# MiMARi PARALAKS



SLAVOJ ŽiŽEK

# MiMARi PARALAKS

# MiMARi PARALAKS

Sınıf Savaşının Spandrelleri
ve Diğer Fenomeni

SLAVOJ ŽIŽEK

Çeviren: Bahadır Turan

ENCORE
*istanbul*

İngilizce Orijinali
*Architectural Paralax* © Slavoj Žižek

Türkçe Çeviri © Encore
Birinci Basım Haziran 2011
Bu çevirinin yayın hakları Encore Yayınları'na aittir.

ENCORE
İstasyon Caddesi, Hüseyin Paşa Sokak
No:13/2 Kızıltoprak 34724 İstanbul
kitap@encoreistanbul.com

ISBN 978-605-87689-0-1

Kapak Resmi: Olivier Richon
Kapak Tasarımı: Mehmet Öznur
Baskı: Sena Ofset
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi
B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

*Bilinmeyen Bilinenler*

## Seri İçin Önsöz

Žižek'in felsefe, politika, film ve diğer popüler sanat üzerine ayrıntılı Lacancı analizleri ilk kitabı *İdeolojinin Yüce Nesnesi*'nde başlayarak tüm kitaplarına yayılır. Judith Butler "Slavoj için Lacan ve Hegel tartışmak adeta nefes almaktır" der. Özgün bir araç olarak gördüğü Lacancı psikanalizi kullanarak farklı alanlara müdahaleleri söylenenleri tekrar etmekten ya da eleştirmekten, hatta yeni bir şeyler bile söylemekten öte farklı bir boyutla ilişkilenir ve bu da bizi zaman zaman rahatsız eder. Zaman zaman ise söylediklerinin tam da kendi düşüncelerimiz olduğunu düşünür ve doğrudan birer Žižekçi olur çıkarız. İşte bu "tuzak" dünyada Žižek takipçilerinin sayısını durmaksızın artırsa da *Žižek!* adlı filmde kendisi "en büyük endişem önemsiz biri olmak değil kabul görmektir" der.

Žižek'in Encore için seçtiği felsefi/politik metinlerden oluşan "Tin Kemiktir" ve popüler kültür metinlerini kapsayan "Bilinmeyen Bilinenler" serisi işte bu farklı boyuta, kabul görmemiş inançlarımızın hatta toplumsal değerlerimizin temelini oluşturan ama yine de görmezlikten geldiğimiz, farkında olmadığımız alanlara odaklanıyor. Hegel'in "Tin Kemiktir" formülündeki kafatası kemiği Žižek'e göre öznedeki temsillenemez bir imkansızlığı, bir boşu işaret eder. Bilinmeyen bilinenler de Freudcu bilinçdışına, Lacancı terimlerle söylenirse "kendini bilmeyen bilgi"ye ilişkindir.

Bu metnin çok daha kısa İngilizce versiyonu ilk olarak 2009 Nisan ayında *Lacan.com* sitesinde yayımlandı. Žižek kitabın "Bilinmeyen Bilinenler" serisi için hazırladığı bu versiyonunu bize Haziran 2009'da yolladı. Serinin bir sonraki kitabı "İdeolojinin Aile Miti" Mine Yıldırımın çevirisiyle 2011 güzünde çıkacak.

Mehmet Öznur



# MiMARi PARALAKS

## Sınıf Savaşının Spandrelleri ve Diğer Fenomeni

Paralaksın yaygın tanımı şudur: Gözlem yapılan konumdaki bir değişikliğin yarattığı yeni bir görüş hattından kaynaklanan, bir nesnenin bariz yer değiştirmesi (bir arkaplan karşısında konumundaki kayma). Tabii buna eklenmesi gereken felsefi kaydırma ise gözlemlenen farkın sadece "öznel" olmadığıdır, çünkü "orada" bir nesne vardır, bu aynı nesne iki farklı yerden ya da bakış açısından görülüyordur.[1] Daha çok, Hegel'in ileri sürebileceği gibi, özne ve nesne kendiliğinden "dolayımlanmıştır", böylelikle öznenin bakış açısındaki bir "epistemolojik" kayma daima nesnenin kendisindeki bir "ontolojik" kaymayı yansıtır. İşte bu anlamda, antinomik bir duruş içerisinde terimin tam da Kant'da kullanıldığı haliyle karşılaşıldığında, bir tarafı diğerine indirgeme (ya da indirgemekten de ziyade karşıtlıkları bir tür "diyalektik sentez"e sokma) çabalarından vazge-

çilmelidir; yapılması gereken şey, tam tersine, olası konumların tümünü, altta yatan belli bir çıkmaza ya da antagonizmaya cevapmış gibi, bu çıkmazdan kurtulma çabaları olarak kavramaktır... ve bu da bizi göründüğü kadarıyla ara sıra paralaks kavramını somut olarak-doğrudan sahneleyen postmodern mimariye getirmektedir zaten. Liebeskind veya Gehry'i düşünelim: Onların ortaya koyduğu çalışmalar sıklıkla iki tezat yapılandırma ilkesini umutsuzca (ya da neşe içinde) aynı binada bir araya getirme çabası olarak gözükür (Liebeskin'de yatay/dikey ve eğik küpler; Gehry'de ise –betondan, oluklu sacdan, camdan– modern eklerin olduğu geleneksel evler), sanki iki ilke bir hegemonya mücadelesi içindedir.

Jameson, Gehry üzerine yazdığı o ufuk açıcı yazısında onun muhtelif evlere yönelik taslaklarını, gelenek (eski, süslü ağaç yapılar) ile yabancılaşmış moderniteyi (oluklu sac, beton ve cam) dolayımlama girişimi olarak okur. Sonuç, yüzergezer bir binadır; tuhaf bir birleşimdir; eski bir evdir, ama kanserli bir çıkıntıymış gibi modern beton-metal bir parçanın eklenmesiyle elde edilen eski bir ev. Santa Monica'da (1977–78) kendi evini yenilemesi Gehry'nin ilk dönüm noktasıydı,

"ücra bir yerden tek katlı mütevazı bir ev aldı, evin etrafını oluklu metal ve zincir baklalı tabakalarla sardı, dışını baştan başa cam yapılarla kapladı. Sonuç, şaşırtıcı şekiller ve yüzeylerin, mekânlar ve görünüşlerin içine yerleştirilmiş sıradan bir evdi".[2] "Gelenekten artakalanlar (eski evin odaları, bir modern çağ müzesinde geçmişe ait bir rüyanın izleri gibi muhafaza edilmiş odalar) ile Amerikan çöplerinden çıkan temel malzemelerden meydana getirilen 'yeni' ambalajlar arasındaki bu diyalektik" içinde yarı-ütopik bir etki görür Jameson.[3] Eski evin muhafaza edilen mekânı ile ambalajın yarattığı ara mekân arasındaki etkileşim yeni bir mekân oluşturur; "ileri düzey teknolojik ve bilimsel başarı ile yoksulluk ve israf arasındaki bir mekân, günü-



Gehri'nin Santa Monica Evi

müz Amerikan kapitalizmi hakkında düşünmek için temel değerde olan bir soruyu ortaya çıkaran"[4] bir mekân. Bu, benim Marksist kafam için, mimari projelerin en nihayetinde toplumsal-siyasal soruna verilmiş cevaplar olduğunun apaçık bir işaretidir.

Peki, (artık neredeyse kısmen demode olmuş) "postmodernizm" terimini kullanmak için haklı mı çıkmış olduk şimdi? 68 sonrasının kapitalizmi özgül bir iktisadi, toplumsal ve kültürel bütünlük yarattığı ölçüde, bu bütünlüğün kendisi "postmodernizm" adını haklı çıkarır. Her ne kadar postmodernizm haklı olarak yeni bir ideoloji biçimi gibi eleştiriliyor olsa da, yine de kabul etmek gerektir ki, *Postmodern Durum*'unda Jean-Francois Lyotard bu terimi belli bazı yeni sanatsal eğilimlerden (özellikle yazı ve mimariden) yeni bir tarihsel dönemin adlandırılmasına terfi ettirdiğinde, bu hareketinin otantik bir *adlandırma* tarafı yok değildi: "Postmodernizm" tarihsel deneyimin çeşitliliğine fiilen yeni bir anlaşılabilirlik düzeni getiren taze bir Ana-Gösteren işlevi gördü.

Peki, daha yakından bakıldığında, 68'le birlikte gelen kayma nelerden oluşmaktadır? Boltanski ve Chiapello'nun *The New Spirit of Capitalism*'i bunu özel-

likle Fransa üzerinden ayrıntılı bir şekilde inceler.[5] Weberci bir tarzda, kapitalizmin birbirini takip eden üç "zihniyetinden" bahseder kitap: bunlardan ilkini kapitalizmin girişimci zihniyeti oluşturur, 1930'ların Büyük Buhran'ına değin sürmüştür bu; ikincisi, gayesini girişimciden değil büyük şirketlerin maaşlı yöneticilerinden almıştır. 1970'lerden günümüze uzanan süreçte ise "kapitalist zihniyete" dair yeni bir figür belirir: Kapitalizm, üretim sürecinin o hiyerarşik Fordist yapılarını bırakarak, işyerinde iletişim ağına dayalı, çalışanın inisiyatifi ve otonomisi üzerinden yürüyen bir organizasyon modeli geliştirmiştir. Hiyerarşik-merkeziyetçi emirler zinciri yerine, müşteri memnuniyeti odaklı, işi takımlar ve projeler halinde örgütleyen kalabalık bir katılımcı topluluktan oluşan iletişim ağları, liderlerinin vizyonu sayesinde çalışanların genel bir seferberliğini buluruz. Kapitalizm eşitlikçi bir proje olarak dönüştürülerek meşrulaştırılıyordur böylelikle: Otodevinimli hayal gücü ve insanın kendi içinden gelerek kendini örgütlemesi üzerinde durarak, kapitalizm işçilerin kendini yönetmesi gibi oldukça Solcu bir belagata dahi el koyup bunu antikapitalist bir slogandan kapitalist bir slogana çevirmiştir.

Tüketim düzeyinde, bu yeni zihniyet sözde "kültürel kapitalizm"e yöneliktir: Metaları öncelikle sağladığı faydadan dolayı ya da taşıdığı statü-simgeleri için satın almayız; sağladıkları deneyime varmak için satın alırız, onları hayatımızı zevkli ve anlamlı kılmak için tüketiriz. Bu üçlü, olsa olsa şu Lacancı Gerçek, Simgesel ve İmgesel üçlüsünü çağrıştırır: doğrudan fayda Gerçek'i (iyi ve sağlıklı yiyecek, arabanın kalitesi, vb.), statü Simgesel'i (statümü göstersin diye belli bir arabayı satın alırım – Torstein Veblen teorisi), zevkli ve anlamlı deneyim ise İmgesel'i. Tüketim hayatı devam ettirmelidir, tüketirken geçirilen zaman "kaliteli bir zaman" olmalıdır – yabancılaşmanın, toplumun dayattığı taklit modellerin, "komşusuyla aşık atamıyor" olma korkusunun zamanı değil hakiki Kendim'in otantik tatmininin, hissi yaşam oyununun, ekolojiden tutun da yardımseverliğe kadar başkalarına ihtimam göstermenin zamanı olmalıdır. İşte emsal niteliğinde bir "kültürel kapitalizm" örneği: Kendi tanıtımıyla Starbucks'ın "Ethos Water" programı:

> "Ethos Water sosyal bir misyonu olan bir marka – hem bütün dünyadaki çocuklara yardım ederek, hem de




dünyanın Su Krizine dikkat çekerek temiz su alın. Her bir şişe Ethos su aldığınızda, 2010 yılı içinde en az 10 milyon ABD doları toplama amacımız çerçevesinde, Ethos Water 0,05 ABD doları (Kanada'da 0,10 Kanada doları) destekte bulunacak. Starbucks Vakfı kanalıyla Afrika, Asya ve Latin Amerika'daki insani su programlarını destekliyor Ethos Water. Bugüne kadar Ethos Water'ın yaptığı bağışlar 6,2 milyon doları aştı. Bu programlar tahminen 420,000 insanın güvenilir suya, sağlık hizmetine ve hijyen eğitimine ulaşmasına önayak olacak."[6]

68'in mirasını, yani yabancılaşmış tüketimin eleştirisini, tüketim düzeyinde işte böyle bütünleştirmiştir kapitalizm: Otantik deneyim önem taşır. Organik gıdaları bu sebeple satın almıyor muyuz? Kim o yarısı çürük ve pahalı "organik" elmaların daha sağlıklı olduğuna inanır sahiden de? Sebep şu ki onları satın almakla, yalnızca bir ürün satın alıp tüketmiş olmuyoruz – aynı zamanda anlamlı bir şey yapmış olu-

yoruz, kaygımızı ve dünyaya dair farkındalığımızı göstermiş oluyoruz, büyük bir kolektif projeye dahil olmuş oluyoruz... (Bu "yeni zihniyet"in en son bilimsel ifadesi, yeni bir disiplinin, "mutluluk çalışmaları"nın doğuşudur – iyi güzel de, manevi değer kazanmış bir hedonizmin yaşandığı şu çağımızda, hayatın amacı doğrudan mutluluk olarak tanımlanırken, nasıl oluyor da anksiyete ve depresyon patlak veriyor? Kendi kendisini sabote eden mutluluk ve hazzın, Freud'un verdiği mesajı her zamankinden daha güncel kılan gizemidir bu.)

Aynen bu üç düzeyi mimaride ve şehircilikte de bulmuyor muyuz? Eğer bir bina dikilecekse, öncelikle kişinin uymak zorunda olduğu fizik yasalarının, yerine getirmek zorunda olduğu somut işlevlerin, bir binanın karşılaması gereken ihtiyaçların gerçekliği, vb. söz konusudur (insanlar onun içinde yaşayabilmeli veya çalışabilmelidir, çok pahalıya mal olmamalıdır) – bütün bir pragmatik-faydacı donatı yani. Daha sonra, simgesel düzey söz konusudur: Bir binadan cisimleştirerek taşımasının beklendiği şu (ideolojik) anlamlar. Son olarak da bir imgesel mekân söz konusudur: Bir binada ikamet edeceklerin deneyimi – bir binada yaşamak nasıl bir histir? Postmodernizmin belirleyici nitelikle-

rinden birinin, bu her bir düzeyin otonomlaştırılması olduğu ileri sürülebilir: İşlev biçimden ayrı düşünülür, vb. Simgesel işlevin ağır bastığı uç bir mimari örnek alınırsa şayet, bu, bir buçuk milyon nüfusuyla Avrupa'nın en yoksul ülkesi olan Komünist Arnavutluk'tur: Ülkeyi yabancı bir istiladan korumayı kafasına takmış lider (Enver Hoca), kümbete benzeyen on binin üzerinde küçük beton sığınak (çoğunlukla birim başına yaklaşık altı *yard*) inşa edilmesini emreder; dağ bayır demeden bütün ülkeyi mantar gibi sarar bu sığınaklar. Açıkçası gerçek (askeri bir savunma aracı olarak değeri yoktu onların) veya imgesel (o talimlerin insana haz veren deneyimiyle, bunları tekrar zihinsel bir etkinlikte kullanmak için inşa edilmedi bunlar elbette) değildir bunların rolü; ülkenin kendisini, neye mal olursa olsun savunma kararlılığının bir göstergesi olarak hizmet etmek gibi tamamen simgesel bir mantığa yöneliktir.[7]

Sürdürülebilirliği ifşa etmekten korkmamalı insan; hiçbir şeyin atılmadığı, içe kapalı bir dönüşüme dayanan ideolojik bir mit olarak, gelişmiş ülke çevrecilerinin büyük mantrasıdır bu – sürdürülebilirlik, fiilen, Kuzey Kore'nin kurucu lideri Kim Il-sung'un, tam ola-

rak karşılamasa da "kendi yağıyla kavrulmanın/kendi kendine yetmenin gücü" şeklinde çevrilebilecek şu (kötü bir şekilde) meşhur *juche* fikrinin kendi versiyonumuzdan ibarettir.[8] Sorun şu ki doğa asla "sürdürülebilir" *değil*dir, büyük ve dizginlenemez bir atık üretme sürecidir; bu atıktan orada "doğal işlevleri dışında faydalanılır" bazen, kendiliğinden yerel bir şekilde ortaya çıkan örgütlenmelerde (petrolü –doğanın devasa bir atığını– enerji kaynağı olarak kullanan insanlar gibi) kullanılır o atık. Daha yakından bakılınca, "sürdürülebilirliğin" daima kendi dengesini daha geniş çevreler pahasına zorlayan sınırlı bir sürece gönderme yaptığı tespit edilebilir. Ekolojik olarak bir aydınlanma yaşamış zengin yöneticinin, yeşil bir vadinin ormana ve göle yakın bir yerinde yer alan, güneş enerjisine sahip, atığın gübre olarak kullanıldığı, pencereleri gün ışığını karşılayan, vb. o meşhur evini düşünün – böyle bir evin maliyeti (sadece parasal maliyeti değil, aynı zamanda çevreye maliyeti) büyük bir çoğunluk için onu satın alınması imkânsız hale getirir. Samimi bir çevreci için en ideal doğal ortam milyonların birlikte yaşadığı büyük şehirlerdir: Her ne kadar böyle bir şehir fazlasıyla atık ve kirlilik yaratsa da, onun *kişi başına*

yarattığı kirlilik kırsal bir bölgede yaşayan modern bir ailenin yarattığı kirlilikten çok daha düşüktür – şu yöneticimiz ofisinden evine nasıl gidiyor dersiniz? Evinin etrafındaki çimleri kirletmemek için bir helikopterle muhtemelen...

Mimarinin bu üç düzeyine –gerçek, simgesel, imgesel– bir dördüncüyü eklemek gerek: *Sanal mimari*. "Second Life", kişinin başkalarının da içinde yer aldığı bir sanal mekândan bir bölüm satın alarak kendini simgeleyen dijital imgeye bir kimlik oluşturduğu, sonra bir ev inşa ettiği, iş yaptığı, başkalarıyla etkileşim halinde olduğu, vb. sanal cemaatlerin mekânını genişleten üçboyutlu sanal dünyadır – Çin bile kendi versiyonuyla bunun içinde yer alıyor. *Warcraft* gibi birden çok oyuncunun yer aldığı internet oyunlarıyla kıyaslarsak, temel fark "Second Life"da önceden konmuş kuralların ve görevlerin olmamasındadır, kişi kendi kimliğini kendi oluşturur. (Bu, ahlaki ve yasal sorunlara yol açar elbette; zaten sanal sübyancılık örnekleriyle de karşılaşılıyordu.) Bu fenomen gitgide muazzam bir hal almakta – bazı tahminlere göre iki yıl içinde, internet kullanıcılarının (bir milyarı aşkın insan demek oluyor bu) %75'inden fazlası, bir Second Life evreninde de ikamet

Mimari Paralaks

edecek.[9] İroni şu ki, bu topluluğun kendi parası, yani "Linden Doları" vardır, bu para "gerçek" doların değerine göre bir sabit kura sahiptir. Demek oluyor ki bu evren içinde, kişi (kişiyi simgeleyen dijital imge) alışveriş yapmak zorundadır – elbise, yiyecek, araba, ev gibi şeyler alması gerekir; çünkü büyük bir çoğunluğumuz bunları programlayamaz. Peki kim satacak bunları? Bu işi yapabilecek olan diğer oyuncular. Başkalarını simgeleyen dijital imgeler için gömlekler ve ceketler satan Second Life moda tasarımcısı vardır: Gerçek hayatta yeteri kadar kazanmamaktadır, dolayısıyla elbiselerin tasarımını yapıp tasarladığı nesneleri dijital ortama aktarmak için ucuz bir programcı tutarak Second Life'a geçer. Kazandığı gerçek para, gerçek hayatta kazandığından üç kat fazladır, dahası kanlı canlı çalışanlar ve somut malzeme gibi dertlerin hiçbiri yoktur –tasarım dijital ortama aktarıldı mı bir kez, o noktadan sonra binlerce satış yapmak demek bir sürü kopya çıkarmak demek olacaktır yalnızca, ve bunun hiçbir maliyeti de yoktur–, Second Life'ın "salt" ihtilafsız kapitalizme dair bir mekân sunduğu için övülüyor olmasına şaşmamak gerek.

1908 tarihli modernist manifestosu *Ornament and*

*Crime*'da (Süsleme ve Suç) Adolf Loos "biçim, işlevi izler" aksiyomundan "süslemenin arındırılması" gereksinimini çıkarır: "Kültürün gelişimi, yararlı nesnelerden süsün arındırılmasıyla kol kola gider". Süsler "ahlaka aykırı" ve "soysuz"du Loos için, dolayısıyla süsün yok edilmesi modern toplumu düzenlemek için bir gereksinimdi. Ne tuhaftır ki verdiği örneklerden biri Papualının dövme yaptırmasıdır – Loos, Papualının, modern insanın ahlaki ve medeni koşullarını yansıtan çıtaya evrimleşme bakımından ulaşamamış olduğunu düşünüyordu, öyleki kendine dövme yaptırırsa şayet bu modern insana ya bir suçlu ya da bir soysuz gözüyle bakılır... Buraya eklenmesi gereken ilk şey, gündelik yaşamımızda, özellikle salt faydaya yönelik masum gibi görünen bir gönderimde, ideolojinin iş başında olduğudur – "fayda"nın simgesel evrende düşünümsel bir kavram olarak işlediği unutulmamalıdır, yani faydanın ifadesini daima anlam olarak içerir bu kavram (sözgelimi, büyük bir şehirde yaşayıp arazi arabası olan biri akıllıca ve "gerçekçi" bir hayat sürmez sadece; daha ziyade, akıllıca ve "gerçekçi" bir tutumun simgesi altında hayatını devam ettirdiğini göstermek için böylesi bir arabaya sahip olur). Salt hakiki bir işlev ile kullanışsız

maddesel zenginliğin kaba görünümü arasındaki "mimari olarak doğru" karşıtlık, altın bir musluk ile yanı başındaki alelade bir su pompasının karşıtlığıdır: Hayati bir ihtiyacı karşılayan alelade bir nesne, zenginliğin ölçüsüz bir görünümüne karşı... Hal böyle olsa da, bu örneklerde, John Berger'in *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*'nda işaret ettiği o tuzağa düşmemek için daima dikkatli olmak gerek; orada Picasso'nun mavi dönemine alaylı bir şekilde dikkat çeker Berger, "çünkü bu dönemde acıklı bir şekilde yoksullarla ilgilenilir ve zenginler arasında her zaman en beğenilen dönem olmuştur". Daha yakından bakınca, çok daha karmaşık ve muğlak bir arka planın bu karşıtlığı aşırı belirlediği hemen fark edilecektir. Gerçek gecekondu mahallelerini (mesela, Latin-Amerikalı *favela*lar) biliyor olmak, oluklu sac ve ağaç parçası artıklarıyla yapılmış olsa dahi derme çatma olan gecekondu binalarının genelde (tabii ki gerçek olmayan) altın musluklara varana kadar saçma sapan aşırı kiç dekorasyonlarla dolu olduğunu fark etmeye yardım edemeyecektir. Yoksul insanlardır altın muslukları düşleyen, oysa zengin insanlar ev aletlerinin basit işlevselliğini tahayyül etmeyi sever – basit ufak tefek bir su pompası Bill

Gates'in yoksul Afrikalılara yardım etme biçimini ifade eder, oysa gerçekten yoksul Afrikalılar muhtemelen o pompayı "kiç" dekorasyonlarla süslerlerdi. Bu, Yeltsin yılları Rusya'sının bir gözlemcisinin yorumuna, sıradan kadınların seks işçilerinin cezbedici (yaygın kanıya göre) kıyafetleri içinde (ağır bir kırmızı rujla, işporta malı mücevherlerle, vb.) görünmeyi sevdiklerine ilişkin yorumuna benziyor; ama aslında gerçek seks işçileri basit pahalı gri "döpiyesler" giyerek farklarını ortaya koymayı tercih ederler.

Loos'un tersine, Robert Venturi bir binanın halka anlam yaymasının önemi üzerinde duruyordu, ki binanın işlevsel-olmayan öğelerini gerektiren bir şeydir bu – Mies van der Rohe'nin "az olan özlüdür" düsturunu esprili bir şekilde "az olan can sıkıcıdır"a çevirdi o. Buraya eklenmesi gereken şey, bu modernist işlevselci azla-yetinmenin daima düşünümsel olduğu, aynı zamanda anlam yaydığıdır: Yüksek modernizme ait bir binanın "işlevselliği", bu binadan yayılan mesajdan ibarettir. Bu, o binanın doğrudan işlevsel *olduğu* anlamına gelmez basitçe, *kendini* işlevsel *olarak ifade eder* o bina, ve ironi şu ki işlevselliğin bu şekilde ifade edilişi onun etkin durumdaki işlevselliği pahasına olabilmek-

tedir: Gereksiz süslemelerden kurtulmak isteyip sadece işlevlerini yerine getirmek isteyen modernist binalar, bildirdikleri işlevleri tam olarak yerine getirmeden sonlanır – bu binalarda yaşayan insanlar kendilerini rahatsız ve tedirgin hissederler. Bir binanın insanın gözüne batacak şekilde işlevsel olmayan öğeleridir gerçekte orayı "işlevsel", yani yaşanabilir kılan.

Yüksek klasik modernizmde, bir binadan herkesi kuşatan dört dörtlük bir Kod'a riayet etmesi bekleniyorsa, postmodernizmde ise bir kod çeşitliliğine varmış oluruz. Bu çeşitlilik, anlamların (muğlaklığının) çeşitliliği de olabilir –Charles Jencks'in tabiriyle "ima edilen metafor" (Sydney operası çiçeklenmenin bir mahsulü müdür, yoksa kaplumbağa çiftleşmesi midir?)–,



Sidney Opera Binası

gösterilerden tutun alışverişe ve kafeteryalara kadar işlevlerin çeşitliği de olabilir (Oslo'da bulunan ve genç nesle hitap etmesi için Snøhetta tarafından tasarlanmış olan Devlet Opera Binası, parlak bir hayalet uçağın çizgilerini taklit ederek "*cool*" görünmeye çalışır; üstelik çatı, bir yüzme platformu gibi, fiyorda ve büklümlere doğru eğilir).

Sık sık dile getirildiği üzere, postmodernizmin mimarinin *serbestleştirilmesi*ne –küreselleştirilmiş bir pastiş içinde her şeyin mümkün ve mübah olduğu radikal tarihselciliğe– karşılık geldiği söylenebilir. "Boş parodi" gibi işler pastiş: Bütün bir geçmişin ebedi bir şimdi'nin eşzamanlılığı içinde eşitlendiği radikal bir tarihselcilik. Pastişin doğru işleyişi somut bir analizle



Oslo Devlet Opera Binası

belirlenmelidir – uç bir örnek alayım: Günümüz Moskova'sında, yeni zenginler için, Stalinist yeni-Gotik Barok'un dış biçimine (Lomonosov Üniversitesi, Varşova'daki Kültür Evi, vb) fevkalade bir şekilde benzetilen özel iki yeni bina vardır. Bu benzetme ne anlama geliyor? Bu binalar düpedüz Rusya'nın günümüzde aldığı hiper-kapitalist durum ile Sovyet kalıntılarını birleştirmektedir – gelgelelim bu birleştirmenin (ya da daha günümüze yakın bir kuramsal dille söylersek, eklemlenmenin) tam tarzını [*modality*] analiz etmek hayati önem taşımaktadır. Birbirine kenetlenmiş durumdaki halkın öz-algısı, neşe içindeki bir kayıtsızlığın öz-algısıdır: Rusya'nın Sovyet kalıntıları dışa vurulup etkisiz bir pastişe indirgenmektedir. Demek ki,



Lomonosov Moskova Devlet Üniversitesi

postmodern ironik Stalinizm, formülün kendi pastişine dönerek düşünümsel bir şekilde tekrarlandığı Sosyalist Gerçekçilik'in son dönemi olarak düşünülmelidir. "Totaliter" motiflerin bu kullanımını, postmodern bir ironi örneği, "totaliter" trajedinin komik bir tekrarı olarak okumalıyız.

Demek ki, yeni-Stalinist postmodernizmin "sınıfsal zemini", tüm büyük Davaları küçümseyip yalnızca para ve başarı kaygısı taşıyarak kendisini ideolojik olarak kayıtsız, "apolitik" gören yeni vahşi kapitalist elitten ibarettir. Bu yeni burjuvazinin sahip olduğu "kendiliğinden ideoloji", paradoksal bir şekilde, onların şu kaba "gerçek tutkusu"nun (zevk, para, güç) karşıtı olarak, (kabalıkta aşağı kalır yanı olmayan) bir pan-estetizm olarak görünür olur: Tüm ideolojiler eşittir ve aynı derecede saçmadır; estetik heyecana tuz biber olmak için yararlıdır onlar ancak, dolayısıyla daha sorunlu bir



Varşova Kültür Evi

hal aldıkça daha çok heyecan üretirler. Yeni-Stalinist mimari *–mış gibi yapmak için –mış gibi yapar*; bu mimari (ve bu mimarinin ahalisi) kendilerinin sadece bir oyun oynadığını düşünür; nitekim farkında olmadıkları şey, onların bu oyunbaz tavrından bağımsız olarak oyunun bir ciddileşme potansiyeline sahip olduğudur. Onların o "oyunbaz kayıtsızlığı" iktidarın acımasız uygulamalarının gerçekliğini gizler: Estetik bir gösteri olarak sahneye koydukları şey, sıradan insan yığınlarına yönelik bir gerçeklikten ibarettir. Onların ideoloji karşısındaki kayıtsızlığı, geçerli ideolojiyle birlikte onların suç ortaklığı biçiminin ta kendisini oluşturur.

Bu kayıtsızlık, paralaksın postmodernizm içinde nasıl açık bir şekilde ikrar edilip sergilendiğine –hatta bu şekilde nötrleştirildiğine– şahitlik eder: Farklı bakış açıları arasındaki antagonistik gerilim, bakış açılarının o kayıtsız çokluğu içinde sıfırlanır. Bu nedenledir ki "çelişki" tahrip edici olan kenarını kaybeder: Küreselleşmiş bir hoşgörü ortamında, tutarsız bakış açıları sinik bir şekilde bir arada var olur – sinizm, tutarsızlığa karşı, "Ee ne olmuş yani?" tepkisidir. Acımasızca doğal kaynakları sömürürsün ve yeşil nedenler için bağışta bulunursun – ee ne olmuş yani... Kimi zaman, şey'in ken-

disi onun kendi maskesi olarak hizmet edebilir – toplumsal antagonizmaları gizlemenin en etkili yolu onları apaçık sergilemektir.

Ancak, çok hızlı ve çok ileri gitmiş olabilirim, bir adım geri gelip temel meseleyi ele alayım: Bir ideolojik yapı (buna mimari yapılar da dahildir) toplumsal antagonizmanın üstesinden nasıl gelir? Fredric Jameson, artık kökleşmiş büyük eseri *The Political Unconscious*'ta, Claude-Lévi Strauss'un Brazilyalı Caduveo Kızılderilileri'nin o eşsiz yüz süslemelerine dair yorumunun gayet anlaşılır bir ideolojik-eleştirel okumasını ortaya koyar:[10] "simetrik olup, bununla birlikte eğik bir eksen boyunca uzanan bir tasarım" kullanır onlar, "/.../ çelişkili iki düalite biçimine dayanan ve nesnenin kendisinin ideal ekseni /insan yüzü/ ile bunun temsil ettiği figürün ideal ekseni arasındaki ikincil bir karşıtlık yoluyla sağlanan bir uzlaşmayla sona eren karmaşık bir durum". Jameson'ın yorumu: "Zaten salt biçimsel düzeyde olmakla, bu görsel metin bir çelişki olarak, bu metnin bu çelişkiye yönelik olarak önerdiği ilginç şekilde eğreti olan ve asimetrik çözülme yoluyla, kavranmış olur".[11] (Bu arada, caddelerin ve sokakların simetrik tasarımının Broadway'in eğik ekseniyle kesil-

diği Manhattan haritası gibi gelmiyor mu bu size de? Ya da, mimari düzlemde, dikey ve eğri hatları arasındaki gerilim üzerinden tipik bir Liesbeskind binası gibi?) Lévi-Strauss bir sonraki önemli adımda bir antagonizmanın bu hayali biçimsel çözümünü, (bir "düşünme" olarak değil, bir) simgesel edim, Caduveo toplumunun temel toplumsal dengesizliğinin-asimetrisinin-antagonizmasının yer değiştirmesi-yerinden çıkması olarak yorumlar: Caduveo hiyerarşik bir toplumdur, ve onların "oluşum halindeki hiyerarşisi, katı anlamda bir siyasal güç olmasa bile hakimiyet ilişkilerinin çoktan ortaya çıktığı bir yerdir en azından: kadınların ikinci sınıf insan konumunda olması, gençlerin yaşlılara tabi kılınması, kalıtsal bir aristokrasinin genişlemesi. Gelgelelim, bu örtük iktidar yapısı, komşu Guana ve Bororo arasında, üç toplumsal sınıfı katedecek



Caduveo

şekilde parçalara bölünerek gizlenir, dahası bu parçaların dışarıdan kız alıp vermesi hiyerarşik olmayan, aslına bakılırsa eşitlikçi bir şekilde işliyormuş gibi görünmektedir; görünür haldeki bir eşitsizlik ve çelişki olarak Caduveo hayatında apaçık mevcuttur bu durum. Buna karşılık, Guana ve Bororo'nun toplumsal kurumları ise gerçek hiyerarşinin ve eşitsizliğin, parçaların karşılıklı ilişkisi yoluyla gizlendiği ve dolayısıyla 'sınıf asimetrisinin... parçaların simetrisiyle dengelendiği' bir görünüş alanı sağlar".[12]

Bizim derdimiz de bu değil mi? Burjuva toplumlarında, demokratik devletin kurumlarının sürdürdüğü biçimsel-yasal eşitlik ile iktisadi sistemin dayattığı sınıf farklılıkları arasında bölünmüş durumdayızdır bizler. İnsan haklarına Siyaseten Doğru saygıyı gösterme, vb. ile artan eşitsizlikler, etrafı çevrilmiş güvenlikli yaşam alanları, dışlamalar, vb. arasındaki gerilimi yaşıyoruz. Ancak, bu, ilişki basitçe aldatıcı görünüş ile gerçek arasındaki ilişkidir anlamına gelmez: Liberal eşitçilikle ilgili olarak, evrensel yasal biçimin ideolojik görünüşü ile bunu fiilen sürdüren özel çıkarlar arasındaki boşluğa yönelik o eski Marksist hassasiyeti göstermek yeterli değildir – zira Solda da siyaseten doğru eleştirmenler

arasında epey yaygındır bu. Claude Lefort[13] gibi, Jacques Ranciere[14] gibi kuramcıların, biçimin kesinlikle bir biçimden "ibaret" olmadığı, toplumsal yaşamın maddeselliğine iz bırakan bir dinamiği, kendi dinamiğini içerdiğini ileri sürdükleri karşı-argümanları tamamıyla geçerlidir. Her şeye rağmen, burjuvaların "biçimsel özgürlüğü", sendikalardan feminizme kadar, topyekûn "maddesel" politik taleplerin ve uygulamaların sürecini harekete geçirmektedir. Ranciere, haklı olarak, insan hakları ve politik özgürlük söylemi olan biçimsel demokrasi ile sömürü ve baskının iktisadi gerçekliği arasında bir boşluk bulunduğuna dair Marksist anlayışın *muğlaklığı* üzerinde durur. Eşit-özgür olmanın "görünüşü" ile iktisadi ve kültürel farklılıkların toplumsal gerçekliği arasındaki bu boşluk, standart semptomatik bir yoldan yorumlanabilir; yani evrensel hakların, eşitliğin, özgürlük ve demokrasinin biçimi, bu biçimin sahip olduğu somut toplumsal içeriğin –sömürü ve sınıf hakimiyeti evreni– tam da gerekli, fakat göz boyayıcı bir ifadesidir. Bu boşluk, *egaliberté*nin (eşit-özgür olma) "görünüşü"nün tam da bir "görünüşten ibaret" *olmadığı*, kendi gücüne sahip olduğu çok daha yıkıcı anlamdaki bir gerilim içinde de yorumlanabilir.

Bu güç, fiili toplumsal-iktisadi ilişkilerin yeniden-eklemlenmesi sürecini bu ilişkilerin ilerlemeci bir şekilde politikleşmesi sayesinde harekete geçirme imkânı verir o boşluğa: Kadınların da oy kullanması gerekmez mi? Çalışma koşullarının da kamusal politik bir mesele olması gerekmez mi? Bunun gibi şeyler. Eski bir Lévi-Strausscu terim olan "simgesel etkinlik" kullanılabilir burada: *Egalibertén*in görünüşü simgesel bir kurgudur, bu kurgu bu haliyle kendi fiili etkinliğine sahiptir.

Aynısı mimari için de harfiyen geçerlidir: Bir bina demokratik bir açıklığı cisimleştirdiğinde bu görünüş asla bir görünüşten ibaret olmaz – kendi gerçekliğine sahiptir, bireylerin gerçek hayatında birbirleriyle ilişkilenme biçimine damgasını vurur. Caduveo'yla alakalı sorun, onların bu görünüşten yoksun olmasıdır (tıpkı günümüzün demokratik olmayan devletleri gibi) – "kendi çelişkilerini çözecek ya da bu amaç için ustaca tasarlanmış kurumların yardımıyla örtbas edecek kadar şanslı değildi" onlar. "/.../ çünkü bu çözümü kavramsallaştırmaya ya da ona doğrudan yakınlık hissetmeye muktedir değillerdi, onu hayal etmeye, imgeselin içinde yansıtmaya başladılar." Yüz süslemeleri

"gerçeklikte sahip olabileceği kurumlara tutkulu bir şekilde simgesel bir ifade verme arayışı içinde olan bir toplumun fantazi üretimidir, onun önünü kesen çıkar ve batıl inanç değildir".[15] Analizin incelikli dokusuna bakın – Jameson'ın kendisi de onun sonucunu özetlediğinde sanki bir boyutu kaçırıyor: Caduveo yüz sanatı "simgesel bir edim yaratır, kendi çerçevesinde aşılamaz olan gerçek toplumsal çelişkiler onun vasıtasıyla estetik alan içinde tamamıyla biçimsel bir çözüm bulur",[16] ve bu anlamda "estetik edimin kendisi ideolojiktir, hatta estetik yahut anlatısal biçim üretimi, çözülemez toplumsal çelişkilere hayali veya biçimsel 'çözümler' bulma işleviyle birlikte, kendi başına bir ideolojik edim olarak görünür olacaktır".[17]

Gelgelelim, Lévi-Strauss burada açık ve yakın bir okumayı hak ediyor: Bu, basitçe ve doğrudan, Caduveo yüz süslemeleri gerçek çelişkilerin hayali bir çözümünü ifade ediyor demek değildir: Daha ziyade, onların tam da toplumsal-kurumsal düzenin içine kaydedilmiş doğru dürüst işleyen bir "görünüş"ün eksikliğini tamamladığı anlamına gelir. Bir başka deyişle, gerçek eşitliğe duyulan bir arzudan bahsetmiyor, *uygun bir görünüşe* duyulan arzudan bahsediyoruzdur. (Aynı şey

Niemeyer'in Brezilya planı için de, yani toplumsal antagonizmaların gerçekliğine değil, doğru-işleyen bir görünüşle bunların üzerini örtecek ideolojik-eşitlikçi mekanizmanın eksikliğini tamamlayan toplumsal antagonizmaların çözümüne dair bu hayal ürünü rüya için de geçerli değil mi?) Jameson işte bu nedenle "politik bilinçdışı"ndan söz etmekte yerden göğe kadar haklıdır: Mimariyle ilgili biçimsel bir oyunda kodlanmış bir mesaj vardır, ve bir binanın bildirdiği o mesaj resmî ideolojiye dair "bastırılanın geri dönüşü" olarak işlev görür. Wittgenstein'ın vecizesini hatırlayın: Hakkında doğrudan konuşamadığımız şey, etkinlik biçimimiz yoluyla gösterilebilir. Resmi ideolojinin, hakkında açık seçik konuşamadığı şey bir binanın dilsiz işaretleri yoluyla gösterilebilir.

İdeolojinin bu bilinçdışı işleyişini açıklamak için, Mart 2003'te ABD'de vuku bulan ilginç bir felsefi tartışmayı anımsatayım. Donald Rumsfeld bilinen ile bilinmeyen arasındaki ilişkiye dair biraz amatörce felsefe yapmaya çalışmıştı: "Bilinen bilinenler vardır. Bunlar bizim bildiğimizi bildiğimiz şeylerdir. Bilinen bilinmeyenler vardır. Bunlar bizim bilmediğimizi bildiğimiz şeylerdir. Fakat bir de, bilinmeyen bilinme-

yenler vardır. Bunlar bizim bilmediğimizden haberdar olmadığımız şeylerdir". Onun eklemeyi unuttuğu, çok önemli bir dördüncü terimdi: "Bilinmeyen bilinenler", bildiğimizi bilmediğimiz şeyler – bu tam da Freudcu bilinçdışıdır işte, Lacan'ın dediği gibi "kendini bilmeyen bilgi"dir. Eğer Rumsfeld Irak'la yüzleşmekteki temel tehlikenin "bilinmeyen bilinmeyenler" –Saddam'dan gelen, ne olabileceğini tahmin bile edemediğimiz tehditler– olduğunu düşünüyorsa, ona vermemiz gereken cevap, temel tehlikenin, tersine "bilinmeyen bilinenler", yani üzerimize yapıştığından dahi bihaber olduğumuz, inkar edilen inançlar ve varsayımlar olduğudur. Anlaşmaların tasarlanması noktasında iş başında olan işte bu "bilinmeyen bilinenlerdir".

Bu düzeydeki "bilinmeyen bilinenler", kilit öneme sahip bir mesajı dile getirmekle kalmaz – aynı zamanda, bunu ideolojik yapının apaçık içeriğine rağmen yapabilmektedir, bu içerikten daha fazlasını dile getirmeye, onun "bastırılan hakikatini" vazetmeye bariz bir şekilde hazırdır. X *Dosyaları*'ndan bir vecize alıntılayalım: "Hakikat orada dışarıda". Maddesel bir dışsallığa bu şekilde odaklanma, fantazinin ideolojik bir yapının içkin antagonizmalarıyla nasıl ilişkilendiğine dair ana-

lizi gayet güzel bir şekilde doğrular. *Casa del Fascio*'nun (Faşist partinin yerel merkezi) birbirine zıt iki mimari tasarımı –yani, 1928 senesinden Adolfo Coppede'nin neo-İmperial pastişi ve 1934–36 senelerinden Giuseppe Teragni'nin hayli modernist saydam cam evi–, bunların basitçe yan yana konması, modern-öncesi organikçi korporatizme bir dönüşü ve hızlı modernleşmenin hizmetindeki toplumsal güçlerin o hiç duyulmamış seferberliğini savunan Faşist ideolojik projenin o içkin çelişkisini ifşa etmiyor mu?

Einstein'ın "Tanrı zar oyunu oynamaz"ına karşı en doğru cevabı vermiş olan Niels Bohr ("Tanrı'ya ne yapılması gerektiğini söyleme"), ideolojide inancın fetişist inkarının nasıl işlediğine dair harikulade bir örnek de vermiştir aynı zamanda: Kapısında bir at nalı görüp şaşıran ziyaretçi bunun şans getirdiğiyle ilgili batıl inanca inanmadığını söyler, Bohr aniden geri çekilir: "Ben de ona inanmıyorum; onu oraya koydum, çünkü inanmasan bile onun şans getirdiği söylendi bana!" Mimari, bu inkar edilen inançlarla iç içedir işte: Bu inançları bir ürünün dışsal biçimi üzerinden cisimleştirir, dolayısıyla "her iki şeye de sahip olur", gizli müstehcen inançlarımızın keyfini, kendimizi bu inanç-

lara açıkça bağlamaksızın çıkartabiliriz.

Bu bizi beklenmedik bir sonuca getirir: Binaların sessiz dilinde cisimleşen fantazinin, fiili toplumsal ilişkilerin ihanetine uğrayan adalet, özgürlük ve eşitlik ütopyasını dile getirebilmesi demek değildir bu sadece; bu fantazi aynı zamanda açık seçik bir hiyerarşi ve sınıf farklarına yönelik bir *eşitsizlik özlemini* dile getirebilir. Jameson, ütopyacı dürtülerin muğlaklığına örnek olarak, mimari üzerine odaklanan bir film olan Stanley Kubrick'in *Cinnet*'ini alır. Hepimizin bildiği üzere (Stephen King'in romanından uyarlanan) film, kışın kapalı olan geniş modern bir dağ otelinde geçer, otelde oranın bakımıyla ilgilenen bir aile yaşamaktadır. (Bu basit durum olsa olsa zengin çağrışımları akla getirir:



*Cinnet* filminin çekildiği Timberline Lodge

Japonya'da metro kalabalığında ezilip hâlâ kendini başkalarından uzakta hissedebiliyorken, *Cinnet*'te terk edilmiş geniş bir ev dahi bireyleri kendilerini sıkışmış hisseden ve agresiflik içinde köpüren tek bir aile için yeterince geniş değildir.) Büyük otel, açıkçası geçmişin ruhlarının uğrak yeri haline geldiği lanetli bir binadır – hangi ruhlardır bunlar? Jameson'ın filmi rahatsız edici bulduğu yer işte burasıdır:

> Cemaatte olma dürtüsü, kolektiviteye duyulan özlem, başkasına duyulan haset, başarılmış kolektiviteler; bastırılmış olanın geri dönüşünün yarattığı güçle ortaya çıkar; bence *Cinnet* en nihayetinde tamamen buna dair bir filmdir. Kolektif ilişkiler fantazisinin, dışlanmış olarak bile olsa kendisini bağlayabileceği bu "bilinebilir cemaat"i nerede aramalı? Ev ile iş arasında mekik dokuyanların bir cemaatinde ya da motel zinciri kadar çokuluslu ve standartlaşmış olan otelin yönetim bürokrasisinde değil tabii ki. Roman, "geçmiş"i bir sesler Babil'i ve otelin tarihinde yer alan tarihsel sakinlerin her kuşağından çıkıp gelen ölü yaşamların belirsiz bir patlaması olarak sahnelerken, Kubrick'in filmi, gitgide bütünleşen işaretleri çoğaltarak tek bir dönemi öne çıkarır ve yalıtır: smokinler, üstü açık arabalar, cep şişeleri, ortadan ayrılmış dümdüz saçlar. /.../ Nihayetinde bu yirmiler kuşağıdır, ve kahramanın aklını alan ve onu ele geçiren de yirmilerdir. Gerçek bir Amerikan aylak sınıfının agresif ve gös-

terişli bir kamusal var oluşu sürdürdüğü; bir Amerikan yönetici sınıfın kendisine yönelik bir sınıf-bilinci olan ve kendisini savunmak durumunda bulunmayan bir imge oluşturduğu ve bu sınıfın suçluluk duymadan, açıkça ve silindir şapka, hatta şampanya bardağı amblemleriyle silahlanarak toplum sahnesinde diğer sınıfların gözü önünde bunun önceliklerinin tadını çıkardığı son andı yirmiler. *Cinnet*'deki nostalji, kolektiviteye duyulan özlem, sınıf bilincinin açık bir şekilde ortada olduğu bu son döneme dair takıntının özgül bir biçimini alır: Uşak ve vale motifi bile, Jack Nicholson'ın salt tuhaf bir iş için yüzsüz organizasyoncular tarafından kiralandığı sahte çokuluslu atmosferde yeri olmayan bitik durumdaki bir toplumsal hiyerarşiye duyulan arzuyu ifade eder. Açıkça, "bastırılmış olanın" bir intikam ile "geri dönüşü"dür bu: Sıradan memnuniyete ve ahlakça yükselten kutlamaya hiç de yüz vermeyen bir Ütopyacı itki ki ifadesini aslında tam bir snopluk ve sınıf bilincinde bulur, biz naifçe buna bir tehdit oluşturduğunu sansak da.[18]

Ve aynı şey, gerekli değişikliklerin yapılması şartıyla, Stalinist neo-Gotik mimari için de geçerli değil midir? Resmî eşitlikçi-özgürleştirici Sosyalist ideolojiye dair "bastırılmış olanın geri dönüşü"nü, hiyerarşiye ve toplumsal ayrımlara duyulan tuhaf arzuyu harekete geçirmez mi o? Mimaride harekete geçirilen ütopya, yeni-

den ele geçirilen hiyerarşik düzenin muhafazakar bir ütopyası da olabilir. 30'ların Sovyetler Birliği'ndeki çok katlı düz bir ofis binasının tepesine idealize edilmiş Yeni İnsan'ı ya da bir çifti temsil eden dev heykeller koyan büyük kamu binaları projelerini anımsayın: Birkaç yıllık bir zaman zarfında ofis binasını (yani, yaşayan insanların mevcut iş yerlerini) daha da düz hale getirme eğilimi açıkça ayırt edilebilir duruma geldi; böylelikle gitgide yaşamdan-daha-büyük olan heykel için bir kaideden ibaret duruma geldi orası – mimari tasarımın bu dışsal, maddi özelliği, gerçek, yaşayan insanları birer alete indirgeyen, onları ayaklarının altında paramparça eden bir ideolojik canavar olan bu geleceğin Yeni İnsan'ının hayaleti için birer kaide yaparak kurban eden Stalinist ideolojinin "hakikati"ni görünür kılmıyor mu? Paradoks şu ki 30'ların Sovyetler Birliği'nde, Sosyalist Yeni İnsan vizyonunun, yaşayan kanlı canlı insanları ayaklarının altında ezen bir ideolojik canavar olduğunu uluorta söyleyen biri ânında tutuklanırdı – halbuki bu durumun mimari tasarım yoluyla belirtilmesine izin veriliyor, hatta bu destekleniyordu... işte yine, "hakikat orada dışarıda." Bu durum, ideolojinin, gündelik yaşamın varsayılan

ideoloji-ötesi katmanına sızması değildir basitçe: İdeolojinin dışsal maddilik içindeki bu cisimleşmesi, ideolojinin aleni formülasyonunda ortaya konulamayacak içsel antagonizmaları görünür kılar – sanki bir ideolojik yapı eğer "normal bir biçimde" işleyecekse, bir tür "sapkınlık buyruğu"na uymak ve kendi içsel antagonizmalarını maddi varoluşunun dışsallığına eklemlemek zorundadır. (Eşitlik ve adaletten söz eden) aleni Stalinist ideolojik metinlerde gizlenen toplumsal baskı ve hiyerarşi böylelikle dışa vurulur, açıkça ortaya konulmuyorsa bile sahnelenir. (Aynı şey New York'taki merkez posta binası gibi, Roosevelt döneminin anıtsal kamu binaları için de geçerli değil mi? New York Üniversitesi'nin aşağı Manhattan'daki merkez binası kuşkusuz Moskova'daki Lomonosov Üniversitesi'ne benzer...)



New York Merkez Postanesi

*Cinnet*'in mimari arka planı bu nedenle önemlidir – patlak veren cinai delilik, tek kalmış aile ile oturdukları dev boyutlu boş bina arasındaki gerilimle (ya da

kıyaslanamazlıkla) açıklanabilir yalnızca. Bu anlamda, Alfred Hitchcock'un başyapıtı *Sapık* bir mimari antagonizmanın sahnelenmesi olarak da okunabilir: Norman, iki *ev* arasında, modern yatay motel ile annesinin Gotik dikey evi arasında bölünmüş, asla kendine ait bir yer bulamadan, ikisi arasında sürgit koşuşturmaz mı? Filmin sonunun *unheimlich** niteliği, anne ile tam bir özdeşleşme halinde olan Norman'ın, nihayetinde *heim*'ını, evini bulmuş olduğu anlamına gelir. *Sapık* gibi modernist yapıtlarda bu bölünme yine de görünür haldedir, halbuki bugünün postmodern mimarisinin ana hedefi onu gizlemektir. Küçük kasabalarda verandalı küçük aile evlerine dönerek yerel topluluğun sıcak havasını yeniden yaratan "Yeni Şehirciliği" anımsamak yeterli – bu, mimariyle hiç ilgisi olmayan ve tamamen geç kapitalizmin dinamikleriyle ilişkili olan gerçek bir toplumsal açmaza imgesel bir çözüm (her ne kadar "gerçek", evlerin bilfiil yapısı dahilinde maddileşmiş olsa da) getirmesi, en saf haline varmış ideoloji olarak bir mimarlık vakasıdır. Aynı antagonizmanın daha muğlak bir vakası da Gehry'nin yapıtıdır:

**unheimlich* Almanca bir eve ait olma ve özel, gizli olma anlamına gelen *heimlich* kelimesinin olumsuz hali (ç.n).

Antagonizmanın iki kutbundan birini, yani eski tip aile evini ya da modernist bir beton ve cam binayı temel olarak alır ve sonra bunu bir tür kübist anamorfik çarpıtmaya (kıvrımlı duvar ve pencere köşeleri, vb.) tabi tutar ya da eski aile evini modernist bir ekle birleştirir. Benim son hipotezim şu: Eski anne evi ile düz modern moteli yeni bir melez yapı içinde birleştirecek olan Gehry tarafından inşa edilseydi eğer Bates Motel, Norman'ın kurbanlarını öldürmesine hiç gerek kalmazdı; çünkü onu iki yer arasında koşuşturmaya zorlayan dayanılmaz gerilimden kurtulmuş olurdu – iki uç arasında üçüncü bir dolayım yeri edinmiş olurdu. (Aynı şey, kızını 20 yıldan fazla süre hapis tutan ve ondan çocuk sahibi olan Avusturyalı canavar Josef Fritzl için de geçerli değil midir? Fritzl evinin mimari düzenlemesi –yeraltındaki penceresiz kapalı bütüncül tahakkümle ve sınırsız *jouissance* mekânıyla (düz anlamıyla ve libidinal anlamıyla) desteklenen "normal" kat ve üst katlar– müstehcen "ilksel baba"nın gizli alanı ile birlikte yeniden ikiye katlanan "normal" aile mekânını cisimleştirmiyor mu?)

Caduveo yüz süslemelerine dair Lévi-Strausscu analizi mimariye uygulayışımız, bizzat Lévi-Strauss'un

Great Lakes kabilelerinden biri olan Winnebago'da binaların mekânsal yerleşimi hakkında harika bir kısa denemesi olan "İkili Organizasyonlar var mıdır?" da aynı tip analizi şehirciliğe ve mimariye uygulamasıyla daha da sağlam bir hale getirilebilir. Kabile, "yukarıdan olanlar" ve "aşağıdan olanlar" diye iki altgruba ("parçalara") ayrılır; birinden bir kâğıt parçasına ya da kumun üzerine yaşadığı yerin yerleşim planını (evlerin mekânsal yerleşimi) çıkarmasını istediğimizde, o kişinin bağlı olduğu altgruba göre hayli faklı iki cevap alırız. İkisi de yerleşim yerini bir daire şeklinde algılar; fakat bir altgrup için bu dairenin göbeğinde evlerin yer aldığı başka bir daire vardır, böylelikle elimizde aynı merkeze sahip iki daire bulunmaktadır; oysa diğer altgrup için daire, net bir ara bölmeyle ikiye ayrılmıştır. Bir diğer deyişle, ilk altgrubun üyesi (buna "muhafazakar-korporatist" diyelim) yerleşim yerinin planını, merkezi tapınağın çevresinde az veya çok simetrik bir şekilde yerleşmiş evlerden oluşan bir halka biçiminde algılarken öteki altgrubun mensubu ("devrimci-antagonist") kendi evini, görünmez bir sınırla birbirinden ayrılmış iki bağımsız ev öbeği gibi algılamaktadır...[19] Lévi-Strauss'un asıl önem verdiği nokta, bu örnek üzerinden

kültürel göreceliliğe, toplumsal mekân algısının gözlemcinin dahil olduğu gruba dayandığı şu kültürel göreceliliğe tav olmamamız gerektiğidir: Birbirine "göreceli" olan iki algıya ayrılmanın ta kendisi, bir değişmeze üstü kapalı bir gönderimi ima eder – bu gönderim, binaların nesnel, "edimsel" yapısı değildir, yerleşim yeri sakinlerinin simgeselleştiremediği, hesabını veremediği, içselleştiremediği, itiraf edemediği bir travmatik çekirdek, köklü bir antagonizmadır, toplumsal ilişkilerde cemaati dengeleyerek cemaatin ahenkli bir bütün haline gelmesinin önüne geçen bir dengesizliktir. Yerleşim planının iki algısı, bu travmatik antagonizmanın üstesinden gelmek ve dengeli bir simgesel yapıyı zorla kabul ettirerek onun yaralarına merhem olmak için birbirini dışlayıp duran çabalardan başka bir anlam ifade etmez. Şeylerin, cinsiyet farklılıkları açısından yerlerini aynen koruduğunu eklemeye gerek var mı: Erillik ve dişillik, Lévi-Strausscu yerleşim yerindeki evlerin o iki görünüşü gibidir? Bizim "gelişmiş" evrenimizi de aynı mantığın kuşattığı yanılsamasını bertaraf etmek için, siyasal alanımızın Sol ve Sağ şeklinde ayrılıyor olmasını hatırlamak yeter de artar bile: Bir Solcu ile Sağcı, tıpkı Lévi-Strausscu yerleşim yerinin

karşıt altgruplarının o mensupları gibi davranırlar; siyasal alanın farklı bölgelerinde yer almakla kalmaz bunlar; her biri aynı siyasal alanın düzenini farklı şekilde algılar – bir Solcu, haliyle köklü bir antagonizmanın yardığı bir alan olarak; bir Sağcı ise, yabancı işgalciler tarafından düzeni bozulan bir Cemaatin organik birliği olarak.

Gelgelelim, Lévi-Staruss burada can alıcı bir noktanın daha üzerinde durur: Mademki aynı yerleşim yerinde yaşayan iki altgrup her şeye rağmen bir ve aynı kabileyi meydana getiriyor, o zaman bu aynılık simgesel olarak bir şekilde kaydedilmiş olmalıdır – kabilenin bütün simgesel eklemlenmesi, onun tüm toplumsal kurumları nötr değilse şayet, nasıl oluyor da köklü ve kurucu bir antagonist yarık yoluyla aşırı belirleniyor? Lévi-Strauss'un yaratıcı bir şekilde "sıfır-kurum" diye adlandırdığı şeyle, yani şu meşhur *mana*nın bir nevi kurumsal muadiliyle yapar bunu; mana, belli bir anlam taşımayan boş bir gösterenden ibarettir, çünkü yokluğuna karşı sadece anlamın kendisinin varlığını gösterir: Pozitif, belirli bir işlevi olmayan özgül bir kurumdur bu – sahip olduğu tek işlev, kendi yokluğuna, toplumsal-öncesi kaosa karşı, bir toplumsal kurum olarak varlığını

ve gerçekliğini işaret etmenin salt negatif işlevidir. Kabilenin tüm üyelerinin kendilerini bu şekilde aynı kabilenin üyesi olarak deneyimlemesini sağlayan şey böylesi bir sıfır-kuruma yapılan göndermeden ibarettir. Öyleyse, bu sıfır-kurum, en saf haldeki *ideoloji*, yani toplumsal antagonizmanın yok edildiği, toplumun tüm bireylerinin kendilerini tanıyabildiği, nötr, herkesi kapsayan bir mekân sağlamanın ideolojik işlevinin doğrudan beden bulması anlamına gelmez mi? Hatta *hegemonya* mücadelesi, tam olarak bu sıfır-kurumun nasıl aşırı belirleneceğinin, bazı özel anlamlarla boyanacağının mücadelesi demek değil midir? Somut bir örnek verelim: Modern ulus kavramı, doğrudan aileye ya da geleneksel simgesel kalıplara dayanan toplumsal bağların çözülmesiyle birlikte –yani toplumsal kurumlar, modernleşme hamlesiyle birlikte doğallaştırılmış geleneğe daha az dayanıp da daha çok şu "sözleşme" meselesi üzerinden deneyimlendiğinde– ortaya çıkan böyle bir sıfır-kurum değil de nedir?[20] Burada özel önem arz eden şey, ulusal kimliğin, en azından asgari bir "doğallık"la, "kan ve toprak" üzerinde inşa edilmiş bir aidiyet olarak deneyimleniyor olmasıdır, hatta bu itibarla gerçek toplumsal kurumlara (devlet, meslek...)

yönelik "yapay" aidiyete karşıdır ulusal kimlik: Modern-öncesi kurumlar, "doğallaştırılmış" simgesel yapılar olarak (sorgulanamaz nitelikteki geleneklere dayanan kurumlar olarak) işliyordu, ne zaman ki kurumlar toplumsal yapıntı olarak düşünülmeye başlandı, onlar için nötr, ortak bir zemin vazifesi görecek bir "doğallaştırılmış" sıfır-kurum ihtiyacı patlak verdi.

Benim varsayımım, sahip olduğu abideler tartışmalı olan günümüz mimarisinin büyük gösteri sanatı komplekslerinin, kendilerini bu tür mimari sıfır-kurumlar olarak öne sürmeye çalıştıkları yönünde. Bunların karşıt anlamları (eğlence ile yüksek sanat, dünyevi ile kutsal, elit ile popüler) birbirlerini karşılıklı olarak iptal eder; sonuç, anlam-olmayanla karşıtlaşan anlamın kendisinin varlığından ibarettir böylece: Bunların anlamı, anlama sahip olmaktır, anlamsız günlük varoluşumuzun akışı içinde anlam adaları olmalarıdır. Bunların yapılarının paralaks doğasına dair kısa bir görüş edinebilmek için Jameson'ın Rem Koolhaas'ın Fransa Kütüphanesi'ne ilişkin betimlemesiyle başlayayım. Kütüphaneye ev sahipliği yapan bu devasa kutu,

> dış kabuğa ya da şekle yönelik geleneksel anlayışları tam

da onun o iri kıyımlığı üzerinden, /.../ biçimsel algıdan tamamen kurtulmak için biçimin alelade doğası üzerinden azarlar. Bu biçim-olmayanın [nonform] özellikle olumsuzladığı şey, /.../ katılıklarını kıran ve sadece içeride yatan farklı gerçekliklere estetik bir biçimde karşılık gelme yolunda işlevlerini sürdüren iç alan ve onun dış hatları ile duvarları arasındaki özsel olarak dışavurumcu ilişkiye dair modernist, Corbuscu kavramsallaştırmaların en görkemli olanıdır.[21]

Böylelikle, bir binanın içerisi (binanın farklı etkinlikler için odalar ve mekânlar halinde bölünmesi) ile dışarısı arasındaki bu *dışavurumcu karşılıklılık*, kökensel kıyaslanamazlığa doğru kayar: "İşlevler, odalar, iç alan, iç mekânlar, bir dolu yüzer gezer organ gibi, kendi



Fransa Kütüphanesi

devasa kapları içinde asılı durur".[22] İçeri ile dışarı arasındaki bu biçimsel kaymalar "(Paris'teki Fransa Kütüphanesi'nde enformasyon mülkiyeti diyalektiği yoluyla, kişisel olarak sahiplenilen bir kamu mekânı gibi Zeebrugge'deki Sea Ticaret Merkezi'nde ise daha klasik bir çatışkı yoluyla) sivil toplum sonrası özel mülkiyet paradokslarını yeniden cisimleştirir".[23]

Dışarı ile içeri arasındaki (ikisi arasındaki sürekliliğe yönelik bir talebe dayanan) kıyaslanamazlık üzerine yapılan bu vurgu yine de bir eleştiri olarak anlaşılmamalıdır. Dışarı ile içeri arasındaki kıyaslanamazlık transandantal bir *a priori*dir – en temel fenomenolojik deneyimimizde, pencereden gördüğümüz gerçeklik minimal düzeyde daima hayalidir, içinde bulundu-



Sea Ticaret Merkezi

ğumuz kapalı mekân kadar bütünüyle gerçek değildir. Hal böyle olunca araba kullanırken ya da bir evin penceresinden bakarken dışarıdaki gerçeklik tuhaf bir şekilde gerçeklikten çıkmış olarak algılanır; biri pencereyi açtığında dışsal gerçekliğin doğrudan etkisi her zaman minimal bir sarsıntıya neden olur, onun yakınlığı çarpar bizi. Bir evin kapalı mekânına girdiğimiz anda genellikle şaşkınlık duymamız da bu nedenledir: İçerideki hacim dışarıdaki çerçeveden daha geniş gibidir; ev, içindeyken dışarıdan görüldüğünden daha geniştir sanki.

Kuzey Kore'yi Güney'den ayıran askersizleştirilmiş bölgenin güney yakasında Güney Koreliler eşsiz bir ziyaret alanı inşa ettiler: Ön tarafında Kuzey'e bakan, ekran benzeri geniş bir penceresi bulunan bir tiyatro binası. İnsanların yerlerine oturarak pencereden bakarak izledikleri gösteri gerçekliğin kendisidir (ya da daha ziyade bir tür "gerçeğin çölü"dür): Duvarlarla kuşatılmış, çorak askersiz bölge, vb., ve ötede, Kuzey Kore'nin anlık görüntüsü. Adeta bu kurmacaya uyum sağlamak için, bu tiyatronun önüne güzel atları olan tamamen sahte örnek bir köy inşa etti Kuzey Kore; akşamları evlerin hepsinde ışıklar aynı anda yanıyor, insanlara

güzel kıyafetler veriliyor ve her akşam yürüyüşe çıkmaya zorlanıyor insanlar... çorak bir bölge, fantazmatik bir konuma sahip oluyor, yalnızca çerçevelenmiş olmakla bir gösteri haline getiriliyor. Benzer bir şey, Tazmanya'daki (Terroir Pty Ltd'in tasarladığı) halkevinde, işlevsel alanın labirent yolun bitimindeki meşe ağacının karşısında oluşturulduğu Peppermint Körfezi'nde de olmadı mı? Geniş bir salonda, bütün bir duvarı kaplayan ve zigzaglı yapısıyla belli belirsiz bir biçimde ağacın şekline uyan pencereden bakınca binanın dışında otlar üstünde yükselen büyük eski ağacı görüyoruz. Pencereden gördüğümüz (ağaç, arka plandaki otlar ve su) göz alıcı bir doğa manzarası sahnesi – fakat onu binanın içinden, bir çerçeve içinden gördüğümüz unutulmamalıdır. Öyleyse iki dışarı arasında, yani



Peppermint Körfezi Halkevi Binası

doğrudan dışarı (dışarıda otların üzerindeyken doğrudan görülen ağaç) ile içeri-dışarı (içeriden görülen dışarı) arasında ayrım yapmak zorundayız. İkisi aynı şey değil: İkinci durumda, dışarı, basitçe içeriyi içeren kapsayıcı birlik değildir, ama içeri eş zamanlı olarak dışarıyı kapatmıştır (ya da denilebilir ki doğayı kültür kapatmıştır). Öyleyse Kuzey Kore yücedir, Güney Kore'deki güvenli noktadan bakıldığında; ya da tersine, bir vaka olarak demokrasi yüce görünür otoriter ya da "totaliter" rejimden bakıldığında. (Ayrıca sahte bir içeri de olabilir. Karlsruhe'deki ZKM evinde ana tuvalet girişinin karşısında, siyah beyaz ekranından sürekli boş bir klozeti olan küçük bir tuvaletin içinin gösterildiği bir televizyon vardır. İlk rahatlama anından sonra (çok şükür tuvalet boş, hiç bekleyemeyecektim...) fark ettim ki ben içeri girdiğim andan itibaren artık tuvalet boş olmayacaktı, böylece dışkı yaparken gözükecektim... ancak o andan sonra çarptı yüzüme gün gibi ortada olan hakikat: Bizim gördüğümüz, tuvaletin o anki içerisi değil, elbette önceden kaydedilmiş bir kaset!

Bu karşılıklı tecavüzler, İçeri ve Dışarı'nın asla mekânın bütününü kaplamadıklarına işaret eder: Dışarı ve İçeri bölünmesinde yiten bir üçüncü mekânın fazlalığı

bulunur her zaman. İnsanın bulunduğu yerlerde, inkar edilen bir ara mekân vardır: Hepimiz onun var olduğunu biliriz, ama varlığını gerçek anlamıyla kabul etmeyiz – yadsınmış ve (çoğunlukla) söylenemez olarak kalır bu mekân. Bu görünmez mekânın temel içeriği dışkıdır (kanalizasyon), ayrıca kompleks elektrik ağı, dijital bağlantılar, vb. – tüm bunlar duvarlar ve katlar arasındaki dar mekânlarda bulunur. Elbette dışkıların evden nasıl çıktığını iyi biliriz, fakat onunla olan dolayımsız fenomenolojik ilişkimiz daha köklüdür: Bok, bizim görüş alanımızın ve dünyamızın dışındaki bir ölüler dünyası içinde yok olup gitmektedir sanki. (Bu nedenle en tatsız deneyimlerimizden biri bokun klozet deliğinden geri gelmesidir – yaşayan ölünün geri dönüşü gibi bir şeydir bu...) Burada sözünü ettiğim şey, bir başka kişinin bedeni ile nasıl ilişki kurduğumuzu andırmaktadır: Onun terlediğini, dışkısını yaptığını ve işediğini, vb. gayet iyi biliriz, fakat bu bilgiyi gündelik ilişkilerimiz sırasında yalıtırız – bu özellikler, yakınımızdakilere dair olan imgenin bir parçası değildir. Bu mekâna yaslanırız, ama onu yadsırız – duvarlar arasındaki bu karanlık mekân, bilim-kurguda, korku filmlerinde, tekno-gerilim filmlerinde korkunç tehdidin

(casus makinelerden tutun da canavarlara ya da hastalık bulaştıran hamam böceği ve fare gibi hayvanlara kadar) pusuya yattığı mekândır. Ayrıca, bilim-kurgu mimarisinde, odanın binanın planında yer almayan (ve hiç şüphesiz ürkütücü şeyler barındıran...) gizemli asma katı temasını da anımsayın.

Francis Ford Coppola'nın *Konuşma* filmindeki dedektif, suç mahali olan otel odasını, tıpkı Lila ve Sam'in Marion'un motel odasında yaptıklarına benzer bir Hitchcockcu bakışla, yatak odasından banyoya geçip orada klozet ve duş yeri üzerine odaklanarak inceler. Bakışımızı (hiçbir suç izinin bulunmadığı, her şeyin temiz olduğu) duş yerinden kendine çeken bir Hitchcockcu nesne haline getirilen klozete geçiş, dile getirilemez bir korkunun ön belirtisini sunarak bizi etkilemesiyle önem arz ediyordur burada (üzerinde Marion'un harcadığı paranın hesabının yazılı olduğu, dolayısıyla Marion'un orada bulunduğunun kanıtı olan kağıt parçasının klozetin içinden çıktığını ve bu klozetin içini gösterme izni alabilmek için Hitchcock'un sansürle mücadele ettiğini anımsayın). Duş yeriyle ilişkili olarak *Sapık*'a bir dizi açık gönderme (hızlıca perdeyi çekmek, klozet deliğini incelemek) yaptıktan

sonra dedektif (güya temizlenmiş) klozete odaklanır, sifonu çeker, ve o an leke, klozetin kenarından taşan kan ve diğer suç alametleri sanki yoktan var olmuş gibi beliriverir. (Ekranı bulandıran kırmızı lekesi ile) *Hırsız Kız* üzerinden *Sapık*'ın bir tür yeniden okuması olan bu sahne Hitchcockcu evrenin ana unsurlarını barındırır: Bir başka abisal boyuta açılan bir delik işlevi görerek belirsiz bir tehdidi cisimleştiren Hitchcockcu nesneye haizdir o (bu sahnede tuvaletin sifonunu çekmek, bilim-kurgu romanlarında bütün evrenin yok olmasına neden olan yanlış düğmeye basmak gibi değil midir?); özneyi eş zamanlı olarak çeken ve iten bu nesnenin, incelenen dekorun bakışa karşılık verdiği nokta olduğu



*Konuşma*, Francis Ford Coppola

söylenebilir (kahramana bir biçimde klozetten bakılmıyor mudur?), ve nihayet Coppola gizemin nihai yeri olarak tuvalete ilişkin alternatif senaryoya hayat verir. Bir sahnenin bu mini-yeniden yapımını bunca etkili kılan şey, *Sapık*'ta işleyen yasağı Coppola'nın askıya almasıdır: Tehdit patlamayı *gerçekleştirir*, *Sapık*'ta havada kalan tehlikeyi, klozetten fışkıran kaotik kanlı kitleyi kamera *gösterir*. (Norman'ın, kurbanlarının bedenleriyle birlikte arabaları gömdüğü, ki buna arabaların üzerine sifonu çektiği de denilebilir bir şekilde, evin arkasındaki şu bataklık, bir tür dev dışkı çamuru havuzu değil midir? – Marion'un arabasının bataklığa gömülmediği o birkaç saniyelik arada, adamın yüzünde beliren kaygılı ifadeye sahne olan o meşhur an, suç izlerimizin tuvaletin içinde yutulmamış oluşunun doğurduğu kaygıyı fiilen ortaya koyar. Böylece, *Sapık*'ın Marion'un arabasının bataklığın içinden çıkarıldığı son sahnesi, klozetin içinden kanın yeniden belirişinin bir tür Hitchcockcu karşılığıdır – kestirmeden söylersek, bu bataklık, ontoloji-öncesi Ölüler diyarına giriş noktalarının oluşturduğu dizinin bir diğer noktasıdır.)

Ontoloji-öncesi Yeraltı Dünyasına yönelik aynı gönderme, *Yükseklik Korkusu*'nun final sahnesinde de

işlemiyor mu? Dijital-öncesi zamanlarda, yeniyetmelik yıllarımdayken *Yükseklik Korkusu*'nun kötü bir kopyasını izlediğimi anımsıyorum – filmin son saniyeleri eksikti, dolayısıyla mutlu bir sonla bitiyor gibi gelmişti film. Scottie, Judy'yle uzlaşıyor, onu affediyor ve eş olarak kabul ediyor, ikisi tutkulu bir biçimde birbirine sarılıyor... Demek istediğim şu ki, bu son, göründüğü kadar yapay değil: Muhteşem Anne'nin aşağıdaki merdivenlerden aniden belirişinin bir tür negatif *deux ex machina* [iş gören şey] olarak, anlatı mantığı içinde iyice temellendirilmemiş, mutlu sonun önünü kesen ani bir müdahale olarak işlediği gerçek sonda var asıl bu durum. Rahibe nereden çıkıyor? Scottie'nin çiçekçide Madeleine'i gizlice gözetlediği yerin ta kendisi olan o ontoloji-öncesi gölgeler alanından. Bu ontoloji-öncesi alana yapılan gönderme sayesinde, asla çekilmemiş olan en özlü Hitchcockcu sahneye yaklaşmış oluruz – tam da onun yapıtının doğrudan doğruya temel matrisini oluşturduğu için, bunun gerçekten filme çekilmesi kaba, tatsız bir etki doğururdu şüphesiz. Truffaut'nun Usta ile söyleşilerinde kaydettiği gibi, Hitchcock'un *Gizli Teşkilat*'ın içine yerleştirmek istediği sahne şöyleydi:

> Bir Ford otomobil fabrikasında, Cary Grant ile fabrika işçilerinden biri, montaj bandı boyunca yürürlerken aralarında uzun bir diyalog geçsin istedim. Arkalarında bir araba parça para montajlanıyor. Nihayetinde gördükleri araba, somunlu cıvatalarla toplanmış, benzini yağı konulmuş, bitmiştir, banttan alınmaya hazırdır. İki adam birbirine bakar ve "harika, değil mi!" der. Derken arabanın kapısını açarlar ve içeriden bir ceset düşüverir.[24]

Nereden çıkar, nereden düşer bu ceset? Bir kez daha söylersek, Scottie'nin çiçekçideki Madeleine'i gözetliyor olduğu o boşluktan – ya da *Konuşma*'da kanın çıkıp geldiği o boşluktan. (Kaldı ki, bu uzun sahnede gördüğümüz şeyin, *üretim sürecinin* ilksel birliği olduğunu da akılda tutmak gerek – yoktan gelip gizemli bir biçimde ortaya düşen ceset, üretim süreci içerisinde "yoktan" türeyen artı-değerin kusursuz bir karşılığı değil midir öyleyse? Saçma sapan bir şekilde aşağı olanın (bokun yok olduğu şu Öte) metafizik Yüce düzeyine doğru bu şoke edici yükselişi Hitchcock sanatının gizemlerinden biridir belki de. Yüce, en genel gündelik deneyimimizin bir parçası olmaz mı bazen? Basit bir işi becermek (mesela uzun merdiven basamaklarından yukarı çıkmak) üzereyken beklenmedik bir yorgunluk üzerimize çöktüğünde, ulaşmak istediğimiz hedef (en

üstteki basamak), sanki bir şey bu işi başarmamızı sonsuza dek önlüyormuşcasına aşılmaz bir engel yüzünden bizden kopup gitmiş ve böylelikle asla erişemeyeceğimiz bir metafizik Nesne'ye dönüşmüş olur aniden... Ve sifonu çekmemizle dışkıların yutulup yok olduğu bölge, içinde fiilen şeylerin yok olduğu ilksel, ontoloji-öncesi Kaos'un korkunç-yüce Öte'sinin metaforlarından biridir. Kafadan biliyoruzdur dışkılara ne olduğunu, ama imgesel gizem yine de sürer – bok, günlük gerçekliğimize uymayan bir fazlalık olarak kalır; hatta Lacan, ne zaman ki hayvanın dışkısı onun için bir sorun haline gelirse, ne zaman ki onu rahatsız eden bir fazlalık haline gelirse, işte o zaman hayvandan insana geçiş yaparız iddiasında haklıydı. *Konuşma*'nın o sahnesindeki Gerçek, klozet deliği içinden yeniden ortaya çıkan korkunç-iğrenç madde değil öncelikle deliğin kendisidir, başka bir ontolojik düzene geçişi sağlayan o boşluktur. Cinayet artıklarının yeniden ortaya çıkmadan önceki haliyle boş klozet ile Maleviç'in "Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare"si arasındaki benzerlik önemlidir bu noktada: Klozetin içine yukarıdan



*Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare*

bakış, aynı "minimalist" görsel şemayı, yani klozetin beyaz yüzeyi ile çerçevelenen siyah (ya da en azından, daha koyu) bir su karesini yeniden üretmiyor mu? Tekrar edeyim, biz elbette yok olan dışkıların lağım kanallarında bir yerlerde bulunduğunu bilmiyor değiliz – burada "gerçek" olan, gerçekliğimizin mekânını "büken", böylece dışkıları gündelik gerçekliğimize ait olmayan alternatif bir boyut içinde yok olmuş olarak algılamamızı/hayal etmemizi sağlayan topolojik delik ya da burulmadır.

Mimari ne yapabilir burada? Olasılıklardan biri, bu dışlanmış mekânı evcilleştirilmiş bir biçim içine yeniden dahil etmektir. 509 metre yüksekliğiyle, Tayvan'daki Taipei 101 Kulesi yeryüzünün en yüksek binasıdır; Tayvan'da sıklıkla kasırga meydana geldiği için, kuvvetli rüzgarlara maruz kalan binanın sallanmasını kontrol altına almak gibi bir sorun söz konusuydu. Çözüm çok orijinaldi:



Taipei 101

Yan titreşimleri azaltmak amacıyla 92. kattan 87. kata kadar uzanan 606 tonluk dev bir çelik top asılmıştır; top, küçük deliklerden yağ çeken, böylece titreşimi bastıran pistonlara bağlanır. Bu çözümü bilhassa ilginç kılan şey, bunun bir konstrüksiyon gizi olarak saklanmamış olmasıdır: Binanın asıl çekici özelliği olarak kamuya sergilenir. Yani top 92. ve 87. katlar arasındaki merkezî açık bölgede yer alırken, pencerelere yakın olan dış alan harika bir restoran yeri olarak kullanılmaktadır: Masanın bir tarafında, camdan bakılınca şehir panaroması görülebilirken, diğer tarafta, dev topun hafif hafif sallandığı görülebilmektedir. Bu şeffaflık elbette bir sözde-şeffaflıktır, tıpkı yemeğin gözlerimizin önünde hazırlandığı (meyvelerin suyu sıkılır, etler ve sebzeler kızartılır...) büyük gıda süpermarketlerindeki masalarda olduğu gibi.

Bu yaklaşım genelleştirilmeli: Psikanalizin en temel dersi "dışsal gerçeklik" olarak deneyimlediğimiz şeyin sınırlarının her zaman belli bir fantazmatik çerçeveyle belirlenmiş olduğudur; bir travmatik şok çok yoğun olduğunda bu çerçeve paramparça olur ve bir gerçeklik yitimi yaşarız. Bu aşırı yoğunluk zevkle olduğu kadar acıyla da ilgilidir: Cinsel zevk aşırı olduğu zaman

gerçekliğin hatlarını belirsizleştirir; ürkütücü bir işkence sahnesi gördüğümüzde gerçeklik duyumumuz parçalanır – düpedüz insanlık-dışı bir mekâna girmekteyizdir. Gilles Deleuze, insan-sonrası oluş içinde, "insanlık koordinatlarından sıyrılmış /.../ insandan önce (ya da sonra) var olan bir algıyı"[25] tatbik etmeyi nasıl öğrenmemiz gerektiğine dair olan motifi sıklıkla çeşitler: Nietzscheci "aynının geri dönüşü"nü bütünüyle yüklenenler "insan öncesi bir dünyanın ışıltılı kaosu"[26] vizyonunu sürdürmeye yetecek güce sahip olur. Deleuze burada "kendinde (oldukları halleriyle) şeyler"e doğrudan erişimden söz ederek açıkça Kant'ın diline başvuruyor olsa da, asıl meselesi, tam olarak fenomenler ve kendinde-şeyler arasındaki, fenomenal düzey ile numenal düzey arasındaki karşıtlığı, numenleri bizim erişimimizden sonsuza dek kaçan aşkın şeyler olarak alan Kantçı işleyişten çıkarılıp alınması gerektiğidir. Deleuze'ün "kendinde şeyler" diyerek gönderme yaptığı şey bir bakıma bizim ortak fenomenal gerçekliğimizden *bile daha fenomenaldir*: İmkânsız fenomendir o, simgesel-olarak-kurulmuş gerçekliğimizden dışlanan fenomendir. Dolayısıyla bizi numenlerden ayıran boşluk öncelikle epistemolojik değil, pratik-etik

ve libidinal bir boşluktur: Fenomenlerin ardında ya da altında "hakiki gerçeklik" yoktur, numenler "fazla güçlü", fazla yoğun/yeğin [*intens(iv)e*] olan fenomenal şeylerdir, çünkü algı aygıtımız kurulu gerçekliğe ayarlı durumdadır – epistemolojik başarısızlık libidinal terörün ikincil bir etkisidir; bir diğer deyişle buradaki mantık, Kant'ın "Yapabilirsin, çünkü yapmalısın!" mantığının tersyüz edilmiş halidir: "(Numenleri bilmeyi) yapamazsın, çünkü yapmamalısın!" Ürkütücü bir işkenceye tanık olmaya zorlanan birini düşünün: Gördüğü şeyin canavarca oluşu, olayı ortak gerçekliğimizin koordinatlarını dağıtıp parçalayabilecek olan numenal imkânsız-gerçeğin bir deneyimi haline dönüştürecektir. (Yoğun cinsel etkinliğe tanık olmada da aynı durum söz konudur.) Bu anlamda, *Muselmanlar*'ın günlük yaşamlarına, nasıl saygınlıktan yoksun bırakıldığına ve onlara kötü davranıldığına dair bir toplama kampında çekilmiş sahneler gösteren filmler bulsaydık şayet, yasaklananı "çok fazla görmüş" olurduk, görülmemiş olarak kalması gerekene ait bir yasak bölgeye girmiş olurduk. Kısa süre sonra öleceğini bilen ve bu anlamda yaşayan-ölüler haline gelen insanların son anlarına tanık olmayı da bunca dayanılmaz kılan şey de budur ayrıca – yine, İkiz

Kuleler'in yıkıntıları arasında, çarpma sonucunda mucizevi bir şekilde bozulmadan kalmış ve Kuleler'den birine çarpmadan dakikalar önce uçağın içinde olanlar arasında nelerin geçtiğini gösteren bir video kaydı bulduğumuzu düşünün. Bu örneklerin tümünde, şeyleri su götürmez bir biçimde "kendinde" halleriyle, insanlık koordinatlarının, insani gerçekliğimizin dışında görmüş olurduk – dünyayı insanlık-dışı gözlerle görmüş olurduk. (Belki de ABD yetkililerinin elinde böyle kayıtlar bulunuyordur ve anlaşılabilir nedenlerle bunları gizli tutuyorlardır.) Eğer tesadüfen, Auschwitz'de Yahudilerin katledilmelerinin gerçek sürecini gösteren bir takım belgesel kayıtlar elime geçseydi, anında yok ederdim onları diyen Claude Lanzmann'ın bu meşhur cümlesini de yine bu arka plan karşısında bir yere koymalıyız – ham Gerçek'i resmetme yasağı olarak Yahudi putkırıcılığının en saf haliyle karşılaşıyoruzdur burada.

Öyleyse psikanalizin temel dersi, dünyamızın asla bir olmadığıdır: Gerçeklik, Hepsi-olmayan'dır; yani gerçeklik olarak deneyimlediğimiz şey, her zaman için karmaşık dışlamalara dayanır. Primo Levi, Auschwitz'den önceki yaşamıyla sonraki sivil yaşamını aynı toplumsal gerçekliğin parçaları olarak deneyimlemenin

onun açısından mümkün olmadığını söyler. Kamptayken, yaşamı sürdürmenin tek yolu, kampın gerçekliğini tek gerçeklik olarak kabul etmek ve önceki sivil yaşamı bulanık bir düş, pek gerçek olmayan bir şey olarak düşünmekti. (Bununla simetrik bir vaziyette, kamptan çıktıktan sonra kamp yaşamı "gerçekten olmuş olamayacak" bir şey olarak deneyimlenerek anında gerçeklikten kopar.) Acınası yaşamlarımızı böyle sürdürüyoruz işte: Dayanılmaz gelen kısımları gerçeklikten koparak.

Demek oluyor ki benzerlik ve Gerçek diyalektiği, günlük yaşamlarımızın sanallaşmasının, gitgide daha fazla yapay olarak kurulmuş bir evrende yaşıyor olma deneyiminin, "Gerçeğe geri dönüş"e, bir "gerçek gerçekliğe" dayanan sağlam bir zemini yeniden bulmaya yönelik karşı koyulmaz bir isteğe yol açıyor olması gibi bir ilksel olguya indirgenemez. Geri dönen Gerçek, bir (başka) benzerlik statüsüne sahiptir: *Tam da gerçek olduğu için, yani travmatik/aşırı karakteri nedeniyle, kendi gerçekliğimiz (olarak deneyimlediğimiz şeyin) içine dahil edemeyiz onu, ve böylece kabus gibi bir beliriş olarak deneyimlemek zorunda kalırız.* WTC'nin [Dünya Ticaret Merkezi] çöküşünün büyüleyici imgesi de budur işte: bir

imge, bir benzerlik, bir "efekt"; bunlar aynı zamanda "şeyin kendisi"ni de sunar. Burada "Gerçeğin efekti," 60'larda Roland Barthes'ın *l'effet du reel* dediği şeyle aynı değildir: Daha ziyade bunun tam tersidir, *l'effet de l'irreel*'dir. Yani, metnin kendi kurmaca ürününü bize "gerçek" olarak kabul ettirdiği şu Barthesci *effet du reel*'e karşıt olarak, Gerçek'in kendisi, sürdürülebilmesi adına, kabusvâri bir gerçekdışı hayal olarak algılanmak zorundadır burada. Kurmacanın gerçeklikle karıştırılmaması gerektiğini zikrederiz çoğunlukla – "gerçekliğin" söylemsel bir ürün, yanlış bir biçimde tözsel bir özerk kendilik olarak algıladığımız simgesel bir kurmaca olduğunu öne süren şu postmodern sanıyı anımsayın. Bu noktada psikanalizin bize öğrettiği şey bunun tersidir: *Gerçeklik kurmacayla karıştırılmamalıdır* – kurmaca olarak deneyimlediğimiz şeyin içinde, yalnızca kurmacalaştırma yoluyla sürdürebildiğimiz Gerçek'in o sert çekirdeği ayırt edilebilmelidir. Kısacası gerçekliğin hangi kısmının fantazi yoluyla "işlevini aştığı" ayırt edilebilmelidir, bu kısım böylelikle her ne kadar gerçekliğin parçası olsa da bir kurmaca kipi içinde algılanacaktır. Gerçeklik (olarak beliren şeyin) kurmaca olduğunun ortaya çıkarılmasından daha güç olan şey, "gerçek"

gerçekliğin içinde kurmacanın payını görebilmektir.

Öyleyse, WTC patlamalarının bizim yanılsamalı Küremizi paramparça eden Gerçeğin istilası olduğunu öne süren o standart okumaya kapılmamak gerek: Bilakis, WTC'nin çöküşünden önce Üçüncü Dünya korkularını, toplumsal gerçekliğimizin fiili bir parçası olmayan bir şey olarak, (TV) ekran(ın)daki hayali bir beliriş halinde (bizim için) var olan bir şey olarak algılayarak yaşıyorduk kendi gerçekliğimizde – 11 Eylül'de yaşanan şey, ekrandaki bu fantazmatik belirişin gerçekliğimizin içine girmesinden başka bir şey değildir. Gerçeklik, imgemizin içine girmiş değildir: İmge, gerçekliğimizin (yani, gerçeklik olarak deneyimlediğimiz şeyi belirleyen simgesel koordinatların) içine girmiş ve onu paramparça etmiştir.

Postmodern mimariye geri dönersek, öyleyse binayı saran, belli belirsiz bir şekilde "anlamlı" olan biçim –ki bu, bütün binanın bir hayvana (kaplumbağa, kuş, böcek...) benzemesi gibi genelde ilkel mimetik sembolizmdir– kendi içinin bir dışavurumu değildir, sadece bu dolgunun üzerine empoze edilmiştir. Biçim ve işlev arasındaki bağ kopmuştur, ikisi arasında herhangi bir nedensellik ilişkisi bulunmaz, yani biçim işlevi izlemez

artık, işlev biçimi belirlemez, sonuç genelleştirilmiş bir estetizasyondan ibarettir. Bu estetizasyon, temel özelliği deri ile yapı arasındaki boşluk olan gösteri-sanatları mekânında doruk noktasına ulaşır. Bu boşluğun temel mimari versiyonları nelerdir? Dışavurumcu-olmayan sıfır-düzeyi, Koolhaas'ın yukarıda sözü edilen Fransa Kütüphanesi gibi bazı binalarında ortaya konur: Binanın dış cephesi nötr bir devasa kutudan ibarettir, iç alanında, "devasa haznelerine asılı duran bir sürü yüzer gezer organ gibi" çok sayıda işlevsel mekânı barındırır. (Gri dikdörtgen kutular içine yerleştirilen birçok alışveriş merkezinde de vardır aynı durum.)

Liebeskind'in bazı projeleri (örneğin, İsrail, Gamat-Gan'daki Bar-Ilan Üniversitesinde bulunan Wohl



Bar-Ilan Üniversitesi Wohl Merkezi

Merkezi) koruyucu deri ile içyapı arasındaki boşluğu "deri"nin kendisinin içinde yansıtır: Aynı dış biçim, dış duvarların düz dikey/yatay hatları ile diagonal hatları arasındaki zıtlığa dayanarak çoğaltılır. Sonuçta melez bir etki ortaya çıkar, sanki bina iki (ya da daha çok) küpün bir yoğunlaşması gibidir – sanki aynı biçim ilkesi (bir küp kutu) farklı eksenler üzerinde uygulanmıştır.

Sıradaki adım, dış haznenin minimal estetizasyonudur: O artık yalnızca nötr bir kutu değil, içerideki mücevheri koruyan yuvarlak bir kabuktur. Biçimsel açıdan dışarı ile içeri arasındaki kontrast, genellikle derinin yuvarlaklığı ile iç yapının düz hatları arasındaki kontrastır – yuvarlak bir dış cephe (yumurta gibi kubbe) içeride yer alan kutu gibi dikey-yatay binaları sarar, Şangay'daki Oriental Sanat Merkezi'nin "dev çay fincanları"nda ya da yine aynı mimarın (Paul Andreu) elinden çıkan dev metal-cam kaplamalı, gösteri binalarının bir yumurta kabuğuyla korunduğu Pekin'deki Çin Ulusal Büyük Tiyatrosu'nda olduğu gibi. Orta Avrupa'nın her yerinde satılan en popüler çikolata ürünlerinden biri olan *Kinder Surprise*, çikolatadan yapılmış ve canlı renkli kağıtlara sarılmış boş bir yumurta

kabuğundan ibarettir; yumurtanın kağıdını çıkarıp çikolatadan oluşan kabuğu kırdığınızda, içinden küçük bir plastik oyuncak (ya da oyuncağı oluşturacak olan küçük parçalar) çıkar – gerçekten de Çin Ulusal Büyük Tiyatrosu'nun dev bir *Kinder Surprise* yumurtası olduğu iddia edilebilir. Mücevheri korumaya yönelik bu mantık, St. Petersburg'daki yeni Marinski Tiyatrosu projesinde doruğa ulaşır: İşlevsel, kutuya benzeyen; siyah mermer içindeki (yaygın bir 18.yy sarayıdır bu) tiyatro binası, desteksiz düzensiz bir parlak yapıyla, bir "*lamella*" ile koza gibi örülmüştür.

"Deri"nin estetizasyonu, işlevsel içeriyi saran dış kabuğun yalnızca bir kabuk değil başlı başına anlamlı



Çin Ulusal BüyükTiyatrosu

bir heykel olduğu, "heykelvari Gehry binaları" denilen şeyde doruk noktasına varır (derisi, kıvrımlı bir alüminyum tahtakurusu-hamam böceği biçiminden oluşan Bard College'daki Gösteri Sanatları Merkezi; penceresiz, kıvrımlı metalik biçimleriyle Los Angeles'daki Walt Disney Konser Salonu; veyahut şehrin beton yığınının göbeğinde titreşimli bir kamusal mekân yaratmak anlamına gelen "Bilboa etkisi"ni doğurmaya çalışan Chicago Millenium Park'taki Jay Pritzker Köşk'ü). Derisi, bir yarım ayın (ya da orağın) kanadından yakaladığı dev saldırgan bir deniz kuşu gibi gözüken Santa Cruz'daki Tenerife Oditoryumu'ndan da söz edilmeli ayrıca burada.

Deri ile içerik arasındaki bu boşluk üzerine başka bir çeşitleme daha söz konusu – binanın yüzey-derisinin, otlarla kaplı bir tepenin dalgalanmalarıyla, vb. birlikte çevredeki arazinin doğrudan bir devamı olarak inşa edildiği, şu "arazi binaları" denilen yerler (*Yüzüklerin Efendisi*'nde hobitlerin yaşadığı yerleri anımsayın). (*Foreign Office Architects*'in tasarladığı) Yokohama Uluslararası Liman'ı bu arazi binalarının bir örneğidir: Çatısı açık bir plaza olarak işlev gören, yakındaki parkın yüzeyinin devamında yer alan açık bir kamusal



Yokohama Limanı

mekân: Bizzat tasarımcıların kendi yapıtlarını betimlediği gibi "binayı bir nesne olarak ya da bir desteğe dayanan bir figür olarak geliştirmektense, şehir zemininin bir uzantısı olarak üretilmiştir bu proje". Demek ki Yokohama Liman'ı, bir bakıma binanın İçerisinin tamamının deri/dış cephe (yeşil ya da ahşap yüzey) ile toprak gövde arasında yer alan, bu ikisi arasındaki düzleştirilmiş bölgede sıkışmış bir çatlak mekâna indirgendiği uç bir örnek olarak görülebilir. Bu binaların gerçek etkisi, amaçlanan "doğallaştırma"nın (doğal çevreye kusursuz dalış) tam tersi olmaktadır, hiç de şaşırtıcı değildir bu: Böylelikle bizzat doğanın gerçekliği bozulur, yani "doğal" otluk yüzey, sanki karmaşık bir düzeneği gizleyen yapay bir deriymiş gibi görünür.

Ve son olarak, dışarı ile içeri arasındaki ilişki tam tersine de çevrilebilir; Londra'daki çürümeye yüz tutmuş eski ve terk edilmiş bir metruk taş abidenin



Tate Modern

(elektrik santrali) dış cephe olarak korunduğu, iç duvar ve katların hepsinin bütünüyle yeniden inşa edildiği ve modernleştirildiği Tate Modern örneğinde olduğu gibi. (Aynı şey, Peebles'taki (Birleşik Krallık) Eastgate Tiyatrosu ve Sanat Merkezi için de geçerlidir: Hizmet dışı olan eski büyük kilisenin yalnızca Viktoryan Gotik ön cephesi korunurken, arkadaki ana gövde modern cam bir stil üzerinden yeniden inşa edilmiştir.)



Eastgate Tiyatro ve Sanat Merkezi

Şehircilik ile mimari arasındaki ilişkinin ta kendisi işte bu şekilde tarihselleştirilmiş olur: İkisi arasındaki farkın gitgide bulanıklaştırıldığı postmodernizmle birlikte değişmektedir bu ilişki; postmodern binalar kendi kendilerinin şehir mekânları olarak işlev görme eğilimindedir (alışveriş merkezlerinin içinde bulunan parklar, kendi kendini içeren kapsül-dünyalar gibidir mesela).[27] Hal böyle olunca, özel ile kamusal arasındaki diyalektik gerilimi potansiyel olarak askıya alacak ölçüde özelleştirilmiş olur kamusal mekân. Bir alışveriş merkezi binası, dışarıdan düz bir gri duvarla ya da yalnızca dışarıyı yansıtıp içeride olan bitene dair bir görüş ya da ipucu sağlamayan o koyu cam panellerle ayrılmış bir iç dünyayı barındıran bir kutudan ibarettir.

Böyle mekânlar üzerindeki ideolojik-politik yatırım, onlar kavga içindeki (yalnızca politik değil) bir şehirde inşa edildiğinde daha da açık hale gelir. 28 Ekim 2008'de İsrail Yüksek Mahkemesi, Simon Wiesenthal Merkezi'nin Kudüs'ün ortasında bulunan tartışmalı bir bölgede uzun süredir planladığı şu İnsan Onuru Merkezi – Hoşgörü Müzesi'nin inşaatını yapabilmesi yönünde bir karar verdi. Bir genel müze, bir çocuk müzesi, bir tiyatro, konferans merkezi, kütüphane, galeri ve

amfiler, kafeterya ve benzeri yerlerden oluşan bu büyük kompleksi Frank Gehry (başka kim olacaktı) tasarlayacak. Müzenin kabul edilen misyonu, Yahudi cemaatinin farklı kesimleri ve her inançtan insanlar arasında nezaketin ve saygının geliştirilmesidir – (Yüksek Mahkeme'nin atladığı) tek engel, müze alanının 1948'e kadar Kudüs'teki en önemli Müslüman mezarlığı olarak faaliyet göstermiş olmasıdır (Müslüman cemaati, müze inşaatının iddiaya göre 12. ve 13. yüzyıllardaki Haçlı Seferleri sırasında ölmüş Müslümanların kemiklerinin bulunduğu mezarlığa karşı saygısızlık yarattığı gerekçesiyle Yüksek Mahkemeye başvurmuştur).[28] Bu karanlık nokta, bu çok-dinli projenin gizli hakikatini fevkalade biçimde cisimleştirir: Burası hoşgörüyü öven, herkese açık... ama toprak altında yatan hoşgörüsüzlük kurban-



İnsan Onuru Merkezi - Hoşgörü Müzesi

larını görmezden gelen İsrail kopolasının [*coupola*] koruduğu bir yerdir – sanki gerçek hoşgörünün mekânını yaratmak için bir parça hoşgörüsüzlük gerekiyordur.

Ve sanki bu yetmezmiş gibi, sanki ne anlama geldiğini daha açık kılmak için bir jesti yinelemek gerekirmiş gibi, daha da büyük başka bir benzer proje Kudüs'te sürmektedir: İsrail, sessiz sedasız, Kudüs'ün başkent konumunu güçlendirme çabasının bir parçası olarak, duvarlarla kuşatılmış "kutsal havza" diye anılan Eski Şehir'in hemen dışında bulunan en önemli dinsel ve ulusal miras alanlarının bazılarının bulunduğu bölgede 100 milyon dolar değerinde uzun vadeli bir gelişim projesi yürütüyor.[29] "Bazı kısımları, aynı zamanda Filistin topraklarını Doğu Kudüs'teki Yahudi yerleşimi için satın alan özel bir gruba taşeron olarak verilen bu plan, neredeyse hiçbir kamusal ya da uluslararası denetlemeye girmedi." Planın bir parçası olarak çöplükler ve çorak alanlar temizlenmiş ve yemyeşil bahçelere ve parklara dönüştürülmüş, şimdiden ziyaretçilere açılmıştır; ziyaretçiler Yahudi tarihinin önemli noktalarını gösteren yeni teşhir ve işaretlerin arasında yeni yürüyüş parkurunda dolaşabiliyor ve muhteşem manzaralar seyredebiliyorlardır – hatta, bu duruma

uygun olarak, arazinin yeniden geliştirilmesi için gereken mekânın yaratılması amacıyla birçok "ruhsatsız" Filistin evi yıkılmak durumundadır. "Kutsal havza" üç büyük tektanrılı dine ait mabetlere ve hâlâ saklı olan hazinelere eve sahipliği yapan sonsuz karmaşık bir manzaradır; dolayısıyla resmi argüman buranın geliştirilmesinin herkesin –Yahudiler, Müslümanlar ve Hıristiyanlar– yararına olacağı yönündedir, çünkü restorasyon ile birlikte, uzun zamandır görmezden gelinmiş istisnai bir küresel çıkar alanı daha fazla sayıda ziyaretçiyi çekecektir. Yine de, *Peace Now*'dan Hagit Ofran'ın söylediğine göre, planın amacı "bölge üzerinde Yahudi tahakkümünü belirleyecek olan ideolojik bir turist parkı" yaratmaktır. Tel Aviv Üniversitesi'nden Raphael Greenberg konuyu daha açık seçik bir şekilde ortaya koyuyor: "Davut'un Şehri'nin kutsallığı yeni yeni üretilmektedir, ve bu kutsallık tarihin, milliyetçiliğin ve yarı-dinsel haccın ham bir amalgamıdır. /.../ geçmiş, bu günün insanlarını haklarından ve yerlerinden mahrum etmek amacıyla kullanılmaktadır". Bir başka büyük Dinsel Mekân, İsrail'in aleni tahakkümü ve koruyucu kopolası altındaki "kamusal" bir inançlararası mekân...

Gösteri-sanatları mekânlarının merkezî semiyotik gizemi, bu tekrarlanmanın gizemidir: Neden bir ev içinde bir ev, neden muhafaza kabı başka bir şeyin içinde muhafaza edilmek zorundadır? Tutarsızlığın ve aşırılığın bu (bazen manyakça) ortaya konuşu, bir semptom (bu keşmekeşin içinde kodlanmış bir mesaj) işlevi olarak bangır bangır bağırmıyor mu? Ya bu tekrarlanma, kişisel olarak kontrol ediliyor olan kamusal mekânın; sanatın dünyevi eğlenceye açılması gereken kutsal mekânının "çelişkisini" ortaya koyuyorsa? (Bir) binayı/binaları saran "dış cephe"ye yönelik yakın bir analiz de bizi aynı sonuca götürür. Alejandro Zaera Polo'nun mimari dış cephe kavramı üzerine süren yapıtı, içerinin içsel organizasyonu yerine, dışarı ile içeri arasındaki sınıra odaklanır: "Dış cephe"yi, bir binanın İçini Dışından ayıran zar olarak tanımlar.[30] Bu haliyle dış cephe (bir bina hacminin dıştan görünümü), dış alan ile iç alan arasındaki bölünmeyi cisimleştiren ve böylece otomatik olarak politik bir yükle yüklenen en eski ve en ilkel mimari öğedir. Ayrıntılı incelemesinde, dört tipolojik biçimi ön plana çeker Zaera Polo: düz yatay, düz dikey, dikey ve küresel/kübik; her bir tipin, belli toplumsal ve politik etkilere bağlanabilecek

temsiller ve işlevlere uygun olmasını sağlayan bir dizi özelliği bulunur. Yine de bu ayrıntılı ayrımlardan daha ilginç olan şey, Zaera Polo'nun dış cephe kavramını, Gilles Deleuze'ün ve Peter Sloterdijk'in yapıtlarına dayanan geç-kapitalist dinamiklere dair belirli bir fikir zemininde ele almasıdır.

Zaera Polo'nun çıkış noktasına insanın "neo-kapitalist Deleuzecülük" diyesi geliyor (alay etmek gibi bir niyetim yok burada). Deleuze ve Guattari –moleküler ile molar arasındaki, üretim ile temsil arasındaki, fark ile özdeşlik arasındaki, göçebe çoğulluk ile hiyerarşik düzen arasındaki, vb. karşıtlık içinde– bir kutupta üretici gücün, diğerinde gölgeli temsilin bulunduğu belli bir kavramsal ağı ortaya koydular: Çoğulluk üreticidir ve bu haliyle temsil tiyatrosunda çarpıtılmış bir biçimde yansıtılır. Oldukça basitleştirerek söylersek sorun şundan ibarettir: Bu ağ kapitalizmle nasıl ilişkilenir? İki karşıt cevap vardır. Deleuze ve Guattari'ninki Marksist bir cevaptır: Her ne kadar kapitalizm bir "yersizyurtsuzlaşma", çoğulluğun üreticiliğini serbest kılma gücü olsa da, bu üreticilik, yeni bir "yeniden-yerliyurtlulaştırma"nın, bütün bir süreci sona erdiren kapitalist kâr çerçevesinin sınırları içinde engellenmiş olarak kalır;

çoğulluğun göçebe üreticiliği yalnızca Komünizmde bütünüyle serbest kalacaktır. Buna karşı verilen cevapsa, 68 sonrası "kapitalizminin yeni zihniyetini" savunanların cevabıdır: Marksizmin kendisidir toplumsal yaşamı düzenleyen üniter bir fail olarak Parti-Devlet'in bütünleştirici-temsiliyetçi mantığına sıkışmış kalmış olan; ve üstelik bugün göçebe moleküler üreticiliğin tek etkili gücü de kapitalizmdir... Paradoksal olacak ama şunu kabul etmek gerek; ikinci cevaptaki doğruluk payı daha fazladır: Her ne kadar Deleuze ve Guattari, kapitalist çerçeveyi bütünüyle serbest kalmış üreticiliğin önündeki bir engel olarak kavrarken haklı olsalar da, bu engelin, (Lacancı *objet a* gibi) çerçevelediği şeyin pozitif bir koşulu olduğunu, bu nedenle onu ortadan kaldırdığımızda, paradoksal olarak, onun engelliyor olduğu üreticiliğin kendisini de yitireceğimizi görmezden gelerek bu noktada Marx'ın düştüğü yanlışa düşmüşlerdir. Zaera Polo kendi Deleuzecülüğünü kapitalist tarafa kaydetmekle haklılaşmış olur böylece:

> Kaynakların, becerilerin ve emir yapılarının değiş tokuşunu ve akışını tarihsel olarak düzenleyen iki temel siyasal yapı biçimi vardır zaman ve uzay içinde: piyasalar ile bürokrasiler. Bunlar mimarların kendi faaliyetlerini

kurmaya çalışabilecekleri iki alandır. Küresel ekonomide, daha kısa sürede daha fazla sayıda faili kendi süreci içine katabilen bir organizasyon mekanizması olarak baskın hale gelmiştir piyasa. Bürokrasiler, durağan koşullarda uzun zaman dilimleri boyunca işleyen hiyerarşik bütünlüklere dayanan ve küresel bir ekonominin gerektirdiği değişim hızını ve karmaşıklık düzeyini çok güç sürdürebilen iktidar organizasyonlarıdır. Bürokrasilerde failler ve onların ilişkileri zamana sabitlenmişken, piyasalar karmaşık ve sürekli değişen bir failler ve faktörler düzeni yoluyla iktidarı düzenleyen organizasyonlardır. Devamlı genişleyen alanları bütünleştirmeye daha uygun olan siyasal organizasyon biçimi olarak piyasa, gerçekleşmek için merkezî bir iktidarın varlığına gerek duyan etkili siyasal araçlar olarak ideolojinin ve ütopyanın yenilgisinin ardındaki güçlü bir etkendir. Piyasa, siyasal çıkarların günümüzdeki çoğalışını ve mikro-politikanın doğuşunu eklemlemek için muhtemelen daha uygun bir ortamdır. /.../ Piyasa ekonomisinin neden olduğu sefaletlere bir çare ve örnek, önemli, hatta ütopyacı bir mimarinin yeniden inşası için bir gerekçe olacak olan devlet-güdümlü, ideolojik açıdan aydınlanmış bir topluma geri dönüş uman ideoloji savunucuları, bürokrasinin neden olduğu sefaletleri anımsasalar ve dokularının sertleşmesini önlemek için olanaklı kurumsal müdahaleleri devasa piyasa makinesi yoluyla nasıl kanalize edilebileceğini düşünseler iyi ederler.

Sonuç olarak, bütün bu piyasa-karşıtı ideolojik ütopyacılık terk edilmeli ve küresel piyasanın "çağdaş mimari politikanın öncelikli aracı" olduğu olgusu tamamıyla desteklenmelidir – küresel kapitalizm sistemi içinde iş görülebilir. Nasıl mı? Küreselleşmenin temel özelliği, yersizyurtsuzlaşma kuvvetlerinin şimdiye değin hiç işitilmemiş olan bir serbestiye kavuşmasından başka bir şey değildir – uzun zaman once Marx tarafından *Komünist Parti Manifestosu*'nun meşhur bir pasajında anlatılan bir süreçtir bu: "Tüm sabit, donmuş ilişkiler, beraberlerinde getirdikleri eski ve saygıdeğer önyargılar ve görüşler ile birlikte çözülüyorlar, bütün yeni-oluşmuş olanlar kemikleşemeden eskiyorlar.

Yerleşmiş olan ne varsa eriyip gidiyor, kutsal olan ne varsa lanetleniyor..."[31] Fakat bu, her şeyin yavaş yavaş toplumsal bir balçığa dönüyor olduğu anlamına gelmez: Yersizyurtsuzlaşmanın kendisi artık o eski sabit hiyerarşik duvarları değil de "dış cepheler"in, "kabarcıklar"ın, akışkan gerçekliğin haznelerinin çokluğu demek olan yeni tarz sınırlama ihtiyacı doğurmaktadır:

> Küreselleşme, asıl olarak akışı yönetme kapasitesi tarafından belirlenen bir mekânsal tipolojiler dizisini

> körükledi. Mimarlar bu sınırsız mekânı, yani "akışkanların mekânı"nı kullanmaya kalkıştılar; akışın, mekânsal sürekliliğin ve kaotik bir şekilde akan bir magma olarak dünyanın imgesini sunuyor olmanın önünde bir engel olan dış cepheye son verdiler. Gelgelelim kabarcıklar ve Enformasyon Teknolojisi, İktisadi köpükler, akışkan bir gerçekliğin hazneleri biçiminde yeni bir resim ortaya çıkıyor.

Peter Sloterdijk ve onun o muazzam *Spheres* üçlemesi işin içine burada girer işte: "Küresel çağ için taşracılık" denilebilecek şeyi ilk ortaya atan Sloterdijk'ti, ve modern-öncesi kapsayıcılığa dönüşü savunmakla alakası yoktu bunun: "Dünya köpüklü bir mekân olarak farklı boyut ve nicelikteki kabarcıklarla, balonlarla doludur. Bu kapsüllü toplum ve onun küresel taşracılık, küresel ısınma politikaları, hatta toplumsal uterus gibi fenomenleri, binanın dış cephesinin hem teknoloji ve iktisadını hem de siyasal, toplumsal ve psikolojik ehemmiyetini yeniden değerlendirmeyi zorunlu kılan yeni bir paradigmayı ifade eder".

O halde, "bir yalıtım ve bağışıklık aracı olarak dış cepheye duyulan halihazırdaki iştah"ın politik iması nedir? Zaera Polo bir binanın içyapısının, tamamen

verimliliğin gerekleri, vd. yoluyla belirlendiğinin gayet iyi farkındadır; ortaya attığı iddia, dış cephenin –işlevsel olan içeriden bağımsız olduğu durumda–, kendi mesajını beraberinde getirerek, potansiyel bir özgürlük, estetik otonomi alanı olarak işlev görebiliyor olduğudur:

> Mimari projenin birçok unsuru artık teslimatın verimliliğini sağlayan faillerin (misal proje yöneticileri, uzman mütahitler) kontrolünde olsa da, müşterinin artan yüzsüzlüğü mimara binanın arayüzünü yaratma izni vermektedir. Onun yenilenen önemine bir biçim verecek bir teorik çerçeveyi dile getirmekte disiplinin yetersiz kalmasına rağmen, dış cephe mimari gücün son mecrası haline gelmiştir. Dış cephenin çoklu eklenti ve karmaşıklıklarına hitap edebilen bir politik eleştiriyi harekete geçirmek, mimariyi yalnızca müşteri çıkarlarının, belli bir politik ideoloji ya da ütopik imgenin temsilleri olarak değil; aynı zamanda o mimari proje etrafında toplanan çeşitli çıkarları bir araya getirerek onlara aracı olan fazlasıyla gerçek, somut ve etkili bir siyasi faillik çerçevelememize olanak sağlar.

İktidarın yeniden dağılımına yönelik yeni çabalar, Sistem'i yıkma amacıyla tek bir fail olarak hareket

etme eğilimindeki şu eski radikal politikaların tersine yerel müdahalelerin alt-siyasal düzeyinde iş görür:

> Mimari pratiklerin çerçevesini çizmek için önceden tanımlanmış ve her şeye bir açıklama getiren politik ideolojilere ya da ütopik kaynaklara başvurmak yerine, disiplini alt-siyasal düzeyde harekete geçirmek için mimari stratejiler ile siyasal etkiler arasındaki olası bağlantıların bir haritasını çıkarmak amacındayız. Önümüzde duran soru, belli bir mimarinin –mimari politikanın daha önceki biçimlerinde olduğu gibi– sağ, sol ya da belli bir siyasi partiyle ittifak yapıp yapmadığı sorusu değildir; daha ziyade mimari stratejilerin iktidarın dağılımında ne gibi etkileri tetikleyebildiği sorusudur. /.../ Farklı siyasi niteliklerin (mesela, efektler) ve alanların (mesela, gündelik hayat) ortaya çıkışlarını haber veren yeni siyasi eylem biçimleri artmaktadır.
>
> Güncel siyaset, içinde olduğumuz ve birlikte var olduğumuz politik çevremizi kelimenin tam anlamıyla yeniden tanımlayan güçlü materyal ortamların, yapay çevrelerin, yapay organizasyonların, aitliklerin ve müşterek yaşamların oluşturduğu yeni bir dalgaya yol vermektedir. Yönetim organları da, ticari organizasyonlar da, aralarındaki bağlantıları yoğunlaştırdıkları çok katmanlı yönetimlere geçiyorlar. /.../ Nitekim, iktidara karşı meydan okumalar ancak seçici olabilir; hatta, bağımsız ve eş

> zamanlı olarak işleyen çoklu disiplinlerce politik iş bölümüne hitap edilebilmektedir. /.../ Tekil bir siyasi direnişin, kurumsallaşmış iktidarın mevcut biçimlerine meydan okumaya artık gücü yetmez.

Gelgelelim, dış cephe, sağladığı (göreceli) estetik ve politik otonomi (ve apaçık ortada olan çevre işlevinin) dışında, bir güvenlik aracı olarak da hizmet etmektedir, Zaera Polo da bunu kabul etmek zorunda kalmıştır: "Küre şeklindeki dış cephelerin tasarımı, son zamanlarda, hem çevresel bir araç ve güvenlik aracı olarak, hem de simgesel temsilin yeri olarak yüzey yapımına yoğunlaşmıştır". Buradaki güvenlik vazifesi, içeriyi dışarının tehlikelerinden koruyan geleneksel binaların duvarlarının gördüğü vazifeyle aynı değildir: Can alıcı fark, dış cephenin özelleşmiş bir kamusal alanı muhafaza etmesinde yatar: "Mülkiyet sınırlarının geçirgen bir tanımı, *kamusal alanın gitgide özel faillerce inşa edilip idare edildiği bir çağda* özel alan ile kamusal alan arasındaki akışkan ilişkiyi adeta daha etkili bir şekilde düzenlemektedir". (İtalik bana ait.) Bu durumda, şu vazifeye geri dönmüş oluyoruz; Deleuzecü akışkan yersizyurtsuzlaşma şiirinden kamusal alanın (özel) kapanımını nasıl

canlandırıp koruyabiliriz? Geleneksel mimari, içeriyi dışarıdan ayırıp çevreleme çabasını ifade ediyorsa şayet, bugün yapıyor olduğu şey, çoğunlukla dışarının kendisini kapatıp çevrelemekten başka bir şey değildir. Korunmuş/gözetilmiş dışarının yaratılması ve onun "vahşi" dışarıdan ayrılması buna bir örnektir. Bir (grup) binayı izole eden dış cephe, müşterek olanın kapatılmasının kentsel-mimari bir versiyonudur dolayısıyla: Bir evin sadece içi değil, dışı da güvenlik çemberine alınarak "iklimlendirilir" – yalnızca ısı ve hava niteliğini gözetmek için değil, aynı zamanda "toksik" öznelerin istenmeyen varlığıyla da ilgilidir bu durum:

> Sloterdijk'in "iklimlendirme politikası" kentsel alanın genişleyen sektörlerinin geliştirme ve bakım için özel faillere verilmesi sürecini ifade eder: bahçıvanlar, etkinlik idarecileri ve özel güvenlik acentaları bu atmosfer tasarımının parçalarıdır. Koolhaas'ın çöp alanı, korunaklı bir çevre sağlanarak, polisin görevlerinin özel güvenlik servislerine teslim edilmesine hazırlıklı olduğumuz varsayılarak, şehrin gittikçe genişleyen bölgelerinin temizlenmesi fenomeninin farklı bir ifadesidir.

Bu eğilim yakın zamanda Norman Foster tarafından

duyurulan Moskova'daki şu "Kristal Ada" projesiyle (en azından şimdilik) en uç noktasına ulaşmıştır – "2,5 milyon metre karesi tek bir dış cephede bulunan, dünyanın bu en büyük binası Pentagon binasının yaklaşık beş katı büyüklüğündedir. Proje, sürdürülebilirliğin bir örneği olarak anlatılır, doğal hava akışını ve güneşten alınan verimi artırmak için tasarlanan tek bir dış cephe, altındaki şehrin gitgide daha büyük alanlarını yutarak binaların çevre performansını geliştirmeye muktedirdir". Resmî "ilerlemeci" ideoloji ve siyaset (Büyük Britanya'daki Yeni İşçi mesela) bu gibi projeleri çözülmekte olan şehir merkezlerinin "yeniden canlandırılması"nın modeli olarak karşılamaktan yanadır



Kristal Ada

yana olmasına ama, Zaera Polo, "bu, Yeni İşçi'nin iddia ettiği gibi sahiden de kent merkezlerinin tekrar canlandırılması mı, yoksa şehir merkezlerinin, kliması ve özel güvenliğiyle gelen bir tür yabancı organizasyon tarafından ele geçirilmesi mi?" sorusunu sormakta hiç de haksız değildir. Bu bizi mezkur binaların çözmeye çalıştığı toplumsal karşıtlıklara getirir. Bir yandan, gösteri-sanatları mekânlarını inşa etmek, "mimarların kutsal kâsesi olarak" görülmektedir: "Sokağın dokusuna uygun olması gereken ofis, ev ve sivil mimari gibi alışılagelmiş bina tiplerinden farklı olarak gösteri-sanatları mekânı, cüretkar ve alışılmışın dışında olmayı, göze çarpıyor olmayı kaldırabilir".[32] Gelgelelim, yaratıcı özgürlüğe yönelik bu alanın etkisi, binanın çok amaçlılığı talebiyle yok edilir – alan idarecileri, "yeterli hareketi sağlamaları için yapılan performanslara bel bağlayamazlar; talepleri gitgide artan seyirciler için bina bir "deneyim" ve "mekân hissi" yaratmak zorundadır. İşte bu elle tutulmayan şeylerle, gösteriler, evden izlenebilen eğlenceler karşısında gerçekten galip gelir. Fuaye ve bar servisi, hatta ulaşım kolaylıklarına kadar ziyaretin her yönü düşünülmelidir".[33] Ne var ki, bu talep finansal olmaktan ibaret değildir, derinlemesine bir

şekilde ideolojiktir de – bir "kültürel gerilim"i yansıtır:

> Kamu kaynaklarının bu gibi "elit" binalara harcanması algısı, bu projelerin daima Aşil topuğu olmuş, onları dört bir yandan gelen saldırıya maruz bırakmıştır; ve bu, günümüzün daha şeffaf ve siyaseten doğrucu toplumunda, çağdaş gösteri mekânlarının tasarımını etkilemiş olan birçok şeyden ziyade bir içe alma sorunudur. Bu nedenle gösteri-sanatları mekânları yirmi birinci yüzyıl için tekrar tanımlanmak zorunda kalmıştır. Yeni nesil binalar, sadece merkezi bölümlere ulaşımın bilet mecburiyetiyle sınırlandığı kamusal alanın parçası olmak zorundadır. Bu mekânlar, daha geniş kesimlerden ziyaretçiler çeken tesisin içinde ve etrafında kamusal etkinlikler içerir.[34]

"Elitizm" tehdidini bu aralıksız yok etme çabası, gösteri-sanatları binalarının başa çıkmak durumunda kaldığı bir dizi karşıtlığa işaret eder: kamusal/özel, açık/kapalı, elit/popüler... – sınıf mücadelesi motifine yönelik olan tüm çeşitlemeler (ki bunun toplumumuzda artık olmadığı söylenmektedir bize). Bu karşıtlıklar alanı, gösteri-sanatları binalarının çözüm getirdiği soruna biçim vermektedir. Ancak, sınıf referansının nasıl işlediğine dair net olmak gerek. Kültürel "yaşam biçimleri" olarak

kodlandığı haliyle "sınıf" çağrışımı, apaçık ortada olan politik çağrışımın etrafından dolaşabilir – Nixon'ın mağlubiyetinden sorumlu tutulan, 1959'da çekilmiş şu meşhur televizyon tartışmasında, Solcu Kennedy üst sınıfın soylusu olarak algılanırken, Sağcı Nixon'ın nasıl da onun alt sınıftan muhalefeti gibi göründüğünü anımsayın. Aynı tersyüz olma durumu, liberal-Solcu feministler ile muhafazakar popülistler arasındaki karşıtlığın, üst-orta sınıf feministler ve çokkültürcüler ile alt sınıf taşralılar arasındaki karşıtlık olarak algılanmasında bugün de sürüp gitmektedir. Sağ kanat popülizmi bitmek tükenmek bilmeden kartlarını ileri sürer: Cinsiyet bakımdan ve ırk bakımından azınlıklara yönelik Siyaseten Doğru itina, alelade işçilerin gerçek derdlerinden habersiz olan insanlar tarafından reklamı yapılan üst-orta sınıf bir meseleden ibarettir. Bu popülist evrende, çalışkan alt-sınıf insanlar, vatanseverler, etnik olarak homojen olanlar ve dindarlar; kürtajı, ekolojiyi, sağlıklı beslenmeyi, feminizmi, vd. savunan üst sınıfların karşısında yer alır.

Peki, sınıf mücadelesinin bu Sağ-popülist versiyonu (Kennedy'nin Sol, Nixon'ın Sağ'da durduğu gerçeği) basit bir aldatmaca mıdır, yoksa basın açıklamalarında

kendisini Nixon'ın ilerici-liberal rakibi olarak sunan Kennedy, hayat tarzından gelen unsurların ortaya koyduğu gibi üst sınıf soylusu muydu "gerçekten"? Gerçek çok daha karmaşıktır: Sağ-popülist alt sınıf savunuculuğu, Sol liberalizmin sınırını göstermektedir. Sağcı popülizmin köktenci kininden dehşete düşen Liberaller, onlardan kendi mesajlarını tersyüz olmuş (doğru) biçimi içinde geri alıyorlar: Alt orta sınıf köktenciliği, bu ilerici liberaller korkuluğu, liberal açıklıkta yanlış olan şeyin semptomudur.

Claude Lévi-Strauss *–bariz bir şekilde cinsel olanlar dışındaki–* tüm rüyaların gizli bir cinsel anlamı olduğunu iddia eden bir yerli Amerikan kabilesinden bahseder: Tam da burada başka bir gizli anlam aranmalıdır işte. Aynı durum sınıf antagonizması için de geçerlidir: Sınıfsal olmayan her mesele (ekolojik, feminist, ırkçı...) sınıf antagonizmasına başvurularak anlamlandırılabilir; sınıf antagonizmasına yapılan doğrudan başvuru ise bunun dışındadır, zira bu, ("doğru" antagonizmanın ister istemez çarpıtılmış bir yerinden kaydırılması olduğu için) başka bir antagonizmaya başvurmayı gerektirecektir. Buchanan, çokkültürcülüğe ve feminizme olan karşıtlığını, onun ırkçılığını

sınıf terimleriyle "kod"ladığında, vb., Nixon "üst sınıf" olarak algılanan Kennedy'ye karşı "alt sınıf" gibi algılandığında, vb. durumlarda sınıfa yapılan doğrudan göndermeler, bahis konusu mesele (feminizm, ırkçılık...) ile sınıf antagonizması arasındaki doğru ilişkiyi gizleyen çarpık bir ekran gibi işler. Tüm bunlar –Hegel'in dilinde– sınıf mücadelesinin diğer toplumsal mücadeleler arasından bir mücadele olarak kendi çarpıtılmış/yerinden kaydırılmış biçiminde kendisiyle bir karşıtlık içindeki bir belirlenimde (*gegensaetzliche Bestimmung*) karşılaşması anlamına gelir. Hatta, yine aynı şekilde mimarideki "elitizm-karşıtı" popülizm de kendi karşıtının, yani sınıf farklarının görünüş kipinden ibarettir.

Öyleyse, nasıl oluyor da gösteri-sanatları mekânlarının elitizm-karşıtı mimarisi bu koordinatlara uyuyor? Bu mimarinin elitist münhasırlığını aşma çabası başarısız olur, çünkü bu mimari üst-sınıf liberal açıklığın paradokslarını yeniden üretir – onun yanlışlığı, yani amacına ulaşma noktasındaki başarısızlığı, bizim hoşgörü gösteren liberal kapitalizmimizin yanlışlığı ve sınırlarıdır. Bu binaların fiili "politik bilindışı" mesajı *demokratik ayrıcalıktır*: Çok amaçlı, düpedüz eşitlikçi bir

mekân yaratırlar bunlar, fakat bu mekâna erişim gizlice filtrelenmiştir ve özel olanın kontrolü altındadır. Siyasetin diliyle söylersek, gösteri-sanatları mekânları *olağanüstü durumda (istisna durumunda) sivil normalliği* canlandırmaya çalışır: Kozalanmış, korunmuş ve filtrelenmiş "açık" bir mekân yaratırlar. (Bu mantık bazı Latin-Amerika ülkelerindeki alışveriş merkezlerinde uç noktaya, makineli tüfeklerle silahlanmış güvenlik elemanları tarafından sağlanan bir korumaya kadar götürülmektedir). Onların "açıklıkları", yemeklerin ve meyve sularının müşterinin gözü önünde hazırlandığı bazı büfe ve alışveriş merkezlerindeki şu yalandan sergilenen "üretim süreci" kadar sahtedir.

Bu haliyle gösteri-sanatları mekânları, *çar-çöp alanları*[35] –yani, şehir alanının tüm ağır kokulu "artıkları"nı– dışlayan ütopik mekânlardır. Deleuze'ün türettiği bir terimi kullanmak gerekirse, çağdaş büyük bir şehir "ayrıştırıcı katılım" [disjunctive inclusion] alanıdır: Bu şehir kendi "ideal-egosunun" bir parçası olmayan, yani ideal imgesinden *ayrıksı* olan mekânları *içermek zorundadır*. Varoşlar (Latin Amerika'daki "favelalar") böyle alanların (yegane olmasa da) paradigmasını oluşturur. Onlar, kuralsızlaştırma ile kaotik karışımların, eldeki

materyalle yapılan mimari "tamirciliğin /*yaptakçılığın*/" mekânıdır. (Büyük banliyö varoşlarının, vahşi bir estetiğe sahip bir mimari fenomen olarak ayrıntılı bir şekilde incelenmesi gerçekten ilginç olurdu). Bu iki uç –gösteri sanatları mekânlarıyla örneklendirilen ve bunun dışında fark edilme ve gözlemlenme şansı olmayan "özbilinçli" mimari ile çar-çöp alanın kendisini kendiliğinden düzenlemesi– arasında "sıradan" mimarinin geniş ama çoklukla görünmeyen alanı bulunur – apartman bloklarından tutun da garajlara ve alışveriş merkezlerine kadar, yalnızca işlevsel olma şansı olup gazetelerde veya mimarlık dergilerinde fark edilme şansı olmayan binlerce "isimsiz" bina. Mimarinin bu üç tarzının toplumumuzun şu üç büyük tabakasına nasıl karşılık geldiğini keşfetmek pek zor olmasa gerek: idareciler, hukukçular, gösteri dünyası çalışanları, diğer en üst seviyedeki "önemsiz işçiler", sıradan işçi sınıfı(ndan geriye kalan çalışanlar), dışlanmışlar (varoşlarda yaşayanlar).

Gösteri-sanatı mekânları istisnalar olarak işler: Anlamsız var oluşumuzun içindeki yapay anlam adacıkları; şehirlerimizin olağan gerçekliklerinden dışarı fırlayan ütopik çevreleme alanları. Bunlar, bu halde,

karşıtlıkları birleştirir: Seküler Kiliseler gibi kutsal ve dünyevidirler – ve bir ziyaretçinin onlarla ilişkilenme yolu, ilahi bir saygı ile korku ve dünyevi tüketimin bir karışımıdır. Onlar görkemli yüce özellikleriyle huşu duygusu uyandırır, ne var ki bu duygunun nesnesi yine de muğlaktır: Bunlar Yüksek Sanat'ın tapınakları mıdır, yoksa arkalarında kapitalist Şirketler mi vardır? Hal Foster,

> /Gehry'in/ mimarisinin müstesnalığı, demokratik olmaktan ziyade dışlayıcı görünmektedir. "Sivil katılımlı forumlar"dan çok, onun kültür merkezleri göz alıcı seyirin, turistik huşunun alanlarıdır. /.../ Bugün birçok kültür merkezinin mantığı da budur, spor tesisleri ve eğlence parklarının yanı sıra şehrin ticari olarak "canlanmasına" destek vermek için tasarlanmıştır bu merkezler – alışveriş için, gösteri izlemek ve dinlenmek için güvenli hale getirilmişlerdir.[36]

yorumunda haklıydı. Bu bizi gösteri-sanatları mekânlarının elitizm-karşıtlığında var olan şu yanlışa getirir: Onların gizli bir şekilde elitist olması değildir bu yanlış, tam da onların elitizm-karşıtı olmasındadır, bu elitizm karşıtlığının elitizm ile yüksek sanatı içten içe ideolo-

jik olarak eşleştirmesindedir. Geniş kitleler için belki Schoenberg ya da Webern'e "ulaşmak" bazen belki zor olsa da yüksek sanatta "elitist" bir taraf yoktur –yüksek sanat, tanımı gereği evrensel-özgürleştiricidir ve potansiyel olarak hepimize hitap eder. New York'taki eski Met gibi "elitist" yerlerde opera seyretmek için üst sınıflar buluşuyorlardı, onların toplumsal duruşları sahnede gösterilen eserle bariz bir çelişki içindeydi – bu zengin kalabalığın ve Mozart'ın aynı mekâna ait olmalarını görmek bir rezalettir. Met'in erken dönemlerine ait meşhur bir hikaye vardır: Operanın büyük patronlarından olan yüksek sosyeteden bir kadın bir oyunun ilk sahnesine yarım saat kadar geç gelir. Küçük dürbünüyle diğer kadınların kıyafetlerini incelemek istediği için oyunun birkaç dakikalığına durdurulmasını, ışıkların açılmasını ister (tabii bu isteği hemen yerine getirilir). Eğer Mozart birilerine ait olacaksa, bu birisi, son parasıyla operayı izlemeye gelen üst koltuklardaki fakirden başkası değildir. Yüksek sanatın ayrıcalıklı tapınağını daha erişilebilir kılmaktan ziyade, onun etrafındaki pahalı kafeler, vb. bizzat dışlayıcı ve "elitist"-dir. Walter Benjamin'in Paris'teki Garnier opera binası için söylediği şeyi hatırlayın: Operanın asıl odak

noktası gösteri salonu değil yüksek sosyete hanımlarının arzı endam ettiği, beyefendilerinse keyif sigarası içtiği şu geniş, dairesel merdiveni olan alandır – bu toplumsal yaşamdır opera hayatının asıl merkezi, "onun gerçekten ilgili olduğu şey". Lacan'ın teorisinin terimleriyle, sahnedeki oyun insanların gelmesini sağlayan keyiften ibaretse eğer, gösteriden önce ve aralarda süren toplumsal oyun ise *plus-de-jouir*'i, orayı gidiyor olmaya değecek bir yer yapan artı-keyfi sağlayan ön-oyundur. (Bu mantığı onun absürd sınırına götürürsek, asansörlerin bizi en üste çıkardığı, *yalnızca* devasa dairesel merdivenden ibaret olan bir bina tahayyül edebiliriz. Böylelikle asıl amaca giden yolda genelde basit bir araç olan şey en temel amaç haline gelmiş olur – kişi merdivenlerden aşağı yavaşça inmek için böyle bir binaya gider... New York'taki Guggenheim Müzesi, sanatsal sergileri, uzun bir yürüyüşü fiilen daha da keyifli hale getiren dekorasyonlara indirgediğinden bu tahayyülün oldukça yakınında mı durmaktadır acaba?[37]) Aynı durum bugün gösteri-sanatı mekânları için de geçerlidir – onların demokratik elitizm-karşıtlığının hakikati, "kabuğun" koruyucu duvarının koza gibi sarılmasıdır. İşte bu ilave koruyucu "kabuğun" ta kendisi,

bu binaların yarattığı Yüce etkisinden sorumludur. Jameson

> Los Angeles'taki Bonaventura Oteli'nin John Portman tarafından tasarlanan geniş avlusunu mimari Yücenin yeni bir tür semptomu olarak aldı: İnsanın algısını bozan bir çeşit hiper-mekân. Jameson bu mekânsal delirmeyi geç kapitalist evreni anlamak, zihinsel olarak haritalandırmak noktasında genel bir yetersizliğin tekil bir durumu olarak kabul eder. Ne tuhaftır ki, Jameson'ın postmodern kültüre bir *eleştiri* olarak sunduğu şeyi, (Frank Gehry başta olmak üzere) bir çok mimar *numune* olarak sahiplenir: Özneyi yenmek işlevi olan abartılı mekânların yaratılması; Şirketin (ki çağımızın Kilisesini ifade eder bu) şanına adanmış bir neo-Barok Yüce. Bu mimarlar adeta "geç kapitalizmin kültürel mantığı"na karşı olarak değil de onun belirgin özelliklerine uygun bir şekilde tasarımlarını yapmışlardır.[38]

Kısacası Jameson gibi sarih bir eleştirmen bile burada fazlasıyla naif kalıyor: Kültür eleştirmeninin zorlu analizlerle ayırt ettiği şey, onun eleştirisinin nesnesi içinde ve nesnesi tarafından açık olarak kabul edilir. Yine de, burada başka bir soru daha ortaya çıkar: İyi güzel de, insan algımız niçin bozulmamak zorunda? Bu bozulma

her gün içinde olduğumuz şu ideolojik uyuklamadan bizi uyandıracak bir yol değil mi? Basit ama çok etkili bir ikilemle karşı karşıyayızdır burada: Eğer yabancılaşmış-metalaşmış bir toplum içinde yaşıyorsak mimari ne yapmalıdır? Bizi rahatsız hissettirerek, şoke edip korkutarak yabancılaşmanın farkına varmamızı sağlamalı ya da gerçeği silikleştiren tatlı yaşamın çarpık bir benzerini temin etmeli. Nikos Salingaros için doğaya ve sıradan insanların ihtiyaçlarına uyum sağlamak yerine resmi ve eleştirel-ideolojik kaygıları takip etmek, "kötü mimarinin" tanımını oluşturur, böylesi bir mimari insanları rahatsız eder ya da hastalandırır. Salingaros'un hedefi binaları kullanan insanların somut deneyimleri pahasına da olsa anlamı vurgulayan postmodern yıldız mimarlardı. Bernard Tschumi'yi ele alalım – mimari biçim ile yapının içinde yapılan etkinlikler arasındaki ilişkinin sabit olmadığı kabulünden hareketle toplumsal-eleştirel bir sonuca varır Tschumi: Bu boşluk, eleştirel zayıflatma için alan açar. Mimarinin rolü, hâlâ var olan bir sosyal yapının ifadesi değildir, onun işlevi bu yapıyı sorgulamanın ve gözden geçirmenin bir aracı olmaktan ibarettir. Salingaros'un karşı argümanıysa şöyle olabilir: Yabancılaşmış ve antago-

nistik bir toplumda yaşıyorsunuz gibi eleştirel-ideolojik bir mesajı dayatmak için sıradan insanları binalarında rahatsız ve hatta hasta mı etmeliyiz? Koolhaas, hor görerek mimarinin "köktenci ahlakçılığı" dediği şeyi reddetmekte, ve doğrudan "eleştirel" olan her mimari pratikten şüphe duymakta haksız değildi – ancak, söylemek istediğimiz şey, mimarinin bir şekilde "eleştirel" *olması gerektiği* değil, onun toplumsal ve ideolojik antagonizmaları yansıtmamasının ve onlarla ilişkiye girmemesinin *mümkün olmadığı*dır: Saflaşmaya, sadece estetik ve/veya işlevsel olmaya çalıştıkça, bu antagonizmaları daha fazla üretecektir o.

Bu çıkmazdan kurtulmanın bir yolu var mı? Kolay bir yolu muhakkak yok. İlk aşama odak noktasını yıldız mimarların gösteri sanatları mekânları gibi ("fark edilmek"ten başka bir şansı olmayan) o "devasa" simgesel projelerinden kafayı kaldırıp her yere yayılarak, insanların büyük bir çoğunluğunun vaktinin neredeyse tamamını geçirdiği "adı sanı bilinmeyen" binalara kaydırmaktan geçecektir elbette: Burada gerçek bir devrim, bu "adı sanı bilinmeyen" projelerin tasarlanıp hayat verilme noktasında bir şeyleri değiştirmek olurdu. (Aynı şekilde sinema kuramcıları da, sinemada ger-

çek bir devrimin, Hitchcock'un meşhur vinç çekimlerindeki gibi eksantrik olma amaçlı çekimlerde veya kamera hareketlerinde değil iki karakterin gündelik bir konuşmasının çekiminin dönüşümünde aranması gerektiğini ileri sürdüler.) Lacaton & Vassal ikilisinin Fransa'daki çalışmaları gibi, bu yönde bazı ilginç girişimler yok değildir; bu ikilinin amacı bir binanın metre kare başı fiyatını yarıya indirip sıcaklığı düzenlemek ve nüfusun ulaşımı için çok daha az enerji gerektiren antik dönemin o kalabalık Avrupa'sının yerleşimindeki yoğunluğa dönmektir (Nantes'da yaptıkları mimarlık okulu binasına bir göz atın, düşük maliyetli ama çok amaçlı –okul, yerel müzik merkezi, halkın toplantıları için mekân– bir binadır bu; ne var ki örnek gösteri-sanatları mekânlarının şu meşhur "çokamaçlı-



Nantes Mimarlık Okulu

lığı"ndan tamamıyla farklı bir şekilde çokamaçlıdır).

Gelgelelim, gösteri sanatları mekânları bile beklenmedik yeni imkânlar açmaktadır. Deri ile yapı arasındaki boşluk –beklenmedik bir ara mekân– iddiasıyla ortaya çıkan yeni bir ilginç fenomen vardır. Uzun zaman önce modern resimde buna benzer bir şey yaşanmıştı – modernist resmin, onun çerçevesiyle ilgili olan minimal tanımlarından biridir bu. Resmin gözümüzün önündeki çerçevesi, onun gerçek çerçevesi değildir, görünmeyen bir çerçeve daha vardır, resmin yapısını ima eden bir çerçeve, bizim resim algımızı çerçeveleyen bir çerçeve; ve bu iki çerçeve, tanımı gereği asla kesişmez – onları ayıran görünmez bir boşluk vardır. Resmin esas içeriği, onun görünen kısmında anlatılmaz, ama iki çerçevenin bu yerinden oynatılmasına [dis-location], onları ayıran boşluğa yerleşmiştir [locate]. İki-çerçeve-arasındaki boyut Maleviç'te (onun "Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare"si, iki çerçeve arasındaki mesafenin ortaya koyduğu minimal bir im değil de nedir?), Edward Hopper'da (onun ofis binalarındaki ya da geceleyin lokantalardaki o yapayalnız figürlerini hatırlayın, resmin çerçevesinin sanki bir diğer pencere çerçevesiyle tekrarlanması gerekiyormuşcasına görü-

nürler – veyahut karısının açık pencereye yakın, güneş ışınlarına maruz kaldığı şu portrelerindeki fiilen görmekte olduğumuz şeye ilişkin olarak boyanmış içeriğin kendisinin birbirine zıt aşırılığını, adeta *counter-shot*u olmayan bir *shot*, bütün bir resmin sadece bir parçasını görüyoruzdur) ya da Munch'ın "Madonna"sında kendini belli eder – *Çığlık*'dan sperm damlaları ve fetüsvari figür iki çerçeve arasına sıkışmıştır.

Kimi gösteri-sanatları mekânlarında, sözgelimi aynı üçüncü mekânın oluşturulduğu Philadelphia'daki *Kimmel Center for the Performing Arts*'da benzer şeyleri bulmuyor muyuz? Bunun iki salonu, devasa bir çatının kapladığı "cam bir kasa içindeki iki mücevher" gibidir: Bütün yapının üzerindeki kemer, "çarpıcı bir yapı içi-



Kimmel Sanat Merkezi

yapı dışı deneyimi yaratan, kıvrım şeklindeki camdan ve çelikten oluşmuş devasa büyüklükteki o kubbeli çatıdan ibarettir".[39] Kubbenin altında, locaların üstünde, içeri ile dışarı arasındaki bu mekâna yerleşmiş olan, yeşilliklerle kaplı teraslar vardır. Üstelik, "dışarıda muhafazalı bir kaldırım eki yaparak, şehir ile dışarı arasındaki belirginliği bulandırarak"[40] her iki tarafta açık girişler bulunmaktadır. Bu "içerideki açık mekân", yani içeride yer alan dışarı, kullanıma açıktır, kafelerle, serbest kukla gösterileriyle, vb. doludur. Bu anlattıklarımız Singapur'daki *Esplanade National Performing Art Center* için de geçerlidir: Binaların üzerinde, yuvarlak dev bir balığınkine benzeyen metal-camdan bir "deri"; "tamamen koşullara bağlı olan kapalı çevre ile gitgide



Esplanade Sanat Merkezi

değişen dış çevre arasındaki iklimi ılımanlaştıracak bir tampon bölge ya da bio-klimaktik çevre vardır".[41] "Birçok insan için bu binanın gerçek büyüsü, tiyatro ile onun çevresini saran duvar arasında 'kalan' mekânlar içindeki yerlerin dramatik anlamından ibarettir. Bu kamuya ait yerlerin kıvrımlı hatlara sahip olan şekilleri, iki ayrı tasarım sürecinin yan ürünleridir – akustik ve lojistik-güdümlü gösteri alanları ile klimaktik ve yapı-güdümlü dış cephe".[42] Hem içeriye ve dışarıya yönelik heyecan verici seyir alanları, hem de gezmek ya da dinlenmek için gizli köşeler sunan bu mekân, potansiyel bir ütopyacı mekân değil mi?

Deri ile bir binanın içi arasındaki ara mekânın isimlerinden biri *poche*dir ("cep"in Fransızcası). *Poche*, fiziksel mekânın taslağını çıkartarak geometrisine dair daha iyi bir fikir elde etmek için, tamamen listelenmiş materyellere sahip olan bir binanın planlarına ve haritalarına gönderme yapar öncelikle; daha genelde ise, bir binaya ait kapsamlı bir taslakta görmezden gelinen "tekinsiz" mekânların tümüne birden gönderme yapar.[43] Ancak, bu terimin Badioucu "eksiltme" terimi tarafından belirlenen çok daha spesifik bir anlamı vardır: "Eksiltme bir mekân" yaratmak için duvarları

kalınlaştırma. Bu mekân, geniş bir duvarın kazılmasıyla yapılır, içine salon ve localar açılır. *Poche*, bir binanın içinde eşsiz devinimlerin yaratılmasına imkan verir. Yalnızca bir yapının zemin planının şekillendirilmesinde, zeminin ve çatının tasarımında değil, aynı zamanda görsel olarak haz veren bir devinimin akışını yaratmak amacıyla bir yapıyı yatay olarak bölme imkanını da sağlamaktadır o (mesela, yapının içine ışık sağlamak, kalın çatıyı keserek ışığın sızacağı çatlaklara izin vermek olabilirdi). Benim şu çat pat Hegelcemle söylersek, *poche*, kalınlaştırılmış dış cephenin kendisi içinde yer alan şu ana kısım-dış cephe diyalektiğini yansıtır. Bu nedenledir ki, *poche*, "*poche* haline getirilmiş duvarların" o enlice bir kalınlığa sahipmiş gibi görünen, fakat aslında boşluktan ibaret olan *sanal poche*ye de çevrilebilir. Eğer "*poche*", salonun ve locaların gerçek bir kalın duvara kazılmasına karşılık geliyorsa, "görsel *poche*" de bu duvarların şekil verdiği mekânı kalın bir duvar kaplıyor (ya da bu mekân kalın bir duvara kazınıyor) yanılsamasını yaratan (normal kalınlıktaki) duvarların mekânsal düzenlemesine karşılık gelir.

Bu noktada, Stephen Jay ve Richard Lewontin tarafından ortaya atılan[44] eksaptasyon* kavramını önere-

ceğim ben. Eksaptasyonun iki türü vardır: (1) önce doğal seçilim yoluyla ortaya çıkan ve sonrasında bir diğer işlev için seçilmiş uyarlamalar (seçili uyarlamalar); (2) doğal seçilim üzerinden bir uyarlama olarak değil de daha çok uyarlanabilir süreçlerin yan etkileri olarak ortaya çıkan ve biyolojik bir işlev için seçilmiş olan özellikler (seçili *spandrel*ler). Gould'un en sevdiği örnek, alt çenedeki iki kemiğin farklılaşan büyüklük oranının tesadüfi bir sonucundan ibaret olan insan çenesidir. Dişleri taşıyan alt çene kemiği, çene kemiğinin kendisinden çok daha yavaş uzar, böylelikle çene dışarıya doğru çıkıntı yapar. Maymunu andıran atalarımızda, çene kemiği daha yavaş büyümüş dolayısıyla çene gelişmemiştir.

Burada dikkatimizi çekmesi gereken şey, Gould ve Lewontin'in kendi içinde gerçekleşecek doğrudan bir faydaya yönelik uyarlamalar gibi değil, tasarımda alınan diğer kararın gerekli yan ürünleri olarak ortaya çıkan biçimlerin ve mekânların sınıfını karşılamak için, (Venedik'teki San Marco tonozlarını örnek ola-

---

* *Exaptation*. Evrim çalışmalarında, başka amaçlara uyum sağlama sürecinde ortaya çıkan bir yapının, daha sonra daha başka bir işte kullanılmaya başlamasıdır (ç.n.).

rak kullanarak) mimariye ait olan "spandrel" terimini ödünç almasıdır. Mimarideki prototip spandrel, yuvarlak bir kemerle kaplanmış bir aralık, dikdörtgen bir duvarın içinden geçtiğinde üst tarafta "bırakılan" üçgen mekândır. Bunu genişletelim; o zaman bir spandrel, diğer mimari kararların bir sonucu olarak kaçınılmaz bir şekilde artakalan mekânın herhangi bir geometrik konfigürasyonu olur. Dolayısıyla, zemin ile merdivenlerin ilk basamağı arasındaki mekâna veyahut pencerelerin yatay pervazları ile pencerelerin oluşturduğu sıranın zemin üzerinde hemen üst tarafta bulunan tabanı arasındaki yatay diziye de spandrel adı verilir. Bunu genelleştirirsek, bir sprandel zorunlu olarak ve önceden kestirilebilir bir şekilde belli yollarla şekillenen, ama açık açık bu yoldan tasarımlanmayan, daha ziyade



San Marco kilisesi spandrelleri

alınan bir başka mimari kararın kaçınılmaz bir yan sonucu olarak ortaya çıkan herhangi bir mekândan ibaret olur (yuvarlak bir kemerle bir duvarı delmek, zeminden belli yükseklikte bir merdiven inşa etmek, yan yana dizilen pencerelerle çok katlı bir bina inşa etmek). Bir köprünün ayakları arasındaki mekânlar daha sonra evsiz insanlar tarafından uyumak için kullanılabilir, bu mekânlar böyle bir barınak yaratmak için tasarımlanmamış olmasına rağmen. Ve kilise spandrellerinin, şans eseri, dört evanjelistin portresinden oluşan dekorasyonlar için bir yer haline gelmesinde olduğu gibi, anatomik spandreller de ilk önce seçilmemiş kullanımlar için seçilmiş olabilirler.

Hitchcock'un filmlerinde aynı görsel yahut diğer motifi buluruz; tekinsiz bir zorlama üzerinden kendisini dayatıp o filmden bu filme kendisini tekrar eder, fakat tamamıyla farklı anlatısal bağlamlarda ısrar eder bu motif. En bilineni, melankolik intihar düşüşü alttonları olan, Freud'un *Niederkommenlassen* "/birini/düşmeye/bırakma",[45] dediği motiftir – birisi elleriyle başka birinin ellerine umutsuzca tutunur: *Sabotör*'de Nazi kundakçısı Özgürlük Heykeli'nin meşalesinden şu iyi Amerikan kahramanın eline tutunur; *Arka Pencere*'nin

final karşılaşmasında, kötürüm durumdaki James Stewart pencereden aşağıya sarkmış, onu takip eden kişinin elini yakalamaya çalışır, bu kişi yardım edeceği yerde onun düşmesine çalışır; *Çok Bilen Adam*'da (yeni yapım, 1955), güneşli bir Casablanca pazarında, bir Arap gibi giyinmiş ve ölmekte olan o Batılı ajan, ellerini suçsuz bir Amerikan turistine (James Stewart) doğru açar, onu aşağıya çeker; sonunda maskesi düşmüş hırsız Cary Grant'ın ellerine yapışacaktır *Bir Hırsızı Yakalamak*'ta; *Yükseklik Korkusu*'nun hemen başında, çatı saçağına yapışıp kalmış olan James Stewart, ellerini ona uzatmış polisin ellerini çaresizce tutmaya çabalar; Eva Marie-Saint uçurumun kenarında Cary Grant'ın eline yapışmıştır (hemen ardından *Gizli Teşkilat*'ın sonunda, yataklı vagonun puşetinde, kadının adamın eline sarılmasına geçilir). Daha yakından bakarsak Hitchcock filmlerinin bu tür motiflerle dolu olduğunu fark ederiz. *Şüphe*'de ve *Gizli Teşkilat*'ta, uçurumun kenarında duran bir araba motifi bulunur – her iki filmde de aynı aktörün (Cary Grant) olduğu bir sahne vardır, araba sürmektedir ve tehlikeli bir şekilde bir uçuruma ilerlemektedir; her ne kadar filmler arasında nereden bakılsa bir yirmi senelik zaman zarfı bulun-

sa da sahne aynı şekilde çekilmiştir, aktörün tek kişilik bir çekimi söz konusudur, uçuruma bir bakış fırlatıyordur. (Hitchcock'un son filmi *Aile Oyunu*'nda, tepeden aşağı hızla giden arabanın o uzun sekansında bu motif kırılır, çünkü onun parçaları kötü adam tarafından kurcalanmıştır.) Zeki, anlayışlı fakat cinsel cazibesi olmayan, gözlüklü "çok şey bilen *kadın*" motifi vardır, ve –manidar bir şekilde– Hitchcock'un kendi kızı Patricia'ya benzer, hatta onun tarafından canlandırılmıştır bu rol: *Trendeki Yabancılar*'da Ruth Roman'ın kız kardeşi, *Yükseklik Korkusu*'nda Barbara del Geddes, *Sapık*'ta Patricia Hitchcock, hatta *Öldüren Hatıralar*'da cinsel uyanışından önce bizzat Ingrid Bergman. İlk olarak *Kapri Yıldızı*'nda, son olarak da *Sapık*'ta görünen mumyalanmış kafatası motifi söz konusudur – her ikisinde de kafatası en son karşılaşmada genç kadını (Ingrid Bergman, Vera Miles) çok korkutur. Geniş merdivenli Gotik ev motifi vardır, kahraman merdivenleri çıkar, odada *hiçbir şey* bulamaz, öncesinde ilk katın penceresinde bir kadın silüeti görmesine rağmen: *Yükseklik Korkusu*'nda Scottie tarafından pencerede bir gölge olarak görülen ve anlaşılmaz şekilde evden kaybolan Madeleine'nin gizemli epizodudur bu;

*Sapık*'ta ise annenin penceredeki gölgesidir – beden bir kez daha hiçbir yerde bulunmaksızın belirir ve kaybolur, boşluğa döner. Dahası, bu epizodun *Yükseklik Korkusu*'nda açıklanmadan bırakılması, onu bir tür *futur anterieur* içinde, çoktan *Sapık*'ı işaret eden bir şey gibi okumamızı da cazip hale getirecektir: Evin resepsiyonisti olan yaşlı kadın, Norman Bates ile annesinin kimliklerinin tuhaf bir tür yoğunlaşması değil midir; bir diğer deyişle, resepsiyonist (Norman), ki aynı zamanda yaşlı kadındır (anne), onların kimlikleriyle ilgili ipucunu böylelikle önceden vermiyor mu? *Sapık*'taki büyük bir gizemdir bu. *Yükseklik Korkusu* olabildiğince özel bir ilgi alanı üzerinedir; bizi kendi abisal derinliğine çeken helezona ait olan aynı *sinthom* orada kendini tekrar eder ve çeşitli seviyelerde çınlar: evvela, kredi sekansında gözün kapatılmasıyla ortaya çıkan soyut bir biçimin salt biçimsel bir motifi olarak; sonra, Carlotta Valdes'in kendi portresinde saçlarının buklesi olarak, ki Madeleine'nin saç kesiminde tekrar etmiştir bu; daha sonra da, kilise kulesi merdivenlerinin abisal döngüsü olarak; ve son olarak, köhne otel odasında birbirlerini tutkuyla kucaklayan Scottie ve Judy-Madeleine'nin etrafındaki 360 derecelik çekimde, bu

çekim esnasında arka plan, Juan Batista Misyonu'nun durağanlığına, derken otel odasına döner. Belki de bu son çekim, "yükseklik korkusu"nun zamansal boyutuna açılacak kapının anahtarını sunuyordur – geçmiş ile şimdinin durmadan tekrar eden aynı döngüsel hareketin iki tarafında yoğunlaştığı içine-kapanmış vaziyetteki zamansal döngü. İşte yüzeylerin bu farklı farklı titreşimidir özgül yoğunluğu, filmin dokusunun "derinliği"ni meydana getiren.

Burada elimizde farklı anlam bağlamları boyunca "aynı kalan" bir dizi (görsel, biçimsel, maddesel) motif bulunuyor. Kendini devam ettiren bu jestleri ya da motifleri nasıl okumalıyız? Derin bir anlama sahip olan Jungcu arketipler olarak onlara muamele etmenin cazibesine karşı direnç gösterilmelidir – Wagner'de ölü kişinin yaşayanlara tehdidini ifade eden şu kalkan el; yahut, tinsel çöküş ile kurtuluş arasındaki gerilimi ifade eden, birinin bir başkasının eline sarılması... Anlama direnen ve anlatısal simgesel yapılar içinde temellenmeyen bağlantıları kuran maddesel işaretler düzeyinden bahsediyoruzdur burada: Tam da simgesel-öncesi titreşimler-arası durum içinde ilişkilenir bunlar. Gösteren değildirler, Hitchcockcu lekeler de değildir-

ler; on ya da yirmi yıl kadar önce sinematik yazı, *ecriture*, denilen şeyin unsurlarıdır onlar. Ders verdiği son yıllarda, *semptom* ile *sinthom* arasında bir ayrım yapmıştı Jacques Lacan: Bazı bastırılmış anlamların şifrelenmesi demek olan semptomun aksine, sinthom belli bir anlama sahip değildir –kendini tekrar eden bir patern içinde, *aşırı keyfin*, *jouissance'ın* temel bir matrisine şekil verir o–, sinthomlar anlama sahip olmamalarına rağmen, *jouis-sense* /keyif-anlamına gelen/ yayarlar. Yaratıcı mimaride de benzer bir şeyler olup bitmiyor mu? *Spandreller*, mimari eks-aptasyon için mekân açmıyor mu? Ve bu süreç, kilisenin ya da tren durağının bir sanat galerisiyle, vb. eks-apt edebileceği binalara doğru gitmiyor mu?

O halde –ana eksenimize dönecek olursak– gösterisanatları mekânlarında, deri ile yapı arasındaki bağlantısızlığın açtığı "ara mekân", şu kat arası boşluğunu, eksaptasyona açık ve işlevsel olarak da boş olan mekânları ifade etmez mi? Mücadele burada bellidir – onları kimin üstleneceğinin mücadelesidir. Demek ki, bu "ara mekânlar" ütopik hayaller için uygun bir yerdir – onlar bize mimarın o muazzam politik-etik sorumluluğunu hatırlatır: Tasarımda ise, tehlike altın-

da olan göründüğünden çok daha fazlasıdır. William Butler Yeat'in şu meşhur dizelerini hatırlayın:

> Hayallerimi ayaklarının altına serdim,
> Usul usul yürü, hayallerimin üzerinde yürüyorsun çünkü.

Bu dizeler mimariye de gönderme yapar; en nihayetinde benim mimariye uyarım şudur: Planlarınızı yaptığınızda yumuşak adımlar atın, çünkü sizin binalarınızda yaşayıp onlara bakacak insanların rüyaları üzerinde yürüyorsunuz.

## Notlar

1 Bkz. Kojin Karatani, *Transcritique*. On Kant and Marx, Cambridge (Ma): MIT Pres, 2003. [Türkçesi: *Transkritik*. Kant ve Marx Üzerine, çev. Erkal Ünal, Metis Yayınları, 2008.]

2 Hal Foster, "Why all the hoopla?", *The London Review of Books*, 23 Ağustos 2001.

3 Fredric Jameson, *Post-Modernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, s.276.

4 Jameson, a.g.y.

5 Bu pasajın ayrıntılı bir izahını Luc Boltanski ve Eve Chiapello'nun *The New Spirit of Capitalism*'inde bulabilirsiniz, Londra: Verso Books, 2005.

6 http://www.starbucks.com/retail/ethoswater.asp adresinden alınmıştır.

7 İsmail Kadere, kısa romanı *Pyramid*'de (Londra: Harvill Press, 1996 [*Piramit*, çev. Aykut Derman, Doğan Kitapçılık, 1999]), simgesel bir işlevi gerçek bir işlevle destekler. Roman Pharaoh Cheops'un ailesinde kendinden öncekiler gibi bir piramit yaptırmak istemediğini danışmanlarına açıklamasıyla başlar. Bu fikir karşısında etekleri tutuşan danışmanlar, piramit inşa etmenin onun

otoritesini koruması için hayati bir öneme sahip olduğunu ifade ederler: Refah, birkaç nesil önce Mısır halkını daha da bağımsızlaştırmış, hatta halk Pharaoh'un otoritesinden şüphe duymaya ve bu otoriteye direnç göstermeye başlamıştır. Cheops refahı bozma gerekliliğini fark eder etmez, danışmanları refahı kökünden kısmak için farklı seçenekleri incelemeye koyulurlar: Mısır'ı komşularıyla büyük bir savaşa sokmak seçeneği; yapay yollarla muazzam bir doğal yıkıma sebebiyet vermek (Nil Nehri'nin olağan akışıyla oynayarak bu yolla tarımı baltalamak gibi), fakat bunların çok tehlikeli olduğu düşünülerek reddedilir (eğer Mısır savaşı kaybederse, Pharaoh ve onun o elit tayfası belki iktidarı kaybedebilir; doğal bir yıkım ise iktidardakilerin durumu kontrol etmekteki acizliğini ortaya çıkarabilir ve kaos yaratabilir). Sonuçta, inşası ülkenin kaynaklarına bir akışkanlık kazandırarak zenginliği Mısır'ın dışına taşıyacak devasa bir piramit inşa etme fikrine döner danışmanlar – halkın enerjisini emmek herkesi hizada tutacaktır. Sivil polisin, sabotajlar keşfetmekle ve Stalin tarzı tutuklamalarla meşgul olması ve Pharaoh'un gizli servisinin açık itiraflar, infazlar düzenlemeleri derken ülkede yirmi yıl boyunca olağanüstü hal yaşanır. Roman Pharaoh'un bilgece ve dâhice anlayışının sonraki tarihler boyunca nasıl defalarca uygulanmış olduğunu –en son, yaratıcı bir şekilde büyük piramidin yerini aynı vazifeyi gören binlerce sığınağın aldığı Arnavautluk'ta– açıklayarak sonlanır...

8 *Juche*'nin anahtar bileşenleri "siyasette bağımsızlık" (chaju), "iktisadi olarak kendi kendini ayakta tutma" (charip), "ulusal savunmada meşru müdafa"dır (chawi). İlk olarak 1955'te bu açıklıkta ifade edilen juche, 1972'de Kuzey Kore'nin yeniden düzenlenen anayasasında resmî devlet ideolojisi olarak Marksizm-Leninizmin yerine geçti – *juche* ideolojisi, Marksizmle taban tabana zıt bir biçimde Korelilerin kan bağına sahip ulusal bir cemaat olduğunu, Kore ulus-devletinin ilelebet var olacağını ve Korelilerin daima Kore'de yaşayacağını ve Korece konuşacağını öne sürüyordu. Klasik Marksizm yazılarının Kuzey Kore'de sıradan okur için çoğunlukla yasaklı olmasına şaşmamak gerek; Kuzey Kore destekçisi küçük Partei der Arbeit Deutschlands'ın ("Almanya Emek Partisi"nin) lideri Michael Koth'un da sonraları neo-Nazi görüşlerine doğru kaymasına şaşmamalı.

9 *Newsweek*'teki "Alternate Universe" haberine bakınız, 30 Temmuz 2007, s. 36–45.

10 Bkz. Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, New York: Atheneum 1971, s. 176.

11 Fredric Jameson, *The Political Unconscious* (1981); yeni edisyon Londra: Routledge 2002, s. 63.

12 Jameson, a.g.y., s. 63-64.

13 Bkz. Claude Lefort, *The Political Forms of Modern Society: Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism*, Cambridge: MIT Press, 1986.

14 Bkz. Jacques Ranciere, *Hatred of Democracy*, Londra: Verso Books 2007.

15 Lévi-Staruss, a.g.y., s. 179–80.

16 Jameson, a.g.y., s. 64.

17 A.g.y., s. 64.

18 Fredric Jameson, "Historicism in *Shining*" şu adresten erişilebir: http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0098.html

19 Claude Lévi-Strauss, "Do Dual Organizations Exist?", *Structural Anthropology* içinde, New York: Basic Books 1963, s. 131–63; çizimler 133.–144. sayfalarda.

20 Bkz. Rastko Mocnik, "Das 'Subject, der unterstellt wilt zu glauben' und die Nation als eine Null-Institution", ("'İnanç Atfedilen Özne' ve Tarafsız bir Kurum Olarak Ulus") *Denk-Prozesse nach Althusser* içinde, H. Boke (haz.), Hamburg: Argument Verlag, 1994.

21 Fredric Jameson, *The Seeds of Time*, New York: Columbia University Press 1994, s. 135.

22 Jameson, a.g.y., s. 136.

23 Jameson, a.g.y., s. 135.

24 Francois Truffaut, *Hitchcock*, New York: Simon and Schuster 1985, s. 257.

25 Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, Minneapolis: Minnesota University Press 1986, s. 122.

26 Deleuze, a.g.y., s. 81.

[27] Şehircilik-mimari-tasarım üçlemesini, mimarinin (şehirciliğin alanı olan) dış mekân ile (düzenlenmesi, tasarımın ya da iç dekorasyonun alanına giren) iç mekân arasındaki ayrım çizgisini çizen bir dolayımlayan olarak iş gördüğü Evrensel, Tikel ve Tekil'den oluşan bir Hegelci üçleme olarak tasavvur etme eğilimi gösterecektir kişi burada.

[28] Bkz. Tom Tugend, "Israel Supreme Court OKs Museum of Tolerance Jerusalem Project", *The Observer*, 29 Ekim 2008.

[29] Bkz. Ethan Bronner ve Isabel Kershner, "Parks Fortify Israel's Claim to Jerusalem", *New York Times*, 9 Mayıs 2009.

[30] Alejandro Zaera Polo, "The Politics of the Envelope. A Political Critique of Materialism", *ArchiNed*, 17. sayı, s. 76–105.

[31] Karl Marx ve Frederick Engels, *Komünist Parti Manifestosu*; Komünist Parti Manifestosu ve Komünizmin İlkeleri içinde, Muzaffer Erdost (çev.), Sol Yayınları, dördüncü baskı (1998), s. 120.

[32] Michael Hammond, *Performing Architecture. Opera Houses, Theatres and Concert Halls for the Twenty-First Century*, Londra ve New York: Merrell 2006, s. 24–25.

[33] Hammond, a.g.y., s. 25.

[34] A.g.y., s. 26.

[35] Rem Koolhaas tarafından türetilen bir terim bu – onun "Junkspace" yapıtına bakınız; Rem Koolhaas / OMA için-

de, *Content*, Koeln: Taschen 2004, s. 166–167.

36 Hal Foster, "Whay all the hoopla?".

37 Yeri gelmişken söyleyeyim, kayak yapmayı da aynı sebepten ötürü aptalca buluyorum: Aşağıda kalmak ve mesela güzel bir kitap okumak varken, başlangıç noktasına ulaşmak için bir tepenin en üst noktasına neden çıkayım?

38 Hal Foster, "The ABCs of Contemporary Design", *October* 100 (Bahar 2002), s. 191.

39 Hammond, a.g.y., s. 42.

40 A.g.y., s. 42.

41 A.g.y, 65-67.

42 A.g.y., 67.

43 Bkz. Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*, Cambridge: MIT Press, 1994.

44 Bkz. Stephen Jay Gould ve Richard Lewontin, "The Spandrels of San Marco and the Panglossian Paradigm: A Critique of Adaptationist Programme", (1979), *The Richness of Life: The Essential Stephen Jay Gould* içinde tekrar basılmıştır, New York, W.W. Norton, 2007.

45 Bkz. Sigmund Freud, "The Psychogenesis of a Case of Homosexuality In an Woman", *The Pelican Freud Library*, 9. cilt: Case Histories II, Harmondsworth: Penguin Books, s. 389, 1979.

BİLİNMEYEN BİLİNENLER

5

... "ara mekânlar" ütopik hayaller için uygun bir yerdir, onlar bize mimarinin o muazzam politik-etik sorumluluğunu hatırlatır: Tasarımda, göründüğünden çok daha fazlası bahis konusudur. William Butler Yeat'in şu meşhur dizelerini hatırlayın:

*Hayallerimi ayaklarının altına serdim,*
*Usul usul yürü, hayallerimin üzerinde yürüyorsun çünkü.*

Bu dizeler mimariye de gönderme yapar; en nihayetinde benim mimariye uyarım şudur: Planlarınızı yaptığınızda yumuşak adımlar atın, çünkü sizin binalarınızda yaşayıp onlara bakacak insanların hayalleri üzerinde yürüyorsunuz.

BİLİNMEYEN BİLİNENLER küçük dev kitaplar serisinin diğer Žižek kitapları: (1)David Lynch, (2)Kieslowski, (3)Matrix, (4)Hitchcock.

SLAVOJ ŽIŽEK, LYUBLYANA ÜNİVERSİTESİ FELSEFE BÖLÜMÜ ARAŞTIRMACISI VE LONDRA ÜNİVERSİTESİ, BİRKBECK İNSAN BİLİMLERİ MERKEZİ'NİN YÖNETİCİSİDİR.

ISBN: 978-605-87689-0-1