir kendiliğindenlik zamanı. Bu zamanlar mekândı

14. Antonio Filarete, *Trattato d'architecturra*, Çev. Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture* (Cambridge, Mass.: Hararda University Press, 1982) içinde, s. 47.

da: Kargaşadan arındırılmış bir mekân, kargaşa tarafından tahrip edilmiş bir mekân – birincisi yaşamı boşaltılmış, ikincisiyse ölümle doldurulmuş bir mekân; saatlerin macerayı baskılayan mekân-zamanı ve topların kutsal sığınağı tahrip eden mekân-zamanı. Bunun kent tasarımında yaratacağı sonuç ise insanları kendi icatlarının gücünden koruyacak biçimler arayışının harekete geçirilmesiydi.

Yaşamı miras olarak devralmak değil de yaratmak gerektiği inancı, Lionel Trilling'in bir zamanlar dediği gibi, sanatçının amentüsünden de öte bir şeydir. Geleneksel bir toplumun rolleri içinde yaşayıp gitmeye karşılık, insanın kendini yaratması inancı, modernliğin has işaretidir. Bu anlamda, Le Corbusier çağımızın bir simgesidir; geçmişten kurtulmak, kendi denetimini ele geçirmek içindir. Rönesans'ın kendi zaman ve mekân icatlarıyla başa çıkma tarzı, eleştirmen Stephan Greenblatt'ın, insanın "kendini biçimlendirmesi gerektiğine inancı" dediği şeydir.

19. yüzyıl tarihçisi Jacob Burckhardt *Rönesans Uygarlığı* adlı yapıtında Rönesans'ın şimdiki zamanda yaşamak idealinin –bir düşten uyanmaya benzettiği bu bilincin– ünlü bir tanımını yapmıştı:

> Ortaçağda insan bilincinin –gerek içedönük, gerekse dışadönük– her iki yüzü de rüyaya dalmıştı ya da ortak bir peçenin ardında yarı uyur yarı uyanık bir haldeydi. Bu peçe, dünyayı ve tarihi garip renklere bürünmüş gibi gösteren inançlardan, yanılsamalardan ve çocukça önyargılardan dokunmuştu. İnsanların kendileri hakkındaki bilinçleri ancak bir ırkın, bir halkın, bir partinin, bir ailenin ya da bir korporasyonun üyesi olarak –yalnızca bazı genel kategoriler aracılığıyla– vardı. Bu peçe ilk kez İtalya'da rüzgâra kapılıp gitti; devlete ve bu dünyadaki her şeye nesnel bir yaklaşım olanaklı hale geldi. Öznel yan da aynı zamanda kendine buna denk bir vurgu edindi; insan manevi bir birey haline geldi ve kendini böyle tanıdı.[15]

Burckhardt'a göre, modern toplumu yaratan, bu kolektif inanç yanılsamalarından "uyanış"tır. Ama Burckhardt'ın uya-

15. Jacob Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, 1. Cilt, Çev. S. G. C. Middlemore (New York: Harper & Row, 1958), s. 143.

nış için seçtiği an doğru bir ayrıma benzemiyor artık. Ortaçağ dünyası pek de onun düşündüğü gibi tutarlı bir bütünlük değildi; Rönesans kesinlikle daha sofuydu ve karşılıklı çıkara dayalıydı. Ama Burckhardt en kuşkusuz görünen gerçeği kavramıştır: Rönesans'ın yeni bir zaman bilinci vardı. İnsan bugün de kendisinden sorumludur; bu insanın *erdemi*dir, asıl önemli olan yakın çevresindeki şeyleri yaratma ve değiştirme gücüdür. Tanrı müdahale eder ama insanlar eylemde bulunur. Geç Rönesans yazarları bu şimdiki zaman bilincini temsil edecek bazı imgeler aradı. Daha da önemlisi, yazarlar insanın bu yeni, şimdiki zamandaki eylemlerinden ne kadar sorumlu tutulabileceğini gösteren bir imge aradılar.

Rönesans kültüründe sıklıkla şartlanıldığı üzere dönemin yazarları bir rehber arayışıyla Hıristiyanlık öncesi geçmişe, örneğin Ovidius'a dek geriye uzandılar. *Başkalaşımlar*'dan bir pasajın çağdaş bir çevirisinde, zamanın hareketi dalgaların biteviye, amaçsız akışıyla karşılaştırılır:

> Kayıp gidiyor zaman, bir dere gibi durmaksızın hep akarak.
> Çünkü ne dere ne de coşkun zaman duramaz yerinde. Ama bak
> Her dalga bir diğerini ittirip ardından da kendi geldikçe
> Hem ittirir hem de itilir:Yine de zaman daima zarifçe
> Hem uçar hem de peşinden gider ve hep yenilenir ebediyen.[16]

Zamanın kıyamette, cehennem ya da kurtuluşla duracağı yolundaki Hıristiyan inancına karşılık antikçağ dünyasının sonsuz ve amaçsız zaman imgeleriyle donanmış olması gibi, klasik çağ dünyası da kendi koşullarına uygun görünen bir zaman simgesiyle donatıldı. Roma tanrıçası Fortuna'ydı bu.

Fortuna, antik dönemde adaletin tanrıçasıydı; Vergilius onu gözleri bağlı bir kadın olarak düşünmüştü; Fortuna, talihi, iyiyle kötüyü ayırmaksızın böyle gözleri bağlı dağıtırdı. Rönesans'ta gözlerindeki bağ çözüldü; çünkü vermek, tanrıçanın kaderi değildi artık. *Talih*, tarihin, sonucu belirsiz olasılıklarının peşinden

16. Ricardo J. Quinones, *The Renaissance Discovery of Time* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972), s. 13'ten aktarılmıştır.

geri çekildi; *talih, şans*la eşdeğer hale geldi. Bu sözcük bugünkü, bize özgü çift anlamını 16. yüzyıldan itibaren almıştır; şans hem fırsatın simgesi –"Bir şans yakaladık"– hem de yakalanan fırsatları yok edecek koşullara ve olgulara karşı koyan gücün simgesidir. Tarihçi Felix Gilbert, Machiavelli ve onun zamanı hakkında bir çalışmasında, "Bu *Fortuna* kavramı",

> hiçbir olayın net bir başlangıcının olmadığı duygusunun ve sonsuz sayıda yeni birtakım ilinti ve bağlantılardan oluşan bir manzaradan başka bir şey göstermeyen nedensel bağlantı arayışlarının sonucuydu,[17]

der. Tanrı tarihe Romalı giysileriyle geri dönmedi çünkü şans bizim için bir kader değil bir muamma, hayatımızın ne yönde akacağı hakkında bir muammadır; Shakespeare'in *Cymbeline*'sindeki gibi: "Bu altın şansa sahip olan ve nedenini bilmeyen ben."[18] Chaucer'in "şans ve talih" arasındaki Hıristiyan eşitlemesi de işe yaramaz artık. Gilbert'den bir alıntı yapalım yine:

> Ama bu *Fortuna* anlayışı yine de ortaçağdaki, Tanrı'nın planlarına göre yönlendirilen bir dünya kavramına geri dönüşe yol açmadı. 16. yüzyılın İtalyanları tarihte düzgün bir gidiş ya da mantıklı bir amaç görmezlerdi; insan, içyüzünü bilmediği güçlerce güdülüyordu.[19]

İnsanoğlu zamanın kaotik güçlerine boyun eğmişti, bu yeni zaman duygusu –yalnızca fırtınaların ve kuraklıkların kaosunu değil– insan tarafından yaratılan kaosları da kapsıyordu. Rönesans yazarları tarihte arınma ve çözüm olmadığına inandılar. Çünkü bu yazarlara göre, daha sonra Le Corbusier'nin yaptığı gibi, kesin ve kusursuz bir biçimi düşlemek, gerçekten kaçmak gibiydi. Şans güçleri, mükemmelliği ister istemez bozardı. Spencer'in "İki Değişkenlik Bendi" adlı şiiri, zamanın aşındırıcı gücü hakkında belki de en unutulmaz betimlemedir:

17. Felix Gilbert, *Machiavelli and Guicciardini: Politics and History in Sixteenth-Century Florence* (Princeton University Press, 1965 , s. 267.
18. Shakespeare, *Cymbeline*, 5.4.132.
19. Gilbert, *Machiavelli and Guicciardini*, s. 270.

Nasıl da değiştirdi o kadın, tüm o dünyasal nesnelerin dış çehresi,
Ne varsa Doğa'nın ilk başından beri iyi halde kurup da bıraktığı
Ve ilk başından bugüne değin uygun bir düzene göre düzenlediği
Ne varsa hep saptırdı kadın ve onların bütün heykellerini çatlattı:
Ve dünyanın tüm iyi hallerini (ki hiçbirini henüz kalkışmamıştı
değiştirmeye ya da yolundan saptırmaya ne Tanrılar ne de insanlar)
Değiştirdi kadın hepsini tümüyle ve bütün her şeyi lanetli kıldı
Tanrı'nın bir zamanlar kutsadığı ve ta ilk başından beri, bir zamanlar
Ebediyen hep öylesine değişmez ve mutlu halde kalmasını sağladığı.[20]

Gerçi çağdaş görüşe göre top, kaos zamanının simgesi bir nesne gibi görünüyorsa da, Rönesans görüşüne göre Fortuna'nın gücünü daha iyi simgeleyen şey saatti. Sabah dokuzu bildiren sarkaç vuruşları gece saat dokuzu bildiren vuruşlardan daha anlamlı değildi artık; Rönesans'ın fiziksel değerleri oluşturma aracı olan perspektifin yani görece mesafeleri ve aralıkları insan algılamasına dayanarak düzenlemenin, hiçbir karakteristiği mekanik zamanda yoktur: Nasıl bakarsanız bakın, sarkaç boyuna vurur, vurur, vurur. Onların gözünde beliren Fortuna imgesinin artık, gözü bağlı bir kadına değil de saat kadranına daha çok benzemesinin bir nedeni budur. Kader çarkının mekanizması da saatinki gibidir; o çark amaçsızca, mekanik yönden kusursuz, insanlara karşı kayıtsızca döner. Yaklaşık 1580 yılından kalma, Fortuna'nın çarkını gösteren anonim bir oymada bir saat kadranı vardır gerçekten, akrebi de Fortuna'nın parmağıdır: Parmağı fırıl fırıl döndüren figürse ne bir tanrıça ne de bir şeytan; cin gibi bir soytarıdır.

Rönesans'ın korkuları modern bir plancının sorunlarından çok uzakmış gibi görünebilir. Ama planın ne anlama geldiğiyle bağlantılıdır bu korkular. Eğer her şey şansa bağlıysa, o zaman yapılan tasarım Rockefeller Center gibi muazzam boyutlu bile olsa tasarımlama eyleminin geçici bir eylem gibi düşünülmesi gerekir. Yapılan şeyin geçici niteliğini kabul etmek, aslında bugünde yaşamak demektir. Rönesans geçmişinden öğrenilecek

20. Edmund Spencer, "The Two Cantos of Mutability", *The Works of Edmund Spenser* (Baltimore: John Hopkins, 1952) içinde, 7. 4. 5.

şey, kendi kendine yeterli ya da nötralize edici nesneler tasarımlama alışkanlığımızdan vazgeçmeye karar verirsek kültürel yönden neyin tehlikeye gireceğidir. Eğer tasarımcı, insanın kendini yok etme gücüne karşı mücadele etmesi gerektiğini göz önünde tutar ve bu kendi kendini yok etmeye karşı "daha üstün" güç olarak yalnızca Fortuna'yı ve şansı göz önüne alarak geçicilik düşüncesiyle tasarım yaparsa ne tür şeyler yapacaktır?

Geçmişin bu soruya vereceği yanıt, Fortuna'nın yüceliğin düşmanı olduğudur; onun gücünü idrak etmek, binaları geçici biçimler olarak düşünmek demektir. Geçici biçim fikri epey makul görünüyor ama "geçici" bundan kaçınanlarımız için yasak bir sözcüktür. Fortuna'nın ortaya çıkışı Rönesans yazarlarının hoşuna gitmedi. Tersine, onun gücünün kendi yaşamlarını gittikçe daha sorunlu hale getireceğini düşündüler. Machiavelli'nin yazıları Fortuna'nın bu gücünün, insanın kendi yaşamındaki kontrolü yıkmasını dramatize eder. Machiavelli'nin *Prens*'inde oynanan dram, *Fortuna* ile erdem arasındaki karşıtlıktır: İrade, kendine ait hiçbir düzeni olmayan dünyaya düzen vermeye çalışabilmesi için bireyin kendi içindeki güçleri denetim altına almasını ifade eden bir erdem olarak ortaya konulmuştur. Machiavelli Fortuna ile erdem arasındaki mücadeleyi bir ölüme karşı yaşam sorunu, dolayısıyla da bitmez bir sorun gibi düşünmüştü; insanlar kader çarkının dönüşünü kendi eylemleriyle, olsa olsa bir süre durdurabilirdi; çarkı döndüren güçleri yenemezlerdi. Machiavelli'nin yakın çağdaşları iradenin şans gücüne karşı tek başına yeterli olabileceğinden yavaş yavaş umudu kestiler. Modern bir tarihçi, Machiavelli'nin manifestosundan bir kuşak sonra yazılmış olan Vettori tarihini tanımlarken şu sözleri kullanır: "Fortuna dünyanın efendisidir ve insan da kurbandır."[21] Shakespeare, *IV. Henry*'nin 2. bölümünde Prens Hal'e, Machiavelli'nin *Prens*'indeki eleştirileri 16. yüzyılda yabancı güçlerin kuklası haline gelen Medici'den belki de çok daha can kulağıyla dinleyecek bir rol, çağının simgesel bir si-

21. Laure Martines, *Power and Imagination: City-States in Renaissence Italy* (New York: Knopf,1979), s. 312 .

yasetçisi rolünü vermiştir; oyunun sonunda artık dersini almış olan Hal kendi mücadelesindeki erdemin, sonuca varmaksızın sırf irade çabasıyla yaşamak olduğunu anlar. Ama bu ateşle sınanma ona zafer getirmemiştir; bu yaşamın gerektirdiği çabalardan yorgun düşmüş, dersini almış ve yaşamaktan bıkmıştır. Şimdiki zamanda, sırf iradeyle yaşama çabasının insanı tüketen bir yük olduğu görülmüştür.

C. ZAMANIN DUVARLARI VE SINIRLARI

Rönesans döneminin insanları zamanın gündelik kent yaşamı içinde biçimlendiğini gördüler; bu biçimler ya saat ve saate bağlı emekte olduğu gibi insan çabalarını tüketti ya da top ve topun kent surlarının sağladığı güvenlikle ilişkisinde olduğu gibi, kenti tehdit etti. Bu icatların doğuşunu yaşayan insanlar kontrolleri dışında yeni bir gücün varlığına hükmettiler: Fortuna. Yaşamları, zamanın makine tanrıçasına karşı bir savaş olup çıkmıştı. Yıldız şeklinde kent biçimlerinden ya da kamusal saatin yerleştirildiği meydanın boş hacminden öte, bu onların mücadelesinin bugünü gösteren özelliğidir. Le Corbusier'nin parlak makinelere övgüsü aptalcaysa da biçim oluşturmanın –Léger'ninki gibi– daha insanca bir tarzını uygulayanların, biçimleri kullanırken, parçalarken ve birbirine eklerken kendilerine karşı manevi bir mücadeleye gireceğini kabul etmesi gerekir. Bu, insan gücünün her şeyi nizama sokan düzeniyle her şeyi yok etmesine karşı bir mücadeledir elbette; ama bir insan eğer bu savaşı kazanırsa, yapacağı şeyler kalıcı bir değerden, nihai bir önemden yoksun, yalnızca geçici bir anlam taşıyan şeyler olacaktır. Bu sınırlı insansal değer, yaratıcı ve entelektüel gücümüzün sadece ufak bir köşesini işgal eder: İnsan yapısı; inançlardan, gerçeklerden, düzenlerden, netliklerden ve güvencelerden oluşan büyük bir kentin ufak bir binasıdır. İnsan, insanların yapabileceği şeylerin çok daha azıdır. Bizim mücadelemiz çok olan içindir; yapabileceğimizden daha azının gerçekleşmesi için değil.

Ben zamanın mekânda düzenlenmesine karşı, zamandaki mekân için, öyküsel mekân adını verdiğim –zamanla mekânın

Sigfried Giedion'un aradığı büyük bütünlüğünden daha sınırlı ama daha insanca tasarımlara götürebilen– başka bir biçim önereceğim. Öykülere özgü bazı özelliklerin gündelik yaşamda işlev kazanmasına izin verilirse mekânlar zaman dolu hale gelebilir. Mekânın öyküsel özelliklerinin kentteki iki öğeye, yani duvarlara ve sınırlara nasıl değer kazandıracağını göstermeye çalışacağım. Bu öğeleri öykü sahneleri gibi hissetmek pek doyurucu değildir, pek yeterli de değildir ama insansal değerleri içinde barındırır.

Öyküsel mekân, göründüğünden çok daha az soyut bir fikirdir. 19. yüzyılın o büyük kentsel gelişim döneminde insanlar kendi başlarına yaşadıkları duygusunu uyandıracak bir şekilde kurgulanmış yerlere giderlerdi sık sık. Bir eleştirmen Dostoyevski'nin St. Petersburg'a tutkuyla bağlılığını, romancının, bu kentin "kişisel ve toplumsal çatışmaları yaşamak ve sonuçlandırmak için ... ideal bir çevre" olduğu yolundaki inancıyla açıklamaktadır.[22] Dostoyevski'nin okurları da bu kişisel ve toplumsal çatışmaları onun kent betimlemelerinden anlamaya çalışırlar

Bu, yaşama ayna tutan bir romandan daha öte bir şeydi. Romancı büyülü bir ayna tutmuştu. Bu ayna kentliye, kentin daha kolay anlaşılır imajlarını kentlinin sokaktaki kendi çaresiz görüntüsünü kullanarak gösteriyordu. Romancı bir sahnenin asıl özelliğini veren ayrıntıları seçip buluyor, insanları bu koşullara uygun bir şekilde konuşturuyor, önemli bir şeyin olması gerektiğinde de sahneyi değiştiriyordu. Sıradan yaşantılar hiçbir zaman kendilerini böylesine keskin bir şekilde göstermez; ama 19. yüzyıl kentleri özellikle belirsizdi. Hızla büyümüş, devasa hale gelmiş ve keşmekeş içine düşmüşlerdi; bu kentlerin durumunu açıklayacak geçmiş örnekler çok azdı.

Bu sihirli aynayı sosyal gerçeklere tutmanın bir yolu, mekânları karakterlere dönüştürmekti. Balzac'ın yapıtlarında "acıklı konuşan" bir polis karakoluna rastlarız. Bunu yapan ya da hissettiren iç mekândır ve onun içine giren Vautrin gibi

22. Marshall Berman, *All That is Solid Melts into Air* (Londra: Penguin, 1988), s. 245.

tipler çevrelerinin değişen duygusal renklerine bürünürler; Sarah Bernhardt'ın odası gibi, içindeki kişiden daha kişisel bir mekândır bu. Bu sihirli aynada zaman da gösterilir.

Özel mekânların kişiselleştirilmesi 19. yüzyıl yazarlarına, bütün romancıların çektiği bir zorluğu aşmada yani zaman yönünden birbirinden çok uzak olayları birbirine bağlamada yardımcı olmuştur. Tüm uzun romanlarda yazarın harcadığı emeğin bir kısmı, aile içi bir kavganın, bir çocuğun pencereden bakışının ya da "Senin işin bitti!" diyen bir mektubun çok sonra yol açacağı şeyleri sonuçlandırmaktır. Uzun roman gecikmiş tepkileri kullanmalıdır; çünkü okuru, ilk bakışta görülmese de zamanın bir biçimi olduğuna inandırmanın yollarından biri, gecikmiş tepkidir. Sonunda, ölü görünen geçmişten yeni bir olay çıktığında her şey birbiriyle tutarlı olacaktır. Romancı bu gecikmiş tepkiyi bir mekânın karakterini kökünden değiştirerek sahneye koyabilir. 19. yüzyılın Elizabeth Gaskell'inden onun duygusal mirasçısı bir alay yazara dek tüm ikinci sınıf yazarlar, kişiselleştirilmiş mekânlara, bir şekilde geciktirilmiş tepkileri ifade eden özel bir işlev yüklemişlerdir. Başarılı bir adam doğduğu mütevazı eve döner, bir zamanlar oynadığı tozlu çocuk odasına bakar, düğme gözleri düşmüş oyuncak ayısına takılır gözü; önemli işlerin adamı yaşamının terk edilmiş kalıntılarından etkilenmiştir dış görünüşte. Ah keşke... Kederi üretmek kolaydır. Bunun tersine, Balzac'ın *Kayıp Yanılsamalar*'ında ünlü bir sahne vardır; fahişelerin, yasadışı para ticaretinin ve sokak çalgıcılarının eski merkezi Galeries des Bois (19. yüzyıl Paris'inin Times Meydanı) yetkililerce yıkılır; Balzac'ın dehası, bu kişiler sanki evlerinden zorla çıkarılmış ve alışkanlıklarından vazgeçmeyen kiracılarmış gibi, "Günah ve Neşe Evleri"nin kentin başka neresinde kurulabileceğini arattırır bize. Balzac'ın kişiselleştirilmiş mekânlarının yaşamı, yaşamın sürmesi için, yaşamaya devam edecek bir yol bulmak için gereklidir.

Zaman ve mekân algılarının birbirinden ayrılmazlığı Kant'tan beri filozoflar arasında klişe haline gelmiştir ve bu klişe, romana uygulanmıştır. Örneğin Rus filozofu Mihail Bahtin, tüm yazma

biçimlerinin zamanla mekân arasında bağlantılar içerdiği fikrini irdelemiştir. Bahtin bu bağlantılara "kronotoplar" adını vermiştir.[23] Kronotop, bir romancının, bir öpüşmenin süresiyle iki insanın öpüştüğü odanın büyüklüğü arasında genelde üzerinde hiç düşünmeden kurduğu ilişkidir. Ama Bahtin'e göre, zaman ile mekân arasındaki bu koordinasyon ancak düş gücüyle yaratılan bir uylaşım olarak gerçekleşir. Dans eden kişilerle dolu bir balo salonunda kaçamak bir öpüşme, kimsenin olmadığı bir başka odadaki öpüşmeden daha kısaymış gibi gelebilir her iki mekândaki öpüşme süresi birbirine tam eşit olsa bile.

Romanın kişiselleştirilmiş mekânları, gerçek dünyadaki mekânların yaşamına bir örnek olabilirmiş gibi görülmeyebilir. Romanın geçtiği yerler genelde, okurun okurken aradığı karakter zenginliğinden yoksundur. Bu nedenle, filozof Hayden White, yanıtı içindeymiş gibi duran bir soru sorar: "Dünya gerçekten de, kişileri tipik, başı, ortası, sonu uygun ve her başlangıçtaki 'son'u görmemize olanak sağlayacak kadar tutarlı, iyi yazılmış öyküler yoluyla algılanabilir mi?"[24] Elbette bu, çok sıradan bir sanat yapıtının tanımlamasıdır. Kötü sanatta her şey bir anlam taşır. Ama Hayden White'ın şüphesi başka şekilde de ifade edilebilir. Gerçek yaşamda mekânların kişiselleştirilmesinin sonucunu biliyoruz: Kentin net ve karakter taşıyan bir imajı. Modern plancıların karakteri net bir şekilde belirtilmiş mekân isteğinin, bir tür kötü sanat olduğu söylenebilir.

Balzac'ın *Kayıp Yanılsamalar*'ı ise kenti, Paris'in mekânlarını kişilere dönüştürerek anlatır; ama borsanın, genelevin, polis karakolunun başına gelenler, White'ın standardına göre kötü hazırlanmıştır. Sınırları net bir şekilde çizilmiş bu kolektif kişilerin talihi, görünümlerindeki değişimlerle açıklanan anlaşılmaz sapmalara ve beklenmedik dönüşlere uğrar, ifşaat yine romancı tarafından net bir şekilde çizilmiştir. Tasarlanmış bir netlikle, ta-

23. Mihail Bahtin, *The Dialogic Imagination* (Austin: University of Texas Press, 1981); "Forms of Time and the Chronotope in the Novel", s. 84'e bakınız.
24. Hayden White, "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", W. J. T. Mitchell, der., *On Narrative* (Chicago: University of Chicago Press, 1981) içinde, s. 23 .

sarlanmış bir belirsizlik bir aradadır. İyi romanların tümü tutarsızlığa yönelir, onu kabullenir ve kullanır. Baldwin'in otobiyografi denemesi de buna uygun bir örnektir. Ama öyküsel bir mekân daha net bir şekilde tanımlanabilir. Romancının sırrı, zamanın ilerlediği bir mekân yaratır. Zaman içindeki bu hareketin çizgisel olmayan özellikleri de vardır.

Battery Park City, Hudson Nehri'nin kıyısında, doldurulmuş bir arazi şerididir; cadde planı iddiasız bir şekilde ızgara biçiminde yapılmıştır ve bu yeni yerleşim Manhattan'ın devamı gibi görünür. Burada, konut siteleriyle, merkez büroların bir araya geldiği dev binalar arasındaki halka açık bahçeler birbirine karışır; burada oturanların çoğu üst-orta sınıftan ama her dilden ve renkten insanlardır. Bu yeni kent, farklı işlevlerin ve özelliklerin birbiriyle harmanlanması konusunda bugün geçerli olan bir görüşe göre planlanmıştır. Ama bu model toplulukta yaşamın kendisi değil de, James Salter'ın deyişiyle "yaşamın bir örneği"[25] hissedilir. Evlerin ön cepheleri, temiz ve çiçekle dolu pencereleriyle film seti gibi durur ama nehir boyundaki park bankları bomboştur. Bunun nedeni biraz da bu yeni araziyle Manhattan'ın kayalık bölgesinin birleşme yeri boyunca, insanların ancak kapalı bir geçitle aşabileceği dev bir otoyolun geçmesidir. Battery Park City'nin tıkanmış bir kentte bu kadar güzel bir nehir kıyısı manzarası sunmasına karşın, işi olmayanların buraya geldiği enderdir. Buranın oyun alanları bu yüzden ilginçtir. Oynayacak yer gerektiğinden fazladır. Ortalıkta sıçrayıp oynayan az sayıda çocuk epeyi mutludur; daha büyük çocuklarsa ne yapacağını şaşırmış haldedir. Aynı şey başka bir ada toplumunda da vardır; Manhattan'ın karşı tarafında, East Nehri'nin ortasında bir teleferikle ulaşılan gerçek bir adadır bu. Toplumsal ve ekonomik farklılıklar burada da gayet iyi bir şekilde bir araya getirilmiştir. Roosevelt Island da aileler için oluşturulmuş, ne yapacağını şaşırmış görünen çocuklarla dolu bir yerdir. Bu çocuklar Manhattan'a giden teleferiğe bindiklerinde, artık suyun üzerinde bir gezinti heyecanını çoktan yitirdikleri

25. James Salter, *Light Years* (San Francisco North Point Press, 1982), s. 69.

halde, bu mide kaldıran kutuların içindeki en heyecanlı tiplerdir. Çünkü dışarı çıkmaktadırlar.

Kent merkezi Soho'nun yeni sanat galerilerinin, şık butiklerinin ve restoranlarının yukarısında, ilk başta hafif sanayi amacıyla yapılmış binalarda sanatçıların oturduğu çatı katları vardır. Sağlıklı, enerji dolu çocukların şaşırtıcı bir şekilde yoğun olduğu bir topluluktur bu. Bu çocuklar yükleme yapılan limanlarda, boş arsalarda, uygunsuz bir çevredeki evlerin yarı dünyası olan çatılarda koloniler kurarlar. Bu çocuklar da tek başlarına dışarı çıkabildikleri andan itibaren, kendilerini kamyonlardan korumak için, "dizayn edilmiş" oyun alanından uzak dururlar; bu oyun alanı salıncaklar, basketbol sahaları, yeşillikleri ve bankalarıyla sanki hayaletlere terk edilmiştir. Bu çocuklar da her şeyin olup bittiği yerde bulunmayı severler.

Kentte her zaman dolu olan oyun alanları 5. Bulvar'la 3. Cadde'nin köşesindeki gibi, çocukların hem metroyla hem de yaya gidebilecekleri yerlerdir. Basketbol sahalarının etrafını tel örgü bir çit ve birkaç tane dağınık ağaç çevirir. 6. Bulvar'a doğru gitmeye çalışan kamyonlarla taksilerin kornaları, Latin ya da Rap ritimlerine ayarlanmış portatif radyolarla birleşen sağır edici bir ses volümü yaratır. Bu kalabalık oyun alanındaki her şey sert görünümlüdür. Yine de, burası zamanın başlayabileceği bir yerdir. Çizgisel mekânlar, biçimin fonksiyonu izlediği yerler olarak tanımlanabilir. Buna karşılık, öyküsel mekânlarsa, bu oyun alanı gibi, boşluğa çıkma yerleridir.

Aristoteles, öyküyü "olayların düzenlenmesi" diye nitelemiştir. Edebiyat eleştirmeni Edward Said, öykülerin başlangıcındaki çok farklı iki düzenleme olan kökenle başlangıç arasında bir kontrast saptar. Bir savaşın ya da bir evliliğin kökeni, sonsuza dek geriye doğru giden adımlarla izlenebilir; köken araştırması bir keşif denemesi, net bir olaylar çizgisi yaratma girişimidir. "Başlangıç" ise tersine"koşulları bir eksiklik duygusunu içeren... bilinçli şekilde amaçlı bir üretim etkinliğidir."[26] Kurgu yaratma pratiğinde bu, gerekli bilginin eksik olduğu, kendini açığa vermeyen bir sahne düzenlemek demektir.

26. Edward Said, *Beginnings* (New York: Colombia University Press, 1985), s. 372

En basit bir davranış bile bunun gerçekleşmesini sağlayabilir; Thackeray'ın *Gösteriş Dünyası*'nın başlangıcında, yoksul ve ciddi görünüşlü Becky Sharp, öğretmeninin okuldan ayrılırken arabanın penceresinden kendisine uzattığı bir kitabı ansızın fırlatıp atar. Bu bize, gözümüzün önüne gelenden daha çok, önceden geçmiş bir şeyleri anlatır; aynı şekilde bizim, Becky ve onun arkadaşı Amelia Sedley hakkında Thackeray'ın açıkladığı şeylere inanmamızı sağlar:

> Araba yürüdü; büyük kapılar kapalıydı; dans dersinin zili çaldı. Dünya bu iki hanımın önündedir şimdi...[27]

Kızın bunu neden yaptığı hakkında bir fikrimiz yoktur; onun davranışını geriye dönük "çünküler"den oluşan bir mantık zinciriyle kökenine dek "geriye" çekemeyiz. Onun fırlattığı kitap ancak ilerleyerek, daha sonraki davranışlarla anlaşılabilir. Gerçekten de, Thackeray eğer Becky Sharp'ın o kitabı neden fırlattığını tek bir net ve açıklayıcı cümleyle bile verseydi *Gösteriş Dünyası* bitmiş olurdu; öyküye gerek kalmazdı.

Kentteki bir oyun alanı, bir "kurtularak başlama" yeridir; tıpkı *Gösteriş Dünyası* gibi. Ve gerçekten de, Edward Said'in sözünü ettiği eksiklik duygusunu açığa çıkarır. Her yazının başlangıcında yazar da okur da bir uzlaşmayı gözetir: Yazar olup bitenleri hemen açıklayacak bilgiyi gizler, okur da bunun eksikliğini kabul eder. Gereğinden fazla şeyin bilinmesi ondan sonra ne olacağını öğrenme merakını zayıflatır. Başka bir deyişle, zaman beklenmedik olasılıklarla, değişik olanaklarla donatılmıştır; her başlangıç, ileriye doğru hareketini böyle oluşturur. Bir mekânda, ne olacak merakının başlangıcı aynı şekilde yaratılır. Yük limanlarının arasında yapılan bir basketbol maçı, ev bahçesinde yapılandan farklıdır. Kentteki bir oyun alanında, çocuklar kendilerini evin ve ailenin bağından koparırlar; büyüklerin onlar için hazırladığı güzel yerlerden uzak dururlar. Bu tür yerlerde bilinçli bir kurgu işlemektedir. "Kaçak" oyun alanlarındaki çocuklar sanki ana babasız, tümüyle özgür biri-

27. William Makepeace Thackeray, *Vanity Fair* (Londra: Penguin, 1986) s. 45.

leriymiş gibi davranırlar. Aslında tüm çocuklar birbirleriyle bir dereceye kadar bu tavırla oynar; ama kentli çocuklar, oranın ve o anın öncesinde başka hiçbir şeyin olmadığı kurgusu sanki gerçekmiş gibi davranmalarına karşı çıkacak hiçbir şeyin olmadığı yerleri bulurlar.

Başlangıç, şimdiki hale bir çıkıştır; başlangıç yeriyse bu çıkışın gerçekleştirilebileceği yerdir. Zamanın oku ileriyi göstermeye başlar. Zamandaki bu özellik, Battery Park City'nin ve Roosevelt Island'ın neden çocukların kurtulmak istedikleri yerler olduğunu söyler bize. Bu topluluklar işlevleri birbiriyle harmanlayarak farklılıkları akılcı bir şekilde kucaklar. Konutlar dükkânlara yakın, dükkânlar okullara yakın, okullar kütüphanelere yakın, kütüphaneler büro gökdelenlerine yakındır; bu ilişkiler yaşamın ve bütünü parçaların toplamından daha büyük kılan güçbirliğinin trafiğini yaratacaktır. Fakat iyi niyetler, plancıyı, romancının bildiği bir gerçeğe karşı körleştirir: Her şeyi kesinkes tam yaparsanız önemli hiçbir şeye başlayamazsınız.

Şimdi, icat ve keşifle ilgili ilk sorumuza dönersek, bir plancı, belirsizliği ve sürpriz olasılığını nasıl yaratabilir? Plancının, öyküsel bir başlangıcı görsel olarak sağlayacak şeyi düşünmesi gerekir. Başlangıç duygusunu uyandırmak için, kentsel tasarımın genel çerçevesinde kökten bir değişimin gerçekleşmesi gerekecektir. Değişim iki biçimde olmalıdır: Kentteki açık mekânların işlev tarzında bir değişim ve binaların yapılma tarzında bir değişim. Açık mekân konusu bir sınırlar meselesidir. Bir sınır, bir duvar olarak işlev göremez çünkü bu tür çevreleme tam anlamıyla öldürücüdür: Dizaynçı kişi ağılını kurarsa onun içinde kalan mekânın yaşamı biter. Mekânlar ilk amaçlandıkları şekilde kullanılmazsa zaman o mekânlara karakter kazandırmaya başlar. Örneğin, çocukların yük limanlarını oyun alanı olarak kullanmaları gibi, 14. Cadde'deki büyükler de otopark şeritlerini sosyal ilişki kurulacak yerler olarak benimserler. Bu beklenmedik kullanımı yapan kişi için, öyküsel anlamda bir şeyler "başlar". Şehirci, mekânın zamanla böylece şifrelenmesine olanak tanımak için, sağlam duvarlar değil de gevşek sınırlar çizmelidir.

Örneğin, mekânların öyküsel kullanımını teşvik etme umudu taşıyan bir plancı, belirlenmiş ve değişmez bölgelere ayrılma zorunluluğunu, yani çalışma ve ikamet bölgeleri arasındaki ya da sanayi ve büro işyerleri arasındaki sınırı elden geldiğince kaldırmaya çalışmalıdır.[28] Öyküsel güce sahip bir bina yaratmak isteyen mimar, biçimi birçok programa hizmet edebilecek bir binayı hedeflemelidir. Bu, yapısı sürekli değiştirmeye elverişli olacak kadar basit mekânlar demektir; tuğla duvarlar çok gevşek sınırlardır ama camdan duvarlar öyle değildir. Romanda başlangıç her şeyi siler ve yok eder; mekân da, silmede ve yok etmede kullanılarak –boşluğa çıkma eylemiyle– şimdiki zamanda hayata geçirilebilir.

Ama sonsuz bir değişim ya da geniş alanlara yayılmış kullanım durumu, salt olay akışının tüm bir öyküyü oluşturmaya yetmemesi gibi, hemen anlamsız hale gelecektir. *Gösteriş Dünyası*'nda, hiç kimsenin karşı koymayacağı bir kaçış hemen anlamını yitirir ve genç bayanlar yalnızca bir yolculuk yapıyor olmaya indirgenir. Kentsel mekândaki "karakter" de romandaki karakter gibi, direnişle karşılaşan çıkışlarla gelişir.

Suların ya da vahşi doğanın ekolojik yapısında en yoğun faaliyetler bir direncin olduğu sınırlarda gerçekleşir. Örneğin vahşi doğada bu yoğunluk, tarlada yaşayan hayvanların ormanda yaşayan hayvanlarla karşı karşıya geldiği yerlerde; sulardaysa suyun farklı derinliklerinde yaşayan organizmaların temas yerlerinde gerçekleşir. Sınırlar arasındaki daha az çelişkili yerler daha az aktiftir. Sosyal merkez de fiziksel sınırın olduğu yerdedir.

Benim restoranlara giderken yaptığım yürüyüşte 3. Bulvar boyunca, bir farklılıkla diğeri arasındaki sınırlarda çatışma çok azdır. Bu sınırlar, bir şeyleri ifşa edercesine "geçiş bölgeleri" denen şehircilik terimiyle adlandırılmıştır; "bölge" sözcüğü tek başına, hayatın kenarlarda bittiğini ifade eder. Bölge içinde farkların birbirini etkilememesi, ızgaranın nötralize edici düzenini gösteren işaretlerden biridir. Ama kentte gerçekten, vahşi dün-

28. Bu konuyu, *The Uses of Disorder: Personel Identity and City Life* (New York: Knopf, 1970) adlı kitabımın çeşitli yerlerinde uzun uzun tartıştım.

yadaki ekolojik sınırların gergin ve şiddetli yaşamını gösteren başka sınırlar da vardır.

Baldwin'in gençliğinde bu sınırlar zencilerin Doğu 96. Cadde'nin karşı tarafına geçtikleri her seferinde hissedilirdi. O sınırın gerisinde ailelerin tıka basa doldurduğu sosyal konutlar, içeriden kurtulmaya çalışan çocukların üzerinde çelik çomak oynadığı, şişe ve otomobil camı kırıklarıyla dolu cadeler vardı. Harlem'deki fiziksel çöküşü düzeltmek için bir kuşak önce yapılmış monoton konut siteleri fiziksel sefaletten de kötü bir şekilde yozlaşmıştı zaten. Baldwin'in kuşağında insan baskısı artıyordu; Porto Rikolular, Birinci Dünya Savaşı'ndan beri New York'a gittikçe daha çok sayıda gelen Amerikan siyahlarını İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra daha da kalabalıklaştırdılar. 96. Cadde'de güneye doğru yürüdükçe bu en aşağı düzeydeki yaşam sanki hiç bitmeyecekmiş gibi gelirdi ama birdenbire de biterdi. 96. Cadde'nin güney tarafındaki binalarda beyaz eldivenli kapıcılar türerdi aniden.

Siyah bir çocuk güney sınırını bu kapıcılar yüzünden biraz zor geçerdi. Bu kapıcılar Harlem'den gelen çocukları beyaz eldivenlerinin yanı sıra, işlerinin standart bir donanımı olan coplarla kovalardı. O zamanlar tüm kentte ırklar arası sınırlar gerginleşmişti. Central Park'ın batı kıyısındaki sınır, Central Park West bölgesinin saray gibi apartmanlarıyla Porto Rikoluların doldurduğu yan sokaklar arasında, bir bina genişliğindeydi; yine kapıcıların elinde sopalar vardı ve yaya yürüyen beyazların, oturdukları yerin arka tarafına girmeye cesaret ettiği enderdi. Manhattan'ın aşağı ucunda bu kez de Asyalıların seli başlardı. Canal Caddesi'nin kuzey tarafında İtalyanlar yerleşmişti, güney tarafında Asyalılar; cadde, çocuk gangsterler arasında sık sık çıkan dövüşlerin sahnesiydi.

Louis Wirth, "Bir Yaşam Tarzı Olarak Kent" adlı yazısında "farklı kişiliklerin ve yaşam tarzlarının yan yana gelmesi, farkların göreceli bir perspektiften görülmesini ve bu farklara karşı bir hoşgörüyü yaratma eğilimindedir"[29] demişti. New York'taki

29. Louis Wirth, "Urbanism as a Way of Life" (1938), Richard Sennett, *Classic*

sınırların gerçeği böyle değildir. Chicago okulunun farklılığa olan inancından geriye kalan, farklar arasındaki çatışmanın anaforudur. Modern toplumda günlük yaşamın sözlü kavgalarına, sanki yolunda gitmeyen bir şeymiş gibi bakılır. Ya da kavga, benim Murray Hill'e doğru yürüyüşümdeki gibi, kayıtsızlık göstererek engellenir. Sözlü kavga, özellikle de ırklar ve sınıflar arasındaki sözlü kavga korkutucu görünür genellikle çünkü fiziksel şiddetin uvertürü gibidir.

Sözlü kavga, sosyolog Lewis Coser'in çok önceleri belirttiği gibi, aslında şiddet biçiminde patlayacak enerjileri dağıtan, kurtarıcı bir değer işlevi görür. Coser'in görüşü bugüne dek aileler ve küçük gruplar üzerindeki çalışmalarla gayet iyi belgelenmiştir. Ama bu, yabancılar arasındaki ilişkiler için de geçerlidir; gerçekten de yabancılar arasındaki sözlü temaslar enerji boşalımından daha olumlu bir rol oynar. Yabancılar, sözle kavga ettiklerinde birbirlerini görmeye başlarlar.

Bu bir kavga anında bir başkasının birdenbire farkına varmalar, romanda tanıma sahnelerinde gerçekleşir; bu sahneler, romancının bir öyküde sırf olayların akışından ibaret olan gidişata karşı koyma yollarından biridir. Tanıma sahnesi, daha somut bir şekilde, zamanın gecikmiş sonuçlarının bir biçimidir: Geçmişte dolaylı olarak ima edilmiş bir şey birdenbire açığa çıkmaya zorlanmıştır. Tanıma sahnesi bir sınır gibidir çünkü daha önce birbirinden ayrı öğelerin birbiriyle yüzleşmesini düzenler. Sanatta yeterli bir romancı zaman içindeki bu yüzleşmeyi yoğun bir görsel deneyim haline getirebilir ve böylece, karakterler birbirlerini gerçekten, daha öncekinden farklı bir şekilde görebilir.

Örneğin *Büyük Umutlar*'ın görkemli tanıma sahnesinde Pip birdenbire, mahkûm Magwitch'le gerçek ilişkisini anlayıverir; geçmişteki anlar ve karşısındaki kişinin görüntüsü, yeni bir anlamayla birleşir:

> Henüz tek bir özelliğini bile hatırlayamasam da tanıdım onu! Rüzgâr ve yağmur aradaki yılları alıp götürse de, arada kalan her şeyi dağıtsa

Essays on the Culture of Cities (New York: Prentice Hall 1969), s. 155'te yeniden basılmıştır.

da, bizi ilk kez böyle farklı düzeylerde yüz yüze geldiğimiz kilise bahçesine sürüklese de mahkûmu şimdi, ateşin yanındaki sandalyede oturuyorken tanıdığımdan daha çok tanıyamazdım. Cebinden bir eğe çıkarıp bana göstermesi gerekmezdi; boynundaki mendili çıkarıp başına dolaması gerekmezdi; kollarıyla kayığa sımsıkı sarılması ve kabul etmem için bana bakarak odanın içinde titreye titreye dönmesi gerekmezdi. Bir dakika önce bilinçsizce, onun kimliğinden soğuk bir şekilde kuşkulanmış olsam da bana o yardımların hiçbirini yapmadan önce tanıyordum onu.[30]

Pip hem öteki kişi hakkındaki gerçeği, hem de bir yanılgıya dayalı davranışının yanlışlığını o zaman anlar; Pip birden, modern bir eleştirmenin deyişiyle "hayatının romanını yanlış okuduğunu" fark eder.[31] Geçmişle bugün birbirine bağlanmıştır artık.

Ama tanıma sahnesi, Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'inde olduğu gibi bunun tersi bir tarzda, bir çatışma anında karakterler arasında bağlantının ve uygunluğun sınırlarını göstermeye de yarayabilir. Romanda 1848 Devrimi'ne gelinir; bu olay yakın arkadaş olan Frederic, Dussardier ve Senecal'i, o ana dek henüz belli olmayan, farklı şekillerde etkilemiştir:

Saat beşti, ince bir yağmur yağıyordu. Operanın yanındaki kaldırımda birkaç burjuva vardı. Karşıdaki binaların panjurları kapalıydı. Pencerelerde kimse yoktu. Atlarının boynuna doğru eğilmiş, kılıçlarını çekmiş ağır süvariler bulvarın bir ucundan diğerine doğru dörtnala, tüm hızlarıyla saldırıyordu; miğferlerinin sorguçlarıyla arkalarında dalgalanan beyaz pelerinleri alacakaranlığın rüzgârıyla kıvranan gaz lambalarının ışığından geçti. Kalabalık, sessizce ve ürkmüş bir halde onlara bakıyordu.

Süvari hücumları arasında, kalabalığı yan sokaklara doğru geriye iten polis ekipleri belirdi.

Ama Tortoni merdivenlerinde, uzun boynuyla uzaktan bile tanınan bir adam; Dussardier dikili bir heykel gibi hareketsiz kaldı.

Sıranın başındaki polislerden, üç köşeli şapkası gözlerine dek inmiş olanı kılıcını ona doğru yöneltti.

30. Charles Dickens, *Great Expectations*, (Londra, Oxford University Press, 1975), s. 30.

31. Peter Brooks, *Reading for the Plot* (New York: Knopf, 1984), s. 130.

Ötekisiyse, bir adım ilerleyip bağırdı: "Yaşasın Cumhuriyet!"
Arkaüstü düştü kolları çapraz bir halde.
Kalabalıktan korkulu bir haykırış yükseldi. Polis çevresine bakındı; Frederic, hayretten donakalarak tanıdı onu: Senecal'di.[32]

Pip'in mahkûm Magwitch'in babası olduğunu birdenbire anlaması gibi, geçmişin ne kadar önemli olduğunun bir ifşaatı yerine, bu üç gencin geçmişteki deneyimlerinin yanıltıcı ilişkilerden örülmüş olduğu gösteriliverir birden. Frederic'in Dussardier'i öldüren kişinin Senecal olduğunu anladığı an Frederic'in "eğitimi" keskin bir dönüş yapar: Daha önce yaşadıklarının hiçbir önemi yoktur artık.

Büyük Umutlar'da ve *Duygusal Eğitim*'de, tanıma anında başlangıçtan ne kadar farklı yerlere gelmiş olduğunu fark ederek derinlik kazanan karakterler, birbirine zıt yollardan betimlenir. Aynı evrim James Baldwin'in "Bundan Sonrası Ateş"inde de vardır. Bir romancının sahneye koyduğu tanıma sahneleri, kişilerin bir sınırı geçiyor olduklarını birdenbire fark ettikleri anda gerçekleşen özbilincin türünü gösterir. Baldwin bu bilince birdenbire, artık bir zencinin düşünmesi "gereken" tarzda düşünmediğini fark ettiği anda varmıştı. Sınırda, geçmişte bilindiği haliyle duran öz kimlik aşılır: Belki eski görme tarzını değiştiren bir sır açığa çıkar ya da belki var olduğu sanılmış ilişkiler kopuverir. Geçmişle bağlantı kurarak bugün hakkında yüksek bir bilince sahip olduğumuz anlardır bunlar. İtilme, boşluğa çıkma ve direniş deneyimlerinin sanatsal değeridir bu. Kentte sosyal düşmanlık olgusuyla karşılaşan plancının gerçek dünyadaki dürtüsü, birbiriyle kavgalı ya da uyumsuz tarafları birbirinden sıkıca ayırmak, araya geçirgen sınırlar değil iç duvarlar çekmektir. Örneğin otobanlar ve otomobil trafiği kentin farklı toplumsal bölgelerini birbirinden ayırmada kullanılır; yarışan makinelerden oluşan nehir öylesine hızlı ve geniştir ki bir diyardan ötekine geçmek pratik olarak olanaksızdır. Aynı

32. Gustave Flaubert, *Sentimental Education*, Brooks, Reeding for the Plot, s. 206'dan aktarılmıştır. Orijinali Oeuvres (Paris: Pleiade, 1952), s. 448'de yayımlanmıştır.

şekilde, fonksiyonel ayırma da sınırları pekiştirme tekniği haline gelmiştir; konut bölgesinden uzak bir ticaret merkezi, kendi "kampus"ü içinde bir okul, bir sanayi parkının içine gizlenmiş fabrika gibi. İlk olarak bahçe şehir planlama hareketiyle barışçı, düzenli bir banliyö yaratmak için başlamış olan bu teknikler şimdi kent merkezinde, birbiriyle temasa geçen sınıfların ve ırkların yaratacağı tehlikeyi önlemek, iç duvarları güvenli bir kent yaratmak için, gittikçe daha çok kullanılmaktadır.

Romandaki sınırlar, açık alanların kent planlamasında sınırlara sanki duvarmış gibi yaklaşmakla nelerin kaybedildiğini göstermektedir. Etrafı sıkıca çevrili toplumlarda yaşayanların gelişimi yavaşlamıştır. Geçmiş deneyimlerin açtığı yaralara ve anılarda kök salmış basmakalıp düşüncelere göğüs gerilmemiştir. Sınırlarda gerçekleşebilecek tanıma sahneleri, insanların zamanla olağan hale gelecek sabit sosyolojik manzaralarla karşılaşmaları için tek şanstır. İnsanlar birbirlerini ancak sınırları aşarken, sanki ilk kez görüyormuş gibi görebilir. Bu, yerinden çıkma ve direniş deneyimleri sanatta vardır; ama kent tasarımında eksiktir.

Rönesans'ın zaman ve mekân deneyimi mirası, hiç umulmadık bir şeydir: Rönesans hümanizmi, Hannah Arendt'in söz ettiği, Le Corbusier'nin ve Léger'nin tasarımlarında görülen şimdiki zamanda yaşama duygusunun aynısı olan "fıtrat" anlayışının, öykülerdeki, yani aşıp geçmeye ve tanımaya dayalı ve insanlar sınırları aştıkça gelişen öykülerdeki gibi, mekânlarla olaylar arasındaki ilişkiyi anlamaya bağlı olduğunu söyler.

Modern ve insancıl bir kentin plancısı farklılıkları birbirinden ayırmak yerine, onları üst üste yığmalıdır. Üst üste yığılmış tabakalar da karmaşık ve açık sınırlar yaratmanın bir yoludur. Çizgisellik yerine boşluğa çıkma, insanca bir reçetedir.

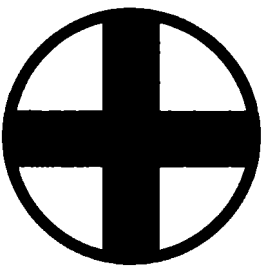
Görselle toplumsal arasındaki bu ilişki, sınır deneyimi üzerinde odaklanır; ama bu bir zayıflık etiği değildir. Oysa Hannah Arendt'in kişidışılığın erdemini benimsemesi; James Baldwin'in denemesinde görülen, arınmanın ve kimliğin bozulması; Serlio'nun trajik limitler sahnesi buluşu; Léger'nin eşyaların

dayanma limitleriyle ilgili tabloları; V.Sixtus'un planladığı açık hava hac ziyaretinin dur durak bilmezliği: Bunların hepsi yaşamın dışarının boyutunda alabileceği bir biçimi, farklılıkla iç içe olmayı, süreksizliği ve şansı kabullenmeyi işaret eder. Hıristiyan boyutlarının değeri tersine çevrilmelidir artık. İçerisi yıkıcı bir boyut haline gelmelidir; süreklinin, mükemmelin ve güvenli olanın peşinden koşup içeriye kaçmak yıkıcıdır. Dışarısı, Baudelaire'in umduğu gibi, yapıcı bir boyut olabilir. Hümanist geleneğin açığa çıkardığı şey, dışarının yapıcı hayatının, Constantin Guys'un tasarladığı kurtarıcı kentsel beğenilerden ya da Thomas Jefferson çağına şevk veren, yeşillikle bütünleşme zevkinden gelmeyeceği; yapıcı hayatın dışarıya, trajik mekânlar tarafından kazandırılacağıdır.

Düzenliliğin ve mükemmelliğin ifadesine karşı, zamansız ve kusurlu olan: Kutsal ile dünyevi arasında bir kontrast yani. Bu dünyevi bakış, dışa açılacak şeylerin yapılmasında belli bir tarzı da ima etmektedir.

Dördüncü Kısım

Açılma Sanatı



8
Açılmış Şeyler Yapmak

A. BEN VE O NESNE

Hiç kimseye ait olmayan bir kentte insanlar sürekli olarak kendilerinden, hayat hikâyelerinden bir iz bırakmaya çalışır. 1970'lerde New York bu tür izler içinde yüzüyordu. Metro vagonlarının hem içinde hem de dışında sprey boya ya da keçe kalemle yazılmış, yazanı tanıtan bir sürü rakam, baş harf, lakap ve işaret görünürdü. On yıl önceki gibi müstehcen ya da siyasi olmayan, sırf L. A. II gibi isimler ve etiketlerdi, varoş çocuklarının işleriydi bunlar.

İnsanlardaki ilk izlenim bu duvar yazılarının ölçeğiydi: Hem çok fazlaydılar hem de birçoğu metro vagonlarının kapılarını,

pencerelerini, oturma sıralarının arkasını ve metal plaketlerin üzerini, bu duvarların görmezden gelinen fonksiyonel parçalarını kaplayacak kadar büyüktü; bu yüzeylerin hepsi yazıyla örtülmüştü. Bu isimler metro vagonlarının duvarlarından varoşların dışındaki binaların duvarlarına sıçradı ve belli bazı duvarlar sahiplenildi. Bu bitmek bilmez canavar yazılar teatral bir duvar yaratmak diye nitelenebilir, metro vagonları pekâlâ, dramatik boyama hareketleriyle yaşam verilecek nötr birer arka fon olarak görülebilirdi; ama kendi kendilerine oynayan, bulundukları mekânı kullanan ya da onun içinde bulunan diğer insanların varlığını görmezden gelen çocuklar genel toplumu umursamıyorlardı.

Bu basit kimlik karalamalarına başkalarını çiğneme ve hiçe saymak da eklenmişe benziyordu ve bunun da tek bir sonucu vardı: Duvar yazısı başından beri bir suç olarak görüldü. Çocukların lakaplarını ya da kendilerini simgeleyen numaraları hareketli ya da duran duvarlara yazmada kullandıkları ilk gereç beş santim eninde fırçası olan bir tür dolmakalemdi; bunlar sanat malzemesi satan meşru dükkânlardan hemen kaldırıldı ve bunun ardından da bir santim eninde keçe uçlu kalemin kaldırılması geldi. Boyalar ve kalemler suçlu hale getirilince metro vagonlarının avlu-depolarına sızmalar başladı. Duvar yazılarından önce bu avlular New York dokları gibi şişelerle ve bira kutularıyla dolu, berduşların içeride yatmak için kapıları kanırtarak açıp girdiği ya da sevişmek için gidecek yeri olmayan gençlerin dadandığı ıssız mekânlardı. Bu depoların bazıları kentin kıyısındaki açıklık yerlerde, bazıları da kentin merkezinin altındaydı.Yeraltı depolarından biri Brooklyn Köprüsü'nün altındadır, burada sabaha karşı saat üçte berduşların rayların kıyısında yaktıkları ateşlerde pişen sosislerin kokusu, vagonlardan gelen seks iniltileri duyulurdu. Oysa yukarıdaki Wall Street'ten, hâlâ derin uykudaki bu itiş kakış mekânlarından hemen hemen hiçbir ses gelmezdi. Duvar yazısı yazanlar bu avlulara dadanınca buraları yavaş yavaş çitlerle çevrildi; bir aralar polis iki sıra çitin arasında sessizce gidip gelerek avluların çevresinde devriye

gezen, özel eğitimli köpekler kullandı ama şimdi o hep aç köpekler de, berduşlar ve yataksız âşıklar da gitti; trenler, tepesinde dikenli teller olan çitlerle korunur oldu. Ortaçağ surlarından çok daha ince fakat çok daha güçlü bu duvarlar kentin hız araçlarını yazılardan korudu sonunda.

Bir metro yolcusu, duvarlara yazı yazma suçunu yoksullardan duyulan korkudan kaynaklanan bir şey olarak nitelemişti:

> Ben bir metro yolcusuyum ve duvar yazısı yazanlar ile yolcuları soyan, ırzına geçen ve saldıran suçlular arasında bağlantı kurmayı kendi adıma doğru bulmuyorsam da bunların hepsinin zapt edilmez saldırganlar dünyasının birer parçası olduğu duygusu kaçınılmaz gibi görünüyor. Duvar yazıcıları bunların içinde en az tehlikeli olanları ama onların hiç eksik olmayan işaretleri yolcuları metronun tehlikeli bir yer olduğuna inandırmaktan başka bir şeye yaramıyor . . . Duvar yazısını engellemekse ... ebediyen varolan bir korku duygusunu azaltma meselesidir.[1]

Bu hesaba göre, insanların duvar yazısından korkmalarının nedeni, bu yazıların altsınıfa ait olmasıdır: Biz varız ve her yerdeyiz diyenlere. Üstelik, siz hiçbir şey değilsiniz; biz hepinizin üstüne yazarız.

Ama duvar yazılarının verdiği işaretler bu anlamı çıkarmaya yeterli değildir. Bugünün New York duvar yazısı müstehcen mesajlardan, siyasi mesajlardan, hatta her türlü mesajdan uzaktır ama bir mesaj hariç: "Bunu ben yaptım"; benim işaretim budur, ben –158, Cam-Cam II– varım ve "ben" bunu bildirdim.

Bu duvar yazısı oğlumun keman çalışını dinlerken gözümün önüne gelir sık sık. Suzuki keman metodu çocuklara notaların adını öğrenmeden keman çalmayı öğretir; bu metot daha ilk dersten itibaren, ses tonlarının güzelliği ve ifadeleri üzerinde yoğunlaşır. Bir öğrenci Suzuki metoduyla kemana ilk kez başladığında öğretmen yardımsever bir tavır gösterir. Kemanın boyun kısmına mavi renkte iki tane küçük şerit yapıştırır, böylece öğrenci birinci, ikinci ve üçüncü parmaklarını nereye koyacağını net bir şekilde bilir; ilk parmak üstteki şeridin yukarısına,

1. Nathan Glazer, "On Subway Graffiti in New York", *Public Interest* (1979 Kış).

ikinci parmak ortaya ve üçüncü parmak da alt şeridin altına konacaktır. Öğrenci böylece, tatsız ve akortsuz sesler çıkarmanın eziyet verici deneyiminden korunmuş olur. Öğretmen, kemanı gitara benzeterek öğrenciye ses perdeleri armağan eder.

Öğrenci başlangıçta bu armağanı düşünmeksizin kabul eder. Parmaklarını şeritlere göre koyacaksın, hepsi bu; perde işini hallettin. Oğlumun kemanındaki şeritlerden biri bu ilk etapta kazayla düşmüştü; benden yeniden çalabilmesi için çalgıyı düzeltmemi istedi. Bense, bu konuda yardımseverliğin doğru olmadığına dair babalık bilgimle, onun çıkan sesi dinleyerek parmağını nereye koyacağını kendisinin bulmasını öğütledim. Ama bu öneri, oğlumu bu işe başlarkenki kesinlikten yoksun bırakacaktı.

Dersler ilerledikçe, nasıl sesler çıkardığını duymayı gittikçe daha çok öğrendi ve süreç içinde, o küçük şeritler onu da sıkmaya başladı. Günün birinde, doğal maddelerden yapılmış olan kemanın havanın ısısına ve nemine göre ses tonunu değiştirdiğini öğrendi; mavi plastik şeritler, bazen doğru bir rehberdi bazen de değildi. Sonra, aynı notanın, bulunduğu anahtara göre farklı tonlar kazandığını öğrendi. Bu şeritleri kullanırken yaşadığı belki de en kesin deneyim, yayla nasıl vibrato yapılacağını öğrendiği aydaydı. Elin bu titreme hareketi, sesi, ıslak bir kâğıt üzerine yapılan bir suluboya darbesi gibi yayarak notalara sıcaklık verir. Oğlum bu aşamaları geçip, daha iyi duyarak ilerledikçe plastik şerit, kulağın keşiflerini engelleyen, rastgele bir yanıt gibi gelmeye başladı ona. Başladıktan bir yıl sonra da bir zamanlar kemanını "düzelteceğini" sandığı plastik şeritleri çıkardı.

Kemanda böylesi bir ilerleme, müzisyenlerin üçüncü kulakla dinlemeyi öğrenmek dedikleri şeydir. Daha felsefi bir şekilde şöyle tanımlanabilir: Öğrenci, somutluk ile belirsizlik arasında karşılıklı bir ilişki olduğunu öğrenir. Müzikte somutluk, öğrencinin kendi çalışını sanki başka birisi çalıyormuş gibi işitebilmesi demektir; bu durumda, çalış, incelenebilecek, maddi bir şey haline gelir. Müzikte belirsizlikse, öğrenci kendini bu şekilde ne kadar iyi dinleyebiliyorsa ilk başta eline en kolay gelen

hareketlerin şimdi o denli daha az tatmin edici hale gelmesi demektir. Oğlum üçüncü kulakla duymaya başlayınca, sol elini bazı koşullarda tatsız, bazı koşullarda güzel notalar çıkaran garip konumlarda tutarak denemeler yaptı; sol eliyle bu denemeleri yaptığında, sorunları çözmek yerine sorun oluşturmakla ilgilenir oldu.

Dediğim gibi, metrodaki duvar yazıları "Pırılda, Pırılda Küçük Yıldız"ın çalınması sırasındaki gıcırtılar arasında, müzikte somut ile belirsizin ilişkisi üzerinde gezinip dururken aklıma geldi. Üzerine sprey sıkanlar için metal metro duvarlarının ya da binaların tuğla duvarlarının yapısında herhangi bir özellik yoktur; bunlar, üzerine yazı yazılacak düz yerlerdir yalnızca; oysa oğlum birtakım şeyleri, bunların kendi yapısal özellikleri içinde araştırıyordu. Ama materyaller üzerinde yaptığı araştırma rahatsız edici bir sonuca vardı. Oğlumu bunlarla daha da somut bir şekilde uğraşmaya iten şey, tellerle donatılmış tahta bir kutudan nasıl ses çıkarılacağı konusundaki belirsizlikti. Bu eğitim onu, duygularını amaçlara değil de sonuçlara yönelterek kendi ifadesini yargılamak için dışa döndürüyordu. Bu, "O nesne" içinde bir eğitimdi oysa duvar yazısı yazan çocuklar "ben"in açıklama biçimlerinden başka bir şey bilmiyorlardı. Son bölümde yaptığımız gibi, dışa açık durumda şeyler yapmaktan söz ettiğimizde, bir şeyde belirsizlikler ve olasılıklar yaratmaktan söz ediyoruz demektir. Şerit yapıştırılmamış bir keman, Hickeringill'in sözleriyle, çalan kişiye keşifler sunar. İlan eden bir "ben"den ziyade, bir şeyi dışa açık, kesin olmayan bir "o nesne" olarak yapmada bir değer vardır: Kemancı, duvar yazıcısına göre, anlatımın niteliği konusunda daha eleştirel hale gelir; çünkü sesler hakkında, kendi içinde şeyler olarak yargıda bulunabilir.

Bizim kültürümüz, soyutlamadan vazgeçme pahasına, somutluğa büyük değer verir. "Gerçeği yap, somutlaştır!" yalnızca sanatçıya değil günlük yaşama da verilen bir buyruktur. Her şeyi somut kılmaya verilen önem, modern kültürün nesnelere –sağlamlık ve bütünlük kazandırılmış nesnelere– verdiği değerin bir yansımasıdır. Somut olan, genellikle dayanıklı, *sağlam*

toprak gibi görünür; dünya sanki mermerdendir. Belirsiz ise özden yoksun şüpheler ve duygusal, içedönük öznellikler diyarına ait gibi görünür. Ama belirsizliğe tolerans gösterilmesi, sanatsal yaratıcılık kadar bilimsel araştırmanın da bir parçasıdır. Apaçık belli bir olgudan apaçık belli diğer bir olguya metodik olarak ilerleyen bir bilim adamı hiçbir şeyi keşfedemez. Fenomenlerle ilgili bir his yoktur, şüphe yoktur, merak yoktur. Oysa iyi bir kanser araştırmacısı, tıpkı kemancının üçüncü kulağının acayip, şerit dışı sesleri dinlemesi gibi, bulunduğu yerde "olmaması" gereken bir hücre bulmak ister. Elbette, en az kanser araştırmacısı kadar, kemancı da zihinsel bir kara deliğe düşmek istemez. Amaç, kemanı kullanmanın yollarını bulmaktır. Ama çalan kişi eleştirel dinleme becerisini kazanınca, bulunan çözümler gittikçe daha geçici hale gelir; bu çözümler, çalan kişi daha iyi bir dinleyici haline geldikçe yeniden düzeltilir ya da reddedilirler. Somut üzerinde yoğunlaşma, beklenmeyeni ve kuşkulu olanı açığa çıkaran keşiflerle tatmin bulur. Somutlukla belirsizlik arasındaki karşılıklı ilişkinin anlamı budur.

Bu karşılıklı ilişkiye güç de girer. Mies'inki gibi yüce bir nesnenin ima ettiği anlam, bu nesneyi yapanın, onun yarattığı şeyleri pasif bir şekilde beğenen gözlerde kurduğu hâkimiyettir; oysa daha belirsiz bir nesne, karşılıklı müdahalelere davetiye çıkarır. New York caddelerindeki duvar yazıları bu güç ilişkisini yansıtır: "Ben" duvarları, yaratılmalarını tercih etmemiş, biçimlerine katılmaları mümkün olmayan, onlara ancak –saygıyla olmasa da– boyun eğen diğer insanlar üzerinde hâkimiyet kurar. Duvar yazıcısı kendi "ben"ini, "Cam-Cam"ını boyuna tekrarlar; imzasını vurgular. Bu "ben" çevreyle, araştırmacı değil saldırgan bir ilişki kurar.

V. Sixtus'un, Serlio'nun ve Scamozzi'nin dehası, bir perspektif "ben"inden başlayıp daha şaşırtıcı bir "O nesne"ye götüren caddeler ve meydanlar yaratmaktı. Bu geçişin nasıl gerçekleştiği konusunda duvar yazısının da söyleyeceği bir şeyler vardır.

Paris'teki duvar yazıları on yıl öncesine kadar genellikle şablonla yazılırdı: Bir karton parçasına yapılan bir şekil ya da yazılan

bir yazı kesilip çıkarılır, sonra bu şablon duvara bastırılıp şeklin üzerine sprey boya sıkılırdı. En sıradan materyaller üreticiden geldiği haliyle kullanıldığından, bunları "suçlu" kılmanın bir yolu yoktu. Sloganların çoğu siyasal yönden kışkırtıcı ve şekillerin bazen apaçık cinsel olmasına rağmen gerek Paris halkı gerekse yetkililer bu duvar yazılarını görünce sinirlenmemişlerdi.

Ortam, bunun nedenini kısmen açıklamaktadır. Şablonla hem küçük boyutlu hem de ayrıntıları net şekiller elde edilir. Bastille civarındaki caddelerde yazıların duvar üzerindeki yeri dikkatlice seçilmişti ve duvar yazıcıları birbirlerinin bölgesine girmekten kaçınırdı. Siyasi yazılar Paris'in bu bölgesinde günümüzde de yaygındır; bugün bu duvarlara yazı yazan, çoğu Afrikalı ve İranlı grup da duvar yazısının çevresindeki diğer yazılara taşmamasına özen gösterir. Oysa New York duvar yazısının bir parçası çiğnendiği ya da değiştirildiği anda oyunun kuralları o duvar yazıcısına, kendi işaretlerini kullanarak öteki duvar yazısının "üstüne yazma" hakkını verir; ortaya çıkar çıkmaz kapışılan NewYork duvarlarının üzerindeki, boyayla yazılmış kimliklerden oluşan kalın boya tabakasını açıklar bu. Paris duvar yazısı, duvarı, açıkça görülmesi gereken şeyin bir bölümü, yani çerçeve boşluğu olarak içine alır; NewYork duvar yazısıysa duvarı yok eder.

Şablonu çıkarılan şey nesnelerdir: Aynı duvar üzerinde ardı ardına tekrarlanan, böylece sürüymüş gibi duran bir böcek; yanında, güneş gözlüğü takmış uzun bir yüze dönüştürülmüş bir muz ve "Hızlı Muz" yazısı. Bastille'deki yeni opera binasının duvarlarında, yoldan geçenlere giyotini ve geçmişteki devrimi hatırlatan ustura figürünün tekrarlayan şablon şekilleri de vardır. Fransız duvar yazıcısı kendi varlığını, yapımcısının adını açık etmeyen bir şekille duyuruyor.

Paris duvar yazısı çevreyle bir deneye girişmeyi becerir. Bu, farklı şekillerin, yapıldıkları bina duvarındaki tarzlarıyla gerçekleşir. Bazı Fransız duvar yazıcıları şekilleri tuhaf ya da dikkat çekici açılarla yerleştirmeye artistik bir şekilde düşkündür; bazıları da şablonla yapılmış şeklin üzerini, farklı bir görünüm verecek

şekilde boyar. Bakan kişilerin buna tepkisi duvardaki şeylerle karışacaktır; bakan kişi onlardaki işaretlere tepki verir, bunlar nedir diye bakar. Elbette ki Parisliler bu duvar yazılarını, Çinlilerin Çin Seddi'ni incelediği gibi incelemez; sadece, yavaşlayıp bakan yayaların ilgisini çekecek işaretlerdir bunlar. Aynı şey Paris duvarlarına yapıştırılmış, özenle dizayn edilmiş *afişler* için de geçerlidir; afişler de insanların bakacağı duvarların; "ben"lerin birbiriyle rekabet ettiği değil, her şeyin yan yana geldiği duvarların yaratılmasına hizmet eder.

New York'ta uzun süre yaşayan birinin buradaki insan hayatı artıklarına sinirlenmesi çok kolaydır. Paris duvar yazılarını gören New Yorklularda garip bir şekilde, bir tür umut uyanmasının nedeni budur belki de. Paris duvar yazıları, anavatandaki kişilik karalamalarının daha bağımsız, daha nesnel bir biçim bulabileceğini düşündürür çünkü. Bu geçiş, 1970'lerde duvar yazısı yazan birkaç delikanlı arasında gerçekleşti. Örneğin Melvin Samuels Jr. Güney Bronx'taki "Ölüm Mangası Yazı Grubu"nun bir üyesiydi ve imzasını NOC 167 diye atardı. 1961'de doğmuş, on dokuz yaşına geldiğinde tual üzerinde yapıt vermeye başlamıştı. NOC 167, *Mektup* gibi yapıtlarda New York metro vagonlarındaki mektuplar gibi kaligrafi kullanmıştır ama gerçekte bunlar post-graffitidir. Bir tualin sarı ve pembe renkte spreyle boyanmış kenarları, canlı renkte bir duvar oluşturur; bu duvar üzerindeki ispirtolu kalem çizgileri ve kahverengi ve yeşil sprey boyalar renk kontrastı gerekçesiyle düşünülmüştür; siyah kalemin yazısı, sarı bir yüzey üzerine dikkatlice yerleşmiştir. Yazının, ikisi de tırnak işaretleriyle çevrili iki bölümü vardır; "mektup" tablonun adını bildirir; yazının öbür kısmı "holocast düşleri" (aynen bu şekilde yazılmış) ise koyu sarı aşıboyası rengindeki o güzel fonun üzerine yerleşmiş öylesine beklenmedik bir deyimdir ki insan bunun burada ne aradığını anlamak için tabloya dikkatle bakar ve çıkıntı yapan yeşil-kahverengi bir demetin içinde, yarı yanmış, kahverengi bir gamalı haça rastlar. Aslında NOC 167'nin tablosunda iki değil üç yazı vardır. Üçüncüsü onun imzasıdır ama gözden kaçması çok kolaydır, sağ-alta,

tümüyle ayrı bir yere konulmuştur. Samuels'in hikâyesi, onun duvar yazısının anlatacağı, diğerleriyle rekabet eden bir kimlik bildirimi olarak başlayan bir işaretin nasıl sırf kendisi için araştırılan bir imza haline gelebildiğinin öyküsüdür.

Böylesi bir sanatsal evrim ile çevre arasında nasıl bir ilişki kurulabilir? John Dewey *Bir Deneyim Olarak Sanat* adlı yapıtında bu soruyu, belli bir çevrede bir sanatçıyı kendi materyaline dikkat etmeye teşvik eden açılıma koşullarını tanımlayarak yanıtlamaya çalışmıştır. Çevreyle mücadele, diyordu Dewey, her hayvanın kendi çevresindeki şeylere dikkat etmesini sağlayabilir. Dewey, doğayı Hobbes'un gördüğü gibi, her canlının diğer her canlıya karşı sonsuz bir savaşı olarak görmüyordu. Dewey'e göre "bir organizma yaşamın temelini oluşturan dengeyi ancak çevresinin belli bir düzen içindeki ilişkilerine katılıyorsa korur."[2] Ama bu itici güce karşı direniş ve başkalarının itici güçleriyle çatışma kaçınılmazdır; organizmanın dengeyi araması için bunların yaşanması gerekir. Eğer bir ayı, düşmanlarını diyelim ki pençeleriyle parçalayarak yeniyorsa, ayının pençelerindeki tırnaklar, ayı için yalnızca bir amaç için kullanılan bir araç, bir silah olarak önem taşır diyordu Dewey. Tırnaklar hiç işe yaramasaydı ayı diye bir şey olmazdı. Ama bir canlının üstünlük kurmaksızın sağ kalmayı başarabildiği koşullarda onun araçlarında da bunun yansıması görülebilir. Ayıların kendi pençeleri hakkında ne düşündüğünü bilmek elbette zordur; ama Dewey'nin varmak istediği şey, engellenmenin sanat üretimindeki değeridir. Engellenme, sanatçının kolay zaferleri ile vazgeçmelerinin arasındadır. Kolay zaferler kötü sanata götürür, der Dewey; çünkü çabucak bir çözüm bulan sanatçı, elindeki fiziksel araçlar üzerinde asla düşünmemiş olan ayı gibidir. Engellenme durumunda sanatçı, Dewey'nin güzel deyişiyle, kendi materyallerine "katılmaya" başlar: "Bu katılma bir müdahale ve çatışma fazından sonra gelirse, estetiğin yakın akrabası olan iyi bir sonucun nüvelerini taşır."[3] Hegel yüz yıl önce, şeylerin kendileri için incelenmesi-

2. John Dewey, *Art as Experience* (New York: Capricorn, 1934), s. 15.
3. A.g.y.

nin nasıl ortaya çıktığı hakkında aynı biçimde düşünmüştü. Hegel *Aklın Fenomenolojisi*'nin sonunda, çarpışan egolar arasındaki bir uzlaşmanın, yani "her iki egonun da karşıtlık halinde bulunmaktan vazgeçmeleri için bir 'evet'in..."[4] gerekli olduğundan söz etmiştir. Bu zorlu mücadeleden sonra içinde yaşadıkları maddi koşulları araştırmaya yöneleceklerini söylemiştir.

NOC 167'nin sprey kutularıyla denemeler yapmaya başlamasını hem Dewey hem de Hegel böyle açıklardı. Bu açıklama, Melvin Samuels Jr. vakası için doğru olsa da olmasa da, yaratıcı çalışmada dışa açılmanın doğasını gayet iyi dile getirmektedir; insanlar engellendiklerinde, yani başardıkları ya da yenildikleri değil, ikisinin arasında kaldıklarında dışarıya açılırlar. Kendi materyallerine açıldıklarını hissettikleri durum budur.

Sanatçıların kentlerde, başka hiçbir yerde olamayacak şekilde esinlendikleri yolundaki düşünce klişeleşmiştir; bu klişe, sanatçılar için bohem bir dekordan ya da sanata parasal destek sağlayan kişilere yakın olmaktan çok daha önemli bir anlam taşır. Kentin yarattığı engellemeler materyallerin araştırılmasını sağlamaya itebilir. Bu araştırmalar profesyonel sanatçılarla sınırlı olmadığı için, belirsizlik ve somutluk arasındaki karşılıklı ilişkinin toplumsal bir boyutunun olduğunu söylemek daha doğru ve geniş kapsamlı olsa gerek: Farklılığa, başkalığa ve engellenmeye açık olmak yani. Geçmişe bakıldığında V. Sixtus'un planlarının bu açılma gücünü taşıyan dizaynlar olduğu görülür. Bunlar, caddelerin perspektif kontrolüne limitler koymuştu. Bu limit duygusuna ulaşmak toplumsal yaşamda ne hâkimiyeti ne de yenilgiyi değil, ikisinin arasındaki bir yerde bulunmayı yaşamak anlamına gelir; 14. Cadde'deki yoksulların bulunduğu, tam anlamıyla arada bir yerdir bu. Le Corbusier kentsel tasarımlarında asla bu yerde bulunmadı; kolay zaferler ve Plan Voisin gibi projelerdeki büyük ustalık, sonucu gösteriyor: Materyaller, dokular ve yüzeylerle ilgili bir duygunun eksik olduğunu yani. Plan Voisin duyarlığa değil, tümüyle hâkimiyete dayalıdır. Sanatçılar

4. G. W. F. Hegel, *The Phenomenology of Mind*, Çev. J.B. Baillie (Londra: Allen ve Unwin, 1961), s. 679.

materyallerle karşı karşıya olduklarını ancak daha rahatsız, daha tatminsiz anlarda hissederler.

Kısacası kentlerde, insanların birbirleri karşısında sahip olduğu bilinçleriyle rezonans yapabilecek bir maddi nesne bilinci vardır. Bundan önceki bölümde bu açılma mekânını özel türde bir zamana yerleştirmiş; karmaşıklığın üretken deneyiminin kentte her halükârda gerçekleşen bir durum olmadığını, bir romanın karmaşıklığının gelişmesi gibi gelişen bir yaşantı biçiminde düzenlenmesi gerektiğini göstermek için buna öyküsel mekân adını vermiştik. Farklılıkla karşı karşıya kalmanın başlaması için, sürükleyici bir öyküdeki gibi, bir sınırın ötesine geçişin olması gerekir; o ana anlamını vermek için de tanıma sahnelerindeki gibi, tıkanma ve engellenmelerin olması gerekir. Bu karşılaşma yaşantısının sonucu da, yine öyküyle benzerliğe dayanarak, tatmin edici bir arınma değil materyallere karşı bir ilgidir. Baldwin'in anlaşılması zor tarihi bunun böyle sonlanabileceğini ima ettiğine göre, açılma öyküsü de nesnelere sevgiyle biter demektir.

B. DÖNÜŞÜM SANATI

Bu nesne bilincinin, bugünkü tüm kentsel tasarımlarda hiç de insani olmayan bir şeye; yani ızgaraya nasıl dönüşebildiğini göstermek istedim. Modern ızgara hiçbir şeyin değişmediği, tekrarlayan öğeler düzenlemesidir. Modern kentsel ızgara, bir sanayi makinesinin çalışmasına çok benzeyen, sırf tekrarlardan oluşan, merkezsiz ve sınırsız bir biçimdir. Agnes Martin'in 1965'te yaptığı *İsimsiz* tablosu gibi en sert biçimde yapılmış ızgara tablolar, Rosalind Krauss'a göre,

> gerçeğin boyutlarını iteleyip dışarıya atmak ve boyutların yerine tek bir düzlemin yanlara yayılışını koymaktır. Düzeni sırf bu ilişkiden ibaret olan ızgara, doğal nesnelerin kendilerine özgü bir düzene sahip olma eğilimini yok eden bir yöntemdir; ızgara, estetik alandaki ilişkileri de apayrı bir dünyada yer alacak şekilde gösterir.[5]

5. Rosalind Krauss, "*Grids*", *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass.: M I T Press, 1986), s. 9-10 .

Krauss'un sanatsal ızgarayı "benzetme karşıtı, gerçek karşıtı" diye adlandırmasına rağmen Agnes Martin'inki gibi tablolar Manhattan'ın 1811'de New York komisyonu üyelerince yapılan şehir planlarının uğursuz bir yansıması gibidir; Agnes Martin'in tablosu, hızlı kapitalistleşme döneminde araziyi satmak için parselleyen maketlerden biri yerine pekâlâ kullanılabilirdi.[6] Ama Krauss'un varmak istediği asıl konu, ressamın basit görünüşlü dolaysız imgeyi nasıl dönüştürdüğüdür.

Çok modern sanat, ızgarayı ifade biçimine dönüştürmeye özel bir tarzda girişmişti. Izgaranın mantığı, bir imgenin tekrarlanmasıdır. Birçok sanatçı, biçimi tekrarlarken onda değişiklikler de yaratmaya çalışarak bu mantığa karşı çıkmıştır. Bu tür sanat, dönüşüme, yani Spencer'in "dönüşebilirlik" düşüncesinin modern versiyonuna dayanır. Diğer birçok ressamın yanı sıra Picasso, Mondrian, Jasper Johns da tekrar ile değişim arasındaki ilişkiyle hep ilgilenmişler ve bir imgenin tekrarlanarak nasıl değiştirileceğini deneyen ızgara biçimlerini uygulamışlardır.

Bir imgenin tekrarlanmasıyla dönüşüm nasıl gerçekleşebilir? Andy Warhol'un ipek üzerine yaptığı tablolarında film starlarının ya da devrimcilerin çok sayıdaki imajı, basında sonsuz kez üretilmelerini taklit ederek, tual üzerinde tekrarlanır. Bu imajların tekrarı biçimin bütün kötülüklerini kapsar sanki: Mekanik olarak hep yeniden üretilen içi boş klişeler. Warhol'un tekrarları, şöhretle kendini tüketen bir kentin ileri gelenlerini gösterir. Ama buna daha derinlemesine bakan gözlere göre, olan bitenler pek de ideolojik değildir. Hiç kimse bir süpermarkette Campbell kutu çorbalarının üst üste dizildiği bir yığın görüp de, çorbanın da bir tuale; kendisine baktıracak bir aracıya gerek duyabileceğini düşünerek kafa yormaz. On altı tane Campbell kutu çorbasına ya da on altı tane Mao Zedong'a birden baktığınızda tekrarlama sizi o tekrarlanabilir şeyin özelliğini düşünmeye iter, yerin dibine batırma ve odaklama birbirinden ayrılmaz.

Warhol'un yaptığı, sanatta tekrarlamanın dönüşüm işlevini yerine getirmenin en basit yoludur. Şimdiye dek fark edilme-

6. A.g.y.

yen şey, üzerinde çalışmaya değer hale gelir; imge çok sayıda birden görününce değer yönünden değişime uğrar. Warhol'un 1970'ler boyunca yaptığı portrelerde imgenin üç kez ya da hatta iki kez ve sonunda da yalnız bir kez tekrarlanması gerekiyordu; tek imge, bunun başka bir yerde, sonsuz bir şekilde, mekanik olarak yeniden üretilmiş olduğu ya da üretileceği beklentisini yansıtıyordu. Bu tekrar, görsel dikkati çekiyordu. İmgenin anlamı daha az kesin hale geliyordu.

Olumsuz anlamda kullanılan *mekanik* sözcüğü bunun böyle olacağı düşüncesini yadsır. İlk sanayi makinelerinin olağanüstü karmaşıklığı Viktoryenleri hayrete düşürmüştü; 1851'de Londra'daki Crystal Palace sergisinde ve 1887'de Paris'teki Evrensel Sergi'de, insanların yapacağı işleri, hatta insanüstü işleri yapan makineleri seyretmek için büyük kalabalıklar toplanmıştı. Kont Dunin tarafından yapılan robot, yani onun "Çelik Adam"ı korku yaratmış, sanayi üretimi porselen tuvalet sifonu gibi sıradan bir aygıt bile merak uyandırmıştı. Viktoryenleri korkutan şey, makinelerin kendilerini tekrarlama gücü, Kont Dunin'in yorulmak bilmeksizin boyuna yürüyen robotuydu; belki de makineli çalışmanın ürünlerini, bir araya yığıldığında iğrenç buluyorlardı. Bin tane tuvalet sifonu hafiften nahoş gibi duruyordu oysa sergide bir tane olduğunda ilerlemenin habercisiydi.

Eleştirmen Walter Benjamin, Warhol'un tablolarını görecek kadar yaşasaydı onlarda, Viktoryenlerin bu korkusuna; tekrar tekrar yinelenen şu reklam fotoğraflarına ya da ticari sembollere ya da görsel çerçöpe dayalı uğursuz bir sosyal özellik bulurdu. Benjamin, sanayileşme sürecinin sanatçının beynine de girdiği kanısındaydı: "Gittikçe daha çok miktarda çoğaltılan sanat yapıtı, çoğaltılmak için tasarlanan sanat yapıtına dönüşür."[7] Ama tekrar, eşzamanlılıkla birlikte belirmeye başlarsa radikal bir görsel işlem haline gelebilir. Warhol'un ipek resimlerinde olan da budur. Ressam normalde farklı zamanlarda yaşanan imgeleri bir çerçeve içine koyar: Binlerce Marilyn Monroe görmüştünüz

7. Walter Benjamin, "The Work of Art in Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations*, Çev. Harry Zohn (New York: Schocken, 1969) içinde, s. 224.

ama on altısını birden asla. Klişeler, yan yana konduklarında aşinalıklarını yitirir; başka bir şaşırtıcı anlam çıkar ortaya.

Tekrarlanan objelerin yarattığı daha derin bir etki, New York fotoğrafçısı Richard Avedon'un portre fotoğraflarında görülür. Bu portrelerin dekoru, fotoğrafını çekeceği kişinin kameraya bakarak önünde tam cepheden poz verdiği hep aynı boş ve beyaz arka plandır. Bu portreler sergilerde hep aynı şekilde, hepsi yüz yirmi santime yüz seksen santim boyutunda, çerçevesiz paneller üzerine basılarak sergilenir; bakanın dikkati, boşluktan oluşan çevreyle fotoğrafların insana yakın boyutları sayesinde, kişilerin kendisinde toplanır; tüm o boşluk, karakterin açığa çıkışını dramatize eder.

Aşırı bir tutum için, sonradan normale dönmek ya da hatta başka bir aşırılık aramak dışında hiçbir şey bu tekrar kadar öldürücü olamaz; o zaman sanatçının cesareti özel bir eylemde bulunma konusunda acil bir gereksinimden ziyade ustaca bir başarı gibi görünür. Ama Avedon otuz yıllık portre fotoğrafçılığı süresince hiç değişmedi. Boş bir mekânın açığa çıkardığı insan karakteri konusundaki saplantısından ayrılmadı ve onun saplantılı tekrarı, tutarlılığının bir güvencesi haline geldi.

Bu fotoğraflarda, kendinizle baş başa kaldığınızda hiçbir yerde değilsiniz, yolundaki acayip Amerikan mekân anlayışı sergilenmektedir. Boş çevre Püritencedir; çerçevelenmemiş beyaz, resimdeki kişiyle dışarısı arasında ilişki kurma düşüncesini bastırır. Fakat Avedon'un fotoğrafları, o insanca ilişkiyi kurmada görsel katılıkları kullanmayı şaşırtıcı biçimde başarır.

Örneğin, Avedon geçenlerde, *Amerikan Batısında* adlı bir grup portreyi tamamlamıştı. Portreler ortaya çıkınca sergi de, kataloğu da, New Yorklu bir Batı anlayışı taşıdığı için eleştirildi, eleştirmenler bu deyimin ne anlama geldiğini pek bilmiyorlardı, akıllarına bu gelivermişti. Fotoğrafçının biçimsel saplantılarını gösterecek, bembeyazın gücünden başka hiçbir şey olmadığından, *Amerikan Batısında* "bulunduğunuzu" göstermenin tek yolu fotoğraftaki kişilerin –kadınların üstündeki kovboy gömleği, erkeklerin başındaki kovboy şapkası– giyimleri ola-

bilirdi ama fotoğrafların çoğunda bu tür kostümler de yoktu; erkeklerin belden yukarısı çıplaktı, kadınlarsa Amerika'nın her yerindeki pazarlardan alınabilen giysiler giymişlerdi.

Fakat bakan kişi, özelikle de antropolojik veriler bulunmadığı için, tekrarlamalar sayesinde bu yeri yurdu belirsiz insanlara yoğunlaşır. Avedon'un o ciddi fonların içindeki fotoğrafları, bakanları düşünmeye ve anlamı okumaya teşvik eder. Ayrıca bu resimler, tıpkı Warhol'un eşzamanlılıkla yaptığı gibi, ardışıklık da gösterir. Her resim, başka hiçbir şeyin değişmediği bir akıntıyı daha da çok izler hale gelir; bakan kişi, algıladığı farklara kapılmaya başlar. Avedon bu yolla, fotoğrafını çektiği kişilere yoğun bir ilgi çekmiş olur.

Bunlar, mekanik olmayan ifadeler yaratmak için görsel tasarımın makine –tekrarlama– prensiplerini kullandığı tarzlardır. Makine prensiplerinin görsel olarak kullanılmasının kentsel tasarımda doğrudan bir sonucu vardır. Aydınlanma sonu şehircisi Antoine Quatremère de Quincy, dönüşüm konusunda hem ilklerden biri hem de hâlâ en büyük yazardır. Binaların belli bölümlerinde etkiyi vurgulamak üzere sütunlar ya da geleneksel palladyen pencere ve kapı düzenini kullanmak, bu etkileyici bölümlerden her birini antikçağlardan ya da Palladio'dan bugüne dek gelmiş tarzın tam aynını bir şekilde –daha doğrusu, emekçi sınıfın oturduğu bir New York sokağına bir barok kentinin biçimlerini uygulayan Union Meydanı dizaynçılarının yaptığı gibi– tekrarlamak gerektiği yolundaki anlayışa karşı mücadele etmeye çalışmıştır. Quatremère de Quincy, ifade etmenin, kendi deyişiyle "tipleri"ni ve "modelleri"ni birbirinden ayırt etmeye çalışmıştır:

"Tip" dendiğinde, kopya edilecek bir şey ya da bir öğeyle ilgili bir model için kural yerine geçecek bir fikir anlaşılmamalıdır.... Model, sanatın pratikte uygulanmasına dayanarak anlaşıldığı anlamıyla aynen olduğu gibi tekrarlanması gereken bir nesnedir; tip ise bunun tersine başka herhangi birine hiç benzemeyen çalışmaların algılanabileceği nesnedir.[8]

8. Antoine Quatremère de Quincy, "Type" Aldo Rossi, *The Architecture of The*

Model, görüntüyü boyuna tekrarlayan görsel bir makine gibidir. Quatremère de Quincy, tipi, biyolojik mutasyon ya da müziksel varyasyon gibi bir işlemle kendini değiştirme yeteneğine sahip olarak düşünmüştü: "Tip, çevresinde, nesnenin duyarlı olduğu biçim gelişimlerinin ve çeşitlenmelerinin toplanacağı ve birbiriyle bütünleşeceği bir çekirdeğe benzer."[9]

Quatremère de Quincy bu ayrımı yaparken keşif ve icat gereksinimleri arasında bir denge kurabilmeyi ummuştur. Keşif yönünden, geleneksel biçimlerle çalışan mimarı, klasik motifleri değiştirmeden kullanmak zorunda olduğu anlayışından kurtarmak istemiştir. Eğer bu biçimler canlıysa, kullanımda kendilerini modifiye edebilirler; eğer canlı değilseler o zaman hiçbir varyasyonun ortaya çıkmasına izin vermezler. Quatremère de Quincy, Louis Sullivan'ın çalışmalarını görseydi, onun geçmişten gelen yeni süsleme biçimleri arayışını kesinlikle desteklerdi. Geçenlerde Carlo Aymonino tarafından ortaya atılan, şehirciliğin biçim uğruna "inşaatla ilgili yerel yasal düzenlemeleri aşan ... çevresel koşulları dikkate almayan ... tek bir tema" sergilemesi gerektiği yolundaki doktrinini duymuş olsaydı da mutlaka dehşete kapılırdı.[10] Union Meydanı'ndaki ve bugün marketlerin, araba yıkama yerlerinin ve hapishanelerin üzerine sıvanmış diğer bir sürü postmodern dış cephedeki mekanik alıntıları da kınardı herhalde.

Nitekim Quatremère de Quincy, mutasyonu, bir "çekirdek" etrafındaki "varyasyonlar" olarak düşünmüştü. Pratikte bu, bir caddede o yerin karakterini bir çekirdek biçime göre belirleyebileceğimiz anlamına gelir; çeşitlemelerini bir cadde boyunca sürdüreceğimiz bir ev tipiyle, caddeye bakan ön cephelerle ya da bir ağaçla başlayabilirsiniz. Bu çekirdek biçim, siz onu tek-

City, Çev. Diane Chirardo ve Joan Ockman (Cambridge, Mass.: M I T Press, 1982), s. 40'tan alınmıştır. Bu pasaj ilk olarak Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, 2, Ciltte (Paris: 1832) yayımlanmıştır.

9. A. g. y.

10. Carlo Aymonino, "The Formation of a Concept of Building Technology" Rossi, *Architecture of the City*, s. 182'den alınmıştır. İlk olarak, Aymonino, *Aspetti e problemi della tipologia edilizia* (Venedik: Instituto Universitario di Architecttura de Venezia, 1964), s. 9'da yayımlanmıştır.

rarladıkça değişecek olan *nukleus*tur; ama değişime karşın, evler Georgian tarzında, ağaçlarsa direk gibi ve yaprak döken türden olacaktır daima. Çünkü biçimi her zaman, değişimlerin başladığı yere dek geriye götürebilir, sürekliliği görürsünüz.

Ama tekrarlamanın daha radikal biçimlerinde, değişim süreci hızını bir kez aldıktan sonra, onun izini başladığı noktaya dek kolayca geriye süremezsiniz. Warhol'unki, bu açıdan, Quatremère de Quincy'nin düşündüğünden daha şiddetli bir dönüşüm çalışmasıdır. Gerçek imgede hiçbir şey değişmez ama kişinin algısında hızlı bir değişim olur. Mao'nun düz bakışı şaşırtıcı, dikkat çekici, kuşku uyandırıcı hale gelir; ona, devrimci dürüstlüğün bir ikonu olarak geri dönemezsiniz artık. Konu-öznedeki bu erozyon, Avedon'un portre fotoğraflarında da farklı yollardan gerçekleşir. Onun fotoğrafları, hep birlikte görüldüklerinde portre fotoğrafçılığının tarzı hakkında bazı sorular uyandırır. Amerikan Batısında, birden keyfi ve şaşırtıcı bir başlık haline gelir; dikkatle merceğe bakan genç çiftlere, duruşlarıyla kendileri için bir dürüstlük ikonu olan kameradan hiçbir şeyi gizlemeyen erkeklere ve kadınlara baktıkça bu insanların kim olduğunu anlamak isteğiyle gittikçe daha çok tedirgin olursunuz; genç kadının doğrudan size bakışı onu maskeler sanki. Ne ressam ne de fotoğrafçı konu-kişiyi çevredeki belirleyicilerin ortasına oturtmaz; buna karşılık hepsi de yerleştirme, çözümleme ve tanımlama eylemlerini silecek biçimler bulmuşlardır. Onlar dönüşen ızgara biçimleri yaratarak, bakan kişileri bu yüzlere bağlayan, insan yüzünün, fizyonomisinin, karakterinin sanatçılarıdır.

Mutasyon biçimi ne kadar radikalse o denli daha insancadır bu tarzda; göz belirsizi araştırır ve beklemediği şeylerle karşılaşır. Bizim çağımız makine çağıdır ama tekrarlamanın radikal biçimleri "mekanik" değildir. Bunların hiçbiri Le Corbusier'nin Plan Voisin'ini hatırlatmaz. Mutasyon ilkesi, bir yere ait –Kevin Lynch'in aradığı, kentin "göz önüne getirilebilirlik" idealine uygun– simgelerin neden artık anlamlı olmadığını net bir şekilde ifade eder. Değişmez, bildik bir imajın artık –ona bir şeyler oluncaya dek– bir kartpostal fotoğrafından daha fazla bir değeri yoktur.

İmgeleri mutasyona uğratmak, onların simgeselliği hakkında kuşku yaratan bir yoldur. Bu yol yerine, bir imgeyi toplumsal yönden önemli kılmanın diğer yolları aranır. Örneğin aşağıda, birbirini tanımayanların zihninde uyananlarla ilgili iki örnek var, birincisi 1920'lerde yazılmış olan Hart Crane'in "Brooklyn Köprüsüne" adlı şiiridir.

> Sinemaları düşünüyorum, o panoramik hünerleri
> Kalabalıklar, dönmüş yüzünü o parlak sahnelere
> Asla anlaşılamayan, her seferinde hızla kaçıp giden,
> Kimi gözlerce de daha başından bilinen, aynı perdeye[11]

Diğeriyse John Ashbery'nin yarım yüzyıl sonraki, "Bildiğimiz Gibi"sinden.

> O zaman kararan ışık
> Bizim yaşamlarımızdı sanki,
> Aşkın bizde sınamak isteyeceği ne varsa,
> Belli bir zaman için kondu bir kenara, ta ki
> Her şey gözden geçirilinceye dek ve bizler de döndük
> Birbirimize doğru, birbirimize.[12]

Hart Crane, kentte başkalarına yabancı olmanın nasıl bir şey olduğunu zihinlerde canlandırmak için bir sinemadaki kalabalık imajını kullanıyor. "... Dönmüş yüzünü o parlak sahnelere / Asla anlaşılamayan, her seferinde hızla kaçıp giden" sahnelerde, kalabalıklar kendilerinden kaçıp giden bir şeyleri yakalamaya, onların bir anlamını bulmaya çalışmaktadır. Bir sonraki dize, "Kimi gözlerce de daha başından bilinen, aynı perdede" bunun diğerleri için daha önceden aşikâr bir anlam, evveliyatı olan bir anlam olduğunu söylüyor. Crane'in tüm şiirlerinde olduğu gibi, burada da yabancılar kalabalığı, her yabancının başkalarının hayatının kaynağını, onların, o karanlık salona girmeden önce nereden geldiğini, ne demek istediğini bulmaya çalıştığı bir keş-

11. Hart Crane, *The Complete Poems and Selected Letters and Prose*, Der. *Brom Weber* (Garden City, N.Y.: Anchor, 1966), s. 45.
12. John Ashbery, *Selected Poems* (New York: Elizabeth Sifton / Penguin Books, 1986), s. 259.

mekeştir. Hepsi açıklayıcı bir imaj aramaktadır; bu yabancılar birbirlerine karşı yabancılıklarını yok etmek isterler. Gerçekte oldukları gibi görünmek isterler.

Ashbery ise bunun tersine, başka bir yabancının farkına varmanın ne olduğunu anlatmaktadır yalnızca. İnsanlar, "Aşkın bizde sınamak isteyeceği ..." şeyler yüzünden birbirine bakmaz olduklarında birbirlerinin farkına varırlar: "... ve bizler de döndük / Birbirimize doğru, birbirimize." Bu, aşkın zorunluluklarını, mahremiyetin acil gereklerini bir kenara bırakıp öylece görebilen bir yabancılar topluluğunun basit, apansız bir bakışıdır. O anda, daha sonra "gözden geçirilecek" olan "her şey"i sonraya bırakırlar. Bu bağlantı anında birinin ötekine karşı temsili söz konusu değildir.

Başka bir Ashbery şiirinde, birbiriyle yan yana basılmış, farklı metinler içeren iki sütundan oluşan "Nakarat"ta, yazar bir not ekleyerek, "Nakarat'taki yan yana iki sütun, bunların eşzamanlı fakat bağımsız monologlar olarak okunacağı anlamına gelir" der. Şiir şöyle başlar:

Benim gibi biri için
Basit şeyler
Mesela kadeh kaldırmak ya da
Kiliseye gitmek
Tek bir yerde saklı

Peynirle şarap içer gibi
Ana babaları kasabanın
İşiyorlar zarifçe rahatlatıcı
bilgileri
İlk ve son olarak.
Aslanağızları yandı bir rüzgârla
Ateşten ve öfkeden,
Sokak başlarında.

Demek bu bir boşluk olmalı
Buluttan
Ferman ya da tuzak
Ama bir pustur saçar
Büyü sütünü

Tüm kentin üzerinde
Manzarası, her nereye
Denk gelebilirse
Ardında yüksek çitlerinin
Karanlık, kıvrak bilgilerin.
Kahverengi satırlar silinmez
Apaçık sekste.[13]

13. John Ashbery, "Litany", *As We Know* (New York: Viking, 1979) içinde, s. 3; yazarın notu, s. 2.

"Nakarat" solda bayağı, sağdaysa daha "şiirsel" bir monologla başlar ama bu uzun sürmez. Söylemler ansızın yer değiştiriverir, soldakinin son cümlesi ansızın, yalnızlığın geniş açılı bir manzarasına dönüşürken, sağda ilk kıtanın son dizesi "Büyü sütünü" yerini, ikinci kıtanın son dizesi olan "Apaçık sekste"ye bırakır. İki sütun bu başlangıçtan itibaren bazen birbirini taklit eder, bazen birbiriyle çatışır ya da birbirlerini bilmezden gelir; sonunda okur bunların neden birlikte basıldığını merak etmeye başlar ve sonra birdenbire, karşı yönde yeni bir sıçrayış gelir. Şairin ilk başta açıkladığı "bağımsız" söylem anlaşılır. Bağımsız bir söylem ancak başka bir söylemle ilişki halinde var olabilir. Bu birbirine dolaşmış, çözülmeden kalmış söylemlerin ikisi birlikte –sanki bir cadde oluşturur gibi– şiirin özelliğini oluşturur.

Belirsizlikle ilgili bu sanatsal yaratılar kent tasarımındaki insan ilişkileriyle ilgili fikirlere, varolan koşullara göre tasarım yapma düşüncesine meydan okur. Başka tasarımların oluşturduğu bir ortamda yapılan tasarım toplumsal bir tasarım gibi görülür; çevresindeki binalarla ilişkilidir. Bu dostça tavrı, gayet ılımlı bir tasarım eylemi sağlayabilir. Örneğin kasabadaki bir sıra evin yenilenmesi sırasında, doğrudan caddeye bakan pencereler değiştirilirken giriş katları üç ya da dört kuşak öncesine göre farklı şekilde kullanıldığından, ilk başından beri kullanılan kapılar olduğu gibi bırakılabilir. Yeni binaların eklenmesinde, eski binaların yüksekliğine uyulur; ama kat döşemeleri ve pencereleri eskisiyle aynı hizaya getirilmez. Böylece, varolan koşullar içinde tasarım yapmak, yaşamın sürdüğü bir caddede devam eden inşaat gibi, bazı önlemlerle durumu idare etme ve dengeleme meselesidir. Bunun ilkesi, mutasyonla değişimdir. Varolan koşullar, mekânda ifade bulan zaman farklarının göze alınmasında, başkaları tarafından yapılmış şeylere saygı gösterilmesinde, bir farklılıklar kentinin nasıl tasarımlanacağı *bağlamında* anahtar sözcük gibidir. Ama bu ılımlı prensiplere göre düzenlenen mekânlar yine de bir Avedon fotoğrafının ya da bir Ashbery şiirinin doğduğu gibi doğmamaktadır. Modern caddenin yaşamında, başkalarının varlığını ılımlı bir şekilde göster-

me kapasitesi kadar, belirsizlik uyandırma kapasitesi de vardır. Edebiyat eleştirmeni Frederick Jameson bu deneyimi, karışık ama zihinde iyi canlanan bir şekilde, "çok boyutlu bir temelli bölünmüş gerçekler serisine tek tek özneler olarak girişimiz" diye tanımlar.[14] Bu, açılma sanatıdır.

New York'ta, Ashbery'nin şiirinin uyandırdığı bilinci uyandıran, varolan koşulların tümüyle dışında, muhteşem bir bina örneği bulunur. Bu binada asansör, Serlio'nun ya da V. Sixtus'un gayet yerinde bulacağı bir tarzda kullanıma sokulmuştur. Dikey ızgarayı yaratan makine, insanda muazzam bir belirsizlik uyandıran bir aygıta dönüşür. Bu makinenin böyle bir amaca koşulduğu bina, Frank Lloyd Wright'ın Guggenheim Müzesi'dir.

Wright'in arkadaşı ve biyografi yazarı Brendan Gill o binanın New York 5. Bulvar'daki komşularına göre, varolan koşulların nasıl dışında olduğunu şöyle anlatıyor:

> Guggenheim Müzesi'nin, 5. Bulvar'ın üst tarafındaki blok cephesinden, gökyüzüne doğru zıplamaya hazır bir yay gibi kıvrılmış görüntüsünden daha tuhaf ve beklenmedik bir şey olabilir mi?.. Elbette ki, neo-Rönesans ve neo-gotik taklidi bina cephelerinden oluşan cadde duvarlarıyla 5. Bulvar, bu kurulmuş devasa oyuncağın konacağı en sevimsiz yerdir. Guggenheim'ın bulunduğu yerde durmasının tek nedeni, daha uygun başka bir yer bulunamamış olmasıdır, diye düşünülmesi haklıdır.[15]

Ama dış koşullardaki bu eksiklik, içeride olan bitenlerin ancak bir kısmıdır: İnsan çok garip bir yere girdiğini hisseder. Spiral bir rampanın çevrelediği muazzam bir atriuma girilir. Sanata ulaşmak için, tepeye çıkan gizli bir asansöre binilmesi gerekir, sonra da spiral boyunca garip bir yolculuk başlar, kuytu yerlerde görülen tablolar büyük bir kararlılıkla, bu eğik giden dünyada tam düşey duracak şekilde asılmıştır.

14. Frederick Jameson, "Cognitive Mapping", C. Nelson ve L. Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture* (Urbana, III.: University of Illinois Press, 1988) içinde, s. 351.

15. Brendan Gill, Many Masks: *A Life of Frank Lloyd Wright* (New York: Putnam, 1987), s. 429.

Wright, daha önce yaptığı benzer bir inşaatta; Racine, Wisconcin'deki Johnson yönetim binasında ışığın yükseklikle ilişkisi konusunda bir deney yapmıştı. Bu yüksek binanın iç orta bölümünü de bir atriumla boşalttı, tavan ışığını atriuma cam bir çatıdan geçirerek ulaştırdı, bu ışık içerideki pyreks tüplerden oluşmuş bir tabaka tarafından filtre edildi; tepeden gelen ışık, yan pencerelerden içeriye giren ve stratejik birtakım oyunlarla aydınlık bacası boyunca yukarıya, aşağıya doğru yönlendirilen ışıkla tamamlandı. Tüm bunların sonucu, "doğal" ışığın yönünün belirsiz olmasıdır; içinde bulunduğunuz ışığın hangi yönden geldiğini bilemezsiniz. Bu binalarda ne kadar yükseğe, o camla çevrelenmiş gökyüzüne doğru çıkarsanız ışık o denli şaşırtıcı hale gelir. Söz konusu nesne sizi bu dikey belirsizlik deneyimi sayesinde, biçimiyle yakalar.

Sanat eleştirmeni Leo Steinberg, resim sanatında 1950'lerde Robert Rauschenberg ve Jean Dubuffet ile radikal bir şeylerin başladığını bildirmişti: Artık resimler dikey olarak değil yatay olarak, dolayısıyla ayaktaki bir izleyiciye daha oblik gelecek bir açıyla bakılacak tarzda tasarlanıyordu. Steinberg bunlara "düz yatak" resmi der. "Bu resimler" der Steinberg, "gazeteler gibi, insan vücudunun başı yukarıda, ayakları aşağıda konumuna uygun olmak zorunda değil artık" ve devam eder, "resim düzleminin dikeyden yataya doğru kayması, sanat alanında en radikal kaymadır."[16]

Wright'ın mimarisi ters yollardan aynı sonuca doğru gider. Dikey boyut, radikal bir kargaşanın ve duygulanımın boyutu haline gelir. Wright'ın binası bu açıdan da varolan koşulların radikal bir şekilde dışındadır; çünkü New York, gökdelenlerin bir 19. yüzyıl ızgarası işlevi gördüğü kentlerin başında gelir: New York durmadan dimdik yukarıya gider durur. Wright'ın yüksek binaları, dikine bir çevrenin uyuşturduğu insanları yükseklik hakkında düşünmeye zorlar. Guggenheim Müzesi, Rockefeller Center'a karşı çarpıcı bir kontrast oluşturur. Rockefeller Cen-

16. Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* (New York: Oxford University Press, 1972), s. 84.

ter tümüyle günlük akış ve ilişkiler üzerinedir ve sosyal yönden kopuk bir yerdir. Ama Baldwin'in denemesiyle karşılaştırma daha etkileyicidir: Kâğıt üzerinde de, müzede de algısal kopukluklar yaşanır ve yeni bir ilinti duygusu keşfedilir. Sonunda makinenin imgelemsel kullanımı mekaniklikten kurtarılmıştır. Tekrarlama olgusuyla deneme yapmış olan sanatçılar da aynı şekilde, ızgaranın mantığını salt mekanik sonuçlardan kurtarmaya çalışmışlardır.

C. SEMPATİ VE EMPATİ

İleri sürmüş olduğum ilkeler belirli bir kent biçimini düşündürüyor. Aslında bu kente modaya uygun bir isim verilebilir: Yapısöküm (*deconstruction*) kenti. Kendine "yapısöküm" adını veren hareket, farklılığa ve kopukluğa büyük bir değer verir. Bu hareket fiziksel şeylerde somutluk anlayışının belirsizlik duygusuna bağlı olduğuna inanır. Sonuç olarak, yapısökümcü hareket, Guggenheim Müzesi'nde yaratılanlar gibi radikal karmaşa deneyimleri yaratmaya çalışır. Örneğin yapısökümün İncili olan, Jacques Derrida'nın *Of Grammatology*'sinde yazar, Rousseau'nun ve diğer Aydınlanma yazarlarının metinlerini bazı düşüncelerin tekrarıyla dönüşüm işlemine uğratır; bu fikirler her zamankinden çok daha radikal biçimlere bürünür.

Farklılık, kopukluk ve karışıklık da kendisine yapısöküm diyen belirli türde bir mimarinin ilkelerindendir. Peter Eisenman'ın, Ohio Eyaleti'ndeki Columbus kentinde yaptığı Wexner Sanat Merkezi gibi yapılar bu üç ilkeyi, geçmişte oluşturulmuş, duvarların döşemelerle doksan derecelik açıyla birleşmesi gerektiği gibi temel varsayımlara meydan okuyan bir bina biçiminde ifade eder. Wexner Merkezi, Guggenheim Müzesi'nin eğik dünyasını radikal bir aşırılığa götürmüştür. Tasarımı yapısökümeye göre yapılmış bir kent aynı görsel prensipleri dışarıya da yansıtacaktır; örneğin çıkmazlarla sonlanan büyük arterler yaratacaktır.

Ama yapısöküm taraftarları yine de benim farklılığı, kopukluğu ve karışıklığı keşfettiğim yapı çerçevesini herhalde

küçümserlerdi. "İnsancıl" sözcüğü bu taraftarları kızdırır; daha önceki kuşaklardaki Sartre ya da Arendt gibi, "hümanizm"in rahat ve burjuva tarzı bir düzeni ifade ettiğini düşünürler. Le Corbusier'ye Plan Voisin'inde ve New York'la ilgili yazılarında şevk veren manifesto yaratma hevesi daha ziyade, yapısöküm havasındaydı; oysa yapısökümün tarzları Le Corbusier'nin kendi yapıtlarındaki mükemmelliğe ve düzene karşıdır. Yapısöküm eğiliminin özellikle reddettiği şey, öz sınırlarla ilgili etik duygunun kopukluk deneyiminden ya da karışık şeylerin yaratılmasından doğduğu düşüncesidir. Buna karşılık, kopukluk ve karışıklık, dünyayla daha öfkeli bir ilişkiye kapıların açılması biçiminde ortaya çıkar. Derrida'nın *Of Grammatology*'de yaptığı gibi, Rönesans hümanizminin böyle modern yöntemlerle yeniden hayata kavuşturulacağını savunmak, yapısöküm deneyiminin gücü hakkında yanılmak olur: Yapısöküm, salt özgürlükçü bir belirsizliğe izin veremeyecek kadar güçlüdür. Yapısökümе göre düzenlenmiş bir kent, saldırgan nesnelerle dolacaktır.

Belki de bu görüş, tuhaf bir şekilde, tıpkı en zor hareketleri hiç düşünmeksizin yapabilen iyi bir balet gibi öfke ve soğukluk işaretleri olan hareketlerin nasıl yapılacağını bilen sanatçı ya da eleştirmenlerin görüşü haline geldi. Belki aslında, gerçekten de daha rahatsız edici bir düşünce, farklılığın, kopukluğun ve karışıklığın insanları birbirine bağlayan etik güçler olması gerektiğidir. Bu şekilde bakılırsa, farklılık etiği, başkalarına açılmanın ahlaksal değeri ve yaratıcı karışıklık eylemi, Aydınlanma'da savunulduğu gibi, sempati duygusunu geri getirecektir.

Aydınlanmacı sempati yanlıları başkalarından etkilenmenin ve onları düşünmenin, Adam Smith'in dediğince, kendini sanki diğer kişiyle aynıymış gibi, başkasının yerine koymayla gerçekleşeceğine inanıyorlardı. Smith, başkasıyla, farklı olduğu için ilgilenilebileceği düşüncesini anlamsız bulurdu kesinlikle. Gerçekten de bu düşünce, Aydınlanma geleneğini günümüzde izleyen, en büyük sempati yandaşı tarafından dışlanmıştır. Bu kişi, tüm kişisel ve yazınsal hayatını insanlar arasındaki bağlayıcı doku olarak gördüğü sempatinin değerine adayan, Katolikle-

re yakın duran, eski komünist Fransız yazarı Simone Weil'dır. Bir an için onun tarafını tutacağım çünkü kendisi benim suçlu çıkardığım yapısöküm tezini sırf bir yıkıcılıkmış gibi görürdü. Bununla birlikte, Weil yabancılar arasındaki ilişkilerin değerini, sokağın bir yaşam sahnesi olarak değerli olduğunu, şimdiki zaman anının değerini ve nesnellik ile belirsizlik arasındaki ilişkiyi kuşkuyla karşılıyordu.

Weil'ın modern sanata karşı tavrı, bu karşı çıkışları anlamak için iyi bir başlangıç yeridir. Weil kendi zamanının sanatından, özellikle de dadacılık ve gerçeküstücülükten nefret ederdi. Parçalama, alay, çatışma –gibi modern sanatın en keskin silahları– ona göre "değer duygusunun zayıflatılmasının" belirtileriydi ve bu suçlamayı 1941'de yazdığı bir mektubunda, Nazizm faciasının kendi çağdaşlarının birçoğu tarafından nasıl öylesine pasif bir şekilde kabul edilebildiği konusunu yorumlamak amacıyla yapmıştı. Bu mektup, uzun uzadıya okunmayı hak eden bir metindir:

> 20. yüzyılın ilk yarısının ana karakteri, değer düşüncesinin gittikçe zayıflaması ve neredeyse yok olmasıdır ... Dadacılık ve gerçeküstücülük uç örneklerdir, her şeye karşı tam bir serbestliğin sarhoşluğunu simgeliyor bunlar.... Sürrealistler uyumsuz düşünceleri model olarak benimsediler; en yüce değer olarak değerlerin tümüyle yok olmasını seçtiler.... Bu ve bundan önceki dönemin diğer yazarları bu kadar ileri gitmediler ama hemen hemen hepsi ... az ya da çok aynı hastalığa, değer duygusunu zayıflatma illetine yakalandı. Kendiliğindenlik, içtenlik, nedensizlik, zenginlik, zenginleşme gibi –değer kontrastlarına karşı neredeyse tam bir kayıtsızlık ima eden– sözcükler, iyi ve kötüye göndermede bulunan sözcüklerden çok daha sık dökülür oldu kalemlerinden.... 20. yüzyıl edebiyatı genellikle, esas olarak psikolojiktir ve psikoloji, ruhsal durumların, sanki iyi ve kötü onların dışında bir şeymiş gibi, sanki iyiye doğru çabalar insan düşüncesinde bir an olsun bulunmayabilirmiş gibi, hiçbir değer ayrımı yapmaksızın hepsinin aynı düzlemde gösterilerek tanımlanmasından ibarettir.[17]

17. Simone Petrement, *Simone Weil*, Çev. Raymond Rosenthal (New York: Schocken Books, 1976), s. 407-8'den aktarılmıştır.

Weil'a göre, aşılmaz farklılıkların, dönüşümün, belirsizliğin ülkesi sonuçta, başkaları tarafından anlaşılmaktan kaçılabilecek sihirli bir krallıktı; bu krallıkta kullanılan soyut dil, diğer insanlardan kaçmada kullanılan özel bir araçtı. Weil'a göre, modernizmin sonucu, kendi kendini körleştirmek, başkalarının kim olduğunu görememek, gerçeği değerlendirememekti. Ona göre, yapısöküm insanın kendi aklını sakatlaması gibi bir şey olurdu.

Yabancıların ve farklılıkların modern kentinden, sempatinin en büyük düşmanı diye nefret etti. Simone Weil kısa ömrünün sonlarında, İkinci Dünya Savaşı sırasında New York'ta kısa bir süre kaldı; bu kentin rekabet dolu, gürültülü enerjisi onun hoşuna gitmedi. Üstelik onun halkı, ulusal ve ekonomik yönden olduğu kadar, ahlaken de köklerinden kopmuştu. Oysa sempatik bir ilişki kurmak için gerekli olan, "kök salmışlık" dediği şeyi *Kök İhtiyacı*'nda şöyle tanımlıyordu.

> Kök salmak, insan ruhunun belki de en önemli fakat en az bilinen ihtiyacıdır ... İnsanın, bir toplumun hayatına gerçek, aktif ve doğal katılımıyla kazandığı kökleri vardır ... Bu katılım doğal bir olaydır ... Her insan bir sürü köke gerek duyar. Ahlaksal, entelektüel ve manevi yaşamının hemen hemen tümünü, doğal bir parçasını oluşturduğu çevreden almak onun için bir ihtiyaçtır.[18]

Simone Weil bu düşünce çizgisine girmekle düşmanlarının karşıtı olsa da eşiti bir yanlışlığın örneğini veriyor gibi görünebilir. Burada, ahlaka ilgisiz sanatın yerine, tamlık ve bütünlük adına romantik-tepkisel bir duygusallık konduğu görülebilir; onun baş lafı olan "kök salmışlık" o organik arzuyu ifade etmektedir. Weil, Tönnies ve diğerlerinin sanayi çağının başlangıcındaki daha basit bir yaşama duydukları özlemi, yaşadığımız yüzyıla taşıyor gibi görülebilir. Eğer herkes sadece ait olduğu yerde kalırsa ve kendi yerinin köyü ya da kasabası olduğunu bilirse, hayat ancak bu hiç olmayacak zamanda köklerini derine salacak

18. Simone Weil, *The Need for Roots*, Çev. Arthur Wills (New York: Harper Colophon, 1971), s. 43.

kadar durağan hale gelebilir. İnsan yaşantısı, geçmişin daha bütünleşmiş zamanlarına özlemin olağan ifadesinde, nazik kökleri tarihin yarattığı transplantasyon şoklarıyla kuruyan bitkilerin büyüme tarzıyla tam anlamıyla benzer gibi görülmüştür. Patrick Leigh Fermor, İkinci Dünya Savaşı sırasında öldürülmelerinden ya da sürgüne gönderilmelerinden önceki son yıllarını yaşayan bir grup Rumen aristokratını anlatırken; "Onlar geçmişe özlem duyarak, komşu arazilerdeki akrabalarıyla orada çalışan köylülerden başka kimseyi görmeden, geriye dönük, şeceresel, hemen hemen Konfüçyüsvari bir düşte yaşıyorlardı"[19] der.

Weil, böylesi bir gözlemci değildi. Farklılığın değerini, 18. yüzyılın coşkusundan ve dekorundan yoksun olan kendi ihtiraslı sempati gücünden dışladı. Onun aydınlandığı zamanı tarihlemek gerekirse bu, genç felsefe profesörünün St. Denis'deki Renault fabrikasının montaj hattında çalışmayı bıraktığı 1935 Ağustosu olabilir. Fabrikada çalışmakla geçirdiği yılı şöyle yazmıştı: "En önemli olgu eziyet değil, onurun kırıldığı ... toplumca biçimlendirilmiş kişisel değerin *tahrip olduğu* hissidir. [İnsanlar arasında] başka türde bir bağlantı kurmak gerekir."[20] Weil, giriştiği arayışında insanların dünyaya nasıl kök salacağını bu inançla kavramaya başladı. İletişim ve sempati ille de herkesin aynı yaşamı paylaşmasına bağlı olmayabilir. Weil, bu farklılıkların meziyetini kavrayamadı, görüşünde daha çoğulcu hale gelmedi. Başkalarının onurunun bilincine varmanın, kendi yetersizliğinin bilincine varmaktan kaynaklanması gerektiğini düşünüyordu. Ona göre, sığınmak için değil de kendi yetersizliğiyle karşılaşmak için, dışa dönmek yerine daha da içe çekilmek gerekliydi.

Simone Weil'a ilk varoluşçu denmesinin nedeni 1930'ların ortasında ve sonunda yapmış olduğu şu vicdan formülüydü: Bizler yaşamak için gerekli güce kendi içimizde sahip olamayız, bizler tek tek, bir bütünlüğün çok kötü dağılmış ve yaşamını tek başına desteklemekte yetersiz bırakılmış birer parçasıyız.

19. Patrick Leigh Fermor, *Between the Woods and the Water* (New York: Viking-Penguin, 1987), s. 97.

20. Petrement, *Simone Weil*, s. 24'ten aktarılmıştır.

Kişisel zayıflığın tanınması, birbirimize uzanmamızın ve birbirimizden gelecek yanıtlara güvenme ihtiyacımızın oluşması demektir. Onlar bizim güvenimize ihanet edebilir yahut etmeyebilir: Bu, bizim sakince kabul etmemiz gereken varoluşsal belirsizliğimizdir.

Yahudi olarak doğmuş olan Weil'ı Katolikliğe çeken şey Katolikliğin, yaşamı alçakgönüllülük ve güven temeline oturtma gereğini benimsemesiydi ama buna eşlik eden itaat doktrinini kabul edemediği için din değiştirmekten son anda vazgeçti. Weil, en etkileyici denemelerinden biri olan "İnanç İfşaatı"nda, Fransız Direnişi'ndeki diğer işçilere, işkencedeyken bile kendilerine güç verecek olan inançtan söz eder:

> Dünyanın dışında bulunan bir gerçek vardır, yani bir dış mekân ve zaman, insanın akıl evreninin bir dışı, insan yeteneğinin erişebileceği tüm alanın bir dışı vardır. İnsan yüreğinin merkezinde de, mutlak iyiye karşı, bu gerçeğe denk düşen bir özlem, orada hep varolan ve bu dünyanın herhangi bir nesnesiyle asla tatmin olmayan bir özlem vardır.[21]

Ama bu "İnanç İfşaatı" yine de inanmaya teşvik eden bir öğüt değildir; Weil, kimseye öğüt vermeye hakkı olmadığını söyler. 1941'deki bir mektubunda ifade ettiği, modern sanatçıları ilgilendiren değerleri reddediş de aynı gerekçeyledir. Weil'ın görüşünce, "kışkırtma" bir tür küstahlıktır. Kimsenin, bir başkasının kışkırtıcı bilinci gibi davranmaya hakkı yoktur. Mücadelesi, bir dizi insan gerçeğini öğretmiştir ona: İnsanlar kendi iç limitlerini bildiklerini belli ederlerse onlara güvenilmelidir; insanlara güvenilirse, onlar da kendilerine güvenenlere özen gösterir hale gelir. Bu karşılıklı güvenin belirtileri ancak paylaşılan anlarda görülebilir; diğer insanlarda bundan öte garantiler aramak küstahlıktır. Simone Weil'ın sempati düşüncesi budur. Onun sempati amentüsü farklılığın, kopukluğun ve karışıklığın ahlaksal değerini –bunlar ahlaksızlık olduğundan değil de, sırf,

21. Simone Weil, *Ecrits de Londres et dernièrs lettres* (Paris: Gallimard, 1957), s. 74. Yazarın çevirisi.

sempatinin gerçekleştiği o ender anlarda nelerin olup bittiği konusunun dışında kaldığından– yadsır.

O halde somutu ve belirsizi yaşamanın iki yolu var. Birincisi, özel türde bir sanat, yani yapısökümden ziyade göstermek olarak karakterize edilen bir sanat yapmaktır. Somutla belirsizi yaşamanın diğer yoluysa Simone Weil'ın yaptığı gibi, iddialı olmak yerine sessiz kalmayı öğrenmek için kendini başkalarına emanet etmektir.

Bu somutluk ve belirsizlik deneyimlerinin her biri, aynen St. Augustinus'un inancının, onun görsel algılarına kattığı türden işitme ya da dokunmaktan farklı, özel bir görme biçimini ima eder. Simone Weil'ın gündelik yaşamında geliştirmiş olabileceği bir göz vicdanı hakkında düşündüğüm zaman aklıma şunlar geliyor: 30 yıl önce, 14. Cadde'nin alt tarafındaki Aşağı Doğu Yakası ölüyor gibiydi. Sinagoglarının ve kiliselerinin kapısına tahtalar çakılmış, yaşlıların oturup çene çaldığı kafeler de bir bardak çayı bile veresiye veren dükkânlar da kapanmıştı. Ama bir konuta gereksinim duyan gençler kiraları sürekli düşen bu varoşa yerleşmeye başladı. Sonuçta gençlerin de yaşlıların da gittiği merkezi bir buluşma yeri meydana çıktı: Türk hamamıydı burası. Aşağı Doğu Yakası'nın –çoğunlukla Ruslardan, Ukraynalılardan ve Letonyalılardan oluşan– yaşlıları hâlâ, bir elli sent bulduklarında sağlıkları için Türk hamamlarına gidiyorlardı; bu hamamlar az sayıdaki genel banyolardan birazcık daha temizdi ve yaşlılar Türk hamamında, sevdikleri masajdan yararlanma olanağı buluyorlardı. Hastane hademeleri gibi buruşuk beyaz giysiler giymiş, tarihi ama yine de şaşılacak kadar güçlü kocakarılar tarafından huş ağacı dallarıyla sırta hafifçe vurulmasıydı bu masaj. Genç Amerikalılarla yaşlı göçmenler bir aradaydı bu hamamlarda ve gençler iki farklı nedenle geliyordu buralara.

Bir kısmı o semtte oturuyor ve hamamlara yaşlı komşuları gibi, temizliğin zevkine varabilmek için geliyorlardı. Bu gençler Aşağı Doğu Yakası'nın "soğuk sulu" dairelerine sırf, bu terimin şiirsel değil, gerçek bir tanım olduğunu keşfetmek için taşınmışlardı; çoğu, ana baba olmanın çocuklarına oyuncaklar,

giysiler ve imkânlar yağdırmaktan ibaret bir şey sanıldığı evlerden gelmişti. Nefes alma gereksinimi duyan bu refah çocukları burada hayata başlıyorlardı; uç bir noktayı keşfetmek ve ekonomik olarak sıfırdan başlamak istiyorlardı. Elbette bu bir, kenar mahalleye takılma hevesiydi ama gençseniz gerçekten yaşıyor olmanın amacı, hangisi bedeninize uyuyor diye giysi provası yapmak gibi, çeşitli yaşamları denemek demekti.

Bu gençlerin çoğu, hatta en bohem ruhlu olanları bile parası bol işlerde çalışıyorlardı. 2. Bulvar'daki kullanılmış eşya satan dükkânlardan aldıkları eskimiş masalara ve çatlak porselenlere meraklıydılar, eskimiş masaların ve çatlak porselenlerin antika olduğu zamandan da öncesiydi o vakitler. Banyo küveti olmayan, olsa bile mutfak lavabosunun yanında duran evlerinde bedenlerinin doğru dürüst bakımını yapamayacaklarına göre onlar da komşularının yaptığını yaptılar ve kent merkezindekilerin yemeğe gitmesi gibi hamama gittiler.

Bunlar temizlenen yaşlılar ve gençlerdi; oysa hamamda aşk peşinde koşan ikinci bir grup genç erkek daha vardı. Beat sonu, hippi öncesi çağda bunların zevkleri hâlâ yasak şeylerdi. Aşağı Doğu Yakası'nın şairi Allen Ginsberg, *Haykırış* adlı yapıtında her ne kadar, siyasi devrimin cinsel devrim olduğunu ilan etmiş olsa da, cinsel tavırdaki değişiklik ancak Beat'ler ortadan kaybolduktan, Hippiler okula döndükten sonra ve siyasi radikalizm zayıflayınca belirdi. Bu yüzden buhar, o zamanlar arzuyla örtünülen koruyucu bir örtüydü genellikle.

Türk hamamı çıplak erkek vücutlarıyla ve giyinmiş kadınlarla doluydu (görevliler boyuna çoğalıyor ama hizmet eden personelden emekliye ayrılan çıkmıyordu). Dönüp duran buharların arasında yalvaran bakışlar belirip kaybolurdu. Kaygan, hafifçe sümüksü bir sıvıyla kaplı çini zeminde, sıcak su havuzundan soğuk su havuzuna doğru, dikkatle yürürken sırtınızın ortasında hissedeceğiniz temas, yaşlı bir adamın keselenmesi sırasındaki kazara bir dokunma ya da görevinin bir turunu tamamlarken seken bir huş ağacı dalı olabileceği gibi birisinin parmak ucuyla okşaması da olabilirdi.

Tüm bunlar, insanları kapının yanındaki bir saate yöneltirdi. Sağlık için de olsa birtakım arzular için de olsa, buhar banyoları yorucudur; bu yüzden, bu Türk hamamlarından çıkanlar genellikle dinlenmek isterler. Hamam yönetimi de herkesin saatlerin altında ve çevresinde oturduğu kibar otel salonlarını taklit ederek, elden düşme kocaman bir saatin altına koltuklar ve hatta nemli bir divan yerleştirmişti. Pek de sağlam görünmeyen koltuklara oturmuş ya da nemli divana yayılmış, giyinik ve bitkin adamlar çevrelerine aylak aylak bakınarak kas, yağ ve kemikten ibaret kalmış yüzleri seyrederlerdi. Yaşlı Slavlar, tanıyor da olsalar, kız arkadaşları olduğunu da bilseler, tüm gençlere bir tür hayranlıkla bakarlardı.

Varoştan gelen gençlerin su ve sabundan başka dertleri olmadığını hamamın kapısından girmeden önce bir bakışta anlamak kolaydı. Hemen her zaman gülümserdi onlar. Samimiyet onların saygı gösterme tarzlarıydı: Biz düşman işgalciler değiliz. Ama kentteki çiftliklerine –varoşları tanımlamak için kullanıyorlardı bu terimi– geri dönmeye hazırlandıkları sırada bu gençler şaşkın görünürlerdi. İbnelerin gözlerinde de dönüş anlarının bitkinliği belli bir şaşkınlıkla geçerdi; geri dönüşün, yeniden giyinmenin, iğrenmeyle sonlanan arzuların yarattığı bir şaşkınlıkla yani. Daha sonra park yeri yapmak için yıkılmış olan Türk hamamına girildiğinde, çıkmak üzere olanlardaki bu garip hareketsizlik sahnesine daima tanık olunurdu. Bu, karşılıklı bir tefekkür anı, kişiliklerin sınırlarını geçme anıydı.

Josef Pieper, *Boş Zaman, Kültürün Temeli* adlı yapıtında, "Boş zaman bir tür sessizlik, gerçeği kavramanın gerekli koşulu olan sessizliktir;... bir şeyle 'meşgul' olmamak ama bunun gerçekleşmesine izin vermek anlamına gelir" der.[22] Boş oturmak, Arendt'in görüşünce, iradenin tam tersidir. Dinlenen beden, kendi sınır duygularıyla uğraşır. Bu dinlenme halinde bulunma deneyimi Weil'ın insanların çevrelerine bakındığı ruh halinin de temeliydi. İhtiyar adam kendisiyle aynı hamamı paylaşan gençlerin yüzle-

22. Josef Pieper, *Leisure, the Basis of Culture*, Çev. *Alexander Dru* (New York: NAL, 1963), s. 41.

rini seyreder ve onunla aynı evi paylaşmayan o "oğulu" daha net bir şekilde görür. Kent çiftliklerinden gelmiş olanlar diğerlerinin arasına çöküverdiklerinde gülümsemelerini yok eden şey belki de bitkinlik değil, "Ben buraya ait değilim" gibi basit bir konuyu daha sakince düşünmeleridir. İbneler de aynı şekilde, yerinin orası olmadığını hisseder; ertelenemeyen, gizlenmesi gerekmeyen arzular oradan ayrılmalarını söyler onlara.

Türk hamamındaki saat her iki saatte bir gong çalardı ve görevliler, yaşlı olanlar gençlerden daha hızlı hareketlerle tüm hamamı dolaşarak herkesi giyinme kabinlerine gitmeye zorlarlardı, böylece de içerisi yarım saat sonra yeni bir grubun girebileceği hale gelirdi; düşünmek için yalnızca birkaç dakika vardı. Belki de böylesi daha iyiydi; insanlar, istedikleri zaman değil de sadece vakitleri dolunca giderlerdi.

Bu sempatinin gözüdür, bence Simone Weil'ın daha sonra, terörle daha az çarpılmış bir zamanda bakacağı sempati gözüdür. Avedon'un fotoğraflarıyla ya da Ashbery'nin şiirleriyle örneklenen öteki vicdan gözüyse empati gözüdür. *Empati* yeni bir sözcüktür ama bu tür bakma eylemi kentin kendine özgü koşullarınca dayatılır ve başlangıcı Avrupa kentlerinin ta kuruluşuna, Yunan *polis*ine dek gerilere gider.

Aristoteles, Yunan *polis*ini, *synoikismos*un sonucu; yani daha önceleri kent dışında kendi kendine yeterli olan ev halklarının –yani *oiko*inin– ticaret için bir araya gelerek birbirlerine karşı direnmelerinin bir sonucu diye nitelemişti. Bu birliği inceleyen, modern zamanların ilk büyük kent tarihçisi Fustel de Coulanges, her *oiko*sun, her ev halkına göre farklı renklere bürünen tanrılara ayrı tarzlarda tapındığını fark etmişti. 19. yüzyılda Çin'deki ailelerde ev halkının tapınma ritüel pratiklerinin örneğin Apollon'a tapınmanın çeşitleri olarak, Akdeniz'deki Yunanlılar tarafından çok önceleri uygulanmış olması Fustel de Coulanges'i çok şaşırtmıştı. Apollo ritüelleri Küçük Asya'da, Afrika kıyısından farklıydı; tanrının kendisi de Asya'da ve Afrika'da farklı yüzlere sahipti. Farklı bir tanrıya ya da tanrılara ibadet edenler aynı kentte nasıl birlikte yaşıyorlardı? İnsan-

ların, inançlarını paylaşmadıkları başkalarına ihtiyaçları vardı. Fustel de Coulanges, Yunanlıların, üzerinde düşündüğü *synoikismos* sorununda arkalarında çözülmez bir muamma bıraktıklarını düşünüyordu.

Solon döneminde Atinalılar, sorunları, onların farklılıklarını birleşmeye zorlayarak çözmezlerdi. Gene de farklılıklar gündelik konuşmayı sessizliklerle ve yanlış anlamalarla renklendirmeye başladı. Aristoteles bu gergin konuşmaya, kentin tarihinde büyük bir dünyevi olay olarak gördüğü "diyalog" adını vermişti. Aristoteles bir aileyi ya da bir kenti yaratan, "iyi ve kötü, doğru ve yanlış, haklı ve haksız hakkında... ortak bir görüşün paylaşılmasıdır" demiş ama farklılıklara karşı çıkıyor gibi görünen bu sözlerinin neredeyse hemen ardından da, "aynı sözcüğü kullanıyor olsak da aynı şeyden söz ettiğimizi söyleyemeyiz" demişti.[23] Bir kentli, bu iki sözün birbirini çürütmediğini, ikisinin de doğru olduğunu bilir. Şimdi empatik bir gözün, kentin durumundan bir açılma sanatını nasıl yarattığını görelim:

16. Cadde'de, Orso's İtalyan lokantasının yakınındaki bir film stüdyosunda küçük bir grup, bir *beyaz yıldırım* filmi seyretmek üzeredir. Bu deyim, New York'taki emlak zenginlerinin, enkazı yıkıp arazisini satmak ya da yangın sigortasından yararlanarak para kazanmak üzere yangın çıkarmak için, binalardaki yoksul kiracıları boşaltmalarını ifade eder. Emlak zenginleri, bütün binayı çabucak saran yangınlar çıkarmada uzmanlaşmış kundakçılar tutarlar. Beyaz yıldırım, New York'ta genellikle Brooklyn ve Bronx bölgelerinin en yoksul bölgelerine düşmektedir; ama bu defa, Manhattan'ın göbeğinde bir zamanlar fuhuş bölgesi olan caddelerindeki emlak zenginleri, boş arsaların fuhuştan daha kazançlı olduğuna karar vermişlerdir ve beyaz yıldırım kentin merkezine düşmeye başlamıştır. Belgesel film bu son aşamayla ilgilidir.

Bu suçu işleyenlerin belli bir ahlak kuralını gözettiği varsayılır: Binada yaşayan kiracılara ya da işgalcilere birkaç gün ön-

23. Aristoteles, *The Politics*, Çev. J. H. Sinclair (Londra: Penguin, 1962), 1, 2. Bölüm, s. 28.

ceden haber uçurulur ama bu bazen işlemez ya da komşulardan birinin bir diğerinden alınacak bir hıncı vardır ve haberi fısıldamaz, böylece alevler evleri sarıverir. Yakın zamanlardaki bir yangında, kızgın bir pezevenk Manhattan'daki bir binada kalan birkaç fahişeden haberi saklamıştı; polisin kanısınca, yüksek dozda eroin almış bu kadınlar da kendilerini yangından kurtaramayıp yanarak ölmüştü. Beyaz yıldırım üzerine film yapmaya karar veren ve filmin öyküsünü yazmam için benden yardım isteyen yönetmenin dikkatini bu konuya çeken, işte bu korkunç öyküydü.

Bölgede pek çok beyaz yıldırım kurbanını tedavi etmiş bir uzmandan yanıklar konusunda daha fazla bilgi almak için Queens'e gittik. Doktor gençten bir Vietnamlı çıktı; kendi ülkesinde, üzerine napalm jeli sıçramış insanları tedavi etmişti ve şimdi de uzmanlığını ikinci vatanındaki kundaklama vakalarında kullanıyordu. Vietnamlı doktoru dinlemekte olan yönetmen hoşnuttu; öykü gayet iyi bir şekilde biçimleniyordu. Doktor bir insanın yanarak ölmesi sırasındaki bütün aşamaları özenli bir şekilde anlattı, sesi monotondu ve yüzünde hiçbir ifade yoktu. Dehşeti bir maske anlatıyordu; yönetmenin gözleri yavaş yavaş yer muşambasında sabitlendi.

Doktor, yanarak ölüm sürecinde duyulardaki gidişatı bize açıklamak için, yanık birinci dereceden ikinciye ve üçüncüye geçerken derideki sinirsel merkezlerin yavaş yavaş nasıl öldüğünü anlattı. Sinir sistemi, alevle sürekli temas durumunda aynen napalmın yol açtığı ilk yanma duyusundaki gibi şoka girer; napalm, epidermisi yiyip de derinin altındaki yağ ve kas tabakalarına geçerken bedenin acı sistemi bilince kısa devre yaptırır. Şoktaki kurbanın acıyı, parmağını mum alevine yanlışlıkla dokunduran biri gibi duymamasına karşın yaralı beden yine de uyarana tepki verir. Napalm kurbanı, vücuduna değdiği ilk yerde duran jel kütlesini sıyırmaya çalışır, sonra avuçlarını, temizlemek için vücudunun diğer yerlerine sürer; bu istem dışı hareketle kurban, napalm jelini vücudunun her yerine yayar. Yangın kurbanı da ısı artarken ve yanık, derinin subkutan taba-

kalarına geçerken gittikçe daha fazla hava solumaya başlar. Bu istem dışı hareket kapalı bir binada, tıpkı napalmin asit jelinin bedene yayılması gibi faciayla sonuçlanır; çünkü bina dumanla doludur. "Bu yüzden genellikle, yanıktan ölüme daha sıra gelmeden, boğularak ölürler."

Şimdi, en son yakılan binaya elli metre uzaklıktaki sinema salonunda, yönetmenin çalışmasının sonucunu görecektik. Salonda yaklaşık kırk kişi vardı ve bunların çoğu belgesel film dünyasından kişilerdi; kimseyi gücendirmeyecek vahşi doğa belgeseli yapmalarını isteyen televizyon yapımcılarıyla cebelleşen New Yorkluların oluşturduğu o dünyadandılar. Queens'teki doktor da davetliydi.

Film, bir el kamerasının Times Meydanı'nın kuzeyini taramasıyla başladı; porno dükkânlarının canı sıkkın kasiyerleri, "ne görkemli değil mi"ci turistler ve bıkkın sosyal hizmet uzmanları gösterildi ve bunlarla yapılan söyleşiler aktarıldı; sonra beyaz yıldırım konusuna geçildi ve bu konuda memurlarla hâkimleri çok yumuşak olmakla suçlayan bir belediye başkan yardımcısı ve polisi suçlayan bir hâkimle yapılan söyleşiler izlendi. Yönetmenin Times Meydanı turunda her şey –bir belgesel çekmekte olan Japon ekibini görüntülemek dışında– beklendiği gibiydi. Sonra yönetmenin dikkati bir eve, hem fahişelerin hem de uyuşturucu satıcılarının girip çıktığı açıkça görülen bir eve yöneldi; kamera karşıdaki bir binaya yerleştirilmişti. Caddenin gürültüsü dışında çok az ses vardı ve bu evin o akşam "gideceği" duyumunun alınmış olduğu yolunda bir anons duyuldu. Bundan sonra kamera sabitlendiği noktadan günün akışını izledi.

Alacakaranlık çökerken Vietnamlı doktorun, yanarak ölümün aşamalarını, aynen bize hitap ettiği o dümdüz tonla anlatan sesi duyuldu. Nihayet gece geldi, karşıdaki ev sokak lambalarıyla aydınlandı. Üst katlarda bir ışık söndü; bu, haberi duymamış ya da haberin söylenmediği biriydi herhalde. Filmde gecenin cadde gürültüleri yavaş yavaş azaldı, kamera eve sabitlenmiş durumda kaldı. Filmde dakikalar geçtikçe caddede saatler geçiyordu. Arabalar klakson çaldı, bir sirenin feryadı duyuldu; yangın

sonunda başlamış olsa gerekti ama Times Meydanı civarında sirenler her geceyi bölerdi. Sonra, seyirciler yangını görmek için duydukları gerginlikle sabırsızlanırken binanın ön cephesi aydınlanmaya başladı; sokak lambaları söndü; sabah oldu salimen. Bu, filmin sonuydu.

Times Meydanı'ndaki tüm dehşetin, tüm o korkunç olasılıkların, filmin korkulacak bir şey olmadığını gösteren o final sahnesinden daha fazla hissedildiği bir an hiç olmamıştı. Kameranın değişim ve değişmezlikle gerçekleştirdiği yaratıcı gösteri, kentin tüm korkunçluğunu tek bir şeyde hissetmemizi sağlamıştı. Filmin gücü yıkıcı değildi; buna karşılık, bizi şaşırtan ve arınmayı reddetmemizi sağlayan gücünden kaynaklanan sezgisel bir anlayış yaratmıştı. Gözün kentli vicdanı budur.

9
Kendini Odaklama

Friedrich Nietzsche, gençliğinde yazdığı ünlü denemesi *Trajedinin Doğuşu*'nda Apollon ile Diyonizos arasında, birbirine zıt kültür biçimlerine öncülük eden tanrılar olarak bir ayrım olduğunu belirtir. Diyonizos, kargaşayı paylaşan, içki içerek, sevişerek ve dövüşerek rahatlayan bir insan toplumunun öncüsüdür. Apollon ise daha sakin, daha kurallı ve daha dengeli bir yaşamın öncüsüdür. Açılma ve boşluğa çıkma sanatları Diyonizyen anlatımlar olarak görülebilir. Ama bence bunlar daha dengeli, Apollonyen bir yaşama varmak amacına da hizmet edebilir.

Nietzsche'nin algılamasına göre, Allen Ginsberg'in "Haykırış" şiiri, Diyonizos'un modern New York'taki sesi gibi düşü-

nülebilir. Kentin varoşlarındaki yabancıların arasındaki çılgın erotik ilişkinin ve ritüelin şiiridir bu:

> O, çevirdiği çılgınca kulamparalık ve kafa yapma dümenlerinden baş ka hiçbir suç işlemeden polis arabasında dedektifleri boynundan ısıran ve zevkle çığlık atan,
> O, metroda dizlerinin üzerinde haykıran ve cinsel organlarını ve el-yazmalarını sallayarak çatıdan sürüklenen
> .....
> O, sabah akşam gül bahçelerinde ve şehir parkıyla mezarlıkların çimlerinde, gelen geçen kim varsa herkese menisini arsızca fışkırtarak eğlenen.[1]

Diyonizos antik ritüellerin şarap tanrısıdır; geceleri dolaştığı her yerde korku saçan, yarı insan yarı keçi bir tanrıdır. Nietzsche, Diyonizos'u ritüelle özgürleşmenin simgesi haline getirdi. "İnsan, şarkı ve dansla kendini daha yüksek bir toplumun üyesi gibi gösterir; nasıl yürüyeceğini, nasıl konuşacağını unutmuştur ve dans ederek havalara uçmaktadır. Hareketleri bir büyülenmeyi dışa vurur."[2] Bu büyü tek başına gerçekleşmez. Bunun için, kendini kaybeden, çılgınlar kalabalığına dönüşen bir insan kitlesi gerekir. Nietzsche'nin düşündüğü Diyonizos ritüelleri, en iyi uygulamasını yabancılar arasında bulabilecek ritüellerdir: Kim olduğunuzu ve nereli olduğunuzu kimse bilmiyorsa içki içme, dans etme ve sikişme daha yoğun olur. Boşluğa çıkma, yapısöküm, karmakarışık olma: Bu sözcükler çılgın bir Diyonizyak kenti tanımlayabilir.

Ama Nietzsche vahşice özgürleşmeyi sürekli bir yaşam tarzı olarak düşünmemiştir.Antik dönemdeki Silenus gibi bitkin düşmüş kutlayıcıların sonu, yaşamdan iğrenme ve kederdir. "Haykırış" Allen Ginsberg'in Rockland Devlet Akıl Hastanesi'nde susturulmuş arkadaşı Carl Solomon'a adanmıştır. Diyonizyak çılgınlık Ginsberg'in arkadaşını her gün elektroşok yediği o ha-

1. Allen Ginsberg, "Howl: for Carl Solomon" (San Francisco: City Light Books, 1956), s. 13.
2. Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, Çev. Walter Kauffmann (New York: Vintage, 1967), s. 37.

pishane gibi hastaneye sürüklemiştir. "Haykırış"ın ilk üçte biri Diyonizyak kentin ilanıdır; ritüel görevlileri özgür ruhlarının tehlikede olduğunu ilan ederler ama özgürlükte tehlikede olduklarını asla. Tutuklansalar da bunu sürdürürler. "Haykırış"ın ikinci bölümünde, tedavi için yargılayıp bağlamalar tezgâhlanır. Şair, "Haykırış"ın son bölümünde, elektrotlarla uyuşturulmuş arkadaşına, onu kurtaracağına söz verir ama şair ancak düşlerinde kurtarabilir onu.

Nietzsche, Trajedi bilgisinin tükenişle başlayacağı kanısındadır; arzu yönünden sonunda bomboş kalan erkekler ve kadınlar çevrelerine, her şeyi açıkça görerek bakabileceklerdir artık. Nietzsche *Trajedinin Doğuşu*'ndaki, gençlikten kaynaklanan abartmalarının çoğundan daha sonraki yıllarda vazgeçtiyse de trajik limitlerin ortaya çıkışının paylaşılan korkunç çıldırma deneyimleri sonucunda geldiği görüşünden asla vazgeçmedi. O ritüelden geçenler artık başka hiçbir şey istemiyorlardı ve böylece de gerçeği görebiliyorlardı. Bu, Diyonizyak açılmadır, "Haykırış" güçsüz kalmış bitkin kutlayıcıların, kendilerini, içki ve duman kullanmayan otoritelerin denetleyici ellerine teslim etmesiyle son bulur.

Nietzsche, uygarlığın bu trajik bilgiyi maskelediği kanısındadır. Maske, sakin bir tanrının; biçimi kusursuz, sorunsuz Apollon'un imajını gösterir. 18. yüzyılda uygarlık maskelerine saldırıları ve kibarlığın karşı kefesine konanları tekrarlayan Nietzsche bu tanrının hoş bir aldatmacaya öncülük ettiği kanısındaydı. Nietzsche, Apollon imajını Schopenhauer'in ünlü bir pasajından almıştı: "Tıpkı, uçsuz bucaksız dağ gibi dalgaların inip çıktığı, uluyan, fırtınalı bir denizdeki teknesinde oturan ve zayıf teknesine güvenen denizci gibi, insanoğullarının her biri de eziyetler dünyasının ortasında sakince oturur."[3] Apollonyen sükûnet ve düzen işte bu kendine yeterlilikten kaynaklanır diyordu Nietzsche. İnsanın tam ve uyumlu bir biçim yaratma kapasitesinden kuşku duyuyordu Nietzsche; bu kapasite,

3. Nietzsche, *Birth of Tragedy*, s. 35-36'dan alınmıştır. Orijinal pasaj, Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Idea*, 1. Cilt (Londra: Routledge), s. 416'dadır.

"Haykırış"ta betimlenen facialarla dolu açılma deneyiminden daha yüzeyseldi.

Besteci Igor Stravinsky ise insanı bir biçim yaratıcı olarak yüceltti. Onun görüşünce, Diyonizos ile Apollon arasındaki çatışma "sanatta Apollonyen ve Diyonizyen ilkeler arasında ezeli bir çatışmayı simgeler. Diyonisyen ilkeler ekstaziyi –yani kendinden geçmeyi– nihai amaç olarak görür; oysa sanat her şeyden önce, sanatçının bilincinin tam olmasını gerektirir."[4] Stravinsky bir zamanlar bir arkadaşına, biçimlerin kişiliklerden daha iyi paylaşıldığını söylemişti. Biz en iyisi, bu denemeyi Apollonyen mizacın belirsizlik, boşluk ve kontrolünü yitirmeyle nasıl başa çıkabileceğini tartışarak bitirelim.

A. APOLLON'UN İKİ FARKLI BEDENİ

Bu kitaba, Hıristiyan içsellik ideallerinin insanların dünyadaki dengesini nasıl bozduğunu görerek başlamıştık. İç ve dış boyutlar arasındaki farkın, Aydınlanma'nın yaptığı gibi yok edilmesinin –en azından bizim zamanımızda izlenecek bir yol olarak– çözüm olmadığı görüldü. İçsel ve dışsal yaşam arasında, aileyle yabancılar arasında, toplulukla kent arasında gerçek bir farklılık bulunuyor; dışarısının kendi gerçeği var. Bu koşullara yönelik Apollonyen ideal, odaklanmış bir insan idealidir. Eski Yunan dilinde odaklanmanın karşılığı, denge ya da zarafet ya da istikrar diye de çevrilebilecek olan *sophrosyne*dir. Modern dünyada bu ideal, bu dünyada yaşamını sürdüren birinin durumunu gösterir; kişi, farklılıklara açılarak dengesini bulabilir. Pagan *Sophrosyne* idealini yeniden canlandırmak, bir insanın sokaktaki yabancıların arasında nasıl odaklanabileceğini açıklamak demektir.

Yunanlılar Apollon'u hastalıkları iyileştirici ve *mousagetes*, yani Müzlerin* önderi diye bilirlerdi. Bu iki güç, yani iyileştirme ve yaratma, birbirleriyle bağlantılıydı. Yaratıcı çaba, sükûneti

4. Igor Stravinsky, *An Autobiography* (New York: Simon and Schuster, 1936; New York: M. and J. Steuer, 1958), s. 99-100.

* Esin perileri. (ç.n.)

ve odaklanmayı getirir. Bunun tersine, Diyonizos ise hiçbir şey yaratmaz, içki içer, sikişir ve öldürür. Apollon simgesinin altındakiler yaratmakta özgürdür çünkü onlar iç güçlerini evcilleştirmişlerdir. Günümüze yakın bir dönemde Baudelaire'in manevi hastalık dediği şeye, Delf kâhinlerinin yanıtı şudur: Her şeyi iyi yap. Eski paganlar Apollon'un heykelini ya da resmini gördüklerinde tam anlamıyla bu öğüdü hatırlardı.

Yunanlılar Apollon'un dudaklarının biçiminde, kol ve bacaklarının, kas ve kemiklerinin oranlarında, burnunun ve ağzının biçiminde öğütler bulurdu; sıradan bir fani kusursuzca yaratılmış bir insan vücuduna bakarak ölçü, oran ve zarafet hakkında bilgiler edinirdi. Ama Yunanlılar da, daha sonra Yunan ideallerini yeniden yaşatanlar gibi, teknik yönden kusursuz bu biçime bakarak dengenin iki farklı anlamını çıkarmışlardı. Bunların birincisinde, Apollonyen ideallere göre davranan kişi, tarzını, sıradan yaşamın ve çoğu yaratının kusurlarının karşısında ve yere sağlam basan bir konumda durmakta bulur. Diğer Apollonyen idealdeyse, iyiyi yaratmaya kalkışan kişi dünyada karmaşıklığa ve kusura, yanılabilirliğe ve hataya daha toleranslı bir konuma gelir. Onun yaptıklarındaki odaklanmışlık, bu toleransın bir armağanını oluşturur.Yaratıcı, kendini bir zanaatkârın sakinliğiyle odaklar.

Apollon biçiminin bayağı dünyaya bir serzeniş olarak gösterilmesine yönelik en çarpıcı girişim 18. yüzyıl sanat tarihçisi Johann Winckelmann'ın Apollo Belvedere tanımlamasıdır kuşkusuz:

> Burada hiçbir şey ölümlü değil, insanların gereksinimlerine bağlı hiçbir şey yok. Hiçbir damarın yaratmadığı, hiçbir sinirin oynatmadığı bu bedene, her parçanın içinden tatlı bir buğu gibi geçen kutsal bir ruh can veriyor ... Onun bilinç gücüyle dolu mağrur bakışı ... sonsuzluğa bir bakış sanki. Kaşlarına gurur oturmuş, gözleriyse Müzlerin onu okşadığı zamanlardaki gibi sevecenlik dolu.[5]

5. Igor Stravinsky, *An Autobiography* (New York: Simon and Schuster, 1936; New York: M. and J. Steuer, 1958), s. 99-100.

Winckelmann, antik sanatı *–eine edle Einfalt und eine stille Grösse*'den– yani "soylu yalınlığı ve sakin büyüklüğü"nden ötürü tutkuyla övüyordu. Asla yaşlanmayan ideal bedenlerin şiiridir Apollon'daki. Aslında Apollon, felaketleri hem yağdırabilir hem de kovabilirdi; onun gücü diğer Yunan tanrıları gibi çift yönlüydü. Genç Akhilleus'u öldürdü ama kendisi gençliğin tanrısıydı. Yine de, kültü geliştikçe, giderek daha çok bir şifa verici olarak görüldü. Daha sofistik takipçileri, ruhlarının hastalıktan, gençliklerinde dinç oldukları zamanlardaki gibi yeniden tamamlanarak kurtulacağını umarlardı. Bayağı bir dünyada ideal bir biçime bağlanmak büyük bir çelişkidir. Çürümeye karşı, Apollon güzelliğinin gücünden yardım istenirdi. Apollonyen ruh burada, yenilenmenin gücüdür: Genç Apollon'un cildi ebediyen pürüzsüzdür; dağıttığı şifayla, kendini ona adayanların cildine de aynı şekilde, asla yıpranmamış ve kırışmamış bir görünüm verecekti.

Zamanın bıraktığı izleri yok etme kavramı bugün yalancılıkla eşanlamlı gibidir. Le Corbusier'nin pırıl pırıl, kusursuz makinelerindense Léger'nin hurda ve kırık dingilleri gösteren tualleri, yapılan şeyin nasıl kullanıldığını gösterdiğinden, daha gerçek durur. Ama yenilenmenin şiirselliği yine de, akla gelebilecek en radikal toplumsal eleştiriyi idealle gerçeği karşılaştırarak yapabilir: Yetersiz olanın kavramasında yani. Pagan geçmişe; özellikle de MÖ 6. ve 5. yüzyıl Attika kültürüne başvurmak, bugün insan yaşamında neyin değer taşımadığını görmenin radikal bir yoludur. Bu karşılaştırmalar kopuş değil, radikal bağlantılardır. Örneğin 12. yüzyılda inşa edilen, Arles'deki St. Trophime'in (yak. 1150) ön cephesinde olduğu gibi antik döneme geri dönüşler, tekrar ilk Avrupalıların anlayışıyla inşaat yaparak bugünü küçük görmek olarak algılanmıştır. Bu yeniden doğuşlar, Ruskin'in deyişiyle "öteki dünyanın gizli anlamları"nı aramaktan çok, insanın evrensel anlamını bulmayı amaçlamıştır. Genç Le Corbusier, Apollonyen idealin bu biçimine eşlik eden çelişkilerdeki dramın içyüzünü kavramaya yönelik kışkırtmalarından ziyadesiyle zevk almıştır herhalde. Rilke'nin "Apollon'un Arkaik Gövdesi" şiiri bunu en yalın şekliyle yerine getirir. Şiir şöyle başlar:

Onun efsanevi sertliğini göremeyiz biz
olgun meyve gibi gözlerle

Ve şöyle biter:

çünkü hiçbir yer yoktur burada
seni görmeyen. Değiştirmen gerek yaşamını.[6]

Soyut bir emir olarak verildiği halde umutsuzca söylenmiş o son satırdır –idealin ve erişilmezin o birleşimidir– Rilke'nin "Orpheus'a Üçüncü Sone"sinde de yansıyan:

> Bir tanrı bunu yapabilir. Ama bir insanın lirin tellerinden nasıl geçeceğini anlatabilir misin bana? Bizim aklımız bölünmüştür. Ve yürek yollarımızın gölgeli geçitlerinde Apollon tapınağı yok.[7]

Tanrının bedeni, ideal ile gerçek arasında acı bir çatışmayı simgeler. Tanrıda *sophrosyne* dengesi vardır ve biz zavallı faniler sürekli sendeleriz.

Bunun tersine, Delf'teki Apollon tapınağının kapısının üzerinde Yunan emirlerinin en ünlüsü ve en az anlaşılmış olanı kazılıdır: "Kendini bil". Bununla kastedilen şuydu: Limitlerini bil. Bu, kendini hizaya sokma ve uzlaşma, diplomatik olma öğüdü değildir. Bu, Rilke'nin şiirinde söylenmek istenen, insanın kendi kendisiyle radikal çatışmasına dayalı, her derde deva bir formül de değildir. Başka türlü bağlantılara girme tavsiyesidir bu.

Delf kâhinleri, insanları tanrıların kusursuzluğunu, Yunanlıların *pleonexia* dedikleri o muhteşem durumu taklit etmeye karşı uyarırdı. *Pleonexia*nın etkisine giren faniler kendi kaderlerini belirleyebileceklerini sanırlar ve özellikle de başkalarının anılarında yaşamaya nasıl devam edebileceklerine kafa yorarlardı. İnsanların ölümsüzlüğü böyle kendinden emin bir biçimde araması kesinlikle bir büyüklük taslamaydı; torununun torununun hatırlayacağı şeyleri belirlemeye kalkışmak da bundan

6. Rainer Maria Rilke, "Archaic Torso of Apollo" Çev. Stephan Mitchell, *Selected Poetry of Rainer Maria Rilke* (New York: Vintage, 1984) içinde, s. 93.
7. Rilke, *Selected Poems*, s. 230.

pek farklı değildi; çünkü her şeyin başı da sonu da tanrıların elindeydi. İnsanların bugünde ve bugün için yaşayabilmesi, *pleonexia*dan kurtulmayı gerektirirdi.

Apollon, insanları fanilik konusunda uyardığı gibi, erkek tanrıların bu en güzelinin Delf'teki emri, insanları ruhaniliğe –en azından, onun Yunanlıların bildiği en aşırı biçimi olan Orfizme, yani "iç" ruhun bedenden üstün olduğu, ruhun tenden önemli olduğu, gerçeğin dokunmayla, koklamayla ulaşılamayacak şekilde gizlenmiş olduğu inancına– karşı da uyarıyordu. Apollon tapınağında tapınanlar Hıristiyanlığa sinmiş olan bu ruhaniliği reddetmişlerdi; Apollon'un bedenine tapınıyorlardı. Delfli kâhinler bir adamın Orfizm öğretisinin etkisine girerek, yine sanki tanrıymış gibi, kendisini, kendi fani bedenini aşmaya kalkışmasını küstahlık olarak görüyorlardı.

Ginsberg'in "Haykırış"ında dizginlerinden boşanan Diyonizyak güç, özgürce koşan bir Eros'tur. Apollon kültünün temkinli boyutları böylesi kendi kendine zarar vermelere karşı bir tepkidir. Her şeyin ortasını bulmak uzlaşma değil, insanı kenardan aşağı düşürecek güçlerin merkezinde durma eylemidir. Bu, ilahi bir hükümle bütünleştirilemeyen ya da kurtarılamayan ya da tarihsel yazgıyla doruğa çıkarılamayan bir dünyada, bir zanaatkârın kendisini merkezde tutacak uğraşıdır. Yapılabileceklerin tümü, zaten varolana bir eklemeden ibarettir. Her şeyi iyi yapmak, insanın ruh sağlığını koruyan şeydir ve insan dünyada bir yer edinmesini ancak böyle sağlayabilir.

Apollonyen ideallerin birincisi, evrensel, ideal bir insan biçimini temsil etmekle ilgilidir. İkincisinin temsil etmeyle hiçbir ilişkisi yoktur; insanın, kendisini bir kalabalığın içinde dengeli ve rahat kılacak olan kendi yaratıcı güçleri doğrultusunda bir yaklaşımıdır bu. Biçim konusundaki soylu idealler de sıradan idealler de Hıristiyan çilesine, ruhun bedene düşman olduğuna inanarak, duygulardan kuşku duyarak içe dönmekten kaynaklanan çileye karşıdır.

B. MARK ROTHKO'NUN ŞAPELİ

Bu çalışmaya, Augustinus'un dinsel bakış doktriniyle; Batı kültüründe içeriye verilen değişmez bir değere dönüştürülmüş olan doktrini inceleyerek başlamıştık. İçerinin içsel yaşamın mekânı olarak kalmaya devam etmesinin nedeni, bu görsel boyutun manevi ya da günümüzde verilen adla öznel özgürlüğü –sokaktaki sürprizlerin mümkün kıldığından daha fazla düşünme, hissetme ve kendini bulma özgürlüğünü– vaat ediyor gibi görünmesidir. Bizim kültürümüzde, öznel yaşamın özgür faaliyeti, dışarıya açık değil kapalı bir çevreyi gerektiriyor gibi görünür.

Her iki Apollon görüşü de bu fiziksel, özellikle de erotik duyguları dışarıda bırakan kapalı dünyanın karşısındadır. Apollon, tanrısallığı bedeni olan bir tanrıdır. Aynı şekilde, "Apollonyen" de dışa açık bir manevi yaşam görüşüdür. Apollonyen manevi yaşam görüşünün katı versiyonu olsun, sıradan versiyonu olsun, günümüz sanatında, Hıristiyan göz vicdanının aşağılanması biçiminde ortaya çıkar.

Modern ızgara ressamlarının en büyüğü, kuşkusuz, Amerikalı Mark Rothko'dur. Rothko'nun resmi, Rilke'nin anladığı anlamda Apollonyen anlayıştadır; ama Rothko, ideal vücudun resmi yerine, ideal ızgaranın resmini yapmaya çalışmıştır. Mark Rothko, 1970'deki ölümüne dek uğraştığı ızgaraları yapmaya 1947 ve 1948'de başladı. Yapıtları bu iki yıl içinde çarpıcı bir gelişme gösterir; 1948'de yaptığı *15. Numara* adlı yapıtı 1969'da yaptığı son isimsiz tablolara 1946'nın *İkinci Kişilik* ya da *Sudaki Dram*'ından daha yakındır. Bundan sonra da her yıl, eleştirmen Robert Rosenblum'un deyişiyle "imzası haline gelen biçimi, yani yatay ve düşey eksenlerin simetrik çekimlerinin manyetik etkisiyle dizilmiş renk bulutlarını"[8] tekrarladı. Rothko'ya göre, yatay ve düşey eksenlerin bu simetrik çekimleriyle biçimlenen renk kutucukları, ideal biçimin simgeleriydi. Bir eleştirmen

8. Robert Rosenblum, "Notes on Rothko and Tradition", Tate Gallery Mark Rothko 1903-1910 (Londra: Tate, 1987) içinde, s. 22. Ayrıca, onun *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* (New York: Harper&Row, 1975) adlı yapıtına bakınız.

Rothko hakkında yazı yazmaya, "evrensel gerçeği" arayan bir sanatçının neden "birden fazla resim yaptığını"[9] merak ettiği için başladığını söyler. Ressam, ızgaraya bambaşka bir tarzda bakmıştı. Izgara, daha önce tartıştığımız bir tarzda, bakan kişiyi kendi içinden dışarıya çekmekte kullanılmıştı.

Rothko, yaşamının sonlarına yakın bir noktada, 1964'te, gündelik yaşamı sırf sakin duruşuyla göğüsleyecek bir biçimi gözeten Apollonyen ideali görsel anlatımlarda kristalleştirme gibi bir projeye girişti. O zamanlar altmış bir yaşında ve yeteneğinin doruğundaki ressam, de Menil ailesi tarafından Texsas, Houston'daki yeni bir şapele duvar resimleri yapmakla görevlendirilmişti. De Menil'ler Rothko'ya sanatına yaraşır bir mekân sağlamaya karar vermişlerdi: Sekiz köşeli şapel tüm dikkati duvar resimlerinde toplayacaktı; ışık aynen Rothko'nun istediği gibi, yumuşak ve homojen olacak şekilde dizayn edilecek ve mekânda, oturup resimleri seyrederek düşünmek için dört tane sıradan başka bir şey olmayacaktı. De Menil'ler art arda gelen bir dizi başarısızlıktan sonra Rothko'ya istediği mekânı sağlamayı başardılar.

Önerdiği mekân Rothko'nun aklına Torcello vaftizhanesinden gelmişti. Bir tefekkür yeri yapma şansı anlamlı geliyordu ona; tümüyle 1948'den beri yapmış olduğu tarzda resimlerden oluşan bir çevre yaratma şansıydı bu. Rothko, Tate Galerisi'nde ve Harward Üniversitesi'nin bir salonunda da resimlerinden oluşan büyük bir çevre yaratmaya çalışmıştı, bir dizi resim seyirciyi nihayet resimlerden ibaret bir mekâna çekiyordu sonunda. Şapel onun son projesi olacaktı; sanki resimleri sergilenmeden intihar eden ressam gibi. Rothko bu resimleri sadece New York'taki stüdyosunda gördü.

Rothko* gençliğinde ilk kilise büyüklerinin, özellikle de Origen'in** kitaplarını okumuştu; dinini hiçbir zaman değiştirmemesine rağmen 1930'larda bir Son Yemek resmi, bir Çar-

9 . Michael Compton, "Mark Rothko, the Subjects of the Artist", Tate Gallery, *Mark Rothko* içinde, s. 65.

* Bir Yahudi olduğu halde. (y.h.n.)

** 185-254 arasında İskenderiye'de yaşamış Hıristiyan teolog. (ç.n.)

mıha Gerilme resmi ve bir Gethsemane* resmi yapmıştı. Dore Ashton, de Menil'lerin teklifinden hemen sonra ressama, Hıristiyan olma konusunda özel bir istek duymadığına göre onu bu kitaplara çeken şeyin ne olduğunu sormuştu. Asthon'un dediğine göre Rothko "Bu yazarlardaki düşüncelerin dansından" hoşlandığını söyledi; onlarda düşüncenin "merdivende yürüyüşünü" buluyordu; ki bu, Origen'in düşüncesinin hoş bir tanımıdır: Onun düşüncesinin seyri onu gittikçe daha yükseklere tırmandırır.[10] Şapeldeki resimler, sanat eleştirmenlerinin onun diğer yapıtları için söylemekten bıkmadıkları, "aşkın duygular" uyandırmayı amaçlamıştı; nitekim kilise büyükleri hakkında Ashton'a yaptığı yorum, bu sözcüklerin tırnak içine alınmasını gerektirecek kadar dikkate değer olduğunu ifade etmektedir. Origen'in Tanrı sevgisi değil, Origen'in düşüncelerinin seyri etkilemiştir onu. Bu şapelin seyredilmesi sırasında o düşünceyi ve zihinsel seyir idealini gerçekleştiren şey, ızgaradır.

Rothko, ustası Matisse gibi, resmin bir "farklılıklar üzerinde düşünme sanatı" olduğu kanısına varmıştı. Rothko bir zamanlar New York'ta, Modern Sanatlar Müzesi'nin yakınında oturuyor ve Matisse'in bir tablosunun, *Kırmızı Stüdyo*'nun karşısında saatlerini geçiriyordu. Bu resimde fırçanın eksikliği Rothko'ya, fırçanın yalnızca bir testiyle ya da bir sandalyeyle ilişkisi nedeniyle varolan bir şey olduğunu söylüyordu gizliden; Matisse, "Ben nesnelerin resmini yapmam; ben sadece, nesneler arasındaki farkın resmini yaparım" demişti ve bu görüş Amerikalı ressam için yaşamının sonuna dek gittikçe artan bir değer taşımıştı.[11]

Ama Rothko'nun şapelinin, ikiziyle; yani Vence'deki Matisse şapeliyle amaç yönünden pek fazla benzer bir havası yoktur. Matisse şapelinin neşeli biçimleri ve çokrenkliliği, sanatçının yazgısını dile getirir. St. Francis, inananların ruhunun özgürleşeceğini, müminlerin kuşlar gibi hafifleyeceğini yazmıştı; Matis-

* Kudüs'teki Zeytin Dağı'nın eteğinde, İsa ve havarilerinin sık sık gittiği bahçe. (ç.n.)

10. Dore Ashton, *About Rothko* (New York: Oxford University Press, 1983), s. 169.
11. Ashton, *About Rothko*, s. 114.

se bu özgürleşmenin resmini yaptı. Oysa Rothko'nun şapelinde "sanki Batı'nın tüm dinsel sanatı, anlatımdaki tüm karmaşıklığını ve her türlü maddesel imajını yitirip de bizi, her şeyle hiçbir şey arasında kesin bir tercihe zorlayan karanlık görüntülerle baş başa bırakıyor gibidir."[12]

Rothko'nun Houston'daki şapel için yaptığı resimler devasa boyutta koyu kırmızılar ve siyahlardır. Şapeli yaptıran Dominique de Menil, yapımı tümüyle bittikten sonra şapeli şöyle tanımlar:

> Apsiste, dört buçuk metre yüksekliğinde üç kanatlı monokrom bir resim. Sağda ve solda üç buçuk metre yüksekliğinde siyah zeminli üç kanatlı iki resim daha. Diğer tüm resimler yine üç buçuk metre yüksekliğinde. Sekizgenin dört küçük duvarındaki dört resim monokrom tarzda ve hemen hemen üç buçuk metre genişliğinde. Girişteki, yalnızca iki buçuk metre genişliğindeki tek resmin zemini de siyah.[13]

Rothko'nun tüm ızgaraları şekil değiştiren şaşırtıcı nesneler niteliğini taşır. Ne kadar uzun süre seyredilirse o kadar çok değişirler. Ressamın şapeldeki bu ızgara resimleri, neredeyse minimal farkların kullanıldığı en değişken resimleridir. Rothko, tefekkürde herhangi bir kurtuluş aramazdı; öyle demişti; gerçekten de bununla bir sona ya da iyi bir sonuca varamazdı; şapelindeki paneller başka insanlara bu tür bir şey verdi. Sanatçının bunları yaptığı sırada geçirdiği ağır depresyonu bilenlerin yaptığı bir yorum vardır: Siyah meleğin bu kasvetli paneller üzerinde gezindiği görülüyor. Ama Rothko birkaç yıl önce Katherine Kuh adlı bir arkadaşıyla konuşurken "Benim sonraki yapıtlarım daha trajikse de, daha öznel değil, daha geniş kapsamlıdır."[14] demişti. Bu panellerin kasvetliliği bunların "trajik" olarak tanımlanmasına yol açmış görünebilir; ama bu,

12. Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* (New York: Harper&Row, 1975), s. 218.

13. Christophe de Menil, "The Rothko Chapel", *Art Journal* 30, No: 3 (İlkbahar 1971).

14. Katherine Kuh ile görüşme, 1961, Amerikan Sanat Arşivleri, Smithsonian Institution, Washington, D. C. Bonnie Clearwater, "Selected Statements by Mark Rothko, "Tate Gallery, *Mark Rothko*'ya bakınız.

sanatçının biyografisini, yapıtının anlamı kılmak olur. Oysa bu yapıtlar Serlio'nun *Trajik Sahne*'si gibi, acı çeken hiç kimsenin görünmediği o sahne gibi trajiktir.

Rothko'nun şapeli, kendi içinden gelen büyüklüğünün dışında bizim hâlâ Hıristiyan olan gözlerimize basit bir imada daha bulunur. Bu da, öznel yaşamın, nesneler üzerinde düşündükçe daha odaklanmış hale geleceği, bakan kişinin bu tefekkürle ruhunda huzuru bulacağıdır. Augustinus bu huzurun ancak uzun bir yolculuğun sonunda geleceğine inanıyordu; bu hac yolcusu, yaşamda yürüyen bu yolcu, art arda gelen dünyevi gölgelerden, art arda gelen dünyevi zevklerden vazgeçer, en sonunda da öteki dünyaya ait, tanrısal bir ışık hisseder. Dünyadan çekilme, bizim kültürümüzde manevi yaşamla bağlantılı kalmıştı. Çekilme, Ruskin'in aile ocağı düşü gibi çok sıradan biçimlerde ortaya çıkmış ve bu düş evin, yani öznel yaşamın, dünyadan kaçıp gelişeceği sığınağın mimarisine dönüştürülmüştür. Buradaysa tam tersine, dış boşluğun ikonuna yani ızgaraya duyusal yönden bağlanmanın yarattığı manevi bir deneyim vardır. Rothko'nun yapıtı hakkında sık sık yapılan bir yorum, bunun Zen Budist meditasyonuna benzediğidir; Houston projesi hakkında sık duyulan bir eleştiri de Rothko'nun resimlerinin aslında şapele ait olmadığı, bunların çok kişidışı olduğu, rahatlık duygusu uyandırmadıklarıdır.

Bu çalışmada "trajik" ve "insancıl" sözcüklerini, bazı duygulanım niteliklerini zihinde canlandırmak için kullandık. Bu nitelikler, insanlar dışarıya çıktıklarında –artık korunmadıklarında– aralarında sezdikleri ilişkilerle ilgilidir. Sokak yaşamı bu açılmaya mükemmel uygun bir kentsel sahnedir; insanlar sırf etraflarına bakınmaya başladıklarında ve davranışlarını gördükleri koşullara uydurduklarında, bu bir insan sahnesi –karşılıklı birbirinin farkına varma sahnesi– haline gelir. Ama bu farkına varmaların yapısı, önceden de gösterdiğimiz gibi, daha derin olabilir. Dışa dönmek, insanın kendi iç bütünlüğüne ve tamlığına yönelik bazı dürtülerden vazgeçmeyi ima eder; James Baldwin'in otobiyografisinde anlatılan öykü budur. Görsel

olarak dışa dönmek de bütünlükten ve tamlıktan vazgeçmeye götürebilir ya da bunun yerine araştırıcıyı başka bir huzursuz görme düzenine götürebilir; bu, ilk kez Rönesans'ta, caddelerin yapımında perspektif görüş uygulandığında anlatılan öyküdür. Dışa dönmek gerçekten de bölünmüş ve bağlantısız şeylerden ahlaksal bir durum çıkaran görme biçimlerine götürebilir; Times Meydanı'yla ilgili filmde anlatılan öyküdür bu. Bütünlüğün, vaktinde bize en yakın gelen çekiciliği Aydınlanma'ya özgü niteliklerdir ama bu çağın zevkleri bugün bize çok daha eski bir dinsel kültürün acılarından çok daha uzak, çok daha yabancı geliyor. Aydınlanma bütünlüğünden geriye kalan sadece, sanatsal nesnelerin bütünlüğünün olumlu karşılanması ve bu planların ve binaların, kullanıcılarına ve içinde yaşayanlara karşı haklar edinmesidir.

Tamamlama gereksinimi duymayan, hâkimiyetsiz ve üstünlüksüz eylem: İnsanca bir kültürün idealleri bunlardır. Arınmanın, iyi bir sonuca varmanın reddedilmesiyle bu idealler trajedinin, kahramanlık ölçüsünü oluşturan temel boyutundan yoksun kalmış gibi görünebilir. Kahramanlık trajedisi Yunan tiyatro yazarlarında, Shakespeare'de ya da Dostoyevski'de görülür. Bu mücadelelerde kişinin dünyaya hâkimiyetinin sınırları açığa çıkar. Oysa trajedi, "daha az büyük, daha az efsanevi, daha dolaysız ve daha yürekten"[15] bir şey olarak da yaşanabilir. John Keats, kardeşine yazdığı bir mektupta, trajik bakışın daha dolaysız deneyimini "negatif yeterlilik" olarak tanımlamıştı: "Bir insanın belirsizlikler, gizler ve kuşkular içinde, gerçeklerin ve nedenlerin peşinde gergin bir takibe girişmeksizin durabilmesi."[16] Kahramanlık boyutundaki trajedi, yana kavrula, büyük acılar çekerek kazanılan öz-sınır inancını içerir; Keats'in daha dolaysız boyutundaysa, yenilgiyle değil farklılıklara dikkat ederek, bunların üzerinde düşünerek kazanılan inancı ifade eder. Rothko bu Apollonyen düşüncelerin resmini yapmıştır.

15. Edward Joseph Shoben, Jr., *Lionel Trilling* (New York: Unger, 1981), s. 216.
16. A. g. y.

C. BALANCHINE'IN APOLLON'U

Apollon idealinin, Müzlerin önderi, yani *mousagétes* Apollon imajından kaynaklanan, daha az tefekkürlü bir versiyonu da vardır. Colin Rowe ve Fred Koetter adlı mimarlar *Kolaj Kent* adlı kitaplarında, binaların kuşaktan kuşağa farklı ellerde görsel yönden değişmesinin, tıpkı bir sanatçının yaptığı kolaj gibi uyumsuzlukları uygun şekilde bir araya getiren kolektif, kentsel bir işlem olduğunu savunmuşlardır. Bu birbiriyle uyumsuz ya da bölük pörçük nesnelerin oluşturduğu şiirin Apollon dinginliğiyle pek bir ilgisi yok gibi görünür. Modern New York'u modern kültürün bir tılsımı gibi gören bir kitabın bale üzerine düşüncelerle bitmesi rastlantı değildir herhalde. Çünkü vaktiyle kentimizdeki en büyük modern sanatçı, koreograf George Balanchine'di. O tüm sanatçıların en Apollonyeni, boşluğa çıkma eylemlerinden, odaklanmış bir sanat yarattı.

Igor Stravinsky 1917 Mayıs'ında tuttuğu notlarda soruyordu: "Böylesi olgular sanatta kınanma nedeniyken nasıl oluyor da bende her yıl değişimler olabiliyor ve bu değişimler insanın değişime duyduğu sürekli ve şiddetli iştahtan kaynaklanan meşru bir fenomen olarak görülüyor?"[17] 1 Mayıs 1979 günü New York Şehir Balesi'nde George Balanchine'in *Apollon* yenilemesini, onun Stravinsky'nin 1928 tarihli *Apollon Musagète* balesine ilk kez yaptığı uyarlamayı diğer herkes gibi şaşkınlıkla seyrederken bu bilmeceyi düşünüyordum. Yüzyılımızın en önemli gösterilerinden biri olan bu bale, orijinal versiyonunda, zamanının karmaşa halindeki anarşik enerjisine bir kınama gibi duracak kadar tutarlı ve kontrollü görünen bir form taşır. Nitekim Balanchine bu yaratının mermer gibi sertliği karşısında, 1948'de *Dance Index* adlı yayında:

> *Apollon*'u hayatımın dönüm noktası gibi görüyorum. O yapıt, disiplini ve iradesiyle, tonlarının süregiden bütünlüğüyle ve partitur duygusuyla tanrısal bir esindi. Sanki bana, her şeyi kullanmamaya cesaret edebileceğimi; benim de kimi şeyleri elimine edebileceğimi söylü-

17. Igor ve Vera Stravinsky, *A Photographic Allbum: 1921 to 1971* (New York: Thames and Hudson, 1982), s. 13-14.

yordu. Oysa *Apollon*'da da onun ardından gelen hiçbir müzikte de tek bir parçayı bile diğer bir Stravinsky partiturunun bir parçasıyla değiştirmeyi düşünmek olanaksızdır. Her parça kendi içinde benzersizdir ve hiçbir şeyin yerine başka bir şey konamaz.[18]

demişti. Oysa şimdi *Apollon*, ileri yaşlarındaki Balanchine tarafından radikal bir şekilde değiştirilmiş, başlangıcı ve sonu kesilmişti; Stravinsky'nin müziği kesilmişti.

Her dans, yapıldıkça değişir. Ama Apollon özeldi. Apollon rolü belki de 20. yüzyılın en büyük erkek dansçı rolüdür; o gece tiyatroda bulunan seyircilerin birçoğu Balanchine'in kendi topluluğundaki hemen hemen bütün büyük dansçıların bu rolü denediğini görmüşlerdi. Ama bu rol, tümüyle çerçevesinin içinde kalmaktan birdenbire vazgeçivermişti; balenin neredeyse üçte biri yoktu. Bir adam neredeyse kusursuz dediği bir şey hakkındaki sözlerinden nasıl böyle cayabilirdi? Robert Garis, *Ballet Review*'da, bu yapımı bir "tahribat" olarak niteledi.[19]

Bense, bu icra gerçekten bir tahribat bile olsa, bu sözünden caymayı tahrik edici buldum. Koreograf, yaşlılığında bir geçmişten kopma projesine girişmişti, bugünün balesini yapmak istemişti. Ama tahrik bundan da öteye gitmişti. Apollon'un biçiminde, onun yeniden yapılmasına davetiye çıkaran bir şey mi vardı?

Apollon'da 19. yüzyıl usulü dolaysız bir öykü akışı yoksa da tematik, alegorik bir akış vardır. Stravinsky bu "konusuz oyun"u, Balanchine'in koreografisinden önce, müzik için düzenlemişti. Stravinsky mitolojinin dokuz tane Müzü arasından üçünü seçmişti: Şiir esini veren Calliope, mim esini veren Polyhumnia ve dans esini veren Terpsichore. Apollon Leto'dan doğar, kendi güzelliğini ve gücünü keşfeder; Müzler onun önünde dans ederler ve o da içlerinden en çok sevdiğini seçer; sonra tanrı büyüyüp tam bir yetişkin olur ve üç sanat onda kaynaşıp birleşir; sonunda da "Apollon, tanrısal gücüyle, başlarındaki

18. George Balanchine, "The Dance Element in Stravinsky Music", Minna Lederman, der., *Stravinsky in the Theatre* (New York: Da Capo, 1975) içinde, s. 81.
19. Robert Garis, *Ballet Review*, Sonbahar, 1979, s. 6.

Terpsichore'yle birlikte Müzleri, artık ebediyen yaşayacakları Parnassus'a götürür."[20] Balanchine'in elli yıl sonra yaptığıysa Apollon'un gençliğini ve tanrısal gücünü yok etmekti. Tanrı kendi doğasının farkına varmaz artık; tanrı ve Müzleri bizi muhteşem sona götürmezler onların muradına ermişçesine mutlulukları bizim kaybımızmış gibi gösterilir; çoğunlukla ortada dans etmeyle geçen bir oyun vardır. Balanchine'in yeni Apollon versiyonunu sergilediği o mayıs akşamında, yapıtın daha dar boyutları sahne donanımıyla –daha doğrusu bir tanesiyle, yani Apollon'un Müzler hakkında karar verirken oturduğu tabureyle– açığa çıkıyordu.

Bugünün eksiltme, eleme ve saflaştırması, klasik geçmişi düşlemenin, antik dönemin saygınlığı ve morfolojisi temelinde daha basit, daha saf biçimler kurma düşüncesinin güçlü eleştirel dürtülerindendir. Bu balenin sadece, kendi klasik yenilemesinden zarar göreceği söylenebilir. Ama bu konular o kadar da basit değildir. Balanchine'in, 1928 yılına kadarki geçmişinde de, kafasındaki Apollon krallığının kendine ait köşesinde, bugünkü gibi radikal değişiklikleri kabul edebilecek, hatta davetiye çıkarabilecek bir biçimsel düzen iması vardı.

Örneğin *Apollon*'daki Terpsichore'nin solo dansı, klasik hareketi bozma çalışmasıdır: "İlerlemeyen, *inen* atlayışlar; bir biçimin, değişirken bile gizemini sürdürüyor gibi görünen öne-arkaya gidişler görüyoruz."[21] 12 Haziran 1928'deki Paris prömiyerinde kafası karışan kamuoyu, bu beklenmedik zıtlıklar yüzünden tepki göstermişti. Petipa'dan görsel yansımalar vardı ve hatta bu balenin kökeni daha da gerilere, 1845'te Londra'da sahnelendiği şekliyle bir *Le Pas de Quatre* yapımına dek uzanıyordu ama yine de alıntı yoktu. Müzikte 18. yüzyılın garip bir şekilde düzen bozucu yankıları vardı. *Apollon Musagète*, Stravinsky'nin bu döneme ait diğer büyük klasik yapıtı *Pulcinella* gibi, geçmiş çağların materyalini sunar; ama öte yandan da bunları yorumlar, fırlatıp göz önüne atar; yansıtan, aydınlatan bir aynada göste-

20. Stravinsky, *Autobiography*, s. 134.
21. Arlene Croce, *Going to the Dance* (New York: Knopf, 1982), s. 114

rir. *Apollon Musagète*'nin ve *Pulcinella*'nın uyumlu seyirleri 18. yüzyıl kurallarını izler – sonra bu kuralların yönü birdenbire değiştiriliverir. Kendi biçimini bölüp parçalayan bu katı disiplinli varyasyonda Quatremère de Quincy'nin düşündüğü hafif geçişler yoktur. Stravinsky, *Apollon Musagète*'nin Calliope'sinde yaptığı diğer bir varyasyonda, epigraf olarak şair Boileau'nun bir darbımeselini koymuştu:

> Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots
> Suspende l'hemistiche et marque le repos.*

Partiturdaki bir sessizlikle oynanan oyun da, bu kuralcılık duyurusunu çiğner.

Sonradan Balanchine, *Apollon*'un içsel dönüşümlerini, tüm çalışma yaşamı boyunca uygulayacağı vurgulama ve figürle ifade etme prensipleri olarak kullandı. Bu bale yapıtında gözler "yol üzerindeki sayısız pozisyonsuzluklarda değil, tam ve klasik pozisyonlarda" yoğunlaşır.[22] Balanchine'in yaptığı, kendi dediğine göre, koreografiyi zamandaki hareketlerin bir "ailesini" kurma gibi görmekti; bu ailelerde, daha genç hareket kuşaklarının, geleneksel ana babalarına saygılı görünmelerine karşın, on beş dakikalık yaşamları boyunca onlardan çok uzaklaşmaları gibi bir özellik vardı. İlk seferinde *Apollon*'da görünen özenli biçimin öğeleri, oymayı kaçınılmaz bir şekilde tamamlayan darbeler değil de bedensel hareketin ya da müziğin soru işaretleri şeklinde düzenlenmişti; boşluğa çıkma, aynı zamanda tutarlı da olan biçimlerin yapısına konmuştu.

Balanchine'in ilk Apollon'undan yana olanların savunduğu, kusursuzca yapılmış bir şeyin çiğnenmeden, zamanın dışında kalması gerektiği düşüncesi, gerçekten insanca şeyler yapmanın ne olduğunu açıklamıyor.

Kendi Apollon'unu yaratan Balanchine, tanrıya müzik veren Stravinsky'nin yaptığı gibi, dünyayla ilgili kesinlikle insanca bir

* (Fr.) Her zaman, dizelerinizde anlamı bölen sözcükler
Yarım dizeye ara versin ve durağı belirginleştirsin.

22. Eva Resnikova: "The Mystery of Terpsichore: Balanchine, Stravinsky, and 'Apollo' ", *New Criterion*, Eylül 1983): 42.

inancın uyanmasını sağladı: Sükûnetin tanrısı ama sürekliliğin değil; içinde kendi değişim tohumlarını taşıyan bir tanrı. Yaşayan ve yaşlanan bir Apollon'dur bu. Kentin mekânlarına kazımamız gereken tanrı, Hıristiyanlığın ıstırap tanrısı değil, işte bu tanrıdır.

Dizin

1848 Devrimi 234

A
Amerika Birleşik Devletleri (ABD) 75, 153, 208
adalet 165, 219
Adams, Thomas 52
Afrika 247, 272
ahlak 35, 56, 154, 273
ahlaksal değer 36
ahlaksızlık 49, 268
AIDS 33, 56, 57
aile 11, 37, 38, 43, 44, 45, 48, 78, 82, 87, 177, 225, 289
air condition 134, 135
akıl 65, 74, 185, 268
akıldışı 74
Alarik 21
Alberti, Leon Battista 186, 187
alçakgönüllülük 268
Almanya 32, 81, 167
Alpers 187, 188
Alpler 142
Amerika 42, 61, 63, 67, 69, 71, 73, 77, 78, 83, 86, 161, 173, 208, 255
Amerikan şehirciliği 83
Ann, Kraliçe 117
antagonizm 49
antihümanizm 166, 167, 193, 204
Antwerp 71
Aosta 27
Apollon 21, 272, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 291, 292, 293, 294, 295
Apollonyen 277, 279, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 290
Arendt, Hannah 161-170, 173, 176, 177, 178, 185, 193, 197, 236, 264, 271
Aristoteles 228, 272, 273
Arles 282
Ashbery, John 258, 259, 260, 261, 272
Ashton, Dore 287
aşk 89, 118, 270
Asya 272
Augustinus, Saint 20-29, 32, 35, 38, 55, 58, 269, 285, 289
Augustus, İmparator 54
Aurelius, Marcus 184
Avedon, Richard 254, 255, 257, 260, 272
Avignon 34
Avrupa 61, 62, 64, 71, 82, 83, 93, 161, 205, 214, 215, 272
Avusturya 167
Aydınlanma 94-100, 101, 104-124, 130, 132, 135, 140, 154, 157, 164, 255, 263, 264, 280, 290
Aydınlanma kenti 122
Aymonino, Carlo 256

B
Bacon, Francis 181
Bahtin, Mihail 225, 226
Balanchine, George 291, 292, 293, 294
Baldwin, James 170-182, 200, 209, 227, 232, 235, 236, 251, 263, 289
balistik bilimi 215
B. Altman's 158
Balzac, Honoré de 42, 224, 225, 226
başkalık 190, 199
Bastille 247
Batlı 117, 118, 119, 199
Batı 13, 32, 41, 54, 67, 80, 167, 180, 254, 285, 288
Batı Hint 180
Battery Park City 227, 230
Baudelaire, Charles 147-153, 169, 237, 281
Beckett, Samuel 64, 163
Bedford Alanı 117
Beethoven, Ludwig van 143
belirsizlik 23, 35, 160, 227, 244, 246, 250, 261, 262, 263, 265, 269, 280
Benjamin, Walter 126, 150, 253
benlik 12, 64, 70
Berger, John 187

Berkeley, Busby 21, 202
Berlin 135, 137, 138
Bernhardt, Sarah 39, 47, 49, 225
Bernini, Gian Lorenzo 189
bilgelik 121
bilgi 85, 108, 126, 274
bilinç 99, 143, 200, 281
birey 86, 109, 218
Birinci Dünya Savaşı 153, 207, 232
Birleşmiş Milletler 150, 159
biyolojik mutasyon 256
Black, Mary 49
Bloch, Marc 210
Bloom, Harold 206
Bohemya 149
Boileau 294
Bologne, Bois de 76, 148
Borromini, Francesco 130
Boston 51, 62
Bremen 31
Breuer, Marcel 130, 143
Bridgeman 97
Britanya İmparatorluğu 38
Broadway 168
Brock Caddesi 119
Bronte, Charlotte ve Emily 126
Bronx 248, 273
Brooklyn 73, 201, 242, 258, 273
Brooklyn Köprüsü 201, 242
Brown, Peter 21, 22
Brunelleschi, Filippo 186, 187, 189
Bunyan, John 94
Burke, Edmund 127
Burnham, Daniel 120
bütünlük teknolojisi 132
büyü 128, 278

C-Ç
Caligula, İmparator 54
Cambridge 51, 66, 72, 103, 118, 129, 138, 203, 204, 217, 219, 251, 256
cam mimarisi 132, 133
Campbell 252
Campidoglio 184, 195
Canterbury 32, 60
Castiglione, Baldassare 103
cehennem 30, 219
cemaat 33, 40, 62
cennet 30
Central Park 76, 77, 83, 87, 152, 232
Chambers, William 127, 128
Chandiargh 205
Chardin 106
Charles, VIII. 62, 70, 147, 150, 215, 234
Chartres Katedrali 79
Chatsworth 133
Chaucer 60, 62, 220
Chicago 10, 47, 68, 72, 79, 120, 132, 137, 153, 154, 175, 188, 211, 226, 233
Chicago Üniversitesi 153
Çin 27, 98, 103, 127, 128, 140, 248, 272
Cincinnati 72
Çin Seddi 248
cinsel devrim 270
Cite de Refuge 135
Cittè ideale 217
Colleoni 184
Columbus 263
Connecticut 62, 138
Constant, Benjamin 126
Constantinopolis 214
Corbett, Harvey Wiley 52
Cordes 30, 97
Corot, Jean-Baptiste-Camille 77
Coser, Lewis 233
Coulanges, Fustel de 272, 273
Cox, Harvey 19, 20
Crane, Hart 258
Crystal Palace 79, 134, 139, 253
Cymbeline 220

D
dadacılık 265
Dallegret, François 140
Dante, Alighieri 30
değer 25, 36, 39, 65, 68, 75, 85, 101, 104, 110, 157, 159, 165, 176, 188, 223, 224, 233, 245, 253, 263, 265, 282, 287
Delacroix 141
Delf 281, 283, 284

delilik 42, 102
deneyim 24, 128, 133, 154, 199, 200, 209, 233, 244, 289
Derrida, Jacques 263, 264
Detroit 135
devlet 25, 278
Dewey, John 110, 249, 250
Dickens, Charles 51, 234
Diderot, Denis 99, 108
dil 64, 104, 167, 171, 172, 175, 266
din 23, 32, 67, 166, 268
dindışı 191
dışsal yaşam 280
Doğu 28, 39, 89, 196, 197, 232, 269, 270
dokunulmazlık duygusu 144
Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç 224, 290
dram 133, 222
Dubuffet, Jean 262
Dunin, Kont 253
dünyasal yaşantı 12, 21
dünyevi kayıtsızlık 35
dünyevi kent 32
dünyevi otorite 55
dünyevi zaman 212
Dürer, Albrecht 187
dürtü 64, 205
duygu(sallık) 39, 67, 134, 189, 266
duygulanım 170, 289

E
East Nehri 194, 227
East Side 150
egemenlik 31, 187
eğitim 111, 148, 245
ego 126, 250
Einstein, Albert 128, 129
ekonomi 86, 142, 160
empati 169, 272
Erasmus, Desiderius 101, 102, 105
erdem 106, 222
Erikson, Erik 109, 110, 136
Eros 39, 284
eşitlik 32, 56
Eski Ahit 19, 20, 25
estetik 141, 251
etik 80, 193, 200, 264
Evelyn, John 67

F
fanilik 284
farklılık 101, 121, 157, 178, 190, 199, 200, 264, 280
Fas 39
fazilet 14
feodal toplum 210
Fermor, Patrick Leigh 267
Ferris, Hugh 52
Filarete, Antonio 217
Filistin 161
fiziksel bütünlük 135
fiziksel duygu 134
fiziksel mekân 96
fiziksel yaşam 12
Flaubert, Gustave 42, 234, 235
Floransa 186, 189, 215
Floransa Kilisesi 189
Florida 69
Fontana, Domenico 188, 189
Forster, E. M. 160
Fortuna 63, 219, 220, 221, 222, 223
Fox Nehri 138
Francesca, Piero della 185, 217
Fransa 27, 42, 70, 81, 161
Freiburg Katedrali 28
Freud, Sigmund 48
Fried, Michael 131
Fuller, Buckminster 139, 140

G
Gabriel, Jacques-Ange 115, 116, 120, 124
Gainsborough 38
Galateo 103
Galerie d'Orleans 134
Galeries des Bois 225
Gardens, Kew 126, 133
Garis, Robert 292
Gaskell, Elizabeth 225
gayri menkul ekonomisi 198
Geertz, Clifford 160

gelenek 36, 166, 182
geometrik kent 217
gerçeklik 13, 24, 86 135, 136, 200
gerçeküstücülük 265
Géricault 141
Giedion, Sigfried 118, 128, 129, 131, 144, 185, 200, 203, 204, 213, 217, 224
Gilbert, Felix 4, 220
Gill, Brendan 261
Gilpin, William 126
Ginsberg, Allen 270, 277, 278, 284
Gloucester 32
Goethe, J. Wolfgang von 104, 164
Goldsmith, Oliver 118
Goodwin, George 63
görsel deneyim 133, 233
görsel illüzyon 97
görsel yorumlama 160
görüntü 22, 23, 29, 50, 72, 77, 78, 99, 184, 185, 193
görünüm 22, 98, 117, 247, 282
görünürlük 135, 140
Gramercy Park 151, 156, 158
Granada 34
Greenblatt, Stephan 218
Greenwich Village 68, 88, 149
Grolier Club 158
Gromaticus, Hyginus 67
Gropius, Walter 129, 130
Guarini, Guarino 131
Guggenheim Müzesi 261, 262, 263
Güney Bronx 248
Güney Fransa 161
güvenlik 136, 216
Guys Constantin 147, 148, 152, 237

H
hac 20, 184, 237, 289
Haiti 197
Haprecht, Isaak 212
hareket algısı 184
Harlem 82, 87, 88, 170, 172, 173, 175, 232
Hausmann, Baron 83, 181
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 249, 250
Herkül 192
heyecan 71, 98, 100, 128, 148, 179, 206, 209
Hickeringill 180, 181, 182, 245
Hill, Murray 157, 166, 233
Hindistan 180, 181, 205
Hippodamus, Miletli 66
Hitler, Adolf 161, 167
hiyerarşi 35, 103
Hıristiyan kenti 25, 122
Hıristiyanlık 13, 21, 75, 101, 132, 174, 219
Hıristiyan teolojisi 24
Hobbes, Thomas 249
Holme, Thomas 68
Homeros 23
Hong Kong 78
Hood, Raymond 52, 53, 138
Hooke, Robert 67
Houston 286, 288, 289
Howard, Ebenezer 204
Hudson Nehri 194, 227
hümanizm 167, 264
Huxtable, Ada Louise 79
Huygens, Christian 210, 211

I-İ
icat 121, 134, 181, 182, 210, 230, 256
içedönüklük 41, 100, 122, 156, 218, 246
içsellik 104,. 280
içsel yaşam 21
içtenlik 265
İkinci Dünya Savaşı 138, 205, 232, 266, 267
Île St. Louis 149
iletişim 44, 111, 112, 123, 128
imaj 37, 41, 51, 52, 130, 259
iman 22, 25, 29, 46, 61
imge 219, 253
imgelem 124
inanç 23, 47, 112, 148, 218
İncil 176
İngiltere 42, 49, 81, 84
irade 115, 223
İran 39

ironi 106, 144
İsa, Hz. 20, 21, 30, 35, 46, 62, 287
Isidore 25, 26, 28, 32, 112, 160
İskenderiye 286
İslamiyet 30
Isozaki, Arata 80
İspanya 25, 69
İspanyol Merdivenleri 189
İsrail 70
İsviçre 32
itaat 25, 41, 54, 159, 268
İtalya 27, 70, 84, 215, 218
IV. Henry 222
izlenim 111, 137, 241
izolasyon 30, 135, 136, 140, 141
ırk 153, 171, 175, 178, 182
ırksal eşitlik 56

J-K
Jacobs, Jane 113, 206
James, Henry 38, 84, 85, 86, 170-178, 182, 193, 227, 235, 236, 289
Jameson, Frederick 261
Jardin des Plantes 133
Jefferson, Thomas 70, 93, 94, 99, 113, 128, 130, 237
Johns, Jasper 52, 252
Johnson, Philip 138, 141, 142, 262
Joucourt 103
Jüpiter 49
kamusal saat 211
Kant, Immanuel 105, 108, 225
kapitalizm 73, 74, 76, 86
karakter 34, 72, 126, 142, 226, 230, 231
kayıtsızlık 35, 104, 210, 233, 265
Keats, John 290
kendi kaderini belirleme 163
kendiliğindenlik 216, 217
Kensett, John Frederic 77
kent kültürü 14, 153
kentlilik 105
kent yaşamı 223
keşif 96, 181, 189, 194, 200, 228, 256
Kew Gardens 133
kibarlık 88, 102, 105, 106, 107, 157
Kierkegaard, Sören 148
kilise hiyerarşisi 25
kimlik 75, 136, 162, 165, 235, 242, 249
kişidışılık 165, 169, 176
kişilik 75, 109, 154, 178, 215, 248
kişisel muhakeme 108
Kıta Avrupa'sı 97
Klasik Rönesans 103
Knebel, Karl 104
Koetter, Frederick 203, 209, 291
kölelik 12, 175
Köln 129, 136
Kolomb 180, 181, 182
Kolombiya 197
Krauss, Rosalind 251, 252
Krinsky, Carol 52, 53
Küçük Asya 272
Kudüs 20, 168, 287
Kuh, Katherine 288
kültür 12, 101, 107, 109, 137, 277
kutsal bilinçlilik 35

L
Lansdowne Hilali 120
Latting Observatory 78
Lavater, Johann 164, 165
Léger, Fernand 207, 208, 209, 223, 236, 282
Leicester Alanı 117
Leo, X. (Papa) 188
L'Enfant, Charles 70, 71, 74, 99
Leszczynski, Stanislas 114
Lloyds 111
Londra 11, 36, 46, 51, 67, 71, 72, 79, 96, 111, 113, 117, 127, 133, 134, 150, 229, 234, 250, 253, 273, 279, 285, 293
Londra Crystal Palace 79
Long Island Sound 71
Los Angeles 69
Louis, Philippe 41
Louis, XIV. 49
Lübeck 31, 185
Lynch, Kevin 51, 52, 54, 160, 182, 257
Lyon 135

M-N
Macaristan 167
Machiavelli, Niccolò 81, 176, 220, 222

Madison 157
Magdeburg 32
Malcolm X 174
Manet, Édouard 39
manevi yaşam 285
Manhattan 36, 68, 69, 71, 73, 140, 159, 194, 196, 227, 232, 252, 273, 274
Mannheim 34
mantık 45, 100, 229
Marais 203
Marksville, Samuel 50
Mars 49
Martin, Agnes 75, 166, 171, 251, 252
Massachusetts 138
Mather, Cotton 62, 63, 65
Matisse, Henri 287
McCarthy, Mary 166
Medici 222
mekân duygusu 60, 138
mekân etiği 76
mekanik zaman 210
Menil ailesi 286, 287, 288
metafor 137, 183 ,187, 193
Meyer, Adolf 129, 130
Milano 26, 215
Mirabeau 105, 107
Mısır 66, 90, 95
modern kent 193, 213
modern kültür 12
modernlik 52, 138, 151, 181, 218
modern mimari 53, 131, 203
modern sanat 129, 252
modern tasarım 11
modern uygarlık 104
modern yaşam 84
Mondrian, Piet 115, 116, 252
Monroe, Marilyn 253
Monticello 99, 100, 130
Morgan, J. P. 157, 158, 177
Morgan Kütüphanesi 157, 158, 177
Mozart, Wolfgang Amadeus 128
Muhammed, Elijah 173, 174, 175
mükemmellik 43, 54, 202
Mumford, Lewis 52, 73, 74
mutasyon 256
Nancy 114
Nantes 27
Napoli 215
Nash, Richard 117
Nazi 161, 166, 168
Nazi Almanyası 161
Nazizm 265
nesne bilinci 251
nesnenin bütünlüğü 131, 142
New Canaan 138
Newton, Isaac 129
New York 11, 20, 27, 31, 37, 44, 46, 49, 51-53, 55, 56, 58, 60, 62, 68, 71, 73-79, 81, 82, 84, 86-88, 93, 95, 98, 105, 110, 116, 131, 134, 136, 137, 143, 147, 149, 150-152, 154, 155-157, 161, 162, 166, 167, 169, 171, 173, 193, 198, 201, 202, 204, 205-209, 214, 218, 222, 228, 231-234, 241-243, 246,-249, 252-255, 258, 259, 261, 262, 264-267, 271, 273, 278, 280, 281, 283, 285, 287, 288, 290-293
nezaket 101, 102, 105, 107
Nietzsche, Friedrich 58, 61, 189, 277, 278, 279
nostalji 209
nötralizasyon 86, 205
Notre-Dame 133
nötrlük 65, 70, 83
Nuh, Hz. 176

O-Ö
Obermann 141, 142
odaklanma 24
Ohio Eyaleti 263
Olmsted, Frederick Law 76, 77, 120
Olsen, Donald 14, 45
olumsallık 161
Olympia 39
Olympic Tower 57
On Emir 19
Orchardon, William 36, 37, 38, 39, 40, 49, 50
Orfizm 284
Origen 286, 287
ortak yaşam 148
Otis, Elisha Graves 79

otorite 21, 50, 52, 54, 55, 58, 90, 95
Ovidius 219
özdenetim 64
özfarkındalık 99
özgürlük 80, 98, 131, 149, 161, 165, 171, 205, 206
öznel dünya 179
öznel yaşam 41, 179

P
Palais de l'Exposition 134
Palladio, Andrea 49, 191, 192, 199, 255
Paris 26, 42, 83, 88, 107, 113, 115, 125, 126, 133, 134, 135, 147, 149, 150, 151, 161, 181, 193, 203, 207, 210, 212, 225, 226, 235, 246, 247, 248, 253, 256, 268, 293
Park Bulvarı 82, 87, 136, 137
Park, Robert 76, 77, 82, 83, 87, 136, 137, 151, 152, 153, 154, 156, 158, 160, 195, 196, 227, 230, 232
Patte 116
Paxton, Joseph 79, 133, 139
Pekin 28
Penn, William 67, 68, 73
perspektif 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 194, 246, 250, 290
Philip, II. 69, 138, 141, 142
Philippe, Louis 41
Piazza del Popolo 188, 189, 191
Piazza Matteotti 191
Picasso, Pablo 129, 252
Pieper, Josef 271
Pimodan Oteli 149
Pisanello, Antonio 183, 184, 185
Pissarro, Jacob-Abraham-Camille 207
pitoresk 126, 127, 149, 209
Place Royal 212, 213
Plan Voisin 203, 204, 205, 206, 250, 257, 264
Platon 23, 24, 25
Poitiers 51
polis 56, 57, 87, 135, 224, 226, 234, 242, 278
Polonya 114, 196, 197
Porto Riko 197
Prince, Uvedale 126
Proust, Marcel 193, 194
Prusya 42
psikoloji 109, 265

Q-R
Queens 274, 275
Quincy, Antonie Quatremère de 255, 256, 257, 294
Racine 262
Rahip St. John Katedrali 31
Rainaldi 189
Rangoon 51
Rapallo 215, 216
Rauschenberg, Robert 262
Ravenscroft, George 132
Renaissence Center 135
Repton, Humphrey 98, 100, 126
Richard Lenoir Bulvarı 83, 181, 182
Rilke, Rainer Maria 282, 283, 285
ritüel 15, 56, 211, 272, 279
Rockefeller Center 52, 53, 54, 55, 56, 57, 138, 221, 262
Rohe, Mies van der 130, 135, 137, 140, 143, 144, 166, 203
Roma 20, 21, 26, 27, 30, 37, 54, 63, 66, 67, 130, 183, 184, 187, 188, 189, 194, 215, 219
Roma İmparatorluğu 20, 21, 26
romantizm 95
Ronchamp Kilisesi 205
Rönesans 49, 103, 106, 129, 130, 131, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 193, 196, 204, 209, 210, 211, 212, 213, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 236, 261, 264, 290
Rönesans hümanizmi 236
Roosevelt Island 227, 230
Rosenblum, Robert 285, 288
Rostock 32
Rousseau, J.-J. 94, 95, 99, 100, 113, 121, 125, 141, 263
Rowe, Colin 4, 203, 209, 291
Ruskin, John 36, 37, 38, 40, 44, 46, 48, 49, 54, 82, 149, 282, 289
Russell Alanı 117

Rusya 70
Rutledge 93
Rykwert, Joseph 66, 67

S-Ş
Said, Edward 228, 229
Saint-Michel Kilisesi 30
Salter, James 227
sanat 14, 36, 104, 110, 129, 131, 141, 144, 149, 158, 178, 200, 205, 208, 212, 226, 228, 242, 249, 252, 253, 262, 269, 280, 281, 287, 291, 292
sanat dini 144
sanatsal yaratıcılık 246
Sanayi Devrimi 37, 38, 41, 96
Santa Monica 69
Sartre, J.-P. 166, 193, 264
savaş 21, 26, 30, 47, 49, 64, 207, 213, 214, 215, 217, 223
Scamozzi, Vincenzo 192, 199, 217, 246
Scheerbart, Paul 132
Schipen 93
Schopenhauer, Arthur 279
Schorske, Carl 10, 209
Scott, Geoffrey 131
Seagram Building 137
şehircilik 117, 153, 208, 231
Seine Nehri 115
sempati 124, 125, 126, 128, 170, 171, 177, 264, 267, 268, 272
Sénancour 141, 142
Serlio, Sebastiano 190, 191, 192, 193, 194, 199, 200, 236, 246, 261, 289
şeytan 221
Sezar, Julius 69
Sforza, Francesca 217
Shakespeare, William 220, 222, 290
şiddet 210, 217, 233
Silenus 278
simge 11, 36, 51, 55, 66, 67, 90, 95, 101, 105, 148, 160, 163, 181, 182, 203, 204, 208, 218-221, 242, 257, 265, 278, 280, 281, 283, 285,
Simmel, George 153, 178
Simon, Saint 40, 41, 48, 280, 281
Sixtus, V. 183, 184, 185, 187, 188, 189, 191, 194, 199, 237, 246, 250, 261
siyaset 30, 161, 163, 169
siyasi radikalizm 270
sır 84, 235
S. Maria Maggiore 188
Smith, Adam 96, 113, 125, 126, 264
Soho 228
Solomon, Carl 4, 278
somutluk 90, 244, 250, 263, 269
sosyal bilimler 40
sosyal ilişki 40, 230
sosyal sınıf 156, 166
soyluluk 106
soyut 74, 83, 153, 167, 169, 200, 205, 208, 224, 266
Spencer, Edmund 220, 252
Stansell, Christine 46
Starobinski, Jean 99
St. Denis 267
Steinberg, Leo 262
St. Francis 287
St. Gall 32
St. Patrick's Katedrali 55
St. Petersburg 224
Strauss, Leo 163
Stravinsky, Igor 280, 281, 291, 292, 293, 294
St. Trophime 282
Stuyvesant Town 196
Sullivan, Louis 256

T
Tafuri, Manfredo 206
tahakküm 53, 188, 189
tamamlanmamışlık 190
Tanrı 19, 21-30, 34, 35, 37, 38, 55, 62, 64, 80, 122, 128, 148, 159, 173, 176, 186, 219, 220, 221, 287, 293
tanrısal varlık 23
tarih 54, 70
tasarım 11, 43, 49, 123, 139, 206, 221, 222, 260
Teatro Olimpico 191
tefekkür 271, 286
teknoloji 131, 133
Temmuz Devrimi 41

teori 23, 215
Texsas 286
Thackeray, William Makepeace 229
Thames 71, 291
ticaret 26, 31, 71, 198, 214, 236, 272
Times Meydanı 201, 225, 275, 276, 290
Tocqueville, Alexis de 71, 86
Todi kasabası 31
Tokyo 27, 28
Tönnies, Ferdinand 40, 266
toplum 81, 104, 109, 154, 166, 210
toplumsal dayanışma 111
toplumsal denetim 83
Trajan Sütunu 189
trajedi 290
Treves 26
Trilling, Lionel 218, 290
Tuileries Bahçeleri 116
Tuxen, James 38

U-Ü
Union Club 49, 50, 52, 54, 55
Union Meydanı 194, 195, 200, 255, 256
Urbino Venüsü 187
uygarlık 81, 101, 102-107, 113, 279
uygarlık etiği 104
uzay 139, 183

V-W
Vanbrugh 97, 115
Vanderbilts 75
varlık 23, 28, 58, 109, 129
Vaux, Calvert 76
Vence 287
Venedik 36, 149, 184, 211, 256
Vergilius 95, 121, 219
Vermeer, Johannes 187, 188, 193
Verocchio, Andrea 184
Via del Babuino 189
Via del Corso 188
Via Panisperra 188
vicdan 23, 54, 63, 267, 272
Vicenza 191, 192
Vicenza Olimpik Topluluğu 192
Victoria, Kraliçe 38
Virginia 100
Volusianus 21
Wall Street 242
Walpole, Horace 97, 98
Warhol, Andy 252, 253, 255, 257
Washington 70, 99, 150, 288
Washington Meydanı 150
Watkin, David 97, 98, 127
Weber, Max 74, 75, 82, 84, 258
Weil, Simone 161, 163, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 272
Weinsburg 212
West End 168
Wexner Sanat Merkezi 263
White, Hayden 201, 226
Whitney Müzesi 143
Winckelmann, Johann 281, 282
Wirth, Louis 153, 154, 232
Wisconcin 262
Wölfflin, Heinrich 190, 192
Wood, John (baba) 118, 119, 120, 123, 124, 130, 199
Wood, John (genç) 119, 120
Wren, Christopher 67
Wright, Frank Lloyd 47, 143, 261, 262

Y-Z
yabancılaşma 40, 152
Yahudi-Hıristiyan kültürü 20
yalıtılmışlık 134, 136, 152
yalnızlık 113, 140, 141, 143
yanılsama 98, 101
yapısöküm 263, 264-266, 269, 278
yaratıcılık 246
Yehova 19, 20
yüce 46, 127, 128, 142, 143, 246, 265
yücelik 128, 140, 142, 144, 152
Yüzyıl Birliği 158
zaman bilinci 206, 219
zaman duygusu 207, 210, 213, 220
zamansız yokluk 142
Zedong, Mao 252
Zeytin Dağı 287
zihinsel imaj 51
Zucker, Paul 27, 116

Çağımızda modern Batı kentinin insanlarla dolu mekânları, ya tüketimi ya da turizmi sahneye koyan yerlerden ibarettir ve kentin böyle bir sahneye indirgenmesi, anlamsızlaştırılması rastlantı değildir. Hıristiyanlık, Batı uygarlığında, öznel "iç" yaşamla fiziksel "dış" yaşam arasındaki ayrıma neden olmuş; içine dönen, bir sığınak arayışına giren insan aradığı bu sığınağın evi de olamayacağını fark edince, bu ayrımı görmezden gelmeyi yeğleyip "nötr" kentler inşa ederek sorundan adeta kaçmıştır. Kaçışın çözüm olmadığını bile bile bunda ısrar edemeyeceğimize göre, yaşamın bütünlüğünün net bir şekilde görülmesini sağlayacak bir kent tasarımını nasıl gerçekleştirebiliriz? Çağdaş mimarlardan, kent tasarımcılarından, örneğin "demokrasiyi teşvik edecek" ya da "cinsel isteğin ahlaki boyutlarının öğretileceği" mekânlar tasarlamalarını isteyebilir miyiz?

Antikçağdan günümüze Batı kentini "iç" ve "dış"ı ayırma ya da bütünleştirme çabaları biçimlendirmiş; her düşünce ve sanat akımı o günün kentini şekillendirmiştir. Günümüzde bu ayrımı ortadan kaldırmanın yolunu arayan Sennett, bizi bazen bir yağlıboya resimle bazen bir şiirle ya da dikilitaşların öyküsüyle, bazen bir fotoğraf, bazen bir felsefecinin düşüncesi ya da bestecinin eseriyle başta New York, Paris ve Roma olmak üzere birçok kentin kentleşme tarihinde ilginç bir geziye çıkarıyor ve bir bale yapıtıyla gezimizi sonlandırıyor. Kendi kentlerimizi ve şimdiye kadar gördüğümüz kentleri yeni bir gözle görmemizi sağlayan yazar, kişiliksiz kentlerin çözümünün farklılığın zenginliğinde olduğunu; farkları, farklılıkları birbirinden ayırmak yerine "üst üste yığmanın"; kentlerde önceden belirlenmiş, değişmez mekânları yaratmak yerine kentinin kimliğini kentlinin kendinin belirleyeceği tasarımlar geliştirmenin gereğini ortaya koyuyor.

Kentleri gittikçe birbirinin aynı olmaya başlayan, kalabalığı arttıkça kentleri kendine özgülüğünü hızla yitiren ülkemizde, farkların iletişimsizlik, kopukluk, yabancılaşma değil yeni zenginlikler yaratmasını istiyorsak Richard Sennett'in bu kitabında ilgimizi çekecek çok şey var. Kent tasarımının bir öykü kurgular gibi yapılmasını, kentlerin yeni keşiflere, sürprizlere açık olmasını öneren yazarın kitabı "kent gibi bir kent"te yaşamak isteyen herkese....

AYRINTI • İNCELEME
ISBN: 978-975-539-262-2
9 789755 392622
0865766
BBN
0865766 BBN
24 TL